



**RESİMDE AVANGART
İMGE GÖRÜNÜMLERİNİN
ANLATIMCI KURAM
BAĞLAMINDA İNCELENMESİ**

Yüksek Lisans Tezi

Ferhat ALABAY

ESKİŞEHİR, 2022

**RESİMDE AVANGART İMGE GÖRÜNÜMLERİNİN ANLATIMCI KURAM
BAĞLAMINDA İNCELENMESİ**

FERHAT ALABAY

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Resim Ana sanat Dalı

Danışman: Prof. Güldane ARAZ AY

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi

Güzel Sanatlar Enstitüsü

Ocak 2022

ÖZET

RESİMDE AVANGART İMGE GÖRÜNÜMLERİNİN ANLATIMCI KURAM BAĞLAMINDA İNCELENMESİ

Ferhat ALABAY

Resim Ana sanat Dalı

Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, OCAK 2022

Danışman: Prof. Güldane ARAZ AY

Sanat tarihi boyunca imgeler ve insan bedeni resim sanatının vazgeçilmez bir parçası olmuştur. Resimde figür imgesi, sanatçılar için hep bir merak konusu olmuş ve bu imgeyi, semboller, motifler ve nesneler ile zenginleştirmişlerdir. Sanatçıların kullandıkları tüm sembol, imge ve nesneler, sanat yapıtını içerik, biçim ve anlam açısından etkilemiştir. Tezde araştırma konusu olan figüratif imgeler, resimde imgenin etkisi, resimde kullanılan avangart imge ve figür-obje ilişkisi bağlamında incelenerek önem kazanmıştır. Her sanatçının ve her sanat kuramının kendisine ait bir dünya görüşü, düşüncesi ve sezgileri vardır. İmgenin, figürün ve avangart kuramının tarihsel süreç içerisinde bu kadar çok değişime uğramasının dayanaklarından biri de budur. Bu anlamda, figüratif resimde kullanılan imgeler bağlamında figür-obje ilişkisi araştırılmış, özellikle iki önemli avangart sanatçı Brueghel ve Goya'nın eserleri incelenmiştir. Bu sanatçıların eserlerinde imge, obje ve figür ilişkileri çözümlenmeye çalışılmıştır.

Bu tez çalışmasında; figüratif resimde imge ve nesnenin birlikte kullanılması sonucu oluşan anlamlar, figüratif resmin avangart süreç ve imge açısından değerlendirilmesi ve iki sanatçı ile tüm bu olgular, kavramlar üzerinden bir literatür taraması yapılmış ve incelenen bulgular eklenmiştir.

Anahtar Sözcükler: Avangard kuramı, Resimde İmge, Figüratif İmge, Resimde Nesne, Sembolizm, İmge, Brueghel, Goya.

ABSTRACT

AN ANALYSIS OF THE APPEARANCE OF AVANTGARDE IMAGES IN PAINTING THROUGH EXSPRESSIONIST THEORY

Ferhat ALABAY

Department of Painting

Anadolu University, Graduate School of Fine Arts, JANUARY 2022

Supervisor: Prof. Güldane ARAZ AY

Images and the form of human body have been an integral part of painting for ages. Figure in painting has always intrigued the artists, and this image has been enriched and diversified through symbols, motives, and objects. All the symbols, images, and objects utilized by artists have significantly altered the content, form, and meaning of art work. Figurative images, the research focus of this thesis study, have been analyzed in terms of the effect of image in painting, Avant Garde images used in painting, and with respect to the relation between figure and object. Each artist and each theory in art has their own unique perspectives, thoughts, and intuitions about the world. That is the very reason why image, figure, and Avant Garde theory have undergone tremendous changes during the course of time. In this sense, the images utilized in figurative painting have been researched and analyzed as regards the relation between figure and object, and the works of Brueghel and Goya, two leading Avant Garde artists, have been examined. A review has been attempted for the meaning jointly created by the figures, images and objects used by these artists in their figurative works.

In this thesis study, meanings emerging as a result of using images and objects simultaneously in figurative painting have been examined, an evaluation of figurative painting has been provided in terms of images and Avant Garde period, and a literature review has been accomplished with regards to all related phenomena and concepts through reference to two artists, all of which are presented with relevant findings.

Key Words: Avant Garde Theory, Images in Painting, Figurative Image, Objects in Painting, Symbolism, Image

TEŞEKKÜR

“Figüratif Resimde Avangart İmge Yaklaşımı” isimli tez çalışmasını hazırlarken; tüm bilgilerini benimle paylaşan, beni hem sanat çalışmalarım, hem de tez sürecinde sabırla yönlendiren, hiçbir bilgisini, güler yüzünü ve samimiyetini benden esirgemeyen Sayın Danışmanım Prof. Güldane Araz Ay’a sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Süreç boyunca çalışmamın gerçekleşmesinde bana tüm hayatım boyunca emek veren, yetiştiren, beni her zaman destekleyen sevgili ablam Feride Alabay’a, tüm desteği için değerli arkadaşım Fatma Yavuz’a ve Selim Göktürk’e, tez sürecinde ve hayatıma çok yardımı dokunan kıymetli hocam Barış Dinçer’e teşekkürlerimi sunarım.

Ferhat ALABAY

08.02.2022

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

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

Ferhat ALABAY

İÇİNDEKİLER

Sayfa

BAŞLIK SAYFASI.....	i
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI	ii
ÖZET.....	iii
ABSTRACT.....	iv
TEŞEKKÜR.....	v
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
GÖRSELLER DİZİNİ.....	ix
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

1.RESİMGE ANLATIMCI KURAM VE İMGE.....	4
1.1. Sanat Yapıtı ve İmge.....	5
1.1.1. Resimde İmge.....	7
1.1.2. Resimde İmge ve Anlam.....	15
1.2. Sanatta Anlatımcı Kuram ve Farklı Dönemlerde Resimde İmge.....	17
1.2.1.Anlatımcı Kuram ve Romantik Resimde İmge.....	23
1.2.2. Anlatımcı Kuram ve Dışavurumcu Resimde İmge.....	25
1.2.3. Anlatımcı Kuram ve Sembolist Resimde İmge.....	27

İKİNCİ BÖLÜM

2. RESİMDE AVANGARD KURAM VE İMGE.....	30
2.1. Sanatta Avangard Kuram.....	30
2.1.1. Resimde Avangard Kuram ve İmge.....	33
2.1.2. Figüratif Resimde Avangard İmge.....	37
2.1.2.1. Pieter Brueghel'in eserlerinde avangard imge.....	39
2.1.2.1.1. Brueghel: İşıtme.....	46

2.1.2.1.2. Brueghel: Koklama.....	48
2.1.2.2. Francisco Goya'nın eserlerinde avangard imge.....	50
2.1.2.2.1. Aklın uykusu canavarlar yaratır.....	56

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. TEZ KONUSU BAĞLAMINDA UYGULAMA ESERLERİ.....	59
3.1.Soyut Portreler.....	59
3.2.Soyut Manzaralar.....	61
3.3.Karakalem Soyut Portreler.....	63
3.4.Üçlü Portre.....	65
3.5. Kırmızı Adam Sendromu.....	67
3.6.Karantina.....	68
SONUÇ	70
KAYNAKÇA.....	73
ÖZGEÇMİŞ	

GÖRSELLER DİZİNİ

Sayfa

Görsel 1.1. Bosch, “Dünyevi Zevkler Bahçesi”, 220cm x389cm, Ahşap üzerine yağlı boya,1503-1504, Prado Müzesi, Madrid.....	6
Görsel 1.2. Magritte, “Bu Bir Pipo Değildir” 63,5cm x93,98cm, Tuval üzerine yağlı boya, Los Angeles Country Güzel Sanatlar Galerisi, 1928-1929.....	9
Görsel 1.3. Dali, “Belleğin Azmi”, 24cm x 33cm, Tuval üzerine yağlı boya,1931, Museum of Modern Art, New York.....	11
Görsel 1.4. Dali, “Yanan Zürafa”, 35cm x 27cm, Panel üzerine yağlı boya, Fine Arts Museum, Basel, 1937.....	12
Görsel 1.5. Frida Kahlo, “Kırık Sütun”, 39.8cm x 30.6 cm, Masonit üzerine yağlı boya, Museo Dolares Olmedo, Mexico, 1944.....	14
Görsel 1.6. Picasso, “Guernica”, 2,49m x 7,77m cm, Tuval üzerine yağlı boya, Kraliçe Sofia Ulusal Sanat Müzesi, Paris, 1937.....	16
Görsel 1.7. Waterhouse, “Shalott Leydisi”, 1,53m x 2m, Tuval üzerine yağlı boya, Tate Britian, London, 1888.....	18
Görsel 1.8. Delacroix, “Aslan Avı”, 98cm x 76cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1855, Musee d’Orsay, Paris.....	19
Görsel 1.9. Degas, “Bale Sınıfı”, 85cm x 75 cm, Tuval üzerine yağlı boya,1871-1874, Orsay Müzesi, Paris.....	20
Görsel 1.10. Magritte, “Adamın Oğlu”, 349cm x 776 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1964,.....	21

Görsel 1.11. Friedrich, “Bulutların Üzerinde Yolculuk”, 95cm x 75cm, Tuval üzerine yağlı boya, Hamburger Kuntshalle, 1818.....	24
Görsel 1.12. Kirchner, “Model ile Birlikte Otoportre”, 150cm x 100cm, Tuval üzerine yağlı boya, Kunsthalle Sanat Müzesi, 1910.....	26
Görsel 1.13. Klimt, “Ölüm ve Yaşam”, 1,78m x 1,98m, Tuval üzerine yağlı boya, 1908-1915, Leopold Museum.....	28
Görsel 2.1. Brueghel, “Düğün Dansı”, 119.4cm x 157.5 cm, Ahşap üzerine yağlı boya, Institute of Art, Detroit, 1566.....	36
Görsel 2.2. Matisse, “Kırmızı Oda”, 180cmx220cm, Tuval üzerine yağlı boya, Hermitage Museum, St. Petersburg, 1908	38
Görsel 2.3. Brueghel, “Köy düğünü”, 124cm x164cm, Ahşap panel üzerine yağlı boya, Viyana Sanat Tarihi Müzesi, 1567-1568.....	42
Görsel 2.4. Brueghel, “Karda Avcılar”, 1,17cm x 1,62cm, Ahşap panel üzerine yağlı boya, Viyana Sanat Tarihi Müzesi, 1565.....	43
Görsel 2.5. Brueghel, “Hasat Zamanı”, 119cm x 162cm, Ahşap pano üzerine yağlı boya, 1565.....	44
Görsel 2.6. Brueghel, “İşitme”, 65cm x 107cm, Tuval üzerine yağlı boya, Museo Del Prado, Madrid, 1617-1618.....	46
Görsel 2.7. Brueghel, “Koklama”, 65cm x 107cm, Tuval üzerine yağlı boya, Museo Del Prado, Madrid, 1617-1618.....	48
Görsel 2.8. Francisco Goya, “Düğün”, 293cm x 267cm, Tuval üzerine yağlı boya, Museo del Prado, Madrid, İspanya, 1791-1792.....	51

Görsel 2.9. Goya, “3 Mayıs 1808”,268cm x 347cm, Tuval üzerine yağlı boya, Prado Müzesi, Madrid 1814.....	53
Görsel 2.10. Francisco Goya, “Envarterdeki Yabancılar”,123cm x 266cm, Plaster üzerine yağlı boya, Museo del Prado, Madrid, İspanya, 1820-1823.....	55
Görsel 2.11. Goya, “Aklın Uykusu Canavarlar Üretir”, Akuatint, Drypoint.....	57
Görsel 3.1. Alabay, “Soyut Portreler”, Kâğıt üzerine karışık teknik.....	60
Görsel 3.2. Alabay, “Soyut Manzaralar”, Kâğıt üzerine karışık teknik.....	61
Görsel 3.3. Alabay, “Karakalem Soyut Portreler”, Kâğıt üzerine karakalem.....	63
Görsel 3.4. Alabay, “Tuğba”, 40cm x 40cm, Tuval üzerine yağlı boya.....	65
Görsel 3.5. Alabay, “Kartal”, 40cm x 40cm, Tuval üzerine yağlı boya.....	65
Görsel 3.6. Alabay, “Selim”, 40cm x 40cm, Tuval üzerine yağlı boya.....	66
Görsel 3.7. Alabay, “Kırmızı Adam Sendromu”, 25cm x 30cm, Kağıt üzerine yağlı boya.....	67
Görsel 3.8. Alabay, “Karantina”, 120cm x 130 cm, Tuval üzerine yağlı boya.....	68

GİRİŞ

Sanat tarihine kuram ve teoriler bağlamında bakıldığında, farklı dönem ve yaklaşımların gündeme getirdiği farklı kuramlar dikkat çekmektedir. Bu kuramlar bir sanat tanımıyla çelişmek veya bir diğerini gündeme getirmek gibi amaçlara sahip olabilirler. Anlatımcı Kuram sanatçının kendi yorumu ve imgeleri ile yani tümüyle sanatçının bakış açısı ile oluşturulan eserleri kapsamaktadır. Başka bir deyişle, sanatçılar anlatımcılığın kendilerine sunduklarıyla kendi benliklerini keşfetmişlerdir.

Sanat genel anlamda duygu işi olarak görülse de sadece duygunun değil, bilgi ve felsefi yaklaşımın da gerekli olduğu 1950 sonrası yeni sanat kuramlarında görülmüştür. Bu bağlamda artık genel kabul sanat eserleri, duyguyu ve imgeyi seyirciye doğrudan aktarması gereken ve gösterilen şeyin kendisi değildir. Onların temsilcileridir; bir tür yeniden gösterimdir. Hatta imgelerin temsil ettikleri olgular gerçekte var olmayabilir ve bunu yerini hayal dünyasına, ümitlere, rüya veya fantezilere sıkışmış olabilir. Gerçi diğer yandan elbette ki her imge, etkileşim halinde olduğu dünyanın içinde kelime anlamı ile bir obje olarak var olur, denilebilir. İmge, bir şeylerin görülebileceği bir diyardır, bir keşif alanıdır, seyahat noktasıdır ve ziyaret etmeye değerdir çünkü her zaman görülecek daha fazla şey vardır. Geçmiş deneyimlerle oluşan görsel bellek; imgelem dünyasını oluştururken eserlerde imgeler, simgeler ve semboller olarak görünür hale gelmektedir. Bu bağlamda Sembolizm, somut varlıkları dış dünyayla insanın duyguları arasında köprü kurmaya yarayan birer 'simge' olarak görür. Sembolizme göre dış gerçek ancak insanın algılayış biçimiyle var olur, insan onu nasıl algılıyorsa o öyle değerlendirilir. Bu anlamda tüm tarihsel süreç boyunca kültürler tarafından sembolik anlamlar yüklenen pek çok imge, bu akımın inanışını destekler nitelikte görsellerde anlam oluşturmak için kullanılmaya başlar.

Sanat tarihi boyunca insan bedeni; resim sanatında vazgeçilmez bir imge, nesne olmuştur. Sanatçılar; bazen bir nesne olarak insan bedenini bazen de bir imge olarak hislerini, duygularını yapıtlarına aktarmışlardır. İnsan bedenini çözmek, anlamak ve

anlatmak için büyük bir uğraş vermişlerdir. Rönesans'tan günümüze figür, avangart imgeler ile birlikte sanatçılar için farklı konular ve nesneler ile işlenmiştir. Her sanatçı resimlerinde kullandığı imgeleri, figürleri ve nesneleri kendi avangart imgeleri ile anlatmıştır. Tüm bu sanatçıların avangart olmasının sebebi de kendi anlayışları, dışavurumlarını kendi sembolleri ile aktarmasıdır. Avangart kuramının da ortaya çıkmasının en büyük olayı sürekli kendinden önceki bir gruba savaş açmaları, onları yenilemeleri ve geliştirmeleridir. Figür, her yeni bir kuramda farklı işlenerek sanatçıların his ve duyguları ile yeniden ve başka bir biçimde açığa çıkmıştır.

Bu tez konusu araştırmasının birinci bölümünde; resimde kullanılan imgeler anlatımcı kuram başlığı altında incelenmiş, resimde imge kullanımı, romantik, dışavurumcu ve sembolist resimlerde imge kullanımı irdelenmiş ve elde edilen bulgularla imgenin farklı dönemlerde nasıl işlendiği açıklanmıştır. Sanatçının merkezde olduğu yaklaşım biçimlerinde, sanatçı en önemli unsurdur. Anlatımcı kuramda sanat, duyguların dile getirilmesidir ve kurama göre önemli şey sanatçının duygu ve hisleridir. Romantik sanatçılar, imgelerde dış dünyanın gerçekliğinden kendini soyutlayıp yapıtlarda kendi gerçekliğini oluşturmuşlardır. Dışavurumcu imgeler, dış dünyanın gerçekliğini, imgeleri deformasyona uğratarak aktarmıştır. Sembolist yaklaşımda ise imgelerde, imge ve sembol zihinsel süreçten geçirilerek yeni bir anlam oluşturmuştur.

İkinci bölümde; Figüratif resimde, avangart kuramı, imge ve nesne kullanımı, anlatımcı kuram bağlamında ele alınmıştır. Resimde figürün ve nesnenin birlikte kullanılması ve figüratif resim imge açısından değerlendirilmiştir. Avangart imgeler, sanatçının dış dünyayı algılaması sonucu oluşan imge dünyasının, resimde simgeler halinde görülmeye başlaması ve bunun farklı dönemlerde, farklı görünümlemlerle tanımlanmasıdır. P. Bruegel ve F. Goya diğer sanatçılardan, kendi dönemlerinde kullandıkları avangart imgeler ile ayrılmaktadır. P. Bruegel ve F. Goya'nın eserleri ve sanat yaklaşımları, sanatta avangart yaklaşım ile ilişkilendirilerek incelendiğinde kompozisyon dengesi, renk kullanımları, imge ve ifade farklılıkları önemli bulgular oluşturmaktadır. Her iki sanatçının da avangart imge yaklaşımları sanatta avangart kuram ve anlatımcı kuram bağlamında elde edilen bulgulardan faydalanarak değerlendirilmiştir.

Üçüncü bölümde; Tez konusu bağlamında yapılan uygulama çalışmalarına yer verilmiş ve bu çalışmaların imge, figür ve nesne bağlamında ilişkisine değinilmiştir.

Tez çalışmasında; sanat kuramları ve sanatçı yaklaşımlarının dönemlere göre değişen ancak kendini ifade bağlamında imge, simge, sembol gibi güncelliği sürekli olan kavramlar ile avangart yaklaşımın sanatın kendi yapısından kaynaklandığı yönündeki bulgular iki sanatçı üzerinden açıklanmaya çalışılmıştır. Her iki sanatçı da yaşadıkları dönem özelliklerinin ötesine geçerek çağdaş yaklaşımları ile günümüzde dikkat çekmektedirler. Bu nedenle tezde yararlanılan eserlerin sayısı kısıtlanmış, karşılaştırmalı değerlendirilmiş, teknik bilgileri, künye bilgileri, haklarında yazılan bilgiler yazılı kaynaklardan doğruluğu kabul edilerek seçilmiş ve araştırmada nitelikli değer olarak kullanılmıştır.

Tez konusu belirleme ve çalışma sürecinde elde edilen veriler, sanatta avangart yaklaşımların imge, anlatımcı kuram, nesne ve figür temsil ilişkilerinde yeni sanat kuramlarına yöneldiğini ve sanatçı yaklaşımlarının belirleyici rol oynadığını göstermesi, araştırmada bir varsayım olarak kabul edilip, başlıklar altında derinleştirilmiştir. Elde edilen bilgiler tez formatında araştırmacı, analitik yaklaşımla kitap, tez, makale, internet gibi kaynaklar gerekli veriler toplanmış ve bu veriler taranarak bilgilerin analizleri yapılmış yazılı hale getirilmiş ve daha sonra yapılacak olan çalışmalar için kaynak oluşturacağı varsayılmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. RESİMDE ANLATIMCI KURAM VE İMGE

“Sanatçı merkezli yaklaşım biçiminde, alımlayıcının karşısında her şeyi bilen, gören, her şeye gücü yeten bir sanatçı, bir mitos vardır. Bu tür yaklaşımlarda yapıtı üreten kişi egemen olan kutuptur. Bu bakış açısıyla yapıta yaklaşan bir alımlayıcı, yapıtı ve sanatçıyı, daha işin başında kutsallaştırır. Sanatçının bir deha olduğu ön kabulüyle yapıta bakılır. Sanatçının saygınlığı, biricik oluşu, dehası, yaratıcılığı çok fazla öne çıkarıldığında alımlayıcı yapıt karşısında edilgin olur. Eşitlik sanatçıdan yana bozulur. Yine de sanatçısı dikkate alınmadan yapılan yorum da eksik bir yorumdur. Çünkü, üzerinde kafa yorulan ürün, sanatçısı onu biçimlendirmeden önce yoktu. Sanatçılar, "yapıtlarını oluşturma sürecinde kuralları oluşturur, diğerleri ancak bundan sonra olasılıklar tükenene değin süreci yineleyerek onları izler" Burada önemli olan üreten ve üretilen arasında alımlayıcı, öznel bakışıyla birlikte bir denge kurabilmesidir” (Ötgün, 2009, s.162).

Sanatçıyı esas alan kurama anlatımcı kuram denir. Bu kuram sanatçının kendi yorumu ve imgeleriyle, yani sanatçının bakış açısı ile oluşturulan sanat yapıtlarıdır. Resimsel imgeler gerçek olan değil aktarılanlardır. Anlatımcılık kuramı sanatçının kendi benliği ile hiçbir kurala bağlı kalmadan resimlerini üretmesidir. Sanatçı, anlatımcılığın kendisine sunduğu imkân ile kendi benliğine dönmüştür. Ortaya koyduğu sanat eserini dış dünyanın gerçekliğinde bağımsız, taklitten kaçınarak, sadece hayal gücünün imkânları ile kendisiyle baş başa kalıp üretim yapmasıdır. Sanat bir duygu işi olmuştur artık. Ancak yapıtta sadece duyguların oluşması yetmez o duyguyu izleyicisine de aktarması gerekir (Ötgün, 2009, s. 162).

Sanatçı duygularını dile getirirken dış dünyadan soyutlar. İç dünyası ile yalnızdır. Sanatçı içindeki duygu ve hisleri dışa vurmak için yapıtın başına geçer ve tüm duygularıyla yaratır eserini ve o bitince bir rahatlama gelir. Anlatımcı Kuramda sanatçının duygularını aktarımı konusunda, Aristo’nun Katharsis açıklamasından işler bulunabilir. Katharsis ile sanatçı acıma, korku ve dehşet uyandıran duygular uyandırması önemli değildir amacı bu olmamalıdır. Bu amaçla eser yaratırsa sanatçı değil zanaatçı olur (Yıldızhan, 2020, s.7)

Toplumsal gerçekçilik içerisinde, sanatçının duygularını dile getirebilmesi ya da dışı vurabilmesiyle 19. yüzyılda romantizm akımı içinde Anlatımcı Kuram, ortaya çıkmıştır. Modern sanatın alt yapısını oluşturan Romantizm, Baudelaire tarafından savunulmuştur. Baudelaire göre sanatçı, “iğrenç olan bir şeyi sanatsal ifade gücüyle güzelliğe dönüştürür; bu da sanatın ya da sanatçının şaşılması ayrıcalıklarından biridir”. Romantizm akımını estetik bir kuram haline Eugene Veron getirmiş ve anlatımcı bir sanat dilini savunmuştur. Sanat eserinde bir gerçeklik, doğa tasviri, dış dünya ile ilişkisi olsa bile, eserde gerçeklikler sanatçı ile birlikte değişime uğramıştır (Yıldızhan, 2020, s.8)

“Sanatçı merkezli yaklaşım biçimleri, sanat yapıtına sanatçının dahi yönünü, yaratıcılığını öne çıkaran 'yaratma ilkesi' açısından yaklaşır. Sanatçının odağa alındığı bu yaklaşımlarda sanat nesnesinin ne olduğu sorusunu açıklamaya çalışan düşünce anlayışı, 18. yüzyılın sonlarına doğru ortaya çıkan Romantizm akımıyla ilişkilidir. Bu anlayış insanın iç gerçekliğinin, duyguların, duyular, sezgiler, isyanlar, coşkular aracılığıyla aktarılması olarak tanımlanmaktadır. Aydınlanmanın özünde bulunan akıl vurgusuna, aklın yaratıcılık üzerindeki baskısına ilk eleştiridir Romantizm” (Ötgün, 2009, s.161).

1.1. Sanat Yapıtı ve İmge

Sanat yapıtını yaşamın kendisiyle biçimlenen, toplumsal yaşama bağlı olarak o toplumun tarihsel bağlamı içerisinde değerlendirmek doğru olacaktır. Sanat eserleri yaşadığı toplumu, o toplumun değerlerini, geleneklerini, yaşama biçimlerini yansıtır. Sanatçısına ait duygular ve hisler, izleyicilerin sanat yapıtındaki tüm o imgelere yüklediği anlamlar bütünlüğe kavuşarak karşılıklı bir ilişki ortaya koyar. Yapıt kendisine ait görsel diliyle, izleyen ile iletişim kurar ve kendi içinde sanatçıya ait birtakım çözülmesi gereken imgeleri, mesajları izleyiciye sunar. Bir sanat yapıtı ile karşılaşma süreci, sanatçı ve izleyici olmak üzere iki farklı bilincin karşılaşması ile oluşur (Edeer, 2019, s.31). “Bir sanat yapıtıyla ona bakan, onu okumaya, anlamaya çalışan kişi arasındaki ilişki, derin ve öznel bir ilişkidir. Bu ilişki ister istemez diyaloga dönüşür” (Edgü, 2000, s. 39).

Sanat yapıtları; içinde bulunduğu dönemin koşullarına, toplumsal yapısına, kültürüne, sanatçının içinde yaşadığı toplumdan ve kültürden etkilenmesine bağlı olarak biçimlendirilir ve izleyicisine tüm gerçekliği yansıtarak sunar. Bosch, kendi gerçekliğini Dünyevi Zevkler Bahçesi adlı eserinde, Erken Hristiyan dönemine ait bir konuyu işlemiştir. Bu dönemde Hristiyanlığa ait yapılan betimlemeler önemlidir. Yapıtta kullanılan kuş, balık, kuzu vb. tüm imgeler metafor olarak kullanılmıştır. Tüm bu imgeler aynı zamanda Hristiyanlığa ait ikonografik anlam içerir (Görsel 1.1). Bu sanat yapıtında dini hikayeler yer almaktadır. Bu hikâyelerde kronolojik sırayla, ilk panelde Âdem ve Havva'nın yaratılış sahnesi ve cennet tasviri, orta panelde resme ismini veren dünyevi zevkler, son panelde ise cehennem tasviri yapılmıştır (Güler ve Bedir Erişti, 2019, s. 748).



Kaynak:(https://tr.wikipedia.org/wiki/D%C3%BCnyevi_Zevkler_Bah%C3%A7esi#/media/Dosya:El_jard%C3%ADn_de_las_Delicias_de_El_Bosco.jpg) Erişim Tarihi: 20.12.2021

Sanat yapıtının görünen ve görünmeyen olmak üzere iki farklı tarafı bulunmaktadır. Görünen ön yüzü, resimde belli bir yüzeyin üzerinde (ahşap, bez vb.) görsel elemanların düzenlenmesi ile ilgili fiziksel bir özellik içerir. Bu aynı zamanda yapıta bir nesnellik katar. Görünmeyen, arka yüzü ise izleyicinin duygularını, zihnini ve hislerini harekete geçiren bölümdür. Burası da öznel yapısıdır. Ancak görünen yüz sanatçı tarafından çözümlenmeden diğer tarafa geçilemez. Her iki taraf, yani yapıt ve izleyici bir araya geldiği zaman anlamlandırılabilir. Bu bağlantı olmadığı zaman izleyici, düşünce ve

duygularla harekete geçemez. Bunun sonucunda bir sanat eserini bütün olarak koruyamaz ve onu hissedemez (Edeer, 2019, s. 33).

“Bir sanat yapıtının algılanabilmesi insan ruhunun karmaşık bir eylemidir. Sanat yapıtları izleyicilerine göre farklı anlamlar ve imgeler ile farklı bir şekilde var olur, tek bir açıklaması olan yapıt çok zordur. Sanatçının elinden çıktığı anda farklı anlamlara bürünebilir. Her sanat yapıtında, içinde yer aldığı zaman diliminde olsa da, dış etmenlerle birlikte bugüne dair konuşacağımız imgeler bulunur. Aslında tüm nesneler ve malzemeler bugüne işlevini hep korumuştur. Sanatçı onlara farklı anlam yükler ve izleyiciye sunar. Seyircinin de kendi öznel dünyası ile bütünlüğe kavuşur sanat yapıtı. Çünkü artık sorgulamaya başlamıştır. Bu sorgulama alanı ile bakma biçimleri sürekli değişir, gelişir. Yapıtlar artık izleyicisinin de içinde olduğu bir eleştirel deneyim haline gelir” (Edeer, 2019, s.33, 34).

Sanatta imge, estetik kategori olarak sayılmaktadır. Sanatta onu kavramsal düşüncelerden ayırt eden tüm o gerçekliğin resimde yansımalarının özgünlüğüdür. İmge, gerçekliğin sanatsal yansımasıdır denilebilir. Sanatçının zihninde dönüp duran imgeler tespit edilmiş, dolayısıyla imge artık nesnel dünyanın düşünsel bir tablosu olmuştur. Bu nedenle izleyiciler tarafından algılamalar zorlanabilir. Resimde olan tüm o tasarımlar sanatsal olarak zihnin bir ürünü olarak nesnelleşir ve yapıta bir duygu yükler (Turgut, 1993, s.189).

1.1.1. Resimde İmge

İmgenin literatür tanımına baktığımızda;

1. Zihinde tasarlanan ve gerçekleşmesi özlenen şey, hayal, hülya. 2.Genel görünüş, izlenim, imaj. 3. Duyu organlarının dıştan algıladığı bir nesnenin bilince yansıyan benzeri, hayal, imaj. 4. Duyularla algılanan, bir uyaran söz konusu olmaksızın bilinçte beliren nesne ve olaylar, hayal, imaj. (http-1)

Eser yaratma süreci, imgeler oluşturma sürecidir. Bir dönemde bir imgenin ele alınışı o dönemin temsil kuralları ile belirlenir. Bu kurallar; rengin, ışığın, mekânın, konunun, duruş açılarının belirlenmesinde etkindir. Çevredeki her şeyin algılanışı,

imgeye dönüştürülmesi çağdan çağa değişir. Her kültür kendi sanatını, her sanatçı da o kültürün imgelerini yaratmıştır (Ümer, 2017, s. 1539).

Bir eser yaratırken aslında imge yaratmış olunur. Herhangi bir dönemde ele alınan imgeler o dönemin toplumsal kuralları ile belirlenir. Tüm bu kurallar resimde kompozisyon elemanlarını (renk, ışık, mekân, konu, figürün duruşu vb.) belirlemede etkin olmaktadır. Eski çağlarda henüz bu kavramlar yokken bile insanlar imgeler oluşturmuştur. Tasarlanan eski imgeler, genellikle büyü amaçlı yapılmıştır ve aslında görüp inandıkları tüm o yaratıkların duvarlara temel çizgiler ile aktarılmasıdır. “İlkeller için bir kulübe ve imge arasında yararlılık açısından hiçbir fark yoktur. Kulübeler onları yağmurdan, rüzgârdan, güneşten ve kendilerini yaratmış olan ruhlardan korurlar: imgeler ise, onları, doğal güçler kadar gerçek olan öteki güçlere karşı olurlar” (Gombrich, 2013, s. 39-40).

İnsan varlığının başlangıcı ile birlikte aslında sanatın da ilk belirtileri başlamıştır. İnsan doğası gereği düşünme yetisi olduğu için gördüğünü anlamlandıran, algılayan, zihinsel süreçlerinden geçiren, bunlardan çıkarımlar yapan bir varlıktır. Mağara duvarlarına çizilen semboller, insanın bilinen en eski imgeleri oluşturması ile başlamış ve bu imgeler günümüze kadar gelmiştir. Tüm bu sembollerde insan bir imgeyi, zihninde kurgulamış ve işlemiş bu şekilde onlara yeni bir boyut kazandırmıştır. Daha sonra imgeyi kullanan sanatçının kendine özgü imgeleri resmin bir parçası olup kayda geçmiştir.

“İmgeler bir toplumu, kültürü, bir hayatı yani bir dünya gösterir ama tam anlamıyla bir dünya göstermez. İmgelerin temsil ettikleri gerçekte var olmayabilir ve bunun yerine imgeler tüm o gerçekliklerin içinde, hayal dünyamıza, hislerimize, ümitlerimize, rüya ya da fantezilerimize sıkışmış olabilir. Tüm bunların yanında her imge, dünyanın içinde bir gerçeklik olarak kelime anlamıyla bir nesne olarak var olur. Kültür ve Tarihin bir parçası olarak fotoğraf, film, video ve resim gibi imgelere baktığımızda tüm gördüklerimiz insan bilincidir. ‘Dolayısıyla imgeler maden cevherleri gibi kazılıp bulunamaz; belli bir toplum ve o toplumun kültürü içerisinde bazı işlevleri yerine getirmek amacıyla oluştururlar’ (Leppert, 2017, s. 12).

İmge hakkında konuştuğumuz zaman onun şifrelerini çözmüş olmuyoruz. İmgeler, şifresi kırılınca ve bir kez konuşulup şifresi kırıldığında işi bitecek, ona son bir anlam

yükleyip kelimelerle ifade edebileceğimiz bir olgu değildir. İmgeler, dünya üzerinde bir şeyler görüp anlamlandırabilecek başka bir dünya, keşif alanı, seyahat halinde olma durumudur. Resimler konusunda esas nokta, her şeyden bağımsız sanat oluşudur ve bu arada tabi ki de görseldir. Görmenin, imgeler üzerinden önemi fiziksel bir görme değildir, hayvanlar da görür ama sanat yapamazlar, gözler sanatçılar için gerçekleştirilen bir algılama durumudur. Bu algılama durumu da beyinle ve hatta insanın bütün olarak bedeniyle, bedeninin dışsal bir gerçeklik ile algıladığı ilişkiler çerçevesinde gerçekleşir. “Bir imge, yeniden yaratılmış ya da yeniden üretilmiş görünümdür. İmge ilk kez ortaya yerden ve zamandan –birkaç dakika ya da birkaç yüzyıl için kopmuş ve saklanmış bir görünüm ya da görünümler düzenidir” (Berger, 2014, s. 10).

“Algılarımızı basit duyular olarak değerlendirdiğimiz sürece kişiseldirler, yalnızca benimlerler. Eğer onları zekâ edimleri olarak ele alırsam, eğer algı zihnin bir testi ve algılanan nesne de bir fikir ise, o zaman siz ve ben aynı dünyadan söz ediyoruz demektir ve bizim iletişim kurmaya hakkımız vardır. Tıpkı Pisagor Teoremi gibi her birimiz için aynıdır” (Ponty, 2017, s. 54).



Görsel 1.2. Rene Magritte, “Bu Bir Pipo Değildir (Ceci n'est pas une pipe)”, 63,5 cm x 93,98 cm, Tuval üzerine yağlı boya, Los Angeles Country Güzel Sanatlar Galerisi, Los Angeles, 1928-1929

Kaynak:(https://tr.wikipedia.org/wiki/%C4%B0mgelerin_%C4%B0haneti#/media/Dosya:MagrittePipo.jpg) Erişim Tarihi: 23.12.2021

Algı ve imgenin resimlerde kullanılması açısından Magritte’nin eserleri ve Bu Bir Pipo Değildir eseri bu konuya dair en iyi örneklerden biridir (Görsel 1.5). Lynton, bu eser hakkında şu sözleri açıklamıştır;

“Görüntüler bizde birtakım duygular uyandırdığına göre, gösterilenle gösteren arasında gerçekçi bir ayrım yapmamız anlamsızdır. Bir anlamda resimde gördüğümüz pipo, cebimizdeki pipodan daha gerçektir. Çünkü gördüğümüz şu ya da bu sapı olan, içi kirli ya da ağızlık yerinden bir parça kopmuş belli bir pipo değil, genel bir pipodur. ‘Pipo’ dediğimiz nesnenin varlığını, kafamızdaki pipo kavramı belirler. Kuşkusuz ‘pipo’ sözcüğü bir İngiliz ya da Fransız için yeterli olabilir. Ama bir İtalyan, bir Kızılderili ya da Çinli için bunun aynı anlamı taşıması gerekmez. Resmi gören bazı kimseler pipoyu hemen tanıyacaktırlar; ama sözcükleri çözemeyeceklerdir. O zaman bu ileti ne anlama gelecektir? Bazıları da hiç pipo görmemiş olabilirler; ama Fransızca’yı da biliyorlardır. Bu durum onların dünya konusunda bildiklerini nasıl etkileyecektir?” (Lynton, 2015, s. 181).

İmgenin oluşması için insanın algısı gerekir. Algı imgenin görünür hale gelmesini ve oluşmasını sağlar. İnsan gözü ışık sayesinde görür ve gördüğü bu ışık sayesinde göz, nesneyi duyum oluşturması için zihne yollar. Algı tüm bu imgeleri kendi dünyamızda, onları kendi içinde benzeştirerek doğru bir dizgeye oturtarak aktarılır yapıtlara. İmge dünyamızda her şey bu şekilde gerçek dünyaya hazırlamak ve korumak için çalışır. Sürrealistler zihnin algı çalışmasında, kendi öznel yaklaşımları ile onlarda bıraktığı imgeleri ortaya çıkarmak istemişler ve bunun kıymetli olduğunu söylemişlerdir. Çünkü asıl özgün ve özel olan görünümünün zihnin böyle depoladığını ve o depoladığı imgelerinde mantık, zekâ, akıl ve düşünülerek yapıldığında, bazen olması gerektiğinden farklı hallere büründüğünü, bunun da ne kadar sanatta görmek istediğimiz imge olup olmadığının sorgulanması gerektiğini düşünmüşlerdir. Sürrealizmin yapmaya çalıştığı birçok uygulama yöntemlerinin temelindeki yaklaşımı bu kurgu üzerinde oluşuyor. Sanatçılar algının önemli olduğunu, algının insan zihnini gerçek dünyaya hazırlamak için işlevli olduğunu ancak resimsel plastiğe dökerken bunu ister imgeler dünyamızda, ister sanat anlayışlarında çözümlenmeyi ortaya çıkarmayı amaçlamışlardır (Prof. Güldane Araz Ay, Uzmanlık Alan Dersi, Ders Notları).



Görsel 1.3. Salvador Dali, “Belleğin Azmi (The Persistence of Memory)”, 24,1 cm x 33 cm, Tuval üzerine yağlı boya, Museum of Modern Art, New York, 1931

Kaynak: (<https://www.pivada.com/salvador-dali-bellegin-azmi>) Erişim Tarihi: 20.12.2021

Salvador Dali, kavram ve imge ile anlatılan resimleri yapıtlarında ustalıkla anlatan sürrealist ressamlardan biridir. Belleğin Azmi, yapıldığından bu yana modern sanatın, gerçeküstücülüğün ve avangard resim sanatının en önemli resimlerinden biri olmuştur. Eserde görülen, gerçek ve gerçeküstü imgeler iç içe geçmiştir. Sanatçı rüya, bilinçaltı ve zaman kavramlarını ele alarak onları kendi imgeleri ile aktarmıştır (Görsel 1.2). Rüyanın içinde insanlar, bilinçaltına yolculuğa çıkarlar ve tüm imgeler gerçeklikler ile birlikte bilinçaltına göre şekillenir. Buralardaki imgelerde zaman kavramı anlamını yitirir ve zaman sanatçıya, insanlara göre şekil alıp değişir (http-2).



Görsel 1.4. Salvador Dali, “Yanan Zürafa (The Burning Giraffe)”, 35cm x 27cm, Panel üzerine yağlı boya, Fine Arts Museum Basel, 1937

Kaynak: (<https://www.pivada.com/salvador-dali-yanan-zurafa-1937>) Erişim Tarihi: 28.12.2021

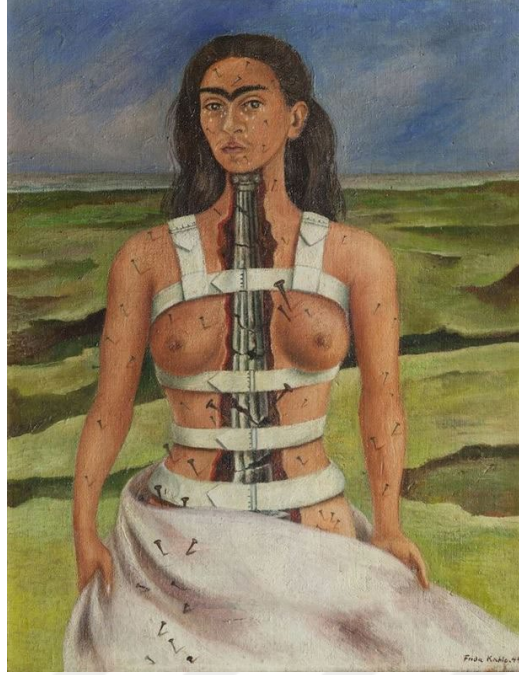
Sanatçılar resim yaparken büyük bir yaratıcı coşkunluk içinde ve tamamen egemen oldukları bir teknik ile imgelerini tuvale aktarmaktadırlar. Dali bu imgeleri, uykusunda yakalamış ve tuvaline aktarmıştır. Yanan Zürafa adlı eseri için Dali, “erkeksi kozmik kıyamet canavarıdır” demiştir. Figürlerin arkasında onları ayakta tutan yapı, aslında figürlerin hataları ve zayıflıklarıdır. Arkadaki o tahtalardan oluşan imgeler bunu anlatmıştır. Dali’ye göre insan ruhu gizli bölmelerden oluşur ve bu durumu anlatmak için çekmece imgelerini kullanmıştır (Görsel 1.3). Dali, resimleri için yakaladığı imgeleri ve onları resimde canlandırma olayını şöyle anlatmaktadır:

“Tan yeri ağırırken kalkar ve elimi yüzümü yıkamadan, giysilerimi giymeden yatağımın karşısında duran resim sehpasının başına otururum. Böylece sabah kalkar kalkmaz ilk gördüğüm imge, tualimin imgesidir; aynen uykuya dalmazdan önce en son gördüğüm imge gibi. Gözlerim tual üzerinde sabitlenmiş bir durumda uyumaya çalışırım, böylece uyuduğumda onun biçimi aklımda kalmış olur. Ara sıra gece yarılarında, birdenbire yataktan kalkar ve tuvale ay ışığında bir kez daha bakarım. Ya da tam iki uyku kestirme arasında, zihnimi hiçbir zaman boş bırakmayan işi gerçekleştirmek için ışıkları yakarım. Gün boyu sehpa başında otururken, bir medyum gibi gözümü tuvale dikerek devamlı bakar ve kendi

imgelem gücümün öğelerini beklerim, beklerim ki tualden fırlayıp dışarı çıksınlar. İmgeler böylece ortaya çıktığında anları sıcaklığı bulundukları yerde resmederim. Ancak bazen sehpanın başında saatler boyu hiçbir şey yapmadan, elimde fırça, hareketsiz olarak ve herhangi bir imgeyi yakalayamadan oturduğum olur” (Passeron, 1982, s. 60).

Tasvir ne olursa olsun izleyiciler imgeye kendi ilgilerini, arzularını, yaklaşımlarını, fobilerini ve benzerlerini yansıtır. Dış dünya her insan tarafından farklı görülür çünkü her bireyin yaşantısı farklıdır. İmge, hiçbir bireyde izlenimlerin değişime uğramadan akıp gittiği değişmez şifreler değildir: Cinsiyetçilik ve sabit fikirlilik doğuştan gelmez, oluşturulur; kendilerini ve başkalarını özgürleştirmeye çalışan insanlar aslında bu aktiviteye genetik olarak programlanmış değildir ve elbette, insanlar değişebilir.

Kavramlar ile açıklanmayan ve gerçeklik tarafından kuşatılmayan şeyler imgeleştirilmeye çalışılır. İmgeler, düşüncelerden çok sezgilerle hissedilir ve tüm saptamalar bir nesneye yüklenerek ona görünüm kazandırılır. Franz Kafka, romanlarında zihinsel ve düşsel evreninde, gerçekliği yeni bir imgede buluşturur. Kafka’nın “Dönüşüm” romanında Gregor Samsa bir sabah yatağından kalktığı anda dev bir böcek olarak uyanır. Burada gerçek ve rüya artık iç içe geçmiştir. Gregor Samsa artık tüm bunların rüya olup olmadığı gerçekliğiyle karşılaşır. Artık onun için günler bir karabasana dönüşür. Hayat, bir cehennem metaforu olarak bilmediğimiz bir gerçeklik ile yeni bir görünüm kazanır. “Düşsel evrenle gerçekliğin sınırları Samsa’nın böceğe dönüşen bedeni ile sıkışıp kaldığı odası arasında belirsizleşir” (Oto, 2011, s. 5).



Görsel 1.5. Frida Kahlo, “Kırık Sütun (The Broken Column)”, Masolit üzerine yağlı boya, 39,8 cm x 30,6 cm, 1944, Museo Dolores Olmedo, Xochimilco, Mexico City, Mexico

Kaynak: (<https://www.pivada.com/frida-kahlo-kirik-sutun-1944>) Erişim Tarihi: 20.12.2021

Resimlerinde imge kullanımının en iyi şekilde uygulayan sanatçılarından birisi de Frida Kahlo’dur. Kahlo, iç dünyasını, bedensel ve ruhsal acılarını resimlerinde kendi imgeleri ile aktarmıştır (Görsel 1.4). Sanatçı, eserlerinde acı ile ilgili olan imgeleri, kendi bedeni üzerinden deformasyonlar yaparak sunar. Kırık Sütun eseri bunun en iyi örneklerindendir. Yine kendi bedeni üzerinden çektiği tüm acıları, bedeninin her tarafına batmış çiviler, metalden yapılmış bir kaburga ve arka planda çektiği acı karşısında hissiz bir manzara ile resmetmiştir.

Yaşadığımız çağda imgelerin kontrol altına alınması neredeyse imkânsız gibidir. Tüm imgeler; hızlı bir şekilde üretilmekte, kopyalanmakta ve sosyal medya aracılığıyla yayılmaktadır. Sanki artık o anlık var olabilen, biricikliğini kaybeden bir hale bürünmüş ve hızlı bir şekilde tüketildiği için seyircilerin sadece anlık etkilerini yakalamak için var olmaya başlamışlardır (Ümer, 2017, s. 1539).

1.1.2. Resimde İmge ve Anlam

İnsan; hayatı boyunca dünyada olup bitenleri düşünceleri, hayalleri, alışkanlıkları, takıntıları, yapmak istediği ama yapamadığı şeyler ile yaşamını anlamlı kılmak için tüm birikimini kullanarak çabalar. Dünya, öğrenilmeye çalışılan bir sürü anlam ile doludur. Bu sayılan olgularla birlikte bütün hayatı anlamlandırma içinde olan sanat yapıtı da dünyanın somut bir parçasıdır ve ona bağlıdır. Zihinde tüm yaşam boyunca kendi imgelemine bırakan dünya incelenecek, zihin sürecinden geçirilecek ve yeniden düzenlenecek bir işlev görür. Resmin anlamı sanatçısının bu somut dünyadaki verilerle onu kavrayışının sonucunda görsel olarak ifade edişidir (Edeer, 2019, s. 35).

Gerçekliği kavrama yolunda sanat yapıtı iki boyutlu yüzeylerle bu gerçekliği izleyicisine sunar. Resim yüzeyi, yüzeyler üzerinde birtakım göstergeler bütünü sunar ve bu göstergelerle, leke, biçim, renk vb. resim öğeleri ile biçimlendirdikleri şekil, biçim, sembol, figür ve imgeler ile oluşur. Bu anlatımın simgeleri, anlamların izleyicisine iletmesini sağlayan görsel ürünlerdir (Edeer, 2019, s. 36).

İmge, dünya ile ilişkili bir kaynaktan gelen, nesnel gerçekliğin insan bilincinden geçtikten sonra, gerçekliğin duymusal olarak yeniden üretilip, estetik bir değer kazanmasıdır. İnsan zihninde artık bilgiye dönüşen imgeler, gerçeği tam olarak yansıtmayıp, onun işaret ve kanıtını sunar izleyicilerine. Bir bilgiye, duyuma neden olan nesne, obje ortada olmadığı halde, onun yerine geçen zihinde canlanan görüntüsüdür. Sanat yapıtının yorumlanmasına olanak sağlayan bu imgeler, belli bir mesajdan ziyade, duygu ve hisleri de harekete geçirir (Berger, 2014, s. 10).

Her izleyicinin aynı resim üzerindeki anlamlandırma süreci farklıdır. Bunun nedeni düşünce ve imgenin karmaşık oluşum süreci ve insanların bilgilerinin, kişisel farklılığının olmasıdır. Bu durumda çoğu insan için resmin anlamı ile ilgili bağlantı konusunda zorluklar çıkartabilir. Sanat yapıtı ve izleyici arasındaki anlamlandırma, gerçekliğin seyirci ile bağlantı kurabilmesi, saptaması ile gerçekleşir. İzleyicinin beyinde var olan imgeler, şemalar yardımıyla kurulabilir bu bağlantı. Beyinde depolanmış bir şekilde

duran imgenin resimle olan imgeyle ne şekilde uyuştuğunu ölçen seyirci, kendine ulaşan malzeme ile zihnindeki imgelere, şemaya uygunsa o zaman yapıttan bir anlam çıkarabilir (Edeer, 2019, s.38).



Görsel 1.6. Pablo Picasso, “Guernica”, 3,49m x 7,77m, Tuval üzerine yağlı boya, 1937, Paris, Kraliçe Sofia Ulusal Sanat Müzesi

Kaynak: (https://upload.wikimedia.org/wikipedia/tr/7/7f/Picasso_Guernica.jpg) Erişim Tarihi: 02.01.2022

Pablo Picasso’nun 1937 tarihli Guernica tablosu, ilk sergilendiği andan itibaren, resimde kullandığı tüm imge ve anlamlar ile sanat tarihinin en etkileyici savaş eleştirilerindendir (Görsel 1.6). Guernica, üzerine kalın bir imge tabakası ötölmüş bir eserdir. Karşımıza çıkan bütün bu çarpıcı figürler, hangi sembolün ve imgenin ne anlama geldiği, üzerinde yürütölen tüm o ikonografik ve imge çözümleri tartışmaları içerisinde tüketilmiş, hakkında sayfalarca yazı yazılmıştır (Agtaş, 2016, s. 244). Guernica tablosu bir savaş eleştirisidir. Resmin sağ tarafında açık bir kapı ile biten bir duvar vardır. Resmin ortasında sırtında mızrak olan at, insanın kuvvet karşısında yenilişini, atın yanında ki kırılmış kılıç yenilgiyi anlatıyor. Acılar içindeki atın üzerinde bir ampul aydınlanmaktadır resmi. Atın altında parçalanmış bir asker cesedi vardır ve asker üzerinde çiçeklerin olduğı bir kılıç tutar. Kucağında ölü bir çocuk tutan kadının üzerinde bir boğa figürü vardır. Atın sağ tarafında tüm bu vahşete tanıklık eden, elinde yanan bir gaz lambası ile korkmuş bir kadın figürü vardır. Sağ uç tarafta, dehşet içinde, kollarını yukarı kaldırmış bir adam vardır ve ateşler onu yakmaktadır. Picasso savaşın vahşiliğini tüm bu imgelerle, resmini çarpıcı bir şekilde anlatmıştır (http-3).

1.2. Sanatta Anlatımcı Kuram ve Farklı Dönemlerde Resimde İmge

Sanatçılar köklerinden, kültürlerinden ve toplumun içindeki deneyimlerinden kaynaklanan sanatsal biçimlerini ortaya çıkarırlar. Her sanat yapısı aslında tüm bunların sonucunda imgedir. Mağara duvarlarına yapılan çizimler, sanat tarihinde ilk oluşturulan imgelerdir. Bu resimlerin yapılmasının amacı büyüdür e imgeleri temel çizgiler ile duvara aktarmışlardır. “Sümerler ise piktogram ve ideogram adı verilen imgeler kullanmışlardır. Nesneleri aktardıkları imgelere Piktogram, soyut olarak aktardıkları imgelere ise İdeogram demişlerdir” (Bayav, 2009, s.111) .

“Mısır sanatında imgeler biraz daha katıdır. Mısır sanatında yapılan çalışmalarda ruh imgededir ve bu imgeler sayesinde yaşayacağına inanılır. Doğadaki imgelere çok ihtiyaç duymazlar. Yaptıkları resimlerin hepsi, kesin bir açıklık ile bellekten çıkarak katı kurallar ile çalışılır. Yunan sanatında ise imgeler gerçeklik ile birlikte sunulur. Özellikle Helenistik dönemde imgeler tamamen izleyicisini etkilemek üzerine kurulur” (Bayav, 2009, s.111).

Orta Çağ sanatının asıl amacı dinsel öğretileri, kutsal olan imgeleri resimler yolu ile izleyicilere aktarmaktı. Çok uzun bir dönem boyunca sanat tarihinde imgeler konu bakımından resimde hizmet ettiler. Resimlerde kullandıkları ışık tanrısal ışığa hizmet eder. İmge dolaylı yoldan ışık üzerinden biçimlenmiştir. Rönesans'ta ise perspektifin bulunması ile birlikte, gerçekliği sanat yapıtında sunmak onun yanıltmasını yakalamak için kullanılan temel bir unsur haline gelmiştir. Barok sanatında, karanlıktan etrafa yayılan bir ışık içerisinde, resimde derinliğin kaybolduğu, imgeler halinde karşımıza çıkar (Bayav, 2009, s.111).



Görsel 1.7. John William Waterhouse, “Shalott Leydisi(The Lady of Shalott)”, 1,53m x 2m, Tuval üzerine yağlı boya, Tate Britian, London, 1888

Kaynak:([https://en.wikipedia.org/wiki/The_Lady_of_Shalott_\(painting\)#/media/File:John_William_Waterhouse_-_The_Lady_of_Shalott_-_Google_Art_Project_edit.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Lady_of_Shalott_(painting)#/media/File:John_William_Waterhouse_-_The_Lady_of_Shalott_-_Google_Art_Project_edit.jpg))Erişim Tarihi: 02.01.2022

Waterhouse eserinde Leydi'nin camdan gördüğü kralın peşine düşmesini ve onun peşinden kayığa atlayıp yola koyulduğu anı anlatmaktadır (Görsel 1.7). Leydi'nin ifadesine bakılırsa yoğun olduğu ve kuleden hiç çıkmadığı bellidir. Tüm manzaradaki koyu renklerin arasında, Leydi beyaz elbisesi ile kompozisyonda öne çıkmış ve figürün ifadesi, duyguları net bir şekilde aktarılmıştır. Kayık kuleye bağlıdır ve kullanılan bu imge, metafor ile Leydi'nin ne kadar uzaklaşsa da bir şeylerden kurtulamayacağı anlatılmıştır. Arka plan mükemmel bir doğa gerçekliği ile işlenmiştir. Leydi'nin altındaki motifli örtü ile resimde soğuk renklerin yanında sıcak renklerle figür kompozisyonda ana konuma geçmiştir ve resimde hareket sağlanmıştır. Hava kararmak üzeredir ve kayıkta duran mumlardan ikisi yolun başında sönmüştür, anlatılan bu metaforla Waterhouse, bize Leydi'nin yolculuğunun çok zorlu geçeceğini ve resimdeki çaresizliği gözler önüne sermiştir. Resimde dini sembollere de yer verilmiştir. Seyircilere pek çok imgeler sunulmuştur. Göz sürekli yeni bir imge bulup onu anlamlandırmaya çalışıyor ve resmin içinde sürekli gezmemizi sağlıyor.

Romantizm akımı hakkında resimde en çok imgeye başvuru olan akım olduğu söylenebilir. Romantizm de imge bir yaratım biçimi olarak, düşüncenin varlık kazanmasıyla ortaya konulur. Modern sanatta kolajın ortaya çıkması ile birlikte, kullandıkları imgelerden yeni bir yaratmışlardır. Kullandıkları imgeler resimlerinde sürekli anlamlar değiştirerek katmanlar oluşturmuşlardır. Fotoğraf makinesinin icadı ile birlikte imgeler artık kayıt altına alınmaya başlanmıştır. Bu durum resimde yeni arayışları beraberinde getirmiştir.



Görsel 1.8. Eugene Delacroix, “Aslan Avı (Lion Hunt)”, Tuval üzerine yağlı boya, 98cm x 76cm, 1855, Musee d’Orsay, Paris

Kaynak:([https://en.wikipedia.org/wiki/The_Lion_Hunt_\(Delacroix\)#/media/File:Eug%C3%A8ne_Delacroix_-_The_Lion_Hunt_-_Google_Art_Project.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Lion_Hunt_(Delacroix)#/media/File:Eug%C3%A8ne_Delacroix_-_The_Lion_Hunt_-_Google_Art_Project.jpg))Erişim Tarihi: 14.01.2022

Rubens’in The Hunts resim ve gravürlerinden etkilenen Delacroix, uzun zamandır üzerinde düşündüğü resim olan “İnsan Avı” resmini yapmaya başladı (Görsel 1.8). Aslan Avı, 1870’de Musee’de Bordeaux’da çıkan yangında hasar gören, 1855’te teslim edilen resmin ilk taslağıdır. Bu ilk taslakta kompozisyon çizimden ziyade renk ile yapılmıştır. Sanatçı resimde kısa ve hızlı fırça darbeleri ile resimde coşku ve kargaşayı vermeyi başarmıştır. Figürleri tanımlamak zor olsa da ortada büyüyen bir at görülebilir. Resimde genellikle sıcak renkler hâkimdir. Şiddetli mücadele ve kargaşanın içinde hayvanlar sıcak renkler ve hızlı fırça darbeleri ile bir girdap oluşturacak şekilde aktarılmıştır. Delacroix’in resminde avangard izler görmek mümkün, sanatçı renk

kütleleri ile kargaşayı dışavurumcu bir şekilde bu eskizde seyirciye aktarmayı başarmıştır (http-4).

Empresyonizm akımında sanatçı kendi duyum ve izlenimlerini aktarmıştır sanat yapıtlarına. İmgeler lekesele dokunuşlarla aktarılmıştır. Empresyonistler, doğanın anlık görüntülerini güneşin batışında, doğuşunda değişen renkleri anlık fırça darbeleri ile yansıtmak istemişlerdir. Gördükleri tüm imgeleri gerçeklikleri ile biçimden farklı olarak renklerle yansıtmışlardır (Bayav, 2009, s.112). Empresyonizm akımının en önemli sanatçılarından Degas, imgeleri anlık fırça darbeleri ile dansçılar üzerinden aktarmıştır (Görsel 1.9).



Görsel 1.9. Edgar Degas, “Bale Sınıfı (The Dance Class)”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 85x75 cm, 1871-1874, Orsay Müzesi, Paris, Fransa

Kaynak:([https://tr.wikipedia.org/wiki/Bale_S%C4%B1n%C4%B1f%C4%B1_\(Degas,_Metropolitan_Sanat_M%C3%BCzesi\)#/media/Dosya:Edgar_Degas_The_Dance_Class.jpg](https://tr.wikipedia.org/wiki/Bale_S%C4%B1n%C4%B1f%C4%B1_(Degas,_Metropolitan_Sanat_M%C3%BCzesi)#/media/Dosya:Edgar_Degas_The_Dance_Class.jpg)) Erişim Tarihi: 10.01.2022

“Edgar Degas’ ın “Bale Sınıfı” isimli eseri ilk defa 1874’te açılan ilk Empresyonist sergide sergilenmiştir. Çoğu çalışmalarında Paris Operası’ndaki baletleri işlemiştir. Baletlerin sahne üzerindeki ve provadaki anlık hareketlerini aktarmıştır resimlerine. Degas balet resimleri için; “Güzel dokuların resmini yapmak ve hareketi çizgiyle aktarmak için dansçıları kullanıyorum demiştir” ve dansçıların hareketlerini resimlerinde ritim olarak kullanmıştır” (Göğebakan, Y. Kılınç, E, 2020, s.21).

Kübizm, Empresyonizme tepki olarak doğmuştur. 20yy. Başında kübizm, ilk avangard bakış açısını getirmiştir. Sanatçıların nesneleri ele alışları değişmiş ve yeni bakış açısı geliştirmiştir. Resimlerde imgeler geometrik formlara bürünmüştür ve derinlik algısından uzak görüntüler verilmiştir. Nesnelere yüklenen anlamlarda, sanatçının kendi iç düşselliği vardır. Nesnelerin görüntüleri ile yetinmeyip kendi biçimlerini kullanmışlardır (Bayav, 2009, s.112).



Görsel 1.10. Magritte, “İnsanoğlu (*The son of a man*)”, 349 cm x 776 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1964

Kaynak: (https://tr.wikipedia.org/wiki/Adam%C4%B1n_O%C4%9Flu) Erişim Tarihi: 20.12.2021

Sürrealist sanatçılar dış dünyadan tamamen vazgeçerek kendi iç dünyalarına yönelerek mantık ve sanatı birbirinden ayırıştırarak resimlerini yapmışlardır. Akıl ve mantığı reddederek düşlerden, anlık gelen dürtülerden, hislerden ve tamamen içgüdüsel hareket ederler (Görsel 1.10). Sürrealist sanatçılar imgeleri, nesneleri dış dünyadaki gerçeklikten bağımsız kendi dünyalarındaki anlamları ile aktarırlar. Gerçeküstücülüğün gelmesiyle imgeler artık bilincin ardındaki dünyayı aramaya başlamıştır. Sürrealistlere göre esrarengiz olan şeyler, bilinçdışı olmuştur. Magritte, gizem kavramını sanatında

kullandığı imgeler ile bütünleştirmiştir ve böylece sanat tarihine yeni bir felsefî tavır getirmiştir. Nesneleri gerçeklikten uzak ve onları sıradanlıklarından kurtararak alışık olunmayan mekânlara yerleştirmiştir. Nesneleri, kendi anlamları dışında ilişkilendirerek onları imge olarak soyutlamıştır (Gögebakan ve Kılınç, 2020, s.26).

Ekspresyonizm’de sanatçı duygularını dışa vurmada, imgelerini aktarmada daha da özgürleşmiştir. Kendilerinden önceki her şeyi yıkmışlar ve resimde kendi imgelerini aktarmak için yaratıcı olmaya başlamışlardır. Alman Dışavurumcular, yapıta tüm heyecanlarını, duygularını korkusuzca aktarmışlardır. Dışavurumcu akımda sanatçı ön planda olmaya başlamıştır ve dış dünyadan kendini soyutlamış, kendi ruhunu, düşüncelerini aktarmıştır (Gögebakan ve Kılınç, 2020, s.27).

“Soyut çalışmalarda sanat yapıtı tek bir gerçeği gösterme anlayışından vazgeçmiştir. Doğanın verileri sanatçının yorumuyla birleşmiştir. Burada imge daha karmaşık bir hal almıştır. Daha çok öznel, çağrışıma dayalıdır. Zaman içinde özgürlüğüne kavuşan sanatçı eserlerinde kendi kimliğini ortaya koymaya başlar. Dış dünyanın betiminden iç dünyanın betimine yönelen sanatçı soyut imgeler de kullanmaya başlamıştır. Bu iç dünyaya dönüş ekspresyonizm ve sürrealizm gibi akımları hazırlamıştır. Kübizimde aklın oluşturduğu biçimler oluşturulurken, sürrealizmde yan yana düşünülmeyecek imgeler bir arada sunulmuştur” (Bayav, 2009, s.112).

20 yy. sanatında imgelemler yeni yaratıların hizmetine sunulmuştur. 20. yüzyıl imgelerinde kolajlar büyük önem taşır. Pop Art’ta dünyadaki imgelerin kopyaları çoğaltılmıştır. Her imgenin biricikliği üzerinden seri halde tüketim malzemeleri, film yıldızları, çizgi film karakterlerinin birden çok görüntüsü sunulmuştur. Kavramsal imgede ise görselin yanında sözel imgelerde kullanılmıştır. İmge sanat tarihi boyunca değişerek zamanımıza gelmiştir. Kavramsal sanat klasik imgeler dışında, farklı imgeler arayışına başlamıştır. Günümüz sanatında kavramsal sanat ile birlikte sanatçının bedeni, sanatsal imge haline gelmiştir. İmgenin kurgusunu ya kendi ya da başkasının canlı bedeni üzerinden anlatmaya çalışmıştır (Bayav, 2009, s.113).

1.2.1. Anlatımcı Kuram ve Romantik Resimde İmge

Romantizm akımı insanın iç gerçekliğinin, duygularının, sezgilerinin kısacası insanın tüm duygularının büyük bir coşku ile aktarılmasıdır. Romantizm akımının tanımını yaparsak, egzotik, gizemli ve olağandışı adeta bir masalın içinde gezmek gibi özellikleri içinde barındıran ve yapıtların da tüm bu duyguları kullanan bir sanat akımıdır. Hayata dair birçok duygu eklenebilir buraya. Romantizm hakkında sanatçının duygu, düşünce ve kendi sezgileriyle yaptıkları için keskin bir tanım yapmak doğru olmayacaktır. Romantikler yaşamın herhangi bir yasa ile sınırlandırılmaması gerektiğine inanıyorlardı. Doğa bir gerçeklik olsa bile, sanatçı onu olduğu gibi yansıtamazdı. Çünkü sanat yapıtında, en ufak bir boya bile sanatçının elinde farklı bir anlama bürünüyordu (Ötgün, 2009, s.161).

Romantikler var olan gerçekliği değiştirmek yerine kendilerine yeni bir gerçeklik, yeni bir dünya inşa ediyorlardı. Bunu yaparken tüm içtenlikleriyle sadece yapıtı ile birlikte dış dünyadan tamamen bağımsız bir şekilde yapıyorlardı. Romantizmin gerçekliği genellikle yıkıcı olmak üzerine kuruludur. Buna bağlı olarak resimde kullanılan tüm imgeler sonsuz bir seçenekle izleyicilere sunulur. Romantizm Kuramı için dünyanın gerçekliği ve var olan zaman geçersizdir. Romantikler kendilerine farklı zaman ve dünyalar yaratırlar. Onlara göre zaman ve mekânlar farklılık gösterir ve her insan göre değişkendir. Romantizmin tam anlamıyla bir tanımı ve kuralları olmamıştır. Romantizm sadece yaşadıkları dünyaya ve gerçekliğe karşı alınmış bir tavidir (Ötgün, 2009, s.162).

Aydınlanma Döneminde doğayı ve yaşadığımız dünyayı açıklamak için bir sürü bilimsel çözümlemeler yapılmıştır. O zamanlar gerçeklik önemlidir ve her şeyin bir eleştirel çözümü vardır. Diğer taraftan Romantikler sadece doğayı ve dünyayı yapıtlarında kullanırken sadece kendi sezgilerine ve imgelere başvurmuşlardır. Romantik akımla kişisel daha da ön plana çıkmıştır. Romantikler için asla sanat öğrenilemez ve gerçek dışı bir durumdur. Sadece sezgisel olan sanatın, mantığın, bilimsel yasaların ve

gerçekliğin çok üstünde olduklarını düşünüyorlardı. Romantikler, Aydınlanmayı eleştirir fakat insan aklının yeteneklerinin de çok değerli olduğunu düşünmüşlerdir. Romantikler aklın eleştirel yeteneğinden, sezgisel güçlerinden ve onun hayalperest gücünden faydalanabilmişlerdir. Romantizm sadece aydınlanmanın getirdiği akılcılığa, hesaplı kitaplı olmasına ve keskinliğine karşı düşüncesine karşıydı (Ötgün, 2009, s.162).



Görsel 1.11. Caspar David Friedrich, “Bulutların Üzerinde Yolculuk(Wanderer above the sea of fog)”, 95cm x 75cm, Tuval üzerine yağlı boya, Hamburger Kuntshalle, 1818

Kaynak:(https://tr.wikipedia.org/wiki/Bulutlar%C4%B1n_%C3%9Czerinde_Yolculuk#/media/Dosya:Caspar_David_Friedrich_-_Wanderer_above_the_sea_of_fog.jpg) Erişim Tarihi: 03.01.2022

Romantizm akımının ressamlarından olan Caspar David Friedrich ‘‘Bulutların Üzerine Yolculuk’’ adlı eserinde doğayı gözlemleyen bir figür resmi yapar. İzleyenler de figürün gözünden doğayı gözlemler ve ona eşlik ederler. Arkadan gösterilen figür, izleyenlerin, resmi sahnenin kolayca tanımlayabilmesini sağlar (Görsel 1.11). Figürün arkadan görünmesi resmi gizemli yapar çünkü o an figürün manzara karşısında ne düşündüğü ne hissettiği bilinemez. Zirveye tırmanmış verdiği mutluluğu, heyecanı tadan

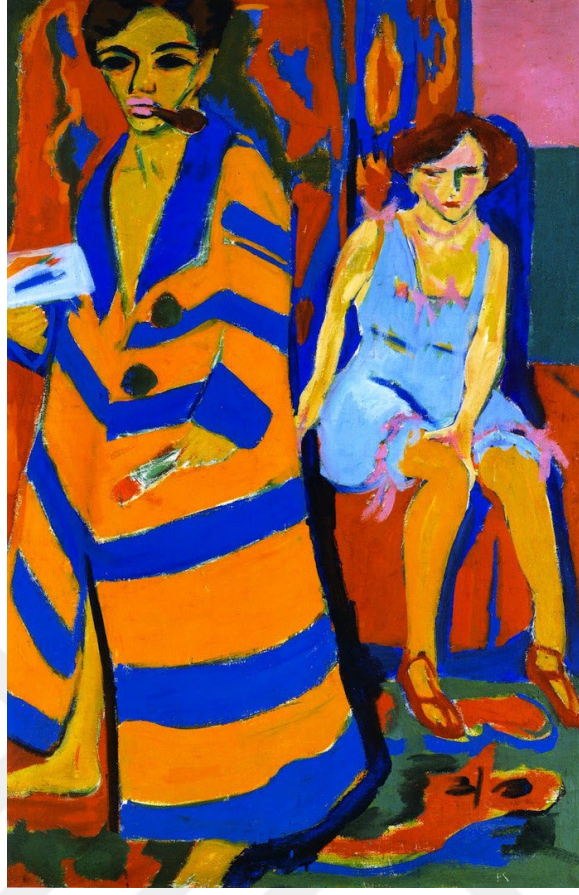
figür, aynı zamanda tüm düşüncelerden, endişelerden kaçarken kendini uçurumun kenarında bulur. Bir yanda başarı varken diğer yandan trajediye dönüşebilir.

1.2.2. Anlatımcı Kuram ve Dışavurumcu Resimde İmge

Dışavurumcu resimlerde, figürlerde görülen deformasyonlar sanatçıların kendi iç dünyalarına ve dış dünyaya yabancılaşmalarının aktarılmasıdır. Dışavurumcu resimler topluma ve içinde yaşadığı gerçekliğe karşı bir savunmadır. Dışavurumcu resimlere baktığımızda sanatçıların heyecanını, şiddetlerini ve resim yaparken o an dünyadan uzaklaşmış olduklarını görebiliyoruz. Sanatta doğadan kopuş çok önceden başlamıştır. Dışavurumcular tamamen doğadan ayrılmış ve eserlerini kendi zihinlerindeki imgelerden aktarmışlardır. Yapıttaki tamamen her öge sanatçının kişisel görüşüne göre resmedilmiştir. Sanatçı figürlerdeki ifadeleri, şiddeti, korkuyu, doğa görüntülerini abartmaktan kaçınmamış, aslında ilkel resim tavrına geri dönüş yaşamıştır. Çünkü ilkel sanatta öz doğa ile iç içe olmasıyla birlikte insani duygulara önem verilmiştir (http-5).

Dışavurumcu resimlerde perspektif çarpıtılmış, derinlik kaybolmuş ve figür biçimleri bozulmaya başlamıştır. Bu da alışılmış tüm sanat geleneklerine ters düşen bir durumdur. Bu sanatçıların yoğun renkleri, ilginç figürleri, mekânsal tercihleri ile resmin tekrardan kurtulmasının gösterilmesi için etkili olmuşlardır. Ekspresyonist akımının gelişmesinde de etkili olmuştur. Dışavurumcu bir ressam olarak tanınan Oscar Kokoschka, kalın renkleri ile figüratif peyzaj çalışmaları yapmıştır. Renk onun resimlerinde bir dışavurumdur. “Resimlerindeki figürlerin hatları keskin çizgilerle ayrılmamaktadır. Ancak bedenlerin renkleri diğer imgelerin tersine gerçeği yansıtmaktadır” (http-6).

Dışavurumculuk akımının Almanya’daki en önemli sanatçılarından Kirchner’in resimlerinde dönemindeki önemli sanatçıların (Matisse, Munch), uzak doğu baskılarının etkileri görülebilmektedir. Kirchner, yaşadığı çağın şizofrenik ruh halini, eskiz üslubu ile abartılı ve yoğun leke ve renklerle dışavurumcu bir üslup ile anlatmıştır (Alper Akçay, 2012, s.33).



Görsel 1.12. Ernst Ludwig Kirchner, “Model İle Birlikte Otoportre (Self-Portrait with a model)”, 150cm x 100cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1910, Kuntshalle Sanat Müzesi, Hamburg

Kaynak: (<https://medium.com/thinksheet/reading-art-self-portrait-with-model-by-ernst-ludwig-kirchner-6016e3bec15d>) Erişim Tarihi: 14.01.2022

Kirchner’in bu yapıtında, kendi üslubu olan abartılı ve yoğun renkleri görmek mümkündür (Görsel 1.12). Resimde büyük lekesel alanlar, tüpten çıktığı gibi kullanılmış hissi vermektedir. Canlı soğuk renklerin yanına, kompozisyonda dengeyi sağlamak için daha cansız, daha hafif renkler, lekeler kullanarak gözün orya yoğunlaşmasını sağlamıştır. Figürlerin, nesnelerin, motiflerin gölgelerini de yine net lekeler kullanarak, resimde ışığı vermiştir. Figürlerin üzerine düşen ışıkları, küçük fırça darbeleri ve beyaz rengi kullanarak resimde hareketi sağlamış ve büyük lekesel alanlarda seyircilerin tabloda odak noktası olarak figürleri görmesini sağlamıştır. Bazı yerlerde lekeler parça ve kesik olarak atılarak bir kolaj görünümü sağlanmıştır (Lynton, 2009, s.37).

1.2.3. Anlatımcı Kuram ve Sembolist Resimde İmge

İnsan zihni önce dünyada algıladığı şeylerden imgeler yaratır ve bu imgelerden semboller oluşturur. İnsanların sembolik olarak oluşturdukları en önemli kültürel faaliyetler dil, sanat ve mittir. İlk çağlarda geliştirilen semboller masallar ve efsaneler; ilkel insanların kültürlerinden kaynaklanmaktadır. Efsaneler insanın hayal gücü ve imgelerine dayanır. Doğu resimlerinde, minyatür ve motifler sadece sembollerden oluşur (Azman, 2020, s.7).

“Semboller geniş bir anlamın küçültülmüş, o anlamın en yalın hale getirilmiş halidir” (Demirdöğen, 2019, s. 5). Semboller birçok şekilde aktarılmıştır. İlk akıllara gelen haliyle evrensel bir dil olarak matematiğin, bilimin, sanatın ve teknolojinin içinde görülmüştür. Sembollerin sanat tarihi içerisinde mistik bir anlatımı olabilir. Sanat yapıtında kullanılan her sembol o dönemin kültürel, evrensel imgelerini açığa çıkarmak için kullanılırlar. Sanatçılar istek ve arzularını, imgelerini yapıta aktarmak için sembollere ihtiyaç duyarlar. Semboller, sanatçının zihnindeki imgelere göre değişir ve aktarılır (Demirdöğen, 2019, s. 5). Sembolizm görülen dünyanın arkasındaki gerçekliği ve imgeyi açıklar. Duyumların zihinsel süreçten geçirilip resme aktarılmasıdır. Sembolizm düşünce ve imgenin bir anlam çerçevesi içerisinde bütünleşmesi ile oluşur. Semboller yorumsaldır ve değişkenlikleri vardır (http-7).

Sembolist resimde zihinde beliren imgeler, insan bilincinde birçok anlama bölünerek devam eder ve her sanatçıda farklı imgeler oluşmasını sağlar. Semboller hayatın içinde bir sürü nesne olarak karşımıza çıkar ve tüm bu nesne ve imgeler farklı anlamlara bürünerek yapıtlara aktarılır. Bir kavramın ya da imgenin anlatımında, semboller algısal gerçekliklerin yerine, sanatçını kendi imgelemi ile başka anlatımlara dönmüştür (Demirdöğen, 2019, s. 5). İmgelerin resimde görünüm hallerine simge denir. Simgeler öznel, sanatçının kendi bakış açısıyla, kendi imgelerini simgeler üzerinden yapıta aktarır.



Görsel 1.13. Gustav Klimt, “Ölüm ve Yaşam(Death and Life), 1,78m x 1,98m, Tuval üzerine yağlı boya, 1908-1915, Leopold Museum

Kaynak: (https://en.wikipedia.org/wiki/Death_and_Life#/media/File:Death_and_Life_-_Gustav_Klimt.jpg)
Erişim Tarihi: 03.01.2022

Sembolizm Kuramının en önemli sanatçılarından Gustav Klimt, Yaşam ve Ölüm adlı eseri en ünlü eseridir (Görsel 1.13). Bu eserde Klimt bir yandan ölümü ve diğer yandan yaşamı yansıtarak bir tezat oluşturur (Azman, 2020, s.7). Sanatçı bu resmi 1908 yılında yapmaya başlamış ve 1910 yılında bitirmiştir. 1915 yılında tekrar resimde düzenlemeler yapmıştır. Resmin sağ tarafında tam 7 tane birbirine sarılmış, içiçe geçmiş figür vardır. Resmin sağ tarafında yaşamı anlattığı için her yaştan insan görüyoruz. Sol tarafta ise bir tane ruhani bir melek görüyoruz. Resmin sembollerine baktığımızda sağ tarafın daha canlı renkler ve figürlerin etrafı da yine canlı motifler, çiçek motifleri ile resmedilmiş. Sol tarafta ise daha soğuk renkler ve ölümün sembollerini kullandığı için daha çok kutsal motiflerden, haç motifinden yararlanılmış. Resmin arka planı sol taraftaki soğukluktan, karanlıktan başlayarak sağ tarafa doğru aydınlanır.

Sembolizm 1870’lerde özellikle edebiyat alanında ortaya çıkmış bir hareket ve ifadesini sembollerle kuran bir sanat biçimidir. Derin ve karmaşık bir anlamı olan

sembolün kökeni Latince Sumbolon kelimesinden gelir. Aver’e göre; “1- Sanatın tek ülküsü düşüncenin ifadesi olmalıdır. 2- Düşünceyi sembolik biçimlerle dile getirmelidir. 3- Bireşimsel olmalıdır, çünkü biçimleri ve imgeleri genel bir anlayışın biçimine göre gösterecektir. 4- Öznenin algıladığı im olarak öznel olacaktır. 5- Bir sonuç olarak dekoratif olmalıdır” (Cassou, 1999, s.52).



İKİNCİ BÖLÜM

2. RESİMDE AVANGARD KURAM VE İMGE

2.1. Sanatta Avangard Kuram

“Avangard bir askerlik terimi: bir ordunun, birliğin öncü kolu. 1830-1840’ların ütopiyalar döneminde siyaset diline giriyor ve köklü dönüşümlerin bayraktarları anlamında kullanıyor. Dönem, 1789 Devrimi’nin evrensel, sınırsız-sonsuz vaatlerinin anlamlandırılmaya çalışıldığı, siyasal imgelemin kayıt tanımadığı, havai bir dönem. Saint- Simon, Fourier, Louis Blanc, Marx/Engels, Proudhon, Blanqui, Tocqueville, geleceğe hükmedeceğine inandıkları programlarını hep bu dönemde tasavvur ederler. İnsanlığın hülyalarını, tarihin menzillerini canlandırır ve modernliğin fikir hayatını kurarlar. Sosyalist ütopiyalar, nihayetinde, insanlığın bir sanat alemine ulaşacağını vaat ederler. Bu âleme yolcuğun gene sanatın kılavuzluğunda yapılması umulur; yani sanat hem araç, hem de amaçtır. ‘Avangard’ terimi, bu büyük toplumsal tasarının gerçekleşmesinde sanata verilen öncü rolü ifade etmek üzere, ilk kez ütopiyacı sosyalist Saint-Simon’un cemaatinde dolaşıma girer. 1830’larda, sanatçı kisvesiyle Saint Simon, diğer seçkinleri oluşturan bilim adamları ve sanayicilere şöyle seslenir: ‘Sizlerin avangardı biz sanatçılarız... en etkili ve hızlı sanatın gücüdür: İnsanlar arasında yeni fikirler yaymak istediğimizde, onları biz tuvale veya mermere nakşederiz... Toplum üzerinde yapıcı bir iktidara sahip olmak, gerçek bir rahiplik görevi yürütmek ve sağlam adımlarla zihnin bütün meleklerinin önüne düşmek: İşte sanatın muhteşem kaderi” (Bürger, 2019, s. 10-11).

Avangart Kuramın da ilk ele alınması gereken kişi Saint Simon’ dur. Saint Simon kilise organizasyonlarına karşı olmuştur. Saint Simon rahipler yerine sanatçılara inanır. İnsanlığın duygularına hitap edecek tüm bu duyguları daha iyi bir noktaya taşıyacak olanlar sanatçılardır. Sanatçılara hep öncü rolü verdiği için bu noktada “Avangard” terimini kullanır. Saint Simon’ a göre toplumun yöneticiliğini bilim insanları, sanatçılar ve sanayideki zanaatkarlar üstlenmelidir. Saint Simon’a göre sanatçı hayal gücünün hizmetindedir. “Saint Simon’ un sanatçıya verdiği bu devrimci rolü reddedenlerde olmuştur. Bu gruba göre sanat; toplumsal amaçları gerçekleştirmekten işlevsel, faydacı, didaktik ve kolayca anlaşılır olmaktan kaçınılmalıdır. Başka bir ifadeyle ele alınırsa sanat, sanat için olmalıdır” (Sorguç, 2017, s.39, 40).

“Sanat için sanat dekantizm ve sembolizm işte bu sığ konformizme ve bayağı zevklerle bir tepki olarak doğar. Yararlı güzel kavramı tümünden terk edilir ve burjuvayı sarsmak adına, sanat için sanat fikri benimsenir. Mademoiselle de Maupin’de: Theophile Gautier romanın baş karakteri aracılığıyla sanat ile ahlak arasında bir ilişki kurulamayacağını, sanat eserini sadece estetik haz üzerinden değerlendirmek gerektiğini savunur. Sanat eseri bir vaaz olmadığı gibi, eserde bir takım öğeler de ahlak dışı, sapkın olarak görülemez” (Sorguç, 2017, s.41).

Avangard kimine göre “öncü” anlamında kullanılırken, kimine göre ise sanat tarihinde önemli bir yeri olan ve Çağdaş Sanat’ ın çok şey borçlu olduğu bir dönemi temsil eder. Avangard farklı hareketlerden, farklı akımlardan sanatçıların dahil olduğu dönemsel bir bağlamdır. Avangard terimini bu şekilde kurumsallaştıran düşünür ise Peter Bürger’ dir (Sorguç, 2017, s.41).

Avangard sanatçılar dış dünyada olup bitenleri bıraktıkları için artık daha da özgürleşmişlerdir. Sanat alanında onlar için tek önemli olan şey eleştiridir ve akademinin himayesi altında değildir artık. Sanatçının tüm bilgi kaynağı kendisidir., deneyimleridir. Avangardın bir zihnin durumu olmasından dolayı, sanatçılar oluşan sanat ortamını eleştirmeye başlarlar ve sanatın her deneyiminde yeniliğe girerler. Yeniyi yakalamak için bir önceki çağa başvurmuşlar ve onu kendi imgeleri, anlamları ile biçimleri, kompozisyonları değiştirerek yollarına devam etmişlerdir. Her yeni kuramın modern olması eskisinde yatar. Avangard sanatçılar öncülerdir, önlerine çıkan her engel onlar için sorun değildir, aksine daha da üstlerine gidip savaşırlar (Benjamin, 1992, s.236).

Orta Çağ sanatında resimler kutsal öğeler ve dini semboller ile anlatılmıştır. Rönesans ile birlikte resim dinin getirdiği imgelerden kurtulmaya başlar. Romantikler ise resimde akılcılığı ve gerçekliği reddederek duygularını, sezgilerini kullanarak yeni bir dünya yaratırlar. Tarihsel avangard kuramının başlangıcı olarak öne çıkan Dada ve Sürrealizm ile resimde kolaj gibi teknikler kullanılır. Sürrealizmde yeni bir Avangard imge anlatılır. Rüyalardan ilham alınır ve nesneleri tüm gerçekliğinde uzak, kendi imgelerine göre değiştirir ve geliştirirler. Sanatta tarihsel avangard sürecinde, diğer

akımları geliştirerek ve yenileyerek yeni bir anlam ve sanat yapıtı geliştirmişlerdir (Sorguç, 2017, s.44).

Rönesans ile birlikte sanat artık fizik ve matematiğın keşfettikleri ile birlikte ve bunları da kabullenerek, din işlevinden kurtulmaya başlar. Fakat kendilerini himaye altına alan aristokratların ve ticaretle uğraşan tüccar sınıfın yol göstericiliğine ihtiyaç duyan sanatçılar, tüm bunlara ve bu kesime boyun eğmek zorunda kalmışlardır. Sanatçıların bu durumdan kurtulması sadece serbest sanat piyasası ile mümkündür (Sorguç, 2017, s.44).

Kübizm ise perspektif ile oynanmış ve figürlerde, nesnelerde bölünmeler yaratılmıştır. Avangard çeşitli cephelerde çarpışır. Fovizm’de geleneğē düşmandır. Fovistler vurgulu ve güçlü renk anlatımları ile resimde figür ve imgeyi kullanmışlardır. Resimlerinde sanatçılar koyu ve ayrışık renklerle, boyanın tüpten çıkılmış hali ile renklerle ritmik formlar oluşturmuşlardır (Sorguç, 2017, s.50). Dada ve Sürrealizm gibi ‘tarihsel avangardlar’, sanatta özgürleşmenin, yeni şeyler aramanın sonucunda, biçim olarak bu yeni sanata da başkaldırarak, algılarını, kendi anlam ve imge katmanları ile yeni bir sanat oluşturarak, gerekliğın biçimini, formunu değıştirmişlerdir. Sanat din, kilise, ve saraya direnmesinin ardından birde yeni çıkan sanat piyasasına ve oluşan kültüre karşı direnmiştir. Tüm bu direnmelerin sonucunda 19. Yüzyılın sonuna doğru ve 20. Yüzyılın başında, sanat estetizm ve sembolizm ile zirvesine ulaşır. Hayattan olabildiğince uzaklaşma sonucunda, 37 sanat içeriğı kendi formuna tamamen dönüşür ve içerik artık biçim olmuştur. Sanat formlarından ziyade, toplum ve toplumun kültüründen uzaklaşılp, sanat kendi yolunu bulmuş, temsil ettiğı tek şey kendisidir artık (Bürger, 2019, s.20, 21).

Bürger’in bu saydığı akımlar dışında, Alman Ekspresyonizmi’ni dışarda bırakması, Richard Murphy’e göre büyük bir ihmalkârlıktır. Çünkü Murphy, Modernizm ile Avangard’ı birbirine bağlayan düğümün Alman Ekspresyonizmi olduğunu düşünmektedir. Modernizm ve Avangard’ın farklılıkları, Alman Ekspresyonizminde uzlaştırılmıştır.(Murphy, 2004, s.2).

Avangard Kuramı 1848’de Romantiklerin kendilerini, insanın duygu ve düşüncelerinin önemli olduğu isyanıyla ortaya çıkmıştır. Bu anlayışla birlikte sanat kendini yönetmeye başlamış ve modernizm ile bir değişim sürecine girmişlerdir. Avangard ve modernizm arasında temel bir ayrım yoktur bu yüzden. Her iki isyanda sanatçının yapıtını yaparken tek gerçeğin duyguları, düşünceleri olduğu ve onlara karışan kurumlara, zihniyete karşı açılan bir savaştır (Bürger, 2019, s. 14).

Eski zamanlardan, aristokrasilerden kalma ilişkiler ve klasik sanatın getirdiği tüm geleneklerden arınır. 1648’den başlayan geleneklerden, saraydan ve din işlevinden kurtulur ve tüm bunlarla yürütülen akademiler 19. Yüzyılda artık gücünü yitirip geri çekilmiştir. Akademinin sergileri açılmaya başlamıştır ama bu seferde hiç sanatçı ayrımı olmadan herkes sergilerde boy göstermeye başlamış ve bu da beraberinde kaosu getirmiştir. Aynı dönemde, yerini modern sanata, salonlar sanat galerine, toplu sergilerde özel sergilere terk etmiştir. Kısaca sanat modern sanatın dönüşümüyle birlikte kurumsallaşmaya başlamıştır. “Bürger’in kuramında Avangard’ı ayırt eden, işte bu kurumlaşma karşısında başlattığı muhalefet ve sanatı yeniden hayatla bağdaştırma tutkusudur” (Bürger,2019, s.13,14).

2.1.1. Resimde Avangard Kuram

Tarihin ilk günlerinden beri insanoğlu içinde yaşadığı doğayı gözlemleyerek doğada ki olayları nesneleri ve bunların birbirleriyle olan ilişkilerini incelemiştir. Doğadaki maddelerin, olayların olguların değişimini ve bu değişimin sonunda ortaya çıkan yeni durumları anlamaya çalışmıştır. Her geçen gün, zorlu yaşam koşullarını kolaylaştırmak ve daha yaşanılabilir kılmak için gittikçe artan bir başarıyla doğada olmayan nesneler üretmiştir. İnsan ürünü olan herhangi bir nesne ya da kanunu tarihini incelemek gerekir. Çünkü ele alınan her konu üzerinden insanlık tarihini incelemek gerekir. Çünkü ele alınan her konu ve nesnenin geçmişi neredeyse insanlık tarihi kadar eskidir. Örneğin bugün hala kullandığımız ‘çekiç’ in arketipi (ilk örnek) binlerce yıl öncesine ait insanlar tarafından bulunmuş, icat edildiği zamandan bugüne yapısındaki küçük değişiklikler dışında işlevsel özelliği hap aynı kalmıştır. Fischer’in de belirttiği gibi “birbirine benzetilerek yazılan bütün örneklerde de ilk örneğin nitelikleri vardır” (Edeer, 2016,s.21).

Resimde, boya ve kâğıdın keşfinden sonra ve materyallerle birlikte, figür ve imgeler resmin de konu olarak işlenmeye başlanmıştır. Rembrand'tan, Leonardo da Vinci'ye, Brueghel'den Goya'ya ister figür olsun ister soyut bir şekilde insan, konu olmuştur resimlere. Ressamların insanı konu olarak ele alması kendilerini ele almasıdır bir bakıma. “Sanat tarihi boyunca insan bedeni, resim sanatının vazgeçilmez bir nesnesi olma durumunu her zaman korumuştur. Farklı dönemlerde toplumsal ve politik gelişmelere bağlı olarak farklı nitelikler ortaya koyan gelenek ve uygulamalarla varlıklarını sürdürmüşlerdir” (Edeer, 2016, s. 5-6).

Rönesans'tan günümüze kadar resimlerde farklı şekillerde ortaya çıkan gölge, farklı yaklaşım ve anlamlarıyla yeniden tanımlanacaktır. Dönemin özelliklerine uygun olarak bazen modelin üzerinde birçok kaynaktan gelecek şekilde yansıtılmıştır. Bazı sanatçılar doğal ışığı kullanırken bazıları da yapay ışığı tercih etmişlerdir. Bazı sanatçılar doğal ışığı kullanırken bazıları da yapay ışığı tercih etmişlerdir. Sanatçı tercih ettiği ışık düzenlemeleriyle insan figürlerinin ve etrafında bulunan nesnelerin kompozisyonunda izleyicinin de farklı duyular uyandıran bir takım açık-koyu bölünmeler meydana getirir. Işık, dolayısıyla gölge, ele alınan karakterin ifadesini belirleyen bir unsur haline gelmiştir (Edeer, 2019, s.29).

Tüm sanat yapıtlarında, belirli bir yer ve zaman koşullarına bağlı olarak, sanatçının duygu ve düşünce kapsamında insanı görürüz. Hayvanların ve nesnelerin görüntüsünün içinde bile insanlığın halleri karşımıza çıkar. Her çağda yapılan bu kalıcı ve değerli yapıtlar, geçmiş toplumlara dair, insanı göstermede bir pencere niteliği taşıyor. Bu kalıcı yapıtlarda bugünün insanını da açıklamayı başarıyor (Mahsereci, 2001). Figür varlıkların resimde yer aldığı ve fark edilen görüntüsüdür, heykelde ve bir yontma işinde varlıkların biçimi haline gelmiştir. Ancak resim sanatında figür denildiği zaman sadece “insan figürü” akıllara gelir. Çıplak, portre, anatomik çizimler (ekorse) gibi türleri vardır. İnsan figürü ilk çağlardan bu yana sanatın temel konusu olmayı başarmış ve sanatsal biçimlerin en yetkini olmuştur (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997, s. 589).

“Çoğu kişi gönüllü olarak, bir anlatım sanatı olarak düşünülen resmin, en önemli işlevinin dış dünyanın aktarılışı olduğunu inanır. Gerçekten de bilinen en eski resimler figüratifdir. Ama bunun nedenini bilemeyiz. Anlamları ve ne için yapıldıklarına dair varsayımlar hiçbir zaman doğrulanmadı. Hiçbir şey de bilinen en eski resimlerin, insanlığın ilk resimleri olduğunu göstermez. Figüratif resim, resim olanaklarının mümkün olan kullanım şekillerinden biridir. Bütün çocuklar resim yapmaya başladıklarında, soyutlamacı değil figürasyon yaparlar. Ama doğal ki, hiçbir çocuk bilinçli ve bilinçsiz eğitiminin etkisinden kurtulamaz. Çevrelerinde, şehirlerde, dergilerde, müzelerin çoğunda, genellikle sadece figürasyon görürler. Sonuçta deneyler, bize düz bir yüzeyde, resmin olanakları ile temsil edilen nesneleri tanımanın, özel bir eğitimin sonucu olduğunu ve bu aktarımın genellikle kabul edilmiş birtakım koşullarına bağlı olup, bunların anlamını kavramak için onlara öğrenmiş olmamız gerektiğini gösterir” (Keser, 1993, s.2).

İlkel toplumlarda, büyü ve dinsel törenlerde genellikle insan figürü kullanılmıştır. Tarih boyunca, diğer toplumlarda da dini ve politik güç olarak, geçmişteki bir toplumun yapısı ve değerleri, geçmiş toplumlara dair tüm o gelenek ve görenekler her zaman insan figürünün etrafında odaklanmıştır. Mağara devrinden başlayarak günümüze kadar sanatçılar; insan figürünü kullanarak kendi manevi durumunu ifade etmiştir. Bir sanatçı için: insan bedeninden daha ifadeli ve metaforlarla dolu bir anlam taşıyan imgesel kaynak olmamıştır ([http-8](http://8)).

Brueghel’in insan bedeni ve metafor kullanımı açısından, Düşün Dansı çok iyi bir örnektir (Görsel 2.1). Figür, nesne ve imge ilişkisi bakımından, kalabalığa rağmen izleyicinin de gözünü yormayacak şekilde aktarmıştır yapıtına. Hollanda’nın en iyi ressamlarından olan Brueghel, figürü en iyi aktaran sanatçılardan biridir.

“19. yy. da Fransa’da başlayan Gerçekçilik akımında ki insan figürü Barok Dönem Hollanda’sının janr resimlerinden pek farklı olmamakla birlikte, biçim olarak idealizmden arındırılmıştır. İzlenimcilikte derinsilikten düzlemsizliğe (iki boyutluluk) geçilirken figür, bütünün ve yüzeyin dokusu içinde kaybolmuştur. Gözlenenin duyguları da etkilediği, bu nedenle tuvale yansıtılması gerektiği savıyla ortaya çıkarılan Dışavurumcular figüre anlamsallık yüklemiştir. Fovistlerin dekoratif bir desene çevirdiği sahnede ise parlak renkli bir nesnedir figür” (İz, 2006, s.3).



Görsel 2.1. Pieter Brueghel, “Düğün Dansı (The Wedding Dance)”, Ahşap panel üzerine yağlı boya, 119,4 cm x 157.5cm, Institute of Arts, Detroit, Michigan, 1566

Kaynak: ([https://en.wikipedia.org/wiki/The_Wedding_Dance#/media/File:Pieter_Bruegel_de_Oude_-_De_bruijft_dans_\(Detroit\).jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Wedding_Dance#/media/File:Pieter_Bruegel_de_Oude_-_De_bruijft_dans_(Detroit).jpg)) Erişim Tarihi:20.12.2021

“Doğadaki bütün nesnelerin eni, boyu ve derinliği olan üç boyutlu olduğunu düşündüğümüzde resmin nesne ya da kavramların yüzey üzerindeki izdüşümleri olduğunu söyleyebiliriz. Bu yüzey üzerindeki oluşan görüntüler ise iki boyutludur, çünkü görüntünün ortaya çıktığı yüzey iki boyutludur. Bir imge tam olarak dünyanın iki boyutlu soyutlamasıdır, gerçek dünyanın bir boyutunu ortadan kaldırır ve zaten yanlısamanın etkinliğini bunu sayesinde sağlar. Bu açıdan bakıldığında yüzey üzerinde görüntü oluşturmak, üç boyutlu dünyanın temsilini iki boyutlu yüzeye indirgeyerek, üçüncü boyutunu yani derinliğini yanılısama yoluyla algılayabileceğimiz bir etkinin sonucudur” (Edeer, 2016, s.28).

Kendine özgü bir varlığa sebep olan sanat yapıtlarında, dünyadaki nesnelere benzerlik gösterecek de doğadakilerle resme aktarılanlar arasında farklılıklar bulunmaktadır. Yapıtlar üzerinde bulununlar gerçek dünyanın imgeleri olarak algılanırlar. Dünya hakkındaki düşünceleri somutlaştırma girişimi olarak sanat yapıtları nesnelerin biçimlerini değiştirip dönüştürerek yeniden yaratır, böylece onlara evrensel insani değerler yükler (Edeer, 2016, s.28).

2.1.2. Figüratif Resimde Avangard İmge

Mağara duvarlarında imge olarak karşımıza çıkan figür kavramı; kendinde sonraki süreçte, diğer akımlarla birlikte ilerleme kaydetmiştir. Roma, Bizans, Gotik, Rönesans, Barok döneminden sonra figürler, Avangard imgelerle günümüze kadar değişkenlik gösterip sanatın vazgeçilmez bir unsuru olmayı başarmışlardır. Romantik akımda sanat, sanatçının iç dünyasının ürünüdür. Figürler aşk, yalnızlık ve korku gibi imgelerle birlikte kullanılmıştır. Fırtınalı denizlerin ortasındaki figürler, adeta bir masalın içinde dış dünyadan bağımsız aktarılmıştır (Bayav, 2009, s.112).

Romantik akımından sonra, ona bir başkaldırı olarak Empresyonizm akımı gelmiştir. İzlenimciler için doğa ve figürler ışığın hareketlerine göre değişkenlik gösterip, doğanın tüm renklerini çözümleyerek tuvale aktarmışlardır. Tüm doğa tasvirlerinin içinde kullanılan figürler, resimde kompozisyonu güçlendirmek için kullanılmıştır. Hemen ardından ortaya çıkan Fovizm de ise resimlerde kullanılan figürler deforme edilerek resme aktarılmıştır. Fovistler tam da Avangard kuramın açıklaması olarak, gelenekten kopma fikrini benimsemiş ve eski resimsel biçimleri, terk etmişlerdir. Figürlerini leke kullanarak biçimlendirmişlerdir (Bayav, 2009, s.112).

20 yy. da dışavurumculuğun ardından Kübizm akımı ortaya çıkmıştır. Bu akımın etkileri, Cezanne'nin doğayı resmederken kullandığı geometrik formlardır. Figürler, Dışavurumcular gibi biçimi bozulmuş figürler kullanarak bunları geometrik formlar ile anlatmışlardır. Tüm bu akımlar kendinden bir önceki akımları geliştirmiş ve artık daha da özgürleşme yolunda adımlar atmışlardır. Kübizm ile birlikte başka bir sanat formu ve resmin tamamen alışkanlığının dışarı çıkması ile birlikte Sürrealizm akımı doğmuştur. Adeta bir rüyanın içindeymişiz hissi veren imgeler, birbiri ile hiçbir bağlantısı olmayan nesneler, gerçeklikten farklı olarak bir araya gelmişlerdir (Bayav, 2009, s.113).

“1919’da çıkan Gerçeküstücülük akımı, 1969 yılındaki son dönemine kadar, Dada’yla başlayan burjuva sanat biçimine ve geleneğine başkaldırıcı devam ettirir. Gerçeküstücüler; uygarlığa ve onun akli ve mantığı yücelten değerlerine karşı ilkel olandan, rastlantıdan, bilinçaltının el değmemiş yaratıcılığında yana olurlar. Fantastik düşler, Afrika sanatı, büyü

ve rüyalarla Ortaçağ, gerçek dışı olaylar gibi Gerçeküstücülük Akımı'nı besleyen en önemli kaynaklardan biri de bilinçaltıdır. Bilinçaltının derinliklerine ulaşmayı isteyen grubun sanatsal uygulamaları çoğunlukla oyuncu ve deneyseldir" (Aksoy, 2008, s.3).

20 yy. da Ekspresyonizm akımı ortaya çıkmıştır. Bu akım elde edilen ve gerçeklikten kopup kendi iç dünyalarını dışa vurma fikrini benimsemişlerdir. Ekspresyonizmde figürler tamamen deformasyon ve soyutlama ile aktarılmıştır. Sanatçılar tüm gerçeklikten uzak, toplumsal kuralları ve kaygıları alaycı bir şekilde ele almışlardır. Avrupa'da çıkan Ekspresyonizm ile birlikte sanat eserlerinde konu yeniden önem kazanmış ve sanatçılar yeni arayışlar içinde, yeni coşkular ile birlikte resimler yapmaya başlamışlardır. Matisse, Kuzey Afrika çinileri, İran halı motifleri ve minyatürlerinden etkilenerek sanatına yeni bir yön vermeye başlamıştır. Matisse'nin resimlerinde doğal görüntüler değil, kavradıkları ve hissettikleri aktarılıyor. Bu hissiyat sadece nesnelerin biçimine ve rengine bağlı olmayarak, resmin atmosferine bağlı oluyor (Özkarakoç, 2018, s.477).



Görsel 2.2. Henri Matisse, "Kırmızı Oda (*The dessert: Harmony In Red (The red room)*)", 180cm x 220cm, Tuval üzerine yağlı boya, Hermitage museum, St. Petersburg, 1908

Kaynak: ([https://en.wikipedia.org/wiki/The_Dessert:_Harmony_in_Red_\(The_Red_Room\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Dessert:_Harmony_in_Red_(The_Red_Room))) Erişim Tarihi: 20.12.2021

Matisse'nin Kırmızı Oda adlı eserinde tüm yüzey kırmızı renge boyanmıştır. Yoğun leke ve rengin içinde derinlik kaybolmuş ve rengin içinde masa, nesne, odanın

duvarlarını birbirinden ayırmak zor olmuştur (Görsel 2.2). Resim de perspektif yoktur ve bu Matisse'nin bilinçli bir tercihidir. Çünkü kendi kavramlarını, hissiyatını anlatmak için daha özgür hareket etmiştir. Resmin dekoratif olarak tek yoğunluğu renklerin yoğunluğu, zıtlıkları ve resmin her tarafına yayılan sembol, motiflerdir. Resimde kullanılan ışık tek taraflı olup, çok ışık- gölge tercih edilmemiştir. Nesnelerin gölgeleri de lekesel renk katmanları ile sağlanmıştır. Kırmızı Oda resmi tamamen bir his resmidir. Matisse bize bir renk armonisi sunarak tüm özgürlüğünü, duygularını seyircilere aktarmayı başarmıştır (<http-9>).

“Ancak kendi doğasına koşut olarak zaten anarşik bir eylem olan sanatta yoksaymacı bir başkaldırı ve türeme bir avangardizmin doğuracağı sonuçları da önceden kestirmek pek kolay bir iş değildir. Böyle bir anarşinin örneğin, aynı ölçüde yeni bir Duchamp-Sonrası Kriz'ine (Post Duchampien Crisis) yol açıp açmayacağı kestirilemez. Sanatta bu tür deneysel araştırmaların bir araç değil de sonuç olarak ortaya konulması “Kavramsal Sanat'ın” kendisine de zarar verebilir ki ikincisinin, Kavramsal Sanat'ta, “kavramsallık”ı, “kavramları tepe-taklak etme sanatı”na dönüştürmek gibi olası bir yönü; sığ ve tehlikeli bir boyutu da vardır” (Genç, 2007, s. 156).

2.1.2.1. Pieter Bruegel'in eserlerinde avangard imge

Pieter Brueghel hakkında veriler oldukça azdır. Kesin doğum tarihi bilinmediği için, 1525'te olduğu tahmin edilmektedir. Brueghel 'in resimlerindeki avangard imgeler, kırsal hayat, mevsimler, çiftçi ve köylülerin yaşamlarıdır. Oldukça karmaşık, sürekli bir şeylerle uğraşan, ilginç figürler ile doludur ve bunları bazen esprili bir şekilde aktarmıştır. Rönesans ile birlikte, Albrecht Dürer ve birçok Flemenk sanatçı İtalya'ya giderek oradaki sanat üslubunu ve tekniklerini incelemiş ve tekrar ülkelerine dönerek bu teknikleri resimlerinde uygulamışlardır. Pieter Brueghel'de pek çok kuzeyli sanatçı gibi İtalya'ya giderek, sanat alanında gelişmeleri incelemiştir. Ancak Brueghel, İtalya Rönesans'ında ve maniyerizmde öğrendiği teknikleri çok iyi bilse de bunları resimlerinde uygulamış ve bunun yerine benzersiz, avangard bir sanat üslubu geliştirmiştir. İtalya seyahatlerinden sonra Anvers'e geri dönmüş ve burada çalışmıştır (Renkçi Taştan, 2020, s.293, 294). Adnan Turani Brueghel'in seyahatleri ve yaşamını kitabında şöyle aktarmıştır:

“Bu dönemin sanatçıları arasında, dünyevi –yani dindışı resmin esas ustası (Yaşlı) Pieter Bruegel (1528-1569)’dir. Köy kökenli olan sanatçı, üstün bir gözlemle, çağının bütün hayatını sahne sahne göz önüne sermektedir. Sanatın doğrudan doğanın bir gözlemi olmadığını, sanatçının gözleme gereksinme duydukça başvurduğunu biliyoruz. O, dünyayı yaşanması gereken bir kader olarak kabul ediliyordu. O zamanlar Limburg, bugün ise Bruegel denen bir Hollanda köyünde doğan sanatçı, Anvers’e geldiğinde, Bosch’un eserlerinden kopyalar yaparak geçiniyordu. Bakır üzerine yaptığı kazıma resimlerinde, bu tekniğe hâkim olduğu görülmektedir. İtalya’ya yaptığı seyahatten birçok manzara resimleri ve kendi dünyasını gene kendi ülkesinde resmetmeye başlamıştı. Böylece Jan van Eyck’tan sonra memleketini insanlarıyla resmeden ikinci ressam olmuştur” (Turani,1992, s.390).

Pieter Brueghel eserlerini toplumca belirlenmiş değerleri, sosyolojik bir örnekleme, tarihsel ve analitik bir çerçevede oluşturmuştur. Bu yöntemle eserleri üzerinde yüzyıllar geçse de sanatçı her çağda izleyicisi ile bir bağ kurmayı başarmıştır. Brueghel 16. Yüzyılda din dışı resmin ustası ve iyi bir gözlemcidir. Bu gözlemciliği ile yaşadığı çağın bütün imgelerini sahnelemiş ve betimlemiştir. “Yapıtlarıyla, janr resmini ortaya çıkarmış, konu, teknik ve kompozisyonda yenilikler getirmiştir. Yaşadığı kuzey ülkesindeki Hollanda’nın günlük yaşamı ve kültürel özelliklerini kişisel gözlemleri ve yorumları ile yansıtmıştır. Köy eğlencesi, köy meydanları, festivallerin ifadesine yer vermiş, başlıca işlediği konular arasında olmuştur” (Renkçi Taştan, 2020, s.296).

Janr resmi 17.yüzyılda Hollanda’da gelişme göstermiş, 18. yüzyılda Viktorya döneminde zirvesine ulaşmıştır. Flemenk sanatçılardan artık dinsel konular ile ilgili resimler istenmiyordu. Bu yüzden resmin konu alanı daralmıştı. Bu nedenle Kuzeyli sanatçılar yeni arayışlar içine girmişlerdir. Bu arayış içinde portreler haricinde, kiliselere ters düşmeyecek şekilde bir konu belirtmeleri gerekiyordu. Eserlerinde daha çok günlük ve kültürel yaşama, gözlemlerine yer veriliyordu. Dinsel konuların azalması ile birlikte Flemenk sanatçılar yeni bir üslup arayışına girdiler ve din dışı konularda uzmanlaşmaya başladılar. Yüzyıllar öncesinde toplumsal alt sınıfı oluşturan köylülerin, kırsal yaşamdaki insanların kültürel yapılarını açıklamak için sosyolojik bir bakış açısı gerekti (Renkçi Taştan, 2020, s.296, 297). “Dolayısıyla hem bireysel hem de kolektif bir belleği yansıtmaları açısından kırsal alanlarda görülen farklı yaşamlar yakından incelenmiştir.

Kırsal bellek açısından Pieter Brueghel'in eserlerinin ele alınıp değerlendirilmesi sanatçıyı ve yaşadığı dönemi anlamada büyük bir öneme sahiptir” (Renkçi Taştan, 2020, s.298).

Brueghel'in kendi üslubunu geliştirmesi ve avangard bir sanatçı olmasının sebebi; eserlerindeki pek çok detayda, toplumsal bir bilinçle, içinde yaşadığı toplumu her detayıyla yansıtan, toplumu anlama içinde uğraşan, sorgulayan düşünen, izleyenleri düşündüren, bir yön ve resimlerinde bunları betimleyerek aktarmasıdır. Kendi toplumsal belleğinin ayrıntılarına odaklanmış ve bunlar arasındaki ilişkiyi yansıtan bir yaklaşım sergilemiştir. Zaman içinde bu eserler ve işlediği konular toplumsal ve arşivsel bir veriye dönüşmüştür. Yaşadığı dönemde işlenen günlük olayları, manzaraları, çiftçilerin, köylülerin yaşamını gözlemlemiş ve o dönemin sosyokültürel yaşamını eserlerine başarılı bir şekilde aktarmıştır (Renkçi Taştan, 2020, s.294). Dans eden köylüler ve şöenin içinde, sofranın etrafında oturmuş tüm insanların ruhunu yakalamayı başarmıştır. Çok sayıda kırsal ve köy sahneleri tasvir ettiği için onu köy ressamı olarak adlandırmakta bir sakınca yoktur. Brueghel özellikle kırsal hayatın, toplumunu incelemiş, onların ruhlarına, öznelerine aslında kendisiyle ortak yönleri olan insanların, duygularına, hislerine ilgi ve yakınlıkla bağlı olarak resimlerinde kullanmıştır. Bazı tuvallerinde kullandığı insan tasvirleri ve yüzlerinde görülen beklenmedik parıltılar, kiminde göz kırpan bir yüz, kiminde hareketsiz bir şekilde duran figürler, kimisinde alelacele çizilmiş gibi hiç duygularını görmediğimiz insanlar. Bu şekilde toplu figürlerin olduğu resimler, Brueghel'in dehasını gözler önüne seriyor (Michel, Charles, 2015, s.14, 18,24).

Gombrich 'in, Sanatın Öyküsü adlı kitabında köylerde yaşayan insanların, huyları nasıl ise öyle davranış gösterdikleri anlatılmaktadır. Onlar doğal olmayan bir kişiliğe çok bürünmezler. Bu nedenle yazarlar ve sanatçılar, insanların davranışlarını gözlemlemek ve açığa çıkarmak için, genellikle yapıtlarında köy resimlerini seçmişlerdir. Çünkü bir doğallık peşindedirler. Eski zamanlarda, taşralı insanları eğlence figürü olarak görmek, o dönemde alışkanlık olmuştur (Gombrich, 2013, s.381, 382).



Görsel 2.3. Pieter Brueghel, 'Köy Düğünü (The Peasant Wedding)', Ahşap panel üzerine yağlı boya, 124cm x 164 cm, Viyana Sanat Tarihi Müzesi, Viyana, 1567 ya da 1568

Kaynak:(https://tr.wikipedia.org/wiki/K%C3%B6y_D%C3%BC%C4%9F%C3%BCn%C3%BC#/media/Dosya:Pieter_Bruegel_the_Elder_-_Peasant_Wedding_-_Google_Art_Project_2.jpg) Erişim Tarihi: 20.12.2021

Brueghel'in Köy Düğünü resminde, diğer resimlerinde de olduğu gibi seyirciyi görsel bir şölene davet ediyor. Kompozisyonu biraz üstten ve bir sürü detayı alacak şekilde aktarıyor. Yapıta bakıldığı zaman her resminde olduğu gibi bu resimde de birçok detayın, imgenin ve duygunun aktarıldığı görülür. En çok kullandığı renkler olan sarı ve kahverengi tonları bu resimde de mevcuttur. Renkleri yumuşatıp çok canlı olmayacak şekilde kullanmıştır. Resimde duvarda asılı olan yeşil kumaş ile dikkatimizi oraya çekmemizi istemektedir. Büyük ihtimalle kumaşın önünde oturan kadın figürü resmin başkahramanıdır. Bir düğünde görülebilecek her imgeyi, detayı seyirciye sunmaktadır. Yemekler, çalgılar, müzikler, arka planda dans edenler ayrı ayrı incelendiğinde içinde birçok duyguyu barındıran figürler olduğu görülür. Resmin sol tarafında bize yakın olan figür boş bardaklara içecek doldurur, belli ki ziyafet devam edecek gibi duruyor. Resmin sağ arka planda duran köyün papazı ve yargıç herkesten bağımsız, biraz masadan uzak şekilde aralarında bir şeyler konuşuyorlar. Ön taraftaki çocuk her şeyden bağımsız

düğünün güzel yemeklerini yemek ile meşgul durumda. Brueghel'i bu resimde avangard sanatçı yapan her şey var: Çoklu figür kullanımı ve bunu o kadar kalabalığa rağmen akıcı, gözü yormayan bir anlatım ile yapması, anlattığı her olaya dair birçok detay ve imge kullanması bunlardan en önemlileridir. (Gombrich, 2013, s.382, 383).



Görsel 2.4. Pieter Brueghel, “Karda Avcılar (The hunters in the Snow)”, 1,17m x 1,62m, Ahşap pano üzerine yağlı boya, Viyana Sanat Tarihi Müzesi, 1565

Kaynak:([https://en.wikipedia.org/wiki/The_Hunters_in_the_Snow#/media/File:Pieter_Bruegel_the_Elder_-_Hunters_in_the_Snow_\(Winter\)_-_Google_Art_Project.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Hunters_in_the_Snow#/media/File:Pieter_Bruegel_the_Elder_-_Hunters_in_the_Snow_(Winter)_-_Google_Art_Project.jpg)) Erişim Tarihi: 16.01.2022

Brueghel'in resimlerinde işlediği konular arasında manzara ve mevsimlerde yer almıştır. Karda Avcılar, kış ayında geçen bir eserdir (Görsel 2.4). Bu resimde kompozisyonu üstten bakış ile kurmasıyla kış ayının tüm soğukluğunu aktarmıştır. Neredeyse kasabanın tüm halkı resimde görülür. Resimde uzaktaki göl soğuktan buz tutmuş, buz tutması ile birlikte belki de her kış adet olan, kasaba halkı patenlerini alıp gölde eğlenmeye başlamışlardır. Resmin sol tarafında av aramaktan bitkin, yorulmuş köpekler eşliğinde bir avcı grubu vardır. Hemen onların sol tarafında yakaladıkları domuzları pişirmek için ateş yakmaya çalışan birkaç avcı daha vardır. Pieter Brueghel bu kış resminde, izleyenlere soğukluk hissini vermeyi başarmıştır. Adnan Turani,

Brueghel'in “Karda Avcılar” adlı eserini, Dünya Sanat Tarihi kitabında şu sözler ile yorumlamıştır:

“O, tohumu, kenti ve hayatını basit bir olaydan yakalamayı ve yansıtmayı beceriyordu. Ondak başka hiç kimse çağının karakteristiğini ve hayatını yakalayamamıştı. “Karda Avcılar” adlı eserinde, Kuzey’in soğuk, buzlu, fakat berrak havasını manzaranın perspektifi içinde gösteriyor ve Hollanda kışının bir köydeki hayatını bütün dramıyla yansıtıyordu. Bu kompozisyon, ilerde barok resmin önemli gözlemleri için sağlam bir dayanak olacaktı. Çünkü bundan önce de değinildiği gibi burada da kompozisyon diyagonal düzen üzerine oturuyordu” (Turani, 1992, s.390).



Görsel 2.5. Pieter Brueghel, “Hasat Zamanı (The Harvesters)”, 119cm x 162cm, Ahşap pano üzerine yağlı boya, Metropolitan Müzesi, 1565

Kaynak: ([https://en.wikipedia.org/wiki/The_Harvesters_\(painting\)#/media/File:Pieter_Bruegel_the_Elder-The_Harvesters_-_Google_Art_Project.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Harvesters_(painting)#/media/File:Pieter_Bruegel_the_Elder-The_Harvesters_-_Google_Art_Project.jpg)) Erişim Tarihi: 16.01.2022

Hasatçılar, altı resimden oluşan bir seridir ve sadece beş tanesi günümüze ulaşmayı başarmıştır. Brueghel, kompozisyonu yine manzarayı bütün bir şekilde ele alarak, üstten bakış ile derinlik vermeyi başarmıştır. Bu sayede ufuk çizgisinde gittikçe uzaklaşması gereken yerleri bile görünür kılmayı başarmıştır. Arka plandaki, seyirciye uzak yerler bile her detayıyla işlenmiştir. Kuşbaşı bir görünüm elde edilmiştir. Tüm bu betimleme ve imgeler perspektife uygun şekilde betimlenmiştir. Seyirciye doğru yakınlık arttıkça

detaylar daha da belirginleşmeye başlamıştır. Kırsalda olan kiliseler, evlerin çatıları ve bunu yanında köy halkından olan figürler vardır. Resimde hasatçıları anlattığı için resmin geneline buğday sarısı rengi hâkimdir. Brueghel'in diğer resimlerinde de olduğu gibi tüm figürler yine bir işle meşguldür. Hasatçılar resminde kimisi çalışmaya devam ediyor, kimisi kompozisyonu ortadan bölen ağacın altında dinleniyor, kimisi de aynı ağacın gölgesinde muhtemelen öğle yemeğini yiyor. Tüm bu figürler Brueghel tarafından adeta bir film sahnesi gibi, gözlemlendiklerinin ve resmedildiklerinin farkında olmadan betimlenmişlerdir (Renkçi Taştan, 2020, s.306). Leppert, bu kompozisyon hakkında şu sözleri söylemiştir:

“Brueghel'in resmi her zaman tercih ettiği yerel renklerle dolu: Kiliseli köyler, uzaktaki şatolar ve köy hayatının ve köylülerin emeğinin sayısız ayrıntısı. Tanrılar ve mitolojik figürler değil, bunların yerine tamamen yerel ve şimdiki zamana ait şeyler resmediliyor. Fakat tabi köy hayatı ve tarımın temsilinde neredeyse daima döngüsel bir zaman dışılık vardır. Gerçekten de, değil mi ki tarım ve tarım işleri döngüsel sonsuzluğu çağrıştırmaktadır, yarı feodal ekonomilerinin yaslandığı siyasal süreç ve toplumsal yapının öngörülebilir sürekliliği konusunda güvence verilmektedir seyirciye. Çiftçilerden birkaçı “farkında olmadan” yüzünü bize dönmüş ve Brueghel onların yüzlerini ayrıntılarıyla veriyor. Resmin merkezinde bir yerde bulunan ve kompozisyonda en fazla yeri işgal eden, mışıl mışıl uyuyan köylü komik gözüküyor; ağacın altına ölü gibi serilen köylünün ağzı açık. Elllerinde su testileri taşıyan ve buğday tarlasında açılan bir yol boyunca yürüyen genç bir adamda uzun bir yürüyüş ve tırmanışın bitkinliği gözlemleniyor. Eğilmiş işlerini yapan öbür figürler ise üstünkörü çizilmiş” (Leppert, 2017, s.285, 286).

2.1.2.1.1. Brueghel: İşitme



Görsel 2.6. Jan Brueghel, “İşitme (Haering)”, Panel 65 cm x 107 cm, Prado Müzesi, Madrid, y. 1617/1618

Kaynak:(<https://www.sanatinyolculugu.com/jan-brueghel-ve-bes-duyu-uzerine/>) Erişim

Tarihi:23.112.2021

Brueghel’in İşitme’si; seyircileri bedenlerine ve resmin duygularına yönlendirir (Görsel 2.6). Bu resimde bakılacak çok şey vererek gözümüzü bile kırpmadan detaylarda boğulacağımız resimler yapmıştır. Resimde o kadar çok nesne var ki tüm bunları kavrayabilmek için tüm içtenlikle bakmak gerekiyor. Görsel olarak hafif bir şeyler görmenin ötesinde, resim bakanlar için tam bir ziyafete dönüşüyor. Figür dışında sadece resimdeki nesneleri gözlemlemek, anlamak ve tek tek incelemek için yoğun bir dikkatle uzun uzun bakılmalıdır. Her bakıldığında ayrı bir nesne göze çarpabiliyor. Resmin başrolünü müzik aletleri kapsıyor, onun dışında bir sürü av gereçleri, pahalı saatler, içinde başka resimlerin olan tablolar, iç dekorasyon malzemeleri, motifler, hayvanlar, arka planda çok güzel manzara ve baktıkça farkına varabildiğimiz bir sürü detay. Tüm bu nesnelerin yanı sıra resmin merkezi çıplak bir kadın figürüdür. Kadının teninin beyazlığı tüm o nesnelerin arasından direkt gözümüze çarpıyor. Dolayısıyla resimde özel bir görüntü oluşturuyor bu da kadının bedenidir. Resmin görsel hazzı o kadar muazzam ki, resme defalarca bakmak için gereken sebepleri fazlası ile sunuyor seyirciye. Brueghel’in tablosu insanlardaki duyulardan birini “işitme” yi ve görmeyi resimliyor. Aslında

baktığımız bu mükemmel tablodan derinlere indiğimiz zaman gözlerimiz kulaklarımız oluyor. Baktığımız bu mükemmel tablodan derinlere indiğimiz zaman bir şeyler duymayı başarabiliyor. Resimdeki müzik aletleri yüksek zümre müziğine ait aletlerdir. Odadaki saatler çok pahalı saatlerdir, av gereçleri sanki soylularla sınırlı bir etkinliği çağırıştırır. İşitme bir bakıma siyasallaştırılabilir. İşittiğimiz, gördüğümüz tüm bu nesneler belki de çoğumuzun kullanmadığı ve şahit olamadığı nesneler olabilir. Brueghel'in resimlerinde içkin olan hazlar, birbiri ile alakalı nesneler olmak dışında, hiçbir işlevi olmayan nesnelerin bir araya gelmesiyle oluşabiliyor. Bir envanter olarak, Brueghel'in kullandığı müzik aletlerinin hiçbir işlevinin olmaması bakan seyirciye haz verebiliyor (Leppert, 2017, s.153, 154).

“Ne var ki, daha önce çiçek ressamı olarak da gördüğümüz Flaman sanatçı Büyük Jan Brueghel tarafından ve her biri bir duyuya ayrılarak yapılmış olan Beş duyu resimlerinin en çarpıcılarında bambaşka bir manzara çıkar karşımıza. Brueghel'in resimlerinde, duyuların radikal bir soyutlamayla teolojik metaforlar olarak kullanılmasına son veriliyor. “Onun” duyularının duydukları; dünyevi, çarpıcı biçimde somutlaştırılmış ve görsel anlamda fevkalade materyalisttir. Dolayısıyla, teolojik bilgiye giden yollar olarak görülen duyuların bu geleneksel rolleri burada büyük ölçüde seküleştiriyor. Hakeza bu resimler sessiz biçimde ve yine önemli bir yaklaşımla, göz, kulak, burun, tene damağın tüketimine sunulan dünyevi hazların propagandasını yapıyor. Başka bir ifadeyle, Brueghel'in Beş Duyu resimleri (ruha değil)bedene sesleniyor” (Leppert, 2017, s.159).

Nobert Schneider, Beş Duyu resimlerinin şiddetle arzuları tatmin etmesinden çok, seyircide bu arzuları doğurması.17. yüzyıl zenginlerin ve buna paralel olarak da eşya satın alma talebinin doğduğu bir döneme işaret ediyor. Brueghel'in hayatının geçtiği Antwerp'teki kocaman liman, 17. yüzyılın sonlarında aynı anda 2000 gemiyi barındırıyor ve dünyanın bir ucundan, Kuzey Avrupa'ya ticari malları getiriyordu. “Yepyeni lüks mallarla gelen uyarıcılar, seyircilerde, kendi cismani hazzını arttırma ve uzun vadeli gereksinimlerini yüksek tutma yönünde zorlanımlı bir itki uyandırıyor” (Schneider, 1990, s.65).

2.1.2.1.2 Brueghel- Koklama



Görsel 2.7. Jan Brueghel, “Koklama (Smell)” Panel 65cm x 109 cm, Prado Müzesi, Madrid, y. 1617/1618

Kaynak: (<https://serkanhizli.wordpress.com/2015/12/28/hearing-five-senses-1617-18-isitme-bes-duyu-serisinden-ressamlar-jan-brueghel-the-elder-ve-peter-paul-rubens/>) Erişim Tarihi:23.12.2021

Brueghel’in Beş duyu resimlerinden koku duyusunu işlediği resim de çıplak bir Flora(Çiçek ve Bahçe Tanrıçası) ile bir cennet tasviri sunuluyor.(Görsel 2.7) Flora bakışlarımızdan habersiz, çıplak hali ile gayet rahat, kendini bu cennetin içinde rahat hissediyor. Sessiz, sakin ve resme bakarken hissettiğimiz hoş kokularla birlikte, dışarıdan gözlerimiz dışında hiçbir şeyin tacizine uğramayan özel ve kapalı bir dünyası var. Resimde o kadar çok çiçek o kadar çok koku vardır ki seyircilerin oradaki kokuların hepsini bilmesi imkânsız gibidir. Çünkü etraf belki de seyircinin hiç dokunmadığı, hiç koklamadığı çiçekler ve kokular ile doludur. Arka planda solda, Flaman parfüm imalatını gösteren bir sahne sunuyor. Belki Brueghel resme bakanın bu kokulara ulaşmasını, gerçekten koklamasını istiyor olabilir. Parfüm, sadece kültürün değil aynı zamanda kimlik ve farklılığın bir göstergesi oluyor. Kısacası koku İşitme resmindeki o pahalı nesneler gibi siyasal bir hale bürünüyor. Brueghel’in bahçesindeki kokular hiçbir surette kırsalın kokularını tamamlayıcı şeyler değildi. Çünkü artık Flaman ülkesinin birçok bölgesinde o eski sürülü topraklardan ve biçilmiş ot kokularının yerinde yeller esiyor. Artık sadece savaşların saçtığı o pis ölüm kokuları etrafa yayılıyor. Resme dikkatli baktığımızda, o hoş

kokuları bozan tek şey Flora'nın ayaklarını ucundaki kokarca, o da bu hoş kokuların yanında evcilleştirilmiş ve muhtemelen asla koku yaymayan bir evcil hayvan haline gelmiştir. Ne kadar gerçek dışı görünse de bu sahne ne tamamen kurgusal ne de hayali bir sahnedir (Leppert, 2017, s.159).

Bu beş duyuya hitap eden resimler aslında Brueghel'in en ayrıcalıklı kişilere mahsus yerlere girdiğinin resimleridir. Brueghel saray ressamı olduğundan dolayı hayvanları ve bitkileri incelemek amacıyla, botanik ve hayvanat bahçesine girebiliyordu (Rhein, 1968, s.28).

“Beş Duyu resimlerinin sigortası, kaybetme endişesidir. Bu endişenin güdülerinden biri de, iki boyutlu bir resme 'sahip olma'nın resimdeki nesnelerin üç boyutlu asıllarına sahip olmaya benzemeyişidir. İmgeleme, tam da akim bırakarak uyandırır arzuları. Bu kuralın geçerli olmadığı bir istisna da var: Hem resme hem de resimdeki nesnelerin asıllarına sahip olanlar. Halbuki öbür seyirciler, yani resmedilen şeyleri yalnızca görmekle yetinmek zorunda olanlar için bu tür resimler, sahip olma alanını, bakmakla yetinme alanından ayıran dev bir uçuruma işaret etmektedir. Resmin seyreden sahibi açısından, bakmak demek, sahip olunan malları onaylamak –ve daha da güzelleştirmek- ve dolayısıyla da hem özel hem de toplumsal benliğini tanımlamayı kolaylaştırmak demektir. İmge, gelecekte her türlü aksine iddiaya karşı bir tür psişik ve görsel sigorta poliçesi işlevi görmektedir. Ne var ki mesele burada bitmez, kara bulutlar hala ufukta beklemektedir. Bakmamızı sağlayarak bir iddia ortaya koymanın bir sınırı vardır: Eninde sonunda gözlerimizi alırsız imgeden ve gözden kaybolduğu andan itibaren de aklımızdan çıkmaya doğru yol alır temsil. İşte bu gerçeği çok iyi bildikleri içindir ki, hem sanatçılar hem de müşterileri, resmin görüntüsünü kafamıza kazmaya çalışır. Bunula hedeflenen şey, imgeyi, bir gün sahip olmak istediklerimiz listesine kaydetmemizi sağlamaktadır. Nitekim en başarılı reklamlardaki dikkat çekme unsurunda da aynı işlevi görmesi tesadüf değildir” (Leppert, 2017, s.159).

2.1.2.2. Francisco Goya'nın eserlerinde avangard imge

Francisco Goya, 30 Mart 1746 tarihinde Kuzey İspanya'nın Aragon bölgesinde küçük bir köy olan Fundetos'ta doğmuştur. Babası bir yaldız ustası olarak ailesinin geçimini sağlamaktadır. Bu nedenle sanatçı ve ailesi zor koşullarda yaşamıştır. 1760 yılında ailesi Zaragoza'ya döndüğü için, Goya burada bir dini okula kaydedilmiştir. Bu okul onun aslında sanatının başladığı ve sanatın ilk tatlarını aldığı yer olmuştur. Çünkü burada hayatı boyunca dostu olan Martin Zapater'le tanışmıştır. Goya okul yıllarında yani 14 yaşında, Zaragoza'nın ünlü ressamlarından Jose Luzan Martinez'in stüdyosunda çıraklığa başlar. Burada ilk işleri gravürlerin kopyalarını çıkarmaktır ve bu sayede kendi resimleri de gelişmeye başlar. 1774'te Madrid'de San Fernando Kraliyet Akademisi'ndeki ilk başarısız deneyimi yaşamıştır. 1776'da tarihi bir tema üzerinden yaptığı resim ile yine başvurmuş ve yine başarısız olmuştur ama seçkin karakteri onu ayakta tutmayı başarmıştır. Bu olaydan sonra hayatı hakkında çok fazla bilgi sahibi değiliz. İspanyol Sarayı'nın başarılı bir ressamı olan Francisco Bayeu'nun öğrencisi olduğu sanılmaktadır (Peccatori ve Zuffi, 2001, s. 8).

Aydınlanma düşüncesinin başlıca özelliği olan iyimserlik, 18. Yüzyılın ikinci yarısında İspanya'da, ekonomik ve sosyal dönüşümleri başlatmıştır. III. Carlos'un hükümdarlığı zamanında nüfus 11 milyona ulaşmıştır. Tarım ve ticaret gelişmiş, kültürel hayat önem kazanmıştır. Bu sırada Avrupa, Neoklasizm'den Romantizm'e geçiş sürecini yaşamaktadır. Her iki akımda sanatçıya, bireye en büyük değeri veren ve onu yücelten, duygu ve aklı araştırma hakkını savunan dönemdir (Peccatori ve Zuffi, 2001, s.30).



Görsel 2.8. Francisco Goya, “Düğün (The Wedding)”, 293cm x 267cm, Tuval üzerine yağlı boya, Museo del Prado, Madrid, İspanya, 1791-1792

Kaynak: (<http://www.leblebitozu.com/francisco-goyanin-eserleri-ve-hayati/>) Erişim Tarihi: 17.01.2022

Goya'nın saray için yaptığı resimlerden olan Düğün resminde onun figür ve kompozisyondaki ustalığı görmek mümkün (Görsel 2.8). Peccatori ve Zuffi, kitaplarında Düğün resmini şu şekilde açıklamıştır;

“Saray için yapılan son dizinin bir paçası olan bu desen 1792 tarihli. Birbirlerini yakından tanıyan karakterlerle canlı bir açık hava sahnesi betimlenmiştir. Desenin yer aldığı duvar halısı Escorial'deki kral odasına gidecektir. Sokak çocuğu terk edilmiş at arabasının üzerinde neşeyle oynamaktadır. Çocuk kendinden emin ve yaşam doludur, ama günün olayları üzerine biraz endişelidir. Arkadaşları gibi onun tek isteği eğlenmektir. Yırtık giysileri, konukların, kısmen yersiz kaçan, şıklığıyla tezat oluşturmaktadır. Bu oğlan, ressamın canlı çocuk figürlerinden biridir. Gruptaki kadınların çizimi de başarılıdır. Goya giysilerin tüm ayrıntılarını ve duyguların tüm nüanslarını yakalamıştır. Gelin ilerler ve kadınlar gülümseyerek ona bir göz atmak üzere başlarını uzatırlar. Genç kadının güzelliği, damadın

çirkinliğiyle vurgulanmıştır. Ama tam da bu nedenle damadın “iyi bir av” olduğunu düşünmeye yönlendiriliriz. Erkek figürleri de kadınlardan daha az ilgi çekici değildir. Örneğin açıkça düğün şölenini bekleyen tipik köy rahibi ya da gelinin babası olması muhtemel kollarını memnuniyet gösteren bir jestle iki yana açmış yaşlı karakter. Goya bir kez daha insan anlatımındaki ustalığını sergiler. Hiçbir jest onun fark edemeyeceği kadar küçük değildir, hiçbir karakter ya da fizyonomi nüansı ondan kaçamaz” (Peccatori ve Zuffi, 2001, s.44, 45).

Goya’nın yetenekleri arasında saraya yaptığı resimlerdeki tarzdan ziyade, kendine özgü bir anlatımda değiştirme becerisi ve birçok teknikteki ustalığıdır. Goya, 1785’te resim bölümü başkanlığına seçildiğinde tüm bu özellikler karşılığını bulacaktır. Bu dönemlerde, Goya’nın rahatsızlığının belirtileri başlar ama bir yandan da başarısı hızla yükseliyordur. Goya, diğer kayınbiraderi Roman’la birlikte Kral Ressamlığına atanmıştır. Pek çok yapıtında ister sadece dursunlar, isterse sadece oyun oynayıp yaramazlık yapsınlar, özellikle çocukları ele alışımda güçlü bir samimiyet vardır. Tüm bu çocuklara yapıtlarında bir şekilde hayat vermeyi başarmıştır. Çocuk konusunu ele alması, belki de çocuklarının dördünü de küçük yaşta kaybettiği içindir. Fakat ilerleyen hastalığı ile birlikte hayal gücünü ele ala başka bir konu daha vardır: Kötücül yaratıklar ve canavarlar (Peccatori ve Zuffi, 2001, s. 36).

Goya, 1800 yılında ününün doruğuna ulaşmış ve daha çok tanınmaya başlamıştır. Ancak bu ünün üstesinden çok gelememiştir. Sarayın istemeyeceği konular üzerinde resimler yapmaya başlar. O dönem Kralın Baş ressamı olan Goya, 1808 yılında hiç sipariş almamıştır. Bu yıllarda daha çok portre üzerine çalışmıştır. Bu sırada İspanya’da savaş devam etmektedir ve Goya, İspanya’nın durumuna çok üzölmektedir. Ama yurtseverliği mesleğinin önüne çok geçmez. Çok gönüllü olmasa da saraydan gelen siparişleri yapmaya devam eder (Peccatori ve Zuffi, 2001, s.70, 76). Goya’nın 3 Mayıs 1808 adlı Madrid’de yaşanan olayı konu edinen yapıtı, sanat tarihinde tarzı, konusu ve içeriği itibari ile devrim yaratan bir eser olarak sayılmaktadır. Eserin devrim olarak nitelendirilmesi onu özel kılan olay tarihte yaşanan üzücü bir olayı en çarpıcı şekilde ve kendi üslubu ile anlatmasıdır. Goya klasik sanat kalıplarına bağlı kalmamış ve onu alıştığımız savaş betimlemelerinden

ayrı, kendi duyguları ve hisleri ile aktarmıştır tuvale. Bu açıdan ‘‘3 Mayıs 1808’’, sanatın modern anlamda ilk örneklerindendir. (http-11).



Görsel. 2.9. Francisco Goya, ‘‘3 Mayıs 1808(The third of May 1808)’’,268cm x 347cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1814, Prado Müzesi, Madrid

Kaynak:(https://tr.wikipedia.org/wiki/3_May%C4%B1s_1808#/media/Dosya:El_Tres_de_Mayo,_by_Francisco_de_Goya,_from_Prado_thin_black_margin.jpg) Erişim Tarihi: 26.12.2021

Resimde Mayıs’ın üçünde kurşuna dizilen halka tanık oluruz. (Görsel 2.9) Resim koyu ve açık şekilde ikiye bölünmüştür. Fransız askerlerinin olduğu yer daha koyu bir şekilde resimde kullanılarak izleyicileri daha da bunalmıştır. Halkın olduğu taraf daha açık bir şekilde ve resimde ışığın en yoğun olduğu taraftadır. Çünkü artık bir kurtuluş yoktur. Paralel bir şekilde dizilen askerler, karşısında halka karşılık daha duygusuz ve mekanik bir şekilde resmedilmiştir. Yerdeki kan yanında yer alan ayaktaki insanlardan birisi büyük bir korku içinde kendi ölümünü beklemekte, bir diğeri nefretle yumruklarını

sıkmaktadır, biri ise endişe içinde resmin kompozisyon da az ışık alan bir yere geçerek yumruklarını sıkıp öleceği anı beklemektedir. Kompozisyonda resmin tam ortasında, ışık huzmesinin, resmin alt tarafında ve ortada duran fenerin aydınlattığı figür, beyaz üstlü figürdür. Resmin ortasında olmasının sebebi ile yüzündeki hisleri, duyguları net bir şekilde görülmesidir. Kollarını iki yana açması klasik sanattan bu yana yapılan İsa resimlerini andırıyor. Çok dikkatli bakıldığında aynısı İsa'da olan elindeki yara görülebilir. Konu olarak Madrid'deki halktan birinin çaresizliğini böyle bir örnekle uygulaması çok dâhice. Bu olay tarihte sabaha karşı olduğu için, gökyüzü karanlıktır. Arka plandaki karanlık, gökyüzünün karanlığı resmede hizmet etmektedir. Aslında resmin tüm bu özelliklerinden, karamsarlığından ziyade, boş yere ölmeyen bu insanların, 3 Mayıs 1808'de ki öldürüşlerine dikkat çekmektir. Her imgesi ve her detayıyla şu an bile resme bakan her insan oradaki insanların duygularını ve hislerini görebiliyor, hissedebiliyor. Özellikle İspanya halkı için baktıklarında bu üzücü olayı hatırlayacakları ve bu insanların boşuna ölmediklerini hissettikleri bir tablo olmuştur ([http-12](http://12)).

Goya, 1815 yılında ününü giderek kaybeder ve o yıl, Goya için çok başarılı geçmez. Sarayın gözünden artık tamamen düşmüştür. Bu dönemde 1819 yılında Siyah Resimler serisini yapmaya başlamıştır. Bu seri on dört adet plaster üzerine yağlı boya resimlerden oluşur. Bu resimlerde Goya'nın zihin durumunun gittikçe kötüleştiği, korkunçlaştığı görülebilir. İspanya'da, Monarşinin çıkması ile birlikte, bu durum Goya'nın resimlerinde kötücül tanrıları, hurafeleri ve alegorileri de beraberinde getirmiştir. Siyah resimler Goya'nın ruh halini yansıtır. Hastalığının ilk ortay çıktığında yaptığı Kapriçyolar serisi gibi, bu hastalığı yeniden baş gösterdiğinde daha kötümserliğe kapılmış ve insanlardan kaçmaya başlamıştır. Goya, hislerini hastalığının ve savaş sonrası onda kalan etkiler ile daha korkunç, sürekli bir kaos halinde resimlerinde dışa vurmuştur (Peccatori ve Zuffi, 2001, s.100, 106).

“Envanterdeki Yabancılar” adlı resminde bu korkunçluğu görmek mümkündür. Bir kayanın dibinde, resimde kompozisyondan da normalden daha büyük resmedilen iki figürün birbiri ile savaşı görülür. Elllerinde lobutlarla birbirini öldürmeye çalışan iki figür vardır. Savaş ve kaos hissini verebilmek için atmosfer çok karanlıktır. Dizlerine kadar

kuma gömülmüş bu iki figür o kadar öfkeli ki, ikisinden birisi ölesiye kadar savaşlarına devam edecekleri bellidir (Görsel 2.10).



Görsel 2.10. Francisco Goya, “Envarterdeki Yabancılar (Fight with Gudgels)”, 123cm x 266cm, Plaster üzerine yağlı boya, Museo del Prado, Madrid, İspanya, 1820-1823

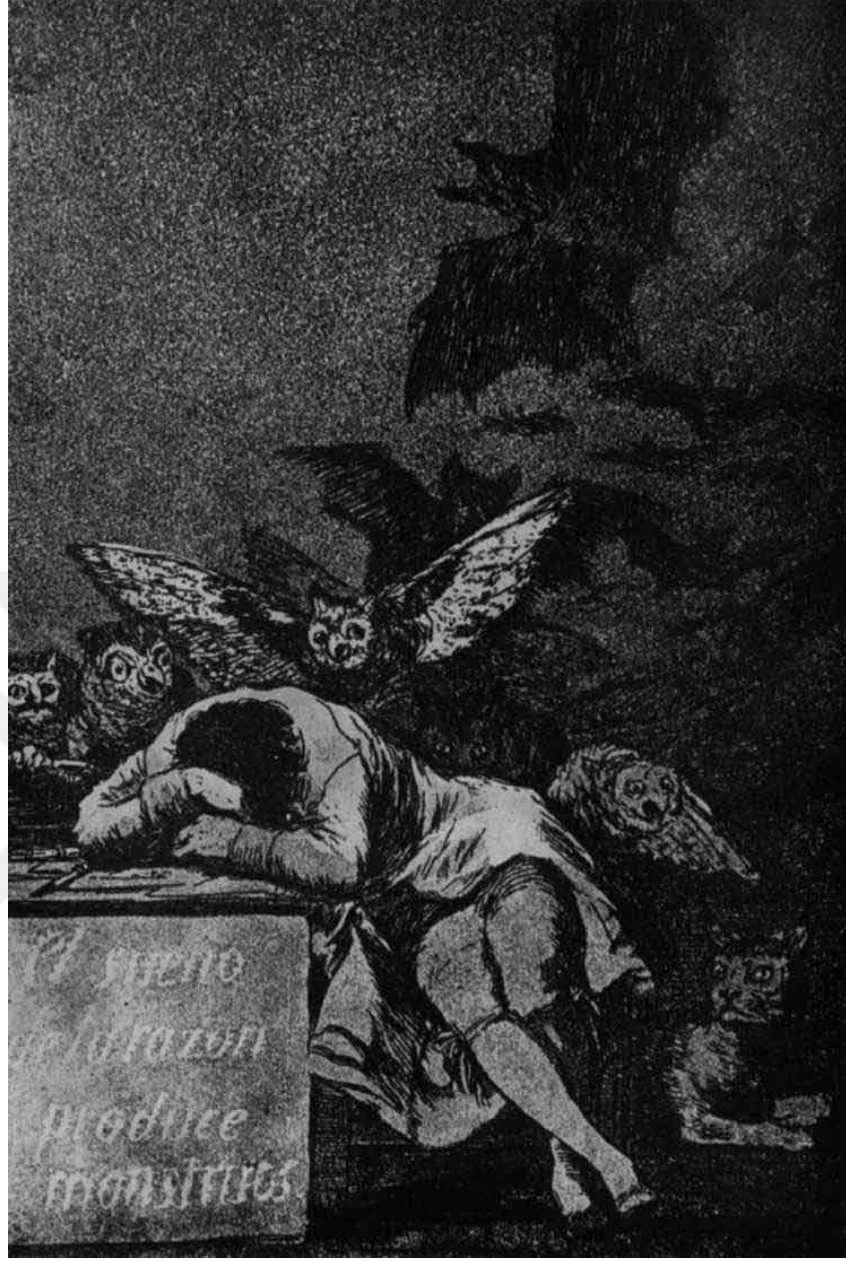
Kaynak:(https://en.wikipedia.org/wiki/Fight_with_Cudgels#/media/File:Francisco_de_Goya_y_Lucientes_-_Duelo_a_garrotazos.jpg) Erişim Tarihi: 17.01.2022

Özgürlük yanlıları tarafından hapsedilen VII. Fernando, aynı yıl içerisinde tekrar serbest bırakılır ve halkın nefret ettiği statükoyu yeniden kurar. Goya, tüm bu gerici tepkilerden kurtulmak için Madrid’den uzaklaşır. 1824 yılında tedavi için Paris’e gider. Bu arada hastalığı giderek kötüleşir ve görünüşü zayıflamaya başlamıştır. Yine de portre yapmaya atasözleri taşbaskılarını yapmaya devam eder. Fransa’da gönüllü sürgün yaşamıyla seksen yaşında olan Goya, hızla sona yaklaşıp da ölüm fikrine teslim olmaz. Çalışmalarına büyük bir tutku ile bağlıdır. Bedeni Goya’ya ihanet etse de zihni sürekli açıktır. 17 Ocak 1828 tarihinde oğluna hasta olduğunu yazmıştır. 29 Mart tarihinde tüm vücuduna felç iner. Son günlerini başından hiç ayrılmayan ailesi ve arkadaşları ile geçirir. 29 Kasım 1919 tarihinde zorlu geçen hayatına veda eder ve o çok sevdiği İspanya’sına gömülmek üzere geri döner. Fransız şair Baudelaire, Goya hakkında şöyle yazmıştır: “İspanya’da sıradışı bir adam bizim için yeni ufuklar açmıştır... Goya sıklıkla vahşiliğin içine dalar ya da neşeli bir parlaklığa süzülür. O her zaman büyük ve korkulan bir sanatçı olmuştur... Hiç kimse absürdün krallığında ondan daha fazla ilerlemeyi göze alamaz” (Peccatori ve Zuffi, 2001, s.114, 126).

2.1.2.2.1. Aklın Uykusu Canavarlar Yaratır

Goya, 1778’de gravür çalışmalarına başlamıştır ve 1799’da ilk serisi olan Los Caprichos’ı (Kapriçyolar) tamamlamıştır. Bu seride İspanyol sosyal statüsünde yüksek olan kısmı eleştirmiştir. 1810 yılında İspanyol Bağımsızlık Savaşında Zaragoza’ya gönderildi, kentin yaşadığı durumların resmedilmesi için. Savaşın korkunçluğunu resimlerinde çok iyi anlatmıştır. Goya serilerinin son dönemlerinde, hayali ve mantıktan uzak, şeytani formlar ve grotesk kişileri yaptığı bir tarz oluşturmuştur. Goya kendi tarzıyla oluşturduğu imgeleri, gerçekçi ve ürkütücü olan tarzıyla dönemin en iyi sanatçıları arasına girmiştir. 46 yaşında geçirdiği ateşli bir hastalıkla sağır olmuştur. Bu hastalık onun kendini dışa dünyaya soyutlamasına itmiş ve içine kapanık bir insan yapmıştır. Hiç dışarı çıkmaz ve evinin duvarlarına resim yapmaya başlar. Goya’nın malikânesine “Sağırın Evi” ismini takmışlardır. Tüm bu süreçte eserleri için en iyi açıklamayı kendisi yapmıştır. “Renk görmüyorum. Yalnız ileri geri hareket eden gölgeler görüyorum”

Kapriçyolar serisi, çarpık metaforik formları ile güçlü lekelerin ve resimsel olarak yaratılan mükemmel kompozisyonun, taşlamaların olduğu etkileyici bir seridir. Goya tüm bu kapriçyolar serisinde İspanyol toplumunun hatırladığı gerçekliğin, çok iyi tanımlanmasının ötesinde hafızlarda derin izler de bırakmaktadır. Uygulanan sansürler, sindirilmiş bir halk, kötü eğitim, mahkemelerdeki adaletsizlik, ortalığı yıkan krala karşı alaycı bir tavır, tüm bunların yalın çizgi anlatımıyla ve kullandığı sıra dışı metaforlarıyla sanatçının resimlerinde yeniden hayat bulmaktadır. Goya’nın yaptığı bu çalışmalarla toplumda yanlış giden birtakım olaylar, çelişkili ve tuhaf durumlar betimlenerek tüm bunların ortaya çıkması amaçlanmıştır (Şahin, 2014, s.158).



Görsel: 2.11. Francisco Goya, *Kapriçyolar Serisi, No:43, “Aklın Uykusu Canavarlar Yaratır (El Sueño De La Razon Produce Monstruos)”*, Gravür Baskı,

Kaynak: (<http://staratel.com/pictures/goya/pic15.jpg>) Erişim Tarihi: 01.01.2021

Sanatçının baskı resim serilerinden en önemlisi ve onun topluma dair eleştirisinin bakışını anlatan ilk eserdir (Görsel 2.11). Goya, 1799 yılında o döneme dair yaşanan siyasal gerekçeler sonucu bu resmin de olduğu seriyi geri çekmiştir. Gravür baskı

teknikinde oluşan bu seride, 80 plakadan oluşan 300 adet baskı vardır. Bu eserin bir diğerk önemi, sanatçının hayattayken yayınlanan tek eser olmasıdır. Goya, resmin arka planındaki sisli atmosferi ve belirsizliğı anlatmak için aquatint 1 yöntemini kullanmıştır. Çarpıcı bir sürü metaforik öğelerin olduğı bu baskıda. Sanatçının kendini anlattığı bu resimde figür ellerini ve başını masaya koyduğı anda, figürün arkasından, onun uykuya daldıktan sonra aklının karanlığından şeytanlar, cadılar, cinler, canavarlar ve daha önce hiç görmediğimiz türde bir sürü varlık ortaya çıkar (Batur, 2017, s.90).

Uyur halde resmedilen figürün arkasından, aklın belki de sadece rüyalarda görebileceğı türden, sembolik ve imgesel yaratık ürkütücü bir şekilde gerçekliğe bürünmüştür. Bu yaratıklar şeytanlığı temsil eden sembolik yarasalar, karanlıkta görme yetisi olabilen karanlığın ve ölümün sembolü olan baykuşlar, hızın sembol ettiğı vaşaklar ve bir sürü tuhaf yaratıklardır. Sanatçının yaptığı tüm bu imgeler cehalet ve kötülüklerin temsilcisi olarak geleneklere ve kilise kurallarına göndermedir. “Bu resimdeki uyku hali iki anlamı içermektedir. Bunlardan biri gerçek anlamıyla uyumayı diğeriye düş/hayal görmeyi ifade eder” (Batur,2017, s.91).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. TEZ KONUSU BAĞLAMINDA UYGULAMA ESERLERİ

3.1.Soyut Portreler

Sanatçının kendini keşfetme süreci bir serüven gibi yaşarken, resmin plastik öğeleri ve kompozisyonda kullanılan biçim elemanları en büyük yardımcısıdır. Çünkü sanat eğitiminin temelini oluşturan renk, ışık, biçim, denge ve kompozisyon deneyim ve sezgiyle, hislerini aktarmasını sağlamaktadır.

Tez konusu bağlamında yapılan soyut portreler lekeyi, biçimi ve renklerin uyumunu çözümlmeyi amaçlamaktadır (Görsel 3.1). Bu amaç için portrelerin seçilmesi içselliğin yansımaları olmaları bağlamında önemlidir. Çalışma uygulamaları sürecinde sanatçının imgelem dünyasının geliştirdiği anlık portrelerin, uygulamada renk, şekil, çizgi ve dokular kullanarak belirsiz formlar yaratarak ve kendi portre biçimini oluşturduğu deneyimlenmiştir. Portrelerin bir geçekliği olmadığı, imgelemin simgesel görünümü olduğu varsayılmaktadır. Denebilir ki çevreyi gözlemlerken oluşan duyumun imge birikimlerine dönüşmesi için sanatçının çevresinde gördüğü anlık insan yüzleri resmin evrenini oluşturmuştur. Görsel 3.1. de görülen 9 eser anlatımcı yaklaşımı, sembolist ve renkçi bir dille ortaya koyarken, avangart görünüm sergilemektedir. Oluşan bu örüntü resimlerin zeminini oluşturan malzeme ile de pekişmektedir. Karışık malzeme kullanılan eser üretim aşaması geleneksel resim tekniklerinden ebrunun soyut biçimlenmesini de içermektedir. Bu eser grubunda yüzlerde ve arka planda renk geçişleri ebru tekniği ile kullanılarak, birer motif ve sembol haline gelerek resimde anlatımı zenginleştirmiştir. Hareketli dokuları kullandığı bu eser serisi, tüm hareketli alanların dışında kompozisyonu biraz rahatlatan alanlar oluştururken, anlatımcı imgeleri öne çıkartmaktadır. Eserlerde yer alan figürlerin bakış yönü her ne kadar izleyicide belirsiz bir duygu hissi uyandırsa da eserlerin çoğunda yakalanan boşluk duygusunun, göz imgesi ile temsilini yansıtmaktadır denebilir.



Görsel.3.1. Ferhat Alabay, 'Soyut Portreler'', Kâğıt üzerine karışık teknik, 2018

3.2. Soyut Manzaralar



Görsel 3.2. Ferhat Alabay, “Soyut Manzaralar”, Kâğıt üzerine karışık teknik, 2019

Tez konusu bağlamında yapılan soyut portreler serisinde elde edilen deneyim sonrasında, tezde incelenen sanatçıların doğa karşısındaki eser üretme aşamalarının bulgularının uygulanmada kullanılması bağlamında soyut manzara serisi çalışılmıştır (Görsel 3.2). Betimlemeci resimde doğa görünümünün renk, leke, çizgi ve doku kullanarak boya resim malzemeleri ile uygulandığı göz önüne alınarak, güncel teknik ve yöntemler kullanılmaya çalışılmıştır. Bu bağlamda karışık malzeme ve kolaj tekniği uygulayarak yapılan doğa resimleri gerçeklikten uzaklaşmış ve soyut imgelerle metafor olarak değerlendirilmiştir. Görsel 3.2.'de görülen manzara oluşumlarından meydana gelmiş olan örüntü, doğadaki tüm nesnelerin dışavurumsal aktarımları olarak değerlendirilmiştir. Bu örüntüleri şöyle tanımlamak mümkündür; araba ile yolculuk yaparken, camdan dışarı baktığımızda doğanın hızına yetişemeyiz, sürekli hareket eden çizgiler, lekeler ve biçimler vardır. Eser üretim aşamasında da sanatçı böylesi bir süreci barındıran yoğunlaşma ile eserlerini üretmiştir.

Soyut manzara grubu eserleri oluşum süreci doğa ve yaşamın parçalanmasının biçimsel karşılığı olarak kolaj tekniği ile oluşturulmuştur. İnsanlığın uygarlık gelişimi ile doğanın parçalanma ve yok olma süreci paraleldir. Bu paralel süreçte doğanın parçalanmasını ve tüm hareketleri kolaj sayesinde dışa vurabilmiştir. Kolaj tekniğini kullanırken boya, leke ve çizgilerin yanı sıra ebru resimler de eserin plastiğini oluşturmaktadır. Kompozisyondaki tüm geniş açık alanlar, ebru resimlerindeki dokular ile birleştirilerek bölünmeler ve izleyenlerin dikkatini çekecek küçük biçimler yaratmıştır. Doğada boş bir kahverengi tarlanın ortasında duran bir ağaç bile dikkatimizi ona çekmeyi başarır her zaman. Resimlerde kullanılan boya ve lekenin yanına yapıştırılan tüm ebru parçaları, kullanılan tüm çizgiler, doğadaki ayrı bir nesneyi ifade etmektedir.

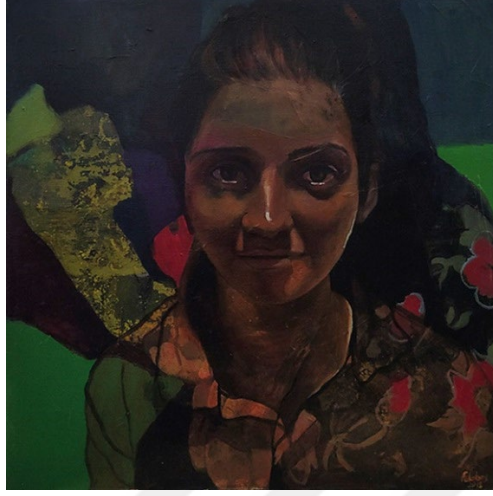
3.3. Soyut Karakalem Portreler



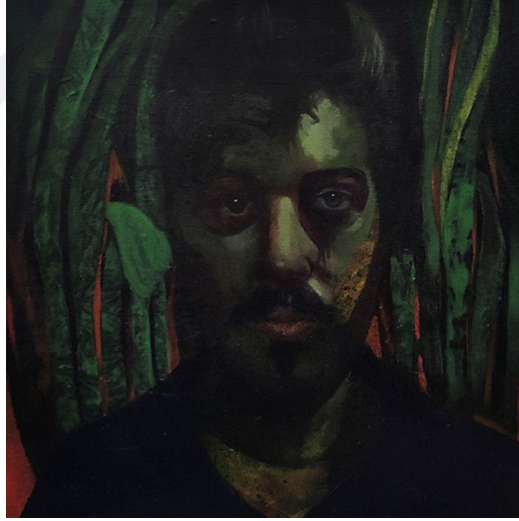
Görsel 3.3. Ferhat Alabay, ‘Karakalem Soyut Portreler’, Kâğıt üzerine füzen ve toz pastel, 2019

Tez konusu bağlamında yapılan renksiz/monokrom soyut portreler bu seride de devam niteliğindedir (Görsel 3.3). Portreler resmedilirken sanatçıya ait duygu durumları sanatçının kendi seçtiği malzeme, teknik ve renk ile kullanılmıştır. Portre resimleri sanatçıdan sanatçıya değişkenlik gösterir. Bu sefer kolaj tekniğini değil, sadece karakalem, toz pastel kullanarak yaptığı bu seride, doğa tasvirleri gibi portreleri kendi zihninde yaptığı imgelerle anlatmıştır. Özellikle hepsi cepheden bakan ve hiçbir duygu izlenimi vermeyen imgelerle doludur. Sanatçının yaptığı bu duygusuz portre serisi içinde yaşadığı toplumdan, çevresinde gördüğü insanların mutsuzluğu ve dertlerinden kaynaklanıyor olabilir. Bu imgeleri kendi zihninde canlandırıp, soyut bir biçimde aktarmıştır. Resimlerde kullandığı kömür kalem ve toz pastelin kâğıtta bıraktığı lekesel güçleri, dokuları zihninden oluşturduğu portrelere bir biçim kazandırmıştır. Bu sefer sembolleri gerçek çiçek imgeleri ile sağlamış ve onlarla dokular yaratıp hareketlilik katmıştır resimlere.

3.4. Üçlü Portre



Görsel 3.4. Ferhat Alabay, “Tuğba”, 40cm x 40cm, Tuval üzerine yağlı boya, 2020



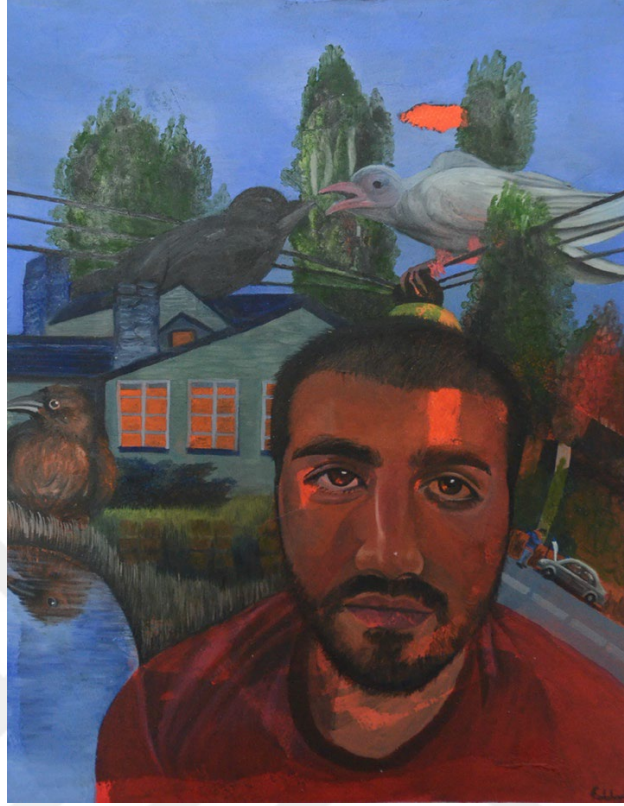
Görsel 3.5. Ferhat Alabay, “Kartal”, 40cm x 40cm, Tuval üzerine yağlı boya, 2020



Görsel 3.6. Ferhat Alabay, “Selim”, 40cm x 40cm, Tuval üzerine yağlı boya, 2020

Tez konusu bağlamında yapılan portrelerde kendini ifade etme biçimi olarak üçüncü seri üretim isimlendirilen, kimlikli portrelerdir. (Görsel 3.4, 3.5, 3.6). Bu portreler serisi kimlikleri ile ilişkilendirilen kolaj tekniği, çeşitli boyalar ile elde edilen dokular kullanılmıştır. Figürlerin yüzlerinde lekesel bölünmeler mevcuttur. Kimlik ve ifade sorunsalı bağlamında portrelerde sadece yüzün belli bölümleri gerçekçi resmedilirken diğer bölümler gölge imajlar ile biçimlendirilmiştir. Portre serisinde boya ve lekesel yaklaşım soyut manzara serinden alınırken, çiçek motifleri de gerçekçi bir biçimlemeyle kullanılmıştır. Manzara üç portrede de figürün arkasında ya da planlar oluşturacak şekilde natürmort, çiçek ve motif imgeleriyle birlikte kullanılmıştır. Genellikle portrenin bir tarafı aydınlık, diğer tarafı daha karanlık metafor olarak kullanılmıştır.

3.5. Kırmızı Adam Sendromu



Görsel 3.7. Ferhat Alabay, ‘‘Kırmızı Adam Sendromu’’, 25cm x 30cm, Kâğıt üzerine yağlı boya, 2021

Resimde imgeler, soyutlama, gerçekçi anlatım ve bilinçaltı gerçekliğinin irdelendiği bu çalışmada renk anlatımcı bir öge olarak kullanılmıştır. Gerçek ve rüyanın sürrealist yaklaşımda olduğu gibi resim yüzeyinde buluşması amaçlanmış ve objeler olmadıkları büyüklüklerde ancak kendi doğal görünüşleri ile resmedilmişlerdir. Doğal ışık yerine resmim ışığı ev, kuş, insan gibi objelerin üzerinde yansıyarak resmin imgelem dünyasında anlam kazanmaya çalışmaktadır.

3.6. Karantina



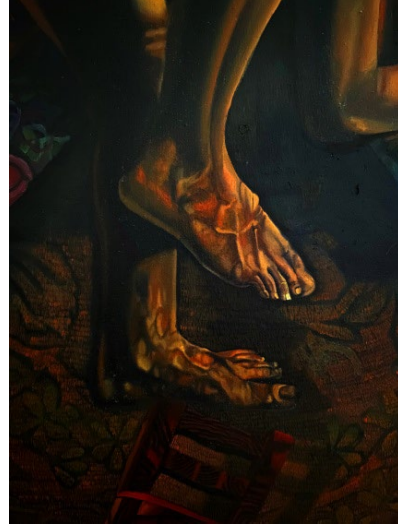
Görsel 3.8. Ferhat Alabay, “Karantina”, 120cm x 130cm, Tuval üzerine yağlı boya, 2021

Tez konusu bağlamında yapılan en son resim “Karantina” adlı resimdir (Görsel 3.8). Bu resimde süreç içerisinde yapılan çalışmalardan elde edilen bulgular ve deneyim aktararak büyük boyutlu bir çalışma ortaya çıkarılmıştır. Covid 19 Pandemi sürecinde eve kapanma dönemini yansıtmaktadır. Pandemi süreci boyunca o kapanma, sıkışmışlık hali anlatılmak istenmiştir.

Kompozisyonun ortasında yer alan figür tıpkı bir cambaz gibi ip üzerinde dengede durmaktadır. Eserde renkler ve perspektif yanılsamasıyla oluşan derinlik ve planlar arasında odanın içini aydınlatan bir gece lambası dikkat çekmektedir. Işık Goya’nın eserlerinde olduğu gibi önemli olanı işaret etmekte ve karanlık aydınlığı desteklemektedir.



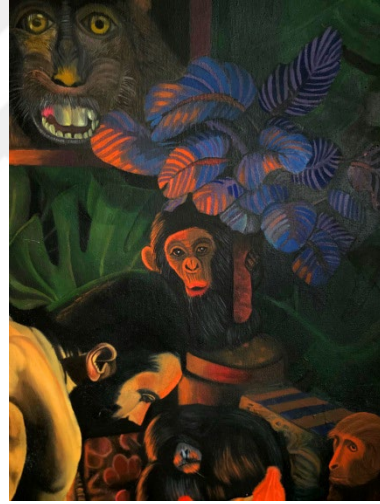
Görsel 3.8. *Detay-1*



Görsel 3.8. *Detay-2*



Görsel 3.8. *Detay-3*



Görsel 3.8. *Detay-4*

Diğer eserlerde görülen motifler, semboller, çiçekler evin objeleri içinde mekânı oluşturmak için anlatımcı öğeler olarak kullanılmıştır. Metafor olarak maymun ve muz ifadeyi güçlü kılan önemli imgeler olarak tekrar etmektedir. Evin en değerli eşyası büyük ihtimalle o muz imgesidir ve eserdeki figür tek gerçek varlık olarak simgelenen muza dikkat etmek için dengeyi korumaktadır.

SONUÇ

Sanatçılar yaşadıkları dönemin toplumunun, kültürünü, ekonomik durumunu, toplumsal değerlerini, yansıtırken eser üretim aşamasında kendi avangart imgelerini oluşturmaktadırlar. Zira eser oluşturma aşaması, başlı başına bir risk ve öncü eylem örüntülerini barındırmaktadır. İmgeler gerçekliğin bir yansıması olarak eserlerde simgeler, semboller olarak görünür kılınırken, bu eylem örüntülerinin avangart görünümüne dönüşmektedirler.

Sanatçılar görünür/ somut dünyanın yansımalarını kullandığı malzeme dışı vurmakta ve yaşadığı toplumun kültürel imgelerini de barındıran eserler ortaya koymaktadırlar.

Avangart Kuramının tarihsel süreci her ne kadar Sürrealizm ve Dada ile başlasa da imge görünümüleri olarak düşünüldüğünde resmin başlangıcından itibaren yani aslında mağara döneminden başlayıp günümüze kadar etkisini sürdürmüştür. Sanatçılar bitmeyen bir enerji ile eskilerden uzaklaşıp hep yeniyi arama peşine düşmüşlerdir. Sanatçıların tüm bildikleri kendi kaynaklarıdır: sevgileri, yetenekleri, çalışma ve deneyimle geliştirdikleri yaratıcılıkları. Her sanatçı kendi döneminin kültüründen, toplum yapısından etkilenmiş ve buna göre avangart imgelerini oluşturmuştur. Bu bağlamda sanatçının, resminde kullandığı herhangi bir nesne bile onu avangart yapmaya yetmiştir.

Brueghel'in avangart bir sanatçı olmasının sebebi, içinde yaşadığı toplumu, kültürü tüm detayıyla seyirciye aktarmasıdır. Kırsal hayatta dans eden köylüler, sofrada ya da tarlada uyuyakalmış insanlar, o dönemin her ayrıntısıyla günlük manzaraları ve daha göremediğimiz bir sürü detay bulunur. Brueghel her bir anı, her bir detayı o kadar ayrıntılı bir şekilde işlemiştir ki günümüzde bile hala eşsizliğini korumuştur. Beş duyu resimlerinde her duyuya ait nesneler koyarak, o duyuyu seyircilerin hissetmesini istemiştir. İşitme resminde kullandığı her çalgı nesneleri ile resme bakarken, tüm o detaylar arasında kulağımızda müzik eşliğinde resme bakabiliyoruz. Koklama resminde kullandığı her çiçekle seyirciye mutlaka koklamış olduğu bir çiçeğin kokusunu, geçmişte yaşadığı bir anı olarak hatırlatmaktadır. Beş duyu resimleri o kadar özenli bir şekilde aktarılmış ki Brueghel seyircinin de bu eserlerin bir parçası olmasını istediği görülmüştür.

Brueghel döneminde her ne kadar avangart kuramında söz edilmese de yaşadığı dönem ve yaptığı tüm eserler, onların anlamları onu avangart bir sanatçı yaptığı çalışmalarda görülmüştür. Son yedi yılını zengin ve entelektüel koleksiyoncular için ürettiği eserler ile geçmiş olması onu aynı zamanda dönemin politik sorunlarını, resimlerine aktarmasına ancak kimseyle paylaşmayarak ölmeden önce yaktırmasına sebep olmuştur. Birçok resminin altında da politik eleştirel imgeleri kullanmışken sergileme aşamasında üzerlerini boyayarak düzelttiği yapılan resim incelemelerinde tespit edilmiştir. Brueghel'in avangart yaklaşımı bu bağlamda belirgin bir tavır olarak tespit edilmiştir. Yaşamı boyunca zulüm gören bir toplum içinde, Brueghel hem Protestanlara hem de Katoliklere aynı mesafede durmuştur. Tıpkı ondan çok sonra oluşan avangart kuramında sanatçıların aslında tüm bunlara başkaldırması gibi resimlerinde bu yaklaşım gözlenmiştir. Resimlerini yaktırmasının sebebi yaşadığı dönemin bu yaklaşıma hazır olmamasıdır.

İspanya'nın ve Dışavurumcu kuramın en önemli sanatçılarından olan Goya, sanat tarihinde önemli bir yere sahiptir. “Aklın Uykusu Canavarlar Yaratır” adlı resminde anlattığı gibi, zihin uykuya daldığı, kendini kaybettiği anda canavarlar yaratmaya başlamaktadır. Zira imgelem dünyamız, Goya gibi sanatçı kişiliklerde avangart imgeleri oluşturmaktadır. Normal biri için başarılarla dolu hayatına bir anda canavarlar, kötücül yaratıklar girmiş ve her şey daha da siyahlaşmıştır. Goya'nın avangartlığı, Brueghel'de olduğu gibi yaşadığı döneme kayıtsız kalamaması nedeniyledir. Goya'nın politik olayları ve insanları eserlerinde sembolik, dışavurumcu metaforlar olarak kullanması, kendinden sonraki birçok sanatçıyı etkilediği ve yeni sanat anlayışlarının oluşumunda önemli rolü olduğu gözlenmiştir.

Bu tez çalışmasının; figüratif resimlerde kullanılan imge, nesne, ve avangart imgenin, anlatımcılık kuramda imgeye dair bilgileri sistematik bir şekilde aktarabilmesini sağlayacak bir kaynak olması, figüratif resmin sanatçıya bağlı olarak sistemli ve kendini sürekli yenileyerek, imge ve nesnelerle olan bağlantısının irdelenmesi, resimlerinde figür ve nesne ilişkisini çok iyi kullanan iki önemli avangart sanatçının resim analizlerinin

yapılması ve sanatta kavram ve kuramların sanatçı yaklaşımları bağlamında nasıl çözümlendiğine aranan cevaplar için önemli bir bulgular içerdiği düşünülmektedir.



KAYNAKÇA

- Agtaş, Ö. (2016), “Guernica’nın izinde: İnsan, Hayvan ve Şiddet, Mülkiye Dergisi”, 40(1), 237-278
- Aksoy, Ö. (2008), “Situasyonist Enternasyonal ve 1960 Sonrası Sanatta Başkaldırı”, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Heykel Ana sanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul
- Azman, Y. S. (2020), “1980 Sonrası Çağdaş Resim Sanatında Nesne-Figür Bağlamında Sembolik Yaklaşımlar”, Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Antalya
- Bayav, D. (2009), “Resim Sanatında ve Sanat Eğitiminde İmge”, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Aralık 2009 cilt II-Sayı 2(105-122)
- Berger, J. (2014), “Görme Biçimleri”, Çev. Yurdanur Salman, İstanbul, Metis Yayıncılık
- Benjamin, W. (1992), “One Way Street and Other Writings”, Çev. E. Jephcott ve K. Shortor, Londra
- Bürger, P. (2019), “Avangard Kuramı”, Editör: Ali Artun, İletişim yayınları, İstanbul
- Cassou, J. (2006), “Sembolizm Sanat Ansiklopedisi”, Çev: Özdemir İnce, İlhan Usmanbaş, Remzi Kitabevi, İstanbul
- Charles, V. ve Michel, E. (2015), “Pieter Bruegel”, Çev. Betül Kadioğlu, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
- Danto, A. C. (2013), “Sanat Nedir?”, Çev. Zeynep Baransel, Sel Yayıncılık, İstanbul
- Demirdöğen, E. (2019), “Resim Sanatında Sembolik Anlayış”, Altınbaş Üniversitesi, Sosyal Bilimler Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Ana Sanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul
- Emilia, M. Victoria, C. (2015), “Pieter Bruegel”, Çev. Betül Kadioğlu, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Edeer, Ş. (2016), “Yüzün Bakışı”, Nisan Kitabevi, Eskişehir
- Edgü, F. (2000), “Mucizevi İkiz”, Sanat Dünyamız, Sayı:77, Güz:2000

Genç, A. (2007), “Köktenci Sanatta Devrimci Gelgit: Kavram-İmge Diyalektiği”, Beykent Üniversitesi, Sosyal Bilimler Dergisi/ Journal of Social Sciences. 1 (1), 2007, 153-175

Güler, E. Ve Bedir Erişti S. D. (2019), “Görsel sanatlar öğretiminde sosyal ağ odaklı görsel kültür eğitimi etkinliği: Hieronymus Bosch’un Dünyevi Zevkler Bahçesi eserinin incelenmesi”, Eğitimde Nitel Araştırmalar Dergisi, Volume-7/ Issue 2, s.738-767

Gögebakan, Y. ve Kılın, E. (2020), “Empresyonizm, Kübizm, Sürrealizm ve Eskpresyonizmde Tarz Olarak Soyutlama”, Sanat Dergisi (35), 15-31, Derleme Makale

Gombrich, E. H. (2015), “Sanat ve Yanılsama”, Çev. Ahmet Cemal, İstanbul, Remzi Kitabevi

Gombrich, (2013), “Sanatın Öyküsü”, İstanbul, Remzi Kitabevi,

İz, Y. (2006), “Neşe Erdok Resminde Konu, Biçim, İçerik(Anlam) Açısından Gerçeklik Olgusu, Mersin Üniversitesi”, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi

Keser, Ö. (1993), “Figüratif Resimde Renk- İnsan Figürü İlişkisi”, Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi

Leppert, R. (2017), “Sanatta Anlamın Görüntüsü”, Çev. İsmail Türkmen İstanbul, Ayrıntı Yayınları

Leppert, R. (2020), “Nü”, Çev. Aydın Çavdar, İstanbul: Ayrıntı Yayınları

Lynton, N. (2015), “Modern Sanatın Öyküsü”, Çev. Sadi Öziş-Cevat Çapan, İstanbul

Mahsereci, N. (2001), “Sanatta Evrim Var mı?”, Afşar Timuçin’le Söyleşi, Bilim ve Ütopya, Sayı:86

Murphy, R. (2004), “Theorizing The Avant-Garde”, Cambridge University,

Oto, A. (2011), “Günümüz Sanatında Ruhsal Bir Bütünlüğün Temsilcisi Olarak Doğa”, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Yüksek Lisans Tezi

Ötgün, C. (2009), “Sanat Yapıtına Yaklaşım Biçimleri”, Gazi Üniversitesi, Gazi Sanat Tasarım Dergisi, s.151-178

Özkarakoç, Ö. (2018), “20. Yüzyıl Heykelinde İz Bırakan Fovist Bir Ressam: Henri Matisse”, İdil, 2018, Cilt 7, Sayı 44, s.475-484

Passeron,(1982), “Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi”, Çev. Sezer Tansuğ, Remzi Kitabevi, İstanbul,

Ponty, M. M. (2017), “Algılanan Dünya”, Çev. Ömer Aygün, Metis Yayınları, İstanbul

Renkçi Taştan, T. (2020), “Pieter Bruegel’in Janr(Günlük Yaşam) resimlerinde Kırsal Bellek”, İnternational Journal of İnterdisciplinary and İntercultural Art, Cilt:5, Sayı:11, Kasım-Aralık/2020

Rhein, G. W. (1968), “The paintings and Drawings of Jan “Flower” Bruegel”, Çev. Leonard Mins (New York: Harry N. Abrams)

Schneider, N. (1990), “The Art of the Still Life: Still life Painting in the Early Modern Period”, Çev. Hugh Beyer, Cologne, Benedikt Taschen, Verlag

Sorguç, G. (2017), “Sanata Bir Başkaldırı: Avangard”, (Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi), 2017, Güz, sayı:24, s.37-56

Şahin, D. (2014), “Francisco Goya’nın Belge Niteliğindeki Baskı Resimleri”, Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt 2, Sayı 4

Şahiner, R. (2013) “Sanatta Postmodern Kırılmalar”, Ankara: Ütopya Yayınevi

Turani, A. (1992). Dünya Sanat Tarihi, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Turgut, İ. (1993), “Sanat Felsefesi”, Akademi Kitabevi Yayınları

Ümer, E. (2017), “Görsel Kültür ve Resim Sanatında İmge”, İdil Dergisi, Sayı:6, (33)

Yıldızhan, G. (2020), “Anlatımcı Kuram”, SNT713 Sanat Kavramları ve Eleştirisi 1, Karabük Üniversitesi, Sanat Tarihi Bölümü, Karabük, 2020

İTERNET KAYNAKLARI

1. <http://https://sozluk.gov.tr/> Erişim Tarihi:10.01.2022

2.<http://https://gulsahmeralozgur.dr.tr/salvador-dali-ile-bellegin-azmine-bir-bakis> (Erişim Tarihi: 10.01.2022)

3. http://https://dergi.salom.com.tr/haber575savasa_karsi_sanatsal_baskaldiri_guernica.html (Erişim Tarihi: 10.01.2022)

4. <https://artsandculture.google.com/asset/the-lion-hunt/5QGrgmJ2wPevYw>(Erişim Tarihi: 14.01.2022)

5.6. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/564326> (Erişim Tarihi:10.01.2022)

7. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/757717>(Erişim Tarihi: 10.01.2022)

8. <http://www.nyfew.com/information/figurative-art-definition.html> (Erişim Tarihi:10.01.2022)

9. <https://artsandculture.google.com/entity/pieter-brueghel/m0h6nl?hl=tr>(Erişim Tarihi: 10.01.2022)

10.11.<http://www.kulturmeydani.com/henrimatissekirmizioda/>(Erişim Tarihi:14.01.2022)