

Serdar DARTAR

Erzincan'da doğdu. 2011 yılında Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Anasanat Dalı'ndan bölüm birincisi olarak mezun oldu. 2014 yılında Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı'ndan yüksek lisans mezunu oldu. 2022 yılında, Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi'nde başladığı, Sanatta Yeterlilik Programı'ndan mezun olan Dartar, Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi'nde akademisyen olarak çalışmalarını sürdürmektedir.

Katıldığı Sergiler:

Kişisel Sergiler:

- 2025-** Günce, Galeri İşlik, İstanbul
- 2025-** An, The Art Capsule Gallery, İstanbul
- 2024-** Giz, Galeri Kambur, İstanbul
- 2024-** Hikâyenin Sonunu Sen Yaz, Ziba Art Gallery, İstanbul
- 2023-** Kavuşma, Galeri İşlik, İstanbul
- 2023-** Buluşma, Galeri Kambur, İstanbul
- 2023-** Karşılaşma, Galeri İşlik, İstanbul
- 2021-** Ruha Ayna: Empatia, Basad Muhsin Kut Sanat Galerisi, İstanbul

ÖDÜLLER

- 2018-** Üçüncülük Ödülü: Trakya Üniversitesi 2. Uluslararası Posta Sanatı Yarışması, Edirne. **2011-** Jüri Özel Ödülü: “2. Ankara Resim Günleri Etkinlikleri”, Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü Etkinliği, Ankara.

ARTİKEL AKADEMİ: 364

Resimsel Elemanlar Üzerine Sembolik Uygulamalar
Serdar DARTAR

<https://orcid.org/0000-0002-5944-8331>
Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi

ISBN 978-625-5674-03-6
Birinci Basım: Ağustos - 2025

Kapak uygulama: Artikel Akademi
Ofset Hazırlık: Artikel Akademi

Baskı ve Cilt: Uzunist Dijital Matbaa Anonim Şirketi
Akçaburgaz Mah.1584.Sk.No:21 / Esenyurt - İSTANBUL

Matbaa Sertifika No: 68922

Artikel Akademi bir Karadeniz Kitap Ltd. Şti. markasıdır.

©Karadeniz Kitap - 2025

Akademik etik kurallara
bağlı kalınarak yapılacak olan alıntılar ve tanıtım maksadıyla yapılacak
olan kısa alıntılar dışında, yazılı izni alınmadan, tümünün veya bir
kısımının elektronik, mekanik ya da fotokopi yoluyla, basımı, yayımı,
kopyalanması, çoğaltımı veya dağıtımı yapılamaz.

KARADENİZ KİTAP LTD. ŞTİ.
Koşuyolu Mah. Mehmet Akfan Sok. No:67/3 Kadıköy-İstanbul
Tel: 0 216 428 06 54 // 0530 076 94 90

Yayıncı Sertifika No: 19708
mail: info@artikelakademi.com
www.artikelakademi.com

RESİMSSEL ELEMANLAR ÜZERİNDE SEMBOLİK UYGULAMALAR

Serdar DARTAR

Bu çalışma, 01.10.2014 tarihinde
yazılmış olan Yüksek Lisans Tezinden
üretilmiştir.

artikel
akademi

İÇİNDEKİLER

RESİMLER DİZİNİ.....	7
ÖNSÖZ.....	15
GİRİŞ.....	17

BİRİNCİ BÖLÜM

19. YÜZYILA KADAR SEMBOLİST ETKİLEŞİMLER	19
1.1. SEMBOL VE SEMBOLİZM NEDİR?.....	19
1.2. MISIR SANATI.....	21
1.3. YUNAN SANATI.....	25
1.4. ROMA SANATI	28
1.5. ORTAÇAĞ SANATI.....	29
1.6. GOTİK SANAT (1100-1500).....	33
1.7. RÖNESANS SANATI.....	36
1.8. MANİYERİZM (1520-1600).....	56
1.8.1. Agnolo Bronzino (1503-7239).....	57
1.9. HOLLANDA VE BAROK SANATI.....	59
1.10. ROKOKO (1700-1780).....	68
1.11. NEO-KLASİZİZM (1770-1830).....	74

İKİNCİ BÖLÜM

YÜZYILDAKİ SEMBOLİST ETKİLER ve SEMBOLİZM.....	77
2.1. 19. YÜZYIL.....	77
2.2. ROMANTİZM.....	78
2.3. PRE-RAFAELİTLER.....	86
2.3.1. John Everett Millais (Southampton 1829 – Londra 1896).....	87
2.3.2. Dante Gabriel Rossetti (Londra 1828 – Birchington-on-Sea 1882).....	88
2.3.3. William Holman Hunt (Londra 1827 – Londra 1910).....	89

2.4. REALİZM.....	91
2.5. SEMBOLİZM.....	95
2.5.1. Odilon Redon (1840-1916).....	98
2.5.2. Arnold Böcklin (1827-1901).....	104
2.5.3. Gustave Moreau (1826-1898).....	107
2.5.4. Pierre Puvis de Chavannes (1824-1898).....	112
2.5.5. Giovanni Segantini (Arco, Trentin 1858-Schafberg 1899).....	113
2.5.6. Gustav Klimt (Viyana 1862 - Viyana 1918).....	114

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

YÜZYILDA SEMBOLİZM.....	117
3.1. 20. YÜZYIL.....	117
3.2. PABLO PİCASSO (1881-1973).....	118
3.3. MARC CHAGALL (1887-1985).....	127
3.4. EDVARD MUNCH (1863 -1944)	130
3.5. PİET MONDRİAN (1872-1944)	132
3.6. MAX ERNST (1891-1976).....	133
3.7. SALVADOR DALİ (1904-1989).....	136
3.8. RENE MAGRİTTE (1898-1967).....	140

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

TÜRK RESİM SANATINDA SEMBOLİST YAKLAŞIMLAR.....	143
4.1. TÜRK MİNYATÜR SANATI.....	143
4.2. ORTA ASYA BOZKIR SANAT.....	143
4.3. OSMANLI MİNYATÜR SANATI.....	150
4.3.1. Nakkaş Sinan Bey.....	153
4.4. YİRMİNCİ YÜZYIL TÜRK SANATINDA SEMBOLİST EĞİLİMLER...154	
4.4.1. 1914 Dönemi.....	154
4.4.1.1. Avni Lîfj (1889 - 1927).....	154
4.4.2. D Grubu.....	158
4.4.2.1. Zeki Faik İzer.....	159
4.4.3. Ergin İnan.....	160
4.4.4. Mehmet Güleriyüz.....	167
4.4.5. Adnan Çoker.....	171
4.4.6. Halil Akdeniz.....	175
SONUÇ.....	184
KAYNAKÇA.....	187

RESİMLER DİZİNİ

Resim 1.1. “ Narmer’in Paleti ”, MÖ 3000 civarı, Kahire Mısır Ulusal Müzesi	21
Resim 1.2. “ Hakikat Tüyü’ne Karşı Kalbin Tartılması ”, M.Ö. 1250 civarı, Boyanmış Papirüs, Londra British Müzesi	23-24
Resim 1.3. “Kore”, Ulusal Arkeoloji Müzesi, Atina, Mermer, MÖ. 520....	25
Resim 1.4. Kuros, Ulusal Arkeoloji Müzesi, Atina, Mermer, MÖ. 530	26
Resim 1.5. “İssus Savaşı”, Mozaik, Ulusal Arkeoloji Müzesi, Napoli, MÖ. 2. Yüzyıl	27
Resim 1.6. “Tazza Farnese”, Museo Nazionale, Napoli, MÖ. 200.....	28
Resim 1.7. “Capitoline Kurdu”, Musei Capitolini, Roma, Bronz, MÖ 500.29	
Resim 1.8. “Karolenj İncil Kitabı’ndan Aziz Mark”, 800, Abveille: Belediye Kütüphanesi	30
Resim 1.9. “II. Otto Kutsal Roma İmparatoru”, 985, Chantilly: Conde Müzesi	31
Resim 1.10. “Mahşer’in Görünüşü (Visions of the Apocalypse)”, Saint-Savin -sur- Gartempe, Girişin Üst Bölümü, Fresk, Yaklaşık 1100...32	
Resim 1.11. Stefan Lochner, “Gül Kameriyesinde Meryem Ana ve Çocuk İsa” 1440, Wallraf – Richartz Museum, Köln.....	33
Resim 1.12. Nicolas Froment, “ Bakire Meryem ve Çocuk İsa ”, 1476, Saint Sauveur, Aix -en - Provence	35
Resim 1.13. Sandro Botticelli, “ İlkbahar ”, Yak. 1470/80, Galleria delgi Uffizi.....	37

Resim 1.14. Piero della Francesca, “ İsa’nın Vaftiz Edilişi ”, 1450, National Gallery, Londra.....	39
Resim 1.15. Hans Baldung, “ İnsanın Üç Yaş Dönemi ve Ölüm ”, 1539, Museo del Prado, Madrid	40
Resim 1.16. Jan van Eyck, “ Arnolfini’nin Evliliği ”, 1434.	42
Resim 1.17. Rogier Van der Weyden, “ Çarmıhtan İndiriliş ”, Yak. 1435/40. , Museo del Prado, Madrid	45-47
Resim 1.18. Mathias Grünewald, “Çarmıhta İsa – İsenhaim Altarı”	48
Resim 1.19. Hieronymus Bosch, “Saman Kağnısı”, 1500, Prado Müzesi, Madrid	50
Resim 1.20. Pieter Brueghel, İkarus’un Düşüşü Sırasında Bir Manzara, 73,5 cm x 112 cm, Belçika Kraliyet Güzel Sanatlar Müzesi, Brüksel, 1558	52-53
Resim 1.21. Hans Holbein, “Elçiler”, 1533, National Gallery, Londra....	54-55-56
Resim 1.22. Agnolo Bronzino “Venüs ve Cupido Alegorisi”, 1550, National Gallery, Londra.....	58
Resim 1.23. Frans Hals, “Kafatası Tutan Genç Adam Portresi”, 1626, National Gallery, Londra.....	59
Resim 1.24. Pieter Claesz, “Bir Vanitas Ölüdoğası”, 1645, Özel Koleksiyon....	60
Resim 1.25. Harmen Steenwyck, “İnsan Yaşamının Beyhudeliği”, 1645, Londra Ulusal Galeri.....	61-62
Resim 1.26. Nicolas Poussin, “İlkbahar ya da Dünya Cenneti”, 1660, Louvre, Paris	64
Resim 1.27. Jan Vermeer, “Sanatçının Stüdyosu”, 1665, Kunsthistorisches Müzesi, Viyana	65-66-67-68
Resim 1.28. François Boucher, “Bacchus ve Erigone”, 1745, Wallace Koleksiyonu, Londra	69
Resim 1.29. Henry Fuseli, “Kâbus”, 1781, Detroit Sanat Enstitüsü, Michigan .	70
Resim 1.30. Henry Fuseli, “Titania ve Bottom”, 1780-90, Tate Galerisi, Londra.....	71
Resim 1.31. William Blake, “Günlerin Atası”, 1794, Withworth Sanat Galerisi,	

Manchester.....	72
Resim 1.32. William Blake, “Acıma”, 1795, Tate Gallery, Londra.....	73
Resim 1.33. Jacques Louis David, “Brutus Oğullarının Cenazelerini Teslim Alırken”, 1789, Louvre, Paris.....	75
Resim 2.1. Eugene Delacroix, “Halka Yol Gösteren Özgürlük”, 1830, Louvre Müzesi, Paris	78-80
Resim 2.2. Francisco Goya, “3 Mayıs”, 1808, Prado Müzesi, Madrid.....	81-82
Resim 2.3. Caspar David Friedrich, “Hayatın Safhaları”, 1835, Bildenden Sanat Müzesi, Leipzig.....	83
Resim 2.4. Caspar David Friedrich, “Kargalı Ağaç”, 1822, Louvre, Paris...84	
Resim 2.5. Caspar David Friedrich, “Umudun Enkazu”, 1824, Kunsthalle, Hamburg	85
Resim 2.6. John Everett Millais, “Ophelia”, 1851, Tate Britain, Londra .86-87	
Resim 2.7. Dante Gabriel Rossetti, “Beata Beatrix”, 1863.....	89
Resim 2.8. William Holman Hunt, “Uyanan Vicdan”, 1853, Tate Galerisi, Londra.....	90
Resim 2.9. Gustave Courbet, “Sanatçının Atölyesi”, 1855, D’Orsay Müzesi, Paris	91 - 93
Resim 2.10. Gustave Courbet, “Ornans’ta Cenaze Töreni”, 1850, Orsay Müzesi, Paris	94
Resim 2.11. Edouard Manet, “Folies-Bergere’deki Bar”, 1881-82, Courtauld Sanat Enstitüsü, Londra.....	95
Resim 2.12. Odilon Redon, “Tek Gözlü Dev”, 1914, Otterlo, Kröller-Müller Müzesi, Hollanda.....	100
Resim 2.13. Odilon Redon, “Kır Çiçekli Kadın”, 1840-1916, 52x37.5, Hermitaj Müzesi, St. Petersburg	102
Resim 2.14. Odilon Redon, “Yeşil Ölüm”, 1905	103
Resim 2.15. Arnold Böcklin, “Dalgalarda Oynamak”, 1883, 180 x 238 cm, Chicago Sanat Enstitüsü, Chicago.....	105
Resim 2.16. Arnold Böcklin, “Ölümler Adası”, 1880, , 73.7 x 121.9 cm,	

Metropolitan Sanat Müzesi, New York.....	106
Resim 2.17. Arnold Böcklin, “Kentaurosar’ın Dövuşü”, 1873, 105 x 195 cm, Sanat Müzesi, Basel.....	107
Resim 2.18. Gustave Moreau, “Galatea”, 1880, 67 x 85 cm, Özel Koleksiyon	109
Resim 2.19. Gustave Moreau, “Orpheus”, Museed’Orsay, Paris, 1865.	110
Resim 2.20. Gustave Moreau, “Hayalet (Salome)”, 142 x 103 cm, 1876-98, Gustave Moreau Müzesi, Paris.....	111
Resim 2.21. Pierre-CecillePuvis de Chavannes, “Yoksul Balıkçı”, 1881, 155.5 x 192.5 cm, Orsay Müzesi, Paris	113
Resim 2.22. Giovanni Segantini, “Yaşamın Kaynaklarında Aşk”, 1896	114
Resim 2.23. Gustav Klimt, “Öpücük”, 1907, Kunsthistorisches Museum, Viyana.....	115
Resim 3.1. Pablo Picasso, “Annesinin Portresi”, 1896, 50 x 39 cm.....	119
Resim 3.2. Pablo Picasso, “Trajedi”, 1903, 105 x 69 cm	120
Resim 3.3. Pablo Picasso, “Cambazlar”, 1905, 147 x 95 cm	121
Resim 3.4. Pablo Picasso, “Avignonlu Kızlar”, 244 x 223 cm. 1907, Modern Sanat Müzesi, New York	122
Resim 3.5. Pablo Picasso, “Guernica”, 349.3 x 776.5 cm. 1937, Kraliçe Sofia Sanat Merkezi Ulusal Müzesi, Madrid.....	126
Resim 3.6. Marc Chagall, “Gezinti Yeri”, 1917, 170 x 163.5 cm., Rus Devlet Müzesi, St. Petersburg	128
Resim 3.7. Marc Chagall, “Hokkabaz”, 1942, 132 x 100 cm, Özel Koleksiyon	129
Resim 3.8. Edvard Munch, “Çığlık”, 91 x 73 cm, 1893, Oslo, Ulusal Galeri....	131
Resim 3.9. Piet Mondrian, “Kompozisyon”, 45 x 45 cm, 1929, Solomon R Guggenheim Museum, New York	133
Resim 3.10. Max Ernst, “Kral Oedipus”, 93x102 cm, 1922, Özel Koleksiyon..	134
Resim 3.11. Salvador Dali, “Uyku”, 1937, Özel Koleksiyon.....	137
Resim 3.12. Salvador Dali, “Belleğin Azmi”, 1931, 24.1 x 33 cm, Modern Sanat	

Müzesi, New York.....	138
Resim 3.13. Salvador Dali, “Sıvı Arzuların Doğuşu”, 1932, Guggenheim Koleksiyonu, Venedik.....	139
Resim 3.14. Rene Magritte, “İmgelerin İhaneti”, 1928, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, CA.....	141
Resim 3.15. Rene Magritte, “Tehditkâr Suikastçı”, 1927, Modern Sanat Müzesi, New York.....	142
Resim 4.1. Atını Otlatan Yörük, Parça Siyah Kalem, Saray Albümü, Topkapı Müzesi Kitaplığı, Hazine 2153, İstanbul.....	144
Resim 4.2. Atlar, Yörük Kampından Parça, Siyah Kalem, Saray Albümü, Topkapı Müzesi Kitaplığı, Hazine 2153, İstanbul	144
Resim 4.3. Siyah Kalem, Yörükler, Saray Albümü, Topkapı Müzesi Kitaplığı, Hazine 2153, İstanbul.....	145
Resim 4.4. Siyah Kalem, Dans Eden Şamanlar, (25,6 x 19,6), XV. Yüzyıl Başı, İstanbul, Topkapı Müzesi Kitaplığı, Hazine 2153.....	145
Resim 4.5. Siyah Kalem, At Kurbanı Sahnesinden Bir Ayrıntı, XV. Yüzyıl Başı, İstanbul, Topkapı Müzesi Kitaplığı, Hazine 2153.....	146
Resim 4.6. Büyü Sahnesi, Parça, Siyah Kalem, Saray Albümü, Hazine 2153, Topkapı Sarayı Kitaplığı, İstanbul.....	147
Resim 4.7. Birbirini Bağlayan Devler, Parça, Siyah Kalem, Saray Albümü, Hazine 2153, Topkapı Sarayı Kitaplığı, İstanbul.....	148
Resim 4.8. Siyah Kalem, Demonların Dansı, Saray Albümü, Hazine 2153, Topkapı Sarayı Kitaplığı, İstanbul.....	149
Resim 4.9. Kadın Portresi, H.2143 No’lu Albüm, s. 2.b. , Topkapı Sarayı Müzesi Kitaplığı, Refail tarafından yapıldığı sanılmaktadır, 1447	151
Resim 4.10. Abdullah Buhari, İki Kadın, İstanbul Üniversitesi Kitaplığı, T. 9364 No’lu Albüm, s. 12a. , 18. Yüzyıl Ortaları.....	152
Resim 4.11. Nakkaş Sinan Bey, Gül Koklayan Fatih Portresi	153
Resim 4.12. Avni Lifij, Alegori-Savaş, Yağlıboya Tuval, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.....	156

Resim 4.13. Avni Lifij, Ressamın Kendi Portresi, 44 x 64 cm, Yağlıboya Tuval, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.....	156
Resim 4.14. Avni Lifij, Haliç’den, 21 x 34 cm., Kağıt Üzerine Karakalem, Özel Koleksiyon.....	157
Resim 4.15. Avni Lifij, Kadıköy’de Belediye Çalışmaları, Yağlıboya Tuval, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi	158
Resim 4.16. Zeki Faik İzer, İnkılap Yolunda, 176 x 237 cm	159
Resim 4.17. Ergin İnan, Binbir Böcek, 50 x 50 cm, Tuval Üzeri Karışık Teknik, 1996	162
Resim 4.18. Ergin İnan, Binbir Böcek, Tuval Üzeri Yağlıboya ve Akrilik, 1996	162
Resim 4.19. Ergin İnan, Binbir Böcek, 50 x 50 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya ve Akrilik, 1996.....	163
Resim 4.20. Ergin İnan, Binbir Böcek, 50 x 50 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya ve Akrilik, 1996.....	163
Resim 4.21. Ergin İnan, Kümbet, 2001	164
Resim 4.22. Ergin İnan, İlyas Mektubu, 56 x 77 cm, MDF Üzeri Karışık Teknik, 2006	165
Resim 4.23. Ergin İnan, İlyas Mektubu, MDF Üzeri Karışık Teknik, 2007	165
Resim 4.24. Mehmet Güleriyüz, Sevgiden Nefret Doğar-Köpek Sevgisi, 1978 70 x 60 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya Özel Koleksiyon.....	168
Resim 4.25. Mehmet Güleriyüz, Kuzu ve Çıplak, 1967, 71 x 82 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, Özel Koleksiyon.....	169
Resim 4.26. Mehmet Güleriyüz, Karnıyarık Adam, 1971, 80 x 65 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, Sanatçı Koleksiyonu.....	169
Resim 4.27. Mehmet Güleriyüz, Ben Annen Değilim, 2011, 250 x 180 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya	170
Resim 4.28. Adnan Çoker, Gök Kubbe, 55 x 46 cm, 1970, Tuval Üzeri Yağlıboya.....	172
Resim 4.29. Adnan Çoker, Gök Planı, 114 x 143.30 cm, 1975-76, Tuval Üzeri Yağlıboya.....	172

Resim 4.30. Adnan Çoker, Sinan’a Saygı, 33 x 24.80 cm, 1970-1978, Siyah İngres Kağıdı Üzerine Renkli Kalem	173
Resim 4.31. Adnan Çoker, Alınlık, 150 x 150 cm, 1985, Tuval Üzeri Yağlıboya.....	173
Resim 4.32. Adnan Çoker, Geniş Alınlık, 130 x 162 cm, 1985, Tuval Üzeri Yağlıboya.....	174
Resim 4.33. Halil Akdeniz, İzmir Körfez Kirlenmesi İle İlgili Görsel Değerlendirmeler, 40 x 40 cm, 1982, Tuval Üzerine Akrilik ..	176
Resim 4.34. Halil Akdeniz, İzmir Körfez Kirlenmesi İle İlgili Görsel Değerlendirmeler, 40 x 40 cm, 1982, Tuval Üzerine Akrilik ..	176
Resim 4.35. Halil Akdeniz, Anadolu Uygarlıkları-Görsel Notlar, 115 x115 cm, 1991, Tuval Üzerine Akrilik	177
Resim 4.36. Halil Akdeniz, Anadolu Uygarlıkları-Görsel Notlar, 200 x 330 cm, 1992, Tuval Üzerine Akrilik	177
Resim 4.37. Halil Akdeniz, Anadolu Uygarlıkları-Kültür Logoları, 166 x 100 cm, 2002, Tuval Üzerine Akrilik.....	178
Resim 4.38. Halil Akdeniz, Anadolu Uygarlıkları-Kültür Çerçevesi, 162 x 110 cm, 1994, Tuval Üzerine Akrilik	179
Resim 4.39. Halil Akdeniz, Anadolu Uygarlıkları-Görsel Notlar, 125 x 100 cm, 1991, Tuval Üzerine Akrilik	179
Resim 4.40. Halil Akdeniz, Anadolu Uygarlıkları-Kültür Simgeleri, 210 x 30 cm, 2007, Tuval, Ağaç Konstruksiyon, Akrilik.....	180
Resim 4.41. Halil Akdeniz, Anadolu Uygarlıkları - Görsel Notlar, 200 x 330 cm, 1992, Tuval Üzerine Akrilik.....	181

ÖNSÖZ

Sembol kavramı duygu ve düşünce aktarımında en eski çağlardan beri toplumların ifade anlayışında yer edinmiştir. Bu anlayış, insanların hüznelerini, sevinçlerini, efsanelerini aktarmalarında önemli bir rol oynamıştır. Daha sonraları 19. yüzyılda sembol kullanımı bir sanat akımı olarak kendini göstermiş ve günümüz sanatında da önemli bir ifade biçimi olarak varlığını sürdürmüştür. Edebiyat, resim, müzik, tiyatro gibi sanat dallarında yankı bulan Sembolizm, ruhsal bir bakış açısıyla içe dönük bir duygu aktarımını doğurmuştur. Resim sanatında bu ruhsal durum, insanın iç dünyasını harekete geçirme eğilimi ileri bir düzeyde kendisini belli ederken, fantastik bir dünyanın kapılarını aralayarak sanat anlayışına farklı bir boyut kazandırmıştır.

- Serdar DARTAR

GİRİŞ

İnsanlar en eski çağlardan beri duygularını ifade etmek için resimsel ifadelerden yararlanmışlardır. Duyguların resimsel ifade biçimiyle aktarımında semboller önemli bir rol oynamıştır. Anlatılmak istenilenin aktarımı sırasında kullanılan sembolik ifadeler, toplumların yaşadıkları dönemi ve bu dönemdeki değer yargılarını yansıtmıştır. Farklı medeniyetlerin birbirlerini etkilemesi sanat anlayışlarına da yansiyarak kendilerinden sonraki dönemlere de kaynak olmuştur.

Resimsanatındasembolkullanmaeğiliminianlamlandırmak için Sembolizm'i anlamak ve iyi değerlendirmek gerekmektedir. Sanat tarihi incelendiğinde sembolist etkilerin çoğu sanat akımında kendini gösterirken, bu etkilerin ifade biçimine dönüşerek 19. yüzyılda, Sembolizm olarak adlandırılan bir sanat akımı haline geldiği görülmektedir. Sembolist sanatın mitoloji, edebiyat gibi konuları bünyesinde barındırması, fantastik bir dünyayı betimlemesi, kendinden önceki sanat akımlarından yararlandığını göstermiştir. Bu yararlanma biçimi, gerek ele alınan konu, gerekse konunun işlenişi bakımından kendini göstermiştir. Bu durum, Sembolizm'in diğer dönemlerdeki etkilerinin ve bu etkilerin yansıma biçimlerinin incelenmesi duygusunu oluşturmuş ve bu doğrultuda, resim sanatında yer alan dönemlerdeki sembolist yaklaşımlar, araştırmanın konusu olmuştur.

Dört bölümden oluşan bu çalışmanın birinci bölümünde, 19. yüzyıla kadar medeniyetlerin sanat anlayışlarındaki sembolist etkiler incelenmiş, ikinci bölümünde ise, 19. yüzyıl sonrasındaki sembolist etkiler araştırılmış, Sembolizm akımına ve buna bağlı olarak sembolist sanatçıların yaşamları ve eserlerine yer verilmiştir. Çalışmanın üçüncü bölümünde 20. yüzyıldaki sembolist eğilimler incelenirken, dördüncü bölümünde Türk sanatındaki sembolist etkilere yer verilmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

19. YÜZYILA KADAR SEMBOLİST ETKİLEŞİMLER

1.1.SEBOL VE SEMBOLİZM NEDİR?

“Simge (Symbole): Sanatta simge, son derece genişletilmiş bir sanatsal imge ya da bir fikri, bir olayı, gerçekliğin bir görüngüsünü soyutlayıp dile getiren kompozisyonun bir ögesidir. Simgenin imgeli görünüşü, tasarımılanan olayla çok açık bir anlamsal (semantique) bir bağ kurar. Sanatsal bir kültürün ögesi olduğu için, simge uzlaşımsal bir nitelik taşır, bu da onu göstergeye yakınlaştırır; ama, onun tersine, belli bir tasarım gücünü ve değerini yine korur.”¹

“Sembol (le Symbole: Simge.) Gustave Kahn, Origines du symbolisme (Albert Messein editeur, Paris 1936) adlı bir kitapla bu konuda şunları yazıyor: “Bu sözcükte birleşim (sentez) sözcüğünün bir benzerini gören ve eleştirel bir yorum yapmaksızın sembolün canlı ve zengin bir birleşim olduğunu düşünen Mallermê özellikle sembolden söz eden kişidir.” Bu sözlerden ne anlamak gerek? Mallermê, şiiri, dünyayı betimlemeye yönelik bir girişim olarak değil, fakat doğrudan doğruya şairin ruhundan kaynaklanan bir evren düzenleyici eylem olarak anlıyordu. Aslında, 1885 - 1900 yılları arasında, sembolist şairler de aralarında olmak üzere, “sembol” sözcüğünün birbirinden farklı tanımları yapıldı. Çoğu zaman, özellikle istiare ve söylence ile karıştırıldı. Oysa Mallermê’ye göre bunları birbirinden ayırmak gerekmektedir. İstiare (alegori, yerine), önceden belli soyut düşüncelerin tasarımıdır; oysa, sembol bilinmezden kaynaklanır, düşüncenin gizine ya da şairin kendi benliğinin derinliklerinden dile getirmeye çalıştığı ruhsal duruma yönelir. Albert Mockel 1927 yılında sembol konusunda verdiği bir konferansta, sembole ulaşma sürecini yetkin bir

¹ Avner Ziss, *Gerçekliği Sanatsal Özümsemenin Bilimi Estetik*, Hayalbaz Kitap, İstanbul 2009, s. 228.

biçimde dile getirmektedir: “Bir imge ya da bir imgeler dizisi, bir sözcükler bağlaşımı, bir müzik tınısı, bize bir düşünceyi sezinletirse, bu düşünceyi sanki kendi içimizden doğuyormuşçasına bulgulamamıza olanak sağlarsa, yazma sanatında bir sembol söz konusu olabilir.”²

Pek çok sanatçı duygularını eserlerine taşıırken sembollerden yararlanmışlardır. Bu durum sanatçıların içinde bulundukları her dönemde yer almıştır. Toplumların yaşamış olduğu olaylar sanat anlayışını şekillendirirken, bu değişim içerisinde sanatçılar da dönemin şartlarının getirdiği anlayışla eser üretmişlerdir. İnsanlar, duygu ve düşüncelerini anlatmak için seçtikleri ifade biçiminin etkisi derinleştikçe kendi dünyasına yönelerek iç dünyasını anlatma yoluna gitmiştir. Sembolizmin yolu da bu içsellikten, ruhsal durumun anlatımındaki örtük mana sisteminden geçmektedir. Sembolist sanatta iç dünyanın yansıtılmasında, mistik bir atmosferin aktarılması önem arz etmiştir. Bu doğrultuda sanatçıların eserleri gizemli, ruhani etkiler de taşımaktadır.

“Mistisizm (le mysticisme: Gizemcilik). Yüzyılın son yirmi yılı, Parnas yazarları ve natüralistlerle birlikte ortadan kalkmış olan doğaüstüne dönüş ve dinsel bir kaygı ile aydın genç kuşak üzerinde etkili oldu. Mistisizm deyimi, biraz bulanık bir şekilde bilim ve pozitivizme karşı olan dönemin tepkisini belirtmektedir genel olarak. Bu deyim aracılığıyla ruh öne çıkarılmaktadır, ancak bu öne çıkarma kesin olarak dinsel anlamda olmayıp, daha çok, derin Benlik’in gizini, bir altilmez Bilinmez’i vurgulamaktadır. Bununla birlikte, bu mistisizmin, 1890 yılından sonra Charles Morice’in “Katolikliğin şiirsel dirilişi” olarak tanımladığı olguya yönelmiş olduğunu ve sembolist ya da dekadankuşakta, Katolik dinine dönüşlerle (Huysmans, Claudel) somutlandığını biliyoruz.”³

“Simgecilik (Symbolisme) : XIX. yy sonunda ve XX. yy başında Avrupa sanatında, en başta da edebiyatta, sonra resimde, müzikte ve tiyatrodan (örneğin Fransa’da Verlaine, Rimbaud, Belçika’da Maetherling, Verharen, İngiltere’de Oscar Wilde, İskandinav’da Knut Hamsun, Stindberg, Rusya’da Balmond, Blok vb.) çok yaygınlaşmış bir eğilim.”⁴

1.2. MISIR SANATI

Sembol kullanma eğilimi en erken dönemlerde dahi karşımıza çıkmaktadır. Eski Mısır’da insanlar kendi inançlarını, barındıkları sosyal yapıyı tasvir ederlerken sembollerini kullanmışlardır. Mısır Sanatı sembollere dayanan bir yaklaşım göstermiştir.

Ölüm ve ölümden sonraki hayatın vurgulandığı eserlerde anlatım, sembolik bir perspektifle değerlendirilmiştir.

“MÖ 4. Yüzyılda yazan Platon, Mısır sanatının 10.000 yıl boyunca hiç değişmediğini savunmuştur. Kronolojik bir hatası olsa bile, Platon, temel bir gerçeğe değinmekteydi: Eski Mısır Sanatı neredeyse eşsiz bir devamlılık arz ediyordu. MÖ 3100 civarında Mısır’ı birleştiren ilk firavun Narmer adına yapılan Narmer’in Paleti dahi, bu sürekli geleneğe özgü birçok temel unsuru barındırmaktadır. Belki de en çarpıcı olanı Narmer’in resmedildiği pozdur. Kafa, kollar ve bacaklar yandan görünürken bacaklar karakteristik bir biçimde geniş ve dışa dönüktür. Öte yandan, açık bir anatomik çarpıtmayla resmedilen göğsü dosdoğru dışarıya bakar. Bu pozun tam olarak aynısı 2500 yıl sonraki işlerde de görülebilir.



Resim 1.1. “Narmer’in Paleti”, MÖ 3000 civarı, Kahire Mısır Ulusal Müzesi

Her ne kadar kişisel ayrıntılar büyük bir kesinlikle yansıtılmış olsa da, etkisi

² Jean Cassou, *Sembolizm Sanat Ansiklopedisi*, (2. Baskı), Remzi Kitabevi, İstanbul 1994, s. 295.

³ Cassou, *Sembolizm Sanat Ansiklopedisi*, s. 294, 295.

⁴ Ziss, *Gerçekliği Sanatsal Özümsemenin Bilimi Estetik*, s. 228, 229.

doğalcılıktan epey uzaktır. Mısır Sanatı hemen hemen bütünüyle simgeciydi ve kesin anlamlar iletme niyetiyle yaratılıyordu: buradaki örnekte Narmer'in düşmanlarına karşı anlatıldığı zafer anlatılmıştır. Figürlerin boyutları statülerine işaret etmekteydi: figür ne kadar büyükse temsil ettiği kişi o kadar nüfuzlu demektir (çıplaklık da toplumsal olarak alt tabakalara aidiyeti belirtmekteydi). Her ne kadar figürler aynı zemin üzerinde dursalar da, içinde bulundukları mekânı doğalcı bir yaklaşımla resmetmek gibi bir gayretten bahsedilemez.”⁵

Mısır Sanatı toplum yapısıyla şekillenirken, anlatılan durum sembollerle dile getirilmiştir. Toplumdaki hiyerarşik yapı, inanç sistemi gibi pek çok konunun anlatımı sembole dayalı bir anlayışı geliştirmiştir. Bir tasvirde kişinin yüceltilmesi ya da gücünün gösterilmesi farklı bir bakış açısını doğurmuştur. Figürlerin toplumsal yapıdaki yerine göre büyüklü küçüklü sıralanışı, anlatımı başka bir boyuta taşımıştır.

“Mısırlıların sanatsal yaklaşımını daha karakteristik bir şekilde yansıtan eserlerin başında Ölümün Kitabı olarak bilinen parşömenin günümüze kadar kalan örnekleri gelmektedir. Bir büyü kitabı olan bu eser, öbür dünyada ölüye yol göstermesi amacıyla lahdin içine koyulmaktaydı. Bu parşömende sadece figürler – tanrılar ve insanlar – kesin geleneklere göre resmedilmemiş, aynı zamanda alında kendisi de görsel bir anlatı olan, hiyerogliflerde de eşit derecede kesin ve ayrıntılı talimatlar sunulmuştur.”⁶

İnanç sisteminin getirdiği anlayışlar çerçevesinde uygulanan bu anlatılarda görülen şekillerin, kullanılan hiyerogliflerin her birinin bir anlama karşılık gelmesi Mısır Sanatındaki sembol kullanımının ne kadar yaygın olduğunun bir göstergesidir. Kişilere atfedilen yüceliğin göstergesi olarak figürün daha büyük boyutlarda yansıtılması ve tanrıların değişik varlıklara benzeterek onları sembolleştirmeleri bu durumu destekler niteliktedir.



Resim 1.2. “ Hakikat Tüyü’ne Karşı Kalbin Tartılması ”, M.Ö. 1250 civarı, Boyanmış Papirüs, Londra British Müzesi

Ölünün Kitabı’nda yer alan bu resim sembolik anlatım olarak oldukça zengin unsurlar içermektedir. Kişilerin kalbinin tartıldığı ve bu durumda tüyün bir sembol olarak kullanıldığı tasvirde yer alan tanrılar ya da cezalandırıcı olarak gösterilen varlık farklı bir biçimde yansıtılmıştır. Ölüler bir yargı salonuna getirilir ve kalpleri tartılır.



Resim 1.2. Ayrıntı

⁵ Robert Cumming, *Görsel Rehberler – Sanat*, İnkılâp Kitabevi, China 2008, s. 50.

⁶ Cumming, *Görsel Rehberler – Sanat*, s. 51.

Mısırlılar, diğer figürlerden büyük olarak betimledikleri tanrının başını çakal olarak resmetmişlerdir. “Çakal kafalı tanrı, Anubis, kalbin tartılmasını denetler.”⁷ Çakal başının bir tanrıya atfedilmesi onu zihinlerde kalıplaşmış bir biçime sokarak sembolleştirmiştir.



Resim 1.2. Ayrıntı

Parşömenin en sağında yer alan farklı bir varlık olarak görülen öge ise yargılamanın sonucunu beklemiş gibi durmaktadır. “Ölü Yiyen, eğer çok ağır olduğunu ispatlarsa ölmüşün kalbini yutan bir canavar.”⁸

Mısırlılar anlatmak istedikleri konuyu sembollerle aktarırken olayı vurgulamak amacıyla uygun biçimler kullanmayı hedeflemişlerdir.

Sembol kullanma eğilimine sonraki dönemlerde de rastlanmaktadır. İnsanlar kutsal saydıkları şeyleri aktarırken sembole gereksinim duymuşlardır. Anlatılan eserlerde bir başka konuyu vurgulamak maksadı ile farklı sembollerle

gönderme yapılmıştır. Konular toplumun yaşayış biçimiyle paralel olarak ilerlemiştir. Çoğu sanatçı kendi dönemindeki anlayıştan yola çıkarak eser üretirken, eserlerindeki vurguyu artırmak için renklerden, mitolojiden de yararlanmışlardır. Özellikle dini konulu resimlerde figürün konudaki değerini arttırmak için ressamlar sembollere başvurmuşlardır. Kimi ressam zarif bir güzelliği anlatmak için gülü kullanırken kimi ressam da ölümü vurgulamak için iskeleti ve ya kum saatini kullanmıştır.

1.3. YUNAN SANATI

Yunan sanatı incelendiğinde tanrıların insanlaştırıldığı ve ele alınan konulara dahil edildiği görülmektedir. Mitolojinin önemli bir yere sahip olduğu Yunan sanatında, mitolojik unsurların geniş yer bulduğu gözlemlenirken insana verilen değer eserlere yansısı da sık rastlanılan bir durum olmuştur. İnsan figürünün ideal güzellik anlayışı içerisinde ele alınması bu durumu destekler niteliktedir. Yunan sanatında daha çok heykellerle karşılaşmaktadır. İnsan vücudunun ideal görünümünü yansıtan heykellerin içerisinde, kadın ve erkeği sembolize eden heykeller de yer almaktadır.



Resim 1.3. “Kore”, Ulusal Arkeoloji Müzesi, Atina, Mermer, MÖ. 520

⁷ Cumming, *Görsel Rehberler – Sanat*, s. 51.

⁸ Cumming, *Görsel Rehberler – Sanat*, s. 51.

“Korelerin bezeme ve düzenlemesi kurosların doğal fiziksel özellikleriyle belirgin bir karşılık oluşturmaktadır. Yunan toplumunda kadın ve erkeklerin göreceli konumlarının bir yorumudur.”⁹



Resim 1.4. Kuros, Ulusal Arkeoloji Müzesi, Atina, Mermer, MÖ. 530

“Atina’daki bir mezardan çıkarılan bu heykel, asla bir portre amacıyla yapılmamış olmakla birlikte savaşta ölmüş olan Kroisos’u temsil etmektedir.”¹⁰

Klasik Yunan sanatında tanrının insanlaştırılması ve eserlere konu edilmesi sanat anlayışının temelinde yer eden bir düşünce olmuştur. Mitolojik

⁹ Mary Hollingsworth, (Çev: Dr. Rengin Küçükdoğan, Banu Ergüder), *Dünya Sanat Tarihi*, İnkılap Kitabevi, İstanbul 2009, s. 55.

¹⁰ Hollingsworth, *Dünya Sanat Tarihi*, s. 55.

kahramanları temsil eden figürlerin yansıtıldığı eserlerde dış dünyanın betimlemesiyle karşılaşmaktadır. Helenistik döneme gelindiğinde heykellerin daha yumuşak, hareketli ve canlı olduğu görülmektedir. İdeal güzellik anlayışının yanında karakterin vurgulanması üslubun gelişimine ve değişimine örnek sunmaktadır. Savaşların, zaferlerin anlatıldığı eserlerde farklı sembolik etkiler görülmektedir. Darius ve İskender’in Savaşı’nın anlatıldığı eserde simgesel bir ifadenin yansımaları görülmektedir.



Resim 1.5. “İssus Savaşı”, Mozaik, Ulusal Arkeoloji Müzesi, Napoli, MÖ. 2. Yüzyıl

“Atın üzerindeki başlıksız İskender figürü, demir başlığı ve koruyucu savaş arabası olan Darius karşısındaki Yunan zaferini simgelemektedir.” Atın üzerindeki İskender figürü, zaferin sembolü olmuştur.

Helenistik dönemin zengin ifadesi eserlere yansımıştır. Bu dönemde hükümdarlartanrılarlakendilerini eşittutmuşlardır. “Halikarnas Kralı Mausolus ise tanrılarla olan eşitliği belirtmek için mezarının üstüne dev bir heykelinin konulmasını emretmiştir. Diğer hükümdarlar ise güç tanımlamalarında daha da açıldılar. Örneğin Tazza Farnese, Kraliçe Kleopatra’yı ve oğlu VI. Ptolomy’i yüceltmektedir. Elinde bereket boynuzu tutan Nil Nehri’yle birlikte, Nil’in karısı İsis ve oğlu Horus olarak kişileştirilmişlerdir.”¹¹

¹¹ Hollingsworth, *Dünya Sanat Tarihi*, s. 68.



Resim 1.6. “Tazza Farnese”, Museo Nazionale, Napoli, MÖ. 200

“I. Kleopatra’nın gücünün alegorisini betimleyen bu oymalı akik taş Helenistik çağın lüks ve abartılı beğenisinin tipik bir örneğidir.”¹² Bu eserde, boynuzun bereketi sembolize ettiği görülürken, ince işçilik ve abartı, dönemdeki güç gösterisine örnek oluşturmaktadır.

1.4. ROMA SANATI

Roma sanatı, Yunan sanatının devamı niteliğini taşımaktadır. Bu durumun oluşmasındaki etken, yapılan eserlerdeki Yunan sanatının etkilerinin oldukça yoğun olmuş olmasıdır; ama daha sonraları Roma sanatı, çok daha gerçekçi

¹² Hollingsworth, *Dünya Sanat Tarihi*, s. 68.

eserler sunmaya başlamıştır. “Roma resminden bugüne kalan örneklerin birçoğu (MS 79 yılındaki volkanik püskürmenin tüm şehrin üzerini kaplamış olması sayesinde) Pompei’ye aittir. Bu örnekler model olarak kullanılan daha önceki Yunan resim sanatı hakkında önemli ipuçları sunmaktadır.”¹³

Roma sanatında kurt figürünün önemli bir yeri vardır. Kurt figürü, imparatorluğun gücünü sembolize etmektedir. Capitoline Kurdu isimli heykel, bu durumu örneklendirmektedir.



Resim 1.7. “Capitoline Kurdu”, Musei Capitolini, Roma, Bronz, MÖ 500.

“Yüzyıllar boyunca kurt figürü, Roma’ya ait gücü simgelemiştir. Bu başarılı bronz döküm yapının gerçekçiliğinin, Yunan kültüründe bir örneği yoktur.”¹⁴

1.5. ORTAÇAĞ SANATI

Ortaçağ sanatı, Geç Roma sanatındaki zenginlikten izler taşımaktadır. Hıristiyanlıkla birlikte İncil’de yer alan konuların tasvir edilmesi durumu din etkili eserlerin oluşmasına sebebiyet vermiştir. Ortaçağda yapılan eserlerin çoğunluğu, İncil’de yer alan sahnelerin betimlenmesi şeklindedir. Bu durumun oluşmasında okuma yazma bilmeyenler için resimsel bir dilin

¹³ Cumming, *Görsel Rehberler – Sanat*, s. 61.

¹⁴ Hollingsworth, *Dünya Sanat Tarihi*, s. 77.

oluşturulması amacı temel bir etki oluşturmuştur. Eserlerde gerçekdışı bir dünyanın yansıtılması sembolizm düşüncesiyle benzerlik göstermektedir. Karolenj İncil Kitabı'ndan Aziz Mark isimli eser, içerdiği sembolik anlam bakımından bu hususa örnek olmuştur.



Resim 1.8. “Karolenj İncil Kitabı’ndan Aziz Mark”, 800, Abveille: Belediye Kütüphanesi

“Kemer ile çevrelenmiş tuhaf gözüken yaratık, Evanjelist Aziz Mark’ın sembolü olan kanatlı aslandır.”¹⁵ Kanatlı aslanın Aziz Mark’ın sembolü olması, sembolizm anlayışına benzerlik açısından örnek sunmaktadır. Başka bir parşömende yine sembolik anlamın yüklü olduğu bir eser olan II. Otto Kutsal Roma İmparatoru adlı eser, simgesel anlatıma örnek vermektedir.

¹⁵ Cumming, *Görsel Rehberler – Sanat*, s. 68.



Resim 1.9. “II. Otto Kutsal Roma İmparatoru”, 985, Chantilly: Conde Müzesi.

“İkinci Sakson İmparatoru Otto, 967-983 arasında hükümdarlık yapmıştı. Bir Bizans prensesiyle evlendi. İmparatora bağlılıklarını gösteren dört kadın, imparatorluğunun dört bölümünü temsil eder.”¹⁶

İncil’den sahnelerin betimlendiği eserlerde kıyamet gününün anlatıldığı ve sembollerin hakim olduğu tasvirler de bulunmaktadır. Bu tasvirlere örnek olan bir eser ise Mahşer’in Görünüşü isimli fresktir.

¹⁶ Cumming, *Görsel Rehberler – Sanat*, s. 68.



Resim 1.10. “Mahşer’in Görünüşü (Visions of the Apocalypse)”,
Saint-Savin -sur-
Gartempe, Girişin Üst Bölümü, Fresk, Yaklaşık 1100

“Vahiy kitabından sahneler. Kiyametın Dört Atlısı (İstila, Savaş, Kıtık ve Ölüm) ve yedi başlı ejderha Romanesk kilise süslemesinde sıklıkla betimlenmiştir.”¹⁷ İncil’de yer alan Mahşerin Dört Atlısı, her biri bir kavramı sembolize eden varlıklardır ve tasvir edilirken bu sembolik özelliklerinden yararlanılarak yansıtılmıştır. Dört Atlı, istilanın, savaşın, kıtlığın ve ölümün sembolüdür.

¹⁷ Hollingsworth, *Dünya Sanat Tarihi*, s. 153.

1.6. GOTİK SANAT (1100-1500)

“‘Gotik’, esas olarak Kuzey Avrupa’da 1100 ve 1500 yılları arasında yaygın olan bir mimari üslubu ifade eder. Ayrıca, döneminin ayrıntılı tasvirlerle yönelmeyen, daha çok gerçekçi ayrıntıların baskın olduğu yoğun süsleme sanatını da içinde barındırır. Son yıllarında girift desenler ve ritimlere yönelerek bir hayli dekoratif ve zarif hale gelen bu üslup, İtalyan ressamlarca benimsendiği dönemde ‘Uluslararası Gotik’ olarak telaffuz edilmiştir.”¹⁸



Resim 1.11. Stefan Lochner, “Gül Kameriyesinde Meryem Ana ve Çocuk İsa”, 1440, Wallraf – Richartz Museum, Köln

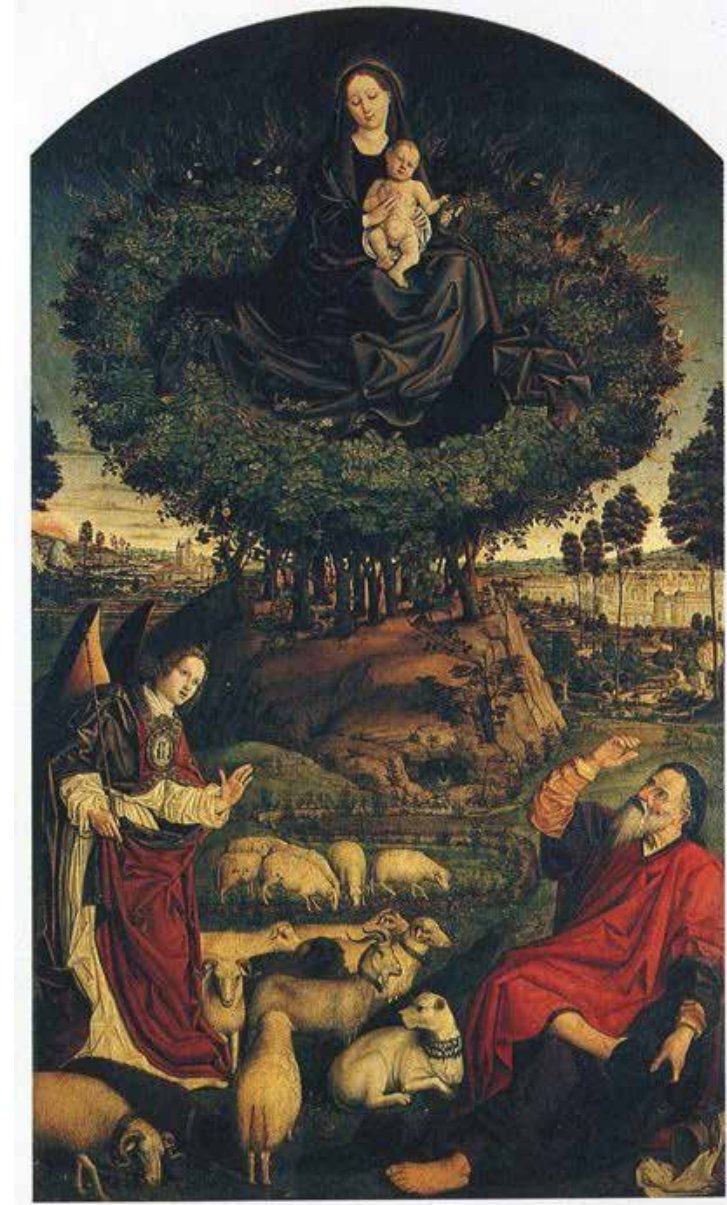
Din temasının etkili olduğu eserde Meryem Ana’nın merkezde bulunması ve Gotik üslubun gerektirdiği süslemecilikle resme zarif etkiler kazandırılırken, ilâhi anlamı güçlendirmek için melek figürleri de kullanılmıştır. Böylece

¹⁸ Cumming, *Görsel Rehberler – Sanat*, s. 74.

melekler burada sembolik bir anlam taşımıştır.

“Oyuncak bebeğe benzeyen melekler Meryem Ana’ya serenat yaparken Çocuk İsa’ya meyve sunuyorlar. Tanrı da yukarıdan onları izliyor. İçinde oturduğu gül kameriyesi Meryem’in saflığının geleneksel simgesidir. Zerafeti ve mistisizmi, ince tekniği, Meryem’in tatlı ifadesi, giysilerin salt renkleri ile bu yapıt lirik ressam Lochner’in tipik özelliklerini taşır ve bilinen en erken tarihli yapıtıdır.”¹⁹

İncil’den pek çok sahnenin işlendiği resimlerde güzellik, saflık, korku gibi temalar sembollerin gücüne teslim olmuştur. Her sembolün ayrı bir temsiliyetinin bulunduğu eserlerde, temsil edilen şeyler birbirleri ile bir bağlantı içerisinde dirler. Bu bağlantı, anlatımı güçlendirirken aynı zamanda bir bulmacanın bilinmeyen yönüne ışık tutmaktadır. Meryem ve Çocuk İsa’nın konu edildiği birçok resimde figürlerin İncil’de anlatılan durumlarına özgü sembollerle ifade edilişi aslında sembolün anlatımı güçlendirme konusundaki görüşe örnek sunmaktadır.



Resim 1.12. Nicolas Froment, “Bakire Meryem ve Çocuk İsa”, 1476, Saint Sauveur, Aix -en - Provence

¹⁹ Çev: Mİne Haydaroglu, 500 Sanatçı 500 Sanat Eseri, (2. Baskı), Yapı Yayın, İstanbul 2004, s. 281.

“Musa kayınpederinin koyunlarını güderken yanan bir çalılık görüp şaşırıyor ve bu kutsal görüntüye saygısının ifadesi olarak ayakkabılarını çıkarıyor. Solda bir melek onunla birlikte olaya şahit oluyor. Kitabı Mukaddes’e göre Tanrı yanan bir çalılık aracılığıyla Musa’ya İsrailileri düşmanlarından

onun kurtaracağını süt ve bal ülkesine götüreceğini söylemiştir. Yanan ama tükenmeyen çalılık, çocuk doğuran ama bakireliği bozulmayan Meryem'in simgesi sayıldığından Froment sahneye Meryem ve Çocuk İsa'yı da katmış. Kral Anjou'lu René tarafından ısmarlanan bu pano, bugün halâ yapıldığı kilisede korunan Yanan Çalılık triptiğinin (üçlü pano) orta bölümünü oluşturur. Aix – en – Provence'da ve çevresinde çalışan bu Fransız sanatçı hakkında çok az şey bilinmektedir. Ayrıntılara gösterdiği özen ile ışık ve renk etkilerine yaklaşımındaki büyük duyarlılık bir olasılıkla Jan van Eyck'dan öğrendiği özelliklerdir.”²⁰

Ressam eserinde İncil'de yer alan bir sahneyi de ekleyerek anlatıma canlılık kazandırmıştır. Bunu yaparken de yanan ama tükenmeyen çalılık sembolünü kullanarak Meryem'i ve Çocuk İsa'yı resme dahil etmiştir. Burada, sembolün Meryem'e çağrışım yapması konunun işlenişi bakımından önem arz etmektedir. Eserdeki çalılığın sembolleşerek kullanılması, ruhani atmosferin daha etkili yansıtılmasına büyük bir katkı sağlamıştır. Melek figürü ile de bu durum desteklenmiştir.

1.7. RÖNESANS SANATI

Rönesans ile birlikte toplumların hayatı ve buna bağlı olarak sanat anlayışları farklı bir perspektifle gelişim göstermiştir. 14. ve 16. yüzyıllardaki gelişmeler toplumun yaşayış dengesine ve sanatına da önemli etkiler yapmıştır. Bu etkiler, sanatçıların eserlerinde kimi zaman gerçekçi bir tavırla kendini gösterirken kimi zamansa alegorik bir yaklaşımla kendini göstermiştir. Bu hususta dikkat edilmesi gereken, duygunun esere yansıtılırken sanatçının başvurduğu yöntem biçimidir.

Rönesans'a bakıldığında sanatçıların kullanmış oldukları bazı renklerin sembolik anlamlar ifade ettiği görülmektedir. Kırmızı, yeşil gibi renkler farklı anlamlar içermektedirler. Figürlerin kıyafetlerinin durumu, kullanılan eşyalar çeşitli konulara vurgu yapmak için detaylı bir biçimde yansıtılmıştır. İncil'den sahnelerin yansıtıldığı bazı eserlerde dramatik etkiler için kasvetli renk tonları da kullanılmıştır. Rengin kullanımına dayalı bu durum, renge sembolik bir anlam kazandırmıştır. Yeşilin doğurganlığın rengi olması gibi ayrıntılar, rengi bir nevi temsil ettiği durumun simgesi haline getirmiştir. Cennetten kovuluş sahnelerinde elmanın yasak meyve oluşu, kutsal ruhun bir kuş olarak

tasvir edilişi de sembolik bir ifadeye dayanmaktadır. Sanatçılar alegoriyi de kullanırlarken bazı durumlarda sembollerden yararlanmışlardır.



Resim 1.13. Sandro Botticelli, “İlkbahar”, Yak. 1470/80, Galleria delgi Uffizi

“Üç Güzeller'in şeffaf giysiler, Venüs'ün zarif elleri ve Flora'nın çiçekli giysisi İtalyan Rönesansı'nın bu en güzel resimlerinden birini oluşturmuş. Tablo, dönemin Floransa sanatının temelindeki çizim ustalığını yansıtıyor. Botticelli'nin zarif çizimleri duygulu, neredeyse kadınsı bir atmosfer yaratıyor. Eğitimine Fra Filippo Lippi'nin yanında başlayan sanatçı, Floransa'nın altın çağına gelişen entelektüel çevreye girdi. Yapıtlarının çoğu felsefi ve alegorik anlamlar içerir. Özellikle İlkbahar, simgesel anlamı dolayısıyla çok tartışma yarattı.”²¹

Botticelli (1445-1510), mitolojik unsurları kullanırken yer yer sembolik bir anlatımı benimsemiştir. Renklerdeki canlılık, çiçeklerin kullanımı baharı hissettiren elemanlar olsalar da asıl simgeselleşen elemanlar mitolojik figürlerdir. Tanrıların, tanrıçaların, perilerin kullanıldığı eserde, Çiçeklerin Tanrıçası Flora'yı betimleyen ressam, bahara bu şekilde bir gönderme yaparak, Flora'ya simgesel bir anlam yüklemiştir. Resmin en solundaki figür Tanrıların elçisi Merkür'dür. “Tanrıların elçisi Merkür yılanlarla dolaşık bir değnek olan

²⁰ Haydaroğlu, 500 Sanatçı 500 Sanat Eseri, s. 168.

²¹ Haydaroğlu, 500 Sanatçı 500 Sanat Eseri, s. 57.

Caduceus'ünü bulutları uzak tutmak için ve böylece Venüs'ün bahçesindeki ebedi ilkbaharı hiçbir şey bozmasın diye kullanıyor.”²² Resmin merkezinde duran figür Venüs'tür. “Venüs, Floransalı evli bir kadının tipik başlığını takmış halde gösteriliyor. Bu, resmin evlilikle ilgili temasına bir göndermedir.”²³ Venüs'ün başındaki başlığın evli bir kadının başlığını sembolize etmesi, mitolojik anlatımın yanı sıra simgesel bir anlatımın da var olduğunun bir göstergesidir. Resmin sağında, çiçekli elbise içerisinde tüm zerafetiyle duran figür Çiçeklerin Tanrıçası Flora'dır. Güzelliği, baharı sembolize etmektedir. “Çiçeklerin Tanrıçası Flora, resmin sağ bölümündeki başlıca figürdür. Çiçek çayırında parmaklarının ucuna basarak ve güzelliğin somut hali içinde çevresine çiçekler saçarak ilerliyor.”²⁴ Eserin en sağında mitolojik bir sahne canlandırılmaktadır. Mavi kanatlı bir figür Rüzgâr Tanrısını temsil etmektedir. “Mavi, kanatlı figür Botticelli'nin en yaratıcı buluşlarından biridir. Bu figür hayalet benzer Batı Rüzgâr Tanrısı ve Venüs'ün müjdecisi Zephyrus'tur. Aşk Chloris'i takip etmektedir. Flora'nın arkasında Botticelli onun Zephyrus'a kur yapışını gösterir. Zephyrus Chloris'e aşık olduğunda, korkup şaşırın periyi takip etmiş ve onu tanrıça Flora'ya dönüştürerek kendi gelini yapmıştır. Botticelli ustalıklı, bir bakıma yapay bir biçimde, Flora'nın kur yapmaktan nasıl ortaya çıktığını göstermektedir.”²⁵

Piero della Francesca (1420-92) da sembolik bir ifade biçimini benimseyen sanatçılardandır. İsa'nın Vaftiz Edilişi isimli eserinde simgesel bir üslupla karşılaşılmaktadır. Dinsel bir temanın işlendiği resimde, diğer din temalı resimlerde görüldüğü gibi mistik havanın güçlendirilmesi, ruhani varlıklarla sağlanmıştır.



Resim 1.14. Piero della Francesca, “İsa'nın Vaftiz Edilişi”, 1450, National Gallery, Londra

²² Cumming, *Görsel Rehberler - Sanat*, s. 98.

²³ Cumming, *Görsel Rehberler - Sanat*, s. 98.

²⁴ Cumming, *Görsel Rehberler - Sanat*, s. 99.

“Vaftizci Yahya Ürdün Nehri’nde Hz. İsa’yı vaftiz ediyor. Arkada bir adam gömleğini çıkararak kutsanmayı bekliyor. Üç melek, çok renkli parlak kanatları, elbiseleri ve çiçekten taçlarıyla bu sakın sahneyi izlerken, kutsal ruh kumruya dönüşmüş olarak gökten iniyor. Kompozisyondaki dinginlik, ayakta duran figürlerin ve ağacın gövdesinin dikey çizgileri, arkaya doğru uzayıp giden nehrin yumuşak kıvrımlarıyla sağlanmış, Piero’nun Erken Rönesans sanatçılarının önemle üzerinde durdukları çizgisel perspektife ilgisi, arka planda uzaklaştıkça küçülen figürlerde ve ağaçlarda da ifadesini buluyor. Yaşamının sonuna doğru resmi bırakarak perspektif ve geometri üzerine bilimsel yazılar yazmaya başlayan Piero 15. Yüzyılın en sevilen sanatçılarından biri olarak kalmıştır.”²⁶

Rönesans Dönemi’nde anlatılan konuların çoğunluğu alegoriyle desteklenmiştir. Eserde yansıtılan konu günlük yaşantıda yer alan bir eşya ile sembolleştirildiği gibi, ruhani bir varlıkla da aktarılabilmektedir.



Resim 1.15. Hans Baldung, “İnsanın Üç Yaş Dönemi ve Ölüm”, 1539,

Museo del Prado, Madrid

²⁶ Haydaroğlu, 500 Sanatçı 500 Sanat Eseri, s. 357.

“Bu dört figür insanın üç yaş dönemi için bir alegoridir. Ölüm, elinde kum saati tutan bir iskelet olarak resmedilmiş. Onun çevresinde, uyuyan bir bebek (bebeklik), genç bir kız (gençlik) ve yıpranmış bir yaşlı kadın (yaşlılık) yer alır. Baldung üretken bir çizim ustasıydı. Bu resimdeki figürlerin gerçeğe yakınlığı onun çıplak insan figürü üzerinde çalıştığını göstermektedir. Hocası Albrecht Dürer gibi Baldung da hem ressam hem baskı sanatçısıydı. Pek çok zengin gravür yapmış; aynı zamanda vitraylar tasarlamış ve kitap resimlemiştir. Hieronymus Bosch gibi Baldung da, dönemin dehşet ve acılarını fantezi kullanarak dışa vuran sanatçılardandır. Baldung’un en önemli işlerinden biri Freiburg Katedrali atları için 1516 yılında yaptığı panolardır.”²⁷

Kuzey Rönesansı’nda sembolik etkilerin görülmesinde yalnız dinin etkisi yoktur. Sembolleştirilen eşyalar dönemin insanların gücünü de temsil etmektedir. Jan van Eyck’in (1390-1441) eserlerinde böyle bir anlayış mevcuttur.

“Arnolfini’nin evliliğini görsel kayıt altına alma konusundaki alışılmadık isteği, portrecilik sanatında yeni bir akımı ortaya çıkarmaktadır. Aynaya yansıyan görüntü yakından incelendiğinde, dinadının bulunmasının gerekli olmadığı bir dönemde iki kişinin, düğün törenine tanıklık ettiği anlaşılmaktadır.”²⁸

Jan van Eyck’in bu yapıtı, sembolik anlamlarla yüklü bir anlatım içermektedir. Kumaşa olan hakimiyeti, en ince ayrıntısına kadar işlediği eşyalar onu Flaman sanatındaki doğa gerçekçiliğine sevk etmiş ve aynı zamanda nesnelerdeki ayrıntılı tutum yağlıboyayı kullanmasındaki ustalığı da gözler önüne sermiştir. Yapıt her ne kadar din dışı bir sahneyi anlatıyormuş gibi anlaşılsa da içinde barındırdığı sembolik anlatım, dini bir yaklaşımı da işaret etmektedir.

²⁷ Haydaroğlu, 500 Sanatçı 500 Sanat Eseri, s. 24.

²⁸ Hollingsworth, Dünya Sanat Tarihi, İnkılap Kitabevi, s. 247.

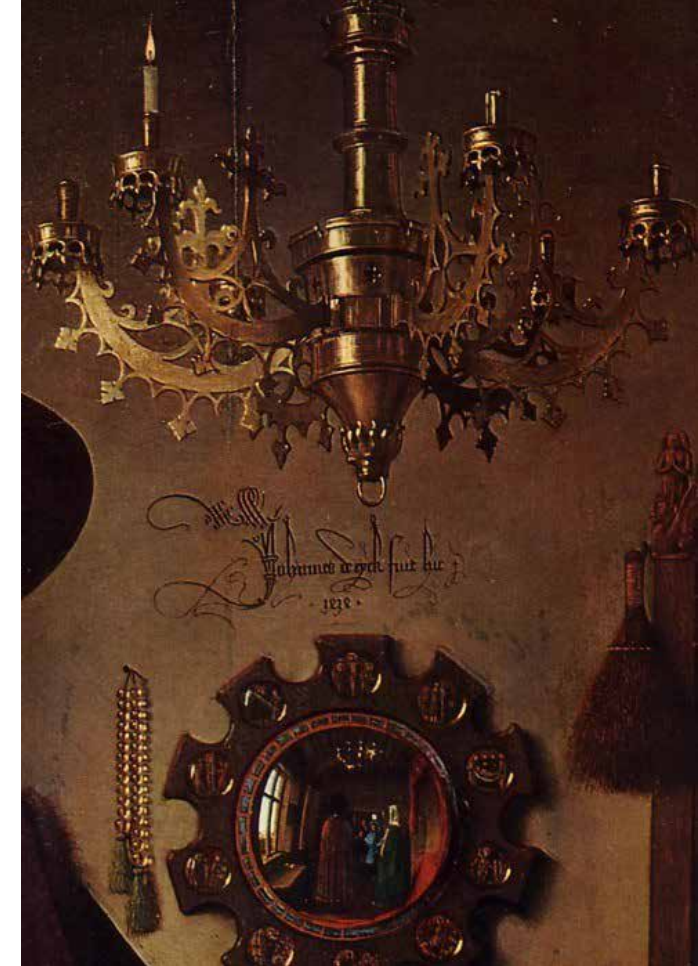


Resim 1.16. Jan van Eyck, “Arnolfini’nin Evliliği”, 1434.

Jan van Eyck bu yapıtında kullanmış olduğu yöntem, teknik ve üslûp ile Natüralizmin başarılı bir örneğini sergilemiştir. Nesnelerin üzerinde ayrıntıyla durmuş, onları en ince ayrıntısına varana kadar işlemiştir. Giysi, avize gibi nesnelerin dokularını başarılı bir şekilde yansıtmıştır. Nesnenin madde yapısını da kullanmış olduğu yağlıboya tekniği ile göstermiştir. Resimde bulunan eşyalarla kişilerin maddi durumu, sosyal konumları da gösterilmiştir.

“Odanın döşenişinden yatak odasında oldukları anlaşılıyor. Tavanda asılı lambadan, duvardaki aynaya, cam tespihe ve yerdeki halıya kadar; XV. yüzyılda

orta halli bir Flaman’ının evinde bulunabilecek her şey var burada. Van Eyck, değişik kumaşların, kadife ve ipeğin, çeşitli kürk türlerinin kendine özgü yanlarını, cam ve metalin parıltısını, nesnelerin üzerine düşen ışık titreşimlerini göstermeyi seviyor vebunları bir kuyumcu gibi sabır ve titizlikle işliyor. Bu işçilğin en güzel örneğini duvardaki aynayla çerçevesinde görüyoruz.”²⁹



Resim 1.16. Ayrıntı

Eserdeki her ayrıntının işlenmiş olması görsel bir zenginlik meydana getirmiştir. Avizenin ayrıntısı, duvardaki aynanın etrafındaki işlemelerin ayrıntısı şaşılacak derecede güçlü yansıtılmıştır. Bu yönüyle yapıt, Flaman

²⁹Nazan-Mazhar İpşiroğlu, *Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi*, (3. Baskı), Hayalbaz Kitap, İstanbul 2010, s. 91.

resim anlayışında yer alan elle tutulacakmış hissindeki nesneler temasına da uyum sağlamaktadır. Aynanın çerçevesinde bulunan işlemlerin, kullanılan resimlerin etkisi oldukça başarılıdır.

“Aynanın çerçevesinde küçük madalyonlar içine yapılmış olan İsa’nın hayatına ait sahnelerin bir kuyumcu elinden çıkmış olduğu besbelli. Fakat konkav aynanın içinde görünenler çerçeveden de önemli: odanın gittikçe küçülerek aynaya yansıyan görüntüsünde genç çiftin yalnız olmadığını, resimde görünmeyen iki tanık önünde bir nikâh töreninin geçtiğini ve sanatçının Arnolfini ve karısını bu törende yemin ederlerken göstermiş olduğunu anlıyoruz. Bu aynanın hemen üstünde, duvarda ‘Van Eyck burada bulunmuştur’ yazılı.”³⁰

İsa’nın ayna çerçevesindeki küçük madalyonlar içinde betimlenen sahnelerle duruma kutsal bir anlam da kazandırılmak istenmiştir. Jan van Eyck bu eseriyle simgesel ifadenin güçlü bir örneğini sergilemiştir.

Aynanın Flaman Sanatı’nda oldukça önemli bir yeri vardır. Doğaya atfedilen kutsallığı, aynadan yansımış gibi resmetme eğilimi bu önemi getiren sebeptir. Doğayı aynadan yansımış gibi resmetme anlayışı, Tanrı’nın yaratma gücünün doğayı sanatçının gözünde kutsallaştırması ve bu gücün yansımaları olarak görülen doğanın ressam tarafından resmedilirken titizlikle işlenmesidir.

“Odadaki nesnelerle, özellikle yatak, portakal ve küçük köpekle evlilikteki sadakat simgelenmektedir.”³¹

Rönesans Dönemi’ndeki bir başka önemli sanatçı, Rogier Van der Weyden’dir (1399-1464). Ressamın, Çarmıhtan İndiriliş adlı eserinde dramatik bir etki vardır. Rogier Van der Weyden de sembole dayalı bir anlatımla konuyu esere işlemiştir. Bunu yaparken rengin etkisinden de yararlanan sanatçı özellikle İsa’nın ve Meryem’in ten rengini olabildiğince solgunlaştırarak ölümü ve acıyı güçlü bir biçimde yansıtmıştır. Figürlerin birinin elindeki kavanozla ve yerdeki kafatasıyla simgesel anlatım daha da netlik kazanmaktadır. Kafatasının kullanımı çoğu zaman ölümü simgeleyen bir sembol olarak görünse de, bu resimde bir fedakârlık söz konusudur. Kafatası, Adem’i sembolize ederken, figürün elindeki kavanoz ise acıyı temsil etmektedir.



Resim 1.17. Rogier Van der Weyden, “Çarmıhtan İndiriliş”, Yak. 1435/40. , Museo del Prado, Madrid

“Düz altın bir arka plan üzerine yerleştirilen, Çarmıhtan İndiriliş’te ağır basan bir dramatik güç hissi vardır. Van der Weyden insan duygularını betimlemede ustaydı ve onun bu dinsel resmi kişisel inancının gücünü de yansıtmaktadır. Eserini Avrupa sanatının gidişatında derin bir etkisi olmuştur.”

Evanjelist Aziz John, acıyla kendinden geçen İsa’nın Annesi Meryem’i teselli etmek için öne doğru eğilir. İsa’nın bedenini tutan Arimathea’lı Joseph’e, bedeni çarmıhtan alıp yere yatırması için izin verilmişti. Süzülen kan ve ölü İsa’nın damarlı teninin tonları ketenin beyazlığıyla kontrast yaratır.

³⁰ İpşiroğlu, *Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi*, s. 91.

³¹ Hollingsworth, *Dünya Sanat Tarihi*, s. 247.



Resim 1.17. Ayrıntı

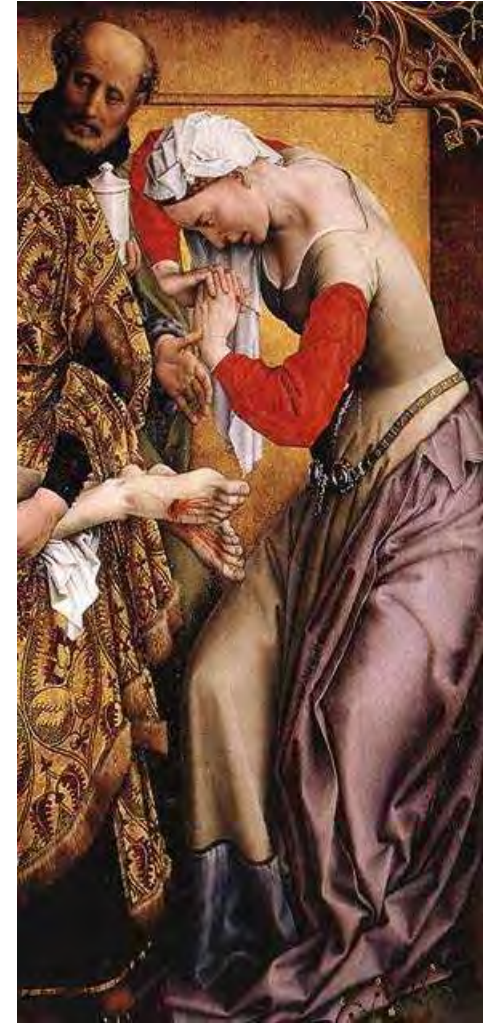
Van der Weyden şöhretli bir portre ressamıydı. Keder ifadeleri oldukça özgündür. Örneğin Aziz John'nun yüzü kasvetlidir, yine de duygularını zapt etmeye uğraşırken itidal göster



Resim 1.17. Ayrıntı

ir.

Kafatası, böylece sembolik olarak burada bulunan, Âdem'i temsil eder, Âdem yasak meyveyi yediği için cennetten kovulmuştur. İsa, Âdem'in ilk günahından dünyayı kurtarmak için kendini çarmıhta feda etmiştir.



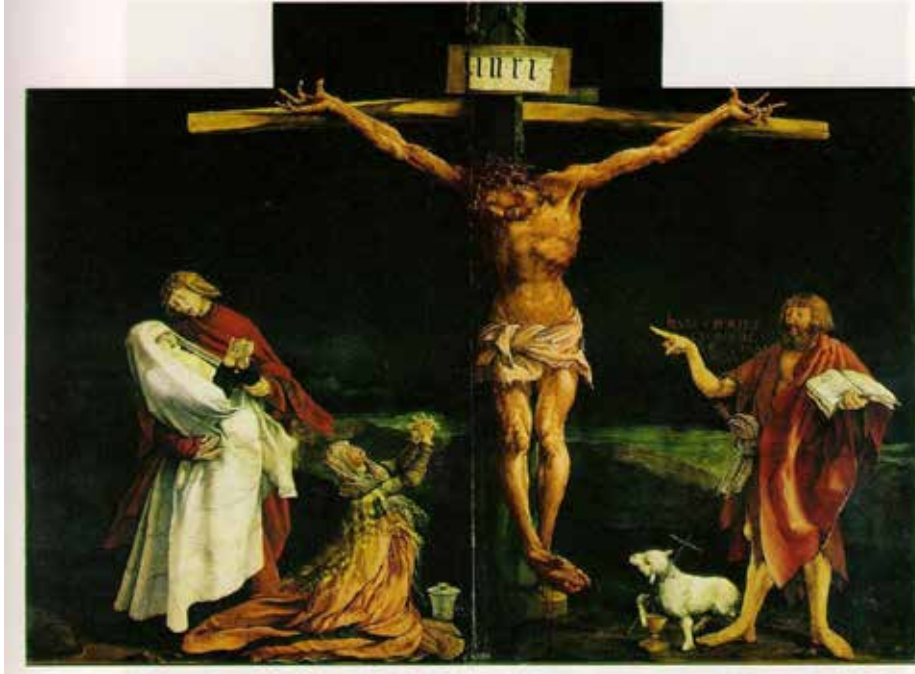
Resim 1.17. Ayrıntı

*İsa'nın bir müridi elinde bir merhem kavanozu tutuyor – teselli edilemez şekilde acı çeker görünen Azize Mary Magdalene'nin simgesi.*³²

Sanatçı, Çarmıhtan İndiriliş adlı eserinde, sembolik ifadeleri kullanarak gerçekleştirdiği anlatımla sembolist bir etki meydana getirmiştir. Kullanmış olduğu bazı sembollerle İncil'de yer alan anlatımlara gönderme yapmıştır.

³² Cumming, *Görsel Rehberler - Sanat*, s. 112, 113.

Anlattığı konuyu sembollere döken bir diğer sanatçı Mathis Grünewald'dır (1470- 1528). Sanatçının, içerisinde sembolik ifadeleri barındırdığı Çarmıha Gerilme isimli eseri Rogier Van der Weyden'in ele aldığı konuyla benzer bir içerik göstermektedir. Tabloların isimleri ve konu bütünlüğü bakımından bazı farklılıklar olmuş olsa da işlenen duygu, benzer niteliklere ev sahipliği yapmaktadır.



Resim 1.18. Mathias Grünewald, “Çarmıhta İsa – İsenhaim Altarı”

“Bir elinde kitap tutan Vaftizci Yahya çarmıha gerilmiş İsa’yı gösteriyor. Kolumun arkasında Latince *Illum opertet crescere, me autem minui* (o mutlaka çoğalmalı, ama ben mutlaka azalmalıyım) yazılı. İsa’nın uzun parmakları çivilerin acısıyla kıvrılmış, bir yanındaki yaradan kan akıyor; bedeni iltihaplanmış yaralarla dolu. Mecdelli Meryem rayiha kabı yanında olduğu halde haçın dibine diz çökmüş. Meryem Ana İncilci Yahya’nın kollarında bayılmış, Grünewald, izleyicinin de resimdeki figürler kadar yoğun duygulanmasını amaçlamış.”³³

Mathis Grünewald’ın eserinde yine dramatik bir etki söz konusudur. Bu dramatik etki, figürlerin duruş biçimiyle açıkça gözlemlenirken, yüz ifadeleriyle de bu etki desteklenmiştir. Mısır Sanatı’nda karşılaşılan figürlerin önemine göre boyutlandırma, Çarmıha Gerilme’de de görülmektedir. İsa’nın resimde en büyük figür oluşu bu duruma örnektir. Toplumların yaşadığı kötü olaylar sanatçının eserine kaynaklık ederken, aynı zamanda insanların duygularını da dile getirmektedir. Toplumun duyguları sanatçının eserinde yankı bulmuştur.

“Grünewald’ın sunak eseri, Strasbourg yakınlarındaki İsenheim Aziz Anthony manastırındaki şapelin yüksek sunağının merkezi olarak sipariş edilmiştir. Veba, zamanın öldürücü hastalığıydı ve ayrıca manastırda Anthonite tarikatı rahipleri tarafından bakılan veba hastaları için bir düşkünlerevi de bulunmaktaydı. Veba kurbanlarının iyileşme ümidi yoktu ve bu resim onları rahatlatmak ve inançlarını güçlendirmeyi amaçlıyordu, Mesajı, veba nedeniyle oluşanlara benzeyen yaralarla kaplı İflas etmiş bedeniyle İsa’nın, onların durumunu anladığı, onlarla beraber ve onlar için acı çekmekte olduğudur.”³⁴

Eser incelendiğinde simgesel ifadenin yoğunluğu dikkat çekmektedir. Resimdeki her figürün temsil ettiği durum, kendini bu dramatik sahne içerisinde göstermektedir.

“Çarmıh, duygusal gerilim ve sahnenin ıstırabını arttıracak şekilde İsa’nın ağırlığını taşımakta zorlanmaktadır. İsa’nın gözde havarisi Evanjelist Aziz John, sembolik olarak beyaz giysili Meryem’i teselli etmektedir.”³⁵ Aynı durum, Rogier Van der Weyden’in Çarmıhtan İndiriliş adlı eserinde de görülmektedir. Dinin etkisi ile sanatçılar benzer konulara ağırlık verirken, kullandıkları figürlerin İncil’de geçen sahnelerden olması da bu benzerliği açığa vurmaktadır. Aziz John’un her iki resimde bulunuşu da bunu göstermektedir. “Mary Magdalene, İsa’nın ayaklarını merhemleyen, kötü yola düşmüş kadındır. İsa’nın kırılmış ayağı, delik deşik teni ve dayanılmaz şekilde gerilen kollarıyla resmedilmiştir. Tanrı’nın kuzusu, insanlığın kurtuluşu için kanını akıtmakta olan İsa’nın kurban edilişini temsil eder. Vaftizci Aziz John İsa’nın kurban edilişine atıfta bulunan kutsal kitabı temsilen elinde bir kitap tutmaktadır. Figürlerin büyüklüğü, onların önemini yansıtır. İsa’nın en büyük ve Mary Magdalene en küçüktür. Soğukkanlı Vaftizci figürü, resmin sağ tarafında baskındır. İncil, Çarmıha Gerilişten uzun zaman önce Herod tarafından John’nun kafasının kesilmiş olduğunu söyler. Onun bu sahnede varlığı, bireyin günahlarından affolunması mesajını sembolize etmektedir. Kolumun üzerindeki kelimeler şöyledir: O yükselmeli

³³ Haydaroğlu, 500 Sanatçı 500 Sanat Eseri, s. 201.

³⁴ Cumming, Görsel Rehberler - Sanat, s. 122.

³⁵ Cumming, Görsel Rehberler - Sanat, s. 122.

ama ben küçülmeliyim.”³⁶

Grünwald’ın eserinde, kuzunun İsa’yı, kitabın kutsal kitabı, Vaftizci Aziz John’nun affolunmayı sembolize etmesi, bu eserin sembolist bir etki taşıdığını bir kez daha kanıtlamaktadır.

Sembolik üslubu çok daha farklı bir biçimde uygulayan başka bir sanatçı Hieronymus Bosch (1450-1516) ise, gerçek dünyadan uzaklaşarak eserlerinde fantastik bir dünyanın kapısını açmıştır. Sanatçının eserlerinde sıkça görülen yarı insan yarı hayvan figürler onun fantastik dünyasının yansımalarıdır.



Resim 1.19. Hieronymus Bosch, “Saman Kağnısı”, 1500, Prado Müzesi, Madrid

Sanatçının, Saman Kağnısı isimli eserinde yarı insan yarı hayvan figürlerinin yoğunluğu dikkat çekicidir. Oldukça karmaşık, iç içe geçmiş figürlerin meydana getirdiği kargaşa hali gözün her tarafa dağılmasını sağlamaktadır. İncil’den sahnelerin de yer aldığı resimde ilk günahın işleniş ve cennetten kovuluş sahneleri görülmektedir.

Hayal gücünün başarılı bir şekilde yansıtıldığı eserde sanatçı, anlaşılması zor olan sembollerini ayrıntılara yüklemiştir.

“Günümüzde ‘Dünya bir saman yığınıdır; herkes oradan kapabildiğini alır,’ şeklindeki Flaman atasözünün görsel ifadesi olduğu sanılan ortada resme devasa bir saman kağnısı egemendir. Jacques Combe’a göre, bu kağnı aynı zamanda Rönesans Zaferi adlı geçit töreninin Geç Gotik motifini çağırıştır; yarı insan, yarı hayvan kılıklı canavarlarca dosdoğru cehenneme çekiliyormuş gibi sahnelenen bu motifi kilise ve saray ricalinden oluşan bir süvari alayı takip ediyor. Kağnının her yanda adamlar dev yığından saman kapmak için itişip kakışıyorlar. Düşündükleri tek şey önlerine çıkanları çekip yana fırlatmak ya da onlara el kaldırmaktır. İçlerinden birinin boğazına bıçak sapladığı talihsiz bir kavgacı yere serilmiş halde görülüyor. Açgözlü kalabalıktaki birçok kişinin dinsel urbalar giymiş olması, Bosch’un bu kapışmaya zındıklar kadar mübarek insanların da karıştığı yönündeki yaklaşımına işaret eder. Şişman bir keşiş kocaman bir kürsüye aylakça kurulup bir içeceği yudumlarken, ona hizmet eden birkaç rahibe saman balyalarını ayaklarının dibindeki çuvala dolduruyor. Rahibelerden biri gayda çalan soyтарыyla simgelenen cinsel ayartmaya kendini kaptırmış; soytarının gözüne girme umuduyla ona bir avuç saman sunuyor.”³⁷

Eserde, bir saman kağnısının dünyayı sembolize etmesi, genel anlamda eserin konusunu oluşturan önemli bir unsur olmuştur. İnsanların dünya için birbirlerini yıkıp geçmeleri, dünyadan bir parça olarak simgelenen samandan alabilmek için yarışa girmeleri düşündürücü bir şekilde yansıtılmıştır. Oldukça karmaşık görünen eseri özetleyen ise, saman kağnısının dünyayı sembolize ederken insanların onun için girdikleri trajik durumdur. Sanatçının, cinsellik olarak sembolleştirdiği gayda çalan soyтары için, bir rahibenin göze girme umudu, Bosch’un resmindeki mantıksal tezatın bir göstergesi olmuştur.

Flamanlı bir ressam olan Pieter Brueghel (1525-69), yapıtlarındaki anıtsallık etkisiyle iç dünyaya vurgu yapıp, izleyiciye kendini sorgulatarak eserlerinde genellikle yorumdan kaçınmıştır. Bu durum Flaman anlayışında görüneni olduğu gibi yansıtma düşüncesiyle de paralellik göstermektedir. Sanatçının eserlerinde doğanın yeri de önemli ölçüde kendini hissettirirken, kimi eserlerindeki çok yüksekte bakılıyormuş etkisi de eseri anıtsal bir boyuta taşımaktadır. Sanatçının Yunan mitolojisinden esinlenerek yaptığı İkarus’un Düşüşü isimli eseri, gerçek dışı bir düşüncenin örtük bir anlatımını sunarken, sembolizmdeki kapalı anlatımla paralellik göstermektedir.

³⁷ Victoria Charles, Joseph Manca, Megan Mcshane, Donald Wigal, (Çev: Nurettin Elhüseyni), 1000 Muhteşem Resim, (1. Baskı), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2012, s. 112.

³⁶ Cumming, Görsel Rehberler - Sanat, s. 122-123.



Resim 1.20. Pieter Brueghel, İkarus'un Düşüşü Sırasında Bir Manzara, 73,5 cm x 112 cm, Belçika Kraliyet Güzel Sanatlar Müzesi, Brüksel, 1558

Sanatçı bu eserinde diğer resimlerinde olduğu gibi insanların doğal yaşantısını ele almıştır. Yine yüksekten bakılıyormuş hissi uyandırmaktadır. Pieter Brueghel'in bu resmi mitolojik unsurlar barındıran bir eserdir.

“İkarus Yunan mitolojisinin bilinen karakterlerinden biridir: Babası Daidalus, oğluyla tutsak oldukları Girit'teki labirentten kaçabilmek için kanatlar yapar. Balmumuyla tutturulmuş tüylerden oluşan bu kanatlar; İkarus'un güneşe fazla yaklaşmasıyla parçalanır ve İkarus denize düşerek ölür. Bu öyküyü Ovidius, Metamorfozlar isimli eserinin VII. kitabında ve Ars amatoria adlı eserinde anlatmıştır.

Daidalus'un Girit'teki tutsaklığından önceki bir hikâyeye de resimde yer verilmiştir. Kendisi gibi yetenekli olan ve testere, pergel gibi çeşitli aletleri kendi başına icat eden yeğeni Perdix'i kıskanan Daidalus, on iki yaşındaki çocuğu Akropolis'ten aşağıya atar. Bunu gören Athena düşmekte olan çocuğu bir kuşa çevirir. Bu düşüş sebebiyle yükseklerden korkan, yuvasını hep alçak dallara kurup yere yakın uçan bu kuş bir kekliktir. İkarus'un cenazesine de katılan bu kuş tabloda, balıkçının solundaki dallara konmuş bir çil keklik olarak resmedilmiştir.”³⁸

³⁸ İkarus'un Düşüşü Sırasında Bir Manzara, Erişim tarihi: 8 Haziran 2014, http://tr.wikipedia.org/wiki/İkarus'un_Düşüşü_Sırasında_Bir_Manzara



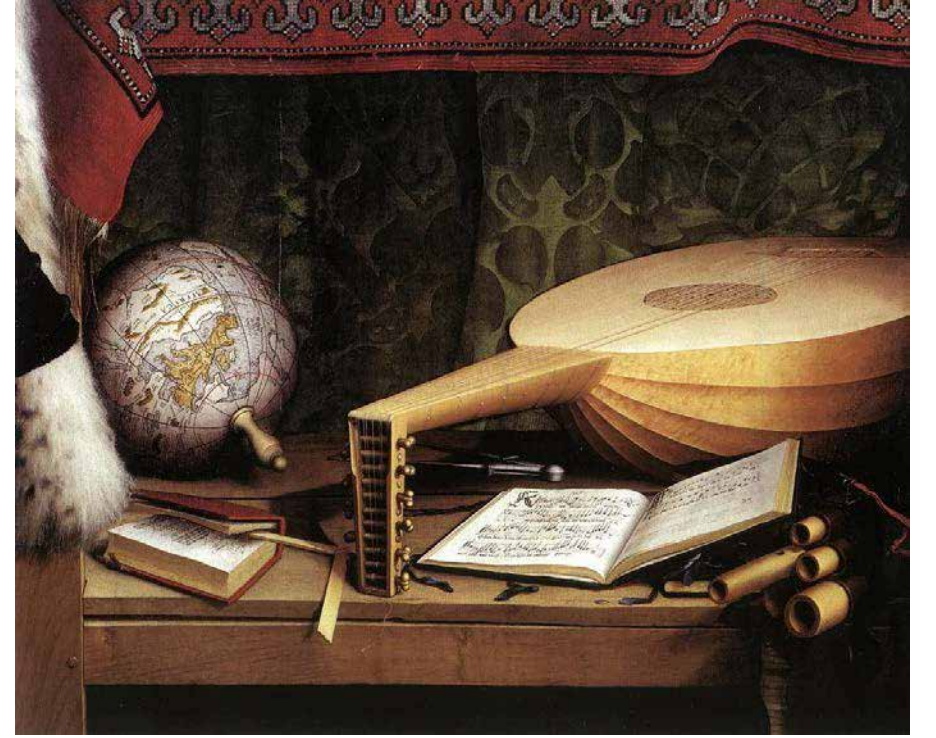
Resim 1.20. Pieter Brueghel, İkarus'un Düşüşü, Ayrıntı

Rönesans'ın bir diğer sanatçısı Hans Holbein (1497-1543) ise eserlerinde yansıttığı konuyu sembolik bir ifadeyle pek çok kez işlemiştir. Oldukça başarılı bir portre ressamı olan Holbein, resimlerinde kullanmış olduğu objelerle figürlerin gücünü de göstererek bu objelere simgesel bir mana yüklemiştir. Böyle bir durumla ressamın Elçiler isimli eserinde karşılaşılmaktadır. Pek çok objenin yer aldığı resimde, simgesel ifadenin güçlü bir örneği bulunmaktadır. Kullanılan objelerin, figürlerin üzerindeki kıyafetlerin esere konu edilen figürlerdeki gücü yansıttığı gözlemlenmektedir. Resimsel elemanların işlenişindeki ayrıntı oldukça başarılıdır. Sanatçının kullanmış olduğu ayrıntılı teknik, portrelere yansımıştır. Portrelerde kişiliği yansıtmadaki ustalığı gözle görülür niteliktedir. Resimdeki her bir obje farklı bir sembolik anlamı temsil etmektedir. Rönesans'ta sıklıkla görülen kafatası, eserde farklı bir perspektifle aktarılmıştır.



Resim 1.21. Hans Holbein, “Elçiler”, 1533, National Gallery, Londra

“Önemli olduklarından son derece emin görünen bu iki figür, Fransa’nın İngiltere büyükelçisi Jean de Dinteville ve Lavour kardinali George de Selve’dir. Müzik, astronomi ve bilimle ilgili araçlar kültürlü olduklarını ve güçlerini simgeliyor. Güneş saati resmin 11 Nisan sabahı 10:30’da yapıldığına işaret ediyor. Holbein, elçilerin göz kamaştırıcı zenginliğini ölüm simgeleriyle (lavanın kopuk teli, resmin yalnızca bir yanından bakılınca anlaşılan biçimi bozulmuş kafatası) karşılaştırarak tüm bu görkemin ve kibirliliğin ölümlü olduğunu vurguluyor.”³⁹



Resim 1.21. Ayrıntı

Sanatçının eserindeki objeler ayrıntılı bir şekilde işlenmiştir. Kitabın, dünya haritasının, müzik aletinin kullanımıyla bilimsel, kültürel bir yöne de vurgu yapılmaktadır. Pek çok zengin eşyanın bulunduğu eserde sanatçı, zenginliğin, ihtişamın gelip geçici olduğunu kafatasını kullanarak anlatmıştır. Kafatası, diğer eserlerde kullanıldığı gibi ölümü temsil ederek sembolleşmiştir.

³⁹ Haydaroğlu, 500 Sanatçı 500 Sanat Eseri, s. 226.



Resim 1.21. Ayrıntı

Sanatçı, kafatasını kullanırken oldukça farklı bir yöntem belirlemiştir. Farklı bir perspektiften bakılarak anlaşılabilen görünüm, esere daha gizemli bir anlatım kazandırırken, sembolizmdeki örtük anlatımla paralellik göstermiştir. *“Tablodaki perspektif üç farklı bakış açısını sunar; uzak bir görüş açısından yakın plan ve çapraz görüş açılarını neredeyse pürüzsüzce geçer.”*⁴⁰

1.8. MANİYERİZM (1520-1600)

Deformasyona uğramış anatomi, fantastik dünya betimlemeleri Maniyerizm’in önemli özellikleri olmuştur. Rönesans’tan Barok’a geçiş döneminin ortasında yer alan bu sanat akımı, Sembolizm’in ön gördüğü konular

bakımından Sembolist sanatla benzerlik göstermektedir. Bu benzer durumu, gerçek dışı varlıkların oluşturduğu fantastik dünya öğeleri örneklendirmektedir. *“Maniyerizm, Yüksek Rönesans ve Barok arasında köprü oluşturmuş dönemin baskın sanatsal üslubuna verilen isimdir. Akım, tüm Avrupa’da 1700’ler civarında son bulmuştur. Bakılması gerekenler; çarpıtılmış ve uzatılmış figürler, yapay pozlar, karmaşık ya da belirsiz konu içerikleri, gergin sembolizm, mekânın kasıtlı olarak çarpıtılması, canlı renk, gerçekdışı dokular ve orantının bilinçli eksikliği, gizlice seyredilen cinsel sahneler.”*⁴¹

1.8.1. Agnolo Bronzino (1503-72)

*“En çok, uzak ve soğuk portreleriyle bilinir. Toskana Büyük Dükü’nün saray ressamıdır. Porselenden yapılmış gibi duran tenler (portresini yaptığı insanlar kadar yumuşak ve pürüzsüz), uzatılmış yüzler, bedenler oyuncak bir bebeğinkine benzeyen dalgın gözler dikkat çekicidir. Ayrıca, pozları bilinçli şekilde Michelangelo’dan alınmış çok figürlü, karmaşık tasarımlarıyla az rastlanan alegorilere ve dinsel eserlere de bakılmalıdır.”*⁴²

Sanatçının, Venüs ve Cupido Alegorisi isimli eserinde gerçekdışı dünyanın izleri görülmektedir. Bu durum, eseri sembolizmin dünyasına yaklaştırmaktadır. Gerçek dışılığın betimlenmesinde, eserde yer alan yarı insan yarı hayvan figürü etkili olmuştur. Eserde bir figürün kıskançlık kavramını sembolize etmesi de simgesel ifadenin kullanıldığını göstermektedir.

⁴⁰ Elhüseyni, *1000 Muhteşem Resim*, s. 143.

⁴¹ Cumming, *Görsel Rehberler- Sanat*, s. 146.

⁴² Cumming, *Görsel Rehberler- Sanat*, s. 148-149.



Resim 1.22. Agnolo Bronzino “Venüs ve Cupido Alegorisi”, 1550, National Gallery, Londra

“Venüs göğüslerinden birini tutan Cupido’yu öpmek için dönmüş. Sakallı bir Zaman Baba sahnenin üstüne perde çekiyor. ‘Kıskançlık’, başını elleriyle sıkarken maskeli bir figür de üstten sahneyi izliyor. Yarı tüylü hayvan, yarı sürüngen bir kız bir elinde bal peteği, diğerinde iğneli kuyruğunu tutuyor. Resmin bir tür alegori olduğu açıktır; ama ne hakkında olduğu belli değildir. Bu tuhaf sahneyi kaplayan soğuk ışık ve boyanın düz kullanımı sanatçının tipik üslup özellikleridir. Bronzino’nun yapıtı doğal duruşları bozuşu, ifadeleri abartışı ve hareketleri vurgulayışı ile Maniyerizm’in güzel bir örneğidir.”⁴³

⁴³ Haydaroğlu, 500 Sanatçı 500 Sanat Eseri, s. 67.

1.9. HOLLANDA VE BAROK SANATI

16.yüzyılın sonlarında ve özellikle 17. yüzyıl Hollanda Sanatı’nda simgesel anlatımın güçlü olduğu eserler görülmektedir. Kafatasının pek çok natürmortta yer alması, onu, ölüm temasını çoğu kez temsil eden bir sembol haline getirmiştir. Oldukça başarılı bir portre ressamı olan Frans Hals (1581-1666), sembolik ifadeleri kullanan sanatçılardandır. Sanatçının, Kafatası Tutan Genç Adam Portresi adlı resminde de sembolün ifade aracı olarak kullanıldığı görülmektedir.



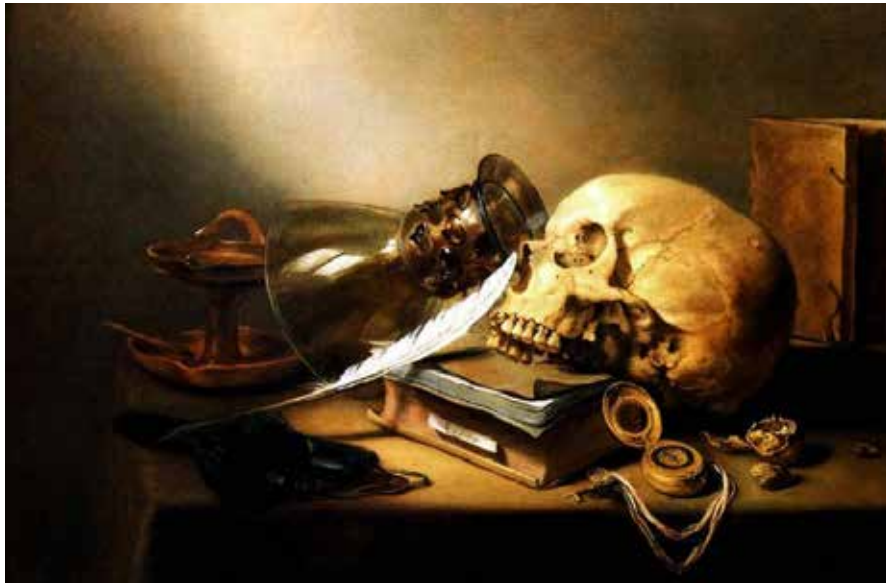
Resim 1.23. Frans Hals, “Kafatası Tutan Genç Adam Portresi”, 1626, National Gallery, Londra

“Genç adam çarpıcı bir enerjiyle yapılmış. Sanatçını sert fırça vuruşları resme neredeyse İzlenimci bir nitelik katıyor; delikanlıya güçlü bir kişilik ve hareket duygusu kazandırıyor. Delikanlının elinin tablodan dışarıya, izleyicinin

bulunduğu tarafa uzanması da figüre gerçeklik görüntüsü veriyor. Resim büyük bir olasılıkla gerçek bir portre değil, ölümün kaçınılmazlığını ve yaşamın kısılalığını anlatan bir ‘vanitas’ sahnesidir. Kafatası ölümü, delikanlı ise gençliği ve enerjiyi simgeler.”⁴⁴

Kafatası ve figüre belirli anlamlar yükleyerek onları sembolleştiren sanatçı, birbirine tamamen zıt olan iki durumu betimlemiştir. Ölüm gibi bir sonu, durağanlığı temsil eden kafatasıyla, enerjiyi temsil eden genç delikanlı figürünü aynı durumda kullanarak esere etkileyici bir anlatım kazandırmıştır.

Zıt olan iki durumun sembollere yansıdığı eserler olduğu gibi, birbirine paralel olarak kullanılan, anlatılan durumu birbiriyle destekleyen sembollerin kullanımıyla oluşturulmuş resimler de bulunmaktadır. Böyle bir anlatım biçiminin bulunduğu, sembollerle yüklü olan eser, Pieter Claesz’in yaptığı bir resimdir. Eserde, pek çok objenin yer aldığı görülmektedir. Her obje kendine has bir anlamı sembolize etmektedir.



Resim 1.24. Pieter Claesz, “Bir Vanitas Ölüdoğası”, 1645, Özel Koleksiyon

“Bu acayip nesne düzenlemesine bir insan kafatası egemen. Üstlerinden yalınarak geçen güneş ışığıyla yumuşak tonlar alan nesneler açık kahverenginin nüanslarıyla boyanmış. Claesz, Flemenk’te bu tür ölüdoğalarıyla ün kazandı. Bu resimlerde neredeyse tek rengin tonlarıyla betimlenen nesneler

⁴⁴ Haydaroğlu, 500 Sanatçı 500 Sanat Eseri, s. 205.

mistik bir uyum duygusu verir. Ana tema dünyevi yaşamın geçiciliğidir. Kafatası ölümü, devrilmiş bardak akıp gitmekte olan yaşamı, saat zamanın sürekli akışını simgeler. 17. yüzyılda Flemenkli ressamalar gündelik nesneleri hayal güçlerini kullanarak betimlemeyi seviyorlardı. Yapıtlarında ahlâksal değer yoktu, ama o dönem için açık, simgesel anlamlar taşıyorlardı.”⁴⁵

Dünyevi yaşamın geçici olduğunun anlatıldığı diğer bir resim, Harmen Steenwyck’in İnsan Yaşamının Beyhudeliği isimli resimdir. Sanatçı, Claesz’in işlediği konu gibi bir konuyu ele almış ve kafatasını ölümle, mutlak sonla anlamlandırmıştır.



Resim 1.25. Harmen Steenwyck, “İnsan Yaşamının Beyhudeliği”, 1645, Londra Ulusal Galerisi

“Hollanda sanatında hiçbir şey görüldüğü gibi değildir, bir natürmortta bile. Egzotik nesneler, söndürülmüş mumlar, boş testiler dünyevi varlıkların özündeki boşluğu göstermekte ve genellikle bir kafatası ya da ölümü hatırlatan başka bir sembol, bir momento mori, en zengin olanların bile ölümden kaçamayacağını hatırlatmaktadır. Görsel zevk için görünürde bir nesne olan

⁴⁵ Haydaroğlu, 500 Sanatçı 500 Sanat Eseri, s. 100.

şey nedir sorusu, aslında, ciddi bir Calvinist sohbet konusudur."⁴⁶

Ölümün vurgulandığı eserde, değişik nesneler birbirini tamamlayan birer sembol haline dönüşmüşlerdir. Bazı nesneler zenginliği sembolize ederken, bazılarıysa dünya hayatındaki gücü sembolize etmektedir. Resimsel elemanların oldukça ayrıntılı bir biçimde yansıtıldığı görülmektedir. Işığın nesneler üzerindeki yönü, özellikle kafatasını ön plana çıkarması, ölümü vurgulamıştır.

"Bir Roma imparatorunun yüzü testinin üzerinde ancak seçilebilmektedir, ölümün yok ettiği dünyevi gücü ve zaferi anımsatır. Işığın aksı, merkezdeki nesneyi aydınlatıyor, insan kafatası, faniliğin başlıca anımsatıcısı; ışık Hristiyanlıkta sonsuzluğun sembolüdür. Bir Japon kılıcı, dünyevi gücün sembolü, güçlü kolların bile ölümü yenemediğine işaret ediyor. Bilginin beyhudeliği bir kitapla temsil ediliyor, bilginin ve öğrenmenin devralınmasında konuk insanın sembolü.



Resim 1.25. Ayrıntı

Deniz kabuğu dünyevi zenginliğin bir sembolü, ayrıca 17. yüzyılda ender bulunan ve değer verilen bir malvarlığıydı. Ama zenginliklerde beyhudedir; annesinin karnından geldiği gibi, yine çıplak dönecektir ve varlıklarından hiçbirini yanına alamayacaktır."⁴⁷

⁴⁶ Cumming, *Görsel Rehberler- Sanat*, s. 197.

⁴⁷ Cumming, *Görsel Rehberler - Sanat*, s. 197.

17.yüzyılla birlikte alegorinin resimlerde sıklıkla kullanıldığı da görülmektedir. Natürmortlarda işlenen ölüm temasının kafatasıyla simgeleştirilmesinin yanında, bir nesnenin yıpranmış, eskimiş olarak ya da bir meyvenin çürümüş olarak resmedilmesi de ölüme çağrışım yapmaktadır. Barok dönemde oldukça sık kullanılan alegori, içinde bulundurduğu gizli anlamlar sayesinde izleyiciyi düşündürmeye zorlarken, bir bakıma izleyiciyi düşündürerek resme de dahil etmektedir. Sanatçıların natürmortlarında kullandığı nesnelerin içerdiği anlamlar, alımlayıcıyı resme davet etmektedir. Kafatasının kullanımıyla ölüme vurgu yapan Claesz ya da zenginliğin, gücün geçici olduğunu bir deniz kabuğu ve ya bir kılıçla anlatan Steenwyck, her şeyin mutlak sona teslim olmasının, ölümün alegorisini işlemişlerdir.

"Alegorik resim, işlediği konunun içinde izleyicinin okuması gereken gizli bir anlama sahiptir. Alegori simgeden, akla getirdiği açık ya da kesin bir anlamı olması ve okuyucudan sezgisel bir yanıt beklememesi ile ayrılır. Örneğin, çürüyen bir meyve ölüdoğa resmi insan yaşamının kısıtlılığının alegorisidir. Alegori, Barok sanatta popülerdi. Pek çok ressam, şairlerin sahip olduğu yüksek statünün tadını çıkarmak istiyor ve alegoriyi ima ve metaforun resimdeki eşdeğeri olarak kullanıyorlardı."⁴⁸

Resimlerde ölüm temasının ya da bir sonun anlatıldığı konuların yanı sıra yaratılışın, mevsimlerin anlatıldığı konular da bulunmaktadır. Alegorinin kullanıldığı resimler anlatım olarak biraz daha kapalı bir mana yapısı içermektedir. Alegorik bir resmin tam anlamıyla idrak edilebilmesi oldukça iyi bir bilgi birikimi de gerektiren bir durumdur. Alegorik anlatım bu yönüyle sembolden biraz daha ayrılabilir ama hedeflenen anlatım şekliyle birbirlerine yaklaşmaktadırlar. Her iki durumda da bir gönderme söz konusudur. Sembolik ifadenin kulamı ile bir nesneyle başka bir duruma gönderme yapılırken alegoride de bu göndermeler bulunmaktadır. Hristiyanlık inancında yasak meyvenin günahı sembolize etmesi ve ressamların bunu sembolleştirmesi bu durumu destekleyici niteliktedir. Alegoriyi sıklıkla kullanan bir sanatçı olan Nicolas Poussin'in (1593-1665) İlkbahar ya da Dünya Cenneti isimli eseri de farklı göndermelere ev sahipliği yapmaktadır.

⁴⁸ Stephen Little, ...izimler – Sanatı Anlamak, 2. Baskı, Yem Yayın, İstanbul 2008, s. 46.



Resim 1.26. Nicolas Poussin, “İlkbahar ya da Dünya Cenneti”, 1660, Louvre, Paris

“Bu resim, mevsimlerin betimlendiği dörtlünün ilkidir. Poussin’in alegorisi karmaşıktır. Dizinin tamamı mevsimlerin zıtlıkları, ilerleyişleri ve tekrarlarıyla örneklenen doğanın düzenine olan Klasik ve Hristiyan inancına gönderme yapar. Ancak dizideki her resim aynı zamanda günün belirli bir zamanı ve insanlık tarihinin belirli bir evresinin alegorisidir. İlkbahar sabahı ve Cennet Bahçesi’nde insanoğlunun yaradılışını betimler. Bir döngü olarak tasavvur edilen mevsimlerin tekrarını zamanın tek başlangıç noktasında, tanrısal yaratıda buluşturur.”⁴⁹

Dönemin bir diğer sanatçısı Jan Vermeer (1632-75), gündelik konuları ele aldığı resimlerinde yer yer sembolik ifadelerle de başvurmuştur. Ressamın, Sanatçının Stüdyosu adlı eserinde bu sembolik ifadelerle karşılaşılacaktır. Modelin elindeki nesnelerin, odadaki her şeyin temsil ettiği bir durum söz konusudur.



Resim 1.27. Jan Vermeer, “Sanatçının Stüdyosu”, 1665, Kunsthistorisches Müzesi, Viyana

“Vermeer’in en son ve en tutkulu işlerinden biridir. Yıllar boyunca edinilen deneyimin, titizlikle geliştirilmiş zanaatkârlığın, gözlemin, çalışmanın ve tartışmanın ürünü. İki aşamada resmedilmiştir; görsel açıdan mekânın ve ışığın ince ve karmaşık düzeni; zihinsel ve duygusal açıdan resim sanatı hakkında anlaşılması güç bir simgecilik.”⁵⁰

Resimdeki her ayrıntının titizlikle işlenmiş olması sanatçının üstün bir gözlem yeteneğine sahip olduğunun bir göstergesidir. Işığın kullanımıyla vurgulanmak istenilen yer ortaya çıkarılmıştır. Farklı sembollerin egemen

⁴⁹ Little, ...izimler – Sanatı Anlamak, s. 47.

⁵⁰ Cumming, Görsel Rehberler- Sanat, s. 214.

olduğu eserdeki ayrıntılar gizli bir anlam dünyasını oluşturmuş ve izleyicinin de bu durumu sorgulamasını sağlamıştır.

“Işık kaynağı ağır bir perdenin ardına gizlenmiş; perdeyse yana doğru çekilerek sanatçının yapıtını gözler önüne seriyor. Tarihin İlham Perisi bir sanatçının elde edebileceği şöhreti temsil eden bir trompet taşır. Vermeer sanatçının şöhretinin artık geleneksel tarih ressamlığından değil, tarz resim gibi yeni konulardan geçtiğini iddia ediyor olabilir. Masa yüzeyinin çizgisi izleyicinin bakışını resmin içine, harita çubuğunun soğan şeklinde tokmağının hemen altında bir yerde bulunan kaçış noktasına doğru sürükliyor.



Resim 1.27. Ayrıntı

Model, Tarihin İlham Perisi, Clio’yu temsil eder. Taşıdığı objeler defne ağacından yapılmış taç ve tüm kahramanlık hikâyelerini kaydettiği kitaptır. Dokuz peri, bilim ve sanatın ilham tanrıçalarıdır.”⁵¹

Sanatçı, resmin bütününe oluşturan elemanlara sembolik anlamlar yükleyerek anlatımı daha da gizemli kılmıştır. Kullandığı nesnelerle dönemin siyasi yapısını, gelecek için ümitlerini esere yansıtmıştır. İlham perisinin taşıdığı

trompetin sanatçının şöhretini simgelemesi, modelin ilham perisi Clio’yu temsil etmesi, sanatçının sembolik ifade biçimini ne kadar benimsediğini açıklar niteliktedir.

“Çatı kirişleri, harita çubuğuyla devam eden güçlü bir yatay desen oluşturuyor. Düşey ve yatay çizgilerin oluşturduğu bu yapı resme dingin ve dengeli bir ruh kazandırıyor. Düşey kıvrım, tam Protestan Hollanda’yla Katolik Flaman bölgesi arasındaki sınırdan geçiyor. Flanders hâlâ İspanya’nın siyasi idaresi ve kültürel etkisi altındadır. Sanatçının şövalesi yeni bir güvenle genç Hollanda Cumhuriyeti’ni gösteriyor.



Resim 1.27. Ayrıntı

Avize, İspanyol Kraliyet ailesi Habsburglar’ın iki başlı kartalıyla süslenmiştir.

Mumların eksikliği, ailenin giderek azalan gücüne işaret eder.”⁵²

⁵¹ Cumming, Görsel Rehberler- Sanat, s. 214.

⁵² Cumming, Görsel Rehberler- Sanat, s. 215.

Resimdeki diğer nesneler de dikkat çekicidir. Figürün solunda yer alan yüz biçimindeki maskeye benzer objenin varlığı da düşündürücüdür. İlk bakışta diğer ayrıntıların arasında kaybolmuş görünse de ışığın geliş açısıyla kendini göstermektedir. Bu durum sembole dayalı anlatımın güçlülüğünü gösterirken, anlamı giderek gizemli bir hale sevk etmektedir.



Resim 1.27. Ayrıntı

“Ressamın solundaki masada duran alçıdan ölüm maskı, resim sanatının geleceği için uğursuz bir işaret gibidir. İzleyici ile mask arasındaki iskemle, izleyiciyi içeriye girmeye ve tabloya hemhal olmaya davet eder. Ayrıca tabloya her açıdan bakmaya çağırır.”⁵³

1.10. ROKOKO (1700-1780)

“Rokoko, 15. Louis (1715-74) döneminde Fransa’da etkin olan daha sonra Avusturya ve Almanya başta olmak üzere öteki ülkelere sıçrayan son derece şatafatlı ve süslemeci tarzda bir sanat akımıdır. Rokoko sanatı, Barok’un karmaşık ve kıvrımlı biçimlerini benimsedi. Ama hazzı esas alan, çoğu kez

röntgenci temalarıyla çok daha hoppa ve zarifti. ‘Rokoko’ aslında, Yeni-Klasikçi sanatçı Jacques Louis David’in bir öğrencisinin bulduğu bir hareket terimidir. Grotto’ların duvarlarına dizilen deniz kabukları ve taşlar gibi çok süslü ve hareketli bir sanatı tanımlar. ‘Rokoko’, Akademilerdeki Klasik antikite eğitiminin reformu çabası ile başladı. Resme, Watteau’nun yapıtlarıyla örneklenen büyük bir şenlik ve duyarlılık getirdi. Aynı zamanda, sanatçıların Barok Klasikçilik’in önde gelen kişilerinden Poussin’in tarzında çalışmaları yönünde ısrarla dayatılan formüllere karşı çıktı. Rokoko, sanatın, erotizm, süsleme ve zevki tercih ederek üzerindeki aşırı ciddiyeti terk etmesinin yolunu açtı.”⁵⁴

1. yüzyılın ilk yıllarında gelişen bu sanat anlayışındaki aşırı süslemecilik, eserlerde oldukça sık kullanılan bir durum meydana getirmiştir. Sanatçılar eserlerine idealize edilmiş bir dünyayı betimlerken, son derece büyüleyici bir atmosferi yansıtmışlardır. Etkileyici eserler ortaya koyan François Boucher (1703-70), çalışmalarında göz alıcı renkler ve ince bir işçilik kullanmıştır. Sanatçının, Bacchus ve Erigone adlı eseri mitolojik bir konuyu anlatırken, simgesel bir anlatım yolu izlemiştir.



Resim 1.28. François Boucher, “Bacchus ve Erigone”, 1745, Wallace Koleksiyonu, Londra

⁵³ Elhüseyni, 1000 Muhteşem Resim, s. 222.

⁵⁴ Little, ...izimler – Sanatı Anlamak, s. 62.

“Boucher için klasik mitler, ırzına geçilen masumların sahnelerine çevrildiğinde en büyük anlamını kazandı. Baştan çıkarma, burada şarabın (ölümcül) vaadinden yardım almış bir durumda tekrarlanan temadır. Putti bu sahnenin hakiki gerçekdışılığı kadar klasik kökenlerini de vurgular. Erigone’yi baştan çıkarmak amacıyla Bacchus kendini bir üzüm salkımına çevirmiştir. Erigone, kolu meyveye değince baygınlık geçirir.”⁵⁵

Boucher’ın eserindeki sembolik anlatım ve gerçekdışı bir dünyanın vurgulanışı, eseri, Sembolizme yaklaştıran bir etkiye sevk etmiştir. Eserdeki kanatlı figürlerin varlığı ve Bacchus’un kendini üzüm salkımına çevirmesi, gerçekdışı dünya etkisini kuvvetlendirmiştir. Üzüm salkımının Bacchus’u ve baştan çıkarıcı gücü sembolize etmesi, eseri, Sembolizme yaklaştıran bir başka örnek verici durumdur.

Sembolün anlatım biçimi olarak kullanımı diğer dönemlerde de belirgin bir gelişme göstermiştir. Ressamlar, çoğu konuda sembol kullanmışlar ve sembolü bir ifade aracı olarak benimsemişlerdir. Mitolojik unsurların yanı sıra insanın iç dünyasına yönelik pek çok temadaki eserler simgesel bir anlam örüntüsüyle yansıtılmıştır.

18. yüzyılda üslupsal farklılıkların yanında simgesel ifade tarzının da farklı bir aşamaya geldiği görülmektedir. Bazı sanatçıların hayal gücüne dayalı konularını, korkularını, sembolik bir şekilde anlattıkları görülmektedir. Böyle bir anlayışın içerisinde, farklı benzetmelerin temsil ettiği konuları işleyen ressam Henry Fuseli’nin (1741-1825) Kâbus adlı resminde güçlü bir hayal dünyasının yansımaları görülmektedir.



Resim 1.29. Henry Fuseli, “Kâbus”, 1781, Detroit Sanat Enstitüsü, Michigan

“Kadın, Fuseli’nin kaybettiği sevgilisi Anna Landolt’u temsil eder.”⁵⁶ Eserde, korkutucu bir atmosfer vardır. Gerçek dışı varlıkların hakim olduğu resimdeki kadının, sanatçının sevgilisini sembolize etmesi, sembolik ifadeye farklı bir bakış açısidir. Henry Fuseli’nin diğer eserlerine bakıldığında aynı düşsel dünyanın ürünleri olan değişik varlıkların yer aldığı da görülmektedir.



Resim 1.30. Henry Fuseli, “Titania ve Bottom”, 1780-90, Tate Galerisi, Londra

⁵⁵ Cumming, *Görsel Rehberler- Sanat*, s. 227.

⁵⁷ Cumming, *Görsel Rehberler- Sanat*, s. 248.

Eserde pek çok figürün bir araya geldiği görülürken yine yarı insan yarı hayvan varlıklar da kullanılmıştır. Öneminin vurgulanması açısından merkezi noktadaki iki figür büyük olarak yansıtılmıştır. Sanatçı, tiyatral bir sahne içerisinde romantik bir atmosfer yansıtmıştır.

Sanatçının eserlerindeki ürkütücülük, figürlerin yüz ifadesiyle zıtlık oluşturmaktadır. Henry Fuseli'nin *"kuraldışı bir kişiliği vardır. Michelangelo, Shakespeare ve Milton'dan esinlenmiştir. Derin bir şekilde dramatize ettiği edebi yorumlamalarının temelini yüz ifadeleri ve gereğinden fazla vurgu yaptığı vücut dili oluşturur. Kadınların acımasızlığını ve bağlanmış erkek figürlerini işleme ustalıklı bir çizgiyi gösterir."*⁵⁷

Düş dünyasının, eserlerine ışık tuttuğu bir diğer ressam William Blake'dir. Sanatçının oldukça güçlü bir simgeci üslubu vardır. Eserlerindeki insan figürlerindeki tinsel ifade, anlama ayrı bir derinlik katarken İncil'den de yararlanmışır.

*"Olağandışı özgünlükteki imgelemle, simgecilik ve teknikten beslenerek, genellikle kâğıt üzerine küçük çizim ve suluboya işler üretmiştir. Blake'in imgelem dünyası ve simgeciliği, her ne kadar kişisel olsa da, arka planda bütün ezilmelere karşı beslediği nefreti ifade etme arzusunun taşıdır. Her zaman için, yaratıcılığı akalın; aşkı baskıların: bireyi, devletin üstünde tutmuş; insan ruhunun özgürleştirici gücüne inanmıştır. Stilize ettiği ateşin ve saçın büyüüne kapılmıştır."*⁵⁸



Resim 1.31. William Blake, "Günlerin Atası", 1794, Withworth Sanat Galerisi, Manchester

⁵⁷ Cumming, Görsel Rehberler- Sanat, s. 248.

⁵⁸ Cumming, Görsel Rehberler- Sanat, s. 248.

Sanatçının Günlerin Atası isimli resminde imgelem dünyasının gücü görülmektedir. Figürün yüzündeki tinsel ifade, saçların ve sakalın rüzgârda akması ve elinden saçtığı ışıkla sanatçı, adeta ona tanrısallık atfetmiştir. *"Blake'in Tanrısı, hayal gücünü sınırlayan, zalim bir kural koyucudur."*⁵⁹

William Blake, bazı eserlerinde edebiyat metinlerinden de yararlanmışır. Eserlerinde başka bir dünyanın esintisi olan bir görünüm, mistik bir durum söz konusudur. Ressamın Acıma adlı eserinde bu dış dünya, mistik atmosfer etkileyici bir biçimde betimlenmiştir.



Resim 1.32. William Blake, "Acıma", 1795, Tate Gallery, Londra

"Cansız görünen bir kadın yerde yatmaktadır. Üstünden, rüzgârdan saçları savrulan at üstünde iki kadın figürü hızla geçiyor. Kadınlardan biri aşağıya bakıyor ve elinde küçük bir çocuk tutuyor. Bu yapıt Shakespeare'den bir bölüm betimlemektedir. Macbeth, Dunca'nın ölümü üzerine düşünür: 'Yazık, yeni doğmuş bir bebek gibi, Cennet'in melek çocuğunun rüzgârında yol alan, at üstünde...'. Blake'in geleneksel kompozisyonları ve perspektifi yadsıyan, çok kesin belirlenmiş biçimleri, gizemli bir başka - dünyalılık hissi yaratıyor. Üslubu, düş gücü ile gerçeğin bir olduğu, çok özel, mistik görüşünü yansıtıyor."

⁵⁹ Cumming, Görsel Rehberler- Sanat, s. 248.

Mesleği kitap gravürleri yapmak olan Blake'in dehası çarpıcı simgesel tablolarının yanı sıra şiirlerinde de anlatım bulmuştur.”⁶⁰

Sanatçının resmindeki figürler Shakespeare'in anlatılarını sembolize etmiştir. Figürlerin yüzlerindeki ifadeyle dramatik etki arttırılmıştır. Ressam düş gücünün zenginliğini başarılı bir şekilde yansıtmıştır. Resimde acıma duygusunun figüre yansması konun temsili açısından önemli bir yere sahiptir. Benzer bir durum Neo- Klasisizm'de Jacques Louis David'in resimlerinde görülmektedir. Figürlerin dramatik sahnelerdeki etkileri anlatımı güçlendiren nitelikler taşımaktadır.

William Blake, Sembolizm'in oluşumunda önemli bir etkiye sahiptir. “Şair, ressam ve gravürcü William Blake (1757-1827) bütün yaşamını Londra'da geçirdi. Doğa ve gerçekçiliği alabildiğine hor gördü; gerçekdışında ve sonsuz ile geçici arasındaki kendi özel aracılık rolüne uygun düşen bir 'Platon Cenneti'nde yaşadı; olağanüstü hayallerin (gizli görüntülerin) transpozisyonu olan yapıtlar yarattı.”⁶¹

1.11. NEO-KLASİSİZM (1770-1830)

“Neo-Klasisizm, Rokoko tarzının dekoratif önceliklerine karşı kasıtlı bir tepkidir. Antik çağa ait olduğu düşünülen mutlak ve sıkı standartlara bilinçli bir geri dönüştür. Genel olarak, 'ilerlemeci' tarihin konularını içeren muazzam kasvetli resimler ortaya çıkar. Ama önemli bir temsilcisi olan David, radikal bir şekilde, zamanın politik mevzularını yeni bir artistik dille kaynaştırarak sunmuştur.”⁶²



Resim 1.33. Jacques Louis David, “Brutus Oğullarının Cenazelerini Teslim Alırken”, 1789, Louvre, Paris

Jacques Louis David'in (1748-1825) eseri, Brutus Oğullarının Cenazesini Teslim Alırken'de resmin sağ tarafındaki figürlerin hüznü dramatik etkiyi arttırmaktadır.



Resim 1.33. Ayrıntı

⁶⁰ Haydaroğlu, 500 Sanatçı 500 Sanat Eseri, s. 47.

⁶¹ Cassou, Sembolizm Sanat Ansiklopedisi, s. 32.

⁶² Cumming, Görsel Rehberler- Sanat, s. 250.

“David’in sade ve güçlü olan dorik sütunları kullanması, bu resmin manevi içeriğini güçlendirmektedir. Bu sahnede devlete karşı plan yapmaları yüzünden idam edilen Brutus’un oğullarının cesetlerinin teslim edilmesi anlatılmaktadır. Brutus’un kendi oğullarının öldürülmesindeki rolü, devlete olan bağlılığın aileye olanın üstünde tutulmasını simgelemektedir.”⁶³



Resim 1.33. Ayrıntı

David, eserinde Brutus’un sadakatini, oğullarının öldürülmesiyle sembolleştirmiştir. Resmin sağındaki hüznün, solundaki tepkisizlikle zıt bir durumu oluşturmaktadır.

⁶³ Hollingsworth, *Dünya Sanat Tarihi*, s. 388.

İKİNCİ BÖLÜM

19. YÜZYILDAKİ SEMBOLİST ETKİLER ve SEMBOLİZM

2.1. 19. YÜZYIL

“Avrupa’da 19. yüzyıl, Napolyon’un yükselişiyle başlamıştır. Napolyon’un iktidarı 1815’te sona erdiğinde Avrupa büyük bir karışıklık içindedir. Aydınlanma döneminin idealleri ve önceki yüzyılın akla güveni yücelten anlayışı; belirsizlik, şüphe ve psikolojik iç gözlem kavramları ile yer değiştirmiştir. Napolyon döneminin zafer iletileri aktaran sanat anlayışından sonra Avrupa’da duygulardan ve duyarlılıktan esinlenen yeni eğilimler atağa geçmiştir. İspanya’da Goya, manevi ıstırapı ve duygulardaki çelişkileri, savaş korkusunu ve savaşın yol açtığı yıkımları resimlerinde aktarmıştır. Resimlerin bir kısmı aydınlığı ve dinginliği, bir kısmı ise acıyı ve karanlığı yansıtmaktadır.”⁶⁴

“19. yüzyıl sanatı karmaşık ve çok katmanlıdır. Bazılarını memnun eden, diğerlerine saldıran yeni radikal üsluplar gelişmiştir. Eski tarzlar yenilenmiş ya da hiç beklenmedik yöntemlerle birleştirilmiştir.”⁶⁵

Romantizmin doğuşuyla eserlerdeki simgesel etkiler daha da belirginlik kazanmıştır. Sanatçılar, bu dönemde daha öznel bir bakış açısı geliştirerek kendilerine dönmüşler. Korkularını, umutsuzluklarını, aşklarını, yaşadıkları olayları bu bakış açısıyla yansıtmışlardır. Kahramanlık, yalnızlık gibi temaların da bulunduğu konularda simgesel ifadenin güçlü örnekleri bulunmaktadır.

“Sanatçılar, kendilerini mantıklı ve rasyonel olandan sıyırmış, bastırdıkları kaba duygularını özgürce ifade etmişlerdir. Hareket, renk ve dram savunulmuş, egzotizm üstün tutulmuştur. Bu insanın kontrol edemeyeceği engin saf güçlerin yıkıcı dünyasıdır. Manzara resimleri daha büyük, daha düşündürücü ve daha korkutucudur. İlk defa bilinçaltı, insan aktivitesinin esas nedeni olarak

⁶⁴ Hollingsworth, *Dünya Sanat Tarihi*, s. 400.

⁶⁵ Cumming, *Görsel Rehberler- Sanat*, s. 259.

kabul edilmiştir. Bireysel kahramanlıklar, Romantizm akımını tanımlamış, aynı zamanda geçmişin gelenek ve kurallarına uygun davranışlardan kopmak için kararlı bir adım olmuştur.”⁶⁶

2.2. ROMANTİZM

Kahramanlığın özgürlükle neticelendiği temaların içerisinde Eugene Delacroix’nın (1798-1827) eserleri güzel birer örnek oluşturmaktadır. Sembolik anlatımın güçlü bir örneğinin yansımalarıyla sanatçının, Halka Yol Gösteren Özgürlük isimli eserinde karşılaşılmaktadır. Pek çok sembolün kullanıldığı eserde, bir kadın figürünün özgürlüğü sembolize ettiği görülmektedir.



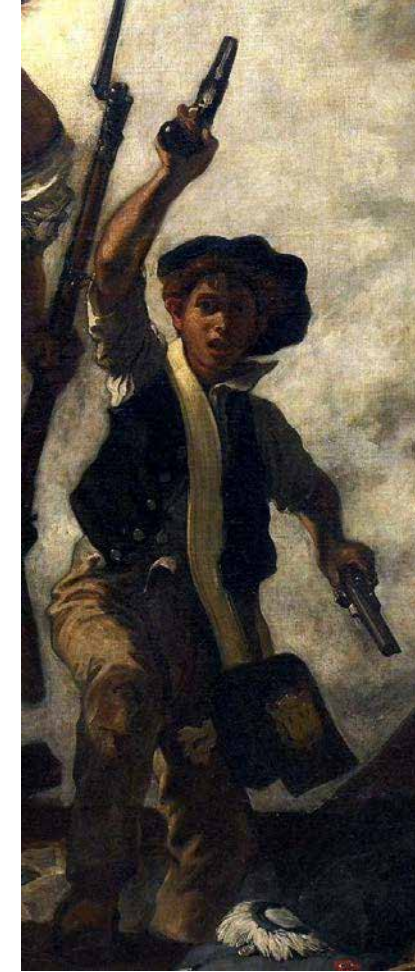
Resim 2.1. Eugene Delacroix, “Halka Yol Gösteren Özgürlük”, 1830, Louvre Müzesi, Paris

Bir savaş sahnesinin betimlendiği resimde, zaferin, kahramanlığın, umudun ve özellikle vurgulanan özgürlüğün sembolik bir ifadeyle aktarıldığı izlenilirken, vurgulanmak istenilen figürün merkeze alınıp, renklerle ortaya çıkarıldığı görülmektedir.

⁶⁶ Cumming, *Görsel Rehberler- Sanat*, s. 266.

“Üç renkli bayrak, 1789 Devrimi’nin bir sembolü idi ve Delacroix, bunun erken Napolyon İmparatorluğu’nda kazanılmış zaferleri akla getireceğini biliyordu. Özgürlük, Fransız Devrimi boyunca özgürlüğün sembolü olan Frigya beresi takmıştır. 1830 devriminin sokak savaşlarında kadınlar başroldeydiler. Delacroix, gerçekçi ayrıntıları güçlü soyut kompozisyonu ile dengeledi. Özgürlük’ün sağ elinden bir piramit yükselir.”⁶⁷

Halkın direnişinin temsil edildiği eserde, kadın figürünün elindeki bayrağın zaferi sembolize etmesi, sanatçının sembole dayalı anlatımını olumlu yönde etkilerken, figürün merkezdeki kararlı duruşu, kadın figürüne anıtsallık kazandırmıştır.



Resim 2.1. Ayrıntı

⁶⁷ Cumming, *Görsel Rehberler- Sanat*, s. 271.

“Genç vatansever, Arcole, egemenliğin sağında durur ve Hôtel de Ville yakınlarında öldürülen gerçek bir kahramanı temsil eder. Aynı zamanda, Victor Hugo’nun Sefiller adlı romanındaki Gavroche karakteri için zemin oluşturacaktır.”⁶⁸

Sanatçı vatansever çocukla özgürlüğün sembolü kadın figürünü yan yana getirerek anlamı güçlendirmiştir. Eserde ressamın imzası da kırmızı renkle vurgulanmıştır. “Sanatçının imzası, 1830 tarihi ile beraber sembolik kırmızı renkte açıkça yazılmıştır.”⁶⁹ Sanatçı, resminde dramatik etkileri de güçlü bir biçimde yansıtmıştır. Yerdeki figürün başını yukarı doğru kaldırıp özgürlüğün temsiline bakmasıyla umudun sembolü gibi durmaktadır.



Resim 2.1. Ayrıntı

“Ağır yaralı bir yurttaş, son nefesini vermeden Özgürlük’e son bir kez bakar. Kemer şeklindeki pozu piramit kompozisyon için önemlidir. Sanatçı bayrağın üç rengini bu ölen yurttaşın kıyafetlerinde de kullanır.”⁷⁰ Delacroix, vatansever çocukla özgürlük sembolünü ilişkilendirirken, yaralı yurttaşın kıyafetlerinin rengiyle de bayrağı, zaferi ilişkilendirmiştir.

Resimlerdeki konular içerisinde savaşı da değerlendiren bir diğer ressam ise Francisco Goya’dır (1746-1828). Etkili bir anlatım tarzına sahip olan sanatçının 3 Mayıs adlı eserinde simgesel üslubun etkisi görülürken, acının temsili de başarılı bir şekilde ele alınmıştır.



Resim 2.2. Francisco Goya, “3 Mayıs”, 1808, Prado Müzesi, Madrid

Sanatçı, insanların kurşuna dizilişini anlatan resminde kollarını açan figürün ölüm karşısındaki çaresizliği resmin merkezini oluşturmuştur. Figürün üzerine düşen ışık ve kıyafetlerinin rengiyle figür vurgulanmıştır.

“Bu tablo kırkı aşkın erkek ve kadının Pirincipe Pio adlı tepede kurşuna dizilişi anısına yapılmıştır. Odak noktası akıbeti karşısında nefesini tutarak kollarını iki yana açan bir adamdır. Yaptığı hareket ölümü hem başkaldırıyla hem de çaresizlikle karşıladığı izlenimini verir. Etrafındaki gölgeli figürlerden ayrı durur; infaz mangasının önünde yere konulmuş bir fanusun keskin ışığı, beyaz

⁶⁸ Cumming, Görsel Rehberler - Sanat, s. 271.

⁶⁹ Cumming, Görsel Rehberler- Sanat, s. 271.

⁷⁰ Cumming, Görsel Rehberler- Sanat, s. 271.

gömleğini ve sarı pantolonunu öne çıkarır. Masumiyeti giysilerinin parlaklığıyla ima edilirken, hareketi ve yaralı sağ avucu bize, çarmıha gerilmiş İsa'yı hatırlatır. Yanındaki kader arkadaşları umutsuz duruma değişik tepkiler veriyor: Bir Fransisken rahip dua etmek için başını öne eğerken, başka bir kurban beyhude bir direnişle yumruklarını sıkmış. Solda bir adam katliam sahnesini ve dehşet verici ölü yığınının görmemek için elleriyle gözlerini kapamış.



Resim 2.2. Ayrıntı

Ön tarafta yatan figürün kafası mermilerle delik deşik olmuş; ana figürünki gibi yana açılmış kolları yeri kucaklarken, kanı kıraç toprağa dökülüyor. Zaman donmuş gibidir.”⁷¹ Sanatçı, dehşet verici bu sahneyi betimlerken elindeki yarayla ana figürü çarmıha gerilmiş İsa olarak sembolize etmiştir.

⁷¹ Elhüseyni, 1000 Muhteşem Resim, s. 293.

Böylece ressam, İsa'nın çarmıha gerilmesine gönderme yapmıştır.

Eserlerinde sembolist etkilerin yoğun olduğu bir başka ressam, Caspar David Friedrich'dir (1774-1840). Sanatçı, resimlerinde sembolik üslubu oldukça sık kullanmıştır. Doğa, genellikle onun resimlerinin konusunu oluştururken, ruhani bir anlayışla yansıtılan konular; ölümü, ölümden sonraki yaşamı, yüceliği, çaresizliği de içermektedir. Ressamın Hayatın Safhaları isimli eserinde insan hayatının aşamaları anlatılmaktadır. Simgesel ifadenin doruğunda bir anlatımla işlenen konu, etkileyici manzarayla birleşerek başarılı bir yapıta dönüşmüştür.



Resim 2.3. Caspar David Friedrich, “Hayatın Safhaları”, 1835, Bildenden Sanat Müzesi, Leipzig

“Kıyıda beş gemi, sahildeki insanlara uyarlanmıştır; her biri hayatın değişik safhalarındadır.”⁷² Gemilerin her biri insan hayatının dönemlerini sembolize etmiştir. Eserde çocukluktan yaşlılığa doğru bir dönem anlatılırken konunun gemilerle sembolleştirilmesi, anlamı derinleştirmiştir.

Sanatçının diğer resimlerine bakıldığında doğanın sembolleştirildiği görülmektedir. Yalnızlığın, ölümün ele alındığı anlatılarda doğanın büyüklüğü karşısında insanın çaresizliği de yansıtılmaktadır. Ressamın Kargalı Ağaç

⁷² Cumming, Görsel Rehberler - Sanat, s. 272.

adlı eserinde ölüm konusunun doğanın sembolik yansımasıyla aktarıldığı görülmektedir. Resimdeki ağacın diğer kurumuş ağaçlar arasında yer alması, eserdeki kasvetli görünümü güçlendirmiştir.



Resim 2.4. Caspar David Friedrich, “Kargalı Ağaç”, 1822, Louvre, Paris

“Ağaç ölmüş gibi görünmektedir; ama bir günbatımının ya da gündoğumunun önüne öyle yerleştirilmiştir ki bize ölümün kaçınılmaz olduğunu, doğanın döngüsünün bir parçası olduğunu ve korkmamak gerektiğini hatırlatır. Ne var ki resim izleyicide felsefi bir başkalaşım yaratmak yerine, melankolik bir tepki yaratır. Romantizm doğaya, en etkin olarak sanatla ifade edilebilecek insan yaşamının gerçeklerinin kaynağı olma ayrıcalığını vermiştir.”⁷³

Sanatçı, eserinde doğanın gücünden faydalanarak ölüm temasını işlemiştir. Doğanın egemen bir güç olduğu ressamın eserlerinde, bu sonsuz gücün karşısındaki çaresizlik duygusu, oldukça sık karşılaşılan bir durum olarak görülmektedir. Bu durumu sanatçının bir eseri olan Umudun Enkazı, örneklemektedir.

⁷³ Little, ...izimler – Sanatı Anlamak, s. 73.



Resim 2.5. Caspar David Friedrich, “Umudun Enkazı”, 1824, Kunsthalle, Hamburg

“Bu kompozisyonu, kırılmış bir buz kütesinin sert, sivri kenarları kaplıyor. O denli gerçek betimlenmişler ki Dokunulmayacak kadar soğuk görünüyorlar. Sahneyi kaplayan ışık resmi parlatıyor. 1819-20 yıllarında William Parry’nin Kuzey Kutbu’na yaptığı araştırma gezisi sırasında batmış olan gemi (sağda görünüyor), buza oranla çok çok küçük; böylece doğanın insana üstünlüğünü simgeliyor.”⁷⁴

⁷⁴ Haydaroğlu, 500 Sanatçı 500 Sanat Eseri, s. 166.



Resim 2.5. Ayrıntı

Sanatçı eserinde, büyük buz kütlelerinin arasında oldukça küçük görünen gemiyle, insanın doğanın karşısında ne kadar çaresiz olduğunu anlatırken doğaya da yücelik atfetmiştir. Geminin sembolleştirildiği eserde, ressamın simgesel üslubu ne kadar çok benimsediği anlaşılmaktadır.

2.3. PRE-RAFAELİTLER

Sembolizm anlayışı içersindeki sembol kullanarak anlatım yoluna gidilme eğilimi Pre-Rafaelitlerde de kullanılan bir yöntem olmuştur. Edebi eserlerden, İncil'den sahnelerin betimlendiği eserlerde yoğun bir duygusallık yer almaktadır. “Pre-Rafaelit Kardeşliği’nden (PRB – Pre-Raphaelite Brotherhood) doğmuş, yaşları 19-23 arasında değişen hırslı ve kendine güvenen yedi erkek sanatçıdan oluşan sanat akımıdır. Rraphael döneminde sanatın yanlış yöne doğru gittiğine karar verip, Raphael öncesi dönemin ideallerine geri dönmeyi amaçlamışlardır. Pre-Rafaelitler ilhamlarını edebiyattan, özellikle de İncil’den, Shakespeare’den, Romantiklerden, Tennyson ve Browning gibi çağdaş şairlerden alıyorlardı. Yücelik sahneleri ve yoğun duygular, aşırı duygusallık, güçlü edebi göndermeler ve değişik sanatçılar tarafından resmedilen aynı sahneler, zengin ve çok

belirgin bir sembolizm. Genelde birbirlerini model olarak kullanmışlardır.”⁷⁵ Pre-Rafaelitler’in Sembolizmin ortaya çıkışında temel bir rol üstlenmiştir. Sembolist sanatçıların eserlerinde ele almış oldukları konular Pre-Rafaelitler’in eserleriyle benzer değerler taşımaktadır. “Günüümüzde sanat tarihçileri önrafaelcileri sembolistlerin doğrudan öncüleri saymakta, hatta kimi zaman, onların arasına katmakta söz birliği ediyorlar. İngiliz önrafaelciliği tartışmaya yer bırakmayacak şekilde Sembolizmin kaynaklarında yer almaktadır. Ruskin’in yazılarından büyük ölçüde etkilenen William Hunt, John Everett Millais ve Dante Gabriel Rossetti, 1948 yılında, bir dernek kurma kararı aldılar ve derneğe, adından da anlaşılacağı gibi, ilk İtalyan Rönesansı ressamlarına bağlanmak isteyen ‘The Pre-Raphaelite Brotherhood’ adını verdiler.”⁷⁶

2.3.1. John Everett Millais (Southampton 1829 – Londra 1896)

“Jersey kökenli bir ailenin çocuğuydu. Sass Resim Okulu’na girdiği dokuz yaşına kadar bu kentte yaşadı. 1840 yılında kabul edildiği Royal Academy’de (Krallık Akademisi) altı yıl okudu. Dâhi çocuktı. Öyle ki, Ruskin, onun yedi yaşında çizdiği desenin bir yetişkinin deseni kadar belirgin olduğunu anlatır. Rossetti ve Hunt’la tanıştıktan sonra, bu iki dostuyla birlikte, The Pre-Raphaelite Brotherhood’u (Önrafaelci Birlik) kurdu.”⁷⁷

Dönem içerisinde edebi metinlerden yararlanarak eserlerinde çeşitli anlatımlar sunan sanatçılar da olmuştur. William Blake gibi Shakespeare’den etkilen John Everett Millais de Shakespeare’in Hamlet adlı eserindeki Ophelia’nın intiharını konu edinmiştir. Eserdeki suyun içinde hareketsiz yatan kadın, Ophelia’yı sembolize etmektedir. Eserdeki her ayrıntının titizlikle işlendiği görülürken yeşil rengin yoğunluğuyla dramatik etki sağlanmıştır. Sanatçının özenli, titiz tutumu gerçekliği de güçlendirmiştir.

⁷⁵ Cumming, Görsel Rehberler - Sanat, s. 297.

⁷⁶ Cassou, Sembolizm Sanat Ansiklopedisi, s. 44.



Resim 2.6. John Everett Millais, “Ophelia”, 1851, Tate Britain, Londra

“Ön-Raffaellocular çoğu kez edebiyattan alınmış sahnelerin resmini yaptılar. Burada Millais, Shakespeare’nin Hamlet’indeki Ophelia’nın intiharını betimlemiş. Tipik olarak doğal ortamdaki detaylar tıpkı Ophelia’nın kendisi gibi yakından gözlenmiş. Millais aynı zamanda izleyiciyi trajik keder, kayıp ve deliliğin geleneksel simgesi olan bu kadın karakterle duygusal özdeşliğe davet ediyor.”⁷⁸

2.3.2. Dante Gabriel Rossetti (Londra 1828 – Birchington-on-Sea 1882)

“İtalyan kökenli bir ailenin –babası siyasal mülteciydi- çocuğu olan Rossetti, çocukluğundan itibaren İtalyan edebiyatına çalıştı ve İlâhi Komedi’nin dizeleriyle büyüdü. Bu etki bütün yapıtında görülür. Dokuz yaşında Londra King’s College’a ve on dokuz yaşında Royal Academy’ye kabul edildi. Hunt ve Millais ile dost oldu ve onlarla birlikte, 1848 yılında, The Pre-Raphaelite Brotherhood’u (Önrafaelci Birlik) kurdu.”⁷⁹

Sanatçının eserlerinde edebi metinlerin önemli bir yeri vardır. Dante’nin İlâhi Komedi’sinden etkilenen sanatçı, bu durumu çalışmalarına sıklıkla yansıtmıştır. Beata Beatrix isimli eserinde bu etki görülürken dramatik atmosfer dikkat çekici bir nitelik taşımaktadır.

⁷⁹ Cassou, *Sembolizm Sanat Ansiklopedisi*, s. 133.



Resim 2.7. Dante Gabriel Rossetti, “Beata Beatrix”, 1863

2.3.3. William Holman Hunt (Londra 1827 – Londra 1910)

“Hunt’un sanatçı olması için hiçbir neden yoktu. Babası ambar şefiydi, ailesinin tek tutkusu onu ticaret ve Londra Kenti’ne yönlendirmektir; bu nedenle, 1841 yılından itibaren onu Londra’da bir işyerinde memur olarak görüyoruz. Bununla birlikte boş zamanlarında resim yapıyordu. 1844 yılında, bir deneme dönemi için Royal Academy School’a kabul edildi. Burada, o sırada on altı yaşında olan John Everett Millais ile dost oldu. 1848 yılında, modellerin doğadan alınmasını savunan Ruskin’in yeni kuramlarına göre tasarladığı *The Eve of St Agnes* (Azize Agnes Arifesi) adlı tablosunu Royal Academy’ye sundu. Sergiyi gezen Rossetti, tabloyu görünce heyecanlandı ve Hunt’tan kendi öğrencisi olmasını istedi. Sonuçları bakımından çok önemli bir karardır bu. Çünkü, dersler; Ruskin’in yazılarının etkisi altında akademik ilkelerin reddi ve Rossetti, Millais ve Hunt’un Pre-Raphaelite Brotherhood’u (Önrafaelci Birlik) kurmalarıyla

sonuçlanan tartışmalara olanak sağladı. Hunt kendine çizdiği yolda çalışmalarını sürdürdü. Öteki Önrafaelciler gibi, konularını İtalyan Rönesansı'ndan aldı ve sembolistler gibi ülküsellediği doğadan esinlendi. Daha sonra, 1855'te, kutsal resme bağlandı. *The Light of the World* (Dünyanın Işığı) dönemin dinsel simgesi gibiydi. Kutsal kitap konularının modellerinin 'doğa kadar gerçek' olması için üç kez Kutsal Topraklar'a gitti. *The Shadow of the Death* (Ölümün Gölgesi) tablosunda olduğu gibi, simgelerle dolu dinsel temalar yapıtına egemen olmayı sürdürdü. Yaşamının sonuna doğru ilk esin kaynaklarına *Lady of Shalott* ya da *Isabella*'da daha yazınsal temalara dönüş yaptı."⁸⁰

Sanatçının eserlerinde diğer Pre-Rafaelitlerin eserlerinde olduğu gibi şiirsel bir dünya, edebiyattan seçilen konular bulunmaktadır. William Holman Hunt'un Uyanan Vicdan isimli çalışması edebiyattan seçilen temalara bir örnek oluşturmaktadır. Eserde, her ayrıntının titizlikle işlendiği gözlemlenirken, çok renklilik dikkat çekmektedir.



Resim 2.8. William Holman Hunt, "Uyanan Vicdan", 1853, Tate Galerisi, Londra

⁸⁰ Cassou, *Sembolizm Sanat Ansiklopedisi*, s. 90.

"Charles Dickens'in *David Copperfield*, romanından esinlene bu eserinde, bir adam ve büyük olasılıkla metresi olan bir kadın görülüyor. Adam piyano çalıyor ve kadını baştan çıkarmaya yönelik bir şarkı söylüyor; ama adamdan çok kadının seçtiği anlaşılan parça bir kızın çocukluğundaki masumiyetini hatırlamasıyla ilgili 'Sakin Gecede Sıkça' adlı bir şarkıdır. Kadın belki de vicdanını uyandıran şarkı sözlerini hatırladığı için kalkmaya yelteniyor. Piyanonun üstündeki şarkı sözleri gibi, sol alt köşedeki müzik notaları da kaybedilen masumiyetle ilgilidir; Tennyson'un (1809-92) o dönemin popüler kültüründe bilinen bir şiirinden uyarlanmıştır. Arka duvardaki ayna kadının dışarıya, görünüşe bakılırsa kadının dönebileceği saflığı simgeleyen beyaz güllerle dolu geleceğe bakıyor. Kedi tıpkı adam gibi avıyla oynuyor. Ama kuşun (aynen kadın gibi) kaçma şansı varmış gibi görünüyor."⁸¹

2.4. REALİZM

2. yüzyılın ortalarına doğru Realizmin gelişiyle işlenen konular değişim göstermiş olsa da simgesel anlatım biçimi devam etmiştir. Özellikle Gustave Courbet'nin (1819-96) resimlerindeki sembolik ayrıntılar simgesel anlatım biçimini örneklemektedir. Gustave Courbet'nin Sanatçının Atölyesi isimli yapıtında pek çok sembolik unsurun olduğu gözlemlenirken, gerçekçi anlayışın başarılı bir temsili ile karşılaşmaktadır.



Resim 2.9. Gustave Courbet, "Sanatçının Atölyesi", 1855, D'Orsay Müzesi, Paris

⁸⁰ Cassou, ⁸¹ Elhüseyni, *1000 Muhteşem Resim*, s. 324.

“Courbet’in başyapıtı olan bu eser, kariyerinin erken zamanlarında yapılmış olmasına rağmen, kendi fikir ve inançlarını ortaya koyduğu, bir Gerçekçilik manifestosudur. Resim, sanatçının Paris’teki atölyesini, içindeki 3 grup figürle gösterir. Sanatçı ortadadır. Sağında hayatta başarılı olan arkadaşları vardır. Solunda ecelde başarılı olan, sadece düşmanları (özellikle devlet başkanı, III. Napolyon) değil, savaştığı şeytanlar ve bu şeytanlar tarafından sömürülmüş, ezilmiş yoksullar, kimsesizler ve kaybedenler vardır.”⁸²

Sanatçı eserinde tuvalini adeta üçe bölmüştür. Üç ayrı durumun yansıması olarak görünen konunun, toplum yapısına yönelik, siyasi olduğu kadar dramatik bir söylem olduğu anlaşılmaktadır. Gustave Courbet, eserinde ele aldığı konuyu tüm gerçekçiliğiyle yansıtmaya çalışmıştır.

“Bu eser hakkında epey ayrıntı içeren bilgi bulunmaktadır çünkü Courbet resim üzerinde çalışırken onu ayrıntılı olarak anlatmıştır.



Resim 2.9. Ayrıntı

Bir figür çarmıha gerilmiş pozisyonda. Bu manken, Courbet’in reddettiği akademik sanatı sembolize ediyor. Şövalede, sanatçının memleketini tasvir eden bir manzara resmi... Yerleşik sanat kurumları böylesi bir konu ile eleştiriliyor. Geniş, zarif, tüylü bir şapka, pelerin, hançer ve Romantik sanatçıların tipik enstrümanı bir gitar.

⁸² Cumming, Görsel Rehberler - Sanat, s. 301.



Resim 2.9. Ayrıntı

Bu kadın, Courbet’in fırçasına klavuzluk eden çıplak gerçeği temsil ediyor.”⁸³

Sanatçının semboller kullandığı eserinde önceki dönemlere ait bir sembolün kullanıldığı da görülmektedir. Resmin solunda yer alan masanın üzerinde bulunan kafatası, burada ölümü simgelemektedir. “Sanatçının solundaki masanın üstünde, ölümün en ilkel sembolü olan bir kafatası... Kafatası bir gazetenin üstündedir. Courbet’in, 19. yüzyıl sanat düşüncesinin şekillenmesinde çok etkili olan eleştirmenlere karşı net tavrını gösteriyor.”⁸⁴

Ressamın bir diğer önemli çalışması ise Ornans’ta Cenaze Töreni’dir. Courbet, eserinde hüznü, acıyı tüm gerçekliğiyle yansıtmaya çalışmıştır.

⁸³ Cumming, Görsel Rehberler - Sanat, s. 301.

⁸⁴ Cumming, Görsel Rehberler - Sanat, s. 301.



Resim 2.10. Gustave Courbet, “Ornans’ta Cenaze Töreni”, 1850, Orsay Müzesi, Paris

“Sanatçının gerçekçi sahneler çizme çabası, doğduğu köydeki bu duygusuz defin sahnesinde somutlaşır. Gerçekçilik figürlerin doğal boyutta olması açısından özellikle etkileyicidir. Courbet bütün Ornans sakinlerinden bu tablo için atölyesinde poz vermelerini istemişti. Yüz ifadelerinin çeşitliliği kederi yansıtır; ancak her karaktere belirli bir bireysellik verilmiştir. Bazı kadınların başları başka tarafa dönüktür; çok sevdikleri epeyce belli olan kişiye son borcun eda edilişini izleyemeyecek kadar üzgün oldukları anlaşılıyor. Geçit alayı istavrozu uzakta tepe yamacına dikili çarmıha gerilmiş İsa ikonuyla aynı hizadadır; geçmişteki trajedi acılı köy halkı için sanki tekrarlanmış gibidir. Kasvetli manzara yas tutanların hüznünü yansıtır.”⁸⁵ Sanatçı, bu eserinde resimdeki kasvetli manzarayla insanların hüznünü ilişkilendirmiştir. Figürlerin baş hareketleriyle üzüntünün ne kadar çok olduğu vurgulanırken, bu hüznü atmosfer Çarmıhtaki İsa ile ilişkilendirilmiştir.

Simgesel ifade tarzının başka bir yansımasıyla Edouard Manet’nin (1832-83) eseri Folies-Bergere’deki Bar’da karşılaşılmaktadır. Şişelerin hiyerarşik bir durumu simgelediği anlaşılırken zıt bir yaklaşım görülmektedir.



Resim 2.11. Edouard Manet, “Folies-Bergere’deki Bar”, 1881-82, Courtauld Sanat Enstitüsü, Londra

“Manet gibi üst sınıf züppeler, Folies-Berger’de işçiler ve fahişeler ile omuz omuza duruyordu. Şişeler (biradan şampanyaya) bu etkileşimi simgelemekte.”⁸⁶

2.5. SEMBOLİZM

Sembolizm (Simgecilik), ele almış olduğu konuları simgeler vasıtasıyla ifade eden bir anlatım yolu izlemiştir. Bu anlatım yolu, düş gücünü harekete geçirmeyi amaçlarken, düş dünyasıyla alakalı bir yol da benimsemiştir. Realizme tepki olarak ortaya çıkan bu sanat akımı; örtük, gizli bir anlatımla konuyu işlemiş, bunu da sembollerle gerçekleştirmiştir.

Sembolizm, gerek içinde barındırdığı bakış açısı, gerekse konu çeşitliliği bakımından oldukça farklı bir sanat akımıdır. Sanatçılar, yaşamış oldukları çevredeki olayları, düşünceleri farklı bir açıdan değerlendirmişlerdir. Kullanmış oldukları teknik ve ifade biçiminin eserlerindeki yansıması, kimi zaman gizemli bir durumu, kimi zaman karşıt duyguların anlatımını, kimi zamansa hayal gücünün göstergesi olarak görülmektedir.

⁸⁵ Elhüseyni, 1000 Muhteşem Resim, s. 320.

⁸⁶ Cumming, Görsel Rehberler - Sanat, s. 307.

“19. yy. ortalarından itibaren Fransa’da, mistik, ruhani ve mistik şeyleri araştıran edebi bir kült gelişmeye başladı. Görsel sanatlardaki çıkış noktasını, ressam Odilon Redon’un “bilinmeyenlerin muğlak dünyası” diye tanımladığı Sembolizm’de buldu. Denizin öteki yakasında İngiltere’de ise Estetizm’de yankılandı.

Geleneksel ahlaki ve “saf duyu”nun birincil önemini reddeden şair Theophile Gautier’ in öncülüğünde, Fransa’daki bir grup şair ve yazar, hayal gücünün serbestçe egemen olduğu bir dünya kuramını geliştirmeye başladılar. Gustave Moreau’ya bir dereceye kadar, daha Klasik düşünceye sahip Puvis de Chavannes’e göre, Akademik figür resmi ile imalı ve zengin yaratıcılığa sahip yeni resim dilinin kaynaştırılması için bir araçtı. Geç dönem resimlerini sadece rüyalarına dayandıran Odilon Redon, daha da ileriye gitti. Yarı insan figürlerin yer aldığı fantastik manzaraları, soyuta varan fırça darbeleri ile daha da gizemli hale geliyordu.”⁸⁷

Ressamlar günlük yaşantı içerisindeki sıradanlaşan duruma karşılık, daha yeni, daha değişik konulara yönelmişlerdir. Bu konular, bilinçaltında yer eden korku, düş kırıklığı olduğu gibi fantastik kurguları da içermektedir. Bu tür konuların içinde kâbuslar da bulunmaktadır.

“Simgecilik pek çok açıdan, bilim ve teknolojiadaki gelişmelerle ortaya çıkan 19. yüzyılın materyalizm ve pozitivizme dayalı inançlarına karşı bir tepkidir. Bunların dışındakileri, yani ruhun yaşamasını, gizemi, tekinsizliği, bilinmeyen ya da konuşulmayı ele aldı.

Gauguin gibi Simgeciler sanata karşı gösterilen duygusal tepkinin zihinsel tepkiden daha önemli olduğunu ve sanatçının gözlem ve tanımlamaya değil, kendi sezgilerine ve düş gücüne dayanarak çalışması gerektiğini vurguladılar. Gauguin’in üslubu düz, karıştırılmamış renkler ve siyahla çevrelenmiş basitleştirilmiş formlara yer veriyordu. Bu, son derece etkiliydi.

Simgeci resimler fiziksel dünyanın tanımlanmasından başka bir gerçekliği ima ederler. Melankoli, cinsellik ve tedirginlik yaratma Simgecilik’in belirleyici özellikleridir.”⁸⁸

Sembolizm, resim sanatının dışında müzik, edebiyat gibi pek çok sanat dalında da kendisini göstermiştir. Edebiyatta, şiirde çoğu yazar ve şair de sembolere başvurmuştur.

“Sanatın kendi başına bir amaç olduğu saf sanatsal duyguyu aramaktan başka; ahlaki, ruhani veya politik her hangi bir yüksek amacı olmadığı fikri 19. yy. sonlarına doğru iyice yükseldi. Edebiyatta Oscar Wilde en bilinen temsilcisi oldu. Görsel sanatlardaki başlıca ve (kötü şöhretli) destekçisi ise, akımın doğruluğunu savunmak için mahkemeye kadar çıkan Amerikalı ressam Whistler’ dı. Ona göre bu “güzellik adına çıkılmış bir haçlı seferi” idi. Faydacılığı güzellik uğruna tümüyle reddeden “şiirsel bir tutku” ydu.”⁸⁹

Sembolizmdeki farklı bakış açısı, diğer sanat dallarında da yankı bulmuştur. Hayal gücüyle beslenen, hayatın sıradanlığından uzak, daha ziyade kapalı bir anlatımla kendini göstermiştir. Bu kapalı anlatımın hakim olduğu eserlerde, kolay anlaşılamayan durumun sembollerle desteklenmesi, izleyicide düş gücünün harekete geçirilmesini sağlamıştır.

“Realizm akımının gündelik yaşamla ilgilenmelerinden heyecan duymayan Sembolist sanatçı ve yazarlar, çağdaş kültürde düş gücünün eksik olduğu yönündeki görüşü paylaşmışlardır. Edebiyat dünyasında, bu inanç Joris Karl Huysman’a, “A Rebours” (1884) adlı romanı yazma esini vermiştir. Romanda, kendini apartman dairesine kapatan, etrafını hoşnut olabileceği, garip beğenisini tatmin edebilecek ve duygusal düş gücünü harekete geçiren nesnelerle dolduran bir kahraman anlatılmaktadır. Sembolist sanat, düş gücünü canlandırmayı hedeflemiştir, bunu yaparken de klasik ve dinsel temaları kullanarak, onları az sayıda kişinin anlayabileceği görsel ipuçları ve inceliklerle işlenmiş gizemlerle zenginleştirmiştir.”⁹⁰

Sembolizmin düş gücünü canlandırmayı hedeflerken kullandığı semboller, anlatımdaki gizliliği arttırırken, üsluptaki zenginliği de gözler önüne sermiştir.

Anlatımdaki gizlilik, eserde konu edinen durum hakkında izleyiciyi düşünmeye zorlarken, düş dünyasını harekete geçiren farklı sembollerle görsel bir çeşitlilik arz etmektedir. Bu çeşitlilik, Doğaüstü varlıkları, mitolojik unsurları, edebi metinlerdeki sahneleri, insanın bilinçaltında saklı olan duyguları içermektedir. Sembolik sanatta kullanılan sembollerin yanı sıra rengin anlamsal gücü de eserlerdeki anlatıma destek vermektedir. Rengin, kendi içinde temsil ettiği anlam, konudaki vurguya başka bir etki kazandırmaktadır. Bu durumun oluşmasında rengin psikolojik etkisinin önemli bir rolü vardır.

“Renk ve biçimin, konudan bağımsız olarak, kendi içinde anlamlı olabileceği fikri Delacroix zamanından beri yaygındır. Ama Whistler daha ileriye gitmiştir.

⁸⁷ Cumming, Görsel Rehberler – Sanat, s. 322.

⁸⁸ Little, ...izimler – Sanatı Anlamak, s. 92.

⁸⁹Cumming, Görsel Rehberler – Sanat, s. 322.

⁹⁰Hollingsworth, Dünya Sanat Tarihi, s. 432-434.

Önem taşımayan konu, renk ve şekillerin karşılıklı etkileşimlerinden başka bir şey kalmayana dek erir. Sonuç, çekici ve rahatsız edici bir yüzey desenidir.”⁹¹

Ressamlar Sembolizm içerisinde ele almış oldukları konuyu sembollerle ifade etmenin yanı sıra, kullanmış oldukları renklerle de farklı bir etki yaratmışlardır. Bilinçaltıyla, rüyalarla ilgilenen ressamı doğayı da kullanmışlardır. Kullanmış oldukları üslupla zıt duygulara yer vermiş, farklı bir perspektif geliştirmişlerdir.

“İmgelerinde Gerçeküstücülük, Dadacılık ve Dışavurumculuk’un habercisi olan bir yöntemle rüyaları, karabasanları ve değişikliğe uğratılmış durumları kullanırlar. Doğa, görüldüğü durumlarda tehditkâr ya da rahatsız edicidir. Simgeciler doğanın alışlagelmiş görüntüsünü değil, karanlık iç anlamını ortaya çıkarmaya çalışmışlardır. Kendi dünyasının alışkanlıklarıyla tuhaf giysiler içinde nükteli ve skandal yaratıcı zevklere sahip olan züppe, Simgecilik’in temel figürlerinden biridir. Bir başka önemli Simgeci figür ise sarsıcı ve karşıt korkular, arzular uyandıran bir vücut aracılığıyla kararsız bir cinsellik sergileyen androjenidir.”⁹²

Sembolizm akımına mensup sanatçılar, eserlerinde, görünenin gerçek yansımasıyla ilgilenmemişlerdir. Onlar için görünenin ilk yansıması olan görüntünün bir anlamı yoktur. Sanatçılar, görünenin özünde gizli olan anlamı yansıtmaya çalışmışlardır. Sembolist sanatçıların yapıtlarında egemen olan şey hayal gücüdür.

2.5.1. Odilon Redon (1840-1916)

Sembolizmin sanat anlayışı çerçevesinde yer alan ve eserlerine gerçek dışı varlıkların egemen olduğu konuları yansıtan bir sanatçı olan Odilon Redon, iç dünyasına ait konularla da ilgilenmiş ve bu yönde başarılı yapıtlara imza atmıştır. Sanatçı, mitolojiden de esinlenmiş ve sembolik sanatın gizli anlatımı ve zengin içeriğini eserlerine yansıtmıştır.

“Redon küçük bir çocukken resim yapmaya başladı ve on yaşında okulda bir resim ödülü aldı. On beş yaşında resim öğrenimi görmeye başladı, ama babasının ısrarı üzerine mimarlığa geçti. Paris’teki Güzel Sanatlar Okulu’nun giriş sınavını kazanamaması mimarlık kariyerini sona erdirdiyse de, orada Jean-Leon Gerome’dan dersler aldı. Memleketi Bordeaux’ya dönüşünde heykele yöneldi ve Rodolphe Bresdin’den oymabaskı ve taşbaskı teknikleri

öğrendi. Fransa-Prusya Savaşı’na katılmak üzere 1870’te orduya yazılması sanat kariyerini kesintiye uğrattı. Savaşın sonunda Paris’e taşınarak, neredeyse sadece karakalem ve taşbaskı üzerine çalıştı. Eserleri ancak 1878’de Suların Koruyucu Ruhu’yla tanındı ve 1879’da Düşsel Dans adlı ilk taşbaskı albümü yayımlandı. 1890’larda kullanmaya başladığı pastel ve yağlıboya sonraki eserlerine damgasını vurdu. 1899’da Durand-Ruel Galerisi’nde Nabiler’le beraber bir sergi açtı. 1903’te Legion d’honneur nişanıyla ödüllendirildi. Andre Mellerio’nun 1913’te bir oymabaskı ve taşbaskı kataloğunu yayımlamasıyla popüleritesi arttı; aynı yıl New York Modern Sanat Uluslararası Sergisi’nde en geniş koleksiyonla tek başına eserlerini sundu.”⁹³

Sanatçının yapıtları incelendiğinde onun, gerçeküstücü bir yanının olduğu da görülmektedir. Redon, gerçeklik anlayışı olarak, tamamen gerçeğin bir yansımasıyla uğraşmayarak iç dünyasıyla ilgilenmiştir. Eserlerindeki gerçek dışı varlıklar, hayal gücünün başarılı bir yansıması olarak onu, gerçeküstücü bir anlayışa yaklaştırmıştır.

“Redon yüzyıl sonunun (fin de siecle) önde gelen Sembolist sanatçılarından ve zamanından önce bir Gerçeküstüçüydü. Külliyyatı 1894 öncesi ve sonrası diye ikiye ayrılır. Erken dönem ufak, siyah-beyaz çizim ve baskıları nevrotik, iç dünyaya ait konulara sahiptir (klasik Freudyen, mutsuz bir çocukluk geçirmişti). 1894’ten sonra nevrozlarını yendi, ışık ve neşe saçan yeni konularla ortaya çıktı. İlhamı dış dünyadan değil; iç dünyasından geliyordu. Bugün daha çok bu geç dönem eserleri ile bilinir.

Şiirsel ve derin düşüncelere sürükleyen işlerinin belirli bir anlamı yoktur. Büyüleyici erken dönem konuları Gerçeküstücülük’ün gelişini haber vermektedir. Hayal gücünün derinliklerinden (Poe ve Baudelaire gibi Sembolist yazarlardan) gelen, yüzen kafalar, tuhaf yaratıklar, garip birleşimler.

Harika çizim ve baskı tekniklerine, çok güzel tonal uygulamalarına dikkat edin. Daha sonraları zarif bir pastel tekniği geliştirdi ve şaşırtıcı zenginlik ve kesinlikte doygun ve gerçekdışı renkler üretti.”⁹⁴

Ressamın, mitolojik etkilerin bulunduğu, Tek Gözlü Dev adlı yapıtında, hayal gücünün başarılı bir örneği sergilenmiştir. Ürkütücü bir atmosferin yansıtıldığı resimde, gerçek dışı bir dünya betimlenmiştir.

⁹¹ Cumming, Görsel Rehberler – Sanat, s. 323.

⁹² Little, ...izimler – Sanatı Anlamak, s. 92.

⁹³ Elhüseyni, 1000 Muhteşem Resim, s. 367.

⁹⁴ Cumming, Görsel Rehberler – Sanat, s. 324-325.



Resim 2.12. Odilon Redon, “Tek Gözlü Dev”, 1914, Otterlo, Kröller-Müller Müzesi, Hollanda

“Yunan mitolojisinden alınan bu sahnede Kyklop Ployhemus umutsuz bir aşkla sevdiği çıplak peri Galatea’yı gizlice izliyor. Devın kocaman gözü aşkının nesnesine arzu ile bakıyor. Gustave Moreau’nun daha romantik olarak betimlediği bu tema Redon’un yorumunda korkutucu bir karabasana dönüşmüş. Redon, Simgeci kurama uygun olarak, gerçekliği olduğu gibi tuvale dökmek yerine iç dünyanın keşfini yeğledi. Amacı, izleyiciyi düşünceye ve içe dönmeye yönltecek sanatsal bir biçim bulmaktır. İçebakışın büyüüne duyduğu inanç, sanatçıyı düşlerden alınmış fantastik konuları çarpıcı bir düş gücü ile işlediği resimler; taş baskılar yapmaya yöneltti. Redon, canlı

renkler kullandığı doğa manzaraları ile çiçekler de yapmıştır. Yapıtları, kendilerini Nabiler olarak adlandıran genç Simgeciler’i büyük ölçüde

etkilemiştir.”⁹⁵

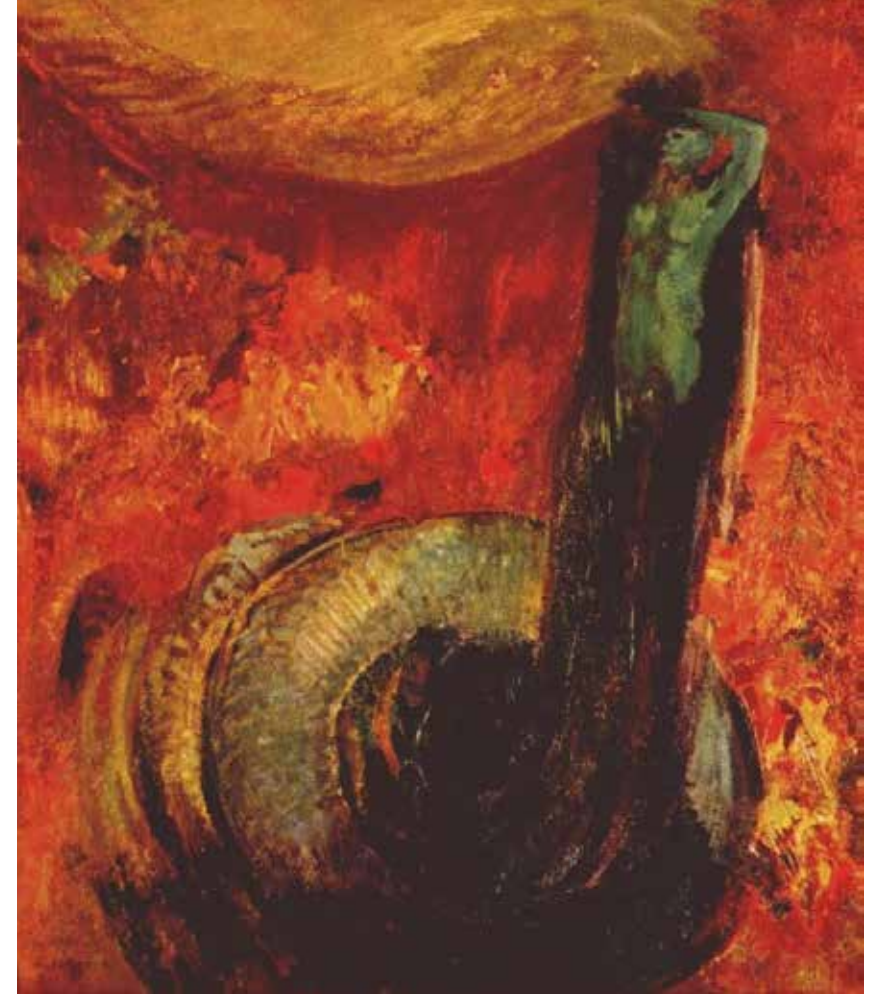
Sembolizmin anlayışına bağlı olarak ele alınan konunun işleniş biçimine bakıldığında, düş dünyasını harekete geçirmeyi amaçlayan ve bunu amaçlarken de anlatımı olabildiğince gizemli bir biçimde ifade eden bir yöntemin uygulandığı görülmektedir. Eserde gerçek dünyadan tamamen bağımsız olarak yansıtılan varlığın konuya ürkütücü bir hava verdiği gözlemlenirken, sanatçının fantastik dünyasının zenginliği dikkat çekicidir. Ressamın bu gerçek dışı, fantastik dünyasının yansıması olan eserlerinin yanı sıra Kır Çiçekli Kadın adlı eserinde olduğu gibi daha dingin, gerçeklikten uzak olmayan bir anlayışta olan eserleri de bulunmaktadır.

⁹⁵Haydaroğlu, 500 Sanatçı 500 Sanat Eseri, s. 379.



Resim 2.13. Odilon Redon, “Kır Çiçekli Kadın”, 1840-1916, 52x37.5, Hermitaj Müzesi, St. Petersburg

Sanatçının, rengin güçlü bir ifade biçimine dönüştüğü görülen, Yeşil Ölüm isimli resminde rengin bu güçlü etkisi, izleyiciyi resme çeken bir unsur olmuştur. Eserde fantastik bir dünyanın kapısını açan ressamın, yarı insan yarı hayvan bir varlık olarak figürü şekillendirmesi hayal gücünün başarılı bir betimlemesi olarak esere yansımıştır. Ölümü simgeleyen yeşilin, bir yılan gibi figürle bütünleşmesi de anlatımı güçlendiren bir durum olmuştur.



Resim 2.14. Odilon Redon, “Yeşil Ölüm”, 1905

“Yeşil bir figür halka biçiminde sarılmış bir yılanın içinden yükseliyor gibi görülmektedir. O günün izleyicileri parlak yeşilin Simgecilik’in değer verdiği, uğraştığı esin, taşkınlık ve fantastik ruhsal durumları çağrıştıran apsent içkisine gönderme olduğunu fark edeceklerdir. Burada “yeşil ölüm” sarhoşluğun etkisiyle mantığın ölümü ya da görsel, sanatsal deneyimler sırasında alışlagelen düşünme ve hissetme modellerinin askıya alınması olabilir.”⁹⁶

⁹⁶ Little, ...izimler – Sanatı Anlamak, s. 93.

2.5.2. Arnold Böcklin (1827-1901)

Sembolizmin hayal dünyasının dokusunu yapıtlarında ustalıkla hissettiren bir başka sembolist ressam, Arnold Böcklin'dir. Sanat eğitimi sırasında pek çok yer gören sanatçı, resme büyük bir ciddiyetle eğilmiş ve başarılı yapıtlar üretmiştir.

“İsviçreli bir tüccarın oğlu olarak, “Avrupa'nın en sıkıcı kentlerinden biri” olan Basel'de doğdu. On dokuz yaşında Düsseldorf'taki sanat okuluna girdi, ama ustasının tavsiyesiyle Brüksel ve Paris'e gitti, ardından geçtiği Roma'da eski ustaların eserlerini kopya etti. Böylece Almanya'da bir süreden beri ihmal edilmiş olan resim sanatını öğrendi. Almanya'da resim konusu onu sunma yönteminden daha önemli sayılmaktaydı. Bir süreliğine Almanya'ya dönmeye ve 1886'dan sonra ölümüne kadar Zürih'te kalmasına karşın, Böcklin'in hayatını en derinden etkileyen ve dehasının serpilmesini sağlayan ülke İtalya oldu. Manzaralarının ilham kaynağını Anio Nehri'nin çavlanlar halinde hızla inişe geçtiği hüznü ve görkemli Roma Campagna'dan aldı.

*Sağlıklı doğa sevgisi ve doğanın sesine gözle görülür bir ifade verme içgüdüsi bakımından aslında bir Yunanlı, doğanın hırçınlıklarına karşı duyguları bakımından ise modern bir insan gibiydi; ikisini üslubunda birleştirmesi benzersizdi. Dahası, büyük bir renk ustasıydı. Muther şöyle yazar: “Richard Wagner'in daha önce hiçbir ustanın tutuşturmadığı ölçüde bir ışık parıltısıyla müzikte ses renklerini ayarttığı bir dönemde Böcklin'in renk senfonileri çarpıcı bir orkestra gibi sel halinde aktı. Birçok tablosu öylesine kısırtıcı bir parlaklık taşıyor ki, göz onların yüzen ihtişamıyla gönül doyumuna ulaşmaktan asla bezmez. Nitekim sonraki kuşaklar ona yüzyılın en büyük renk-şairlerinden biri olarak saygı duymuştur.”*⁹⁷

Sanatçı, hayal dünyasının güçlü birer yansıması olan yapıtlarıyla önemli sembolist ressamlar arasında yer almıştır. Mitolojiden esinlendiği figürler, kederli atmosfer ve manzaralar içinde kendini gösteren melankolik yapı, eserlerine yansıyan resimsel unsurlardır. Özellikle resimlerindeki renk kullanımı ile oldukça etkili bir görsellik yaratmıştır.

*“Önde gelen Alman Sembolist ressamlarından. İsviçre'de doğmuş, Düsseldorf'ta eğitimini almış ama İtalyan sanatından (özellikle Raphael'den) etkilenmiştir. Rüya benzeri tahayyülleri harekete geçirmeyi amaçlayan, yoğun karamsar manzaralar içinde Klasik ve mitolojik figürleri titizlikle işlemiştir. Kasvetli yüzyıl sonu (fin de siècle) modasına uygun. Şimdiyse biktırıcı ve biraz suni görünür.”*⁹⁸

Böcklin'in mitolojik figürleri içeren resimleri oldukça farklı bir etkiye sahiptir. Sanatçının, Dalgalarda Oynamak isimli yapıtında, figürlerin yüz ifadeleri başarılı bir şekilde yansıtılmıştır. Mitolojik bir sahnenin anlatıldığı eserde, dalgaların arasında yarı insan yarı hayvan varlıkların bulunması ve eser, gerçek dışı bir dünyanın betimlemesini oluşturmasıyla sembolizmin getirdiği gerçek dışı anlayışa örnek sunmaktadır.



Resim 2.15. Arnold Böcklin, “Dalgalarda Oynamak”, 1883, 180 x 238 cm, Chicago Sanat Enstitüsü, Chicago

Sanatçının bir başka çalışması olan Ölüler Adası, etkileyici atmosferiyle izleyiciyi kendine çekmektedir. Büyük bir adanın önünde tek başına ilerleyen figürün yalnızlığa çağrışım yaptığı resimde, doğanın yüceliği karşısında insanın çaresiz oluşu anlaşılırken; figür, beyazlar içerisinde resmedilerek vurgulanmıştır. Adadaki duvarlarla birlikte yükselen ağaçların adaya yüklediği ihtişamlı etki, figürün bu manzara karşısında küçülmesiyle daha da artmaktadır. Figür, resmin merkezinde yer alan ağaçların ortasındaki karanlığa doğru eğilerek bir teslimiyet sergilemiş gibi durmaktadır. Eserdeki kasvetli atmosferin giderek yalnızlaşan figürü ele geçişi, anlamı daha da derinleştiren bir etkiye sevk etmektedir.

⁹⁷ Elhüseyni, 1000 Muhteşem Resim, s. 347.

⁹⁸ Cumming, Görsel Rehberler – Sanat, s. 325.



Resim 2.16. Arnold Böcklin, “Ölüler Adası”, 1880, , 73.7 x 121.9 cm, Metropolitan Sanat Müzesi, New York

“Hodler’ke birlikte, Böcklin 19. yüzyılın en önemli İsviçreli ressamıdır. Bu tablo aynı temanın beş versiyonundan ilkidir. Sanatının gittikçe rağbet görmesi, ressamı sonraki siparişleri karşılamak üzere bir konunun versiyonlarını yapmaya yöneltti. Kompozisyon ağırbaşlı görkeme ve dingin yalnızlığa dayalı bir efekti yansıtır; adanın anıtsal kalıcılığı ile teknenin kırılganlığı ve sıradanlığı arasındaki tezat bu havayı pekiştirir. Teknenin barınmaya elverişsiz adaya tek başına yaklaşması, doğadaki unsurların azametini simgeler.”⁹⁹

Büyük bir kargaşa içerisinde birbirleriyle kavga eden mitolojik figürlerin anlatıldığı Kentauroslar’ın Dövüşü isimli eserde, gerilimin, şiddetin figürlerin yüz ifadelerinde yansıması görülmektedir. Sanatçının, düş gücünün zenginliğiyle mitolojik unsurların birleştiği yapıtı, ürkütücü yönüyle de dikkat çekmektedir.



Resim 2.17. Arnold Böcklin, “Kentauroslar’ın Dövüşü”, 1873, 105 x 195 cm, Sanat Müzesi, Basel

“Burada görünen gerçekten çok ima edilen dehşet resmedilmiştir. Başka bir dünyaya ait bir manzara içinde Kentauros figürleri dramatik hareketleriyle resme egemenler. Tablodaki gerilim, olayı ve duyguyu güçlendiren zengin tonlarda kabaca boyanmış Kentauroslar’ın bükülmüş bedenleri ve garip ifadeleriyle yaratılmış. Böcklin meslek yaşamının büyük bölümünü İtalya’da geçirdi. Burada Klasik ve mitolojik konuları Eugene Delacroix ve Theodore Gericault’tan etkilenerek şiirsel romantizmle yorumladı. Sanatçının düşsel düzenlemeleri, korkutucu tonlamaları ve etkileyici duygusal altyapısı ona yaşadığı dönemde ün kazandırmış; daha sonra Alman Dışavurumcuları’na ve Fransız Simgecileri’ne esin kaynağı olmuştur. Böcklin’in özellikle alegorik resimleri güçlü etkileri ve duygulara yönelik oluşlarıyla beğenilmiştir.”¹⁰⁰

2.5.3. Gustave Moreau (1826-1898)

Arnold Böcklin gibi Gustave Moreau da eserlerinde mitolojik unsurlara yer vermiştir. Moreau’nun yapıtlarında mitolojik konular ve hayal gücüne dayalı temalar daha da yoğunluk kazanmıştır. Sanatçının çalışmalarında renklerle uyguladığı etkiler göz alıcı niteliktedir. Sembolizmin de gerektirdiği örtük anlatımla konuya vermiş olduğu gizem, düş gücünü canlandırmada etkili olmuştur.

⁹⁹ Elhüseyni, 1000 Muhteşem Resim, s. 356.

¹⁰⁰ Haydaroglu, 500 Sanatçı 500 Sanat Eseri, s. 49.

“Yoğun, yetenekli, üretken, işkolik ve başarılı bir sanatçı. Tamamen yok olmaya yüz tutmuş tarih resmi geleneğini yeniden canlandırmaya ve eski büyük ustalara rakip olmaya niyetliydi. Özel ilgi gerektiren, hayal gücüne dayalı, edebi ve mitolojik konularla ilgiliydi. Bosch’un garip fantezi dünyasıyla, MaxErnst’ün gerçeküstü düş dünyasının arasında, kendine has bir üslubu vardı.

Eserleri bazen karanlık ve gizemli, bazen aydınlık ve parlaktır. Ama her zaman izleyicinin içine korku ve şüphe salan, romantik düşkünlüğün (dekadans) ve sembolizmin içine sızdığı işlerdir. Hayal gücünü açığa çıkaran yaratıcı impasto, sır ve renkleriyle derinlemesine çalışılmış yüzeyler ve dokular kullanmıştır.

Çok sayıda eskiz ve suluboya resim üretmiştir. Yağlıboya resimlerine başlamadan önce ürettiği bu eskiz ve resimler, ya deneme yapmak için ya da nihai tasarımı ve ayrıntıları çalışmak için yapılmıştır. Geç dönem suluboya resimleri (ve bazı bitmemiş yağlıboya resimleri) modern soyut resim kadar özgür ve eskiz havasındadır. Kendisinin tam zıttı sanat anlayışına sahip Empresyonistler ile çağdaştır. Yetenekli bir hoca olarak, kendi üslubu ile ilgisi olmayan sanatçıyı (Matisse gibi) etkilemiştir. İtalya’ya yaptığı bir yolculuktan (1857-59) çok etkilenmiştir.”¹⁰¹

Sanatçının fantastik dünyasını yansıtan Galatea adlı eserinde üç gözlü bir devin tüm zarafetiyle beliren kadın figürünü izlediği görülmektedir. Resimde uygulanan renklerin canlılığı ve figürdeki şiirsel ifade, resme masalsı bir nitelik kazandırmaktadır. Dev canavarın ürkütücülüğü, kadın figürünün güzelliğiyle zıt bir durum oluşturarak, resme gerilim de katmıştır.



Resim 2.18. Gustave Moreau, “Galatea”, 1880, 67 x 85 cm, Özel Koleksiyon

“Erotik duygular uyandıran çıplak bir peri egzotik bir grottoda isteksiz oturuyor. Mağara renkli anemonlar, mercanlar ve diğer su bitkileriyle fantastik bir biçimde süslenmiş. Peri, üç gözlü, ürkütücü bir canavar tarafından izleniyor. Resim, Yunan mitolojisinde Polyphemus adlı devin su perisi Galatea’ya duyduğu karşılıksız aşkı anlatan bir öyküye dayanıyor. Sualtı bitkilerinin betimlenmesinde kullanılan çok renkli teknik ve resmin işlenişindeki yumuşaklık, büyümlü, düşsel bir nitelik yaratmış. Moreau, İzlenimciler’in nesnel doğalcılığından uzaklaşan

¹⁰¹Cumming, Görsel Rehberler – Sanat, s. 324.

simgeci ressamdandır. Simgeciiler çoğunlukla edebi ya da mitolojik kaynakların düşsel konularından esinlendiler. Bu resimde olduğu gibi, renk ve biçimi tanımlayıcı değil, dışavurumcu anlamlarla kullandılar. Moreau, çağdaşları tarafından çok beğenilen pek çok suluboya da yapmıştır.”¹⁰²

Sanatçının bir başka yapıtı olan Orpheus da konu bakımından mitolojik etkiler içermektedir. Figürdeki hüzünlü ifadeyle dramatik bir sahnenin sergilendiği anlaşılırken, ressamın renk kullanımı esere etkili bir görsellik kazandırmaktadır.



Resim 2.19. Gustave Moreau, “Orpheus”, Museed’Orsay, Paris, 1865.

“Gustave Moreau (1826-1898) tarafından yapılan bu harika, değerli ve bilhassa çağrışımlar uyandıran resim, Sembolizm akımının ilk örneklerindendir.

¹⁰² Haydaroglu, 500 Sanatçı 500 Sanat Eseri, s. 325.

Sembolizm, sanat ve edebiyat dünyasında Realizm akımına tepki olarak ortaya çıkan, bir harekettir.”¹⁰³

Ressamın, Hayalet (Salome) adlı eseri ise, onun fantastik dünyasını yansıtan güçlü ifadesinin bir örneğini oluşturmaktadır.



Resim 2.20. Gustave Moreau, “Hayalet (Salome)”, 142 x 103 cm, 1876-98, Gustave Moreau Müzesi, Paris

¹⁰³ Hollingsworth, Dünya Sanat Tarihi, s. 432.

2.5.4. Pierre Puvis de Chavannes (1824-1898)

“Aristokrat bir ailedendi. Babası Lyon’da bir köprü ve yol mühendisiydi. Klasik edebiyat ve matematik eğitimi alan Puvis de Chavannes, daha sonra babasının mesleğini yürütmek üzere Paris’teki Politeknik Okulu’na girdi. Kardeşinin yeni evindeki bazı boş panoları doldurma isteğiyle duvar bezemesine ilgi duyduğunda 35 yaşına varmıştı. Çizimlerinden birinin büyütülmüş bir kopyasını yaparak Paris Salonu’na gönderdi. Bunun kabul edilmesi onu aynı yolda ilerlemeye özendirdi ve böylece duvar ressamlığı kariyeri başladı. Puvis’in renk becerisi özellikle manzaralı kısımlarda görülür. Gökyüzü için yeryüzündeki yeşillerden daha ışıklı bir mavi ton seçerdi ve yeşillerin tonlarını neredeyse farkına varılmayan derecelerle gittikçe açılacak şekilde çeşitlendirdi. Renk değerlerini düzenleme, ayrıca form ve kurgu bilgisi bakımından en iyi manzara ressamlarına denktir. Manzaraları bir boşluk izlenimi verir ve figürleri çevreleyen havayla dolu gibi görünürken, duvara yamyassı yapışmış gibi bir izlenim de uyandırır. Sıkı mantığa dayalı bir dizi deneme sonunda, formla birlikte özünü ve soyut çağrışımını da yansıtmayı başardı. Bunun sonucu da bezemelerinin bizde boyanmış yüzey izlenimi yaratmasıdır; daha ziyade ince bir çiçeklenme gibi duvardan çıkmış gibi görünürler.”¹⁰⁴

Pierre Puvis de Chavannes, Sembolizm içerisinde yer alan özellikle manzara betimlemelerinde kullandığı renklerle etkili bir anlatım yakalamıştır. Sanatçının Yoksul Balıkçı adlı resminde bu manzara anlayışındaki renk tutumu görülürken, figürdeki hüznü ifade esere, dramatik bir anlam yüklemiştir.



Resim 2.21. Pierre-Cecille Puvis de Chavannes, “Yoksul Balıkçı”, 1881, 155.5 x 192.5 cm, Orsay Müzesi, Paris

2.5.5. Giovanni Segantini (Arco, Trentin 1858-Schafberg 1899)

Sembolizm akımı içerisinde oldukça etkileyici ve başarılı eserler üretmiş bir sanatçı olan Giovanni Segantini, doğayı farklı bir bakış açısıyla yansıtmıştır. “Yoksulluk ve acıyla dolu, zor gençlik yıllarından sonra, eğitimini Milano Brera Akademisi’nde sürdürdü. Köy ve dağ görünümünden esinlenen ilk yapıtlarında güçlü bir gerçekçilik vardır. 1886’dan itibaren, ilk üslubundan yavaş yavaş uzaklaşarak neo-empresyonist bir tekniği benimsedi. Sembolist bir etkinin eşlik ettiği bu neo-empresyonist teknik, ‘doğanın idealini yüreğimizin bize tanıttığı zihinsel simgelerle’ karıştırmaya çalıştığı duyarlık ve coşku dolu resimlere yol açtı. Yaşam Meleği (1894) ve Yaşamın Kaynaklarında Aşk (1896) dalı iki sembolist tablosunun da kanıtladığı gibi, doğa ile ideal arasında bir birleşim yaratmaya çalıştı.”¹⁰⁵

Sanatçı, Yaşamın Kaynaklarında Aşk isimli eserinde aşkı anlatırken bu durumu doğayla ilişkilendirmiştir.

¹⁰⁴ Elhüseyni, 1000 Muhteşem Resim, s. 360.

¹⁰⁵ Cassou, Sembolizm Sanat Ansiklopedisi, s. 136.



Resim 2.22. Giovanni Segantini, “Yaşamın Kaynaklarında Aşk”, 1896

“Dostlarından birine *Yaşamın Kaynaklarında Aşk*’tan söz ettiği bir mektupta Segantini Şunları yazar: ‘Bu resim, gençliğin ve ilkbaharın doğal coşkusu içinde birbirine sarılmış, kadının neşeli ve kaygısız aşkı ile erkeğin düşünceli aşkını betimlemektedir. Yürüdükleri yol dar yolun iki kıyısında çiçek açmış Alp zakkumları vardır; beyaz giysiler (zambakların resimsel betimlemeleri) giymişlerdir.’”¹⁰⁶

2.5.6. Gustav Klimt (Viyana 1862 - Viyana 1918)

“Klimt hiç kuşkusuz Viyana Sezession’ünün en ilginç kişisidir. İlk 1876-1883 yılları arasında Viyana Plastik Sanat Okulu’nda okudu ve 1880’den itibaren, kardeşi Ernst ve Frantz Matsch’la birlikte Viyana Burgtheater’in

büyük duvar bezeklerini yaptı.

Kardeşinin 1892 yılında ölümünden sonra, Matsch’la birlikte çalışmayı bıraktı ve kendi atölyesini açmaya karar verdi. Aralarında Olbrich ve Hofmann olmak üzere, bazı sanatçılarla birlikte Viyana Sezession’u kurdu ve 1899 yılına kadar ilk başkanı oldu. Başlangıçta Makart’ın etkisinde kalıp tarihsel kompozisyonlara ilgi duysa da, kısa bir süre sonra, doğanın sürekli gözlenmesine dayanan bezemeci bir biçimlemeye (üslûplaştırmaya) girişerek çok kişisel amaçlı bir Sembolizm yorumuna yöneldi.”¹⁰⁷

Sanatçının, *Öpücük* isimli çalışmasında süslemeci bir tavırla canlı renkler görülürken, idealize edilmiş bir dünya betimlenmiştir.



Resim 2.23. Gustav Klimt, “Öpücük”, 1907, Kunsthistorisches Museum, Viyana

¹⁰⁶ Cassou, *Sembolizm Sanat Ansiklopedisi*, s. 136.

¹⁰⁶ Cassou, *Sembolizm Sanat Ansiklopedisi*, s. 93-94.

“Klimt’in tablosu süslemeci renkler, parıldayan altın varak ve soyut desenlerle betimlenmiş, idealleştirilmiş bir dünyayı çağırıştırır. Bir çift, çiçeklerden oluşmuş bir halı üzerinde öpüşmektedir; kadın erkeğin önünde bir sunu törenini andırır biçimde diz çökmüştür.”¹⁰⁸

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

YÜZYILDA SEMBOLİZM

3.1. 20. YÜZYIL

20. yüzyıldaki gelişmeler, sanat alanında ciddi değişikliklere imza atmıştır. Keşiflerin, teknolojik gelişmelerin yaşandığı bu yüzyılda sanatsal anlamda da farklı anlayışlar, akımlar gelişmiştir. “*Avant-garde akımın ilk deneysel resim çalışmalarını ortaya koyduğu büyük maceradan sonra, sanat alanında yeni yüzyıl, bu hareket sayesinde güzellik, renk, biçim ve mekân kavramlarının geleneksel değerlerinden koparak başlamıştır.*”¹⁰⁹

Simgesel ifade biçiminin 20. yüzyılda da etkili olduğu görülmektedir. Yeni anlayışların geliştiği yirminci yüzyıldaki ressamın eserlerinde geleneksel anlayışın dışında bir etkinin bulunduğu anlaşılmaktadır. Sembolist anlayışın barındırdığı kimi durumların bu eserlerde de yer aldığı görülürken, renk kullanımının da değişik örneklerine rastlanmaktadır. 20. yüzyılda, sanat anlayışı farklı bir boyutta kendini göstermiştir. Geleneksel sanat anlayışının dışında bir anlayış gelişirken, sanatçılar doğa gerçekçiliğinden uzaklaşmaya başlamışlardır. “*20. yüzyılın başı, geçmişle hesaplaşma dönemidir. Doğanın bulgulanmasıyla başlayan, doğa araştırmasıyla sürdürülen, doğada gizli kalan tüm olanakları sonuna değin deneyen bir kültü gelişmesiyle hesaplaşmaydı bu. Batı kültüründe böyle kökten bir hesaplaşma, Ortaçağdan Yeniçağa geçilirken de olmuştu. O zaman olduğu gibi, bu kez de büyük gelenekler temelden sarsılıyor, donmuş kalıplar yıkılıyor, büyük kimlik birikimleri tasfiyeye uğruyor. Bu dönemde sanat yaşamı bir kaynaşma içindedir. Çağ değişiminin bunalımı içinde sanatçılar kendilerine bir çıkar yol arıyorlar. Birçok akımlar ortaya çıkıyor. Bunlardan sadece biri, Kübizm, sanat tarihinde bir dönüm noktası oluyor.*”¹¹⁰ Değişik sanat

¹⁰⁹ Hollingsworth, *Dünya Sanat Tarihi*, s. 442.

¹¹⁰ Nazan İpşiroğlu, Mazhar İpşiroğlu, *Sanatta Devrim*, Hayalbaz Kitap, (4. Baskı), 2009, İstanbul s. 16.

akımlarının ortaya çıkmasıyla konuların ele alış biçiminin farklı bir perspektifte ilerlemesi, geleneksel anlayıştan uzaklaşmayla kendini göstermiştir.

Değişen toplum yapısının getirmiş olduğu anlayışlar, sanat anlayışında da değişiklik göstermiştir. Sanatçılar farklı sanat akımları içerisinde eserlerini üretirlerken, ele aldıkları konuyu oldukça farklı bir yöntemle ifade etmişlerdir. Bu ifade biçimleri arasında kendi etkisini göstermeye devam eden simgesel anlatım, değişik yansımalarla sanatçıların eserlerinde yer bulmuştur. Simgesel ifade biçiminin eserlerinde yer aldığı bir sanatçı olan Pablo Picasso, farklı ifade biçiminin yanı sıra resme getirmiş olduğu yeni anlayışla, başarılı eserler üretmiştir. Toplum hayatındaki değişken olayların eserlerine yansıdığı sanatçının kullandığı ifade şekli, sembolist anlayışla oldukça büyük benzerlik göstermektedir.

3.2. PABLO PİCASSO (1881-1973)

Picasso, sembolik ifadenin izlerini eserlerinde hissettiren bir sanatçıdır. Erken yaşlarda ortaya çıkan bir yeteneğe sahip olan sanatçı, daha sonraları Kübizm akımının mimarlarından olmuştur. *“Pablo Picasso bir ressamın oğlu olarak doğdu. Babası Jose Ruiz Blasco, San Telmo Sanat Okulu’nda resim öğretmeni ve aynı zamanda Malaga Müzesi’nin müdürüydü. 19. yüzyılın akademik anlayışına bağlı eğitim veren okulun işliğinde antik heykellerin çok sayıda alçı kopyaları bulunuyordu. Ailenin evinde de vardı bu tip heykeller. Picasso’nun aktardığına göre, yetenekleri sınırlı olan babası yemek odaları için sipariş edilen çiçek, kuş, keklik, güvercin ve tavşan figürleri içeren akademik resimler yapmış. Pablo’nun çocuk yaşında teknik beceri kazanmasını babasını çalışırken her an izlemesine, doğuştan getirdiği yeteneğine ve gittikçe artan ilgisine bağlayabiliriz. Babası ressam olmasaydı, içindeki resim yeteneği belki de daha sonraki yaşlarında ortaya çıkacaktı.”*¹¹¹ Picasso’nun sanata ilgisi, içinde yaşadığı ortamla da alakalı bir durumdur. Özellikle babasının da ressam olması bu durumu desteklemiştir. *“İlk çalışmaları antik heykellere bakarak yaptığı çizimlermiş. Daha sonraları, babasının kestiği ve bir tahtaya çivilediği güvercin ayaklarını babası hoşnut kalıncaya kadar defalarca çizmiş Picasso.”*¹¹² Sanatçının küçük yaşta resimle bu kadar ilgili olması, onun ileriki dönemlerinde sanat alanında yükseleceğinin habercisi olmuştur. *“1895’ten*

¹¹¹ Mehmet Yılmaz, *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, (1. Baskı), Ütopya Yayınevi, Ankara 2006, s. 37.

¹¹² Yılmaz, *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, s. 37.

itibaren (ki bu arada, babası resim yapmayı bırakmıştı) 17. yüzyıl İspanyol ressamlarından Zurbaran, Rribera ve Velazquez’den etkilenmeye başladı. Annesinin Portresi çizim, açık/koyu dağılımı, bir alandan diğer alana geçişi ve duyduyu iletme başarısı açısından, henüz on beş yaşındayken büyük ustalara denk bir yeteneği olduğunu kanıtlamaktadır.



Resim 3.1. Pablo Picasso, “Annesinin Portresi”, 1896, 50 x 39 cm

*Derken, bağımsız bir yaşam için, 1897’de baba evinden ayrılarak Madrid’de bir akademiye girdi Picasso. Ama burada kendini bir kafese kapatılmış hissettiği için, daha ziyade gününü dışarıdaki genç sanatçılarla geçirmeyi tercih ediyordu. Bu gençlerl beklide Amerika-İspanya savaşını, İspanyol İmparatorluğu’nun çökmeye başlaması ve halkının açlığa sürüklenişi gibi konuları da tartışmıştı. 1900’de Paris’e ilk ziyaretini yaptı. Madrid’le kıyaslanınca, zengin yoksul çelişkisinin çok daha keskin yaşandığı bir kentti Paris. O yıl uluslararası bir sergi de vardı kentte. Paris gezisinden sonra resimlerine Munch ve özellikle de Toulouse-Lautrec havası sindi. Bu yüzden, Mavi Dönem’inden önce, kısa da olsa, onun bir de Lautrec Dönemi’nden söz edilebilir.”*¹¹³ Picasso’nun gitmiş

¹¹³ Yılmaz, *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, s. 39.

olduğu yerlerdeki yapının etkileri, toplumsal yapının izleri resimlerine konu olmuştur. Farklı sanatçılardan etkilendiği dönemin sonunda kendi çizgisindeki eserlerinde toplumsal olayların, kendi içsel durumunun barındığı temaların da bulunduğu eserlerin yer aldığı görülmektedir. Sanatçının, sanat hayatının farklı bölümlerden oluştuğuyla da karşılaşmaktadır. “Bir yıl sonra mavi rengin egemen olduğu Mavi Dönem’e geçti. Paris ve Barcelona arasında bocalayıp duruyodu. Bu dönemde ele aldığı figürler, her gün gördüğü sokak serserileri, ayyaşlar ve dilencilerdi. Yalnız, şaşkın ve hırslı bir insanın resimleriydi bunlar. Figürlerin ince uzun olmalarını, El Greco’dan etkilenmesine bağlıyordu Picasso. Kucaklaşma, Yaşam ve Trajedi adlı önemli eserlerini bu dönemde yapmıştır.”¹¹⁴

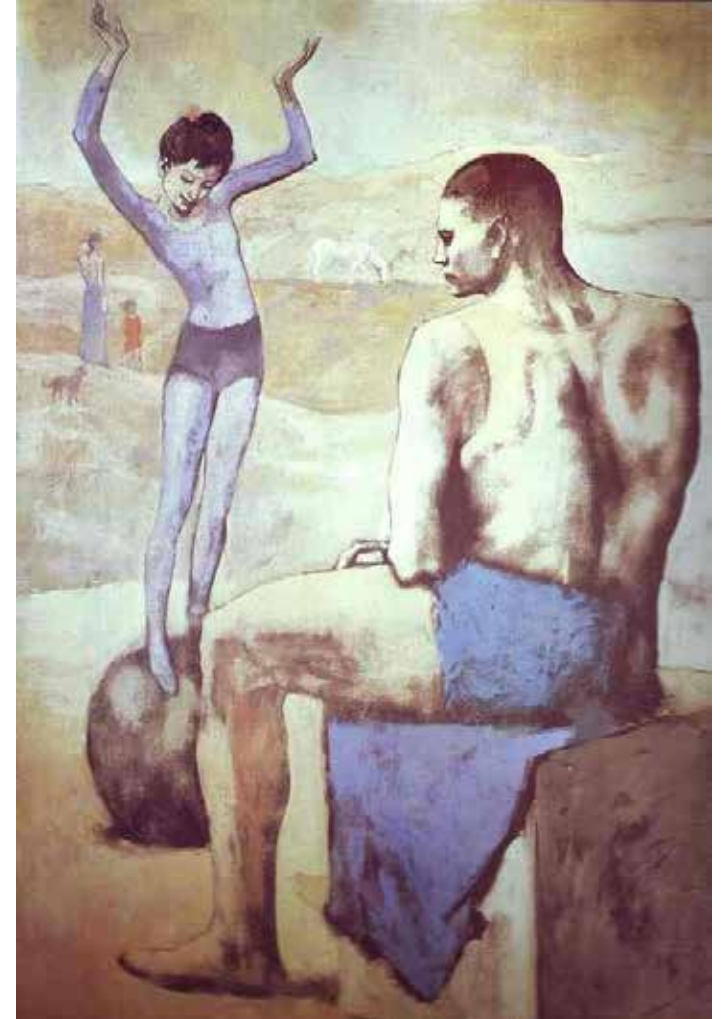


Resim 3.2. Pablo Picasso, “Trajedi”, 1903, 105 x 69 cm

¹¹⁴ Yılmaz, *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, s. 39.

Sanatçının bu eserine bakıldığında, hüznü bir atmosferin yansımasıyla karşılaşmaktadır. Mavinin egemen olduğu resimde, hüznün yüz ifadelerine yansıması oldukça başarılı bir şekilde verilmiştir.

“1904’te Paris’e yerleştikten kısa bir süre sonra, mali durumunu düzeltti ve genellikle hokkabaz, palyaço ve cambaz figürlerini resmettiği Pembe Dönem’i başladı. Pembe dönemin hakim olduğu bu resimlerde, kasvetten ziyade yaşama bağlılık vardır.



Resim 3.3. Pablo Picasso, “Cambazlar”, 1905, 147 x 95 cm

1905/1906 kışındaki Gertrude Stein’in Portresi ise yeni bir dönemi haber veriyordu. Bu resim, Picasso’nun Gauguin ve Cezanne etkisine girdiği bir

sırada yapılmıştır. Biçimlerdeki bozulma ve sertleşmelerde, kendi vatanındaki İberik heykellerinin de payı vardır kuşkusuz. İberik Dönemi işlerken en önemlisi, Palet ile Kendi Portresi'dir; ki bu resimde, Gertrude Stein'in Portresi'nden daha ilkel bir biçim anlayışı vardır. Sanatçı o yıllarda Paris'te kendine bir yer edinmişti. Ne var ki, asıl amacı, bir yandan iyice ünlenen Cezanne'a yaklaşmak bir yandan da tam o sıralar bir sansasyon yaratan fovlarla –özellikle Matisse ile- yarışmak, daha doğrusu öne geçmektir. Bunun için de büyük ve farklı bir iş ortaya koymayı düşünüyordu. Avignonlu Kızlar'a işte bu niyetle başladı sanatçı."¹¹⁵

Pablo Picasso'nun sanat alanında bir devrim niteliği taşıyan Avignonlu Kızlar isimli eseri, gerek yeni bir biçimsel ifade, gerekse içinde barındırdığı göndermelerle son derece farklı bir etki uyandırmaktadır. Kübizmin ilk kıvılcımlarını da işaret eden bu eserde sanatçının simgesel bir ifade biçimine de başvurduğu görülmektedir.



Resim 3.4. Pablo Picasso, “Avignonlu Kızlar”, 244 x 223 cm. 1907, Modern Sanat Müzesi, New York

¹¹⁵ Yılmaz, *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, s. 40.

“Resim, tam olarak çözümleyemese de, çok çeşitli yeni fikirleri araştırmaktadır. Önemi, bu resimle Picasso'nun tüm Batı sanatı geleneklerinden ve kendi geçmişinden kopması, avangard sanatının liderliğine oturması ve hayret verici bir yaratıcılık dönemine adımını atmasıdır. Büyük bir figür resmi planlıyordu ve daha sonra bu resme dönüşen bir genelev sahnesi üzerinde çalışmıştı. Resmin adı Barselona'da kötü şöhretli bir geneleve gönderme yapmaktadır.”¹¹⁶

Sanatçının bu eseri oldukça farklı bir duruş sergilemektedir. Figürlerin duruşları, anatomik yapının değişik yansıması, Picasso'nun alışlagelen geleneksel resim anlayışından uzaktır. Resmin alt bölümündeki natürmortla sanatçı, bu alandaki eğilimini de yansıtmıştır.



Resim 3.4. Ayrıntı

“Bu, Picasso'nun natürmortla ilgilendiğinin ilk belirtisidir. Erken dönem Kübist resimlerinde ve tüm hayatı boyunca tekrarlayacağı bir konu olacaktır. Ayrıca bu tema onu Cezanne'a ve İspanyol sanatına bağlar. Picasso bir put kırıcı olarak değil, gelenekleri tekrar keşfeden bir kişi olarak görülmek istemiştir. Picasso, sanat ve insan figürünü, kötü ruhları defeden veya insanı kurtaran bir gücü olduğuna inanmaktaydı. Burada hedef fahişelik ve cinsel

¹¹⁶ Cumming, *Görsel Rehberler - Sanat*, s. 348.

hastalıklardır. Erken İberyâ heykelleri figürlerin yüzlerini etkilemiştir. Picasso Mart 1907’de, Louvre Müzesi’nden çalınan böyle iki parçayı satın almıştı. Picasso figürlerin yüzlerini 1907 yılında Paris Etnografya Müzesi’nde Afrika heykelleri ile ilgili bir aydınlanma yaşadktan sonra tekrar boyar.



Resim 3.4. Ayrıntı

Bu figürde, Kübizm’e damgasını vuracak olan farklı bakış açılarının ve profillerin tek bir figürde birleştirilmesi yaklaşımını araştırmaya başlamıştır.”¹¹⁷

Sanatçının inandığı şeyler sanat anlayışını biçimlendirirken, sanat ve insan figürünün, kötülükleri kovup insanı kurtarıcı bir gücünün olduğuna inanması, figürleri burada adeta simgeleştiren bir güç unsurunu meydana getirmiştir.

¹¹⁷ Cumming, *Görsel Rehberler - Sanat*, s. 348-349.

Afrika heykellerinin figürün yüzüne yansmasıyla da sanatçı, bambaşka bir görünüm elde etmiştir.

“Avignonlu Kızlar, dikey kenarı yaklaşık iki buçuk metre bir resim. Kompozisyonda beş tane kadın figürü var. Dördü ayakta, biri oturmaktadır. En soldaki figür yandan, arkadaki üç figür cepheden, oturan ise arkadan (fakat yüzü önden) gösterilmektedir. İlk üç kafa, soldan sağa, resmin üst tarafında sanki bir portre üzerindeki düzenli notalar gibi bir ritim oluşturacak şekilde yerleştirilmiştir. Son iki kafa ise aksak bir ritmi çağrıştırmaktadır; ki burası, resmin en aykırı bölgesidir. Figürlerin rengi olarak pembe, bu resimde hâlâ direnmektedir; ama artık parçalanmış biçimler yüzünden egemenliğini yitirmek üzeredir.”¹¹⁸

Sanatçının eserinde uygulamış olduğu farklı bakış biçimi, yeni bir akımın da habercisi olmuştur. Geleneksel perspektif anlayışından uzak bir bakış açısıyla yansıtılan figürler bu durumun bir göstergesidir. Picasso’nun yaptığı çalışmalarda etkilenmiş olduğu sanatçıların da izleri görülmektedir. Avignonlu Kızlar adlı eserinde de bu etkinin yansımalarıyla karşılaşmaktadır. *“Cezanne’ın Yıkılan Adamlar tablosunun etkisi burada açıkça görülür. Kadınların (özellikle sağdaki ikisinin) yüzleri açıkça Afrika sanatından ilhamla yapılmıştır. Paris’te 1906’da açılan Art Negre sergisi, sanatçı üzerinde büyük bir etki bıraktı. Picasso ilk çizimlerinde erkeklere (gemiciler ve öğrenciler) yer vermişti. Daha sonra izleyicinin sahneye girmesini sağlamak açısından onları tablodan çıkardı.”¹¹⁹*

Picasso’nun Avignonlu Kızlar isimli eserinde uygulamış olduğu farklı bakış açısı sonraki resimlerinde de devam etmiştir. Özellikle simgesel bir anlatım tarzını benimsediği bir başka çalışması olan Guernica’da bu iki anlayışın temsili görülmektedir. Sembolist bir etkinin oluşumunda, eserde yer verilen resimsel elemanların etkisi son derece kuvvetli bir rol oynamaktadır. Eser aynı zamanda toplumsal bir duruma da gönderme yaparken, içinde eleştirel bir tavır da barındırmaktadır.

¹¹⁸ Yılmaz, *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, s. 40.

¹¹⁹ Elhüseyni, *1000 Muhteşem Resim*, s. 412.



Resim 3.5. Pablo Picasso, “Guernica”, 349.3 x 776.5 cm. 1937, Kraliçe Sofia Sanat Merkezi Ulusal Müzesi, Madrid

“Picasso’yu bu şaheseri bir ay içinde yaratmaya yönelten kanlı tarihsel olay, tablonun 1937’de Paris’teki Uluslararası Sergi’de ilk kez gösterilmesinden kısa bir süre önce gerçekleşmişti. Nazi uçaklarının Bask başkenti Guernica’ya karşı giriştiği üç saatlik bombardımana ve yıkıma dair imgeler ve duygular kamuoyunun bilincinde hâlâ tazeydi. Günümüzde en azından bir almanak, bu eserin ilk gösterilişini o yılın öne çıkan olayları arasında saymakla birlikte, 1654 can kaybına yol açan ve sanatçıya ilham veren olaya garip biçimde değinmez (Time Almanac, 2002). Tablonun acımasız bir katlika monokrom oluşu hem tepkici bir siyasal açıklama, hem sanat anlayışı bakımından bir tartışma uyandırdı. İlk bakışta Picasso eserine hafif renk rötuşları koymuştu. Siyah-beyaz görüntü (özellikle Robert Capa’nın çektiği) savaş fotoğraflarından esinlenmiş olsa gerek. Tablo kübist akımın profil ve tam yüz görüntüsü arasındaki ayrımı bir yana bırakma anlayışının başlıca örneklerinden biridir. İzleyici konuyu aynı anda farklı açılardan görür.”¹²⁰

Sanatçının tarihsel bir olaya dikkat çektiği Guernica adlı eseri, kullanılan renk tekniğinin yanı sıra uygulanan sembolik resimsel elemanlarla da dikkat çekicidir. Tablonun tek bir renk ve onun tonlarından meydana gelişi, resimdeki kasvetli atmosferi canlı tutarken, yıkımın, kargaşanın izleri başarılı bir biçimde yansıtılmıştır. Burada anlatımı güçlü kılan, eserde yer edinen figürlerin yüz ifadelerindeki acı ve çaresizliktir. Bu yönüyle eser, sembolik bir değer taşımaktadır. “Şiddet ve acımasızlığın sembolik imgesi olan bu eserde, İspanyol İçsavaşı sırasında Guernica’daki Bask kasabasının faşistlerce

bombalanmasından esinlenilmiştir.”¹²¹ Savaşın getirmiş olduğu felaket izlerinin yansımalarının görüldüğü eserde figürlerin yüz ifadelerindeki korku dikkat çeken bir unsurdur. Kullanılan rengin de soğukluğuyla ölüm hissi verilmiştir. “Tablonun sol ve sağ alt köşelerinden, üstte bir elin tuttuğu lambaya doğru ve yukarıda birleşen iki (görünmez) çizgi, geniş tabanlı bir üçgen oluşturur. Katliama maruz kalmış figürlerin büyük çoğunluğu (kesik bir baş, kırık kılıklı bir kol, yaralı bedeni sürükleyen bir kadın ve ağzını açmış bir at) burada yer alır. Resmin sol üst tarafında bir boğa ve altında da kolunda ölü çocuğuyla ağlayan bir kadın imgesi vardır. Alevler içinde bağıran bir başka insan ise aynı yatay hat üstünde, tablonun sağ tarafındadır.”¹²²

Sanatçının eserde bombalamaya maruz kalan insanların anlatımında kırık kılıklı bir kol ve ağzını açmış bir atı kullanmış olması, simgesel ifadenin güzel bir örneğidir. “Bugün, genel olarak resimdeki boğa motifinin faşizmi, at motifinin de halkı temsil ettiği gibi bir kanı yaygındır. Ne var ki, 1945 yılındaki bir röportajda Picasso boğanın faşizmi değil barbarlık ve karanlığı temsil ettiğinde ısrar etmiştir.”¹²³

Sembolizmdeki iç dünyaya dönük, hayal gücünün yansıması olan fantastik dünyanın sunumu, bir diğer sanatçı Marc Chagall’ın eserlerinde görülmektedir. Uçan, yarı insan yarı hayvan figürlerle anlatımını destekleyen Chagall, fantastik dünyasını etkili bir biçimde yansıtmıştır.

3.3. MARC CHAGALL (1887-1985)

“Rusya doğumludur. İlham kaynağı kültürel kökleridir. Konuları ise tuhaf kişisel üslubunun kendine özgü birleşimi, çocuksu bir masumiyet ve merak havası verir. Çok üretkendi - farklı kalitede resimler, baskılar, seramikler, vitraylar ve duvar resimleri üretmiştir. En iyi resimleri erken dönem ve 1950 öncesi işleridir. Kötü işleri aşırı şekerli, duygusal ve zayıftır (yine de popüleritesini kaybetmemiştir). 1950’den sonra vitray projelerine ağırlık vermiştir. Garip uçan kafa ve vücutları, bir resimde eşzamanlı birçok olayı birleştirmesi, onun tuhaf gezginci hayatını ve sonucu olan kültürel eklektizmini mi yansıtmaktadır ?”¹²⁴

Marc Chagall’ın eserlerinde sembolizm içerisinde barınan düş dünyasının

¹²¹ Hollingsworth, Dünya Sanat Tarihi, s. 466.

¹²² Yılmaz, Modernizmden Postmodernizme Sanat, s. 50.

¹²³ Yılmaz, Modernizmden Postmodernizme Sanat, s. 50.

¹²⁴ Cumming, Görsel Rehberler - Sanat, 354, s. 355.

¹²⁰ Elhüseyni, 1000 Muhteşem Resim, s. 47.

üstün gücü bulunmaktadır. Bu durumu, sanatçının çalışmalarındaki fantastik elemanlar desteklemektedir. Sanatçının Gezinti Yeri isimli çalışması fantastik dünyanın sergilenmesine bir örnek oluşturmaktadır.



Resim 3.6. Marc Chagall, “Gezinti Yeri”, 1917, 170 x 163.5 cm., Rus Devlet Müzesi, St. Petersburg

Sanatçının bu çalışmasında, düş dünyasının yansıması etkili bir biçimde aktarılmıştır. Gerçek dünyanın dışında bir atmosferin egemen olduğu eserde kadın figürünün uçarken resmedilmesi, bu gerçek dışılığı vurgulamaktadır. “Bu ünlü eser neredeyse kare biçimli (Chagall açısından nadir bir örnek) büyük bir tuvaldir; içinde iki temel renk, yeşil ve menekşe pembesi cesurca bir araya getirilmiştir. Zümrüt yeşili ve büyümlü Eski Vitebsk, değişken ritimli kübist hacimlerin rafine yığılmasında zar zor tanınır. Leylak bir elbise giymiş olan Bella havada salınırken, uçup göğe çıkmamak için kocasının elinden tutmuştur. Ressam ise cana yakın bir adam, hem kendi mutluluğunu hem de bu ışıltılı dünyayı yaratmış bahtiyar bir palyaço gibi gülümsemektedir. Yaz pusunda eriyen ve kozmik unsurlara işaret eden gökyüzünün gizemli ve heybetli

görüntüsü, her zamanki gibi katışıksız dünyevi sembollerle, yeşil çimlerde yanyormuş gibi görünen kırmızı şal üstündeki sürahi ve bardakla huzur içinde bir aradadır.”¹²⁵ Sembolist sanatçılar, düş gücünü canlı tutmayı amaçlamışlar ve bunun için daha çok, sembolere ve hayal gücüne başvurmuşlardır. Marc Chagall’ın gerçeküstü dünyası da sembolist sanatçıların yansıttığı konular gibi benzerlik taşımaktadır. Sanatçı, gerçek dünyadan ayrılan farklı bir dünyanın kapısını açmaktadır. Bu yönüyle sembolizmin mantıksal yapısıyla benzerlik göstermektedir. Sanatçının bir diğer çalışması olan Hokkabaz adlı eserinde de bu gerçek dışı dünya örneklenirken, yarı insan yarı hayvan bir figürün kullanılması bu fantastik dünyanın anlatımını da güçlendirmiştir.



Resim 3.7. Marc Chagall, “Hokkabaz”, 1942, 132 x 100 cm, Özel Koleksiyon

¹²⁵ Elhüseyni, 1000 Muhteşem Resim, s. 445.

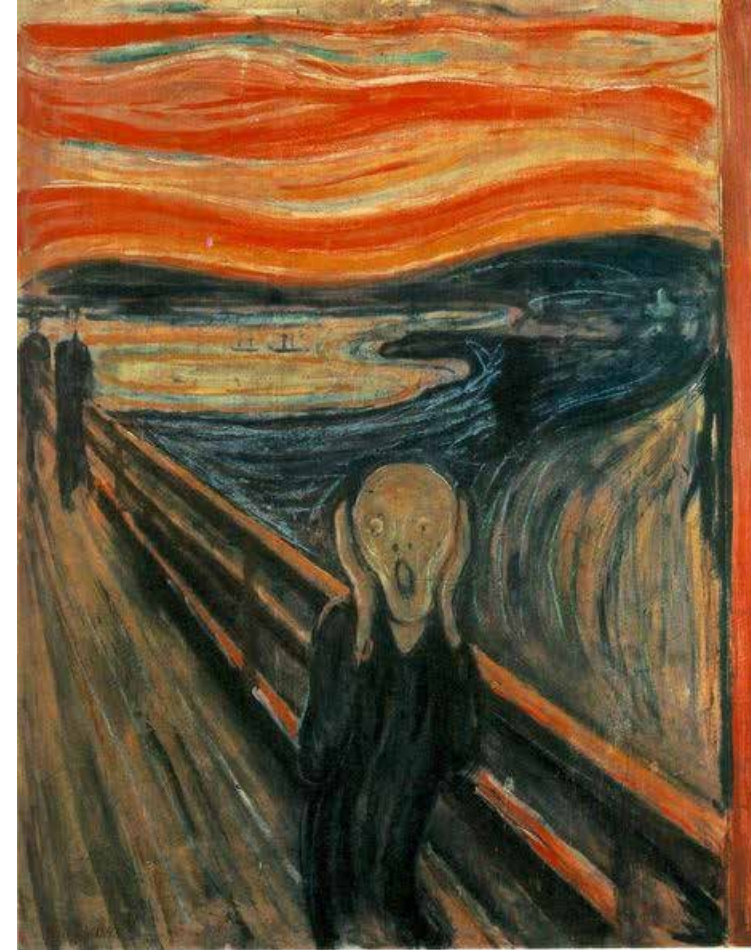
3.4. EDVARD MUNCH (1863 – 1944)

Sembolik etkilerin çalışmalarında yer bulduğu bir başka sanatçı Edvard Munch'tır. Sanatçı, iç dünyasındaki korkularını, düş kırıklıklarını eserlerine konu etmiştir. Sembolizmle etkili oluşu bu açıdan kaynaklanırken aynı zamanda sembolizmin iç dünyaya yönelmiş olması da bu hususta ince bir ayrıntıdır.

“Dışavurumculuğun öncülerinden, en çok tanınan Norveçli ve İskandinav ressamı. Hayatının ilk yılları hastalık, ölüm, akıl hastalığı, reddedilme, mutsuz aşk ilişkileri ve suçluluk ile geçmiştir – Freud için örnek vaka olabilirdi.

En iyi, en yoğun resimlerini 1908'deki sinir krizinden önce yapmıştır. Bu resimler, tecrit, reddedilme, cinsellik ve ölümün hemen ayırt edilebilen (neredeyse klişeye varan) imgelerini taşır. Ama bu mahrem duyguları evrensel bir yolla anlatabilecek, ender bulunan bir yeteneği vardı. Öyle ki, onun korkularına dokunabildiğimiz gibi, derinlerde yatan kendi korkularımızın da farkına varıp, onlarla yüzleşebiliriz. Munch, kaygıyı güzel kılmıştır.”¹²⁶

Sanatçının iç dünyasındaki değişik duyguların yansımalarının görüldüğü resimlerde, etkileyici bir anlatımla beraber izleyiciyi sorgulatan bir anlam yapısı da bulunmaktadır. Edvard Munch'ın Çığlık isimli çalışması bu etkileyici anlatıma ve sorgulatan anlam yapısına bir örnek oluştururken, insanın iç dünyasındaki korkuları, umutsuzlukları irdeleyen bakış açısıyla da sembolist bir etki meydana getirmektedir.



Resim 3.8. Edvard Munch, “Çığlık”, 91 x 73 cm, 1893, Oslo, Ulusal Galeri

“Dünyanın en çok tanınan resimlerinden biri olan Çığlık, Munch'un 'hayat, aşk ve ölüm üstüne bir şiir' Hayat Frizi serisinin bir parçasıydı. Bu proje onu, tüm hayatı boyunca meşgul etmiştir: İçindeki kargaşa ve korkuları ifade edebilecek resimsel yollar arama teşebbüsü. Çokça etkilendiği Van Gogh gibi Munch de, hayatı boyunca peşini bırakmayan nevrozlarını (umutsuzluk, reddedilme ve yalnızlık) anlatabilmek için ürkütücü bir görsel dil geliştirmiştir. Çığlık'ın (iki versiyonunu yapmıştır) en önemli özelliği, bu derin yabancılaşma ve kâbus hissini şok edici bir dolaysızlıkla vermesidir.”¹²⁷

Sanatçının renkleri kullanımındaki yorum anlatıma adeta bir kargaşa hissi

¹²⁶ Cumming, Görsel Rehberler - Sanat, s. 360.

¹²⁷ Cumming, Görsel Rehberler - Sanat, s. 361.

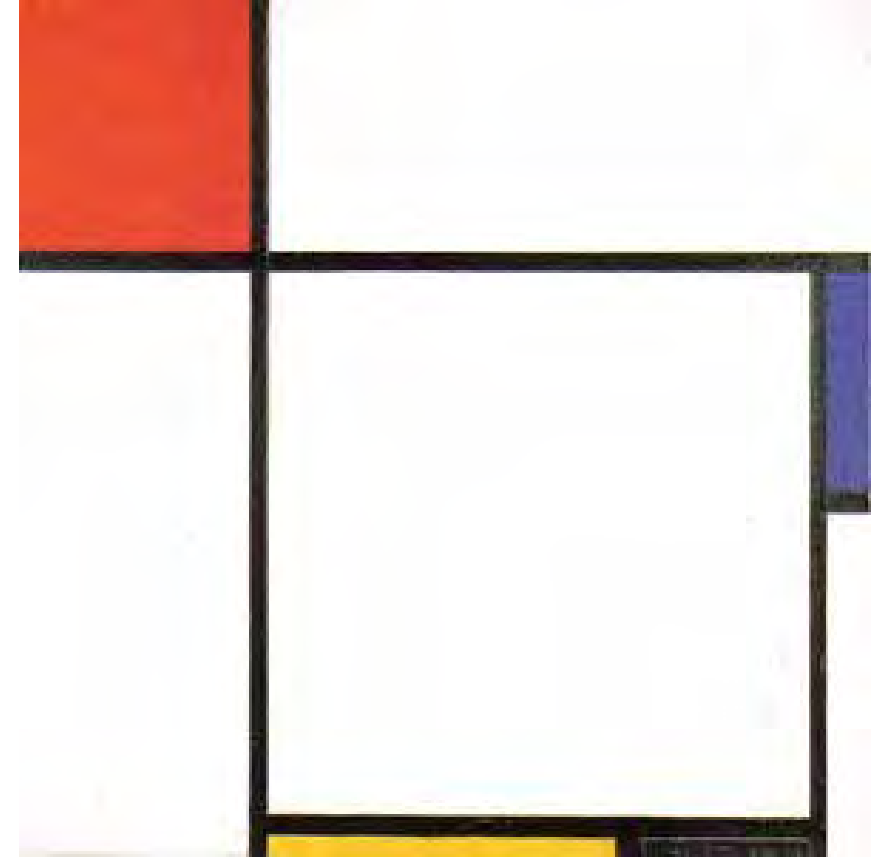
yüklemiştir. Figürün yüz ifadesindeki rahatsız edici görünüm resmin atmosferini üst bir düzeye taşımıştır. “Dehşetli kırmızı, yeşil ve sarılar gökyüzünü doldurur; Renklerin doğaya aykırılıkları, ana figürün umutsuzluğu için çarpıcı bir metafor oluşturur. Neredeyse şekilsiz bir manzara, kaosa sürüklenen dünyayı çağırıştırır. Kurukafaya benzeyen sabit, sabit bakan oyuk ve çökük gözler, Munch’un rahatsız edici figürlerinin sürekli tekrarlayan bir özelliğidir.”¹²⁸

3.5. PIET MONDRIAN (1872 – 1944)

Sanat alanında yeni bir düşünce yapısı geliştiren bir sanatçı olan Piet Mondrian’ın eserlerinde belirli anlamları temsil eden dikey ya da yatay çizgilerin var olduğu görülmektedir. Sembolizmdeki temsil edilen şeyi temsil eden resimsel elemanların görevi gibi Mondrian’ın çalışmalarında da buna benzer bir etkileşim söz konusudur.

“Saf soyut sanatın öncülerindendir. Doğanın yeşil dağınıklığından nefret eden, zor, münzevi bir karakter. Hayatı boyunca teorik ve entelektüel olarak etkili olmuştur. En bilinen işleri 1920’ler ve 1930’larda yaptığı soyut resimleridir. Basit öğeleri vardır: siyah, beyaz ve temel renklerde yatay ve dikey çizgiler. Amacı evrensel bir ruhani kusursuzluğu bulmak ve ifade etmektir ama imgeleri 20. yüzyıl reklam tasarımlarının sıradan bir unsuru halini aldı. Sembolizm’den Kübizm’e, oradan Soyut sanata olan yavaş, özveri gerektiren ilerleyişi sabırlı çalışmasının karşılığını verir.”¹²⁹ Mondrian’ın anlattığı durumu temsil eden resimsel elemanlar, yatay ve dikey çizgilerle renklerin kendi içerisinde sağladıkları ritimden meydana gelmektedir. “Mondrian’ın sanatında varmak istediği denge oynak (kalıplaşmamış) bir dengeydi. Simetriden kaçınıyordu. Çünkü simetri yoluyla kurulacak denge, ancak çeşitliliğin dengesi olabilirdi. Eşitlik ise, yaşamda edilginliğe, sanatta da monotonluğa yol açacaktı. Bu yüzden Mondrian resimlerinde dengeyi ararken düzeyi eşit parçalara bölmez. Fakat dengenin, belirli bir kalıp içinde donma tehlikesi bununla önlenmiş oluyordu. Bunu önleyebilmek için, Mondrian resim yüzeyini bölen siyah yatay ve dikeyleri, yirmi yıl bıkmadan usanmadan, sağa sola, aşağı yukarı oynatarak çeşitli biçim bütünlemeleri elde etmeye çalışır. (Dikey ve yataylar temel yönlerdi, düşünce düzeyine aktarılmış olan karşıtlıklardı. Dikeyler: evrensel, nesnel düşünsel ve erkeksi olanı; yataylar: bireysel, öznel, maddesel, dışisel olanı dile getiriyordu.)”¹³⁰ Dikey ve yatay çizgiler nesnel-öznel,

erkek-dişi gibi kavramları sanatçının eserinde temsil ederek sembolleşmişlerdir. Mondrian’ın çalışmalarındaki yatay ve dikey çizgilerin temsil ettiği kavramlar öğrenildiğinde, artık her görüldüğünde temsil edilen kavramın akla gelmesi onun sembolleştiğinin bir göstergesi olmuştur. Bu bakımdan sanatçının çalışmalarında sembolik bir etkinin bulunduğu söylenebilmektedir.



Resim 3.9. Piet Mondrian, “Kompozisyon”, 45 x 45 cm, 1929, Solomon R Guggenheim Museum, New York

3.6. MAX ERNST (1891-1976)

Max Ernst’in çalışmalarına bakıldığında hayal gücünün güçlü örnekleriyle karşılaşılmaktadır. Simgesel üslubun etkili olduğu çalışmalarında gerçeküstücü anlayışla şekillenen bir anlatım meydana gelmektedir. Hatıralar, fantastik öğeler, sanatçının çalışmalarında sıklıkla kullandığı elemanlardır. “Gerçeküstücülük’ün öncülerinden biridir. 1921’den sonra Fransa’da

¹²⁸ Cumming, Görsel Rehberler - Sanat, s. 361.

¹²⁹ Cumming, Görsel Rehberler - Sanat, s. 388, 389.

¹³⁰ İpşiroğlu, Sanatta Devrim, s. 53.

yaşadı. I. Dünya Savaşı'nda görev aldıktan sonra, yaşam boyu arkadaşı Jean Arp ile birlikte Köln'de Dada hareketinin liderliğini yaptı. Esprili ve yaratıcı denemelerinde konu ile tekniği çok etkili bir biçimde birleştirmiştir. Gerçeküstücüler'in bilinçaltını araştırma ve yaşadığımız dünyanın dışından gelmişçesine rahatsız edici bir gerçeklik hissi yaratma çabalarının öncüsüdür. Erken dönem eserleri arasında rüya betimlemelerine benzeyen garip figüratif resimler vardır. Eserleri her zaman yaratıcı özellikler taşısa da, sonraki işleri daha soyut, lirik ve daha yumuşaktır. Küçük boyutlardaki işleri daha başarılıdır.”¹³¹

Sanatçı, çalışmalarındaki sembolik elemanları hayal gücüyle birleştirmesiyle farklı bir bakış açısı oluşturmuştur. Gerçek dışı bir dünyanın betimlendiği eserlerde görülen kapalı anlatımın etkisi, Sembolizm'in örtük anlatımıyla paralellik gösterirken, sanatçı, sembolik öğelerle izleyiciyi düşündüren bir etki meydana getirmiştir. Sanatçının, Kral Oedipus adlı eserinde bu simgesel anlatım biçiminin başarılı örnekleri görülmektedir.



Resim 3.10. Max Ernst, “Kral Oedipus”, 93x102 cm, 1922, Özel Koleksiyon

¹³¹ Cumming, *Görsel Rehberler - Sanat*, s. 369.

“Ernst en bütünlüklü Gerçeküstücü sanatçıdır çünkü bütün tekniklerle denemeler yapmıştır; figürasyon, soyutlama ve kolaj. Ernst bu öncü sayılan eserinde, daha sonraları Gerçeküstücü resimlerde yaygınlaşan imgeleri yaratmanın metodlarını araştırır. Özellikle Freud'un fikirleri üzerine yaptığı inceleme ve anlayışını, rasyonel/irrasyonel, yapıcı/yıkıcı, ölü/canlı gibi zıtlıkları kendi deneyimleri ve arzularıyla yan yana getirerek sentezler. ‘Şişmiş ayak’ anlamına gelen Oedipus, Yunan mitolojisinde istemeyerek babasını öldüren, kendi annesiyle evlenen ve ne yaptığını öğrenince gözlerini oyan bir kahramandır. Freud'un ‘Oedipus Kompleksi’ anne babaya çocukluk bağımlılığını kesemeyerek ve tam olarak olgunlaşamama durumudur.”¹³²

Ernst'in bu eserinde, zengin sembolik unsurların yer aldığı görülmektedir. Kullanılan resimsel elemanların her biri ince bir anlam taşımaktadır.

“Freudyan analizlerde balon ve kuşlar kaçma ve özgürlük arzusunu temsil eder. Ceviz kıran el cinsel birleşme için bir metafordur.



Resim 3.10. Ayrıntı

Çivi ve ok acıyı, bozuk ölçek ise cinsiyet ilişkilerindeki çekişmeyi temsil etmektedir. Ernst'in, kız kardeşinin doğduğu gün ölen kuşu cockatoo'dan beri kuşlara, ölüme ve cinsiyete takıntısı vardır.

¹³² Cumming, *Görsel Rehberler - Sanat*, s. 391.



Resim 3.10. Ayrıntı

Parmağı delip geçen mekanik alet, yaşlarını belirlemek üzere tavukların perdeli ayaklarında delik açmak için kullanılırdı. Burada acı, içine girme ve cinsel birleşmeyi çağrıştırıyor.”¹³³ Sanatçının, zihinsel bir bakış açısıyla, sembollerle aktardığı çalışması, sembolik ifadenin etkisine örnek sunmaktadır.

3.7. SALVADOR DALİ (1904-1989)

Gerçeküstücülük (Sürrealizm) akımı içerisinde yer alan bir sanatçı olan Salvador Dali'nin eserlerinde desimgesel anlatım biçimleriyle karşılaşmaktadır. Sembollerin oldukça sık kullanıldığı bir akım olan Sürrealizm, Sembolizm anlayışında var olan düşünce yapısıyla benzerlik göstermektedir. Hayal gücünün egemen oluşu bu benzerliğe örnek oluşturmaktadır.

“Ressam, tasarımcı, tuhaf nesnelerin yaratıcısı, yazar ve film yönetmeni Dali zamanla Gerçeküstü akımın en önemli temsilcisi haline geldi. Bunuel, Lorca, Picasso ve Breton onun kariyerine büyük bir etkide bulundu. Bunuel’le birlikte çektiği Endülüslü Bir Köpek filmi, sıkı kenetlenmiş Parisli Gerçeküstücü gruba resmen girişini sağladı; o çevrede Gala’yla, yani his ömür boyu hayat arkadaşı ve ilham kaynağı olacak kadınla tanıştı. Ama grupla ilişkisi kısa sürede bozuldu ve 1939’da Andre Breton’la son anlaşmazlığıyla koptu. Bununla birlikte Dali’nin sanatı felsefe ve ifade açısından gerçeküstücü kaldı; diriliğinin, mizahının ve bilinçaltı zihni kurcalamasının birincil örneği oldu.

¹³³ Cumming, *Görsel Rehberler - Sanat*, s. 391.

Hayatı boyunca kendini tanımada bir deha olduğunu gösterdi; efsanevi bir figür olarak kendi şöhretini yaratıp sürdürdü.”¹³⁴

Salvador Dali'nin çalışmalarında görülen hayal gücünün güçlü yansıması fantastik bir dünyayı yansıtmaktadır. Bu fantastik dünyanın içinde, boşlukta duran bir surat, eriyen bir saat gibi farklı anlamlarda kullanılan resimsel elemanlar dikkat çekmektedir. Sembolizmin ruhsal dünyasında kendini gösteren sembolist sanatçıların çalışmalarındaki fantastik dünyanın aktarımıyla, Salvador Dali'nin kullanmış olduğu resimsel ifade anlayışı bu yönde benzerlik göstermektedir. Sanatçının Uyku isimli çalışması bu fantastik dünyanın yansıtılması durumuna bir örnek oluşturmaktadır. İnsanın bilinçaltını inceleyen bir yaklaşımı da benimseyen sanatçı, Uyku adlı eserinde bu yaklaşımına da yer vermiştir.



Resim 3.11. Salvador Dali, “Uyku”, 1937, Özel Koleksiyon

“Uykunun bu fantastik yorumunda, düşsel imgelerin önünde yalnızca düş görenin başı yer alıyor. Figürün incelikle dengelenişi, desteklerden birinin düşmesiyle düş görenin uyanacağını gösteriyor. Bu da uyku halinin narinliğini ortaya koyuyor. Dali’nin ayrıntılara gösterdiği titiz özen bir aşırı-gerçeklik havası yaratıyor. Gerçeküstücü akımın bir üyesi olarak sanatçı, yapıtlarında saçma düşüncesine ve bilinçaltının rolüne önem vermiştir.”¹³⁵ Sanatçı, çalışmasını büyük bir titizlikle gerçekleştirmiştir. Resimde düş görenin başının

¹³⁴ Elhüseyni, *1000 Muhteşem Resim*, s. 456.

¹³⁵ Haydaroğlu, *500 Sanatçı 500 Sanat Eseri*, s. 116.

ince desteklerle desteklenmesi, uyku halinin sonlanacağına işaret ederken, anlatılmak istenilenin tek bir yüzle aykırı bir biçimde ele alınması, sanatçının fantastik dünyasının yansımasıdır. Sanatçının gerçek dışı bir dünyayı aktardığı eserlerinde yer alan sembolik etkinin dayanağı da yine bilinçaltının kullanımı ya da fantastik dünya betimlemesidir. Salvador Dali'nin bir diğer çalışması olan Belleğin Azmi'nde, bu fantastik dünyanın başka bir örneğiyle karşılaşmaktadır.



Resim 3.12. Salvador Dali, “Belleğin Azmi”, 1931, 24.1 x 33 cm, Modern Sanat Müzesi, New York

“Dali, otobiyografisinde bu tablonun ortaya çıkışını şöyle anlatır: ‘Akşam yemeğimizi çok keskin bir kamember peyniriyle bitirmemizden ve diğerlerinin evden ayrılmasından sonra, masa başında uzun bir süre sessizce oturarak, peynirin aklıma getirdiği çok yumuşak şeylere ilişkin felsefi sorunu düşünmeye daldım. Ardından ayağa kalkıp atölyeme gittim ve her zamanki alışkanlığımla, o sırada çalıştığım tabloya göz atmak üzere ışığı açtım. Bu tablo Port Lligat’taki manzarayı tasvir eder; uçurumlar saydam, hüzünlü bir akşamüstü ışığıyla kaplıdır ve ön planda dalları kesik, yapraksız bir zeytin ağacı durur. Bu manzarayla yarattığım atmosferin şaşırtıcı bir resim ortaya koymaya hizmet edecek bir fikrin arka planı olduğunu biliyordum; ama bu fikrin ne olacağını zerre kadar bilmiyordum. Tam ışığı söndürecekken, birdenbire cevabı görür gibi oldum. Biri marazi biçimde zeytin ağacının dalı üzerinde asılı olmak üzere, eriyen iki saat gözümün önüne geldi. Baş ağrımın canımı sıkacak kadar kötüleşmiş olmasına karşın, sabırsızlıkla paletimi hazırladım ve çalışmaya koyuldum.’”¹³⁶ Sanatçının hayal gücünün güçlü bir

¹³⁶ Elhüseyni, 1000 Muhteşem Resim, s. 467.

yansıması olan resimde, eriyen saatin zamanın akışına adeta bir gönderme yaptığı görülmektedir. Pek çok farklı durumu başka bir perspektiften değerlendiren ressamın çalışmalarından bir diğeri ise Sıvı Arzuların Doğuşu isimli eseridir.



Resim 3.13. Salvador Dali, “Sıvı Arzuların Doğuşu”, 1932, Guggenheim Koleksiyonu, Venedik.

“Kendinden hoşnut burjuvaları şaşırtmak amacıyla cinsel ve dinsel imgeleri kullanan Salvador Dali Sürrealist akımın önde gelen adlarından biridir.”¹³⁷ Cinselliği konu edindiği çalışmasında sanatçı, gerçek dünyanın dışında, kendi hayal gücünün yansımasıyla meydana getirdiği fantastik dünyayı aktarmıştır. “En küçük bir mekanik işlev görmeye elverişli bu nesneler, bilinçsiz edimlerin gerçekleştirilmesinden kaynaklanabilecek hayaller ve tasarımlar üstünde temellenir. İncelenen her durumda, bu edimler açıkça belirgin olan erotik fantezilere ve arzulara denk düşer. Bu arzuların somutlaşması, yerine geçme ve eğretilme yoluyla nesnelleşme biçimleri, simgesel olarak gerçekleştirmeleri cinsel sapkınlığın örnek sürecini oluşturur; bu süreç her bakımdan şiirsel olgu sürecine benzer.”¹³⁸

¹³⁷ Hollingsworth, Dünya Sanat Tarihi, s. 458.

¹³⁸ Enis Batur, Modernizmin Serüveni, Alkım Yayınevi, İstanbul 2009, s. 340.

3.8. RENE MAGRITTE (1898-1967)

Simgesel ifadeyi çalışmalarında kullanan bir sanatçı olan Rene Magritte, Gerçeküstücü bir ressamdır. Eserlerinde anlatılan durumu temsil eden semboller kullanması, onun işlerini sembolizmin örtük anlatım biçimine ve düşünce yapısına yaklaştırmıştır. “*Melon şapkalı, ucuz takım elbiseli taşralılığını erdem olarak sunan öncü Gerçeküstücü ressamdır. Gündelik eşyaları kullanması ve rüyaların karmakarışık dünyasını akla getiren, hafifçe rahatsızlık veren imgeler yarattığı duygusuz ve donuk üslubu ile tanınır. Küçük(çe) yağlı boya resimler yaptı. Estetik erdemleri bir kenara bırakarak, bilinçli şekilde bayağı bir teknik kullanmıştır – tek önem taşıyan imgelerdi. Tuhaf bir araya getirmelerle, boyut ve dokuları değiştirerek ve beklentilerin tersine giderek alışılmış olanı alışılmamış yaptı. Eserlerinin isimleri (bazıları arkadaşları tarafından konulmuştur) özellikle kafa karıştırmak ve belirsizliği arttırmak için tasarlanmıştır. En iyi işlerini 1920’ler ile 1930’larda yapmıştır. 1943’ten sonra üslup değiştirmiştir. 1924-1967 arası serbest reklam sanatçısı olarak çalışmıştır.*”¹³⁹ Rene Magritte’in çalışmalarında kullandığı semboller içe dönük bir çağrışım yaparak ruhsal bir bakış açısı meydana getirmiştir. Sanatçının çalışmalarındaki etki, Sembolizm’deki rüyaları konu edinme, hayal gücünü harekete geçirebilme gibi maddelerle paralel bir bakış açısı göstermektedir. “*Klasik Freudyen semboller ve göndermeler kullanmıştır – ölüm ve çürüme (tabut, gece); seks (çıplak kadınlar, pubik kısımlar); fallik semboller (tabancalar, sosisler, mumlar). Klostrofobi temaları (kapalı odalar, hapsolmuş alanlar); özgürlük arzusu (mavi gökyüzü, yeşil manzaralar).*”¹⁴⁰ Sanatçının kullanmış olduğu semboller, korku, acı, ölüm, özgürlük gibi Sembolizm’de sık kullanılan temalardan oluşmaktadır. Bu yönüyle ressamın çalışmaları, Sembolizm’in kişinin iç dünyasındaki duyguları yansıtmaya düşüncesiyle de örtüşmektedir. Rene Magritte’in *İmgelerin İhaneti* isimli eserinde birbirini yok sayan iki durum söz konusudur.



Resim 3.14. Rene Magritte, “İmgelerin İhaneti”, 1928, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, CA

“*Magritte adlandırılması gerekmeyen bir şeye, o şeyin gerçekteki varlığını yadsıyan saçma bir ad vererek gerçeklikle çatışma yaratır. Bir pipo resminin altına ‘Bu bir pipo değildir’ yazarak nesnenin imgesinin gerçek ve dokunulabilir bir şeyle karıştırılmaması gerektiğini belirtir. Magritte’in en ünlü imgelerinden biri olan bu resim tanımlama ve simgeleme kavramlarını sorgulamaktadır. Sanatçı, ‘Hiçbir şey görüldüğü gibi değildir’ der. Dolayısıyla resim, kurallarla düzenlenmiş topluma meydan okur, yerleşik görme ve düşünme biçimlerine saldırır.*”¹⁴¹ Rene Magritte, bir pipoyu kullandığı çalışmasının altına bu bir pipo değildir yazarak görünenin aslında var olduğu şey olmadığını vurgulayarak zıt bir durum oluşturmuştur. Sanatçının bu yaklaşımı Sembolizm’deki sorgulatma düşüncesiyle yakınlık kurmaktadır. Yapılan eserdeki resimsel elemanla sanatçı, izleyiciyi gördüğünü sorgulamasını sağlayan bir düşünce meydana getirmiştir.

Sanatçının bir diğer çalışması olan *Tehditkâr Suikastçı*’da ise, farklı bir bakış açısıyla kavramlar arasında ilişki kurmuştur.

¹³⁹ Cumming, *Görsel Rehberler - Sanat*, s. 395.

¹⁴⁰ Cumming, *Görsel Rehberler - Sanat*, s. 395.

¹⁴¹ Haydaroğlu, *500 Sanatçı 500 Sanat Eseri*, s. 292.



Resim 3.15. Rene Magritte, “Tehditkâr Suikastçı”, 1927, Modern Sanat Müzesi, New York

“Erotik, tuhaf, olağanüstü ve sıradan unsurların tedirgin edici bileşimleriyle her zaman insanı şaşırtan Magritte muhtemelen en güçlü Gerçeküstücü resamlardan biriydi. Bu tablo dehşet sahnelerinin olumlu yönlerini göstermeye dayalı provokatif gerçeküstücü geleneğe uygun olarak erotizmi ve sadizmi bir araya getirir.”¹⁴²

¹⁴² İhüseyini, 1000 Muhteşem Resim, s. 460.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

TÜRK RESİM SANATINDA SEMBOLİST YAKLAŞIMLAR

4.1. TÜRK MİNYATÜR SANATI

Türk resim sanatının gelişim evreleri incelendiğinde minyatürlerin oldukça önemli bir yeri olduğu görülmektedir. Sanat tarihinde görülen kitap ressamlığı, Türk sanatı içerisinde de yer almaktadır. Minyatürlerde ele alınan konular genellikle doğa tasvirlerinden meydana gelirken, sonraki dönemlerde figürlerin de minyatürlerde kendini gösterdiği görülmektedir.

4.2. ORTA ASYA BOZKIR SANATI

Orta Asya bozkır sanatı, pek çok dönemin etkisini hissettiren bir konuma sahiptir. Bu etkinin oluşmasında yapılan savaşlar ve kültürel etkileşim büyük bir rol oynamıştır.

“İran’dan Çin’e kadar yayılan Orta Asya kültür bölgesi, kuzeye bulunan göçebe kavimlerin sürekli baskısı altındaydı. Altın ve ipek yolunun geçtiği bu zengin bölgede, göçebeler otlak yerleri arıyor ve buraları yağma edebilmek için fırsat kolluyorlardı. Bu yüzden yerleşmiş olanlarla aralarında durmadan çatışmalar çıkıyor ve savaşlar sürüp gidiyordu. Kültür alanında bu çatışmaların karşılıklı etkileşime dönüştüğü ve olumlu sonuçlar verdiği de oluyordu. Daha İskitler zamanında hellenistik formlar bozkır dünyasına sızmıştı. Kuzeydeki göçebe kavimlerin Orta Asya kültür ve sanatıyla VII. yüzyıldan beri süregelen ilişkileri, Yunan formunun bozkır dünyasıyla daha yakından bağlantı kurmasına, hatta onunla kaynaşmasına yol açıyor. Ancak şu var ki, Orta Asya’da ‘Buddhizm Humanizması’nın yüksek değerler dünyasına hizmet eden Yunan formu, burada bozkır insanının sert ve haşin dünyasıyla karşılaşıyor ve amansız bir gerçekçiliğin buyruğunda her türlü güzellik kaygılarının dışında

kalan bir 'ifade sanatı' oluşturuyor."¹⁴³

Bu ifade sanatının ve ruhaniliğin örnekleri Siyah Kalem'in eserlerinde görülmektedir. Atlı bozkır kültürünün yansıtıldığı eserlerin dışında, diğer eserlerdeki tuhaf figürlerin görünüşleri de farklı bir dünyayı temsil etmektedir.



Resim 4.1. Atını Otlatan Yörük, Parça Siyah Kalem, Saray Albümü, Topkapı Müzesi Kitaplığı, Hazine 2153, İstanbul



Resim 4.2. Atlar, Yörük Kampından Parça, Siyah Kalem, Saray Albümü, Topkapı Müzesi Kitaplığı, Hazine 2153, İstanbul



Resim 4.3. Siyah Kalem, Yörükler, Saray Albümü, Topkapı Müzesi Kitaplığı, Hazine 2153, İstanbul



Resim 4.4. Siyah Kalem, Dans Eden Şamanlar, (25,6 x 19,6), XV. Yüzyıl, İstanbul, Topkapı Müzesi Kitaplığı, Hazine 2153

¹⁴³ İpşiroğlu, *Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi*, s. 36, 37.



Resim 4.5. Siyah Kalem, At Kurbanı Sahnesinden Bir Ayrıntı, XV. Yüzyıl
Başı, İstanbul, Topkapı Müzesi Kitaplığı, Hazine 2153

Bu eserlerde görülen doğaüstü varlıklar, Sembolizm'in fantastik dünyasına benzer nitelikler göstermektedir. Şamanizm ve büyü ile ilgili tasvirlerin de yer aldığı eserlerde gerçek dünyadan ayrı bir dünya görülürken, dünya dışı varlıklar çoğu eserde kendini göstermektedir. Sembolist sanatta görülen yarı insan yarı hayvan figürlerinin oluşturduğu sahnelere benzer bir sahne Siyah Kalem'in eserlerinde bulunmaktadır. Ürkütücü devlerin, büyücülerin yansıtıldığı bu eserlerde, Sembolizm'de sıklıkla başvurulanan mitolojik konulara benzer bir gerçek dışılık söz konusudur.



Resim 4.6. Büyü Sahnesi, Parça, Siyah Kalem, Saray Albümü, Hazine 2153,
Topkapı Sarayı Kitaplığı, İstanbul



Resim 4.7. Birbirini Bağlayan Devler, Parça, Siyah Kalem, Saray Albümü, Hazine 2153, Topkapı Sarayı Kitaplığı, İstanbul

“Bu resimlerin çizilişlerindeki ustalık, bunların Uzak Doğu etkisi altında yapıldıklarını gösteriyor. Fakat bu çizgi ustalığı Siyah Kalem’in resimlerinde, bozkır sanatına özgü olan gerçekliğin doğrultusundadır. Bu resimlerde alışlagelen resim türlerinden çok başka bir resim sanatıyla karşılaşıyoruz. Bunlar, kitap ya da duvar resmi olarak değil rulo olarak yapılmışlar. Bu gün çeşitli Saray Albümlerinde dağılmış olan resimlerden pek çoğu kaybolduğu için,

rulolar aslına uygun olarak tümlenemiyor. Fakat üslup ve konularını, büyüklük ölçülerini, teknik ve malzeme özelliklerini göz önünde tutarak ruloların bazı parçalarını birbirine bağlama olanağını bulabiliyoruz. Siyah Kalem ruloları yüksek sesle okunan metinler için ‘göstermelik’ olarak yapılmışlardır. Bu tür metinlerin İran, Orta Asya ve Uzak Doğu’da büyük bir geleneği olduğunu ve bunları bir ya da birkaç kişinin, anlatılan öyküde sözü geçenlerin seslerini taklit ederek, yüksek sesle okuduklarını biliyoruz. İran’da son zamanlara kadar rastlanan destan okuyucuları (şehnameciler) ve Osmanlılarda meddahlar, bu geleneğin son kalıntılarıdır.”¹⁴⁴

Sembolizm’de yer alan edebiyat, şiir, efsane gibi konuların Siyah Kalem’in eserlerinde de olduğu görülmektedir. Bu eserlerde anlatılan olaylar bir hikâyenin görseli niteliğini taşıırken aynı zamanda kültürel bir yansıma olmuştur.

“Siyah Kalem rulolarında, Karagöz’de olduğu gibi, anlatılan öykülerin baş aktörleri tanıtılıyor. Tabanları yürümekten şişmiş kavruk yüzü yörükler; toprak yüzü, sert bakışlı ihtiyarlar; değneğine dayanarak güçlükle yürüyen ikibüklüm kocakarı; keloğlan; hora tepen şamanlar; Şamanizm inancıyla yakından ilgili olduğunu sandığımız demonlar, boynuzlu goril suratlı insan-hayvan karışımı yaratıklar, bütün bunlar Siyah Kalem’in dünyasında, ufak tefek değişikliklerle yinelenen tiplerdir.”¹⁴⁵

Siyah Kalem’in eserlerinde yer alan resimsel elemanların oluşturduğu durum, sembolist sanatın ileri sürdüğü düşüncelerle paralellik gösteren bir durum oluşturmuştur. Sembolist sanatçı Gustave Moreau’nun Galatea adlı çalışmasındaki dev yaratık gibi, Siyah Kalem’in eserlerindeki devler, yarı insan yarı hayvan figürler fantastik bir dünya sunmuştur.



Resim 4.8. Siyah Kalem, Demonların Dansı, Saray Albümü, Hazine 2153, Topkapı Sarayı Kitaplığı, İstanbul

¹⁴⁴ İpşiroğlu, *Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi*, s. 37, 38.

¹⁴⁵ İpşiroğlu, *Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi*, s. 38.

4.3. OSMANLI MİNYATÜR SANATI

Osmanlı minyatürleri doğadan yararlanılarak yapılan tasvirlerden meydana gelirken daha sonraları figürlerin de yer aldığı bir konu çeşitliliğine gitmiştir. Yapılan savaşların, manzaraların betimlendiği minyatürlere, padişahların da yer aldığı minyatürler eklenmiştir.

“18. Yüzyıla kadar Türk resim sanatının tek egemen türü olan minyatür; Ortaçağ İslâm çevrelerinin kitap süslemeciliği ile birlikte gelişmiştir. İslâm dünyasında büyük önem taşıyan yazı sanatının belli başlı ürünü olan el yazması kitaplara metni aydınlatmak amacıyla yerleştirilen açıklayıcı resimler, İslâm çevrelerinde özgün bir resim dalını oluşturur. Çünkü Kuran’da resmi yasaklayıcı bir buyruk olmamasına karşın, çeşitli dönemlerde kimi hadislerin yanlış yorumu, çoğu İslâm ülkesinde son yüzyıllara kadar Batı anlamında resim türlerinin gelişmesini engellemiştir. İslâm öğretisinin öngördüğü soyut dünya görüşüne sahip sanatçıların elinde minyatür sanatı kendine özgü kurallar oluşturmuştur. Katışıksız renk lekelerine, belirgin kenar çizgilerine dayanan gölgesiz yüzeysel bir resim anlatışıdır bu. Doğadan soyutlanmış biçimler birer kalıp, birer simge veya birer nakış motifine dönüşmüştür. Metinde sunulan konunun gerektirdiği her ayrıntı minyatüre girmiş, fakat biçimler gerçek görüntüsünden ve konumundan uzak kalmıştır. Pembe atlar, mor kayalar, altın yaldıza boyanmış bir gökyüzü çoğu kez bir araya gelivermiş, insan figürü de öteki öğeler gibi doğadan soyutlanarak iki boyutlu bir çizime indirgenmiştir.”¹⁴⁶

Osmanlı minyatür sanatında portre, daha sonraki dönemlerde giderek sıklıkla kullanılan bir konuma gelmiştir. Bu durumu minyatürlerde görülen padişahların ya da genç kız portrelerinin varlığı desteklemektedir. Ayrıca minyatürlerde dönemin özelliklerini gösteren kıyafetlere, silahlara da yer verildiği görülmektedir.

“Osmanlılar, minyatür sanatına yeni bir yaklaşım, yeni bir konu dünyası getirmişlerdir. Genellikle tarihsel konulu kitaplarda yer alan Osmanlı minyatürlerinin çoğu, padişahların savaşlardaki başarılarını, kabul törenlerini ve av sahnelerini canlandırır. Osmanlı nakkaşı çoğu kez canlandığı olayların içinde yaşamış ve gözlemlediği çevreyi yansıtmıştır. Bu nedenle minyatürlerinde önemli olayları ve kişileri en doğru biçimiyle belgeleme yoluna gitmiştir. Örneğin, padişah portreciliğinden öteye gitmemiş olmakla

birlikte Osmanlı minyatüründe bir portrecilik geleneğinden söz edilebilir. Ashında bu gelenek, Fatih Sultan Mehmet döneminde gerçekleşen ilk Doğu–Batı kültür ilişkisinin ürünüdür. Ne var ki, Fatih’in sarayına gelen Gentile Bellini gibi Avrupalı ressamın özendirdiği Batı anlamında yağlıboya portrecilik, Osmanlı nakkaşlarının elinde minyatür portreciliğe dönüşmüştür. Osmanlı minyatürünün bir başka özelliği de anlatımdaki gerçekçiliğidir. Öyle ki, özellikle Osmanlı tarihi ile ilgili olayları yansıtan kimi minyatürler bugün birer belge niteliği taşır. Olaylar tüm ayrıntılarıyla en doğru biçimde verilmiştir.”¹⁴⁷



Resim 4.9. Kadın Portresi, H.2143 No’lu Albüm, s. 2.b. , Topkapı Sarayı Müzesi Kitaplığı, Refail tarafından yapıldığı sanılmaktadır, 1447

¹⁴⁶ Günsel Renda, Turan Erol, *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*, Cilt: 1, Tıglat Yay., İstanbul, s. 24.

¹⁴⁷ Renda, Erol, *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*, I, 24, 25.

Minyatürlerde resmedilen figürlerin kıyafetleri titizlikle işlenmiştir. Ayrıntılı yapı dikkat çekerken, renklerin canlılığı ve figürün duruş şekli başarılıdır. Dönemin giyim anlayışı da yansıtılmıştır.



Resim 4.10. Abdullah Buhari, İki Kadın, İstanbul Üniversitesi Kitaplığı, T. 9364 No'lu Albüm, s. 12a., 18. Yüzyıl Ortaları

“İstanbul Üniversitesi Kitaplığındaki Buhari albümünde yer alan, biri oturmuş biri ayakta duran iki kadın figürü rahat duruşlarıyla dikkati çekerler. Ne var ki, Buhari'nin manzara denemeleri figür çalışmalarındaki yenilikleri aşar. Cilt kapaklarına, kusursuza yakın bir perspektifle çizdiği manzaraları daha güçlü denemelerdir.”¹⁴⁸

¹⁴⁸ Renda, Erol, *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*, Cilt: 1, s. 46.

4.3.1. Nakkaş Sinan Bey

Osmanlı minyatür sanatı içerisinde çalışmalarıyla kendini göstermiş bir sanatçı olan Nakkaş Sinan Bey'in eserlerine bakıldığında sembolik unsurların yer aldığı görülmektedir.

“Nakkaş Sinan Bey, 15. yüzyılda yaşamış Türk minyatür sanatçısı. Osmanlı padişahı Fatih Sultan Mehmed'i gül koklarken tasvir eden çalışmasıyla tanınır. Osmanlı padişahı II. Mehmed (Fatih) tarafından İtalya'dan Osmanlı ülkesine çağrılan Rönesans sanatçılarından yanı sıra, o dönemde Osmanlı minyatür sanatçılarından Nakkaş Sinan Bey'in de İtalya'ya gitmesi kararlaştırıldı. Sinan Bey, İtalya'da resim sanatının ustalarından Maestro Paolo'nun yanında çalıştı. Döndüğünde İtalyan resim sanatının etkisi altında kalmış olan Sinan Bey, Fatih'i gül koklarken tasvir eden portresini yapmıştır. Sinan Bey'in bu eserinde İtalyan resim sanatının etkisi görülmektedir. Resimdeki gül peygamber Muhammed'i dolayısıyla İslam'ı çağrıştırmaktadır. Bu resimde Sinan Bey, Fatih'i sert bir cüsseyle oldukça azametli bir şekilde tasvir etmiştir.”¹⁴⁹



Resim 4.11. Nakkaş Sinan Bey, Gül Koklayan Fatih Portresi

¹⁴⁹ *Gül Koklayan Fatih Portresi*, Erişim tarihi: 13 Haziran 2014, http://tr.wikipedia.org/wiki/Nakkaş_Sinan_Bey

Nakkaş Sinan Bey bu eserinde Fatih Sultan Mehmed'i gül koklarken tasvir etmiştir. Sanatçı, eserinde portresini yaptığı kişinin özelliklerini yansıtmaya gayret gösterirken, Fatih'in elinde yer alan gülün Hz. Muhammed'i sembolize ediyor olması sembolist bir etkinin var olduğunun göstergesi olmuştur.

Osmanlı minyatür sanatında genellikle manzara resimleri görülürken, portrecilik de devam etmiştir. Manzaralar daha sonraları duvarlarda yerini alan resimler olarak kendini göstermiştir. 19. yüzyıla gelindiğinde bu manzara eğilimi varlığını sürdürmüştür.

4.4. YİRMİNCİ YÜZYIL TÜRK SANATINDA SEMBOLİST EĞİLİMLER

4.4.1. 1914 Dönemi

“Ondokuzuncu yüzyılın ortalarında gelişmeye başlayan Batı anlayış ve tekniğine uygun Türk resim sanatı 1914 yılından sonra yeni bir niteliğe bürünecek, çağdaş eğilimlere giden yollar açılacaktı. Avrupa'ya saran birinci dünya savaşı, 1910'larda ve daha önce Fransa, Almanya ve İtalya okul ve atölyelerinde çalışan bir grup genç ressamı yurda dönmek zorunluluğunda bırakmıştı. Bindokuzyüz ondört dönemini, o dönemin teknik niteliğini gereğince aydınlatmamakla beraber, Empresyonist çağ olarak isimlendirebiliriz.”¹⁵⁰

Hikmet Onat, İbrahim Çallı, Feyhaman Duran, Nazmi Ziya, Avni Lifij ve Namık İsmail gibi ressamlar, 1914 dönemi ressamları arasında yer almaktadırlar.

Avni Lifij, Sembolizmin içinde barındırdığı şiirsellik, iç dünyanın anlatımı gibi konularla yapmış olduğu çalışmaların paralellik gösterdiği bir ressamdır.

4.4.1.1. Avni Lifij (1889 - 1927)

“Bin dokuzyüz ondört dönemi sanatçılarının en dikkate değer temsilcisi olan Avni Lifij (1889 – 1927), otuz sekiz yaş gibi en genç ve verimli bir çağında ölmeseydi, resim sanatımıza nice değerli yapıtlar kazandıracaktı. Avrupa'ya gitmeden, hiçbir atölyede, hiçbir hocanın direktifi altında çalışmadan yaptığı resimler, bir gün, Arkeoloji Müzesi'nin ve Sanayii-Nefise Mektebinin kurucusu

¹⁵⁰ Nurullah Berk, Adnan Turani, *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*, Cilt: 2, Tıglat Yay., İstanbul, s. 9.

Osman Hamdi'yi ilgilendirecekti. Bu üstün yetenekli gencin bir an önce Fransa'ya gitmesini uygun bulan Osman Hamdi onu, bir yıl kadar okulda tuttukten sonra Şehzade Abdülmecit Efendi'ye tanıtmış, bu aydın prensin yardımını istemişti. Abdülmecit tüm masraflarını üstüne alarak genç Avni'yi Paris'e göndermekle, uzun sürecek bir yakınlığın, bir dostluğun temelini atacaktı. Hüseyin Avni Lifij'in, bizi bu satırlarda ilgilendiren kuşağa bağlı, öteki sanatçılardan farkı, duygu zenginliği, fıkırsel çalışmalara düşkünlüğü, edebiyata, özellikle şiire sevgisi, entelektüelliği olacaktı. Avni Lifij, Andre Lhote'un pek yerinde tanımlamasıyla sanatta 'kalp ve kafa' sentezini başarmış, sanat yapıtının bu iki kavramın birleşiminden doğacağını anlamış sayılı sanat adamlarımızdandı. O da Paris'te, Güzel Sanatlar Okulu'nda Cormon'un atölyesinden geçecek, ama o da, öteki sanatçılarımız gibi hocanın etkisi altında kalmayacak, sadece resim sanatının temeli olan desen bilgisini arttıracaktı.”¹⁵¹

Sembolizmdeki şiirsel durum, Avni Lifij'in üslubuna da yansımıştır. Bu edebiyat ve şiir ilgisi, sanatçıyı işlemiş olduğu konu bakımından Sembolizme yaklaştırmıştır. Avni Lifij, manzara resimlerinin yanı sıra portreleriyle de oldukça başarılı eserler üretmiştir.

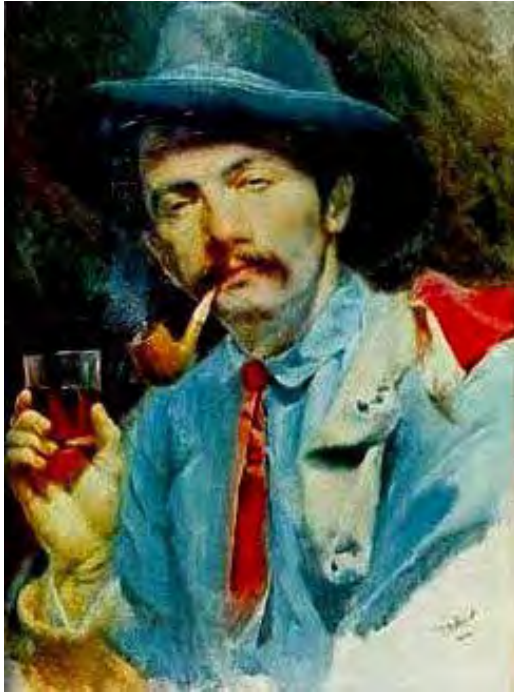
“İstanbul Resim ve Heykel Müzesinin üst kat büyük salonunun bir duvarını kaplayan Avni Lifij'in üç yapıtı, bu ressamın portre, dekoratif düzenleme ve görünüm gibi değişik türlerdeki başarısını gösterir. 'Mareşal Çakmak Portresi', 'Kadıköy'de Belediye Çalışmaları', 'Savaş' gibi büyük çapta resimleri yanında yer alan figür ve görünümünde Lifij, değişik görüş ve tekniğin örneklerini sunar. Ama asıl Avni Lifij'i İstanbul görünümünde bulmak gerekir. Bunların her biri şiirsel duygunun resim plânına geçişinin, şiirle resmin bağdaştırılmasının büyüleyici örnekleridir.”¹⁵²

¹⁵¹Berk, Turani, *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi* Cilt: 2, s. 43, 44.

¹⁵² Berk, Turani, *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi* Cilt: 2, s. 46, 47.



Resim 4.12. Avni Lifij, Alegori-Savaş, Yağlıboya Tuval, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi



Resim 4.13. Avni Lifij, Ressamın Kendi Portresi, 44 x 64 cm, Yağlıboya Tuval, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi



Resim 4.14. Avni Lifij, Haliç'den, 21 x 34 cm., Kağıt Üzerine Karakalem, Özel Koleksiyon

Sanatçı, kullanmış olduğu renklerle de şiirsel anlatımını vurgulamıştır. Renklerin oluşturduğu etkileyici durum, anlatılmak istenileni pekiştiren bir görev üstlenmiştir.

“Yarı yıkık bir duvara, bir cumbaya, beyaz mezar taşları arasından yükselen selvilere batan güneşin kızıl ışınları. Bir eski mahallede akşam sisinin morluğuna bürünmüş evler. Mor bir ufukta batan güneşin turuncu yuvarlağı. Avni Lifij turuncusuna sarılı bulut kümeleri. Bir dam üstünden yükselen tek bir selvi, yaprakları dökük bir incir ağacı, İstanbul sonbaharının gamı, sessizliği, ölgünlüğü. Avni Lifij bunların ressamı oldu.

Hüseyin Avni Lifij'i, bir bakıma, edebiyatımızda bir Ahmet Haşim'e yakınlaştırmak olağan. Yalnız 'şair bir ressam' olduğundan değil, çoğu küçük etütlerinin, seyredene Haşim'in kimi dizelerini hatırlattığı, kişiliğinin tümüyle Sembolizm-Simgencilik eğilimine uygun olduğu için. Küçük ve orta çap görünümünde şair mizacını belirten Avni Lifij, 'Kadıköy'de Belediye çalışmaları' gibi büyük süslemeci düzenlemelerinde bir Puvis de Chavannes'ı hatırlatan güçte. Lifij, Paris çalışmaları sırasında Puvis de Chavannes'ın Sorbonne Üniversitesi'ndeki, Pantheon'daki fresklerini hayranlıkla seyretmişti. Puvis, Avrupa sanatında öncülük ettiği büyük duvar resimlerinde İtalyan Rönesansının temel kurallarını canlandırmış, duvar ressamlığını donuk akademizmden kurtararak çağdaş estetiğe uygun bir canlılıkla diriltmişti.”¹⁵³

¹⁵³ Berk, Turani, Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi Cilt: 2, s. 47, 48.



Resim 4.15. Avni Lifij, Kadıköy'de Belediye Çalışmaları, Yağlıboya Tuval, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

Hüseyin Avni Lifij, eserlerindeki pek çok yönle Sembolist bir ressamdır. Edebiyattan ve şiirden etkilenmesi, sembolist ressamların üslup özelliklerini hatırlatması Hüseyin Avni Lifij'i Sembolizm akımı içerisinde göstermektedir. Sembolizmin duygusal ağırlığı, iç dünyanın yansıması sanatçının çalışmalarında görülen bir durum olmuştur.

4.4.2. D Grubu

D Grubu, 1914 sonrası sanat anlayışında farklı bir anlayış geliştirmeye çalışmışlardır. Sanatçıların eserlerinde empresyonist etkilerden farklı, özellikle kübist etkilerin ağırlıkta olduğu bir anlayışın benimsendiği görülmektedir.

“Empresyonist eğilim ve teknikli resamlardan 1928-1933 yıllarına dek ortam, çağa daha uygun bir plastik sanatı benimseyecek olgunluğa yaklaşmış bulunuyordu.

Yaklaşmış diyoruz, çünkü, adı geçen grubun ilk sergilerinde ve daha uzunca süre aydın çevrelerde bile bir yadırgama hüküm sürmüştü. D “Grubu” en azından otuz, kırk yıldan beri Batı’da yaygın kimi eğilimleri yurda getirmekle çağdaş

sanatın neredeyse klasikleşmeye yüz tutmuş bir yüzünü aydınlatıyor, tanıtıyordu. Ama, plastik sanatların epey yabancı olan toplumumuz, önceki ressamların yapıtlarına yeni yeni alışmış, sevmeye başlamışken, birden, yorum bakımından fazla fıkırsel aşırı derecede entelektüel araştırmalar karşısında kalıyordu.”¹⁵⁴

4.4.2.1. Zeki Faik İzer

“Zeki Faik İzer (1909), başlangıçta Kübizm’den geçmekle beraber bu ekolün geometrileştirilmiş işçiliğine, fazla entelektüel ve ölçülü tekniğine kendini uyduramamıştı. Andre Lhote’daki çalışmalarından sonra hoca olarak seçtiği Othon Friezs mizacına daha yakındı. Böylece, D “Grubu”nun ilk sergilerinde görülen desen, yağlı ve suluboyalarında İzer; dinamik, sinirli, bir bakıma romantik bir karakteri açıklıyordu. O da, grubun öteki temsilcileri gibi desen tutkunuydu, durmadan desen çiziyor, suluboya, ya da gúaşla renklendiriyordu.”

D Grubu sanatçıları arasında yer alan Zeki Faik İzer’in eserleri bağlı bulunduğu sanat anlayışıyla temellenen bir yapıda olan, kübist etkilerin görüldüğü eserlerdir. Sanatçı sembolist bir ressam olmasa da İnkılap Yolunda isimli eserinde sembolist etkilerin olduğu görülmektedir.



Resim 4.16. Zeki Faik İzer, İnkılap Yolunda, 176 x 237 cm

¹⁵⁴ Berk, Turani, Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi Cilt: 2, s. 92.

“Zeki Faik İzer’in “İnkılap Yolunda” adlı 176 x 237 cm. boyutlarındaki eseri 1933 yılında yapılmıştır. Sanatçının da ; “... Delacroix’den mülhem (esinlenmek) olmuştum. Aslında bu fikri bana Heykeltraş Ali Hadi (Bara) vermişti. ‘Çaldı’ dediler. Açıkta, oysaki durumumuz...” diyerek resmin öge düzeni ve şematizasyonunu Delacroix’nın “Özgürlük Halka Yol Gösteriyor” adlı tablodan esinlendiğini belirttiği resmi, kimi çevrelerce çok beğenilmiştir. Örneğin, tabloyu değerlendiren, Nurullah Berk, “... istif bakımından etkilendiğine kuşku yok. Ama acaba hangi sanatçı, mizacına uygun gördüğü bir başka yapıtı seçerek ondan esinlenmemiştir...?” diyerek; Gültekin Elibal da resmi eleştirenlere; “Ancak en azından bir düzenlemeyi temelde alarak geleneğe saygıdan yola çıkabilmek, sanıldığı kadar da sanattan uzak sayılmamalıdır” şeklindeki sözleriyle resmi ve sanatçısını savunmuşlardır. İkinci Türk Tarih Kongresi’nden sonra İstanbul Devlet Resim ve Heykel Müzesini açan Atatürk de dönemin Müze Müdürü olan Halil Dikmen’in anılarına göre bu resmi çok beğenmiştir. Hatta, Dikmen’e göre Atatürk resmin konusunu kendisine anlatmasını istemiş, Halil Dikmen de; “Eser temsili bir resimdir. Tablonun sol üst (alt) köşesinde bir insan topluluğu vardır; bu topluluk sizin gösterdiğiniz yolda ilerleyen gençliği temsil ediyor; sağ köşede de, altta bir ikinci topluluk, bu da sizin bu ileri hamleniz karşısında irticanın nasıl ezildiğini veriyor” şeklinde tablonun konusunu kendisine aktarmıştır. Atatürk de bunun üzerine “güzel” diyerek tablonun önünden ayrılmıştır.”¹⁵⁵

Günümüzde pek çok sanatçının eserleri incelendiğinde sembolist etkilerin olduğu görülmektedir. Ergin İnan, Mehmet Güleriyüz, Adnan Çoker ve Halil Akdeniz gibi sanatçıların eserlerinde simgesel ifade biçiminin örnekleriyle karşılaşılabilir.

4.4.3. Ergin İnan

Çalışmalarındaki etkileyici ifadeyle Ergin İnan Türk sanatında önemli bir yere sahiptir. Gerek renk tonlarıyla gerekse kullanmış olduğu resimsel elemanlarla oldukça başarılı eserler üreten sanatçının eserlerinde sembolist bir ifade biçiminin var olduğu görülmektedir. Sanatçının eserlerinde yansıttığı fantastik dünya sembolizminin fantastik dünya betimlemeleriyle benzerlik taşımaktadır.

“İlk ve orta öğrenimini Malatya’da tamamladıktan sonra İstanbul

¹⁵⁵Zeki Faik İzer *İnkılap Yolunda*, Erişim Tarihi: 15 Haziran 2014, <http://www.isteataturk.com/haber/6434/serap-erkul-ataturk-1999>

Üniversitesi Hukuk Fakültesi’ne 1963 yılında kaydını yaptırdıysa da bir yıl sonra 1964 yılında şimdiki adıyla Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi olan İstanbul Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu Resim Bölümü’nün yetenek sınavlarını kazanarak resim öğrenimine başladı. Kral Schlamminger ve Helmut Hungerberg’in öğrencisi oldu. 1968 yılında mezun olduğu okula açılan asistanlık sınavını kazanarak ve Helmut Hungerberg’in asistanı olarak göreve başladı. 1969 yılında burslu olarak gittiği Salzburg Yaz Akademisi’nde Prof. Emilio Vedova ile resim çalıştı. Federal Almanya Hükümeti’nin “Alman Akademik Öğrenci Değişimi” bursunu 1970 yılında kazanan sanatçı, üç yıl boyunca Münih Güzel Sanatlar Akademisi’nde Prof. Rudi Tröger ve Prof. Max Zimmerman ile resim, özgünbaskı alanında çalışmalar yaptı. Bu arada Paris, Venedik, Verona, Mantova ve Floransa’da bulunan müzelerde incelemelerde bulunan Ergin İnan, “Baskıresim Teknikleri” adlı teziyle, mezun olduğu okula 1975 yılında öğretim görevlisi olarak atandı. 1982 yılında öğretim üyesi olarak görev aldığı Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi resim Bölümü’ne 1985 yılında profesör olarak atandı. On beş yıl boyunca aksatmadan katıldığı Küstausstellung - Wasserburg am innvGermany sergilerine süresiz katılım şansını 1972 yılında jüri seçimiyle yakalayan sanatçı, 1985 - 86 yıllarında Berlin Güzel Sanatlar Yüksek Okulu’nda konuk profesör olarak desen dersleri verdi.

T.C. Cumhurbaşkanlığı Yeni Binası, İç Mekanları, Sanatsal Değerlendirme Projesi” kapsamında Resepsiyon Salonu duvarına “Yazıt” adlı yapıtını 1990 yılında gerçekleştiren sanatçı, Varoluşla yok oluş arasındaki metafizik anlamı ve yaşam ile gerçeklik karşısında insanoğlunun tavrını ruhunda ve beyninde şekillendirerek dışa vurduğu gerçeküstü ve fantastik yapıtlarında Asya, Avrupa ve Anadolu kültürlerinden edindiği birikimi sentezleyerek, kendine özgü bir yorumla irdeliyor. İnsan figürleri, böcekler, kelebekler, sürüngenler, gözyaşı damlaları, yapraklar, gibi nesneler ve yazıyla bütünleştirdiği kompozisyonları, felsefe oluşturacak bir temel üzerinde betimlenerek, ikonografik ve kültürel imgeler arasında kurulan görsel, simgesel ve mistik ilişkileri yansıtır.”¹⁵⁶

¹⁵⁶Ergin İnan, Erişim Tarihi: 15 Haziran 2014, http://tr.wikipedia.org/wiki/Ergin_Inan



Resim 4.17. Ergin İnan, Binbir Böcek, 50 x 50 cm, Tuval Üzeri Karışık Teknik, 1996



Resim 4.18. Ergin İnan, Binbir Böcek, Tuval Üzeri Yağlıboya ve Akrilik, 1996



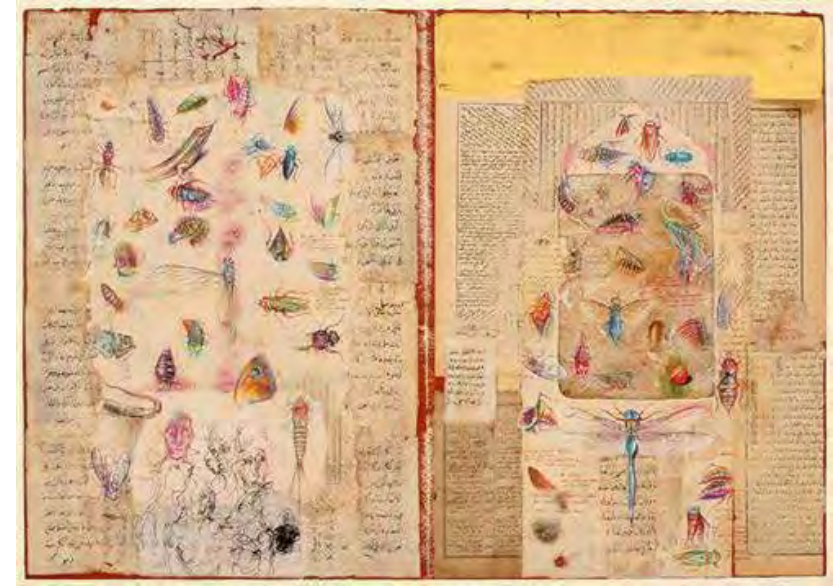
Resim 4.19. Ergin İnan, Binbir Böcek, 50 x 50 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya ve Akrilik, 1996



Resim 4.20. Ergin İnan, Binbir Böcek, 50 x 50 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya ve Akrilik, 1996



Resim 4.21. Ergin İnan, Kümbet, 2001



Resim 4.22. Ergin İnan, İlyas Mektubu, 56 x 77 cm, MDF Üzeri Karışık Teknik, 2006



Resim 4.23. Ergin İnan, İlyas Mektubu, MDF Üzeri Karışık Teknik, 2007

Sanatçının eserlerindeki fantastik dünya betimlemeleri, duygusal yapının yoğunluğu onu, sembolizm anlayışındaki içsel dünya anlatımına yaklaştırmaktadır.

“İnan sanatçı kimliğinin kendi atölyesinin kapıları arkasına kapanarak düşünce ve yetilerini sanatla buluşturmadan önce evrensel donanımlarla varsıllamasının ayrıcalıklı önemini bilincindedir. Dünya sanatçısı olmanın yolunun da geniş bir dünya görüşüne ve derin araştırmalardan süzülerek, arınarak elde edilen birikimlere bağlı olduğunun farkındadır. Özgün olmanın yalın değil çok katmanlık anlamını taşıdığını İnan’ın resimlerinde bulmanın gizemi de işte bu açılmalarda saklıdır.

Figüratif resmin içinde geçen İnan anlatımları 20. yüzyılın öncü ressamlarının aralarında da gezinir. İnan bu araştırmaların beslediği sanatçı kimliğini sürdürürken 20. yüzyılın sanatçılarına ulaştığında İrlanda asıllı İngiliz ressam Francis Bacon’ı (28 Ekim 1909-28 April 1992) fark eder ve çözümler. Francis Bacon’ı fark etmek bu yüzyılın sanatçıları arasında en temel problematik olarak durur ve gerçekliğini korur. Bacon yüzyılın dikkatle izlenen, gözlemlenen ve anlaşılmalı çalışılan birkaç sanatçısından birisidir. Evrenin gizini bedenın sırlarla dolu içselliğinde arayan Bacon resimleri figüratif yalınlıkları, yalnızlıkları, acıları ve bu acıları yaratan dramatik yaşamsallıklarının ruhlarını parçalayan ıstıraplarını sızılı, sancılı ama karşı çıkışlarla dolu gerilimlerle yansıtmaktadır. Mekânsızlığın mekân kavramına yeni boyutlar kazandırdığı Bacon resimlerinin yarattığı yeni düşünce yapısının çözümlenmesi de kuşkusuz evrenin gizeminin sırlarına erişebilecek farklı dünya görüşleriyle farklı boyutlarda anlaşılır. Yüzyılın sanatçıları bu gizemin kaynaklarını Bacon resimlerinde sorgularlar. İnan’ın sorgusu bu noktada bedenın çözümlenmesi üzerine kurulu özgün söylemlerini varsıllaştırmasıdır. Bu aşamada, Kafka’dan da söz etmek gerekir. Franz Kafka ‘The Metamorphosis’ adlı yapıtında bir sabah yatağında endişe içinde uyandığında gördüğü korkunç, ürkütücü rüyanın etkisindedir. Bir dönüşüm geçirmiştir ve yaşamına bir böcek olarak devam edecektir. Dönüşümü sorgulayan ve yaşamı altüst eden serüven böyle başlar ve gerilimi düşünceyi tetikleyerek, alt üst ederek sürüp gider. Duygusal etkiler ve yeni gerçekliklerle yüz yüze gelinen, daha doğru bir yorumla yüzleşme başlamış olur. İnan bu gelişimi çözümlediğinde resimlerinin tasarımlarında böcekler ve dönüşümler yepyeni ve özgün değerlere ulaşır.”¹⁵⁷

4.4.4. Mehmet Güleriyüz

Türk sanatı içerisinde eserlerinde hayvan betimlemeleri ve insan figürlerini, etkili renklerle yansıtan ve buna bağlı olarak ruhsal bir durumu eserlerinde barındıran Mehmet Güleriyüz, bu yaklaşımıyla sembolist sanatın içsellik mantığıyla benzerlik taşıyan işler üretmiştir.

“Günümüz ilköğretim düzeyindeki dönemin ilk ve orta öğreniminin ardından, liseyi Saint Benoit Fransız Lisesi’nde tamamladı. 1958 yılında şimdiki adıyla Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi olan İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümüne uygulamalı yetenek sınavını kazanarak kaydını yaptırdı. Dört yıl boyunca gördüğü sanat eğitimini bölümünün birincisi olarak 1966 yılında tamamladı. Bu dönemde resim eğitiminin yanı sıra tiyatro çalışmalarına da zaman ayırarak; oyunculuğunu geliştirdi ve profesyonel oyunculuğa 1963 yılında Asaf Çiğiltepe’nin yönetimindeki “Arena Tiyatrosu”nda başladı. Aynı yıl kişisel olan ve çoğunluk çalışmalarını desen oluşturan ilk sergisini de açtı.

Kazandığı devlet bursu ile resim ve Lithografie ihtisası yapmak üzere gittiği Paris’te Pont des Arts’daki performansını geliştirerek ilk heykellerini yaptı. Taşbaskı ve yüksek resim dallarında kendisini geliştirerek 1975 yılında yurda döndü. Beş yıl boyunca mezun olduğu akademinin resim bölümünde öğretim görevliliği yaptı. 1980 yılında New York’a gitmek üzere görevinden istifa etti. 1984 yılına kadar kaldığı New York’tan 1985 yılında İstanbul’a geri dönerek 2000 yılına kadar kendi adını taşıyan atölyesinde sanat eğitimi dersleri verdi. Bu arada, 1986’da Kalın adlı sanat dergisinin yayımını gerçekleştirdi. 1988’de yirmi beş yıllık birikimini Galeri Nev Sanat Galerisi’nin girişimi ile metni, Nan Freman’a ait kitabı ile birlikte İstanbul’da ilk “Retrospektif” sergisini açtı. 1989’da üstlendiği Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği kurucu başkanlığını 1922 yılına kadar sürdürdü. 14 resimden oluşan “Karşı Rüzgar” serisini 1991 yılında Ankara Shearaton Oteli için sürekli sergilenmek üzere gerçekleştiren sanatçı, 1992’de Polat Rönesans Oteli Lobisi için yedi modülden oluşan seriyi de tamamladı.

Resimden taşan, heykele sığmayan imgeler diye bahseder Mehmet Güleriyüz’ün Sanat anlayışından Levent Çalıkoglu. Ve devamla:

İmgenin, gözümüzün önünden bir belirip bir kaybolan hayaletimsi varlığına, tutkulu bir şekilde direnen bir sanat anlayışı var Mehmet Güleriyüz’ün. Şeffaf ve boyutsuz bir katman olarak düşüncede beliren ve ardından resimsel bir zemine akan imgenin ele avuca gelmeyen doğası onun çalışmalarının ana çıkışı

¹⁵⁷ Metinler, Ergin İnan Resimleri Üzerine Bir Analiz “Evrenin Gizi”, Erişim Tarihi: 15 Haziran 2014, <http://ergininan.net/>

noktası. İster satıhsal bir düzlemde isterse de üç boyutlu bir gerçeklikte belirsinsin, onun imgeleri, olmayan bir mevcudiyetin görsele dönüşmesindeki zorluk ve tedirginlikten beslenir. Hafızada patlak veren imgenin görselleştirilmesinden doğan gerilim onu her zaman atik ve zinde tutar, der.”¹⁵⁸



Resim 4.24. Mehmet Gülerüz, Sevgiden Nefret Doğar-Köpek Sevgisi, 1978
70 x 60 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya Özel Koleksiyon

¹⁵⁸ Mehmet Gülerüz, Erişim Tarihi: 15 Haziran 2014, http://tr.wikipedia.org/wiki/Mehmet_Gülerüz



Resim 4.25. Mehmet Gülerüz, Kuzu ve Çıplak, 1967, 71 x 82 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, Özel Koleksiyon.



Resim 4.26. Mehmet Gülerüz, Karnıyarık Adam, 1971, 80 x 65 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, Sanatçı Koleksiyonu



Resim 4.27. Mehmet Gülerüz, Ben Annen Değilim, 2011, 250 x 180 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya

“1980’li yılların ortalarına kadar gelen dönemde, biçimsel yönden abartılmış hayvan figürlerini konu alan ifadeci bir üslubu benimsedi. Bu dönemi izleyen resimlerinde anlatımcı çizgiyi bir ölçüde muhafaza etmekle beraber, daha renkli bir üsluba yöneldi. Fırça tuşlarının birbirini izlediği kaotik

bir form anlayışına ve psikolojik boyutlu figür düzenlemelerine yer verdiği resimlerinde, rengin ve biçimin çağrıştırmacı bir içerikle dolu olmasına özen gösterdi. Çizginin yapısal etkisini, renk bağlamında çözümlemeye çalışmakta, yaşamla organik bir anlam ilişkisinin görsel planda karşılığını yansıtmaktadır.

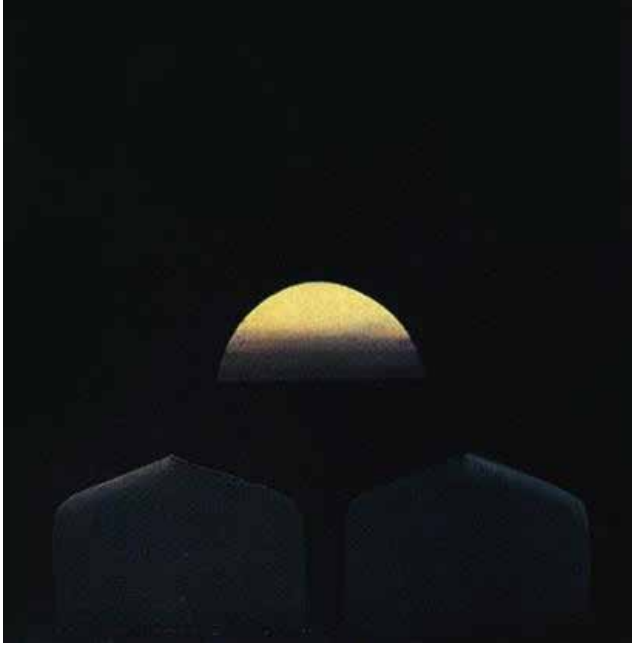
“Gerçekliği dayanak almama rağmen, kapılarımı gerçek dışı olana hep açık tuttum. Yaptıklarımın gerçeküstü sisteme dayandığını sanabilirler. Benim hayvan, hayvanlaşan insan figürlerimdeki biçimlerim doğada olmayan biçimlerdir, ancak bu iki bünyeyi birleştirip insanlardaki hayvansallığı öne çıkarma kaygısı taşırlar. M. Gülerüz”¹⁵⁹

4.4.5. Adnan Çoker

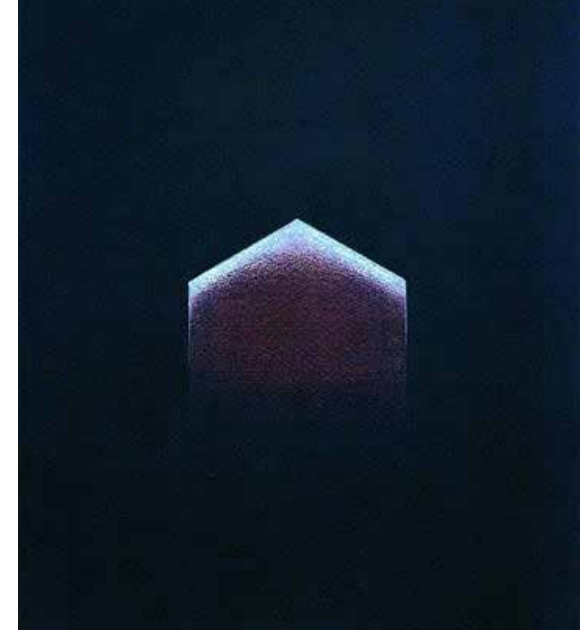
“İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Zeki Kocamemi Atölyesi’nde 1944- 1951 yılları arasında çalışan Çoker, Halil Dikmen’den kompozisyon bilgileri edindi. Akademinin Yüksek Resim Bölümü’nü bitirdi. 1955’te Avrupa konkurunu kazanarak devlet bursu ile Paris’e gitti. 1963’te dört arkadaşı ile “Mavi Grup”u kurdu. 1964-65 yılları arasında Fransız bursu ile Paris’te Hayter Atölyesi’nde gravür, Goetz Atölyesi’nde resim çalıştı. İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’nde ve Mimar Sinan Üniversitesi’nde öğretim üyesi olarak çalıştı. Otuzun üzerinde kişisel sergi düzenledi, yurtiçinde ve yurtdışında çok sayıda karma sergiye ve bienallere katıldı. Yapıtları ile sekiz ödül aldı. Sanatçıya verilen ödüller arasında 1990’da III. Uluslararası Asya-Avrupa Sanat Bienali Dostluk ve Barış Sanat Ödülü de bulunmaktadır. Sanatçı çalışmalarını İstanbul’da sürdürmektedir.”¹⁶⁰

¹⁵⁹ Mehmet Gülerüz, Erişim Tarihi: 15 Haziran 2014, <http://turkishpaintings.com>

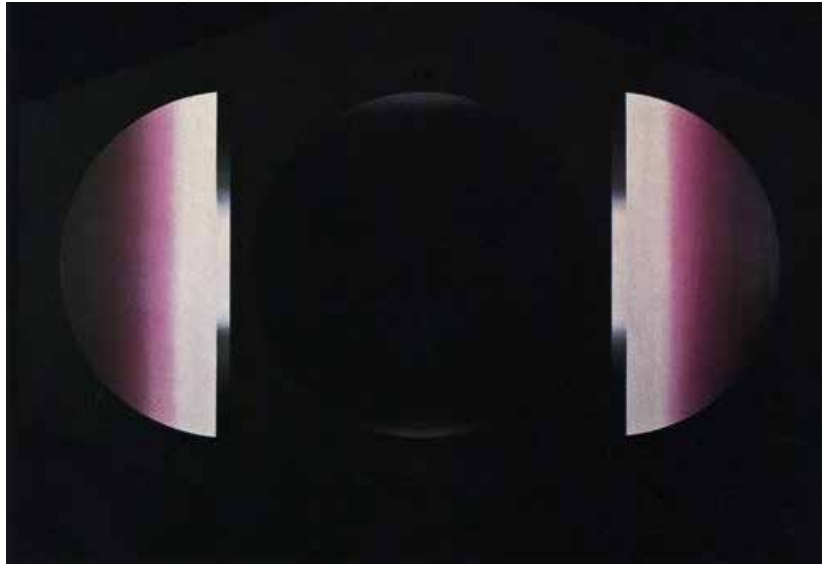
¹⁶⁰ Adnan Çoker, Erişim tarihi: 15 Haziran 2014, <http://turkishpaintings.com>



Resim 4.28. Adnan Çoker, Gök Kubbe, 55 x 46 cm, 1970, Tuval Üzeri Yağlıboya



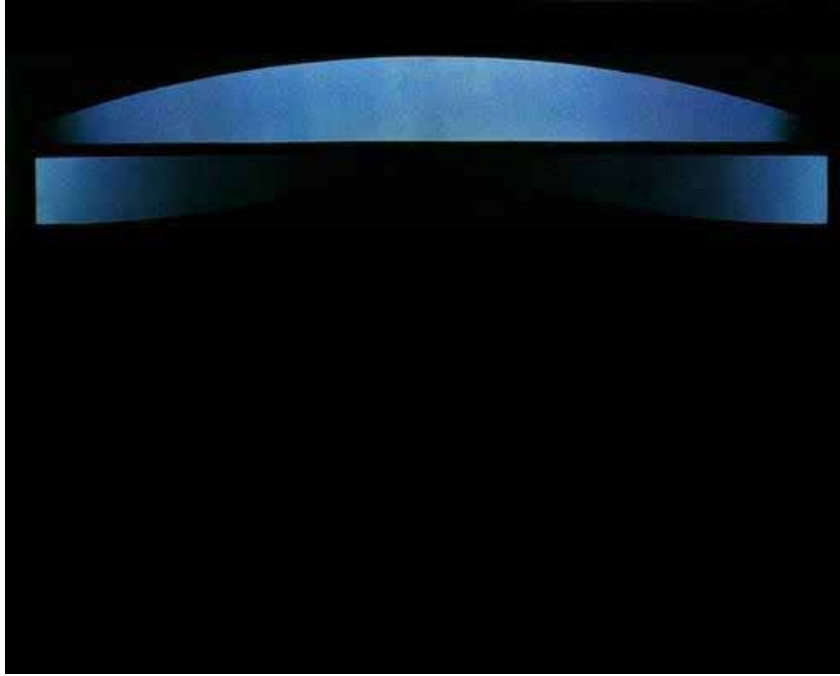
Resim 4.30. Adnan Çoker, Sinan'a Saygı, 33 x 24.80 cm, 1970-1978, Siyah Ingres Kağıdı Üzerine Renkli Kalem



Resim 4.29. Adnan Çoker, Gök Planı, 114 x 143.30 cm, 1975-76, Tuval Üzeri Yağlıboya



Resim 4.31. Adnan Çoker, Alınlık, 150 x 150 cm, 1985, Tuval Üzeri Yağlıboya



Resim 4.32. Adnan Çoker, Geniş Alınlık, 130 x 162 cm, 1985, Tuval Üzeri Yağlıboya

Türk resim sanatına önemli katkıları olan Adnan Çoker, son dönem resimlerinde genellikle minimal bir anlayışla geometrik soyutlama ağırlıklı bir ifade geliştirmiştir. Sanatçı, mimari öğeleri, planları oldukça başarılı birer sanat eseri haline getirmiştir. Bunu yaparken kullanmış olduğu yalın üslupla harmanladığı geometrik yapıyla adeta mimari yapıların özelliklerini sembolleştirmiştir. İşlenilen her geometrik biçimin mimari bir karşılığının olmuş olması, temsil edilen mimari unsuru temsil eden biçimlere sembolik bir anlam yüklemiştir.

“Adnan Çoker resmi görünüşte biçimsel olarak geometrik soyut ve minimalist bir sentez olarak algılsa da içeriği itibarıyla yaşadığı kentin mimari dokusundan beslenen, simetriyi mimari öğeler üzerinden yola çıkarak yakalayan bir sanatçı tavrını da ortaya koymaktadır.

Bir İstanbul sevdalıdır sanatçı. Adım adım dolaşır “yeditepeli uygarlıklar başkentini” sokaklarını. Bizans ve Osmanlı dönmlerine tarihlenen yapıları titiz bir araştırmacı bilinciyle inceler. Ayasofya ve Süleymaniye’de benzer olarak merkezi kubbenin ağırlığının doğudan ve batıdan iki yarım kubbeyle desteklenip, alt yapıya geçişte eksedraların kullanıldığı örtü sisteminin kuş

bakışı görüntüsünü minimize ederek kendi estetiğinde bir imge olarak kullanır. Klasik dönem Osmanlı camilerindeki dikdörtgen pencereler ile üzerindeki yarım daire biçimindeki alınlıklar, kubbenin ağırlıklarını büyük payelere aktaran pandantifler de yapıtlarında yer bulur. Sanatçı için İstanbul’un kültürel değerleri kadar doğal güzellikleri de alıp dönüştürebileceği görüntüler yaratır.

Adnan Çoker resimlerinde, geometrik - minimalist biçimleri bir araya getirirken daima simetri ve dengeye bağlı kalmıştır. Bu iki kavram, onun resimlerinin vazgeçilmezidir. Mor, pembe veya eflatun biçimlerini siyah bir arka fon üzerinde konumlandırırken, siyah fon, belirli aralıklarla yan yana yerleştirilen yapay ışıkla belirli noktalardan aydınlatılmış biçimlerdeki ışık vurgusunun kavranmasının yanı sıra, sonsuz bir boşluk hissini de uyandırır. Minimaliz edilmiş iki simetrik mimari öge veya bir mimari öğeyi oluşturan elemanlar düzenleri ve konumları bakımından belirli bir espas şekillenişini de gözler önüne serer.”¹⁶¹

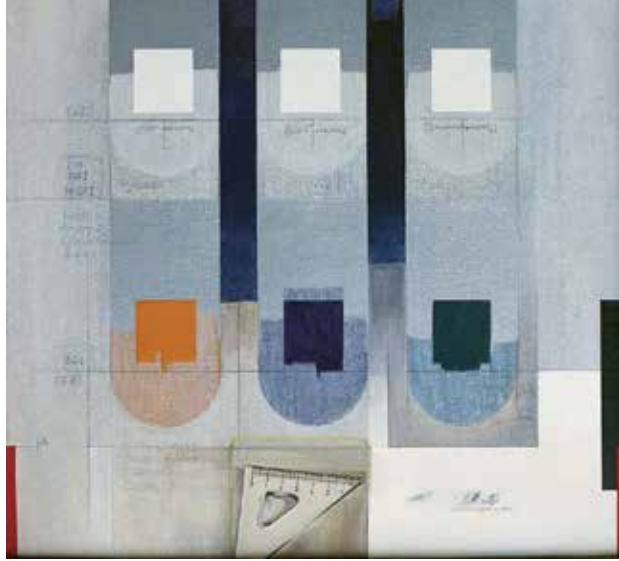
4.4.6. Halil Akdeniz

“1944 yılında Antalya’da doğdu. Ankara Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümü’nü bitirdi. Devlet Yurtdışı ihtisas sınavı bursunu kazanarak Almanya’ya gitti. Berlin Güzel Sanatlar Akademisi’nde –HdK, Berlin (bugünkü Berlin Güzel Sanatlar Üniversitesi) lisans ve uzmanlık eğitimi gördü. İzmir Ege Üniversitesi ve İzmir Dokuz Eylül Üniversitesi’nde master, sanatta yeterlilik ve doktora dereceleri aldı. 1986’da yardımcı doçent, 1987’de doçent, 1994’te profesör oldu. Ankara Gazi Eğitim Enstitüsü (bugünkü Gazi Üniversitesi), Ege Üniversitesi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Bilkent Üniversitesi ve Anadolu Üniversitesi’nde öğretim üyesi olarak çalıştı. Ege, Dokuz Eylül ve Bilkent Üniversitelerinde Resim ve Güzel Sanatlar Bölümleri’ni kurdu. Bu üniversitelerde bölüm başkanlıkları, fakülte kurulu üyelikleri, üniversite senatosu ve üniversite yönetim kurulu üyeliklerine kadar çeşitli kademelerde görev aldı. 1996-2001 yılları arasında T.C. Bonn ve Berlin Büyükelçiliği Kültür Müşavirliği ve 2001’de Kültür Bakanlığı Bakanlık Müşavirliği görevlerinde bulundu. 2001-2005 yılları arasında Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi’nde öğretim üyesi olarak çalıştı.

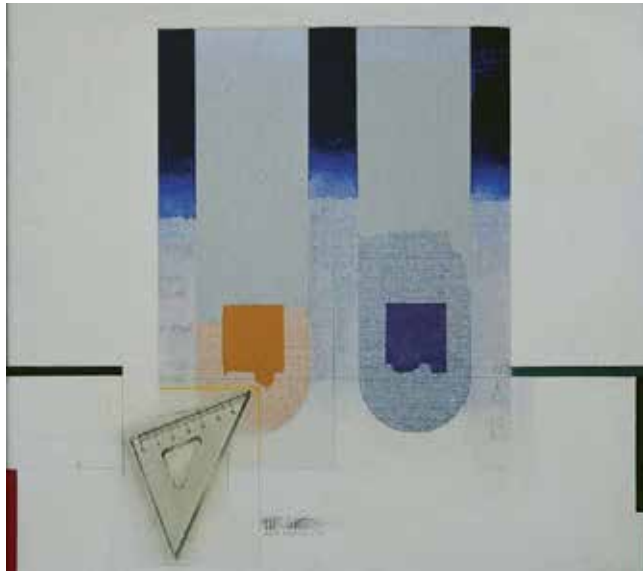
Türkiye’de ilk kez sanat bilimini kurarak Anadolu Üniversitesi’nde (2003) ve Işık Üniversitesi’nde (2008) Sanat Kuramı ve Eleştiri Yüksek Lisans Programlarını açtı. Halen İstanbul’da Işık Üniversitesi Güzel Sanatlar

¹⁶¹ Adnan Çoker, Erişim tarihi: 15 Haziran 2014, <http://turkishpaintings.com>

Fakültesi Görsel Sanatlar Bölüm Başkanlığı ve Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Bilimi Ana Bilim Başkanlığı görevlerini sürdürmektedir.”¹⁶²

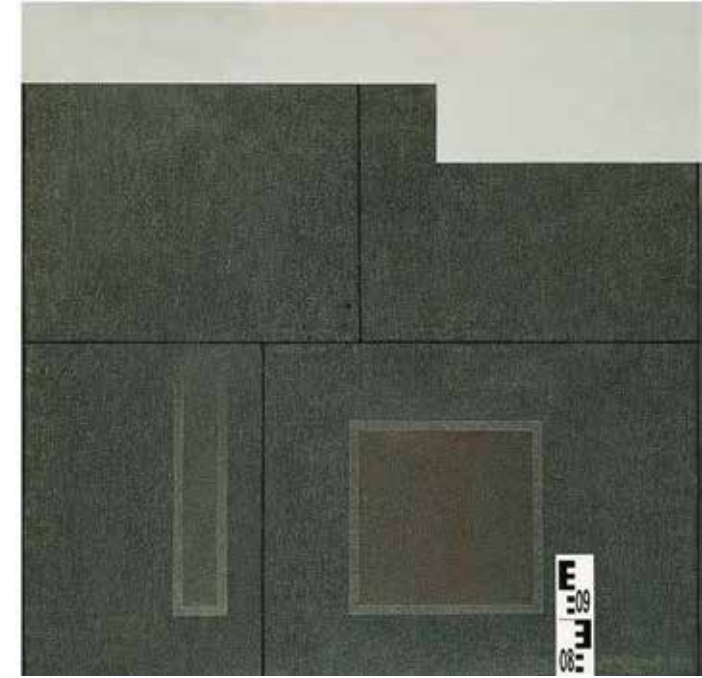


Resim 4.33. Halil Akdeniz, İzmir Körfez Kirlenmesi İle İlgili Görsel Değerlendirmeler, 40 x 40 cm, 1982, Tuval Üzerine Akrilik



Resim 4.34. Halil Akdeniz, İzmir Körfez Kirlenmesi İle İlgili Görsel Değerlendirmeler, 40 x 40 cm, 1982, Tuval Üzerine Akrilik

¹⁶² Özgeçmiş, Erişim tarihi: 15 Haziran 2014, <http://www.halilakdeniz.net/>
176



Resim 4.35. Halil Akdeniz, Anadolu Uygarlıkları-Görsel Notlar, 115 x115 cm, 1991, Tuval Üzerine Akrilik



Resim 4.36. Halil Akdeniz, Anadolu Uygarlıkları-Görsel Notlar, 200 x 330 cm, 1992, Tuval Üzerine Akrilik

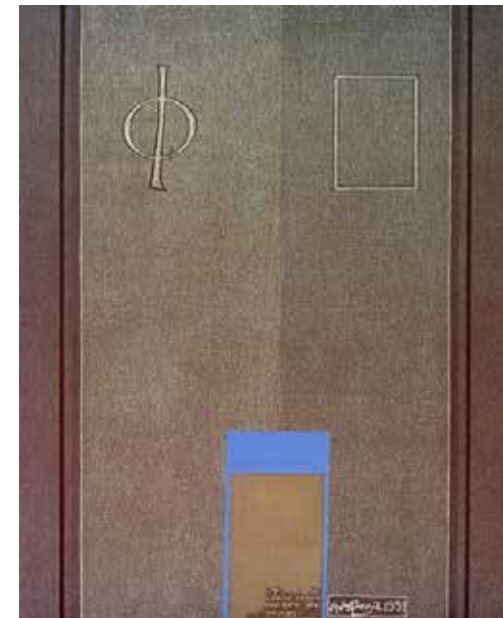
¹⁶² Özgeçmiş, Erişim tarihi: 15 Haziran 2014, <http://www.halilakdeniz.net/>
177



Resim 4.37. Halil Akdeniz, Anadolu Uygarlıkları-Kültür Logoları, 166 x 100 cm, 2002, Tuval Üzerine Akrilik



Resim 4.38. Halil Akdeniz, Anadolu Uygarlıkları-Kültür Çerçevesi, 162 x 110 cm, 1994, Tuval Üzerine Akrilik

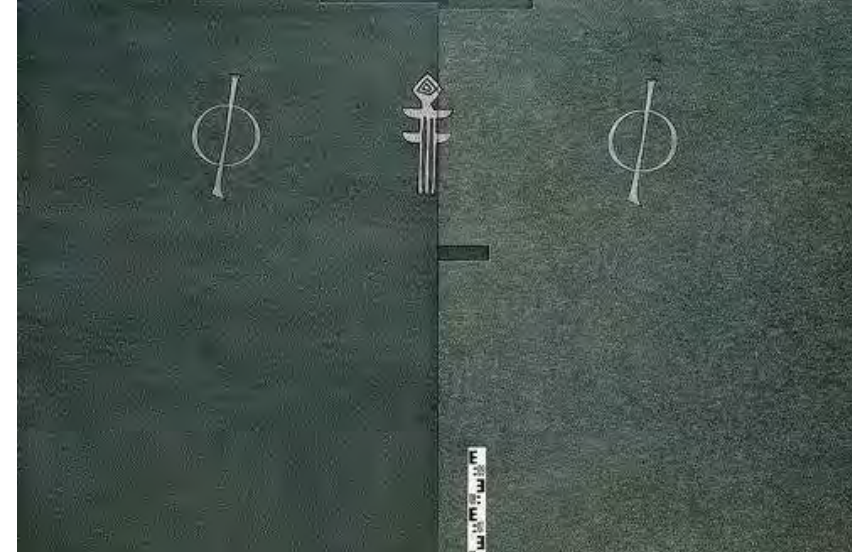


Resim 4.39. Halil Akdeniz, Anadolu Uygarlıkları-Görsel Notlar, 125 x 100 cm, 1991, Tuval Üzerine Akrilik



Resim 4.40. Halil Akdeniz, Anadolu Uygarlıkları-Kültür Simgeleri,
210 x 30 cm, 2007,
Tuval, Ağaç Konstruksiyon, Akrilik

“Akdeniz’in resimlerinde fon işlevini de gören yüzeyin aslında, sanatçının arkeolojik ilgilerinin yansıması olan simge bir yüzey olma durumu da ayrı bir saptamadır. Öyle ki, yüzeyin doku (texture) karakteri, tümüyle resme temel olan düşüncenin görselleştiği ilk aşamadır. Ve bu doku, Akdeniz’in resimlerinde ayırtedici bir kimlik, bir imza olma durumundadır artık.



Resim 4.41. Halil Akdeniz, Anadolu Uygarlıkları - Görsel Notlar,
200 x 330 cm, 1992, Tuval Üzerine Akrilik

“Anadolu Uygarlıkları - Görsel Notlar” dizileri, resimleri temelde “alıntılama” yönelimli bir oluşum içerir. Sanatçının resimlerinde öykündüğü tarihsel döneme ilişkin bilgi aktarımı sağlayacak simgelerin seçimi, bu alıntılama yöntemine dayandırılıyor. Aynı resmin yüzeyini kendi tarihsel ve toplumsal bağlamından alıntılanmış bir biçim, yeni bir anlam yüklenmesi ile başka bir bağlam içinde yeniden var olabiliyor. (Deconstruction and Reconstruction: Sökme ve kurma) Ya da, aynı biçim (simge) alıntılandığı köken ve birikimin çok ötesinde güncel ilişkine ilişkin yeni bir takım biçimlerle yüz yüze kalıyor. Anıt mezarlardan alınmış yazı veya işaret, bir ölçme aracılığıyla (Gönye, mira ve jalon gibi) ilişkiye sokulduğunda kültürler ve ortamlar arası ilişki motifi ile açıklayabileceğimiz bir durumu ortaya çıkarıyor.

Halil Akdeniz; imgeye, giderek çağdaş görsel bir dilin oluşumuna önem vermektedir. Bu nedenle imgeyi hedefleyen yan unsurlardan büyük ölçüde yararlanır. Seçilmiş nesne ya da görüntü (biçim) aracılığıyla iletmek istediği

anlama (düşünceye) yönelik irdeleyici bir sistematik içinde hareket eder. Uyarıcı düşünce etkisini sağlayacak bir anlamı geliştirme çabası, giderek disiplin, denge ve uyum gibi plastik kaygıların isteklerine yanıt veren bir düzenlemeyi gerekli kılar. Bu yüzden Akdeniz'in resmi, uzun soluklu, coşku belirtilerini gizleyen, kolay çözümlenemeyen bir yapı arz eder. Sonuçta Akdeniz'i, imgeyi sorun olarak belirlemesi ve ele alış tarzı ya da imgeye yönelik görsel anlatım olasılıklarını deneme bakımından Kavramsal Sanat (Conceptual Art) ilgilerine koşut bir düzlemde değerlendirmek doğru olacaktır. Bu noktada sanatçıyı, düşüncenin kavram boyutundaki varlığıyla yetinmeyerek, onu en iyi görselleştirecek gereç ve donanımla sunuluşunu esas alan bir ressam olarak da nitelememiz mümkündür. Çünkü; salt düşünce, onu sanatsal bağlamda görünür kılan bir çözümleme olmadıkça tekil ve geçici kalmakla yükümlüdür. Akdeniz, bu gerçeğin ayırıcında, yaşadığı topluma köktenci bir bakış yönelterek resminin iç-dinamiklerini oluşturacak düşünsel ve pratik sonuçları yakalamasını bilmektedir.”¹⁶³

Halil Akdeniz'in çalışmalarındaki semboller dikkat çekici niteliğe sahiptir. Sanatçı, çevre kirliliği ile alakalı eserler üretmiş, özellikle İzmir Körfez Kirlenmesi İle İlgili Görsel Değerlendirmeler isimli çalışmalarıyla bu konudaki duyarlılığını yansıtmıştır. Halil Akdeniz, yaşamış olduğu toplumun kültürel öğelerini sanatına yansıtırken, çeşitli semboller, şekiller kullanmıştır. Farklı medeniyetlerin sembollerini kullanarak kültürel bir sentez meydana getirmiştir. Özellikle Ankara'da yaşadığı dönemde ele aldığı konular ve bu konuların yansıtılması hususu önemlidir. Sanatçı, Hitit kültürünün öğelerini eserlerine taşımıştır.

“İzmir dönemimde, İzmir Körfez Kirlenmesi ve İzmir yöresi tarihi ve kültür çevresi üzerine epey çalışmalarım oldu. Sonra öğretim üyesi olarak Ankara'ya Bilkent Üniversitesi'ne geçtim. İzmir'den sonra Ankara farklı bir tarih ve kültür çevresiydi. O yörede bölgenin tipik kültürü olan Hitit kültürüne yöneldim. Grek ve Hitit kültürü birbirinden çok farklı zenginlikler ve zıtlıklar içeren ilginç iki kültürdü. Ankara dönemindeki çalışmalarım da aynı araştırma ve yöntemle devam etti. Hititler iki tip yazı kullanıyorlardı. Birisi çivi yazısı, diğeri de hiyerogliflerdi. Çivi yazısı üst tabakanın ve yönetici sınıfın kullandığı; hiyeroglif ise sade vatandaşa, sokaktaki insana hitap eden bir yazıydı. Hiyeroglifler, yani resimsel yazı, aynı zamanda halktan kimselerle kurulan iletişim gerçekliğini de gösteriyordu. Bir dönem çalışmalarım da Grek, Hitit vb. kültürlerle ait yazı, işaret ve simgeleri, alıntılarla ya da sanatsal olarak dönüştürerek,

günümüz imgeleriyle farklı bağlamlarda bir arada kullanmaya başladım. Son çalışmalarım da bu imgeler, evrensel nitelikli enerji, nükleer karşıtı ve barış simgeleri gibi çağdaş imgelerle birlikte yer almaya başladı.

Sanat dili evrenseldir. Fakat insanların yaşam tarzları, kültürleri ve görme alışkanlıkları farklıdır. Yani sanatlarının kendi kültür ve coğrafyalarından beslenen kanalları ve kökleri vardır.

Yukarıda da değindiğim gibi sanat yaşamımın belli aşamasında, içinde yaşadığım coğrafyada – Anadolu'da – çevremle ve eski kültür kaynakları ile kontak kurma gereksinimi duydum. Çalışmalarım, değişik bölgelerdeki eski Grek, Hitit, Likya gibi Anadolu Uygarlıklarına ait; yazılar, işaretler, simgeler ve benzeri figürlerin kullanıldığı bir konsepti içerir. Bu konseptten hareketle kendi resimsel dilimi ve tekniğimi geliştirdim.”¹⁶⁴

¹⁶³ Metinler, Resimde Yeni Bir Yapılanma Modeli - Halil Akdeniz, Erişim tarihi: 15 Haziran 2014, <http://www.halilakdeniz.net/>

SONUÇ

En eski çağlardan beri bir ifade aracı olarak kullanılan sembol, toplumların kültürünü, inanışlarını yansıtan bir rol üstlenmiştir. İnsanlar, inanç sistemleri içerisinde yer alan dinsel temaları semboller yoluyla dile getirmeye çalışmışlardır. Mısır sanatında tanrıları değişik şekillerde gösteren sembollerin kullanımı, Yunan ve buna bağlı olarak Roma sanatında mitolojik unsurların ve yine aynı Mısır sanatındaki tanrıların resmedildiği gerçek dışı bir dünyanın tasvir edilişi bu durumu örneklendirmektedir.

Rönesans dönemindeki, İncil’de yer alan sahnelerin resmedilişinde kullanılan semboller, evliliğin anlatıldığı bir resimde sadakati sembolize eden öğelerin kullanımı, resmin içerisinde dönemin insanların ekonomik durumunu temsil eden sembollerin kullanımı gibi durumlar sembolün ifade biçimi olarak kullanıldığını gösteren güçlü birer örnek niteliği taşımaktadır.

19. yüzyıla kadarki dönemler incelendiğinde sembol kullanımının ve buna bağlı olarak sembolist etkilerin yapılan eserlerde kendini gösterdiği görülmektedir. Kimi dönemde bir tanrı çakal kafası ile sembolize edilirken, kimi dönemde tanrının gücünü temsil eden semboller kullanılmıştır. Gotik dönemde ve Rönesans döneminde yapılan eserlerde din konulu kompozisyonlarda melek figürünün yansıtıldığı görülmektedir. Özellikle Meryem Ana’nın ve Çocuk İsa’nın anlatıldığı tasvirlerde bu, oldukça sık rastlanan bir durum olmuştur. Ruhani, ilâhi atmosferin güçlendirilmesi açısından figürler önemli bir yer bulmuştur. Barok dönemde de sembol kullanımının sıklıkla kullanıldığı görülmektedir. Frans Hals’ın portrelerinde, Vermeer’in eserlerinde sembol kullanımının güzel örnekleri yer almaktadır. Ölüm temasının kurukafayla anlatılması durumu, çoğu dönemde kurukafayı sembolleştirmiştir.

İnsanların ele aldıkları konuyu sembolik bir ifade biçimiyle anlatması sıkça rastlanan bir durum olmuştur. Toplumların yaşadığı olaylar düşüncelerini ve sanat anlayışlarını şekillendirmiştir. Yaşanılan olaylar sanatçının eserlerinde de yer bulmuştur. Goya’nın savaşın kötü izlerini anlattığı çalışmaların içerisinde yer alan 3 Mayıs adlı çalışmasında acının, katliamın sembolü olan figürler

resmedilmiştir. Delacroix’nın Halka Yol Gösteren Özgürlük adlı eserindeki kadın figürünün, özgürlüğü sembolize etmesi gibi pek çok dönemde sembol kullanımının izleri görülmektedir.

Edebiyatın, şiirin de resim sanatı içerisinde yer bulması simgesel ifade biçiminin kullanımını arttırmıştır. Pre-Rafaelitler’in Shakespeare’in eserlerinden ilham alması bu duruma örnek vermektedir. Gabriel Rossetti’nin Dante’nin İlâhi Komedyası’ndan etkilenecek yapıtı çalışmalarda da duygusal yoğunluğun izleri görülmektedir.

Sembolizm anlayışında yer alan iç dünyanın yansıması ve düş gücünün harekete geçirilmesi amacı, sonraki dönemlerde de etkisini göstermiştir. Odilon Redon, Giovanni Segantini, Gustave Moreau, Arnold Böcklin gibi ressamların eserlerinde sembolist etkilerin doruğa ulaştığı konularla karşılaşmaktadır.

19. yüzyıla gelindiğinde sembolist etkiler varlığını sürdürmüştür. Picasso’nun Guernica adlı eseri, sembol kullanımı bakımından oldukça zengindir. Munch’ın Çılgılık isimli çalışması Sembolizmin iç dünyaya yönelim anlayışıyla paralellik göstermektedir. Sembolik etkilerin yoğun olduğu Sürrealizmde, özellikle Salvador Dali, Max Ernst, Rene Magritte gibi ressamların eserlerinde Sembolizmin kapalı anlatım özelliği etkili olmuştur.

Sembolizmin anlayış biçimi Türk sanatında, Mehmed Siyah Kalem’in eserlerinde görülmektedir. Sembolizmin gerçek dışı, fantastik dünya yorumlamaları Mehmed Siyah Kalem’in eserlerinde geniş yer bulmuştur. Osmanlı minyatür sanatında da simgesel ifade biçiminin güzel örnekleri bulunmaktadır. 20. yüzyıl Türk resim sanatında da simgesel üslubun önemli etkileri olmuştur. 1914 Dönemi ressamı olan Avni Lifij, Türk sanatı içerisinde önemli bir yere sahiptir. Avni Lifij, kullandığı şiirsel üslupla Sembolizme yakınlaşmıştır. Şiirsel üslubu ve duygusal yoğunluğu ile sembolist anlayışın Türk sanatındaki önemli bir temsilcisi olmuştur. Ergin İnan, Mehmet Güler, Adnan Çoker ve Halil Akdeniz gibi Türk sanatında önemli bir yere sahip ressamların çalışmalarında da sembolist etkinin izleri görülmektedir.

Sembolist etkilerin, sembol kullanımının en eski dönemlerden günümüze kadar geldiği görülmektedir. İnsanların resimsel bir ifade aracı olarak sembolü kullanmaları, sembole ihtiyacı, ihtiyaç da sembolün sanat içerisinde kullanımını doğurmuştur. Bilinen en eski uygarlıklardan günümüze kadarki eserler incelendiğinde sembolist etkilerin oldukça geniş bir yere sahip olduğu görülmektedir.

Günümüzde sembol kullanma eğiliminin temelinde, sembolün en eski dönemlerdeki kullanılış mantığı bulunurken, bu sembol kullanma mantığının

farklı sanat anlayışlarında yer aldığı görülmektedir. En eski çağlardan beri bir ifade aracı olarak kullanılan sembolik ifade biçimi, günümüzde devamlılığını korurken, günümüz sonrasında da devam edebilecek bir konuma sahiptir. İnsanların kendilerini ifade edebilmeleri için, duygu ve düşüncelerine karşılık gelen temel unsurun sembol olması, sembol kullanımının günümüz sonrasında da devam edebilecek bir konuma sahip olması durumunu destekler niteliktedir.

KAYNAKÇA

- Batur, Enis, *Modernizmin Serüveni*, Alkım Yayınevi, İstanbul 2009.
- Berk, Nurullah, Adnan, Turani, *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*, Cilt 2, Tıglat Yay., İstanbul.
- Cassou, Jean, *Sembolizm Sanat Ansiklopedisi*, (2. Baskı), Remzi Kitabevi, İstanbul 1994.
- Charles, Victoria, Manca, Joseph, Mcshane, Megan, Wigal, Donald, Çev. : Elhüseyni, Nurettin, *1000 Muhteşem Resim*, (1. Baskı), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2012.
- Cumming, Robert, *Görsel Rehberler – Sanat*, İnkılâp Kitabevi, China 2008. Haydaroğlu, Mine, *500 Sanatçı 500 Sanat Eseri*, (2.Baskı), Yapı Yayın, İstanbul 2004.
- Hollingsworth, Mary, *Dünya Sanat Tarihi*, (Çev.: Dr. Rengin Küçükdoğan, Banu Ergüder), İnkılâp Kitabevi, İstanbul 2009.
- İpşiroğlu, Nazan, İpşiroğlu, Mazhar, *Sanatta Devrim*, Hayalbaz Kitap, (4. Baskı), İstanbul, 2009.
- İpşiroğlu, Nazan-Mazhar, *Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi*, (3. Baskı), Hayalbaz Kitap, İstanbul 2010.
- Little, Stephen, *...izimler – Sanatı Anlamak*, (2. Baskı), Yem Yayın, İstanbul 2008.
- Renda, Günsel ve Erol, Turan, *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*, Cilt 1, Tıglat Yay., İstanbul.
- Yılmaz, Mehmet, *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, Ütopya Yayınevi, (1. Baskı), Ankara 2006.
- Ziss, Avner, *Gerçekliği Sanatsal Özümsemenin Bilimi Estetik*, (1.Baskı), Hayalbaz Kitap, İstanbul 2009.

Elektronik Yayınlar:

Adnan Çoker, Erişim tarihi: 15 Haziran 2014, <http://turkishpaintings.com>

Ergin İnan, Erişim Tarihi: 15 Haziran 2014, http://tr.wikipedia.org/wiki/Ergin_Inan

Halil Akdeniz, Erişim tarihi: 15 Haziran 2014,

<http://www.bozluartproject.com/makaleler-53.html>

İkarus'un *Düşüşü Sırasında Bir Manzara*, Erişim tarihi: 8 Haziran 2014,

http://tr.wikipedia.org/wiki/Ikarus'un_Düşüşü_Sırasında_Bir_Manzara

Mehmet Güleryüz, Erişim Tarihi: 15 Haziran 2014,

http://tr.wikipedia.org/wiki/Mehmet_Güleryüz

Mehmet Güleryüz, Erişim Tarihi: 15 Haziran 2014, <http://turkishpaintings.com>

Metinler, Ergin İnan Resimleri Üzerine Bir Analiz “Evrenin Gizi”, Erişim Tarihi: 15

Haziran 2014, <http://ergininan.net/>

Özgeçmiş, Erişim tarihi: 15 Haziran 2014, <http://www.halilakdeniz.net/>

Zeki Faik İzer, *İnkılap Yolunda*, Erişim Tarihi: 15 Haziran 2014, <http://www.isteaturk.com/haber/6434/serap-erkul-ataturk-1999>