

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI
RESİM-İŞ ÖĞRETMENLİĞİ BİLİM DALI

**RESİM EĞİTİMİNDE İMGE VE İMGELEMİN
RESİMSSEL MEKÂNIN OLUŞTURULMASINDAKİ YERİ
VE ÖNEMİ**

Yüksek Lisans Tezi

Gülden MAVİOĞLU

İSTANBUL, 2010

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI
RESİM-İŞ ÖĞRETMENLİĞİ BİLİM DALI

**RESİM EĞİTİMİNDE İMGE VE İMGELEMİN
RESİMSEL MEKÂNIN OLUŞTURULMASINDAKİ YERİ
VE ÖNEMİ**

Yüksek Lisans Tezi

Güliden MAVİOĞLU

Danışman: Prof. Dr. Erol BULUT

İSTANBUL, 2010

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI
RESİM-İŞ ÖĞRETMENLİĞİ BİLİM DALI

Güliden MAVİOĞLU tarafından hazırlanan “Resim Eğitiminde İmge ve İmgelemenin Resimsel Mekânın Oluşturulmasındaki Yeri ve Önemi” başlıklı bu çalışma 05.07.2010 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından yüksek lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

imzalar

Danışman : Prof. Dr. Erol BULUT

Üye : Prof. Dr. Sefer ADA

Üye : Prof. Dr. Ümran BULUT

ÖNSÖZ

Bu tez çalışmasında, Batı Resim Sanatı'nda, 14. yüzyıldan 20. yüzyıla kadar geçen süreçte, iç mekânın resme konu oluşturması ve bu resimlerde imge ve imgelem kavramları resimsel anlatım özellikleriyle beraber saptanırken, Batı ve Türk resim sanatında iç mekân resim örnekleri, resimsel anlatım özellikleri açısından incelenmiştir. Tez, öğrencilerle yapılan uygulama çalışması ile imgeleme üzerine analiz yapılarak sonuçlandırılmıştır.

Tezin uygulama çalışmalarında Muğla Anadolu Güzel Sanatlar ve Spor Lisesi ile Muğla Anadolu Lisesi resim öğretmenlerine ve öğrencilerine, Figen EMEK'e, beni her zaman destekleyen aileme ve tez araştırmam boyunca akademik anlayışla fikir, eleştiri ve yönlendirmeleri ile katkı sağlayan tez danışmanım Sayın Öğretim Üyesi Prof. Dr. Erol BULUT'a teşekkürlerimi sunarım.

Haziran 2010, İstanbul

Gülden MAVİOĞLU

ÖZET

RESİM EĞİTİMİNDE İMGE VE İMGELEMİN RESİMSSEL MEKÂNIN OLUŞTURULMASINDAKİ YERİ VE ÖNEMİ

“Resim eğitiminde imge ve imgelemenin resimsel mekânın oluşturulmasındaki yeri ve önemi” konulu yüksek lisans tezinde imge, imgelem, mekân, sanat, sanatçı kavramları irdelenmiş, Batı Resim Sanatı’ndaki ve Türk Resim Sanatı’ndaki iç mekân resim örnekleri üzerinden resimsel mekânın gelişimi ve bu resimlerdeki resimsel mekânın oluşturulmasında kullanılan imgelere, konu seçiminde ve üslupta beliren imgeleme vurgu yapılmıştır.

İmge kavramının oluşumunu ve ortaya çıkışını etkileyen tüm faktörlerin, aynı kalmamaları, etkileşerek değiştikleri göz önünde bulundurularak imgenin genel geçer ‘değişmez’ ‘simge’ olarak değerlendirilemeyeceği kaynaklar ışığında vurgulanmıştır.

Sığınma ihtiyacıyla ortaya çıkan ev kavramından yola çıkılarak mekânın yalıtılmış özel, özgür, bağımsız ve öznel nitelikleri dolayısıyla, insan için bir koza niteliğinde olması, anıları canlı tutması dolayısıyla da zaman içinde ve insan zaman arasında bir bağ oluşturma özelliği ile mekân kavramı ve mekâna yaklaşımlar taranmıştır.

Sanatçı için mekânın, nesnel dünyayla sınırlı olmadığı, oysa baktığı yer olduğu, konu olarak iç mekânın ele alındığı resimlerin ise aynı zamanda sanatçıya dönük bir ayna niteliğinde olduğu savunulmuştur.

Bu kapsamda, araştırma evreni olarak belirlenen, 2009-2010 Eğitim- Öğretim Yılı’nda Muğla Anadolu Güzel Sanatlar ve Spor Lisesi Resim Bölümü 9.-10.-11. sınıflarında ve Muğla Anadolu Lisesi 10. sınıflarında öğrenim gören 87 öğrenciye imge üzerine kısa bilgi verilmiş, bu doğrultuda öğrencilerden önce ‘pencere’ daha sonra da ‘merdiven’ imgelerini, üzerine fikir yürütmeden zihinlerinde ilk canlandığı şekilde anlatan resim yapmaları ve yaptıkları resimlerin kendilerinde bir hikayesi-anısı varsa da bunu yazılı olarak ifade etmeleri istenmiştir. Bu uygulama, imgeleme,

imgelerin ortaya çıkışı, çağrışımları ve kaynaklarını anlama amacıyla yapılmıştır. Tamsayım yöntemiyle incelenen çalışmalar gruplandırılarak değerlendirilmiş, elde edilen sonuçları en iyi yansıtan çalışmalar seçilerek, örnekler sunulmuştur.

Anahtar sözcükler:

İmge. İmgelem. Mekân. Resimsel mekân. Sanatçı.

ABSTRACT

“THE IMPORTANCE OF IMAGE AND IMAGERY IN FORMING THE PICTORIAL SPACE IN ARTS EDUCATION”

In this Master’s thesis under the name of “The importance of image and imagery in forming the pictorial space in arts education” the terms image, imagery, space, arts, artist are studied, the improvement of a pictorial space and the images used at the setting of the pictorial space on these pictures, subject selection, the imagery on the style are emphasized through the examples of interior pictures in Western Arts and Turkish Arts.

It is stressed by studying the literature that image cannot be accepted as a “changeless” “symbol” considering the fact that all the factors effecting the formation and emerging of image are not stable, they change by effecting each other.

Taking inspiration from the term house which emerges with the need of sheltering is like a cocoon due to its qualifications like isolated, private, independent and subjective and because it creates a bound between man and time, keeps memories alive, the term space and the approaches to space are examined.

In this study, it is supported that space is not just the objective world, but it is the place that the artist is looking at and the pictures on which the subject is interior space are at the same time reflectors of the artist.

Within this scope, in the Education year 2009-2010, as the determined population 87 students studying at Mugla Anatolian Fine Arts and Sport High School, Visual Arts Department in 9th – 10th – 11th grades and at Mugla Anatolian High School in 10th grade are given a short lecture about image and they are expected to draw firstly a “window” and then “stairs” without thinking about them deeply, and they are expected to write if there is a story or something special about what they have just

drawn onto the paper. This application is made to analyze imagery, how the images emerge, connotations and sources. Works examined by enumeration method are made into groups, the ones with the best results are chosen and presented as samples.

Key Words:

Image. Imagery. Space. Pictorial Space. Artist.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ		V
ÖZET		VI
ABSTRACT		VIII
İÇİNDEKİLER		X
RESİM LİSTESİ		XIII
TABLolar LİSTESİ		XV

BÖLÜM I

GİRİŞ

1.1. PROBLEM		16
1.1.1. Problem Cümlesi		17
1.2. ALT PROBLEMLER		17
1.3. AMAÇ		18
1.4. ÖNEM		18
1.5. VARSAYIMLAR		19
1.6. SINIRLILIKLAR		19

1.7. TANIMLAR	20
---------------------	----

BÖLÜM II

2.1. İMGE, İMGELEM, SANAT, SANATÇI, MEKÂN KAVRAMLARI	29
---	----

2.1.1. İmge-İmgelem	31
---------------------------	----

2.1.2. Sanat-Sanatçı	36
----------------------------	----

2.1.3. Mekân	42
--------------------	----

2.1.3.1. İnsan- Mekân	45
-----------------------------	----

2.1.3.2. Sanatçı- Mekân	47
-------------------------------	----

2.1.3.3. Sanat-Mekân	48
----------------------------	----

2.2. RESİMSSEL MEKÂNDAN SANATÇI İMGELEMİ	61
--	----

2.2.1. Sanatçılardaki Ortak ve Farklı İmgeler	62
---	----

BÖLÜM III

3.1. YÖNTEM

3.1.1. Araştırma Modeli	77
-------------------------------	----

3.2. EVREN VE ÖRNEKLEM	77
------------------------------	----

3.3. VERİLERİN TOPLANMASI

3.3.1. VERİ TOPLAMA ARAÇLARI	78
------------------------------------	----

3.3.2. UYGULAMA ÖRNEKLERİ	88
---------------------------------	----

3.4. VERİLERİN ÇÖZÜMLENMESİ VE YORUMLANMASI	105
---	-----

BÖLÜM IV.

4.1. BULGULAR VE YORUM	106
------------------------------	-----

BÖLÜM V.

5.1. SONUÇ, TARTIŞMA VE ÖNERİLER

5.1.1. Sonuç ve Tartışma	108
--------------------------------	-----

5.1.2. Öneriler	109
-----------------------	-----

KAYNAKÇA	111
----------------	-----

ÖZGEÇMİŞ	118
----------------	-----

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1. Giotto di Bondone “ <i>Vahiy Meleşî</i> ”	50
Resim 2. Masaccio “ <i>Kutsal Üçlü, Meryem, İncilci Aziz Yahya ve Bağışçılar</i> ” ...	51
Resim 3. Andrea Mantegna “ <i>Aziz Yakup ’un İnfaza Götürülüşü</i> ”	52
Resim 4. Pierro della Francesca “ <i>Konstantin ’in Düşü</i> ”	53
Resim 5. Leonardo da Vinci “ <i>Son Akşam Yemeği</i> ”	55
Resim 6. Jacopo Robusti Tintoretto “ <i>Son Akşam Yemeği</i> ”	56
Resim 7. Rembrandt Harmensz van Rijn “ <i>Çalışma Odasında Bilgin</i> ”	57
Resim 8. Jan Vermeer Van Delft “ <i>Mektup Yazan Hanım ve Hizmetçisi</i> ”	59
Resim 9. Vincent Van Gogh “ <i>Van Gogh ’un Arles ’deki Yatak Odası</i> ”	66
Resim 10. Egon Schiele “ <i>Schiele ’nin Neulengbach ’daki Odası</i> ”	67
Resim 11. Caspar David Friedrich “ <i>Atölyenin Penceresinden Görünüş</i> ”	68
Resim 12. Eugène Delacroix, “ <i>Sobalı Atölye</i> ”	69
Resim 13. Henri Matisse, “ <i>Çatı Katındaki Atölye</i> ”	72
Resim 14. Henri Matisse “ <i>Kırmızı Atölye</i> ”	73
Resim 15. Emre Zeytinoğlu, “ <i>İsimsiz</i> ”	75
Resim 16. Hakan Gürsoytrak “ <i>İsimsiz</i> ”	76
Resim 17. Merdiven konulu öğrenci çalışması	88

Resim 18. Merdiven konulu öğrenci çalışması	89
Resim 19. Merdiven konulu öğrenci çalışması	90
Resim 20. Merdiven konulu öğrenci çalışması	90
Resim 21. Merdiven konulu öğrenci çalışması	91
Resim 22. Merdiven konulu öğrenci çalışması	92
Resim 23. Merdiven konulu öğrenci çalışması	92
Resim 24. Merdiven konulu öğrenci çalışması	93
Resim 25. Merdiven konulu öğrenci çalışması	94
Resim 26. Pencere konulu öğrenci çalışması	95
Resim 27. Pencere konulu öğrenci çalışması	96
Resim 28. Pencere konulu öğrenci çalışması	96
Resim 29. Pencere konulu öğrenci çalışması	97
Resim 30. Pencere konulu öğrenci çalışması	97
Resim 31. Pencere konulu öğrenci çalışması	98
Resim 32. Pencere konulu öğrenci çalışması	99
Resim 33. Pencere konulu öğrenci çalışması	100
Resim 34. Pencere konulu öğrenci çalışması	101
Resim 35. Pencere konulu öğrenci çalışması	102
Resim 36. Pencere konulu öğrenci çalışması	103

Resim 37. Pencere konulu öğrenci çalışması	104
---	------------

TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 1. İmge oluşumunu anlamlandırma amaçlı ‘merdiven’ konulu imge görselleri örneklerinin grupsal analizi	79
Tablo 2. İmge oluşumunu anlamlandırma amaçlı ‘pencere’ konulu imge görselleri örneklerinin grupsal analizi	81
Tablo 3. İmge oluşumunu anlamlandırma amaçlı ‘merdiven’ konulu imge görselleri örneklerinin çağrışım analizi	83
Tablo 4. İmge oluşumunu anlamlandırma amaçlı ‘pencere’ konulu imge görselleri örneklerinin çağrışım analizi	85

BÖLÜM I

GİRİŞ

1.1. PROBLEM

Sanat, sanatçının yaşadıklarının dışavurumudur. Bu dışavurumda, kullandığı malzemesi ise imgeleridir. Sanat tarihi boyunca görsel sanatlar, imgelerin örüntüsü olmuş, ifade imgelerle sağlanmıştır.

İnsan, kendi gerçekliğinde yaşar. Bu gerçeklik; algıları, kendi öznel anlamları, öznel zamanında ve mekânında, nesnenin zihnindeki öznel yansımaları, suretleri aracılığı ile oluşan gerçekliktir. İnsan, dış dünyayı imgelemiyse gözler. Algıladıklarını yine imgelemiyse yapılandırarak imgelerle bellekleştirir. İmgelem, yaratıcı edimi içinde barındıran, bakış açısını belirleyen görüşün önündeki perdedir. İlk fark edilenler, imgeler ya da onlara en yakın olanlardır. Algılananlar, imge karşılıklarınca anlamlandırdıktan sonra, onlara dair düşünülür ve yorumlanır. Verilerin ilk kaynağı imgelerdir ve imgeleri belirleyen ise imgelemdir; dolayısıyla insan, imgelem yoluyla gözler, ayırt eder, algılar, yapılandırarak bellekleştirir, düşünür ve yorumlar. Yaşanılanların, dış dünyadan algılanan nesnelerin, duyuların, duyguların, tutumların ifadesi de bu sebepten imgelerle sağlanır. İmgeler, izlenimlerin, bellekleşen ve çağrışım yoluyla ön plana çıkan özel parçalarıdır.

İmgelerin oluşumu, imgelem aracılığıyla gerçekleşen tamamen bireysel bir süreçtir ve dolayısıyla da imgeler, bireysel özellikler taşır. Bireyden bireye farklılık göstermelerine rağmen benzerlikler yakalamak da mümkün olabilir.

Kavrayışta, zaman ve mekân bütüncül bir öneme sahiptir. Bu bütüncül önemi dolayısıyla da imgeler arasındaki çağrışımlarda, yankılanmalarda, zaman ve mekân önemli bağlantılardandır.

Sanatçı için mekân, yaşantının sorgulandığı an ve bu andaki düzendir. Mekânın ifadesi, sanatçının zihnindeki soruların, sanatçının sorunsalının en kapsamlı kabuğu; içindekilere göre şekillenen, içindekiler hakkında ilk ve en önemli ipuçlarının yakanabileceği en dış yapı, niteliğindedir. Mekânın ifadesi yani resimsel mekân, sanatçının imgelemi ile ilgili, imgelerin, imgelem yapısının yakalanmasına klavuzluk edebilecek verileri yakalama olanağı tanır. Mekânın, resmin konusu olarak ele alındığı resimlerin, bu sebeple sanatçının içdünyasına dönük, daha öznel resimler olduğu tezinden hareketle, resmin konusu olarak mekânın ele alındığı resimler üzerinden bir araştırma ve inceleme yapılacaktır.

Bu araştırma imge, imgelerin oluşumu ve imgelem hakkında bilgi vermekle birlikte, resimsel mekânın oluşumuna örnek teşkil edecek resim incelemelerini içermektedir.

1.1.1. Problem Cümlesi

“Resim eğitiminde, imge ve imgelemin resimsel mekânın oluşturulmasında, yeri ve önemi nedir?”

1.2. ALT PROBLEMLER

1. Resim eğitiminde, resimsel mekânın oluşturulmasında imge-imgelem ilişkisi nedir?
2. Resim eğitiminde, resimsel mekânın oluşturulmasında imgelerin ve sanatçının katkısı nedir?
3. Resim eğitiminde, resimsel mekânın oluşturulmasında insan-mekân ilişkisi nedir?

4. Resim eğitiminde, resimsel mekânın oluşturulmasında sanat-mekân ilişkisi nedir?
5. Resim eğitiminde, resimsel mekânın oluşturulmasında örnek olarak seçilmiş sanat eserlerindeki ortak ve farklı imgeler nelerdir?

1.3. AMAÇ

Bu tez; imge-imgelem, sanat-sanatçı, insan-mekân, sanatçı-mekân, sanat-mekân ilişkilerini ve bu kavramların resimsel mekânın oluşturulmasındaki yerini ve önemini araştırmayı amaçlamaktadır.

1.4.ÖNEM

Bu tez;

- 1.Resim eğitiminde, resimsel mekânın oluşturulmasında imge-imgelem ilişkisinin anlaşılmasında,
- 2.Resim eğitiminde, resimsel mekânın oluşturulması ve sanat-sanatçı ilişkisinin kavranmasında,
- 3.Resimsel mekânın oluşturulmasında insan-mekân ilişkisinin algılanmasında,
- 4.Resim eğitiminde, resimde mekânın kavramının anlaşılmasında,
- 5.Resim eğitiminde, resimsel mekânın, seçilmiş örneklerle tanımlanmasında, önem arz etmektedir.

1.5. VARSAYIMLAR

Bu tez çalışmasına aşağıdaki varsayımlardan yola çıkılarak başlanılmıştır:

1. İnsanlar yaşadığı dünyayı imgelemelerince algılar, onlara referans olan da yaşantılarından çıkardıkları imgelerdir.
2. Her insanın imgelemi; kişilik, yapı, yetenek, yaşadığı olaylar, çevre, kültür vs. durumlarca oluşur ve bu sebeple birbirinden farklıdır, fakat yine de benzer imgeler olabilir.
3. Sanatçı eserlerini imgeleriyle oluşturur. Resmin unsurlarını buna göre belirler.
4. Zaman ve mekân bilgisi kaçınılmazdır; varoluşun en dış kabuğunu oluştururlar.

1.6. SINIRLILIKLAR

Tez çalışmasında araştırma alanının sınırları şöyle belirlenmiştir:

1. Ulusal ve uluslararası kabul görmüş sanatçılardan, Casper David Friedrich'e, Eugène Delacroix'a, Henri Matisse'ye, Vincent Van Gogh'a, Egon Schiele'ye, Emre Zeytinoglu'na, Hakan Gürsoytrak'a ait resimsel mekânın konu edildiği resimlerden örnekler seçilmiştir.
2. Bu araştırmanın uygulama boyutu; 2009-2010 Eğitim-Öğretim Yılında Muğla Anadolu Güzel Sanatlar ve Spor Lisesi Resim Bölümü 9-10-11. sınıflarında ve Muğla Anadolu Lisesi 10. sınıflarında öğrenim gören 87 öğrenci ile sınırlıdır.

1.7. TANIMLAR

İmge: “Bir nesneyi doğrudan doğruya yeniden tanıtmaya yarayacak bir biçimde göz önüne seren şey, duyu organları ile algılanmış olan bir şeyin somut ya da düşüncel kopyası.”¹ Gerçekliğin zihindeki yansıması. Bir şeyin, fikrin ya da kişinin zihindeki izlenimi, düşüncesi veya resmi. İmge gerçekliğin tıpatıp kopyası değil; gerçekliğin zihni süreçlerle yeniden kurulmuş biçimidir ve bu nedenle yeni bir şeyi temsil eder. İmge çok kapsamlı ve çok katmanlı bir yapıya sahiptir. Zihinde imge oluşurken, sadece algılanan gerçeklik değil kişinin geçmiş yaşantısı ve deneyimlerinden o anki duygusal durumuna kadar birçok farklı öge etkide bulunur. Yaşantının; deneyim ve birikimin zenginliği ölçüsünde imge alanı da genişler. İmge, hem düşünsel alanda hem de görsel alanda varolabilir.²

İmgelem: “1. Geçmiş yaşantılara özgü öğelerle şimdiki yaşantılar arasında bağ kurma gücü. 2. Nesnelerin biçimlerini zihinde tasarımılayabilme yetisi. 3. Bir nesneyi, o nesne (karşımızda) olmaksızın tasarımılama yetisi. a. Yaratıcı olabilir, tasarımı kendisi yaratır, b. Yansıtıcı olabilir, zihinde önceden bulunan tasarımları anımsar. 4. (Kant'ta) Görü ile düşünme, duyarlık ile anlık arasındaki gerçek aracı; görüdeki çokluğu bir tasarım durumuna getiren, böylelikle de her bilgiyi olanaklı kılan önsel koşul.”³

Özdeşleyim: “İçten duyma. Kendi duygularını nesnelere aktarma; kendini bir başkasının tasarımlar dünyasının içine yerleştirme; kendini başka bir varlığın, örneğin bir manzaranın ya da sanat yapıtının içinde duyma. Bu anlamda özdeşleyim, estetik yaşantının temel ögesidir.”⁴

¹ <http://tdkterim.gov.tr>, 24.05.2010

² KESER, 2005, s:173

³ <http://tdkterim.gov.tr>, 24.05.2010

⁴ <http://tdkterim.gov.tr>, 24.05.2010

Üslup: Tarz, stil, Biçem. Bir sanat eserinin belli bir sanatçıya, belli bir döneme ya da belli bir bölgeye özgü özellikler göstermesi.

Görsel Algı: Görsel duyunun birincil öneme sahip olduğu algılama biçimi. Dikkatini belli bir nesnede yoğunlaştırmış bir kişi önce nesneyi görür, nesnenin dış hatları, kütlesi, rengi göz merceklelerinden geçerek beyinde bir 'imge' olarak kaydedilir. Bu süreçte beynin kaydettiği, yalnızca nesnenin görünümüdür. Kişi, yaşantılarına bağlı olarak o nesnenin göze görünmeyen özelliklerinin de olduğunu bilir. Nesnenin göze görünmeyen özellikleri, o nesnenin algılamayla ilişkili olan içeriğidir. Algılamada nesnenin görünümünün tüm bilincine ereriz.

Gösterge: “Genel olarak bir başka şeyin yerini alabilecek nitelikte olduğundan kendi dışında bir şey gösteren her türlü nesne, varlık ya da olgu”dur.⁵ Anlıktaki imgesi bir başka uyarının imgesine bağlı olduğundan onu çağrıştıran bir uyarandır. Bir gösterge, bir anlatımla bir içeriğin, bir başka deyişle bir gösterenle bir gösterilenin birleşiminden oluşan iki yönlü bir bütündür. Ne anlatım içerikten ne de içerik anlatımdan ayrılabilir. Göstergeler çok değişik biçimlerde sınıflandırılmakla birlikte, daha çok şu üç gösterge sınıfından söz edilmektedir: Görsel göstergeler (ikonlar), belirtiler ve asıl göstergeler. Görsel göstergeler, belirtkeler ve simgeler, insanın, toplum yaşamında sınırlı ve özel gereksinimlere bağlı özel iletileri açıklamak için kullanılan dil dışı iletişim araçlarının en önemlilerindendir. Bütün bu göstergelerin aynı anda kullanılması iletişimin etkisini artırır.⁶

Simge (Symbol, Fr. Symbole): Göstergebilimsel anlamıyla Charles Peirce’nin gösterge ile nesnesi arasındaki bağlantıdan hareketle saptadığı üç gösterge türünden (icon, index, symbol) biridir.⁷ “1. Belli bir insan öbeğinin uzlaşım yoluyla kendisine belli bir anlam verdiği im. 2. Bir şeyi gösteren, bir anlamı, bir düşüncüyü

⁵ VARDAR, 1988, s:111.

⁶ KESER, 2005, s:152.

⁷ RIFAT, 2000, s:49.

görülenebilir kılan im. 3. Görülmez bir gerçekliği canlandıran imge ya da özdeksel nesne, örneğin, güvercin barışın simgesidir.”⁸

Enteriyör: İç mekânın konu edildiği resim türü.

Mekan: (Space, Espas) “tüm nesneleri çevreleyen ve kapsayan, belirlenmemiş veya hudutlandırılmamış bir yaygınlık”⁹ “uzayın insan eliyle sınırlanmış parçası”¹⁰ “1. Yer kaplama; algılanan cisimsel nesnelerin temel niteliği; uzayda yerleşmiş olan ve uzayın bir bölümünü dolduran cisimlerin niteliği. Descartes, cisimsel varlığı, düşünen varlık (res cogitans) olan ruhun karşısında, yer kaplayan gerçek (res extensa) olarak belirlemiştir. 2. İnsanı, çevreden belli bir ölçüde ayıran ve içinde yaşam etkinliklerini ve eylemlerini sürdürmesine elverişli, toprak, hava ve sudan oluşan çevre. 3. Gözlem,gözlem simgeleri ya da çizgelerin içinde konum kazandığı üçboyutlu çerçeve.”¹¹ Uzayın sınırlanmış parçası. Bir mekân oluşturmak için onun mutlaka her yönden kesin engellerle sınırlanması gerekmez. Mekânı oluşturan sınırlama fiziksel olabileceği gibi, yalnızca görsel de olabilir. Örneğin, ışık herhangi bir somut engel niteliği taşımadığı halde, bir mekânı belirleyebilir. Mekân yalnızca bir yapının “içi” olarak düşünülmemelidir; yapıların tek başlarına ve diğer yapılarla birlikte oluşturduğu bir “dış mekân”dan da söz edilebilir. Ayrıca, mekân bir mimari ürünün dördüncü boyutudur. Bir yapıyı üç boyutlu bir kitle olmaktan çıkaran özellik bir mekâna sahip olmasıdır. Yapı onun sayesinde, en, boy ve yüksekliğin ötesinde bireyin devingenliğinden kaynaklanan anlık yaşantılarla edinilen bir mekân boyutu kazanır. Mekân boyutunun kişinin devingenliğinden ötürü, sayısız yaşantılar yaratabilme niteliği mimarlıkta birinci boyuttan bahsedebilmeyi olanaklı kılmaktadır.¹²

⁸ <http://tdkterim.gov.tr>, 24.05.2010

⁹ ÇUBUK, 1973, s:27

¹⁰ TANYELİ, 1997, s:1193

¹¹ <http://tdkterim.gov.tr>, 24.05.2010

¹² <http://www.exlibrary.com/edebiyat/sanat-sozlugu/12/>, 24.05.2010

Mekân Algısı: İzleyicinin, belirli bir nesnenin, yön, büyüklük, biçim, uzaklık gibi özelliklerine dair, duyu organları yoluyla edindiği algı.

Resim Düzlemi: Resim sanatında üç boyutlu nesne ve varlıkların iki boyutlu olarak üzerinde betimlendiği düzlem. Kullanımı tüm uygarlık ve üsluplarda farklıdır. Örneğin Rönesans ve sonrasında Modernizm'in başlangıcına dek, Avrupa resim sanatını nesnelerden sanatçının gözüne gelen ışınların kestiği saydam bir düzlem olarak değerlendirmiştir. Bu anlamıyla resim düzlemi sanatçının gördüğünü, "gördüğü biçimde" resmetmesini sağlayan bir araçtır. Oysa diğer toplumların resim sanatlarında resim düzlemi ancak varsayımsal bir gerçeklik taşır. Batı sanatında "resmetmenin aracı" olan resim düzlemi, diğer toplumlar için "resmin amacı" dır. Gerçekler izdüşümüyle onun üzerine saptanmaz; tam tersine, gerçekleştirilmek istenen şey, betileri onun üzerinde amaçlanan etkiyi verecek biçimde kompozite etmektir. Dolayısıyla, nesnelerin gerçekte nasıl göründükleri değil, resim düzlemi üzerinde nasıl düzenlendikleri sorunu ağırlık taşır. Örneğin, Türk resim sanatı bu anlayışla çalışmıştır.¹³

Kompozisyon: Bir yapıtı oluşturan elemanların, ilkelerin belirli bir düzen içinde bir araya getirilmesi. Kompozisyonun unsurları düzen, denge, armoni ve açıklıktır. "Çevre kompozisyonudur. Kompozisyon resmin her parçasının dahili işlevi ve anlatımının düzenlenmesidir", Kandinsky.

Açık Kompozisyon: Duygu ile simetrinin uyumsuzluğu iddiası ile duygunun aşırı ifadesini yansıtmayı amaçlayan barok ve maniyerist resimde en sık kullanılan tarz olmuştur. Kompozisyonun tuval sınırlarının dışına taşıdığı izlenimini yaratacak şekilde asimetri ile düzenlenen kompozisyon tarzıdır. Figürler, serbest düzenlenmiş izlenimi verir ve bu etkinin yaratılması amacıyla çoğunlukla bazı figürler tuval sınırlarının dışına taşar.

Kapalı Kompozisyon: Özellikle 16. yüzyılda Rönesans sanatında kullanılan bir kompozisyon anlayışıdır. Bu dönemde sanatçılar anıtsal, ağırbaşlı etkiler yaratma amacıyla simetriyi kullanırlarken figürleri merkezi bir eksen çevresinde

¹³ <http://www.exlibrary.com/edebiyat/sanat-sozlugu/17/>, 24.05.2010

düzenlemişlerdir. Yataylar ve dikeylerin hakim olduğu kapalı kompozisyonda bir sınırlama vardır. (Tektonik, kapalı form)

Denge: Kompozisyonda, resim elemanlarının, sağlamlık hissi yaratacak ve birbirlerini tartacak biçimde, orantısal ya da armonik düzenlenmesi. “Modern sanatlarda, sanat eserinde denge yaratmak eşitlikler kurma çabası olarak düşünülemez: Bir sanat eserinde denge sağlayabilmek için zıtlıklardan yararlanmak gerekir; açığın yanında koyu, kısının yanında uzun, sertliğin yanında yumuşaklık, yatayın yanında dikey ilişkiler kullanmak gibi. Denge bir sanat eserinde zengin ilişkiler kurmaktır. Bu nedenlerle üç çeşit denge vardır: Simetrik denge, asimetrik denge, radyal denge.”¹⁴

Derinlik: Resimde üçüncü boyut. Bir sanat eserinde ön plan ve arka plan arasındaki mesafe. Resimde derinlik, farklı yöntemlerle sağlanabilir; figüratif resimde perspektif kuralları, rakursi ya da modülasyon teknikleri kullanılarak derinlik etkisi yaratılabilir. Figüratif olmayan resimde ise farklı renk ilişkileri ile ya da resim materyallerinin farklı yoğunluklarda kullanılması ile derinlik etkisi yaratılabilir.

Doku: Bir sanat yapıtının yüzeyinin görünümü veya hissedilmesi. Nesnenin görünümü veya hissi, düz veya parlaktan kaba veya mata kadar çeşitlenebilir. Nesnenin karakterini anlamamızı sağlayan bu örüntü 'doku' olarak tanımlanır. Doğada varolan her şeyin yüzeyi kendi dokusu ile örtülüdür. Hem görme duyusuna hem de dokunma duyusuna hitap eden doku, nesnenin iç yapısı ve dış yapısı hakkında bilgi verir.

Resmin Elemanları: Bir resmin bütünü oluşturarak ve kendi başına bağımsız olarak da varolabilen, eserde kullanılan temel öğelerdir. Bunlar; nokta, çizgi, leke, doku, renk, boşluk, ışık-gölge, motif, formdur.

¹⁴ KESER, 2005, s:94.

Işık: Işık, parlak bir enerji formudur. İnsan gözünün görebildiği beyaz ışık, değişik renklerdeki ışığı içerir. Işığın temel işlevi nesnelerin görülmesini sağlamasıdır. Belli nedenlerden dolayı görsel sanatlar için önemli olan ışık zaman zaman sanat eserinin, ya malzemesi ya da konusu olmuş, birçok akımın ayırt edici yönünü oluşturmuştur. Işığı resmin elemanlarından biri olarak kullanan ilk ressam Massaccio'dur. Massaccio'dan sonra birçok akım ışığı kullandı: Rönesans, Barok, Romantizm vb... Ancak bu dönemlerde yapılan resimlerde ışığın kaynağı belli değildir ve figürlerin aydınlatılması ve figürlerin üç boyutlu niteliğinin artırılması için kullanılan bir araçtı. 19. Yüzyılda, artık atölyesinden çıkıp açık havada resim yapan, özellikle de 'doğanın öğretmenliği' ilkesini benimseyen realist ressamlarla birlikte doğal ışık önem kazanmaya başladı. Daha önce ise sanatçılar, genellikle doğa resimlerini de atölyelerinde yapıyorlardı. Empresyonist akım ise odağına ışığı aldı: Işığın nesneler üzerindeki etkisi ve ışığa bağlı olarak ortaya çıkan renk birincil değer oldu. Önceki dönemlerin tersine empresyonist resimlerde ışığın kaynağı bellidir: Işık-renk birliğinin kaynağı güneştir.¹⁵

Işık-Gölge: Resimde hacim ve derinlik, ışık-gölge ilişkisinin kurgulanması ile elde edilir. Açık lekeler ışığı, koyu lekeler ise gölgeyi ifade eder. Rönesans döneminde sanatçılar ışık-gölge kontrastını derinlik yaratmak; heykelsi bir etki yaratmak için kullandılar. Barok dönemde sanatçılar duyguların anlatımı için ışık-gölgeyi sıkça kullandılar. Bu dönemde, özellikle de Rembrandt, ışık-gölge kontrastını en iyi kullanan resamlardan biridir. Rembrandt, ışık-gölge kontrastını, hem derinlik yaratmak hem de resmi gereksiz ayrıntılardan kurtarıp, özellikle figürlerin yüzündeki ifadeye güç kazandırmak için kullandı.¹⁶

Kontrast: Renk çemberinde karşılıklı olarak yer alan renkler kontrast renklerdir. Örneğin kırmızı yeşilin, sarı morun, turuncu ise mavinin kontrast rengidir. Aynı

¹⁵ KESER, 2005, s:169.

¹⁶ A.g.e. s:169

zamanda tamamlayıcı renk olarak da tanımlanırlar. Bir ana rengin kontrastı mutlaka ara renktir.¹⁷

Perspektif: Üç boyutlu gerçeklikleri iki boyutlu resim düzlemi üzerinde betimleyerek, üçüncü boyut yanılsaması yaratma işine yarayan bir resim ve çizim tekniği. Antikite’de bugünkü anlamıyla perspektif tekniği kullanıldığı söylenemezse de, örneğin, Pompei duvar resimlerinde üçüncü boyut verme çabası önemli bir yer tutar. Fakat gerçek perspektifin ancak 15. yüzyılda Rönesans’la birlikte ortaya çıktığı kesindir.¹⁸

Rakursi: Kısaltım. Resim sanatında tek bir figürün ya da nesnenin, derinlik duygusu verecek şekilde betimlenmesi anlamına gelen terim, derinlik duygusunu yanılsama yoluyla yaratması açısından bir perspektif türü olarak kabul edilir. Kısaltımda, betimlenen nesneye ya da figüre belli bir uzaklıktan ya da alışılmadık bir açıdan bakıldığında ortaya çıkan biçim bozmalar yumuşatılarak tuvale aktarılır. Örneğin; yatan bir figürün ayakucundan bakıldığında, ayaklar olduğundan büyük, baş da küçük görünür. Kısaltımı kullanan sanatçı, ayakları görüldüğünden küçük, başı da o oranda büyük vererek biçim bozmaları yumuşatır. Sanat tarihinde kısaltımın en iyi bilinen örneği Mantegna’nın Ölü İsa adlı kompozisyonudur.¹⁹

Ritim: Gözle görülebilir devamlı biçimlerin tekrarı ile elde edilen akıcılık veya devamlılık. Görsel tempo. Ölçülü vurguların kullanılması. Hareket hissi ya da görünüşü üretmek için sanatın elemanlarının düzenli tekrarına gönderme yapan sanatsal ilke. Ritim; lineer ritim (bir dizi oluşturarak), tekrarlama, alternasyon (zıt ilişkiler kullanma) ve degrade kullanılarak birkaç şekilde yaratılabilir.

Uyum: Bir sanat eserini oluşturan elemanların birbirine ters düşmeme durumu.

Bütünü meydana getiren öğelerin kendi aralarındaki iletişimi. Wassily Kandinsky'ye

¹⁷ <http://www.artacademy.com.tr/sozluk.aspx>, 24.05.2010

¹⁸ <http://www.exlibrary.com/edebiyat/sanat-sozlugu/15/>, 24.05.2010

¹⁹ <http://www.exlibrary.com/edebiyat/sanat-sozlugu/11/>, 24.05.2010

göre "Armoni, kompozisyonudur".²⁰ Müzik sanatından ödünç alınan bu terim, resim unsurlarının tatmin edici veya hoşla gidecek biçimde düzenlenmesini ifade eder.

Valör: Değer. Bir renk tonunun göreceli şiddeti veya kuvveti. Bir tondaki (renkteki) ışık ve gölgelerin derecesinin getirdiği fark. Bir rengin görece koyuluğuna (karanlık) ya da açıklığına (aydınlığına); renklerin içlerindeki siyah ve beyazla olan ilgilerinden doğan koyu-açık farklarına, değerlerine renklerin valörleri denir. Beyaz en yüksek, siyah ise en düşük değeri gösterir. Sarı, mor ile kıyaslandığında beyaza daha yakındır ve bu nedenle daha yüksek değerdedir. "Bir renk tonunun açıklık ve koyuluk derecesi."²¹

Sanat Eseri: "Yüksek sanatsal nitelikteki resim, heykel, grafik, mimari vb. çalışmaya gönderme yapar. Sanat olgusunu çıkaran üç unsur vardır: Sanatçı, sanat eseri ve alımlayıcı. Sanat eserini meydana getiren özneler, sanatçı; sanat eseri, estetik obje; sanat eseriyle estetik ilgi kuran, sanat eserini anlayıp takdir eden özneler de estetik suje ya da alımlayıcı olarak adlandırılır. Sanat eserini estetik obje haline getiren özellikler ise 'estetik değer' olarak adlandırılmaktadır."²²

Sanatın İlkeleri: Bir sanat eseri üretirken, sanatın elemanlarını seçme ve düzenlemeye özgü belirli nitelikler. Sanatçılar, çalışmalarını tasarlarken tasarım elemanlarını düzenleyerek ve denetleyerek aşamaları çeşitlendirmeye çalışırlar. Bazı ilkeler, diğerleriyle çakışır ya da karşıt ve bazıları diğerlerine göre daha önemli, daha gerekli, daha ideal görünür. Bu nedenle bazı otoritelerin sanatın yasaları listesi diğerlerine göre farklıdır.

²⁰ KESER, 2005, s:343.

²¹ <http://tdkterim.gov.tr>, 24.05.2010

²² KESER, 2005, s:298.

Belli başlı sanatın yasaları aşağıdaki gibidir:

- Denge: Simetrik, asimetrik ve radyal denge olmak üzere üç çeşidi vardır.
- Vurgu: Büyük ölçüde hakimiyetle benzer anlamdadır.
- Euritmi: Armoni, orantı ve hareketin bir birleşimi.
- Armoni.
- Horror Vacui (Doluluk)
- Sınırlama: Vurgu, hakimiyet ya da 'horror vacui'ye karşıt.
- Hareket.
- Hakimiyet/Egemenlik.
- Biçim düzeni: Genelde ritim ile eşleştirilir.
- Orantı.
- Ritim
- Birlik: Büyük ölçüde tutarlılık ve homojenlik ile eşanlamlıdır.
- Farklılık: Genelde birlik ile zıt anlamdadır.
- Degrade.²³

²³ KESER, 2005, s:298, 299.

BÖLÜM II

2.1. İMGE, İMGELEM, SANAT, SANATÇI, MEKÂN KAVRAMLARI

Algımıza kılavuzluk eden, imgeler ve bu imgeleri çözümlememizi sağlayan da imgelemdir. İmge, imgelemce nesnenin yeniden yaratılmış, öznel dünyanın gerçekliğidir. Yaşadığımız dünyayı bu gerçeklikle tanırız; imgelerimiz, imgelemimiz ile... “Şeyler, bizim dışımızda bulunan duyu nesneleri olarak bize verilir; ne var ki, onların kendi başlarına ne oldukları konusunda bilgi sahibi değiliz.”²⁴ Ponty, “algılayan ben değilim, bende algılanıyor.”²⁵ sözüyle dünyayı imgelerle algıladığımıza, bu dünyanın samimi ve öznel gerçekliğine vurgu yapmaktadır. Nesnel gerçeklik ile öznel gerçeklik dünyaları kavrayış bakımından ayrılmaz bir bütün olarak ele alınmalıdır. Eğer bu öznel gerçeklik yok sayılırsa, bu açıdan, dünyaya nesnel bakmak mümkün değildir. Bu noktada (her ne kadar ideal devletinde sanatçıya yer vermese de) Platon’un imge için söylediği şu sözü hatırlamakta fayda var; imge,

“ister görsel ya da yazısal, ister yapıntısal olsun insanın dünyayı nasıl gördüğüdür. Dünyanın, nesnenin aynısı olan imge yoktur. İmge; öznenin nesneyi yakalama, nesneye ulaşma, onunla barışma çabasıdır. Doğadan kopan varlık olarak insanın alın yazısıdır. İmge; dünyayı kurcalama, açınlama, anlama, dile getirme çabasıdır. İnsansal dünyayı kurucu başlıca etkinliklerden biridir. Dünya ile ilişkiye girmiş imgelemin ürünüdür”²⁶

Algıdaki seçiciliğimiz, pek çok uyarın arasından fark ettiklerimiz, bir diğerimizinkinden farklıdır. Bu da her birimizin imgeleminin farklı olduğunu, algılanan dünyanın da farklı olduğunu ortaya koyar.

²⁴ KANT, 2002, s:38

²⁵ GÖKYARAN, 2003, s:48

²⁶ DEMİRALP, 2004, s: 75

Sanatçı imgelemiyle dünyayı algılar ve imgeleriyle eserlerinde bunları anlatır, anlamlandırır. Ponty “Ressam, dünyaya vücudunu vererek, dünyayı resme dönüştürür.”²⁷, “Valery, ressam ‘vücudunu katmaktadır’”²⁸, John Berger, “Yapıt ne kadar imgelem yüklü olursa biz de sanatçının görünenleri algılayışına o denli katılırız.”²⁹ şeklinde görüşlerini dile getirerek, sanatın dilinin imge olduğunu vurgulamışlardır. Doğayı algılama, anlama, anlamlandırma sürecinde insan, kendini güçsüz hissettiği noktada resmin imgesel gücü ile resmi büyüsel bir güç olarak kullanmıştır.

Yaşam, düşüncelerce ayaktadır. Düşünce ise zamanı ve mekânı da içinde barındırır. Yaşanılan dünyanın, yaşantının sorgulanması olan sanat uyarınca da sanatçı, zamanı ve mekânı da sorgulama sürecine dahil eder. Kullandığı iki boyutlu yüzeyi zaman ve mekân örüntüsü içinde farklı anlam ve içeriklerle donatır. Fakat zaman, sanatçı için saat kavramından, mekân da görünen nesnel dünyadan, dili gibi imgelemince farklıdır. Zaman ve mekân, sanatçının baktığı, sorguladığı an ve yerdir. Bu baktığı mekân, çalıştığı, yaşadığı atölyenin, odanın, kentin özü ya da baktığı nesnenin, figürün içi, ruhu, özü olabilir. Zamansa o özün doğduğu, en dorukta hissedilip yaşandığı an olabilir.

Sanatçı sorgularken, izleyiciye görünen dünyanın farklı yönlerini, farklı bakış açısı ile sunarken izleyiciye de yeni ve farklı bir pencere açar. Algıya farklı bakış açıları kazandırır. Dış dünyanın algılanışı, içinde yaşanılan mekânı sorgulanır hale getirirken, bilinç ve bellek bu mekânı özümseyip, yeniden şekillendirir. Bu sorgu sürecini yaşayan ve bunu aktarabilen olarak sanatçı da eserleriyle bu sorgu sürecini, izlediği yolu, adımlarını sunar. İyi bir eser, bu sayede izleyiciyi de sorgu sürecine dahil eder ve izleyici yaşadığı dünyayı bu yol ışığında sorgular.

²⁷ ACAR, 2008, s:162

²⁸ PONTY, 2006, s:32

²⁹ BERGER, 2003, s:10

2.1.1. İmge-İmgelem

Baktığımızda, gördüğümüz; işittiğimizde, duyduğumuz; dokunduğumuzda, hissettiğimiz... yani duyularımızın, duygularımızın, düşüncelerimizin bizde bıraktığı izler ve/ veya -eğer bizim için yeni bir örnek değilse- daha önceki izlerine yaptığı çağrışım, kısacası fark etme, duyumsama; algıdır. Görüşün önündeki perdedir imgelem, imge ise algıladıklarımızdan bizde yer eden özel parçalardır. Bu parçalar “içimize özgü görüşün izleri”³⁰, “bir şeyin bilinci”³¹, “anlam taşıyıcısıdır”³². Algımıza kılavuzluk eden, imgelerdir. İmgeler imgelem aracılığıyla oluşur, imgeler arasındaki bağlar imgelemce sağlanır ve yine bu imgeleri çözümlememizi sağlayan da imgelemdir. Bireyin dünyası, imgelemin oluşturduğu imgeler ve bu imgelerin örüntüsüne oluşur. İmgelem bu örüntüyü dış dünyadan bağımsızca bir araya getirerek oluşturur. Bu oluşum, insanın yapısını, bakış açısını, imgelerini, algısını oluşturan düzenidir.

İmge, nesnenin zihindeki sureti, zihindeki yansımasıdır; “İmge, fiziksel bir algılamamanın ürettiği bir duyumun zihinde yeniden üretilmesidir.”³³ Bu açıdan imge aynaya benzer fakat “ne üzerindeki görüntüdür o, ne arkasındaki sır: Görüntüyle sırrın birlikteliğini mümkün kılan, kendi de bu birliktelikle varlık kazanan aynadır.”³⁴ Hareket noktası, çağrışımsal bağlantıları ve bu çağrışımlar uyarınca kazandığı anlamları vardır. Salt bir kendilik, kendi halinde bir varlık değildir. İmgelemce oluşmuş, belirmiş; görmeyi mümkün kılan ve kendi içimizde görünür olandır. Özünde aynı, var oluş açısından farklı, zihnimizde dünyanın varoluşudur.

³⁰ PONTY, 2006, s:37.

³¹ SARTRE, 2009, s:154.

³² BATUR, 2000, s:71.

³³ FRIEDMAN, 2004, s:80.

³⁴ ATAKAY, 2004, s:68.

“... bir imgeyi imge olarak dolaylısızca kavramak ile genelde imgelerin doğası üstüne düşünceler kurmak, başka başka şeylerdir. İmge olarak varoluşa ilişkin hakiki bir kuram oluşturma tek yolu, bu konuda düşünümlü bir deneyden doğrudan kaynaklanmayan herhangi bir şey ileri sürmekten kesinlikle kaçınmaktır. Gerçekten de, imge olarak varoluş güçlüğüle ele geçirilebilecek bir varlık kipidir. Zihnimizi yormamızı gerektirir; ama en önemlisi, tüm varoluş kiplerini fizik varoluşu örnek alarak kurma yolundaki neredeyse alt edilmez alışkanlığımızdan kurtulmamız gerekir. Varlık kiplerinin birbirine böyle karıştırılması, başka her yerde olduğundan daha akılçeler burada, çünkü imge olarak kâğıt yaprağı ile gerçeklik olarak kâğıt yaprağı, birbirinden farklı iki varoluş düzleminde tek ve aynı yapraktır zaten.”³⁵

Aynı imge anlayışına sahip olmalarına rağmen, imge ile düşünce ilişkilerini belirlemede birbirlerinden ayrılan Descartes, Leibniz, Hume gibi düşünürlerin imge yaklaşımlarında; Descartes düşünce ile mekanik olarak nitelendirdiği bedeni birbirinden ayırmıştır ve imgeyi bedensel olarak nitelendirmiştir. Bilinç imgeyi yeni bir nesne olarak algılamaz. İmge, düşünceleri uyandırır. Spinoza’da da imge, bedenseldir. “Rastlantı, bitişiklik, alışkanlık ise imgeler arasındaki bağlantıların kaynağıdır”³⁶. Anı ise, imgelerin canlanmasıdır. Spinoza imgeyi Descartes gibi düşünceden kesin olarak ayırmasına rağmen, Spinoza’da imge de bir düşüncedir, öz bakımından bellekle iç içedir. Spinoza, imgelem dünyasını, anlıksallaştırılabilen dünyadan kopuk değerlendirmez.

Leibniz’e göre imge, aklın gerçekleriyle bağlantılıdır; düşüncenin yardımcısı, gösterge, yani anlatımdır. Nesnenin ilişkiler sistemi, imgesi için de geçerlidir. Nesnenin anlatımı, imgede karışık, düşüncedeysenettir. Bu karışık yapı dolayısıyla da imge, düşüncüyü de özünde barındırır.

Hume ise düşüncüyü imgeler dizgisi olarak yorumlar. Ruhun izlenimler ve bu izlenimlerin yansıması olan düşüncelerden oluştuğunu söyler. İmge, aralarında mekanik bir bağıntı olan, duyumdan farklı oldukları düşünülmeyen ‘görünüş

³⁵ SARTRE, 2009, s:9.

³⁶ a.g.e. s:17.

alanı'dır. İmgeler benzerlik ilişkileriyle bağlıdır; birer kalıp, simge, gösterge olarak kullanılırlar.

İmge-düşünce kıyaslaması, imgenin değişmezliğine vurgu yapmaktadır, fakat imgeleme yön veren imgelerde, düşüncelerde duyumların önemi yadsınamaz. Bu sebepten, imge, 'değişmezdir' denilemez. Eğer 'değişmez' olsalardı, her an, her durumda aynı çağrışımı vermeleri gerekirdi. Çevremizdekilerin düşüncelerimize ya da hislerimize bir etkisi yok mudur? Düşüncelerimizin ya da hislerimizin onlara etkisi? Çevremizdeki her şey kendiliğinden ya da bize bağlı olarak sürekli değişim halindeyken... Sevdiğimiz bir obje gözünüze bir anda itici gelmeye başlayabilir ya da nefretimizi kazanan sempatik gelmeye... Hatta bizce biçim değiştirmiş bile olabilir. Elbette vardır ve bu durumlarda artık varlığı bizim için farklı bir şey ifade ediyordur. Bu, çevremizdekilerin bizimle uyumlu dönüşümüdür. Bu dönüşümü fark ettiğimiz zamanlar vardır; en zevkli ya da en dayanılmaz zamanlar; onların bizimle, anılarımızla, hayallerimizle bütünleşmesi... Ya da bizim dışımızda gerçekleşen değişimler; aynı ruh halindeyken, sadece bir objenin yer değiştirmesiyle, ışığın değişmesiyle gerçekleşen değişimler. Örneğin her gün aynı saatte geçtiğimiz bir sokaktan, günün birinde farklı bir saatte, farklı bir ışıktaki geçsek, sokağın bize yine aynı hisle yol vereceğini söyleyebilir miyiz? Pek de mümkün değildir bu, fakat bu mümkünmüşçesine genel olgu olarak simge, gösterge... kavramlarına gönderme yapılarak, imgenin değişmezliğine vurgu yapılır. Hatta o kadar genellenir ki Taine imgeyi "molekül devinimi öbeği" olarak ele alır. Taine'ye göre; "Çeşitli görünürlere bürünmüş olsalar bile, bu olayların doğası hep aynıdır ve tümü de duyumdan kaynaklanır. Tinimizde 'kaba duyumu' aşan her şey imgelerden, yani duyumun kendiliğinden yinelenmelerinden kaynaklanır."³⁷ Bu görüşe göre imge, eylemsiz değişmezdir; yani imgelem yok sayılmıştır. Hatta çözümleyici psikoloji 20.yyın ikinci çeyreğinde tinin 'imgelerden kurulu bir polip öbeği' olduğunu ileri sürmüştür.

Algımıza kılavuzluk eden, imgeler ve bu imgeleri çözümlememizi sağlayan da imgelemdir. Bu noktadan yola çıkarsak eğer, algıladıklarımız değişim halindeyken,

³⁷ a.g.e. s:33

örneğin dış dünya bizim dışımızda değişim halindeyken ve bu değişim de, farklı yankılanmalar yaratırken, ‘imge, değişmezdir’ denilemez.

İmge, bilinçten kopuk kabul edilemez, çünkü öznel, bu sebeple de dönüşüme, değişime açıktır. Genel geçer bir simgecilik anlayışıyla yaklaşılamaz. ‘Çalışma masasının üzerindeki kâğıt yaprağı’ ile bu kâğıt yaprağının imgesi aynı mıdır? Sartre’a göre hem evet, hem de hayır. Aynı niteliklere sahip aynı kâğıt yaprağı; ‘imge kâğıt yaprağı’ ile ‘masanın üzerindeki kâğıt yaprağı’ tıpatıp aynı öze sahip fakat varoluş açısından farklıdırlar. “Çalışma masamda bulunan yaprak, aynı yaprak kuşkusuz, ama başka biçimde var oluyor.(...) İmge diye adlandırılan belirsizlikleri saymam. Ancak, istemli çağrışımlar olsalar da olmasalar da, daha ortaya çıktıkları anda bile, burada bulunandan başka şey olarak gösterirler kendilerini.”³⁸

Aristoteles’in maddenin varlık felsefesiyle³⁹ Descartes’in varlık felsefesiyle⁴⁰ birlikte düşünecek olursak; insanın kendi varlığının da, nesnelerin varlığının da, bireyin algısıyla mümkün olduğu söylenebilir. Gerçek amacı birey tarafından tam olarak anlaşılamamış bir nesnenin, bireyin elinde, varlığının, tam olarak, ne kadar ortada olduğu söylenebilirse, nesnenin algısı ile varlığı arasındaki bağı da o derece koparabilmemizin mümkün olduğu söylenilebilir. (Toplumun, bir insana inanıp güvenebilmesi için, ‘potansiyeli olduğu’ kendi ya da birileri tarafından ne kadar söylenirse söylensin, toplumdaki bireylerin ona, inanç, güven, destek gibi bu davranışları göstermek için bahsi geçen bireyde potansiyele işaret eden belli davranışları görmek istemesi ve buna göre onu bir yere yerleştirmesi gibi...) Varlık, algısı doğrultusunda değerlendirilir ve değer bulur. Yani gerçeklik, bireyde varlık

³⁸ a.g.e. s:8

³⁹ Aristoteles’e göre madde, “‘güç halindeki varlıktır’; bu varlık biçimlendikten, yani tahta sandık tunçla heykel olduktan sonra, ‘eylem halinde varlık’ şekline girer. (...) Demek ki varlık, maddeden biçime, güçten eyleme, varlıktan varlığa durmadan gelişir. ‘Uyuyan insana göre uyanık insan, gözlerini yuman insana göre bakan insan, tunca göre heykel, tamamlanmamış olana göre tamamlanmış olan ne ise, güce göre eylem odur.’”* (düzeltme:<http://www.basariyolu.com/yazarlar.asp?kod=onceki&id=32>, 02.03.2010), (JASPERS, 2005, s:155)

⁴⁰ Descartes: “Kesin olan tek bir şey var: Bir şeyin doğruluğundan şüphe etmek... Şüphe etmek, düşünmektir. Şu halde düşünmekte olduğum şüphesizdir. Düşünmekse var olmaktır. Şu halde var olduğum da şüphesizdir. İşte bilğim: Ben varım. Şimdi bütün öteki bilgileri bu sağlam bilğimden çıkarmalıyım.” (HANÇERLİOĞLU, 1974, s:185)

bulur ve imgeler ile şekillenir. İmgeler ile kodlanan bellekte yer bulmayan bir gerçeklikten söz edilemez. Varlık ancak tinde yer edinebilir.

“İmgeler etkileşimi, insanları ve paylaştıkları ortamları şekillendiren arayüzlerdir.”⁴¹ Algımızı yönlendirirler. Çünkü onlara göre fark eder, onlara göre tepkiler oluştururuz. İmgelerce şekillenmiş düşünceler, inançlar nesneleri görüşümüzü etkiler. İmgeleri şekillendiren ise imgelem ve nesnelerin bizimle olan ilişki döngüleridir. Bruno Latour, insan makine ilişkisinden yola çıkarak, nesnelerle kurulan ilişkide, bu ilişkinin tüm taraflarını başkalaştırması dolayısıyla, meselenin, sadece nesnenin değişmesi olmadığını, nesnenin bize sağladığı yarar, zarar, anlam... vb. bakımından bizde yarattığı çağrışımların bizi değiştirdiğini ileri sürer. Yani imgelere göre şekilleniriz. Karakterimizi, ilişkilerimizi, dilimizi, ifade şeklimizi, tavır ve tepkilerimizi imgeler belirler. Hem genelde hem de özelde; anda varolurlar. Ten gibi bizi kuşatarak algılarımızı belirler. “Dünyanın ruhla ilişkisi, görsel imgenin bedenle ilişkisine benzer: dünya ruhun karşısında durmaz, ama sınırlarıyla birleşerek ruhu kapatır ve kuşatır. Verilmiş bir şey olarak dünya, verilmiş bir şey olarak ruhla bitişir.”⁴² Dış dünya, imgelemce zihinde yeniden oluşur, onunla bütünleşerek yeni ve bireye özgü bir gerçekliği oluşturur.

Maurice Merleau-Ponty’e göre bir olay şu anda gerçekleşmesine rağmen, olayın algılanışı ve dolayısıyla kendi içimizdeki varoluşu tamamen o ana ait değildir. Olay anda gerçekleşir, anda bizimle etkileşime geçer fakat sadece o anda önümüzde gerçekleşen, bizimle etkileşime geçen sınırlar içinde anlam bulmaz, çünkü imgelem, sadece ana ait değildir.

“İmgelem şimdi olana hem çok daha yakın, hem çok daha uzaktır: çok yakındır, çünkü şimdi olanın yaşamının vücudumdaki diyagramıdır, onun bakışlara ilk defa sunulmuş teni ya da tensel ters yüzüdür ve bu anlamda Giacometti’nin enerjik şekilde söylediği gibi: “Bütün resimlerde beni ilgilendiren benzerliktir, yani benim için benzerlik olan: dış dünyayı bana biraz keşfettiriyor olan.”⁴³ Çok daha uzaktır, çünkü tablo ancak vücuda

⁴¹ BURNETT, 2007, s:25.

⁴² BAHTİN, 2005, s:172.

⁴³ CHARBONNIER, 1959, s:172.

göre bir benzerdir, çünkü tıne şeyleri oluşturan ilişkileri yeniden düşünme fırsatını vermez, ama bakışa –onlarla birleşmesi için- iç görüşün izlerini sunar, görüşe onu içsel olarak kaplayana, gerçeğin imgesel dokusunu sunar.”⁴⁴

Bu da bize, algının sadece ana ait olmadığını gösterir; imgelem sadece ana ait değilken ve algı imgelemce gerçekleşirken algının sadece ana ait olduğu söylenilemez. Algı, nesnelerin, tutumların bedendeki yankıları, onunla bağlantılı imgeleridir. Bu imgeler başta çok genel ve derinliksiz olmalarına rağmen imge, “anı sayesinde derinlik kazanır, bir anlam edinir. (...) Algılamak anımsamaktır.”⁴⁵ Nesne, tutum, duygu, durum...vs. imge karşılıklarınca algılanır, anlam kazanırlar; bedende, ruhta, düşüncede karşılığını bulduklarında algılanırlar.

İmge gibi anının da, imgelemce çağrışım, ‘yankılanma’ yoluyla ortaya çıkması dolayısıyla, anı karşımıza her zaman aynı tavır ve tutumla çıkmaz. Çağrışımları duygularımızla etkileşim halinde, dönüşerek ortaya çıkar. Bu sebeple de nesnenin algısı da tek ve değişmez değildir. Dolayısıyla da; nesnenin anlatımı, ifadesi de değişmez ve tek anlamlı olmayacaktır.

“İfade, “hiçbir zaman tek anlamlı değildir.”⁴⁶

2.1.2. Sanat- Sanatçı

Doğayı, yaşadığı mekânı, zamanı, olayları anlamlandırmaya çalışan insan, sanat kavramının ışığında bu çabasını sürdürürken gördüklerini ve yaşadıklarını kendi özünden, öz süzgecinden geçirerek bunları tekrardan şekillendirir; kendi imgeleriyle yaşadıklarını anlamlandırır. İnsan sadece görüp kavradıkları, algıladıkları üzerine fikir üretebilir, onları karşılaştırıp, yargılar yaratabilir. Oluşturduğu eserlerle kendini

⁴⁴ PONTY, 2006, s:36,37

⁴⁵ SARTRE, 2009, s:59

⁴⁶ İLERİ , 2000, s:71

ortaya koyan sanatçı, imgelemine eserlere yansıtarak bu ereğini gerçekleştirir. “İnsan uslamlama gücüyle ne görüp kavradıysa ancak onu karşılaştırır ve yargılar.”(William Blake)

Sanat, sadece ‘ne’ anlatıldığıyla ilgili değil, ağırlıklı olarak ‘nasıl’ anlatıldığıyla ilgilidir. Anlatılmak istenilen, anlatım üslubuyla değer kazanır ve iletilebilir. Ne anlatıldığı önemliyse eğer -ki önemlidir-, bunun, iletimi de önemlidir. Fakat iletinin alıcıya tam da istenildiği gibi dördörtlük ulaştırılması mümkün değildir. Hatta örnek olarak; kırmızının, kırmızı olduğu ne kadar iyi anlatılırsa anlatılsın, algılayan o rengi, yeşil algılıyorsa, o rengi hiçbir zaman anlatılmak istenilen kırmızı olarak anlamlandıramayacaktır. Fakat kendi algıladığı renk üzerinden çıkarımları yine de olacaktır. Anlatılmak istenilen yani konu, hiçbir zaman tek başına yeterli değildir. Önemli olan bunun, ifade edilebilmesi ve bu ifadenin de sağlam ve iyi bir biçimde gerçekleştirilmesidir. Bu anlatımda anlam ve anlatım biçimi birbirleriyle girift bir ilişki içerisindedir. “Konu tek başına belli bir biçimi belirlemez: öz ve biçim, ya da anlam ve biçim diyalektik bir ilişkiyle birbirine bağlıdır. Konu ancak sanatçının tutumuyla öz aşamasına yükselebilir, çünkü öz yalnız neyin sunulduğu değil, nasıl sunulduğu, nasıl bir ortamda sunulduğu demektir.”⁴⁷

Konu, üslup gibi, Baudelaire’in ‘yetilerin kraliçesi’ olarak tanımladığı “irade tarafından yönetilemeyen bir bedenin ortaya koyduğu, kendiliğinden yapılan hareketlerin ürünü”⁴⁸ olan imgelemce ortaya çıkar. Konunun anlatım biçimi, kapsamı, yine özü gibi imgelemce oluşturulur. Örneğin, aynı konu pek çok dönemde farklı/aynı duygu ve kaygılarla ele alınmıştır. Bir ‘sokak’ imgesi çok kereler farklı/aynı duygu ve kaygılarla irdelenmiştir; mutlu bir anın betimlenmesi ya da kargaşa ya da toplumun sıkıntısı gibi farklı hikâyelerle harmanlanarak ve yine farklı üslup, akım ve tekniklerce sunulmuştur. Buna karşın bazen tamamen aynı kompozisyon ile gerçekleştirilmiş olsalar bile, ortaya çıkan eserler, hiçbir zaman birbirinin aynı olmamıştır.

⁴⁷ FİSCHER, 2003, s:129.

⁴⁸ LENOİR, 2004, s:101.

Konu, gerçeklik, hedef vs, her şey sanatçıya bağlıdır. Bakmak istediği noktaya görmek istediği gibi bakar. Bakışları, nesnenin, mekânın, nasıl olduğundan çok, ‘neyi’ ve ‘nasıl’ anlatmak istediğine yöneliktir çünkü önemli olan orada ne olduğu değil, sanatçının ne gördüğü ve gördüğünü nasıl anlatmak istediği, ifadeyi en uygun biçimde neyle, nasıl sağlayabileceğidir. Bu bağlamda nesnenin biçimi onun için sadece bir araçtır.

“Sorun dışsal (dolayısıyla hep sadece rastlantısal olan) bir biçimin zedelenip zedelenmemiş olması değil, sanatçının bu biçime, dışsal olarak varolduğu tarzda, ihtiyaç duyup duymadığıdır. (...) Esrarengiz, anlaşılmaz, garip, mistik bir şekilde doğar, gerçek sanat yapıtı ‘sanatçının içinden’. Ondan ayrılarak bağımsız bir hayata kavuşur, kişilik haline gelir, bağımsız, zihin soluyan bir özne olur ve aynı zamanda bir varlık olarak maddi, somut bir hayat da sürer. Demek ki, kayıtsızca ve rastgele oluşmuş, zihinsel hayatın içinde de kayıtsızca dolaşıp duran bir görüntü değildir, her varlık gibi yaratıyı sürdüren, etkin güçlere sahiptir. Yaşar, etkir ve sözü edilen zihinsel atmosferin yaratılmasına eylemiyle katlanır. Eserin iyi mi, kötü mü olduğu sorusu da ancak ve ancak, bu içsel noktadan bakılarak cevaplandırılabilir.”⁴⁹

Eser için seçilmiş objeler, bu noktada artık sanatçı için, sanatçının çıkış bulduğu, doğadaki salt nesne, değildir. Eser, sanatçının düşüncelerinin yansımasıdır. Bu sebeptendir ki; sanat eserine, doğanın aynası olarak bakılmamalıdır, anlatılmak istenen fikre ne kadar iyi ışık tuttuğuna bakılmalı, öyle değerlendirilmelidir. Ki bunun yanı sıra sanatçının eserinde bir olay anlatma, değerlendirme yapma zorunluluğu da yoktur; ressamın edimi, bakmak ve buradan hareketle resim yapmaktır. Tepkileri, gelişen düşünce akımlarına, yaşanan olaylara dair söyleyecekleri olabilir. Bunları ifade ederken, kendine özel bir üslubu, anlatım biçimi vardır. Fakat bu, durumun bir zorunluluk ya da görev gibi değerlendirilmesini olasılaştırmaz. “Bir resmi müşteriye anlam taşıyan bir kurye kamyonu olarak düşünmenin hiçbir anlamı yoktur.”⁵⁰ Sanat kendi gerçeği ve kendi sonucu olan özerk bir etkinliktir. Tüm bilgi biçimleri ile bilgiyi işleyen, üreten ve bir tepki biçimi olarak ortaya koyan diğer tüm etkinlik türleriyle etkileşim, iletişim halindedir, fakat tepki biçimi olarak diğerlerinden ayrılır.

⁴⁹ KANDİNSKY, 2009, s:95

⁵⁰ LEPPERT, 2002, s:17.

Ressamın anlatım tarzı, felsefecinin dilinden, politikacının dilinden, sokaktaki adamın dilinden, üslubu gibi farklıdır.

“Yaşamda güçlü ya da güçsüz, ama dünyayı ağır ağır düşünmesinde hiç kuşkusuz olarak egemen; tek tekniği, gözlerinin ve ellerinin göre göre, resim yapa yapa kendine verdikleridir; tarihin skandallarının ve şanlarının yankılandığı bu dünyadan, insanların öfkelerine ve umutlarına hiçbir şey katmayacak olan tualler çekip çıkarmakta direnmektedir - ve kimse bir şey diyemez.”⁵¹

Sanat bir duruş biçimidir, sanatçının kendi içinde yaptığı bir tartışma biçimi. Öznelden evrensele, sanatçı bakar, gördüklerini yaşadıklarını sorgular. Bu sorgu sırasında tartışmalarını, çelişkilerini, yargılarını, sonuca giden sorgulamalarındaki adımlarını bazen de, eserine yansıtır. Bu sebeple sanat bir duruş biçimi, ‘etkili bir söz’dür. Bu ‘söz’ kendi duygularına dair, yaşadığı mekâna dair, birlikte yaşadığı insanlara ya da gördüğü insanlara, olaylara dair olabileceği gibi, döneme, evrensel bir meseleye dair de olabilir. Çünkü bir toplum içinde yaşayan ve bu toplumun bir parçası olan sanatçının imgeleminin ‘halk imgelemi’nden tamamen kopuk olması düşünülemez. Dolayısıyla, dönemi, toplumu anlatan eserler de olmuştur. Fakat sanatı, toplumun bir aynası olarak kabul etmek de çok doğru bir yaklaşım olmayacaktır. Eser salt doğadaki kopyası ya da yaşanılanların görsel belgesi değildir, sanatçının gördüğünün ve fikirlerinin eserde yer bulan objedeki yansımasıdır. Bu sebeptir ki, “O, yaşamı yansıtan bir ayna değildir. Duyular dünyasından işlevde, biçimde ve içerikte kökten ayrıdır; ama gene de bu dünyanın bir parçasıdır.”⁵² şeklinde irdelemek daha doğru bir yaklaşım olacaktır.

Bu yaklaşımla esere bakıldığında, önyargılardan kurtulunarak dünya netleştirilebilir, sorgulanır olabilir. Sanat bakış açılarını sorgu süreçlerini yansıtır. Bu da alışlagelmiş bakış açılarını, görüşleri yıkarak izleyiciyi tekdüzelikten kurtarır. Fakat bunun gerçekleşmesini sağlayacak olan sanatçı değildir; sanatçı zaten, kendine göre yapılması gerekeni eserinde yapmıştır, bunu gerçekleştirecek olan izleyicidir. Sanat,

⁵¹ PONTY, 2006, s:30,31.

⁵² BAYNES, 2004, s:28.

sorgulamaları, adımları, izlenebilecek yolları gösterir. Bu şekilde insana yeni bakış açıları kazandırırken, insanın, mekanik, tekdüze bakışaçılarından, önyargılarından kurtularak değerlendirme yapmasına, kendi yolunu sorgulayarak bulmasına olanak sağlar. “Olmakta olan daima bir süreçtir, bir yapmadır; özgül olarak kişiyi ve dünyasını karşılıklı ilişkiye sokan bir süreç.”⁵³ Bir son olmadığına göre bunu söylemek daha kolay olacaktır ki, yaşantıda, sonuçtan daha fazla süreç, bu yoldaki adımlar önemlidir. Bu sebeple, “İz, kendilikten önce düşünülmelidir.”⁵⁴ Sanat, süreci yansıtması dolayısıyla önemlidir. İzleyiciyi derinden etkileyebilmesi ama bunun bir zorunluluktan gelmemesi dolayısıyla da amacı tartışılır olmuştur. Sanatçı, sorgulamalarını, en samimi şekilde eserlerine yansıtır. Samimidir, çünkü eserlerini imgelemince oluşturmuştur. Bakmış, sorgulamış ve gördüğünü eserine yansıtmıştır. Kendince, imgelemince en doğru, en iyi şekilde ifade etmiştir. Bu sebeple de sanatı gerçektir, yaşadığı, hissettiği dünyanın gerçekliğidir ve bu gerçekliğini, düşüncelerini, görüşünü kendi imgeleriyle, ortak imgelerle, göstergelerle izleyicisine sunar. Picasso’nun sanatçının ne yaptığı değil, ne olduğu tartışmasına verdiği cevap bu samimiyet kelimesine iyi bir açıklama olacaktır; Picasso şöyle diyor: “önemli olan sanatçının ne yaptığı değil, ne olduğudur. Yaptığı elmalar on kez daha güzel bile olsa, Cezanne, Jacques Emile Blanche gibi yaşayıp düşünmüş olsaydı, beni hiç de ilgilendirmezdi. Bizi onda ilgi duymaya zorlayan şey Cezanne’ın kaygısıdır; işte Cezanne’nin bize verdiği ders budur. Van Gogh’un iç fırtınalarında da bir insanın gerçek dramını görürüz. Gerisi boştur.”⁵⁵ Picasso, sanatın, ‘beynin ve içgüdülerin yakaladığı’ olduğunun altını çizer, ona göre sanat, sadece estetik değildir; sanatçının yakaladıkları ve eserde yakalananlardır sanat. Çünkü resmin de özgün bir yaşamı vardır ve “resim, ona bakan insan aracılığıyla yaşar.”⁵⁶ Onunla yaşamını sürdürür, yapım süreci gibi bittikten sonra da onunla, izleyicinin bilinci ile dönüşür. İzleyicinin, resmi dönüştürmesi, resmin izleyici dönüştürme sürecine paraleldir. Bu dönüşüm, izleyicide sorgulama yaratır. Resme, temaya yön veren objeler, bu

⁵³ MAY, 2001, s:71

⁵⁴ DERRIDA, 1976, s:47

⁵⁵ ASHTON, 2001, s:37

⁵⁶ a.g.e. s:33

bağlamda sadece birer araçtır. “Form, imgenin arzulanan bir dünyayı göstererek bir anlam kazandığı ufuktur; seyirci arzulanan dünyayı görünce tartışma ehliyeti kazanır ve kendi arzusu kendini ortaya koyabilir.”⁵⁷ İyi bir eser, izleyicisini de sorgu sürecine dahil eder.

Joseph Beuys’a göre sanat, “simgesel değil, göstergelerin yürürlükte olduğu bir dildir; bu da sanatın ‘gerçekliğin dili’”⁵⁸ olduğu sonucunu bir kez daha desteklemektedir. Eser, farklı çağrışımlar ile değil, ifadenin kendi içindeki ‘yankılanmaları’ ile oluşur. Yani sanatçı kendi gerçekliğini anlatır; algıladığı dünyayı, yaşadığı dünyanın sanatçıdaki gerçekliğini, var oluşunu, kendi imgeleriyle ifade eder. Sanatın malzemesi, imgedir. Bu imgelerin kaynağının imgelem olduğu göz önüne alındığında ise bu, sanatın malzemesinin sanatçının bedeni, benliği olduğu gerçeğini ortaya koyar. Sanat;

“estetik süzgeçten geçirilerek zihinde yeniden kurulan bir var olandır. İşte ‘imge’ kavramı, bu oluşumun taşıyıcı ögesidir ve genel anlamda tüm sanatlar ‘imgeleştirici bir bilinç’in ürünüdürler.(...) Sartre’a göre imge bir durum, katı ve donuk bir kalıntı değil, bir bilinçtir; daha doğrusu, bilincin nesnesiyle kurduğu bir ilişki biçimidir.”⁵⁹

Bu ilişki, sanatçının yaratıcı edimi yoluyla esere aktarılır. Sanatçı, sorgulama sürecini, izlediği yolu adımlarını eserine aktarır ve eseri aracılığıyla da izleyicide yeni ufuklar açar. Bu sayede izleyiciyi sorgulama sürecine dahil ederken, onun da kendi yaşadığı dünyayı sorgulamasını sağlar.

⁵⁷ BOURRIAUD, 2005, s:36.

⁵⁸ ERGÜVEN, 1991, s:27.

⁵⁹ KIRKOĞLU, 2004, s:76.

2.1.3. Mekân

Yaşamak, var olmak, zaman ve mekânı işaret eden bir süreçtir. Bu sebeple, “Zaman ve mekân üzerine düşünmek, onun soyut ve somut karşılıklarını oluşturmak, düşünme tarihine koşut görünür.”⁶⁰

Kant, zaman ve mekân kavramlarının düşüncede bulunduğunu, ‘a priori’ olarak akıldan geldiğini ileri sürmüştür. Bilginin deneyle elde edilebileceğini savunan Kant, deneyden önceki gereçlerin duyarlılıkla sağlanabileceğini ve duyarlılığın bize bu gereçleri ‘zaman ve mekân içinde vereceğini’ söylemiştir. “Oysa nesneler düzeninde zaman ve mekân diye bir şey yoktur. Demek ki bunlar, duyarlılığın dışarıdan almadığı, kendinden çıkardığı bir şeydir ve duyarlılık bunları katmadan, dışarıdan aldığı hiç bir şeyi bize gönderemez.”⁶¹ Zamanın ve mekânın, sezi yoluyla kavrandığını söyleyen Kant bunları, biçim olarak tanımlar ve ekler; “Zaman, iç duyarlılığın biçimidir, içimizden gelen her duygu zamanla birliktedir; mekân, dış duyarlılığın biçimidir, dışımızdan gelen her duygu mekânla birliktedir.”⁶²

Zaman ve mekân, bir algı biçimidir, bu sebeptendir ki; insanın dünyaya olan bağıdır, çünkü olaylar zamana ve mekâna göre değerlendirilir, zaman-mekân düzleminde anlam bulurlar. Hiçbir varlık, hiçbir olay, hiçbir düşünce var olduğu mekân ve zamandan bağımsız değildir. Her “Olay, zaman içinde bir anda, mekân içinde bir noktada gerçekleşir.”⁶³ Bunun yanı sıra zamanın ve mekânın insan üzerinde yön verici, hatta bazen yaptırımcı etkileri de olabilir. “Mekândaki her değişim ve dönüşüm, zamandaki bir değişim ve dönüşüm ya da bunun tersi olmaktadır.”⁶⁴ Zaman ve mekânın birbirlerine olan etkileri ile insan ve toplum üzerindeki etkileri

⁶⁰ KAHVECİOĞLU, 2008, s:8.

⁶¹ HANÇERLİOĞLU, 1974, s:241.

⁶² A.g.e. s:242.

⁶³ BHASKAR, 2008, s:108.

⁶⁴ SOFUOĞLU, 2004, s:7.

düşünüldüğünde; var olan düşünce akımlarının, yaşanılan olayların, bu kavramlar ışığında değerlendirilmesi, daha doğru bir sonuç elde etmemize yardımcı olur.

Heidegger, 'bauen'⁶⁵ sözcüğünden yola çıkarak insanın yer edinme ediminin yani bir yerde ikamet ederken orayı işleyip benliğine göre inşa etmesini varolmakla eşdeğer tutmuştur. İnşa etmek, Heidegger'e göre sorgulamayı gerektirir, bu sebeptendir ki, düşüncenin kendisi de bu alanın bir parçasıdır.

"Mekân algısı, bakanın kendisiyle beraber çevresinde gördüklerinin, birbirlerine göre konumlarının algılamasıdır."⁶⁶ İnsan bulunduğu yeri anlamlandırmaya çalışır. Varlığıyla ilişkin unsurların, kendi içinde birbirleriyle ilişkili uyumlu-uyumsuz unsurların farkına varır. Toplumun bir parçası olan insanın, dünyayı, toplumu, olayları, süreçleri anlama ve anlamlandırma olgusu zaman ve mekân kavramlarınca doğru yerlerine oturabilir. "Süreçlerin mekân üzerinde oluşması olgusu, uzaklıklar ve yakınlıklar olgusu, özgül yerlerin bireysel karakteri ve anlamı olgusu, (...) toplumsal süreçlerin işlenmesi açısından önemlidir."⁶⁷ Çünkü mekân, mesafe, algı, gösterge, anlam gibi unsurları, durumları, sonuçları bir bütün halinde sunar. Mekân, "fiziksel kabuk, çevre, sınır veya yüzeyin tariflediği nesnelliğin ötesinde insan yaşam ve deneyimi üzerine kurgulanan, farklı gerçeklik kavramları ile açıklanabilen, ancak her durumda insan zihnindeki yapılanmasıyla yani 'algısal bir sürecin ürünü'⁶⁸ olduğu gerçeği göz önünde bulundurularak tanımlanabilir. Mekâna yön veren insandır fakat aynı zamanda da insana yön veren de mekândır. İnsan her ne kadar kendi mekânını yaratsa da mekân da insana, zihnine, hareketlerine, yön verir. Hiçbir nesne, hiçbir insan; çevresinden tamamen bağımsız değildir. Çevresinde onunla ilişkili; uyumlu, uyumsuz parçacıklar vardır. Bu parçacıklar onun varlık değerini arttırabilir, azaltabilir, dikkat çekici hale getirebilir ya da silikleştirebilir. İnsan yaşadığı kenti inşa ederken, kendini de inşa etmektedir. Sosyal çevre olan kent, zamanla, olaylarla ve düşüncelerce şekillenir. Karar verme yetisine sahip olan insan da var oluşu için

⁶⁵ HEIDEGGER, 1996, s:69.

⁶⁶ ASILISKENDER, 2000, s:3.

⁶⁷ MASSEY, 1984, s:14.

⁶⁸ KAHVECİOĞLU, 2008, s:145.

kendisiyle ilişkili parçacıkların farkına varmaya ve benliği için uygun ortamı yaratmaya; uyumluları eklemeye, uyumsuzları eksiltmeye ya da yer değiştirmeye çalışır. Bu uyum ya da uyumsuzluk fiziki olabileceği gibi düşünsel de olabilir.

Bachelard mekânı ev imgesiyle ele alır ve mekânın zamandan kopuk düşünölemeyeceğine vurgu yapar. Bachelard’a göre mekân, yani ev, zamanı, yaşamı, yaşam tarzını, alışkanlıkları bellekleştirir, bunları bir bütün halinde sunar. Ev ilk mekândır. Evi, varlığı oluşturan mekân olarak ifade eder. Anıları zaman içinde taşıyarak onları görünür kılar. “Mekân, anıyı olası kılacak biçimde zamanı dönüştürür.”⁶⁹ Bachelard, bu görünörlüğü açıklarken ‘yankılanma’ kavramını kullanır. İmge aracılığıyla geçmişin yankılandığını söyler. Bu bakımdan ev, bellek ve bilinçaltıdır. Bachelard;

“dikkatimizi hayalgücünün mekânı üzerinde odaklaştırır. ‘Hayalgücünün ele geçirdiği mekân, değişmiş biçimde kadastronun ölçüm ve tahminlerine tabi kalan bir ‘mekân’ da olamaz. Yalnızca psikologların ‘duyusal alan’ı olarak da temsil edilemez. Kendi kendimizi zaman içinde tanıdığımızı sanırız. Aslında bütün bildiğimiz, varlığın istikrarının mekânlarında bir dizi sabitlenmedir. Anılar hareketsizdir, mekân içinde ne kadar sabitlenmiş iseler o kadar sağlamdırlar. Mekân sıkıştırılmış zaman içerir. Mekân bu işe yarar. Ve de bellek için her şeyden daha önemli olan mekân, evdir: insanlığın düşüncelerinin, anılarının ve düşlerinin en büyük bütünleştirme güçlerinden biri...’ olan ev. Düş görmeyi, hayal etmeyi o mekânda öğrenmişizdir.”⁷⁰

Biz mekânımızı yaratırken, mekân da bizi dönüştürür; anıları yaşatarak tekrar tekrar önümüze koyar. Bu da şimdiyle hatta gelecekle geçmişin bağı niteliğindedir. Geçmişini yeniden değerdendirmemizi, daha önceki değerdendirmelerimizin bizde bıraktığı izleri görmemize ve bazen de bunlarla birlikte kendimizi de tekrar şekillendirip dönüştürmemize aracılık eder. Bu sebeple mekânı doğayla, gözün gördüğünce sınırlı boşlukla ya da dört duvarla nitelendirmek, eksik bir yaklaşımdır.

⁶⁹ BACHELARD, 1996, s:16.

⁷⁰ HARVEY, 2006, s:245.

2.1.3.1. İnsan- Mekân

İnsan, mekân içinde var olur. Eylemlerine, isteklerine ve beklentilerine göre mekânlar bulur kendine ya da var olan mekânını bunlara göre yeniden oluşturur veya her ikisini birden gerçekleştirir; bunlar için özel mekânlar bulur ve daha da özelleştirir bu mekânları. Bazen sadece kendisinin fark edebileceği, bazense herkesçe fark edilebilecek şekilde damgalar mekânı; izi kalır, dokunduğu yerlerde. Bu izler, mekanın işlevinin, özne açısından öneminin, ne kadar kendisiyle bağdaştığının, öznenin ne kadar mekana dahil olduğunun, uyum sağladığının, ne kadar mekânı kendisiyle uyumlulaştırdığının ya da mekândan dışlandığının delilleridir.

“İnsanlık kendini daha az gelişmiş hayvanlardan ve ilkel insandan ayıran özelliği olan entelektüel yaşama ilk kez kent ortamında, yani kendi inşa etmiş olduğu dünyada kavuştu.”⁷¹. İnsan, yaşadığı çevreyi inşa ederken kendini de yeniden inşa etmiştir. Bu sebeple insan ne istediğini düşünmüş, tasarlamış, öyle gerçekleştirmiştir. Marx’ın deyiimiyle; insan emeğini ve mimarların en kötüsünü en becerikli arıdan ayıran şey, mimarın bir yapıya maddi biçimini vermeden önce hayalinde canlandırmasıdır. Mekânlarını yaratırken aslında insan kendisini ve geleceğini de yaratmıştır. Kim olduğunu, kim olmak istediğini ya da istemediğini belirleyen-belirten mekânlar yaratmıştır. Ütopyaları mümkün kılan mekânlarla, yaşanan dünyanın “çaresiz kuklaları olmayıp kendi kaderimizin bilinçli mimarları olarak”⁷² yaşayabilmek adına.

Mekân, şimdiki zamanın ve geçmişin var olduğu yerdir. Mekân, anılar aracılığıyla yaşanan, zamanın var olduğu ve zamana yön veren yerdir. “Toplumsal hayatın görünürdeki masum mekânsallığı içinde iktidarı ve disiplini barındırır”⁷³. Foucault mekânın kullanımından yola çıkarak mekânda birlikteliğe dayalı ilişkilerin önemine

⁷¹ PARK, 1967, s:3.

⁷² HARVEY, 2008, s:196.

⁷³ SOJA, 1989, s:6.

vurgu yapar. Toplu yaşam, birliktelik ve iletişimle, bilgi paylaşımını, desteği, gücü yapısında barındırır. Ancak geline dünyada toplu yaşamda ilişkilerin kopması ile birey yalnızlaşmıştır. ‘İsimsizlik ve kişisel yalıtılmışlık duygusu’ modern kent sakinin ayırt edici özelliği haline gelmiştir.⁷⁴ Bunun sonucunda da halk, parçalanarak, tek tek bireylerin oluşturduğu bir yığın haline gelerek birey gücünü kaybetmeye başlamıştır. Yoğun yaşam koşulları onu tekdüze bir hayata itmiş, sonuçta da iktidarın kuklasına dönüşen bir halk yığını çıkmıştır ortaya. Birey isimsizleşerek, iktidar için bir nesneye, bir ‘av’a dönüşmüştür. “Birey, kentte, her türlü egemenlik biçimiyle sömürülen bir nesne, egemen olanların pohpohladıkları zaman bile küçümsedikleri bir nesne, her yana çekiştirdikleri bir araç, gerek bilgisizliğini, gerek patladığı zaman öfkesini kullandıkları bir dama taşı haline gelir”⁷⁵ ‘Böl, parçala, yönet!’ Bu avı da yine imgelerce gerçekleştirirler; ortak imgelerce... Reklamlarda, söylemlerde hep bunlar vardır. Güçsüz kalan bireyde bu avda yenik düşer.

“Dış etkiler, mesajlar ve testlerin bombardımanına uğrayan kitleler artık kara bir maden kütlesi gibidirler. Bir yerde yalnızca tayflarının analizi aracılığıyla tanınabilen gaz kütleleri gibidirler –istatistikler ve sondajlarla eşdeğerli olan ışık demetleri tayfı- Zaten başka bir şey beklemek de boşunadır. Artık ne dışavurum vardır ne de temsil edilme. Yalnızca ve yalnızca açıklanamaz ve açıklanamamış olan bir toplumsallaşmanın simülasyonu vardır”⁷⁶

Bu varoluş sürecinde insan, sorguladığı sürece ayakta kalabilir. Bu sorgulamada yol gösterici olacak en önemli yardımcılardan biri de sanattır.

⁷⁴ BOOKCHİN, 1999, s:58.

⁷⁵ LABORİT, 1990, s:158.

⁷⁶ BAUDRILLARD, 2003, s:26.

2.1.3.2. Sanatçı- Mekân

Resme de konu olan ev kavramı, insanın en doğal ihtiyaçlarından biri olan ‘sığınma’ içgüdüleriyle ortaya çıkmış kapalı mekândır. Bu kapalılık beraberinde soyutlanabilmeyi, özgürlüğü getiren etrafında örülü koza gibidir. Onu besleyen, koruyan, barındıran yalıtılmış yaşam alanıdır. Her köşesinde yaşam izlerini barındıran bu yapı, yaşananları, anıyı canlı tutar, bu da mekâna zaman içinde ve zaman-insan arasında bir köprü/bağ niteliği verir.

İnsanın özel yaşam alanı olan yarattığı, dönüştürdüğü, ihtiyaç, beklenti ve beğenilerince oluşturduğu mekân, yani kendi benliğine dönük oluşan mekân, insanın ruhunu beslediği, dinlendirdiği güvenilir yeridir.

Mekânın bu özelliklerine bir de ‘yalnız olma’nın durumlarını eklersek iç mekânı konu alan resimlerin başka konularca oluşturulmuş resimlere oranla daha fazla sanatçıya dair olduğu, sanatçının iç dünyasına dönük bir ayna niteliğinde olduğu söylenilebilir.

Bunun yanı sıra, sanatçı için mekân, yaşadığı somut nesnel mekânın ötesinde, varlık biçimi, var olduğunu hissettiği yerdir. Bu da baktığı ve sorguladığı an ve düzendir. Baktığı mekânda gördüklerini eserlerine aktarır sanatçı. Bu baktığı mekân doğanın kendisi, somut nesneler dünyası, bulunduğu mekân olabileceği gibi, o mekânın çağrışımları, bir insanın özü de olabilir. Bakış açısı nesnel dünyaya kitlenip kalmadığı sürece, görüş de nesnel dünyayla sınırlı değildir. Bu görüşü olası kılan da yaratıcı edim yani imgelemdir. Sanatçının kaygısı ne ise, ne üzerine ise, algısı ve tabî ki de eserleri de o yönde olacaktır.

Mekân, hayale, hayalgücüne yatkın bir yerdir. Düşünceleri, hayali olası kılabilen mekândır. Bu bağlamda mekânı en iyi algılayabilecek ve canlı tutabilecek olan yaratıcı edime sahip olan yani sanatçıdır. Mekân sanatçıya yol gösterirken, sanatçı da mekânı tekrar yaratır.

Sanatçı, bulunduğu mekânı, yaşadıklarını, gördüklerini sorgulayandır. Bu da sanatı en etkili sözlerden biri, sanatçıyı da bu sözün sözcüsü haline getirmiştir. Üslubu gibi, dili gibi baktığı, gördüğü de imgelemince ve farklı olacaktır.

“Resimler dünyaya ilişkin birer iddiadan ibaret olmayıp, bir o kadar da sorgulama, araştırma ve keşif yollarıdır. İmgeler, bizlere bir şeyler söylemekten ziyade, bir kısmının sözcüklerle ifadesi çok zor olan bir olanak ve olasılıklar alanını – *belli bir tarzda* önümüze koymaktadır”⁷⁷

2.1.3.3. Sanat- Mekân

Resimsel mekân, sanatçının seçtiği, oluşturduğu, kurguladığı mekândır. Sanatçının sorunsalına dair olguların imgelerince oluşturulmuş form ve renklerin birlikteliğinin doğurduğu ritimle, karşıtlıklarla algılanan, anlatılmak istenilen sorunsalın, konunun geçtiği, yanılısamayla oluşturulmuş sanatçının dünyasına dönük alandır. Resimde ister mekân konu olarak ele alınmış olsun, ister resmin öğelerinden olsun, genellikle, incelemeye bütüncül yapısı dolayısıyla mekândan başlanılır. Kompozisyonun ana hatlarını ve resmin yönlerini güçlü geometrisiyle oluşturur, konuyu verir. Öznenin ve izleyicinin yerini, konumu; bakış açısını belirler. Bu sebeple mekân çözümlemesi konunun, vurgunun, yapının, karakterin anlaşılabilmesi için öncelikli bir yere sahiptir. “Mekân kontrolünün metotlarını üst üste bindirme, şeffaflık, iç içe girme, eğik düzlemler, değişik ölçüler, kesirli anlatım ve sanat elemanlarının tatbikatlarında resimsel özelliklerini tanıyabiliriz. Renk değerlerinin uzak-yakın ilişkilerinde olduğu gibi.”⁷⁸ Resmin unsurları (ışık-gölge, çizgi, perspektif, renk, leke vb.) ile mekân arasında organik bir bağ vardır. Özne tavır da yine mekânda gizlidir. Bütünleştirici bir özelliğe sahip olan mekân, bellek gibi, tüm yapıyı, imgeleri, zamanı, olayları, durumları kendi perspektifi içinde bir bütün halinde sunar.

⁷⁷ LEPPERT, 2002, s:17.

⁷⁸ BİGALI, 1999, s:123.

Resimde mekânın gelişimine kısaca bakacak olursak;14. yy.da resim sanatında ilk kez derinlik yanılsamasını, mekân derinliği ve hacim değeri ile doğalcı bir anlayışla modern resmin kurucularından sayılan Floransalı ressam Giotto di Bondone yaratmıştır. Resme gölgeleri, renksel ve çizgisel derinliği dahil edilerek mekan ve oylumlama etkisini güçlendirmiştir. Bu sayede aynı zamanda ifade ve duygu da yakalanmıştır.

15. yy.da Filippo Brunelleschi, “nesnelerin boyutlarının bakış açısının uzaklıklığıyla orantılı olarak küçüldüğünü”⁷⁹ belirleyerek perspektife matematik yasalar getirmiştir. Giotto ve Brunelleschi’yi renk, ışık, gölge gibi resimsel öğelerle yanılsama yöntemleri ve ilk defa çizgisel perspektifi uygulamış olan Masaccio takip etmiştir. Mantegna’nın sistematiği ve rakursi kullanımıyla doğal mekân görünümünü yakalanmıştır.

Piero della Francesca, özellikle ‘Konstantin’in Düşü’ adlı eserinde;

“sahne mekân duygusunu vermeye yarayan bütün bu geometrik yöntemlere, aynı ölçüde önemli olan bir yenisini eklemiştir: ışığın kullanımı. (...) ışık, sadece figürlerin formlarını hacimlendirmeye yardım etmiyor, derinlik yanılsaması yaratmada perspektif kadar önemli rol oynuyor. (...) gecenin derinliğinde geçen sahnenin gizemli atmosferini yaratmada Pietro’ya ışık ve gölge yardımcı oluyor.”⁸⁰

⁷⁹ Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi cilt:1, 1997, s:291.

⁸⁰ GOMBRICH, 2002, s:260.

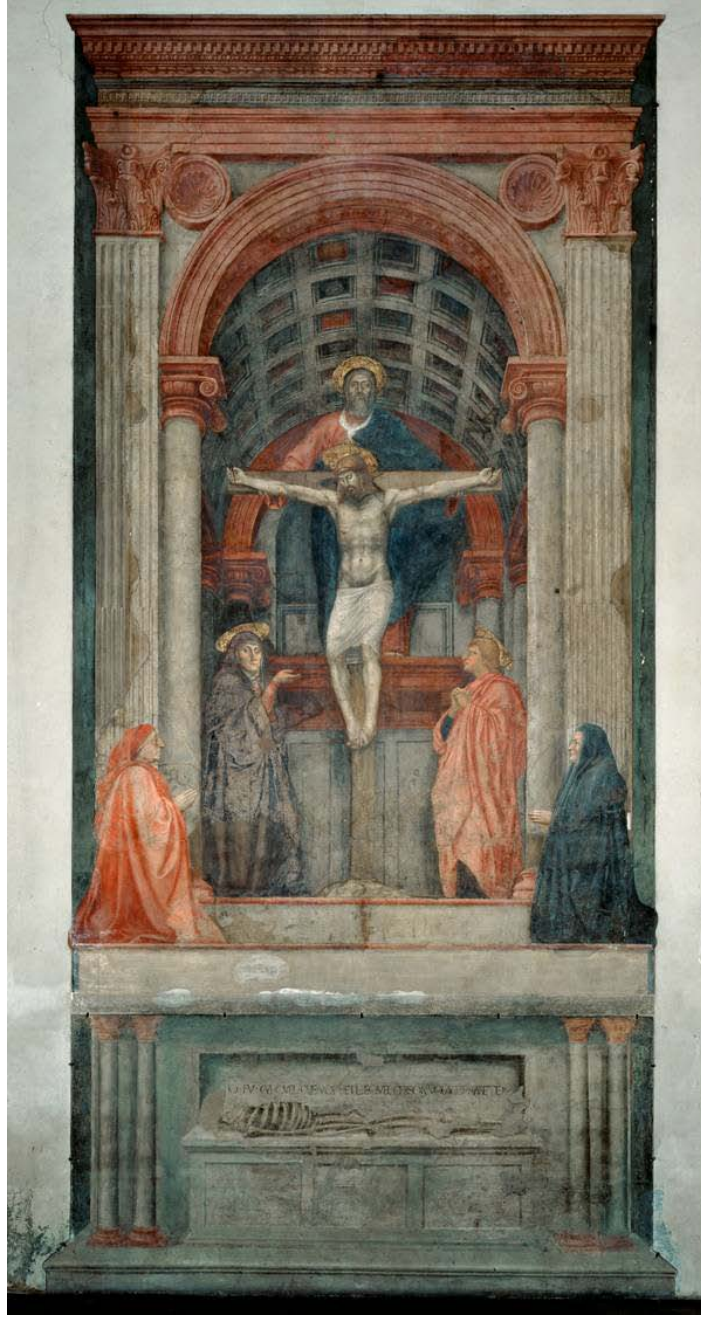


Giotto
fresco⁸¹

“Vahiy Meleği”

1302-1305

⁸¹ <http://images.cdn.fotopedia.com/flickr-2236202239-image.jpg>, 27.04.2010



Masaccio “Kutsal Üçlü, Meryem, İncilci Aziz Yahya ve Bağışçılar”

1425-1428 667x317 cm fresco ⁸²

⁸² <http://a21.idata.over-blog.com/2/15/60/57/histoire-de-l-art/masaccio.jpg>, 27.04.2010



Andrea Mantegna

“Aziz Yakup’un İnfaza Götürülüşü”

1455 dolayları⁸³

⁸³ <http://www.artist-biography.info/images/158.jpg>, 27.04.2010



Piero della Francesca

“Konstantin’in Düşü”

1460 dolayları⁸⁴

⁸⁴http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/12/Piero_della_Francesca_017_a.jpg, 27.04.2010

15. yy.da “çok kaçışlı perspektif yaklaşımları figürü taşıyacak bir biçimde planlanarak düzenlenmiştir. Gerçek ve doğal bir mekân yer döşeme taşlarıyla birlikte resmedilmeye başlanarak, mekânın içinde figüre de önem verilmiştir.”⁸⁵

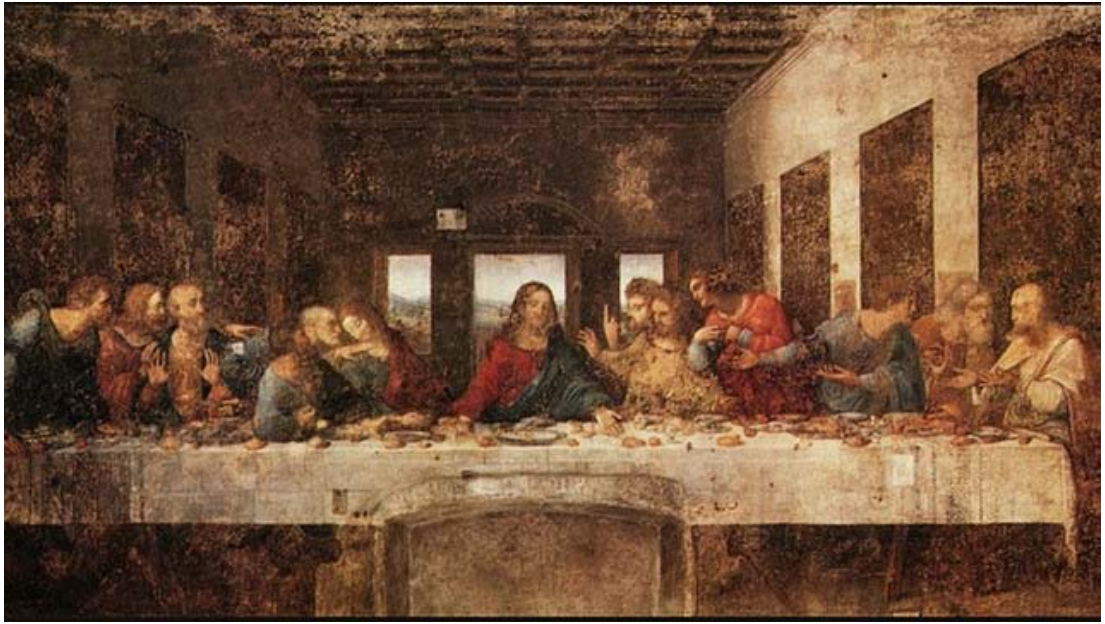
Leonardo da Vinci perspektif ile sağladığı yanılsamayla gerçek mekânda sıradışı bir derinlik ve derinlemesine mekân genişliği yaratmıştır. Renk derinliği ile sınırsız mekânlar elde etmiştir. Son Akşam Yemeği’nin “Üzerimizde bıraktığı anıtsal etki yalnızca geniş boyutlarından değil, mekân ve ışığın egemenliği arasındaki ilişkiden ileri gelip resme, salonun uzantısı izlenimi veren bir derinlik kazandırmaktadır.”⁸⁶ Düzlemsel üslupta gerçekleştirilen resimde figürler önde yan yana dizilmişlerdir.

Maniyerizm’de, katılaşmaya yüz tutmuş kalıpları kırma adına kimi zaman mekansal etki abartılıp güçlendirilerek, ön plana çıkartılmış, kimi zamansa dışlanarak mekansal denemelerde bulunulmuştur. Rönesans’ta düzlemsel oluşturulan mekan yanılsaması bu dönemde Barok’ta tam yerini bulacak olan derinlemesine mekan yanılsamasına yerini bırakmaya başlamıştır. Tintoretto, Leonardo’nun Son Akşam Yemeği’nde resim düzlemine paralel olan masayı, “bu kez resim düzlemine çapraz yerleştirerek kompozisyon düzeni açısından önemli bir yenilik getirmiştir.”⁸⁷ Tintoretto ışık ve gölgeyi sert kontrast oluşturacak şekilde kullanarak, ön ve arka plan arasında belirgin derinlik farklılıkları ile resimlerini oluşturmuştur.

⁸⁵ KRAUSSE, 2005, s:9.

⁸⁶ VEZZOSİ, 2002, s:143.

⁸⁷ TOMAN, 1995, s: 409.



Leonardo da Vinci

“Son Akşam Yemeği”

1495-1498 fresco ⁸⁸

⁸⁸ http://www.collegeahuntsic.qc.ca/pagesdept/hist_geo/Atelier/Parcours/images/cene.jpg, 27.04.2010



Tintoretto

“Son Akşam Yemeği”

1592-1594 dolayları⁸⁹

⁸⁹ http://freechristimages.org/images_Christ_life/The_Last_Supper_Tintoretto_c1592.jpg, 27.04.2010



Rembrandt

“Çalışma Odasında Bilgin”

1632⁹⁰

“İç mekan sistematığı asıl değerini Barok Dönemi’nde elde etti. Farklı ülkelerin ressamı olan Caravaggio ve Rembrandt (...) kapalı ve karanlık mekan türlerini birer tiyatro sahnesi gibi alıp, içindeki figürleri yapay ışıkla aydınlatarak betimlemişler, açık formu temel alan kompozisyon sistemini kullanmışlardır.”⁹¹ 17. yy.da Vermeer, ev içlerini betimlemiş, mekânın öğelerine figüre verdiği değer kadar değer vermiş, enteriyör resmi geliştirmiştir. Mekânı, resmin bütünlüğü ve anlatımın

⁹⁰ http://ictenchan.files.wordpress.com/2009/09/rembrandt_-_the_philosopher_in_meditation1.jpg, 27.04.2010.

⁹¹ ÇEVGEN, 2007, s:19.

derinliği açısından irdelemiştir. Nesneleri n planda yerleştirmiş, böylelikle, ‘sahnelenen olayla izleyen arasında bir basamak oluşturarak, resmin mekânını’ belirginleştirerek etkili hale getirmiştir.

“Vermeer’in birçok anlam yükleyerek, titizlikle gerçekleştirdiği enteriyr resimleri gibi, Gerhart Terborch, Jan Steen, Jacob van Ruisdael, Pieter de Hooch da ticaret, protestanlık, milliyetçilik, bireycilik, bilimsel keşifler gibi konuları bu türde aktaran ressamlardı. Onlara göre de tüm bu olgularda birleştirici olabilecek yer, ev ya da i mekândı. Yani ‘ev’ konusu tüm anlatılara, samimi bir karakter kazandıran temaydı.”⁹²

Velazquez, izleyiciye doğru bakan figürler ile izleyicinin resimsel mekânın dışında olduğunu izleyiciye hissettirmiştir. Kendinden nceki ressamların peyzajlar yerleştirdiği arka duvara Velazquez, ‘izleyicinin bulunduğu mekânı gösteren’ “tanımı tartıřmalđ bir nesne (tablo, ayna) koyarak yeni bir işlev yüklemektedir.”⁹³

19. yy.a gelindiğinde katı geleneksel kuralların, akademik yöntemlerin doğaya aykırı olduğu görüşüyle Cezanne perspektife yeni bir bakış açısı getirir. Kaygısı mekânda yanılısama yaratmak değil, hacim ve derinlik sağlamaktır. Bu sebeple de Brunelleschi’nin çizgisel perspektifi üzerine mekân oluşturmamayı denemiştir.

“Perspektif olgusunu tek bir hat üzerinde kurmanın gerçekliğe nüfuz etmek için yeterli bir çözümleme olmadığını düşünen Cezanne, nesne ve canlıların her yüzeyini merkezi noktalarına yönelen ayrı planlar olarak görünür kılmış, böylelikle kendisinden önce resmin karşısında sabit durmak zorunda olan izleyiciye bir hareket kabiliyeti kazandırmıştır.”⁹⁴

Bu da bize izlemenin ‘iki yönlü bir eylem olduğunu akla getirir.’ Böylelikle ressam ile izlediği dünya arasında farklı bir ilişki oluşmuştur.

⁹² BULUT, 2006, s:84, 85.

⁹³ TKEL, 2005, s.109-110.

⁹⁴ ALIKOğLU, 2007, s:69.



Vermeer

“Mektup Yazan Hanım ve Hizmetçisi”

1670-1671

71.1x58.4 cm tuval üzerine yağlıboya⁹⁵

⁹⁵ <http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/vermeer/i/lady-writing.jpg>, 27.04.2010

Cezanne’ın amacı doğayı çarpıtmak değildi, fakat bu doğayı taklit anlamına da gelmiyordu, “doğaya paralel bir görüntü oluşturmayı”⁹⁶ amaçlayarak doğayı, gerekli görüldüğü ölçüde, uygun şekilde tualine yansıttı.

“Dış yapı, sadece bir görünen ve aldatandır. (...) Buna karşılık tanımlanabilir olanın sağlamlığı ve varlığına dair mutlak hacimlilik, ancak onların yerlerini alabilecek şeyler koymakla tamamlanır. Böylece doğadaki formların yapısal sağlamlığı, uzaysal konumu, hacimsel varlığı ve durdukları zemin belirlenmekle kalmaz, bedenlerimizle aralarındaki nedensellikte de ortaya çıkar.”⁹⁷

Empresyonistlerle konturlar eriyerek, form mekânla kaynaşmış ve bu sayede mekân bir bütün olarak algılatıldı. “Geometrik kurallar üzerine kurulmuş perspektif artık kullanılmıyordu; ama onun yerine boşluğu ve hacmi belirlemek için ön plandan başlayarak gerilerde ufka kadar uzanan dereceli tonlar ve renk çeşitlerinden yararlanılıyordu.”⁹⁸

Gauguin ile mekân düz yüzeylerle anlatılmaya başlanmış, Matisse ile renkler gölgelerinden kurtularak düz yüzeyler daha da genişlemiş, tek rengin hakimiyeti belirginleşmiştir. Özellikle ‘Oyun’, ‘Dans’, ‘Müzik’ resimlerinde konu ile paralel olarak zaman kavramından arınmış benzer mekânlar dikkati çekmektedir. Üç boyutlu mekân anlayışından uzaklaşan, renk hareketiyle ortaya çıkan mekânlar yaratılmıştır.

⁹⁶ LYNTON, 2004, s:23.

⁹⁷ ÇALIKOĞLU, 2002, s:7.

⁹⁸ SÉRULLAZ, 1998 s: 15.

2.2. RESİMSSEL MEKÂNDA SANATÇI İMGELEMİ

Mekânın ifadesi, sanatçının zihnindeki soruların, sanatçının sorunsalının en kapsamlı kabuğu; içindekilere göre şekillenen, içindekiler hakkında ilk ve en önemli ipuçlarının yakanabileceği en dış yapı niteliğindedir. Mekân sanatçının imgelemi ile ilgili, imgelerin, imgelem yapısının yakalanmasına klavuzluk edebilecek verileri yakalama olanağı tanır. Mekânın, resmin konusu olarak ele alındığı resimler, bu sebeple daha öznel, sanatçının içdünyasına dönük resimlerdir.

Resimsel mekânda sanatçı imgelemi tekrarlarda yakalanabilir. Kompozisyon kurulumunda renk, denge, ritim, kontrast, mesafe, perspektif örneklerinin ayırt edici olduğu söylenilebilir, keza formların ele alınışında sertlik-yumuşaklık, keskinlik-yuvarlaklık, parlaklık-matlık.

Ressam için rengin, dokunun, çizginin lekenin imgeleme yön veren en önemli parçalar olduğu söylenilebilir. Renk değerlerinin sanatçı isimleri ile özdeşleştirilmesinin en önemli sebebi budur. Örneğin Van Gogh sarısı; imgelemi algının önümdeki perde olarak ifade etmiştim. Van Gogh'un dünyasında, resimlerinde bu perde sarıyı vurgulayan bir değerdedir. Hayatındaki tüm gel-gitlere, huzursuzluğa, yalnızlığa rağmen, hayatını, kendini, yaşadıklarını güneşin, sıcaklığın rengi olan sarı ile ifade etmesi ilginçtir. “belki de bu yeryüzünde bulamadığı huzuru ve sıcaklığı arayışının”⁹⁹ göstergesidir.

⁹⁹ MAK TAL, 2006, s:6,7

2.2.1. Sanatçılardaki Ortak ve Farklı İmgeler

“Canlının dış dünyayla algısal ilişkisi, sınırsız miktardaki uyaranlardan duyumsayabildikleri üzerine kurgulanır. Bu yüzden her canlının algıladığı dış dünya farklıdır.”¹⁰⁰ Algıdaki seçicilik ve pek çok uyaran arasından fark edilenler, kişiden kişiye değişiklik göstermektedir. Bu da herkesin imgeleminin farklı olduğu gibi, algılanan dünyanın da farklı olduğunu ortaya koyar. Fakat bu değişikliğin yanı sıra ortak imgeler ve farklı kişilere ait imgeler arasındaki benzerlikler de yok sayılamaz. Ortak imgelerin oluşturulamaması iletişimin sağlanamaması demektir. İletişim, gönderilenin alıcıya ulaşmasıdır, bu da ancak ortak imgelerin var olmasıyla sağlanabilir. Çünkü imgeler ile algılarız ve dolayısıyla aktarımımız yine imgelerce olacaktır. Bu imgelerse tıpatıp birbirinin aynı olmasalar da, hatta farklı şekillerde olsalar bile olabildiğince benzerlik gösterirler.

Dile yerleşen imgelere baktığımızda benzerlikleri anlatmak daha kolay olacaktır sanıyorum. John Berger’in örneğinden yola çıkarsak, cehennem, varlığına inananlar için cezalandırıcı bir yerdir, bu sebeple, çekilecek acı da büyük olacaktır. Ateşin sağlayacağı acının büyüklüğü dolayısıyladır ki, insanlar cehennemi ateşle bağdaştırmıştır.

“Düşündüklerimiz ya da inandıklarımız nesneleri görüşümüzü etkiler. İnsanların Cehennem’in gerçekten var olduğuna inandıkları ortaçağda ateşin bugünkünden çok değişik bir anlamı vardı kuşkusuz. Gene de onlardaki bu cehennem kavramı –yanıkların verdiği acıdan olduğu ölçüde- ateşi her şeyi yutan, kül eden bir şey olarak görmelerinden doğmuştur.”¹⁰¹

Cehennem kelimesi, bu ve benzer yansımalarıyla dile ve algı zincirine oturmuştur, bu sebepledir ki, cehennem dendiğinde gözümüzün önüne ateş gelebilmektedir.

¹⁰⁰ KAHVECİOĞLU, 2008, s:145.

¹⁰¹ BERGER, 2003, s:8.

Sonrasında da bu kelime bu biçimlenişiyle dilde pek çok benzetmede ve yorumlamada da yer bulmuştur. (cehennem gibi, cehennem sığağı... vs.)

Görsel iletişimde oluşan yapılanma, dildeki ile bu anlamda benzer hatta dildekine oranla daha geniş ve bazen de daha nettir. Böylelikle dilde olduğu gibi görsel sanatlarda eserin izleyiciyle buluşması, eserin anlaşılması da bu ortak imgelerce mümkünleşir.

Burada bulmaya çalışacağımız bahsi geçen ortak imgeler bu tip genel imgeler değil, sanatçılar arasındaki benzer kavrayışlardır. Sanatçıların eserlerindeki benzer kompozisyon kurulumu, renk kullanımı, leke dağılımı vb. resimsel unsurlardaki imgeleme dair özellikler irdelenecektir. Sanatçı imgelemine dönük benzer imgeler. Örneğin, Giacometti'nin ince uzun figürleri Giacometti'nin imgelemine yönelik bize ipuçları verirken, benzer ama ters yönde bir kavrayışa da Henri Moore'un heykellerindeki yuvarlaklıkta rastlanır. Yine benzer kavrayışa resimde Modigliani'nin ince uzun portrelerine karşın Botero'nun şişman figürleriyle ulaşabiliriz.

Sanatçı için, mekânın, sorgulanana dönük an ve düzen olmasından hareketle, mekân ifadesi, sanatçının zihnindeki soruların, sanatçı sorunsalının en belirgin tasviri ve bu sorunsala dönük, benzer düzen kompozisyonudur. Dolayısıyla diğer tüm resim türlerine oranla daha öznelidir. Bu sebeple sanatçı imgelemi, 'sanatçısız sanatçı mekânları' üzerinden incelenecektir; yaratılan iç mekânlar insana ait fakat insansız portre/otoportre niteliğindedir. Figürsüz fakat sanatçıya ait mekânlar, adeta bir otoportre niteliğinde (özellikle 19. yy.da) konu edilmeye başlanmıştır. Bu bağlamda atölye ve yatak odaları resimleri sanat tarihindeki yerlerini almışlardır. En çarpıcı örneklerden biri Van Gogh'un Arles'deki Yatak Odası'dır kuşkusuz. Klasik perspektif anlayışının ötesinde kendi iç perspektifiyle yaratılan, hiçbir nesnenin ön plana çıkmayıp rengin ön plana çıktığı oda, bir bütün halinde algılanmaktadır. Huzuru aradığı sade odasıdır Van Gogh'un bu. Theo'ya mektuplarında 'Tabloya bakmak kafayı ya da daha ziyade imgelemi dinlendirmeli' diye tariflediği oda; yatak odası. Bu resimde birbirleriyle ilişkisiz duran nesneler, Van Gogh'un yarattığı, resmin iç perspektifine göre yerleştirilmişler ve bu sayede birbirlerine doğru

çekiliyormuş gibi durmaktadırlar. Yine bu sayede mekân ve objeler bütünlük halindedir. Gölgelerden arınmış, kalın boya tabakaları halinde kullandığı renkler arasında, resimlerindeki sarı tonlarını arkadaki kontrast morlarla espasa sokarak belirgin şekilde kullanması dikkat çekiyor. Yine bir diğer dikkat çekici nokta da odanın güçlü geometrisi. Theo'ya mektuplarında Van Gogh resmini şöyle anlatıyor;

“Bu defa sadece yatakodamı çiziyorum, burada renk ön planda olmalı, sadeliğiyle, şeylerden daha büyük bir biçem oluşturmali, dinlenmeyi ya da genel olarak uykuyu hatırlatmalı. Tabloya bakmak kafayı ya da daha ziyade imgelemi dinlendirmeli. Duvarlar soluk mor. Yer kırmızı kareli. Yatağın tahtası ve sandalyeler taze yağ sarısında, çarşaf ve yastıklar çok açık limon yeşili, yatak örtüsü kıpkırmızı. Pencere yeşil. Masa örtüsü turuncu, su kabı mavi, kapılar lila. Ve hepsi bu. –panjurları kapalı bu odada hiçbir şey yok. Mobilyaların genişliği de dinleyiciyi düşündürmeli. Duvarda portreler ve bir ayna ve bir havlu ve birkaç kıyafet.”¹⁰²

Yaşamına, sanatçı kimliğine dair bir manifesto niteliğindeki bu konfordan uzak oda resmine, Van Gogh'un, huzur arayışının yanı sıra diğer taraftan da huzursuzluğu yansıtmaktadır. Bu, huzurun ve huzursuzluğun çarpıştığı mekân, akla benzer bir başka mekânı daha getirmektedir; Egon Schiele'nin Yatak Odası... O da aynı gelgitlerle resmedilmiş, o da aynı kaosun resmi. Üstelik resimlerin tek ortak noktası bu iç çelişki de değil. Van Gogh'un resmindeki gibi, Egon Schiele'nin Odası da izleyiciyi, kendi iç perspektifiyle yaratılan, 'içbükeyleştirilmiş' yapısının içine çekmektedir. Kimilerinin çok beğenerek, heyecanla bir kopyasını olsun duvarına astığı, kimilerinin ise buhrana dönüştüğünü iddia ettiği her iki, kişisel, sade, sanatçıya ait iç mekân resminde de, odanın üç duvarı resme dahil edilmiş. Buhrana dönüştüğünü iddia edenlerin yoğunlaştığı nokta, kompozisyonda, duvarlar ve zeminden sonra en geniş alanı kaplayan ve yön açısından merkezi oluşturan yataklardır. Bu buhranı aktaranlardan biri olan Enis Batur, bu iki resmi şöyle anlatıyor;

Bu iki yapıtın pek çok ortak noktasından biri, handiyse içbükeyleştirilmiş bir oda görüntüsü oluşturmaları: Kavruk, içine çeken, dışına güç bela sızıntı verebilen bir uzam, sıkıştırıyor bakanı.

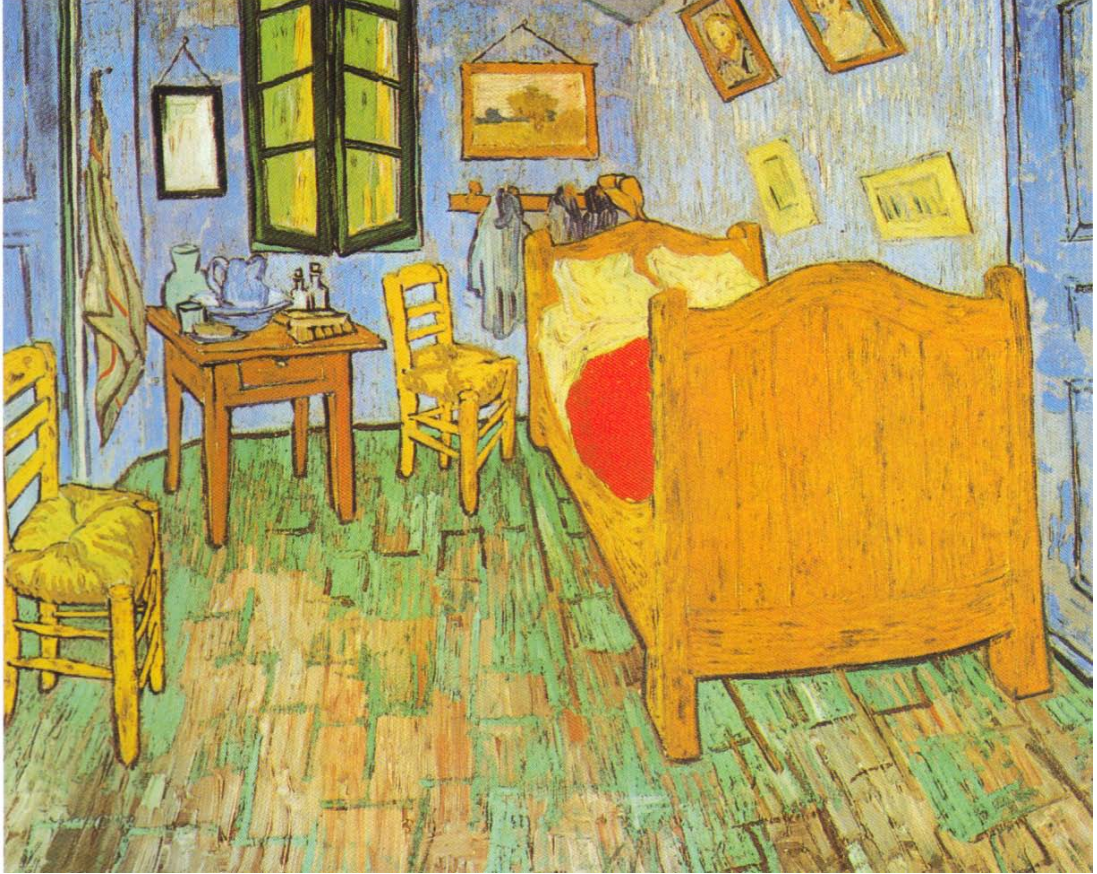
¹⁰² GOGH, 1996, s. 207-208

...Van Gogh ile Schiele'de eşik sıfırlanıyor. Dünya, Oda'ya kadar sokulmuş, onları bu dört duvarın ortasında sıkıştırmıştır. Can havliyle, tuvalin dört duvarı, dört çitası arasına, onlara kalan son beldeyi, son karışı aktarmış gibidirler. Dünyanın dibi, uç karesi, karakaresidir artık Oda, odaları. Çılgınlıkları, ünlü ünsüz, duvarlara çarpıp kırılacak, ufalanacak.

Bir de yatakları var ki: İki odada da durum aynı: Döşek mi, mezar mı, belli değil şimdi.¹⁰³

Bu, aynı cepheden, aynı kurguyla oluşturulmuş iki kompozisyonda da sanatçılar, yataklarına uzanmış, farklı açılardan kendilerini sorgularmış gibi bir etki yaratmışlardır. Yatağa dönük oluşturulan oturma planı ile odadaki diğer nesneler, resimde yatak merkez alınarak yerleştirilmişlerdir. Bu düzenle aslında sanatçılar her açıdan, her hallerini, yaşantılarını tüm resimde sorguluyor gibidir. Bu yapı ile birlikte, hayatlarının huzursuzlukları, uyumsuzlukları, gel-gitleri, resimlerinde son derece hissedilmektedir. İnsanın benliğini bir taraftan kabullenmesi, bir taraftan kabullenememesi, insanın kendine hem yakın hem de uzak duruşu, izleyiciye de benzer şekilde yansımaktadır. Dolayısıyla bu özdeşleşen durum, izleyiciyle resim arasındaki bağı da güçlendirmektedir.

¹⁰³ BATUR, 2001, s.148.



Vincent VAN GOGH

‘Van Gogh’un Arles’deki Yatak Odası’

1889

73x92cm tuval üzerine yağıboya¹⁰⁴

¹⁰⁴ WALTHER, 2005, s:74



Egon SCHIELE

“Schiele’nin Neulengbach’daki Odası”

ahşap üzerine

yağlıboya 1911¹⁰⁵

¹⁰⁵ MITSCHKE, 2006, s:138



Caspar David FRIEDRICH

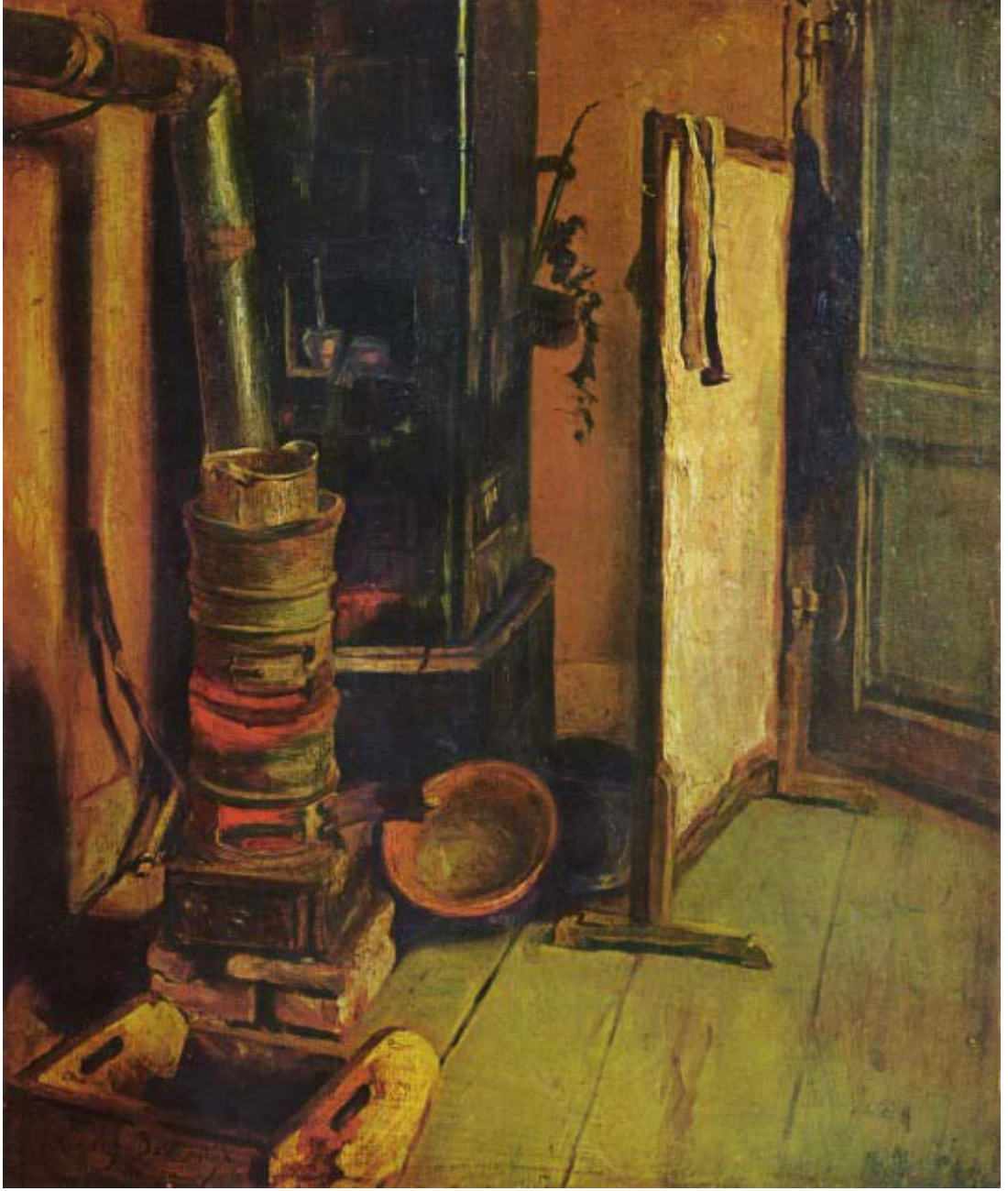
“ Atölyenin Penceresinden Görünüş”

1806

31,4x23,5cm kağıt üzerine mürekkep¹⁰⁶

¹⁰⁶

<http://bolledaorbi.ilcannocchiale.it/mediamanager/sys.user/47465/caspar%20david%20friedrich.jpg>,
21.02.2009



Eugène DELACROIX

“Sobalı Atölye”

1830

51x44 cm tuval üzerine yağlıboya¹⁰⁷

¹⁰⁷ STURGIS, CHRISTIANSEN, OLIVER, WILSON, 2006, s: 105.

Diğer öznel mekânlara baktığımızda sanatçı ‘atölye’leri çıkıyor karşımıza. Sanatçısız atölyeleri ilk kez resmeden Dresden Romantikleri’nden, 15. yy.dan bu yana kullanılan cartellino yöntemini kullanarak kendi atölyesini, kendi resmini vurgulayan Caspar David Friedrich’in “Atölyenin Penceresinden Görünüş” resmi bunlardan biridir. Realist bir tavırla gerçekleştirilen resimde kimliğin üsluptan çok kimlik belirten öğelerce verildiği gözlemlenmektedir. Bu resimde, iç mekana oranla dışarıdan gelen ışığın oluşturduğu kontrast ile dikeyler ve yatayların oluşturduğu mekanın güçlü geometrisi etkili ve sağlam bir resme dönüşmüştür.

“Tüm mobilya, duvarın sağ tarafına asılmış anahtar, bir ayna, resmin kenarında kesilen çerçeveler; sol köşedeki uzun ressam değneği, odanın işlevini ve içinde yaşayan kişinin mesleğini belirten tek unsur. Pencerenin pervazındaki dörde katlanmış mektup, ortaya rastgele bırakılmış gibi duruyor. Resmin orijinali iyice incelendiğinde ressamın adı ve adresi okunabiliyor. Fredrich’in resminde ressamın ne kendisi ne de yüzü görünüyor. Buna karşın dışarıya dönük bu perspektif, pencereden bakan ressamın bakışını maddeleştiriyor ve bunun sonucunda kendi yalnızlığı içindeki ressamın bakışının resmedilmesiyle asıl konusu ressamın kendisi olan bu gizli oto-portre çıkıyor ortaya.”¹⁰⁸

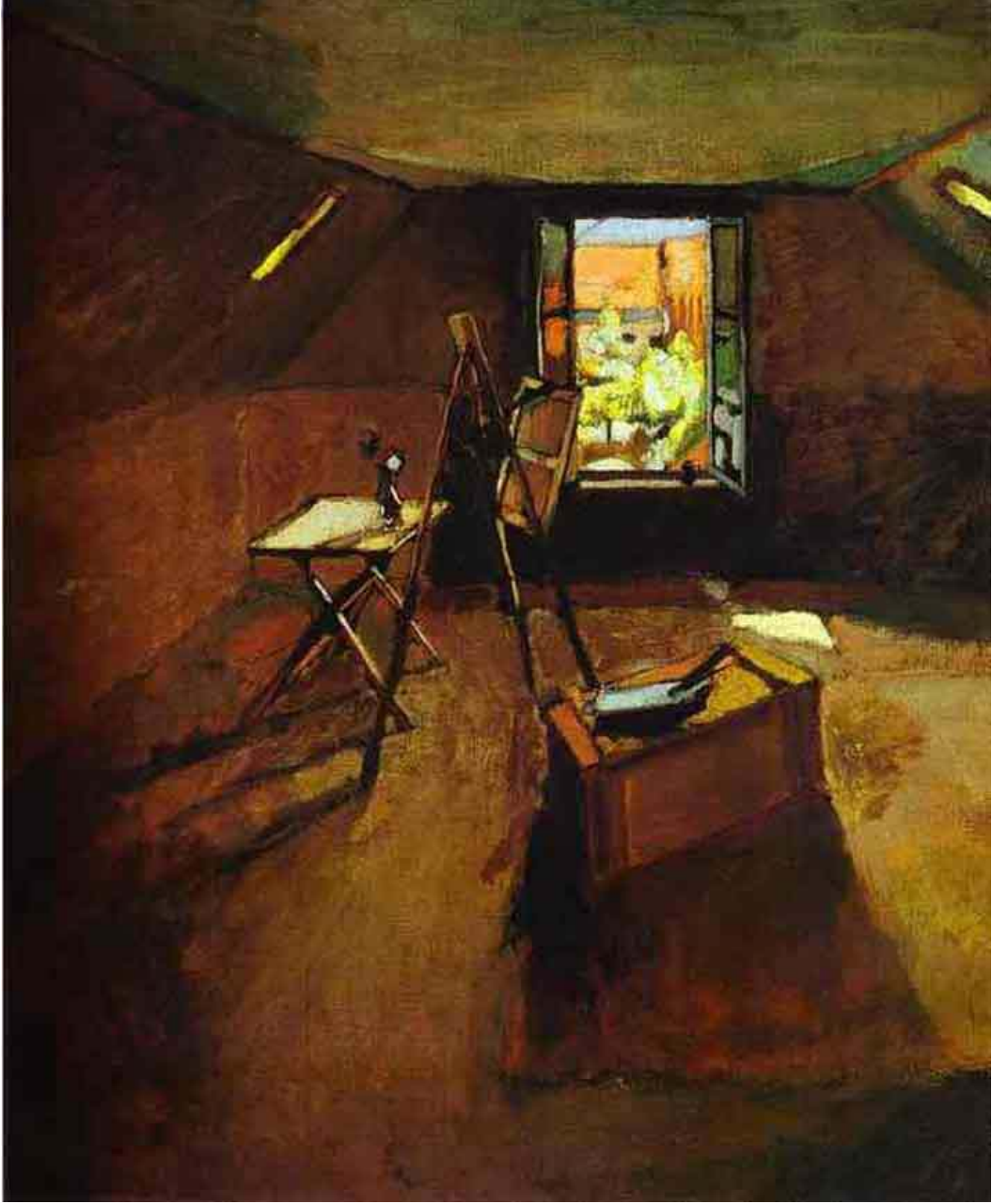
İnsanın doğa karşısında ve insanın kendisi karşısındaki yabancılaşmasına atıfta bulunan resmin, Friedrich’in diğer resimlerinden ayrı durduğu, çok farklı olduğu bir gerçek.

Bir başka ‘atölye’ de Eugène Delacroix’in 1830 yılına ait “Sobalı Atölye” çalışması. Delacroix’in sıradan konusuna rağmen, bütünleyici kontrast kuramına dayalı üslubunu ortaya koyan bu resim, sanatçının kendi atölyesinin renkli bir çalışmasıdır. Özellikle renk kontrastına dayalı gerçekleştirilmiş resimde, duvarların nötre dönen kırmızısına zeminin nötrleşen yeşil tonu karşılık verirken; sobanın yeşil renk tonuna, sobanın sıcaklığına dair yayılan kontrastı kırmızı eşlik etmektedir. Sıcak ve soğuk renklerin dengeli yayıldığı kompozisyonda leke bakımından ise arkada dikeyde kullanılan koyu değerler, yarattığı espas ile renkleri ön plana çıkartırken hemen

¹⁰⁸FLECKNER, (1998), 2001, s:134-135

yanında yine dikeyde kullanılan ışık ile açık değerler bu renk kontrastını açık-koyu dengesiyle güçlendirmektedir.

Matisse'in iki atölye çalışması incelendiğinde, yapım yılları arasındaki dokuz yıllık farkın yanı sıra, ifade ve üslup bakımından resimler arasındaki ciddi ayrım göze hemen çarpmaktadır. İlk resim 1902 yılına ait 'Çatı Katındaki Atölye'. Matisse'in bu çalışmasında kontrastlarla ifade ettiği bir rengin ve bir değerın yine hakim olduğu bu resimdeki Barok etkisi hemen fark edilmekte. Bu daha çok bir ışık resmi. Pencereden gelen ışık atölyenin gölgeli, loş ortamında nesneleri belirtmekte. Lekelerle ortaya çıkan bu ışık resminden dokuz yıl sonra ise diğer resimlerine yansıyan dönemsel değişimi gösteren, bilindik Matisse üslubuyla resmedilmiş bir diğer 'atölye' çalışması 'Kırmızı Atölye'; Matisse üslubunun tek biçimli yüzeyde çizgisel ve renkli süslemesi ile oluşturulmuş kompozisyonu. Bu resimde, kırmızı yüzeyden, yüzey dışında hiçbir öge, hiçbir ayrıntı, ayrıcalıklı bir simge biçiminde ön plana çıkmadan bir bütün halinde sunuluyor. Bu açıdan zamansal gelişim bakımından kıyaslandığında resim 'Çatı Katındaki Atölye' çalışmasından çok farklı bir portre çiziyor sanatçı için. İmgelerin, üslubun, tavrın değişebilirliğine yönelik çarpıcı örnekler oldukları aşikar.



Henri MATİSSE

“Çatı Katındaki Atölye”

1902

55,2x46 cm tuval üzerine yağlıboya¹⁰⁹

¹⁰⁹ <http://www.famous-painters.org/Henri-Matisse/Henri-Matisse-drawings/9.jpg>, 01.06.2010



Henri MATİSSE

“Kırmızı Atölye”

1911

181 x 219,1 cm tuval üzerine yağlıboya¹¹⁰

¹¹⁰http://www.moma.org/collection/browse_results.php?object_id=78389, 01.04.2010

Bu tür bireysel mekânların yanı sıra irdelenmesi gereken bir başka mekân türü de, sanatçının kendisiyle, yaşantısıyla, yapısı ve durumlarıyla özdeşleştirerek seçip oluşturduğu, yeniden yarattığı mekânlardır.

Emre Zeytinoğlu'nun izleyiciyi psikolojik analiz yapmaya iten çalışması buna örnek teşkil edebilir. Bu çalışmada, koridor benzeri duvarlar resmi dikey olarak üç parçaya bölüyor. Resmin ortasına yerleştirilmiş duvarları tırmanan merdiven resme yön verirken aynı zamanda kendini ön plandaki koyu leke ile betimlenmiş alanda hissettiren özneyi, çizgisel yönlendirmenin yanı sıra yukardan merdiven boyunca koyduğu ışıkla, çıkışa yönlendiriyor. Ön plandaki koyu lekeye karşın merdiven boyunca yerleştirilmiş ışığın kontrast etkisi, duvarlardaki mor ve mavi renklerin merdiven basamaklarındaki sarı ve turuncu değerlerin oluşturduğu kontrast ile destekliyor.

Merdiven imgesi bir başka resimde daha karşımıza çıkıyor; merdivenin ışık-gölge kontrastıyla anlam bakımından desteklendiği bir atölye resminde. Franz Kline'in imgelemine çağrıştıran lekeci bir anlayışla oluşturulmuş bir resim. Zeytinoğlu gibi bir kurguyla olmasa da merdiven yine aydınlığa uzanıyor. Bu resimde de kompozisyon Zeytinoğlu'nun resmi gibi dikeyde üçe bölünüyor. Işık bir koridor yanılsaması oluşturacak biçimde sunulmuş, oysa ışıklı alan geniş, aydınlık bir atölye. Fakat diğer resimden farklı olarak resimde yer alan merdiven korkulukları, kolon, köşe gibi psikolojik açıdan insana dönük 'destekler' resimde dikeyleri oluşturuyor. Yine bu bakımdan dış etmenlerin birey üzerindeki etkisinin yorumu olarak değerlendirilebilecek olan dışarıdan gelen ışık, atölyeyi aydınlatmaktadır.



Emre ZEYTİNOĞLU

“İsimsiz”

1990

160x210 cm tuval üzerine yağlıboya¹¹¹

¹¹¹ Sanat Dünyamız Sayı: 88, 2003, s:260



Hakan Gürsoytrak

tuval üzerine yağılıboya

BÖLÜM III

3.1. YÖNTEM

3.1.1. Araştırma Modeli

Bu araştırma, elde edilen kaynaklar detaylı bir şekilde taranarak oluşturulmuştur; imge ve imgelem yaklaşımları ile 14.yy. batı sanatından başlanarak 20. yy.'a kadar, değişen ve gelişen resim sanatında mekân sorunsalı incelenmiş, imge, imgelem ve mekânın resim sanatındaki önemine vurgu yapılmıştır.

Belirlenen evrende bu kavramlar üzerine kısa bilgiler verilerek, verilen imgeler üzerine ilk beliren imgeleri kâğıda dökmeleri istenmiştir. Verilerde tarama modeli ile bu kavramlar araştırılmıştır.

3.2. EVREN VE ÖRNEKLEM

Bu tez ile ilgili araştırma, 2009-2010 Eğitim- Öğretim Yılı ile sınırlı olup, Muğla Anadolu Güzel Sanatlar ve Spor Lisesi ile Muğla Anadolu Lisesi olarak belirlenen evrendeki, Muğla Anadolu Güzel Sanatlar ve Spor Lisesi Resim Bölümü 9.-10.-11. sınıflarında ve Muğla Anadolu Lisesi 10. sınıflarında öğrenim gören 87 öğrenciyi kapsamaktadır. Tamsayım yöntemiyle elde edilen çalışmalar değerlendirilmiş, elde edilen sonuçları en iyi yansıtan çalışmalar seçilerek örneklem hazırlanmıştır.

3.3. VERİLERİN TOPLANMASI

3.3.1. Veri Toplama Araçları

Araştırmanın amacına yönelik literatür taraması ve resim incelemeleri yapılmıştır. Yine bu amaç doğrultusunda öğrencilere sözlü olarak kısa bilgiler verilerek, verilen ‘pencere’ ve ‘merdiven’ imgelerini anlatan, üzerine fikir yürütmeden zihinlerinde ilk canlandığı şekilde resimlerini serbest teknikte süre kısıtlaması konmadan yapmaları ve yaptıkları resimlerin kendilerinde bir hikâyesi- anısı varsa da bunu yazılı olarak ifade etmeleri istenmiş, bu yolla nitel ve nicel veriler toplanmıştır.

Bu uygulama çalışmasında, imgelerin görselleştirilebilmesi amacıyla verilen kelimelere karşılık yapılan resimlerde, imgelerin oluşumuna ve çağrışımlarına yönelik incelemeler yapılmıştır.

İmgelerin öznel yapısı dolayısıyla elde edilen örnekler amaca uygun kabul edilmiş, elde edilen 156 adet imge görseli incelenerek, imge oluşumu bakımından dört grup altında toplanmıştır. Resimlere dair yazılı ifadelerle birlikte oluşturulan bu gruplar, bunları belirleyen kriterlerin birbirleriyle iç içe olmaları dolayısıyla, birbirlerinden tamamen ayrışık olmadıkları, her resimde verilen kelimelere karşılık gelen nesnelerle somut bağlantılar gözlenmiştir. Elde edilen 156 adet görselden 18 örnek sunulmuştur.

Örnekleme yöntemi ile imgelerin oluşumunu anlamaya yönelik gerçekleştirilen bu çalışmada, mekâna dayalı imgeler olan ‘pencere’ ve ‘merdiven’e karşılık elde edilen görsellerin % 90’ında yine mekâna dayalı çağrışımsal dönütler alınmıştır. ‘Pencere’ imgesinin, (örnek olarak) perde gibi, ‘merdiven’ imgesinin, (örnek olarak) merdiven tırabzanları gibi somut nesnelerle birlikte tasvir edildiği görülmüştür. Resimlerin %60’ında imge oluşumunda nesnelere, psikolojik ve düşünsel aktarım olduğu ve bunların % 55’inin duygu aktarımı yoluyla olduğu gözlenmiştir. Çalışmaların %20’sinde nesneler, soyut imgesel mekanlarda resmedilmiştir.

TABLO 1. İMGE:		MERDİVEN			
RESİM	YAŞAM ALANLARINA DAYALI İMGE OLUŞUMU	ANILAR-GEÇMİŞ YAŞANTIYA DAYALI İMGE OLUŞUMU	DÜŞÜNCE-BEKLENTİ-TASARIYA DAYALI İMGE OLUŞUMU	KARŞILAŞILAN GENEL GÖRSEL İMGELERE DAYALI İMGE OLUŞUMU	
R.1. (Bir merkez etrafında dönen merdiven.)	x		<u>X</u>		
R.2. (Bizim okulun merdivenleri.)	<u>X</u>	x			
R.3. (Her katı başka yöne çıkan merdiven...)	<u>X</u>	x	x		
R.4. (Sonsuzluğun temsili, merdiven denildiğinde aklıma gökyüzü geliyor.)	x		<u>X</u>		

RESİM	YAŞAM ALANLARINA DAYALI İMGE OLUŞUMU	ANILAR- GEÇMİŞ YAŞANTIYA DAYALI İMGE OLUŞUMU	DÜŞÜNCE- BEKLENTİ- TASARIYA DAYALI İMGE OLUŞUMU	KARŞILAŞILAN GENEL GÖRSEL İMGELERE DAYALI İMGE OLUŞUMU
R.5. (Küçükken ağaca yaptığım, renkli renkli boyadığım merdiven.)	x	<u>X</u>		
R.6. (Tom ve Jerry’de, Tom ölürlen gökyüzüne uzanan merdiven.)	x	x		<u>X</u>
R.7. (Okul merdivenleri ve oradaki anılar...)	x	<u>X</u>		
R.8. (Bu merdivende düşmüştüm.)	x	<u>X</u>	x	

PENCERE					
TABLO 2. İMGE:	RESİM	YAŞAM ALANLARINA DAYALI İMGE OLUŞUMU	ANILAR-GEÇMİŞ YAŞANTIYA DAYALI İMGE OLUŞUMU	DÜŞÜNCE-BEKLENTİ-TASARIYA DAYALI İMGE OLUŞUMU	KARŞILAŞILAN GENEL GÖRSEL İMGELERE DAYALI İMGE OLUŞUMU
	R.10. (Doğup büyüdüğüm evde pencereden her bakışında ağaçları ve salıncakları gördüm.)	x	<u>X</u>		
	R.11. (Bana göre pencereler hep perdelerin arkasındadır ve bir bölümü görünür.)	<u>X</u>	x	x	
	R.12. (İzlediğim bir çizgi filmde...)	x	x		<u>X</u>
	R.13. (Gitmek istediğim yerlere açılan pencere.)	x		<u>X</u>	
	R.14. (Türkiye Şampiyonası'na gittiğimiz otobüsün penceresi ve önündeki koltuk...)	x	<u>X</u>	x	

RESİM	YAŞAM ALANLARINA DAYALI İMGE OLUŞUMU	ANILAR- GEÇMİŞ YAŞANTIYA DAYALI İMGE OLUŞUMU	DÜŞÜNCE- BEKLENTİ- TASARIYA DAYALI İMGE OLUŞUMU	KARŞILAŞILAN GENEL GÖRSEL İMGELERE DAYALI İMGE OLUŞUMU
R.15. (Odamın penceresi.)	<u>X</u>	x		
R.16. (Gözümün önüne bu geldi.)	<u>X</u>	x		
R.17. (Gözümün önüne bu geldi.)	<u>X</u>	x		
R.18. (Çocukken pencereden kuşum kaçmıştı.)	x	<u>X</u>	x	
R.19. (Gözümün önüne bu geldi.)	<u>X</u>	x		
R.20. (Pazarda gördüğüm bir sahne...)	x	<u>X</u>		
R.21. (aklıma ilk bu geldi.)	<u>X</u>	x		

TABLO 3. İMGE: MERDİVEN				
Resim	Somut çağrışımlar	Soyut çağrışımlar	Psikolojik ve düşünsel aktarım	
R.1. (Bir merkez etrafında dönen merdiven.)	‘Merdiven’ ve ‘merkezi oluşturan merdivenin etrafında döndüğü kolon’	Tasvirde ‘duygu aktarımı’	X	
R.2. (Bizim okulun merdivenleri.)	‘Merdiven basamakları ve tırabzanları’, ‘duvarlar’, zemin’, ‘kapı’	‘Duygu aktarımı’	X	
R.3. (Her katı başka yöne çıkan merdiven...)	‘Merdiven basamakları ve tırabzanları’, ‘koridorlar’, ‘duvarlar’da ‘resimler’	‘Duygu aktarımı’	X	
R.4. (Sonsuzluğun temsili, merdiven denildiğinde aklıma gökyüzü geliyor.)	‘basamaklar’, ‘gökyüzü’	‘Duygu aktarımı’, ‘gökyüzü’, ‘yükselme’, ‘sonsuzluk’	X	
R.5. (Küçükken ağaca yaptığım, renkli renkli boyadığım merdiven.)	‘Renk’, ‘basamaklar’, ‘ağaç ve çiçekler’, ‘dış mekan’			

Resim	Somut çağrışımlar	Soyut çağrışımlar	Psikolojik ve düşünsel aktarım
R.6. (Tom ve Jerry’de, Tom ölürken gökyüzüne uzanan merdiven.)	‘bulutlar’ ve ‘merdiven’	‘Hayali mekan’	
R.7. (Okul merdivenleri ve oradaki anılar...)	‘Merdiven basamakları ve tırabzanları’	‘Duygu aktarımı’	
R.8. (Bu merdivenden düşmüştüm.)	‘Dönen, kaplı merdiven’	‘Duygu aktarımı’	X
R.9. (Merdiven basamakları, okulun zorluklarını çağrıştırıyor.)	‘Binalar’ ve ‘merdivenler’	‘Duygu aktarımı’	X

TABLO 4. İMGE: PENCERE				
RESİM	Somut Çağrışımlar	Soyut Çağrışımlar	Psikolojik ve düşünsel aktarım	
R.10. (Doğup büyüdüğüm evde pencereden her bakışında ağaçları ve salıncakları gördüm.)	‘Ağaç’, ‘salıncak’ ve salıncakta sallanmakta olduğu tasvir edilen ‘figür’		X	
R.11. (Bana göre pencereler hep perdelerin arkasındadır ve bir bölümü görünür.)	Pencerenin ‘çerçevesi’ ve ‘perdeler’		X	
R.12. (İzlediğim bir çizgi filmde...)	Pencerenin ‘çerçevesi’ ve ‘gölgesi’	‘Soyut mekanı’ anlatan ‘bulutlar’		
R.13. (Gitmek istediğim yerlere açılan pencere.)	‘Ağaç’, ‘şelale’, ‘balıklar’, ‘kayalar’	‘Pencerenin kullanım şekli’	X	

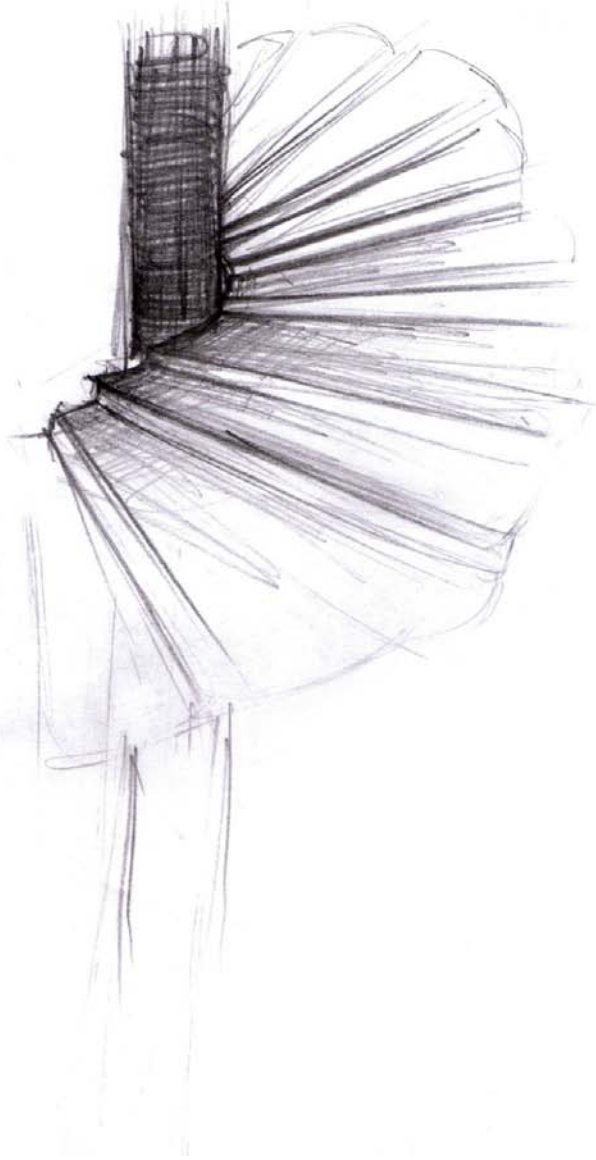
RESİM	Somut Çağrışımlar	Soyut Çağrışımlar	Psikolojik ve düşünsel aktarım
R.14. (Türkiye Şampiyonası'na gittiğimiz otobüsün penceresi ve önündeki koltuk...)	'Otobüs', otobüsün 'pencere'leri', otobüsün önündeki 'koltuk'		X
R.15. (Odamın penceresi.)	'Pencerenin çerçeveleri', 'perde' aynı cephedeki 'kapı', önündeki 'masa', masanın üzerindeki 'masa örtüsü', 'saksı ve içindeki çiçek', 'kâseler ve kâsedeki meyveler', 'iç ve dış mekân tasviri', dışarıda 'karşı bina' 'yolu', ve 'ağaç'		
R.16. (Üzgün bir insanın el izi.)	Pencerenin 'camı', 'çerçevesi', 'denizliği', 'iki farklı mekân', bu mekânların 'sıcaklık farkları' ve dolayısıyla camdaki 'buğu'da oluşturulan 'el izi'nden akan su damlaları'	'duygu aktarımı'	X
R.17. (Gözümün önüne bu geldi.)	'İç ve dış mekan', 'çerçeve', 'cam', pencerenin dışında 'saksıda çiçek', 'ay ve yıldızlar', dolayısıyla 'gece', pencere önünde 'yatak' ve üzerinde 'örtüsü ve yastık'		

RESİM	Somut Çağrışımlar	Soyut Çağrışımlar	Psikolojik ve düşünsel aktarım
R.18. (Çocukken pencereden kuşum kaçmıştı.)	‘Pencere’, ‘iç mekan’, ‘kuş’, ‘kafes’, ‘saksıda çiçek’		X
R.19. (Gözümün önüne bu geldi.)	‘Çerçeve’, ‘cam’, ‘kepenk’, ‘denizlik’		
R.20. (Pazarda gördüğüm bir sahne...)	‘çerçeve’, ‘cam’, ‘perde’, ‘denizlik’, ‘kaldırım taşları’, ‘sepet’, ‘ip’, iki erkek ‘figürü’		
R.21. (aklıma ilk bu geldi.)	‘Süslü çerçeve’, perde’, ‘kedi’, ‘saksıda çiçek’, ‘kuşlar’		

3.3.2. Uygulama Örnekleri

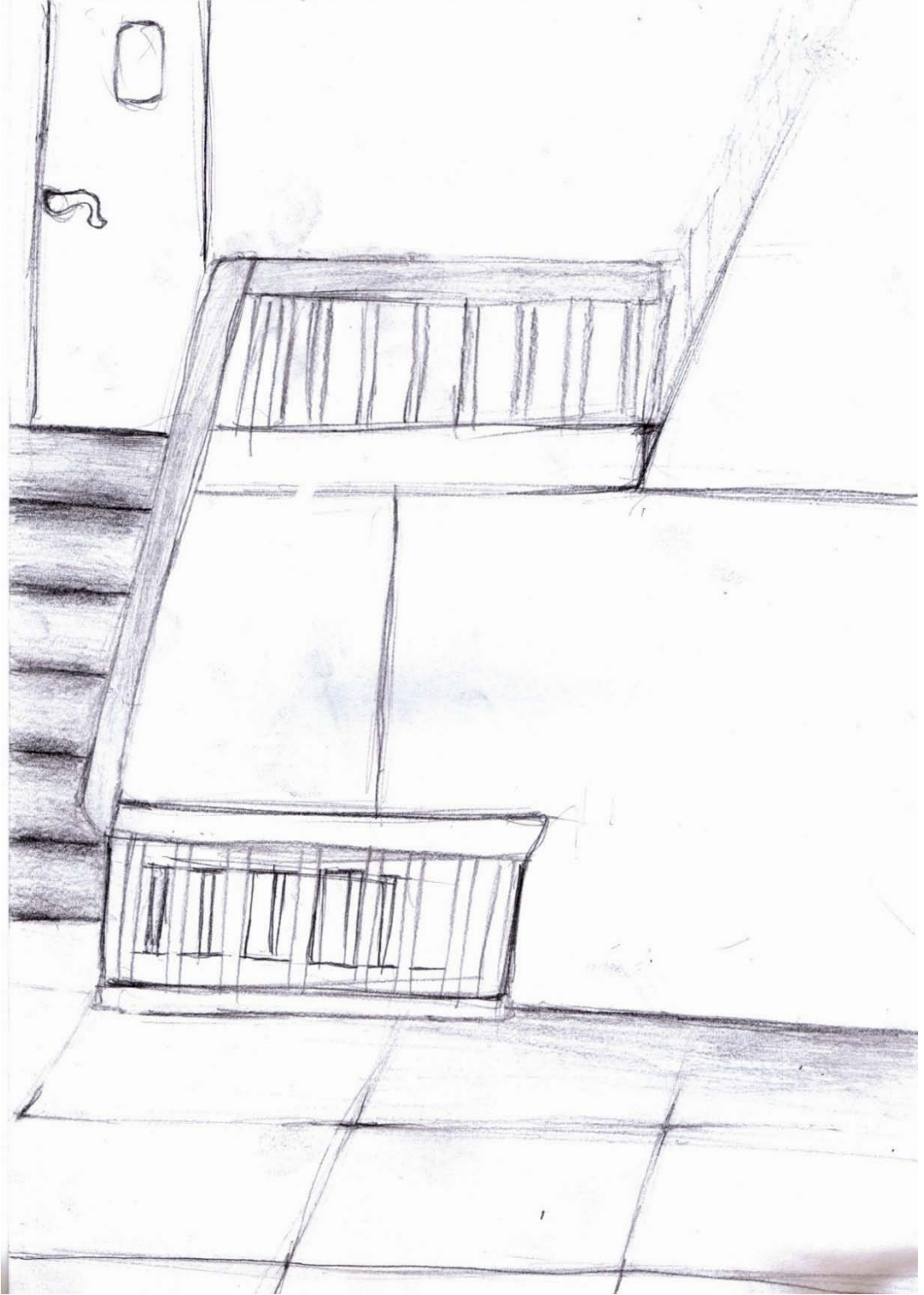
‘MERDİVEN’

Ö.R.1: Nazife Eksik, Muğla Anadolu Güzel Sanatlar ve Spor Lisesi- Resim 10 sınıfı



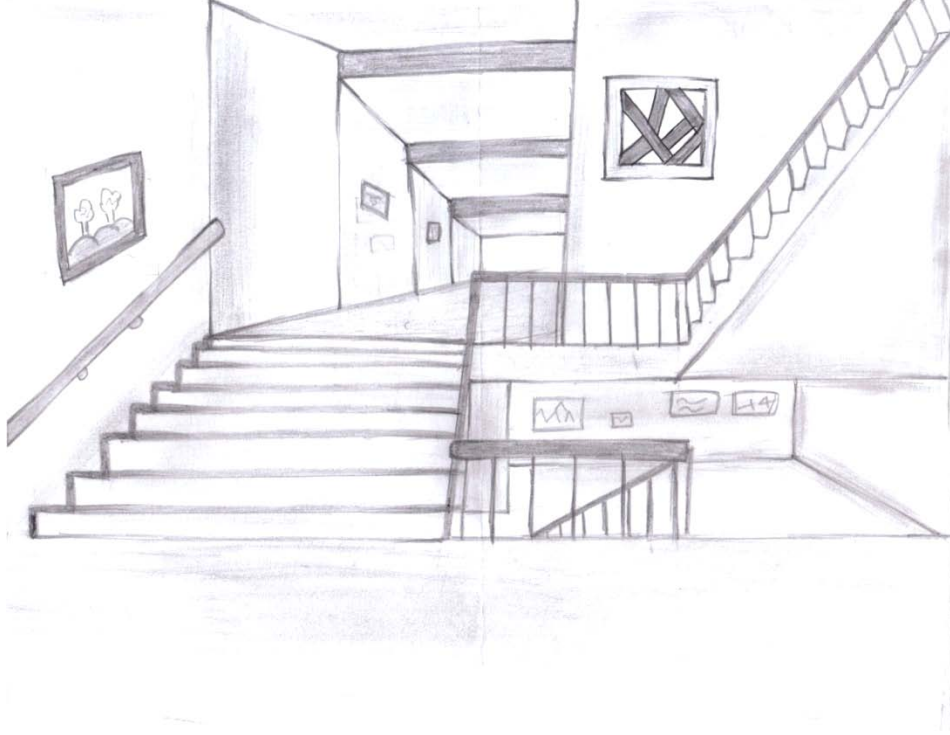
‘bir merkez etrafında dönen merdiven’

Ö.R.2:Uysal T. Yeşil, Muğla Anadolu Güzel Sanatlar ve Spor Lisesi-Resim 10 sınıfı



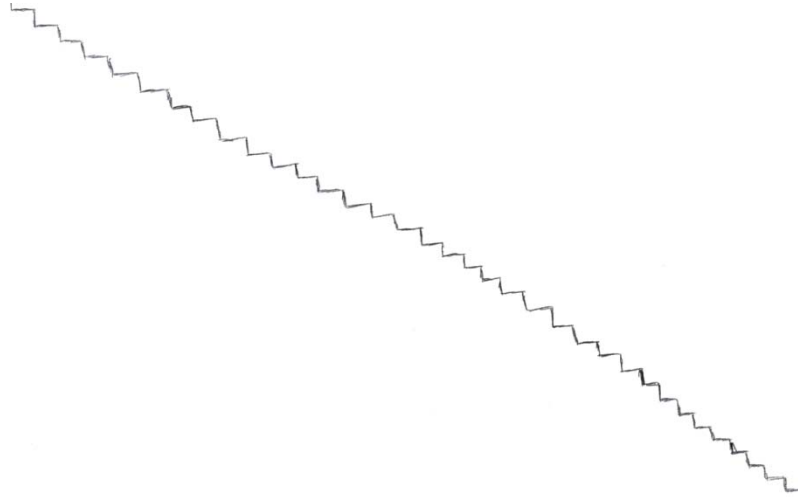
‘bizim okulun merdivenleri’

Ö.R.3: Simge Kayık, Muğla Anadolu Güzel Sanatlar ve Spor Lisesi- Resim 9 sınıfı



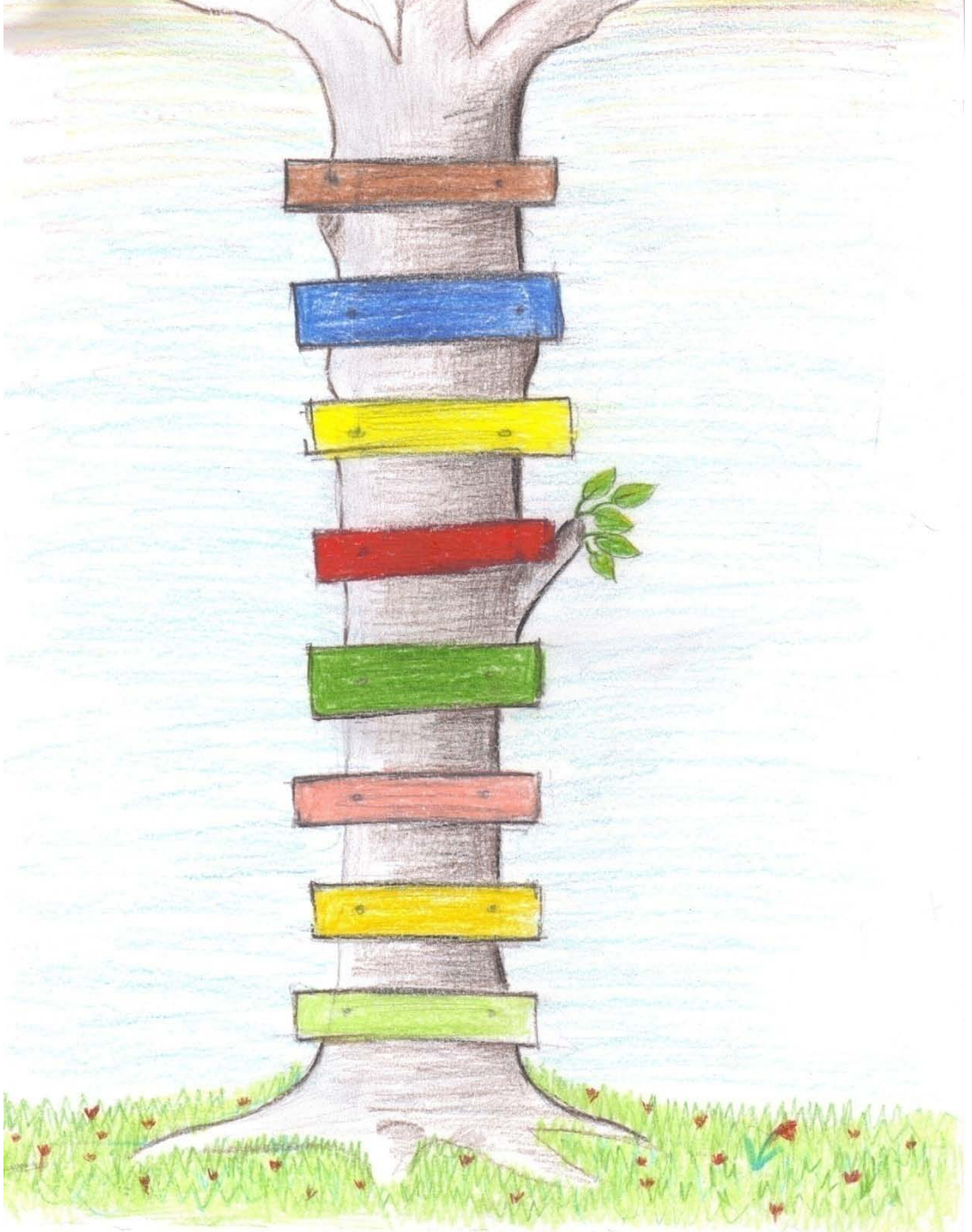
‘her katı başka yöne çıkan merdiven’

Ö.R.4: Metehan Kırıkcıoğlu, Muğla Anadolu Lisesi 10-C sınıfı



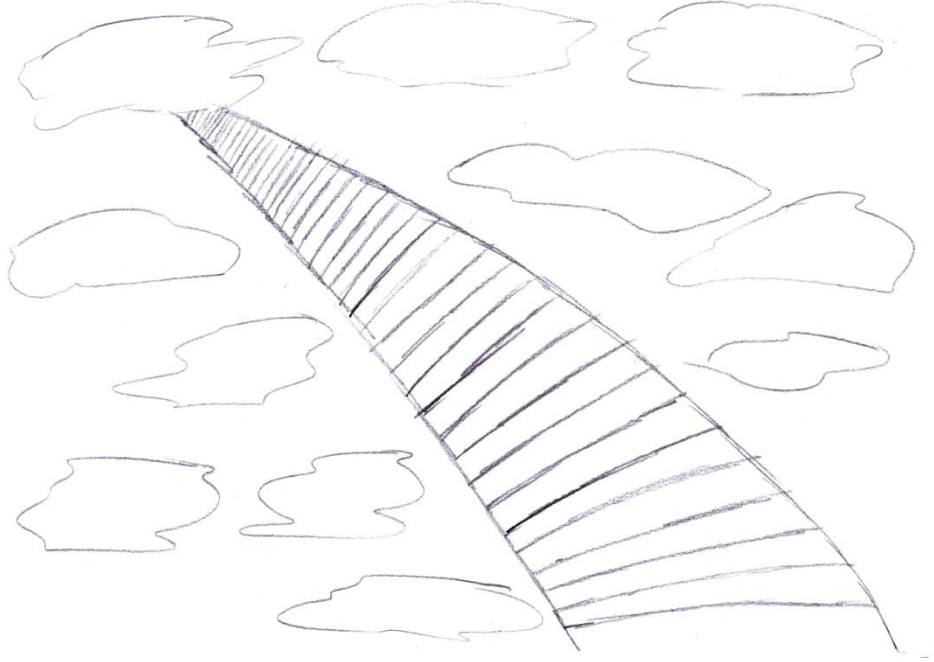
‘sonsuzluğun temsili, merdiven denildiğinde aklıma gökyüzü geliyor.’

Ö.R.5: Gülay Aykurt, Muğla Anadolu Güzel Sanatlar ve Spor Lisesi-Resim 10 sınıfı



‘küçükken ağaca yaptığım, renkli renkli boyadığım merdiven’

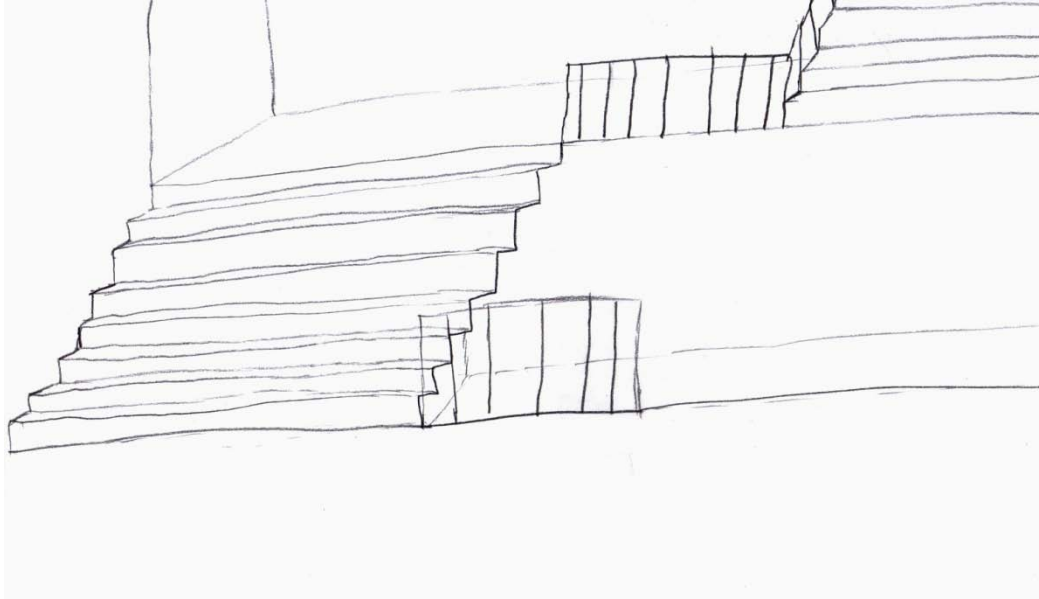
Ö.R.6: Aslı Karataş, Muğla Anadolu Lisesi 10-C sınıfı



(İzlediğim bir çizgi filmde hatırladığım)

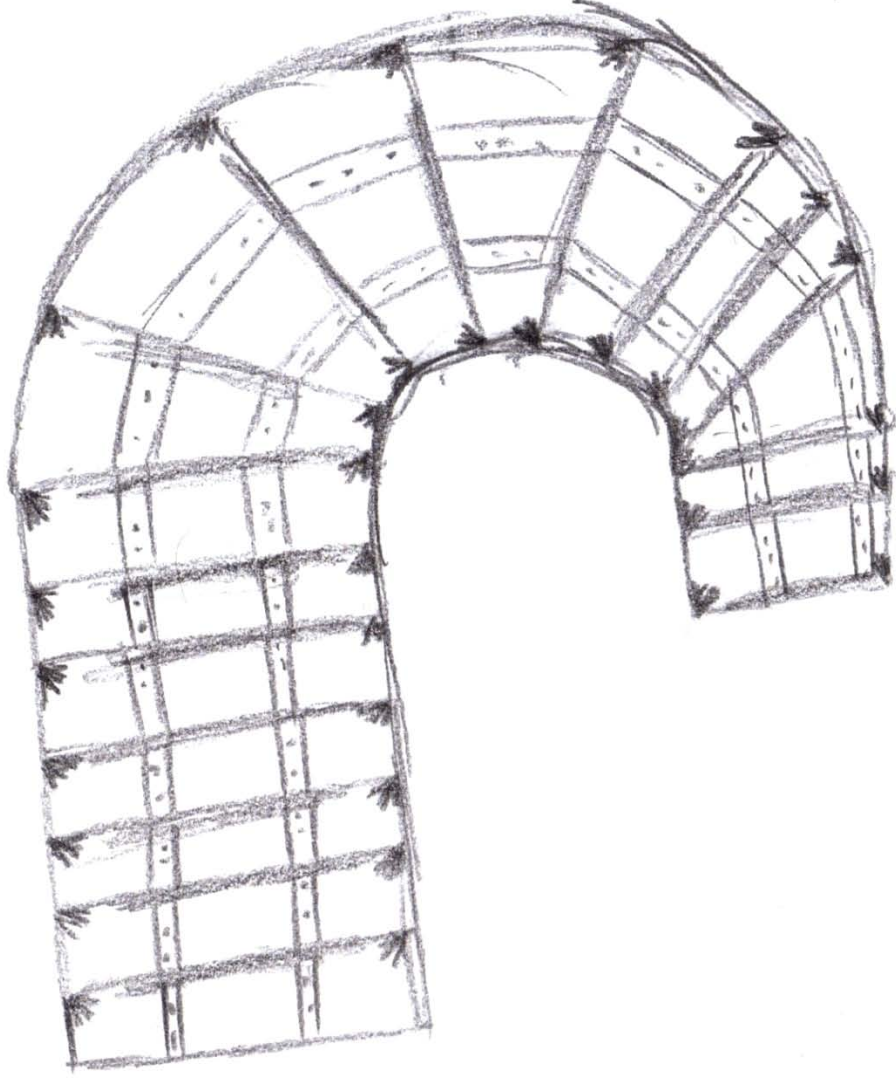
‘Tom ve Jerry’de, Tom ölürken gökyüzüne uzanan merdiven’

Ö.R.7: Bora Saman, Muğla Anadolu Lisesi 10-C sınıfı



‘okul merdivenleri ve oradaki anılar’

Ö.R.8: Egemen Kıraba, Muğla Anadolu Lisesi 10-C sınıfı



‘bu merdivenden düşmüştüm’

Ö.R.9: Mustafa Yörük, Muğla Anadolu Güzel Sanatlar ve Spor Lisesi-Resim 9 sınıfı

‘merdiven basamakları, okulun zorluklarını çağrıştırıyor.’

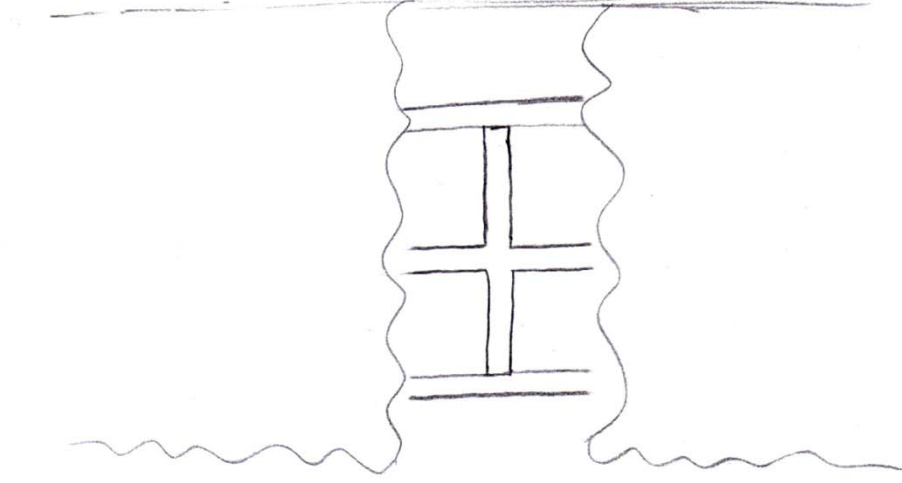
‘PENCERE’

Ö.R.10: İrem Taşçı, Muğla Anadolu Lisesi 10-A sınıfı



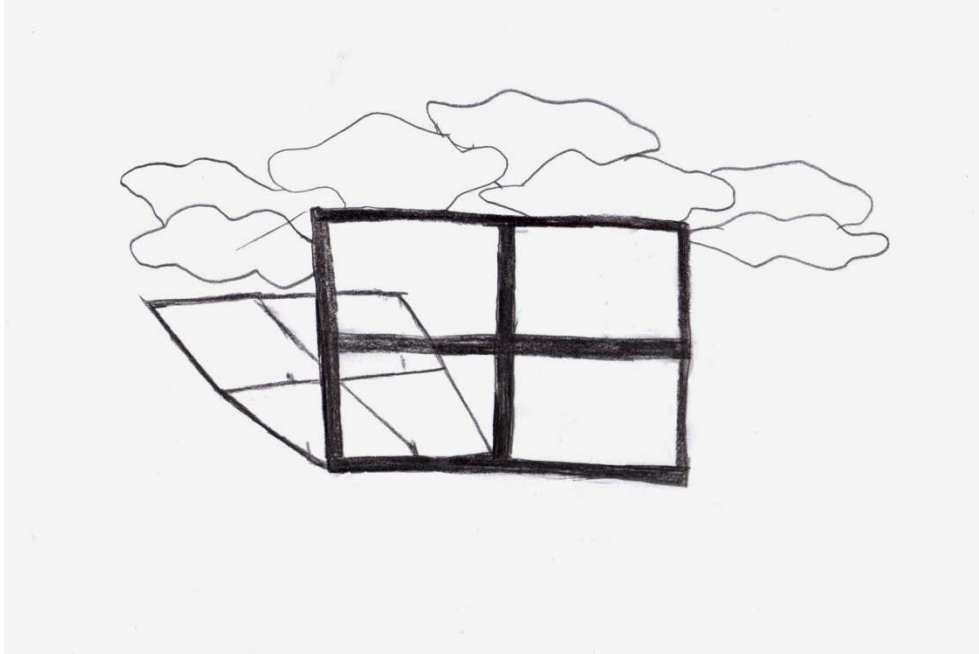
‘bu resim geliyor aklıma çünkü doğup büyüdüğüm evde pencereden her bakışında ağaçları ve salıncakları görürdüm.’

Ö.R.11: İsmail Koçana, Muğla Anadolu Lisesi 10-C sınıfı



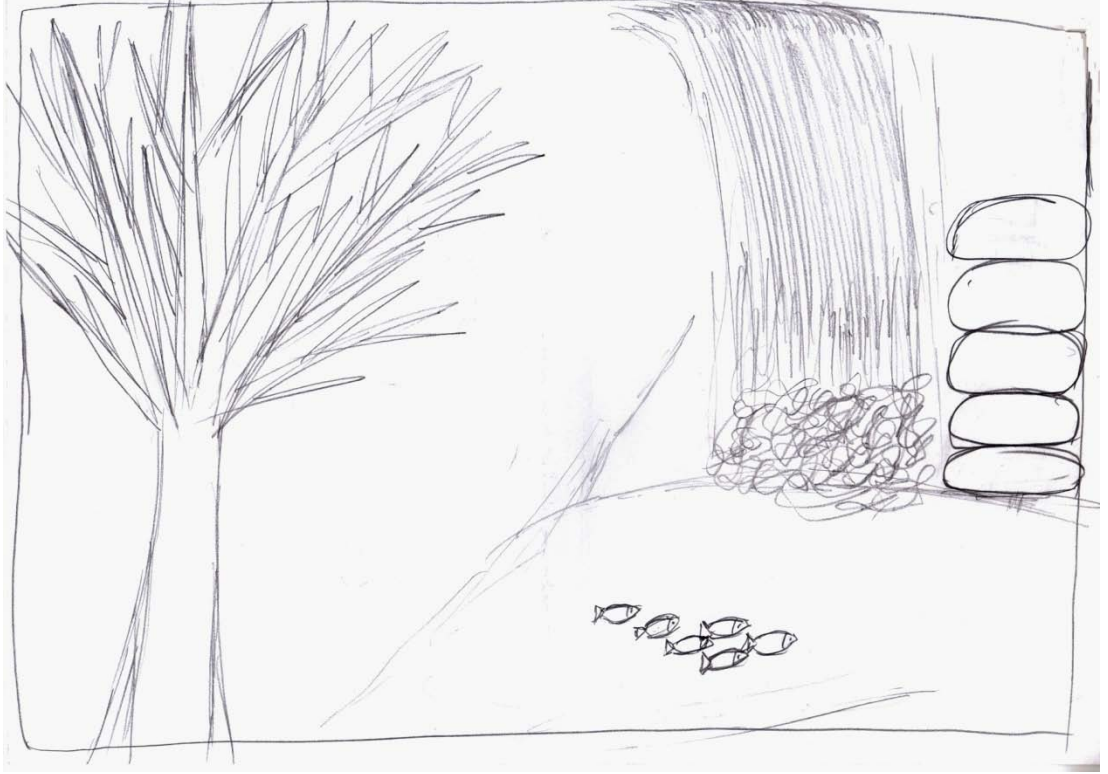
‘Bana göre pencereler, hep perdelerin arkasındadır ve bir bölümü görünür.’

Ö.R.12: Baturalp Ökmen, Muğla Anadolu Lisesi 10-C sınıfı



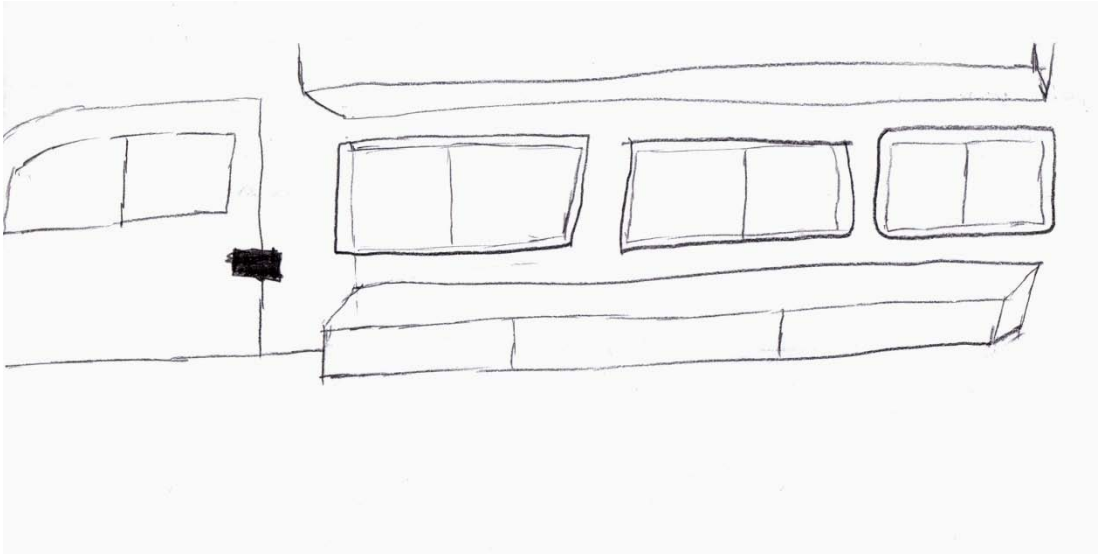
‘izlediğim bir çizgi filmde’

Ö.R.13: Tuğçe Ateş, Muğla Anadolu Lisesi 10-C sınıfı



‘gitmek istediğim yerler’

Ö.R.14: Bora Saman, Muğla Anadolu Lisesi 10-C sınıfı



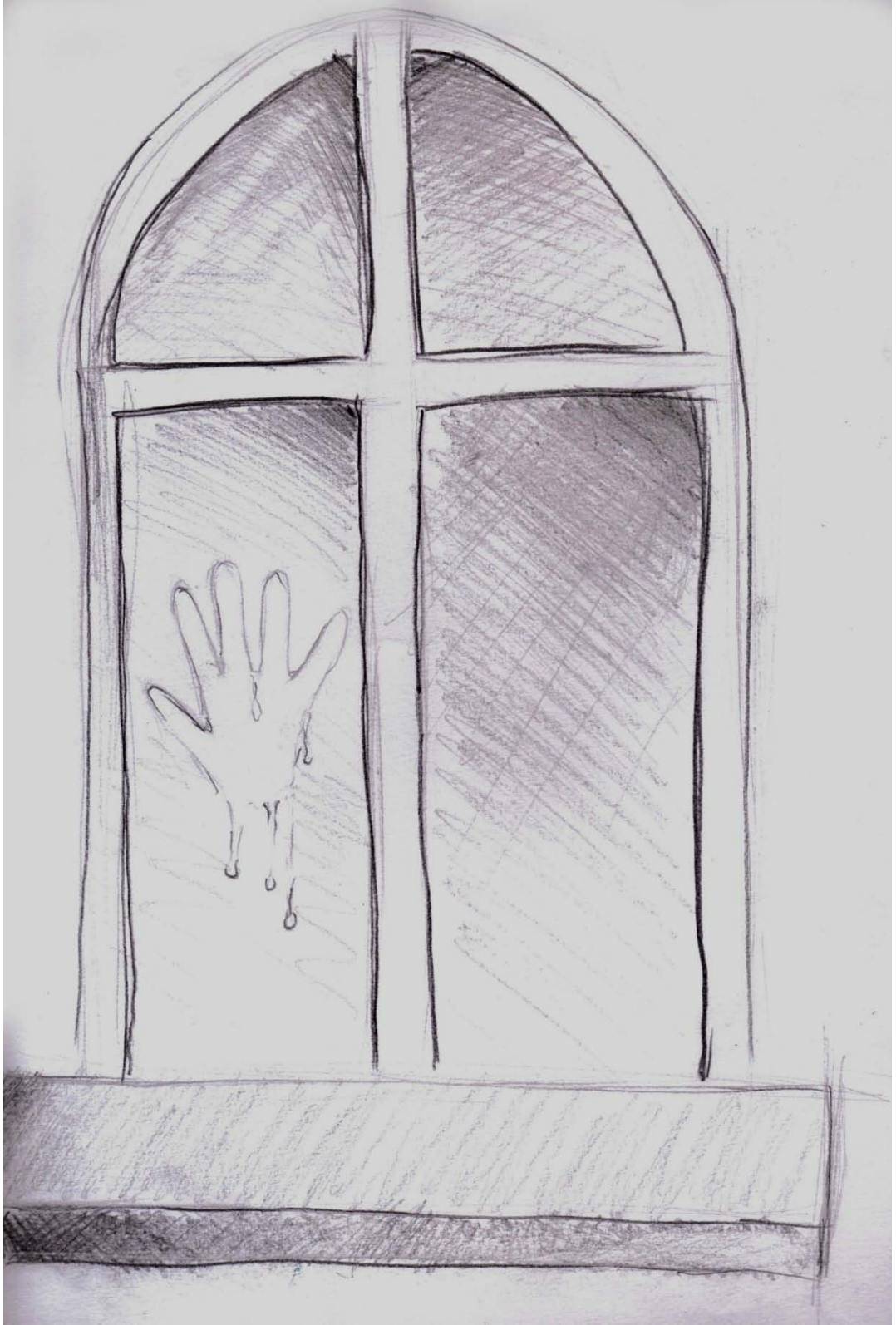
‘Türkiye Şampiyonası’na gittiğimiz otobüsün pencereleri ve önündeki koltuk.’

Ö.R.15: Elif Türkmen, Muğla Anadolu Güzel Sanatlar ve Spor Lisesi-Resim 10 sınıfı



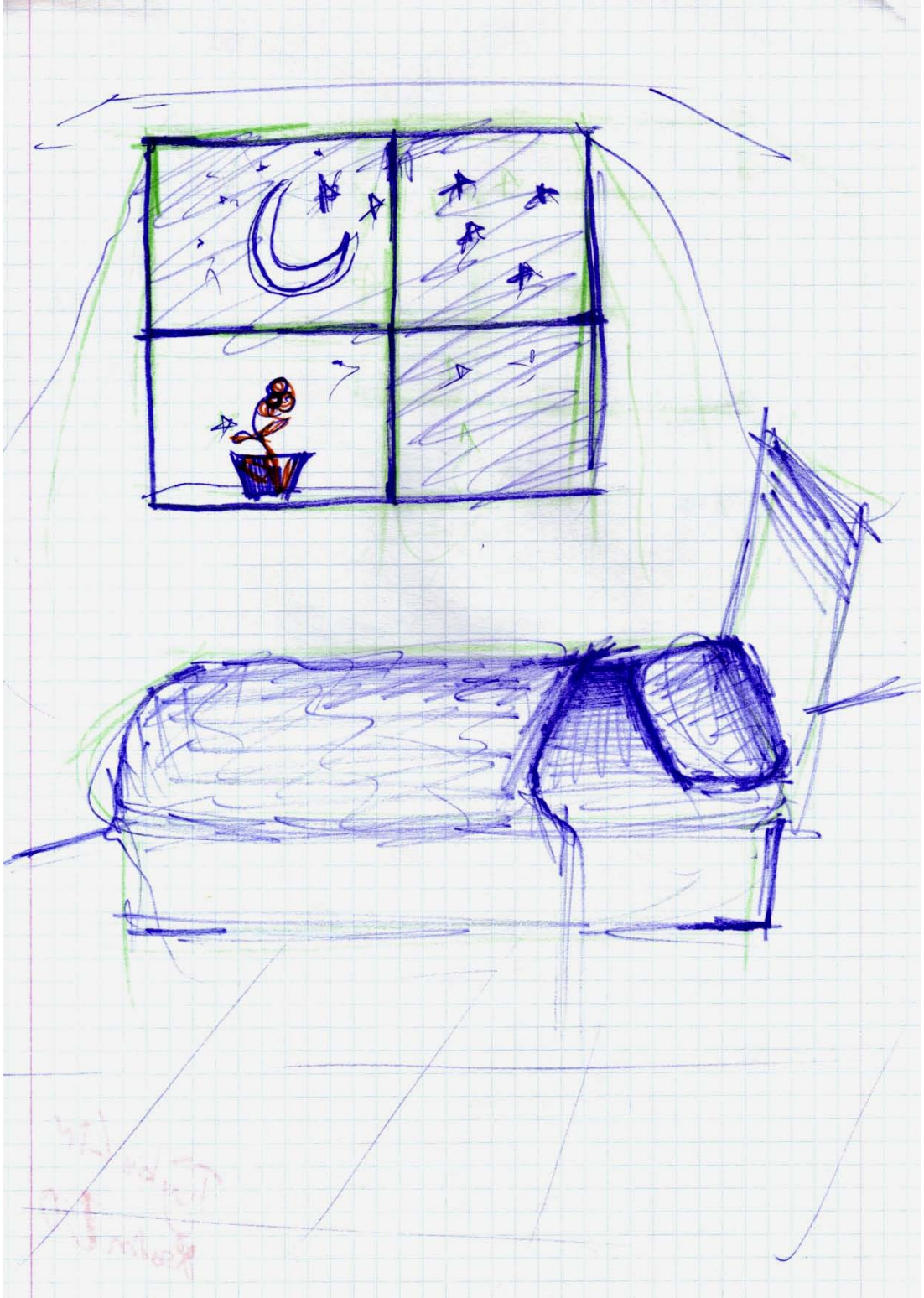
‘odamın penceresi’

Ö.R.16: Beste Doğan, Muğla Anadolu Güzel Sanatlar ve Spor Lisesi- Resim 9 sınıfı



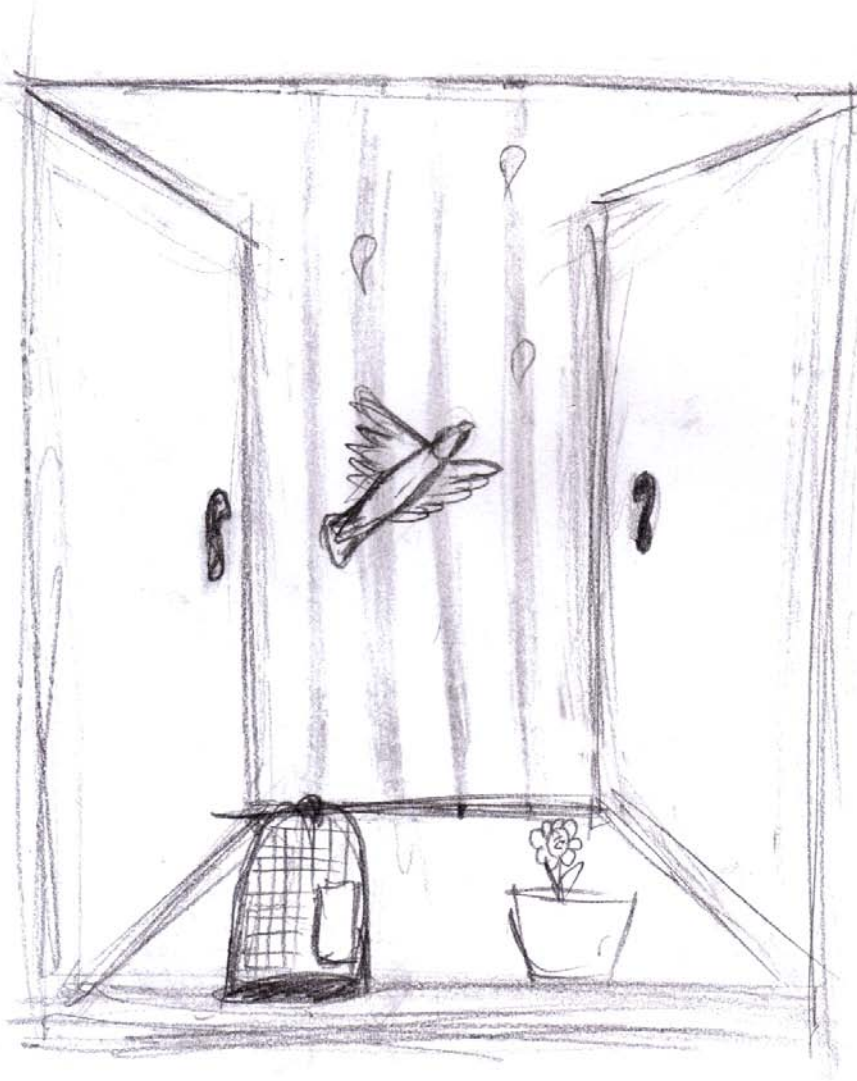
‘üzgün bir insanın el izi...’

Ö.R.17: Tuğba Lin, Muğla Anadolu Güzel Sanatlar ve Spor Lisesi- Resim 10 sınıfı



‘gözümün önüne bu geldi.’

Ö.R.18:Emrecañ Bilgineñ, Muğla Anadolu Güzel Sanatlar ve Spor Lisesi Resim 9 sınıfı



‘çocukken pencereden kuşum kaçmıştı.’

Ö.R.19: Banu Gökbel, Muğla Anadolu Güzel Sanatlar ve Spor Lisesi- Resim 9 sınıfı



‘gözümün önüne bu geldi.’

Ö.R.20: Ozan Sağlam, Muğla Anadolu Güzel Sanatlar ve Spor Lisesi-Resim 1 l sınıfı

‘pazarda bir gün gördüğüm bir sahne; adamın biri sepetin ucuna bir ip bağlayıp, pencereden aşağıya sallamış ve çocuğun aldıklarını sepete koymasını bekliyordu ki ip koptu. Pencere denildiğinde aklıma bu olay geldi.’

Ö.R.21: Melike Tahtalı, Muğla Anadolu Güzel Sanatlar ve Spor Lisesi-Resim11 sınıfı

‘aklıma ilk bu geldi’

3.4. VERİLERİN ÇÖZÜMLENMESİ VE YORUMLANMASI

Yoğun resim eğitimi görmekte olan güzel sanatlar lisesi öğrencilerine ve seçmeli ders olarak haftada sadece 1 ders saati resim eğitimi alan bir lisenin 10. sınıf öğrencilerine, imge üzerine kısa bilgi verilmiş, bu doğrultuda öğrencilerden önce ‘pencere’ daha sonra da ‘merdiven’ imgelerini anlatan üzerine fikir yürütmeden zihinlerinde ilk canlandığı şekliyle, resim yapmaları ve ayrıca yaptıkları resimlerin kendilerinde bir hikayesi-anısı varsa da bunu yazılı olarak ifade etmeleri istenmiştir.

Bu uygulama, elde edilen sonuçlar çok kesin olmamakla beraber, imgelerin oluşumu, ortaya çıkışı, çağrışımları ve kaynaklarını anlama amacına yönelik yapılmıştır. Bu doğrultuda elde edilen veriler incelenerek gruplandırılmıştır.

Elde edilen görseller imgelerin, imge oluşumlarının ve çağrışımlarının tamamen bireysel olduğunu ortaya koymuştur. Veri toplama aracı olarak verilen ortak kelimelere karşılık ortaya çıkan görsel ya da yazınsal ifadelerde benzerlikler olmasına karşılık, hiçbir resim birbirinin aynısı olmadığı gözlenmiştir.

Tüm resimlerde verilen nesne isimlerine karşılık somut karşılıklar bulunmuştur. Tablolarda oluşturulan grupta, grupların birbirlerinden tamamen bağımsız olmadıkları görülmüştür.

BÖLÜM IV.

4.1. BULGULAR VE YORUM

Öğrencilere yaptırılan resimler incelendiğinde, imgelerin oluşumu ve ortaya çıkışı bakımından, bu resimlerin dört gruba ayrıldığını görebiliriz:

Birinci grupta, ‘bu resim geliyor aklıma çünkü doğup büyüdüğüm evde pencereden her bakışında ağaçları ve salıncakları görürdüm.’ (bak Ö.R.10), ‘küçükken ağaca yaptığım, renkli renkli boyadığım merdiven’ (bak Ö.R.5), ‘düştüğüm merdiven’ (bak Ö.R.8), ‘çocukken pencereden kuşum kaçmıştı.’ (bak Ö.R.18), ‘Türkiye Şampiyonası’na gittiğimiz otobüsün pencereleri ve önündeki koltuk.’ (bak Ö.R.14) vb açıklamalar ile imgelerin oluşumunda anıların-geçmiş yaşantının etkisinin büyük olduğu gözlemlenmektedir. Bu gözlemin yanı sıra bu gruptaki resimler, öğrencilerin psikolojilerinin değerlendirilmeleri açısından da veriler sağlamaktadır. Örnek olarak bir öğrencinin merdiveni sonsuzluğa çıkarken başka bir öğrencinin merdiven dendiğinde düştüğü anı düşünmesi merdivenin ortak imge ve sembollerde yaşamla ilintisi bakımından psikolojik açıdan ve sosyolojik gelişim açısından farklı konumlandığı görülmektedir. Keza pencere imgesinin bir öğrencide başarıyla ilintilendirilirken (Türkiye Şampiyonasına gitmek gibi) öbür tarafta başka bir öğrencide kuşunun kaçması dolayısıyla bir kayıpla ilintilendirilmesi.

İkinci grupta, ‘odamın penceresi’(bak Ö.R.15), ‘okul merdivenleri’ (bak Ö.R.7), ‘bizim okulun merdivenleri’ (bak Ö.R.2), ‘Bana göre pencereler, hep perdelerin arkasındadır ve bir bölümü görünür.’ (bak Ö.R.11), şeklinde öğrencilerin yazıyla ifade ettiği beraberinde de bu imgelerle özdeş başka imgeleri çağrıştıran, kendi yaşam alanlarına dair örnekler var. Bu grupta görsel imgelerin diğer görsel imgelere yaptığı çağrışımları gözleyebilmekteyiz. Bu görsel imgeler pencere ile perdenin bağlantısını, pencere önünde duran masa ya da yatak imgesini verdiği gibi resimde

direk ifade bulmayan ama yazınsal ifadede ortaya çıkan anılara yaptığı çağrışımı da sunmaktadır; ‘okul merdivenleri ve oradaki anılar’ gibi...

Üçüncü grupta, ‘izlediğim bir çizgi filmde’ (bak Ö.R.12), ‘Tom ve Jerry’de, Tom ölürken gökyüzüne uzanan merdiven’ (bak Ö.R.6) (yine bir çizgi film örneği), ifadeleri karşılaşılan görsel imgelerin imgelemede yer buluşunu gösterir. İmge bombardımanına maruz kaldığımız gelişen teknoloji dünyasında bu veriler sosyolojik ve psikolojik açıdan da önemli veriler olduğu gibi, görsel sanatların ve hatta özellikle reklam piyasasına dönük çalışan grafik bölümünün, tüketim toplumu açısından ekonomi, iktisat gibi çalışma gruplarının pazar harcamaları değerlendirmelerinde, egemenliğini medya üzerinden sürdüren politikaların halka sunuluşunda vb daha pek çok topluma dönük meslek ve çalışma gruplarının bu grubun değerlendirmelerini temel alındığı bilinmektedir.

Dördüncü grupta, ‘her yönü başka yöne çıkan merdiven’ (bak Ö.R.3), ‘bir merkez etrafında dönen merdiven’ (bak Ö.R.1), ‘sonsuzluğun temsili, merdiven diyince aklıma gökyüzü geliyor.’ (bak Ö.R.4), ‘gitmek istediğim yerler’ (bak Ö.R.13), şeklindeki yorumlar düşüncelerin nesnelerce semboller edindiğinin ve bu sembollerin yine bir imge olarak imgelemede yer bulduğu ve diğer imgeler gibi çağrışımlara olanak tanıdığına göstergesidir.

Yapılan resimler imgelerin, karşımıza sıklıkla çıkan örneklerce belirlendiğini, fakat sıklıkla karşımıza çıkan örneklerden çok, üzerine daha çok düşündüğümüz konuların ve anılarımızın imgelerin ortaya çıkmasında daha büyük bir etken olduğunu göstermiştir.

Örnekler bize imge oluşumunda çevresel faktörlere oranla bireysel faktörlerin ağırlıkta olduğunu göstermiştir. Günün büyük bölümünü birlikte geçiren öğrencilerin farklı imgelerle karşımıza çıktığını görmemize rağmen benzer imgelerin birbirlerini tanımayan öğrencilerde de oluşabileceğini göstermiştir. Okul merdivenleri resimlerinden yola çıkacak olursak farklı okullarda olmalarına rağmen öğrenci resmi 2, öğrenci resmi 7 ve öğrenci resmi 3’ün benzer merdivenler olduğu ve 2. ve 3. resmin aynı okul merdivenlerinin resimleri olmasına rağmen farklı çağrışımlarla yorumlandıkları gözlenmiştir.

BÖLÜM V.

5.1. SONUÇ, TARTIŞMA VE ÖNERİLER

5.1.1. Sonuç ve Tartışma

İmgelem, algının önündeki perdedir; insan imgelemince ayırt eder, algılar, bellekleştir ve hatırlar. Bunun sebebi, algıda seçiciliğin imgelemce oluşması ve bellekleştirmede ve hatırlamada, belleğe kodlamanın yine imgelemce imgelerle yapılmasıdır.

İnsanın algıladıkları, bellekte izler bırakır. Bu izlerin bellekte en önceliklileri ise imgelerdir. Algılama, kodlama, hatırlama imgeye dönük eylemlerdir. Bu kodları imge ya da iz olarak ayırtıran, imgenin oluşum aşamasında, anda ve durumda buna sebep olan diğer, öncelikli etkideki faktörlerdir. Bunlar, duruma ve ana göre; yapısal durum, karakteristik özellik vb. bireysel faktörler olabileceği gibi dışsal faktörler de olabilir. Bu faktörler, düşünceleri, kişisel sorunsalları etkinleştiren ya da kaygı, üzüntü, mutluluk vb. gibi duyguları tetikleyen ve ya anıları canlandıran durumlardır. Bu imge oluşumundan sonra geri çağırma durumunda bu faktörler de imge ile birlikte hatırlanır. Örnek olarak ‘kalem’ dendiğinde akla ilk dolma kalem gelebileceği gibi, dış kaplama rengi sarı veya siyah olan bir kurşun kalem de gelebilir. Bunların yanı sıra çağrışım sırasında ilk akla bir açacakla birlikte bir kalem de gelebilir, hatta odağınızdaki nesne kalem değil açacak da olabilir. Bu sırada bu objelerle bağlantılı bir mekân ve belki hatırladığınız, belki hatırlayamadığınız bir anı da bu çağrışımında zihninizde canlanabilir. Çağrışım ve bu çağrışımındaki nesnelerin şekil, renk, işlev vs. özellikleri kişiden kişiye farklılık gösterir. Bu saydığım her bir kelimedeyi, farklı bir izi hatırlamanız olasıdır. Bu çağrışımın her biri birer imgedir; ‘dolma kalem’ kelimesiyle hatırlanan, ‘sarı kaplı kurşun kalem’ denildiğinde hatırlanan imgelerle

sadece ‘kalem’ dendiğinde hatırlanan imge farklı ise, ‘kalem’ denildiğinde diğer imgeler birer iz durumuna geçer. Çünkü imge en öncelikli olandır ve bu yüzden de ilk akla gelendir. İmge anda ve durumda vardır. Yine de bu imgeler net ve sabit değildir. Farklı şekillerde, farklı durumlarda ‘kalem’ dendiğinde diğer izlerden biri öncelik kazanarak imge olarak belirebilir. (Hatta şartlar aynıyken bile farklı imgelerin çağrışım yapması mümkündür. Çünkü dış dünya ve ona bağlı olarak da insan değişim halindeyken, bu değişikliklerin imgeleri de etkilemesi çok olasıdır.) İmgelerin ortaya çıkışındaki değişime, diğer faktörler sebep olur. İmge, bellekleşirken oluşan kodlamaya göre öne çıkar.

İmgelemin tamamen bireysel olması uyarınca, pek çok dönemde, pek çok akımda, aynı konunun ele alınmış olmasına rağmen, birbirinden tamamen bağımsız eserlerin yaratıldığı, imgelerin herkeste farklı olduğu gözlenmiştir. Hatta bazı eserlerde aynı konu, aynı duygu ve kompozisyonla ele alınmış olmasına rağmen eserlerin hiçbiri birbirinin aynı değildir; ama aynı duygu ve düşüncelerin, benzer kompozisyon ve imgeler ile oluşturulmuş olması, algılamada, dünyayı kavrayışta benzerlikler olabileceğini, imgelem yapılarının yakın olabileceğini göstermiştir.

Bu sebepler ışığında söylenebilir ki; anlama ve anlamlandırmada imgeler önemlidir ve yine aynı sebepten, eserleri, sanatçıları, ifadeleri, düşünceleri anlama ve anlamlandırma için eserlerdeki imgelerin incelemesi ve tabî ki imge incelemesi için de sanatçı imgeleminin analizi önemlidir.

5.1.2. Öneriler

Öğrencinin, kendini tanıyabilmesi, kendisiyle barışık olabilmesi için kendini ifade edebilmeli ve bu ifadesini tekrar tekrar her insan gibi değerlendirebilmelidir. Bu sağlayabilecek en iyi, en elverişli yollardan biri resimle ifadedir. Bireyin kendini, durumlarını, beklentilerini, net, doğru ve açık ifadebilmesi için pek çok kısıtlamadan, kaygıdan bilinçli şekilde sınırlandırılması gereklidir. Gerekli koşullar için, resim

eğitiminde kısıtlamaya dönüşmeyen doğru bilgilendirme yapılmalıdır. İyi ve doğru öğretimin yanı sıra yargılamadan uzak, resim eleştirisi şarttır. Örneğin, “pembe gökyüzü mü olur”, “ağaçlar böyle yusuvarlak mı, dalları yok mu?” vb. şekildeki çocuğu kendi imgelerinden ve ifade şeklinden uzaklaştırıcı yorumlardan kaçınılmalıdır. Eleştiride kelimeler, üslup, jest ve mimikler doğru seçilmelidir. Eserlere yaklaşım gibi çocuk/öğrenci resimlerine de kendi perspektifi, ifade biçimi üzerinden yorum yapılmalı, kalıplaştıran, tekdüzeleştirilen öğretimden kaçınılmalıdır. Öğrencinin yaptığı resimler dikkate alınmalı, bu resimler genelleme yoluyla değil, öğrencinin resimsel ifadesi göz önünde bulundurularak eleştirilmelidir. Bu sayede öğrencinin, yaptığı resimlerinin değerini anlamasını sağlamaya çalışılmalıdır.

Bu tez çalışmasında denenen uygulama çalışmasına benzer uygulamalara, resim ders programlarında yer verilmesi ve çalışmaların katı eleştiriden uzak değerlendirilmesi, öğrencilerin kendilerini, zihinsel süreçlerini tanımaya yardımcı olacağı gibi, aynı zamanda özgüvenlerine de katkıda bulunacaktır. Bunun yanı sıra uygulama sırasında fark edildiği üzere, bu tipteki çalışmalar, dersleri monotonluktan kurtarıırken, öğrencilerin derse ilgilerini arttıracaktır.

Bu yöntemle eğitim açısından, öğrencinin anlama kapasitesi ve resme olan ilgisi artarken, kendine güvenen, ifade yeteneği güçlü bir birey olabilmesi sağlanacaktır. Bunun yanı sıra toplumsal açıdan da gördüklerini, duyduklarını, yaşadıklarını anlayarak yorumlayabilen ve gerektiği koşullarda hakkını savunabilen, tepki koyabilen insanlar yetiştirilmiş olunacaktır. Böylelikle toplumun, siyasal erkin kuklası olma rolünün ve dolayısıyla toplumdaki ‘dengesiz’ denge sisteminin değiştirilebilmesi mümkün olacaktır.

KAYNAKÇA

- ACAR, Barış. (2008) ‘Taşın Teni/ Merleau- Ponty Felsefesi Açısından Heykel Sanatı’, *Sanat Dünyamız Sayı:107*, s.161-169.
- ASHTON, Dore. (2001) *Picasso Konuşuyor*, (M. Yılmaz, N. Yılmaz, Çev.) İstanbul: Ütopya Yayıncılık.
- ASİLİSKENDER, Burak (2000). *Mekân Kavramı*, Yüksek Lisans Tez Raporu, İTÜ.FBE.
- ATAKAY, Kemal (2004), “İmge”, *Kitap-lık, Sayı: 74*, , s.67-73.
- AYTAÇ, Ö. *Cumhurbaba(Demirel)'nın Beden Dili-1*
<http://www.basariyolu.com/yazarlar.asp?kod=onceki&id=32> web adresinden 02.03.2010 tarihinde edinilmiştir.
- BACHELARD, Gaston (1996) *Mekânın Poetikası*, (A.Derman, Çev.), İstanbul: Kesit Yayıncılık.
- BAHTİN, Mihail Mihayloviç. (2005) *Sanat ve Sorumluluk: İlk Felsefi İzlenimler*, (C. Soydemir, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- BATUR, Enis. (2000) *Başkalaşım I-X, X-XX*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.
- BATUR, Enis. (2001) “*Bir Metafizik Karkas Olarak Oda’ya Giriş*”, *Sanat Dünyamız Sayı:81*, s.147-148.
- BAUDRILLARD Jean, (2003), *Sessiz Yığınların Gölgesinde Toplumsalın Sonu*, (O. Adanır, Çev.) Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- BAYNES, Ken. (2004) *Toplumda Sanat*, (Y. Atılgan, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. (1975)

- BERGER, John. (2003) *Görme Biçimleri*. (Y. Salman, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları. (1972)
- BHASKAR, Roy. (2008) *A Realist Theory of Science*, Verso, UK, 1975.
- BİGALI, Şeref (1999) *Resim Sanatı*, Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- BOOKCHİN Murray, (1999), *Kentsiz Kentleşme*, (B. Özyalçın, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- BOURRIAUD, Nicolas. (2005) *İlişkisel Estetik*, (S. Özen, Çev.) Ankara: Bağlam Yayınları. (2003)
- BULUT, Ümran. (2003) *Avrupa Resminde Üslup ve Anlam İlişkisi*, İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları
- BURNETT, Ron. (2007) *İmgeler Nasıl Düşünür*, Çev. Güçsal Pular. İstanbul: Metis Yayınları. (2004)
- CHARBONNIER, G. (1959) *Le Monologue du peintre*, Paris.
- ÇALIKOĞLU, Levent (2002) Sahibinin Suretine Dönüşen Resimler, 06.12.2001 - 27.01.2002 tarihleri arasında düzenlenen sergi nedeniyle Milli Reassürans Sanat Galerisi tarafından bastırılan Naile Akıncı Kataloğu, Milli Reasürans Sanat Galerisi Yayını.
- ÇALIKOĞLU, Levent. (2007) “Cézanne'ın Ardında Bıraktıkları” *Sanat Dünyamız Sayı:101*, s:69.
- ÇEVGEN, Şener (2007). *Ortaöğretim Resim Derslerinde ve Egzersiz Programlarında Figür Mekân İlişkisinin Önemi*, Yüksek Lisans Tezi Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- DEMİRALP, Oğuz. (2004), “İmaj Değil, İmge”, *Kitap-lık Sayı:74*, s:75

DERRİDA, Jacques. (1976) *Of Grammatology*, (G. Spivak, İng. Çev.) Baltimore: John Hopkins University Press.

Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi Cilt 1, 2, 3. (1997). İstanbul: YEM Yayın.

ERGÜVEN, Mehmet. (1991) “Beuys Meselesi”, *Hürriyet Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi*, Sayı: 133, s.27

FİSCHER, Ernst. (2003) *Sanatın Gerekliliği* (C. Çapan, Çev.). İstanbul: Payel Yayınları. (1959)

FLECKNER, Uwe. (1998) “Sanatçısız Atölye” (Ş. Demirkol, Çev.) *Sanat Dünyamız Sayı:81 (2001)* s.134-135

FRIEDMAN, Norman. “İmge”, (K. Atakay, Çev.)*Kitap-lık Sayı: 74*, (2004) s.80-89.

GOGH, Vincent Van. (1996) *Theo’ya Mektuplar*, (Editör: T. Armaner, P. Kür, Çev.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

GOMBRİCH, E. H. (2002). *Sanatın Öyküsü* (E. Erduran ve Ö. Erduran, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi. (1950)

GÖKYARAN, Erdem (2003) ‘Başkası ve Aşkınlık’ *Dünyanın Teni- Merleau- Ponty Felsefesi Üzerine İncelemeler*, (Z. Direk, Haz.) İstanbul: Metis Yayınları, s.48

HANÇERLİOĞLU, Orhan. (1974) *Düşünce Tarihi*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

HANÇERLİOĞLU, Orhan. (1978) *Felsefe Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

HARVEY, David. (2006). *Postmodernliğin Durumu* (S. Savran, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları. (1990)

HARVEY, David. (2008). *Umut Mekânları* (Z. Gambetti, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları. (2000)

- HEİDEGGER, Martin. ‘İnşa Etmek, Oturmak, Düşünmek’ *Cogito ‘Kent ve Kültürü’ Sayı:8* (1996), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s.67-70.
- İLERİ Cem, (2000) “Karasu: Ses Boşluğu”. *Sanat Dünyamız, Sayı:77* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- JASPERS, Karl (2005) *Descartes ve Felsefe*, (A. Kanat, Çev.) İzmir: İlya Yayıncılık. (1965)
- KAHVECİOĞLU, Hüseyin. (2008) ‘*Mekânın Üreticisi ve ya Tüketicisi Olarak Zaman*’ *Zaman-Mekân*, İstanbul: Yem Yayınları.
- KANDİNSKY, Vassily. (2009) *Sanatta Zihinsellik Üstüne*, (T. Turan, Çev.) İstanbul: Hayalbaz Kitap Sanat Kuramları (1912)
- KANT, Immanuel. (2002) *Gelecekte Bilim Olarak Ortaya Çıkabilecek Her Metafiziğe Prolegomena*, (I. Kuçuradi, Y. Örnek, Çev.) Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu Yayınları.
- KESER, N. (2005) *Sanat Sözlüğü*, İstanbul: Ütopya Yayınları.
- KIRKOĞLU, Serdar Rıfat. (2004) “Anlatı Sanatının Olmazsa Olmazı: İmge”, *Kitaplık, Sayı: 74*, s.76-77.
- KRAUSSE, Anna C. (2005) *Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*, Literatür Yayıncılık
- LABORİT, Henri. (1990), *İnsan ve Kent*, (B. Onaran, Çev.) İstanbul: Payel Yayınevi.
- LENOİR, Béatrice. (2003) *Sanat Yapıtı*, (A.Köksal, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. (1999)
- LEPPERT Richard. (2002) *Sanatta Anlamanın Görüntüsü; İmgelerin Toplumsal İşlevi* (İ.Türkmen, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- LYNTON, Norbert (2004). *Modern Sanatın Öyküsü* (C. Çapan ve S. Öziş, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi. (1980).
- MAKTAL, Dilek. (Ekim 2006) *Deli... Dahi... Vincent Van Gogh*, s.6,7
http://sksdb.ege.edu.tr/egeli_arsiv/Egeli11.pdf web adresinden 06.07.2008 tarihinde edinilmiştir.
- MASSEY, Doreen. (1984) '*Spatial Divisions of Labour*', London: Macmillan.
- MAY, Rollo (2001) *Yaratma Cesareti*, (A. Oysal, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları, (1987)
- MITSCHE, Erwin. (2006) *Egon Schiele*. (C. Fretay, İngilizce çev.) London: Phaidon Press s.138 (1975)
- PARK, Robert. (1967) *On Social Control and Collective Behavior*, Chicago: The University of Chicago Press.
- PONTY Maurice Merleu. (2005) *Algılanan Dünya*, (Ö. Aygün, Çev.) Metis Yayınevi, İstanbul,
- PONTY Maurice Merleu (2006) *Göz ve Tin*, Çev. Ahmet Soysal, (3. Baskı) İstanbul: Metis Yayınevi.
- RIFAT, M. (2000). *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları, Cilt: 1,2 Temel Metinler*. İstanbul: Om Yayınları.
- Sanat Sözlüğü*, <http://www.artacademy.com.tr/sozluk.aspx> web adresinden 24.05.2010 tarihinde edinilmiştir.
- SARTRE, Jean Paul. (2009) *İmgelem*, (A. Tümertekin, Çev.) 2. Baskı, İstanbul: İthaki Yayınları. (1936)
- SÉRULLAZ, Maurice (1998) *Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi*. (D. Erbil, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi. (1978)

SİLVERMAN, Kaja. (2006) *Görünür Dünyanın Eşiği*, (A. Onocak, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

SOFUOĞLU, Hikmet (2004) *'Düşüncenin Sinematografik Yapısı, Hareket-Zaman ve Görüntü'*. Eskişehir: Esbav Yayınları.

SOJA, Edward W. (1989) *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, London: Verso.

TOMAN, R. (1995) *The Art of the Italian Renaissance*, 3. Basım Spain: Könemann.

TÜKEL, Uşun (2005) *Resmin Dili İkonografiden Göstergebilime*, (1. Baskı) İstanbul: Homer Kitabevi.

Türk Dil Kurumu, Bilim ve Sanat Terimleri Ana Sözlüğü, <http://tdkterim.gov.tr> web adresinden 24.05.2010 tarihinde edinilmiştir.

URRY, John (1999). *Mekânları Tüketmek*, (R. G. Ögdül, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (1995)

VARDAR, B. (1998). *Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: ABC Yayınları.

VEZZOSİ, Alessandro (2002) *Leonardo da Vinci Evren Bilimi ve Sanatı*, , İstanbul: 2. Basım (N. Baser, çev.) Yapı Kredi Yayınları Genel Kültür Dizisi

GÖRSELLER

ERZEN, N. Jale: “Vermeer’den Kabakov’a İç Mekan Resmi” *Tasarım ve Kültür Dergisi, Arredamento Mimarlık*, Boyut Yayın Grubu, S. 100+13, s.70

Sanat Dünyamız Sayı: 88 Türk Resmi İçin Bir Müze Denemesi, (Yaz-2003) s.260

STURGIŞ, A., CHRISTIANSEN, R., OLIVER, L., WILSON, M. (2006) *Rebels and Martyrs: The Image of The Artist in Nineteenth Century*, London: National Gallery Distributed by Yale University Press (192), 105.

WALTHER, Ingo F. (2005) Van Gogh, İstanbul: Taschen/Remzi Kitapevi.

<http://images.cdn.fotopedia.com/flickr-2236202239-image.jpg> web adresinden 27.04.2010 tarihinde edinilmiştir.

<http://a21.idata.over-blog.com/2/15/60/57/histoire-de-l-art/masaccio.jpg> web adresinden 27.04.2010 tarihinde edinilmiştir.

<http://www.artist-biography.info/images/158.jpg> web adresinden 27.04.2010 tarihinde edinilmiştir.

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/12/Piero_della_Francesca_017_a.jpg web adresinden 27.04.2010 tarihinde edinilmiştir.

http://www.collegeahuntsic.qc.ca/pagesdept/hist_geo/Atelier/Parcours/images/cene.jpg web adresinden 27.04.2010 tarihinde edinilmiştir.

<http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/vermeer/i/lady-writing.jpg> web adresinden 27.04.2010 tarihinde edinilmiştir.

http://freechristimages.org/images_Christ_life/The_Last_Supper_Tintoretto_c1592.jpg web adresinden 27.04.2010 tarihinde edinilmiştir.

http://ictenchan.files.wordpress.com/2009/09/rembrandt__the_philosopher_in_meditation1.jpg web adresinden 27.04.2010 tarihinde edinilmiştir.

<http://bolledaorbi.ilcannocchiale.it/mediamanager/sys.user/47465/caspar%20david%20friedrich.jpg>, web adresinden 21.02.2009 tarihinde edinilmiştir.

http://www.moma.org/collection/browse_results.php?object_id=78389, web adresinden 01.04.2010 tarihinde edinilmiştir.

ÖZGEÇMİŞ

Gülden MAVİOĞLU

1984 – Muğla

1999 yılında Muğla Anadolu Lisesi'nde ilköğrenimini tamamladı. 2003 yılında Muğla Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi'ni bitirdi. 2007 yılında İzmir Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Resim-İş Öğretmenliği Anabilim Dalı Heykel Bölümü'nden mezun oldu. Aynı yıl Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Resim Dalında Yüksek lisans Programına kabul edildi. Öğrenimine halen burada devam etmektedir. 2008-2009 Eğitim Öğretim Yılı Güz Yarıyılında Muğla Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde Desen derslerini yürütmüştür. Bir çok karma sergiye katılmıştır.

SERGİLER:

2000: Muğla AGSL yılsonu sergisi

2001: Muğla AGSL yılsonu sergisi

2002: Muğla AGSL yılsonu sergisi

2003: Muğla AGSL yılsonu sergisi

2007: İzmir Devlet Resim Heykel Galerisi karma sergi.

- 2007: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nin düzenlediği heykel, yarışmalı sergisi.
- 2007: Ayvalık Kültür Sanat Derneği'nin düzenlediği 3. Plastik Sanatlar Sergi Günleri - Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi Doç. Bedri Karayağmurlar öğrencilerinin resim sergisi.
- 2008: Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Atatürk Sanat Galerisi "3düzey1sergi" karma resim sergisi.
- 2008: Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Atatürk Sanat Galerisi karma resim sergisi.
- 2008: Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Atatürk Sanat Galerisi karma özgünbaskı sergisi.
- 2009: Kadıköy Belediyesi Sanat Galerisi Prof. Dr. Ümran Bulut Prof. Dr. Erol Bulut Öğrencileri Karma Sergisi.
- 2009: Tekel Sanat Galerisi Prof. Dr. Ümran Bulut Prof. Dr. Erol Bulut Öğrencileri Karma Sergisi.
- 2010: Basın Müzesi Galerisi "Artniyetsiz" Karma Resim Sergisi.
- 2010: Beyoğlu Belediyesi Sanat Galerisi, Beyoğlu Plastik Sanatlar Derneği "Beyoğlu-Beyoğlu" Karma Sergisi.
- 2010: Beyoğlu Belediyesi Sanat Galerisi, Beyoğlu Plastik Sanatlar Derneği "Beyoğlu-Çiftlikköy" Karma Sergisi.

İLETİŞİM BİLGİLERİ:

E-MAİL: guldenmavioglu@hotmail.com