

**T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**HİERONYMUS BOSCH'UN FANTASTİK İMGELERİ VE
BATI RESİM SANATINDA GERÇEKÜSTÜ YAKLAŞIMLAR**

SANATTA YETERLİK TEZİ

Yusuf ŞENGÜR

Enstitü Anasanat Dalı: Resim

Tez Danışmanı: Prof. Neslihan ERDOĞDU

NİSAN – 2021

**T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**HİERONYMUS BOSCH’UN FANTASTİK İMGELERİ VE
BATI RESİM SANATINDA GERÇEKÜSTÜ YAKLAŞIMLAR**

SANATTA YETERLİK TEZİ

Yusuf ŞENGÜR

Enstitü Anasanat Dalı: Resim

“Bu tez sınavı 20/04/2021 tarihinde online olarak yapılmış olup aşağıda isimleri bulunan jüri üyeleri tarafından oybirliği ile kabul edilmiştir.”

JÜRİ ÜYESİ	KANAATİ
Prof. Neslihan ERDOĞDU	Başarılı
Prof. Mustafa Orkun MÜFTÜOĞLU	Başarılı
Doç. Erdal KARA	Başarılı
Dr. Öğr. Üyesi Murat ERTÜRK	Başarılı
Dr. Öğr. Üyesi Onur KARAALİOĞLU	Başarılı

	T.C. SAKARYA ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ TEZ SAVUNULABİLİRLİK VE ORJİNALLİK BEYAN FORMU		Sayfa : 1/1
	Öğrencinin		
Adı Soyadı :	Yusuf ŞENGÖR		
Öğrenci Numarası :	D176017001		
Enstitü Anabilim Dalı :	RESİM		
Enstitü Bilim Dalı :			
Programı :	☐ YÜKSEK LİSANS ☒ DOKTORA		
Tezin Başlığı :	HİERONYMUS BOSCH'UN FANTASTİK İMGELERİ VE BATI RESİM SANATINDA GERÇEKÜSTÜ YAKLAŞIMLAR		
Benzerlik Oranı :	%10		
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE,			
☒ Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Enstitüsü Lisansüstü Tez Çalışması Benzerlik Raporu Uygulama Esaslarını inceledim. Enstitünüz tarafından Uygulama Esasları çerçevesinde alınan Benzerlik Raporuna göre yukarıda bilgileri verilen tez çalışmasının benzerlik oranının herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi beyan ederim.			
23/02/2021 İmza			
☐ Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Lisansüstü Tez Çalışması Benzerlik Raporu Uygulama Esaslarını inceledim. Enstitünüz tarafından Uygulama Esasları çerçevesinde alınan Benzerlik Raporuna göre yukarıda bilgileri verilen öğrenciye ait tez çalışması ile ilgili gerekli düzenleme tarafımda yapılmış olup, yeniden değerlendirilmek üzere@sakarya.edu.tr adresine yüklenmiştir.			
Bilgilerinize arz ederim.			
...../...../20..... İmza			
Uygundur			
Danışman Unvanı / Adı-Soyadı: PROF. NESLİHAN ERDOĞDU Tarih: 23/02/2021 İmza:			
☐ KABUL EDİLMİŞTİR ☐ REDDEDİLMİŞTİR EYK Tarih ve No:		Enstitü Birim Sorumlusu Onayı	

ÖNSÖZ

Hieronymus Bosch'un Fantastik İmgeleri ve Batı Resim Sanatında Gerçeküstü Yaklaşımlar başlıklı bu eser metnin oluşmasında, gerek bilgisi gerekse motivasyonu ile büyük emeği bulunan, ayrıca ele alınan konunun işlenişindeki fikirlerimizin ortak bir paydada buluştuğu sayın danışman hocam Prof. Neslihan ERDOĞDU'ya, tüm bu süreçte desteğini hissettiğim sayın hocam Prof. Mustafa Orkun MÜFTÜOĞLU'na ve çalışmayı okuyarak değerleri katkılarını yapmış olan sayın jüri üyesi hocalarıma teşekkür ederim.

Yusuf ŞENGÜR

20.04.2021

İÇİNDEKİLER

RESİM LİSTESİ	II
ÖZET	V
ABSTRACT	VI
GİRİŞ.....	1
1. BÖLÜM: İMGE, GERÇEK, FANTASMA, ALEGORİ.....	4
1.1 İmge - İmgelem	4
1.2 Gerçek - Gerçeklik.....	8
1.3 Fantasma - Fantastik Sanat.....	11
1.4 Alegori - Metafor.....	17
2. BOSCH'UN FANTASTİK İMGELERİ.....	20
2.1 Rönesans Dönemi Resim Sanatına Bakış.....	20
2.1.1 Güney ve Kuzey Avrupa Rönesansı.....	26
2.2 Bosch'un Dünyası	34
2.2.1 Orta Çağ Etkisi	37
2.2.2 Eser İncelemeleri	42
2.2.2.1 Aziz Antonius'un Baştan Çıkarılışı.....	42
2.2.2.2 Dünyevi Zevkler Bahçesi	47
2.2.2.3 Son Yargı.....	57
3. BATI RESİM SANATINDA GERÇEKÜSTÜ YAKLAŞIMLAR	67
3.1 Bosch'dan 20. yüzyıla Gerçeküstü Yaklaşım.....	67
3.2 20. yüzyılda Gerçeküstü Yaklaşım.....	79
4. RESİMLERİM ÜZERİNE	106
SONUÇ	117
ÖZGEÇMİŞ	124

RESİM LİSTESİ

Resim 1: Göbekli Tepe T sütunu, M.Ö. 10000, 300-600 cm, Türkiye.....	12
Resim 2: Büyük Gize Sfenski, Yaklaşık M.Ö. 2500, Mısır.....	13
Resim 3: Antik Yunan Vazosu, Herakles ve Athena, M.Ö. 510-520, Yunanistan.....	14
Resim 4: Romanesk Dönem Freski, 1123, İspanya.....	15
Resim 5: Giotto di Bondone, İsa'ya Ağıt, 1304-1306, Fresk, 200 cm × 185 cm, İtalya..	21
Resim 6: Massaccio, Kutsal Üçlü, 1426-1428, Fresk, 667 cm × 317 cm, İtalya.....	23
Resim 7: Jan van Eyck, Hubert van Eyck, Ghent Altar Panosu, 1432, Ahşap Üstüne yağlıboya ve Tempera, 350 cm x 460 cm, Belçika.....	24
Resim 8: Sandro Boticelli, Venüs'ün Doğuşu, 1482-1486, Tuval üzerine Tempera, 172,5 cm × 278,5 cm, İtalya.....	25
Resim 9: Leonardo da Vinci, Vitruvius Adamı, 1490, Kağıt Üzerine kalem ve mürekkep, 34.6 cm × 25.5 cm, İtalya.....	27
Resim 10: Raphael, Atina Okulu, 1509–1510, Fresk, 500 cm × 770 cm, Vatikan.....	28
Resim 11: Paolo Veronese, Cana Düğünü, 1563, Tuval üzerine yağlı boya, 677 cm x 990 cm, Fransa.....	29
Resim 12: Matthias Grünewald, Isenheimer Altarı, 1512-1516, Ahşap üzerine Yağlı boya, Detay, Fransa.....	31
Resim 13: Albrecht Dürer, Otoportre, 1500, Panel üzerine yağlı boya, 67.1 cm × 48.9 cm, Almanya.....	33
Resim 14: Hieronymus Bosch, Aziz Antonius'un Baştan Çıkarılışı, 1502, Panel üzerine yağlı boya ve Tempera, 131 cm x 238 cm, Portekiz.....	42
Resim 15: Hieronymus Bosch, Aziz Antonius'un Baştan Çıkarılışı, 1502, Detay.....	43
Resim 16: Hieronymus Bosch, Aziz Antonius'un Baştan Çıkarılışı, 1502, Detay.....	45
Resim 17: Hieronymus Bosch, Aziz Antonius'un Baştan Çıkarılışı, 1502, Detay.....	46
Resim 18: Hieronymus Bosch, Dünyevi Zevkler Bahçesi, 1500, Panel üzerine yağlı boya, 220 cm × 389 cm, İspanya.....	47
Resim 19: Hieronymus Bosch, Dünyevi Zevkler Bahçesi, 1500, Detay.....	48
Resim 20: Hieronymus Bosch, Dünyevi Zevkler Bahçesi, 1500, Detay.....	49

Resim 21: Hieronymus Bosch, Dünyevi Zevkler Bahçesi, 1500, Detay.....	51
Resim 22: Hieronymus Bosch, Dünyevi Zevkler Bahçesi, 1500, Detay.....	52
Resim 23: Hieronymus Bosch, Dünyevi Zevkler Bahçesi, 1500, Detay.....	53
Resim 24: Hieronymus Bosch, Dünyevi Zevkler Bahçesi, 1500, Detay.....	54
Resim 25: Hieronymus Bosch, Dünyevi Zevkler Bahçesi, 1500, Detay.....	55
Resim 26: Hieronymus Bosch, Dünyevi Zevkler Bahçesi, 1500, Dış Panel.....	56
Resim 27: Hieronymus Bosch, Son Yargı, 1506, Ahşap üzerine yağlı boya, 163.7 cm x 247 cm, Avusturya.....	57
Resim 28: Hieronymus Bosch, Son Yargı, 1506, Detay.....	58
Resim 29: Hieronymus Bosch, Son Yargı, 1506, Detay.....	60
Resim 30: Hieronymus Bosch, Son Yargı, 1506, Detay.....	61
Resim 31: Hieronymus Bosch, Son Yargı, 1506, Detay.....	63
Resim 32: Pieter Bruegel, Çılgın Meg, 1563, Tuval üzerine yağlı boya, 115 cm × 161 cm, Belçika.....	69
Resim 33: El Greco, Orgaz Kontu'nun Cenaze Töreni, 1586, Tuval üzerine yağlı boya, 460 cm × 360 cm, İspanya.....	71
Resim 34: Francisco Goya, Aklın Uyuması Canavarlar Yaratır, 1799, Gravür Baskı, 21.5 cm × 15 cm, Amerika Birleşik Devletleri.....	72
Resim 35: William Blake, Eski Günler, 1794, Kağıt üzerine renkli kalem, 23.3 cm x 16.8 cm, İngiltere.....	74
Resim 36: Henri Fuseli, Kâbus, 1781, Tuval üzerine yağlı boya, 101,6 cm × 127 cm, Amerika Birleşik Devletleri.....	76
Resim 37: Arnold Böcklin, Ölüler Adası, 1883, 80 cm x 150 cm, Tuval üzerine yağlı boya, Almanya.....	77
Resim 38: Paul Gauguin, Vaaz Sonrası Beliren Görüntü: Yakup'un Meleklerle Mücadelesi, 1888, Tuval üzerine yağlıboya, 72,2 cm × 91 cm, İskoçya.....	78
Resim 39: Giorgio de Chirico, Bir Sokağın Melankoli ve Gizemi, 1914, Tuval üzerine yağlı boya, 85 cm x 69 cm, İtalya.....	85
Resim 40: Marc Chagall, Ben ve Köy, 1911, Tuval üzerine yağlı boya, 192.1 cm × 151.4 cm, Amerika Birleşik Devletleri.....	86

Resim 41: Max Ernst, Celebes Fili, 1922, Tuval üzerine yağlı boya, 125,4 cm × 107,9 cm, İngiltere.....	88
Resim 42: Joan Miro, Ay Işığında Kadın ve Kuş, 1949, Tuval üzerine yağlı boya, 81,3 cm × 66 cm, İngiltere.....	90
Resim 43: Salvador Dali, Narcissus'un Metamorfozu, 1937, Tuval üzerine yağlı boya, 51 cm × 78 cm, İngiltere.....	92
Resim 44: Rene Magritte, Rüyaların Anahtarı, 1927, Tuval üzerine yağlı boya, 38 cm x 53 cm, Almanya.....	93
Resim 45: Erns Fuchs, Crucification, 1950, Suluboya, 42 cm x 28.5 cm, Avusturya...	95
Resim 46: Arik Brauer, The last Cockcrow, 1976, Tuval üzerine yağlı boya, Avusturya	97
Resim 47: Zdzislaw Beksinski, 1974, Tuval üzerine yağlı boya, Polonya.....	98
Resim 48: Odd Nerdrum, Yamyamlar, 2005, tuval üzerine yağlıboya, 200 cm × 250 cm, Amerika Birleşik Devletleri.....	100
Resim 49: Peter Gric, İnorganic Muse, 2010, Fiber levha üzerine akrilik boya, 40 cm x 32 cm Avusturya.....	102
Resim 50: H.R. Giger, Anima Mia, 1980, Akrilik boya.....	103
Resim 51: Jacek Yerka, City is Landing, 2002, Tuval üzerine akrilik boya, Polonya...	104
Resim 52: Anıt-Mekân Kurgulama-1, 2010, Karton üzerine yağlı boya, 35 cm x 50 cm.....	108
Resim 53: İsimsiz, 2013, tuval üzerine yağlı boya, 20cm x 20 cm.....	109
Resim 54: Bugün İşi Bıraktım, 2014, Tuval üzerine karışık teknik, 150 cm x 130 cm...	110
Resim 55: Yazgı, 2016, Tuval üzerine yağlı boya, 120 cm x 100 cm.....	111
Resim 56: Zamanın Birinde, Bir Grup İnsan, 2018, Tuval üzerine yağlı boya, 150 cm x 140 cm.....	113
Resim 57: Tek Tek Girdiler Doğanın Cömert Kıyısından, 2019, Tuval üzerine yağlı boya, Diptik, 140 cm x 280 cm.....	114
Resim 58: İsimsiz, 2019, Tuval üzerine yağlı boya, 150 cm x 120 cm.....	116

Sakarya Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Özeti

Yüksek Lisans	☐	Doktora	☒	
Tezin Başlığı: Hieronymus Bosch'un Fantastik İmgeleri ve Batı Resim Sanatında Gerçeküstü Yaklaşımlar				
Tezin Yazarı: Yusuf ŞENGÜR		Danışman: Prof. Neslihan ERDOĞDU		
Kabul Tarihi: 20.04.2021		Sayfa Sayısı: X(ön kısım) + 124(tez)		
Anasanat Dalı: Resim				
Sanat tarihinin hemen her aşamasında, fantastik olana duyulan ilgi, gerçeküstü anlatım ile birlikte bir yaklaşıma dönüşür. Söz konusu yaklaşım/lar çoğu kez resim sanatının belli aşamalarında var olan sanatçılarla sınırlı kalmakla birlikte, bazen de bir akıma adını verecek ölçüde geniş kullanım olanakları yaratır. Sanatçının fantastik, düşsel olana duyduğu ilgiyi gerçeküstü bir yaklaşım ile anlatmasının özünde yer alan sebep ve koşulları araştırmak ise bu çalışmanın temel amacıdır. Ele alınan konu bağlamında gerçekleştirilen araştırmada, resim sanatının belli dönemlerinde gerçeküstü yaklaşımın ortaya konduğu birçok kırılma noktası saptanmıştır. Rönesans'ın kuzeyli sanatçılarından Hieronymus Bosch ise bu türden bir yaklaşımın fantastik imgeler ile oluşturulduğu resimleri ile belirleyici bir aşama olarak değerlendirilmiştir. Bosch'un kendinden sonra gelen sanatçılar üzerindeki etkisi de düşünüldüğünde, onu bir milat olarak, söz konusu yaklaşımları bugüne dek izlemek, çalışmanın kapsamını oluşturmaktadır. Söz konusu yaklaşımın bir kavram olarak ortaya çıkmasında sanatçıların içinde yaşadıkları toplumun yaşam koşullarının önemli bir etken olduğu görülmektedir. Bu açıdan Bosch'un resimlerinde görülen fantastik imgelerin de kaynakları, Orta Çağ'ın toplumsal zeminde devam etmekte olan kültürel etkileri ile doğru orantılıdır. Daha geniş bir çerçeveden bakıldığında ise sanat tarihinin hangi aşamasında olursa da fantastik, düşsel ve gerçeküstüne duyulan ilginin, büyük oranda söz konusu sanatçıların var oldukları toplumda gerçekleşen olaylarla doğrudan ya da dolaylı ilişkili olduğu sonucuna varılmıştır. Araştırmanın eser metni bölümünde ise örneklendirilen kişisel çalışmalar ile varılan sonucun özdeşliğinde gerçeküstü yaklaşımın bir kavram olarak ele alınması, böylelikle biçimsel çeşitlilikle birlikte, konu bağlamında da çok geniş ifade olanakları tanıyacağı ortaya konmuştur.				
Anahtar Kelimeler: Gerçeküstü, Fantastik, Hieronymus Bosch, Orta Çağ.				

Sakarya University

Institute of Social Sciences Abstract of Thesis

Master Degree	☐	Ph.D.	☒
Title of Thesis: The Fantastic Images of Hieronymus Bosch and Surreal Approaches to The Art of Western Painting			
Author of Thesis: Yusuf ŞENGÜR		Supervisor: Prof. Neslihan ERDOĞDU	
Accepted Date: 20.04.2021		Number of Pages: X(pre text) +124(Thesis)	
Department: Painting			
Almost at every stage of art history, the interest in what is fantastic turns into an approach with surreal expression. The aforementioned approach/es are mostly limited to the artists who existed in certain stages of the art of painting and sometimes they create wide range of usage possibilities. The main purpose of this study is to investigate the reasons that lie in the essence of the artist's interest in what is fantastic and imaginary with a surreal approach. Many breaking points have been determined where the surreal approach was revealed in certain periods of painting. Hieronymus Bosch was considered as a decisive stage with his paintings in which such an approach was created with fantastic images. Considering the influence of Bosch on the artists that came after him, it is a turning point and following these approaches to date constitutes the scope of the study. The fantastic images seen in Bosch's paintings are directly proportional to the ongoing cultural effects of the Middle Ages on the social ground. It has been concluded that the interest in fantasy, imagination and what is surreal, at any stage of art history, is largely related to the events that took place in the society. In the work text part of the research, with the exemplified personal studies, considering the surreal approach as a concept in the identity of the conclusion, thus it has been demonstrated that it will provide a wide range of expression opportunities in the context of the subject.			
Keywords: Sürreal, Fantastic, Hieronymus Bosch, Middle Ages			

GİRİŞ

Sanat, üreten sanatçının kendisiyle olduğu kadar, o sanatçının yaşadığı toplumla da doğrudan ya da dolaylı bağ kuran bir ifadedir. Bu ifade farklı birçok sanat üretimiyle gerçekleşse de değişmeyen sanatçının toplumun bir parçası olduğu gerçeğidir. Bu nedenle onun ürettiği sanat, bir noktada o topluma ışık tutan veriler sunabilmektedir.

Resim Sanatı, nesnel açıdan kendi içinde renk ve biçim düzenlemeleri olarak varlık gösterse de içeriksel olarak, öncelikle sanatçı sonrasında toplumsal yapıyla ilişkili bir üretim şeklidir. Sanatın gerçeklikle ilgili bağında boyut değiştiren gerçeküstü ve fantastik eğilimler söz konusu olduğunda, bu ilişki daha da kuvvetlenebilir. Dış dünyanın bağlarından ve kabul edilebilir algısından nesnel boyutuyla uzak olabilen fantastik ve gerçeküstü yaklaşıma sahip çalışmalarda, bütünüyle sanatçının zihinsel çabası etkin olamayacağı gibi, söz konusu çaba onun çevresinden edindiği imgelerden de kopmuş olamaz. O halde her ne türden olursa olsun, fantastik ve gerçeküstü olana duyulan ilgi, bir noktada sanatçının yaşadığı toplumla temas eder ve dönemine dair bir söylem içerir.

Ortaya konan bu temasın en çarpıcı örnekleri 15. yüzyıl sonu 16. yüzyıl başında yaşamış Flaman ressam Hieronymus Bosch'un resimlerinde görülebilir. Sanatçı Orta Çağ'dan Yeni Çağ'a geçiş döneminde, yaşadığı toplumun sosyokültürel yapısından beslendiği imgeleri ile Rönesans'ın doğaya bakışına olan ilgisini birlikte kullanır. Sanatçı, genelde kuzeyli insanının içe dönük karakterine uyan yaklaşımını, özelde dönemin dünya görüşünü sorgulayan, skolastik düşüncelere ironik bir bakış açısıyla yaklaşan yeni bir yapıya dönüştürür. Böylelikle Hieronymus Bosch, bu çalışmada amaç olarak söz konusu dönemin sanatını anlama adına, onun resimleri ele alındığında ise bu dönemdeki sanat yaklaşımı, ayrıca kendinden sonraki gerçeküstüne ilgi duyan sanatçıları anlama açısından özel bir yere sahiptir.

Bosch'un resimleri yaşadığı dönemin toplumsal durumlarının kendindeki yansıması olarak görülebilir. Onun resimlerinde gözlemlenen fantastik imgeler belli noktalarda dönem insanının yaşadığı toplumsal yapıyı imler. Söz konusu imgeler Rönesans'ın akılcı yaklaşımından büyük oranda ayrılır. Gerçeküstü denebilecek bir noktaya varır. Ancak Orta Çağ'ın dünya görüşü göz önüne alındığında bu gerçeküstü görünüm, anlam boyutunda, bir anda gerçekçi görünebilir. Ayrıca gerçeküstüne duyulan ilgi benzer

bağlamda sanat tarihinin hemen her döneminde ve her toplumda farklı şekillerde kendini göstermeye devam eder.

Çalışmanın Konusu

Üzerinde çalışılan söz konusu metnin çıkış noktası; tarihteki en belirgin toplumsal değişimin yaşandığı dönemde üretim yapan bir sanatçının, yaşadığı toplumu kendi akıl süzgecinden geçirmesiyle oluşturduğu yapıtlarıdır. Buradan hareketle Kuzey sanatını besleyen etkenler ile birlikte, Bosch'un sanatının gerçeküstü yönlerini inceleme gerekliliği doğar.

Daha geniş bir bakış açısıyla bakıldığında ise, sanat tarihinin birçok döneminde “gerçeküstü” yaklaşım/lar görülebilmektedir. Belli dönemlerde bir tek sanatçı ile sınırlı olmasının yanında kimi zaman bir akıma adını verecek kadar kapsamlı üretimlerin dayandığı temel kavram olmuştur.

Bu nedenle söz konusu eser metni temelde iki aşamadan oluşmaktadır. İlk bölümde Hieronymus Bosch'un fantastik imgelerinin kaynaklarını sosyokültürel açıdan ele alınmakta, İkinci bölümde ise milat olarak Bosch'u kabul ederek, bu güne kadar gelen süreçte gerçeküstü yaklaşım gösteren sanatçılar üzerinden konu incelenmektedir.

Araştırmanın Amacı

Konunun ele alınış şekli, Hieronymus Bosch'un yaşadığı toplumu anlatım biçimi göz önüne alınarak sonraki ressamın da kendi toplumsal ilişkileri bağlamındadır. Bu açıdan bakıldığında çalışmanın amacı, gerçeküstü kabul edilebilecek yaklaşımın ortaya çıkma nedenlerini araştırmaktır. Böylelikle Batı Resim Sanatı bağlamında gerçek, gerçeküstü ve fantazmanın hangi koşullarda eserlere yansıdığını bulmayı hedeflemektedir.

Araştırmanın Önemi

Daha geniş açıdan bakıldığında ise, toplum-sanatçı ve imge-gerçek-düş kavramları üzerinden Bosch'un yapıtlarını tartışmak ve sonrası dönemlerde gerçeküstü olarak tanımlanan eğilimlerin düşsel anlatımlarını incelemek, bu doğrultuda yapılan uygulamalarla resim sanatının ve sanatçısının konu ve biçimsel boyutta üretim çeşitliliğine alternatif bir bakış açısı kazandırmak önemlidir. Ayrıca yapılan literatür çalışmasında konuyla ilgili Türkçe yazılmış kaynakların yetersizliği dikkat çekmekle

birlikte, hazırlanmış tez/eser metni ve makale sayısı da azdır. Bu açıdan da çalışmanın özgün değeri konuyu ele alış şekliyle birlikte yeni bir çerçeve çizmektedir.

Araştırmanın Yöntemi

Bu çalışmada resim sanatındaki gerçeküstü yaklaşım bir kavram olarak teorik çerçevede ele alınmıştır. Bu bağlamda konuya ilişkin tarihsel süreç araştırılmış, literatür taraması yapılmış, konuyla ilişkili kavramlar tanımlanmaya çalışılmıştır. Öncelikle konunun daha açık bir hale gelebilmesi ve gerektiğinde sunulacak argümanları dayandıracak verilerin ortaya konması adına, ilgili kavramlar olan imge-imgelem, gerçek-gerçeklik, fantasma-fantastik sanat, alegori-metafor kavramları etimolojik, felsefi ve tarihsel boyutuyla incelenmiştir. Sonrasında Hieronymus Bosch'un "Dünyevi Zevkler Bahçesi" adlı resmi başta olmak üzere sanatçının diğer birkaç eserinin, olabildiğince ikonolojik incelemesi yapılmıştır. Ayrıca Batı Resim Sanatı'nda konuya referans oluşturacak ressamlar belirlenerek bu tarama sonrası dönemler için de gerektiği oranda gerçekleştirilmiştir. Böylelikle Batı Resim Sanatı'nda gerçeküstü yaklaşımın kavram olarak ortaya çıktığı sanatçılar, ortaya konacak sonucun desteklenmesi adına toplum, sanatçı ve eser boyutuyla irdelenmiştir.

1. BÖLÜM: İMGE, GERÇEK, FANTASMA, ALEGORİ

1.1 İmge - İmgelem

Duyularla algılanan dış dünyayı anlamlandırmada ve bilinci oluşturmada önemli role sahip imge, zihinsel bir aktivedir. Diğer bir deyişle, “İmge, fiziksel bir algılamanın ürettiği bir duyumun zihinde yeniden üretilmesidir” (Friedman, 2004, s. 80). İnsanın çevresinde gördüğü her ne varsa ondan aldığı bilginin belleğinde kalanıdır. “İnsan bilgisinin ilk aşaması, duyuların getirdiği imgelerdir” (Hançeroğlu, 1993, s. 74).

Türk Dil Kurumuna göre imge; “1.Zihinde tasarlanan ve gerçekleşmesi özlenen şey, hayal, hülya, 2. genel görünüş, izlenim, imaj, 3. duyu organlarının dıştan algıladığı bir nesnenin bilince yansıyan benzeri, hayal, imaj, 4. duyularla algılanan, bir uyaran söz konusu olmaksızın bilinçte beliren nesne ve olaylar, hayal, imaj” (Türk Dil Kurumu [TDK], 2019) olarak tanımlanır. Etimolojik olarak terimin Avrupa dillerindeki karşılığı *taklit* düşüncesini seslendiren *Lâ.im* kökünden türetilmiştir. Osmanlıcada emare, Türkçede ise *im* sözcüğü ‘ad’ olarak pek çok lehçede kullanılmıştır. 15. yüzyılda Divan’da im, parola anlamıyla geçer. Genelde işaret adıyla eş anlamlıdır. Bunun yanı sıra *imlemek*, *işaret/etmek*, *göstermek* olarak kullanılır (Hançeroğlu, 1993, s. 74).

İmge ve imgelem kavramları hakkındaki farklı dönemlerde ortaya konan düşüncelere, yakın geçmişten daha eskiye doğru bakmak, kavramların bugün algılanmasını daha kolaylaştıracaktır. 20. yüzyıl yazar ve eleştirmeni John Berger (2014), imgeyi tanımlarken, yeniden üretilmiş görünüm demektedir. Ayrıca insanın görme duyusu ve imge arasındaki ilişkiyi vurgularken de “görme, konuşmadan önce gelmiştir. Çocuk konuşmaya başlamadan önce bakıp tanımayı öğrenir...başka bir anlamda görme sözcüklerden önce gelmiştir. Bizi çevreleyen dünyada kendi yerimizi görerek buluruz”, (ss. 7-10) ifadelerini kullanır. Öyleyse göz insanın doğayı tanımada ilk ve en çok kullandığı duyu organıdır. Kişi nesneleri görerek tanır ve imgesini belleğinde oluşturur. Buradan hareketle, görme eyleminin imgelerin zihinde oluşması için en temel veri kaynağı olduğu söylenebilir.

İnsanın dünyaya gözlerini ilk açtığı andan itibaren görme aracılığıyla edinilen imgeler zihninde birikmektedir. 20. yüzyıl düşünürü Maurizio Ferraris (2008) ise bir imgenin, yalnızca açık biçimde referansta bulunduğu nesne ya da kişiyi temsil ettiğini düşünmenin doğru olmayacağını... bunların zihinde doğrudan maddesi ya da mecburen gerçekçi bir

imgesi olarak değil, duyumun izi olarak kaldığını savunur (ss. 17-19). Ancak her ne şekilde olursa da insanın doğa karşısında mekanik bir süreç olarak görme eyleminden hemen sonra görülen nesnelerin imgeleri belleğinde birikir. Doğa hakkında bir görsel hafıza oluşur. Tanıma bunu takip eder. Çünkü zamanla benzer deneyimlerin olması ve önceki imgelerle benzeşmesi/tanıma kaçınılmaz olacaktır. Görme, algılama ve tanıma birbirleriyle bağlantılı bir sürecin aşamalarıdır. Buna öğrenme de denilebilir.

Bilimin söylediği üzere söz konusu aşamalar beyinde oldukça hızlı gerçekleşir. Anlıktır. Öğrenme, insanın doğa karşısında kendini konumlamasına olanak sağlar. Ancak görme duyusunun öğrenmedeki önemi kadar bununla birlikte insanın birçok duyu organı daha vardır. “İmge sadece gözle görülmez; işitme imgesi, dokunma imgesi, koklama imgesi, tatma imgesi de vardır” (Hançeroğlu, 1993, s. 74). Farklı duyularla elde edilmiş bilgilerin çeşitliliği gerçekliğe karşı daha tanımlayıcı bilgiler oluşturabilir. Artık söz konusu gerçeklik sadece görerek değil işiterek ya da kokusunu alarak da tanımlanabilir. “Öğrenme sürecini gerçekleştiren imgeler, nesnel gerçekliğe uygun imgelerdir” (Hançeroğlu, 1993, s. 74). Bunlara duysal imgeler denir.

20. yüzyılın önemli düşünürlerinden Jean Paul Sartre (2006) imge ve gerçek hakkındaki ayrımı yaparken bunu masanın üzerinde görüp bakışını başka yöne çevirdiği beyaz bir kâğıt ile açıklar. “(...) biçimi, rengi ve konumuyla kâğıt gene beliriyor bende; bana belirdiğindeyse, bunun az önce gördüğüm kâğıt yaprağı olduğunu da biliyorum” der. Ancak burada bahsedilen aynılık öz bakımından bir benzeşmedir. Somut açıdan birbirlerinden farklı olduğunu savunur. Söz konusu kâğıdı fiilen tekrar görmek isterse bakışını masaya çevirmesi gerekir. Bunu yapmadığında zihninde beliren kâğıt sadece bir imgedir (ss. 7-8).

İmge sözcüğünün görüntü, yanılsama kelimeleri ile eş anlamlı kullanımı vardır. Sartre’nın açıklamasından yola çıkarak, görüldükten sonra zihinde görüntüsünün devam ettiği nesne böylelikle bir şekilde (imge olarak zihinde bile olsa) varlığını sürdürmeye devam eder denilebilir. Bu konu hakkındaki tartışmalar oldukça eskiye dayanır. Platon’ dan günümüze tartışılan bir olgudur. Platon’a göre imge sadece bir yanılsamadır. Gerçekliğin bilinçteki anlık izidir. “Demokritos, bu bilinçsel izlere Yu eidolôn demişti ve bunların nesnelerden kalkan atomların vücudumuza girmesiyle oluştuklarını ileri sürmüştü” (Hançeroğlu, 1993, s. 74). Descartes’a göre; imge, düşünsel değil bedenseldir,

“merkezi sinir dokusunun tepki gücünden doğar. Bu güç sayesinde, duyumsal izlenimin sürmesi imgeyi meydana getirir” (Meydan Larousse, 1992, s. 467). Ona göre sınırlar ve duyular aracılığıyla beynin herhangi bir bölümünde maddi olarak resmedildiği için bilinç tarafından canlandırılmış olamaz. “İmgenin bilgisi anlıktan kaynaklanır; anlığımız, beynimizde üreyen maddi izlenime uygulandığında, bize bir imge bilinci sağlar” (Sartre, 2006, s. 15). Spinoza da imgeyi düşünceden ayırır. Ona göre rastlantı, bitişiklik, alışkanlık imgeler arasında bağ kurar “Spinoza’nın imgelem dünyası olarak betimlediği mekanik bağıntılar dünyası anlaksallaştırılabilen” yapıdadır (Sartre, 2006, s. 17). Hem Descartes’da hem de Spinoza’da imge zihinde gerçekleşen duyusal değil bedensel bir olgudur.

Leibniz ve Hume ise bunlardan farklı olarak imge ile düşünce arasında bir bağ kurar. Duyular ile elde edilen imgeler birbirleriyle ilişki kurarak nesneler arası anlam bağlantısı oluşturur. Bu bağıntıda düşüncenin de rolü vardır. Öyle ki duyular bir bakıma düşünce ile anlamını bulur ve imgeler özünde düşüncüyü de barındıran bir yapıya dönüşür (Mavioğlu, 2010, s. 32). Bu noktada artık imgeler arasında yeni bağlantılar oluşturarak yaratma ediminin kendini gösterdiği bir süreç başlar. Böylelikle sürece *imgelem* de katılmış olur. Ferraris (2008) ise imgelemi namevcut olanın akılda tutulması olarak tanımlar. Ona göre imgelerin yeniden işlenmesi *fantezidir* (s. 7).

İmgelem hayal dünyası, imgelemek ise hayal etmek kelimesiyle aynı anlamda kullanılır (TDK, 2019). Burada bilinç vardır. İnsanın edindiği imgeler arasında yeni bağlar kurarak oluşturduğu öznel bir düşünce ortaya çıkar. Bu öznellik söz konusu imgelerin gücü kadar öznenin nesneler hakkındaki bilgisi ölçüsündedir. Ancak artık imgelemek yani hayal etmek edimi de olduğundan imgeler arasında kurulacak bağ, öznenin düşünce dünyasıyla şekillenebilir. Özne zihninde beliren imgeleri istediği gibi organize edebilir, yan yana getirerek ilişki kurduğu imgeler ile yeni dünyalar oluşturabilir. Ortaya yaratıcı imgelem çıkmış olur.

İnsan belleğinde imgeleri biriktirirken her zaman objektif olamaz. Hatta çoğunlukla değildir de. Bir nesneyi gördüğünde onu aynı zamanda koklayabilir, duyabilir, ona dokunabilir. Nesnenin özellikleri belki o an, o mekânda değişmez. Ancak aynı nesneye bakan iki kişinin zihninde farklı imgeler oluşabilir. İnsan fizyolojik bir canlı olduğu kadar, imgelerden oluşturduğu iç dünyasının/belleğinin yaratıcısıdır. Böylelikle dış

dünyadan duyumsayarak edindiği bilgileri işleyiş biçimi kişiler arasında farklılık gösterebilir. İmgelem “1. Bir nesneyi, o nesne (karşımızda) olmaksızın tasarımlama yetisi. // a. Yaratıcı olabilir, tasarımı kendisi yaratır, b. Yansıtıcı olabilir, zihinde önceden bulunan tasarımları anımsar. 2. (Kant'ta) Görü ile düşünme, duyarlık ile anlık arasındaki gerçek aracı; görüdeki çokluğu bir tasarım durumuna getiren, böylelikle de her bilgiyi olanaklı kılan önsel koşul” (TDK, 2019) dur. Bireyin içinde bulunduğu zamana ve mekâna bağlı farklılıklar imge yaratımında belirleyici rol oynar. İmgenin oluşumu, kişiden kişiye değiştiği gibi kişinin yaşamışlıklarına bağlı olarak da dönemsel farklılıklar içerebilir.

“İmge-düşünce kıyaslaması, imgenin değişmezliğine vurgu yapmaktadır, fakat imgeleme yön veren imgelerde, düşüncelerde duyumların önemi yadsınamaz. Bu sebepten, imge, ‘değişmezdir’ denilemez. Eğer ‘değişmez’ olsalardı, her an, her durumda aynı çağrışımı vermeleri gerekirdi” (Mavioğlu, 2010, s. 33). Farklı zaman ve yerlerde aynı nesneye bakan biri için büyük olasılıkla iki farklı imge oluşacaktır. Çünkü aradan geçen süre boyunca yeni imgeler hatta imgelemler meydana gelmiştir. Bu da kişinin algılama biçimini ve hayal etme/imgeleme şeklini değiştirebilir. Bu farklılaşma için mutlaka süre geçmesi de gerekmez. Söz konusu nesneye farklı mekânlarda, yeni nesnelerle birlikte hatta farklı bir ışık altında bakmak bile onun yeni bir imge oluşturmaya sebep olabilir. Bu duruma çoğu kez algıda seçicilik denilmektedir.

Berger (2014), “düşündüklerimiz ya da inandıklarımız nesneleri görüşümüzü etkiler” (s. 8) der. O da imgenin öznel olduğunu, imgelem aracılığıyla anlamını bulduğunu vurgular. Bu nedenle bilinçten ayrı düşünülemez. Zihinde beliren imgeler nesnelerin bellekteki salt izi değil, öznenin geçmişten gelen imge birikimiyle etkileşime giren ve imgelem aracılığıyla anlamlandırılan yeni bir var oluşa dönüşür. Bu durumda bir nesne için genelleştirilen bir tanımlama ya da simgeleştirme yapılması mümkün değildir sonucu çıkarılabilir. Sartre'nin kâğıt örneğinde olduğu gibi aynı öze sahip farklı anlamlara gelen varlıklardır. Bu örnekte “bana kendini gösteren yaprak ile az önce gördüğüm yaprak tıpatıp aynı öze sahip. Öz dediğimdeseyse, yalnız yapıyı değil, bireyselliği de kastediyorum. Ne var ki, öz açısından bu tıpatıplığa, varoluş açısından bir tıpatıplık eşlik etmiyor. Çalışma masamda bulunan yaprak, aynı yaprak kuşkusuz, ama başka biçimde var oluyor” (Sartre, 2006, s. 8) denilir. Çünkü nesne görüş alanında değildir artık. Zihninde beliren imgesini imgelem aracılığıyla anlamlandırdığı yeni bir konumu vardır. Kişinin belleğinde

var olmaya devam eder. Bir noktada da bellekteki başka imgelerle kurduğu bağ ile yeni konumuna başka açılımlar katabilir.

Söz konusu etkileşimi yapabilmesi için kesin bir zaman da yoktur. Bellekteki imgeler ilk oluştuklarında daha güçlüdür, zaman geçtikçe silinebilir. Ancak imgelem yoluyla farklı imgeler daha kalıcı hale gelir. Zaman sınırlaması olmaksızın hatırlanabilir. İnsanın unutan bir varlık olduğu unutulmamalı. Bu nedenle öznel olmayan bir imgeyi hatırlamasının da güçleşeceği söylenebilir. Ancak o imgelem yoluyla imgeleri hatırlanır kılabilir. 20 yüzyılın *varoluşçu* düşünürlerinden Maurice Merleau Ponty deneyim ve duyum üzerine yaptığı çalışmalarda “İmgelem, şimdi olana hem çok daha yakın, hem çok daha uzaktır: Çok daha yakındır, çünkü şimdi olanın yaşamının vücudumdaki diyagramıdır,... Çok daha uzaktır, çünkü tıne şeyleri oluşturan ilişkileri yeniden düşünme fırsatını vermez, ama bakışa -onlara birleşmesi için- iç görüşün izlerini sunar, görüşe onu içsel olarak kaplayana, gerçeğin imgesel dokusunu sunar” ifadelerini kullanır (Ponty, 2019, ss. 35,36). Öyle ki zihinde dış dünyaya karşı bir gerçeklik oluşturur. İmgeler arası bağıntılardan oluşan, nesnel olmayan, duyumsanarak elde edilmiş bilgileri, kişinin kendi süzgecinden geçirdiği ‘yeni bir iç gerçeklik’. Söz konusu gerçekliğin çok katmanlı bir yapıya büründüğü, dış dünyanın duyularla edinilen verileri ile imgelemce oluşan öznel bir yapısı olduğu sonucuna varılabilir.

1.2 Gerçek - Gerçeklik

Yeni bir gerçeklik denilmekte, aslında gerçek; “düşünülen, tasarımılanan, imgelenen şeylere karşıt olarak var olan”, isim olarak “doğru olan şey, hakikat”, sıfat olaraksa “bir durum, bir nesne veya bir nitelik olarak var olan, varlığı inkâr edilemeyen, olgu durumunda olan, özbeöz, hakiki, reel” (TDK, 2019) ifadelerini karşılar.

Söz konusu tanımlar özneliğin tam karşıtıdır. Bu noktada öncelikle gerçek ve gerçeklik kavramı üzerine geliştirilen teorilere kısaca değinmek gerekir.

“Gerçek” felsefenin temel konularından biri olmuştur. Bu kavram üzerine geliştirilen teoriler varlık felsefesini oluşturan ontolojik öğretilerdir. Söz konusu teorilerin en bilinenleri bir tarafta Platon’un *İdea* kavramıyla başlar ve diğer taraftan *Materyalizm*’e kadar uzanır. Platon *Phaidon* (2015) adlı eserinde “insana tüm dikkatini içe yöneltmesini ve sadece düşünsel bağlam üzerinden kavramaya yönelmesini, diğer gördüklerinin sahte

şeyler olup farklı şekillerde görünebileceklerine inanmasını söyler. Çünkü bu türden şeyler görülebilir ve duyulabilir olarak adlandırılmalarına karşın, özleri gereğince görülemez ve duyulamazlar” (s. 81) tavsiyesinde bulunur. Ona göre gerçeklik hakkında edinilen bilgi “daha önceden öğrendiklerimizi hatırlamaktan başka bir şey değildir” (Platon, 2015, s. 64). Bunun farklı bir açıklamasını ise bilinen mağara hikâyesiyle yapmaya çalışır. İnsanın gerçek saydığı şeyler, aslında gölgelerdir.

Bu konuyu daha da evrensel bir boyuta taşıyarak Platon; hatırlanan bir şeyin öncesi olması gerektiği, bu ön bilginin de ancak idealar ile edinilebileceği, “mutlak güzellik, iyilik, adalet,...bütün bu özelliklerin bilgisine doğmadan önce sahip olmamız gerekir” diyerek açıklar (Platon, 2015, s. 69).

Böylelikle gerçeklik hakkında evrensel bir idea edimleri üzerinde durur. Aristoteles (2010) ise bilgiyi gerçekliğin bir taklidi (mimesis) olan sanat aracılığıyla da edinileceğini söyler (s. 16).

Diğer yandan gerçeklik hakkındaki karşıt görüş Materyalizm’dir. “Her türlü varlığın maddeye dayandığını ileri süren gerçekçi felsefe... maddecilik “madde”den başka bir cevherin varlığını kabul etmeyen öğretimidir” (Meydan Larousse, cilt-12, s. 554). Bu yaklaşımı savunanlardan ilki Demokritos’dur. Ona göre “yaratılmamış, yok olmayan, değişmeyen varlık, özdeksel atomdur. Öz, maddeyi temsil eder ve onunla her nesne yapılabilir” (felsefe.gen.tr, 2019).

Karl Marx (2013) ise gerçeklik üzerine düşüncesini diyalektiğin değişimciliği ve materyalizmin maddeciliğini sentezleyerek açıklar. Maddenin sürekli değişkenliği onun bilgisinin bir parçasıdır ve bu bilginin anlaşılabilmesinin yolu diyalektik materyalizmdir. Marx, Das Kapital’in ön sözünde kendi diyalektik materyalizminin maddeciliğinin Hegel’in diyalektiğinin mistisizminin tam tersi olduğunu söyler;

“Benim diyalektik yöntemim, Hegelci yöntemden yalnızca farklı değil, onun tam karşıtıdır da. Hegel için insan beyninin yaşam-süreci, yani düşünme süreci —Hegel bunu “Fikir” (“Idea”) adı altında bağımsız bir özneye dönüştürür— gerçek dünyanın yaratıcısı ve mimarı olup, gerçek dünya, yalnızca “Fikir”in dışsal ve görüngüsel (Phenomenal) biçimidir. Benim için ise tersine, fikir, maddi dünyanın insan aklında yansımastan ve düşünce biçimlerine dönüşmesinden başka bir şey değildir” (Marx, cilt:1, 2013, ss. 26, 27).

Maddecilik varlığı; diğer bir deyişle gerçeği “öz” bakımından inceler ve bir noktada ruhçulukla teolojik bağlamda tartışır. Ancak idealizm daha çok realizmle benzer ontolojik zemine oturur. İkisi de varlığın “bilgi”siyle ilgilenir (Meydan Larousse, cilt:12, s. 555).

Görülmektedir ki gerçek konusu hakkında kesin sonuçlara varılamayacak kadar karmaşık ve farklı öğretilerin yorumlamalarına da bir o kadar açıktır. Kavramsal bağlamda gerçek ve gerçeklik tartışmaları devam edeceği gibi, bilimsel olarak ise belli kabuller söz konusudur. Fizik maddenin doğada üç farklı form ile bulunacağını ve aynı maddenin dönüşerek farklı formlarda varlığını sürdüreceğini söyler; madde katı, sıvı ve gaz hallerinde bulunmalıdır, doğadan bütünüyle yok etmek mümkün değildir. Bu noktada Materyalist felsefe bilimle örtüşüyor gibi görülse de bilimsel araştırmalara öncülük ettiğini ya da ortak çıkarımlara sahip olduğunu söylemek farklı bir araştırmanın konusudur. Diğer bir bakımdan gerçek konusu hakkında belirgin tanımlamalar yaparak olası çerçeve çizmek bu tezin kapsamı dışında kalır.

Kısacası gündelik yaşamda içindeki dil ve söylemde sıkça kullanılan “gerçek”, doğruluğu herkesçe kanıtlanabilir veya kabul edilebilirlik üzerine anlam bulmaktadır. Ancak nesnelliğin gerekli kılındığı bu bakış açısı, sadece “bilinen” ile sınırlı olabilmektedir. Bir şeyin gerçek olması her zaman onun varlığını doğrulamayabilir. Bilim ve felsefe toplum algısını şekillendirdiği gibi dönemin gerçeklerini de tanımlamaktadır. Keşfedilen bir gerçek, kabul edilen diğer gerçeğin doğruluğuna şüphe getirmekte ya da onun gerçekliğini sonlandırmaktadır. Bu döngü tüm tarihselliği içerisinde gerçeği tanımlarken, insanın evren karşısında bilinmeyene olan merakını zamanla gerçeğe ulaşma arzusuna çevirmiştir. Bilimin, felsefenin olduğu gibi sanat da sürece tanıklık etmiş ve tarih boyunca gelişimin/değişimin itki güçlerini yansıtmıştır. Antik dönemin ideal gerçekliği, Hristiyan inancının tanrısal gerçekliği, toplumsal gerçekçilik, doğanın natüralist gerçekliği gibi hem tematik hem de biçimsel birçok gerçeklik olgusu sanatın her dönem konusu olmuştur.

Sanat tarihini anlatan hemen her kaynakta sanatın başlıca ilgi alanının insan olduğu görülür. Merkezinde insan olan yerde de gerçek, gerçeklik olsa da öznellik, fantasma da sanatın hemen her döneminde vardır. Nesne, imge, imgelem ve yaratıcılık süreçlerinden sonra sanatçının öznelliğiyle birlikte sanatta karşılık bulur. Dolayısıyla sanatçı ele aldığı

gerçeği kendi gerçeğine dönüştürür. Ortaya çıkan sanat eseri de sanatçıdan bağımsız kendi gerçekliğini yaratır.

O halde bilimin varsaydığı gibi nesneler hakkında somut verilere dayanan gerçek tanımlamaları, felsefenin öne sürdüğü öz bakımından gerçeklik varsayımlarına koşut bir yaklaşım bütünüyle sanat alanında gösterilemez. Sanat, sanatçı ve eser, sonrasında ona maruz kalan arasında gerçekleşen ve her durumda farklı biçim ve katmanlarda ortaya çıkan gerçeklik arayışlarına yanıt arama özgürlüğüne sahiptir.

1.3 Fantasma - Fantastik Sanat

Bir önceki konunun başında yeni bir gerçeklik ifadesi yer almaktaydı. Özellikle ilişkilendirilen söz konusu gerçeklik duygusu sanat alanıyla yakından ilişkilidir. İmgelemce oluşturulmuş, öznelleşmiş, özümsemiş, sanatçının gerçeklik dünyası, ürettiklerinin de çıkış noktasıdır. Dış dünyadan aldığı verileri işleyerek bir araya getirdiği imgeleri, yeni bir formda tekrar ürettiği eserine yansıtır. Bu yeniden formlaşma sürecinde de dış dünyanın verilerinin bir değişime uğramasının yanı sıra, sanatçının fantasmaının yansımaları görülebilir. İlk bakışta fantasma, gerçeklikle anlam bakımından karşıt bir kavram olarak görülür. Ancak nesneden imgeye, gerçeklikten sanatçının kendi gerçeklerine doğru evrilen süreçte fantasma bu oluşun bir parçasına dönüşür.

Fantastik, gerçekte var olmayan, gerçek olmayan, hayali olarak genel bir tanımken Fantasma, “gerçekdışı imgelem” (Hançeroğlu, s. 143), “gerçekte olmadığı hâlde var gibi görünen hayal” ” (TDK, 2019), “Psikanalizde insandaki bilinçaltı istekleri dram halinde ortaya koyan hayali görüntü” (Meydan Laraousse, cilt-6, s. 518), anlamlarını taşır. Fantezi ise “imge ve düşüncelere kaynaklık eden düş gücü. Bir hayal ya da düşünceden yaratıcı bir imge ya da tasarım oluşturmak” (Keser, 2005, s. 30) anlamına gelir. Ferraris’e (2008) göre fantasma kelimesi, Yunanca ve Latincedeki farklı köklere sahip kelimelerin bir araya gelerek kullanılmasından kaynaklı imgelem ile iç içe geçmiştir. Ona göre fantezi- imgelem çifti, köklerini eski dillerdeki sorunlu kullanımdan alır. İşlevsel bir bakış açısından *phantasia*, *imaginatio* demektir. Birinci terim Yunanca’dan gelirken, ikincisi en eski versiyon olan *Visio (algılama)*’dan sonra gelen tercümelerden kaynaklanır. *Imaginatio*, *visio* yani algılamaları akılda tutma, *phantasia* ise bu verileri birleştirme ya da ayrıştırma ile yeni kavramlar ortaya koyma becerisidir (s. 9). Buradan hareketle imgelem yoluyla yeniden üretilen imgeler bir yönüyle fantasmanın sürece dahil olduğu

bir aşamaya varır. Böylelikle imgelemce üretilmiş olan, bütünlüğünde fantasmayı da barındırabilir. Buradan her sanat eserinin fantastik olduğu düşüncesine varmak doğru olmaz. Çünkü bir şeyin fantastik olma durumu sanatçının ele aldığı imgeleri işleyişinde gerçekleşir. Sanatçı ona kattığı yeni veriler ve ortaya çıkan imgenin ilk halinden farklılaşması ile oluşan yeni kavramın fantastik olmasını sağlayabilir. Fantasma'nın imgeleri imgelem yoluyla birleştirme sürecine sanatçının fantasma'sının katılmasını gerektirir.

Sanat eseri sanatçısının görünmesini istediği şekliyle varlığını ortaya koyar. Ona bakıldığında sanatçının yeteneği, bilgisi, anlatmak istediğinin yanında imajinasyonu da karşılaşılır. Söz konusu imajinasyon imgelem yoluyla oluşturulmuş sanatçıya özgü bir formdur. Bu form sanatçının imgeleriyle, doğanın ya da soyut biçimlerin eseri oluşturma sürecinde şekillenir. Sanatçı kendi fantasma'sını bu sürece ne denli eklemek istediğine kendi karar verir. Buna karşın; Fantasma, resimden heykele, sinemadan müziğe kadar birçok alanda, farklı üsluplarda, sanatta yer almış ve sanat tarihi de fantasma'nın toplum üzerinde yarattığı etkiye tanıklık etmiştir. Örneklendirmek gerekirse:



Resim 1: Göbekli Tepe T sütunu, M.Ö. 10000, 300-600 cm, Türkiye

<https://www.kilsanblog.com/unesco-dunya-mirasi-mimari/gobekli-tepe/> Erişim: 14.12.2020

M.Ö. 10000 yılına dayanan bugünkü Anadolu'da yer alan Göbekli Tepe, Taş Devri'nde yaşamış insanların oluşturduğu tapınaklar, bilinen en eski toplumsal kalıntılardır.

Araştırmacılara göre söz konusu bölgede bulunan boyu 3 ile 6 metre arasında değişen T şeklindeki sütunlarda üzerlerine oyulan stilize insan kol ve elleri bulunduğu düşünülür. İnsan ya da benzeri bir varlığı sembolize eden ve tapınma amacıyla oluşturulduğu varsayılan bu sütunlar, taş devri insanının fantasmaı, yaratıcı imgelemi hakkında farklı bakış açılarını ortaya koyar. Benzer şekilde Mısır'da görülen piramitlerin ve daha da ilginç sfenslerin biçimlenme şekli de bir topluluğun, bir arada, benzer bir yaratıcı imgelem aracılığıyla ortaya koyduğu ilginç yapılardır. Vücutları aslan başları ise insan ya da kuş formlarını birleştiren yapılar, farklı imgelerin fantasma aracılığıyla yeni biçimler oluşturmasını sağlamıştır. Mısır'da yazı sistemini oluşturan hiyeroglifler ise her biri farklı bir sesi ya da nesneyi sembolize eden işaretler ile bir iletişim aracına dönüşür. Buradaki semboller biçimsel olarak çeşitli soyut işaretlerin yanı sıra stilize edilmiş insan ve hayvan figürlerinden oluşmaktadır.



Resim 2: Büyük Gize Sfenski, Yaklaşık M.Ö. 2500, Mısır

[https://tr.wikipedia.org/wiki/B%C3%BCy%C3%BCk_Gize_Sfenski#/media/Dosya:DSC_0088_Sphinx01.JPG/](https://tr.wikipedia.org/wiki/B%C3%BCy%C3%BCk_Gize_Sfenski#/media/Dosya:DSC_0088_Sphinx01.JPG) Erişim: 14.12.2020

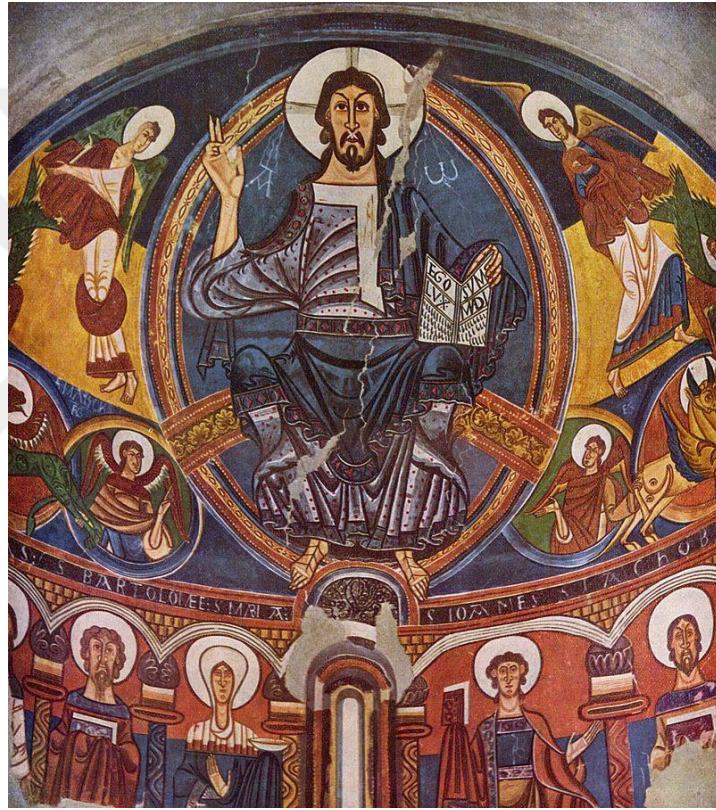


Resim 3: Antik Yunan Vazosu, Herakles ve Athena, M.Ö. 510-520, Yunanistan

https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Athena_Herakles_Staatliche_Antikensammlungen_2301_A.jpg /
Erişim: 14.12.2020

Antik Yunan’da ise fantastik öğeler daha çok mitos kaynaklıdır. Tapınakların süslemelerinde kullanılan heykel ve bugüne pek ulaşamamış olan duvar resimlerinde görülür. Antik dönem toprak vazolarının süslemeleri mitolojiden aldığı sahneler ile bezenmiştir. “Vazo resimleri, birçok yönden efsane ve hikâyelerin antik betimleri için en zengin kaynağı sunar” (Carpenter, 2002, s. 9). Antik dönem tanrılarının temsili ile halk arasında anlatılan mitoslar aracılığıyla resim ve heykeller konu çeşitliliğini oluşturur. “Hiç şüphe yok ki sanatta, mitoslara dair betimlemeler için en yaratıcı dönem, Arkaik Dönem olmuştur” (Carpenter, 2002, s. 8). Uygarlık tarihinin en gelişmiş sanatsal formlarının üretildiği bu dönemin imge çeşitliliği doğanın verileriyle koşut bir yaklaşım gösterir. Helenistik dönemde ise mitler, efsaneler aracılığıyla sanatı besleyen konu çeşitliliği artarak devam eder. Ancak sonrasında bütün bir Avrupa’yı etkisi altına alan Orta Çağ dönemi ile birlikte fantastik öğelerin kaynakları da farklılaşır. Yine halk arasında anlatılan mitler, efsaneler bu kez korku öğeleriyle harmanlanarak, çok daha etkili bir yapıya bürünür. Çocuklara anlatılan masallardan, hayatta kalmaya çalışan yoksullara kadar korku dolu hikâyelerin temel kaynağı bireyin ve toplumun düş gücüdür. Söz konusu dönemde karşılaşılan zorlu yaşam koşulları da bu düş gücünün artmasına ve etki alanının sanatın yanı sıra toplumun her katmanında yaşamın bir parçası olmasına sebep olur. İnanç sistemindeki karmaşıklıklar da söz konusu düşsellikğin imge çeşitliliğini artırmıştır.

Benzer çeşitlilik Hristiyanlığın Avrupa'ya yayılmasıyla daha da artar. İncil'deki birçok sahnenin anlatılmasında kullanılan dini figürler resim ve heykelerde geniş yer bulur. Böylelikle düşsellik mitlerden, efsanelerden evrilerek inanç öğelerinin kahramanlarına dönüşür. Özellikle kiliselerin duvar ve tavan resimlemelerinde sıkça karşılaşılan bu öğeler çoğu kez düşsel bir atmosferde resmedilir. Benzer yaklaşım takip eden yüzyıllarda farklı üsluplarda da olsa içerik olarak varlığını sürdürür.



Resim 4: Romanesk Dönem Freski, 1123, İspanya

https://en.wikipedia.org/wiki/Apse_of_Sant_Climent,_Ta%C3%BCll / Erişim: 14.12.2020

Fantastik sanat, Orta Çağ'dan geçen yüzyıla kadar akım olmaktan çok sanatçılar özelinde gözlemlenebilmiştir. Özellikle 19. yüzyılda Viktorya döneminde edebiyatta fantasma popüler bir anlatım biçimidir. Resim sanatında ise Romantizm'in özellikle kuzeyli sanatçılarının, Sembolizm'le başlayan ve Sürrealizm'le devam eden akımların yaklaşım biçimi olur. Bugün daha çok kavramsal bir zemine oturan fantastik sanat, özellikle

fantastik edebiyattan esinlenen sinema filmleri ile popülerlik kazanmıştır. Bu bağlamda anlaşılmaktadır ki fantastik sanatın tüm bu akımlar ve üretiliş biçimleri sebebiyle sınırları belirsiz ve zamansızdır (Aral, 2009, s. 2).

Fantastik sanattan bahsedildiğinde doğaüstü bir dünya akla gelebilir. Doğüstü bu dünyanın varlığı da insanın tarihi kadar eskidir. Her ne kadar düşsel bir kurgusu olsa da rüya aleminde olduğu gibi bilincin ve yaşanmışlıkların etkileri fantastik dünyada da görülür. Kültürel ve coğrafi yapıya göre değişkenliğine rağmen değişmeyen tek şey gündelik hayatta metaforik bir karşılığının bulunabilmesidir. Duyularla algılanmayan gerçekliğin dışında biçimlenen fantastik dünya, doğüstü yapılar aracılığı ile oluşturulmuştur. Zaman ve mekân kavramlarının da algılanan dünyadan bağımsız bir kurgusu vardır. Tarih boyunca karşılaşılan masal, efsane, mitoloji olarak tanımlanan bu fantastik dünyanın aktarımı dilseldir ve her dinleyende farklı biçimlere ve renklere sahip olur. Sanat aracılığı ile de bu düş karakteri görünürlük kazanır ve bir külte dönüşür. Dolayısıyla dilin aktarımı ile şekillenen ve fantastik öğelerin ilk görülebildiği örnekler olarak kabul edilebilen arkaik sanat, toplumsal bir bellek görevi üstlenmiş, aynı zamanda metaforik kullanımları ile de bir işlevselliğe sahip olmuştur. Örneğin, ilkel kabilelerde totem aracı olarak kullanılan masklar, kötü ruhları korkutup kaçırması için Orta Çağ mimarilerinin dış yüzünde yer alan grotesk figürler, Çin'in dini tören ve bayramlarında sonsuz bir uğurun sembolü olarak canlandırdıkları ejderha figürleri gibi sayısı çoğaltılabilecek birçok fantastik karakterler, gerçekliğin karşısında kendi kültürlerinin yarattığı gerçeküstü bir dünyanın yansımalarıdır. Bu fantastik dünya düş ve imgelem aracılığıyla gerçekliğin bilinmezliğine karşı sunmuş oldukları bir önerme gibidir. Geçmişten bugüne her dönemde, fantastik dünyanın sunduğu ve doğrudan mantığın aranmadığı sonsuz alanda, sanatçı belki de hiç bu kadar özgür olmamıştır. Fantastik dünyanın sunduğu özgürlük, gerçekliğin dayattıklarına karşı sanatçının her zaman elinin altında önemli bir araca dönüşmüştür.

Geniş kullanım olanaklarının yanında fantastik sanatın imge çeşitliliği de oldukça fazladır. Fantastik sanatın içeriği oluşurken, sanatçının imgeleriyle doğrudan ilişkili olması bir yana, inanç, mit, duygu durumları, bellek kaybı gibi esin kaynakları olabilir. Zaten tüm bu etmenlerde bir bakıma kişinin zihnindeki imgeler değil midir? Bu bağlamda üretilen bir eserin fantastik özellikler taşıyıp taşınamaması, üreticisinin böyle bir amaç taşımasıyla birlikte, izleyicinin de söz konusu içeriği algılayış biçimiyle ilişkilidir. Hatta

üretildiği yer ve zaman da esere fantastik anlam yükleyebilir ya da son derece olağan algılanabilir. Bu nedenle sanat tarihinde farklı zamanlarda, birbirleriyle ilişkisi olmayan sanatçılarda da fantastik eğilimler, imgeler görülür. Sanatçıları ayıran bu eğilimler yaşadıkları toplumla kurdukları bağ ölçüsünde belirginleşir ya da ortadan kalkabilir. Yaşadığı zamanın bir tanığı olarak üretim yapan sanatçı, oradan edindiği imgeleri kendi fantazmasında şekillendirerek eserini ürettiği oranda, önce kendinin sonra da toplumunun gerçeklerini, onun ardını, üst bir zemine aktarmış olur.

1.4 Alegori - Metafor

“Alegorik anlatış, belli bir kavramın somut şeylerle gösterilmesidir. En özgünü bile, herkesçe bilinen benzetmelere değilse de, herkesçe kabul edilen değerlendirmelere dayanır veya onlara dikkati çekmeyi amaçlar. Alegorik yapıtın, çoğu zaman hicvî-didaktik veya ‘estetik’ (resimde, heykelde) kaygıları vardır” (Kuçuradi, 2009, s. 79).

“ALEGORİ 1. (lat. allegoria; yun. allegorein, fr. allegorie resimler aracılığıyla konuşma). Bir fikrin resim, tablo veya canlı bir varlık aracılığıyla anlatılması. Bu anlatım şekliinden faydalanan edebiyat veya sanat eseri. Din. Alegori yöntemi, kutsal kitapları, alegori, resim ve sembollerle yorumlayan yöntem. ANSIKL. Ed. Alegori'nin çeşitli şekillerine her edebiyat türünde rastlanır. Bazen ahlâki ve manevi varlıkları kişileştirmede kullanılır” (Meydan Larousse, cilt-1, s. 290).

“Yunanca ‘allos’ (öteki) ve éagoreuein (anlatıcı) sözcüklerinin birleşmesinden oluşan alegori terimi” (Giderer, 1993, s. 6), “insan davranış ve yaşantısına ilişkin doğrular ve genellemelerin simgesel karakterler ve eylemler aracılığıyla anlatılması”dır (AnaBrittanica, 1986, s. 342).

Alegori yazıyla ya da görsel olarak bir aracı ile, kişiler, olaylar ve nesneleri anlatma şeklidir. Antikite, Orta Çağ ve Rönesans sanatını oluşturan yapıtlarda ve bazı metinlerde görülmekle birlikte günümüze dek yazılı ve görsel sanatlarda sıkça kullanılmıştır. Romanesk dönem kitap süslemelerinde, Gotik kiliselerinin vitraylarında, erken Rönesans fresklerinde görülür. Ayrıca Barok dönem resim sanatında, müzikte, edebiyatta, Romantizmde, Neo-klasiklerde, en çok da gerçeküstücü yaklaşım gösteren hemen her sanatçının resim ve yazılı eserlerinde, günümüzde sinemada çokça kullanılır.

“Dickson (1990) alegoriyi ‘anlatılan şeyin kendi dışındaki bir şeyin anlatılması ile karşılanması’ olarak tanımladıktan sonra şunları ekler: ‘Alegori gerçek dünyanın taklidinden çok dinsel, etik, metafizik ve sosyal düşüncelerin anlamı üzerinde çalışır, taklit eder, canlandırır.’ Golding’e göre (1990, Akt. Dickson), alegori gerçek yaşamın, trajedinin veya belirsizliğin kalitesini artırır” (Giderer, 1993, s. 7).

Alegori, anlatılmak isteneni doğrudan anlatmak yerine onu belli kabullere dayanan simgeler aracılığıyla anlatmak için kullanılır. En genel örneğiyle beyaz bir güvercin imgesinin barışı anlatmak için kullanılması durumu alegoridir. Böylelikle insan için soyut olan bir kavramın yerine doğadaki somut bir nesnenin imgesi geçmiş olur. Aslında buna sembolleştirme denir. Ancak güvercini simge olarak kullanarak barışı anlatan bir yapıtta teknik olarak alegorik anlatım vardır. Artık söz konusu yapıtta sadece barışın simgesi değil, bir olguyu anlatan alegori vardır. Kuçuradi’ye (2009) göre; “Simgesel anlatışın hareket noktası gerçeklik, alegorik anlatışınki ise kavramlaştırılmış gerçekliktir” (s. 79). Simgeler yerini aldıkları kavramlarla doğrudan bağlantı kurar, alegori ise bu bağı bir kurgu içinde yeni bir zeminde sunar. Benzer şekilde Emrich de (1965) “alegoriye başvuranların önceden var olan kavramlara imgeler aradığını, simgeye başvuranların ise açık bir sır olarak kalacak ve bir kavramla yer değiştiremeyecek imgelerle çalışmakta olduğunu”(s. 119) söyler (aktaran Giderer, 1993, s. 8).

Türkçe karşılığı “mecaz” olan diğer bir kullanım ise metafordur. “Kavramın Yunanca öte anlamına gelen ‘meta’ ile taşımak, aktarmak, götürmek anlamlarına gelen ‘phoros’ kelimelerinin bileşiminden oluşan ‘metapherein’ sözcüğüne dayandığı” (Daşcıoğlu, 2015, s. 169) görülür.

Metaforlar özellikle edebiyatta sıkça kullanılan, bir düşünceyi anlatmak için onun yerine geçebilecek kelimeler aracılığıyla anlamı kuvvetlendirme, dilin sınırsız anlatım olanaklarına yeni kapılar açma yöntemidir. Burada “kapı” sözcüğü de bir metafor olarak kullanılmıştır.

Lakoff ve Johnson’a göre (2010) “metafor kelimenin değil, kavramın niteliğidir. Metaforun fonksiyonu salt sanatsal ve estetik kaygılar değil, belirli kavramları daha iyi anlamaktır. Metaforun fonksiyonu çoğunlukla benzerliğe dayanmaz...Gündelik hayatta büyük bir zihin faaliyeti gerektirmeksizin kullanılır” (aktaran Demir). Böylelikle birçok kavramın anlatılmasında o kavramın sözlük anlamı ya da felsefedeki karşılığı değil, daha

anlaşılır metaforlar kullanılır. Söz konusu kullanım kavramı somutlaştırmak yerine, zihinde daha açık bir anlam bulur.

Sembolleştirme, metaforlaştırma, alegorik anlatım resim sanatının birçok evresinde görülen kullanım yöntemleridir. Özellikle gerçeküstü yaklaşım gösteren ressamalarda sıkça rastlanmasının yanında hemen her dönemde görülür. Birbiriyle anlam bakımından iç içe geçen bu kavramlar, kullanımda farklı sonuçlar sunan yöntemlere dönüşür. Birçok kez duygu durumlarının somutlaştırılmasında kullanılan simgeleştirme ile etik, metafizik, toplumsal zeminde genellemeleri kavramlaştıran alegorik anlatım ile anlamı, eseri üreten sanatçının seçtiği yeni elemanlarla daha zengin hale getirilmiş olan metaforlar birbirinden ayrılır.

Buraya kadar yapılan açıklamalar ile araştırmanın temelinde yer alan kavramların üzerinde durulmuş, böylelikle metnin kalanını oluştururken referans verilecek veriler ortaya konulmaya çalışılmıştır. Söz konusu eser metnin başlığında yer aldığı üzere Hieronymus Bosch ve onun fantastik imgeleri, Batı Resim Sanatındaki gerçeküstü yaklaşımı irdelemek adına ayrıcalıklı bir kırılma noktası olarak seçilmiştir. Bu bağlamda öncelikle Bosch'u, yaşadığı dönemi, eserlerini incelemek ve ardından batı resim sanatında gerçeküstü yaklaşım kavramını ortaya koymak, böylelikle varılacak sonuca ve bu bağlamda tarafımda üretilen resimlere değinilmesi, eser metnin devam eden bölümlerini oluşturmaktadır.

2. BOSCH'UN FANTASTİK İMGELERİ

2.1 Rönesans Dönemi Resim Sanatına Bakış

“Rönesans terimi yeniden doğuş veya yeniden diriliş anlamına gelir” (Gombrich, 2013, s. 223). “XV. yüzyıldan başlayarak İtalya’da ve daha sonra diğer Avrupa ülkelerinde hümanizmin etkisiyle ortaya çıkan, klasik İlk Çağ kültür ve sanatına dayanarak gelişen bilim ve sanat akımı” (TDK, 2020) olarak tanımlanır. Terim taşıdığı anlam bakımından 19. yüzyılda kullanılmaya başlanır. Yeni Çağ Avrupa tarihi üzerine çalışan Peter Burke (2000) “19. yüzyılın ortalarında ortaya çıkmış olan bu Rönesans imajını (büyük R harfi ile), onu yücelten Fransız tarihçi Jules Michelet’e, onu pek de onaylamayan eleştirmen John Huizinga’ya ve hepsinden de çok, bu dönemi ‘bireycilik’ ve ‘modernite’ gibi iki önemli kavramla açıklayan... Burckhardt’a” dayandırır (s. 7). “Burckhardt’a göre Orta Çağ’da insan bilinci...bir peçe altında...hayal alemine dalmıştı...Rönesans İtalya’sında bu peçe dağıldı... İnsan tinsel bir ‘birey’ oldu... Bu bireycilikle birlikte Rönesans modernite anlamına da gelmektedir” (Burke, 2000, ss. 7, 8). Burke’e göre “Rönesans’ı, –geçmiş ile ani bir kopuş anlamı taşıyan– kültürel bir ‘devrim’ olarak görmemek gerekir. Onu, her gün daha fazla bireyin, Orta Çağ kültürüne daha yabancı hissettiği, klasik geçmişi ise daha çekici bulduğu aşamalı bir değişim süreci olarak değerlendirmek daha doğru olur” (Burke, 2000,. s. 35).

15. yüzyılda özellikle İtalya’da Antikitenin yeniden canlanmaya başlanması eskiye duyulan ilginin artmasına sebep olmuştur. Söz konusu ilgi; Yunancanın yeniden çözümlenmesi “1390’larda Marvel Chrysoloras gibi Bizanslı bilginlerin Floransa ve Roma’da ders vermek üzere davetler alması...Yunan elyazmalarının elde edilmesine yönelik yaygın çabalar... 15. Yüzyılın sonlarına doğru bu ilginin artması, Floransa’daki Platon Akademisi (1439) olmak üzere sayısız hümanist topluluğun kurulması” (Lee, 2015, ss. 11,12) ile devam etmiştir. “Hümanizm, edebiyatı, tarihi, resmi, heykeli ve siyasal düşünceleri derinden etkileyen Rönesans’ın tüm kültürel değişimleri için temel bir esin kaynağı” olarak görülmüştür. Rönesans insanı/düşünürü “Yunanlı Protagoras’ın ‘İnsan her şeyin ölçüsüdür’ düsturunu takip ederek, dikkatini Tanrıbilimin gücü ve sırları yerine, insanlığın doğası, potansiyeli ve başarıları üzerine” (Lee, 2015, s.12) yoğunlaştırmıştır.

“Ressamlar Hümanizmi, genişlemiş anatomi bilgileri sayesinde insan vücudunu gerçeğine daha uygun ve zarif bir şekilde yansıtarak ifade ederlerken, mimarlar onbeşinci ve onaltıncı yüzyıl İtalya’sının tipik özellikleri olan kubbeli ve dairesel yapılarında hümanizmi somutlaştırdılar. Yazarlar, insan doğasının mantıksal ve duygusal yanlarının igzlemsel tahlilini yaparak hümanizmi vurguladılar” (A.g.k. s. 12).

Buradan hareketle ortaya çıkan insan merkezci yaklaşım, Platon’un idealizm öğretilerinin yeniden keşfi ile Antik Roma’ya duyulan hayranlığı artırır. Bir noktada, İtalyanların kendilerini eski Roma’nın mirasçıları olarak gördükleri iddia edilse de aslında söz konusu öykünme daha çok doğanın gizemlerini çözmeye duyulan ilgi olarak görülmelidir. Böylelikle bilimde, edebiyatta birçok yenilik olmakla birlikte, Orta ağ’ın devamında gelen Gotik dönem sanatından ayrışan bir sanat anlayışı doğar. Özellikle mimari ile başlayan, resim ve heykelde o döneme dek görülmemiş eserlerin ve tekniklerin ortaya konmasıyla devam eden bir süreç gerçekleşmiş olur.

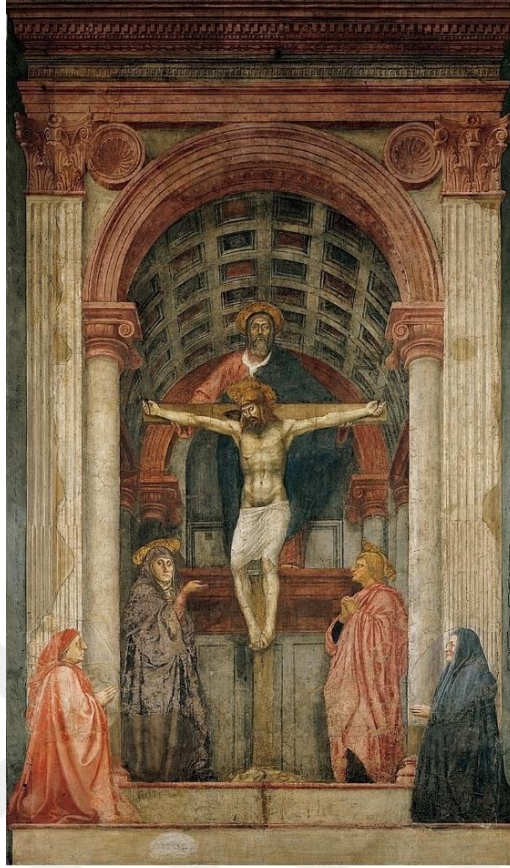


Resim 5: Giotto di Bondone, İsa’ya Ağıt, 1304-1306, Fresk, 200×185 cm, İtalya

[https://www.giotto-di-bondone.com/lamentation_Lamentation \(The Mourning of Christ\) Giotto/](https://www.giotto-di-bondone.com/lamentation_Lamentation_(The_Mourning_of_Christ)_Giotto/) Erişim: 05.04.2020

Sanat tarihinin anlatıldığı hemen her kaynakta “genellikle Giotto ile yeni bir bölüme başlanır; İtalyanlar bu büyük ressamın ortaya çıkışıyla tamamen yeni bir çağın başladığını inancındadırlar” (Gombrich, 2013, s. 201). Giotto 14. yüzyılın başında Rönesans ressamlarına yol göstereceği yepyeni bir resimleme anlayışıyla Gotik dönemin uluslararası üslubundan ayrılır. Daha çok Bizans sanatının özünde hâlâ var olan; Yunan sanatının doğaya ilgisini ilk olarak o fark eder. O resimlerini “ışık ve gölgenin dikkatli kullanımı sahneyi büyük bir gerçekçilik hissi ile doldurur” (Farthing, 2014, s. 120).

Birçok sanat tarihi kitabında söz konusu dönem üç evrede anlatılır. *Quattrocento* (dört yüzler) denilen 15. yüzyılın başında Giotto’dan öğrendiklerini matematiksel perspektif ile bir araya getiren Massaccio ve Ucello ile başlayan süreç Erken Rönesanstır. İkinci evre olan Yüksek Rönesans *Cinquecento* ise 16. yüzyılda büyük İtalyan ustaları Leonardo, Michelangelo, Raphael ile birlikte kuzeyde Dürer, Holbein gibi sanatçıların yetiştiği en çarpıcı dönemdir. Geç Rönesans ise üçüncü evredir ve artık sanatta varılan nokta yeni arayışları gerektirir. Tintoretto, Bruegel ve El Greco gibi sanatçılar bu dönemde yer alır. Flaman sanatçı Hieronymus Bosch ise bu ayrımlar ile kategorize edilmese de kuzeyli insanın belirgin özelliklerini taşır. Söz konusu eser metni Bosch’un sanatı ve onun kendinden sonraki sanatçıların üzerine olan etkisi üzerine odaklanması sebebiyle, Rönesans’ın diğer ustalarına genel anlamda dönemin anlaşılabilmesi adına sadece birkaç cümle ile değinilmektedir.



Resim 6: Massaccio, Kutsal Üçlü, 1426-1428, Fresk, 667×317 cm, İtalya

[https://www.giotto-di-bondone.com/lamentation_Lamentation \(The Mourning of Christ\) Giotto/](https://www.giotto-di-bondone.com/lamentation_Lamentation (The Mourning of Christ) Giotto/) Erişim: 05.04.2020

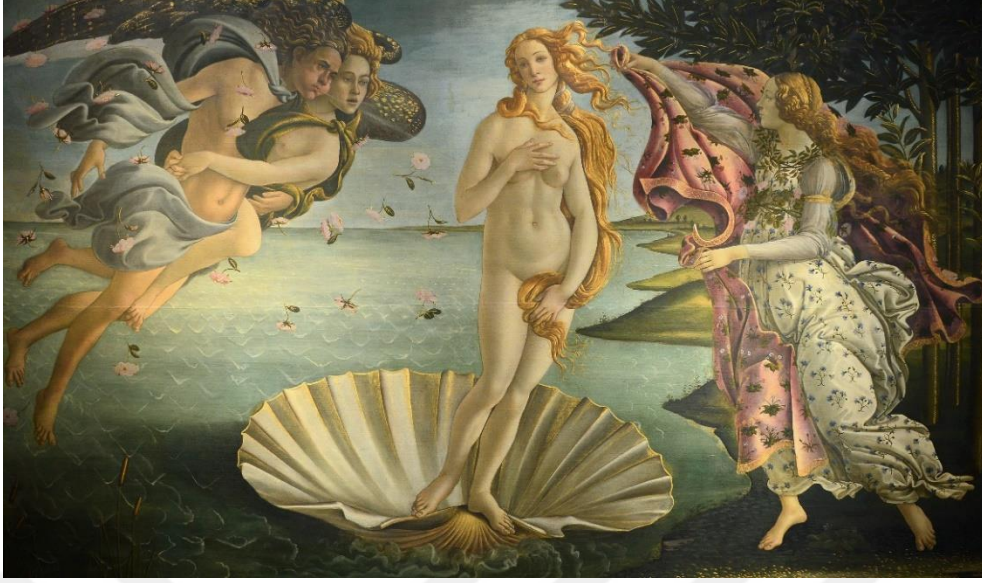
Rönesans'ın erken dönemlerinde bir grup İtalyan sanatçının öncüsü mimar Brunelleschi matematiksel perspektifi keşfederek ressam arkadaşlarına yeni bir ufuk açmıştır. İzleyiciden uzaklaştıkça küçülen nesnelerin paralel kenarlarının bir kaçış ekseninde tek bir noktada birleşerek resmedilmesi, o güne dek yapılan resimlerden farklı olarak derinliğin şaşkınlık uyandıracak ölçüde artmasını sağlamıştır. Masaccio'nun "*Kutsal Üçlü Meryem, İncilci Aziz Yahya ve bağışçıları*" freskосу (Resim 6) matematiksel perspektifin belirgin olarak kullanıldığı ve sanki figürlere dokunulabilecek gibi hissettiren üç boyutluluğu ile Giotto'nun sezgisel olarak çözümlediği mekân anlayışını perspektif kurallarını kullanarak sistematik bir şekle sokmuştur (Gombrich, 2013, s. 229).



Resim 7: Jan van Eyck, Hubert van Eyck, Ghent Altar Panosu, 1432, Ahşap Üstüne yağlıboya ve Tempera, 350x460 cm, Belçika

https://en.wikipedia.org/wiki/Ghent_Altarpiece#/media/File:Lamgods_open.jpg/ Erişim: 14.12.2020

Buna karşın Flaman sanatçı Jan van Eyck ise bu tür matematiksel bir sisteme dayanmayan, temelinde doğayı birebir gözlemlemeye yönelik bir yaklaşım sergiler. Kuzeyli sanatçıların bütününde görülen detaycı ve sabırlı işçiliği ile gördüklerini doğaya en yakın şekilde resimlemeye çalışır. Gombrich'e (2013) göre erken Rönesans'ın İtalyan ustalarının idealize insan figürü anlayışı Jan Van Eyck'de görülmez. Onun yerine Ghent sunak resminin (Resim 7) sol ve sağ kenarlarında ayakta duran Adem ve Havva betimlemelerinde görüldüğü gibi gerçek çıplak modeller kullanılarak gerçeğe en yakın sonuç gözlem yoluyla elde edilir. Bununla birlikte İtalyan ustaların Uluslararası Üslup'dan bütünüyle ayrılan katı ve anıtsal yaklaşımı yerine Van Eyck'ler bu üslubun bir sonraki aşaması olarak doğanın tüm detaylarını gözlem yoluyla aktarmışlardır. Ayrıca bir diğer önemli gelişme de yine yağlıboyanın kullanılmaya başlanmasıdır. Jan Van Eyck ile başlayan yağlıboya kullanımı boyanın daha uzun sürede kurumasını sağlayarak, tüm detayların ortaya konulmasına olanak taşımasıyla önemli bir kırılma noktası olmuştur (ss. 239, 240).



Resim 8: Sandro Botticelli, Venüs'ün Doğuşu, 1482-1486, Tuval üzerine Tempera, 172,5×278,5 cm, İtalya

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:La_naissance_de_V%C3%A9nus,_Botticelli.jpg/ Erişim: 14.12.2020

Ressamların ilgisi sadece söz konusu teknikleri uygulamakla kalmamış, tıpkı hümanist toplulukların Yunan ve Roma metinlerine duyduğu ilgi gibi İtalyan soylularının da ilgisi Yunan ve Roma mitolojisi olmuştur. İtalyan sanatında bir kuşak sonraki sanatçılar hayranlık duyulan bu konuları resimlemeye başlamışlardır. Botticelli'ye Medici ailesinin bir üyesi tarafından sipariş verilen '*Venüs'ün Doğuşu*' (Resim 8) o dönemde konuşulan antik dönem hikâyelerinden biridir. "Venüs'ün doğuşunun öyküsü, tanrısal güzellik bildirisini yeryüzüne getiren gizemin sembolüdür. Ressamın mitoloji öyküsünü değerince betimlemek için... mükemmmel uyumlu bir kompozisyon...çizgi zarıflığını elde etmek için... doğaya karşı özgürce davranışı... tasarımın güzelliğini ve ahengini artırır" (Gombrich, 2013, s. 264). Böylelikle İtalyan ressamlar teknik olanakları kullanırken, bir yandan da resimlerinin konu çeşitliliği ile antik dönem hayranlıklarını vurgularlar.

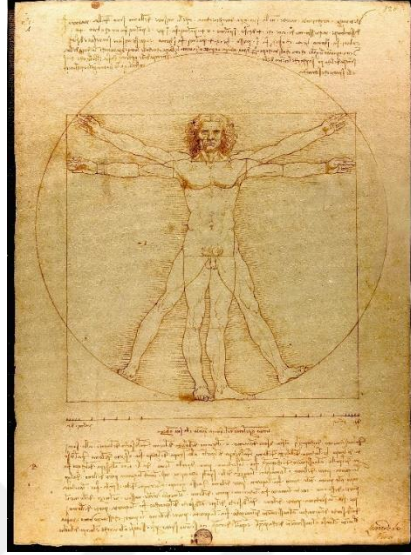
Rönesans'ın tarihsel olarak ortaya çıktığı dönem, onu hazırlayan etkenler ile beraber İtalya'dan başlamış olduğu düşünülür. Ancak bu kanıya, Rönesans teriminin taşıdığı anlam bakımından; *Yeni Çağ*, *uyanış* varsayımlarının etkisinde varıldığı görülecektir. Bilinmektedir ki söz konusu dönemde Avrupa'nın hemen her yerinde sanatçılar devraldıkları gelenekleri değiştirerek yep yeni bir sanat anlayışı ortaya koyma çabasına

girmişlerdir. Yeni sanatın aradığı; Romanesk dönemin el yazmalarında anlatılan hikâyelerin betimlenmesi ve ayrıca sunak resimlerinin okuma yazma bilmeyen halka incilden sahneleri anlatmak üzere yapılan resimlerin yerini alan “gerçeğin” kendisidir. Böylelikle eserlerin anlattığı şey sanatçının gerçeği olmakla birlikte, içinde yaşadığı toplumun gerçeğine dönüşmektedir. Bu nedenle Avrupa’nın bir çok yerinde, Orta Çağ’ın yaşam koşullarının devam ettiği bir ortamda uluslararası üslup gibi genel kabul görecektir bir resim geleneğinden artık söz edilemez. Avrupa İtalya başta olmak üzere güneyi ve kuzeyiyle birbirinde farklılaşan toplumun ve onun gerçeklerini yansıtan sanatçıların yeteneklerini geliştirerek resim sanatında bir dönüm noktasını oluşturdukları ortamı sunmaktadır. Böylelikle ortaya konan çeşitlilik, söz konusu dönemi incelerken coğrafi ayrımların ve o coğrafyalarda yaşayan toplumların özelliklerini de ayrıca ele almak gerekliliğini ortaya koyar. Bu nedenle Rönesans yine birçok sanat tarihi kitabında Güney Rönesans’ı ve Kuzey Rönesans’ı olarak iki ayrı başlık altında incelenmektedir.

2.1.1 Güney ve Kuzey Avrupa Rönesansı

Rönesans’ın Orta Çağ’dan ayrılan düşünce yapısının görüldüğü ilk yer 15. yüzyılda Floransa olmuştur. Şehir Medici ailesinin koruması altındadır ve onlar da çok geçmeden gücünü kaybedecektir. Bu durumda Papalık yönetiminin Roma’ya yerleşmesi ile birlikte Roma’da yeni bir güven ve refah ortamı oluşur. Roma’yı Hristiyanlığın merkezi olarak antik şehrin dokusuna uygun şekilde yeniden inşa etme girişimleri başlar. Böylelikle Yüksek Rönesans denilen söz konusu dönemde, birçok önemli sanatsal gelişme burada gerçekleşir. Papalık başkenti iki kültürel varlığa sahiptir: Hristiyan mirası ve klasik Roma İmparatorluğu geçmişi. Bu iki etmen Roma’yı, İtalya ve Avrupa’dan gelen sanatçı ve bilim insanları için çekim merkezi haline getirir. Bunların birçoğu papalık mesenlerinin desteklediği projeleri burada gerçekleştirir. Bunlar arasında mimar Bramante, heykeltıraş ve ressam Michelangelo ve ressam Raphael’de vardır. Yine bu dönemde Leonardo da Vinci ise en kapsamlı araştırma ve çalışmalarını sürdürmüştür. Yüksek Rönesans sanatçıları, insan ve onun edimini her şeyin merkezine alan hümanist felsefeyi benimserler. Rönesans’ın ortaya çıkış etmenlerinden biri de zaten bu insan merkezci yaklaşımdır. Leonardo’nun çizimleri ve anatomik çalışmalarına bakıldığında ‘*Vitruvius Adamı*’ (Resim 9) olarak bilinen çiziminde söz konusu felsefeyi görmek mümkündür. Bu çizim; kolları ve bacakları açık olarak hem çember hem de kare içine yerleştirilmiş bir

figürü gösterir. İnsan oranları üzerine yapılmış bilimsel bir nitelik taşıdığı söylenebilir (Farthing, 2014, ss. 172-174).



Resim 9: Leonardo da Vinci, Vitruvius Adamı, 1490, Kağıt üzerine kalem ve mürekkep, 34.6×25.5 cm, İtalya

https://en.wikipedia.org/wiki/Vitruvian_Man#/media/File:Da_Vinci_Vitruve_Luc_Viatour.jpg Erişim: 14.12.2020

Papa II. Julius tarafından Vatikan’da görevlendirilen Raphael’in ise burada yaptığı bir dizi duvar resminde “bilgeliği ve güzelliği soylu bir insanlık idealinde birleştirmeye çalışan Yeni Platoncu ve hümanist bir bakış açısı hakimdir. ‘Atina Okulu’ resminde merkezi perspektifle betimlenen kubbeli salonların altında özgür bir tartışma ortamında bir araya gelen bilgin ve sanatçıların” (Krausse, 2005, s. 18) arasında antik dönem filozoflarından Platon ve Aristoteles, matematikçilerden Oklit ve Heraklitos ayrıca kendi döneminin büyük sanatçıları Leonardo ve Michelangelo ile kendisi de bulunmaktadır. Raphael’in Antik Roma sütun ve heykellerinin altında, kendi döneminin bilim ve sanatçılarını Yunan düşünür ve matematikçileriyle bir arada resimlemesi, söz konusu dönemde toplumsal kabullerin ve eskinin özümsemesi açısından dikkat çekicidir.



Resim 10: Raphael, Atina Okulu, 1509–1510, Fresk, 500×770 cm, Vatikan

https://en.wikipedia.org/wiki/Platonic_Academy#/media/File:%22The_School_of_Athens%22_by_Raffaello_Sanzio_da_Urbino.jpg Erişim: 14.12.2020

Michelangelo'nun 1512 yılında bitirdiği Sistina Şapeli'in tavan freski ise

“(...)dünyanın ve insanın yaratılışından ilk günaha kadar uzanan dinsel öyküleri işledi... konusu İncil'in ilk bölümü olan Tekvin'di. İşleyeceği dokuz öykü vardı ve ışıqla karanlığın birbirinden ayrılmasından Nuh Tufanı'na kadar uzanıyordu... Bu iddialı projede Michelangelo Hristiyan mitolojisini kendine has şekilde yorumlar. Yorumunun merkezinde, insanoğlunun bedensel yetersizliği ile zihinsel özgürlüğü arasındaki tezat yatar... İnsan vücudunu akla gelen her koşulda ve durumda seyrediyor. Bu hareketlilik, resmedilen olaylara müthiş bir dinamizm katar. Figürlerin İncil'den çıkma olduklarını unutmaz, olaylarda bu dünyaya ait bir güncellik ve haz keşfederiz” (Krausse, 2005, ss. 16,17).

Floransa ve Roma'nın dışında yine İtalya'nın bir başka şehri olan Venedik'te de sanatçılar en önemli yapıtlarını ortaya koymaktadır. Burada Tiziano, Bellini ve Giorgione gibi ustalar çalışır. Onların yapıtlarında ise artık kusursuz kompozisyon, ideal insan fikrinden çok renk ve ışıql vardır. Roma'da Papa'nın etrafındaki sanatçıların ilgisi ne kadar antikite

ve hümanist felsefeyse, Venedik'te söz konusu ilgi gündelik hayatın vazgeçilmez parçası zenginlik ve ihtişamdır. Nadide kumaşlar, muhteşem giysiler, ışıldayan camlar ve mücevherler doğuya giden ticaret gemileri ile buraya getirilir. Doğunun rengârenk yaşamı Venedik resmine yansır. Tiziano'nun *Baküs ve Ariadne*'si, Bellini'nin *Tanrılar'ın Şölenu*, Veronese'in "*Cana Düğünü*"(Resim 11) bu ihtişamı gösterir niteliktedir. Ayrıca Venedikli



Resim 11: Paolo Veronese, Cana Düğünü, 1563, Tuval üzerine yağlı boya, 677 x990 cm, Fransa

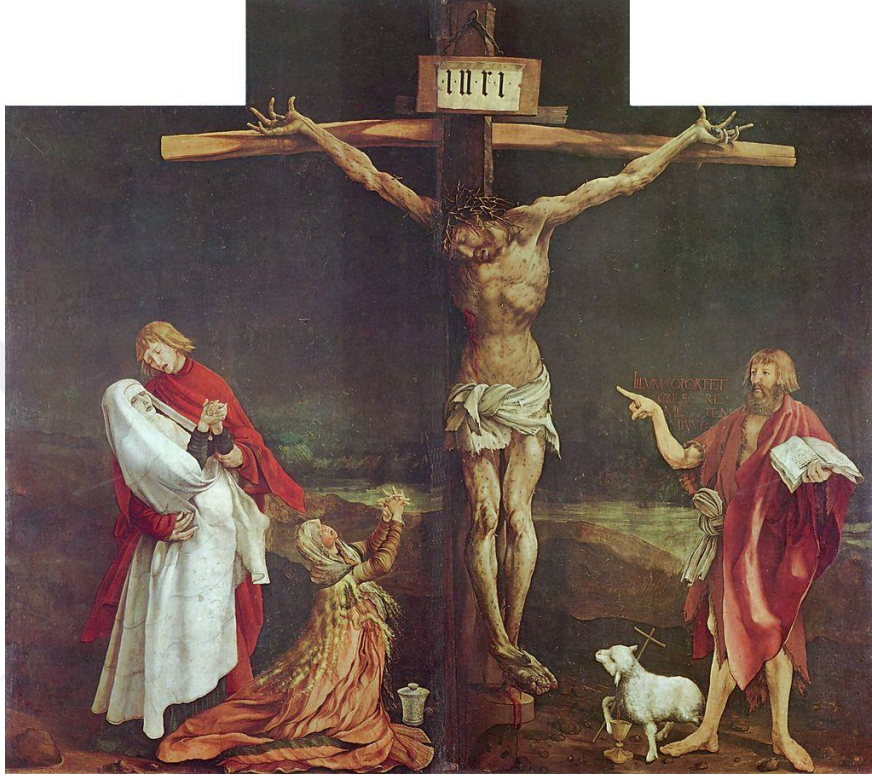
https://tr.wikipedia.org/wiki/Kana%27da_D%C3%BC%C4%9F%C3%BCn#/media/Dosya:Paolo_Veronese_008.jpg 14.12.2020

sanatçıların ışıklı üslubu geliştirmelerinde Hollandalıların da etkisi vardır. Ticaret yaptıkları Hollanda'dan getirdikleri yağlıboya sayesinde çok daha yumuşak, parlak ve ışıklı resimler yapmışlardır. Edindikleri bu yeni teknik, onlara gördükleri rengârenk nesnelerin resimlerini son derece etkili bir şekilde yapacak imkânı tanımıştır (Krausse, 2005, ss. 9 - 20).

Buraya kadar anlatılanlar Rönesans'ın doğuşu ve gelişmesi ile ilgili sınırlı bilgi verse de sanatçıların yapıtlarını oluştururken içinde yaşadıkları toplumun ilgi ve imkânları ölçüsünde ürettiklerini vurgulamaya çalışır. Bir başka deyişle sanat her dönemde konularını büyük ölçüde içinden doğduğu toplumdan almıştır. Böylelikle de o toplumun ihtiyaçlarını karşıladığı ölçüde var olmuştur denilebilir.

Rönesans'ın bir diğer gelişim gösterdiği yer Avrupa'nın kuzeyidir. Almanya ve Flaman coğrafyasında hayat güneydekinden farklı koşullarda sürmektedir. Söz konusu farklılık sanatın gelişmesinde de belirgin ayrışmalar ortaya koyar. Çünkü kuzeydeki sanatçıların faydalandıkları yer ne Antik Yunan idealleri, ne de doğunun ihtişamıdır. Onların peşinden gittikleri içinde yaşadıkları hayatın kendisidir. Doğayı en ince detayına kadar resmedebilen gözlemciler onlar değil midir? İnsan da o doğanın bir parçasıdır ve aynı titizlikle gözlemlenir. Böylelikle insanın dış görünüşünde bir kusursuzluk peşinde koşmak yerine, onu olduğu haliyle göstermek gerekir. Çünkü kuzeyli sanatçı ideal güzelin peşinde koşmaz, onun aradığı gerçektir. Çirkin de olsa hiçbir detayı eksik resimlemek istemez. Bu tavır dış gözlemi olduğu kadar iç gözlemi, resmedilecek figürlerin ruhsal durumlarını anlamayı da gerektirir. Figürlerin yüzlerinde, ellerinde, vücutlarında, mimik ve hareketlerinde bu açıkça görülür. Bu yaklaşım Rönesans boyunca kuzeyli sanatçılar tarafından sürdürülür. “Dürer’in annesinin portresi güzel olmaktan çok anlamlıdır. Cranach’ın, Baldung’ un Venüsleri, İtalyan biçim duygusu bakımından güzel değil, çirkindir” (Eyüboğlu ve İpşiroğlu, 2013, s. 82). Bireysel özelliklerin yansıtmaya eğilimi kuzeyli ressamı gözlemlemeye, bu gözlemleri içsel bir algılamaya ile birleştirmeye iter. Bu çaba bazı durumlarda doğanın aslına uygunluğunun ötesine varır. Doğanın gerçekliği onu izleyen sanatçının yorumuna dönüşür. Söz konusu yorum ise artık sanatçının kendi gerçeğidir. Kuzey sanatçısı eserini üretirken ne sistematik bir perspektif ne de ideal insan oranları kullanır. Onun için önemli olan gördüğünün kendi kişiliğindeki yansımasıdır. İmgenin imgelem yoluyla gerçeğe dönüşmesi, bu gerçeğin de sanatçının süzgecinden geçmesi kaçınılmaz olur. Hatta bazen bu sürece dahil olan sanatçının fantazması ortaya konan eserleri bambaşka bir noktaya taşır. Grünewald’ın “*Çarmıhtaki İsa*”sı (resim 12) ideal ya da güzel değil, bir açıdan fantastik özellikler taşır. Bosch’un neredeyse tüm resimleri onun fantazmasından birçok parça taşır. Ancak bilinmeli ki kuzeyli sanatçı da içinde yaşadığı toplumun verileri doğrultusunda resim yapar. Çünkü onlar resimlerini hâlâ ya kiliseler için ya da siparişe yaparlar. Dolayısıyla ürettikleri

resimler öncesinde belirlenmiş bir amaca hizmet etmektedir. Sonuçta da başlangıç olarak doğadan yola çıkan, ancak özünde her bir detayıyla sanatçının hayal dünyasını barındıran, doğayı sezgilemenin kişiden kişiye farklılaştığını kanıtlayan resimler ortaya çıkmıştır.



Resim 12: Matthias Grünewald, Isenheim Altarı, 1512-1516, Ahşap zerine Yağlı boya, Detay, Fransa

https://de.wikipedia.org/wiki/Isenheim_Altar#/media/Datei:Mathis_Gothart_Gr%C3%BCnewald_022.jpg
Erişim: 14.12.2020

Avrupa’da Orta ağ resim sanatı bir dini ritüelin parçası olarak, okuma yazma bilmeyen alt tabakadan halkın kutsal kitapta yazanları daha açık öğrenebilmeleri için bir araç olarak kullanılmıştır. İncil’den birtakım öğretilerin anlatılması, İsa’nın acılarının kiliseye gelenlere gösterilmesi için resim en uygun yol olmuştur. Grünewald’ın armiha Gerilen İsa’sı bunu çok iyi yansıtır. Hem de sanat tüm şahsi yorumlamasıyla izleyiciyi bu gerği hissetmeye ikna eder. İsa’nın çektiği acılar bedenine öylesine yansır ki kiliseye gelip bu resmin karşısında dua edenler aynı acıyı vücutlarında hisseder. Sol tarafta beyazlar içinde görülen Meryem İsa’nın bu durumu karşısında ayakta duramaz haldedir. Yzlerdeki mimikler, eller ve ayaklardaki her detay konuyu vurgulayacak şekilde

abartılır. Ressam figürlerini boyarken doğaya bakmıştır ama hikâyenin onun zihninde canlanış biçimi, bu doğaya kendi fantasmaını da eklemesine neden olmuştur. İtalyan ustalarının Yunan ve Roma'ya öykünen, kusursuz insan oranları idealinin tam tersine buradaki figürler Orta Çağ'da yaşayan gerçek insanların Grünewald'ın fantasmaının yüklendiği halleridir. Böylelikle antik çağdan beri devam eden gerçeklik tartışması bu kez resim yoluyla yeni bir boyut kazanmış olur.

Alman ressam Dürer'in ise ilk önemli yapıtlarından biri *Kutsal Kitabın Yeni Ahiti*'nin son kitabı için yaptığı tahta baskılarıdır. “Mahşer gününün ürkütücü görüntüleri, onu haber veren işaretler ve mucizeler...” (Gombrich, 2013, s. 343). Orta Çağ'ın devamında Alman halk kültürü arasında son derece güncel konulardır ve Dürer bu kehanetleri aktarırken hayal gücünü sonuna kadar kullanır. Ahir zaman hikâyelerinin, kendi başlarına geleceğine inanan halk bu resimlere büyük ilgi duymakta, aynı zamanda bu baskı resimlere daha kolay ulaştıkları için Dürer'e büyük bir ün kazandırmaktadır (Gombrich, 2013, s.345). Dürer'in daha sonraki çalışmaları İtalya'ya yaptığı seyahatlerin etkisiyle araştırmalarını perspektif ve daha akılcı bir çözümleme üzerine yoğunlaştırırsa da kendinden önceki ustalardan edindiği doğa gözlemi devam eder. 1500 yılında yaptığı “*Otoportre*”si (Resim13) kendi görünüşünü kusursuz bir şekilde gözlemleyen bir sanatçıyı gösterirken, İsa'ya olan benzerliği ile iç fizyolojisine olan ilgisi ve ‘Tanrı tarafından yetenekle kutsanmış sanatçı’ olgusunun bir yansımasıdır (Krausse, 2005, s. 30).



Resim 13: Albrecht Dürer, Otoportre, 1500, Panel üzerine yağlı boya, 67.1×48.9 cm, Almanya

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/dc/Albrecht_D%C3%BCrer_-_1500_self-portrait_%28High_resolution_and_detail%29.jpg/ Erişim: 14.12.2020

Söz konusu dönemde Almanya’da yaşanan toplumsal hareketler sanatçıların yeteneklerini göstermek için yeni yollar aramalarına sebep olmuştur. 1517’de Martin Luther’in kiliseye karşı Protestan Reformasyonu bildirgesi ile başlayan süreç dinsel resim siparişlerini de sonlandırmıştır. Böylelikle sanatçılar geçimlerini sağlayacakları yeni resim türleri bulmak zorunda kalmış, Hans Holbein İngiltere’ye giderek saray ressamı unvanıyla etkili portreler yapmış, Alman ressam Altdorfer ise Tuna Okulu denen sanatçılar grubunun bir parçası olarak manzara resimlerine yönelmiştir. Tüm bu arayışlar İtalyan sanatçılardan farklı olarak, kuzeyli sanatçıların doğayı gözlemlemedeki üstün becerisi, sabırla kullandıkları yağlıboya tekniği, Orta Çağ halk kültürünün yaşadıkları toplumda hâlâ devam etmesi sebebiyle beslenecek kaynakların çeşitliliği ile doğru orantılıdır.

Buraya kadar Rönesans'da Avrupa'nın güneyi ile kuzeyi arasında, resim alanında oluşan farklılıklar, dayandığı temeller bakımından kısaca özetlenmiştir.

Gombrich (2013) Sanatın Öyküsü'nde, dönemin en büyük sanatçısı olarak,(Rönesans'ı kastederek) Yeni Üslup'a bağlanan sanatçılar arasından değil; ona karşı olan sanatçılar arasından çıktı der ve Flaman sanatçı Hieronymus Bosch'dan bahseder. Onun vurguladığı üzere “Grünwald gibi Bosch da, resimde gerçeği en inandırıcı bir şekilde göstermek için geliştirilmiş geleneklerin ve buluşların tersine çevrilebileceğini ve hiçbir insan gözünün henüz görmediği şeylerle de akla yakın bir resim elde edilebileceğini gösterdi. Sanatçı, kötülük güçlerinin bu korkutucu betimlemeleri...” diyerek sanatçıyı bir üslup olarak Rönesans'dan ayrı daha spesifik bir yere koyar. “Bir sanatçı, belki de ilk ve son kez, Orta Çağ insanının yakasını hiçbir zaman bırakmayan korkuya somut ve elle tutulur bir biçim vermesini başarmıştı” diyerek sanatçının üslubunu dönemin eğilimlerinden ayırır (s. 356).

2.2 Bosch'un Dünyası

Hieronymus Bosch (yık.1450, 's-Hertogenbosch, Brabant)

Tam adı Jerome Van Aeken olan ve Jerome Anthoniszoon adıyla da bilinen sanatçı Bosch, adını büyük olasılıkla Kuzey Brabant'taki doğum yerinden almıştır (Tükel, 2008, s. 249). Ressam 's-Hertogenbosch ya da daha çok bilindiği üzere Den Bosch kentinde 1450 civarında doğar. Bugünkü Belçika sınırlarından fazla uzak olmayan Den Bosch, Hollanda'dadır ancak o zamanlarda, şimdiki Belçika'yı kapsayan bölge ile herhangi bir idari ayrılık da yoktur. Bölgenin tamamı 1426'dan itibaren Burgonya Düklüğü'ne aittir ve o zamanlar Burgonya düklerinin mülkiyeti altında olan Brabant Düklüğü'nün sınırları içerisindeydi.

Bosch'un ailesi, aslen Aquisgranalı olan van Aekenler uzun zamandır sanatsal faaliyetlerle uğraşmaktadırlar. Bosch'un baba tarafından dedesi olan Jan, babası Anthonis (Antonius) ve dört amcasından üçü de ressamdır. Anthonis'in ölümünden sonra atölyesi Bosch'un ağabeyi Goossen'e miras kalır. Bosch'un ilk zamanlardaki eğitimine dair pek az şey bilinse de sanatının temellerini aile atölyesinde öğrenmiş olduğu sonucuna rahatlıkla varılabilir. Fresk yapmak, ağaç heykelleri yaldızlamak ve kent katedrali için dinsel duvar süslemeleri yapmak ailenin çalışma alanıdır. Ressamın takma ad kullanması, Felemenk'te yaygın bir gelenek olduğu üzere, kendisini ailesinden ayırt etmek

arzusundan kaynaklanmıştır (Dufour, 2002, s. 8). “Kişiliği ya da sanat görüşü hakkında hiçbir şey bilinmemektedir. Doğum tarihi bile ölümünden kısa bir süre önce yapılmış – otoportre olduğu sanılan– bir resmin incelenmesi ile tahmini olarak saptanmış; Bosch'un bu resimde altmışına yakın olmasından yola çıkılarak 1450 tarihinde doğduğunda karar kılınmıştır”(wikipedia.org, 2020).

1480’de zengin bir aristokrat aileden gelen Aleyt Goyaerts van Meervenne ile evlenmiş olduğu bilinmektedir. Bu evlilik Bosch’un, sakin ancak kapalı yerel toplum içindeki mevkiini yükseltebilmesini sağlar. 1480’de babası tarafından başlanan fakat tamamlanamayan St. John Kilisesi resimlerini bitirmiştir (Tükel, 2008, s. 249). 1486 yılında Bosch, kendilerini Meryem Ana’ya ibadet etmeye ve hayır işlerine vakfetmiş olan, Meryem Ana Kardeşlik Birliği’nin ‘seçkin üyesi’ olarak kayıtlıdır (Dufour, 2002, ss. 10–14). Bu birlik çok muhafazakâr ve bir o kadar da nüfuzlu olan kişilerden oluşur; Den Bosch’da 40, Avrupa genelinde ise 7000 kadar üyesi vardır (wikipedia.org, 2020). 1495’e gelindiğinde hem yapmış olduğu evliliğinin ona sağladığı statü hem de üyesi olduğu birliğin kendisine sağlamış olduğu çevre sayesinde birçok sipariş alan bağımsız bir ressamdır. Evli olduğu Meervenne’in evine taşınır ve atölyesini orada kurar. Bosch artık *maelder*, *scilder* ya da *pictor* olarak tanımlanır; bu terim o dönemde Felemenk’te resim yapanlar için kullanılan bir meslek sınıflandırmasıdır ve karşılığı asla *master/usta* anlamına gelmez (Fischer, 2016, s. 20). Anlaşıldığı gibi daha çok kiliselerin süsleme ve dekorlarını yapan, aynı zamanda Altar panoları (kilise sunaklarına konulan dini konulu resimler) resimleyenler, Rönesans’da İtalyan sanatçıların eriştiği ‘usta sanatçı’ statüsüne kavuşamaz. Ancak bu durum Bosch’un Kuzey Avrupa’da tanınan bir usta olmasını engellemez. Yaşadığı dönemde yaygın bir ün kazanmış olan sanatçının özellikle Katolik çevrelerde, örneğin; Den Bosch’un yer aldığı topraklar 16. yüzyıl başında İspanya yönetimine geçtikten sonra, Kral II. Philippe gibi önemli alıcıları olmuştur. Yapıtlarının birçoğu daha sanatçı hayattayken, çeşitli yöntemlerle çoğaltılmış, böylece halk tarafından da oldukça tanınmıştır (Tükel, 2008, s. 249). Bağlı olduğu Meryem Ana Kardeşlik Birliği’nin kayıtlarına göre sanatçı 1516 yılında ölmüştür.

Erken dönem yapıtları arasında klasik kompozisyon yapısına uyan ‘*Epifanya*’ (1480-85) adlı yapıtı, Kuzey Avrupa’ya özgü geç Gotik dönem resmin etkisini taşır. “*Çarmihını Taşıyan İsa*” (1490), “*Çarmıha Geriliş*” (1485-90), “*Aziz John Patmos’da*” (1488) ve “*Ecce Homo*” (1490-95) gibi erken dönem resimleri geleneksel ikonografiyi izleyen

konuları bakımından ele alınmalıdır. Bu bağlamda Bosch'un üyesi olduğu topluluk aracılığıyla aldığı siparişleri gerçekleştirirken gösterdiği yaklaşım, tipik Kuzeyli ressamalara özgü nitelikler taşır. Ancak bununla birlikte söz konusu erken dönem, sanatçının üslubunun biçimlenmeye başladığını işaret eder. Geleneksel İkonografinin baskın olduğu eserlerini, dinsel temaların özgün versiyonları izler. Yine aynı dönemde yapılmış '*Cana Düğünü*' (1475-80) ve '*Yedi Ölümcül Günah*' (1475-80) adlı resimlerinde ise geleneksel konulara farklı bakış açıları kazandırması bakımından önemlidir. Yaşamı boyunca çok sayıda eser üretmiş olan Bosch'un bazı resimleri bugüne ulaşmaz. Ancak ulaşanlar üzerinden yapılan ilk incelemede, sanatçının aile atölyesinde öğrenmiş olduğu teknikleri kullanmakla birlikte, özellikle kendine verilen dini konulu sipariş resimlere yaklaşımı dikkat çeker. Hemen her yapıtında kullandığı insan tiplerini yerel Orta Çağ halk yaşantısının bir parçasıdır. 1480 yılında yaptığı '*Deliliğin Tedavisi*' adlı resmi söz konusu kültüre ait olguları yansıtan ilk örneklerdendir. Taş Ameliyatı adıyla da bilinen bu resmin konusu, halk arasında akıl hastalığını tanımlamak için kullanılan 'kafasında taş olmak' deyiminden yola çıkarak, hastanın başında gerçekleşen bir ameliyat sahnesidir. Yine aynı yıllarda yapılmış '*Gözbağcı*' adlı yapıtında, bir tür illüzyon yapan hilebazın izleyenleri kandırmasını yansıtan, ironik yaklaşımı gösterir. '*Ahmaklar Gemisi*' (1500) ise; 15. yüzyıl sonunda akıl hastalıklarının, halk arasında yaygınlaşması ile edebi yapıtlarda işlenen bir konu olmakla birlikte, Bosch'un da üzerinde durduğu, toplumsal zeminde yer alan yapıtlarındandır (Dufour, 2002, ss.16-22-26-40).

Hieronymus Bosch'un olgunluk dönemi eserleri olarak görülen yapıtlar ele alındığında ise erken dönem çalışmaları ile teknik benzerlikler taşımakla birlikte, resimlediği konular ve anlatım biçimi bakımından farklılar gösterir. Sanatçının hayal gücünün sınırlarında dolaştığı eserlerinde yer alan birçok imge, kendi fantazmasının ürettiği imajlar olduğu kadar, Orta Çağ insanının henüz geride bıraktığı ya da hâlâ içinde bulunduğu korku dolu bir dünyanın izlerini taşır.

Sanatçının '*Dünyevi Zevkler Bahçesi*' adlı yapıtı hakkında Gombrich'in varsaydığı gibi, "Bir sanatçı, belki de ilk ve son kez, Ortaçağ insanının yakasını hiçbir zaman bırakmayan korkuya somut ve elle tutulur bir biçim vermesini başarmıştı. Böyle bir yapıt, belki de ancak, eski fikirlerin hâlâ canlılığını koruduğu ve yeni sanatın, sanatçıya gördüğü şeyleri betimleme yöntemlerini vermiş olduğu bu dönemde yapılabilirdi" (Gombrich, 2013, s.

359). Öyle anlaşıyor ki Bosch'un ele aldığı konuları seçerken ortaya koyduğu yaklaşım, yaşadığı toplumun izlerini büyük oranda taşıyordu. Ancak bilinmeli ki hemen her sanatçı için söz konusu toplumsal etkiler her durumda görülebilir. Toplumla kurulan bu bağı bütünüyle Bosch'la ya da herhangi bir zaman diliminde üreten bir sanatçıyla özdeşleştirmek doğru bir yaklaşım olmayacaktır. Ancak bu noktada Bosch'u, Gombrich'in de dikkat çektiği haliyle diğerlerinden ayıran en önemli unsur, onun yaşadığı dünyanın imgeleri ile kendi hayal gücünü bir araya getirdiği noktadır. Bu yaklaşımda karşılaşılan eserler, söz konusu imgelerin yoğun bir fantasmayla yüklü olması bakımından dikkat çektiği gibi, kendinden sonra gelen sanatçıları da yüzyıllar boyu etkilemeyi başarabilmiştir. Söz konusu etki alanı, sanat tarihi boyunca gerçeklikle bağların sorgulandığı ve bunun bir noktada gerçeküstü bir aşamaya vardığı yaklaşımın başlangıcıdır. Bu bakımdan ele alındığında Hieronymus Bosch'un imgelerinin fantastik yönü, bir sanatçının hayal gücünden türemiş fantasmalar olarak kalmamakta, bir dönemin insanların yaşamla olan ilişkilerinin sorgulandığı yeni bir görsel dile dönüşmektedir. Böylelikle gerçekle onun üstü olarak ayrımlanacak bir olguyu tek bir alanda geçişken hale getirmiştir. Ortaya konan bu geçişkenlik yeni bir gerçeklik oluşturmaktadır. Bosch'un hayal dünyası ile Orta Çağ insanın buluştuğu bir dünyadır.

Bu noktada Bosch'un resimlerini anlama yolunun, onun yaşadığı dönemi anlama ile başladığı ortadadır. Sanatçının fantasmaları ile yüklediği imgelerin, Gombrich'in dediği üzere ancak Orta Çağ fikirlerinin hâlâ canlı olduğu bir dönemde ortaya çıkmış olması, bu ilişkiyi destekler. Ortaya konacak bağın anlaşılabilmesi, söz konusu döneme kısaca değinmeyi gerektirir. Kuzey Avrupa sanatına etkileri bağlamında, sanatın değişken oluşum sürecini anlamlandırmak adına da söz konusu uzun dönem hakkında yapılan kısa araştırma özetlenmiştir.

2.2.1 Orta Çağ Etkisi

Bugün Avrupa'yı oluşturan ülke sınırlarından farklı olarak Orta Çağ, döneminin coğrafi ayrımları ile kıtanın bütününe etkisi altına alan bir değişim ve şekillenmenin beraberinde yeni toplumların kurulduğu, değişken sınırların olduğu bir süreci kapsar. Batı Roma İmparatorluğu'nun çöküşü ve kavimler göçü ile başlayan, Rönesans'ın ve reform hareketlerinin ortaya çıkmasıyla son bulan Orta Çağ, Avrupa'da ilk kez 14. yüzyıl ile birlikte, dönem olarak İlk Çağ ile Yeni Çağ arasındaki arada kalmış bir dönemi ifade

etmek için kullanılmıştır. İtalyan yazar ve Orta Çağ araştırmacısı Umberto Eco (2012)'nin ifadesiyle ise Orta Çağ “Roma İmparatorluğu'nun dağılma döneminde başlayıp... Hristiyanlığın yardımıyla, Latin kültürünü, imparatorluğu yavaş yavaş istila eden halkların kültürüyle birleştirerek; uluslarıyla, konuşmaya devam ettiğimiz dilleriyle ve değişimlerden ve devrimlerden sonra bile olsa bizim olmaya devam eden kuramlarıyla günümüzde Avrupa dediğimiz yere hayat veren dönemdir” (s. 11).

Avrupa tarihi üzerine çalışan Norman Davies (2011) ise terimin kullanımını açıklarken zamanla değişen anlamına vurgu yaparak,

“ ‘ortaçağ’ terimi, ilk kez, kendilerinin İsa'nın birinci ve ikinci dünyaya gelişleri arasındaki dönemde yaşadıklarını düşünen mümin Hristiyanlar tarafından kullanılmıştır. Çok daha sonra terim başka amaçlar için kullanılır olmuştur. Rönesans'ta on beşinci yüzyılda bilim adamları ortaçağdan, antikçağın sona erişiyiyle kendi zamanlarında klasik kültürün yeniden canlanması arasındaki zaman olarak söz etmişlerdir. Onlara göre antikçağ yüksek uygarlığı, ortaçağ barbarlığa, dar fikirliliğe, dinsel yobazlığa dönüşü temsil ediyordu. Aydınlanma çağında, insan aklının erdemlerinin açıktan dinsel inançtan üstünlüğünün ilan edildiği dönemde, ‘ortaçağa ait olmak’ karanlık ve gerilikle özdeşleştirilmiştir” (s. 321) açıklamasını yapar.

Dönem hakkında en genel tanımlamalar ve açıklamalar değerlendirildiğinde, bin yıllık bir süreci kapsaması sebebiyle Avrupa'nın sosyokültürel yapısında birçok değişimler yaşandığı görülür. Bu değişimlerin başında yer alan iklim değişiklikleri, büyük kitleleri etkisi altına alan istilalar, toplumsal göçlere ve dolayısıyla yeni toplumsal oluşumlara neden olmuştur. Ülkelerin sınırları değişirken, yönetim şekilleri de farklılaşmıştır. Feodal bir rejimin oluşması insanlar arasında hiyerarşik bir katmanlaşmayı doğurmuştur. Yaşanan kıtlık dönemleri sonrasında gelen salgın hastalıklar ve yaşam zorluklarına çeşitli korkular eşlik etmiştir. İnanç sisteminde ortaya çıkan skolastik olgular bu karmaşık süreçten beslenmiştir.

Orta Çağ'ın ilk yüzyılları incelendiğinde, göçler dikkat çekmektedir. Kavimler göçü olarak da adlandırılan bu yer değiştirmeler kısaca şu şekilde özetlenebilir. Toplumun içinde kendine diplomatik bir yer edinen Cermen toplulukları yarı göçebe, çoban ve çiftçilerden oluşmaktadır. Zaman içinde Roma'nın politik yapısıyla birlik oluşturmaya karşın 4. yüzyıldan itibaren Hun baskınlarıyla batıya ilerleyen Cermenler, 8. yüzyıla kadar sürecek olan krallıklarını İspanya'da kurmuşlardır. 8. yüzyıldan itibaren Akdeniz

hattı boyunca devam eden Arap-Müslüman istilaları da 11. yüzyıla kadar sürmüştür. Ancak bu saldırılar hiçbir zaman kuzey Avrupa'ya uzanamamıştır. 9. yüzyılda başlayan ve Fransa sınırına kadar devam eden Macar istilasası ise Avrupa'nın batısındaki toplumlara yoğun olarak nüfuz etmiş ve bu 10. yüzyıla kadar sürmüştür. Yine aynı yüzyıllarda kuzeyden gelen Norman istilaları ise Akdeniz kıyılarına kadar varan yoğun hareketleriyle birçok küçük prenslik kurarak, işgal ettikleri topraklardaki halkı, kendi çıkarları karşılığında istilalardan korumuşlardır (Gül, 2013, ss. 40,42,58,62,66).

Roma'nın barbar olarak nitelendirdiği doğunun ve kuzeyin istilacı toplulukları Avrupa'nın tamamını etkilemiştir. Latince bozulmuş, tiyatrolar, okullar ortadan kaybolmuştur. Yerel halk bu istilalardan korunmak için kırsal bölgelere sığınmış, şehirler büyük oranda tahrip olmuştur. Bundan da önemlisi esas büyük yıkım Avrupa toplumunun zihin dünyasında olmuştur. Uzunca bir süre devam edecek kaos ortamı Avrupa toplumunun kültürel gelişimini durdurmuştur. Ancak kırsal bölgelere çekilen halk arasında Hristiyanlık dini bir örgütlenme içerisine girmiştir. İstilacılardan korunmak isteyen toplumun alt tabakasından insanlar bir din kardeşliğinin himayesinde, din adamlarının önderliği ile inançlarını korumaya çalışmıştır. Öyle ki, bir noktadan sonra Hristiyanlık kuzeyli putperest halklara da yayılmıştır. 9. yüzyıldan itibaren işgaller sona erip kuzeye dönen İskandinavlar bu yeni dini kendi toplumlarına taşımış ve süreç içinde Hristiyanlık geniş bir alanda yayılmaya başlamıştır. Zamanla savaşların yerini deniz ticareti almaya başladıkça kıyı kesimlerde Hristiyanlığın yayılması da hızlanmıştır (Gül, 2013, ss. 71,72-74).

Avrupa'da yaşanan istilaların sonucunda ortaya çıkan bir olgu da feodalite olmuştur. Özünde toplumu sınıflara ayıran bu anlayış, istilalar ile devletin koruyucu etkisini kaybetmesi sonucu doğmuştur. Devletin güçsüzleştiği bu dönemlerde tarım ve hayvancılıkla uğraşan köylü kesimi istilacılara karşı can ve malını korumakta savunmasız kalmıştır. Tüm bu dış etkilere karşı korunmaya ihtiyaç duyan köylü halkın derebeylerine sığınmaktan başka bir çaresi kalmamış olduğu düşünülür. 20. yüzyıl Orta Çağ tarihçisi Ganshof'a göre ise “feodalizm; ‘vasal’ adı verilen hür bir insanın, derebeyi adı verilen başka bir hür insana karşı başta askerî açıdan olmak üzere itaat ve hizmet yükümlülükleri ve derebeyinden vasala da koruma ve geçindirme yükümlülükleri yaratan ve destekleyen bir ‘kurum bütünü’ olarak anlaşılmalıdır” (Eco, 2012, s. 212).

Orta Çağ'ın bu güvenilmez zemini üzerinde halkın sosyal yapısı da içine kapanık bir yapıya bürünmüştür. Hristiyanlık dininin öğretilerini benimsemek çoğu kez halkı bir arada tutmanın yolu olmuştur. 14. yüzyıla gelindiğinde nüfus artışı beraberinde üretimde talebi karşılama güçlüğü, kaynaklarda azalmayı getirmiştir. Oluşan kıtlık ile birlikte ortaya çıkan veba salgını birkaç yılda kıta genelinde nüfusun üçte birinin ölümüne sebep olmuştur. Hastalığın sudan yayıldığını düşünen halk su ile temastan kaçınmış ve uzun süre yıkanmadıkları için hastalığın daha da yayılmasına sebep olmuşlardır. Artık halk kendi kaderini ve ülkesinin kaderini ancak kötü bir yönetim, sömürü, savaş, talan, sefalet ve salgın hastalıklar dizisi olarak kavrayabilmektedir (Gül, 2013, s. 143).

Ortaya çıkan bu kaos ortamı halk arasında inanç sapmalarını doğurmuştu. Orta Çağ'ın son yüzyılları, hayatın karanlık tarafını ortaya çıkarmıştır. Hastalıktan kırılan, cüzzamdan derileri pul pul dökülen, akıl sağlığını yitirmiş büyük bir yüzdenin toplumdan sürüldüğü bir ortamda, korku ve gaddarlık bir kültür olgusuna dönüşmüştür. “Bu adli gaddarlığın en çarpıcı yanı, yoldan çıkmış bir uygulama olmasından çok, halkın bu işten aldığı hayvanî zevk, bir panayır eğlencesine benzeyen sevincidir” (Gül, 2013, s. 143).

Ölüm artık her zamankinden daha çok peşinden gidilen bir sona dönüşmüştür. Faucault'ya (2006) göre “İnsanın sonu, zamanların sona ermesi, salgın hastalıklar ve savaşlarla aynı çehreye sahip olmuşlardır. İnsan varoluşunu şi-razesinden çıkartan şey, bu sona eriş ve kimsenin kaçamadığı bu düzendir” (s. 42).

Söz konusu dönem hakkında yapılan bu kısa açıklamadan anlaşılmaktadır ki uzunca bir zamana yayılan Orta Çağ'da, birçok etmenle ortaya çıkan karmaşık bir toplumsal yapı ve inanç sistemi vardır. Tüm bu karmaşık toplumsal yapının benimsendiği, insanların dünyanın sonuna gelindiğine inandığı bir ortamda, Orta Çağ'ın sonunda toplumun tüm katmanları gibi, o toplumun bir parçası olarak üretim yapan sanatçıların yaşamı incelendiğinde, bunu dönemin neden olduğu koşullardan ayrı düşünmek mümkün değildir. Orta Çağ'ın son bulduğu düşünülen zamanda ortaya çıkan sanatçılardan biri olan Hieronymus Bosch'un da yer aldığı Flaman sanatçılar üretimlerini küçük kasabalarda yapmakta, Orta Çağ'dan kalma yapılarda yaşamaktadırlar. Bir zamanlar veba salgınıyla milyonlarca insanın öldüğü, açlığın ve korkunun peşlerini hiç bırakmadığı bu yerlerin sakinleri, henüz korkularından bütünüyle sıyrılmış değillerdir. Bir başka deyişle halkın yaşamı bu korku atmosferinin bir parçasına dönüşmüştür. Konularını inandıkları dinin ve

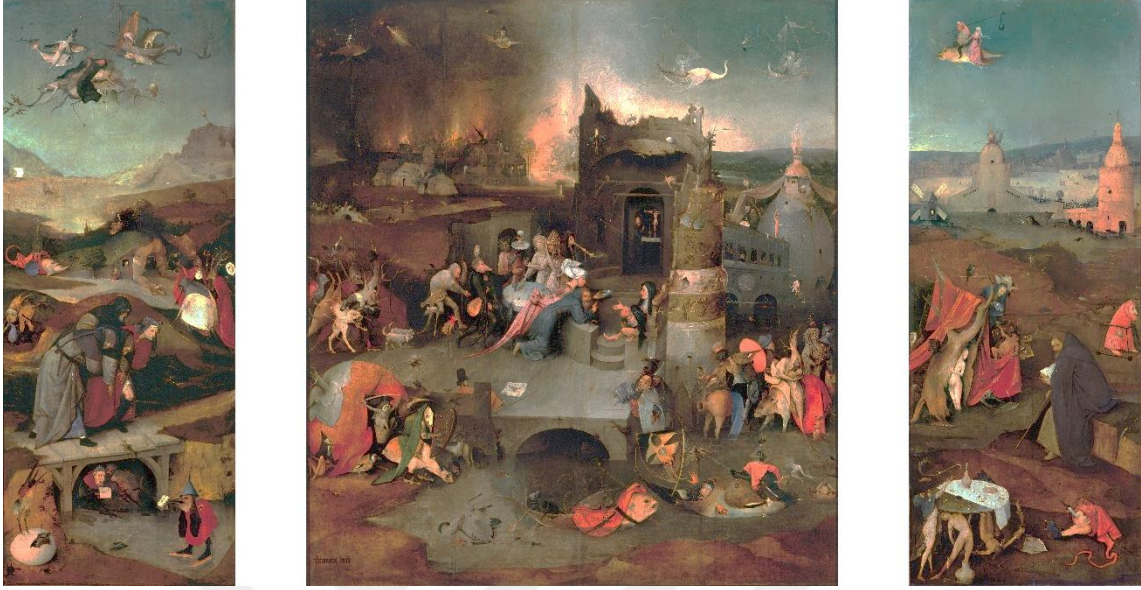
daha çok kuzeyli sanatçılara has olan halk kültüründen alan sanatçıların ürettiklerine de içinde bulundukları kaos ortamının, ayrıca toplumun derinden yaşadığı korkuların yansımaları kaçınılmazdır. “Kuzey resmi ifadeci nitelikleri ve eski barbar kitlelere dayanan mistisizmi” (Tansuğ, 1988, s. 88) ile söz konusu atmosferin konularını resimlemeyi seçmiştir.

Hristiyanlık öncesinde kuzey Avrupa’nın kasvetli iklimsel ve coğrafi yapısı pagan kültürü üzerinde oldukça etkili olmuştur. Dini mitler, masallara hâkim olan korku ve kasvet, Hristiyanlık sonrasında da etkisini göstermiştir. Güney Avrupa’dan belirgin bir biçimde ayrılan bu karanlık dünya, Hristiyanlık dini hikâyelerini korku ve ölüm üzerine odaklayan bir inanışa dönüştürmüştür. Eskilerin anlattığı hikâyeler, mitler, halk arasında kulaktan kulağa aktarılmakta, canavarlar ve garip yaratıklar ile doldurdukları zihinleri bir korku modasını ortaya çıkarmaktadır. “Sevilmekle birlikte korkulan, uzak tutulmalarına karşılık önlerinde kapılar açılan canavarların, Dante’nin cehennem tasvirlerinden Bosch’un tablolarına, edebiyatta ve resimde giderek önemli bir yer almaya başlamalarının” (Eco, 2006, s. 148) nedenlerini, çağın insanların Orta Çağ yaşam şeklini zihinlerinde terk etmedikleri, aksine ondan beslendikleri gerçeğinde aramak yanlış olmaz. Peter Burke (2016) “şeytan resimleri 12. yüzyıldan önce oldukça ender. Bu dönemde artmaya başlamasının nedeni nedir?” (s. 58) diyerek sormaktadır. Şeytanın yükselişe geçmesini dinde ve kolektif duygularda oluşan bir değişimde aramaktadır. Orta Çağ hakkında araştırmaları ile bilinen 20. yüzyıl tarihçisi Johan Huizinga (1997) “hiçbir dönem, Orta Çağ’ın sonunda olduğu kadar ölüm fikrine bu kadar vurgu ve tumturak yüklememiştir. *Memento mori* çağrısı, hayatın her anı boyunca çınlamaktadır”(s. 188) diyerek, insanların ölümle özdeşleştiği günlük hayata dikkat çekmektedir.

Böylelikle, tam da bahsedilen dönemin sonunda üretim yapan Bosch’un resimlerini oluştururken söz konusu toplumun içine düştüğü çıkmazları kendi bakış açısıyla ele aldığı görülecektir. Sanatçının özellikle olgunluk dönemi eserlerinde görülen geçmiş, bugün ve ötesi hakkındaki verilerin, doğanın yeni bir gerçeklikle sunulduğu ile özdeşliği dikkat çekicidir. Bu eser metninde Bosch’a ait yapıtların biçimsel olmaktan çok bir yönüyle ikonolojik çözümleme ile ele alınması amaçlanmaktadır. Böylelikle sanatçının resimlerindeki imgelerin, garip yaratıkların, yeniden üretilen ya da yorumlanan yapıların kaynakları daha iyi anlaşılabilir. Bu bilinmeyen dünyanın gizemi, sanatçının gerçekliğine bakışı imkânlı kılacaktır.

2.2.2 Eser İncelemeleri

2.2.2.1 Aziz Antonius'un Baştan Çıkarılışı



Resim 14: Hieronymus Bosch, Aziz Antonius'un Baştan Çıkarılışı, 1502, Panel üzerine yağlı boya ve Tempera, 131x238 cm, Portekiz

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d9/Temptation_of_Saint_Anthony.jpg/ Erişim: 15.12.2020

'Aziz Antonius'un Baştan Çıkarılışı' (Resim 14) adlı çalışma Bosch'un en büyük triptik çalışmalarından biridir ve 1502 yılında tamamlanmıştır. St. Antonius'un şeytanlarla mücadelesi, kendini mısır çöllerinde inzivaya çekilmesiyle başlar. "Çölde kaldığı ilk onbeş yılı, kendisini devamlı rahatsız eden hayaller ve hristiyan geleneğinde yer alan 'şeytana karşı koyma'larla geçti" (Meydan Larousse,1992 cilt-2, 21). Sanat tarihinde birçok kez işlenen Antonius'un kendi şeytanlarına karşı mücadelesi ve sonunda inancını korumuş olması, Bosch'un fantastik figürleriyle birleşerek oldukça çarpıcı bir etki oluşturmaktadır. Resmin iç panelleri St Antonius'u hayatının en önemli üç aşamasına odaklanır. Solda bir münzevi olarak, orta panelde diz çökmüş eliyle takdis (kutsama) işareti yaparken, sağda ise elinde kutsal kitap sessizce otururken gösterilir.



Resim 15: Hieronymus Bosch, Aziz Antonius'un Baştan Çıkarılışı, 1502, Detay

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d9/Temptation_of_Saint_Anthony.jpg/ Erişim: 15.12.2020

Sol panelde (Resim 15) iki farklı şekilde görülen St. Antonius, ilk olarak iki keşiş tarafından kendinden geçmiş halde kollarından tutulmuş, bir köprüden geçerken görülür. Bu gruba Bosch'un kendi portresi olduğu düşünülen bir çiftçi de yardım eder. Ancak üstte şeytani varlıkların üzerinde uzanmış Antonius tekrar betimlenmiştir. Söz konusu sahnede meditasyon yaparken şeytanlarla karşılaşan Aziz, onlar tarafından uyarılır ve gençlik

günahları için hesap vermesi gerektiği söylenir. Antonius'un yolunu kesen şeytanlar, ellerinde mızraklar, balık formunda yaratıklar, yelkeni açılmış sallar eşliğinde Aziz'i gökyüzüne yükselterek kendisini izlemesini sağlar. Aziz'in ellerini kavuşturması sarsılmaz inancının göstergesidir. O kendisine eziyet eden bu şeytanlara aldırılmaz (Dufour, 2002, s. 114). Panelin alt tarafındaki köprünün altında ise bir keşiş ve etrafındaki yaratıklar tarafından Antonius hakkında iddianame olarak tanımlanan bir yazıt hazırlanır. Yazıt kambur kuş biçimli bir şeytanın gagasında görülür. Bu mesaj "ruhban sınıfının günah bağışlama belgeleri satarak zenginleşen üyelerine bir dokundurmadır" (Dufour, 2002, s. 114). Bosch'un resimlerini *The Complete Works* adlı çalışma ile bir araya getiren yakın dönem araştırmacısı Stefan Fisher (2016) sanatçının kullandığı imgelerin taşıdığı anlamları çalışmasında inceler. Ona göre haberci şeytan denilen kuş benzeri yaratık, buz pateni giymiş olarak tasvir edilmesi Orta Çağ'ın sonlarında, erken Rönesans'da popüler bir metafordur. 16. yüzyıl yazarları, dünyayı, yanlış yolda olduğunu vurgulamak için "buzda paten" olarak tanımlamışlardı. Söz konusu kullanım, o dönemde ince buzda kayan ve suya düşenlerin dikkatsizliğine bir göndermedir. Aynı zamanda 12. yüzyıldan kalma bir Latin atasözü de "Buz üstünde kayan kendini akıllı göstermez." anlamına gelen "*Qui currit galciem, se non monstrat sapientem*" ifadesini kullanır. Yine aynı panelde bir balık başka bir balığı yutar. Bu motif "Büyük balık küçük balığı yutar" ifadesini imlemenin yanında, St. Antonius'un kendi ifadesi olan "Balıklar, eğer karada uzun süre kalırlarsa ölürler" kelimelerini anımsatır. Soldaki ilk panel hayatın bir aşamasından diğerine veya kendinden geçmiş Aziz'in bilincinin başka bir evresine geçmesinin simgesidir (ss. 71,72). Aziz Antonius'un günahları ile hesaplaşması hakkındaki bu ilk sahne, dönemin farklı anlamlara gelecek inanış ve atasözleri ile bağlantılı olan metaforlar ve simgesel anlatımlarla vurgulanmaktadır.

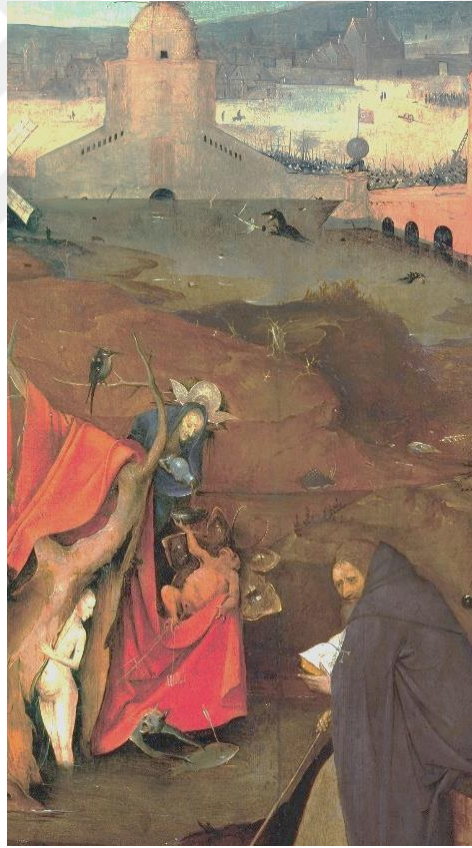


Resim 16: Hieronymus Bosch, Aziz Antonius'un Baştan Çıkarılışı, 1502, Detay

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d9/Temptation_of_Saint_Anthony.jpg/ Erişim: 15.12.2020

Orta panelin (Resim 16) merkezinde diz çökmüş kutsama işareti yaparken izleyiciye bakan St. Antonius, iyi olan tarafın bulunduğu ve kesit olarak gösterilen kulenin içinde yer alan İsa'nın huzurundadır. Kulenin içinde gizli duran İsa'nın aksine kulenin etrafı yine türlü şeytanlarla kaplıdır. Aziz'in etrafındaki "çeşit çeşit karakterlerden oluşan kalabalık, bayağıca bir ayin yapan, zarif elbiseler giymiş rahibeleri konu alan asıl olayı çevreler: Yaşlı çelimsiz bir adam ekmek ve şarabı almak üzere ilerler, siyah pelerin giymiş domuz yüzlü ve kafasında baykuş duran müzisyen mandolin taşır" (Dufour, 2002, s. 113). Geri planda yanmakta olan şehir Bosch'un resimlerinde sıklıkla kullandığı bir imgedir. 1463'te Hertogenbosch kentinin yangında kül olduğu bilinmektedir. Bosch'un zihninde belirgin bir iz olarak kalmış olması muhtemel olay, onun için, genel mite göre ilahi adaleti düşünmeyen insanları bekleyen cehennem tasvirine dahil edilecek bir manzaradır. Ayrıca İncil'de, sapkınlıklarla dolup taşan ve Tanrı tarafından dinmeyen bir

ateş ve kükürt yağmuruyla yok edilen Sodom ve Gomore kentleri hakkında geçen bölüm, Bosch'un resimlerindeki yanan şehirler ile Orta Çağ'da ahlâki çöküntü içindeki topluma karşı sunulan açık bir eleştiridir (Dufour, 2002, s. 108). Merkezdeki panonun tamamına yayılan garip yaratıklar farklı biçimlerde görülür. Balıklardan oluşan salllar, kuşlardan dönüşmüş uçan araçlar, gövdesi insan başı çeşitli hayvan formlarına bürünmüş canlılar, tüm bu garip yaratıkları bir noktada gruplar halinde birbirlerine bağlayan yaylar, mızraklar, tekerlekler, ipler gibi birçok eleman şaşırtıcı bir metamorfoz meydana getirir. Fischer (2016)'a göre Bosch'un bu resimde izleyiciye gösterdiği yaratım biçimini, St. Antonius efsanesi bağlamında veya daha genel ikonografik terimlerle sorgulamak zordur (s. 71). Ancak Aziz Antonius'un şeytanlarla verdiği zihinsel mücadeleyi vurgulamak adına son derece çarpıcı bir sonuç ortaya çıkmıştır.



Resim 17: Hieronymus Bosch, Aziz Antonius'un Baştan Çıkarılışı, 1502, Detay

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d9/Temptation_of_Saint_Anthony.jpg/ Erişim: 15.12.2020

Öyle ki sağ panoda (Resim 17) tekrar görülen Aziz, elinde kitabı, huzur içinde çimlerin üzerinde oturmaktadır. Karşısındaki ağaç kabuğundan ona bakmakta olan figür şehveti temsil etmektedir. Çölde şeytanlarıyla savaşıyan Antonius'un sinandığı bir diğer konu da ona sunulan çıplak kadındır. Cinselliğin sembolü olarak kırmızı örtü ile yarısı örtülmüş ağaç kabuğundan görülen kadın, onu dünyevi zevke davet etmektedir. Ancak orta panoda İsa'nın huzuruna çıkan ve tüm şeytanlarını alt eden Antonius, artık sağ panoda söz konusu davete aldırış etmez görülür. Yine aynı panelin arka planındaki şehirde bir savaş gerçekleşmektedir. Şehir surlarının hemen dışında elinde kılıcı ile beyaz renk şövalye ile siyah bir ejderha arasındaki düello bir kez daha iyi ile kötü arasındaki savaşı somutlaştırır. St. Antonius, etrafındaki tüm bu karmaşadan etkilenmemiş gibi görülmektedir. Çünkü o bedensel imgelerin karşısında zafer kazanmıştır. Şeytan Antonius'a bir suçlu, bir düşman ya da baştan çıkarıcı olarak görülse de yaptığı saldırılar ona etki etmemiştir (Fischer, 2016, s. 72).

2.2.2.2 Dünyevi Zevkler Bahçesi



Resim 18: Hieronymus Bosch, Dünyevi Zevkler Bahçesi, 1500, Panel üzerine yağlı boya, 220 ×389 cm, İspanya

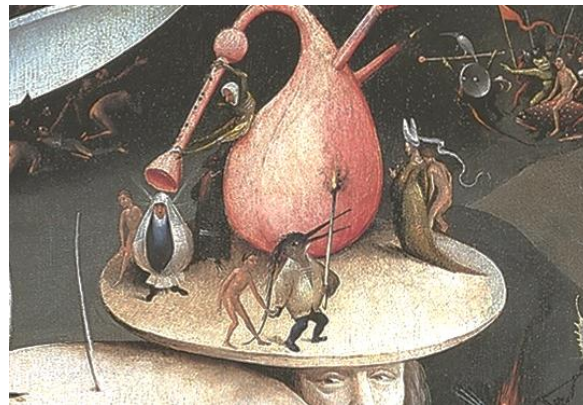
https://es.wikipedia.org/wiki/El_jard%C3%ADn_de_las_delicias#/media/Archivo:El_jard%C3%ADn_de_las_Delicias_de_El_Bosco.jpgErişim: 15.12.2020

'Dünyevi Zevkler Bahçesi' (Resim 18) Bosch'un 1503 yılında tamamladığı en bilinen ve önemli resimlerinden biridir. Sırasıyla cennette Havva'nın Adem'e sunulması ile

başlayan yaratılış efsanesi, orta panoda insanların dünyevi heves ve arzularına kapıldıkları yaşanan/yaşanmış olanın anlatımı ile devam eder. Sağdaki ise dünyada yapılan her türlü uygunsuz eylemin, işlenen günahların çekildiği cehennem panosudur. Orta Çağ insanının içine düştüğü umutsuzluk ve tükenmişlik ortamında vardıkları son, zevkler bahçesinin cehennem panosudur.

Resmin sağ panosunda Orta Çağ insanının vardığı son aşama, geri dönüşü olmayan ilahi adaletin tüm korkunçluğuyla tecelli ettiği bir yerdir. Onların vardığı son, Huizinga'nın Orta Çağ'ın sonunda hayatın her aşamasında duyulduğunu söylediği *Memento mori* çağrısı eşliğinde zevkler bahçesinin aslında şimdiki zamanı olarak yorumlanabilir. Diğer bir açıdan, belki daha somut bir ifadeyle Bosch, Orta Çağ toplumunun vardığı son noktayı sağ panoda cehennem tasviri ile anlatmıştır. Bu noktada yapılacak tersten okuma, sanat ve toplum arasındaki etkileşimi daha çarpıcı bir biçimde gözler önüne serebilir.

Cehennem panosunun arka planında yanan şehir manzarası yine Bosch'un şahit olduğu büyük yangını anımsatmaktadır. Bir oraya bir buraya kaçışan figürler, bazıları kızgın ateşlere atılırken kimi yaratıklar o ateşleri körüklemektedir. Kompozisyonun arka planına tam bir kaos ortamı hakimdir. Tıpkı Orta Çağ'a hâkim olan inanç sapsmaları gibi, burada da insanlar Tanrı'nın gazabına uğramaktadır. Kutsal metnin de haber verdiği hikâyedeki gibi, dünyada yaptıklarının cezası olarak yaşanan toplumsal çöküş, cehennem vaktinin geldiği fikrini doğurmuştur. "İlahi adalete karşı sağırlaşmış ve geriye dönüşü mümkün olmaksızın günaha düşmüş insan, hak ettiği üzere korkunç şekilde cezalandırılır" (Dufour, 2002, s. 50).



Resim 19: Hieronymus Bosch, Dünyevi Zevkler Bahçesi, 1500, Detay

https://es.wikipedia.org/wiki/El_jard%C3%ADn_de_las_delicias#/media/Archivo:El_jard%C3%ADn_de_las_Delicias_de_El_Bosco.jpgErişim: 15.12.2020

Söz Konusu panonun merkezinde (Resim 19) “ağaç adam” olarak adlandırılan grotesk bir figür bulunmaktadır. Gövdesi yumurtadan, ayakları ağaç gövdesinden oluşan bu figürün disk şeklinde bir şapkası vardır. Fisher (2016)’ın araştırmasında belirttiğine göre şapkanın etrafında el ele tutuşmuş dönmekte olan çiftler deliliğe işaret eder. Aynı zamanda da onların dönüşü dünyevi müzik, cinsellik sembolü ve aşırı ahlâksızlıkla ilintilidir. Devasa boyuttaki müzik aletleri; lavta, arp, davul ve diğerleri de yine dünyeviliğin sembolleridir. Bunlar resimde şeytanların işkence aletleri olarak gösterilmiştir (s. 113). Yine aynı panodaki diğer bir detayda (Resim 20) günahkârlar çarmıha gerilircesine lavtaya asılarak, arpın tellerine gerilerek cezalandırılır. Bu ceza Orta Çağ’da günah işlemeye neden olduğuna inanılan müzik dinleme eyleminden kaynaklanır. Aynı inancı imleyen bir diğer simge ise bu panonun üst tarafında yer alan bir çift dev insan kulağı ve onu ortadan kesen dev bıçaktır. Kutsal kitaba göre, insan vücudunun herhangi bir uzvu günaha sebep olursa onu kesip atmak kişiyi cehenneme bütünüyle düşmekten kurtarır (Fisher, 2016, ss. 113, 114). Bosch’da bıçakla kesilen kulaklara dikkati toplayarak günaha girmenin kaçınılmaz bedelini gözler önüne sermektedir.



Resim 20: Hieronymus Bosch, Dünyevi Zevkler Bahçesi, 1500, Detay

https://es.wikipedia.org/wiki/El_jard%C3%ADn_de_las_delicias#/media/Archivo:El_jard%C3%ADn_de_las_Delicias_de_El_Bosco.jpg/Erişim: 15.12.2020

Dünyevi Zevkler Bahçesi’nin sağ panosunda diğer iki parçadan çok daha karanlık kasvetli görüntü, izleyeni kötü sonla karşılar. Artık insan özgürce yaşamak bir yana, Bosch’un tasvir ettiği gibi acı içindedir. Onun hayal gücünden türeyen yaratıkların emrindedir. Kimilerine işkence edilirken, kimileri o yaratıklar tarafından yenilmektedir.

Bu noktada daha geniş bir perspektiften bakıldığında şu soru akla gelecektir; acaba insan bu acı dolu manzaranın gerçekleşmesi için ne yapmış olabilir? Baştan da vurguladığı gibi Orta Çağ'ın kaos ortamı söz konusu tablonun ortaya çıkmasını sağlayan etkenlerin başında gelmekteydi. Ancak, böylesine acı verici bir sonu hak etmek, bu denli yoğun imgeleri bir araya getirmek için, gereken tüm sebepleri, söz konusu kaos ortamın da aramak yeterli mi? Bu sorunun birden çok cevabı olabilir. Bosch'un cevabı Dünyevi Zevkler Bahçesi'nin orta panosunda karşılık bulur.

Cehennem anlatıldığı sağ panonun aksine orta pano, aydınlık renk tonları ile izleyeni büyüler. Yemyeşil imenleri, masmavi suları, çeşit çeşit hayvanları, bitkileri, farklı ten renklerindeki insanları ile cennetten bir manzara gibidir. Sıklıkla göze çarpan renkli meyveler, göz alıcı renkleriyle egzotik kuşlar, yeryüzünün bir parçası haline dönüşen fantastik yapılar bu cennet bahçesinin hareketliliğinde birbirine kaynaşmaktadır. İnsanlar, hayvanlar, bitkiler arasındaki doğal orantı ortadan kalkmıştır. Kuşlar ve meyveler sıklıkla insanlardan daha büyük betimlenmektedir. Bu yeryüzü cennetindeki canlıların doğadaki davranışları da değişmiştir. Kuşlar suyun üzerinde tünerken, balıklar kara ya da havada bulunabilmektedir. Dinginlik duygusu yerine her bir detay hareket etmektedir (Fisher, 2016, s. 110). Orta panoya bir süre bakan biri burada farklı ya da garip bir şeyler olduğunu hemen anlayacaktır. Görünen rengârenk betimlemenin altında başka bir sebep vardır. Burası insanların gitmeyi arzulayarak hayalinde canlandırdığı 'huzurlu cennet' değil gibidir. Doğanın bilinen düzeninin değiştiği açıkça görölmektedir.



Resim 21: Hieronymus Bosch, Dünyevi Zevkler Bahçesi, 1500, Detay

https://es.wikipedia.org/wiki/El_jard%C3%ADn_de_las_delicias#/media/Archivo:El_jard%C3%ADn_de_las_Delicias_de_El_Bosco.jpg/Erişim: 15.12.2020

Orta Çağ'da simyacılık oldukça popüler bir uğrař olmuřtur. Tıpkı Bosch'un karmařaya dūřmūř doęa betimlemesi gibi, insan da doęanın dūzenine karřı koyan davranıřlarını sergilemektedir. "İnsanlık cennetten kovulmadan önceki mūkemmeliyetine kavuřacaęı için yeryūzū onun cenneti olacaktır. Bosch'un, resimlerinde kullandığı simya imgelerinin" (Öndin, 2017, s. 164), temeli bu mūkemmelleřtirme eyleminden doęmaktadır. "Tinsel bir etkinlik olarak görūlmesinin yanı sıra simya, ilk ařamada metali altına dōnūřtirme iřlemi" (Öndin, 2017, s. 163) olarak bařlamıřtır. Bosch'un dūnyevi cennetinde bu iřlemler orta panonun ūst bōlūmūnde gōsterilmiřtir (Resim 21). Fantastik yapılar olarak gözlemlenen doęaüstū oluřumlar simyacılıkla iliřkilendirilir. "Lacivert fiskiye, boynundaki tomurcuklar ve damarlı dokusu ile simyadaki damıtma ařaması ile ilgili diyagramlara benzer. iekvari fiskiye fantastik bir řekilde būyūyen ibrik gibidir, ibrięin içinde ise karřıtlıklar bir araya gelerek birleřir" (Öndin, 2017, s. 176). Doęayı makro dūzeydeki bu tinsel dōnūřtirme arzusu, Bosch'un yeryūzū cennetindeki dūnyevi zevklerin sadece bir bōlūmūdūr.



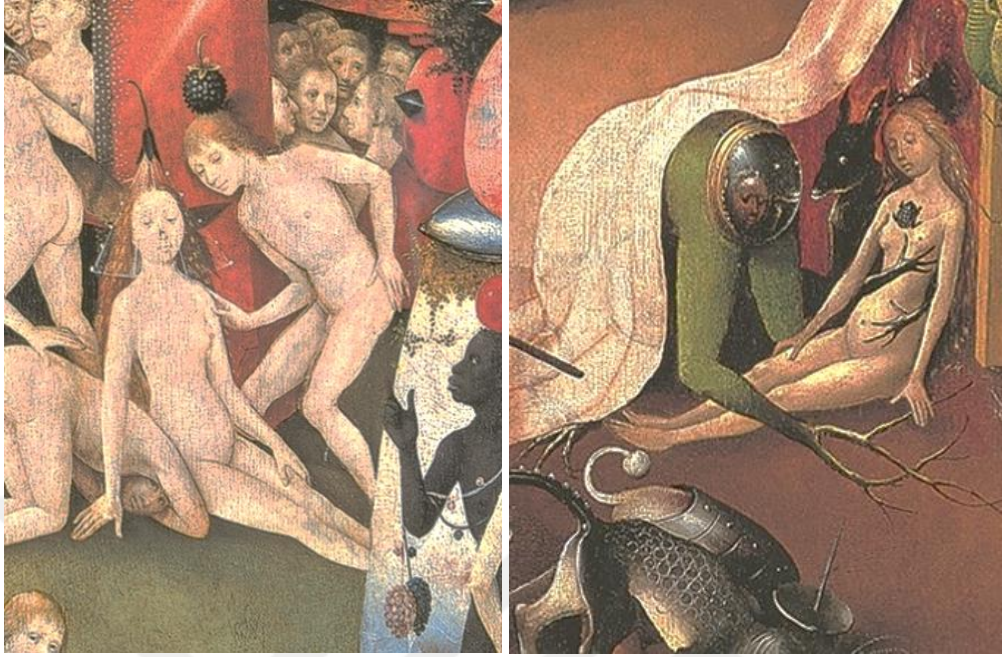
Resim 22: Hieronymus Bosch, Dünyevi Zevkler Bahçesi, 1500, Detay

https://es.wikipedia.org/wiki/El_jard%C3%ADn_de_las_delicias#/media/Archivo:El_jard%C3%ADn_de_las_Delicias,_de_El_Bosco.jpgErişim: 15.12.2020

Cennetten kovulmadan önceki Adem ve Havva'nın kusursuzluğu artık bu yeryüzü cennetinde bozulmaya başlamıştır. Yedikleri o lezzetli meyve burada sıklıkla görülmektedir. İnsanlar bu meyveleri zevkle tatmakta, hatta ellerinden düşürmemekte, başlarının üzerinde taşımaktadır. Meyvelerin lezzeti, çiçeklerin kokusu ile sarhoş olmakta, iradelerini kaybetmektedirler (Fischer, 2013, s. 110). Orta Çağ'ın karmaşık toplum düzeni içinde yaygınlaşan dogmatik inançlar ile birlikte insanların düşünce sistemleri de bir çıkmaza girmiştir. Doğal gereksinimler ile inancın sınırları birbirine karışmıştır. Dünyevi cennette Adem ile Havva'nın yediği meyve artık toplumun şehvetle arzuladığı bir tutku olarak resmedilmiştir.

“Şehvet günahı, birbirlerine dokunan bir çift âşıkla örneklendirilir. Âşıklar, suda açan çiçeğin uzantısı olan büyük, saydam bir kürenin içindendirler. Cam küre motifi, hem simyacıların araçlarıyla hem de eski bir Flaman atasözüyle bağlantılıdır: ‘Mutluluk hemen kırılan bir cama benzer.’ Kürenin altında meyveye sokulmuş kristal tüp erkeklik simgesiyken, içeri girmeyi bekleyen fare, insanları yanılgıya sürükleyen sahte doktrinlere bir göndermedir” (Dufour, 2002, s. 46).

Arzuların zevke dönüştüğü bu saplantılı ruh hali, insanların gündelik hayatlarını sona varım noktasında yaşamalarına sebep olmuştur.



Resim 23: Hieronymus Bosch, Dünyevi Zevkler Bahçesi, 1500, Detay

https://es.wikipedia.org/wiki/El_jard%C3%ADn_de_las_delicias#/media/Archivo:El_jard%C3%ADn_de_las_Delicias_de_El_Bosco.jpg/Erişim: 15.12.2020

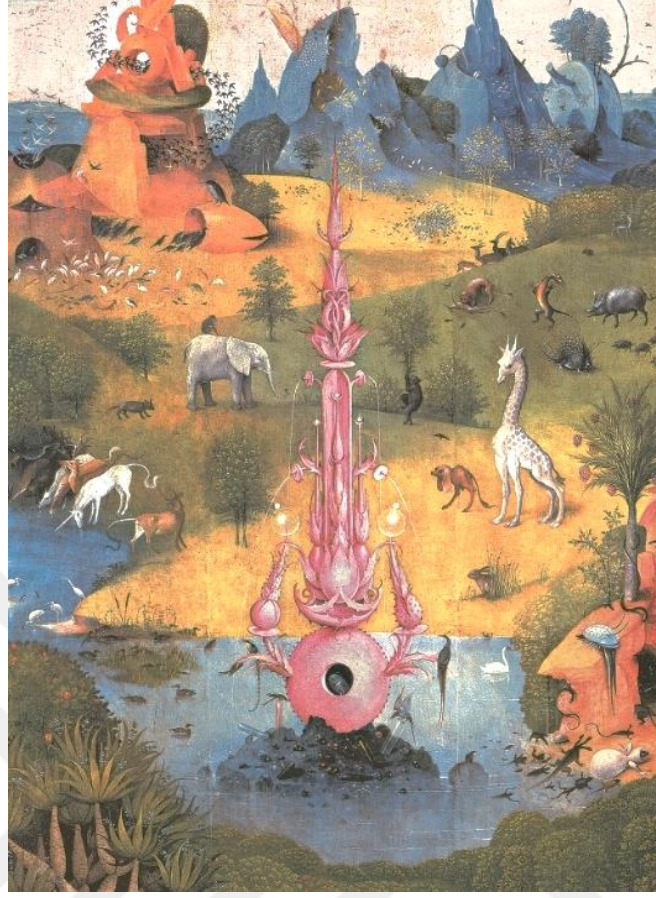
Orta panonun sağ-alt bölümünde sakince oturan bir kadın vardır. Günahın pençesine düşmüş dünyanın içinde, öylece durur. Yüzü saydam bir çiçekle örtülmüştür. Aynı figür Cehennem panosundaki bir yaratığın arka bölümündeki aynaya bakarken görülür. Dünyevi cennette, tüm günahları görmezden gelmek için yüzünü kapatan bu kadının örtüsü ne yazık ki şeffaf bir çiçektir. Günaha girmekten kaçınamaz. Bu nedenle cehennemdeki yansıması Adem'in yüzü olmakla birlikte, cehenneme düşmeden önceki Havva'nın kendisidir. Dünyevi cennette oturan kadın, günaha düşen bir ruhun geçiş aşamasını simgeler (Fischer, 2013, s. 110).



Resim 24: Hieronymus Bosch, Dünyevi Zevkler Bahçesi, 1500, Detay

https://es.wikipedia.org/wiki/El_jard%C3%ADn_de_las_delicias#/media/Archivo:El_jard%C3%ADn_de_las_Delicias,_de_El_Bosco.jpgErişim: 15.12.2020

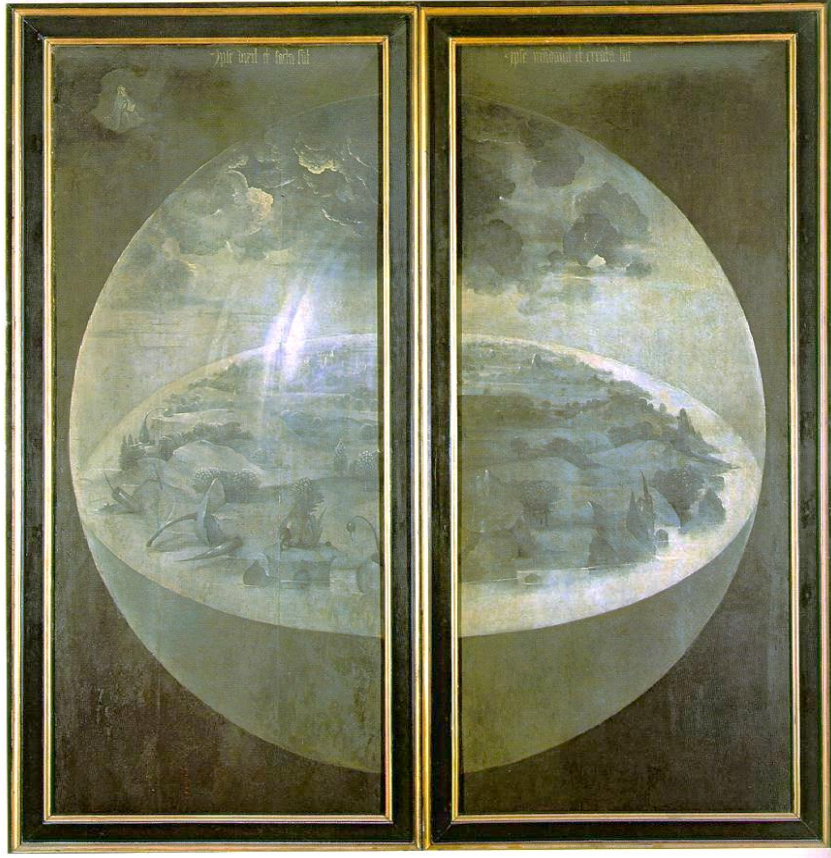
Resmin sol panosunda ise Havva Adem'e sunulurken görülmektedir. Yaratılışın altıncı günüdür. Adem uykusundan henüz uyanmış kendisi için yaratılmış kadını ilk kez görmüştür. Tanrı İsa'nın bedeninde, merkezde durur ve Havva'nın bileğinden tutarak ikisinin evliliklerini kutsar. Havva'nın bu ilk görüşü Adem için şehvetin ilk görüntüsüdür. Adem'in ona yönelttiği bakışı günaha atılan ilk adımdır. Böylece hisler dünyasına geçilmiştir. Adem Havva'ya bakar bakmaz artık Tanrı'ya boyun eğmeyeceğini anlamıştır (Fischer, 2013, s. 102). Bosch' un bu ilk insanları tasvir edişi, aslında günahın başlangıç anını yansıtır. Havva'nın bütün masumiyeti kısa bir süre sonra bozulacaktır. Her ikisi de dünyevi cennete düştüklerinde artık Havva yüzünü bir çiçekle örtecektir. Şeffaf çiçek onu günahı görmekten alıkoyamayacak, Müzisyenler Cehennemi'nde kötülük kollarıyla onu sıkıca saracaktır. Şehvetin sembolü karakurbağası göğsünün ortasında görülecektir (Resim 23).



Resim 25: Hieronymus Bosch, Dünyevi Zevkler Bahçesi, 1500, Detay

https://es.wikipedia.org/wiki/El_jard%C3%ADn_de_las_delicias#/media/Archivo:El_jard%C3%ADn_de_las_Delicias,_de_El_Bosco.jpgErişim: 15.12.2020

Sol pano cennetin anlatıldığı kısımdır. Burada yaşamın temelleri vardır. (Resim 25) Panonun üst bölümündeki hayali formlar ve mimari yapılar, temelde Gotik mimarideki gibi canlandırılmıştır. Bunlar cennet bahçesinin sevimliliğini ve nehirlerinin kaynaklarını gösterir. Bosch yaşamın temellerini resimsel bir geleneksel alegori haline getirir (Fischer, 2013, s, 102). Orta Çağ'ın hayvanlar alemi kitabından alınan çeşit çeşit hayvanları, ağaçları, nehirleri ile burası, az sonra bozulmaya başlayacak el değmemiş doğanın bir yansımasıdır.



Resim 26: Hieronymus Bosch, Dünyevi Zevkler Bahçesi, 1500, Dış Panel

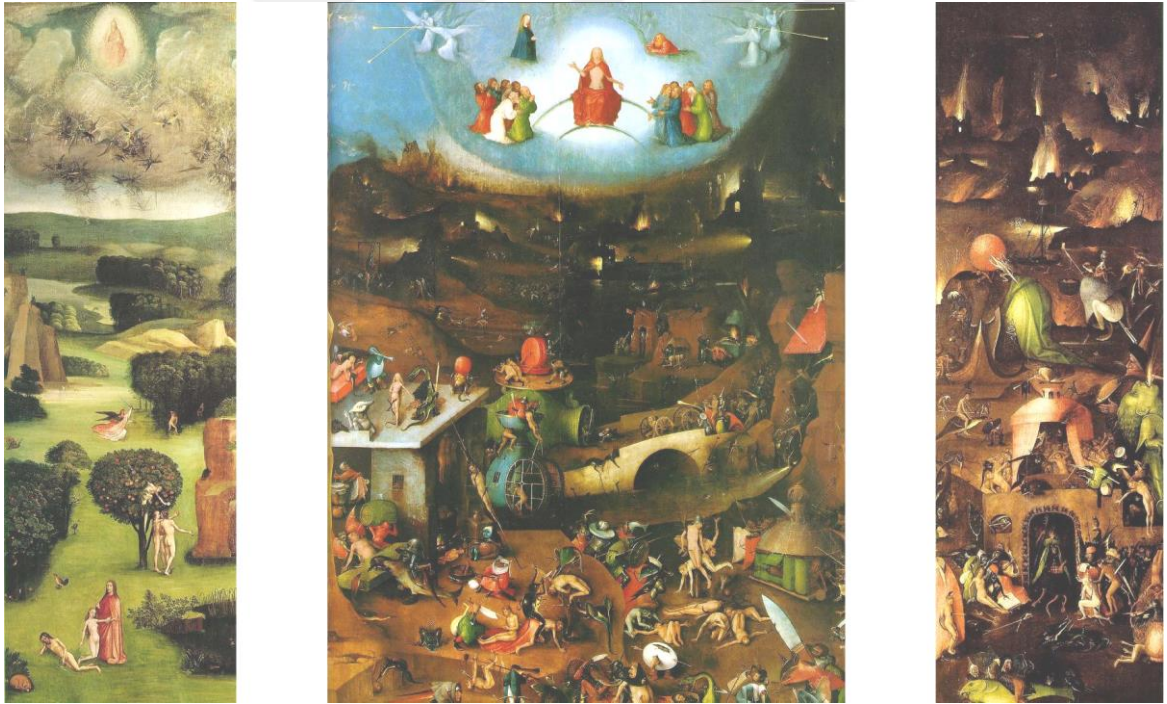
https://es.wikipedia.org/wiki/El_jard%C3%ADn_de_las_delicias#/media/Archivo:El_jard%C3%ADn_de_las_Delicias,_de_El_Bosco.jpg/Erişim: 15.12.2020

Ancak el değmemiş dünya tasviri esas olarak dış panolarda izleyiciye gösterilir (Resim 26). Dünyevi Zevkler Bahçesi aslında açılıp kapanabilen üç parçalı bir sunak resmi formunda yapılmıştır. Önemli günlerde iç panolar görülebilmesi için açılır. Kapalı olduğu zamanlarda ise dış panolara resimlenmiş dünyanın en saf, en bozulmamış hali izleyiciyi karşılar. Dünyaya dıştan bir bakıştır bu. Dünya burada karanlığın içinde öylece duran kırılğan bir küredir. Yeryüzü ise bu kürenin içine düz bir zemin olarak resmedilmiştir. Ancak yine de Bosch dıştan dünyanın bütününe bakıldığında yuvarlak bir görüntü sunabilmiştir. Üstelik bu dünyanın atmosferi de vardır. Bulutları, etrafını saran sularıyla, bir ressamın, dönemin sınırlı bilimselliğiyle resimlediği kendi zihnindenki gerçek dünyasıdır görülen. Kutsal kitapta anlatıldığına göre, yaratılışın üçüncü gününün sonu bu şekilde görülmektedir. Tanrı'nın isteğiyle karanlıktan ışık yayılır, gökkubbenin altına sular gelir. Denizlerden karalar çıkar ve Tanrı bitkileri, ağaçları ve meyveleri yaratır.

Karanlık bulutlar gökyüzünde toplanır ve dünya küresinin neredeyse yarısı su ile dolar. Kürenin dışında kalan karanlık alanda Tanrı bulutların içinde oturur. Bir elinde kitap diğer eli ise havadadır (Fischer, 2013, s. 102). Az sonra söyleyecekleri, panoların açılmasıyla birlikte bu el değmemiş yeri dünyevi zevklerin yaşandığı Bosch'un dünyasına çevirecektir.

Küçük tepeliklerden ve ağaçlardan oluşan bu dünyada henüz insanlar yoktur. Cennetle Cehennem düşüncelerinin olmadığı, kötülükle iyiliğin savaşmadığı, adeta zamanın durduğu bir yerdir. Zamansızlık hissi panolar açılıp tüm insanlık görülünceye dek duyumsanmaktadır. Bir bakıma iç panolarda resimlenen her aşamada, zaman insanlar için akmaktadır. Öyleki Bosch, Havva'nın Adem'e sunuluşundan, Müzisyenler Cehennemi'ne kadar olan süreci, yaşamın başlangıcı, gelişmesi ve son bulması sırasına uygun olarak düzenlemiştir. İnsan bu yaşam süreçlerinde baş rol oynamaktadır.

2.2.2.3 Son Yargı



Resim 27: Hieronymus Bosch, Son Yargı, 1506, Ahşap üzerine yağlı boya, 163.7x247 cm, Avusturya
Last judgement Bosch - The Last Judgment (Bosch triptych) - Wikipedia/ Erişim: 15.12.2020

Hieronymus Bosch'un büyük triptiklerinden üçüncüsü ise 1506 yılında tamamlanan “*Son Yargı*” adlı çalışmasıdır (Resim 27). Son Yargı teması, Avrupa Orta Çağ sanatında oldukça fazla işlenmiştir. Romanesk katedrallerin oymalı alınlıklarında, Gotik mermer

rölyeflerde ve 14. yüzyıl resimlerinden Vatikan'daki Sistina Şapeli'nde Michelangelo tarafından yapılan etkileyici Son Yargı freskine kadar önemli örnekleri vardır.

“Bosch 15. yüzyıl Flaman ve Alman geleneğinin mirasçısı olarak, gökkuşağına oturmuş yargıç İsa imgesini yeniden işler ve benzeri bir kompozisyon yapısını benimser. Ancak Bosch öncüllerinin aksine, eziyetleri, işkenceleri, bambaşka işkence aletlerini, tuhaf biçimli cehennem yapılarını ve akıl almaz şeytan figürlerini yaratmak üzere geniş hayal gücünü kullanır” (Dufour, 2002, s. 96).

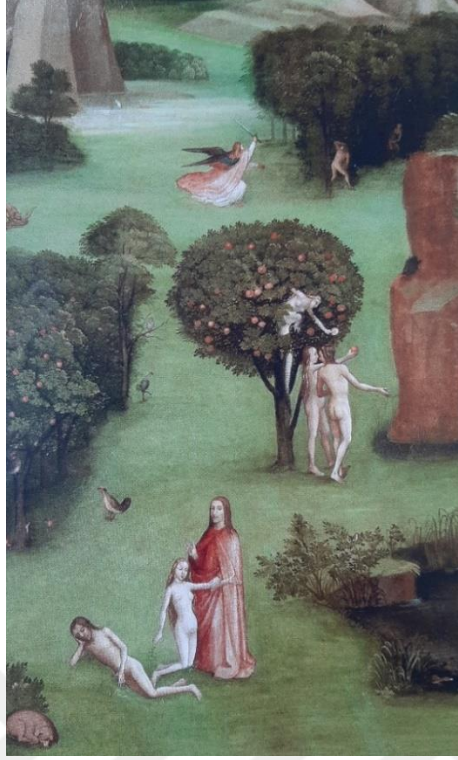
“Matta İncili'nde bu konuda şöyle denilmektedir: ‘insanoğlu meleklerle birlikte bütün görkemiyle gelince zaferin tahtı üzerine oturacak. Ve bütün uluslar onun önünde toplanacak. O ise çobanın koyunları keçilerden ayırması gibi onları birbirinden ayıracak, sağına cennetlikleri soluna cehennemlikleri koyacak’” (Cömert, 1980, s. 115).



Resim 28: Hieronymus Bosch, Son Yargı, 1506, Detay

S. Fischer, Hieronymus Bosch The Complete Works, Taschen, 2016, İspanya, s 174

Orta panelin üst merkezinde yer alan İsa'nın tıpkı kutsal metinde geçtiği gibi sağ tarafında cennetin tasvir edildiği pano, sol tarafında ise cehennem panosu yer almaktadır. Bu bakımdan Dünyevi Zevkler Bahçesi ile benzerlik gösterdiği de söylenebilir. İsa tekrar yeryüzüne dönmüş ve sağ elini kaldırarak son hükmü vermektedir. Sağında Meryem, solunda vaftizci Yahya vardır. Trompetçi melekler kıyamet gününün geldiğini duyurur. İsa'nın etrafındaki bir grup havari ya ellerini birleştirmiş ona yalvarır, ya dua eder ya da şaşırmış vaziyette birbirlerine bakar. İlk bakışta her şey kitapta anlatıldığı gibi gerçekleşmektedir. Ancak geleneksel konu Bosch gibi gerçeküstü dünyanın kapılarını sonuna kadar açan bir sanatçının elinde bambaşka bir anlatıma dönüşür. İsa'nın bulunduğu bulutların hemen altında insanlar, o anda adeta cehennemi yaşamaktadır (Resim 28). Mızraklara bağlanmışlar, türlü yaratıkların işkencelerine maruz kalarak acı çekenler, ateş üstüne konmuş tavada kızartılanlar. Mekânın birçok yeri rahatsız edici düzeyde imgelerle doludur. Yedi ölümcül günahın hepsi olmasa da bazıları burada görülür. Soldaki yapının üstünde ayakta duran çıplak kadın ve kırmızı yataktaki erkek, cinsel sapkınlığa göndermedir. Aynı yapının hemen altında şişman bir adama korkunç yaratıklar tarafından zorla bir fiçidan içki içirilir. Aslında aynı fiçının üstündeki huniye ise bir başkası idrarını yapmaktadır. Burada söz konusu anlatım oburluğa gönderme olmalıdır. Sol ön tarafta görülen devasa keskin bıçak cinayetle bağlantılı bir imgedir. Tüm bu dünyevi arzu ve günahların yaşandığı yeryüzünde artık kıyamet günü gelmiş, hepsi son hükmün verildiği bu anın birer parçasına dönüşmüştür. Yeryüzü şeytanların ele geçirdiği bir cehennemdir. Uzaklara doğru uzanan mekânda birbirleriyle savaşan insan grupları, darağaçları, yanan sandallar, yıkılan yapılar, dumanı tüten dağlar. Artık burada zevkler bahçesinin rengârenk dünya anlatımı görülmez. İşlenen günahların çekildiği yer yeryüzü cehennemidir. Resmin merkez panosu, esas cehennemin anlatıldığı sağ panodan geri kalmayan korkunçluktur. Kıyamet günü söz konusu anın her saniyesinde gerçekleşmeye devam eder. O anda, tıpkı Orta Çağ'ın uzun, karanlık yüzyılları gibi yeryüzü kapkaranlık bir atmosfere bürünmüştür.



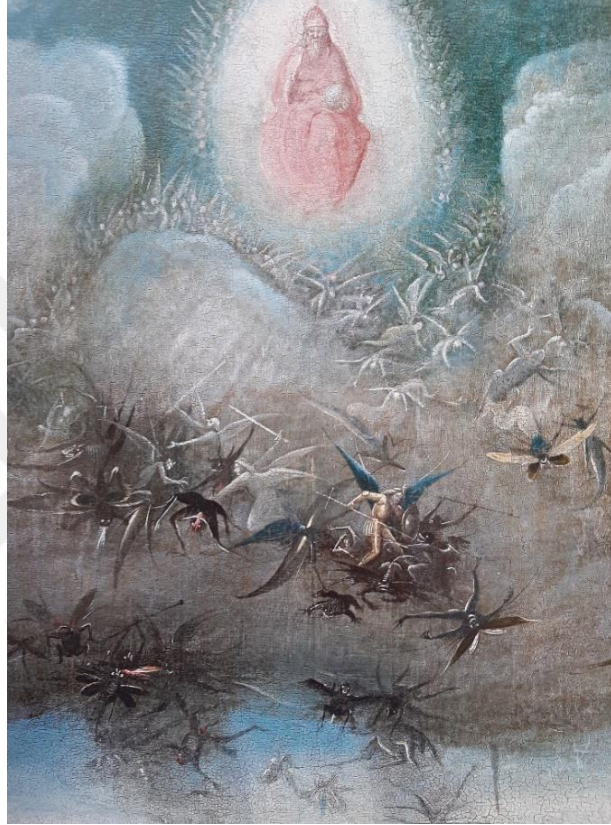
Resim 29: Hieronymus Bosch, Son Yargı, 1506, Detay

S. Fischer, Hieronymus Bosch The Complete Works, Taschen, 2016, İspanya, s 174

Sol panoda tasvir edilen cennet görüntüsü ise, Dünyevi Zevkler Bahçesi ile benzerlikler taşır (Resim29). Tanrı Havva'yı Adem'e sunar. Daha sonra ikisi meyve ağacındaki insan görünümlü şeytanın uzattığı yasak elmayı alır. Hemen gerisinde ise işledikleri bu günah yüzünden, melek tarafından cennetten kovulurlar. İnsanoğlunun yaratılışı hakkındaki geleneksel efsanenin yalın anlatımı, zihinlerde canlanan cennet imgesi ve olay örgüsüyle örtüşür.

Tanrı yine gökyüzünden aşağıda olanları izlemektedir. Son Yargı'nın diğer panelleri ile kıyasladığımızda son derece huzurlu bir atmosfere sahip olan sol panoya dikkatli bakıldığında, gökyüzünde yüzlerce meleğin birbiriyle savaştığı görülür (Resim 30). Burada Yeni Ahit'te geçen Mikail ve meleklerinin, şeytan ve onun etrafındakilerle savaşımları işlenmiştir. Yeni Ahit' e göre; tahtını göklere çıkarıp, Tanrı'nın yıldızları üzerine yükselteceğini söyleyen Lucifer ile savaşıp Mikail galip gelir ve Lucifer ile etrafındaki diğer melekler cennetten kovulur. Asi meleklerin düşüşü olarak bilinen konu birçok sanat yapıtında anlatılırken, Bosch'un isyankâr melekleri, kaybettikleri savaş ile

gökyüzünden düşen canavarlardır. Tanrı, elinde tuttuğu yerküreyle hem yerin, hem göğün hakimidir. Lanetliler ise yine canavarlara dönüşerek, yeryüzüne düşerler. Bu olay daha sonra cennette Adem ile Havva'nın ilk günahı işlemelerine ve cennetten kovulmalarına neden olacak olayın başlangıcıdır (Bayer, 2014, s. 417).



Resim 30: Hieronymus Bosch, Son Yargı, 1506, Detay

Stefan Fischer, Hieronymus Bosch The Complete Works, Taschen, 2016, İspanya, s 1

Cennetin gökyüzünde görülen, Mikail ve iyi meleklerle, şeytan Lucifer ve etrafındaki kötü meleklerin savaşının anlatıldığı sahnede, iyiliğin temsili olan Mikail kanatlı bir şövalye görünümündeki insandır. Buna karşın şeytan Lucifer bir tür yaratık olarak betimlenmiştir. Yine kanatlı olmasına rağmen bu sefer el ve ayakları perdeli kurbağa benzeri bir hayvana ait, yüzü korkunç bir balığı andıran ağız yapısı, sırtında yine deniz canlılarında görülen dikenli yüzgeç anatomisine sahiptir. Benzer şekilde kötülüğün sembolü tüm asi melekler de oldukça korkunç yaratıklar olarak betimlenmiştir. Kimisi kurbağa, kimisi kanatlı böcek ve sinek benzeri yaratıklar, korkunç deniz canlıları ya da

yarasalardan melezlenmiştir. İnsan anatomisi ile doğadan özenle seçilen canlıların bu ürkünç özellikleri bir araya getirilerek hibrit yaratıklar olarak gösterilmiştir. Bosch'un zihninde bir araya getirdiği imgelerin, sanatçının fantasmaında bambaşka görsellere dönüşmesi, onun yaratıcı hayal gücünü göstermektedir. Söz konusu fantastik imgelemin oluşumunda, sanatçının şeytanı temsil ederken kullandığı imgeleri doğadan seçerken gösterdiği özen, izleyiciyi şaşırtmaktadır. Bosch'un fantastik imgelerinin oluşumda rol oynayan söz konusu seçim anlatılan konuların vurgusunu kuvvetlendirecek şekilde yapılmıştır. Orta Çağ'da cehennem düşüncelerinin günlük yaşamda bu kadar yoğun hissedilmesine paralel olarak, Bosch'un canavarları da o cehennemin fantastik yaratıklarıdır. Asi meleklerin düşüşü ile başlayan savaş daha Adem ile Havva'nın ilk karşılaştığı anda, yasak meyveyi tatmaları ile yeryüzünde yaşanmaya devam etmiştir. Böylelikle Bosch'un yarattığı fantastik dünyanın tüm canlıları bu savaşa yeryüzünde devam eder. Söz konusu yaratım Son Yargı resminin sağ panosunda öyle noktalara varır ki yaklaşık dörtyüz yıl sonra, 20. yüzyılda gerçeküstücülüğü bir akım olarak benimseyen birçok sanatçının resminden daha fazla gerçeküstü özellikler taşır .



Resim 31: Hieronymus Bosch, Son Yargı, 1506, Detay

Stefan Fischer, Hieronymus Bosch The Complete Works, Taschen, 2016, İspanya, s 174

Son Yargı'nın sağ panosunda (Resim 31) mekân algısı diğer panolardan daha karmaşık bir hâl alır. Önden arkaya doğru gittikçe perspektif olarak küçülmesi beklenen hiçbir eleman bu kurala uymaz. Alttaki kapının olduğu yapı ve hemen üzerindeki pembe renkli çadır benzeri yer ufuk çizgisinin çok altında olmasına rağmen üstleri görülecek şekilde çizilmemiştir. Halbuki cennetin anlatıldığı sol panodaki mekân kurgulaması ile orta panodaki mekâna yerleştirilen yapılar, ufuk çizgisi ve perspektife sezgisel de olsa bir ölçüde uymaktadır. Sağ pano ise diğer ikisinden bütünüyle farklı kurgulanmıştır. Mekânda birçok eleman bütünüyle görülecek şekilde üst üste yerleştirilmiştir. Bundan daha dikkat çekici olan ise figürler arasındaki boyut farklılıklarıdır. İnsan figürleri belli ölçüde birbirleri ile orantılı görülmesine rağmen, Bosch'un yarattığı şeytani figürler

arasında aynı orantı görülmez. Hatta bu orantısızlık öyle noktalara varır ki buradaki birkaç figür tüm resimdeki figürlere kıyasla abartılı derecede büyük betimlenmiştir. Sırtında dikenli kırmızı bir küre taşıyan diz çökmüş yeşil giysili kadın aşırı ölçüde büyük görünmektedir. Aynı şekilde panonun sağ kenarından başı görülen ve ağzından ateş püskürten yeşil renkli figür de resmin diğer elemanlarına oranla oldukça büyüktür. Onun hemen arkasındaki sivri bir şapkası olan yaşlı adam da yine çok büyük betimlenmiştir. Bosch'un bu panoda tercih ettiği orantısız boyutlandırma, insanların cehennemdeki acizliklerini, savunmasızlıklarını göstermek amacıyla olabilir. Hak ettikleri cezaya çarptırılan bu insanlar şeytanlarının karşısında o kadar küçülmüşlerdir ki onlar tarafından yenilmektedir.

Mekânsal ve orantısal tercihlerin Bosch'un gerçeküstü yanını daha açık şekilde gösterdiğine şüphe yoktur. Çünkü Bosch'dan sonra gerçeküstü özellikler taşıyan birçok sanatçıda benzer yaklaşım görülür. Özellikle 20. yüzyılda gerçeküstücülüğün bir akım olarak benimsenmesi ile bu tür orantısal farklılıklar çokça kullanılmıştır. Söz konusu kullanım rüyalarda ve bilinçaltında imgelerin kurduğu karmaşık ilişki ile açıklanmaya çalışılmıştır. Yine benzer orantı ve perspektif deformasyonlarını 17. yüzyılın başlarında Francisco Goya'nın karanlık resimler dediği döneminde, William Blake'in desenlerinde, Bosch'dan çok sonraki yüzyıllarda görmek mümkün olmuştur. Gerçeküstücü özellikler taşıyan sanatçıların ortak özelliklerinden biri olabilen söz konusu perspektif ve orantı deformasyonları, sanat tarihinin birçok aşamasında görülmekle birlikte, ilk yetkin örnekleri Bosch'da görülmektedir.

Bununla birlikte Bosch'un gerçeküstücü yanını açığa çıkaran daha birçok özelliği vardır. Aziz Antonius'un Baştan Çıkarılışı'nda Antonius'un aynı anda birden fazla yerde görülmesi, Dünyevi Zevkler Bahçesi'nde Havva için de geçerlidir. Zaman ve mekân algısının değişkenliği ile mümkün olabilecek bu anlatım, Bosch'un resminde öylece gerçekleşebilmektedir. Çünkü sanatçının özellikle triptiklerinde zaman ve mekân kavramları, doğanın kurallarına uygun bir gerçeklikten ziyade sanatçının kendi gerçekleri ile bir araya gelen "gerçeküstü" anlatımla çözümlenir.

Ayrıca incelenen her üç örnek resimde de en dikkat çekici özellik, sanatçının doğanın verilerini işleyiş biçimidir. Detaylarına resimler üzerinde değinilen bu anlatım biçimi, Bosch'un zooloji, botanik ve yaşadığı topografyaya olan ilgisini gösterir. Burada söz

konusu olan sanatçının yaptığı araştırmaları tipik kuzeyli ressama atfedilecek mükemmellikte, doğrudan bir betimlemeden çok, sanatçının bu araştırmalardan yaptığı çıkarımdır. Bosch'un resimlerinde hayvanlar ve bitkiler doğada oldukları şekilde görülmezler. Bu imgeler onun fantazmasının işleyeceği birer malzemeye dönüşür. Her şey bir dönüşüm ya da birleşim geçirir. Söz konusu dönüşüm yepyeni türler ortaya çıkarır. Birbiriyle melezlenmiş hayvanlar, bitkilere dönüşen yapılar ve yarı insan yarı hayvan ya da bitki olabilen yaratıklar Bosch'un fantastik imgelerinin en çarpıcı olanlarıdır. Seçimini yaparken eğer betimlemek istediği kötü bir varlık ise o zaman doğanın en ürkünç özellikler taşıyan canlılarının özelliklerini kullanır. Aksine iyinin peşindeyse bu sefer yine doğadan en hoş gidecek özellikleri alır.

Seçtiği mekânları oluştururken yaşadığı topoğrafyayı kullanan sanatçı burada yaşanan olaylardan edindiği imgeleri kullanmaktan vazgeçmez. Kendisi küçükken Hertogenbosch kentinde meydana gelen büyük yangını, daha sonra birçok resminin geri planında betimler. Yangın onun özellikle cehennem tasvirlerinin vazgeçilmezi halini alır. Betimlediği yerlerdeki değirmenler, köprüler, kaleler onun resimlerinde fantastik şehirlerin kalıntılarına dönüşmektedir.

Üzerinde en çok durulması gereken konu ise hiç şüphesiz Orta Çağ toplumunun yaşam şeklinden doğan karamsar atmosferdir. Bosch'un resimlerinin ana teması haline gelen Orta Çağ halk kültüründen edinilmiş konulardır. Metnin bu bölümünün başında kısaca değinilen, yüzyılları kapsayan bir zaman diliminde Avrupa'da yaşanan olaylar, sanatçının yaşadığı çağa kadar uzanır. Söz konusu karmaşık dönemin getirdikleri, onun içinde yaşadığı toplumda yaşam adına büyük bir bunalım olarak hissedilir. Hayatın sonunun geldiği düşüncesine kapılan halk, kıyamet günü mitinin her an gerçekleşmek üzere olduğunu düşünür. Dinin/din adamlarının halk arasında oluşturduğu bu korku dolu atmosfer Bosch'un resimlerinin korkunçluğunu besler.

Buradan hareketle, Bosch'un resimleri hakkında yapılan bu kısa incelemede, onun yaşadığı dönemle kurduğu kopmaz bağlar görülmektedir. Söz konusu bağlar “gerçek” ile düğümlenmiştir. Bu bakımdan acaba Bosch aslında gerçeğin peşindedir demek mümkün olabilir mi? Gerçeğin peşinde olma arzusu Rönesans'da özellikle kuzeyli hemen her sanatçının hedefidir. Ama Bosch'un peşinde olduğu gerçeklik, doğanın kılı kırk yararcasına anlatımı değil, insanî bir gerçekliktir. Yaşadıkları, hissettikleri, korktukları,

bekledikleri, en geneliyle inandıkları gerçeklerdir. Resimleri ancak o zaman gerçeği bütün çıplaklığıyla gösterebilir, bir noktada mevcut olanın ardında olana kadar uzanabilir. Geçişken bir hal alır.

Ama Bosch'u diğerlerinden ayıran özellik ise onun bu gerçekleri dönüştürme biçimidir. Ele aldığı toplumun gerçeklerini anlatırken, ona eklediği hayal gücü ile yepyeni bir gerçeklik algısı oluşturur. Herbert Read'in (2014) dediği gibi "Onun kadar hayal gücü kuvvetli olan bir insan için şimdiki ve gelecekteki hayat, Cennet, Cehennem ve Dünya, bütün bunlar aynı derecede gerçek ve birbiri içine girmiştir; daha doğrusu bunlar birleşip bir gerçeküstü meydana getirirler, işte bu gerçeküstü sanatçının ilgilenebileceği tek gerçektir"(s. 110). Bu yeni gerçeklik gerçeküstü bir anlatım gibi görülmekle /anlaşılmakla birlikte; esasen gerçekliğin bir üst aşaması değil, gerçeğin kendisine dönüşür demek, konuyu başka bir aşamaya taşır. Çünkü onun resimleri sadece döneminde, insanlara içinde yaşadıkları; reel dünya ve öte taraf korkunçluğunun birbiri içine geçmişliğini anlatmakla kalmaz, bugün de dönemin atmosferinin bütünüyle anlaşılmasına olanak tanır. Bu açıdan ele alındığında belki de Bosch, anlattıkları ile en gerçekçi kuzeyli ressam olabilir.

Bosch'un resimlerine gerçeklikle kurduğu bağlar açısından bakıldığında karşılaşılan tüm bu veriler, onun sanatının anlaşılmasının yanında, yeni soruları da açığa çıkarır. Eğer Bosch kendinden sonra sanatta ortaya çıkan ve her yüzyılda artarak devam eden gerçeküstü yaklaşımların bir öncüsü olarak kabul edilecekse, ondan sonra gelen diğer gerçeküstü yaklaşımı benimseyen sanatçıların onunla bağları var mıdır? Varsa, Bosch'u besleyen etmenlere benzer olarak söz konusu sanatçıların da beslendikleri kaynaklarda öz bakımından benzerlikler olabilir mi? Gerçeküstü yaklaşım gösteren sanatçıların imgelerini oluştururken kullandıkları fantasmaları, ortaya koydukları çalışmalarda, Bosch'dakine benzer bir şekilde görülebilir mi? Bosch'un gerçekle olan bağı, onu gerçeküstü bir aşamaya ya da kendi gerçekliğine varmasını sağlıyorsa, takipçilerinin geldiği yer yine gerçek dünyada yaşananları aktarım arayışlarından mıdır? Öyle değilse bile elde ettikleri gerçeküstü anlatım biçimi, bir akım olarak gerçeküstücülükten çok, Batı Resim Sanatında Gerçeküstü Yaklaşım'ın neresinde konumlandırılabilir? Metnin sonraki bölümleri bu sorulara yanıt arayacaktır.

3. BATI RESİM SANATINDA GERÇEKÜSTÜ YAKLAŞIMLAR

3.1 Bosch'dan 20. yüzyıla Gerçeküstü Yaklaşım

Gerçeküstücülük (Sürrealizm) 20. yüzyılda ortaya çıkmış bir sanat akımının adı olmakla birlikte, Gerçeküstü terimi, sanat tarihinin birçok aşamasında sanatçıların eserlerini oluştururken başvurdukları bir yaklaşımı imler. İmgenin kişinin zihninde kendi fantasma ile ortaya çıkan düşsel veriler bu yaklaşımı besler. Bu bakımdan gerçeküstü yaklaşım bir anlamda fantastik olan ile içli dışlıdır denilebilir. Fantastik sanatın oluşumu, sınırları kesin olmayan birçok etmeni barındırması bakımından da gerçeküstü yaklaşımla iç içe geçer. Bu nedenle sanatın herhangi bir evresinde fantastik özellikler gösteren yapıtlar fantastik sanatın bir parçası olabileceği gibi aynı zamanda gerçeküstü nitelikler de sergilemiş olur. Bu noktada karıştırılmaması gereken Gerçeküstücülük (sürrealizm) akımının kendi içinde fantastik özellikler gösterebilmesine karşın, ortaya çıkışı ve arkasında durdukları bakımından bütünüyle farklı bir amaca odaklanmasıdır.

Söz konusu metnin altını çizdiği üzere fantastik ve gerçeküstü imgelerin ilk yetkin örnekleri Hieronymus Bosch'un resimlerinde görüldüğü anlaşılmaktadır. Ancak sanatın var olduğu en eski çağlarda bile söz konusu olgulara rastlandığı görmezden gelinemez. Metnin fantasma ve fantastik sanatı anlattığı bölümde değinildiği gibi; ilk toplu yaşam kalıntılarının bulunduğu Göbeklitepe'deki taş yapılardan, Mısır'daki sfenkslere, Gotik dönem katedrallerinin dış cephelelerindeki ürkütücü/grotesk heykellerden, Romanesk dönemin hikâye el yazmalarına kadar birçok farklı dönemde üretilmiş eserlerde, birbirinden farklı fantastik ya da gerçeküstü imgeler görmek olasıdır. Bu örneklerin bazılarında imgeler imgelem yoluyla gerçeküstü bir yapıya bürünürken, kimi eserlerde görünür gerçeklikten çok daha kopuk, üreticisinin fantasmaında bambaşka formlara dönüşerek, yeni görüntülere dönüşebilmektedir.

Batı resim sanatının evriliş süreci göz önüne alındığında, gerçeküstü ya da fantastik denilebilecek yaklaşımların birçok evrede kullanıldığı görülecektir. Hristiyanlık dini Orta Çağ ile birlikte batı resim sanatında konu üretimi açısından belirleyici etmenlerden biri olmuştur. Kiliselere asılmak üzere sipariş edilen sunak resimleri, okuma yazma bilmeyenlere incilde geçen olayları anlatmak üzere sanatçılara yaptırılmıştır. Resim sanatının gelişimi açısından önemli kırılma noktalarının olduğu takip eden dönemde,

fantastik ve gerçeküstü yaklaşımlar görülmekle birlikte, daha çok Rönesans döneminde mitoloji hikâyeleri/efsaneleri resmin konuları içinde yer alır.

“Dilbilimcilere ya da etnologlara göre efsanelerin yorumu farklı olmakla birlikte, mitoloji genellikle, eski çağların ve ilkel toplumların, doğa olayları, insan yaşantısı, evrenin oluşumu ve yazgısıyla ilgili felsefî ya da bilimsel merak ve sorunlarını açıklamaya yönelik efsanelerden oluşmuştur. Eski çağ insanı, gerçeküstü kişiler, tanrılar, yarı tanrılar ve insanüstü kahramanların serüvenlerini öğrenmekle, protohistorik geçmişin ve günlük olayların gizini çözdüğüne inanıyordu” (Mutlu, 2008, s. 1078).

Mitolojinin barındırdığı bu gerçeküstü konu ve kişiler sanatçıları destekleyen hamilerinin de ilgi alanı olmuş, onlara mitoloji konulu resimler sipariş etmişlerdir. Ön Rönesans sanatçısı Boticelli’nin destekçisi Lorenzo de Medici ona verdiği mitolojik konulardan biri olan Venüs’ün doğuşu, sanatçıya Rönesans’ın tanıdığı yeni olanakları kullanmanın yanında, konusu bir mite dayanan hikâyeyi alıp, kendi imgeleri ile bir araya getirdiği, belli noktalarda gerçekdışı olguları da betimlemesini gösterir. Söz konusu resimdeki deniz kabuğunun üzerinde denizden yükselen Venüs betimlemesi, mitolojiden alınmış bir konu olması bakımından gerçekdışı olmakla birlikte, sanatçının bu konuyu ele alış biçimi, Rönesans’ın yeni anlayışı açısından çizgisel bir klasik sanat yorumlamasıdır. Yunan mitolojisinde geçen yarı at ya da keçi yarı insan satyrler de Rönesans’da resim sanatının mitolojik figürleri içinde gerçeküstü bir görünüm sergiler. Bu noktada fantastik ya da gerçeküstü olan görünüm sanatçının fantasmaında ortaya çıkmış bir olgu değil, konu bakımından sanatçıya hazır sunulmuş olan imgelerdir. Dolayısıyla Bosch’un resimlerinde görülen yarı insan yarı hayvan imgeler gibi, sanatçının kendi arayışları ile ortaya çıkmış ve metamorfoza uğramış fantastik imge örnekleriyle benzeştiği söylenemez.



Resim 32: Pieter Bruegel, *Çılgın Meg*, 1563, Tuval üzerine yağlı boya, 115×161 cm, Belçika

[https://en.wikipedia.org/wiki/Dulle_Griet#/media/File:Dulle_Griet,_by_Pieter_Brueghel_\(I\).jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Dulle_Griet#/media/File:Dulle_Griet,_by_Pieter_Brueghel_(I).jpg)/ Erişim: 15.12.2020

Bosch ile ise en büyük benzerliği gösteren sanatçı, hiç şüphesiz onun takipçisi Pieter Bruegel'dir. "Bruegel'in erken yapıtları gerçekten de gerek fantastik anlatımları, gerek biçimsel düzenlenişleri açısından Bosch'unakilere benzer... Hemen hemen aynı dönemin yapıtlarından olan *Çılgın Meg*'de sanatçı, insanları yiyen canavarları, ateş içindeki yerleşimleri alegorik birer anlatım olarak ele almıştır" (Tükel & Arsa, 2008, s. 264). Bosch'un ahlâksal eleştirisine koştur bir ironiyi içeren resimde (Resim 32), insanın açgözlülüğü bir Orta Çağ cadısı aracılığıyla anlatılır (Dufour, 202, s. 130). Resimdeki genel kurgusunda, yine kuzey Avrupa'nın bir Orta Çağ kasabası vardır. Yarı yıkık yapılar ile küresel formdaki yapılar bu kasabayı gerçeklikten koparır. Geri planda kızıla boyanmış gökyüzü resmin atmosferini daha da kaotik bir yapıya büründürür. Sağ ön planda, yerel halk bir grup miğferli askerle çatışma halindedir. Orta Çağ'ın zihinlerde oluşturduğu karmaşık gündelik yaşam sahnesini ise Bosch'dan alındığı anlaşılan fantastik yaratıklar bozar. Etrafa serpiştirilmiş garip canlılar, sol taraftaki taş duvarın içinde bir insan yüzü formundaki yapı ile resmi gerçeküstü bir aşamaya taşır. Bu kaotik atmosfere

sahip kasabanın orta yerinde resmin ana figürü olan cadı ise kolunda sepetler, çuvallarla yüklendiklerini buradan kaçıırken görülür. Sıradan insanların birbirine düştüğü bir ortamda, o açgözlülüğün simgesine dönüşür. Öyle ki bu simge, diğer tüm figürlerden hatta mekânla tezat oluşturacak ölçüde büyük resimlenmiştir. Bosch'un da Son Yargı resminin sol panosunda resmettiği cehennemdeki kurguyu anımsatan bu orantısız oyun, Bruegel'in resmini gerçeküstü bir noktaya taşır. Elbette ki Bosch'un kullandığı imgelere benzerliği ve teknik kurgulaması Bruegel'in ressamlığından bir şey kaybettirmez. Onun sonraki dönem eserlerine bakılacak olursa görülecektir ki halk kültürünün yansıması olarak şekillendirdiği resimleri, köylü yaşamını yalın ve gerçek haliyle göstermeyi başarır. '*Kermes*' ve '*Köy Düğünü*' resimleri Orta Çağ'da köylü yaşantısının bir başka yönünü gözler önüne seren önemli kaynaklardır. İmgeler ve teknik açıdan Bosch ile olan benzerliği, öz bakımından gerçeğin peşinde olmasıyla da aynı amacı taşır. Her ikisinin de peşinde olduğu, içinden çıktıkları Orta Çağ toplumunun yaşam şeklini anlatmanın yanı sıra, bu toplumun zihinlerinde oluşturduğu yeni bir yorumudur.

Kuzey Avrupa'nın doğaya ve insana karşı gösterdiği içsel bakış, temelinde onlarla olan bağlarının güneydekinden farklı atılmış olmasıdır. Ele alınan kuzeyli sanatçı profili, halkın içinde onu birebir yaşayarak resmederken, güneyde ressamlar hedeflerindeki ideal insanın anlatımına odaklanmışlardır. Ancak orada da bireyin kişisel tercihleri, sanatçıların başka başka yaklaşımlar sergilemesini sağlamıştır. Zamanla çeşitliliğin olması, gerçekle ilişkilerin yeni yorumlara açık olmasını mümkün kılmıştır.



Resim 33: El Greco, Orgaz Kontu'nun Cenaze Töreni, 1586, Tuval üzerine yağlı boya, 460×360 cm, İspanya

https://tr.wikipedia.org/wiki/Orgaz_Kontu%27nun_G%C3%B6m%C3%BCl%C3%BC%C5%9F%C3%B C#/media/Dosya:El_entierro_del_se%C3%B1or_de_Orgaz_-_El_Greco.jpg Erişim: 15.12.2020

Örneğin; Maniyerizm akımına dahil olan Yunan asıllı, İspanya'da çalışmış olan El Greco, '*Orgaz Kontu'nun Cenaze Töreni*' adlı resimde (Resim 33), fiziksel dünya ile onun ötesi hakkında varsayımlara dayanan ruhsal boyutu aynı anda göstermiştir. Yerel bir efsaneye dayanan konuya göre, Santo Tome kilisesinin 14. yüzyılda yaşamış en büyük bağışçısının cenaze töreninde Aziz Stephen ve Aziz Augustine bir anda belirmiş ve Kontu ebedi istirahatgâhına yerleştirmiştir (Farthing, 2014, s. 209). El Greco halk arasında anlatılan bu konuyu kendine verilen siparişte resimlerken, bölgenin asillerinin cenazeye katılmalarını betimlemekle kalmaz, Kont'un ruhunun göğe yükselmesini gösterdiği yeni bir boyut oluşturur. Resmin gerçek dünya ile onun üstünde yer alan ve incilden figürlerin betimlendiği ruhani alan, birbiriyle çarpıcı bir zıtlık oluşturmaktadır. Farklı boyutların

birbirine karıştığı kullanım şeklinin gerçeküstü özellikler sergilediği de görmezden gelinemez.

El Greco'nun maniyerist üslubunu sergilemesi bakımından dikkat çeken resmin gerçeküstü nitelikleri barındırması, sanatçının gerçekte olanla olmayanı iç içe geçirmesi ile bağlantılıdır. Resim anlattığı konunun realiteden kopukluğu ve biçimsel çözümünü ile gerçeküstü görünür.

Mekân ve kurgu boyutunda farklı yapıları bir araya getirmenin yanında, gerçekte gerçektirliğin bu birlikteliği Bosch'un da zaman zaman kullandığı bir yaklaşımdır. Gerçeküstü yaklaşım olarak ele alınabilecek kullanım biçimi, resim sanatının devam eden birçok aşamasında gözlemlenir. Doğada var olan ile hayal ürünü birçok imge, bir araya gelerek aynı kompozisyon içinde kullanılmıştır.



Resim 34: Francisco Goya, Aklın Uyuması Canavarlar Yaratır, 1799, Gravür Baskı, 21.5×15 cm, Amerika Birleşik Devletleri

[https://en.wikipedia.org/wiki/The_Sleep_of_Reason_Produces_Monsters#/media/File:Francisco_Jos%C3%A9_de_Goya_y_Lucientes_-_The_sleep_of_reason_produces_monsters_\(No._43\),_from_Los_Caprichos_-_Google_Art_Project.jpg/](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Sleep_of_Reason_Produces_Monsters#/media/File:Francisco_Jos%C3%A9_de_Goya_y_Lucientes_-_The_sleep_of_reason_produces_monsters_(No._43),_from_Los_Caprichos_-_Google_Art_Project.jpg/)
Erişim: 15.12.2020

'Aklın Uyuması Canavarlar Yaratır' isimli çalışma (Resim 34) İspanyol ressam Francisco Goya'nın 1799'da 'Los Caprichos' adıyla yayımladığı bir seri baskı resimden

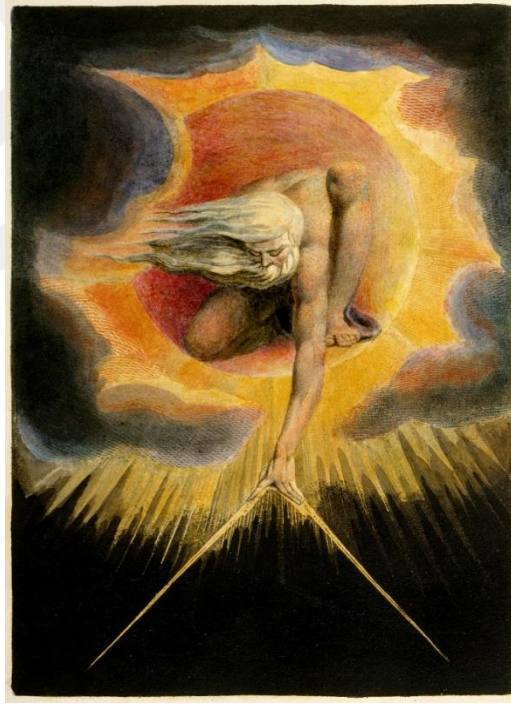
biridir. Goya izleyiciye, gravürde uyuyan figürün gördüğü rüyayı gösterir. Figürün rüyası baykuşlar, yarasalar ve vahşi kediden oluşan bir kâbusa dönüşmektedir. Gerçek olanla olmayan bir kez daha iç içe geçmiştir. Resmin konuyu anlatımı, farklı gerçeklik katmanlarının bir araya gelmesine olanak tanımaktadır. Goya'nın hayal gücü bu katmanlar arasından yüzeye yansır. Böylelikle sanatçı, vermek istediği mesajı yansıtmakta özgürleşmektedir. Bu noktada dikkat çeken, Goya'nın içinde yaşadığı toplumun değer yargılarını eleştirmesidir. Sanatçının geçirdiği sinirsel rahatsızlığı ve sonrasında sağırlık yaşaması da çizimleri yaptığı döneme rastlar.

“Goya'nın oymalarının en dikkat çekici yönü, ne Kutsal Kitap'tan, ne tarihten, ne de günlük yaşamdan alınmış olmalarıdır. Hiçbiri bilinen konularda olmayan oymaların çoğu, büyücü kadınların ve esrarengiz hayaletlerin fantastik görüntülerinden oluşur. Bunların bazıları Goya'nın İspanya'da tanık olduğu aptallık ve gericiliğe, acımasızlığa ve baskıya karşı çıkışlarıdır; Diğerleri sanatçının kâbuslarını şekillendirirler” (Gombrich, 2013, s. 488). “Çalışmalarıyla ilgili olarak kaleme aldığı uzunca bir giriş yazısında Goya, resimlerinde irdelediği ‘insanın hata ve ahlaksızlıklarına’ karşı uygulanan sansürün, aslında yaşadığı dönemin şiir sanatıyla paralellik gösterdiğini belirtmekteydi. Ayrıca ‘sanatçının yaratıcı gücünün’ savunmasını yaparken de sanatçının ‘köle bir kopyacı’ olmadığını vurgulamaktaydı” (Öncel, 2000, özet). “Çizimler, Goya'nın sanatsal deneyleriydi. İçinde yaşadığı İspanyol toplumunu, akılsızlık ve ahlaksızlık ile suçladığı araçlardı. Eleştirileri geniş kapsamlı ve ekşiydi. Batıl inançların ağır basmasına, yönetenlerin cahil ve yeteneksiz bir grup insan olmasına karşıydı. Mantiğin reddedilmesini kabul etmiyordu” (wikipedia.org, 2020).

Çizimlerine verdiği isimler de bu mesajı vurgular niteliktedir. Resimde uyurken gösterilen figür aslında bir semboldür. Uyumakta olan aslında zihnin kendisi olduğu için, bilinci yerinde olmayan bir zihin karşılaştığı her şeyi canavarlaştırır. Gerçekleri görmezden gelmek, o gerçeği yok etmez, aksine daha da korkunç hale getirir. Goya'nın içinde yaşadığı toplumu eleştirdiği Caprichos çizimleri, onun karşı karşıya olduğu gerçek olana gösterdiği özgür anlatım biçimidir. Söz konusu anlatım, sanatçının mevcut gerçekleri alıp, kendi hayal gücünde yeni bir gerçekliğe dönüştürmesi ile oluşmaktadır. Böylelikle ortaya çıkan gerçeküstü dünya fantastik bir yapıya bürünerek, anlattığı gerçeklerin tüm açıklığıyla gözler önüne serilmesini sağlar. Onu inanılır kılar. Anlaşıyor ki Goya'nın da peşinde olduğu, Bosch'un ortaya koyduğu gerçeklik arayışıydı. Tıpkı

Bosch'un yaşadığı toplumun inandığı Orta Çağ inanışlarının hüküm sürdüğü bir ortamda, tüm gerçekliğiyle bu inanışları anlatmak için kendi hayal gücüne başvurması ve böylelikle ortaya son derece ürkünç, eleştirel, fantastik bir dünya oluşturması gibi. Düşünsel boyutta gerçek olanı yansıtırken kullandıkları gerçeküstü imgeler, söz konusu yaklaşımın gücünün ne denli büyük olduğunu da gösterir. Resimlerin bugünkü izleyicisinin söz konusu dönemler hakkında edindiği izlenim ise bu gücü derinden hissettirir.

Ayrıca, sanatçıların birbirlerinden çok farklı zamanlarda, farklı toplumlarda ortaya koyduğu söz konusu dolaylı benzerlik, fantastik olana duyulan ilginin ortaya çıkmasında benzer arayışlar olabileceğini de göstermektedir.



Resim 35: William Blake, Eski Günler, 1794, Kağıt üzerine renkli kalem, 23.3x16.8 cm, İngiltere

[https://de.wikipedia.org/wiki/Allm%C3%A4chtiger_Baumeister_aller_Welten#/media/Datei:Europe_a_Prophecy_copy_D,_object_1_\(Bentley_1,_Erdman_i,_Keynes_i\)_British_Museum.jpg/](https://de.wikipedia.org/wiki/Allm%C3%A4chtiger_Baumeister_aller_Welten#/media/Datei:Europe_a_Prophecy_copy_D,_object_1_(Bentley_1,_Erdman_i,_Keynes_i)_British_Museum.jpg/) Erişim: 15.12.2020

William Blake de bunlara koştur bir tutum gösterir. Sanrılar, rüyalar, delilik onun sanatının esin kaynağı olmuştur. “Blake kendisine ait bir mitoloji oluşturmuştu. Görüntüdeki figür doğrusunu söylemek gerekirse, Tanrı'nın kendisi değil, Blake'in hayalinde yarattığı ve

Urizen adını verdiği bir varlık. Blake, Urizen'in dünyanın yaratıcısı olduğunu hayal ediyordu etmesine de, ona göre dünya kötü bir yerdi ve bu nedenle yaratıcısı kötü ruhlu" (Gombrich, 2013, s. 490). Blake'in seçtiği konular ve onları anlatırken kullandığı imgeler, aslında gerçeküstü bir dünyanın verilerinden oluşmaz. Ancak, sanatçının zihninde belli bir sistematığa yerleştirdiği öykülerin, bazen resim, bazen de şiir olarak yansması, onu fiziksel olarak var olduğu dünyadan koparmaktadır. Bu nedenle Blake'in ortaya koyduğu dünya, anlattıkları bakımından bütünüyle gerçeklikten kopuk olmakla birlikte, kullandığı imgeler biçimsel olarak gerçek dünyanın verileri ile oluşturulmuştur. Ancak onun üzerinde durduğu anlatım biçimi, "aynını gösterme yerine özün hayal yoluyla yorumlanmasına, maddecilik yerine doğaüstüne yönelmeye önem vermesidir" (Read, 2014, s. 79).

Bu kullanım biçimi özellikle 19. yüzyılda ortaya çıkan ve sadece resim sanatında değil, edebiyatta ve müzikte de geniş bir yer bularak bütün Avrupa'da etkileri görülen Romantizm akımının sıklıkla başvurduğu bir yöntemdir. Fiziksel dünyanın imgeleri ile oluşturularak, görünenin ardındaki mistik duyguları, tinselliği, korku ve doğa karşısındaki acizliği yansıtmaya çabasıdır. Baudelaire'ye göre "Romantizm, kesin olarak ne konuların seçiminde, ne de gerçeğin tam olarak verilmesindedir, ama hissetme biçimindedir... Benim için, güzel olanın en yeni ve en güncel ifadesidir" (Thema Larousse, 1993, Cilt-5, s. 280).



Resim 36: Henri Fuseli, Kâbus, 1781, Tuval üzerine yağlı boya, 101,6×127 cm, Amerika Birleşik Devletleri

[https://tr.wikipedia.org/wiki/K%C3%A2bus_\(tablo\)#/media/Dosya:John_Henry_Fuseli_-_The_Nightmare.JPG](https://tr.wikipedia.org/wiki/K%C3%A2bus_(tablo)#/media/Dosya:John_Henry_Fuseli_-_The_Nightmare.JPG)/ Erişim: 15.12.2020

“Romantik üslup, (...) sanatçının ‘iç’ dünyasına odaklanan Immanuel Kant, Karl Schegel ve Georg Hegel gibi Alman felsefeciler tarafından şekillendirilmiştir. Bu iç dünya fikri, özellikle de bu fikrin hayali, düşsel çekirdeği, İsviçreli ressam Henri Fuseli’nin ‘Karabasan’ adlı ürkütücü resmi gibi erken dönem ‘romantik’ eserlerin üretilmesine yol açmıştır. Resimde, bir karabasan içinde sıkışıp kalan kadın, savunmasız şekilde yatağında uzanırken bedeni üzerine bir iblis çökmüş ve küstah bakışlarını izleyiciye dikmiştir” (Farthing, 2014, s. 266).(Resim 36).

Bir kez daha düşsel olan bir varlık resimde somutlaştırılmıştır. Uzanmış yatan kadının belki de rüyasında gördüğü kâbusun etkisiyle zihninde beliren yaratık, resimde vücut bularak izleyiciyle göz teması kurmaktadır. Goya’nın örneğinde olduğu gibi canavarlar sadece resimdeki kişinin hayalinden yüzeye çıkmakla kalmaz, bu sefer izleyiciyi de tehdit edercesine görülür. Fuseli’nin düş gücünde şekillendirdiği, izleyiciyi ürküten iblisi ne kadar canlı ve somut, ne kadar küstah ve tehtitkâr betimlenmişse, aynı dönemin sanatçısı Caspar David Friedrich’in ‘*Sis Denizi Üzerinde Bir Gezgin*’ resmindeki,

uzaklara dalıp giden adamın düş gücünde canlananlar, o kadar soyut, sakın ve mütevizdir. Bir anlamda izleyici artık arkası dönük adamın bakış açısından sisli vadiyi görmekte ve ne düşlediğine kendi karar vermektedir. “Doğanın bitmek tükenmek bilmeyen gizemi, filozoflar ve mistiklerde alışlagelmiş olan, ama ressamalarda pek görülmeyen, kendi gizimize ulaşabilmek için içimize eğilmeye bir çağrıdır” (Thema Larousse, 1993, Cilt:5, s: 281). Romantizmin ele alınan yanı, gerçekte olan ilişkisi birçok yan anlamı barındıran yeni bir ifade biçimine bürünürken, sanatçı gerçek olanla olmayan arasındaki ince çizgiyi ortadan kaldırarak, izleyiciyi de sadece izleyen olmaktan çıkararak düş gücünü deneyimlemeye zorlar.



Resim 37: Arnold Böcklin, Ölüler Adası, 1883, 80x150 cm, Tuval üzerine yağlı boya, Almanya

https://tr.wikipedia.org/wiki/Arnold_B%C3%B6cklin#/media/Dosya:Arnold_Boecklin_-_Island_of_the_Dead,_Third_Version.JPG Erişim: 15.12.2020

Bu noktada fantastik olanın irkiltici özelliğinden yararlanılır. Rönesans'dan bu yana resimlerde kullanılan vurgu noktası, bu kez kompozisyonun dengesini oluşturmak için değil, görünenin ardındaki düşünceyi “sembolize” etmek için kullanılır. Bir diğer İsviçreli ressam Arnold Böcklin'in 'Ölüler Adası' adlı resminde (Resim37) izleyici gizem duygusunu fazlasıyla hissetmektedir. Resimdeki adanın durgun denizden öylece çıkıvermesi, aydınlık kayalıkların ortasındaki ağaçların gökyüzüne uzanırken koyu bir leke olarak tezat oluşturması, kayalarla bütünleşmiş yapılara ait girişler resmin kafa karıştırıcı atmosferini oluşturur. Ancak resimdeki asıl vurucu nokta adaya varmak üzere

olan sandal ve içindeki beyaz görünümlü figür silüetidir. Ona yüklenecek anlam izleyiciye bırakılmış olabilir. Az sonra adaya varması, sona gelme durumuyla eşleşen bir ölüm anı mı, yoksa düşlediği yere varmanın ilk adımı mı olacağı belirsizdir. Resmin daha da belirsiz olan yanı ise gerçekte böyle bir adanın olup olmayacağıdır. Gerçekle fantastik olanın birbirine karıştığı atmosferde Böcklin'in resmine aslında "Düş Görmek İçin Bir imaj" adını vermesi (Krausse, 2005, s. 69), söz konusu belirsizliğin bilinçli yapıldığını ortaya koyar. "Böcklin in Ölüler Adası her şeyiyle büyük bir görsellik taşısa da tamamen gerçekdışı bir yansımadır" (Krausse, 2005, s. 69). "Hem düşsel hem de gerçekçi manzaralarını gizemli ve sakin bir atmosfer kaplamıştır. 1886 yılında Jules Laforgue, Böcklin'in yapıtları için şunları söylemiştir: 'Düşteki bu birliğe, fantastikteki bu körlüğe, doğaüstündeki bu benzersiz doğala şaşırıp kalıyor insan'." (Aral, 2009, s. 26).

"Sanat yapıtında biçim ve renk gibi somut değerlerin arkasında yatan anlamı öne çıkaran" (Rona, 2008, s. 1414), Sembolizm ya da Simgecilik olarak adlandırılan yaklaşımın bir akım olması ise 19. yüzyıla rastlar.



Resim 38: Paul Gauguin, *Vaaz Sonrası Beliren Görüntü: Yakup'un Melekle Mücadelesi*, 1888, Tuval üzerine yağlıboya, 72,2×91 cm, İskoçya

https://en.wikipedia.org/wiki/Vision_After_the_Sermon#/media/File:Paul_Gauguin_137.jpg Erişim: 15.12.2020

Post-Empresyonizmin erken örneklerinden olan, Paul Gauguin'e ait '*Vaaz Sonrası Beliren Görüntü: Yakup'un Melekle Mücadelesi*' adlı resimde ise (Resim 38) az önce

dinledikleri vaazdan sonra dışarı çıkan Breton’lu kadınlar duyduklarının etkisinde kalmış olacaklar ki anlatılanlar gözlerinin önünde canlanmaktadır. Resmi diyagonal kesen ağacın alt ve üst tarafında iki farklı figür grubu yer almaktadır. Bu seçim Gauguin’in kompozisyonu kuvvetlendirmek amacıyla yaptığı bir kurgu olmaktan çok, gerçekle duyguların ‘sentezlenmesi’ amacını taşımaktadır. “Ağaç Gauguin’in gerçek dünya ile fantaziyi ayırmak için kullandığı bir anlatı aygıtı olarak hizmet etmektedir. Resmin sol tarafı –erdemli bir grup kadının toplandığı- gerçekliktir, sağ taraf ise kadınların hayal güçlerinin ürünüdür: Yakup bir meleklerle gürleşmektedir” (Gompertz, 2015, s. 69).

Bu noktada El Greco hatırlanacak olursa, aralarında yaklaşık 300 yıl olmasına karşın iki sanatçının dolaylı olarak bir araya getirdiği gerçekle düş ürünü olanın birlikteliği, iki yaklaşıma da ortak gerçeküstü özellik katar. El Greco’nun resminde gerçekle hayal ürünü olanın birlikteliği yerel bir anlatıya dayanmaktaydı. Kont’un cenazesine gelenlerin arasına karışan Azizler ile göğe yükselen ruhu karşılayan Meryem ve Aziz Peter ‘dan oluşan grup hikâyenin birer parçası olarak bir araya gelmişlerdi. Gerçek olanla olmayanın bu birlikteliği fantastik bir dünya yaratmaktan çok anlam bakımından gerçek olamayacak bir yapıya sahipti. Gauguin’in resminde ise hayal ürünü olan; Yakup’un meleklerle mücadelesi, bir efsane değil, yine resimde yer alan gerçek kadınların zihinlerinde kalan düşüncelere dayanmaktadır. Birinde yerel bir mit, Greco’yu gerçeküstü bir anlatıma götürürken, Gauguin’de o an sanatçının, varlığını tıpkı doğa gibi hissettiği düş gücünün somutlaştığı bir hal alır. Böylelikle gerçeküstü olanın anlatımında, Batı Resim Sanatında ortaya konan konu çeşitliliği, özellikle 20. yüzyılda, zihinde hatırlanan görülerin, rüyaların, halüsinasyonların anlatımıyla daha da genişleyecektir...

3.2 20. yüzyılda Gerçeküstü Yaklaşım

Modern dönemin ilk aşamasının başlangıcı olarak da kabul edilen 19. yüzyıl sanatı, Klasik dönemin din ve burjuva eksenli sanat anlayışından ayrılarak sanat tarihinde bir kırılma noktası yaratması açısından önem taşır. Bu kırılmalar sonucu sanatta özellikle romantizmle birlikte ön plana çıkan bireyci yaklaşımlar modernizmin temellerini atmıştır. Sanatçı kavramının ve yaratıcılık vurgusunun yapılmaya başlandığı bu dönemde sanat, sonraki yüzyıl için birçok kapı aralamıştır. 20. yüzyılla birlikte birbiri ardı sıra gelen sanat akımları da tıpkı daha önceki tarihsel dönemlerde olduğu gibi toplumu etkileyen gelişmelerin; siyasi, iktisadi, sosyal, teknolojik ve kültürel dönüşümlerin ortak bir

sonucudur. Dönemin resim sanatı ve gerçekte olan ilişkisi de sosyokültürel yapı ile paralellikler gösteren dönüşüm ve gelişmelerin ışığında şekillenmiştir.

Kısaca sürece bakıldığında; bir önceki yüzyılda sanayi devrimiyle birlikte hızla değişen yaşam insanı teknolojiye bağımlı kılarken, beraberinde modernizm bir ütopya olarak lanse edilmiştir. Diğer yünden 20. yüzyılda peş peşe yaşanan dünya savaşlarıyla yaşanan hayal kırıklıkları sonucunda ütopyanın yerini distopyalar almaya başlamıştır. Yaşamda olduğu gibi sanatta da ön plana çıkan din, ulus gibi manevi değerlerin yerini alan kapital değerler, mikro ve makro düzeyde birçok alanda dengeleri kökten değiştirmiştir.

20. yüzyılda tüm bu süreçlerin etkisiyle dönüşen sanat belki de tarihinde olmadığı kadar gerçeklikle bir hesaplaşmaya girmiştir. Bilim alanındaki yeni buluşların yadsınamaz etkisiyle gözün gördüğü gerçekliğin ötesine geçilerek, nesnenin görünürlüğü üzerine birbirinden farklı birçok yaklaşımın ortaya çıktığı bu süreçte, fantasma sanatçı için hem bir tür kaçış hem de ifadesini yansıtacağı bir enstrümana dönüşmüştür. Böylelikle, hem biçimsel hem de içeriksel özgürlüğün ilanı olarak kabul edilebilecek 20. yüzyıl sanatı, kendine fantasma aracılığı ile sanatçının salt düşsel gücünü gösterdiği bir özgürlük alanı yaratmıştır.

20. yüzyıl sanatına yön verme açısından önemli bir yere sahip olan fotoğraf makinesinin icadı da sanatçı için doğrudan görünen gerçeklikten kopuşu hızlandırdığı gibi sanatçının idealizm algısını da değiştirmiştir. Objektifin de kendi teknik olanakları ölçüsünde yansıtabildiği salt gerçeklik, sanatçının ilgi alanında bu veriye yeni anlamlar yüklenmeyi gerekli kılmıştır.

Teknolojinin yanı sıra, çalışmaları bu yüzyıla denk düşen; Avusturyalı nörolog ve psikanaliz biliminin kurucusu Sigmund Freud'un psikanaliz kuramıyla ön plana çıkan bilinçaltının keşfi ise, akım olarak bir araya gelmiş olan Sürrealist sanatçılarla sınırlandırılmayacak kadar çok sanatçı için, fantasmayı bir ifade aracına dönüştürmüştür. Freud gibi Carl Gustav Jung da arketipler, semboller, rüyalar, mitler ve kolektif bilinçaltı konularındaki fikirleriyle ve de en çok gölge kavramıyla, dönemin sanat anlayışını derinden etkileyerek ilham kaynağı olmuştur.

20. yüzyıl sanatında üzerinde durulması gereken fantasmanın ve gerçeküstü yaklaşım biçiminin ön plana çıkmasındaki en temel nokta sanatçının 'ben' ile olan bağıdır. Çünkü

ben artık sanatçının yaratım sürecinin belirleyicisidir. Merkezde “ben” olduğunda fantasma, sanatın ve yaratıcılığın kutsanması ile sürdürülen 20. yüzyıl sanat eğilimlerinin bir sonucu gibi görülse de aslında her dönemde sanatçıya, ironi, metafor, anoloji gibi anlatım araçlarını biçimlendiren bir alan oluşturur. Bu alan sanatçıya özgürlüğünün en katıksız ve saf sürecini yansıtabileceği sonsuz olanaklar sunmaktadır. Sunacağı da öngörülebilmektedir.

Genel bir çerçeveden bakıldığında ise resim sanatının 20. yüzyılın başında yaşadığı çok sesli evriliş süreci, onu akımdan akıma sürüklemiş, birbiri içine geçen sayısız ifadeye bürünmesine sebep olduğu görülecektir. Bu çok sesliliğin temelinde hiç kuşkusuz yine bireyin ifade biçimindeki arayışları yatmaktadır. Elbette ki bireycilik denildiğinde bütünüyle toplumdan soyutlanmış ya da birbirinden haberdar olmayan sanatçı kastedilemez. Resim sanatının her döneminde olduğu gibi modern sanat denilen dönemde de karşılıklı etkileşimler, fayda ve karşı çıkışlar görülmektedir. Hatta bu etkileşim artık her zamankinden çok daha fazladır. 20. yüzyılı kapsayan tüm etmenler akımları oluştururken, kendini manifestolarla ifade etmeye başlayan bir grup sanatçıyı bir araya getirerek eş zamanlı çoğulcu bir anlayışı sanat alanında görünür kılmıştır. Böylelikle ortaya konan sanatçı olgusu ile onun toplumla olan ilişkisi, birbirinden kısmen farklı anlayışların peş peşe oluşmasıyla yeni hareket alanları kazanmış olur. İlk modern sanat akımı olarak kabul edilen Empresyonizmden Fütürizme, Kübizmden Konstrüktivizme kadar birçok yaklaşım bu çok seslilik içerisinde kendi alanlarını yaratmışlardır.

Gerçeküstü yaklaşımı benimseyen bir grup sanatçı ise bir akım adı altında ilk kez bu yüzyılda toplanır. Gerçeküstücülük (Sürrealizm) şair Andre Breton’un yazdığı ilk manifestosu ile modern sanat akımları içindeki yerini almış olur. Ancak akım olarak isim bulmasına rağmen gerçeküstü yaklaşım gösteren sanatçı gruplarının oluşumu daha öncesine dayanır. Akımın ortaya çıkmasında birçok etmen olduğu ortadadır. Yüzyılın ilk yarısına sıkışmış iki dünya savaşı, modern sanat anlayışının sanatçılara tanıdığı birey anlayışı ve psikoloji alanında yapılan yeni araştırmalar, yüzyıllardır süregelen gerçeklik sorgulamasını yeni bir zeminde tartışmaya açar. Bu tartışmalar sadece resim alanında olmakla kalmayıp edebiyat ve daha sonraları sinemada da görülmektedir. Böylelikle Orta Çağ’ın günbatımında Avrupa’da yaşanan kaotik ortamın bir benzeri, farklı bir biçimde de olsa 20. yüzyılın ilk yarısında bir kez daha yaşanır. 20. yüzyıl insanının, bir önceki yüzyılın sanayi devrimi ile birlikte karşılaştığı değişim hızı, onu çağının sorunlarından

daha fazla etkilenir hale getirir. Çünkü artık toplumun her katmanı birbiriyle daha fazla iletişim halindedir. Böyle bir ortamda, söz konusu gerçeklik arayışında Orta Çağ sonu insanı olan Hieronymus Bosch'un kendi yolunu bulduğu gibi 20. yüzyıl sanatçısı da yolunu bulmak zorundadır. Üstelik onun seçim yapması gereken daha çok imgesi vardır. Bu noktada gerçeküstü, fantasma ve düş gücü birçok sanatçının temel ilgi alanı haline gelir. Onu akım yapan ise resmi olarak bir grup sanatçının bu adı benimsemiş olması olduğu kadar, sanatçının düş gücünü belli yöntemler ile kullanmayı hedefleyen, teknik bir zeminde hareket etmesidir. Böylelikle modern sanat akımlarının devamı olarak sayılacak gerçeküstücülük akımı 20. yüzyılda birçok alanda etkisini gösterir.

Ancak bu yüzyılda söz konusu akımın ortaya çıkmasında rol oynayan, sanat ve sanatçı kavramlarının anlamının sorgulandığı daha öncül sayılacak bir yaklaşım ortaya çıkar. Bu yaklaşım, İsviçre'nin Zürih kentindeki bir kabareye verilen Fransızcada "tahta at" anlamına gelen sözcük ile isim bulduğu düşünülen; ancak bu konuda daha birçok varsayımın da olduğu bilinen, Dada'dır. Lynton'ın (2009) aktardığına göre ise kabareyi oluşturan bir grup sanatçının, yaptıkları sanata ve amaçlarına, bebek konuşmasını andıran 'Dada' adının verildiğidir (s. 124).

"Kültürel bir fenomen olan ve 1916-1922 yıllarında ortaya çıkan dada akımının özünde ikili bir yaklaşım vardı: Yıkıcı dürtü ve neşeli, sınırsız yaratıcılık. Dada sanatçıları, sanatsal beceriye ilişkin geleneksel fikirlere güçlü bir şekilde meydan okudular. Resimsel estetiğe verilen önemi ve sanat eserinde var olduğu düşünülen kutsallığı küçümsediler... akımın belirleyicisi olan esas, sanatın Birinci Dünya Savaşı'na uzanan yolda oynadığı roldü. Ekspresyonist (dışavurumcu) sanatçılar savaşın ruhani bir yeniden doğuş getireceğine inanırken fütüristler mekanize savaş görüntüsü karşısında heyecana kapıldılar. Dadaistlerse savaşın insanoğluna ihanet ettiğini düşünüyordu. Dada'yı böylesine dinamik kılan da temelde bu 'sanat karşıtı' duruştu" (Farthing, 2014, s. 410,411).

Lynnton (2009) 'Modern Sanatın Öyküsü'nde sanatçıların savaş karşısındaki hissettiklerini anlatırken; "savaşın ulusal yaşantıyı güçlendirip pekiştireceğinden kuşku duyanlar pek azdı... Kısa ve kesin bir çekişme olarak başlayan savaş, yıllarca süren utanç verici bir kırıma dönüşünce, bunların sayısı daha da arttı" ifadesini kullanır (s. 123). Yeni bir dünya ütopyasına kapılan bir grup sanatçının istekle karşıladıkları Birinci Dünya Savaşı diğerleri için sürgündü ve onlara derin hayal kırıklıklarıyla dolu bir Avrupa

bırakmıştı. Sanatçıların bir kısmı distopyaya dönüşen bu kıtada kalırken birçoğu da özgürlük umuduyla Amerika'ya göç etmişti. Onların içine düştükleri bu garip çıkmaz, ancak sanatın gerçekte olan ilişkilerinin yeniden sorgulanması ile yolunu bulabilirdi. Dada bu çıkmazda her iki kıtaya yayılan en belirgin ayrımdı. Lynton (2009)'a göre “Her türlü sanat, bu arada dönün öncü sanatı ve özellikle Ekspresyonizm savaş çarkının bir parçası olmakla suçlanıyordu... Sembolizme, Fütürizme ve Ekspresyonizme karşı kaleme alınan bildiriler, özel hedeflere yöneltilen saldırılardı” (s. 124). Öyle ki artık geçmişten beri sanatın kazandığı anlam yitirilmiş, yeni bir gerçeklik zemininde “anti-sanat” arayışları, bütün bir yüzyıla etkisi yayılacak üretim biçimlerinin oluşmasına ortam hazırlamıştı.

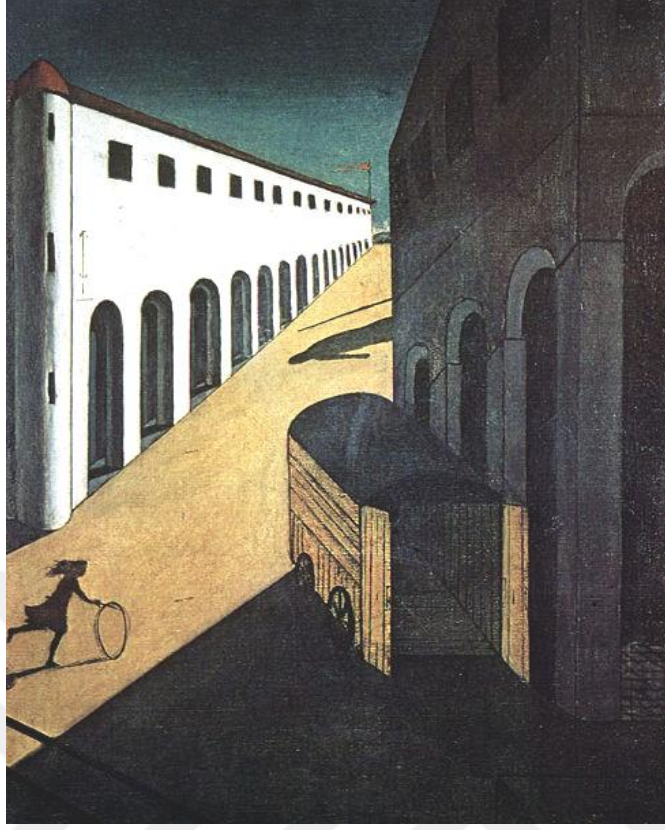
Farthing'in (2009) aktardığına göre; sürgüne gönderilenlerden, Alman yazar ve performans göstericisi Hugo Ball İsviçre'ye gitmişti. Burada 1916 yılında Cabare Voltaire adlı kulüpte arkadaşı Alman şair Richard Huelsenbeck ile performans gösterileri yapmaya başladılar. Parlak metalik bir kostüm ve konik şapka ile sahneye çıkan Ball, hece ve seslerden oluşan yeni bir şiir türünü davullar eşliğinde seslendirerek, mantık dışı olan şeyleri belli bir mantık çerçevesinde sunulması ile gösterisini gerçekleştiriyordu. Bu toplumun her problemi mantık ve bilimle çözebileceği iddiasına karşı çıkılan Dadaist bir direnişti. Dergi ve gazetelerden kesilen fotoğraf ve yazıların bir araya getirilmesiyle oluşturulan kolajlar ise dadanın bir başka üretim şekliydi. Bu şekilde sanatçılar hem sosyal hem de sanatsal açıdan yeni bir gerçeklik yaratmayı amaçlıyorlardı. Berlin'de ise Raoul Hausmann sol kanadın siyasi gündemini takip eden Der Dada dergisinin editörüydü. Dergi rastgele yan yana dizilmiş sözcükler, şiirler, fotomontajlar, hicivli karikatürler, sahte fotoğraflar ve mantık dışı sözlerle doluydu. Bir başka kıtada New York'ta Marcel Duchamp ise endüstriyel olarak üretilmiş olan ‘hazır nesne’leri biraz değiştirip ya da olduğu gibi sergileyerek, dada ikonaklazmını uç noktalara taşıdı. Bunların en ünlüsü ‘R Mutt’ imzalı pisuvardı. Duchamp, sanat eserini –materyalist bir toplumda- sanat eseri yapan şeyin ne olduğunu sorguluyordu (s. 411).

Dadaizmin ortaya koyduğu sanat karşıtı tutumu, özünde yeni bir gerçeklik zemininde sanatın anlaşılması gerekliliğini doğurmuştu. Lynton (2009) Dada ile modern sanatın kendine yeni iletişim yolları ve işlevler bulduğunu söyler. Ona göre Dada'nın siyasal eylemleri bir yana bırakıldığında, geriye her türlü sanat duyarlılığını, her türlü görsel iletişimi, sonunda da gerçekliğin ne olup ne olmadığı konusundaki bütün görüşleri

kuşkuyla karşılayan sanat yapıtları kalır (s. 146). Artık üretilen bir şeyin sanat olması için gereklilikler listesi değişmişti. Aslında bu her dönem üzerinde düşünülen bir konu olmakla birlikte en çarpıcı etkilerini Dada ile ortaya koymuştu. Bir kez daha ve aslında çarpıcı bir şekilde gerçeklikle ilgili varsayımlar yersizleşmiş, geriye yeni gerçek tartışmaları ve ondan da çok arayışları kalmıştı.

Gerçeklikle ilgili arayışların kazandığı yeni itkiler ile gelinen yer, gerçeküstünün daha yoğun bir arzuya aranması noktasıydı. Savaş sonrası, toplumun içine düştüğü dünya onların bildiği gerçeklerle örtüşmediği gibi, sanatçıların da Dada ile sorguladığı şeyler ortaya gerçeküstü bir anlayış çıkarmıştı. Tam da bu yıllarda “resim” yapmaya devam eden bir sanatçı, ortaya çıkan karmaşık duruma kendi metafizik resimleriyle açıkça cevap veriyordu. Lynton (2009)’ın aktardığına göre, “İtalyan eleştirmen Soffici, bu resimlerdeki anlatımın ‘düşlerin dili olarak tanımlanabileceğini’ söylemiş, Apollinaire de bu görüşe katılmıştır” (s. 149). Giorgio de Chirico’nun metafizik resimleri, “gelecek ile ilgili bir önseziyi yansıtıyordu, ancak bu özelliği elde etmek için sıradan nesnelerden ve durumlardan yararlanıyordu (Lynton, 2009, s. 148).

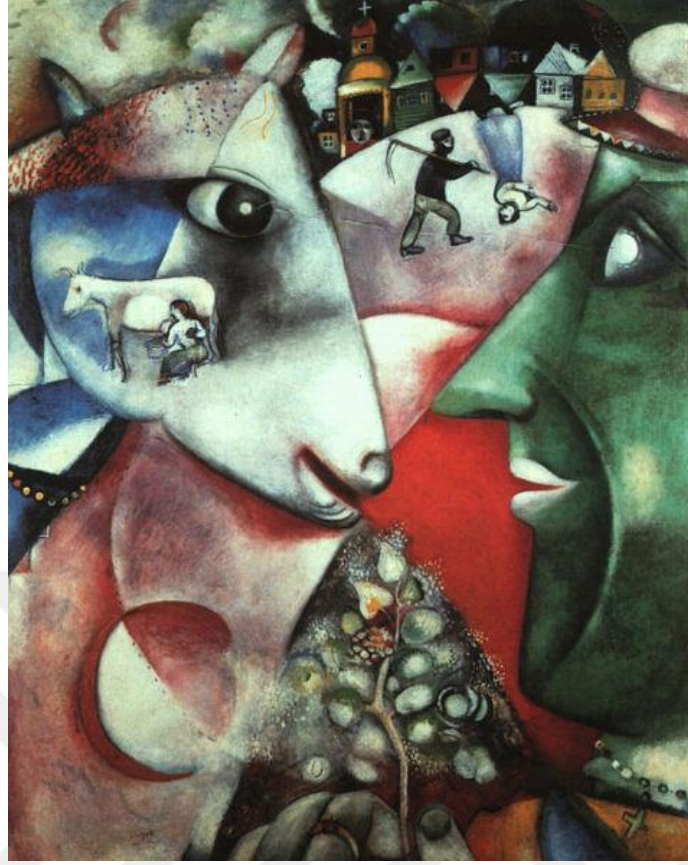
Batur (2015)’un aktardığına göre Andre Breton de Chirico’yu tanımlarken şu ifadeyi kullanır. “Bana göre, gerçek bir modern mitoloji oluşmakta şu sıralarda. Anısını hiç kaybolmayacak biçimde saptama görevi de Giorgione de Chirico’ya düşüyor... Bu zeki adamın mizacı, onu her şeyden önce, zaman ve uzamın hissedilebilir nitelikteki verilerini yeniden gözden geçirmeye yöneltiyordu” (s. 386). Bu veriler de Chirico’nun resimlerinde oldukça açıktır. Tüm modern sanat akımlarının ortasında onun yaptığı çok daha yalın ve açık görünmektedir. Ancak bu açıklığa rağmen oldukça kafa karıştırıcı bir durum söz konusudur. Seçilen nesnelerin bir araya gelişi, aralarındaki boşluk ve her şeyden önemlisi gerçekteki işlevlerinden kopukluğu esas karmaşık olandır. “Uyku ile uyanıklık arasındaki dalgınlık anında gördüğümüz huzur kaçırıcı düşleri akla getirir” (Lynton, 2009, s. 149).



Resim 39: Giorgio de Chirico, Bir Sokağın Melankoli ve Gizemi, 1914, Tuval üzerine yağlı boya, 85x69 cm, İtalya

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/tr/5/5a/Bir_Sokagin_Melankoli%26Gizemi.jpg/ Erişim: 15.12.2020

Gerçeklik hakkındaki tartışmaların çok eskilere dayandığı, antik dünyada Platon'dan bu yana öne sürülen, gerçekliğin bir kurallar / ön kabuller, varsayımlar ya da yanılsamalar bütününe etkisinde olduğu söylenir. Bu nedenle gerçeğin, değişken bir sistem olarak farklı algılamaları içerebileceği, böylelikle izleyene yeni yorumlar yapma olanağı tanınması bakımından metafizik resim, mevcut tartışmayı yeni bir zemine taşımaktadır. Var olan nesneleri yeniden ölçeklendirerek, birbirleri ile kurduğu ilişkilerin de bilinen gerçeklikle açıklanamayacak olması, bu nesnelerin resimlerine yüklenecek anlamı da farklılaştırır. Ancak bu noktada hâlâ var olan, resmi yapılan şeylerin bilinen nesnelliğidir. İşte bu çelişki izleyicinin de içine çekildiği yeni bir metafizik zemin oluşmasına neden olmaktadır.



Resim 40: Marc Chagall, Ben ve Köy, 1911, Tuval üzerine yağlı boya, 192×151.4 cm, Amerika Birleşik Devletleri

https://tr.wikipedia.org/wiki/Marc_Chagall#/media/Dosya:Chagall_IandTheVillage.jpg/ Erişim: 15.12.2020

Dönemin modern sanat akımlarından beslendiği kadar onlardan ayrışarak, kendi bireysel üslubunu oluşturmuş bir başka sanatçı da Marc Chagall'dır. Onun resimlerinde de benzer gerçeklik arayışlarının en taze örnekleri görülebilir. Öyle ki Chagall'ın resimlerindeki samimi tutumu, resmine yerleştirdiği imgelerini ya da anılarını izleyiciye de benimseterek, bilinen gerçekliği bir kenara bırakmış olmasını yadırgatmaz. Sanatçının sunduğu dünyanın gerçekliği, izleyicinin içine katıldığı bir sorgulama ya da kafa karışıklığı değil, her bir yanıyla özümseyerek keyfine vardığı bir deneyime dönüşür. Dönemin eleştirmenlerinden Rene Schwob'un 1931'de Chagall hakkında çıkardığı kitapta 'sevgi' ifadesini Chagall'ın ayırt edici özelliği olarak kullanmış ve onun samimilik ve akıcılıkla içinden geldiği gibi resim yaptığını yazmıştır (aktaran Read, 2014, s. 101). Buradan anlaşılıyor ki Chagall'ın gerçeküstü yaklaşımı, eser üretimi öncesinde yazılmış manifestoların bir yorumu olmaktan çok öte, yettiği yerel toplumun kültürel belleğinden

dışarı çıkarak bir araya gelen imgelerle doludur. Hatırlamak gerekir ki Hieronymus Bosch da yerel kültürün imgelerinden yararlanarak yepyeni bir gerçeklik yaratmıştı. Ancak onun toplumunun yaşadığı acımasız dünyanın imgeleri korkunç canavarlara dönüşerek fantastik bir dünya ortaya koymuştu. Chagall ise Bosch'dan çok farklı olarak, beslendiği toplumun belki de hep en olumlu ve sevimli yanlarını belleğinde biriktirmiştir. Chagall'ın izleyiciye sunduğu dünya, günahlarının bedelini ödeyen insanları değil, hayatın tadını sonuna kadar tatmış olan mutlu insanların dünyasıdır. Onun resimlerinde acıya yer yoktur. Bu tutumdan, Chagall'ın Bosch'la karşılaştırıldığında bütünüyle huzur ve sevgi dolu bir dünyada yaşadığı sonucu çıkarılmamalı. Chagall da Avrupa'da yaşanmakta olan bir dünya savaşının ortasında bazen Paris'de bazense ana vatanı Rusya'da resim yapmıştı. Ancak öyle görünüyor ki onun fantasma, oradan oraya sürüklenen hayat olgusunu bütünüyle başka yorumlamasına olanak tanımıştı.

Düş gücünün sanatçının fantomasında evrilerek ulaştığı nokta, onu şaşırtıcı bir evrenle karşılaşmaya itmişti. Bir noktada bu karşılaşmanın ortaya çıkmasında bilinen dünyanın yaşattığı acımasızlık yok muydu? Modern sanat akımları kübizm, fütürizm, özellikle de ekspresyonizm insan doğasının gizemlerinden uzakta mekanik ya da doğrudan ifadelerin yorumlaması olarak kalmıştı. Dadacıların bu fikrine göre söz konusu akımlar bütünüyle insan doğasına aykırı yapay çabalar (Lynton, 2009, s. 170). Tam da bu noktada Sürrealizm sanatçılara yeni bir kapı açmıştı. Sanat tarihinin hemen her döneminde görülen gerçeküstü yaklaşımlara bilinen en belirgin çabayı eklemekteydi. Sürrealistlerin amacı, insanın doğal dünyası olduğuna inandıkları fantezi, düş ve imgelemin üst gerçekliğini açarak, sanatı uygarlığın düzenli ve kısıtlı kurallarına karşı kullanmaktır. Bu amaçla öncelikle Dadacıların sözcükleri rastgele seçip sıralayarak, aralarında yeni anlam çağrışımları yapması yöntemini esas aldılar. Bu nedenledir ki Sürrealizm ilk olarak yazarlar arasında, sözcükler ile yapılan ve bilinçaltını açığa çıkarma denemeleri ile başladı. Gerçekdışına karşı duyulan ilgiyi, bilinen yöntemlerle yazmak bir işe yaramazdı, çünkü bu şekilde bellek denetimi düş gücünün ortaya çıkmasını engelleyecekti. Dadacıların rastgele seçtiği kelimeler gibi onlar da 19. yüzyıl şairi Lautreamont'un sözlerini bir araya getirip prensibini kullandılar. Birbiriyle ilgisi olmayan imgeleri tanımlayan sözcüklerin yan yana gelmesiyle oluşturulan yazınlar, bu karşılaşmayı yaşayanlarda anlam arama dürtüsü uyandıracak, bilinen bir yorum yapmak yerine mantığın işlevini ortadan kaldıracaktı. Sonuç olarak bu deneyimi yaşayacak olanlar bir

tür şokla irkilecek ve söz konusu deneyime bizzat katkı sağlayacaktı. Dadanın uygarlığa karşı bir alternatif olarak sunduğu tutumu, sürrealistlerce insana doğal ve özgürce düşünce fırsatı tanıyarak, Yunanlılardan beri gelen akılcı düzenden kurtularak, maddi kısıtlamalardan arınmış gerçeklik, bir başka deyişle üst gerçeklik vaadine dönüşmüştü (Lynton, 2009, s. 170).

Sürrealizmin yazarlar arasındaki bu denemeleri, dönemin modern şairi Guillaume Apollinaire'nin öğrencisi Andre Breton'un bir araya getirmeye çalıştığı ressam grubunca görselleştirilmeye başlandı. Bu sefer söz konusu deneyim, imgelere karşılık gelen görsellerin yan yana getirilerek ortaya çıkacak anlam etkileşiminin, izleyicide akıl denetimi yerine, karşılaştıkları şokun etkisiyle bilinçaltında oluşan yeni anlamlar kazanmasıydı. Gombrich (2013)'in de söylediği gibi, "gerçekten çok daha gerçek bir şey yaratmak" (s. 592) peşindeydiler.



Resim 41: Max Ernst, Celebes Fili, 1922, Tuval üzerine yağlı boya, 125,4×107,9 cm, İngiltere

https://en.wikipedia.org/wiki/The_Elephant_Celebes#/media/File:The_Elephant_Celebes.jpg Erişim: 15.12.2020

Max Ernst Sürrealist sanatçıların öncülerinden biri sayılır. Doğduğu Almanya'nın Köln şehrinde başlangıçta Dada hareketinin savunucusu olmuş, daha sonraları resimlerinde

ağırlıklı olarak gerçeküstü etkiler göstermiştir. 1921 tarihli ‘*Celebes Fili*’ (Resim 41) adlı resmi, onun metafizik resmin özelliklerini gösterdiği, Sürrealizmin ise öncü çalışmalarından biridir. Resmin büyük bir bölümünü kaplayan siyah nesne, üzerine eklenen farklı nesnelerin kombinasyonu sayesinde bir fil imgesine dönüşmektedir. Resme eklenen diğer elemanların söz konusu fil imgesiyle kurduğu karmaşık ilişki, rastgele seçilmiş gibi görünmesiyle Sürrealizmin otomatizmine yaklaşır. Bu varsayıma göre nesnelerin birlikteliği, izleyicide resmi yorumlarken bizzat katılımı sayesinde anlamın oluşmasına olanak tanır. Ernst’in sürreal resmin otomatik oluşumuna kattığı diğer teknik ise ‘frotaj’ dır. Seçtiği dokulu nesnelerin üzerine konan kâğıt ya da benzeri yüzeylere boya ya da benzer malzemeler ile sürterek, nesnedeki dokuların izi yüzeye çıkarılır. Daha sonra bu rastgele dokulardaki izleri ve pürüzleri izleyen sanatçı, oradan çıkardığı anlam doğrultusunda resmini bir bakıma doğaçlama oluşturmaya başlar.

“Breton Freud’un insan davranışlarında bilinçdışı zihnin oynadığı ve rüyalar ve ‘otomatik’ yazı (doğaçlama bilinçakışı tekniği) ile açığa çıkan role ilişkin araştırmalarıyla özellikle ilgiliydi... Breton Sürrealizm’i ‘saf haldeki psikik otomatizm’ olarak tanımlıyordu ve bununla her türlü bilinçli ilişkilendirmeden, kavramlaştırmadan veya belirli niyetten bağışık olarak doğaçlama resmetmeyi veya yazmayı kastediyordu... İdeal durumda bu bilincin tamamen koptuğu trans-benzeri halde gerçekleştirilecekti, böylece derin bilinçdışına erişim imkânı doğacaktı” (Gompertz, 2015, ss. 207-212).



Resim 42: Joan Miro, Ay Işığında Kadın ve Kuş, 1949, Tuval üzerine yağlı boya, 81,3×66 cm, İngiltere
<https://www.albertina.at/en/exhibitions/miro/> Erişim: 15.12.2020

Breton'un bu tanımına en uygun eserleri üreten sürrealist sanatçı belki de Joan Miro'ydu. İspanyol sanatçı Paris'e geldikten sonra, 1925'deki ilk sürrealist sergiye katılmasından sonra da bu yaklaşımını sürdürmeye devam etti. Bilinçdışının ehliyetini ele alarak, resmin oluşumu sürecinde asıl etken olması, onun resimlerinde akıl denetiminin bütünüyle ortadan kalktığını düşündürür. Ernst'in frotaj tekniğinden farklı olarak Miro, başlangıç noktasını yüzeye sürdüğü ilk leke, bazense tek bir çizginin oluşturduğu ifadeden alır. Sonrasında ona eklediği işaretler ve simgeler ile boşluk hissi oluşturur. Ortaya konan bu gerçeklik düzleminde ressamın yaşantısına ilişkin yansımalar olduğu gibi bazense hiçbir şeyle ilgili olmayabilirler. Resimlerin bir çırpıda kendiliğinden oluşmuş gibi görülmesi de onlara Breton'un aradığı 'bilinçaltının en bozulmamış biçimde resme aktarılması' özelliğini kazandırıyor (Lynton. 2009, ss. 175-177).

Bir akım olarak Sürrealizm'in Miro ve Ernst'in yer aldığı otomatizm kolundan farklı olarak diğer bir yaklaşımı ise 'doğrucu/verist' grubudur. Bu türe dahil olan sanatçılar ise

İspanyol Salvador Dali ve Belçikalı Rene Magritte'dir. Dali akımının hemen her alanında ürettiği yapıtlarıyla bütünüyle doğrucu denen bir sanatçı olmasa da Magritte yapıtlarında kullandığı nesne ve anlam örgüsüne getirdiği ilginç yorumlarıyla bu türün en iyi örneklerini sunar.

Salvador Dali resimlerinin büyük çoğunluğunda insanın görsel algılarıyla bir tür oyun oynar. Nesnelerin görülme biçimlerini etkilemeyi hedeflerken, onların tanımlanma şeklini de çoğu kez yanılgıya düşürür. Freud'un insan zihninin bilinç ile denetimden kurtulduğu vakit bilinçaltına erişebileceğine dair fikrini imkânlı kılmak için, yapıtlarında ilk bakışta, kafa karışıklığının oluşmasını ister. Onun resimlerinde çoğu kez nesneler, o nesnelerin yer aldığı mekânlar ve onların aralarındaki boşluklar, ilk görüldüğünde bütünüyle kavranması güç bir yapıda sunulur. Böylelikle resimlere bakan izleyici bir süre sonra önünde duran yeni nesneler ya da simgelere yüklenmiş anlamlar görebilir. Sürreal resmin ana hedeflerinden olan; izleyicinin görme algısını bilinen gerçeklikle doğrudan sınamak yerine, onu yeni bir form ile sunmak, ortaya bir üst gerçeklik çıkarabilir. O bu türden ikili görseller barındıran resimlerinde, izleyiciye bilinçaltından birkaç nesne verir, boşlukları ise izleyen doldurmalıdır. Bunu yaparken de bütünüyle titiz bir boyama tekniği kullanır. Zaten karmaşık olan ilişkileri, okunması zor teknik hareketlerle daha da zorlaştırmaz. O nedenle büyük bir teknik ustalık ve titizlikle çalıştığı söylenebilir.



Resim 43: Salvador Dali, Narcissus'un Metamorfozu, 1937, Tuval üzerine yağlı boya, 51×78 cm, İngiltere

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/dali-metamorphosis-of-narcissus-t02343/> Erişim: 15.12.2020

Yunan efsanesi Narcissus'un sadece kendini beğenmesi yüzünden cezalandırılması ve göldeki aksine bakarken bir çiçeğe dönüşmesi konusunu anlattığı 1937 tarihli '*Narcissus'un Metamorfozu*' (Resim 43) bu türden 'çift görüntülü' eserlerinin ilkidir. Resmin solunda Narcissus gölün kıyısında çömelmiş kendine bakarken gösterilir. Onun hemen sağında ise bir el parmakları arasında yumurta tutar ve yumurtanın çatlağından nergis çiçeği çıkar. Burada garip olan Narcissus'un resimde kapladığı alan ve pozu ile el ve yumurtanın hareketi birbirini tekrar eden ritimler şeklinde benzer görsel etkiye sahip olmasıdır, diğer bir deyişle izdüşümü gibidir (Tate Museum, 2020). Resimde anlatılmak üzere seçilen konunun bir tür dönüşüm olmasıyla benzer olarak nesneler de yeni formlara dönüşerek anlam kazanmaya başlar. Ayrıca bunların sunulduğu mekân Dalí'de sıklıkla görülen gerçeküstü bir yapıda gösterilmiştir. Öyle ki resimde gösterilen nesneler ve figürler arasındaki boyutlandırmanın, aklın denetimi ile doğrulanması mümkün görülmemektedir.

Zihnin nesneleri denetleyerek anlamlar yüklemesi konusundaki en çarpıcı sorgulamayı ise Rene Magritte yapmaktadır. Onun resimlerinin bir bölümünde nesne, anlam ve

tanımlayan sözcük arasındaki ilişki, bütünüyle tersine çevrilerek bilinen akılcı kuralların, yeni gerçeklikle yüzleşmesi görülür. Alman filozof Ludwig Wittgenstein'dan (1889-1951) etkilenen Magritte, nesneler ve onlara verilen isimleri sorgular. Hemen herkesin bildiği bir pipoyu gösterdiği resmi, sadece piponun görselidir. Nesnel olarak piponun kendisi tabii ki olamaz. Ancak pipo görselinin altına *'bu bir pipo değildir'* yazmak suretiyle; tuval ve boyadan üretilmiş bir nesnenin nesnel gerçekliğine dikkat çeker nitelikte, söz konusu imgenin zihindeki tanımı ile çelişircesine bir ekleme yapmak, izleyicide şok etkisi yaratır. Böylelikle imgeler ve onlara verilen isimler hakkındaki genellemeler, gerçeklikle ilgili sorgulamaların yapılmasıyla geçerliğini yitirebilir.



Resim 44: Rene Magritte, Rüyalara Anahtarı, 1927, Tuval üzerine yağlı boya, 38X53 cm, Almanya

<https://courses.washington.edu/hypertext/cgi-bin/book/wordsinimages/keydreams1927.jpg>/ Erişim: 16.12.2020

Foucault'nun da 'Bu Bir Pipo Değildir' (1973) adını verdiği metnin önsözünde kitabın editörü Harkness, ikilinin görüşlerinde benzerliklere vurgu yaparak dili eleştirmelerini açıklar. Harkness'e (2016) göre Foucault ve Magritte, dilbilimci Ferdinand de Saussure'ün öne sürdüğü gibi; imin (gösterge), imleyen (gösteren) ile imlenen (gösterilen) arasında rastlantısal, uzlaşımsal ve tarihsel nitelikte bir bağ olduğunu benimserler. Saussure'cü dilbilimde sözcükler, ancak bir sistem olarak dilin bütünlüğü içinde imlediği şeyin karşılığı olabilirler (s. 10). Tek başına bir sözcüğün, dilin geri

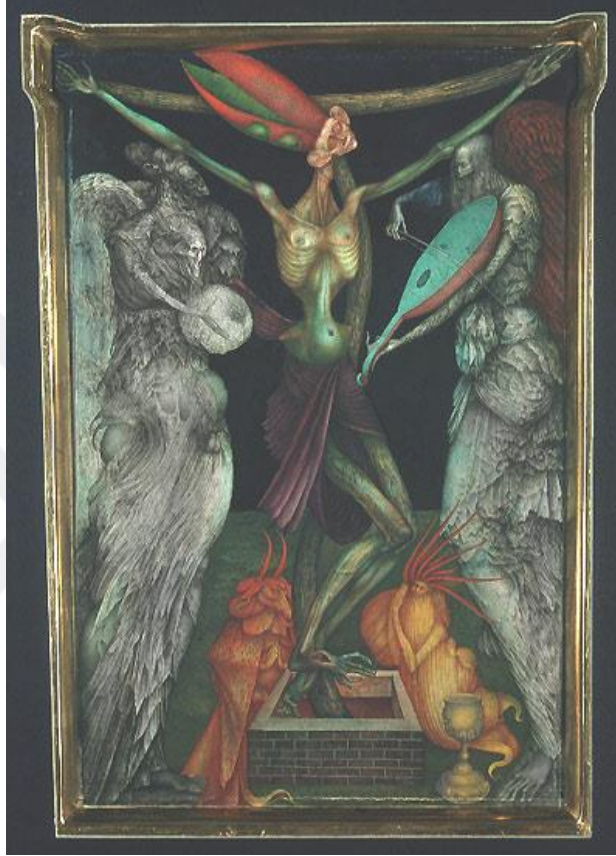
kalanından bağımsız olarak bir şeyi imlemesi sadece bir varsayım olabilir. Magritte de tam bu noktada *'Rüyaların Anahtarı'* (1927) (Resim 44) ile bu durumu görselleştirir. Resim dört eşit parçaya bölünerek her bölüme bir nesne resmedilir. Nesnelerin altında ise Fransızca sözcükler yer alır. İzleyici bu sözcüklerin nesneleri imleyen tanımlar olacağına düşünürken, Magritte böyle yapmaz ve sırasıyla, çantanın altında *'Le ciel'* (gökyüzü), çakının altında, *'L'oiseau'* (kuş), yaprağın altındaysa *'La table'* (masa) sözcüklerini yazar. Böylelikle dilin sistemsel bütünlüğü ortadan kalktığı andan itibaren imleyen ile imlenen arasındaki bağ da kaybolmuş olur. Ancak Magritte bununla da kalmaz ve dördüncü bölümdeki resmin altına imlenen ile örtüşecek şekilde *'L'éponge'* (sünger) yazar. Bu durumda gerçeklikle kurulan bağ hangisinde daha “doğru” verilmiş olabilir. İnsanlar tarafından konuşulan bir dilin sistemsel bütünlüğü içinden seçilen sözcükler, sanatçının resimlediği nesnelerin o dildeki karşılıkları olarak yazıldığında mı daha gerçektir, yoksa aslında bu sözcükler tek başlarına bir tanımlama yapamayacakları için rastgele bir seçim oluşturduğunda mı? Ya da tıpkı piponun resminin sadece bir resim olması gibi, sözcüklerin hiçbir koşulda resmin nesnesini tanımlamayacak olması mı?

Gerçeklikle ilgili yüzyıllardır süren tartışma, 20. yüzyıl ile birlikte birçok yaklaşımla kendine yeni boyutlar katmaya devam etmiştir. Gerçeküstünün bu denli kabullenilişinin ise en geniş etkisi, Sürrealist sanatçılarla bir kez daha en somut örneklerini verir. Bundan sonra sanatın hemen her alanında fantastik olan, gerçeküstü kavramının tekrar ve tekrar ortaya konması ile devam edecektir.

İkinci dünya savaşının hemen ardından Viyana’da bir araya gelen bir grup genç sanatçı fantastik sanatın bu yüzyıldaki belirgin hareketlerinden birini oluşturur.

“Viyana Güzel Sanatlar Akademisi’nde, Prof. Albet Paris Gütersloh’un ‘teknik öğretilerini’ çok iyi uygulamış öğrencileri tarafından 1946 kurulan Viyana Fantastik Gerçekçilik Okulu -ekol- , dönemin sanat ortamını domine eden “diğer” akımlar (Taşizm, İnformel Sanat, v.b.) arasında ilk önceleri pek öne çıkamamış bir harekettir. O tarihte henüz çok genç olan sanat öğrencileri başta Ernst Fuchs, Arik Brauer, Rudolf Hausner-içlerinde en yaşlısı-, Wolfgang Hutter, Anton Lehmden tarafından kurulan grup, o dönem sürrealistlerin yeni jenerasyonu olarak gösterilmeye başlanmıştı. Hocaları Gütersloh’un onlara aşıladığı eski Flaman ustalarının hassas, detaycı, el becerisine ve güçlü bir desen anlayışına dayanan teknik, bu genç sanatçıların eserlerinin “gerçekçi” tarafını oluşturur. Prof. Johann Muschik

tarafından bir sergileri sonrası “Fantastik Gerçekçi” olarak ifade edilen üslupları, işledikleri dinsel ve gizemli konular ve sembolcü yaklaşımları oldukça dikkat çekmiştir. Gotik, erken İtalyan ve özellikle kuzeyli rönesans ustaları (Bosch, Brueghel, Dürer ve Grünewald) , yakın dönemden ise de Chirico ve Dali, bu genç fantezistleri derinden etkilemişlerdir” (Aral, 2009, s. 55).



Resim 45: Erns Fuchs, Crucifixion, 1950, Suluboya, 42x28.5 cm, Avusturya

<https://www.ernstfuchs-zentrum.com/html/a4e.html/> Erişim: 16.12.2020

Akımın en önde gelen ismi Ernst Fuchs, “Sanatçının amacı hayal dünyasını resme dökülebilmek ve sanat aracılığıyla içinde yaşadığımız dünyayı daha hoş ve insancıl hale getirmektir,” der (Şimşek, 2012, s. 6). Sanatçının resimlerinde görülen figürler, bu dünyanın insanların bir tür metamorfoza uğrayarak, yeni bir form ile sunulmasıdır. Kimi zaman ürkütücü bir yapıya dönüşen figürler, içinde yer aldıkları mekânla birlikte sanatçının çoğunlukla ele aldığı dini konuların vurgu noktası haline gelir. Fuchs’un fantomasında yarattığı evren, onun eklediği tüm detayların titiz bir teknikle işlenmesiyle oluşur. Boyama tekniğinin kasıtlı güzelliği, tasvir edilenin, aceleci yorumlarının çok

ötesinde hayranlık uyandıracak bir güzellik ve beceriyle sunulmasını sağlar. Biçimsel anlamda çirkin olanın, titizlikle gerçekleşen bu güzel görünümü ortaya bir tezatlık koyar. Çirkin ya da garip olanın, teknik boyutta titizlikle sunumu, konusu yüzyıllar öncesine dayanan dinler hakkındaki mitleri yeni bir boyuta taşır. Böylelikle izleyen sanatçının fantasmaına bakarken farklı bir deneyim yaşamış olur. Fuchs'un sanat tarihinden ilgi duyduğu ustalara bağlılığı da açıktır. Grünewald'ın çarmıhtaki İsa'sında görülebilen; çirkinin de resminin yapılması ile etkinin artabileceği, Fuchs'un sıklıkla başvurduğu bir yönteme dönüşür.

20. yüzyılın sürrealizmden sonra gerçeküstü yaklaşım gösteren hareketlerinden biri olan Viyana Fantastik Gerçekçileri, grubun diğer elemanlarından Arik Brauer, Rudolf Hausner gibi isimlerin de yer aldığı birçok sergi açmış, savaş sonrası Avrupa'sında gerçeküstüne duyulan ilgiyi sürdürmüşlerdir. Ancak bu sanatçıların ilgi çeken diğer bir yönü temelde üzerinde durdukları fantastik eğilimleri resimlerken başvurdukları teknik çeşitliliğidir. Şöyle ki Fuchs'un yukarıda da bahsedildiği gibi kusursuz bir teknikle çalışma sistemi varken, aynı gruptan Anton Lehmden'in çok daha gevşek, savurgan bir ifade şekli vardır. Lehmden teknik olarak boyanın daha sulu kullanıldığı ve hızla oluşturulan resimler yapar. Sonuç olarak birbirleriyle biçimsel anlamda farklılar gösteren bir toplu hareket ortaya çıkar. Bu hareketin ortak noktası ise fantastik olanın anlatılmasıdır.

Arik Brauer ise tuhaf, fantastik elemanları savaş sonrası Modernizmin katı dogmatik sanat hareketlerinin bütüncül varlığına meydan okur. O bunun yerine, hayal gücünü hikâye anlatma, yeni formlar sunma, böylelikle izleyende sevinç duygusu ile karışık yeni bir deneyim yaşama fırsatı sunduğu bir tarz geliştirmiştir (leopoldmuseum, 2020). Resimlerindeki mekân kurgusu ve buraya yerleştirdiği farklı boyutlandırmalara sahip figür, nesne ilişkisi bağlamında Hieronymus Bosch ile kurgu benzerliği görmezden gelinemez. Bir kıyamet senaryosunu andıran (Resim 46) bu resimde, parçalanan ve yok oluşa mahkûm bir dünyanın çaresizliği Bosch'un cehennem tasvirlerini anımsatmaktadır. Ancak onu Bosch'dan ayıran şey, İncil'in mitleştirdiği konu yerine bugünün katastrofik dünyası üzerinden sembolize edilmesidir.



Resim 46: Arik Brauer, The last Cockcrow, 1976, Tuval üzerine yağlı boya, Avusturya
<https://www.leopoldmuseum.org/en/press/press-materials/871/Arik-Brauer>: Erişim: 16.12.2020

20. yüzyıl sanat alanında estetik ve düşünsel açıdan birçok kırılmalar yaşanmıştır. Özellikle Dada'nın etkisiyle başlayan bu süreç kavramsal sanatın gündeme gelmesiyle, sanat algısında biçimsel ve içeriksel açıdan büyük değişimler ortaya çıkarmıştır. 1960 sonrası diye tabir edilen postmodern süreç, geleneğin reddinin hem araçsal hem de düşünsel boyutunu değiştirdiği gibi, özgünlüğe dair modern dönemin özünde yatan özneliliği de temelinden sarsmıştır. Ancak gerçeküstü yaklaşım gösteren sanatçılar her dönem olduğu gibi bu süreçte de bireysel varlıklarını sürdürmeye devam etmiştir.



Resim 47: Zdzislaw Beksinski, 1974, Tuval üzerine yağlı boya, Polonya

https://www.gnosis.art.pl/iluminatornia/sztuka_o_inspiracji/zdzislaw_beksinski/zdzislaw_beksinski_1974.htm: Erişim: 16.12.2020

Bu sanatçılara örnek olabilecek Polonyalı ressam ve fotoğraf sanatçısı Zdzislaw Beksinski 1970 sonrası fantastik sanatının önemli sanatçılarından. Onun resimleri, bu dünya ile ötesine dair derin bir dinginlik duygusuna rağmen, izleyiciyi saran atmosferin ürkütücülüğü ile gerçeküstünün yeniden ve en taze haliyle ele alınmasıdır. Artık fantastik olan daha çağdaş bir nitelik kazanmanın yanında, çok daha tinsel bir ifadeye bürünür. Sembolizmin yüzyıl öncesinde ele aldığı ölüm ve ötesi ile ilgili konular, Beksinski'nin resimlerinde çok daha detaylı ve son derece inandırıcı bir gerçekliğe kavuşur. Sanatçının yarattığı bu yeni dünya, insanın algıladığı gerçekliğin ötesinde var olması muhtemel olana dair bir gerçeklik duygusu oluşturur.

Yüzyılının sonlarına doğru ortaya konan fantastik sanat ürünleri, kıyamet sonrası dünya görüntülerini sergiler niteliktedir. Post-apokaliptik kavramı, sanatın hemen her alanında fantastik olana duyulan ilgiyle birlikte anılmaya başlar. Yüzyılın savaşlarının neticesinde, yeniden şekillenen ülke sınırları nihai halini almışsa bile, ortaya çıkan tabloda geleceğe dair somut beklentiler değişmiştir. Bilim insanlarına göre dünya nüfusunun hızla

artmasına paralel doğan enerji ihtiyacı, doğal kaynakların hızla tükenmesine, yeryüzünün doğal dengesinin değişimine sebep olmaktadır. Artan enerji ihtiyacının karşılanması için yeni teknolojiler gelişmekte, nükleer santraller bunun kârlı fakat en riskli karşılanma yöntemi olmuştur. Bu yöntemlerin doğaya bıraktığı geri dönüştürülemez maddeler, insanların yaşamak için ihtiyaç duydukları yeryüzünün yapısını değiştirmektedir. Ayrıca artan nüfus ile birlikte, hızla küreselleşen dünyada, ulaşım temel bir ihtiyaca dönüşmüş, bu da beraberinde yine doğaya kontrolsüzce sera gazı salınması sorununu getirmiştir. Ayrıca tüketim toplumunun yöneldiği paketlenmiş ürünlerin gerek üretilmesinde harcanan öz kaynaklar ile gerekse ardında bıraktığı plastik ve kompozit bazlı maddeler, doğada kalıcı etkiler bırakmaktadır. Böyle bir dünyanın içine sürüklendiği geri dönülemez yolda, fantastik olana duyulan ilgi, sanatçılarda post-apokaliptik tanımlamaların yapılmasına sebep olmaktadır. Dünyanın geçmişteki o mavi-yeşil güzelliğinin yerini, giderek gri ve kahverengi bir yeryüzü almaktadır. Bir sanatçı için en basit tanımlama belki de budur. İçinde yaşanan dünya, her yerinden yaşam fışkıran geçmişin hayat dolu renkleri ile değil, kıyamet sonrası karşılaşılabilecek olduğu düşünülen siyah beyaz ölü bir dünyaya dönüşmektedir. Böylelikle fantastik olanın gerçeküstü bir yaklaşımla anlatımı, sanatçıların bu tanımlamayı görselleştirirken post-apokaliptik bir dünya yaratmalarına sebep olur. Söz konusu kıyamet sonrası görüntülerin ise yüzyıllar öncesinde Bosch'un triptik resimlerinin cehennem panolarında da işlenmiş olması dikkat çekicidir.



Resim 48: Odd Nerdrum, Yamyamlar, 2005, tuval üzerine yağlıboya, 200×250 cm, Amerika Birleşik Devletleri

<https://kimjakobssonart.com/blog/Vqme/odd-nerdrum/> Erişim: 16.12.2020

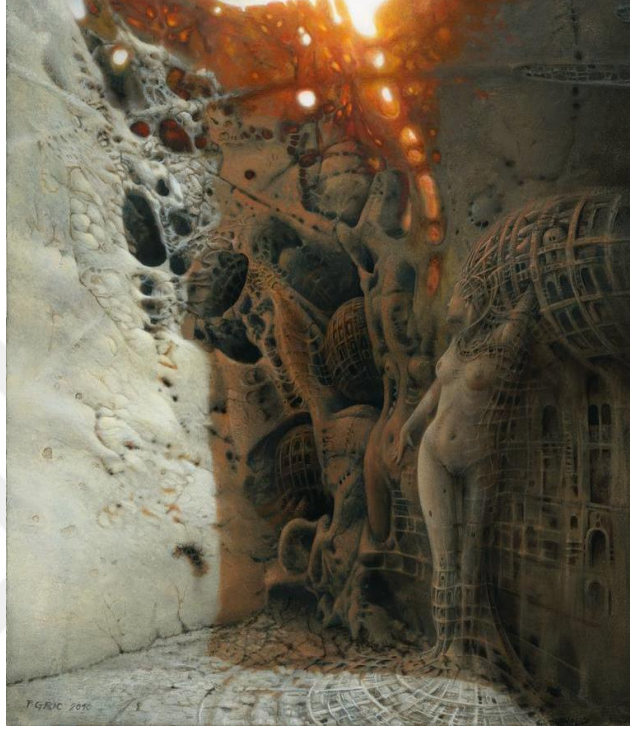
1944 doğumlu Norveçli sanatçı Odd Nerdrum, resimleme tekniği bakımından Rembrant'ın barok dönemde kullandığı tekniğe yakın bir yöntem kullanır. Ağırlıklı olarak kahverengi ve grilerin tüm atmosfere hâkim bir şekilde yarattığı espas, bu anlamda barok resimle ilişki kurabilir. Ancak onun gerçeküstü yanını görmek gerekirse, yarattığı mekâna yerleştirdiği figürler, gerek giysileri gerekse yaptıkları eylemler ile kıyamet sonrası bir dünyada, yeniden öz gereksinimlerini karşılamak durumunda olan insanlardır. Geleceğe dair distopik bir beklentinin görüldüğü bu yerde Nerdrum, geçmişle gelecek hakkında zamansız ve mekânsız bir anı göstermektedir. Burada da insanın bugün olduğundan farklı bir ihtiyacının olmadığı, ama artık onu elde etmenin yolunun, çok farklı olduğuna dair sanatçının acımasızca bir varsayımı vardır.

Teknolojinin hızla ilerlemesi ve beraberinde getirdiği dijitalleşme insan yaşamının yüzyıllardır süren, nesnel bağlamda var olmaya dair değer yargılarını kökten değiştirmektedir. Artık 21. yüzyılda elle tutulan nesnenin değeri yerine, 0 ve 1'lerden oluşan dijital veriler geçmektedir. Bu değişim teknoloji ile birlikte o kadar hızlı olmaktadır ki, alışkanlıklar kuşaktan kuşağa değil, yıldan yıla değişir. Askeri amaçlı

kullanıma hizmet etmesi için 1946 yılında Amerika’da kurulan ilk bilgisayar, daha sonrasında hayatın her alanına sayısal bir çözüm aracı olarak kullanıma girer. Bunu, 1989 yılında, başlangıçta sınırlı bir iletişim aracı olarak İsviçre’nin Cern şehrinde kullanılan bir tür dijital ağ bağlantısı; internetin keşfi izler. Artık yeryüzünde sadece insanların bildiği ve anladığı ortak dilde işleyen bir iletişim aracı vardır. Doğadaki başka hiçbir canlı bu görünmez ağdan haberdar değildir, onu kullanamaz. Ama ondan etkilenmediği de söylenemez. Böylelikle insanın doğaya hakimiyet kurmasının ilk adımı olan ateşin homo erectuslarca kullanılmaya başlanmasından çok sonra, ikinci büyük adım modern insandan gelmiş olur. Hayatın gerçeklerine dair kabul gören her bilginin, dijital veriler olarak saklandığı, istendiğinde ise kablolar aracılığıyla kıtalar arası iletilebildiği bu ağ, nesnelliğin değerinin yeniden sorgulanmasını sağlamıştır. İnsanın değişmeyen temel ihtiyaçlarının sağlanması bir yana konduğunda, geri kalan hemen her şey söz konusu dijital verilerden; 0 ve 1’lerden ibarettir. Hatta, M.Ö. 3. yüzyılda, malların değiş-tokuşu için kullanılmasıyla bugüne kadar gelen paranın yerini artık bu dijital veriler almaktadır. Aslında, sanatçıların gelecek hakkındaki distopyalarına konu olan mekânsız ve zamansız dünyaların bir başka versiyonu, herkesin bir şekilde içinde yer aldığı ama görmediği söz konusu sanal ağda yaşanmaktadır. Hayatın içine bu denli girmiş olan dijital yaşamın, sanatçıların ilgisinden uzak olması elbette düşünülemez. Bilgisayarlar aracılığıyla kullanılabilen programlarda oluşturulan üretimler, resme alternatif bir yaklaşım olamasa da bir ifade aracı olduğu açıktır. Bir ekran ya da dijital baskı olarak izlenebilen bu üretimler, fantastik ilgilerin gerçeküstü bir yaklaşımla sunulmasına her zamankinden daha fazla olanak tanımaktadır.

1968 doğumlu, Avusturyalı sanatçı Peter Gric, söz konusu teknikleri, kendi ifade aracı olarak kullanmayı seçmektedir. Onun çalışmalarının ilk aşaması bir bilgisayar ile üç boyutlu yazılım modellemeleri kullanarak dijital ortamda oluşmaktadır. Ancak Gric hazırladığı bu görselleri daha sonra resmetmektedir. Geleneksel bir malzeme olan tuval ve boyayı kullanarak oluşturduğu resimleri, sanatçının dijital ortamda oluşturduğu ifade biçiminin son haline dönüştür. Onun çalışmalarının ana konusu, merkezinde insanın olduğu ama mekanize bir yapı haline dönüşen gerçeküstü formlardır. Bu formlar çoğu kez bir manzara ya da mimari detayların içine yerleştirilmiş, inorganik maddelerle oluşumu şeklinde gerçekleşir. Böylelikle insan, doğa ve insan yapımı mekanize varlıklar, onun çalışmalarında bir bütünün parçalarını oluşturur. Bu bütünde izleyiciye gösterilen

dünya Gric'in büyük bir titizlikle hazırladığı yeni bir yerdir. Burasının, sanatçının tıpkı Nerdrum gibi gelecek hakkındaki varsayımlarından mı türediği ya da aslında dijitalleşme ile birlikte insanın zaten böyle bir dünyanın içinde mi varlık gösterdiği sorusu zaman içinde yanıt bulacaktır.



Resim 49: Peter Gric, İnorganic Muse, 2010, Fiber levha üzerine akrilik boya, 40x32 cm Avusturya
<http://www.gric.at/gallery/bild229.htm/> Erişim: 16.12.2020

20. yüzyılın son çeyreğinde, fantastik olana karşı duyulan ilgi, teknolojinin hızlı gelişimi ile kendine yeni gerçeküstü anlatım olanakları sağlamaya devam etmiştir. Öyle ki Peter Gric'in doğal olanla mekanik olanın bir bütün olarak görüldüğü gerçeküstü çalışmalarının, daha sert ve ürkütücü formlarını İsviçreli H. R. Giger oluşturmaktadır. Giger'in 'biomechanoids' diyerek tanımladığı form, mekanik teknolojinin organizma ile uyumlu bir füzyonunu oluşturur. Yapay olarak canlı tutulan bu figürler, teknik olarak mükemmel, insana özgü olan karakteristik doğal kusurlarından arınmış, soğuk bir dünyada yaşamaktadır. Giger'in uzak, uzaylı ve buna rağmen şimdiki dünyayı tasvirleri, ona göre doğaüstü bir vaadin mesajları gibidir (Schuran, 2005, s. 84). Öyle anlaşıyor ki Giger'in insanın evrimine dair öngörüsü, bir tür mekanikleşmiş yaşam formları şeklinde olduğudur.



Resim 50: H.R. Giger, *Anima Mia*, 1980, Akrilik boya

<http://alienexplorations.blogspot.com/1981/02/anima-mia-198081-giger-reinterprets.html/> Erişim: 16.12.2020

Söz konusu yakın dönem fantastik olanın anlatımında, iletişim araçlarının artmasıyla birlikte sanatçılar arasında etkileşimin yoğunlaştığı bir aşamaya varmıştır. Bu etkileşim gerçeküstü yaklaşımlar söz konusu olduğunda disiplinlerarası bir yapı kazanmaktadır. Resmin gerçeküstü anlatımlarının, dijital ortamda hazırlanan ifade biçimleriyle etkileşiminin yanı sıra, sinema ve edebiyatla da iç içe geçtiği görülür.

Sinemanın bu dönemde yaşadığı hızlı yükseliş ile ilgi alanlarının genişlemesiyle birlikte gerçeküstüne duyduğu ilgi de giderek artar. Bilim-kurgu sinemasının fantastik sanatla olan bağı güçlendikçe, sinema resim sanatının olanaklarını da her zamankinden fazla kullanmıştır. Bir yandan dijital ortamda hazırlanan görsel efektlerin oluşturulmasında ressamlardan destek alınırken, diğer yandan onların fantastik ürünlerinin üç boyutlu modelleri, söz konusu filmlerin ana kahramanlarına dönüşmektedir. H. R. Giger'in evrimleşmiş biomekanik yaşam formu öngörüsü de tam olarak bu tür filmlerin esin kaynaklarından biri olmuştur. 1979 tarihli Ridley Scott'un yönettiği '*Alien*' filminde Giger'in yarattığı figürler ve mekânlar kullanılmıştır. Bilim-kurgu sinemasında önemli bir yer tutan film, görsel efekt dalında da Oscar almıştır. Bir tür uzaylı yaşam formunu temsil eden canlılar ve onların bulunduğu evren, filmin izleyicisini sanatçının zihninin derinliklerindeki gerçeküstü dünyayla karşılaştırır. Burada izleyici sanatçının insan evriminin ileriki bir aşaması öngörüsüne de şahitlik etmiş olur.

Gerçeküstüne duyulan ilgi bir yandan kıyamet sonrası yeryüzü imgelerinin, mekanik olanla biyolojik olanın hibritlerinin ve geleceğe dair distopik önermelerin aktarıldığı bir alan açmakla birlikte, fantazist sanatçı için imgeler sayısız kapı açacak güce sahiptir. Çünkü fantastik olanın özünde zaten sanatçının imgeler karşısında gösterdiği kendi düş gücü yatar. Bu düş gücünün ön tanımlı bir şekli ya da genel eğilimi olamayacağı gibi, sınırları da yoktur. O nedenle ne zaman nereden gün yüzüne çıkacağı ve hangi formda sunulacağı sanatçının ona olan inancı ve ilgisiyle ilgilidir.



Resim 51: Jacek Yerka, City is Landing, 2002, Tuval üzerine akrilik boya, Polonya

https://www.yerkaland.com/paintings-galleries/imaginary_landscapes/nggallery/image/52/ Erişim: 16.12.2020

Örneğin, yüzyılın sonuna doğru, Polonyalı fantastik sanatçı Jacek Yerka'nın (1952) resimleri, izleyenleri uzun düşüncelere sokan, yüzlerde oluşturduğu gülümseme ile birlikte onun zekâsına hayran bırakan, yeni taptaze bir aşamaya varır. Sanatçının doğduğu Polonya'nın kırsalında geçirdiği çocukluğu, ona resmini yapacak sayısız anı bırakmıştır. Yerka'nın zihninde fantastik bir dünyaya dönüşen bu anılar, onun bugüne bakışıyla etkileşim kurarak son derece ilgi çekici sonuçlar çıkarır. Ayrıca Yerka'nın endüstriyel olanla pastoral olanı iç içe geçirdiği zekice kurulmuş kompozisyonları, gerçekliğin farklı

bir bakışta algılanmasına neden olur. Buradaki masalsi anlatım, izleyeni sanatçının büyüğü gerçekliğinde yaşamaya davet eder. Bu noktada Yerka'nın diğer birçok gerçeküstücü ressam gibi son derece titiz ve detaylı teknik çözümleri, resimlerin okunmasında izleyene zorlu bir vazife yüklemes. Çünkü o, izleyeni heyecanlandıran, renk ve fırça hareketlerinin ifadesinden kaçınmaktadır. Büyük bir açıklıkla her bir imgenin hem kendi hem de bir araya geldiği diğer elemanlarla olan çözümleme biçimi, Yerka'nın dünyasına bakışı keyifli hale getirir.

Yüzyılın ikinci yarısında doğup olgunluk dönemi çalışmalarını 21. yüzyılda oluşturan birçok sanatçı ise gerçeküstü etkilerin durmak sızın devam ettiği bir üretim alanı oluşturmaktadır. Bu isimler doğrudan gerçeküstü tarafta yer almasalar da ürettikleri eserlerde bu türden etkiler olduğu da yadsınamaz. Özellikle Almanya'da Yeni Leipzig Okulu sanatçıları olarak bir araya gelen Neo Rauch (d.1960-), Christoph Ruckhäberle (d.1972-), Matthias Weischer (d.1973-) gibi isimler bugün de dikkat çeken sanatçılardır.

20. yüzyıl geride kalırken, sayısız fantastik yaklaşımın, gerçeküstü bir anlayışla sunulduğu açıktır. Hemen her dönemde gerçekliğe dair arayışların neticesinde birçok sanatçı, edindiği imgeleri farklı biçimsel oluşumlar olarak gerçeküstü bir yaklaşımla anlatma yoluna gitmiştir. Bunların sebepleri en başta sanatçının içinde yaşadığı toplumu okuma, onu yorumlama ya da ondan kaçma girişimi olduğu gibi, bazen de bütünüyle sanatçının zihninde varlığını bulan fikir ve imgeler olabilir. 20. yüzyıl resim sanatının gerçeküstü üretimlerin çeşitliliği bakımından da ayrıca önemlidir. Bu dönemin ardından gelen 21. yüzyılın ise beraberinde getirdiği/getireceği yenilik ve problemler neticesinde en az öncesindeki yüzyıl kadar, birbirinden farklı gerçeküstü yaklaşımın üretilmesine uygun zemini sağlayacağı söylenebilir. Bu eser metnin tamamlanması 21. yüzyılın ilk yirmi yılının da geride kaldığı bir zamana denk düşer ve anlaşılmaktadır ki söz konusu süreç fantasma, düş gücü ve gerçeküstü olana duyulan ilginin her zamankinden çok daha fazla duyumsanacağını işaret etmektedir.

4. RESİMLERİM ÜZERİNE

Okumakta olduğunuz eser metnin buraya kadar olan bölümünde kullanılan anlatım dili, üçüncü şahıs kipi kullanılarak anlatıldı. Bu durum, ele alınan konuya, kullanılan dil bakımından, belli bir mesafeden bakmayı da zorunlu kılmış oldu. Ancak bu bölümde kısaca anlatılacak olan benim resim sanatına yaklaşımım olması sebebiyle, kullandığım anlatım birinci dilden olacaktır. Böylelikle mesafenin ortadan kalkmasını sağlayarak, kişisel sanat görüşüm hakkında daha samimi bir yaklaşım ortaya koymaya çalışacağım.

Samimi olma durumu, resimlerim hakkındaki bu kısa açıklamanın amacına uygun olarak gerçekleşmesi için gereklidir. Öyle olduğu kadar da bu ifade esas anlamını çalışmalarımda arar. En açık anlamıyla, başından beri peşinde olduğum, konularımın samimi bir dille anlatılmasıydı. Bunu ne kadar başardığım sorusundan ziyade, bu noktada asıl önemli olan gerçekleştirmek için izlediğim yoldur. Bu metinde benim bu yolu takip etmemi sağlayan etmenlere değinmeye çalışacağım.

2020 yılı bu eser metnin tamamlanması kadar, lisans mezuniyetimin üzerinden ilk on yılın geride kaldığını da ifade ediyor. On yıl kabul görmüş bir sanatçı için sanat serüveninin sadece bir dönemine karşılık gelebilir. Ancak benim gibi genç bir sanatçı adayı için önemli bir zaman dilimine karşılık geliyor. Çünkü bu dönem birçoklarında olduğu gibi oluşum evresini içine alıyor. Aradan geçen süre boyunca lisans eğitimimin son yılını da buna eklersek, gerçekleştirdiğim resimler, birbirleriyle bağlantılı olarak ortak ifade bütünlüğünü sağlamak üzere bir oluşum göstermektedir. Bu oluşumda kimi zaman biçimsel olarak birbirine koşut nitelikler taşıyan resimler olduğu gibi, bazen de farklı denemeler söz konusu olmuştur. Ancak şunu net olarak söyleyebilirim ki ilk mezun olduğum zaman yapmış olduğum resimlerin devamı diyebileceğim bir yaklaşımı şu an da sürdürüyorum. Bu yaklaşım konu bakımından çeşitlilik göstermesine rağmen, bunları ele alışında ve teknik çözümlemesinde izlediğim yolu değiştirmiş değilim. Kimi zaman yerimde saydığım, hatta geri adım attığım olmuş olsa da.

Metnin başında bahsettiğim samimi olma ifadesi, resimlerimin izleyenle kuracağı bağların sağlamlığı ile doğru orantılıdır. Bu bağlar bir kez kurulduğu zaman, ele aldığım konuyu izleyiciye, resim aracılığıyla anlatma olasılığımı da artırmış olabilirim. Böylelikle bir ifade aracı olarak resmin olanaklarını kullanmış, kendi zihnimde oluşturduğum

gerçekliğe izleyenleri davet etmiş olurum. Bu davetin gerçekleşmesi için de samimi bir ifade diline kavuşmam gerektiği düşüncesindeyim.

Peki bunu sağlamak için nasıl bir yol izlemeliyim? Söz konusu dilin benim tarafımdan oluşması, resmin hangi olanakları ile gerçekleşebilir? Daha da önemlisi bir etkileşim oluşacaksa, izleyen bunu nasıl hissedecek ve dahil olacaktır? Bu soruların birçok yanıtı olabilir. Birçokları ifadeci bir yaklaşımın, söz konusu etkileşimi sağlayarak bir deneyim olarak bu durumu doğuracağını söyleyecektir. Ancak resimlerimi bütünüyle ekspresif bir anlatım ile samimi kılmam olanaklı değildir. Bu yorumumu, resmin sadece biçimsel olarak varacağı her türlü ifade biçiminin, hedeflediğim etkileşimi kuramaması olarak da söyleyebilirim. Bu durumda ele almam gereken unsurun, resmin ifade edeceği şeyler bakımından olduğu sonucu çıkmaktadır. Böylelikle resmimin içerik olarak ele aldığı konular ile onları anlatımda getirdiğim çözümler, izleyenle hedeflediğim etkileşimi sağlayabilir. Bu şeyler de tam olarak zihnimde bir araya getirdiğim imgelerin, benim fantasmamda evrilerek kendi gerçekliğini oluşturmalarıdır. Resimlemeyi seçtiğim konular çeşitlenebilir, bazen genelleşebilir de ama onların ele alınışında oluşan gerçeklik arayışı, bir noktada gerçeküstü özellikler göstermektedir. Çalışmalarında bu gerçeküstü yaklaşımların biçimsel aktarımlarında da ışık ve renk bir enstrüman görevi üstlenmektedir. Işık ve renkle yaratmaya çalıştığım atmosfer, mekânı ve zamanı nesnel gerçekliğin tekdüzeliğinden çıkararak, onun verilerini yeni bir kurgusalılıkta sunmada en büyük araç olarak öne çıkmaktadır. Bu nedenle resimlerimi, bütünüyle gerçeküstü tarafta konumlamasam da oluşturduğu ifade bakımından bana ait yeni bir gerçeklik arayışı oluşturduğunu, dolayısıyla gerçeküstü etkiler taşıdığını söyleyebilirim. Resmimin biçimsel çözümleri de bunu destekler niteliktedir. Böylelikle hedeflediğim gibi, izleyiciyle bir araya gelebileceğim bir buluşma yeri yaratarak aramızda bir samimiyet oluşmasını sağlayabilir. Ancak bu şekilde ele aldığım konu ya da sadece yaptığım resim özümselebilir.

Tam da bu noktada, söz konusu eser metninde konusunun belirlenmesinde önemli rol oynayan gerçeklik olgusu ve ortaya çıkan gerçeküstü kavramı bir kez daha karşıma çıkmaktadır. Sanat tarihinin hemen her aşamasında ve farklı alanlarında, sanatçıların peşinden gittikleri yeni gerçeklik arayışında bir şekilde vardıkları gerçeküstü etkilerin, onların zihnine dahil olabilmeyi olanaklı kıldığı görülmüştür. Benim de en başından beri resimlerimde göstermek istediğim bu ihtimalin gerçekleşmesidir. Bu tanımlama ilk

bakışta bütünüyle soyut bir ifadenin karşılığı gibi görünmektedir. Öyle de olabilir. Ancak yine bu eser metninde de görüldüğü üzere, düş gücünün en uç örneklerinde bile, doğaya ve insan figürüne karşı duyulan ilgi, kendini gerçeküstü zeminde de sürdürmektedir. Çalışmalarım da dayandığı anlatım dili bakımından figüratif olarak ilerlemektedir. Bu çoğu kez insanı merkezine aldığım anlatım dilinin izleyende yarattığı düşsel etki de ayrıca resimlerimin gerçeküstü yönünü vurgulamaktadır. Bundan sonrasını geçen on yıldan seçtiğim birkaç örnekle açıklamaya çalışacağım.



Resim 52: Anıt-Mekân Kurgulama-1, 2010, Karton üzerine yağlı boya, 35x50 cm

Resim 52 de görülen 2010 tarihli çalışmayı aslında bir eskiz olarak yapmıştım. Çalışma, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü’ndeki lisans eğitimimin diploma projesi olarak, jüri tarafından verilen konuya getirdiğim alternatif bir yaklaşımdır. Konu ‘deniz ve insan’ başlığını taşıyor. Benimse bu konuyu ele alışım denizin insanda oluşturduğu anlamla, dolaylı yoldan gerçekleşiyor. İnsan için denizin anlamı doğanın ekolojik bütünlüğü içinde taşıdığı önemin yanında, belki de çok daha fazla farklı anlamlar taşıyabilir. Öyle ki onunla gerçekleşmiş ya da gerçekleşmesi muhtemel birçok deneyim, denizin kişinin zihninde yarattığı kabulünü etkileyebilir. Bu resmi yaparken çıkış noktam buydu. Benim için deniz ardında yepyeni yerleri, yaşamları saklayan ve istendiğinde onları düşsel bile olsa gösterebilen bir özellik taşıyordu. İçinde bulunduğum duruma alternatif olarak görmek istediklerimi denizin bana göstermesi, bir resimde bile olsa mümkün olabilirdi. Geleceğe dair beslediğim umudu, üniversiteden yeni

mezun olacak ve yaşama adım atacak genç biri olarak belli ki o dönemde derinden hissetmiş olmam, söz konusu kompozisyonun oluşmasına sebep olmuştu. Önde yerleştirdiğim figürlerin sırtlandıkları yük ile birlikte aldıkları yolda varmayı düşledikleri yer, geri planda denizin içinden yükselen simgesel açık renkli anıtsal bir yapı olarak görülüyor. Böylelikle sanat tarihinde örneklerine de rastladığımız fiziksel olarak gerçek olanla, onların simgelediklerinin aynı anda sunulduğu gerçeküstü bir anlatım dili oluşmuş oluyor.



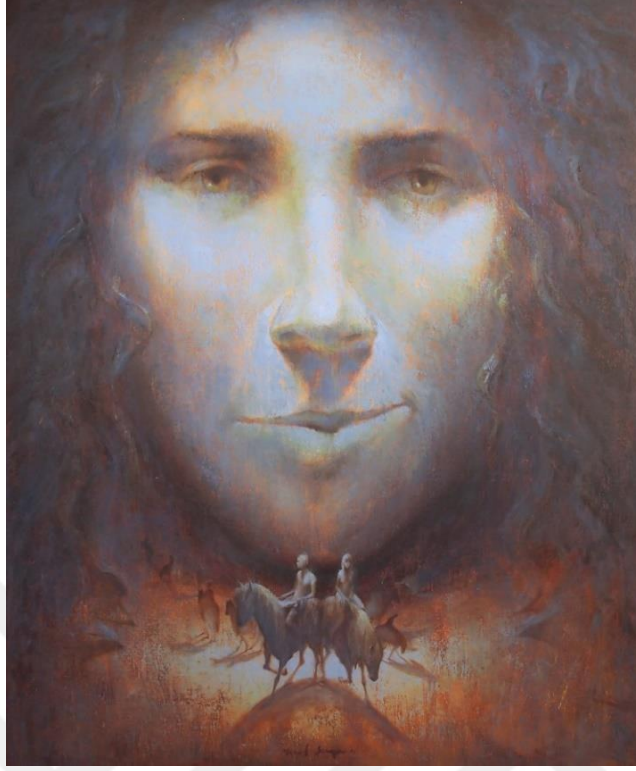
Resim 53: İsimli, 2013, tuval üzerine yağlı boya, 20x20 cm

2013 yılında yapmış olduğum bu küçük resim ise (Resim 53), renk armonisi ve nesne mekân kurgusu ile biçimsel düzlemde resimsel kaygılar ile oluşturulmuş olsa da anlattıkları bakımından, varmak istediğim deneyimi düşsel bir atmosferde gösteriyor. Eskiden çok sık gördüğüm, halk arasında ‘*kaplumbağa*’ ya da bir başka deyişle ‘*tosbağ*’ denilen modeldeki arabanın yol kenarındaki görüntüsü, ayrıca yola açılan iki duvar arasındaki demir kapı, çocukluğumun geçtiği evi ve bahçesini düşündüğümde anılarımın en belirgin izlerinden biriydi. Bu resimde de eskiye dair duyduğum hisleri bana uyandıran nesne ve mekânların, renk ve biçimlerde aza indirgenmesi ile oluşturmaya çalıştığım düşsel bir durum söz konusudur. Bir noktada izleyici ile yeni bir gerçeklikte iletişim kurarak, söz konusu zamanlara dair ortak bir deneyime fırsat vermeyi hedefliyor. Ancak şu var ki bu kadar kişisel duyumların resim aracılığıyla verilmeye çalışılması, beraberinde gerçeküstü bir yaklaşım sergilenmesini zorunlu kılsa da ortaya çıkan sonucun resim biçimselliğiyle gerçekleşmesi bu durumu dizginlemiş oluyor. Geriye atmosferik etkiye sahip mekân ve nesnelerden oluşan biçimsel bir anlatım kalmış oluyor. Tıpkı ‘*Bugün İşi*

Bıraktım’ adlı çalışmamın (Resim 54) konu bakımından çok kişisel bir durumu anlatmasına rağmen, biçimsel olarak bütünüyle resim düzleminde çözümlemeye çalışması gibi. Resmin temel olanakları çerçevesinde oluşturulan bu çözümleme şekli, aslında beni sonuca daha kısa ve güvenli yoldan götüren bir araçtır. Böylelikle bildiğim üzere belli noktalarda yapacağım renk ve biçim hareketleri ile ayrıca öğrenciliğimden bu yana kullandığım boyama sistematığını kullanarak resimlerimi oluşturmam beni yanlış bir yola sapmaktan koruduğu gibi, ele aldığım konuların anlaşılmasını kolaylaştırmaktadır. Ayrıca bu resimde kullandığım bir diğer çözüm ise kolaj yöntemidir. Resimdeki mekân ve atmosferle koşut olarak, konuyu da vurgulayacak şekilde, yüzeye yapıştırdığım yazılı kâğıt ve ince ahşap malzemeler, boyanan yerlerle bir araya gelerek, resmin gerçeklik algısını yeni bir seviyeye taşır. Böylelikle biçimsel olarak getirilen çözümler, anlatılan konunun gerçekliğinin de izleyicide özümsemesini sağlamaktadır. Bu da benim varmak istediğim etkileşimin oluşmasını sağlamış olur. Bu açıdan bakıldığında izleyiciyi kendi oluşturduğum gerçeklik zeminine taşımış olabilirim.



Resim 54: Bugün İş Bıraktım, 2014, Tuval üzerine karışık teknik, 150x130 cm



Resim 55: Yazgı, 2016, Tuval üzerine yağlı boya, 120x100 cm

Bu noktada ortaya koyduğum söz konusu resim biçimselliğiyle ilgili saptamanın ardından, resimlerim yönünü bir ölçüde farklılaştırıyor. Öyle ki resimlerimin konuları, bir yönüyle resme bakışında biçimsellikten daha fazla önem taşıyan bir yere varıyor. Aradan geçen yıllarda ürettiğim resimlerin konu değişkenliği ile birlikte ağırlıklı ele aldığım temalar, öncekiler kadar kişisel olmaktan çıkarak daha toplumsal bir yapıya bürünüyorlar. Burada toplumsallıktan kastım, yerel bir toplum değil, evrensel anlamda insan toplumunun durumuyla ilgili. Şöyle ki insanın her şeyden çok bir canlı olarak doğadaki konumundan, düşünsel anlamda kendini yerleştirdiği yere kadar geniş bir alana yayılıyor. İnsanın kendi bakış açısından her yönüyle doğaya ve evrene karşı duruşu ile gerçekte işlerin nasıl olduğu hakkındaki çelişkili durum benim zihnimi kurcalarken resimlerimde de anlattığım konulara dönüşüyor. Örneğin '*Yazgı*' adlı (Resim 55) resim bunun en açık örneklerinden. Yakın bir arkadaşımdan duyduğum anonim bir söz var '*insan plan yaparken, kader gülermiş*'. Bugün bile hemen her toplumda hükmünü sürdüren kaderci anlayış, benim insanın kendini konumladığı yer bakımından ortaya çıkan durumu sorguladığım bir süreçle birlikte resimlemek üzere seçtiğim kavramlardan biri oldu.

Bütünüyle teolojik bir zeminde duran kader konusu, bana kalırsa insanın biyolojik bir canlı olarak doğadaki yerini kaybetmesiyle başlayan sürecin kaçınılmaz bir sonucu olarak karşımıza çıkar. Bu resimde üzerinde durduğum konular kişisel deneyimlerden çıkarak, bir şekilde içinde varlığımı sürdürdüğüm toplumun deneyimlerini aktarmak amacını taşıyor. Böylelikle halk kültürünün bir parçasına dönüşen konu, oluşturduğum kompozisyonda açıklık kazanmış oluyor.

Ancak böyle bir konuyu alıp bir de bu denli vurgulu bir şekilde göstermek, beraberinde birçok tehlikeyi de taşır. Bu tehlike, resmin bir yanıyla renkler ve biçimler bütünü olduğu gerçeğinden uzaklaşmaktır. Eğer bu türden bir kompozisyon kuruyorsam bunu göze almış olmalı ve bir bakıma hikye anlatan bir afişten öteye gitmeyen sonuçla yüzleşmem gerekirdi. Ancak tam da bu noktada çıkış yolum, gerçeküstücü bir yaklaşım olabilirdi. Çünkü bir resimde gerçeküstü etkiler kendini göstermeye başlamasıyla, olmayacak birçok şey olabilir. Mantıksız olanla olmayan yan yana gelse bile, doğanın gerçekleri fantastik olanla i içe geçse de ortaya çıkan sonuç kendi gerçekliği ölçüsünde izlenebilir. Böylelikle ortaya çıkan düşsellik ile beraber, resmin anlattığı konu da tüm çıplaklığıyla dayandığı temel argüman olabilir.



Resim 56: Zamanın Birinde, Bir Grup İnsan, 2018, Tuval üzerine yağlı boya, 150x140 cm

Aradan geçen süre boyunca ilgi alanlarım bütünüyle insan ve onun doğa ile ilişkisi bağlamında şekillendi. Bir önceki bölümde dijitalleşmenin insanlığın ikinci büyük adımı olduğunu söylediğim satırda, ilkinin ise ateş kullanımının keşfi diyerek araya geri dönüşü zor bir zaman ve değişim periyodu koymuştum. İnsanın doğayı oluşturan tüm canlılardan sadece biri olarak eşit hakka sahip olduğu düşüncesini vurgularken, bu durumun değişmesinin ve insanın doğayı oluşturan canlılardan kendini ayırarak ona üstün bir konum elde etmesine imkân sağlayan ilk etmenin, ateşi kullanmayı keşfetmesi olduğuna sanırım kimse itiraz etmeyecektir. Buradan yola çıkarak insanın doğa karşısında binlerce yılda edindiği konumun, endüstri devrimi sonrası aldığı mesafe, onu bir zamanlar tıpkı diğer canlılar gibi doğanın sadece bir parçası olduğu fikrinden uzaklaştırmaktadır. Ancak bir yandan da insan bilir ki kendi yaşamı için doğanın sınırlı öz kaynaklarına muhtaçtır. Böylelikle insan bir noktada doğa ile arasındaki mesafeyi kapatmaya çalışacaktır. Tam da bu argümanlar resimlerimin ana temasını oluşturmada bana yeni hareket alanları sağlamaktadır. Gerçeküstünün bu alanda sağladığı geniş anlatım olanakları da resimlerimin biçimsel çözümlerinde bana sayısız kompozisyon olanağı sunmaktadır.

Böylelikle resimlerimin konusunu oluşturan hikâyenin, biçimsel yönden resim dili ile anlatılması meselesi, zihnimde bir araya getirdiğim imgelerin yeni bir gerçeklik algısı ile birlikte ortaya konduğu, çok daha taze bir sunuma kavuşmaya fırsat tanır. Bu durum, ilk izlenim olarak masalsı, düşsel gibi biçimsel diyebileceğim ifadelerin resimlerimde hissedilmesinin ardından, bir araya gelen insan, nesne ve mekânların aktardıkları bakımından, bana az önce bahsettiğim kuramsal felsefeyi aktarma olanağı tanır. Bu durumun resimlerimdeki yansıması olarak, insanın elinde tuttuğu ateşten vazgeçerek, doğa ile bir araya gelmesi, onun bütün güzelliği ve yaşam dolu özüne varma gayretiyle onunla bütünleşmesi ve böylelikle yeni bir yaşam alanı oluşturmaya çalışmasını gösterebilirim. Burada bütünüyle bir vazgeçiş olmasa da ortaya çıkacak uyumun söz konusu ayrışmaya bir son verebileceği fikri, resmimdeki biçimlerin zıtlıkları kadar bir araya gelişleri ile vurgulanmaktadır. Bu vurgunun yapılmış olması da aslında resimlerimdeki gerçeküstü yaklaşımın kendisi olarak algılanmalıdır.



Resim 57: Tek Tek Girdiler Doğanın Cömert Kıyısından, 2019, Tuval üzerine yağlı boya, Diptik, 140x280 cm

Resim 58 de ise insanın varlığına dair sorgulamayı daha ileri götürerek yeni bir boyutta ele alma amacım görülebilir. Burada artık bilindik doğanın verileri ortadan kalkmakta,

onun yerini kendi yasalarını koyan yeni bir evren tasarımı almaktadır. Burada insanlar alışık oldukları çevreden bütünüyle ayrılarak, kimi zaman uzay boşluğunu anımsatan bir uzamda bulunurlar. Evrenin yasalarının artık değiştiği, kimi zamansa yerçekiminin bile ortadan kalktığı söylenebilir. Burası aslında hemen herkesin bir olabileceği yeni bir var olma alanına dönüşmektedir. Tüm bunları resim düzleminde izleyiciye hissettirmek için ise organik forma sahip insanın, soyutlanmış yapıdaki geometrik oluşumlarla iç içe geçmesi ile kompozisyon oluşturulmuştur. Söz konusu bir araya geliş, resmi ne bilinen mekân yasalarına göre okumayı, ne de gerçekleşen olayın mantıklı bir açıklamasını gerekli kılar. Aklın denetiminin ortadan kalktığı sistematik yaklaşımlardan da çok uzaktır. Aksine bilincin çok daha iyi çalıştığı bu yerde, sunulan veriler sayesinde söz konusu gerçekliğe bakış olanaklı hale gelir. Böylelikle izleyici de herhangi bir kafa karışıklığına düşmeden, benim göstermek istediğim bu yeni alana dair sunduğum daveti okuyabilecektir. Sonuç olarak en başından beri tekrarladığım ‘sanatçının kendi gerçekleri’ne dair benim de oluşturduğum bu kompozisyon, zihnimin imgeleri dönüştürerek bir araya getirdiği bana ait olan gerçeklik alanıdır. Bu nedenle özünde gerçeküstü bir yaklaşım göstermektedir.



Resim 58: İsimsiz, 2019, Tuval üzerine yağlı boya, 150x120 cm

SONUÇ

Antik çağdan bugüne düşünürler gerçeğin tanımını yapmaya çalıştıkları gibi, sanatçılar da bazen resimlerinde bazen öykülerde ya da tiyatrodan, müzikte, dansa, sinemada bu tartışmada yer almışlardır. Buna neyin sebep olduğu her dönemde değişmekle birlikte, değişmeyen bu tartışmanın sanat üretimlerine konu olmasıdır. Sanatçıların ürettikleriyle söz konusu gerçek tanımlamasını yapmaya çalışması da bir yönüyle onunla aralarındaki sınırların kalkmasına olanak tanımıştır. Öyle ki birçoğu gerçeğin ne olduğunun yanıtını, doğadan doğrudan alınmış somut verilerde aramaktan öte, onunla iç içe geçmiş bir düşselliğin peşine düşmüş, kendi yarattıkları gerçekliğe erişmeyi yeğlemişlerdir. Yaşadıkları toplumun gerçeklerini sanat ürünü olarak sunarken bile, kendilerine özgü gerçeklik varsayımlarını bunun aracı haline getirmişlerdir. Bu aracın işlerlik kazanması için ilk gerekli koşul, sanatçının içinde yaşadığı toplumun kendisidir. Çünkü sanatçı o toplumdan aldığı dinamiklerle yola çıkar. Ancak bu yolda yönünü saptamak ona kalmıştır. İster kendini, toplumun varsayımlarını yinelemekle bir vurgu noktası haline getirebilir. İsterse de o varsayımları yanına alarak, yönünü daha önce gidilmemiş yollara çevirir. İkinci yolda sanatçının itki noktası, yaşadığı toplum olduğu kadar sanatçının kendisidir. Ona yön gösterecek olan karşılaştığı imgeler karşısında, fantasma ile ortaya koyduğu imgelemidir. Böylelikle sanatçı gittiği karanlık yolda önünü aydınlatacak bir ışık yakmış olur. Bu ışık ona sadece yönünü göstermekle kalmayıp, yolculuğunda karşılaştığı sorunları anlamasına da fırsat verir. Fırsatları gören sanatçı onu değerlendirme olanağı da bulur. Bir sanatçı için, eser, belki başyapıt üretmesinin ya da bazen sadece yolculuğuna devam edebilmesinin vazgeçilmezi o ışığın sönmemesidir. Kimi dönemlerde azalsa da yanmaya devam ettiği sürece sanatçının arayışı da sürecektir. Çünkü o böylelikle görmeye devam edebilir.

Sanat tarihinin hemen her aşamasında karşılaşılan gerçeklik arayışları, birçok kez gerçeküstü yaklaşımlar olarak birbirinden farklı biçimsel çözümlemelerle eserlerde kendini belli ettiği açıktır. Çağının toplumsal çıkmazlarını alıp, kendi fantasmaında taptaze bir dille anlatan Hieronymus Bosch'dan İspanyol ressam Goya'ya, William Blake'den sembolist sanatçı Böcklin'e kadar birçok evrede karşılaşılan; sanatçının gerçekliğe getirdiği yeni boyutlar/yorumlar, yüzyıllara yayılan bir sürede onların fantasmalarının yer aldığı gerçeküstü anlatımlara dönüşür. Burada sanatçıların gösterdiği yaklaşımın biçimsel çeşitliliği de ayrıca dikkat çekicidir. Söz konusu fantastik olan ve

düş gücünün gerçeküstü bir yaklaşımla anlatımı olduğunda konu çeşitliliğinin sınırı olamayacağı gibi, biçimsel anlamda benzerlikler/bütünsellikler de aranmamalıdır. Çünkü bu açıdan da karşılaşılan üretim, sanatçı özelinde oluşturulmuş yeni bir biçimsel alandır. Bu durumun en sistematik oluşumlarda bile böyle olduğu görülmüştür.

20. yüzyılda tüm Avrupa sanatının yaşadığı köklü evriliş sürecinin devamı olarak, sanatçının sırtına yüklendiği ağırlığın çoğalması, beraberinde yepyeni olanakların da ortaya çıkmasını sağlamıştır. Çünkü artık sanat eskiden genel eğilimin yaptığı gibi toplumu bir şekilde tanımlamak için değil, ona yeni bir bakış açısı kazandırmak için üretilmektedir. Bu bakış açısı ile modern sanat toplumun önüne seçebileceği yollar sunmuştur. Bunların içinde, üzerinde en çok durulanı, herkese eşit fayda sağlamayı öngören toplumsal yapı fikri olsa da zaman bunun böyle olmadığını da göstermiştir. Modern toplumun erişim boyutunda bir bakıma eşitliğe kavuşmuş olması, maddeci bir felsefede mümkünmüş gibi görüle bile, 20. yüzyılının ilk yarısında yaşanan iki dünya savaşı, bunun imkânsızlığını bir kez daha ortaya koymuştur. Bu eşitsizliğin bugün daha da büyüdüğü açıktır.

Tam da bu noktada gerçeğin peşinden koşan sanatçı, neyin gerçek olduğuna dair doğrularının ortadan kalkmasına şahit olmuştur. Böylelikle tıpkı Orta Çağ'ın sonunda Bosch'un yaptığı gibi, 20. yüzyıl sanatçısı da belki gerçeği bulmak isterken, gerçeküstü bir dünyaya fantasma aracılığı ile adım atmıştır. Çünkü onun için içinde bulunduğu kriz ortamından uzaklaşma ya da ona vereceği cevap, mevcut duruma kendi zihninde oluşturduğu düşsel alanda gerçekleşir. Artık Chagall'ın resimleri, insanların yaşadığı kaotik dünyada, yaşattığı duygularla daha gerçek görünmektedir. Onun resimleri, izleyenlerin bir an olsun içinde bulundukları durumdan koparak, sanatçının zihinsel olarak yaşadığı huzur dolu fantastik bir dünyanın içine girmesini sağlamıştır.

Bilimin var kabul ettiği gerçeğe dair en başından beri bahsedilen gerçeklik tartışması, tıpkı felsefenin gerçek hakkında öne sürdüğü tartışmalı varsayımlar gibi, resim sanatı da bu tartışmalara en çarpıcı iddiaları sunma gücüne sahiptir. Bunu yaparken de elinde tuttuğu en önemli silahlardan biri olan düş gücü ve fantasmanın ona gösterdiği olanakları sonuna kadar kullanabilir. Bunlar sanatçıya benzersiz biçimsel olanaklar da sunmaktadır. Sanatçının kendi gerçekliğine izleyeni daveti ve böylelikle yeni bir zeminde oluşacak etkileşim, söz konusu gerçeklik arayışlarına belki de en çarpıcı cevabı verecektir. Onun

için gerekli olan bir şekilde sanatçının kendi gerçekliğini aramaya çıkmasıdır. Bunun başlaması için en temel itki noktasının da yine sanatçının içinde yaşadığı toplum olduğu görülmüştür. Bosch için bu içinde yaşadığı toplumun Orta Çağ'dan kalma zihinsel karmaşasıdır. Yakın geçmişte ise 20. yüzyıl yaşattığı çalkantılı on yıllar ile sanatçılara sorgulayacakları sayısız veri sunmuştur.

Bugün ise 21. yüzyılın ilk yirmi yılında yaşanan herhangi bir olay belki de her zamankinden çok daha derinden hissedilmektedir. Teknoloji ve küreselleşmenin bir getirisi olarak dünyanın herhangi bir yerindeki durumun eş zamanlı olarak hemen her yerde etkisini göstermesi, onun tesir boyutunu da büyötmektedir. Böyle olunca sanatçıya sunulan veriler de her zamankinden çoktur. Bu eser metnin tamamlandığı 2020/21 yılında küresel boyutta yaşanan salgın hastalığın toplumun her katmanında bırakacağı etki kadar, bundan sonra üretecek sanatçı için de düş gücüne ve gerçeküstüne duyulan ilginin daha yoğun bir şekilde hissedilmesine sebep olacağı öngörölebilir. Çünkü sanat tarihinde görölen gerçeküstü yaklaşımlar hakkında yapılan bu kısa araştırma göstermektedir ki toplumda yaşanan hemen her olay özellikle de kriz durumları, sanatçının onu kendi iç dünyasında özümsemesi ve ondan uzaklaşmak yerine, kendi oluşturduğu fantastik ve gerçeküstü etkiler taşıyan bir yaklaşım ile sunmasına sebep olmaktadır.

KAYNAKÇA

- Ana Britannica. Cilt: 1(1986). İstanbul: Ana Yayıncılık.
- Aral, Ö.Y. (2009). Fantastik Resimde Mekân Kurgusuna Analitik Bakış. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Aristoteles. (2010). Poetika. (İ. Tunalı, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Arsal, S. Y. (2008). Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi (Cilt 1). İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.
- Batur, E. (2015). Modernizmin Serüveni, Bir Temel Metinler Seçkisi 1840-1990. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Bayer, Z.C. (2014). Batı Sanatında “düşmüş melekler” İkonografisi: Hanok’un Kitabı, Eski Ahit ve Yeni Ahit Bağlamında, Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, 2014,cilt:7, sayı: 34. Kocaeli.
- Berger, J. (2014). Görme Biçimleri. İstanbul: Metis Yayınları.
- Burke, P. (2000). Rönesans. (Ö. Akpınar, Çev.) İstanbul: Babil Yayınları.
- Burke, P. (2016). Tarihin Görgü Tanıkları. (Z. Yelçe, Çev.) İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Carpenter, T.H. (2002). Antik Yunan’da Sanat ve Mitoloji. (B.M. Ünlüoğlu, Çev.) İstanbul: Homer Kitabevi ve Yayıncılık.
- Ciofalo, J. J. (2001).The Self-Portraits of Francisco Goya. Cambridge University Press, 25.08.2020 tarihinde https://tr.wikipedia.org/w/index.php?title=Los_Caprichos&action=edit§ion=2 adresinden alındı.
- Cömert, B. (1980). Mitoloji ve İkonografi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi.
- Davies, N. (2011). Avrupa Tarihi. (B. Çıgman & E.Topçugil & K.Emİroglu & S. Kaya, Çev.) Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Daşcıoğlu, Y. (2015 Kasım-Aralık) Dilin İçinde Dil, Doğanın İçinde Perde: Şiirde Metafor ve İmge, Türk Dili, Dil ve Edebiyat Dergisi, Cilt: IX Sayı: 767-768, s.169.
- Dufour, A.D. (2002). ArtBook Bosch. (F. Demir, Ed., N. Gökçeoğlu, Çev.) Ankara: Dost Yayınları.
- Eco, U. (2006). Güzelliğin Tarihi. (A.C. Akkoyunlu, Çev.). İstanbul: Doğan Kitap.

- Eco, U.(2012). Ortaçağ Barbarlar, Hristiyanlar, Müslümanlar. (L.T. Basmacı, Çev.). İstanbul: ALFA Basım Yayım.
- Eyüboğlu, S ve İpşiroğlu, M.S. (2013). Avrupa Resminde Gerçek Duygusu. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Farthing, S. (2014). Sanatın Tüm Öyküsü. (G.Aldoğan, & F.C. Çulcu, Çev.) İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Felsefe Terimleri Sözlüğü. (1975). Türk Dil Kurumu. www.sozluk.gov.tr / 06.11.2019.
- Ferraris, M. (2008). İmgelem. (F. Genç, Çev.) Ankara: Dost Kitabevi.
- Fischer, A. (2016). Hieronymus Bosch The Complete Works. Almanya: Taschen.
- Foucault, M. (2006). Deliliğin Tarihi. (M.A. Kılıçbay, Çev.) Ankara: İmge Kitabevi.
- Foucault, M. (2016). Bu Bir Pipo Değildir. (S. Hilav, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Friedman, N. (2004, Temmuz- Ağustos) İmge. (K. Atakay, Çev.) Kitap-lık: Edebiyat Dergisi, Dosya: İmge Sayı: 74, ss. 80-89, Yapı Kredi Yayınları.
- Gibson, W. S. (1985). Hieronymus Bosch (World of Art). 19.11.2020 tarihinde https://tr.wikipedia.org/w/index.php?title=Hieronymus_Bosch&action=edit§ion=1 adresinden alındı.
- Giderer, B.G. (1993). Resimde Alegori. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Gombrich, E. H. (2013). Sanatın Öyküsü. (E. Erduran, & Ö. Erduran, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Gompertz, W. (2015). Pardon Neye Bakmıştınız?. (S. Evren, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Gül, Muammer. (2013). Orta Çağ Avrupa Tarihi. İstanbul: Bilge Kültür Sanat Yayınları.
- Güncel Türkçe Sözlük. (tarih yok) Türk Dil Kurumu. www.sozluk.gov.tr / Kasım. 2019.
- Hançeroğlu O. (1993). Felsefe Ansiklopedisi, cilt:2-3, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Huizinga, J. (1997). Ortaçağın Günbatımı. (M.A. Kılıçbay, Çev.), Ankara: İmge Kitabevi.
- Keser, N. (2005). Sanat Sözlüğü, İstanbul: Ütopya Yayınları.
- Krausse, A.C. (2005). Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü. (D. Zaptçıoğlu, Çev.) İstanbul: Literatür Yayıncılık.
- Kuçuradi, İ. (2009). Sanata Felsefeyle Bakmak. Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu.

- Lakoff, G, ve Johnson, M. (2010) Metaforlar, Hayat, Anlam ve Dil. (G.Y. Demir, Çev.) İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Lee, S. J. (2015). Avrupa Tarihinden Kesitler. (E. Demirel, Çev.) Ankara: Dost Kitabevi.
- Leopold Museum. (tarih yok). Arik Brauer. 16.12.2020 tarihinde <https://www.leopoldmuseum.org/en/press/press-materials/871/Arik-Brauer> adresinden alındı.
- Lynton, N. (2009). Modern Sanatın Öyküsü. (C. Çapan & Ş. Öziş, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Marx, K. (2013) . Kapital cilt:1. Eriş Yayınları.
- Mavioğlu, G. (2010). Resim Eğitiminde İmge ve İmgelemin Reimsel Mekânın Oluşturulmasındaki Yeri ve Önemi. İstanbul: Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Meydan Larousse Cilt: 1- 2 - 6 - 9. (1992). İstanbul: Sabah Gazetesi Yayını.
- Mutlu, B. (2008). Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi (Cilt 2). İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.
- Öncel, M. (2000). Goya ve Los Caprichos, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Öndin, N. (2017). Rönesans ve Simya. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Platon. (2015). Phaidon. (F. Akderin, Çev.) İstanbul: Say Yayınları.
- Ponty, M.M. (2019). Göz ve Tin. (A. Soysal, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Read, H. (2014). Sanatın Anlamı. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Rona, Z. (2008). Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi (Cilt 3). İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.
- Sartre, J.P. (2006). İmgelem. (A. Tümertekin, Çev.) İstanbul: İthaki Yayınları.
- Schurian, W. (2005). Fantastic Art. Almanya: Taschen.
- Şimşek, N.L. (2012). Düşünüyorum Dergisi. İstanbul: İstanbul Aydınlanma Vakfı. 20.12.2020 tarihinde <http://www.dusunuyorumdergisi.com/wp-content/uploads/2017/01/23-Dusunuyorum-Nisan-2012.pdf> / adresinden alındı.
- Tansuğ, S. (1988). Sanatın Görsel Dili. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tate Museum. (tarih yok). Salvador Dalí Metamorphosis of Narcissus 1937. 22.11.2020 tarihinde <https://www.tate.org.uk/art/artworks/dali-metamorphosis-of-narcissus-t02343> adresinden alındı.

Thema Larousse Cilt:5. 1993. İstanbul: Milliyet Gazetesi Yayını.

Tükel, U. (2008). Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi (Cilt 1). İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.



ÖZGEÇMİŞ

Yusuf Şengür Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim bölümünde lisans, Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Plastik Sanatlar Programı'nda yüksek lisans öğrenimi görmüştür. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim bölümünde araştırma görevlisi olarak görev yapmaktadır. Ayrıca resim alanında ulusal yarışmalarda 11 adet ödül kazanmış, 6 adet kişisel sergi açmıştır.

