



AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI

RESİM SANATINDA ALIMLAMA ARACI OLARAK DEFORMASYON VE
GÜNCEL SANAT PRATİĞİNE YANSIMALARI

MURAT OĞUZ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Doç. Dr. ZUHAL BAŞBUĞ

ANTALYA

2025



**AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI

**RESİM SANATINDA ALIMLAMA ARACI OLARAK DEFORMASYON VE
GÜNCEL SANAT PRATİĞİNE YANSIMALARI**

MURAT OĞUZ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DOÇ. DR. ZUHAL BAŞBUĞ

ANTALYA

2025

KABUL VE ONAY SAYFASI

Murat OĞUZ tarafından hazırlanan “Resim Sanatında Alımlama Aracı Olarak Deformasyon ve Güncel Sanat Pratiğine Yansımaları” başlıklı bu çalışma, jürimiz tarafından Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı’nda Yüksek Lisans Tezi olarak oybirliği ile kabul edilmiştir. 14/01/2025

(Not: Sınav sonucu e-imza ile onaylanması halinde, bu belge yerine e-imzalı çıktılar konulmalıdır.)

Danışman	Doç. Dr. Zuhâl BAŞBUĞ	İmza
Jüri Üyesi	Prof. Dr. Attila DÖL	İmza
Jüri Üyesi	Doç. Dr. Özcan ÖZKARAKOÇ	İmza

Bu çalışma, Akdeniz Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği’nin ilgili maddeleri uyarınca yukarıdaki jüri tarafından uygun bulunmuştur.

Doç. Bekir KİRİŞCAN
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

TEŞEKKÜR

“Resim Sanatında Alımlama Aracı Olarak Deformasyon ve Güncel Sanat Pratiğine Yansımaları” adlı tezin başlangıç aşamasından itibaren araştırma ve yazım sürecine kadar her adımda bana yol gösteren, eleştiri ve önerileriyle çalışmamın gelişimine büyük katkıda bulunan, bilgi ve deneyimleriyle bana her zaman ışık tutan ve zorlukları aşmama yardımcı olan ve bilgilerini benden esirgemeyen tez danışmanım sayın Doç. Dr. Zuhal Başbuğ’a çok teşekkür ederim.

Ayrıca, çalışmam boyunca yardımlarını esirgemeyen arkadaşım Doç. Dr. Handan Bülbül’e ve hayatım boyunca beni hep destekleyip yüreklendiren sevgili eşim Özlem’e ve kızım İmge’ ye sonsuz sevgi ve teşekkürlerimi sunarım. Onların destek ve teşvikleri olmadan bu çalışma tamamlanamazdı.

Bu tez çalışması, resim sanatına ve alımlama teorisine olan ilgimi derinleştirmem ve bu alandaki bilgimi genişletmem için eşsiz bir fırsat oldu. Bu çalışmayı tamamlamamda emeği geçen herkese tekrar tekrar teşekkür ederim.

Saygılarımla...

Murat OĞUZ

01 /01 /2025

T.C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Öğrencinin	Adı Soyadı	Murat Oğuz
	Numarası	202253007005
	Anasanat Dalı	Sanat ve Tasarım
	Danışmanı	Doç. Dr. Zuhel BAŞBUĞ
	Tezin Adı	Resim Sanatında Alımlama Aracı Olarak Deformasyon ve Güncel Sanat Pratiğine Yansımaları

ÖZ

Sanat, kuşkusuz insanlık tarihinin en eski ve en etkili iletişim araçlarından biridir. Binlerce yıl, insanlar, duygularını, düşüncelerini ve deneyimlerini sanat yoluyla ifade etmişlerdir. Her sanatın kendine has bir dili ve ifade biçimi vardır. Bu ifade biçimleri içerisinde resim sanatının dili, özü gereği diğer sanatlara göre daha kısıtlıdır. Resim sanatında duygu ve düşüncelerin ifadesini sağlayacak sınırlı sayıda enstrüman bulunmaktadır. Örneğin müzik sanatı gibi duyguların somut varlığını dile getirebilecek sınırsız olanaklara ya da düşüncelerin anlatımında söz sanatlarının geniş olanaklarına sahip değildir. Resim sanatının en önemli enstrümanı diyebileceğimiz biçimler, duygu ve düşüncelerin iletimi noktasında her zaman ideal geometriye sahip olmayabilirler. Bu nedenle sanatçılar biçim ve içerik ilişkisinde, içeriğin taşınma kapasitesini arttırmak için biçimin sınırlarını zorlamışlardır. Nesnel dünyanın formunu bozarak, iç kıpırtılarının iletilisini sağlayacak yeni yöntemler denemişlerdir. Bu bağlamda bu araştırma, bir sanat yapıtında anlamı belirleyen, ifadeye etki eden ve biçim ile içerik arasında ne tür bir ilişkinin olduğunu ve deformasyon ögesinin bu diyalektik ilişki içerisinde bir alımlama aracı olarak nasıl

ele alındığını irdelemektedir. Bu çalışma biçim ve içerik ilişkisine etki eden deformasyon ögesinin varlığını, gerekliliğini ve önemini irdeleyerek bu alanda yapılan tartışmalara katkı sağlayabilmeyi amaçlamaktadır. Bu doğrultuda konuya yönelik kavram ve tartışmalar, sanat tarihinde yer edinmiş önemli eser örnekleriyle açıklanmaya çalışılmıştır. Bu çalışma, her ne kadar resim sanatıyla sınırlandırılmış olsa da Mısır, Mezopotamya, Hitit, Orta Asya ve Asur resim yapıtlarının günümüze ulaşamaması sebebiyle, o dönemin resim anlayışıyla benzer özellikler gösteren rölyefler üzerinde de durulmaya çalışılmıştır. Alan yazını verilerinin incelemesi sonrasında, bir ifade biçimi olan deformasyon unsurunun, tuval üzerine akrilik boya tekniği kullanılarak uygulaması gerçekleştirilmiştir. Belirtilen konu ve kavramlar dışında kalan yazılı ve görsel veriler, araştırma kapsamı dışında bırakılmıştır. Araştırma sonucunda, deformasyon unsurunun biçim ve içerik ilişkisini etkilediği ve ifadeyi güçlendirdiği bulgulanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Resim sanatı, biçim-içerik ilişkisi, deformasyon, alımlama.

AKDENİZ UNIVERSITY
INSTITUTE FINE ARTS

Student's	Name Surname	Murat Oğuz
	Number	202253007005
	Department	Art and Design
	Supervisor	Doç. Dr. Zuhall BAŞBUĞ
	Thesis Title	Deformation as a Reception Tool in Painting and Its Reflections on Contemporary Art Practice

ABSTRACT

Art is undoubtedly one of the oldest and most effective means of communication in human history. For thousands of years, people have expressed their feelings, thoughts and experiences through art. Each art has its own language and form of expression. Among these forms of expression, the language of the art of painting is inherently more limited than other arts. In the art of painting, there are a limited number of instruments that will enable the expression of emotions and thoughts. For example, like the art of music, it does not have unlimited possibilities to express the concrete existence of emotions or the wide possibilities of verbal arts in the expression of thoughts. Forms, which we can call the most important instrument of painting, may not always have ideal geometry at the point of conveying emotions and thoughts. For this reason, in the relationship between form and content, artists have pushed the limits of form in order to increase the carrying capacity of content. By distorting the form of the objective world, they have tried new methods to communicate their inner stirrings. In this context, this research examines what kind of a relationship exists between form and content in a work of art that determines meaning and affects expression, and how the element of deformation is handled as a means of reception within this dialectical relationship. This study aims to contribute to the discussions in this field by examining the

existence, necessity and importance of the element of deformation that affects the relationship between form and content. In this direction, the concepts and discussions on the subject are tried to be explained with examples of important works in the history of art. Although this study is limited to the art of painting, since Egyptian, Mesopotamian, Mesopotamian, Hittite, Central Asian and Assyrian painting works have not survived to the present day, reliefs showing similar characteristics with the painting understanding of that period have also been tried to be emphasized. After the examination of the procession, the application of the deformation element, which is a form of expression, was realized using acrylic paint technique on canvas. Written and visual data other than the specified subjects and concepts were excluded from the scope of the research. As a result of the research, it was found that the element of deformation affects the relationship between form and content and strengthens the expression.

Keywords: Painting art, form-content relationship, deformation, reception.

İÇİNDEKİLERDİZİNİ

KABUL VE ONAY SAYFASI	i
TEŞEKKÜR	ii
ÖZ	iii
ABSTRACT	v
İÇİNDEKİLER DİZİNİ	vii
GÖRSEL DİZİNİ	ix
GİRİŞ	1
1. Amaç	1
2. Yöntem	2
3. Kapsam	2
4. Sınırlılık	2
5. Araştırma Soruları	3
1. BÖLÜM 1: KAVRAM OLARAK SANAT	4
1.1. Sanatta Alımlama	5
1.2. Sanat Eserine Ontolojik Bakış	7
1.3. Sanat Eserinde Biçim ve İçerik İlişkisi	10
2. BÖLÜM 2: DEFORMASYON	12
2.1. Kavram Olarak Deformasyon	12
2.2. Deformasyona Neden İhtiyaç Duyulmaktadır	13
2.3. Deformasyon Çeşitleri	15
2.3.1. Biçimde Deformasyon	16
2.3.2. Renkte Deformasyon	18
2.3.3. Perspektifte Deformasyon	19
2.3.4. Oran-Orantıda Deformasyon	21
2.4. Deformasyonla İlişkili Kavramlar	22
2.4.1. Deformasyon ve Karikatür İlişkisi	23
2.4.2. Deformasyon ve Stilizasyon İlişkisi	28
2.4.3. Deformasyon ve İdealleştirme İlişkisi	31

3. BÖLÜM 3: RESİM SANATINDA DEFORMASYONUN TARİHSEL SÜRECİ	37
4. BÖLÜM 4: TÜRK RESİM SANATINDA DEFORMASYON	66
4.1. Çağdaş Türk Resim Sanatında Deformasyon	71
4.2. Bir Sanat Pratiği Olan Deformasyon Ögesinin Murat Oğuz'un Çalışmalarına Yansıması	81
SONUÇ	89
KAYNAKÇA	94
EKLER	101



GÖRSEL DİZİNİ

Sıra	Tanımlama	Sayfa
Grafik 1	Sanat Eyleminde Alımlama	7
Grafik 2	Nicolai Hartmann’ın sanat eseri katmanları	9
Grafik 3	Deformasyonla ilişkili kavramlar.	23
Görsel 1	Pablo Picasso, “Tavuk ve Cıvcıvlar”, 36 x 28 cm, Oyma resim, 1941-1942.	13
Görsel 2	Pablo Picasso, “Horoz”, 76 x 55 cm, Kağıt Üzerine Kömür, 1938.	13
Görsel 3	Margarita Sikorskaia, “Maternité”, TÛAB	14
Görsel 4	Pablo Picasso, “Guernica”, 349 cm x 776 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1937, Reina Sofía Müzesi, Madrid.	17
Görsel 5	Paul Gauguin, “Ne Zaman Evleneceksin?”, 101 x 77cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1892, Rudolph Staechelin Family Foundation, Basel, İsviçre.	18
Görsel 6	Vincent van Gogh, “Arles’deki Yatak Odası”, 90 cm x 72 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1888, Van Gogh Müzesi, Amsterdam.	20
Görsel 7	Neşet Günel “Tarla Dönüşü”, 145 x 245 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1961, M.S.Ü. Resim ve Heykel Müzesi	22
Görsel 8	Honore Daumier, “Don Quixote”, 52 cm x 32,8 cm, TÛYB, 1868.	25
Görsel 9	Saint-Pierre Kilisesi, Auvers-sur-Oise, Paris	26
Görsel 10	Vincent Van Gogh, “Auvers’deki Kilise”, 74 cm x 94 cm, TÛAB, 1890.	26
Görsel 11	Pablo Picasso, “Boğa”, Litografi dizisi.	29
Görsel 12	Gustav Klimt, “Öpücük”, 180 cm x 180 cm. 1908, TÛYB	30

Görsel 13	Sandro Botticelli, “Venüs’ün Doğuşu”, 172,5 cm x 278,5 cm. Tuval üzerine tempera, 1482–1486, Uffizi, Floransa.	33
Görsel 14	Parmigianino, “Uzun Boyunlu Meryem”, 216 cm x 132 cm. Ahşap üzerine yağlı boya, 1534-1540, Uffizi Galerisi, Floransa, İtalya.	35
Görsel 15	Altamira Mağarası, M.Ö.15000-20000, Kuzey İspanya.	38
Görsel 16	Hesire’nin Portresi, Ahşap yüksekliği 115 cm, M.Ö.2778-2723 dolayları, Mısır Müzesi, Kahire.	40
Görsel 17	Nebamun av kuşlarını tasvir eden fresk, 98 x 83 cm, yaklaşık M.Ö. 1350; sıva üzerine boya, British Museum (Londra).	41
Görsel 18	Ashurbanipal’in bir aslanı öldürdüğü kabartma, MÖ 645-635 civarı, British Museum.	43
Görsel 19	Aslanın Öldürülüşü, Rölyef yüksekliği 1,11 metre, M.Ö. 10. yy. civarı, Anadolu Medeniyetler Müzesi, Ankara.	45
Görsel 20	Yabani bir hayvanın yere yıktığı at, İskit Uygarlığı, M.Ö. 5.-4. yy. civarı, Ermitage Müzesi, Sankt-Peterburg.	46
Görsel 21	Achilles ve Ajax Bir Masa Oyunu, Seramik vazo yüksekliği 61 cm, M.Ö. 540-530, Musei Vaticani, Roma.	47
Görsel 22	El Greco, “Apokalypsis’in Beşinci Mührünün Açılışı”, 224,8 cm x 199,4 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1608–1614, Metropolitan Sanat Müzesi, New York.	51
Görsel 23	Francisco Goya, “3 Mayıs 1808”, 268 cm x 347 cm, TÜYB, 1814, Prado Müzesi, Madrid.	53
Görsel 24	Kitagava Utamaro, “Âşıklar”, 24,8 x 37,4 cm, Kağıt üstüne ahşap baskı, 1926, Victoria and Albert Museum, Londra.	55
Görsel 25	Edvard Munch, “Çılgılık”, 91 cm x 73,5 cm, Karton üzerine tempera ve kazein, 1893. Ulusal Galeri, Norveç.	58
Görsel 26	Käthe Kollwitz, “Çift Sürenler”, 31,4 x 45,5 cm, Gravür, Asit yedirme, kuru kazıma, 1907.	59
Görsel 27	Paul Klee, “Senecio”, 40 x 38 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1922, Sanat Tarihî Müzesi, Basel, Almanya.	61
Görsel 28	Diego Rivera, “Tortilla Yapanlar”, 107.5 x 89.5 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1926, California Üniversitesi,	63

	San Francisco.	
Görsel 29	Francis Bacon, “Henrietta Moraes’ın Gülüşü Üzerine”, 35,6x30,5 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1969.	65
Görsel 30	Uygurlar tarafından hazırlanan Mani kitabından bir sayfa, Mânici râhipler, 8-9. yy. Karahoca, Tarım Havzası.	67
Görsel 31	Mehmed Siyah Kalem, “Demonlar”, 35,6 x 30,5 cm, Minyatür, 13-15. yy. Topkapı Saray Müzesi.	68
Görsel 32	Nakkaş Osman, Hünernâme Minyatürlerinden, 16. yy. Topkapı Saray Müzesi.	70
Görsel 33	Levni, “Uyuyan Kadın”, 18. yy. Lale Devri, Topkapı Saray Müzesi.	71
Görsel 34	Ali Avni Çelebi “Silah Arkadaşlığı”, 150 x 100 cm, Muşamba Üzerine Yağlıboya, 1932, İRHM.	74
Görsel 35	Cemal Tollu “Atlar”, 134 x 195 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, ARHM.	75
Görsel 36	Turgut Zaim “Yörükler Köyü”, 117 x 95,5 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, ARHM.	76
Görsel 37	Nuri İyem “Üç Güzeller”, 120 x 80 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya	78
Görsel 38	İbrahim Balaban, “Mavi Çiftçi”, 63 x 82 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1989.	79
Görsel 39	Mehmet Güleryüz “İsimsiz”, 130 x 160 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1989, T. C. Merkez Bankası Koleksiyonu.	80
Görsel 40	Murat Oğuz “İsimsiz”, 80 x 80 cm, Tuval Üzerine Akrilik Boya Tekniği.	82
Görsel 41	Murat Oğuz “İsimsiz”, 80 x 80 cm, Tuval Üzerine Akrilik Boya Tekniği.	83
Görsel 42	Murat Oğuz “İsimsiz”, 40 x 40 cm, Tuval Üzerine Akrilik Boya Tekniği.	84
Görsel 43	Murat Oğuz “İsimsiz”, 70 x 70 cm, Tuval Üzerine Akrilik Boya Tekniği.	85

Görsel 44	Murat Oğuz “İsimsiz”, 60 x 50 cm, Tuval Üzerine Akrilik Boya Tekniği.	86
Görsel 45	Murat Oğuz “Kuzgun”, 80 x 100 cm, Tuval Üzerine Akrilik Boya Tekniği.	87
Görsel 46	Murat Oğuz “Kuzgun”, 100 x 200 cm, Tuval Üzerine Akrilik Boya Tekniği.	87
Görsel 47	Murat Oğuz “Öfke 1”, 70 x 80 cm, Tuval Üzerine Akrilik Boya Tekniği.	88
Görsel 48	Murat Oğuz “Öfke 2”, 80 x 70 cm, Tuval Üzerine Akrilik Boya Tekniği.	88
Görsel 49	Murat Oğuz “Öfke 3”, 70 x 80 cm, Tuval Üzerine Akrilik Boya Tekniği.	88

GİRİŞ

İnsanlar tarihleri boyunca evreni bilim ve sanat ile anlamaya çalışmışlardır. Her ikisinin nesnesi de doğa ve toplumsal yaşam olmasına rağmen bilimsel bilgi, nesnel gerçeklik üzerinden; imgesel bilgi ise sezgilerle estetik öğeler üzerinden hareket etmektedir. Tarihsel süreç; sanatçının, deneyimlemiş olduğu duygu ve düşüncesini, kendi ürettiği sanat yapıtı üzerinden başka insanlara iletme arzusunu ve çabasını bize göstermiştir. Resim sanatı ise bu ifade biçimlerinden biri olup, geçmişten günümüze insanlığın evrensel dilini konuşmaktadır. Bu dilin temel unsurları arasında renk, biçim, kompozisyon ve çizgi gibi kavramların yer aldığı görülmektedir. Sanatçılar, bu unsurları farklı biçimlerde kullanarak izleyiciyi etkilemeyi ve resimden anlam çıkarılmasını sağlamayı amaçlamışlardır. Resmin evrimi, sadece teknik açıdan değil, aynı zamanda içerik ve anlam bakımından da sürekli bir değişim ve dönüşüm içindedir. Sanatçılar eser üzerinde alımlayıcılara iletmek istedikleri bildirimlerini daha güçlü bir şekilde iletmenin yollarını aramış ve yeni yöntemler geliştirmişlerdir. Güçlü bir ifade aracı olarak düşünülen deformasyon ögesi, resmin evrimsel sürecinde bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde kullanılmıştır. Deformasyon, geleneksel güzellik anlayışından sapma olarak görülebilecekken, sanatçılar tarafından ifade özgürlüğünün bir aracı olarak da kullanılmaktadır.

Bu bağlamda sanatsal bilginin üretilmesi, yaratılması ve bu bildirimin başka insanlara iletilmesi noktasında deformasyon ögesiyle ilgili oluşabilecek sorulara cevap aranmıştır. Bu çalışma, resim sanatında deformasyonun bir alımlama aracı olarak nasıl kullanıldığını incelemeyi amaçlamaktadır. Deformasyonun resim yapıtının alımlanmasında izleyici üzerindeki etkisi ve bu etkinin sanat eserinin anlamı üzerindeki rolü, bu çalışmanın odak noktasını oluşturmaktadır.

Amaç

Bir resim yapıtında biçim ve içerik ilişkisini etkileyen öğelerin neler olduğu ve bu bağlamda deformasyon ögesinin biçim-içerik ilişkisine etkisinin olup olmadığı ve bu diyalektik ilişki içerisinde deformasyonun varlıksal öneminin anlaşılması

amaçlanmıştır. Bu çalışmada, sanat yapıtında anlamı belirleyen, anlama etki eden öğelerin neler olduğu ve biçim ile içerik arasında ne tür bir ilişki olduğu irdelenmiş ve deformasyon ögesinin sanatsal yaratımdaki değeri sorgulanmıştır.

Yöntem

“Resim Sanatında Alımlama Aracı Olarak Deformasyon ve Güncel Sanat Pratiğine Yansımaları” başlıklı bu araştırma, literatür tarama yöntemi ile araştırılmıştır. İlk değerlendirmeler sonucunda konunun genel çerçevesi belirlenmiş ve bu planlamalar doğrultusunda kitaplar, süreli yayınlar, makaleler, tezler, görsel ve yazılı kaynaklar taranmıştır. Okuma ve inceleme sürecinden sonra planlanan çalışmaya geçilerek uygulama sonuçlarıyla beraber sonuca bağlanmıştır (Fraenkel, Wallen, 2006).

Kapsam

Bu çalışmada, konuya dair, literatürde yer alan tanım ve tartışmalar incelenmiş ve sanatçının, sanat eseri yaratımıyla neyi amaçladığı ve amaçladığı şeyi sanat yapıtına nasıl yerleştirdiği irdelenmiştir. Bir sanat yapıtında biçim-içerik ilişkisi ve bu ilişkiye etki eden deformasyon kavramı ve bu kavram kapsamında yer alan ilgili kavramlar tartışılmıştır.

Sınırlılık

Araştırmayı sınırlandırmak ve konuya hâkimiyet sağlayabilmek adına, bir ifade biçimi olan deformasyon ögesinin anlaşılmasını sağlayacak kavramlar irdelenmiştir. Resim sanatında deformasyon ögesinin ilk kez bilinçli ve sistematik bir şekilde kullanıldığı Maniyerizm ve Maniyerizm sonrası resim örnekleri çoğunlukla ele alınmıştır. Ancak; Mısır, Mezopotamya, Hitit, Orta Asya ve Asur resim yapıtlarının günümüze ulaşamaması sebebiyle, o dönemin resim anlayışını yansıtan rölyeflere yer verilmiştir. Belirtilen konu ve kavramlar dışında kalan yazılı ve görsel veriler, araştırma kapsamı dışında bırakılmıştır.

Araştırma Soruları

Bu tez çalışmasında aşağıdaki araştırma sorularına cevap aranmıştır:

Bir sanat yapıtında biçim ve içerik ilişkisini etkileyen ögeler nelerdir?

Deformasyon nedir ve farklı deformasyon türleri nelerdir?

Deformasyon, izleyicinin algısını nasıl etkiler?

Deformasyona neden ihtiyaç duyulmuştur?

Deformasyonun resim sanatındaki tarihsel gelişimi nasıldır?



BÖLÜM 1: KAVRAM OLARAK SANAT

Sanat kavramı yoruma açık ve göreceli olması sebebiyle, bilimde olduğu gibi ilerlemeci ve doğrusal bir gelişme çizgisine sahip değildir. Sanatın ne olduğu ve nasıl gerçekleştiğiyle ilgili tanımlar ve yorumlar tarihsel zaman içinde sürekli değişim göstermiştir. Sanatın tanımıyla ilgili birbirleriyle çelişen ya da örtüşen tanımlamalar yapılmıştır (Freeland, 2008, s.11). Tolstoy, sanat kavramını “Sanat Nedir?” adlı kitabında oldukça detaylı bir şekilde ele almış ve o güne değin yapılan sanat tanımlamalarını eleştirel bir perspektif içerisinde irdelenmiştir. Tolstoy (2017), *“Sanatın amacı güzelliktir. Sanat, güzelliğin verdiği haz ile algılandığı için sanatsal haz önemli bir şeydir çünkü içinde zevk almak vardır.”* tanımına şiddetle karşı çıkarak sanatın tanımı olarak kabul edilen şeyin, aslında sanatın tanımı olmadığını, sanatın bencil hazzını ve ahlaksızlığını haklı çıkarmak için yapılan bir tuzak olduğunu ifade etmiştir. Tolstoy’a göre, sanatın amacı güzellik değildir ve sanat haz vermek zorunda değildir. Bu nedenle sanatı haz alınan şey olarak görmemek gerektiğini söyler. Tolstoy, sanatı en yalın biçimiyle şöyle tanımlar: Tecrübe edindiği duygusunu başka insanlara iletme isteyen bir kişi, bu duyguyu kendinde tekrar üretilip başka insanlara da bu duyguyu yaşatabiliyorsa bu sanat olur. Basit bir örnekle açıklayacak olursak; bir çocuğun ansızın bir kurtla karşılaşarak korkuya kapıldığını düşünelim ve bu çocuk, o anda yaşayıp duyumsadığı korkuyu diğer insanlara da hissettirmek isterse; kurtla karşılaştığı andaki durumunu, kurdun görünüşünü, kurdun hareketlerini, rengini, boyutunu, kurtla olan mesafesini, çevresindekileri, ormanı vs. tüm detayları belirtmesi gerekir. Eğer çocuk, hikâyeyi anlatırken yaşadığı korkuyu, onu dinleyenlere hissettirebilir ve aynı duyguyu yaşamalarını sağlayabilirse bu sanat olur. Çocuk, bir kurt görmemiş de olabilir ama yine de kurdu düşündüğünde duyumsadığı korkuyu, başkalarına aktarabilmesi için aslında gerçekleşmemiş bir kurt öyküsü uydurması ve bu korkuyu dinleyenlere yaşatması da bir sanattır (s. 92). Tolstoy, “kurt hikâyesiyle” somutlaştırdığı sanatı şu şekilde tanımlamıştır: Sanat; tecrübe edilen bir duygu ve düşüncenin çizgi, renk, hareket, biçim, ses veya kelimelerle estetik bir dil aracılığıyla başka insanlara aktarılması ve onların da aynı şeyi yaşamalarını sağlamaktır (Tolstoy, 2017, s. 93). Bu bağlamda, Kagan’ın sanat anlayışı da Tolstoy ile örtüşmektedir. Kagan (1993), sanatın salt “haz” verilmesi için

yaratılmadığını, söyler. Sanatın sadece hoş bir his uyandırması için yaratıldığını söylemek, sanatı korkunç derecede yoksullaştırır. Sanat, haz vermekle birlikte, aynı zamanda aydınlatıcı, öğretici ve iletişimsel bir içerik de taşır. Bir sanat eseri, kendi içine yerleştirilmiş bir bildirimi, alımlayıcıların bilincine iletmesi için yaratılır. *“Sanat, iletişim sisteminin bir parçasıdır; sanatsal değeri yaratanlar ile kendisinin yönelik olduğu ve kendi içinde barındırdığı bildirimi almak durumunda olanlar arasında, bir aracı olarak iş görür.”*

Umberto Eco’nun aforizması da benzer niteliktedir, *“Sanat yapıtı temelde belirsiz bir iletidir, tek bir gösteren içinde yan yana birlikte var olan çok sayıda gösterilendir.”* (Eco, 2021, s. 50).

Sanat eseri, sanatçının duygu, düşünce ve izlenimlerini ifade eden bir araç olarak kabul edilmektedir. Sanatçılar, kendilerini özgün biçimlerle ifade ederken, eserleri üzerinden alımlayıcıya ulaşmayı hedeflemektedirler. Bu bağlamda, sanat eseri, yalnızca estetik bir obje olmaktan çok, sanatçının iç dünyasını, mesajını ve bakış açısını alımlayıcıya aktaran bir köprü işlevi görmektedir. Başbuğ (2024)’un ifadesiyle, Orta Çağ’dan itibaren sanat, yüksek kültüre sahip toplumların önemli iletişim aracı olarak işlev görmüştür (s. 1849). Eser, sanatçının anlatmak istediği temayı, düşünceyi veya duyguyu çeşitli biçimler aracılığıyla taşıyarak izleyiciye ulaştırmaktadır. Dolayısıyla, sanat eseri pasif bir nesne değil; sanatçının düşünsel ve duygusal dünyasını izleyiciye açan, aradaki bağı kuran etkin bir iletici rolündedir. Bu bağlamda, ileten ile iletilen arasındaki alımlama işleyişinin irdelenmesi, konunun daha iyi anlaşılmasına katkı sağlayacaktır.

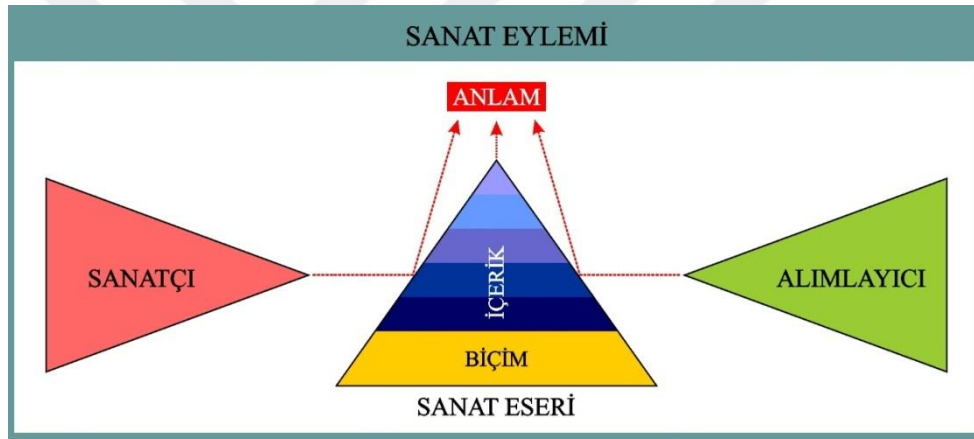
1.1. Sanatta Alımlama

Resim sanatını diğer sanat dallarından ayıran en önemli özelliklerden biri, tarihsel birikiminin derinliğinde yatmaktadır. Bu birikim, sanatın ifade araçlarını ve anlam dünyasını şekillendiren kodlar, nosyonlar ve öğelerle günümüze ulaşmıştır. Sanat eserlerinin doğru anlaşılması için, sanatçının öznel dünyasını ve eserinin bağlamını kavrayabilecek bireylerin eleştirel bir yaklaşıma sahip olması gerekir.

Alımlama, bireyden bireye değişen, çok yönlü bir süreçtir ve yalnızca duygulara dayanan bir eleştiri dili değildir. Aksine, kavrama, değerlendirme ve birleştirme gibi süreçlerle oluşturulmuş bir bilgi düzenine dayanır. Bu nedenle, hem sanatçının hem de eseri algılayan bireylerin belirli bir entelektüel düzeye ve kavrama yetisine sahip olması, sanatın etkili bir şekilde anlaşılmasını sağlar. Alımlamanın öteki tarafında ise sanatçının eseri yer alır. Bu bağlamda algı ile uzam kavramları birbiriyle bağlantılıdır. Sanat eserindeki uzamın derinliği, izleyicinin algısını ve eserden aldığı etkileşim seviyesini belirler (Başbuğ, 2020, s. 235). Sanatçı, yaratım sürecinde kendi duygu, düşünce ve dünyasını eserine aktarırken, sanat yapıtı bu duyguların ve düşüncelerin somutlaşmış bir yansıması olarak ortaya çıkar. Yapıt, bir yandan sanatçının ifade aracı olurken, diğer yandan alımlayıcı için bir deneyim ve anlam kaynağı hâline gelir. Alımlayıcı, sanat eserini kendi bakış açısı, birikimi ve duygusal durumu doğrultusunda yorumlar; böylece her birey yapıtla kurduğu ilişki sonucunda farklı anlamlar çıkarır. Sanat yapıtı, sanatçı ve alımlayıcı arasında bir köprü görevi görerek iki tarafı da zenginleştirir, ortak bir iletişim alanı yaratır. Bu etkileşim sayesinde sanat, evrensel bir dil hâline gelir ve hem bireysel hem de toplumsal düzeyde bir etki yaratır. Kagan, “Estetik ve Sanat Dersleri” adlı kitabında sanat yapıtının alımlanmasına dair şu ifadelerle yer vermektedir: Bir sanat eseri, tek başına anlamsal değer kazanamaz; ancak belirli bir iletişim sistemi içerisinde yer aldığı sürece anlam kazanabilir. Bu sistemde yer alan (“sanatçı”, “sanat eseri” ve “alımlayıcı”) unsurlar içerisinde, sanat eseri, sanatçının iletmek istediği mesajı iletmekle görevlidir. Sanat eylemi, sanatçının yaratımıyla başlayıp, yapıtın var oluşuyla devam eden ve sanatsal alımlamayla son bulan bir süreçtir. Her sanat algısı, bir çağrışım ve yorumlama sürecidir. Sanat eserini algılayan bir kişi; sanat ve yaşam deneyimiyle kendi karakteri, dünya görüşü ve idealleriyle yapıt arasındaki karşılıklı bir etkileşime girer. Bir başka deyişle “sanat algısı”, sanatçının yaratıcı etkinliğinin yapısını, tersinden yineleyerek sanatçı ve alımlayıcının ortak yaratım etkinliğine dönüştürür. Sanatçının yaratımında, nasıl ki çıkış noktasını kendi yaşanmışlığı, kişiliği, ruh hâli, duygu durumu, düşüncesi ve entelektüel birikimi belirliyorsa aynı şekilde sanat algısında da alıcının özellikleri, yaşanmışlığı ve birikimi sanat yapıtının işleyişindeki bitiş noktasını oluşturur (Kagan, 1993). Eco (2021)’ya göre, “Yapıt” kavramı, değişken yorumlara ve bakış açlarına izin veren ama onları koordine eden

belirli yapısal özelliklere sahip bir nesne olarak tanımlanabilir. Bir sanat eseri, bir sanatçı tarafından üretilmiş, özgün bir nesnedir ve bu eser, muhatabın zihninde, duygu ve düşüncelerine hitap ederek, yeniden canlandırılmasını sağlayacak şekilde iletişim unsurlarını bir araya getirir. Sanatçı bu doğrultuda yapıtının anlaşılmasını ve beğenilmesini amaçlar. Bununla birlikte uyaran dizilimlerinin anlaşılması sürecinde her bir alımlayıcı, yapıtın öznel bir bakış açısıyla alımlanmasına neden olan kültürel düzeyleri, beğenileri, eğilimleri, zevkleri ve bireysel önyargılarla güdülenmiş varoluşsal bir durumdadır. Biçim öz'ünü değiştirmeksizin, çok sayıda yankılanmaya neden olarak ve çok sayıda anlamlandırılmasıyla estetik değer kazanabilir (s. 50-66).

Aşağıda sanat eylemi sürecini ifade eden bir grafik çizilmiştir.



Grafik 1. Sanat Eyleminde Alımlama

Sanat eylemi sürecindeki sanat algısının entelektüel düzeyde gerçekleşebilmesi, ancak salt görünür biçimlerin arkasındaki içeriğin okunabilmesiyle mümkün olabilir. Sanat eylemi sürecinde, sanat eserinin anlaşılması, çözümlenmesi ve entelektüel sanat algısının gerçekleşmesi noktasında, sanat ontolojisine kısa bir bakış, konunun daha iyi anlaşılmasına katkı sağlayacaktır.

1.2. Sanat Eserine Ontolojik Bakış

Modern ontoloji, son zamanlarda sanat yapıtlarının anlaşılmasını sağlayacak yöntemlerden biri olarak kullanılmaktadır. İsmail Tunalı'nın Sanat Ontolojisi adlı kitabı, sanat ontolojisinin Türkiye'de tanınması ve bir yöntem olarak uygulanmasına

olanak sağlamıştır. Tunalı, kitabında ontolojinin ortaya çıkışını, gelişimini bir varlık problemi etrafında ifade etmiş ve Hartmann'ın görüşleri ışığında sanat eserlerindeki reel ve irreel varlık tabakalarıyla açıklamıştır (Azap, 2013, s. 843-853).

Ontoloji, varoluşu inceleyen, varlığın doğası ve yapısal düzeni ile ilgilenen bir bilim dalıdır. Varlıklar arasındaki ilişkileri ve varlıkların özelliklerini inceleyerek gerçekliği anlamaya çalışmaktadır. Bu disiplin, varlık kavramının temelini oluşturan kategorilerin sınıflandırılması, tanımlanması, kavranmasıyla ilgili geniş bir alanı kapsamaktadır (Bolu Sert ve Küpeli, 2020, s. 263-276).

Varlıksal düzen içinde yer alan sanat eserleri de doğal olarak ontolojinin ilgi alanı içerisine girmektedir. Bu düzlemde sanat eserinin ontik yapısının araştırılması ve incelenmesi noktasında yeni bir disipline ihtiyaç duyulmuş ve ontolojinin bir alt kolu olarak sanat ontolojisi doğmuştur. Genel ontolojinin bir kolu olan sanat ontolojisi, sanat eserinin yapısını, tabakalarını ve estetik değerlerini araştıran bir disiplindir (Tunalı, 2002, s. 46). Sanat ontolojisi, sanat yapıtının nasıl var olduğunu ve hangi tür gerçeklikleri ifade ettiğini ve bir gösteren içinde var olan çok sayıda gösterilenin ne olduğunu anlamaya çalışmaktadır. Sanat eserlerinin varlık içindeki varlığı, değeri ve nasıl anlaşıldığı gibi temel soruları ele almakta ve bu sorulara cevap aramaktadır.

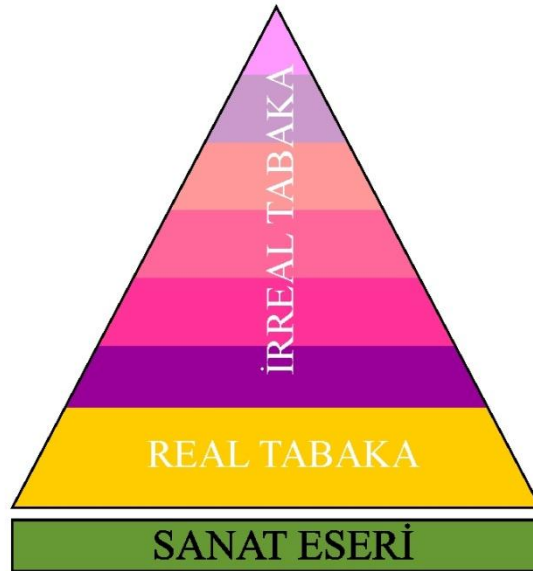
Hartmann'a göre, sanat eserleri, öteki varlıklardan farklı bir ontik yapıya sahiptir. Sanat eserlerinin varoluşsal nitelikleri, onların estetik değerlerine dayanır ve bu değerler, izleyiciler üzerinde estetik deneyimler yoluyla etki bırakır. Hartmann'ın perspektifi, sanat eserlerinin ontolojisini anlamamıza ve sanatın özgül doğasını kavramamıza yardımcı olur. Onun teorisi, sanat eserlerinin özdeşliği ve varoluşuyla ilgili derinlemesine bir anlayış sunar (Bayram, 2003).

Nicolai Hartmann'a göre resim yapıtı heterojen bir yapıya sahiptir. Hartmann, bir resmin iki varlık alanından meydana geldiğini ifade etmektedir. Real ve irreal yapı olarak iki ayrı sfer (küre)'e ayırmaktadır. Bunlar maddi olan ve maddi olmayan varlık alanlarıdır. Maddi yapı denilen şey, bez üzerindeki boya ve bez kütlesini

oluşturmaktadır. Bunlar elle tutulan fiziksel ya da kimyasal bir etkide bulunan real varlıktır. Maddi tabakanın ötesinde görünen şey ise irreal sfer tabakasıdır. Bu irreal sfer tabakası da kendi içinde katmanlara ayrılmaktadır. İşte bu irreal tabaka içerisinde, biçimler ve biçimlerin taşımış olduğu imgesel içerikler yer almaktadır (Çalıklı ve Şahin, 2024).

Hartmann, resim yapının yedi ontik tabakadan meydana geldiğini söyler. Bunlar:

1. *Görünür boya lekeleriyle real yüzeyin oluşturduğu önyapı.*
2. *Bunun arkasında resmin içerdiği üç boyutlu mekân, nesneler ve ışık.*
3. *Bu nesne sfer'inde görünen hareket.*
4. *Harekette de canlı renkle beslenen figürlerin canlılığı.*
5. *Hareketlerin canlılığında insanî-ruhî-iç tabaka. Burada situation'ların tutku ve niyetleri, eylemler görünür.*
6. *Ender hallerde de individüel ide'ye ait (portrelerde özel bir derinlikte) bir şey görünür.*
7. *Sonunda ideal genel bir şey görünür* (Tunalı, 2002, s.124).



Grafik 2. Nicolai Hartmann'ın sanat eseri katmanları

Sanat yapıtının varoluşsal felsefesi üzerine çalışmalar yapmış olan Hartmann'ın düşünce yapısı, yukarıdaki görselde (Grafik 2) ifade edilmeye çalışılmıştır. Hartmann, maddeyi varoluşun en temel ve kaçınılmaz katmanı olarak belirtmiş, sanat yapıtında yer alan renk, fırça darbeleri, tuval gibi resimsel unsurları nesnel dünyanın somut varlığı (real tabaka) içerisinde; biçim ve içerik unsurlarını ise irreal tabaka alanı içerisinde göstermiştir. Sanatçının bildirimini etkili bir şekilde alımlayıcıya iletecek olan irreal tabakadaki katman sayısıdır. İrreal tabakada yer alan katman sayısının çokluğu, iletilmek istenen bildirimin iletisini, o oranda etkileyebilmektedir.

1.3. Sanat Eserinde Biçim ve İçerik İlişkisi

Genel anlamıyla bir nesnenin tüm maddi öğelerinin bir araya gelerek oluşturduğu düzen ve görsel yapısına biçim denir (Erzen, 1997, s. 240). İçerik ise bu görsel düzenin altında yatan anlam, yani resmin anlatmak istediği şeydir. (Turani, 1998). İçerik, resimlendirilmek istenen hikâyeyi veya mesajı ifade ederken biçim ise bunu nasıl ifade edildiğini belirler.

Sanat yapıtı, insanların anlayış gücü ve duygularında bir etki uyandırması için yapıldığı düşünülmektedir. Bu etkinin dışında kalan yontulmuş taşlar ya da boyanmış tuvaler sıradan bir nesne olarak görülmektedir. Bir yapıtın sanatsal niteliği, ancak izleyicilerde yoğun bir içsel yankıya yaratmasıyla değer kazanabilir. Salt fiziksel benzerliği düşünülerek etüt edilmiş bir elma, içerisinde düşünce ve duyguyu taşııyorsa eğer o, sadece gerçek bir elmanın basit bir kopyası olabilir. Ya da görsel olarak elmanın görüntü bilgisini veren kitap resminden öte bir şey olamaz. Estetik açıdan mükemmel olan bir portre, yalnızca portresi yapılan kişinin fiziksel benzerliği ile nitelik kazanamaz. Sanatçı; portredeki fiziksel benzerlikle beraber o kişinin iç dünyasını, karakterini, duygu hâlini, özünü de yansıtmalıdır. Aksi hâlde vesikalık bir fotoğraftan farksız olacaktır.

Yan yana duran iki çam ağacından biri bize niçin güzel görünür, öteki değil? Niçin birini etkileyici buluyoruz da diğerini olağan ya da sıradan buluyoruz?

Kuşkusuz her somut nesnenin içinde barındırdığı, kendi içeriğiyle biçimi arasındaki ilintiden kaynaklanmaktadır (Kagan, 1993, s.93). Yan yana duran iki çamdan biri, görüntü formunda “çok güçlü, görkemli, yıkılmaz ve mağrur bir çam ağacı” bildirimini taşıırken, diğeri “zayıf, çelimsiz, bodur bir çam ağacı” bildirimini taşıyabilir. Bu nedenle izleyiciye biri güzel, diğeri çirkin görünebilir.

Tuval üzerine çizilen bir formun belli bir sınırlılığı vardır ve hiçbir form sonsuzluğa sahip olamaz. Dolayısıyla formun taşıyacağı içerik yükü de sınırlı olacaktır. Aynı alana sahip iki nesneden biri, özünde az sayıda içerik taşıırken diğeri çok sayıda içerik taşıyabilmektedir. Bu iki nesneden birinin “içerik” taşıma kapasitesi zayıfken diğerrinin, “içerik” taşıma kapasitesi neden daha fazladır? Konusu aynı olan iki yapıt, konunun ele alınış biçiminden dolayı, resme bakan izleyicileri birbirinden tamamen farklı temaların alımlamasını sağlayacak sonuçlara götürebilir. Bu durum, sanatın yorumlamaya açık bir alan olduğunu ve farklı sanatçıların aynı konuya farklı bakış açılarıyla yaklaşarak özgün eserler yaratabileceğini göstermektedir. Kagan (1993)’ın ifade ettiğı gibi, “*Matisse’de natürmort teması, kural olarak, renk renk dünyanın parlak güzelliğı karşısında insanın büyülenişidir; Guttuso’da natürmort teması, insanın kendi emeğinin ürünleri ve araçlarıyla olan ilişkisidir.*”(s. 430). Bu bağlamda sanat eserleri, sanatçının yorumuna ve bakış açısına bağlı olarak aynı konunun işlenişinde bile farklı temalar sunabileceğı düşünülmektedir. Bu durum, Matisse ve Guttuso’nun natürmort eserlerinde açıkça görülebilir. Matisse’in natürmort eserlerinde, renklerin canlılığı ve formların sadeliğı ön plana çıkmaktadır. Bu eserler, izleyiciyi renklerin dünyasına çekerek doğanın güzelliğine hayran bırakmayı amaçlamaktadır. Guttuso’nun natürmort eserlerinde ise emek ve insan ile nesneler arasındaki ilişki ön plana çıkmaktadır. Matisse ve Guttuso’nun natürmort eserleri, aynı konuya farklı bakış açılarıyla yaklaşarak sanatın çeşitliliğini ve zenginliğini göstermektedir. Her iki sanatçı da benzer nesneleri kullanmasına rağmen biçimlerin nesnelliğini değiştirerek ya da deforme ederek izleyiciye farklı mesajlar verebilmekte ve izleyiciyi farklı düşünmeye teşvik edebilmektedir.

BÖLÜM 2: DEFORMASYON

2.1. Kavram Olarak Deformasyon

Deformasyon kavramı bir bakıma “kusur” kavramıyla eş değer düşünülebilir. Her ikisi de biçimin bozulmuş hâlidir. “Kusur, bilerek veya bilmeyerek bir işi gereği gibi yapmamaktır” (TDK). Deformasyon ile kusur arasında hem benzerlik hem de farklılık vardır. Belki de deformasyonu ilk doğuran şey; bilinçsizce, bir kaza sonucu, rastlantısallıkla yapılmış olan kusurdur. Bir resimde kaza ve rastlantısallıklar sonucu ortaya çıkan biçimsel kusur, anlama güçlü bir etki yapabileceği gibi, yeni bir üslubun oluşmasına da vesile olabilir.

Orhan Pamuk, “Benim Adım Kırmızı” adlı romanında, “Kusur, üslubun anasıdır.” (Pamuk, 2019, s.74) der. Kitabın bir başka bölümünde ise “Kusur eğer yeteneksizlikten ya da hüner eksikliğinden değil de nakkaşın ruhunun derinliklerinden geliyorsa, o artık üsluptur.” (Pamuk, 2019, s.289) ifadesinde bulunmaktadır.

Türkçe Sözlük’te deformasyon, “Biçimi bozulma, biçimsizleşme” olarak ifade edilmiştir. Eczacıbaşı Sanat Ansikopedisinde ise Deformasyon (Biçim bozma): “İng. distortion, Fr. distorsion, Alm. verzerrung. Güzel Sanatlar’da fotoğrafı ve dansa, verilerini doğadan alan ve belirli normların ya da normal (olağan) biçimlerin bulunduğu kabul edilen görüntülerde, biçimi abartarak sunma, normalin göstergelerini tümüyle yok etmeden değiştirme. Biçim bozmada amaç, daha güçlü bir etki yaratmak ya da güçlü bir anlatım sağlamaktır” (Erzen, 1997, s. 241) şeklinde tanımlanmıştır. Sözen ve Tanyeli (2005) ise şu şekilde tanımlamaktadır: “Sanat yapıtında yer alan beti ya da betilerin gönderme yaptıkları dış gerçeklik olarak tanınabilir kalmakla birlikte, biçimlerin doğada rastlanmayacak biçimde değiştirilmesi” (s, 86) şeklinde ifade edilmiştir. Bir başka tanım şu şekildedir: Deformasyon ya da biçim bozma, doğadan alınan nesneleri, kabul edilir düzeyde göstererek, bütünüyle yok etmeden ve başka bir biçimde alımlayıcıya yansıtılmasıdır. Biçimlerin deforme edilmesindeki asıl amaç, görsel bir dil ile ifadenin

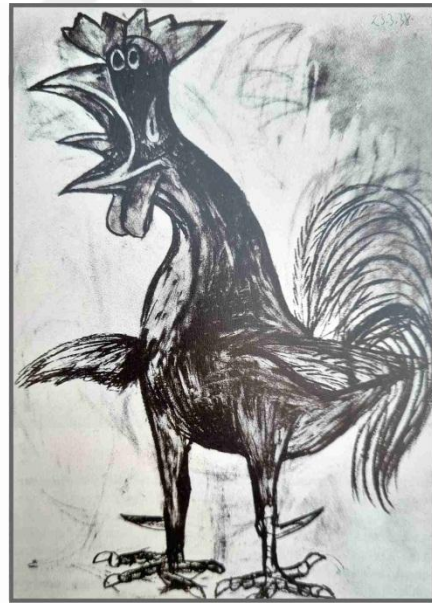
güçlendirilmesini sağlamaktır. Bu yöntem, özellikle Dışavurumculuk, Kübizm ve Gerçeküstücülük gibi sanat akımlarında sıkça kullanılmaktadır (Erzen, 2008, S. 221).

2.2. Deformasyona Neden İhtiyaç Duyulmaktadır

Gombrich'in, Picasso'nun iki çalışmasıyla ilgili ifadesi dikkat çekicidir: *“Görsel 1’de, modern sanatın önde gelen temsilcisi Picasso’nun Natural History adlı resimli bir kitap için yapmış olduğu bir klişe görünüyor. Kuşkusuz hiç kimse anaç tavuk ve pamuk tüylü civcivlerin betimlemesinde en ufak bir kusur bulamaz. Fakat Picasso, bir horozun çiziminde (Görsel 2), sadece görünüşü vermekle yetinmemiş, horozun saldırganlığını, kibrini ve bönlüğünü de dile getirmek istemiştir. Başka bir deyişle karikatüre başvurmuştur. Ama çok inandırıcı bir karikatüre.”* (Gombrich, 2015, s.26).



Görsel. 1 Pablo Picasso, “Tavuk ve Civcivler”, 36 x 28 cm, Oyma resim, 1941-1942.



Görsel. 2 Pablo Picasso, “Horoz”, 76 x 55 cm, Kağıt üzerine kömür, 1938.

Kaynak: Gombrich, 2015

Yukarıda yer alan iki resim de (Görsel 1. ve Görsel 2.) Picasso tarafından yapılmıştır. Picasso “Tavuk ve Civcivler” adlı resmini, bir metni desteklemek ya da metnin açıklanmasına yardımcı olması için çizmiştir. Bu sebeple, ressamın kendi iç kıpırtısını ya da duygusunu taşıması gerekmez. Fakat sağda yer alan resim, ressamın

ruhunun derinliklerinde gelen bir kıpırtının biçim bulmuş hâlidir. Biçim, bilinçli olarak bozulmuş, deforme edilmiş ve böylece içerik yükü güçlendirilmiştir. Picasso duygu ve düşüncenin iletisini etkili bir şekilde sağlamanın aracı olarak bu resimde (Görsel 2) deformasyon ögesini kullanmıştır. “Horoz” adlı bu çalışmadaki deformasyon, yeteneksizlik ve beceriksizlikten kaynaklı değil, ressamın ruhunun derinliğinden gelen bilinçli bir bozmadır. Picasso, bu çalışmasında biçimi bilerek ve isteyerek bozmuş ve böylece iletmek istediği bildirimin iletisini sağlayacak biçimi güçlendirmiştir.

Konunun daha iyi anlaşılmasını sağlayacak bir başka örnek vermek gerekirse, günümüz ressamlarından biri olan Margarita Sikorskaia’nın “Maternité” adlı yapıtı örnek olarak gösterilebilir.



Görsel. 3 Margarita Sikorskaia, “Maternité”, TÜAB

Kaynak: <https://kulturologia.ru/blogs/030116/27799/>, erişim tarihi: 09.05.2024

Margarita Sikorskaia (1968 -)’nın “Maternité” adlı eseri (Görsel 3), anne ve çocuk arasındaki özel bağın güçlü bir şekilde tasvir edildiği etkileyici bir çalışmadır. Anne ve çocuk dış mekânda tasvir edilmiştir. Pastel tonlar, yumuşak bir ışıkla birleşerek resmin genel atmosferine dingin bir hava katmaktadır. Anne ve bebek arasındaki yoğun sevgi bağı, resmin merkezinde yer alırken diğer unsurlar sade bir şekilde tasvir edilmiştir. Bu eser, sanatçının güçlü ifade yeteneği ve modern resim

tarzının, klasik anlayışı ile birleşmiştir. Anne, bebeğini şefkatli kolları arasına almış ve ona derin bir sevgi ve koruma hissiyle bakmaktadır. Bu an, anne ve çocuk arasındaki bağın güçlü bir şekilde yansıtıldığı bir andır. Sanatçı, güçlü ve korumacı bir anne karakterini, gerçeklikle örtüşmeyen oran ve orantılarla ve kübik tarzın biçim bozma anlayışıyla etkili bir şekilde ifade etmiştir.

2.3. Deformasyon Çeşitleri

Sanatçılar bazen biçimleri kendi hizmetine almak için nesnel dünyanın doğal yapısını, oranlarını, renklerini ve perspektiflerini kasıtlı ya da kasıtsız olarak bozabilmektedirler. Nesnel görüntüler her zaman iletilmek istenen içeriği taşıyacak özelliklere sahip olmayabilir. Böyle durumlarda sanatçılar ifadeyi güçlendirmek ve etkiyi arttırmak için yapıtlarında deformasyon unsurunu kullanabilmektedirler. Örneğin, bir sanatçının bir portre çalışmasında figürün yüzünü gerçekçi olmayan bir şekilde uzatarak ya da sıkıştırarak duygusal bir etki yaratmayı amaçlaması ya da gün batımı bir peyzaj resminde, romantik ve duygusal bir etki sağlayabilmek için gökyüzü renginin abartılarak olması gerekenden daha fazla kırmızıya boyanması ya da gökyüzü renginin tamamen değiştirilerek başka bir renge boyanması, deformasyonun çeşitlerine örnek olarak gösterilebilir. Gerçek doğada var olmayan fakat sanatçının çalışmasına yerleştirmiş olduğu turuncu ağaçlar, mavi taşlar, yeşil güneş-güneşler vb. unsurlar, deformasyon ögesi içinde değerlendirilmektedir.

Dört çeşit deformasyon düşünülebilir:

- **Biçimde Deformasyon:** Bir resimde ifadeyi güçlendirmek amacıyla biçimin kasıtlı olarak bozulması, şeklinde tanımlanabilir.
- **Renkte Deformasyon:** Bir resimde ifadeyi güçlendirmek amacıyla nesnelerin ya da doğadaki renklerin bilinçli olarak abartılması ya da tamamen başka bir renge dönüştürülmesi olarak tanımlanabilir.

- **Perspektifte Deformasyon:** Bir resimde ifadeyi güçlendirmek amacıyla perspektif kuralları dışına çıkarak vurgulanacak nesnenin ya da doğa parçasının, olması gerekenden daha büyük ya da daha küçük çizilmesi veya nesnelerin dikey ve yatay çizgilerini perspektif kurallarına aykırı bir biçimde gösterilmesi olarak tanımlanabilir.
- **Oran-Orantıda Deformasyon:** Bir resimde ifadeyi güçlendirmek amacıyla oran-orantının gerçek görünürlüğünün dışında kasıtlı olarak orantısız biçimde çizilmesi olarak tanımlanabilir.

2.3.1. Biçimde Deformasyon

Kübizm'in temsilcileri arasında yer alan Pablo Picasso, deformasyon unsurunun kullanılmasına öncülük eden ressamlar arasında görülmektedir. Picasso'nun "Guernica" adlı tablosu, biçimde yapılan deformasyona örnek olarak gösterilebilir. (Gögebakan, 2020) Pablo Picasso, İspanya İç Savaşı'na bir tepki olarak "Guernica" isimli çalışmasını yapmıştır. Savaşın yıkıcı etkilerini taşıyan bu yapıt (Görsel 4), İspanya İç Savaşı'nın korkunç anına tanıklık etmektedir. Kübizm'in izlerini taşıyan bu çalışma geometrik biçimlerle ve grinin tonlarıyla elde edilmiştir (s. 24). Bu dramatik resim, sanat dünyasının en değerli eserlerinden biri olarak kabul edilmektedir (Çolak, 2019, s. 41). Picasso'nun Guernica'sında, İspanya'nın simgeleri arasında olan boğa, ölü çocuğunu kollarında tutan bir annenin feryadı, imdat çağrıları atan ve aynı zamanda umuda ışık tutan bir el figürü dikkat çekicidir. Picasso, savaşın tutsaklığı altında bir cendereye sıkışan halkın çaresizliğini, dramatik bir ifadeyle yansıtmaktadır (Dağlı, 2022, s. 81).



Görsel. 4 Pablo Picasso, “ Guernica “, 349 cm × 776 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1937, Reina Sofia Müzesi, Madrid.

Kaynak: [https://tr.wikipedia.org/wiki/Guernica_\(tablo\)/](https://tr.wikipedia.org/wiki/Guernica_(tablo)) erişim tarihî: 08.05.2024

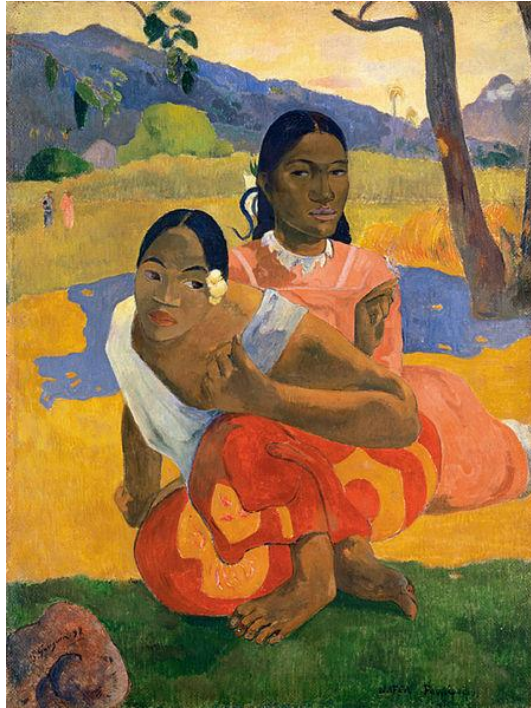
Guernica adlı çalışmada yapılan biçimsel deformasyon, sadece estetik bir seçim değil, aynı zamanda, savaşın dehşetini ve masumların çektiği acıyı anlatan güçlü bir sanatsal ifadedir. Bu eserde yapılan biçimsel deformasyon, resmin duygusal etkisini arttırmakta ve izleyiciyi savaşın yıkıcı sonuçları üzerine düşünmeye teşvik etmektedir. Pablo Picasso’nun bu çalışması (Görsel 4), Guernica kasabasının bombalanmasını tasvir eden, savaşın dehşetini ve mazlumların çektiği acıyı anlatan bir başyapıttır. Resimdeki figürler, bombardıman sırasında yaşanan acıları ve dehşeti yansıtmak için dramatik bir şekilde deforme edilmiştir. İnsan ve hayvan figürleri uzatılmış ve bükülmüş, uzuvlar parçalanmış, figürler keskin açılarla tasvir edilmiştir. Boğa, at ve kadın figürü gibi bazı figürler doğal boyutlarından daha büyüktür ve izleyiciyi resmin içine çekmektedir. Siyah ve beyazın tonlarıyla oluşturulan bu resim, izleyici üzerinde hem umutsuzluk hem de umut duygusu yaratmakta ve izleyiciyi resmin duygusallığıyla yüzleşmeye zorlamaktadır. Guernica, günümüzde de savaş karşıtı bir simge olarak önemini korumakta ve barış için bir çağrı niteliği taşımaktadır.

“Guernica kasabasının bombalanması bugün daha çok tarihsel bir olay olarak değil, bu resmin konusu olması yüzünden hatırlanmaktadır.” (Lynton, 2015, s. 190).

2.3.2. Renkte Deformasyon:

Post-Empresyonist akımın temsilcileri arasında yer alan, Paul Gauguin'in "Ne Zaman Evleneceksin?" adlı yapıtı, renk deformasyonuna örnek olarak gösterilebilir.

Eugene Henri Paul Gauguin, 1848 yılında Paris'te doğmuş (Gürkan, 2018, s. 4) ve sade bir yaşam bulmak amacıyla doğup büyüdüğü yerden ayrılarak Güney Denizi Adası Tahiti'ye yerleşmiştir. Güney Denizi yerlileri gibi yaşayarak onların resimlerini yapmıştır. Tahiti'den Paris'e döndüğünde, beraberinde getirdiği yapıtları öyle vahşi ve ilkel görünüyorlardı ki eski dostlarını bile şaşırtmıştır. Gauguin, yerlilerin ruhunu kavrayıp, doğanın özümlemişine onlar gibi bakmayı istemiştir. Gauguin, yerlilerin bozulmamış saf hâllerini, resimlerinde yansıtabilmek için geleneksel sanatın sınırları dışına çıkmış ve biçimlerin dış hatlarını basitleştirmiştir. Resimlerinde yoğun renkli alanlar kullanarak ilkel sanatın tutku ve içtenlikli uyumunu sağlayabilmiştir (Gombrich, 2012, s. 550-551).



Görsel. 5 Paul Gauguin, "Ne Zaman Evleneceksin?", 101 x 77cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1892, Rudolph Staechelin Family Foundation, Basel, İsviçre.

Kaynak: https://tr.wikipedia.org/wiki/Paul_Gauguin / erişim tarihî: 09.05.2024

Tablonun merkezine konumlandırılmış iki Tahitili kadın figürü ana temayı oluşturmaktadır. Keskin yüz hatlarıyla ifade edilmiş koyu tenli figürler ve bakışlarındaki belirginlik dikkat çekicidir. Resimde kullanılan canlı renkler Tahiti doğasının ruhunu yansıtmaktadır. Ön planda yöresel giysiler içinde oturmuş vaziyette bulunan kadının kulağına taktığı beyaz çiçekler oldukça dikkat çekicidir. Tahitili genç kızların evlenme yaşı geldiğinde kulaklarına bu beyaz çiçeklerden takılması o dönemin gelenekleri arasındadır. Tabloya ismini veren bu çiçeklerdir. Ön ve arka planda boylu boyunca uzanan yeşil, sarı, mavi tarlalar ve tarlaların arkasındaki mor-mavi dağlar ve sarı gökyüzü birbirine uyumlu bir zıtlık oluşturmaktadır. Kadınların sağ tarafında yer alan iki ağaç ve arka tarafta belirsiz ifade edilen iki küçük figür, resmin dinamiğini açıkça göstermektedir (Gürkan, 2018, s. 40). Gauguin, yapıtlarında Tahiti doğasının ruhunu yansıtmak için gerçekliği abartmıştır. Var olanın ötesinde canlı renkler kullanmış ve bu teknikle resimlerinde yerlilerin bozulmamış saf hâllerini betimlemeyi amaçlamıştır. Çiğ renklerin hâkimiyetiyle donatılmış bu resim, âdeta yerlilerin ehlileştirilmeyen vahşi saf hâllerinin bir ifadesi olmuştur.

2.3.3. Perspektifte Deformasyon:

Perspektifte yapılan deformasyona örnek olarak Van Gogh'un "Arles'daki Yatak Odası" adlı tablosunu gösterebiliriz. (Gombrich, 2012) Van Gogh, bu resmi yapmadan önce kardeşi Theo'ya bir mektup yazmış ve resimde anlatmak istediği duygu ve düşüncelerini yazılı olarak ifade etmiştir:

"Aklıma yeni bir düşünce geldi. İşte onun taslağı... Bu kez söz konusu olan sadece yatak odam, fakat burada renk her şeyi yapmak zorunda ve nesnelere daha yüce nitelik kazandıran sadeliği ile dinlenmeyi ya da genelde uyumayı çağrıştırmalı. Diğer bir deyişle, bu resme bakmak, daha doğrusu hayat gücünü dinlendirmeli. Duvarlar solgun menekşe rengi. Döşeme kırmızı tuğladan. Yatağın ve iskemlelerin ağacının rengi, taze tereyağının sarı tonunda. Çarşaf ve yastıklar çok açık bir limon yeşili. Örtü kırmızı renkte. Pencere yeşil. Tuvalet masası portakal rengi, leğen

mavi. Kapılar leylak rengi. İşte hepsi bu- kepenkleri kapalı bu odada hiçbir şey yok. Mobilyaların geniş çizgileri de yine, mutlaka bir dinlenme hâlini ifade etmeli. Duvarlarda portreler, bir ayna, bir havlu ve bazı yiyecekler.”

Van Gogh, dış dünyayı olduğu gibi betimlemek istememiştir. Renk ve biçimleri kendi istediği gibi yapmış ve kendi hissettiklerini başkalarının da hissetmesini istemiştir. Doğayı bir fotoğraf makinesi gibi birebir aktarmak istemeyen Van Gogh, nesnelerin perspektifini, görüntüsünü ve rengini değiştirip abartmaktan çekinmemiştir. Van Gogh da tıpkı Paul Cézanne gibi resimde “doğayı taklit” etme amacını bırakmıştır. İkisinin gerçekliği birbirlerinden farklıdır elbette. Paul Cézanne, renk ve biçimler arasındaki ilişkiyi incelemek isterken, perspektifi kendi amacına hizmet edecek oranda kullanmayı amaçlamış; Van Gogh ise nesnelerin perspektifini bozarak ve dış dünyanın görüntülerini çarpıtarak kendi iç dünyasının gerçekliğini yansıtmak istemiştir (s. 548).



Görsel. 6 Vincent van Gogh, “Arles’deki Yatak Odası”, 90 cm × 72 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1888, Van Gogh Müzesi, Amsterdam.

Kaynak: https://tr.wikipedia.org/wiki/Arles%27daki_Yatak_Odas%C4%B1 / erişim tarihi: 09.05.2024

Vincent Van Gogh, bu resmini (Görsel. 5) Güney Fransa'daki Arles kasabasında yaşadığı dönemde, 1888 yılında tamamlamıştır. Van Gogh odasını resmederken sıcak ve canlı renkler kullanmış ve renkleri içinde olmasını hayal ettiği odanın renklerine dönüştürmüştür (Konçe, 2014, s. 53-56). “Arles'daki Yatak Odası” adlı bu çalışmada, Van Gogh'un mütevazı yatak odası görülmektedir. Yatak, kırmızı bir örtüyle örtülmüştür. Yastıklar açık limon yeşili renge boyanmıştır. Yatağın baş tarafındaki duvarında sarı bir çerçeve içinde tablo asılıdır. Tablonun altında, askıda birkaç giysisi görülmektedir. Yatağın yanında sarı-yeşil renkte bir sandalye ve bir masa yer almaktadır. Resmin sol tarafında bir sandalye daha görülmektedir. Sarı yeşil pencerenin sol tarafında bir ayna, onun solunda ise duvara asılı olan havlusu yer almaktadır. Sağ duvarda dört adet resim asılıdır.

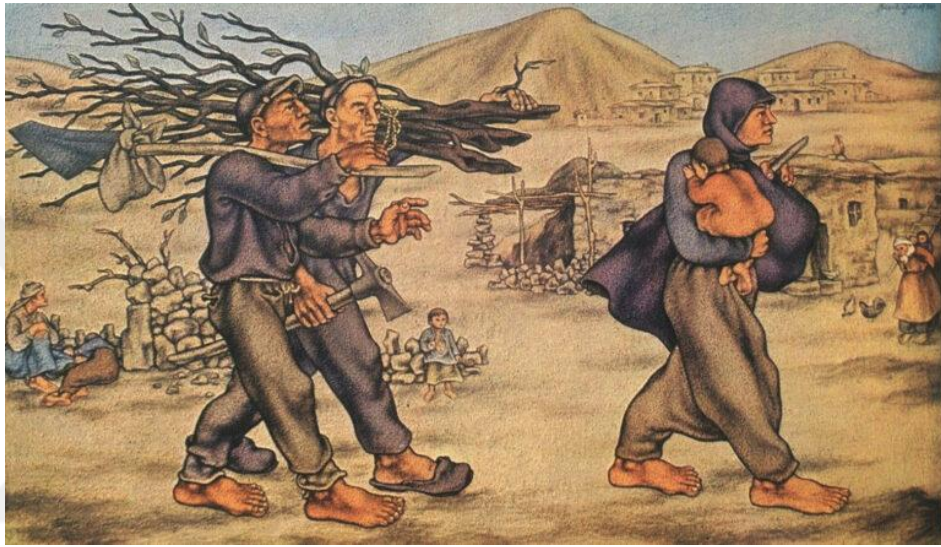
Van Gogh kendi yatak odasını, fotoğraf makinesinin gösterdiği gerçeklikle göstermek istememiş, renkleri ve perspektifi bilerek ve isteyerek çarpıtmıştır. Nesnelerin dikey ve yatay çizgileri kaçış noktalarıyla birleşmemektedir. Nesneler perspektif kurallarına aykırı biçimde yansıtılmıştır. Arles'deki “Yatak Odası”, izleyiciyi Van Gogh'un yatak odasına davet eden ve onu ressamın bakış açısıyla kendi iç dünyasını görmeye teşvik eden bir eserdir.

2.3.4. Oran-Orantıda Deformasyon:

Neşet Günal'ın “Tarla Dönüşü” adlı yapıtı oran-orantı deformasyonuna örnek olarak gösterilebilir.

Toplumsal Gerçekçi akımın önemli temsilcileri arasında yer alan Neşet Günal; Anadolu halkının acılarını, sevinçlerini, kederlerini yoksulluğunu gerçekçi bir biçimde dile getirmiştir. Anadolu'nun kırsal yaşantısını gözler önüne seren Neşet Günal, kurak bir arazi üzerinde tarlada dönen yorgun ve yoksul insanları betimlemektedir. Arka planda toprak damlı kerpiç evler yer almaktadır. Figürlerin ayak ve elleri abartılı bir biçimde olması gerekenden daha büyük betimlenmiştir. Kucağında çocuğuyla erkeklerin ön saflarında konumlandırılan iri ayaklı kadın, lider bir Türk kadını karakterini ifade etmektedir. Neşet Günal çorak topraklarda

yoksullukla mücadele eden direngen, güçlü ve gururlu Türk insanının karakterini bu resimde başarılı bir şekilde dile getirmiştir (Aksu, 2020, s. 142). Neşet Günal resminde figürlerin el ve ayaklarını diğer uzuvlara göre olması gerekenden daha büyük bir biçimde betimlemiş ve bilinçli olarak bozmuştur. El ve ayakların diğer uzuvlarla olan orantısızlığı emeğin ve alın terinin vurgulanmasına olanak sağlamış ve böylece sanatçının bildirimi alımlayıcıya daha etkili bir şekilde iletilmiştir.



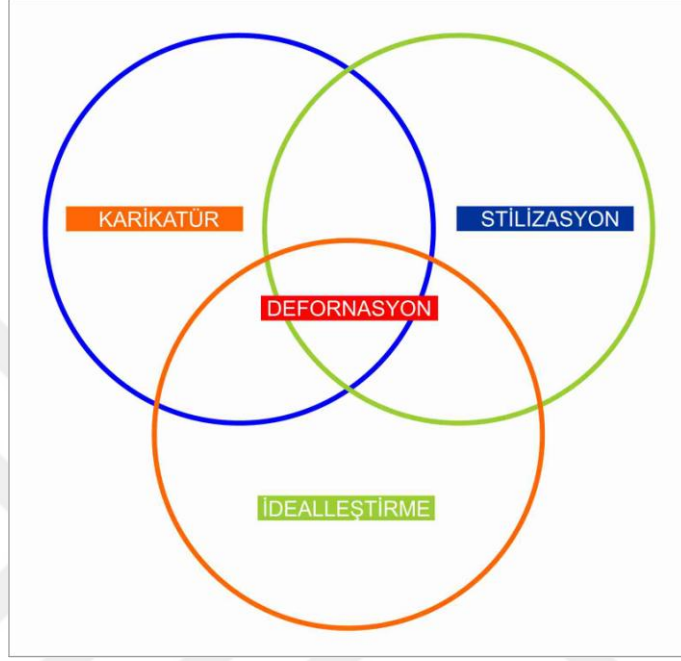
Görsel. 7 Neşet Günal “Tarla Dönüşü”, 145 x 245 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1961, M.S.Ü. Resim ve Heykel Müzesi

Kaynak: <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/37923?mode=full> / erişim tarihi: 24.05.2024

2.4. Deformasyonla İlişkili Kavramlar

Gerçek nesneler, her zaman ideal geometriye ve sanatçının bildirimini taşıyacak form ve oranlara sahip olmayabilir. Sanatçılar böyle durumlarda nesneyi kendi hizmetine alabilmek için ve kendi bildirimlerini alımlayıcıya etkili bir biçimde iletebilmek için nesne ve figürlerin dış gerçeklik görüntülerini bazen bilinçli bazen de bilinçsiz olarak bozmaktadırlar. Bu bozulmanın dozu ve oranı “deformasyon” kapsamı içerisinde yer aldığı düşünülen karikatür, stilizasyon ve idealleştirme kavramlarını da yan yana getirmektedir. Karikatür, stilizasyon ve idealleştirme kavramları; deformasyon kapsamında bazen iç içe geçmiş, bazen de birbirlerinden

ayrılmıştır. Biçim bozmanın dozu ve oranı, bu kavramların karakterini belirlemektedir. Aşağıda bu ilişkiyi ifade edebilecek bir grafik (Grafik 3) gösterilmiştir:



Grafik 3. Deformasyonla ilişkili kavramlar.

2.4.1. Deformasyon ve Karikatür İlişkisi

Deformasyon ve karikatür, biçimsel ifadede gerçeği temsil etmenin iki farklı yolu olsa da, her ikisi de gerçeği çarpıtarak sanatçının iletisini alımlayıcıya aktaran çizgi resim türünün nosyonlarıdır. Her ikisi de gerçekliği değiştirmeyi içermekte ve izleyiciyi etkilemek ve duygusal bir tepki uyandırmak için kullanılmaktadır.

“Eğer karikatürün, çizgilerindeki abartmalarla bir kişiyi, bir canlıyı ya da bir şeyi gülünç göstermek anlamına geldiği kabul edilirse, tarihî insanlığın tarihî kadar eskidir. Ama bir güldürüyü çizgilerle resimlemek olarak ele alınırsa, 18.yy.da başladığı kabul edilir. Ancak çağdaş anlamıyla, yani hiç yazıya gerek olmadan çizgilerle güldürü biçiminde nitelendirilirse, tarihî çok yenidir.” (Topuz, 2008, s. 955).

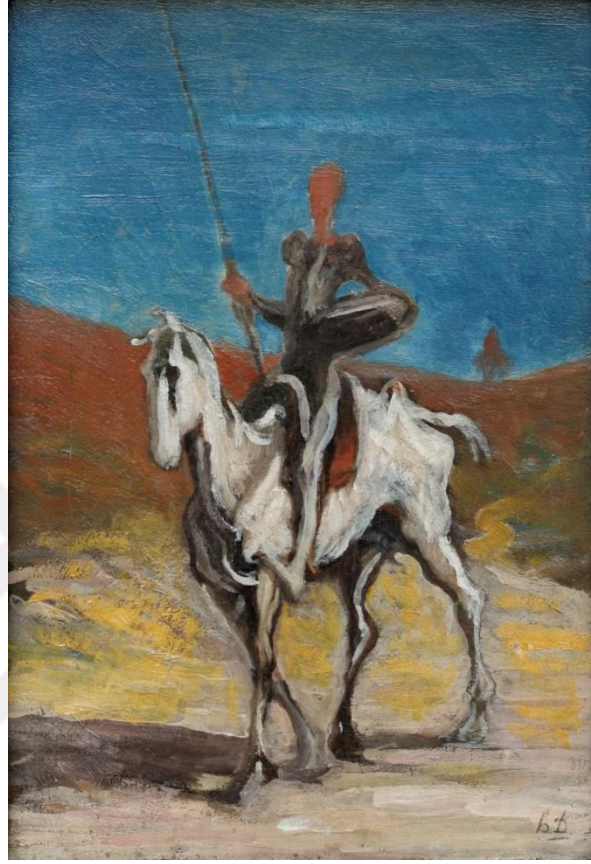
Karikatür, değinmiş olduğu konuları kısa ve öz biçimde ele alıp genellikle iğnelemek, güldürmek, güldürürken düşündürmek için biçimleri abartan ve gerçek görünürlüğü çarpıtan bir çizgi resim türüdür. Karikatür, bir anlamda güçlü olan iktidar erklerinin gülünç hâle getirilerek zayıflatılmasını ve korkulanan güçsüzleştirilmesini de amaçlamaktadır (Şahin, 2019, s. 2208-2011). Karikatür ile deformasyon ögesi arasında hem benzerlik hem de farklılıklar vardır. Ressam ve karikatürist, her iki durumda da kendi bildirimini, estetik bir düzlem içerisinde alımlayıcıya iletmeyi amaçlamaktadır. Deformasyon ögesinin kullanıldığı resim sanatında, “estetik” ve “anlam” çoğunlukla dengeli bir biçimde ele alınırken karikatürde ise çoğunlukla “estetik” ikincil durumda bırakılarak “anlam” birincil sıraya alınmaktadır. Bu nedenle deformasyon ile karikatür arasında çok ince bir çizgi vardır. Her iki öge de ifadeyi güçlendirmek için abartıyı kullanmaktadır. Resim sanatında “abartmak” dengesi önemlidir. Bu denge aşıldığında resim, karikatüre dönüşerek ağırlığını yitirebilir. Deformasyon ile karikatür arasındaki farklılık ve benzerlik olgusunu, su ve buhar arasındaki diyalektik ilişkiyle gösterebiliriz. Su, uygun basınç altında sıfır ila yüz derece arasındaki sıcaklıkta sıvı hâlde bulunur. Yüz derecenin üzerine çıkarıldığında ise niteliği değişerek buhara dönüşür. Su ve buhar arasındaki nitel farklılık, nicel değişimin dozuyla ilgilidir. Aynı şekilde abartının dozu, sanatçının çizimini, resim yapıtına ya da karikatüre dönüştürebilir.

Deformasyon ile karikatür arasındaki dengeyi en iyi bilen ressamlardan biri, 19. yy.da yaşamış olan Fransız ressam Honore Daumier’dir.

Daumier, Fransa’da La Caricature dergisinin en ünlü karikatürcüleri arasında yer almaktadır. Altında yazı olmasa da onun desenleri acı bir güldürü doludur. Daumier halka seslenmeyi, korkunçluk ve çirkinlikleri, toplum düzeninin gülünçlüklerini ifade etmiş bir sanatçıdır. *Balzac edebiyatta neyse, Daumier de karikatürde odur* (Topuz, 2008, s. 956).

“Çağının tanığı, halkın yoksulluğunun tanığı, yönetici sınıfların adaletsizliğinin, zulmünün, budalalığının tanığı olan Daumier, gravürcü ve ressam yeteneklerini ezilenlerin hizmetine sunarak, öfkesini dile getirip başkaldırır. Mevcut iktidara karşı,

adalet örgütüne karşı, keyfi baskılara karşı, yaptığı siyasi karikatürleri, taşbaskıları ya da resimleri bütün romantik kavramları kapsar.” (Claudon, 2006, s.46).



Görsel. 8 Honore Daumier, “Don Quixote”, 52 cm × 32,8 cm, TÜYB, 1868.

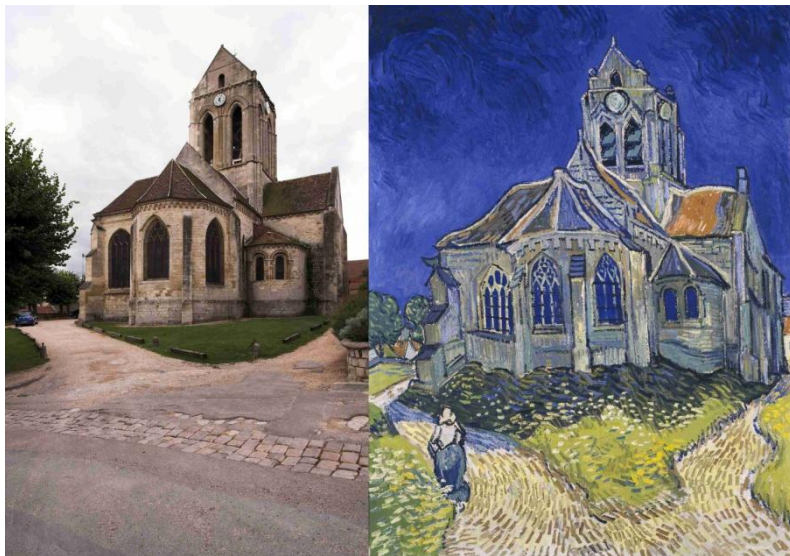
Kaynak: <https://resimbiterken.wordpress.com/2014/08/17/honore-daumierin-don-quixote-eseri/>, erişim tarihi: 07.05.2023

Bu bağlamda karikatür ile deformasyon arasındaki ilişkiye örnek olarak Daumier’nin “Don Quixote” adlı eserini gösterebiliriz. Daumier, “Don Quijote” adlı eserini, Miguel de Cervantes’ in aynı adı taşıyan romanından ilham alarak yapmıştır. Daumier’ in bu eseri güçlü bir sosyal eleştiridir. Romanın ana karakteri Don Quijote, deforme edilmiş, cılız bir at üzerinde savaşmaya hazır bir şekilde tasvir edilirken, arkasında sadık arkadaşı Sancho Panza ise güçsüz bir eşek üzerinde, belli belirsiz bir silüet olarak gösterilmiştir. Bu tasvir, toplumsal hiyerarşideki güç dengesizliğini vurgulamaktadır. Eserde, biçim ve içerik ilişkisi, estetik düzlem üzerinde dengeli bir şekilde verilmiştir. Resimdeki açık koyu ilişkisi, renk geçişleri ve pasajların ustalıkla kullanımı ve abartı dozunun yeterliliği resmi karikatürden ayırmaktadır. Eserin arka

planında tepeler yer alırken gökyüzü koyu mavi bir şekilde tasvir edilmiştir. Bu da eserin melankolik ve dramatik bir hava yaratmasına yardımcı olmuştur. Sanatsal olarak Daumier'in "Don Quixote" adlı eseri, gerçek görünürlüğün ötesinde gerçeküstü bir bakış açısıyla yapıldığı söylenebilir. Eserdeki karakterlerin vücutları büyük ölçüde karikatürize edilmiş ve eleştirel bakış açısıyla birleşerek güçlü bir mesaj vermektedir. Bu eser, edebiyat ve sanat dünyasında büyük bir etkiye sahip olmuş ve günümüzde de hâlâ geçerliliğini korumaktadır.

Deformasyon ve karikatür arasındaki o ince çizgiyi görmemizi sağlayacak ve bu iki kavram arasındaki ilişki ve farklılığı anlamamıza olanak tanıyacak bir başka örnek, Vincent Van Gogh'un "Auvers'deki Kilise" adlı çalışması gösterilebilir.

"Auvers'deki Kilise" Vincent Van Gogh'un son dönem eserlerinden biri olarak bilinmektedir. Bu eser, Vincent Van Gogh'un en ünlü yapıtları arasında yer almaktadır. 1890 yılında, sanatçı resim yapmak için Paris'ten uzaklaşıp Auvers-sur-Oise adlı küçük bir kasabaya yerleşmiştir. Bu kasabada yer alan (Görsel 9) Saint-Pierre kilisesinin görünümünü, Van Gogh, kendi bakış açısıyla tuvaline yansıtmıştır (wikipedia.org).



Görsel. 9 Saint-Pierre Kilisesi, Auvers-sur-Oise, Paris

Görsel. 10 Vincent Van Gogh, "Auvers'deki Kilise", 74 cm × 94 cm, TÜAB, 1890.

Kaynak: https://tr.wikipedia.org/wiki/Auvers%27deki_Kilise, erişim tarihi: 02.05.2024

Yukarıdaki fotoğraf (Görsel 9), Van Gogh'un resmine konu edildiği kilisenin bugünkü gerçek görünümüdür. Resim ve fotoğrafta yer alan kilise görseli, yaklaşık olarak aynı bakış açısıyla gösterilmesine rağmen, her iki görselin izleyiciye bıraktığı etki birbirinden oldukça farklıdır. Soldaki fotoğraf, alımlayıcıya bir dönemin mimari özelliklerini vermektedir. Fotoğraf; taş yapılı küçük bir kilise, kilisenin etrafında ağaçlar, ikiye ayrılmış yol, yer yer çimenlerle kaplı alanlar ve kilisenin görünen yüzeyinde pencereler vb. bildirimini taşımaktadır. Bunun ötesinde başka duygu ya da düşünceyi taşıdığı söylenemez. Van Gogh'un "Auvers'deki Kilise" adlı eseri (Görsel 10) ise fotoğrafta iletilen bildirimlerle beraber, fotoğrafın da ötesinde, aynı zamanda Van Gogh'un kendi iç dünyasına ait bildirimini de taşımaktadır. Peki, Van Gogh, bunu nasıl başarmıştır?

Van Gogh, gözüyle gördüğü şekilde değil, aklıyla gördüğü şekilde kiliseyi resmetmiştir. Gerçek görüntüyü bozmuş, deforme etmiştir. Sadece biçimi bozmakla yetinmemiş, aynı zamanda renk konusunda da gerçeğe bağlı kalmayarak biçimlerin renklerini de deforme etmiştir. Bununla birlikte perspektif ilkelerine bağlı kalmayarak perspektifte de deformasyon yapmıştır. "Van Gogh, heyecanlarını boylarıyla saçan çılgın bir dâhiydi. Mektupları ise onun gelmiş geçmiş en titiz, ne yaptığımlı bilen ressamlardan biri olduğunu kanıtlar." (Lynton, 2015). Van Gogh, kızkardeşi Wil'e şöyle yazmıştır:

"Köy kilisesinin bir başka büyük resmini yaptım, burada bina koyu mavi gökyüzüne doğru morumsu bir şekilde yükseliyor. Kilisenin camları, denizin derinliklerine özgü kobalt mavisinde, çatı ise hafif turuncuyla karışık mor renkte, ön planda çiçekli bir çimenlik ve pembemsi bir kumluk var. Bu resmin uyandırdığı etki, eski Nuenen Kulesi ve Mezarlığında yaptığım resimlerin verdiği etkiyle hemen hemen aynı; sadece son resimde renkleri daha zengin ve etkileyici bir biçimde kullandım." (Sérullaz, 1991, s. 111-112).

"Auvers'deki Kilise", Van Gogh'un o dönemki izlenimci tarzını yansıtan bir eserdir. Sanatçı, kiliseyi yoğun, kalın fırça darbeleriyle ve canlı renklerle

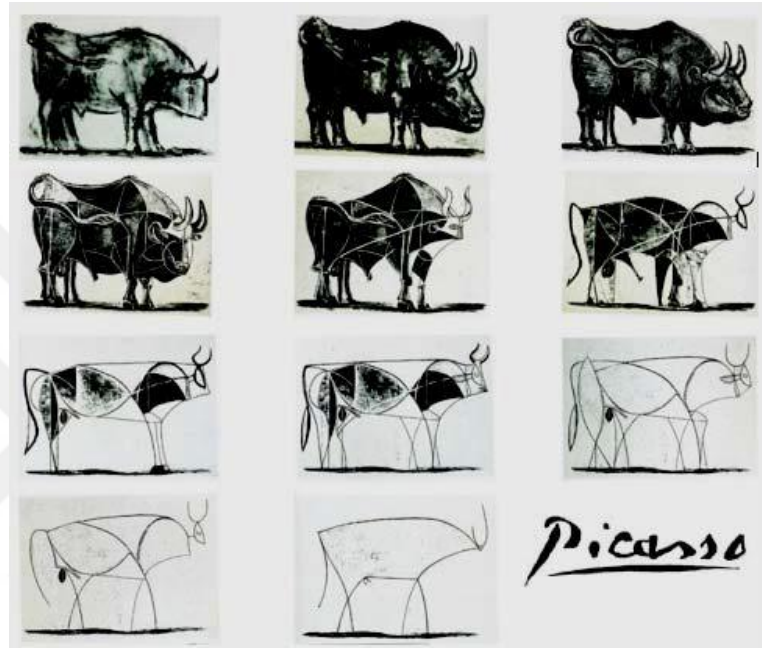
betimlemiştir. Resimde gökyüzünün mavi tonları, yeşil çimlerin parlaklığı ve güneşin ışığı, kilisenin çatısının turuncu tonlarına karşı kontrast oluşturmuştur. Ancak, resimdeki kilise sıradan bir kilise değildir. Van Gogh, kiliseyi kendi tarzında yeniden yorumlamıştır. Kilise, yıkık dökük, deformasyona uğramış ve tuhaf bir şekilde bozuk durmaktadır. Resimdeki çatı ve kilisenin yapısı, sanatçının kullandığı perspektif nedeniyle tuhaf bir görünüm kazanmıştır. Aslında Van Gogh, biçimleri deforme ederek formları kendi bildiriminin hizmetine almış ve böylece izleyiciye kendi iç dünyasındaki karanlık ve karamsar duyguları yansıtmıştır. Bu resim, sanatçının zihinsel sağlık sorunları ve iç dünyasındaki duyguları hakkında ipuçları sunmaktadır. Âdeta Van Gogh'un kaotik, çalkantılı iç dünyasının bildirimini taşımaktadır. Bir başka deyişle bu resim, sanatçının iç kıpırtısının tuvalde biçim bulmuş hâlidir.

Van Gogh, bir nevi karikatüre başvurmuştur. Nesneleri abartmış, biçimi bilerek bozmuştur. Karikatür özü gereği her zaman ifadecidir çünkü karikatürist, seçtiği karakterin görünüşüyle oynamak ister; çizdiği kişi hakkında düşüncesini ifade etmek için onun gerçek formunu bilerek bozmak ister. Abartma işi, bir karikatürist tarafından, mizah adı altında yapıldığı sürece biçimin çarpıtılması kimseye anlaşılmaz ve zor gelmez. Bu nedenle mizahi sanat, her türlü özgürlüğe sahiptir çünkü izleyici büyük S ile başlayan Sanat'la ilgili her zaman ön yargılara sahiptir. Ciddi bir karikatür yapma düşüncesi, Van Gogh'un da öngördüğü gibi izleyiciye anlaşılmaz gelebilir (Gombrich, 2015, s. 564).

2.4.2. Deformasyon ve Stilizasyon İlişkisi

Deformasyon ve stilizasyon arasında diyalektiksel bir ilişkinin olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Deformasyon kavramı kendi içinde stilizasyonu, stilizasyon ise deformasyonu barındırır. Hem benzerlikleri hem de farklılıkları vardır. Stilizasyon, nesneyi gereksiz ayrıntılardan kurtararak kendine özgü sadeleştirme, yalınlaştırma ve üsluplaştırma işlevi yaparken; deformasyon, anlamı güçlendirme görevini üstlenir. İkisinin bir arada olmasıyla içerik daha da güçlenmiş olabilir.

Stilizasyon, “*Bitki veya hayvanların doğadaki biçimlerinin şematikleştirilip, yalınlaştırılarak betimlenmesi*” (Sözen ve Tanyeli, 2005, s.247) anlamına gelir. Stilizasyonda amaçlanan şey, stilize edilmiş formları değerli hâle getirmek değildir; stilize edilmiş biçimler üzerinden stilizasyonun taşımış olduğu düşünceyi ve onun kapsamı içerisinde yer alan içeriğin ifadesini değerli hâle getirmektir (Baysal, 2021).



Görsel. 11 Pablo Picasso, “Boğa”, Litografi dizisi.

Kaynak: https://www.researchgate.net/figure/Picasso-distills-the-essence-of-a-bull-C-2012-Estate-of-Pablo-PicassoArtists-Rights_fig1_228106045, erişim tarihi: 29.04.2023

Picasso’nun, 1945 yılında on bir litografi dizisinden oluşan “Boğa” çalışmalarına bakılacak olursa; birinci boğa figürü oldukça gerçekçi bir anlayışla çizilmiştir ve bir çiftlikte ya da kitap sayfalarında görebileceğimiz sıradan boğalara benzemektedir. Daha sonraki boğa figürleri ise gittikçe deformasyona uğramış, abartılı boynuzları ve sağlam görünümüyle heybetli, mağrur bir canavara dönüşmüştür. İzleyicilerin zihninde, güçlü ve lider bir savaşçı boğanın savaş meydanında temsil ettiği duyguları tetiklemektedir. Daha sonraki boğalar ise soyut formlar, geometrik hatlar ve stilize özelliklerle daha tipik bir Picasso tarzına bürünmeye başlamıştır. Son boğa figüründe ise çalışma gittikçe sadeleşip, yalınlaşarak tek çizgiye dönüşmüştür. Aslında Picasso bize boğayı çizdikleriyle değil

de çizmedikleriyle anlatmıştır. Her şeyi apaçık gösterip, alımlayıcıyı resme mahkûm etmeyerek bunun yerine izleyiciyi de resme dahil ederek eksik parçaların tamamlanmasını sağlamıştır. Picasso'nun bu çalışması, bize bir boğa figürünün nasıl gerçeklikten deformasyona ve oradan da stilizasyona evrildiğini açık bir şekilde göstermektedir.



Görsel. 12 Gustav Klimt, “Öpücük”, 180 cm × 180 cm. 1908, TÜYB.

Kaynak: [https://tr.wikipedia.org/wiki/%C3%96p%C3%BCc%C3%BCk_\(tablo\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/%C3%96p%C3%BCc%C3%BCk_(tablo)) / erişim tarihi:

08.05.2023

Deformasyon ve stilizasyon öğelerini ustaca kullanan bir başka ressam da Avusturyalı simbolist Gustav Klimt'tir. Gustav Klimt'in “Öpücük” adlı tablosu, sanat dünyasının önemli eserlerinden biri olarak kabul edilmektedir. 1907-1908 yılları arasında tamamlanan bu tablo (Görsel 12), 180 x 180 cm boyutlarında tuval üzerine yağlı boya tekniğiyle yapılmıştır. Bu eser, Klimt'in altın çağı olarak bilinen döneminde yaratılmıştır. Klimt'in eserlerinde kadın figürleri, merkezî bir rol oynamaktadır. Tablonun ortasında, bir erkek ve bir kadın figürü öpüşürken resmedilmiştir. Resmin yüzeyi, Bizans mozaiklerini andıracak biçimde işlenmiş gibidir. Süs öğeleri, giysiler üzerinde yoğunlaşmıştır. Erkeğe geometrik ve kübik

biçimler verilmiş; buna karşılık kadın yuvarlak, kıvrımlı ve renkli biçimlerle sarılmıştır. Bu renk tonları, tabloya zenginlik ve ihtişam katmaktadır. Klimt'in biçimsel seçimleri, aşkın geçiciliğini hatırlatan, sevgi anının dinginliğini dinamitleyerek, aynı zamanda kadınla erkek arasındaki derin ayrılıkları çağrıştırmaktadır (Pauli, 2004, s.98). Klimt, bu çalışmasında biçimleri bozarak stilizasyonun sınırlarına yaklaştırmış olsa da deformasyonun sınırlarını aşmayarak stilizasyon ve deformasyon arasındaki dengeyi ustaca kurabilmiştir.

2.4.3. Deformasyon ve İdealleştirme İlişkisi

Resim sanatında, deformasyon ve idealleştirme, gerçeği farklı şekillerde temsil eden iki önemli nosyondur. Hem benzerlikleri hem de farklılıkları vardır. Her ikisi de sanatçının ifade etmek istediği düşünce ve duygulara bağlı olarak nesneleri, figürleri bir başka deyişle formları değiştirmeyi içermektedir. Her iki yaklaşım da izleyiciyi etkilemek ve duygusal bir tepki uyandırmak için kullanılmaktadır. Deformasyon ya da idealleştirme, bir sanat eserinde tek başına kullanılabileceği gibi birlikte de kullanılabilmektedir. Hangi yaklaşımın kullanılacağı, sanatçının niyetine ve iletmek istediği mesaja bağlı olarak tercih edilmektedir. Deformasyon, gerçeği bozarak veya abartarak ifadenin güçlendirilmesini amaçlarken, idealleştirme ise gerçeği değiştirerek mükemmelleştirmeyi ya da güzelleştirmeyi amaçlamaktadır. Deformasyon ögesi, genellikle duyguları, fikirleri veya hicivsel bir mesajı iletmek için kullanılırken, idealleştirme ise genellikle güzellik, zarafet veya yücelik duyguları uyandırmak için kullanılmaktadır.

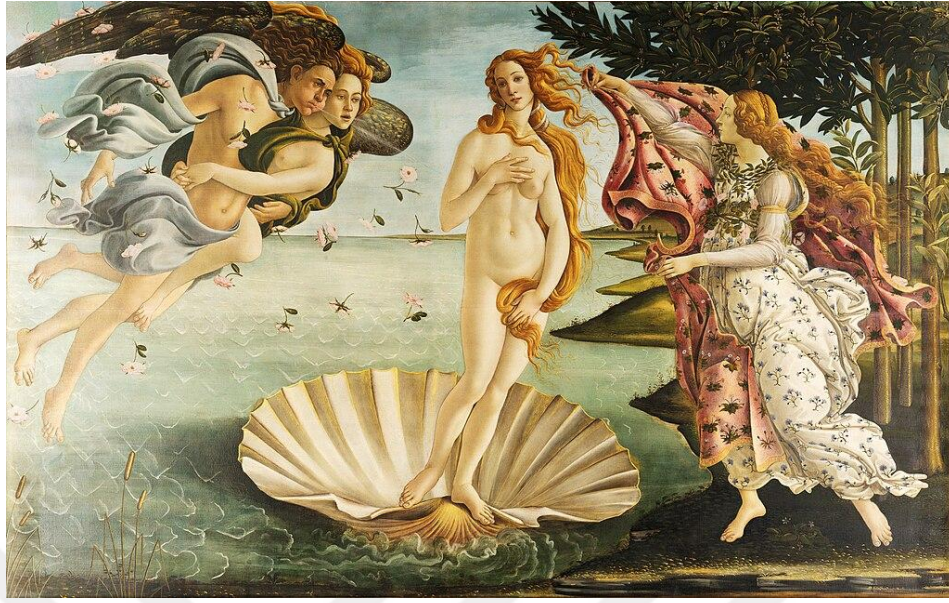
Bozkurt (2008), *“idealizm, herhangi bir türe ait olan bütün bireysel nesnelerin sonunda özgün ve ilk bir imgeye bağlı olduğu anlayışına dayanır. Bu ilk imge, görünüşler dünyasındaki değişmelerde ortaya çıkan değişmez en son özdür”* şeklinde tanımlayarak ifadelerine şöyle devam etmektedir:

“Sanat alanında maddesel bir nesneyi değil de maddesel nesnenin zihinsel kavramını tasarımıyan herhangi bir sanat yapıtı, sözcüğün ilk anlamında idealdir; yani bir şeyi ya da bir nesneyi değil, bir ideayı tasarımlar. İdeal sanata örnek

olarak, Romalı bilgin ve yazar Yaşlı Plinius'un (MS 23-79) ressam Zeuksis'in Venüs'ün resmini nasıl yaptığına ilişkin öyküsü yüzyıllardır anlatılagelmiştir. Kroton'un en güzel kızlarını gözleyip inceleyen Zeuksis, daha sonra bunlardan beşini seçmiş ve birinin yüzünü, ötekini bacaklarını, bir başkasının da göğüslerini model olarak kullanmıştır. Böylece en yetkin bölümlerin bir araya getirilmesi sonucunda en yetkin bütün ortaya çıkmış ve bu anlayış bir kuramın temelini oluşturmuştur. Ressam Raffaello da benzer bir yöntemle birçok kadının en güzel yanlarını bir araya getirmiş, ayrıca zihninde de belli bir güzel kadın ideali yaratmıştır. Mimesis kuramının oranlara, klasik uyum kurallarına (armoni) ve geometriye dayalı ilgisinin yüzyıllardır insan zihninde yer alması, özellikle de Neo Klasizm döneminde önde gelmesi, sanatçıları seçme yapmaya, konularını incelemeye ve insan hatalarının çeşitli ayrıntılarını ortaya koymaya yöneltmiş, böylece bütün bu idealler ifade edilebilme olanağına kavuşarak zihnin en yüksek esinlenmelerini simgeleştirebilmişlerdir." (s. 833-834).

Raphael, güzellik anlayışını şu sözlerle ifade etmiştir: "Güzel bir kadın resmi yapmak için bana yardımcı olmaları bakımından, mümkün mertebe fazla güzel kadın görmem lazım. Böylece aklıma belli bir fikir gelmesi mümkün oluyor." Raphael için model, sadece bir başlangıç noktası olmuştur. Onun resimlerinde fikir ve ideal, gerçekçilikten daha önemli bir yer tutmaktadır. Bu sayede Raphael, antik klasik sanatın geleneğini seçici bir yaklaşımla yorumlayarak idealize edilmiş bir güzellik anlayışı ortaya koymuştur. Onun için en önemli unsur, birçok farklı izlenimin sentezi ve sanatçının hayal gücüdür (Turani, 2022, s. 379).

Bu bağlamda Botticelli'nin "Venüs'ün Doğuşu" adlı eseri, idealleştirme nosyonuna örnek olarak gösterilebilir.



Görsel. 13 Sandro Botticelli, “Venüs’ün Doğuşu”, 172,5 cm × 278,5 cm. Tuval üzerine tempera, 1482–1486, Uffizi, Floransa.

Kaynak:[https://tr.wikipedia.org/wiki/Ven%C3%BCs%27%C3%BCn_Do%C4%9Fu%C5%9Fu_\(Botticelli\)#:~:text=Ven%C3%BCs%27%C3%BCn%20Do%C4%9Fu%C5%9Fu%2C%20%C4%B0talyan%20ressam,%20Uffizi%20de%20sergilenmektedir.](https://tr.wikipedia.org/wiki/Ven%C3%BCs%27%C3%BCn_Do%C4%9Fu%C5%9Fu_(Botticelli)#:~:text=Ven%C3%BCs%27%C3%BCn%20Do%C4%9Fu%C5%9Fu%2C%20%C4%B0talyan%20ressam,%20Uffizi%20de%20sergilenmektedir.) / erişim tarihî: 18.06.2024

Lippi’nin öğrencisi olan Botticelli (1445-1510) hem ustasının gerçekliğini hem de Quattrocento’nun biçim problemlerini benimsemiştir. Botticelli, şair Polizian’ın bir şiirinden esinlenerek “Venüs’ün Doğuşu” adlı eserini yapmıştır. Botticelli, Venüs çizimi için Vespucci adlı bir kadını model olarak kullanmıştır. Resmin sol tarafında yer alan Rüzgâr Tanrısının üflemesiyle bir istiridye kabuğunun içinde Venüs’ün doğuşu tasvir edilmiştir. İstiridye içinde yükselen kadın figürü âdeta uçarcasına bir etkiyle, Gotik gelenekten bir yansıma almaktadır. Ancak figür antik bir vücut biçimlendirmesinden oluşmaktadır. Zarif, ince bir lirizm, figürün çizim ve havasına katkıda bulunmaktadır (Tosun, 2021).

Medici ailesinin bir üyesi tarafından, Botticelli’ye kent dışındaki villası için, klasik bir mitoloji olan Venüs’ün doğuşu sipariş edilmiştir. Bu mitoloji, tanrısal güzellik mesajını yeryüzüne getiren sırrın sembolüdür. Venüs, gül yağmurları içerisinde rüzgâr tanrıları tarafından kıyıya gönderilen bir istiridye üzerinde betimlenmiştir. Kıyıya yaklaşırken Nympha ya da Hora’lardan biri kiremit kırmızısı

bir pelerinle Venüs'ü karşılamaktadır. Zarif hareket ve ahenkli çizgilerle kompozisyon mükemmeldir. *“Botticelli'nin Venüs'ü o denli güzel ki, boynunun doğal olmayan uzunluğunun, aşağı sarkan omuzlarının, sol kolun vücuda garip bir şekilde bağlanışının farkına bile varmıyoruz.”* Botticelli, doğaya karşı özgürce davranıp çizgi zarifliğini elde ederek ve tasarımın güzelliğini, ahengini arttırmıştır. Bu sayede Venüs'ün gökten bir armağan olarak yeryüzüne inişini tasvir etmiş ve bu tanrıçanın zarafet ve yumuşaklığını izleyiciye hissettirmiştir (Gombrich, 2015, s. 264).

1520'li yıllarda resim sanatının doruğuna ulaşıldığı düşünülmektedir; Michelangelo, Tiziano, Raffaello ve Leonardo gibi ressamlar, geçmiş kuşakların yapmak istediği her şeyi başarmışlardır. Bu sanatçıların yaptıkları üzerine daha ne yapılabileceği ise merak konusuydu. Baysal'ın (2021) ifadesiyle, Rönesans dönemi ressamları, görünür dünyayı olabildiğince gerçekçi bir yaklaşımla eserlerine yansıtmayı başarmış olsalar da bununla yetinmeyen bazı ressamlar, gerçeğin ötesindeki mutlak güzeli arama çabası içerisine girmişlerdi. Bireysel ve özgün yaklaşımlarında idealize ettikleri güzelliği, eserlerinde göstermeye çalışmışlardır (s. 81).

İtalyan ressam Parmigianino'nun eserleri deformasyon ve idealleştirme nosyonuna ikinci bir örnek olarak gösterilebilir. Parmigianino, sadece görsel dünyanın sunduğu güzellikle yetinmeyen, kendi zihninde idealize ettiği bir güzellik anlayışını eserlerinde somutlaştıran resamlardan biri olarak kabul edilmektedir. Parmigianino'nun eserlerinde idealize edilmiş güzellik, kusursuz oranlar, deforme edilmiş zarif figürler, yumuşak ışık kullanımı ve duygusal atmosfer gibi unsurlar aracılığıyla ortaya çıkmaktadır.



Görsel. 14 Parmigianino, “Uzun Boyunlu Meryem”, 216 cm × 132 cm. Ahşap üzerine yağlı boya, 1534-1540, Uffizi Galerisi, Floransa, İtalya.

Kaynak: https://tr.wikipedia.org/wiki/Uzun_Boyunlu_Meryem / erişim tarihi: 18.06.2024

Parmigianino’nun “Uzun Boyunlu Meryem” adlı eseri, Maniyerizmin en önemli yapıtları arasında görülmektedir. Meryem Ana’nın kuğu gibi uzanan boynu, fonksiyonel olmayan elleri ve orantısız şekilde uzatılmış bedeni, Rönesans’ın doğa gözlemine dayalı gerçekçi figür anlayışından ne kadar uzaklaşıldığını açıkça göstermektedir. Gombrich (2015)’in konuya dair ifadesi şu şekildedir: Yapıtı “Uzun Boyunlu Meryem” adı verilmiştir. Çünkü ressam Meryem’in boynunu bir kuğu kadar uzun ve ince bir şekilde resmetmiştir. Parmigianino’nun estetik kaygısı, sanatçıyı insan anatomisinin doğal oranlarını görmezden gelmeye ve figürün boynunu, ellerini ve bedenini abartılı bir şekilde uzatmaya yönlendirmiştir. Parmigianino ve onunla aynı dönemde eser veren diğer sanatçılar, bilinçli bir şekilde alışılmışın dışında, beklenmedik bir görsel dil geliştirmeye yönelmişlerdir. Bu arayış, onları belki de

modern sanatın öncüleri hâline getirmiştir. Günümüzde modern sanat olarak adlandırdığımız akımların kökeninde de benzer bir dürtü yatmaktadır; kalıplaşmış güzellik anlayışından sıyrılarak yeni ve özgün ifade biçimleri bulma arzusu (s. 367).

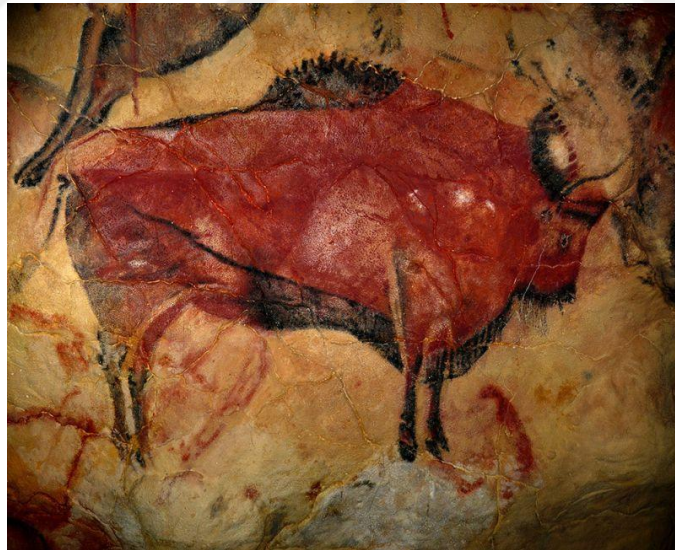


BÖLÜM 3: RESİM SANATINDA DEFORMASYONUN TARİHSEL SÜRECİ

Deformasyonun tarihsel gelişimini, bilinçdışı ve bilinçli evre olarak iki aşamada ele almak mümkün olabilir. Bilinçdışı deformasyon; Primitif sanat, Mısır sanatı, Mezopotamya sanatı ve Orta Çağ sanatı gibi birçok uygarlığın sanatında görülmektedir. Primitif sanatlarda deformasyon, doğal duyguların ve algıların doğrudan ve içgüdüsel olarak bilinçdışı bir şekilde esere yansıtılması olarak ifade edilebilir. Figürler ve nesneler gerçekçi bir şekilde tasvir edilmez, abartılı ve stilize edilmiş formlar kullanılmaktadır. Yine ilk aşama içerisinde değerlendirebileceğimiz Mısır, Mezopotamya ve Orta Çağ sanatında da deformasyon ögesi, bilinçdışı bir şekilde kullanılmasıyla ve kutsal figürlerin idealize edilerek büyük boyutlarda resmedilmesi, dinî inançlar ve hiyerarşinin yansıtılması olarak ifade edilebilir. Bilinçdışı evre olarak ifade edilen bu dönemde deformasyon ögesi, teknik yetersizliklerin bir sonucu olarak ortaya çıktığı söylenebilir. Bilinçli deformasyon ise Rönesans sonrası dönemde ortaya çıktığı düşünülmektedir. Rönesans döneminde teknik yeterlilikler üst düzeye çıkmış, bu dönemde sanatçılar doğayı gerçekçi bir şekilde tasvir etmeye başlamış, sonraki yüzyıllarda deformasyon, geleneksel formlardan kopmak, yeni ifade biçimlerini keşfetmek ve sanatsal mesajları iletmek için bilinçli olarak kullanılmıştır. Bu dönemde figürler, abartılı uzatmalar ve kıvrımlarla orantısız bir şekilde tasvir edilerek duygusal ifade ön plana çıkarılmıştır.

Sanat, özünde bir yaratma eylemidir ve bu eylem, bilinçli bir çabayı da beraberinde getirir. Modern sanatçı, duygu ve düşüncesiyle beraber estetik unsurları da göz önünde bulundurarak eserini ortaya çıkarmak ister. O hâlde bu bilinçli çabayı, tarihin en eski sanat eserlerinden sayılan mağara resimlerinde de görebilmek mümkün mü? Sanat eserinin yaratılma süreci, her zaman bilinçli bir planlama ve kasıtlı bir çaba ile gerçekleşmeyebilir. Bazen, sanatçı bilinçaltının sesini dinleyerek, sezgilerine ve duygularına güvenerek eserini ortaya koyabilir. Bu tür durumlarda, sanat eseri sanki kendiliğinden var olur ve sanatçı sadece bir araç gibi işlev görebilir. Sezgiler, mantıksal düşünceden bağımsız olarak çalışan bir bilgi kaynağı olarak düşünülebilir. Sanatçı, sezgilerine güvenerek, aklının alamayacağı kadar özgün ve yenilikçi eserler yaratabilir. Mağara resimleri, sadece tarihî bir belge olmanın

ötesinde, sanatsal açıdan da değerli eserler olarak kabul edilmektedir. Bu resimlerde kullanılan kompozisyon, renk, form ve sembolizm, izleyiciyi etkileyen ve düşündürten bir görsel dil oluşturmaktadır. İlkel insanın mağara duvarlarına çizdiği resimlerin temelinde dünyayı taklit etme isteği, korku ve büyü gibi duygular yattığı düşünülmektedir. İlkel resimlerde estetik bir kaygıdan ziyade, o dönemin insanının doğayla ve çevresiyle olan ilişkisini, inançlarını ve korkularını anlatan semboller ve figürler yer almaktadır. Mağara duvarlarına yapılan resimlerin asıl amacı ne olursa olsun, primitif dönemde estetik bir amaçtan bahsetmek doğru olmasa bile günümüz izleyicisine sunduğu estetik haz da yadsınamaz bir gerçektir. Bu kadim eserler, üzerlerinde taşıdıkları gizem ve zamansız güzellikle izleyiciyi büyülemeye devam etmektedir. Bu nedenle mağara resimleri, insanlık tarihinin en eski ve en büyüleyici sanat eserlerinden olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. On binlerce yıl önce, atalarımız mağaraların duvarlarına hayvan figürleri, av sahneleri ve soyut desenler çizerek sanatsal yeteneklerini sergilemişlerdir.



Görsel 15 Altamira Mağarası, M.Ö.15000-20000, Kuzey İspanya.

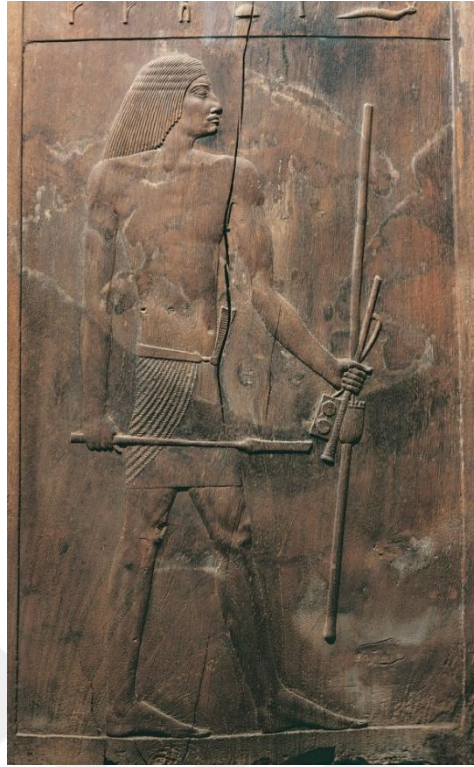
Kaynak: <https://arkeofili.com/tarih-oncesi-donemden-11-magara-sanati/> erişim tarihî: 19.06.2024

İspanya'nın kuzeyinde yer alan Altamira Mağarası, M.Ö. 15.000 ve 20.000 yılları arasına tarihlenen Paleolitik dönem sanatının en önemli örneklerinden biridir. Mağaranın duvarlarını süsleyen figürler ve av sahneleri arasında, kırmızı rengin yoğun kullanımı dikkat çekicidir (Boztunalı, 2016, s. 97). Primitif dönemde, genelde

hayvan ve insan figürleri bir konu etrafında bir arada resmedilmiştir. Konu olarak hayvan sürüleri, av sahneleri ve dinî danslar ele alınmıştır. İnsan figürleri, uzuvların idrak durumlarına göre biçimlendirilerek, şematik ve çizgi hâlinde gösterilmiştir. Hayvan figürleri ise optik görüntünün gözdeki yansımasına göre resmedilmiş, insan figürlerinin içteki biçimleri belirtilmeyerek bir gölge-siluet hâlinde gösterilmiştir (İpek, 1992, s. 5-34).

İlkel insanın mağara duvarlarına yapmış olduğu stilize resimler, kuşkusuz bilinçli yapılan bir deformasyonun sonucu değildir. Stilize edilmiş bu resimler, estetik kaygılardan ve bilinçli yorumlardan uzak olsalar da tıpkı çocuk çizimleri gibi saf ve içten bir bakış açısının ürünü olarak özgün bir yer edinmektedirler. Beceri eksikliğinin ötesinde yatan bu tasvirler, ilkel insanın duygu ve heyecanlarını yalın aynı zamanda samimi bir şekilde yansıtmaya çabasını barındırmaktadırlar. Antik Mısır sanatı da bu anlamda önemli örnekleri barındırmaktadır.

Eski Mısır uygarlığı, geride bıraktığı nefes kesici piramitleriyle, gizemli hiyeroglifler ve etkileyici heykelleriyle, günümüz sanat dünyasını etkilemeye devam eden özgün bir sanat anlayışına sahiptir. M.Ö. 3100'den M.S. 400'e kadar uzanan bu sanatsal gelenek, zamana ve mekâna meydan okuyan, sembolizmle yüklü ve dinî inançlarla iç içe geçmiş bir görsel dil sunmaktadır.



Görsel 16 Hesire'nin Portresi, Ahşap yüksekliği 115 cm, M.Ö.2778-2723 dolayları, Mısır Müzesi, Kahire.

Kaynak: <https://www.meisterdrucke.us/fine-art-prints/Egyptian-3rd-Dynasty/1090425/Panel-depicting-deceased-from-tomb-of-Hesira-at-Saqqara%2C-Egypt%2C-Old-Kingdom> / erişim tarihî: 20.06.2024

Eski Mısırlılar, ölümden sonra ruhun varlığını sürdürdüğüne ve bedeninin korunmasının yeniden varoluşları için gerekli olduğuna inanmaktaydılar. Bu inanç doğrultusunda, ölen kişinin bedenini özel bir yöntemle mumyalayarak bozulmasını önlemeyi başarmışlardır. Mumyalama, karmaşık bir dizi ritüel ve uygulamadan oluşan bir süreçtir. Görkemli bir piramidin içerisine yerleştirilen mumyalanmış beden, firavunun gücü ve ölümsüzlüğünü simgelemektedir. Piramitler, sadece birer mezar değil, aynı zamanda firavunun öte dünyaya yükselişini temsil eden anıtsal yapılardır. Piramitlerin içi, hiyeroglifler ve dinî sembollerle süslenmiştir. Resimler, firavunun ruhuna öte dünyadaki yolculuğunda rehberlik etmesi, estetik hazdan öte yaşamı koruması amacıyla yapılmışlardır. Bu nedenle ölü odasının duvarları ve tavanı, firavunun öte dünyayla olan bağlantısını ve tanrılarla olan ilişkisini tasvir eden resimlerle kaplanmıştır. Eski Mısırlılar için güzellik önemli değildir, önemli olan resimlerin eksiksiz olarak yapılmasıdır. Bu nedenle dış dünyayı rastgele bir

bakış açısıyla değil, katı kurallar çerçevesinde ve her şeyin kusursuz bir belirginlikle, bellekten yapılması sağlanmaktadır. Hesire'nin Portresinde (Görsel 16) ele alındığı gibi Eski Mısırlılar, figürlerin başını profilden daha iyi görüldüğüne inandıkları için genellikle başı yandan, gözü ise cepheden çizmişlerdir. İnsan vücudunun üst bölümü olan göğüs ve omuzlar en iyi önden görüldüğüne inandıkları için vücut önden çizilmiş ancak kol ve bacaklar yandan görünür şekilde resmedilmiştir. Mısırlı sanatçılar ayakları dıştan göstermek konusunda zorluk yaşamışlardır. Görsel 16' da yer alan kabartmada olduğu gibi, figürün iki ayağı içten çizildiği için iki sol ayağı varmış gibi tuhaf görünmektedir (Gombrich, 2015, s. 55-61).



Görsel 17 Nebamun av kuşlarını tasvir eden fresk, 98 × 83 cm, yaklaşık M.Ö. 1350; sıva üzerine boya, British Museum (Londra).

Kaynak:https://tr.wikipedia.org/wiki/Antik_M%C4%B1s%C4%B1r_sanat%C4%B1#/media/Dosya:To_mb_of_Nebamun.jpg / erişim tarihî: 20.06.2024

Turani (2022), “Dünya Sanat Tarihi” adlı kitabında Mısır ve Mezopotamya sanatının özelliklerini şu şekilde ifade etmektedir: Mezopotamya, M.Ö. binli yıllarda küçük kent devletlerinden oluşmaktaydı. Bu kent devletleri sürekli savaş hâlinde oldukları için yönetim de buna bağlı olarak el değiştirirdi. Bu nedenle Mezopotamya’da sanat, Mısır sanatında olduğu gibi kesintisiz bir gelişim ve gözlenebilir bir sıra takip edememiştir. Mezopotamya’da portre, Mısır sanatındaki gibi insansı değildir. Bu uygarlığın insansı olmayan, hatta insanüstü diyebileceğimiz bir yanı vardır. Heykeller, tasvirden uzak inşacı bir anlayışla yapılmış ve yan yana getirilen ögeler monoton ve dekoratif bir etki bırakmaktadır. Resimlerde ise tıpkı mimaride olduğu gibi, yüz ve vücutların inşasında Mısır’dakiler kadar zengin bir anlatım yoktur. Rölyeflerde teknik açıdan derin kazımlar görülmez. Yüzeylerde geometrik bir anlatım hâkimdir. Bacaklar birbirlerine paralel, vücutlar dar bir şekilde tasvir edilmiştir. Giysiler ise vücudun tamamını kapatmaktadır. Susa’daki en eski kalıntıların formlarında ise tanınmayacak kadar stilizasyon yapılmıştır. Hayvanlar, vazolardaki teke figürleri gibi, oldukça basitleştirilmiş silüetlerle tamamen dekoratif unsurlar olarak tasvir edilmiştir. Bu motifler, hayvanların doğal görünümünü tamamen yitirmiştir. O dönemin ilk ressamı, vazoların üzerindeki süslemelerle bir gelişim aşamasını bu şekilde ifade etmişlerdir. Sümer sanatında, figürlerin başları yumurta formunda gösterilmiş, yüzdeki bütün uzuvların biçimleri stilize edilmiş, gözler yatay bir şekilde iri ve dışarı fırlamış biçimde ifade edilmiştir. Saç ve sakallar paralel taramalar hâlinde dalgalı gösterilmiştir. Elbiseler bir vücut gibi kitle olarak gösterilmiştir. Bu blok katılığı içinde, temsil edilen merhametsiz Asur hükümdarının iradesi görülür. Saç ve sakal çeşidi zengin ve gösterişli bir figürün ortaya çıkmasını sağlamıştır. Elbiseler de aynı şekilde bir düzen içerisindedir. Bu anlatım çeşidi, Hint sanatında da aynıdır. Önasya’da giyim, süslemeci bir yaklaşımla zenginleştirilmiştir. Duvarlarda yer alan kral resimleri, kralların gücünü ve ününü yansıtırken Mısır’daki resimler ise ölümsüzlüğü hedeflemektedir. Mezopotamya sanatı, süsleme sanatında oldukça başarılıdır. Mezopotamya sanatının erken dönemlerinde organik formların geometrik şekillere dönüştürülerek süsleme unsuru hâline geldiği görülmektedir. Bu ifade biçimi Türk kilimlerindeki duruma çok benzemektedir. Orta Asya Türklerinin hayvan figürlerini stilize edip dekoratif ögeler olarak kullanmaları, Batılı kaynaklarca da kabul edilen bir görüştür. Bitkiler, çiçekler, sarmaşık yaprakları ve

oluşturmaktadır. Rölyefteki figürlerin geometrik stilizasyonu kralın örgülü kütleli sakalı ve elbisesinin blok katılığı, tipik bir Asur sanatının özelliğini göstermektedir.

Hint-Avrupa topluluklarından biri olan Persler, Babil ve Asur uygarlıklarının etkisinde kalmalarına karşın, kendilerine özgün bir kültür yaratmayı bilmişlerdir. Rölyeflerde betimlenen insan figürleri, biçimsel olarak daha yumuşak hatlara sahiptir. Figürler üzerindeki kıyafet kıvrımlarında gerçekçi bir doğallık göze çarpmaktadır. Pers sanatında da stilizasyon ve şematikleştirme görülmektedir. Mısır sanatında olduğu gibi figürlerin gövdeleri cepheden resmedilirken baş kısımları profilden betimlenmiştir (Baysal, 2021, s. 53).

Anadolu coğrafyasında yaşayan Hititler, her ne kadar Mezopotamya etkisinde kalmış olsalar da kendine has, özgün kültürlerini yaratmışlardır. Hititlerin en önemli özelliği, insan hayatına ve kişiliğine değer vermeleridir. Hititliler, Asurluların aksine esirlerine eziyet etmeyerek şeref ve onur kırıcı cezalardan hoşlanmayan bir tutum içerisinde yaşamışlardır. Arkaik anlayış ifadeleri bütün uygarlıkları süresince devam etmiştir (Çiçek, 2009). Figürlerde blok anlatım önem kazanmış, figürlerin cephe ve profil görüntüleri yüzeyler hâlinde düzleştirilerek anıtsal kitle etkisi kazandırılmıştır.



Görsel 19 Aslanın Öldürülüşü, Rölyef yüksekliği 1,11 metre, M.Ö. 10. yy. civarı, Anadolu Medeniyetler Müzesi, Ankara.

Kaynak: <https://www.hittitemonuments.com/karkamis/kargamis18-t.htm> / erişim tarihî: 05.07.2024

Ankara Anadolu Medeniyetleri Müzesinde yer alan bu etkileyici rölyef (Görsel 19), M.Ö. 10. yüzyılda yapıldığı düşünülmektedir. Hitit krallarının gücünü ve otoritesini gözler önüne sermektedir. 1,11 metre yüksekliğindeki rölyef, fırtına tanrısının kudretini, kralın kahramanlığını ve aslanın vahşetini etkileyici bir üslupla betimlemektedir (Gilibert, 2011). Kral, heybetli duruşuyla ve elindeki hançerle aslana meydan okumaktadır. Aslan ise öfkeli, hırçın bir şekilde kralın karşısındadır. Fırtına tanrısının varlığı krala ilahî bir güç ve meşruiyet kazandırmaktadır. Saç-sakal biçimi, giysi ve vücut uzuvlarında belli bir şematikleştirme dikkati çekmektedir. Kral, Hititlere has kalkık burunlu ayakkabı ile tasvir edilmiştir.

Asya kıtasında Çin, Japon, Hint uygarlıklarının yanı sıra, Moğolistan'dan Doğu Avrupa'ya ve güneyde Tibet ve Türkistan'a kadar uzanan geniş topraklarda yaşayan atlı göçebe aşiretlerin ve imparatorlukların sanatı, "Step Sanatı" olarak adlandırılmaktadır. Evleri birer çadırdan ibaret olan bu göçebe halklar, hayvanı bir süsleme ögesi olarak kullanmışlardır. Step Sanatında iki üslup dikkati çeker.

Bunlardan biri “Hayvan üslubu” diğeri ise “Kıvrık Dal üslubu”dur. “Hayvan üslubu” M.Ö. ikinci bin ortasında Hitit ve Minoslarda da görülmektedir. Step Sanatında stilize ve şematize edilmiş hayvan figürleri, dekoratif bir motif olarak kullanılmıştır. Bu hayvan motiflerinde şematizasyon ve stilizasyona rağmen, optik bir gerçeklik de söz konusudur. Optik gerçeklikle beraber figürlerde mantıksız duruş hareketleri görülmektedir. “*Yenisey vadisinde bulunan ve Ermitage Müzesinde olan ‘Yabani bir hayvanın yere yıktığı at’ heykeli* (Görsel 20), *hayvanların ekspressif ifadelerini acı bir gerçekçilikle gösterir. Bu heykelin üzerinde de birçoğundaki gibi “S” harfi biçiminde adale motifleri görülür.*” (Turani, 2022, s. 125-128).



Görsel 20 Yabani bir hayvanın yere yıktığı at, İskit Uygarlığı, M.Ö. 5.-4. yy. civarı, Ermitage Müzesi, Sankt-Peterburg.

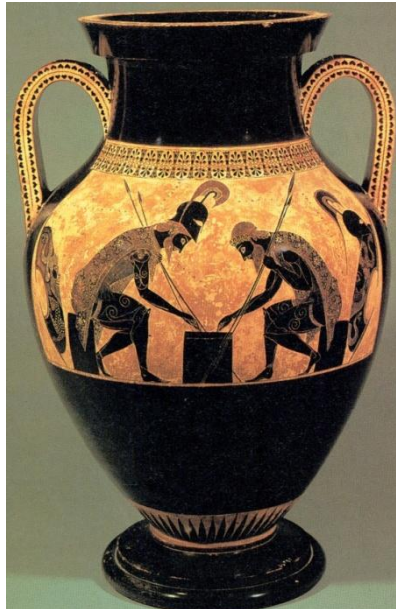
Kaynak: <https://www.meisterdrucke.com.tr/fine-art-baski/Scythian/982362/Art-Scythian-%28%C4%B0skit-veya-%C4%B0skit-uygarl%C4%B1%C4%9F%C4%B1%29%3A-Bir-ata-sald%C4%B1ran-bir-grifonu-betimleyen-alt%C4%B1n-ku%C5%9Fak-fibule> / erişim tarihi:

07.07.2024

Orta ve Batı Asya bozkırlarında yaşayan topluluklar, hayvanlarla iç içe bir yaşam sürmüşlerdir. Bu nedenle at figürü olmak üzere, birçok hayvan desenlerine önemli oranda yer verilmiştir. Günlük kullanmış oldukları araç gereçlerde, silah ve dokumalarda hayvan tasvirleri yaygın biçimde kullanılmıştır (Yücel, 2000, s. 39). Hayvan Üslubu; biçim ve stil özellikleriyle Orta Çağ süresince Mezopotamya’dan Britanya adalarına kadar geniş bir alanda görüldüğü gibi, İskandinavya, Asya ve

Çin'e kadar önemli örnekler göstermektedir (Kurtulan, 2021, s. 52-64). Deformasyon unsurunun Grek sanatında da gelişim çizgisini incelemek, Batı sanat dünyasının temeli olarak düşünüldüğü için önem taşımaktadır.

Mısır ve Grek sanatının yapılış amaçları, birbirlerinden oldukça farklılık göstermektedir. Sinemoğlu (2008)'nin ifade ettiği gibi Mısır sanatı, seyirci için değil, öteki dünya için yapılmıştır (s.1236). Grek sanatında ise asıl ilke, izleyicidir. Bu nedenle Grek sanatı, başkalarının görmesi ve değerlendirmesi için ideal olanı ele almıştır. Grek sanatının klasik döneminde, insan vücudu, sanatın ana nesnesi olmuştur. İnsan figürleri estetik açıdan ele alınarak ideal ölçülerde betimlenmiştir. Yüz ayrıntılarına önem verilmiş ve giysi ile vücut arasında gerçekçi bir uyum yakalanmıştır. Bu dönemde ideal insan vücut ölçüleri için ideal oranlar geliştirilmiştir. Örneğin, Polykleitos'un insan bedeni için geliştirdiği ideal ölçüleri şu şekildedir: İnsan başı, tüm vücut yüksekliğinin yedide biri oranında; ayak boyutu ise avuç içinin üç katı büyüklüğünde; diz uzunluğu ise avuç içinin altı katı büyüklüğünde olmalıdır (Tufan, 2017).



Görsel 21 Achilles ve Ajax Bir Masa Oyunu, Seramik vazo yüksekliği 61 cm, M.Ö. 540-530, Musei Vaticani, Roma.

Kaynak: <http://arthistoryresources.net/greek-art-archaeology-2016/archaic-BF-exekias-achilles.html> / erişim tarihi: 07.07.2024

Grek resim sanatı, günümüze kadar pek fazla ulaşamamış olsa da bazı seramik eserler üzerinde yer alan resimler sayesinde, Grek resminin özellikleri görülebilmektedir. Görsel 21’de vazo üzerinde yer alan resim, Grek resminin tipik özelliklerini göstermektedir. Ön planda, zırhlı iki adam, satranç ya da dama oynamaktadır. Arka planda, bir kalkan ve mızrak taşıyan bir adam durmaktadır. Vazonun gövdesi, geometrik süslemelerle dekore edilmiştir. Resimdeki iki adam, muhtemelen Yunan kahramanları Achilles ve Ajax’tır (Koca, 2016). Resim, Antik Yunan’ın günlük yaşamına ve kültürüne dair bir pencere sunmaktadır. Bu resimde, Mısır sanatının özellikleri de görülmektedir. Grek sanatında her ne kadar ideale ulaşma ya da gerçeğe ulaşma çabası görülse de bazı teknik yetersizliklerden dolayı, figürler, bilinçdışı bir şekilde geometrikleştirilmiş ve stilize edilmiştir.

“Mısırlılar çoğunlukla, var olduğunu bildikleri şeyi, Yunanlılar ise gördükleri şeyi çizmişlerdi. Orta Çağ sanatçısı ise aynı zamanda hissettiği şeyi de yapıtında anlatmasını öğrenmiştir.” (Gombrich, 2015, s. 165). Orta Çağ sanatı içerisinde tohumları ekilen ve daha sonraki dönemlerle olgunlaşıp büyüyen yeni dünya görüşü Rönesans’ı doğurmuştur.

Rönesans, 15. yy.da başlayıp 16. yy.da zirve noktasına ulaşmış entelektüel bir dönemi içermektedir. Bu dönemde, resim atölyelerinde insan figürlerinin doğru çizimi, hareketlerin nesnel bir biçimde yansıtılması, hayvan ve insan anatomisi, ışık-gölge ve perspektif konuları üzerinde yoğun bir şekilde durulmuştur (Germaner, 2008, s. 1584-1586). Orta Çağ’ın kutsal olan öteki dünyası yerine Rönesans, bu dünyanın nesnel gözlemine dayalı bir anlayışı ele almıştır. Gelenek ve miras olarak, geçmişten kalan resim anlayışından doğaya, yani gözleme dayalı olan biçime yönelmiştir. Kolektivist bir dünya görüşünden, kişisel bir dünya görüşü hâkimiyet kazanmıştır. Rönesans döneminde yağlı boya gibi yeni teknikler ve araçlar da geliştirilmiştir. Bu yenilikler, ressamın renkleri ve dokuları daha özgürce kullanmalarına imkân tanımıştır (Aksoy, 2014, s. 16-34). Rönesans sanatının merkezinde insan figürü yer almaktadır. Dinî figürlerin yanında mitolojiden ve günlük hayattan sahneler de sıklıkla resmedilmiştir. Rönesans ressamı, doğayı ve

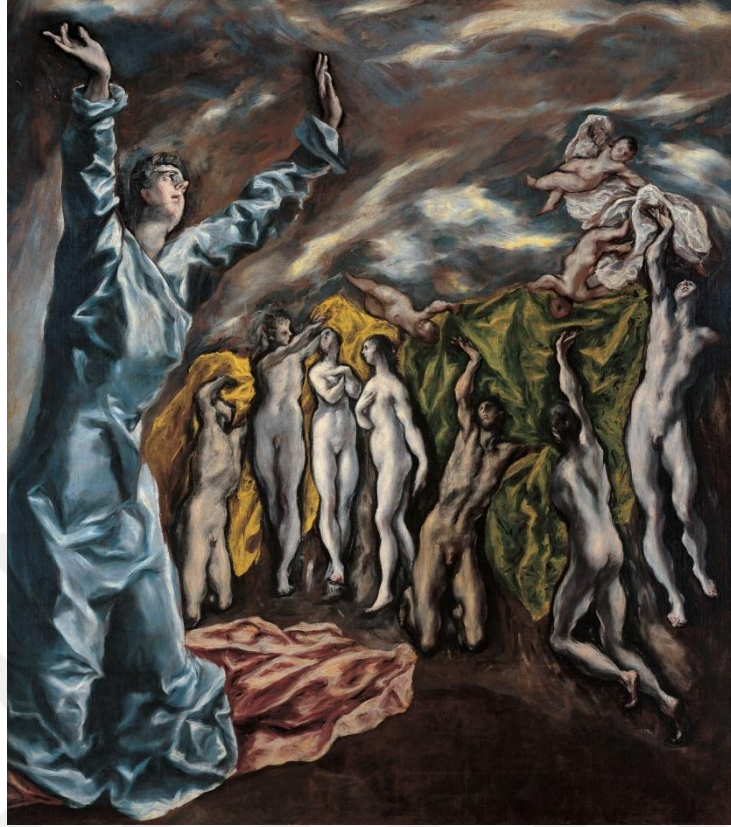
insan anatomisini olabildiğince gerçekçi bir şekilde yansıtmaya özen göstermişlerdir. Bu amaçla perspektif, ışık ve gölge kullanımı gibi teknikler ustaca kullanılmıştır. Rönesans ressamaları, insan anatomisi, perspektif ve optik gibi alanlarda bilimsel araştırmalardan faydalanmışlardır. Bu sayede eserlerinde daha gerçekçi ve inandırıcı bir etki yaratmayı başarmışlardır.

1520'li yıllarda, İtalya'da tüm sanatseverler, artık resim sanatının en doruk noktasına ulaşıldığı kanısında birleşmiş görünüyordular. Bu dönemin sanatçıları, geçmiş kuşakların yapmak istedikleri her şeyi yapmışlardı. Sanatta başarılması mümkün olan her şey başarılmış ve geriye yapılabilecek hiçbir şey kalmamıştı (Gombrich, 2015, s. 361). Rönesans döneminde sanatçılar, görünür dünyayı mümkün olduğunca gerçekçi bir şekilde eserlerine yansıtmışlardır. Ancak, bazı sanatçıların eserlerinde deformasyon olarak nitelendirilebilecek yaklaşımlar da görülmektedir. Bu dönemin bazı sanatçıları kendi özgün estetik anlayışlarını ve idealize ettikleri güzellik kavramlarını eserlerine yansıtmışlardır (Baysal, 2021, s. 81). Raffaello'ya, bu kadar güzel modelleri nereden buldunuz, sorusu yöneltilmiş. Raffaello ise belirli bir modeli resmetmediğini ve zihninde oluşturduğu belirli bir güzellik nosyonundan yararlanarak resmettiğini, söylemiştir. Raffaello'nun vermiş olduğu cevaptan da anlaşılacağı gibi, Raffaello, çağdaşlarının aksine doğayı aslına uygun olarak betimlemekten vazgeçmiş, zihninde yarattığı bir güzellik modelini kullanmıştır (Gombrich, 2015, s. 320).

Deformasyonun tarihsel gelişiminde, bilinçdışı ve bilinçli evre olarak iki aşamada ele alınabileceğini tekrarlamakta fayda vardır. Resim sanatında deformasyon ögesinin ilk kez bilinçli ve sistematik bir şekilde kullanılması, Maniyerizm döneminde gerçekleşmiştir. Rönesans'ın ideal güzellik anlayışına karşı bir tepki olarak ortaya çıkan Maniyerizm, deformasyonu sanatsal bir ifade aracı olarak kullanmıştır.

Maniyerizm, Rönesans sanatı ile Barok sanatı arasında bir geçiş dönemidir. Maniyeristler, dönemin estetik anlayışını ruhsuz ve içi boş olarak görmüşlerdir ve bu nedenle mantık ürünü olmayan, gerçeküstü denebilecek bir anlayışı benimsemişlerdir

(Eco, 2006, s. 219-220). Maniyerizm'in temsilcilerinden biri olan Parmigianino, Meryem'i narin ve zarif gösterme arzusuyla, Meryem'e bir kuğuyu andıracak gibi uzun ve ince boyun yapmış ve insan vücudunun ölçülerini tuhaf bir biçimde bükerek uzatmıştır. Parmigianino ile o dönemin tüm ressamaları belki de ilk "modern" sanatçılar oldular. Çünkü modern sanat diye adlandırılan şey, köklerini aynı dürtüden almaktadır. Tintoretto'ya göre Kutsal Kitap'ta anlatılan öykülerin, o güne değin betimlenmesi, yeterince heyecan verici değildi. Bu nedenle bu kutsal öyküleri değişik bir tarzda, izleyicilere, öykülerin gerçek heyecanını hissettirecek şekilde anlatmayı amaçlamıştı. Tintoretto'nun bu düşüncesi, onu haklı gösterse de göstermese de o, kutsal öykülerin heyecanını ve yoğun konusunu izleyicilere hissettirecek şekilde ifade etmeyi amaçlamıştı. Özenle bitirilmiş bir resim Tintoretto'yu ilgilendirmiyordu çünkü onun amacı başkaydı. Onu ilgilendiren şey, ideal güzellik değil, hikâyenin heyecanıydı. 16. yy.da hiç kimse bu yöntemleri El Greco kadar ileriye götürememiştir. El Greco'da tıpkı Tintoretto gibi kutsal hikâyeleri, coşkulu bir dille, anlatma isteği duyuyordu. Görsel 22'de yer alan resim, El Greco'nun en şaşırtıcı ve ilgi çekici resimlerinden biri olan İncil'den bir bölümün betimlenmesinin anlatıldığı eserdir. Resmin sol tarafında, kollarını yukarıya kaldırmış ve bakışlarını yukarıya kaldırmış, tutku içinde Aziz Yahya'nın figürü bulunmaktadır. Orta planda ise, kutsal beyaz kıyafetleri almak için kollarını uzatan ve mezarlarından kalkan şehitlerin çıplak figürleri yer almaktadır. *"Doğru ve özenli yapılmış hiçbir resim, azizlerin dünyasının yok edilmesini istedikleri andaki kıyamet gününün bu korkunç görüntüsünü bu kadar doğadışı ve inandırıcı bir şekilde veremezdi."* El Greco'nun, Tintoretto'nun resim anlayışından çok şey öğrendiğini ve Parmigianino'nun alışılmışın dışındaki "Uzun Boyunlu Meryem" adlı tablosunda görülen zarif ve uzatılmış figür tarzını özümsemiş olduğunu görmek zor olmayacaktır (Gombrich, 2015, s. 361-373).



Görsel. 22 El Greco, “ Apokalypsis’in Beşinci Mührünün Açılışı”, 224,8 cm × 199,4 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1608–1614, Metropolitan Sanat Müzesi , New York.

Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/Opening_of_the_Fifth_Seal / erişim tarihî: 12.07.2024

Eserde (Görsel 22), arka planda betimlenen gökyüzü ve bulutlar, dramatik bir atmosfer yaratılması için koyu tonların hâkim olduğu renklerle işlenmiştir. Figürler, sanki Tanrı’ya ulaşma çabasıyla, olması gerekenden daha uzun betimlenmiştir. El Greco, nesneleri bilinçli bir şekilde deforme ederek manevi ve mistik bir etki yaratmayı amaçlamıştır. Simetri yerine dinamik ve hareketli kompozisyonları tercih etmiştir. El Greco’nun tarzı, kendi döneminde farklı ve yenilikçi olarak görülmüş, sonraki yüzyıllarda ise modern sanatın gelişiminde ilham kaynağı olmuştur. Sanatçının benzersiz tekniği ve vizyonu, onun sanat tarihindeki yerini sağlamlaştırmıştır.

Fransız Devrimi’nden sonra, Romantizm akımı ile sanatçılar inancın etkisinden uzaklaşarak doğa ve nesnel yaşama yönelmişlerdir. Rönesans döneminde doğa, sanatın bir yansıması olarak görülürken, Romantizm’de ise sanat, doğayı

duygularla ifade etmek olarak kabul edilmiştir. Sanatçılar, kişisel gerçekliklerini yansıtmak uğruna doğanın gerçekliğini geride bırakmışlardır. Bu anlayış, yeni biçimsel anlatımların ortaya çıkmasına yol açmıştır (Uygan, 2010, s. 46). Modern sanatın öncü habercisi, Romantizm ve Kara Romantizm akımının temsili isimlerinden biri olan Francisco Goya, yetenekli bir İspanyol ressamdır. (Claudon, 2006). Francisco Goya, 30 Mart 1746'da İspanya'nın Fuendetodos kasabasında doğmuştur. Goya, 1775 yılından 1792 yılına kadar kraliyet dokuma fabrikası için tasavvurlar yapmış ve günlük yaşamdan bölümler resmetmiştir. 1792'de ciddi bir hastalık geçirerek sağır olmuş, Napolyon Savaşları gibi olaylara tanıklık etmiş, bu yıllarda daha içe dönük, karamsar resimler yapmaya başlamıştır (Şahin, 2014, s. 153-168).

“Kara Romantizm’e değinince, Goya’yı düşünmemek olanaksızdır. Karikatürsü gerçekçiliği, acımasızlığı, şiddete ve gülünce düşkünlüğü, şeytanların ve büyücülerin varlığı, Savaşın Yıkımları’ndan, Düşlemler’den Krallık Portreleri’ne kadar, onun yapıtını, dehşetin sınırlarına uzanmış romantizmin bu yanının en etkileyici tanığı yaparlar.” (Claudon, 2006. s.27).

Goya'nın figürleri farklı bir dünyaya ait olduğu düşünülmektedir. Sanatçı hem yağlıboya resimleri hem de oyma resimleriyle geleneksel konuların dışına çıkmış, büyücü kadınlar ve esrarengiz hayaletlerin fantastik görüntülerini de resmetmiştir. Goya, eserlerinde altın ve ipeğin parıltısını ifade etme becerisiyle Velasquez ve Tiziano'yu hatırlatmaktadır. Goya'nın portreleri belki yüzeysel açıdan Van Dyck'ın resmî portrelerini anımsatmaktadır. Fakat Goya, bu ressamların ötesinde modellerine değişik bir gözle bakmış, modellerinin tüm değersizliklerini, çirkinliklerini, açgözlülüklerini ve aptallıklarını da ifade etmekten çekinmemiştir. Goya'dan önce ve sonra hiçbir saray sanatçısı, kendi koruyucularına karşı böylesi resimler yapamamıştır (Gombrich, 2015, s.487).



Görsel. 23 Francisco Goya, “3 Mayıs 1808”, 268 cm ×347 cm, TüYB, 1814, Prado Müzesi, Madrid.

Kaynak: https://tr.wikipedia.org/wiki/3_May%C4%B1s_1808 / erişim tarihi: 13.07.2024

Goya, “3 Mayıs 1808” adlı çalışmasını (Görsel 23), 1808 yılında Madrid’in işgal edilmesi sebebiyle, Fransız ordularına direnen İspanyol direnişçilerinin anısı için (1814) çizmiştir. Madrid halkının bu direnişi beş yıl süren Yarımada Savaşı’nın tetikleyicisi olmuştur. “3 Mayıs 1808” adlı bu çalışma, birçok sanatçıya da ilham kaynağı olmuştur. Bu çalışmalar arasında Manet’nin çizdiği bazı resim serileri ve Picasso’nun “Kore’de Katliam” adlı tablosu ve en popüler eserleri arasında görülen “Guernica” adlı tablosu da yer almaktadır (Hodge, 2022).

Kara Romantizm akımı içerisinde değerlendirildiği düşünülen bu yapıt (Görsel 23), İspanya’da yaşanan bir infaz sahnesini tasvir etmektedir. Tabloda, koyu ve pastel tonlarda renkler kullanılmış ve böylece kasvetli bir etki yaratılmıştır. Işık, infaz edilecek olan figürün üzerinde toplanmış, resmin geri kalan bölümleri ise bilinçli olarak karanlık bırakılmıştır. Figürlerde bilinçli bir deformasyon yapılmış, böylece duygu ve ifade güçlü hâle getirilmiştir. Resmin arka planında ise ağaçsız, çıplak bir dağ yer almakta ve karanlık gökyüzü altında Madrid silueti belirlemektedir. Arka planda oluşturulan bu yalınlık ve sadelik, alımlayıcıları ışık patlamasının

olduğu infaz anına odaklanmaktadır. Tablonun merkezinde, beyaz gömlek giymiş ve kolları açık şekilde duran bir adam yer almaktadır. Bu adam, Napolyon'un askerleri tarafından öldürülmek üzere seçilmiştir. İnfaz edilmek için sırada bekleyenlerin çaresizliği, korkuları ve umutsuzlukları ustalıkla ifade etmiştir. İnfaz edileceklerin arkasında ise yerli halk yer almaktadır. Bu halk, karanlık ve kasvetli bir gökyüzü altında, korku içinde, direnişçilerin kurşuna dizilmesine tanıklık etmektedirler. Tablonun merkezinde yer alan beyaz kıyafetli direnişçinin pozisyonu dikkat çekicidir. Bu direnişçinin duruşu, İsa'nın çarmıha gerilme sahnesine bir gönderme olarak yorumlanabilir. İnfazın yakınlığı ve ölüm korkusu bu figürde yoğun bir şekilde hissedilmektedir. İnsanlar korku ve endişe içinde, infazı izlemekte ve birbirine tutunmaktadır. Bu infazın gerçekleşmesi, toplumun birliğini tehdit etmektedir. Tablonun sağ planında ise siluet şeklinde tasvir edilen Napolyon askerleri yer almaktadır. İnfazı gerçekleştiren birlikler, merkezdeki figüre karşı soğuk ve duyarsız bir tavır sergilerken, insanların tepkilerini kontrol altında tutmaktadırlar. Bu birlik, orantısız gücün ve baskının somut bir temsilini oluşturmaktadır. Tablonun sol alt bölümünde ise acının ve dehşetin gerçekliğini vurgulayan, kanlar içinde yerde yatan ölü bedenler yer almaktadır. Goya, bu eseri ile katliam karşısında hissettiği duygularını izleyenlere aktarmış, 3 Mayıs'ta öldürülenlerin boşuna ölmediklerini halka hatırlatarak, insanlığın acımasızlığını, savaşın dehşetini ve baskıların insan üzerindeki etkilerini, evrensel bir ifade biçimiyle ele almış, insanlık tarihînin karanlık yolculuğunu trajik bir biçimde izleyicilerin önüne sermiştir.

Batı dünyasındaki sanatsal ve teknolojik değişimler uzak Asya coğrafyasında da yaşanmaktaydı. Ukiyo-e, Japonya'da 1600-1868 yılları arasında Edo'da ortaya çıkan ve Japon sanatına egemen olan bir akımdır. Ukiyo-e yeni bir anlatım biçimi olarak özellikle ağaç baskı tekniğiyle yapılmaktadır (Rona, 2008, s. 1838). Edo, Japonya'da ekonomik ve sosyal yaşama dair önemli değişimlerin yaşandığı bir dönemi kapsamaktadır. Bu dönemin sanat anlayışının şekillenmesinde kentsoylularının etkisi oldukça fazladır. Japonya'da o güne değin çoğunlukla dinî içerikli konular betimlenirken Edo döneminde ise günlük hayatın sıradan konuları ele alınmıştır. Çoğunlukla ana odaklanan dünyevi zevk konuları işlenmiştir. Bu dönemde

yoksulluk, acı, keder, gibi hüzünlü temalara rastlanırken aynı zamanda Japon kültürünün geleneksel unsurlarını ve Budizm öğretisinin etkisini de taşımaktadır (Karakuş, 2023, s. 2-3).

Utamaro, Ukiyo-e akımının en önemli ustaları arasında yer almaktadır. Daha çok güzel ve zarif kadınları konu almıştır. Figürlerin yüz ifadelerine, saç ve kıyafet ayrıntılarına özen gösteren sanatçı, ağaç baskılarında kadının duygusal niteliklerini öne çıkarmıştır (Rona, 2008, s. 1851). Utamaro, batı geleneğinin tersine doğal duruş ve üç boyutlulukla ilgilenmemiş, iki boyutlu figürler ve desenler çizmiştir.



Görsel. 24 Kitagava Utamaro, “Âşıklar”, 24,8x37,4 cm, Kağıt üstüne ahşap baskı, 1926, Victoria and Albert Museum, Londra.

Kaynak: Sanat Kitabı 500 Sanatçı 500 Sanat Eseri, 1996

Utamaro, “Âşıklar” adlı çalışmasında (Görsel 24) figürleri lirik çizgilerle, zarif bir biçimde ve gölgeleme yapmaksızın derinlik vermeden betimlemiştir. Yüzleri kısmen gizlenmiş bir biçimde ifade edilen iki âşık, bahçeye açılan bir mekânda kucaklaşmaktadırlar. Desenli ipek kimonolarının altında çıplak bedenleri görülmektedir (Müren, 1996, s. 469). Utamaro, bu baskısında (Görsel 24) hem figürlerde hem de mekânda büyük oranda deformasyon unsuru kullanmıştır. Figürler ve mekan gerçekçi bir şekilde tasvir edilmemiştir. Utamaro, nesnel gerçekliğin formunu bilinçli bir şekilde bozmuş, ölçeğini değiştirmiş, uzatmış böylece onların daha erotik ve gizemli görünmelerini sağlamıştır.

Modernizm olarak adlandırılan dönem, 1860-1960 yıllarını kapsamaktadır. Her ne kadar resim sanatındaki kökleri 1830'ların Romantizm akımına ve Courbet'ye kadar uzansa da Modernizm'in gerçek başlangıcı, 1860'larda Manet ile başlamaktadır. Modernizm, 1900'lü yıllarda estetik bir dil kazanmış ve 1945'lerde olgunlaşıp 1960'a kadar devam etmiştir. Modern sanatın temel unsurları yüzey, biçim ve renktir; sanatta öze ulaşma arzusu, temel formların değer kazanmasını sağlamıştır. Modern sanatta boya ve tuval yüzeyi, geleneksel sanatın aksine, önemsenerek ön plana çıkarılan unsurlar hâline gelmiştir. Greenberg, Manet'yi ilk modern sanatçı olarak görmektedir. Manet'nin öncülüğünde ilerleyen Empresyonistler, açık havada ışığı yakalamaya çalışarak hazır tüplerde bulunan boyayı ham biçimiyle kullanmışlardır. Paul Cézanne ise resmin yatay ve dikeyliğini vurgulamak adına nesneleri deforme etmekten çekinmemiş ve nesnel gerçekliğin arkasındaki özü, geometrik formlar aracılığıyla aramıştır. Bu dönemde dış dünyanın taklit edilmesi, terk edilmiş, nesneler stilize edilerek soyut bir dünyaya doğru evrimleşmeye başlamıştır (Görenek, 2020, s. 10-22). Sanatçılar bu dönemde, nesnelerin dünyasından uzaklaşarak kendi iç dünyasına yönelmişlerdir. Bu anlayış, sanatçıların nesneyle olan ilişkisini değiştirerek soyutlama ve deformasyon isteğini arttırmıştır. Bu bağlamda sanatçının kendi iç dünyası ya da bilinçaltına yönelmesi, betimlenen figürlerin gerçekçi görünme ihtiyacını ortadan kaldırmış, böylece, o güne değin kabul görmüş güzellik normlarını değiştirmiştir. İfade aracı olarak çizgi ve renk büyük önem kazanmıştır. Resimde kullanılan renkler, doğadaki renklerden farklılaşarak, sanatçının duygusunu ifade edecek bir biçimde, sanatçının hizmetine girmiş ve izleyicide duygusal etkiler uyandıracak hâle gelmiştir (Uygan, 2010, s. 47-48).

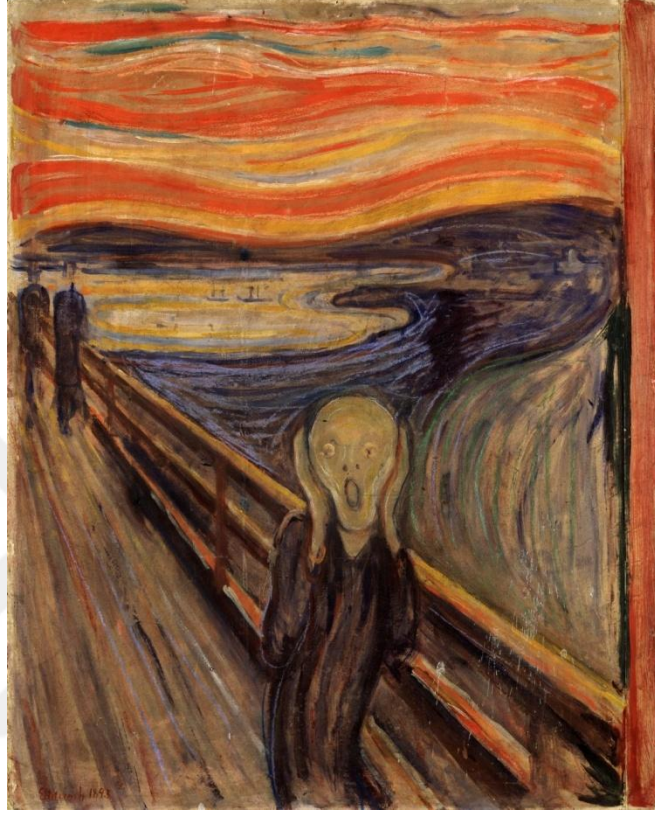
“Fotoğraf makinesinin icadına tanıklık eden sanatçılar, nesnel gerçekliğin taklidi noktasında farklı görme ve yorumlama biçimleri üzerine düşünmek durumunda kalmıştır. Empresyonistlerin renk ve ışık kullanımına yeni bir bakış getirmesi, çağın bu önemli icadıyla doğrudan ilişkilidir.” (Karakuş, 2023, s. 2).

19. yy.ın üçüncü çeyreğinde, Fransa’da başlayarak, diğer kent ve ülkelere yayılan Empresyonizm, resim sanatında gerçek bir kırılma noktası olarak nitelendirilmektedir. Empresyonist sanatçılar bilinen geleneksel normlara aldırmaksızın, kendi kişisel bakış açısı ve izlenimlerine göre dünyayı resmetmeyi amaçlamışlardır (Sérullaz, 1991, s. 7). Empresyonizmle birlikte, kontur anlayışı yok olmuş, birbiri içerisinde eriyen görünümlele, biçim anlayışının değiştiği görülmüştür. Empresyonist sanatçılar, doğayı yansıtmak veya nesneleri tanınabilir kılmak kaygısından uzak durarak, sadece duyular aracılığıyla algılanabilir bir alan yaratmaya çalışmışlardır. Bu nedenle Empresyonist akım içerisinde, yer yer biçimsel bozulmalara ve lekesel stilizasyonlara rastlanmaktadır (Uygan, 2010, s. 47-48). Empresyonistler, her ne kadar deformasyon ögesini, belirgin bir biçimde çalışmalarında kullanmamış olsalar da daha çok anlık izlenimleri, ışık ve renk oyunlarını resmetmeye odaklanmışlar, getirdikleri yenilikler ve özgürleşen sanat anlayışları sebebiyle, daha sonraki modern sanat akımlarının gelişimine büyük katkı sağlamışlardır. Bu bağlamda, Post-empresyonist sanatçılar ve akımlar, özellikle Dışavurumculuk (Ekspresyonizm) ve Kübizm gibi deformasyonu bilinçli ve daha belirgin şekilde kullanan akımlara ilham kaynağı olmuşlardır.

Modern dönem olarak adlandırılan ve bu dönemin sanatçıları içerisinde önemli yere sahip olduğu düşünülen Edvard Munch, deformasyon ögesini yapıtlarında ustaca kullanmış ve kendinden sora gelenlere ilham kaynağı olmuştur.

Norveçli ressam Munch, Kuzey Dışavurumculuk akımının en önemli temsilcilerindendir. 1885 ve 1889’da iki kez Paris’e gitmiştir. Sanatçı, Paris’te kaldığı dönemlerde özellikle Van Gogh’un ifadeci anlatımcılığından, Gauguin’in simgeci ve çığ renklerinden, Lautrec’in arabesk figüratif yansımalarından etkilenmiş ve Norveç’e döndüğü zaman, çeşitli ruh durumlarını aktaran resimler yapmaya başlamıştır. Munch, Paris’ten döndükten sonra günlüğüne şöyle yazmıştır: “Okuyan erkeklerle yün ören kadınların bulunduğu iç mekânlar yapmaktan vazgeçmeliyiz. Biz, yaşayan insanların, soluk alan, hisseden, acı çeken ve seven insanların resmini yapmalıyız.” (İnankur, 1997, s. 1308). Edvard Munch, resimlerinde insanların

duygularını göstermeyi amaç edinmiştir (Cassou, 1994, s. 116). Bu amaç, en açık şekilde 1893 yılında yaptığı “Çığlık” adlı tablosunda görülmektedir.



Görsel. 25 Edvard Munch, “Çığlık”, 91 cm × 73,5 cm, Karton üzerine tempera ve kazein, 1893. Ulusal Galerî, Norveç.

Kaynak: [https://tr.wikipedia.org/wiki/%C3%87%C4%B1%C4%9F%C4%B1k_\(tablo\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/%C3%87%C4%B1%C4%9F%C4%B1k_(tablo)) / erişim tarihi: 06.05.2023

Edvard Munch’un, “Çığlık” adlı çalışması (Görsel 25), sanat tarihinde önemli bir yere sahiptir. Bu tablo, modern sanatın en ikonik ve tanınmış eserlerinden biri olarak kabul edilmektedir. Bu eser, zamanının geleneksel sanat anlayışına meydan okumuş ve modern sanatın gelişimine önemli katkılar sağlamıştır. Bu nedenle “Çığlık” sadece bir tablo olarak değil, aynı zamanda modern sanatın tarihsel kilometre taşı olarak da kabul edilmektedir.

“Bütün çizgiler, resmin odak noktasına, yani çığlık atan başa doğru gidiyor gibi. Sanki tüm sahne, o çığlığın acısına ve heyecanına katılıyor. Çığlık atan kimsenin yüzü gerçekten karikatür gibi çarpıtılmış. Fal taşı gibi açılmış gözler ve oyuk yanaklar,

kafatasını anımsatıyor. Korkunç bir şeyler olmuş mutlaka ve resmi daha da rahatsız edici yapan bu çılgınlığın nedenini hiçbir zaman bilmeyecek olmamız.” (Gombrich, 2015, s. 564).

Munch, bireyin iç dünyasını ve onu etkileyen dış etkenleri ele almış ve kendi yaşamından gelen kaygı ve depresyonu, içindeki isyanı, yaşadığı toplumsal değişimleri, aile hayatındaki sorunları ve kayıpları çalışmalarında başarılı bir şekilde yansıtmıştır.

Sanat yapıtlarıyla izleyiciye duygu yoğunluğu yaşatan ve deformasyon ögesini eserlerinde ustaca kullanan bir başka ressam ise Käthe Kollwitz'tir. 20. yy.ın en önemli Dışavurumcu sanatçılarından biri olduğu düşünülen Käthe Kollwitz; savaş, yoksulluk ve acı çeken insanların hayatlarından ilham alan eserlerle anılmaktadır. Çalışmaları arasında resim, heykel ve gravürler yer almaktadır. “Çift Sürenler” adlı gravürü ise sanatçının en etkileyici ve güçlü eserleri arasında görülmektedir.



Görsel. 26 Käthe Kollwitz, “Çift Sürenler”, 31,4 x 45,5 cm, Gravür, Asit yedirme, kuru kazıma, 1907.

Kaynak: <https://www.meisterdrucke.it/stampe-d-arte/K%C3%A4the-Kollwitz/270445/Aratura,-dalla-serie-&39;The-Peasants&39;-Revolt-&39;,-1906-%28incisione,-incisione-e-acq/> erişim tarihî: 09.05.2023

“Köylüler Savaşı” adlı serinin ilk çalışması olan “Çift Sürenler” (Görsel 26) gravüründe, çift süren bir baba ve oğulun oldukça dramatik anı betimlenmiştir. Toprak yüzeyine neredeyse paralel bir şekilde yerleştirilen baba ve oğul, bütün gücüyle toprağı işleyebilmek için sabanı çekmektedirler. Çizgi ve lekenin açık koyu zıtlığı ve figürlerin deformasyonu, resimdeki etkiyi arttırarak ifadenin daha da güçlenmesine sebep olmuştur (Şahinbaş, Türker, Ağçıçek, 2019). Kollwitz’in bu eseri, güçlü bir sosyal mesaj taşımaktadır. Sanatçı, emekçi sınıfın özelliklerini sert ve keskin çizgilerle betimlemiştir. “Çift Sürenler” sadece bir gravür değil, aynı zamanda insanların zorlu hayatını anlama ve takdir etmeye yardımcı olan ve bu bildirimi sanat yoluyla ileten sosyal bir belgedir.

Deformasyon ögesini eserlerinde ustaca kullanan bir başka Modern dönem ressamı ise Paul Klee’dir.

20. yy.ın teknolojik değişimleri, kitlesel hareketleri ve sosyal yapıları, insanın algısal ve düşsel değişimini önemli ölçüde etkilemiştir. Klee, değişen bu yeni ortamda zihinsel ve algısal gelişme ile sanatı müzikal bir dile dönüştürmüştür. Klee’nin renk paleti, müzikal bir anahtara benzetilmektedir. Klee, eserlerinde daha çok tamamlayıcı renkler kullanmış bazen de müzikal köprünün kurulması için uyumsuz renkleri tercih etmiştir (Satır ve Kayserili, 2013, S. 78). Paul Klee, algılanan dünyayı resmederken nesnelerin optik görüntülerinden çok, anlamları üzerine yoğunlaşmıştır. Klee, “*Sanat, görüneni tekrarlamaz görünür kılar.*” aforizmasıyla, sanatın sadece görüneni taklit etmekten öte, daha derin bir gerçekliği açığa çıkararak izleyiciyi düşünmeye ve hissetmeye teşvik etmesi gerektiğini vurgulamaktadır (Tunalı, 2003).



Görsel. 27 Paul Klee, “Senecio”, 40x38 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1922, Sanat Tarihî Müzesi, Basel, Almanya.

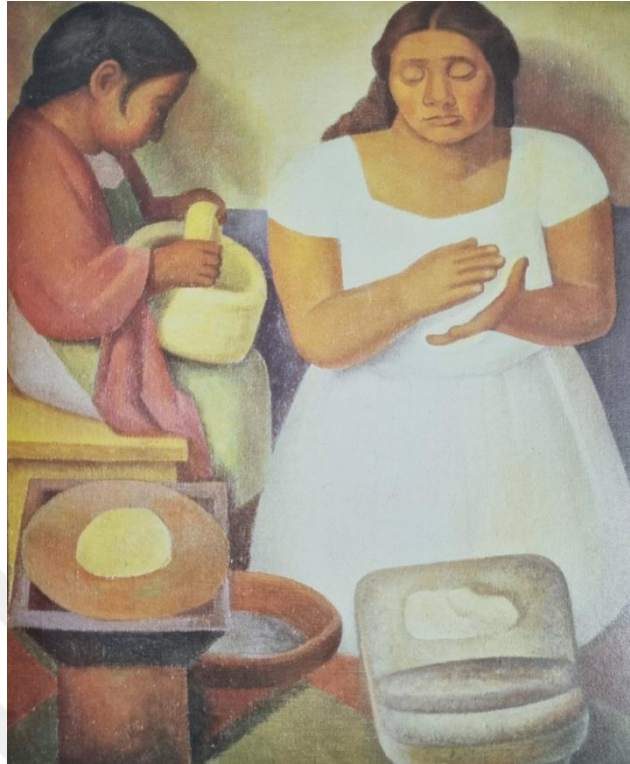
Kaynak: <https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Dosya:Senecio2.JPG> / erişim tarihî: 16.07.2024

Kübizm, Dışavurumculuk, Sürrealizm gibi akımlar içerisinde görülen, ancak kendi tarzını kısıtlandırmayarak, sanat camiasında önemli bir yere sahip olduğu düşünülen Klee, renk kuramları hakkındaki deneyimlerini sanatına yansıtarak izleyicileri etkilemeyi başarmıştır. Klee, “Senecio” (Görsel 27) adlı çalışmasında olduğu gibi birçok çalışmasında da renkleri kullanma ve nesneleri ifade etme biçimi ile dışavurumcu bir anlayış yakaladığı görülmektedir (Gögebakan ve Kılınç, 2020, s. 29).

Klee, imgesel çizimlerinde kendi deyişiyle “*bir çizgiyi yürüyüşe çıkarmayı*” sevdiğini söylemektedir. Klee, bu eserinde de insanın yüzünü renkli geometrik biçimlerle ayırmıştır. Bir daire içine yerleştirilmiş iki boyutlu karelerle, maskeli bir palyaçonun rengârenk portresini tasvir etmektedir. Sanatçı ve oyuncu olan Senecio’nun bu portre resmi; sanat, tiyatro ve yanılsama dünyası arasındaki değişken bağlantının bir gösterge simgesi olarak değerlendirilebilir (Müren, 1996, s. 250).

20. yy. da savaşan devletler, sanatı sıklıkla propaganda aracı olarak kullanmaya başlamışlardır. Televizyon ve radyonun yaygınlaşmasından önce devletler, çoğunlukla gazete, afiş ve sinema gibi kitle iletişim araçlarıyla faaliyetlerini sürdürmüşlerdir (Clark, 2017, s. 12-13). 20. yy.ın ilk çeyreğinde Meksika'daki iç savaş, Meksika duvar resimlerinin şekillenmesine büyük ölçüde etki etmiştir. Meksika duvar resimleri, devrimden önce de Meksika'da rağbet gören önemli sanat biçimleri arasındaydı. 1920 ve 1930 yılları arası, Meksika'nın Duvar Resmi Rönesans'ı olarak anılmaktadır. Bu dönemde devlet sanatçılara siparişler vermiş ve birçok kamu binasının duvarları resimlerle donatılmaya başlanmıştır. Orozco, Siqueiros ve Rivera gibi bu dönemin sanatçıları, azınlıktaki insanların yaşamlarına odaklanmış ve duvar resim sanatının amacını yeniden canlandırmışlardır (Farthing, 2012, s. 437).

Diego Rivera, Meksika duvar resim sanatının öncüleri arasında yer almaktadır. Rivera, 1920 yılında İtalya'ya giderek Rönesans dönemindeki freskleri ve Avrupa sanatçılarını inceleme olanağına sahip olmuş, Masacio, Duccio, Giotto ve Ucello gibi sanatçılarla ilişkiler kurmuştur. Avrupa sanatından etkilenen Rivera, Meksika'ya döndüğünde siyasi mesajlar taşıyan birçok duvar resimleri yapmıştır (Onuk ve Akbulut, 2020, s. 88-89).



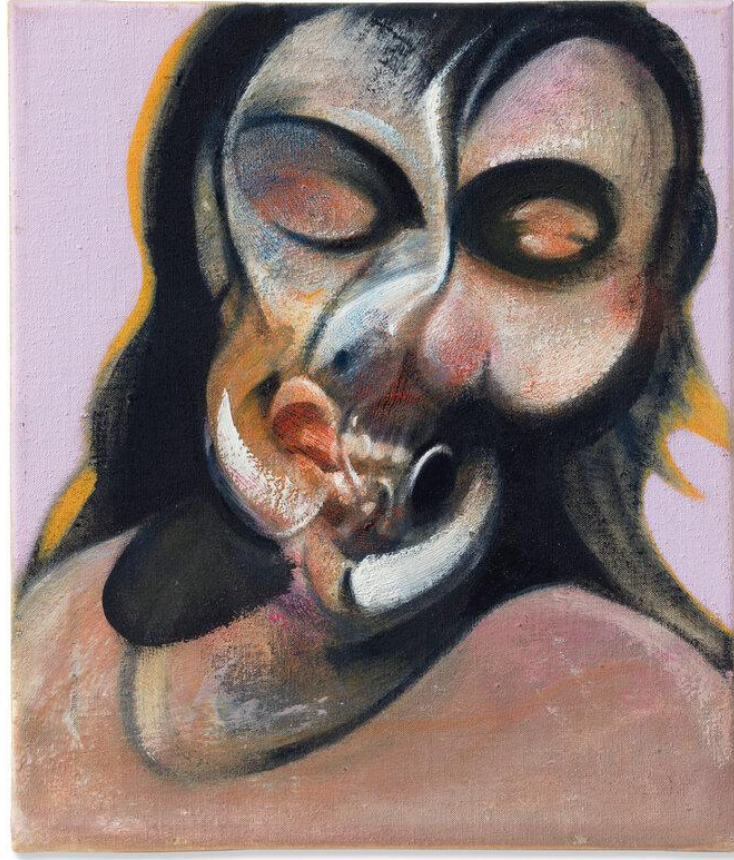
Görsel. 28 Diego Rivera, “Tortilla Yapanlar”, 107.5x89.5 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1926, California Üniversitesi, San Francisco.

Kaynak: Sanat Kitabı 500 Sanatçı 500 Sanat Eseri, 1996

Rivera, bu çalışmasında (Görsel 28) köylü kadınları, mutfakta tortilla yaparken ve geçmişe özlem ve dostluk duygusunu yansıtan bir hassasiyetle betimlemiştir. Huzur ve dinginlik hissiyatı veren ortam; sıcak, aydınlık, sade renkler ve biçimlerle ifade edilmiştir. Bu eserde, fresk tekniğinin etkileri görülmektedir. Bu resim, Meksika kültürünü ve Rivera'nın halkının değerlerine olan güçlü inancını göstermektedir. Önceden Kübizm'den etkilenmiş olmasına rağmen, bu eser Rivera'nın Meksika konularını Klasik tarzda işlemesine örnek teşkil etmektedir. Eski Maya ve Aztek kültürlerinden derinlemesine etkilenen Rivera, Meksika Devrimi'ne katılmış ve hayatı boyunca politik bir sanatçı olarak kalmıştır (Müren, 1996, s. 390). Diego Rivera'nın bu resminde deformasyon kullanımı, figürlerin belirgin hatları ve abartılı anatomileriyle kendinî göstermektedir. Bu deformasyonlar, resmin duygusal ve kültürel vurgusunu güçlendirmek amacıyla bilinçli bir şekilde uygulanmıştır. Kadınların büyük yuvarlak yüzleri ve güçlü elleri, onların çalışkanlığını ve geleneksel rollerini vurgularken, figürlerin genel formu, sade ve güçlü bir görsel etki

yaratmaktadır. Renklerin yalın kullanımı izleyiciye huzur ve dinginlik hissi vermektedir. Rivera, bu eserde deformasyon ögesini kullanarak, Meksika kültürüne ve halkına olan bağlılığını sanatsal bir dille ifade etmektedir.

20. yy.da tümüyle kendine has biçim çarpıtmalarıyla özgün ürünler ortaya koyan bir başka ressam Francis Bacon'dır. İngiliz ressam Bacon, 1940'lı yıllardan bu yana Dışavurumcu figüratif anlayışını modern bir ifadeyle ve 20. yy. anlayışlarının biçimci etkilerinin ötesinde yaşatan bir sanatçıdır. Sanat eğitimi görmeyen Bacon, 1926'da Paris'te, Picasso'nun bir sergisinden etkilenerek resme başlamıştır. Eserlerinde yaşam bunalımı, ızdırap, ölüm ve tutsaklık duygusunu yansıtmıştır. Sanatçı, belirli bir imge, fotoğraf veya modelden esinlenerek, görüneni tamamen çarpıtarak, eserlerinde daha güçlü ve hakiki bir ifade oluşturmayı başarmıştır (Erzen, 2008, s. 179). Bacon'ın eserlerinde acı çeken tek kişi kendisi değildir. Belki de resimlerinde, toplumdaki şiddeti ve acımasızlığı kendi deneyimleri üzerinden anlatmak istemiştir (Akbulut, 2024, s. 36-37). Bacon Sürrealist gelenekten çok, Ekspresyonist geleneğe daha yakın bulunabilir. Bacon'ın çalışmaları günlük yaşantımızı sergilerken aynı zamanda insan zihnindeki dehşet ve korku duygularını tetikleyerek harekete geçirir (Lynton, 2015, s. 258). Bacon, kendisine model olacak özneler yerine, resimlerini insanların fotoğraflarından uyarlamayı tercih etmiştir. Fotoğraflardaki gerçeği, eserlerine çarpıtarak yansıtan Bacon, şöyle demiştir: *“Eğer gerçeği iletmek istiyorsanız, bu yalnızca bir çarpıtma biçimiyle yapılabilir. Görünüm denen şeyi görüntüye dönüştürmek için çarpıtmalısınız.”* (Pitargue, 2018).



Görsel. 29 Francis Bacon, “Henrietta Moraes’in Gülüşü Üzerine”, 35,6x30,5 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1969.

Kaynak: <http://www.alaintruong.com/archives/2018/11/15/36870395.html> / erişim tarihî: 21.07.2024

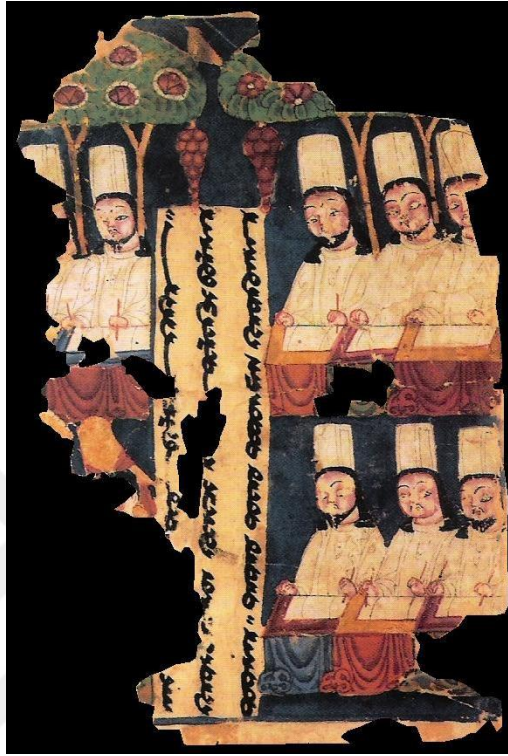
Francis Bacon, “Henrietta Moraes’in Gülüşü Üzerine” adlı eseriyle (Görsel 29) izleyiciyi derin ve karmaşık bir psikolojik dünyaya davet etmektedir. Bu resimde Bacon, kendine özgü tarzıyla figüratif biçimleri parçalayıp yeniden inşa etmiştir. Portredeki yüz, tanınabilirliğin sınırlarında dolaşmaktadır; sürrealist dokunuşlar ve çarpıtma hatlarıyla doludur. Moraes’in bu portresi, huzursuz edici bir şekilde belirsizdir. Portredeki gülüş, neşe ile delilik arasındaki ince çizgiyi çağırıştırır ve izleyicide derin bir rahatsızlık uyandırır. Bacon’ın fırça darbeleri, portreye dinamik bir özellik kazandırmakta ve portrenin etrafında bir enerji hissi yaratmaktadır. Mor ve siyah tonlarının karışımı izleyicide melankoli hissi uyandırmaktadır.

BÖLÜM 4: TÜRK RESİM SANATINDA DEFORMASYON

Türk sanatının kökeni, Orta Asya ve Uzakdoğu'nun tarihî derinliklerine kadar uzanmaktadır. Türkler Anadolu'ya göç ettiklerinde, buradaki yerel uygarlıklar, Antik Yunan ve Bizans'ın kültürel mirasını alarak ve bu farklı kültürlerin sanat geleneklerini özümseyerek, kendi gelenekleriyle harmanlamış ve Türk sanatına yeni bir boyut kazandırmışlardır. Türklerin diğer önemli kültürel değişimi ise, Batı yansımalarının yoğunlaştığı yakın dönemleri kapsamaktadır (Tansuğ, 1991, s. 16). Türkler, İranlılar ve Çinliler, birbirlerinin sanat ve kültürlerine önemli ölçüde etki etmişlerdir. Minyatür sanatı, bu karşılıklı etkileşimin somut örneklerinden biri olarak değerlendirilmektedir. Ancak, minyatür sanatının tam olarak hangi uygarlıktan kaynaklandığı ve hangi uygarlığın diğerinden etkilendiği konusu sürekli bir tartışma konusudur. Günümüzde İran Minyatürü olarak bilinen birçok eserin aslında İran veya Türk minyatürü olup olmadığı da belirsizdir. Çünkü bu iki uygarlık, tarihî büyük bir bölümünde aynı devletlerin egemenliği altında bulunarak benzer kültür ve sanat unsurlarını paylaşmışlardır (Deveci, 2013).

Budizm ve Maniheizm, Orta Asya'nın kültürel ve sanatsal mirası üzerinde derin ve kalıcı izler bırakmıştır. Bu iki din, sadece inanç sistemlerini yaymakla kalmamış, aynı zamanda sanatın ve kültürel üretimin önemli unsurları hâline gelmiştir. Maniheizm'in kurucusu olan Mani, aynı zamanda bir nakkaş olarak da bilinmektedir. Resim sanatını kullanarak dinî düşüncelerini yaymayı gerçekleştirmiş ve bu alanda büyük ün kazanmıştır. Mani'nin öğrencileri ve takipçileri de Mani'nin anlayışını benimseyerek resimler yapmış ve resim sanatının gücünden yararlanarak kendi dinî inanç ve anlayışlarını yaymaya çalışmışlardır. Bu çaba, Orta Asya'da resim sanatının en az söz kadar önemli olduğunu göstermektedir. Dinsel törenlerde, menkıbe ve hikâyeler resimlerin önünde halka anlatılmış ve böylece söz sanatıyla resim sanatı birbiriyle bütünleşmiştir (İpşiroğlu, 1973, s. 9). Mani, Nigaristan adında bir mekân inşa ettirmiş ve bu mekânın duvarlarını, insanın yaratılışını ve geleceğini tasvir eden resimlerle donatmıştır. Erjenk ve Erteng, Mani dinînin resimli kutsal kitapları olarak bilinmektedir. Bu kitaplar minyatür sanatının gelişimine büyük katkı sağlamıştır (Canby, 1378, s. 34). Uygur Türkleri M. S. 762 yıllarında Mani dinîni

devlet dinî olarak kabul etmişlerdir. Erjenk adlı Mani dinînin kitabı, Uygur sanatçıları tarafından resmedildiği düşünülmektedir (Deveci, 2013, s. 1782).



Görsel. 30 Uygurlar tarafından hazırlanan Mani kitabından bir sayfa, Mânici râhipler, 8-9. yy.

Karahoca, Tarım Havzası.

Kaynak: <https://tr.wikipedia.org/wiki/Maniheizm> / erişim tarihi: 23.07.2024

Erjenk adlı kitabın bu sayfasında (Görsel 30), Maniheist rahipler görülmektedir. Dinî ritüellerini yerine getirirken veya kutsal metinleri incelerken resmedilmiştir. Resimdeki figürler ve ayrıntılar, Maniheizm'in inançları ve ritüelleri hakkında bize değerli bilgiler sunmaktadır.

13. ve 15. yy.lar arasında yaşadığı düşünülen Mehmet Siyah Kalem, Orta Asya, Yakın Doğu, Türkmen karışımı geleneklerini yansıtan çalışmalarıyla oldukça dikkat çekicidir. Mehmet Siyah Kalem hakkında çok şey bilinmese de çalışmaları ve yaşadığı dönem göz önünde bulundurulduğunda Şaman geleneğine sahip Uygur Türkü olabileceği düşünülebilir (Esin, 2004, s. 63). İpşiroğlu ve Eyüboğlu (1954) tarafından yazılan “Fatih Albümüne Bir Bakış” adlı kitabında Mehmet Siyah

Kalem'in eserleri üzerine yapılan incelemelerde, sanatçının çalışmaları özellikle figüratif sanat anlayışı ve gerçekçi anlatım tarzıyla dikkat çekmektedir. Kitapta, Siyah Kalem'in resimlerinde hem gündelik yaşam sahnelerinin hem de fantastik öğelerin başarılı bir şekilde betimlendiği vurgulanmaktadır. Yazarlar, Siyah Kalem'in detaycılığı ve sahneleri işlerken gösterdiği özenin, dönemin diğer sanatçılarından ayrılan en belirgin özelliklerinden biri olduğunu belirtmektedirler. Ayrıca, Siyah Kalem'in eserlerinde görülen dinamik kompozisyonlar ve canlı renk kullanımı, onun sanat anlayışının yenilikçi yönlerini ortaya koymaktadır. Bu bağlamda, İpşiroğlu ve Eyüboğlu, Siyah Kalem'in Osmanlı minyatür sanatına olan katkılarının altını çizmekte ve onun eserlerinin tarihsel ve sanatsal değerine dikkat çekmektedirler.



Görsel. 31 Mehmed Siyah Kalem, “Demonlar”, 35,6 x30,5 cm, Minyatür, 13-15. yy. Topkapı Saray Müzesi.

Kaynak: <https://oggito.com/icerikler/cinlerin-efendisi-mehmet-siyahkalem-/10272> / erişim tarihi: 24.07.2024

Mehmet Siyah Kalem'in eserleri, Batı sanatındaki nesnel gerçekliğin temsilinden oldukça farklıdır. Siyah Kalem'in “Demonlar” (Görsel 31) adlı minyatürü, sanatçının kendine özgü tarzını ve hayal gücünü yansıtan çarpıcı bir eserdir. Bu minyatürde, iki demonun birbiriyle olan mücadelesi betimlenmiştir. Figürlerin detaylı işlenişi ve dinamik kompozisyonu, izleyiciyi sahnenin içine

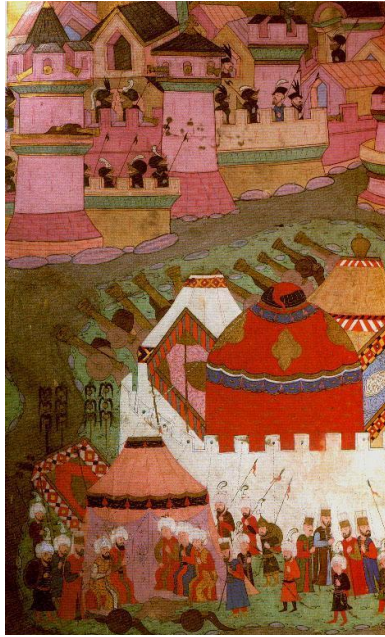
çekmektedir. Minyatürde betimlenen demonlar, grotesk yüz ifadeleri ve abartılı vücut oranlarıyla dikkati çekmektedir. Siyah Kalem figüratif sanatında gerçekçiliği fantastik öğelerle harmanlamaktadır. Figürler üzerindeki kıyafetler ve aksesuarlar dönemin Orta Asya ve Anadolu kültürlerinin izlerini taşımaktadır. Kompozisyonun genelinde, hareket ve enerjinin vurgulandığı görülmektedir. Demonların pozisyonları, birbirleriyle olan fiziksel mücadelenin şiddetini ve dinamizmini yansıtmaktadır. Eser, izleyiciyi hem korkutucu hem de büyüleyici bir dünyaya davet ederken, Türk minyatür sanatının zenginliğini ve çeşitliliğini de ortaya koymaktadır.

Anadolu, 11. yy.da Türkler'in egemenliğine geçince ilk olarak Selçuklu Emirleri, daha sonra Osmanlı Padişahlarının koruyuculuğu altında gelişen kitap sanatı ayrı bir önem teşkil etmektedir. Anadolu Selçuklu Dönemi'nden kalma minyatürlü el yazmalarına pek az rastlanmaktadır (Renda, 2008, s. 1266). Bu döneme ait olduğu düşünülen “Minyatürlü” el yazmasının en eski örneği, 13. yy.da hazırlanmış olan Varka ve Gülşah yazmasıdır. Bir aşk öyküsü anlatılan yazmanın dili Farsça'dır (Tansuğ, 1991). Bu döneme ait olan bir başka minyatür ise Artukoğlu emirlerinin saray çevresince hazırlanan Dioskorides'in çevirisi olan Kitab-ül-Haşayiş'te, Es-Sufi'nin ve Cezeri'nin yapıtlarıdır (Renda, 2008, s. 1266).

Osmanlı Dönemi'nde eser sahiplerinin çok azı bilinmektedir. Bilinen isimlerin büyük çoğunluğunda ise mahlas kullanılmıştır. 16. yy.ın bilinen isimlerinden biri Matrakçı Nasuh'tur. Nasuh'un Fransa'ya yaptığı yolculuktan sonra kendine has, dekoratif, figürsüz, renkçi anlayışta bir peyzaj resmi geliştirdiği görülmektedir. Âdeta bir harita niteliği de taşıyan bu manzaraların, gerçekçi bir gözleme sahip olduğu anlaşılmaktadır. 16. yy.ın önemli bir başka ressamı ise Nigari'dir. Nigari, Barbaros ve Kanuni'nin karakterlerini yansıtacak nesnel gerçekliğe dayalı portreler yapmıştır. Nigari'nin çalışmaları Osmanlı'nın klasik üslubu içinde sınıflandırılmaktadır. III. Murat Dönemi'nde minyatürcülerin çoğaldığı görülmektedir. Bu dönemin sanatçıları arasında Nakkaş Osman dikkat çekicidir. Nakkaş Osman'ın figürlerinde naif bir anlatım varsa da hayvan ve insan hareketlerine önem verildiği ve yumuşak renklerin kullanıldığı görülmektedir. 18. yy.ın Lale Devri'nde “Surname” adlı elyazmasının nüshalarında yer alan resimler, o

dönemin minyatür sanatçısı Levni'ye aittir. Levni, resimlerinde figürlerin karakterlerini yansıtan önemli bir kişiliktir. Onun model karşısında gözleme dayalı olarak ve optik görüşle resim yaptığını, saptanan desenleri kanıtlamaktadır. Resimlerindeki figürlerin hareketleri ve vücut uzuvlarının orantılı çizimleri, Lale Devri'nin Batı'daki Barok gözlemine yakın olduğunu göstermektedir. Ancak, Levni'nin resimlerinde Batı etkisinden söz edilemez. Lale Devri'nin canlı eğlence hayatını da canlandıran Levni, ağaçları, kuşları ve saksâğanları zarif hareketler içinde resmetmiştir (Turani, 2022, s 655-689).

16. yy.da el yazmalarını resimleyen atölyelerin en ünlüsü, Nakkaş Osman atölyesidir. Bu el yazmalarında temalar genellikle günceldir ve gerçekçi bir duyuşla ele alınmıştır. Minyatürlerde tarihsel gerçeğin yansıtılması amaçlanmış ve belgeci bir özen gösterilmiştir. Nakkaş Osman'ın elinden çıktığı bilinen diğer resim dizisi ise padişah portrelerinin yer aldığı Şemailname-i Al Osman yazmasıdır. Bu portreler her ne kadar realist anlayışta yapılmamışlarsa da, padişahların karakteristik yüz hatlarıyla ilgili genel bilgileri vermektedirler. Küçük sayfa boyutları içinde soyutlayıcı bir şema duyarlılığı ile anıtsal bir etki yaratma çabası belirgin biçimde görülmektedir (Tansuğ, 1991, s. 31-32).



Görsel. 32 Nakkaş Osman, Hünername Minyatürlerinden, 16. yy. Topkapı Saray Müzesi.

Kaynak: <https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Dosya:NakkasOsmanIllustratedSiegeOfVienna.jpg> / erişim tarihi: 24.07.2024



Görsel. 33 Levni, “Uyuyan Kadın”, 18. yy. Lale Devri, Topkapı Saray Müzesi.

Kaynak: <https://benhayattayken.blogspot.com/2018/03/osmanli-tasvir-sanatlar-kadn-ve-erkekler.html> / erişim tarihi: 24.07.2024

Osmanlı minyatür sanatı, belirli bir üslup ve estetik anlayışa sahip olup, Batı sanatındaki gerçekçi ve perspektifli temsilden farklı olduğu düşünülmektedir. Bu sanat dalında deformasyon, yani figürlerin ve nesnelerin doğal görünümlerinden bilinçli olarak sapıtılması sıkça görülmektedir. Mekânlar ve figürler, birbirleriyle orantılı ve doğru bir perspektif içinde resmedilmemiştir. Bunun yerine, her nesne ve figür, izleyicinin tüm sahneyi bir bakışta görebilmesi için düzlemsel ve üst üste gelecek şekilde yerleştirilmiştir. Minyatürlerde figürlerin boyutları ve oranları gerçek dünyaya göre farklılık göstermektedir. Önemli figürler, daha belirgin hâle gelmeleri için daha büyük veya farklı bir orantıda çizilmiştir. Renklerin ve desenlerin kullanımında da deformasyon gözlenmektedir. Gerçek dünyadaki renkler ve ışık-gölge oyunları yerine, daha soyut ve dekoratif renkler kullanılmıştır.

4.1. Çağdaş Türk Resim Sanatında Deformasyon

17. yy.da çağın gereklerini yerine getirme noktasında yetersiz kalan Osmanlı, artık sahip olunan Doğu kültürü ve tekniğinin devleti ayakta tutamayacağını anlamaya başlayınca yönünü Batı'ya çevirmiştir. Her kurumda yenileşmeye gidilerek Batılı kurumlar model alınmaya başlanmıştır. Bu yıllarında Osmanlı Devleti'nin kendine özgü olan kültürü sönmeye başlamış ve bu dönemde Osmanlı, Batı'nın etkisi

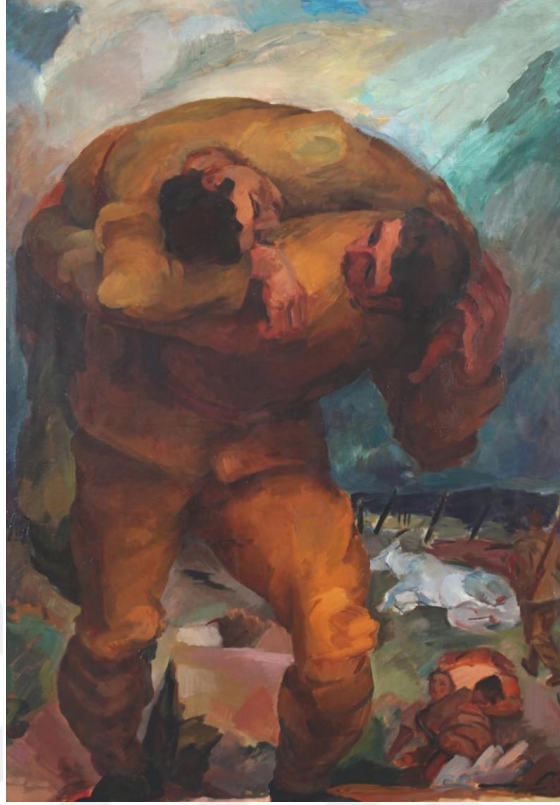
içerisine girerek Batı ile diplomatik ilişkilerini geliştirmiştir. Batı'daki teknolojik gelişmeler, yenilikler, sanat ve kültürel değişimler hakkında raporlar hazırlanmıştır. Tanzimat'la birlikte çağdaşlaşma ve yenileşme dönemi başlasa da gerileme durdurulamamıştır. Meşrutiyet'in ilanıyla, Osmanlı'da yönetim şekli değişmiş böylece bürokrasinin yolu açılmıştır (Başbuğ ve Başbuğ, 2023, s. 66).

Türk sanatında çağdaşlaşma sürecini kesin bir tarihle belirleme olanağı yoktur. Ancak 1795 yılında modern anlamda bir eğitim kurumu olarak Mühendishane-i Berrî Hümayunun kuruluşunu çağdaşlaşmanın başlangıcı olarak kabul edebiliriz (Tansuğ, 1991, s. 11). Osmanlı'nın iki boyutlu resim sanatı, Batı resminin etkisiyle 1793 yıllarından sonra önemini yitirmeye başlamıştır. 1793 yılında ilk kez doğa gözlemine dayalı resim dersi Mühendishanede verilmiştir. Ancak bu resim dersi, bugünkü anlamda bir eğitim olmadığı, yalnızca haritacılık ve topçuluk vb. alanlara katkı sağlanması için verilmiştir. Daha sonraki yıllarda Fransız ressam Mösyö Kes, askerî liselerde resim öğretmeni olarak görevlendirilmiş ve 1875 yılından itibaren resim eğitimi bugünkü anlamda yerini almıştır. Mühendishaneyi bitiren öğrencilerden bazıları resim öğrenimi için Avrupa'ya gönderilmiştir. Bu öğrenciler arasında yetişen en önemli ressamlardan biri kuşkusuz Halil Paşa'dır. Halil Paşa sekiz sene Paris Güzel Sanatlar Okulunda öğrenim gördükten sonra 1888'de yurda dönmüş ve resim dersleri vermeye başlamıştır. Halil Paşa, Fransa'dayken Empresyonist sanatçıların avangart öncü bir akım yarattıkları anlaşılmaktadır. Halil Paşa'nın çalışmalarında, akademik bir portre ressamlığı beraberinde serbest fırça darbeleri ile izlenimci renk etkileri görülmektedir. Ancak Fransız Empresyonistlerinin atmosfer oyunları onun eserlerinde görülmemektedir. Avrupa'ya giden ressamlarımızdan önce, resim sanatımız esas olarak askerî okullarda yetişen ressam subayların çalışmalarıyla sınırlı olduğu görülmektedir. 1883 yılında Sanayi-i Nefise Mektebinin kurulmasıyla birlikte, resim eğitimi sivil halka da sunulmaya başlanmış ve böylece güzel sanatlar alanında Batılı tarzda resim anlayışı gelişmeye başlamıştır. Cumhuriyetin ilanından sonra 1926'da Batı'ya yeniden sanatçılar gönderilmeye başlanmış ve bu sanatçılar yurda döndüklerinde, Batı'daki çağdaş sanat akımları Türkiye'de ilk kez yer bulmaya başlamıştır. Bu genç sanatçılar, kısa süre sonra İstanbul Güzel Sanatlar Akademisinde eğitimci olarak göreve

başlamışlardır. Böylece resim sanatı, önceki kuşağın doğayı renkli bir yansıma olarak gören anlayışını aşarak, sanatla ilgili yeni bir bakış açısı kazanmıştır. Bu yüzden “D” Grubu sanatçıları, Cumhuriyet Dönemi’nin Türkiye’deki ilk önemli yenilikçi ressamı olarak kabul edilmektedir. Türkiye’de resim sanatı bu yeni anlayışla gelişmeye başlamıştır. “D” Grubu sanatçıları, ilk sergilerini 1933’te açmışlardır. Grubun kurucuları arasında Abidin Dino, Zeki Faik İzler, Elif Naci, Nurullah Berk, Cemal Tollu ve heykeltıraş Zühtü Müridoğlu bulunmaktadır. Daha sonra bu gruba Cemal Nadir, Hakkı Anlı, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Zeki Kocamemi, Sabri Berkel, Fahrelnisa Zeyd, Arif Kaptan ve Nusret Suman da katılmıştır (Turani, 2022, s 655-689). Cumhuriyetin bu döneminde sanat eğitimi olgunlaştırılmış ve 1933 Üniversite Reformu’yla bugünkü şeklini almıştır (Aktaran: Başbuğ, 2024, s. 1847).

Türk resim sanatının önemli isimlerinden biri olan Ali Avni Çelebi, deformasyon ögesini yapıtlarında ustaca kullan ressamı arasında görülmektedir.

1904 yılında İstanbul’da doğan Çelebi, babasının teşvik ve isteğiyle girdiği Sanayi-i Nefise Mektebi’nde Hikmet Onat ve İbrahim Çallı’nın öğrencisi olmuştur. Buradaki Sanat eğitiminin ardından Almanya’ya gitmiş ve Berlin Güzel Sanatlar Akademisinde eğitim almıştır. Münih’te, Hans Hoffman’ın yanında çalışmalar yapmış ve 1927 yılında Türkiye’ye döndükten sonra Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliğine katılmıştır. Çelebi’nin eserlerinde, dışavurumculuk ve kübizmin etkilerinin özgün bir yorumla harmanlandığı görülmektedir (Giray, 1994).



Görsel. 34 Ali Avni Çelebi “Silah Arkadaşlığı”, 150 x 100 cm, Muşamba Üzerine Yağlıboya, 1932, İRHM.

Kaynak: <https://haber.sol.org.tr/haber/bes-ressamdan-kurtulus-savasi-klasikleri-393416> / erişim tarihi: 24.07.2024

Ali Avni Çelebi’nin “Silah Arkadaşlığı” adlı bu çalışması (Görsel 34), savaşan askerlerin dayanışmasını güçlü bir şekilde ifade etmektedir. Bir asker’in yaralı bir arkadaşını sırtında taşıdığı dramatik bir savaş sahnesi tasvir edilmiştir. Arka planda çatışmanın izi görülürken figürlerin duygusal yoğunluğu ön plana çıkmaktadır. Çelebi, bu eserinde, deformasyon tekniğini belirgin bir şekilde kullandığı görülmektedir. Figürler, nesnel gerçekliğin ötesinde başka bir şekilde daha abartılı ve çarpıtılmış bir biçimde resmedilmiştir. Resimde figürlerin vücut ölçülerinde kasıtlı olarak abartılar yapılmıştır. Özellikle el, gövde ve baş arasındaki orantısızlık, savaşçıların güçlü ve kararlı yapısını vurgulamak için kullanılmıştır. İki savaşçı olağanüstü bir şekilde birbirine kenetlenmiş ve sanki tek bir varlık gibi tasvir edilmiştir. Bu sıra dışı kompozisyon, savaşın ortasında bile iki asker arasındaki derin dostluğu ve bağlılığı etkileyici bir biçimde yansıtmaktadır.

Türk resim sanatının önemli bir başka ismi Cemal Tollu, 1889 yılında İstanbul’da doğmuştur. Cemal Tollu, 1919 yılında Sanayi-i Nefise Mektebinde başladığı sanat eğitimine Kurtuluş Savaşı sebebiyle ara vermiş, savaşın sonuna kadar teğmen olarak görev yapmıştır. Kurtuluş Savaşı’nın ardından sanat yolculuğuna kaldığı yerden devam etmek üzere Paris’e gitmiş ve burada Kübizm akımının temsilcilerinden André Lhote’un atölyesinde figüratif çalışmalar üzerinde yoğunlaşmıştır. Sanatsal arayışlarını derinleştirmek isteyen Tollu, Almanya’da non-figüratif kompozisyonlarında ekspresif soyut biçimler kullanan Hofmann’ın atölyesinde desen dersleri almıştır. Cemal Tollu, D Grubu içerisinde yer almaktadır (Yavaşca, 2023).



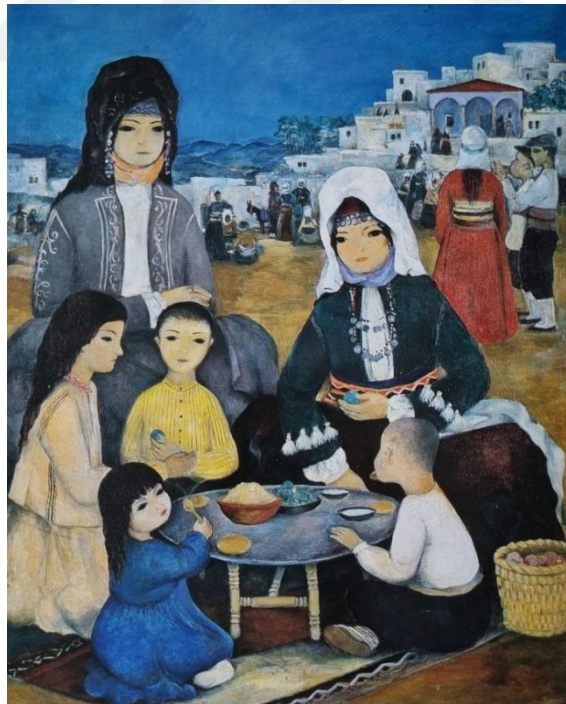
Görsel. 35 Cemal Tollu “Atlar”, 134 x 195 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, ARHM.

Kaynak: Ankara Resim ve Heykel Müzesi Katalogu

Cemal Tollu’nun “Atlar” adlı tablosu (Görsel 35), deformasyon ögesine örnek olarak gösterilebilir. Tabloda, iki at ve iki figür yer almaktadır. Siyah ve beyaz atlar birbirleriyle kontrast oluşturmaktadır. Beyaz atı tımar eden seyisin bedeni âdeta tımar ettiği atın formuyla bütünleşmiştir. Figür ve atların formlarında Kübizm akımının etkileri görülmektedir; belirgin bir stilizasyon ve deformasyon göze çarpmaktadır. Beyaz atın eğilmiş hali ve siyah atın dik duruşu, resmin enerjisini ve canlılığını arttırmaktadır. Figürlerin yüzleri detaylandırılmamış, daha çok beden

dilleriyle hareketlerini ifade etme olanağı sağlanmıştır. Tollu, bu resimde biçimleri bilinçli bir şekilde bozarak nesneleri kendi duygusunun hizmetine almayı sağlamıştır.

1906 İstanbul doğumlu olan Turgut Zaim, Saint Joseph Fransız Erkek Lisesini bitirdikten sonra Sanayi-i Nefise Mektebinde sanat eğitimi almaya başlamıştır. Çallı Atölyesinde henüz öğrenciyken okuldan ayrılmış ve Paris’e gitmiştir. Zaim, Anadolu’ya gönderilen sanatçılar arasında yer almış ve Anadolu’nun yaşam biçimlerini resimlerine konu edinmiştir. Devlet tiyatrolarında yıllarca dekoratör olarak çalışmıştır (Tansuğ, 1991, s. 373). Turgut Zaim, her ne kadar Müstakiller ve D Grubu içerisinde yer almış olsa da grup üyelerinden daha farklı bir anlayışla kendi özgün üslubunu oluşturabilmiştir. Bu grupların sanatsal fikirlerini paylaşmamış ve sanatsal faaliyetlerine de katılmamıştır (Başkan, 1991, s. 57). Turgut Zaim, Türk halkının geleneksel yaşamından, esinlenerek ulusal bir resim sanatı oluşturmaya çalışmıştır. Zaim’in üslubu, izleyiciye geleneksel halı motifleri ve minyatür sanatını hatırlatmaktadır (Genç, 2012, s. 414).

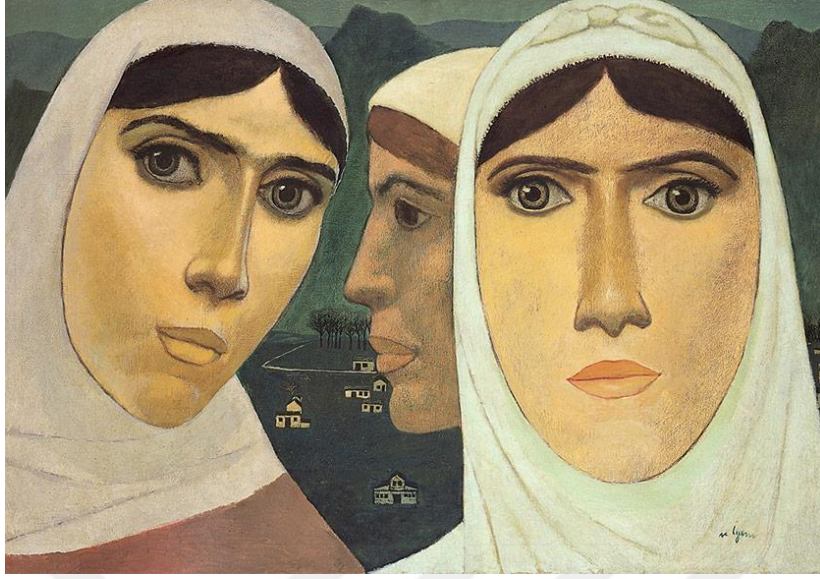


Görsel. 36 Turgut Zaim “Yörükler Köyü”, 117 x 95,5 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, ARHM.

Kaynak: Ankara Resim ve Heykel Müzesi Katalogu

Turgut Zaim'in bu eseri (Görsel 36), Anadolu'nun köklü yaşam tarzını ve toplumsal bağlarını estetik bir biçimde yansıtan etkileyici bir çalışmadır. Genel olarak, resim, Yörüklerin geleneksel köy yaşamını ve kültürel kimliğini betimlemektedir. Ön planda dört çocuk ve iki kadının yer aldığı bir aile betimlenmiştir. Resimde, kadınlar ve çocuklar yuvarlak bir masa etrafında toplanmışlar ve bir öğün yemeği dış mekânda paylaşmaktadırlar. Kadınlardan biri koyu renk giysiler ve geleneksel başörtüsü takarken, diğer kadın beyaz bir başörtüsü ve koyu yeşil bir kıyafet giymiştir. Çocuklar ise renkli giysiler içindedirler. Resimdeki figürlerin yüz ifadeleri sakin ve huzurludur. Arka planda, geleneksel beyaz evlerden oluşan bir köy manzarası görülmektedir. Orta planda ise öbek öbek bağdaş kurarak oturmuş aileler ve yer yer ayakta duran köylüler yer almaktadır. Aydınlık renklerin hâkimiyetiyle ve naif formlarla biçimlendirilen bu resim, âdeta geleneksel Türk resmini hatırlatmaktadır.

Nuri İyem, 1937 yılında Devlet Güzel Sanatlar Akademisinde mezun olmuştur. Hikmet Onat, Nazmi Ziya Güran ve İbrahim Çallı Atölyelerinde çalışmış ve 1942-1944 yıllar arasında aynı akademide Yüksek Resim Bölümünde Leopold Levy Atölyesinde öğrenim görmüştür. Bu dönemde “Yeniler Grubu” oluşumu içinde yer almıştır. Nuri İyem, Toplumcu Gerçekçi resim anlayışının önde gelen isimlerinden biridir. 1950'li yılların sonlarına doğru, sanatçı şekilsel figüratif anlatım tarzını benimsemeye başlamıştır. Bu süreçte, mekân ve figür arasındaki ilişkiyi yeniden keşfetmek için yeni yollar aramaya yönelmiştir. Bu değişim, özellikle Anadolu kadınının yüz ve göz ifadelerini vurgulayan ve bu ifadeleri anonim, yani herkes tarafından tanınabilir bir simge hâline getiren bir gelişimle sonuçlandırmıştır. Bu dönemde sanatçı, kadın figürünü merkezine alarak, onu simgeleştirmiştir (Sağlam, 2004, s. 205).



Görsel. 37 Nuri İyem “Üç Güzeller”, 120 x 80 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya
Kaynak: <http://www.nuriiyem.com/eser/s2015-045/> / erişim tarihi: 28.07.2024

Nuri İyem’in “Üç Güzeller” adlı çalışması (Görsel 37), Anadolu kadınının gücünü, kararlılığını ve dayanıklılığını simgesel bir biçimde ortaya koymaktadır. Resmin ön planında üç kadın figürü dikkat çekmektedir. Kadınların başları, Anadolu’nun geleneksel beyaz yazmalarıyla örtülüdür. Resimdeki yüz ifadeleri oldukça belirgin ve ciddi, gözler büyük ve dikkat çekici bir şekilde vurgulanmıştır. Kadınların yüzleri birbirine çok benzemekte ve herkes tarafından tanınabilir bir simgesellikle betimlenmiştir. Arka planda ise pastel ve koyu tonların hâkim olduğu bir doğa manzarası ve köy evleri görülmektedir.

Anadolu insanını kendine has üslubuyla anlatan ressamlardan biri de İbrahim Balaban’dır.

İbrahim Balaban, Anadolu insanının yaşamını ve halk geleneklerini konu alarak, çağdaş bir temele oturtup Toplumsal Gerçekçilik anlayışıyla eserler üretmiştir. 1931’de ilkokulu bitirdikten sonra bir süre çobanlık, taş kırma ve tarım işlerinde çalışmış, 1937’de kaçakçılık ve 1942’de adam öldürme suçlarından dolayı Bursa Cezaevinde yatmıştır. Cezaevindeyken Nazım Hikmet’ten resim dersi almış ve 1950’de genel aflu serbest kaldıktan sonra resim çalışmalarına devam etmiştir.

Akademik eğitim almayan Balaban, genellikle eserlerinde anonim halk resim geleneğini Toplumsal Gerçekçi bir içerikle birleştirmiş ve çizgisel bir stil kullanmıştır. Balaban'ın köy yaşamına ilişkin eserleri naif bir anlayış taşımaktadır. 1950'lerdeki köyden kente göç sorunlarını ele alan, biçim bozmalara yer veren ve rengin dışavurumcu niteliklerini kullanan büyük boyutlu kompozisyonlar yapmıştır. Onun figürleri masal kahramanları gibi düşsel bir görünüm içermektedir (Arslan, 2008, s. 182-183).



Görsel. 38 İbrahim Balaban, “Mavi Çiftçi”, 63 x 82 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1989.

Kaynak: <https://www.naziminhikayesi.com/4-hapishane-yillari/cezaevi-dostluklari-ibrahim-balaban>
/ erişim tarihî: 28.07.2024

İbrahim Balaban, bu eserinde (Görsel 38) Anadolu insanının kırsal yaşamını, geleneksel ve modern unsurları harmanlayarak Toplumsal Gerçekçi bir anlayışla yansıtmaktadır. Bir çiftçi ve iki öküz ile tarlada çalışan bir sahne betimlenmiştir. Çiftçi ve öküzler belirgin şekilde stilize edilmiştir. Mavi rengin resimdeki hâkimiyeti, nesnel dünyanın ötesinde, sahneye masalsı ve hayal dünyasına ait bir görünüm kazandırmaktadır. Tarladaki çiçekler ve bitkiler, detaylı bir şekilde naif bir ifade biçimiyle resmedilmiştir. Bitkiler arasındaki desenler ve renk geçişleri dikkat çekicidir. Çiftçinin elindeki saban, öküzlerin koşumları ve tarladaki bitkilerin çizgisel hatları dikkat çekicidir. Çizgisel detaylar, resme hareket ve dinamizm

kazandırmaktadır. Balaban bu çalışmasıyla, tarlada geçen zorlu yaşam koşullarını ve emeğin yüceliğini Toplumsal Gerçekçi bir anlayışın naif ifadesiyle vurgulamaktadır.

Eserlerinde deformasyon unsurunun bariz biçimde görüldüğü, Türk resim sanatının önemli isimlerinden biri de şüphesiz ki Mehmet Gülerüz'dür.

Mehmet Gülerüz, 1958-1966 yılları arasında Güzel Sanatlar Akademisi, Resim Bölümünden mezun olmuştur. 1970'te devlet bursu ile sanat eğitimi için Paris'e gitmiş ve yurda döndüğünde 1975-1980 yılları arasında Mimar Sinan Üniversitesi, GSF' de öğretim görevlisi olarak çalışmaya başlamıştır. 1980'de bu görevinden ayrılan Gülerüz, hâlen İstanbul'da serbest sanatçı olarak çalışmalarına devam etmektedir. Gülerüz, 1980'lerin ortalarına doğru eserlerinde çizgisel ve abartılı insan yüzleri çizerken, daha sonraki eserlerinde çizgisel karakteri koruyan fakat renk ve biçim çarpıtmalarının ön plana çıktığı dışavurumcu bir anlatıma yönelmiştir. Gülerüz, çağdaş insanın sorunlarını, sıkıntılarını ve psikolojik davranışlarını ele alarak eserlerinde irdelemektedir (Akdeniz, 2004, s. 160).



Görsel. 39 Mehmet Gülerüz “İsimsiz”, 130 x 160 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1989, T. C. Merkez Bankası Koleksiyonu.

Kaynak: Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası Sanat Koleksiyonu Katalogu 1

Mehmet Güleriyüz'ün bu çalışması (Görsel 39), yoğun bir enerji ve dinamizm barındırmaktadır. Denizde hareket hâlinde kürek çeken bir grup denizcinin kaotik mücadelesi görülmektedir. Resimde ağırlıklı olarak mavi, sarı ve turuncu tonlar kullanılmıştır. Resimdeki figürler abartılı ve stilize edilmiştir. Yüz ifadeleri ve beden duruşları, yoğun bir çaba ve mücadeleyi yansıtmaktadır. Denizcilerin kürek çekişi ve suyun hareketi, sahnenin dinamik doğasını ortaya koymaktadır. Fırça darbelerinin yönü ve yoğunluğu, bu hareketi ve enerjiyi daha da belirginleştirmektedir.

4.2. Bir Sanat Pratiği Olan Deformasyon Ögesinin Murat Oğuz'un Çalışmalarına Yansıması

Resim sanatının tarihsel süreci ve deformasyon uygulamalarının düşsel, psikolojik, estetik ve tarihsel temelleri üzerinde durulup ve kapsamlı bir çalışma yapıldıktan sonra, bu araştırmanın ışığında, tuval üzerine akrilik boya tekniği kullanılarak deformasyon ögesine yönelik çeşitli uygulamalar yapılmıştır. Resim uygulamalarında deformasyonun sanatsal ifade biçimi olarak kullanılış biçimi çalışma seyrinde önemli bir unsur olarak görülmüştür. Bu bağlamda, deformasyon ögesinin resim sanatındaki yeri ve etkileri incelenerek, sanatsal pratiğe bu ögenin nasıl entegre edildiği ve geliştirildiği vurgulanmak istenmiştir. Uygulanan resim çalışmalarında ifadenin güçlendirilmesi ve duygu yoğunluğunun arttırılabilmesi için biçimde, renkte ve perspektifte bilinçli bir deformasyona gidilerek anlam güçlendirilmeye çalışılmıştır. Görünenin ötesinde, nesnel gerçekliğin arkasındaki duygusal ve psikolojik derinliklerin keşfedilmesi amaçlanmıştır. Klasik resim tekniklerinden farklı olarak, duygusal ifadeyi ve içsel dünyayı vurgulayan bir üslup çabası içerisine girilmiştir. Bu bağlamda resimlerde ele alınan figürlerin, yüzeyde görünenin ötesinde, derin duygusal ve psikolojik katmanları keşfedilmeye odaklanılmıştır. Deneyisel bir üslup içerisinde, renk ve formu özgürce kullanarak izleyicinin duygusal tepkilerini harekete geçiren kompozisyonların oluşturulması hedeflenmiştir.



Görsel. 40 Murat Oğuz “İsimsiz”, 80 x 80 cm, Tuval Üzerine Akrilik Boya Tekniği.

Bu çalışma (Görsel 40), tuval üzerine akrilik boya tekniğiyle yapılmıştır. Resimde bir kadın ve bir erkeğin yer aldığı iki figür görülmektedir. Figürler, ters ışığı hatırlatan ve nesnel görünümle uyuşmayacak biçimde betimlenmiştir. Nesnel dünyanın form ve rengine bağlı kalınmayarak figürlerin duygu durumları ifade edilmeye çalışılmıştır. Mekân belirsiz bir biçimde betimlenmiş ve yer yer figürlerle birbirine karışmıştır. Kıyafetlerin bazı bölümlerinde çizgi ön plana çıkarılmış bazı bölümlerinde ise soyutlamalar yapılmıştır.



Görsel. 41 Murat Oğuz “İsimsiz”, 80 x 80 cm, Tuval Üzerine Akrilik Boya Tekniği.

Bu resimde (Görsel 41), bir kadın ve bir erkek figürü betimlenmiştir. Figürlerin yüzleri yarı belirgin bir biçimde ifade edilmiştir. Figürlerin gövdeleri soyutlanarak âdeta birbirleriyle bütünleşmiş biçimde ele alınmış, kıyafetler üzerinde sert kontur ve boya akıntıları yoğun olarak uygulanmıştır. İçsel bir yolculuk veya derin bir düşüncenin ifadesi olarak gözler kapalı olarak tasvir edilmeye çalışılmıştır. Figürlerin nesnel görünümlerinden ziyade, duygusal yoğunlukları ön plana çıkarılmaya çalışılmıştır. Alımlayıcılara resimdeki karakterlerin duygusal deneyimleri ve içsel dünyalarını keşfetme fırsatı sunarken, aynı zamanda onların hikâyelerini kendi bakış açısıyla anlamlandırılmasına olanak sağlanması amaçlanmıştır.



Görsel. 42 Murat Oğuz “İsimsiz”, 40 x 40 cm, Tuval Üzerine Akrilik Boya Tekniği.

İki figürün yer aldığı bu resimde (Görsel 42), birbirlerine sevgi bağıyla kenetlenmiş bir biçimde karakterler tasvir edilmeye çalışılmıştır. Kahverengi ve kırmızı tonların hâkim olduğu resimde yer yer mavi rengin etkisi görülmektedir. Figürlerin yüzlerinde belirgin bir biçimde asimmetrik şekiller ve orantısız formlar dikkat çekmektedir. Arka planın sadeliği izleyici bakışlarını figürler üzerinde toplamaktadır. Tende kullanılan abartılı renk tonları ve biçimsel deformasyonlar, figürlerin iç dünyasına dair bir gerilim ya da duygu durumunu taşımaktadır. Resimde; zaman, mekân ve karakterlerin kimlikleri belirsizdir. İzleyicilerin hayal gücü harekete geçirilmeye çalışılmış, kimine göre baba kız, kimine göre iki sevgili, kimine göre iki dost arasındaki sevgiyi hatırlatan açık uçlu bir evrenin yaratılması amaçlanmıştır.



Görsel. 43 Murat Oğuz “İsimsiz”, 70 x 70 cm, Tuval Üzerine Akrilik Boya Tekniği.

Bu resim (Görsel 43), lekeci ve dışavurumcu bir yaklaşımla tasvir edilmeye çalışılmıştır. Figürün yüzü hüznün ve kederle kaplanmış gibidir. Fırça darbelerinin rastgeleliği, boya akıntıları ve renklerin birbirleriyle olan pasajları figürün içsel karmaşıklığını yansıtmaktadır. Resimde; açık, koyu ve orta leke değerlerin birbiriyle olan dengesi kurulmaya çalışılırken biçim üzerindeki belirginlik, yarı belirginlik ve belirsizlik unsurları da ele alınmıştır. Resimde bilinçli olarak yapılan biçim bozmalar ve belirsizlikler, izleyiciyi figürün hikâyesi ve duygusal durumunu kendi perspektifinden yorumlamaya davet etmektedir. Figürün eğilmiş duruşu, izleyicide yoğun bir duygusal çöküş, yorgunluk veya derin düşünce hissi uyandırmaktadır. Dalgın bakışlar, karakterin duygusal bir durum içinde olduğunu vurgulamaktadır. Figürdeki mavi tonların sakinliği, melankoliyi veya hüznü çağrıştırırken, boynun çevresindeki canlı kırmızı, bu duygusal durumda bir gerilim veya acı ifadesi yaratmaktadır. Arka planın sadeliği figürü ön plana çıkarırken, resmin geneline soyut bir derinlik katmaktadır.



Görsel. 44 Murat Oğuz “İsimsiz”, 60 x 50 cm, Tuval Üzerine Akrilik Boya Tekniği.

Modern sanat düzleminde dışavurumcu bir anlayış ile ifade edilmeye çalışılan bu portre (Görsel 44), üst üste kullanılan geniş fırça darbeleri, kahverengi ve beyazın tonlarıyla dikkat çekmektedir. Yüzdeki belirsizlik ve deformasyon, karakterin duygusal ya da psikolojik durumunu daha güçlü bir şekilde ifade edilmesi için kullanılmıştır. Portredeki biçim bozulması ve belirsizlik durumunun, anlamsal yaratıma dair izleyicinin kişisel deneyimlerine ve bakış açısına bağlı olarak değişebileceği unutulmamalıdır. Bu bağlamda resim, izleyicide merak ve gizem duygusu uyandırırken, aynı zamanda endişe, hüznün ya da korku gibi duyguları da tetikleyebilmektedir. Bu belirsizlik durumu, alımlayıcının özgürlük sınırlarını genişleterek, karakterin içsel karmaşasını izleyicinin düş sınırlarına bırakabilmektedir.



Görsel. 45 Murat Oğuz “Kuzgun”, 80 x 100 cm, Tuval Üzerine Akrilik Boya Tekniği.

Bir sanat yapıtındaki belirsizlik hâlesi onu sonsuz çağrışımlara gebe bırakır. Bu önerme poetikasıyla, yapıt bilinçli olarak alımlayıcının tepkisini özgürleştirerek açık duruma getirir. Bu bağlamda yapıt her defasında alımlayıcının hayal gücünün ve duygularının katkısıyla yeniden yaratılır. Yapıt belirsiz olduğu sürece sayısız başka yoruma açık olur (Eco, 2021, s. 74).



Görsel. 46 Murat Oğuz “Kuzgun”, 100 x 200 cm, Tuval Üzerine Akrilik Boya Tekniği.

Resimlerdeki kuzgun formu (Görsel 45-46), içsel duyguların temsil edildiği bir metafordur. Kuzgun formu iç kıpırtıların dışa aktarılmasında imgesel içeriğin taşıyıcı formu olarak kullanılmaya çalışılmıştır. Nesnel dünyaya ait olan bu formun temel yapısı, bilinçli bir şekilde deforme edilmiş, rengi değiştirilmiştir. Buradaki amaç, iletilmek istenen bildirinin taşınmasını sağlayacak estetik biçimin yaratılmasıdır. İzleyicide sonsuz çağrışımların sağlanmasına olanak tanıyacak soyutlamalar, belirginlik ve belirsizlikler yapılmaya çalışılmıştır. Kuzgun karakterine uygun, sert fırça darbeleriyle öfke, çılgılık ve devinim gibi duyguların harekete geçirilmesi amaçlanmıştır.



Görsel. 47 Murat Oğuz “Öfke 1”, 70 x 80 cm, TÜAB

Görsel. 48 Murat Oğuz “Öfke 2”, 80 x 70 cm, TÜAB

Görsel. 49 Murat Oğuz “Öfke 3”, 70 x 80 cm, TÜAB

Kagan (1993); sanatta benzeştirme, metafor ve abartının imgesel bilginin iletilmesini sağlayacak en uygun araçlar olduğunu (s. 251), söylemektedir. Bu bağlamda “Öfke” adlı resim serisinde (Görsel 47-48-49), köpek konusu bir metafor olarak ele alınmış ve izleyiciye öfke teması iletmeye çalışılmıştır. Resimlerde bilinçli deformasyon ve soyutlamalar yapılmaya çalışılmıştır. Leke değerlerinin dengelenmesiyle beraber belirginlik ve belirsizlik unsurları kullanılmıştır. Serbest fırça darbeleri, iletilmek istenen bildirimin hizmetini sağlayacak biçimde kaotik bir anlayışla yüzeye serpiştirilirken yer yer yoğun boya akıntıları kullanılmıştır. Köpeklerin içinde bulundukları mekân belirsizdir. Formların bazı bölümleri mekân içerisinde eritmeye çalışılmıştır. Bu çalışmalarla, yorumcunun sonsuz iç bağlantılar keşfedebileceği açık uçlu bir evrenin sağlanması amaçlanmıştır.

SONUÇ

Resim sanatında deformasyonun kullanımı, insanlığın sanatsal üretimlerinin en erken dönemlerinden itibaren bilinçli ya da bilinçsiz olarak varlığını sürdürmüştür. Mağara döneminden başlayarak, Mısır, Mezopotamya, Yunanistan, Batı sanatı, Orta Asya stepleri, Çin, Japon ve Türk sanatında deformasyon ögesi, bir ifade biçimi olarak kullanılmıştır. Mağara resimlerinde, hayvan ve insan figürlerindeki tasvirlerin biçimsel olarak deforme edilmiş hâlleri, bilinçli bir uygulama olmasa da o dönemin sanatçıları tarafından sıkça kullanıldığı görülmektedir. Orta Çağ ve Rönesans dönemlerinden itibaren, Batı sanatında deformasyon ögesi, sanatçıların dinî ve mitolojik konuları daha çarpıcı ve anlamlı bir şekilde sunmalarına olanak tanımıştır. Rönesans Dönemi'nde sanatçılar, her ne kadar görünür dünyayı mümkün olduğunca gerçekçi bir şekilde eserlerine yansıtmaya çalışsalar da eserlerinde deformasyon olarak nitelendirilebilecek yaklaşımlar görülmektedir. Raffaello, doğayı aslına sadık kalarak resimlemekten vazgeçmiş, zihninde yarattığı bir güzellik kalıbını kullanmıştır. Resim sanatında deformasyon ögesinin ilk kez bilinçli ve sistematik bir şekilde kullanılması, Maniyerizm döneminde gerçekleşmiştir. Maniyerist dönemde Parmigianino gibi ressamlar, Meryem'i zarif ve narin gösterme arzusuyla, Meryem'e kuğu gibi uzun ve ince boyun yapmış, insan vücudunun oranlarını garip biçimde çarpıtmıştır. Tintoretto, kutsal öyküleri değişik bir tarzda, izleyicilere, öykülerin gerçek heyecanını hissettirecek şekilde anlatmayı amaçlamış ve ideal güzellikten öte, hikâyenin heyecanını vermek için deformasyon unsurunu ustaca kullanmıştır. Barok döneminde, Caravaggio gibi sanatçılar, dramatik ışıklandırma ve figürlerin abartılı duruşlarıyla deformasyonu ustaca kullanmışlardır. Batı sanatında olduğu gibi Doğu sanatında da bir anlatım aracı olarak deformasyonun kullanımı söz konusudur. Orta Asya steplerinde, bozkır yaşamının dinamizmini ve ruhunu yansıtmak için hayvan ve insan figürlerinde deformasyon ögesine sıkça rastlanmaktadır. Çin ve Japon sanatında, özellikle kaligrafi ve fırça darbelerinin dinamik kullanımı, figürlerin ve doğa manzaralarının deformasyonuna zemin hazırlamıştır. Bu sanat formlarında, deformasyon, sanatçıların içsel duygularını ve doğa ile olan ilişkilerini ifade etmelerini sağlamıştır. Türk minyatür sanatında, figürlerin ve manzaraların orantısız

ve stilize edilmiş hâlleri hem dekoratif bir estetik sağlamak hem de anlatıyı güçlendirmek için kullanılmıştır. Modernizm ile Picasso ve Matisse gibi sanatçılar, deformasyonu estetik ve anlatımsal bir araç olarak benimsemişlerdir.

Sanatın tarihsel sürecinin neredeyse her döneminde bir anlatım aracı olarak kullanılan deformasyon ögesi, çeşitli bilimsel çalışmalara konu olmuştur. Ayar'ın (1992). "19. Yüzyıl Sonrası Avrupa Resminde Deformasyon", Balcı'nın (1992), "Resim Sanatında Deformasyon", Tazegül'ün (2004) "Deformasyon ve Figüratif Resim", Özdoğan ve İlden'in (2023) "Modern Sanat Akımlarında Deformasyon" başlıklı çalışmaları, bu konuda Türkiye'de yapılan çalışmalardan bazılarıdır.

Balcı (1992), biçimlerin deformasyona uğramasıyla doğal hâlden uzaklaşıp yalnızca doğayı kopyalamak yerine ifade gücüne sahip öznel bir gerçeklik hâline geldiğini ve deformasyonu bir ifade biçimi olarak kullanan sanatçıların doğadaki biçimleri dönüştürerek özgür bir anlatım dili yarattığını ve sanatçının kişisel bakış açısını yansıtan bu dönüşümün algılanış biçimlerini değiştirdiğini belirtmektedir. Deformasyon, doğal gerçekliğin taklit edilmesinden öte, bireysel ve duygusal bir ifade biçiminin geliştirilmesine olanak sağlamaktadır. Modern sanatla birlikte, özellikle Kübizm ve Ekspresyonizm gibi akımlarda, sanatçılar doğayı tek bir perspektiften değil, çoklu bakış açıları ve deforme edilmiş biçimlerle ele alarak onu daha dinamik ve değişken bir dünyanın yansıması hâline getirmiştir (s. 127-133). Balcı (1992), çalışmasında deformasyonu daha çok kuramsal düzeyde ele almış ve deformasyonun çeşitleri ya da ilgili kavramlarla ilişkisi üzerinde ayrıntılı durmaktansa, bu ögenin sanat eserlerinde ifade gücünü nasıl etkilediğini vurgulamıştır. Deformasyon unsurunu kendi sanat pratiğinde göstermeyi tercih etmeyerek sanat tarihî bağlamında örneklerle, deformasyonun sanatsal anlatımın bir aracı olarak nasıl kullanıldığını açıklamaya odaklanmıştır.

Tazegül (2004) çalışmasında, sanat eseri olarak biçim kazandırılan estetik nesnelerin, nesnel gerçekliğin birebir taklidi olmadığını ve sanatçı öznesi tarafından değişime uğratılmış nesneler olduğunu, ifade etmektedir. Bu değişime uğramış nesneler yalnız sanatçının optik bakış açısı olmayıp aynı zamanda çağının inanç ve

görüşleri bağlamında da yansıtıldığını, vurgulamaktadır. Figüratif resim sanatında biçimsel bir dil olarak deformasyona yönelen sanatçıların; toplumsal, psikolojik, fizyolojik, sosyo-kültürel ve sanatçı öznesinde kaynaklanan nedenlerini ve bu yönelimin günümüz figüratif resim sanatına etkisine odaklanmış ve deformasyon unsurunu duygu, düş, bilinç ve sembolik anlatım ifadeleri bağlamında ele almıştır.

Ayar (1992) ise çalışmasında deformasyonu gerekli kılan nedenleri üç başlık altında ele almıştır. Birinci neden olarak, toplumun kutsal karakterlerini, kral ya da kahraman kumandanlarını ideal güzellikte görme arzusunun sanatçıyı biçim bozmaya yönlendirdiğini, ifade etmektedir. İkinci nedeni, nesnel gerçekliğin üç boyutlu olduğu ve bu nesnelliğin iki boyutlu yüzeye aktarılmasının zorluklarına dayandırmıştır. Üçüncü nedeni ise doğada görülen fakat resim için gerekli olmayan ayrıntılardan ayıklama zorunluluğu, fırça tuşunun gerçek doğa biçimine getirdiği ek lekelerle yarattığı deformasyon ve sanatçının üsluplaştırma arayışı şeklinde ele almış ve deformasyon unsurunu 19. yy. sonrası sanat akımları çerçevesinde irdelemiştir.

Bu çalışma, Balcı (1992), Tazegül (2004) ve Ayar'ın (1992) çalışmalarındaki deformasyon unsurunun kuramsal çerçevede ele alınışına benzer şekilde, deformasyonun bireysel ve duygusal bir ifade biçimi geliştirmedeki rolüne ve sanatsal anlatım aracı olarak kullanımına odaklanmıştır. Ancak, bu çalışma, biçim ve içerik ilişkisi, sanat eserinin ontolojik varlığı, deformasyon çeşitleri ve deformasyonla ilişkili kavramların sınıflandırılmasına da ayrıntılı olarak yer vermesiyle bu çalışmalardan ayrılmaktadır. Ayrıca, deformasyon ögesinin, çalışma kapsamında üretilen resimlerde nasıl uygulandığı ve bu resimlere nasıl yansıtıldığına ilişkin somut örnekler sunması bakımından da farklılık göstermektedir.

Özdoğan ve İlden (2023), çalışmalarında, Empresyonizmden başlayarak Fovizm, Ekspresyonizm, Fütürizm, Kübizm, Soyut Resim ve Sürrealizm gibi akımların özelliklerini incelemişlerdir. Sanayi Devrimi ile birlikte sanatçıların çağa ayak uydurmak için geleneksel resimden uzaklaşıp yeniliklere yöneldiği, doğanın birebir taklidi yerine biçimi değiştirerek modern sanatı şekillendirdiklerine vurgu yapılan çalışmada, modern sanat akımları ve örneklerine yer verilmiş, seçilen eserler

biçimsel açıdan analiz edilmiştir. Geleneksel sanatta biçim anlayışının görüneni aktarmaya dayalı olduğu, ancak modern sanatla birlikte bu anlayışın yerini analiz ve özgün yorumlamalara bıraktığı, böylece sanatta devrim niteliğinde bir değişim yaşandığı belirtilmiştir.

Bu çalışmada, Özdoğan ve İlden (2023)'in makineleşmenin sanatçılar üzerinde deformasyona yöneltici etkisine dair değerlendirmelerine yer verilmemiştir. Ayrıca deformasyon unsurunun yalnızca modern döneme özgü olmadığı, ilkel dönemlerden itibaren sanat eserlerinde görüldüğü düşüncesiyle, bu çalışma modern öncesi dönemlere de odaklanmıştır. Özdoğan ve İlden'in (2023) çalışmasında soyut sanatta deformasyondan bahsedilmiş olsa da soyut sanatın doğası gereği bir deformasyondan çok bağımsız bir biçim yaratma amacını taşıdığı göz önünde bulundurularak bu çalışmada soyut sanat ele alınmamıştır.

Resim sanatında biçim-içerik ilişkisi ve deformasyon ögesi üzerine alan yazında yer alan çalışmalar, tartışmalar ve sanat tarihî içerisinde önemli bir yere sahip olduğu düşünülen usta ressamların yapıtları ve bu konuyla ilişkili olduğu düşünülen kavramlar incelenmiş ve şu kanıya varılabileceği düşünülmüştür:

Gerçek nesneler, her zaman ideal geometriye sahip değildir. Bu nedenle gerçek görüntülerin ifadeyi yansıtmada noktasında yetersiz kaldıkları durumlarda, ifade ve anlamın güçlendirilmesi için deformasyona başvurulmuştur. Bu amaç doğrultusunda; biçimler bilinçli ya da bilinçsiz olarak eğilip bükülmüş, renkler ve oranlar abartılmış, perspektif bozulmuştur. Deformasyon unsuru ile nesne ve figürlerin hacmi arttırılmış veya azaltılabilmektedir. Bu araştırma sonucunda, resim sanatının tarihsel sürecinde, bilinçli ya da bilinçsiz yapılan dört çeşit deformasyon örneğine rastlandığı görülmüştür. Bunlar; biçimde deformasyon, renkte deformasyon, perspektifte deformasyon ve oran-orantıda deformasyon olarak belirlenmiştir. Bu deformasyon çeşitlerinin dozunun ve oranının karikatür, stilizasyon ve idealleştirme unsurlarını karakterize ederek üsluplaştırmaya etki sağladığı sonucuna ulaşılmıştır.

Deformasyon ögesinin, biçim ve içerik arasındaki ilişkiyi önemli oranda etkileyebileceği ve günümüz resim sanat anlayışının temel ilkelerinden biri olduğu ve bu ilişkinin resmin yapısının belirlenmesinde önemli bir role sahip olduğu görülmüştür. Sanat yapıtında farklı bir ifade katmanının anahtarı olarak kullanılan deformasyon ögesinin, sanatçı için daha fazla ifade özgürlüğüne sahip alan yarattığı, biçim ve içerik ilişkisini ciddi oranda etkilediği ve ifadeyi daha güçlü kılarak imgesel içeriğin taşınmasına katkı sağladığı sonucuna varılmıştır.

Bu çalışma kapsamında tuval üzerine akrilik boya tekniğiyle on adet resim uygulaması yapılmış ve bir sanat pratiği olan deformasyon ögesinin üretilen resimlere nasıl yansıtıldığı gösterilmeye çalışılmıştır. Bu resimlerde biçimsel bozmalar, renk ve perspektif oyunları ile geleneksel gerçeklik algısının ötesine geçilerek izleyicinin duygusal tepkisinin harekete geçirilmesi hedeflenmiştir. Özellikle figürlerin duygusal yoğunluklarını vurgulamak amacıyla deformasyon ögesine yer verilmiş, bu yolla yüzeyde görünenin ardındaki psikolojik derinliklerin açığa çıkarılması amaçlanmıştır. Bütün resimlerde, sonsuz iç bağlantılar keşfedebilecek alımlayıcılar için, açık uçlu bir evren sağlanmaya çalışılmıştır.

KAYNAKÇA

- Akbulut, D. (2024). Francis Bacon’ın Sanatında “Ağız” Metaforu. İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, 13(28), 35-41.
- Akdeniz, H. (2004). Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası, Sanat Koleksiyonu (2. Baskı). Cilt:1. Ankara: Nurol Matbaacılık A. Ş.
- Aksoy, M. (2014). Rönesans Resim Sanatında Ölüm Teması (Yüksek lisans tezi). Selçuk Üniversitesi.
- Aksu, S. (2020). Neşet Günal’ın Toplumsal Gerçekçi Resimleri Üzerinden Emekçi Kadın Figürleri. Sanat Dergisi, (36), 135-150.
- Arslan, N. (2008). İbrahim Balaban. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi. Cilt:1. İstanbul: Yem Yayınları.
- Ayar, İ. (1992). 19. Yüzyıl Sonrası Avrupa Resminde Deformasyon (Yüksek lisans tezi). Anadolu Üniversitesi.
- Azap, S. (2013). Ontolojik Çözümleme Yöntemi ve “Kanla Kirlenmiş Evrak” Şiiri Üzerine Bir Çözümleme Denemesi. Turkish Studies- International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 8 (1) 843-853
- Balcı, S. (1992). Resim Sanatında Deformasyon (Yüksek lisans tezi). Marmara Üniversitesi.
- Başbuğ, F. ve Başbuğ, Z. (2023). Cumhuriyetin ilk yıllarında Türk Sanat Politikası. Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 26(49-1), 63-77.
- Başbuğ, Z. (2020). Resim Sanatında Düşünce Sistematiği Bağlamında Algı ve Uzam Üzerine Düşünceler. İdil Sanat ve Dil Dergisi, 9(66), 230-237.
- Başbuğ, Z. (2024). Sanatın Rolü Bağlamında Sanat Eğitiminde Gerekliklik Algısı Değerlendirmeleri. Batı Anadolu Eğitim Bilimleri Dergisi, 15(2), 1841-1855.

- Başkan, S. (1991). 19. Yüzyıldan Günümüze Türk Ressamları (1. Baskı). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Bayram, Y. (2003). Ontolojik Analiz Metodu ve Bir Uygulama. Yom Sanat, 12, 12-15.
- Baysal, A. M. (2021). Resim Sanatında Deformasyon (1. Baskı). İstanbul: Urzeni Yayınevi.
- Bolu Sert, H. ve Küpeli, A. E. (2021). Vincent Van Gogh'un Patates Yiyenler Adlı Tablosunun Ontolojik Çözümlemesi. The Journal of Academic Social Science, 8 (105), 263-276.
- Bozkurt, N. (2008). İdealizm. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi. Cilt:2. İstanbul: Yem Yayınları.
- Boztunalı, Z. S. (2016). Resim sanatında kırmızı rengin serüveni. Sanat ve Tasarım Dergisi, 6(1), 90-114.
- Canby, S. R. (1993). Persian Painting. New York: Thames and Hudson.
- Cassou, J. (1994). Sembolizm Ansiklopedisi (2. Baskı). (Ö. İnce- İ Usmanbaş, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Clark, T. (2023). Sanat ve Propaganda (4. Baskı). (E. Hoşsucu, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Claudon F. (2006). Romantizm Sanat Ansiklopedisi (4. Baskı). (Ö. İnce- İ. Usmanbaş, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Çalımlı, Z. G. ve Şahin, S. (2024). Ressam Ahmet Yeşil'in "Derinlere Yolculuk" Adlı Eserinin Hartmann'ın Katmanlar Teorisine Göre İncelenmesi. İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi, 10(1), 94-106.
- Çiçek, M. N. (2009). Hitit İmparatorluk Dönemi Kaya Anıtları (Yüksek lisans tezi). Selçuk Üniversitesi.

- Çolak, H. H. (2019). Sanat Eleştirisi Ekseninde Guernica'nın Sosyolojik Analizi (Yüksek lisans tezi). Giresun Üniversitesi.
- Dağlı, T. (2022). Simetrik ve Asimetrik Denge Bağlamında Oluşturulan Sanatsal Dil. Otuzyedinci Sanat ve Tasarım Dergisi, 1(1), 71-89.
- Deveci, A. (2013). Türk ve Çin Resim Sanatının Etkileşimi. Electronic Turkish Studies, 8(8).
- Eco, U. (2006). Güzelliğin Tarihi (7. Baskı). (A. C. Akkoyunlu, Çev.). İstanbul: Doğan Kitap.
- Eco, U. (2021). Açık Yapıt (5. Baskı). (T. Esmer, Çev.). İstanbul: Can Sanat Yayınları.
- Erzen, J. N. (1997). Biçim Bozma. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi. Cilt:1. İstanbul: Yem Yayınları.
- Erzen, J. N. (2008). Biçim Bozma. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi. Cilt:1. İstanbul: Yem Yayınları.
- Esin E. (2004). Ben Mehmed Siyah Kalem, İnsanlar ve Cinlerin Ustası. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Farthing, S. (2012). Sanatın Tüm Öyküsü, (G. Aldoğan, F. C. Çulcu, Çev.). İstanbul: Hayalperest Yayınları.
- Fraenkel, J. R. ve Wallen, N. E. (2006). How to Design and Evaluate Research in Education. USA: McGraw Hill.
- Freeland, C. (2008). Sanat Kuramı (F. Demir, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi.
- Genç, M. A. (2012). "D" Grubu Ressamlarının Türk Resim Sanatının Gelişimine Olan Katkıları, İdil, 1/5: 405-417.
- Germaner, S. (2008). İdealizm. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi. Cilt:3. İstanbul: Yem Yayınları.

- Gilibert, A. (2011). Syro-Hittite monumental art and the archaeology of performance, Berlin. (Carchemish 49).
- Giray, K. (1994). Ali Avni Çelebi'nin Yaşamı ve Sanatı. Sanat Tarihî Dergisi, 7 (7).
- Gombrich, E. H. (2012). Sanatın Öyküsü (8. Baskı). (E. Erduran ve Ö. Erduran, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Gombrich, E. H. (2015). Sanatın Öyküsü (9. Baskı). (E. Erduran ve Ö. Erduran, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Göğebakan, Y. ve Kılınç, E. (2020). Empresyonizm, Kübizm, Sürrealizm ve Ekspresyonizmde tarz olarak soyutlama. Sanat Dergisi, (35), 19-31.
- Görenek, G. (2020). Journal Of Modernism And Postmodernism Studies, 1(2), 10-22
- Gürkan, E. (2019). Gauguin ve Tahiti (Yüksek lisans tezi). Trakya Üniversitesi.
- Hodge, S. (2022). Goya 500 Görsel Eşliğinde Yaşamı ve Eserleri (1. Baskı). (E. B. Alpay, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- İnankur, Z. (1997). Eczacıbaşı Sanat Ansikopedisi, Cilt 2, İstanbul: Yem Yayınları.
- İpek, S. (1992). Başlangıçtan Günümüze Kadar Primitif Sanat ve Batı Sanatına Etkileri (Yüksek lisans tezi). Anadolu Üniversitesi.
- İpşiroğlu, M. Ş. ve Eyüboğlu S. (1954). Fatih Albümüne Bir Bakış, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- İpşiroğlu, M. Ş. (1973). İslam'da Resim Yasağı ve Sonuçları. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Kagan, M. (1993). Estetik ve Sanat Dersleri (2. Baskı). (A. Çalışlar, Çev.). Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Karakuş, G. (2023) Bilgi Objесinin Estetik Objeye Dönüşümü Bağlamında Katsushika Hokusai Ukiyo-e'lerinde Fuji Dağı. Yedi, (31), 1-12.

- Koca, M. (2016). “Masa Oyunu” Kavramının Araştırılması ve Seramik Uygulamaları (Yüksek lisans tezi). Sakarya Üniversitesi.
- Konçe, G. (2014). Sanatta Mahremiyet Alanı Olarak “Oda” Kavramı (Yüksek lisans tezi). Işık Üniversitesi.
- Kurtulan, M. (2021). Mürekkep Resimlerinde Erken Asya İzleri. Lale, (4), 52-64.
- Lynton, N. (2015). Modern Sanatın Öyküsü (5. Baskı). (C. Çapan ve S. Öziş, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Müren, B. (1996). Sanat Kitabı 500 Sanatçı 500 Sanat Eseri (1. Baskı). (M. Haydaroglu, Çev.). İstanbul: Yem Yayınları.
- Onuk, E. ve Akbulut, D. (2020). Meksika’da Devrim Sonrası Propaganda Aracı Olarak Duvar Resminin Kullanımı. İnönü Üniversitesi Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi, 9(1), 80-94.
- Özdoğan, A. ve İliden, S. Y. (2023). Modern Sanat Akımlarında Deformasyon. Lokum Sanat ve Tasarım Dergisi, 1(1), 26-37.
- Özüdoğru, Ş. (2013). Arkaik Dönem'den Bir Likya Dynast Mezarı Üzerindeki Aslan Öldürme Sahnesi Anlamı Ve Kökeni Üzerine Değerlendirmeler. Anadolu, (39).
- Pamuk, O. (2019). Benim Adım Kırmızı (15. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Pauli, T. (2004). Artblok Klimt (1. Baskı). (D. Kundakçı, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Renda, G. (2008). Osmanlı Minyatürü. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi. Cilt:2. İstanbul: Yem Yayınları.
- Rona, Z. (2008). Ukiyo-e. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi. Cilt:3. İstanbul: Yem Yayınları.
- Rona, Z. (2008). Utamaro. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi. Cilt:3. İstanbul: Yem Yayınları.

- Sağlam, M. (2004). Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası, Sanat Koleksiyonu (1. Baskı). Cilt:1. Ankara: Nurol Matbaacılık A. Ş.
- Satır, M. ve Kayserili, M. E. (2013). Paul Klee'nin Müziğe Dönüşen Resimleri. *Journal of Graduate School of Social Sciences*, 17(2).
- Sérullaz, M. (1991). Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi (2. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Sinemoglu, N. (2008). İdealizm. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi. Cilt:2. İstanbul: Yem Yayınları.
- Sözen, M. ve Tanyeli, U. (2005). Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü (8. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Şahin, D. (2014). Francisco Goya'nın Belge Niteliğindeki Baskı Resimleri. *Ulakbilge*, 2(4), s. 153-168.
- Şahin, Z. B. (2019). Karikatür ve İfade Özgürlüğü. *OPUS International Journal of Society Researches*, 10(17), 2208-2244.
- Şahinbaş, U., Türker, İ. H. ve Ağçıçek, M. (2019). Savaşlar Ve Ölümler Çağında Bir Kadın Sanatçı: Käthe Kollwitz. *Akademik Sanat; Sanat, Tasarım Ve Bilim Dergisi*. Kış 2019
- Tansuğ, S. (1991). Çağdaş Türk Sanatı (2. Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tazegül, G. (2004). Deformasyon ve Figüratif Resim (Yüksek lisans tezi). Anadolu Üniversitesi.
- Tolstoy, L. N. (2017). Sanat Nedir? (1. Baskı). (K. Yıldırım, Çev.). İstanbul: İlgi Kültür Sanat Yayıncılık.
- Topuz, H. (2008). Karikatür. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi. Cilt:2. İstanbul: Yem Yayınları.

- Tosun, O. (2021). Sandro Botticelli'nin "Venüs'ün Doğuşu" Tablosu Ve Joel-Peter Witkin'in "Yerin ve Göğün Tanrıları" Fotoğrafının Göstergebilimsel Karşılaştırması. *Kurgu*, 29(1), 21-36.
- Tufan, S. (2017). Heykel Sanatında İnsan Bedeni Yorumunun Değişimi ve Çağdaş Figüratif Heykelde Çizgisellik (Yüksek lisans tezi). Atatürk Üniversitesi.
- Tunalı, İ. (2002). Estetik. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tunalı, İ. (2002). Sanat Ontolojisi (5. Baskı). İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Tunalı, İ. (2003). Felsefenin Işığında Modern Resim (6. Basım). İstanbul: rh+ Yayınları.
- Turani, A. (1998). Sanat Terimleri Sözlüğü (7. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Turani, A. (2022). Dünya Sanat Tarihi (24. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Uygan, Z. (2010). Resim Sanatında Stilizasyon ve Deformasyon (Yüksek lisans tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi.
- Yavaşca, M. (2023). Cemal Tollu'nun 'Kore Savaşçıları' İsimli Tablosunun Analizi. *Social Sciences Studies Journal (SSSJJournal)*, 9(107), 5019-5030.
- Yücel, E. (2000). İslam öncesi Türk sanatı. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

İnternet

- Pitargue, A. (2018). Francis Bacon ve Karanlık Portre Sanatı. Erişim adresi: <https://medium.com/@apitargue/francis-bacon-and-the-art-of-a-dark-portrait-2a916697c471> / Erişim tarihi: 21.07.2024
- https://tr.wikipedia.org/wiki/Auvers%27deki_Kilise (Erişim Tarihi: 02.05.2023)

EKLER

T.C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğüne

BİLİMSEL ETİK SAYFASI

Bu tezin proje safhasında sonuçlanmasına kadarki bütün süreçlerde bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle riayet edildiğini, tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez yazım kurallarına uygun hazırlanan bu çalışmada, başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda, bilimsel kurallara uygun olarak atıf yapıldığını bildiririm.

14/01/2025

Murat OĞUZ

EK-2: YAYIMLAMA VE FİKRÎ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Akdeniz Üniversitesine verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversiteye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikrî mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalara (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan, telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan **Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge*** kapsamında tezim aşağıda belirtilen haricinde YÖK Ulusal Tez Merkezi Erişim Sisteminde erişime açılır.

☐ Enstitü Yönetim Kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihîmden itibaren 2 yıl ertelenmiştir. (1)

☐ Enstitü Yönetim Kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihîmden itibaren ... ay ertelenmiştir. (2)

☐ Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. (3)

14/01/2025

(İMZA)

Murat OĞUZ

EK-3: ETİK BEYANI

Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez Yazım Kılavuzu'na uygun olarak hazırladığım bu Tezde

- Tez içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Görsel, işitsel ve yazılı bütün bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- Atıfta bulunduğum eserlerin bütününe kaynak olarak gösterdiğimi,
- Kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı,
- Bu Tezin herhangi bir bölümünü bu üniversitede veya başka bir üniversitede başka bir Tez çalışması olarak sunmadığımı, beyan ederim.

14/01/2025

(İMZA)

Murat OĞUZ

EK-4: TEZ ORJİNALLİK RAPORU**AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ****Güzel Sanatlar Enstitüsü**

Tez Başlığı:

Yukarıda başlığı verilen Tezimin tamamı Turnitin adlı intihal programı aracılığı ile Tez Danışmanım tarafından kontrol edilmiştir. (Tez 106, Tez 206, Tez 010 Formları) Kontrol sonucunda (kaynakça hariç) aşağıdaki veriler elde edilmiştir:

Raporlama Tarihi	Sayfa Sayısı	Karakter Sayısı	Savunma Tarihi	Benzerlik Oranı (%)	Gönderim Numarası
15.01.2025	121	156052	14.01.2025	11	2564581665

Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

15/01/2025

(İMZA)

Murat OĞUZ

Öğrenci No: 202253007005

Anasanat Dalı: Sanat ve Tasarım

Yüksek Lisans	Sanatta Yeterlik	Doktora	Bütünleşik Doktora
x			

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.

Doç. Dr. Zuhel BAŞBUĞ

EK-4: Master's/Proficiency in Art/PhD
Thesis/ Art Work Report Originality Report
AKDENİZ UNIVERSITY
Institute of FineArts

Title:

The whole thesis/art work report is checked by my supervisor, using Turnitin plagiarism detection software taking into consideration the below mentioned filtering options. (Tez 106, Tez 206, Tez 010 Forms) According to the originality report, obtained data are as follows.(Bibliography excluded)

Date Submitted	Page Count	Character Count	Date of Thesis Defence	Similarity Index (%)	Submission ID
15.01.2025	121	156052	14.01.2025	11	2564581665

I declare that I have carefully read the Akdeniz University Institute of Fine Arts Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations, I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge. I respectfully submit this for approval.

15/01/2025

Signature

Murat OĞUZ

Student No.: 202253007005

Department: Art and Design

Master's	Proficiency in Art	PhD	Integrated Phd
x			

SUPERVISOR APPROVAL

APPROVED.

Assoc. Prof. Dr. Zuhale BAŞBUĞ

Murat OĞUZ

**RESİM SANATINDA ALIMLAMA ARACI OLARAK DEFORMASYON VE
GÜNCEL SANAT PRATİĞİNE YANSIMALARI**

Yüksek Lisans Tezi

2025