



**EREN EYÜBOĞLU’NUN RESİM SANATINDA
KÜLTÜREL İMGE OLARAK İKONOĞRAFİK ETKİLER**

Yüksek Lisans Tezi

Bişeng ATAN

Eskişehir 2021

**EREN EYÜBOĞLU’NUN RESİM SANATINDA
KÜLTÜREL İMGE OLARAK İKONOĞRAFİK ETKİLER**

Bişeng ATAN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Resim Anasanat Dalı

Danışman: Prof. Güldane ARAZ AY

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi

Güzel Sanatlar Enstitüsü

Haziran 2021

ÖZET

EREN EYÜBOĞLU’NUN RESİM SANATINDA KÜLTÜREL İMGE OLARAK İKONOĞRAFİK ETKİLER

Bişeng ATAN

Resim Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Haziran 2021

Danışman: Prof. Güldane ARAZ AY

İkonografi, Hristiyanlık tarihinin başlangıcından, geleneksel resim anlayışına karşı anlayışların geliştiği döneme kadar resim sanatında önemini korumuştur. Tarihsel süreçte sanat tarihindeki gelişmeler resim tekniğindeki yenilikler ikonografiyi de içerik, biçim, anlam ve ifade bağlamında etkilemiştir. Tezde araştırma konusu olan Eren Eyüboğlu’nun eserleri, modern ikonografik resmin Anadolu’daki ilk öncülü olarak kabul edildiği ve çağdaşlaşma sürecindeki Türk resminin geçiş sürecini temsil ettiği varsayımı ile önem kazanmaktadır. Çünkü Eren Eyüboğlu’nun eserleri doğup büyüdüğü Batı Hristiyan kültürü ve sonra yaşamını sürdürdüğü Anadolu kültüründen etkilenmelerini barındırmaktadır. Bu bağlamda tezde sanatçının iki kültürün yansımaları ile ürettiği eserleri anlam katmanları bağlamında hem ikonografik açıdan araştırılmasını hem de içinde barındırdığı çağdaş resim sanatını unsurlarının incelenmesini amaçlamaktadır. Türk resminde çağdaş anlayışta eserler üreten öncü kadın sanatçılarımızdan olan Eren Eyüboğlu’nun ilk gençlik yıllarından itibaren yaşamı boyunca etkilendiği kültürlerin etkileri ikonografik yaklaşım ile çözümlenmeye çalışılmıştır. Tez araştırması sanatçının eserlerinden elde edilen veriler Greimas’ın göstergebilim ve Panofsky’nin ikonolojik inceleme metoduna göre değerlendirilmiştir.

Anahtar kelimeler: İkonografi, Eren Eyüboğlu, imge ve ikonografi, kültür ve ikonografi, ikonografik çözümleme metodu.

ABSTRACT
ICONOGRAPHIC EFFECTS AS CULTURAL IMAGE IN EREN EYÜBOĞLU'S
PAINTING ART

Bişeng ATAN

Department of Painting

Programme in Painting

Anadolu University Institute of Fine Arts, June 2021

Advisor: Prof. Güldane Araz Ay

Iconography has maintained its importance in the art of painting from the beginning of the Christianity history until the period when the comprehension against the traditional understanding of painting developed. In the historical process, developments in art history and innovations in painting technique have also affected iconography in terms of content, form, meaning and expression. The works of Eren Eyüboğlu, which are the subject of research in the thesis, are accepted as the first predecessor of modern iconographic painting in Anatolia. It gains importance with the assumption that Turkish painting in the process of modernization represents the transitional period. Because the works of Eren Eyüboğlu are influenced by the Western Christian culture, where she was born and raised, and the Anatolian culture, where she lived later. In this context, the aim of the thesis is to examine the meaning layers of the works produced by the artist with the reflections of the two cultures, both in terms of iconography and in the context of the elements of contemporary painting art. Eren Eyüboğlu is one of the pioneer female artists who produce works with a contemporary understanding in Turkish painting. The effects of the cultures that Eren Eyüboğlu has been influenced by throughout her early youth have been tried to be examined with an iconographic approach. In the thesis, the data obtained from the works of the artist were evaluated according to Greimas' semiotics and Panofsky's iconological analysis method.

Keywords: Iconography, Eren Eyüboğlu, image and iconography, culture and iconography, iconographic analysis method.

ÖNSÖZ VE TEŞEKKÜR

Batı resmi ve Batı resminin Türk resmi üzerine etkileri sanat öğrencileri için öne çıkan araştırma konularındandır. Özellikle de Eren Eyüboğlu'nun Batı kültüründe yetişip sanat eğitimi aldıktan sonra Türkiye'de yaşamaya başlaması ve Türk resim sanatının batılılaşma serüveninin içinde kadın sanatçı olarak yer edinmesi onu diğer sanatçılardan ayırmaktadır. Kadın sanatçı olarak zor bir dönemde sanatıyla varlık mücadelesi veren Eren Eyüboğlu sanatçı kişiliği ve sanat mücadelesi ile birçok sanatçıyı etkilediği gibi beni de etkilemiştir. Onun resim çalışmalarının yanında mozaik, seramik ve yazmacılık alanında da üretimlerinin olması, beni de çok yönlü disiplinlerarası çalışan bir sanatçı olma arzusuyla doldurmuştur. Eren Eyüboğlu'nun bu çok yönlü sanatçı özelliğinin yaşadığı dönem ve günümüz Türk resmindeki yerinin araştırılmasını hedef alan tez araştırması ile tüm sanatçı ve adaylarına yol göstereceğine inanıyorum. Ayrıca Eren Eyüboğlu'nun Anadolu'daki modern ikonografik çalışmaların öncülerinden olması nedeniyle de tez çalışmasından elde edilen verilerin sanatçılara cesaret vereceğini düşünüyorum.

“Eren Eyüboğlu'nun Resim Sanatı'nda Kültürel İmge Olarak İkonografik Etkiler” isimli tez çalışmam süresince, bana maddi ve manevi her türlü desteğini esirgemeyen sevgili aileme, bu süreçte kaybettiğim sevgili babama, eğitim hayatım boyunca katkılarını her fırça darbesinde hissettiğim Siirt Takasbank Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi öğretmenlerime, Malatya İnönü Üniversitesi Resim İş Öğretmenliği Bölümü'ndeki hocalarıma ve Eskişehir Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı'ndaki tüm hocalarıma ve arkadaşlarıma, tezin düzenlenmesinde bilgi ve deneyimlerini güler yüzü ve pozitif enerjisi ile aktaran sevgili hocam Prof. Güldane Araz Ay'a sonsuz minnetle teşekkür ederim.

Bişeng ATAN

30.06.2021

30.06.2021

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmamın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan “bilimsel intihal tespit programı”yla tarandığını ve hiçbir şekilde “intihal içermediğini” beyan ederim. Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara razı olduğumu bildiririm.

.....

(imza)

Bişeng ATAN

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
BAŞLIK SAYFASI.....	i
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT	iv
ÖNSÖZ VE TEŞEKKÜR	v
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ	vi
İÇİNDEKİLER	vii
GÖRSELLER DİZİNİ	x
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

1. İKONOĞRAFI SANATI	5
1.1. Kavram Olarak İkona, İkonografi ve İkonoloji	5
1.2. İkonografi'nin Felsefesi	5
1.3. İkonografi ve Kültür	7
1.4. İkonografi Temaları	7
1.4.1. İbadet ikonaları	8
1.4.1.1. İsa Peygamber ikonaları.....	8
1.4.1.2. Meryem Ana ikonaları	10
1.4.1.3. Aziz ve azize ikonaları	12
1.4.1.4. Melek ve teslis ikonaları.....	13
1.4.2. Tanımlayıcı ve didaktik ikonalar.....	15
1.4.3. Eski Ahit ikonaları.....	21
1.5. İkonografi Teknikleri.....	31
1.5.1. Fayyum tekniği	31
1.5.2. Erken Hristiyanlık dönemi ikona tekniği.....	33
1.5.3. Fresk tekniği.....	34
1.5.4. Tempera tekniği.....	35
1.5.5. Yağlıboya tekniği.....	36

İKİNCİ BÖLÜM

2. İKONOĞRAFI’NİN TARİHÇESİ.....	37
2.1. Hristiyanlık Öncesi Sanatta İkonografi	37
2.2. Hristiyanlık Dönemi Sanatta İkonografi.....	40
2.3. Rönesans Dönemi İkonografi	47
2.4. Rönesans Sonrası İkonografi	50

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. EREN EYÜBOĞLU VE SANATI	50
3.1. Biyografisi	50
3.2. Eren Eyüboğlu’nun Sanatı	58
3.3. Eren Eyüboğlu’nun Resim Sanatında Kültürel İmge Olarak İkonografik Etkileri	71
3.3.1. Eren Eyüboğlu’nun Resimlerinde İbadet İkonaları	74
3.3.1.1. Eren Eyüboğlu’nun “Meryem Ana” resminde ikonografik etkiler	74
3.3.1.1.1. Blakhernia ikonası	77
3.3.1.1.2. Hodegetria ikonası.....	79
3.3.1.1.3. Tahtta oturan “Meryem Ana ve Çocuk İsa” ikonaları	80
3.3.1.1.4. Merhametli Meryem Ana ikonaları	82
3.3.1.1.5. Emziren Meryem Ana ikonaları	83
3.3.1.2. Eren Eyüboğlu’nun “Köylü Kadın Çocuklu” resminde ikonografik etkiler	84
3.3.1.3. Eren Eyüboğlu’nun “İkon” resminde ikonografik etkiler	90
3.3.1.4. Eren Eyüboğlu’nun “Aziz Gabriel” resminde ikonografik etkiler	93
3.4. Eren Eyüboğlu’nun Resimlerinde Didaktik ve Tanımlayıcı İkonalar	96
3.4.1. Eren Eyüboğlu’nun “Aziz” resminde ikonografik etkiler	96
3.4.2. Eren Eyüboğlu’nun “İki Köylü Kız Şeytanlı” resminde ikonografik etkiler.....	102

3.5. Eren Eyüboğlu’nun Resimlerinde Eski Ahit İkonaları	107
3.5.1. Eren Eyüboğlu’nun “Nü’ler” resminde ikonografik etkiler	107
3.5.2. Eren Eyüboğlu’nun “İkili Nü” resminde ikonografik etkiler	124
3.6. Eren Eyüboğlu’nun “Dua Eden Nine” Resiminde İslam Kültürü’nün İkonografik Anlatımı	128
SONUÇ.....	131
KAYNAKÇA	134
ÖZGEÇMİŞ	



GÖRSELLER DİZİNİ

Sayfa

Görsel 1.1. (a) Mısır 26. Hanedanlık Dönemi Anonim, “Horus’u Emziren İsis”, Bronz yontu, M.Ö. 664-525, Brooklyn Müzesi, New York, A.B.D.. (b) Anonim Bizans Ressamları, “Ebedi Yardımcı Meryem Ana”, Tempera, 15.yy, Esquilin Tepesi, Roma, İtalya	6
Görsel 1.2. Andrea Mantegna, “ Aziz Zeno Kilisesi İkonastasisi”, Ahşap üzerine sulu boya, 1457-1459, St. Zeno Kilisesi, Verona, İtalya	8
Görsel 1.3. Anonim Alman Gotik Ressamlar, “St. Veronica ve Kutsal Mendil”, 176x128 cm, Tempera, 1430, Köln Katedrali, Köln, Almanya	9
Görsel 1.4. Anonim Bizans İkonası, “Pantokrator İsa”, 84x45.5 cm, Tempera, 6.yy, St. Katerina Manastırı, Tur-i Sina, Mısır	9
Görsel 1.5. Jaume Baçó Jacomart, “Son Akşam Yemeği”, Tempera, 1450, Katedral Müzesi, Segorbe, Valensiya, İspanya	10
Görsel 1.6. Anonim Rus Ortodoks Ressamlar, “Mucizenin Bakiresi” (Blakherna), Tempera, 17.yy, Novgorad, Rusya	11
Görsel 1.7. Salus Populi Romani, “Meryem Ana ve Çocuk İsa” (Hodegetria), Tempera, 4.yy, St. Maria Maggiore kilisesi, Roma, İtalya	11
Görsel 1.8. Anonim Bizans İkona Ressamları, “Meryem Ana’nın Tapınağa Takdimi”, Tempera, 15.yy, Metropolitan Sanat Müzesi, New York, A.B.D	12
Görsel 1.9. Fra Bartolomeo, “İsa’nın Mecdelli Meryem’e Görünmesi” (Maria Magdalena), 57x48 cm, Ahşap üzerine yağlıboya, 1506, Louvre Müzesi, Paris, Fransa.	13
Görsel 1.10. Sano di Pietro, “Aziz Georgios ve Ejderha”, Ahşap levha üzerine suluboya, 1440-70, Diocesano Müzesi, Siena, İtalya.	13
Görsel 1.11. Andrei Rublev, “Teslis İkonası”, 142x114 cm, Tempera, 1411, Tretyakov Galerisi, Moskova, Rusya	14
Görsel 1.12. Giambattista Tiepolo, “Meleğin Hacer’e Görünüşü”, Tuval üzerine Yağlı boya, 1733, Scuola Grande di San Rocco, Venedik, İtalya	14
Görsel 1.13. Fra Angelico, “Meryem’e Müjde” (Evangelismos), 175x180 cm, Tempera, 1432-33, Diocesano Müzesi, Siena, Toskana, İtalya	15

Görsel 1.14. Hugo van der Goes, “İsa’nın Doğumu” (Genesis), 253x304 cm, Tempera, 1480, Uffizi Galerisi, Floransa, İtalya	16
Görsel 1.15. Simon Vouet, “İsa’nın Tapınağa Takdimi” (Hipapanti), 383x250 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1641, Louvre Müzesi, Paris, Fransa.	16
Görsel 1.16. Allessio Baldovinetti, İsa’nın Vaftizi (Baptismos), Tempera, 1450-53, San Marco Müzesi Floransa, İtalya	17
Görsel 1.17. Raffaello Sanzio de Urbino, “İsa’nın Başkalaşımı” (Metamorfosis), 405x278 cm, Ahşap üzerine yağlıboya, 1518-20, Pinacoteca, Vatikan .	17
Görsel 1.18. Duccio di Buoninsegna, “İsa’nın Kudüs’e Girişi” (Vaioforos), Tempera, 1311, dell’Opera dell Duomo Müzesi, Siena, İtalya.	18
Görsel 1.19. Anonim Gotik Alman Ressamlar, “Çarmıhta İsa (Stavroris) ve St. Achatius’un Hayatı”, 54x41 cm, 54x18 cm, Tempera, 14.-15. yüzyıllar, Köln Katedrali, Almanya.	18
Görsel 1.20. Bartolome Bermejo, “İsa’nın Dirilişi”(Anastasis), 89x68 cm, Pano üzerine yağlıboya, 1480, Katalonya Sanat Müzesi, Barselona, İspanya .	19
Görsel 1.21. Andrea Mantegna, “İsa’nın Göğe Yükselişi” (Analipsis), Tempera, 1462-70, Uffizi Galerisi, Floransa, İtalya	19
Görsel 1.22. El Greco, “Kutsal Ruh’un İnişi” (Pantekoste), Tuval üzerine yağlı boya, 1541-1614, Prado Müzesi, Madrid, İspanya	20
Görsel 1.23. Tiziano Vecellio, “Meryem’in Göğe Alınışı” (Koimisis), Pano üzerine yağlı boya, 1516-1518, Santa Naria Gloriosa dei Frari Kilisesi, Venedik, İtalya	20
Görsel 1.24. Duccio di Buoninsegna, “Lazarus’un Dirilişi” (Egersis To Lazarus), 43,5x46 cm, Tempera, 1308-11, Kimbel Art Müzesi, Fort Worth, Teksas, A.B.D.	21
Görsel 1.25. Anonim, “Yaratılış Kubbesi”, Fresk, 11.yy, San Marco Kilisesi, Venedik, İtalya	22
Görsel 1.26. Master Bertram, “Adem’in Yaratılışı”, 266x726 cm, Ahşap üzerine yağlı boya, 1383, Grabow Alterpiece Kunsthalle Hamburg Müzesi, Hamburg, Almanya.	23
Görsel 1.27. Hugo Van der Goes, “Cennetten Kovuluş”, 32x27 cm, Pano üzerine yağlı boya, 1480, Sanat Tarihi Müzesi, Viyana, Avusturya.	24
Görsel 1.28. Tiziano Vecellio, “Kabil’in Habil’i Öldürüşü”, Tuval üzerine	

yağlıboya, 1542-44, Santa Maria della Salute, Venedik, İtalya	24
Görsel 1.29. Giovanni Benedetto Castiglione, “Nuh’un Gemisi’nin Önü”, 1650, Tuval üzerine yağlı boya, Gemalde Galerisi, Dresden, Almanya	25
Görsel 1.30. Jan Victors, “Hacer ve İsmail’in Kovuluşu”, Tuval üzerine yağlı boya, 1650, İsrail Müzesi, Kudüs, İsrail	26
Görsel 1.31. Rembrandt Harmenszoon Van Rijn, “İbrahim’in İshak’ı Kurban Etmesi”, Tuval üzerine yağlı boya, 1635, Hermitaj Müzesi, St.Petersburg, Rusya	27
Görsel 1.32. Edwin Longsden Long, “Firavunun Kız kardeşinin Musa’yı Nil Nehrinde Bulması”, Tuval üzerine yağlı boya, 1886, Oxford, İngiltere	28
Görsel 1.33. Nicolos Pousin, “Kızıldeniz’i Geçerken”, Tuval üzerine yağlı boya, 1634, Viktorya Ulusal Galerisi, Melbourne, Avustralya	28
Görsel 1.34. Rembrandt Harmenszoon Van Rijn, “Musa On Emir Levhalarını Kırıyor”, 169x137 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1659, Staatliche Müzesi, Berlin, Almanya	29
Görsel 1.35. Caravaggio, “Davud ve Golyat”, Tuval üzerine yağlı boya, 1606- 1607, Kunsthistorisches Müzesi, Viyana, Avusturya	30
Görsel 1.36. Edward John Poynter, “Saba Kraliçesi Belkıs’ın Kral Süleyman’ı Ziyareti”, Tuval üzerine yağlı boya, 1890, New South Wales Sanat Galerisi, Sidney, Avustralya	30
Görsel 1.37. (a), (c) Anonim Fayyum Resimleri. M.S. 1-3. yy. (b)Anonim Fayyum Mumya Resmi, M.S. 2.yy, British Müzesi, Londra, İngiltere.....	32
Görsel 1.38. Anonim Bizans Ressamları, “Aziz Petrus”, Ahşap üzerine ankostik, 5.yy, St. Katerina Manastırı, Sina, Mısır	33
Görsel 1.39. Giotto di Bondone, “İsa’nın Yakalanması”, Fresk, 1305-1306, Arena Şapeli, Padova, İtalya	34
Görsel 1.40. Duccio di Buoninsegna, “İsa’nın Suret Değişimi”, Tempera, 1311, Siena Katedrali Altarı, Siena, İtalya.	35
Görsel 1.41. Leonardo da Vinci, “St. Anne ile Bakire ve Çocuk”, 168x112 cm, Ahşap üzerine yağlı boya, Louvre Müzesi, Paris, Fransa.	36
Görsel 2.1. Mısır 22. Hanedanlık Anonim, “Nespanatjerenpere’nin Mumya Sandukası”, M.Ö. 945-730, Brooklyn Sanat Müzesi, New York,	

A.B.D.	38
Görsel 2.2. Anonim, “Fayyum Portre Resimleri”, M.S. 1-3.yy, Louvre Müzesi, Paris, Fransa (a) Cornell and Matthews, 1988, s.164. (b), (c) Berger, 2002	39
Görsel 2.3. (a) Anonim, “Sappho”, Fresk, M.S. 1.yy, Ulusal Arkeoloji Müzesi, Napoli, İtalya. (b) Anonim, “Evli Bir Çiftin Portresi”, 58x52 cm, Fresk, M.S. 1.yy, Ulusal Arkeoloji Müzesi, Napoli, İtalya	40
Görsel 2.4. Anonim, (a) “Musa’nın Nil Nehrinde Bulunuşu”. (b) “Altın Buzağı Olayı”. (c) “Doura Europos Sinagoğu”. M.S. 232-233, Doura Europos Sinagoğu, Salahiye, Suriye	41
Görsel 2.5. Anonim, “Güneş Tanrısı Olarak İsa At Arabasıyla Gökyüzünde”, Mozaik, 3.yy, St Petrus Kilisesi, Vatikan	42
Görsel 2.6. Anonim, “İyi Çoban”, Mozaik, 5.yy., Galla Placidia Mozolesi, Ravenna, İtalya	43
Görsel 2.7. Anonim Bizans Ressamları, “Pantokrator İsa”, 84x45.5 cm, Ahşap üzerine ankostik, 5.yy, St. Katerina Manastırı, Sina, Mısır	43
Görsel 2.8. Anonim, “Khi-Rho; Aziz Menas ve İsa”, Tempera, 6.yy, Louvre Müzesi, Paris, Fransa	44
Görsel 2.9. Anonim Bizans Ressamlar, “Theodora”, Tempera ,1400 civarı, British Müzesi, Londra, İngiltere	46
Görsel 2.10. Kutsal Teslis Manastırı, 1337, Moskova’nın 70 km kuzeyi, Rusya	47
Görsel 2.11. Gentile da Fabriano, “Müneccim Kralların Tapınması” (Epifani), 303x282 cm, Tempera, 1423, Uffizi Galerisi, Floransa, İtalya	49
Görsel 3.1. Ernestine ve Annesi, 1909, Yaş, Romanya	51
Görsel 3.2. Ernestine, 1926, Yaş, Romanya	51
Görsel 3.3. 1930’larda Andre Lhote Akademisi	52
Görsel 3.4. Andre Lhote 1885-1962	53
Görsel 3.5. Eren ve Bedri Rahmi oğulları Mehmet Hamdi ile birlikte, 1946, Kuru Park, Suadiye, İstanbul	54
Görsel 3.6. Adalet Cimcoz, Füreyya, Eren ve Bedri Rahmi Maya Galerisi’nde	55
Görsel 3.7. Eren Eyüboğlu’nun Levent konut duvarındaki altı metre karelik mozaik çalışması, 1956-1957, 4. Levent, İstanbul	56
Görsel 3.8. Eren Eyüboğlu evinin bahçesinde resim yaparken, 1966, Kalamış,	

İstanbul.	57
Görsel 3.9. Eren Eyüboğlu, “Çingeneler”, 17x22 cm, Kağıt üzerine guaj boya, 1930, Eyüboğlu Aile Koleksiyonu	58
Görsel 3.10. Eren Eyüboğlu, “Çıplak”, 64x54 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1928, Ferit Edgü Koleksiyonu	60
Görsel 3.11. Eren Eyüboğlu, “Annesinin Portresi”, 45x30 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1929, Eyüboğlu Aile Koleksiyonu	61
Görsel 3.12. Eren Eyüboğlu, “Dans Edenler”, 48x63 cm, Kağıt üzerine guaj boya, 1941, Eyüboğlu Aile Koleksiyonu	62
Görsel 3.13. Eren Eyüboğlu, “Bursa Pekmez Han”, 46x66 cm, Kağıt üzerine yağlı boya, 1942, Eyüboğlu Aile Koleksiyonu	64
Görsel 3.14. Eren Eyüboğlu, “Kamboçyalı Ana”, 46x34 cm, Kağıt üzerine karışık teknik, 1969, Eyüboğlu Aile Koleksiyonu	65
Görsel 3.15. Eren Eyüboğlu, “Zurna Çalan”, 48x33 cm, Kağıt üzerine karışık teknik, 1954, Eyüboğlu Aile Koleksiyonu	67
Görsel 3.16. Eren Eyüboğlu, “Köylü Kızlar”, 120x100 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1972, Eyüboğlu Aile Koleksiyonu	68
Görsel 3.17. Eren Eyüboğlu, “Evler”, 122x181 cm, Tuval üzerine akrilik, 1979, Eyüboğlu Aile Koleksiyonu	69
Görsel 3.18. Seramik tabak, sırlı, 1984, Eyüboğlu Aile Koleksiyonu	69
Görsel 3.19. Eren Eyüboğlu’nun Levent konut duvarındaki altı metrekairelik mozaik çalışması, 4. Levent, İstanbul	70
Görsel 3.20. Eren Eyüboğlu, “Motifli Portre”, Tuval, yağlı boya, 80x87 cm.....	71
Görsel 3.21. Eren Eyüboğlu, “Meryem Ana”, 100x70 cm, Tuval üzerine yağlı boya, Eyüboğlu Aile Koleksiyonu, İstanbul	74
Görsel 3.22. Anonim Bizans İkonası, “Meryem Ana ve Çocuk İsa” (Blakhernia), Mozaik, Geç Bizans Dönemi, Kariye Müzesi, İstanbul	78
Görsel 3.23. (a) Anonim Bizans İkonası, “Meryem Ana ve Çocuk İsa” (Hodegetria), (b) Fresk, Geç Bizans Dönemi, Kariye Müzesi, İstanbul	79
Görsel 3.24. (a), (b) Anonim Bizans Ressamları, “Bakire ve Çocuk”, (c) 7.yy, Mozaik, Ayasofya Kilisesi, İstanbul, Türkiye	81
Görsel 3.25. Anonim Bizans sanatçıları, “Merhametli Meryem Ana” (Eleousa),	

Fresk, Geç Bizans Dönemi, Yeniköy Aya Nikola Rum Ortodoks Kilisesi, İstanbul	82
Görsel 3.26. Ambrogio Lorenzetti, “Madonna” (Emziren Meryem İkonası), 1330, Siena, İtalya	83
Görsel 3.27. Eren Eyüboğlu, “Köylü Kadın Çocuklu”, 100x70 cm, Tuval üzerine akrilik, 1983, Eyüboğlu Aile Koleksiyonu, İstanbul	84
Görsel 3.28. Eren Eyüboğlu, “Köylü Ana”, 40x29 cm, Kağıt üzerine mürekkep, 1978, Eyüboğlu Aile Koleksiyonu, İstanbul	86
Görsel 3.29. Paul Gauguin, “Selam Meryem”, 113.7x87.6 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1891, Metropolitan Sanat Müzesi, New York, A.B.D	88
Görsel 3.30. Paul Gauguin, “Anelik”, 94.6x61 cm, Çuval bezi üzerine yağlı boya, 1848-1903.....	89
Görsel 3.31. Pablo Picasso, “Anne ve Çocuk”, 1901	89
Görsel 3.32. Eren Eyüboğlu, “İkon”, 32x26 cm, Kağıt üzerine karışık teknik, 1984, Eyüboğlu Aile Koleksiyonu, İstanbul	90
Görsel 3.33. Bizans Konstantinopolis bayrağı, Artemis ve Bizans bayrağı yüzlü Bizans parası, 1844 öncesi Osmanlı bayrağı	92
Görsel 3.34. Eren Eyüboğlu, “Aziz Gabriel”, 70x100 cm, Tuval üzerine yağlı boya, Eyüboğlu Aile Koleksiyonu, İstanbul	93
Görsel 3.35. Anonim Bizans İkonası, “Başmelek Mikail”, Tempera, 14.yy, Atina Müzesi, Atina, Yunanistan	94
Görsel 3.36. Anonim Bizans ikonası, “Başmelek Gabriel”, 113x62 cm, Fresk, 19.yy, Aya Nikola Rum Kilisesi, Yeniköy, İstanbul	95
Görsel 3.37. Eren Eyüboğlu, “Aziz”, 19x13 cm, Kağıt üzerine yağlı boya, 1929, Eyüboğlu Aile Koleksiyonu, İstanbul	96
Görsel 3.38. Anonim Rus ikonası, “Aziz Barbara”, Tempera, 15.yy, Kutsal Aziz Barbara Şapeli, Nizhny Novgorod, Rusya	100
Görsel 3.39. Anonim, “Mahşer’in Dört Atlısı”, El yazması kitap, 980 dolayları, Katedral Kütüphanesi, Valladolid, İspanya	101
Görsel 3.40. Eren Eyüboğlu, “İki Köylü Kız Şeytanlı”, 124x134 cm, Tuval üzerine akrilik, 1983, Eyüboğlu Aile Koleksiyonu, İstanbul	102
Görsel 3.41. Beate Fra Angelico, “Meryem’in Elizabet’i Ziyareti”, 1387-1455, Diocesano Müzesi, Cortana, Toskano, İtalya	105

Görsel 3.42. Anonim Hollandalı Sanatçılar, “Kentaur”, 10x10 cm, Bakır işleme, 1160-70, Louvre Müzesi, Paris, Fransa	106
Görsel 3.43. Eren Eyüboğlu, “Nü’ler”, 62x79 cm, Kağıt üzerine guaj boya, 1929, Eyüboğlu Aile Koleksiyonu	107
Görsel 3.44. Sandro Botticelli, “Primavera”, 203x304 cm, Tempera, 1478, Uffizi Galerisi, Floransa, İtalya.....	113
Görsel 3.45. Marc Chagall, “Cennet”, 198x288 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1961, Marc Chagall Ulusal Müzesi, Nice, Fransa	115
Görsel 3.46. Marc Chagall, “Cennetten Kovulan Adem ve Havva”, 190,5x283.5 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1961, Marc Chagall Ulusal Müzesi, Nice, Fransa	116
Görsel 3.47. Jan Brueghel, “Cennet’te İnsanın Düşüşü”, 74.3x114.7 cm, Pano üzerine yağlı boya, 1615, Mauritshuis Sanat Müzesi, Hague, Hollanda	117
Görsel 3.48. Raphaello Sanzio da Urbino, “Üç Güzeller”, 17x17 cm, Ahşap üzerine yağlı boya, 1501, Conde Müzesi, Chantilly, Fransa	118
Görsel 3.49. Eren Eyüboğlu, “Üç Güzeller”, 55x100 cm, Tuval üzerine yağlı boya, tahminen 1947.....	119
Görsel 3.50. Nuri İyem, “Üç Güzeller”, 65x120 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1915-2005	120
Görsel 3.51. Henri Matisse, “Dans”, 260x391 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1910, Hermitaj Müzesi, St. Petersburg, Rusya	121
Görsel 3.52. Andre Lhote, “Eğlence Partisi”, 247.6x241.3 cm, Tuval üzerine serilmiş kağıt üzerine yağlı boya, 1910, Paris Modern Sanat Müzesi, Paris, Fransa	122
Görsel 3.53. Eren Eyüboğlu, “Dans”, 49x63 cm, Kağıt üzerine guaj boya, 1949, Eyüboğlu Aile Koleksiyonu	123
Görsel 3.54. Eren Eyüboğlu, “İkili Nü”, 48x64 cm, Duralit üzerine yağlı boya, 1929, Eyüboğlu Aile Koleksiyonu	124
Görsel 3.55. Tiziano, “Adem ile Havva”, 240x186 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1550, Prado Müzesi, Madrid, İspanya	126
Görsel 3.56. Paul Gauguin, “Adem ve Havva”, EBAT, Tuval üzerine yağlı boya,	

1902, Ordrupgaard Sanat Müzesi, Kopenhag, Danimarka	127
Görsel 3.57. Eren Eyüboğlu, ‘‘Dua Eden Nine’’, 85x120 cm, Tuval üzerine	
akrilik, 1968, Eyüboğlu Aile Koleksiyonu, İstanbul	128



GİRİŞ

Eren Eyüboğlu özellikle son yıllarda retrospektif sergileri ile gündeme gelmeye başlamış ancak Türk resim sanatında hak ettiği düşünülen önemin henüz verilmediği gözlenmektedir. Bu bağlamda araştırma konusu olarak ele alınan Eren Eyüboğlu'nun resimleri birçok bakımdan özel bir çalışmayı gerekli kılmıştır. Bu nedenle Eren Eyüboğlu'nun resimlerinin incelemesinde geleneksel ve çağdaş resim çözümlemesini de kapsayabilecek ikonografik yaklaşımla, yaşam, kültür, imge ve anlam bağlamında incelenmesi yöntemi benimsenmiştir. Zira Eren Eyüboğlu, Batı kültürü içinde doğup, büyüüp eğitim aldıktan sonra Bedri Rahmi Eyüboğlu ile evlenerek Türkiye'de yaşamaya başlaması onun resim sanatında önemli bir dönüm noktası olmuştur. Yaşamı resimlerinin oluşumuna doğrudan etki eden önemli bir göstergedir. Bu nedendir ki Eren Eyüboğlunun eserleri hem Batı modern resmini hem de modernleşme aşamasındaki Türk resminin kendi yaşadığı tarihsel süreçteki durumunun göstergesi konumundadır. Bu bağlamda göstergebilimsel ve ikonografik incelenmesi önem kazanmıştır.

İki farklı kültür arasında köprü niteliğinde olduğu varsayımından hareketle yapılan tez araştırması aynı zamanda erkek egemen resim sanatında kadın sanatçı olarak varlık gösterme çabası bağlamında Eren Eyüboğlu'nun sanat anlayışı üzerine araştırma yapmayı gerekli ve önemli kılmıştır. Ayrıca Eren Eyüboğlu'nun yaşadığı zaman diliminde Türk resmi batılılaşma serüveninin içinde olması ve kadın sanatçı olarak varlık göstermenin diğer ülkelerde olduğu gibi zorlu bir süreci barındırması da tez araştırma verilerinin önemini arttırmaktadır. Bu bilgiler ışığında Eren Eyüboğlu'nun güçlü sanatı ve sanatçı kişiliği ile verdiği varlık mücadelesi gerek yaşamı ve eserleri ve gerekse de yaşadığı dönem ve etkilenimleri dikkate alındığında günümüz Türk resim sanatındaki yeri bağlamında titiz bir çalışma ve araştırma sürecini zorunlu kılmıştır. Eren Eyüboğlu'nun yaşadığı döneme bakıldığında sanatçının yaşadığı zorlu süreç daha iyi anlaşılmaktadır.

Osmanlı imparatorluğu döneminde başlayan sanatçıların yurt dışında eğitim alması eğilimi Türkiye Cumhuriyetinin kurulduğu günden itibaren devam etmiştir. Özellikle 20.yüzyıl başlarında resim sanatının merkezi konumuna gelen Paris'teki birçok atölyeye Türk öğrenciler gönderilmektedir. Bunlardan biri de Bedri Rahmi Eyüboğlu'dur. Bedri Rahmi Eyüboğlu Paris'te Andre Lhote'nin atölyesinde Romanyalı

Ernestine Leibowici ile tanışarak evlenmektedir. Evlendikten sonra ismini değiştiren ve Eyüboğlu soyadını alan sanatçının böylece Türk reim tarihindeki serüveni de başlamaktadır.

Eren Eyüboğlu hocası Andre Lhote ve onun etkisinde kaldığı birçok çağdaş resim sanatçısının eserlerini kopyalayarak Paris'teki modern resim akımlarını tanıma fırsatı bulmuştur. Özellikle Cezanne, Matisse, Manet, Van Gogh, Gauguin, Braque ve Picasso gibi öncü ressamların kopyalarını yapmıştır. Böylece Realizm, Empresyonizm, Ekspresyonizm, Fovizm ve Kübizm gibi birçok Batı sanatı akımını öğrenmiştir. Anadolu'ya geldikten sonra "D Grubu" ile tanışmaktadır. Hocası Andre Lhote gibi kübist ve konstrüktivist akımdan etkilenmekte ve mozaik, seramik gibi farklı tekniklerle de eserler üretmektedir.

Eren Eyüboğlu İlk gençlik yıllarında Romanya'da iken özellikle nü resimler ve Ortodoks Hristiyan ikonografisinden etkilendiği eserler dikkat çekicidir. Bu yıllarda "Nü'ler" ve "İkili Nü" isimli resimlerinde bu yönelimi net bir şekilde görülmektedir. Türkiye'ye ilk geldiği yıllar ve sonrasında da bu etki devam etmektedir. Bu süreçte "Üç Güzeller" ve "Dua Eden Nine" gibi temasını mitolojiden ve İslam'dan alan ikonografik resim çalışmaları yapmıştır. Bedri Rahmi Eyüboğlu 1975 yılında öldükten sonra Eren Eyüboğlu tekrar Hristiyan imgeleriyle "İkon", "Meryem Ana", "Köylü Kadın Çocuklu", "İki Köylü Kız Şeytanlı" ve "Aziz Gabriel" gibi ikonografik resimler yapmaya başlamıştır. Özellikle ikonografik resimlerde sıklıkla yer bulan "Meryem Ana ve Çocuk İsa" temalı ikonografik resimleri Anadolu kültürü ile harmanlayarak "Ana ve Çocuk" temalı birçok resimler olarak da yeniden yorumlaması önemlidir.

"Eren Eyüboğlu'nun Resim Sanatında Kültürel İmge Olarak İkonografik Etkiler" konulu tez çalışmasında, Eren Eyüboğlu'nun ulaşılabilinen ikonografik resimlerini ayrıntılı şekilde incelenmiş, çağdaş sanattaki örnekleriyle karşılaştırılmış, ikonografik teknik ve tema ile ilişkisini araştırılarak elde edilen verilerin değerlendirilmesi amaçlanmıştır. Çağdaş resim sanatı yaklaşımını eserlerine gözlemlediğimiz Eren Eyüboğlu'nun resimlerinin ikonografik analizi için uygulanan yöntem A. J. Greimas'ın göstergebilim yöntemini ile birlikte E. Panofsky'nin ikonoloji metodu olması gerekli görülmüştür. Tez çalışmasında şu sorulara cevap aranmıştır;

1. Hristiyan kültürde doğup büyüyen Eren Eyüboğlu'nun dinsel temalar eserlerini biçim ve içerik bakımından etkilemiş midir?
2. Eren Eyüboğlu ikonografik resimlerin teknik özelliklerini eserlerine nasıl uygulamıştır? Sanatçı çağdaş bir yaklaşım ile İkonografi tekniklerinin resim sanatına uyarlamasına yönelik eser örnekleri var mıdır?
3. Eren Eyüboğlu ikonografik resimleri hem teknik açıdan hem de tema olarak ikonografiye ne tür yenilikler getirmiştir?
4. Yunan mitolojisi gibi Batı sanatının sıkça kullandığı kaynakları Eren Eyüboğlu da ikonografik resimlerinde nasıl gözlenmektedir? Kültre ait imgelerin çağdaş yaklaşımla Eren Eyüboğlu'nun eserlerine yansımaları örnekleri nelerdir?
5. Anadolu kültürü ile tanışan Eren Eyüboğlu'nun ikonografik resimlerindeki iki kültüre ait göstergeler nelerdir?

Yukarıda yer alan sorular üzerinden ve zaman zaman genişleyen sorular nedeni ile araştırmanın sınırlılıkları aşağıdaki gibi belirlenmiştir:

1. Eren Eyüboğlu sanat yaşamına Romanya'da başlamış ve Paris'te sürdürmüştür. Rönesans ile başlayan çağdaş resim sanatını öğrenmiştir. İkonografik resim tarihçesi ise Fayyum resimleri ile başlamakta ve Hristiyanlık ile devam etmektedir. Bu nedenle Eren Eyüboğlu'nun resimlerinde Rönesans öncesi ikonografik teknik görülmemektedir. Tezin birinci bölümünde her ne kadar ikona resminin tarihçesi ve tekniği anlatılmış olsa da Eren Eyüboğlu'nun resimlerinde daha çok çağdaş ikonografik teknik görüldüğünden, geleneksel ikonografik teknik ile karşılaştırma yapılamamıştır. Bu tartışmamızın sınırlandırılmasını gerektirmiştir.
2. Eren Eyüboğlu'nun özellikle ikonografi ile ilgilendiği Romanya'da yaşadığı dönem ile ilgili elimizde sınırlı sayıda kaynak olduğundan, Pandemi sürecinde tüm resimlerine ulaşamadığından, internet kaynakları ve ulaşılmış olan kaynaklarla eser değerlendirmesi yapılmış ve ulaşılan kaynaklar ve Eren Eyüboğlu retrospektif sergisi tezin evrenini oluşturmuştur.

Araştırmanın yöntemi: Tez çalışmamın birinci bölümü basılı kitap ve makaleler araştırılarak kaynak taraması yöntemi ile bilimsel bilgilere ulaşılarak yapılmıştır. İkinci bölümde Eren Eyüboğlu'nun biyografisi ve sanatı ile ilgili bilgiler, hakkındaki basılı kitaplar ve makaleler taranarak yazılmıştır. Bu amaçla Ankara Milli Kütüphanesi'nde ve Anadolu Üniversitesi Kütüphanesi'nde bulunan kitaplardan yararlanılmıştır. Bunların dışında çeşitli yayınevlerinden elde edilen kaynak kitaplardan da yararlanılmıştır. İnternette düzenli yayın yapan akademik dergilere ulaşılarak Eren Eyüboğlu ve ikonografi ile ilgili bilimsel makaleler taranarak kaynak olarak kullanılmıştır. Bazı çağdaş Batı sanatı ressamlarının eserlerine bulunduğu müzelerin internet sayfasından ulaşılarak görselleri elde edilmiştir. İkonografik temalar için Tevrat ve İncil gibi kutsal kitaplara başvurulmuştur. Eren Eyüboğlu'nun ikonografik resimleri analiz edilirken hem Algirdas Julien Greimas'ın göstergebilim yöntemi hem de Erwin Panofsky'nin ikonoloji metodu kullanılmıştır.

1. İKONOĞRAFI SANATI

1.1. Kavram Olarak İkona, İkonografi ve İkonoloji

İkonografi, Grekçe iki sözcüğün birleşimi olan; eikon (imge) ve graphia (yazım)'dan türemektedir. İmge görselliği ve görüntüyü, grafi ise çizim ve grafiği ifade etmektedir (Tükel ve Yüzgüller, 2018, s. 13).

İkona denildiğinde; Doğu Ortodoks Hristiyanların taşınabilir ahşap panolar üzerine yaptığı, dini konuları içeren tasvirler kastedilmektedir. Eikon kelimesi her türlü dini tasviri kapsadığından, Bizans resim sanatının din konulu her türlü tasviri ikona olarak adlandırılmaktadır. İkonografik resimler, Ortodoks dünyasında yaygın olarak kiliselerde, manastırlarda, saraylarda, aziz türbelerinde, iş yerlerinde, okullarda ve hatta evlerde bile bulunabilmektedir (Akkaya, 2000, s. 9).

Panofsky ikonolojiyi; sanat yapıtlarının biçimlerine karşı onların konu ya da anlamlarıyla uğraşan bir sanat tarihi dalı olarak kabul etmektedir (Panofsky, 1967, s. 25). Panofsky sanat tarihi yönteminin de temelini oluşturan üç inceleme metodu belirtmektedir. Birinci metodu; sanat yapıtının biçim olarak algılanması, çizgi, biçim, renk ve hacim oluşumlarının nesnelerin en yalın şekli olarak tanımlanması yani “ön ikonografik inceleme” olarak değerlendirmektedir. İkinci metod olarak, sanat yapıtında betimlenmiş olan biçimlerle, tema ve kavramlar arasında bir bağ kurulması sonrası imgelerin çözümlenerek öykü ve alegorilerin belirlenmesini “ikonografik çözümleme” olarak adlandırmaktadır. Üçüncü metod olarak da “ikonolojik yorum” saptamasını yaparak, sanat yapıtının içeriğini ortaya koyarak değerlendirmektedir. Bu aşamada sanat yapıtının oluştuğu dönemin kültürel niteliklerinin, sanatçının kişiliğinin ve sanat yapıtının anlamının da irdelenmesi gerektiğini belirtmektedir (Tükel ve Yüzgüller, 2018, s.16-17).

İkonoloji ise tarihsel olarak Panofsky'den daha önceye uzanmaktadır. İkonoloji'nin gerçek öncüsü olarak Alman sanat tarihçisi Aby Warburg kabul edilmektedir (Tükel ve Yüzgüller, 2018, s.15).

1.2. İkonografi'nin Felsefesi

Hristiyan kilisesi birçok putperest düşünce, öykü ve simgeyi geçmişten devralmaktadır. İsa Mesih'in doğum gününün, Güneş'in doğum günü olan 25 aralıkta kutlanması, Güneş'e tapınma geleneğinden gelmektedir. Romalıların 17-21 aralık tarihleri arasında kutladığı “Saturnalia”, Noel kutlamalarına dönüşmektedir. Kandil,

tütsü ve çelenk gibi Hristiyanlığa giren bazı putperest gelenekler başlangıçta kilise tarafından dışlanmaktadır. Bazı araştırmacılar Artemis'e tapınmanın yerini Meryem Ana'ya tapınmanın aldığına inanmaktadır. Putperest dönemin sonuna kadar Artemis'e ait bir şehir olan Efes, Hristiyanlıkla birlikte Meryem Ana ile de anılmaktadır. Birçok araştırmacı Meryem Ana ile, Mısır tanrıçası İsis arasında bir bağ kurmaktadır. Dördüncü yüzyıl sonlarında putperestlik yasaklanarak, tapınakları yakılıp yıkılmaktadır. İsis'i "Yüce Bakire" ve "Tanrı'nın Annesi" olarak kabul edenler, bu tarihten sonra Meryem Ana'ya yönelmektedir. İsis'in kollarında "Çocuk Horus'u" gösteren (Görsel 1.1. (a)) ve günümüze ulaşan tasvirleri, ilk Hristiyanların yaptığı "Meryem Ana ve Çocuk İsa" ikonalarının (Görsel 1.1. (b)) bazılarına büyük benzerlik göstermektedir (Andrews and Atkinson, 1977, s.142-143).



(a)

(b)

Görsel 1.1. (a) Mısır 26. Hanedanlık Dönemi Anonim, "Horus'u Emziren İsis", Bronz yontu, M.Ö. 664-525, Brooklyn Müzesi, New York, A.B.D.

(Şenyapılı, 2011, s.185)

Görsel 1.1. (b) Anonim Bizans Ressamları, "Ebedi Yardımcı Meryem Ana", Tempera, 15.yy, Esquiline Tepesi, Roma, İtalya

(Şenyapılı, 2011, s.185)

Ortodoks dünyasındaki ikonaların rolü ve önemi, Hristiyanlığı resim yoluyla öğretmeyi ve halkı eğitmeyi amaçlayan dini tasvir anlayışına sahip Katolik dünyasından farklı anlaşılmaktadır. Ortodoks inancında kutsal kabul edilen ikonaların ilk fonksiyonu öğretmek veya eğitmek değil, bir ibadet sembolü olarak kutsal ışığa ulaşma aracı olmaktadır (Akkaya, 2000, s.10).

İkonalar inancın mistik yönünü göstererek, tanrının kutsiyeti ve zaferi içinde var olan “eskatolojik” (ölüm ötesi) gerçeğe uyum göstermektedir. Bu açıdan Ortodoks Hristiyanlığına göre kutsal işlevlerinin olduğu kabul edilmekte ve “Kutsal Ruh” inancının ikonaların içinde bulunduğu inanılmaktadır. İlahi bir kaynaktan doğduğuna inanılan bu ikonaların amacı, iç güzelliği yansıtmak olduğundan, dış görünüşteki aykırılıkların ikonalarda yer alması doğal karşılanmaktadır. Kilise babalarından Aziz Basileios da “ikona, tasvir ettiği kaynaktan doğar” demektedir (Değirmencioğlu ve Başçı 2014 s.186).

1.3. İkonografi ve Kültür

Basit şekilde çizilmiş resimler soyut kavramları ve yapısal nitelikleri görsel şekiller olarak tasvir edebilmektedir. Böylece imgeler dış dünyayı iki karşıt yön içinde anlamlandırmaktadır. İmgelerin üç farklı işlevi vardır; resim, simge ve gösterge olarak. İmgeler kendilerinden daha aşağı düzeydeki nesneleri soyutlayarak tarif ettiğinde resim olarak kabul edilmektedir. Herhangi bir imge tasvir ettiği nesnenin kendisinden daha yukarı bir soyutlama düzeyinde bulunuyorsa simgeleşiyor demektir. Bir imgeye gösterge diyebilmek içinse, o imgenin görsel yapısını göstermeksizin, bir içeriği hangi ölçüde temsil ettiğini belirlemek gerekmektedir. Resim, simge ve gösterge değişik türde ve biçimlerde imgeler olmayıp, bu imgeler tarafından yerine getirilen işlevleri kapsamaktadır. İmge bu üç işlevi veya sadece birini anlatabilmektedir (Genç ve Sipahioğlu, 1990 s.95).

İkonografi geleneksel imge ve sembollerin incelenmesi; ikonoloji ise, hemen hemen benzer manada, ikonalar veya sanatsal sembolizm üzerine yapılan inceleme olarak ifade edilmektedir. İkisi birlikte, Ortodoks Hristiyanlığı’nın kültürel imgelerinin incelenmesi olarak tanımlanmaktadır (Akbulut, 2006, s.19).

1.4. İkonografi Temaları

Ortodoks ikonaları iki ana grupta toplanmaktadır. Birinci grup ibadet ikonaları olarak, Ortodoks inancının ruhunu ve özünü yansıtmaktadır. İkinci grup ise tanımlayıcı ve didaktik grubu oluşturmaktadır. İkinci grupta yaygın olarak tasvir edilen ikonalar, konularını Eski ve Yeni Ahit’ten, Meryem Ana ve azizlerin yaşamlarından almaktadır. İncil’deki *Müjde, Doğum, Mabede Takdim, Vaftiz, Suretin Değişimi, Lazarius’un Dirilişi, Kudüs’e Giriş, Çarmıha Geriliş, Diriliş, Göğe*

Yükseliş, Paskalya ve Meryem Ana'nın Ölümü konularını anlatan on iki önemli sahne ikonografiye tema oluşturmaktadır. Bu ikonalar bazen çok figürlü olarak resmedilmekte ve ikonostasisde (Görsel 1.2) yer almaktadır. Birinci grupta bulunan ikonalarda ise yalnızca kutsal şahısların tasvirleri resmedilmektedir. Birinci gruptaki ikonalar arasında *İsa Peygamber, Meryem Ana ve Vaftizci Yahya* gibi ikonalar bulunmaktadır. Bunlar Ortodoks kiliselerinin ikonostasislerinde bir ibadet unsuru olarak, büyük bir öneme sahiptirler. Tek portre halinde tasvir edilen kutsal şahısların ikonaları da birinci gruba dahil edilmektedir. Ortodoks inancına göre birinci kategorideki ikonalar mucizevi bir niteliğe sahip olup, içlerinde insan elinden çıkmamış *Acheiropoiatoi* olanların da var olduğu kabul edilmektedir (Değirmencioğlu ve Başçı 2014 s.186).



Görsel 1.2. *Andrea Mantegna, “Aziz Zeno Kilisesi İkonostasisi”, Ahşap üzerine sulu boya, 1457-1459, St. Zeno Kilisesi, Verona, İtalya (Eco, 2011, s.493)*

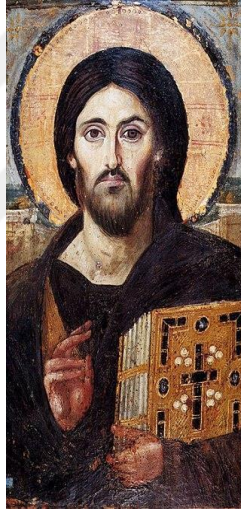
1.4.1. İbadet ikonaları

1.4.1.1. İsa Peygamber ikonaları

İsa Peygamber ikonalarının dogmatik temeli, peygamberin çarmıha gerilmeye götürülürken terini sildiği ve yüzünün suretinin üzerinde görüldüğü kabul edilen kutsal mendile (Görsel 1.3) dayandırılmaktadır. İkonalarda, İsa Peygamber tasvirleri 4. ve 5.yüzyıllarda yaygınlık kazanmaktadır. Bu yüzyıllarda *Pankrator İsa* (Görsel 1.4), *Yol Gösterici İsa, İncil'in Vaizi İsa, Dünya'nın Yargıcı İsa* gibi birçok değişik İsa Peygamber tasviri içeren ibadet ikonaları resmedilmeye başlanmaktadır (Değirmencioğlu ve Başçı 2014 s.196).



Görsel 1.3. *Anonim Alman Gotik Ressamlar, ‘‘St. Veronica ve Kutsal Mendil’’, 176x128 cm, Tempera, 1430, Köln Katedrali, Köln, Almanya*
(Toman,2013, s.429)



Görsel 1.4. *Anonim Bizans İkonası, ‘‘Pantokrator İsa’’, 84x45.5 cm, Tempera, 6.yy, St. Katerina Manastırı, Tur-i Sina, Mısır*
(Değirmencioğlu ve Başçı, 2014, s.228)

İsa Peygamber’in tanımlayıcı ve didaktik ikonaları olarak ise; *Meryem Ana’ya Müjde, Betlehem’e Yolculuk, İsa Peygamber’in Doğumu, Çobanların ve Müneccim Kralların Tapınması, Peygamber’in Sünneti, İsa Peygamber’in Tapınağa Takdimi, Mısır’a Kaçış, İsa Peygamber’in Vaftizi, İsa Peygamber’in Sinanması, Havarilerin Çağrılışı, İsa Peygamber’in Başkalaşımı, İsa Peygamber’in Mucizeleri, Kudüs’e Giriş, İsa Peygamber’in Havarilerin Ayaklarını Yıkaması, Son Akşam Yemeği* (Görsel 1.5), *İsa Peygamber Zeytin Dağında, Yahuda’nın İhaneti, İsa Peygamber’in*

Yargılanması, Çarmıhın Golgota Yolunda Taşınması, Çarmıha Geriliş, Çarmıhtan İndiriliş, Mezara Konuş, İsa Peygamber'in Dirilişi, Mezar Başında Üç Meryem, İsa Peygamber'in Göğe Yükselişi ve Son Yargı gibi birçok konu resmedilmektedir (Tükel ve Yüzgüller, 2018, s.160-238).



Görsel 1.5. *Jaume Baço Jacomart, “Son Akşam Yemeği”, Tempera, 1450, Katedral Müzesi, Segorbe, Valensiya, İspanya*
(Boynudelik, 2015, s.161)

1.4.1.2. Meryem Ana ikonaları

Ortodoks ikonostasisinde Meryem Ana'nın ibadet ikonalarında kullanılmasının nedeni, onun Tanrı'nın oğlu İsa Mesih'i mucizevi bir şekilde dünyaya getirmesinden kaynaklanmaktadır. İkonalarda, Meryem Ana iki eli açık yukarıya doğru yakarış halinde gösterilirken, “Khi-Rho” halesi içindeki Çocuk İsa, evreni temsil eden Meryem Ana'nın bağrında bulunmaktadır (Görsel 1.6). Bu tarzda yapılan ikonaların ilk örneği Ayvansaray'daki Blakhernia Manastırı'nda bulunduğundan, bu ikonalar “Blakhernia Meryem'i” olarak adlandırılmaktadır. Meryem Ana ve Çocuk İsa'yı resmeden ikonaların birbirinden farklı formları bulunmaktadır. Bunlardan bir diğeri de yol gösteren, rehber anlamındaki “Hodegetria” ikonalarıdır (Görsel 1.7). Bu ikona da adını, Bizans büyük sarayının yanında bulunan Hodegan Manastırı'nda bulunmasından almaktadır. Efsaneye göre yolda yürüyen iki köre görünen Meryem Ana, onları İncil yazarı Luka'nın yaptığı bu manastırdaki Meryem Ana ikonasının huzuruna götürerek, gözlerinin açılmasını sağlamaktadır. Bu ikona İmparator 2. Theodosius'un baldızı tarafından beşinci yüzyılda Kudüs'ten Konstantinapolis'e

getirildiğinden, şehrin koruyucu ikonası olarak da kabul edilmektedir Meryem Ana'nın sedir ağacına yapılmış hodegetria ikonası, St. Helena tarafından Kudüs'ten Konstantinopolis'e getirildikten sonra, oradan da Roma'ya götürülmektedir (Değirmencioğlu ve Başçı 2014 s.197-199).

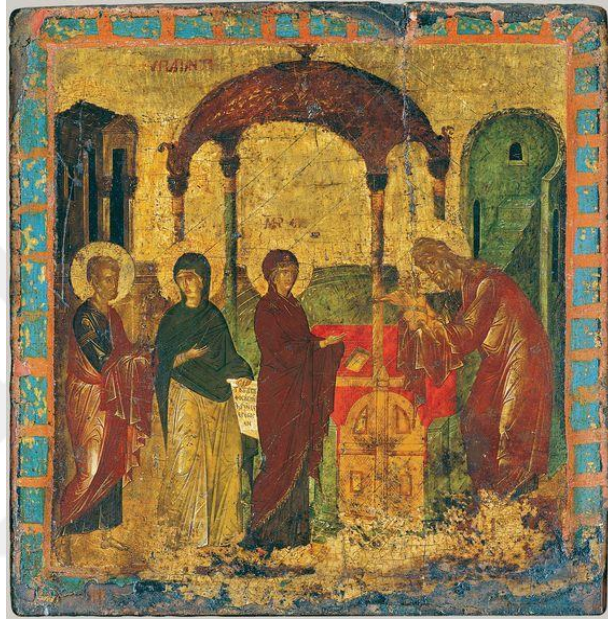


Görsel 1.6. *Anonim Rus Ortodoks Ressamlar, ‘Mucizenin Bakiresi’ (Blakherna), Tempera, 17.yy, Novgorad, Rusya (Şen, 2017, s.1360)*



Görsel 1.7. *Salus Populi Romani, ‘Meryem Ana ve Çocuk İsa’ (Hodegetria), Tempera, 4.yy, St. Maria Maggiore kilisesi, Roma, İtalya (https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Dosya:Virgin_salus_populi_romani.jpg (Erişim: 21.04.2020))*

Meryem Ana'nın ibadet ikonaları dışında tanımlayıcı ve didaktik ikonaları da bulunmaktadır. Bunlar Meryem Ana'nın yaşam öyküsünü anlatan; *Anna ve Yohakim*, *Anna'ya Müjde*, *Meryem Ana'nın Doğumu*, *Meryem Ana'nın Tapınağa Takdimi* (Görsel 1.8), *Meryem Ana'nın Evliliği*, *Meryem Ana'nın Ölümü*, *Meryem Ana'nın Göğe Alınışı* ve *Taçlandırılması* gibi sahneleri resmetmektedir (Tükel ve Yüzgüller, 2018, s.153-160).



Görsel 1.8. Anonim Bizans İkona Ressamları, ‘‘Meryem Ana'nın Tapınağa Takdimi’’, *Tempera*, 15.yy, Metropolitan Sanat Müzesi, New York, A.B.D
(Karaca, 2018, s.32)

1.4.1.3. Aziz ve azize ikonaları

Bir kişinin aziz veya azize ilan edilmesi için Papalığın onayı gerekmektedir (Tükel ve Yüzgüller, 2018, s.319). İkonalarda yer alan azizler, özellikle erken Hristiyanlık döneminde cepheden ve elleri dua eder pozisyonda resmedilmektedir (Değirmencioğlu ve Başçı 2014 s.201). Batı sanatında, bu aziz ve azizelerin portreleri ya da yaşamlarından alınan öyküler sık sık resmedilmektedir (Tükel ve Yüzgüller, 2018, s.319). Bunların arasında özellikle ‘‘Vaftizci Yahya’’, Ortodoks kiliselerinin ikonostasisinde ibadet ikonası olarak önem kazanmaktadır. İncil’e göre Vaftizci Yahya, Tanrının elçisi olan İsa Peygamber’in yeryüzüne gelişini müjdelemenin yanında, Şeria ırmağında İsa Peygamber’i vaftiz etmesi ile de betimlenmektedir

(Değirmencioğlu ve Başçı 2014 s.201). Öyküleri anlatılan aziz ve azizeler arasında; *Mecdelli Meryem* (Görsel 1.9), *Veronica*, *Agatha*, *İskenderiyeli Caterina*, *Cecilia*, *Erasmus*, *Sebastian*, *Christina*, *George* (Görsel 1.10), *Antonius*, *Christophorus*, *Benedictus*, *Domenicus*, *Francesco*, *İgnatius de Loyola*, *İstefanos* ve *Hieronymus* gibilerin ikonaları da bulunmaktadır (Tükel ve Yüzgüller, 2018, s.319-338).



Görsel 1.9. *Fra Bartolomeo, “İsa’nın Mecdelli Meryem’e Görünmesi” (Maria Magdalena), 57x48 cm, Ahşap üzerine yağlıboya, 1506, Louvre Müzesi, Paris, Fransa.*
(Boynudelik, 2015, s.174)



Görsel 1.10. *Sano di Pietro, “Aziz Georgios ve Ejderha”, Ahşap levha üzerine suluboya, 1440-70, Diocesano Müzesi, Siena, İtalya.*
(Eco, 2011, s.504)

1.4.1.4. Melek ve teslis ikonaları

Ortodoks inanişında, melekler önemli bir yere sahip olup, baş melek ise Mikail’dir. Mikail şeytanı cennetten uzaklaştıran ve ölen kişinin ruhunu teslim alan

melektir. Mikail'den başka Raphael (İsrafil), Gabriel (Cebrail), Uriel (Azrail), Lucifer (Şeytan), Seraphim ve Kerubim gibi melekler de Ortodoks ikonografisinde anlatılmaktadır (Değirmencioğlu ve Başçı 2014 s.206-207).

Teslis ikonaları (Görsel 1.11), İsa Peygamber ikonaları gibi mucizevi bir ilk örneğe dayanmamaktadır. Erken Hristiyan kilisesi, Eski Ahit'te yer alan İbrahim Peygamber'in Mamre meşeliğinde üç melek tarafından ziyaret edilmesini Teslis ile bağlantılı bir kanıt olarak yorumlamaktadır (Değirmencioğlu ve Başçı 2014 s.207).



Görsel 1.11. Andrei Rublev, "Teslis İkonası", 142x114 cm, Tempera, 1411, Tretyakov Galerisi, Moskova, Rusya.

(Graham-Dixon, 2008, s.65)



Görsel 1.12. Giambattista Tiepolo, "Meleğin Hacer'e Görünüşü", Tuval üzerine yağlıboya, 1733, Scuola Grande di San Rocco, Venedik, İtalya.

(Tükel ve Yüzgüller, 2018, s.98)

1.4.2. Tanımlayıcı ve didaktik ikonalar

Bu ikonalar konularını Tevrat ve İncil’den almaktadır. Kilise takviminin önemli olayları ve Hristiyan yortuları da bu ikonalar sınıfında bulunmaktadır. Bu grup ikonalar “konulu ikonalar” olarak adlandırılmakta ve halkın eğitilmesini amaçlamaktadır. Manastır geleneğinden gelen bu ikonalarda, Eski Ahit’in vaat etme ve Yeni Ahit’in yerine getirme kavramsallığı anlatılmaktadır. Ortodoks kilisesinin on iki yortusunun kutlandığı bayramlara “Dodekaorton” denilmektedir. İkonalarda resmedilen bu bayramlar; *Evangelimos* (Doğumun Müjdelenmesi) (Görsel 1.13), *Genesis* (Kutsal Doğum) (Görsel 1.14), *Hipapanti* (Mabede Takdim) (Görsel 1.15), *Babtismos* (Vaftiz) (Görsel 1.16), *Metamorfosis* (Suretin Değişimi) (Görsel 1.17), *Vaioforos* (Kudüs’e Giriş) (Görsel 1.18), *Stavroris* (Çarmıha Geriliş) (Görsel 1.19), *Anastasis* (Diriliş) (Görsel 1.20), *Analipsis* (Göğe Yükseliş) (Görsel 1.21), *Pantekoste* (Kutsal Ruh’un İnişi) (Görsel 1.22), *Koimisis* (Meryem Ana’nın Ölümü ve Göğe Yükselişi) (Görsel 1.23) ve *Egersis To Lazarus* (Lazarius’un Dirilişi)’tur (Görsel 1.24) (Değirmencioğlu ve Başçı, 2014 s.209).



Görsel 1.13. *Fra Angelico, “Meryem’e Müjde” (Evangelismos), 175x180 cm, Tempera, 1432-33, Diocesano Müzesi, Siena, Toskana, İtalya*
(Toman, 2013, s.453)



Görsel 1.14. *Hugo van der Goes, “İsa’nın Doğumu” (Genesis), 253x304 cm, Tempera, 1480, Uffizi Galerisi, Floransa, İtalya (Öndin, 2016, 233)*



Görsel 1.15. *Simon Vouet, “İsa’nın Tapınağa Takdimi” (Hipapanti), 383x250 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1641, Louvre Müzesi, Paris, Fransa. (Toman, 2013, s.420)*



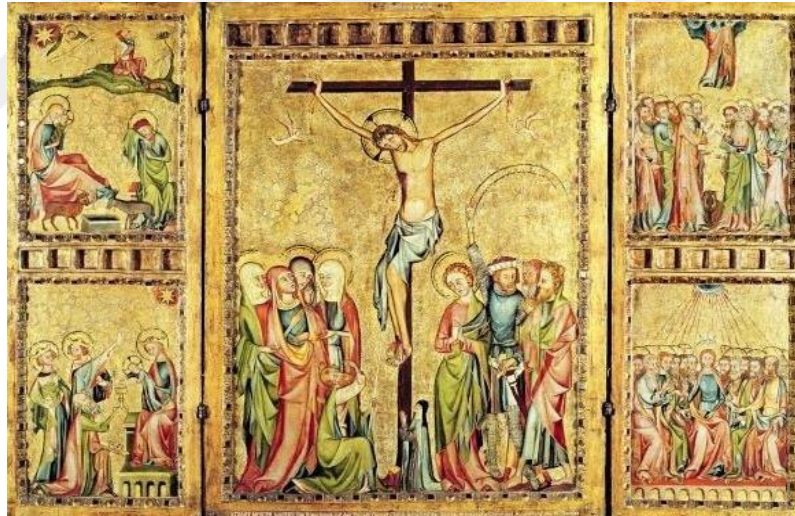
Görsel 1.16. *Allessandro Baldovinetti, İsa'nın Vaftizi (Baptismos), Tempera, 1450-53, San Marco Müzesi Floransa, İtalya.*
(Öndil, 2016, s.217)



Görsel 1.17. *Raphaello Sanzio de Urbino, "İsa'nın Başkalaşımı" (Metamorfosis), 405x278 cm, Ahşap üzerine yağlıboya, 1518-20, Pinacoteca, Vatikan*
(Öncel, 2004, s. 43)



Görsel 1.18. Duccio di Buoninsegna, “İsa’nın Kudüs’e Girişi” (Vaioforos), Tempera, 1311, dell’Opera dell Duomo Müzesi, Siena, İtalya.
(Toman, 2013, s. 448)



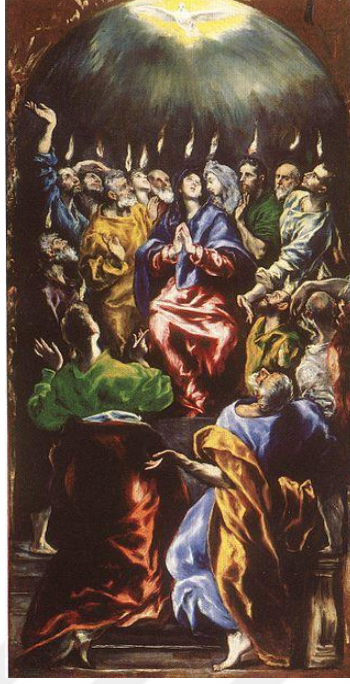
Görsel 1.19. Anonim Gotik Alman Ressamlar, “Çarmıhta İsa (Stavroris) ve St. Achatius’un Hayatı”, 54x41 cm, 54x18 cm, Tempera, 14.-15.yüzyıllar, Köln Katedrali, Almanya.
(Toman, 2013, s. 448)



Görsel 1.20. Bartolome Bermejo, ‘İsa’nın Dirilişi’ (Anastasis), 89x68 cm, Pano üzerine yağlıboya, 1480, Katalonya Sanat Müzesi, Barselona, İspanya
(Graham-Dixon, 2008, s.150)



Görsel 1.21. Andrea Mantegna, ‘İsa’nın Göğe Yükselişi’ (Analsipsis), Tempera, 1462-70, Uffizi Galerisi, Floransa, İtalya
(Tükel ve Yüzgüller, 2018, s.302)



Görsel 1.22. *El Greco, “Kutsal Ruh’un İnişi” (Pantekoste), Tuval üzerine yağlıboya, 1541-1614, Prado Müzesi, Madrid, İspanya (Cömert, 2019, s.152)*



Görsel 1.23. *Tiziano Vecellio, “Meryem’in Göğe Alınışı” (Koimisis), Pano üzerine yağlıboya, 1516-1518, Santa Naria Gloriosa dei Frari Kilisesi, Venedik, İtalya (Tükel ve Yüzgüller, 2018, s.253)*



Görsel 1.24. Duccio di Buoninsegna, “Lazarus’un Dirilişi” (Egersis To Lazarus), 43,5x46 cm, Tempera, 1308-11, Kimbel Art Müzesi, Fort Worth, Teksas, A.B.D. (Boynudelik, 2015, s.123)

1.4.3. Eski Ahit ikonaları

Tevrat’ın başlangıç bölümü, altı günde gerçekleşen yaratılış öyküsünü anlatmaktadır. Birinci gün karanlıktan aydınlığın doğması ile gece ve gündüzün oluşması, ikinci gün suları gök kubbenin sarması ile yer ve gök sularının ayrılması, üçüncü gün yer sularının çekilerek karaların belirmesi ile birlikte ağaçların ve bitkilerin yeşermesi, dördüncü gün gökteki üç ışığın (Güneş, Ay ve Yıldızlar) görünmesi, beşinci gün kuşların, balıkların ve deniz canlılarının yaratılması, altıncı gün ise hayvanların, sürüngenlerin ve ilk insanların (Adem ve Havva) yaratılması gerçekleşmektedir. Kutsal olan yedinci günde ise Yaradan dinlenmeye çekilmektedir (Kutsal Kitap, 2015, s.1-2). Yaratılışın günlere ayrılmış en kapsamlı ikonografik resmi Venedik’teki San Marco Kilisesi’nin “Yaratılış Kubbesi” mozaiklerinde (Görsel 1.25) bulunmaktadır (Tükel ve Yüzgüller, 2018, s.19).



Görsel 1.25. Anonim, “Yaradılış Kubbesi”, Fresk, 11.yy, San Marco Kilisesi, Venedik, İtalya
(Toman,2013, s.396)

“RAB Tanrı Adem’i topraktan yarattı ve burnuna yaşam soluğunu üfledi. Böylece Adem yaşayan varlık oldu.” (Tekvin 2:7). Hristiyan öğretilerinde Adem, İsa Peygamber’in ön belirimi olarak kabul edilmektedir. “RAB Tanrı Adem’e derin bir uyku verdi. Adem uyurken, RAB Tanrı onun kaburga kemiklerinden birini alıp yerini etle kapadı.” (Tekvin 2:21) “Adem’den aldığı kaburga kemiğinden bir kadın yaratarak onu Adem’e getirdi.” (Tekvin 2:22). Orta çağ Hristiyan öğretilerinde ilk anne olan Havva ise, Meryem Ana’nın ön belirimi olarak kabul edilmektedir (Tükel ve Yüzgüller, 2018, s.20).



Görsel 1.26. Master Bertram, “Adem’in Yaratılışı”, 266x726 cm, Ahşap üzerine yağlıboya, 1383,
Grabow Alterpiece Kunsthalle Hamburg Müzesi, Hamburg, Almanya
(Toman, 2013, s.433)

Rab Ademi topraktan yarattıktan sonra (Görsel 1.26) doğuda Aden’de cennet bahçesini kurmaktadır. Aden’den doğan ırmak cenneti suladıktan sonra dörde ayrılmaktadır. Bu cennet bahçesinde “İyi ve Kötüyü Bilme Ağacı” da bulunmaktadır (Graves ve Patai, 1964, s.109). “Yılan kesinlikle ölmezsiniz dedi, çünkü Rab bilir ki o ağacın meyvesini yediğiniz gün, o vakit gözleriniz açılacak ve iyiyi ve kötüyü bilerek Rab gibi olacaksınız. Kadın ağacın güzel meyvesinin yemek için uygun ve bilgelik kazanmak için çekici olduğunu gördü. Meyveyi koparıp yedi. Yanındaki kocasına da verdi, o da yedi. İkisinin de gözleri açıldı. Çıplak olduklarını bildiler ve incir yapraklarını dikip kendilerine önlük yaptılar” (Tekvin 3:1-7) (Graves ve Patai, 1964, s.109).

“İlk Günah” anlatısı (Görsel 1.27), Adem ve Havva öyküsü içinde en sık resmedilen ikona olmaktadır (Tükel ve Yüzgüller, 2018, s.21).



Görsel 1.27. *Hugo Van der Goes, ‘‘Cennetten Kovuluş’’, 32x27 cm, Pano üzerine yağlıboya, 1480, Sanat Tarihi Müzesi, Viyana, Avusturya (Graham-Dixon, 2008, s.147)*

‘‘Adem karısı Havva ile yattı. Havva hamile kaldı ve Kain (Kabil)’i doğurdu. Daha sonra kardeşi Habil doğdu. Habil çoban, Kabil ise çiftçi oldu. Kabil toprağın ürünlerinden Rab’be sunu götürdü. Habil de sürüsünde ilk doğan hayvanlardan Rab’be sundu. Rab Habil’in sunusunu kabul etti. Öfkelenen Kabil kardeşi Habil’i öldürdü’’ (Görsel 1.28) (Kutsal Kitap, 2015, s.4-5). Kabil ve Habil’in öyküsü Eski Ahit’te bu şekilde anlatılmaktadır.



Görsel 1.28. *Tiziano Vecellio, ‘‘Kabil’in Habil’i Öldürüşü’’, Tuval üzerine yağlıboya, 1542-44, Santa Maria della Salute, Venedik, İtalya (Tükel ve Yüzgüller, 2018, s.92)*

Tufanın geleceği Rab tarafından Nuh'a bildirildikten sonra, Nuh insanların günah işlememesi ve tövbe etmelerini sağlamaya  alışmaktadırdır. Nuh Naama ile evlenerek; Sam, Ham ve Yafet adında üç erkek çocukları olmaktadır. Rab Nuh'a ailesi ve yeryüzündeki hayvanlardan birer çiftin sığabileceği gofer ağacından bir gemi yapmasını söylemektedir (Görsel 1.29) (Graves ve Patai, 1964, s.163-168). Tufan Nuh 600 yaşındayken ikinci ayın on yedisinde başlamaktadır. Tufanda gök suları ve yer suları tekrar birleşmektedir. Yedinci ayın yedinci gününde Nuh'un gemisi Ararat dağına oturmaktadır. Nuh önce kuzgunu sonra güvercini uçurur ve güvercin gagasında bir zeytin dalı ile geri dönmektedir (Tükel ve Yüzgüller, 2018, s.26-39).



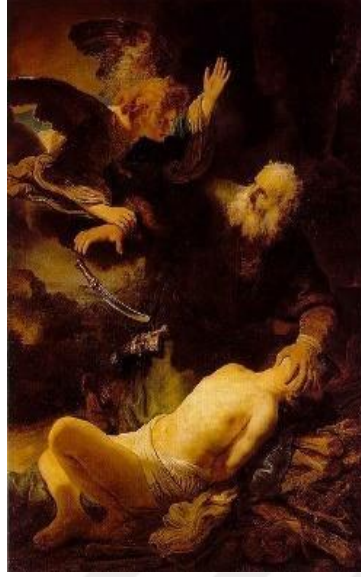
Görsel 1.29. Giovanni Benedetto Castiglione, “Nuh’un Gemisi’nin  n ”, 1650, Tuval  zerine yağlıboya, Gemalde Galerisi, Dresden, Almanya
(Kubat, 2020, s.222)

Nuh’un oğullarından Sam’ın soyundan gelen  brahim, Terah’ın üç oğlundan biridir. Keldaniler’in Ur şehrinde yaşayan Terah, Kenan diyarına gitmek üzere yola çıkmaktadır. Rab  brahim’e görünerek memleketine gitmesini ve soyundan büyük bir milletin geleceğini söylemektedir.  brahim karısı Sara ve yeğeni Lut ile yola çıkmaktadır. Lut Sodom ve Gomorra’ya yerleşirken,  brahim Kenan’a gitmektedir.

İbrahim Kudüs kralı Melkisedek tarafından ekmek ve şarap ile karşılanmaktadır. Bu olay “Son Akşam Yemeği” olgusunun ön belirimi olarak görülmektedir. İbrahim’in kısır olan karısı Sara, Mısırlı cariyesi Hacer’i kocasına sunmaktadır. Hacer gebe kalarak İsmail’i doğurmaktadır. Mamre meşeliğinde çadırının kapısında oturan İbrahim’i ziyaret eden üç melek, Sara’nın ona bir oğul doğuracağını bildirmektedir. Sara İshak’ı doğurunca Hacer ve İsmail’i evden kovmaktadır (Görsel 1.30). Rab İbrahim’i sınamak için İshak’ı Moriya topraklarına götürüp, kurban etmesini istemektedir. İbrahim İshak’ı kurban etmek üzereyken Rab ona bir koç göndermektedir (Görsel 1.31). Hristiyanlıkta bu olay İsa Peygamber’in çarmıhta kurban edilişinin ön belirimi olarak kabul edilmektedir. İshak Rebeka ile evlendikten sonra Yakup ile Esav adında ikiz çocukları olmaktadır. Yakub’un iki eşi ve iki cariyesinden on iki erkek ve bir kız çocuğu doğmaktadır. Bu on iki erkek çocuktan İsrailoğulları’nın kutsal on iki kavmi meydana gelmektedir (Tükel ve Yüzgüller, 2018, s.39-53).

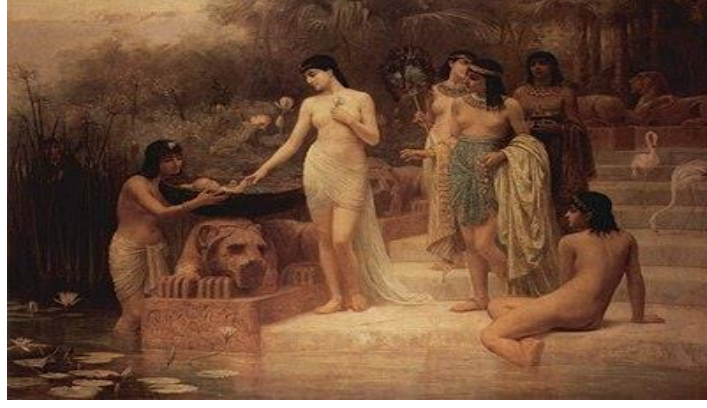


Görsel 1.30. Jan Victors, “Hacer ve İsmail’in Kovuluşu”, Tuval üzerine yağlıboya, 1650, İsrail Müzesi, Kudüs, İsrail
(Tükel ve Yüzgüller, 2018, s.97)



Görsel 1.31. Rembrandt Harmenszoon Van Rijn, ‘İbrahim’in İshak’ı Kurban Etmesi’, Tuval üzerine yağlıboya, 1635, Hermitaj Müzesi, St. Petersburg, Rusya
(Şenyapılı, 2011, s.192)

Musa, bu on iki kavimden biri olan Leviler’in soyundan gelmektedir. Firavunun doğacak tüm İsrailoğulları’nın erkek çocuklarının öldürülmesi emrini vermesi üzerine, annesi Musa’yı üç aylıkken bir sepete koyarak ırmağa bırakmaktadır. Firavunun kızı Musa’yı Nil nehrinde bularak evlatlık almaktadır (Görsel 1.32). Musa büyüdüğünde kavmine zulüm eden Mısırlı bir adamı öldürdüğünden Midyan’a kaçmaktadır. Musa Midyan kahini Yetro’nun kızı Tsippora ile evlenmektedir. Musa bir gün Rab’bin dağı olan Horeb’e gittiğinde orada yanıp bitmeyen bir çalı görmektedir. Bu yanan çalının içinden Rab’bin meleği görünerek, ondan İsrailoğulları’nı Mısır’daki Firavun’un zulmünden kurtarmasını istemektedir. Rab Mısır’ın başına on amansız bela salmaktadır. Musa İsrailoğulları’nı Mısır’dan çıkarırken asası ile Kızıldeniz’i yarıp geçmektedir. Firavunun ordusu ise Kızıldeniz’in sularında boğularak yok olmaktadır (Görsel 1.33). Yahudiler, Mısır’dan çıkışı ve vaat edilen topraklara gidişi ‘Hamursuz’ olarak da adlandırılan Fısıh bayramı olarak kutlamaktadır (Tükel ve Yüzgüller, 2018, s.54-82).



Görsel 1.32. Edwin Longsden Long, ‘Firavunun Kızkardeşinin Musa’yı Nil Nehrinde Bulması’, Tuval üzerine yağlıboya, 1886, Oxford, İngiltere
(Şenyapılı, 2011, s.192)



Görsel 1.33. Nicolos Pousin, ‘Kızıldeniz’i Geçerken’, Tuval üzerine yağlıboya, 1634, Viktorya Ulusal Galerisi, Melbourne, Avustralya
(Gülbudak, 2017, s. 78)

Eski Ahit’in ‘‘Çıkış’’ bölümünde öykü Rab’bin sözleri ile aktarılmaktadır: ‘‘Ve Rab Sina Dağı’nın üzerine indi, Musa’yı dağın tepesine çağırdı, Musa tepeye çıktı.’’ (Çıkış 19:20). ‘‘Tanrı Sina dağında Musa’yla konuşmasını bitirince, üzerine eliyle antlaşma koşullarını yazdığı iki taş levhayı ona verdi’’ (Çıkış 31:18). ‘‘Rab Musa’ya, ‘aşağı in’ de ‘‘Mısır’dan çıkardığın halkın baştan çıktı.’’ (Çıkış 32:7). ‘‘Buyurduğum yoldan hemen saptılar. Kendilerine dökme bir buzağı yaparak önünde tapındılar, kurban kestiler. ‘Ey İsraililer, sizi Mısır’dan çıkaran ilahınız budur!’ dediler.’’ (Çıkış 32:8). ‘‘Musa ordugaha yaklaşınca, buzağıyı ve oynayan insanları gördü; çok öfkeleni. Elindeki taş levhaları fırlatıp dağın eteğinde parçaladı.’’ (Çıkış 32:19) (Görsel 1.34). ‘‘Yaptıkları buzağıyı alıp yaktı, toz haline gelinceye dek ezdi, sonra suya serperek İsraililere içirdi.’’ (Çıkış 32:20) (Kutsal Kitap, 2015, s.56-101).



Görsel 1.34. Rembrandt Harmenszoon Van Rijn, ‘Musa On Emir Levhalarını Kırıyor’, 169x137 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1659, Staatliche Müzesi, Berlin, Almanya
(Boynudelik, 2015, s. 38)

Rab Musa’ya Kenan diyarını keşfetmeleri için, her kabileden bir kişiyi haberci olarak göndermesini söylemektedir. Haberciler Kenan’da çok sayıda, dev gibi güçlü insanların bulunduğunu söyleyince, Musa’nın kavmi umutsuzluğa düşüp Mısır’a dönmek istemektedir. Bunun üzerine Rab onları cezalandırarak kırk yıl çölde kalmalarını emretmektedir. Musa yüz yirmi yaşına geldiğinde, Rabbin ona Şeria ırmağını geçemeyeceğini ve artık İsrailoğulları’na önderlik edemeyeceğini bildirdiğini söylemektedir. Musa kavmine, vaat edilen topraklara Yeşu önderliğinde girileceğini belirtmektedir. Musa Moab’ta öldükten sonra, Rab onu Beytepor’un karşısındaki vadiye gömmektedir. Musa’dan sonra, içinde on emirin yazılı olduğu levhalar, bir testi man, Harun’un asası ve Musa tarafından yazılan ilk Torah (Tevrat) bulunan Ahit Sandığı’nın akibeti ise hala bilinmemektedir (Tükel ve Yüzgüller, 2018, s.39-53).

Eski Ahit’in ikonografiye konu olan diğer önemli sahneleri arasında; *Davud ve Golyat* (Görsel 1.35), *Davud ve Betşeba*, *Süleyman’ın Yargısı*, *Süleyman ve Saba Kraliçesi* (Görsel 1.36), *Daniel Aslanlar Çukurunda*, *Yunus Peygamber*, *İşaya Peygamber*, *Yeremya Peygamber* ve *Hezekiel Peygamber* öyküleri bulunmaktadır. Bunların dışında; *Balam ve Eşeği*, *Samson ve Delilah*, *Rut*, *Ester* ve *Judit* gibi kahramanların öyküleri de ikonalarda yer almaktadır (Tükel ve Yüzgüller, 2018, s.58-88).

Batı sanatında, Caravaggio gibi birçok sanatçı Eski Ahit'te anlatılan ‘‘Davut ve Golyat’’ öyküsünü resimlerine konu olarak seçmiştir.



Görsel 1.35. Caravaggio, ‘‘Davud ve Golyat’’, Tuval  zerine yağlıboya, 1606-1607, Kunsthistorisches Müzesi, Viyana, Avusturya
(Tükel ve Yüzgüller, 2018, s.123)



Görsel 1.36. Edward John Poynter, ‘‘Saba Kraliçesi Belkıs’ın Kral Süleyman’ı Ziyareti’’, Tuval  zerine yağlıboya, 1890, New South Wales Sanat Galerisi, Sidney, Avustralya
(şenyapılı, 2011, s.147)

1.5. İkonografi Teknikleri

İkonalar üzerinde yapılan resimlerin iki boyutlu ve doğaya aykırı olarak çizildiği görülmektedir. Bu durum Ortodoks Hristiyan ilahiyatından kaynaklanmaktadır. İkona sanatında eşya ve insan tasvirleri derinlik algısı olmadan çizilmektedir. Mekanlar hem içten hem de dıştan gösterilmekte ve ışığın nereden geldiği seçilememektedir. Gökyüzü, yeryüzü ve yeraltı aynı anda tasvir edilebilmektedir. Ruhani etkiyi verebilmek için sanatçılar çoğu zaman altın ve gümüş yaldızlar kullanarak soyutlama yapmaktadır. Görünen ve görünmeyen birlikte gösterilmekte ve böylece dünya ile ahiret arasında ikonalar ilahi bir güç gibi var olmaktadır. Bazı hallerde kişiler bir taht üzerinde oturmasına rağmen bu taht bir zemine dokunmamaktadır. Adeta gökyüzünde bulutların üstünde ilahi bir mekanda durmaktadır (Değirmencioğlu ve Başçı 2014 s. 192).

Antik Yunan ve Roma sanatında karşılaşılan ve üç boyutlu olarak yapılan heykellerin aksine ikona resminde iki boyutluluk hakim olmaktadır. İkona sanatında perspektif anlayışı işlenmeyerek mekansızlık ve zamansızlık belirtilmektedir. Bütün çizgilerin tek bir ufuk noktasından yayılması gerekirken, bazen bunun tam tersi resmedilmektedir. Böylece, eseri seyreden kişi kompozisyonun içine çekilmektedir. Ressam bunu sağlamak için; ikona resmini seyreden kişinin, perspektifin hareket noktasını belirlemesini sağlamaktadır (Değirmencioğlu ve Başçı, 2014 s.192).

Çağdaş sanatta da ikonografik etkileri eserlerine yansımaları ile öne çıkan Eren Eyüboğlu Batı sanat eğitimi aşamasında ikonografi tekniklerini öğrenmiş ve ikonografik etkileri olan eserlerinde, ikonografi tekniklerini plastik sanat etkileri bağlamında yansıtmıştır (Araz Ay, Türk Resim Tarihi Ders Notları, 2021). Aşağıda yer alan bölümlerde yer veirlen ikonografi teknikleri tarihsel süreçte uygulanmış olan tekniklerin plastik sanatlara etkisinin farkındalığı nedeniyle önem kazanmaktadır.

1.5.1. Fayyum tekniği



(a)

(b)

(c)

Görsel 1.37. (a),(c) Anonim Fayyum Resimleri. M.S. 1-3. yy. (b) Anonim Fayyum Mumya Resmi, M.S. 2.yy, British Müzesi, Londra, İngiltere

((a),(c) Korkmaz Ekici, 2013, s.27-36, (b)Baines and Malek, 1986, s.51)

Fayyum portreleri genellikle meşe, limon, çınar, selvi, sedir, incir ve narenciye gibi sert ağaçlardan yapılmış pano ya da levhaların üzerine resmedilmektedir. Ağaçlar kalınlığı yaklaşık 1,5 cm olan ince paneller halinde kesilerek zımparalanıp pürüzsüz hale getirilmektedir. Bitirilen panolar, bedeni saran sargı bezlerinin arasına, mumya açıldığında yüzü önden görülecek şekilde yerleştirilmektedir. Ahşap yüzeyler astarlandıktan sonra boyanmaya hazır hale getirilmektedir. Figürler monokrom renklerle boyanmış bir fon üzerine bir büst gibi tasvir edilmektedir. Fayyum portrelerinde iki farklı resmetme tekniği kullanılmaktadır: Birincisinin esas medyumumu sıcak balmumu, diğerinin ise su bazlı tempera tekniğidir. “Ankostik” olarak da bilinen ilk teknikte; renk verici maddelerle sıcak balmumu karıştırılarak boya hazırlanmaktadır. Boyaların içerisine az miktarda yağ da katılmaktadır. Hazırlanmış renkler ahşap panoya sürüldükten sonra, fırça izlerinin eriyip düzgün tabaka oluşturacak şekilde birbiriyle kaynaşması için üzerlerinden ısıtılmış bir metal geçirilmektedir (Kostrzewa ,1999, s.6-17). Sıcak balmumu ile resim yapma tekniği Mısır’da kullanılan bir Grek metodudur. Renkleri uygulamak için koter ve fırça, renkler arasındaki geçişi sağlamak için de ısıtılarak kullanılan “kestrum” adlı mala kullanılmaktadır. Portrelerde kirpik gibi detaylar, henüz soğumamış balmumuna ince sert uçlu bir alet bastırılıp çektilerilerek oluşturulmaktadır. Sıcak balmumu yöntemi, resme doku ve kabarıklık vermenin yanında, renklerin daha kalıcı ve canlı olmasını da sağlamaktadır. Bu yöntem ile yapılan portreler hem zengin renk kullanımı hem de

parlak renkler arasındaki güçlü kontrasttan dolayı dikkat çekmekte ve daha geniş fırça dokunuşları nedeniyle de temperaya göre daha empresyonist bir etki uyandırmaktadır. Tempera tekniğiyle yapılmış portrelerde renk tonları ince fırça darbeleriyle elde edildiğinden yumuşak geçişlere izin vermektedir. Ayrıca tempera tekniğinde beyaz katılmış renkler kullanıldığından mat bir görünüm ortaya çıkmaktadır. Pigmentlerin çoğu ağaç kökleri ve çivit gibi doğal maddelerden elde edilmektedir. Bazı portrelerde baştaki çelenk ve mücevherleri tasvir etmek için yaprak altın da kullanılmaktadır (Korkmaz Ekici, 2013, s.27-36).

1.5.2. Erken Hristiyanlık dönemi ikona tekniği



Görsel 1.38. Anonim Bizans Ressamları, ‘‘Aziz Petrus’’, Ahşap üzerine ankostik, 5.yy, St. Katerina Manastırı, Sina, Mısır
(Thompson and Folkard, 2001, s.2018)

İkona resmi yapmak için sert ve dayanıklı olan meşe, gürgen ve ceviz gibi ağaçlar tercih edilmektedir. Bu ağaçlardan seçilen yekpare ve düz yüzeyli ahşap panoların üzerine kat kat tutkal sürülmektedir. Tutkal kurutulup sertleştirildikten sonra sünger taşıyla perdahlanarak, pürüzsüz düz bir yüzey elde edilmektedir. Bu yüzey

tutkalla karışık alçı ile sıvanarak düzeltilmektedir. Böylece ahşabın rutubetten korunması sağlanmaktadır. Çoğu zaman bunun için tutkalla beraber ahşabın üzerine keten bez yapıştırıldıktan sonra alçı sürülmektedir. Bu işlemlerden sonra ahşap resim yapılmaya hazır hale gelmektedir. Diğer teknikte ise ahşabın üzerine tül gibi gözenekli bir bez, bal kıvamında kola, çinko oksit ve titanyumdan oluşan karışım yapıştırılmaktadır. Bu bezin gözenekleri dolana kadar elde edilen karışım bezin üzerine kat kat sürülmektedir. Kurutma işlemi tamamlandıktan sonra mürekkep balığı kemiği ile zımparalanmaktadır. Böylece ahşap pano ikona resmi için hazır duruma getirilmektedir. Hazırlanmış olan ahşap pano üzerine, madeni bir kalem veya ince bir fırça ile ikona resminin ana hatları çizilmektedir. Geleneksel boyama metoduna göre, yumurta sarısı ve sirke doğal toz renklerle karıştırılarak boyama işlemi yapılmaktadır. İkona resmedildikten sonra üstüne koruyucu olarak vernik sürülmektedir. Bu vernik sonrası renkler daha canlı ve parlak görünmektedir. Zamanla, ikona resmin üstüne sürülen bu vernik, yakılan kandil ve mumların isisi ile oksitlenerek, ikona resmin parlaklığını yitirmesine neden olmaktadır. Adak mahiyetinde yapılan bazı ikona resimlere ise gümüşle kaplama yapılmaktadır (Değirmencioğlu ve Başçı, 2014 s.191).

1.5.3. Fresk tekniği



Görsel 1.39. Giotto di Bondone, “İsa’nın Yakalanması”, Fresk, 1305-1306, Arena Şapeli, Padova,

İtalya

(Cömert, 2018, s.79)

İtalyanca fresco, taze ve kurumamış anlamına gelmektedir. Fresk için duvarın bölüm bölüm boyanması gerekmektedir. Ressam, duvara sürülen ıslak alçının üzerine zemin taslağını işledikten sonra doğrudan su bazlı boyayı vurarak freski tamamlamaktadır. Alçı kuruduğunda fresk de onun bir parçası olmaktadır. Böylece alçının ömrü ne kadarsa freskin ömrü de o kadar olmaktadır. Ressam kuru duvar üzerinde de çalışabilir, fakat boya alçı yüzeyi ile bütünleşmediğinden daha erken dökülmektedir.

Nem alçıya zarar verebileceğinden, fresk ancak kuru iklimlerde yapılmaktadır (Graham-Dixon, 2008, s.24).

1.5.4. Tempera tekniği



Görsele 1.40. Duccio di Buoninsegna, “İsa’nın Suret Değişimi”, Tempera, 1311, Siena Katedrali Altarı, Siena, İtalya
(Graham-Dixon, 2008, s.24)

İlk dönem İtalyan ressam, kavak ağacı üzerine yumurta bazlı tempera kullanmaktadır. Çoğu İtalyan ressam, dönemin Bizans tarzı olan çok yaldızlı ikona

resimleri yapmaktadır. Önce tahtalar birbirine yapıştırılmakta ve pürüzsüz hale gelinceye kadar zımparalanmaktadır. İtalya’da hayvan tulumu yağıyla tutkallaştırılan beyaz alçıtaşı ya da tebeşirle birkaç kat kaplandıktan sonra, panolara boyama ve yaldızlama yapılmaktadır. Sanatçılar krema kıvamında macun elde etmek için suyla karıştırılmış yumurta akı kullanmaktadır. Yumurta birkaç dakikada kurduğundan, ressam ikona resmin yüzeyinde renkleri karıştırma veya impasto (kalın boya) kullanma olanağına sahip olmamaktadır. Fırçasını tarama yapar gibi kullanarak, ince boya tabakalarından formu oluşturmak zorunda kalmaktadır (Graham-Dixon, 2008, s.24).

1.5.5. Yağlıboya tekniği



Görsel 1.41. *Leonardo da Vinci, “St. Anne ile Bakire ve Çocuk”, 168x112 cm, Ahşap üzerine yağlıboya, Louvre Müzesi, Paris, Fransa (Öncel, 2004, s.24)*

Yağlıboyanın ana malzemesi açık havada kendiliğinden kuruyan bitkisel yağlardan oluşmaktadır. Bu amaçla 16.yüzyılda İtalya’da ceviz yağı, 17. ve 19.yüzyıllarda Hollanda ve Fransa’da ise haşhaş tohumu yağı kullanılmaktadır. Keten tohumu yağı, en çok kullanılan ve en iyi sonuç veren yağ olarak bilinmektedir. 16.yüzyıl ortalarından sonra yumurta bazlı temperanın yerine yağlıboya kullanılmaya başlanmaktadır. İlk olarak Venedikliler pano yerine tuval kullanmaya başlamaktadır.

Yağlıboya, parça parça ilerlemeyi gerektiren tempera ve freskin aksine, ressama resmin tamamında dilediği gibi çalışma fırsatı vermektedir. Fırça izini belli etmeden bir renkten diğerine geçmek için, boyalar resmin yüzeyinde karıştırılmaktadır. Yağlıboya opak olabileceği gibi saydam da olabilmektedir. Ressam yarı saydam, karmaşık ve parlak renkler elde edebilmek için önce ince boya tabakaları uygulayıp kurumasını bekledikten sonra diğer boya tabakasını sürmektedir. Bu işleme sırlama denilmektedir. Bu tekniğin ustası olan Flaman ressam Jan van Eyck, opak tempera zemin üzerinde sırlama işlemini resimlerinde kullanmaktadır. Yumurta bazlı tempera kullanılırken tabanın yağlıboya için hazırlanması gerekmektedir. Hayvan yağıyla harmanlanmış alçıtaşı ya da tebeşir tabakaları, üstteki boya tabakalarının emilmesini önleyecek biçimde örtülebilen, pürüzsüz ve emici bir zemin oluşturmaktadır.

Rengi yoğunlaştırmak, ayrıntıları vurgulamak ve parlaklık katmak için yağlıboyanın içine genellikle vernik katılmaktadır. Altındaki boyadan daha kısa ömürlü olan vernik zamanla kararmaktadır. Pano resminde ise, yalıtıcı tabaka olarak tebeşir ve alçıtaşının tutkal ile karışımından oluşan yüzey hazırlandıktan sonra yağlıboya resmi yapılmaktadır (Graham-Dixon, 2008, s.25).

2. İKONOĞRAFI'NİN TARİHÇESİ

2.1. Hristiyanlık Öncesi Sanatta İkonografi

Mısırlıların sanat yapıtları tamamen işlevsel olup, tanrılara tapınmalarını ya da öteki dünyaya geçişlerini kolaylaştırmayı amaçlamaktadır. Objelerin ya da olayların uygun törenlerle ve doğru olarak yeniden üretilmesi halinde, bunların yaşayanların dünyasıyla öteki dünya arasında gerçek bir bağlantı noktası oluşturacağına inanmaktadırlar. Resim ve rölyeflerdeki figürlerin profilden yapılması, heykellerin ise durağan bir pozda oyulması ile öteki dünyayı çağrıştıran bir ifade oluşturulmaktadır. Eserlerde perspektif kullanılmamaktadır. Bunun yerine karmaşık olaylar çizgi roman gibi yan yana tasvir edilmektedir. Figürler, kütük denilen yatay taban çizgileri üzerine sıralanmakta ve açıklaması hiyeroglifle yapılmaktadır. Bu resimli dilin simgeleri kompozisyonun bütününe yayılmaktadır. Buna en iyi örnek olarak; Teb şehrinde bulunan yeniden doğmakla ilgili sahnelerle bezeli, 22. hanedan döneminden (M.Ö. 945-730) kalma Nespanatjerenpere'nin mumya sandukasıdır (Görsel 2.1) (Graham-Dixon, 2008, s.46).



Görsel 2.1. Mısır 22. Hanedanlık Anonim, “Nespanatjerenpere’nin Mumya Sandukası”, M.Ö. 945-730, Brooklyn Sanat Müzesi, New York, A.B.D.
(Graham-Dixon, 2008, s.46)

İkona resminin kaynağını Mısır’ın mumya resimlerinden aldığı yolundaki görüş, genel bir kabul görmektedir. İkona resimleriyle Mısır’da Fayyum’daki ölü portrelerini birçok açıdan karşılaştırmak mümkün olmaktadır (Değirmencioğlu ve Başçı 2014 sf. 187). Fayyum Portreleri (Görsel 2.2), Mısır’da 1. ve 3. yüzyıllarda mumyalanan cesetlerin baş kısmına yerleştirilen, ahşap panolar üzerine resmedilmiş portre resimlerine verilen bir isimdir. Çarpıcı bakışlarıyla izleyiciye direkt olarak bakan bu çehreler, dünyanın bilinen ilk portreleri olmaktadır. Bu eserler ayrıca eşsiz özellikleriyle bilinen ilk tipik ikon resimleri olarak da bilinmektedir. Günümüze ulaşan yaklaşık 1000 mumya portresi bulunmaktadır. Portreler Mısır’ın birçok bölgesindeki mumya mezarlarından çıkarılmasına rağmen, büyük çoğunluğu Fayyum bölgesinde bulunduğu için bu isimle adlandırılmaktadır. Fayyum portreleri, Mısır sanatından ziyade Klasik Yunan sanatı ve Roma etkilerini yansıtmaktadır. Mumyaların içine kondukları sandukalara Grek alfabesiyle kişinin adının yanı sıra meslekleri de yazılmaktadır. Yazıtlara göre, portrelerdeki kişiler çoğunlukla varlıklı üst sınıfa ait askerler, üst sınıf din adamları ve hükümete çalışan memurlardan oluşmaktadır. Portresi yapılan kişilerin Mısırlı, Grek ya da Romalı olduğuna dair kesin bilgiler olmamasına rağmen yazıtlarda Mısır, Grek ve Roma kökenli isimler bulunmaktadır.

Portreler genellikle baş ve üst gövdesi görülen tek bir kişiye aittir. Büyük çoğunluğu, tam cepheden modelin tüm yüzü betimlenerek ve doğrudan izleyiciye bakacak bir görünümde resmedilmektedir. Natüralist bir üslupla yapılmış olan portreler, özel ve kişisel bir biçimde, giderek modelin tinsel özelliklerinin okunabildiği imgeler olarak izleyiciyi etkilemektedir. Yapılma amacı, ölüm yolculuğunda kişiye eşlik etmesi olan bu portrelerin sahipleri, hep yoğun bir ruh hali içerisinde görülmektedir. Fayyum portrelerindeki asıl sihir gözlerde görülmektedir. Gözlerin yüze oranla daha büyük yapılması hem ifadeye güç katmasını hem de izleyiciyi içine çekerek izleyende etkileyici bir izlenim bırakmasını sağlamaktadır (Korkmaz Ekici, 2013, s.27-36).



Görsel 2.2. Anonim, “Fayyum Portre Resimleri”, M.S. 1-3.yy, Louvre Müzesi, Paris, Fransa
(a) Cornell and Matthews, 1988, s.164. (b),(c) Berger, 2002, s.49)

Romalıların çeşitli ahşap yüzeyler üzerine pano resimleri yaptıkları yazılı kaynaklarda belirtilmektedir. Bunlardan hiçbiri günümüze ulaşmamaktadır. Ancak, M.S. 79’da Vezüv Yanardağı’nın patlamasından sonra Pompeii ve Herculaneum şehirlerinin oldukları gibi kalması, Roma duvar resimleri (Görsel 2.3) hakkında bize kesin fikirler vermektedir. Bu resimlerin, yaş sıva üzerine suluboya ile uygulanan geleneksel fresk yöntemiyle yapıldığı anlaşılmaktadır (Graham-Dixon, 2008, s.60).



(a)

(b)

Görsel 2.3. (a) Anonim, “Sappho”, Fresk, M.S. 1.yy, Ulusal Arkeoloji Müzesi, Napoli, İtalya. (b) Anonim, “Evli Bir Çiftin Portresi”, 58x52 cm, Fresk, M.S. 1.yy, Ulusal Arkeoloji Müzesi, Napoli, İtalya ((a)Cornell and Matthews, 1988, s.65. (b)Graham-Dixon, 2008, s.60)

Romalılarda M.S. 2.yüzyıldan sonra ölümlerin ateşte yakılması geleneği yerine, gömülmesi yaygınlaşmaktadır. Bu nedenle lahit mezarlar yapılmaktadır. Bu lahitlerin üzerine rölyef süslemeler yapılarak, savaş kahramanlıkları, klasik efsaneler veya av sahneleri konu edilmektedir. Yeniden canlanma ve yenilenme temalarıyla mevsim tasvirleri de yapılmaktadır. Örneğin M.S. 250’de yapılan Ludovisi lahitinde İmparator Decius’un oğlu Hostilian gösterilmektedir (Graham-Dixon, 2008, s.61).

2.2. Hristiyanlık Dönemi Sanatta İkonografi

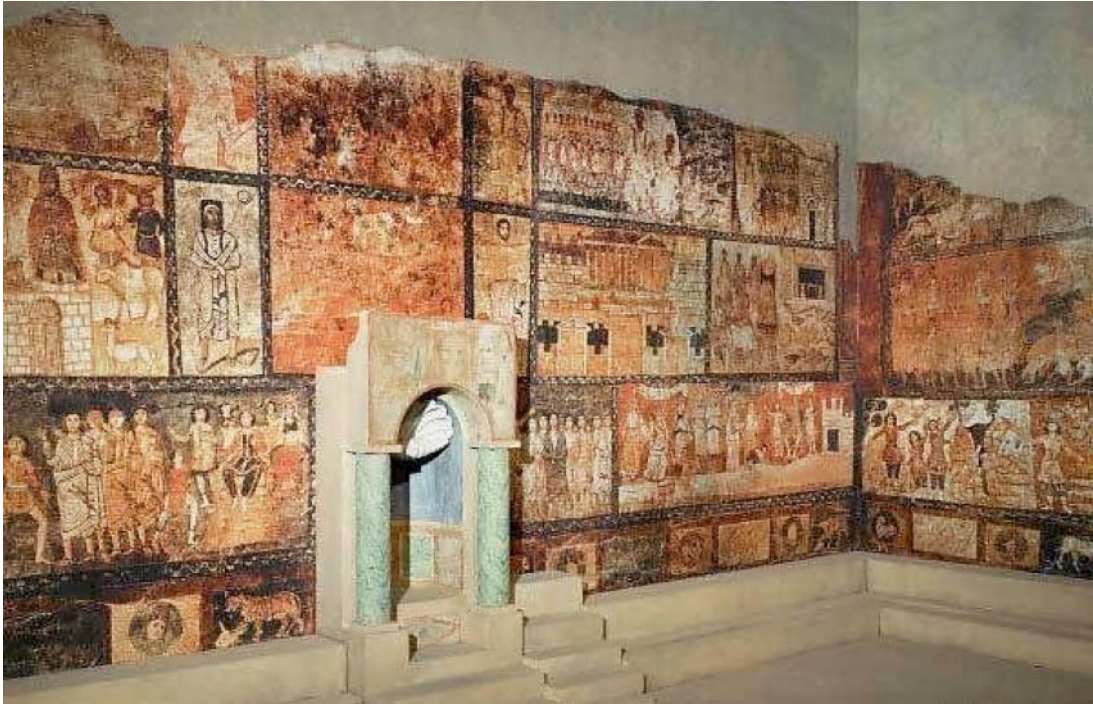
Batı sanatı, özellikle Orta çağda dinsel konuları daha çok simgesel yoldan vermeyi amaçlamaktadır. Böylece Orta çağ Hristiyan sanatı içinde simgesel ve alegorik bir dil yaratılmaktadır. Mimari yapıların plan ve şemalarından, barındırdıkları heykel ve resimlerin dizilişine kadar her şey, ikonografik bir düzen içinde ele alınmaktadır (Tükel ve Yüzgüller, 2018, s.15).

İlk Hristiyanlar özel binaları olmadığından, İncil’de de belirtildiği gibi evlerde toplanmaktadır. Bilinen ilk kilise binasının M.S. 232-233 yıllarında Fırat nehri üzerindeki Salahiye’de (Doura-Europos) bir ev olduğu ve duvarlarında hem Eski Ahit’ten hem de İsa Peygamber’in hayatından sahneler içeren ikonalar (Görsel 2.4) bulunmaktadır (Andrews and Atkinson, 1977, s.76-77).



(a)

(b)



(c)

Görsel 2.4. Anonim, (a) ‘Musa’nın Nil Nehrinde Bulunuşu’. (b) ‘Altın Buzağı Olayı’. (c) ‘Doura Europos Sinagoğu’. M.S. 232-233, Doura Europos Sinagoğu, Salahiye, Suriye ((a),(b) Cornell and Matthews, 1988, s.160. (c) Bourke, 2008, s.293)

İmparator Konstantinus M.S. 312 yılında Hristiyanlığı Roma İmparatorluğu'nun resmi dini olarak kabul etmektedir. Konstantinus Güneş'i Hristiyanların Tanrı'sı ile özdeşleştirmeye devam etmektedir. Hristiyan yazar ve sanatçıların İsa Mesih'i Güneş resmiyle portreleme eğilimi bu özdeşleştirmeyi kolaylaştırmaktadır. Roma'da Aziz Petrus Katedrali altında bulunan üçüncü yüzyıldan kalma bir mozaikte (Görsel 2.5) İsa Mesih at arabasındaki Güneş olarak tasvir edilmektedir. Konstantinus M.S. 321 yılında haftanın ilk gününü tatil ilan ettiğinde adını "Kutsal Güneş Günü" anlamına gelen Sunday koymaktadır (Andrews and Atkinson, 1977, s.142).



Görsel 2.5. Anonim, "Güneş Tanrısı Olarak İsa At Arabasıyla Gökyüzünde", Mozaik, 3.yy, St Petrus Kilisesi, Vatikan
(Stephenson, 2009, s.74)

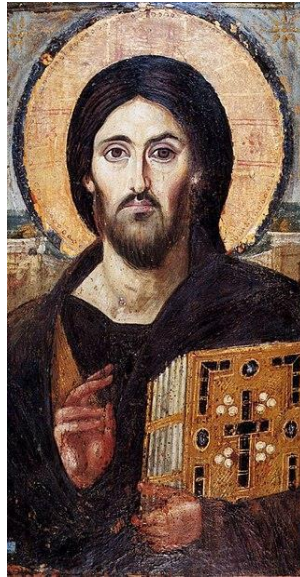
Erken Hristiyanlık terimi, bu inancın batıda hızla geliştiği M.S. 300-750 arasındaki dönemi tanımlamaktadır. Hristiyanlık başlangıçta gizli bir şekilde yayılmaktadır. Roma yöneticilerinin, Diokletianus'un hükümdarlığı sırasında (M.S. 284-305) doruğa ulaşan baskıları yüzünden Hristiyanlar gizlice toplanmaktadır. Sanat yapıtları da ya taşınabilir nitelikte olmakta ya da katakomblardaki gibi gizli tutulmaktadır. İmparator Konstantin 313 yılında Hristiyanlara dini özgürlük sağlamasına rağmen, yine de Hristiyan sanatçıların kendilerine özgü dini ifadeleri geliştirmeleri zaman almaktadır. Örneğin "Çarmıha Germe" sahneleri hor görülmektedir. Çünkü bu idam yöntemi sadece kölelere ve suçlulara uygulanmaktadır. Bu süreçte, Hristiyan sanatçılar bu tema yerine Roma tanrılarının klasik tasvirlerini

örnek almaktadır. Böylece eserlerinde en popüler temaları, mozaiklerde ve oymalarda, sık sık tasvir edilen, ama Orta çağdan sonra rağbetini kaybeden “İyi Çoban” konusu oluşturmaktadır (Andrews and Atkinson, 1977, s.189-196).



Görsel 2.6. Anonim, “İyi Çoban”, Mozaik, 5.yy., Galla Placidia Mozolesi, Ravenna, İtalya
(Andrews, Atkinson and Barnes, 1977, s.191)

İtalya’nın Ravenna kentinde M.S.425-450 tarihlerinde Romalı imparatoriçe Galla Placidia için yaptırılan mozolede kapının hemen üzerinde “İyi Çoban” mozaïği (Görsel 2.6) bulunmaktadır (Andrews and Atkinson, 1977, s. 191).



Görsel 2.7. Anonim Bizans Ressamları, “Pantokrator İsa”, 84x45.5 cm, Ahşap üzerine ankostik, 5.yy,
St. Katerina Manastırı, Sina, Mısır
(Değirmencioğlu ve Başçı, 2014, s.228)

Bizans ikona resminin günümüze ulaşan en eski örneklerini, Sina'da bulunan St. Katerina Manastırı'ndaki 6.yüzyıla ait ankostik tekniğiyle ahşap pano üzerine yapılmış olan ikonalar (Görsel 2.7) oluşturmaktadır. Buradaki aziz ikonaları, başlangıçta bir azizin portresini sonsuzluğa taşımak üzere yapılsa da zamanla kutsal emanet olarak görülmektedir (Değirmencioğlu ve Başçı 2014 s.187). Kıpti kilisesi 6.yüzyılda monofizit olduktan sonra kendine has sanat ve tapınma tarzı yaratmaktadır. Bir Kıpti manastırındaki ikonada İsa Mesih ve Aziz Menas'ın bulunduğu resimde (Görsel 2.8), İsa Mesih'in başının çevresinde “Khi-Rho” halesi bulunmaktadır. Hem kilise hem de imparatorluk 6.yüzyıldan itibaren, manastıra bağlı kutsallarla Hristiyan ikonalara verilen önemi desteklemektedir (Andrews and Atkinson, 1977, s.187).



Görsel 2.8. Anonim, “Khi-Rho; Aziz Menas ve İsa”, Tempera, 6.yy, Louvre Müzesi, Paris, Fransa
(Atiya, 2005, s.1)

Bizans İmparatorluğu'nda yedinci yüzyılın başlarında, şehirlerde dilekleri gerçekleştirdiği veya koruduğu gerekçesiyle birçok yerli aziz (Selanikli Aziz Demetrios, Edessa'nın Mucizevi Mesih İkonası ve Konstantinopolis'te mucizeler gerçekleştiren Meryem Ana İkonası-Hodigetria) ikonası bulunmaktadır. Konstantinus ve ondan sonra yerine geçen imparatorlar Konstantinopolis'e kendilerinin görkemli

heykellerini dikerken, İmparator İustinianos bu geleneği yıkarak, Konstantinopolis'teki imparatorluk sarayının ana girişı olan bronz kapının üzerine kendisinin yerine İsa Mesih'in büyük bir heykelini dikmektedir. Bunu izleyen süreçte imparator ikonalarının yerini İsa Mesih ve Meryem Ana ikonaları almaktadır. Ayrıca 2. İustinianos döneminde (İ.S. 685-695, İ.S. 705-711) paraların arka yüzüne İsa Mesih ikonası basılmaya başlanmaktadır (Andrews and Atkinson, 1977, s.258).

İmparator 3. Leo M.S. 726'da ikonoklast dönemi başlatmaktadır. Birçok şehre yayılan isyanlara rağmen M.S. 730'da Leo bütün kamu yerleri ve kiliselerdeki dini ikonaların kaldırılıp yok edilmesini istemektedir. İ.S. 753'te piskoposlardan oluşan bir kilise meclisi Hieria'da toplanarak ikona kullanımını putperestlik olarak tanımlamaktadır. Papa'nın ikonoklazmaya karşı çıkması nedeniyle Roma patrikhanesi yerine, Konstantinopolis patrikhanesi ikonoklazma hareketini sürdürmektedir. Bu süreçte, Filistin'de bir manastırda "Kilise Babası" olarak kabul edilen İoannes Mansour (İ.S. 730-760) ikonalara da Kutsal Kitap ve haç kadar değer verilmesi gerektiğini belirtmektedir. İkona karşıtı olmayan İmparator 4. Leo'nun oğlu 6. Konstantinos'a (İ.S. 780-797) vekalet eden dul eşı Eirene, imparatorluğun ikona karşıtı politikasını terk etmektedir. Onun teşvikiyle 7.ekümenik konsey 787'de İznik'te toplanarak İoannes Mansour'un düşüncelerini onaylamaktadır. İmparator 5. Leo ve İmparator Theophilos döneminde ikonoklast hareket yeniden gelişmesine rağmen, Theophilos'un dul eşı ve oğlu 3. Mikhael'in vekili Theodora (Görsel 2.9) M.S. 843 yılı başında yeniden kilise meclisini toplayarak ikonoklazmı durdurmaktadır. Ortodoks kiliseleri her yıl ikonoklazmın bitişini Paskalya'dan önceki "Büyük Perhiz'in" ilk pazar gününü "Ortodoks Şöleni" ya da "Doğru Öğretiler Şöleni" olarak kutlamaktadır (Andrews and Atkinson, 1977, s.258-261).



Görsel 2.9. *Anonim Bizans Ressamlar, ‘Theodora’, Tempera ,1400 civarı, British Müzesi, Londra, İngiltere*
(Lightfoot and Lighfoot, 2007, s.57)

İkonalar 10.yüzyılda Ortodoks ikonografisinin özgün ve güçlü kimliğini tam olarak vurgulayamamaktadır. Asıl başyapıtlar 11.yüzyılda Ortodoks Kilisesi’nin bağımsızlığını kazanması (1054) ve Bizans sanatının sağlam temellere oturduğu dönemde ortaya çıkmaktadır. Ortodoks ikonalarının 11. ve 12.yüzyıllarda gelişmesi ve olgunlaşması sonrası 13.yüzyılda tanımlayıcı ve didaktik karakterde olan ikonalar sanat eseri olarak değerlendirilmeye başlanmaktadır. Bu süreçte yeni bir hümanist estetiğin natüralist tutumu olarak; kompozisyon anlayışı, şemaların kurgusu, desen, jest, sembolik ve mistik renk armonisi gibi biçimsel elemanlar ile ikona resmi yeni bir üslup kazanmaktadır. Sanatçı kimliğini ortaya çıkmakta ve eserlere imza atma dönemi başlamaktadır (Değirmencioğlu ve Başçı, 2014 s.1-188).

Ruslar 11.yüzyılda Kiev prensi Vladimir döneminde Ortodoks Hristiyanlığı’nı tercih etmektedir. Radonezhli Sergius 1350 yılında Moskova’nın 40 km kuzeyinde Rus Ortodoks Kilisesi genel merkezi olan, Kutsal Teslis Manastırı (Görsel 2.10) toplumu lideri olarak tanınmaktadır. Sergius’un manastırı görkemli ikonalarıyla Rus sanatını da etkilemektedir. En ünlü Rus ikona ressamlarından olan Andrei Rublev ve Daniel Chorney 1400’lü yıllarda Sergius’un Kutsal Teslis Manastırı’yla, Moskova ve çevre illerin kiliselerinde yaptıkları güzel süslemelerle dikkat çekmektedir (Andrews, ve Atkinson, 1977, s.320-321). Rum ressamların ikonalarını model olarak kullanan Rus ressamlar, 15.yüzyılda ikona resminde doruğa ulaşmaktadır (Değirmencioğlu ve Başçı 2014 s.188).



Görsel 2.10. Kutsal Teslis Manastırı, 1337, Moskova'nın 70 km kuzeyi, Rusya
(https://bridgetomoscw.com/the-holy-trinity-st-sergius-monastery_2 (Erişim: 21.05.2020))

Bizans İmparatorluğu'nun çöküşünden sonra, Bizans ikona sanatı bazı bölgesel okulların faaliyetleriyle yaşamaya devam etmektedir. Girit ve Makedonya ekolleri etkili bir şekilde sürmektedir. Makedonya ekolü, Yunan sanatçılar aracılığıyla Yunanistan, Sırbistan ve tüm Balkanlara yayılmaktadır. Makedonya ikonografisi 13.yüzyılda ortaya çıkmakta ve kaynağını erken Bizans ikonografisinden almaktadır. Bu ekol idealist unsurları yansıtmaktan çok, Eski Yunan sanatı geleneklerine bağlı kalarak Bizans ikonografisine Helenistik unsurlar katmaktadır. Parlak renkler kullanılmakta, abartılı kontrastlardan kaçınılmakta, açık formlar tercih edilmekte ve kumaş kıvrımları yalınlıkla resmedilmektedir. Hacim vurgusu kullanılmasına rağmen figürlerin idealist nitelikleri korunmaktadır. Bu ekol 16.yüzyılda son bulmaktadır. Girit ekolü ise kaynağını 13.yüzyıl öncesi Bizans ikonografisinden almaktadır. İnce ve uzun formlar tercih edilerek, kalıplaşmış kumaş kıvrımlarına, koyu renklere ve gölge-ışık kullanımına izin vermektedir. Bu tasvir tarzı, Aynarozlu ve Giritli sanatçılar ile doruğa ulaşmaktadır. Bu ekol 16.yüzyılda doruğa ulaşarak, Kıta Avrupası'ndan da etkilenmektedir. M. Damaskenos'un tanımlayıcı ve didaktik ikonaları, İtalyan sanat prensiplerinin açık etkilerini taşımaktadır. Buna rağmen aynı sanatçının ibadet ikonaları, Bizans geleneğine bağlı kalınarak resmedilmiştir. 16. ve 17.yüzyıl Rus ikona resminde de tanımlayıcı ve didaktik ikonalar, yeni estetik anlayıştan etkilenirken, ibadet ikonaları geleneksel çizgiyi sürdürmektedir (Değirmencioğlu ve Başçı, 2014, s.188-189).

2.3. Rönesans Dönemi İkonografi

Hem Platon hem de Aristoteles'in sanatsal form için öne sürdüğü birlik, oran ve düzen anlayışı Hristiyanlığın erken dönem sanatında da görülmektedir. Latin kilise

babalarından Augustinus’a (354-430) göre, sanatsal form yaratma ile tanrısal yaratma örtüşmektedir. Augustinus’a göre Tanrı her şeyi belirli bir düzen ve ölçü içinde yaratmaktadır. Bedeni yadsıyan Orta çağ sanatı, ruhun ebedi ikametgahı olan öteki dünya mesajları ve inancı kuvvetlendirme misyonu taşımaktadır. Ruh maddenin (bedenin) karşısı olduğundan, yer çekimini ortadan kaldıran ve gökyüzüne doğru yükselen, uçacakmış gibi hafiflik duygusu veren Gotik yapılar, ruhun maddesizliğini yansıtmaktadır. Fiziksel dünyanın geçici, ruhsal dünyanın kalıcı olduğu görüşü, resim sanatını figürleri gerçek mekan içinde verme anlayışından uzaklaştırmaktadır. İlahi mekan simgeleyen altın yaldızlı fon kullanılarak, beden hatlarının giysiler içinde gizlendiği figürler, mimaride olduğu gibi, uçuyormuş izlenimi vermektedir (Öndin, 2016, s.13-19).

Orta çağ Hristiyan zihniyetinin içinden çıkan realizm ve nominalizm ile birlikte rasyonel düşünce ve ampirik gözlem önem kazanmaktadır. Böylece bilinç fiziksel dünyaya yönelmektedir. Deney bilginin temeli olmakta ve sanatçılar, insan ve doğayı incelemeye başlamaktadır. Bu şekilde Rönesans’ın ilk tohumları atılmaktadır. Orta çağdaki ruh-beden ayrımı, insanın bir bütün olarak ele alınması ile ortadan kalkmaktadır. Rönesans sanatında oran, ölçü, denge, simetri ve geometrik form ön plana çıkmaya başlamaktadır (Öndin, 2016, s.19-25).

Sanat tarihi hakkında yazan ilk İtalyan yazarlar (Lorenzo Ghiberti, Leone Batista, Alberti ve Giorgio Vassari), klasik sanatın Hristiyanlık çağının başlangıcında çıktığını ve Rönesans üslubunun temeli olarak işlev görene kadar da yeniden canlanamadığını düşünmektedir. İtalyan ve Fransız sanatında 12. ve 13.yüzyılda çok sayıda pagan temalar Hristiyan temalara dönüştürülmektedir. Ön Rönesans hareketi denilen bu dönemin en önemli örnekleri; Aziz Gilles ve Arles’in heykelleri, Reims katedralindeki Visitation (ziyaret) grubu, Nicolo Pisano’nun “Adoration of Magi” (Bakire Meryem ve Çocuk İsa’nın bir Phaedra Lahiti’nin etkisini yansıttığı eser)’sidir. Bu dönemde Orpheus figürü Davud’u temsil için kullanılmaktadır. Cerberos’u Hades’ten dışarı sürükleyen Herkül tipi de Adem’i Araf’tan dışarı çeken İsa Peygamber’i resmetmek için kullanılmaktadır (Panofsky, 1967, s.38-39).

Rönesans “Yeniden Doğuş” anlamında olup sanat, politika ve düşünce alanlarında Klasik Grek ve Roma değerlerinin yeniden canlanmasını tanımlamak için kullanılmaktadır. Rönesans İtalya’da doğarak, Batı Avrupa’nın çoğuna yayılmaktadır. Rönesans hümanist araştırmacıların klasik eğitimi yeniden canlandırması ile

başlamaktadır. Rönesans hümanistleri, Cicero ve Platon gibi Hristiyan olmayan yazarların eserlerini okusalar da Hristiyan'lığa karşı tutumu benimsememektedir. Hümanistlerin yuvası İtalya olup, bilinen ilk hümanist Lovato Lovati (1241-1309)'dir. Hümanizmi olgunluk çağına getirenin İtalyan Francesco Petrarch (1304-1374) olduğu bilinmektedir. Petrarch inançlı bir Hristiyan ve ilk çağdaş insan olarak anılmaktadır (Andrews and Atkinson, 1977, s.356-357).

Orta çağ düşüncesinin Aristoteles, Rönesans düşüncesinin Platon olduğu bilinmektedir. Batı'da Platoncu canlanma, Floransa Konseyi başta olmak üzere, Petrarch, Khrysolaras ve Brunı sayesinde gerçekleşmektedir. Ficino, Platon'un bilinen bütün yazılarını Latince'ye çevirmektedir. Lorenzo de Medici (1449-1492) Floransa'daki kültür yaşamının merkezi olan Platoncu Akademi'yi kurmaktadır. Böylece "Yeni Platonculuk" Floransa'da sanata hakim olmaktadır. Sandro Botticelli'nin (1444-1510) resimleri ve Donatello'nun heykelleri bu döneme özgün yapılmaktadır. Hümanistlerin en büyüğü kabul edilen Erasmus ise Hollanda'dan çıkmaktadır. Jan Brueghel ise, 16.yüzyıl Hollanda'sında Bebek İsa'yı ziyaret eden yıldız bilimcileri resmetmektedir (Andrews and Atkinson, 1977, s.359-360).



Görsel 2.11. Gentile da Fabriano, "Müneccim Kralların Tapınması" (Epifani), 303x282 cm, Tempera, 1423, Uffizi Galerisi, Floransa, İtalya
(Öndil, 2016, s.143)

Rönesans sanatı, natüralist bir tutumla doğaya açılarak batı sanatının simgesel ve ikonografik dilini yıkmış gibi görünse de yapılan araştırmalar bunun böyle olmadığını ortaya koymaktadır. Görüneni görüldüğü gibi betimlemeyi amaçlayan Rönesans

sanatçıları da gerek konu seçiminde gerekse bunların düzenlenişinde simgesel ve alegorik ikonografik bir dil kullanmaktadır. Rönesans sanatı, teolojik konularla birlikte mitolojik öyküleri de işlemekte ve bunların Hristiyanlığa ikonografik uyarlanmasına neden olmaktadır (Tükel ve Yüzgüller, 2018, s.15).

2.4. Rönesans Sonrası İkonografi

Rönesans'ta aklın hakimiyeti başlayarak, iman ile akıl arasındaki mesafe gittikçe artmaktadır. Hümanizma, insanın özünü ve bu dünyadaki konumunu irdeleyerek, benlik bilincini oluşturmaktadır. İnsan aklına odaklanan hümanizmanın insana verdiği değer, Rönesans'tan sonra da artarak devam etmektedir. Yeni dünya görüşünün sistemli bir hal aldığı 17.yüzyıldan sonra akla olan güven güçlenmektedir. "Aydınlanma Çağı" olarak bilinen 18.yüzyılda, insanın bu dünyadaki konumu Rönesans'ta olduğundan daha ayrıntılı bir şekilde tartışılmaktadır (Öndin, 2016, s.343-346).

Batı sanatındaki ikonografik üslup 18. ve 19.yüzyıllarda dikkatin yapıtın biçemi ve yapılış tekniğine yönelmesiyle kaybolmaktadır. Hatta 19.yüzyıl Rus ikonalarında İran ve Budist resim etkileri bile görülmeye başlanmaktadır. Aynı yüzyılda Rus ve Rum Ortodoks dünyasında geleneksel ikonografiye bağlı yeni bir üslup doğmaktadır. İkona sanatı bugün hala yaşayan bir sanattır. Başta Ortodoks mezhebini kabul etmiş Balkan ülkelerinde, Rusya'da, Mısır'da, Habeşistan'da ve hatta uzak doğu ülkelerinden Japonya'da bulunan atölyelerde geleneksel Bizans tekniğinin değişik uygulamaları sonucu ikona yapımına devam edilmektedir. Bu atölyelerde, siyah tenli veya çekik gözlü sarı tenli Meryem Ana ikonaları bile üretilmektedir (Değirmencioğlu ve Başçı 2014 s.189).

3. EREN EYÜBOĞLU VE SANATI

3.1. Biyografisi

Eren Eyüboğlu, 1907 şubat ayında Romanya'nın Yaş kentinde dünyaya gelmiştir. Asıl adı Ernestine Leibowici (Letoni) olan Eren Eyüboğlu, on çocuklu zengin bir ailenin sekizinci çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. Küçük yaşlarda yeteneği fark edilen Ernestine, özel resim dersleri almaya başlamaktadır. Yaş Güzel Sanatlar Akademisi'ne 1927 yılında başlamıştır (Çevik, 2018 , s.218-230). Yaş Güzel Sanatlar Akademisi'ni bitirdikten sonra, 1929 yılında Paris'e gitmektedir (Şener, 2004 s.37).



Görsel 3.1. *Ernestine ve Annesi, 1909, Yaş, Romanya*
(Şerifoğlu, Yakut ve Uçar, 2011, s.27)



Görsel 3.2. *Ernestine, 1926, Yaş, Romanya*
(Şerifoğlu, Yakut ve Uçar, 2011, s.27)

Cumhuriyetin ilanıyla Sanayi-i Nefise Mektebi Ali'nin adı 1927-28 öğretim yılında Güzel Sanatlar Akademisi olmuştur. Bedri Rahmi 1929 yılında Güzel Sanatlar Akademisi'ne başlamıştır. İlk yıl Nazmi Ziya Güran'ın, ikinci yılında ise İbrahim Çallı'nın atölyesinde çalışmıştır. Fransa'ya 1931 yılında giden sanatçı Dijon Lyon Güzel Sanatlar Okulu ve Andre Lhote Özel Akademisi'nde (Görsel 2.3) bulunmuştur (Bolat Aydoğan, 2008, s.312-326).



Görsel 3.3. 1930’larda Andre Lhote Akademisi
(Saydam, 2002, s.26)

Ernestine, Julian Akademisi’nden sonra, Paris’te dört yıl boyunca Fransız Andre Lhote’nin (Görsel 3.4) atölyesinde resim çalışmaları yapmaktadır (Şerifoğlu, 2011, s.44). Lhote’nin atölyesinde yetmiş iki buçuk milletten sanatçı adayları bulunmaktadır (Edgü, 1981, s.1). Ernestin burada Bedri Rahmi Eüboğlu ile tanışmaktadır (Şerifoğlu, Yakut ve Uçar, 2011, s.44). Ernestine 1931 yılında Andre Lhote’nin atölyesinde çalışırken, bir gün aynı atölyede çalışan arkadaşı Cemal Tollu’nun ziyaretine Lyon’dan Bedri Rahmi gelmektedir. Atölyenin o günlerde sorumluluğunu yapan “‘Bayan Romanya”” lakaplı Ernestine, Bedri Rahmi’yi karşılamaktadır. Bedri Rahmi arkadaşı Cemal Tollu’yu beklerken atölyedeki resimleri incelemekte ve üç tanesini beğenmektedir. Beğendiği resimleri Ernestine’in yaptığını öğrenmektedir (Şerifoğlu, Yakut ve Uçar, 2011, s.28).



Görsel 3.4. *Andre Lhote 1885-1962*

(https://tr.wikipedia.org/wiki/Andr%C3%A9_Lhote#/media/Dosya:Edmond_Boissonnet,_photograph_of_Andr%C3%A9_Lhote_0023.jpg (Erişim: 18.06.2020))

Ernestine 1936’da Bedri Rahmi Eyüboğlu ile evlenerek, hayatının sonraki elli iki yılını eşiyle birlikte İstanbul’da yaşamaya başlamaktadır (Şerifoğlu, Yakut ve Uçar, 2011, s.14). Artık Eren Eyüboğlu olmuştur ve 1939’da oğulları Mehmet Hamdi doğmuştur (Şerifoğlu, Yakut ve Uçar, 2011, s.44). Eyüboğlu ailesine giren ilk yabancı eş, Rumen asıllı Ernestine Letoni olmuştur. Eren Eyüboğlu resimden başka mozaik, seramik ve yazmacılıkla da uğraşmıştır. En çok eskicileri ve antika mekanları gezmeyi sevmiştir. Çok zengin bir oya, çevre ve dokuma kolleksiyonunun yanında, sayısız bakır, kilim ve cicim kolleksiyonu da bulunmaktadır (Şerifoğlu, Yakut ve Uçar, 2011, s.24).



Görsel 3.5. Eren ve Bedri Rahmi oğulları Mehmet Hamdi ile birlikte, 1946, Kuru Park, Suadiye, İstanbul
(Şerifoğlu, Yakut ve Uçar, 2011, s.34)

Türk resim ve heykel sanatlarının Avrupa sanat akımlarının gerisinde kaldığına inanan Zeki Faik İzer, Nurullah Berk, Cemal Tollu, Elif Naci, Abidin Dino ve heykeltıraş Zühtü Müridoğlu İstanbul Cihangir’de D Grubu’nu kurmuştur. Çoğu Sanayi-i Nefise Mektebi’nde İbrahim Çallı ve arkadaşlarının öğrencileri olarak yetişmiştir. D Grubu üyeleri Avrupa’da Andre Lhote, Ernest Laurent, Fernand Leger ve Hans Hoffman’ın atölyelerinde eğitim görmüştür. D Grubu, Andre Lhote’nin kübizmini akademik yöntem olarak benimsemiş, Türk plastik sanatlarının asıl sorununun fikri yönü olduğunu ve bu eksikliği gidermek gerektiğini belirtmiştir. İlk sergilerini 1933 yılında Beyoğlu’nda bir şapka fabrikasında açmışlardır. Bir heykeltıraş ve beş ressam toplam altı sanatçı tarafından 1933 yılında kurulmuş olan D Grubu’na 1934’te Bedri Rahmi Eyüboğlu katılır. D Grubu çalışmaları 1950’lere kadar önemli bir varlık göstermiştir. D Grubu’nun temel çıkış noktası, kompozisyonu kübist ve konstrüktivist akımlardan esinlenen sağlam bir desen üzerine oturtmaktır. Bu idealde Anadolu köylerindeki geometrik nakış motifleri tespit edilerek ve soyutlanarak resimlerinde yer edinmiştir. D Grubu’nun 1939 yılında açtığı yedinci sergide Eren Eyüboğlu da grubun sanatçıları arasında yerini alarak, topluluğun içinde etkin çalışmalarda bulunmuştur. Fransız ressam Leopold Levy 1937’de Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü Şefliği’ne getirildikten sonra D Grubu sanatçılarının bazılarını bu kurumda görevlendirmiştir. Böylece devletin sanat politikasını

yönlendiren bir konuma gelen D Grubu sanatçıları, fikir ve üslupta bir birlik sağlamasalar da Batı sanatının Türkiye'ye getirilmesi için çaba sarf etmişlerdir (Genç, 2012, s.405-417).



Görsel 3.6. *Adalet Cimcoz, Füreyya, Eren ve Bedri Rahmi Maya Galerisi'nde*
(Saydam, 2002, s.25)

Eren Eyüboğlu yaşamı boyunca, Anadolu coğrafyasının kültürel zenginliklerini ve insanlarını resmetmiştir (Şerifoğlu, Yakut ve Uçar, 2011, s.14). İstanbul'da Tophane, Balık pazarı, Küllük gibi yerlerde resimler yapmıştır. Tophane'deki esrarkeşleri etüt etmiştir. Ankara'yı 1937'de, Edirne'yi de 1938'de görmüştür. CHP'nin ikinci dünya savaşı sırasında, 1940'lı yıllar, sanatçıları Anadolu'nun her yanına göndererek, yurdun her köşesinin resmedilmesi programına Eren Eyüboğlu da dahil edilmiştir. Bu program dahilinde Antalya ve çevresinde birçok eskiz ve tablo yapmıştır. Daha sonra Bursa, Edirne ve Çorum gibi Anadolu kentlerini gezmektedir. Bu gezilerde oryantalizm etkisine kapılmadan, kilim, yazma, camaltı resimleri, at arabası süslemeleri ve nakışlardan etkilenmektedir. Böylece buralardaki motifleri ve desenleri, eşiyle birlikte sanatlarının temel unsuru haline getirmektedir (Şerifoğlu, Yakut ve Uçar, 2011, s.46).

Eyüboğlu'ların en sevdiği tatil "Mavi Yolculuk" adı verilen Ege ve Bodrum koylarına gidilen deniz yolculukları olmuştur (Şerifoğlu, Yakut ve Uçar, 2011, s.40). İlk "Mavi Yolculuk" 1945 yazında Cevat Şakir Kabaağaçlı ve ahtapot avcısı Paluko'nun yelkenlisi ile gerçekleştirilmiştir. İlk mavi yolculuğa Sabahattin Ali, Erol Güney, Necati Cumalı, Bedri Rahmi ve Sabahattin Eyüboğlu kardeşler de katılmıştır.

Daha sonra her yıl yapılan bu mavi yolculuklara Eren Eyüboğlu da çıkmıştır. Bu mavi gezilerin etkileri Eyüboğlu'ların seramik tabaklarında görülmektedir (Yemencioğlu, 2019, s.853-866).

Bedri Rahmi ile tutkuları, üslupları, konuları ve sanata bakışları paralellik göstermektedir. Birlikte birçok ilkleri başarmışlardır. Resmi tuvalden çıkarıp, duvara taşımışlardır (Şerifoğlu, Yakut ve Uçar, 2011, s.18). Ayasofya'nın mozaikleri Bedri Rahmi'de yepyeni bir ufuk açmış ve sık sık Bizans mozaiklerini incelemeye gitmiştir. Ona göre mimar sanatçı işbirliği sağlanırsa, resim göçebe hayatından kurtulabilir. Bu düşünceyle 1943 yılında Ortaköy Lido yüzme havuzu için ilk duvar resimlerini yapmıştır. Mozaikleri ile resmi mimarının bir parçası yaparak, bu konuda birçok eser yaratmışlardır. Eren Eyüboğlu 1953 yılında Ankara Etibank için ilk mozaik çalışmasını yapmıştır. Ardından 1954-1955 yıllarında Hacettepe Hastanesi'nde, yine 1955 yılında Ankara Çocuk Hastanesi'nde, 1956-1957 yıllarında 4. Levent konut duvarlarında (Görsel 3.7), 1958 yılında Brüksel fuarında, 1959 yılında NATO binasında, 1963-1965 yıllarında İstanbul Manifaturacılar Sitesi'nde, 1978 yılında Cerrahpaşa'da ve 1979 yılında Haydarpaşa Göğüs Hastalıkları Hastanesi'nde mozaik panolar yapmıştır (Edgü, 1981, s.63).



Görsel 3.7. Eren Eyüboğlu'nun Levent konut duvarındaki altı metrekarelik mozaik çalışması, 1956-1957,
4. Levent, İstanbul
(Güvener, 2015, s.58)

Eren Eyüboğlu 1931 yılından 1981 yılına kadar yurt içi ve yurt dışında birçok resim sergisi açmıştır. İlk sergisini Paris'te 1931 yılında Galerie Jeune Europe'de açmıştır. Ardından yine Paris'te 1932 yılında Salon de Tuilleries'te ikinci sergisini açmıştır. Evlenmeden önce memleketi Romanya'da 1935 yılında Bükreş'te Hassefer Galerisi'nde bir sergi açmıştır. Türkiye'de yaşamaya başladıktan sonra 1936, 1937 ve 1938 yıllarında D Grubu'nun sergilerine katılmaktadır. Daha sonra 1938 yılında İstanbul Eminönü Halkevi'nde bir sergi açmıştır. Ankara Kutlu Kahvesi'nde 1941 ve 1942 yıllarında peş peşe sergiler açmıştır. Ankara'da sonrasında 1942'den 1958'e değin her yıl Balyoz Apartmanı'ndaki Bedri Rahmi Atölyesi'nde düzenli sergiler açmıştır. Bu yıllarda yine Ankara'da 1947 yılında İller Bankası sergisini, 1950 yılında Fransız Kültür Merkezi sergisini, 1951 yılında Dil Tarih Coğrafya Fakültesi sergisini ve 1952 yılında Helikon Galerisi sergisini açmıştır. Aynı yıllarda 1953'te İstanbul Maya Galerisi'nde bir sergi açmıştır. 1956'da ise Edinburg festivaline katılarak burada bir sergi açmıştır. Ankara'dan sonra 1959 yılında İstanbul'a taşınan Eren Eyüboğlu, burada 1975 yılına değin her yıl Taksim'de bulunan Narmanlı Han'da Bedri Rahmi'nin Atölyesi'nde düzenli sergiler açmıştır. 1960 yılında Amerika Birleşik Devletleri'ne giderek San Francisco'da bulunan Autumn Gallery, Boyd Gallery ve Green Gallery'de sergiler açmıştır. 1961 yılında tekrar A.B.D.'ye giderek New York, Chicago ve Pensylvaniya'da çeşitli galerilerde sergiler açmıştır. İstanbul Türk-Alman Kültür Merkezi'nde 1962 yılında bir sergi açmıştır. Bedri Rahmi Eyüboğlu 1975 yılında öldükten sonra, Eren Eyüboğlu Vakko Sanat Galerisi ile anlaşarak, 1976'da Ankara'da, 1980'de İzmir'de ve 1981'de yine Ankara'da son sergilerini açmıştır (Edgü, 1981, s.65).



Görsel 3.8. Eren Eyüboğlu evinin bahçesinde resim yaparken, 1966, Kalamış, İstanbul.

(Şerifoğlu, Yakut ve Uçar, 2011, s.383)

Eren Eyüboğlu sanatsal değişimlerin son hızıyla yaşandığı, toplumun her gün değiştiği bir yüzyıla tanıklık etmiştir (Yüksel, 2005, s.16). Eren Eyüboğlu altmış yılı aşan sanat hayatına binlerce eser sığdırmış olup, kendine özgü renk, biçim ve kompozisyon yaratmıştır. Eren Eyüboğlu'nun akademide bir kürsü sahibi olmaması, Türk resim sanatı için bir kayıp olmuştur (Şerifoğlu, Yakut ve Uçar, 2011, s.38). Doğduğu yerin kültürünü de unutmadan resim, desen, seramik ve mozaik türünde eserler bırakan Eren Eyüboğlu, 30 Ağustos 1988 günü Kalamış'taki atölye evinde yaşama gözlerini kapamıştır (Çevik, 2018 , s.218-230).

3.2. Eren Eyüboğlu'nun Sanatı

Eren Eyüboğlu'nun gençlik yılları resimlerine bakıldığında, Paris'e gitmeden, çağdaş sanatın pek de uzağında olmadığı görülmektedir. Romanya'dayken yaptığı ilk gençlik resimlerinde yerel olanı, çağdaş bir duyarlılıkla resme taşıdığı görülmektedir. O yıllarda yaptığı “Çingeneler Dizisi” (Görsel 3.9) Cezanne'ın, Van Gogh'un, Matisse'in yani Batı sanatının renklerini taşımaktadır (Edgü, 1994, s.1-2).

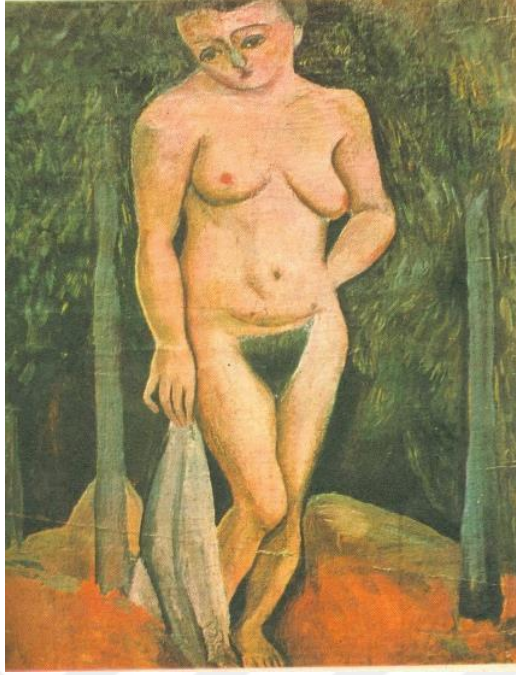


Görsel 3.9. Eren Eyüboğlu, “Çingeneler”, 17x22 cm, Kağıt üzerine guaj boya, 1930, Eyüboğlu Aile Koleksiyonu

(Şerifoğlu, Yakut ve Uçar, 2011, s.65)

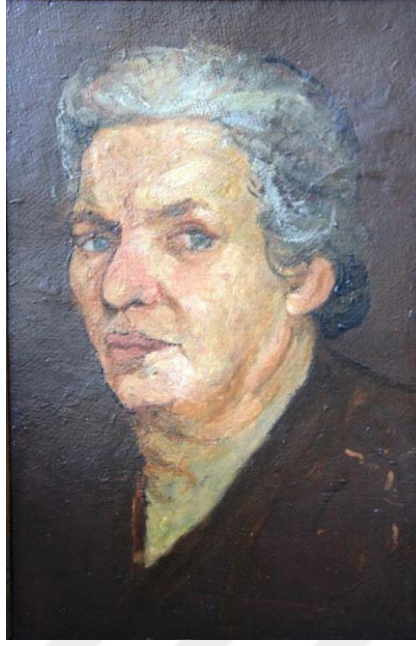
Romanya’da ikon kopyaları yaparken, resmin bir gerçeğin parçası olduğunu sezinlemektedir. Bu gerçekliğin dış dünyanın aynaya yansıması mı, yoksa bakış alanına giren nesnelerin ve canlıların resmedilişi mi olduğunu sorgulamaktadır. Bu sorunu çizip boyayarak irdeleyebileceğini düşünmektedir. Bir doğa tutkunu olarak o yıllarda insanlar ve görünümeler hep ilgisini çekmektedir. Ne portrelerinde ne çıplaklarında ne de peyzajlarında, klasik anlamda bir güzellik tanımı yer etmemiştir. Eren Eyüboğlu’na göre insan ne güzeldir ne de çirkin. Güzel olan, bir yüzün bir çizgisi olmuştur her zaman. Gerçeği, resmin gerçeği olarak yakalamak istemektedir. Bunun için çizgi, leke ve renkten oluşan bir dil yaratmıştır (Edgü, 1981, s.2).

Bükreş Akademisi’ndeyken birçok nü resim (Görsel 3.10) yapmıştır. Bu resimleri yaparken modelin saflığından çok kendi saflığını resmetmiştir. Nü resimlerinde her şeyi son derece yalın resmetmiştir. Genellikle modeli ön plana çıkaran bir arka fon kullanmıştır. Model ise ön planda yüzeysel ve hareketsiz bulunmaktadır. Çıplak resimlerdeki bedensel oranlar resmin dili içinde önemini yitirmektedir. Modelin beden oranları yerine resmin oranları tuvale yansımıştır. Bu dönemdeki nü resimlerinde, resmin kendi içindeki olağanüstü yalınlık kadar, modelin yüzündeki olağanüstü duygusuzluk şaşırtıcı görünmektedir. Resimlerinde, modelin kendisinden kaynaklanan hiçbir güzelliği, çirkinliği, coşkusu, çöküşü, boyun eğişi veya başkaldırısı tuvale yansımamaktadır. Paris yıllarında ise resmettiği resimlerde Çıplak’ı sorgulamaya başlamaktadır. Model ve kendisi arasına bir mesafe koymaktadır. Artık saflığa sırtını dönmüş, karşısındaki nü modeli ve mekanı yorumlayan ve bunu tuvale aktaran bir Eren Eyüboğlu olmuştur (Edgü, 1981, s.42).



Görsel 3.10. Eren Eyüboğlu, “Çıplak”, 64x54 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1928, Ferit Edgü Koleksiyonu
(Şerifoğlu, Yakut ve Uçar, 2011, s.61)

Romanya’da akademide okurken yaptığı kendi otoportresi için, “Gençliğimin en özgün ve en iyi kotarılmış işidir” demektedir. Bir daha bu denli güçlü bir portre resmi yapamadığını belirtmektedir. Kendi otoportresini değerlendirirken, saçların kafatasından ne denli doğal çıktığını, gözleri ve ten rengini sanki bir usta kendisine el vermiş gibi çizebildiğini belirtmektedir. Oysa ki, Eren Eyüboğlu en çok portre resimleriyle dikkat çekmektedir (Şerifoğlu, Yakut ve Uçar, 2011, s.46).



Görsel 3.11. Eren Eyüboğlu, “Annesinin Portresi”, 45x30 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1929, Eyüboğlu Aile Koleksiyonu
(Güvener, 2015, s.69)

Eren Eyüboğlu’nun bütün sanatı içinde en çok yeri tutan portreleri incelendiğinde, onun sanat yaşamının en başından en sonuna kadar beslendiği kaynaklar, 1930’ların Paris’inden 1980’lerin İstanbul’una kadarki zaman diliminde geçirdiği değişimler ve gelişmeler görülmektedir (Şerifoğlu, Yakut ve Uçar, 2011, s.28-49).

Eren Eyüboğlu yaptığı portre resimleri için şu ifadeleri kullanmaktadır. “Deseni bilmeden portreci olunmaz. Bazen resimlerini yaptığım kişiler portrelerini beğenmiyorlar. Tabii kulak asmıyorum. Onlar kendilerini güzelleştirmemi bekliyor. Oysa resim farklı bir şey, hele portre... hem benzeyecek hem de resim olacak. Sadece benzerse sanatçı kendi çizgisini, biçimini yeterince işin içine katmazsa o, resim olmaz. Hiç benzemezse, o zaman da model olarak şu veya bu kişiyi karşına oturtmanın anlamı yok, ömür boyu aynı portreyi yapar durursun. İşin zorluğu da burada işte, yaptığın portreyle hem modelin fiziksel ve ruhsal özelliklerini, karakteristik yapısını yakalayacaksın, hem de portreyi yapan sanatçı olarak çizginle, tavrınla, biçiminle yaptığın yapıtta var olacaksın.” (Şerifoğlu, Yakut ve Uçar, 2011, s.20).

Eren Eyüboğlu'na göre; bir insan yüzü kadar başka hiçbir şey, sanatçının duygusunu ve yaratıcı kişiliğini tuvale aktarmasına vesile olamamaktadır. Bir ayva veya bir elmanın natürmort resmini yapmak durağan bir konu olmaktadır. Bir portre, bir ölünün portresi bile olsa, bir elmadan veya bir ayvadan daha çok şey ifade etmektedir onun sanatı için (Edgü, 1981, s.4).

Fransa'daki eğitimi süresince, özellikle Cezanne ve Manet'ten etkilenen sanatçı, bu usta ressamların eserlerini inceleyerek kopyalarını yapmıştır (Şerifoğlu, Yakut ve Uçar, 2011, s.14). Georges Andre Malraux bir ressamın resmi, doğaya bakarak değil, kendinden önceki ustaların eserlerine bakarak öğrenebileceğini belirtmektedir. Eren Eyüboğlu Paris'teyken Matisse'den, Picasso'dan ve Braque'den de kopyalar yapmıştır. Ona göre de bir resmi en iyi görmenin yolu, o resmi birebir kopya etmektir (Edgü, 1981, s.3). “Ben Paris'teyken Cezanne'dan önce Matisse'i sevdim. Sonra Lhote'a hayran oldum, ama onun tesiri altında kalmadım.” (Şerifoğlu, Yakut ve Uçar, 2011, s.28-49) demektedir. Lhote'nin ona zevk ve ruh kattığını, bir resme baktığında onun neden güzel olduğunu ondan öğrendiğini belirtmektedir. Genel resim ve sanat kültürü açısından ona borçlu olduğunu söylemektedir (Şerifoğlu, 2011, Yakut ve Uçar, s.16). Andre Lhote onun çok özel bir öğrenci olduğunu söylerken, aynı zamanda hem model çalışmasını hem tabiata çıkmasını hem de nonfigüratif sevmesini anlayamadığını belirtmektedir (Yüksel, 2005, s.17).



Görsel 3.12. Eren Eyüboğlu, “*Dans Edenler*”, 48x63 cm, Kağıt üzerine guaj boya, 1941, Eyüboğlu Aile Koleksiyonu

(Şerifoğlu, Yakut ve Uçar, 2011, s.119)

Çağdaş Batı sanatı ressamlarından etkilenirken şu cümleleri kurmaktadır. “Bir tek ressamı sevmek imkansız. Bir üstadı sevip öbürünü sevmemeğe imkan mı var? O üstadlar ki büyük bir sanat zincirinin birbirine bağlı muhtelif değerli halkalarıdır. Hepsinin ayrı ayrı sevdiğim hususiyetleri var. Ben Greco’yu da Goya’yı da aynı zamanda severim. Bununla beraber Manet’yi, Cezanne’ı bilhassa çok sevdim ve bu üstadlarla çok meşgul oldum. İnsana nasıl çeşitli gıdalar lazımsa bir ressam için de bu muhtelif üstadlar ayrı ayrı birer sanat gıdasıdır. Ben her ressamı başka başka taraflarıyla seviyor ve tesiri altında kalmaktan korkmayarak onları inceliyorum.” (Şerifoğlu, Yakut ve Uçar, 2011, s.16).

Eren Eyüboğlu resimlerini önce kafasında tasarladıktan sonra tuvale aktarmaktadır. Çoğu kez eskiz yapmadan resme başlamaktadır. Bu nedenle çalışırken fırçaları, paletleri ve boyları hep karmakarışık görünmektedir (Şerifoğlu, Yakut ve Uçar, 2011, s.34). Eren Eyüboğlu’nun resimlerinde hep bir telaş var olmuştur. Fırça vuruşları ve çizgileri, keskin ve aceleci bir şekilde resminde belirmiştir. Jestlerinin tuvalde daha belirgin olduğunu hissettirmektedir. Resimlerinde, fırçasını bir merkeze dokundurduktan sonra hızlı bir hareketle yüzeyde gezdirdiğini düşündürmektedir. Tuvalinin içindeki bu hareket bazen ağaç dallarının kıpırtılarına, bazen koşan bir atın yelesine, bazen bir desenin belirmesine yansımıştır. Bu fırça vuruşları Eren Eyüboğlu’nun sadece resim yapmadığını, tuvale kendisini de aktardığını göstermektedir (Yüksel, 2019, s.17).

Eren Eyüboğlu doğa önündeki coşkusu hiç yitirmemiştir. Çarşılarda, pazarlarda, deniz kıyılarında veya atölyesinde bir model önünde çalışmalar yaparken hiçbir zaman bir izlenimci ressam gibi konuyu ele almamaktadır. Doğa ya da model ile arasında bir kontakt kurduktan sonra, artık o resmi atölyesinde sürdürebilmektedir (Edgü, 1981, s.6-7). Eren Eyüboğlu bu konuda şu açıklamayı yapmaktadır. “Model önümdeyken, modele saplanıyorum... Model önümden kalkınca tabiattan edindiğim izlenimler de uçuyor kafamdan... Tabiattan seçtiğin bir konuyu denemek, tabiatın tepkisi olarak yansıtmak olası değil... Ne kadar da isyan ettirici hal! Nasıl etmeli? Ne yapmalı? Çünkü, gölgeler bana heyecan veriyorlar! Tabiata bakıyorum... benim hoşuma gidiyor! Gölgeler de adam akıllı siyah. Bir kalın gölge, bal gibi ikiye bölebiliyor. Ama iş benim tuvale geldi miydi, gölge benim tuvalimi berbat edebiliyor” (Yüksel, 2005, s.17).



Görsel 3.13. Eren Eyüboğlu, “Bursa Pekmez Han”, 46x66 cm, Kağıt üzerine yağlıboya, 1942, Eyüboğlu Aile Koleksiyonu
(Şerifoğlu, Yakut ve Uçar, 2011, s.139)

Eren Eyüboğlu resim sanatı ve izlenimcilik hakkındaki görüşünü şöyle dile getirmektedir. “Resim nedir? Resim, ışığa kavuşan her şeyi büyük bir aşk ile incelemek ve bu aşkı renkler ve çizgiler aracılığı ile insanlara aşlamak sanatıdır... Işığın parmağı nereye değmiş ise orada ressama bir konu göstermiştir. Resim sanatı ışıkla başlar ve ışıkla biter. Işığın bittiği yerde şiir, müzik, roman yollarına devam edebilirler, hatta çok daha uzağa gidebilirler.” (Yüksel, 2005, s.63).

Kompozisyonlarını kurarken şunlara dikkat ettiğini belirtmektedir. “Resimde bütünü aradığımız için teferruatla uğraşmıyoruz. Ben kendi hesabıma resimde büyük kitleyi ve içindeki lekeyi ararım. Bununla beraber kitle içinde dikkatimi çeken bir teferruat olursa onu belirtmekten de kaçınmam. Eskiler işçilik üzerinde duruyorlardı. Biz şimdi resme psikolojiyi soktuk, daha beşeri olmaya çalıştık.” (Şerifoğlu, 2011, Yakut ve Uçar, s.16).

Eren Eyüboğlu deseni resmin temeli olarak görmektedir. Desenin ressama resmin ne kadar güzel olup olmadığını gösterdiğini belirtmektedir. Desenden söz ederken, geçmiş büyük ustaların eserlerine göre, nasıl da acemi olduğunu fark etmektedir. Sağlam bir desen tek başına bir yapıt olmakla beraber, resmedilecek konunun da çok iyi kavrandığını göstermektedir. Yirminci yüzyıl sanatının ise kübizmden sonra deseni bir hayli önemsizleştirdiğini belirtmektedir. Ona göre desen, bir tuval resminin veya kompozisyonunun hazırlığı olmamalıdır. Desen kendi kendine

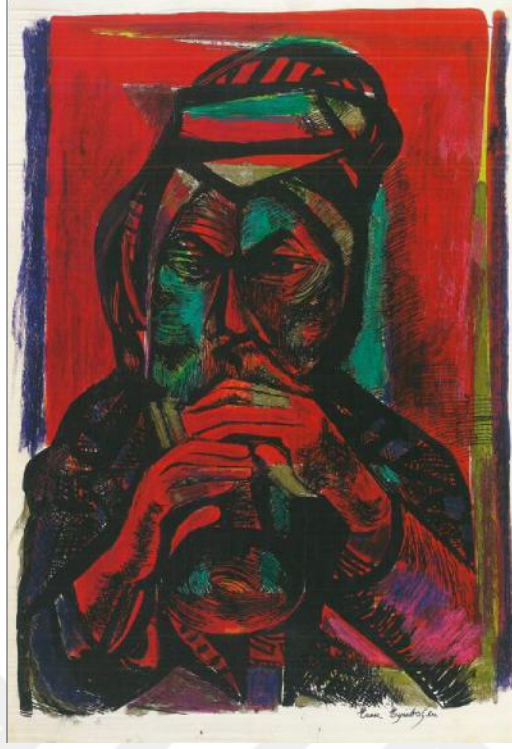
yeten, ne renge, ne de lekeye gereksinim duymayan başlı başına bir yapıt demektir. Desen bir resmin ayaklarının yere sağlam basması için gereklidir (Edgü, 1981, s.4-5).



Görsel 3.14. Eren Eyüboğlu, ‘‘Kamboçyalı Ana’’, 46x34 cm, Kağıt üzerine karışık teknik, 1969, Eyüboğlu Aile Koleksiyonu (Şerifoğlu, Yakut ve Uçar, 2011, s.306)

Eren Eyüboğlu resmin temeli olan desene hakim ve onu güçlü kullanan bir ressam olmuştur. Onun bu üstünlüğünü Bedri Rahmi de bilmektedir. Romanya’da ikonografik resimler ile büyümüş, Paris’te Batı resmi eğitimi almış, Anadolu kültürünü ve sanatını resimlerinde harmanlamış olan Eren Eyüboğlu’nun sanatını Bedri Rahmi’siz analiz etmemek gerekmektedir (Şerifoğlu, Yakut ve Uçar, 2011, s.36). Eşinin ve yakın çevresinin Anadolu sevdası onu da etkilemiştir. Eren Eyüboğlu yeni yurdunda, yeni manzaralar, yeni konular, yeni renkler, yeni ışıklar ve yeni motifler yakalamıştır. Matisse’in resmi, el değmemiş Anadolu kültürü ve sanatına bakışta, onun için yol gösterici konumda olmuştur (Edgü, 1994, s.1-2). Yöresel görüntülerle süslenen resimlerinde, Andre Lhote’nin etkisinden söz etmek hemen hemen imkansız. Doğanın her nesnesi resimlerinin içinde yer bulabilmiştir. Anadolu toprağını eşi ile gezerken, yeni geldiği ülkeyi her yönüyle tanımaya çalışmakta ve resimlerine konu zenginliği sağlamaktadır (Şener, 2004, s.21). Bedri Rahmi ile Anadolu’nun pek çok yerini gezen Eren Eyüboğlu, resimlerinde yarı soyut ve ekspresyonist bir doğa içinde, Anadolu insanı ve geleneklerini çizmiştir. Sanat yaşamı boyunca değişim ve gelişim içinde olsa da bu eğilimini sürdürmeye devam etmiştir. Eren Eyüboğlu eserlerinde folklorik değerleri plastik sanatla bütünleştirmiş, biçimsel

olgunluğu ve anıtsallığı benimseyerek süslemecilikten kaçınmış, portrelerinde ve figürlerinde ışık ile gölge ilişkisini buna göre düzenlemiştir. Eşi Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun iki boyutlu ve nakışçı üslubuna karşılık, folklorik öğelere plastik değerler katmaya çalışmıştır (Şerifoğlu, Yakut ve Uçar, 2011, s.16). Anadolu kadını ve kültürünü eserlerinde plastik öğelerle işleyen Eren Eyüboğlu, inşacı bir anlayış taşıyan sağlam çizgilerle resimler yapmıştır. Bedri Rahmi'ye göre "O" doğuştan ressamdır. Ahmet Hamdi Tanpınar da 1945 yılında katıldığı karma sergide yaptığı değerlendirmede Eren Eyüboğlu'nu Bedri Rahmi'den daha iyi bir ressam olarak görmektedir. Onun için "Tabloyu sağlam kuruyor, ışığı iyi idare ediyor. Tablolarında mizacını değil San'atını görüyoruz" demektedir. Fovist ve ekspresyonist resimlerinde Eren Eyüboğlu diri, taze, ışıklı renklerin bulunduğu ve desen kaygısını ön planda tutan bir anlayışla, yöresel halk motiflerini tuvaline aktarmıştır. Çizgi, leke, renk ve duyguyla oluşan portrelerinde, fırçasına hakim ve güçlü bir imaj sergilemektedir. Ahmet Hamdi Tanpınar 1946 yılındaki bir resim sergisi sonrasında Ulus Gazetesi'ne yazdığı "Eren Eyüboğlu'nun Sanatı" makalesinde, onun büyük bir renkçi olduğunu ve renkle düşündüğünü belirtmektedir. Mitolojik konuları da resmeden Eren Eyüboğlu için makalesinde; renkle düşünen, hülya kuran, renkle mest olan, istediği zaman resme hacim veren, resmi plastik bir dünya yapan, derinlik bulan ve iki boyutta üç boyutu yaratan bir ressam demektedir (Çevik, 2018, s.218-230).



Görsel 3.15. Eren Eyüboğlu, “Zurna Çalan”, 48x33 cm, Kağıt üzerine karışık teknik, 1954, Eyüboğlu Aile Koleksiyonu
(Şerifoğlu, Yakut ve Uçar, 2011, s.274)

Eren Eyüboğlu 1950’li yıllarda Picasso ve Braque gibi kübist ustalardan yaptığı kopyaların etkisinde kalmaktadır. Bu dönemde ayrıntıdan uzak, yalın, çizgisel ritim ve coşkulu bir renk lirizmine ulaşmaktadır. Eserlerinde, 1955 yılından sonra rengin ön plana çıktığı lirik soyutlamalar yapmaktadır. Eşiyle birlikte alışılmış kalıpların dışına çıkarak 1960’lı yıllarda renkçi bir döneme girmektedir. Anadolu gezilerindeki izlenimlerini köyden kente Anadolu modernleşmesinin dışı vurumu olarak tablolarına aktarmıştır. Bu dönemde Anadolu kültürünü gelenekselin ötesine renk ile taşımaya çalışmaktadır.

Duyguyu öne çıkaran ve tek renkle problemleri çözme arayışı, portrelerinde kendisini göstermektedir (Çevik, 2018, s.218-230). 1970’ten sonra ise figüre daha çok bağlı kalarak eskiden çalıştığı konulara dönen Eren Eyüboğlu, “Üç Güzeller”, “Dört Güzeller” gibi mitolojik konulu resimleri de yapmıştır (Şerifoğlu, Yakut ve Uçar, 2011, s.18). Günlük yaşamdan izlenimler, portreler ve figürler yapmaya başlamıştır. Eren Eyüboğlu’nun sanatı tek bir üslup üzerinden değil, sanatçının farklı denemelerle bir bütünlük oluşturma çabası içinde olduğu görülmektedir. Seçmiş olduğu konular

Bedri Rahmi ile paralellik gösterse de figür ve renk kullanımı kendine has bir üslup ile karşımıza çıkmaktadır. Fırçası gibi hayal gücü de parmaklarından tuvale akmaktadır. Yeni renk ve çizgi yaklaşımıyla anlam bulan Anadolu manzaraları, portre ve figür çalışmaları ile 1980 yılına kadar devam etmektedir (Çevik, 2018, s.218-230).



Görsel 3.16. Eren Eyüboğlu, “Köylü Kızlar”, 120x100 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1972, Eyüboğlu Aile Koleksiyonu
(Şerifoğlu, Yakut ve Uçar, 2011, s.314)

Eren Eyüboğlu soyut sanatın kaynağının Türkiye’de olduğunu şu açıklamayla yapmaktadır. “Eski hat yazılarını çok seviyorum. Resim yapmak günah sayıldığından yazı bütün bu görevi yüklenmiş, her konu işlenmiş. Nonfigüratif (soyut) sanatın kaynağı Türkiye’dir.” (Şerifoğlu, Yakut ve Uçar, 2011, s.20).

Soyut resim yaparken modelsizliğin eksikliğini hep hissetmektedir. Soyut resme başlarken tuvalinin bomboş olduğunu, konusunun ve modelinin olmadığını belirtmektedir. Tabloya nerden başlayıp nasıl bitireceğinden çok, o boşluğu modelsiz nasıl dolduracağını düşünmektedir. Bu nedenle resme başlarken önce tuvaldeki o beyazlığı boyamaya başlayıp, sonra da nasıl olsa ortaya bir şeyler çıkacağına inanmaktadır. Bir hiçten bir resim yaratmayı hiçbir zaman kabullenememiştir. Soyut resimde renk, leke ve istifi kullanırken, eserde kendi varlığını bulamamaktadır. Bunu da şöyle açıklamaktadır: “Ben, kendi iç dünyamı ancak dış dünyanın öğeleriyle dışa vurabilirim.” demektedir (Edgü, 1981, s.7).



Görsel 3.17. Eren Eyüboğlu, “Evler”, 122x181 cm, Tuval üzerine akrilik, 1979, Eyüboğlu Aile Koleksiyonu
(Şerifoğlu, Yakut ve Uçar, 2011, s.335)

Eren Eyüboğlu resmin yanı sıra seramik ve mozaik alanında da çalışmalar yapmıştır. Atilla Galatalı’nın atölyesinde çamuru dilediği gibi biçimlendirerek, sırlayıp pişirdiği seramik eserleri de bulunmaktadır. Eren Eyüboğlu’nun seramikleri de yağlıboya eserleri gibi Anadolu insanının yemeni, kilim, dokuma motiflerinden soyutlanmış desenlerden oluşmaktadır (Çevik, 2018, s.218-230).



Görsel 3.18. Seramik tabak, sırlı, 1984, Eyüboğlu Aile Koleksiyonu
(Güvener, 2015, s.58)

Mozaik dizerken renk armonilerini ayarlamak hep Eren Eyüboğlu’nun işi olmuştur. Hatta, Bedri Rahmi’nin tüm mozaiklerine onun eli değmiştir. Osmanlı Bankası tarafından sipariş edilen büyük seramik panosu, onun eliyle Çanakkale’nin Çan ilçesindeki atölyelerde gerçekleştirilmiştir (Şerifoğlu, Yakut ve Uçar, 2011,

s.26). Etibank, 4.Levent konut duvarları (Görsel 3.19) ve birçok hastane duvarlarına, yoğun Anadolu izleri taşıyan mozaik panolar yapmıştır (Çevik, 2018, s.218-230).



Görsel 3.19. Eren Eyüboğlu'nun Levent konut duvarındaki altı metre karelik mozaik çalışması, 4.Levent, İstanbul
(Güvener, 2015, s.59)

Yazmacılık baskılarını uzun süre Bedri Rahmi motifli kalıplarla yapmıştır. Oğlu Mehmet'in yeni kalıp yöntemiyle birlikte, kendi motiflerini kalıba döküp basabilmiştir. Yazmalarında en çok Bursa köylülerinin motiflerini işlemiştir (Şerifoğlu, Yakut ve Uçar, 2011, s.26).

Eren Eyüboğlu yazma ile ilgili olarak “Yazma halkın malıdır. Yazma az ve öz değerlerle yapılır. Yazma renkleri ve biçimleri hayata karıştırır... Yazma cömerttir, ele avuca sığar, işe yarar... Yazma insana ferahlık, sevinç verir... Darısı resmin başına!” demektedir (Yüksel, 2005, s.83).

Eren Eyüboğlu “Bir ressamı nakış dünyasına çeken, onun süs tarafı olmuştur.” demektedir (Yüksel, 2005, s.63). “İkide bir, resim nereye gidiyor, diye soruyorlar. Resim sanatı pek uzağa gitmiyor, bize geliyor, diyorum. Ne demek istediğimi açıklayabilmek için bizim memleketimizde doğmuş, büyümüş herhangi bir nakış arıyorum. İster yolda ister çarşıda pazarda, nerede olursa olsun derhal bir nakış imdadıma yetişiyor. Bir çini parçası, bir kilim, bir yazma, oyulmuş bir taş, bir tahta ile bugünün resmini anlamaya çalışıyorum. Bana ünlü bir ressamı gösterin ki yalnız dört renk, iki koyuluk derecesi ve bir tek biçimle bu kadar zengin bir iş çıkabilsin, diyorum.” (Yüksel, 2005, s.74).



Görsel 3.20. Eren Eyüboğlu, ‘‘Motifli Portre’’, Tuval üzerine yağlıboya, 80x87 cm
(Yüksel, 2005, s.48)

3.3. Eren Eyüboğlu’nun Resim Sanatında Kültürel İmge Olarak İkonografik Etkileri

Tarım öncesi uygarlık döneminde, yani avcı-toplayıcı olan göçebe kavimlerde din, bilim ve sanat birbiriyle kaynaşmış bir bütün meydana getirmektedir. Bu dönemde sanat; doğanın üstesinden gelmede ve toplumsal birliği güçlendirmede insan oğluna sihirli bir güç sağlamaktadır (Özer, 2004, s.11-133).

19.yy’da insanlık tarihine endüstri devriminin girmesiyle sanatın alışlagelen işlevi değişmeye başlamıştır. Böylece insanlar tarımsal alanlardan ayrılarak şehirlere yerleşmiş ve kültürel olarak değişmeye başlamıştır. Böylece egemenlerin resmi sanatı şehir sanatına dönüşerek, tarım toplumunun halk sanatı ile temelde bir beraberlik arayışına girmiştir. Bu temelde modern sanat birlik içinde çokluk ve çokluk içinde birliğe kavuşarak toplumsal işlevini sürdürmeye çalışmıştır (Özer, 2004, s.11-133).

20.yy sanatçısının ilgi alanı aklın ve hayalin alamayacağı derecede genişlemiş, kültürel varoluşları kendi ülkelerini aşmış, başka alemlere ulaşmış, atom dünyasına ve gezegenlere kadar erişmiştir. Günümüzdeki üslup çoğulluğunun en önemli nedenlerinin başında bu gelişimi görmekteyiz (Özer, 2004, s.11-133).

Plastik sanatlarda sanatçının benimsediği iki temel tutum olarak tabiatçı gerçekçilik ve sembolizm görülmektedir. Eski Yunan, Roma, Rönesans ve 19. yy plastik sanatları tabiatçı gerçekçiliğin en belirgin örneklerini vermişlerdir. Bu

sanatlarda, tabiatla olanı aynen tekrarlama çabalarına rastlandığı gibi, ayrıca dinsel veya mitolojik figürlerin tasvirinde tabiatın ülküselleştirilmesi ve idealize edilmesi görülmektedir. Simgecilik, yani sembolizmde ise, görsel malzeme, belirli bir mecaza veya bir metafora göre ifade edilmektedir. Simgecilikte; tabiatla var olan gerçeğin zorlanması, bu gerçeğin metamorfoz edilmesi veya tabiat dışı yepyeni gerçekliklerin aranması gibi üç aşamadan söz edilmektedir. 1910'dan sonra sanatta gelişen figüratif sanat ve soyut sanat ayrışması da tabiat gerçekçiliği ve sembolizm ayrımının yansıması olarak devam etmiştir (Özer, 2004, s.11-133).

Sanatsal yaratıcılıkta realist, ekspresyonist, sürrealist ve soyut üslupların genel estetik kategoriye oluşturduğu ve diğer üslupların bu ana kategorilerden geliştiği görülmektedir (Özer, 2004, s.11-133).

Bunlardan ekspresyonizm tabiatçı gerçekçiliğe sırtını çeviren, duyguları ön plana çıkaran ve dış dünyayı hiçe saymaya kadar vara bilen bir sanat anlayışını ifade etmektedir. Çağdaş ekspresyonizm kaynağını Barok dönemden almaktadır. Barok üslubun en önemli iki özelliğinden birisi hareket ve dinamizm iken diğeri ise açıklıkla koyuluk, ışıqla gölge, aydınlıkla karanlık arasındaki karşıtlığı vurgulamasıdır. Ekspresyonizmde çizgi ve renk ifade araçları olarak büyük bir önem kazanmıştır. Sanat eserlerini meydana getiren figürlerdeki renkler doğal renkler olmaktan çıkarak ekspresyonist anlatımı güçlendiren renklere dönüşmektedir. Realizme son veren ve birtakım yeni gerçekler arama eğilimi gösteren ekspresyonizm kendinden sonra gelen “Soyut sanat”, “Fütürizm”, “Kübizm” ve “Sürrealizm” gibi akımlara ışık tutarak modern sanatın gelişmesine neden olmuştur (Özer, 2004, s.11-133).

Soyutlamanın modern sanattaki gelişimi 1910 yıllarında başlamaktadır. O yıllarda Fovizm ve Kübizm benzeri akımlar biçim ve renklerin özgürlüğe kavuşmalarını sağlama

ya çalışmaktadırlar. 1910'dan sonraki yıllarda soyut sanatın hem resim hem de heykel alanlarında geometrik ve geometrik olmayan iki ayrı yönde geliştiği görülmektedir. İkinci dünya savaşından sonra Soyut Ekspresyonizm üslubu karakteristik hale gelmektedir. Soyut Ekspresyonizm salt renk ve çizgi kompozisyonuna önem vermiştir. Bu üslubun en önemli tarafı olan renk ve çizgi özgürlüğünün fığüratif ekspresyonizm ve fovizmden etkilendiği anlaşılmaktadır. Doğadaki nesneler ne derece şematize veya deforme edilirse edilsin, daima fığüratif bir yapıya bağlanmaktadır. Renklerde doğadakinden ne kadar uzak seçilse de fığüratif

bağlantıya hizmet etmektedir. Soyut üslupta ise bu sınırlandırma son bulmuştur. Onun yerini serbest bir renk ve çizgi kompozisyonunun aldığı görülmektedir (Özer, 2004, s.11-133).

Uygarlık ve kültür toplumsal yaşamın iki temel birleşenini oluşturmaktadır. İlk kavimlerden başlayarak, uygarlık araç ve imkanlarıyla, ortaya çıkardığı ihtiyaçlarla kültürü biçimlendirmiş ve ondan esinlenmiştir. Kültür de her zaman yeni talepler yaratarak, çözüm araçları ile uygarlığın gelişmesine katkıda bulunmuştur. Uygarlık toplumların vücudunu, kültür ise ruhunu oluşturmuştur. Her uygarlık kendine özgü bir kültüre sahip olarak, ona ait her gelişin aşamasını simgeselleştirmiştir (Akbulut, 2006, s.19). Kültür, toplumun bir üyesi olarak bireyin elde ettiği bilgi, inanç, sanat, gelenek, görenek, alışkanlık ve becerileri içeren karmaşık bir bütünden oluşmaktadır (Özer, 2004, s.11-133).

Kültürel bir imge olarak ikonografi geleneksel imge ve sembollerin incelenmesine denilmektedir. İkonoloji ise ikonalar ya da sanatsal sembolizm üzerine yapılan incelemeye verilen bilimsel isimdir. Günümüzde ikonografi imgelerin tanımlanması ve sınıflandırılması amacıyla kullanılmaktadır (Akbulut, 2006, s.19). Panofsky, sanat tarihi ve eserlerini incelemenin temelini oluşturan üç metot belirtmektedir. Birinci metodu ön-ikonografik incelemede sanat yapıtının biçimsel algılanması tanımlanmaktadır. İkinci metodu ikonografik incelemede, sanat yapıtındaki biçimlerle, tema ve kavramlar arasında kurulan bağlantı tanımlanmaktadır. Üçüncü metodu ikonolojik yorumda ise, sanat yapıtının içeriğini, sanat yapıtının olduğu dönemin kültürel niteliklerini, sanatçının kişiliğini ve sanat yapıtının anlam dünyasını tanımlamaktadır (Tükel ve Yüzgüller, 2018, s.16).

Göstergebilime adını veren ilk isim John Locke (1632-1704) olarak bilinmektedir. Çağdaş göstergebilim ise 20.yüzyıl başlarında Amerikalı filozof Charles Sanders Peirce (1839-1914) ve İsviçreli dilbilimci Ferdinand de Saussure (1857-1913) tarafından sistematik hale getirilmiştir (Güneş, 2013, s.332-348). A.J. Greimas ve Joseph Courtes'in 1979 yılında yayınladıkları "Göstergebilim Sözlüğü'ndeki" tanıma göre göstergebilim, dilsel ve dildışı göstergelerin oluşturduğu anlamları ve anlam katmanlarını inceleyen bilim dalı olarak tarif edilmiştir (Sönmez, 2012, s.1-21). Algirdas Julien Greimas da göstergebilimci olarak, bir resmi çözümlemede uygulanabilecek üç aşama tanımlamaktadır. Bunlar "Betisel Düzey", "Anlatısal Düzey" ve "İzleksel Düzey" olarak belirtilmiştir. Birbirinden bağımsız ve

farklı işleyen bu süreçler, sanatçının eserindeki anlatımın iz düşümlerini bulmamıza yardım etmektedir. Betisel düzeyde, konunun geçtiği zaman, nesnenin boşlukta kapladığı yer ve boyut belirtilmektedir. Resme bakıldığında malzeme, boyut, teknik gibi fiziksel özelliklerin dışında resmin konusu, yapıldığı zaman ve mekan incelenmektedir. Plastik sanatların temel öğelerini ve temel ilkelerini betisel düzeyde tanımlamak gerekmektedir. Anlatısal düzeyde ise gösteren ve gösterilenden oluşan gösterge incelenmektedir. Görsel imgelerin işleyiş biçimi, şeması ve anlatım yolu yorumlanmaktadır. Bu aşama soyut resimlerde olmaya bilmektedir. İzleksel düzeyde, kompozisyonun derin ve soyut anlamları incelenmektedir. Kompozisyonun yorumlanmasındaki simgesel, çağrışımsal ve yan anlamlar analiz edilmektedir. Göstergebilimcilerin en çok önem verdiği aşama olarak bilinmektedir. Kompozisyonun analizi, biçime değil doğrudan içeriğe yönelik yapılmaktadır (Sönmez, 2012, s.1-21).

3.3.1. Eren Eyüboğlu'nun Resimlerinde İbadet İkonaları

3.3.1.1. Eren Eyüboğlu'nun “Meryem Ana” resminde ikonografik etkiler



Görsel 3.21. Eren Eyüboğlu, “Meryem Ana”, 100x70 cm, Tuval üzerine yağlıboya, Eyüboğlu Aile Koleksiyonu, İstanbul
(Şener, 2004, s.24)

Greimas'ın betisel analizine ve Panofsky'nin ön ikonografik metoduna göre resmi incelediğimizde, Eren Eyüboğlu'nun "Meryem Ana" resminde (Görsel 3.21) Ortodoks Hristiyanlığı için ibadet ikonası olan "Meryem Ana ve Çocuk İsa" kompozisyonunu işlediği görülmektedir. Eren Eyüboğlu'nun bu resminde ikonografik teknik ve renkler kullanılmıştır. Kompozisyonda perspektif yok sayılarak, ışık ve gölge gibi plastik değerler kullanılmamıştır. Resimde hem ikonografik anlamlar çağrıştıracak renk seçimleri yapılmış hem de pastel tonlar kullanılmıştır. Figürlerde ayrıntıya girilmemiş, zaman ve mekan olgusuna yer verilmemiştir. Meryem Ana siyah bir kıyafet içinde gösterilmiştir. Meryem Ana'nın kapşonunun yüz kısmını çevreleyen kısmında ve kollarında altın sarısı renk kullanılarak ikonografik olarak cennet vurgusu belirtilmiştir. Arka fonda kırmızı tonda renk kullanılarak ikonografinin kutsallığına da vurgu yapılmıştır.

Greimas'ın anlatsal analizine ve Panofsky'nin ikonografik çözümlemesine göre resmi incelediğimizde, İsa Peygamber bebek olarak kundakta görülürken, arkasında başka bir erişkin yüz belli belirsiz kompozisyona dahil edilmiştir. Bu şekilde Bebek İsa ve Erişkin İsa yüzleri aynı temada gösterilerek hem eleousa hem hodegetria hem de blakhernia ikonografilerine uygun bir kompozisyon yaratılmıştır. Meryem Ana ise düşünceli görünmektedir. Meryem Ana, İsa Peygamber'i sağ eli ile kucığında taşımaktadır. Meryem Ana'nın sol elinde ise İncil bulunmaktadır. Meryem Ana ve İsa peygamber yanak yanağa çizilerek samimiyet duygusu yaratılmıştır. Böylece "Merhametli Meryem Ana ve Çocuk İsa" ikonografisine uygun bir kompozisyon oluşturulmuştur.

Greimas'ın izleksel analizine ve Panofsky'nin ikonolojik yorum metodu ile resmi incelediğimizde, ikonografinin temel renkleri olan altın sarısı ve kırmızı tonlar Eren Eyüboğlu'nun resminde kullanılmıştır. Böylece hem kutsallık hem de cennetlik duygusu kompozisyona eklenmiştir. Böylece Meryem Ana'nın bakireliği ve İsa Peygamber'in Tanrı'nın oğlu olduğu vurgusu yapılmıştır. Eleousa yani Meryemetli Meryem Ana ikonalarında Meryem Ana ve Çocuk İsa arasında duygusal bir bağ kurulmaktadır. İki figür yanak yanağa samimi bir kompozisyonda resmedilmektedir. Böylece anne ve çocuk arasındaki bağ vurgulanmaktadır. İstanbul'da Aya Nikola Kilisesi'nde bu kategoriye göre resmedilmiş bir fresk bulunmaktadır. İstanbul Kariye Müzesi fresklerinde de Meryem Ana'nın hodegetria ve blakhernia ikonaları bulunmaktadır. Ayrıca Ayasofya Müzesi'nde de Tahtta Oturan Meryem Ana ikonası

bulunmaktadır. Bedri Rahmi ve Eren Eyüboğlu'nun İstanbul'da bu müzeleri sık sık gezdiği bilinmektedir. Kariye Müzesi'nde bulunan hodegetria ikonasında Meryem Ana ayakta resmedilmiştir. Çocuk İsa ise sağ kolunda ve altın sarısı bir kıyafet içinde görülmektedir. Meryem Ana düşünceli görünmekte ve Çocuk İsa ile arasında bir mesafe bulunmaktadır. Hodegetria ikonaları Hristiyan sanatında iki üslupta kompozisyon edilmektedir. Meryem Ana'nın yarım portre olarak resmedildiği hodegetria ikonalarına "Dexiokratousa" denilmektedir. Eren Eyüboğlu Romanya'da büyümüş ve Ortodoks Hristiyan kültürünü ve ikonografisini tanımaktadır. Rus ikonografisinde daha çok Meryem Ana ve Çocuk İsa'nın yanak yanağa gösterildiği ikonalar yapılmış olup, bu ikonalara ise "Merhametli Meryem Ana" ikonaları" anlamına gelen "Eleousa" denilmektedir. Eren Eyüboğlu "Meryem Ana" isimli bu ikonografik resminde hem İstanbul Müzeleri'nde bulunan Bizans eleousa, hodegetria ve blakhernia ikonalarından etkilenmiştir. Batı sanatının Rönesans sonrası resimlerinde görülen "Meryem Ana ve Çocuk İsa" kompozisyonlarının etkisinde ise kalmamıştır. Hodegetria ikonasında İsa Peygamber Meryem Ana'nın sağ kolunda resmedilerek, İsa Peygamber'in tanrısallığına vurgu yapılmaktadır. Meryem Ana'nın düşünceli ifadesi ise İsa Peygamber'in çarmıhta gerilmesini ve yaşamında çekeceği çileleri anlatmaktadır. Eren Eyüboğlu'nun kompozisyonunda bu iki gerçeklik yansıtılırken, aynı zamanda annesinin düşünceli görüntüsüne İsa Peygamber'in bakışının ve annesinin yanağına dokunuşunun samimiyeti hissedilmektedir. Meryem Ana'nın sol elinde kutsal kitap İncil'in varlığı ise yol gösterici ikona olan hodegetria ile mucizevi kurtuluşun yolu çizilmiştir. Eren Eyüboğlu'nun resminde ne Meryem Ana'nın ne de İsa Peygamber'in başının etrafında hale çizilmemiştir. İsa Peygamber'in başının etrafında Khi-Rho bulunmamaktadır. Böylece geleneksel Hristiyan ikonografisinin dışında, anne ve çocuk ilişkisi de Eren Eyüboğlu'nun kompozisyonunda yer alarak Rönesans sonrası gelişen Batı resminin ikonografiye yaklaşımı da gösterilmiştir. Bu kompozisyonda Eren Eyüboğlu eleousa ikonalarının kapsamının dışına çıkarak, İsa Peygamber'in başının ardında başka bir yüz resmetmiştir. Böylece blakhernia ve eleousa ikonalarından bir sentez üretmiştir. Bu yüz orta yaşlı saçlı sakallı bir erkek olarak resmedilmiştir. Bu yüz Meryem Ana ve İsa Peygamber'in yüz anatomilerine göre, anatomik olarak daha küçük resmedilerek kompozisyonda gizlenmek istenmiştir. Yüzün kime ait olduğu belirtilmemiştir. Belki de İsa Peygamber'in otuz üç yaşında çarmıhtan indirilen erişkin yüzü olabilir. Eren

Eyüboğlu'nun eleousa ikonası çizmesindeki etkenlerden birinin de kendi geleneğini temsil eden bir ikonanın İstanbul'da da olmasından kaynaklanmıştır.

Bizans ikonografisinde “Meryem Ana ve Çocuk İsa” kompozisyonları beş ana başlık altında kategorize edilmektedir. Bunlar; “Blakherna”, “Hodegetria”, “Tahtta Oturan Meryem”, “Merhametli Meryem” ve “Emziren Meryem” olarak resmedilmektedir. Bizans dönemi “Meryem Ana ve Çocuk İsa” ikonaları Orta çağ ve Rönesans döneminde Batı Avrupa'da büyük bir etkiye sahip olmuştur. Rönesans sanatında anne ve çocuk ilişkisi gerçek hayattan sahnelerle betimlenmiş ve figürler arasındaki ilişki dokunma ve bakışlarla vurgulanmaya başlanmıştır. Bu tasvirlerde Meryem ve Çocuk figürleri, resim düzleminin önüne yerleştirilerek duygusal etkisi arttırılmıştır. Ayrıca hava ve çizgisel perspektif kullanılarak kompozisyonda derinlik etkisi sağlanmıştır. Figürler arka planında manzara bulunan mimari ortamlarda gösterilmektedir. Sanatçılar hacim duygusu kazandırdıkları figürlere ideal güzellik anlayışını da katmıştır. İkonalarda görülen giysili ve yetişkin insan görünümündeki İsa figürü, Rönesans sanatçıları ile birlikte yarı çıplak veya çıplak bir bebek ya da çocuk olarak resmedilmeye başlanmıştır. “Meryem Ana ve Çocuk İsa” motifi, Modern döneminde farklı sanat akımları tarafından da işlenmiş ve dönemin pek çok sanatçısının eserlerinde de yer bulmuştur (Şen, 2017, s.1359-1383).

3.3.1.1.1. Blakhernia ikonası

Bu kategorideki ikonalar ilk kez 4.yy'da Konstantinopolis'te üretilmiştir. Tekfur Sarayı olarak bilinen Blakherna Kilisesi'nde bulunmasından dolayı bu isimle tanımlanmaktadır. Blakherna ikonalarında (Görsel 3.22) Meryem Ana, iki eli yana açık bir şekilde bağrındaki madalyon içinde bulunan Çocuk İsa'yı işaret etmektedir. İsa Peygamber'in mucizevi doğumunu anlatan bu ikonalarda madalyonun içindeki Çocuk İsa figürü fetüs görünümü yerine yetişkin bir insan olarak resmedilmektedir. Böylece Çocuk İsa'nın zigottan gelişmediği ve ilahi kudretten var olduğu anlatılmaktadır. Bu kategorinin en güzel örneklerinden biri geç Bizans dönemine ait Kariye Müzesi'ndeki mozaiklerde bulunmaktadır (Şen, 2017, s.1359-1383).



Görsel 3.22. Anonim Bizans İkonası, “Meryem Ana ve Çocuk İsa” (Blakhernia), Mozaik, Geç Bizans Dönemi, Kariye Müzesi, İstanbul
(Değirmencioğlu ve Başçı, 2014, s.292)

Eren Eyüboğlu’nun “Meryem Ana” isimli resminde temel olarak eleousa ikonası kullanılmıştır. Bu nedenle blakhernia ikonasında görülen Meryem Ana motifi kendi resminde görülmemektedir. İsa Peygamber eleousa ikonalarında Meryem Ana’nın kucağında görülürken, blakhernia ikonalarında Meryem Ana’nın bağrında görülmektedir. Eren Eyüboğlu’nun resminde de İsa Peygamber Meryem Ana’nın kucağında ve sağ kolunda görülmektedir. Blakhernia ikonalarında İsa Peygamber erişkin bir yüz ile resmedilirken, Eren Eyüboğlu ise İsa Peygamber’i hem erişkin hem de bebek olarak resmetmiştir. Böylece İsa Peygamber figürü ile kompozisyonunda eleousa ve blakhernia ikonalarını birleştirmiştir. Meryem Ana’nın kıyafeti ise tıpkı İstanbul Müzeleri’nde bulunan Meryem Ana figürlerine benzemektedir. Eren Eyüboğlu Meryem Ana’nın elbisesini geç Bizans dönemi etkisinde siyah renkte kompozisyonuna aktarırken, İstanbul Müzeleri’ndeki Meryem Ana’nın üzerinde bulunan elbise ise erken Bizans dönemine uygun mavi tonlarda resmedilmiştir. İstanbul Müzeleri’nde bulunan Meryem Ana yüzü ile Eren Eyüboğlu’nun resminde görülen Meryem Ana yüzleri birbirine figüratif olarak tıpatıp benzemektedir. Kariye Müzesi’nde bulunan ikonadaki İsa Peygamber yüzü farklı olarak resmedilmiştir. Aya Nikola Müzesi’ndeki İsa Peygamber yüzü ise Eren Eyüboğlu’nun resmindeki Çocuk İsa yüzüne benzemektedir. Kariye Müzesi’nde bulunan ikonada hem Meryem Ana’nın başı hem de İsa Peygamber’in başı hale içinde görülürken, Eren Eyüboğlu resminde bu haleler görülmemektedir. Meryem Ana ve Çocuk İsa figürlerinde kutsallığı anlatan

halelerin yokluğu nedeniyle, Eren Eyüboğlu'nun resminde ‘‘Anne ve Çocuk’’ ilişkisi ön plana çıkmaktadır.

3.3.1.1.2. Hodegetria ikonası

Hodegetria ikonaları (Görsel 2.3) tüm Bizans dönemi süresince en çok yapılan resimlerden olmuştur. Bu ikonalarda Meryem Ana ayakta veya oturarak tam figür ya da yarım figür olarak tasvir edilmektedir. Meryem Ana bir eli ile kucağında Çocuk İsa'yı tutarken, diğer eliyle de onu işaret etmektedir. Oturan hodegetria ikonaları eski Mısır'daki İsis figürlerinden kaynağını almaktadır. İlk kez Aziz Luka'nın Meryem Ana'ya bakarak resmettiğine inanılan bu ikonanın orijinali beşinci yüzyılda Kudüs'ten Konstantinopolis'e Hodegon Manastırına getirildiğinden bu isimle anılmaktadır. Ayakta duran Meryem Ana hodegetriası ise Kariye Müzesi'nde bulunmaktadır. Bu gruba ait diğer bir ikona türü de Dexiokratousa'dır. Dexiokratousa'da yarım figür olarak betimlenen Meryem Ana, Çocuk İsa'yı sağ eli ile tutmaktadır (Şen, 2017, s.1359-1383).



Görsel 3.23. Anonim Bizans İkonası, ‘‘Meryem Ana ve Çocuk İsa’’ (Hodegetria), Fresk, Geç Bizans Dönemi, Kariye Müzesi, İstanbul
(Değirmencioğlu ve Başçı, 2014, s.304)

Hodegetria ikonalarında Meryem Ana hem yarım hem de tam figür olarak resmedilmektedir. Kariye Müzesi'nde bulunan hodegetria freskinde Meryem Ana ayakta ve tam figür olarak gösterilmiştir. Eren Eyüboğlu ise kompozisyonunda dexiokratousa formunu tercih etmiştir. Böylece Antik Mısır'ın İsis ve Horus resimlerinin etkisini kompozisyonuna taşımıştır. Her iki figürde de Çocuk İsa Meryem Ana'nın kucığında ve sağ kolunda görülmektedir. Kariye Müzesi'nde bulunan blakhernia ve hodegetria Meryem Ana kompozisyonlarında aynı yüz hatları kullanılmıştır. Eren Eyüboğlu da kendi resminde bu yüz hatlarını kullanmıştır. İsa Peygamber'in yüzü ise Kariye Müzesi ikonalarında bulunan İsa Peygamber yüzlerinden tamamen farklı olarak çizilmiştir. Meryem Ana'nın yüzü İncil yazarı Luka tarafından birebir Meryem Ana model alınarak çizildiğinden tüm ikonalarda aynı Meryem Ana yüzü resmedilmektedir. Eren Eyüboğlu da bu gerçekliğe uygun olarak aynı Meryem Ana yüzünü resmine aktarmıştır. İsa Peygamber'in yüzünün ise her ne kadar kutsal mendile yansıdığı bilinse bile birinci elden çizilen bir yüz görüntüsü olmadığından ikonalarda farklı farklı resmedilmektedir. Eren Eyüboğlu da bu nedenle İsa Peygamber'in yüzünü Kariye Müzesi ikonalarından farklı resmetmiştir. Çocuk İsa yüzünü Aya Nikola Kilisesi'nde bulunan eleousa ikonasına benzer resmetmiştir. Kariye Müzesi'nde bulunan her iki Meryem Ana ikonasında da Meryem Ana'nın kıyafetleri mavi tonlarda resmedilmiştir. Eren Eyüboğlu ise siyah rengi tercih etmiştir. Böylece erken ve geç Bizans dönemleri arasında bir tercihte bulunmuştur. Kariye Müzesi'nde bulunan hodegetria ikonasında Meryem Ana sol eli İsa Peygamber'i işaret ederken, Eren Eyüboğlu'nun resminde ise Meryem Ana'nın sol elinde kutsal kitap İncil bulunmaktadır. Her iki ikonada da Meryem Ana düşünceli görünmektedir.

3.3.1.1.3. Tahtta oturan “Meryem Ana ve Çocuk İsa” ikonaları

Bu ikonalar Doğu Ortodoks Hristiyan kiliselerinin en önemli eserleri olup, dokuzuncu yüzyıldan itibaren kilise apsislerini süsleyen temel öge olmuştur. Bu kategorideki ikonalarda (Görsel 3.24) Meryem Ana tahtta otururken bir eliyle Çocuk İsa'yı tutmakta, diğer eliyle de hodegetria ikonalarında olduğu gibi Çocuk İsa'yı işaret etmektedir. Bu ikona da eski Mısır İsis kültünden kaynağını almaktadır. Mucizevi olduğuna inanılan bu ikonaların en bilineni dokuzuncu yüzyıl sonlarında yapılan ve Ayasofya apsisinde bulunan mozaiktir (Şen, 2017, s.1359-1383).



Görsel 3.24. *Anonim Bizans Ressamları, ‘‘Bakire ve Çocuk’’, 7.yy, Mozaik, Ayasofya Kilisesi, İstanbul, Türkiye*
(Andrews, Atkinson and Barnes, 1977, s.259)

‘‘Tahtta Oturan Meryem Ana’’ ikonalarında Meryem Ana kucağında Çocuk İsa’yı tutmaktadır. Ayasofya apsisinde bulunan ‘‘Bakire ve Çocuk’’ mozaği bu ikona grubuna uygun olarak resmedilmiştir. İkonada görülen Meryem Ana’nın siması Kariye Müzesi Meryem Anaları ile aynı şekilde resmedilmiştir. Meryem Ana’nın kıyafeti de erken Bizans ikonalarına uygun mavi renkte betimlenmiştir. Eren Eyüboğlu’nun ‘‘Meryem Ana’’ resminde aynı kıyafet siyah renkte resmedilerek geç dönem Bizans ikonalarına benzetilmiştir. Eren Eyüboğlu hodegetria ikonalarının bir versiyonu olan dexiokratousa formunda yaptığı resminde Meryem Ana’yı tahtta göstermemiştir. Çocuk İsa ise Meryem Ana’nın sağ kolunda görülmektedir. Ayasofya mozağinde bulunan ikonada hem Meryem Ana’nın hem de Çocuk İsa’nın başının etrafında hale bulunurken, Eren Eyüboğlu’nun resminde hale bulunmamaktadır. Eren Eyüboğlu kırmızı tonlarda bir arka fon kullanarak resmine kutsallık kazandırırken, Ayasofya’daki ikonada ise arka fonda sarı renk kullanılarak cennet olgusu ifade edilmiştir. Böylece her iki resimde de ikonografinin kutsallık atfeden renkleri arka fonda kullanılmıştır.

3.3.1.1.4. Merhametli Meryem Ana ikonaları

Bu kategorideki ikonalar ismini Antik Yunanca bir kelime olan “Eleousa” kelimesinden almaktadır. Eleousa şefkat ve merhamet gösteren anlamlarına gelmektedir. Bu kategorideki ikonalarda (Görsel 3.25) Meryem Ana ve Çocuk İsa yanak yanağa samimi bir yakınlaşma içinde gösterilmektedir. Anne ve çocuk arasındaki sıcak ve duygusal bağ vurgulanmaktadır. Bu ikonalar 12.yüzyıl başlarında Konstantinopolis’ten Rusya’ya götürülmüş ve orada yaygınlaşmıştır. Rusya’da yapıldığı bölgeye göre değişen çizimleri bulunmaktadır (Şen, 2017, s.1359-1383).



Görsel 3.25. Anonim Bizans sanatçıları, “Merhametli Meryem Ana” (Eleousa), Fresk, Geç Bizans Dönemi, Yeniköy Aya Nikola Rum Ortodoks Kilisesi, İstanbul
(Ateş, 2018, s.s54)

“Merhametli Meryem Ana” ikonalarında Meryem Ana ve Çocuk İsa arasında samimiyet ilişkisi kompozisyonda görülmektedir. Bu ikonalar Konstantinopolis’te ilk kez yapıldıktan sonra, daha çok Rus Ortodoks Kilisesi ikonalarında yaygınlaşmıştır. Rus Ortodoks Kilisesi’nin yakın tarihe kadar Romanya Hristiyan kültüründe etkin olduğu bilinmektedir. Eren Eyüboğlu da bu kültürde büyüdüğü için daha çok Rus ikonalarından etkilenmiştir. Bu ikona kategorisine ait bir resim İstanbul Aya Nikola Kilisesi’nde de bulunmaktadır. Eren Eyüboğlu’nun kompozisyonu birçok açıdan bu ikonaya benzemektedir. Meryem Ana ve Çocuk İsa yanak yanağa samimi bir ifadede

resmedilmiştir. Her iki kompozisyonda da Meryem Ana ve İsa Peygamber'in başlarının etrafında hale bulunmamaktadır. Hem Meryem Ana'nın hem de Çocuk İsa'nın yüz ifadeleri ve hatları benzerdir. Fakat Eren Eyüboğlu kompozisyonuna Erişkin İsa yüzü de eklemiştir. Ayrıca Eren Eyüboğlu'nun kompozisyonunda Meryem Ana'nın sol elinde kutsal kitap İncil bulunmaktadır. Aya Nikola Kilisesi'ndeki ikonanın arka fonunda sarı renk hakimken, Eren Eyüboğlu'nun kompozisyonunda ise kırmızı tonlar hakimdir. Böylece her iki kompozisyonda da ikonografik renkler kullanılmıştır.

3.3.1.1.5. Emziren Meryem Ana ikonaları

Bu kategorideki ikonalar da ismini Antik Yunanca bir kelime olan ve emzirmek anlamına gelen Galaktotrophousa'dan almaktadır. İlk olarak Konstantinopolis'te yapılan bu ikonalarda (Görsel 3.26) Bebek İsa'yı emziren Meryem Ana kompozisyonlarda bazen yarım figür halinde bazen de tam figür olarak resmedilmiştir. Bu ikonalar da kaynağını eski Mısır uygarlığında görülen Tanrıça İsis'in Bebek Horus'u emzirme sahnelerinden almıştır (Şen, 2017, s.1359-1383).



Görsel 3.26. Ambrogio Lorenzetti, “Madonna” (Emziren Meryem İkonası), 1330, Siena, İtalya
(Turani, 2005, s.354)

Antik Mısır'ın İsis ve Horus kültünden esinlenen bu ikonalar da ilk kez Konstantinopolis'te yapılmış olmasına rağmen günümüz İstanbul'unda herhangi bir kilise de varlığına rastlanamamıştır. Belki de bu nedenle Eren Eyüboğlu'nun

“Meryem Ana” resminde bu kompozisyonndan izler bulunmamaktadır. Bu kompozisyonda Çocuk İsa’yı kucağında emziren Meryem Ana görülmektedir. Eren Eyüboğlu ise Çocuk ve Erişkin iki farklı İsa’yı kompozisyonunda resmederken, Meryem Ana’nın kucağında betimlemiştir. Daha çok eleousa formunda bir kompozisyon oluşturan Eren Eyüboğlu, Meryem Ana ve Çocuk İsa’yı yanak yanağa resmederken, Çocuk İsa’nın başının arkasında ise Erişkin İsa’yı kompozisyonuna dahil etmiştir.

3.3.1.2. Eren Eyüboğlu’nun “Köylü Kadın Çocuklu” resminde ikonografik etkiler



Görsel 3.27. Eren Eyüboğlu, “Köylü Kadın Çocuklu”, 100x70 cm, Tuval üzerine akrilik, 1983, Eyüboğlu Aile Koleksiyonu, İstanbul
(Şerifoğlu, Yakut ve Uçar, 2011, s.349)

Eren Eyüboğlu’nun “Köylü Kadın Çocuklu” resmini (Görsel 3.27) Greimas’ın betisel düzeyi ve Panofsky’nin ön ikonografik metoduna göre değerlendirdiğimizde, Rönesans sonrası başlayan Batı sanatı akımlarının ikonografik resimde yaptığı değişimler görülmektedir. Günlük yaşamdan alınan insan hayatlarının ikonografik

olarak kompozisyona aktarıldığı görülmektedir. Resimde bir Anadolu köylüsü kadın Meryem Ana gibi kucağında çocuğu ile tuvale aktarılmıştır. Teknik olarak akrilik boya kullanılmıştır. Köylü kadını Meryem Ana gibi örtülü çizerken, Anadolu kültürüne özgü çiçekli yeşil bir fistan giydirmiştir. Kadının başında beyaz eşarp ve yine beyaz renkte bir şal görülmektedir. Çocuğun üzerinde yine Anadolu kültürünü yansıtan motiflerin olduğu gri bir yelek ve onun içinde beyaz bir elbise görülmektedir. Çocuğun başında da takkeye benzeyen beyaz bir başlık görülmektedir. Resmin arka fonunda ise kırmızı bir evin duvarı ve yeşil ağaç yaprakları görülmektedir. Figürler sade ve sadece resmi izleyen ile temas halinde gösterilmiştir. Böylece ikonografik resimlerdeki cepheden görünüm ile etki yaratılmaya çalışılmıştır. Figürler iki boyutlu olarak resmedilmiştir. Resimde perspektif gibi derinlik algısı oluşturacak plastik değerler kullanılmamıştır. Hem yüz hatlarında hem de elbise motiflerinde soyutlama yapılarak figürler belirsiz bir şekilde resmedilmiştir. Işık ve gölge gibi plastik değerlerden uzak durulmuştur. Tıpkı ikona resimlerinde olduğu gibi zaman ve mekan algısı yok sayılmıştır.

Greimas'ın anlatısal düzeyi ve Panofsky'nin ikonografik çözümleme metoduna göre resmi incelediğimizde, Eren Eyüboğlu Anadolu köylü kadını ve kucağındaki çocuğunu resmederek bir ibadet ikonası olan “Meryem Ana ve Çocuk İsa” ikonasının hodegetria formunu çizdiği görülmektedir. Köylü kadını geleneksel Anadolu kıyafetleri içinde resmederek Anadolu kültürünü ikonografik tema olarak betimlemiştir. Köylü kadını Meryem Ana olarak ve kucağındaki çocuğu da İsa Peygamber olarak sembolleştirmiştir. Çocuk annenin kucağında sol kolunda çizilerek, hodegetria ikonalarından farklı bir kompozisyon oluşturmuştur. “Köylü Kadın Çocuklu” resminde örtülü bir Anadolu kadını korkulu ve endişeli bir yüz ifadesi içinde gösterirken, kucağındaki çocuğu bu ifadeden uzak tutmuştur. Resimde çocuğun bacakları annesinin örtüsü altında gizlenmiştir. Köylü kadının her iki elini çocuğu kucağında tutmak için kavuşturduğu görülmektedir. Köylü kadın ise tıpkı dexiokratousa formu hodegetria ikonalarında olduğu gibi yarım figür olarak resmedilmiştir. Fakat çocuk ise sağda değil solda çizilmiştir.

Greimas'ın izleksel düzeyi ve Panofsky'nin ikonolojik yorum metoduna göre Eren Eyüboğlu'nun “Köylü Kadın Çocuklu” resmini incelediğimizde, tamamen Rönesans sonrası Çağdaş Batı resminin izleri görülmektedir. Ne köylü kadın Meryem Ana olarak ne de kucağındaki çocuk Çocuk İsa olarak resmedilmiştir. Böylece toplum

hafızasında yer edinmiş ikonografik bir sahne resmedilerek ‘‘Anne ve Çocuk’’ arasındaki bağ daha kuvvetli bir şekilde kompozisyona aktarılmıştır. Çocuk figürü annenin sol tarafında çizilerek hodegetriadaki kutsal yaratıcı figürün dışına çıkarılmıştır. Meryem Ana’nın eleousa ikonasında Hristiyan ikonalarının kapsamı dışına çıkabilen Eren Eyüboğlu, Anadolu köylüsünü de resmederken Hristiyan ikonalarına benzetebilmektedir. Eren Eyüboğlu bu resminde tıpkı hodegetria ikonalarındaki gibi Meryem Ana’nın düşünceli ve endişeli haline ve Çocuk İsa’nın bu ifadeden bihaber görünümüne uygun bir tasvir yapmıştır. Evladını korumak isteyen ve onun için endişelenen bir anne resmedilmiştir.

Anadolu köylü kadını resmederken, ağzını dehşete kapılmış gibi açık gösterse de çocuğunu kollarında korumaya devam eden bir anne sahnesi betimlemektedir. Bu kompozisyonunda ikonografik sahneyi yansıtan figürleri Anadolu motifleri içinde yansıtmıştır. Kırmızı arka fon kullanarak ikonografik resimlerdeki kutsallık vurgusunu yapmıştır.



Görsel 3.28. Eren Eyüboğlu, ‘‘Köylü Ana’’, 40x29 cm, Kağıt üzerine mürekkep, 1978, Eyüboğlu Aile Koleksiyonu, İstanbul
(şerifoğlu, Yakut ve Uçar, 2011, s.329)

Eren Eyüboğlu “Köylü Ana” kompozisyonunda (Görsel 3.28), ayakta duran bir anne ve kucağında sol kolunda taşıdığı çocuğunu resmetmiştir. Annenin köylü olduğunu betimlemek için de kompozisyona oğlak dahil etmiştir. Kontrplak üzerine mürekkeple çizdiği bu resminde ikonografik bir figür kullanmıştır. Kariye Müzesi’nde bulunan ayakta duran Meryem Ana ve kucağında sağ kolunda taşıdığı Çocuk İsa’ya benzeyen bir kompozisyon kurmuştur. Böylece Çağdaş Batı sanatının Rönesans sonrası ikonografik temaları hümanistleştirme çabasına uygun bir kompozisyon oluşturmuştur. Resimde perspektif önde duran oğlak ile sağlansa bile arka fonda beyazımsı bir rengin bulunması ile derinlik algısı yok edilmiştir. Işık ve gölge gibi plastik değerler göz ardı edilmiştir. Figürlerde net bir belirginlik görülmemektedir. Köylü Ana’nın yüzü belirsiz olarak resmedilerek ikonografinin ruhani anlamı verilmiştir. Kompozisyona oğlak dahil edilerek oğlan ile çağrışım yaratılarak, ikonografinin Eski Ahit’teki kurban sahnesine gönderme yapılmaktadır. Resmin adı “Köylü Ana” olsa bile Meryem Ana’nın resmedildiği anlaşılmaktadır. Tıpkı Kariye Müzesi’ndeki Meryem Ana’nın hodegetria freskinde olduğu gibi kucağında, ama bu kez sol tarafında çocuk taşıyan bir figür oluşturmuştur. Hodegetrialardaki düşünceli “Meryem Ana” yerine bu kez yüz ifadesi belli olmayan “Köylü Ana” resmedilmiştir. İbrahim Peygamber’in oğlunu kurban etmeyi isteme sahnesi ikonografide İsa Peygamber’in çarmıha gerilmesi sahnesinin ön görünümü olarak bilinmektedir. Hodegetria ikonasında Meryem Ana’nın düşünceli hali, çarmıha gerilecek İsa Peygamber’in çilesini yansıtmaktadır. Eski Ahit’te kurban olarak bir koç gökten indirilirken, Eren Eyüboğlu’nun resminde oğlak görülmektedir. İlk erkek çocuğun kurban edilmesi geleneği gereği; Meryem Ana’nın ilk ve tek erkek çocuğu İsa Peygamber de çarmıhta kurban edilmiştir. Eren Eyüboğlu bu eski ve yeni ahit öykülerini Türkçe çağrışım kullanarak anlatmak istemiş ve oğlan yerine oğlağın kurban edilmesini kompozisyonuna taşımıştır.

“Meryem Ana ve Çocuk İsa” ikonaları, hümanizm etkisinde gelişen Rönesans sanatı sonrası Modernizm içindeki farklı sanat akımlarında da resmedilmiştir. Pek çok sanatçı aynı temayı eserlerinde çizmiştir. Gauguin 1891 yılında “Selam Meryem” isimli resmi (Görsel 3.29) yapmıştır. Bu resminde Meryem Ana ve Çocuk İsa yerine kendi çevresindeki insanları resmetmiştir. Picasso da Gauguin gibi “Meryem Ana ve Çocuk İsa” temalı resimlerinde yakın çevresindeki insanları model olarak almıştır. Bu eserlerinin ismine de “Meryem Ana ve Çocuk İsa” demek yerine “Anne ve Çocuk”

(Görsel 3.31) demiştir. Böylece ikonik bir temadan dünyevi bir anlatım ifade etmiştir. ‘‘Meryem Ana ve Çocuk İsa’’ ikonalarının, farklı sanat akımları içinde günlük yaşam sahnelerini anlatan motiflere dönüştüğü görülmektedir. Gauguin’in üç kadın figürü ile betimlediği ‘‘Annelik’’ isimli resminde (Görsel 3.30) da aynı etki bulunmaktadır. Rönesans’ta görülen ‘‘Emziren Meryem’’ ikonası, Gauguin’in resminde yerli halkın günlük hayatında emziren bir anneye dönüşmektedir (Şen, 2017, s.1359-1383).



Görsel 3.29. Paul Gauguin, ‘‘Selam Meryem’’, 113.7x87.6 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1891, Metropolitan Sanat Müzesi, New York, A.B.D. (Walther, 1993, s.38)

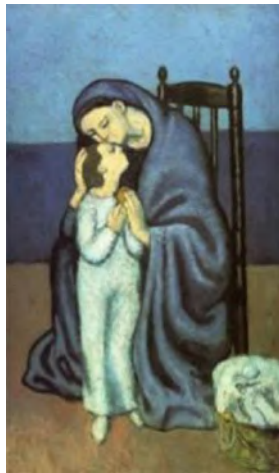
Paul Gauguin 1891 yılında yaptığı ‘‘Selam Meryem’’ isimli eserinde (Görsel 3.29) Meryem Ana ve Çocuk İsa temalı resminde hiçbir ikonografik teknik veya yöntem kullanmamıştır. Figürlerin birbiri ile ilişkisi klasik Meryem Ana ve Çocuk İsa ikonalarına benzememektedir. Tamamen Haitili yerli insanların günlük hayatlarından bir sahneyi resmetmiştir. Tıpkı Eren Eyüboğlu’nun Anadolu kültürünü ikonografik tema olarak resmetmesi gibi o da Haiti kültürünü ikonografik bir tema içinde kompozisyonuna aktarmıştır. Gauguin çocuğu annenin sol omuzunda göstererek Meryem Ana ve Çocuk İsa ikonaları kompozisyonlarının dışında resmetmiştir. Eren Eyüboğlu’nun da sırtında çocuğunu taşıyan Anadolu kadını resimleri olmasına

rağmen, “Köylü Kadın Çocuklu” ve “Köylü Ana” resimlerinde hodegetria ikonalarına benzer bir kompozisyon betimlemiştir.



Görsel 3.30. Paul Gauguin, “Annelik”, 94.6x61 cm, Çuval bezi üzerine yağlıboya, 1848-1903.
(Şen, 2017, s.1375)

Paul Gauguin “Annelik” isimli eserinde (Görsel 3.30) de Haiti kültürünü ikonografik olarak resmetmiştir. Meryem Ana ve Çocuk İsa ikonalarından “Emziren Meryem” temasını post empresyonist bir üslupla betimlemiştir. Emziren Meryemi bir ibadet ikonası olarak değil, günlük hayatın içindeki bebeğini emziren Haitili bir kadın olarak resmetmiştir. Eren Eyüboğlu’nun ise “Emziren Meryem” ikonasına benzer bir çalışması olmamıştır.



Görsel 3.31. Pablo Picasso, “Anne ve Çocuk”, 1901
(Şen, 2017, s.1375)

Pablo Picasso da ‘’Anne ve Çocuk’’ isimli eserinde (Görsel 3.31) ‘’Meryem Ana ve Çocuk İsa’’ ikonasını tema olarak almıştır. Picasso’nun mavi dönem resimlerinden olan eserinde anne ve çocuğun samimi bir şekilde çizildiği görülmektedir. ‘’Merhametli Meryem Ana’’ ikonalarının bir versiyonu olan eserde anne çocuğunun alnından öperken resmedilmiştir. Eren Eyüboğlu’nun da eleousa kategorisinde bir ikonası mevcut olup, Aya Nikola Kilisesi fresklerinden esinlenerek resmedilmiştir.

3.3.1.3. Eren Eyüboğlu’nun ‘’İkon’’ resminde ikonografik etkiler



Görsel 3.32. Eren Eyüboğlu, ‘’İkon’’, 32x26 cm, Kağıt üzerine karışık teknik, 1984, Eyüboğlu Aile Koleksiyonu, İstanbul
(Şerifoğlu, Yakut ve Uçar, 2011, s.358)

Greimas’ın betisel düzeyi ve Panofsky’nin ön ikonografik metoduna göre resme baktığımızda, Eren Eyüboğlu ‘’İkon’’ isimli eserinde (Görsel 3.32) geleneksel Bizans kıyafetleri içinde ‘’Meryem Ana ve Çocuk İsa’’ hodegetria ikonasını resmetmiştir. Resim kağıt üzerine karışık teknik kullanılarak yapılmıştır. Resimde Meryem Ana

geleneksel Bizans kıyafeti içinde görülmektedir. Sarı ve beyaz renklerin hakim olduğu kırmızı tonlarda lekeler bulunan kıyafette İsa Peygamber'in kıyafeti seçilememektedir. Adeta Meryem Ana'nın kıyafetinin şaşırtıcı içinde kalmıştır. Meryem Ana'nın başında Bizans imparatoriçelerinin taktığı bir başlık görülmektedir. Hem İsa Peygamber'in hem de Meryem Ana'nın başlarının çevresinde motifli haleler bulunmaktadır. Halelerin çevresi ise beyaz çizgiler ile belirginleştirilmiştir. Meryem Ana ve İsa Peygamber'in yüzleri koyu tende resmedilmiştir. İsa Peygamber Meryem Ana'nın sol tarafında resmedilmiştir. Meryem Ana'nın başının sağ tarafında beyaz renkle hilal ve yıldız resmedilmiştir. Yine Meryem Ana'nın sol tarafında beyaz renkle içinde Khi-Rho şeklinde Güneş çizilmiştir. Meryem Ana ve İsa Peygamberin başlarını çevreleyen halelerin etrafında on iki adet Bizans yıldızı da kompozisyona eklenmiştir. Resmin arka fonunda ise pastel yeşili boş bir geri plan kullanılmıştır.

Greimas'ın anlatısal düzeyi ve Panofsky'nin ikonografik çözümleme metoduna göre resme baktığımızda, İsa Peygamber hodegetria kompozisyonlarının dışında Meryem Ana'nın sol tarafında resmedilmiştir. Meryem Ana da Bizans kıyafetleri içinde gösterilmiştir. Meryem Ana'nın başının sağ tarafında Bizans Konstantinopolis bayrağının amblemi (Görsel 3.33. (a)) olan hilal ve sekiz ışıklı yıldız çizilmiştir. Kompozisyonda genel anlamda Bizans dönemi ikonografik imgeler kullanılmıştır. Resmin çerçevesinde halı motifleri tarzında şekiller kullanılmıştır. Yine İsa Peygamber ve Meryem Ana'nın başının çevresinde bulunan halelerin içine halı motiflerini andıran süslemeler yapılmıştır. Resim daha çok bir duvar halısı görünümündedir. Meryem Ana'nın kıyafetinde altın sarısı renk kullanılarak cennetlik bir ikon olduğu vurgulanmıştır. Arka fonda kullanılan çam yeşili ile resmin ruhani etkisi arttırılmak istenmiştir. Meryem Ana'nın başının sağ tarafında Konstantinopolis bayrağının ay yıldızı çizilerek ikonaya kutsallık atfedilmiştir. Yine Meryem Ana'nın sol tarafına çizilen Khi-Rho işaretli Güneş ile İsa Peygamber'e tanrısallık katılmıştır. Hem Meryem Ana'nın hem de İsa Peygamber'in başlarının etrafındaki halelerin çevresine on iki adet Konstantinopolis bayrağı yıldızı konularak on iki havariden söz edilmiştir. Böylece bir ibadet ikonası olan hodegetria ikonasına mucizevi güç kazandırmıştır.

Greimas'ın izleksel düzeyi ve Panofsky'nin ikonolojik yorum metoduna göre resmi değerlendirdiğimizde, resimde Ortodoks Hristiyanlığı'nın ibadet ikonası vasıflarının hemen hemen hepsini görmekteyiz. Hodegetria ikonalarında İsa

Peygamber Meryem Ana'nın sağ tarafında kucağında resmedilirken, Eren Eyüboğlu İsa Peygamberi sol tarafta resmetmiştir. Sağ tarafta resmedilen İsa Peygamber pankrator özellikleri taşımaktadır. Eren Eyüboğlu kompozisyonun sol tarafında resmederek, İsa Peygamber'i Tanrı'ya ait olan bu sıfatın dışında göstermek istemiştir. Aynı zamanda imparatorluğun kilise üzerindeki tahakkümünü anlatmıştır. İsa Peygamberin bulunduğu tarafta Khi-Rho amblemlili Güneş çizerek, İsa Peygamber'i Hristiyanlık öncesi kullanılan bir imge ile sembolize etmiştir. Hristiyanlık öncesi imgelerle imparatorluğun devamlılığını ve dönüşümünü anlatmıştır. Ayrıca Meryem Ana'yı imparatoriçe kıyafetleri içinde göstererek, imparatorluğun din üzerindeki etkisini pekiştirerek belirtmek istemiştir. Konstantinopolis bayrağı amblemine yeşil bir fon kullanarak Bizans'ın Osmanlı İmparatorluğu'na dönüşümünü ifade etmiştir (Görsel 3.33. (c)). İslami bir renk olan yeşili kullanarak, Hristiyan değerlerin İstanbul'daki varlığına vurgu yapmıştır. Paganizmden gelen Konstantinopolis bayrağındaki ay ve yıldız hem Hristiyanlık hem de İslam ibadethanelerinin sembolü olduğundan, ikonanın kutsallığının göstergesi olarak kullanılmıştır. İçinde Khi-Rho bulunan Güneş ile İsa Peygamber'in kutsallığını da paganizm geleneği ile anlatmıştır. Böylece gökteki üç ışığı kutsallığın göstergesi olarak kompozisyonunda kullanan Eren Eyüboğlu, İsa Peygamber'in on iki havarisini de on iki yıldız olarak resmetmiştir. Böylece Eren Eyüboğlu "İkon" adlı resminde ikonografinin hem pagan hem bizans hem de modern anlamdaki kaynaklarını kompozisyonunda birleştirerek aktarmıştır. Hem Meryem Ana hem de İsa Peygamber'in tenleri koyu renkte gösterilerek Doğu Hristiyanlığı ve Bizans ilişkisine dikkat çekilmiş, ikonografinin merkezi coğrafyasına vurgu yapılmıştır.



Görsel 3.33. (a) Bizans Konstantinopolis Bayrağı. (b) Artemis ve Bizans Bayrağı yüzü Bizans parası. (c) 1844 öncesi Osmanlı Bayrağı

(<https://www.insanokur.org/bizans-imparatorlugunun-istanbul-bayragi/> (Erişim: 12.07.2020))

3.3.1.4. Eren Eyüboğlu'nun “Aziz Gabriel” resminde ikonografik etkiler



Görsel 3.34. Eren Eyüboğlu, “Aziz Gabriel”, 70x100 cm, Tuval üzerine yağlıboya, Eyüboğlu Aile Koleksiyonu, İstanbul
(Şener, 2004, s.25)

Greimas’ın betisel düzeyi ve Panofsky’nin ön ikonografik metodu ile Eren Eyüboğlu’nun “Aziz Gabriel” resmini (Görsel 3.34) incelediğimizde, Bizantin bir kıyafet içinde elinde mızrak olan, nur içinden gelen kanatlı bir Cebrail meleği görülmektedir. İkonografik olarak baktığımızda, Eren Eyüboğlu’nun bu eserde perspektif kaygısı gütmemediğini ve Cebrail’i cepheden iki boyutlu olarak resmettiği görülmektedir. Cebrail’in arka fonunda nurlar saçılrsa bile ışık ve gölge gibi plastik değerleri figürüne yansıtmamıştır. Nur dahil resmin genelinde pastel tonlar kullanarak ikonografik resmin tüm teknik özelliklerini kullanmıştır.

Greimas’ın anlatısal düzeyi ve Panofsky’nin ikonografik çözümleme metoduna göre incelediğimizde ise, Cebrail’in ibadet ikonalarına uygun bir şekilde kompozisyon edildiği görülmektedir. Arka fonda görülen nur ışığı ve başındaki hale ile nurani özelliği ve kutsallığı belirgin bir şekilde ifade edilmektedir. Sağ elinde bulunan kırmızı mızrak veya asa ile de tanrısal gücü vurgulanmıştır. Sırtındaki kanatları ise ruhani varlığını ifade etmektedir. Bizantin kıyafetleri ile onun insani özelliği resmedilmiştir. Cebrail’in ten rengi belirsiz olup, açık ve koyu renklendirmeler ile uhrevi bir varlık olduğu vurgulanmıştır. Eren Eyüboğlu bu resminde Cebrail’i cinsiyetsiz göstermiştir. Kadın mı erkek mi olduğu belirgin değildir. Saçları uzun ve bukleli olup, rengi sarı mı, kumral mı, siyah mı tam olarak anlaşılamamaktadır.

Saçlarının arasında bir taç bulunmaktadır. Başındaki hale ile arka fondaki nur tam olarak birbirinden ayırt edilememektedir.

Greimas'ın izleksel düzeyi ve Panofsky'nin ikonolojik yorum metoduna göre resmi incelediğimizde ise, Eren Eyüboğlu insani bir suret ile peygamberlere görünen ve onlara vahiy getiren Cebrail'i ibadet ikonası olarak resmetmiştir. Böylece onun hem uhrevi hem de dünyevi gücünü mucizevi varlığı ile bütünleştirmiştir. Tanrı ile insanlar arasında elçilik yapan melek Cebrail, zaman zaman insan suretinde sıradan insanlara da görünebildiğinden kendiliğinden mucizevi ikona işlevi görebilmektedir. Cebrail bütün kötülükleri yok eden ve insanlara yardım eden bir melek olduğundan, insanlar en çok ona ihtiyaç duymaktadır. Ayrıca insanlarla beraber kötülöklere karşı savaşlara katılmaktadır. Peygamberlere ilk vahiyi getirmesinin dışında onların mucizevi işlerinde de hep Cebrail görünmektedir. Musa Peygamber'in Mısırlı büyücülerle olan mücadelesinde, İsa Peygamber'in mucizelerinde ve Muhammed Peygamber'in Bedir savaşında onlara yardım ederek hep mucizevi bir rol üstlenmiştir. Üç kutsal dinin de ortak meleğİ olan Cebrail, yine üç kutsal dinin ortak kutsal kenti olan Kudüs ismine atfen Ruhulkudüs olarak da adlandırılmaktadır. Böylece Eren Eyüboğlu üç kutsal dini tek figürde bir araya getirmiştir. Arşın hakimi olan Cebrail bu nedenle kanatlı olarak resmedilmektedir. Eren Eyüboğlu Cebrail'i nurdan doğan insan suretinde resmederken kıyafetlerini zümrüt, yakut ve inci gibi çeşitli değerli taşlarla süslemiştir. Adeta küllerinden doğan Zümrüd'ü Anka kuşuna benzetmiştir.



Görsel 3.35. Anonim Bizans İkonası, “Başmelek Mikail”, Tempera, 14.yy, Atina Müzesi, Atina, Yunanistan
(Yılmaz, 2016, s.149)

Eren Eyüboğlu'nun “Aziz Gabriel” resminde Cebrail melek resmedilmiştir. Yukarıdaki Anonim Bizans ikonasında (Görsel 3.35) ise Başmelek Mikail resmedilmiştir. İki resim arasında figüratif benzerlik görülmektedir. Her iki meleğin de sırtından bir çift kanat çıkmaktadır. Yine her iki ressam da arka fonda nur rengi olan sarıyı kullanarak cennetten gelen melek temasını işlemiştir. Her iki resimde görülen meleklerin sağ elinde mızrak veya asa bulunmaktadır. Başmelek Mikail'in sol elinde küre bulunurken, Eren Eyüboğlu'nun Aziz Gabriel resminde ise Cebrail'in sol eli kompozisyona dahil edilmemiştir. Her iki meleğinde başının etrafında hale ve saçlarında taç bulunmaktadır. Her iki resim de ibadet ikonası olarak kompozisyonda resmedilmiştir.



Görsel 3.36. Anonim Bizans ikonası, “Başmelek Gabriel”, 113x62 cm, Fresk, 19.yy, Aya Nikola Rum Kilisesi, Yeniköy, İstanbul
(Ateş, 2018, s.59)

İstanbul'daki Aya Nikola Rum Kilisesi duvarlarında Başmelek Cebrail'e ait bir fresk (Görsel 3.36) bulunmaktadır. Bu freskte tama yakın bir Cebrail figürü görülmektedir. Eren Eyüboğlu'nun resminde Cebrail'in sağ elinde mızrak veya asa görülürken, bu freskte tüyden bir kalem bulunmaktadır. Tıpkı Mikail gibi Cebrail de sol elinde küre tutmaktadır. Yalnız Cebrail'in sol elinde ayrıca yazılı bir metin resmedilmiştir. Eren Eyüboğlu ise Aziz Gabriel resminde Cebrail'in sol elini kompozisyona almadığı için bu ayrıntılar görülmemektedir. Her iki Cebrail figürünün

de sırtından kanatları çıkmaktadır. Aya Nikola Rum Kilisesi'nde bulunan freskte Cebrail'in başının etrafındaki hale nur olarak tasvir edilirken, kompozisyonun arka fonunda siyah renk ile karanlık teması işlenmiştir. Böylece Cebrail'in karanlıktan gelen nur olduğu ifade edilmiştir. Eren Eyüboğlu ise Cebrail'i direk nur içinden gelmiş gibi kompozisyonuna aktarmıştır. Her iki resim de ikonografik teknik ve temaya uygun olarak ibadet ikonası olarak resmedilmiştir.

3.4. Eren Eyüboğlu'nun Resimlerinde Didaktik ve Tanımlayıcı İkonalar

3.4.1. Eren Eyüboğlu'nun "Aziz" resminde ikonografik etkiler



Görsel 3.37. Eren Eyüboğlu, "Aziz", 19x13 cm, Kağıt üzerine yağlıboya, 1929, Eyüboğlu Aile Koleksiyonu, İstanbul
(Şerifoğlu, Yakut ve Uçar, 2011, s.62)

Greimas'ın betisel düzeyi ve Panofsky'nin ön ikonografik metoduna göre resmi (Görsel 3.37) incelediğimizde, Eren Eyüboğlu beyaz kıyafetler içinde gözleri açık bir

şekilde ölen Bizans azizini ve arka fonda atlı savaşçıları kompozisyonuna aktarmıştır. Arka fonda ikisi beyazımsı, biri kıızıl, diğeri siyah dört atlı adam görölmektedir. Ana figürün sağında beyaz atlı bir adam ve ana figürün solunda ise siyah atlı bir adam resmetmiştir. Atlı adamların hiçbirinin ayakları görönmemektedir. Atlı adamların geri planında bir bahçe çiti görölmektedir. Gökyüzü ise maviyi saran beyaz görünümdede resmedilmiştir. Azizi çevreleyen arka fon gri tonlarda resmedilirken, atlıları çevreleyen zeminde yeşilin tonları kullanılmıştır. Aziz beyaz elbiseler içinde yavruağzı renginde puantiyeli yastığı olan yatağında görölmektedir. Başında Bizans prens başlığı bulunmaktadır. Aziz'in elbisesinin cebinde turuncu bir mendil görölmektedir. Eren Eyüboğlu ikonografinin temel özelliğı olan mat ve soğuk renkler kullanmıştır. Figürler iki boyutlu ve ayrıntıdan kaçınılarak çizilmiştir. İnsan figürlerine bacak kısmı çizilmeyerek zemin ile ilişkileri koparılmıştır. Kompozisyonda hem zemin hem de gökyüzü ile ilişki atlar ile sağlanmıştır. Böylece kompozisyonda zaman ve mekan algısı tamamen ortadan kaldırılmıştır. İkona resimlerinde olduğı gibi ışık ve gölge gibi plastik değeri bu resminde de kullanmamıştır.

Greimas'ın anlatısal düzeyi ve Panofsky'nin ikonografik çözümleme metoduna göre resmi incelediğimizde, Eren Eyüboğlu ikonografik bir kompozisyon içinde Bizanslı bir azizi betimlemiştir. Bizanslı aziz kompozisyonun merkezinde yer alırken, arka ve yan fonlarda atlı savaşçılar ile hayatından bir kesit aktarılmıştır. Bizanslı azizin başındaki şapkadan bir prens veya kral olduğı anlaşılmaktadır. Giydiğı beyaz elbise ise onun temizliğini ve kutsallığını ifade etmektedir. Bizanslı aziz ölüm döşeginde ve hatta gözleri açık bir şekilde ölmüş gibi görölmektedir. Gözleri boşluğa bakmaktadır. Ölmüş ve dirilmiş gibidir. Arka ve yan fonlarda ise atlılar bacakları olmadan resmedilmiştir. Atlı adamlar da ölmüş ve dirilmiş gibi çizilmiştir. Arka fondaki dört atlı birbirini takip etmektedir. Mahşerin dört atlısı gibi görönmektedir. Resimde azizin sol tarafında siyah at üzerinde, kiremit rengi kıyafet giymiş, beyaz Osmanlı sarığı takmış ve bacakları olmayan bir adam çizilmiştir. Aziz'in sağ tarafında ise benekli beyaz atın üzerinde, yarım profilden, batılı modern bir atlı, yavruağzı renginde kıyafeti ile görölmektedir.

Greimas'ın izleksel düzeyi ve Panofsky'nin ikonolojik yorum metodu ile resmi değeriendirdiğimizde, Eren Eyüboğlu aziz ve etrafında oluşturduğı kompozisyon ile figürlerinde hem ölümlü dünyayı hem de ölümsüzlüğü bir arada yansıtarak ikonografinin maddi dünyasını ve ruhani alemini anlatmıştır. Bacakları olmayan

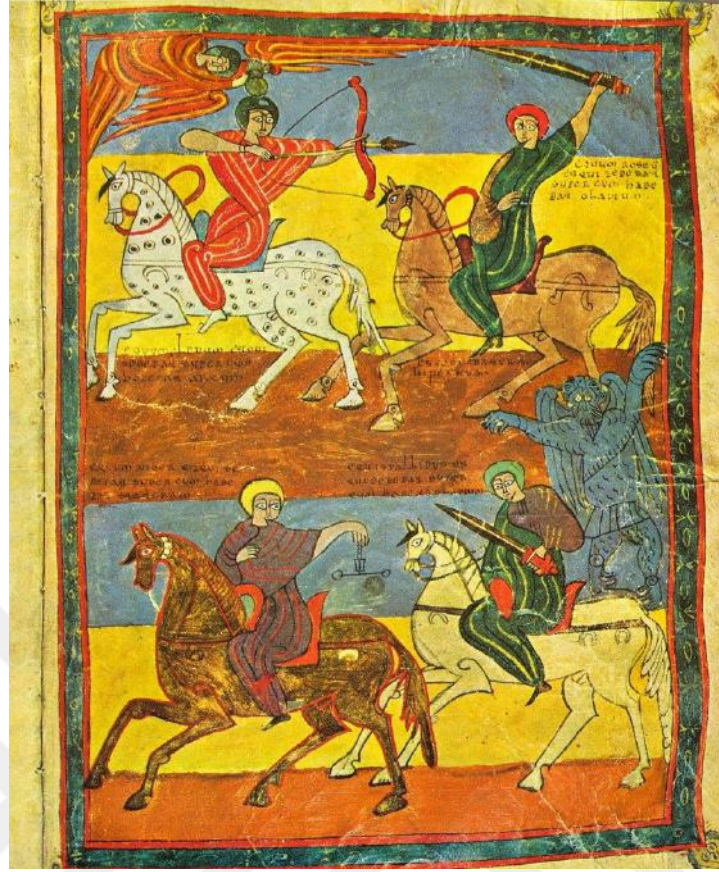
insanlar ile ayakları yere basmayan, maddi dünya ile ilişkisi olmayan figürler oluşturmuştur. Aynı zamanda bu figürleri atlar üzerinde göstererek maddi dünyanın zeminine oturtmaktadır. Böylece ölüm ve yaşamı birbirinin içinde göstermiştir. Aziz figüründe de ölüm döşeğinde uzanan, belki de gözleri açık ölmüş veya boşluğa bakan öteki dünyaya ait bir figür çizmiştir. Azizi ikonografiye uygun cepheden portre olarak resmederken, bacaklarını resmin çerçevesine almamıştır. Böylece atlı adamlar ile benzer bir figürasyon kullanmıştır. Azizin giysilerini ve başlığını çizerek ve gözlerini açık resmederek maddi dünya ile ilişkisini koparmamıştır. Azizin kendi figürasyonunda da hem ölümlü dünyayı hem de ölümsüzlüğü anlatmıştır. Böylece ikonografinin temel özelliği olan zaman ve mekandan soyutlamayı başarmıştır. Figürler canlı mı cansız mı belli olmazken hem ölü hem de ölümlü olarak resmedilmiştir. Soğuk ve mat renkler kullanılarak figürlerin bu etkisi güçlendirilmiştir. Işık ve gölge gibi maddi hayata ait plastik değerler yok sayılarak figürlerin etki gücü pekiştirilmiştir. Azizin cepheden resmedilmesiyle “yüzleşme” sağlanmıştır. Eren Eyüboğlu “The Saint” yani “Aziz” isimli bu resminde kompozisyona Osmanlı atlısını koyarak, azizin Bizanslı olduğunu vurgulamıştır. Eren Eyüboğlu Romanya’da büyüdüğünden Doğu Hristiyanlığı ve Bizans tarihine aşina bir sanatçı olmuştur. Paris yıllarında Andre Lhote’nin atölyesinde Türk öğrenciler ile tanıştığı bilinmektedir. Azizi Bizanslı bir prens veya kral kıyafetinde resmettiği görülmektedir. Belki de Bizans tarihinde ilk ve tek aziz imparator olan 1.Justinianus’u resmetmiştir. Aziz Justinianus’un arka fonuna “Mahşer’in Dört Atlısı’nı” koymasından da onun dönemine gönderme yapmaktadır. Eski Ahit’te ve Hristiyanlıkta “Mahşer’in Dört Atlısı” ikonografik olarak kıyamet alameti olduğundan sıkça resmedilmektedir. Eren Eyüboğlu’nun resminde olduğu gibi dört atın biri siyah, biri kırmızı, biri beyaz ve biri de boz olarak resmedilmektedir. Beyaz atlı İsa Peygamberi ve onun temsil ettiği saflığı ve kutsallığı simgelemektedir. Kırmızı atlı savaşlarda dökülen kanları ve kötülüğü temsil etmektedir. Siyah atlı açlığı ve kıtlığı anlatmaktadır. Soluk yani boz atlı da salgın hastalıkları ve ölümü simgelemektedir (Kitabı Mukaddes Şirketi, 2012, s.485-486). İmparator 1. Justinianus döneminde önce Nika ayaklanması, peşinden Sasaniler’le savaşlar, en son da Batı Avrupa ve Slavlarla savaşların olması nedeniyle çok kan döküldüğü görülmektedir. Justinianus’un ilk dönemlerinde kıtlıkla mücadele edildiği ve Mısır’dan yiyecek yardımı geldiği bilinmektedir. Yine aynı dönemde veba salgınının baş gösterdiği ve bu salgının “Justinianus Vebası” olarak tarihe geçtiği

bilinmektedir. Hristiyanlık için çok mücadele eden ve öldükten sonra aziz olarak anılan Justinianus'un hayatı Eren Eyüboğlu'nun bu resminde anlatılmış olmalıdır. Siyah atlı figürün eline kızıl bayrak verilerek Justinianus'un din adına yaptığı "kızıl elma" fetihleri vurgulanmıştır. İstanbul'da Ayasofya'nın önünde at üzerindeki Justinianus'un elinde kızıl küreyi tutan heykelinin bulunduğu tarihsel olarak ifade edilmektedir. Yine Justinianus'un gördüğü bir rüyadan sonra Sergios ve Bakhos adındaki iki aziz için Küçük Ayasofya Kilisesi'ni yaptırdığı bilinmektedir. Justinianus'un kendisinin de Ayasofya Kilisesi'nde Meryem Ana blakherna mozaği içinde aziz olarak resmi bulunmaktadır (Kaya, 2013, s.17-40). Kompozisyonunda Justinianus'u aziz şeklinde resmeden Eren Eyüboğlu, ondan sonraki Konstantinopolis'in durumunu da resmetmek istemiştir. Justinianus öldükten kısa bir süre sonra İslam dininin yayılmaya başlaması ve nihayetinde Konstantinopolis'in Osmanlı'nın eline geçmesini Osmanlı sarığı giyen bir atlı ile anlatmıştır. Resmi yaptığı 1929 yılında İstanbul henüz yeni batılıların işgalinden kurtulduğundan, Eren Eyüboğlu kompozisyonuna modern giyimli atlı bir batılıyı da eklemiş olmalıdır. Belki de Osmanlı'nın gidişini ve yeni batılı Türkiye'nin gelişini anlatmıştır. Tüm figürleri ölümlü resmederek belki de tarihin akışını anlatmak istemiştir. Hristiyan ikonografisinde azizler genellikle ölü olarak mezara uzanmış bir şekilde resmedilmektedir. Eren Eyüboğlu ise azizi ölüm yatağında gözleri açık bir şekilde göstererek tarihin akışına karşı azizin duruşunu göstermiştir. Bu resimde Eren Eyüboğlu aynı zamanda azizi cepheden resmederek onu ibadet ikonası olarak da kutsallaştırmıştır.



Görsel 3.38. *Anonim Rus ikonası, “Aziz Barbara”, Tempera, 15.yy, Kutsal Aziz Barbara Şapeli, Nizhny Novgorod, Rusya
(Turani, 2005, s.440)*

Hristiyan ikonografisinde azizler ibadet ikonası olarak cepheden resmedilmektedir. Bazı azizler ise önemli olayları ile anılarak didaktik ve tanımlayıcı ikona olarak resmedilmektedir. Eren Eyüboğlu “Aziz” resminde bu iki unsuru bir arada kullanmıştır. Yukarıdaki anonim Rus ikonasında (Görsel 3.38) Aziz Barbara cepheden ve yarım portre çizilerek ibadet ikonası olarak resmedilmiştir. Tıpkı Eren Eyüboğlu’nun resminde olduğu gibi yüz ifadesi boşluğa bakmakta ve ruhani bir alemi işaret etmektedir.



Görsel 3.39. Anonim, “Mahşer’in Dört Atlısı”, El yazması kitap, 980 dolayları, Katedral Kütüphanesi, Valladolid, İspanya
(Toman, 2019, s.445)

Valladolid Katedrali kütüphanesinde bulunan el yazması kitapta “Mahşer’in Dört Atlısı” resmedilmiştir (Görsel 3.39). Tıpkı Eren Eyüboğlu’nun resmindeki gibi dört atlı çizilmiştir. Atların biri siyah, biri beyaz, biri kırmızı ve biri de boz olarak resmedilmiştir. Eski kitaptaki renkler biraz solmuş olsa da Hristiyan ikonografisinde dört atın rengi bu şekilde tasvir edilmektedir. Eren Eyüboğlu kompozisyonunda azizi ön planda gösterirken, mahşerin dört atısını arka planda çizmiştir. Aziz’in gözlerinin açık olması ile belki de Mesih İsa Peygamber’i resmetmiştir. Anonim kitaptaki kompozisyonda İsa Peygamber görülmemektedir. Anonim kitapta onun yerine şeytan kompozisyona dahil edilmiştir. Eren Eyüboğlu ise kompozisyonuna bir Müslüman ve bir Batılı atlıyı dahil ederek belki de şeytanı anlatmak istemiştir. Ayrıca Eren Eyüboğlu’nun resminde figürlerin bacak kısımları görünmediğinden atlıların ruhani alemden geldiği anlatılmaktadır.

3.4.2. Eren Eyüboğlu'nun “İki Köylü Kız Şeytanlı” resminde ikonografik etkiler



Görsel 3.40. Eren Eyüboğlu, “İki Köylü Kız Şeytanlı”, 124x134 cm, Tuval üzerine akrilik, 1983, Eyüboğlu Aile Koleksiyonu, İstanbul (Şerifoğlu, Yakut ve Uçar, 2011, s.348)

Eren Eyüboğlu'nun “İki Köylü Kızı Şeytanlı” isimli resmini (Görsel 3.40) Greimas'ın betisel düzeyi ve Panofsky'nin ön ikonografik metoduna göre incelediğimizde, kompozisyonun ortasında iki köylü kızı ve sol tarafta Yunan mitolojisinin bir figürü olan Kentaur ile siyah bir köpek görülmektedir. Köylü kızlarından biri cepheden resmedilirken diğeri profilden resmedilmiştir. Cepheden görünen köylü kızının yeşilimsi siyahımsı tonlarda kürk benzeri bir kıyafet giydiği görülmektedir. Kürkün içinde motifleri seçilemeyen şık bir elbise giydiği görülmektedir. Sol elinde ise beyaz tespih bulunmaktadır. Yüzü cepheden görülürken, ağzı çizilmemiş ve genç kız başlığı takmıştır. Soldaki profilden görünen köylü kızında ise mor kadifemsi bir bluz ve altında yeşil bir etek bulunmaktadır. Belinde yeşil kadifemsi bir kuşak ve kırmızı bir peştemal vardır. Sırtında ise örme kumaştan bir sepet taşımaktadır. Saçları sarı, örgülü ve örtüsüzdür. Resmin sol üst köşesinde elinde ok tutan bedeni at gövdesi insan olan bir “At Adam” ve yanında siyah bir av köpeği bulunmaktadır. Eren Eyüboğlu bu kompozisyonun arka fonunda sarımsı altın rengi

kullanarak ikonografik bir renk tercih etmiştir. Eren Eyüboğlu bu resminde ikonografiye uygun bir şekilde zaman ve mekan olgusunu yok sayarak bir kompozisyon oluşturmuştur. Perspektiften uzak durmuş, ışık ve gölge gibi plastik değerlere resminde yer vermemiştir. Figürlerde ayrıntılardan kaçınmış, renklerde ise kutsallığı yakalamaya çalışmıştır. Böylece ikonografik bir resmin hem tema hem de teknik tüm özelliklerini kompozisyonuna aktarmıştır.

Greimas'ın anlatısal düzeyi ve Panofsky'nin ikonografik çözümleme metoduna göre, Eren Eyüboğlu “İki Köylü Kadın Şeytanlı” resmine dahil ettiği her iki kadının da başının etrafına hale çizerek ikonografik bir kompozisyon oluşturmuştur. Sağdaki kadın cepheden portre edilerek ikon haline getirilmiştir. Soldaki kadın ise profilden iki boyutlu olarak ikonografiye uygun resmedilmiştir. Arka fonda sarı altın rengi kullanarak ikonografik olarak iki köylü kadın figürünü de kutsallaştırmıştır. Kompozisyonun sol üst köşesinde ise Yunan mitolojisinden alınan figür aracılığıyla şeytan resmedilerek ikonografik bir tema betimlenmiştir. İki köylü kadın kompozisyonun merkezinde bulunurken, şeytan ise sağ üst köşeye konumlandırılmıştır. Figürlerinde dünyeviliği ve uhreviliği bir arada resmetmiştir. Böylece insanın dünyevi ve uhrevi olduğunu vurgulamıştır. Şeytan ise hem dünyevi hem de uhrevi hayatın bir sembolü olarak kompozisyonunda yer bulmuştur.

Greimas'ın izleksel düzeyi ve Panofsky'nin ikonolojik yorum metoduna göre Eren Eyüboğlu'nun “İki Köylü Kadın Şeytanlı” isimli resmini incelediğimizde, başlarındaki haleyle azize olarak resmedilen köylü kadınları arka fonda bulunan Kentaur ve siyah av köpeği ile aynı kompozisyon içinde gösterilmiştir. Eren Eyüboğlu ikonografik resimlerinde mitolojiyi de kullanmıştır. Resmin adından da anlaşılacağı gibi arka fonda kompozisyona dahil edilen figürler ikonografik bir imge olan şeytanı tanımlamaktadır. Kentaurlar Yunan mitolojisinde yarı insan ve yarı at olarak bilinen yaratıklara denmektedir. Bunlar da tıpkı köylüler gibi kırlarda yaşamaktadır. Yunan mitolojisinde Kentaurlar çabuk sarhoş olan, şehvet düşkünü ve barbar yaratıklar olarak bilinmektedir (Graves, 1955, s.490). Böyle şeytani özellikleri bulunmaktadır. Kentaur'un yanında bulunan av köpeği siyah olarak resmedilerek vahşileştirilmiştir. Siyah köpek mitolojide ölümü ve ölümlerin dünyasını anlatmaktadır. Kentaur'un elindeki ok ve yay ise yarayı ve çileyi anlatmaktadır. Kentaur figürü Hristiyan sanatında ise insanın hayvansı yönünün sembolü olarak kullanılmıştır. Eren Eyüboğlu kompozisyonuna kentauru ekleyerek insanın hayvansı yönünü şeytan olarak

betimlemiştir. Köylü kadınları da başındaki halelerle ikonografik üslupta azize veya melek olarak resmederek insanın iyilik yönünü betimlemiştir. Böylece iyi ve kötüyü aynı kompozisyonda bir araya getirerek dinin kaynağının insanda olduğunu anlatmak istemiştir. Kır hayatının yabanıllığı içinde yaşayan köylü kadınları melek olarak resmetmiştir. Köylü kadınlardan profilden görünen kadının belinde kuşağına bağlı bir sepet görülürken, karnında da bir bebek olduğu seçilebilmektedir. Böylece emekçi bir köylü kadınının yaşantısını başındaki hale ile kutsallaştırmıştır. Cepheden görünen bekar olduğu anlaşılan köylü kadını ise güzel kıyafetler içinde göstererek, elindeki tespih ile kutsallaştırılmıştır. Kadının iki hali olarak görebileceğimiz kompozisyonda bekarlık ve evlilik kutsallaştırılmıştır. Gebe olmayan kadın elinde tespih ve cepheden resmedilerek umut taşımaktadır. Gebe kadın ise başı öne eğik ve profilden resmedilerek yüzündeki çile veya ayıp gizlenmiştir. Yunan mitolojisinde kentaur olan Kheiron adında bir karakter bulunmaktadır. Kheiron zaman tanrısı Kronos ve su perisi Philyra'nın çocuklarıdır. Yarı at yarı insan olduğu için annesi tarafından terk edilmiştir. Daha sonra Apollo tarafından büyütülerek şifa tanrısı olmuştur. Bir gün Herkül tarafından okla bacağından vurulmaktadır. Kheiron bir ölümsüz olduğundan bacağına oluşan o yara ile yaşamak zorunda kalmıştır. Şifa tanrısı olan Kheiron kendi derdine deva ararken birçok derde deva bulmaktadır. Prometheus'un derdini kabul edip ölümlü olduktan sonra Zeus tarafından gökyüzünde Sagittarius takım yıldızı yapılmaktadır (Erhat, 2008, s.170). Eren Eyüboğlu kompozisyonunda arka fonu sarı çizerek samanyolunu ve onun içine sagittarius takım yıldızını koymuştur. Böylece gökyüzünü samanyolu olarak resmetmiş ve gökyüzünün dünyevi olmadığını belirtmiştir. Gökyüzünü kutsallaştırmıştır. Köylü kadınlarının çilesini Kheiron'un çilesi ile betimleyerek, başlarındaki hale ile onları Kheiron gibi yıldızla dönüştürerek kutsallaştırmıştır. Şifanın dünyevi değil uhrevi olduğunu belirtmiştir. Çilenin ise uhrevi değil dünyevi olduğunu anlatmıştır. Bu nedenle çile çeken köylü kadın profilden resmedilirken, onun şifası olan köylü kadın ise cepheden resmedilerek ikonografik mesaj verilmiştir.



Görsel 3.41. Beate Fra Angelico, “Meryem’in Elizabet’i Ziyareti”, 1387-1455, Diocesano Müzesi, Cortana, Toskano, İtalya
(Cömert, 2006, s.147)

Fra Angelico’nun “Meryem’in Elizabet’i Ziyareti” isimli resminde (Görsel 3.41) tıpkı Eren Eyüboğlu’nun resmindeki gibi iki köylü kadının karşılaşması anlatılmaktadır. Her iki kompozisyonda da kadınların başları hale ile çevrilidir. Fra Angelico Eren Eyüboğlu’ndan farklı olarak her iki kadını da profilden resmetmiştir. Her iki kompozisyonda da kadınlardan biri başı açık diğeri ise başı kapalı olarak görülmektedir. Yani biri evli diğeri ise bekar olarak resmedilmiştir. Belki de Eren Eyüboğlu da Meryem ve Elizabet’i köylü kadınlar olarak çizmiştir. Meryem Ana’nın İsa Peygamber’e gebe olmasını ve babası bilinmeyen çocuğunun ayıbını anlatmıştır. Eren Eyüboğlu “İki Köylü Kadın Şeytanlı” resminde böylece ikonografik bir temayı ikonografik teknik ile Anadolu kültürü içinde anlatmak istemiştir.



Görsel 3.42. Anonim Hollandalı Sanatçılar, ‘Kentaur’, 10x10 cm, Bakır işleme, 1160-70, Louvre Müzesi, Paris, Fransa
(Toman, 2013, s.373)

Eren Eyüboğlu ‘İki Köylü Kadın Şeytanlı’ resminde Yunan mitolojisinden Kentaur figürünü şeytan olarak kompozisyonuna dahil etmiştir. Anonim Hollandalı sanatçıların 1160-1170 yıllarında yaptığı bakır işleme resimde (Görsel 3.42) de benzer figür görülmektedir. Hem Kentaur’un bedeninin yeşil renkte çizilmesi hem de ok atan bir Kentaur tasvir edilmesi açısından benzerlik görülmektedir. Ayrıca her iki resimde de Kentaur’a eşlik eden siyah köpek figürü de bu benzerliğin bir başka noktasını oluşturmaktadır. Kentaur resmi Paris’te Louvre müzesinde bulunmaktadır. Eren Eyüboğlu’nun da Paris’te bulunduğu bilinmektedir. Eren Eyüboğlu bu resminde Yunan mitolojisinin bir figürü olan Kentaur’u çizerek ikonografinin temasına mitolojik bir kaynak katmıştır. Böylece resminde hem Anadolu hem Yunan hem de ikonografiyi bir araya getirmeyi başarmıştır.

3.5. Eren Eyüboğlu'nun Resimlerinde Eski Ahit İkonaları

3.5.1. Eren Eyüboğlu'nun “Nü’ler” resminde ikonografik etkiler



Görsel 3.43. Eren Eyüboğlu, “Nü’ler”, 62x79 cm, Kağıt üzerine guaj boya, 1929, Eyüboğlu Aile Koleksiyonu

(Çevik, 2019, s.862)

Erwin Panofsky'nin ikonolojik metoduna ve Algirdas Julien Greimas'ın göstergebilim yöntemine göre Eren Eyüboğlu'nun "Nü'ler" resmini incelediğimizde ikonografik temaların olduğu ve ikonografik tekniğin kullanıldığı görülmektedir. Öncelikle Greimas'ın betisel düzeyi ve Panofsky'nin ön ikonografik metodu ile değerlendirdiğimizde eserin ortasında altıgen mavi bir masanın bulunduğu ve bu masa etrafında haç şeklinde dört kadrana ayrılan toplamda beş farklı kompozisyonun olduğu görülmektedir. Resim ikonik bir figürü aktarmak için, onu tanımlayan sembolik öğeleri yansıtmaya gücüne sahip görünmektedir. Resimde ikonik figürün iletişimsel dili renkten, biçimden ve çizgiden oluşmaktadır (Çevik, 2019, s.855-856). Her bir kompozisyonun zemininde farklı pastel renklerin hakim olduğu görülmektedir. Eren Eyüboğlu bu resimde guaj boya tekniği ile pastel tonlarda renkler ve lekeler kullanmıştır. Figürlerde ekspresyonist ve fovist anlatımlar görülmektedir. Resmin üst kadranda solda bulutların arkasında sarımsı bir tonda Güneş olduğunu düşündüren bir imge bulunmasına rağmen, plastik açıdan ışık ve gölge kullanılmamıştır. Bütün figürlerde perspektif kullanmadığı gibi, ayrıntılardan da uzak durmuştur. Figürler iki boyutlu olarak ele alınmış, klasik estetik kavramlardan uzak bir şekilde çizilmiş olup, kontürle belirginleştirilmiştir. Tüm kadrarlarda zeminler fovist renkler ile birbirinden ayrıştırılmıştır. Resmin bütününde ise figürler ve zemin arasında kontrast renkler kullanılmıştır. İkonografik resimlerdeki iki boyutlu figür çizimi ile anlatılan ruhani dünya imgesi, Eren Eyüboğlu'nun "Nü'ler" resminde de belirgin bir şekilde ifade edilmektedir. İkonografik resimlerde kullanılan pastel renkler de yine bu resimde aynı ruhani anlamı pekiştirmektedir. Ayrıca plastik açıdan bakıldığında, Eren Eyüboğlu'nun bu resimde, ışık ve gölgeyi kullanmaması da ikonografik teknik ile uyumlu görünmektedir. Eren Eyüboğlu'nun estetik kaygılardan uzak bir şekilde çizdiği figürlerinde ayrıntıya girmemesi de ikonografik özellikleri kullandığını göstermektedir. Ortadaki izometrik olmayan ve frontal görünen altıgen mavi masanın üzerinde elma ve ayva olduğunu düşündüren iki adet meyve bulunmaktadır. Elma kırmızı renkte resmedilirken, ayva ise sarı tonda resmedilmiştir. Mavi masanın sol yan kadranda neft yeşili yapraklı ağacın altında Adem ve Havva'yı düşündüren iki ten rengi çıplak figürün ortasında Havva'ya dönük ve Havva'nın hacmi arkasında kalan üçüncü bir figür belli belirsiz görülmektedir. Aynı kadranda resmin en solunda kırmızımsı tonlarda başka bir ağaç görülmekte olup, yeşil yapraklı ağaca dolanan yılanın o ağaca doğru yöneldiği görülmektedir. Sağ yan kadranda ise yine neft yeşili

yaprakları olan bir ağacın gövdesinin etrafında el ele tutuşarak dans eden üç ten renkli çıplak kadın görülmektedir. Üst kadranda mor tonlarda görünen bir dağ yamacında birbirine sarılan, ikisi de ten renginde çıplak erkek ve kadın figürü görülmektedir. Bu iki figürün önünde ise çiçek demeti olduğunu düşündüren bir imge bulunmaktadır. Bu iki figürün sağında biri yarı çıplak, diğeri giyinik iki uçan kadın figürü görülmektedir. Üstteki uçan kadının üstünde eflatun bir bluz ve altında sarı puantiyeli yeşil bir pantolon bulunmaktadır. Alttaki yarı çıplak kadının üstünde siyah kollu gri bir bluz bulunmaktadır. Bu iki birbirine sarılı figürün solunda ise bulut olduğunu düşündüren gri, mavi ve beyaz tonların hakim olduğu lekenin arkasında, sarı tonlarında güneş olduğunu düşündüren imge görülmektedir. Alt kadranda biri yarı çıplak ten renginde, diğeri nar çiçeği renginde uzun bir elbise giymiş iki kadın figürün arasında lacivert gri tonlarında köpekgillerden olduğunu düşündüren vahşi bir hayvan görülmektedir. Kadınların solunda eflatun tepsi formundaki bir objenin üzerinde iki armut ve ne olduğunu tam anlayamadığımız, farklı renklerde meyve olduğunu düşündüren iki obje daha görülmektedir. Ayrıca, resmin geneline yayılmış farklı renklerde birçok kuş türü kompozisyonda göze çarpmaktadır.

Resim Greimas'ın anlatsal düzeyi ve Panofsky'nin ikonografik çözümleme metoduna göre incelendiğinde, Eren Eyüboğlu'nun kompozisyonu ve içindeki figürleri ekspresyonist üslup ile çizdiği, renkleri ise fovist üslupla kullandığı görülmektedir. Resmin orta kadranda altıgen mavi bir masa üzerinde elma ve ayva bulunmaktadır. Resmin solundaki kadranda, ağaca dolanan yılanın önünde duran Adem ve Havva'yı cennette göstermektedir. Sağdaki kadranda ise "Üç Güzeller" bir ağacın etrafında dans ederken görülmektedir. Alt kadranda kırdaki piknik yapan iki kadın bulunmaktadır. Üst kadranda ise "Chloris ve Flora'yı" andıran uçan figürler ve çiçek demeti ile kırdaki görülen bir çıplak çift resmedilmiştir. Resmin bütün kadranslarında hem kır temasını hem de cennet temasını yansıtan çok sayıda kuş figürleri çizilmiştir. Eren Eyüboğlu'nun "Nü'ler" resminde ikonografik bir konu olan "Adem ve Havva'nın Cennet'ten Kovuluşu" sahnesini çizmesi de ikonografinin sanatındaki etkilerini göstermektedir.

Eren Eyüboğlu'nun "Nü'ler" resmi Greimas'ın izleksel ve Panofsky'nin ikonolojik yorumu ile incelendiğinde ise sanatındaki ikonografik etkiler daha net bir şekilde anlaşılmaktadır. Eren Eyüboğlu'nun gençlik dönemi resimleri arasında bulunan Nü'ler ikonografik konuları tasvir etmektedir. Eren Eyüboğlu "Nü'ler"

isimli eserini 1929 yılında Andre Lhote'nin atölyesinde, onun öğrencisi olduğu dönemde yapmıştır. Kompozisyonun tam ortasında izometrik olmayan mavi renkte altıgen bir masa çizilmiş olup, bu masanın üzerinde kırmızı bir elma ve sarı bir ayva bulunmaktadır. Altıgen masa ile Tevrat'ın Tekvin Bölümü'nde anlatılan “Yaradılış” sahnesi sembolik olarak ifade edilmektedir (Graves ve Patai, 1964, s.49). Yaradılış öyküsünde cennetin yaradılışından söz edilmemektedir. Tanrı evreni yarattıktan sonra yedinci gün dinlenmiştir. Bu nedenle sekizinci gün de cenneti yarattığı düşünülmektedir. Aden'de yarattığı bahçeye Adem'i koymuştur. Eren Eyüboğlu evrenin yaradılışını altıgen mavi masa ile sembolleştirirken, cennetin yaradılışını da elma ile simgelemiş olup, her ikisinin yaradılışını resmin tam ortasında bir araya getirerek kompozisyonunda anlatmıştır. Masanın üzerine elma gibi sonbahar-kış meyvesi olan ayvayı da koyarak natürmort bir kompozisyon oluşturmuştur. Ayvayı elmanın alternatifi olarak resmettiği görülmektedir. Sonbahar-kış meyveleri ile doğanın ölümü resmedilmiştir. Natürmort yaparak belki de mortal yani ölümlü dünyadan söz etmek istemiştir. Masa frontal görünümde devrilmiş gibi durmaktadır. Masanın rengi de bu nedenle ölümün rengi mavi olarak resmedilmiştir. Resmi yaptığı 1929 yılında Paris'te Andre Lhote'nin yanında çalışmaktadır. Aynı atölyede farklı milletten insanlar da bulunduğundan kültürel farklılıklara tanıklık etmiştir. Belki de orada bulunan Türk bir arkadaşından “Ayvayı yemek” deyimini duyup, elmanın yanına ayvayı da koyarak, cennette işlenen ilk günahın vehametini bu ikinci meyve ile pekiştirmek istemiştir. Kompozisyonun soldaki kadranına bakıldığında, ikonografik bir sahne olan Eski Ahit'teki cennet temasının resmedildiği net olarak görülmektedir. Cennet öyküsünde iki ağaçtan bahsedilmektedir. Ağaçlardan biri “İyiye ve Kötüyü Bilme Ağacı” iken, diğeri de altın ve kıpkırmızı renkte olan “Yaşam Ağacı” olarak anlatılmaktadır (Graves ve Patai, 1964, s.109-110). Eren Eyüboğlu'nun resminde de kırmızımsı renkte görülen ağacın “Yaşam Ağacı”, yeşil yapraklı ağacın da “İyiye ve Kötüyü Bilme Ağacı” olduğu görülmektedir. Aynı kadranda Adem ve Havva'yı çıplak şekilde resmederken, ikisinin arasında sadece çıplak bacakları görünen üçüncü bir figür daha olduğu görülmektedir. Eski Ahit'te cennette Havva'dan önce başka bir kadının varlığından söz edilmektedir (Graves ve Patai, 1964, s.103). Kompozisyonda cennetten kovulan bu kadının Lilith olduğu anlaşılmaktadır. İslam dininde ise Havva'dan önce Şeytan'ın varlığından söz edilmektedir. Belki de sadece bacakları görünen bu figür ile Eren Eyüboğlu, ilk günahdaki şeytan rolüne değinmek istemiştir.

Ağacın dallarında ise yeşil bir yılan görülmektedir. Yılan mavi masaya elmayı bıraktıktan sonra Adem ve Havva'nın arkasından, onlara görünmeden, yeşil yapraklı iyiyi ve kötüyü bilme ağacının dalları arasından geçerek kırmızımsı yaşam ağacına doğru gizlice yönelmektedir. Böylece Adem ve Havva'nın iyiyi ve kötüyü bilme ağacından koparılan meyveyi görmediğini ve kendileri de elmayı koparmadığı için, işlenecek ilk günahın sorumluluğu yılanla kalmaktadır. Eren Eyüboğlu altıgen mavi masaya ayvayı da koyarak, belki de onların ayva yemek isterken yanlışlıkla elmayı yediğini anlatmak istemiştir. Resmin sağ kadranında yeşil yapraklı bir ağacın etrafında el ele tutuşarak dans eden üç çıplak kadın figürü bulunmaktadır. Mitolojide sıkça kullanılan “Üç Güzeller” öyküsünü anlatan bu kompozisyonda, Eren Eyüboğlu figürleri estetik kaygılardan uzak çizmiştir. “Üç Güzeller’in” dışında, bu kompozisyon Hesperidler'in bahçesinde bulunan Kharitler'e de benzemektedir. Yunan mitolojisinde Hera evlenirken Gaia tarafından kendisine hediye edilen ve adına Hesperidler'in bahçesi denilen bahçede altın elma ağacı bulunmakta olup, bu elmaları korumak için de yüz başlı canavar Ladon ağaca yılan gibi sarılmaktadır. Üç güzeller olarak bilinen üç Kharitler Aglaie, Euphrosyne ve Thalia olup Atlas'ın kızları olarak bilinmektedir. Herakles'in onbirinci işi olan bu bahçeden üç altın elmanın koparılması öyküsü anlatılmaktadır (Graves, 1955 s.675-676). Doğu mitolojisinde ise, İslam'dan önce Kabe'de bulunan üç put olan Lat, Menat ve Uzza üç güzeller öyküsünün başka bir versiyonu olarak görünmektedir (Bedir, 2011, s.295-349-533). Homeros'un İlyada destanında “Üç Güzeller” öyküsü ayrıntılı bir şekilde anlatılmaktadır. Tanrıça Thetis ve Peleus'un Olimpos'daki düğününe davet edilmeyen kötülük ve fesatlık tanrıçası Eris, hesperidlerin bahçesinden aldığı altın elmanın üzerine “en güzeline” yazarak düğünün ortasına atar. Zeus altın elmayı ve üç güzel tanrıçayı Hermes'le beraber İda dağına Paris'in yanına gönderir. Paris Hera, Athena ve Afrodite arasında tarihin ilk güzellik yarışmasını yapar ve altın elmayı Afrodite'ye yani Venüs'e verir (Servi, 2014, s. 133). Eren Eyüboğlu'nun resminde bir ağacın etrafında dans eden üç güzelden hangisinin mavi altıgen masadaki elmayı aldığı belirtilmemektedir. Hesperidler'in bahçesi içerdiği elma ağacı ve yılan imgeleriyle cennet öyküsünün prototipi olduğundan, Eren Eyüboğlu tarafından kompozisyona eklenmiş olabilir. Böylece bir kompozisyonda biri teolojik diğeri mitolojik olan iki farklı, ama benzer cenneti anlatmıştır. Eren Eyüboğlu'nun resminin üst kadranında bulunan kompozisyonda, bir çiçek demeti önünde kırdan uzanan bir çift ve onların sağında ise uçan iki kadın figür

görülmektedir. Kırdaki piknik havası verilmek istenmektedir. Piknik kelimesi Fransızca pique-nique etimolojisinden gelmekte olup, kırdaki yenilen hafif yemek demektir. Ayrıca Fransızca’da piquer ise galamak demek olup, bu çağrışım resmin her yanına kuş figürlerinin çizilmesi ile aktarılmıştır (Meriç, 2012, s.2005). Kır denince akla gelen çiçekleri ise flört yapan bir çiftin önünde resmetmiştir. Bu çiftin yanında uçan iki kadın figür ise ilkbaharın simgesi Chloris ve Flora olarak belirmektedir. Chloris ilkbahar rüzgarı Zephyros tarafından kaçırıldıktan sonra onunla evlenerek Flora’ya dönüşmektedir. Chloris bu nedenle yarı çıplak çizilmiştir. Flora ise kelime anlamı olarak sarımsı yeşil demek olduğundan yeşil bir pantolon ile resmedilmiştir. Eren Eyüboğlu bu resimde, Latin şair Ovidius’un Metamorphoses isimli kitabından esinlenmiştir. Chloris’in Flora’ya dönüşmesini Lilith’in Havva’ya dönüşmesi ile özdeşleştirmektedir. Ayrıca ölümsüz dünyadan ölümlü dünyaya kovulan Havva’nın geçirdiği metamorfozu da anlatmaktadır. Chloris ve Flora aynı zamanda mitolojide bitkilerin ve çiçeklerin tanrıçası olarak bilinmekte olup, ilkbaharın gelişini müjdelemektedir (Erhat, 2008, s.114). Bahar ile dünyanın cennet bahçesine döndüğü belirtilmektedir. Eski Ahit’te kış meyvesi olan elma ile bir sonbahar cenneti tasvir edilirken, cennetten kovulduktan sonra dünyaya gelişini ilkbahar ile simgelenmiştir. Böylece Eren Eyüboğlu “Nü’ler” resminde hem teolojik cenneti hem mitolojik cenneti ve hem de dünyevi cenneti aynı kompozisyonda anlatmıştır. Resmin alt kısmında da yine piknik yaptığı anlaşılan biri nar çiçeği renginde elbise giymiş diğeri yarı çıplak iki kadın görülmektedir. Yanlarında bir tepsi üzerinde yine kış meyvesi olan armut bulunmaktadır. Bu sahne de yine kır ortamı içinde resmedilmiştir. Hem kuşlar hem de yabani bir hayvan çizilmiştir. Yabani hayvanın köpekgiller familyasından yabani bir köpek ya da çakal olduğu görülmektedir. Vahşi köpek kompozisyonda kötü ruh olarak olarak belirmektedir. Batı sanatında yeraltı tanrısı Hades, üç başlı Kerberos adlı köpekgillerden yarattığı ile resmedilmektedir. Kerberos, ölümlülere ait ruhları yeraltına götüren Libyalı ölüm tanrıçası Nephtys’in köpek başlı oğlu olan Anubis ile özdeşleştirilmektedir. Avrupa sanatında da lanetli ruhlar, havlayan bir köpek sürüsü tarafından cehenneme götürülmektedir (Graves, 2004, s.152). Nar çiçeği elbisesi içindeki kadın ellerini kendi bedenine sararak oturmaktadır. Kadının sol tarafında biri beyaz diğeri kırmızı olan iki kuş resmedilmiştir. Kuş resmi ikonografide İsa Peygamberin öldükten sonra ruhunun dünyaya geri gelişini simgelemektedir. Ayrıca, Batı sanatında kuş imgesi ruh göçünü de anlatmaktadır. Bu

sahne de çizilen iki kuş ile, cennetten dünyaya göç eden Adem ve Havva'nın İsa Peygamber gibi kuş görüntüsünde yeryüzüne indiği anlatılmış olabilir. Biri giyinik diğeri yarı çıplak olarak resmedilen iki kadın da Eren Eyüboğlu'nun kompozisyonundaki üç cennete sırtlarını dönmüşlerdir. Aralarında ise kötü ruh çağrışımı yapan grimsi vahşi bir köpek bulunmaktadır. Belki de Eren Eyüboğlu bu sahnede cehennem ve gerçek dünya ile cennetler arasındaki mesafeyi anlatmak istemiştir. İyiyi ve kötüyü göstermek istemiştir. Eren Eyüboğlu "Nü'ler" isimli bu resminde ikonografik bir temayı kutsal kitap Tevrat'a uygun olarak modern resim anlatımları ve tekniği ile birleştirerek aktarmıştır.



Görsel 3.44. Sandro Botticelli, "Primavera", 203x304 cm, Tempera, 1478, Uffizi Galerisi, Floransa, İtalya
(Farthing, 2010, s.158-159)

Rönesans ressamlarından Botticelli, Medici ailesi için yaptığı bu resimde ilkbahar kompozisyonu yapmıştır. İlkbaharı simgesel olarak çiçek ve meyve ağaçları olan kır ortamında betimlemektedir. Çiçek tanrıçası Flora'nın metamorfozisini de resmin sağında kompozisyona dahil etmiştir. Zephyros tarafından kaçırılan Chloris Flora'ya dönüşürken ağzından çiçekler çıkmaya başlamıştır. Chloris yarı çıplak çizilirken, Flora'nın üzerinde çiçek desenli bir elbise bulunmaktadır. İlkbahar'ın ve çiçeklerin eserdeki varlığını Flora'nın metamorfozisi sahnesi ile betimlemiştir. Kompozisyonun tam ortasında Venüs'ü "Ana Tanrıça" gibi resmetmiş olup, üstüne

de oğlu olan “Aşk Tanrısı” Eros’u koymuştur. Venüs gebe olarak resmedilmiş ve Eros ise ok atarken görülmektedir. İlkbahardaki cinsel canlanma ve üreme anlatılarak, insanın dünyaya gelişi vurgulanmaktadır. Venüs Meryem Ana’ya benzetilerek İsa Peygamber’in doğumuna atıf yapılmıştır (Graves, 1955, s.81). Venüs’ün hemen solunda dans eden “Üç Güzeller” ile de ilkbahar ve cennet ilişkisi kompozisyona aktarılmıştır. Resmin en solundaki “Tanrılar’ın Elçisi” Hermes ile de ölüm ve yaşam olgusu işlenmiştir. Hermes ölümler ve canlılar dünyasının her ikisinde de yaşayabildiğinden ölümsüzlüğü de simgelemektedir. Ölümsüzlük cennetin bir kavramı olarak kompozisyona eklendiğinden, Hermes’in sırtı doğum ve yaşama dönük, kılıcı da kınında çizilmiştir. Belki de Hermes ile Meryem Ana’ya müjdeyi veren Cebrail anlatılmak istenmiştir (Graves, 1955, s.76). Rönesans döneminde yapılan bu resim, Eren Eyüboğlu’nu da etkilemiş görülmektedir. Nüler eserinin üst kadranında Chloris ve Flora’yı kompozisyonuna ekleyerek, çiçeklerin ve bitkilerin cennet tasvirindeki varlığını, Botticelli’nin Chloris Flora metamorfozisi ile açıklamıştır. Ayrıca aynı sahnede flört eden bir çifti de göstererek, flört etmenin de çiçeklerle ilgili olduğunu Flora ile simgeleştirdiğini belirtmektedir. Eren Eyüboğlu ayrıca Botticelli’nin resminde görülen “Üç Güzeller” sahnesini de benzer şekilde dans ederek kompozisyonuna aktarmıştır. Botticelli’nin “Üç Güzeller’i” transparan çizilmiş ve realist üslupla resmedilmişken, Eren Eyüboğlu’nun “Üç Güzeller’i” çıplak çizilmiş olup fovist ve ekspresyonist bir üslupla resmedilmiştir. Eren Eyüboğlu geleneksel ikonografik eserlerin yerine daha çok Rönesans’la başlayan çağdaş ikonografik resimler ve bunların mitolojik öykülerle ilişkilerinden etkilenmiştir.

Böylece mitolojik figürleri ve sahneleri ikonografik hale getirmiştir.



Görsel 3.45. Marc Chagall, “Cennet”, 198x288 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1961, Marc Chagall Ulusal Müzesi, Nice, Fransa
(<http://en.musees-nationaux-alpesmaritimes.fr/chagall/node/83>(Erişim: 15.08.2020))

Marc Chagall’ın yaptığı cennetteki Adem ve Havva resminde, Adem ve Havva figürleri estetik kaygılardan uzak çizilmiştir. Adem ve Havva cennette bir çok yaratık ile birlikte resmedilmiştir. Yine vahşi doğa yani kır ortamı cennet olarak resmedilmiştir. Eren Eyüboğlu gibi fovist ve ekspresyonist bir üslup kullanılmıştır. Yılan hemen yanı başlarında yaşam ağacına tırmanırken görülmektedir. Kompozisyonda çok sayıda kuş ve çıplak kadın görülmektedir. Eren Eyüboğlu’nun Nü’ler resminde de birçok kuş ve çıplak kadın görülmektedir. Çağdaş resim sanatında ikonografik konuları işlemesi bakımından Chagall’ın bu eserinde kullandığı imgeler, Eren Eyüboğlu’nun kompozisyonunda da varlığını göstermektedir.



Görsel 3.46. Marc Chagall, “Cennetten Kovulan Adem ve Havva”, 190.5x283.5 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1961, Marc Chagall Ulusal Müzesi, Nice, Fransa
(<http://en.musees-nationaux-alpesmaritimes.fr/chagall/node/91> (Erişim: 15.08.2020))

Marc Chagall cennetten kovulan Adem ve Havva isimli eserinde fovist ve ekspresyonist bir üslup kullanmıştır. Cebrail’in de kompozisyona eklendiği görülmektedir. Yine cenneti mekânsal olarak kompozisyonuna yansıtırken çiçekleri ve hayvanları kullanarak kır ortamı betimlemiştir. Eren Eyüboğlu da “Nü’ler” resminde aynı imgeleri kullanmıştır.



Görsel 3.47. Jan Brueghel, “Cennet’te İnsanın Düşüşü”, 74.3x114.7 cm, Pano üzerine yağlıboya, 1615, Mauritshuis Sanat Müzesi, Hague, Hollanda
(<https://www.mauritshuis.nl/en/explore/the-collection/artworks/the-garden-of-eden-with-the-fall-of-man-253/> (Erişim: 15.08.2020))

Rönesans dönemi ile başlayan çağdaş resim anlayışı, Jan Brueghel’in “Cennet’te İnsanın Düşüşü” isimli resminde de görülmektedir. Cennette evcil ve vahşi hayvanları aynı mekanda gösteren Brueghel, ikonografik cennet imgelerini de kullanmıştır. Hem yılan hem de yaşam ağacı kompozisyonunda görülmektedir. Adem kompozisyonda oturur pozisyonda ve durumdan bihaberken, Havva yılanın yönlendirmesiyle aldığı elmayı aniden ona doğru uzatmaktadır. Adem Havva’nın çıplaklığının farkına varmaktadır. Eren Eyüboğlu da tıpkı Brueghel gibi cenneti tasvir ederken kuşları ve çiçekleri kompozisyonunda kullanmıştır.



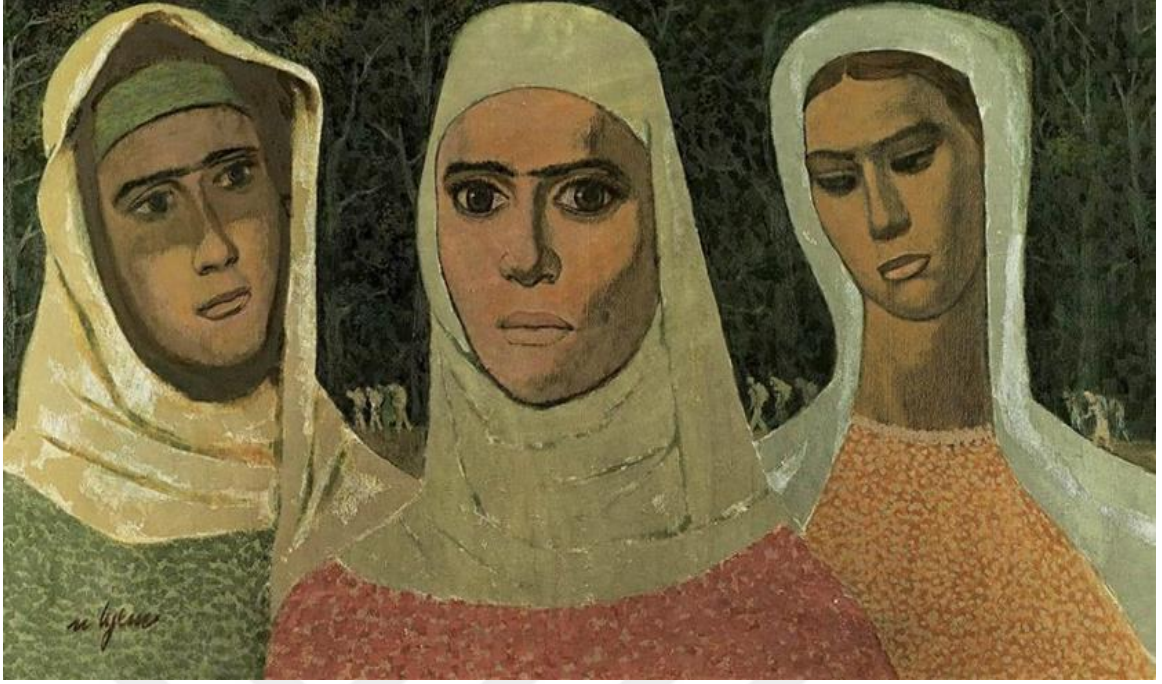
Görsel 3.48. *Raphaello Sanzio da Urbino, “Üç Güzeller”, 17x17 cm, Ahşap üzerine yağlıboya, 1501, Conde Müzesi, Chantilly, Fransa (Cotterell and Storm, 1999, s.47)*

Raphael’ın “Üç Güzeller” eserinde üçü de çıplak olan ve üçünün de elinde elma bulunan bir kompozisyon işlenmiştir. Antik öyküye ve üsluba sadık kalan Raphael üç güzellerden birinin sırtını dönük olarak resmetmiştir. Mitolojide hesperidlerin bahçesinde altın elmaları korumak ile görevli olan ve Venüs’ün hizmetçileri olarak bilinen “Üç Güzeller” Aglaia, Europhrosyne ve Thalia olarak isimlendirilmektedir. Üç güzeller; güzellik, gençlik ve parıltıyı simgelemektedirler (Cotterell, 2007, s.46-47).



Görsel 3.49. Eren Eyüboğlu, “Üç Güzeller”, 55x100 cm, Tuval üzerine yağlıboya, tahminen 1947
(Çevik, 2018, s.225)

Eren Eyüboğlu’nun “Üç Güzeller” eserinde üç güzel cepheden ve portre şeklinde çizilmiştir. İkonografik bir üslup kullanılmıştır. Figürler ayrıntıya girilmeden iki boyutlu olarak resmedilmiştir. Perspektif ve ışık kullanılmadığı gibi, zaman ve mekan algısı da hissedilmemektedir. Eren Eyüboğlu da üç güzeller resminde Anadolu kadınlarını başı açık bir şekilde çizerek çağdaş bir yorumlama yapmıştır. Üç güzelleri çıplak ve boydan gösterme yerine giyinik ve portre olarak resmetmiştir. Böylece ikonografik bir üslup kullanmışlardır.



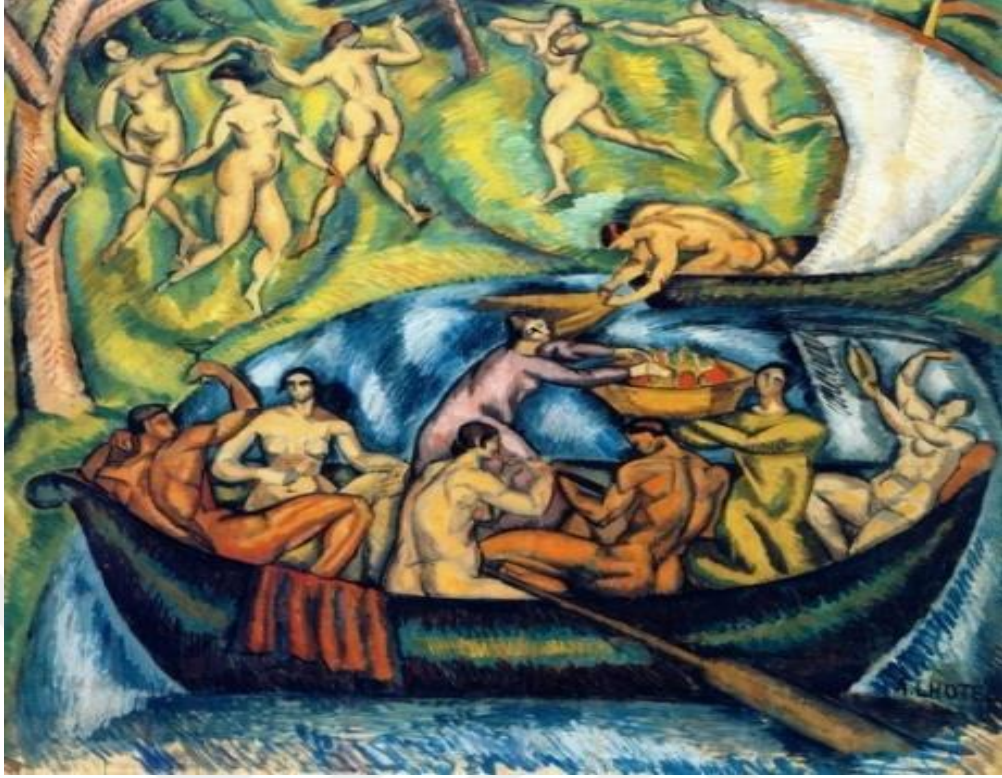
Görsel 3.50. Nuri İyem, “Üç Güzeller”, 65x120 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1915-2005
(<https://artam.com/muzayede/261-degerli-tablolar-ve-antikalar/nuri-iyem-1915-2005-uc-guzeller>
(Erişim: 20.08.2020))

Nuri İyem üç güzelleri Anadolu folkloruna uygun bir üslupta çizmiştir. Üç güzelin üçü de cepheden görülmektedir. Kompozisyonunda Anadolu kadınlarını başörtülü göstermiştir. Işık ve perspektif kullanmamıştır. Başörtüler azize örtülerine benzetilerek ikonografik yorum yapılmıştır.



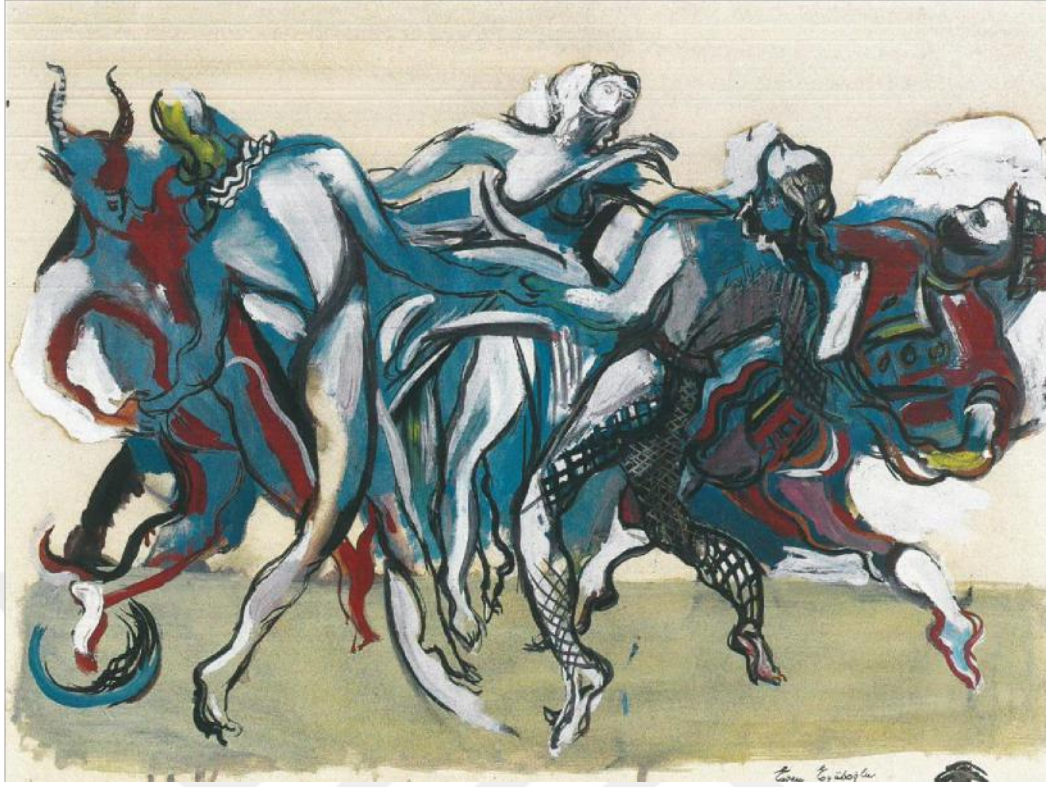
Görsel 3.51. *Henri Matisse, “Dans”, 260x391 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1910, Hermitaj Müzesi, St. Petersburg, Rusya*
(Farthing, 2010, s.372)

Matisse “Dans” isimli eserinde yeşil boş bir zeminde ve mavi boş bir gökyüzü altında dans eden beş çıplak kadını resmetmiştir. Figürleri çizerken estetik kaygı taşımamış, fovist ve ekspresyonist bir üslup kullanmıştır. Matisse çoğu yapıtında Fransa’nın güneyinde kumsalda çember oluşturarak dans eden balıkçılar ve köylülerin oynadığı dairesel dans hareketini kullanmıştır. 1905 yılı ekim ayında Andre Derain ve Maurice de Vlaminck ile Paris’te açtıkları resim sergisi sonrası üslupları Fransızca yırtıcı hayvanlar demek olan “Fauves” yani Fovist olarak bilinmektedir. Matisse de Eren Eyüboğlu gibi Julian Akademisi’nde resim eğitimi almıştır (Farthing, 2010, s.372-373). Hem Andre Lhote hem de Eren Eyüboğlu Matisse’ten etkilenmiş, onun bu dairesel fovist ve ekspresyonist üslubunu resimlerinde kullanmıştır. Eren Eyüboğlu “Nü’ler” resminde, “Üç Güzeller’in” bir ağaç etrafında yaptığı dansı çizerken aynı üslubu kullanmıştır.



Görsel 3.52. *Andre Lhote, ‘Eğlence Partisi’, 247.6x241.3 cm, Tuval üzerine serilmiş kağıt üzerine yağlıboya, 1910, Paris Modern Sanat Müzesi, Paris, Fransa*
(<https://www.parismuseescollections.paris.fr/fr/musee-d-art-moderne/oeuvres/la-partie-de-plaisir#infos-principales> (Erişim: 01.09.2020))

Eren Eyüboğlu’nun Paris’te hocası olan Andre Lhote’nin ‘Eğlence Partisi’ isimli eserinde solda üstte dans eden üç güzeller bulunmaktadır. Fovist ve ekspresyonist bir üslupla çizilen dairesel dans eden üç güzeller sahnesinde Matisse etkisi görülmektedir. Aynı etki Eren Eyüboğlu’nun Nü’ler resminde de görülmektedir.



Görsel 2.53. Eren Eyüboğlu, “Dans”, 49x63 cm, Kağıt üzerine guaj boya, 1949, Eyüboğlu Aile Koleksiyonu
(Şerifoğlu, Yakut ve Uçar, 2011, s. 225)

Eren Eyüboğlu da tıpkı hocası Lhote gibi Matisse’ten etkilenmiş ve “Dans” adında resimler yapmıştır. Matisse’in dairesel dans figürlerini daha fovist bir yaklaşımla ele almıştır. Kompozisyonunda dans eden üç güzellerin arasına Pan ve Karagöz’ü de katmıştır. Batı sanatında kırdaki şölenlerde görülen Pan’ın yanına Anadolu folklorundan da Karagöz’ü eklemiştir. Resimde açık gri bir gökyüzü ve yeşilimsi bir zeminde dans ederken görülen figürler mavimsi beyaz renklerle soyutlanmıştır. Pan ve Karagöz’de ise kırmızımsı tonlarla fovist lekelemeler yapılmıştır. Tıpkı Matisse’in resminde olduğu gibi boş bir gökyüzü ve boş bir zemin yaratılmıştır. Kompozisyona Pan dahil edildiğinden zemin çimen rengine benzetilerek kır havası verilmiştir. Karagöz geleneksel kıyafeti ile resmin çerçevesinden çıkacak kadar lirik bir dans içinde görülmektedir. Pan hem boynuzlu hem de kuyruklu olmasına rağmen, bacakları ve ayakları insan şeklinde çizilmiştir. Pan mitolojide vahşi doğanın simgesi olduğundan, Eren Eyüboğlu tarafından fovist bir eleman olarak kullanılmıştır. Pan’ın kompozisyondaki varlığı dansın şehvetini arttırırken, panflüt ile

müziğin ritmini de yakalamıştır (Erhat, 2008, s.235). Kavgacı ve vahşi olan Karagöz de Anadolu folklorunun fovist unsuru olarak kompozisyondaki yerini almıştır. Böylece Eren Eyüboğlu fovizmin kaynağını mitoloji ve geleneksel kültürle birleştirmiştir.

3.5.2. Eren Eyüboğlu'nun "İkili Nü" resminde ikonografik etkiler



Görsel 3.54. Eren Eyüboğlu, "İkili Nü", 48x64 cm, Duralit üzerine yağlıboya, 1929, Eyüboğlu Aile Koleksiyonu
(Güvener, 2015, s.75)

Eren Eyüboğlu'nun bu eserine de ilkin Greimas'ın betisel düzeyi ve Panofsky'nin ön-ikonografik metodu ile bakmak gerekmektedir. Eren Eyüboğlu Eski Ahit temalı bu resimde, cennette Adem ve Havva'yı çizerken, ağaca sarılan yılanı da kompozisyonuna dahil etmiştir. Kırmızı renkli yılan ağacın yeşil dallarına ulaşmış fakat henüz elmaya ulaşamamıştır. Adem düşünceli ve çıplak olarak yerde oturmuş bir şekilde resmedilmiştir. Havva ise çıplak olarak ayakta durmakta ve uzun sarı saçları ayak bileklerine ulaşmaktadır. Havva sağ eli ile yılanın sarıldığı ağaca yaslanırken, sol eli ile mahrem yerini örtmektedir. Resmin zemininde ise haki renkler kullanılmıştır. Öykü tamamen ikonografik konulara uygun bir şekilde kompozisyona aktarılmıştır. Teknik olarak da ikonografik teknik kullanılmıştır. Figürler ayrıntıdan uzak, perspektif algısı olmayarak iki boyutlu resmedilmiştir. Çağdaş resmin ışık-gölge gibi plastik değerleri kullanılmamıştır. Renk olarak ikonografiye uygun pastel tonlar kullanılmıştır. İkonografik resimlerin Rönesans dönemi eserlerine uygun bir teknik kullanılmıştır. Resim duralit üzerine yağlıboya ile yapılmıştır.

Greimas'ın anlatısal düzeyi ve Panofsky'nin ikonografik çözümleme metoduna göre resme baktığımızda, kompozisyonda "İlk Günah" konusu irdelenmektedir. Yılanın sahnede görüldüğü ve ağaca tırmandığı net bir şekilde görülürken, ilk günahın simgesi olan elma görülmemektedir. Elma görülmediğinden Adem ve Havva'nın mahrem yerleri de gizlenmiştir. Her iki figür de henüz birbirlerinin çıplak olduğunu fark etmemiştir. Yılanın kompozisyondaki rolü de henüz belirginleşmemiştir. Hem Adem hem de Havva birbirlerine olduğu kadar yılanı da kayıtsız durmaktadır. Havva'nın ağaç ile ilişkisi günaha olan eğilimini gösterirken, Adem'in elinin boynunda olması ise "günahı boynumda" ifadesini çağrıştırmaktadır.

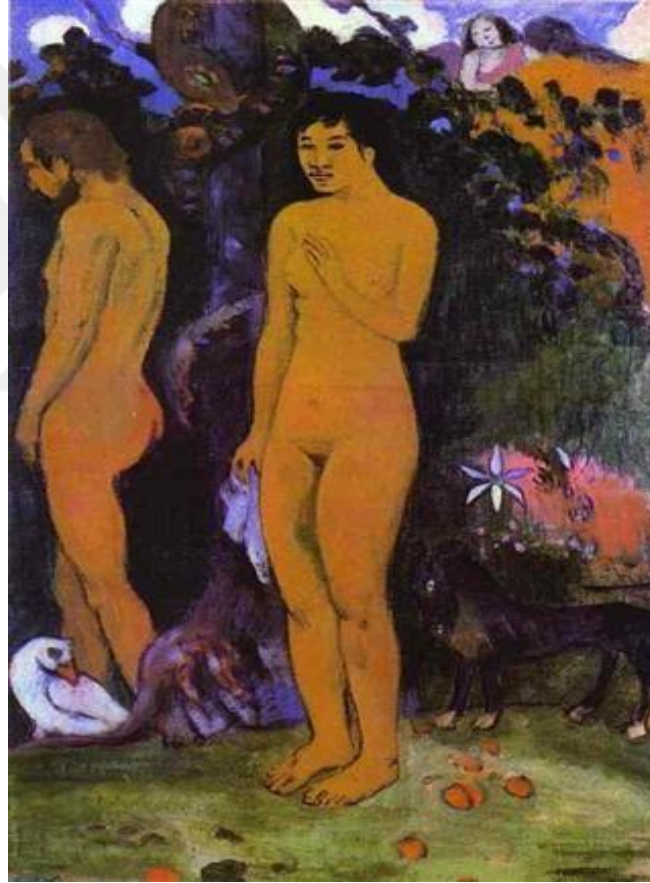
Greimas'ın izleksel düzeyi ve Panofsky'nin ikonolojik yorum metodu ile resmi değerlendirdiğimizde, insanoğlunun cennetten kovuluşuna neden olan "İlk Günah" işlenmeden hemen önceki sahnenin kompozisyona aktarıldığı görülmektedir. Kompozisyonda suç kırmızı renk kullanılarak yılanın üzerine atılmıştır. Adem ve Havva'nın ise durumdan bihaber oldukları görülmektedir. Eren Eyüboğlu böylece ilk günahı kim suçlu tartışmalarına kendi yorumu ile cevap vermiştir. Yılanın suç mahaline sinsice gelişi, ağacın dallarına saklanması ve elmanın kompozisyonda gizlenmesi ile görüşünü pekiştirmek istemiştir. Suç imgesi elmanın kırmızı rengini de yılanı yansıtarak, görünmez gerçekliği açığa vurmuştur.



Görsel 3.55. Tiziano, “Adem ile Havva”, 240x186 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1550, Prado Müzesi, Madrid, İspanya
(Graham-Dixon, 2008, s.56)

Tiziano’nun resminde Adem ve Havva çıplak olarak ve mahrem yerleri incir yaprağı ile örtülmüş şekilde çizilmiştir. Yılan yine ağacın dallarına dolanmış fakat başı çocuk olarak resmedilmiştir. Havva’nın arkasında ise bir tilki görülmektedir. Tiziano’nun resminde de Eren Eyüboğlu’nun “İkili Nü” resminde olduğu gibi, Adem ve Havva henüz ilk günahı işlemediğinden birbirlerinin çıplaklıklarının farkında değilmiş gibi durmaktadır. Eren Eyüboğlu’nun kompozisyonundaki gibi, Adem oturur pozisyonda iken, Havva da ilk günahı işlemeye meyilli bir pozisyonda görülmektedir. Adem burada bir taşın üzerine oturmuş ve Havva’nın ilk günahı işlemesine engel olmak ister gibi sol eliyle onu ağaçtan uzaklaştırmaya çalışmaktadır. Sağ eli ile ise taştan destek alarak kendini uzak tutmaya çalışmaktadır. Yılan çocuk başlı resmedilerek Havva suça teşvik edilmiş ve elmayı çocuğun elinden alırken resmedilmiştir. Böylece aşkın meyvesi olan çocuk ile ağacın meyvesi olan elma arasında bir çağrışım yaratılmıştır. Kompozisyona tilki de dahil edilerek yılan aklanmaya çalışılmış ve Havva’nın elmayı alması için ortam oluşturulmuştur. Suç kompozisyonda gizlenmiş olarak bulunan tilkinin üzerinde kalmıştır. Eren Eyüboğlu

ilk günah suçu işlenmeden önceki sahneyi kompozisyonuna taşıırken, Tiziano ise ilk günahın işlenmek üzere olduğu sahneyi kompozisyonuna taşımıştır. Bu nedenle Eren Eyüboğlu'nun kompozisyonunda Adem ve Havva arasında doğrudan bir ilişki görülmezken, Tiziano'nun kompozisyonunda Adem ve Havva arasında hem göz hem de beden teması görülmektedir. Eren Eyüboğlu'nun resminde suç imgesi görülmezken, Tiziano'nun resminde hem suç imgesi hem de suçlu net bir şekilde belirtilmiştir. Tiziano Rönesans etkisinde kalarak kompozisyonunda hümanist bir anlatım tercih ederken, Eren Eyüboğlu ikonografik bir teknik ve anlatım ile kompozisyonunu oluşturmuştur.



Görsel 3.56. Paul Gauguin, “Adem ve Havva”, EBAT, Tuval üzerine yağlıboya, 1902, Ordurugaard Sanat Müzesi, Kopenhag, Danimarka
(Akyürek ve Beyoğlu, 2017, s.152)

Paul Gauguin'in “Adem ve Havva” eserinde Adem ve Havva çıplak bir şekilde resmedilirken, Cebrail lila rengi bir kıyafet içinde resmedilmiştir. Yılan figürü ağaca dolanmış bir şekilde görülmektedir. Kaz, köpek ve tilki ile simgeleşen kır ortamını

kompozisyonunda çizmiştir. Ayrıca Havva'nın arkasında lili çiçeği ve yerlerde elma parçaları bulunmaktadır. Gauguin kompozisyonunda ilk günah işlendikten hemen sonrasındaki sahneyi işlemiştir. Adem sırtını Havva'ya dönmüş, Havva ise ne olduğunu anlamamış bir durumda iken, Cebrail o ana tanıklık etmektedir. Yılan henüz ağacın dalları arasında ve yerde elma parçaları görülmektedir. Orta çağ Avrupa sanatında sıkça kullanılan cennette tilki figürü ile şeytan kompozisyona dahil edilmiştir. Havva'nın arkasındaki lili çiçeği ile Lilith'e gönderme yapılırken aynı zamanda cinsel suç teşhir edilmiştir. Adem ve Havva da birbirlerinin çıplaklıklarına tanık olmuş ve Adem bu nedenle Havva'ya sırtını dönmüştür. Eren Eyüboğlu resminde ilk günah sahnesini yeni kurarken, Gauguin sahnenin kapanışını konu almıştır. Eren Eyüboğlu'nun kompozisyonunda Adem ve Havva nü olarak resmedilmesine rağmen mahrem yerleri görünmezken, Gauguin'de mahrem yerleri artık görünür olmuştur. Gauguin'de Orta çağ Avrupa sanatının imgeleri görülürken, Eren Eyüboğlu Eski Ahit'in ikonografik anlatımına sadık kalmıştır.

3.6. Eren Eyüboğlu'nun “Dua Eden Nine” Resiminde İslam Kültürü'nün İkonografik Anlatımı



Görsel 3.57. Eren Eyüboğlu, “Dua Eden Nine”, 85x120 cm, Tuval üzerine akrilik, 1968, Eyüboğlu Aile Koleksiyonu, İstanbul
(Şerifoğlu, Yakut ve Uçar, 2011, s.300)

Greimas'ın betisel düzeyi ve Panofsky'nin ön ikonografik metoduna göre, Eren Eyüboğlu'nun "Dua Eden Nine" isimli resmini incelediğimizde mozaik bir arka plan önünde cepheden görünen ve dua eden bir nine görülmektedir. Nine aziz ve azize ikonalarına uygun bir şekilde ibadet ikonası olarak kompozisyon edilmiştir. Başında beyaz bir örtü ve onun içinde mavi bir eşarp bulunmaktadır. İki eli dua eder gibi avuçları yüzüne dönük olarak resmedilmiştir. Kompozisyon ikonografiye uygun perspektiften uzak durularak iki boyutlu olarak resmedilmiştir. Arka plandaki mozaikler flu bir şekilde rengarenk görülmektedir. Yine ikonografik resimlerin genel özelliği olan ışık ve gölge gibi plastik değerlerden uzak durulmuştur. Örtünme ile figürün anatomik hatları belirsizleştirilmiştir. Aynı zamanda arka plan da mozaikler ile belirsizleştirilerek zaman ve mekan algısı yok edilmiştir. Böylece İslami bir ibadet ikonası meydana getirilmiştir.

Greimas'ın anlatısal düzeyi ve Panofsky'nin ikonografik çözümleme metoduna göre resmi incelediğimizde, Eren Eyüboğlu kompozisyonunda dua eden nineyi Hristiyan bir azizeye benzeterek ibadet ikonası haline getirmiştir. Böylece Müslüman bir nineyi dini ritüel içinde ikonografik olarak göstermiştir. Başındaki örtü ile dindar bir nine olduğu görülürken, dinlerin örtünme kuralına uygun bir görünüm sağlanmıştır. Elleri açık bir şekilde dua etmesi ninenin Müslüman olduğunu göstermektedir. Ninenin avuç içleri yüzüne dönük iken parmaklarındaki kırışıklıklardan yaşlı olduğu anlaşılmaktadır. Yanaklarının çökmesinden dolayı elmacık kemikleri belirginleşmiştir. Göz kapaklarında çökmeler ve göz altlarında morarmalar olmuştur. Göz kapaklarının kapanmak üzere olduğu görülmektedir. Ağzı ise dua eder gibi yarı açık olarak resmedilmiştir. Eren Eyüboğlu mozaik bir arka plan kullanarak kompozisyonda ikonografik etki yaratmıştır.

"Dua Eden Nine" resmini Greimas'ın izleksel düzeyi ve Panofsky'nin ikonolojik yorum metoduna göre incelediğimizde ise Eren Eyüboğlu'nun İslami figürleri ikonografik olarak resmettiği görülmektedir. Resmi yaptığı 1968 yılında İstanbul'da yaşadığı bilinen Eren Eyüboğlu, buradaki kilise ve müzeleri gezmiştir. İstanbul'da Hristiyan ikonografisinin temalarının daha çok mozaik teknikle yapıldığı görülmektedir. Hem Ayasofya'da hem de Kariye müzesinde mozaik teknikle birçok Bizans ikonografisi bulunmaktadır. Eren Eyüboğlu ve Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun sanat hayatında yaptıkları birçok mozaik pano olduğu bilinmektedir. Bu nedenle Eren

Eyüboğlu'nun Hristiyanlık geleneğinden gelen mozaik ikona tekniğini “Dua Eden Nine” resminde kullanması şaşırtıcı görünmemektedir. Ninenin ellerini açarak dua etmesi İslami bir figür olmasına rağmen ibadet ikonası olarak tasvir edilmiştir. Eren Eyüboğlu Anadolu kültürü dışında İslami kültürü de ikonografik olarak resmetmiştir. Ninenin gözlerinin kapanmak üzere oluşu, cepheden resmedilişi ve arka plandaki mozaik pano görüntüsü ile ikonografinin özelliklerini kompozisyonunda bütünsel olarak işlemiştir. Din ve ikonografi arasındaki bağı kurmuştur. Nine gibi yaşlı bir figür seçilerek hem dünyevi hem de uhrevi etki yaratılmıştır. Arka planda görülen mozaikler ile yıldızlı bir gökyüzü görünümü sağlanarak başka bir alem anlatılmak istenmiştir. Ninenin huşu içinde o alemde olduğu anlatılmış ve ikonografik etki oluşturulmuştur. Hristiyan ikonografisinde sıkça kullanılan “Meryem Ana” ikonaları bulunmaktadır. Anadolu toplumunda ise en kutsal ana nine olduğundan, Eren Eyüboğlu “Dua Eden Nine” resmi ile ikonografik olarak aynı etkiyi yaratmaya çalışmıştır.

SONUÇ

İkonografi antik Mısır fayyum resim tekniğinden kaynağını alan, İsis ve Horus kültüründen esinlenen, paganizmden beslenen, Hristiyan inancı içinde şekillenen ve Rönesans'la birlikte çağdaş resim sanatına etki eden bir resim akımı olmuştur. Dini temaları kompozisyona aktarırken zaman içinde teknik değişimler yaşamıştır. Özünde daha çok taşınabilir resimler olmasına rağmen, süreç içinde ibadethane duvarlarını da farklı teknikleri ile süslemiştir. Hristiyan ikonografisi, etkisini yüzyıllarca sürdüren, birçok kültür ve coğrafyada devam ettiren önemli bir görsel iletişim aracı olmuştur. Din ve sanatın birlikte insanlara ulaşma yolu olmuştur. Eski ve Yeni Ahit konularını kutsal kitaplara uygun olarak hem ibadet ikonası hem de didaktik ve tanımlayıcı ikona olarak toplumlara ulaştırmıştır. Anadolu'nun çeşitli kentlerinde bulunan tarihi kilise duvarlarında da ikonografik konuları anlatan freskler ve mozaikler bulunmaktadır. Ülkemizde İslam'ın etkisi ile zaman içinde önemini ve kullanım alanını kaybeden ikonografi, batılılaşma ile kısmi de olsa varlığını sürdürmeyi başarmıştır. Modern batı resmi eğitimi almış, Hristiyan bir ülkede doğup büyümüş ve sonra yolu Anadolu'ya düşmüş olan Eren Eyüboğlu da ikonografik temaları kendi resimlerinde var ederek, modern ikonografinin Anadolu'daki öncülü olmuştur.

Eren Eyüboğlu resimlerinde kullandığı ekspresyonist ve fovist üslubunu ikonografik resimlerinde de kullanmıştır. Bazen temaları ikonografiye uygun olarak soyut kompozisyonda aktarmış olsa bile hiçbir zaman kübizmi ikonografik resimlerinde kullanmamıştır. İkonografik resimlerinin hemen hemen hepsinde ikonografik resim tekniklerini kullanmıştır. Eren Eyüboğlu ikonografik tekniğin temel özellikleri olan cepheden iki boyutlu görünüm, mekan ve zaman algısının yokluğu, ışık ve gölge gibi plastik değerlerin olmaması, renklerin mat ve pastel olması ve figürlerin hatlarının belirsiz olması gibi bir çok unsuru ikonografik resimlerinde kullanmıştır. Eren Eyüboğlu geleneksel ikonografinin kullandığı tempera, ankostik, fresk veya mozaik tekniğini kullanmamıştır. Resimlerini Rönesansla başlayan ve çağdaş sanatın gelişimi ile devam eden yağlıboya, guaj boya, akrilik ve mürekkeple tuval üzerine veya kağıt üzerine yapmıştır. Tema olarak hem kutsal kitap öykülerine bağlı geleneksel dini kompozisyonlar oluşturmuş hem de modern resim anlayışına uygun hümanist kompozisyonlar yapmıştır. Böylece yaşadığı birçok kültürel havzanın imgelerini ikonografik eserlerinde aktarmıştır. Özellikle Türk kültüründeki kırsal

yaşamda görülen ‘‘Ana ve Çocuk’’ temasını sıkça kompozisyonlarına aktarmıştır. Geleneksel Türk yazma ve kilim desenlerini ikonografik resimlerinde yansıtmıştır. Türk kültürel öğelerini Batı kültürünün mitolojik ve ikonografik temaları ile başarılı bir şekilde kompozisyonlarında buluşturmuştur. Bir kadın olarak Türk kültürel imgelerini tanımak için Anadolu’yu adım adım gezmiştir. Erkek egemen bir sanat anlayışına karşı kadın bakış açısını resimlerine taşımıştır. Eren Eyüboğlu gibi daha birçok sanatçıyı etkilediği görülen ikonografik eserlerin tema ve konuları, uyguladıkları teknikler bağlamında da önemlidir. Sanatçıların tarihsel süreçte uyguladıkları tekniklerin günümüze yaklaştıkça çeşitlenmesi ve tezde yer verilen ikonografi teknikleri ve örnek eserler araştırmacılara kaynak oluşturması ve güncel teknik uygulamalar ile karşılaştırmaların yapılması bağlamında önemli verileri oluşturduğu düşünülmektedir.

Eren Eyüboğlu geleneksel Hristiyan temaları içeren ikonografiler yapmasından onun ikonografiye aşina olduğu anlaşılmaktadır. Kutsal kitap kaynaklarına bağlı kaldığı görülmektedir. ‘‘Nü’ler’’ ve ‘‘İkili Nü’’ resimlerinde Eski Ahit öykülerini resmederken kendi bakış açısını da kompozisyonuna katmıştır. Meryem Ana ikonalarını yaparken hem İstanbul’daki Bizans kiliselerindeki fresk ve mozaiklerden yararlanmış hem de Rus ikonografi örneklerinden faydalanmış ve kendi özgün ikonasını resmedebilmiştir. ‘‘İkon’’ ve ‘‘Aziz’’ resimlerinde Bizans ikonografisini çağdaş resim sanatı ile bir araya getirmeyi başarmıştır. ‘‘Aziz Gabriel’’ resminde ise hem doğu hem de batı Hristiyan ikonografilerinin bir sentezini oluşturmuştur. ‘‘Köylü Kadın Çocuklu’’ ve ‘‘Köylü Ana’’ resimlerinde Anadolu kültürünü ‘‘Meryem Ana ve Çocuk İsa’’ ikonaları formunda çağdaş batı sanatına uygun olarak çizmiştir. ‘‘İki Köylü Kız Şeytanlı’’ resminde Hristiyan ikonografisi ve Yunan mitolojisini Anadolu kültürü içinde göstermiştir. ‘‘Dua Eden Nine’’ resminde ise Anadolu’yu temsil eden Müslüman bir kadını ibadet ikonası şeklinde Bizans mozaikleri içinde resmederek İslam kültürünü ikonografik tema olarak kullanmıştır.

İslam ve Anadolu kültürünü ikonografik tema olarak gören ve resmeden Eren Eyüboğlu ikonografik resimde yeni bir anlayış geliştirmiştir. Çağdaş batı sanatı ressamaları veya Anadolu’da batılılaşma çalışmaları yapan ressamaların hiçbirinde böyle bir anlayış görülmemektedir. Eren Eyüboğlu’nun hem Hristiyan kültüründe büyümesi hem de İslam kültüründe yaşaması sonucu, onun dinler arası bir köprü olarak

ikonografiyi kullanmasını sağlamıştır. “Dua Eden Nine” resminde bütün dinlerin ortak özelliği olan örtünme ve dua etmeyi kompozisyonunda çizmeyi tercih etmiştir.

Çağdaş batı sanatı eğitimi alan Eren Eyüboğlu, Anadolu’ya geldikten sonra gündelik hayattan sahneleri ikonografik temalar içinde resmetmeye başlamıştır. Özellikle çağdaş batı sanatında örnek aldığı Gauguin, Chagall ve Picasso’nun “Meryem Ana ve Çocuk İsa” ikonalarını gündelik hayattan sahneler içinde resmetmesi gibi o da Anadolu kadınına çocuğuyla kompozisyonlarında resmetmiştir. Böylece çağdaş batı sanatının ikonografik tekniğini Anadolu kültüründe kullanmanın yolunu açmıştır.

Rönesansla başlayan ve hümanizmle gelişen ikonografi tekniği sonraki süreçlerde farklı temaları da işlemeye başlamıştır. Özellikle Mısır ve Yunan mitolojilerinin figürleri ve öyküleri ikonografik resimlerde yer almaya başlamıştır. Eren Eyüboğlu da bu kaynakları resimlerinde başarılı bir şekilde kullanmıştır. Yunan mitolojisinde görülen Kentaur’dan şeytani yaratırken, Mısır mitolojisinde görülen Anubis’i Kentaur’un yanında çizerek şeytani imajı güçlendirmiştir. Cennet bahçesinde çizdiği “Üç Güzeller” ile de doğu ve batı mitolojisi kaynaklarını kutsal kitaplardaki öykülerle buluşturmuştur. Böylece ikonografide çağdaş resmin yararlandığı kaynakları etkili bir şekilde kullanmıştır.

Bu tez çalışmasının; ikonografik resimlere ilgi duyan genç ressamalara tematik ve teknik özelliklerini sistematik bir şekilde anlayabilecekleri bir kaynak olması, ülkemizdeki çağdaş resim sanatçılarına ikonoloji araştırmaları açısından katkı sunması, Anadolu kültürü ve İslam’ın ikonografik olarak resmedilmesini amaçlayan ressamlara yol göstermesi, Algirdas Julien Greimas’ın göstergebilim yöntemi ve Erwin Panofsky’nin ikonolojik inceleme metodolojisinin resim analizlerindeki öneminin anlaşılması, Eren Eyüboğlu’nu inceleyen meslektaşlarının onun sanatındaki ikonografik etkileri tanınması ve tez çalışmasının ikonografik resimlere olan ilgiyi geliştirmesi istenmektedir.

KAYNAKÇA

- Akbulut, D. (2006). *Resim Neyi Anlatır*. İstanbul: İstiklal Kitabevi.
- Akkaya, T. (2000). *Ortodoks ikonaları*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Andrews, J. S., Atkinson, C. J., Barnes, S. B., vd. (1977). *Hıristiyanlık Tarihi*. (Çeviri: S. Sel ve L. Kınran, 2004). İstanbul: Yeni Yaşam Yayınları.
- Araz Ay, G. (2021). Türk Resim Tarihi Ders Notları.
- Bedir, A. (2011). *Tevhidin Yurdu Kur'an-ı Kerim Atlası*. İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Bolat Aydoğan, E. (2008). Sanat Eğitiminde Bir Duayen Sanatçı Bedri Rahmi Eyüboğlu ve 10'lar Grubu. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. Cilt: 10, S: 2.
- Cotterell, A., Storm, R. (2007). *Büyük Dünya Mitoloji Ansiklopedisi*. (Çeviri: E. Lakşe, 2011). İstanbul: Alfa Yayınları.
- Çevik, S. (2018). Resim Sanatında Kadın ve Balkan İzleri: *Eren Eyüboğlu, Karadeniz Dergisi*, Sayı: 40.
- Çevik, S. (2019). Eren Eyüboğlu Resimlerinde Mitolojik Unsurlar ve Kadın. *Uluslararası Mitoloji Sempozyumu*. Ardahan Üniversitesi Bülteni.
- Değirmencioğlu, A., Ö., Başçı, A. (2014). *İsa Peygamber ve Anadolu İkonografisi*. Ankara: Detay Yayıncılık.
- Edgü, F. (Şubat 1981). *Eren Eyüboğlu*. İstanbul: Ada Yayınları
- Erhat, A. (Aralık 2008). *Mitoloji Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi A.Ş.
- Farthing, S. (2010). Sanat Tüm Öyküsü, (Çeviri: G. Aldoğan, F. Candil Çulcu, 2014). İstanbul: Hayalperest Yayınevi
- Fono Özel Eğitim Kurumları ve Yayın Dağıtım San. ve Tic. Ltd. Şti. (2012). Fono Fransızca El Sözlüğü. İstanbul: Fono Yayınları.
- Genç, A., Sipahioğlu, A. (1990). *Görsel Algılama "Sanatta Yaratıcı Süreç"*. İzmir: Sergi Yayınları.
- Genç, M. A. (2012). D Grubu Ressamlarının Türk Resim Sanatının Gelişimine Olan Katkıları. *İdil Dergisi*. Cilt: 1, Sayı: 5.
- Graham-Dixon, A. (2008). *Sanat Atlası*. (Çeviri: A. Sabuncuoğlu, B. Kovulmaz, E. Gür, vd. 2010). İstanbul: Boyut Yayınları.

- Graves, R. (1955). *Yunan Mitleri Tanrılar, Kahramanlar, Söylenceler*. (Çeviri: U. Akpur, 2004). İstanbul: Say Yayınları.
- Graves, R., Patai, R. (1964). *İbrani Mitleri Tekvin-Yaratılış Kitabı*. (Çeviri: U. Akpur, 2009). İstanbul: Say Yayınları.
- Güneş, A. (Ekim 2013). Göstergebilim Tarihi. *NWSA-Humanities Dergisi*. 4C0172, 8, (4).
- Işık Şen, V. (2017). Bizans İkonalarından Günümüze Sanatta Meryem ve Çocuk Motifi. *İdil Dergisi*, 6, (32).
- Kaya, A. (2013). Doğudaki Roma'nın Bizanslaştığı Devir: 1. Justinianos Dönemi, Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt: 37, Sayı: 2.
- Kitabı Mukaddes Şirketi, (2012). *İncil, Vahiy 6*. İstanbul:Yeni Yaşam Yayınları
- Korkmaz Ekici, D. (2013). *Fayyum Portreleri*. Sosyal Bilimler Enstitüsü Karabük Üniversitesi, Cilt:3, Sayı:1.
- Kostrzewa, T. (1999). Fayyum Portreleri. *P Sanat Kültür Antika Dergisi*, Sayı:15
- Kutsal Kitap (Tevrat, Zebur, İncil) (2015). İstanbul: Kitabı Mukaddes Yayınları.
- Öndin, N. (2016). *Rönesans Düşüncesi ve Resim Sanatı*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Özer, B. (Kasım 2004). Kültür, Sanat, Mimarlık. İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları.
- Panofsky, E. (1967). *İkonoloji Araştırmaları Rönesans Sanatında İnsancıl Temalar*. (Çeviri: O. Düz, 2018). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Saydam, S. (2002). Bedri Rahmi Eyüboğlu. *Başkent Üniversitesi Bütün Dünya Dergisi*. Haziran (6), S. 28.
- Servi, K. (2014). *Greek Mythology Gods & Heroes-The Trojan War-The Odyssey*. Athens: Ekdotike Athenon S.A.
- Sönmez, Ö. (2012). Soyutlamacı Resmin Okunmasına Göstergebilimsel Bir Yaklaşım. *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi ART-E*, 2012-09, ISSN 1308-2698, 1-21.
- Şener, D. (2004). *Bedri Rahmi Eyüboğlu-Eren Eyüboğlu*. İstanbul: Ravelli Sanat Galerisi.

- Şerifoğlu, Ö. F., Yakut, A., Uçar, N. (2011). *Eren Eyüboğlu Retrospektif*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Tükel, U., Yüzgüller, S. (2018). *Sözden İmgeye Batı Sanatında İkonografi*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Yemeniciolu Negir, E., Korkmaz, T. (2019). Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Resim Yüzeyi Olarak Seramik Malzeme. *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*. Sayı: 42.
- Yüksel, N. (2005). *Dirimart*. İstanbul: Promat A.Ş. Yayınları

