



**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

Resim Anasanat Dalı

BEZEME VE BEZENEN KADIN FİGÜR KURGUSU

Meral KELEŞOĞLU

Sanatta Yeterlik

Ankara, 2019



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Resim Anasanat Dalı

BEZEME VE BEZENEN KADIN FİGÜR KURGUSU

Meral KELEŞOĞLU

Sanatta Yeterlik

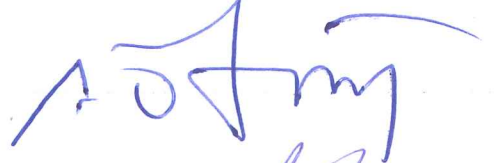
Ankara, 2019

Kabul ve Onay

Meral KELEŞOĞLU tarafından hazırlanan "Bezeme ve Bezenen Kadın Figür Kurgusu" başlıklı bu çalışma, jürimiz tarafından 09/07/2019 tarihinde Resim Anasanat Dalı'nda Sanatta Yeterlik Tezi olarak kabul edilmiştir.

Jüri Başkanı

Prof. Cebrail ÖTGÜN



Jüri Üyesi (Danışman) Doç. Zuhar BAYSAR BOERESCU

Jüri Üyesi

Prof. Mehmet YILMAZ



Jüri Üyesi

Doç. Berna Özlem ÖZCAN



Jüri Üyesi

Dr. Öğr. Üyesi Aslı IŞIKSAL MERCAN



Bu çalışma, Hacettepe Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliği'nin ilgili maddeleri uyarınca yukarıdaki jüri tarafından uygun bulunmuştur.

Prof. Dr. Pelin YILDIZ

Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

BEZEME VE BEZENEN KADIN FİGÜR KURGUSU

Danışman : Doç. Zuhâl BAYSAR BOERESCU

Yazar : Meral KELEŞOĞLU

ÖZ

Bezeme olgusu, içtepisel, duyuşal alana hizmet eden işleviyle, doğayı taklit etme amaçlı, zanaat etkinliği ve sanatın ilk üslupsal niteliğidir. Bu üslupsal nitelik, Worringer'e göre inorganik, geometrik -çizgisel soyutlama üslubudur. İlkel insan hissettiği, duyumsadığı biçimiyle, bedeni dahil, tüm kullanım nesnelerini ve yaşam alanını bezekleme edimiyle anlamlı kılmış, sanatın, dinsel inancın temellerini de bu yolla var etmiştir. Doğu ve Batı ekolünde, sanat- din geleneğiyle yol alan, özü betimleyen bezeme/ minyatür ve ikonaların düzlemsel mekân algısı, soyut-çizgisel üslup olarak kendini var ederken, Oklid geometrisinin perspektif açılımıyla, Antik Yunan ve Rönesans sanatı, aklın ve bilimin ışığında görünür dünyayı betimleyerek üç boyutlu mekân algısını keşfetmiş, panteist içtenlik duyduğu, özdeşleyim içtepsiyle natüralist üslubun niteliğini oluşturmuştur.

Araştırmada, tarih öncesinden günümüze her iki üslubu (soyut-çizgisel ve natüralist) içeren yapıtlara yer verilmesindeki neden, sanatın varlığına kaynak olan bezemenin önemini vurgulamaktır. Modernist söylemde ilkel, akıldışı ve işlevsiz bir öge olduğu yönünde değersiz kılınan bezemenin, çağdaş sanatta yeni bir söylemle dinamik, soyut, özü betimleyen sübjektif duyuşal ve aynı zamanda ileri teknolojinin dijital tasarım teknikleriyle gelişen bir ifade biçimine dönüştüğu görölmektedir.

Uygulama işlerinde kendiliğinden gelişen iki kategorik aşamada, bezemenin doğasıyla örtüşen özgün bir biçeme ulaşılmış, bilgisayar destekli teknolojinin olanaklarıyla, deneysel ve çoklu varyasyonlara ufuk açmıştır.

Anahtar sözcükler: Bezeme, sanat, zanaat, din, ideoloji, teknoloji, resim.

ORNAMENTATION AND THE CONSTRUCT OF ORNAMENTED WOMAN

Supervisor: Associate Prof. Zuhar BAYSAR BOERESCU

Author: Meral KELEŞOĞLU

ABSTRACT

The phenomenon of ornamentation, with its function serving impulsive and sensory area, is a crafting activity and the initial style quality of art intended to imitate the nature. According to Worrinder, this style quality is an inorganic and geometric-linear of abstraction mode. The early human has rendered all the objects of use, including his/her own body and living area meaningful through the act of ornamenting to the extent s/he felt/sensed it, and has created the foundations of art and religious beliefs through this act. While the planar space perception in ornaments/ miniatures and icons in the Eastern and Western schools having a course on the artistic and religious traditions in representing the essence created themselves through a linear style, the arts of Antique Greek and Renaissance represented the visible world in the light of reason and science through the perspective of the Euclidian geometric expansion, discovered the three-dimensional spatial perspective and formed the qualities of the Naturalist style it looked with a pantheist candor and empathic impulse.

The reason for including works displaying both styles from the pre-historic era to our times in our study is to emphasize the importance of ornamentation, which is the originator of art. It is seen that ornamentation, which has been trivialized in the modernist discourse claiming that it is a primitive, irrational and nonfunctional element, has transformed in the contemporary art into a subjective, sensory dynamic, abstract way of expression describing the essence, developing through the designing techniques of the high technology at the same time.

An original style overlapping with the nature of ornamentation that had spontaneously developed within three categoric stages has been achieved in application works, and the horizon has been opened up for multiple experimental variations thanks to the possibilities of the computer-supported technology.

Keywords: Ornamentation, art, craft, religion, ideology, technology, picture.

ADAMA SAYFASI

Daima borçlu olduğum, sonsuz fedakar iki yürekli yüce varlığa;
Annem'e ve Babam'a.

TEŞEKKÜR

Tezimin oluşum aŐamasında sabırla, metanetle yol gÖsteren ve yapıcı desteğini esirgemeyen danışman hocam Doç. Zuhal Baysar Boerescu'ya, tez jürimde bulunan ve tezimin gelişim aŐamalarında yapıcı eleŐtirileriyle ufuk ağan hocam Prof. Cebrail Ötgün'e ve hocam Prof. Mehmet Yılmaz'a, engin sabrıyla nazımı çeken candan öte sevgili Annem Nedime Yağcı KeleŐ'e, desteğini yürekle aŐılamıŐ, rahmetle andığım candan öte sevgili Babam Osman Remzi KeleŐ'e, sancılı sürecim boyunca manevi desteklerini daima hissettiğim sevgili ailemin tüm fertlerine, sevgili bebeklerim, İpek, Duhan ve Mikail'ime ve sevgili arkadaŐım Eda Ağaçcıoğlu'na teŐekkürümü borç bilirim.

Meral KELEŞOğLU

Ankara 2019

İÇİNDEKİLER DİZİNİ

ÖZ.....	i
ABSTRACT.....	ii
TEŞEKKÜR	iv
İÇİNDEKİLER DİZİNİ.....	v
GÖRSELLER DİZİNİ.....	vi
GİRİŞ	1
BÖLÜM 1:.....	2
BEZEMENİN GELİŞİMİ	2
İmge-Simge Bezeme ve İkonografi.....	2
BÖLÜM 2:.....	23
SANATTA DEKORATİF ETKİ - SANAT VE ZANAAT	24
Bezemenin Kadın Ögesi.....	27
BÖLÜM 3:.....	35
SANATTA DÜZLEM VE BEZEME	35
İki Boyutlu Düzlemde Mekan Algısı ve Figür.....	35
SONUÇ.....	54
KAYNAKLAR	55
Etik Beyanı.....	57
Orjinallik Raporu.....	58
Originality Report.....	59
Yayımlama ve Fikri Mülkiyet Formu.....	60

GÖRSELLER DİZİNİ

Görsel 1. Kadın heykelcik, M.Ö.6000, Neolitik Dönem, Botosani County Müzesi, Romanya.....	4
Görsel 2. Kadın biçimli çömlek, Hacılar, Kalkolitik Çağ M.Ö. 6000, 28,7 x 20,4 cm. İstanbul, Sadberk Hanım Müzesi.	4
Görsel 3. Sibirya Kaya resimleri M.Ö. 2000, AzerbaycanPiktogram	7
Görsel 4. Gemikaya, Damga Örnk. M. Ö. 4-1. Bin Yıl, Azerbaycan Kriptografi	7
Görsel 5. Göktürk Dönemine Ait Taş ve Kayalar Üzerindeki İdeogram.....	7
Görsel 6. Güneş Başlı Dans Eden Figürlerin Metaforik Betimleri Kazakistan	7
Görsel 7. Göktürlere Atfedilen (Kudirge Mezarında Üstüne Çizilmiş Dini Bir Merasim, V.-VI. Yüzyıl İkonografik Betimleme	7
Görsel 8. Dua Eden Bir Uygur Kadını Resmi 7. Yüzyıl.	8
Görsel 9. El Hoyi, Abdülmümin. "Varka ve Gülşah" 13. yy. Selçuklu Devleti Dönemine ait Minyatür Kitap Yazması, Topkapı Sarayı Müzesi.	9
Görsel 10. El Hoyi, Abdülmümin. "Varka ve Gülşah" 13. yy. Selçuklu Devleti Dönemine ait Minyatür Kitap Yazması, Topkapı Sarayı Müzesi.	9
Görsel 11. Kubadad Sarayı Duvar Çinisi, 13. yüzyıl, Selçuklu dönemi seramiği.....	10
Görsel 12. Levni,"Feraceli Hanım", 1720-25 Topkapı Müzesi, İstanbul.....	11
Görsel 13. Levni"Raks Eden Kadın",Topkapı Müzesi, İstanbul.....	11
Görsel 14. Seramik Vazo, M.Ö. 720-700, Antik Yunan. Pişmiş toprak, 27 5/8 x 12 cm. J. Paul Getty Müzesi, Atina.	13
Görsel 15. Seramik Vazo, 620 M.Ö. Nafplion Arkeoloji Müzesi, Yunanistan.....	14
Görsel 16. Tanrıça Athena, Arkaik Dönem, Kırmızı Figür Tekniği	15
Görsel 17. Siyah Figürlü Pişmiş toprak Vazo (M.Ö 510-500) Arkaik Dönem, 37, 5 cm	16
Görsel 18. "Bakire Kadın Şehit Azizeleri Alayı", Mozaik, 6. yy. Bizans Sanatı, Sant' Apollinare Nuovo Bazilikası, Ravenna.....	19
Görsel 19. Anonim, " Meryem", Romanesk Dönem	20
Görsel 20. Pere Serra, "Meryem ve Çocuk İsa", 14.yy. Tempera ve altın varak Ulusal Katalan Sanatı Müzesi, Zaragossa.....	21
Görsel 21. Giotto,"Meryem ve Çocuk İsa", 1297 Tempera ve altın varak Tekniği, Özel Koleksiyon	21
Görsel 22. S. Boticelli, "Venüsün Doğuşu (La Primavera)", 1482, 203 x 314 cm, Tempera, Uffizi Gallery, Floransa.....	22
Görsel 23. Gustav Klimt, "Danae", Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1907, 77 x 83 cm.	28

Görsel 24. Henry Matisse, "The Purple Coat (Mor Ceketli Kadın)", Yağlı boya, 1937, 65 x 81 cm.	29
Görsel 25. Shirin Neshat, " I am its Secret", Reçine kaplı baskı ve mürekkep, 1993, 48,2 x 32 cm	30
Görsel 26. Chris Ofili, "The Holy Virgin Mary (Kutsal Bakire Meryem) ", Reçine, Akrilik, kolaj, fil gübresi, 1996, 243,8 x 182,9 cm.....	31
Görsel 27. Selma Gürbüz, "Peri", El yapımı kağıt üzerine mürekkep, 2004, 70x140cm.	32
Görsel 28. Fred Tomaselli, "Havadan Olay", 2003, Yapraklar, fotoğraf kolaj, ahşap panel üzerinde guaj, akrilik ve reçine, 84 x 60 cm, John ve Amy Phelan Koleksiyonu	33
Görsel 29. , Yayoi Kusama, "Lalelere Bütün Sevgilerimle, <i>Her Zaman</i> Dua Ediyorum" Enstelasyon, 2012 Ulusal Sanat Müzesi, Osaka, Japonya.....	34
Görsel 30. Meral Keleşoğlu, "Duvak I", Polyester üzerine rapido mürekkebi, Sulu boya, 2017, 90 x 74 cm.....	37
Görsel 31. Meral Keleşoğlu, "Duvak II", Polyester üzerine rapido mürekkebi, Sulu boya, 2017, 89 x 78 cm.....	38
Görsel 32. Meral Keleşoğlu, "Kırmızı Dans", Polyester üzerine Rapido Mürekkebi, Guaj,2017,103 x 82 cm.....	39
Görsel 33. Meral Keleşoğlu, "Bezeli Örtü", Polyester üzerine rapido mürekkebi, 2017, 57 x 75 cm	40
Görsel 34. Meral Keleşoğlu, "Kutsal-Çıplak", Polyester üzerine rapido mürekkebi, Yıldızlı boya, 2017, 125 x 88 cm.	41
Görsel 35. Meral Keleşoğlu, "Bezeli I", Polyester üzerine rapido mürekkebi, 2017, 125 x 88 cm.	42
Görsel 36. Meral Keleşoğlu, "Klimt'e Atıf " Polyester üzerine rapido mürekkebi, 2017, 57 x 49 cm.	43
Görsel 37. Meral Keleşoğlu, " Bezeli II", Polyester üzerine rapido mürekkebi, 2018, 60 x 50 cm	44
Görsel 38. Meral Keleşoğlu, "Aynalı Bezeme I", Polyester üzerine rapido mürekkebi, 2018, 60 x 50 cm.	45
Görsel 39. Meral Keleşoğlu, "Aynalı Bezeme II", Polyester üzerine rapido mürekkebi, 2018, 60 x 50 cm	45
Görsel 40. Meral Keleşoğlu, "Kimlikliksiz-Kimlik", Polyester kağıt üzerine rapido mürekkebi, 2018, 50 x 50 cm.	46

Görsel 41. Meral Keleşoğlu, "Bilişimsiz-Bilinç", Polyester üzerine rapido mürekkebi, 2018, 70 x 60 cm.	47
Görsel 42. Meral Keleşoğlu, "İsimsiz I", Polyester üzerine rapido mürekkebi, 2018, 65 x 60 cm.	48
Görsel 43. Meral Keleşoğlu, "İsimsiz II", Polyester üzerine rapido mürekkebi, 2018, 70 x 75 cm.	49
Görsel 44. Meral Keleşoğlu, "Sonsuz I", Dijital Baskı, Karışık teknik, 2018, 60 x 92 cm.	50
Görsel 45. Meral Keleşoğlu, "Sonsuz II", Dijital Baskı, Karışık teknik, 2018, 70 x 100 cm.	51
Görsel 46. Meral Keleşoğlu, "Sonsuz III", Dijital Baskı, Karışık teknik, 2018, 60 x 92 cm.	52
Görsel 47. Meral Keleşoğlu, "Sonsuz IV", Dijital Baskı, Karışık teknik, 2018, 60 x 92 cm.	53

GİRİŞ

Bu araştırmanın amacı, çağdaş sanat boyutunda bezeme ögesini kavramsallaştırarak, kuramsal ve artistik düzlemde yeni bir ifade biçimi oluşturmaktır. Bezeme üzerine genel düşünce, bir çok kuramcılara göre, çeşitli sanat ve zanaat alanlarında, görsel zevke hitap eden, somut olarak hiç bir işlevi olmayan yüzeysel, dokusal bir eklettik öge olduğu yönündedir. Oysaki bezeme, insanın uygarlık serüveninde, sanat ve din olgusunun oluşum safhalarında bir ifade biçimi olarak yer almıştır. İlkel insanın kendi bedeni dahil, dokunduğu her nesneye anlam yükleme amaçlı bezeklemesi ve bu bezekleme edimiyle kendi iç (tinsel) dünyası ve yabancı olduğu dış (doğa ve tüm canlılar) dünyayla bağ kurmasını sağlama nedenlerinden biridir. İnsan, bezemeyi bir iletişim aracı olarak kullanmış; büyüde, tapınma eyleminde dansla, şarkıyla, gizemli güçleri, ruhları, totemleri canlandırmış ve bu yolla güç edinmeyi başarmıştır. Primitif bir tavır olan bezekleme edimi, tarihin seyri içerisinde sanata, zanaata, tasarıma vb. alanlara dönüştüğü, inanç ve tapınma ediminin ise din gibi kurumsal yapıya dönüştüğü görülmektedir. Yanı sıra bu iki önemli edimin de "Sanat ve Din" gibi, gücün sembolü olan ideolojik bir sisteme dönüştüğü/rüldüğü anlaşılmaktadır.

Bu bağlamda, araştırmanın birinci bölümünde; bezemenin gelişimi, doğu ve batı ekolü geleneğinde üslupsal niteliklerle incelenerek din, sanat ve ideoloji ekseninde hangi sürece geldiği sorgulanmıştır. İkinci bölümünde ise zanaatın sanat kavramına evrilmesi ile bireysel sanatın/ sanatçının yükselişi, modernizmin dayattığı bezeme/ zanaat karşıtlığı ve günümüze değin süreci; bezeme karşıtlığına rağmen Klimt'in, bezeli kadınları, çağdaşı, Fovist çıığı atan Matisse'in doğu ekolü eğilimi irdelenmiş ardı sıra çağdaş sanatın argümanı olan; sorgu ve kimlik arayışında; doğu temsilcisi Shirin Neshat'ın, batı temsilcisi Chris Ofili'nin, din ideolojisiyle, kadın bedeni üzerinden sorguları, doğu ve batıyı birleştiren bezemeleriyle, evrensel dil oluşturan Selma Gürbüz'ün, çağın kaosunu, kaosu oluşturan materyallerle bezeyen Fred Tomaselli'nin ve puantiye enstalasyonları ile iç mekanları bezeyen Yayoi Kusama'nın işleriyle örneklendirilmiştir. Üçüncü bölümde ise uygulamalarda bezemenin mekânsal algısı, sanat, din, kültür ve ideolojinin kodlarıyla ifade biçiminin oluşumu irdelenmiş ve bilgisayar teknolojisinden faydalanılmıştır.

BÖLÜM 1:

BEZEMENİN GELİŞİM SÜRECİ

İmge-Simge Bezeme ve İkonografi

İlk sanatın oluşumu, insanının doğaya entegrasyonu ile başlamıştır. Prehistorik Çağ ile başlayan sanatsal etkinliklerin (bezemelerin) kullanım amaçları, gerekçeleri, günümüze değin ulaşan evreleri çağdaş anlayış içerisinde kavramsallaşması/ sorgulanması araştırmanın seyrini belirleyecektir. Bezemenin ikonografik, kurmaca hatta ideolojik (düşüngüsel) anlamda gelişim evreleri, doğu ve batı kültüründe işlevleriyle nasıl tanımlandığı, kökleriyle birlikte kültürel farklılıkları fenomenolojik yaklaşımla açıklanacaktır. Bezemenin sözlük anlamı;

Türkçe' de Bezeme: Süsleme, donatma, süslemeye yarayan şey, bezek, süs, süslemek, anlamı zenginleştiren, güzellik katan,

Arapça' da Tezy'n: Arabesk, zahra, altınlamak, zengin kılmak, donatmak, süsleme işi,

Fransızca' da Décorations: Düzenleme, tasarlama, sıralamak, tanzim etmek,

İngilizce' de Ornament: Süsleme, süs, mimaride ve dekoratif sanatta süs unsuru şekliyle ifadelendirilmiştir.

Bir nesnenin ya da öznenin yapısını ve işlevini değiştirmeden o nesne ya da öznenin üzerinde yüzeysel olarak yapılan süsleme sanatına bezeme denmektedir. Bezemenin temel ögesi motif, desen ve çizgilerdir. Bunların tümü öрге olarak adlandırılabilir. Örgeler tek başlarına ya da bir kompozisyon içerisinde kullanılabilir, soyut ya da somut olabilirler. Somut örgeler insan, hayvan, bitki, gibi figüratif betimlemeler veya doğal nesnelere esinlenerek oluşturulmuş biçimlerdir. Soyut örgeler çoğunlukla geometrik biçimlerden oluşur. Soyut biçimler nesnel amaçlı sembol niteliğinde tasarlanabilen örgelerdir (Megep,2008, s.3).

Yukarıdaki tanımlamaların ışığında bezeme kavramı, çeşitli kullanım alanlarında yardımcı eleman niteliğiyle değerlendirilmiştir. Araştırmanın seyrinde bezeme sanatının yardımcı eleman niteliğiyle sınırlı olmadığı konusu, bazı sanat kuramcılarının görüşleriyle açıklanacaktır. Tarihte sanatsal içeriğin yanı sıra bezemenin ne olduğu, nasıl oluştuğu Doğu ve Batı kültürlerinde nasıl bir gelişim gösterdiği, inancın sanata, sanatın inanca yüklediği anlamla irdelenecektir.

Doğu ekolünde; Şamanizm(Kamlık), Maniheizm, Budizm inanç geleneğinde Orta Asya Türkleri, İslami inanç geleneğinde Selçuklu-Osmanlı bezeme anlayışı ve Batı ekolünde

yer alan Paganizm ve Hristiyanlık inanç geleneğindeki bezemelerin işlevleri, doğu kültürü ile etkileşimleri, inanca dayalı farklılıkları ve ritüel ayrımları bulunmaktadır. Kavramsal nitelikte, doğu ve batı geleneği bezemelerine geçmeden önce, ilk primitif bezemelerin oluşum dönemine değinmek gerekmektedir.

İlkçağ ilkel toplum insanı nesne ile öznenin ayrılmadığına, canlı cansız bütün doğanın ruhlu olduğuna ve doğanın bu ruhlarla yönetildiğine inanmaktadır. Kendi çabalarıyla form verdikleri (figürinler vb.) nesnelere anlam yükleme, tapınma kurban etme gibi rituellere aracı yaparak, bazı hayvanların ve bitkilerin kendilerini korudukları inancını taşımaktadır. Bu yüzden Kagan, "sınıfsız toplumda sanatsal yaratım, dinsel bilincin biçimlenmesini sağlayacak tek etkinlik olmuştur dinsel bilinç ile dinsel gerekler, dünyanın insanlarca sanatsal-imgesel olarak özümlemesi süreci içinde, bu temele dayanarak ortaya çıkmıştır" (Kagan,1993, s.227) demektedir.

Bundan ötürü ilkel toplum insanı, büyüsel amaçla kullandığı eşyaları, kap kacakları, iş ve savaş aletlerini, barınakları, idolleri, heykelcikleri ve figürinleri kutsal-büyüsel anlam yüklediği her nesneyi bezeklemiştir.

Bu kapların, figürinlerin ve keski araçlarının dış yüzeyleri oyularak çizilmiş ve renklendirilerek hayvan, bitki tasvirleriyle bezenmiştir. İnanışlarıyla, korkularıyla ilkel insan doğada etkileşim halinde bulunduğu varlıkları, işaret, imge ve sembollerle betimleme ihtiyacı duymuştur. İkel insanın bu sembolik betimleme ihtiyacını da Worringer, psişik içtepi duyusuna dayandırmaktadır. Bu bağlamda asıl sanatın salt taklit içtepisi ile doğmadığını, organik olan doğayı taklit etmede duyusal ve derin bir psişik ihtiyaçtan doğduğunu ve bu derin psişik ihtiyacın da bu tür bir dışa vurumla giderildiğini belirtmektedir (Worringer, 2017, s.15-53).

İkel insanın kullandığı bu imgeler ve sembollerin, yaşamlarını biçimleyen doğa kurallarının etkileri ve doğadaki varlıkları kontrol etme çabaları olarak açıklanabilir. Bu nedenle ilk insanın sanatı geometrik soyutlamalarla, sembollerle ve bezemelerle biçimlenmiştir. **Görsel 1**'deki Neolitik döneme ait tanrıça figürini, tapınma nesnesi olarak büyüsel amaçlı imgesel duyarlıkla bezenmiştir. **Görsel 2**'deki Kalkolitik çağ dönemine ait çömlekte ise kadın bedeninin doğurganlığı sembolize edilmiştir. Böylece hanelerine bereket getirecek koruyacak ve kötücül güçlerden uzak tutacaktır.



Görsel 1. Kadın heykelcik, M.Ö.6000, Neolitik Dönem, Botosani County Müzesi, Romanya.



Görsel 2. Kadın biçimli Çömlek, Hacılar, Kalkolitik Çağ M.Ö. 6000, 28,7 x 20,4 cm. İstanbul, Sadberk Hanım Müzesi.

Worringer, ilkel dönemle başlayan süslemeleri/ bezemeleri bir üsluplaşma niteliği olarak sanatın hem bir türü hem de temeline dayalı bir yöntem olarak değerlendirir. “Bir ulusun sanat isteminin en salt ve en berrak bir biçimde dile gelmesi, süsleme sanatının özüne ait bir niteliktir. O mutlak sanat isteminin türsel özelliklerinin açık olarak görüldüğü bir

örnektir diyerek Lipps'in Einfühlung¹ (Özdeşleyim) kuramını baz alır ve mutlak sanatın oluşum kaynağını psişik içtepiyle yapılandırır. Soyutlama ve özdeşleyim üslup kuramlarıyla da açılar.

Bunlardan biri organik eğilimli yapıtların dayandığı özdeşleyim içtepi ile oluşan natüralist üslup diğeri ise inorganik eğilimli anlayışın dayandığı soyutlama içtepi ile oluşan geometrik- çizgisel Üslup' tur.

Worringer, organik ve inorganik içtepiyi şöyle açılar; özdeşleyim içtepi, estetik yaşantının şartı olarak, tatminini organik olanın güzelliğinde elde etmesine karşılık, aynı şekilde soyutlama içtepi ise aradığı güzelliği, hayatı reddeden inorganik şeylerde, kristal çeşidinden şeylerde, bütün soyut yasal ilişkilerde ve zorunluluklarda bulur demektir.

Worringer, geometrik üslup anlayışında betimlenen biçimleri, bir amaç ya da ereğe bağlı teknik bir yaratım amacıyla oluşturulmadığını, psişik ihtiyaçla çizgisel-inorganik soyutlamaya gidildiğini ifade eder. Ayrıca soyutlama içtepinin psişik koşullarını da ilkel insanın evren karşısındaki ruhsal tavrında arar. İnsanla dış dünya olayları arasında panteist içtenlik gibi mutlu bir ilginin, özdeşleyim içtepinin koşulu olduğunu belirtir. Soyutlama içtepinde ise, insanın dış dünya olayları karşısında duyduğu iç huzursuzluğu transandantal² içkinliğe götürdüğünü savunur. Bu transandantal içkinliğin de inanca hizmet eden (dinsel) bir olgunun varlığıyla ilişkilendirir

Sanatsal sürecin çıkış noktası çizgisel soyutlamadır. Bu çizgisel soyutlama, doğal örnekle belli bir ilgi içindedir, onun herhangi bir taklit eğilimi ile ilgisi yoktur. Bütün süreç, soyut sınırlar içinde meydana gelir. İlkel insan ve erken antikite insanı yalnız bu geometrik-soyut sınırlar içinde sanatta etken olabilmiştir. Cansız inorganik çizgiye, canlının soyutlanmasına ve yasalara karşı duyulan psişik köklerle açıklanması gerektiği ve buna dayanarak, doğallaştırma süreci, özgürleşen özdeşleyim süreci ile nasıl bir ilgi içine girdiği anlaşılabilir. Doğaya yaklaşım doğrultusunda natüralist üslubun oluştuğu, doğadan uzaklaşım doğrultusunda da soyut üslubun geliştiği görülebilir (Worringer, 2017, s.15-32).

Worringer' in kuramıyla tüm sanatın tarihine bakıldığında, bu iki üslup formunun diyalektik süreci ile açıklanacağı görülmektedir.

¹ Einfühlung (Özdeşleyim) Almanca kelime anlamıyla bir şeyi içinden yaşama, bir şeyi içinden kavrama, onu içinden duyma demektir. Einfühlung bir duygudur, bir haz duygusudur. Genellikle duygu dediğimiz fenomen, insanın yalnız süje sferi ile ilgili olduğu halde, Einfühlung olayında objenin de zorunlu bir varlığı vardır. Çünkü, Lipps'e göre: Estetik haz, bir duyulur obje'de kendi kendimizden duyduğumuz hazzır. Estetik olarak haz duymak demek, benim dışımda bulunan duyulur bir obje'de kendi kendimden haz duymam, kendimi onda yaşamam.

² Transandantal(Aşkın): Felsefe, Psikoloji, Sosyoloji, Mantık terimi olarak en yüksek, en üstün, en yüce olan, en yüksek niteliklere sahip bulunan varlık; deneyimde verilenin ötesinde olan, deneyi aşan gerçeklik; normal gündelik tecrübenin kavrayışını aşan, bilimsel açıklama düzeyinin daima ötesinde kalan varlık alanı için kullanılan sıfat.

Worringer' in kuramında sanat insanın doğayla hesaplaşmasıdır ve benzer bir şekilde dinsel inanç da bu hesaplaşmayla var olmuştur. Doğa güçlerinden yararlanan ilkel insan tanrıları/tanrıçaları yaratmak gibi yüksek psişik içtepilerle hareket eder. Evren korkusuyla, huzursuzluk duyduğu doğa karşısında soyut sanat yaratıları ile geometrik-çizgisel üslubun oluşumuna kaynaklık eder. Dolayısıyla Soyutlama içtepsi ile yaratılan tüm sanatsal etkinliklerin kökeni de bu üsluba dayanmaktadır.

Ayrıca Worringer'in geometrik-çizgisel üslup olarak nitelediği süsleme/ bezemeler hakkında Riegl' in görüşü şöyledir :

Önceki kültür dönemlerinin çocuksu sanat duyarlığı, her şeyden önce, simetri üzerine kurulu gözleme dayalı, canlı ya da cansız varlıkların taklitlerinde, insan ve hayvan tasvirinde soyutlama hakimdir, arma üslubunda simetri yerine insan ve hayvan düzenlemeleri kullanılır. Buna karşılık, cansız bitki vb. elemanlar geçmiş yüzyılların en olgun üsluplarında bitki şeklinin nesnel bir anlamı olmaksızın gerçekte salt bir süse varmak isteğiyle simetrik ve sembolik hale getirilir, stilizasyon uygulanır (Riegl'den akt. Worringer, 2017, s.62)

Bu bağlamda doğu kültürünün en önemli temsilcilerinden olan Orta Asya Türklerine ait taş ve kaya üzerleri yontularında, Türklerin, dinsel ereklerle evrenin derin anlamını sorgulama edimine sahip oldukları, zihinsel çıkarımlarla matematiksel ilgi kurarak soyutladıkları görülmektedir. Bu bağlamda Esin, Türk sanatının ön devrinin gelişimini şöyle ifade etmektedir;

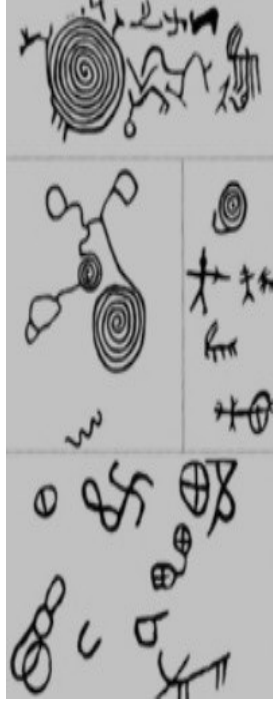
Tarih öncesi devirlerden ses, yazı ve basitleştirilmiş veya minimalist tarzdaki resimler, insanoğlunun doğayı, sembol ya da motiflere indirgeyerek benzetmeler yoluyla ifade edebilecek göstergeleri oluşturmalarına neden olmuştur. Bazı motiflerin içerik değerleri, ongun³ veya totemik anlamların neticesi olarak Türk sanatında, boy ve şahıs damgası şeklinde çeşitli sanat eserlerinde yer bulmuştur... bezemeler ve ikonografi bakımından Türklerin diğer kültürlerle birlikte, kainatın derin anlamını ifade eden kozmolojik (evren bilimsel) bir sistem ve ideogramlar ile piktogramlar icat etmişlerdir. Hatta kozmik tasarımları, tek ve çift çizgiler ve noktalar gibi işaretlerle ırkı sembolize eden bir kriptografi bile geliştirmişlerdir (Esin, 1978, s.5)

Örneğin, **Görsel 3, Görsel 4, Görsel 5, Görsel 6 ve Görsel 7**'de görülen Piktogram, Kriptografi, İdeogram, Metaforik ve İkonografik betimlemelerde, işlevleri itibariyle biçimleme şekillerine bakıldığında soyut matematiksel ilgi kurdukları, aynı zamanda geometrik algılarının da geliştiğine işaret eden ifade biçimlerinden anlaşılmaktadır.

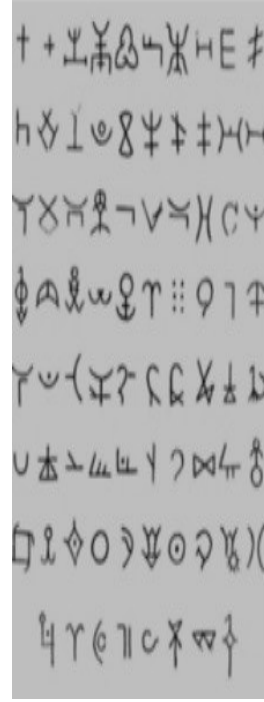
³ Ongun: ilkel topluluklarda, topluluğun atası olduğuna inanılan, kendisine özel ve kutsal bir biçimde bağlanan hayvan ya da bitkilerdir. Eski bozkır topluluklarında ve günümüzde Orta Asya 'da yaşayan yakut topluluklarında görülen bir dinsel inanıştır. Anadolu'nun çeşitli yörelerinde hala izlerini sürdüren bir doğa inanışıdır.



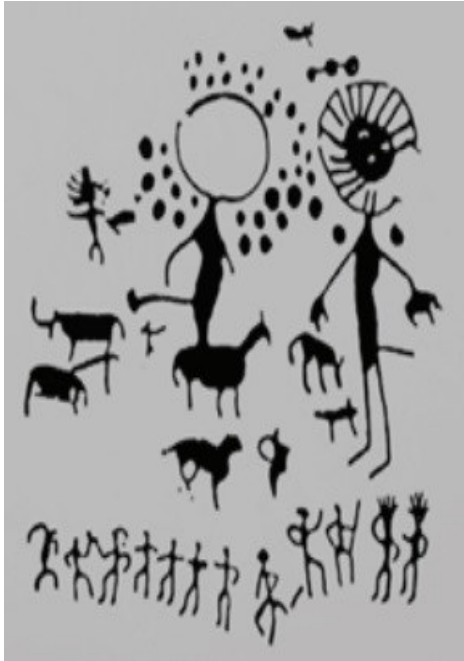
Görsel 3. Sibiryaya Kaya, Resimleri M.Ö. 2000, Azerbaycan Piktogram



Görsel 4. Gemikaya, Damga Örnk. M. Ö. 4-1. Bin Yıl, Azerbaycan Kriptografi



Görsel 5. Göktürk Dönemine Ait Taş ve Kayalar Üzerindeki İdeogram



Görsel 6. Güneş Başlı Dans Eden Figürlerin Metaforik Betimleri Kazakistan



Görsel 7. Göktürlere Atfedilen (Kudirge Mezarında Üstüne Çizilmiş Dini Bir Merasım, V.-VI. Yüzyıl İkonografik Betimleme

İlkel dönemde kaya ve taş üstü yontulardan anlaşıldığı şekliyle; evreni anlama/ kavrama çabasının inanç ve sanata dönüşmesi etkinliği, ortaçağda tanrı- evren-din olgusuna tapınma eylemi ile yer değiştirdiği görülmektedir. Böylece sanat, tapınma işlevleri ve rituelleriyle dinin ve yönetici sınıfın hizmetine girmiş varlığını bu doğrultuda

şekillendirmiştir. Dinin yaygınlaşması ve anlaşılabilmesi için yontuların, duvar/tavan resimlerinin ve bezemelerin bu anlamda önemli misyon yüklendiği anlaşılmaktadır.

Bu durumu en iyi, doğu uygarlığında; Uygur freskolarında görmek mümkündür. Turfan, Koço, Bezeklik, Sorçuk gibi Uygur merkezlerinin tapınak duvarlarında, İkonografik betimlemeler bezenmiş, duvar ve tavan resimleri Türk geleneğinin izlerini taşımaktadır. Daha önceki dinlerle birlikte Budizm'in etkisi yeni bir üslup sentezinin oluşumuna olanak verdiği görülmektedir. Yeni oluşan bu üslup geleneğinin kökenlerinin, eski kaya resimlerine dayandığı ve geometrik-çizgisel üslubun devamı niteliğinde olduğu bir takım araştırmacılar tarafından belirtilmektedir.



Görsel 8. Dua Eden Bir Uygur Kadını Resmi 7. Yüzyıl.

Binark, Eski Türklerin resim sanatında, minyatür ve el yazmalarına, nakış/ nakışlama adı verildiğinden söz eder (Binark,1975,s.271). Bu anlamda nakışlama, bezeme kavramıyla eşanlamda kullanıldığı anlaşılmaktadır. Türk sanatı tarihi beş din evresinde faaliyet göstermiştir. Bunlar; Şamanizm, Gök Tanrı, Budizm, Manihaizm ve İslam dini devirleridir. Mani ve Budistliği benimseyen Uygur Türklerinin dinsel betimlemelerinde İslam devri resimlerinden farklı bir anlayışta olduğu, bezeklik olarak tanımlanan duvar ve tavan resimleriyle mabetlerde, uygulamış oldukları tasvirlerden anlaşılmaktadır (**Görsel 8**). Maniheist duvar-tavan resimleri ve minyatürlerinde rahipler, müzisyenler,

prensler, prensesler konu olarak seçilmiş, kompozisyon kurallarında ise sıralama şeklinde ve simetrik ölçüler kullanılarak betimlenmiştir.

Orta Asya'dan Ön Asya'ya oradan diğer alanlara dağılan Uygur Türk ressamlarının üslupları resimleri, minyatürleri ve heykelleri İslam dünyasının öncüsü olmuş Selçuklu ve Osmanlı Türklerinde devam etmiştir.



Görsel 9. El Hoyi, Abdülmümin. "Varka ve Gülşah" 13. yy. Selçuklu Devleti Dönemine ait Minyatür Kitap Yazması, Topkapı Sarayı Müzesi.



Görsel 10. El Hoyi, Abdülmümin. "Varka ve Gülşah" 13. yy. Selçuklu Devleti Dönemine ait Minyatür Kitap Yazması, Topkapı Sarayı Müzesi.

Varka ve Gülşah Mesnevisi 71 adet minyatürle tasvir edilmiştir. İslami ruhla yazılan Mesnevinin içeriği dünyevi aşkla ilgili olmakla birlikte tasavvufi motiflerle süslenmiş, edebi bir eserdir. El yazmasının dili Farsça'dır ve nakkaş Abdülmümin El Hoyi tarafından betimlenmiştir (**Görsel 9** ve **Görsel 10**). 13. yüzyılda yapılan bu minyatür serisi ve el yazması, Selçuklu dönemi resim sanatı ve edebiyatının en güzel örneği olarak görülmüştür. Uygurlardan itibaren gelişen üslubun Anadolu' da devamı olan el yazmaları ve minyatürleri, dönemin en önemli belgeleri niteliğindedir. Orta Asya Türk tipolojisinin görüldüğü tasvirlerde, dönemin bezeme üslubu ve özellikleri dikkat çekicidir. Figürler belirgin renklendirmeye sade düzenlemeler içindedir. Varka ve

Gülşah minyatürlerindeki Türk tipolojisini temsil eden figürler, Selçuklu dönemi çini ve seramiklerindeki figürlerle aynı özellikleri taşıdıkları görülmektedir. Figürlerin etrafının dekoratif bitkilerle ve hayvan motifleriyle betimlenmesi, kompozisyon örgüsü ile figürlerin baş bölgesindeki haleler bunlardan bir kaçıdır.



Görsel 11. Kubadad Sarayı Duvar Çinisi, 13. yüzyıl, Selçuklu dönemi seramiği.

Başlangıçtan günümüze farklı dinlerin etkisiyle şekillenip biçim kazanan Türk resminin, Selçuklu ve Osmanlı döneminde, minyatür sanatının bezeme sanatları içerisinde yer aldığı, hat, tezhip vb. sanatlarla aynı işleve sahip olduğu görülmektedir. Yazma eserlerin anlaşılır kılınması açısından görsel malzemeyle bezemek, anlama ve amaca zarafet katarak önemli kılmak dönemin anlayışıyla örtüşmektedir (**Görsel 11**). Saray yönetiminin hamiliği ile uygulanan el yazmalarının konuları tarih, edebiyat, din, bilim ve günlük yaşamla ilgili argümanlardır.

İslam felsefesinde Osmanlı minyatür sanatı, mistik dünya görüşünü yansıtır. İslam inancında dünya fani, ahiret bakidir. Tek gerçeklik Allah'tır, geriye kalan her şey aldatıcıdır, kendini fani ve aldatıcı şeylere adanmak İslami felsefeye uygun değildir. Dolayısıyla, bireysel sorunlar önemsizdir. İslami yaşam tarzı rasyonel gerçekçilikten uzak olduğundan, kadının Osmanlı minyatürlerinde yer alması bireyci bir yaklaşımdan çok, İslam düşünce yapısına uygun düşmemektedir. Bu nedenle kadın; soylu, anne, aşk öyküsü kahramanı ve günlük hayat figürü olarak yer bulabilmiştir. El yazmalarının içeriğinde kadına dair bir konu var ise minyatür resimde yer bulabilmiştir. Dindeki yanlış

tefsirin sonucu olarak böyle bir durumun oluşumuna kaynaklık etmiş, tasvir/ suret yasağına neden oluşturmuştur. Bu nedendir ki Osmanlı minyatürlerinde zorunlu hallerde kadın figürleri yer bulabilmiştir.



Görsel 12. Levni, "Feraceli Hanım", 1720-25 Topkapı Müzesi, İstanbul.



Görsel 13. Levni "Raks Eden Kadın", Topkapı Müzesi, İstanbul

Renk vuran anlamında Levni lakabıyla anılan Abdülcelil Çelebi 18. yüzyıl, minyatür sanatının ileri gelen temsilcilerinden olup şehzade Süleyman'ın sünnet konulu Surname adlı eserini 137 adet minyatürle süsleyen ve Türk minyatüründe kendine özgü üslup yaratan önemli nakkaşlardan biridir. Levni' nin minyatürlerinde iki boyutlu yüzey, perspektif ve ışık- gölge kurallarıyla üç boyut etkisi yaratmıştır (**Görsel 12** ve **Görsel 13**). Geleneksel minyatürlerde statik ve durağan olan ifade, Levni' nin minyatürlerinde hareketli ve dinamik bir etkiye sahiptir. Figürlerin beden dili ve yüz ifadeleri, konunun içeriğiyle ilişkilendirilmiş, kompozisyondaki tüm elemanlara da hacim ve derinlik kazandırılmıştır.

Doğal olarak Levni' nin bu yaklaşımı, Osmanlı resim sanatındaki figürlerin betimleme anlayışını değiştirmiş ve yeni bir bakış açısı geliştirmiştir. Bu değişimler başlangıçta figürün ele alınış biçimi olarak başlamış ardından canlı renklerden pastel tonlara geçişle devam etmiştir. Nakkaş Levni' nin resimlerinde figürler hayal zenginliğiyle yansıtılmış,

genel yapısı yalın olmakla birlikte ustalıklı çizgilerle sağlam bir figür anlayışına sahip olduğu anlaşılmaktadır. Levni' nin geleneksel Osmanlı tasvir sanatı anlayışından kopmadan, klasik kalıplardan ayrılarak yeni bir sanat anlayışını özümlediği görülmektedir. İçerik bakımından gerçekçi konuların hâkim olduğu Osmanlı minyatürlerini biçimsel gerçekliğe de yakınlaştırmıştır. Stilize edilmiş figürleriyle natüralist üsluba yakınlaşması; tam anlamı ile doğa gerçekçiliğine ulaşılmamış olsa da yeni bir anlayışla klasik minyatür geleneğinden önemli bir kopuşu gerçekleştirmiştir.

XIX. Yüzyıl'da ise Osmanlı saray çevresi hakkında bilgi veren resimli(minyatür) kitapların sayısında artış gözlenmiş, resmi kıyafetleri gösteren albümler hazırlanmıştır. Özellikle tasvirlerdeki figürlerin gerçek bir modelden bakılarak yapılması ile minyatür tekniğinden uzaklaşarak batı resminin realist tavrına yakınlaşmanın başladığı söylenilebilir. Aynı zamanda kitap resminden tuval resmine geçişin örneklerini veren erken dönem padişah portreleri, artık tasvir sanatı için yeni bir dönemin habercisi olmuştur. Batının bireye ve bireyin aklına verdiği önemi fark eden Osmanlı sanatçıları geleneklerinden tamamen kopmadan fakat kesinlikle yeni olduğu söylenebilen bir üslubun yaratıcısı olarak yüzyıl sonlarından itibaren rasyonel bir dünya görüşünü benimsemeye başlayacaklardır" (Mahir, 2012, s.70)

İlkel budunların⁴ ve gelişmiş belli doğu uygar budunlarının sanat istemi, soyut sanat geleneği eğilimini gösterdiğini belirten Worringer, buna göre soyutlama içtepisinin, her sanat geleneğinin başında geldiğini ifade eder. Özellikle Antik Yunan ve diğer batılılarda, soyutlama içtepisinden, özdeşleyim içtepisine natüralist üsluba bıraktığını ifade eder (Worringer, 2017, s.25). Dolayısıyla, batı ekolünde; doğu ekolüne koşut, inorganik eğilimli (soyutlama içtepisine dayalı) geometrik-çizgisel üslup Antik Yunan sanatının başlangıcını temsil etmektedir.

Antik Yunan sanatı Bazin' e göre üç evrede gelişim göstermiştir; bu üç evre, Arkaik, Klasik ve Helenistik dönemlerdir. Bu üç dönemin en önemli özelliği, birbirine rakip iki ilke olan İon ve Dor üslubunun etkisi altındadır. İon üslubunda doğu kültürünün etkisiyle incelik, zarafet ve bezeme zenginliği mevcut iken Dor üslubunda ise ağırbaşlılık ve orantıların şaşmaz biçimde uygulanışı hakimdir (Bazin, 1998, s.84).

Arkaik dönemin ilk evresinde, Antik Yunanlılar, çok tanrılı inançları nedeniyle, çok çeşitli mitoslar üretmişler ve bu mitosları yaygınlaştırma amaçlı, seramiklerin yüzeylerini ikonografik sembollerle bezemişlerdir. Bu dönem, Arkaik dönemin proto-geometrik evresidir. Vazoların, çeşitli seramiklerin hatta heykellerin yüzeyleri soyut motiflerle,

⁴ Budun: 1.Aralarında dil, kültür ve töre birliği bulunan, soy ve boy yönünden de birbirine bağlı insan topluluğu.2. Eş anlamlısı Kavim, Ulus.

zikkaklarla, gamalı haçlarla bezendiği de görülür. Olgun-geometrik evresinde ise diğer kültürlerin etkisiyle kompozisyonlar artık stilize ve şematik insan figürleriyle bezenmeye başlanmıştır. **Görsel 14** ve **Görsel 15**'de görülen, inanç içerikli temalar; ölü gömme törenleri, ve mitolojik öykülemelerin yer aldığı İnsan figürlü kompozisyonlar, başın yuvarlak, gövdenin üçgen betimlenmesi gibi olgun-geometrik evrenin özelliklerinden biri olduğu görülmektedir.

Dönemin mitolojisiyle⁵, aslında bu bezeklemeler evrenin, yeryüzünün hatta tabiat olaylarının, kişileştirilerek yorumlanması çabasıdır.



Görsel 14. Seramik Vazo, M.Ö. 720-700, Antik Yunan. Pişmiş toprak, 27 5/8 x 12 cm. J. Paul Getty Müzesi, Atina.



Detay

⁵ Mitoloji(söylence):Efsaneler bilimi anlamına gelen mitoloji, Antik Çağ insanının temel inanç sistemini oluşturmaktadır. Bu inanç sistemi ilk bakışta tamamen hayal ürünü gibi görünse de, aslında büyük bir kısmı tabiattaki olayların simgeleştirilmiş veya kişileştirilmiş hallerinden başka bir şey değildir. İnsan zihninin anlayamadığı soyut kavramları anlaşılabilir, somut kavramlara dönüştürme çabası sonucu olarak, çok sayıda tanrı ve tanrıça oluşturulmuştur. Eski mitolojilerde tanrılar sık sık insan formları ve nitelikleri ile temsil edilmektedirler. Mısır, Yunanistan, Anadolu, İran, Hindistan, Avustralya, Afrika ve Amerika'da çoğu mit, insan özellikleri taşıyan tanrı ve tanrıçalarla ilgilidir. Bu tür figürler, çeşitli türlerin üstün fiziksel özelliklerini birleştirerek fiziksel dünya üzerinde güç elde etmesini amaçlamaktadırlar (Oğuz, 2015, s.8)



Görsel 15. Seramik Vazo, 620
M.Ö. Nafplion Arkeoloji Müzesi,
Yunanistan



Detay

Bu bağlamda Antik Yunanlıların, günlük kullanım için ürettikleri vazolar ve seramiklerin, resim ya da nakışlama sanatı için belge niteliği taşıdığı gibi aynı zamanda, resim sanatının gelişim evrelerini de oluşturmuştur. **Görsel 14** ve **Görsel 15'** de görülen, gelişmiş geometrik figürlü motifler, insan betimleri, tekli figürler yerine kalabalık figürlerle betimlenmesi, bir çeşit bezekleme yöntemi olduğu gibi resim öğelerinin üslupsal niteliği biçiminde de değer bulmuştur. Bununla birlikte Frizlerde yer alan bezeklerin, mitolojik figür betimleriyle örtüşen kurgu kompozisyon anlayışına da hizmet ettiği anlaşılmaktadır.



Görsel 16. Tanrıça Athena, Arkaik Dönem, Kırmızı Figür Tekniği

Örneğin, **Görsel 16'** da Kırmızı Figür Tekniği uygulanmış olan bu eserde görüldüğü gibi kompozisyonda yer alan tüm hatlar kazınarak çizilmiş, figürün iç detayları fırçanın kılları kullanılarak detaylandırılarak renklendirilmiştir. Figürün arka planı siyaha boyanmış, figür vazonun zemin rengiyle kalmıştır. Dolayısıyla vazonun zemin rengi kırmızı olduğundan figürler kırmızı olarak algılanmış ve böylece bu teknikte boyama biçimine de kırmızı figür tekniği adı konulmuştur.



Görsel 17. Siyah Figürlü Pişmiş toprak Vazo (M.Ö 510-500) Arkaik Dönem, 37, 5 cm



Detay

İkinci örneklemede, **Görsel 17'** de görülen Siyah figür tekniği uygulanan bu eserde, su kaplarını dolduran kadınların sohbet halleri betimlene gelmiştir. Arkaik dönemin olgun evresine ait bu eser, Natüralist üslubun özelliği olan üç boyut etkisine yer verildiği için önemli bir veri niteliğindedir. Eserde görülen, Sanatçı/zanaatçının, dönem için geçerli olan ön düzleme ağırlık verme geleneğini aşma çabası, ikinci düzleme yerleştirdiği birkaç figürle derinlik arayışı içerisinde olduğu anlaşılmaktadır. Aynı zamanda kompozisyonda, simetri anlayışından doğan ölçeklemeyle, denge oluşturduğu düzlemin her iki yönünde yer alan figürlerin benzer şekle gönderme yapması olarak yorumlanabilir.

Antik Yunanlıların geometrik üsluptan, natüralist üsluba geçişini Bazin, şu şekilde ifade eder; Antik Yunanlıların, büyüsel dünya anlayışından akılsal bilgiye geçişlerini doğaüstü gerçeğini yadsımadan, imgelere, mitoslara dönüştürdüklerini ve bu mitoslar aracılığı ile de kavramlara ulaştığını belirtir.

Antik Yunanlılar her şeyi ya kavram ya da figür olarak düşünmüşlerdi... İnsanın kendini keşfi, iki aşamada, yani fizik ve manevi aşamalarda gerçekleşti... Sanat eseri, kendisini doğaüstü güçlerin denetlenmesini sağlayan bir araç haline getirerek dar ve sert kurallar içine hapseden büyüye bağımlılıktan kurtuldu. Ayrıca sanat eseri, önceleri mitosların canlandırılmasından başka bir şey değilken, çok geçmeden amacı sadece kendisi olan bir ürün haline geldi... Doğal formlar ilk olarak, gözün onları gördüğü şekilde, yani bu formları deformasyona uğratan kısaltma etkisiyle mekânsal gerçeklikleri ve onları gizleyen ya da hacimlerini küçülten perspektif içinde tasvir ediliyorlardı. Antik Yunanlıların büyük plastik keşfi, derinliği bulmalarıdır ve onlar, düzlem-geometriyi ortaya koyduktan sonra katı cisimlerin hacmini ölçme yönteminin ilkelerini de saptamışlardı. Sınırsız mekânın üç boyutlu bir sisteme indirgenebileceğini kavramak için onların akılsal düşüncesinin ortaya çıkması gerekliydi (Bazin,1998, s.78-82).

Gelmiş geçmiş bütün natüralist üslûplar temelini özdeşleyim etkenliğinde, insan ile tabiat arasında meydana gelen belirli bir duygu ilgisinde bulmuştur. Şimdi, bu belirli ilgi, Worringer' e göre şöyle temellendiriliyor;

Bu ilgi, insanla tabiat arasında kurulan uyumlu bir ilgidir. Bu ilgi içinde insan, organik-canlılığın gerçekliğini kavrar, onda kendi hayatını, kendi aktivitesini yaşar. İnsan ve tabiat böyle uyumlu bir ilgi içinde, bir ruhsal beraberliğe, hatta bir ruhsal birliğe yükselir. Ve bu, insanla tabiat arasında panteist içtenlik gibi mutlu bir ilgi doğurur. Bu mutlu panteist birlik içinde, insan tabiatı kendini, kendi iç hayatını, kendi ruhsal aktivitesini yaşama sevincini, mutluluğunu duyar. Bu anlamda insanın tabiatı karşısında duyduğu "estetik haz, bir objede insanın kendi kendinden duyduğu bir haz" olur. Böyle bir insan ve tabiat ilişkisi içinde doğan sanat, elbette ki tabiatı içtenlikle seven, onda insanın mutluluğunu arayan bir sanat anlayışı olacaktır. Böyle bir sanat anlayışı da elbette natüralizm olacaktır. Özdeşleyim içtepisi ile bütünüyle açıklanamayan bu çeşitliliği iki doğrultu içinde toplayabiliriz. Biri, yukarıda işaret ettiğimiz tabiatı yaklaşım doğrultusunda natüralizm, öbürü de tabiatı uzaklaşım doğrultusunda soyut üslup. Bütün sanat tarihi, bu iki üslup formunun diyalektik bir sürecidir diyebiliriz (Worringer' den akt.Tunalı, 1975, s.14).

Worringer'in soyutlama üslubu ile natüralist üslubu açılmak üzere temelini Antik dönemin filozoflarından Platon ve Aristoteles'in bulgularından temel aldığı anlaşılmaktadır. Aristoteles daha o zamanlarda sanatı, felsefi ve psikolojik açıdan ele alarak, sanatın anlamını, insanın doğasında bulunan iki ana yeti ile ifade ettiğini; biri taklit etme yetisi, diğeri ise taklit edilen ürünlerden, haz alma yetisi olduğunu ileri sürerek, mimesis ve katharsis kavramlarıyla açıklık getirmiştir. Taklit içtepisi (mimesis), insanın herhangi sıradan bir yetisi olmayıp, kişiliğinin ve kültürel başarılarının kaynağı ve aynı zamanda diğer varlıklardan belirgin bir şekilde ayıran özelliğiyle, ilk bilgilerini taklit yoluyla elde ettiğini savunur. İkincisi, bütün taklit ürünlerinin, yani sanat eserlerinin karşısında duyulan hoşlanma/ haz alma yetisine; burada özel ve karmaşık bir duyguyu kastettiğinden buna katharsis denmekte, sanatın ereği, insanı gündelik endişe, korku ve tutkularından kurtarmak, bu duygu ve heyecanlardan arınmasını sağlamak anlamına gelen katharsis kuramı, mimesis kuramının neticesinden doğmaktadır. Sanat eserlerinin taklit (mimesis) ile ilgilerinde insanın duyduğu hoşlanma, katharsis' in ürünüdür. Katharsis; sanatın, dolayısıyla da yaratmanın bir koşulu olarak görülmüş, bilgi

amaçlı, ama duyguların harekete geçirilmesiyle başlayıp etik doğruluğa ulaştıran bir sanatsal yaratma yöntemi olduğu anlaşılmaktadır.

Antik Yunan Uygarlığında sanat ve bilimsel gelişmeler, felsefenin ışığında önemli bir yol kat etmişken, çok tanrılı inançtan tek tanrılı inanca geçişle Hristiyanlığın yayılması yeni inancın dogmatik hegemonyası doğrultusunda, tüm alanlardaki kazanımlar, Ortaçağın karanlığına gömülmesine gerekçe oluşturur. Sanat artık dünya gerçekliğine kapalı, doğu felsefesine benzer, öteki dünyaya yönelik soyut bir anlayış içerisinde biçimlenmeye başlamıştır. Antik Yunanlıların, çok tanrılı inanç sistemi, mitolojik ifadeyle kavramlar dünyasına taşımışken, evreni anlama, kavrama noktasında, Hristiyanlığa geçiş ile bu süreç duraklama dönemine girmiş bu gelişimin uzamı engellenmiştir. Bazin, bu geçiş sürecini şöyle ifade eder;

Dünya uygarlığı tarihinde, Antik Yunanlılar, ilk olarak insanoğlunun günlük ve somut yaşamına yüce bir yer vermişlerdi. Platon'da dahil olmak üzere, düşünürlerin mantıksal ve net açıklamaları, insan ruhunun karanlık köşelerini aydınlatmış ve ruh ile öte-dünya arasındaki ilişkiler, bir inanç konusu olmaktan çıkıp, felsefi ve diyalektik düşüncenin konusu haline gelmişti. Böylece insanoğlu, tanrısallık düşüncesinin etkisinden sıyrılmış ve dinin yerini metafizik düşünce almıştı. Antik dünyanın sona erdiği sırada Doğu dinleri, çok tanrıcılığa karşı büyük bir saldırıya geçmiş ve insanoğlunu Tanrı'ya bağlayan zincirleri pekiştirmişti. Bu dinler, inanan kişilere, manevi katılım yoluyla bağışlayıcı ve kurtarıcı bir Tanrı'yla ilişki kurma düşüncesini aşılamaştı. Böylece insanoğlu, akılsal bir bilgiyle değil, sezgisel ve mistik bir bilgiyle, içinde yaşadığımız görünüşler dünyası ile öte-dünya arasındaki uçurumu aşma olanağını elde etmişti. Hristiyanlığın Musevilikten devraldığı katıksız ruhanilik, bu dine ilk inananları, putlara tapmaya yol açtığını düşündükleri sanattan uzaklaştırdı. Hristiyanlık etki alanını genişletip çok tanrıcılığa inananları kendine çektiği zaman, inançlarını yönlendirecek görüntülere ve imgelere gereksinim duyan okumamış kitlelere uygun bir dünya yaratmak zorunda kaldı. Kendi öz eğilimine ters düşmesine rağmen, kitlelerin bu hayal dünyası gereksinimine cevap vermek zorunda kalan Hristiyanlık, bu dünyayı, Yunanlılardan beri günlük ve somut yaşamın bir yansıması haline getirmiş olan yaşama bağlılık eğiliminden temizlemek gerektiğini duydu. Gerçekten de, eğer görüntü ve imge, kendisine tapınılacak şeyler değil de, dinsel inanca götüreceği araçlar olacaklarsa, bu yeni inançta da, Doğu'nun eski dinlerinde olduğu gibi bir yer tutmak zorunda idi. Böylece görüntü ve imge, tanrıbilimsel ve dinsel dogmaları dile getiren bir araç haline geldi... Bunun sonucu olarak görüntü ve imge, eski dinlerdeki büyüsel gücünden yoksun kılındı ve simge haline gelerek yeni bir varlık kazandı. Dolayısıyla sanat da, dogmanın hakikatlerini formlar haline getiren bir dil olarak ele alındı (Bazin,1998, s.131-132).

Antik Yunanlıların nesnelere, maddesel olarak görebilme yetisi kazanımları sonrası bütün yaratılarında, geometrik formlar üretmelerine yol açmış dolayısıyla nesnelere kavramlarıyla birlikte kendine özgü boyutlar içerisinde saptayarak tanımlamak çok önemli olmuştur. Buradan hareketle, bu yaklaşım plastik yaratılarında, iki boyutlu yüzey üzerinde üç boyut algısı yaratmalarına olanak tanımıştır. Hristiyan estetiğine bakıldığında (**Görsel 18**) ise formların iki boyutlu düzlemde betimlendiği, doğu ekolündeki minyatür geleneğinde olduğu gibi figürlerin önem sırasına göre büyüyen küçülmesi Antikitenin akılsal görsel algısını durdurmuş, Yunanlıların özellikle üzerinde

durduğu yarı-profilden ya da çaprazdan canlandırma yerini, Hristiyanlık anlayışında cepheden görünüşe ya da sadece profile bırakmıştır.



Görsel 18. "Bakire Kadın Şehit Azizeleri Alayı", Mozaik, 6. yy. Bizans Sanatı, Sant' Apollinare Nuovo Bazilikası, Ravenna.



Detay

Hristiyan sanatçılar, figürlerine zaman-dışı ve donmuş hareketler vermeye, kompozisyonlarını tam bir simetri anlayışıyla ortaya koymaya çalışıyor olmaları Antikitenin gelişimini kapatma girişimi anlamına da gelmekteydi. Kurgulanan kompozisyonlarda figürlerin sonsuz dizili halleri ve tekrar ediliyor durumu, görünür

dünyanın aldatıcı olduğu vurgusu ile Doğu ekolü geleneği gibi bir çeşit ezililik ve ebedilik özellikleri kazandırılmıştı.



Görsel 19. Anonim, " Meryem", Romanesk Dönem

Görsel 19' daki Romanesk dönemine ait betimleme, kendisinden daha önce gelişmiş Bizans dönemine benzer özelliktedir. Romanesk üslubunda resim sanatı, mimariye bağlı gelişim göstererek, büyük bölümünün freskler, ikonalar, ve minyatür el yazmalarından oluştuğu anlaşılmaktadır. Kilise duvarlarına yapılan betimlerde İncil ve Tevrat sahneleri yanı sıra sütunlar üzerine de renklendirilmiş motifler resmedilmiştir. Bu üslupta resimlerin, bezeme amacının dışında öğretici amaçla yapıldığı, Bizans sanatı ve Antikitenin proto-geometrik evresine benzer basit ve çizgisel bir anlatım dili kullanılmıştır. Dinsel konuların işlendiği bu resimlerde, doğu ekolünde olduğu gibi önemli figürler büyük, tamamlayıcı elemanlar önem sırasına göre küçük betimlenmiştir. Çoğunlukla figürlerin konturları kalın bir çizgiyle belirtilmiş, muhtelif renkler toprak tonlarında kullanılmıştır.



Görsele 20. Pere Serra, "Meryem ve Çocuk İsa", 14.yy. Tempera ve altın varak Ulusal Katalan Sanatı Müzesi, Zaragossa



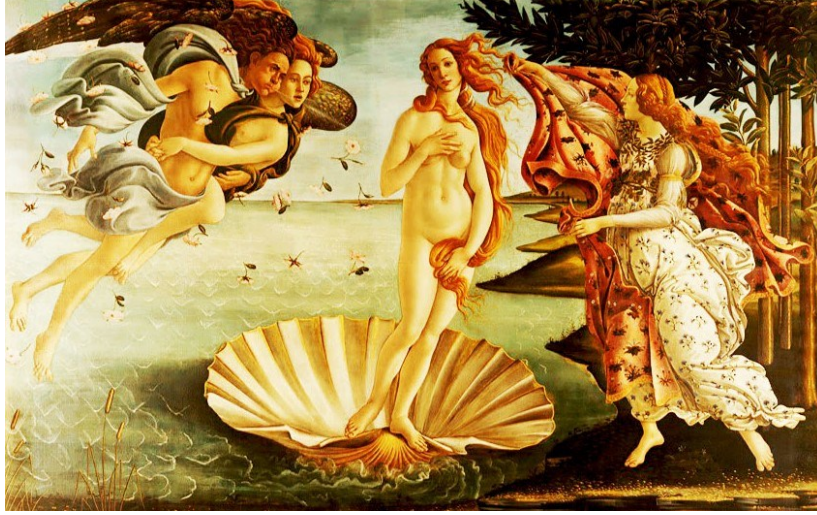
Görsele 21. Giotto, "Meryem ve Çocuk İsa", 1297 Tempera ve altın varak Tekniği, Özel Koleksiyon

Romanesk üslup sonrası Gotik sanatta belirginlik kazanan özellikler, **Görsele 20'** de Pere Serra'nın eserinde olduğu gibi zarafetin ön plana çıktığı, zengin bezemelerle altın varak kullanımının çokça kullanıldığı, figürlerin dünyasal ölçülerin dışında, ideal güzel formuyla ince ve uzun betimlendiği görülmektedir. **Görsele 21'** de görülen eserde ise öyküsel anlatımı ve perspektif kullanımı ile Ortaçağ'ın şematik anlatımından uzaklaşan, figürlerine ışık-gölge tekniğiyle hacim kazandıran, aynı zamanda itibari de olsa doğa tasvirlerine önem veren Giotto'nun, yeni oluşuma kapı açtığı ve bu kapının Rönesans'a açıldığı görülmektedir.

Rönesansın insan-merkezli dünya görüşü, hümanist felsefesiyle, yeni estetik anlayışı ve kutsal geometrisiyle modern dünyanın geleceğine ışık tuttuğu aşikardır. Bununla birlikte bilgiye ve insana verdiği değerle, akli ön plana çıkardığı gibi yeni düşünce yapısıyla sanatsal biçimlemelerde, zihinsel kurgunun, geometrik yapının, oran, ölçü ve simetri gibi öğelerin öncülüğünü de yapmıştır. Yanı sıra soyut düzlemden, somut düzleme, zihinsel yolla sanatsal uygulamalara geçerek, güzelin yeni biçim anlayışıyla, Antikitenin kazanımlarını da devir alarak, bireysel özgünlüklere yol açmıştır.

Bu özgünlüğü ve natüralist üslubu en iyi perçinleyen sanatçılar içerisinde Boticelli' nin eserleri de örnek gösterilmektedir. Ortaçağ'ın felsefesine uygun, ruhani boyutu temsilen

iki boyutlu düzlemde ifade edilen şematik tasvirler terk edilerek, doğaya ve insana eğilen figüratif betimlemelerin ve tabiat tasvirlerinin vurgulu betimlemeleri yer almaya başlamıştır.



Görsel 22. S. Boticelli, "Venüsün Doğuşu (La Primavera)", 1482, 203x314 cm, Tempera, Uffizi Gallery, Floransa.



Detay

Görsel 22'de Boticelli' nin en önemli eserlerinden biri olan "Venüs'ün Doğuşu" Rönesans dönemini en iyi ifade eden eserlerden biridir. Antik dönemin saygın Tanrıçası olan Venüs, Hristiyanlık inancında, ortaçağ boyunca günahkar ve düşük ahlakın sembolü olarak görülmüştür. Boticelli, Venüs'ü deniz kabuğunun üzerinde betimleyerek Meryem'in bakirliğine göndermede bulunmuş; Paganist düşüncüyü, ortaçağ teolojisiyle de birleştirerek, pagan mitini, insan ruhu ile ilgili Neo-platonizm anlayışı doğrultusunda yorumlamıştır. Pagan kültürünün güzellik ve aşk tanrıçasını çıplak fakat dünyevi

hazlardan arınmış, göksel Venüs olarak betimlemiş, dünyevi algıyla değil ruhani güzelliğiyle sembolize etmiştir. Venüs'ün Doğuşu, ruhani masumiyetin alegorisi, mitolojik ve ezoterik öykülemenin ifadesi olmuştur. Tablonun sol tarafındaki rüzgar tanrısı Zephyrus' un ve bahar tanrısı Flora'nın Venüs'ü kırmızı örtüyle kavramaya çalışması yeniden doğuşun imgesi olan baharı ve yeni olanın kutsanmasını da sembolize etmiştir. Tablonun bütününe bakıldığında dokusal olarak bu kutsamayı ve imgeyi izleyiciye ulaştırmada bezemeleri aracı olarak kullandığı ve Gotik üsluba ait özellikleri devam ettirdiği anlamına da gelmektedir.

BÖLÜM 2:

SANATTA DEKORATİF ETKİ - SANAT VE ZANAAT

Dinsel inancın temeli olan sanat/ zanaat ; “dans ve şarkıların yardımıyla, gizemli güçlerin, ruhların, totemlerin canlandırıldığı, resim ve yontuların yardımıyla büyüsel tılsımların gereklerinden ortaya çıkmıştır. Bunu en eski sanat anıtları ile sanatsal eylemlerin, kaba çizgiler içinde, dinsel-büyüsel anlam içeriğiyle dolu olduğunu tanıttayan, arkeolojik, speleolojik, etnografik ve folklorik buluntular” doğrulamaktadır.

Sanat, dünyanın bilinişinin ve bunun insanlar arasında yaygınlık kazanmasının temel aracı olarak yer almış, ilkin ideolojik diye tanımlanabilecek sorunları çözmüş yani toplumda oluşan değer-yönlendirme sistemlerini bildirerek, ilkel ortak topluluğa bağlı üyelerin bilincinde yeşermesine yol açmış, ortak toplum insanının ahlaksal, dinsel duygularını, tasarımlarını, yönlendirmelerini, konularını biçimlendirmiş; çalışma süreci içinde yer alacak bu sürecin hazırlanmasına, düzene konmasına ve manen özümlemesine eşlik etmiş; insanoğlunun estetik duygusuna yön vermiş; insanın kendisini olumlama gereksinimine karşılık vererek, bu gereksinimi etkin bir biçimde uyarılmış; insanoğlunu yalnızca manevi olarak değil, fiziki olarak da geliştirmiş; üretimce belirlenmiş etik, kültüsel, askeri ve daha başka çeşitli bildirimlerin iletileceği bir iletişim kanalı olarak, insanların birbirleriyle anlaşabilmelerinin temel ve evrensel aracı olarak yer almıştır (Kagan,1993, s.235-236)

Sanat/ zanaat, ilk insanın kendini ifade etme biçimi olduğu gibi herhangi bir nesneyi imal ederken anlam yükleme yoluyla dış dünya ile bağ kurduğu ve kendi içsel dünyasıyla da özleşerek bir güç edindiği anlaşılmaktadır. Bu bağ ve güç ile yaşamına yön verdiği, evreni anlama, kavrama konusunda da yöntem geliştirerek uygarlığa adım attığı görülmektedir.

Antikite’de sanatın tanımlanmasına bakıldığında, insanlardaki imal ve icra etme kabiliyetine işaret edildiği, resim, heykel, mimari, şiir ve müzik gibi alanların sanat/zanaat anlamıyla ifade edilen “tekhne” kelimesiyle, Romalılardaki “ars” kavramına paralel, bugün zanaat kapsamına giren marangozluk, ayakkabıcılık, at terbiyeciliği gibi farklı meslek gruplarıyla birlikte sınıflandırıldığı görülmektedir.

Bu gün modern dünyanın, zanaat statüsüne indirmiş olduğu bir çok sanat, Ortaçağ’da resim ya da heykel kadar hayranlık uyandırıyor. Örneğin Ortaçağ ve erken Rönesans dönemlerindeki nakkaşlar ipek metal iplikler, mücevherler, inciler ve altın varak kullanarak, göz kamaştırıcı resim ve süsleme başarılarına ulaşan eserler üretiyorlardı. Ayrıca nakkaşlar sadece başkalarının tasarımlarını işleyen marifetli işçiler de değildi; örneğin İngiltere Kralı, saygın ileri gelen bir nakkaşa, Meryem Ana ve Aziz Yuhanna temsilini sipariş ettiğinde tasarımı nakkaşın kendisine bırakıyordu. Ortaçağ insanları bizim gibi güzel sanatlarla sırf zanaatlar arasında herhangi bir ayırım gözetmiyorlardı. 5.yy’ dan 13.yy’ la kadar listelerde resim, heykel, mimari, aşçılık, denizcilik, seyislik, ayakkabıcılık aynı kategoride değerlendiriliyordu(Shiner, 2014, s.56-57)

On beşinci yüzyılda perspektif ve modle bilgisinin yaygınlaşması ve Antikçağ’ın hacimle ilgili gelişiminin yeniden ele alınmasıyla, resim ve heykel sanatının usta-çırak ilişkisiyle

yürütülemeyeceği, geometri, anatomi, ve Antikçağ mitolojisi bilgisine de sahip olunması gerektiği kanısı, bugünkü anlayışa paralel bir sanat/ zanaatçı ayrımını ortaya koymuyor olsa da, bu konuyla ilgili, Alberti ve Leonardo'nun sanatçı imgesi; "zanaatçı-bilgin" olarak anılması gerektiği doğrultusunda idi. Burada ki "zanaatçı- bilgin" den kasıt; bilimsel bilgiyle donanan zanaatçının, yaptığı işin içeriğine, seçimine ve düzenlenmesine ilişkin, yatkın bir beceriye sahip olması anlamına geliyordu ve bunun anlamı o dönemde "icat" tı.

Sanat ve zanaat, ancak on sekizinci yüzyıl da anlam ve içerik itibarıyla tamamen ayrılacak; hayal gücü, zarafet, özgürlük ve yaratıcılığın temsilciliğini sanatçıya, beceri, emek, yararlılık ve işlevsellik hizmetinin temsilciliğini de zanaatçılara verecekti. Sanatçı ve zanaatçının ayrı kategorilerde değerlendirilmesinin gereği; buhar gücü ile çalışacak makinelerin keşfi, endüstri ve sanayinin yeni iş olanakları sağlaması ve yeni meslek gruplarını oluşması ile ardı sıra zorba feodalitenin boyunduruğundan kurtulan köylü, esnaf ve tüccarların oluşturduğu burjuva sınıfının etkin olması gibi nedenler sıralanabilmektedir. Doğaldır ki makineleşmenin getirdiği iş gücü, nüfusun yarattığı kente özgü yapılanmanın, sanatın kentle olan alışverişini arttırarak, üretim biçimlerinin birbirlerine gereksinim duyar şekilde gelişimi, kentin ekonomik, sosyal yapısını besleyecek ve bu şekilde bir organizasyonun altyapısını oluşturacaktır.

On dokuzuncu yüzyıla bakıldığında, on sekizinci yüzyıldaki gibi hızlı değişim ve gelişimin yaşandığı, ekonomik, toplumsal koşullarıyla sanatın seçkin bir sınıfa dahil edildiği ve hatta kutsallaştırıldığı görülmektedir. Kapitalist sistemin ölçeğinde, burjuva sınıfıyla, sanat ve sanatçı, özgün ticari bir alanı temsil ettiklerinden, galeriler ve müzeler aracılığıyla artık sosyal statülerinin yükseldiği konumdaydılar.

Yalnız sanayi ve makineleşmenin getirdiği mekanik üretim, el sanatları/ zanaat alanlarının sonunu getirdiği ve zanaat atölyelerinin görevlerini, zamandan tasarruf eden fabrikaların üstlendiği üretim biçiminde, zanaatçıların iş olanaklarını daralttığı görülmüştür. Bu mekanik üretimin hem sanatı hem de zanaatı yozlaştıracığı endişesini yaşayan bir çok sanatçı, yazar ve sanat kuramcıları birleşerek, John Ruskin önderliğinde hükümetin desteğiyle, (Arts & Craft) sanat ve zanaatçının birlikte hareket edebileceği bir devlet okulunun kurulmasına önyak olunur. John Ruskin ve dönemin Pre- Raphaliete (Ön- Raffaelloculuk) akımına mensup sanatçıları, bu amaçlı eğitimi başlatıp diğer ülkelere de sıçrayan Fransa' da Art Nouveau (Yeni Sanat), Almanya'da Jugendstil, Avusturya'da Secession (Ayrılma, Kopuş) akımlarının öncüllüğünü

üstlenirler. John Ruskin'in toplumsalçı, emekçi iş gücünü destekleyen görüşlerinden, etkilenen ve savunan, Arts & Craft akımının bir diğer önemli temsilcisi William Morris bu önemli amaca hizmet etmede; yüksek sanata ait teknikleri zanaatkârlar tarafından dekoratif sanatlara taşınması ve eski zanaat tekniklerinin yeniden işlenerek sanatla buluşması konusunda önemli hizmetlerde bulunur. Bu yeni amaçlı sanat anlayışında kendisi de dahil doğa gözlemciliğine dayanan bezeme sanatını canlandırmayı, zanaatçılarla birlikte nitelikli ve estetik ürünlerin icrası ile yeni tasarım alanlarının oluşumuna da kaynaklık ederler fakat bu J. Ruskin ve W. Morris' in emekçi iş gücünü destekleyen modelle, makine karşıtı estetiğinin oluşmasına karşın, bu estetiği taşıyan ürünlerin üst sınıfların dışındakilere hizmet edemediği için devamlılığı yitirilmiştir.

Sanat ve zanaatın birleşmesiyle bezemelerin fazlaca yaygınlaştığı ve yozlaştırıldığına inanan 20. yy'ın kuramcılardan modernist mimar Adolf Loos, "Ornament and Crime" (Bezeme ve Suç) adlı makalesinde; dekoratif unsurların ve bezemelerin, medeniyetin ilerlemesi için bastırılması gereken, çocuksu, libido kaynaklı dürtülerin göstergesi olduğunu ileri sürer (Loos'dan akt. Negrin, 2006, s.223) . Bezemeyi hem ekonomik olarak hem de insan emeği açısından maliyetli, gereksiz lüks, akıl dışı, sığ, işlevsiz ve israfa neden olan fazlalık olarak gördüğünü ifade eder. Modernizm döneminde mimari ve tasarım alanlarında bezemeler, cisimlerin işlevi için gereksiz, anlamı olmayan, duysal haz kaynağı ve akla hizmet etmeyen hedonistik aşırılık olarak değerlendirilip aşağılanmıştır.

Son on yıl içinde mimaride süs ve bezemeye olan ilginin artmasıyla, bezeme üretmek için yeni yollar aranmaktadır. Bu yoğun ilgi, bezemenin artık daha kavramsal, daha dinamik ve daha soyut bir ileri teknoloji ürünü olduğunu göstermektedir. Çağın dijital tasarım ve üretim tekniklerinin bu yönde büyük bir rolü bulunmaktadır. Gelişen bilgisayar destekli çizim ve üretim teknolojisi, bezemeyi daha deneysel hale getirmekte ve geliştirmektedir (Balık Lokce ve Allmer, 2010, s.69)

Mimarlık kuramcılarının da belirtmiş olduğu gibi, günümüz çağdaş sanat anlayışında artık bezeme ve dekoratif etki yaratan biçimselliğe tepki duyulmadığı gibi kavramsallaştırılmaya başlanmıştır. Çağın teknolojik olanakları, bütün sanat disiplinlerinin girift kullanımına ve sanatçının söylemine uygun araçların önemine işaret eder. Çağın sanatçısı hangi üslupla etkileşim yaratacağını, sorguladığı söyleme uygun teknikle ve malzemeyle belirler. Bu bağlamda çağdaş sanatta, geometri, çiçek motifi, soyut öğeler, kaligrafi gibi kültürel kimliğin göstergesi olan bezeme öğeleri, din, ideoloji ya da gelenekleri sorgulamada referans olabilmektedirler.

Bezelen Kadın Ögesi

Araştırmanın amacı doğrultusunda seçilen Modernist ve Çağdaş sanatçı eserlerinin her biri, farklı üslupsal nitelikleriyle birbirlerinden ayrılırlar fakat ortak noktada birleşim gösterdikleri önemli bir husus vardır ki eserlerinde, betimlenen kadınlar bezelidir. Kadın bedeninin, estetik öbje algısıyla birlikte, arzuya hitap etmesi, sunum nesnesi olarak algılanmasıyla ilgilidir. Tarih boyunca arzu nesnesi olma ve arzunun merkezi olma durumu aslında bezeme etkinliğiyle ifade edilmiştir. Kadına ve bedenine biçilen kaderi planın tasarımcılığı, erkek egemenliğin araçları olan din, ideoloji ve ekonomik söylemlerin belirlediği görülmektedir.

Modern çağın asi çocuğu Gustav Klimt, modernitenin söyleminin aksine kendine özgü kimliği ve sanat uslubu ile dekoratif öğelere, bezemelere olan düşkünlüğünü, altın işleme hünerini de katarak, dönemine aykırı çalışmalarıyla, kanıksanmış geleneklere baş kaldırmıştır. Klimt için Art Nouveau akımı, her ne kadar esin kaynağı olsa da Antik, Mısır, Yunan, Bizans ve Uzak Doğu sanatları, yapıtlarının beslenmesine ve ön plana çıkmasına daha çok olanak sağlamıştır.

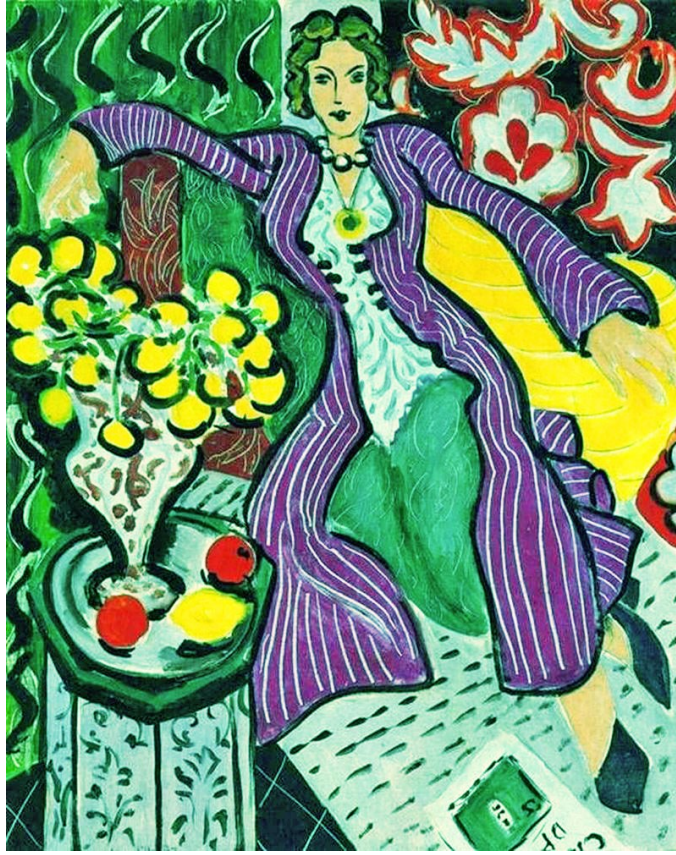
Bununla birlikte durağan, kısır ve sıkıcı gelenek tekrarından sıkılan sanatçıların başında gelen Klimt, Sezasyon akımının kuruculuğunu ve başkanlığını üstlenerek yeni bir manifesto (söylem) geliştirir. Bu söylem; hem 19.yy'ın yaratıcı olmayan üslup taklitçiliğine bir tepki geliştirme, hem de endüstriyel seri üretimin karşısında kaliteli el sanatlarıyla, endüstrileşmenin olumsuz etkilerini bertaraf etmek ve ürünlerin estetiğinin esas alınmasıdır. Bunun da sanat- zanaat birliğiyle mümkün olabileceği, sanata olduğu gibi zanaata da saygının elzem olduğu, nicelikle değil nitelikle estetiğin oluşumunun mümkün olduğuna işaret ederler. Kastedilen bezeme zanaatının 19.yy' ın ikinci yarısına egemen olan Victoria döneminin ağıdalı bezemeciliği değildir elbette ki.



Görsel 23. Gustav Klimt, "Danae", Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1907, 77x83 cm.

Görsel 23' deki, Danae adlı eser, Antik Yunan mitolojisinde geçen Kral Argos'un kızı, ilahi aşkın ve aşkınlığın simgesi, Danae'ya aşık olan Zeus'un altın yağmuruna dönüşüp hamile bırakması üzerine kuruludur. Bu öyküyü Klimt, altın yıldızla betimler. Altın yağmurunu kucaklayan Danae' nin haz uykusunu yüceltmesi ve Danae' nin kendinden geçmiş haliyle kendi iç dünyasına dönük tasvirini doğallıkla betimleyişi, dönemi için oldukça çarpıcı ve olağanüstü yankı uyandıran bir yorumlama cesareti içermektedir.

19. yüzyılın erkek egemen resmini ve tarihselliğini büyük oranda yıktı. Başkaldırısı sadece felsefi ve estetik bir protesto olmamakla birlikte, kısmen dramatik, politik ve kültürel kriz içindeki çatışan neslin protestosudur. Klimt' in çalışmaları toplumdaki kadın ve erkek imgelerinin radikal değişimlerini hikâyeleştirir. Olağanüstü durumun makul bir açıklaması olabilir, o da Klimt' in asla eril erkeklikle ilgilenmeyip, bir erkeğin dışı yanı ile ilgilendiğidir. Kültürel ve kişisel bunalımlar üzerine yaptığı araştırması, kendi kimliğini bir kadın imgesinde bulmaya çalışmasına yardımcı oldu. Feminizm başlığı altında "kadınlığın yeniden yorumlanması", "erkek dışılığının yeniden değerlendirilmesi" olarak görüldü. Bu değişiklik ve kadın-erkek arasındaki ilişkinin yeni değeri 19. yüzyılın kültürel bir fenomenidir, bu nedenle bütün sanat akımlarına yansıtılmıştır. Kadın imgesiyle tekelleştirilmiş sanatta erkek imgesi, mitolojik figürler ve fetişlerle dışil olana dönüştürülerek kaybolmaya başlamıştır (Kazanç, 2018, s.100)



Görsel 24. Henry Matisse, "The Purple Coat (Mor Ceketli Kadın)", Yağlı boya, 1937, 65x81 cm.

Matisse' in eserlerinde de Klimt gibi dekoratif sanatların (İslam Sanatları, Arts and Crafts Hareketi ve Art Nouveau akımı) önemli bir etkisi olduğu bilinmektedir lakin Matisse' in tuval üzerindeki geleneksel sanat yöntemleri ve yağlı boya tekniğini kullanmasıyla bu dekoratif etki gizlenmiştir. Kesik kağıtlarla oluşturduğu kompozisyonlar, el sanatlarının malzeme ve yöntemlerine benziyor olsa da yalnızca görünüşünü taklit etmiştir. Matisse, eserlerinin dekoratif olarak değerlendirilmesi olasılığı karşısında hiç endişe duymadığı gibi resmin dekor olduğunu savunacak kadar cesur yaklaşıma sahiptir, bunu kullandığı renklerin tüpten çıkmış haliyle boyamasıyla da teyit etmiştir. Dönemin sanat eleştirmenleri ise Matisse' in bezeme eğilimli soyut biçimlerini ve dekoratif etkisini yadsımış ve ayrı tutmuşlardır.

Görsel 24 Matisse' in "Mor Paltolu Kadın" eserinde, renklerin valör değerleriyle derinlik, ışık-gölge etkisi, konturlarla hacim kazandırılması, aynı zamanda doğu sanatının özelliklerine has motiflere bölünerek parçalı betimlenmiş olması, figürü çevreleyen öğeler dahil, tüm nesnelerin iki boyutlu düzleme de eş zamanlı göndermede bulunması açısından bu eseri bir hayli önemli kılmaktadır.



Görsel 25. Shirin Neshat, "I am its Secret", Reçine kaplı baskı ve mürekkep, 1993, 48,2x32 cm

İran'ın teokratik rejimiyle, travmatik düzeyde etki altında kalan, İran asıllı zorunlu göçmen Shirin Neshat' ın, (**Görsel 25**) "I am its Secret", eseri, "Allah' ın Kadınları" serisinden sadece biridir. Serinin tüm görsellerinde yer alan politize olmuş kadın bedenleri, dinin hegemon yapısını sorgular. Siyah beyaz fotoğraf serisinden oluşan bu görsellerin ana teması, fiziksel ya da ruhsal en çok etkiye maruz kalan, kadın bedeninin, rejimin tanığı ve malzemesi olarak işlenmiş olmasıdır. Neshat, İslam inancında yasaklı olmayan el, yüz ve ayak uzuvlarını, kaligrafik arap harfleriyle; belli bir söylemi olan şiir ve metinlerle bezemesi, biçimle içeriği tamamlayan çabası amacına ulaşır. Eserlerinde, inanca dair direnç gösteren bir mesaj olmadığını altını önemle çizer ve dinin ideolojiye alet edilip iktidarda kalmak için her türlü zalimliği yapan rejime karşı, saygın ve kimlikli bir duruşun tanıklığını yapan, eserler ürettiğini ifade eder.



Görsel 26. Chris Ofili, "The Holy Virgin Mary (Kutsal Bakire Meryem) ", Reçine, Akrilik, kolaj, fil gübresi, 1996, 243,8x182,9 cm.

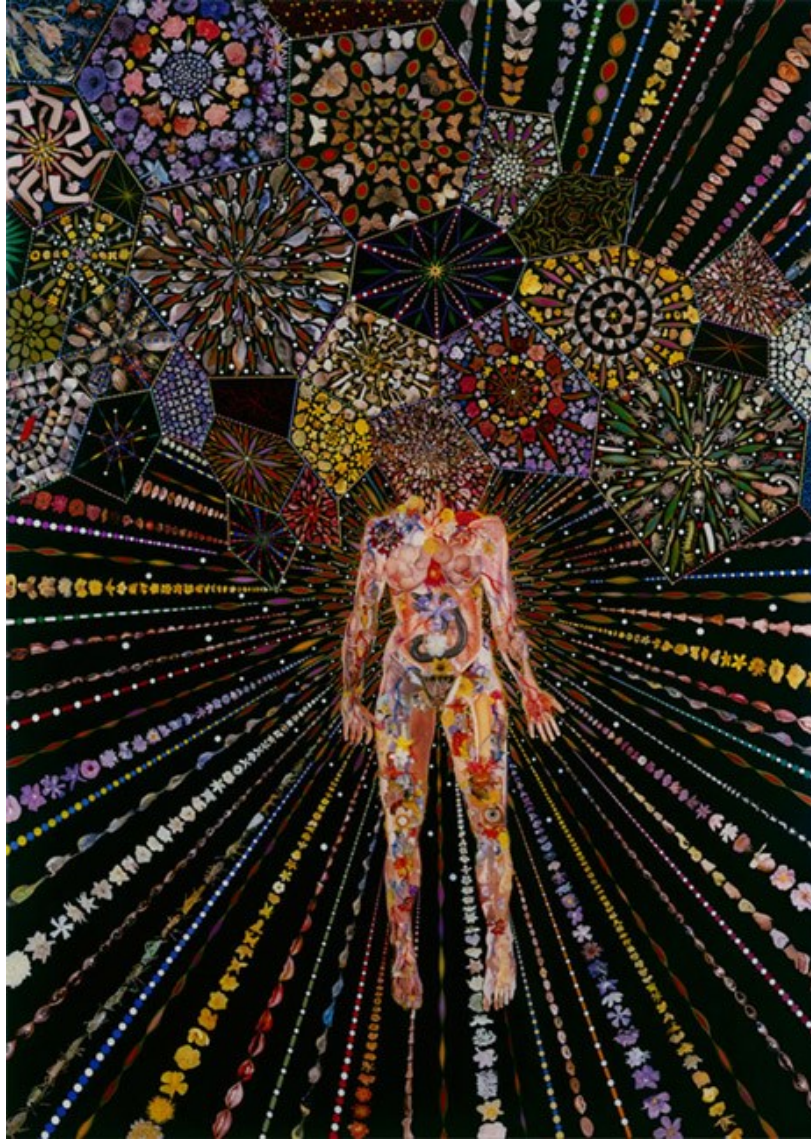
Chris Ofili' in, (**Görsel 26**) "The Holy Virgin Mary" adlı eseri, hem İkonik hemde İkonoplast dili ile sansasyon yaratmıştır. Ofili, günümüz popülist kültürlü batı anlayışıyla, bezeme ve dekoratif üsluplu Afrika kültürünü harmanlayarak, Kutsal Meryem'in imgesel bedeni ve ten rengi ile İngilizlerin ırkçılık söylemini sorgulayan çağın önemli sanatçılarından biridir. Bu resim de Ofili, kompozisyonun ana merkezine, koca dudaklı, kocaman gözlü, koyu tenli, başında halesi olan bir kadın figürü yerleştirir ve figürün arka planını, pornografik kolaj imgeleriyle doldurur. Afrika, Zimbabve⁶ mağara resimlerinin dekoratif, iki boyutlu noktalı desenlerinden etkilendiğini, her ne kadar batılı anlayışla yetişmesine rağmen, kendi kültürel geçmişi ve kimliğini referans aldığına belirtir. Yerel kültüründe bereketin sembolü olan fil gübresinin birini, Kutsal Meryem'in göğüs ucuna diğer iki tanesini tuvali ayakta tutacak bölüme yerleştirmesi; batılı anlayışta küfür olarak algılanmasına neden olur. Bu anlamda, eserde kullanılan malzeme ya da ifade biçiminin, kültürler arası anlam kodlarının farklılıklarına işaret ettiği anlaşılmaktadır.

⁶ Zimbabve : Afrika kıtasının güneyinde, denize kıyısı olmayan bir kara ülkesi.



Görsel 27. Selma Gürbüz, "Peri", El yapımı kağıt üzerine mürekkep, 2004, 70x140cm.

Doğunun ve batının kültürel kodlarını kendine özgü biçimle harmanlayarak betimleyen ve özenle vurgulayan (**Görsel 27**) Selma Gürbüz söylemlerinde, doğunun tarihi kültürel mirasının düşlemsel, masalsı algılanabilecek düzeyde çok zengin olduğunu, bir doğulu olarak, doğuya, batılının gözüyle baktığını ifade eder. Doğunun gizemli saklı dünyasıyla ve alegorik bezeli kadın betimleriyle, büyülü bir atmosfer yaratır. İki boyutlu düzlemsel mekanla kurguladığı kompozisyonlar, üç boyut etkisi yaratarak derinliğine çekmektedir.



Görsel 28. Fred Tomaselli, "Havadan Olay", 2003, Yapraklar, fotoğraf kolaj, ahşap panel üzerinde guaj, akrilik ve reçine, 84x60 cm, John ve Amy Phelan Koleksiyonu

Fred Tomaselli, çağın kaosunu ve kaosu oluşturan materyalleri malzeme yaparak özü biçimle ve biçimi malzemeyle özleştirerek (**Görsel 28**), çağdaş sanatın dinamiklerini bezeme tekniğiyle buluşturur. Tomaselli' nin, resimlerinde kullanmış olduğu malzemeler en az yorumladığı betimler kadar ilgi çekici ve yaratıcı bulunmaktadır. Kolaj tekniğiyle uyguladığı malzemeler, prozak, uyuşturucu hapları, böcekler, motifler vb. objelerdir. Bu objeler kendi öznel dünyasında belirlediği sembolik anlamlara göndermelerde bulunur. Objelerle kurguladığı kompozisyonlarını, zamansız ve sınırsız mekanla betimlemektedir. Figür, etrafını saran bezelenmiş objeler içerisinde yalnız, bağımlı ve düşünsel bağlamda dağınıktır.



Görsel 29. Yayoi Kusama, "Lalelere Bütün Sevgilerimle, Her Zaman Dua Ediyorum" Enstelasyon, 2012 Ulusal Sanat Müzesi, Osaka, Japonya.

Eleştirmenler, Yayoi Kusama için o çağdaş sanatın özüdür, halüsinojenik (halisünasyon) eserleri ile derin, öznel, takıntılı ve etkileyici sanatıyla birleştirici, sınırsız görsel evrenin ortasında durur demektedirler. Kusama için benekler, puantiyeler, büyük bir şeyin iletileri olarak kabul görmektedir (**Görsel 29**). Kusama, yaşam ile vicdani muhasebesinde, benekli, bezeli, renkli resimlerin anlamını şöyle ifade eder: "Dünyadaki en önemli şey barış, mutluluk ve sevgidir, oysaki çevremizdeki dünya sadece nefrete sahiptir. Bir sanatçı olarak katkıda bulunabilirsem, hayatımı bu yönde harcamak isterim" demekte ve betimlediği noktalar, amip formlar, bitkiler ve diğer motiflerle bezediği her yüzey onun dış dünyayla kurduğu bağın pozitif yönde değerlendirmesidir aynı zamanda.

BÖLÜM 3:

SANATTA DÜZLEM VE BEZEME

Tarih öncesi dönemle başlamış ve devam etmekte olan yüzey form ilişkisi, resim sanatının en temel etkileşim alanı ve ifade biçimidir. Resimde mekânsal algı, yorumlamaya dayalı bir olgudur. Yani, resim sanatının yüzeye yaklaşımı, mekan kavramının nasıl yorumlandığıyla ilgilidir. Dönem ve bakış açılarıyla değişen mekan kavramının ifadesi, ya yüzeyin gerçekliğini ortadan kaldırır ya da bu gerçekliği belirginlikle vurgular. Örneğin; doğu geleneğinin minyatür/ bezemeleri ve batı geleneğinin ikonaları, çizgilere dayalı bir figüratif yorumlama estetiği ile inanç gereği öte-dünya tasvirlerinin sınırsız-mekan anlayışı, düzlemsel uzay etkisiyle yaratıldığı görülmektedir. Akla/ bilgiye hizmet eden Antik Yunan ve Rönesansta ise Öklid geometrisi⁷ kuramıyla perspektifin üç boyut etkisi, hacimli formların tasvirleri, dünyasal sınırlı mekan anlayışını geliştirmiştir. 19.yüzyılda modern sanat anlayışıyla gelişen bir çok kuramsal ve kavramsal akımların önderliğinde, bu kez Öklid-dışı⁸ bir geometriyle, uzaysal mekan ya da düzlemsel mekan anlayışı yeniden yer bulup yorumlanabilmektedir.

Nitekim bu konuda sanat tarihçisi ve kuramcısı Wolfflin, “insanlar hep aynı gözle bakmamışlardır dünyaya” der ve her devrin dünyaya başka bir gözle baktığını, gördüklerini anlatabilmek için de başka bir form dili oluşturduğunu bu sayede de büyük sanat üsluplarının var olduğunu ve olacağını ifade eder (Wölfflin, 1985, s.5).

İki Boyutlu Düzlemde Mekan Algısı ve Figür

Araştırmaya konu olan bezeme, ilkçağdan başlayarak, doğuda ve batıda nakışlama/ minyatür geleneğiyle zanaatsal bir etkinlik biçimiyle devam ettiği, sonrasında resim sanatının bir üslupsal niteliği olarak değerlendirildiği anlaşılmaktadır. Bu üslupsal niteliği Worringer, inorganik ve organik olarak iki kategoride değerlendirmektedir. İnorganik olan, inanca dayalı soyutlama içtepisiyle var olan geometrik-çizgisel üslup, organik olan ise akla/ bilgiye dayalı özdeşleşim içtepisiyle oluşan natüralist üsluptur. İlki düzlemsel mekanı, diğeri ise üç boyutlu mekan anlayışını ifade etmektedir.

⁷ Öklid geometrisi: Öklidci geometri, Yunan matematikçi Öklid tarafından ortaya atılan bir geometri sınıfıdır. Öklid'in beş aksiyomu şunlardır: İki noktadan bir ve yalnız bir doğru geçer. Bir doğru parçası iki yöne de sınırsız bir şekilde uzatılabilir. Merkezi ve üzerinde bir noktası verilen bir çember çizilebilir

⁸ Öklid-dışı geometri :Öklid-dışı geometri ya da projektif geometri Öklidçi üç-boyutlu geometrinin ötesinde bir uzaysal geometri tasarımıdır(Çevik, 2018, s.2).

Tunalı bu iki mekan anlayışını, matematikte düzlem geometrisi ve klasik geometriyle açıklamaktadır. Sınırsız mekan algısı duyuşsal alanı düzlem geometrisiyle, sınırlandırılmış üç boyutlu mekan algısını, görme edimiyle klasik geometri ifade etmektedir. Düzlemsel mekanda biçim, çizgi ve yüzeyle etkileşirken, üç boyutlu mekanda ise biçimler hacimli, kütsel ve ayrıksıdır. Resim sanatında bu iki mekan betimi, farklı düşünce biçimiyle ifade ediliyor olsa da her ikisi de fenomenolojiktir (Tunalı'dan akt. Ülker, 2014, s.26).

Araştırmanın özü olan bezemenin, üslupsal bir nitelik olduğundan hareketle, Çizgisel ve Natüralist üslupta iki tür mekan algısıyla örneklenen yapıtların, uygulama işlerine yansıması ve her iki üslubun harmanlanmasının yanı sıra çağın dinamizmi olan dijital teknolojiyle de yeni bir ifade biçimine ulaşılmaktadır.

Bu bağlamda uygulama işleri biçim, içerik ve teknik açıdan iki kategoride gelişim göstermektedir. Birinci kategoriyi **Görsel 32, Görsel 33, Görsel 34, Görsel 35, Görsel 36** ve **Görsel 37** oluşturmaktadır. Bu kategorideki seri, biçimsel olarak, figür mekan ilişkisi bakımından, bezeme- minyatür geleneği ile ortaçağ ikonaları, referans alınmış Çizgisel üslupta, düzlemsel mekan anlayışı esin kaynağı olmuştur. Yanısıra araştırma İşlerindeki figürlerin illüstratif betim anlayışı, minyatür ve ikonalarındaki amaca yönelik imgesel tasvirlerle göndermede bulunmaktadır. Yani, Minyatürlerde ve İkonalarda, gözleme ya da görmeye dayalı betimlemenin uygulanmadığı, duylara dayalı, öze hizmet eden, özü betimleyen bir üslubun benimsendiği yönüne vurgu yapmaktadır. Buna mukabil, araştırma işlerindeki kadın figürleri, natürel gerçeklikten uzak, her biri, minyatür ve ikonalarda olduğu gibi dondurulmuş zaman ve mekanda, dekoratif, şematik, soyutlanmış, durağan ve imgeseldirler.



Görsel 30. Meral Keleşoğlu, "Duvak I", Polyester üzerine rapido mürekkebi, Sulu boya, 2017, 90x74 cm.

Örneğin, **Görsel 30** ve **Görsel 31**'de ön planda yer alan figür ile arka plandaki çiçek motiflerinin dağılımı, homojen bir etkileşim yaratarak, resmin bütünlüğünde dekoratif bir doku oluşturmaktadır. Dekoratif doku, bezemenin doğasıyla örtüşmekte ve resmin birimleri arasındaki uyumu güçlendirmektedir. Yüzeyin mekânsal alanını kaplayan beyaz rengin ışık etkisi en açık tonal değerini oluşturmaktadır. Açıktan koyuya renk değerlerinin etkileşimi açısından polyesterin kendi zemin rengi olan toprak tonunun bütünleştirici ara ton niteliğiyle, yüzeyi simetriyle bölen en koyu değer olan kahverengiyile dengelenmesini sağlamıştır. Resmin ritmi, armonisi biçimlerin çizgisel, dokusal özellikleriyle ve renklerin yalın, dingin değerleriyle oluşmaktadır.



Görsel 31. Meral Keleşoğlu, "Duvak II", Polyester üzerine rapido mürekkebi, Sulu boya, 2017, 89x78 cm.

"Duvak I ve Duvak II" (Görsel 30, Görsel 31) adlı uygulama işleri, tarih boyunca kadının nesnel imgesine göndermede bulunmaktadır. Resimde betimlenen bezeli figürün yarım yüz ifadesi, izleyenin düşüncesiyle diğer yarımını tamamlamaktadır. Bu onun öznel kimliğinin saklı sembolüdür. Resmin içinde kalan bölümü ise ataerkil düzenin kadına yüklediği nesnel anlamların bütünüdür. Bu nesnel anlam; dinsel, ideolojik, sosyolojik yaptırımlarla, kadının bedenine ve zihnine dayatılan rol-model yaşam biçimidir. Kadına biçilen rollerden biri gelin olmaktır. Geleneksel yapıda gelinin bezenmesi, donanması kadının beden olarak nesnel imgesinin saklı sembolüdür. Ataerkil düzende kadın, erkeğe sunulan bir armağan ve erkeğin tamamlayıcısıdır. Kadının öznel yapısı daima gizli, tahakküm altına alınmış, yönlendirilen ve yönetilen, konumdadır. Eril gücün üstünlüğü, tek tanrılı dinlerin söylemleriyle başlamış, saklı argümanlarla ideolojik (kapital) kimliğiyle hala devam etmektedir.

Doğu estetiği, soyut, imgesel sanat üzerinden biçimlenmiştir. Fizik ötesini, sonsuzu ve imgeyi çağrıştırır, anlamı içte ve derindedir. Biçimle değil öz ve anlamla ilgilidir, sezgiye ve keşfe zorlar. Doğu'nun inancı ve dünya görüşü, görüneni betimlemek yerine, geometrik yorum ve kurgu yoluyla öze işaret etmektedir. Kendine özgü bezeme sanatının doğuşu da bu yolla mümkün kılınmıştır.

Görsel 32, Görsel 33, Görsel 34 ve Görsel 35' de, Doğu kültürünün simgesi olan bezeme motiflerinin yorumlanarak, plastik kurguya dahil olması, çağdaş dil ile geleneğin özleşmesi bakımından önemlidir. Kökleri, Orta Asya'dan Selçuklu'ya, Osmanlı'dan günümüze kadar gelen bezemelerin sembolik anlamları, motiflerin kurgusunda saklıdır. Örneğin, Türk İslam bezeme motiflerinin sembolleri; disiplin, düzen, sabır ve kusursuz olanı arama yönündedir. Geometriyle tekrar eden motifler sonsuzluğa açılır. Uygulama işlerinde yorumlanan, Selçuklu dönemine ait, altı, on iki, on altı köşeli yıldız motifleri ve Rumi⁹ bitki motifleri, kültürel aidiyetle ilgili kavrayışın sembolü olarak betimlenmiştir. Motifle kadın bedeninin etkileşimi, bezemeye erotizmin girift sembolü niteliğindedir.



Görsel 32. Meral Keleşoğlu, "Kırmızı Dans", Polyester üzerine Rapido Mürekkebi, Guaj,2017,103x82 cm.

Örneğin, **Görsel 32 "Kırmızı Dans"** da, ön planda yer alan figür ve arka planda yer alan yıldız motifli düzlemi, resmin derinliğini yüzeye çekmekte, sınırsız mekân düzlemi işlevini yüklenmektedir. Aynı zamanda çizgisel üslubun, durağan ve şematik yapısı,

⁹ Rumi : 1. Anadolu'ya ait.

2. Hayvan figürlerinin filiz ve yaprak şekli verilerek üsluplaşması, Anadolu Selçuklularına ait süsleme, Selçuki.

raks eden figür temsiline zıt bir etki yaratmakta, plastik kurguyla çelişmektedir. Kompozisyon alanının büyük bir bölümünü kaplayan kırmızının ve fosforlu mavinin kroma değeri, toprak renkle dengelenerek, ön plana çıkan beyaz yuvarlağı belirginleştirmektedir. Işığın temsili olan, yuvarlak beyaz plastik öge, resmin genel bütünlüğündeki akışkan dokuyu parçalayarak başka bir düzleme geçiş etkisi yaratmaktadır. Bu ayrık duran plastik öge, başka bütünün elemanı gibi sarsıcı etki yaratmakta, resmin ritmini hareketlendirmektedir.



Görsel 33. Meral Keleşoğlu, "Bezeli Örtü", Polyester üzerine rapido mürekkebi, 2017, 57x75 cm

Görsel 33 "Bezeli Örtü" nün plastik kurgusu, bir düzlem üzerinde üst üste yer alan farklı motiflerin çelişmeden kendi doğasında özgün kalarak, bütündeki birliği zorlamasız harmanlaması bakımından önemlidir. İllüstratif figürün ideal betimi, kadının nesnel algısına vurgu yapmaktadır. Figürün seyirlik nesne tasviri, ironiyi barındırmaktadır.



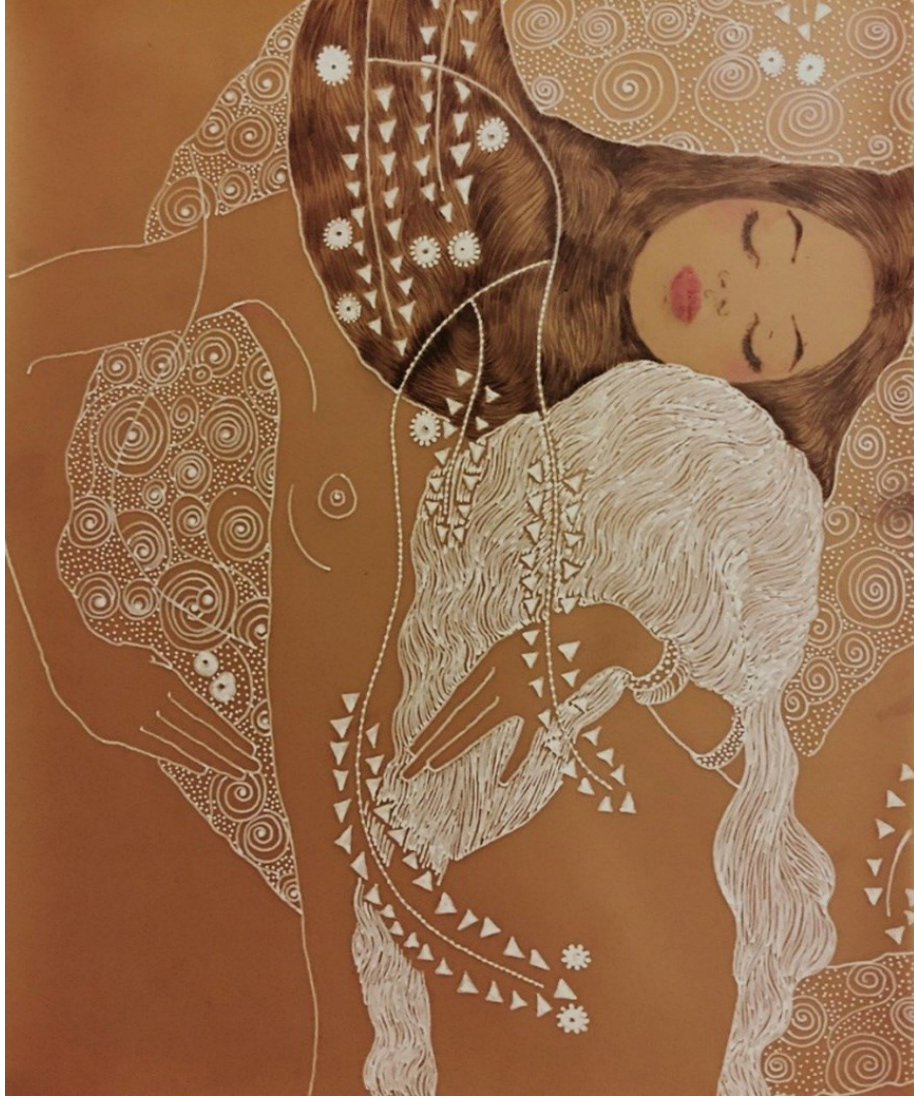
Görsel 34. Meral Keleşoğlu, "Kutsal-Çıplak", Polyester üzerine rapido mürekkebi, Yıldızlı boya, 2017, 125x88 cm.

Görsel 34 "Kutsal-Çıplak" adlı çalışma, Ortaçağ ikonalarını içerik açısından ironiyle referans almaktadır. Figür, doğunun ve batının kültürel kodlarıyla harmanlanmış, nesnel anlamın sorgusu niteliğindedir. Başındaki yıldızlı haleyle kutsanan erotik beden, günümüze göndermede bulunarak teşhiri temsil etmektedir. Biçimsel açıdan plastik kurguda, figürün soyut düzlemle ilişkisi, motiflerle belirginleştirilmiştir. Arka planda yer alan yıldız motifinin siyah beyaz rengi, düzlemde derinlik yaratmakta ve figürü ön plana çıkarmaktadır. Yıldızla boyanmış motiflerin ara ton işlevi, (diğer çalışmalarda olduğu gibi) ışığı temsil eden beyaz rengin dengesiyle sağlamaktadır. Beyaz rengin, çalışmanın bütününde oluşturduğu doku ve ışık etkisi, motif kalabalığında gözü rahatlatmaktadır.



Görsel 35. Meral Keleşoğlu, "Bezeli I", Polyester üzerine rapido mürekkebi, 2017, 125x88 cm.

Görsel 35 "Bezeli I" çalışmasında figür, doğunun kodlarını taşımaktadır. Dinsel inancın egemenliğinde kadın ve bedeni araçsallaştırılmıştır. Örtüsüyle teslimiyeti, çıplaklığıyla öznelliğini vurgular. Arka plandaki Selçuklu dönemine ait yıldızlı bezeme motifinin, figürün üzerindeki rumi motifiyle geleneksel anlamda bağ kurması amaçlanmıştır. biçimsel açıdan bakıldığında, siyah, gri ve beyaz renkten oluşmuş, bezeme dokusuyla ön plana çıkan çalışmada düzlemsel mekanla figür girift halde betimlenmiştir. Zemin ve figür yanılısamalı öne arkaya çekilmekte bir tür illüzyon yaratmaktadır.



Görsel 36. Meral Keleşoğlu, "Klimt'e Atıf " Polyester üzerine rapido mürekkebi, 2017, 57x49 cm.

Görsel 36 "Klimt' e Atıf" çalışması, Klimt' in "**Su Yılanları I**" serisinden 1907 tarihli yapıtı, esin kaynağı seçilmiştir. Klimt, döneminin bezemeye karşı tutumuna rağmen üslubunu özgürlükten yana kullanan, bağnaz tutuculuğa ayaklanan, protest tarzıyla çıplaklığı ve erotizmi açıklıkla ifade eden skandalların sanatçısıdır. Antik uygarlıkların, gizemli alegorilerin, çizgisel bir zevkin, ışıltılı bir inceliğin esinini taşıyan eserlerinin yansılarını devam ettirmektedir.

Araştırma işlerinin ikinci kategorisini, **Görsel 37, Görsel 38, Görsel 39, Görsel 40, Görsel 41, Görsel 42 ve Görsel 43** oluşturur. Araştırmanın bezenen betimleri, kadın bedeninin görsel retorik niteliğiyle günümüz tüketim kültürüne göndermede bulunmakta, haz ve arzu temeline dayalı kurgusu, sorgulanarak imgelenmektedir.



Görsel 37. Meral Keleşoğlu, "Bezeli II", Polyester üzerine rapido mürekkebi, 2018, 60x50 cm

Görsel 37 "Bezeli II", düşsel ve kurgusal mekanda betimlenen figür, izleyiciye bakan yönüyle "şimdi" ye "an" a vurgu yapmaktadır. Figür kendisine yönelen bakışları bakışıyla karşılayarak, pasif bir direnç göstermekte ve düşünce yoluyla geri bildirimde bulunmaktadır. Biyomorfik biçimlerin yüzeydeki tekrarı, resmin bütünlüğünde ritm ve dinamik bir doku oluşturmakta, figürün durağan yapısına devinim kazandırmaktadır. Siyah rengin, derinliği kavradığı biçimiyle, beyaz rengin, ışığı yansıtarak dışa taşıma hissi yarattığı, kırmızı, sarı ve kahve renklerinin, orta ton değeri ile diğer renklerle uyumu sağladığı görülmektedir.



Görsel 38. Meral Keleşoğlu, "Aynalı Bezeme I", Polyester üzerine rapido mürekkebi, 2018, 60x50 cm.



Görsel 39. Meral Keleşoğlu, "Aynalı Bezeme II", Polyester üzerine rapido mürekkebi, 2018, 60x50 cm

Görsel 38, Görsel 39 "Aynalı Bezeme I ve II" de figür, yansıısıyla örtüşük, dolaylı bir etkileşim içindedir. Ayna, günlük yaşamın objesi, kadın bedeninin gölgesi niteliğinde betimlenmiştir. Burada, Lacan'ın "ben, öteki ve ayna"(Lacan'dan akt. Alp, 2014, s. 342) teorisindeki, yabancılaşma ve öznellik arasındaki diyalektik ilişki simülasyonu kurgulanmıştır. Çalışmada amorf ve biyomorfik biçimlerin, kendi içinde kırılmış, yarım ve kopuk parçalı dokusu, içeriğin özülle bütünleşmektedir.



Görsel 40. Meral Keleşoğlu, “Kimliksiz-Kimlik”, Polyester kağıt üzerine rapido mürekkebi, 2018, 50x50cm.

Görsel 40 “Kimliksiz-Kimlik” adlı çalışma, **Görsel 30 “Duvak I”** adlı çalışmanın bir versiyonu niteliğindedir. Kurgusu ve içeriği bakımından birbirine benzeşiktir. Betimde figürün yarım yüz ifadesi, kadının nesnel kimliğine dokunmakta, bezeli bir hal ile kendini var etmeye çalışmaktadır. Sunum nesnesi olmaya zorlayan koşulları, teslimiyetle kabul etmekte olan kadın egosu, manipüle edilmiştir ve öznel olma yolundan kaydırılmıştır.

Amorf bitki motiflerinin dağınık halde mekânsal düzlemde yayılımı, resmin kurgusunu açık kompozisyon olarak belirler. Açık kompozisyon kurgusu resmi durağanlıktan kurtarır ve mekânsal devinim kazandırır.



Görsel 41. Meral Keleşoğlu, "Bilişimsiz-Bilinç", Polyester üzerine rapido mürekkebi, 2018, 70x60 cm.

Görsel 41 "Bilişimsiz-Bilinç" adlı çalışmada, kadın bedeninin cinsel algısı, imgesel biçimiyle ifade edilmiş, figür teşhir içerikli betimlenmiştir. Figürün bezenmesine koşut, ironik olarak güzellik kavramıyla ilişkilendirilmiş, bezemenin kadın bedeniyle örtüşük anlamına işaret edilmiştir. Bezemenin düşsel mekanın iç içe giren kurgusu, figürün belirginlikle ön plana çıkmasına aracı olur. Arka planda kullanılan siyah renk mekan derinliğini, beyaz renk ışıklı alanı, kırmızı ve toprak rengi ise, siyahla beyaza geçişleri sağlayan ara tonlama işlevini görmektedir.



Görsel 42. Meral Keleşoğlu, "İsimsiz I", Polyester üzerine rapido mürekkebi, 2018, 65x60 cm.

Görsel 42 "İsimsiz I" adlı çalışmada, arka plan, ön plan kurgusu belirgin olarak ayrılır ve figür ön plana çıkarak yanılsamalı üç boyut etkisi yaratır. Figür, mekan ilişkisinde ise siyah renk arka planı, beyaz renk ön planı oluşturur. Siyah ve beyazın keskinliğini yumuşatan, geçişleri sağlayan kırmızı ve kahve tonları resmin bütünlüğünü dengelemektedir. Resmin dokusunda oluşan karmaşık ve girift motifler birbiriyle ilişkilendirilerek bütüne yayılan bir dinginlik kazandırılmıştır. Aynı zamanda figür üzerindeki motiflerin dokusunda yer alan amorf çizgiler de resme dinamik bir hareket katmaktadır.



Görsel 43. Meral Keleşoğlu, "İsimsiz II", Polyester üzerine rapido mürekkebi, 2018, 70x75 cm.

Görsel 43 "İsimsiz II" de, ön plana yakın olan figürün dışarıya taşan kurgusu büyük ebat etkisi yaratmakta ve resme doygunluk kazandırmaktadır. Arka planda yer alan biyomorfik bezemeler ile ön plan figür üzerinde bulunan motifler bağ kurarak, bütünde armoni ve ritm oluşturmakta resmin birliğini sağlamaktadırlar. Bu çalışmada mekan derinliği kırmızı ile belirlenmekte siyah, beyaz ve toprak renkleri ara ton işleviyle yer almaktadırlar. Figürün baskın beyazı ise resimde ışık etkisi yaratmakta ve resmin bütünlüğünü vurgulamaktadır.



Görsel 44. Meral Keleşoğlu, "Sonsuz I", Dijital Baskı, Karışık teknik, 2018, 60x92 cm.

Görsel 44 "Sonsuz I" çalışmasında, **Görsel 42** "İsimsiz I" adlı iş, birim olarak ele alınıp, bilgisayar Adobe Photoshop tasarım programına taşınarak, bezemenin motif sel doğasına paralel, yapılan düzenlemelerle, dört parçada çoğaltılarak birleştirilmiş, simetri, permutasyon ve fraktalların oluşumuna olanak tanımıştır. Dört parçanın birleştirilmesi metodu sonsuza kadar çoğaltım işleminin olanağına, mikrodan makroya aynı birimden oluşan bütünlüğe gidişi sağlamaktadır. Orijinal renklerinden ayrılarak, tasarım programının renk skalasından ve efektlerinden faydalanılarak başka bir biçem oluşumuna da kaynak oluşturmaktadır.



Görsel 45. Meral Keleşoğlu, "Sonsuz II", Dijital Baskı, Karışık teknik, 2018, 70x100 cm.

Görsel 45 "Sonsuz II" adlı çalışma, **Görsel 44**'ün versiyonu niteliğindedir. Birim olarak alınıp, sonsuz çoğaltılabileceği gibi PS tasarım programında sınırsız versiyonlar üretmeye olanak tanımaktadır. Matematiğin dallarından olan permütasyon¹⁰ simetri ve fraktallarla¹¹, sınırsız mekan düzleminde, çalışmanın kendi birim tekrarlarıyla doldurulduğunda, yansımalara, sonsuzluğa ve metamorfoza olanak tanımaktadır. Çalışmaların dijital baskısı sonrasında plastik müdahalede bulunularak fotoğraf baskısı niteliğinden koterilmektedir.

¹⁰ Permutasyon: Matematikte **permütasyon**, her sembolün sadece bir veya birkaç kez kullanıldığı sıralı bir dizidir.

¹¹ Fraktallar: Bir şeklin orantılı olarak küçültülmüş ya da büyütülmüşleri ile inşa edilen örüntüler fraktal olarak adlandırılır. Fraktalın bir özelliği de, küçük bir parçasındaki örüntünün şeklin tamamındaki örüntüyle aynı olmasıdır



Resim 46. Meral Keleşoğlu, "Sonsuz III", Dijital Baskı, Karışık teknik, 2018, 60x92 cm

Görsel 46 "Sonsuz III" adlı çalışma, **Görsel 40** "Kimliksiz-Kimlik" adlı işin, birim tekrarlarıyla, dört parça halinde birleştirilmiş bütünleşik bir motifle, sınırsız versiyonlara olarak tanıdığı görülmüştür. **Görsel 40**'ın orijinal renkleri korunarak baskı sonrası plastik anlamda birkaç müdahalede bulunulmuştur.



Görsel 47. Meral Keleşoğlu, "Sonsuz IV", Dijital Baskı, Karışık teknik, 2018, 60x92 cm

Görsel 47 "Sonsuz IV" çalışması **Görsel 46**'nın versiyonudur. Orijinal renklerin dışında sınırsız renk alternatifleriyle birlikte, birimin sağlı sollu kısımlarının birleşimiyle de alternatifli dördü birleşim olanaklarına sahip olabilmektedir.

Görsel 30' dan **Görsel 43'** e kadar işlerin tümü şeffaf polyester kağıt üzerinde rapido mürekkebiyle, rapido kalem (0,1mm',60mm)ve sulu boya (2,6,10) fırçalarıyla çalışılmış, işlerin disiplini, ön eskizler sayesinde ve ışıklı masa üzerinden çalışılarak sağlanmış, hata yapma riski asgari düzeye indirilmiştir.

Görsel 44'den ve **Görsel 47'**ye kadar olan çalışmalar Adobe Photoshop CS6 (64 Bit) tasarım programı kullanılarak düzenlenmiş, işlerin dijital baskıları alınmış, baskının görsel etkisi yeterli bulunmayarak, rapido mürekkebiyle müdahalede bulunulmuştur.

SONUÇ

Zanaatsal etkinlikle başlayan bezemenin, bir ifade aracı ve sanatın ilk uslupsal niteliği olduğu yönündeki açıklama ile araştırmanın seyri doğu ve batı geleneği çerçevesinde ele alınmış, kuramsal olarak belirlenmiş iki üslup kategorisi ile irdelenmiştir. Bu iki üslubun dinsel, ideolojik ve sosyolojik gelişim safhaları, etkileşim ağlarıyla yansımaları hala sürmektedir. İlk olarak soyutlama içtepsiyle var olan, inorganik geometrik çizgisel üslup; inanca dair özü betimleyen, soyut düşünüş biçimiyle, doğu ekolünde; geometrik bezemeleri ve minyatür geleneğini, batı ekolünde ise Antik Yunan seramik bezemeleri ve ikonaların kaynağını oluşturmuştur. İkinci kategorideki özdeşleşim içtepsiyle oluşan organik natüralist üslubun niteliğinde ise bilimsel akla dayalı düşünce biçimiyle perspektif kurallarının üç boyut algısı, insanı, doğayı (görünür dünyayı) betimleyen özelliği, süreç içerisinde dinsel argumanlardan sıyrılarak, sanatın özerk yapıya ulaşmasını sağlamıştır. Bu süreç, Antik Yunan dönemiyle başlayıp Hristiyanlığın yayılmasıyla yarım kalmış, Rönesans ile yeniden canlandırılmıştır.

Modern sanatın, akılcılık ve işlevsellik üzerine kurulu “geleceği biçimleyen” görüşünde bezeme ögesi, akıldışı, işlevsiz bir süs ögesi niteliğiyle değerlendirilip saf dışı bırakılmış, ne zaman ki çağdaş sanatın “an”a hizmet eden popülist yaklaşımı ile modernist söylemlerin aksine “her şey sanat olabilir” savı ile bezemeye yeni mecralar yaratmıştır. Bezeme, toplumsal, ideolojik, etnolojik anlamda daha geniş kitlelerle iletişim kurmak için bir yol, bir ifade biçimi ve sübjektif bir iletişim aracı olarak sanatın bir çok alanında yeniden yerini almıştır.

Bu bağlamda araştırmanın uygulama bölümünde, bezemenin; öz, biçim ve mekân ilişkisi irdelenerek düşünsel bir ifadede yer bulmuş, iki kategorik yapıda şekillenmiştir. Birinci kategoride gelişen işler, tinsel alana hizmet eden soyut geometrik bezemeler/minyatürler ve ikonalar esin kaynağını oluşturmuş, ikinci kategoride ise düşünsel alana-sübjektif öze hizmet eden biçimiyle betimlenmiştir. Yanı sıra ikinci kategorideki işlerin bir kısmı, bilgisayar tasarım programına taşınarak bezemenin doğasına uygun matematiksel kurguda; simetri, permutasyon ve fraktallardan oluşan düzenlemelerle teknik anlamda yeni bir biçem oluşturulmuştur.

KAYNAKLAR

- Alp,Ö.Kafiye. (2014), Feminist Sanatta Beden ve Yabancılaşma, Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi, Art-e 14, s. 342, İsparta.
- Batı, Uğur. (2010), Reklamcılıkta Retorik Bir Unsur Olarak Kadın Bedeni Temsilleri, Kültür ve İletişim, 13 (1), s: 103-133 İstanbul.
- Bazin, Germain. (1998), Sanat Tarihi (Üzra Nural, Selahattin Hilav, Çev.), İstanbul: Sosyal Yayınlar.
- Binark, İsmet. (1964), Türkler' de Resim ve Minyatür Sanatı. Vakıflar Dergisi, 12, s.271-290.
- Çevik, Ahmet. (2018), Öklid dışı Geometrilere ve Gödel'in Eksiklik Teoremi, shorturl.at/cmESO
- Esin, Emel. (1978) İslamiyetten Önce Türk Kültür Tarihi ve İslama Giriş. (Türk Kültürü El-Kitabı, II, Cilt), İstanbul: Edebiyat Fakültesi Matbaası.
- Kagan, M. (1993), Estetik ve Sanat Dersleri, (Aziz Çalışlar,Çev.), Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Kazanç, N. Anıl. (2018), Gustav Klimt' in Kadın Portreleri Üzerine Bir İnceleme. Cumhuriyet Üniversitesi, Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt: 42, 1, s:100.
- Lokce, Balık, Deniz., Allmer, Açelya. (2010), Çağdaş Mimarlıkta Bezeme: Kısa Bir Tarihçe ve Bibliyografya. (Bilimsel Araştırma Fonu projesi), Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.
- Mahir, Banu. (2012). Osmanlı Minyatür Sanatı, İstanbul, Kabalcı Yayınevi.
- M.E.B Megep. (2008) Seramik ve Cam Teknolojisi Basit Motif Çizimleri Modülü. Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Negrin, Llewellyn. (2006) Ornament and the Feminine, Feminist Theory, Sage Publications, Londra.

Oğuz, Güler. (2015), İnsan Biçimli Seramik Kaplar. (Yüksek Lisans Tezi).Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Seramik ve Cam Tasarımı Anasanat Dalı. İzmir.

Shiner, Larry. (2013), Sanatın İcadı (İsmail Türkmen, Çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Şenyurt, Oya. (2018), Letonya'nın Başkenti Riga'da "Art Nouveau" Üslubu ve Müzesi. Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi, 4 s: 36

Tunalı, İsmail. (1975), Sanatın Psikolojik Anlamı ve Worringer'in Üslup Analizi. shorturl.at/amCLN

Ülker, Derya. (2014), Mekan Yanılsamasından Resim Yüzeyine Espas. (Yüksek Lisans Tezi), Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, Eskişehir.

Wolfflin, Henry. (1985), Sanat Tarihinin Temel Kavramları, (Hayrullah Örs, Çev.), Ankara: Remzi Kitapevi.

Worringer, Wilhelm. (2017), Soyutlama ve Özdeşleyim. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

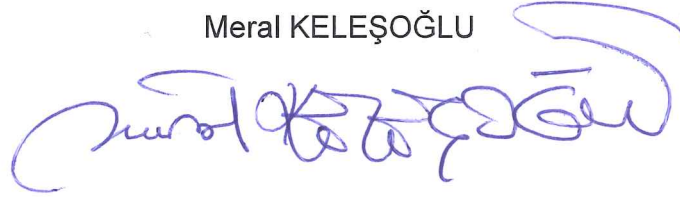
Etik Beyanı

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Tez/Sanat Çalışması Raporu Yazım Yönergesi'ne uygun olarak hazırladığım bu Tez/Sanat Çalışması Raporunda,

- Tez/Sanat Çalışması Raporu içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- görsel, işitsel ve yazılı bütün bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- başkalarının eserlerinden yararlanması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- atıfta bulunduğum eserlerin bütününe kaynak olarak gösterdiğimi,
- kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı,
- bu Tez/Sanat Çalışması Raporunun herhangi bir bölümünü bu üniversitede veya başka bir üniversitede başka bir Tez/Sanat Çalışması Raporu çalışması olarak sunmadığımı beyan ederim.

26/07/2019

Meral KELEŞOĞLU



**Sanatta Yeterlik
Sanat Çalışması Raporu Orijinallik Raporu**

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü

Tez/Sanat Çalışması Raporu Başlığı: BEZEME VE BEZENEN KADIN FİĞÜR KURGUSU

Yukarıda başlığı verilen Tez/Sanat Çalışması Raporumun tamamı aşağıdaki filtreler kullanılarak Turnitin adlı intihal programı aracılığı ile Tez Danışmanım tarafından kontrol edilmiştir. Kontrol sonucunda aşağıdaki veriler elde edilmiştir:

Raporlama Tarihi	Sayfa Sayısı	Karakter Sayısı	Savunma Tarihi	Benzerlik Oranı (%)	Gönderim Numarası
06/05/2019	27	48454	09/07/2019	%8	1125675415

Uygulanan filtreler:

1. Kaynakça hariç
2. Alıntılar dâhil
3. 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez/Sanat Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim. 26/ 07/ 2019

Meral KELEŞOĞLU

Öğrenci No: N11153613

Anasanat Dalı: Resim Anasanat Dalı

Program (işaretleyiniz):

Yüksek Lisans	Sanatta Yeterlik	Doktora	Bütünleşik Doktora
	<input checked="" type="checkbox"/>		

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.

Doç. Zuhal Baysar BOERESCU

**Proficiency in Art
Art Work Report Originality Report**

HACETTEPE UNIVERSITY
Institute of Fine Arts

Title : ORNAMENTATION AND THE CONSTRUCT OF ORNAMENTED WOMAN

The whole thesis/art work report is checked by my supervisor, using Turnitin plagiarism detection software taking into consideration the below mentioned filtering options. According to the originality report, obtained data are as follows.

Date Submitted	Page Count	Character Count	Date of Thesis Defence	Similarity Index (%)	Submission ID
06/05/2019	27	48454	09/07/2019	%8	1125675415

Filtering options applied are:

1. Bibliography excluded
2. Quotes included
3. Match size up to 5 words excluded

I declare that I have carefully read the Hacettepe University Institute of Fine Arts Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations, I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge. I respectfully submit this for approval. (26/ 07/ 2019)

Signature

Meral KELEŞOĞLU

Student No: N11153613

Department: Painting

Program/Degree (please mark):

Master's	Proficiency in Art	PhD	Joint Phd
	<input checked="" type="checkbox"/>		

SUPERVISOR APPROVAL

APPROVED

Doç. Zuhar Baysar BOERESCU

YAYIMLAMA VE FİKRÎ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

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

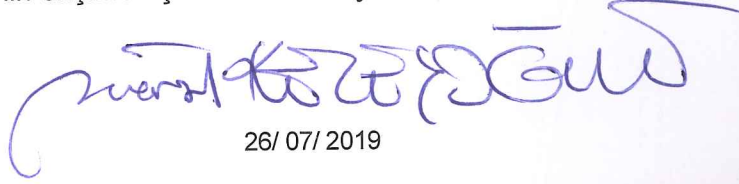
Tezin/Sanat Çalışması Raporunun kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin/sanat çalışması raporumun tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde/sanat çalışması raporumda yer alan, telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversite'ye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan **Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge*** kapsamında tezim/sanat çalışması raporum aşağıda belirtilen haricinde YÖK Ulusal Tez Merkezi/ H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

Enstitü/ Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren 2 yıl ertelenmiştir. (1)

Enstitü/ Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ... ay ertelenmiştir. (2)

Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. (3)



26/ 07/ 2019

Meral KELEŞOĞLU

*Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge

- (1) Madde 6.1. Lisansüstü tezle ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.
- (2) Madde 6.2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmanı ş ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.
- (3) Madde 7.1. Ulusal çıkarılan veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü teziere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir. **Tez Danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu tarafından karar verilir.**