

Gönderim Tarihi: 10.05.2024

Kabul Tarihi: 05.12.2024

## SANATTA İMGE VE BİÇİM İLİŞKİSİ: FARKLI DÖNEMLERDEN SANATÇILARIN BAKIŞ AÇILARI ÜZERİNE BİR İNCELEME

The Relationship between Image and Form in Art: An Analysis of Perspectives  
from Artists Across Different Periods

**Burak YAVUZYILMAZ**

Dr. Öğr. Üyesi; Ordu Üniversitesi,  
Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Tasarımı Bölümü.  
brkyvzylmz@gmail.com  
ORCID ID: 0000-0001-8917-9438

**Rıdvan COŞKUN**

Prof.; Anadolu Üniversitesi,  
Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü.  
rıdvanc@anadolu.edu.tr  
ORCID ID: 0000-0002-2093-7699

**Elif Gül KURT**

Öğrenci; Anadolu Üniversitesi,  
Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Resim Bölümü.  
elifgulkurt@gmail.com  
ORCID ID: 0009-0001-7907-0209

**Çalışmanın Türü: Araştırma**

**Öz**

Toplumsal sorunlar, inançlar, günlük yaşam ve teknolojinin gelişim göstermesi gibi unsurlar sanatı etkilemektedir. Araştırma bağlamında ele alınan sanatçıların farklı dönemlerden olmaları, imge ve biçim ilişkisinin anlatımında belirleyici koşullar oluşturmaktadır. Rubens ve Goya'nın Satürn betimlemeleri, imgeyi mitolojik bir temada psikolojik derinlik ile ele almaktadır. Velázquez ve Eyck'in, ayna imgesi izleyiciyi resmin bir parçası haline getirmesi ile önemli olmaktadır. Velázquez'in Papa imgesinin biçimsel gerçekliği ile Bacon'ın Papa yorumlaması imgeyi modern bir dehşete dönüştürmüştür. Klein ve Saville ise kadın bedenini farklı yaklaşımlarla ele alırken figüratif temsillerde yaratıcılığın sınırlarını zorlayarak bedeni sorgulayan imgeyi kullanmaktadırlar. Bu nedenle makalenin ele aldığı problem, çeşitli dönemlerden sanat eserlerinin; imge ve biçim ilişkilerindeki benzerlik ve farklılıkları ortaya koymaktır. Böylece söylem, biçim ve imge üzerinden konunun kapsamına dahil olabilecek örneklerle yer verilerek literatür taraması yapılmıştır. Sonuç olarak her dönemin birbirinden beslendiğine, imge ve biçim olmadan sanatın derinliğini ve anlamına ulaşmanın mümkün olmadığına karar verilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Resim, Öz, Biçim, İmge, Sanat.

**Abstract**

Elements such as social issues, beliefs, daily life, and technological advancements influence art. In the context of this research, the fact that the artists examined are from different periods establishes determining factors in the expression of the relationship between image and form. Rubens and Goya's depictions of Saturn address the image within a mythological theme with psychological depth. Velázquez and Eyck's use of the mirror image is significant for integrating the viewer as part of the painting. The formal

*reality of Velázquez's image of the Pope and Bacon's reinterpretation transform the image into a modern horror. Klein and Saville, on the other hand, employ the female body through different approaches, pushing the boundaries of creativity in figurative representations and utilizing the body as a questioning image. Therefore, the issue addressed by the article is to examine works of art from various periods in order to reveal the similarities and differences in their image and form relationships. A literature review has been conducted, covering examples that could fall within the scope of the discourse, form, and image. In conclusion, it has been determined that each period is nourished by others and that it is impossible to reach the depth and meaning of art without image and form.*

**Keywords:** *Painting, Essence, Form, Image, Art.*

## 1. GİRİŞ

Sanatçı, görünen ya da görünmeyen dünyayı, sanatsal üretim süzgeçlerinden geçirecek belirlediği biçim ve imgelerle somut ya da soyut estetik bir esere dönüştürebilme yetisine sahiptir. Bu süreç her sanatçıya özel imgelerle oluşturulmuş farklı sanatsal yaklaşım biçimlerinin oluşmasını sağlamaktadır. Çalışmada ele alınan sanatçılar ve somut imgeler aracılığıyla oluşturdukları eserler üzerine değinilmiştir. Somut imgeler, resim sanatında anlaşılabilirlik ve netlik sağlayarak sanatçının mesajını doğrudan ve etkili bir biçimde iletmesine olanak tanımaktadır. İzleyici, gerçek dünyadan aşına olduğu bu imgeleri tanıma ve anlamlandırma sürecini daha hızlı gerçekleştirdiği için, sanatçının iletmek istediği duygusal ya da tematik içeriği kolaylıkla kavrayabilmektedir. Özellikle belirli bir hikâye anlatımını hedefleyen eserlerde somut imgeler, olayları, karakterleri ve mekânları detaylı bir şekilde ifade ederek izleyiciyi sanatsal anlatımın içine çekmektedir. Bu bağlamda, tarihsel ya da sosyal içerikli eserlerde somut imgeler, izleyicinin konuyla bağ kurmasına yardımcı olurken, kültürel ya da zamansal sınırlılıklar içermediğinde evrensel bir anlam katmanı oluşturabilmektedir. Ayrıca, somut imgeler sanatçının estetik ve teknik becerilerini sergileyebilmesi açısından önem taşımaktadır. Detayların, ışık-gölge oyunlarının veya perspektifin gerçekçi bir biçimde işlenmesi, eserin estetik değerini artırarak izleyicinin sanata olan ilgisini derinleştirmektedir. Bu anlamda somut imgeler, sanatçının gözlem gücünü ve ustalığını vurgulayan güçlü bir araç olarak öne çıkabilmektedir. Sanatçı, izleyiciye tanıdık gelen imgeleri kullanarak eserin etkileyciliğini artırırken, aynı zamanda sanatsal ifade biçiminde anlaşılabilirlikten ödün vermeksizin zengin ve kalıcı bir izlenim bırakmaktadır.

Çalışmanın kapsamı bağlamında resim sanatından ele alınan örnekler, somut ve soyutlama imgelerin farklı biçimlerde nasıl kullanıldığını, izleyiciyle kurdukları ilişkiyi ve sanatçının mesajını nasıl iletildiğini göstermesi açısından önemli olabilmektedir. Goya ve Rubens'in

“Oğlunu Yiyen Satürn” eserleri, mitolojik bir konunun somut bir imgede yorumlanarak izleyiciye doğrudan bir dehşet ve korku hissi vermesi açısından dikkat çekerken; her iki sanatçının farklı stilistik yaklaşımları, imgenin öz ve biçim ilişkisini vurgulamaktadır. Velázquez’in “Nedimeler” ve Jan van Eyck’in “Arnolfini’nin Evlenmesi” tablolarındaki ayna metaforu, sanatçının kompozisyon içinde çok katmanlı bir anlam yaratma, izleyiciyi adeta eserin içine dahil etme ve sanatçı-izleyici ilişkisini güçlendirme yollarını gözler önüne sermektedir. Bu aynalar, somut imgeler olmalarına karşın sembolik bir işlev üstlenir, böylece imgelerin farklı anlam katmanları oluşturabilme potansiyeline dikkat çekilebilmektedir.

Velázquez ve Francis Bacon’ın Papa resimleri, tarihsel bir figür olan Papa imgesinin hem somut bir gerçeklik hem de soyut bir duygusal deneyim olarak nasıl yorumlandığını ortaya koymaktadır. Velázquez’in detaylı ve somut çizimleri izleyiciye tarihsel bir gerçekliği sunarken, Bacon’ın Papa portreleri bu imgeyi soyutlayarak izleyiciye psikolojik ve varoluşsal bir gerilim aktarmaktadır. Bu açıdan, iki sanatçının aynı imgeyi söylem ve biçim ilişkisini farklı biçimlerde kullanarak nasıl dönüştürdüğü görülmektedir.

Son olarak, Yves Klein ve Jenny Saville’in beden kullanımlarındaki farklılıklar, bedeni soyut ya da somut bir ifade aracı olarak değerlendirmenin yaratıcı süreç ve izleyici algısı üzerindeki etkilerini ortaya koymaktadır. Klein bedenin izini soyut bir form olarak kullanırken Saville, bedeni doğrudan ve somut bir biçimde detaylandırır, böylece bedenin sanat eserinde nasıl söylem ve biçim arasında dengeyi kurabildiğini göstermektedir.

Soyut olan imgede nesnel referansların eksikliği, kavramsal ve duygusal yoğunluğun fazlalığı, renk ve biçimin anlam üretimindeki farklı rollerinin olması, bağlamsal farklılıklar, sanatçının üslup ve teknik çeşitliliği ve izleyicinin yorumunun öznel olması gibi zorluklar nedeni ile soyut olan imgeye bu çalışmada yer verilmemiştir. Soyut olanın yerine benzer imgelerin soyut olana olan gönderileri üzerinden bu çalışmada soyutlamalara yer verilmiştir. Sanatçı, içerisinde bulunduğu zaman, toplum ve getirdiği psikolojik etkenlerin de ötesinde imgelerin benzerliğinin tespit edildiği söylenebilmektedir.

İmgenin oluşum biçimi bir başlangıç noktasının olması gerektiğini düşündürmektedir. Sanat eserinde ise imge, öz ve biçim ilişkisinin bir bütün olarak okunmasını sağlamak göreviyle kendini göstermektedir. Sanatın tarihsel sürecinde üretim biçimleri ele alındığında imgeler ile düşünme ve

tasarlama, sanatçı ve eseri ile örneklendirilebilmektedir. Ele alınan farklı dönemlerden sanat eserlerinde, benzer biçimlerin ele alınmış olması önemli olmaktadır. Bulunduğu dönem ya da mekânın ötesinde sanatçıların, benzer kaygıları barındırmaları üzerinde durulması gerekebilmektedir. Bu bağlamda zaman ve mekân farklı olsa dahi benzer imgeleri barındıran sanatçılar makalenin merkezini oluşturmaktadır. Biçim, farklı düşünme pratiklerinin öz ile olan ilişkisinin eser üzerinden alıcısına olan aktarımında imgeler ile bağ kurmaktadır.

## 2. İMGE, ÖZ VE BİÇİM İLİŞKİSİ

“İmgelerle düşünme ve imgeler tasarlama insanlığın en eski düşünsel süreçlerindedir. Duyularla algılanan veya zihinde tasarlanan imgeler, sanatı var eden temel kavramlardır. Sanat, imgeler tasarlama ve oluşturma sürecidir” (Bayav, 2009, s.105). Her dönemde düşünürlerin sanat tanımı ve yaklaşımı farklılık göstermiştir. Genel bir tanım yapılmak istendiğinde yaratıcılık ifadesi genel kamı olmaktadır. TDK’ya göre sanat, “Duygu ve düşünceleri göze ve gönle hitap edecek şekilde söz, yazı, resim, heykel vb. ile ifade etme konusundaki yaratıcılık” olarak ele alınmaktadır (http 1).

Günümüzde ele alınan bir başka tanımlama ise şu şekildedir: “Sanat; belli kalıplar içine konulamayan ve estetik olan insan duygularını, fikirlerini ve hayallerini çeşitli şekillerde çeşitli boyutlarda gerçekleştirme, dışa vurma ve varetme çabasıdır” (Kutup, 2010, s.10). İmgeler hayal gücünde varolan ve üretim sürecinde bize izlenimi gösteren temel göstergelerdir. TDK’da imgenin tanımı, “Zihinde tasarlanan ve gerçekleşmesi özlenen şey; hayal” olarak bahsedilmektedir (http 1). Sanatta imgenin okunması, sanat tanımının çeşitli nedenlerden dolayı değişkenlik göstermesi gibi çok okumalıdır. İmgenin öz ile bağlantısı, sanatçı ve eseri aracılığıyla çeşitli şekillerde biriciklik koşuluyla kendini göstermektedir. İmge olmadan sanatçının sübjektif bir yaklaşımı olduğundan bahsetmek mümkün olmamaktadır.

İmgelerle üretme süreci sanatçıya ve döneme göre şekillenmekte, çeşitlilik göstermektedir. “Resimsel imgeler sözcükler gibi yalnızca zihne yönelik değildir; bedene ve duyguya da yöneliktir ve bu boyutuyla daha etkilidir” (Bayav, 2009, s. 108). İmgelerin oluşumunda, kişisel düşünceler ve ortak problemlerin etkili olduğu görülmektedir. Sanatsal üretim sürecinde hissettiklerini imgeyle birleştirerek sanatçı bizleri eserle buluşturmaktadır.

Sanat, insanlık tarihi boyunca merak uyandıran ve derin tartışmalara konu olan bir kavram olmuştur. Felsefeciler, sanatın özü ve bağlantısı

hakkında çeşitli görüşler ortaya koymuşlardır. Platon, sanatı bir kopya olarak görürken, gerçekliğin ideal formlarının zayıf bir taklidi olduğunu savunmuştur (Platon, 2002, s.365-371). Bu görüşe karşın, Aristoteles, sanatın katharsis (duygusal arınma) sağladığını savunmuştur. Sanat, insanların duygusal deneyimlerini işlemelerine ve anlamalarına yardımcı olur (Aristoteles, 1987, s.22-26). Benzer şekilde, Hegel'e göre, gerçek sanat eseri, öz ile biçimin uyumlu bir bütün oluşturduğu ve birbirini tamamladığı bir yapıya sahiptir. Öz ve biçim arasındaki bu organik birliktelik, sanat eserini nitelikli kılar ve onun sanat değerini belirler. Dolayısıyla, Hegel'in estetik felsefesinde, sanat eserinin öz ve biçimi arasındaki ilişki, sanatın anlamını ve değerini belirleyen temel unsurlardan biridir (Hegel, 2012, s.23-41).

Friedrich Nietzsche, sanatı yaşamın anlamını bulma ve ifade etme aracı olarak görmüştür. Ona göre, sanat, insanın iç dünyasını ifade etmenin ve gerçekliği anlamının bir yoludur (Nietzsche, F., 2012, s.10). Benzer şekilde, Immanuel Kant, estetik deneyimin temelinde öznenin algısal ve duygusal tepkilerinin olduğunu belirtmiştir. Kant'a göre, sanat, estetik deneyim yoluyla öznelin iç dünyalarını ifade etmelerine ve bu deneyimi paylaşmalarına olanak tanır (Kant, 2011, s.53). Martin Heidegger ise sanatı varoluşsal bir fenomen olarak ele almıştır. Ona göre, sanat, insanın varoluşsal durumunu anlamak ve ifade etmek için bir araçtır. Sanat eserleri, insanın varoluşsal kaygılarını ve gerçekliği anlama çabasını yansıtır (Heidegger, 2011, s.31-58).

Bu düşünürler ve daha birçoğu, sanatın doğasını ve insan deneyimiyle olan ilişkisini farklı perspektiflerden ele almış ve anlamlandırmıştır. Sanatın öz ve biçimle olan bağlantısı da tıpkı buradaki gibi çok çeşitlidir, insanlığın sanata olan ilgisi ve anlayışı bu şekilde zenginleşmiştir.

Sanatçı, imgelerini oluştururken duyguları ve düşünceleri doğrultusunda algıya ve kurguya doğru bir dünya yaratmaktadır. Kişisel deneyimler, yaratıcı yöntemler ve ifade yolları, ilham kaynağı olarak önemlidir. "Sanat eseri bir bakıma kişiliğin kurtuluşudur" (Read, 2017, s. 25). İmgeler, algı ve kurgunun yardımıyla izleyiciyle bağ kurabilmektedir. Görsel algının renk, şekil, çizgi ve dokuların ötesinde izleyiciye bırakacağı etki bireysel farklılıklardan kaynaklı değişken olabilmektedir. Dolayısıyla sanatçı, sanatsal üretim sürecini öz ile ilişkilendirerek bazen izleyiciye yorum yapma hakkı verirken bazen de mesajı net bir şekilde vermektedir.

Sanatçı ile çocuğun imgeler oluşturma süreci benzerdir. İkisi de

duyumlarından ve yaşantılarından etkilenecek imgeler oluşturur. İmgesel düşünme yaratıcılığı geliştirmektedir. John Berger'in imge üzerine geliştirdiği düşüncelerini aktardığı 4 bölümden oluşan "The Way of Seeing" serisi önemli bir kaynaktır. Berger'e göre:

*"Bir imge, yeniden yaratılmış ya da yeniden üretilmiş görünümüdür. İmge ilk kez ortaya çıktığı yerden ve zamandan -birkaç dakika ya da birkaç yüzyıl için kopmuş ve saklanmış bir görünüm ya da görünümler düzenidir. Her imgede bir görme biçimi yatar. Fotoğraflarda bile. Çünkü fotoğraflar çoğu zaman sanıldığı gibi mekanik kayıtlar değildir. Her bir fotoğrafa baktığımızda, ne denli az olursa olsun, fotoğrafçının sınırsız görünüm olanakları arasından o görünümü seçtiğini fark ederiz. Rastgele aile fotoğraflarında da böyledir bu. Fotoğrafçının görme biçimi konuyu seçişinde yansır. Ressamın görme biçimi bez ya da kağıt üzerine yaptığı imgelerle yeniden canlandırılır. Her imgede bir görme biçimi yatsa da, bir imgeyi algılayışımız ya da değerlendirişimiz aynı zamanda görme biçimimize de bağlıdır"* (Berger, 1995, s. 10).

İmgeler, sanat içinde yeni bir iletişim aracı olarak kabul edildiğinde, insanın zihinsel yetenekleri ve duygusal zenginliği ortaya çıkmaktadır. İmge, insanın farkındalık, sorgulama ve değerlendirme gibi özgün eylemlerinin ifadesidir. İnsan, tarih boyunca kendi ve toplumunun hafızasını oluşturma görevini üstlenmiş ve bu süreçte bilgiyi besleyerek, deha ve estetik çerçevesinde medeniyetler inşa etmiştir.

Sanatçının sözüyle öz ve imgelerin biçim ile bağlantısı bizlere gösterilmektedir. Biçim ile ortaya çıkan üslup bizlere içinde bulunulan kültürü, duygu durumlarını ve daha birçok insana dair olanı anlatma aracı olmaktadır. Sanat bu noktada insanoğlunun en duyarlı dokunuşu haline gelmektedir. Biçim ve öz'le ilgili araştırmaları derinleştirip onların kökenine dair daha çok bilgiye ulaştıkça, tarihin içine sinen birçok bilgi deşifre edilebilecektir.

Sanatın, kendimizi anlama, anlamlandırma adına üstlendiği görevi sonsuza kadar sürdüreceği düşünülmektedir. Geçmişten günümüze insan anlaşılacak için ifade üzerine denemeler yapmaktadır. Sanat bu ifade biçimlerinin en saf halini eserler aracılığı ile sağlamaktadır. Biçimin ardında imgeler öz ile iletişim halindedir ve öz, sanatçının eserinde söylem olarak okunmaktadır.

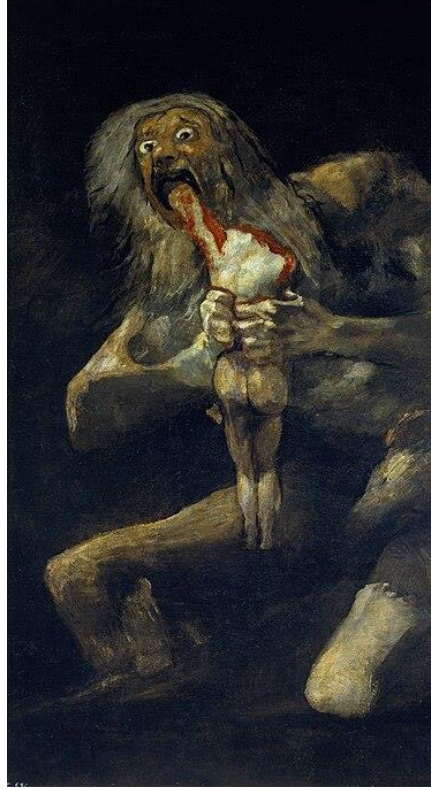
Sanatçı, seçmiş olduğu biçim doğrultusunda özünü bizlere yansıtmaktadır. Bu aşamada rengi, sembolleri belki nesneyi ve hatta boşluğu kullanmaktadır. Bu ilişkilerin okunması sonraki bölümde seçilen çeşitli ressamın eserleri üzerinden yapılacaktır.

### 3. İMGE VE BİÇİM İLİŞKİSİ ÜZERİNDEN RESİM KARŞILAŞTIRMALARI

Sanat eserinin oluşum aşamasında sanatçının yaratıcı süreçleri etkili olmaktadır. Bu süreçte sanatçının rolünü vurgulayan bir perspektif ile sanat eseri incelenmektedir. “Sanatçının iç gözü görsel dünyayı algılamakten oluşturduğu imgeler, sanat yapıtının oluşumundaki ilk malzemelerdir” (Kara, 2011, s.2). Bu bölümde, Francisco Goya, Peter Paul Rubens, Diego Velázquez, Jan van Eyck, Francis Bacon ve Jenny Saville gibi ustaların eserlerini mercek altına alarak, somut imgelerin sanatçıların farklılık ve yaratıcılık arayışlarında nasıl bir rol oynadığını incelemeyi amaçlamaktadır. Bu bağlamda, farklılık, her sanatçının imgeleri yorumlama biçimindeki özgünlüğü, yaratıcılık ise bu imgeler aracılığıyla ortaya koydukları yenilikçi yaklaşımları ifade etmektedir. Klasik biçim analizlerinin ötesine geçerek, her bir sanatçının imgelerdeki yenilikçiliğini kültürel ve tarihsel bağlam içinde değerlendirilecektir. Bu süreçte, sanatçıların farklı bakış açıları ve yaratıcı dönüşümleri sayesinde imgelerin sınırlarının nasıl aşıldığını ve sanat tarihinde nasıl özgün bir yer edindiklerini ortaya konulmuştur.



**Tablo 1.** Peter Paul Rubens, “Oğlunu Yiyen Satürn”, 1636-1638, Yağlı boya, 182.5 cm x 87 cm, Prado Müzesi, Madrid ([http 5](http://www.museo-las-ruinas.com/))



**Tablo 2.** Francisco Goya, “Çocuklarını Yiyen Satürn” 1819-1823, Duvar sıvası üzerine yağlı boya sonradan tuvale aktarım, 146cm x 83 cm, Prado Müzesi ([http 4](http://4)).

Peter Paul Rubens ve Francisco Goya'nın “Satürn” temasını ele alış biçimleri, iki farklı dönemin sosyo-politik yapısını ve sanatçıların topluma yönelik eleştirel bakışını anlamak için etkili bir karşılaştırma alanı sunmaktadır. Rubens'in Barok dönemde kraliyet ve dini otoritenin gücünü vurgulayan alegorik dili, toplumsal düzen ve otoriteye güçlü bir vurgu yapmaktadır. Goya ise aydınlanma sonrası İspanya'nın savaşlarla şekillenen çalkantılı sosyal yapısını eleştirirken, insan doğasının karanlık yönlerine odaklanarak bireyin içsel çelişkilerini ve yıkıcılığını sorgulayan bir anlatı geliştirmektedir. Eserler, mitolojik bir tema olan Kronos (Satürn)'e dayanmaktadır. Mitolojide, Kronos, kendi çocuklarını yemekle suçlanan bir tanrıdır ve bu bağlamda eserlerde tasvir edilmektedir. “Mite göre Satürn'ün çocuklarından biri, kendisinin babası Caelus'un yerine geçtiği gibi, Satürn'ün yerine geçecekti ve tanrı bunu biliyordu. Satürn bunu engellemek için bütün çocuklarını doğar doğmaz yiyordu” ([http 2](http://2)). Rubens'in “Oğlunu yiyen



Satürn” (Tablo 1) yorumunda Barok dönemin estetik anlayışı ve mitolojik temaları belirgindir. Julius S. Held’in değerlendirmesine göre, Rubens Satürn figürünü, kraliyet güçlerinin ve otoritenin bir simgesi olarak ele almakta ve izleyiciye gücün yapıcı ve yıkıcı yönleri arasındaki ikilemi göstermektedir (Held, 1980). Bu bağlamda Rubens, Satürn mitini sadece bir efsane değil, dönemin ahlaki ve toplumsal değerlerini yansıtan bir metafor olarak kullanmaktadır. Barok dönem sanatı, izleyiciyi otoriteye saygı duymaya, toplumun düzenine katkıda bulunmaya ve kraliyet güçlerinin koruyucu işlevini kabul etmeye yönlendiren bir işlev taşımaktadır. Svetlana Alpers’in yorumuna göre, Rubens’in güçlü figüratif dili, izleyiciyi bu toplumsal mesajlara çekmek için kullanılmakta, Barok sanatta imgenin biçim ve anlamı doğrudan bir mesaj aracı haline getirmektedir (Alper,1995). İspanyol Romantik ressam Francisco Goya, dönemi için avangard olarak tanımlanabilecek bir sanatçıdır. 1819-1823 yılları arasında yapmış olduğu “Çocuklarını Yiyen Satürn” (Tablo 2) tablosu sanatçı duygularının eserin anlatısına yaptığı etkiye iyi bir örnektir. Goya’nın “Satürn” yorumu, Tomlinson’a göre, insan doğasının acımasızlığını ve toplumun birey üzerindeki yıkıcı etkilerini sorgulayan bir yorum olarak öne çıkmaktadır (Tomlinson, 1992).

Henry Sayre’nin Goya üzerine yaptığı analiz de bu karanlık bakışı desteklemektedir; Goya’nın grotesk ve vahşi imgeleri, savaşın ve toplumsal baskının bireyin doğasını nasıl bozduğunu gözler önüne sermektedir (Sayre,1989). Goya’nın yaklaşımı, toplumun bireye olan etkilerini alegorik bir anlatımdan çıkararak, gerçekliğin şiddet dolu yönlerini açığa çıkaran bir simgesel dil kullanmaktadır. Bu anlamda, Goya’nın somut imgeleri izleyiciyi doğrudan sarsmakta, insan doğasının ve toplumsal yapıların yıkıcı doğasını metaforik olmaktan çok bireysel ve ruhsal bir travma olarak hissettirmektedir. Goya, bu tabloyu yaptığı dönemde İspanya siyasi ve toplumsal çalkantılarla uğraşmaktadır. Savaşın yıkıcılığı ve insanın doğasındaki karanlık yönler sanatçının işlerinde köklü değişikliklere neden olmuştur.

Goya, döneminin etkisiyle iç dünyasındaki karanlık ve izolasyonun doğurduğu depresyon ile bu eseri oluşturmuştur. “İktidarını elinden alacakları korkusuyla çocuklarını yiyerek öldüren Satürn gibi, İspanya kralı da iktidarını sarsan kendi vatandaşlarını öldürtmüştür. Satürn krala, Satürn’ün yediği çocukları ise öldürülen İspanyollar’a gönderme yapmaktadır” (Ateş, 2021, s.326). Goya’nın eserini yorumlayıp açıklarken, izleyiciye, kültürel bağlama ve zamanın etkisiyle birlikte farklı anlamlar ifade edebileceği görülmektedir. “Goya, Rubens’in resminden etkilenmiş

ancak ondan çok daha karanlık ve korkunç bir resim ortaya çıkarmıştır. Satürn'ü; Rubens yaşlı bir insan kılığında resmederken Goya ise karanlıkların içerisinden çıkıp öldürme arzusunu dizginleyemeyen çıplak ve uzun saçlı histerik bir yaratık şeklinde resmetmiştir'' (http 3). İki resim aynı konuyu ele almış görünseler de biçim olarak farklılıklar göstererek söylemde tamamen farklı odak noktalarına sahip olduklarını ortaya koymaktadırlar.

Bu iki sanatçının aynı temayı ele alış biçimleri, dönemin sanatsal ifade biçimleri, toplum yapısı ve birey-toplum ilişkilerine dair çarpıcı bir karşıtlık sunar. Rubens'in toplumsal düzen ve otoriteyi yücelten yaklaşımı, Barok dönemin dinsel ve monarşik değerleriyle örtüşürken, Goya'nın eleştirel ve karamsar bakışı, modern dönemin bireyci ve sorgulayıcı bakış açısının yansımasıdır.



**Tablo 3.** Diego Velázquez, "Las Meninas (Nedimeler)", 1656, Yağlı boya, 318 x 276, Prado Müzesi, Madrid (http 6).



**Tablo 3.** Diego Velázquez, ‘Las Meninas (Nedimeler)’’, Detay, 1656, Yağlı boya, 318 x 276, Prado Müzesi, Madrid ([http 6](http://6)).

Sanat tarihinde her dönemin farklı konuları olduğu gibi farklı problemleri olmuştur. Üslup, kültür ve zaman olarak farklı ama biçimsel olarak benzer olan eserleri incelemek biçim ve öz ilişkisinin benzerlik ve farklılıklarını ortaya koymada önemli örnekler oluşturmaktadır. Barok sanatının İspanya’daki öncülerinden Diego Velázquez ve Kuzey Rönesans sanatının öncülerinden Jan Van Eyck örneklerinin karşılaştırılması güzel bir örnektir.

Diego Velázquez’in 1656 yılında ‘Las Meninas’ (Tablo 3) diğer adıyla ‘Nedimeler’, Barok resim sanatının özellikleri taşıyan ancak sanat tarihinde döneminin ötesinde birçok tartışmaya kapı açan özellikleri ile önemli bir eserdir. Eserde, etkili bir portre ve ışık kullanımı hakimdir. Sanatçı, kraliyet ailesini konu aldığı resmine kendi dahil olmak üzere saray çalışanlarını da eklemiştir. Bu resim konu olarak, kraliyet portreleri, kahramanlık hikayeleri ya da soylu ailelerin tarihi olayları dışında ressamın başka bir söylemi izleyiciye ulaştırma derdinde olduğunun en önemli örneklerinden biridir.

Sanatçı resmini oluşturan öğeleri bir araya getirirken sembolik

anlamalarını kullandığı gibi zaman ve mekân kavramlarıyla ilgili sorgulamalarının okunmasını sağlayan ipuçlarını bizlere sunmaktadır. Ayna'nın resimdeki kullanımını mekân ve zaman kavramının resme nasıl dahil edileceği konusundaki arayışlarda sanatçının en önemli anlatım aracı olmuştur. Ayna'nın yansıtma işlevi bulunduğu zamanın ötesinde hareket ederek izleyiciyi dahi resmin yapıldığı an'a davet etmektedir.

Resmin kendisi arkada kral ve kraliçenin yansıdığı küçük ayna dışında kocaman bir ayna gibidir. "Ressamın gözleri, seyirciyi bakışlarının alanı içine yerleştirdiği anda, onu kavramakta, tablonun içine girmeye zorlamakta, ona hem ayrıcalıklı ve hem de zorunlu bir yer vermekte, onun aydınlık ve görünür yanını yok etmekte ve onu donuk tuvalin ulaşılamaz yüzeyine yansıtmaktadır" (Foucault, 2001, s.30).

Sanatçı zamanın ötesine ulaşma düşüncesini kendine has yöntemlerle izleyiciyle bağ kurarak başarmaktadır. Öz de olan zamansız olma fikri bir tablo aracılığıyla gerçekleşmiştir. Sanatçının var olduğu ve izleyiciyle bağ kurma isteği İspanya'nın kuzeyinde Hollandalı bir sanatçının da kafasını kurcalamıştır. Kuzey Rönesans sanatının öncülerinden olan Jan Van Eyck'in 1434 yılında "Arnolfini'nin Evlenmesi" (Tablo 4) adlı tablosu sanatçının "orada" olmasıyla ilgili söylemin güçlü örneklerinden biridir. Flaman resim sanatının gelişiminde önemli bir rol oynayan usta sanatçı tempera tekniğiyle eserini tamamlamıştır. Ancak kompozisyonda ilginç olan birçok nesne sembolik anlamlarla kompozisyonda yer almaktadır. En ilgi çekici olanı ise kompozisyonun arkasında yer alan büyük bir aynanın varlığıdır.

*"Aynanın etrafı dini hikâyeleri konu alan küçük resimlerle çevrilidir. Bu ayna resim içerisinde bir resim daha görülmesine olanak sağlamıştır. Böylelikle ayna, sanatçının da orada olduğunu belgeleyerek resim içerisinde görünenden fazla figür olduğu fikrini uyandırmıştır. Bu yönden bakıldığında mekânı farklı bir açı ile sunduğu yorumu yapılabilir"* (Boydaş ve Yıldırım, 2022, s. 1077).

Öz ile ilgili sanatçının eserinde kendini gösterme isteği söz konusudur. Varlığının kanıtı olarak izleyiciyle bağı aynanın üst kısmında "Jan van Eyck buradaydı" yazısıyla sağlamaktadır. Daha sonra ise göz ayna ve gösterdiği yansımaya kayarak sanatçı ile izleyici arasında diyalog başlatmaktadır. Nikah belgesi niteliği taşıyan "Arnolfini'nin Evlenmesi" ve saray ahalisini resmeden "Nedimeler" adlı eser oldukça farklı dönemlere ve koşullara ait sanatçıların olsalar da öz bağlamında sorgulamalar sonucu sanatçılar esere kendilerini dahil etmişler ve zamanın ötesinde izleyiciyle bağ kurmuşlardır.

İki eserde de biçimsel olarak benzer olan nesnelere ile karşılaşmaktadır. Her iki sanatçı da döneminin konularını işlerken belge niteliğinde ipuçları bırakmışlardır. Benzer olan biçimsel öğeler arasında yer alan aynanın kullanımı, esere bir şekilde kendini dahil etme isteği, öz ile ilgili sorgulamaların dönemler ve üsluplar farklı olsa dahi yeni arayışlar peşinde olduklarının kanıtlarıdır.

Öz ile ilgili söylem geliştirme çabası sanatçıyı yeni arayışlara yönlendirmektedir. Saray ressamı dahi olsa sanatçı 'ifade etme' sancısıyla, sezgilerini kurcalayan ve çeşitli ifade biçimleri geliştirmesini sağlayan üretim süreçlerini yönetmektedir.



**Tablo 4.** Jan Van Eyck, ‘Arnolfini'nin Evlenmesi (Portrait of Giovanni Arnolfini and His Wife)’, 1434, Meşe üzerine yağlı boya, 82,2 cm × 60 cm, Londra Ulusal Galerisi, Londra (<http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/jan-van-eyck-the-arnolfini-marriage>).





**Tablo 4.** Jan Van Eyck, Arnolfini'nin Evlenmesi (Portrait of Giovanni Arnolfini and His Wife)”, Detay, 1434, Meşe üzerine yağlı boya, 82,2 cm × 60 cm, Londra Ulusal Galerisi, Londra (http 7).

Üslup, kültür ve zaman olarak çok farklı ama özünde otoriteye karşı çıkma isteği olan iki sanatçı ile biçimin farklı ama söylemde aynı olan iki eserinin karşılaştırılması konunun anlaşılmasına katkı sağlayacaktır. Diego Velázquez ve Francis Bacon’a ait iki eserin karşılaştırması bu söylemin desteklenmesi için uygun olacaktır. Ressamların yaptığı Papa tabloları, somut bakışın resim sanatında imge yaratmadaki rolünü farklı biçimlerde sergileyen güçlü örneklerdir.

Diego Velázquez, saray ressamı olmasına rağmen otoritenin etrafında dolaşarak kendiyile ve dönemiyle ilgili söz söyleme ve bunu eserlerinde kullanmakta usta bir ressamdır. Francis Bacon, 1909-1992 yıllarında yaşamış ve tıpkı Velázquez gibi kendi döneminin otoritesine karşı söylemleri olan bir sanatçıdır. 1650 yılında, Diego Velázquez, Papa’nın isteği üzerine portresini yapmıştır. “Portre geleneği, kraliyet ailesi, din adamları gibi saygın kişilerin yaşadığı dönemlerdeki genel görünüşleri, karakteristik özellikleriyle birlikte toplumsal konularının gelecek

kuşaklara aktarılması amacıyla gerçeğe uygun bir şekilde yapılmasıdır” (Girgin, 2021, 615). Velázquez’in “X. Innocent” (Tablo 5) portresinde Papa, ayrıntılara verilen titizlikle resmedilmiş, bu somut yaklaşım dönemin dini ve toplumsal otoritesine doğrudan bir bakış sağlamıştır (Brown, Painter ve Courtier, 1986). Velázquez, Papa figürünün yüz hatları, giysileri ve mekândaki duruşuyla Papa imgesini detaylandırarak, eserin etkileyiciliğini somut bir gerçeklik çerçevesinde güçlendirmiştir. Brown, Velázquez’in gerçekçiliğinin figürün toplumsal kimliğini belirginleştirdiğini ve bu somut bakışın portreye tarihsel bir anlam yüklediğini belirtmektedir. Velázquez, dönemin portre resim geleneğinin dışında Papa’yı güven verici ve bilge biri özelliklerinden çok; otoriter kurnazlığı ve zeki kişiliğini ortaya koymuştur.

İngiliz dışavurumcu Francis Bacon, 20. yüzyılın en etkileyici sanatçılarından biri olarak kabul edilmekte ve sanatında insanın içsel dünyasını derinlemesine keşfetmektedir. Bacon’ın tuvaleri, insan bedeninin ve ruhunun karmaşıklığını ortaya çıkarırken, hayvan insan karışımı beden çözümlenmeleri, kan motifini sıkça kullanması, sanatında derin sembolik anlamların izini sürmemize olanak tanımaktadır. Francis Bacon, hiçbir zaman boyanmaya cesaret edilmemiş bir şekilde Papa’yı tekrar ele almıştır. Bacon’ın “Velázquez’den Sonra” (Tablo 6) adlı eseri,

Velázquez’in Papa portresini yeniden yorumlayarak onu somut imgelerden uzaklaştırmış, bozulmuş ve soyutlanmış bir biçimde yeniden resmetmiştir. Bacon, Papa figürünü deforme ederek izleyiciye varoluşsal bir kaygı ve korku hissi iletmiştir. John Russell, Bacon’ın Papa resimlerinin içsel huzursuzluk ve korkuyu betimlemek için bir araç olarak soyutlamayı nasıl kullandığını vurgular ve Bacon’ın bu soyut imgelerle bireysel psikoloji ve evrensel bir kaygı arasında bağlantı kurduğunu ifade etmektedir (Russell, 1993). Bacon, Papa’yı sanki demir parmaklıklar arkasında tutmak istemiş gibidir (Köse ve Köse, 2009, s.15).

Bacon, yapmış olduğu birkaç düzine Papa portresi ile grotesk bir anlatım dili kullanmıştır. Velázquez’ in açıkça yapmadığını Bacon tüm çıplaklığıyla göstermektedir. Papa sanki demir parmaklıkların arkasına bir sandalyede cezasını çekmesi için yerleştirilmiştir. İnsan doğasının Papa bile saklanamayacağını en güzel örneğini vermiştir. Aynı söylem, biçim ve netlikte farklılıklarıyla birlikte bize ulaşmaktadır.

Bu iki sanatçının Papa figürünü ele alış biçimleri, somut ve soyut imgelerin izleyici üzerinde yarattığı farklı etkileri göstermektedir. Velázquez’in tarihsel gerçeklik kazandıran somut bakışı, izleyiciye Papa figürünün toplumsal kimliğini aktarırken; Bacon’ın soyutlama yaklaşımı,

figürün psikolojik derinliğini ve varoluşsal kaygıları öne çıkarmaktadır. Bu zıt yaklaşımlar, sanatçıların söylem ve biçim ilişkisini nasıl kullandıklarını ve izleyiciye ilettikleri mesajın niteliğini göstermesi bakımından önemlidir.



**Tablo 5.** Diego Velázquez, “Papa Innocent X”, 1650, 140 cm x 120 cm, Yağlı boya, Galería Doria Pamphili, Roma ([http 8](http://8)).





**Tablo 6.** Francis Bacon, ‘‘Velázquez’den Sonra’’, 1950, Tuval üzerine yağlı boya, 198x137,2 cm, Steven ve Alexander Cohen Koleksiyonu (<http> 9).

Sanatçının varlığının temsili için seçtiği teknik ve yöntem çağdaş sanata kadar katedilen yolu eserler aracılığıyla anlatmaktadır. ‘‘Öz ve biçim ilişkisi, sanat eyleminin varmak istediği tamlık olgusuna kadar devam eder. Sanatın ortaya çıkma gerekçesini oluşturan öz, biçimin form karakterini de belirler. Biçimin yaşadığına dair izler özün hala canlı kaldığına işarettir ve bu alışveriş sürekli’’ (<http> 10). Öz’ün, estetik biçim olarak ifade edilmesinin yanında, kendisinin biçim olarak aktarıldığı kavramsal sanat örnekleri bulunmaktadır. Bu bağlamda sanatçının varoluş sancısının yansımaları sanatı araç olarak kullanıp sayısız biçim ve imge ile karşımıza çıkmaktadır.

Figüratif sanat eserleri üzerinden karşılaştırması yapılan Yves Klein ile Jenny Saville’nin ‘‘beden’’ üzerine olan sanatsal yaklaşımları, imgenin

farklı biçimlerde kullanılıp varoluşsal bir söylemde benzerlik göstermeleri açısından önemli örneklerdir. Sanatçıların, bedeninin sanatsal temsiline yönelik yaklaşımları zıtlık oluşturmaktadır. Yeni gerçekçilik bağlamında eserler üreten Klein, biçimini renk ve teklik üzerine oluşturmaktadır. Klein'in beden kullanımı, bedeni bireysel kimliğin ötesinde evrensel bir varoluşsal simgeye dönüştürmesiyle dikkat çekmektedir. Klein'in eserlerinde görülen bu "Beden Metafizik" yaklaşımı, bedeninin ruhani ve metafiziksel bir boyuta ulaşmasını amaçlayan Fransız düşünürlerin yorumlarına dayanmaktadır. Özellikle Fransız filozof Gaston Bachelard ve Maurice Merleau-Ponty gibi düşünürlerin beden ve mekân arasındaki varoluşsal ilişkiyi vurgulayan çalışmalarında, bedeninin yalnızca fiziksel değil aynı zamanda ruhani bir varlık olarak yorumlanması Klein'in soyut beden izleriyle örtüşmektedir (Bachelard, 1994; Merleau-Ponty, 2002). Bu düşünürlerin, bedeninin ötesinde bir varoluşsal alanı temsil ettiği ve soyut imgeler aracılığıyla bu alanı ifade etmenin bir sanatsal pratiğe dönüştüğü görüşleri,

Klein'in eserlerine önemli bir kuramsal temel sağlamıştır. "Anthropometries" (Tablo 7) serisinde bedenleri mavi boya ile kaplayıp tuval üzerine bastırarak izlerini almaktadır. "1961 yılında bulduğu mavi pigmentli rengeyle çıplak bedenli kadınları boya ile lekeleyerek ve bunları tuval üzerinde bir anlamda fırça gibi kullanarak hafızalarda yer almıştır" (Balseçen, 2018, s.12). Bu bağlamda döneminin sanatçılarından farklı bir biçim kullanarak özün, beden ile ilgili olan ilişkisini ortaya koymuştur. "Klein'in çalışmaları kavramsal sanat, performans sanatı ve çevre sanatının estetik dünyasında kendisini var etmiştir" (Balseçen, 2018, s.12). Üslup olarak oldukça zıt olan Jenny Saville'nin "Branded" (Tablo 8) adlı eserinde, figüratif resmi abjekt olan beden ile resmetmeyi tercih etmiştir. İmge olarak insan bedeninin yüzeydeki yansıması, biçimsel farklılıklar gösterse bile görüntüsel varlığın doğadaki gerçekliğiyle verilmesi söz konusudur. Klein "canlı fırçalar" fikrini kullanarak yaklaştığı bedenlerde benimsediği döneminin yeni ve farklı olan yaklaşımını sergilerken, Jenny ise abjekt olanı tuvale yansıtarak bedenle ilgili olanı yakalamayı hedeflemektedir. Saville, özellikle kadın bedenine odaklanarak, figüratif resim geleneği içinde kalırken devasa boyutlarda ve çarpıcı gerçekçilikte eserler üretmektedir. Bedenin ağırlığını, hacmini ve kusurlarını vurgulayarak toplumsal güzellik normlarına meydan okumakta ve bedeninin kırılabilirliğini ayrıca gücünü bir arada sunmaktadır.

Saville bedeninin toplumsal ve fiziksel gerçekliğini ön plana çıkarırken, Klein bedeninin ruhani ve enerjik bir iz olarak kalıcılığını

araştırmaktadır. Soyut bir söylememin somut olandan kopmayan baskılarıyla -ki bu tekniğin doğası gereği mümkün değildir- anlatımı söz konusu olmaktadır. Her iki sanatçı da bedeninin sanattaki yerini sorgulayarak, izleyicinin beden algısını ve sanatsal deneyimini yeniden şekillendirmektedir. Teknikte ve biçimde ne kadar farklı olsa da iki sanatçının da bedene ait olanı kendi öncü fikirleriyle yansıtmaya düşüncesi imge aracılığıyla güçlü birer anlatı ortaya koymaktadır. Teknik ya da dönem fark etmeksizin imge aracılığıyla kavramının anlatısında imgenin varlıkla olan bağı önemini korumaktadır. Bu bağlamda iki sanatçının benzerlikler ortaya koyduğunu söylemek gerekmektedir.



**Tablo 7.** Yves Klein, “Untitled Anthropometry”, 1960, 199 x 144 cm, Louvre Abu Dhabi Koleksiyonu ([http 11](http://11)).



**Tablo 8.** Jenny Saville, “Branded”, 1992, Tuval üzeri yağlı boya ve karışık teknik, Charles Saatchi Koleksiyonu, Londra (<http> 12).

#### 4. DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Bir ayna, yalnızca yansıttığını mı gösterir, yoksa gerçeğin ötesine geçen yeni bir gerçeklik mi yaratır? Sanat tarihinde, somut imgeler bu soruyu sorgulamamızı sağlayan güçlü araçlar olmuştur. Goya'nın karanlık fırça darbelerinden Rubens'in ihtişamlı kompozisyonlarına, Velázquez'in gizemli aynalarından Jan van Eyck'in gerçekçi detaylarına kadar, her sanatçı somut olanı kendine özgü bir biçimde yorumlayarak yenilik arayışını ve gerçeklik algısını gözler önüne sermiştir. Bu noktada beden de sanatçıların farklı yaklaşımlar sergilediği önemli bir somut imge olarak karşımıza çıkar. Yves Klein, bedeni soyut bir araç olarak kullanarak onu metafizik bir varoluşa dönüştürürken, Jenny Saville, bedeni toplumsal ve fiziksel bir

varlık olarak tüm gerçekliğiyle ele alarak izleyiciye sunmaktadır.

Sanat tarihi, sanatçıların yenilik arayışının ve gerçekliği kendilerine özgü biçimlerde yorumlama çabasının izlerini taşımaktadır. Bu arayışta somut imgeler, sanatçıya hem tanıdık bir zemin hem de sınırsız bir ifade alanı sunmaktadır. Bu bağlamda ele aldığımız farklılık kavramı, imgelerin her sanatçının yorumunda kazandığı özgün anlam katmanlarına odaklanmıştır. Goya ve Rubens'in "Oğlunu Yiyen Satürn" tabloları, aynı mitolojik olayın somut imgeler aracılığıyla nasıl farklı duygusal ve sanatsal etkilere bürünebileceğinin çarpıcı bir örneği olmuştur. Rubens, Barok üslubun ihtişamına yakışır bir biçimde dramatik ve hareketli bir kompozisyon kullanırken Satürn'ü idealize edilmiş bir tanrı figürü olarak vermektedir. Goya ise, karanlık ve kasvetli renk paleti, grotesk figür tasvirleri ve derinlikli arka planıyla izleyicide içsel bir dehşet duygusu uyandırmaktadır. Bu noktada yaratıcılık, Goya'nın mitolojik bir figürü insan ruhunun karanlık dehlizlerini yansıtmak için nasıl kullandığını gözler önüne sermektedir. Benzer şekilde, Velázquez'in "Nedimeler" ve Jan van Eyck'in "Arnolfini'nin Evlenmesi" tablolarındaki ayna metaforu, farklılık ve yaratıcılık kavramlarını ele almak için bir başka çarpıcı örnek olmuştur. Van Eyck'in ayna kullanımı, izleyiciyi sahneye tanık olarak dahil ederken belgesel bir gerçeklik hissi uyandırmaktadır. Velázquez ise aynayı, kral ve kraliçenin kompozisyona dahil edilmesini sağlayarak iktidarın sembolik bir temsili olarak kullanmakta hatta çalışmanın belkide bir ayna olması niteliğiyle resme konunun izleyici olması söz konusu olabilmektedir. Velázquez'in "Papa Innocent X" adlı eseri ile Bacon'ın "Velázquez'den Sonra" adlı eseri, imgede Papa figürünü resmetmelerine rağmen yaşadıkları dönemin getirdiği biçim olanakları ile söylemlerini geliştirmişlerdir. Papa figürü ile ilgili söylemin benzerliği dikkat çekerken, biçimsel olarak çağın gereklilikleri ile zıt bir plastik anlatım yöntemi kullanmışlardır. Klein, bedenini soyutlama yöntemi ile varoluşsal bir imgeyi ortaya koyarken, Saville ise bedeni varolduğu gibi ortaya koymak istemiştir. Klein, bedeni kendi söylemleri ile ele alırken soyutlamaya çalışsa dahi imgeden tamamen uzaklaşmamıştır. Klein, bedeni bir iz ve soyutlama aracı olarak ele alırken; Saville, bedeni toplumsal ve psikolojik bir varlık olarak abjekt kavramı boyutunda ele alır.

Sonuç olarak, sanatçıların, imgeleri ele alış biçimlerinin yalnızca temsili düzeyde değil, aynı zamanda psikolojik, toplumsal ve felsefi düzeylerdeki yenilikçiliği de ele aldığı görülmektedir. Klasik biçim analizlerinin ötesine geçerek, her bir sanatçının imgelerdeki yaratıcılığını kültürel ve tarihsel bağlam içinde değerlendirildiği görülmektedir.

Dolayısıyla sanat eserlerinin birbiriyle iletişim kurma ve etkileşimde bulunma yeteneği, imge ve biçimin bütünselliğini göstermektedir. Öyle ki sanatçının, varoluşsal arayışının bir yansıması olarak ortaya çıkan dil, evrensel boyutu da sergilemektedir. Sanatçıların farklı bakış açıları ve yaratıcı dönüşümleri sayesinde imgelerin sınırlarının nasıl aşıldığını ve sanat tarihinde nasıl özgün bir yer edindikleri saptanmıştır. İncelenen eserlerdeki imgenin kullanış biçimleri, eserin anlam ve etkisini arttırmaktadır. Sanat eserlerindeki öz, biçim ve imge üçlüsü, sanatın evrensel ve zamansız niteliğini ortaya koymaktadır. Sanatçılar, bu ilişkiyi ustalıklarla dengeleyerek, insanlık tarihine derinlemesine bir anlam katmaya devam etmektedirler.

## 5. SUMMARY

This research presents an analysis of the perspectives of artists from different periods in the context of the use of images and the relationship between form and image in art. As the artist conveys their images through their work, they enrich their expression by transferring emotions and thoughts into their discourse. Considering the different periods in which the artists lived, this study explores the similarities in form or image and examines what distinguishes them. The focus is on the importance of distinctive conditions in the expression of painting, as well as the presence of similar discourses. While the psychological depth of the differences in Peter Paul Rubens and Francisco Goya's depictions of Saturn is highlighted, the similarity of the image is conveyed through its different treatment across periods. The use of the mirror metaphor in Diego Velázquez's *Las Meninas* and Jan van Eyck's *The Arnolfini Portrait* serves as a striking example of creativity, conveying depth within the context of the subject. Velázquez's *Portrait of Pope Innocent X* and Francis Bacon's *Study after Velázquez's Portrait of Pope Innocent X* establish a connection through the similarity of discourse in the changing interpretations of the Pope image over time. The body image, as addressed by Yves Klein and Jenny Saville from different periods, demonstrates similarities in their departure from traditional perspectives. Klein's abstraction of the body as an existential image and Saville's depiction of the female body with its imperfections illustrate how the body image is approached innovatively. Selected paintings from different periods highlight how images and forms have transformed over time, with each artist pushing the creative boundaries of their era and leaving lasting marks, underscoring the importance of the topic. Thus, the essential

discourses, the presence of form and image in the examined artworks, signify a universal language and demonstrate the depth of meaning layers. In evaluating the journey of understanding, interpretation, and creation in art, the communication between images behind form is highly valuable. Through the forms they choose, artists convey their discourses, making similarities perceptible. The images and forms in selected paintings from the history of art not only show us their unique actions through their similarities and differences but also enable access to various insights. This relationship, established through the discourses of form and image, allows for diverse readings. When evaluating the scope of the research, it becomes clear that the ways artists approach images reflect not only representational levels but also innovations in psychological, social, and philosophical dimensions. Ultimately, this research shows that the relationships established through artists' works create layers of meaning and reaffirm the depth of the art of painting.

## 6. KAYNAKLAR

- Alpers, S. (1995). *The making of Rubens*. Yale University Press.
- Altet, X. B. I. (2006). *Sanat tarihi*. Ankara: Dost Kitabevi.
- Aristoteles. (1987). *Poetika*. (Çev: İ. Tunah). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Bachelard, G. (1994). *The poetics of space*. (Çev. Maria Jolas). Beacon Press.
- Bayav, D. (2009). Resim sanatında ve sanat eğitiminde imge. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 11(2), 105-122.
- Berger, J. (2013). *Görme biçimleri*. (Çev:Yurdanur Salman), (19. Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.
- Boydaş, O. ve Yıldırım, G. (2022). Jan Van Eyck, Diego Velazquez ve Eduoard Manet'nin eserlerinde ayna kullanımına dair bir inceleme. *International Social Mentality and Researcher Thinkers Journal*, (Issn:2630- 631X) 8(60): 1074-1081.
- Brown, J. (1986). *Velázquez: Painter and courtier*. Yale University Press.
- Erinç, S. (2004). *Resmin eleştirisi üzerine*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Foucault, M. (2001). *Kelimeler ve şeyler*. (Çev. M. A. Kılıçbay), Ankara: İmge Kitabevi.
- Girgin, F. (2021). Diego Velazquez'in Papa X. İnnocent'in portresi adlı eseri bağlamında sanatta yineleme. *Bingöl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* (22), 613-642. <https://doi.org/10.29029/busbed.929729>.
- Gombrich, E. H. (1987). *Sanatın öyküsü*. (Çev. E. Erduran ve Ö. Erduran). (3.Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Hegel, G. W. F. (2012). *Estetik, güzel sanatlar üzerine dersler* (Cilt I) (T. Altuğ, H. Hünler, Çev.). İstanbul: Payel Yayınları.

- Held, J. S. (1980). *The oil sketches of Peter Paul Rubens: A critical catalogue*. Princeton University Press.
- Heidegger, M. (2011). *Sanat eserinin kökeni*. (Çev. Fatih Tepebaşı). Ankara: De Ki yayınevi.
- http 1. Türk Dil Kurumu. Türk Dil Kurumu Sözcükleri: <https://sozluk.gov.tr/> (Erişim Tarihi: 12.02.2024).
- http 2. Wikipedia katılımcıları (2024). Çocuklarını Yiyen Satürn. Vikipedi, Özgür Ansiklopedi:[https://tr.wikipedia.org/w/index.php?title=%C3%87ocuklar%C4%B1n%C4%B1\\_Yiyen\\_Sat%C3%BCrn&oldid=32002868](https://tr.wikipedia.org/w/index.php?title=%C3%87ocuklar%C4%B1n%C4%B1_Yiyen_Sat%C3%BCrn&oldid=32002868). (Erişim tarihi: 25.03.2024).
- http 3. FRANCISCO DE GOYA'NIN BAŞYAPITI: ÇOCUKLARINI YİYEN SATÜRN: <https://hoghheim.com/blogs/sanat-tarihi/goya-cocuklarini-yiyen-saturn> (Erişim Tarihi: 25.03. 2024).
- http 4. [https://tr.wikipedia.org/wiki/%C3%87ocuklar%C4%B1n%C4%B1\\_Yiyen\\_Sat%C3%BCrn](https://tr.wikipedia.org/wiki/%C3%87ocuklar%C4%B1n%C4%B1_Yiyen_Sat%C3%BCrn) (Erişim Tarihi: 27.03.2024).
- http 5. [https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Dosya:Rubens\\_saturn.jpg](https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Dosya:Rubens_saturn.jpg) (Erişim Tarihi: 26.03.2024).
- http 6. [https://tr.wikipedia.org/wiki/Nedimeler\\_\(tablo\)#/media/Dosya:Las\\_Meninas,\\_by\\_Diego\\_Vel%C3%A1zquez,\\_from\\_Prado\\_in\\_Google\\_Earth.jpg](https://tr.wikipedia.org/wiki/Nedimeler_(tablo)#/media/Dosya:Las_Meninas,_by_Diego_Vel%C3%A1zquez,_from_Prado_in_Google_Earth.jpg) (Erişim Tarihi: 29.03.2024).
- http 7. [https://tr.wikipedia.org/wiki/Arnolfini%27nin\\_Evlenmesi#/media/Dosya:Van\\_Eyck\\_-\\_Arnolfini\\_Portrait.jpg](https://tr.wikipedia.org/wiki/Arnolfini%27nin_Evlenmesi#/media/Dosya:Van_Eyck_-_Arnolfini_Portrait.jpg) (Erişim Tarihi: 01.04.2024).
- http 8. [https://es.wikipedia.org/wiki/Inocencio\\_X\\_%28Vel%C3%A1zquez\\_%29\\_#/media/Archivo:Retrato\\_del\\_Papa\\_Inocencio\\_X.\\_Roma,\\_by\\_Diego\\_Vel%C3%A1zquez.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Inocencio_X_%28Vel%C3%A1zquez_%29_#/media/Archivo:Retrato_del_Papa_Inocencio_X._Roma,_by_Diego_Vel%C3%A1zquez.jpg) (Erişim Tarihi: 01.04.2024).
- http 9. [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/8/81/Study\\_after\\_Vel%C3%A1zquez-Francis\\_Bacon-.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/8/81/Study_after_Vel%C3%A1zquez-Francis_Bacon-.jpg) (Erişim Tarihi: 01. 04.2024).
- http 10. Ergün, D. Sanatta öz ve biçim, (2014) <https://www.aydinlik.com.tr/haber/sanatta-oz-ve-bicim-185077> (Erişim Tarihi: 26.03. 2024).
- http 11. [https://www.yvesklein.com/en/ressources/index?sb=serie&sd=asc&rt\[\]=322#/en/ressources/view/artwork/881/untitled-anthropometry?rt\[\]=322&sb=serie&sd=asc](https://www.yvesklein.com/en/ressources/index?sb=serie&sd=asc&rt[]=322#/en/ressources/view/artwork/881/untitled-anthropometry?rt[]=322&sb=serie&sd=asc) (Erişim Tarihi: 01.04.2024).
- http 12. <https://www.mutualart.com/Artwork/Branded/32B6EFF463C078FB> (Erişim Tarihi: 01.04.2024).
- Kaçmaz Ateş, Ö. (2021). Goya'nın kara resimleri ve "köpek" adlı resminin analizi. *Sanat Dergisi* (37). 317-336. <https://doi.org/10.47571/ataunigsfd.874505>.
- Kant, I. (2011). *Yargı yetisinin eleştirisi*. (Çev.: Aziz Yardımlı). Ankara: İdea Yayınları.
- Kara, D., (2011). Sanat yapıtının oluşum süreci. *Art-E Sanat Dergisi*. 4(8). 1-5. <https://doi.org/10.21602/sgsfsd.35491>.
- Köse, O. ve Köse, A. (2009). “Bir düşünür-bir kavram”, “üç resim-bir ressam” ve “bir imge”: Kötü. *Art-E Sanat Dergisi*. 2(3). 1-20.
- Kutup, N. (2010). İnternet ve sanat, yeni medya ve net. art. *Akademik Bilişim*. 10(9).
- Merleau-Ponty, M. (2002). *Phenomenology of perception*.( Çev. Colin Smith),



Routledge.1

Nietzsche, F. (2014). *Müziğin ruhundan tragedyanın doğuşu*. (Çev. İsmet Zeki Eyuboğlu). (İstanbul: Say Yayınları, 2014), 10.

Platon. (2002). *Devlet*, (Çev: Hüseyin Demirhan), İstanbul: Sosyal Yayınlar.

Read, H. (2017). *Sanatın anlamı* (2. Baskı). (Çev. N. Asgari). İstanbul: Hayalperest.

Russell, J. (1993). *Francis Bacon*. Thames and Hudson.

Sayre, H. (1989). *The visual text of Francisco Goya's Disasters of War*. Rutgers University Press.

Tomlinson, J. A. (1992). *Francisco Goya: The last carnival*. Yale University Press.

**Çatışma beyanı:** Bu çalışma ile ilgili taraf olabilecek herhangi bir kişi ya da kurum ile finansal ilişkilerimizin bulunmadığını dolayısıyla herhangi bir çıkar çatışmasının olmadığını beyan eder.

**Destek ve teşekkür:** Çalışmada herhangi bir kurum ya da kuruluştan destek alınmamıştır.

**Katkı Oranı Beyanı:** Burak YAVUZYILMAZ %45, Rıdvan COŞKUN %30, Elif Gül KURT %25.

