

T.C.
BOLU ABANT İZZET BAYSAL ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANA BİLİM DALI



ÇAĞDAŞ TÜRK RESİM SANATI TARİHİNDE ÖLÜM VE
MEZARLIKLAR TEMALI RESİMLERİN İNCELENMESİ

RESİM-İŞ EĞİTİMİ YÜKSEK LİSANS TEZİ

CENAP EKİCİ

TEZ DANIŞMANI

Prof. Mahmut ÖZTÜRK

BOLU, ARALIK 2024

KABUL VE ONAY SAYFASI

Cenap EKİCİ tarafından hazırlanan “**ÇAĞDAŞ TÜRK RESİM SANATI TARİHİNDE ÖLÜM VE MEZARLIKLAR TEMALI RESİMLERİN İNCELENMESİ**” adlı tez çalışması jürimiz tarafından Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı Resim-İş Eğitimi Programında Yüksek Lisans Tezi olarak oy birliğiyle kabul edilmiştir. 23/12/2024

Jüri Üyeleri

İmza

Danışman
Prof. Mahmut ÖZTÜRK
Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi

.....

Üye
Doç. Dr. Cihan Şule KÜLÜK
Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi

.....

Üye
Prof. Dr. Meysem SAMSUN
İnönü Üniversitesi

.....

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Onayı

Prof. Dr. İbrahim KÜRTÜL
Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Müdürü

ETİK BEYAN

Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Tez Yazım Kılavuzu ve Şablonuna uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

- Tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Tez çalışmada yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi,
- Kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- Bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu bildirir,
- Aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.

Teze ilişkin Turnitin adlı programında enstitü müdürlüğünce belirlenen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan benzerlik raporuna göre, tezin benzerlik oranı %30'u geçmemektedir.

Cenap EKİCİ

ÖZET

ÇAĞDAŞ TÜRK RESİM SANATI TARİHİNDE ÖLÜM VE MEZARLIKLAR TEMALİ RESİMLERİN İNCELENMESİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

CENAP EKİCİ

BOLU ABANT İZZET BAYSAL ÜNİVERSİTESİ

LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI

RESİM-İŞ EĞİTİMİ YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

(TEZ DANIŞMANI: PROF. MAHMUT ÖZTÜRK)

BOLU, ARALIK - 2024

XV + 245 sayfa

Bu araştırma, dünya ve Türk resim sanatındaki ölüm ve mezarlık temalarının gerçek ve sembolik anlamlarını ele almaktadır. Türk resim sanatından beş farklı sanatçının ölüm ve mezarlık temalı eserleri, çeşitli yapıt inceleme kuramları ve yöntemleri kullanılarak incelenmiştir. Osman Hamdi Bey'in eseri, Hartmann'ın Ontolojik kuramıyla; Hüseyin Avni Lifij'in eserleri, Panofsky'nin İkonografik ve İkonolojik kuramıyla; Cihat Burak'ın eseri, Sartre'ın Egzistansiyalizm-Varoluşçuluk Felsefesini Temel Alan Ekspresyonist-Dışavurumcu kuramıyla; Balkan Naci İslimyeli'nin eseri, Freud'un Psikanalitik kuramıyla; Aydın Ayan'ın eseri ise Marx'ın Toplumcu Gerçekçi kuramı çerçevesinde incelenmiştir. Bu farklı kuramsal yaklaşımların kullanılmasıyla her eserin derinlemesine anlaşılması ve farklı katmanlarının keşfedilmesi sağlanmıştır. Yapılan çözümlemeler neticesinde: Sanat eserlerinin sadece bir kuram çerçevesinde değerlendirilmemesi ve her eserin kendi bağlamında farklı kuramsal çözümlemelerle değerlendirilmesi gerektiği sonucuna ulaşılmaktadır. Her bir eserin farklı bir kuram ya da bakış açısıyla incelenmesi, sanatın çok yönlü doğasını ortaya koymaktadır. Bu yaklaşım, eserlerin yorumunu zenginleştirirken sanatçının niyetini ve izleyiciye iletmek istediği mesajı daha iyi anlama fırsatı sunmaktadır. Ayrıca farklı kuramların kullanılmasıyla sanat eserlerinin evrensel ve zamanüstü anlamlarının da keşfedilmesi mümkün olmaktadır. Bu çalışmanın sanat eserlerini inceleme yöntemleriyle gerçekleştirilmesinin sanat eğitimi alanlarına katkı sağlaması beklenmektedir.

ANAHTAR KELİMELEER: Ölüm, Mezarlık, Yapıt yoluyla öğrenme, Sanat yapıtı inceleme kuramları, Plastik çözümlemeler

ABSTRACT

ANALYSIS OF DEATH AND CEMETERY THEMED PAINTINGS IN THE HISTORY OF CONTEMPORARY TURKISH PAINTING ART

MA THESIS

CENAP EKİCİ

BOLU ABANT İZZET BAYSAL UNIVERSITY

INSTITUTE OF GRADUATE STUDIES

DEPARTMENT OF FINE ARTS EDUCATION

ART TEACHING DEPARTMENT

(SUPERVISOR:ASSOC. PROF. MAHMUT ÖZTÜRK)

BOLU, DECEMBER 2024

XV + 245 pages

This research deals with the real and symbolic meanings of death and cemetery themes in World and Turkish Painting Art. Death and cemetery-themed works of five different artists from Turkish Painting Art were examined using various work analysis theories and methods. Osman Hamdi Bey's work, with Hartmann's Ontological theory; Hüseyin Avni Lifij's works, with Panofsky's Iconographic and Iconological theory; Cihat Burak's work, with Expressionist theory based on Sartre's Existential Philosophy; Balkan Naci İslimyeli's work, with Freud's Psychoanalytic theory; Aydın Ayan's work was examined within the framework of Marx's Social Realist theory. By using these different theoretical approaches, an in-depth understanding of each work and the discovery of its different layers have been achieved. As a result of the analyses, it is concluded that works of art should not be evaluated within the framework of only one theory, but each work should be evaluated with different theoretical analyzes in its own context. Examining each work from a different theory or perspective reveals the multifaceted nature of art. While this approach enriches the interpretation of the works, it offers the opportunity to better understand the artist's intention and the message he wants to convey to the audience. Additionally, by using different theories, it is possible to discover the universal and timeless meanings of works of art. This study will be carried out by examining works of art and it is expected to contribute to the education of arts.

KEYWORDS:Death, Cemetery, Learning through artwork, Art work review theories, Plastic analysis

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖZET.....	iv
ABSTRACT	v
İÇİNDEKİLER	vi
RESİM LİSTESİ	viii
TABLO LİSTESİ	xii
FOTOĞRAF LİSTESİ	xiii
KISALTMA VE SEMBOLLER LİSTESİ	xiv
TEŞEKKÜR	xv
1. GİRİŞ.....	1
1.1 Problem Durumu	1
1.2 Araştırmanın Amacı.....	4
1.3 Araştırmanın Önemi	6
1.4 Sınırlılıklar.....	6
1.5 Sayıtlar.....	7
1.6 Tanımlar.....	7
1.7 Kavramsal Çerçeve.....	8
1.7.1 Ölüm İmgesi ve Mezarlık Teması ile İlgili Genel Bilgiler.....	8
1.7.1.1 İlkel Topumlarda Ölüm İmgesi	8
1.7.1.2 Mitoloji 'de Ölüm İmgesi	10
1.7.1.3 Orta Çağ'dan Günümüze Kadar Olan Süreçte Ölüm İmgesi.....	13
1.7.2 Çağdaş Türk Resim Sanatında Ölüm İmgesi ve Mezarlıklar	44
1.7.2.1 Eski Türk Kültüründe Ölüm İmgesi ve Mezarlıklar	44
1.7.2.2 İslamiyet'in Kabulünden Sonraki Süreçte Türk Resim Sanatı'nda Ölüm İmgesi ve Mezarlıklar	49
2. MATERYAL ve YÖNTEM.....	87
2.1 Araştırmanın Modeli.....	87
2.2 Evren.....	87
2.3 Örneklem	87
2.4 Veri Toplama Tekniği.....	88
2.5 Verilerin Analizi	88
3. BULGULAR	89
3.1 Çağdaş Türk Resim Sanatı'nda Ölüm ve Mezarlıklar Temalarını Yorumlayan Sanatçı Çalışmalarının Kuramsal Açından İncelenmesi	89
3.1.1 Osman Hamdi Bey'in "Şehzade Türbesinde Derviş" Eserinin Nicolai Hartmann'ın Yeni Ontolojik Yapıt İnceleme Kuram ve Yöntemi Açısından İncelenmesi	90
3.1.1.1 I. Sfer-Varlık Tabakası (Reel Tabaka).....	94
3.1.1.2 II. Sfer-Varlık Tabakası (İrreel Tabaka).....	95
3.1.1.2.1 Varlık Tabakası-Görünür Boya Lekeleriyle Real Yüzeyin Oluşturduğu Ön Yapı.....	97

3.1.1.2.2 Varlık Tabakası- Bunun Arkasında Resmin İçerdiği Üç Boyutlu Uzay, Nesneler ve Işık	99
3.1.1.2.3 Varlık Tabakası- Bu Nesne Sfer’inde Görünen Hareket	101
3.1.1.2.4 Varlık Tabakası-Hareketlilik, Canlılık, Canlı Renkle Beslenen Figürlerin Canlılığı	103
3.1.1.2.5 Varlık Tabakası – Hareketlerin Canlılığında İnsani – Ruhi – İç Tabaka.....	104
3.1.1.2.6 Varlık Tabakası, Ender Hallerde Kişisel-Bireysel Düşünce.....	105
3.1.1.2.7 Varlık Tabakası-Sonunda İdeal Genel Bir Şey Görünür-Yorum	107
3.1.2 Hüseyin Avni Lifij’in “Karagün” ve “Akgün” isimli eserlerinin Erwin Panofsky’ nin İkonografik ve İkonolojik Yapıt İnceleme Kuram ve Yöntemi Açısından İncelenmesi.....	113
3.1.2.1.1 Birincil ya da Doğal Konu	118
3.1.2.1.1.1 Olgusal Anlam Tabakası.....	118
3.1.2.1.1.2 Anlatımsal Anlam Tabakası.....	118
3.1.2.1.2 Ön-İkonografik Betimleme.....	119
3.1.2.1.3 Pratik Deneyim	122
3.1.2.1.4 Biçem Tarihi	123
3.1.2.2.1 İkinci ya da Danışıklılık (Uzlaşımsal) Konu	125
3.1.2.2.2 İkonografik Çözümleme	126
3.1.2.2.3 Yazınsal Kaynakların Bilinmesi	128
3.1.2.2.4 Tipler Tarihi	129
3.1.2.3.1 İçsel Anlam ya da İçerik	130
3.1.2.3.2 İkonolojik Yorum	133
3.1.2.3.3 Kişisel Psikoloji ve “Wetanschauung” (Dünya Görüşü) Tarafından Koşullandırılmış Bireşimci Sezgi	135
3.1.2.3.4 Kültürel Belirtiler ya da Genel Olarak “Simgeler” Tarihi	136
3.1.3 Cihat Burak’ın “Şairin Ölümü” Adlı Eserinin Jean Paul Sartre’in Egzistansiyalizm-Varoluşçuluk Felsefesini Temel Alan Ekspresyonist-Dışavurumcu Yapıt İnceleme Kuram ve Yöntemi Açısından İncelenmesi	143
3.1.3.1 İçeriksel Anlam ya da İçerik	148
3.1.3.2 Biçimsel	154
3.1.3.3 Yorumsal.....	157
3.1.4 Balkan Naci İslimyeli’nin “Sanatçının Kendini Kendine Kurban Ettiğinin Resmidir” Adlı Eserinin Psikanalitik Yapıt İnceleme Kuram ve Yöntemi Açısından İncelenmesi	163
3.1.4.1 Biçimsel	168
3.1.4.2 İçeriksel.....	172
3.1.4.3 Yorumsal.....	175
3.1.5 Aydın Ayan’ın “Ala Karganın Sesi/V. Vereschagin’nin Ardından” Adlı Eserinin Karl Marx’ın Marksist Felsefe Akımından Hareketle Toplumcu Gerçekçi Yapıt İnceleme Kuram ve Yöntemi Açısından İncelenmesi	184
3.2 Sanat Yapıtı İncelemelerinin Sonucunda Farklı Kuramların ve Yöntemlerin Sanat Eğitimi Alanlarına Katkıları	204
4. TARTIŞMA	212
5. SONUÇ ve ÖNERİLER.....	218
5.1 Sonuç	218
5.2 Öneriler	228
KAYNAKLAR	230

RESİM LİSTESİ

Sayfa

Resim 1.1. Lascaux Mağarası, “Ölü Adam (Kaza Sahnesi)”, M.Ö. 15.000-10.000. Fransa.	9
Resim 1.2. Duat Dünyasının Mağara Tanrıları ve Üst Bölgeler: Osiris önünde temizlenenler ve başları kesilmiş ölümler, Mısır.	11
Resim 1.3. “Laocoon ve Oğulları”, M.Ö.200 Pergamon Barok Etkisi, Vatikan Müzesi.	12
Resim 1.4. Bir Katakomp örneği, Roma.	14
Resim 1.5. Kostnice Kilisesi içi, Prag.	15
Resim 1.6. Plantagenet Sülalesi, Kraliyet Mezarları, M.S 1200-1256, Fontevrault Manastırı, Kuzey Fransa.	16
Resim 1.7. Giotto di Bondone “Ölü İsa’ya Ağıt”, 1306, Fresk, 185x200 cm, İtalya.	17
Resim 1.8. Andrea Mantegna, “İsa İçin Ağlayanlar”, 1483, T.Ü.T., 68x81 cm, Milano.	18
Resim 1.9. Antonio ve Bernardo Rossellino “Portekiz Kardinali ’nin Mezarı” (1461-1466). San Miniato al Monte Bazilikası, Floransa.	20
Resim 1.10. Leonardo Da Vinci, “Son Akşam Yemeği”, 1495, D.Ü.T., 418x794 cm, Santa Maria Dele Grazie, Milano.	22
Resim 1.11. Hieronymus Bosch, “Dünyevi Zevkler Bahçesi”, 1490-1510, M.P.Ü.Y.B., 205,5x384,9 cm, Prado Müzesi, Madrid.	23
Resim 1.12. Charles V. ’nin Saatler Kitabı, “Üç Yaşayan ve Üç Ölü”, 1510, İspanya Milli Kütüphanesi, Madrid.	24
Resim 1.13. Jacopo Pontormo, “Mezara İndiriliş”, 1525-1528, A.Ü.T., 313x192 cm, Santa Felicita Kilisesi, Floransa.	25
Resim 1.14. El Greco, “Orgaz Kontu’nun Gömülüşü”, 1586, T.Ü.Y.B., 460x360 cm, Santo Tome Kilisesi, Toledo.	26
Resim 1.15. El Greco, “Laocoon”, 1610-1614, T.Ü.Y.B., 137.5 x 172,5 cm Washington Ulusal Galeri, Amerika Birleşik Devletleri.	27
Resim 1.16. Caravaggio, “Judith Holoferne’in kafasını Keserken”, 1599, T.Ü.Y.B., 145x195cm, Galleria Nazionale D’Arte Antica, İtalya.	28
Resim 1.17. Charles-Andre Van Loo, “Medea Miss Clairon”, 1760, T.Ü.Y.B., 79x59 cm, Almanya.	29
Resim 1.18. Arnold Böcklin, “Ölümler Adası”, 1888, M.A.Ü.Y.B., 111cm x 155 cm, Basel Sanat Müzesi, İsviçre.	30
Resim 1.19. Jacques Louis David, “Paul Marat”, 1793, T.Ü.Y.B., 165x128 cm, Kraliyet Güzel Sanatlar Müzesi, Belçika.	32
Resim 1.20. Joseph Roques, “Marat’ın Ölümü”, 1793, T.Ü.Y.B., 116x125 cm, Toulouse Augustinian Müzesi, Fransa.	33
Resim 1.21. Paul Baudry, “Charlotte Corday”, 1860, T.Ü.Y.B., 203x154 cm, Nantes Sanat Müzesi, Fransa.	34
Resim 1.22. Francisco Goya, “Üç Mayıs Katliamı”, 1814, T.Ü.Y.B., 268 x 347 cm, Prado Müzesi, Madrid, İspanya.	35
Resim 1.23. Theodore Gericault, “Medusa Salı”, 1819, T.Ü.Y.B., 491 x 716 cm, Louvre Müzesi, Paris, Fransa.	36

Resim 1.24. J.M. William Turner, “Solgun Bir Atın Üzerinde Ölüm”, 1825, T.Ü.Y.B., 59,7 x 75,6 cm, Tate Modern, Londra, İngiltere.	37
Resim 1.25. Gustave Courbet, “Ornans’ta Cenaze Töreni”, 1850, T.Ü.Y.B., 315 x 660 cm, Musee Du Louvre, Paris, Fransa.	39
Resim 1.26. Pablo Picasso, “Guernica”, 1937, T.Ü.Y.B., 349 x 777 cm, Reina Sofia Müzesi, Madrid, İspanya.	40
Resim 1.27. Pablo Picasso, “Kore Katliamı”, 1951, T.Ü.Y.B., 110 x 210 cm, Picasso Müzesi, Paris, Fransa.	41
Resim 1.28. Zi Jian Li, “Nanjing Katliamı”, 1912, T.Ü.Y.B., 213 x 290 cm.	42
Resim 1.29. Andy Warhol, “Büyük Elektrikli Sandalye”, 1967, T.Ü.S.P.B.S.M., 137x185,4 cm, Michigan, Amerika Birleşik Devletleri.	43
Resim 1.30. Damien Hirst, “Tanrı Aşkına”, 2007, Platin, Elmas, İnsan Dişleri, Beyaz Küp Galerisi Londra, İngiltere.	44
Resim 1.31. İnsan figürlü mezar taşı örneği, Cambul Müzesi, Kazakistan.	46
Resim 1.32. Doğu Kazakistan’da Tarbagatay Yamacındaki Şilikti Baygetöbe Kurganı Mezar Odası.	47
Resim 1.33. Pazırık kurganından çıkarılan belleme örneği.	48
Resim 1.34. “Koç” şekilli mezar taşı örneği, Demirkapı, Tunceli.	50
Resim 1.35. “At” şekilli mezar taşı örneği, Tunceli.	51
Resim 1.36. Orhun Yazıtları, Moğolistan.	53
Resim 1.37. Selçuklu Meydan Mezarlığı, “Ahlat”, Bitlis.	53
Resim 1.38. Karacaahmet Mezarlığı, İstanbul.	54
Resim 1.39. Seyit Lokman, Süleymannâme, “Kanuni Sultan Süleyman’ın Cenazesi”, 1579-89.	55
Resim 1.40. Selimname, “Yavuz Sultan Selim Ölüm Döşğinde”, 16.Yüzyıl.	56
Resim 1.41. Hüseyin Zekai Paşa “Söğütte Ertuğrul Gazi Türbesi”, 1882, T.Ü.Y.B., 78 x 100 cm, Ankara Resim ve Heykel Müzesi, Ankara.	58
Resim 1.42. Osman Hamdi Bey, “Yeşil Türbe’de Dua”, 1882, T.Ü.Y.B., Kudret Türksan Koleksiyonu.	59
Resim 1.43. Osman Hamdi Bey, “Türbe Ziyaretinde İki Genç Kız II”, 1890, T.Ü.Y.B., 86 x 65 cm.	60
Resim 1.44. Ahmet Ziya Akbulut, “Mustafa Rakım Efendi Türbesi”, 1907, T.Ü.Y.B., 33 x 41 cm.	62
Resim 1.45. Ahmet Ziya Akbulut, “Mimar Sinan Türbesi”, 1910, T.Ü.Y.B., 38x55cm, Ankara Resim ve Heykel Müzesi, Ankara.	63
Resim 1.46. Mehmet Ali Laga, “Bursa Yeşil Türbe”, D.Ü.Y.B., 50x53 cm.	64
Resim 1.47. Hüseyin Avni Lifij, “Savaş/Alegori”, 1916, T.Ü.Y.B., 160x200 cm, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, İstanbul.	65
Resim 1.48. Hüseyin Avni Lifij, “Mezarlık”, 1917-1922, 19.5x14 cm, M.Ü.Y.B., İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, İstanbul.	66
Resim 1.49. Namık İsmail, “Son Mermi”, 1933, T.Ü.Y.B., 162x233 cm, Ankara Resim Heykel Müzesi, Ankara.	67
Resim 1.50. Nazmi Ziya Güran, “Karacaahmet”, 1881-1937, 68x81 cm, T.Ü.Y.B., Sakıp Sabancı Müzesi, İstanbul.	68
Resim 1.51. İbrahim Balaban, “Kan Davası-Kurban Babam”, 1950, T.Ü.Y.B., 88x112 cm, Yapı Kredi Bankası Koleksiyonu.	70
Resim 1.52. Bedri Rahmi Eyüpoğlu, “Hayat Ağacı”, 1957, K.Ü.G.B., 40x22 cm, Merkez Bankası Koleksiyonu, Ankara.	71
Resim 1.53. Cihat Burak, “Mezarlık ve Kedi”, 1967, T.Ü.Y.B., 120,5x72,5 cm, Füsün-Faruk Eczacıbaşı Koleksiyonu.	73

Resim 1.54. Cihat Burak, “Yunus Emre”, 1945, G.Ü.K.T., 31x 24,5 cm. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, İstanbul.....	73
Resim 1.55. Cihat Burak, “Hayat Ağacı”, 1988, Litografi, 37x25 cm, Anadolu Üniversitesi Çağdaş Sanatlar Müzesi Koleksiyonu.	74
Resim 1.56. Neşet Günal, “Korkuluk –IX”, 1988, T.Ü.Y.B., 183x105 cm, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, İstanbul.....	77
Resim 1.57. Neşe Erdok, “Viet-nam”, 1972, T.Ü.Y.B.....	78
Resim 1.58. Neşe Erdok, “Çoban”, 1983, T.Ü.Y.B., 180x110 cm.....	79
Resim 1.59. Neşe Erdok, “Elveda”, 2007, T.Ü.Y.B., 114x162 cm.....	80
Resim 1.60. Aydın Ayan, “Bir Memleketin Simgesel Portresi”, 1980, T.Ü.Y.B., 160x100 cm, F. Gönenç Koleksiyonu.....	81
Resim 1.61. Aydın Ayan, “Sonsuz Barış ve Dostluk”, 1982, T.Ü.Y.B., 160x100 cm, N. Kapancı Koleksiyonu.	82
Resim 1.62. Aydın Ayan, “Sonsuz Barış 1”, 1987, T.Ü.Y.B., 160x100 cm, Akbank Koleksiyonu.	83
Resim 1.63. Yüksel Arslan, “Criminels”, 1992, K.Ü.K.T., 110x41cm.....	84
Resim 1.64. Balkan Naci İslimyeli, “Sanatçının Kendi Ölümünü Taşıdığının Resmidir”, 1997-1998, T.Ü.K.T., 75x157 cm.....	85
Resim 1.65. Mehmet Aksoy, “Kayıp Analar”, 2003, Galatasaray Meydanı, İstanbul.....	86
Resim 3.1. Osman Hamdi Bey, “Şehzade Türbesinde Derviş”, 1908, T.Ü.Y.B., 123x94 cm, İstanbul Resim Heykel Müzesi, İstanbul.....	94
Resim 3.2. Osman Hamdi Bey, “Şehzade Türbesinde Derviş” Ayrıntı.	106
Resim 3.3. Osman Hamdi Bey, “Şehzade Türbesinde Derviş” Resmindeki Figürün Fotoğrafı.....	107
Resim 3.4. Osman Hamdi Bey, “Şehzade Türbesinde Derviş” Sandukalar Ayrıntı	109
Resim 3.5. Osman Hamdi Bey, “Lahitler”, 1903, T.Ü.Y.B., 34.5x44 cm, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, İstanbul.....	109
Resim 3.6. Michelangelo, “Sistina Şapeli Tavan Freskosu”, 1508-1512, 4093x1341cm, Vatikan.	114
Resim 3.7. Michelangelo, “Sistina Şapeli Tavan Freskosu Ayrıntısı”, Vatikan.....	114
Resim 3.8. Hüseyin Avni Lifij, “Karagün”, 1932, T.Ü.Y.B., 116x142 cm, Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi, Ankara.	117
Resim 3.9. Hüseyin Avni Lifij, “Karagün” Eskizi, K.Ü.K., 27x37 cm, B. Aksoy Koleksiyonu.	120
Resim 3.10. Hüseyin Avni Lifij, “Karagün” İçin Yatan Nü Kadın Etüdü, K.Ü.K., 23x37 cm, B. Aksoy Koleksiyonu.	120
Resim 3.11. Hüseyin Avni Lifij, “Karagün”, İsimli Resmin Altın Oran Kesitlerine Göre Çözümlemesi.....	124
Resim 3.12. Eugène Delacroix, “Halka Önderlik Eden Özgürlük”, 1833, T.Ü.Y.B., 260x325 cm, Louvre Müzesi, Paris.....	127
Resim 3.13. Hüseyin Avni Lifij, “Savaş ve Alegori”, 1916, T.Ü.Y.B., 160x200 cm, İstanbul Resim Heykel Müzesi, İstanbul.	134
Resim 3.14. Hüseyin Avni Lifij “Savaş ve Alegori”, Kompozisyonu İçin Figür Etüdü, K.Ü.K. 42x31 cm, Özel Koleksiyon.....	135
Resim 3.15. Hüseyin Avni Lifij, “Akgün”, 1923, T.Ü.Y.B., 90x115 cm, Milli Kütüphane Koleksiyonu, Ankara.	137
Resim 3.16. Hüseyin Avni Lifij, “Akgün”, Altın Oran, $\sqrt{2}$ Dikdörtgeni ve Armonik Bölünmeye göre çözümlemesi.	139

Resim 3.17. Hüseyin Avni Lifij, “Akgün”, top başındaki asker eskizi, K.Ü.K., 20x16 cm, B. Aksoy Koleksiyonu.	140
Resim 3.18. Hüseyin Avni Lifij, “Akgün”, İsimli Resmin Eskizi, 1923, 25,5x34 cm, Em. Alb. Sabahattin Ergi Koleksiyonu.	141
Resim 3.19. Cihat Burak, “Şairin Ölümü”, 1967, T.Ü.Y.B., 127x200 cm İstanbul Modern Koleksiyonu.	147
Resim 3.20. Nazım Hikmet’in Fotoğrafı.	149
Resim 3.21. Nazım Hikmet Dört Yaşındayken Annesiyle Fotoğrafı ve Nazım Hikmet’in Babası Hikmet Bey.	152
Resim 3.22. Nazım Hikmet ve Vala Nureddin.	153
Resim 3.23. Balkan Naci İslimyeli, “Sanatçının Kendini Kendine Kurban Ettiğinin Resmidir”, 1997-98, T. Ü. K.T., 125x151 cm.	166
Resim 3.24. Balkan Naci İslimyeli, “Sanatçının Susarak Çile Çektiğinin Resmidir”, 1998, T.Ü.K.T., 90x119 cm.	178
Resim 3.25. Balkan Naci İslimyeli, “Sanatçının Kendiyle Cenk Ettiğinin Resmidir”, 1998, T.Ü.K.T.	179
Resim 3.26. Balkan Naci İslimyeli, “Sanatçının Yükseldiği Yerdeki Yalnızlığının Resmidir”, 1998, T.Ü.K.T.	179
Resim 3.27. Aydın Ayan, “Ala Karganın Sesi/V. Vereschagin’nin Ardından”, 2016, T.Ü.Y.B., 160X200 cm, Sanatçı Koleksiyonu.	191
Resim 3.28. Vasily Vereschagin, “Savaşın Apotheosis’i”, 1871, 127x197 cm, Tretyakov Galerisi.	193
Resim 3.29. Aydın Ayan, “Ak Köpek-Kara Köpek”, 2013, T.Ü.Y.B., 130x162 cm.	196
Resim 3.30. Aydın Ayan, “Sonsuz Barış I”, 1976, T.Ü.Y.B., 110x50 cm ve “Sonsuz Barış II”, 1976, T.Ü.Y.B., 100 x 70 cm, İş Bankası Koleksiyonu.	200
Resim 3.31. Aydın Ayan, “Şimdi Gözaydın Etme Zamanıdır Yeni Bir Dünya Doğuyor”, 1977, T.Ü.Y.B., 130 x 63 cm. Sanatçının Koleksiyonu.	201
Resim 3.32. Pieter Bruegel, “Darağacındaki Saksâğan”, 1568, A.P.Ü.Y.B. Darmstadt Hesse Eyalet Müzesi, Almanya.	202

TABLO LİSTESİ

Sayfa

Tablo 3.1.1. Prof. Dr. İsmail Tunalı'nın "Sanat Ontolojisi" Kitabını kaynak alan, Prof. Mahmut Öztürk'ün (1998) Sanat Eleştirisi Dersi için hazırladığı Ontolojik (Varlık Bilimsel) Yapıt İnceleme Kuram ve Yöntemlerinin aşamaları.....	92
Tablo 3.1.2.(devam). Prof. Dr. İsmail Tunalı'nın "Sanat Ontolojisi" Kitabını kaynak alan, Prof. Mahmut Öztürk'ün (1998) Sanat Eleştirisi Dersi için hazırladığı Ontolojik (Varlık Bilimsel) Yapıt İnceleme Kuram ve Yöntemlerinin aşamaları.	93
Tablo 3.1.3. İkonografik ve İkonolojik Yapıt İnceleme Kuramı ve Yöntemlerinin aşamaları. Kaynakça: (Öztürk M. , 2011).	116
Tablo 3.1.4. Prof. Mahmut Öztürk'ün (1998) Sanat Eleştirisi Dersi için hazırladığı Ekspresyonist-Dışavurumcu Yapıt İnceleme Kuram ve Yönteminin aşamaları.....	146
Tablo 3.1.5. Prof. Mahmut Öztürk'ün (1998) Sanat Eleştirisi Dersi için hazırladığı Psikanalitik Yapıt İnceleme Kuram ve Yönteminin aşamaları. ...	165

FOTOĞRAF LİSTESİ

Sayfa

Fotoğraf 3.1.1. Prof. Dr. İsmail Tunalı'nın "Sanat Ontolojisi" Kitabını kaynak alan, Prof. Mahmut Öztürk'ün (1998) Sanat Eleştirisi Dersi için hazırladığı ders notları.....	91
Fotoğraf 3.1.2. Prof. Mahmut Öztürk'ün (1998) Sanat Eleştirisi Dersi için Psikanaliz Felsefeyle Varoluşçu Felsefeyi karşılaştırarak hazırladığı ders notu.	145
Fotoğraf 3.1.3. Prof. Mahmut Öztürk'ün (1998) Sanat Eleştirisi Dersi için hazırladığı ders notları.....	165



KISALTMA VE SEMBOLLER LİSTESİ

A.Ü.T.	: Ahşap Üzerine Tempera
A.P.Ü.Y.B.	: Ahşap Panel Üzerine Yağlı Boya
D.Ü. T.	: Duvar Üzerine Tempera
D.Ü.Y.B.	: Duralit Üzerine Yağlı Boya
G.Ü.K.T.	: Gravür Üzerine Karışık Teknik
M.A.Ü.Y.B.	: Maun Ağacı Üzerine Yağlı Boya
M.P.Ü.Y.B.	: Meşe Paneller Üzerine Yağlı Boya
T.Ü.Y.B.	: Tuval Üzerine Yağlıboya
T.Ü.K.T.	: Tuval Üzerine Karışık Teknik
K.Ü.K.	: Kağıt Üzerine Karakalem
T.Ü.T.	: Tuval üzerine Tempera
T.Ü.S.P.B.S.M.	: Tuval Üzerine Sentetik Polimer Boya, Serigraf Mürekkebi

TEŞEKKÜR

Tezin yazım sürecindeki destekleri için Prof. Mahmut ÖZTÜRK'e teşekkürlerimi iletiyorum. Bilgi birikiminiz, tecrübeleriniz ve rehberliğiniz olmadan bu başarıya ulaşamazdım. Ayrıca, değerli bilgilerini ve deneyimlerini paylaşan Doç. Dr. Cihan Şule KÜLÜK'e teşekkürlerimi sunmak istiyorum. Cesaretiniz ve bilgi birikiminiz her zaman tez yazım sürecinde ilham kaynağı oldu.

Tez yazım sürecindeki desteklerinden dolayı eşim Mürvet Miray EKİCİ ve çocuklarıma, Eymen Faruk, Muhammed Furkan ve Ecenur EKİCİ'ye teşekkür etmek istiyorum. Sizin sabrınız ve anlayışınız olmadan bu süreci başarıyla tamamlayamazdım. Ayrıca, motivasyon ve psikolojik destek sağlayan Psikolojik Danışman dostum Kadir ÇAKIR hocama da teşekkürlerimi sunarım.

Son olarak, tezin başarılı bir şekilde tamamlanmasında emeği geçen herkese teşekkür ederim. Her birinizin desteği, çok değerlidir. Bu süreçte yanımda olan ve beni motive eden herkese minnettarım.

1. GİRİŞ

Bu bölümde problem durumu, araştırmanın amacı, araştırmanın önemi, sınırlılıkları ve tanımlara yer verilmiştir.

1.1 Problem Durumu

Sanatın doğuşu, insanlık tarihinin başlangıcına kadar uzanır ve sanat kavramının evrimi insanın kendisiyle eşdeğerdir. İlk sanat eserleri genellikle mağara duvarlarına yapılan doğal betimlemeler veya figüratif tasvirlerdir. Bu eserler genellikle avlanma sahneleri, doğal olaylar ya da toplumsal yaşamla ilgili konuları yansıtır. İnsanın evrimiyle birlikte, sanatta da belirgin bir gelişim görülür. İlk dönemlerde sanatın temel amacı genellikle pratikti; avlanma sahneleri, doğal olayların betimlenmesi gibi işlevsel ihtiyaçları karşılamak için kullanılmış olabilir. Ancak zamanla, insanın düşünsel ve duygusal zenginleşmesiyle birlikte sanatın işlevi de değişmeye başlamıştır.

Sanat; insanların duygularını ifade etmek, düşüncelerini aktarmak, toplumsal bağları güçlendirmek ve varoluşsal soruları sorgulamak için bir araç haline gelmiştir. Sanatta gözlemlenen bu gelişim süreci, insanlığın kendisinin gelişimine paralel olarak gerçekleşmiştir. Sanat; insanın deneyimlerini, duygularını ve düşüncelerini ifade etme şeklini yansıtırken aynı zamanda toplumsal, kültürel ve tarihsel bağlamlar içinde şekillenmiştir. Bu nedenle sanatın evrimi insanın evrimiyle sıkı bir şekilde bağlantılıdır ve sanat tarihi, insanlığın tarihini anlamak için önemli bir kaynaktır.

Resim sanatı, insan duygularını ve düşüncelerini ifade etmek için güçlü bir araç olarak kabul edilir. Bu nedenle sanat tarihinde resim sanatı başat role sahiptir. Bu sanat dalında ölüm ve mezarlık gibi evrensel temalar sıklıkla işlenir ve birçok farklı sanatçı tarafından çeşitli perspektiflerle ele alınır. Ölüm teması, sanatın en eski ve evrensel konularından biridir. İnsan varoluşunun temel gerçeği olan ölüm, insanların yaşamlarının anlamını ve değerini sorgulamalarına neden olur. Sanat, bu derin ve evrensel konuyu ele alarak insanların varoluşsal endişelerini ve duygusal deneyimlerini ifade etmelerine olanak tanır. Aynı zamanda ölüm bir toplumun ve kültürün ritüelleri, inançları ve değerleriyle de yakından ilişkilidir.

Sanat eserleri belirli bir toplumun ölümle ilgili anlayışını, ritüellerini ve duygularını yansıtabilir. Sanatçılar, ölüm gibi derin ve etkileyici bir konuyu ele alarak duygularını ve düşüncelerini özgürce ifade edebilirler. Sanat, ölüm gibi soyut

ve zorlu bir konuyu somut bir şekilde görselleştirebilir ve sembolik olarak temsil edebilir. Bu, insanların ölümle ilişkili karmaşık duygularını ve düşüncelerini daha iyi anlamalarına yardımcı olabilir. Bundan dolayı ölüm teması sanatta sıklıkla işlenir ve sanat eserlerinin çeşitliliği içinde farklı şekillerde ifade edilir.

İnsanlık tarihinin ilk dönemlerinden itibaren ölüm, sanat eserlerinde önemli bir tema olmuştur. Ölüm imgesi genellikle mezarlık ortamlarında veya ölümle ilişkilendirilen sembollerle birlikte görülür. Mezarlık, ölümün fiziksel ve sembolik olarak temsil edildiği alanlardan biridir ve sanatçılar için önemli bir ilham kaynağı olmuştur. Sanat eserlerinde ölüm imgesi genellikle bir memento mori olarak kullanılır. Memento mori kavramı, Latince “ölümü hatırla” anlamına gelir ve insanların ölümlülüğünü ve geçiciliğini hatırlatma amacı taşır. Bu tür eserler, ölümü sembolize eden iskeletler, solmuş çiçekler, zamanın sembolleri gibi unsurları içerebilir (Soylu, 2019). Mezarlıklar da bu tür sembollerle doludur ve sanatçılar burada ölümün fiziksel ve duygusal boyutlarını keşfetmişlerdir.

Mezarlıklar aynı zamanda sanatın mekânsal bir ifadesidir. Mezar taşları ve anıtlar; sanatçıların ölümü, ölenleri hatırlama ve onurlandırma biçimlerini yansıtır. Bu yapılar, mimari ve heykel sanatının ölümle ilişkili sembollerle nasıl bütünleştiğini gösterir. Özetlemek gerekirse, sanatta ölüm imgesi ve mezarlık ilişkisi, insanların ölümle başa çıkma ve onu anlama sürecinde önemli bir rol oynamıştır. Sanat eserleri, ölümün fiziksel ve duygusal boyutlarını keşfederken mezarlıklar da ölümün sembolik ve toplumsal yönlerini yansıtır (Huerta, 2016). Bu nedenle ölüm teması sanatta ve mezarlık ortamlarında sıkça karşımıza çıkar ve insanların ölümle olan ilişkisini anlamak için önemli bir kaynak oluşturur.

Sanatta “ölüm” temasının yansımaları, insanlık tarihinin hemen hemen her döneminde görülebilir. İlk çağlardan günümüze kadar olan süreçte ölümün anlamı, işlevi, sembolizmi farklı kültürlerde ve zaman dilimlerinde değişiklik göstermiştir. Ancak genel olarak ölüm teması sanat eserlerinde birçok farklı şekilde ele alınmıştır. İlk çağlardan itibaren ölüm, çeşitli medeniyetlerin sanatında sıkça görülen bir tema olmuştur. Örneğin, Antik Mısır'da ölüm ölümlerin yaşamdan sonraki hayatlarına hazırlanmalarında merkezi bir rol oynamıştır. Piramitler, mezar tapınakları ve lahitler gibi yapılar firavunların ölümsüzlüğe olan inançlarını ve gücünü göstermek için inşa edilmiştir (Assmann, 2001).

Antik Yunan ve Roma döneminde de ölüm teması, sanat eserlerinde sıkça işlenmiştir. Heykellerde ve vazolarda ölüm, kahramanların trajik sonları veya

mitolojik figürlerin ölümü şeklinde betimlenmiştir. Ayrıca ölüm ve ölümden sonraki yaşamın sembolleri, bu dönemlerin sanatında da sıkça görülmüştür (Atıl ve Alp, 2017). Orta Çağ boyunca Hristiyanlık etkisi altında ölüm teması sanatta daha belirgin bir şekilde ortaya çıkmıştır. İncil hikâyeleri özellikle İsa'nın çarmıha gerilmesi ve dirilişi gibi olaylar, bu dönemin sanatında sıkça betimlenmiştir (Öztoğat ve Yüzgüller Arsal, 2014). Ayrıca ölümün karanlık ve kaçınılmaz bir gerçek olarak algılandığı bu dönemde memento mori sanatı da popüler hale gelmiştir. İnsanların ölümlülüğünü hatırlatma amacı taşıyan bu tür eserlerde iskeletler, solmuş çiçekler ve zamanın sembolleri gibi unsurlar sıkça kullanılmıştır.

Rönesans Dönemi'yle birlikte ölüm teması sanatta daha karmaşık ve derinlemesine ele alınmıştır. Bu dönemde insan anatomisi ve doğal dünya daha ayrıntılı bir şekilde incelenmiş ve ölüm, daha gerçekçi bir şekilde betimlenmiştir. Rönesans ressamaları, ölümü trajik ve melankolik bir şekilde değil; aynı zamanda bir dönüşüm ve yeniden doğuş olarak da görmüşlerdir (Yaşar, 2001). Günümüzde, ölüm teması sanatta hala önemli bir yer tutmaktadır. Modern ve çağdaş sanatçılar, ölümün karmaşık duygularını ve düşüncelerini ifade etmek için çeşitli teknikler kullanmaktadırlar. Ölüm, sanatın sürekli olarak keşfedilen ve yeniden yorumlanan evrensel bir teması olmaya devam etmektedir.

Türk resim sanatında ölüm imgesi, geçmişten günümüze kadar önemli bir tema olmuştur. İslamiyet öncesi Türklerde ölüm, yaşam döngüsünün doğal bir parçası olarak kabul edilmiş ve bu nedenle sanatta sıklıkla yer almıştır. İslam'ın Türk kültüründe yayılmasıyla birlikte ölüm ve ölüm sonrası yaşamın temsili daha dini bir boyut kazanmıştır. Osmanlı döneminde, ölüm resimleri genellikle sultanların portreleriyle birlikte kullanılmış ve ölümün kutsal bir geçiş olduğu düşüncesiyle işlenmiştir. 19. yüzyılda modernleşme süreciyle birlikte Batı medeniyetleri etkisiyle figüratif resimlerde ölüm, romantik ya da dramatik bir şekilde ele alınmıştır. Cumhuriyet dönemi sanatında ise ölüm, çoğunlukla sembolik ve metaforik bir anlam kazanmış; sosyal veya politik mesajlarla birleştirilmiştir. Modern Türk resminde ölüm; genellikle bireysel deneyimler, toplumsal eleştiriler ya da metafizik konular bağlamında işlenmiştir. Çağdaş Türk sanatında ise ölüm, daha soyut ve sembolik bir anlam kazanmış; bireysel ve toplumsal kimliklerin sorgulanmasıyla ilişkilendirilmiştir.

Çağdaş sanatı anlamak ve anlamlandırmak disiplinler arası bir bakış açısını gerektirir. Sanatın çeşitli disiplinlerle etkileşimi, onu anlamak için farklı

perspektiflerin bir araya getirilmesini zorunlu kılar. Sanat eserlerinin anlamını çözümlmek için sadece sanat tarihine veya bir sanat teorisine dayanmak yetersiz kalabilir. Sanat eserlerinin içerdği semboller, anlamlar ve ifade biçimleri, sanat yapıtları inceleme kuram ve yöntemleri ile daha kapsamlı bir şekilde değerlendirilebilir. Bu bağlamda farklı sanat yapıtı inceleme kuramları hakkında bilgi sahibi olmak, çağdaş sanatı daha derinlemesine anlamamıza ve günümüz sanat ve eleştiri akımlarını daha kapsamlı bir şekilde değerlendirmemize olanak tanır. Sanat eserlerini sadece tek bir perspektiften değil, birçok farklı açıdan ele alarak onların çok katmanlı doğasını daha iyi kavrayabiliriz. Bu da sanatı anlamlandırmak ve yorumlamak için daha zengin ve içsel bir deneyim sağlar.

Bu çalışma, dünya ve Türk resim sanatında ölüm ve mezarlık temalarının evrimini incelerken farklı kültürel, dini ve felsefi bakış açılarının nasıl yansıtıldığını araştırmayı amaçlar. Özellikle, seçilen belirli sanatçıların çalışmaları üzerinden farklı yapıt inceleme yöntemlerini kullanarak bu temaların nasıl ele alındığını ve insanların ölümle başa çıkma sürecindeki rolünü anlamayı hedefler. Aynı zamanda bu çalışmada ressamın ölüm ve mezarlık temalarını ele alırken kullandıkları sembollerin, imgelerin insan psikolojisi ve toplumsal yapılar üzerindeki etkilerinin incelenmesi sağlanacaktır. Bunun yanında sanat eserlerinin yapıldığı dönemin kültürel ve tarihsel bağlamı ile ressamın kişisel deneyimleri ve düşünceleri gibi faktörler de dikkate alınarak eserlerin yorumlanması gerçekleştirilecektir.

Bu çalışma, sanat eserlerinin ölümle ilişkili semboller ve imgeler aracılığıyla insan psikolojisini ve toplumsal yapıları nasıl şekillendirdiğini anlamak için bir temel sağlayacaktır. Ayrıca farklı kuramsal çerçevelerle değerlendirilen sanatçı çalışmaları neticesinde sanat eserlerini inceleme kuram ve yöntemlerinin sanat eğitimi alanlarına yansımaları ve katkılarının önemi vurgulanacaktır.

1.2 Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın amacı, ölüm olgusu ve mezarlıklar temasının Dünya ve Türk resim sanatındaki gerçek ve simgesel anlamdaki ele alınış biçimlerini örneklerle sunmaktır. Bu çerçevede Türk resim sanatında ölüm imgesi ve mezarlık temasını eserlerine yansıtan sanatçı eserlerinin farklı kuramsal çerçeveler bağlamında incelenmesi hedeflenmektedir. Bu amaçlar doğrultusunda aşağıdaki sorulara cevap aranmıştır:

1. İkel toplumlarda ve mitolojide ölüm imgesi nasıl kullanılmıştır?

2. Orta Çağ'dan günümüze kadar dünya sanatında ölüm imgesi ve mezarlıklar teması nasıl ele alınmıştır?

3. Eski Türk kültüründe ve İslamiyet'in kabulünden sonraki süreçten günümüze kadar Türklerde ölüm imgesi ve mezarlık temasının sanata yansımaları nasıl olmuştur?

4. Osman Hamdi Bey'in "Şehzade Türbesinde Derviş" adlı eseri, Nicolai Hartmann'ın Yeni Ontolojik Yapıt İnceleme Kuramı çerçevesinde nasıl ele alınmıştır?

5. Hüseyin Avni Lifij'in "Karagün ve Akgün" adlı eserleri, Erwin Panofsky'nin İkonografik ve İkonolojik Yapıt İnceleme Kuramı çerçevesinde nasıl değerlendirilmiştir?

6. Cihat Burak'ın "Şairin Ölümü" adlı eseri, Jean Paul Sartre'ın egzistansiyalizm-varoluşçuluk felsefesi temel alınarak Ekspresyonist-Dışavurumcu Yapıt İnceleme Kuramı çerçevesinde nasıl incelenmiştir?

7. Balkan Naci İslimyeli'nin "Sanatçının Kendini Kendine Kurban Ettiğinin Resmidir" adlı eseri, Sigmund Freud'un Psikanalitik Yapıt İnceleme Kuramı çerçevesinde nasıl değerlendirilmiştir?

8. Aydın Ayan'ın "Ala Karganın Sesi/V. Vereschagin'nin Ardından" adlı eseri, Karl Marx'ın Marksist anlayışından hareketle Toplumcu Gerçekçi Yapıt İnceleme Kuramı ve Yöntemi çerçevesinde nasıl incelenmiştir?

Sanat eserlerinin kuramsal açıdan incelenmesi ve sonrasında bu kuramların sanat eğitimi ve sanata yansımalarıyla ilgili bilgiler verilecektir. Farklı eğitim düzeylerindeki kişilerin sanat eserlerini daha anlamlı bir şekilde sorgulayabilmeleri, simgelere ve imgelere dair farkındalıklarını artırabilmeleri için belirli kurallar çerçevesinde eserleri incelemeleri gerektiği amaçlanmaktadır.

Sanatçının eserlerini yaparken kullandığı motiflerin ve imgelerin bilinçli bir şekilde mi yerleştirildiği, bunun için gerekli eğitim ve kültüre sahip olup olmadığı, dönemin sosyo-kültürel değerlerini takip edip etmediği, felsefe, bilim, mitoloji ve sanat eğitimiyle ilişkisinin incelenmesi hedeflenmektedir.

Bu çalışmanın, sanat eserlerini inceleme yöntemleriyle gerçekleştirilmesi ve sanat eğitimi alanlarına katkı sağlaması amaçlanmaktadır.

1.3 Araştırmanın Önemi

Türk resim sanatında ölüm imgesi ve mezarlık temasının incelenmesinin önemi ve gerekliliği hem Türk sanatının derinlemesine anlaşılması hem de sanat eğitimi katkı sağlaması açısından büyük önem taşımaktadır.

Batı kültüründe sanat alanındaki köklü değişikliklerin Türk Resim Sanatının önceleri minyatür etrafında biçimlenmesiyle birlikte ölüm imgesi ve mezarlık temasının Türk sanatında sınırlı kaldığını gözlemlemekteyiz. Ancak Cumhuriyet Dönemi sonrasında bu konunun daha geniş bir çerçevede ele alınmaya başlanmasıyla birlikte Türk resim sanatında ölüm imgesi ve mezarlık temasının incelenmesi gerekliliği ortaya çıkmıştır.

Bu alandaki literatür çalışmalarının azlığı ve kuramsal incelemelerin yetersizliği, bu konuda yeni araştırmalara ve çalışmalara ihtiyaç olduğunu göstermektedir. Cumhuriyetin ilanından günümüze kadar olan süreçte ölüm imgesi ve mezarlık temasının farklı sanatçılar tarafından nasıl ele alındığını ve bu temaların eserlere nasıl yansıtıldığını anlamak, Türk resim sanatının evrimini anlamak için önemlidir.

Bu inceleme, ölüm imgesi ve mezarlık temasının sanat eserlerindeki plastik etkilerini ve insan zihnindeki derin etkilerini değerlendirerek sanat eğitime yeni bir perspektif kazandırabilir. Özellikle Türk resim sanatı bağlamında yapılan bu çalışmalar, sanat eğitime katkı sağlayarak öğrencilerin sanatın farklı yönlerini anlamalarına ve kendi eserlerinde derinlik kazanmalarına yardımcı olabilir. Bu açıdan Türk resim sanatında ölüm imgesi ve mezarlık temasının incelenmesi sadece sanat tarihine değil, aynı zamanda gelecek nesillerin sanat eğitime de katkı sağlayacak önemli bir alanı temsil etmektedir.

1.4 Sınırlılıklar

- Bu çalışmada dünya sanat tarihi ve çağdaş Türk resim sanatında ölüm ve mezarlık konularına dair yazılmış ulaşılabilen alan yazın kaynaklarıyla sınırlıdır.
- Bu çalışmada ölüm temasının somut ve soyut yönlerini bütün yanlarıyla tahlil etmek ve incelemek amacıyla belirli bir sayıda sanatçı analizine odaklanılmıştır.
- Araştırmanın verileri, amaca uygun olarak araştırmacının kişisel gözlemlerinden elde ettiği sanatsal deneyimlere odaklanılarak sınırlı tutulmuştur.

1.5 Sayıtlar

Bu çalışmada incelenen görseller, ağdaş Türk resim sanatında ölüm ve mezarlık konularını işleyen belirli sanatçıların eserlerinde dönemin sosyal ve kültürel özelliklerini yansıttığı varsayımıyla incelenmiştir.

1.6 Tanımlar

Alegori: Bir kavramın tasarım yoluyla başka şeylerle ifade edilmesidir (ztrk, 2011).

Eleştiri: Sanat eserlerini inceleyerek doğruyu ortaya çıkarmayı amaçlayan ve yapıtın değerini belirlemeye yönelik bir inceleme veya tartışma şeklinde tanımlanabilir (Dağlıoğlu ve İnce, 2018).

Kuram: Tanımlanmış gerçekleri açıklama, yorumlama veya tanımlama amacı taşıyan, deneyimlenmemiş ve yalnızca düşünce temelli prensiplere dayanan olayları anlamaya ve yeni olguları keşfetmeye yönelik bilimsel bir öğreti olarak tanımlanabilir (Onan, 2017).

İkonografi: Sanat eserlerinin temalarını ve anlamlarını inceleyen bir alt disiplindir. Bu alanda temel odak, sanat eserlerinin içerdiği konular ve onların taşıdığı anlamlardır (Eminoğlu, 2022).

İkonoloji: Bir sanat eserinin içeriğindeki toplumsal etkilerin, sanatçı tarafından yapıtında ifade edilmek istenen mesajın dışavurumu olarak tanımlanabilir. Bu, görsel sanat eserlerini yorumlama yöntemidir (Eminoğlu, 2022).

İmge: Bir nesnenin yeniden tanımlanmasını sağlayan şey, duyu organlarıyla algılanmış bir şeyin somut veya düşünsel bir kopyasıdır (Işıldak, 2008).

yk: Sanatçının eseri oluşturduğu döneme özgü temalar ve kavramlarla izleyiciye yakınlığını göstererek anlatmak istediğini ifade eder (ztrk, 2011).

Sanat eseri analizi: Tüm yaratıcı faaliyetlerin tanımlanması, tarihsel, düşünsel ve güncel çabaların bir arada görülmesi ve incelenmesini içerir. Bu süreç, sanat eserinin üretim biçimini, kullanılan malzemeleri, form ve içerik ilişkilerini anlama ve yorumlama sürecidir (Yumukoğlu ve diğerleri, 2019).

Sanat ontolojisi: Sanat eserlerini somut varlıklar olarak ele alıp çözümlmeyi amaçlayan bir ağdaş sanat felsefesidir (Tunalı, 1971).

1.7 Kavramsal Çerçeve

1.7.1 Ölüm İmgesi ve Mezarlık Teması ile İlgili Genel Bilgiler

1.7.1.1 İlkel Toplumlarda Ölüm İmgesi

Ölüm olgusu din ve bilim gibi insanı ele alan zihinsel faaliyetlere konu olduğu gibi sanatında konusu olmuştur. İnsanoğlu tarih boyunca duygu ve düşüncelerini ifade etmek için sanat da dâhil olmak üzere farklı yolları kullanmıştır. Resim sanatı, kutsal şeyleri tasvir etmek veya boş zaman geçirmek için bir ara farklı amaçlara hizmet etmiştir. Resimler, bazen gerçeği tasvir ederken bazen de gerçekçi olmayan olayları ortaya koyan gerçek ve sembolik anlamlar taşıyabilir. İnsanlar doğanın kudretli unsurlarından korktukları veya onlara saygı gösterdikleri için onlara çeşitli anlamlar atfetmişlerdir (Foroughi ve Javadi, 2017).

İlk çağlarda yaşayan insanların imge kullanımlarına bakıldığında önemli ayrıntılar göze çarpmaktadır. Bu dönemlerde imge ile kulübe arasında yararlılık açısından bir fark yoktur. Kulübeler; insanları güneş, yağmur, rüzgâr gibi zor şartlardan veya inançlarının ürünü ruhlardan korurken imgeler de büyüsel amaçlarla resim ve heykeller aracılığıyla bu işlevi yerine getirdiği söylenebilir. Sanatın başlangıcını anlamamız için ilkel toplulukların oluşturdukları imgeleri bakılacak nesneler olarak değil kullanılacak ve güç dolu nesneler olarak görmeye iten yaşantıyı ve düşünce tarzını anlamak gerekmektedir (Gombrich, 1999). Bir mağarada zihin, boşluğu ruhani hayvanlarla ve varlıklarla doldurur. Ama aynı zamanda zihinde de insanın bağlantıların yarattığı bir mağara vardır. Üst Paleolitik dönemde topoğrafik mağara ile zihindeki mağara bir araya gelince yeni boyutlar oluşmuş ve çarpıcı bir sanat doğmuştur (Williams ve Clottes, 1998).

Sanatsal açıdan bakıldığında Lascaux'nun sanatı Paleolitik sanatsal becerilerin zirvesi olduğu söylenebilir. Birçok araştırmacı tarafından "Tarih Öncesi Sistine Şapeli" olarak nitelendirilen bu mağara, ayrıntıları ortaya çıkmaya devam eden 500'den fazla boyalı ve 1.500'den fazla oyulmuş resim ve işaret içermektedir (Aujoulat, 2005). Lascaux mağarası tasvirleri ilkel döneme ait bilgi; toplumun hafızası, sanatsal becerilerini insanların çaba ve tehlikelerini paylaşmaktadır (Gittins ve Pettitt, 2017).



Resim 1.1. Lascaux Mağarası, “Ölü Adam (Kaza Sahnesi)”, M.Ö. 15.000-10.000. Fransa.

Lascaux mağarasında sözü edilen diğer hayvan resimlerinden oldukça farklı bir sahnenin varlığı işlenmiştir. Söz konusu resim hem bütün bir kompozisyon olarak hem de figürlerin birbirleriyle ilişki halinde oldukları bir öyküyü anlatması bakımından ilgi çekicidir. Bu sahnede Lascaux mağarasındaki diğer resimlerden farklı olarak ilk kez ölü bir insan betimlemesine rastlanılmıştır. Kompozisyon dört figürlü olarak betimlenmiş olup bir bizon, onun önünde yatan ölü bir adam, bir kuş ve bir gergedandan oluşmaktadır. Gergedanın bu kompozisyona ait olup olmadığı net olmamakla birlikte bizon yaralanmıştır ve iç organları karnına saplanan bir okla dışarı çıktığı görülmektedir (Gittins ve Pettitt, 2017).

George Lechler, Abbé Breuil (1877-1961) göre bu resim, adamın mızrağı bizona saplamasının hemen ardından gergedan tarafından öldürüldüğü biçimde yorumlanmaktadır. Başka bir deyişle avcının avlanan olduğu biri duruma işaret etmektedir. Resimde yer alan kuş figürünün bir totemle bağlantısı olabileceği görüşü öne sürülürken diğer bir yandan bu dönemde uçları hayvan başlı olacak biçimde yontulmuş mızraklar bulunduğu için kuşun mızrağın baş kısmı için yontulan parçası olabileceği görüşündedir. Bu parçanın büyüsel bir anlamı olduğu kuşun uçma gücünün mızrağa geçeceği inancıyla yontulmuş olabileceği düşünülmektedir (Önuçak, 2009).

Benzer bir şekilde bizonun altında büyüsel amaçla yapılmış olma ihtimali olan ve diğer mağara resimlerinde benzer örüntülere rastlanan yazının öncülleri olan işaretler bulunmaktadır. Fakat diğer mağara resimlerinde bahsedilen işaretler bağırsakların bulunduğu noktada değil paralel çizgiler halinde hayvanların vücudunda veya üzerinde yer aldığı görülmektedir. Bu nedenle bu çizgiler, diğer resimlerde de görüldüğü üzere hayvanın altında bulunan bir tuzağın işareti olabileceğini düşünmektedir (Lechler, 1951).

Lascaux mağarası resminde görüldüğü üzere mağaralara çizilen resimler, insanların doğayı kontrol altına alabilmek hayvanları avlayabilmek ve hükmedebilmek amacıyla güç imgeleriyle doludur. Lascaux mağarasında ilk defa bir insanın ölüm sahnesinin resme eklendiği görülmektedir. Bu bağlamda doğaya hükmeden insanların yaşam olgusunun karşısında ölüm imgesiyle karşılaşmaya başladığı ve ölüm olgusuyla mücadele ettiğini göstermektedir (Gittins ve Pettitt, 2017).

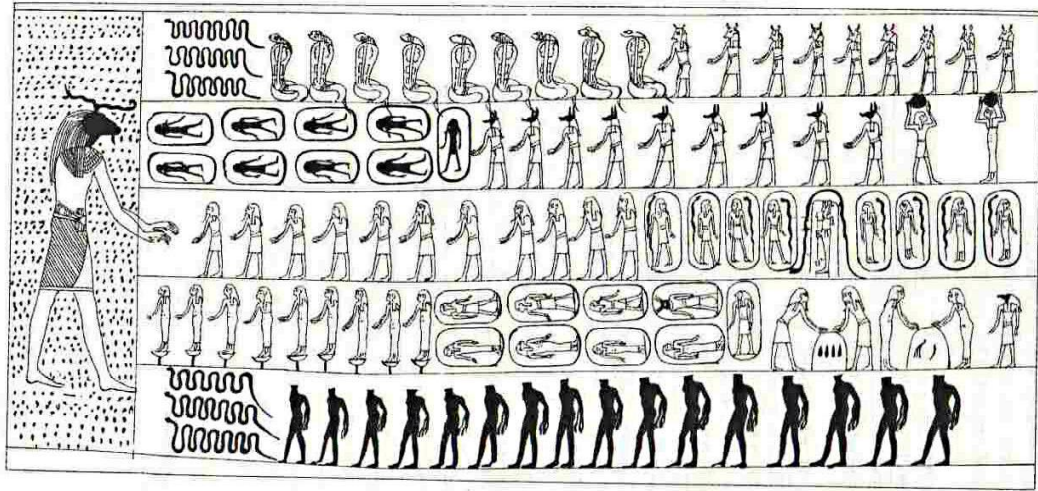
1.7.1.2 Mitoloji 'de Ölüm İmgesi

İnsanlığın başlangıcından itibaren ölüm kavramı tüm insanlar için bir sır olma özelliği taşımış olup sayısız araştırmanın konusu olmuştur. Ölüm olgusu, insanların var olan dünyası ile kendi algıladıkları dünya arasında oluşturdukları masal ve geleneklerin etkileriyle ortaya çıkan mitolojinin de odak noktası olmuştur. Resmin en önemli unsuru olan ölüm; ölümsüzlük arayışı, öte-dünya fikri ve ölüm karşısında farkındalık gibi çeşitli kavramları farklı şekillerde sunmak için kullanılmıştır. Eski Mısır, birçok arkeolojik eser ve sanat eserinin günümüze ulaştığı insanlığın en büyük ve ilk uygarlıklarından biridir (Foroughi ve Javadi, 2017).

Eski Mısır medeniyetinde ölümden sonra yaşam inancında görülmektedir. Ölümden sonra mutlulukla sonsuza kadar yaşayabilme amacıyla dünya yaşamında erdem sınavını başarıyla tamamlamaları gerektiğine inanmaktadır. İnanışlarına göre bu sınavı başarıyla yerine getiremeyenler, öldükten sonra yeniden öldürülüp var oluşları yok edilmektedir. Osiris, yeraltı dünyasının efendisi ve Mısırlıların ölüm ve sonsuzluk tanrısıdır (Assmann, 2001). Osiris, ölümlerin koruyucu tanrısı olarak Tanrı-kral inancını yansıtmakla birlikte ölümü yenmek isteyenler için örnek olmuştur (Wilkinson, 2003). Bu inançları; mimarilerini, resim ve heykelticiliklerini, ölümlerini gömme törenlerini ve mumyacılığı etkilemiştir. Mısır inancına göre ruh ölümle birlikte bedeni terk eder ancak beden korunursa ruh bedenini bulup ona geri

dönebilir. Bu nedenle ölü bedeninin korunması kutsal bir görev haline gelmiştir (Ay, 2023).

Ölümsüzlük, sonlu olan hayatta erdemli yaşamış insanların kazancı olarak sunulur. Bu ölümsüzlük vaadiyle insanlar kuvvetli bir denetim altında tutulabilmekteydi (Bauman, 2000). Ölülüler, Tanrı Osiris'in karşına çıkıp önündeki terazi karşısında hesap vermektedir. Osiris terazinin bir kefesinde dirhem yerine hakikat bulunmakta olup ölüyü tartmaktadır. Ölü, hayatının hesabını uygun bir şekilde verdiği takdirde sonsuz mutluluğa cennete kavuşur. Eski Mısır'da erdemli bir yaşam dinin temeli olup dünyanın dört bir yanındaki sayısız dinlerde de bu erdemin izleri görülmektedir (Hançerlioğlu, 1995).



Resim 1.2. Duat Dünyasının Mağara Tanrıları ve Üst Bölgeler: Osiris önünde temizlenenler ve başları kesilmiş ölümler, Mısır.

İnançlarla doğrudan ilişki içinde olan ve toplumlara ait görsel bir dil olarak değerlendirilen resim sanatında ölümle ilgili betimlemelerin ve kişileştirmelerin karşımıza çıktığı görülmektedir. Sümer, Mısır ve Yunan kültürleri içerisinde ölümün algılanış ve ifade ediliş biçimleri benzerlik ve farklılıkları açısından değerlendirilmektedir (Foroughi ve Javadi, 2017). Eski Yunan'da da ölüme ilişkin pek çok mitoloji bulunmaktadır. Ölümle ilgili kaygılar, kahramanların ölümle yüzleşme anlarını tasvir eden mitlerde görülmektedir.



Resim 1.3. “Laocoon ve Oğulları”, M.Ö.200 Pergamon Barok Etkisi, Vatikan Müzesi.

Cömert’in “Mitoloji ve İkonografi” kitabında Laocoon ve oğullarıyla ilgili olarak, Vergilius’un “Aeneis Destanı’nın” mitolojik anlatımına değinilmektedir. Yunanlılar, Troya’ya karşı kurnaz bir plan hazırlamaktadır. Devasa bir tahta at yapıp içine seçilmiş askerler gizlenir. Bu tahta at, Troya surlarının önüne bırakılıp Tenedos Adası’na çekilir. Troyalılar, düşmanın geri çekildiğini sanarak tahta atı içeri almaya ya da şüpheyile yaklaşmaya başlarlar. Apollon Tapınağı rahibi Laocoon, tahta atın bir tuzak olduğunu vurgular ancak dinlenmez. Ardından Troyalı birkaç çoban, Sinon adında bir Yunanlıyı yakalar ve krala götürür. Sinon, yalan bir hikâye uydurarak tahta atın masum olduğunu iddia eder (Cömert, 2010).

Savaştan yorgun düşen Yunanlıların geri çekildiğini ve tahta atın Athena’ya adak olduğunu söyler. Bu sözlerle atın içeri alınmasını sağlar. Bu sırada Laocoon, Poseidon için bir boğa kurban ederken iki yılan belirir ve Laocoon’un çocuklarına saldırır. Laocoon ve oğulları, deniz tanrısı Poseidon’un gönderdiği yılanlar tarafından öldürülür. Troyalılar, bunu tanrıların bir cezası olarak yorumlayıp surları açarlar ve tahta atı içeri alırlar. Ancak geceleyin tahta atın içinde gizlenen Yunan

askerleri şehre sızarlar ve uyuyan Troyalılar tarafından fark edilmeden şehri ele geçirirler (Cömert, 2010).

1.7.1.3 Orta Çağ'dan Günümüze Kadar Olan Süreçte Ölüm İmgesi

Orta Çağ sanat düşüncesinde Antik Çağ dünyasının sanat anlayışından uzaklaşarak dine dayalı estetik anlayışını benimsemiştir. Orta Çağ'da sanatın güzellik algısı Tanrı'nın istediği yönde olması gerektiğini vurgulamakta olup sanat dine hizmette araç olarak kullanılmaktaydı. Orta Çağ'ın sonlarında insanlık tarihinin seyrini değiştirecek önemli olaylar, keşifler ve yeniliklerle Rönesans anlayışı ortaya çıkmıştır. İnsan merkezli sanat anlayışı kendini göstermekte ve gelişmekteydi (Ünlü, 2019).

Orta Çağ süresince sanatçılar sıklıkla bu dünya yaşamının ötesindeki dünyayı betimleyen resimlere odaklanmışlardır. Bu dönemde ölüm teması, resim sanatında en çok işlenen ve vurgulanan konulardan biri haline gelmiştir. Aynı dönemde Hristiyanlık inancının etkisiyle Avrupa'da mezar taşı kültürü de gelişmeye başlamıştır. Avrupa'da kilise mezarlarında bir heykel geleneği göze çarpsa da bu heykeller azizler, aristokratlar ve din adamları gibi önemli kişiler için yapılmış sınırlı sayıda heykellerdi. Heykeller yalnızca süs amaçlı olmayıp ölenlerin ruhlarına eşlik etmek amacıyla koruyucu, sosyal statü veya ekonomik göstergesi olarak yapılmıştır. Dolayısıyla bu yapılar psikolojik ve kültürel olarak önem arz etmektedir (Atıl ve Alp, 2017).

Orta Çağ sanat anlayışında ölüm imgesi önemli bir yer edinmiş olup sanatçılar genellikle dünya yaşamının ötesindeki dünyayı betimleyen çalışmalara odaklanmışlardır. Bu dönem süresince ölüm teması, resim sanatında sıklıkla vurgulanan konulardan biri haline gelmiştir. Aynı zamanda Hristiyanlık inancının etkisiyle Avrupa'da mezar taşı kültürü de gelişmeye başlamıştır. Hristiyanlık inancıyla birlikte Avrupa'da gömü geleneği ve buna bağlı gelenekler şekillenmeye başlamıştır. Bu sebeple gömü geleneğini Hristiyan inancıyla birlikte değerlendirmek gerekecektir. Özellikle Katolik kiliselerde olmak üzere kiliselerde azizlerin veya hayatını kiliseye adanmış din adamlarının ölü bedenlerinin kutsal mekânlara defnedilmesi köklü bir gelenek olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu kişilerin bedenlerinin muhafaza edilmesi için mimari yapıda duvar içlerinde ve kiliselerin zemin katında bulunan mahzenlerde katakomplar oluşturmuşlardır. Katakomplar özellikle erken Hristiyanlık döneminde sıkça tercih edilen ve genellikle yeraltında bulunan tonozlu yapılar olarak bilinir. Hristiyan

düşünce yapısı ruhun ölümsüzlüğüne vurgu yaparak ölümün bir sondan ziyade bir dünyadan diğerine geçiş olduğunu söylemektedir. Bu bağlamda mezar, ruha ev sahipliği yapan ve kişinin huzur içinde sonsuz hayata geçtiği yeni mekân olduğu söylenebilir (Atıl ve Alp, 2017).



Resim 1.4.Bir Katakomp örneği, Roma.

Bu dönemlere ilişkin elde edilen bulgulara göre gömü alanları, birçok defa kullanılabilmekteydi. Kimi mezarlar, defin amaçlı o denli sıklıkla kullanılmıştır ki mezardan çıkan kemikler için ayrı bir depo yapılmak zorunda kalınmıştır. Bu duruma ilişkin en önemli örneklerden biri Prag'da bulunan Kostnice (Church of Bones) kilisesidir. Kostnice Kilisesi'nde mezarların yoğun kullanımı sebebiyle toprak yüzeyine çıkan insan kemikleri depolamak için rahipler kemikleri kullanmayı uygun görmüşlerdir. Rahipler, kemikleri iç dekorasyonda kullanarak kemikten duvar, avize ve sütunlar yapmışlardır. Böylelikle bedenlerden geri

kalanlar yine kutsal mekânda barındırılmış olup depolama sorunu çözülmüş olmaktadır (Atıl ve Alp, 2017).



Resim 1.5. Kostnice Kilisesi içi, Prag.

Avrupa'daki şapeller ve kiliseler, önemli din adamlarının yanı sıra toplumun önde gelen yönetici ve soyluların gömülmesi için sık tercih edilen yerlerdir. Mekân içi gömü teknikleri açısından bu mezarlarda en sık tercih edileni lahitlerdir. Tarihi Antik Yunan medeniyetine dayanan lahitler, eski bir defn şeklidir. Lahitler (sarcophagus), mezar mimarisinde en fazla çeşitlilikte yorumlanmış; en eski mezar anıtı unsurlarındandır. Antik bilginlerden Pliny ve Theophrastus'un aktardığına göre bu mezar anıtlarının ilk örnekleri, Anadolu'da Assos'a özgü bir taş olan "assius" tarafından yapılmaktaydı. Taşın kostikli (asit) yapısından dolayı ölü bedeni sadece kemikleri kalacak şekilde kısa bir süre içerisinde eritmekteydi.

Antik mezar yapıların teması, Rönesans Dönemi boyunca çeşitlilik göstermiştir. Antik Roma kazılarında elde edilen bulgulara göre kimi zaman bu lahitler başlı başına bir mezar anıtı olarak da kullanılmaktaydı. Antik Çağ'dan bu yana lahitlerin rölyef ve çizimlerle süslemesi bir gelenektir. Bununla birlikte lahitlerin üzerine örtülen kapakların üzerine sırt üzeri uzanmış ve kolları kavuşmuş biçimde betimlenen figürler kullanılmaktaydı. Bu kullanım XII yy. Kuzey

Fransa’da ortaya çıktığı düşünölen Romanesk Sanat’ta karşılaşılan bir uygulamadır. Bu uygulamalar Orta Çağ boyunca da cenaze heykelinin ana teması olarak egemenliğini sürdürmüştür. Heykeltıraşlar, cenaze heykellerinde sıradan görönen figüratif lahit kapaklarını etkili bir biçimde değeri artırmasını sağlamasıyla birlikte geleneksel mezar yapısından da kopmadan eserlerini şekillendirmişlerdir. Bu dönemde yapılan lahit ve cenaze heykelleri devam eden yüzyıllarda yapılacak olan mezar heykellerini de etkilemiştir. Şüphesiz bu dönemde yapılan lahit ve cenaze heykelleri devam eden yüzyıllarda yapılacak mezar heykellerinin başlangıcı niteliğindedir (Atıl ve Alp, 2017).



Resim 1.6. Plantagenet Sülalesi, Kraliyet Mezarları, M.S 1200-1256, Fontevrault Manastırı, Kuzey Fransa.

Rönesans gelişimleriyle birlikte sanatta dinsel konularla birlikte ölüm imgesinin öne çıktığı görölmektedir. Bu yeniliklere öncölük etmesi açısından Giotto’nun sanat tarzı ve eserleri önemli bir yer edinmektedir. Giotto, sıklıkla Hristiyanlıkla ilgili resimler yapmış olup resimlerinde de dinsel duyguları yansıtmayı istemiştir. Giotto’nun yeni gösterim anlayışının yaşama geçirmenin yanında duygu aktarımı üzerine yoğunlaştığı Arena Şapeli fresklerinde söz konusu yenilik fikirleri “Ölü İsa’ya Ağıt” resminde en yetkin anlatımı göze çarpmaktadır. İsa’nın çarmıhtan indirilmesinin sonrası ve mezara konmasından önce gerçekleştiği varsayılan olayı tanımlayan “Ölü İsa’ya Ağıt” ya da “Ağlayış” (Lamentation), şapelin ikonografik çalışmalarında yerini almaktadır (Öztokat ve Yüzgüller Arsal, 2014).



Resim 1.7. Giotto di Bondone “Ölü İsa’ya Ağıt”, 1306, Fresk, 185x200 cm, İtalya.

Giotto, “Ölü İsa’ya Ağıt” adlı eserinin konusu dinsel bir konudan alınmış olup resminde izleyiciyi Hz. İsa’nın trajedisiyle karşı karşıya getirmektedir. Eserin betimlemelerine bakıldığında Hz. İsa’nın bulunduğu mekân yeryüzüne ait bir mekândır. Perspektif kullanımı olarak arkadaki dağlarla öndeki dağlar farklı renklerde kullanılmıştır. Eserde yer alan figürlerin birbirlerini örtmesiyle ileri-geri ilişkisi resme eklenmiş ve gerçek yaşama yakın yansıtılmıştır. İnsanların yüzlerindeki ifadeler aşırı duyguyla bezenmiş şekilde yansıtılmıştır. Eserde annenin acısı, Ölü İsa’yı çevreleyen bütün figürlerde göze çapmaktadır. Giotto, bu kederli sahnenin her figüre yansıyan acısını inandırıcı bir şekilde yansıtmıştır. Sanatçı ustalıkla dinsel olayı yeryüzüne indirmiş ve bunu insan boyutları içerisinde etkili bir biçimde sunmuştur (Cömert, 2010).

Hız. İsa’nın çarmıhtan indiriliş sahnelerinde önemli bir yeri olan Meryem’ler ve Yuhanna’nın dışında Aramatyalı Yusuf ve Nikodim de bulunabilir. Yusuf’un daha zengin ve gösterişli giyimi sebebiyle Yusuf ile Nikodim birbirinden ayrılmaktadır. Çarmıhtan indirilen Hız. İsa, kendisi için gözyaşları döken yakınları ve sevdikleri arasındadır. Annesi Hız. Meryem, oğlunun başını tutmaktadır.

Mecdelli Meryem (saçları uzun), Hz. İsa'nın ayakucunda ağlıyor. Bu iki Meryem arasında yüzünü ve gövdesini yandan gördüğümüz üçüncü bir Meryem (Klopas'ın karısı) bulunur. Onun hemen ardında da kollarını yana açmış bir şekilde duran İncilci Yahya bulunur. Eserin kompozisyonu köşe gerisel olarak ikiye ayıran duvarın üzerinde yine acı ile olaya katılan kanatlı on melek bulunur (Cömert, 2010).

Rönesans döneminde yas temasını en çarpıcı işleyen ressam olarak anılan Mantegna'nın "İsa'ya Ağlayanlar" adlı eseri İsa'nın çarmıhtan indirildikten sonra mezara konulması arasındaki sürede yaşanan bir sahneyi betimlemektedir. "İsa İçin Ağlayanlar" resminde Hz. İsa, tablonun derinliğine doğru sırtüstü yattığı görülmektedir. Böylece sanatçı derine ulaşan bir perspektif hareketiyle esere daha da hacim kazandırmıştır. Vücudu bele kadar örten kumaş, eski üsluplara göre daha yumuşak olduğu söylenebilir. Hz. İsa'nın kasları hacimlenen şekilleriyle çizilerek yuvarlaklaşan formlar haline getirilmiştir. Hem Hz. İsa'nın hem de ağıt yakanların yüzleri, dışavurumcu bir acı ve ıstırap içerisinde görünmektedir. Bu eser, çıplak vücut ve rakursi yani perspektifi açısından bir yenilik olduğu söylenebilir (Turani, 2003).



Resim 1.8. Andrea Mantegna, "İsa İçin Ağlayanlar", 1483, T.Ü.T., 68x81 cm, Milano.

Eserde İsa'nın kısalan vücudu insan bedenindeki perspektifi etkili bir biçimde yansıtmıştır. Bununla birlikte bazı sanat tarihçileri vücutlardaki aşırı abartı

ve oylum hissini, barok bir yönelim olarak yorumlamaktadır. Bu konulu diğer eserlerden farklı olarak Mantegna Hz. İsa'yı resim düzlemine dik olarak yerleştirmiştir. Eserde yer alan figürlerin yüzlerindeki dramatik anlatımın yanında bu kompozisyon anlayışı ile resmin yenilikçi yönünü ortaya koymaktadır (Aksoy, 2014).

Mantegna'nın 'İsa İçin Ağlayanlar' adlı eserinde olduğu gibi dönemin resimlerinde kullanılan anlatım daha gerçekçi ve doğaldır. İsa'yı gerçek hayatta görebileceğimiz sıradan insanlar gibi tasvir edilmiş bir şekilde görmekteyiz. Resimde yer alan kişilerin yüz ifadelerinin acıyı etkili biçimde tasvir etmekte olduğu görülmektedir. Bu açıdan bakıldığında ölüm olgusunun artık eserlerde daha doğal olarak işlendiğini göstermektedir. Bütün dönemlerde resim insanlar için gerçeği anlatmakta çok önemli bir yer tutmaktadır. Ölüm olgusu da insan yaşamının ayrılmaz bir parçası olduğu için sanatta sürekli anlatılan bir imge olmuştur (Aksoy, 2014). Ölüm imgesi resim sanatının dışında mezar taşlarında da önemli ölçüde yer edinmiştir. XV. ve XVI. yüzyıl mezar taşlarıyla ilgili Avrupa'da "lahit mezar tipi" uygulamaları devam etmiştir. Bu mezar tiplerinin duvara yaslanır bir vaziyette olduğu göze çarpmaktadır. Mezarı duvara yaslama şekilde yapılmasının bir kural haline geldiği belirtilir (Atıl ve Alp, 2017).



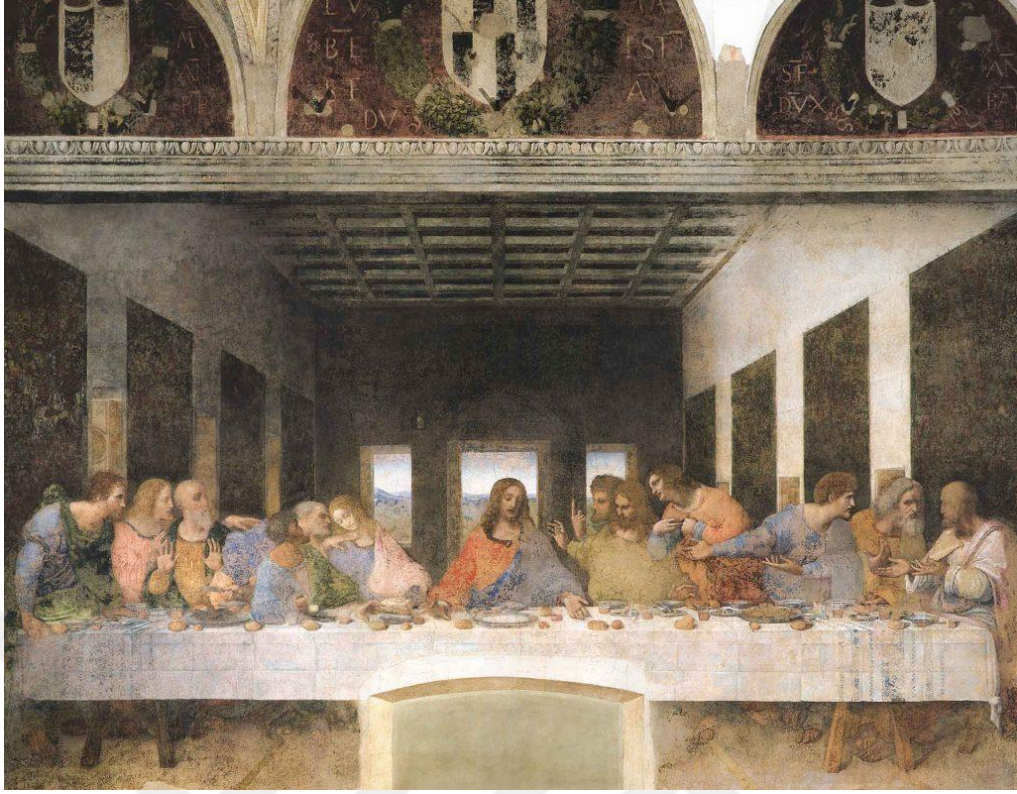
Resim 1.9. Antonio ve Bernardo Rossellino “Portekiz Kardinali ’nin Mezarı”
(1461-1466). San Miniato al Monte Bazilikası, Floransa.

“Duvara dayalı lahit mezar tipi, XV ve XVI. yy. ilk çeyreğine kadar en fazla uygulanan kilise içi mezar teması olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu tür mezarlarda yukarıya doğru uzayan yapının her iki tarafı yivli sütunlarla desteklenip üstü kubbemsi bir dekorasyonla tamamlanıyordu. Lahit, sütunlar veya kadın figürlü taş sütunlar üzerinde yükselirken mezar sahibinin heykel figürü lahit üzerinde uzanırcasına betimlenmektedir. Yapının kubbe tarafına doğru daha çok Meryem ve çocuk İsa figürü gibi kutsal imgeler yer almaktadır. Lahitin üzerine doğru melekler ve kubbeden aşağıya doğru sarkan perdeler kompozisyonun vazgeçilmez unsurları arasında yer almaktadır. San Miniato Bazilikasında yer alan Floransa’daki Portekiz Kardinali ’nin duvar mezarı, bu üslubun ulaştığı en iyi örnekleri arasında yer almaktadır (Atıl ve Alp, 2017).

Orta Çağ düşünce yapısı Rönesans anlayışının ortaya çıkışında etkili olmuştur. Orta Çağ düşüncesi öbür dünyadaki kurtuluşa önem verirken Rönesans düşüncesi ise dünyevi yetkinliğe ve bu dünyadaki kurtuluşu önceliklemektedir. Orta Çağ'da eserine imzasını atmayan sanatçı, Rönesans'ta kendi "yapma" gücüne inandığından eserinin altına imzasını atmaktaydı. Sanat anlayışında değişiklikler hız kesmeden kendini göstermekteydi. Sanatta sonsuzluk yerine ölçü, çok parçacılık yerine sakin ve dünyevi bir yapı tarzı ortaya çıkmıştır. Rönesans sanatçıları, orta çağın kutsal öbür dünyası yerine bu dünyanın gözlemine dayalı bir mekân dünyası ele alırlar. Bu açıdan bakıldığında özellikle Rönesans döneminde resim sanatında da inanç ve inancın zayıflama etkisi açıkça görülmektedir. Orta Çağ resim anlayışına uygun olarak açık hava (manzara) betimlemeleri görülmemektedir. Gözleme dayanmadan ziyade aklın bir tasavvurdan ibaret olan Orta Çağ resminde renkler de doğasına uygun kullanılmamaktaydı. Rönesans Dönemi'nde ise gözlem, araştırma, yetenek gibi kavramların ortaya çıkışıyla gerçekçi bakışa göre edinilmiş resimler ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla gözlem için doğasallığa bir yöneliş vardır (Altuner, 2020).

Sanat ve din ilişkisinin Rönesans Dönemi'nde sanatçıların tutumları ile yakından bağlantılı olduğu görülmektedir. Rönesans Dönemi'nin en önemli sanatçı ve bilim insanlarından olan Leonardo da Vinci, Rönesans sanatçıları içinde doğaya yönelmiş mistik düşünce yapısıyla diğerlerinden ayrılan bir sanatçıdır. Leonardo da Vinci, eserlerinde dini tasvirlerle ayrı bir önem vermektedir. Santa Maria Della Grazie Kilisesi için hazırladığı "Son Akşam Yemeği" adlı çalışmasında bu dini tasvirler göze çarpmaktadır. Bu eserde Hristiyanlığın en önemli konularından olan İsa'nın havarileriyle birlikte yediği son yemeği tasvir edilmiştir.

Eser incelendiğinde figürler masanın etrafında resmedilmiştir. Figürlerin üçerli dört gruba ayrılarak yerleştirildiği kompozisyonun merkezinde İsa bulunmakta olup havarilerden biri İsa'ya ihanete uğrayacağını söylemektedir. Dini bir tasvir olmasına rağmen havarilerin üzüntü ve şaşkınlıkları gizlenmemektedir (Altuner, 2020). Gombrich (1997)'e göre Leonardo da Vinci'nin eserinde hayran olunacak şey, çizimdeki teknik ustalığın ötesinde insan davranışlarını ve tepkilerini derinlemesine algılama yeteneği ve sahneyi canlandırmadaki büyük hayal gücüdür.



Resim 1.10. Leonardo Da Vinci, “Son Akşam Yemeği”, 1495, D.Ü.T., 418x794 cm, Santa Maria Dele Grazie, Milano.

16. yüzyıl Avrupa resim sanatı içinde öncü bir sanatçı olduğu ileri sürülen Hieronymus Bosch’un gerçeküstü imgelerle kurguladığı sahneleriyle göze çarpmaktadır. Bosch günümüz resim sanatını etkilemenin yanı sıra farklı disiplinlerde ifade aracı olarak sanatsal yaratım sürecini etkilediği söylenebilir. Rönesans’ın önemli isimleri olan Leonardo, Raffaello ve Michelangelo gibi sanatçılar İtalya’da klasik güzelliğin izini sürerken Bosch yarattığı cennet-cehennem ve masal figürleri görüntüleriyle Orta Çağ sanat anlayışından fırlamış gibidir. Ancak bu resimlerin anlatmak istedikleri zamanın ruhuna oldukça uygundu (Karausse, 2005).



Resim 1.11. Hieronymus Bosch, “Dünyevi Zevkler Bahçesi”, 1490-1510,
M.P.Ü.Y.B., 205,5x384,9 cm, Prado Müzesi, Madrid.

Bosch’un resimlerinde dinsel motiflerle birlikte Rönesans zihniyeti betimleme şekillerinin bir arada kullanıldığı görülmektedir. “Dünyevi Zevkler Bahçesi” resminde yer alan gerçeküstü imgelerle resmin içeriği ve Bosch’un sembolizmi bir arada düşünüldüğünde resmin birçok sanat eleştirmeninin dikkatini çekmesi anlaşılabilir bir durumdur. Bosch’un üç parçadan bu eserinde günahlardan kaçınılması, dünyevi zevklerin gelip geçiciliği gibi Hristiyan ahlakı önermesi konularına yer vermiştir. Sol panelde İsa veya İsa kılığındaki tanrı, Âdem ve Havva’nın birlikteliğini kutsadığı görülmektedir ve bu kutsal evliliğin sembolü olarak yorumlanabilir (De Rynck, 2016).

Eserde öne çıkan ana temaların etik ve ahlaki ölçüde bir eleştiri barındırdığı izleyiciyi ahlaksallaştırmaya yönelik bir amaç içerisinde olduğu fark edilmektedir (İrak, 2019). Ayrıca bu panoda manzaranın sakinliği içinde bazı detaylarda dünyaya sızan kötülükler göze çarpmaktadır ve bu durum işlerin daha da kötüleşeceğini vurgulamaktadır. Orta panelde insanlar, doğa ile bir arada olmalarına rağmen hayvanilik, teşhircilik ve baştan çıkarılma gibi betimlemeler içermektedir. Ancak mutlulukla dolu olan bu bahçe, insanları sağ paneldeki cehenneme doğru sürüklemektedir. Orta paneldeki eylemleri nedeniyle günaha düşmüş insanlar, cehennemde hak ettikleri korkunç cezaya çarptırılmaktadır (De Rynck, 2016).

Dini temalardan ziyade insanın kırılabilirliği ve ölümün kaçınılmazlığı gibi evrensel ahlaki konuları ele almakta olan Charles V'nin saatler kitabındaki “Üç Yaşayan Üç Ölü” adlı eser memento mori motifini yansıtmaktadır. Ölümün hayatın bir parçası olduğunu hatırlatır ve insanları dünya hayatının geçici ve geçiciliği üzerine düşünmeye sevk eder. Latince kelimeleriyle ifade edilen memento mori, “Unutma ki öleceksin” anlamını taşır ve sanatta ölümün bir hatırlatması olarak sıkça kullanılmaktadır (Akkan, 2022).



Resim 1.12. Charles V.'nin Saatler Kitabı, “Üç Yaşayan ve Üç Ölü”, 1510, İspanya Milli Kütüphanesi, Madrid.

Üç yaşayan ve üç ölü arasındaki karşılaşma, Danse Macabre (ölüm dansı) ve ölümün zaferi gibi memento mori sanatının bir parçası olarak kabul edilir ve genellikle dünyevi ve alegorik bir anlatı içerir. Bu temalarda iletilmek istenen mesaj dinî değil, ahlakidir. Hikâyenin farklı versiyonları olsa da yaşayanlar ile ölümler arasındaki karşıtlığı vurgulamak açısından ortak bir temel özelliğe sahiptirler. Resimde üç soylu gencin avdan dönüşünde üç ölüyle karşılaşması betimlenmiştir. Ölümlerden biri gençlere işaret ederek şöyle der: “*Siz neyseniz, bir zamanlar biz de öyleydik; şimdi neysek, sizde böyle olacaksınız*”. Üç ölü, genç soylular aracılığıyla okuyucuyu veya izleyiciyi yaşamın kırılabilirliği ve dünyevi zevklerin geçiciliği

üzerine düşünmeye yönlendirir. Hikâyenin temel amacı, okuyucuyu erdemli bir yaşam sürmeye teşvik etmektir (Akkan, 2022).

Sanat ve din arasındaki ilişki Rönesans sanatçılarının tavırlarıyla yakından ilgiliydi. Bu zamanlarda ana konu olarak dini konulu tasvirler işlense de Rönesans Dönemi'ndeki sanat anlayışı süreci daha çok bu dünya ile ilgili olmuştur. Avrupa coğrafyasında gerçekleşen reform hareketi, çeşitli askeri kuşatmalar, dini meclislerin ve kiliselerin güçlenmesi gibi toplumsal olaylar entelektüel çevrede kabul gören “maniyerist” anlayışı geliştirmiştir. Bu anlayış Rönesans'ın dengesini bilinçli olarak bozmaktadır. Maniyerist anlayış; dengeyi, uyumu, oran-orantı anlayışını, perspektif kurallarını bozmakla birlikte zaman-mekân belirsizliği oluşturarak anlaşılması güç anlatımlar benimsemektedir. Bu doğrultuda dinsel tavır hâkim olarak dünyevi yaşamla bağlantı kesilmeye çalışılmıştır. Eserlerdeki tasvirlerde yer alan figürlerin ayakları yerden kesilmekte ayrıca gerçeklik, gri ton ve yapay ışık kullanılarak yok edilmektedir (Altuner, 2020).



Resim 1.13. Jacopo Pontormo, “Mezara İndiriliş”, 1525-1528, A.Ü.T., 313x192 cm, Santa Felicita Kilisesi, Floransa.

Diğer bir maniyerist sanatçı El Greco, “Orgaz Kontu’nun Gömülüşü” tablosunda kilise yapımında büyük bağışta bulunan kontun yaptığı iyiliğe karşılık

erişeceği mertebeyi konu almaktadır. Ana Britanica'nın (1988) sanatçı, ölümden sonraki yaşamı resmetmiştir. Hikâyeye göre 14. yüzyıl soylularından Kont Orgaz, yaşamı boyunca işlediği günahların affedilmesini arzular. Bir dua esnasında gökyüzü açılır ve Kilise 'ye yaptığı bağışların ödülü olarak Aziz Augustinus, Aziz Stephanos ve Orgaz Kontu'nun cenazesini mezara indirmek için mucizevî bir şekilde ortaya çıkarlar. Aynı anda Kont'un günahlarının affedilmesi için Vaftizci Johannes ve Hazreti Meryem, İsa'ya yalvarır. El Greco, bu dini konuyu resmederken efsaneye sadık kalmıştır (Ana Britanica 1998, Akt., Umay, 1998).

Kont'un öldükten sonra yükseleceği yer olarak belirlenen İsa'nın bulunduğu kat sahnenin hemen üstünde resmedilmiştir. Yeryüzü-öte dünya, dünyevilik-dinsellik bir arada gerçekçi anlatımdan uzak biçimde bilinçli olarak tasvir edilmiştir (Altuner, 2020). Eser incelendiğinde yeryüzü ve gökyüzünün bir düzlemde resmedildiği görülmektedir. Kasvetli, daha karanlık “maddi dünya” ve ferah, daha aydınlık “manevi dünya” olarak tanımlanabilen iki zamansallık anlatılmıştır (Şahiner Bilhan, 2007).



Resim 1.14. El Greco, “Orgaz Kontu’nun Gömülüşü”, 1586, T.Ü.Y.B., 460x360 cm, Santo Tome Kilisesi, Toledo.

İnsanların düş ürünü olarak ortaya çıkan mitler, geçmişten günümüze sanatta önemli bir yere sahiptir. Mitler, insanların yaşayışlarını etkilediği gibi sanatçıların eserlerine de ilham kaynağı olmuştur. El Greco'nun "Laocoon" isimli çalışmasını buna örnek gösterebiliriz. Resim ve heykel sanatları arasındaki üstünlük konusunda tartışmalarda yer alan ressam El Greco (1540-1614) heykel grubundan etkilenererek çalıştığı "Laocoon" eserini Bizans ve Batı sanatını birleştirerek maniyerist anlayışının ona kazandırdığı yeni üslupla yeniden yorumlamıştır. Hem konusu hem de temsili açısından dikkate değer "Laocoon" El Greco'nun sürekli çabalarının doğruluğuna işaret etmektedir (Matsubara, 2001).



Resim 1.15. El Greco, "Laocoon", 1610-1614, T.Ü.Y.B., 137,5 x 172,5 cm
Washington Ulusal Galeri, Amerika Birleşik Devletleri.

Rönesans'tan sonra zamanla değişim gösteren sanatta gelişmeler olup "Barok" ve "Rokoko" gibi yeni sanat dönemleri yaşanmıştır. Bu dönemlerde aşkın ve heyecanın temel alındığı eserler yoğunlukta idi. Avrupa ülkelerinde 1500'lü yılların sonları ile 1700 yılları arasında ortaya çıkan Barok sanatı klasisizme tepki olarak ortaya çıkmıştır. Barok sanatı Rönesans'ın katı kuralları esneterek sanata hoşgörü getirmiştir. Barok dönemde önemli değişimlerden biri ışık kullanımı olmuştur. Işık kullanımı yerini karanlık kullanımına bırakmıştır. Bu değişiklik,

eserlerde yansıtılmaya çalışılan ölüm teması kullanımında önemli bir yere sahip olduğu söylenebilir (Yaşar, 2001).



Resim 1.16. Caravaggio, “Judith Holoferne’in kafasını Keserken”, 1599, T.Ü.Y.B., 145x195cm, Galleria Nazionale D’Arte Antica, İtalya.

Caravaggio, eski dönem Barok ressamlarından biri olarak, “Judith ve Holofernes” efsanesini yorumlayan ve eski adıyla Ahit olarak bilinen “Apokrif metni” eserini resmetmiştir. Kesme anını şiddet, nefret ve kin duygularıyla gösteren ilk ressam olan Caravaggio, bu miti resmetmiştir. Sanat tarihinde, Judith’in Holofernes’in kafasını bedeninden ayırmadan kesme sahnesini gösteren çok az ressam bulunmaktadır. Bu nedenle, Caravaggio’nun eseri, sanat tarihindeki bu kesinti anını gösteren nadir örneklerden biridir. Caravaggio, Judith ve Holofernes mitini başarılı bir kompozisyon kurgusuyla ve şiddetin yoğunluğunu vurgulayarak izleyiciye aktarmıştır. Rönesans ve Barok döneminin alışlagelmiş “Judith ve Holofernes” resimlerinden farklı bir yaklaşımı olan Caravaggio, çağdaşlarına ve takipçilerine ilham kaynağı olmuştur (Erkan, 2018).

18. yüzyılın başlarında geometrik ve daha ciddi stile tepki olarak ortaya çıkan “Rokoko” sanatı; pastoral ortamları, sıcak pastel renkleri ve eğlenceli sahneleriyle tanınmış bir resim stilidir. Fransa’da geliştirilen bu stil; genellikle

zengin aristokratları, açık hava partilerini veya mitolojik figürleri tasvir etmiştir. Bu dönemin önemli sanatçılarından olan Charles-Andre Van Loo'da bu stilin hareketli ve eğlenceli unsurların yanı sıra mitolojik konulu resimler de yapmıştır. Mitolojik figürlere ve ölüm olgusuna değindiği eserlerinden biri “Medea Miss Clairon” dır.



Resim 1.17. Charles-Andre Van Loo, “Medea Miss Clairon”, 1760, T.Ü.Y.B., 79x59 cm, Almanya.

Charles-Andre Van Loo’nun “Medea Miss Clairon” adlı eseri, Medea’nın hikâyesini resmetmektedir. Hikâye, Korinthos kralı Jason’un krallığını elinden alacağı endişesiyle ülkeyi terk etmek istemesi ve ona altın postu bulma görevinin verilmesiyle başlar. Jason, ülkesinden ayrılarak birçok olayla karşılaşır ve bu

süreçte Medea ile tanışır. Medea, Eros 'un okuyla vurularak Jason'a âşık olur ve ona yardım ederek altın postu elde etmesini sağlar. Jason, altın postla birlikte ülkesine döner; Medea ile evlenir ve kral olur. Ancak zamanla Jason, başka bir kadına âşık olur ve durumu Medea'ya açıklar. Bu durum Medea'yı derinden üzüntüye ve kıskançlığa sürükler. Medea, yeni gelin için hazırladığı bir giysiyle ölümüne neden olur ve iki çocuğunu da öldürerek Jason'un önüne atar. Jason da büyük bir öfkeyle Medea'dan intikam almak ister ancak Medea kocasının öfkesinden kaçarak ülkeden uzaklaşır. Medea ve Jason'un hikayesi, mitolojik tarihin ilginç öykülerinden biridir (Kırcı, Cömert ve Özer, 2017).

Alman romantizminin etkisi görülen ve hemen hemen bütün eserlerinde ölüm temasını yansıtan sanatçılardan biri de Arnold Böcklin'dir. Sanatçının hayal gücü, ölüm düşüncesiyle sıkça harmanlanır. Karanlık ve iç karartıcı görüntülerle, melankolik renklerle ve çaresiz insan figürleriyle eserlerini şekillendirir. Ölüm temasını en belirgin şekilde "Ölümler Adası" isimli eserinde gösterir. Bu eser, onun en önemli çalışmalarından biri olarak kabul edilir (Öztürk, 2019).

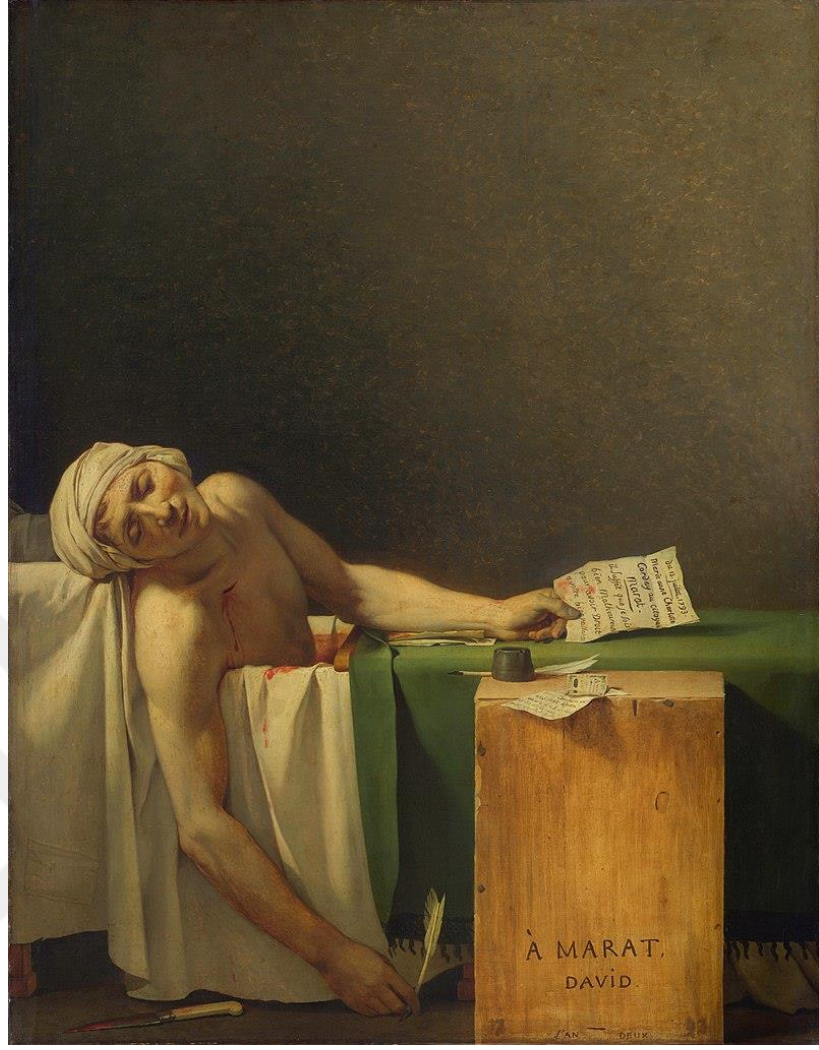


Resim 1.18. Arnold Böcklin, "Ölümler Adası", 1888, M.A.Ü.Y.B., 111cm x 155 cm, Basel Sanat Müzesi, İsviçre.

"Ölümler Adası" adlı eserde, yer altındaki bir şehir ve ada tasvir edilir. Burada bir sandalın ölümleri başka bir adaya taşıdığı bir sahne betimlenir. Adada umutsuzluk

ve yalnızlık hâkimdir. Efsaneye göre Etrüsk mezarlarındaki tasvirlerde ölen kişinin ruhu, yeraltı dünyasının cinleri olan Khalon tarafından para vermemesi halinde kovalanır ve bataklığın geçilmesine izin vermemektedir. Ölüm ve para düşüncesiyle ölümden sonra her şeyin anlamsız olduğu gerçeği vurgulamaktadır. Ölüler Adası, puslu, karanlık ve ışıksız bir yer olarak tasvir edilmiştir. Tekne, küçük adaya göre oldukça küçük kalırken manzara ağırbaşlı ve dingin bir yalnızlık hissi vermektedir. Ada, Ölüler Tanrısı Hades'in karısı tarafından yönetilir; iç karartıcı ve ürkütücü bir yer olarak tasvir edilmiştir. Tanrılar, bu yerden nefret etmektedirler. Bu sonuç, insanın trajik sonunu simgelemektedir (Öztürk, 2019).

Barok ve Rokoko sanat dönemlerinden sonra "Neoklasizm" sanat akımı ortaya çıkmıştır. Roma'da doğan bu akım tüm Avrupa'ya yayılarak kısa zamanda resim, heykel ve mimari gibi alanlarda Greko-Romen ideallerini yansıtmaya çalışmıştır. Romantizme karşı rekabet etmiş; Yunan, Antik Roma ve Rönesans temsillerinin yeniden doğuş timsali olmuştur. Bu akımın öncülleri antik anlayışa hayranlık duymuş, Barok ve Rokoko tarzlarının aşırı simgeselliğine ve yapaylığına tepki göstermişlerdir. Bu sanatçılar için en önemli unsurlar form ve çizgilerdir. Renkler ve ışık etkileri tümüyle çizgi ve formun gücüne bağlı olmuştur. Bu klasik anlayış ortamın uygunluğuna bağlı olarak daha çok Fransa'da yer edinmiştir. Fransız İhtilali'nin getirdiği değişim rüzgârı sanatçılarda güncel olaylar da dâhil olmak üzere istedikleri temayı işleme özgürlüğü sağlamıştır (Çetin, 2018).



Resim 1.19. Jacques Louis David, “Paul Marat”, 1793, T.Ü.Y.B., 165x128 cm, Kraliyet Güzel Sanatlar Müzesi, Belçika.

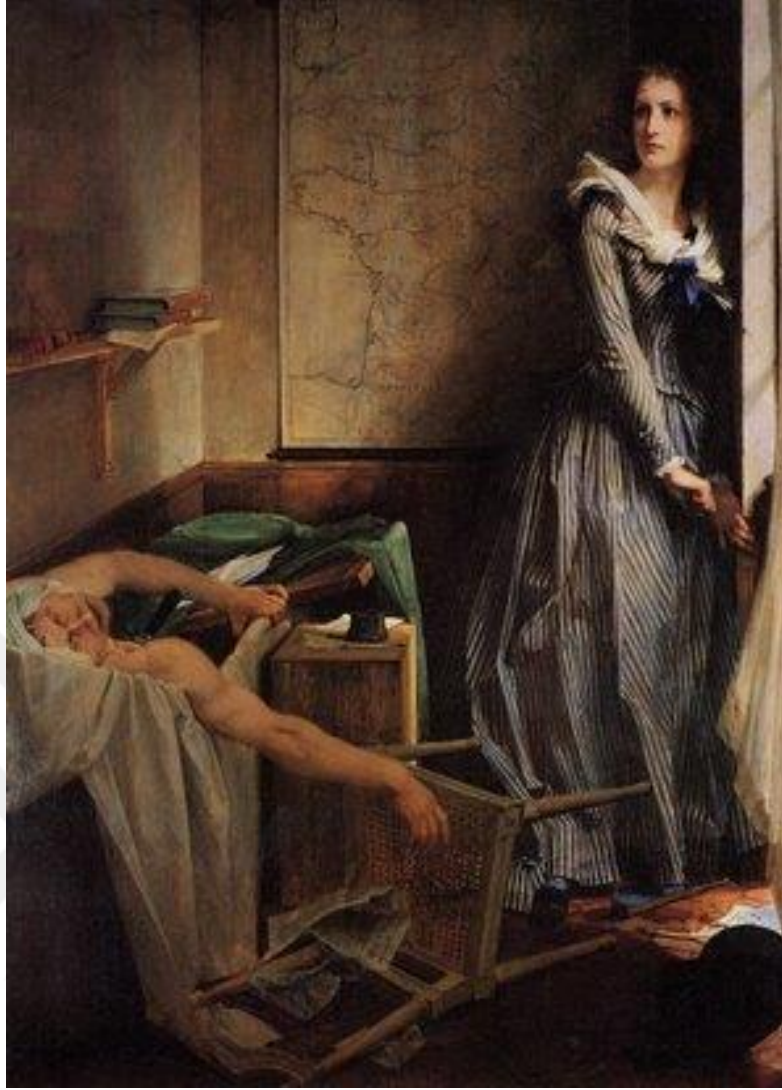
Fransız Devrimi’nin siyasetçisi ve gazetecisi Jean-Paul Marat’ın ölümü resmedilmiştir. Radikalin şehit olmasının ardından ortaya çıkan sosyal, sanatsal ve politik hareketler arasındaki gerilimler ilgi çekici olmuştur. Hem sosyal adaleti hem de siyasi terörü temsil eden görsel ve dokunsal bir sembol haline gelen Marat, Fransız Devrimi için önemli bir figürdür. Marat, “Jakoben Kulübü” üyeleri arasında olup fakir halkın insan hakları söylemleri üzerine durarak yayınlarında cumhuriyetin kurulmasını destekleyen yazılar yazmıştır. Marat’ın bu tutumu tepkilere neden olmuş olup dönemin etkili partisi olan “Jironden Partisi” üyeleri tarafından terörle suçlanmıştır. 1793’te “Devrim Mahkemesine” çıkarılmış, ertesi gün halkın yoğun ilgi ve desteğiyle mahkemeden beraat etmiştir. Bu beraatten sonra iki parti derin bir anlaşmazlığa sürüklenmiştir. Bu anlaşmazlığın ülkeyi teröre

sürüklemesini önleme amacıyla Marat, cinayete kurban giderek evindeki küvetinde bıçaklanarak öldürülmüştür.

Marat kültü hem popüler bir hareket hem de resmi bir propaganda aracı olarak karşımıza çıkmaktadır (Çetin, 2018). Marat'ın resmi birçok sanatçı tarafından resmedilmiştir. Joseph Roques'in "Marat'ın Ölümü" eserinde olay tüm çarpıcılığıyla Marat'ın küvet içindeki duruşu, kolunun dışarıya sarkması, önünde bulunan kâğıtlar ve sandıklar neoklasik tarzda yumuşak ifadeler kullanılarak resmedilmiştir. Resmin ürkütücü yanı olarak Marat'ın göğsündeki bıçak izi ve yerdeki bıçak dikkat çekmektedir (Başbuğ, 2023).



Resim 1.20. Joseph Roques, "Marat'ın Ölümü", 1793, T.Ü.Y.B., 116x125 cm, Toulouse Augustinian Müzesi, Fransa.



Resim 1.21. Paul Baudry, “Charlotte Corday”, 1860, T.Ü.Y.B., 203x154 cm, Nantes Sanat Müzesi, Fransa.

Paul Baurdy’nin “Charlotte Corday” eserinde olay, küvetin yer aldığı bir çalışma odasında geçer. Eserin merkezinde Charlotte Corday bulunur, sanatçı Mart’ı neredeyse arka planda bırakmış ve dar bir alana sıkıştırılmış şekilde tasvir etmiştir. Corday, arkasını ulusal bir duvar haritasına yaslamış, cesedin önünde dik dururken, çekingen ama kararlı bir ifadeyle uzaklara bakar. Bu esnada bıçak hâlâ elindedir (Başbuğ , 2023).

İspanyol ressam Francisco Goya, iç ve dış savaşların oldukça yoğun yaşandığı bir dönemde yaşamış olması sebebiyle eleştirel bakış açısıyla savaşın insanlar üzerindeki yıkıcı etkilerini anlatan kompozisyonları sıklıkla resmetmiştir (Ateş, 2021). Goya hem iç dünyanın buhranını hem de dış dünyanın onda uyandırdığı dehşeti açığa vurarak romantik ve dışavurumcu bir yaklaşım

sergilemektedir. Goya'nın en önemli eserlerinden olan 1814 tarihli “Üç Mayıs Katliamı” adlı eseri, Napolyon ordusunun İspanya'ya yaptığı işgal karşısında direnen halkın kurşuna dizilme anını betimlemektedir. Resim; dramatik bir şekilde ezilen, şiddete uğrayan, öldürülen ya da kurban gibi betimlenen ölüm temasını gerçekçi bir biçimde vurgular (Ötkün, 2008).

Kompozisyon incelendiğinde olay, Fransız askerler tarafından kurşuna dizilen figürün etrafında şekillenmektedir. Eserde ölüm ve şiddetin yorumu olarak ölen-öldürülen, yaşam-ölüm gibi karşıt kavramları bir arada kullanmıştır (Çalışkan, 2019). Fransız ordusuna direnen İspanyollar, tüfeklerin ucunda dehşet içerisinde ümitsizce ölümü beklemektedir. Resimde kullanılan ışık detayına bakıldığında merkezde konumlanmış ve kollarını açmış duran kişiye odaklanmıştır. Burada yaklaşan ölüm trajedisi anlatan figür, dini bir referans olarak Hz. İsa gibi betimlenmiştir. Figürün kollarını havaya kaldırma hareketi çarmıha gerilmiş Hz. İsa'ya göndermedir. Bununla birlikte figürün avuç içlerinde “stigmata” denilen İsa'nın yaralarına benzeyen izler göze çarpmaktadır (Ateş, 2021).



Resim 1.22. Francisco Goya, “Üç Mayıs Katliamı”, 1814, T.Ü.Y.B., 268 x 347 cm, Prado Müzesi, Madrid, İspanya.

Yine bu dönemde Romantizm sanatının simgesi haline gelen “Medusa Salı” isimli eseriyle dönemin önemli sanatçılarından olan bir diğer sanatçı ise Theodore Gericault’tur. Gericault’un başyapıtlarından olan “Medusa Salı” eseriyle Fransız Romantizm akımının önemli bir simgesi haline geldi. Eser, trajedik olması sebebiyle Fransız basını tarafından sansürlenmiş dönemin güncel olayını konu almıştır. 1816 yılında Montanya yakınlarında karaya oturmuş bir haldeki Fransız gemisi batığının ardından geride kalanların trajedisini konu almaktadır. “Medusa” da 147 kişiden sağ kalan sadece 15 kişinin iki hafta boyunca çetin şartlarda salda hayatta kaldıktan sonra yaklaşan bir gemiyi görmeleri anını tasvir etmektedir. Basında gizlenen bu olay, Gericault tarafından gerçeğe yakın tasvir edilmiş ve adeta olay yeniden canlanıyormuş gibi ortaya konulmuştur (Göktepe, 2020).



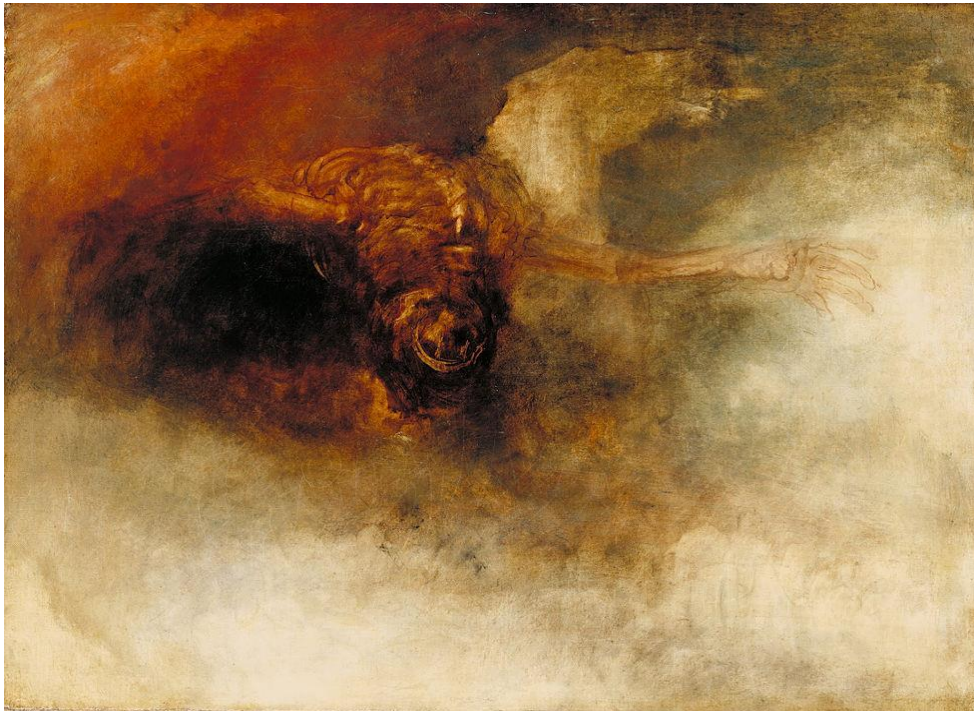
Resim 1.23. Theodore Gericault, “Medusa Salı”, 1819, T.Ü.Y.B., 491 x 716 cm, Louvre Müzesi, Paris, Fransa.

Gericault, resim üzerinde çalışmaya başlamadan önce detaylı araştırmalar yaparak birçok hazırlık taslağı oluşturmuştur. Bu hadiseyle karşılaşp hayatta kalanlardan ikisiyle görüşmeler gerçekleştirerek salın ayrıntılı bir ölçekli modelini yapmıştır. Daha sonra eserinde betimleyeceği ölümlerin etinin rengini ve dokusunu ilk elden görebilmek için hastane ve morgları ziyaret etmiştir. Paris Salonu’nda

1819 yılında ilk sergilenişiyle tartişmalarla büyük ses getirmiş, bir yandan tutkulu övgüler alırken bir yandan kınamalarla karşılaşmıştır. Ancak bu etkiyle birlikte Gericault, büyük bir  ne kavuşmuştur.

Eser incelendiğinde eğreti duran sal, güçlü dalgalara zorluklarla dayanmakta ve yaşam mücadelesi veren saldakilerin umutsuzluğu bariz biçimde göze çarpmaktadır. Dramatik anın etkililiği arttırmak için iki çapraz çizgi kullanılmıştır. Biri direği takip ederek izleyicinin dikkatini salı tehdit eden, yaklaşmakta olan dalgaya yönlendirir. Diğeri ise figürler aracılığıyla salı kurtarmaya gelen Argus’un uzaktaki silüetine yönlendirir. G ricault, olaydan endişe duyulması gerektiğine işaret eden karanlık ve kahverengi tonları, hayatta kalanların soluk ten tonuyla kıyafetleri, denizin ve bulutların bulanık renkleri trajedinin büyüklüğünü yansıtmak için kullanmıştır (Trapp, 1976).

Romantizm akımının önde gelen sanatçılarından biri olan William Turner, genellikle manzara resimleriyle tanınır. Ancak sadece bir manzara ressamı olarak değil, aynı zamanda çağının en yenilikçi ve etkileyici ressamlarından biri olarak kabul edilmelidir. Turner’ın eserleri, sadece doğanın dış görünümünü yansıtmakla kalmaz; aynı zamanda derin duygusal ve ruhsal katmanlara sahiptir ( zyaprak, 2021).



Resim 1.24. J.M. William Turner, “Solgun Bir Atın üzerinde  l m”, 1825, T. .Y.B., 59,7 x 75,6 cm, Tate Modern, Londra, İngiltere.

William Turner'ın "Solgun Bir Atın Üzerinde Ölüm" adlı eseri, Hıristiyan inancına göre Yeni Ahit'te yer alan "Apocalypse" bölümünde kıyamet alameti olarak kabul edilen mahşerin dört atlısından biri olan "ölümü" temsil etmektedir. Resimdeki ölüm figürü, genellikle asil bir varlık olarak tasvir edilen atın üzerinde değil; sislerin içinden çıkan, atının önünde duran iskelet şeklinde betimlenmiştir. Bu figür, çirkinlik olarak tanımlanabilecek bir görünüme sahiptir. Figür; kırmızı, turuncu ve koyu tonlarda resmedilirken at ve resmin geri kalanı daha açık tonlardadır. Bu renk kullanımı, ölüm figürünün dehşet verici ve kaotik duruşunu vurgulamaktadır. Turner'ın bu rahatsız edici olarak nitelendirilebilecek eseri, "yüce" kavramını somut bir şekilde gözler önüne sermektedir (Özyaprak, 2021).

19. yüzyılın ortalarında sanayi, bilim ve teknolojiye ortaya çıkan yenilik ve gelişmeler beraberinde insanların yaşama ve doğaya bakış açılarında değişiklikler meydana getirmiştir. Bu değişikliklerin sanata hızla yansiyarak yeni sanat akımı olan realizmi doğurmuştur. Realizm, diğer adı gerçekçilik olan sanat akımı, 1840-1880 yılları arasında ortaya çıkmış olup özellikle Fransa, İngiltere ve Amerika'da etkili olmuştur. Bu dönemde görsel olanın tek gerçek olduğu düşüncesi ön plana çıkarak ele alınan konuların gerçeği nesnel bir bakışla yansıtması gerektiği düşünülmüştür. Realizm sanat akımında eserler veren sanatçılardan biri Gustave Courbet'dir. Gerçekliğin ressamı olarak görülmekte ve onun kompozisyonları katıksız, doğrudan gözlemlerden oluşmaktaydı (Nochlin, 1967). Courbet'in en önemli eserlerinden biri "Ornans'ta Cenaze Töreni'dir. Eser, gerçekçilik sanat akımının en önemli eserlerinden biri kabul edilir. Courbet, 1848 yılının Eylül ayında vefat eden büyük amcasının cenazesini resmetmiştir (Parsa ve Uzun, 2018).



Resim 1.25. Gustave Courbet, “Ornans’ta Cenaze Töreni”, 1850, T.Ü.Y.B., 315 x 660 cm, Musee Du Louvre, Paris, Fransa.

Cenaze Franche-Comte Bölgesi’ndeki Doubs vilayetinin yakın köyünden kaldırıldı. Sanayi Devrimi’nin gerçekleştiği ve ölümlerin sıklaştığı bu dönemde mezarlıklar dolmaktaydı. Bu işin çözümü ölümleri köyün dışına gömmektir. Bu resimde Ornans halkına ait gerçek portreler resmedilmiştir. Courbet, 1849’da başlayıp 1850’de bitirdiği bu eserinde bulunan 27 taşra insanından ayrı ayrı izin almıştır. Ayrıca figürlerin bir kısmının yüzünü ifadelendirirken tarihten önemli şahısların yüzlerini yansıtmıştır. Resimde yer alan figürlerin hepsi doğal halleriyle sakin bir şekilde üzüntülerini yaşadığı görülmektedir (Parsa ve Uzun, 2018).

20. yüzyılla birlikte sanat akımları çeşitlilik göstermeye devam etmiştir. Bu dönemde doğan ve önemli derecede etkililik gösteren çağdaş sanat akımlarından biri “Kübizm”dir. Kübizm, Cezanne’nın doğadaki her şeyin geometrik bir şekilde ifade edilebileceği fikrini temel almaktadır. Bu akım, soyut biçim ve nesneleri biçimsel niteliklerle gösteren bir akımdır. 1906-1907 yılları arasında Fransa’da ortaya çıkmış, 1910’lu yıllarda gelişimi sürdürmüştür. Resim sanatında öne sürdüğü nesnelerin yapılarıyla ilgili fikirlerle estetik anlayışta devrim niteliğinde dönüşüm meydana getirmiştir (Edward, 1988).

Kübizm akımında ölüm imgesine Picasso’nun “Guernica” adlı eseri örnek gösterilebilir. Picasso, yalnızca Batı’da değil tüm dünyada sanatın yönünü değiştiren bir devrimci olmuştur. Guerni’de yaşanan trajik katliamı konu alan Guernica, yeni politik anlamlara dönüşerek özelde faşizm genelde ise modern

savaşa karşı bir protesto niteliğine bürünmüştür. Picasso'nun sembolik motifleriyle çok anlamlılık taşıyan Guernica, masumların katledilmesine karşı bir çığlıktır (Kinam, 2020).

Picasso'nun klasik referansları ve Yunan mimari kompozisyonu resimdeki kaotik ve acımasız olaya evrensel ve ebedi bir boyut kazandırmaktadır. Sanatçı; acı çeken kadın ve çocukları, parçalanmış eşyaları, yaralı atı ve güvercini diğer bir yandan boğayı sert hatlarla dikdörtgen-üçgen çerçevelere uyacak şekilde titizlikle modelleyip yerleştirmiştir. Kompozisyon şeması; boğa, kahraman, alegorik tema ve klasik motiflerle çağımızın ahlakını oluşturmaktadır. Resim, yaşanan vahşeti ne gerçekçi ne de belgesel tarzını sunmuyor bunun yerine hem kübist hem gerçeküstü üslup motifler aracılığıyla modern teknolojik savaşın mümkün kıldığı kaosu ima etmektedir (Cantelupe, 1971).



Resim 1.26. Pablo Picasso, “Guernica”, 1937, T.Ü.Y.B., 349 x 777 cm, Reina Sofia Müzesi, Madrid, İspanya.

Guernica, incelendiğinde kompozisyon hem dikdörtgen hem de üçgen şeklindedir. Duvar resminin dikdörtgen şekli üç panele ayrılmaktadır. Sağda üç kadını gösteren küçük bir dikdörtgen; biri evden düşen, biri elinde bir lambayla pencereden dışarı eğilen ve diğeri yaralı ata doğru koşan bir kadındır. Solda, elinde bir çocuk tutan çığlık atan bir kadının üzerinde bir boğanın durduğu küçük bir dikdörtgendir. Bu iki panelin arasında ise kafası mızraklı bir at içeren katliam sahnesini çerçevelemek için katı ve net çizilmiş üçgen yer almaktadır. Burada yer alan ölümden ne sanat ne de sanatçı kurtarabilir. İnsanın hem ahlaki hem de estetik

açıdan başarısı olan sanat, uygar yaşamın diğer ritüelleriyle birlikte ezilmektedir. Ayrıca klasik anlayıştaki boğa (minator) resimlerinin çoğunda iynin kötüyü yenmesi kültü, Guernica’da önemli bir değişime uğruyor. Sonuç olarak resimdeki imgelerin hepsi de acı ve ızdırap veren bir ikonografi oluşturmaktadır (Cantelupe, 1971).



Resim 1.27. Pablo Picasso, “Kore Katliamı”, 1951, T.Ü.Y.B., 110 x 210 cm, Picasso Müzesi, Paris, Fransa.

Picasso’ya ait “Kore Katliamı” adlı eseri, savaş ve katliam ilişkisini bir diğer önemli eseridir. Picasso, Kore Savaşı’nda meydana gelen katliamlarla ilgili haberlere yanıt olarak 1951 yılında bu eseri üretmiştir. Kore Savaşı’nın uluslararası izleyici kitlesine ulaşan tek tasviridir. Picasso, kadınları ve çocukları siyahla çizmiş; tenlerini ise beyaz ve gri tonlarında resmetmiştir. Ortadaki hamile kadının yuvarlak karnı ise parlak sarımsı bir ışıkla yakanıyor. Benzer şekilde, Goya’nın “3 Mayıs Katliamında”, ortadaki İspanyol figürü yapay ışıkla resmedilmiştir. Dahası Goya’nın merkezi figürünün kolları İsa’ya benzer bir duruşla başının üzerine kaldırılmıştır, sanki idam mangasını kendisini vurmaya davet ediyor gibidir. Picasso, ortadaki hamile kadını korkmadan avuç içleri ABD askerlerine doğru kaldırılmış şekilde tasvir ederek hem Hristiyan ikonografisini hem de Goya’nın figürünün duruşunu benimsiyor (Sax, 2020). Picasso’nun savaş karşıtı eserleri, Soğuk Savaş döneminde adeta barışın ikonografik bir simgesi olmuştur.

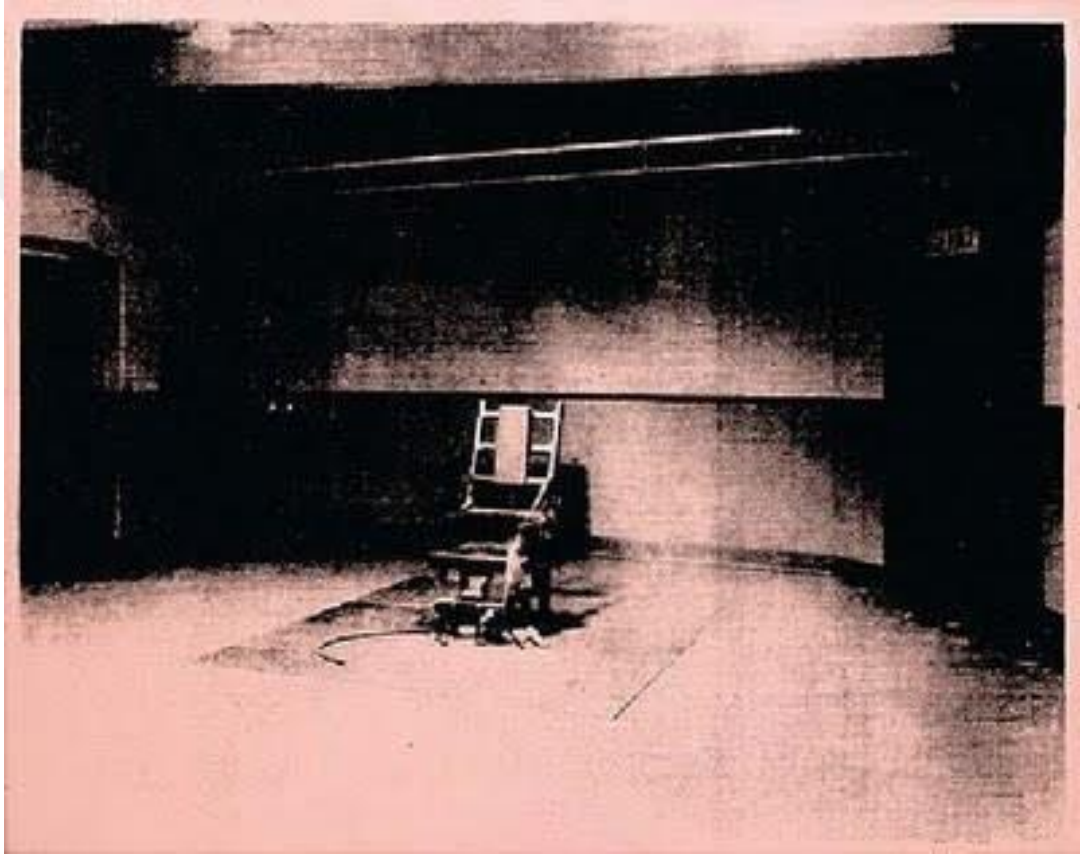


Resim 1.28. Zi Jian Li, “Nanjing Katliamı”, 1912, T.Ü.Y.B., 213 x 290 cm.

İkinci Dünya Savaşı’nın acımasızlığını anlatan bir diğer eser Zi Jian Li tarafından 1912 yılında yapılan “Nanjing Katliamı” dır. Sanatçı, Japonların Çin’in Nanjing eyaletinde altı hafta süren ve yaklaşık üç yüz bin kişinin öldürüldüğü katliamı resmetmiştir. Eser incelendiğinde sanatçının savaşın vahşeti, korkusu ve trajedisini birçok figür aracılığıyla “ceset dağı” görünümüyle gözler önüne sermektedir. Li’nin yaşanan bu dehşet verici katliam için kurbanların unutulmuş tarihlerinin hatırlanması ve bir farkındalık oluşturmayı amaçladığı söylenebilir. Bu açıdan bakıldığında eserde: Şiddetin izlerini, unutma-hatırlama, kolektif bilinci kavramını doğrudan ceset yığınları ve çeşitli sembollerle görmek mümkündür (Çalışkan, 2019).

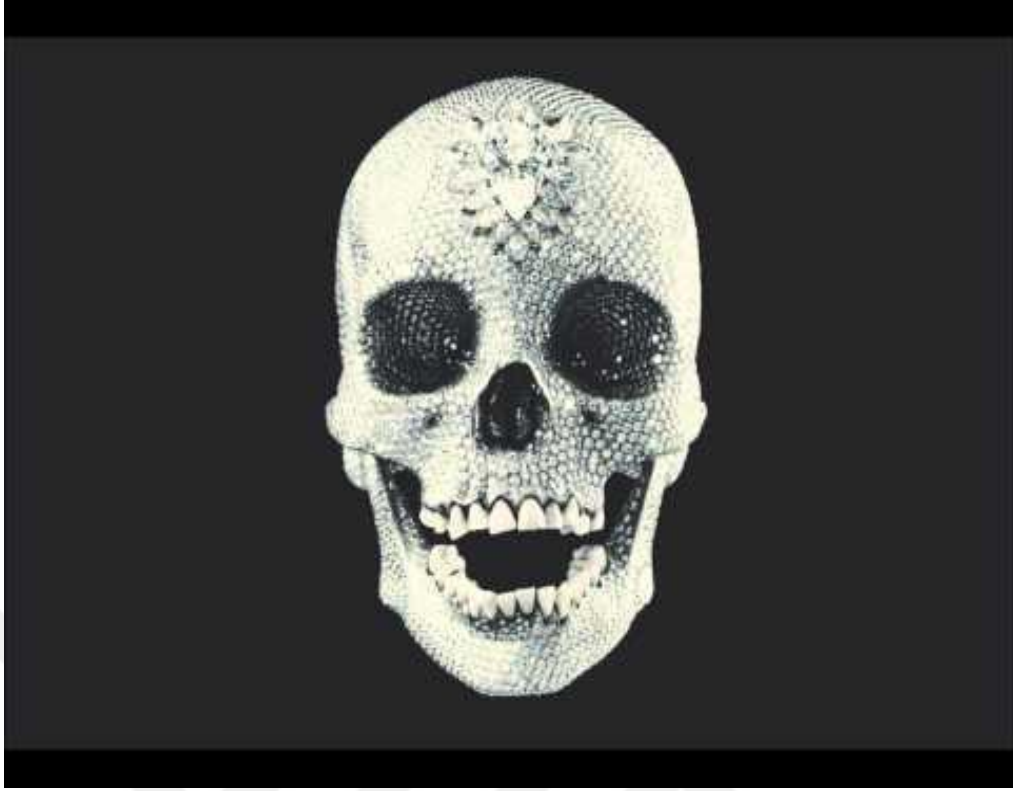
Savaşların yıkıcı etkilerini yansıtan sanat eserleri, bazı kesimlerce insan hayatının değersiz görülmesi sonucu kişisel kazançlar uğruna milyonlarca insanın ölümüne yol açan savaşların, insanlar için ölümün en dramatik örneklerini oluşturduğunu ifade etmektedir. Bu bağlamda teknolojinin ilerlemesiyle birlikte büyük ve güçlü silahların geliştirilmesi, bireysel ölüm korkusunun yerine toplumsal ölüm algısının oluşmasına neden olmuştur.

1950 ve 1960’lar, sanat tarihinde önemli dönemeçlerden birini oluşturan ve çeşitli entelektüel bunalımların yaşandığı yıllar olarak kabul edilir. Bu dönemde insanlığın uzaya yönelmesiyle beraber sınırsızlık duygusu, üretim ve tüketim alanındaki hızlı artışın yol açtığı uç noktadaki imkânlar, dünya üzerindeki varoluşsal krizler, ölüm ve doğum gibi temel konuların sanat dünyasında önemli değişimlere neden olduğu gözlemlenmiştir. Popüler kültüre, tüketim alışkanlıklarına ve hızlı kapitalizmin dayattığı normlara yapılan göndermelerle dikkat çeken pop sanat akımı, bu dönemde öne çıkmıştır (Şanko, 2015).



Resim 1.29. Andy Warhol, “Büyük Elektrikli Sandalye”, 1967, T.Ü.S.P.B.S.M., 137x185,4 cm, Michigan, Amerika Birleşik Devletleri.

Özellikle pop sanatın öncü isimlerinden biri olan Andy Warhol, üretilen nesnelerin anlamını sorgulayarak sanatta yeni bir dönemin başlamasına öncülük etmiştir. Warhol’un “Büyük Elektrikli Sandalye” adlı çalışması, günümüzde ölüm cezasının sembolü haline gelen elektrikli sandalyenin ikonik bir tasvirini sunmaktadır. Bu eser, antik dönemde sandalyede oturarak felsefi tartışmalar yapan eski filozoflarla bağlantılı sembolizmi kullanırken aynı zamanda Papa’nın iktidarını temsil eden sandalye arasındaki çelişkiyi vurgulamaktadır (Şanko, 2015).



Resim 1.30. Damien Hirst, “Tanrı Aşkına”, 2007, Platin, Elmas, İnsan Dişleri, Beyaz Küp Galerisi Londra, İngiltere.

Klasik güzellik anlayışına meydan okuyarak ölüm, çürüme ve hastalıkları cam vitrinlerde sergileyen Damien Hirst, Vanitas kavramını sanat eserlerine taşımıştır. Çağdaş sanatı ve ölüm arasındaki ilişkiyi en net şekilde yansıtan sanatçılardan biri olan Hirst, insanlarda çarpıcı ve şok edici bir etki yaratmayı hedeflemektedir. “Tanrı Aşkına” adlı eseriyle 1700’lerde yaşamış bir kafatasının kalıbını alarak platin bir kopya yapmış ve üzerini pırlantalarla süslemiştir. Bu eser, elli milyon sterlin gibi bir rekor fiyatla satılarak sanat eserine ödenmiş en yüksek ücret unvanını korumaktadır. Hirst’in eseri, kapitalist düzene bir gönderme yapmakta ve maddi gücün ölüm karşısındaki çaresizliğini sembolize etmektedir. Kafatasındaki göz çukurlarıyla izleyiciyi ölümün körlüğüyle yüzleştirmeyi amaçlamaktadır (Şanko, 2015).

1.7.2 Çağdaş Türk Resim Sanatında Ölüm İmgesi ve Mezarlıklar

1.7.2.1 Eski Türk Kültüründe Ölüm İmgesi ve Mezarlıklar

Ölüm kavramına yüzyıllar boyunca atfedilen anlamların anlaşılabilmesi için toplumların inanç sistemlerinin bilinmesi gerekmektedir. Bu bağlamda Türk halkının ölüm ve sanat ilişkisini daha iyi kavrayabilmek için öncelikle eski Türk

kültürüne göz atılması gerekmektedir. Türk sanatının tarihi s rec  içerisinde İslamiyet'ten önce, İslamiyet'ten sonra ve Anadolu'da olmak üzere dönemlere ayrılabiliriz. İslamiyet'ten önce eski Türklerde ilk sanat eserleri M. . 318 yılında Hunlar döneminde ortaya  kmıştır. Hunlardan sonra Göktürkler ve Uygurlar döneminin izlediği bilinmektedir. Eski Türk kültüründe yer alan sembol ve imgelerin ölüm imgesiyle ilişkisi incelendiğinde dikili taş kitabeleri, balbal, kurgan gibi anıtsal mezar yapıları karşımıza  kmaktadır. Göktürkler döneminde ilk yazılı kaynaklarla birlikte heykelin ve anıtsal mezarların ortaya  ktığı bilinmektedir (Aydemir, 2019).

Eski Türklerde  l m olgusu incelendiğinde “atalar kültü” karşımıza  kmaktadır. Türklerde  len ataların ruhları geride kalanların iyilik veya kötülüklerinin dokunabileceği inancı bulunmaktadır. Ölen atalara karşı duyulan minnet, bu kültün temelini oluşturur. Türkler, değer verdikleri ataları anmak için heykeller yapıp anma törenleri yaparlardı ( zt rk, 2013). Eski Türk kültüründe doğan ve etkisini diğer dönemlerde de sürdüren balballar önemli sanat eserleridir. Balbal, kişinin anılması için mezarının etrafına dikilen mezar taşıdır. Balballar sıklıkla insan tasvirinde olmuştur. Bunun sebebi Göktürk inanışlarında ölümden sonraki yaşam için kişinin bedenleri veya öldürdükleri kişilerin mezarında bulunması geleneğinden kaynaklıdır (Aydemir, 2019). İnsana benzeyen mezar taşlarının yanı sıra kılıç- kalkan gibi savaş aletleri, hayvan figürleri, güneş, çarkıfelek motifi ile süslenmiş birçok mezar taşı bulunmaktadır. Balbalların sa , sakal, taktıkları kemer ve ellerindeki kılıç ve bıçak tarzı aletlere değin Orta Asya'dan günümüze halen Türklerin görünüm ve kullandığı eşya tarzlarına uygun olduğu bilinmektedir (Aslanapa, 1989).

Hunlar, ölülerini tabutlara yerleştirip soylular için özel kurganlar yaparken diğerlerini insan figürlü heykellerle birlikte gömerlerdi. Ancak insan fig rl rinin neden tercih edildiği tam olarak bilinmemektedir ve bu durum şamanist inançlarla ilgili çeşitli varsayımlara yol açmaktadır. Mezar taşlarının çeşitliliği sosyal statülerin farklılıklarını yansıtırken bazı fig rl r detaylı olarak betimlenir, diğerleri ise daha kabaca ifade edilmiştir. Mezar taşları, öncelikle ruh g  n  simgelediği için önemlidir ve insan fig rl r  genellikle ata ruhlarını veya bilge kişileri temsil etmek amacıyla kullanılmış olabilir. Bilge insanlar, şamanlar ve yardımcı ruhların yardımıyla tanrısal  lemlere yükselme yeteneğine sahip olabilirler (Yılmaz, 2011).



Resim 1.31. İnsan figürlü mezar taşı örneği, Cambul Müzesi, Kazakistan.

İslamiyet öncesi Türk toplumlarında ölü gömme ritüelleri ve defnedilen kişinin mezar alanını belirginleştirmek için kurganlar inşa edilirdi. Ölen kişinin gömüldüğü yerin üzerine höyükler yapılarak çevresine tümsekler oluşturulur ve büyük daire şeklinde taşlar yerleştirilirdi. Ayrıca bazı durumlarda taş heykeller de dikilerek ölen kişinin statüsü vurgulanırdı. Bu uygulamaların yanı sıra ölen kişi için özel bir kurgan inşa edilir, mezar alanının üzerine bir höyük yığılır ve çevresine halkalar şeklinde taşlar yerleştirilirdi. Bu taşlar arasında şekilli taşlar da bulunabilirdi (Kafesoğlu, 2000).



Resim 1.32. Doğu Kazakistan’da Tarbagatay Yamacındaki Şilikti Baygetöbe Kurganı Mezar Odası.

Kurganlarda birçok eşya ve binlerce yıldır bozulmayan insan ve hayvan ölüleri bulunmuştur. Kurganlardaki insanların gömülüş şekillerine bakıldığında ana karnındaki vaziyeti temsil ettiği görülmektedir. Bu gömme şekli de “yeniden doğuş” arzusunu vurgulamaktadır. Diğer bir yandan bazı kurganlarda (Pazırık kurganları, Ukok kadın asilzade kurganı, Şibe kurganı vb.) cesetlerin mumyalanarak gömülmesi de yeniden dirilme olayına işaret etmektedir (Çoruhlu, 2016).



Resim 1.33. Pazırık kurganından çıkarılan belleme örneği.

Hunlara ait olan Pazırık kurganlarında Türk sanatına ait önemli detaylarla karşılaşmaktayız. M.Ö. 3-4 yüzyıllardan kalma kurganlarda Hunlardan birçok eşya bozulmadan bulunmuştur. Leningrad Ermitage Müzesi’nde sergilenen bu eserler arasında hayvan kavgası ve insan figürlerinin işlendiği süslü ve zengin kumaş, halı renkli keçe applike örtüler gibi tekstil işleri bulunmaktadır. Bunların yanında “belleme” denilen eğer altı örtüleri de bulunmaktadır. Bir dağ keçisine saldıran kartal kavgası, renkli deriler kesilerek birleştirilen parçalarla keçeden bir belleme üzerine işlenmiştir. Oldukça gerçekçi bir tavırla ölüme yaklaşan keçinin korkusunu tüm etkililiğiyle aksettiren sahne, simetrik olarak iki defa tekrarlanmıştır. Genel olarak bakıldığında Hun sanatının karakteristik bir üslubu olduğu söylenebilir (Aslanapa, 1989).

Türklerde ölüm imgesini dillerine yansıtarak ruhun bedenden ayrılmasını ifade etmek için “uçmak, yükselmek, göğe çıkmak” gibi tabirleri kullanmışlardır. Örneğin: Kırgız Türklerinde “ölmek” tabiri yerine “göçtü gitti, göz yumdu, uçtu gitti, sahibine verdik” gibi Batı Türklerde ise “şonkar buldu/şahin uçtu” gibi kavramların kullanılması ölümün uçuş şeklinde algılandığının göstergesidir. Gök

Tanrı inanışlarında ölüm yok oluş değil, yeni bir dünyada yaşama devam etme olarak algılandığı görülmektedir (Küçük, 2017).

Günümüzde halen uygulanmakta olan Türk geleneksel davranışların da temelini oluşturan “Şamanizm” Eski Türk kültürünün önemli bir parçasıydı. İslamiyet’ten önce toplumun sosyokültürel ve ideolojik alanında yönlendirici bir işlevi olan Şamanlık, felsefi yönüyle Türk kültürünün tüm yönlerini kapsamaktaydı. Türk topluluklarının zaman içerisinde kabul ettikleri Manihaizm, Hristiyanlık, Musevilik ve İslam gibi dinler şamanlık unsurlarını Türk kültüründen tamamen koparamamıştır. Şamanlık öğeleri, yeni kültür çevresine uyum sağlayarak etkililiğini az da olsa bir şekilde sürdürebilmiştir. Bu öğeler takip ve yasaklarla yeni kültürün alt yapısına yerleşmiş olup bugün dini olarak batıl inanç olarak bildiğimiz birçok durum Türk geleneksel inancının bir yansımasıdır (Bayat, 2006).

7.1.2.2 İslamiyet’in Kabulünden Sonraki Süreçte Türk Resim Sanatı’nda Ölüm İmgesi ve Mezarlıklar

Türk sanatının şekillenmesinde dinin etkisi yadsınamaz. Uzun bir süre göçebe yaşama sahip olan Türkler yerleşik yaşamla birlikte kendi şaman inançlarından sonra Budizm, Manihaizm, Hristiyanlık, Yahudilik gibi dinleri seçmişler ve en büyük boyutta da İslamiyet’i seçmişlerdir. Bütün bu dinlerin etkisi sanatlarında rahatlıkla görülebilmektedir (İlden, 2012). Tarihte Orta Asya’da devlet kuran Türklerin hemen hepsinde Gök Tanrı inancının varlığı bilinmektedir. Eski Türk inançları ile İslamiyet arasında paralellik olduğu görülmektedir. Özellikle “Tengri” ve “Allah” kavramları arasında benzerlik olduğu görülmekte olup bu benzerliklerin Türklerin İslamiyet’i kabul etmelerinde önemli olduğu ve geçişini hızlandırdığı söylenebilir (Yılmaz, 2011).

Ölüm, insan yaşamının son bulması açısından insan için oldukça önemli bir evresini oluşturur. Ölüm, beraberinde birçok düşünce ve inancın oluşmasını sağlamaktadır. Türklerde ölümle ilgili inançların çoğu İslam dini etrafında gelişmiştir. İslam dininde insanların tüm yaşamı bir sınav olup insanlar ölümden sonra “Ahiret” hayatı denilen ölümün olmadığı ebedi bir hayata devam edecektir. Bu nedenle İslam, insanlara yaşamları boyunca ölümün kaçınılmazlığının farkında olup ölmeyecek gibi dünyaya yarın ölecek gibi ahirete hazırlanması gerektiği öğütlemektedir (Şanko, 2015).

Türklerde İslamiyet’in kabul edilmesiyle ölüm kavramı ve mezar olgusu geçmiş dönemlerle birbirine benzemektedir. Bu açıdan köklerini geçmişten alan

kültürel değerler, yeni anlamlar kazanarak İslamiyet'ten sonra da harmanlanarak kendini göstermeye devam etmiştir. Türk kültüründe hayvanlar, İslamiyet öncesi önemli olduğu kadar İslamiyet'ten sonra da önemini sürdürmeye devam etmiştir. Türkler evcilleştirdikleri hayvanları sembolleştirerek kendi kudret ve kuvvetini diğer milletlere duyurmak istemiş ve bunların birçoğunu totem (ongun) yapılarına yansıtmışlardır. At ve koyun, İslamiyet öncesi Türk kültüründe önemli bir yere sahip hayvanlardandır özellikle mezar anıtlarında bu hayvanların kullanılması, Türk toplumunun bu hayvanlara olan değerini ortaya koymaktadır. Ahlat, Erzurum, Tunceli, Kars ve Iğdır gibi Anadolu'da bulunan şehirlerdeki koyun veya koç mezar anıtları, bu kültürel önemin birer örneğidir (Sili, 1996).



Resim 1.34. “Koç” şekilli mezar taşı örneği, Demirkapı, Tunceli.



At şekilli mezar taşları, Tunceli.

Resim 1.35. “At” şekilli mezar taşı örneği, Tunceli.

Türk sanatında yer edinen hayvan üslubunun geçmişten günümüze kaybedilmeden gelmesi kültürel değerlerimiz açısından önemli olduğu düşünülmektedir. Eski Türklerdeki kabartma, süsleme, motif ve buna benzer değişimler zamanla İslamiyet’le harmanlanarak tarihe tanıklık etmiştir. Bu unsurların İslamiyet ile birleşmesi ve yeniliklere kavuşması, duygu ve düşünce dünyasının yeni anlamlara ulaşması gelişim anlamında yeni yöntemlerin bulunmasına yardımcı olmuştur (Aydemir, 2019).

Türk-İslam döneminde mezar taşlarının; biçim, motif ve ikonografik içerikleri açısından incelendiğinde harmanlanmış bir şekilde Türk kültürünün ve İslam inancının önemli detaylarını bizlere sunmaktadır. İslamiyet’te defin işlemleri ve mezar yapımları hususlarında birtakım sınırlar olduğu bilinmektedir. İslam topluluklarında mezar yapıları farklı isimlerle anılmıştır. Mezar yapılarına Arap

toplumunda “kubbe”; Fars toplumunda “k nbed” ve Türk toplumlarında ise “türbe/t rbet” denildiği bilinmektedir ( nkal, 2009).

İslam inancında abide tarzında yapılan mezarlar, uygun görülmemiştir. Diğer bir yandan tanınmış önemli kişilerin veya devlet büyüklerinin mezarları toplum tarafından ziyaret edilmesi ve hatırlanması amacıyla türbe mimarisi çerçevesinde oluşmaya başlamıştır. İslamiyet’in ilk dönemlerine bakıldığında türbe yapılarıyla karşılaşılmaz. Türbe mimarisinin ortaya çıkışında Türk kültürünün bir parçası olan kurganların önemli etkisi olduğu düşünülmektedir. Selçuklular, Türk kültürüyle İslam düşüncesini bağdaştırarak yeni ve yüksek bir kültür düzeyi oluşturmuştur. Selçuklu döneminde görülen ilk mezar yapıları “şahideli” ve “sandukalı” şekillerde yapılmıştır ki bu mezarların bazıları Orhun abidelerini ve Kültigin yazıtlarını anımsattığı görülmektedir. şahide, mezarların baş ve ayak uçlarına yerleştiren taş veya tahta parçasına denilmektedir Orhun abideleri; Türk tarihi, dili, edebiyatı, sanatı kısacası kültürü hakkında önemli bilgiler veren Türklerin ilk yazılı belgeleri aynı zamanda mezar taşlarıdır. Bu bağlamda şahideler, kitabelerin yazıldığı mezar taşlarına dönüşmektedir. Sanduka ise  l  odasının simgeleştirilmesidir (Yılmaz, 2011).

Mezar taşları yapısından dolayı kitabelerin en fazla kullanıldığı alanlardan biri olmuştur. Selçuklu döneminden günümüze kadar gelmiş en önemli mezar örneklerinden biri 11. ve 12. yüzyıllara dayanan Ahlat’ta bulunan mezar taşlarıdır. Ahlat Selçuklu Meydan Mezarlığı’nda bulunan mezar taşları gerek süslemeleri gerek kitabe özelliğiyle bir belge niteliğindeki önemli bir tarihi eserdir (Avşar ve Güleç, 2019). Mezar taşları incelendiğinde kimi Türk motifleri yer yer kullanılsa da şamanist sembollerde değişikliğe uğramıştır. Bunların yerini genel olarak İslam motifleri almıştır. Genel olarak şahideler silindir ya da dikdörtgen biçimindeki prizmatik yapılardır. Türk kültürünün önemli sembolleri olan ko , koyun ve at gibi hayvanların şekilleri mezar taşlarına yansıtılması geleneğinin yerine kitabeli, bitki bezemeli ve mihraplı mezar taşlarına bırakmıştır. Mezar taşlarının üzerinde dua, yakarış, dua isteme, kimlik ve tarih gibi ögeler yer almaya başlamıştır (Aydemir, 2019).



Resim 1.36. Orhun Yazıtları, Moğolistan.



Resim 1.37. Selçuklu Meydan Mezarlığı, “Ahlat”, Bitlis.

Türk kültürünün tarihi açısından birçok bilgi barındıran bu mezar taşları, Anadolu Türk kimliğinin kökenlerini belgelemesi açısından oldukça önemlidir. Eski Türklerdeki mezar sanatı geleneği Türk-İslam sanatıyla başka bir boyut kazanmıştır. Mezar taşlarında kullanılan kitabeler, dil, süsleme, motif gibi tipolojik özellikler açısından dönemin Anadolu Türk- İslam üslubunu yansıtmaktadır. Bununla birlikte abidevi şahideler, Orta Asya Türk mezar geleneğinin devamı

niteliğinde olduğu söylenebilir (Çalış, 2019). Türklerin İslam dininden önceki ölü gömme ve mezar süslemeleriyle ilgili inanç ve geleneklerinin kısmen de olsa İslamiyet'ten sonrasında da devam ettiğı görölmektedir.

Selçuklu döneminden sonra çeşitlenmeye devam eden şahideli mezar taşlarında üçgen alınlık, dilimli kemer alınlığı veya sütunlu olanlar olmak üzere çeşitliliğı sürdürmüştür. Anadolu'da Selçuklu kültürünün ardından yenilikleriyle birlikte geçmiş kültürel öğelerin harmanlandığı Osmanlı kültürü hüküm sürdümüş. Mezar taşları açısından Osmanlılarla birlikte kavuk başlı, Mevlevi sikkeli, sarıklı başlıklı, fesli başlıklı olanlar gibi oldukça zengin bir geleneğı yansıtmışlardır (Yılmaz, 2011).

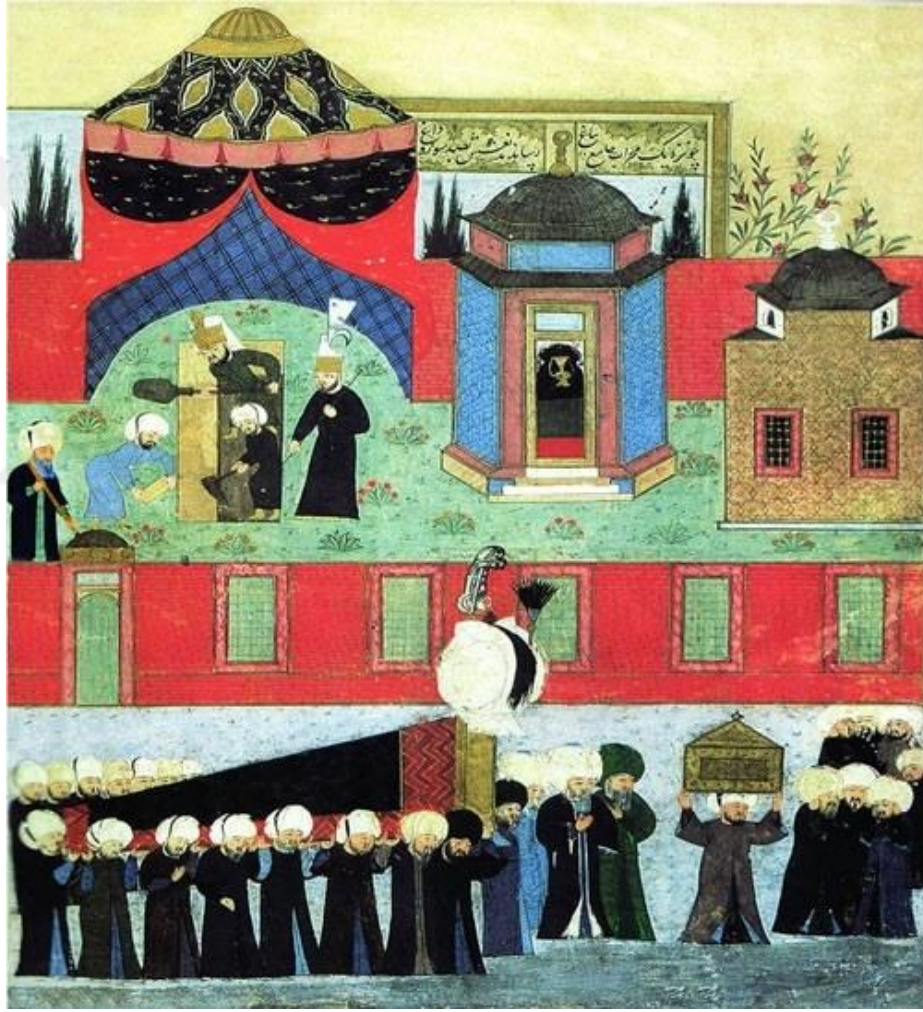


Resim 1.38. Karacaahmet Mezarlığı, İstanbul.

Mezar taşlarında en özgün yapılardan biri de İstanbul'da bulunan Karacaahmet Mezarlığı'dır. İstanbul'un en eski ve alan bakımından en büyük alana sahip olan Karacaahmet Mezarlığı, adeta tarihi açık hava müzesi olduğı söylenebilir. Mezar taşlarında görölen malzeme, başlık tipleri, kitabe, taş işçiliğı, ketebe imzalı örnekleri ve mensur-manzum bilgileri gibi özelliklerle Osmanlı sanatına yenilik getirmiştir (Genç, 2022). Tarihsel olarak Selçuklu ve Beylikler dönemi mezar taşı geleneğı Osmanlı döneminde de metin ve form açısından gelişerek devam etmiştir. Osmanlı dönemi mezar taşlarında ölen kişinin kimliğinden başlayarak tarih, toplumsal yaşam, meslekler, dil-edebiyat, yazı, semboller, başlıklar, süsleme ve taş işçiliğı gibi birçok özellikleri hakkında fikir

edinilmektedir. Genel olarak kaş kemerli, kenarları prizmatik ve dikey harfleri uzun celi sülüs hatlı taşlar 18. yüzyıla kadar kullanılmıştır. Öte yandan Osmanlı mezar taşlarından asıl karakteristik olan, başlıklı olanlar olup bu tip İslam dünyasında sadece Osmanlı kültürüne hastır (Kucur, 2015).

Osmanlı'nın son dönemlerine kadar olan süreçte resim sanatı, genel olarak kitapların metinlerinin görselleştirilmesinde kullanılmıştır. Bu çalışmalar, minyatür sanatının gelişimini sağlamıştır. Minyatür sanatı, genellikle toplumsal ve saray hayatını anlatan yüksek statüdeki kişilere sunulan saray sanatıdır. Bu sanat, Osmanlı Devleti'nde olduğu gibi İslam kültüründe de yerini bulmuştur.



Resim 1.39. Seyit Lokman, Süleymanname, “Kanuni Sultan Süleyman’ın Cenazesi”, 1579-89.

Seyyid Lokman’ın, Kanunî Sultan Süleyman, II. Selîm ve III. Murat padişahları dönemlerinde sosyal, siyasi, idari, dini ve kültürel hayatı içeren Fars dilinde “Süleymanname” eserini yazmıştır. Seyyid Lokman, bu eserinde yer alan

“Süleyman’ın Cenazesinde” detayları gösterilen minyatürde Kanuni Sultan Süleyman’ın tabutunun Süleymaniye Camii’nde bulunan mezarına taşınması betimlenmiştir. Tabut, Kâbe örtüsünden kesilmiş bir parçayla örtülmüş ve baş tarafına sultanın sarığı yerleştirilmiştir. Örtünün üst kenar süslemesinin zikzaklı bir desende olduğu görülmektedir. Bu örtü ve sarık, türbe tamamlandığında sandukanın üzerine konulacaktır. Padişahın tabutu cenazenin matemini yansıtacak kıyafet giymiş mollalar tarafından getirilmektedir. Cenaze alayının önünde birisi tarafından Kanuni Sultan Süleyman’ın birlikte gömülmesini vasiyet ettiği rivayet edilen çekmecesini taşıdığı görülmektedir (Özaltın, 2011).



Resim 1.40. Selimname, “Yavuz Sultan Selim Ölüm Döşğinde”, 16.Yüzyıl.

Kanuni Sultan Süleyman ile sefere katılan yazar, şair ve alimlerin kaleme aldıkları Selimnameler hem edebi yönden hem de tarihi yönden Yavuz Sultan Selim devrinde yaşanan olayların aydınlatılmasında önemlidir. “Yavuz Sultan Selim Ölüm Döşğinde” eserinde Yavuz Sultan Selim’in Batı seferine çıkmak için Edirne’ye yol alırken sırtında çıkan bir çıban sonrası hastalanarak yatağa düşmesini ve ölümden önceki son halini betimlemiştir.

Çağdaş Türk resim sanatının gelişim öyküsü Türk toplumunun siyasi, hukuki, askeri gibi her alanda yaşanan batılılaşma değişimiyle doğrudan bağlantılıdır. Batıya dayanan bu sosyal değişimler, toplumun sanat hayatını etkilemiş olup eski geleneksel sanat tarzından farklı çağdaş nitelikli içerikler üretilmeye başlanmıştır. Çağdaş Türk sanatçıların ortaya çıkmasında Batı’ya düzenlenen eğitim hareketlilikleri önemli olmuştur. Osmanlı Devleti, 19. yüzyılla beraber batılılaşma sürecini yaşamaya başlayarak Türk öğrencileri ilk kez resim öğrenimi için Avrupa’ya eğitime göndermiştir. Bu süre zarfında Yıldız ve Dolmabahçe Sarayları gibi birçok sarayda Batı’nın önemli ressamlarından Gerome, Ayvazovski, Harpignies ve Fromentin’in tablolarının süslediği bilinmektedir.

Ünlü yabancı ressamların ülkeye davet edildiği veya resimlerinin satın alındığı bu dönemlerde yurt dışında eğitim görmüş öncü bir yerli kuşağı da oluşmaya başlamıştır. Bu kişilerin arasında Ferik Tevfik Paşa, Servili Ahmet Emin, Hüsnü Yusuf, Süleyman Seyyid ve Şeker Ahmet Ali Paşa olduğu bilinmektedir. Sonradan “Paşa” unvanı alan bu sanatçıların çoğu askeri okul eğitimi almıştır. Askeri okulların ders programlarında resim dersinin yer almasıyla “asker ressamlar” grubu oluşmaya başlamıştır. Batılı anlayışa sahip Türk resim sanatının ilk temsilcileri asker ressamlar olup okullardaki resim derslerinde çizime ağırlık verilmiştir. Bunun yanı sıra o dönemlerde yeni kurulan sivil okullarda yeni sanatçılar yetiştirmeye başlamıştır. Bu noktada özellikle 1883 yılında kurulan “Sanay-i Nefise Mekteb-i Ali’si” diğer adıyla Güzel Sanatlar Akademisi’nin açılmasıyla resim sanatı ve plastik sanatlar eğitimi okullaşmıştır (Başkan, 1991).



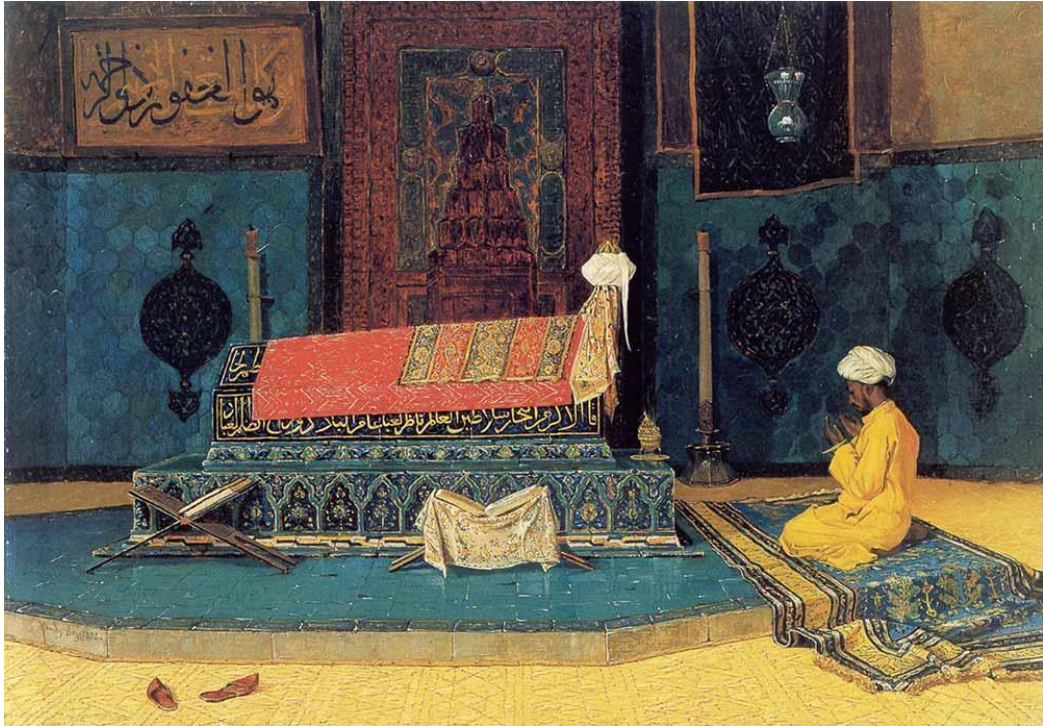
Resim 1.41. Hüseyin Zekai Paşa “Söğütte Ertuğrul Gazi Türbesi”, 1882, T.Ü.Y.B., 78 x 100 cm, Ankara Resim ve Heykel Müzesi, Ankara.

Sultan II. Abdülhamit döneminde saraya “yaver ressam” olarak atanan Hüseyin Zekai Paşa, resimlerinde zaman zaman fotoğraflardan yararlanmıştır. Askeri okulda fotoğrafçılık eğitimi alan sanatçı, sarayda Osmanlı vilayetlerinin fotoğraf albümlerinin hazırlanmasında görev almıştır. Sanatçının eserleri incelendiğinde manzaralarında fotografik bir gerçeklik olup romantik bir izlenim oluşturan doğa gözlemleri dikkat çekmektedir. Fotoğraftan oluşturduğu manzara kompozisyonlarını renk, gölge ve ışık katarak resme dönüştürmüştür. Sanatçı kimi eserlerinde izlenimci resim anlayışını yansıtmıştır (Kaya ve Kılınç, 2023). Sanatçı Hüseyin Zekai Paşa, çağdaş Türk resminin gelişimine katkı sağlamıştır ve fotografik konuları resimlerinde işlemiştir. Saf ve sade tarzıyla tanınan Paşa, ilk “Primitif” sanatçılar arasında yer almıştır. Özellikle “Söğütte Ertuğrul Gazi Türbesi” adlı eserinde kullandığı renk ve doğa gözlemleri diğer sanatçılardan farklı bir tarz sergilemesini sağlamıştır.

Çağdaş Türk resminin en önemli temsilcilerinden biri de Osman Hamdi Bey’dir. Sadrazam İbrahim Edhem Paşa’nın oğlu olan sanatçı, hukuk eğitimi için gittiği Paris’te resim sanatına olan ilgisiyle Gustave Boulanger’nin ve Jean-Léon Gérôme’un atölyelerinde sanat eğitimi almıştır. Bu eğitimlerde renk, ton, ışık, valör ve kompozisyon bilgileri almıştır. Bununla birlikte tuval üstüne kalın boya sürme,

ince saydam boya sürme ve medyum kullanma gibi resim tekniklerini öğrenmiştir. Avrupa’da eğitim gören sanatçı, yurda dönüşüyle Türk resim sanatında önemli adımların atılmasında rol oynamış olup Sanayi-i Nefise Mektebi’nin günümüzdeki adıyla Mimar Sinan Güzel Sanatlar Akademisi’nin kurucusu olmuştur (Kaya, 2019).

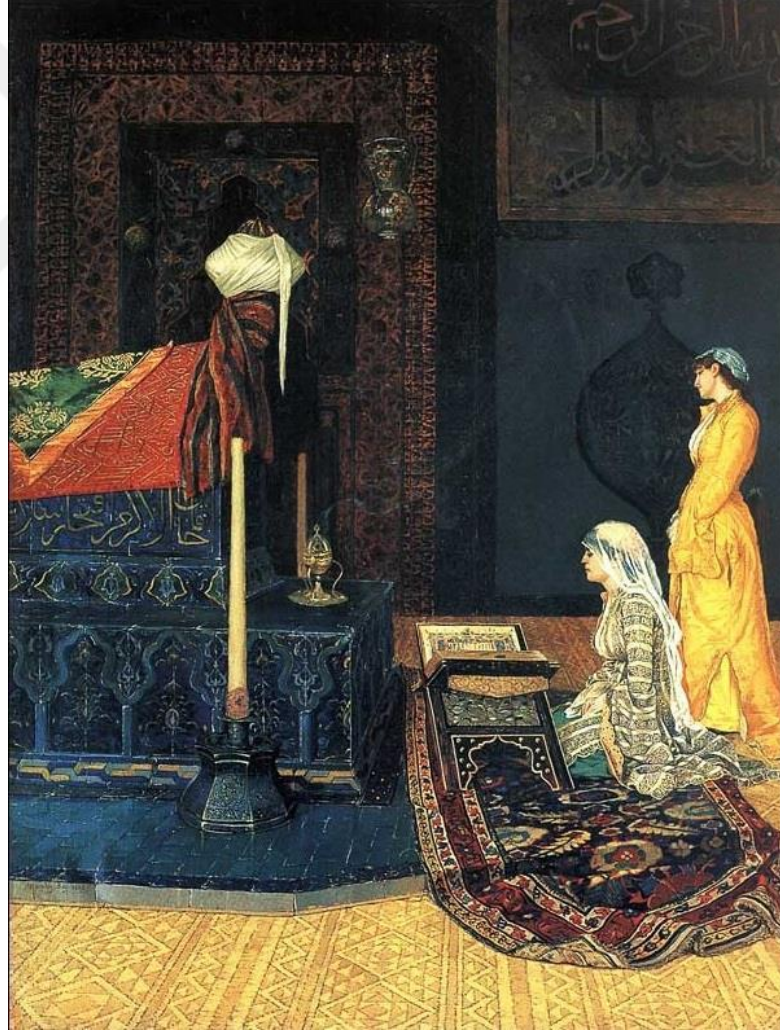
Çağdaş Türk resim sanatında “figüratif” resmin gelişiminde önemli katkıları olan Osman Hamdi Bey, portre ve bazı manzara çalışmalarını natüralist bir yaklaşımla resmetmiştir. İçinde yetiştiği kültürün tarihsel zenginliğini ve toplumun geleneklerini yansıttığı oryantalist konulu eserleri bulunmaktadır. Bu oryantalist eserlerin yabancı ressamların yaptığı eserlerden farklı olduğu önemli bir olgudur (Kaya, 2019). Osman Hamdi Bey, primitif sanatçılarından pek çok yönüyle ayrılmaktadır. Sanatçı, kendi çektiği fotoğraflardan faydalananarak yaptığı resimlerle gerçeklik kapısını aralamıştır. Osman Hamdi Bey resimlerinin bir başka önemli özelliği de Türk resminde bulunan natürmort ve manzaralarından oluşan kapsamı dar repertuardan sıyrılarak portreye ve figüre odaklanmasıdır (Başkan, 1991).



Resim 1.42. Osman Hamdi Bey, “Yeşil Türbe’de Dua”, 1882, T.Ü.Y.B., Kudret Türksan Koleksiyonu.

Osman Hamdi Bey, resimlerinde mimari yapıların iç ve dış görünümlerinin yanı sıra aksesuarları büyük bir titizlikle resmetmiştir. İç mekân betimlemelerinde,

duvar ve halılarda yer alan motifleri oldukça canlı ve gerçekçi resmettiği görülmektedir. Sanatçı resimlerinde oldukça fazla halı kullanmış ve bu halıların desenleri, renkleri ve motifleri gerçeğe uygun bir şekilde yansıtmıştır (Bayraktaroğlu, 2011). Osman Hamdi Bey'in 1822 yılında yaptığı "Yeşil Türbe'de Dua" eserinde dua eden birisini resmetmiştir. Tablo incelendiğinde detaylarının oldukça fazla olduğu görülmektedir. Sandukaların çinileri, sandukanın üzerine oturtulan kaidenin alt kısmındaki sarı, kobalt mavi ve turkuaz renklerle bezenmiş geometrik motifler dikkat çekicidir. Bununla birlikte üstünde kısımlara ayrılan rumi ve hatai motifli turkuaz ve lacivert renkli çinilerle sandukanın kaidesi ise turkuaz ve sarı rumi motifler işlenmiştir. Duvarlara bakıldığında da yüzeyin tek turkuaz rengiyle altıgen formlu çiniler ve bu çinilerin ortalarında yer alan madalyon formlu tasarımlar görülmektedir (Tüybek, Baysal, ve Sayın, 2021).



Resim 1.43. Osman Hamdi Bey, "Türbe Ziyaretinde İki Genç Kız II", 1890, T.Ü.Y.B., 86 x 65 cm.

Osman Hamdi Bey'e ait 1890 yılında yapılan "Türbe Ziyaretinde İki Genç Kız II" adlı eserde Osman Hamdi, mekânı tamamen tuval üzerine aktarmaktansa türbenin belirli bir kısmını resme dâhil edip kompozisyonu bölmüştür. Türbe ve türbenin merkezinde yer alan Çelebi Sultan Mehmet sandukasının neredeyse yarısı tabloya yansımıştır. Sandukanın baş kısmında biri oturur vaziyette diğeri ise ayakta resmedilmiş iki genç kadın figürüne yer vermiştir. Tabloda yer alan kadın figürlerinden önde olanı yere oturmuş vaziyette ve rahle üzerinde açık bulunan Kur'an'ı okurken resmedilmiştir. Bir halı üzerinde oturan bu kadın figürünün başında ince bir tüle yer verilmiş, bu da figürün saçlarını görünür kılmıştır. Dönem kadınlarının özellikle bir türbe mimarisi içinde Kur'an okuyan kadın figürünün bu düzenlemeyle resmedilmiş olması, oryantalist bakış açısının bir tezahürüdür. Ciddi bir duruşla kutsal metni okuyan figürün hemen arkasında ayakta duran diğerkadın bulunur. Bu figürün de başında saçlarını tamamen kapatmayan bir örtü yer almaktadır. Sanatçı, olayın uhreviyatını, bu figürde yer verdiği yüz ifadesi ve figürün başını yana doğru eğmiş olmasıyla sağlamıştır.

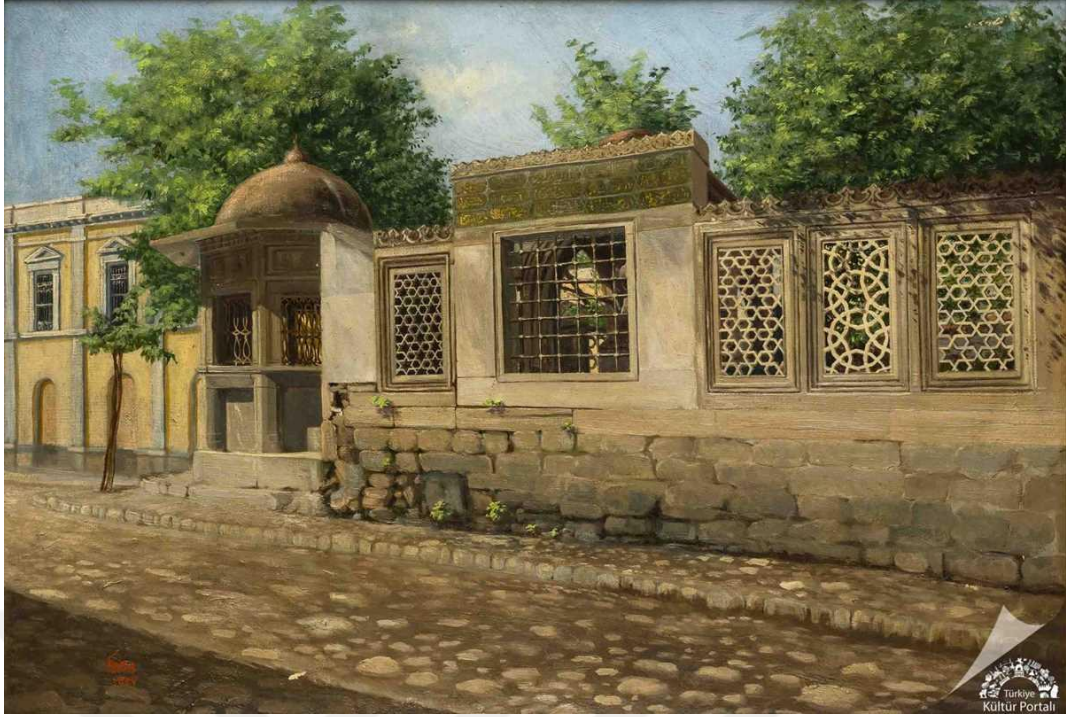
Resimde yer alan sanduka çokgen bir kaidenin üzerinde yer almakta ve bir kısmı görünür haldedir. Çini kullanımı, geometrik ve bitkisel bezemelerin sanduka ve kaidelerin üzerine detaylıca işlenişi, sanatçının gözlem üzere yaptığı gerçekçi anlayışı yansıtmaktadır. Osman Hamdi Bey, bu eserinde diğertablolarından farklı bir aktarım deneyerek farklı şekillerde yer alan örtüleri resmetmiştir. Bu versiyonda üzerinde yazı, geometrik ve bitkisel süslemeler bulunan kırmızı bir örtü bulunur. Kırmızı örtünün üzerinde sarı renkli bordürle çevrelenen bitkisel süslemeleri olan yeşil örtü yer alır. Bunlarla birlikte tablonun bütününe uyumlu parlak renk kullanımına sandukanın baş ucunda yer alan beyaz sarık eşlik etmiştir. Oryantalist tarzda kimi zaman abartıya kaçacak şekilde renklerin kullanımı bu eserde de görülmektedir. Osman Hamdi Bey, bu eserinde renk uyumunu yerde bulunan halıda, sandukada ve üzerinde bulunan örtüde yakalamıştır (Geyik ve Duran, 2021).

Dönemin çağdaş kurumlarından Harbiye'den mezun olan bir başka ressam, Ahmet Ziya Akbulut'tur. 1887 yılında mezun olmuş ve 1894'te Kuleli Lisesi'ne resim öğretmeni olarak atanmış ve askeri kariyerinin ardından Sanayi-i Nefise Mektebi'nde matematik ve perspektif dersleri vermiştir. Sanatçı, üslup bakımından fotografik ve ayrıntıcı anlatımı ve perspektifi önemseyen Asker Ressamlar Okulu'na yakın bir tarzı benimsemiştir. Osmanlı-İslam mimarisinin fotoğraf aracılığıyla belgelendiği bu dönemde asker ressamların çoğu, gelişmiş Osmanlı

anlayışı inşa etmeye çalışmıştır. Sanatçılar bu kimliğin oluşmasına katkısı olan İstanbul'un güzellikleri başta olmak üzere saray, köşk, cami, türbe, çeşme, gibi dini ve sivil mimari yapıları resmetmişlerdir. Perspektif konusunda ün salan sanatçı, tarihsel yapılara ilgi göstermiş ve manzara resimleriyle tanınmıştır. Eserlerinde İstanbul camileri veya tarihsel sivil mimariyi çok güçlü perspektif açıları ile yansıtmaktadır. Eserlerinde nesnelerin doğal görünümlerine sadık kalmış ve doğa gözlemlerini detaylıca tasvir etmiştir. Genel olarak sanatçının üslubuna bakıldığında realist anlayışla birlikte primitif anlayışın izleri olduğu söylenebilir (Çetin ve Avcı, 2011).



Resim 1.44. Ahmet Ziya Akbulut, “Mustafa Rakım Efendi Türbesi”, 1907, T.Ü.Y.B., 33 x 41 cm.



Resim 1.45. Ahmet Ziya Akbulut, “Mimar Sinan Türbesi”, 1910, T.Ü.Y.B., 38x55cm, Ankara Resim ve Heykel Müzesi, Ankara.

Türk resminin gelişmesinde önemli yer tutan dönemin bir diğer sanatçısı da Mehmet Ali Laga’dır. Askeri okul eğitimi süresince resme ilgi duymuş ve bu süre zarfında Hasan Rıza ve Hoca Ali Rıza gibi önemli sanatçılardan dersler almıştır. Koyu renkler, kalın tuşelerle yaptığı resimlerle tanınan sanatçı, güçlü bir izlenimcidir. Ayrıca Osmanlı Ressamlar Cemiyeti’nin de kurucuları arasındadır. Bunlarla birlikte “Meşrutiyet Kuşağı” denilen sanatçı grubuyla anılan Mehmet Ali Laga, resimlerinde kimi zaman belli belirsiz bir anlatımcılık sezilir (Başkan, 1991).

Çallı Kuşağı sanatçılarıyla aynı ortamı paylaşmış ve doğrudan savaşa katılan sayılı ressamlardan birisidir. Sanatçı, savaşlara katılma, esir düşme gibi zorlu yaşam olaylarıyla mücadele etmiştir. Bu koşullara rağmen hem askerliği hem de ressam olarak çizmeyi sürdürmüştür (Topallı, 2008).



Resim 1.46. Mehmet Ali Laga, “Bursa Yeşil Türbe”, D.Ü.Y.B., 50x53 cm.

Türk resim sanatı Batı anlayış ve tarzını takip edebilme gayesiyle 1914’te yeni bir eğilime yönelmiştir. I. Dünya Savaşı sebebiyle yurt dışında eğitim gören ressamların yurda dönüş süreci başlamıştır. “Çallı Kuşağı” bir diğer adıyla “1914 Kuşağı” olarak adlandırılan bu sanat grubunun bilinen resamlardan biri Hüseyin Avni Lifij’dir (Başbuğ, 2010).



Resim 1.47. Hüseyin Avni Lifij, “Savaş/Alegori”, 1916, T.Ü.Y.B., 160x200 cm, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, İstanbul.

Türk resim sanatında çeşitli sanatçılar farklı temaları ve anlayışları tasvir eden birçok eser ortaya koymuştur. Bu temalardan biri de ölüm konusudur. Sanatçılar, ölüm temasını imge ve sembollerle ele almışlardır. Hüseyin Avni Lifij, ölüm imgesini resimlerinde kullanarak imge ve sembollerle plastik bir ifade oluşturan sanatçılardan biridir. Bu tür imge ve sembollerin kullanımı, sanatçıların kültürel mirastan beslendiğini göstermektedir. Türk sanatında ölüm anlayışına bağlı olarak gelişen imge ve semboller, birçok sanatçının eserlerinde yer almıştır (Nakkaş, 2019).

Hüseyin Avni Lifij “Savaş/Alegori” adlı eserinde savaşın acımasız yönünü askeri konular yerine sivil halkın dramı üzerinden işleyerek savaş temasına farklı bir boyut kazandırmıştır. Sanatçı, eserinde savaşın insanlara yaşattığı felaketleri figürlerin acı dolu ifadeleriyle yansıtmaya çalışmıştır. Kompozisyonu oluşturan figürler çıplak veya yarı çıplak bir durumda doğrudan savaş alanının içerisinde yer almaktadır. Lifij, savaşın acımasızlığını, yaşananların trajedisini betimlediği çıplak figürlerle simgeleştirerek yapıtında alegorik ifade biçimine yer vermiş ve bu anlayışın Türk resim sanatındaki temsilcilerinden olmuştur (Ersoy, 2017).

Kompozisyon incelendiğinde savaş esnasında yerle bir olmuş bir enkazda iki genç kadın ve bir yaşlı bilinçsizce çıplak bir halde yatışı, sol üst tarafta yaşlı bir

adamın ufka doğru bakışı ve ölü bir atın yatışı resmedilmiştir. Bu bağlamda etkili ve dramatik ifadeyle betimlediği figürler, Lifij’in öznel yaklaşımını ortaya koyar (Ersoy, 2017). Bununla birlikte mekândaki kızıl kahve, kırmızı, turuncu ve sarı gibi renklerin izlenimci bir anlayışla kullanımı, renklerdeki açık-koyu farklılıkları ve sıcak-soğuk karşıtlığı eserde lirik bir atmosfer oluşturup savaşın dramatik yönünü çarpıcı hale getirmiştir (Semih, 2023).



Resim 1.48. Hüseyin Avni Lifij, “Mezarlık”, 1917-1922, 19.5x14 cm, M.Ü.Y.B., İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, İstanbul.

“1914 Kuşağı” sanatçılarından olan bir başka sanatçı da Namık İsmail’dir. Namık İsmail, Cumhuriyet ideolojisini konu alan resimler yapmıştır. Sanatçının

Şişli Atölyesi'nde yapmış olduğu “Son Mermi” isimli eseri Kurtuluş Savaşı temalı çalışmalarından biridir.



Resim 1.49. Namık İsmail, “Son Mermi”, 1933, T.Ü.Y.B., 162x233 cm, Ankara Resim Heykel Müzesi, Ankara.

Namık İsmail'in bu eseri sanatçının sembolist yorumlarını belirleyen bir başyapıttır. Kompozisyonda, savaş meydanında parçalanmış bir top arabasının başında başı sargılı bir asker havaya kaldırdığı mermiyi tutmakta olup başka bir asker topu atışa hazırlamaktadır. Ayrıca etrafta yaralı askerle, dağılmış askeri eşyalar ve boş mermiler de resmedilmiştir. Eserde yumuşak tonlar kullanılmış olup tepenin ardından yükselen dumanlar arasında beliren ışığın gizli parlaklığı ustaca yansıtılmıştır. Bazı yerlerde beliren aydınlık için gri-beyaz tonları kullanılmış bu da derinliği yansıtmasında etkili olmuştur. Savaşın hareketli ve çatışmalı bir anını yansıtan bu kompozisyonda figürler, neredeyse dağılmaya yüz tutan siperin ardında ateş altındadır (Gülce, 2009).

1914 Kuşağı'nın bir diğer temsilcilerinden olan ve ölüm temasına ilişkin çalışmaları olan bir başka sanatçı ise Nazmi Ziya Güran'dır. Güran, baba soyundan II. Mehmet'in hocası olan Molla Günari'ye uzanan köklü bir ailenin soyundan gelmektedir. Resme ilgi duyan Güran'ın babası sanat eğitimi almasını istememiş

olup sanat eğitimi yarıda kalmıştır. Babasının vefatından sonra Sanayi-i Nefise Mektebi'ne kaydolmuştur. Empresyonizm akımının tipik bir temsilcisi olarak anılan Güran, eserlerinde güneş ve hava değişimlerini çarpıcı bir şekilde öne çıkartmaktadır. Nazmi Ziya Güran, eserlerinde vazgeçemediği İstanbul görünümlerine yer vermiştir. Nemli hava ve rutubetli izlenimini tuvale büyük bir ustalıkla işleyen sanatçının ölüm temasını işlediği “Karacaahmet” tablosu öne çıkmaktadır (Nakkaş, 2019).

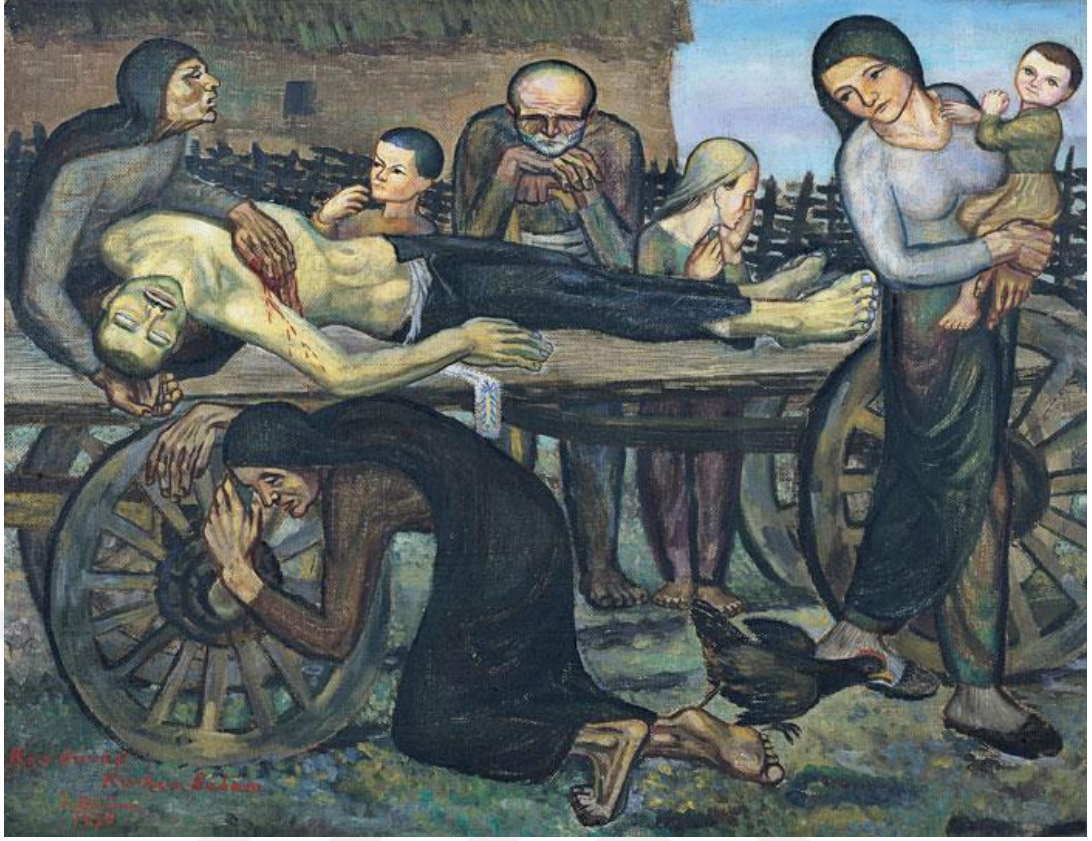
Sanatçı bu eseri yaparken adeta Karacaahmet'e taşınmış gibidir. Eserini yaparken günler boyunca uğraşarak günün farklı saatlerinde resmetmeye çalışmıştır. Sanatçı asıl gücünü “noktalama” ve “benekleme” gibi empresyonist teknikler kullanarak göstermiştir. Işığın o anki mevcut durumuna göre lekeleri tabloya hızlıca aktarırken bir yandan da araştırmacı olmanın gerekliliğine inanarak titizliğe dikkat etmiştir. Nazmi Ziya, Karacaahmet mezarlığından selvi kümeleri, Çamlıca'dan ağaçlar, Boğaz'ın mavi suları gibi yaşamı boyunca İstanbul'un gerçek bir portrecisi olmuştur (Berk ve Turani, 1981).



Resim 1.50. Nazmi Ziya Güran, “Karacaahmet”, 1881-1937, 68x81 cm, T.Ü.Y.B., Sakıp Sabancı Müzesi, İstanbul.

Özgünlüğüyle kendini ispatlayan ve ölüm imgesi ile ilgili çalışmalar yapan bir başka sanatçı da İbrahim Balaban'dır. Günlük yaşamın değişen dinamikleri ve kendi yaşamından izleri yansıttığı eserlerinin hemen hemen hepsinde toplumsal değişim ve toplumsal sorunlara değinmiştir. Biyografisinden izleri ve gündelik yaşamın değişen pratiklerini yansıttığı eserlerinin hemen hepsinde toplumsal değişimlere ve bu değişimlerin yarattığı sorunlara değinmiştir. Tablolarında kendine özgü fırçasıyla, kalemiyle, çizgisiyle, renkleriyle, konusuyla özellikle köylünün yaşadığı sorunları kendi çevresinden edindiği deneyimlerle ülkenin insanlarını samimi ve sade bir şekilde aktarmıştır (Genç, 2016).

Kendi kendini yetiştiren İbrahim Balaban, eserlerinde anonim halk resim geleneği öğelerini kullanmakla birlikte Anadolu insanının hayatından kesitleri kimi zaman bir fotoğrafçı gerçekçiliğiyle kimi zaman da aydın sorumluluğu güden eleştirel bir tavırla dile getirmiştir. Yaşam mücadelesi, göç, demokrasi gibi toplumsal duyarlılık içeren temalarında çalışan emekçi figürler, ağır yaşam şartlarıyla mücadele vermelerine rağmen iyimser insanlardır. Balaban'ın kullandığı renkler oldukça sade ve ışıklıdır ki yaşamın güzelliklerine dikkat çekiyor gibi görülür. Genel olarak bakıldığında sanatçı, toplumsal alandaki sorunlarını bir yandan fırça darbeleriyle resmederken diğer yandan kurgularıyla betimlemiştir (Genç, 2016).

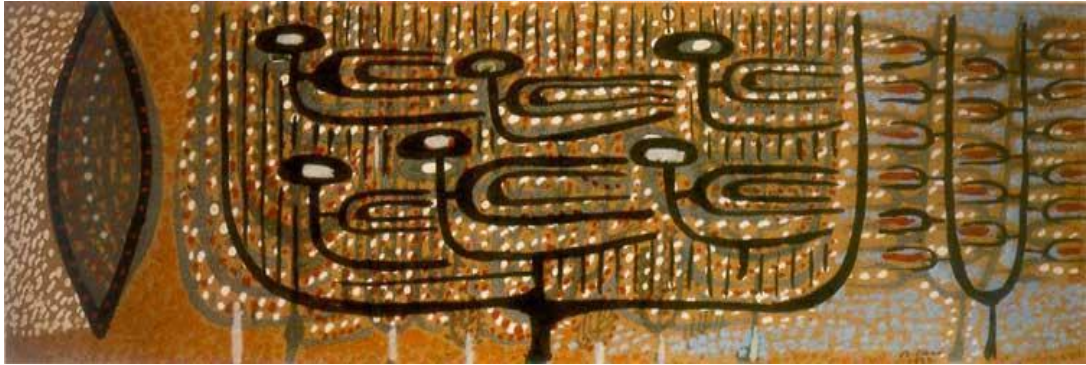


Resim 1.51. İbrahim Balaban, “Kan Davası-Kurban Babam”, 1950, T.Ü.Y.B., 88x112 cm, Yapı Kredi Bankası Koleksiyonu.

Cumhuriyet dönemiyle birlikte toplumsal ve kültürel değişimler, Türk resim sanatının Batılı bir anlayış kazanmasına ve kökten değişimleri beraberinde getirmiştir. 20. yüzyılda Türk ressamaları ulusal bir sanat anlayışı geliştirmek için mücadele ederek farklı yorum ve görüşler geliştirmişlerdir. 1930’lu yıllarından sonra Türk resminde yeni arayışlar içinde olan sanatçılardan birisi Bedri Rahmi Eyüboğlu’dur (Aydoğan, 2008). Türk resminin ve edebiyatının önde gelen isimlerinden biri olan Bedri Rahmi Eyüboğlu, Batı resminin olanaklarını kullanarak Anadolu motif örneklerini resminde yansıtmaya çalışmıştır. Bedri Rahmi Eyüboğlu, Türk kültürünün geleneksel motiflerini çalışmalarında kullanarak Türk resim sanatının yaşadığı kimlik arayışı sorununa yeni bir bakış açısı getirmiştir. Böylelikle Türk resminin evrensel anlamdaki temsiline ilişkin ilk çalışmaları ortaya koymuştur. Sanatçı, çağdaş ifade biçimleri ve kişisel üslupları ile kültürün bir parçası olan gelenek bağlamındaki konuları sentezleyerek yapıtlarına yansıtmıştır. Geleneksel motiflerin kökenini ve biçimlendirme dilini arayan Eyüboğlu, eserlerinde motifleri oluştururken doğrudan birebir yapmaktan kaçınarak motifin

biçimsel dilini kendi resimsel diline aktarmaya gayret etmiştir (Abatay ve Atalay, 2021).

Sanatçının yapmış olduğu çalışmalar arasında yer alan “Hayat Ağacı” eseri Eski Türk inançlarda yer alan ağaç motifine değinmektedir. Bu inanışlara göre bu ağaç, yaşamakta olduğumuz dünya ile öte âlem arasındaki bağlantıyı kuran ağaçtır. Hayat ağacı, gök katlarının ve göğün temsilidir. Eski Türk şaman ritüellerinde şamanın ölen kişilere eşlik etmesi, ölümler âlemine geçişi ve ölümlerden haberler getirmesini imgeleyen bir sembol olmuştur. Bu eski Türk geleneği Anadolu’daki kimi insanlar arasında halen görülmektedir. Bu ritüel, insanların ulu çınarlara veya servi ağaçlarına çaput bağlamalarıyla kendisini göstermektedir. “Hayat Ağacı” isimli resmindeki bu semboller bazen doğrudan biçimsel nitelikleriyle bazen de imgeyle Türk resim sanatı eserlerinde kendisini göstermektedir. Bu bağlamda Eyüboğlu’nun bu eseri biçimsel nitelikleriyle kendisini belli eder. Resimdeki semboller incelendiğinde doğrudan yan anlamlarına gönderme yaptığı söylenebilir (Nakkaş, 2019).



Resim 1.52. Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Hayat Ağacı”,1957, K.Ü.G.B., 40x22 cm, Merkez Bankası Koleksiyonu, Ankara.

Farklı teknikler ve anlatım biçimlerini kullanan Çağdaş Türk Resim Sanatı’nda özgün duruşu, resimlerindeki farklı teknik ve anlatım biçimiyle dikkat çeken Cihat Burak, eserlerinde ölüm imgesi ve mezarlıklar konusunu işlemiştir. Cihat Burak resimlerinde toplumsal, düşünsel ve sanatsal alanlardaki farklılaşmaları kendine has yorumuyla hiciv, mizah ve hüznün duygularını harmanlanarak figüratif bir anlatımla sunmaktadır. Burak, günlük yaşam ve kent kültürünü konu alan eserler resmetmiş olup toplumsal gerçekçi bir anlayışla hayali bir kurgu ile tuvallerine aktarmıştır (Yabalak, 2020).

İnsanların gülünç, sorumsuz ve abartılı hallerini gözlemleyerek resimlerinde bu izlenimlerini yansıtmıştır. Sanatçı, mizahçı kişiliği ile figür ressamlığı arasında denge kurmuş; resimlerinde naif bir dille zengin bir anlatım sunmaktadır. Günlük yaşamdan kesitleri düşsel olaylara bağlayan sanatçı, iç dünyasının yansımalarını derin bir öyküsel anlatımla eserlerine aktarır. Bu düşsel tasarımlarında kullandığı nesne ve figürler ile günlük yaşamın görüntüleri düşsel bir dünyaya ve bu düşsel dünyanın ürünlerine dönüşür (Özerakın, 2014).

Cihat Burak'ın eserlerinde üstünde durduğu konulardan biri ölümdür ve ölüm temasını mezar taşları motifleriyle işlediği tabloları bulunmaktadır. “Mezarlık ve Kedi” isimli çalışması bu eserlerden birisidir. Eser incelendiğinde kapalı bir alan içerisinde Osmanlı dönemine ait olduğu düşünülen mezar taşları ve üzerinde oturan bir kedi görülmektedir (Dindar, 2019). Sanatçının betimlemesinde yer alan mezarlık imgesi ve mezar taşı geleneği kültürel değerlerimizin bir parçası olarak karşımıza çıkar. Türklere ait şaman inanışlarının özelliklerini taşıyan mezar taşları Orta Asya'dan Anadolu'ya uzanan serüveninde değişikliklere uğramasına rağmen köklerinden kopmamıştır. Türklerin ölen kişilerin mezarlarının anıtlştırılması düşüncesi, İslami anlayışla ters düşse de mezar anlayışı farklı biçimlere bürünerek yaşamayı sürdürmeye devam etmiştir (Yabalak, 2020).

Eserde yer alan imgeler, Türk kültürünün başlıca ritüellerinden biri olan ölümden sonra öte âleme geçişi simgeler. Sanatçının eserinde betimlediği mezar taşları üzerinde bulunan motifler, eski Türk kültürüne ait imgeler ile İslâmiyet sonrası imgelerinin bir sentezi olarak karşımıza çıktığı söylenebilir (Yabalak, 2020). Onun resminde mezar taşları birer abide gibi resmedilmiş olup etrafta görülen çiçekler ve kedi aracılığıyla da yaşama göndermeler yapılmıştır. Mezarlık motifi, sanatçının gözlemleriyle ve kendine has ayrıntıcı üslubuyla aktarıldığı görülmektedir (Dindar, 2019).

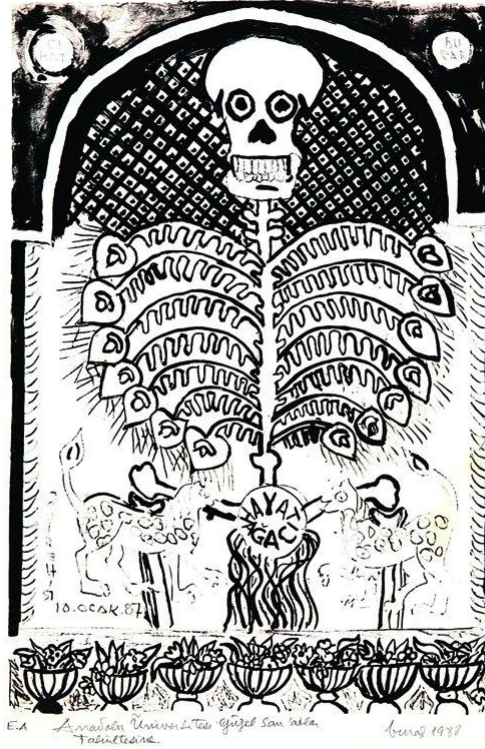


Resim 1.53. Cihat Burak, “Mezarlık ve Kedi”, 1967, T.Ü.Y.B., 120,5x72,5 cm, Füsun-Faruk Eczacıbaşı Koleksiyonu.



Resim 1.54. Cihat Burak, “Yunus Emre”, 1945, G.Ü.K.T., 31x 24,5 cm. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, İstanbul.

Cihat Burak, eserlerinde kullandığı insan figürlerini tek olarak işlemek yerine farklı unsurlarla ilişki kurarak resmetmiştir. Resimlerinde kolaj öğelerine yer vererek resmi kavramsallaştırıp bütünlük kazanmasını sağlar. Bu tür kolaj öğelerine kullandığı resimlerden biri “Yunus Emre” isimli çalışmasıdır (Özerakın, 2014). Bu çalışmasında yanında mezar taşı bulunan ayakta duran bir figür görülmektedir. Gravür üzerine karışık tekniklerle yapılmıştır. Figür ve mezar taşı koyu renk tonlarla işlenmiş olup arka plana zıtlık oluşturmuştur. Sanatçı figürün formunu oluştururken kontörlerden faydalanmıştır. Figür ve mezar taşının üzerindeki iki kuş mavi kontörle resmedilmiş olup mezar taşına beyaz renkle yazılmış yazılar bulunmaktadır. Figürde renk kullanımı sade olup sadece boynunda yer alan madalyon sarı renkte gösterilmiştir. Cihat Burak’ın eserine verdiği isimden anlaşıldığı üzere resimde yer alan kişi İslam tasavvufu ile anılan Anadolu mutasavvıf şairi Yunus Emre’dir. Sanatçı, Yunus Emre figürünü geleneksel Osmanlı kıyafetleriyle kafası sarıklı, bıyıklı ve uzun saçlı bir şekilde betimlemiştir. Resimde öne çıkan mezar taşı ise Türk kültüründe ölümden sonraki yaşama ilişkin bir sembol olarak kullanılmaktadır (Yabalak, 2020).



Resim 1.55. Cihat Burak, “Hayat Ağacı”, 1988, Litografi, 37x25 cm, Anadolu Üniversitesi Çağdaş Sanatlar Müzesi Koleksiyonu.

Cihat Burak'ın “Hayat Ağacı” isimli çalışması, minyatür üslubuna benzer bir şekilde dikey bir anlatım kullanılarak resmedilmiştir. Aşağıdan yukarıya doğru belirli bir düzenle yerleştirilen kompozisyon unsurları yer almaktadır. Kompozisyonun alt kısmında yedi adet çiçekli saksı, onların üzerinde bulunan ikinci bölümde ise hayat ağacı ve bu ağacın her iki yanında yer alan aslan figürleri bulunur. Kompozisyonun üçüncü bölümünde tonlar yapılarak oluşturulan arka plan ile öne çıkarılan kurukafa iskeleti bulunur. Ayrıca her iki tarafta açık tonda birer daire yer almaktadır. Resmin merkezinde bulunan hayat ağacı motifi, Türk kültüründe önemli yeri olan kùltlerden birisidir. Eski Türk inanışlarında dünyanın merkezinde olduğu kabul edilen hayat ağacı, dünyalar arası ruhların geçişini sağlayan bir yol olduğu düşünölmüştür. Hayat ağacı, gerçekleşen tabiat ritüellerin ve birçok doğa olayının kaynağı olarak görölmüştür. Bununla birlikte doğum ve ölüm gibi dünyalar arası geçişini sağladığı düşünölmüştür. Bu motif költürümüzde bir şekilde arkaik dönemden günümüze önemini devam ettirmiştir (Yabalak, 2020).

Sanatçının “Hayat Ağacı” betimlemesinde Türk költür ve mitolojisine uygun referanslar bulunmaktadır. Resim incelendiğinde ağacın yedi dallı yapıldığı görölmektedir. Kompozisyon üçlü katmandan oluşmakta olup bu katmanların yeraltı, yerüstü ve gökyüzünü temsil ettiğı söylenebilir. Sanatçı, aslan figürüyle yerüstü dünyasına ait sembolleri aktarmış; kuru kafa iskeleti ile ağacın ölümle olan ilişkisini vurgulamıştır. Kompozisyonun sağ ve sol üst tarafta bulunan beyaz daireler ise ruhların ulaşacağı varış noktalarını temsil etmektedir. Diğer bir yandan kuru kafatasının arkasında Türk-İslam mimarisinde sık kullanılan geometrik süslemeler göze çarpmaktadır. Süslemelerin kubbe biçimindeki alanın içinde yapılmış olması sanatçının cami süslemelerinden etkilendiğini göstermektedir (Yabalak, 2020).

Çalışmalarında simgesel imgeler kullanan ve ölüm imgesini tema olarak işleyen bir başka sanatçı da Neşet Günal'dır. 1988 yılında bitirmiş olduğu “Korkuluk” tablosu göze çarpmaktadır. Korku imgesini sembolize etmesi açısından korkuluk, sanatçının resimlerinde önemli bir yer tutar. Resim sanatında korkuluk nesnesi birçok topluluk tarafından ve farklı dönemlerde kullanılmış olsa da Günal'ın resimlerinde kullanılan korkuluk imgesinin sanatçıya özgün bir anlatım biçimi olduğu söylenebilir. İnsanların tarla ve bahçelerini koruması için yaptığı korkulukların insan ruhundaki korku imgesini eserlerine ustalıkla yansıtmıştır.

Sanatçı, kırsalda toprakla uğraşan insanları ve onların uğraşlarını aktardığı toplumsal içerikli eserler resmetmiştir (Demiralay, 2021).

Günel'in kültürel kimlik arayışı, eserlerinde sıkça yer verdiği korkuluklar figürüyle ön plana çıkmıştır ve neredeyse ana tema haline gelmiştir. Bu figür, eski Türklerin şaman inancının bir parçası olarak ortaya çıkmış ve kötü ruhları, hastalıkları uzaklaştırmak için kullanılan bir sembol olmuştur. Günümüzde de Anadolu'nun çeşitli bölgelerinde tarladaki mahsule zarar verebilecek hayvanları uzaklaştırmak için korkulukların kullanılmasına dair inançlar devam etmektedir. Günel'a göre korkuluk figürü geçmiş yılların korkularını, düşlerini ve umutlarını yansıtan bir ifade olarak öne çıkmıştır (Akengin, Hilmi, ve Arık, 2023).

Sanat eserleri oluşturulurken imgelerden yararlanılır ki bu imgeler sanatçının hayal dünyasından, deneyimlerinden, etkilendiği yaşam olaylarından biriktirdikleridir. Beslenen bu imgeler sanatçının zihninde şekillenmesinden sonra düşünsel ve plastik açıdan çözümlendiği zaman sanatçı için önemli çıkış noktası olup paha biçilmez kaynaklara dönüşmektedir. Neşet Günel içinde bu durum söz konusudur. Resimlerinde yer alan "korkuluk" imgesi, sanatçının çocukluk yıllarına uzanan tarla ve bahçeleri zararlı hayvanlardan veya kuşlardan korumak için yapılmış bostan korkulukların resimlerine yansımalarının bir ifadesidir. Genel olarak bakıldığında sanatçının "Korkuluk" eseri gibi içtenlikle ele alınan resimler, Çağdaş Türk resim sanatı içerisinde imge kullanımına ilişkin yapılmış önemli çalışmalar arasında yer aldığı söylenebilir (Büyükkol, 2015).



Resim 1.56. Neşet Günel, “Korkuluk –IX”, 1988, T.Ü.Y.B., 183x105 cm, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, İstanbul.

Günel’in eserinde insan figürü yerine odak noktasında korkuluk figürü bulunmaktadır. Korkuluk, resmin merkezinde ve öne çıkan bir şekilde konumlandırılmıştır. Arka planda ise sakin, mistik ve hatta romantik bir atmosfer, Gourbet’in resimlerindeki gökyüzünü hatırlatan bir his uyandırmaktadır. İki farklı renk ve dokudaki kumaştan yapılmış kıyafeti kurumuş bir şekilde giydirilmiştir. Korkuluğun baş kısmını oluşturan kumaşlardan dışarı doğru saçları andıran otlar sarmaktadır. Resmin önünde yer alan taşlar, adeta bir mezarlık köşesini çağrıştırmaktadır. Arka planda ise korkulukla birlikte sıralanan hayvan başı iskeletleri ve irili ufaklı sopalar, izleyicide ölüm ve korku gibi duyguları yoğun bir şekilde hissettirmektedir. Korkuluğun somut bir korku kaynağı olmasının yanı sıra çevresel faktörlerin de etkisiyle ortaya çıkan bu atmosfer, Günel’in sınırlı obje ve renk kullanımıyla büyük ustalıkla yarattığı bir atmosferdir (Demiralay, 2021).

Türk resim sanatının çağdaş dönemlerinde iz bırakan ve kadın ressamlarından olan Neşe Erdok, yorgun ve dramatik bakışları içeren hüznün dolu tabloların öncüsü olarak modern resim anlayışının içinde Türk sanatına önemli katkılarda bulunan bir figür sanatçısıdır. 1970’li yıllardan sonra Mimar Sinan Üniversitesi Neşet Günel atölyesinden mezun olan Neşe Erdok, Greco, Gorky, Goya ve Zurbaran gibi sanatçılardan etkilendiği resimlerinde kentsel yaşamın sahnelerini yansıtmıştır (Arda, 2007).

Neşet Günel gibi anıtsal figüratif çalışmalarıyla konularını sağlam bir yapı içinde oluşturarak toplumsal gerçekleri emekçi insanın vurgulu elleri ve ayakları aracılığıyla yansıtmıştır. Neşet Günel’in odaklandığı kırsal kesim yaşamının mücadelesine karşılık Neşe Erdok kent yaşamını resmederek toplumsal konulara yaklaşmaktadır. Günel’in eserlerinde abartılı büyüklükler kullanılarak toplumsal gerçekleri anlatmasıyla karşılaştırıldığında Erdok figürlerin ifadelerinde deformasyonlar yaparak izleyiciyi etkilemeyi amaçlamıştır. Bu deformasyonlar, toplumsal gerçekçi resim anlayışında önemli bir unsur olarak ortaya çıkmıştır (Arda, 2007).



Resim 1.57. Neşe Erdok, “Viet-nam”, 1972, T.Ü.Y.B.

Neşe Erdok, dönemindeki diğer sanatçılar gibi sadece ülkenin mevcut sorunlarıyla değil, aynı zamanda dünya genelindeki olaylarla da ilgilenmiş olup bu konuları eserlerine başarıyla yansıtmıştır. Örneğin: Vietnam Savaşı’ndaki katliamı resimlerinde figürün dramatik bir görüntüsüyle etkileyici bir şekilde tasvir etmiştir.

Bu atmosferi desteklemek için de maviyi gri tonlarında kullanarak izleyiciye o dönemin trajik ölümünü hissettirmiştir (Yılmaz, 2011).



Resim 1.58. Neşe Erdok, “Çoban”, 1983, T.Ü.Y.B., 180x110 cm.

Neşe Erdok “Çoban” adlı eserinde bir çobanın köpeğiyle vedalaşma temasını işlediği görülmektedir. Tuval dik bir şekilde kullanılmış olup çoban resmi üst kısıma, köpeğin resmi ise alt kısıma yerleştirilmiştir. Çobanın başını ve bedenini örten kepenegi, elindeki değnek ve köpeğinin cesedi ön plandadır. Çoban ve köpeği, birlikte sürüyü gütmek ve korumakla görevlidirler. Çoban için köpeği, yalnızlık anlarında arkadaş, koruyucu güç ve sadık bir dost olduğu söylenebilir. Çoban, köpeğinin kendisini ve sürüyü koruyacağına, tehlikelere karşı uyaracağına olan güveniyle ve sevgisiyle onunla vedalaşır. Çoban, köpeğine karşı duyduğu hüznü hissettiren bir saygı duruşu içindedir. Resim, dış mekânda çobanın bu duygusal anını tasvir etmiştir. Ayrıca tepenin arkasındaki ağaçlarda perspektif etkisi başarılı bir şekilde kullanılmıştır. Köpek ve gökyüzü, gri-beyaz ve tonları kullanılarak resmedilmiştir. Tepenin renginin gri, sarı ve kahverengi olması

sonbaharı ve bitkilerin ölümünü çağrıştırır. Bu açıdan bakıldığında köpeğin ölümü için etkileyici bir mekân oluşturmuştur (Yılmaz, 2011).

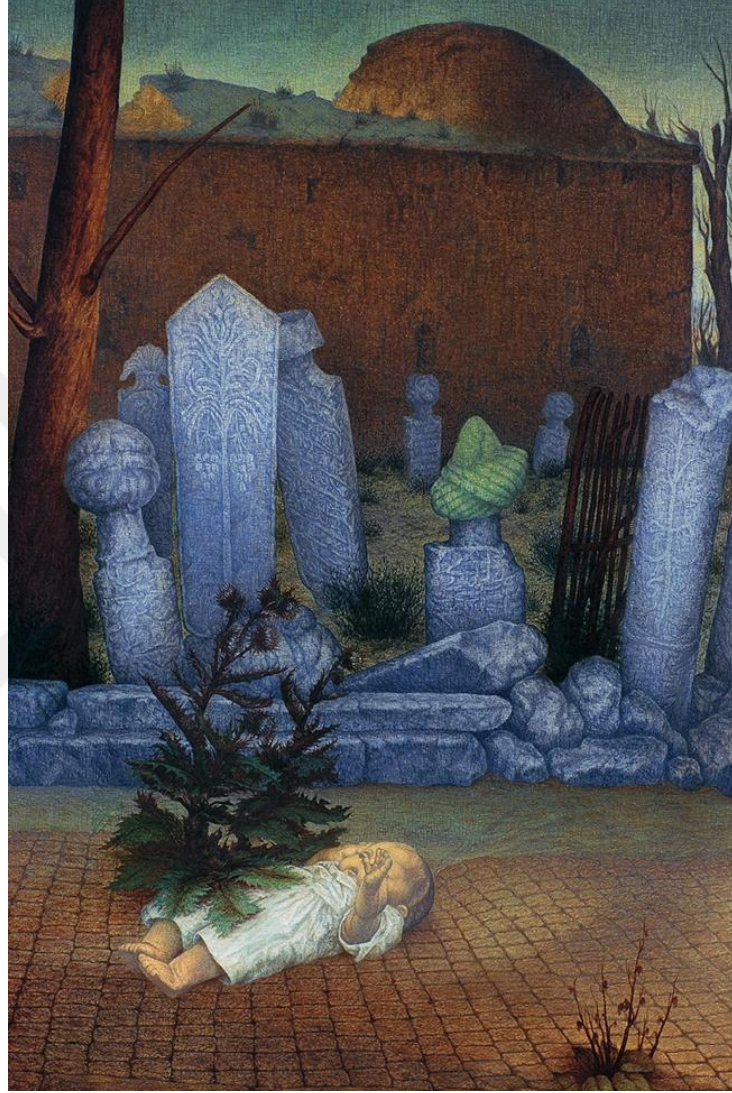


Resim 1.59. Neşe Erdok, “Elveda”, 2007, T.Ü.Y.B., 114x162 cm.

Neşe Erdok “Elveda” adlı eserinde sanatçı ölümle ilgili duygularını ve yaşamın sona erişini temsil etmiştir. Eser, bir hastane ortamında geçer ve birkaç hasta yatağı görülür. Bu figür, bilincini kaybetmiş bir hastayı tasvir eder ve bu hastanın yaşlılık ve hastalık belirtileri taşıyan elleri ve ayakları vardır. Ancak yüzünde huzurlu bir ifade bulunmaktadır. Sanatçının annesi, eserin öne çıkan figürüdür; sanatçının annesine olan sevgisini ve veda duygularını ifade eden bir dokunuşla tasvir etmiştir. Annenin yüzünde huzurlu bir ifade vardır, sanatçının elini içtenlikle kavramıştır. Bu dokunuş, sanatçının annesinden affını dilemekte olduğunu gösterir. Hastanın ten rengi beyazken sanatçının eli kahverengi-kırmızı tonlardadır. Arkadaki figür farklı tonlarda resmedilmiş ve kırmızı bir eldiven taşımaktadır. Eserin geri kalanında gri-mavi ve çeşitli tonlar kullanılmıştır (Yılmaz, 2011).

Ölüm imgesi ve mezarlık konulu çalışmalar yapan bir başka sanatçı da Aydın Ayan’dır. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi’nde öğretim üyeliği görevini sürdüren Aydın Ayan, evlerinin çevresindeki mezarlığı farklı bir bakış açısıyla gözlemleyerek mezar taşlarını sanat

eserlerine yansıtmıştır. Sanatçı, bilinçsizce sömürülen insanları ve kırsal bölgelerdeki yaşamları eserlerinde yansıtmaktadır. Aynı zamanda karga, kartal, kuru kafa ve dikenli teller gibi simgesel anlam taşıyan birçok figür ve nesneyi de içeren benzer temaları işlemektedir (Nakkaş, 2019).



Resim1.60. Aydın Ayan, “Bir Memleketin Simgesel Portresi”, 1980, T.Ü.Y.B., 160x100 cm, F. Gönenç Koleksiyonu.

Aydın Ayan’ın 1980 yılında yaptığı “Bir Memleketin Simgesel Portresi” adlı çalışmasında ölüm ve doğum temalarını aynı kompozisyonda birleştirmiştir. Ölümle yaşam arasındaki dengeyi dikenli çalılarla dolu bir yol üzerinde tasvir ederek çocukla da yeni bir doğuşu ifade etmeye çalışmıştır. Küçük çalıların taşların arasında büyümesi, sanatçının gelecek için umut beslediğini göstermektedir. Sanatçının tercih ettiği mezar taşları ve kümbetler, kültürel değerlerimize sahip

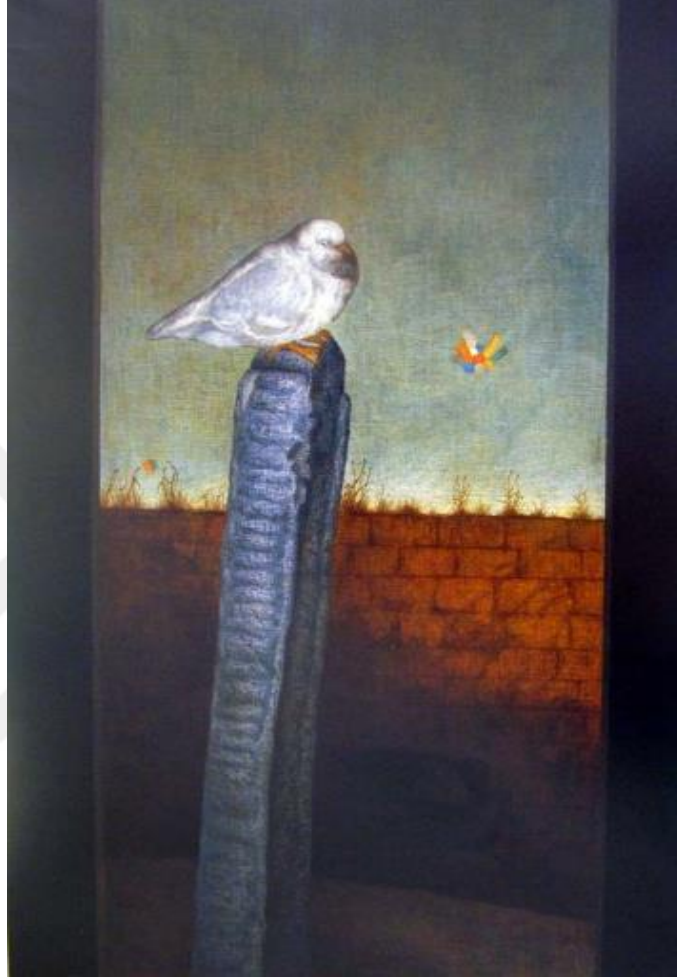
çıkmamız ve tarihe olan bağımızın zayıflaması konusunda bir vurgu içermektedir. Tabloda dikkat çeken yeşil renk, mezar taşında huzuru simgelerken mavi renk ise sonsuzluğu ve sonsuz yaşamı temsil etmektedir. Çocuğun beyaz elbisesi ise saflık, temizlik ve yeni bir başlangıcı sembolize ederken arka plandaki kahverengi ve sarı tonlar geçmişte yaşanan sıkıntı ve kasvetin izlerini taşımaktadır (Akdoğanoglu ve Yayan, 2021).



Resim 1.61. Aydın Ayan, “Sonsuz Barış ve Dostluk”, 1982, T.Ü.Y.B., 160x100 cm, N. Kapancı Koleksiyonu.

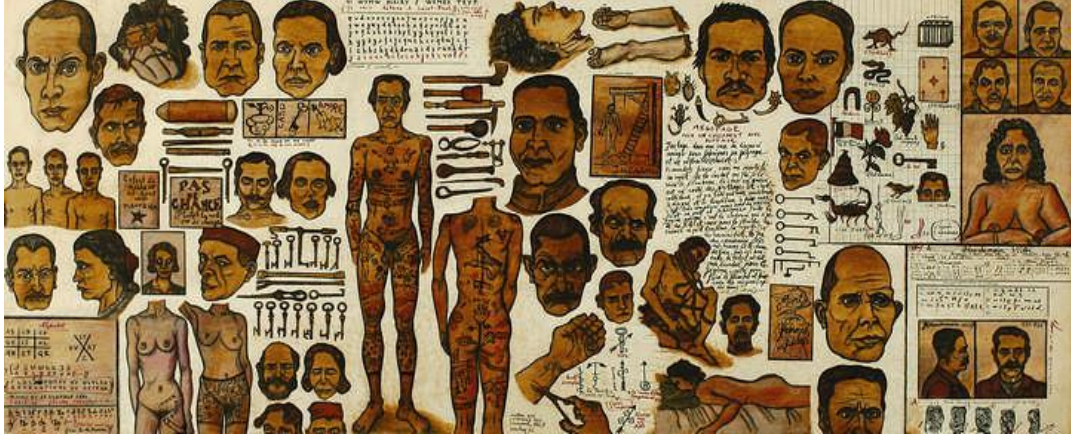
Sanatçının 1982 yılında yaptığı “Sonsuz Barış ve Dostluk” adlı tablosu, ona “Abdi İpekçi Dostluk ve Barış Ödülü” kazandırmıştır. Bu eser, yakın tarihimizdeki toplumsal yaşama değinmiştir. Düşünen, okuyan, yazan gençlerin ve ardından savrulan yazarların, bilim insanlarının güçlüklerini sembolik bir dil kullanarak anlatır. Ferid Edgü bu eserde: Eski bir mezar taşının arka planında duran mezarlıkta,

bir anakta su içen güvercinleri kullanarak bazı ölümlerin yaşama nclk edeceğini mezar taşları aracılığıyla ölümü ve sonsuz sknu temsil ederken beyaz güvercinler ise yaşamın sürekli devinimini ve barışı simgelediğini belirtir (Arda, 2007).



Resim 1.62. Aydın Ayan, “Sonsuz Barış 1”, 1987, T..Y.B., 160x100 cm, Akbank Koleksiyonu.

Aydın Ayan’ın resimlerindeki siyasi ve toplumsal içerik, özgün bir konumda yer alan Türk resminde evrensel ve kavramsal bir yöne doğru evrilmiş bir süreç geçirmiştir. Sembolizmin en önemli temsilcilerinden olan sanatçı “Sonsuz Barış” eserinde güvercin ve mezar taşlarını ne çıkarmaktadır. Mezar taşları, sadece ölümün sembolü olmanın ötesinde aynı zamanda dönemin siyasi atmosferini, iktidarın belirsizliğini ve sınırlılığını ima etmek amacıyla kullanılmıştır. Gvercinin zgrlk ve barış sembolü olduğu düşüncesi, mezar ile tezat oluşturarak yaşam ve ölüm arasındaki geçilmez mücadeleyi yansıtmaktadır (ner, 2013).



Resim 1.63. Yüksel Arslan, “Criminels”, 1992, K.Ü.K.T., 110x41cm.

Babasının mesleğinden kaynaklı yaşadığı parmak kaybı nedeniyle karmaşık bir çocukluk dönemi geçiren Yüksel Arslan eserlerinde ölüm temasını farklı bir bakış açısı ile ele alınmıştır. Sanatçı, bedeni parçalayarak her bir bölümü üzerinden ölümü işlemiştir. Sanatçının eserleri, resim sanatının geleneksel akımlarına meydan okuyan bir isyan olarak nitelendirilebilir. İç dünyasını öne çıkararak zıtlıkları bir araya getirir ve izleyiciyi huzursuzluğa sürükler. Eski dönem sanatına olan ilgisine rağmen duygu ve düşünceleri dışa vururken bilinçaltındaki gizli eğilimlere odaklanır. Bu yaklaşım, gerçeküstücülüğe işaret etse de kendi özgün dünyasında benzersiz bir nitelik taşır (Nakkaş, 2019).

Ölüm temalı eserleriyle dikkat çeken bir başka sanatçı 1947 doğumlu Balkan Naci İslimyeli'dir. 1972 yılında Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksekokulu resim bölümünden mezun olan sanatçı aynı yıl kuruma asistan olarak kabul edilmiştir. İslimyeli, ölüm imgeli eserlerinde “suret” ve “makas-pisikolaj” serilerine odaklanarak bu temalara yer vermiştir. İslimyeli, küçük bir çocukken başlayan ve bugüne kadar devam eden yaşam yolculuğunun temelinde her sanat eserinde olduğu gibi anlam arayışı ve bu arayışa eşlik eden anlamlandırma çabası bulunmaktadır (Tanyolaç-Öztokat, 2007).



Resim 1.64. Balkan Naci İslimyeli, “Sanatçının Kendi Ölümünü Taşıdığı Resmidir”, 1997-1998, T.Ü.K.T., 75x157 cm.

Balkan Naci İslimyeli'nin eserleri bazen izleyicileri etkiler, şaşırtır ve bazen onları güldürür. Sanatçının eserlerinde her zaman izleyicilere iletiler bulunur. İslimyeli'nin sanat serüveni adeta bir öykü, masal veya roman anlatıcısının yolculuğunu andırır. İzleyiciyle duraklarında soluklanır ve zihniyle, hayal gücüyle paylaşır. İzleyicide bıraktığı izler, yaşamı ve ölümü derinlemesine sorgulayan sanatçının anılarından, duygularından mutlaka bir kısmını taşır (Sabancı, 2014). İslimyeli, sanatın özünde zamanın silip götüren gücüne karşı direnme ve bir iz bırakma çabasının bulunduğunu vurgular. Ancak bu çabanın yansıtılma biçiminin karmaşık ve zorlu olduğunu ifade eder “Bu nedenle, benim eserlerimde sembolize ettiğim gibi, bu çaba eziyetli bir çile sürecine dönüşür.” der ve bu çilenin sonucunda elde edilecek ödülün bir sanatçı olma onuru olduğunu belirtir (Karşıcı, 2012).

Türk resim sanatında olduğu gibi, heykel sanatında da ölüm ve mezarlık temalarını yorumlayan heykeltıraşlar bulunmaktadır; bu bağlamda, Mehmet Aksoy örnek verilebilir. Aksoy, eserlerinde ölüm ve mezarlık kavramlarının yanı sıra insanlık tarihi, mitoloji, barış ve toplumsal sorunlar gibi temalara da sıkça yer vermektedir.



Resim 1.65. Mehmet Aksoy, “Kayıp Analar”, 2003, Galatasaray Meydanı, İstanbul.

Aksoy’un, “Kayıp Analar” adlı heykelinde ölüm, yaşam, umut, çaresizlik ve acı gibi kavramlar bulunmaktadır. Heykelde göğüsleri delinmiş dört kadın figürü bulunur, onlar uzakta sabit bir boşluğa bakarlar. Kaybolan eşlerini, çocuklarını beklerler; yani kaybolanları beklerler. Bu, ülkemizin bir gerçeğini en net şekilde ifade eder. Sanatçı annelerin evlatlarından hiçbir haber alamadan yıllarca dönüşlerini beklemlerine dikkat çekmektedir. Anneler için ayrı kaldıkları çocuklarının ölü mü ya da sağ mı olduklarını bilmemek, en büyük acılardan biridir. Sanatçı, bu duyguları eserinde etkileyici bir şekilde ifade etmiştir (Öztürk, 2019).

2. MATERYAL ve YÖNTEM

Bu bölümde araştırmanın modeli, evren, örneklem, verilerin toplanması ve analizine ilişkin açıklamalara değinilmiştir.

2.1 Araştırmanın Modeli

Araştırma modeli olarak nitel araştırma yöntemlerinden olan tarama modelinden yararlanılmıştır. Tarama modeli, nitel araştırma yöntemlerinden biridir; genellikle geniş bir konuyu anlamak veya önemli temaları tanımlamak amacıyla kullanılır. Bu araştırmada sanat temelli araştırma yöntemi olan a/r/tografi kullanılmıştır. A/r/tografi, sanatsal ve yazınsal ifadelerin yanı sıra sanatsal ve yazınsal anlamlandırma ve deneyimler aracılığıyla anlam bulup somutlaştırarak gerçekleşen sorgulama sürecini içeren bir araştırma yaklaşımıdır. Bu yaklaşım, var olan ve yaşayan deneyimleri somutlaştırarak anlam bulmayı hedefler. Bu bağlamda literatür taramaları, uygulamalar, deneyimler ve duylara dayalı bilgiler araştırmacının sorgulama yolculuğuna dönüşür (Erişti, 2023).

Ayrıca bu araştırmada doküman analizi ve alan yazın taraması teknikleri kullanılmıştır. Doküman analizi, araştırılan konuyla ilgili yazılı veya görsel materyallerin analizini içerir. Konuyla ilgili birincil veri kaynağı olarak kullanılan çeşitli belgelerin toplanması, incelenmesi, değerlendirilmesi ve analiz edilmesi sürecini ifade eder (Yıldırım ve Şimşek, 2012). Bu araştırmada çağdaş Türk resim sanatında ölüm ve mezarlık konularına dair alan yazın taraması yapılmış olup elde edilen bilgilerle bu dönemin ölüm ve mezarlık konusuna ilişkin sosyal ve kültürel etkileri değerlendirilerek sanat eğitime katkılar sağlayacağı birtakım sonuçlara varılmıştır.

2.2 Evren

Araştırmanın evreni Çağdaş Türk Resim Sanatı'nda ölüm ve mezarlık konularına değinen dönemin sanatçılarının eserleri ve bu eserlere dair analizlerden oluşmaktadır.

2.3 Örneklem

Araştırmanın örneklemini çağdaş Türk resim sanatında ölüm ve mezarlık konularına yer veren beş sanatçı ve bu sanatçıların eserlerinden oluşmaktadır. Bu sanatçı ve eserleri şu şekildedir: Osman Hamdi Bey'in "Şehzade Türbesinde Derviş" adlı eseri, Hüseyin Avni Lifij'in "Karagün ve Akgün" adlı eserleri, Cihat Burak'ın "Şairin Ölümü" adlı eseri, Balkan Naci İslimyeli'nin "Sanatçının Kendini

Kendine Kurban Ettiğinin Resmidir” adlı eseri ve Aydın Ayan’ın “Ala Karganın Sesi/V. Vereschagin’nin Ardından” adlı eseridir.

2.4 Veri Toplama Tekniğı

Araştırmada araştırmanın amacına uygun olacak şekilde derinlemesine bilgiler elde edebilmek için doküman analizi ve alan yazın taraması veri toplama yöntemleri kullanılmıştır. Bu araştırmada verilerin toplanmasına ilişkin ilk olarak dünya sanat tarihinde ve Türk resim sanatında ölüm ve mezarlık temalarını konu alan eserler tespit edilmiş ve bu eserleri anlatan makaleler, tezler, kitaplar, dergiler ve süreli yayınlar gibi kaynaklardan bilgi toplanılmıştır.

2.5 Verilerin Analizi

Araştırmada dünya ve Türk resim sanatında ölüm ve mezarlık konularını işleyen eserlere dair alan yazın taranmıştır. Çağdaş Türk resim sanatında ölüm ve mezarlık temasına değinen birbirinden farklı sanatçıların eserleri farklı sanat yapıt inceleme kuramlarıyla ve yapıt örnekleriyle yöneme dönüştürülerek incelenmiştir. Elde edilen bilgiler araştırmacı tarafından analiz edilerek yorumlanmıştır.

3. BULGULAR

Bu bölümde: Çağdaş Türk resim sanatında ölüm ve mezarlık temalarını yorumlayan belirli sanatçıların eserleri farklı sanat yapıtı inceleme kuramları ve yöntemleri açısından incelenmiştir.

3.1 Çağdaş Türk Resim Sanatı'nda Ölüm ve Mezarlıklar Temalarını Yorumlayan Sanatçı Çalışmalarının Kuramsal Açidan İncelenmesi

Çağdaş Türk resminde ölüm ve mezarlık konularını ele alan sanatçıların çalışmaları kuramsal açıdan genellikle sembolizm, modernizm, postmodernizm ve toplumsal eleştiri gibi yaklaşımlarla incelenir. Bu eserler, ölüm ve mezarlık gibi evrensel ve insanlık tarihinde derin anlamlar taşıyan temaları çağdaş bir perspektiften ele alarak izleyiciyi düşünmeye ve duygusal bir etkileşime davet eder. Sanatçıların eserlerinde kullanılan semboller, imgeler ve renkler ölümün fiziksel ve metafiziksel boyutlarına atıfta bulunurken çağdaş yaklaşımlar ise mezarlık ve ölüm gibi konuları toplumsal, kültürel ve politik bağlamlarla ilişkilendirir. Bu çalışmalar genellikle insanın varoluşsal durumunu, ölümün kaçınılmazlığını ve yaşamın geçiciliğini sorgulayarak izleyicide derin bir düşünce ve duygusal etki bırakır.

Bu bölümde, ölüm ve mezarlık temalarını işleyen belirli sanatçıların eserlerinin kronolojik sırayla incelenmesi planlanmıştır. Bu eserlerin analizi, çeşitli yapıt inceleme kuramları temelinde gerçekleştirilecektir. İlk olarak ele alınacak olan yapıt inceleme kuramları hakkında bilgi verilecek ve ardından her sanatçının eseri bu kuramlar çerçevesinde incelenecektir. Bu analizler sonucunda kullanılan farklı kuramların sanat eğitimi alanlarına katkıları hakkında bilgiler sunulacaktır. Bu bağlamda aşağıdaki sanatçılar ve eserleri incelenecektir:

Osman Hamdi Bey'in "Şehzade Türbesinde Derviş" adlı eseri, Nicolai Hartmann'ın Yeni Ontolojik Yapıt İnceleme Kuramı çerçevesinde ele alınmıştır. Hüseyin Avni Lifij'in "Karagün ve Akgün" adlı eserleri, Erwin Panofsky'nin İkonografik ve İkonolojik Yapıt İnceleme Kuramı çerçevesinde değerlendirilmiştir. Cihat Burak'ın "Şairin Ölümü" adlı eseri, Jean Paul Sartre'ın egzistansiyalizm-varoluşçuluk felsefesini temel alan Ekspresyonist-Dışavurumcu Yapıt İnceleme Kuramı çerçevesinde incelenmiştir. Balkan Naci İslimyeli'nin "Sanatçının Kendini Kendine Kurban Ettiğinin Resmidir" adlı eseri, Sigmund Freud'un Psikanalitik Yapıt İnceleme Kuramı çerçevesinde değerlendirilmiştir. Aydın Ayan'ın "Ala

Karganın Sesi/V. Vereschagin'nin Ardından" adlı eseri ise Karl Marx'ın Marksizm felsefe akımından hareketle Toplumcu Gerçekçi Yapıt İnceleme Kuramı ve Yöntemi açısından incelenmiştir.

3.1.1 Osman Hamdi Bey'in "Şehzade Türbesinde Derviş" Eserinin Nicolai Hartmann'ın Yeni Ontolojik Yapıt İnceleme Kuram ve Yöntemi Açısından İncelenmesi

Ontoloji, varlık kavramının özünü anlama ve analiz etme amacı taşır ve bu nedenle varlığı daha derinlemesine anlama çabası içindedir. Bu felsefi yaklaşım, Hartmann'ın çalışmalarıyla zenginleşmiş ve çağdaş felsefe içinde önemli bir konum edinmiştir. Resim dediğimiz sanat eserini ontolojik olarak ilk ele alıp inceleyen Roman Ingarden olmuştur. Daha sonra Nicolai Hartmann, Ingarden'den farklı bir tabakalar düzenine varır ve resim sanatında ontolojik açıdan inceleme yöntemleri geliştirir. Roman Ingarden'ın Tabakalar Teorisi, bu iki varlığın kesin olarak birbirinden olan ayrılığında, ontik ayrılığında temellenir. Bu varlıklardan birincisi maddidir, realdır; diğeri ise görünüştür, irrealdır (Tunalı, 1971).

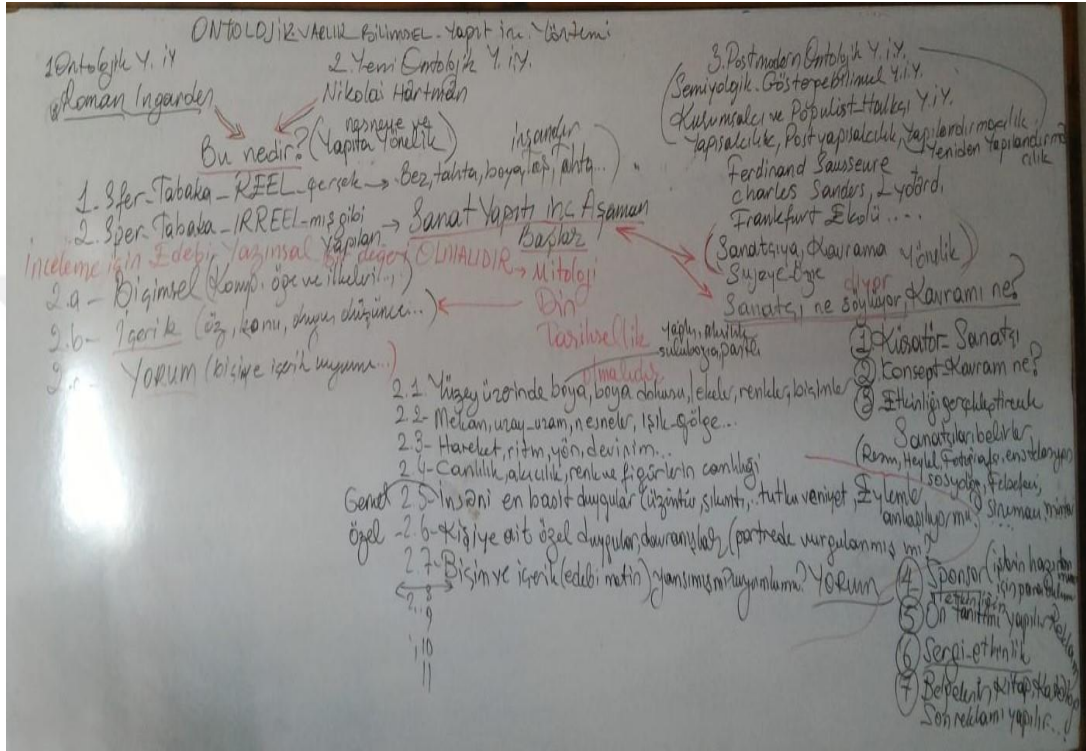
Nicolai Hartmann'ın Tabakalar Teorisi, bir bakıma Roman Ingarden'ın tabakalar teorisi ile bir benzerlik gösterir. Nicolai Hartmann da sanat eserinin iki heterojen sferden meydana geldiğini kabul eder. Bunlar, real bir ön-yapı ve irreal bir arka yapıdır. Nicolai Hartmann'ın, resim eserinde de böyle bir düal varlık görmesi tabiidir. Çünkü resimde varlık da bir sanat eseri olarak bir objektivation'dur. Eserin, objektivation'un iki sferi maddi ve maddi olmayan varlık alanlarıdır. Maddi yapı deyince resmin maddi kütlesi anlaşılmaktadır (Tunalı, 1971).

Roman Ingarden'ın "tablo" dediği şey: Keten bezi ve keten bezi üzerindeki boya kütlesidir. Bunları elimizle tutar, fiziksel ya da kimyasal bir etkide bulunabiliriz ama resim, bundan ibaret değildir. Maddi tabakada görünüşe ulaşan bir de irreal bir sfer vardır. Bu irreal sfer, acaba nasıl bir sferdir? İrreal sfer, homojen değil; heterojen bir sferdir. O, çeşitli ve farklı birtakım tabakalardan oluşur (Tunalı, 1971).

Hartmann irreel sferi, yedi katmanda ele almıştır. Bu durum bütün resimlerde uygulanmayabilir. Bu konuyla ilgili Tunalı'nın (1971) "Sanat Ontolojisi" kitabında irreel sferin oluştuğu tabakalar şu şekildedir:

- 1. Görünür boya lekeleriyle real yüzeyin oluşturduğu ön-yapı.*
- 2. Bunun arkasında resmin içerdği üç boyutlu uzay, nesneler ve ışık.*

3. Bu nesne sfer 'inde görünen hareket.
4. Harekette de canlı renkle beslenen figürlerin canlılığı.
5. Hareketlerin canlılığında insani – ruhi – iç- tabaka. Burada durumların tutku ve niyetleri, eylemler görünür.
6. Ender hallerde de individüel ide 'ye ait (portrelerde özel bir derinlikte) bir şey görünür.
7. Sonunda ideal genel bir şey görünür. (Tunalı, 1971, s. 130)



Fotoğraf 3.1.1. Prof. Dr. İsmail Tunalı'nın "Sanat Ontolojisi" Kitabını kaynak alan, Prof. Mahmut Öztürk'ün (1998) Sanat Eleştirisi Dersi için hazırladığı ders notları.

Tablo 3.1.1. Prof. Dr. İsmail Tunalı'nın "Sanat Ontolojisi" Kitabını kaynak alan, Prof. Mahmut Öztürk'ün (1998) Sanat Eleştirisi Dersi için hazırladığı Ontolojik (Varlık Bilimsel) Yapıt İnceleme Kuram ve Yöntemlerinin aşamaları.

ONTOLOJİK (VARLIK BİLİMSSEL) YAPIT İNCELEME KURAM ve YÖNTEMLERİ		
1.Ontolojik Yapıt İnceleme Yöntemi Roman İngarden	2.Yeni Ontolojik Yapıt İnceleme Yöntemi Nikolai Hartmann	3.Postmodernist Yapıt İnceleme Yöntemi Semioloji, kurumsalcı ve Popülist-Halkçı, Yapısalcılık, Postyapısalcılık, Yeniden Yapılandırıcılık, Yapılandırıcılık...) Ferdinand Sausseure, Charles Sanders, Lyotard, Frankurt Ekolü
Her iki kuramda nesneye- yapıta yönelik incelemeye başlanır. Nesne-obje-yapıt belirleyicidir Ontolojik-varlık bilimsel- yapıt inceleme kuram ve yönteminin sorusu felsefenin temel sorusu: <i>Bu nedir?</i> Doğal varlık ile sanatsal varlık arasındaki fark nedir? Öncelikle doğal-naturel-reel olan ile sanatsal –naturan-irreel olan arasındaki ayrımı yapmamız gerekir. (Paul Klee'nin Sanat Kuramı Kitabı)		Sanatçıya, küratöre, kavrama-konsepte ve metinlere yönelik incelemeye başlanır. Özne-suje belirleyicidir. Yapıt yerine 'iş' kavramını kullanırlar. (Postmodernist kuram, nesnelerin ve 'iş' lerin yerine kavram ve metinleri öncelikle inceler. Kavram ve kavrama yönelik üretilen metinler önemlidir.)
BU NEDİR? Her İki Yapıt İnceleme Yöntemine "Bu Nedir?" Sorusu ile Başlanır		Küratör-Sanatçı "Ne Söylüyor? İş'in ve İş 'lerin Kavramı Ne?"
I.Sfer- Varlık Tabakası- (Reel Tabaka) (Gerçek tabaka; bez, tahta, taş, boya.) Bu aşama; Ontolojik felsefenin "Bu Nedir?" sorusuyla başladığı için felsefeyi ilgilendirir.		Kavram, Metin
II. Sfer- Varlık Tabakası- (Irreel Tabaka) <i>"Mış" gibi yapılan sanat yapıtı inceleme aşaması başlar.</i> ("Disk Atan Atlet" heykeli örneğinde; sanatçı taşla müdahale ederek insan-mış gibi yaptığı için, bu aşama Sanat Felsefesini ilgilendirir. Sanat Felsefesi bağlamında bir eseri ontolojik inceleyebilmemiz için üç edebi-yazınsal değeri olmalıdır. 1-Mitolojik, 2-Dini, 3-Tarihi olgu ve olayları anlatan ya da yazılı kaynağa dayanan bir özelliği olmalıdır.)		Yapıt yerine; Özne-Suje, Sanatçı Ne Söylüyor? Kavramı Ne? Kavrama yönelik üretilen metinler ne söylüyor? Türk Atasözü; <i>"Ainesi iştir, lafa bakılmaz"</i> yerine <i>"Ainesi laftır, işe bakılmaz"</i> anlayışını ve Projeye dayalı (sponsorlu, pahalı, gösterişli, sansasyonel...) etkinlikleri savunurlar.
2.a-Yeniden Meydana Getirilen Görme-Biçimsel (Malzeme ve malzemenin kullanımı, kompozisyon problematikleri, kompozisyon öge ve ilkeleri, üslupsal tavır ve eğitsel değerlere... egemen mi? Yapma deneyimi var mı?)	2.1.Varlık Tabakası Görünür boya lekeleriyle real yüzeyin oluşturduğu ön-yapı; görünen yüzey, yüzey üzerinde boya, boya ve fırça dokusu, medyumlar, lekeler, renkler, biçimler...	1. Küratör- Sanatçı
2.b-Görünüşe Ulaşan, Tasvir Edilen Olay-İçerik (Edebi metin, öz, konu, tema, olgun düşünce...)	2.2.Varlık Tabakası Bunun arkasında resmin içerdiği üç boyutlu uzay, nesneler ve ışık- mekân, atmosfer, uzay-uzam, nesneler, boşluk-espas. Doluluk-mas, ışık- gölge...	2. Konsept Kavram ne?

Tablo 3.1.2.(devam). Prof. Dr. İsmail Tunalı'nın "Sanat Ontolojisi" Kitabını kaynak alan, Prof. Mahmut Öztürk'ün (1998) Sanat Eleştirisi Dersi için hazırladığı Ontolojik (Varlık Bilimsel) Yapıt İnceleme Kuram ve Yöntemlerinin aşamaları.

2.c-Edebi Tema Bu da kendi içinde az veya çok belirli " <i>hikâyenin başını ve sonunu</i> " gösterir. Yorum (Biçim ve içerik-edebi metin uyumu)	2.3. Varlık Tabakası- Bu Nesne Sfer'inde Görünen Hareket Figürlerde ve nesnelerde hareket, ritim, yön, devinim, lirizm-coşku, sakin ve vakur-kendinden emin hareketler...	3. Etkinliği Gerçekleştirerek Sanatçı ya da Sanatçıları Belirler (Resim, heykel, enstalasyon, fotoğrafçı, sosyolog, mimar, sinemacı, felsefeci...)
	2.4.Varlık Tabakası- Hareketlilik, Canlılık, Canlı Renkle Beslenen Figürlerin Canlılığı Figür ve nesnelerin renklerinde, canlılık, akıcılık, lirizm-coşku, renk ve figürlerin canlılığı...	4. Sponsor Desteği ve İşlerin Durumu (Pahalı, gösterişli, sansasyonel...) Hazırlanması için para bulunması gerekir?
	2.5. Varlık Tabakası- Hareketlerin Canlılığında İnsani-Ruhi-İç Tabaka Burada durumların, konumların tutku ve niyetleri, eylemler görünür. Figür ve figürlerin kompozisyondaki konumlarında, durumlarında, davranışlarında insani-ruhi en basit duyguların yansımaları (Üzüntü, neşe, sıkıntı, heyecan, tutku ve niyet, eylemler anlaşılıyor mu?)	5. Etkinliğin Ön Tanıtımı Yapılır (Basın duyurusu, ön tanıtım ve reklamı...)
	2.6.Varlık Tabakası- Ender Hallerde Kişisel-Bireysel Düşünce Portrelerde özel bir derinlikte bir şey görünür-kişiyi ait özel düşünceler duygular, davranışlar özellikle portrelerde yansımış mı? Vurgulanmış mı?	6. Sergi- Etkinlik
	2.7. Varlık Tabakası- Sonunda İdeal Genel Bir Şey Görünür Biçim ve içerik uyumu (Kompozisyonda, kaynak alınan edebi metin yansımış mı? Resim ile metin uyumlu mu?) ... Yorum	7.Belgelerin Kitap, Katalog Basımı Son reklamı yapılır.

alışan bir felsefi disiplindir. Sanat eserleri de bir tür varlık olarak kabul edildiğinden onların doğısı ve anlamı da ontolojik bir inceleme konusu olmaktadır. Roman İngarden ve Nicolai Hartmann’a göre sanat eserlerini ontolojik bir bakış açısıyla incelemek ve anlamak için “Bu Nedir?” sorusuyla başlamak gerekir.

Sanat eserlerinin içinde bulunduğu “*reel tabaka*” ile “*irreal tabaka*” arasındaki ilişkiyi anlamak için bu soru önemli bir adımdır. Dolayısıyla Osman Hamdi Bey’in “şehzade Türbesinde Derviş” adlı eseri incelerken “*Bu Nedir?*” sorusuyla başlamak, eserin ontolojik yapısını ve sanatsal değerini daha derinlemesine anlamak için bir temel oluşturmaktadır. Bu sorunun yanıtı, eserin fiziksel gerçekliği ile onun içerdiği sembolizm, tarihsel bağlam ve sanatsal anlam arasındaki ilişkiyi anlamamıza yardımcı olacaktır.

Osman Hamdi Bey’in “şehzade Türbesinde Derviş” adlı eserini incelediğimizde: Hartmann’a göre sanat eserinin fiziksel ve somut varlığını temsil eden “*reel tabaka*” olarak adlandırılan gerçek tabakadır. Bu ilk tabakaya odaklanmak önemlidir. Tablo, tuval üzerine yapılmış bir resim olduğundan varlık olarak kullanılan temel maddeler detaylı bir şekilde incelenmiştir. 1908 yılında yapılmış olduğunu ve fiziksel yapısının tahta üzerine gerilmış bir keten bezi olduğunu gözlemlemekteyiz. Keten bezin tahta kasnağa gerilerek üzerine astar çekilerek hazırlandığı, tabloya dokunulduğunda bez hissi verdiği bilinmektedir.

Tablo, İstanbul Resim Heykel Müzesi’nde bulunmakta olup yağlı boya, tutkal, çivi, tahta, astar boya gibi malzemeler kullanılarak reel yüzeyin oluşturulduğu yani tuval olduğu görülmektedir. Osman Hamdi Bey’in kullandığı malzemeler incelendiğinde son derece kaliteli ketenden üretilen tuvaler kullanılmıştır. Bu, sanat eserlerinin kalitesini ve dayanıklılığını artırmıştır (ler, 2018). Sonuç olarak eserin reel-gerçek tabakasında: 1908 yapım tarihli, bez malzeme üzerine yapıldığı, yağlı boya tekniği kullanıldığı, İstanbul Resim Heykel Müzesinde bulunduğu gibi özellikleri gözlemlemekteyiz.

3.1.1.2 II. Sfer-Varlık Tabakası (İrreal Tabaka)

Hartmann’a göre bir sanat yapıtının incelenmesi, aslında gerçekte var olmayan ancak tuval üzerinde sanatçının yorumuyla hayata geçirilmek istenen nesnenin boyalarla şekillendirilerek istenilen hale dönüşmesi “*mış*” gibi düşünülmesiyle başlar. Sanat eserlerini inceleme aşamasına geldiğimizde: Öncelikle sanat eserinin oluşturulma sürecine odaklanmak önemlidir. Örneğin: “Disk Atan Atlet” heykeli incelendiğinde sanatçının taş üzerindeki müdahalesiyle

insan figürünü oluşturma, sanat felsefesini doğrudan ilgilendiren bir konudur. Bu aşamada sanat eserinin ontolojik açıdan incelenmesi gerekmektedir. Ontolojik inceleme için eserin üç edebi-yazınsal değere sahip olması önemlidir. Bunlar; mitolojik, dini ve tarihi olgu ve olayları anlatan ya da yazılı kaynağa dayanan bir özelliğe sahip olmalıdır. Bu değerler, eserin derinliğini ve anlamını daha da zenginleştirir ve ontolojik olarak incelenmesine olanak sağlar (Öztürk, 1998).

Edebi bir tema, az ya da çok belirgin bir şekilde 'hikâyenin başlangıcını ve sonunu' ortaya koyar. Bu nedenle, edebi bir içeriğe sahip bir resimde karakteristik olan katman, üçüncü katmandır. Tarihi bir olayı konu alan bir resmin anlaşılabilmesi için, o resimde betimlenen olayın bilinmesi önemlidir. Edebi içeriğe sahip bir resimde, olay çizgi ve renk yüzeyleriyle ifade edilirken belirli figürler, insanlar ve nesneler oluşur. Bu figürler, eserin nesne katmanını oluşturur. Tıpkı bir edebiyat eserinde insanlar ve nesneler o eserin varlık katmanını oluşturduğu gibi, burada da tuval üzerinde gördüğümüz insan ve nesne figürleri bir katman meydana getirir (Tunalı, 1971).

İsmail Tunalı'nın "Sanat Ontolojisi" kitabından hareketle Öztürk'ün (1998) ders notlarından aktarıldığına göre bir resmin ontolojik açıdan incelenebilmesi için eserin "edebi bir kaynağa" dayanması gerekmektedir. Bu konuda Öztürk (1998) varlık biliminin üç temel kaynağını aktarmıştır. Bu kaynaklar; bir eserin "mitolojiden" beslenmesi, "dinler tarihinden" ilham alması ve "tarihi olayları veya olguları" anlatması gerektiğidir. Bu nedenle bir eserin edebi değer taşıması ve ontolojik açıdan incelenebilmesi için bu üç kaynağa dayanması önemlidir (Öztürk, 1998).

Osman Hamdi Bey'in "Şehzade Türbesinde Derviş" adlı eserinde "mış" gibi yaparak sanatçının tuval üzerinde hazırladığı zemin üzerine müdahale ederek yani boya ile objeleri oluşturarak "insan-mış", "derviş-mış", "türbey-mış", "sandukay-mış", "türbe kapısı-mış" gibi tasvir edilerek irreel-gerçek-mış gibi çizimler yapılmaya başlanmıştır. Sanat felsefesini ilgilendirdiği ve dini geleneklere, kültüre, yazılı kaynaklara dayanılarak biçimlendirildiği görüldüğü için eserin açıkça edebi bir değere sahip olduğunu saptayabiliriz. Bu tabloda dinler tarihine atıfta bulunulduğu, Türk kültüründe önemli bir yere sahip olan türbe ve derviş gibi unsurların kullanıldığı, padişahlar ve onların soyunun dönem itibari ile toplumda önemli bir yere sahip olması nedeniyle sanatçının "şehzade türbeleri" adıyla bunu resmetmesi tarihsel bağlamdaki önemini bizlere açıkça göstermektedir. Bu nedenle

tablonun edebi ve yazınsal bir değere sahip olduğu açıkça görülmektedir (Kısacık, 2019). Osman Hamdi Bey'in eserlerinde kültür ve kültüre ait imgelerin önemli bir rol oynadığı ve bu tavrının eserlerinde edebi ve yazınsal değeri yansıttığı söylenebilir. Böylelikle eserin incelemeye değer olduğu kanıtlanmış olur.

3.1.1.2.1 Varlık Tabakası-Görünür Boya Lekeleriyle Real Yüzeyin Oluşturduğu Ön Yapı

Bu aşamada ilk dikkat çeken unsurlar yani real yüzeyin oluşturduğu ön-yapı detaylı bir şekilde incelenmesi hedeflenir. Bu unsurlar arasında görsel algıda belirgin olan öğeler şunlardır: görünen yüzey, bezin dokusu, boya alt yapısı, yüzey üzerindeki boya tabakası, boya ve fırça dokuları, kullanılan medyumlar, olası lekeler, renk paleti ve biçimleri gibi nesnel varlıklar incelenir (Tunalı, 1971).

Osman Hamdi Bey'in "Şehzade Türbesinde Derviş" adlı eseri, yağlı boya malzemesi kullanılarak yapılmıştır. Tablonun yüzeyindeki boya dokusu, renkler ve yumuşak fırça vuruşları *oryantalizm* etkisi altında Doğu kültürüne ait biçimlerin tasvir edildiği görülmektedir. Sanatçı, eserlerindeki figürleri ve mekânları oluştururken ilk olarak kurşunkalem kullanarak başlamıştır. Bu aşama, detaylı çizimler ve kompozisyon planlaması için temel oluşturmuştur. Ancak dikkat çekici bir şekilde görünüşte pürüzsüz olan resim yüzeyinin altında sanatçının özgün bir tarzda serbest fırça darbeleri kullandığı tespit edilmiştir. Ayrıca sanatçı dönemindeki diğer sanatçılardan farklı olarak yüksek kaliteli malzemeler kullanma olanağına sahiptir. Bu durum, eserlerindeki renklerin zenginliği ve dayanıklılığına katkı sağlamış olabilir (Ölçer, 2018).

Ölçer (2018) tarafından aktarılan bilgilerden yola çıkarak Osman Hamdi Bey'in bu eserinde yağlı boya malzemesini tercih ettiği gözlemlenmiştir. Tablonun real yüzeyinin ön-yapısının Osman Hamdi Bey'in yağlı boya malzemesini kullanarak oluşturulduğu açıkça görülmektedir. Sanatçının Oryantalizm etkisi altında tablo yüzeyinde pürüzsüz boya dokusu, çeşitli renkler ve yumuşak fırça darbeleri kullandığı belirlenmiştir. Ayrıca eserin ilk oluşturulma aşamasında kurşunkalem kullanıldığı bilgisi de paylaşılmıştır. Bu pürüzsüz yapı altında sanatçının özgür bir tarzda serbest fırça darbeleri kullandığı vurgulanmıştır.

Sanatçının kaliteli malzemeler kullanarak eserlerini oluşturması, onun sanatına olan özel bir özeni ve profesyonelliği yansıtabilir. Özellikle dikkate değer bir nokta olarak Afganistan'da bulunan lapis lazuli adlı yarı değerli taşı öğütüp elde ettiği doğal ultramarin rengini kullanmış olması belirtilmiştir. Bu taş, özel bir mavi

tonu olan ultramarin renginin elde edilmesinde kullanılan bir pigmenttir. Sanatçının bu özel malzemeyi tercih etmesi, eserlerindeki renk paletine özgünlük ve zenginlik katmış olabilir (Ölçer, 2018).

Türbenin iç mekânını tasvir eden bu eserde sıcak renklerin baskın olduğu görülmektedir. İç mekânda renk, leke ve biçim kontrastlıklarını artırmak amacıyla soğuk renklerden olan mavi çini tonları ve yeşil tonları kullanılmıştır. Bu renk seçimleri, objelerin daha belirgin bir şekilde ortaya çıkmasını sağlamak ve hacimlerini vurgulamak için kullanılmıştır. Sanatçı, yumuşak fırça darbeleriyle bu renk tonlarını kullanarak eserin genel atmosferine derinlik katmıştır.

Renk kullanımının zenginliği ve uyumu açısından eşsiz bir eserdir. Duvar çinilerinin yoğun morumsu laciverti, soluk renkli frizi ve üstündeki kahverengimsi kırmızıyla yapılmış tabletler göze çarpmaktadır. Öte yandan soluk renkte bezemeleri olan küçük gri taş mezarlar, oymalı giriş kapısının griye kaçan sarısı, İran leoparının postu, yerdeki hasırın koyu sarısı dikkat çekmektedir. Bunlarla birlikte mumun kırmızı yuvası girişteki tavanının koyu kırmızısı ve mumun kırmızı yuvası parlak renk karşıtıllıklarıyla bir uyum yaratmıştır. Biraz dökük çinilerin, taş işçiliğinin, hasırın ve mezarların birinin üstündeki örtünün malzemesi hayran olunacak tarzda betimlenmiş (Eldem, 2018).

Osman Hamdi Bey'in eserlerinin pigment analizine bakıldığında sanatçının boya uygulama yöntemlerinde birden çok yapı olduğu ortaya çıkmıştır. Analiz sonuçları, Osman Hamdi Bey'in resimlerinde baz olmak üzere üstübeci tuval bezinin tüm yüzeyine uygulayıp beyaz bir yüzey elde ettiğini göstermiştir. Sanatçı en yoğun olarak üstübeç, zincifre (kırmızı renkli cevher), denizaşırı mavisi, krom sarısı, Napoli sarısı, kobalt mavisi ve Prusya mavisi pigmentlerini kullanmıştır. Eserlerindeki ton değişimi, bu pigmentlerin farklı kullanım oranlarından kaynaklanmaktadır (Ölçer, 2018).

Tablodaki figürün gerçekliğinin olmadığını bilmemize rağmen bu bilgi figürün canlılık ve estetik değerlerinden hiçbir şey kaybetmez. Figürün canlılığını sağlayan faktör, onun gerçek dışı ve yapılandırılmış bir ışıkla canlandırılmasıdır. Bu gerçek dışı ışık ve renklerle oluşturulan figürün bir elini göğsüne koyup diğer elini yukarı kaldırarak türbede bulunan mezardaki kişilere selam veriyormuş gibi resmedildiğini görmekteyiz.

Dikdörtgen bir mekân içinde oluşturulan kompozisyon merkeze yerleştirilen ve derviş-miş havası taşıyan bir figür ile sanduka mezarıymış gibi

konumlandırılan iki mezarın resmin odak noktasını oluşturduğu gözlemlenmektedir.

Bu bilgiler ışığında Osman Hamdi Bey'in boyaya, biçime, malzeme ve malzemenin kullanımına, kompozisyon problematiklerine, kompozisyon öge ve ilkelerine, üslupsal tavır ve eğitsel değerlere egemen olduğu ve ustaca tavır koyduğu gözlemlenmiştir.

3.1.1.2.2 Varlık Tabakası- Bunun Arkasında Resmin İçerdiği Üç Boyutlu Uzak, Nesneler ve Işık

Bu varlık tabakasında mekân, uzak-uzam, nesneler ve ışık-gölge ilişkisi önemli bir rol oynar. Mekân, sanat eserlerinin içinde bulunduğu fiziksel veya soyut alanı temsil eder; eserin boyutlarını, perspektifini ve yerleşimini belirler. Uzak-uzam kavramı ise sanat eserinin algılandığı ve içerisinde bulunduğu alanı ifade eder, bu kavram resmin perspektifi veya heykelin içinde bulunduğu fiziksel çevreyi içerir. Işık-gölge ilişkisi ise sanat eserlerinde nesnelerin hacimlerini ve derinliklerini vurgulayan önemli bir unsurdur; sanatçılar ışığı, gölgeyi kullanarak nesnelerin formunu belirginleştirir ve izleyicide derinlik hissi uyandırabilir (Tunalı, 1971).

Resimde beli kemerli bir entari, başında kefiye sarılı yeşil sarık, belinde cilben ve çıplak ayakları olan bir derviş figürü betimlenmiştir. Derviş figürü, esasını ve çediklerini kapının dışında bırakarak resmedilmiştir. Betimlenen derviş figürü, duygu yansıtan bir hareket ve mekânın loşluğuyla birlikte mistik bir etki oluşturmayı amaçlamaktadır. Ancak resimde yer alan lahitler, yazıtlı lahit örtüleri, kapı kanadı, yazı levhaları ve kandil gibi diğer unsurlar didaktik bir yöne işaret eden ağırlığa sahiptir. Derviş ve sandukalar ressamın özenle tasarladığı unsurlardır, bu detaylar kendini merkeze koyarak çekilmiş bir fotoğraf ve iki sandukanın yapılmış bir etüdünden anlaşılmaktadır (Kul, 2014).

Tablodaki iç mekânın atmosferini belirleyen unsurlardan biri dışarıdan gelen doğal ışığın etkileyici rolüdür. Osman Hamdi Bey, özenle seçilmiş bir açıklık aracılığıyla mekâna giren ışığın oyununu ustaca resmetmiştir. Kapı açıklığından içeri süzülen ışık, mekânın derinliğini vurgulayarak izleyiciye doğal bir aydınlatma hissi verir. Sanatçı, mekânı detaylı bir şekilde betimlerken her bir unsuru titizlikle ele almıştır. Duvarlardaki, kapılardaki ve özellikle Bosnalı İbrahim Paşa Türbesi'ne ait lahitlerin üzerindeki geometrik ve bitkisel süslemeler ile yazıları en ince ayrıntısına kadar resmetmiştir (Karatepe, 1999).

Halıların kullanımına gelindiğinde Osman Hamdi Bey'in tablolarında kullandığı halıların büyük olasılıkla kendi koleksiyonuna ait olduğunu söylemek mümkündür. Sanatçı, tablolarında genellikle 19. yüzyıla tarihlenen Kafkas halılarını tercih etmiştir. Bu halılar, o dönemde her evde bulunan küçük boyutlu, geometrik desenli ve canlı renklere sahip halılardır. Ayrıca bu halıları tabloya kolayca entegre edebilmesi açısından tercih etmiştir çünkü motif ve renk bakımından resimlemeleri kolaydır (Demirsar, 1987).

Bu özenli dokunuşlar, tablonun gerçekçiliğini artırarak izleyiciye mekânda bulunuyormuş gibi bir hissiyat verir. Osman Hamdi Bey'in bu özgün yaklaşımı sadece iç mekânın atmosferini değil, aynı zamanda mekânda bulunan objelerin kültürel ve estetik özelliklerini de vurgular. Işığın oyunuyla birleşen detaylı süslemeler, tabloya derinlik ve zenginlik katarak sanatçının özgün bakış açısını yansıtır. Tablonun uzamsal derinliği, perspektif tekniği ve ışık kullanımıyla desteklenmiştir. Özellikle tablonun arka kısmında yer alan türbe kapısı ve mekânın içi, ışık ve gölge sayesinde derinlik kazanmıştır.

Sanatçı, “Şehzade Türbesinde Derviş” adlı tablosunda gerçekte Şehzade Camii avlusundaki Bosnalı Damat İbrahim Paşa Türbesi'nde bulunan boyalı lahitleri, biri erkek diğeri kız çocuğuna ait iki lahiti, olduğu gibi tablolarına yansıtmıştır. Sadece kız çocuğuna ait lahitin üzerindeki başlıkta biraz farklılık bulunmaktadır. Erkeğe ait olan lahitin ayak kısmındaki kırık dahi detaylı bir şekilde resmedilmiştir. Kız çocuğuna ait lahitin üzerinde ise Kâbe örtüsü bulunmaktadır (Demirsar, 1987). Lahitler, büyük bir özenle tasvir edilmiş ve özellikle erkek çocuğa ait lahitteki ayak kısmındaki kırık dikkatlice resmedilmiştir.

Resimde türbe kapısının dışında uzak bir atmosfer yaratmak amacıyla küçük ölçekte kullanılan ağaçlar dikkat çekmektedir. Ayrıca türbe objeleri ve sanduka mezar taşları, mekânsal perspektife uygun bir biçimde ustaca yerleştirilerek derinlik hissi ve mekân algısı oluşturulmuştur.

Osman Hamdi Bey, tabloda güçlü kontrastlar kullanarak gölge ve aydınlık arasındaki farkı vurgulamıştır. Özellikle figürün sağ tarafındaki duvarın üzerindeki gölge mekânın derinliğini ve figürlerin hacmini vurgular. Bu ışık kullanımı, gerçekçi bir mekân tasviri sunmasına katkıda bulunur. Işık ve gölge, figürlerin ve mekânın daha belirgin ve hacimli görünmesini sağlamıştır. Burada kullanılan nesneler incelediğinde derviş figürü, türbe kapısı, sandukalar, halı ve sanduka örtüleri, duvar çinileri, kandil, hat levhaları söylenebilir.

Kapının sol yanında bulunan üstteki levha, genellikle camilerde mihrabın sol tarafında konumlanan ve üzerinde “Muhammed” yazılı olan bir levhadır. Kapının hemen yanında bulunan alttaki levha ise Kufi yazı stili ile yazılmıştır. Yan tarafta yarıda kalan diğer levha ise sülüs hatla yazılmış olup üzerinde “Allah Baki” ifadesini taşımaktadır. Hilye, kapının sol yanında (içeriden dışarıya bakıldığında) yer alan ve sanatçının “İftardan Sonra” ve “İranlı Halıcı” isimli tablolarında da gözlemlenen, 17 veya 18. yüzyıla tarihlenen bir hilyedir (Demirsar, 1987). Bu noktada sanatçının türbe işçiliğini yansıtarak döneminde yaygın olan ve özellikle dini mekânlarda kullanılan İslami motifleri eserine işlediği görülmektedir.

Ressamın eserlerinde Anadolu Selçuklu ve Osmanlı dönemlerine ait külliye, cami, cami avlusu, Topkapı Sarayı’nın farklı mekânları (sünnet odası, teras vb.), türbe, geleneksel Türk evi, hazineleler ve köşk gibi mimari yapıların iç ve dış mekânlarını resimlerinde kullandığı görülmektedir. Osman Hamdi Bey eserlerinde geleneksel Türk el sanatları örneklerini kompozisyonu tamamlayan öğeler olarak kullanmıştır. Mahfiller, kitabeler, duvarları kaplayan çiniler, çeşmeler, çinili ocak, lahitler, kandiller, rahleler (ahşap ve sedef kakmalı), Kuran muhafazaları, hat levhaları, hilyeyi şerifler, ibrikler, testiler, buhurdanlıklar, miğferler, kılıçlar, gaz lambaları, halılar, seccadeler, kumaşlar, kitaplar, mobilyalar, elbiseler onun kompozisyonunu tamamlayan el sanatları ürünleridir (Kısacık, 2019). Bu detaylar Osman Hamdi Bey’in eserlerinde sadece mekânların fiziksel özelliklerini değil, aynı zamanda o döneme ait kültürel ve estetik unsurları da yansıtır.

Osman Hamdi Bey, fotoğraflardan esinlenerek yararlanmış olsa da kullanacağı nesneleri eserlerine entegre etme konusunda başarılı olmuştur. Osman Hamdi Bey, Karaman İbrahim Bey İmareti ’ne ait olan bir pencere kanadını (M.1433) eserinde kullanmıştır; bu pencere kanadını adeta bir kapı kanadı gibi işlemiştir. Ahşap kanadın üzerinde geometrik ve bitkisel bezemelerin yanı sıra insan ve hayvan figürleri de bulunmaktadır özellikle aslan ve griffon gibi figürler dikkat çekicidir. Sanatçı, bu ayrıntıları büyük bir titizlikle işlemiştir. Osman Hamdi Bey’in bu eseri seçme nedeni Türk ahşap işçiliğinde figürlü süslemelerin görüldüğü önemli bir örnek olmasıdır (Demirsar, 1987).

3.1.1.2.3 Varlık Tabakası- Bu Nesne Sfer’inde Görünen Hareket

Bu varlık tabakasında hareket, yön ve devinim gibi kavramlar sanat eserlerinin içerdiği dinamizmi ve canlılığı ifade eder. Hareket, figürlerin veya nesnelerin belirli bir eylemi gerçekleştirirken veya hareket halindeyken

algılanabilir. Yön, bir eserdeki hareketin veya nesnenin belirli bir yöne doğru hareket ettiği algısını ifade ederken devinim ise bu hareketin devamlılığını temsil eder. Bu aşamada figürlerde ve nesnelerde hareket, ritim, yön, devinim, lirizm-coşku, sakin ve kendinden emin hareketler gibi nesneler incelenir. Osman Hamdi Bey'in "Şehzade Türbesinde Derviş" eserinde nesne ve objelere bakarsak öncelikle resmin merkezinde yer alan derviş figürü, izleyiciye tam ortada bakarak odaklanmış bir duruş sergiler. Bu konum, resmin merkezi bir denge unsuru oluşturarak izleyicinin dikkatini çeker. Aynı zamanda figürün türbenin giriş kapısına yerleştirilmesi, izleyiciyi resmin derinliklerine çekmektedir.

Türbenin iç mekânındaki manzara, perspektif kullanımı ve yukarı doğru devam eden bir kubbe hissiyatı oluşturarak resme derinlik kazandırır. Bu, resmin içinde bir hareket hissi yaratır ve izleyiciyi türbenin içine doğru çeker. Figürün duruş pozisyonu ve mezarların selamlar şeklindeki etkisi resme lirik bir atmosfer katar. Bu lirik atmosfer, resmin duygusal bir zenginlik kazanmasına katkıda bulunur. Derviş figürünün türbenin içine yönlendirdiği bakış izleyiciye içsel bir derinlik hissiyatı yaşatır. Ayrıca sanatçı, eserlerinin çoğunu kareleme yöntemiyle oluşturur. Sıklıkla gerçek bir fotoğrafı kareleyerek büyütür ve ardından tuval üzerinde resmeder (Kul, 2014). Bu yaklaşım, tablolarında hareketi düzenli bir şekilde yakalamasına ve figürleri ile objeleri tablonun içerisine kusursuz bir şekilde yerleştirmesine olanak tanır.

Sanatçının her tablosunda dikkat çekme amacıyla sıklıkla kullandığı bir diğer özellik mimari unsurlardır özellikle mimarinin tamamlayıcı öğeleri. Bu nedenle Osman Hamdi Bey'in eserlerinde mimari detaylar ve dekorasyon oldukça yoğun bir şekilde yer alır. Sanatçı, ince ve ayrıntılı işçiliğiyle bilinir; tuvaline resmettiği nesneleri ve mekânları gerçekte oldukları gibi detaylı bir şekilde yansıtır. Bu ayrıntı bolluğu, sanatçının eserlerindeki ana tema kadar önemlidir ve her bir detay özenle işlenir. Bu bağlamda Osman Hamdi Bey, döneminde birçok sanatçı gibi fotoğraftan yararlanmıştı. Beğendiği yapıları, mekânları ve objeleri ziyaret edip görmüş; fotoğraflarını çekmiş ve ardından atölyesinde bu materyalleri kullanarak çeşitli kompozisyonlar oluşturmuştur. Kul'a (2014) göre sanatçı, resmettiği tarihi dekorlarda aksesuar olarak çeşitli müze ve özel koleksiyonlara ait objeleri tercih etmiştir. Bu objeler genellikle konuya uygun olarak kandiller, halılar, şamdanlar, rahleler ve Kur'an muhafazalarını içerir ancak çeşitlilik açısından sınırlıdır (Kul, 2014).

Osman Hamdi'nin sanat tarzını değerlendirirken dikkate alınması gereken bir özellik de “montaj” olarak adlandırdığımız, birleştirici bir üslupla eserler vermesidir. Osman Hamdi'nin bu özelliğini diğer oryantalist sanatçılarda da görmekteyiz. Sanatçı duyguyu yoğunlaştırmak, iletmek istediği mesajı güçlendirmek ve amacına daha iyi hizmet edebilmek için birbirinden bağımsız mimari görünümleri veya objeleri bir araya getirerek bir resim üzerinde kullanmıştır. Özellikle oryantalist temalı tablolarında bu birleştirici üslubu sıkça kullanmıştır (Demirsar, 1987).

Osman Hamdi Bey, tablolarında fotoğraf kullanmış olmasına rağmen farklı fotoğraflardan çekilmiş nesneleri bir kolaj tekniğiyle bir araya getirerek sanki hepsi gerçekte aynı ortamda bulunuyormuş gibi bir izlenim yaratmıştır. Osman Hamdi Bey'in tabloları, farklı fotoğraflardan çekilmiş çeşitli nesnelerin birleştirilmesiyle ortaya çıkmıştır. Sanatçı, tablolarında gerçekte var olmayan ancak izleyicinin bakışıyla sanki varmış gibi algılanan bir mekânı yaratmıştır (Kul, 2014).

3.1.1.2.4 Varlık Tabakası-Hareketlilik, Canlılık, Canlı Renkle Beslenen Figürlerin Canlılığı

Figürlerin canlılığı, sanat eserlerinin içsel dinamizmi ve canlılığı ifade eder. Canlılık, eserin içindeki hareketliliği ve enerjiyi yansıtır; figürlerin veya nesnelerin canlılıkla tasvir edilmesiyle algılanabilir. Figürlerin canlılığı, resimlerdeki veya heykellerdeki figürlerin dinamik duruşları veya ifadeleriyle izleyicide duygusal bir bağ kurulmasını sağlar. Bu unsurlar, sanat eserlerinin estetik değerini ve izleyiciye iletmek istediği mesajı güçlendirir (Tunalı, 1971).

Osman Hamdi'nin tablolarında Doğu ülkelerine özgü bir ışık ve güçlü renklerle karakterize edilen oryantalist üslup belirgindir. Realizm akımı, dış dünyanın objektif bir gözlemine dayalı olarak gerçekçi tasvirlerle odaklanan bir estetik ölçüt sunar ve bu ölçütü Osman Hamdi de eserlerinde kullanmıştır. Oryantalizm akımının etkisi altında, diğer sanatçıların tablolarında olduğu gibi, Hamdi'nin eserlerinde de çok açık ve detaylı bir resim tarzı göze çarpar (Kul, 2014).

Nochlin, Osman Hamdi Bey'in tabloları ile ilgili olarak fotoğrafik gerçekçilik, donuk ve değişmez bir zaman algısı veya “zamansızlık duygusu” ile izleyiciyi “röntgenci” bir konuma getirerek betimlenen kişilerle özdeşleşmesini engelleyen mesafe gibi bazı özelliklerini taşımadığını öne sürmektedir (Eldem, 2018). Bu durum, sanatçının figürlerin canlılığını eserlerine başarılı bir şekilde yansıttığını ve eserlerini donuk bir fotoğrafik resim gibi sunmadığını

göstermektedir. Sanatçının fotoğraflamalarla, kendi yorumlarıyla figürleri canlı ve etkileyici bir şekilde betimlediği bunu yaparken kendi fotoğraflarını kullandığı görülmektedir.

3.1.1.2.5 Varlık Tabakası – Hareketlerin Canlılığında İnsani – Ruhi – İç Tabaka

Bu tabakada insani duygular, sanat eserinin içsel derinliğini ve duygusal etkisini belirler. İnsani ruhi tabaka, eserin içindeki insan deneyimlerini ve duygularını yansıtır; bu, sanat eserindeki figürlerin ifadeleri, duruşları veya temsil ettikleri konular aracılığıyla algılanabilir. İnsani duygular ise eserin izleyicide uyandırdığı duygusal tepkileri ifade eder; sevinç, üzüntü, korku, umut gibi duyguların sanat eseri üzerindeki etkisi incelenir (Tunalı, 1971).

Osman Hamdi'nin eserlerinde figür önemli bir unsur olarak öne çıkar. Sanatçının amacı, Türk resmini manzaradan kurtarıp figüre odaklanmaktır. Portre ve figür kompozisyonlarını anıtsal düzeyde başarıyla uygulayan sanatçımız Paris'te eğitim almış, batılı oryantalistlerin eserlerini görmüş olmasına rağmen onlardan farklı bir çizgi izlemiştir (Karatepe, 1999).

Osman Hamdi'nin resmettiği figürler kendine güvenen, dik duran ve düşünen insanları yansıtır (Demirsar, 1987). “Şehzade Türbesinde Derviş” tablosunda kullanılan figürün derviş tarzına büründüğünü düşünen bir anıt gibi izleyiciye selam veriyormuş hissi uyandırılarak figürün canlılığının tabloya başarılı bir şekilde yansıtıldığı gözlemlenir.

Karatepe'nin (1999) belirttiği gibi dervişin ellerini yukarıya kaldırarak şehzadeleri selamlıyormuş gibi bir hareket yapması figürün eylemini ve niyetini izleyiciye net bir şekilde iletiyor. Bu eylem, derviş figürünün içsel duygularını ve amacını açık bir şekilde ifade ediyor. Figürün bu hareketinden içsel duygularını ve niyetini anlamak oldukça mümkündür (Karatepe, 1999). Dervişin ellerini yukarı kaldırarak selam vermesi onun içsel bir huzur, samimiyet veya ibadet gibi duygularla dolu olduğunu gösteriyor olabilir. Aynı zamanda bu hareket, dervişin çevresindeki şehzadelere veya izleyiciye karşı duyduğu saygıyı da simgeliyor olabilir. Figürün bu jesti, sadece fiziksel bir hareket değil, aynı zamanda manevi bir bağlamı da ifade eder.

Bu resim ile ilgili Eldem (2018), eserin bazen teatrale kaçmakla beraber, genellikle dini ve uhrevî bir ifadeyle bulunulan yere uygunluk arz ettiğini belirtmiştir (Eldem, 2018). Bu bağlamda resimde kullanılan nesneler ve figür,

resmin içeriğine uygun bir şekilde düşünülmüş ve düzenlenmiştir. Dervişin ellerini yukarıya kaldırarak şehzadeleri selamlıyor gibi durması içinde bulunduğu duyguları ve amacını ifade ederken aynı zamanda figürün hareketini ve niyetini izleyiciye açıkça iletmektedir. Bu, resmin içerdiği duygusal ve anlamsal derinliği daha belirgin hale getirmektedir. Kullanılan nesneler resmin temalarını ve hikâyesini desteklemek için özenle seçilmiş olduğunu göstermektedir.

Osman Hamdi, tablolarında genellikle kendisine ait fotoğraflardan çektiirdiği çeşitli pozlarda yer alarak farklı kıyafet ve pozları çizimlerinde kullanmıştır. Sanatçının eserlerindeki figürlerin kıyafetleri ve duruşları eserin ana temasını belirleyerek izleyicinin dikkatini bu unsurlara çekmek adına büyük önem taşır (Kul, 2014). Sanatçı, ifade etmek istediği konuya uygun kıyafetler giyip fotoğraflar çekmiş ve bu fotoğrafları, duyguları en iyi şekilde yansıtacak şekilde kompozisyonlarına uyarlayarak eserlerine aktarmıştır. Kullanılan figürler, resim içerisinde donuk bir fotoğraf işçiliğiyle değil; tam aksine resimle bütünleşmiş bir şekilde hangi duyguyu yansıtmayı gerekiyorsa o duyguyu başarıyla ifade etmek üzere resme entegre edilmiştir.

Osman Hamdi Bursa Yeşil Türbe’ deki yeşil elbiseli derviş figürü içinde karşımıza çıkar. Derviş sanki şehzadeleri selamlıyormuşçasına ellerini yukarıya kaldırmıştır (Karatepe, 1999). Osman Hamdi Bey, resimlerinde sergilediği figürlerin tavırları ve duruşlarıyla izleyiciye figürün niyetini ve duygusal durumunu aktarmayı başarmıştır.

3.1.1.2.6 Varlık Tabakası, Ender Hallerde Kişisel-Bireysel Düşünce

Bu katmanda portredeki kişinin özel düşünceleri, duyguları ve davranışlarına dair yansımalar incelenir. Portrelerde özellikle sanatçının subjektif algıları, duygusal durumu, düşünsel derinliği, karakterlerin yüz ifadeleri, pozu ve kullanılan semboller aracılığıyla görünür hale gelir. Böylece sanat eserleri sanatçının kişisel deneyimlerini ve düşünsel perspektifini yansıtarak izleyiciyle etkileşime geçer (Tunalı, 1971).

Eserde kullanılan figürün istenilen duyguyu başarıyla yansıttığı gözlemlenmiştir. Özellikle türbe içerisindeki derviş figürü, normalde dünyada bulunmayan ve ölen kişilere ait sandukalarda bulunan mezara selam verirken manevi duyguları yansıttığı görülmektedir. Derviş figürünün mekândaki bu özel durumu, onun ellerini yukarı kaldırarak selam vermesiyle vurgulanmıştır. Bu jest

sadece fiziksel bir hareket değil, aynı zamanda manevi bir ritüeli temsil eder. Figürün ölenlerin mezarlarına selam vermesi, resmin içinde derin bir bağlam oluşturur ve izleyiciye manevi bir atmosfer sunar.

Derviş figürünün bu eylemi, tablonun içerisinde bir tür manevi anlam yaratır ve izleyiciye resmin geçtiği mekânda huzur ve saygıya dair bir duygu aşılar. Kullanılan figürler, resmin atmosferini zenginleştirmek ve izleyiciye belirli bir hissiyatı aktarmak konusunda başarılı bir şekilde kullanılmış gibi görünmektedir. Portrede yansıtılan üzüntü hali, bu uhrevi atmosferin etkisini artırır ve saygı içerisindeki duruşuyla karşıdakilerin sadece bir mezar taşı olmadığını yansıtmak ister gibi bir tavır sergiler. Bu, izleyiciye resmin içerdіęi duygusal derinliği ve spiritüel anlamı vurgular; böylece eser sadece görsel bir öge olmanın ötesinde bir anlam taşır.



Resim 3.2. Osman Hamdi Bey, “Şehzade Türbesinde Derviş” Ayrıntı.



Resim 3.3. Osman Hamdi Bey, “Şehzade Türbesinde Derviş” Resmindeki Figürün Fotoğrafi.

Derviş figürüyle ilgili Kısacık’a (2019) göre türbenin girişinde derviş kıyafetleri içinde, sağ eli kalbinin üstünde, sol eli selamlar biçiminde yukarı kalkmış olan figür sanatçının kendisidir (Kısacık, 2019). Sanatçı, bu duyguyu yakalayabilmek için kendi fotoğrafından yararlanarak tabloya figürü yerleştirmiştir. Derviş figürü ölen sandukaları selamlarken içsel bir uhreviyat etkisini yansıtarak figürün duygusal derinliğini ve içsel niyetini başarılı bir şekilde resmetmiştir. Bu bilgiler ışığında kullanılan özenli detaylar ve figürün yerleştirilme şekli resmin içeriğine duygu ve derinlik katmaktadır. Sanatçının kendi deneyimini eserine yansıtarak izleyiciyle daha etkili bir duygusal bağ kurmasına olanak tanıdığı düşünülmektedir.

3.1.1.2.7 Varlık Tabakası-Sonunda İdeal Genel Bir Şey Görünür-Yorum

Bu varlık tabakasında biçim ve içerik uyumu aranır. Sanat eserleri kaynak alınan edebi metnin temasını, karakterlerini veya duygusal derinliğini yansıtarak bir tür miras veya yeniden yaratma sürecini temsil eder. Edebi metindeki semboller, motifler veya diğer önemli unsurlar, sanat eserinde çeşitli yollarla kullanılarak izleyiciye aktarılır (Tunalı, 1971).

Osman Hamdi Bey'in "Şehzade Türbesi'nde Derviş" isimli resmi biçim ve içerik olarak incelendiğinde resmin içeriği ve biçimi arasında mükemmel bir uyumun sunulduğu görülecektir. Osman Hamdi'nin çeşitli resim üsluplarını kullanması, seçtiği üslubun konuyla uyumlu bir şekilde bilinçli bir tercih olduğunu gösterir. Bu özellik, sanatçının etnografik resimlerinde en etkileyici boyuta ulaştığını ortaya koymaktadır. Özellikle "Şehzade Türbesinde Derviş" adlı yağlı boya tablosu, anıt mezar konusunu işleyerek Hamdi'nin ayrıntılara odaklı titiz dikkatinin bir yansımasıdır. Bu eser, sanatçının el sanatlarının en ince detaylarını yansıtmak için sarf ettiği büyük çabayı da göstermektedir (Fetvacı, 2011).

Osman Hamdi bu resim ile ilgili daha öncesinde küçük bir resim çizmiştir. Resim gerçek bir sahnenin doğrudan temsili değil, karma bir kurgusal eserdir. Mezarlar aslına uygun çizilmiş olmakla birlikte üstlerinde asılı duran lamba ve Osman Hamdi'nin arkasındaki ahşap kapı Müze-i Hümayun'un koleksiyonlarındaki nesneler temel alınarak betimlenmiştir. Duvardaki çinilerin esin kaynağı, asıl anıt mezarların bulunduğu Yeşil Camii ya da Yeşil Türbe'nin iç mekânıdır. Benzeri şekilde sanatçının bir fotoğrafından bilindiği üzere resimdeki "derviş" Osman Hamdi'nin kendisidir. Fotoğrafta Osman Hamdi yalnızca derviş kıyafeti giymekle kalmaz, duruşu da aynıdır (Fetvacı, 2011).

Sanatçı, figürü tasvir ederken, kendi fotoğrafından ilham alarak figürün eylemini ve içsel niyetini başarıyla yansıtmıştır. Bu figürün ellerini yukarıya kaldırarak türbeye selam vermesi içeriğin taşıdığı manevi derinliği vurgulamaktadır. Derviş figürünün bu hareketi, ölüme ve türbedeki anılara saygı gösterme niyetini ifade ederken aynı zamanda Müslümanların, dervişlerin kabir ziyareti ritüellerine, davranış özelliklerine ilişkin yazılmış edebi metinlerdeki temalarla mükemmel bir uyum içindedir.

İngarden ve Hartmann'ın ortak bakış açısına göre, bir sanat eserinin ontolojik açıdan incelenmesi, mitolojik, dini ve tarihi olgular gibi üç temel edebi yazınsal kaynağa dayandırılmalıdır. Edebi içeriğe sahip sanat eserleri, genellikle başlangıcı ve sonu belirli bir hikâyeye bağlıdır. İngarden'a göre, ontolojik inceleme açısından edebi bir metne sahip olmayan resimler bir bakıma eksiklik taşır. Örneğin, tarihi bir olayı konu edinen bir resmin daha derin bir şekilde anlaşılabilmesi, o olayın önceden bilinmesini gerektirir. Bu bağlamda, edebi unsurlar, sanat eserinin anlam katmanlarının tam olarak kavranmasında kritik bir rol oynar (Tunalı, 1971).

Bu bağlamda “Şehzade Türbesinde Derviş” tablosunun oluşturulması için Osman Hamdi Bey’in önceden titiz bir hazırlık yaptığı gözlenmektedir. Sanatçı, biçim ve içerik uyumunu en iyi şekilde yansıtmak amacıyla farklı mekanları resme dahil etmiş; istediği mesajı iletebilmek için sıradan bir fotografik görüntü yerine araştırmacı ve kültürel bağlamı yansıtan etnografik nesneleri tabloya dahil etmek için özenli bir çalışma yaptığını bizlere göstermektedir.



Resim 3.4. Osman Hamdi Bey, “Şehzade Türbesinde Derviş” Sandukalar Ayrıntı



Resim 3.5. Osman Hamdi Bey, “Lahitler”, 1903, T.Ü.Y.B., 34.5x44 cm, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, İstanbul.

Osman Hamdi Bey bunun için çeşitli ön çalışmalar yapmıştır. Bunlardan biri de “Lahitler” isimli çalışmasında gösterilmiştir. Bu sandukalar tabloya eklenmeden önce daha öncesinden sanatçı tarafından farklı çalışmalar yaptığını göstermektedir. Tablodaki lahitlerin üzerindeki başlık tarzları, Osmanlı ve İslam kültüründe mezar taşlarıyla ilişkilendirilebilecek önemli unsurlardır. Osmanlı döneminde ve İslam kültüründe mezar taşları mezarın sahibinin cinsiyetini, sosyal statüsünü ve bazen de aidiyetini belirtmek için kullanılan önemli semboller içerir. Bu bağlamda Osman Hamdi Bey ve resimlerinin edebi metin özelliklerine sahip olduğu görülmektedir.

Erkek çocuğa ait lahitteki başlık detayları, mezarın sahibinin erkek bir birey olduğunu belirlemede kullanılan geleneksel Osmanlı ve İslam tarzlarını yansıtabilir. Aynı şekilde kız çocuğuna ait lahitin üzerindeki başlık detayları da mezarın sahibinin cinsiyetini vurgular. Başlıkların stili, mezar taşlarının süsleme geleneği içinde de farklılık gösterebilir ve bu detaylar, Osman Hamdi Bey’in eserindeki lahitlerin kültürel bağlamını ve anlamını zenginleştirir. Lahitlerdeki detaylara odaklanarak yapılan inceleme, kız ve erkek çocuklarına ait olduklarına dair sanatçının dikkatli tercihlerini ortaya koyar. Erkek çocuğa ait lahitteki ayak kısmındaki kırığın vurgulanması bu figürün hayatındaki olası zorluklara ya da yaşamın kırılganlığına işaret edebilir. Öte yandan kız çocuğuna ait lahitin üzerindeki Kâbe örtüsü, figürün manevi bağlamını güçlendiren bir detay olarak öne çıkar. Bu detaylar tablonun sadece görsel bir ifade değil, aynı zamanda duygusal ve sembolik bir derinliğe sahip olduğunu göstermektedir (Fetvacı, 2011).

Sanatçı, kendi ya da başkalarının çektiği fotoğraflardan esinlenerek yaşadığı dönemin kültürü ve coğrafyasıyla ilgili resimler yapmıştır. Bu eserler, genellikle foto gerçekçilik olarak adlandırılan bir anlayışla hazırlanmıştır. Oryantalist ressamların çoğunun montaj tekniği kullanmış olmaları göz önüne alındığında Osman Hamdi’nin de neredeyse tüm kompozisyonlarında bu tekniği başarıyla kullanmış olması kaçınılmazdır (Kul, 2014).

Osman Hamdi Bey, fotoğraflardan esinlenerek ve montaj tekniğini kullanarak eserlerinde döneme ait özellikleri taşıyan objeleri ve nesneleri bir araya getirmiştir. Sanatçı; dönemin kültürel, tarihsel ve mimari unsurlarını detaylı bir şekilde inceleyerek tablolarında bu unsurları bir araya getirip izleyiciye sunmuştur. Montaj tekniği sayesinde farklı kaynaklardan elde ettiği öğeleri birleştirerek eserlerinde dönemin atmosferini ve özgün bir anlatıyı başarıyla yansıtmıştır. Bu

yöntem, Osman Hamdi Bey'in sanatında, belgesel nitelikte bir derinlik ve zenginlik bulunur. Bu bağlamda, yaptığı resimler üzerine edebi metinler üretilebilecek özellikler taşır. Tezler, bildiriler, makaleler ve bu tez çalışması da buna somut örnekler olarak gösterilebilir.

Batılı Oryantalist ressamalar genellikle kendi müdahalelerini Doğu üzerinde haklı çıkarmak için Doğu'nun geri kalmışlığını, kirli ve harap yapılarını resimlerinde vurgulamışlardır. Buna karşın Osman Hamdi tamamen bu eğilime karşı bir duruş sergilemiştir. Onun tabloları Türk sanatının güzelliklerini sergileyen aynı zamanda belgesel nitelik taşıyan eserlerdir. Bu durumda Osman Hamdi'nin müzeci olmasının etkisi önemli bir rol oynamaktadır. Ancak en kritik etken Osman Hamdi'nin Osmanlı kültürüne olan hayranlığıdır. Osman Hamdi'nin amacı Türk sanat eserlerini Batılılara tanıtmak ve sevdirmek olmuştur. Bu amacını başarıyla gerçekleştirdiği söylenebilir (Demirsar, 1987).

Kitaplar, buhurdanlıklar, kandiller, geleneksel özellikte ve döneme özgü kıyafetler, mekânın ve figürlerin kompozisyona olan etki gücünü arttırdığı gibi sembolik anlamlarıyla da eserlerin anlatım ve mesaj verme yönüne katkıda bulunmuşlardır. Bu nesneler ve objeler, tablonun iç mekânını ve türbenin atmosferini yansıtarak izleyiciye o dönemin kültürel ve tarihsel bağlamını aktarır. Osman Hamdi Bey'in detaylı çalışmaları ve döneminin özelliklerine olan hassasiyeti bu nesnelerin ve objelerin tablodaki önemini vurgular (Kısacık, 2019). Osman Hamdi'nin resimlerinde arka planları, nesnelerin ve figürlerin yenilenmesi de bu resimlerin kurguya dayalı doğalarını vurgular. Osmanlı mimarisinin oluşum dönemini yansıtacak şekilde seçilmiş nesneler ve yerlerle ve vilayetlere özgü "etnik" giysilerle resimlerinde "geçmiş" bir evren kurgular. Bunlar bir tür tarih resmi olup idealleştirilmiş bir geçmişe gönderme yapar (Fetvacı, 2011).

Figürün yeşil giysiler içinde tasvir edilmesi, İslam kültürü açısından önemli bir sembolik değere sahiptir. Yeşil, İslam'ın kutsal peygamberi olan Hz. Muhammed'in favori renklerinden biri olarak kabul edilir. Ayrıca yeşil, cenneti temsil eden bir renk olarak da görülür. Doğa ve yaşamın simgesi olarak yeşil doğayı ve yaşamı temsil eden bir renktir (Kütük, 2014). Yeşil giysi dervişin doğayla, yaşamla ve doğanın ritmiyle bir bağ içinde olduğunu gösterebilir. Bu, tablonun içindeki figürün doğa ile olan uyumunu ve içsel huzurunu vurgulayabilir. Ayrıca yeşil giysi, tablonun renk paletinde dikkat çekici bir kontrast yaratabilir. Diğer renklerle karşılaştırıldığında figürün yeşil giysisi daha belirgin hale gelir. Bu,

figürün önemini ve merkezi rolünü vurgulamaktadır. Sonuç olarak figürün yeşil giysiler içinde tasvir edilmesi İslam kültürü, doğa ve figürün maneviyatı gibi çeşitli temalara atıfta bulunduğu düşünülebilir.

Osman Hamdi Bey ayrıntıya yönelik titiz dikkatini ve resimlerinde el sanatlarının en ince ayrıntısını bizlere yansıtır. Tablonun merkezinde ve derviş figürünün hemen arkasında bulunan türbe kapısı önemli bir öğedir. Bu kapı türbenin iç mekânına ve mezar odasına girişi temsil eder. Türbe kapısında geometrik desenlerin detaylıca işlendiği görülmektedir. Üzerinde kullanılan geometrik desen, Türk-İslam dünyasında yasak olan hayvan ve insan figürünün yasak olmasından dolayı gelişim göstermiştir. Türk-İslam dünyasında var olan hayvan ve insan tasvirine karşı soğuk tutum, yeni konulara ve çizgi türlerine yönelime sebep olmuştur. Bu sayede hayal gücü ve hendese biliminin birleşmesiyle geometrik kompozisyonlar özgün bir süsleme haline gelmiştir. Boşluk korkusu olarak da ifade edilen dik açılı veya yıldız motifli şekiller bakımından zengin, karmaşık geometrik kompozisyonlar ortaya çıkmıştır (Eryılmaz ve Selimgil, 2021). Bu da sanatçının bir objeyi veya mekânı resmederken dönemin hassasiyetlerine ne kadar sadık kaldığını göstermektedir.

Dini hayatın önemli bir parçası olan kabir ziyaretleri, Müslümanların ilk dönemden itibaren sürdürdükleri bir gelenektir. Bu geleneğe Osman Hamdi Bey de duyarsız kalmamış ve türbe konularını ele alan resimler yaparak kültürümüze ait figürleri, nesneleri ve objeleri başarılı bir ayrıntıcı teknikle kusursuz bir şekilde yansıtmıştır. Geçmişi neredeyse ilk kabirlerin yapıldığı döneme kadar giden hemen hemen bütün beşerî ve ilahi dinlerde görülebilen bir uygulamadır. Ziyaretin yapılış biçimlerinde toplumların kültürel yapısına göre farklılıklar olsa da peygamber kabirleri, evliya gibi kendisine kutsiyet atfedilen kimselerin mezarları, türbeleri ve yakın akraba aile mezarları ilk dönemden itibaren çoğu toplumda sıklıkla ziyaret edilmiştir (Yılmaz, 2023).

Sonuç olarak Osman Hamdi Bey'in "Şehzade Türbesinde Derviş" adlı tablosu, kültürümüze ait tarihsel değerleri bir bilge gibi yorumlayarak bu mirası hem içerik hem de biçim açısından muhteşem bir şekilde aktardığını göstermektedir. İçeriği zengin ve anlamlı bir şekilde sunarken aynı zamanda estetik bir biçimle sunmayı başarmıştır. Bu, sanatının hem bilgi yönünü hem de estetik yönünü kusursuz bir şekilde dengelediğini göstermektedir. Sanatçının titiz çalışması ve oryantalizm sanatının etkisiyle ayrıntılara verdiği önem, bunu

yaparken her ne kadar fotoğraflardan yararlanmış olsa da fotoğrafik bir şekle bağlı kalmaması ve esere eklediği duygular sayesinde eserin özgün ve etkileyici bir sanat eseri olduğunu bizlere göstermektedir.

3.1.2 Hüseyin Avni Lifij’in “Karagün” ve “Akgün” isimli eserlerinin Erwin Panofsky’ nin İkonografik ve İkonolojik Yapıt İnceleme Kuram ve Yöntemi Açısından İncelenmesi

1882’de Almanya’da doğan ve 1921’de Hamburg Üniversitesi’nde ders vermeye başlayan Erwin Panofsky sanatta sadece eserin görünen yönünü değil, aynı zamanda sanat yapıtının yaratılmasında özel olan unsurlarını da incelemenin önemini vurgulamıştır. Panofsky, bir sanat eserini doğru bir şekilde çözümleyebilmek için üç aşamalı bir yöntemin uygulanması gerektiğini belirtmiştir. Bu yöntemin aşamaları hakkında, Panofsky “İkonoloji Araştırmaları” kitabında yapıt inceleme kuramı hakkında detaylı bilgiler vermiştir.

Erwin Panofsky’ye göre bir resim eserini algılamak ve estetik bir tadını çıkarmak için üç aşamalı anlam süreci bulunur. Birincil veya doğal anlam (ön ikonografik aşama), ikincil veya danışıklı anlam (ikonografik aşama) ve içsel anlam veya içerik (ikonolojik aşama)’tir (Panofsky, 2012). Kuramda önemli yer edinen kavramlara bakıldığında “*ikonografi*” ve “*ikonoloji*” kavramlarını bilmemiz gerekmektedir. İkonografi, imge, öykü ve alegorileri inceleyen bilim dalına denir. İkonoloji ise simgeleri, kişiliği, içeriği, sanatçının aldığı eğitimi ve dünya görüşünü inceleyen bilim dalıdır (Öztürk, 2011).

İlk aşama doğal anlamdır, burada resimdeki nesneleri tanımaya ve nesneler arasındaki ilişkileri belirlemeye odaklanılır. İkinci aşama ifadesel anlamdır ve bu aşamada resmin ifadesel nitelikleri incelenir. Son olarak anlaşmalı anlam yani gündelik deneylerimizle açıklayamadığımız anlamı çözmek için başvuru kaynaklarla ilgilidir (Cömert, 2010).



Resim 3.6. Michelangelo, “Sistina Şapeli Tavan Freskosu”, 1508-1512, 4093x1341cm, Vatikan.



Resim 3.7. Michelangelo, “Sistina Şapeli Tavan Freskosu Ayrıntısı”, Vatikan.

Michelangelo’nun Sistina Şapeli tavan freskosunun insanlığın cennetten kovuluşunu betimleyen kısmını örnek göstererek incelenmiştir. Fresko, “Âdem ve Havva’nın cennetten kovuluşu” temasını işler ve geleneksel kaynaklardan ilham alır. İlk olarak freskoyu *birincil/doğal anlam (ön ikonografik aşama)* bağlamında incelediğimizde resimde gördüğümüz temel öğeleri tanımaya başlarız. Freskoda bir kaya parçası, biri erkek diğeri kadın iki çıplak insan figürü, bir ağaç ve bir yılan görülmektedir. Daha sonra *ikincil/danışıklı anlam (ikonografik aşama)* bağlamında bakıldığında sol taraftaki sahnenin doğal unsurların canlılığını yansıttığını, yaşam

ve dirilik içerdığını, soldaki çıplak kadının meyveye olan iştahını yansıttığını gözlemleyebiliriz (Cömert, 2010).

Bunun karşısında sağ taraftaki sahne hüznü dolu bir kuruluk ve çıplaklık içerir. Çıplak erkek ve kadının yüzlerinde korku, acı ve hüznü ifadeleri görülmektedir. Son olarak *anlaşmalı-işsel anlamı (ikonolojik aşama)* bağlamında bakıldığında neden Michelangelo'nun bu öğeleri bir araya getirdiğini anlamaya çalışırız. Bu aşamada Panofsky'nin dediği gibi kutsal kitap gibi geleneksel kaynaklara başvurulmalıdır. Burada Michelangelo'nun freskosunun Kutsal Kitap'taki "Yaratılış" bölümünden ilham aldığını görmekteyiz. Freskoda, Âdem ve Havva'yı temsil eden çıplak figürler, yasak meyveyi yediğindeki olayı tasvir eder. Ağaç, meyve, yılan ve melekler gibi öğeler Kutsal Kitap'ın bu hikâyesine dayanmaktadır. Böylece Michelangelo'nun Sistina Şapeli tavan freskosunun anlaşmalı anlamı çözülmüş olunur (Cömert, 2010).

Cömert'e (2010) göre bu yapıt incelemesinde ilk aşama olan *birincil/doğal anlam (ön ikonografik) aşama* en temel bakış açısıyla resimde görülen kişiler veya nesneler ifade edilir. Genel durum ortaya konularak sanat çalışmasına giriş yapılır. İkinci aşama olan *ikincil/danışıklı anlam (ikonografik aşama)* çalışmanın konusu ortaya konmaktadır. Bu aşamada çalışmanın vereceği anlamın belli bir kültür ve eğitimle çözülebileceği açıklanmaktadır.

Örneğin, Leonardo Da Vinci'nin yaptığı "Son Akşam Yemeği" adlı freskonun konusu, Batı kültürü ve Hristiyanlık eğitimi almamış birine belli bir anlam ifade etmeyecektir. Bu sebeple bu aşama, çalışmanın konusundan yola çıkılarak anlamı bulmada son derece önemli olmaktadır. Son aşama olan *anlaşmalı/işsel anlamı (ikonolojik) aşama* sanat eserinin anlatmak istediği mesaj özümsemiş anlam genişletilerek eser; sosyal, kültürel ve tarihsel bir bakış açısıyla değerlendirilmektedir. Böylelikle eserin vermiş olduğu anlam boyutunun bütüncül bir yaklaşımla ortaya konması sağlanmaktadır (İncirkuş, 2018).

Panofsky'nin (1995) öne sürdüğü bu üç aşama, sanat eserlerini daha derinlemesine anlamak ve çeşitli katmanlarına erişmek için kullanışlı bir çerçeve sunar. Sanatın sadece yüzey düzeyinde değil; aynı zamanda kültürel, tarihsel ve insan psikolojisi ile ilişkilendirilen daha derin anlamlarını keşfetmeye yardımcı olur.

Ayrıca bu konu ile ilgili Panofsky İkonografik ve İkonolojik Yapıt İnceleme Yönteminin Aşamalarından hareketle Öztürk (2011), bu aşamaları bir tablo çerçevesinde aşağıdaki gibi sunmuştur.

- 1- Ön İkonografi (Betimleme),
- 2- İkonografi (Çözümleme),
- 3- İkonoloji (Yorum).

Tablo 3.1.3.İkonografik ve İkonolojik Yapıt İnceleme Kuramı ve Yöntemlerinin aşamaları. Kaynakça: (Öztürk M. , 2011).

İKONOĞRAFİK VE İKONOLOJİK YAPIT İNCELEME KURAMI VE YÖNTEMLERİNİN AŞAMALARI				
	YORUMUN KONUSU	YORUMSAL DAVRANIŞ	YORUM İÇİN GEREKLİ DONANIM	YORUMU DÜZELTİCİ İLKELER (Gelenek Tarihi)
1. ANLAM TABAKASI	I. Birincil ya da Doğal Konu A- Olgusal Burada ne olup bitiyor? } B-Anlatımsal Sanatsal motifler dünyasını oluşturur.	II.a. Ön-İkonografik Betimleme (ve yan-biçimsel çözümleme)	III.Pratik Deneyim (Nesneler ve Olaylar ile Yakınlık) Boyaya, biçime ve malzemeye egemenlik	IV. Biçem Tarihi (Değişik tarihsel koşullar içinde, nesnelerin ve olayların değişik biçimler aracılığı ile anlatımı), (Kompozisyon ve ilkeleri, nesne ve olaylarla ilgili; stil, üslup tarihi kavramlarını bilmek gerekir.)
2. ANLAM TABAKASI	I. İkinci ya da Danışıklılık (Uzlaşım) Konu İmgeler; öyküler alegoriler dünyasını oluşturur. -İmge -Öykü -Alegori	II.b. İkonografik Çözümleme	III.Yazınsal Kaynakların Bilinmesi (Özgün tema ve kavramlar ile yakınlık), (Yazılı kaynaklara danışmak, kaynakların resimle ilişkisini sorgulamak, uzlaştırmak gerekir.)	IV. Tipler Tarihi (Değişik tarihsel koşullar içinde, özgün tema ve kavramların, nesnelerin ve olaylar aracılığı ile anlatılış tarzının incelenmesi), (Resmin yapıldığı dönemde neler olmuştur. Tarihsel olayları bilmek gerekir. Mitoloji, Dinler Tarihi, Kültür Tarihi, Sosyoloji, Psikoloji Tarihi)
3. ANLAM TABAKASI	I. İçsel Anlam ya da İçerik “Simgesel” değerler dünyasını oluşturur. Simgeler ve tarihi bilinmelidir!	II.c. İkonolojik Yorum (Simgeler tarihini inceleyen bilim dalıdır. Yapıta özellikle sanatçıya dönük yorum yapılır.)	III.Kişisel Psikoloji ve Wetanschauung (Dünya Görüşü) Tarafından Koşullandırılmış Bireşimci Sezgi (İnsan ruhunun temel eğilimleriyle yakınlık), (İnsani en basit duygular davranışlar kültürel zenginlikler aranır.)	IV. Kültürel Belirtiler ya da Genel Olarak “Simgeler” Tarihi (Değişik tarihsel koşullar içinde, insan ruhunun temel eğilimlerinin özgün tema ve kavramlar aracılığı ile anlatılış tarzının incelenmesi.), (Örneğin, Leonardo inceleniyorsa, aldığı eğitim, dünya görüşü, kişiliğini bilmek gerekir.)
1. ve 2. Anlam tabakaları yapıta yönelik incelenirken; 3. Anlam tabakası sanatçıya yönelik inceleme yapar. 1. ve 2. Anlam tabakaları analiz yaparken 3. Anlam tabakası sentez yapar. 3. Anlam tabakası 1. ve 2. anlam tabakalarının bir sentezi olarak ortaya çıkar. Burada görsel unsurların yüzeysel anlamları ile derin kültürel ve tarihsel bağlamları bir araya getirilerek daha kapsamlı bir anlam üretilir.				

Tüm bu bilgiler ışığında Hüseyin Avni Lifij’in “Karagün” ve “Akgün” isimli eserlerini Erwin Panofsky’nin “İkonografik ve İkonolojik Yapıt İnceleme

Kuramı ve Yöntemleri” çerçevesinde eserlerin içeriği ve görsel dilini çözümlemeye çalışılacaktır.

İkonografik inceleme aşamasında, bu eserlerde görülen görsel öğeler, boya ve biçimsel değerler tanımlanarak anlamlandırılmaya çalışılır. Hüseyin Avni Lifij’in resimlerinde kullanılan figürler, objeler ve diğer görsel unsurların hangi kültürel, tarihsel veya dini bağlamlara işaret ettiğini düşünülmektedir. *İkonolojik inceleme* aşamasında ise bu eserlerin daha derin anlamını ve taşıdığı mesajları keşfedilir. Lifij’in bu eserlerinin insan deneyimi, kültürel bağlam ve sanatçının niyeti ile nasıl ilişkilendirilebileceği araştırılır. Bu aşamada eserlerin içsel anlamını genişletecek ve yapıtın daha geniş bağlamı içinde nasıl değerlendirilebileceği yorumlamaya çalışılır.

Bu doğrultuda Lifij’in eserlerinin çağdaş toplumunun endişelerini, duygularını, düşüncelerini nasıl yansıttığına dair incelemelere yer verilmiştir. “Karagün” ve “Akgün” adlı eserlerin derinliklerine inerek Lifij’in sanatının anlamını daha kapsamlı bir şekilde kavranılacağı düşünülmektedir. Sanatçının “Karagün” isimli eserini Erwin Panofsky’nin İkonografik ve İkonolojik Yapıt İnceleme Kuramı ve Yöntemi çerçevesinde ele alalım:



Resim 3.8. Hüseyin Avni Lifij, “Karagün”, 1932, T.Ü.Y.B., 116x142 cm, Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi, Ankara.

3.1.2.1 I. Anlam Tabakası- Ön İkonografi-Betimleme

3.1.2.1.1 Birincil ya da Doğal Konu

Birinci anlamın yorum etkinliğine ikonografi öncesi betimleme ya da yarı biçimsel çözümleme adı verilir. Sanatsal motifler dünyasının oluşturulduğu bu aşama formu algı ve çözüm temeldir. Yapıtta var olan durumu yalın ve önyargısız çıplak gözle saptamak için bu resmin neyi gösterdiğini, burada ne olup bittiğini, nasıl bir olay örüntüsünün olduğunu sorgulamak gerekir (Öztürk, 2011). Önce nesne ve olay algılanır, nesne ve olaydan ayrılmayan bir anlatım söz konusu olması için birinci anlam tabakası iki aşamada incelenir. Bu tabakalar “*olgusal anlam*” ve “*anlatımsal anlam*” tabakalarıdır.

3.1.2.1.1.1 Olgusal Anlam Tabakası

“Karagün” isimli yapıtın olgusal anlam tabakasını anlayabilmek için öncelikle “Burada ne olup bitiyor?” sorusu sorularak incelenmeye başlanır. “Karagün” adlı yapıtta yer alan ana figürler bir çocuk, bir kadın ve bir kartal figüründen oluşmaktadır. Bu ana figürler beşik ve halı üzerinde durmaktadır. Resmin merkezindeki çocuk figürü, kadının başına doğru beşiğin üzerine ters dönmüş bir şekilde konumlandırılmıştır sadece bacakları ve ayakları görünmektedir. Kartal figürü ise beşiğin köşesinde kanatları açılmış bir vaziyette durmaktadır. Kadın figürünün altında geometrik şekillerle bezenmiş bir halı bulunmaktadır. Figürlerin arkasında yıkılmış bir yapı ve yerde taşlar ve kırık bir kapı görülmektedir. Resmin en ön köşesinde bir değirmen taşı (dibek taşı) bulunmaktadır. Arka planda kurumuş bir ağaç, minaresi yıkılmış bir cami, virane evler ve ulu dağlar görülmektedir. Ayrıca gökyüzünden yere doğru inmekte olan kartallar da resmin arka planında yer almaktadır.

3.1.2.1.1.2 Anlatımsal Anlam Tabakası

“Karagün” eserinde yer alan tüm formlar yapıtın ifade ettiği anlamın bir savaşın yol açtığı trajik sonuçları ve felaketi anlattığını göstermektedir. Anlatımsal anlam ile ilgili olarak “Karagün” adlı eserin ilk bakışta derin bir içeriğe sahip olduğu izlenimi verilmektedir. Resimde trajik bir mitolojik olayın tasvir edildiği gibi görünen yoğun imgeler bulunuyor ve bu imgeler oldukça etkileyici bir şekilde betimlenmiştir (Alkan ve Kahraman, 2017).

Kompozisyonun arka planında daha önce yakılmış ve yıkılmış bir köyün atmosferi tasvir edilmiş, doğal manzaralar ve geleneksel mimari detaylarla zenginleştirildiği görülmektedir. Bu arka plan kasvetli ve trajik bir ortamı yansıtıyor

gibi görünüyor. Ayrıca gökyüzünden gelen diğer kartalların varlığı, resmin içinde öldürülmüş birçok insanın bulunabileceği düşüncesini akla getirmektedir (Gören, 1990).

Resimde yıkılmış bir evin ayakta kalan tek duvarı üzerinde bulunan bir kapı parlak bir vurgu noktası oluşturuyor ve bu kapının eşiği önünde kompozisyonun ana unsurlarına dikkat çekilmektedir. Bu detaylar, savaşın yıkımını ve acımasızlığını anlatan bir atmosfer oluşturuyor. Ayrıca resimde kadın figürünün yanında geleneksel Anadolu sanatının izlerini taşıyan bir beşik üzerinde ölmüş bir çocuk figürü bulunuyor. Çocuğun cansız bedeni, beşiğin ayağına yerleştirilmiş olan keskin gagalı ve kanatları açık kara kartalın altında yatmaktadır. Sanatçının eşi Harika Sirel resmin anlattığı hikâyeyi açıklarken sanatçının düşmanın acımasızlığını açıkça tasvir ettiğini ve sonuçlarına işaret ettiğini ifade etmektedir (Alkan, 2017).

3.1.2.1.2 Ön-İkonografik Betimleme

Ön ikonografik betimleme incelemeleri açısından sanatçının malzemeye hâkim olma düzeyi, eserde kullanılan tiplerin yansıtılmasındaki etüt yeterliliği üslup oluşturma yetkinliği incelenir. Ayrıca mekân ve figürlerin bir bütünlük içinde sunulmasına bakılır. Genel olarak mekân, figürlerin algılanışı, olay örgüsünün figürlerle bağlantısı betimlenir.

Hüseyin Avni Lifij'in "Karagün" adlı eseri, 1932 tarihinde yaptığı, boyutları 116 cm x 142 cm olan bir tablodur. Ressamın bu çalışma için ön hazırlık yaptığı ve bu hazırlık aşamasında desen çalışmaları gerçekleştirdiği görülmektedir. "Karagün" için yapılan eskizler, ressamın hazırlık sürecindeki ustalığını göstermektedir. Kompozisyon oluşturulurken diagonal köşeler arasında koyu ve açık lekeler kullanarak çalışması bile tek başına akademik bir eğitim aldığını ve belirli bir üslupla çalıştığı kanıtlamaktadır.



Resim 3.9. Hüseyin Avni Lifij, “Karagün” Eskizi, K.Ü.K., 27x37 cm, B. Aksoy Koleksiyonu.



Resim 3.10. Hüseyin Avni Lifij, “Karagün” İçin Yatan Nü Kadın Etüdü, K.Ü.K., 23x37 cm, B. Aksoy Koleksiyonu.

Sanatçı, akademik çalışmalarında klasik kurallara tam uyum sağlamaktadır. Ancak fırça kullanımı bu eserlerde farklılık göstermekte olup serbest çalışmalarında

kendine özgü bir tarz benimsemektedir. Renk seçiminde genellikle izlenimci renklere yönelmiştir. Çalışma yöntemleri açısından iki farklı yaklaşım söz konusudur. İlk olarak desen sağlamlığına önem verdiği eserlerinde öncelikle eskiz çalışmaları yaparak eserine geçmeden önce uzun bir gözlem sürecinden geçmekte ve ardından eserini tamamlamaktadır. Bu tarz çalışmalara örnek olarak “Belediye Faaliyetleri, Alegori, Karagün, Akgün, Fevzi Çakmak Meseide” gibi eserler gösterilebilir. İkinci olarak desen çalışmalarına daha az önem verdiği daha serbest çalışmalara yönelik eserlerde bu durumu özellikle ufak boyuttaki poşadlarında sıkça görülmektedir (Gören, 1990).

Sanatçının eserlerindeki bu çift yönlü yaklaşımı, sanat anlayışının ve yaratıcılığının çeşitliliğini yansıtır. Akademik çalışmalarında klasik kurallara sıkı sıkıya bağlı kalması onun sanat eğitimine olan saygısını ve disiplinini gösterirken serbest çalışmalarında ise daha özgür bir yaklaşım benimsemesi sanatının ilham aldığı ve kendi ifadesini bulduğu alanı genişletmesine olanak tanır. Renk seçimindeki izlenimci tonlara yönelmesi duygusal ve atmosferik bir etki yaratma amacını ortaya koyar. Ayrıca desen çalışmalarına verdiği önem eserlerindeki sağlamlığı ve inceliği vurgularken serbest çalışmalarda daha spontan ve deneysel bir tarz benimsemesi sanatının canlılığını ve dinamizmini artırır. Bu çift yönlü yaklaşımıyla sanatçı, klasik ve modern arasında denge kurarak kendi sanat dilini oluşturmuştur.

Eserde mekân ve figürler arasında bir bütünlük hissedilir. Figürlerin yer aldığı mekân atmosferiyle ve detaylarıyla figürlerin bulunduğu ortamı doğal bir şekilde yansıtır. Örneğin, yıkılmış yapılar, kırık kapılar ve taşlar, figürlerin yaşadığı trajik ortamı vurgularken değirmen taşı gibi detaylar ise mekânın gerçekçiliğini artırır. Tabloda figürlerin konumlandırılmasının da mekânla uyumlu olduğu görülmektedir. Örneğin, çocuk figürünün göğsünden bıçaklanmış kadının başına doğru ters döndürülerek ölmüş bir vaziyette beşiğin üzerine yerleştirilmiş olması, mekânla figür arasında bir etkileşim ve bütünlük hissi yaratır. Diğer bir yandan kartal figürünün beşiğin köşesinde kanatları açık bir şekilde durması, mekânın dinamizmini ve figürlerle olan ilişkisini güçlendirir.

Bunlarla birlikte arka planda yer alan kurumuş ağaç, minaresi yıkılmış cami ve virane evler figürlerin etrafındaki atmosferi güçlendirir ve onları daha gerçekçi kılar. Bu unsurlar, tablonun kompozisyonunu güçlendirerek olay örgüsü ile figürler arasındaki ilişkiyi vurgular. Sanatçı, yağlı boya tekniğini ustalıkla kullanarak

tabloya canlılık ve hareket kazandırmıştır. Renkleri, ışığı ve gölgeleri ustaca manipüle ettiği, malzemeye egemen olduğu açıkça görülmektedir. Özellikle figürün yüz ifadesini, duruşunu ve yırtılmış kıyafetiyle savaşın acımasız ruhunu başarılı bir şekilde etüt ettiği, mekân ve figürler arasında uyumlu bir bütünlük sağladığı, zira sanatçı perspektif kurallarına sadık kalarak tabloya atmosferde derinlik kazandırdığı gözlenmektedir.

3.1.2.1.3 Pratik Deneyim

İzleyicinin bir yapıtı inceleyebilmesi “yorum için gerekli donanım” aşamasında egemen olması gereklidir. Sanatçının pratik deneyimi deyince akla ilk gelen boyaya, biçime ve malzemeye egemenliğinin incelenmesidir. Kompozisyondaki nesnelerle, figürlerle ve anlatılan olayla sanatçının yakınlığı tartışılır ve incelenir. *“Sanatçı boyayı, biçimi akademik anlamda kullanabiliyor mu? Malzemeyi egemen bir şekilde etüt edebiliyor ve yönlendirebiliyor mu? Figürlerin boyutlarını, davranışlarını, hareketlerini doğru yansıtabilmiş mi? Nesneleri doğru biçimde yerleştirebilmiş ve nesnenin ne olduğunu hissettirebilmiş mi? Hacimleri, tonları... verebilmiş mi? Fırça tuşu mu, yoksa yumuşak fırça geçişleri mi kullanmış? Olay örüntüsünü malzeme ile yansıtabilmiş mi?”* gibi sorulara yanıt aranır. Bu aşamada biçimsel etüt analizleri yapılır.

“Karagün” tablosunda renklerin kullanımı eserin duygusal etkisini, atmosferini ve anlatısını belirgin şekilde etkiler. Lifi’ın bu eserinde de diagonal köşeden köşeye açık ve koyu tonların dikkatlice kullanılması kompozisyonun derinlik, vurgu ve denge açısından kusursuzca tasarlandığını göstermektedir. Resimde ustaca renk tonları kullanılmış ve atmosferik perspektif etütleriyle tuval yüzeyinde derinlik oluşturulmuştur. Fırça darbeleri dikkat çeken bir şekilde sağa sola yayılmış ve bu sayede renkler tuval üzerinde adeta canlanmış gibidir.

Ressamın kompozisyon problematiklerine egemen olduğu, bilinçli bir şekilde kompozisyonun öğelerini ve ilkelerini uyguladığı görülmektedir. Ayrıca diğer eserlerinde de bu tarzı kararlılıkla sürdürdüğü görülmektedir. 1910-1914 yılları arasında Fransa’da resim eğitimi almış olan ressam kendi dönemi içinde “romantik”, “simgeci” ve “dışavurumcu” anlayışlara yakınlaşmıştır. Duygusal yüklü, lirik etkilerin peşinde koşması onu dönemin diğer sanatçılarından ayıran en önemli özelliği olmuştur. Sanatçının form, motif ve bu motifler arasındaki ilişkiyi ustalıklı etüt etmesi, özellikle motifler incelendiği zaman ortaya çıkan uygulamalı

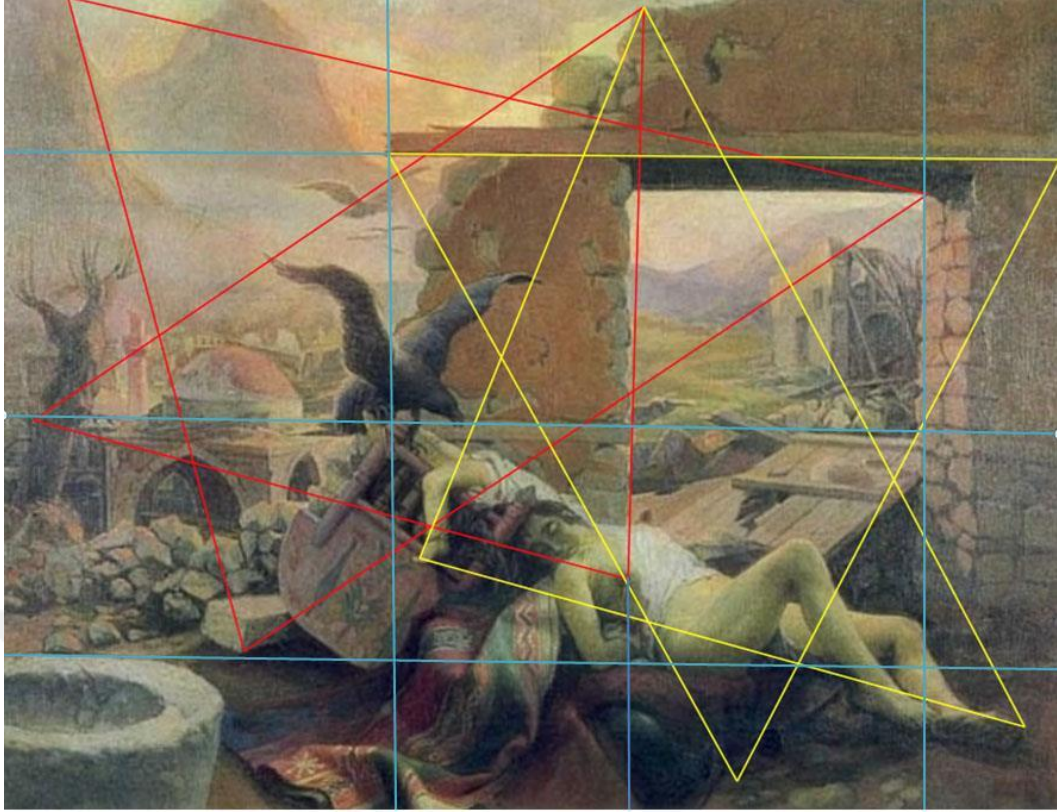
deneyimler, ressamın, malzemelerini ustaca kullanımı ile kompozisyon süreçlerini izleyiciye açıkça iletebilme becerisini göstermektedir.

3.1.2.1.4 Biçem Tarihi

Yorumu Düzeltici İlkeler (Gelenek Tarihi) açısından değişik tarihsel koşullar içinde nesnelerin ve olayların değişik biçimler aracılığı ile anlatımı sorgulanır. Ön ikonografik betimleme aşamasını kurama uygun biçimde analiz edilip edilmediğinin sorgulanıp sağlamlasının yapıldığı aşamadır. Kompozisyon öge ve ilkelerini, nesne ve olayları, biçem-stil-üslup tarihini, sanat tarihini ve kavramlarını bilmek gerekir. Bunlara bağlı kalarak eser incelenmelidir. Resmi yapan sanatçının boyayı, fırçayı daha geniş anlamıyla malzemeyi yapıtta hangi üslup anlayışıyla ifade ettiği sorgulanır. Sanatçının hangi dönemde yaşadığının ipuçları malzemeyi kullanışından, biçimleri etüt edişinden hareketle hangi üslupsal davranışa yöneldiği sorgulanır.

Sanatçının fırça tekniği, zaman içinde giderek daha serbest bir hale evrildiği gözlemlenmektedir. Ancak sipariş alarak yapılmış eserlerde sanatçının tekrar klasik anlayışa döndüğü fark edilebilir. Bu duruma örnek olarak, 1923 yılında sanatçının oldukça geç dönemlerine ait sayılabilecek eserleri olan “Karagün, Akgün, Fevzi Çakmak Mesaide” adlı tabloları gösterilebilir. Sanatçı bu eserlerde klasik anlayışa ağırlık verse de dikkat çeken bir nokta olarak sembolizmin özgün tarzından büyük ölçüde faydalandığı görülmektedir (Gören, 1990).

Sanatçı geometrik görüntülü formlar, ritim ve orantılar kullanarak mekânı kontrol altına almıştır. Kompozisyonun bütünlüğü için parçaların tamamen bütüne hizmet etmesine özen gösterilmiştir. Altın oran, bu düzen içinde her şeye egemen olmalıdır. Sanatçı, armonik bir dikdörtgen üzerine kurulu bir kompozisyon tercih etmiştir ve bu dikdörtgenler altın oran üzerine kurulmuş değerli dikdörtgenlerdir. Büyük dikdörtgenin orantı düzeni, üst üste yerleştirilmiş iki yatay altın dikdörtgenden oluşturulmuştur. Bu düzen, estetik bir denge ve uyum sağlayarak izleyiciye harmonik bir görsel deneyim sunmayı amaçlamaktadır (Alkan, 2017).



Resim 3.11. Hüseyin Avni Lifij, “Karagün”, İsimli Resmin Altın Oran Kesitlerine Göre Çözümlemesi.

Resimde yıkılmış bir evin önünde tek duvarı ayakta kalmış bir kapı boşluğundan aydınlık bir etki yaratılarak merkezde bulunan figürlere dikkat çekilmiştir. Şimşek’e (2019) göre resim: Anadolu kasabasının yıkılmış hali, yerdeki kilimler, enkaz altında yatan bir ev ve beşiğe konmuş yırtıcı kuş, ülkenin savaş ve yoklukla başa çıkma çabasını anlatır. Resimde Lifij’in romantik geleneğinden kaynaklanan kızıl tonlar, tekinsiz manzaralar ve enkaz estetiği milli kurtuluş savaşının umutlarına işaret eder.

Ortada elbiseleri yırtılmış, bedeni dağılmış, göğsünden bir hançer darbesiyle öldürülen bir Türk annesi görülüyor. Bu çirkin saldırıya karşı onurunu ve şerefini korumaya çalışan kadının, işgalin karanlık figürleri tarafından zedelendiği anlaşılıyor. Kolları arkadan bağlanmış, göğsü ve bacakları açıkta bırakılmıştır. Göğsünden akan kan altındaki kilim parçasına damlamaktadır. Resimlerinde servi ağaçlarının gölgeleri, günbatımının gizemli atmosferi, karmaşık ve anormal ilişkilerle dışavurumcu bir tarzda işlenmiştir. Savaşı anlattığı bu tablolarında düşünsel derinlik ve şiirsel anlam da öne çıkmaktadır (Şimşek, 2019).

Lifij'in sanat eserlerinde çeşitli sanat akımlarının etkisi görülmektedir. Özellikle hızlı ve özgür bir üslupla yaptığı poşad tarzındaki eserlerinde, belirgin bir şekilde yoğun fırça darbeleriyle çalışmalar yapmıştır. Büyük ölçekli tablolarında ise daha çok akademik bir anlayışa ağırlık vermiştir. Lifij çıplak figürleri bağımsız olarak değil, kompozisyonların içine entegre etmeye yönelik çabalarıyla öne çıkmaktadır. Bu bağlamda sanatçının eserlerinde ilkeli ve dikkatle resmedilmiş tablolar ortaya koyduğunu söyleyebiliriz. Lifij'in figürlü kompozisyon çalışmalarında dış gerçeklik melankolik görünümle birleşir (Alkan, 2017). Ayrıca resimlerinde yaygın olarak kullanılan sisli ve melankolik atmosfer, eserlerine özgü bir estetik ve duygu katmaktadır. Renk kullanımındaki incelik ve dengeli yaklaşım, sanatçının estetik zevkine ve tekniğine hâkim olduğunu göstermektedir. Bununla birlikte resimlerindeki renk paletini dikkatli bir şekilde seçerek eserlerine duygu ve atmosfer katmayı başarmıştır.

3.1.2.2 II. Anlam Tabakası-İkonografi-Çözümleme

3.1.2.2.1 İkinci ya da Danışıklılık (Uzlaşım) Konu

Bu aşamada eserin *imge*, *öykü* ve *alegori* yapıları incelenmektedir. “Karagün” adlı eserin çevresi, figürlerin konumları, betimleme tarzları ve kullanılan alegoriler eserin mitolojik, alegorik ve tarihsel bir anlatıya sahip olduğunu açıkça göstermektedir. Kartal, anne ve bebek figürünün tasvirleri, halı, kırık kapı gibi imgeler bu anlatıyı desteklemek ve derinleştirmek için kullanıldığını göstermektedir.

İmge, kavram olarak dış dünyadaki nesneleri temsil eden ve onlarla belirli bir görsel benzerliği olan zihinsel bir resimdir. Ayrıca gerçek veya gerçektışı bir şeyi zihinsel bir ortama nesne olarak aktarma süreci olarak da tanımlanabilir. Geleneksel bakış açısına göre imgelerin düşünmeyle yakından ilişkili olduğu kabul edilir ve bir sözcüğün anlamının zihinde canlandırılabilmesi için görsel açıdan benzerinin yani imgesinin zihinsel olarak aktarılması gerektiği düşünülür (Bingöl, 2020). Kurtuluş Savaşı sırasında düşmanın yakıp yıktığı bir köy kalıntısı içinde ön planda tecavüz edilmiş izlenimi veren yarı çıplak ve öldürülmüş bir kadın bedeninin ve kanatlarını açmış vaziyette ölmüş çocuğun üzerine çullanacakmış gibi resmedilmiş kartal imgesi buna bir örnektir.

Öykü, sanatçının eseri oluşturduğu döneme özgü temalar ve kavramlarla izleyiciye yakınlığını göstererek anlatmak istediğini ifade eder (Öztürk, 2011). Eserin yapılaş öyküsü, Anadolu'nun 1919 yılı sonrası işgalini ele alarak sanatçının

döneme özgü temayı işlediğini ve bunu eserde yansıttığını gösteriyor. Yıkılmış bir evin kırık kapısı, kanlı bir halıda yansıtılan Anadolu motifleri, sol alt köşede bir dibek taşı ve etrafa saçılmış nesneler gibi detaylarla Anadolu kültürünün tarihsel zenginliğini de seyirciye aktarılmıştır.

Eserin öyküsü 15 Mayıs 1919 yılından sonra Anadolu'nun sömürgeci kuvvetler tarafından işgal edilmesiyle ilgilidir. Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi'nde bulunan tabloda Kurtuluş Savaşı sırasında düşmanın yakıp yıktığı bir köy kalıntısı içinde ön planda saflığı ve temizliği ifade eden beyaz giysileri parçalanmış ve tecavüz edilmiş izlenimi veren yarı çıplak ve parçalanarak öldürülmüş bir kadın bedeni kilim üzerinde resmedilmiştir. Bu figürle uzun yıllardır yağmalamalardan, tecavüzlerden, felaketlerden kurtulamayan Anadolu temsil edilmektedir (Alkan, 2017).

Alegori ise bir kavramın tasarım yoluyla başka şeylerle ifade edilmesidir (Öztürk, 2011). “Karagün” adlı eserde alegorik yapı birçok nesnenin sembolik anlamlarla yüklü olduğunu göstermektedir. Çıplak kadın figürü, ölü bebek figürü, yıkılmış ev ve yere düşmüş kırık kapı, kartal ve kartalların imgesi, minaresi yıkılmış cami ve virane bir köy manzarası gibi tüm unsurlar sadece somut görsel öğeler olarak değil, aynı zamanda derin anlamlar ve semboller taşıyan alegorik bir anlatımın parçalarıdır. Bu şekilde Lifij eserinde sadece görsel olarak değil, aynı zamanda derin düşünsel katmanlarla da izleyiciye bir mesaj iletmeyi amaçlamıştır.

3.1.2.2.2 İkonografik Çözümleme

İkonografik çözümleme, izleyici veya okuyucunun eseri daha derinlemesine anlamasına ve yaratıcının mesajını daha etkili bir şekilde iletebilmesine yardımcı olur. İkonografik inceleme, eserde ilk bakışta fark edilmeyen veya anlaşılamayan unsurları bulmayı ve açığa çıkarmayı amaçlar. Bu amaçla, eserin içindeki alegorilerin neyi temsil ettiğini anlamak için yazılı kaynaklardan yararlanarak detaylı bir inceleme yapmak gerekir. (Can, 2021).

Bu aşamada Erwin Panofsky'nin (1995) görüşlerine dayanarak görsel imgelerin, öykülerin ve sembollerin dünyasının incelendiğini belirtir. İkonografi analizi, bu imgelerin yorumsal davranışını açıklamayı amaçlar. Kompozisyonun gerçek anlamı detaylı bir şekilde incelenir ve kompozisyonun biçimsel sorunları, içerikle nasıl ilişkilendirildiği ikinci anlam tabakasında detaylı bir şekilde ele alınır (Öztürk, 2011).

Resimde Hüseyin Avni Lifij’in tecavüze uğramış kadın figürünün bir namus ve iffet örneği olarak alegorik bağlamda kullanılması Eugène Delacroix’un “Halka Önderlik Eden Özgürlük” adlı eseri ile benzerlik göstermektedir. Delecroix’nın resmi de alegori ve gerçeklik unsurlarını birleştiren bir tablodur. Eser 1830’da Paris’teki Temmuz Devrimi’nin en yoğun çatışmalarının yaşandığı günü tasvir etmektedir. Eserde özgür Fransa bayrağını taşıyan özgürlük figürü öne çıkmaktadır. Özgürlük alegorisi için seçilen figürün bir kadın oluşu şaşırtıcı görünebilir çünkü kadınların özgürlükle ilişkisi hele o dönemde pek sınırlıdır (Pınarbaşı, 2018).

Batı sanatında soyut kavramları kadın figürleriyle ilişkilendirme geleneği yaygındır; sabır, metanet, iffet, barış gibi soyut kavramlar genellikle kadın figürleri aracılığıyla alegorize edilmiştir. Ancak bu figürler genellikle pasif ve durağan bir duruş sergilerken resimdeki özgürlük figürü etkin ve dinamik bir kadın imgesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu tabloda sanatçının bilinçli bir şekilde geleneksel normlara meydan okuyarak özgürlüğü etkileşimli, güçlü bir kadın figürü aracılığıyla ifade etmeyi seçtiği gözlemlenmektedir (Pınarbaşı, 2018).



Resim 3.12. Eugène Delacroix, “Halka Önderlik Eden Özgürlük”, 1833, T.Ü.Y.B., 260x325 cm, Louvre Müzesi, Paris.

Lifij’in Karagün tablosu da Delacroix’un eserindeki gibi kadın figürünü ikonografik anlamda özgürlüğün bir sembolü olarak ele almıştır. Bu eser, o dönemde genellikle alışlagelmiş normlara uymayan bir yaklaşıma sahiptir çünkü

kadın figürü çıplak bir şekilde resmedilmiştir. Bu durum, sıradanlıktan saparak özgürlüğü simgeler. Kadın figürü, alegorik olarak toplumun iffetini ve namusunu temsil ederken aynı zamanda çıplaklığıyla özgürlük ve cesaretin simgesi olarak gösterilmiştir.

Savaş temasını işleyen bu resimde belirli simgeler ve semboller, renkler, kompozisyon ve diğer görsel öğeler savaşın insanlar üzerindeki etkilerini ve yaşanan trajediyi göstermektedir. Sanatçı, annenin ve çocuğun ölü bedenlerini merkeze alırken yırtıcı bir kuş olan kartal figürünü kullanarak adeta bir ulusu temsil eden bu figürleri sanki yiyecekmiş gibi kanatlarını açar bir şekilde tasvir eder. Resimde başka ölen insanların olduğu tek duvarı ayakta kalan ve kapısı olmayan aralıkta uzakta görünen bir insan figürünün olmasından ve arkada gökyüzünden inen diğer kartallar ile onlara doğru inmesi adeta bir ulusun bağımsızlığına göz koyar gibi gösterilmektedir. Arka tarafta minaresi yıkılmış ama kubbesi ayakta kalan bir cami olduğu anlaşılan harap bir köy manzarası yıkımın ve kaosun sembolü olarak kullanılmıştır.

3.1.2.2.3 Yazınsal Kaynakların Bilinmesi

Ontolojik yapıt inceleme kuramı ve yönteminde olduğu gibi bir resmi incelemek için o resmin yazılı kaynakları temel alması gerekmektedir. Yazılı kaynaklar dini, mitolojik, tarihsel olgu ve olayları içermelidir (Tunalı, 1971). Yazılı kaynaklara danışılarak, metin ve görsel olarak anlatılan metnin uzlaşması aranır, sorgulanır. “Yazınsal kaynakların bilinmesi” başlığı altında yazılı- metinsel kaynakların resimle uzlaşımını, uyumunu ve ilişkisini anlamak adına tablonun adının neden “Karagün” olduğuna bakılabilir. Birinci Dünya Savaşı, insanlık tarihini derinden etkileyen ve sarsan önemli bir olaydır. Bu savaş insana acı, gözyaşı ve hüznün dışında pek bir şey getirmemiştir. Savaştan sonra galip devletlerin yenilen devletlere dayattığı şartlar ve yenedünya düzeni kurma çabaları savaşın acılarını ve yaralarını iyileştirmek yerine daha da derinleştirmiştir. Özellikle toprak ve egemenlik kaybı tehdidiyle karşı karşıya kalan milletlerin büyük bir hayal kırıklığı yaşadığı söylenebilir (Eğilmez, 2006).

Tablonun adının “Karagün” olmasında döneminde yaşanan olayların etkili olduğu söylenebilir. Fransız General D’esperey’in İstanbul’a girişi, Hadisat gazetesinde Süleyman Nazif tarafından kaleme alınan “Kara Bir Gün” başlığı altında ünlü bir yazı ile nitelendirilmiştir. Bu yazıda Osmanlı İmparatorluğu’nun Birinci Dünya Savaşı sonrasındaki çöküşü ve İstanbul’un işgali, General

D'Esperey'in "Fatih" edasıyla şehre girişı anlatılmaktadır. Generalin Türklerin gururunu kırarak şekilde davranışlarda bulunması Türk halkı arasında hoşnutsuzluğa neden olmuştur. Bu durum Osmanlı İmparatorluğu'nun çöküş sürecinde acı bir anı olarak kalmıştır. Bu olaylar, Süleyman Nazif'in yazdığı bir yazıda tablonun adına ilham vermiştir (Şimşek, 2019).

3.1.2.2.4 Tipler Tarihi

Tipler tarihi, farklı tarihsel koşullar içinde özgün tema, kavramların, nesnelerin ve olaylar aracılığı ile anlatılış tarzının incelenmesidir. Farklı zamanlarda toplumların, insanlar, kültürleri, etnografik, folklorik, geleneksel giyim ve kuşamları yapıttaki figürlere ve motiflere yansımakta mıdır? Bu nedenle sanatçı tipler tarihini biliyor mu? sorusu sorulur. Ardından olayları anlatış tarzı incelenerek resmin yapıldığı dönemde neler olduğu yazılı kaynaklar araştırılır (Öztürk, 2011).

Bu bağlamda Kurtuluş Savaşı'nın Karagün temasını ele alan yazılı kaynaklar (gazete, dergi yazıları, tarihçilerin yazıları, şiirler vb.) taranır. Bu yazılı kaynaklardan elde edilen bilgiler ile resim arasında uyum aranır. 1932'de yapılmış resmin temasını ve yapıldığı dönemde tarihsel olayların neler olduğu bilmek gerekir. Tipler tarihi açısından bakıldığında yaşanan olayların mitoloji, dinler tarihi, kültür tarihi, sosyoloji tarihi ve psikoloji tarihi gibi birçok perspektiften ele alınarak tiplerin ve motiflerin incelenmesi gerekmektedir. Eserlerde, değişen tarihsel koşullar bağlamında nesnelerin, kavramların anlatılış biçimini incelemek gerekir (Cömert, 2010).

Hüseyin Avni Lifij'in "Karagün" adlı eserinde betimlenen bulutlar, evler ve insan tipleri, eserin karamsar atmosferini derinleştiren simgesel unsurlar olarak öne çıkar. Sanatçının figürlü kompozisyon çalışmalarında dış gerçeklik melankolik bir bakış açısıyla birleşir. Koyu ve ağır bulutlar yaklaşan felaketin habercisi gibi dururken, izole edilmiş evler terk edilmişlik ve yalnızlık duygularını pekiştirir. İnsan figürleri ise içe kapanık ve kederli görünümleriyle toplumsal çöküşü ve bireysel acıyı simgeler. Lifij'in bu unsurları tipikleştirme biçimi, eserin dramatik etkisini artırarak insanlık dramını evrensel bir dille ifade eder.

Lifij'in eserlerinde figürlerin ve motiflerin, gizli anlamları ve sembolleri simgeci bir üslupla yorumladığı görülmektedir. Temel motif olan nü kadın figürü namus, iffet gibi kavramların savaş konulu bir resimde nü bir figürle gösterilmesi ve bu figürlerin üzerine çullanmış vaziyette bir kartal figürünün gösterilmesi mitolojik kaynaklardaki anlatıma örnek gösterilebilir.

Resimde kartal imgesinin kullanılması Lifij'in Türk mitolojisiyle ilgili belli bir donanıma sahip olduğunun da göstergesidir. Beşiğin üzerinde bulunan kartal ve diğer kartallar Türk mitolojisindeki anlamlarını ifade ediyormuşçasına algılanır. Her insanın koruyucu bir ruhu olduğuna inanılan Şamanizm inancında kuş şeklindeki koruyucu ruhlar insan öldüğünde insanın ruhuyla birlikte gökyüzüne uçaacağı düşüncesi hâkimdir. Türk kültür ve sanatında İslâmiyet'ten önce daha çok ruhun sembolü olarak kullanılan kuş tasvirlerinin İslâmiyet'in kabulünden sonraki dönemde bazı değişikliklere uğramasına rağmen ruhun ölümden sonra ki göğe yükselmesini anlatmaya devam etmesi, “uçmak” kelimesinin “ölümle” eş kullanılması, bu tablonun ruhani atmosferinde yaşanır gibidir (Alkan, 2017).

Resmin merkezinde yer alan figürler, Türk kadını ile doğurgan Anadolu'yu, çocuk ile de ulusumuzun geleceğine uzanacak nesilleri ifade etmektedir. Türk ulusu tarihsel sürecinin sonuna getirilmeye çalışılmıştır. Bir ulusun yaşantısında kadın, doğurganlığı ile yani nesiller oluşturma, onurun, iffetin ve şeref sembolüdür. Nü kadın figür tipi, onun iffetinin kirletilerek acı bir şekilde öldürülmesi demek ve o ulusun geleceğine darbe vurmak anlamını taşımaktadır. İşte bu resim Türk ulusu için gerçekten bir kara günü anlatmaktadır. Öldürülmüş bir masumiyetin hemen yanı başında namusuna göz dikilmiş bir Türk anası göze çarpar. Öte yandan yıkılıp yakılmış bir vatan, yok edilmeye çalışılan manevi değerler, karar bir gök kubbede ölümün kokusu ve köklü bir tarihin tükenmeye yüz tutan habercisi kara kartallar dikkat çekmektedir. Bu anlatılardan yola çıkarak resimdeki kompozisyonun temel figürleri olarak görülmektedir (Alkan ve Kahraman, 2017).

3.1.2.3 III. Anlam Tabakası-İkonoloji-Yorum

3.1.2.3.1 İçsel Anlam ya da İçerik

Panofsky'nin resim eserinin algılanmasında sıraladığı üç anlam evresinin sonuncusu olan bu aşamanın “simgesel” değerler dünyasını oluşturduğunu ifade etmektedir. Bu aşamada ressamın, simge bilimi bilip bilmediği dünya görüşü, ideolojisi ve kişiliği gibi unsurların bilinmesinin önemine vurgu yapılır. Kompozisyon tasarımından ayrılmadan ressamın bakış açısına odaklanarak analiz yapılır ve resim ile ressam arasındaki ilişki sentezlenir. Simgelerin tarihine, kültürel bağlamına, dini, mitolojik, ideolojik, felsefi, sosyolojik, psikolojik ve kişilik kavramlarına açıklık getirilir. Eserin asıl anlamını, içsel anlamını veya içeriğini oluşturur. Bir resmin içeriği yani asıl anlamı bir ulusun, bir dönemin, bir sınıfın, bir dinsel veya felsefi anlayışın, bir sanatçı kişiliğinin niteliklerini belirleyen ve bir

eserde yoğunlaşmış temel davranışları belirten temel ilkeleri saptamakla bulunur (Öztürk, 2011).

Sanatçının kişiliği ve aldığı eğitimle ilgili bilgilere göz atıldığında 1886 yılında Samsun-Lâdik'te doğan sanatçı, Osman Hamdi Bey'in aracılığıyla dönemin veliahdı Abdülmecid Efendi'nin bursuyla 1909'da Paris'e gitmiştir. Ali Sami Boyar'ın kayıtlarına göre 1914 kuşağının Paris'e giden ilk temsilcisidir. Fransa'nın önde gelen akademisi ve birçok ülkenin sanatını etkileyen “Ulusal Güzel Sanatlar Yüksekokulu” (l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts) Fernand-Anne Piestre Cormon Atölyesi'nde üç yıl boyunca klasik-akademik sanat eğitimi almıştır. Ayrıca Sanayi-i Nefise'de öğretmenlik yapmış olup sadece sanat eğitiminin yayılmasıyla yetinmeyip bu alanda birçok makale yazma fırsatı bulmuştur (Alkan, 2017).

Fransa'da bulunduğu dönemde Avni Lifij, Corman'un atölyesine katılmakla yetinmeyip aynı zamanda daha çok simgeci yordamlarıyla öne çıkan ressamların Guillonnet ve André du Nouy'un atölyelerini de ziyaret etmiştir. Burada biçimi toparlayan çizgileri belirsizleştirme, ışığı ve renkleri kullanma şekli açısından Guillonnet'ten etkilenmiştir. Ayrıca Guillonnet'in karşıt bütünleyen renkleri sürdürarak oluşturduğu paleti ve espasla ilgili yöntemi, Avni Lifij'in sanatını etkilediği söylenebilir (Germeç, 2019).

Hüseyin Avni Lifij, diğer 1914 Kuşağı ressamlarına kıyasla yazılı kültürü takip etme konusunda yetenekli bir Fransızca bilgisine sahipti ve bu onun farklı bir konumda olmasının kökenini oluşturuyordu. Genç yaşlardan itibaren Fransızcaya ilgi duydu ve bu dili iyi bir şekilde öğrendi. Bu dil yeteneği, ona yazılı sanat alanında diğerlerinden daha fazla ilerleme fırsatı sunuyordu. Bu nedenle sanat tarihi, sanat felsefesi ve resim dışındaki sanat dalları hakkında okumalar yaparak yazılar yazdı. Çağdaş sanat akımlarını yakından takip etti ve bu konuda bilgi sahibi oldu, bu bilgiyi okuyucularına aktarmak için her fırsatı değerlendirdi. Ölümünden önce “Milli Mecmua” ve “Türk Yurdu” gibi dergilerde yayınladığı yazılar, Batı sanatının gelişimine ve sanat felsefesine ne kadar hâkim olduğunun somut kanıtlarıydı. Henri Prost'tan aldığı mektup, Lifij'in sadece sanatsal bir yetenek değil; aynı zamanda korumacılık, tarihsel sorumluluk ve evrensel değerler konusunda da duyarlı olduğunu gösteriyordu (Toprak, 2019).

İlk olarak 1917'de “Osmanlı Ressamlar Cemiyeti” tarafından düzenlenen sergiler, özellikle “1914 Çallı Grubu” üyelerinin tamamı bu cemiyete üye

olmuşlardır. Bu sergiler, Galatasaraylılar Yurdu'nda başlayarak düzenli olarak devam etmiş ve gelecekte “Galatasaray Sergileri” olarak bilinen sergi etkinliklerini başlatmıştır. 1917’de düzenlenen “*Savaş Resimleri ve Diğerleri*” adlı sergi, Hüseyin Avni Lifij’in de aralarında bulunduğu sanatçıların katılımıyla gerçekleşmiştir. Lifij, sergide 21 eseriyle yer almış olup eserleri arasında çeşitli etütler, poşadlar, peyzajlar ve yağlıboya tablolar bulunmaktadır (Gören, 1990).

Resim sanatında Lifij’in yaptığı çalışmaları Mustafa Kemal Atatürk beğenmiş olup onu Ankara’ya davet etmiştir. Davet üzerine başkente giden sanatçı, savaşı yerinde izleyip doküman toplamak için izin istemiştir. Bu isteği üzerine Erkan-ı Harbiyye-i Umumiye’de (Genel Kurmaylık) dört ay görev yapmıştır. Bu arada savaş ortamını yerinde görme fırsatı bulmuştur. Düşmanın zulmünü yerinde gören sanatçı, bu savaşın ne zorluklar üzerine kazanıldığını gözlemlemiştir. Savaş sürecinde ün yapmış komutanların anılarına tanıklık etmiş ve önemli dokümanlar toplamıştır. Ankara’da dört aylık bir süreçten sonra İstanbul’a döndüğünde tasarladıklarını resmetmiştir. İzlenimlerinin sonucunda da Kurtuluş Savaşı’nın başlangıç ve bitişini anlatan iki eser meydana getirmiştir. “Karagün” isimli ilk tablosu Anadolu’nun işgali, ezilmişliğini, yakıp yıkılan kültürümüze ait kutsal değerleri ve yok edilmeye çalışılan bir ulusun tarihini anlatmaktadır (Alkan, 2017).

Bu eserler devlet tarafından ısmarlanmıştır. Bu durum sanatçının özgürlüğünü kısıtlayabilecek bir etken olarak düşünülebilir. Ancak sanatçının bu sınırlama içinde dahi sembolizmi kullanarak eserlerine özgü bir anlam katmaya çalıştığı gözlemlenmektedir. Böylece sipariş eserlerinde klasik anlayışa dönülse de sanatçının özgün tarzını sürdürmeye çalıştığı ve sembolizmin etkilerini hissettirdiği görülmektedir (Gören, 1990).

Lifij’in eserlerinin tarihsel koşullar içinde insan ruhunun temel eğilimlerini özgül tema ve kavramlar aracılığıyla nasıl anlattığını incelediğimizde kendine özgü bir üslup ve anlatım dili kullandığını görmekteyiz. Eserlerinde farklı dönemlerin sosyal, kültürel ve politik atmosferlerini eserlerine yansıtarak derinlemesine irdelenmiştir. İnsanın duygusal ve düşünsel karmaşıklığını, çeşitli simgeler ve semboller aracılığıyla ifade ederek izleyiciye derin bir duygusal etki bırakmayı başarmıştır. Lifij’in kendine özgü üslubu, eserlerindeki detaylara verdiği önemden renk ve ışık kullanımındaki inceliklere kadar birçok unsuru içerir. İzlenimci tarzın yanı sıra içsel bir lirizmi de eserlerinde barındırması, onun sanatını farklı kılan

özelliklerden biridir. Ayrıca eserlerinde sıklıkla görülen gizemli atmosfer ve akşamüstü ışığının kullanımı da anlatımındaki özgünlüğü ve derinliği vurgular.

3.1.2.3.2 İkonolojik Yorum

Görsel sanatlarda sunulan eserlerin genellikle çok sayıda simge içerdiği aşîkârdır. Artık bir simge, yalnızca görsel bir nesnenin kopyası değildir; bunun yerine yaşantılarımızın, deneyimlerimizin, düşünsel ve duygusal boyutlarının birleşimini temsil eder (Gemalmayan ve Jajju, 2018). Genel olarak bakıldığında ikonolojik yorum aşamasında ressamın benzer temalara veya konulara olan ilgisini belirlemek için diğer eserlerini araştırmak önemlidir. Bu yaklaşım, resmin hangi dönemde hangi bağlamlarda ve hangi perspektiflerden ele alındığını daha iyi anlamamıza yardımcı olabilir.

“Karagün” adlı çalışmada Anadolu’nun zorlu geçmişini temsil eden ve bir toplumun iffet ve namusunu temsil eden bir nü kadın figürü resmedilmiştir. Dolayısıyla ressamın başka eserlerinde de tarihi veya toplumsal temalara odaklandığı düşünülebilir. Ayrıca benzer sembollerin veya motiflerin diğer eserlerde de tekrarlanıp tekrarlanmadığını görmek, ressamın sanat anlayışı ve mesajını daha kapsamlı bir şekilde analiz etmemizi sağlayabilir. Bu şekilde resmin içsel anlamını daha derinlemesine çözümleyebilmektedir (Öztürk, 2011).

Bu tabloda yıkıntılar içinde yatan kadın figürünün çaresizliği, kanatlarını açmış uçan kuşların korkutucu görünümüyle resmedilmiştir. Sanatçı sembolik öğeleri kullanarak güçlü bir alegorik anlatımı yansıtır. Bu eserde mekân, geçici doğanın bir temsili olarak sunulur ve kadın figürü yeryüzünü, toprak anayı ve kozmik sistemleri sembolize eder. Bu figür; bereket, doğurganlık, yoksulluk, savaş, ölüm gibi her türlü insan deneyimini ve insanlığın iyiliklerini ve kötülüklerini simgeler. (Alkan, 2017).

Lifij’in bu çalışması Kurtuluş Savaşı sırasında Anadolu’nun yaşadığı zorlu dönemi anlatılır. Bir köyün düşmanlar tarafından yakılıp yıkılması, bir kadının parçalanmış ve tecavüze uğramış bedeniyle resmedilmesi, insanlığın en karanlık yönlerini yansıtır. Beyaz giysileriyle saflığı temsil eden kadın figürü vahşetin, acının içinde kirlenmiş ve yok olmuş gibi görünür. Kilim üzerinde resmedilmesi, Anadolu’nun kültürel tarihine vurgu yaparak bu acıların nasıl yerleşik bir parçası haline geldiğini gösteriyor. Anadolu’nun tarihsel travmasını ve sürekli olarak yağmalanmasını Lifij simgeleriyle dolu nesnelerle ifade ederken aynı zamanda insanlığın bu tür karanlık eylemlerinden kurtulma umudunu da dile getirmektedir.



Resim 3.13. Hüseyin Avni Lifij, “Savaş ve Alegori”, 1916, T.Ü.Y.B., 160x200 cm, İstanbul Resim Heykel Müzesi, İstanbul.

Sanatçının kullandığı kompozisyon, teknik ve üslubun aynı zamanda tavrının diğer resimlerinde de benzerlik gösterdiği gözlemlenmektedir. Bu benzerlikler, sanatçının “Savaş ve Alegori” isimli tablosunda da belirgin bir şekilde ortaya çıkmaktadır. Lifij’in bu eserinde de çeşitli figürlerin ve öğelerin bir araya geldiği bir tabloyla savaşın yıkıcı etkilerini tasvir ettiği görülmektedir. Tablonun merkezinde yer alan figürler arasında yaşlı bir kadın, üzerinde hiçbir kıyafet bulunmayan genç bir kadın ve sadece kalçalarını örten bir kırmızı bez parçasıyla betimlenen bir kadın bulunmaktadır. Arka planda ise bir göl, kızıl renkli bulutlar, tekerleği kırılmış bir araba, yere düşmüş bir at, dala yaslanmış yaşlı bir adam ve puslar içerisinde kalmış birkaç figür yer almaktadır (Akalın, 2013).

Eserde yaşlı kadın figürü sanatçının annesini temsil eden akademik bir desen çalışmasından alınmış gibi durmaktadır. Bu da sanatçının tablo için geleneksel resimcilik kurallarına önem verdiğini göstermektedir. Renk kullanımında ise sıcak renklerin arka ve orta bölümlerde soğuk renklerin ise çevreleyen bölgelerde kullanılması, sanatçının detaylı renk uyumu sağlamaya çalıştığını yansıtmaktadır. Lifij’in eserinde genel bir sis perdesi hâkimdir. Eserlerinde dış çizgi keskinliğinden vazgeçemediği ve akademik düşüncenin varlığının devam ettiği görülmektedir. Figürlerin duruşları, savaşın olumsuz

etkilerini yansıtmaktadır ancak yaşlı adamın ayakta durma çabası ve ufka doğru bakması umudun kaybolmadığını simgelemektedir. Bu eser, sanatçının sembolizm anlayışını yansıtarak gerçek nesnelerin değil; düşünce, duygu ve düşlerin resmedilmesine vurgu yapmaktadır (Gören, 1990).



Resim 3.14. Hüseyin Avni Lifij “Savaş ve Alegori”, Kompozisyonu İçin Figür Etüdü, K.Ü.K. 42x31 cm, Özel Koleksiyon.

3.1.2.3.3 Kişisel Psikoloji ve “Wetanschauung” (Dünya Görüşü) Tarafından Koşullandırılmış Bireşimci Sezgi

Sanatçının kendi psikolojisi incelenerek yapıttaki figürlerin psikolojisi incelenir. Hüseyin Avni Lifij, *Meşrutiyet Kuşağı* içinde ruhsal durumunu eserlerine yansıtan sanatçılar arasında yer almıştır. Doğadaki dış gerçekliğin fiziksel değişimi üzerine kurulu olan ve tabiatın değişimini içgüdüsel duygulara zarar vermeden bu duyguları da besleyerek bilimsel bir düşünceye yerleştirmeye çalışan izlenimcilikten zaman zaman yararlanan dalgın ve üzünçlü bir mizaca sahip sanatçı, görsellikten çok düşünselliğe ağırlık veren eserler yapmıştır. Bu yönüyle değerlendirildiğinde sembolist bir yaklaşım da sergilemiştir (Alkan, 2017).

Lifij’in “Karagün” eserlerindeki sembolizm savaşın insanlar üzerindeki yıkıcı etkilerini derinlemesine ele alırken özellikle anne ve bebeği üzerinden

insanlık değerlerine vurgu yapması dikkat çekicidir. Bu semboller sadece fiziksel ölümü değil, aynı zamanda bir toplumun ruhunu ve değerlerini de temsil eder. Sanatçının içsel sorgulamaları ve duygusal zenginliği semboller aracılığıyla ifade etmesi, eserlerinin izleyici üzerinde derin bir etki bırakmasını sağlamaktadır.

Lifij'in sanatının ruh haline bağlı olduğunu söyleyebiliriz. Lifij'in genel olarak dalgın ve üzgün bir mizaca sahip olduğu belirtilmiştir. Bu durum, eserlerindeki melankolik atmosferin kaynağı olabilir. Sanatçının izlenimci yaklaşımı, duygusal derinliklerini tablolarına yansıtırken ruhsal durumunu da işlerine yansıtmış olabilir. Düşünsel bir sanat anlayışına sahip olan sanatçı, belki de içsel dünyasındaki sorgulamaları ve duygusal zenginliği eserlerinde ifade etmek için sembollerden yararlanmıştır. Dolayısıyla ruhsal durumu ve iç dünyası eserlerindeki melankoli ve simbolizm aracılığıyla izleyiciyle buluşur, böylece sanatçının psikolojisiyle bağlantı kurulur (Alkan, 2017).

3.1.2.3.4 Kültürel Belirtiler ya da Genel Olarak “Simgeler” Tarihi

Sanatçının 1916 yılında yaptığı “Karagün” tablosu, dönemindeki diğer ressamın savaş temalı çalışmalarına benzerlik göstermekle birlikte sanatçının figür kullanımında özgün bir yaklaşım sergilediği görülmektedir. Lifij, savaş konusunu ele alırken diğer sanatçılardan farklı bir perspektif sunmuş ve figürleri kahramanlaştırmak yerine çıplak ve yarı çıplak figürlerle dramatik bir durumu ifade etmiştir. Bu tavır, sanatçının dönemindeki gözlemlerinden kaynaklandığı düşünülmektedir. Bunlarla birlikte eserlerini oluştururken başvurduğu düş gücünü de göz ardı etmemek önemlidir. Lifij'in Şişli atölyesinde çalışan diğer ressamlarla karşılaştırıldığında Lifij'in resimlerinin daha insancıl bir yaklaşım sergilediği söylenebilir. Eseri savaştan askerleri değil, düşman baskınlarının ardından sivillerin düştüğü dramatik durumu ele almaktadır. Lifij'in Fransız işgaline tepkili olduğu bilinmekte ve bu tabloda da Fransızların işgallerine ve yaptıkları zulme karşı bir tepki olduğu görülmektedir (Akalin, 2013).

Bu bilgiler ışığında Hüseyin Avni Lifij'in dönemindeki diğer sanatçılardan ayrılan temel özelliklerinden biri, figüratif resimlere odaklanan ve bu alandaki çalışmalarını akademik bir başarıyla gerçekleştiren kompozisyonlarını sergilemesidir. Sanatçının eserlerinde figürleri ustaca yerleştirmesi ve simbolist yaklaşımlarla alegorik anlatımları güçlendirmesi onun sanatındaki özgünlüğüne

işaret etmektedir. Lifij, kompozisyonlarını dikkatlice planlayarak figürleri akademik bir ustalıkla resimleyerek bu alandaki becerisini ortaya koymuştur.

Hüseyin Avni Lifij'in bir diğer önemli eseri olan "Akgün" adlı eserini Erwin Panofsky'nin "*İkonografik ve İkonolojik Yapıt İnceleme Kuramı*" çerçevesinde genel bir değerlendirmede bulunarak önemli detaylara dikkat çekilecektir. "Karagün" ve "Akgün" eserleri Türk resim sanatı tarihinde Kurtuluş Savaşı'nın iki farklı yönünü zıtlık üzerinden anlamlı bir şekilde yansıtan önemli iki eserdir. Bu yapıtlar, tarihsel evreler boyunca Anadolu'nun kaderinde derin izler bırakmıştır. Sanatçının tablolarındaki "kara" ismi, aydınlıkları silen, hüznün, sıkıntı ve ölümü çağrıştıran bir anlam içerirken "ak" ise temiz, saf, heyecan, güzel ve ümit dolu günleri hatırlatan bir anlam taşır. Bu iki isim arasında olumsuzlukları olumlu hale dönüştüren bir bağ bulunmaktadır. Kara günlerin ak günlere dönüşmesi gibi bir bağ esaretten özgürlüğe, ölümden tekrar dirilişe yönelen derin anlamları simgeler. Kısacası bu eserler, yok olmayı varoluşa dönüştürme temalı bir anlam taşıyarak Türk resim sanatı tarihinde özel bir yer edinmiştir (Alkan, 2017).

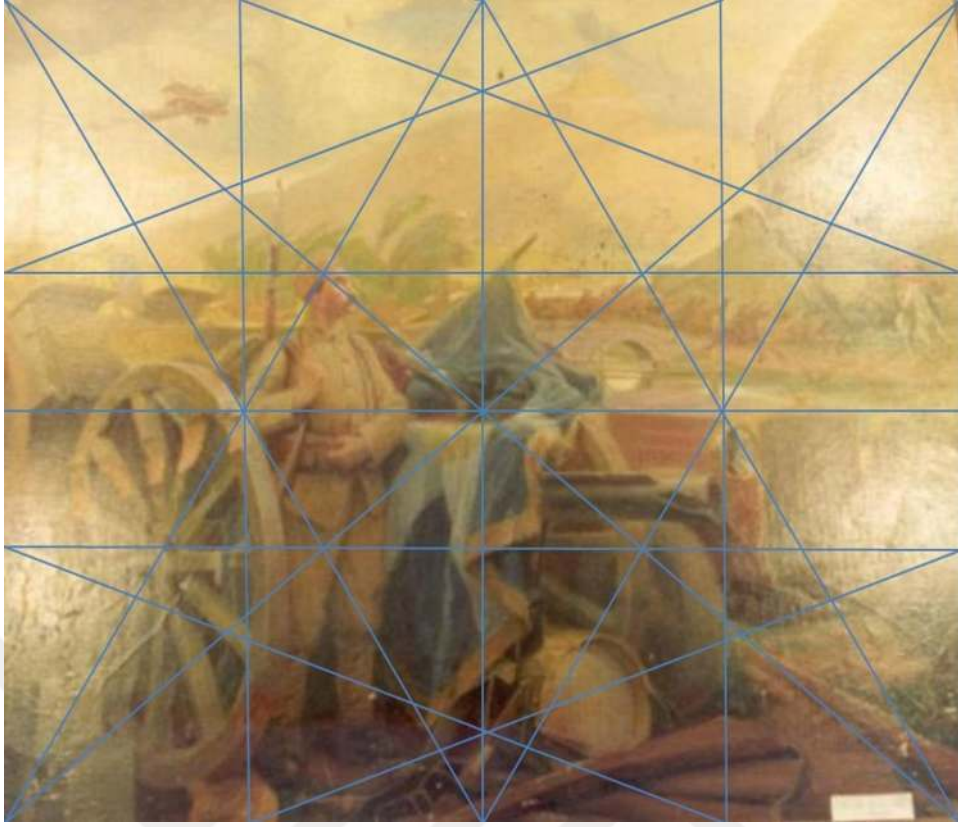


Resim 3.15. Hüseyin Avni Lifij, "Akgün", 1923, T.Ü.Y.B., 90x115 cm, Milli Kütüphane Koleksiyonu, Ankara.

Hüseyin Avni Lifij'in "Karagün" adlı eserinde olduğu gibi "Akgün" adlı eserinde de konuya hâkim olduğu görülmektedir. Bu eseri incelemeye başlandığında "Burada ne olup bitiyor?" soruna yanıt aranır. Eser incelendiğinde top arabasının iki tekerleği arasında duran asker, omzunda tüfekte ve eli belinde, heybetli bir şekilde ileriye bakmaktadır. Hemen yanında zamanın otomobili üzerinde sancak benzeri bir bayrak durmaktadır. Köprünün üzerinden geçen süvari birlikleri, beyaz atlarına binmiş ve sancaklarının peşinden dörtnala koşmaktadırlar (Gören, 1990).

Bu eser, savaşın ve zaferin simgelerini ustaca birleştirerek Türk ulusal kimliğini ve direniş ruhunu güçlü bir şekilde yansıtıyor. Türk bayrağını taşıyan tayyare ve heybetli bir asker figürü aracılığıyla bitmekte olan ve kazanılacak bir savaşı ifade ederken aynı zamanda cesaret ve kararlılık simgelerini vurgulamaktadır. Havada Türk bayrağı simgesini taşıyan bir tayyare uçmaktadır. Sanatçı, burada sembollerini kullanarak bitmekte olan ve kazanılacak bir savaşı tayyare, beyaz at, süngüsünü takmış elini kemerine götürmüş heybetli bir şekilde bekleyen askerle ifade etmektedir (Alkan ve Kahraman, 2017)

Eserin ön plandaki detayları sağlam bir desen anlayışıyla öne çıkarken arka plandaki unsurların silik ve pastel renklerle betimlenmesi derinlik ve perspektif algısını güçlendirir. Ana renklerin kırmızı, sarı ve mavi olması ise Türk bayrağının renklerine vurgu yaparak milli kimliği ön plana çıkarır. Bu resimde kullanılan imgeler ve simgesel anlatım, eserin etkileyici görselliğini ve ulusal değerlerin vurgulanmasının önemini öne çıkarmaktadır. Tablo, temel karenin sağa ve sola kaydırılması dik ve yatık eksenlerin çizilmesiyle meydana getirilen iki büyük bölümden oluşmaktadır. Bu iki büyük bölüm arasında köşegenlerle oluşan armonik dikdörtgen, şematik bir geometrik örgü ile ifade edilmektedir. Sanatçı, karşıt köşelerden 90 derecelik dikler indirerek bu diklerin kesişme noktalarında altın oran ölçü ve değerlerinin oluşmasını sağlamıştır (Gören, 1990).



Resim 3.16. Hüseyin Avni Lifij, “Akgün”, Altın Oran, $\sqrt{2}$ Dikdörtgeni ve Armonik Bölünmeye göre çözümlemesi.

Bu özgün düzenleme, resmin kompozisyonunda geometrik bir denge ve oran hissiyatı yaratmaktadır. Temel karenin kaydırılması ve dikdörtgenlerin köşegenlerle belirlenmesi resmin estetik yapısına katkıda bulunarak izleyicide bir denge ve düzen algısı oluşturur. Bu yöntem, sanatçının geometrik öğeleri kullanarak eserine özgün bir yapı ve simetri getirmesini sağlamıştır.



Resim 3.17. Hüseyin Avni Lifij, “Akgün”, top başındaki asker eskizi, K.Ü.K., 20x16 cm, B. Aksoy Koleksiyonu.

Hüseyin Avni Lifij’in “Akgün” adlı tabloyu oluştururken Karagün resminde olduğu gibi kompozisyon için detaylı bir hazırlık süreci geçirdiği anlaşılmaktadır. Sanatçının bu eser için eskiz çalışmaları yaptığı ve desenler oluşturarak ön hazırlık aşamalarına büyük özen gösterdiği görülmektedir. Ayrıca tablonun detaylarını etüt edilirken kapsamlı bir araştırma içine girdiği de belirtilmektedir. Lifij’in eserlerindeki bu özenli hazırlık süreci, sanatçının eserlerine derinlik kazandırmak ve istediği duygusal, sembolik veya anlamsal etkiyi elde etmek adına titiz bir çalışma yürüttüğünü göstermektedir.



Resim 3.18. Hüseyin Avni Lifij, “Akgün”, İsimli Resmin Eskizi, 1923, 25,5x34 cm, Em. Alb. Sabahattin Ergi Koleksiyonu.

“Akgün” eseri bir diriliş hikâyesini anlatmakta yiğitlik ve kahramanlık unsurlarını destansı bir anlayışla ele alan bir yapıttır. Eser, yok olmaya yüz tutan bir ulusun vatanlarını sömürgeci saldırılardan temizlediği ve emperyalist güçlerin denize döküldüğü 9 Eylül 1922 tarihini sembolize etmektedir. Bu tablo, kahramanlığı ve zaferle dolu kurtuluşu, soylu bir yürüyüşü anlatmaktadır. Tabloda güçlü Türk askerleri bozguna uğramış düşman askerlerine doğru atlı bir şekilde ilerlemektedir. Türk topçusu, top arabasının üzerine konulmuş Yunan bayrağının önünde kahramanca zafer yürüyüşünü gerçekleştirmekte ve gururla ufku seyretmektedir (Alkan, 2017).

Eserde savaşın acı gerçeklerine değil, zaferin ve ulusal onurun vurgulanmasına odaklanılmıştır. Geleneksel savaş motiflerinin yerine zaferin yüceliğini ve direnişin zaferini vurgulayan özenle seçilmiş motifler kullanılmıştır. Bu eserde esir düşmüş bir komutan, şehitler veya yere düşmüş askerler gibi motifler gözlenmemektedir. Atatürk, Yunan bayrağını yerde görünce “Yenilmiş de olsa bir ulusun bayrağı yerde duramaz!” sözleriyle bayrağı kaldırıp top arabasının üstüne serdirmiştir. Ayrıca Yunan generali Trikopis’e ait miğfer de bayrağın üstüne yerleştirilmiştir. Tablonun bir özelliği de gökyüzündeki ay-yıldızlı uçağın kurtuluşun sembolü olarak gösterilmiş olmasıdır. Bu detay, modern teknolojinin ve savunma gücünün zaferin bir parçası olduğunu vurgular (Gören, 1990).

Bu bilgiler ışığında Atatürk'ün bu sözleri ulusal gururu ve direnişi simgelerken Yunan generali Trikopis'e ait miğferin bayrağın üstüne yerleştirilmesi zaferin sembolik bir ifadesidir ve düşmanın mağlubiyetiyle Türk ulusunun üstünlüğünü vurgular. Genel olarak bakıldığında Lifij'in eserinde ulusal kahramanlık ve zafer anlatısını görsel olarak ifade etmesi Türk milletinin ulusal gururu, direnişi ve birlik ruhunu güçlü bir şekilde yansıtmaktadır. Tarihsel bir dönemin simgesel bir temsilini sunarken aynı zamanda güçlü bir milli birliktelik ve direnişin ifadesi olmuştur.

Hüseyin Avni Lifij'in Karagün ve Akgün tabloları, ikonolojik yorumlama açısından bütünleştirici ve sentezleyici bir bakış açısıyla değerlendirildiğinde, insan deneyiminin çok katmanlı doğasını yansıtan önemli unsurlar sunar. Her iki eserde de figürlerin duruşları ve ifadeleri, insan psikolojisinin derinliklerini açığa çıkarır; Karagün 'deki melankolik figürler etüt edilme biçimleri çaresizlik hissi verirken, savaşın kötülüğünü ve yıkıcılığını çarpıcı bir şekilde aktarır. Lifij, gerçekçi bir yaklaşımla dramatik bir sahne yaratırken sembolizmi kullanarak, savaşın sadece fiziksel değil, ruhsal bir tahribat olduğunu da vurgular. Öte yandan Akgün'deki figür etütleri ve figürlerin duruşu daha dinamik bir duruş sunar. Savaşın karanlığının ardından gelen barışı ve aydınlığı simgeleyen bu eser bir zafer ve yeniden doğuşu vurgular.

Hüseyin Avni Lifij'in Karagün ve Akgün eserleri, her iki tabakanın sentezlenmesiyle zengin bir anlam katmanı oluşturur. Eserlerde yer alan doğa unsurları her iki tabloda figürlerin ruh halleriyle örtüşerek çevresel koşulların bireysel deneyimlere etkisini gösterir; Karagün 'deki puslu bulutlar, Akgün'deki aydınlık gökyüzü ile zıtlık oluşturur, ancak aynı zamanda bu zıtlıklar yaşamın döngüsel yapısını da ortaya koyar. Lifij'in renk paleti, bu sentezleme sürecinde önemli bir rol oynar; Karagün 'deki pastel tonlar melankoliyi simgelerken, Akgün'deki canlı renkler umudu yansıtır. Tüm bu unsurlar, iki eser arasındaki asla bir tesadüf olmadığını Lifij'in bu eserleri bilinçli bir şekilde tasarladığını göstermektedir.

Hüseyin Avni Lifij'in Karagün ve Akgün eserleri, biçimsel açıdan ikonografik bağlamda çeşitli benzer özellikler taşır. Her iki tabloda da figürlerin kompozisyonu, izleyiciye belirli duygusal ve psikolojik durumları aktarmak için titizlikle düzenlenmiştir. Figür dili ve duruş, her iki eserde de içsel dünyaları yansıtan ifadelerle betimlenmiştir. Son olarak, doğa ve mekân ilişkisi, her iki eserde

de çevresel unsurların figürlerin duygusal durumlarıyla örtüşmesini sağlar. Lifij, bu eserleriyle bireysel ve toplumsal deneyimlerin iç içe geçtiği bir anlatı oluşturarak, izleyiciyi derin düşüncelere yönlendirir.

3.1.3 Cihat Burak’ın “Şairin Ölümü” Adlı Eserinin Jean Paul Sartre’ın Egzistansiyalizm-Varoluşçuluk Felsefesini Temel Alan Ekspresyonist-Dışavurumcu Yapıt İnceleme Kuram ve Yöntemi Açısından İncelenmesi

Varoluşçuluk ya da Egzistansiyalizm yirminci yüzyılın ilk yarısının sonlarına doğru Fransa’da ortaya çıkan ve insanın kendi değerlerini kendisinin oluşturabileceğini, varoluşunu kendi kendine yaratabileceğini ve geleceğini de yine kendisinin kurabileceğini savunan bir felsefe akımıdır (Yıldırım, 2019). Varoluşçuluk, bireyin özgürlüğünü ve sorumluluğunu vurgulayarak insanın kendi varoluşunu yaratma yeteneğine odaklanır.

20. yüzyılın başlarındaki sanayileşme ve kapitalist yaklaşımların toplum içindeki sınıf ayrımlarını derinleştirmesi bireylerin maddi ve manevi baskılara maruz kalmasına neden oldu. Bu durum, umutsuzluğu beraberinde getirirken toplumsal normlara uyum ve bireysel özgürlüklerin erozyonuyla sonuçlandı. Buna tepki olarak, bireyler varoluşçuluk felsefesine sığınarak kendi benliklerini bulma çabasına giriştiler.

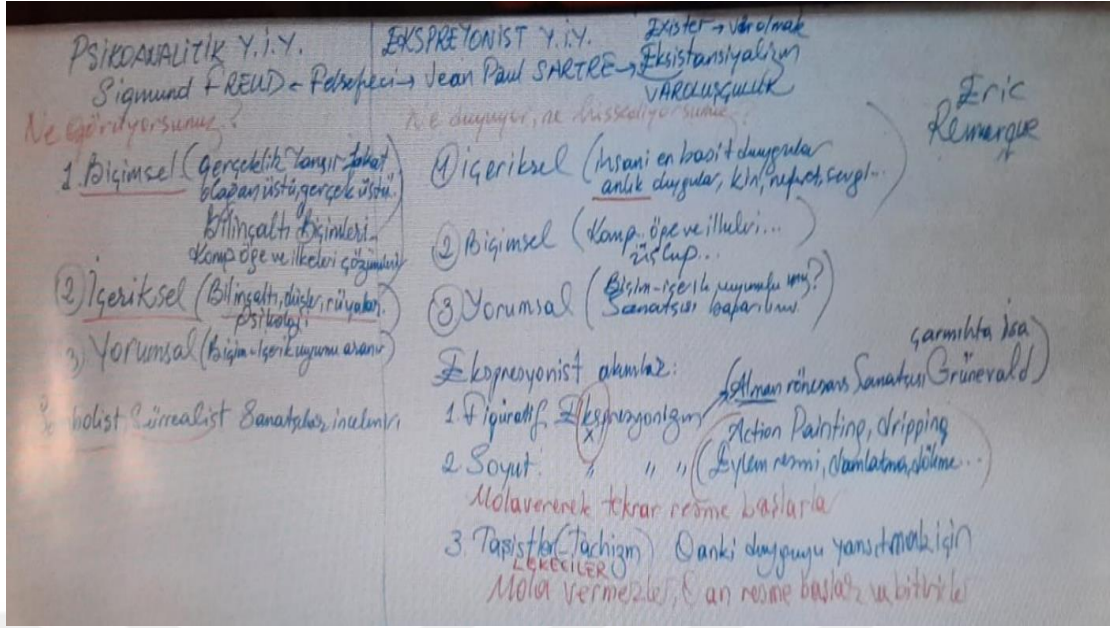
1905’ten itibaren ortaya çıkan dışavurumcu sanatçılar ise sanayileşme ve kentleşmenin getirdiği duygusal yabancılaşmayı reddederek resimsel ifadeyle tepki gösterdiler. Akademiye karşı çıkarak bireyin ruhsal durumlarını yansıtmayı amaçladılar. Varoluşçulukla beslenen bu sanatçılar özgür düşünce, duygu ve varoluşçu prensipleri vurgulayarak materyalist toplum sistemine karşı çıkıp manevi değerlere odaklandılar. Sanatlarında bireyselliği ve iç dünyayı açığa vurma çabasıyla yeni bir sanat dilini ortaya koymaktadırlar (Ergin, 2007).

Varoluşçuluk felsefesini savunan önde gelen temsilciler arasında Jean-Paul Sartre, Martin Heidegger, Søren Kierkegaard, Friedrich Nietzsche, Simone de Beauvoir, Albert Camus ve Karl Jaspers gibi filozoflar bulunmaktadır. Bu düşünürler, bireyin varoluşunun özden önce geldiğini savunarak, özgürlük, sorumluluk ve bireysel anlam arayışı gibi konular üzerinde dururlar. Jean-Paul Sartre’a göre, varoluşçuluk, insanın varlığının özden önce geldiğini ve bireyin kendi eylemleriyle kendini tanımladığı, özgürlüğe mahkûm olduğu bir felsefi akımdır. Sartre’a göre insan bilinç sahibi bir varlık olarak özünün varoluştan sonra ortaya

çıkıldığını belirtir. Sartre, varoluş ve öz sorununu özgür iradeye bağlayarak insanın özgür seçimlerinin kendi varlığını oluşturacağını savunur. Ona göre insan önce var olmalı, ardından kendi özünü oluşturmalıdır çünkü öz, özgür iradeyle yapılan seçimlerin bir sonucudur (Sartre, 1985). Varoluşçu felsefe, diğer özcü felsefelerden ayrılarak yaşamın temel sorunlarını felsefenin odak noktası haline getirmiştir. Bu anlayış, somut insan varlığından yola çıkarak bireysel kaygıları ele almış ve geniş kitleleri etkilemiştir. Sartre, çağdaş insanın ve genel anlamda tüm insanlığın terk edilmişlik duygusu içinde yalnızlığı hissettiği bir evrende Tanrı'nın olmadığı bir bağlamda kendi değerlerini oluşturma sorumluluğunu üstlenişini işlemiştir (Güvenç, 2013).

Jean-Paul Sartre'ın varoluşçuluk felsefesi insanın özgürlüğü, sorumluluğu ve kendi varoluşunu anlamaya yönelik derinlemesine bir çaba içerir. Sartre'nin varoluşçuluk felsefesinden etkilenen Ekspresyonizm, bireysel dışavuruma odaklanarak öznel bir ifade biçimini ön plana çıkarmaktadır. Dışavurumculuk akımında sanatçının içsel özgürlüğü kilit bir öneme sahiptir. Ekspresyonistler, renk kullanımında doğalcı normlardan saparak boyayı yoğun, dokusal ve canlı bir şekilde uygularlar. Bu sanatçılar figürleri ve formları abartılı bir biçimde işler, perspektif kurallarını özgürce yorumlarlar. Onlar için eserin ifade gücü konusundan daha önemlidir. Bu renk ve biçim anlayışlarıyla dışavurumcular izleyicinin duygusal dünyasına dokunarak etkileşime geçerler (Özdemir, 2022).

Sanat eserleri, sanatçının dışavurum tarzını öne çıkararak özellikle duyguları ifade etme amacını taşımaktadır. Bir sanat eserine baktığımızda onun aracılığıyla duyduğumuz ve içsel olarak hissettiğimiz tepkiler, eserin değerini belirleyen önemli unsurlardır. Sanatçının duygusal ifadesi, eserin anlamını derinleştirerek izleyici ile duygusal bir etkileşim kurmaktadır. Sanat eserleri, bu özgün dışavurum sayesinde estetik deneyimler aracılığıyla insan duygularını zenginleştirme gücüne sahiptir (Horner ve Westacott, 2022). Dışavurumcu kuramların temel tezi, sanatın esasen duyguların ifadesiyle anlam bulduğunu vurgulamaktır. “*Dışavurum*” (ekpression) kelimesi, Latince “dışarı doğru itmek” anlamına gelir ve bu, tıpkı üzüm suyunun sıkılması gibi bir şeyin içsel duygularının ifade edilmesini çağırıştırır. Dışavurumcu kuramların savı, sanatın özünün duyguların yüzeye çıkarılması sanatçılar ve izleyiciler tarafından algılanacak şekilde dışa vurulmasıyla ilgili olduğudur (Carroll, 2012).



Fotoğraf 3.1.2. Prof. Mahmut Öztürk'ün (1998) Sanat Eleştirisi Dersi için Psikanaliz Felsefeyle Varoluşçu Felsefeyi karşılaştırarak hazırladığı ders notu.

Dışavurumcu yapıt inceleme kuramında bir resim, sanatçının iç dünyasının ve duygusal durumunun güçlü bir yansıması olarak ele alınır. İnceleme sırasında, renklerin yoğunluğu, fırça darbelerinin sertliği veya yumuşaklığı, kullanılan şekillerin bozulmuş ya da abartılmış olması gibi unsurlara dikkat edilir. Bu unsurlar, sanatçının resim yaparken içinde bulunduğu ruh halini ve duygusal tepkilerini yansıtır. Bir sanat eseri, sanatçısının dünyayı algılayışı ile var olmaktadır. Sanatçının felsefi ve estetik görüşleri ne denli ilerici olursa insanların da ondan o derece feyz alma ve etkilenmesi mümkün olacaktır (Dilaveroğlu, 2017).

Sanatçının anlık duygu ve davranış durumuna odaklanan dışavurumcu bakış açısında, sanatçının insani en basit duyguları olan sevgi, huzur, kin, korku ya da sevinç gibi duyguların ifade ediliş biçimi önemli yer tutmaktadır. Resimdeki formlar ve figürler bazen gerçekçi değil, duygusal bir patlamanın dışavurumu olarak soyut ya da çarpıtılmış şekilde gösterilir. Ressamın bireysel deneyimleri, içsel çatışmaları ve duygusal iniş çıkışları da bu incelemede önemli bir rol oynar; çünkü dışavurumcu resim, genellikle sanatçının kişisel tepkilerini ve içsel dünyasını doğrudan görselleştiren bir araçtır (Elger, 2002).

Öztürk'ün (1998) Sanat Eleştirisi dersi için hazırladığı ders notlarından hareketle Ekspresyonist-dışavurumcu Yapıt İnceleme Kuram ve Yöntemi ile ilgili aşağıdaki tablo hazırlanmıştır (Öztürk, 1998).

Tablo 3.1.4. Prof. Mahmut Öztürk’ün (1998) Sanat Eleştirisi Dersi için hazırladığı Ekspresyonist-Dışavurumcu Yapıt İnceleme Kuram ve Yönteminin aşamaları.

EKSPRESYONİST-DIŞAVURUMCU YAPIT İNCELEME KURAM ve YÖNTEMİ
Jean Paul Sartre (Egzistansiyalizm-Varoluşçuluk Felsefesi)
NE DUYUYORSUNUZ NE HİSSEDİYORSUNUZ?
1. İçeriksel Anlam ya da İçerik (İnsani en basit duygular, anlık duygular, “kin, nefret, sevgi” ...vb.)
2. Biçimsel (Kompozisyon problematikleri, Kompozisyon öge ve ilkeleri, üslup)
3. Yorumsal (Biçim-içerik uyumlu mu? Sanatçı başarılı mı?..)
Ekspresyonist Akımlar:
1. Figüratif Ekspresyonizm (Alman Rönesans sanatçısı Grünevald’ın “Çarmıhta İsa” yapıtı (Alman Ekspresyonistleri tarafından öncü yapıt olarak kabul edilmektedir.)
2. Soyut Ekspresyonizm (Eylem resmi, damlatma, dökme... Action Painting, Dripping) Mola vererek tekrar resme başlarlar.
3. Taşistler (Tachizm) Lekeciler (O anki duyguyu yansıtmaya çalışırlar.)
Mola vermezler, o an resme başlar ve bitirirler.

Öztürk’ün (1998) tablosundan hareketle Cihat Burak’ın “Şairin Ölümü” isimli eseri Ekspresyonist-Dışavurumcu Yapıt İnceleme Kuram ve Yöntemi çerçevesinde ele alınmıştır. Sanat eserlerini incelerken sanatçının iç dünyasına, duygularına ve kişisel deneyimlerine odaklanılır. Bu kuram önce, sanat eserleri genellikle gerçekçi bir temsilden ziyade sanatçının içsel duygularını ve düşüncelerini incelemeye yönelir. Bu eserlerde duygusal derinlik ve yoğunluk estetik önceliğe sahip olduğu için “Ne duyuyorsunuz? Ne hissediyorsunuz?” gibi sorularla içerikçi bir anlayışla incelemeye başlanır (Öztürk, 1998).

Resme bakıldığında, ortada göğsünden çiçekler fışkıran ve elinde bir defter tutan bir figür yatıyor; etrafında güvercinler uçuşuyor. Sol tarafta duvara yaslanmış, elinde bir kedi tutan bir başka figür duruyor. Sağda ise Osmanlı kıyafetleri giymiş bir figürle başlayan ve öne doğru sıralanan insan figürleri görülüyor, figürlerin donuk ve hareketsiz duruşları, resmin genel kasvetli atmosferi ile birleşerek hüznün etkisini duyuruyor. Sanatçı bu ifadelerle, içsel huzursuzluk, kayıp ve umutsuzluk duygularını vurgulayarak ölümün trajedisini derin bir şekilde hissettiriyor. Nazım Hikmet’in yaşamını, kişiliğini, şiirlerini ve ölümünü konu alan bu resim biyografik öğelerle dönemin sosyal temalarını ve çeşitli yorumları başarıyla işlemiştir. Cihat Burak’ın gerçekte ülkesinin düşünce, ifade, özgürlük, baskı ve şiddetle yaşadığı

yılları ve bu topraklardaki özgürlük mücadelesini resmettiğini belirtmiştir (Şanko, 2015).

Sanatçı bu resimle ülkenin zorlu yıllarını, düşünce özgürlüğünü, ifade özgürlüğünü, baskı ve şiddetin hüküm sürdüğü dönemleri tüm çıplaklığıyla resmetmiştir. Ressam, insanların duygusal ve düşünsel dünyalarına dokunarak izleyiciyi o dönemin atmosferine çekmektedir. Bu resimle kendi sanatını kullanarak içeriksel gerçekliği çarpıcı bir şekilde ifade ederek toplumunun yaşadığı zorlukları ve özgürlük mücadelesini vurgular.



Resim 3.19. Cihat Burak, “Şairin Ölümü”, 1967, T.Ü.Y.B., 127x200 cm İstanbul Modern Koleksiyonu.

Cihat Burak, Nazım Hikmet’in ölümü üzerinden ülkenin düşünce ve özgürlük kavramlarıyla geçirdiği evreleri resmediyor. Nazım Hikmet’in vatan haini ilan edilmesi, siyasal figürlerle ve güvercinlerle olan bağlantısı, düşünce ve özgürlüğü temsil ederken bayrakların varlığı ise vatanseverlik kavramını sorgulamamıza bir araç olarak hizmet ediyor. Resmin yapıldığı 1967 yılına odaklandığımızda bu unsurların dünya genelindeki özgürlük hareketleriyle birleşerek daha da anlam kazandığını gözlemleyebiliriz. Bu resim, dönemin siyasi sürecini yansıtan bir gösterge olarak adeta belge niteliği taşıyor (Sabancılar ve Çalışkan, 2016).

“Şairin Ölümü” adlı tablo, her ayrıntısıyla yaşamın içinde var olurken dönemin siyasal ve toplumsal dinamiklerini de içerisinde barındırmaktadır. Ancak

bu resim sadece tarihi bir belge olmanın ötesinde toplumsal hafızaya kazınmayı başarmaktadır. Çünkü diğer eserlerden farklı olarak resmî ideolojinin propagandasını yapmaktan ziyade ülkenin tarih kitaplarında pek yer bulmayan yüzünü sergilemektedir. Bu tabloda siyasi, askeri, idari, diplomatik ve biyografik bir tarih anlatısı bulunmamaktadır; aksine tüm bunları içeren ve sorgulayan bir anlatıya sahiptir (Sabancılar ve Çalışkan, 2016).

3.1.3.1 İçeriksel Anlam ya da İçerik

Bu aşamada en basit insani duyguların yansıtımı incelenir. Örneğin: sevinç, acı, hüzn, ızdırap, keder, korku, öfke gibi temel duygular, izleyicilere yansıtılmalıdır. Bu duyguların doğası gereği karmaşık olması ile birlikte sanat eseri içerisinde derinlikli bir etki yaratmak için özenle ele alınmalıdır. Duyguların yansıtımında kullanılan teknikler, genellikle dramatik kompozisyonlar, canlı renk paletleri, vurgulu figüratif ifadeler veya hızlı ve dinamik fırça darbeleri gibi unsurlar içermektedir. Bu teknikler, izleyicide duygusal bir etki yaratmak için kullanılır ve en basit insani duyguların doğasını doğru bir şekilde ifade etmeyi amaçlar.

Şair Nazım Hikmet'in yaşamını ve ölüm temasını ele alan Cihat Burak'ın "Şairin Ölümü" adlı eseri simgesel bir ölüm sahnesiyle gerçek dünyada ülkesinin düşünce, ifade, özgürlük, baskı ve şiddetle geçen yıllarını anlatır. Nazım Hikmet, resmin merkezinde göğsüne saplanmış bir demet çiçekle tasvir edilmiştir. Taşların üzerindeki kan damlaları ölümü temsil ederken çiçekler arasından fışkıran beyaz güvercin ise yaşamı sembolize eder. Triptik formundaki eserin sağ ve sol panellerinde ise Nazım Hikmet'in hayatına dair detaylar resmedilmiştir.

Eser, 1968 olaylarına odaklanarak şairlerin boşuna ölmediklerini içtenlikle anlatan etkileyici bir tablodur (Şanko, 2015). Triptiğin sağ bölümünde, parmaklıkların ardındaki pipolu Şadi Alkılıç'ın yanında, sol taraftaki çiçeği çok küçük bir şekilde görülmektedir. 1938'den 1968'e kadar bir şeyin değişmediği hissini verdiği söylenebilir. Resmin gerçek çarpıcılığını oluşturan orta panoyu çerçeveleyen sol ve sağ panolarda Nazım Hikmet'in yaşamının ve resmin yapıldığı tarihlerdeki Türkiye'nin atmosferinin kısa bir özetini veren imgeler ustaca iç içe geçmiştir (Gürel, 2010).

Bununla ilgili Can (2011) şu bilgileri aktarmaktadır: Triptiğin sol bölümü, şairin kişisel yaşamına ayrılmış gibi görünmektedir. Şair yazı, karyola, yazı masası, kâğıtlar, kedi gibi unsurlarla resmedilmiş; bu detaylar şairin özel hayatına dair

betimlemelerle doludur. Bu betimlemeler, şairin içerideyken bile günlük yaşamından ve özel zevklerinden kopmadığını vurgular. Cihat Burak, resmin sol bölümünde Nazım Hikmet'in betimlemesini onun bir fotoğrafından yararlanarak gerçekleştirmiş; fotoğrafta açık havada yer alan Nazım Hikmet'i kendi kurguladığı bir cezaevi koğuşunda resmetmiştir (Can, 2011).



Resim 3.20. Nazım Hikmet'in Fotoğrafı.

Resmin sol bölümünde Nazım Hikmet elinde bir kediyle Bursa'daki hapishane hüccresinde resmi izleyenlere doğru bakarken ayaklarının ucunda bulunan iki güvercin ile resmedilmiştir. Bu güvercinler resmin diğer panolarında da tekrar görölmektedir (Ataseven, 2022). Nazım Hikmet'in ayaklarının ucunda duran iki güvercin, resmin sol bölümüne çarpıcı bir dokunuş katmaktadır. Güvercin beyaz renginden dolayı aşkın ve barışın simgesidir (Şişci, 2018). Bu aynı zamanda Nazım Hikmet'in düşüncelerinin ve ideallerinin bir uzantısı olarak da algılanmasını sağlamaktadır.

Diğer bir yandan resmin sol panosunda poz veren Nazım'ın arkasında yer alan masa, kâğıtlar ve kalemler sanatçının kişiliğine, şairliğine ve üretkenliğine de bir göndermedir (Ataseven, 2022). Nazım Hikmet'in arkasındaki küçük pencerenin üstüne cezaevindeyken yazdığı şu satırlar beyaz boya ile işlenmiştir:

Bugün Pazar;

Bugün beni ilk defa güneşe çıkardılar.

Ve ben ömrümde ilk defa gökyüzünün bu kadar benden uzak, bu kadar mavi,

Bu kadar geniş olduğuna şaşırarak

Kımıldamadan durdum.

Sonra saygıyla toprağa oturdum,

Dayadım sırtımı duvara.

Bu anda ne düşmek dalgalara,

Bu anda ne kavga ne hürriyet ne karım.

Toprak, güneş ve ben...

Bahtiyarım... (Hikmet, Dört Hapishaneden, 1966, s. 62).

Eserdeki diğer detaylar incelendiğinde hapishane hüccresinin içindeki mekân, bir yazı masası, hokka ve kâğıtlar, beyaz bir karyola, dedesi Nazım Paşa ile kucağında çocuk Nazım ve annesi ressam Celile Hanım, “Coca Cola” ve “Go Home” pankartları taşıyan bir protesto yürüyüşü, şairin iki eşi Piraye Hanım ve Münevver Hanım, çocuk Mehmet Nazım, gençlik hali ve arkadaşı Vâla Nurettin ile beyaz güvercinler olduğu görülmektedir (Gürel, 2010). Resmin sağ panosunda Nazım Hikmet'in hayatından bazı kesitler ve resmin yapıldığı dönemde Türkiye'de gerçekleşen olaylardan örnekler görmek mümkündür. Diğer panolara göre daha kalabalık resmedilen bu panoda sol üst tarafta Nazım Hikmet'in dedesi Nazım Paşa, sağ tarafında çocuk Nazım ve annesi ressam Celile Hanım, parmaklıkların ardından Şadi Alkılıç, kalabalık bir insan grubu içinden Nazım'ın kendisine benzeyen bir erkek figürü ve yine bir güvercin bulunmaktadır. Kalabalık insan figürünün elinde taşıdığı pankartta yazan “Coca Cola” ve “Go home” yazıları dikkat çekicidir (Dindar, 2019).

Sağ taraftaki üçüncü tabloda kalabalık bir sokak manzarası, güvercinler, hapishanedeki bir adam, ardında bir anne ve oğlu, Osmanlı kıyafetli bir figür ve kırmızı bir koltuk resmedilmiştir. Bu bölümde kalabalık, güvercinler, hapishane demirlikleri, anne-oğul betimlemesi, Osmanlı kıyafetiyle resmedilen bir figür, kırmızı koltuk ve sol tarafta tekrarlanan çiçek motifleri dikkat çekmektedir. Ön plandaki kalabalık Nazım Hikmet'i adeta izleyip savunur gibi görünmektedir.

Ellerinde pankartlar taşıyan figürler, şairle aynı mekânda resmedilmişlerdir ve kalabalıktaki bir figür, şairle benzerlik taşıyan bir karakterdir (Can, 2011).

Nazım Hikmet'i savunan ve içlerinden birinin muhtemelen Nazım Hikmet olduğu bir topluluk, izleyiciye bir şey anlatır gibi bakmaktadır. Kalabalığın arka planında yer alan Osmanlı kıyafetli figür, karşıt düşünceyi simgeleyen sembolik bir anlatıyı ifade ederken yanındaki kırmızı koltuk o dönemin siyasi yaşamına göndermede bulunmaktadır. Koltuk, sembolik olarak bir güç ve iktidar arzusunu ifade ederken resmin üst kısmında yer alması toplumun tüm kesimlerindeki en güçlü unsuru vurgular. Çiçek motifleri, düşünce özgürlüğünün hapishane duvarları içinde bile filizlenebileceğini ve tohumlarını gelecek nesillere bırakabileceğini belirtir (Ataseven, 2022).

Triptiğin sağ parçasında, öndeki mavili figürün göğsünde, Türk bayrağı açıkça görülmektedir. Arka planda 1960'lı yıllardaki öğrenci hareketlerinde kullanılan "Coca Cola Go Home" pankartı taşıyan figürler aynı zamanda bir Türk bayrağı taşımaktadır. Yine sağ parçada Alkılıç'ın yanında polislerin önünde bayrak imgesi bulunmaktadır. Bayrak imgesi dönemin siyasi sürecinin aktarılmasına yardımcı olan bir gösterge olarak kullanılmış ve yine bir belge niteliği barındırmaktadır. Resim 1960'lı yılların siyasi bir yansımasıdır. Vatan haini ilan edilen Nazım Hikmet'in hem siyasal figürlerle hem de bayraklarla birlikteliği, vatanseverlik kavramını sorgulamamıza yardımcı araç olarak kullanıldığını söylemek mümkündür (Çalışkan, 2016).

Triptiğin sağ bölümü, Nazım Hikmet'in yaşamındaki önemli kişilikleri ve anıları bir araya getirir. Hikmet'in bebeklik fotoğrafındaki annesi, yakın dostu Vala Nureddin ve eşi Müzehher, hayat arkadaşı Münevver ve oğlu Memet'in portreleri bu bölümde yer alır. Memet'in portresinin önünde Nazım'ın bir şiirinden alınan dizeler bulunur: "*Analardır adam eder adamı/Aydınlıklardır önümüzde gider /Sizi de bir ana doğurmadı mı/ Analara kıymayın efendiler/Bulutlar adam öldürmesin*" (Canko, 2022, s. 36). Orta kısımda dönemin düşünce suçu nedeniyle hüküm giymiş gazeteci Şadi Alkılıç'ın demir parmaklıklar ardındaki portresi görülür. Yanında Burak'ın diğer eserlerinde sıkça gözlemlenen Kuvâ-yi Milliye Gazisi figürü bulunur. Sol çaprazda ise pankart taşıyan bir grup, muhtemelen o dönemin öğrenci hareketlerine atıfta bulunan bir protesto eylemini yansıtır (Canko, 2022).

Cihat Burak'ın "Şairin Ölümü" adlı eserinde kullanılan motiflerin simgesel bir dille sembolize edildiği gözlemlenmektedir. Sol üst köşede duran şairin alnına

resmedilen soyut çiçek, eserin ana temasını hem kader olgusunu anımsata hem de kompozisyonun tamamını bir araya getiren simgesel bir kilit motif olarak tasvir edilmiştir. Bu soyut çiçek, bir çiçeğe tohum veren bir çiçek olmanın yanı sıra 68'lerin tohumlarını taşıyan ve 38'lerin patlayacakmışçasına büyük ve orantısız bir şekilde resmedilmiş başla ilişkilendirilmiştir. Çiçeğin altına resmedilen detay şairin yazacakları ve düşünceleriyle dolu olduğunu sembolize ederken soyut çiçek aynı zamanda orta panodaki görkemli çiçek patlamasıyla doğrudan ilişkilendirilmiştir (Gürel, 2010).



Resim 3.21. Nazım Hikmet Dört Yaşındayken Annesiyle Fotoğrafı ve Nazım Hikmet'in Babası Hikmet Bey.



Resim 3.22. Nazım Hikmet ve Vala Nureddin.

Orta panoda Nazım Hikmet’in gözleri açık bir şekilde kanlar içinde yere serilmiş bir halde bulunmaktadır. Onun kanının aktığı yerde iki güvercin bulunmaktadır. Nazım’ın vücudunun üzerinde ise büyük bir demet çiçek yer almaktadır; bu çiçek, sanki onu sonsuza kadar yaşatacak bir güce işaret etmektedir. Nazım’ın sol eli açıkken sağ elinde bir kâğıt bulunmaktadır ve bu kâğıt üzerinde şu satırlar yazılıdır:

*Memleketim, memleketim, memleketim,
Ne kasketim kaldı senin ora işi
Ne yollarını taşımış ayakkabım,
Son mintanın da sırtımda parçalandı çoktan,
Şile bezindendi.
Sen şimdi yalnız saçının akında,
Enfarktunda yüreğimin,
Alnımın çizgilerindesin memleketim,
Memleketim,
Memleketim... (Hikmet, 2019, s. 669)*

Şair, orta panoda sol elini açmış bir haldedir; sağ elinde ise ülkesine duyduğu özlemle haykıran “*Memleketim, memleketim, memleketim...*” mısralarının

okunabildiği yarı açık bir defter sayfasını tutarken resmedilmiştir. Granit parke taşlı bir sokağın ortasında gözlerimize bakan bakışları ve çıplak belinden yukarıya kadar olan cansız bedeni betimlenmiştir. Saksıdaki küçük kırmızı çiçek hapsedilmiş özgür düşüncenin simgesi olarak renkli, çeşitli ve sağlıklı bir çiçek patlaması şeklinde Nazım'ın göğsünden fışkırmaktadır. Ağzından sızan kan, taşların derz aralarına akmakta ve ölüm anını birebir yaşanmış gibi hissettiren bir detay olmaktadır. Bir çift güvercin, kanlı parke taşlarının üzerinde kurlarını sürdürerek hayatın her türlü zorluğa rağmen devam ettiğini simgeler (Gürel, 2010).

Nazım Hikmet'in cansız bedeni resmin merkezinde yer alırken çevresindeki kaldırım taşları yerinden oynamış ve bazıları mezar taşlarına benzeyen bir düzen içinde konumlandırılmıştır. Bu detay, şairin ölümünü simgeler ve kaldırım taşlarının mezar taşlarına dönüşmesiyle birlikte Nazım Hikmet'in hayatının sona erdiği düşüncesi pekiştirilir. Aynı zamanda bu düzenleme şairin mirasının, etkisinin ve onun ardında bıraktığı izlerin kalıcı olduğunu vurgulamaktadır.

Orta panonun en üst kısmına odaklandığımızda takım elbiseli figürlerin gösterişli koltuklarda yatay bir düzenle sadece ayak kısımlarının görünerek oturduğunu görülmektedir. Bu figürler, sanki Nazım Hikmet'in ölümünü resmi bir protokolde izliyormuş gibi durmaktadırlar. Bu insanlar, sadece belden aşağıları görünen bir dizi portre ile tasvir edilmişlerdir. Elleri ya dizlerinde veya kucaklarında ya da birbirine kenetlenmiş bir şekilde bulunmaktadır. Kısacası yaldızlı Fransız tarzı koltuklarda oturan bu insanlar hiçbir üretimde bulunmadan, hiçbir şey yapmadan gözleri önünde “*memleketine hasret son nefesini veren Nazım'ı*” izlediği mesajı verilmek istendiği söylenebilir (Gürel, 2010).

Sanatçı konularını geniş bir düş gücü ve hicivle anlatırken farklı doku etkileri ve bezemeleri yoğun bir şekilde kullanır. Kuş evleri, kedili tablolar, hayali mekânlar ve figürler, sanatçının iç dünyasını sembolik öğelerle ifade etmede kullanılan araçlardır. Burak'ın öykü ve resimlerini diğer çağdaş sanatçılardan ayıran özellik sembolik öğelerini hayal gücü, renk ve fırça kullanımıyla bu kadar başarıyla birleştirebilmesidir (Can, 2011).

3.1.3.2 Biçimsel

Biçimsel inceleme kısmında sanat yapıtının kompozisyon problematikleri, kompozisyon öge ve ilkeleriyle birlikte sanatçının üslubu incelenir. Kompozisyon ilkeleri, bir sanat eserinin düzenlenme biçimini ve yapısal unsurlarını belirlerken üslup ise sanatçının kendine özgü ifade tarzını ifade eder. Örneğin, bir dışavurumcu

ressamın kompozisyonunda kullanılan bozuk geometrik formlar, belirgin çizgiler ve dramatik ışık-gölge efektleri sanatçının duygusal ve içsel bir ifade üslubunu yansıtır. Bu kompozisyon ilkeleri, sanatçının duygusal içeriğini daha etkili bir şekilde iletebilmesini sağlar. Üslup ise bu kompozisyon ilkelerini belirli bir sanatçının özgün ifade tarzına dönüştürerek eserin bütünsel etkisini güçlendirir (Öztürk, 1998).

Cihat Burak'ın belki de en ünlü eserlerinden biri olan “Şairin Ölümü” adlı yapıtı, üç tuvalin bir araya getirilmiş hali olan bir triptik olarak ortaya çıkmıştır. Sanatçı, çeşitli yazı ve imgeleri bir araya getirerek bu kompozisyonu oluşturmuştur. Bu üçlü tuval biçimi, Orta Çağ ikonografisinden esinlenmiş bir düzeni yansıtmaktadır ve resmin kompozisyonunun oluşturulmasında seçilmiş bir öneme sahiptir. Sanat tarihinde çeşitli olayların betimlenmesinde ve izleyiciler üzerinde daha etkileyici bir etki bırakmak için tercih edilen üçlü tuval biçimi, bu eserde de anıtsal bir görünüm kazandırmıştır (Cankö, 2022).

Cihat Burak “Şairin Ölümü” adlı resminde Nazım Hikmet'in yaşamını konu alan üç farklı dönemi birbiriyle ilişkilendirerek yan yana sergilemiştir (Ataseven, 2022). İlk bölümdeki dikey figür ve ortadaki yatay figür birbirini karşılarken üçüncü bölümde ise özellikle arkadaki koyu renk figür dikkat çekecek şekilde flu ve karmaşık figürler aracılığıyla dengeyi destekler (Can, 2011).

Burak'ın 1967 yılında üretmiş olduğu “Şairin Ölümü” adlı eserinde Nazım Hikmet portresi inşa etmektedir. Daha önce de değinildiği gibi gazete fotoğraflarından yararlanan sanatçının eserinde bu fotoğraflar aracılığı ile resmin alt metnini okumak mümkündür. Triptiğin sol parçasında Nazım Hikmet'in Bursa Cezaevi'ndeki kedili fotoğrafından, resmin sağ triptiğinde ise arkadaşı ile birlikte oldukları bir fotoğraftan, yine o dönemin siyasi tutuklusu Şadi Alkılıç'ın fotoğrafından yararlandığı görülmektedir (Çalışkan, 2016).

Cihat Burak'ın “triptik” formatını seçmesi tesadüf değildir. Bu format, Bizans ve Kelt sunak triptiklerinden Rönesans ressamı Memling ve Bosch'a oradan da modern sanatçılar Beckmann ve Bacon'a kadar anlatının ekonomisini ve sanatın işlevsel gerçeğini arayan birçok sanatçının tercihidir. Triptik formatı, taşınabilir ve hareketli bir “sahne” sunarak izleyiciyle etkileşim kurar. Üç katmanlı akışıyla anlatısını sürekli canlandırır ve izleyiciyi içine çeker. Triptik, tipik bir işlevsel sanat örneğidir; duvara ihtiyaç duymaz, kendi başına ayakta durur (Cankö, 2022).

2022). Eleştirel duruşunu dışavurumculukla birleştiren Cihat Burak, renk ve çizgi kullanımında özgür bir yaklaşım benimsemektedir (Saldıray, 2017).

Bir triptik olarak yapılan bu resim ilk olarak 1968’de Taksim Sanat Galerisi’nde sergilenmiştir. Söz konusu resim her ne kadar ölüm temalı olsa da diğer yandan sanatçının hicivdeki başarısının da bir örneğidir (Dindar, 2019). Triptik, renk ve form açısından büyük bir çeşitlilik sunmaktadır. İlk bakışta göze çarpan görsel unsurlar arasında ressamın yazdığı şiir, çiçek motifleri, tekrarlanan güvercin formları, cezaevi pencerelerinin tekrarı, orta panodaki parke taşları, resmi kıyafetli insanlar, karyola, yazı masası ve kedi bulunmaktadır. Eserde geniş bir renk paleti kullanılmış olup her bir rengin kompozisyonda tekrarı vurgulanmıştır. Renkler genellikle beyaz ile kombine edilerek kullanılmış, böylece eserin renk skalası zengin ve çeşitli bir görünüm kazanmıştır (Can, 2011).

Cihat Burak, döneminin ve toplumsal yaşamın içinde bulunarak bu yaşamın derin analizlerini yaptığı figüratif resimlere imza atmıştır. Eserlerinde mizahi bir tonun hâkim olduğu sanatçı, komik, gülünç bir kurguyla öne çıkmaktadır. Bedensel ifadeleri, günlük nesneleri, absürd ve ironik unsurları, renk paletini, fonları ve kurgusal yapıları kullanarak sanat anlayışının özgün kimliğini oluşturmuştur (Ergin, 2007).

Sanatçının eserlerinde canlı renklere sahip ve bazen içsel bir temsili, bazen de abartılı hayal ürünlerini içeren fantastik figürlerle çeşitli mimari öğelerle karşılaşılır. Bu tasvirlerinde gerçeküstü bir etki göze çarpar ve özellikle iç mekân betimlemelerindeki etkileyici yönleri, mimarlık eğitiminin etkisiyle belirginleşir. Sanatçının mekân perspektifi, figürlerinde kullanılan deformasyon ile özdeşleşir (Can, 2011).

Cihat Burak’ın eserlerinde boya, kil, kum, kireç taşı gibi çeşitli malzemelerin uyumlu bir şekilde kullanıldığı vurgulanır (Olgun, 2023). Ressamın ilgisini çeken ve onu heyecanlandıran görsel ve düşünsel öğelerin özgün bir kompozisyon ve kurgu ile sonuçlandırılması resmin çarpıcılığının kaynağı olduğu söylenebilir (Cankö, 2022). Genel olarak bakıldığında Cihat Burak’ın eserlerinde gerçekçi yaklaşımla gerçeküstü öğeleri ve imgesel ekspresif anlatımcılığı harmanladığı özenli bir üsluba sahip olduğu söylenebilir.

Bu bilgiler ışığında Türk kültür öğelerini sanat biçimi olarak ele alan Türk resim sanatı, içerik açısından farklı anlatım ve tekniklerle çeşitli sanatçılar arasında sıkça tercih edilen bir tema olmuştur. Cihat Burak, Çağdaş Türk resim sanatının

önemli isimlerinden biri olarak eserlerinde Türk halk kültürüne ait imgelere odaklanırken benzersiz plastik dil ve kompozisyon anlayışını kullanarak özgünlüğünü ortaya koyar. Kendine özgü bir biçimde Türk kültürünün unsurlarını ve öğelerini kendi sanat dilinde yeniden yorumlar (Yabalak, 2020).

3.1.3.3 Yorumsal

Yorumsal aşamada biçim-içerik uyumu incelenir. Dışavurumcu sanat yapıtı inceleme kuramında biçim ve içerik uyumu eserin derinliği ve etkileyciliği açısından önemlidir. Biçim, sanat eserinin fiziksel özelliklerini ve estetik yapısını ifade ederken içerik ise eserin anlatmak istediği düşünceleri, duyguları ve mesajları içerir. Bir dışavurumcu ressamın tuval üzerindeki dinamik fırça darbeleri ve renk seçimleri içerik olarak duygu yüklü bir hikâyeyi anlatırken biçimsel olarak da bu duyguların yoğunluğunu ve derinliğini izleyiciye aktarır.

İstanbul Aksaray doğumlu olan Cihat Burak ilkokula İzmir’de başlamış, İstanbul’da tamamlamıştır. Ortaokul yıllarında resim sanatına ilgi duymaya başlamış, Galatasaray Lisesini ve İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi Mimarlık Bölümü’nü 1943 yılında bitirmiştir. Mimar olarak Tekel Genel Müdürlüğü ve Bayındırlık Bakanlığı’nda görev almış, 1952’de Birleşmiş Milletler bursuyla Paris’e gidip resim çalışmalarına ağırlık vermiştir. 1955’te Türkiye’ye dönüp yine Bayındırlık Bakanlığı’nda çalışmış ve 1957’de ilk kişisel sergisini açmıştır. İki kez Paris’e giden sanatçının yapıtları Fransa, Almanya gibi ülkelerde sergilenmiştir. 1965’te Türkiye’ye döndükten sonra birçok sergi açmış ve ödüller kazanmıştır. 1994’te İstanbul’da yaşamını yitiren Cihat Burak, resim dünyasında büyük bir ustalıkla anılmaktadır (Tonga, 2019).

Cihat Burak, Türk resminde 1960’lara kadar yoğun olarak kullanılan sembollerle özgün bir yerellik arayışına giren, soyutlayıcı bir tarzı benimseyen bir ressamdır. Ancak bu dönemden sonra Türk resmindeki Batı etkisinden ayrılarak sembolist ve fantastik eğilimlere yönelen bir dönem başlamıştır. Özellikle Cihat Burak, toplumsal gerçekçiliği fantastik ve düşsel bir perspektifle birleştiren resimleriyle bu değişime öncülük etmiştir. Onun eserleri, gizemli ve duygusal bir atmosferi yansıtmalarına rağmen daha çok halk sanatının motifli süsleme geleneğine ve hayal dünyasına dayanmaktadır. Bu bağlamda Cihat Burak’ın resimleri, sembolizmden ziyade gerçeküstü ve edebi bir anlatıya sahiptir (Paksoy, 2016).

Cihat Burak, Türk sanatında önemli bir konuma sahiptir ve eserlerinde çeşitli anlatım tarzlarını bir araya getirmiştir. Burak, toplumsal, düşünsel ve sanatsal

alanlardaki farklılıkları eserlerinde yansıtmıştır; figüratif eserlere ağırlık vermiştir. Hiciv, mizah ve hüznün gibi duyguları kendi özgün tarzıyla resmetmiştir. Özellikle kent kültürüne odaklanan figüratif eserleriyle bilinir ancak tamamen belirli bir düşünce ya da eğilime sıkı sıkıya bağlı değildir.

1960’ta Avrupa’da başlayan “*yeni figürasyon*” sanat akımı Türk dışavurumcu-sürrealist ve toplumsal-eleştirel-gerçekçi yönleri doğru evrim geçirmiştir. Cihat Burak da bu eğilime dâhil olarak çağdaş insanın toplumsal ve içsel yaşam gerçeklerine odaklanarak fantastik ve toplumsal eleştiri içeren eserler sunar. Bu akım dışavurumcu, eleştirel gerçekçi veya gerçeküstücü anlatımlar gibi farklı üslupları içerir ve figüratif resme yeni olanaklar sunar. Figüratif resmin non-figüratif resme kıyasla izleyiciye daha erişilebilir olduğu ve çeşitli anlatım seçenekleri sunduğu düşünüldüğünden ifade biçimleri çeşitlenir (Can, 2011).

Burak geleneksel olandan, minyatür sanatından, etkilenmiştir. Bunun yanında bazı deformasyonlarla, kendine has fırçasıyla, boya kullanımıyla çağdaşlarından ayrılmış; farklı bir anlayış geliştirmiştir. Bazı kesimlerce naif ressamlarla kıyaslanmış, bazılarınca toplumsal gerçekçi olarak adlandırılmıştır. Naifliği anımsatan işler de gerçekleştirir fakat sanatçının “profesyonel yaşamına” denk düşmeyen bir tanımlamadır bu. Toplumu konu eden işler de gerçekleştirir, gerçeküstücü bir yol da çizer. Bu çeşitlilik göz önünde tutulunca onu herhangi bir tarza dâhil etmek zorlaşmaktadır (Can, 2011).

Cihat Burak, düşüncelerini ifade etmede çizgiyi kullanarak farklı yüzeylerde örneğin tuval, kâğıt, seramik, metal plaka gibi malzemelerde denemeler ve araştırmalar yapabilen bir sanatçıdır (Gökkaya, 2014). Sanatçının anlatım dili zengindir. Levent Çalıkoğlu’nun ifadesiyle dünyayı bir toplumbilimci gibi analiz eder. Dışavurumcu etkiler ve naif ifade tarzı deformasyon, boya ve fırça kullanımıyla birleşerek Burak’ın eserlerine güçlü bir simgesel anlatım katar. Toplumsal-eleştirel eserlerinden fantastik kurgularına kadar dışavurumcu eğilimleri eserlerinde belirgin bir şekilde görülür. Portre çalışmalarından eleştirel gerçekçi eserlere kadar geniş bir yelpazede sanatını icra etmiştir; örneğin “*Nazım Triptiği*”, “*Üç Güzeller*” ve “*Eğlenenler*” adlı eserleri, dışavurumcu anlatımının bir örneğidir (Can, 2011).

Cihat Burak’ın eserlerinde anlamlı formlarda belirgin veya gizli bir birleşme ve kaynaşma dikkat çeker. Eserlerinde bütünlük, çeşitli formların anlamlı bir şekilde bir araya gelmesiyle oluşur. Örneğin, siyasi bir kişiliği ele aldığı bir eserinde

kompozisyona tezat oluşturan ancak kişinin gerçekleştirdiği bir durumu yansıtan bir nesneyle bağlantı kurabilir. Bu durumda kullanılan nesne, figür ve çevresindeki diğer unsurlar birbirleriyle uyum içinde birer gösterge olarak düzenlenir (Can, 2011).

Çağdaş Türk resim sanatının tasarım boyutlarını genişleten Cihat Burak, kentsel düzenin değişim süreçlerini yaman bir gözlemci olarak izliyor ve demografik sorunların kent kültürüne getirdiği popüler gevşeme karşısında sıradan ölçütleri aşan bir aydın performansı gösterir. Osmanlı kültür biçimlerinin Bizans sonrası öğelerle kaynaşarak oluşturduğu kentsel ortam zevklerinin hırpalandığı tüm aykırı popüler koşullar, sanatçının eleştirel bir karşıtı araştıran biçimsel fantezileriyle karşılanabilmektedir (Durbaş, 2004).

Levent Çalıkoğlu'nun ifadesine göre Cihat Burak'ın resimleri yazılarındaki gibi benzer öyküleri anlatır ve bu anlatıyı Zeki Müren veya bazen Demirel gibi figürler aracılığıyla gerçekleştirir. Çalıkoğlu, sanatçının eserleri için şu ifadeyi kullanır: Cihat Burak'ın resimleri kentsel düzenin kaybolan değerlerini, değişimin silip süpürdüğü tarihsel belleği, bozulan insan ilişkilerini ve popüler kültürün yarattığı tek tip erozyonu keskin bir mizah gücüyle eleştirir (Sönmez, 2018).

Cihat Burak, günlük yaşamdaki zorlukları ve çatışmaları gerçekçi bir hassasiyetle ele alarak hicivsel bir dil kullanır. “Şairin Ölümü” adlı resmin düşüncesinin nasıl ortaya çıktığı ile ilgili Cihat Burak'ın arşivinde belirgin bir belge bulunmamaktadır. Sanatçının yaşamından elde edilen desen notları veya ilgisini çeken fotoğraflardan türetilen yaklaşımların söz konusu resmin ana kompozisyonu için net bir izi bulunmamaktadır. Ressamın ilgisini çeken ve heyecanlandıran görsel ve düşünsel öğelerin özgün bir kompozisyon ve kurguyla birleştirilmesi resmin çarpıcılığının kaynağı olarak değerlendirilebilir. Bu unsurlar arasında 68 olayları, Nazım'ın beşinci ölüm yıldönümü, şairin “*Bahtiyarım...*”ve “*Memleketim*” diye biten mısraları, Şadi Alkılıç'ın düşünce suçundan mahkûm olması, daha önce gerçekleştirdiği “Hafızın Kabirleri” adlı yapıtı, Nazım'ın cezaevinde yaptığı çiçek resmi motifi, sol düşünce ve barış ile özdeş güvercin motifi gibi unsurlar sıralanabilir (Gürel, 2010).

Levent Çalıkoğlu'nun ifadesiyle çok yönlü bir sanatçı olan Cihat Burak modern bir gezgin, yetenekli bir nakkaş ve zamansız bir tarihçi olarak nitelendirilir. Sanat kariyeri boyunca mimarlık eğitimine rağmen resim alanında önemli eserler

ortaya koymuştur. Sanatçı, dünyayı sosyal bilimci bir bakış açısıyla ele alarak gözden kaçan detayları mizahi bir üslupla ön plana çıkarır (Gökkaya, 2014).

Cihat Burak'ın eserleri modernleşme sürecinde toplumların kaybettikleri, eski değerler, alışkanlıklar ve geleneklere duyduğu özlemi anlatan bir tavırla dikkat çeker. Zaman zaman kahvehane ve meyhane sahnelerini, mahalle kabadayılarını, batakhaneleri resmederken bazen de yeni evli çiftleri, bebekle süslenmiş düğün arabalarını veya Telli Baba ziyaretine gidenleri konu edinir. Ayrıca kendi ailesini, köklerini, mutlu günlerini ve ev özlemine içeren resimlerinde her türlü canlıya ve nesneye de yer verir (Gökkaya, 2014).

Sanatçı hem güncel olaylara hem de içsel konulara duyarlı bir yaklaşım sergilemiştir. Nazım Hikmet'in ölümü gibi toplumsal olaylardan kanaryasının ölümü gibi kişisel deneyimlere kadar çeşitli temaları işlemiştir. Sanatçının çok yönlü tutumu, öncelikle kendi benliğiyle barışık olmasına ardından da içinde yetiştiği kültür coğrafyasını iyi anlayıp özümsemesine dayanmaktadır. Bu zengin perspektif, Nazım Hikmet'ten Köroğlu'na kadar geniş bir yelpazede yerli ve yabancı konuları resimleme özgürlüğü tanımıştır. Bu şekilde hiçbir kısıtlama olmaksızın çeşitli konuları işleyebilme yeteneği, sanatçının çok yönlülüğüne ve eserlerine güç katmıştır (Can, 2011).

Cihat Burak'ın sıradan bir ressam olmadığını "Şairin Ölümü" triptiğinde dünyayı algılayış biçimi ve felsefî ve estetik görüşlerinin ileri olduğu ele aldığı üslup ile açıkça görebilmek mümkündür. Sanatçı, bu triptiğinde biçim ile içerik arasında kurulan derin bağlantıyı açıkça ortaya koymaktadır. Sanatçının kurguları olağanın dışında sembolik unsurlar taşıyan imgeler, çeşitli bağlantılar ve zıtlıklar üzerine inşa edilmiştir. Gündelik hayattan alınan kesitlerde toplumsal sorunların ele alındığı durumlarda ya da tamamen hayal gücüyle oluşturulmuş gerçeküstü kurgularda bu bağlantılar ve zıtlıklar başarıyla sunulmuştur (Can, 2011).

Nazım Hikmet Arseven hem resim sanatıyla yakından ilgilenen hem de sanatçı bir ailede yetişen önemli bir sanatçıdır. Cezaevinde bulunduğu dönemde bile sanatla olan bağıını koparmamış ve bu süreçte İbrahim Balaban'ı eğitmiş bir sanatçıdır. Resmin arka planında kahverengi saksıdaki çiçek, Nazım Hikmet Arseven'in hapisyanede yaptığı çiçek resimlerini sembolize etmektedir. Şairin alnında yer alan çiçekler, yeni ve heyecanla dolu düşüncelerini çağrıştırmaktadır. Bu resimde çiçek canlılığın göstergesi olarak yorumlanabilir (Ataseven, 2022).

Aynı zamanda bu tek çiçek motifi, şairin alnına resmedilen çiçeklerle ve orta panoda görülen gösterişli çiçek patlamasıyla ilişkilendirilebilir. Sembolik olarak açmış çiçekler, doğanın zirvesindeki görkemi temsil eder. Bu çiçekler sadece güzellik, gençlik ve ilkbaharla değil; aynı zamanda ruhsal mükemmellik ve huzurla da özdeşleştirilir. Şairin büyük ve orantısız resmedilmiş kafasındaki çiçekler, ilkbahar mevsimine özgü yenilik ve heyecanla dolu düşünceleri ve yazacaklarıyla bağlantılı olabilir. Alın yazısı veya kader gibi soyut kavramları çağrıştıran soyutlanmış küçük çiçek motifinin ise kompozisyonun bütününe bir araya getiren simgesel bir kilit gibi resmedildiği görülmektedir. Adeta bir çiçek, bir sürü çiçeğe tohum veren bir kaynaktır.

Can (2011), biçim ve içerik uyumunun neden bu kadar başarılı olduğunu şu şekilde ifade etmiştir: Figürün yüzündeki kan ve duruşu ölümü hatırlatırken gözlerindeki canlı ifade, göğsünden çıkan kökleriyle beslenen çiçekler ve elinin yukarıda oluşu yaşamın simgeleridir. Orta triptikteki figür, resmin genelinde olduğundan çok daha büyük bir şekilde tasvir edilmiştir. Cihat Burak, bu devasa tasvir ve kullanılan metaforlar aracılığıyla şairin büyüklüğüne ve ölümsüzlüğüne göndermelerde bulunmuş gibidir. Genel olarak orta bölüm yaşam ve ölüm arasındaki zıtlık üzerinde gidip gelmiş ve bu ikilemi kullanarak şair Nazım Hikmet'in ölümsüzlüğüne vurgu yapmıştır (Can, 2011).

Eserde soldaki hücrenin sadeliği ile sağdaki panodaki normal, özgür yaşamın karmaşası ve çok boyutluluğunun karşıtlığı fark edilebilir. Eserde “*tecrit edilmiş tek kişi*” ile “*toplumu, ailesi, sevgilisi ile birliktelik*” arasındaki ikilemin duyumsandığı görülmektedir. Sanatçı mekânsal, duygusal ve politik açıdan otuz yıl sonra Nazım Hikmet'i anmak, düşünce özgürlüğü konusunda toplumu düşündürmek ve aynı zamanda “*sanatıyla kendini ifade etmek*” istediği söylenebilir. Bu yoğun gündemi resimsel bir dil içinde başarabilmek, böylesine derin bir senteze ulaşabilmek, “*en yalnız olduğu anlarda en şaşırtıcı sonuçları ortaya koyabilen*” gerçek sanatçılara özgü bir yetenek olduğu söylenebilir (Gürel, 2010).

Eserdeki önemli diğer detaylara bakıldığında Nazım Hikmet'in betimlendiği kısma yakın bir konumda resmedilen ve Cihat Burak'a benzeyen figür, Cihat Burak ile şair arasındaki benzerliklere atıfta bulunarak bu ikilinin yakınlığını vurgular. Aynı mekânda bulunan bu figürler arasında görsel benzerlikler, Cihat Burak'ın sanatını ve Nazım Hikmet'in şairliğini birleştiren bir anlam yaratır. Öte

yandan kalabalık kitlenin arkasına resmedilen Osmanlı görünüşlü figür, kitleyle tezat düşen bir düşünce sistemini temsil eder. Bu figür, geleneksel Osmanlı kıyafetleriyle tasvir edilerek modern kitlenin önünde durur. Bu durum, geçmişle gelecek arasındaki çatışmayı ve farklı düşünce sistemlerini simgeler (Can, 2011).

Cihat Burak'ın “Şairin Ölümü” adlı triptik eserinde güvercin motifinin üç bölümde de kullanıldığı görülmektedir. Güvercin motifinin Türk resim sanatı içindeki önemli bir yere sahiptir. Güvercin, yalnızca barış ve özgürlük sembolü olmanın ötesinde sanat eserlerinde varlık gösteren plastik bir unsurdur. Resimlerde tutku, düş, barış, özgürlük gibi temaları ifade etme çabasının yanı sıra sadece bir hiperrealist obje olarak da karşımıza çıkmaktadır (Şişçi, 2018). Güvercinler, Nazım Hikmet'in siyasi düşüncesine dair ipuçları sunarken “*iyi niyet ve barış*” anlamlarıyla birlikte şairin yanlış anlaşıldığına dair bir ima taşır gibi görünmektedir (Can, 2011).

Burak'ın “Şairin Ölümü” triptiği, dışavurumsal-ekspresyonist bir yaklaşım benimseyerek özgün bir ifade arayışına yönelmiş ve duyguları etkili bir şekilde vurgulamıştır. Bu sanat anlayışı, ekspresyonist sanatçıların sıkça kullandığı yöntemlerle örtüşmektedir. Ekspresyonist sanatçılar genellikle ifade odaklı bir biçim bozmacılık anlayışını benimserler. Rengin sembolik ve duygusal etkilerine özellikle vurgu yaparlar, rengi natüralist bağlamından özgürleştirirler ve boyanın yoğun dokusunu kullanarak izleyiciye derin bir deneyim sunarlar. Ayrıca abartılı perspektif ve desen anlayışıyla özgün bir ifade arayışı içine girerler. Burak'ın eserleri, Ekspresyonist geleneği takip ederek özgün bir ifade ve etkileyici duygu atmosferi oluşturmayı başaran örneklerdendir (Kul, 2018).

Genel olarak resmin bütününe baktığımızda sol taraftaki bölüm “içeriye” temsil ederken sağ taraftaki bölüm “içeriğin dışarıdan nasıl algılandığını” ya da “dışarıyı” yansıtmaktadır. Eser duygusal bir niteliğe sahiptir, zira duyuların gücüyle yoğunlaşmıştır. Duygusal açıdan Nazım Hikmet'in yaşamı, düşünceleri ve ölümü arasındaki bağlantıları simgelemektedir. Diğer bir yandan eserde yer alan motifler, siyasi duruşunu simgelerken çevresindeki detaylar ise onun ölümsüz eserleri ve bıraktığı etkiyi temsil etmektedir. Bu kompozisyon iç ve dış arasında bir etkileşim ve denge kurarak izleyiciye düşünce ve duygularını keşfetme şansı tanıdığı söylenebilir.

3.1.4 Balkan Naci İslimyeli'nin “Sanatçının Kendini Kendine Kurban Ettiğinin Resmidir” Adlı Eserinin Psikanalitik Yapıt İnceleme Kuram ve Yöntemi Açısından İncelenmesi

Düşünce ve sanat ortamını etkileyen önemli bilgi alanlarından biri, 19. yüzyılın sonlarına doğru Viyana'da Sigmund Freud tarafından geliştirilen Psikanalizdir. Freud, tarafından geliştirilen “psikanalitik kuram” temel olarak eylemlerimizi ve davranışlarımızı belirleyen psikolojik etkenlere odaklanarak bilinçaltımızın işleyişini anlamaya çalışır. Diğer bir deyişle fizyolojik faktörlerin ötesindeki psikolojik unsurları ortaya çıkarmaya yönelir. Psikanalitik kuram, bireyin davranışlarının altında yatan etkenleri anlamaya odaklanan yorumlayıcı yöntemleri kullanırken aynı zamanda daha derin bir teorik düzeyde pozitivist tarafsızlık ve dışsal açıklamalara dayalı meta-psikolojik bir çerçeve oluşturmuştur (Aktay, 2019).

Psikanaliz, Avusturyalı nörolog Sigmund Freud'un Charcot'un hipnoz yöntemi ve Josef Breuer'in “katarsis” adını verdiği yöntemden ilham alarak geliştirdiği bir terapi yaklaşımıdır. Bu terapi yaklaşımı hipnozdan serbest çağrışıma geçişle bilinçaltını keşfeder, hastanın bastırılmış duygularını açığa çıkarmayı amaçlar. Ruhsal sorunların çözümü için geçmişe odaklanır, direnişle karşılaşıldığında malzemelerin sembolik ifadesini inceler. Freud, psikanalistin sözlerde gizlenmiş anlamı keşfeden bir maden işçisi gibi olduğunu vurgular; bilinçaltındaki malzemeyi titizlikle değerlendirir (Turna, 2020).

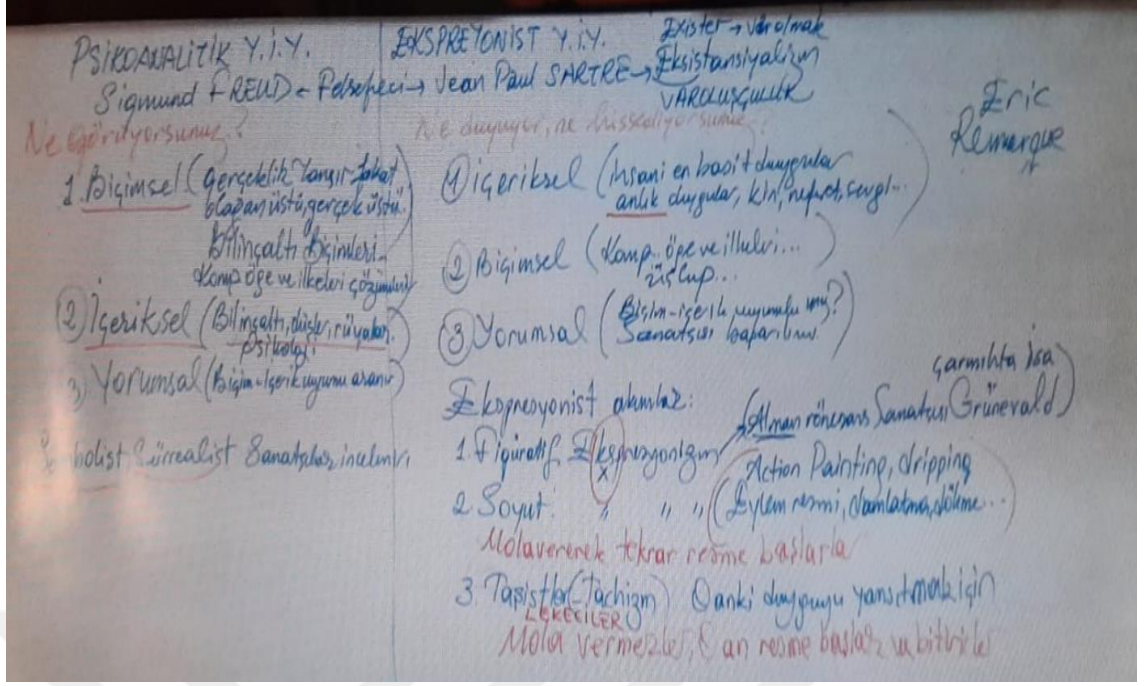
Freud'un geliştirdiği psikanalitik kuram sanat incelemeleri hakkında da yeni perspektif geliştirilmesini sağlamıştır. Freud'a göre insanların çeşitli istekleri ve dürtüleri bulursa da toplum içinde uyum sağlama ihtiyacı duydukları için bu istekleri genellikle bastırmaya çalışırlar. Cinsel veya başka alanlardaki bu dürtülerden vazgeçmek zordur, bu nedenle insanlar gerçek hayatta tatmin edemedikleri bu arzularını hayal kurarak gidermeye çalışırlar. Bu şekilde gerçeklik ilkesinin etkili olamadığı bir hayal dünyasında insan en gizli arzularını tatmin etme eğilimindedir. Bu arzular genellikle cinsel ya da kendini başarılı, güçlü ve üstün hissetmeyle ilgilidir (Moran, 1999).

Freud, araştırmalarında sanatsal faaliyeti cinsel arzuların yüceltilmesi olarak değerlendirme önerisinde bulunur. “Cinsel merak” ifadesini kullanarak bu merakın sanata yönlendirilebileceğini ve yüceltilebileceğini belirtir. Bu nedenle cinsel doyumsuzluğun, sanatsal yaratıcılığın güçlü bir itici gücü olarak işlev görebileceği

sonucuna varır. Freud'un güzellik anlayışı da bu düşünceden türemiştir. Güzel kavramının kökenleri cinsel uyarımda bulunmaktadır. Bu bağlamda Freud'a göre güzel olarak değerlendirdiğimiz şeyler, cinsel nesnenin çekici yönlerini yansıtılmaktadır. Bu nedenle görsel deneyimlerin dokunsal hazlara dayandığı düşünülmektedir (Aliçavuşoğlu, 2012).

Freud, yaratıcılığın temelinde bilinç dışının önemini vurgular. Freud'a göre sanatçı genellikle i e dönük ve nevroza benzer özelliklere sahiptir. Freud, sanat eserlerinin bir tür "yüceltme"  r n  olduğunu belirtir. Ona göre sanatçı, tatmin edilmesi mümkün olmayan güçlü i ğ d sel ihtiyaçlarını gerçekleştiremediği için gerçeklikten uzaklaşır ve bu nedenle ilgisi, libidosu ve hayal gücü sanat eserinde ifade bulur (Freud, 2015). Freud, psikanalizin sanat algısında öncelikle yaratıcı sanatçıda ve ardından izleyici veya dinleyicide gerçeği ve giderilmemiş isteklerin yatıştırılmasını amaçlayan bir etkinlik olarak görüldüğünü ifade eder (Karşıcı, 2012).

Freud'un bilinçaltıyla ilgili keşiflerine dayanan psikanaliz insan psikolojisini anlamak için bilinçdışı dürtüleri, bilinçaltı düşünceleri, cinsel ve diğer kompleksleri ortaya çıkarmayı amaçlar. Bazıları, bu bulguları kendi eserlerinin analizinde kullanarak karakterlerinin psikolojisini derinleştirmişlerdir. Diğerleri ise insan davranışlarını açıklamak amacıyla bu bulguları karakterlerine uygulamışlardır. Psikanalizin bir başka amacı da sanatın kaynağını açıklamaktır. Sanatın neden doğduğu ve sanatçının neden eserler yarattığı gibi sorulara cevap verme iddiasıyla sanat eleştirisine de ilham kaynağı olmuştur (Moran, 1999).



Fotoğraf 3.1.3. Prof. Mahmut Öztürk'ün (1998) Sanat Eleştirisi Dersi için hazırladığı ders notları.

Öztürk'ün (1998) Sanat Eleştirisi dersi için hazırladığı ders notlarından hareketle Psikanalitik Yapıt İnceleme Kuram ve Yöntemi ile ilgili aşağıdaki tablo hazırlanmıştır (Öztürk, 1998).

Tablo 3.1.5. Prof. Mahmut Öztürk'ün (1998) Sanat Eleştirisi Dersi için hazırladığı Psikanalitik Yapıt İnceleme Kuram ve Yönteminin aşamaları.

PSİKANALİTİK YAPIT İNCELEME KURAM ve YÖNTEMİ
Ne Görüyorsunuz?
1. Biçimsel (Gerçeklik yansır fakat olağanüstü-gerçeküstü biçimde, bilinçaltı biçimleri, kompozisyon öge ve ilkeleri çözülür...)
2. İçeriksel (Bilinçaltı, rüyalar, düşler, psikoloji, insani en basit duygular...)
3. Yorumsal (Biçim- içerik uyumu aranır.)
Sembolist-Sürrealist... sanatçılar incelenir.



Resim 3.23. Balkan Naci İslimyeli, “Sanatçının Kendini Kendine Kurban Ettiğinin Resmidir”, 1997-98, T. Ü. K.T., 125x151 cm.

Öztürk’ün (1998) tablosundan hareketle Balkan Naci İslimyeli, “Sanatçının Kendini Kendine Kurban Ettiğinin Resmidir” isimli eseri *Psikanalitik Yapıt İnceleme Kuram ve Yöntemi* çerçevesinde incelendiğinde önemli detaylarla karşılaşılır. Psikanalitik Yapıt İnceleme ’ye motif ve imgeleri gerçekliğiyle ve gerçeküstü simgesel yansımalarıyla algıladığımız için “Ne görüyorsunuz?” sorusuna yanıt aranarak başlanır. Resme baktığımızda ilk gördüğümüz resmin orta noktasında yer alan geleneksel siyah kıyafetli figürün bıçağı boynuna dayayarak önünde bulunan toprak çanağa doğru eğilmiş bir vaziyette kendini kurban etmeye hazırlandığı kompozisyonda resmedildiği görülmektedir. Ön tarafın karanlığına karşılık yoğun bulutlar arasından gelen ışık, bir tür aydınlık ve umut sunar gibi durmaktadır. Bize adeta her karanlığın ardında bir aydınlık olduğunu hatırlatır görüntüsü sunmaktadır.

Balkan Naci İslimyeli’nin sanat yolculuğu çocukluk yıllarında başlamış, babasının görev değişikliği nedeniyle yaşadığı yer değişiklikleriyle birlikte şekillenmiştir. Bu değişimler genç sanatçının duyarlı gözleri aracılığıyla keşfedilen

yeni yaşamları, okulları ve arkadaşlıkları içermiştir. İslimyeli'nin sanat yolculuğu babasının çizim yapmasıyla başlamış, malzemeleri keşfetmesiyle ve kendi güvenli dünyasını oluşturmasıyla sürmüştür. Marmara Üniversitesi Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksekokulu'ndaki eğitimi sırasında el işçiliğiyle kendi dünyasını kurgulama eğilimi güçlenmiştir. Ancak 1968 gençlik olayları ve toplumsal çalkantılar, İslimyeli'nin sanat yolculuğunu etkilemiş; tutuklanması ve Maltepe Cezaevi'nde geçirdiği dönem sanatçının ifade gücünü artırmıştır (Doğanay, Ermiş ve Başar, 2022).

Resmin merkezine yerleştirilen figür, sanatçının yaşam ile ölüm arasındaki ince çizgiyi vurguladığı bir anı temsil eder gibi adeta yaşam ile ölüm arasındaki sınırdaki bir varlık olarak karşımıza çıkmaktadır. Figürün kendini kurban etme eylemi, yaşam ve ölüm arasındaki dengeyi sağlamaya çalışan adeta bir ritüeli simgeler gibi durmaktadır. Bu eylem, ölümün ardından tekrar doğuşu ve yaşamın sonsuzluğunu ifade eden bir sembol haline gelmektedir. Sanatçı, resmin atmosferi aracılığıyla yaşam ve ölüm arasındaki hassas dengeyi bizlere gösterir gibidir.

Figür dramatik bir şekilde gökyüzüne yönelmiş ve bükülmüş pozisyonda, insanın varoluşsal sıkışmışlığını ya da çaresizliğini simgelerken, onun etkileşimde bulunduğu çanağa benzer nesneyle doğa-insan ilişkisi vurgulanmış olabilir. Figürün bedeni ve kıyafetleri, arka plandaki bulutların kıvrımlarıyla uyumlu bir bütünlük içinde resmedilmiştir. Koyu renkli ve hareketli bulutlar, eserin dramatik etkisini artırarak doğanın gücünü ve figürün kırılganlığını ifade etmek için kullanılmış olabilir. Gökyüzünden süzülen ışık, figürü öne çıkararak ona ruhani ya da mistik bir anlam katar; bu ışık kullanımı, aynı zamanda resmin melankolik ve gerilim dolu atmosferini güçlendirir. Renk paletinin ağırlıklı olarak koyu tonlardan oluştuğu görülmektedir.

Psikanalitik bir bakış açısıyla tabloya yaklaştığımızda özellikle baş kesme motifine ve resmin genelinde yaygın olarak temsil edilen kurban edilme temasına odaklanırken “kastrasyon” kavramına dikkat çeker. Tablo, derin bir yaratım sürecinin içsel çalkantılarını yansıtan zorlu ve acılı bir tasvirdir. Sanatçı kendi başinalığıyla yaşam ile ölüm arasındaki bu acılı sürecin çarpıcı bir özetini sunduğu söylenebilir. Resimdeki baş kesme, kendini sahneleme ve kastrasyonun acı dolu sürecini gösterirken parçalanmanın ve narsisistik bir gösterinin ifadesini sunmaktadır (Karşıcı, 2012).

Freud'un (2019) psikanalizdeki temel kavramlarından biri olan intihar davranışını açıkladığı "Yas ve Melankoli" eseri, insanın başkasına duyduğu saldırganlığı kendi içine yöneltmesi olarak tanımlamaktadır. Bu saldırgan duygular, Freud'a göre ölüm itkisiyle de yakından ilişkilidir; ölüm itkisi, yaşamı sonlandırma eğilimi olarak nitelenir. Ancak bu itkiler asla saf bir biçimde mevcut değildir, yaşam itkisiyle iç içe geçerek duygusal etkiler oluşturur. Dolayısıyla, psikanalitik yaklaşıma göre intihar davranışı da öz-yıkıcı bir ifade olarak ölüm itkisinin bir yansımasıdır (Akt.Hekimoğlu ve Cantekin, 2021).

3.1.4.1 Biçimsel

Psikanalitik yapıt inceleme kuramında, resmin biçimsel yorumu yapılırken kompozisyon, deformasyon, absürd formlar, düzen, renk kullanımı, doku gibi simgelerin (sembollerin) yansımaları incelenir. Bu unsurların bir araya gelmesi bir resmin biçimsel analizini oluşturur ve psikanalitik yapıt inceleme kuramında resmin içsel dünyasının derinliklerine inmeyi sağlar. Freud'a göre gizli arzuların tatmini genellikle hayal kurma yoluyla gerçekleşir. Psikanalizde "*aklımıza geleni söyleyin, dışa vurun*" temeli, görünenin ötesinde karmaşık bir sistem bulunduğunu öne sürer. Bu da derinlemesine anlayışı teşvik eder (Karşıcı, 2012).

Balkan Naci İslimyeli, "Sanatçının Kendini Kendine Kurban Ettiğinin Resmidir" isimli eseri, resmin merkezinde siyah kıyafetli bir figürün bıçağı boynuna dayayarak kendini kurban etmeye hazırladığı bir kompozisyon gözlemlenmektedir. Resimdeki kontrastlar, ölümle yaşam arasındaki sancılı yaratım sürecinin derinliklerine işaret eder. Siyah kıyafetli figür, bıçağı boynuna dayayarak toprak çanağa eğilmiş bir şekilde resmedilmiştir. Bu kompozisyon, ölümle yaşam arasındaki derin çatışmayı simgeler. Ön tarafın karanlığına karşılık yoğun bulutlar arasından gelen ışık ise bir tür aydınlık ve umut hissi yaratmaktadır. Her karanlığın ardında bir aydınlık olduğunu hatırlatır gibi görünen bu ışık, eserde bir tür gerçeküstü atmosfer oluşturur. Işığın ve gölgenin etkisiyle oluşturulan atmosfer, sanatçının iç dünyasının karmaşıklığını ve derinliğini vurgular.

Freud'un perspektifinden bakıldığında her davranışın bir nedeni olduğunu söyler. Karakterimiz ölmek istiyor ancak nedeni tam bilinmiyor. Bu resimde olduğu gibi ölme isteğine karşı sebebi oldukça fazla olduğu ancak gerçek olanın sebeplerin altında yatan bilinçdışı süreçleri olduğu söylenebilir. Çocukluk döneminde yaşanan travmalar ve saplantılar, kişinin ömür boyu sürececek kişiliğinin bir parçası haline gelir (Freud, 2015). Bu resimdeki karakterin yaşadığı saplantılar zihinsel yorumlara

açıktır. Ancak asıl önemli olan resmin ana gerçeği olan ölümdür. İnsanoğlu, kendi varlığının sonsuz olduğuna inanırken ölümün kaçınılmaz bir son olduğunu unutmamalıdır.

Bu eser, Yahudilik, Hristiyanlık ve İslam gibi İbrahimi dinlerde ilişkilendirilebilecek bir anlam taşır. İslimiyeli, Hz. İbrahim'in oğlunu kurban etme eylemini “*Âlemde Hakkın vücudundan başka vücut yoktur*” gerçeğiyle ilişkilendirerek yorumlar. Bu bağlamda İslimiyeli kendini Hz. İbrahim'in suretinde veya vücudunda tasvir etmiştir. Bu sembol, sadece doğadan alınan bir sembol olmanın ötesinde aynı zamanda görünenin ötesinde bir anlam taşır. İslimiyeli'nin düşüncesinde bu sembol dönüşmüş ve Hz. İbrahim'in yerine kendisini koyarak görünen suretten görünmeyen hakikate işaret etmiştir (Yıldız, 2011).

Sanatçı, suret yasağını sorgulayarak İslam dünyasında resimdeki kısıtlamalara meydan okur. Birey olma bilincinin zorlandığı bu geleneği eleştirir, insan duygularının ifadesinin engellendiği ortamda sanatçının konuşması gerektiğini savunur. Tasavvufi düşüncede varlık, suret-ma'na ilişkisiyle özdeşleşir. Gerçek varlık suretin ötesindedir. Platon'un idealar dünyası gibi suret oluş dünyasında sadece bir taklit olarak görülür ve önemli olan suretin ardındaki anlamı kavramaktır. Bu nedenle sanatçı, kendi suretini tek bir ifade olarak kullanır (Çuhadaroğlu, 2019).

İslimiyeli uzun yıllardır dini konuları araştırıp malzeme toplamasına rağmen dinsel sembelleri doğrudan kullanmamayı tercih ettiği için “Suret” sergisini bu kadar yıl sonra gerçekleştirdiği belirtilmektedir. Bu sergide “*Suret neyin resmidir?*” sorusuna cevap arayışı içinde geleneksel ve çoğunlukla dinsel olan konuların içine kendisini dâhil ederek öykülerin kahramanı haline gelir. İslam felsefesinde görünen yani beş duyu ile algılanan yönü ifade eden “suret”, tasavvufa göre ise Tanrısal varlığın dünya ya da insanın kalbinde tecellisi anlamına gelirken İslimiyeli, dinsel konulu bir resmin içine figür yerleştirerek zıt bir durum oluşturur. Örneğin, “İnsanın Kendini Kendine Kurban Ettiğinin Resmidir” adlı çalışmada İslimiyeli, kendisini Hz. İbrahim'in yerine koyar (Kurt, 2002).

Karışık teknikle yapılmış olan bu resmiyle kolaj tekniğinin resmin plastik problematikleriyle birleştirmiş olduğu gözlenmiştir. İslimiyeli, fotoğraf aracılığıyla Doğu-Batı ayrımı ve dinler arası ayrım gibi kavramları sorgulamıştır. Kendi fotoğraflarını kullanarak ve performans sanatını birleştirerek gerçekleştirdiği bir sergide “ben” kavramını ön plana çıkarmıştır (Özmen, 2015). Sanatçı eserlerinde

zaman, tarihsel bilinç ve doğa ilişkisine odaklanarak düşündürücü, tedirgin edici ve derin sorgulamalara yönlendiren resimler üretmektedir. Kendi figürünü ve portresini sıkça kullanarak bu portreleri zamanda donmuş gibi betimler. Siyah, beyaz, pastel ve gri renkleri kullanarak gizemli bir boşluk içindeki basit figürleri gölge yüzeyine indirgeyerek resimlerine gerilim dolu bir sessizlik katmaktadır. Bu şekilde yapıtları yaşamsallıktan uzaklaşmış ve mistik bir anlamla bütünleşmiş bir hava kazanmıştır (Yıldız, 2011).

Balkan Naci İslimyeli'nin sanatında karşıtlıklar ve zıtlıklar, denge sağlayarak psikolojik gücü artıran önemli bir öge olarak kullanılır. Diyalektik düşünce, nesneler aracılığıyla kavramsal bir basınç oluşturarak simetriyi ayakta tutar ve içerisine derinlik ve zenginlik katar. Karşıtlıklar birbirini besleyerek anlamı derinleştirir, resimde kullanılan plastik değerlere güç katar. Karşıt renkler ve çağrışımlar birbirini tamamlayarak etkili bir denge oluşturur ve bütün içinde birbirini destekler. Ölüm ve yaşam arasında uzlaşma teması, psikanalitik açıdan ölüm dürtüsü ve yaşam dürtüsü arasındaki sürekli mücadeleyi yansıtabilir. Kurban etme eylemi, ölümün kabul edilmesi ve yaşamın devam ettirilmesi arasındaki dengeyi sağlama çabası olarak yorumlanabilir. Aynı zamanda kurban etme eylemi sanatçının ölümünden sonra bıraktığı eserlerle biçimseli içerikselle birleştiriyor. Sanatçının ölümü, onun varlığını daha da kutsal kılar ve eserleri aracılığıyla izleyici üzerinde sürekli bir etki bırakmasına neden olur. Bu durum, sanatçının ölümünden sonra bile varlığının devam ettiği bir tür “sessizlik” yaratır (Çuhadaroglu, 2019).

Sanatçının kendi bedenini kullanarak yapıtında ortaya koyduğu tinsel süreç, eserlerine gerçeküstü bir boyut kazandırır. Kendi bedeni üzerinden anlatmak istediği sanatçı olma yolunda yaşadığı zorlu tinsel süreci resmederken düşünce ve malzeme kullanımıyla gerçekliği olağanüstü bir şekilde yansıtarak izleyiciyi etkilemeyi hedeflemektedir. Sanatçının bedeni, bilinçaltındaki düşünceleri ve duyguları açığa çıkaran bir araç olarak kullanılmıştır.

Balkan Naci İslimyeli, portre sanatçısı olarak tanımladığı kendisi aracılığıyla insanlığı uyanmaya, farkındalık kazanmaya, hatırlamaya ve içsel bir muhasebe sürecine davet eder. Eserleri, görsel açıdan sade bir tarza sahip olup kavramsal olarak geniş bir perspektifi içinde barındırır. Sanatçı zaman zaman doğaya, zaman zaman insana yönelik işlenen suçları ele alırken bilindik sembollerden ayrılan göstergeler, metaforlar ve etkileyici ışık-gölge oyunları ile ifadesini güçlendirir. Bu yaklaşım bazen dramatik bir yalnızlığı, bazen trajik bir

çaresizliği ve bazen de toplumsal gerçekleri ironik bir bakış açısıyla sunmayı amaçlamaktadır (Çuhadaroglu, 2019).

Sanatçı, kendi portresini kullanarak izleyicilere iletmek istediği mesaj aracılığıyla insanın karanlık ve bilinmeyen yönlerini hem bilinç düzeyinde hem de bilinçaltında saklı travmalarını ortaya çıkararak aydınlanma temasını işlemiş olabilir. Psikanalizin buzdağı teorisini anımsatarak bu resimdeki buzdağının görünen yüzünün insanın bilinç düzeyinde farkında olduğu ancak asıl derinliklerin gizlendiği karanlık noktaları temsil ettiği söylenebilir. Aynı zamanda resimdeki ışık, bu karanlık noktalarda gerçekleşen keşiflerin ve aydınlanmanın simgesi olabilir.

Balkan Naci İslimyeli, genellikle eserlerinde kendi portresini kullanarak *“ben herkesim”* ve *“herkes benim”* mesajını iletmek ister. Ona göre hiç kimsenin diğerinden farklı olmadığı, yalnızca rollerin değiştiği bir dünya vardır. İslimyeli için *“yüz”* insanlığın sembolüdür. Toplumsal baskılar tarafından şekillenen yüzlerin sahteliğinden uzaklaşmak amacıyla kendi yüzünü sembol olarak kullanmayı tercih eder (Çuhadaroglu, 2019).

Sanatçı, çalışmalarında zaman zaman izleyiciye şaşırtıcı bir tavırla yaklaşarak bazen de mizahi ve masalsı bir dille anlatım gerçekleştirir. Renkler, figürler, ışık-gölge oyunu, metaforlar ve alışılmış bağlamlardan koparılmış göstergelerle insanın doğaya ve kendisine işlediği suçları, yapaylaştırılmış yaşantıları, insanın trajik yalnızlığını, var olma mücadelesini, yok etme eğilimini ve genel olarak yaşamı anlatmayı tercih etmektedir.

Balkan Naci İslimyeli eserlerinde genellikle renk unsurlarını geri planda tutmasına rağmen, bu çalışmasında renk enerjisini öne çıkararak içsel bir dinamizm oluşturduğu görülmektedir. Figürün koyu tonlardaki kıyafeti ve arka planın yoğun kahverengi, siyah ve altın tonları arasındaki renk kontrastı, eserde duygusal bir enerji akışı yaratıyor. Bulutların altın sarısına yakın tonlarla aydınlatılması, figürü çevreleyen atmosferde dramatik bir yoğunluk kazandırırken, aynı zamanda figürün ruhsal durumunu yansıtan bir enerji kaynağı gibi işlev görmektedir. Renklerin bu şekilde öne çıkarılması, figür ile doğa arasındaki bağın daha da güçlenmesine ve eserin içinde barındırdığı içsel hareketin izleyiciye aktarılmasına katkı sağlamaktadır. Biçimsel olarak figürün kıvrımlı ve bükülmüş duruşu, resmin genelinde akışkan bir hareket duygusu yaratırken, kullanılan renklerin etkisiyle bu hareket daha canlı ve dinamik hale geliyor. Bu şekilde sanatçı, form ve rengin bir

araya gelerek içsel bir dinamizm oluşturmasını, eserinde merkezi bir anlatım unsuru olarak kullandığını izleyiciye göstermektedir.

Balkan Naci İslimyeli, resim şemasında devinimi ortadan kaldıran simetriyi benimser ve resmin sınırlarını zorlayarak dikey derinliği sağlar. Bu görsel ögeler, izleyicinin zihinsel enerjisini harekete geçirerek nesnel enerjiden çok daha fazla etki bırakır (Çuhadaroğlu, 2019). İslimyeli, resim şeması olarak kullandığı simetrinin devinimi engellediğini ifade ederken aynı zamanda resmin içinde dikey derinleşme sağlayarak sınırları zorladığını belirtir. Sanatçı bu durumun izleyiciyi bir tür iç ve zihinsel enerjiye davet ettiğini dile getirirken “enerji” olarak tanımladığı şeyin sadece düzleminde mekanik olmayan aynı zamanda ruhsal ve bütünsel bir boyutta var olan bir güç olduğunu açıklamaktadır (Sabancı, 2014).

3.1.4.2 İçeriksel

Psikanalitik yapıt inceleme kuramı, sanat eserlerinin içeriğini ve biçimini psikanalitik teori ve yöntemlerle analiz etmeye odaklanır. Bu kuram özellikle bilinçaltı, rüyalar, düşler ve psikoloji gibi konuları kullanarak sanat eserlerinin derinliklerine inmeyi amaçlar. Sanat eserleri, sanatçının bilinçaltında yer alan düşüncelerin ve duyguların dışa vurumları olarak görülebilir. Freud’a göre rüyalar bilinçaltındaki isteklerin, korkuların ve çatışmaların sembolik ifadeleridir. Bu perspektifle sanat eserlerinin de birer tür rüya veya düş olduğu düşünülebilir. Diğer bir yandan sanat eserlerini psikolojik açıdan analiz etmeyi amaçlar. Sanat eserleri sanatçının kişilik yapısı, ruh hali ve psikolojik durumu hakkında ipuçları sunabilir. Bu bilgilerin ışığında sanat eserlerini yalnızca estetik veya teknik açıdan değil, aynı zamanda insan psikolojisi ve bilinçaltıyla derinlemesine ilişkilendirir (Freud, 2015).

Sanatçının yapıtı oluşturma sürecinde psikolojik boyut önemli bir yer tutar. Sanatçının yapıtı bilinç ve bilinçdışının kesişim kümesinin bir ürünü olduğu söylenebilir. Freud’un bilinçdışıyla ilgili keşifleri, sanatçı psikolojisi, eser yorumlama ve eserlerdeki karakterlerin analizi gibi alanlarda sıkça kullanılmıştır. Ancak bazen yaratıcılığın bilinçaltından kaynaklandığını açıklamak için de kullanılmıştır. Sanatçı, günümüzün gelişen teknolojilerinden faydalanırken bir yandan da sınırları aşmamaya özen gösteriyor (Özmen, 2015). İslimyeli, psikolojiye ve hastalık tablolarına olan ilgisinden bahsederken sanat ve sanatçı için psikanalizin faydalarını şu şekilde ifade eder:

Sürrealistler haklı olarak Freud'un yanından hiç ayrılmadılar. Psikanaliz insana ait, saklı şeylere, ertelenmiş şeylere, bastırılmış şeylere ve gölgelere baktı, sanatçılar da psikanalizin verilerinden yararlanma yoluna gittiler. Müthiş işler çıktı ortaya. O, aklın ve duyguların özgürleştiği başka bir alan, sanatla delilik işte orada birbirine yaklaşıyor. Ama sanatın farkı onları toparlayan bir iradeye sahip olması ve bunu aktarabilecek malzemeleri kullanma becerisi. Bir akıl hastasında bunlar dağınıktır. Onu toparlayacak bir iradede yoksundur ama sanatçı bunları bilinçle hem ayırt eder, anlamlandırır ve biçime dönüştürür. (Tanyolaç-Öztokat, 2007, s. 56).

Balkan Naci İslimyeli'nin odaklandığı temel kavram bellektir. Bellekteki unutulmalar, bilinç dışında depolanan hatıralar, unutmak istenilen veya unutulamayanlar, kaçılanlar veya kaçılmayanlar... Bu kavramlar, sanatçının eserlerinde yaşam ve ölüm arasında içsel bir gerilim oluşturur. Ölümün gölgesi ve korkusu yaşama anlam katan bir bilinç hali olarak eserlerinde belirir. Sanatçının eserleri, günlüğü, ayak izleri, ifadeleri, fırçası ve paletiyle birlikte yol arkadaşlığı yapar. Bu bir araya gelmenin temel nedeni belleğidir. Ölüme karşı bıraktığı iz, mezar taşına yazılmasını istemediği yaşanmış hayatının hikâyesidir. Sanatı, kendi el yazısı, imzası, günlüklerindeki yüzlerdeki değişimle birlikte kendini ifade eder. Portrelerindeki acı çeken veya kendini anlamaya çalışan figürler, sanatçının içsel bir arayış ve öz bilme çabasını yansıtır (Çuhadaroglu, 2019).

Toplumun bilinçaltını anlamada ve köklerine olan bağlılığını keşfetmede İslam'ın dini simgelerinin sanatçıya rehberlik ettiği belirtilir. İslam tasavvuf düşüncesini çağdaş ve kavramsal bir yön olarak gören İslimyeli, sanatçının serüvenini bir dervişin serüveniyle benzer bulur. Hem kendi içinde hem de dünya içinde bir aidiyet alanı, bir anlam arayışı ve sürekli sorgulama durumu, İslimyeli'nin ve dervişlerin ortak sorunu olarak görülür. Dervişlerin arayışını sonunda Tanrı ile birleşecekleri dairesel bir döngü olarak yorumlar. Sanat eserlerini sadece biçimsel özellikleriyle sınırlamamak ve içine girip değerlendirmek tasavvufun yardımcı olduğu bir süreçtir. Simetri kullanımını belirten sanatçı, simetrinin tasavvufun yansıma kavramını yansıttığını ve karşılıklı bakan iki şey arasındaki gerçek-yanılsama ilişkisinin anlaşılmasının güç olduğunu ifade eder. Simetriyi, yaratıcı-yaratılan ve yansıyan-yansıtan ilişkileri arasında bir bağ olarak görmektedir (Kurt, 2002).

İslimyeli, sanatsal çalışmalarının üretiminde psikolojik derinliğinin farkında olan bir sanatçı olarak karşımıza çıkar. Sanatçının psikolojik dünyası açısından öz

sorgulama süreci, 1998'deki "Suret" sergisinde devam ettiği gör÷lmektedir. Atatürk K÷ltür Merkezi'nde gerçekleşen sergide sanatçı gelenekle yüzleşir ve anonim ressam kimliğini sorgular. Suret, sanatçının tanımı ve aynı zamanda sanatçı olma sürecini içerir. Suret, sanatçının kendi suretidir. Ontolojik anlamda sanatçı olma durumunu, sürecini ve bilinçli-bilinçsiz hallerini plastik forma dönüştürerek kalıcı kılar. Bu bağlamda sanatçının kendisini ve sanatçı kimliğini en iyi temsil edecek plastik eleman sanatçının kendi suretidir (uhadaroğlu, 2019).

Sanatçının kendi varlığını sorgulama ve benlik arayışı sürecinde kaydettiği görsel ifadelerdir. Sanatçı öz-portreleri aracılığıyla bedenini, varlığını ve var olma nedenlerini anlamlandırma yolunda ilerlerken sanatı bir kişilik gibi görmekte ve bu sanatıyla varlığını ifade etmektedir. Sanat, İslimyeli için kendi suretiyle anlatılan bir öz-portre olup sanatçının varlığını devam ettirebilmesi için başvurduğu bir araçtır. Ben kimim sorusuna farklı bir üslupla yanıt veren sanatçı, özgün tarzıyla öz-portreleri aracılığıyla kendini ifade etmekte ve görünür kılmaktadır (B÷lb÷l, 2017).

Sanatçı, suret yasağını sorgulayarak İslam dünyasında resimdeki kısıtlamalara meydan okur. Birey olma bilincinin zorlandığı bu geleneği eleştirir, insan duygularının ifadesinin engellendiği ortamda sanatçının konuşması gerektiğini savunur. Tasavvufi düşüncede varlık, suret-ma'na ilişkisiyle özdeşleşir. Gerçek varlık suretin ötesindedir. Platon'un idealar dünyası gibi suret oluş dünyasında sadece bir taklit olarak görülür ve önemli olan suretin ardındaki anlamı kavramaktır. Bu nedenle sanatçı, kendi suretini tek bir ifade olarak kullanır (uhadaroğlu, 2019).

Balkan Naci İslimyeli bir söyleşisinde, sanatının kaynağını yaşamın çok katmanlı yapısında bulduğunu ve kendisinin buna vicdanla yaklaşan bir gözlemci olduğunu dile getirir. Onun için sanat, kimlik, aidiyet, suç ve sınır gibi evrensel temalar üzerinden dünyaya dair sorgulamalar yapan bir sürecin parçasıdır. Her anın, kendi içinde sayısız katmanı barındırdığına inanır; bu yüzden sanatını, bu derin katmanlar arasında dolaşan bir dalgıç gibi görür. İslimyeli'nin bakışı, hayatın ve insan deneyimlerinin iç içe geçmiş karmaşık yapısını sanatla açığa çıkarma çabasını yansıtır (Askeri Uzuner, 2017:Akt. Tekin Karagöz ve Bozok, 2021).

Sanatçı, her tuvalinde kendi bedenini kullanarak yapıtının sanatçıyı yarattığı bir süreci ortaya koyar. Kendi bedeni üzerinden anlatmak istediği sanatçı olma yolunda yaşadığı tinsel süreci sergiler. Balkan Naci İslimyeli'nin sergilerinde

toplumsal ve mistik anlamda kulluğu reddettiği için bedeni, öznenin üzerine gitmeyi tercih ettiğini ifade eder. Sanatın kendini ifade ve itiraf etmek olduğunu düşündüğü için yazdığı rollerin içine girerek bir aktör gibi her rolü oynayıp tüm insanlık durumlarında bizzat bulunmayı arzular. Bedenden utanmamak ve bedeni sonuna kadar kullanmak yaşadığımız temel baskının bedensel olduğunu belirtir (Çuhadaroglu, 2019).

Vurgulanan bu içsel deneyimler ve gizemli iç yolculuklar, bizlere günlük hayattaki sıradanlığın ötesine geçmemize ve varoluşun daha derin bir anlamını sorgulamamıza neden olmaktadır. Bu yorum, sanatın ölüm ve yaşam arasındaki derin bağlantıları ve sanatçının varlığının sürekliliği üzerindeki düşünceleri içermektedir. Eserde dikkat çeken “kurban etme” teması psikanalitik perspektiften incelendiğinde birçok sembolik anlam taşıyabilir. Psikanaliz, sembollerin ve rüyaların bilinçaltındaki anlamları ifade ettiği bir teoriye dayanmaktadır. Sanatçının ölümü sonrasında bıraktığı eserlerin izleyici üzerinde oluşturduğu etki, psikanalitik olarak “yaraların iz bırakma” kavramıyla ilişkilendirilebilir. Sanat eserleri, izleyicide derin duygusal izler bırakarak sanatçının varlığını sürdürmesine olanak tanır.

3.1.4.3 Yorumsal

Psikanalitik yapıt inceleme kuramına göre biçim-içerik uyumu kavramı, bir sanat eserinin dışsal biçimsel unsurları ile içerdiği anlamsal, duygusal ve sembolik içeriği arasındaki uyumu ifade eder. Bu yaklaşım, sanat eserlerinin görsel öğelerinin (biçim) ve içerdiği temaların (içerik) birbiriyle nasıl ilişkilendirildiğini ve birbirini tamamladığını vurgular (Karşıcı, 2012). “Sanatçının Kendini Kendine Kurban Ettiğinin Resmidir” isimli eser, ölümün insan için taşıdığı anlamı derinlemesine anlatır. Ölüm, gelecekte olacak bir olay değil; her an içinde bulunan ve insana gölgesi kadar yakın bir kavramdır. Mitolojiden günümüze ölüm hep var olan ve insanın asıl gerçeğidir. Resmedilen karakterin gözlerinde var olmamanın korkusunu açıkça görmekteyiz. Bu düşünceleri tetikleyen varoluş sancısının kaynağını anlamak ise bir muammadır.

Eserde karşımıza çıkan “kurban etme” eylemi, Freud’un “baba katili kompleksi” gibi psikanalitik kavramlarla ilişkilendirilebilir. Baba katili kompleksi, bireyin babasına karşı duyduğu rekabet ve çatışma hissiyle ilgilidir. Buradan yola çıkarak sanatçının kurban etme eylemi yaratıcı bir enerjinin serbest bırakılması olarak yorumlanabilir. Sanatçı, kendi içsel çatışmalarını ve duygusal

karmaşıklıklarını bu yaratıcı eylem aracılığıyla dışa vurabilir. Sanatçılar, eserlerinde psikolojik durumlarını ifade ederken uygun nesneleri seçmeye dikkat ederler (Bingöl, 2014).

Ayrıca “kurban etme” ile sanatçının kutsallığının ortaya çıkışı ve birleştiriciliği sağlanır. Kurban etme yaşam ve ölümü uzlaştırmayı, ölüme yaşamın yeniden fişkırması anlamını, yaşama ölümün açılışını sağlar. Ölüme karışmış yaşamdır. Kurban etmenin içinde ölüm, yaşam belirtisi ve sonsuzluğa açılış vardır. Böylece gündelik hayatta her zaman yaşanabilecek gizemsel iç yolculuklar, gizemli iç deneyimler ile varoluşun sorgulaması yapılır. Kurban edilen ölür ve sanatçının ölümünden ortaya çıkan kutsallık olgusu kalır. Bu kutsallık olgusu sanatçının varlığının sürekliliği anlamını taşır. Kurban ölümünde varlığın süreksizlikten bir kopuşu vardır. Sanatçının ölmesinden sonra oluşan sessizlikte izleyicinin üzerinde kurbanın sağladığı varlığın sürekliliğiyle iz bırakması amaca ulaşılmış bir göstergedir (Karşıcı, 2012).

Balkan Naci İslimyeli’nin tüm eserlerine baktığımızda karşımızda kendi sözünü söyleyen bir anlatıcı belirlemektedir. İslimyeli, gözlemlediği dünyayı bazen masalsı bir biçimde bazen de gerçeğin acı yüzünü yansıtarak anlatmayı tercih etmektedir. Renklerle, figürlerle, ışık-gölge oyunuyla metaforlarla ve alışılmış bağlamlarından koparılmış göstergelerle ifade etmektedir. İnsanın ve doğanın karşılaştığı suçları, yapaylaştırılmış yaşantıları, insanın trajik yalnızlığını, var olma mücadelesini, yok etme eğilimini kısacası yaşanan hayatı anlatmayı seçiyor (Sabancı, 2014).

İnsanlık dramına yönelttiği bakışları zaman zaman ironik, bazen trajik, genellikle de söylemsel bir üslupla ifade ediyor. İslimyeli’nin ifadelerinde modern insanın içsel çıkmazlarını ve sahiciliğini yitiren özünü yansıtan bir ton bulunmaktadır. Doğanın sonsuz gücüne olan inancını sürekli vurgulayan sanatçı izleyicilere içsel bir dönüş, insan olma olasılığı hatırlatan alçakgönüllü bir bilge-gezgin, modern dünyanın mistik yolcusudur. İslimyeli’nin yapıtlarında beliren “anlatıcı” bu rollerin tamamını üstlenmektedir (Sabancı, 2014).

Balkan Naci İslimyeli’nin eserleri zaman zaman izleyicileri etkiler, şaşırtır, duygulandırır, bazen gülümsetirken bazen öfkelenendirir. Sanatseverlerle sanatçı arasında her daim bir iletişim yolu vardır ve İslimyeli’nin sanat serüveni, adeta bir öykü anlatıcısının yolculuğunu andırır. Kendi içsel dünyasını paylaşmak için duraklarında soluklanır ve düşündüklerini, imgelediklerini izleyicisiyle paylaşır.

İzleyici üzerinde bıraktığı izler, yaşamı ve ölümü derinlemesine sorgulayan sanatçının zengin belleğinden ve duygusal dünyasından etkilenir (Doğanay, Ermiş, ve Başar, 2022). İslimyeli, sanatçının karamsarlık, korku ve kaygılarını açığa vurmanın, utanmak yerine bunları paylaşmanın ve toplumsal sorumluluk almanın önemli olduğunu savunmaktadır. Sergilerinde ortaya koyduğu eserler, izleyicilerde kendi içlerine bir ayna tutma etkisi yaratıyor; insanları kendi düşünceleri ve eylemleri üzerinde sorgulamaya yönlendirmektedir (Çuhadaroglu, 2019).

Bu resimde olduğu gibi Balkan Naci İslimyeli'nin eserleri, izleyicileri etkilemekte, bazen şaşırtmakta bazen de gülümsetmektedir. Sanatçının yapıtları, sanatseverlerle buluşturduğu eksen üzerinde her zaman derin bir ileti taşır. İslimyeli'nin sanat serüveni adeta bir öykü, masal veya roman anlatıcısının heyecan verici yolculuğunu anımsatır. Sanatçı, bir durakta soluklanır ve izleyicisiyle düşündüklerini, hayal gücündeki zenginlikleri paylaşır. İzleyicide bıraktığı etkiler, yaşamı ve ölümü derinlemesine sorgulayan sanatçının belleğinden ve duygularından kaynaklanır. İslimyeli'nin özgün dili sanatını benzersiz kılar, izleyicilere kendine özgü bir perspektif sunar. Bu sanat yolculuğu, her bir durakta yeni bir keşif vaat eder ve izleyiciyi duygusal bir deneyime sürükler (Sabancı, 2014).

Balkan Naci İslimyeli'nin işleri çözülmeyi bekleyen şifrelerdir, resmin sınırlarında bitmez, boşluğa doğru uzanır, seyircinin hayatına girecek ipuçlarını atmosfere bırakarak seyircinin deşifre etmesini bekler. Bireyin içinde bulunduğu toplumun tüm marazlarını taşıdığına inanır, birey toplumun yansımasıdır. Balkan Naci İslimyeli, eserlerinde bireyin kültürel varlık olarak yaşadığı deneyimleri, psikolojik edinimleri ve toplulukların işlediği suçları ele alır. İnsanlar üzerinde bıraktığı etkileri, utançları, korkuları, saklanmış ayıpları ve susulup söylenmeyenleri yaptığı işler aracılığıyla gözler önüne serer. İslimyeli, yaşananları seçerken önlü-artsız, zamanlı-zamansız ve sıralı-sırasız ilişkiler kurar; eserlerinde görünenin ötesindeki tinsel içeriğe odaklanır. Bu da zihinsel bir derinlik taşıyan hakikat içeriğine denk gelir (Çuhadaroglu, 2019).

Balkan Naci İslimyeli bir söyleşisinde, çocukluk döneminden itibaren, gizemli ve bilinmeyen bir görevi üstlenmiş gibi hissettiğini, bu görevin ağırlığını omuzlarında taşıdığını ifade eder. Sanat yaşamını, insanların farkına varamadığı güzellikleri ve detayları ortaya çıkarmaya adanmış olduğunu anlatır. Yenilik ve tazeliğin gücüne inanmakla birlikte, bu yeniliğin geçmişle ve bellekteki izlerle olan

bağlantısına da önem verdiğini söyler. Yaşadığı coğrafyanın ağır ilerleyen ritmi içinde yeniden yaratmanın gücüyle var olabildiğini ve onu zamanın tozlarıyla örtmeye çalışan her şeye direndiğini dile getirir (İnay Erten, 2009: Akt. Tekin Karagöz ve Bozok, 2021).

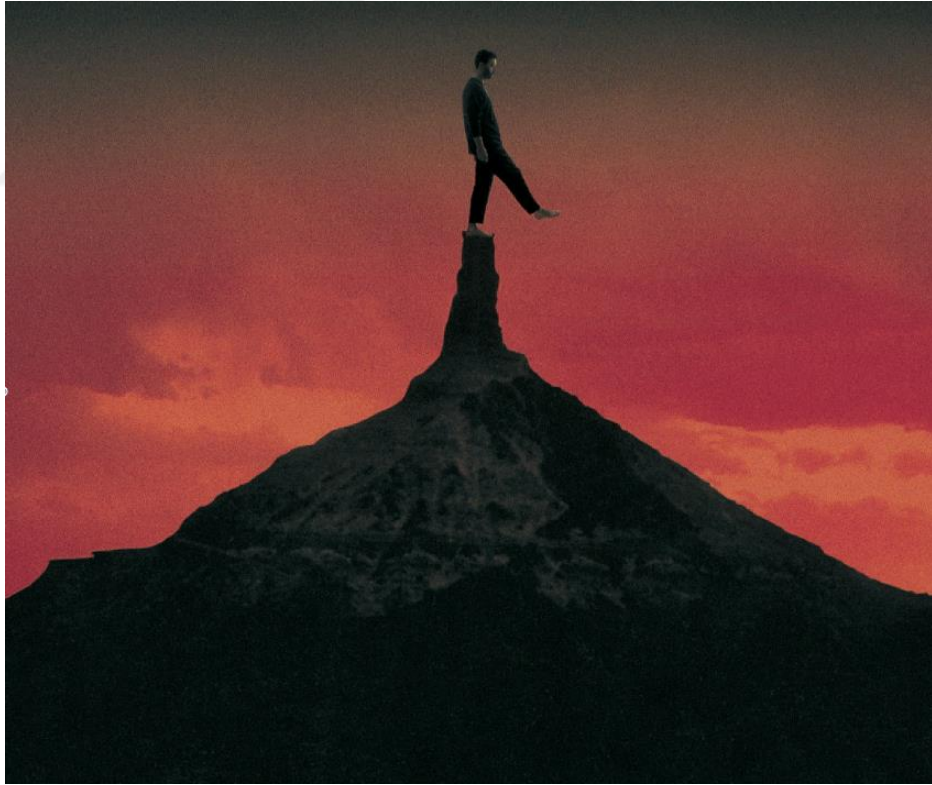
Balkan Naci İslimyeli, yaşamın ve yaratım sürecinin insanın evrelerini içerisine alarak çekilen yalnızlık, çile, arınma, kendi varlığını keşfetme, yolunu bulma ve kendini şekillendirme gibi insani deneyimleri sanatının sermayesi olarak görür. Sanatçı, bu süreçlerde derviş ve sanatçı arasında güçlü bir bağ kurar. “Sanatçının Susarak Çile Çektiğinin Resmidir” adlı eserinde tasavvufta bilinen 1001 çilelerden biri olan susma orucunu resmeder. Aynı şekilde “İnsanın Kendi Kendisini Kurban Etmesinin Resmidir”, “Sanatçının Kendiyle Cenk Ettiğinin Resmidir”, “Sanatçının Yükseldiği Yerdeki Yalnızlığının Resmidir” eserlerinde de sanatçının çile dolu yolculuğunu ve sanata adanmış bir ömrü anlatır (Çuhadaroglu, 2019).



Resim 3.24. Balkan Naci İslimyeli, “Sanatçının Susarak Çile Çektiğinin Resmidir”, 1998, T.Ü.K.T., 90x119 cm.



Resim 3.25. Balkan Naci İslimyeli, “Sanatçının Kendiyle Cenk Ettiğinin Resmidir”, 1998, T.Ü.K.T.



Resim 3.26. Balkan Naci İslimyeli, “Sanatçının Yükseldiği Yerdeki Yalnızlığının Resmidir”, 1998, T.Ü.K.T.

Balkan Naci İslimyeli'nin, “Sanatçının Kendini Kendine Kurban Ettiğinin Resmidir” adlı çalışma, diğer eserlerle birlikte ele alındığında, sanatçının kendi iç

dünyasıyla olan hesaplaşmalarını ve bireysel kimlik arayışını temsil eder. Tüm bu eserler, sanatçının, sanat ve yaşam arasındaki derin çelişkilerini ele alarak izleyiciye sanatçının içsel yolculuğunu sembolik bir dille aktarma çabasını gösterir. “Sanatçının Kendini Kendine Kurban Ettiğinin Resmidir” adlı eseri ile diğer üç eseri (Sanatçının Susarak Çile Çektiğinin Resmidir, Sanatçının Kendisiyle Cenk Ettiğinin Resmidir ve Sanatçının Yükseldiği Yerdeki Yalnızlığının Resmidir) biçimsel ve içeriksel açıdan ortak özellikler taşır.

Biçimsel olarak, tüm eserlerde figüratif temsiller ön plandadır ve kompozisyonlarda merkezi bir figür kullanımı, izleyiciyi sanatçının içsel çatışmaları ve ruhsal yolculuklarına odaklandırır. Bu eserlerde figürlerin jest ve pozları, yalnızlık, acı ve kendine dönüklük gibi duygusal durumları sembolize ederken, genellikle dramatik arka planlar ve doğrudan olmayan anlatım tarzları kullanılarak sanatsal ifade güçlendirilmiştir. İçeriksel olarak ise, İslimyeli’nin eserlerinde sıkça karşılaşılan içsel sorgulama, bireyin kendiyle yüzleşmesi ve varoluşsal yalnızlık temaları vurgulanır.

Psikanalitik bakış açısına göre, sanatçı incelemesi eserin incelenmesinden önce sanatçının ruhsal yapısını, içsel çatışmalarını ve kişisel tarihini ele alır. Bu yaklaşım, sanatçının yaşam öyküsünden, yaşadığı travmalardan, bilinçdışı arzularından ve bastırılmış duygularından yola çıkarak, onun sanatsal yaratım sürecini anlamaya çalışır. Psikanalize göre insan davranışları sadece tesadüfi değil, ruhsal sebeplere dayalıdır. Sıklıkla rastlantısal gibi görünen davranışlar, anlamsız rüyalar, kontrolsüz öfke patlamaları, hafife alınan dil sürçmeleri veya gaflar aslında derin psikolojik kırılmaların bir yansıması olabilir. Bu tür bilinçsel çatlamalarda kişinin zihninde saklı duran her şey ortaya çıkabilir. Psikanalitik bakış açısına göre görünürdeki bu olaylar gizli psikopatolojik durumların belirtileridir (Freud, 2015).

Balkan Naci İslimyeli’nin sanatında geçmişle yüzleşme ilk sergilerinden itibaren belirgin bir tema olarak ortaya çıkar. Göçmen bir ailenin çocuğu olarak sanatçı küçük yaşlardan itibaren kaybetme, bırakma, vazgeçme, terk etme, tekinsizlik, tekillik, güvensizlik gibi duyguları içselleştirir ve bu duyguları belleğinde biriktirir. İslimyeli’nin sanat eserlerindeki manevi derinlik, izleyiciyle iletişim kurduğu ve düşünsel duraklarını paylaştığı noktalardır. Freud’un duygusal bağın temel biçimi olarak tanımladığı özdeşleşme kavramı, İslimyeli’nin yaratım sürecinde bir eylem olarak devam eder. Eser tamamlandığında bu duygu nesnenin

içine derinlemesine yerleşmiş ve oradan koparılamaz bir biçimde etki etmiştir. Bu durum, sanatçının hafızasında silinemeyen izler gibi kalıcıdır (Çuhadaroglu, 2019).

Göçmen bir aile kökeninden gelmesi Balkan Naci İslimyeli'nin sanatında sürekli malzeme arayışı, istikrarsız tutumu ve bitmeyen sanat söylemleriyle dolu sürekli bir yolculuğa çıkmasına belki de neden olduğu söylenebilir. İslimyeli, sanatın içinde seyahat eden bir yolcu gibidir. Yolculuk kavramı, onun sanatında da hayat gibi belirgin bir rol oynar çünkü sanat, hedefleri olan bir yolculuktur. Balkan Naci İslimyeli'nin ifadesiyle “Her yol kendimize çıkar. Kendi çemberimiz içinde yol alırız. Bulduklarımız kendimizi zenginleştiren aksesuarlardır.” (Serbest, 2019).

Balkan Naci İslimyeli, fotoğraf ve resmi disiplinler arası bir yaklaşımla birleştiren çalışmalara imza atmıştır. Genel olarak kendisini eserlerinde ana figür olarak konumlandıran sanatçı, fotoğrafı bazen yardımcı bir unsur olarak bazen de bağımsız bir çalışmanın odak noktası olarak kullanmaktadır. Sanatçı, tek bir malzemeye bağlı kalmamanın önemine inanmakta ve kullanılan malzeme çeşitliliğiyle deneysel bir yaklaşım sergilemektedir. Bir röportajında farklı disiplinlerdeki eserler üzerinde düşünürken bu disiplinlerin kullandığı malzemeler üzerine de düşündüğünü belirtmiştir. Her yaratının kendi malzemesini çağırdığını ve sanatın farklı disiplinlerden öğrenilebileceğini vurgulamıştır. Sanatların gelişiminde teknolojik donanımın rolüne işaret ederek malzemenin de bir ruha sahip olduğuna olan inancını dile getirmiştir (Marakoğlu, 2022).

İslimyeli'nin sanatının evriminde belirgin bir eğilim olarak zaman içinde giderek artan bir yalınlık ve sadeleşme göze çarpar. Sözü uzatmadan izleyiciyi doğrudan ve psikolojik bir etkiyle sarsmayı amaçlar, bu sayede etkinin derinlemesine hissedilmesini hedefler. Sanatçı, sadece tek bir malzemeyle sınırlı kalmamalıdır düşüncesine sahiptir. Her durakta iletmek istediği kavramı ve söylemek istediği mesajı en etkili şekilde ifade edecek aracı seçmektedir. Bu süreçte sanatın sunabileceği tüm olanaklardan faydalanma gerekliliğine olan inancıyla video, fotoğraf, resim, üç boyutlu enstalasyonlar, giysi, atık ürünler gibi her türlü malzemeyle ortak bir dil oluşturacak kapıları aralamaktadır (Çuhadaroglu, 2019).

İslimyeli, insanın yaşamdaki duruşunu sorgulayan, varoluşu, yaşamın değişmezleri ve akışı arasında gidip gelen bireyin düşünce dünyasını, hayatı ve ölümü sorgulayan bir aydın, çok yönlü bir usta sanatçı, zamanın ve insanın kültürel evrimini koruma ve iletimini üstlenmiş bir koleksiyoner, mesleğine tutkuyla bağlı

bir sanat emekçisi olduğu aşikârdır. Bu tanımlamalar, bu yolcunun çok yönlü kimliğini oluşturur. İslimyeli'nin yolculuğu, geçmişle olan diyalogu ve yüzleşmesi açısından bir milat gibidir. Sanatçının bu kökeni, göçebe bir ailenin üyesi olmasından kaynaklanır ve terk etme, vazgeçme ve kaybetmenin anlamını derinlemesine anlar. Kapatılan evlerin içinde sığınılan ancak artık güven veremeyen odaların yalnız bırakılan insanlar için ne ifade ettiğini gençliğinde yaşayarak kavramıştır (Doğanay, Ermiş, ve Başar, 2022).

Tanyolaç Öztokat (2007), Balkan Naci İslimyeli'nin yaşam yolculuğunun temelini sanatçının her yaratisında olduğu gibi anlam arayışı ve bu süreçteki anlamlandırma çabasıyla şekillendiğini vurgulamıştır. Sanatçı, çocukluk günlerinden itibaren bugüne kadar olan serüveninde çevresini belli bir anlamlandırma süreci içinde algılamıştır. İslimyeli'nin ifadesine göre duygusal, bilişsel ve toplumsal yönleriyle sanatçının varlığı, onun karşısında duran ve etkileyen bir ikinci varlık alanının temasıyla yapıtın anlamını belirleyen temel bir süreçtir (Sabancı, 2014).

Sanatçı, psikoloji ve psikanaliz konularına ilgi duymaktadır. Topluma açık ve önyargısız bir şekilde gerçekleri gösterme amacı taşıyan sanatçı toplumsal, kişisel, siyasi veya maddi kaygılardan bağımsız olarak doğruları dile getirmelidir. Her sergisinin konseptinde insanın yaşadığı acılara ve birbirlerine verdiği zararlara odaklanan sanatçı, konuşma özgürlüğünü eserleri aracılığıyla kullanır. Sanatçının görevi, toplumun ruhsal öğretmeni olmak ve öğretilerini anlaşılabilir bir şekilde iletme (Çuhadaroglu, 2019).

Sanatçı, öncelikle Batı resim geleneğini dönüştürerek düşünsel bir tarzda figüratif çalışmalar ortaya koymuştur. Ardından Osmanlı ve Selçuklu sanatının biçimsel özelliklerinden etkilenecek simetrik ve durağan eserler üretmiştir. 1970'lerden sonra ise kolaj tekniği, enstalasyon, video ve fotoğraf sanatıyla ilgilenerek sürekli bir yenilik arayışı içinde olup her durakta farklı bir söylem ortaya koymaktadır (Çakar, 2021). Türkiye'de öncü çalışmalara imza atan İslimyeli, tuval ve nesnelerin belirli bir konsept çerçevesinde sergi mekanlarında düzenlenen enstalasyonlarla izleyiciyle özgün bir diyalog kurmaktadır. Eserleriyle oluşturduğu mekânda izleyiciye sürekli sorular sorarak geçmişle gelecek arasında köprüler kurar ve kendi arayış serüvenine tek başına çıktığı gibi izleyiciyi de bu keşfe davet eder. Sanat yolculuğu izleyicinin kendisinden, geçmişinden ve bugününden yeni perspektifler bulabilmesi için bir fırsat sunar (Sabancı, 2014).

1998 yılında sergilenen “Suret” adlı sergi, ressamın gelenekle hesaplaşması ve anonim ressam kimliğini sorgulama düşüncesine dayanır. Her tablonun bir açıklama cümlesi bulunur ve bu cümleler, ressamın sanatla olan ilişkisini özetleyen bireysel önermelerdir. Sergide ressamın atölyesinde yaşadığı yalnızlık, çile, arınma ve sona ulaşma gibi süreçler, tek cümlelik ifadelerle izleyiciye aktarılır. Bu sergi yüzyıllardır yüzünü ve bedenini göremediğimiz resim ustalarına bir gönderme içerir. Sergi, “zamanın hem dışında hem içinde yer aldığı” kendine özgü bir zaman kavramına sahiptir. Bu konuları işlerken tuval resimlerinden enstalâsyona, videolara, fotoğraflara, giysilere kadar birçok farklı anlatım tekniğini kullanmaktadır (Pınarbaşı, 2015).

İslimyeli’nin geleneksel değerlerin modern bir temel oluşturduğu diğer sergilerinden olan “Deja Vu” (1999), “Zaman-Sız” (2002) ve “İstanbul: Hava-Su-Toprak-Ateş” (2009) serileri, ritüeller üzerine odaklanan eserleri içermektedir. Zaman içinde kronolojik bir sıralamaya bağlı kalmadan ürettiği eserlerinde geleneksel olanı kolektif bilinçaltı olarak yorumlar. Çağdaş sanatın sürekli yenilenmesi gerektiğine inanarak modernizmin getirdiği zinciri kırar. Sanatını belirleyen varlık, yaşam ve yokluk bilincini eserlerinde üç temel unsur olarak vurgular. Sanatçı, eserlerinin temel kaynağını yaşamın kendisi olarak nitelendirir ve bu kaynağın umutsuz bir arayışla başlayan ancak bir sonu olmayan bir süreci temsil ettiğine inanır (Karagöz ve Bozok, 2021).

Bu bilgiler ışığında sanatçı, kendi bedenini resminde kullanarak Türk resminde “benim” diyebilmenin zorlu mücadelesini veriyor ve bu şekilde cesurca kendinden bahsedebilmenin ve içsel duygularına değinebilmenin önemine inanıyor (Serbest, 2019). Bu, insanların kendi suretlerinden yola çıkarak içsel duygularına inebilmeleri gerektiği mesajını iletmek amacını taşıyabilir. Sanatçı, içsel izlerin etkili şekilde yansıtılmasının sanatın duygusal bir ifade aracı olarak kullanılmasının gücüne vurgu yapmak istiyor. Beden, sanatçının içsel dünyasını ifade etmek için kullanılan bir tuval gibi işlev görerek derin ve karmaşık duyguların resmedilmesine olanak tanımaktadır.

Genel olarak bakıldığında Balkan Naci İslimyeli’nin sanatı, psikanalitik bakış açısından incelendiğinde derinlemesine bir analiz ve yorumlama potansiyeline sahiptir. İslimyeli’nin eserlerinde sıkça işlediği varoluşsal temalar, kişisel ve toplumsal bilinçdışıyla ilgili soruları gündeme getirir. Balkan Naci İslimyeli’nin sanatında geleneksel tekniklerin yanı sıra modern ve deneysel

teknikleri de kullanarak özgün bir tarz geliştirmiştir. Bu da onun eserlerini çağdaş sanatın önemli örnekleri arasında yer almasını sağlar. İnsanın iç dünyasını ve duygularını anlamaya yönelik bir yolculuğa çıkarmasıyla önemli bir etki yarattığı söylenebilir.

3.1.5 Aydın Ayan'ın “Ala Karganın Sesi/V. Vereschagin'nin Ardından” Adlı Eserinin Karl Marx'ın Marksist Felsefe Akımından Hareketle Toplumcu Gerçekçi Yapıt İnceleme Kuram ve Yöntemi Açısından İncelenmesi

Toplumcu Gerçekçi Yapıt, edebiyat ve sanat alanında kullanılan bir kavramdır. Toplumcu gerçekçilik gerçekliği olduğu gibi yansıtmayı, toplumsal meseleleri ele almayı ve insanın toplumsal bağlamda nasıl şekillendiğini anlatmayı amaçlar. Toplumcu gerçekçi yapıtlar genellikle sınıf farklılıklarını, toplumsal adaletsizlikleri ve insanın toplumsal koşullar altında nasıl yaşadığını konu alır. Toplumcu Gerçekçi Yapıt felsefe olarak Karl Marx'ın Marksizm'ini benimser. Marksizm, kapitalizmin eleştirisine dayanan bir felsefi ve toplumsal teoridir. Marksizm, toplumu ve tarihi ekonomik temellere dayandırır ve sınıf mücadelesini temel bir dinamik olarak görür. Marksist analiz sınıfsal çatışmaları, ekonomik yapıyı ve toplumsal ilişkileri merkeze alır (Kınalı, 2017).

Toplumcu Gerçekçilik insanı sosyal ilişkiler bağlamında inceleyen, materyalist ve Marksist bir perspektife dayanan, toplumsal gerçeklikleri yansıtmayı hedefleyen bir sanat akımıdır. Bu kuram, sanatın sadece nesnel gerçekliği yansıtmakla kalmayıp aynı zamanda toplumsal gerçekleri de anlamlandırması gerektiğini savunmaktadır. Marksist felsefenin etkisi altında toplumcu gerçekçilik sanatı sınıf mücadelesi bağlamında değerlendirir ve toplumun çeşitli sınıfları arasındaki çatışmaları, eşitsizlikleri ve sömürüyü vurgulamaktadır (Sağiroğlu, 2020).

Birçok düşünür Marksizm'in farklı alanlarda uygulanabilirliğini artırmış ve bu felsefe akımının gelişimini sağlamıştır. Gershen Plehanov, Marksizm'in Rusya'daki ilk savunucularından biri olarak, tarihsel materyalizm ve sınıf mücadelesi üzerine önemli eserler yazmıştır; toplumsal değişimin ekonomik temellerini vurgulamış ve sosyalist düşüncenin yayılmasına katkıda bulunmuştur. Bertolt Brecht, tiyatrodaki gerçekçilik anlayışını geliştirerek, izleyiciyi düşünmeye teşvik eden bir estetik yaratmış ve politik tiyatro ile sosyal eleştiriye birleştirmiştir. Georg Lukacs, toplumsal bilincin oluşumunu ve edebi eserlerin tarihsel bağlam

içindeki yerini incelemiş, “tarihsel maddecilik” anlayışını derinleştirerek Marksizm’e katkıda bulunmuştur. Anatoli Lunaçarski, Sovyetler Birliği’nin kültürel politikalarında etkili bir figür olarak, sanat ve eğitim alanında sosyalist ideallerin yayılmasını savunmuş, kültürel devrimin önemine dikkat çekmiştir. Bu düşünürler, Marksizm’i farklı alanlarda derinleştirerek, sanatı ve toplumsal değişimi bir arada düşünmeyi sağlamışlardır (Gezen, 2011, Karadoğan, 2020, Moran, 1999).

Marks ve Engels’e göre sanat, Romantik akım sanatçılarındaki olduğu gibi hayali bir dünyayı anlatmamalı; yaşamdaki gerçekçiliği tüm doğruluğuyla sergilemelidir (Kınalı, 2017). Toplumsal gerçekçi yapıt inceleme kuramının doğuşunda, romantizm ve realizm akımları arasındaki çatışmalar önemli rol oynamıştır. Romantizm, bireyin duygularına, hayal gücüne ve idealizme odaklanırken; toplumun gerçeklerinden ziyade insanın iç dünyasını ve doğa ile olan bağını ön plana çıkarır. Bu akım, duygu yoğunluğu ve bireysel özgürlüğe vurgu yaparak sanatı bir kaçış alanı olarak görür. Buna karşılık, realizm akımı gerçekliğe, sıradan insanların gündelik hayatına ve toplumsal sorunlara odaklanır. Realistler, sanatın görevinin toplumu yansıtmak olduğunu savunur ve daha nesnel bir bakış açısıyla eserlerinde sosyal adaletsizlikleri ve sınıfsal ayrımları işlerler. Sanatın sadece güzeli değil, aynı zamanda acıyı, çirkinliği ve toplumun yüzleşmesi gereken sorunları da yansıtan bir aynaya dönüşmesini sağlamaktadır (Gündüz, 2011).

Bu iki akım arasındaki çatışma, toplumsal gerçekçi bakış açısının gelişiminde belirleyici olmuştur. Romantizmin, “sanat sanat içindir” anlayışıyla bireyselliği ve idealleştirmeyi vurgulayan yaklaşımı eleştirilirken, realizmin, “sanat toplum içindir” anlayışıyla toplumun tüm çıplak gerçeklerini yansıtmayı ile toplumsal gerçekçiliğin temel taşlarından biri haline gelmiştir. Böylece toplumsal gerçekçi kuram, sanatın yalnızca estetik bir amaç taşımadığını, aynı zamanda sosyal sorunlara dikkat çekmesi ve toplumsal değişime katkı sağlaması gerektiği fikrini benimsemiştir (Öztürk, 1998).

Buna Courbet’in 1849 tarihli “*Taş Kıranlar*” adlı eseri örnek gösterilebilir. Sanatçı bu eserinde çalışan ancak idealize edilmemiş köylüleri tasvir ederek dönemin köylü sınıfının karşılaştığı zorlukları güçlü bir şekilde yansıtır. Bu resim, köylülerin ağır çalışma koşullarını anıtsal bir biçimde aktararak, geleneksel olarak daha yüksek toplumsal sınıfları konu alan resim geleneğini tersine çevirir. Courbet, iki köylü figürünü merkeze alarak bu sınıfı, genellikle

yüksek sınıfın resmedildiği değerde bir seviyeye taşır. Özellikle köylü sınıfının gücünden korkan yönetici sınıfın hâkim olduğu bir dönemde, sanatçı bu sosyal realist yaklaşımıyla sıradan insanların toplumsal statüsünü yükseltmiş olur. Ressam, soylu sınıfı işçi sınıfıyla yüzleştirerek her iki sınıfı da eşit bir düzeyde sunar ve toplumsal düzenin çözülüşünü, bir anlamda toplumsal dönüşümü resmetmiştir. Bu yaklaşımı, dönemin sosyal ve politik atmosferinden doğan bir tepki olarak görülebilir. Sanat çevreleri, Courbet’yi sanatını basitlik ve bayağılıkla suçlamış olsa da o sadece yüksek sınıfın zevklerinden bağımsız bir şekilde gündelik yaşamın gerçekliğini tüm yalınlığıyla sunmayı tercih etmiştir (Parsa ve Uzun, 2018).

Yaşamın gerçekliğini açık bir şekilde ele alan Marksist eleştiri, genellikle bir sanat olayının kökenlerini inceleyen yaklaşımlardır. Ancak sosyolojik eleştiri bu kökenlerin farklı olabileceğini savunurken marksist eleştiri öncelikle ekonomik koşulları ve toplumdaki sınıf çatışmalarını temel alarak olayı açıklar. Marksist eleştiri, sanat olaylarını bu ekonomik ve toplumsal dinamiklerle ilişkilendirirken sosyolojik eleştiri daha geniş bir perspektife sahiptir ve nedenlerin çeşitliliğini vurgular (Moran, 1999). Sanatçı, yaşadığı dönemin şahidi olarak toplumsal olaylara ve bu olayları yorumlama biçimine her zaman o anki tarihsel bağlamı yansıtmalıdır. Toplumun tarihini yazan sadece tarihçiler değildir. Bazen bir resim, bir fotoğraf veya bir heykel, kitap dolusu bilgiden daha öğretici olabilir ve kendi çağında daha etkili bir tanıklık sunabilir (Uzun, 2014).

Sanatta toplumsal gerçekçilik açısından “gerçekliği yansıtmaya” kavramı karşımıza çıkmaktadır. Bu kavram, 18. yüzyıl ortalarına kadar üç görüşle açıklanmıştır. İlk olarak Platon’un idealar dünyasında her şeyin aslının bulunduğu ve doğadaki her şeyin bu ideaların iyi ya da kötü taklitleri olduğu “*mimesis (taklit, benzetme)*” görüşü bulunmaktaydı. Aristoteles de Platon gibi sanatı mimesis olarak görmüş ancak gerçekliği birebir taklit değil, yeniden kurma ve yaratma olarak tanımlamıştır. İkinci olarak “*katharsis (arınma, temizlenme)*” kavramı, sanatın ruhu tutkularından arındırma amacını ifade eder. Bu görüşe göre sanat genel ya da özü yansıtmalı ve gerçekte olan değil, olabilir olanı ifade etmelidir. Son olarak üçüncü görüşe göre sanat, “*ideal*” olanı yansıtmalıdır. Yani doğa kavramı, düzeltilmiş ve idealleştirilmiş bir formda olmalıdır. Yapıtın zevk vermesi ve eğitici olması gerektiği düşüncesine göre yapıtta hoş gitmeyen unsurlar atılmalı ve sadece güzel olan, yani ideal olan sunulmalıdır (Akt., Ötgün, 2009).

Toplumcu gerçekçilikte sanatın bir yansıtma aracı olduğu kabul edilir. Ancak bu bakış açısı diğer yansıtma kuramlarından bazı yönleriyle ayrılır. Daha önce incelediğimiz üzere, sanatı yansıtma olarak gören çeşitli kuramlar, yansıtılan gerçekliği farklı şekillerde ele almıştır. Kimine göre bu yüzeydeki gerçekliktir, kimine göre insan doğasının özü, bir başkasına göre idealize edilmiş bir gerçeklik veya toplumun gündelik yaşamıdır. Toplumcu gerçekçilik, gerçekçilik akımına özellikle bu son noktada, yani toplumun günlük hayatını yansıtma anlamında yakın durur, ancak belli açılardan ondan ayrılır. Toplumcu gerçekçiliğe göre, sanatın yansıttığı gerçeklik toplumsal bir gerçekliktir; fakat bu gerçeklik devrimci bir değişim süreci içinde ele alınır. Ayrıca, tarihin somut gerçekliği göz önünde bulundurularak işçi sınıfını eğitici bir bakış açısıyla aktarılması gerektiğine inanılır (Moran, 1999).

Marksist sanat anlayışı 1934'e kadar sanat eserinin oluşumunu özellikle Marx, Engels ve Plehanov gibi düşünürlerin görüşlerinden türeterek ekonomik temelli bir yapıya oturtur. Bu anlayışa göre üretim güçleri ve bu üretimi kontrol eden sosyal grupların birbirleriyle olan ilişkileri, bir toplumun ekonomik alt yapısını şekillendirir. Ekonomik alt yapı da bir üst yapı olan sanatı etkiler. Dolayısıyla bir sanat eserini anlamak için o eserin olduğu dönemin ekonomik koşullarını bilmek gerekmektedir. Bu perspektife göre felsefi sistemlerin, dinsel inançlardaki değişimlerin, ahlaki ve hukuki görüşlerin yeni ve farklı sanat türlerinin ortaya çıkmasının temeli ekonomiktir (Akt: Ötgün, 2009).

Plehanov, marksist öğretiyi ilk kez bir estetik kuram haline getirmeye çalışan düşünürdür. Sanatın doğuşu, sosyal sınıflarla sanat eserleri arasındaki ilişki, estetik zevk ve fayda gibi konular üzerine odaklanarak marksist felsefenin temel ilkesi olan olayları maddi ve ekonomik nedenlerle açıklama yaklaşımını bu konuları aydınlatmak için kullanmıştır. Plehanov'a göre sanatın kökeni, ihtiyaçlarını karşılamak ve yarar sağlamak amacıyla gelişen ilkel toplumların faaliyetlerinden kaynaklanır. Dans, şiir, resim ve süsleme gibi sanatsal ifadeler temelde insanların yaşamsal gereksinimleri doğrultusunda ortaya çıkmıştır (Moran, 1999).

Karl Marx, kapitalist toplumun işleyişini ekonomik ve toplumsal ilişkilere odaklanarak açıklar. Feodalizmden türemiş ve sınıflar arası mücadeleleri vurgulayarak burjuva ve proletarya sınıfları arasındaki tarihsel gelişimleri inceler. Yabancılaşma kuramı emek-değer kuramı ve materyalist tarih anlayışı gibi kavramlar aracılığıyla kapitalizmin temel dinamiklerini ve insanların ekonomik

evrimini anlatır. Bu kavramlar, insanların maddi etkinliklerine bağımlı olduğu için sosyal ve tarihsel varlık olan insanların kapitalist dünyayı anlama süreçlerini güçlendirir. Sanatın maddi çatışmalardan doğan izlenimlerle toplumsal değişimin en etkin gücü olduğunu ifade eder (Eren, 2019).

Toplumcu gerçekçilikle özellikle devrimci gelişmelerin gerçekçi bir tutumla yansıtılması ve sınıfsız bir toplum için propaganda işlevi görmesi amaçlanmıştır. Toplumcu gerçekçi sanatçılar, sanatlarında estetik kaygılarını öne çıkarırken bu estetik anlayışlarını toplumsal olaylara yönlendirmişlerdir. Yani sanat yapıtlarını oluştururken sadece güzellik veya formel endişeleri değil; aynı zamanda toplumun içinde bulunduğu durumu, sınıflar arasındaki çatışmaları da göz önünde bulundurmuşlardır. Bu sanatçılar, eserlerinde estetik değerlerle birlikte toplumsal gerçekliği yansıtmayı ve sınıfsal çatışmaları vurgulamayı amaçlamışlardır. Bu yaklaşım, sanatı sadece estetik bir ifade aracı olarak görmeyip aynı zamanda toplumsal bir platform olarak kullanma düşüncesini yansıtmaktadır (Kınalı, 2017).

Toplumsal gerçekçilik akımı açısından Türkiye’de Avrupa’daki gibi bir burjuva ya da entelektüel alt yapı sanatı yönlendirmemiştir. Bu sebeple sanata destek olacak devletten başka bir kurum da bulunmamaktadır. Atatürk, halka hitap ederken sanatı ve sanatçıyı öne çıkaran bir dil kullanarak cumhuriyet ideolojisinin yaygınlaşmasını ve Türk sanatının önemini vurgulamıştır. İlk yıllarda maddi zorluklara rağmen Cumhuriyet döneminde devlet tarafından düzenli sergilerin açılması ve sanatçılardan eserlerin alınarak desteklenmesi gibi kültür-sanat politikaları uygulanmıştır (Büyükkol ve Yasinci, 2019). Devlet tarafından yürütülen bu politikalar, kültür ve sanat alanında sanatçıların çalışmalarının desteklenmesi açısından kritik bir role sahip olmuştur.

Türkiye’de Tek Parti Dönemi’nde “asker-sivil bürokrasi” seçkin sınıf olarak öne çıkarken 1950’lerde bu yerini toprak sahibi yerel politikacılara bırakmıştır. Bu dönemde tabakalaşma ve sınıf oluşumu belirginleşmiş, toprak sahibi yerel politikacılar önemli bir seçkin sınıf olmuştur. Ancak 1950’lerden sonra bu tabakalaşmanın ve sınıf oluşumunun işaretleri ortaya çıkmış, üretim ve mülkiyet artış göstermiştir. Tarımdaki makineleşme köylü sınıfını kentlere yönlendirmiştir. Ancak bu dönemde köylüler, tarımsal zenginlik artışından yeterince yararlanamamış mağdur bir sınıf haline gelmiştir. Bu durum, köylülerin kentlere göç etme umuduyla hareket etmelerine neden olmuştur. Bu göçler sonucunda kentlerde gecekondular ortaya çıkmış ve kentlerin demografik yapısı değişmiştir

(Büyükkol ve Yasinci, 2019). Bu durum, kültür, eğitim ve sağlık gibi sorunların ortaya çıkmasına yol açtığı gibi insanlar arasında büyük bir gelir farkının oluşmasını da beraberinde getirmiştir.

1950’de iktidara gelen Demokrat Parti’nin politikaları, Cumhuriyet devrimlerinden ödün vermesi ve ekonomik sorunların ortaya çıkmasıyla karşıt görüşlü bir muhalefetle karşılaşır. 1960’ın başlarında siyasi gerilim zirveye ulaşır ve bu gerginlik ortamı, bir grup subayın (Milli Birlik Komitesi) Türk Silahlı Kuvvetleri adına iktidarı devralmasıyla sonuçlanır (Milli, 2014). 1970’li yıllarda ise Türkiye’de toplumsal gerçekçilik akımının toplumsal temaları iki farklı eğilimde ele aldığı gözlemlenmektedir. Birinci eğilim, toplumu etkileyen konuları gerçekçi bir bakış açısıyla işlemekte ve toplumsal olayları anlatmayı amaçlamaktadır. Diğer eğilim ise ajitasyon ve propaganda amaçlı gerçekçilik olarak ortaya çıkmıştır. Resimlerde işçiler, göstericiler, işkence gibi olaylara dair görüntülerin yanı sıra idealize edilmiş figürlerde abartılı anlatımlar da dikkat çekmektedir. Bu sanat anlayışı, 70’lerin toplumsal yaşamının yansıtılmasında etkili olmuştur (Yasinci, 2019).

1970’li yıllarda Aydın Ayan ve Nedret Sekban, toplumcu-gerçekçi yaklaşımlarıyla sanat alanında önemli izler bırakmışlardır. Özellikle darbe sonrası dönemde toplumun içindeki sorunlara duyarlılık göstererek çalışmalarını sürdüren bu sanatçılar, Türk resminde toplumsal gerçekçilik akımının öncülerinden olmuşlardır. Aydın Ayan darbenin ardından yaşanan olayları, toplumdaki gözlemlerini sanatına yansıtmak istemiş ve bu amaçla simgesel bir dil kullanmayı tercih etmiştir. Ayan’ın eserleri izleyiciye tedirginlik, korku ve yalnızlık gibi olumsuz duyguları hissettirirken aynı zamanda cesaretiyle dikkat çekerek toplumun siyasal ve ideolojik sıkıntılarına paralel bir bağlam sunmaktadır (Algın, 2021).

Ayan’ın 1970’li yıllardan günümüze kadar süren resim çalışmaları, Türk resim sanatında öne çıkan toplumsal gerçekçi yaklaşımı üç ana grupta incelenebilir. İlk grup, Ayan’ın geldiği coğrafyanın izlerini taşıyan sert ve yalın bir gerçekçilik anlayışıyla yapılmış resimlerini içerir. İkinci grup, gençlik döneminin ülke sorunları ve toplumsal zorluklarından kaynaklanan düşünce ağırlıklı resim dizilerini kapsar. Üçüncü grup çalışmalarında ise düşünce temelli ancak mistik atmosferlerle oluşturulmuş resim yüzeylerinde ironiyi içeren anakronist bir yaklaşım öne çıkar. Aydın Ayan’ın sanat serüveninde yetiştiği coğrafyadan aldığı ilhamla toplumun sosyal, politik ve kültürel oluşumlarının etkisi altında kalarak, düşünsel temellere

dayanan temaların tüm çalışmalarında ön plana çıktığı görülür (Milli, 2014). Aydın Ayan, insan gerçeğine hümanist bir yaklaşımı sanatsal güçle birleştirerek toplumcu gerçekçi sanat anlayışını yansıtan özgün bir görsel anlatım dili oluşturmuştur.

Toplumcu gerçeklik anlayışına göre sanatın temel amacı yansıtmadır ve bu yaklaşım diğer yansıtma kuramlarından farklılık gösterir. Sanatı yansıtma kavramını benimseyenler arasında yansıtılan gerçekliği anlamak konusunda farklı perspektifler bulunmaktadır. Kimileri için bu yüzeydeki gerçeklik, bazıları için insan doğasının özü, diğerleri için idealleştirilmiş gerçeklik ve bir kısmı için ise toplumun günlük yaşamını içermektedir. Toplumcu gerçeklik anlayışı diğerlerinden farklı olarak bu yansıtılan gerçekliği toplumsal bir perspektiften değerlendirir. Sanatın yansıttığı gerçeklik, toplumsal gerçekliktir ancak bu gerçeklik, devrimci gelişme içinde şekillenir ve doğru bir biçimde tarihi sorumlulukla işçi sınıfının eğitimini gözeterek yansıtılır. Bu bağlamda toplumcu gerçekçilik, realizm akımına benzese de önemli farklar içerir (Moran, 1999).

Ressam Aydın Ayan'ın eserlerinin toplumcu gerçekçi yapıt açısından incelenmesi, onun sanatının toplumsal gerçekliği ve insanın toplumsal koşullar altındaki deneyimlerini nasıl yansıttığını anlamak için önemlidir. İşte bu inceleme kapsamında Aydın Ayan'ın, "Ala Karganın Sesi/V. Vereschagin'nin Ardından" isimli eseri Toplumcu Gerçekçi Yapıt İnceleme Kuram ve Yöntemi çerçevesinde ele alınmıştır.



Resim 3.27. Aydın Ayan, “Ala Karganın Sesi/V. Vereschagin’nin Ardından”, 2016, T.Ü.Y.B., 160X200 cm, Sanatçı Koleksiyonu.

Toplumcu Gerçekçi Yapıt İnceleme Kuram ve Yöntemi Açısından incelemeye diğer yöntemlerde olduğu gibi “*Burada ne görüyorsun?*”, “*Sanatçı neyi, nasıl anlatmış*” soruları sorularak başlanır. Tabloya baktığımızda en önde biri siyah diğeri ala renkte olmak üzere farklı yönleri bakan iki karga görülmektedir. Bu kargaların yanından başlayarak arka tarafta görünen yapılara kadar devam eden insanlara ait kafatasları ve kemik parçaları bulunmaktadır. Resmin tam merkezine yerleştirilmiş olan kafatasları ve kemiklerden oluşmuş piramit şekli göğe doğru sivrilmiştir. Sanatçının ölüm olgusunu kullanılan renklerle ağır bir atmosfer içinde yansıttığını görmekteyiz. Bu piramidin arka kısmında sanayi tipi binalara benzer yapılar görülmekte ve bu yapılardan yükselen kara dumanlar resmin atmosferini kaplamaktadır. Tablo, adeta bir katliamın yaşandığı izlenimini uyandırarak, şiddet dolu bir ölümün hissini ve etkisini vermektedir.

İnsanların kendi eylemleriyle neden oldukları olay ve olguların sadece bir sanat eserinde değil, aynı zamanda gerçek hayatta da var olan bir felakete dönüşebileceğini görmekteyiz. İnsanların kendi menfaatleri doğrultusunda

insanlığı hiçe sayarak toplu katliamlar yapmaları ve sadece kendi çıkarları için insanlığı yok etmeleri mesajı bizlere göstermektedir. Ölümü simgeleyen imgelerin kullanımı özellikle insan kaynaklı kıyımların, yıkımların, katliamların neden olduğu yok oluşların vurgulanmasında etkili bir mesaj olarak karşımıza çıkmaktadır.

Kafataslarının ve kemiklerin varlığı ölümü simgelerken ön plandaki kafataslarıyla birlikte arka plandaki fabrikalardan yükselen dumanlar, insan eliyle yapılan yanlışların neden olduğu büyük bir kıyımının vahim boyutlarını gözler önüne sermektedir. Bu resim, insanlar tarafından gerçekleştirilen çevre kıyımının acı bir göstergesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Teknolojinin ilerlemesiyle birlikte fabrikaların, sanayi tesislerinin ve nükleer santrallerin sayısındaki artışın insanlık için bir felakete neden olduğu simetrik tüten duman lekeleri aracılığıyla bu olumsuz gelişmelerin devam ettiği açıkça gösterilmeye çalışılmıştır. Kafataslarından ve iskeletlerden oluşan piramit, sanatçının gelecekte ölümlerin artacağı mesajını iletme ister gibidir.

Bu acı gerçek sadece tabloda değil, aynı zamanda ülkemizde son zamanlardaki çevre kıyımlarında da kendini göstermektedir. Örneğin, dere yataklarına ve tarım arazilerine yönelik kentleşme projeleri, fabrikalaşmalar ve bu fabrikalardan çıkan dumanların atmosferi kirletmesi gibi sorunlar, çevre kıyımının acı birer örneğini oluşturmaktadır. Bu duruma karşı gerekli tedbirlerin alınmaması, insanların çevre bilincinin yetersizliği ve plansız kalkınma politikaları, çevresel dengeyi bozan etmenler arasında yer almakla birlikte insan eliyle yine insanlığın sonunun getirildiğinin göstergesidir.

Sanatçının toplum hayatını etkileyen konuları gündeme getirmesi ve bu konunun önemini ölümü simgeleyen imgelerle göstermesi toplumsal gerçeklik kuramının da gerçeği simgelerle göstermesinin bir örneği olarak karşımıza çıkmaktadır. Aydın Ayan'ın 2016'da yaptığı "Alakarganın Sesi/V.Vereschagin'in Ardından" adlı tablosu, 2000'li yıllarda tekrar gündeme gelen insanlık dışı olaylara karşı görsel bir tepki olarak öne çıkmaktadır. Resim, Vereschagin'in 1871'e tarihlenen bir resmine gönderme yapmaktadır. Ancak kurgusal olarak birbirlerinden oldukça farklıdır. Vereschagin'in eseri, savaşa ve savaşta ölen insanlara vurgu yaparken Aydın Ayan'ın tablosu daha geniş bir bağlamda, çağdaş insanlık trajedisine yönelik görsel bir eleştiri sunmaktadır (Küpçüoğlu, 2020).



Resim 3.28. Vasily Vereschagin, “Savaşın Apotheosis’ı”, 1871, 127x197 cm, Tretyakov Galerisi.

“Alakarganın Sesi/V.Vereschagin’in Ardından” adlı tabloda endüstriyel bir bölgede kafatasları ve insan kemikleriyle dolu geniş bir arazi gösterilmektedir. Kafatasları ve kemikler birbirinden ayrılmış, kırılmış ve hasar görmüş bir şekilde detaylı bir biçimde resmedilmiştir. Sanatçı, kompozisyonun odak noktasında kafatasları ve kemiklerden oluşan büyük bir piramide yer vermiştir. Esas olarak sarı ve kahverengi tonların hâkim olduğu tabloda ön planda iki karga dikkat çeker. Bunlardan biri ala karga ve diğeri ise siyah kargadır. Ala karga, vücut dilini kullanarak kemiklere doğru yönelmişken siyah karga bir taşın üstünde konarak izleyiciye bakar şekilde resmedilmiştir. İki karganın ön planda bulunduğu tabloda başka canlı varlıklar gözlemlenmez. Gökyüzü, koyu ve kirli bir sarı renk tonuyla boyanmıştır. Tablonun arka planında ise sağda ve solda binalardan yükselen yoğun koyu gri duman bulutları görülmektedir (Akdoğanoglu ve Yayan, 2021).

Sanatçının kuru kafataslarını piramidal bir düzenlemeyle resmin merkezine yerleştirmesi dikkat çekmektedir. Piramidin ve hatta tüm yer düzleminin kemikler ve kuru kafataslarıyla dolu olması, ön planda yer alan ala ve kara kargalara vurgu yapılması, merkezi konumdaki piramidin arka planında çarpık sanayi, fabrikalar veya enerji üretim tesisleri gibi görünen yapılara belki de Çernobil benzeri

çağrışımlara görsel bir atıf yapması oldukça açık bir şekilde günümüz dünyasına ve geleceğe dair bazı korkutucu uyarıları görselleştirmektedir (Küpçüoğlu, 2020).

Semboller, sanat dünyasının en güçlü ve evrensel ifade araçlarıdır çünkü anlaşılması ve kabul edilmesi en kolay olanlardır. Kafatası, dünyanın birçok yerinde yaşam ve ölümün sembolüdür. Kısacası insan yaşamının, ölümünün ve geçiciliğin en basit tasviridir (Öztürk, 2019). Semantik olarak kuru kafalar ve kemikler, yaşamın sonunu ve yoksulluğun vahim sonuçlarını ifade etmektedir. Bu semboller, insanların yaşam mücadelesindeki zorluklara belki de sosyal, ekonomik veya politik nedenlere bağlı olarak maruz kaldıkları trajedilere dikkat çekmektedir.

Resimde kargaların bulunduğu alan, kemik ve kuru kafataslarının seyrekleştiği hatta bazı bölgelerde hiç bulunmadığı bir düzenlemeye sahiptir. Tepe noktası hafifçe sağa kaydırılmış ve üçgen formuna referans veren bir kompozisyon oluşturulmuştur. Resimde iç içe geçmiş üçgenler dikkat çeker, hatta kemik yığınlarının arasında kemiklerden oluşturulan küçük üçgenler bile fark edilebilir. Üçgenin inorganik ve şematik formunun yanı sıra dairesel formun da kullanımı arka plandaki sanayi tesislerinden öne çıkan kuru kafataslarına doğru yayılarak yaşamı geniş bir şekilde etkileyen benzer olumsuzlukların devam ettiğini gösterir. Dikeyler ve yataylar, yer düzlemini ve gölgeleri kullanarak resmi neredeyse altı yatay parçaya bölerken dumanlar, piramidin tepe noktası ve direkler aracılığıyla dikeylere destek sağlar ve resmin kompozisyon kurgusuna yönlendirme ve denge katmaktadır (Küpçüoğlu, 2020).

Resmin hemen hemen tamamını kaplayan kemikler ve kafatasları oldukça ürkütücü olmakla birlikte arka planda yer alan fabrikalardan yükselen dumanlar ve havanın koyuluğu karamsar bir atmosfer içerisinde olduğunu betimlemiştir. Resmin tam ortasında yer alan kemik ve kuru kafalardan oluşan piramit ise âdete yoksul halkın trajedisinin bir sembolü olarak görülmektedir. Resmin tam ortasında yer alan kemik ve kuru kafalardan oluşan piramit, izleyiciye belirli bir mesaj iletmeyi amaçlamaktadır. Kullanılan bu sembolizm dili, yoksulluğun ve sıkıntının trajik bir noktaya ulaştığını simgelemektedir. Kemik ve kuru kafaların piramit şeklinde düzenlenmiş olması adeta bir trajedinin zirvesinde olduğunu ifade eder. Ayrıca, piramit formu, sosyal yapıdaki belirgin hiyerarşiyi ve en üstünde yoksulluğun yoğunlaştığı bir noktayı temsil edebilir. Bu semboller, toplumsal adaletsizlikleri ve yoksulluğun getirdiği trajedileri göstermektedir (Nakkaş, 2019).

Şekillere yüklenen semboller, resimde belkide eski dünya ve yenedünya arasındaki ortak noktayı temsil etmektedir. Piramitteki üçgen yapının göğe doğru yükselişi ve tepe noktası, belkide ilahi âlemin zirvesini ifade eder. Bu da ruhsal yükselişin bir sembolü olarak gösterilebilir. Bu durumda piramidin en üstündeki tepe noktası ilahi kaynağı temsil ettiği öte yandan piramidin aşağı kısmına doğru iniş de kozmopolit hiyerarşiyi sembolize ettiği söylenebilir. Piramidin orta noktası, tepe nokta ile taban arasında kalan bölümü, ilahi âlem ile çürümüşlüğü dibinde kalan ezilen toplumun arasında sıkışmış ve varoluş sancısı çeken bir ölümler diyarı olarak tasvir edilebilir.

Resmin genel perspektifi, her yok oluşun aslında bir varoluşun göstergesi olduğunu ifade eder. Hiyerarşik sistemde alttaki yok oluşlar, bir varoluşun başlangıcına neden olmaktadır. Ölümün ışığında yükselmeye çalışan, ilahi âleme ulaşmak isteyen çürümüşlüğü ve kokuşmuşluğun zirveye ulaşması her katman için kendi zorluklarını beraberinde getirir. Bu durum, eski dünya ile yenedünya arasındaki bitmek bilmeyen savaşı simgelemektedir. Arka planda yenedünyanın bitmek bilmeyen sanayileşme isteği ve insanları yok oluşa sürükleyen yoğun dumanlar bu piramide sebep olan temel etkenler arasındadır.

Resimde görülen kargalar, sesinden dolayı çirkin kabul edilen bir kuş türüdür. Bu kuşlar parlak nesneleri tercih eder ve leş dâhil her şeyi yiyebilirler. Taze kanın varlığı olayın hala devam ettiğini ima ediyor gibi görünürken arka planda dumanlar tütmeye devam etmektedir. Resmedilen kargalardan biri daha açık tonlarda iken diğeri daha koyu tonlarda olup farklı yönlerde bakmaktadır. Bu durum, doğudan batıya kadar geniş bir tehdidin var olduğu düşüncesini akıllara getiriyor. Kargaların resmin merkezi ve izleyiciye yakın bir bölümünde konumlandırılması tesadüfî değildir, bunun yerine tavır almaya yönlendiren bir uyarı işaretidir (Küpçüoğlu, 2020).

Ayan'ın resimleri biçimsel olarak incelendiğinde öz ve biçim ilişkisi mükemmel bir denge içinde bulunmaktadır. Ayan, sadece yöresel ve toplumsal konularla sınırlı kalmayıp aynı zamanda daha evrensel ve tüm insanlığın yaşam serüvenine duyduğu ilgiyle resmin plastik sorunlarını göz ardı etmeden özenle eserler üretmiştir. Kompozisyon düzenlemeleri, konuların estetiği, çizgilerin sağlamlığı, detaylı dokusal özellikler, özenli işçilik ve insan gerçeğine hümanist bir yaklaşım sanatsal gücüyle birleşerek özgün bir görsel anlatım dili yaratmıştır (Arda, 2007).

Resmin içinde belirgin olmayan ancak bir arada bulunan bazı şiddet unsurları ve dışavurumcu öğeler bulunmaktadır. Bu tüm kurguyu besleyen yaygın, karamsar ve gizemli bir ışık resmin genel atmosferine hâkimdir ve bu şekilde psikolojik etkiyi artırmaya katkıda bulunmaktadır (Küpçüoğlu, 2020). Sarı renk hastalığı ve ölümü çağırıştırır. Aynı şekilde kahverengi tonları doğanın rengi olan toprağa vurgu yaparak ölüme ve doğanın toprakla buluşmasına işaret eder. Kuru kafalar, ölümü çağırıştıran sembollerdir ve aynı şekilde karga, Anadolu kültüründe kötü haberin taşıyıcısı olarak kabul edilir (Akdoğanolu ve Yayan, 2021).

Aydın Ayan'ın eserindeki piramit, eski kültürlerden günümüze uzanan ve hala farklı rivayetlere konu olan bir geçmişini sembolize etmektedir. Özellikle firavun mezarlarıyla ilişkilendirilen yaygın bir yorum bulunmaktadır. Bu bağlamda Aydın Ayan'ın daha önceki bazı çalışmalarında da piramit formunu kullandığı belirtilmelidir. Bu eserlerden biri olan 2013 yılında yapmış olduğu “Ak Köpek-Kara Köpek” adlı çalışması piramit motifini içermektedir. Ayrıca sanatçının üçgen biçimini resimlerinde 90'lı yılların başından beri kullandığı da bilinmektedir. Bu yaklaşımlar kompozisyon kurgusuna bağlı olarak kimi zaman vurgu yapmak istediği yerleri işaret etmek için bazı durumlarda ise simgesel olarak kullanılmaktadır (Küpçüoğlu, 2020).



Resim 3.29. Aydın Ayan, “Ak Köpek-Kara Köpek”, 2013, T.Ü.Y.B., 130x162 cm.

Aydın Ayan'ın “Ak Köpek-Kara Köpek” eseri kadın imajının tüm kısıtlamalara rağmen huzur arayışını temsil eder. Sanatçı, üçgen piramit simgesini kullanarak kadının bu sınırlamalara karşı içsel huzurunu bulma çabasını resmetmiştir. Kadının figürü, piramidin içinde sağında beyaz ve solunda siyah köpeklerle birlikte tasvir edilmiştir. Bu kompozisyon, kadının toplumsal baskılara rağmen kendine ait huzurlu bir alan yaratma çabasını anlatmaktadır. Modern giysilere bürünmüş bir kadın figürü, saydam bir piramidin içinde tasvir edilmiştir (Küpçüoğlu, 2020).

Bu görsel, doğrudan tabiatın içine giremeyen, belirli kurallar içinde huzur bulabilen ve yeşilin ortasında bile tam anlamıyla özgür olamayan bir kadın imajını çizmektedir. Piramit ve üçgen, denge ve sağlamlık simgesi olarak kullanılmış. Kadın, hayatın kısıtlı özgürlük alanında kendi huzurunu bulma çabası içerisindedir. Figürün solunda beyaz, sağında ise siyah bir köpek bulunmaktadır. Sanatçı, siyah ve beyazın zıtlığını kullanarak başlangıçta iyi ile kötü arasındaki çatışmayı göstermeye çalışsa da köpeklerin barışçıl ve huzurlu bir pozisyonda oturması aslında insanın zıtlıklara eşit mesafede durma ve bu denge sayesinde iç huzurunu bulma çabasını anlatmaktadır. Kadın, toplumsal rollerin kısıtlamalarına rağmen kendine ait huzurlu bir alan yaratabilmektedir (Akdoğanoglu ve Yayan, 2021).

Ayan'ın Türkiye'nin politik sapmalarını cesurca eleştiren ve ironik bir yaklaşımla belirlenen hedeflere açıkça göndermeler yapan resimleri, ona Türk resim sanatı içinde önemli bir konum kazandırmıştır. Bu eserler, sadece Ayan'ın biçem ve yorum başarısını kanıtlamakla kalmayıp aynı zamanda tarihi gerçeklere ilişkin belgesel bir kimlik de kazandırmaktadır (Arda, 2007). Bilgiyle donatılmış sanatçı, çağının tüm sevinç ve acılarını kolayca anlar ve içselleştirir. Ulusun özgürlüğü ve hakları için yapılan savaşların coşkusu, aynı zamanda sıradan bir nesnenin veya olayın güzellik ve anlamını da takdir eder. Ölümle yüzleşmeyi cesurca kabul etmenin yanı sıra dostluk ve dayanışmanın da değerini vurgular. Bu bilgiler ışığında sanatçının duygusal derinliğini ve insan deneyimine duyarlılığını yansıttığı söylenebilir (Sarı ve Tepecik, 2018).

“Alakarganın Sesi/V.Vereschagin'in Ardından” eseri Verechagin'in “Savaşın Apotheosis” adlı eserindeki gibi büyük savaşlara gerek olmadan günümüzde yaşanan zaman diliminde bile yerel, bölgesel ve küresel çatışmaların insanlığı, doğayı ve hatta tüm gezegeni yok edecek boyutlara taşındığını ifade ediyor. Üretilen silahların ve başlatılan savaşların yarınsız bir geleceği

doğurabileceği gerçeğine vurgu yaparak kitleler halinde insanların ölümüne dikkat çekiyor (Küpçüoğlu, 2020). Sanatçı, endüstriyel üretim alanlarının hemen yanında birçok insan iskeleti ve kafatasının bulunduğu bir tabloyla insanın doğa üzerinde egemenlik kurma çabasının aslında kendi türünün de sonunu getirdiğini göstermiştir. Aynı zamanda çevre kirliliğinin gezegenin doğal döngüsüne ve insanın kendi kendisine verdiği zararlara dikkat çekmiş, insanın çevresine verdiği olumsuz etkileri vurgulamıştır.

Sanatçı, sanayileşmenin getirdiği faydalara vurgu yaparken ve gelişmişliği ölçüt olarak düşünürken aslında insanlara ve doğaya büyük zarar verildiğini ifade etmeye çalışmıştır. İnsanlar, kendi amaçları doğrultusunda birbirine zarar verip hatta bu eylemlere kutsal bir anlam atfeder. Aydın Ayan'ın sanatında önemli bir yer tutan temalarından olan “*insanın insana ettiği*” ile “*insanın doğaya ettiği*” temaları, bu eserde bir araya gelerek insanın sadece doğa ile uyum içinde olduğunda yaşayabileceği mesajını iletmek istemiştir (Akdoğanoglu ve Yayan, 2021).

Aydın Ayan, sanat anlayışını tarif ederken “*sanat toplum içindir*” felsefesini savunmuş ve hatta bu konuda başkalarının sanatını toplum için yapmadığını iddia edenlerin bile aslında sanatı bir toplumsal kümeye hizmet ettiklerini vurgulamıştır. Ayan, Picasso'nun bir sözünden yola çıkarak resmin sadece duvarda süs olarak asılacak bir obje olmaktan öte bir amaca hizmet etmesi gerektiğini savunmuştur. Bu amacın da kendi çıkarları uğruna başka insanları sömüren kişilere karşı bir savaş silahı olarak kullanılması gerektiğini ifade etmiştir (Arda, 2007). Aydın Ayan'ın sanat görüşü ile ilgili olarak Aydın Ayan 35. Sanat yılını kutladığı Kibele Sanat Galerisi'nde şunlar söylemiştir:

“Sanat görüşümü açıklamam için şu üç noktayı açmam gerekecek; Sanatçı ne yapmaktadır? Niçin yapar? Kimin için yapar? Sanatçı toplumsal çatışmanın üstünde madde dışı bir ruh değildir. Onun sanatı kendisi istese de istemese de oldum bittim sınıf eğilim ve çıkarları doğrultusundadır. Sınıflar dışı yahut sınıflar üstü sanat yoktur. Toplum dışı olduğunu savlayan bir sanat dahi, belli bir toplumsal kümenin çıkarlarına hizmet eder. Picasso, “sanatçı için, tüm insan yanlarına ek olarak aynı zamanda siyasal bir kişidir”, resim için ise, “odaları süslemek için yapılmamıştır. Resim düşmana karşı saldırıda ve savunmada kullanılması gereken bir savaş silahıdır” der. Düşman, “bencilliği ve çıkarları için başka insanları sömüren kişidir.” (Arda, 2007, s. 23-24)

Ayan'ın eserleri, diğer sınırlı kapsamlı toplumsal gerçekçiliklerden ayrılır çünkü öncelikle kullanılan zengin ve anlamlı simgelerle dikkat çeker. Aslında

Ayan'ın sanatı baştan sona kadar simgeseldir ve bu da onu “simgesel gerçekçilik” kategorisinde değerlendirilmesini sağlar. Ayan'ın simgeleri genellikle ilk bakışta dikkat çeken ve gizemli bir nitelik taşıyan türdendir (Göktepe, 2018). Yaşanmış insanlık dramlarının ruhsal izlerinden ilham alarak ortaya çıkan Aydın Ayan'ın hayali tasarımları, kurumuş ağaç gövdeleri, dikenler, kurtlar, kargalar, parçalanmış leş görüntüleri gibi sembolik öğelerle oluşturduğu tablolar, insanlık ve uygarlığın kendi kendini tüketen felaketlerine yönelik bir eleştiri içerir (Arda, 2007). Eserde karşımıza çıkan kargalar ve kuzgunlar, kara renkleri, uğursuz olarak kabul edilen sesleri ve leşlere olan eğilimleriyle ölümü çağrıştıran unsurlar olarak nitelendirilmişlerdir. Bu özellikleri sebebiyle, kargalar ve kuzgunlar, olumsuz sembollerin taşıyıcıları olarak kabul edilmiştir (Akdoğanoglu ve Yayan, 2021).

Ayan'ın tablolarında düşünce boyutu ve ironi boyutu önemli bir yer tutmaktadır. Eserlerinde ironi sadece mizahi bir hiciv değil aynı zamanda bir yargı eleştirisi olarak ortaya çıkıyor. Hiç şüphesiz figüratif resmin estetik boyutuna eklediği dördüncü boyut yeteneği, Aydın Ayan'ı sadece bir sanatçı olarak değil aynı zamanda toplumun sorunlarına duyarlı ve eleştirel bir yaklaşıma sahip bir “toplumsal estetikçi” olarak da nitelendirir. Bu, onun görsel dilini ve içeriğini çift katmanlı kılan bir özelliktir. En basit, figür içermeyen resimlerinde bile Aydın Ayan'ın eserleri gizli bir figür imgesini barındırır. Çünkü onun tablolarında doğa bile hüznü, dramı ve trajediyi içinde hareket eden bir insan olarak resmedilir (Arda, 2007).

Aydın Ayan, figüratif ve anlatımcı özellikleri birleştiren bir yöntem kullanmaktadır. Toplumsal gerçekleri titiz bir işçilikle dramatik bir özellik kazandırarak resimlerine yansıtmaktadır. Resimlerinde umut duygusunu ifade ederken aynı zamanda çağdaş yaşamı sorgulayan karmaşık duygularla yaşadığı döneme tarafsız bir gözle bakmaktadır. Temel konu olarak insanı seçer ve insanın yaşadığı ortamdaki nesnelere “düşünce taşıyıcı bir işlev” yüklemeye çabalar. Yansıtmayı çeşitli anlamları ortaya çıkaran bir etkinlik düzeyinde değerlendirir. İnsanın yalnızlığı, iç ve dış mekân, gizemli boyutları içinde resimlerinde yansıtılmaktadır (Ayhan, 2006).



Resim 3.30. Aydın Ayan, “Sonsuz Barış I”, 1976, T.Ü.Y.B., 110x50 cm ve “Sonsuz Barış II”, 1976, T.Ü.Y.B., 100 x 70 cm, İş Bankası Koleksiyonu.

Aydın Ayan, toplumsal gerçekçilik anlayışı içinde yer alarak özellikle zorlu yaşam koşullarına maruz kalan insanları resmetmeye yönelik bir yaklaşım benimser. Bu süreçte özgürlüğün yaşamla paralel olduğunu vurgulayan “Sonsuz Barış” resimleriyle birlikte politik gerçekliği yansıtan simgesel anlatımlı örnekler vermeye başlar (Milli, 2014). Ayan’ın ilk yapıtları arasında mezar taşlarının ısrarla ve önemle yer alması rastlantının ötesinde anlamlar taşır. Yirmili yaşlarını süren gençlerin mezar ve mezar taşlarıyla kurdukları sıkı bağların anlamı ne olabilir? Yaşamlarının baharında onlara ölümün simgesi olan mezar taşlarını düşündüren nedir?... Bu resimler, 1970 gençlerinin yaşamla ölüm arasındaki ince çizgide yürüdüklerini, insanlar için özgürlüğün vazgeçilmez olduğunu, ölümün bile tutsaklığa yeğleneceği görüşünü benimsediklerini kanıtlamaktadır (Giray, 1999).

1977 yılında Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yüksek Resim Bölümü mezuniyet resmi olarak gerçekleştirdiği “Şimdi Göz Aydın Etme Zamanıdır Yeni Bir Dünya Doğuyor” adlı eseri, Aydın Ayan’ın politik gerçekçi yaklaşımının bir

örneğini sunar. Brugel'in "Darağacındaki Saksığan" tablosundaki darağacının seçkin bir imge olarak dikkatini çekmesi eserine ilham kaynağı olur. Giray, resimle ilgili olarak şu ifadelerine yer vermektedir;

"...bu resimde ön planda ölümün simgesi olarak vurgulanan darağacının varlığına rağmen arka planda geniş bir figürasyon dikkati çekmektedir: Kızıl bayraklarını açmış bir insan topluluğu. Bireyle ya da iki üç kişilik bir grupta değil kitleyle karşı karşıyayız. Yürüyen, gücünü sezdiren bir kitle. Yeni bir dünyanın kurucu özneleri... Beyaz önlükleriyle gelmektedir işçiler." (Giray, 1999, s. 70)



Resim 3.31. Aydın Ayan, "Şimdi Gözaydın Etme Zamanıdır Yeni Bir Dünya Doğuyor", 1977, T.Ü.Y.B., 130 x 63 cm. Sanatçının Koleksiyonu.



Resim 3.32. Pieter Bruegel, “Darağacındaki Saksâğan”, 1568, A.P.Ü.Y.B.

Darmstadt Hesse Eyalet Müzesi, Almanya.

Pieter Bruegel’in 1568 tarihli “Darağacındaki Saksâğan” adlı tablosunun merkezinde saksâğanın oturduğu bir darağacı dikkat çekmektedir. Kompozisyonun merkezinde kirişin üzerine bir saksâğan konmuş bir darağacı duruyor; darağacının sağ tarafında, etrafına tuğlalar dağılmış bir haç, solda ise uzaktaki ufuk çizgisinin üzerinde görünecek kadar uzun, çapraz bir çift ağaç bulunmaktadır. Köylü grupları dans edip ortadaki sol köyden darağacına doğru yürümektedir. Hemen sol ön planda ironik bir anlatım içeren gölgeli bir figürün dışkıladığı görülmektedir (Simonson, 1998). Saksâğanın simgelediği konuşkanlık, kuş aracılığıyla iftira ve ihaneti temsil eder. Resimdeki yüksek açı, izleyiciye olayları uzaktan gözlemleme hissi verirken dans eden köylülerin dikkatsizliği, büyük darağaçları fark etmemeleriyle çelişir. Darağaçları, ölüm cezalarını simgeler ve muhalefetle mücadele sembolü olarak algılanır. Bruegel, gençliğinde Anabaptistlerin yakılmasını ve sonrasında Alva Dükü’nün Brüksel’e girişiyle yaşanan terörü resmetmiştir. Resim, konuşkanlığın simgesi olan saksâğanı seçerek bu dönemin baskıcı atmosferine vurgu yapar. (<https://artifexinopere.com>)

Toplumcu gerçekçilik akımı, yaşamın bağlamından güç alarak ortaya çıkmıştır. Bu akım, toplumsal estetik mücadelelerin odak noktasını oluşturur. Toplumcu gerçekçi sanatçılar, estetik endişelerini sanatları aracılığıyla toplumsal olaylara yansıtmışlardır. Bu sanatçılar, dünyayı ve yaşamı dönüştürme amacı güderler (Kınalı, 2017). 1978 yılı, Aydın Ayan'ın siyasi sıkıntıları eleştirmek adına politik ve eleştirel toplumcu gerçekçilik çerçevesinde figüratif resimler ürettiği bir dönem olmuştur. Ayan, Türkiye'nin yaşadığı politik sapmaları ironik bir yaklaşımla resimlerine yansıtarak izleyicilere düşündürücü bir perspektif sunmuştur (Algın, 2021).

Aydın Ayan'ın eserleri, eleştirel bir perspektifle toplumsal sorunları ele alırken aynı zamanda estetik bir dilin kullanımında incelik göstermektedir. İzleyicisine sadece olayları değil, aynı zamanda olayların altında yatan duygusal derinlikleri ve toplumsal dokunun karmaşıklığını anlama fırsatı sunmaktadır. Ayan, sanatın toplumsal bir bilinç biçimi olduğuna olan inancını benimseyerek başta insan olmak üzere gerçeği anlatmayı hedefler ve bu şekilde çağın ve insanın tanıklığını yapmaktan keyif alır. Bu tanıklık süreci aynı zamanda eleştirel bir bakış açısını ve ironik bir tutumu da beraberinde getirmektedir (Milli, 2014).

Genel olarak bakıldığında toplumsal olayları sanat eserlerine başarıyla yansıtılması ve insanı sürekli eserlerinin merkezine alması Aydın Ayan'ın eserlerinin ötesinde bir toplumsal etkileşim yaratmasına olanak tanımıştır. Ayan'ın "Ala Karganın Sesi/V. Vereschagin'nin Ardından" adlı eseri, bu başarıya ulaşan çalışmalarından biridir. Sanat eserinde dikkat çeken kemik ve kuru kafataslarından oluşan piramit savaşın ve ölümün bir yığınının işaret ederken çevresindeki karga figürleri ise bu kaotik durumu daha da vurgular niteliktedir. Sanatçının seçtiği görsel dil savaşın ve silahlanmanın insanlık için taşıdığı tehlikeleri ön plana çıkarırken, aynı zamanda bu sorunların küresel bir ölçeğe yayılma potansiyelini de yansıtmaktadır.

Aydın Ayan, yaşadığı dönemin tanıklarından biri olarak eserlerine toplumsal olayları titizlikle yansıtır ve sanatıyla kurduğu iletişimde eleştirel gerçekçilik akımının izinden giderek toplumsal bağlamda derinlemesine bir bakış sunan önemli bir sanatçıdır. Ayan'ın eserlerinin sadece estetik bir ifade aracı olmanın ötesinde toplumun sosyal ve tarihsel dinamiklerini daha derinlemesine anlamaya yönelik bir çaba içerdiği söylenebilir.

3.2 Sanat Yapıtı İncelemelerinin Sonucunda Farklı Kuramların ve Yöntemlerin Sanat Eğitimi Alanlarına Katkıları

Sanat eğitiminin hayatımızda önemli bir yer tuttuğu ve gerekli olduğu konusunda kuşku yoktur. Sanat eğitimi, öğrencilerin yaratıcılığını geliştirmekte, estetik düşünce ve bilincini kazandırmaktadır. Ayrıca, bireyin sosyal ilişkilerinde iş birliği ve yardımlaşma ruhunu, birlikte bir şeyler yapmanın sevincini yaşatması bakımından da önemlidir ve gereklidir. Sanat, tarihsel süreç içinde değişen ve farklı yorumlara açık olan bir olgudur. Bu nedenle, sanat yapıtları sürekli olarak yeniden değerlendirilmeye ve farklı bakış açılarıyla incelenmeye ihtiyaç duyar (Ötgün, 2009).

Sanatı tartışmak, sanat eserinin yorumlanmasının yanı sıra eleştirel deneyimin de ayrılmaz bir parçası olarak kabul edilir. Sanat eleştirisi, sanatta gelişme ve büyüme için hayati bir değerlendirme aracıdır. Sanat eleştirmenleri sanat eserlerini analiz eder, değerlendirir, yorumlar ve inceler. Soyut olanı somuta çevirir veya ifade eder. Sanat eleştirisi formatlarının ortak noktası, adımların birbiri üzerine inşa edildiği, adım adım ilerleyen bir yaklaşımdır (Subramaniam, Hanafi ve Putih, 2016).

Sanat eğitimi, bireyleri sanat ve kültür alanlarında yetiştirme ve bilinçlendirme amacı taşır. Bu eğitim hem kuramsal hem de uygulamalı çalışmaları kapsar ve bazen sadece plastik sanatları değil, diğer sanat disiplinlerini de içerebilir. Sanat eğitimi süreci, uygulamalı çalışmaları içerdiği için yaratıcılığı etkiler. Bireye çok yönlü bir sanat eğitimi verildiğinde, dış dünyayı algılama biçimi değişir. Bunların sonucu olarak, bu birey daha yaratıcı, kendine güvenen, üretken ve çevresini olumlu yönde etkilemeye çalışan biri olabilir (Uysal, 2005).

Sanat eleştirisi, eğitim uygulamalarına birçok açıdan katkılar sunmaktadır. Terim olarak sanat eleştirisi, bir sanat eseri üzerinde ciddi ve objektif bir inceleme yapılması ve onun hakkında sistematik bir yargıya varılması sürecini ifade eder. Sanat eleştirisi aracılığıyla insanları, sanat yapıtlarının anlamı ve önemi hakkında bilgilendirmeyi ve eğitmeyi amaçlanır. Bu süreçte, sanat eleştirisi, kişilerin sanat anlayışlarını geliştirerek, kültürel ve toplumsal değerleri sanat eserleriyle ilişkilendirerek, daha derin bir beğeni duygusu oluşturmayı hedefler. Her ne kadar sanat eleştirisi hala felsefi açıdan tartışmalı bir kavram olsa da pratik anlamda sanat eserlerinin dilsel bir araştırması ya da sanatın daha derin bir anlamını keşfettiğimiz ve gözlem yollarımızı açıklığa kavuşturduğumuz sanat hakkında bir konuşmadır.

Öğrencilerin eleştirel bilgilerini geliştirmede sanat öğrenimine yönelik yaygın yaklaşımlardan biri onlara sanat eleştirisini öğretmektir. Böyle bir yaklaşımda, öğrencilere yalnızca eleştiri yapmanın uygun adımlarını öğrenmek değil, aynı zamanda doğrudan pratik stüdyo uygulamalarına taşıyabilecekleri uygun eleştiri yapma stratejilerini uygulamak da öğretilir (Subramaniam, Hanafi, ve Putih, 2016).

Sanat eleştirisini görsel sanat eserlerini analiz ederek uygulamak, bireyin algısını ve takdirini geliştirir, diğer insanlara karşı duygularını derinleştirir ve insanın insanlık düzeyini yükseltir. Estetik unsurlarla birleştiğinde, sanat eleştirisi estetik deneyim adı verilen bir kavramın gelişimini destekler. Bu yaklaşım, öğrencilere kendi kültürlerini, kendilerini ve diğerlerinin kültürlerini daha iyi anlama fırsatı sunar (Subramaniam, Hanafi, ve Putih, 2016). Tollifson (1990), sanat eleştirisinde yanıt yazmanın öğrencilere öğrenmede daha fazla derinlik sağladığını, sözel ve algısal yeteneklerini geliştirmelerine olanak sağladığını belirtir. Bunun yanı sıra, öğrencilerin yazılı eleştirisi, öğretmenin daha ayrıntılı rehberlik sağlamasına, kritik etkinliklerin daha iyi yönetilmesine ve değerlendirilmesine olanak tanır. Kısacası sanat eleştirisi sürecinde öğrenci gelişiminin değerlendirilmesini sağlar (Johnson ve Cooper, 1994).

Sanat yapıtını inceleme yöntemlerini bilmeyen öğrencilere, sanat yapıtını eleştirme görevi vermek, dersin adına ters düşmektedir. Sanat yapıtı uygulamaları, inceleme yöntemleri, sanat tarihi, çağdaş dünya sanatı ve Türk resim sanatı tarihini derinlemesine kavramadan, yüzeysel bilgiyle öğretmen adayından eleştiri yapmasını beklemek; sanatçıya, sanat yapıtına ve sanat eğitime saygısızlık olarak değerlendirilebilir (Öztürk, 2008).

Geleneksel sanat eğitimi uygulamaları, sanat öğrencilerinin hem pratik stüdyo çalışması hem de eleştirel bilgiyi içeren sanat üretimi konularını kapsayan yeteneklerini geliştirmelerini sağlar. Pratik beceriler, çizim, resim, fotoğrafçılık, mimari, grafik tasarım, iç tasarım gibi alanlarda doğrudan uygulamalı çalışmalarla edinilirken, eleştirel bilgi ise sanat tarihi, estetik, sanat eleştirisi gibi teorik konular aracılığıyla kazandırılır. Sanat eğitimi, öğrencilerin sadece bu iki bileşene aşına olmalarını değil, aynı zamanda bu iki alanın birleştiği noktaları da kavramalarını gerektirir. Yani öğrenciler, sanatsal yeteneklerini geliştirirken aynı zamanda sanatla ilgili konuşma ve yazma becerilerini de edinmelidirler (Subramaniam, Hanafi, ve Putih, 2016).

Sanat okuryazarlığı, günümüzde önem kazanan bir kavramdır. Bu kavram, genel olarak yaşamı anlama ve sosyal ilişkilere anlam yükleme yeteneğiyle ilgilidir. Son zamanlarda sadece dil ile sınırlı kalmayıp çeşitli yetenekler ve özellikler kazandıran bir nitelik haline gelmiştir. Sanat okuryazarlığı, kişilere duygu ve düşüncelerini geliştirme, yaratıcı düşünme becerileri kazanma fırsatı sunar. Bu becerilerin çeşitliliği ve gelişim süreci her insan için farklılık gösterir çünkü her birey, kavramları kendi bilgi, beceri ve deneyimleriyle yorumlar ve anlamlandırır. Sanat okuryazarlığı, küreselleşen dünyada yerel ve uluslararası sanat arasında bağ kurma yeteneği ve sanatla ilgili bilgiye erişme becerisini ifade eder. Ayrıca, kişisel duyguları ve düşünceleri evrensel sanat diliyle ifade etme yeteneği olarak da tanımlanabilir (Yaşar, 2022).

Günümüz çağdaş sanat eğitimi, sanatsal etkinliklerin ve yaratıcılığın doğasını anlama ve benimseme üzerine odaklanırken, öğrencilere düşünce ve hareket özgürlüğüyle ilgili olanakları öğretmeyi amaçlar. Bu etkinliklerde duysal, duyusal, bilgisel ve entelektüel yeteneklere dayalı sanatsal becerilerin geliştirilmesine odaklanırken, gözlem ve ayırım yapma yeteneklerinin kazandırılması önemlidir. Ayrıca, öğrencilerin sanat yapıtlarını değerlendirebilmeleri için sanat tarihi, estetik ve sanat eleştirisi gibi alanlarda yeterli bilgiye sahip olmaları sağlanır. Bu süreç, öğrencilerin araştıran, sorgulayan, özgür düşünen, katılımcı, sorumluluk sahibi ve üretken bireyler olarak yetiştirilmesini hedefler (Sabancı, 2014).

Bir insanın sanat yapıtları okur-yazarı olabilmesi için, sanat yapıtlarını inceleme ve analiz etmeyi öğrenmesi gereklidir. Bu, “yaparak yaşayarak öğrenme” şeklinde tanımlanabilir; ancak sanat okuryazarlığı, bu genel ifadeyi daha özelleştirerek anlamlandırmayı gerektirir. Sanat yapıtı, ancak yaratıldıkça, yapılırken ve deneyimlenerek öğrenilir. Bu süreç, bir amacı değil, öğrenme ve keşfetme sürecini ifade eder. Sanat, bireyi yalnızca bir ürün elde etmeye değil, aynı zamanda ifade biçimlerini geliştirmeye yönlendirir. Atölye eğitimi, bu bağlamda kişiye özel bir eğitim sunar çünkü her birey kendi yaratıcı potansiyelini ve yeteneklerini özgün bir biçimde keşfeder (Öztürk, 1998).

Sanat okuryazarlığı, bireylerin sanatsal açıdan eksikliklerini giderme, araştırma yapma ve sanatsal birikimlerini çalışmalarına aktarma becerisini geliştirir. Görsel sanatlar, tiyatro, müzik ve dans gibi geniş bir sanat çevresini anlama ve katkıda bulunma yeteneği olarak da değerlendirilir. Sanat okuryazarlığı,

bireylerin sanatsal ifadeleri, sembolleri ve metaforları anlama yeteneğiyle birlikte, sanatın farklı diller arasında aktif iletişim kurma ve iç dünyayı zenginleştirme potansiyelini vurgular. Sanat, yaratıcılık, tasarım yeteneği ve eleştirel düşünme becerilerini geliştiren önemli bir unsurdur ve sanat okuryazarlığı bu özellikleri anlama, yorumlama ve değerlendirme konusunda önemli bir rol oynar (Yaşar, 2022).

Sanat yapıtı okur-yazarlığı yerine, estetik yargıyı vurgulayan veya öğrenciyi sonuçta bir yargı belirtmeye zorlayan dört aşamalı sanat eleştirisi yöntemi, sanatçı ve sanat yapıtını yalnızca yüzeysel bilgiyle eleştirmeyi teşvik etmektedir. Panofsky (1995, 27) “Amacımız yargılar değil, vargılar olmalıdır” demiştir. Dört aşamalı sanat eleştirisi yöntemi, Erwin Panofsky’nin üç aşamalı ikonografik ve ikonolojik yapıt inceleme yöntemi ile Hartman’ın yeni ontolojik yapıt inceleme yöntemindeki plastik nesneyi dört aşamada ele alan teorinin çarpıtılmış bir versiyonu olarak görülmektedir. Sanatçının ve sanat yapıtının kendine özgü açıklayıcı, yorumlayıcı, arındırıcı, eğitici ve eleştirici bir dili vardır. Sanat yapıtını eleştirmek yerine, öncelikle sanatçının eserde doğa, insan ve toplumu yorumlayan ve eleştiren özgün dilini yakalama yöntemlerini öğrenmek ve öğretmek gerekmektedir (Öztürk, 2008)

Günümüzde, estetik eğitim daha çok ilköğretim ve ortaöğretim düzeyindeki görsel sanatlar dersleriyle sınırlıdır. Ancak, sanat öğrenimi, sadece ürün odaklı uygulama çalışmalarından ibaret değildir, aynı zamanda bireyin bilişsel, duygusal, görsel ve bedensel katılımını gerektiren karmaşık ve zaman alıcı bir süreçtir. Öğrenme süreci, çocuğun sanatla ilgili bilgi ve kavramları, kültürel ve estetik boyutlarıyla içselleştirebileceği bir süreçtir (Karabulut, 2010). Bu süreç, sadece resim yapma gibi pratik uygulamalarla sınırlı değildir. Aksine, öğrenme, bireyin sanat eserlerini gözlemleme, analiz etme, yorumlama ve yaratıcılığını geliştirme sürecini içerir. Bu süreçte, öğrenciler sadece görsel becerilerini değil, aynı zamanda eleştirel düşünme yeteneklerini, duygusal ifade kapasitelerini ve kültürel farkındalıklarını da geliştirirler.

Sanat eğitiminde sanat kuramcılarının ayrıntılı soruları, çocukların sanat eserlerini daha iyi anlayıp kavramalarına ve değerlendirmelerine yardımcı olan bir rehber görevi görür. Bu sorular sayesinde çocuklar, bir sanat eserini yalnızca yüzeysel olarak değil, anlam ve içerik bakımından da inceleme fırsatı bulurlar. Aynı şekilde, öğretmenin yönelttiği sorular da çocukların sanat yapıtlarını ayrıntılı gözlemlmelerine, ayrıntıları fark etmelerine, hissettikleri duyguları ifade

etmelerine ve eserinin verilmesini istediği mesajları anlamalarına yardımcı olur. Bu süreç, çocukların sanata yönelik düşüncelerini ve ifade yeteneklerini geliştirirken, aynı zamanda eleştirel bakış açılarını geliştirir.

Sanat analizi, diğer dönemlerin sanatlarından ziyade modern ve çağdaş sanata odaklanma eğilimindedir. Tarihsel bir bağlamda sanatla ilgilenen sanat tarihinin aksine, tarihsel bir metodolojinin sıklıkla uygulanmadığı günümüz bağlamında sanatla ilgilenir. Sanat eserleri incelemeleri, sanat eserlerinin değerlendirilmesi ve anlaşılması için kullanılan bir araçtır. Eleştiri, eserin niteliklerini, sanatçının niyetlerini ve eserin bağlamını anlamak için çeşitli yöntemler ve yaklaşımlar kullanır.

1960'lardan bu yana sanat eleştirisi, konu-merkezli bir yaklaşımla ele alınmış ve *sanatçı*, *yapıt*, *alımlayıcı* ve *toplum* merkezli yaklaşımlar öne çıkmıştır. Geleneksel sanat eleştirisi Feldman'ın önerisine göre, resim sanatında eserin incelenmesinde pedagojik eleştiri olarak adlandırılan farklı yaklaşımlar önerilir. Bu aşamalar betimleme, çözümleme, yorum ve yargı şeklinde sıralanır. Ancak, bu yaklaşımın yetersiz olabileceği tartışmalıdır, çünkü sanat eseri sadece görsel sunumla sınırlı değildir ve daha kapsamlı bir perspektife ihtiyaç duyar. Bir yapıtı derinlemesine incelemek için, Biçem Tarihi, Semboller Tarihi, Mitoloji ve Dinler Tarihi gibi bilimsel argümanlara başvurmak önemlidir (Panofsky, 2012. Akt. Öztürk, 2005). Bu disiplinler, yapıtın biçimsel özellikleri, sembolik anlamları, mitolojik ve dini bağlantıları hakkında aydınlatıcı bilgiler sunar. Bu bilim dalları, yapıtın içsel derinliklerini anlamamıza ve yorumlamamıza yardımcı olarak ortak bir düzlemde buluşur. Bu şekilde, yapıtın estetik, sembolik ve kültürel değerleri daha kapsamlı bir şekilde değerlendirilebilir. Sonuç olarak, sanat eserlerinin kapsamlı bir şekilde eleştirilebilmesi için daha geniş bir bakış açısının benimsenmesi gerekmektedir (Ülger, 2021).

Sanat biliminin derinliklerine inildiğinde, her yapıtın, dönemin ve akımın özel inceleme alanları olduğu görülür. Bu alanlar, sanat bilimi kuramcılarının geliştirdiği yapıt inceleme kavramlarıyla belirlenir ve örneklerle desteklenir. Bu bilimsel bakış açısı, sanat bilimi dersleri veren öğretim elemanlarının dogmatik yaklaşımlarını engeller ve onları bilimsel yöntemlerle yapıt incelemeleri yapmaya teşvik eder. Örneğin, Klasik-Barok yapıtlarını incelemek için, H. Wölfflin'in beş aşamalı formalist-biçimci kuramını es geçerek, dört aşamalı ezberci yöntemin

klasik-barok yapıtlarını çözümlemede yetersiz olduğu bilimsel bir gerçektir (Öztürk, 2005).

YÖK Resim-İş Öğretmenliği lisans programının içerisinde alan eğitimi seçmeli dersler başlığı altında işlenmekte olan sanat analizi dersi, sanat kuramları çerçevesinde sanat eserlerini analiz ederek eleştirel düşünme becerilerini geliştirmeyi amaçlar. Bu ders, öğrencilere sözlü ve yazılı olarak sanat eserlerini yorumlayabilme yeteneği kazandırırken, çağdaş sanat eserlerine ilişkin felsefi düşüncelerini de geliştirmelerini teşvik eder. Ders genellikle karşılıklı tartışmalarla işlenir ve bu tartışmaların etik kurallara uygun şekilde yürütülmesi sağlanır. Ayrıca, sanat eleştirisinin görsel sanatlar eğitimindeki önemi ve yeri üzerinde de durulur, öğrencilere sanat eserlerini derinlemesine anlama ve değerlendirme yetisi kazandırır (<https://www.yok.gov.tr>).

YÖK-Dünya Bankası projesi olarak 1998’den beri uygulanmakta olan Eğitim Fakülteleri Güzel Sanatlar Eğitimi programı, Amerikalıların dört aşamalı sanat eleştirisi sistemi olarak sunduğu ancak derinlikten yoksun bir yapıt inceleme yöntemidir. Bu sistem, tanımlama-betimleme, çözümleme, yorumlama ve yargı adımlarını içerir ancak Panofsky’nin önerdiği ikonografik ve ikonolojik yapıt inceleme yönteminin derinliğini sağlamaz. Panofsky’nin aşamaları olan ön ikonografik betimleme, ikonografik çözümleme ve ikonolojik yorum adımları, yapıtın içsel anlamını açıklamaya yönelik bilimsel yöntemleri gerektirir. Ancak dördüncü aşamada, “yargı” yerine daha doğru bir ifade olan “vargı” kavramını kullanarak yapıt analizleriyle, kuram ve yöntemleri gibi bilimsel metotlarla ele almak gerekmektedir (Öztürk, 2005).

YÖK tarafından Haziran 2007’de yapılan güncellemeyle “Sanat Eğitimi Kuramları” ders programımıza eklenmiştir. Ancak bu eklemenin “Sanat Eleştirisi Kuramları” dersine dönüştürülmesi riski, sadece teorik ve ezberci bir yaklaşımı çağrıştıracaktır. Bu durumdan kaçınmak ve geçmişte yapılan hataları tekrarlamamak için, kuramların sanat yapıtlarıyla uygulamalı ve karşılaştırmalı olarak açıklanması önceliklidir. Yeni programın “Sanat Eleştirisi Kuramları” ile zenginleştirilmiş gibi gösterilmesine rağmen, ders saatinin kısaltılması anlaşılabilir bir çelişki olarak değerlendirilmektedir. On yıllık deneyimler, ders adının “Sanat Yapıtı İnceleme Yöntemleri” olarak değiştirilmesi gerektiğini göstermektedir (Öztürk, 2008).

Görsel Sanatlar Eğitimi alanındaki zorluklar, Türkiye’de eğitim sisteminin genel zorluklarından etkilenmektedir. Ders isimlerinin içeriğe uygun olmaması,

müfredat programındaki ders saatlerinin yetersizliği, alanında uzmanlaşmış öğretmen eksikliği, yeterli fiziksel koşulların sağlanamaması ve sınıflardaki yüksek öğrenci sayıları gibi faktörler, sanat eğitiminin etkin bir şekilde verilmesini zorlaştırabilmektedir. Bu durumda, öğrencilerin sanatın derinliklerini keşfetmesi ve anlaması için gerekli olan ortam ve imkânlar yetersiz kalmaktadır.

Özellikle görsel sanatlar eğitiminde, öğrencilerin yaratıcılıklarını geliştirebilmeleri ve sanat eserlerini anlamlandırabilmeleri için uzman öğretmenler, uygun müfredatlar ve yeterli materyaller gereklidir. Ancak mevcut koşullar altında bu gereksinimlerin tam olarak karşılanamaması, öğrencilerin sanatla olan etkileşimlerini kısıtlamakta ve sanat eğitiminin derinlikli ve nitelikli bir şekilde verilmesini engellemektedir. Bu zorluklarla başa çıkmak için eğitim sisteminde yapısal değişiklikler, daha fazla kaynak sağlanması ve sanat eğitime daha fazla önem verilmesi gerekmektedir. Ayrıca, öğretmenlerin sürekli olarak kendilerini geliştirmesi ve öğrencilerin farklı öğrenme ihtiyaçlarına uygun yöntemler geliştirmesi de önemlidir. Bu şekilde, sanat eğitimi alanındaki zorluklar aşılabilir ve öğrencilerin sanata olan ilgisi ve anlayışını arttıracakđ düşünölmektedir.

Sanat yapıtı incelemesi, çeşitli yaklaşımların kullanılabileceği bir alanı ifade eder. Bu alan, farklı teorik çerçevelerden yararlanarak yapılan analizlerin bir araya gelmesine olanak tanımaktadır. Bu da sanat eserlerini farklı perspektiflerden değerlendirmemizi sağlamaktadır. Bu çok yönlü yaklaşım, bir yapıtı sadece estetik özellikleriyle değil, aynı zamanda sanatçının niyetleri, tarihsel bağlamı, kültürel etkileri ve diğer faktörlerle birlikte ele almamızı sağlamaktadır. Böylece, sanat eserleri derinlemesine incelenebilir ve çok katmanlı anlamlarla zenginleştirilebilir.

Sanat eserlerinin zenginliği ve anlamı, farklı kuramsal yaklaşımların kullanılmasıyla daha derinlemesine anlaşılabilir. Bu bağlamda, her bir eserin farklı bir kuram veya bakış ağıısıyla incelenmesi, sanatın çok yönlü doğasını ve evrensel niteliğini ortaya koyar. Ayrıca, sanat eserlerinin algılanması ve değerlendirilmesinde önemli olan estetik zevkin, sanatın anlamını anlamak için kritik bir unsur olduğu unutulmamalıdır. Bu nedenle, sanatın yaratılmasından değerlendirilmesine kadar gečen sürecin, sanat zevkine sahip bir ruhun perspektifinden ele alınması gerekir.

Sanat eğitiminin hızla gelişebilmesi ve önemli bir yerde durabilmesi, Türkiye'nin eğitim gündeminden düşmemesiyle yakından ilişkilidir. Bu nedenle çağdaş Türk eğitim sisteminde, bilim ve teknik eğitimiyle birlikte sanat eğitime

de eşit ölçüde önem verilmelidir (San, İ. 2001). Bu, hem öğrencilerin çok yönlü gelişimine katkı sağlar hem de kültürel zenginliğin korunması ve sanatın toplumda hak ettiği yeri alması açısından büyük bir önem taşır. Sanat eğitiminin eğitim gündemine gereğince yer alması, sadece sanatın kendisiyle sınırlı değildir. Aynı zamanda sanatın öğrencilerin yaratıcılığını, eleştirel düşünme becerilerini ve duygusal zekâlarını geliştirmesini destekler. Bu da geleceğin yetişkinleri olarak daha donanımlı, estetik duyarlılığa sahip bireylerin yetişmesine katkı sağlar. Özellikle çağdaş dünyada sanatın ve sanatçının değeri giderek artmakta ve toplumların kültürel kimliğinde belirleyici bir rol oynamaktadır. Dolayısıyla, sanat eğitimi eğitim gündemimizdeki yerini güçlendirerek hem bireylerin hem de ülkenin kültürel ve sanatsal mirasını koruyarak geleceğe taşıyabiliriz.

Sanat eleştirisi dersinde öğrencilere sunulan farklı sanat eleştirisi kuram ve yöntemleri, öğrencilerin sanat eserlerini daha derinlemesine analiz etmelerini sağlar. Bu kuramların ayrıntılı bir şekilde ele alınması, öğrencilere çeşitli perspektiflerden bakma becerisi kazandırır ve sanat eserlerini çok yönlü bir şekilde değerlendirmelerine olanak tanır.

4. TARTIŞMA

Bu çalışmada, sanat eserlerinin daha derinlemesine incelenmesi ve anlaşılması amacıyla farklı kuramsal yaklaşımların kullanılmasının gerekliliği ve önemi vurgulanmıştır. Özellikle ölüm ve mezarlık teması üzerinden yapılan incelemeler, her bir yöntemin sanat eserlerini anlamlandırmada sunduğu özgün katkılar sunmaktadır. Ontolojik yapıt inceleme kuramı, imgelerin varlık ve gerçeklikle ilişkisini anlamada önemli bir araç olurken, ikonografik ve ikonolojik yapıt inceleme kuram ve yöntemi ile semboller ve görsel dilin derin anlamlarını çözmede etkili olmuştur. Ekspresyonist ve dışavurumcu kuram ve yöntemi, sanatçının duygusal ifadelerini anlamada rehberlik ederken, psikanalitik incelemeyle, eserlerde gizli kalan duygusal ve psikolojik katmanları açığa çıkarmada önemli bir işlev görmüştür. Bununla birlikte, toplumcu gerçekçi yaklaşım, sanat eserlerini toplumsal sorunları ve çatışmaları anlamada güçlü bir araç olarak konumlandırmıştır. Bu bağlamda, kuramsal yaklaşımların çeşitliliği, sanat eserlerinin yalnızca estetik nesneler olarak değil, aynı zamanda çok katmanlı birer ifade aracı olarak değerlendirilmesine olanak tanımıştır.

Sanat eğitimi, bireylerin estetik, eleştirel ve yaratıcı düşünme becerilerini geliştirmeyi hedefleyen çok yönlü bir disiplindir. Bu bağlamda, sanat yapıtlarının analiz edilmesi, öğrencilerin yalnızca sanatı anlamalarını değil, aynı zamanda tarihsel, toplumsal ve bireysel bağlamları kavrayarak çok boyutlu bir bakış açısı geliştirmelerini sağlar. Sanat yapıt inceleme yöntemlerinin eğitime entegre edilmesi, öğrencilerin sanat eserlerini yalnızca yüzeysel bir estetik değerlendirme ile sınırlı kalmadan, daha derin anlamlar, değerler ve bağlantılar kurmalarına olanak tanır. Bu yöntemler, öğretmen adaylarının farklı teorik yaklaşımlar ve disiplinler arası perspektiflerle eserleri inceleme yetkinliği kazanmaları açısından kritik bir rol oynar.

Sanat yapıtı inceleme yöntemleri, öğretmen adayı öğrencilere sanat eserlerini farklı düşünürlerin perspektiflerinden ele alarak çeşitli anlayışlarla ve duyarlılıklarla değerlendirme becerisi kazandırmayı amaçlar. Bu yöntemler, ontolojik, yansıtmacı, biçimci-üslupçu, içerikçi, ikonografik ve ikonolojik, toplumcu gerçekçi, psikoanalitik, dışavurumcu, yapısalci, kurumsalcı ve popülist yaklaşımlar şeklinde irdelenir. Ders, pratik sanatçı deneyimine sahip atölye hocaları tarafından verilmeli ve öğrencilere sanat eserlerinin teknik ve malzeme gibi pratik

yönleriyle de ilgilenme fırsatı sunmalıdır (Öztürk, 2008). Tezimiz bağlamında, incelediğimiz yöntemlerle öğretmen adayları sanat yapıtlarını derinlemesine analiz edebilme yeteneği geliştirerek sanatsal yetilerini daha ileri düzeye taşıyabilirler.

İncelemesini yapmış olduğumuz örneklerden hareketle Ontolojik kuram, sanat eleştirisinde sanat eserlerinin varoluşsal boyutlarını ve içsel anlamlarını anlama çabasıyla öne çıkar. Bu kuram, sanat eserlerini sadece estetik veya biçimsel özellikleriyle değil, aynı zamanda onların derinlemesine anlamları ve sanatçının varoluşsal endişelerini ifade etme biçimleri üzerinden de değerlendirir. Ontolojik kuram, estetik ve felsefe derslerinde sanatın doğası ve anlamı üzerine derinlemesine düşünmeyi teşvik edebilmektedir. Bu sebeple üniversite ve yüksek lisans sanat derslerinde ontolojik kuram uygulanmalarıyla öğrencilerin sanat eserlerini boya, doku, renk gibi özelliklerini daha derinlemesine anlamalarını ve bu eserler üzerinden felsefi ve varoluşsal sorgulamalar yapmaları sağlanır. Özellikle sanat tarihi, estetik, felsefe, yaratıcı sanat ve sanat eleştirisi gibi derslerde ontolojik kuramı kullanılarak öğrencilerin eleştirel düşünme becerilerini geliştirebilir. Bu sayede, öğrencilerin hem sanatsal hem de felsefi açıdan zengin bir eğitim deneyimi yaşayabileceği düşünülmektedir.

Ontolojik kuram, sanat tarihi derslerinde kullanılarak, belirli dönemlerin ve sanat akımlarının derinlemesine analiz edilmesini sağlar. Öğrenciler, özellikle soyut veya sembolik sanat eserleri üzerinden bu dönemlerin varlık yapısını ve sanatçının ontolojik bakış açısını nasıl ifade ettiğini keşfedebilirler. Örneğin, soyut sanat eserleri incelenerek, sanatçının içsel dünyasını ve varlığın anlamını nasıl yapılandığı tartışılabilir. Sembolik sanat eserleri üzerinden, sembollerin ontolojik anlamları ve sanatçının bu semboller aracılığıyla hangi varlık durumlarını veya gerçeklik algısını iletmeye çalıştığı analiz edilebilir.

Erwin Panofsky'nin İkonografik ve İkonolojik Yapıt İnceleme Kuramı, sanat eğitime derinlikli ve çok yönlü bir bakış açısı sağlar. İkonografik yaklaşım, bir sanat eserinde bulunan sembollerin ve imgelerin tanınması ve yorumlanmasına odaklanırken, ikonolojik yaklaşım bu sembollerin ve imgelerin tarihsel, kültürel ve toplumsal bağlamlarını anlamaya yöneliktir. Bu kuram, öğrencilere sanat eserlerini yalnızca estetik açıdan değil, aynı zamanda içeriği ve anlamıyla da ele almayı öğretir. Örneğin; öykü ile resim arasındaki kopmaz bağın olduğunu kavrayabileceği fakat dört aşamalı sanat eleştirisi (betimleme, çözümleme, yorumlama, yargı) ile bağ kuramadığı gözlenir. Ayrıca, Panofsky'nin kuramı, öğrencilere eleştirel

düşünme becerileri kazandırır. Bir sanat eserini incelerken, öğrencilerin farklı yorumlar yapma ve bu yorumları desteklemek için kanıtlar sunma becerileri gelişir.

Öğrenciler, bir eserin içerdiği sembollerin ve imgelerin analiz edilmesiyle başlayarak, bu sembollerin ve imgelerin hangi döneme, kültüre veya sanat akımına ait olduğunu belirleyebilirler. Bu sayede öğrenciler, bir eserin anlamını daha derinlemesine kavrarlar ve sanatın tarih boyunca nasıl evrildiğini ve değiştiğini anlamaya başlarlar. Bu bakış açısı, öğrencilerin sanat eserlerini daha derinlemesine anlamalarını ve bu eserlerin hangi tarihsel, kültürel veya toplumsal bağlamlarda ortaya çıktığını kavramalarını sağlar. Öğrenciler, bir eserin içerdiği sembollerin ve imgelerin çevrelerindeki kültürel, politik veya sosyal olaylarla nasıl ilişkilendirilebileceğini düşünebilirler. Bu da öğrencilerin sanat eserlerini sadece estetik olarak değil, aynı zamanda içerdikleri mesajlar ve anlamlar açısından da değerlendirmelerine olanak tanır.

Öğretmen adayları öğrencilerin, sanatçının ve yapıtının içeriğindeki sessiz eleştiriyi duyma, hissetme ve anlama becerisi önceliklidir. Brugel'in "Körler" ve Osman Hamdi Bey'in "Kaplumbağa Terbiyecisi" gibi eserlerdeki kara mizahı ve derin eleştiriyi anlayamayanların, bu yapıtları popülist ve basit bir dille eleştirmeye hakları olmadığını vurgulamak önemlidir. Bir sanat eğitimcisi olarak, öğretmen adayları öğrencilere özellikle bu kültürel değerleri öğretmek, gelecek için büyük önem taşır. Poussin'in (Lhote, 2000:33) ifadesiyle, sanat yapıtlarının görünmeyen derinliğine dikkat çekmek, bu yapıtların hızla anlaşılabilir şeyler olmadığını hatırlatır (Akt. Öztürk, 2008).

Panofsky'nin kuramı, öğrencilere sanat eserlerini birer belge olarak görmelerini sağlar. Sanat eserlerinin sadece görsel estetik özelliklerine değil, aynı zamanda içerdikleri semboller aracılığıyla ilettikleri mesajlara odaklanır. Bu yaklaşım, müze eğitimiyle doğrudan bağlantı kurularak öğrencilere önemli bir perspektif sunacağı düşünülmektedir. Müze eğitimi, öğrencilere sanat eserlerini yerinde inceleme ve eserlerin içerdiği semboller ile imgelerin derinlemesine analiz edilmesi fırsatı verir. Öğrenciler, müzelerde sergilenen eserlerin hangi döneme, kültüre veya sanat akımına ait olduğunu belirlemek için Panofsky'nin ikonografik ve ikonolojik yöntemlerini kullanabilirler.

Bu yöntemler sayesinde öğrenciler, eserlerin içsel anlamını ve tarih boyunca sanatın nasıl evrildiğini ve değiştiğini daha iyi kavrayabilirler. Öğrencilerin müze ortamında, sanat eserlerini çevreleyen kültürel, politik veya sosyal bağlamlarla

ilişkilendirme yetenekleri gelişir. Bu süreç, öğrencilerin sanat eserlerini sadece estetik değerleri açısından değil, aynı zamanda içerdiği mesajlar ve anlamlar açısından da değerlendirmelerine olanak tanır. Örneğin, bir müzede sergilenen bir tabloyu incelerken, öğrenciler eserin dönemin toplumsal olaylarıyla, politik durumlarıyla veya kültürel normlarıyla yapıt karşısında heyecan, yapıtın orijinal rengini, tuvalin boyanın dokusunu, fırçanın sakinliğini, hızını, ressamın heyecanı nasıl ilişkilendirilebileceğini düşünebilirler. Böylece, öğrenciler sanat eserlerinin ardındaki daha derin ve çok katmanlı anlamları keşfederler.

Ekspresyonist-Dışavurumcu yapıt inceleme kuramı, “*Ne duyuyorsunuz ne hissediyorsunuz*” sorularıyla görsel sanatlar eğitiminde öğrencilere duygusal ve kişisel ifadenin önemini vurgular. Bu kuram, sanat eserlerinin yaratım sürecinde sanatçının iç dünyasından doğan duyguların ve düşüncelerin dışavurumu üzerine odaklanır. Öğrenciler, bu yaklaşımı kullanarak sanat eserlerini yalnızca görsel olarak değil, aynı zamanda sanatçının duygusal durumunu, düşüncelerini ve deneyimlerini de anlamaya başlarlar. Bu yaklaşım, öğrencilere kendi duygularını ve deneyimlerini ifade etme cesareti kazandırırken, aynı zamanda sanat eserlerini yaratırken kişisel bir anlam ve anlatı oluşturma fırsatı verir. Bu bakış açısı, öğrencilerin sanatın gücünü keşfetmelerine ve kendi iç dünyalarını sanat aracılığıyla ifade etmelerine yardımcı olur. Ayrıca, sanat eserlerini inceleyerek farklı duygusal ifadelerin ve deneyimlerin çeşitliliğini anlamalarını sağlar, böylece empati yeteneklerini güçlendirir ve sanatın evrensel diliyle bağlantı kurmalarına olanak tanıyabilir.

Öğrenciler, bu yaklaşımı kullanarak sanatın sadece estetik bir ifade aracı olmadığını, aynı zamanda kişisel deneyimlerin, duyguların ve düşüncelerin ifade edildiği bir alan olduğunu anlamaya başlarlar. Görsel sanatlar eğitiminde öğrencilere duygu ve ifade özgürlüğü üzerine bir perspektif sunar. Bu sayede öğrenciler, sanat eserlerinin yaratılma sürecinde sanatçının duygusal durumunu, içsel çatışmalarını ve düşünsel süreçlerini de görmeye başlarlar. Öğrenciler, farklı teknikler ve materyaller kullanarak kendi duygularını ve düşüncelerini sanat eserlerine dönüştürme becerisi kazanırlar. Bu da öğrencilerin özgün ve kişisel bir sanat dilini geliştirmelerine olanak sağlar. Örneğin, boya, pastel, mürekkep, kil, dijital araçlar gibi çeşitli malzemelerin kullanımı, öğrencilere geniş bir ifade yelpazesi sunabilir.

Sigmund Freud'un Psikanalitik yaklaşımıyla yapıt incelenmesi, görsel sanatlar eğitimine derinlemesine bir anlayış ve yaratıcı bir perspektif kazandırabilir. Psikanalizin temel kavramları olan bilinçdışı, iç çatışmalar ve semboller, sanat eserlerinin analizinde önemli bir rol oynayabilir. Bu kuram sanat eğitime yansısı olarak öğrencilere sanat eserlerini sadece yüzey düzeyinde değil, aynı zamanda altında yatan duygusal ve psikolojik katmanları da anlama fırsatı sunar. Örneğin, bir sanatçının eserlerindeki semboller ve motifler, bilinçdışındaki arketiplere, iç çatışmalara ve kişisel deneyimlere birer yansıma olabilir. Bu yaklaşım, eğitim ve öğretimin her düzeyinde çeşitli uygulama alanlarında kullanılabilir ve psikodinamik sanat terapisi açısından da önemli katkılar sunar. Öğrenciler, sanat eserlerindeki semboller, motifleri ve renkleri analiz ederek bilinçdışı düşünceleri ve duygusal deneyimleri keşfedebilirler. Örneğin, bir resimdeki sembollerin bilinçaltındaki arketipik anlamları tartışılabilir.

Psikanalitik bakış açısının sanat terapisi üzerindeki katkıları, okul öğrencilerinin duygusal ve sosyal gelişimini desteklemek için çeşitli uygulama önerileriyle güçlendirilebilir. Sanat eserleri, bilinçdışı düşüncelerin ve duyguların yansıması olarak görülebilir ve psikanalitik yaklaşım bu yönüyle öğrencilere derinlemesine bir içgörü sağlar. Eğitim ortamlarında öğrenciler, resim, heykel veya diğer sanat alanlarıyla kendi deneyimlerini, korkularını, arzularını ve çatışmalarını ifade edebilirler. Öğrencilere duygularını ifade etmeleri için farklı sanat materyalleri ve teknikleri sunulabilir. Ressam ya da heykeltıraş gibi sanatsal faaliyetler aracılığıyla öğrenciler, bilinçdışı düşünceleri ve duygusal deneyimleri daha kolay ifade edebilirler. Örneğin, bir resimdeki sembollerin veya renklerin bilinçdışındaki arketipik anlamlarını tartışarak öğrencilerin eserlerin altında yatan derin anlamları görmeleri teşvik edeceği düşünülebilir. Sanat eserlerinin içerisindeki çelişkili duyguları ve iç çatışmaları nasıl ifade ettiğini anlamaları için örnekler sunulabilir.

Toplumcu Gerçekçi Yapıt İnceleme Kuram ve Yöntemi ile, sanat eğitimi alan öğrencilere somut bir yol haritası sunar ve sanat eserlerini toplumsal bağlamlar içinde değerlendirmelerine yardımcı olabilir. Sanatçıların eserlerini incelemek ve toplumun farklı kesimlerini, özellikle de işçi sınıfını ve emekçileri nasıl temsil ettiklerini gösteren örnekler sunulabilir. Toplumcu gerçekçi bakış açısıyla 20. yüzyılın başlarındaki sanayileşme ve işçi hareketleri yorumlanarak bu sanat hareketinin doğuşunu anlamak için önemli tarihsel olaylar olarak ele alınabilir.

Öğrenciler, bu dönemde üretilen sanat eserlerini inceleyerek, sanatçıların işçi sınıfını ve emekçileri nasıl temsil ettiklerini görebilirler. Bu örnekler, öğrencilerin sanatın toplumsal ve politik işlevlerini anlamalarını ve sanatın toplumsal değişimdeki rolünü görmelerini sağlar. Örneğin, bir resim dersinde öğrencilere, toplumcu gerçekçi hareketin temel prensipleri ve bu hareketin temsil ettiği idealler hakkında bilgi verilebilir. Bu örnekler, öğrencilerin sanatın toplumsal ve politik işlevlerini anlamalarına olanak sağlar ve onları sanatın toplumsal değişim ve adalet için bir araç olarak nasıl kullanabileceklerini düşünmeye teşvik edebilir. Bu şekilde, sanat eğitimi alan öğrencilere toplumsal bilinç ve duyarlılık kazandırarak, sanatın toplumsal değişimdeki rolünü anlamalarına ve kendi sanatsal ifadelerinde bu idealleri yansıtmalarına yardımcı olabilir. Bu kuram, sanat eğitimi alan öğrencilere somut bir yol haritası sunarken, disiplinler arası yaklaşımın bir parçası olarak sosyal bilimler derslerine de uygulanabilir.

Disiplinler arası yaklaşımla, sanat eğitimi ve tarih, sosyoloji, siyaset bilimleri gibi sosyal bilimler dersleri arasında bağlantılar kurulabilir, böylece öğrenciler geniş bir perspektif kazanırlar. Bu açıdan bakıldığında toplumcu gerçekçi yapıt inceleme kuramıyla disiplinler arası projelerle öğrencilerin sanat ve sosyal bilimler arasındaki bağlantıları keşfetmelerini teşvik edebilir. Örneğin, öğrenciler bir sanat eseri yaratarak, bu eserin toplumsal ve politik bağlamını araştırabilir ve bu bağlamda bir analiz sunabilirler. Bu tür projeler, öğrencilerin eleştirel düşünme becerilerini geliştirdiği ve sanatın toplumsal değişimindeki rolünü anlamalarına yardımcı olduğu gözlemlenmiştir.

5. SONUÇ ve ÖNERİLER

5.1 Sonuç

Ölüm, yaşamın doğal bir sonucu olarak kabul edilir ve insanlar bu gerçeği anlamak ve ifade etmek için çaba gösterirler. Sanat, duygusal ve düşünsel karmaşıklıkları ifade etmenin bir aracı olarak hizmet eder. Ölüm, insanların hayatın geçiciliğini anlamalarına ve değerlerini sorgulamalarına yardımcı olabilecek önemli bir sembol olarak kabul edilir. Ayrıca, ölüm insanların korkularını, endişelerini ve acılarını ifade etmek için güçlü bir araç olabilir. Sanat, bu tür duygusal ve felsefi konuları ele almanın yanı sıra ölümün anlamını keşfetmek ve varoluşsal soruları sorgulamak için bir platform sağlar. Bu nedenle, sanatçılar ve izleyiciler, ölüm temasını sanatta araştırmayı tercih edebilirler çünkü bu, insanın derinliklerine inme ve evrensel bir gerçeği anlama çabasını teşvik eder.

Sanatta “ölüm” imgesi, ilkel toplumlardan günümüze kadar geniş bir yelpazede işlenmiştir. İlkel toplumlarda, ölüm genellikle doğal bir süreç olarak kabul edilir ve ritüeller, dini törenler ve mitler aracılığıyla ifade edilirdi. Ölüm, yaşam döngüsünün bir parçası olarak görülürdü ve sanat eserleri genellikle ölümün doğal bir sonucu olarak kabul edilen birçok sembolü içerirdi. Antik uygarlıklarda, ölümün daha karmaşık ve sembolik işlenişi görülürdü; ölüm, tanrılarla ilişkilendirilen, ölümden sonraki yaşamı ve ruhun ölümsüzlüğünü temsil eden mitolojik ve dini kavramlarla ilişkilendirilirdi.

Orta çağ Avrupa’sında, ölüm, kilise sanatında sıkça tasvir edilirken, Rönesans döneminde ise ölüm, özellikle memento mori temalarıyla, insanın ölümlülüğünü ve dünyevi yaşamın geçiciliğini hatırlatmak için kullanılmıştır. Modern dönemde, ölüm teması sanatta geniş bir yelpazede ele alınmıştır; bazı sanatçılar ölümü trajik bir olay olarak resmederken, diğerleri ölümü bir dönüşüm veya yeniden doğuşun bir sembolü olarak yorumlamıştır. Günümüzde, ölümün sanattaki işlenişi, kültürel ve bireysel bakış açılarına bağlı olarak çeşitlilik göstermektedir ve insanın ölümle ilişkisini anlamak ve ifade etmek için sürekli bir ilgi kaynağı olmaya devam etmektedir.

Bu çalışma, ölüm ve mezarlık gibi evrensel ve Türk kültüründe önemli olan temaların, resim sanatındaki yansımalarını anlamlandırmaya ve eğitsel öğretimsel süreçlere katkılar sunmaya yönelik amaçları hedeflemiştir. İlkel toplumlardan başlayarak mitolojide ölüm imgesinin nasıl yorumlandığı incelenerek ölümün

insanlık tarihindeki evrimi ve kültürel bağlamı araştırılmaya çalışılmıştır. Ardından, dünya sanatında ölüm imgesi ve mezarlık temalarının Orta Çağ'dan günümüze kadar nasıl ele alındığına dair bir genel bakış sunulmuştur. Türk Resim Sanatı'nda ise, eski Türk kültüründen İslamiyet'in kabulünden sonraki sürece değin ölüm ve mezarlık teması ile ilgili bilgilere değinilmiştir. Türk Resim Sanatı'nda, eski Türk kültüründen İslamiyet'in kabulünden sonraki süreçte ölüm ve mezarlık temaları önemlidir. Bu süreçte, ölüm imgesi, mezarlık, türbe, mezar taşları ve minyatür gibi farklı sanat eserleri ile yansıtıldığı gözlemlenmiştir. Günümüze kadar olan süreçte ise, Türk Resim Sanatı'nda ölüm imgesi ve mezarlık temaları farklı dönemlere göre değişim göstermiş olduğu saptanmıştır. Modern ve çağdaş Türk ressamı da bu konuları yorumlamış ve çağlar boyunca değişen perspektifleri eserlerine yansıtmışlardır.

Bu çalışma, Türk sanatının evrimini ve farklı dönemlerdeki estetik tercihlerini anlamamıza yardımcı olmuştur. Çalışmada, sanat eserlerinin daha derinlemesine incelenmesi ve anlaşılması için çeşitli kuramsal yaklaşımların kullanılmasının önemi vurgulanmıştır. Ölüm ve mezarlık teması üzerinden yapılan bu incelemeler, ontolojik yapıt inceleme ile imgelerin varlık ve gerçeklikle ilişkisinin önemine vurgu yapılmıştır. İkonografik ve ikonolojik yapıt inceleme ile sembollerin ve görsel dilin anlamını çözmede etkili olduğu söylenebilir. Ekspresyonist ve dışa vurumcu yapıt inceleme ile sanatçının duygusal ifadesini anlamada yardımcı olurken psikanaliz yapıt inceleme ile eserlerde gizli olan duygusal ve psikolojik katmanları açığa çıkarmada etkili olduğuna dikkat çekilmiştir. Diğer bir yandan toplumcu gerçekçi yapıt inceleme ile sanat eserlerinin toplumsal sorunları anlamada etkili olduklarını göstermiştir.

Osman Hamdi Bey'in "Şehzade Türbesinde Derviş" adlı eseri, Nicolai Hartmann'ın Yeni Ontolojik Yapıt İnceleme Kuram ve Yöntemine dayanarak incelenmiştir. Burada eserin varlık düzeyi ve gerçeklik algısı üzerindeki etkisi ele alınmıştır. Hüseyin Avni Lifij'in "Karagün ve Akgün" adlı eserleri ise Erwin Panofsky'nin İkonografik ve İkonolojik Yapıt İnceleme Kuramıyla değerlendirilmiştir; bu çerçevede eserlerin semboller, imgeler ve kültürel bağlamları üzerine odaklanılmıştır.

Cihat Burak'ın "Şairin Ölümü" adlı eseri, Jean Paul Sartre'ın Egzistansiyalizm-varoluşçuluk felsefesini temel alarak incelenmiş ve eser, Ekspresyonist-Dışavurumcu Yapıt İnceleme Kuramı çerçevesinde

değerlendirilmiştir, bu doğrultuda eserin bireyin varoluşsal çıkmazlarına ve özgürlük kavramına dair anlatımı ele alınmıştır. Balkan Naci İslimyeli'nin “Sanatçının Kendini Kendine Kurban Ettiğinin Resmidir” adlı eseri, Sigmund Freud'un Psikanalitik Yapıt İnceleme Kuramı çerçevesinde değerlendirilmiştir ve eserin derinliklerinde gizlenmiş bilinçaltı motifler ve semboller üzerinde durulmuştur. Aydın Ayan'ın “Ala Karganın Sesi/V. Vereschagin'nin Ardından” adlı eseri ise Karl Marx'ın Marksizm felsefe akımından hareketle Toplumcu Gerçekçi Yapıt İnceleme Kuramı ve Yöntemi çerçevesinde incelenmiştir; bu bağlamda eser, toplumsal yapı, sınıf çatışmaları ve sanatın toplumsal rolü üzerine yorumlar geliştireceği değerlendirilmiştir.

Osman Hamdi Bey'in “Şehzade Türbesinde Derviş” adlı eseri, *Nicolai Hartmann'ın Yeni Ontolojik Yapıt İnceleme Kuramı* çerçevesinde ele alınmıştır. Bu eser, geleneksel Osmanlı yaşamının izlerini taşıırken aynı zamanda batı tarzında bir estetik ve teknikle ele alınmıştır. Hartmann'ın bu kuramı, bir sanat eserini yalnızca dışsal özelliklerinden ziyade onun varoluşsal ve içsel ontolojik boyutunu vurgular. Bu kurama göre, bir sanat eseri, içsel bir yapıya ve özgün bir varoluşa sahiptir ve bu yapıya ulaşmak için eserin dışsal özelliklerinin ötesine geçmek gerekir. Osman Hamdi Bey'in eserlerindeki kültürel imgeler, genellikle Osmanlı döneminin farklı yönlerini yansıtır. Osmanlı mimarisi, giyim tarzları ve dini motifler sıklıkla görülür. Bu imgeler, izleyiciye Osmanlı toplumunun derinliklerine pencereler açar ve onları o dönemin atmosferine daldırır. Bu imgeler, eserlerin anlamını genişleterek ve izleyiciye daha geniş bir anlatı alanı sunacağı düşünülmektedir.

Osman Hamdi Bey'in “Şehzade Türbesinde Derviş” adlı tablosu, ontolojik bir perspektiften ölüm ve mezarlık kavramlarını derinlikli bir şekilde ele almaktadır. Tabloda, bir türbe içerisindeki derviş figürü, yalnızlığı ve manevi arayışıyla ölümün bireysel ve kolektif anlamlarına işaret etmektedir. Türbe, bir mezar yeri olarak, fiziksel ölümün ötesine geçen bir ebediyet fikrini somutlaştırmaktadır. Bu bağlamda, mezarlık olgusu, yalnızca geçmişte yaşamış bireylerin kalıntılarının bulunduğu bir mekân değil, aynı zamanda insan varoluşunun kırılganlığı ve ölümsüzlük arayışının metaforik bir temsili olduğu düşünülmektedir.

Osman Hamdi Bey'in eseri, Batılı resim teknikleriyle İslami düşünce geleneğini birleştirerek ölümün sadece bir son değil, aynı zamanda bir başlangıç olabileceği fikrini yorumlamaktadır. Derviş figürü, dünyevi yaşamdan soyutlanmış

bir bilgelik hali ile varoluşsal soruların sembolüdür. Türbenin mimari detayları ve atmosferi, ölümün kutsallığını ve onu takip eden metafiziksel huzuru göstermektedir. Dolayısıyla, tabloda ölüm, bir kayıp ya da yok oluş değil, ruhsal bir geçiş ve sonsuzluğa açılan bir kapı olarak yorumlanmaktadır. Bu açıdan, sanatçının Osmanlı mezar mimarisine olan ilgisi ve Doğu mistisizmini Batı perspektifiyle harmanlama çabasıyla doğrudan ilişkilidir. Eserdeki ölüm ve mezarlık teması, insan yaşamının faniliğini hatırlatan bir uyarı niteliği taşıırken, bu faniliğin içinde bir anlam arayışını da bizlere göstermektedir.

Hüseyin Avni Lifij'in "Karagün ve Akgün" adlı eserleri, *Erwin Panofsky'nin İkonografik ve İkonolojik Yapıt İnceleme Kuramı* çerçevesinde incelenerek değerlendirilmiştir. Bu yaklaşım, Lifij'in eserlerindeki sembollerin ve görsel unsurların hangi kültürel, sosyolojik, tarihsel ya da felsefi bağlamlardan etkilendiğini ve nasıl yorumlanabileceğini incelemektedir. Savaş temalı "Karagün" resimde, belirli simgeler ve semboller, renkler, kompozisyon ve diğer görsel öğeler, savaşın insanlar üzerindeki etkilerini ve getirdiği trajediyi alegorik semboller kullanarak ele alınmıştır. "Akgün" resmi ise, Türk bayrağını taşıyan bir tayyare ve heybetli bir asker figürü, savaşın ve zaferin sembollerini ustaca bir araya getirirken, aynı zamanda bitmekte olan ve kazanılacak bir savaşın temsili olmaktadır. Bu iki eser bir araya geldiğinde, Kurtuluş Savaşı'nın hem zorluklarını hem de zaferini izleyiciye anlatmaktadır. "Karagün" ve "Akgün" eserleri, savaşın farklı yönlerini zıtlık üzerinden vurgulayarak, Türk milletinin mücadelesini ve direnişini etkileyici bir şekilde temsil ettiği görülmüştür.

Hüseyin Avni Lifij'in "Karagün" adlı eseri, Erwin Panofsky'nin İkonografik ve İkonolojik Yapıt İnceleme kuramı çerçevesinde ölüm olgusunu hem görsel semboller hem de derin anlam katmanları üzerinden yorumlamaktadır. İkonografik düzeyde, eserdeki yıkılmış yapılar, çorak toprak ve figürlerin ölü bedeni, savaş veya felaket sonrası bir ortamın izlerini taşır. Ölü bedenin üstüne konmuş kartal figürü, ölümün kaçınılmazlığını ve bu yıkımın geri dönülemez niteliğini simgelemektedir. Arka planda yer alan bozulmuş manzara ve dağlık alanlar ise bu ölüm temasını mekânsal bir çerçeveye yerleştirir; doğanın büyüklüğü, insan yaşamının geçiciliği karşısında ölümün evrensel boyutlarını vurguladığı düşünülmektedir.

Lifij'in bu eseri, sadece fiziksel bir ölümü değil, aynı zamanda toplumsal bir çöküş ve insanlık durumunun trajedisini yansıtır. Çökmüş mimari unsurlar,

yalnızca bireysel kayıpları değil, bir medeniyetin veya kültürün sona erişini sembolize etmektedir. Ölü bedeninin pozisyonu ve sarıldığı renkli örtüler, yaşam ile ölüm arasındaki çarpıcı zıtlığı betimlerken, eserdeki sessizlik ve durağanlık, ölümün sarsıcı gerçekliğini izleyiciye aktarmaktadır. Sonuç olarak, Hüseyin Avni Lifij’in “Karagün” adlı eseri, Panofsky’nin kuramı çerçevesinde, ölümün estetik ve sembolik derinliklerini ele alırken, izleyiciyi bireysel ve toplumsal anlamda varoluşun kırılmalığı üzerine düşünmeye yönlendirir.

Cihat Burak’ın “Şairin Ölümü” adlı eseri, *Jean Paul Sartre’in Egzistansiyalizm-Varoluşçuluk Felsefesini Temel Alan Ekspresyonist-Dışavurumcu Yapıt İnceleme Kuramı* açısından incelenmiştir. Burak’ın “Şairin Ölümü” triptiğı, dışavurumsal-ekspresyonist bir yaklaşıma sahiptir ve özgün bir ifade arayışını yansıttığı düşünülmektedir. Bu tablo, yaşamın her detayını içinde barındırırken, aynı zamanda dönemin siyasal ve toplumsal dinamiklerini de yansıtan bir eserdir. Sanatçı Nazım Hikmet’in ölümünü temel alarak ülkenin düşünce ve özgürlük kavramlarının zaman içindeki değişimlerini resmetmektedir. Burak’ın triptiğı de bu doğrultuda, yoğun duygusal yüklemesiyle dikkat çektiğı görülmektedir.

Cihat Burak’ın “Şairin Ölümü” adlı eseri, bu kuramı çerçevesinde değerlendirildiğinde, ölüm ve mezarlık temasını güçlü bir dramatik ve sembolik anlatımla yorumlar. Dışavurumculuğun karakteristik özelliklerini taşıyan bu tablo, duyguların yoğun bir şekilde görsel bir dile dönüştürüldüğü, içsel gerilimlerin ve toplumsal eleştirinin bir arada aktarıldığı bir kompozisyona sahip olduğu görülmektedir. Merkezde yer alan şairin cansız bedeni, bireysel bir ölümün ötesinde, sanatçının toplumun duyarsızlığı ve baskıları karşısında bir sanatçının halini temsil ettiğı düşünülebilir. Şairin etrafını saran güvercinler, ölümün masumiyetle ve özgürlük arayışıyla ilişkilendirildiğini ima ederken, arka planda görülen toplumsal figürler ve sahneler, bireyin ölümü ile toplumsal bilincin bağlantısını düşündürür.

Burak, eserin tüm unsurlarını bilinçli bir kaotik düzen içinde yerleştirerek, ölümün bireysel trajedi ve toplumsal sorumluluk arasındaki gerginliğini yansıttığı söylenebilir. Şairin bedeni, taş zemine uzanmış şekilde sunularak, fiziksel olarak “yerle buluşması” (mezar temasını) işaret edebilir. Dışavurumcu anlayışa uygun olarak renkler, yüz ifadeleri ve detaylar, ölümün yalnızca fiziksel bir son olmadığını, aynı zamanda bir adaletsizliğin, görmezden gelinen bir haykırışın

sonucu olarak ele alındığını hissettirir. Sonuç olarak, Cihat Burak'ın “Şairin Ölümü” eseri, dışavurumculuğun duygusal yoğunluğu ve sembolik anlatımı ile ölüm ve mezarlık temasını hem bireysel hem de toplumsal bir eleştiri aracı olarak işler ve izleyiciyi bu temalar üzerine derinlemesine düşünmeye yönlendirmektedir.

Balkan Naci İslimyeli'nin “Sanatçının Kendini Kendine Kurban Ettiğinin Resmidir” adlı eseri, *Sigmund Freud'un Psikanalitik Yapıt İnceleme Kuramı* çerçevesinde değerlendirilmiştir. İslimyeli'nin sanatı, psikanalitik bir bakış açısından ele alındığında, derinlemesine bir analiz ve yorumlama potansiyeline sahip olduğu düşünülmektedir. Bu eserinde varoluşsal temalar, bireyin kişisel ve toplumsal bilinçdışıyla ilgili soruları izleyicilere düşündürür. Geleneksel tekniklerin yanı sıra modern ve deneysel teknikleri de kullanarak özgün bir tarz geliştirmesi, onun eserlerini çağdaş sanatın önemli örnekleri arasında yer almasını sağlamaktadır. İslimyeli'nin eserleri, insanın iç dünyasını ve duygularını anlamaya yönelik bir yolculuğa çıkarmasıyla da önemli bir etki yarattığı söylenebilir.

Balkan Naci İslimyeli'nin bu eseri, psikanalitik yapıt inceleme kuramı çerçevesinde analiz edildiğinde, ölüm ve mezarlık teması derin bir bilinçdışı sorgulama ve simgesel dil aracılığıyla ele alınmaktadır. Sanatçının kompozisyonunda yer alan figür, karanlık bir arka planın önünde eğilmiş bir kurban pozisyonunda tasvir edilmiştir. Bu duruş, ölümün kaçınılmazlığı karşısında bireyin teslimiyetini ya da içsel bir hesaplaşmayı simgelemektedir. Psikanalitik açıdan, eserin bilinçaltına yönelik bir diyalog sunduğu düşünülmektedir. Gökyüzündeki parlak ışık kaynağı, yaşam ve ölüm arasındaki geçişin metaforu olarak değerlendirilebilir. Bu ışık, psikanalitik açıdan, bilinçdışının derinliklerinde saklı bir “yeniden doğuş” ya da “aydınlanma” umudunu temsil ederken, karanlık tonlar ölümün bilinmeyen doğasını ve korkutuculuğunu ifade edebilir. Figürün beden dili hem bir yas sürecini hem de ölümle yüzleşmenin psikolojik etkilerini ifade ettiği söylenebilir.

Eserde yer alan kâse benzeri form, mezar ya da yaşamın kaynağına, başlangıca dönüş olarak yorumlanabilir ve bu durum, yaşam ile ölüm döngüsü arasındaki derin bağı vurgular. Freud'un ölüm dürtüsü (thanatos) kavramıyla ilişkilendirilebilecek şekilde, figürün duruşu ve atmosferin yoğunluğu, bireyin ölüm gerçeğiyle yüzleşme anını psikanalitik bir bakışla somutlaştırır. Bu durum, aynı zamanda ölümün varoluşsal boyutlarına ve bireyin bilinçdışındaki travmatik etkisine değinmektedir. Bu bilgiler ışığında, Balkan Naci İslimyeli'nin bu eseri,

psikanalitik kuram çerçevesinde ölüm ve mezarlık temalarını bireyin bilinçaltındaki korkular, teslimiyet ve yeniden doğuş olguları üzerinden sorgulayarak bunu izleyiciye göstermektedir.

Aydın Ayan'ın "Ala Karganın Sesi/V. Vereschagin'nin Ardından" adlı eseri ise *Karl Marx'ın Marksist Felsefe Akımından Hareketle Toplumcu Gerçekçi Yapıt İnceleme Kuramı ve Yöntemi* açısından incelenmiştir. Eserde, belirgin bir şekilde yer alan kemik ve kuru kafataslarından oluşan piramit, savaşın ve ölümün bir yığına işaret ederken, etrafında bulunan karga figürleri, bu kaotik durumu gözler önüne sermektedir. Toplumsal olayların sanat eserlerine başarılı bir şekilde yansıtılması ve insanın sürekli olarak eserlerin odak noktasına konulması, Aydın Ayan'ın eserlerinin sadece sanatsal bir ifade olmaktan öte, toplumsal etkileşim yaratma potansiyeline sahip olduğunu göstermektedir.

Aydın Ayan'ın "Ala Karganın Sesi / V. Vereshchagin'in Ardından" başlıklı eseri, Marksist toplumcu yapıt inceleme kuramı çerçevesinde ele alındığında, ölüm ve mezarlık temasının çarpıcı bir toplumsal eleştiri aracı olarak kullanıldığı görülebilir. Bu eserde sanatçı, kapitalist sistemin yarattığı yıkıcı sonuçları ve savaşın insanlığa getirdiği kaçınılmaz yıkımı göstermektedir. Eserin merkezinde, insan kemiklerinden oluşmuş devasa bir piramit yer alırken, etrafını kaplayan geniş kemik yığınları savaşın, kıyımın ve sömürünün kalıcı etkilerini simgelediği düşünülmektedir. Bu piramit yapısı, savaşın insan emeği ve bedenlerini nasıl sömürerek ayakta durduğunu izleyicilere sunmaktadır. Piramit formu aynı zamanda tarih boyunca toplumlar arası güç dengesini ve hiyerarşiyi simgeleyen bir yapı olduğundan, burada ölümler üzerinden yükselen bu yapı, insan hayatının değersizleştirildiği, güç sahiplerinin çıkarlarına hizmet eden bir sistemi de yansıtmaktadır.

Arka planda görülen dumanlar ve endüstriyel yapılar, modern toplumun sanayileşmeyle beraber artan savaş ekonomisine ve çevresel yıkıma dikkat çekmektedir. Kapitalizmin insan yaşamını bir maliyet unsuru olarak gördüğü bu yapı, yalnızca fiziksel bir yıkımı değil, aynı zamanda doğa ve çevre üzerinde geri döndürülemez zararlar yaratan bir ekonomik düzene yönelik eleştiri sunar. Endüstriyel yapılar, bu bağlamda ölüm ve sömürü üzerine kurulu sistemin modern dünyadaki uzantıları olarak ele alınabilir. Tablonun ön planında görülen kara kargalar ise ölümün habercisi olarak bilinir ve eserin genel atmosferini pekiştirir. Marksist toplumcu eleştiri bağlamında, kargalar, savaş ve insanlık dramını

gözlemleyen tanıklar olarak yorumlanabilir. Bu bağlamda kargalar, kapitalizmin yarattığı sistemin doğal bir sonucu olan ölüm ve yıkımı simgelerken, aynı zamanda bu düzenin sürdürülebilirliği konusunda da bir uyarı niteliği olduğu düşünülmektedir.

Ayan'ın eserindeki renk paleti ve ışık kullanımı, karamsar bir atmosfer oluşturarak ölüm temasını güçlendirdiği düşünülebilir. Solgun ve kahverengi tonlar, insan hayatının değersizleştirildiği bir dünyayı yansıtır. Bu estetik tercih, toplumcu gerçekçiliğin karanlık tarafını sergileyerek, kapitalizmin sömürü ve yıkım dolu sonuçlarını vurgular. Marksist toplumcu inceleme açısından değerlendirildiğinde, “Ala Karganın Sesi/V. Vereschagin'nin Ardından” eseri, toplumsal sınıflar arasındaki güç dengesizliğini, savaşın insan emeği ve yaşamı üzerindeki yıkıcı etkisini ve kapitalist sistemin ölümle sonuçlanan ekonomik politikalarını açık bir eleştiri ile izleyiciye sunar.

Bu çalışmada, eserlerin incelenmesi sürecinde kullanılan kuram ve yöntemlerin, inceleme basamaklarına titizlikle uyularak ele alınması amaçlanmıştır. Her bir analizde kullanılan kuramsal çerçeve ve yöntemlerin sıralaması özenle belirlenmiş ve bu doğrultuda yapılan incelemeler, ansiklopedik bir yaklaşımla sunulmuştur. Her bir eserin detaylı bir şekilde incelenmesi ve incelenen kuram ve yöntemlerin bütünsel olarak değerlendirilmesinin sağlamakta olduğu tespit edilmiştir. Bu sayede, eserlerin içerdiği derinlik ve çeşitlilik, kapsamlı bir şekilde ortaya konulmuştur. Bu çalışmada, detaylı ve sistemli yaklaşımı benimsenmiş ve sanat eserlerin analizinde kullanılan kuram ve yöntemlerin önemi ve etkisi açıkça ortaya konulmuştur.

Yapılan tüm bu incelemeler sonucunda sanat eserlerinin anlamının karmaşık ve çok katmanlı olduğu gerçeği, tek bir kuramsal yaklaşımın yetersiz kaldığı gözlemlenmiştir. Bu sebeple, sanat eserlerini anlamak için farklı kuramsal perspektiflerin bir araya getirilmesi çeşitli açılardan uygulamalı ve karşılaştırılarak incelenmesi, programa ve program içeriklerine dâhil edilmelidir. Ayrıca, sanat eserlerinin incelenmesi sırasında, sanatçının kültürel, sosyal ve entelektüel bağlamının da göz önünde bulundurulması gerekmektedir. Sanat eserleri genellikle sanatçının yaşadığı dönemin ve toplumunun etkisi altında şekillenir. Bu nedenle, sanat eserinin yaratıldığı zaman dilimi ve ortamı anlamak, eserin anlamını daha iyi kavramak için önemlidir. Sanat eserlerinin içerdiği semboller, motifler, temalar vb. genellikle bu bağlamın bir yansımasıdır.

Günümüzde, sanat eleştirisi alanında kullanılan yöntemlerin sıkça eleştirildiği ve eleştirinin tam anlamıyla objektif olabilmesi için yetersiz kaldığı gözlemlenmektedir. Sanat eserlerine yönelik eleştiriler genellikle eleştirmenlerin kendi perspektiflerinden şekillenir ve bu da eleştirinin nesnel olmasını engeller. Bu durum, sanatın subjektif doğasından kaynaklanmakla birlikte, eleştiri sürecinin sıkça kişisel tercihler ve ön yargılarla bulanıklaşmasına neden olabilir.

Bu bağlamda, sanat eleştirisi için daha geniş bir bakış açısına ihtiyaç duyulduğu açıktır. Resim-İş Öğretmenliği programını hazırlayanlar, sanat eseri incelemelerinde öğrencilerin sanat eserini yalnızca görsel özelliklerine göre değil, aynı zamanda eserin içerdiği kuramsal ve yöntemsel yaklaşımlar açısından da değerlendirmesini sağlayacak içerikler eklemesi önemli olacağı düşünülmektedir. Sanat eserine yaklaşırken tarihsel bağlam, sanatçının niyeti, kullanılan semboller, kompozisyonun yapısı ve izleyiciye aktarılan mesaj gibi unsurları analiz etmeyi öğreten yöntemler programa dahil edilebilir. Bu bağlamda, ontolojik, ikonografik ve ikonolojik, dışavurumcu, yapısalcı, toplumsal gerçekçi ya da psikanalitik kuram ve yöntemleri gibi farklı kuramsal yaklaşımlar üzerinden sanat eserine eleştirel bir bakış açısıyla yaklaşmanın yöntemlerinin kavraması, öğrencilere sanat becerileri açısından katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Böylece öğrenciler, sanat eserlerini derinlemesine inceleyerek, kuram ve yöntemleri pratiğe aktarabilme yetkinliği kazanır. Bu da onların hem analiz yeteneklerini hem de sanatsal bakış açılarını güçlendirecektir.

Resim-İş Öğretmenliği programlarını hazırlayan eğitimciler ve akademisyenlerin, Feldman'ın betimleme, çözümleme, yorumlama ve yargı aşamalarından oluşan sanat eseri inceleme yöntemini derinlemesine ele alırken “yargı” yerine “vargı” kavramını kullanmaları, programın içeriğine önemli katkılar sağlayabilir. “Yargı” kelimesi, genellikle bir değerlendirme veya eleştiriye ifade ederken; “vargı” ise, bir inceleme sürecinin sonunda ulaşılan genel bir çıkarımı, yani daha objektif bir sonuca ulaşmayı vurgular. Programda bu değişikliğin yapılması, öğrencilerin bir eseri kişisel beğeniye dayalı değerlendirmek yerine, eserle ilgili varılan bilgiyi bir çıkarım olarak sunmalarına destek olur. Bu da öğrencilerin eleştirel düşünce becerilerini geliştirirken onları kendi yorumlarını yapılandırmaya ve eserle ilgili daha bütüncül bir anlayış kazanmaya yönlendirebilir.

Resim- İş Öğretmenliği programı sanat eleştirisi dersleri belirli yöntemlere dayanarak sanat yapıtını objektif bir şekilde ele alıp incelemeyi ve bu analizler sonucunda mümkün olduğunca nesnel sonuçlar elde etmeyi hedefler. Ancak, bu dersin sadece belirli bir yönetime dayandırılması, öğrenme hedefleri açısından sorunlar yaratabilir. Sanat eleştirisinin amacı, bir eseri olabildiğince doğru bir şekilde değerlendirmektir. Bu değerlendirme süreci, eserin yapısı, içeriği ve sanatçının niyeti gibi çeşitli faktörleri içerir. Yapıt inceleme kuramları, sanat eserlerini incelerken farklı perspektiflerden bakar ve bu da eserin daha derinlemesine anlaşılmasını sağlar. Ancak, eleştiri süreci sadece belirli aşamaları içeren bir yöntemle sınırlı kalmamalıdır. Ekspresyonist bir yapıtı varoluşçu anlayışla, sürrealist, sembolist yapıtları Psikanalitik kuramla incelediğimiz gibi inceleme yapmak daha somut yorumlar yapılmasını sağlayacağı düşünülmektedir. Yapıtı en uygun yapıt inceleme kuramını seçerek uygulamaya geçilmesi öne sürülebilir. Yapılan eleştirinin eserin bütüncül anlamını yansıtmayı için daha geniş bir bakış açısına ihtiyaç vardır.

Sanat eserlerini incelemek ve yorumlamak için kullanılan farklı yapıt inceleme kuramları, öğrencilere estetik, tarihsel ve toplumsal bağlamları anlama konusunda geniş bir perspektif sunmaktadır. Ontolojik, ikonografik-ikonolojik, dışavurumcu, yansıtmacı, toplumcu gerçekçi ve psikanalitik gibi çeşitli kuramlar, bir sanat eserinin hem yüzeydeki hem de derin anlam katmanlarını analiz etmeye olanak tanımaktadır. Bu yaklaşımlar, sanat eğitimi süreçlerinde öğrencilere eserlere farklı açılardan bakmayı öğretirken, eleştirel düşünme ve çok yönlü analiz becerilerini geliştirmelerine katkıda bulunmaktadır. Ancak, bu farklı kuramsal yaklaşımlar arasında bir ortaklık sağlamak ve sanat eğitimi daha etkili kılmak adına “yapıt yoluyla öğrenme” temelli bir yaklaşım büyük bir önem taşımaktadır.

Yapıt yoluyla öğrenme, öğrencilerin sanat eserlerini sadece incelemekle kalmayıp aynı zamanda onlarla etkileşim kurmasını sağlayarak, aktif bir öğrenme süreci oluşturur. Yapıt yoluyla öğrenme süreçleri sonucunda sanat okuryazarlığı gelişmesi beklenmektedir. Bu yaklaşım, öğrencilerin sanat eserleri aracılığıyla estetik, tarihsel ve kültürel değerleri keşfetmelerine olanak tanıırken, aynı zamanda onların kendi bireysel yaratıcılıklarını ve düşünsel kapasitelerini geliştirmelerine de zemin hazırlar. Öğrenciler, sanat eserlerini analiz ederken hem teorik bilgilerini hem de kişisel yorumlama becerilerini kullanarak, sanatla çok katmanlı bir ilişki kurarlar. Bu süreç, sanat eserini sadece bir inceleme nesnesi olmaktan çıkarıp,

öğrencilerin aktif bir şekilde bilgi ürettikleri ve sanat aracılığıyla düşünce dünyalarını genişlettikleri bir öğrenme deneyimine dönüştürür.

Bu bilgiler ışığında, sanat eserlerini yorumlama sürecinde farklı kuramsal bakış açılarını birleştirmenin, öğrencilerin sanata ve estetiğe dair farkındalığını artırmada kritik bir rol oynadığı söylenebilir. Ancak bu süreçte, yapıt yoluyla öğrenme yaklaşımı, öğrencilerin teorik bilgi ve pratik yaratıcılık arasında bir denge kurmasını sağlayarak, sanat eğitiminin etkisini daha da derinleştirir. Bu bakış açısı, sanat eğitiminin bireylerin çok yönlü gelişimine olan katkısını artırarak, sanatın bir öğrenme aracı olarak gücünü pekiştirmektedir.

5.2 Öneriler

- Ulaşılan alandaki yazın incelendiğinde, sanat yapıtı inceleme kuram ve yöntemlerini içeren çalışmaların yetersiz olduğu düşünülmektedir. Bu sebeple, farklı sanat eserlerini farklı sanat yapıtı kuram ve yöntemleri açısından ele alan yeni çalışmalara ihtiyaç duyulmaktadır. Örneğin, ölüm ve mezarlık imgeleri üzerine yapılan sanat yapıtları, çeşitli inceleme kuram ve yöntemleri açısından yeni araştırmalarla ele alınarak bu alana farklı perspektifler kazandırılabilir.

- Ülkemizi etkisi altına alan geçmiş ve günümüz tarihlerde yaşanan toplumsal travmatik yaşam olaylarının (deprem, salgın hastalıklar, savaş, göç krizleri vb.) ölüm ve mezarlık temalı sanat eserlerine nasıl yansıdığını anlamamıza yardımcı olabilecek yeni araştırmaların yapılmasının önemli olacağı düşünülmektedir. Böylelikle sanat aracılığıyla toplumsal travmatik yaşam olayların toplum üzerindeki etkileri ve insanların bu tür olaylarla başa çıkma stratejilerini anlamamız için bir bakış açısı sunabilir.

- Ölüm imgesi ve mezarlık temalı resimleri inceleyen bu araştırmada nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Diğer çalışmalarda nicel araştırma yöntemleriyle desteklenerek nitel ve nicel yöntemleri içeren karma bir araştırma yöntemi kullanılabilir.

- Ölüm imgesinin sanat yapıtı inceleme kuram ve yöntemleriyle değerlendirildiği diğer araştırmalar, disiplinler arası yaklaşımla desteklenebilir. Sanat tarihi, edebiyat kuramları, sosyoloji, görsel kültür çalışmaları, kültürel antropoloji, psikoloji, sinema ve medya çalışmaları gibi farklı disiplin alanlardan gelen yöntemlerin sanat analizinde nasıl kullanılabileceğine dair yeni çalışmalar yapılabilir. Farklı disiplinler, sanat yapıtlarının sosyal, kültürel, politik, sembolik ve algısal boyutlarını incelemek için çeşitli araçlar ve perspektifler sağlayabilir.

- Üniversitelerde Resim-iş eğitimi bölümü gibi sanat eğitimi veren lisans ve lisansüstü eğitim programlarında öğrencilere farklı sanat kuramlarını ve yaklaşımlarını detaylı bir şekilde öğretmek için ileri bir düzeyde kuram dersleri sunulabilir. Örneğin, Ontolojik, Yansıtmacı, Formalist (Biçemci-Üslupçu), İçerikçi, İkonografik ve İkonolojik, Toplumcu Gerçekçi, Psikanalitik, Dışavurumcu, Yapısalcı yapıt inceleme kuram ve yöntemleri gibi farklı yöntemlerin nasıl uygulandığını anlamaları için örnek çalışmalar incelenebilir.

- Üniversitelerde Resim- iş eğitimi alanı ve sanat eğitimi programlarında sanat yapıt inceleme kuram ve yöntemleriyle ilgili uzman sanatçılar veya akademisyenlerle yapılan konferanslar ve atölye çalışmaları da düzenlenebilir.

- Millî Eğitim Bakanlığına bağlı ilköğretim ve ortaöğretim kurumlarında yer alan “Görsel Sanatlar” gibi derslerde sadece görsel sanatların pratik uygulamalarıyla sınırlı kalmaması gerektiği düşünülmektedir. Öğrencilere sanatın derinliklerini ve çeşitli boyutlarını keşfetme fırsatı verilmelidir. Bu açıdan sanat eğitimi bilinci kazandırılması amacıyla öğrencilerin gelişim düzeylerine uygun olacak bir şekilde sanat eserini analiz ederek bir bakış açısıyla değerlendirme ve kendi düşüncelerini mantıklı bir şekilde savunma becerilerini geliştirecek etkinlikler düzenlenebilir.

- Çağdaş bir toplumun oluşturulması için, geniş bir halk kitlesinin sanat eserlerini anlayabilmesi ve değerlendirebilmesi büyük önem taşır. Ancak Türkiye’de güzel sanatlar, genellikle sınırlı bir toplum kesiminin ilgi alanına girmektedir. Köy Enstitülerinde sanat eğitimlerinde uygulanan programlarda olduğu gibi Eğitim Enstitülerinde de sanat eğitiminin genişletilmesi ve erişilebilir hale getirilmesi, toplumun daha geniş bir kesiminin sanata ilgi duymasını teşvik edebilir. Bu, hem sanat eserlerini anlama ve değerlendirme yeteneklerini geliştirirken hem de toplumun tarihsel ve kültürel değerlere olan ilgisini artırabilir. Dolayısıyla, sanat eğitime daha fazla kaynak aktarılması ve bu eğitimin geniş kitlelere ulaşması, Türkiye’nin çağdaş bir toplum oluşturması yolunda önemli bir adım olabilir.

KAYNAKLAR

- Abatay, D., ve Atalay, M. C. (2021). Gelenek kavramı ve çağdaş Türk resim sanatçılarının eserleri bağlamında bir inceleme. *Sosyal Bilimler Metinleri*, 2, 85-94.
- Akalın, T. (2013). Dünyada olan üç önemli savaşın etkisiyle oluşan resimler. *NWSA-Fine Art*, 8(4), 352-367.
- Akbulut, A.Z. (1910). Mimar Sinan Türbesi [Resim]. <https://www.kulturportali.gov.tr/portal/ahmed-ziya-akbulut.sayfasından> erişilmiştir (Erişim tarihi:24.02.2024).
- Akbulut, A.Z. (1907) Mustafa Rakım Efendi Türbesi [Resim]. <https://www.arthill.com.tr/en/product/4456540/ahmet-ziya-akbulut-1869-1938-mustafa-r-kim-efendi-turbesi-imzali-arkas.sayfasından> erişilmiştir (Erişim tarihi:25.02.2023).
- Akdoğanoglu, E., ve Yayan, G. (2021). Sanat ve iletişim bağlamında Aydın Ayan'ın sanat görüşü ve eserlerinin çözümlemeleri. *Kesit Akademi Dergisi*, 7 (28), 465-490.
- Akengin, G., Hilmi, M., ve Arık, U. G. (2023). Geleneksel Türk kültürünün izlerini Neşet Günel'in resimlerinde aramak. *IBAD Sosyal Bilimler Dergisi*, 14, 204-218.
- Akkan, A. (2022). *Memento mori yorumları*.Yayınlanmamış sanatta yeterlik tezi. Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Aksoy, M. (2003). Kayıp Analar [Resim]. Öztürk, D. (2019). *Günümüz sanatında yaşam ve ölüm sembolü olarak kafatası*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul (Erişim tarihi:23.01.2024).
- Aksoy, M. (2014). *Rönesans resim sanatında ölüm teması*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi.Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Aktay, E. (2019). *Ayfer Tunç'un romanlarında toplumsal cinsiyet*.Yayınlanmamış yüksek lisans tezi.Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Balıkesir.
- Algın, E. (2021). 1960 sonrası Türk resminde toplumsal gerçekçi resimlerin sosyal ve siyasi değişimle ilintisi. *Fine Arts(NWSAFA)*,16 (1), 42-55.
- Aliçavuşoğlu, E. (2012). Psikanaliz, Freud ve Sanat. *Sanat Tarihi Yıllığı*, 20, 1-16.
- Alkan, U. (2017). *Türk resim sanatında 1914-1935 dönemi savaş temalı tabloların incelenmesi*. Yayınlanmamış doktora tezi.Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Altuner, H. (2020). Rönesans'tan sürrealizm'e dinsel tasvirler.B.Küçüksaraç(Ed.), *Sosyal ve beşerî bilimlerde akademik çalışmalar*. içinde(1. baskı s.55- 78) Fransa: Livre de Lyon.
- Anter, H. (2018). *Sanat yapıtlarında ölüm teması*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi.Batman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Batman.
- Arda, Z. (2007). *Sanat eğitimcisi ve ressam Aydın Ayan'ın resimlerine estetik bir yaklaşım*.Yayınlanmamış doktora tezi.Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Assmann, J. (2001). The searchfor god in ancient Egypt. Cornell University Press.
- Aslanapa, O. (1989). *Türk sanatı*. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Arslan, Y. (1992). Criminels [Resim]. Nakkaş, A. (2019). *1960 sonrası Türk resim sanatında ölüm teması*.Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Antalya (Erişim tarihi:22.02.2024).
- Ataseven, S. Y. (2022). Cihat Burak'ın resimlerinde dönemin sosyal yapısının incelenmesi. *International Journal of Eurasia Social Sciences (IJOESS)*, 13 (49), 1053-1068.

- Ateş, Ö. K. (2021). Goya'nın kara resimleri ve "Köpek" adlı resminin analizi. *Sanat Dergisi*, (37), 317-336.
- Atıl, A. Ç., ve Alp, S. (2017). Avrupa modern mezar heykeli oluşum süreci. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 10(51), 343-352.
- Aujoulat, N. (2005). *The Splendour of Lascaux: Rediscovering the greatest treasure of prehistoric art*. London:Thames& Hud.
- Ay, D. (2023). Antik Mısır ve Mezopotamya sanatına karşılaştırmalı bir bakış. *İdil*, 106, 763-778.
- Ayan, A. (1982). Sonsuz Barış ve Dostluk [Resim]. Arda, Z. (2007). *Sanat eğitimcisi ve ressam Aydın Ayan'ın resimlerine estetik bir yaklaşım*.Yayınlanmamış doktora tezi.Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya (Erişim tarihi:20.06.2023).
- Ayan, A. (1987). Sonsuz Barış I [Resim]. Arda, Z. (2007). *Sanat eğitimcisi ve ressam Aydın Ayan'ın resimlerine estetik bir yaklaşım*.Yayınlanmamış doktora tezi.Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya (Erişim tarihi:20.06.2023).
- Ayan, A. (1980). Bir Memleketin Simgesel Portresi [Resim]. <https://magdergi.com/roportajlar/aydin-ayan-ile-evde-sanat/>. sayfasından erişilmiştir (Erişim tarihi:21.06.2023).
- Ayan, A. (2016). Ala Karganın Sesi/V. Vereschagin'nin Ardından [Resim]. Akdoğanoglu, E., ve Yayan, G. (2021). Sanat ve iletişim bağlamında Aydın Ayan'ın sanat görüşü ve eserlerinin çözümlemeleri. *Kesit Akademi Dergisi*, 7 (28), 465-490 (Erişim tarihi:24.06.2023).
- Ayan, A. (2013). Ak Köpek-Kara Köpek [Resim]. Akdoğanoglu, E., ve Yayan, G. (2021). Sanat ve iletişim bağlamında Aydın Ayan'ın sanat görüşü ve eserlerinin çözümlemeleri. *Kesit Akademi Dergisi*, 7 (28), 465-490 (Erişim tarihi:27.06.2023).
- Ayan, A. (1976). "Sonsuz Barış I", "Sonsuz Barış II" [Resim]. Milli, M. S. (2014). *1960-1970 yılları arasında Türkiye'de resim sanatı ve müzik alanında sosyal realizm*.Yayınlanmamış doktora tezi. Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Denizli (Erişim tarihi:28.06.2023).
- Ayan, A. (1977). Şimdi Gözaydın Etme Zamanıdır Yeni Bir Dünya Doğuyor [Resim]. Milli, M. S. (2014). *1960-1970 yılları arasında Türkiye'de resim sanatı ve müzik alanında sosyal realizm*.Yayınlanmamış doktora tezi. Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Denizli (Erişim tarihi:28.06.2023).
- Aydemir, B. (2019). İslamiyet'ten önce Göktürk'ler dönemindeki Türk sanatı'nın İslamiyet'ten sonraki dönemlere etkisi. *Avrupa Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi*, 6(6), 368-380.
- Aydoğan, B. E. (2008). Sanat eğitiminde bir duayen sanatçı Bedri Rahmi Eyüboğlu ve 10'lar grubu. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 10(2), 312-326.
- Ayhan, E. (2006). *1980 sonrası Türk resminde figüratif eğilimler*.Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sakarya.
- Balaban, İ. (1950). Kan Davası-Kurban Babam [Resim]. <https://sanat.ykykultur.com.tr/basin-odasi/haberler-duyurular/sarmal-sergisi-yogun-ilgi-nedeniyle-uzatildi>. sayfasından erişilmiştir (13.01.2024).
- Başbuğ F., ve Başbuğ Z., (2016). Güzel sanatlar eğitimi üzerine notlar. *Akdeniz sanat dergisi*, 9 (18), 80-81.
- Başbuğ, F. (2010). 1914 Çallı kuşağı'nın Türk resim sanatına etkisi. *Selçuk Üniversitesi Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi Dergisi*, (29), 371-392.
- Başbuğ, Z. (2023). Fransız devrimci Jean Paul Marat'ın ölümünün sanat eserlerine yansması. *Manas Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 12(3), 999-1015.

- Başkan, S. (1991). *Ondokuzuncu yüzyıldan günümüze Türk ressamları*. İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Bataille, G. (1955). *Prehistoric painting: Lascaux or the birth of art*. London: Macmillan.
- Baudry, P. (1860) Charlotte Corday [Resim]. https://en.m.wikipedia.org/wiki/File:Paul_Baudry_Charlotte_Corday__c_1860__Nantes_Museum_of_Art.jpg. sayfasından erişilmiştir (Erişim tarihi:10.10.2023).
- Bauman, Z. (2000). *Ölümlülük, ölümsüzlük ve diğer hayat stratejileri* (çev. N. Demirdöven) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bayat, F. (2006). *Ana hatlarıyla Türk şamanlığı*. İstanbul: Ötüken Neşriyat Yayınevi.
- Bayraktaroğlu, S. (2011). Osman Hamdi Bey'in tablolarındaki bazı halı tasvirleri ve bu halılardaki motifin irdelenmesi. *Vakıflar Dergisi*, 36(17), 171-185.
- Berk, N., ve Turani, A. (1981). *Çağdaş Türk resim sanatı tarihi*. İstanbul: Tılgat Yayınevi.
- Bey, O.H. (1908). Şehzade Türbesinde Derviş [Resim]. https://tr.wikipedia.org/wiki/%C5%9Eehzade_T%C3%BCrbesinde_Dervi%C5%9F_%28ta_blo%29. sayfasından erişilmiştir (Erişim tarihi:23.09.2023).
- Bey, O.H. “Şehzade Türbesinde Derviş” Resmindeki Figürün Fotoğrafı” [Resim]. Kısacık, S. Y. (2019). Osman Hamdi resimlerinde etnokrafik kültür varlıkları. *Cappadocia Journal Of History and Social Sciences* (12), 259-269 (Erişim tarihi:24.09.2023).
- Bey, O.H. (1903). Lahitler [Resim]. Fetvacı, E. (2011). Osman Hamdi Bey'in sanatı/The art of Osman Hamdi Bey. In R. Holod and R. G. Ousterhout (Ed.), *Osman Hamdi Bey & the Americans. Archaeology, diplomacy, art* (1st ed., pp.118-136). İstanbul: Pera Museum (Erişim tarihi:24.10.2023).
- Bey, O.H. (1882). Yeşil Türbe'de Dua [Resim]. Tüybek, A., Baysal, A. F., ve Sayın, A. Z. (2021). Osman Hamdi Bey'in resimlerinde geleneksel izler. *Konya Sanat Dergisi*, (4), 52-64 (Erişim tarihi:10.11.2023).
- Bey, O.H. (1890). Türbe Ziyaretinde İki Genç Kız II [Resim]. Geyik, G., ve Duran, A. (2021). *Osman Hamdi Bey'in "Türbe Ziyaretinde İki Genç Kız (II)" tablosundaki etnografik eserler, Anadolu arkeolojisiyle harmanlanmış bir ömür, Mehmet Karaosmanoğlu'na armağan*. Ankara: Bilgin Kültür Sanat Yayınları (Erişim tarihi:13.11.2023).
- Bingöl, M. (2020). Tractatus'ta imgelerle düşünme. *İnsan ve Sosyal Bilimler Dergisi*, 3(2), 578-586.
- Bingöl, U. (2014). Estetik süreç çözümlemesi yahut Tevfik Fikret'in heykel-i giryan şiiri. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, 3(3), 146-162.
- Bondone, G. (1306). Ölü İsa'ya Ağıt [Resim]. <https://salutatorium.com/2018/06/17/bedrettin-comert-giottonun-sanati/>. sayfasından erişilmiştir (Erişim tarihi:25.11.2023).
- Bosch, H. (1490-1510). Dünyevi Zevkler Bahçesi [Resim]. https://tr.wikipedia.org/wiki/D%C3%BCnyevi_Zevkler_Bah. sayfasından erişilmiştir (Erişim tarihi:02.11.2023).
- Boydaş, N. (2002). Sanat eleştirisi dersi ders notları. Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Yüksek Lisans Programı. Ankara.
- Böcklin, A. (1888). Ölüler Adası [Resim]. Öztürk, D. (2019). *Günümüz sanatında yaşam ve ölüm sembolü olarak kafatası*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul (Erişim tarihi:12.02.2024).
- Bruegel, P. (1568). Darağacındaki Saksâğan [Resim]. <https://artifexinopere.com/blog/interpr/peintres/bruegel/la-pie-sur-le-gibet/sayfasından> erişilmiştir (Erişim tarihi:23.01.2024).

- Burak, C. (1915-1994). Mezarlık ve Kedi [Resim]. Yabalak, H. (2020). Türk halk kültürü bağlamında Cihat Burak resimleri. *Türk Kültürü ve Medeniyeti Araştırmaları Dergisi*, 1(2), 70-94 (Erişim tarihi:16.10.2023).
- Burak, C. (1945). Yunus Emre [Resim]. Yabalak, H. (2020). Türk halk kültürü bağlamında Cihat Burak resimleri. *Türk Kültürü ve Medeniyeti Araştırmaları Dergisi*, 1(2), 70-94 (Erişim tarihi:16.10.2023).
- Burak, C. (1967). Şairin Ölümü [Resim]. Çalışkan, S. (2019). Katliamlara tanıklık: Sanat eserleri aracılığı ile hatırlamak. *Güzel Sanatlar Akademisi Dergisi* (43), 105-114 (Erişim tarihi:16.11.2023).
- Burak, C. (1988). Hayat Ağacı [Resim]. Yabalak, H. (2020). Türk halk kültürü bağlamında Cihat Burak resimleri. *Türk Kültürü ve Medeniyeti Araştırmaları Dergisi*, 1(2), 70-94 (Erişim tarihi:16.10.2023).
- Bülbül, M. (2017). Portre ve öz-portrenin görsel sanat tarihi açısından önemi. *Yıldız Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1(1), 95-111.
- Büyükkol, S. (2015). Neşet Günel'in resimlerindeki "Korkuluk" imgesine estetik bir bakış. *Türk sanat Dergisi*, 3(5), 111-120.
- Büyükkol, S., ve Öztütüncü, S. (2021). Türk mitolojisindeki karga/kuzgun imgesinin çağdaş Türk resim sanatına yansımaları. *Motif Akademi Halk Bilimi Dergisi*, 14(33), 131-146.
- Büyükkol, S., ve Yasinci, S. (2019). Çağdaş Türk resim sanatında toplumsal statü yansımaları. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 12(28), 1168-1182.
- Can, G. (2011). *Göstergebilimsel açıdan Cihat Burak eserlerinin incelenmesi*.Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eskişehir.
- Can, Z. G. (2021). Erwin Panofsky'nin ikonografik ve ikonolojik eleştiri yöntemine göre Kurt Schwitters'in "The Hitler Gang" adlı yapıtının analizi. *İdil Sanat Dergisi*, 77, 120-129.
- Canko, G. E. (2022). *Cihat Burak resminde tarihsel anlatı*.Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Cantelupe, E. B. (1971). Picasso's Guernica. *Art Journal*, 31(1), 18-21.
- Caravaggio (1599). Judith Holoferne'in kafasını Keserken [Resim]. https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Dosya:Judith_Beheading_Holofernes_-_Caravaggio.jpg. sayfasından erişilmiştir (Erişim tarihi:22.02.2024).
- Carroll, N. (2012). *Sanat felsefesi: Çağdaş bir giriş*. (çev. G. K. Tirkeş). Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Courbet, G.: (1850). Ornans'ta Cenaze Töreni [Resim]. https://tr.wikipedia.org/wiki/Ornans%27ta_Cenaze. Sayfasından erişilmiştir (Erişim tarihi:03.11.2023).
- Cömert, B. (2010). *Mitoloji ve ikonografi*. Ankara: De'ki Basım Yayınevi.
- Çakar, M. (2021). *Çağdaş Türk sanatında kavramsal hareketler ve öncü sanatçılar*.Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Afyonkarahisar.
- Çalış, E. (2019). Ahlat Selçuklu meydan mezarlığında bulunan Babacan bin Toman imzalı bir mezar taşı. *Iğdır Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 18, 177-192.
- Çalışkan, S. (2016). Cihat Burak'ın resimlerinde Türk bayrağı imgesi. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, (17), 75-88.
- Çalışkan, S. (2019). Katliamlara tanıklık: Sanat eserleri aracılığı ile hatırlamak. *Güzel Sanatlar Akademisi Dergisi* (43), 105-114.

- Çelebi, V. (2014). Jean Paul Sartre'in varoluşçuluk düşüncesi. *Beytulhikme An International Journal of Philosophy*, 4(2), 63-76.
- Çetin, C. G. (2018). Sanatçı ve siyasetçi: Jacques-Louis Davit ve "Marat'ın Ölümü". *Tykhe Sanat ve Tasarım Dergisi*, 03(05), 325-345.
- Çetin, Y., ve Avcı, M. A. (2011). Çağdaşlaşma sürecinde Sanayi-İ Nefise Mektebi'nin kuruluşu ve asker ressamların bu okuldaki eğitim faaliyetleri üzerine bir değerlendirme. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, (25), 51-66.
- Çoruhlu, Y. (2016). *Eski Türklerin kutsal mezarları kurganlar*. İstanbul: Ötüken Neşriyat Yayınevi.
- Çuhadaroglu, F. G. (2019). *Doğu batı ikilemi bağlamında özgün bir duruş olarak Balkan Naci İslimiyeli'nin sanatı*.Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Dağlıoğlu, A., ve İnce, M. (2018). İkonografi ve ikonoloji eleştiri yöntemine göre Salvador Dali'nin "Çarmıhtaki Aziz Juanİsa'sı" adlı eserinin analizi. *Ulak Bilge*, 6(26), 945-965.
- David J. L. (1793). Paul Marat [Resim]. https://en.wikipedia.org/wiki/The_Death_of_Marat. sayfasından erişilmiştir (Erişim tarihi:07.10.2023).
- Delacroix, E. Halka Önderlik Eden Özgürlük [Resim]. https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Eug%C3%A8ne_Delacroix__La_libert%C3%A9_guidant_le_peuple.jpg. sayfasından erişilmiştir (21.11.2023).
- De Rynck, P. (2016). *Resim Nasıl Okunur*. (çev. N. Karasu Gökçe ve S. Yüzgüller). İstanbul: Hayalperest.
- Demiralay, H. (2021). *Türk kültürü'nde korkuluk imgesi ve Neşet Günel resimlerine yansıması*.Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Isparta.
- Demirbay, F. (2008). *Çağdaş Türk resminde eleştiri olgusu*.Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Eskişehir Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
- Demirsar, V. (1987). *Osman Hamdi'nin tablolarında gerçekle ilişkiler*.Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Dilaveroğlu, R. (2017). *Sanatı "Ben" ile kurgulama: Sanatçının içe bakışı*.Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Doğuş Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Dindar, E. (2019). *Cihat Burak: Resimleri ve öyküleri*.Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Doğanay, E., Ermiş, D., ve Başar, M. R. (2023). Balkan Naci, Adnan Çoker ve Komet için. *İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, 8(16), 223-266.
- Durbaş, R. (2004, Mart 23). Bir Cihat Burak yaşamıştı. *Sabah Gazetesi*. <https://arsiv.sabah.com.tr/2004/03/23/yaz15-200-120-20040317.html> sayfasından erişilmiştir (12.09.2023).
- Edward, F. F. (1988). Picasso, cubism, and reflexivity. *Art Journal*, 47(4), 296-310.
- Eğilmez, İ. (2006). *Hadisat gazetesi'ne göre milli mücadele'nin başlangıç devresi*.Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sakarya.
- Eldem, E. (2018). Doğulu bir oryantalist nasıl olunur? Z. Avcı, N. Berktaş ve Z. Rona (Ed.) *Görünenin Ötesinde Osman Hamdi Bey* içinde (1. baskı s. 10-58). İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Elmas, H. (2007). *Çağdaş Türk sanatında figüratif resmin kültürel değişim ile ilintisi*.Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.

- Eminoğlu, P. (2022). İkonografik ve ikonolojik eleştiri yöntemine göre Osman Hamdi Bey'in "Kaplumbağa Terbiyecisi" adlı eserinin analizi. *International Social sciences Studies Journal*, 8(98), 1584-1592.
- Erdoğan, N. Ö., ve Öztürk, M. A. (2021). Rönesanstan modern dönem resim sanatına korku duygusunun yansımaları. *İdil* (78), 244-259.
- Erdok, N. (1972). Viet-nam [Resim]. Yılmaz, A. (2011). *1950 Sonrası Türk Resim Sanatında Sosyal Yansımalar Bağlamında Neş'e Erdok*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Isparta (Erişim tarihi:17.01.2024).
- Erdok, N. (1983). Çoban [Resim]. Yılmaz, A. (2011). *1950 Sonrası Türk Resim Sanatında Sosyal Yansımalar Bağlamında Neş'e Erdok*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Isparta (Erişim tarihi:18.01.2024).
- Erdok, N. (2007). Elveda [Resim]. Yılmaz, A. (2011). *1950 Sonrası Türk Resim Sanatında Sosyal Yansımalar Bağlamında Neş'e Erdok*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Isparta (Erişim tarihi:19.01.2024).
- Eren, G. (2019). Marksist sanat anlayışı. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 42, 107-117.
- Ergin, H. K. (2007). *Dışavurumcu Türk resminde biçim bozma*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Eskişehir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
- Erişti, S. D. (2023). *Görsel araştırma yöntemleri teori, uygulama ve örnek*. Ankara: Pegem Akademi.
- Erkan, A. (2018). Resim sanatında "Judith ve Holofernes" efsanesine farklı iki yaklaşım (Caravaggio ve Artemisia Gentileschi). *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 7(42), 209-215.
- Ersoy, B. (2017). *Hüseyin Avni Lifij ve Türk resmi'nde alegori*.Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.
- Eryılmaz, H. İ., ve Selimgil, B. (2021). İslam eserlerinde kullanılan altıgen tabanlı geometrik desenlerin çözümlenmesine yönelik yeni bir yaklaşım. *Mizanü'l-Hak: İslami İlimler Dergisi*, (12), 217-254.
- Eyüpoğlu, B.R. (1957). Hayat Ağacı [Resim]. Nakkaş, A. (2019). *1960 sonrası Türk resim sanatında ölüm teması*.Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Antalya (Erişim tarihi:15.01.2024).
- Fetvacı, E. (2011). Osman Hamdi Bey'in sanatı/The art of Osman Hamdi Bey. In R. Holod and R. G. Ousterhout (Ed.), *Osman Hamdi Bey & the Americans*. Archaeology, diplomacy, art (1st ed., pp.118-136). İstanbul: Pera Museum.
- Foroughi, M., & Javadi, S. (2017). Examining the symbolic meaning of colors in ancient Egyptian painting art and their origin in environment. *Bagh-e Nazar*, 14, 69-80.
- Freud, S. (2015). *Psikanaliz Üzerine*. (çev. A. A. Öneş). İstanbul: Say Yayınları
- Gemalmaz, R. Y., ve Jajju, B. A. (2018). Guernica ve Irak özgürlük anıtında sanatsal anlatım gücü. *Kesit Akademi Dergisi*, 4(16), 160-173.
- Genç, M. (2022). İstanbul Karacaahmet mezarlığı'nda yer alan sanatkâr mezar taşları hakkında bir değerlendirme. *Anasay*, (22), 151-175.
- Genç, S. (2016). İbrahim Balaban'ın Resim ve Kitaplarında Toplumsallık Algısı. *Bartın Üniversitesi Uluslararası Edebiyat ve Toplum Sempozyumu Bildiriler (2. Cilt)*. Bartın.
- Gericault, T. (1819) Medusa Salı [Resim].
https://tr.wikipedia.org/wiki/Medusa%27n%C4%B1n_Salı. sayfasından erişilmiştir (Erişim tarihi:15.10.2023).

- Germeç, U. (2019). Avni Lifij'in 1914 kuşağı içinde özgün yeri. *The Journal of Social Sciences*, 6(35), 466-478.
- Geyik, G., ve Duran, A. (2021). *Osman Hamdi Bey'in "Türbe Ziyaretinde İki Genç Kız (II)" tablosundaki etnografik eserler, Anadolu arkeolojisiyle harmanlanmış bir ömür, Mehmet Karaosmanoğlu'na armağan*. Ankara: Bilgin Kültür Sanat Yayınları.
- Giray, K. (1999). *Aydın Ayan*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Giray, K. (1994 12 Aralık). Cihat Burak sergisinin düşündürdükleri. *Cumhuriyet Kültür*.
- Gittins, R., & Pettitt, P. (2017). Is Palaeolithic cave art consistent with costly signalling theory? Lascaux as a test case. *World Archaeology*, 49(4), 466-490.
- Gombrich, E. H. (1999). *Sanatın öyküsü*. (çev. E. Erduran). İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Goya, F. (1814). Üç Mayıs Katliamı [Resim]. https://tr.wikipedia.org/wiki/3_May%C4%B1s_1808. sayfasından erişilmiştir (Erişim tarihi: 12.10.2023).
- Gökkaya, E. K. (2014). Disiplinler arası sanatsal ifade: Ressam seramikçiler-seramikçi ressamlar. *Sanat Dergisi*, (24), 25-40.
- Göktepe, M. (2018). *Cumhuriyet dönemi Türk resminde insan figürü*. Yayınlanmamış sanatta yeterlik tezi. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.
- Göktepe, M. (2020). Romantizm sanat akımı ve sanatçıları üzerine bir değerlendirme. *Journal Of Arts*, 3(1), 45-66.
- Gören, A. K. (1990). *Hüseyin Avni Lifij Türk resim sanatı içindeki yeri ve önemi*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Greco, E. (1586). Orgaz Kontu'nun Gömülüşü [Resim]. https://tr.wikipedia.org/wiki/Orgaz_Kontu. sayfasından erişilmiştir (Erişim tarihi: 05.10.2023).
- Greco, E. (1610-1614). Laocoon [Resim]. <https://en.wikipedia.org/wiki/Laocoon>. sayfasından erişilmiştir (Erişim tarihi: 05.10.2023).
- Gülce, Ç. (2009). *Namık İsmail'in yaşamı ve sanatı*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Günel, N. (1988). Korkuluk-IX [Resim]. Demiralay, H. (2021). *Türk kültürü'nde korkuluk imgesi ve Neşet Günel resimlerine yansımaları*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Isparta (Erişim tarihi: 17.01.2024).
- Güran, N.Z. (1881-1937). "Karacaahmet" [Resim]. <https://www.istanbulsanatevi.com/unlu-sanatcilarin-hayati/nazmi-ziya-guran-hayati-ve-eserleri/>. sayfasından erişilmiştir (Erişim tarihi: 13.01.2024).
- Gündüz O. (2011). *Türk romanında Toplumsal Gerçeklik: Kemal Tahir örneği*. Doktora tezi. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Gürel, H. N. (2010). Bir sanat yapıtını çözümlemek: Şairin ölümü veya son 60 yılın eleştirisi. <https://www.gorselsanatlar.org/mitoloji-ve-ikonografi/bir-sanat-yapitini-cozumlemek-sairin-olumu-veya-son-60-yilin-elestirisi/?imode> sayfasından erişilmiştir (Erişim tarihi: 12.10.2023).
- Gürsoy, M. (2012, 1 13). Doğu Kazakistan Tarbagatay yamacındaki Şilikti Baygetöbe kurganı. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, 1(3), 40-54.
- Güvenç, E. (2013). *J. P. Sartre felsefesinde bulantı kavramı*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bursa.

Hançerlioğlu, O. (1995). *Dört bin yıllık düşünce, sanat ve bilim tarihinin klasik yapıtları üzerine eleştirel inceleme*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Hekimoğlu E.C., Cantekin D. (2021). Eyleme dökme: İntihar girişiminde bulunan bireylerin deneyimlerinin incelenmesi üzerine nitel bir araştırma. *Ayna Klinik Psikoloji Dergisi, Dergipark Akademik*, 8(1), 44-64.

http-1: : <https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-g/gericault-jean-louis-theodore/jean-louis-theodore-gericault-medusanin-sali-338/> (Erişim tarihi:09.09.2023).

http-3: <https://artifexinopere.com/blog/interpr/peintres/bruegel/la-pie-sur-le-gibet/> sayfasından erişilmiştir (Erişim tarihi:03.02.2024).

http-4: <https://tr.wikipedia.org/wiki/Katakombu> sayfasından erişilmiştir (Erişim tarihi:25.02.2024).

http-5:[https://tr.wikipedia.org/wiki/Analiz_\(anlam_ayr%C4%B1m%C4%B1\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/Analiz_(anlam_ayr%C4%B1m%C4%B1)) sayfasından erişilmiştir (Erişim tarihi:27.02.2024).

http-6:https://www.yok.gov.tr/Documents/Kurumsal/egitim_ogretim_dairesi/Yeni-Ogretmen-Yetistirme-Lisans-Programlari/Resim_Is_Ogretmenligi_Lisans_Programi09042019.pdf sayfasından erişilmiştir (Erişim tarihi:05.04.2024).

Hikmet N. (1966). *Dört hapishaneden*. (Haz. M. Fuat). De Yayınevi. İstanbul.

Hikmet N. (2019). Nazım Hikmet “Bütün Şiirleri”. Yapı Kredi Yayınları. İstanbul.

Hirst, D. (2007). Tanrı Aşkına [Resim]. Şanko, L. (2015). *Çağdaş sanatta ölüm kavramı*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul (Erişim tarihi:24.10.2023).

Horner, C., & Westacott, E. (2022). *Felsefe aracılığıyla düşünme*. (çev. A. Arslan). Phoenix Yayınları..

Huerta, R. (2016). The cemetery as a site for aesthetic enquiry in art education. *International Journal of Education through Art*, 12(1), 7-20.

Işıldak, R. S. (2008). Yaratmada ilk adım: İmge ve imgelem. *Necatibey Eğitim Fakültesi Elektronik Fen ve Matematik Eğitimi Dergisi*, 2(1), 64-69.

İlden, S. (2012). Türk minyatür sanatının gelişiminde dinin (İslamiyetin) etkisi. *Akdeniz Sanat*, 5(9), 60-72.

İncirkuş, B. (2018). Mehmet Fuad Köprülü’nün ve Erwin Panofsky’nin sanat yapıtı inceleme yöntemlerinin karşılaştırılması. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 7(45), 497-500.

İrak, M. (2019). Hyreniomus Bosch’un “Yeryüzü Zevkleri Bahçesi” resmi: Gerçeküstücülüğü yeniden okuma. *Sanat Dergisi*, (33), 39-46.

İslimyeli, B.N. (1997-1998). Sanatçının Kendi Ölümünü Taşıdığı Resmidir [Resim]. Karşıcı, N. (2012). *Psikanalitik yaklaşım çerçevesinde Balkan Naci İslimyeli’nin yapıtı*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul (Erişim tarihi:23.07.2023).

İslimyeli, B.N. (1997-1998). Sanatçının Kendini Kendine Kurban Ettiğinin Resmidir [Resim]. Karşıcı, N. (2012). *Psikanalitik yaklaşım çerçevesinde Balkan Naci İslimyeli’nin yapıtı*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul (Erişim tarihi:23.07.2023).

İslimyeli, B.N. (1998). Sanatçının Susarak Çile Çektiğinin Resmidir [Resim Çuhadaroğlu, F. G. (2019). *Doğu batı ikilemi bağlamında özgün bir duruş olarak Balkan Naci İslimyeli’nin sanatı*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul (Erişim tarihi:24.07.2023).

- İslimyeli, B.N. (1998). Sanatçının Kendiyle Cenk Ettiğinin Resmidir [Resim Çuhadaroglu, F. G. (2019). *Doğu batı ikilemi bağlamında özgün bir duruş olarak Balkan Naci İslimyeli'nin sanatı*.Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul (Erişim tarihi:24.07.2023).
- İslimyeli, B.N. (1998). Sanatçının Yükseldiği Yerdeki Yalnızlığının Resmidir [Resim Çuhadaroglu, F. G. (2019). *Doğu batı ikilemi bağlamında özgün bir duruş olarak Balkan Naci İslimyeli'nin sanatı*.Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul (Erişim tarihi:24.07.2023).
- İsmail, N. (1933). Son Mermi [Resim]. <https://arhm.ktb.gov.tr/artworks/detail/23/son-mermi> sayfasından erişilmiştir (Erişim tarihi:12.01.2024).
- Johnson, M. H., & Cooper, S. L. (1994). Developing a system for assessing written art criticism. *Art Education*, 47(5), 21-26.
- Kafesoğlu, İ. (2000). *Türk milli kültürü*. İstanbul: Ötüken Neşriyat Yayınevi.
- Karabulut, M. (2020). Psikanalitik bakış açısıyla sanat, sanatçı ve yazma dürtüsü. *Türk Kültürü ve Medeniyeti Araştırmaları Dergisi*, 1(2), 12-19.
- Karabulut, N. (2010). Sanat eğitiminde bir alt disiplin olarak sanat eleştirisi ve bir akademik eleştiri örneği. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 20, 59-81.
- Karagöz, C. T., ve Bozok, B. (2021). Balkan Naci İslimyeli, Yüksel Arslan, Ergin İnan eserlerinde kültürün yeri. *Turkish Studies-Social*, 16(6), 2127-2141.
- Karatepe, İ. (1999). *Türk ressamların etkilendiği batılı ressamlar*.Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Karause, A. (2005). *Rönesanstan günümüze resim sanatının Öyküsü*. (çev. D. Zaptçioğlu) İstanbul: Literatür Yayıncılık.
- Karşıcı, N. (2012). *Psikanalitik yaklaşım çerçevesinde Balkan Naci İslimyeli'nin yapıtı*.Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Kaya, G. S. (2019). Sultan Abdülaziz ve döneminin resim sanatı. *Milli Saraylar Sanat Tarih Mimarlık Dergisi*, (17), 77-101.
- Kaya, G. S., ve Kılınç, Ü. (2023). Millî saraylar resim müzesi yaver ressamlar Osman Nuri Paşa, Halil Paşa, Şeker Ahmed Ali Paşa ve Hüseyin Zekâi Paşa koleksiyonları. *Milli Saraylar Sanat Tarih Mimarlık Dergisi* (24), 150-191.
- Kınalı, E. (2017). *Toplumcu gerçekçilik akımının Türk resim sanatına etkisi ve Abidin Dino*.Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Doğuş Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Kinam, B. (2020). Sanatta politik bir güç Guernica örneği. *Ulak Bilge Sosyal Bilgiler Dergisi*,8(55), 1605-1616.
- Kırcı, G. S., Cömert, H. Y., ve Özer, E. (2017). Anne-çocuk cinayetleri: Medea kompleksi. *Adli Tıp Bülteni*, 22(2), 130-133.
- Kısacık, S. Y. (2019). Osman Hamdi resimlerinde etnokrafik kültür varlıkları. *Cappadocia Journal Of History and Social Sciences* (12), 259-269.
- Kucur, S. S. (2015). İstanbul'un Tarihî Müslüman Mezarlıkları. *Antik Çağdan XXI. Yüzyıla Büyük İstanbul Tarihi* (pp.428-457), İstanbul: İBB Kültür A.Ş.
- Kul, R. (2014). *Osman Hamdi Bey'in resim sanatında portre tarzı*.Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Karadeniz Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Trabzon.

- Kul, S. C. (2018). *19. ve 20. yüzyıl Avrupa resim sanatında otoportrelerde sembol kullanımı*.Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.
- Kurt, E. Ö. (2002). *1980 sonrası Türk sanatında dinsel imge kullanımı*.Yayınlanmamış doktora tezi. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Küçük, M. A. (2017). Geleneksel Türk dini inanışlarından mitolojiye: “Ölüm/Obur Ruhlar”. *Gazi Türkiyat*, (20), 25-53.
- Küpçüoğlu, H. (2020). Aydın Ayan’ın resimlerinde gerçeğe bakış ve gerçekliğe yaklaşım. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, (65), 147-154.
- Kütük, A. (2014). İslam/Türk devlet ve toplum geleneğinde renkler ve anlamları. *Journal of Turkology*, 24(2), 133-170.
- Laga, M.A. (1878-1947). Bursa Yeşil Türbe [Resim]. <https://www.arthill.com.tr/urun/6536529/mehmet-ali-laga-1878-1947-bursa-yesil-turbe-peyzaj-cift-imzali-cift-tara.sayfasından> erişilmiştir (Erişim tarihi:26.02.2024).
- Lechler, G. (1951). The interpretation of the ‘Accident Scene’ at Lascaux. *Man*, 51, 165-167.
- Li, J.Z. (1992). Nanjing Katliamı [Resim]. Çalışkan, S. (2019). Katliamlara tanıklık: Sanat eserleri aracılığı ile hatırlamak. *Güzel Sanatlar Akademisi Dergisi* (43), 105-114 (Erişim tarihi:24.10.2023).
- Lifij, H.A. (1932). Karagün [Resim]. <https://arhm.ktb.gov.tr/artworks/detail/89/karagun>. sayfasından erişilmiştir (Erişim tarihi:25.10.2023).
- Lifij, H.A. Karagün Eskizi [Resim]. Alkan, U. (2017). *Türk resim sanatında 1914-1935 dönemi savaş temalı tabloların incelenmesi*. Yayınlanmamış doktora tezi.Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul (10.11.2023).
- Lifij, H.A. “Karagün İçin Yatan Nü Kadın Etüdü” [Resim]. Alkan, U. (2017). *Türk resim sanatında 1914-1935 dönemi savaş temalı tabloların incelenmesi*. Yayınlanmamış doktora tezi.Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul (10.11.2023).
- Lifij, H.A. “Karagün İsimli Resmin Altın Oran Kesitlerine Göre Çözümlemesi” [Resim]. Alkan, U. (2017). *Türk resim sanatında 1914-1935 dönemi savaş temalı tabloların incelenmesi*. Yayınlanmamış doktora tezi.Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul (11.11.2023).
- Lifij, H.A. (1916). Savaş/Alegori [Resim]. Alkan, U. (2017). *Türk resim sanatında 1914-1935 dönemi savaş temalı tabloların incelenmesi*. Yayınlanmamış doktora tezi.Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul (10.01.2024).
- Lifij, H.A. (1916). “Savaş/Alegori Kompozisyonu İçin Figür Etüdü” [Resim]. Alkan, U. (2017). *Türk resim sanatında 1914-1935 dönemi savaş temalı tabloların incelenmesi*. Yayınlanmamış doktora tezi.Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul (10.01.2024).
- Lifij, H.A. “Mezarlık” [Resim]. <https://torchwell.wordpress.com/2017/05/28/huseyin-avni-lifijin-22-eseri-ve-hayati/>. Sayfasından erişilmiştir (Erişim tarihi:11.01.2024).
- Lifij, H.A. “Akgün” [Resim]. <https://arhm.ktb.gov.tr/repo/uploads/Catalog/06032023123555-d9c49ae2-5291-4548-8964-edbaf6093250.pdf>. sayfasından erişilmiştir (Erişim tarihi:12.01.2024).
- Lifij, H.A. “Akgün, Altın Oran, $\sqrt{2}$ Dikdörtgeni ve Armonik Bölünmeye Göre Çözümlemesi” [Resim]. Alkan, U. (2017). *Türk resim sanatında 1914-1935 dönemi savaş temalı tabloların incelenmesi*. Yayınlanmamış doktora tezi.Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul (Erişim tarihi:14.01.2024).

- Lifij, H.A. “Akgün, Top Başındaki Asker Eskizi” [Resim]. Alkan, U. (2017). *Türk resim sanatında 1914-1935 dönemi savaş temalı tabloların incelenmesi*. Yayınlanmamış doktora tezi. Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul (Erişim tarihi:14.01.2024).
- Lifij, H.A. (1923). “Akgün, İsimli Resmin Eskizi” [Resim]. Alkan, U. (2017). *Türk resim sanatında 1914-1935 dönemi savaş temalı tabloların incelenmesi*. Yayınlanmamış doktora tezi. Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul (Erişim tarihi:14.01.2024).
- Lokman, S. (1579). Kanuni Sultan Süleyman’ın Cenazesi [Resim]. <https://istanbultarihi.ist/91-payitaht-istanbulda-osmanli-merasimleri>. sayfasından erişilmiştir (Erişim tarihi:29.10.2023).
- Loo, Van C. A. (1760) Medea Miss Clairon [Resim]. https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Charles_Andr%C3%A9_van_Loo__Mlle_Clairon_en_M%C3%A9d%C3%A9e.jpg. sayfasından erişilmiştir (Erişim tarihi:23.02.2024).
- Mantegna, A. (1483). İsa İçin Ağlayanlar [Resim]. <https://www.istanbulsanatevi.com/ekoller/ronesans/andrea-mantegna-isanin-naasi-basinda-agit/>. sayfasından erişilmiştir (Erişim tarihi:05.11.2023).
- Marakoğlu, G. (2022). Geçmişten günümüze disiplinlerarası bağlamda fotoğraf ve resim ilişkisi. *İdil Sanat Dergisi*, 92, 607-617.
- Matsubara, N. (2001). Reconsidering Laocoon: El Greco between painting and sculpture. *Estudios de arteespañol y latinoamericano*, 2, 9-18.
- Michelangelo (1508-1512). Sistina Şapeli Tavan Freskosu [Resim]. https://tr.wikipedia.org/wiki/Sistina_%C5%9Eapeli_tavan%C4%B1. sayfasından erişilmiştir (Erişim tarihi:05.11.2023).
- Michelangelo (1508-1512). Sistina Şapeli Tavan Freskosu Ayrıntısı [Resim]. https://tr.wikipedia.org/wiki/Sistina_%C5%9Eapeli_tavan%C4%B1. sayfasından erişilmiştir (Erişim tarihi:05.11.2023).
- Milli, M. S. (2014). *1960-1970 yılları arasında Türkiye’de resim sanatı ve müzik alanında sosyal realizm*.Yayınlanmamış doktora tezi. Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Denizli.
- Moran, B. (1999). *Edebiyat kuramları ve eleştirisi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Nakkaş, A. (2019). *1960 sonrası Türk resim sanatında ölüm teması*.Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Antalya.
- Nochlin, L. (1967). Gustave Courbet’s meeting: A portrait of the artist as a wandering Jew. *The Art Bulletin*, 49(3), 209-222.
- Olgun, Ç. (2023). *Çağdaş sanat eleştirisi kuramlarının Türk resim sanatına yansımaları (1950-2000)*.Yayınlanmamış doktora tezi. Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Denizli.
- Onan, B. C. (2017). Lisans düzeyi resim öğretiminde çağdaş sanat kuramına yer vermek: Bir olgubilim çalışması. *Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 30(2), 725-755.
- Ölçer, N. (2018). *Görünenin ötesinde Osman Hamdi Bey*. İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Önkal, H. (2009). Türkiye’de türbe mimarisi araştırmaları. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 7(14), 125-140.
- Önuçak, A. (2009). *Tarih öncesi dönemden Orta Çağa farklılaşan ölüm imgesi*.Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sakarya.
- Öter, N. (2022). Türk İslam sanatında sanduka gelişimi. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, (54), 391-404.

- Ötğün, C. (2009). Sanat yapıtına yaklaşım biçimleri. *Gazi Sanat Tasarım*, 1(2), 159-178.
- Ötkün, C. (2008). Sanatın şiddeti ve sınırları. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1(1), 90-103.
- Özaltın, N. F. (2011). Osmanlı dönemi minyatürlerinde el sanatlarından izler. *Art-E Sanat Dergisi*, 4(7), 1-30.
- Özdemir, M. (2022). *Birinci dünya savaşı'nın ekspresyonizm resim sanatına metaforik yansımaları*.Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Antalya.
- Özerakın, E. Z. (2014). *Cihat Burak'ın resimlerinde hayal ve mizah*.Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Özmen, A. F. (2015). *Dijital baskı teknolojilerinin resim sanatındaki yeri*.Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Öztoğat, N., ve Yüzgüller-Arsal, S. (2014). Giotto'nun Ağt freskinin ikonografik ve göstergebilimsel okuması.*Sanat Tarihi Yıllığı*, 23, 109-133.
- Öztürk, D. (2019). *Günümüz sanatında yaşam ve ölüm sembolü olarak kafatası*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Öztürk, M. (1998). Sanat Eleştirisi ders notları. Abant İzzet Baysal Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Yüksek Lisans Programı, Bolu.
- Öztürk, M. (2005). Estetik eğitiminde sanat biliminin rolü semineri. Çağdaş estetik eğitimi seminer dizisi:1. İ.SAN.A.Ç.İLHAN (Haz.) Sanat eğitimcileri derneği. Naturel yayınevi. Ankara.
- Öztürk, M. (2011). "Halk Mektepleri" adlı yapıtta Türk kadını motiflerinin ikonografik ve ikonolojik irdelemesi. 4. Uluslararası Bir Bilim Kategorisi Olarak 'Kadın': Edebiyat, Dil, Kültür, Sanat, Peyzaj ve Tasarım Çalışmalarında Kadın Sempozyumu. İnönü Üniversitesi, Malatya.
- Öztürk, M. (2008). "Sanat Eğitimi ve Şiddet" adlı yapıtta YÖK-Dünya Bankası projesi bağlamında sanat eleştirisi dersi örneği ile sanat eğitimi öğretmeninde standart bilgiye erişememe sorununun irdelenmesi. 3. Ulusal Sanat Eğitimi Sempozyumu. Gazi Eğitim Fakültesi Görsel Müzed Tümgem. Gündüz eğitim ve yayıncılık. Ankara.
- Öztürk, M. (2013). İslamiyet'ten önce Türklerin din anlayışı ve gök tanrı dini. *HistoryStudies*, 5(2), 327-346.
- Özyaprak, B. (2021). 19. yy. *Romantik manzara resminde kaos olgusu*.Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sakarya.
- Paksoy, D. (2016). *Günümüz Türk resminde sembol*.Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Panofsky, E. (2012). *İkonoloji araştırmaları*. (çev. O. Düz).İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Parsa, A. R., ve Uzun, E. (2018). 10. sınıf iki boyutlu sanat atölye ders kitabında yer alan görsellerin değerler kavramıyla incelenmesi. *İnsan ve Sosyal Bilimler Dergisi*, 1(1), 25-39.
- Paşa, H.Z. (1860-1919). Söğütte Ertuğrul Gazi Türbesi [Resim]. <https://arhm.ktb.gov.tr/artworks/detail/1329/sogut-ertugrul-gazi-turbesi>. sayfasından erişilmiştir (Erişim tarihi:05.11.2023).
- Pınarbaşı, S. Ö. (2018). Halka önderlik eden özgürlük: Alegori, edebiyat ve gerçeklik. *Art-Sanat* (9), 121-142.
- Pınarbaşı, S. Ö. (2015). Ülkemizde 21. yüzyılın ilk on yılında yapılan bazı sanat etkinliklerine bir bakış. *Art-Sanat*, 4, 149-173.

- Picasso, P. (1937). Guernica [Resim]. [https://tr.wikipedia.org/wiki/Guernica_\(tablo\).sayfasından](https://tr.wikipedia.org/wiki/Guernica_(tablo).sayfasından) erişilmiştir (Erişim tarihi:21.10.2023).
- Picasso, P. (1951). Kore Katliamı [Resim]. https://tr.wikipedia.org/wiki/Kore%27de_Katliam.sayfasından erişilmiştir (Erişim tarihi:23.10.2023).
- Pontormo, J. (1525-1528). Mezara İndiriliş [Resim]. https://en.wikipedia.org/wiki/The_Deposition_from_the_Cross (Erişim tarihi:02.10.2023).
- Roques, J. (1793). Marat'ın Ölümü [Resim]. https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Dosya:Joseph_Roques_La_mort_de_Marat_-_1793.jpg. sayfasından erişilmiştir (Erişim tarihi:08.10.2023).
- Resim alıntısı (M.Ö.15.00-10.00). Lascaux Mağarası “Ölü Adam (Kaza Sahnesi)” [Resim]. Önuçak, A. (2009). *Tarih öncesi dönemden Orta Çağa farklılaşan ölüm imgesi*.Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sakarya (Erişim tarihi:05.06.2023).
- Resim alıntısı, “Duat Dünyasının Mağara Tanrıları ve Üst Bölgeler: Oziris Önünde Temizlenenler ve Başları Kesilmiş Ölüler” [Resim]. Önuçak, A. (2009). *Tarih öncesi dönemden Orta Çağa farklılaşan ölüm imgesi*.Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sakarya (Erişim tarihi:10.08.2023).
- Resim alıntısı, “Nazım Hikmet Dört Yaşındayken Annesiyle Fotoğrafı ve Nazım Hikmet’in Babası Hikmet Bey” [Resim]. Canko, G. E. (2022). *Cihat Burak resminde tarihsel anlatı*.Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul (Erişim tarihi:18.08.2023).
- Resim alıntısı (M.Ö.200). Laocoon ve Oğulları [Resim]. https://tr.wikipedia.org/wiki/Laoco%C3%B6n_ve_o%C4%9Fullar%C4%B1 sayfasından erişilmiştir (Erişim tarihi:18.08.2023).
- Resim alıntısı, “Bir Katakomp Örneği” [Resim]. Atıl, A. Ç., ve Alp, S. (2017). Avrupa modern mezar heykeli oluşum süreci. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 10(51), 343-352 (Erişim tarihi:20.08.2023).
- Resim alıntısı, “Kostnice Kilisesi içi” [Resim]. Atıl, A. Ç., ve Alp, S. (2017). Avrupa modern mezar heykeli oluşum süreci. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 10(51), 343-352 (Erişim tarihi:21.08.2023).
- Resim alıntısı, (M.S 1200-1256) “Plantagenet Sülalesi, Kraliyet Mezarları,” [Resim]. Atıl, A. Ç., ve Alp, S. (2017). Avrupa modern mezar heykeli oluşum süreci. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 10(51), 343-352 (Erişim tarihi:21.08.2023).
- Resim alıntısı, “İnsan Figürlü Mezar Taşı Örneği” [Resim]. Yılmaz, S. (2011). *Ölüm olgusu olarak Türk mezar yapılarının plastik açıdan değerlendirilmesi*.Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Kayseri (Erişim tarihi:22.08.2023).
- Resim alıntısı, “Nazım Hikmet’in Fotoğrafı” [Resim]. Ataseven, S. Y. (2022). Cihat Burak’ın resimlerinde dönemin sosyal yapısının incelenmesi. *International Journal of Eurasia Social Sciences (IJOESS)*, 13 (49), 1053-1068 (Erişim tarihi:22.08.2023).
- Resim alıntısı, “Nazım Hikmet ve Vala Nureddin” [Resim]. Yılmaz, S. (2011). Çalışkan, S. (2016). Cihat Burak’ın resimlerinde Türk bayrağı imgesi. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, (17), 75-88 (Erişim tarihi:22.08.2023).
- Resim alıntısı, “Doğu Kazakistan’da Tarbagatay Yamacındaki Şilikti Baygetöbe Kurganı Mezar Odası.” [Resim]. Gürsoy, M. (2012, 1 13). Doğu Kazakistan Tarbagatay yamacındaki Şilikti Baygetöbe kurganı. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, 1(3), 40-54 (Erişim tarihi:23.08.2023).

- Resim alıntısı, “Pazırık Kurganından Çıkarılan Belleme Örneği” [Resim]. <https://onturk.wordpress.com/2011/03/09/pazirik-kurganlari/>. sayfasından erişilmiştir (Erişim tarihi:23.08.2023).
- Resim alıntısı, “Tunceli Demirkapı’da Koç Mezar Taşı” [Resim]. <https://tarihvearkeoloji.blogspot.com/2015/01/anadoluda-kocheykelli-mezar-taslar.html>. sayfasından erişilmiştir (Erişim tarihi:24.08.2023).
- Resim alıntısı, “At Şekilli Mezar Taşı Örneği” [Resim]. <https://www.zdergisi.istanbul/makale/dogu-anadoluda-at-sekilli-mezar-taslari-288>. sayfasından erişilmiştir (Erişim tarihi:24.09.2023).
- Resim alıntısı, “Orhun Yazıtları” [Resim]. <https://bilimgenc.tubitak.gov.tr/makale/turk-dili-tarihi-ve-kulturune-isik-tutan-tonyukuk-yaziti>. sayfasından erişilmiştir (Erişim tarihi:25.09.2023).
- Resim alıntısı, “Selçuklu Meydan Mezarlığı, Ahlat” [Resim]. <https://www.trthaber.com/haber/kultur-sanat/ahlat-selcuklu-meydan-mezarligi-tarihe-isik-tutuyor-377002.html>. sayfasından erişilmiştir (Erişim tarihi:25.09.2023).
- Resim alıntısı, “Karacaahmet Mezarlığı” [Resim]. <https://www.eskiistanbul.net/4163/karacaahmet-mezarligi>. sayfasından erişilmiştir (Erişim tarihi:25.09.2023).
- Resim alıntısı, (16.yy.). Yavuz Sultan Selim Ölüm Döşğinde [Resim]. https://tr.wikipedia.org/wiki/I._Selim. sayfasından erişilmiştir (Erişim tarihi:25.09.2023).
- Rossellino, B. A. (1461-1466). Portekiz Kardinali ‘nin Mezarı [Resim]. Atıl, A. Ç., ve Alp, S. (2017). Avrupa modern mezar heykeli oluşum süreci. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 10(51), 343-352 (Erişim tarihi:21.02.2024).
- Sabancı, E. (2014). *Balkan Naci İslimyeli’nin eserlerinin göstergebilimsel analizi*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Sabancılar, D., ve Çalışkan, S. (2016). Tarih ve hafıza kavramları üzerinden Türk resmine bir bakış. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 6 (14), 1-12.
- Sağiroğlu, M. (2020). F. V. Gladkov’un “Çimento”sunu toplumcu gerçekçi bağlamda okuma. *Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi*, 8 (23), 244-255.
- Saldıray, M. (2017). *Yaşam alanı bağlamında lirik anlatımlar*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- San, İ. (2001). Sanatlar Eğitimi. *Ankara University Journal of Faculty of Educational Sciences (JFES)*, 34(1), 23-34.
- Sarı, M., ve Tepecik, A. (2018). Sanatçı-alıcı buluşmasında gelişen teknolojinin etkilerinin nitel Veri Analizi ile İncelenmesi. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 6(82), 562-577.
- Sax, L. (2020). Depictions of the Korean war: Picasso to North Korean propaganda. *Johns Hopkins University*, 1(1), 1-16.
- Schimmel, A. (1954). Dinde sembolün fonksiyonu nedir? *İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 3(4), 67-73.
- Semih, B. (2023). Türk resim sanatında çaresizliğin resimsel dili. *Rumelide Dil ve Araştırmaları Dergisi*, 34, 726-740.
- Sili, T. (1996). Bir orta asya geleneği koç-koyun heykel mezar taşları. *Bilim ve kültür Dergisi*, 1 (96), 60-65.
- Simonson, A. (1998). Pieter Bruegel’s Magpie on the Gallows. *Journal of Art History*, 62(2), 71-92.
- Soylu, R. (2019). Resimde ölüm ve fanilik imgelerinin göstergebilim çözümlemeleri. *Türk & İslam Dünyası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 6 (23), 40-52.

- Soylu, R. (2018). *Türk sanatından bir Bedri Rahmi Eyüboğlu geçti*. <https://www.zaferdergisi.com/makale/10670-turk-sanatindan-bir-bedri-rahmi-eyuboglu-gecti.html> sayfasından erişilmiştir (Erişim tarihi:03.01.2024).
- Sönmez, H. (2018). Mimar ressamlarımız; Cihat Burak, Nuri Abaç, Ruzin Gerçin, Erol Akyavaş. *Sosyal Araştırmalar ve Davranış Bilimleri Dergisi*, 4(6), 311-319.
- Subramaniam, M., Hanafi, J., & Putih, A. T. (2016). Teaching for art criticism: Incorporating Feldman's critical analysis learning model in students' studio practice. *Malaysian Online Journal of Educational Technology*, 4(1), 57-67.
- Şahiner-Bilhan, D. (2007). 19. yüzyıl Avrupa resminde zaman kavramının anlamsal değişimi. *Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 20 (1), 17-33.
- Şanko, L. (2015). *Çağdaş sanatta ölüm kavramı*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Şimşek, H. A. (2019). *Ulusun estetik temsili*.Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Şişçi, F. (2018). Türk mitolojisinde güvercin motifi ve çağdaş Türk resminde temsili. *İdil Dergisi*, 7(41), 47-53.
- Tanyolaç-Öztoğat, N. (2007). *Balkan Naci İslimiyeli*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Tonga, N. (2019). *Cihat Burak*. <https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/cihat-burak> sayfasından erişilmiştir (Erişim tarihi:01.03.2024).
- Topallı, E. (2008). Yeni bilgiler ışığında ressam Mehmet Ali Laga. *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 9(14), 45-70.
- Toprak, Z. (2019). Avni Lifij'in yazı dünyası ve entelektüel kimliği-Avni Lifij: Çağının yenisi. İstanbul Sabancı Müzesi, 18-29.
- Trapp, F.A. (1976). Gericault's "Raft of the Medusa" by Lorenz Eitner, *The Art Bulletin*, 50 (1), 134-137.
- Tunalı, İ. (1971). *Sanat ontolojisi*. İstanbul: Edebiyat Fakültesi Matbaası.
- Turani, A. (2003). *Dünya sanat tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Turna, M. (2020). Edebiyat ve psikanaliz üzerine. *Medeniyet ve Toplum Dergisi*, 4(1), 1-17.
- Turner J.M.W. (1825) Solgun Bir Atın Üzerinde Ölüm [Resim]. Özyaprak, B. (2021). 19. yy. *Romantik manzara resminde kaos olgusu*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sakarya (Erişim tarihi:03.11.2023).
- Tüybek, A., Baysal, A. F., ve Sayın, A. Z. (2021). Osman Hamdi Bey'in resimlerinde geleneksel izler. *Konya Sanat Dergisi*, (4), 52-64.
- Umay, Z. (1998). *Ölüm kavramının görsel imgeye dönüşüm süreçleri ve uygulamaları*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Mersin.
- Uysal, A. (2005). İlköğretimde verilen sanat eğitimi derslerinin yaratıcılığa etkileri. *Gazi Üniversitesi Kırşehir Eğitim Fakültesi*, 6(1), 41-47.
- Uzun, A. (2014). *1950 sonrası toplumsal olayların sanata yansımaları*.Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
- Ülger, K. (2021). Sanat eleştirisi dersinin işlenmesine eleştirel bir yaklaşım. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, 38, 33-51.
- Üner, Ö. (2013). Türk resminde sembolist eğilimler. *MSGSÜ Sosyal Bilimler*, 7, 51-63.

- Ünlü, M. M. (2019). Art education in medieval age. *Atlas Journal*, 5(18), 256–268.
- V, C. Saatler Kitabı (1510). Üç Yaşayan ve Üç Ölü [Resim]. Akkan, A. (2022). *Memento mori yorumları*.Yayınlanmamış sanatta yeterlik tezi. Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara (Erişim tarihi:10.10.2023).
- Vereschagin, V. (1871). Savaşın Apotheosis'ı [Resim]. <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Apotheosis.jpg>. sayfasından erişilmiştir (Erişim tarihi:01.01.2024).
- Warhol, A. (1967). Büyük Elektrikli Sandalye [Resim]. Şanko, L. (2015). *Çağdaş sanatta ölüm kavramı*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul (Erişim tarihi:24.10.2023).
- Wilkinson, R. H. (2003). *The complete godsand goddesses of Ancient Egypt*. London: Thames and Hudson Press.
- Williams, D. J., & Clottes, J. (1998). The mind in the cave the cave in the mind: Altered consciousness in the upper paleolithic. *Anthropology of Consciousness*, 9 (1), 13-21.
- Vinci, D. L. (1495). Son Akşam Yemeği [Resim]. <https://www.istanbulsanatevi.com/sanaticilar/soyadi-d/da-vinci-leonardo/leonardo-da-vinci-son-aksam-yemegi-2061/> sayfasından erişilmiştir (Erişim tarihi:03.10.2023).
- Yabalak, H. (2020). Türk halk kültürü bağlamında Cihat Burak resimleri. *Türk Kültürü ve Medeniyeti Araştırmaları Dergisi*, 1(2), 70-94.
- Yasinci, S. (2019). *Cumhuriyet'ten günümüze Türk resim sanatında toplumsal statü yansımaları*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Antalya.
- Yaşar, E. (2022). *Sanat okuryazarlığı*". M. Özden (Ed.). *Disipliner okuryazarlık içerisinde* bölüm:15, 167-178. Ankara. Anı Yayınevi.
- Yaşar, Y. (2001). *Ölüm düşüncesinin sanata etkisi üzerine*. <https://www.koprudergisi.com/guz-2001/olum-dusuncesinin-sanata-etkisi-uzerine/> sayfasından erişilmiştir (Erişim tarihi:02.02.2024).
- Yıldırım, A., ve Şimşek, H. (2012). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayınevi.
- Yıldırım, Ö.(2019). *Varoluşçuluk nedir? Egzistansiyalizm*. <https://www.felsefe.gen.tr/varolusculuk-egzistansiyalizm-nedir-ne-demektir/> sayfasından erişilmiştir (Erişim tarihi:02.01.2024).
- Yıldız, B. (2011). *Türk inanç sisteminin çağdaş Türk resim sanatına yansıması*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Selçuk Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Konya.
- Yılmaz, A. (2011). *1950 Sonrası Türk Resim Sanatında Sosyal Yansımalar Bağlamında Neş'e Erdok*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Isparta.
- Yılmaz, C. (2023). Türk islam kültüründe mezarlık ziyaretleri ve önemi. *Kırıkkaleli Üniversitesi Lisans Öğrenci Sempozyumu Kırk Kalem Öğrenci Dergisi*, 38-53.
- Yılmaz, S. (2011). *Ölüm olgusu olarak Türk mezar yapılarının plastik açıdan değerlendirilmesi*.Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Kayseri.
- Yumukoğlu, B. N., Uzuner, E., Kaya, G., Keskin, H. E., Uçar, İ., ve Ekim, T. (2019). *Güzel Sanatlar Lisesi Sanat Eseri Analizi 12 Ders Kitabı*. Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı.