

26678

RESİMDE ALEGORİ

Birsen Gültekin Giderer

Hacettepe Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü

Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin
Resim Anasanat Dalı
İçin Öngördüğü
SANATTA YETERLİK ESERİ RAPORU
Olarak Hazırlanmıştır.

**H.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ**

Ankara
Şubat, 1993

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü'ne,

İş bu çalışma, jürimiz tarafından Resim Anasanat Dalı'nda
SANATTA YETERLİK ESERİ RAPORU olarak kabul edilmiştir.

Başkan:.....

Prof. Dr. M. Zahit Büyükişleyen (Danışman)

Üye:.....

Doç. Veysel Günay

Üye:.....

Doç. Zafer Gençaydın

Üye:.....

Doç. Hasan Pekmezci


Üye:.....

Yrd. Doç. Cengiz Savaş

Onay

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu
onaylarım.

9/1/1993


Prof. Dr. Hüsnü Arıcı
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

ÖZET

Resimde alegori konusunun temel alındığı bu raporda, bir anlatım biçimi ve imge yaratıcısı olan alegorinin ortaçağdan postmodern sanata kadar olan serüveninde sanatçılar tarafından ele alınış biçimleri incelenerek hem kavramsal hem de kuramsal çerçeve oluşturulmaya çalışılmıştır.

Avrupa ve Amerika sanatında kullanılan alegori Türk sanatçıları tarafından da kullanılmıştır. Destanlar, masallar, Divan ve Tasavvuf Edebiyatı, Çağdaş Türk Resmi'nde çeşitli alegori örneklerine rastlamak olasıdır. Bu çalışmada özellikle resim örnekleri üzerinde durulmuştur. Kuramsal perspektifle alegoriye yaklaşırken yazınsal alegori kuram ve bilgisinden de yararlanılmıştır.

Raporun amaçlarından biri alegorinin irdelenmesiyle diğer önemli amacıysa çalışmada yer alan resimlere alegori bilgisi ışığında yaklaşması ve değerlendirmesidir. Raporda fotoğrafları verilmiş olan çalışmaların çoğunda metafor, sembol ve alegorinin temel ölçütleri olan doğüstü objeler ve gizem kullanılmıştır. Yalnızca alegorik resimler yaratma yapay bir amaç olacağından spontan bir biçimde gelişen resim yapma sürecinde sanatçı alegori bilgisinden ve alegorik resimlerden yararlanma yöntemini seçmiştir.

Çalışma sırasında yapılan resimlerde desen, suluboya, lavi ve yağlıboya, tekniği kullanılmıştır. Tual öncesi küçük resimler notlar alınmış, bir düşüncenin oluşum aşamaları görselleştirilmiştir. Alegori bilgisi perspektifinde özgün bir resimsel dil yaratılmaya çalışılmıştır.

SUMMARY

The use allegory in painting has been taken as a subject matter in this report. Allegory, which is a way of expression and a way to produce images, has been studied both conceptionally and theoretically in its adventure from the middle ages up to the postmodern period together with the ways by which it has been handled by the artist.

Allegory has been used by Turkish artist as well as the European and the American ones. It is possible to find several examples of allegory in tales, epics and in some different traditions of Turkish literature such as "Divan Poetry" and "Tasavvuf Poetry" as well as in the contemporary Turkish literature. This study particularly deals with the examples of the allegoric expression in painting. While trying to approach allegory from a theoretical point of view, the literary terminology of allegory has been also used.

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa No</u>
Jüri Üyeleri İmza Sayfası.....	
ÖZET.....	i
SUMMARY.....	ii
İÇİNDEKİLER.....	iii
RESİMLER ÇİZELGESİ	iv
GİRİŞ	1
I. BÖLÜM:	
Kavramın Açıklanması.....	6
II: BÖLÜM:	
Alegori Bilgisi.....	11
III. BÖLÜM:	
Alegori Örnekleri.....	22
IV. BÖLÜM:	
Resimlerin Yorumu.....	49
SONUÇ.....	105
KAYNAKÇA.....	108

RESİMLER ÇİZELGESİ

Resim 1	29
Resim 2	30
Resim 3	31
Resim 4	32
Resim 5	33
Resim 6	34
Resim 7	35
Resim 8	36
Resim 9	37
Resim 10.....	38
Resim 11.....	39
Resim 12	40
Resim 13	41
Resim 14	42
Resim 15	43
Resim 16	44
Resim 17	45
Resim 18	46
Resim 19	47
Resim 20	48
Resim 21	63
Resim 22	64
Resim 23	65
Resim 24	66
Resim 25	67
Resim 26	68
Resim 27	69
Resim 28	70
Resim 29	71
Resim 30	72
Resim 31	73
Resim 32	74
Resim 33	75
Resim 34	76
Resim 35	77
Resim 36	78
Diğer Resimler	79
Resim 37-50	80-93
Eskizler	94
Resim 51-60.....	95-104

GİRİŞ

20. yüzyılın son çeyreğinde ortaya çıkan Post- Modernizmle yeniden figüre döndüğü savunulan resim (Erzen 1984:15, Charles 1987:101.), ortaçağ, Rönesans resmiyle birlikte günümüze dek getirdiği akımlar, resimsel tekniklerdeki buluşlar ve resimsel değerlerle kendini yeniden üretmekte ve sınır tanımadan diğer sanat dallarıyla, yaşamın tüm yönleriyle yeni bileşimler gerçekleştirmeye, kendini sorgulamaya, kıyasıya eleştirmeye ve aşma çabasına devam etmektedir. Erzen (1991:24) sanatın günümüzdeki durumundan şöyle söz etmektedir: "Resim, heykel, mimari, yazı gibi çeşitli sanat araçları arasında belirleyici sınırlar kalkmış, resimler üç boyutlu olabildiği gibi, mimari duvarlar resimli, heykeller ise boyanmış olabilmektedir. Bu sınır ve ayırım aynı zamanda sanatçının esinlendiği konu, üslup ve teknik arasında da yok olmuştur. Bir sanatçı sergisinde farklı üslupları kullanabildiği gibi tek bir resim içinde birbiri ile görünüşte bağıntısız, ancak serbest bir düş ilişkisi içinde bütünleşebilecek imgeler de kullanabilmektedir". Erzen'e göre günümüz resminde ve sanatında biçimsel yaklaşımda değer yargılarının ya da beğenisel önceliklerin yok olması, sanatçının biçimsel tercihlerde estetik seçimin değil anlam üretiminin yönlendiriciliği benimsenmiştir. Kısaca Erzen bugünün resminin daha çok içerik, anlam ve kavramla uğraştığını vurgulamaktadır.

Ergüven (1990:10) Postmodern resim hakkındaki görüşlerini yazarken fırça boya ve tuval üçlüsü terkedilmediği sürece modernizmin aşılamayacağını vurgular. Ona göre postmodern resim bir bakıma bu

sıkıntının ifadesidir; resme sığamamış, ama her nedense onu aşır, bütünüyle terk edecek cesareti de bulamamıştır. Geçmişteki resimsel yapıtlar postmodern resim tarafından ironik bir eklektisizm nesnesi olarak kullanılmaktadır ama mutlaka anımsanması gereken nokta ise o yapıtların kendi dönemlerinde modern olduğudur. Ergüven tartışmasının sonunda yazısını fırça, boya ve tuval üçlüsünün teknolojik gelişmeler karşısında çok yıprandığını ama yine de modern olma umudunu yitirmediğini söyler. Jameson(1991:8-34) ise Stephanson'la yaptığı bir söyleşide postmodern resimde "belli bir derinliğin kayboluşundan" söz eder. Derinlik kaybı hem yorum derinliğini hem de görsel derinliği içermektedir. Modern resim yorumlanabilen kaygı'nın resmidir. Postmodern resim ise bilgi içermeyen, bilişsel olmayan hisler yaratır.

Sontag (1991:16) ise çağdaş sanatın yorumdan kaçmak için gülünç bir parodiye dönüştüğünü, soyutlaştırıldığını, salt süslemeci bir yol seçtiğini ya da sanat olmayana dönüştüğünü yazar. Ona göre soyut resim ve Pop sanat sıradan anlamıyla yorumdan kaçmak için içeriksiz olma çabasıdır. Sontag yorumdan çok sevginin gücüne inanan yazısında "eleştirinin işlevi yapıtın ne anlama geldiğini göstermek değil, nasıl bir şey olduğunu, hatta onun o şey olduğunu göstermek olmalıdır" der. Özet olarak Sontag, yorumdan kaçmak için, simgeselden çok "yüzeyi bütünleşmiş, akışı hızlı, seslenişi doğrudan yapıtlar oluşturma"yı savunmaktadır.

Lynton (1991:26-34), "Post Neo İzmler ve Sanat " adlı, 1980'lerin sanatını değerlendirdiği yazısında hem Charles'e hem de Jameson'a ters düşen bir konumda görüşlerini belirtir. Lynton'a göre 1980'li yıllarda soyut

resimden figüratif resme bir dönüş olmamıştır. Bu görüşü yayan son dönemin sözcüleri ve sergi düzenleyicileridir. Figüratif sanat hiçbir zaman ortadan kalkmamış, bu alanda çalışan sanatçıların sayısı soyut sanatlarla uğraşan sanatçılardan belki de daha çok olmuştur. Lynton 1980'li yılların resmini anlatım yalınlığı, renk ve biçim olgunluğu, sunuş zenginliği açısından olumlu bulur. İçerik de modern sanatta eksik ya da düşük olan bir şey değildir. Kavram sanatı, Arazi sanatı, Soyut sanat, Konstrüktivist sanat ve görsel verilerin özenle kaydına dayanan betimsel resim, bu ve gelecek dünyadaki hayatı öven romantik-düşsel sanat-bütün bu sanatlar değişik ilgi ve amaçlar doğrultusunda varlıklarını sürdürmektedirler. Titiz bir incelik ve derin bir duyarlık 1980'li yılların pekçok sanatçısında görülmektedir.

Resim kendi geçmiş değerlerine yeniden bakıp, üzerlerinde yeniden düşünürken kendini sorgulama, eski günlerde kullanılan dili derinlemesine inceleme, yeniden yaşama, anlama serüvenine de girmektedir. Anlam gibi anlamın ötesinde dolaşması ya da alışılmış anlam dizgelerini bozmasına gerçeği arama yolculuğunun bir parçası gibi bakılabilir. Çağdaş Türk Resmi de yaklaşık iki yüz yıl önce bakmaya başladığı Batı resminden ve ondaki tüm değişimlerden etkilenmiştir. Kübist figürlerden soyut anlatım biçimlerine kadar bu etkileri izlemek olasıdır. Günümüz Türk resminde de video sanatı, kavramsal sanat, hiperrealist sanat etkileri görülmektedir. Türk sanatçısı tüm bu etkilenmeler ışığında kendi ulusal ve evrensel değerlerini yaratma çabasındadır. Batı resminde olduğu gibi anlamı daha iyi aktarabilmek için Türk ressamı da alegoriyi başarılı bir biçimde kullanabilmiştir. Figüratif Türk resminde pek çok ressamın alegorik anlatımı kullandığını söyleyebiliriz.

Alegori konusu resimsel anlatıma daha yakından ve görsel dil açısından bakmak için seçilmiştir. Bir anlatım biçimi olan alegori ile birlikte metafor, sembol, fantazy gibi konular da raporda irdelenmiştir. Alegori konusu resimsel anlatımın tasarım ve pratik dönemlerinde rasyonel süreçlere daha çok ağırlık vererek, bilinçle kurgulama ve gerçekleştirme yaşantılarını anlamak için seçilmiştir. Alegori konusunun seçilişinin ikinci bir nedeni ise Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'nde yazılan yüksek lisans ve sanatta yeterlik raporlarında hiç ele alınmamış olmasıdır. Bu çalışmayla ilk kez alegori konusu ele alınarak biçemle ilgili bir eksikliğin doldurulması amaçlanmaktadır. Alegori konusunun ilgimizi çekmesinin en önemli nedeni ise resimsel anlatımımıza olan yakınlığıdır. Alegori ortaçağ sanatında ve postmodern sanatta kullanılan bir anlatım biçimi olduğundan dolayı da ilgimizi çekmiştir. Bu denli uzun bir süreçte kendine varlık alanı bulabilmiş bir kavramın sembolle ve metaforla olan ilişkisi de bizi ilgilendirmektedir. Türk resminde de Lifij, Altan, İslimiye ve Burak gibi farklı anlayışlardaki ressamın alegoriyi kullanmaları konuyu "bizim" açımızdan da ele almamıza neden olmuştur. Bu rapor çerçevesinde yer alan tüm resimler, Ergüven gibi, boya ,fırça ve tuval üçlüsüne, aynı zamanda nesnelere ardında yatan anlama, figüre, içeriğe inanarak yapılmıştır. Dolayısıyla alegori ve sembol kullanarak gizem, kozmik imge ve çoklu anlam düzeyleri yaratma çabasıyla izleyiciyle sanat yapıtı arasında yoruma dayalı bir ilişkiden kaçınmamaktadır. Sontag'ın dediği gibi yorumun sevgiyle birleşmesinden izleyicinin resme yakınlığının doğacağı düşünülmektedir. Alegorik anlatım biçiminin yarattığı gizem duygusu ve kozmik imajın, bir anlamda yorumu ketlediğini , izleyiciyi görünenin ardına götürdüğünü de

söyleyebiliriz. Alegorinin akılla olan yakınlığı duygudan uzak olduğu anlamına gelmez. Alegorinin önemli yapı taşlarından olan gizem, süsleme ve sembol, ona duygusal bir derinlik de katmaktadır. Sanatçının yapıt üzerinde akıl yoluyla kontrol kurma çabasının ise görsel dilin çoklu anlamlı ve yoruma açık yapısıyla çelişmediği de bu çalışmada görülmektedir.

Raporda alegori konusu öncelikle kavramsal düzeyde incelenmiş, daha sonra kuramsal boyut ve alegori üzerine yazılanlara değinilmiştir. Alegorik resim örnekleri ve bu örneklerin incelenmesi ile sanatçının resimlerinin alegori ve içerik-biçim açısından değerlendirilmesi raporun geniş bir bölümünü kapsamaktadır. Sonuç bölümünde ise resimler ve alegori arasındaki ilişkinin bir haritası çıkarılmış, çalışma genel olarak değerlendirilmiştir.

I.BÖLÜM

KAVRAMIN AÇIKLANMASI

Yunanca "allos" (öteki) ve "agoreuein" (anlatıcı) sözcüklerinin birleşmesinden oluşan alegori terimi AnaBrittanica Ansiklopedisi'nde (1986) "insan davranış ve yaşantısına ilişkin doğrular ve genellemelerin simgesel karakterler ve eylemler aracılığıyla anlatılması" olarak tanımlanır, yani anlatılanın içinde öteki anlatıcının ya da anlatılan bir ötekinin varlığından söz edilebilir. Metin Sözen ve Uğur Tanyeli (1986) Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü'nde alegoriyi " bir düşünce, kavram ya da sanat dışı herhangi bir gerçekliğin figüratif herhangi bir simge olarak betimlenişi " olarak tanımlar. Aziz Çalışlar (1978) ise Gerçekçi Tiyatro Sözlüğünde alegori maddesine "başka yoldan anlatma" karşılığını yazar. Webster's Sözlük'ü (1934) alegoriyi bir " imgenin altında yatan başka bir imgeyi anlatabilmek " olarak tanımlar. Cevdet Kudret (1980) alegorinin karşılığı olarak "temsili istiare", İnce (1992) ise " istiare " ve " yerine " terimlerini kullanır. Cevdet Kudret temsili istiareyi " bir şeyin kendisiyle benzeme ilgisi bulunan başka şeylerle (birtakım sembollerle anlatılması " olarak tanımlar. Winckelmann (1987: 61) ise alegoriyi, anlatılan şeyin ötesinde genellikle başka bir şeyin anlatılması olarak görür. Fletcher (1965) alegorinin yalnız yazında değil görsel sanatlarda ve müzikte de kullanıldığını vurgular. Ona göre basit bir tanım yapılacak olursa alegori, söylenen bir şeyin başka bir anlama gelmesidir. Alegori dilin şifrenmesi ya da bildiğimiz dilin bozulmasıdır. Yazında örneklenecek olursa fabl ve

mesellerin kaba alegorinin kısa ve yalın biçimleri olduğunu söyleyebiliriz. Fabl, Latince fabula sözcüğünden gelir ve "anlatma" anlamını içerir. Mesel'in batı dillerindeki karşılığının kökü ise Yunanca "parabole" sözcüğüdür ve anlamı "yan yana koymak" tır. Buradan yola çıkarak alegorinin daha iyi anlatabilmek ve bunun için dilde belli düzenlemeler, derin anlamlar oluşturmak için yapıldığını söyleyebiliriz.

Alegoriyi genel anlamda tanımlayacak olursak, kişiler, objeler ve olayları genişletilmiş bir metafor biçiminde yazıyla veya görsel olarak anlatma olarak tanımlayabiliriz. Fabl ve mesel doğal olarak bir öykü anlatırlar. Bu alegori biçimine "native alegori" denir; ama alegori her zaman öyküleme biçiminde görünmeyebilir. Ionesco ve Beckett öyküsel olmayan bir alegori türü kullanmışlardır. Alegori, antik, ortaçağ, rönesans metinlerinden Brecht'in epik tiyatrosuna kadar çeşitli dönemlerde görülmektedir. Resim için de aynı şeyleri söyleyebiliriz. Ortaçağ kitap resimleri, duvar resimleri, kilise süslemelerinden soyut dışavurumculara kadar alegori kullanılmıştır. Dickson (1990) alegoriyi "anlatılan şeyin kendi dışındaki bir şeyin anlatımı ile karşılanması" olarak tanımladıktan sonra şunları ekler: "Alegori gerçek dünyanın taklidinden çok dinsel, etik, metafizik ve sosyal düşüncelerin anlamı üzerinde çalışır, taklit eder, canlandırır." . Golding'e göre (1990, Akt. Dickson), alegori gerçek yaşamın, trajedinin veya belirsizliğin kalitesini artırır.

Enigmalar hariç genellikle iki anlam düzeyini içeren geleneksel alegoride okuyucu/izleyici yapıyla açık seçik bir ilişki kurma olanağına sahiptir. Fletcher'a göre okuyucu iki anlamı aynı anda sezdiği ve karşıladığı

için alegori derinlik sağlar. Alegoride ikinci anlam ya da anlam hep saklı olmak zorunda değildir. Modern alegoride ise okuyucu/izleyici yapıyla temiz, kusursuz bir ilişki kuramaz; çünkü olay ve karakterler daima sembolik bir kopyalarını yanlarında taşırlar. Simge, metafor, mecaz, alegori gibi birbirinden farklı anlamlar taşıyan terimler açıklandığında alegorinin işlevi daha iyi anlaşılabilir. Alegori iki şey arasında bağ kurduğunda iki şey biri birinden yalıtılmıştır (benzeyen ve benzetilen iki şey arasındaki mesafe uzaktır). Güç ile mühür arasında dolaylı bir ilişki vardır. Simge iki şey arasında daha doğrusal ilişkiler kurar. Kaplanla güç arasında direkt bir ilişki söz konusudur (Benzeyen ve benzetilen arasındaki mesafe yakındır).

Kuçuradi (1979:78), sembol ile alegori arasındaki farkı şöyle ifade eder: " Alegorik anlatıyla simgesel anlatış arasında çok önemli farklar vardır. Alegorik anlatış, belli bir kavramın somut şeylerle gösterilmesidir. En özgünü bile herkesce bilinen benzetmelere değilse de, herkesce kabul edilen değerlendirmelere dayanır veya onlara dikkat çekmeyi amaçlar. Alegorik yapının çoğu zaman hicvi-didaktik veya "estetik" (resimde, heykelde) kaygıları vardır (...) Simgesel anlatımın hareket noktası gerçeklik, alegorik anlatışınki ise kavramlaştırılmış gerçekliktir.". Kuçuradi'nin görüşlerine paralel görüşleri olan Emrich (1965: 119) de " alegoriye başvuranların önceden varolan kavramlara imgeler aradığını, simgeye başvuranların ise açık bir sır olarak kalacak ve bir kavramla yer değiştiremeyecek imgelerle çalışmakta olduğunu" yazar.

Yazınsal dil bağlamında alegoriye benzer terimlere bakıldığında örneğin mecazda (değişmece) .bir şeyi kendi adının dışında türlü yönlerden benzediği bir başka şeyin adıyla anma söz konusudur. Bu nedenle

eğretileme hem mecaz hem de benzetmeyi içerir. Fletcher alegoriyi genişletilmiş bir metafor olarak tanımlar. Bu da bizi alegorinin hem metaforu, hem mecazı hem de benzetmeyi içerdiği sonucuna götürmektedir. (Colaridge 1965, akt. Fletcher) , alegorinin soyut kavramların resim diline dönüştürülmesi olduğunu savunur. Ona göre bu işlem duygu objelerinden yapılan soyutlamalardan başka bir şey değildir. Colaridge'e göre alegori, çok yönlü bir fenomendir. Onun alegori tanımında ahlaki (moral) nitelikler ya da kendi başlarına duygu objeleri olmayan zihinsel kavramlar ya da imajlar, unsurlar ve rastlantıları anlatabilmek "bir dizi imajın birlikte kullanımı gizli bir biçimde anlatma" ve " imajların düzenlenmesi" söz konusudur. Alegorinin oluşması için bir bütünlüğün de oluşturulması gereklidir. Colaridge'in alegorinin orjini ile ilgili saptamasına Dickson da katılır. Dickson'a göre de alegori akılla sosyal kavramlar üzerinde çalışır. Her iki yazarın tanımından alegorinin kaynağının "düşünce" olduğunu ve bu düşüncenin anlatılması, dışavurumu için girişilen bilinçli bir düzenleme olduğu ortaya çıkmaktadır. Yani alegori, olan değil yapılan, kurgulanan bir eylemdir. Bu nedenle de Colaridge alegori için yapay bir anlatım tavrı der. Fletcher ise "alegoriler ideolojinin doğal yansımalarıdır" görüşünü savunur. Böylece alegorinin yapay değil sanatsal ve spontan bir yansıma da olabileceğini vurgular.

Günümüzde post-modern sanatçılar da alegori kullanmaktadır. Bunu yaparken geleneksel konunun merkezinden uzaklaşıp onu kenarından yakalarlar. Postmodern alegori geleneksel bir anlatımla modern öyküler anlatır. Didaktik değil belirsiz bir sonuca ulaştıran yapıdadır. Geleneksel alegoride konu genellikle tektir (dini). Benzeyen ve benzetilen ya da

anlatılan öykü sayısı tektir. Oysa Postmodern ve modern alegoride birçok konu ve öykü kullanılabilir ama yine de bütünlük ya da ardışık bir düşünce serisi gereklidir. Sonuç olarak, alegorinin kaynağını daha çok düşünsel durumlardan alan, bunları sanatsal olarak etkili, gizemli bir biçimde anlatabilme çabası olduğunu; alegorinin geliştirilmiş bir metafor yapısının bulunduğunu ve ortaçağdan Post-Modern sanata kadar geniş bir tarihsel süreçte çeşitli anlayışlarda kullanıldığını söyleyebiliriz.

Cameron (1981) bir yapıtın alegorik olup olmadığını anlamak için bir formül kullanmıştır. Ona göre alegorik bir yapıya "Bunun anlamı nedir?" sorusuyla yaklaşmak gerekmektedir. Bu sorudan yola çıkarak alegorik olanın ilk bakışta anlaşılmadığını, akıl yoluyla bir araştırma, çaba gereksindiğini söyleyebiliriz. Aşağıdaki bölümde alegori hakkındaki kuramsal bilgiler resimle bağlantısı içinde anlatılmaktadır.

II.BÖLÜM

ALEGORİ BİLGİSİ

Alegori ile ilgili kuramlar daha çok yazından yola çıkarak çatılmıştır. İlgilerinin merkezi yazın olmasına rağmen Tuve ve Fletcher resimde alegori konusuyla da ilgilenmişlerdir. Kanımızca bunun nedeni yazının ve kuram geliştirmenin "konuşma dili" ile olan ortaklığıdır; fakat resim görsel bir dile dayanır. Bundan dolayı resim okumak bir yazı okumaktan daha güç bir iştir. Böylesi bir işlemde okumak değil çevirmek söz konusudur. Çünkü resim dili konuşma ve yazma dilinden farklı özelliklere sahiptir. Alegorik resmin konuşma ya da yazı diliyle çözümlenmesinin, yorumlanmasının ve kuramsal bir temele oturtulmasının zorluğu hem "resim" hem de "alegorik"olmasından kaynaklanmaktadır; çünkü alegori hem yazında alıştığımız, koşullandığımız dilin dışına çıkar, onu bozar hem de gizemli dilsel ve düşünsel örüntülerle doludur. Alegori üzerine çalışan araştırmacılar alegorik resim ve resimde alegoriyi genellikle yazın metinleriyle ilgili genellemeler ışığında değerlendirirler. Örneğin Fletcher, seçtiği resimleri edebi metinlerle ilgili alegori kriterlerine göre sınıflandırır. Fletcher (1964), alegorinin tüm yazınsal çalışmalarda kendini ortaya çıkarabilecek bir biçim olduğunu ileri sürmüştür. Alegori, romanslarda, liriklerde, polisiye türde kullanılabilir. Hatta daha da ileri giderek yorumlanabilen, ikinci bir anlam düzeyini içinde taşıyan tüm metinlerin alegorik olduğu söylenebilir. Golding (1990, akt., Dickson), alegoriyi genel anlamda kişiler, objeler ve olayları genişletilmiş bir metafor biçiminde

yazıyla veya görsel olarak anlatma olarak tanımlar. Bu anlatım, anlatılan şeyin kendi dışındaki bir şeyin anlatımı ile karşılaşılmasıdır. Dickson (1990) bu tanıma alegorinin, "gerçek dünyanın taklidinden çok dinsel, etik, metafizik ve sosyal düşüncelerin anlamı üzerinde çalıştığını, taklit ettiğini ve canlandırdığını" ekler.

Fletcher, alegori teriminin sınırlarını tanımlamaya çalışırken fabl ve mit ilişkisi üzerinde de durur. Ona göre, alegorinin en önemli göstergelerinden biri de kişiselleştirilmiş soyutlamalardır. Fabl mite göre daha kurgusaldır; çünkü mitin oluşumunda bilinçaltı süreçler daha etkindir. Fabl ise düşünün bilinç süzgecinden geçirilmesiyle yaratılır. Fablların didaktik olması bilinçle olan bağlantısını somut bir biçimde ortaya koyar. Öte yandan fablların moralist olması da alegorinin içeriğini aydınlatır. Kısaca, alegorik anlatım biçimiyle kurgulanan fabllara ait özellikler, alegoriyi de anlamamıza yardımcı olur. John Huges'a göre de alegori bir fabl ya da bir öyküdür: Mit insanlık durumlarının bir toplamıdır ve fabla göre daha derin ve anlamlı bir yapısı vardır. Fakat hem fabllar hem de mitoloji kişiselleştirilmiş soyutlamalarla doludur. Bu ölçüt kullanıldığında her ikisi için de alegorik tanısını kullanabiliriz.

Colaridge'nin sembolik anlatımı daha organik, alegorik anlatımı ise daha mekanik bulması açısından bakıldığında mitte sembolik anlatımlarla dolu alegorik bir yapı olduğu söylenebilir. Fabla göre daha derin ve zengin bir anlatım olmasının nedeni de budur. Fablda ise düşüncelerin sağlam bir biçimde kurgulanması söz konusudur. Golding bu tür sağlam düşünsel yapısı olan, spontanlıktan uzak, yapay yani kurgusal olan alegoriye "native

alegori" der. Native alegori de gerçek yaşamdan alınmış karakterler, gerçekte olan olaylara benzer şeyler yaşarlar. Ona göre "modern alegori" daha çok esnekliğe yer verir. Fletcher ise alegorinin anlattığı şeyi temsil etme gücünün bulunması, gerçeklik etkisini taşıması ve başlangıç noktası için bir düşünsel perspektifinin olması gerektiğini vurgular. Alegorinin diğer bir özelliği de resimsel anlatım gücüne sahip olmasıdır. Resimsel anlatım gücü düşünsel olanın somut bir biçimde anlatılabilmesinden kaynaklanır. Alegorinin gerekçesi düşüncenin somutlanmasında yatmaktadır. John Huges, alegorinin iki duygu taşıdığını, bunlardan ilkinin edebi, diğerininse mistik duygu olduğunu yazar. Edebi olan duygu, "düş ve düşünce" dir; mistik duygu ise, "anlamlandırma ve yorumlama" yı içerir. Bu görüş, alegorinin düşünce (anlamlandırma ve yorumlama) ve düş (edebiyat ve estetik) ile olan bağlantısını gösterir. Alegori bir öyküleme biçimiyle (alegorik roman ve fabl) bir tür olarak da kullanılabilir. Alegori bir üslup olarak kullanıldığında öyküleme gerekmez. Piehler (1991:115), Fletcher'in kuramını bu noktada eleştirir. Piehler'a (1991: 2-3) göre Fletcher yorumlanabilir her yapıtı alegori içine sokmaktadır. Bu geniş açı tür ve üslup ayrımını ortadan kaldırır ve alegoriyle göbek bağı olan diğer kavramların da içiçe girmesine neden olur; bunun içindir ki alegori kavramına çok geniş bir açıyla yaklaşmak sakıncalıdır. Örneğin alegori ve metafor arasındaki yakınlık sık sık karıştırmalara neden olur. Tuve (1966) bu karışıklığı şöyle çözümler: Metafor alegori kullanmaz çünkü alegori orjininden dolayı metafordur. O da alegoriyi en geniş anlamıyla bir "yer değiştirme (transfer) " olarak kullanır. Alegori bu noktada bir biçim olarak da tanımlanmaktadır. Bu üslup yapının tümüne yayılmışsa (alegorik) ya da yapının tümünde tek bir "yer değiştirme" söz konusuysa o zaman karşımıza

bir tür olarak çıkar. Hem Tuve hem de Fletcher'in üzerinde özellikle durduğu alegorik yapıt Spencer'in ünlü Ferre Qienn adlı yapıtıdır. Bu uzun şiirde pek çok imge başka bir imgeyi simgelemektedir. Urgan (1988:85), bu yapıtın iki anlam düzeyinde oluşmuş alegorilerle dolu olduğunu yazar. Fletcher alegori konusunda edebiyat yapıtlarında aradığı kriterlerle resim sanatına da bakmıştır. Doğaüstü kahramanlar, kozmik imge, yalıtılmış imgeler, alegorik süsleme, alegorik resim ele verir. Doğaüstü güçlere sahip kahramanlar ahlaki yasaları korumak için bu kılığa girmişlerdir yani moralist davranırlar. Ek olarak bu kahramanlar güçlerini kozmoz anlamak için de kullanırlar. Örneğin, kanatlı bir insan normal insanlara göre her şeyi daha iyi üstten görebilir. Hatta ortaçağda alegori, bu özelliğinden dolayı dinsel öykü ve kişilerin yüceltilmesinde kullanılmış sonuç olarak alegorinin işlevlerinden biri de "yüceltme" olmuştur. Aynı çağda alegorinin didaktik işlevi de dinsel baskıyı korumak ve arttırmak için kullanılmıştır. Alegori egemen güçler tarafından kullanılırken karşı taraf için de bir kullanım olanağı doğurur. Gizem ve yer değiştirme yoluyla karşı tepkiler için de bir anlatım biçimini oluşturabilir.

Fletcher'a göre Tuve, Cicero ve Quintilian alegoriyi metaforla doğrudan eşitler: Bu, metafor terimi en esnek anlamıyla kullanıldığında doğrudur. Eğer metafor anlam transferinin genel adı olsaydı bu durumda, zorunlu olarak alegoriyi de içerecekti. Fletcher alegoride ayırdedici özellik olarak yalıtılmış imgelerin birliğini ve gizemi ortaya atar. Yalıtılmış imgeleri en çok simgesel şairler ve alegoristler kullanır. Yalıtılmış imgelerden kasıt, aralarında zor ilişki kurulacak sözcük veya nesnelere. Tarak, apolet ve İsa arasında kurulacak anlamlı bir ilişki hem kozmik

imgeyi hem de yalıtılmış imgelerin birliğini oluşturur. En çok kullanılan alegorik imgeler, büyülü aynalar, armalar, armalı yüzükler, kristal toplar, yarı hayvan yarı insan yaratıklardır. Alegorik imgelem biçimi çoğunlukla yalıtılmış amblemlerden oluşmuştur. Örnek olarak astrolojik imler, bayraklar ve mühürler gösterilebilir. Bu tür imgelerden oluşan alegorinin sonuç olarak netliği de normal değildir ve gündelik yaşamdaki görsel deneyimlerimizle -tıpkı uyuşturucu sanrısı gibi- çakışmaz. Alegoriye baktığımızda ilk kavradığımız süreksizliktir. Süreksizlik ya parçalı detayları çok kullanır ya simetrik bir yapı oluşturur. Süreksizlik bazen Goya ve Bosh'un resimlerinde olduğu gibi seyrekleşebilir. Alegorik imgelem resimsel (illustrative) olmalıdır çünkü onun süreksiz doğası normal anlamda bir dünyada var olamaz. Gökte parlayan yıldız insana bir uzaklık duygusu verir, bu tipik bir sembolik algılamadır. Resim dilinde benzetme ve metafor dediğimiz şey belki de simgesel ve amblematik olarak kullanılan objelerdir.

Fletcher alegorik olanı amblematik, yalıtılmış, mozaik bir imgelem olarak betimler. Ortaçağdaki insanlara din aracılığıyla ulaşırken günümüzde laik bir söylem kazanmıştır ancak popüleritesinden bir şey kaybetmemiştir. Fletcher'e göre alegorinin en önemli işlevlerinden biri de enigmadır. Enigma, anlam düzeylerinin bir toplamıdır, gizemdir. Bu anlam düzeyleri arasındaki uzaklık ne kadar çok olursa olsun teorik olarak belirlenebilir ve bu belirleme okuyucu/izleyicinin bilgi ve duyarlılığı doğrultusunda derinleşebilir. Fletcher, alegorik yapının kendi gerçekliğine sahip olduğunu savunur; fakat bu gerçeklik bizim algıladığımız fiziksel gerçeklikten çok farklıdır. Alegori, tematik içeriğin idealleştirilmiş bir birlikteliğine sahiptir; çünkü çoğu alegorik imgelemdeki görsel saçmalığa

rağmen düşünceler (idealar) arasındaki ilişkiler güçlü bir mantık kontrolü altındadır. Fletcher alegoriyi Aristoteles'in "süs" sözcüğünden yola çıkarak kozmik imge ile ilişkilendirir. Alegori yani kozmik imge, yalıtılmış imgelerden oluşur, mikro kozmik detaydan makrokozmetik bütünlüğe ulaşmaya çalışır. Kozmik imgenin zor ilişkilendirilen objelerden yararlanması bütünü en geniş biçimde kavramak istemesindedir. Alegorik resimde yalıtılmış imgeler (parçaların yalıtılmışlığı) bütün içinde süreksizliği sağlayan, geniş bir çerçeve içinde tek tek korunmaya alınmış görsel birimlerin kullanımı, süslemeci ve gerçeküstü bir tarz söz konusudur. Ayrıca yüceltme ve anıtsal formlarla ritüellerin yinelenmesi alegoriyle ilişkilidir. Alegorik resimlerde gerçeküstü formlar ve bildirimler vardır. Alegorik bildirimi açıklamanın anahtarı da bu formların gösterilmesindedir. Alegorik öyküler, eskiden de olduğu gibi kendi çevrelerindeki yörüngelere ikincil anlamlar vermek için vardılar. Bu durumda ilk anlam (esas anlam) uydularına göre yorumlanır. Çoğu zaman gerçekte bakış açısınca saklanan ikinci anlamlar belirsizleşir. Bu belirsizleşme kontrapuntal müzikte olduğu gibi önce müzik tüm ayrıntılarıyla algılanmaz, daha sonra sürekli değişen bir arka plandan bir biri ardı sıra farklı melodik düzeyler olduğu anlaşılır.

Kuçuradi sembolik anlatımın hareket noktasının gerçeklik, alegorinin ise kavramlaştırılmış gerçeklik olduğunu yazar. Mallarme' a göre sembol, alegori ile karıştırılmaktadır. Alegori önceden belli soyut düşüncelerin tasarımıdır. Sembol ise bilinmezlikten kaynaklanır. Bu açıdan bakılırsa sembolizm alegoriyi kullanmamıştır sanılabilir. Oysa sembol resimde alegorinin temel ögesidir. Sembollerin kompozisyonu

alegorik resmin tanımlarından biri olabilir. Sembolik anlatım ile alegorik anlatım arasında bir ayırmadan söz edilebilir ama sembol ile alegori içiçe duran kavramlardır. Sembolistlere göre alegori bilinen bir düşünceden yola çıkıyorken sembolün bilinmeyenden yola çıkıyor olması ile ilgili düşünce simge ile alegori ilişkisindeki kardeşliğe gölge düşürmez çünkü benzetme, gizem, mecaz simge ve alegori sanatın kullandığı vazgeçilmezlerdir. Alegori görünmeyenin geçmişi ve geleceği gösteren düşünceleri temsil eden bir anlatım biçimidir. Warner (1985: 1) alegoriyi enigma ve ironiyi de kapsayan bir anlatım biçimi olarak tanıtır. Ona göre bir metafor türü olan alegori hem ironiden hem de enigmadan daha kapsamlı ve zengin bir iletişim sağlar.

Yazınsal boyutta alegori kavramına bakıldığında alegori bir istiare çeşitidir. Cevdet Kudret (1980:474), mecazlı anlatım çeşitlerini şöyle sıralar:

1-Benzetme

2-İstiare

3-Temsili istiare

4- Mecaz-ı Mürsel

5- Kinaye

6- Tariz

7- Kişileştirme

Alegoriyi bir istiare çeşidi olarak tanımlar ve karşılığını "temsili istiare" olarak verir. İstiare, bir sözün benzetme amacıyla, başka bir söz yerine kullanılmasıdır. Benzeyen ve benzetilen ilişkisi bakımından istiare çeşitlerini iki kısımda inceler: Açık ve kapalı istiare. Açık istiare yalnız

kendisine benzetilenin kullanılıp benzeyenin kullanılmadığı bir istiare çeşitidir. Örneğin, Ömer Bedrettin Uşaklı'nın "Uludağ etekleri al ipekten bu akşam" dizesinde açık istiare kullanılmıştır. Akşamın kırmızı ışığı (benzeyen) yerine al ipek yani kendisine benzetilen kullanılmıştır. Kapalı istiare örneğini Cevdet Kudret şöyle verir: Faruk Nafiz Çamlıbel'in "Tekerlekler yollara bir şeyler anlatıyor" dizesinde benzeyen (tekerlekler) kullanılıp benzetilen (insan) kullanılmamıştır. Özdemir İnce(1992) metaforu yani istiareyi (alegorinin karşılığını da istiare olarak verir) "bir şeyi kendi adının dışında, türlü yönlerden benzediği bir başka şeyin adıyla anma" olarak tanımlar. Ona göre metafor, hem değişmece (mecaz) hem de benzetmedir. Özdemir İnce, eğretileme için üç önkoşul sıralar:

- 1- Sözcüğün gerçek anlamının dışında herhangi bir kavram ya da nesneye ad olması,
- 2- Engelleyici ipucu yani sözcüğün kendi anlamında kullanılmasının olanaksız olduğu,
- 3- Benzetme amacının bulunması .

Yukarıdaki ön koşulların tümü alegori için de geçerlidir.

Rauf Mutluay (1979) temsili istiarenin genellikle açık istiare ile yapıldığını vurgular. Ona göre Yahya Kemal Beyatlı'nın "Sessiz Gemi" adlı şiiri alegorik bir şiirdir. Dönüşü olmayan gemi ve yolcuları ölümün simgesidirler. Mutluay, çocuklar gibi ilk insanların da kavramları düşünme aşamasında hep temsili istiarelere başvurma eğilimleriyle soyut varlıkları gözle görülür, elle tutulur, nitelikleri sayılıp bilinir duruma dönüştürdüklerini yazar. Bu açıdan alegori, her zaman geçerli olan söz ve

anlam ilişkisini içerir. Örneğin hukuk fakültesinin rozetinde bir terazi (adalet), akar yakıt şirketinin tabelasında Pegasus vardır.

Alegori izleyiciyi görünüşün ötesine götürecek ve burda yatan gizli anlamı yöneltecek biçimde kurulmuş bir anlatım tarzıdır. Gizli anlam kimi zaman dini kaynaklar, kimi zaman kuramlar (psikanaliz, marksizm, vs.) , kimi zaman da bireysel yorumlarla ortaya çıkarılır. Alegorik tarzın izleyicide bıraktığı tortu, mutlaka yorumlanması gereken, dolaylı, belirsiz, hatta bulanık bir simgeselliktir. Alegorik temalar her çağda farklılık gösterir. Örneğin Oddyssia'da kusursuzluk arayışı, ortaçağda "büyük varoluş zinciri" , çağımızda ise yabancılaşma ve varoluş temalarına daha çok yer verilmiştir.

Cömert (1991:124), danişıklı bir anlam ileticisi olan imge bileşkenleri kategorisinde değerlendirdiği alegoriyi ikonografik açıdan inceler. Ona göre resimde öncelikle doğal konu (biçimlerin tanınması, figürlerin davranışsal olarak incelenmesi) incelenmeli daha sonra danişıklı konu(kompozisyon, temel kavramlar arasında bağ kurma) ele alınmalıdır. Alegori bu imge bileşkelerinin yarattığı anlam içinde aranmalı ve bunu anlamak için de İncil'deki ipuçları ve öyküler bilinmelidir.

Fantazi ile alegori benzerliği orjinden bir farklılık gösterir. Sanatçı alegorik anlatım biçimini kullanırken bir kavram ya da soyut bir düşünceden yola çıkar. Kafasında birbirini izleyen düşüncelerin bir bütünlüğü söz konusudur. Sürrealistlerse bilinçaltının varlığı konusundaki en sağlam dayanak olan düşü ya da düşsel olanı resmetmeye çalışırlar. Bir

düşün (belli görsel simgeleri vardır) ve bir kavramın somutlanması farklı bir çaba gerektirir. Fakat hem fantastik hem de alegorik resimlerin ortak yönü gerçeküstü imgeler kullanmalarıdır. Sürrealist resmin tüm imgeleri yalıktır. Alegorik resmin neyi gerçekleştirdiği ya da neyi imgeleme bıraktığı arasındaki bir karşılaştırma bize alegorik imgelemin görsel netliğinin normal olmadığını gösterecektir. Caudwell (1974) düşün görsel yanının kaynağını gerçeklikten aldığı bu nedenle gerçeküstü formları olmayan bir görsel simge dili kullandığını vurgular. Alegori ve düşün ilişkisi, düşün Caudwell açısından bakıldığında benzerlik göstermez fakat fantazyada düşün kopyası değil düşün yaratıcı bir işlemde geçirilmesiyle gerçekleşir. Hem Fletcher hem de Fineman (1981: 27) alegori ile düşün arasında psikoanalitik yorumlama açısından benzerlik kurarlar. Alegori düşün gibi simgelerin birleşmesinden oluşmuştur. Her simgenin insan yaşamında bir anlamı, bilinçaltına itilmiş bir karşılığı vardır. Fletcher daha da ileri giderek alegorinin düşün gibi kaygı odaklı bir kökeni olabileceğinden ve takınaklı davranış sonucunda oluşmuş yapısından söz eder.

Fantazyada ve alegori ilişkisinden söz ederken alegorinin düşün gücü kullanıp kullanmadığı sorusu da ortaya çıkar. Alegori bilinen bir kavramı görsel olarak somutlamaya çalışırken şüphesiz düşün gücünü kullanır fakat bunu yaparken akıl yoluyla düzenlemeyi de unutmaz. Alegorinin duygulardan çok düşünceden yola çıkmasının nedeni burada yatmaktadır. Metafor da bir anlam araştırması ya da imge yaratma konusunda gerçekleştirilen yaratıcı, akılla yönetilen bir çalışmadır.

Bu bilgiler ışığında alegorinin bir anlatım biçimi olarak kişileştirme, semboller , gizemli objeler ve gerçeküstü figürler kullandığı için figüratif bir tarza gereksinimi olduğunu söyleyebiliriz. Figür kullanarak alegorik anlatımlar yaratan resim , alegoriyle anlam ve içerik açısından güç de kazanmaktadır. Pollack'ın resimleri için alegorik yapıtlar denemez ama Kooning resmindeki kolaj figürlerin yarattığı imge bileşkenlerine alegorik denebilir. Bunun nedeni alegorinin yola çıktığı kavramı somut imgelerle gösterme çabasıdır. Aşağıdaki bölümde resimde alegori örnekleri verilerek alegori kavramı somutlanmaya çalışılacaktır.

III.BÖLÜM

RESİMDE ALEGORİ ÖRNEKLERİ

Alegoriye resimsel dil açısından bakıldığında temel olarak bir benzetme ya da "yerine" başka bir şey koymanın onun odak noktası olduğunu görürüz. Bu sonuç da ister istemez bizi "sembol" le yüz yüze getirir. Temel olarak resimde alegorinin sembolik anlatım biçimlerinden biri olduğunu söyleyebiliriz.

Alegori kullanarak hem çoklu anlam düzeyleri hem de gizemli ve ilginç bir biçim yaratılabilir. Fletcher'in savunduğu gibi kozmik imaj yaratımında etkili bir anlatım biçimidir; şüphesiz bu imge türünün amacı gezegenler, uzay ve meteorlarla ilgili değildir. Kozmik imge; insan, doğa ve evren bazında en geniş biçimiyle gerçekliğe, bir gerçeklik duygusuna ulaşma, yaşamın derinliklerine girmeye ilgilidir. Alegori de kozmik imaj yaratmada kullanılan bir anlatım biçimi olduğu için en geniş ve en derine ulaşmak için gizemin ve mistik olanın sınırlarında dolaşır. Bu bölümde resimde alegori örnekleri sunmakta kullanılan resimlerin çoğu Fletcher tarafından seçilmiştir. Fletcher kişileştirmeyi, sembolü, birbiriyle ilgisi olmayan objelerin birleştirilmesini ve doğüstü bir anlatım tarzını alegorik biçimin göstergeleri olarak belirtir. Onun seçtiği örnekler De Chirico'ya kadar uzanır. Yine bu bölümde Eyuboğlu ve İbşiroğlu, Erol, Tuve'nin alegori olarak niteledikleri resimler ve postmodern resimden alegori örnekleri yer almaktadır.

Resim 1, Fletcher'ın seçtiği bir alegorik tablodur. Peter Blume'un Ebedi Şehir'i (Eternal City). Bu resim kosmik imaj örneği olarak gösterilebilir. İsa kutsal bir yerde haptir. Oldukça süslenmiş bir mekan içindedir ve bütün resmin bir mikrokosmozunu olarak değerlendirilebilir. Musolini ejder kuyruğuyla yeşil başlı bir canavardır ve aynı zamanda kutudan fırlayan kuklalar gibidir. Resimde görünen heykel parçaları insanların doğüstü bir değişimden geçtiğini gösterir. Sol önde bacağı bandajlı dilenci kadın özellikle heykelimsi görünmektedir. Hareketsiz figürleri alegori sık kullanır. Ufukta yüceltilmiş dağlar vardır. Blume bütün imparatorluk devrini bu tabloya işlemiştir. Birbirinden yalıtılmış imgeler, yüceltme, doğüstü figürler, süreksizlik, süsleme, mistik ve gizemli atmosferle bu tablo sanki kullanılan bütün alegorik tarzları denemektedir.

Resim 2, Yine Blume'un Ebedi şehir adlı yapıtından bir ayrıntıdır. Blume bu tablonun mikrokosmozunu oluşturan İsa figürünü çizgisel olarak resimlenmiştir. Elemosina adlı bu resimde İsa dikenli tacı ve haçıyla gösterilmektedir. Ressam burada kozmik imgeyi oluşturabilmek için İsa'nın acılarını farklı simgelerle göstermektedir: Yüzükler, saatler, opera dürbünleri, kılıçlar ve kalpler. Tüm bu objeler ve diğer askeri dekorasyon görünümleri, apolet, oturan figürü çevreleyen süsleyici bir sınır yaratmaktadır. Yaratılan bu evren çaresiz adamı kendi gücü sandığı şeyler tarafından çevrelendiği bir zar içinde gösteriyor.

Resim 3, Carlo Crivelli'nin Saint George adlı tablosunu, Resim 4 ise Rembrant van Rijn'in Bellona adlı tablosunu göstermektedir. Bu tablolarla ressamlar büyüsel güçler taşıyan, insan gövdesini saran ve koruyan

fantastik zırhlar kullanmışlardır. Resim 2'deki arslan yüzleri Saint George'un arslan öldürebilecek kadar güçlü olduğunu; Bellona'nın kalkanındaki gorgon kafasının ise onun savaş tanrıçası olduğunu göstermektedir. Her iki resimde de yüceltme, semboller kullanılarak alegori yaratılmıştır.

5. Resim, Lorenzo Costa'nın Saint Lucy adlı tablosudur. St. Lucy'ni kendi gözlerini tutmaktadır. Böylece Costa ikonografik süslemeyi daha da genişletmektedir. St. Lucy'nin kendi gözleri olan biblolar kenti kurban etmeyi simgeliyor ve onun azizliğini anlatıyor. Bu resimde alegorik anlatımı sağlayan elbisenin kıvrımları ve dökümüyle yaratılan yüceltilmiş bir insan ve göz biblolardaki gizemli anlamdır.

6. Resim, Odilon Redon'un " Garip Bir Balona Benzeyen Göz Sonsuzluğa Doğru Hareket Ediyor", Resim I, Benden Edgar Poe'ya" adlı tablosu alışıldığı anlamıyla kozmiktir. Odilon bu resimde evrenin gözünü makrokozmos bir göz olarak çizmiştir. Burada doğüstü bir anlatımla alegori sağlanmıştır diyebiliriz. Cassou (1987:126) Onun için şöyle der : "Odilon tüm yapıtlarında katıksız durumuyla düşü, en güven verici görünüşlerin ardından sükün eden gizi ve her zaman gündelik gerçekten doğmaya hazır olan fantastik'i yorumladı." Gerçekten de gözleri kullandığı tüm resimlerinde Odilon doğalın içinden gizem yaratmıştır.

Resim 7, Max Ernst'in Kadın, Yaşlı Adam ve Çiçek adlı tablosudur. Bilindiği gibi Ernst Gerçeküstü akımına bağlı ressamlar arasında değerlendirilir. Bu tabloda Ernst gizem peşindedir. Fletcher, Gerçeküstü

resmin özelliklerini alegorik anlatım içinde değerlendirir. Çünkü bu akıma ait resimlerde obsesyon (takınaklı düşünce) ve rüya imgeleri, beklenmedik varlıklar, düşsel simgeler, tanımlanamaz teknik bir anlatım, çarpıtılmış perspektif söz konusudur. Tüm bu özellikler eski alegoride de bulunur ve gizemi yaratan elemanlardır.

Resim 8, Paul Delvaux'un "Orman Perileri" adlı tablosudur. Bu tabloda fantazyaya ince ince düşünülmüş ayrıntıyla birleştirilmiştir. Delvaux süslemeci bir tavırla yaptığı bu resimde doğüstü durumlar çizmiştir. Kadınlar çıplaktır fakat sırtlarında kırmızı pelerin başlarında kırmızı geniş kenarlı bir şapka bulunur. Suyun üzerinde dolaşan kadınlar birbirine benzer. Sanatçı tüm kadınların duruşunda farklı perspektif gruplamalar kullanarak bir süreksizlik yaratmaktadır. Resim sanki dondurulmuş bir anı yansıtmaktadır.

Resim 9, De Chirico'nun "Büyük Metafizikçi" adlı yapıtıdır. Bu resimde yapıların gizemli yüzleri vardır, alegorik makina öndedir. Arkimboldesk heykel, somutlaşan düşünceden oluşan gövdeden oluşmuştur. Aşırı yalıtılmış elementler alegoriye işaret eder. Fletcher Chirico'nun resmi için "acaba neyin alegorisi?" diye sorar. Yanıt verdiğimizde yalıtmanın nedenini de anlarız.

Resim 10 Picasso'nun ünlü resmi "Guernica'yı göstermektedir. Modern savaşa karşı Picasso'nun gösterdiği bir tepki olarak değerlendirilen bu resmi (Berger 1989:110) içedönük bir resim olarak görür; çünkü resmi yaptığı dönemde kullandığı imgeler İspanya'ya özgü, mitolojik

ve törenseldi. Berger aynı yapıtta Picasso'nun Guernica'dan bir alegori olarak söz ettiğini ama kullandığı simgeleri tam olarak açıklamadığını da aktarır(Berger 1989:177).

Resim 11 Postmodern resimde de alegori kullanılmaktadır. Bu resme ve eski resimsel anlatım biçimlerine geri dönme olarak da yorumlanmaktadır. Marta Mayer Erlebacher 'in resimleri alegorik klasizme verilebilecek en uygun örneklerdir. Onun insan figürleri klasik zaman dansçıları gibi ya da 17.yy atelyelerinin modelleri gibi uzanır, durur ve kıvrılır. "Bir Bahçede" adlı tablosunu göstermektedir. Kumaşla örtülü ve çıplak figürler sanki bakımlı bitkilerin çölde boy vermesi gibi manzaradan dışarı fırlar. Manzara antik, yüzler ve pozlar çağdaştır. Bu uyumsuzluk bahçenin birkaç yaprak ve bir ağaçtan oluşmasıyla iyice artar. Resimde mitolojik bir cennetin çağdaş bir yorumu yapılmıştır. Besili Amozonların akınından sonra grileşen Cennet Bahçelerini gösterir. Hedonizm ve günümüz teknolojisi doğayı tahrip etmektedir.

Resim 12, Erlebacher'in "Bir Piknikten Sahne I: Öfke" adlı tablosunu göstermektedir. Bu resimde alegori daha belirgin ve dramatiktir. İzleyiciye dönük duran yapılı bir atlet, korkarak kaçınan iki kadını, elini tokat atacak gibi kaldırarak tehdit etmektedir. Diğer adam ağırlığını yere vermiş ya da ümitsiz bir öfkeye bırakmıştır. Geri planda bir figür gözden kaybolurken yüzünü buruşturan bir sarışın yumruğunu havaya doğru sıkmaktadır. Karıncaları saymazsak piknikteki bu öfkenin nedeni ipuçlarından dolayı çağdaş kültür olabilir. Pek çok ipucu nedenin çağdaş kültür olduğunu göstermektedir. Arkada kaybolan figürün kovboy şapkasına atılmış bir ok

vardır; sadist atlet 1970'lerin moda bıyığını bırakmıştır. Çevrede herhangi bir plajda kolayca rastlayabileceğimiz gibi plastik tabak ve kaşıklar etrafa atılmıştır. Pastoral bir ortama kaçış isteği, insanların beraberinde getirdikleri şeylerle ve hepsinin üstünde kendileriyle birlikte mahvolmaktadır.

Resim 13, yine Erlebacher'in "Tembellik" adlı tablosunu göstermektedir. Sadist adam figürü yine narsist kültürün tipik boş bakışlarıyla yine izleyicinin beğenisine poz vermektedir. Kumsalda yinelenen manzara boş bira şişeleri ve konserve kutularıdır. Bu insanlar çağrıştırmalarına karşın Bruegel'in sağlıklı köylülerine benzemezler. Kendilerini daha çok boşlukta bulan ve tekrarlayan insanlardır. Yüzlerindeki ifadelerden Erlebacher bu saf ve sevimli arkadaşlık geleneğinin hem ölü hem de canlı olduğunu bildiğini bize belirtir. Bu konu pek çok sanatçı tarafından işlenmiştir. Böylesi belirgin bir alegoriye taklide kaçmadan kendini vermesi Erlebacher'in ustalığının bir değeridir; çünkü onun ironisi alegoriyi hem bir sosyal realizm formu hem de bir klasik uyanış olarak okumamızı sağlayan teknik ustalığı kadar kontrollüdür. Hepimizin güzel insanlarla, güzel bir yerde piknikten zevk alacağımızı, ama bu yaşamsal dürtünün, bunun bir klişe olduğunu bilen kültürün karmaşıklığıyla beraber ve hatta artık kirleten bir kültürün varlığıyla yaşanması gerektiğini söylemektedir. Erlebacher'in ironisi hem idealin hem de gerçeğin ifade edilmesine izin verir.

Eyüboğlu ve İpşiroğlu (1972:78-79) "Avrupa Resminde Gerçek Duygusu"adlı kitapta alegori sanatını anlatmak için verdikleri resim

örneklerinden biri de Urs Graf'ın ölümü anlatan baskısıdır(Resim 14). İskelet, kurumuş ağaç, kum saati ve kuş ölümü simgelemektedir. Bosh ise düşsel coşku ve derin gözlemi birleştirerek garip gerçeküstü ve gizemli resimler yaratır (Resim 15).

Şüphesiz Türk ressamaları da alegorik yapıtlara imza atmışlardır. Simgesel, gizemli yapıtlar kadar bir kavramdan yola çıkarak klasik öyküleme yolunu seçen sanatçılar da vardır. Örneğin Avni Lifij, "Kalkınma" adlı resminde(Resim-16) her meslek grubundan bir erkek figür seçerek düzenlediği kompozisyonda kalkınma kavramını somutlamaya çalışmıştır. Çağdaş Türk Resmi'nin özgün temsilcilerinden biri olan Cihat Burak, "Dev Yarasa" adlı gravür baskı üzerine suluboya guvaj çalıştığı resminde (Resim-17), İstanbul'un dünü ve bugününe ait pekçok imgeyi yan yana getirerek İstanbul tarihine ait bir resmi geçit düzenler. Bu imgelerle süslü detayın üzerinde dev bir yarasa kanatlarıyla İstanbul'un üzerini örtecek bir canavar gibi durmaktadır. Resmin alt kısmındaki suyun içinden de masallardan fırlamış bir yaratık çıkmaktadır. Resim bize göre İstanbul'un hem geçmişi ve hem de geleceğiyle ilgili kültür erozyonunu simgelemektedir. Balkan Naci İslimiyeli (Resim-18 ve 19) ve Komet (Resim-20) gizemli ve simgesel bir anlatım biçimiyle resimlerini gerçekleştirirler.



Resim-1 Peter Blume "Eternal City"



Resim-2 Peter Blume "Elemosina"



Resim-3 Carlo Crivelli "St. George"



Resim-4 Rembrandt van Rijn "Bellona"



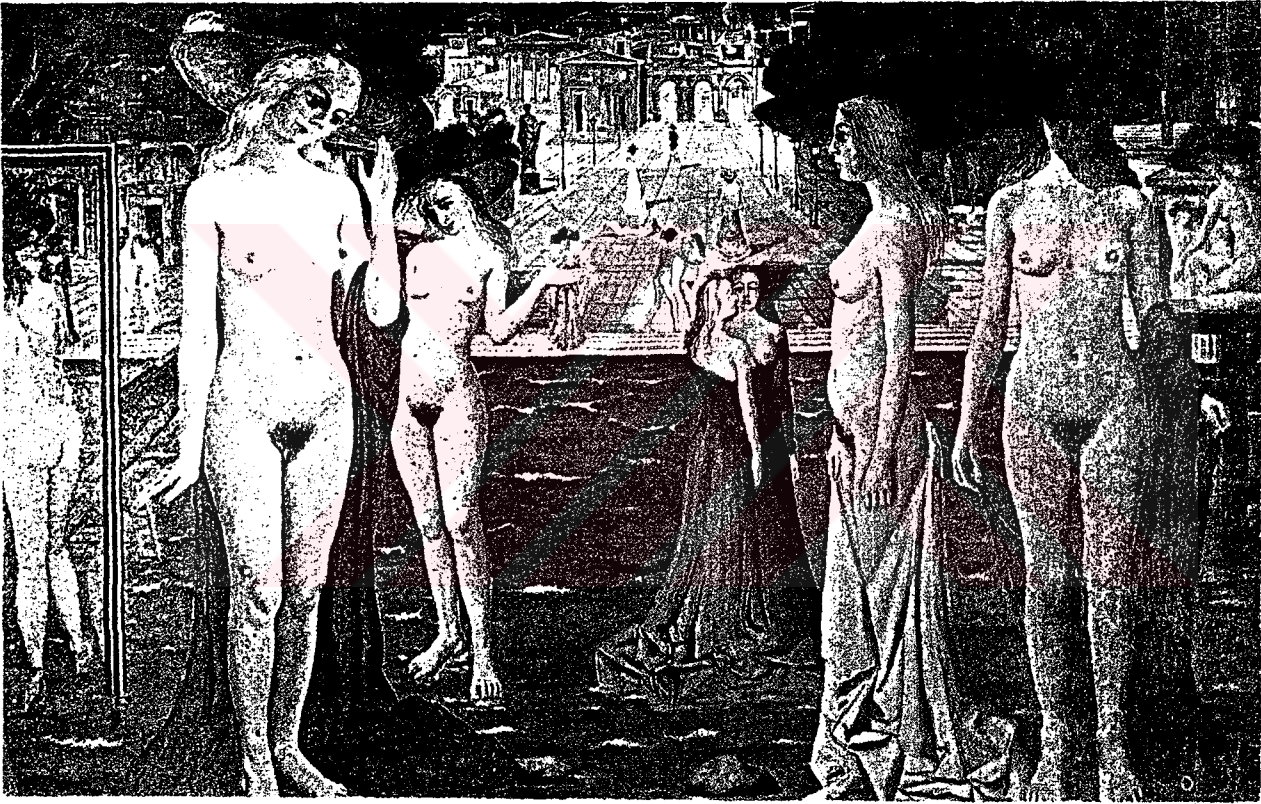
Resim-5 Lorenzo Costa "St. Lucy"



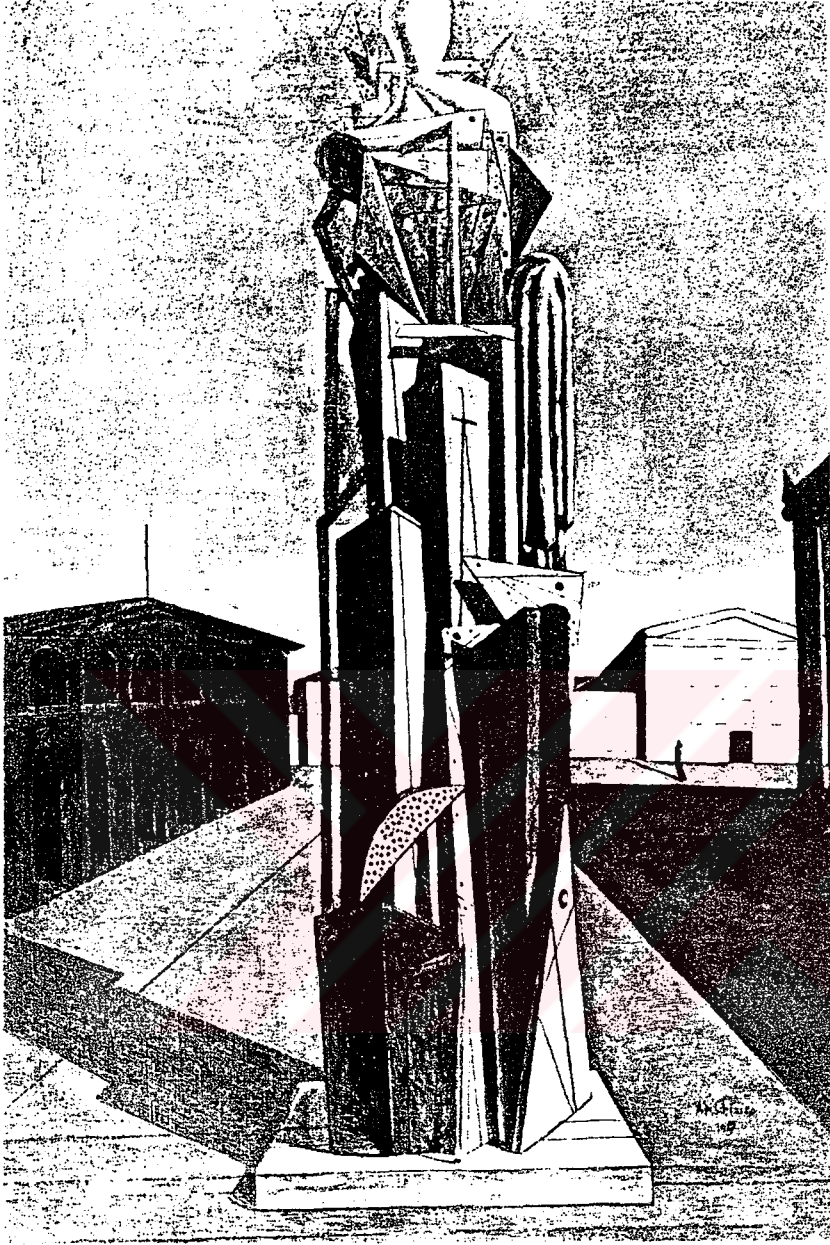
Resim- 6 Odilon Redon "Garip Bir Balona Benzeyen Güz Sonsuzluğa Doğru Hareket Ediyor".



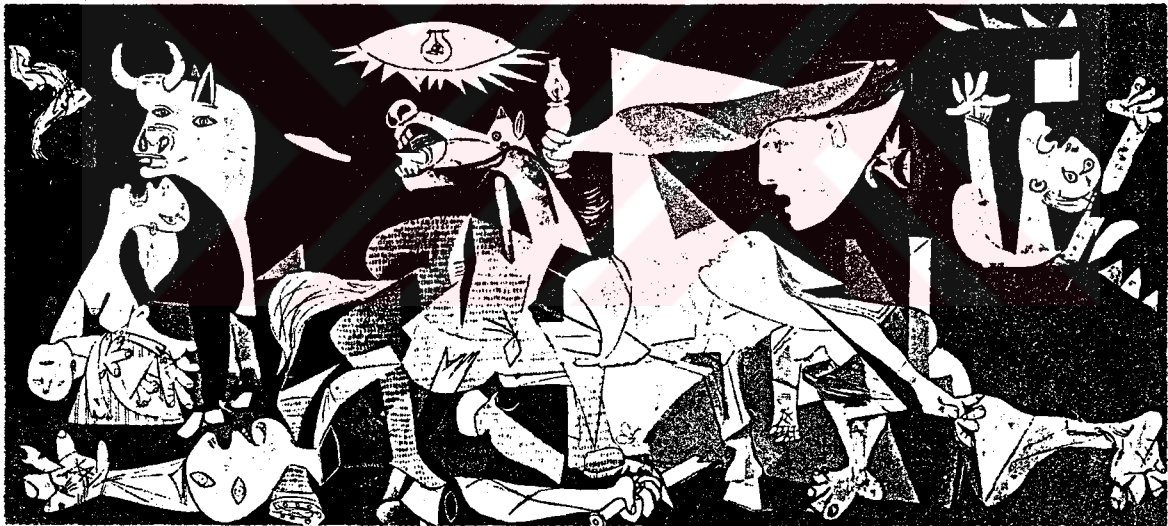
Resim-7 Max Ernst "Yaşlı Adam ve Çiçek"



Resim-8 Paul Delvaux "Orman Perileri"



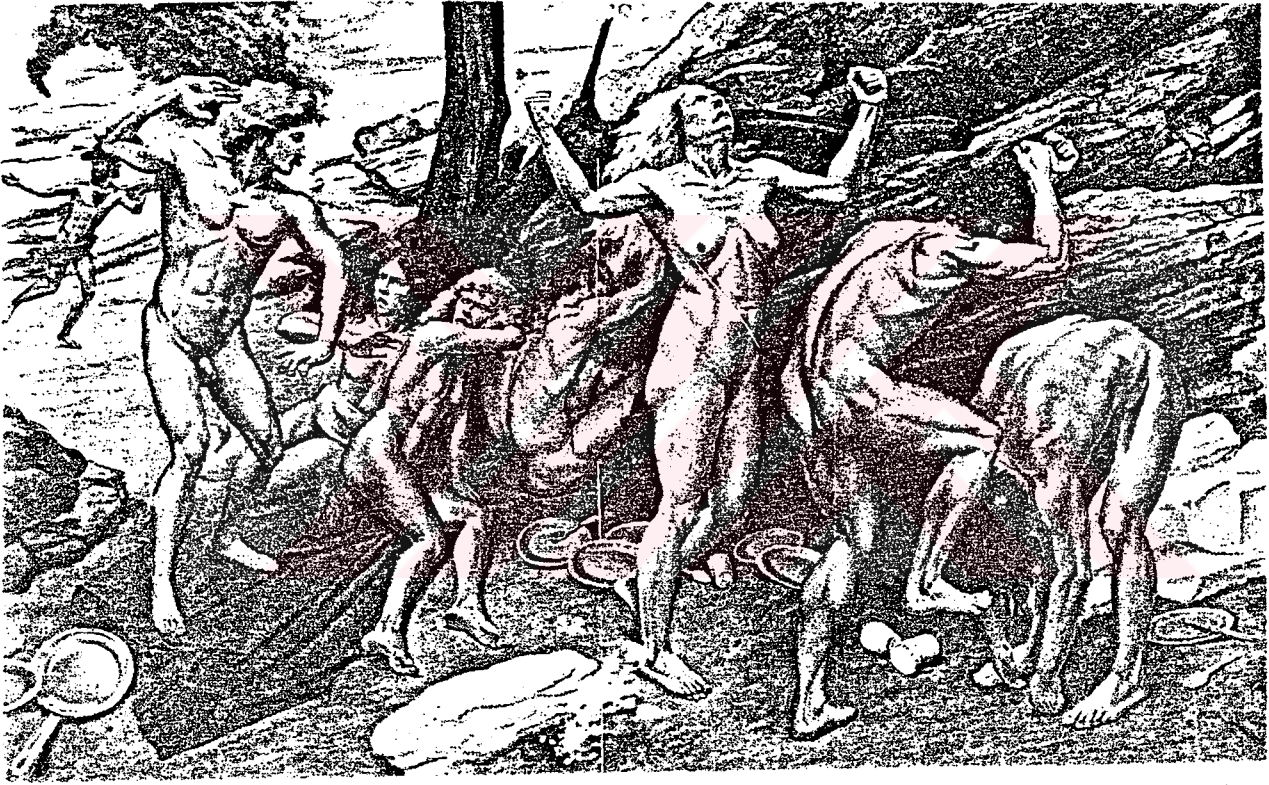
Resim-9 Chirico "Büyük Metafizikçi"



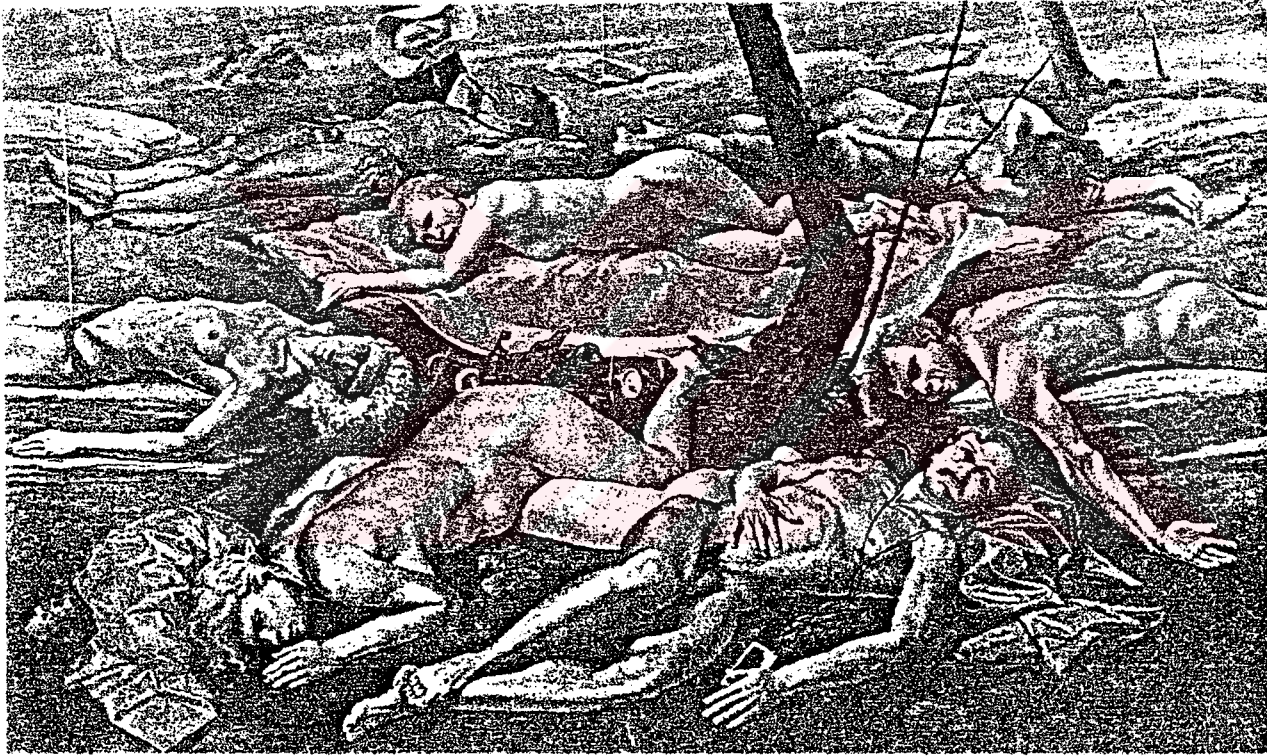
Resim-10 Picasso "Guernica"



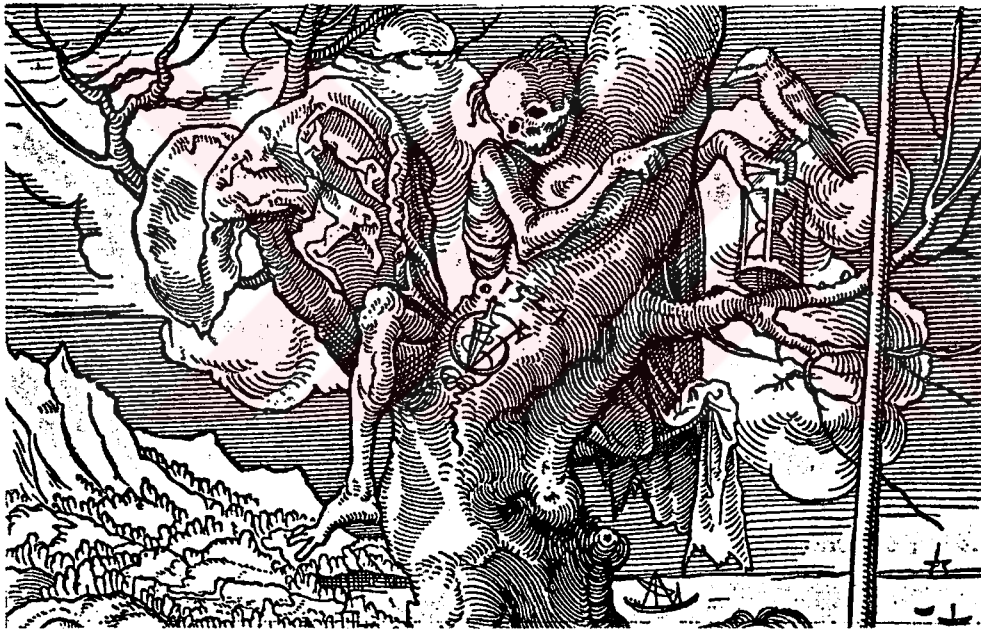
Resim-11 Martha Mayer Erlebacher "Bir Bahçede"



Resim-12 Martha Mayer Erlebacher "Bir Piknikten Sahne I: Öfke"



Resim-13 Martha Mayer Erlebacher "Tembellik"



Resim-14 Urs Graf



Resim-15 Bosh



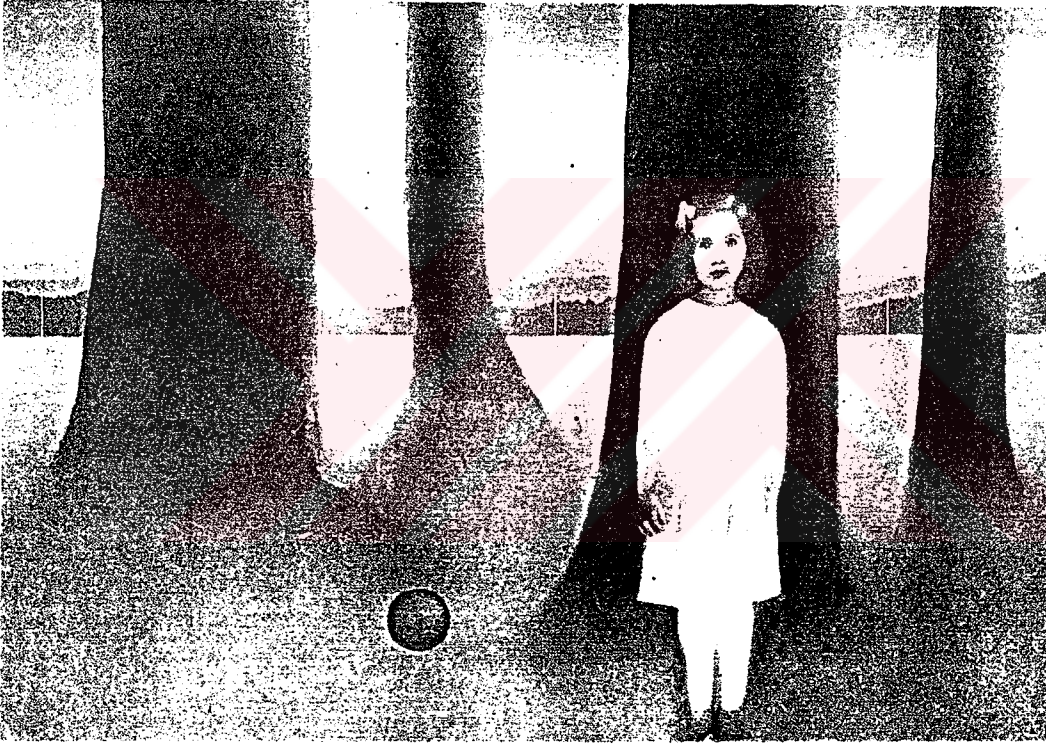
Resim-16 Avni Lifij "Kalkınma"



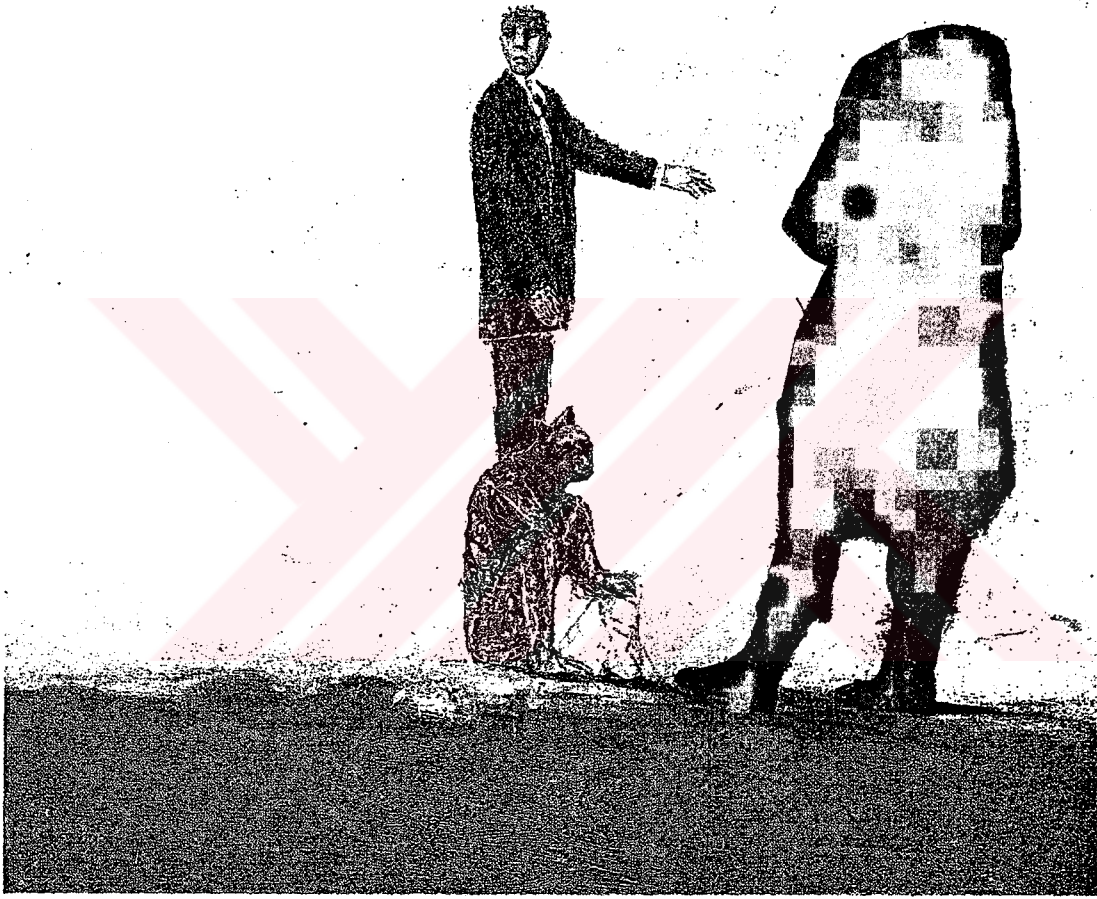
Resim-17 Cihat Burak "Dev Yarasa"



Resim-18 Balkan Naci İslimyeli



Resim-19 Balkan Naci İslimyeli



Resim-20 Komet

IV.BÖLÜM

RESİM YORUMLARI

Yarasalı Resim (Resim 21)

Resim 21'de kedi, ay ve yarasa, gerçekliği bizi şaşırtmayan figürlerdir. Resimde gerçeküstü bir yaratık yoktur. Yarasa kediye göre daha detaylı çalışılmıştır. Kedi figürü daha serbest fırça sürüşleriyle biçimlendirilmiştir. Kedinin gözlerinin kediye yüklenen şaşkınlık ifadesinin vurgulanması amacıyla karikatürize edildiğini söyleyebiliriz. Gece mavisi tuale yayılmıştır. Ay ve yıldızlardan kaynaklanan aydınlık bir gece izlenimi verilmiştir. Resmin zemini fırça sürüşlerinin belli olduğu yalınkat sürülmüş mavi ile örtülüdür. Tek bir renk ile fırça sürüşlerinin aracılığıyla espas yaratılmıştır. Fakat kompozisyonda yer alan kedinin, ayın ve yarsanın büyüklükleri birbirine yakındır. Böylece yüzeyde yaratılmak istenen etkiyle figürlerde gerçekleştirilen çalışma tarzı arasında bir çelişki yaratılmıştır. Mavi zemini uzay boşluğu, resimde kullanılan canlıların dışındaki bir dünya olarak kabul edersek kedi ve yarasa onları sarması, kavraması gereken mavinin dışında kalmışlardır. Bu çalışma tarzı tamamen bilinçli bir seçimdir. Tualde yer alan her bir eleman tek tek ele alınmıştır. Resimde kullanılan tekniğin, çalışma yönteminin aktarılmak istene mesaja hizmet etmesi istenmiştir. Bu çalışmada, figürler arası uzaklık duygusundan çok her figürün kendi yalnızlığı görselleştirilmek istenmiştir.

Resimde dondurulmuş bir an vardır. Yarasanın kanat çırpma hareketi hissedilmez doğüstü tek görüntü kedinin boşlukta durabilmesidir. Baş aşağı dursa da düşme duygusunu hissettirmez. Alegorinin kullanımı hayvanların yüklendiği sembolik anlamlar ve doğüstü konumlarda aranabilir. Kişileştirme bize bir insan gibi bakan kedinin gözlerinde belirginleşir ama resmin genelini yarattığı gizemli hava hareketlerin durgunluğu ile oluşturulmuştur. Hiç şüphesiz pek çok alegorik resimde var olan karmaşık dünya- Örneğin Guernica-yoktur bu resimde ama Lorenzo Costa 'nın yarattığı gibi az elemanla alegorik bir dünyanın yaratılabileceği bilinmektedir. Bu resimde anlatılan ve simgelerin yarattığı düşünce doğanın insandan kaçışıyla ilgilidir. Kurbanlar büyük bir yalnızlık içinde boşlukta beklemektedir. Bekleme, kaçış, yalnızlık resmin temel izlekleridir. Resimde boşluğu oluşturan alanın figürlerin kapladığı alandan fazla oluşu yalnızlık duygusunu daha iyi ifade edebilmek için düşünülmüştür. Başka bir anlam boyutundan bakıldığında tüm çizilenlerin sanatçının acısının dışavurumu olarak değerlendirilebilir.

Resim 39'da ise zeminde kırmızının valörleri ile ve fırça sürüşleriyle espas elde edilmiştir. Bu çalışmada kanatlı figür ile kuş arasındaki uzaklık duygusu verilmeye çalışılmış ama yeterince elde edilememiştir. Kırmızının şiddetinin kaybedilmesi endişesiyle üzerinde daha fazla çalışılmamıştır. Bu sorunu daha sonraki resimlerde çözme amacıyla çalışma bırakılmıştır.

Beyaz Kedi (Resim 22)

130 x.130 cm. boyutlarındaki bu yağlıboya yapıtta illüstratif bir ayın üzerinde beyaz bir kedi resmedilmiştir. Resmin en açık lekesini kedi

oluşturduğundan izleyicinin tüm dikkati öncelikle kedi figürü üzerinde odaklanır. Resmin tüm psikolojik gerilimi de kedi figüründe yoğunlaşmıştır. Ay ve kedi birbirinden hem yapı hem de anlam ilişkisi açısından iki uzak görüntü olduğu için sağlam bir imge tabanı oluştururlar. Kedinin ayın üzerinde durması ve her ikisinin de büyüklüklerinin aynı olması doğüstü bir görüntü oluşturur. Kedi sanki ayın beyazını çalmıştır ve ay gibi resmin ortasında parlamaktadır. Çalışanın kedinin tüylü yapısını bir yana bırakarak düz ve geniş fırça darbeleriyle oluşturduğu pürüzsüz gövde ister istemez ay ve kedi benzerliğine işaret eder. Kedi ön ve arka ayaklarıyla, pençelerini açarak ayın üzerine sıkıca basmaktadır. Kedinin resmin alt kenarına paralel olan kuyruğu ve resmin iskeletini oluşturan sırtın ve ayın diagonal çizgiselliği çizgisel hareketle birlikte kompozisyon dengesini de sağlarlar. Bakışları korkuyla ve dikkatle izleyiciye yönelmiştir. Ay, koyu mor ve mavi tonlarla ışısız ve hareketsizdir. Aya göre daha açık mavi tonlarla boyanmış arka plan, resmin sol köşesindeki gök cismi ile birlikte uzayın derinliğini oluşturur. İnsana en yakın olan hayvanlardan biri olan kedi, insan tarafından evcilleştirilmiş, pek çok bitki ve hayvan gibi insan yaşamına uyumlu hale getirilmiştir. Buna rağmen fırınlanarak, vurularak ve zehirlenerek (tüm bunlar yalnız kedi değil pek çok hayvanın ve bitkinin başına gelmektedir) insanlar tarafından yok edilmektedir. İnsana en yakın hayvanlardan biri olan kedinin resimde temsil ettiği şey doğadır. Çalışmadaki resimlerin çoğunda doğal olan ile insani bir ilişkiyi çağrıştırdığı için kedi figüründen yararlanılmıştır. Beyaz renk izleyicinin onun yalnızlığını daha iyi anlaması için uygulanmıştır. Derin uzay boşluğunun içinde ay ve kedi yapayalnız, insanlardan uzaktadırlar. Sanki, çevreyi kirleten insana (izleyici) kedinin bakışı ile suçluluk duygusu

yaratmak istenmektedir. Bu yönüyle resmin didaktik bir içeriği olduğu söylenebilir. Çöp, beton blok, boş konserve kutusu kullanmaksızın çevre sorunlarına kendi açısından bakarken lirik bir tat yakalamaya çalışılmış, tabloda psikolojik bir perspektif de kullanılmıştır. Pollock duygularını ve resim yaparken içinde bulunduğu ruh durumunu boyaları akıtarak kullanırken, renk seçimlerinin de sembolik olabileceğinden söz etmiştir. Rengin de sembolik olarak kullanıldığı (beyazın yalnızlık duygusunu desteklemesi gibi) bu resimde mavinin tonları geceyi, derinliği ve uzaklık duygusunu temsil etmektedir. Resimde alegorik anlatım biçimi semboller ve doğüstü bir durumla kullanılmıştır. Tüm sembolik anlatımına rağmen kedinin ifadesindeki gizem de alegorik bir ipucu olarak değerlendirilebilir. Resim 23'te de ay üzerinde, baykuştan esinlenerek resmedilen bir hayvan görülmektedir. Bu resimde "Beyaz Kedi"deki temadan yararlanılmıştır.

Ölü Adam ve Kediler (Resim 24)

Ölü Adam ve Kediler adlı çalışmanın önce deseni çizilmiştir. Desenden hareket edilerek daha sonra kompozisyonun değişik varyasyonları kağıt üzerine suluboya çalışılmıştır. Çalışmalar sırasında ifade edilmek istenen düşünce en iyi nasıl anlatılabilir sorusuna yanıt aranmıştır.

Gombrich (1992:356), Lorenzo Lotto'nun "Alegori" adlı resmini incelerken resimdeki objelerin teker teker neyi simgeledikleri ve dil metaforlarını açıklamaya çalışır. Çalışmasının bir yerinde de Jonathan Richardson'ın sanat kuramından bir bölüm aktarır:

"Konu ciddi, melankolik ya da korkutucuysa
eğer, genel renk tonunun da kahverengimsi,
siyahımsı ya da kırmızımsı, yani konuya yönelik
olması gerekir."

Gombrich farklı malzemelerde koyu tonların farklı etkiler yaratabileceğini söylerken Richardson'ın kuramının modern bir yanı olduğunu kabul eder fakat bu açıdan da zayıf bir yönü olduğunu vurgular. Ölü Adam ve Kediler adlı tabloda tüm objeler simgesel bir anlam ve dilsel metaforlar taşımaktadır. Tablonun karamsar, ciddi ve hatta korkutucu bir içeriği vardır. Bu nedenle de genel olarak koyu kırmızı valörlerin baskınlığı söz konusudur, şüphesiz içeriğin olumsuzluğu çalışan tarafından yalnızca renge dayandırılmamakta, figürlerin duruşları ve ifadeleriyle de desteklenmektedir. Resimde tablonun alt kısmında yatan ve tablonun alt kısmına paralel olan bir erkek figürü yer almaktadır. Bu figür aynı zamanda resmin tüm yatay çizgilerini de taşımaktadır. Resimde yer alan iki kediden biri resmin en büyük figürüdür ve dikey, diagonal çizgilerden oluşmuştur. Raporda yer alan Beyaz Kedi adlı tablodaki gibi bu kedi figüründe de bazı deformasyonlar yapılmıştır ama çizgiler sert değil yumuşaktır. Yumuşak çizgiler kedi kıvraklığını yakalamayı amaçlamaktadır. Bel ve kalçadaki bükülme kübist ressamların parçalı kompozisyon anlayışlarına benzememekte ama aynı amaç doğrultusunda üç boyutu yakalama çabasıyla resmedilmiştir. Böylece formu parçalamadan form bütünlüğü korunmuştur. Kedi siyahtır. Gözleri beyaz kırmızı ve sarı renklerle boyanmıştır. Yine koyu renklerin ortasında izleyicinin dikkatini çekmek için ön plana çıkarılmıştır. Resmin diğer açık lekeleri ay'lar ve ayların

çevresindedir. Aylar yatan figürü aydınlatmaktadır. İkinci kedi ise kırmızı bir sisi yararak, gözlerini daha iyi görebilmek için açmış derinlerden öne doğru gelmektedir. Yatan figür incelendiğinde abartılmış uzunluktaki çizimleri , yandan şeritli pantolonu ve siyah tokalı kemeri ile bir at binicisi ya da üniformalı bir insanı çağrıştırmaktadır. Çizmelerin burunları uzun ve ucu kıvrıktır. Büyük kedi insan figürüne doğru pençelerini göstermektedir. Bu resimde de diğer resimlerdeki gibi doğa ve insan ilişkisinin bozulan dengesi sorgulanmaktadır. Ayakta kalan ve vahşileşen doğadır. Büyük kedide yapılan deformasyonlar doğanın atak ve canlı olduğunu anlatmaya yöneliktir. Ayın yansıyan ışığının yatan figürün üstüne düşmesi de doğa ve ölüm arasındaki ilişkinin kurulmasına yardımcı olmaktadır. Doğa kendini üretmektedir bu düşüncenin sembolü ise arkadan gelen kediyle ve iki ay kullanışıyla verilmeye çalışılmıştır. İnsan doğayı yok etmeye çalışarak kendi sonunu hazırlamıştır. Uyarının ön plana çıkarılması için resimde roller tersine çevrilmiştir. Resim 25 ve 26 da Ölü Adam ve Kediler adlı tablounun suluboya ile yapılmış ön çalışmaları görülmektedir.

Korkuluklu Resim (Resim 27)

Resim 27 için bir dizi eskiz çizilmiştir. Daha sonra çizilen bu eskizlerin hiçbirine bağlı kalmadan tual üzerinde kompozisyon yeniden oluşturulmuştur. Resimde boya kalınlığı kullanılmamıştır. Boya terebentinle inceltilerek üst üste sürülmüştür. Resmin üstüne çalışmak için boyanın kuruması beklendiğinden resmin yapımı birkaç ay sürmüştür.

Resmin arka planında mavi renk hakimdir. Gök açık mavi tonlarla, su ise koyu maviyle birbirinden kesin bir biçimde ayrılmıştır. Ayrılış yeri

resmin ufuk çizgisini belirtir.Kedi ve şapka resimdeki en koyu lekelerdir. Korkuluğun giysisindeki kırmızı, resimde hakim olan maviye zıttır.Bu zıtlık nötr olan siyah ve beyaz ile dengelenmeye çalışılmıştır. Resimde perspektif kullanarak derinlik yaratılmıştır. Korkuluk ve korkuluğun boynuna sarılmış kedi ön plandadır. Resmin şemasını çıkaracak olursak ve korkuluğu resimde temel öge olarak ele alırsak baykuş, ay ve kayak bir üçgen ;bu üçgene karşılık korkuluğun hareketi resimdeki ikinci bir üçgeni oluşturur. Korkuluğun kolları baykuşun kanatlarına paraleldir. Böylece hareketleri benzerlik kazanmış olur.Korkuluğun dikeyliğine karşı suyun yatay çizgisi kompozisyonun iskeletini oluşturur. Resmi incelediğimizde göz önce korkuluğun yüzüne takılır. Kedi figürü ikinci planda kalır.Geride korkuluğun tepesinde beyaz baykuş, suyun üzerinde kağıttan gemi ve uzaklarda mavi bir dairenin içinde ay yer almaktadır. Korkuluğun yüzü insan yüzüdür. Yüzden cinsiyeti çıkarmak olanaksızdır. Saçsız bir başla erkek ama tüysüz bir yüzle bir kadın akla getirir; çift cinsiyetli bir kişi (androgynous person) olduğunu düşündürür. Korkuluk kollarını açmış, giysisinin içinden çubuklar görünmektedir. Bize korkuluk imajını bu yapı verir. Korkuluğun başındaki geniş kenarlı siyah bir şapka, onun bir masaldan çıktığının göstergelerindedir. İnsan yüzü açıkça korkuluğun resimsel olarak kişileştirilmesinin kanıtıdır. Kişileştirme alegorinin en temel işlemlerindedir. Korkuluk yer yer gerçekçi yer yer karikatürist bir desen anlayışı ile resmedilmiştir. Örneğin burun bir U çizgiyle verilirken kulaklarda renk ve çizgilerle kulak kıkırdakları ve kulak içindeki boşluk dikkatlice resmedilmiştir. Resim için bu objenin seçilmesi anlamlıdır. Çünkü resimsel anlamda insanın farklı bir betimlemesine varılmak istenmektedir. İnsan kolları ve gövdesiyle korkutan ama kıpırtısız hatta

çaresiz bir yaratık olarak verilmiştir. Bir anlamda korkuluğun sanatçının düşündüğü insan imgesini simgelediği söylenebilir. Gerçekte hem insan hem kukla olmasına çalışılan korkuluğun işlevi insan izlenimi vererek ekin yiyen hayvanları korkutmaktır. Kuşun tepkisi bir uzaklaşma tepkisi olduğundan korkuluk işlevini yerine getiriyor izlenimini verir. İzleyicinin gözü resim üzerinde dolaşırken korkuluk ve kedi izleyiciyi izlemektedir. Bu resim İpşiroğlu ve Eyuboğlu'nun (1972: 78-79) gösterdiği alegori örneği Urs Graf'ın resmine pek benzememektedir. Resim yalnızca bir kavram ve düşünceyle değil kavramlar zinciriyle ilgilendiği için daha kompleks bir yapıya sahiptir. Erol (1985: 9-12) da Alegorik yapıt olarak Avni Lifij'in "Zaferden Önce", "Zaferden Sonra" veya "Savaş" adlı yapıtlarını örnek olarak gösterir. Ona göre Lifij simgeci bir ressamdır. Lifij'in resimlerinde "bir araya gelmesi olanaksız şeyler" resmedilmiştir. Korkuluklu Resim'de de objeler birbirlerinden yalıtılmıştır. Resimde korkuluğun boynuna dolanmış olan kedinin rengi siyahtır ve bir gözü kördür. Sanki korkuluğa sığınmıştır ama korkuluk yalnızca "kaçırmak" için planlanmıştır. Yardım edemez ve sevmeyi bilmez. Buradaki simgesel anlatıma yine doğa insan arasındaki yabancılaşma ve bu ilişkinin günümüzdeki olumsuz anlamı yüklenmiştir.

Baykuş ve Kağıttan Kayık (Resim 28)

Her çalışmada olduğu gibi resim 28'de de bir ön çalışma yapılmıştır. Desen ve renkli çalışma sonucu ne yapılacağına karar verdikten sonra resim 28 çok hızla ortaya çıkan bir çalışma olmuştur. Baykuşta boyayı bez ile silerek istenilen etki elde edilmiştir. Dallarda ise siyah üstüne siyah sürüldüğü için boyanın karardığı izlenmiştir. Resme bakıldığında

atmosferinde bir düş etkisi olsa da Cauldwell düşün simgesel olmadığını ve usa aykırı olduğunu yazar. Ona göre düş gerçeklikten çıkarılan yasaları izlemez. Düş yönetilmiş düşünce ve duygu olmadığından ne şiirin ne de resmin yerini alabilir. Cauldwell'in bu görüşünden yola çıkarak alegorik anlatımın düşle bağının zayıf olduğu söylenebilir, çünkü alegori gizem ve doğaüstü yaratıklar yaratsa bile bunu ussal bir süreç ve amaç izleyerek gerçekleştirir. Baykuş ve Kağıttan Kayık adlı resimde de bilinçli bir denetlemeden söz edilebilir. Resmin merkezini baykuş ve beyaz kağıt kayık oluşturur. Karanlıklardan süzülüp gelen baykuşun bakışları diğer resimlerdeki hayvan figürlerinde olduğu gibi izleyiciye yöneliktir. Suyun kenarında ağaca benzeyen bir bitki göğe doğru uzanır. Bitkilerin tepesinde sonradan siyah boya ile örtülmüş ilk bakışta görülmeyen bir ay vardır. Baykuş ile kayık arasından beyaz bir çizgi geçer. Su imajı spatül darbeleriyle verilmeye çalışılmıştır. Fonda fırtınalı bir hava vardır. Uçurtmanın ipini elimizle kapadığımızı düşünürsek baykuş, bitki ve kayık arasındaki bağlantı zayıflar. Tualin sağ üst köşesinde gökyüzünde kullanılan açık mavi leke tual yüzeyini sınırlar ve izleyenin bakışının yüzey üzerinde dolaşmasını sağlar. Resimde lokal ışık kullanılmıştır. Böylece izleyici yorulmadan ana temaya ulaşır. Raporda yer alan resimlerin çoğunda yer alan hayvan figürleri doğayı ve doğal olanı simgelemektedir. İncelenen resimde de bir baykuş yer almaktadır. Folklorik olarak ve korku filmlerinin vazgeçilmez olumsuz karakterlerinden biri olan baykuş kanatlarını vargücüyle açmış suyun üzerinde uçmaktadır. Kağıttan kayık çocuksu bir imge olarak resimde yer alır. Beyaz lekesiyle karanlığın içinde bir umut ya da aydınlık simgesidir. Genellikle ilkokul çocuklarına düzgün yazı yazma alışkanlığı kazandırmak için kullanılan çizgili bir defter sayfasından

yapılmıştır. Baykuş, su ve bitkinin oluşturduğu kompozisyonda insanla ilgili olan ve insan eliyle yapılmış olan tek objedir. Bir ip izlenimini yaratan eğri ışıklı çizgi de belki uçurtma uçuran bir çocuğa gönderme yapar. Dolayısıyla hem kağıt kayık hem de uçurtma ipini çağrıştıran çizgi çocuksu olanı simgeler. Fırtına çıkmak üzeredir.

Sarı Elbiseli Kadın ve Kedisi (Resim 29)

150x175 cm. boyutlarındaki yağlıboya resimde kendini boşluğa bırakan kadının gövdesi resimdeki yatay çizgiyi, aşağı sarkan başı ve yukarı kalkan kolu dikey çizgileri oluşturur. Figürün gövdesinin ve yukarıya kalkan kolunun gerilimine karşılık ağırlığıyla birlikte aşağı düşen başı rahat, gevşemiş bir yüz ifadesi taşımaktadır. Başını kadının göğsüne yaslamaya çalışan kedi bize sanki tutunamayıp düşecekmiş izlenimini verir. Kadının ayakları vücuduna göre ters yöndedir. Kadın ile kedinin kopuşunun çelişik duygularını yansıtmak amacıyla insan figürünün gövdesi bilinçli olarak deforme edilmiştir. Resmin yüzeyini kaplayan büyük mavi boşluğun işlevi yeryüzünün dışında bir mekan yanılsaması yaratmaktır. Resmin bize göre solundaki gezegen ve kuş ise bu resmin psikolojik derinliğini arttıırırlar. Resim 29'a benzer bir temanın işlendiği resim 30'da gri tonlarda boyanmış bir zemin üzerinde çıplak bir kadın figürü kedisine sarılmış bir durumda düşmektedir. Resimdeki tüm figürlerin hareketliliği düşme duygusunu pekiştirmektedir.

Suya Bakmak İsteyen Adam (Resim 31)

60x60 cm. boyutlarındaki yağlı boya resimde daha çok mavinin valörleri hakimdir. Kompozisyon genel olarak bitkideki ve figürdeki dikey

çizgiler ile figürdeki yatay çizgilerle oluşturulmuştur. Çizgiler eriyen çizgiler değil güçlü konturlar biçiminde sunulmuştur. Bunun nedeni hareketlilikten kaçınma ve durağan bir ortam yaratma çabasıdır. Resimdeki koyu leke figür ve çevresinde odaklanmıştır. Resimde genel olarak puslu bir atmosfer oluşturularak gizem yaratılmaya çalışılmıştır. Resim alegorik bir anlatım biçimi kullanmaktadır. Balık, bitki, su, ay ve figür bir metafor örüntüsünü işaret etmektedir. Figürün yüzü, beden hareketi simgesel anlamla yüklenmiştir. Çok geniş bir açıyla resmin çıkış noktası insanın kendine ve doğaya yabancılaşması düşüncesidir. Adam suda kendine bakmak ya da su içmek için gereken beden pozisyonunda değildir. Bu nedenle güç durumda görünür. Arkaya doğru eğilmesi yani suda kendine bakmak istemesi içinde taşıdığı Narkissos potansiyelinin bir göstergesidir. Kendini görebilmesi için bedenini doğru kullanması gerekmektedir. Adamın yüzü kırmızı, pembe, yeşil renklerle ve karikatür çizgileriyle resmedilmiştir. Kendine bakma fırsatını ele geçirdiğinde de karşılaşacağı karikatür bir çehredir. Resimde doğa tüm gizemi ve güzelliğiyle figürü kuşatmaktadır. Örneğin kırmızı balığın figüre doğru yüzmesi ayın gizemli ışığıyla dünyayı aydınlatması doğanın verici yanını ve masumluğunu simgelemektedir.

Kitaplığın Önündeki Yaşlı Kadın (Resim 32)

Kitaplığın Önündeki Yaşlı Kadın adlı resimde diğer resimlerden farklı olarak daha realist ve ayrıntılı bir çalışma yapılmıştır. Yaşlı kadın büyük bir salonda tek başına oturmaktadır ve duruşuyla izleyiciye poz vermektedir. Elleri yaşlılığını ve yıpranmışlığını gösterir. Geriye doğru uzanan mekanda kitaplık, heykel ve duvara asılı fotoğraflar görülür.

Mekanın aşırı boşluğu yalnızlık duygusu yaratmak amacıyla gerçekleştirilmiştir. Figürü saran mekan ile onun içe kapanık, düşünceli dalgın bakışları örtüşmektedir. Figür arkasında olanlardan habersiz, olumsuz tarihinin getirdikleriyle başbaşadır. Resimdeki bu olağan atmosferi bozan öğeler kitaplıktaki fareler ve tavandaki iguanayı andıran bir canlıdır. Kadının elbisesi, zemin, kitaplık kahverenginin tonlarıyla oluşturulmuştur. Resimde kalın boya tabakası yoktur. Elbisenin kıvrımları ve dökümü kadının beden yapısını ortaya çıkarır. Duvarlarda kullanılan açık renkler konunun merkezini ortaya çıkarır.

Resim 33'de da benzer bir tema işlenmiştir. Oturan siyah giysili kadın ve pencerenin dışındaki doğa işlerin yolunda gittiği bir atmosfere işaret eder. Dikkatlice bakıldığında kadının bir elinin kuş pençesine dönüşmüş olduğu omuzlarında düşsel bir yaratık ve bir baykuş taşıdığı görülür. Dışarıdaki manzarada da tuhaf şeyler olmaktadır. Pencerenin pervazına boynunu uzatıp başını cama yaslayan bir kuş, Soyut Dışavurumcu bir sanatçı olan Philip Guston'un 1976'da yaptığı "Source" adlı yağlıboya bir resminden alınmış portre odanın içine doğru bakmaktadır. Smith (1978: 102) Guston'un resimlerinin kendini devamlı yenileyerek riske atılan bir yapısı olduğunu yazar. Guston'un esin kaynakları Chirico, Piero ve çizgi film kahramanlarıdır. Yaşamın kaosunu ve korkularını çeşitli simgelerle, metamorfik resim kahramanlarıyla anlatmaya çalışır. Smith Source adlı resimdeki başın ifadesini bir uyuşturucu tembelliğine benzeter, başın şaşkıncu bir imgesi vardır. Portre bir korku ögesinden çok gerçeküstü bir ortam yaratmak için kullanılmıştır. Guston'dan bir detay seçilmesinin nedeni onun şaşkıncu, çocuksu ama

sıradışı resim dilinden kaynaklanır. Klasik resmi çağdaş konular içinde kullanan günümüz ressamlarına benzer bir tavırla yapılan bu iki resimde akademik bir yaklaşımın yanı sıra modernist bir resimden alıntılamayla bugünün resminden bilinçli bir yararlanma söz konusudur. Her iki resimdeki olağan ortamı bozan detaylar resimdeki çoklu okuma yani yorumlama platformunu hazırlarlar. Resim 32 ve 33 için simgesel anlatımı olan resimler denebilir.

Resim 34 - 35

Resim 34 kağıt üzerine yağlı boya bir çalışmadır ve Resim 35'in ön çalışması olarak düşünülmüştür. Resim afiş üzerine çalışıldığı için afişteki resmin fırça darbelerinden de yararlanılmıştır. Kullanılan fırça darbeleri ve elemanlar çalışanın duygu ve düşüncelerini görsel biçimde sunabilmek için yararlandığı ifade birliğini sağlar. Resmin sol alt kenarında yer alan kağıttan kayık ve su yeryüzüne ait olan şeylerdir. Figür resmin üst kısmında yer alan gök cismine doğru kollarını açmış yukarı doğru uzanmaktadır. Fırça darbeleriyle duyguların şiddeti yakalanmak istenmiştir. Figür ön plana çıkmaz. Hatta resme uzaktan bakıldığında sert siyah fırça darbelerinin arasına karıştığını görürüz. Sözü edilen resimlerde su yani yatay çizgiler huzur vericidir. Siyah karmaşık çizgilerse şiddetli duyguları gösterir. Havadaki balık ve balık kılçığı çalışmada birçok resimde kullanılmıştır. Ait olmadığı bir yerde konumlandırılmıştır. Bu resimlerde simgesel anlatım daha ön plandadır.

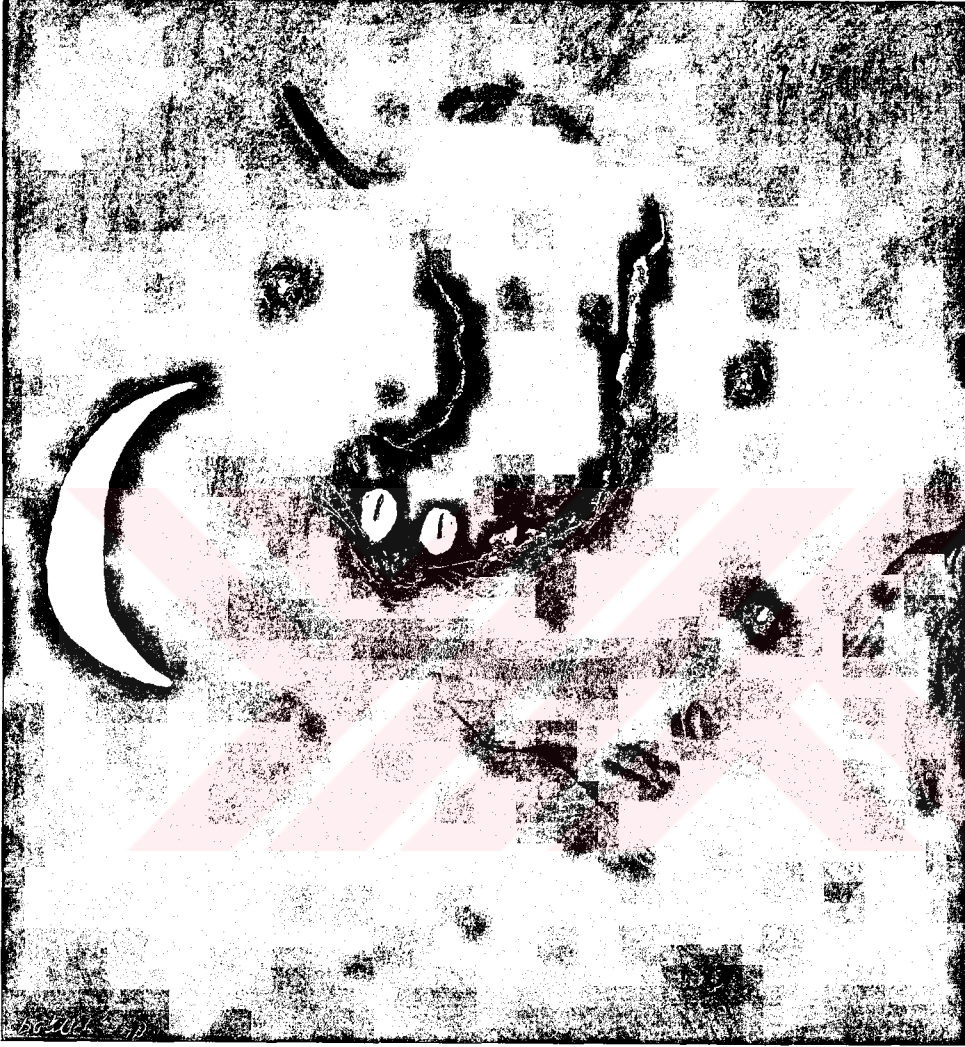
Söz konusu resimlerde fırça darbeleri belli olduğu gibi boya direkt tüpten sıkılarak da kullanılmıştır. Böylece boya ile dinamik çizgiler elde

edilmeye çalışılmıştır. Resimlerde yer yer kalın boya tabakaları ile inceltilmiş boya yan yana kullanılmıştır. İnce sürülen boya ile tualin alttan yansıyan ışığından yararlanmak istenmiştir.

Resim 36

Şimdiye kadar yapılan resimlerde kullanılan elemanların çoğunu aynı tuval yüzeyinde buluşturur. Resmin sol alt köşesinde kedisiyle birlikte yüzünde garip bir gülümsemeye oturan kadın figürü vardır. Figür varlığını çok fazla ortaya koymaz. Figürün tuvaldeki yeri ve duruşu diğer imgelerle girdiği eşit ilişkiyi gösterir. Yalıtılmış imgeler birbirleri arasında ilişki kurmadan boşluğun içinde asılıdır. Ressam kendi portresinden esinlenerek yarattığı figürü de kopuk ve yalnız bir imge olarak resmin içine yerleştirmiştir. Resim içinde resim anlayışıyla ressamın kendi resmine bakışı ve kendi resmini değerlendirmeye çalışır. Yaratılan imgeler kendi kadar gerçek ve önemlidir. Pencere ya da tuval izlenimi veren mavi yüzey ve bu yüzeyin dışında kalan alan resmin espasını oluşturur.

Büyük mavi alan boyanın tazeliğini yitirmemesi amacıyla bir kerede boyanmıştır. Fırça izleri bırakılarak fırçanın sürülüş tarzı ve boya ile espas elde edilmeye çalışılmıştır. Yine de figür ile diğer elemanlar arasındaki uzaklık duygusu yeterince elde edilememiştir.



Resim-21. Yarasalı Resim. 110x100cm. Tuval üzerine yağlıboya.



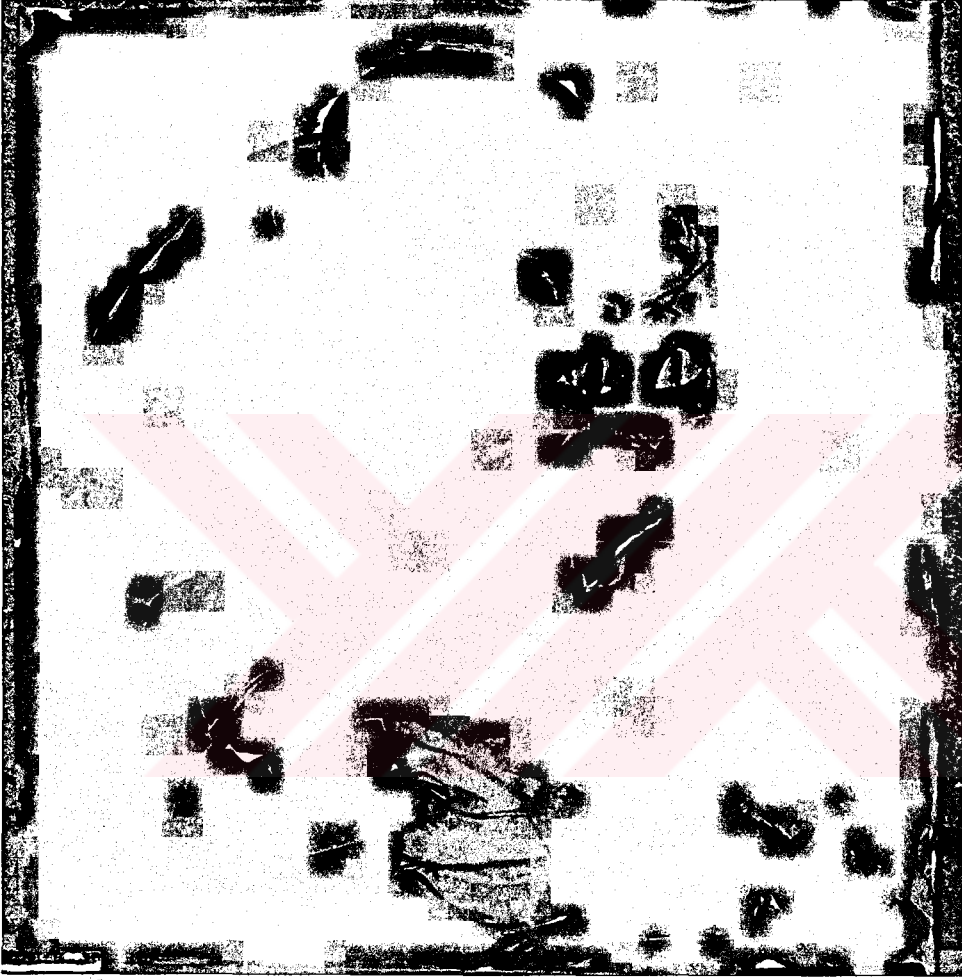
Resim-22.Beyaz Kedi.130x130cm.Tuval üzerine yağlıboya.



Resim-23.40x40cm.Tuval üzerine yağlıboya.



Resim-24.Ölü Adam ve Kediler.95,5x108cm.Tuval üzerine yağlıboya.



Resim-25.34,5x33cm.Kağıt üzerine suluboya.



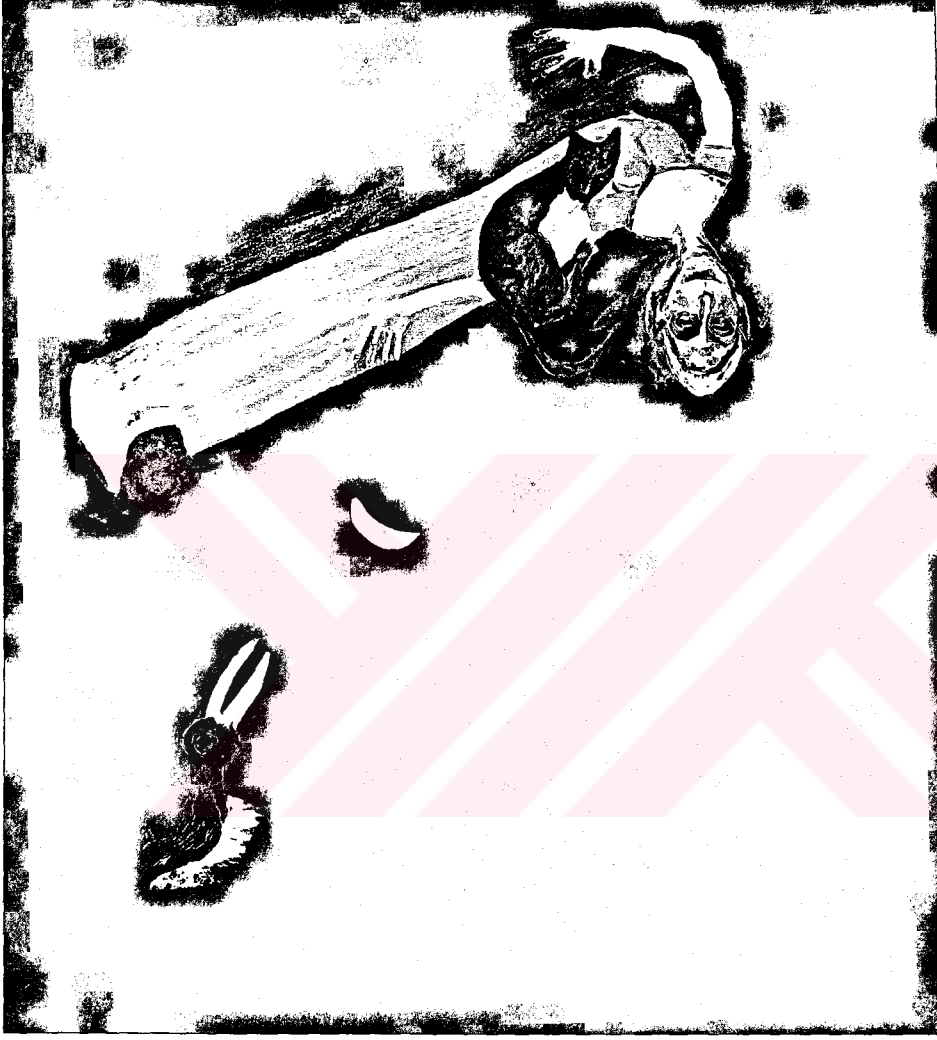
Resim-26.34,5x33cm.Kağıt üzerine suluboya.



Resim-27.Korkuluklu Resim.105x115cm.Tuval üzerine yağlıboya.



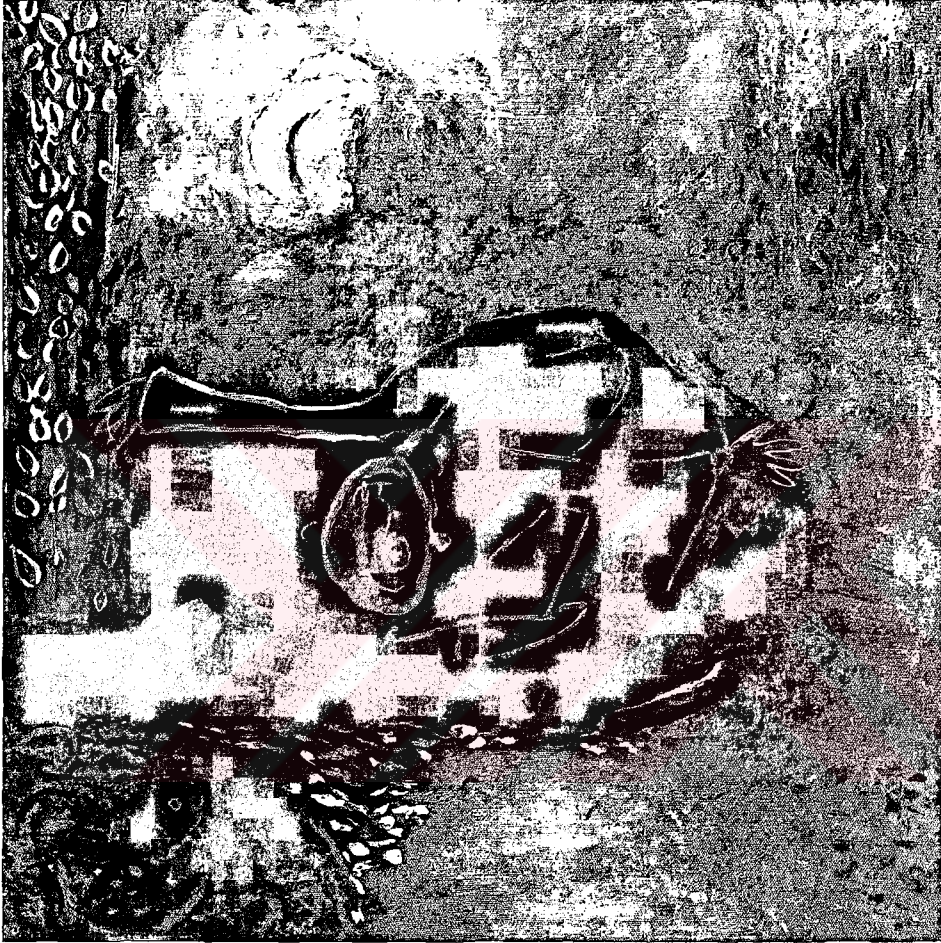
Resim-28. Baykuş ve Kağıttan Kayık. 95x95cm. Tuval üzerine yağlıboya.



Resim-29. Sarı Elbiseli Kadın ve Kedisi.175x150cm.Tuval üzerine yağıboya.



Resim - 30. 100 x 70 cm . Kağıt üzerine yağlı boya.



Resim-31.Suya Bakmak İsteyen Adam.60x60cm.Tuval üzerine yağıliboya.



Resim-32.Kütüphanenin Önündeki Yaşlı Kadın.135x103cm.Tuval üzerine yağlıboya.



Resim-33.Kara Giysili Kadın.100x90cm.Tuval üzerine yağlıboya.



Resim-34.68x49cm.Kağıt üzerine yağlıboya.



Resim-35.195x145cm.Tuval üzerine yağlıboya.



Resim-36.195x145cm.Tuval üzerine yağıboya.

10

11

DİĞER RESİMLER





Resim-37.80x70cm.Tuval üzerine yağlıboya.



Resim-38.80x.70cm.Tuval üzerine yağıboya.



Resim-39.80x70cm.Tuval üzerine yağıboya.



Resim-40.145x145cm.Tuval üzerinde yağlıboya.



Resim-41.145x145cm.Tuval üzerine yağıboya.



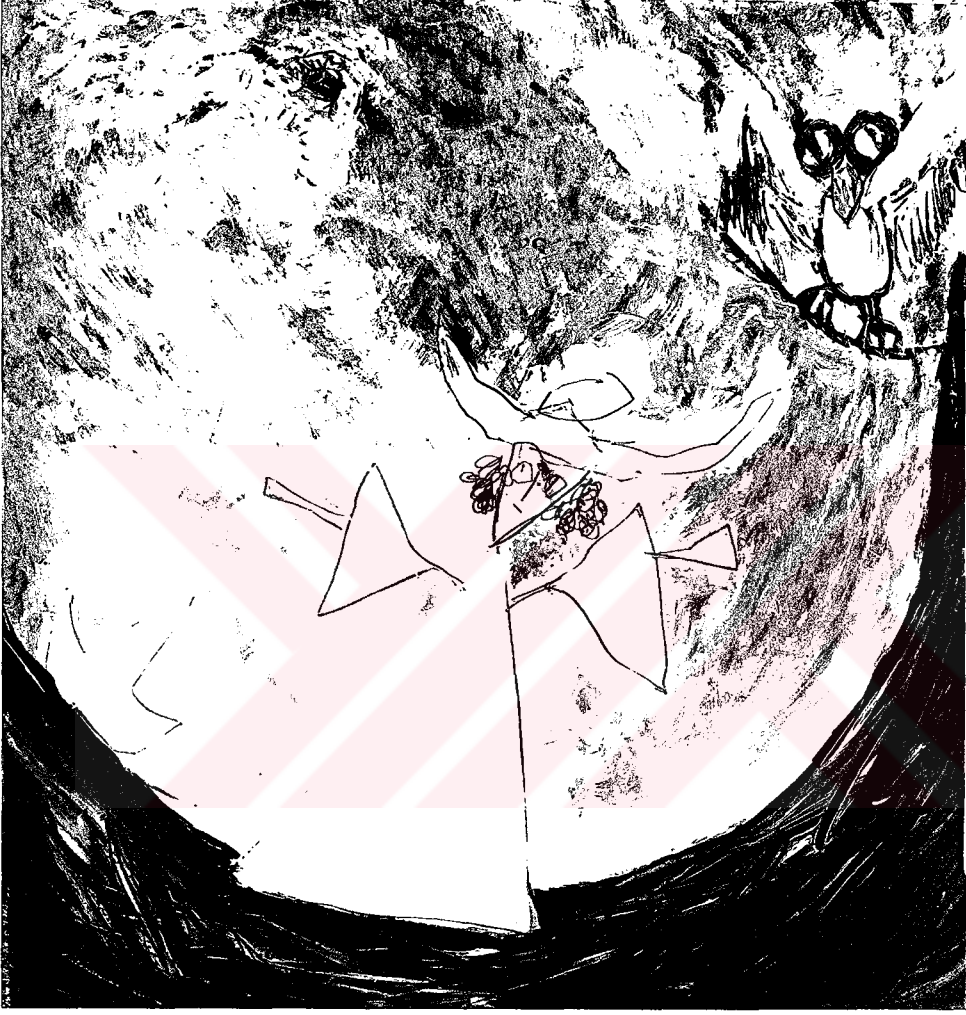
Resim-42.2x1m.Tuval üzerine yağlıboya.



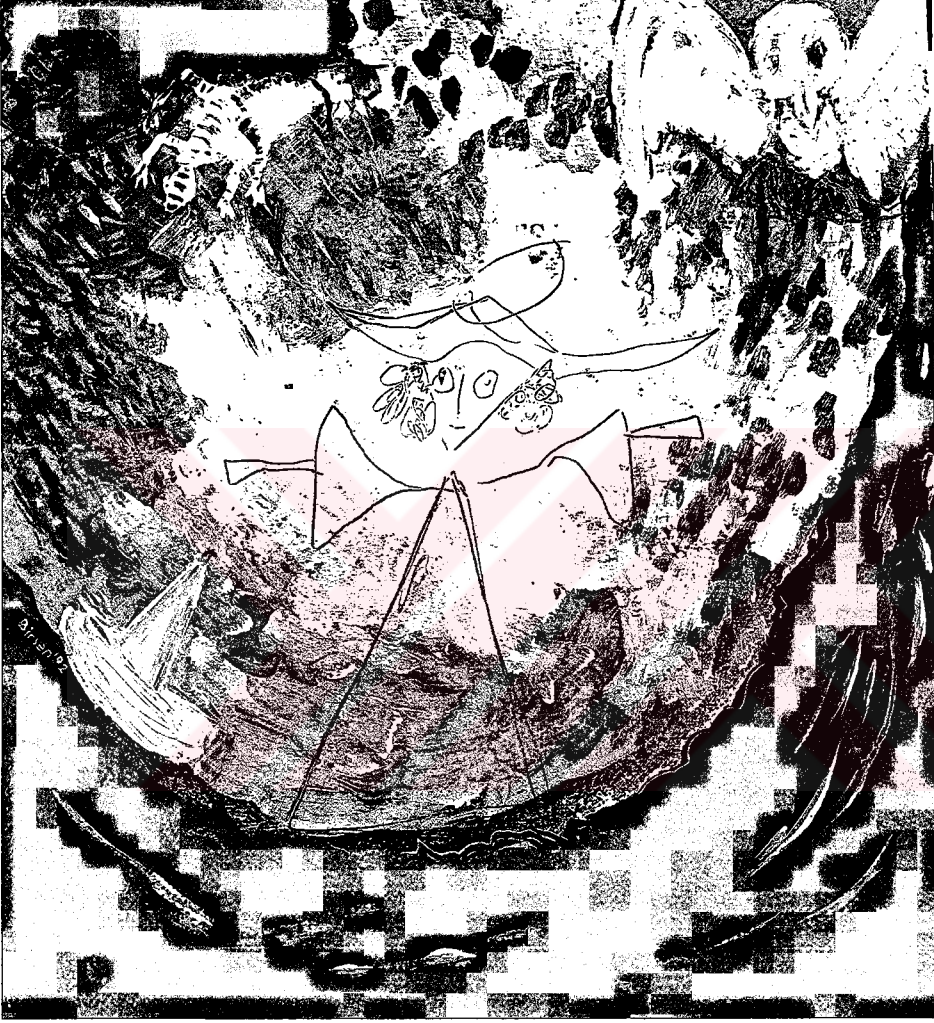
Resim-43.70x50cm.Kağıt üzerine yağlıboya.



Resim-44.70x100cm.Kağıt üzerine yağlıboya.



Resim-45.37x35cm.Kağıt üzerine yağlıboya.



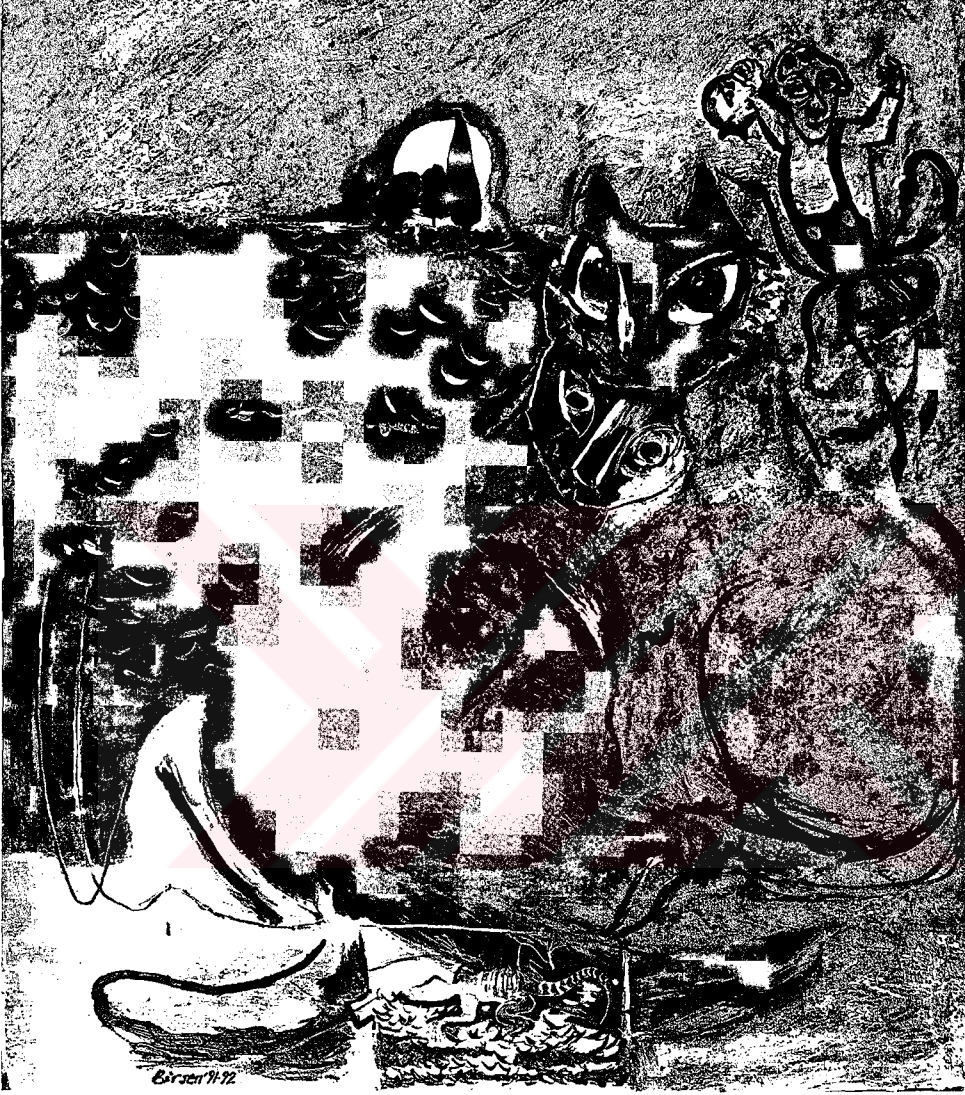
Resim-46.50x46cm.Tuval üzerine yağlıboya.



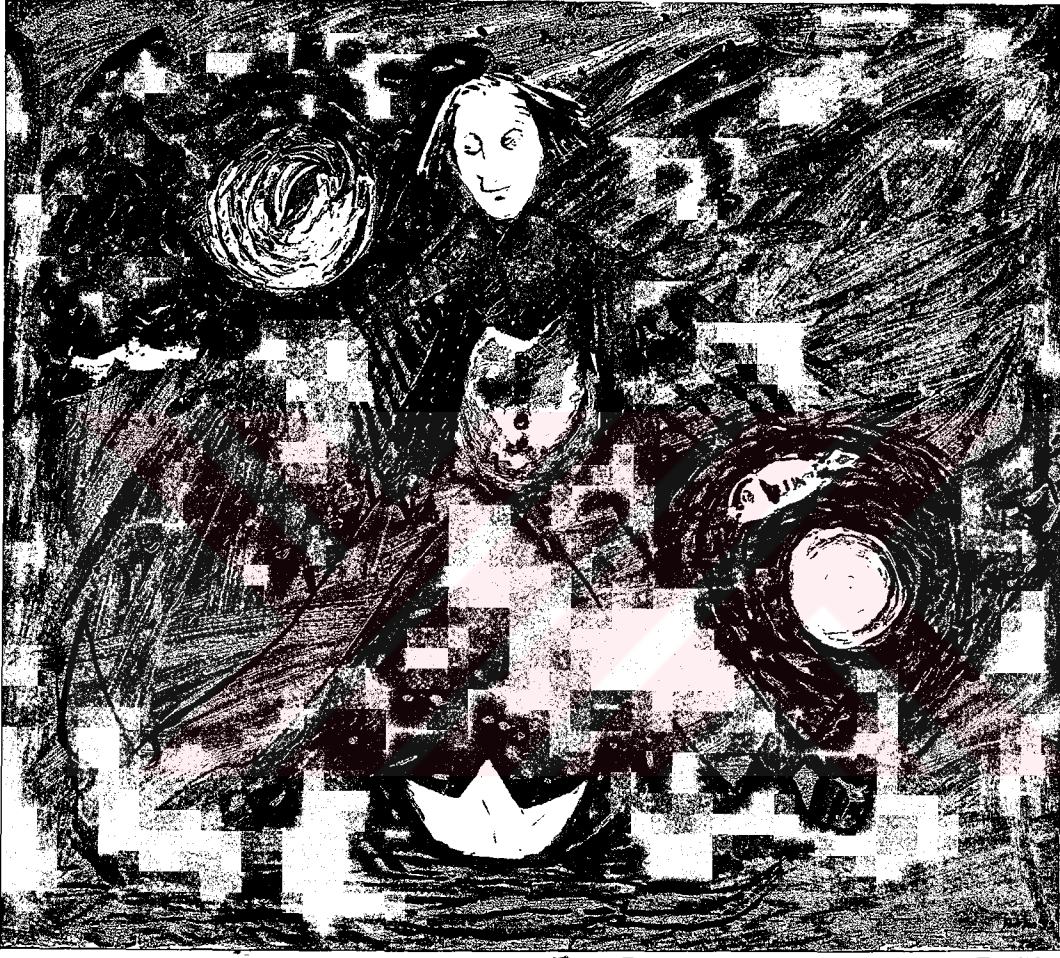
Resim-47.60x50cm.Tuval üzerine yağlıboya.



Resim-48.40x34,5cm.Tuval üzerine yağıboya.



Resim-49.90x79cm.Tuval üzerine yağlıboya.



Resim-50.96x107cm.Tuval üzerine yağlıboya.

16

184

ESKİZLER





Resim-51



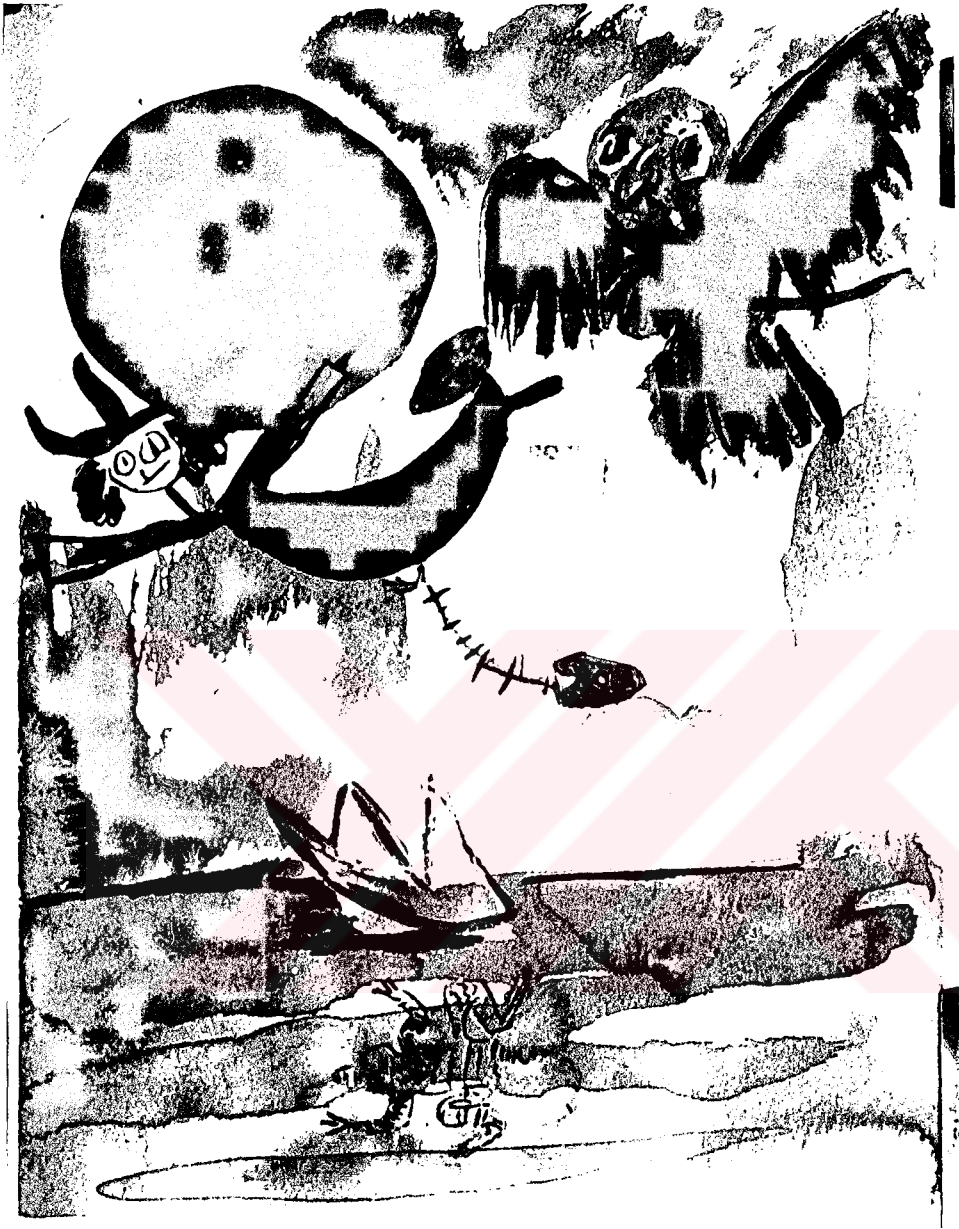
Resim-52



Resim-53



Resim-54



Resim-55



Resim-56



Resim-57

M.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMAN



Resim-58



Resim-59



Resim-60

SONUÇ

Alegori kavramı ve bu konuda geliştirilen bilgiler ışığında çalışma sonunda teorik olarak bazı sonuçlara ulaşılmıştır. Aynı zamanda yapılan resimsel uygulamalarda hem resmin düşünsel olarak tasarlanması hem de düşüncenin tual üzerinde en uygun bir biçimde gerçekleştirilmesinde pentürle ilgili yaşantı sonuçları da çıkarılmıştır.

Resimsel sorunlar ve resimsel dil açısından bakıldığında alegori bilgisinin resim sürecinde düşüncenin somutlanması, düşüncenin resimsel dile aktarılmasında çalışmaya katkısı olduğu söylenebilir. Çalışmada Colaridge'nin "yapay" saptamasından çok alegorinin zengin, akla olduğu kadar duygunun da alanında varolan işlevselliğinden yararlanılmıştır. Çalışmada kolayca yorumlanabilecek resimler olduğu gibi çoklu anlam düzeylerine sahip zor yorumlanabilecek resimler de vardır. Resim yapma sürecinde yaşantı sonuçları ve izleriyle kaynaşan düşünce ve kavramları somutlama çabasına girilmiştir. Yine aynı süreçte alegori bazen bir yönseme olarak kalmıştır. Süreçteki spontanlık göz önüne alınacak olursa çalışmadaki tüm resimlerin alegorik olduğu söylenemez. Simgesel anlatımla gerçekleştirilmiş resimlerden de söz edilebilir. Ayrıca alegori, resimsel dil oluşturmada geliştirilmesi gereken bilincin sağlamlaşmasında yol göstericidir. Çalışmada kullanılan malzemenin yağlıboya olması düşüncenin tuale uygulanması sürecinde çalışana yeniden çeşitli deneme olanakları vermiştir.

Kuramsal olarak alegori bu çalışmadan edindiğimiz bilgiler doğrultusunda bize göre şöyle çerçvelenebilir: Alegori bir anlatım biçimi olarak öncelikle özgürce anlatma olanaklarının sınırlı olduğu ortamlarda kullanılsa da yüz yıllardan beri sanatçıların algıladıkları gerçeklik boyutlarını yansıtmaya da yardımcı olmaktadır. Alegori bir süsleme tekniği olmaktan çok yalıtılmış imgeleri birleştirerek makro ve mikrokosmozu bizim imgelemimize sunmaya çalışır. Alegori sanatçının söylemek istediğini biçimlendiren bir araçtır. Kavramdan yola çıkarak somut bir dünya sunmayı amaçladığı için düşsel dünyalar yaratamaz diye eleştirilse de kavramsal bir gerçeklikten somut bir dünyaya ulaşmak da bir imgelem gücü gerektirdiği için düşünme ediminden kopuk bir imge destekleyicisi olduğu söylenemez. Ele geçmeyen gerçekliğin peşinde koşanların, tutduğumuz her gerçeklik boyutunda başka evrenler olduğunu algılayanların puslu dünyaları için en uygun anlatım biçimlerindedir. En bilinen düşüncelerden yola çıkmış olsa da görsel olanın çok anlamlı ve çok yönlü atmosferinde gezindiği için eriyen, sislenen, gizem dolu izler bırakır. Alegori bildiğimiz bir şeyi görselleştirmekle neyi amaçlar? Neden görsel imgeler yaratma isteğindedir? İnsan görmeden daha zor öğrendiği ve algıladığı için mi? Gördüğünü daha iyi öğrendiği ve yaşamında ona daha çok yer verdiği için mi? Alegori görsel imgeler yaratsa da bize sunduğu gerçeklik katı, tümüyle keşfedilmiş, sınırlanmış bir gerçeklik değildir. Alegorik anlatımla yaratılan imgeler dünyada olup bitenler konusunda perspektifimizi genişletir ama bizi yeni bilinmeyenlerle karşılaştırır. Alegorinin simgeyle olan sarsılmaz bağı içedönük bir kişiliğin ya da içsel olanın derin bölgeleriyle ilişkisini de gösterir. Alegori ortak anlaşma noktalarına gereksinim duyar. İnsanların onu anlaması için bildikleri ortak

bir bilgiye gereksinimleri vardır. Örneğin, ölümle kurukafa, barışla güvercin arasındaki ilişkiyi kurmaları gerekir, elektrik trafolarının kapılarındaki simgeleri anlayıp canlarını tehlikeye atmadıkları gibi. Bir sanat yapıtında ise durum daha karmaşıklaşır. Simgeler ve aralarındaki ilişkilerin sayısı artar, seçilen simgeler özgünleşir, anlamlar çoğalır. Alegorik anlatım ortak bilinenleri malzeme olarak kullansa da bir bulmaca hazzının yanı sıra masalsı, garip, gizemli ve bildiklerimizden farklı yeni bir bulgularan yaratır. Alegorik olandan duyduğumuz ilk sözlere fazla inanmamak gerekir. Asıl olan bu sözlerin gölgeleridir. İyi alegori aynı zamanda kulağımıza gelen ilk sözlerin inandırıcılığında ve parlaklığındadır.

KAYNAKÇA

.....

- 1986 AnaBritannica Genel Kültür Ansiklopedisi. Cilt:1, ss:342.
Ana Yayıncılık ve Sanat Ürünlerini Pazarlama A.Ş., İstanbul

BERGER, John

- 1989 Picasso'nun Başarı ve Başarısızlığı. Metis Yayınları, İstanbul.

CAMERON, Sharon.

- 1981 The Corporeal Self. The John Hopkins University
Press, London.

CASSOU, Jean

- 1987 Sembolizm Sanat Ansiklopedisi. Remzi Kitabevi, İstanbul.

CHARLES, Jencks

- 1987 Post Modernism. Rizolli, New York.

CÖMERT, Bedrettin

- 1991 Sanat-Edebiyat Üzerine. Basıma Hazırlayan:Özgen Seçkin.
Damar Yayınları, Ankara.

DICKINSON, L.L.

- 1990 The Modern Allegories of William Golding University of South
Florida Press, USA

EMRICH, W.

- 1965 "Alegori ve Simgenin Ötesinde". Yeni Dergi. Cilt:2, Sayı:11.
Kafka Özel Sayısı, İstanbul.

ERGÜVEN, Mehmet.

- 1990 "Postmodernizm Yaşadığımız Hayata Tıpatıp Uyuyor" Hürriyet
Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi Eki: Postmodernizm .Sayı:120.
Hür Gazetecilik ve Matbaacılık A.Ş., İstanbul.

EROL, Turan

- 1985 "Son Dönem Resmimizde Simgencilik, Gerçeküstücülük
Eğilimleri ve Yeni Uzay ve Zamansallık Kavramı".
Türkiye'de Sanatın Bugünü ve Yarını. Hacettepe Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, Ankara.

ERZEN, Jale N.

- 1984 "Türk Resminde Figür". Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi:
3/26. Torunoğlu Ofset Ltd. Şti., Ankara.

ERZEN, Jale N.

- 1991 "Modernizm Sonrası Sanat". Çağdaş Düşünce ve Sanat. Plastik
Sanatlar Derneği Yayın Dizisi. Stil Matbaacılık A.Ş., İstanbul.

FINEMAN, Joel.

- 1981 "The Structure of Alegorical Desire". Allegory and Representation. Ed: Stephen J. Greenbalt. The John Hopkins University Press, USA.

FLETCHER, Angus.

- 1965 Allegory: The Theory of a Symbolic Mode. Cornell University Press, New York.

GOMBRICH, E. H.

- 1992 Sanat ve Yanılsama: Resim Yoluyla Betimlemenin Psikolojisi. Remzi Kitabevi, İstanbul.

HUNTER, Lynette(edit.)

- 1991 Toward Defination of Topos. Mac Millian Education Ltd. Honkong.

JAMESON, F.; LYOTARD, J.-F; HABERMAS, J.

- 1990 Postmodernizm. Derleyen ve Sunan: Necmi Zeka. Kıyı Yayınları, İstanbul.

JAMESON, Frederic ve STEPHANSON, Anders.

- 1991 " Postmodernizm Üzerine Bir Konuşma". Defter. Sayı:17, Ağustos-Aralık. Metis Yayınları, İstanbul.

KUÇURADİ, İoanna

- 1970 Sanata Felsefeyle Bakmak. Şiir Tiyatro Yayınları:
Düşün Dizisi 1, Ankara.

KUDRET, Cevdet.

- 1980 Örneklerle Edebiyat Bilgileri (1). İnkılap ve Aka Yayınevi,
İstanbul.

LYOTARD, Jean-François.

- 1990 Postmodern Durum. Türkçesi: Ahmet Çiğdem. Ara
Yayıncılık, İstanbul.

LYNTON, Norbert.

- 1992 "Post Neo İzmler ve Sanat". Sanat Dünyamız Dergisi Eki:
Modernizmin Serüveni. Yıl: 17. Güz Sayısı. Yapı ve Kredi
Bankası Yayınları, İstanbul

MUTLUAY, Rauf.

- 1979 100 Soruda Edebiyat Bilgileri. Gerçek Yayınevi, İstanbul.

PIEHLER, Paul Tynegate.

- 1991 "Allegories of Paradise". Toward a Defination of Topos.
Macmillan Education Ltd, Honkong.

SMITH, Roberta.

1978 "New Gustons". Art in America: January-February, New York.

SUSAN, Sontag.

1991 Sanatçı: Örnek Bir Çilekeş. Metis Seçkileri, Metis Yayınları.
Yayına Hazırlayanlar: Yurdanur Salman ve Müge Gürsoy.
İstanbul.

TUVE, Rosemond.

1966 Allegorical Imagery. Princeton University Press, New Jersey.

WARNER, Marina.

1985 Monuments and Maidens: The Allegory of the Female Form.
Buttler and Tanner Ltd., London.

29. WİNCKELMANN, Johann Joachim

1987 Reflections on the Imitation of Greek Works in Painting and
Sculpture. Open Court Publishing Company, New York.

F.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ