

Biriktirmek ve Silmek Açısından Resim Sanatı

Accumulating and Deletion in The Painting

Doç. Engin ÜMER^A

ORCID: 0000-0001-9685-3531 ◆ Ordu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü ◆
umerengin@gmail.com

Özet



Resim sanatına tarihsel ve teorik açıdan yaklaşmak mümkündür. Bu yaklaşımlar resim sanatını anlatılar içinde değerlendirmektedir. Anlatı içinde resim sanatında meydana gelen dönüşümlerin belirlenmesi, düşünce açısından değişimlerin görülmesi mümkündür. Başka bir teorik yaklaşım kavramlar, terimler ve düşünceler ile yapılabilir. Bu çalışmada silmek ve biriktirmek kelimeleri açısından resim sanatı üzerinde düşünülecektir. Biriktirmek, sanat kurumlarını ve sanat üsluplarını akla getirmektedir. Aynı zamanda mecaz olarak biriktirmek yüzeyde ressamın karşılaştığı alışkanlıklar, kalıplar veya klişelerdir. Biriktirme, sanatın tarihselleşmesinin yolu olmuştur. Biriktirme, mecaz anlamıyla olduğu kadar gerçek anlamıyla da sanatın kurumsallaşmasının karşılığı olarak görülmelidir. Bu yüzden kültür ile ilişkilidir. Biriktirme, sanatın müze, galeri ve diğer sergi mekânlarında sembolik iletişimler içerisinde eserlerin değer üretimiyle gerçekleşmektedir. Bu düzenek karmaşık ve eğitsel karakteriyle tekil özellikler göstermemektedir. Biriktirmek, kamusal anlamda sanat görüşlerinden, kanaat düzeylerinden entelektüel boyuta uzanmasıyla bu özelliğini sergilemektedir. Biriktirme bir süreklilik vaadi taşımıştır. Silmek ise biriktirmenin tersine, yüzeyde ressamın klişeleri atmasıdır. Ressamın edimi olarak yüzeyde gerçekleştirdiği her türlü silme edimi buna müsaittir. Aynı zamanda silme yaratıcı ifadenin bir tür görünümü sayılmalıdır. Silmek, yeniliğin bir özelliğidir. Tarih boyunca da ressamların eserlerinde bulguların yenilik için silmelerin sonucu olan bir durumun söz konusu olduğu iddia edilebilir. Bu kapsamda çalışmada kültür tarihi açısından biriktirme ve silme edimlerinin, önerilerinin ve bunların kavramsal boyutlarının ne olduğu sorusu cevaplanmaya çalışılmaktadır. Bu kısımda amaçlanan silme ve biriktirme için bunların tekil ve kavramsal derinlikleri olmayan durumlarının farkında olunarak düşünsel ve olgusal varoluşlarının gösterilmesidir. Devam eden kısımda ise seçilen örneklerle biriktirme ve silme konusunda onların nasıl düşünülebileceğine değinilmektedir. Çalışma düzenini sanat tarihsel değil söylemsel açıdan klasik, modern ve postmodern olarak sınırlanmaktadır. Bu sınırlar içerisinde silme ve biriktirme edimlerinin olgusal ve kavramsal durumu anlatılmaya çalışılmıştır. Sonuç olarak da silmenin biriktirmeye giden bir yol, biriktirmenin ise silmeye neden olan bir tetikleyici olduğu kanısına varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Resim, Biriktirmek, Silmek, Modern Resim, Çağdaş Resim.

Extended Abstract



The history of painting can be viewed from multiple perspectives. These include changes in style from an art historical perspective and studies of creativity from an artist's perspective. The discipline of art history attaches importance to the stylistic features of paintings. Iconography and iconology studies, feminism, psychoanalysis, and visual culture studies in cultural history and contemporary art history studies are examples of these. The lives of painters, biographical and autobiographical notes, and the psychological dimension of artistic creativity are also research topics—all deal with how paintings are created and, most importantly, their relationship. Considering the relationship between paintings as a change in style and innovation in forms is meaningful for the narrative of painting. These studies' concept sets and theoretical approaches continue to maintain their importance. This study includes two words other than the key concepts and theories of painting, which has a long history, and the fields that conduct research on it. These words are 'deletion' and 'accumulation.' These two words should first be considered in terms of their literal meanings. Accumulating is the conscious accumulation of something, the accumulation of accumulations creating a pile, cluster, effect, tradition, rule, order, etc. The symbolic meaning of the word indicates the stylistic acceptance of the art of painting and the possibility of the institution of taste and art to determine the canonical in terms of taste and culture. Thus, accumulating points to a cultural world that includes the painter

^A Ümer, E. (2025). Biriktirmek ve Silmek Açısından Resim Sanatı. Uluslararası İnsan ve Sanat Araştırmaları Dergisi, 10(1), 95-118.

from his singular existence to an expanding painting universe. This is an expansion, a cultural order produced by repetition, a state of taste and knowledge, at least specific to painting. Expansion gains its meaning in terms of the institution of art in the context of painting. Accumulating is the keyword of a world of production and preservation that includes art schools, museums, and areas that think about art. 'Deletion' is the equivalent of the painter erasing the form on the surface, erasing the given rules, and experiencing a singular creation process in a way that erases it. 'Erasing' can be considered a provocative, critical, innovative way for the painter to determine his position in the painting universe. As a matter of self, it can be considered as a keyword of an ideological perspective. The act of 'deletion,' in its simplest sense, corresponds to the painter's selective use of the accumulated culture of painting that has been preserved while creating his visual language and to the reduction of the importance given to it for himself in the name of adjusting the power of some elements. In short, in terms of the painter's act, erasing indicates the personal attitude towards a situation that can be called the universe of painting and whose factual equivalent can be seen in museums, galleries, and literature.

The study considers changes in terms of cultural and intellectual history with the words of erasure and accumulation. It tries to show the meaning of accumulation and erasure factually with the selected points of interest, extending from ancient culture to modern and postmodern culture. Accordingly, the accumulation of classical art is evident with the necessity of the powerful world of vision surrounding the painter. However, modern culture is the stage in which the painter consciously begins to erase and displace what has been accumulated. Painters exhibit a critical position in transforming the painting style at this stage. Modern painters bring out the personal, such as individual choices, experience, and expression, against illusion. In the postmodern period, deletion is seen as a conscious exaggeration that selects the characteristics of the accumulated style. The study examines the examples it selects within this theoretical scope. It is seen that there is a conscious relationship and influence between Théodore Géricault and Eugène Delacroix. This influence should be considered as the two painters being in the same world of vision in the modern sense. It is seen that Édouard Manet and the painter interpret the accumulations of the style in the modern sense with erasures.

The two groups of examples have a common ground, with the museum space being a memory in the modern sense. Delacroix used the images of Géricault that he saw in exhibitions in his painting. Manet also unbalanced the relationships between forms with the appreciation of the classical works he saw in the museum space. It is seen that a continuity relationship can be established between the Caravaggio and Gentileschi couple in classical painting. Gentileschi had to act in the same world of vision as Caravaggio in his work, which is considered to have psychobiographical characteristics in art history.

On the other hand, it was found that the relationship between Titian and El Greco is a notable example since it coincides with the phase in which the world of vision was disrupted. It is seen that El Greco exhibits a character that preserves the content of Titian's representation style of his painting but organizes it with his understanding of form. Monet's painting has a strong influence on deletion as Manet's. Monet's paintings include a personal interpretation that disrupts the illusion and order of form in painting. With the beginning of the twentieth century, modern painting has created itself through the act of deletion and has reconsidered the rules of painting that show canonical features accumulated symbolically on the surface. In this context, the study includes the paintings of Paul Cezanne, Wassily Kandinsky, George Braque, Kazimir Malevich, Henri Matisse, Francis Bacon, and Jackson Pollock.

All these examples show that modern painting has a personal creative act system realized with the artist's acts of deletion. In postmodern painting, the artist's eclecticism has found its character with an aesthetics of quotation where styles are no longer weighted. Jeff Koons and David Salle, selected in the study, are given as examples in this regard. The study addresses the relationship between the symbolic accumulation of painting and the actual fiction that takes place on the surface of the painting with the symbolic meanings of the expressions of deletion and accumulation. Paintings hide this accumulation on their surfaces. An empty canvas is a pile of rules for the painter who looks at it. The painter, on the other hand, takes a position against this pile. One of these positions is conformity to accumulation; the other is deletion of accumulation. The study suggests that the art of painting can be viewed with the words erasure and accumulation in terms of the act and the idea of painting.

Keywords: Painting, Accumulation, Deletion, Modern Painting, Contemporary Painting.

Giriş

Sanat hakkında araştırma yapılırken farklı yöntemler kullanmak, bakış açıları geliştirmek önemlidir. Bu bakış açıları ve teoriler, kavramlar ve düşüncelerle geliştirilebilmektedir. Araştırmacının resimleri okumak, resim üzerine düşünmek için seçebileceği yöntemler ve düşünceler çeşitlilik göstermektedir. Sosyal bilimler ve görsel araştırmalarda imajların konu edildiği çalışmalarda eleştirel tutum genel yaklaşım olmaktadır. İmajların mesaj açısından çok yönlülüğü (göstergebilim), ideolojik bakış açıları önermesi (feminizm), ideolojik boyutun ruhsal süreçlerle ilişkili görülmesi (psikanaliz) bu yaklaşımlara örnektir. Bu kapsamda resim sanatından sinemaya, reklamlardan video oyunlarına uzanan

geniş bir görsel alanda araştırmacılar, konu aldıkları olgu ve kavramlarla araştırmalarını sürdürmektedirler. Bakış (gaze), ötekilik, teşhir, temsiliyet bunlardan bazılarıdır (Erişti, 2023, Pink, 2024, Gürbüz, 2022). Bu ve benzeri araştırma konuları resim sanatına uygulandığında resimler görsel kültürdeki diğer imajlarla aynı düzeyde düşünülmüş olmaktadır. Mesela bir reklam görselinin cinsiyetçi çözümlenmesi ile resim sanatında cinsiyetçi temsil analizleri her ikisinin aynı görsel ailede bir araya getirilmesi anlamına gelmektedir. Bundan başka sanat tarihi alanı kurduğu anlatılarla stil meselesini konu almaktadır. Buna göre stil konusu araştırmacının ilerleme, yenilik ve değişim gibi durumları tespit etmesiyle belirginleşmektedir. İlerlemeyi stilistik değişimlerle düşünen böyle bir yaklaşım, ilerleme kavramını, belli başlı kategorilerden hareketle elde etmektedir. Teknik ilerlemeyi esas alan yaklaşım ise ilerlemenin biricik örneklerine odaklanmaktadır. Buna göre meydana gelen anlatılar güçlü olmakta, hala da kullanılmaktadır. Rönesans'ı bitirdiği iddia edilen Michalengelo (Hauser,2022), modern resmi başlatan Picasso (Everdell, 2007) bunlara örnek verilebilir. Buraya kadar anlatılmaya çalışılan yaklaşımlar ressamın diğer ressamlarla olası ilişkilerini kurmak konusunda çeşitli kavramlar ve yöntemler sunmaktadır. Resmin görsel kültürde içinde konumu ve diğer resimlerle olan yenilik, değişim ilişkisi burada önem kazanmaktadır. Bu çalışmada ise ressamlar arasında söz konusu ilgiler, en sade anlamıyla resim yüzeyindeki edimler üzerinden açıklanmaya çalışılacaktır. Burada söz edilecek edimler, 'silme' ve 'biriktirmek'tir. Bu iki kelime öncelikle düz anlamlarıyla düşünülmeye müsaittir.

Ressamın silmesi, yüzeyde resmini var ederken meydana getirdiği formları, lekeleri, çizgileri silmesidir. Süreç içerisinde silme edimleri, hata duygusu veya tatmin olmama haline karşılık gelebilmektedir. Kısacası silme edimleri ressamın süreçteki duygu durumu ve kararlarıdır. Sembolik olarak silmek ifadesi ise ressamın zihnindeki, deneyimlerle edindiği, beğenisinin oluşmasına neden olan diğer resimlerin kendisinde meydana getirdiği kurallar, düzenler, uyulması gereken usüllerdir. 'Silme', ressamın yüzeyde formu silmesi, verili olan kuralları silmesi, onu silecek şekilde yaratım süreci yaşaması demektir. Ayrıca 'silme', provakatif, eleştirel veya ressamın seçimleriyle resim evreninde kendi konumunu belirlemek, yenilikçi olmak için seçtiği yolu, kendiliğinin, ideolojik anlamda bakış açısı meydana getirme imkanının anahtar kelimesi sayılabilir. 'Silme' edimi, en sade anlamıyla ressamın kendi görsel dilini meydana getirirken birikmiş resim kültüründen seçmecî tavrıyla faydalanmasına kimi resim unsurlarının gücünü ayarlamasına karşılıktır. Kısacası silme, ressamın resim evreni adı verilebilecek, olgusal karşılığı müzelerde, galerilerde ve literatürde görülebilecek duruma karşı tavrını karşılamaktadır. Silme, ressam olmanın dışsal ve karmaşık süreçleri karşısında alınan tavrın da karşılığıdır. O halde iki durum söz konusudur: 1-Silmenin düz anlamıyla ressamın resim yapma sürecindeki yüzeydeki edimi. 2-Silmenin sembolik anlamıyla ressamın karşısında bulunduğu resim fikrinin irdelenmesine aldığı tavrın karşılığı olmasıdır.

Resim yapmak bir şeyin resmini yapmak, onu mevcut hale getirmek ise bu salt resmi yapanın istediği şekilde gerçekleşemez. Kuramsal açıdan durumu anlaşılır kılabilen bir yaklaşım dilbilim alanından yapılabilir. Dilbilimde Ferdinand Saussure'ün önerdiği söz ve dil farkı, resim sanatında ressamın kişiseliliğiyle, içinde bulunduğu resim fikri, resim görüşü ve üslup ya da görme tavrıyla benzerlik kurulabilir. Saussure'ün söz tanımı, dilin bireysel düzeyde kullanımınıdır. Buna göre bireyler dil içerisinde kendilerine anlam alanları açabilir, kendi sözcüklerini meydana getirebilir ya da sözcüklerin anlamlarında farklılıklar meydana getirebilirler. Dil ise sözün tersine kurallı ve düzenli bir sistemdir (İmer, Kocaman ve Özsoy, 2011, s.228). Bu ilişkilendirme örneklendirme amaçlı olup, zorunluluk olarak dil (çalışmada biriktirmeye karşılık geldiği söylenmelidir) ile seçimler ve tavırlar olarak söz (silme ediminin meydana getirdikleri ile ilgili) durumunu ifade etmektedir.

Biriktirmek ifadesi de bu kapsamda zorunluluk olarak geniş bir anlam kümesine sahip düşünülmektedir. Düz anlamda biriktirmek, bilinçli edim olarak aralarında ortaklık bulunan şeylerin biriktirilmesidir. Sembolik olarak bir şeyin biriktirilmesi, birikenlerin yığın, küme, etki, gelenek, kural, düzen vb... meydana getirmesidir. Biriktirme stilistik kabuller ve kültürel açıdan beğeni ve sanat kurumunun kanonik olanı belirleme imkânına işaret etmektedir. Böylelikle biriktirmek, ressamın tekil varlığından genişleyen resim evrenine doğru onu içeri alan kültür dünyasına işaret etmektedir. Bu genişleme, tekrarın ürettiği kültürel bir düzenek, resim özelinde düşünürsek beğeni ve bilgi hali şeklinde gösterilebilir. Biriktirmek, sanat okullarının, müzelerin, sanat üzerine düşünülen alanların içinde olduğu üretim ve muhafaza dünyasının anahtar kelimesi olarak önerilebilir. Bu kapsamda biriktirme, 1-düz anlamıyla bir şeyin istiflenmesi, 2-sembolik anlamda birikim, düzenler, kurallar ve görüş açılarına karşılık görülebilir. Daha iyi anlaşılabilmesi adına buraya kadar anlatılanlar aşağıdaki tabloda şu şekilde özetlenebilir:

Durum	Düz Anlam	Sembolik Anlam
Silmek	Ressamın yüzeyde yaptığı edim	Ressamın yüzeyde bulunduğu resim fikri içinde aldığı tavrı karşılamakta
Biriktirmek	Şeylerin biriktirilmesi, istiflenmesi	Biriktirilmiş eserin, değersel, beğeni ve entelektüel düzeyde kurallı hale getirilmesi. (Üslup, stil, görme biçimi, bakış açısı gibi)

Bu noktada araştırmaya konu edilen edim ve durum olarak silme ve biriktirmenin kavramsal boyut kazanabilmesi açısından genel bir çerçeveyi kurulması önemli görülmektedir. Bu çerçeveyi klasik, modern ve postmodern olarak önermek, bunları birer düşünce ve görme dünyaları olarak anlamak olanaklıdır. Sosyal bilimlerde paradigma ifadesiyle karşılanabilecek olan bu üçlü durumun her bir başlığı bu çalışmada da kültürel çevre veya bakış açısı olarak düşünülmektedir. Klasik alanda silme ve biriktirme ilişkilerinin yavaş, tek düze ve tekrara dayalı olduğu varsayılabilir. Modern sanat siteminde ise silmenin eleştirel ve reaksiyoner olduğu önerilebilir. Postmodernde ise silmek ve biriktirmenin olağan yan yana gelmelere olanak verdiği iddia edilebilir. Bu kapsamla tekil olguların genel altında buluşturularak kapsayıcı bir kural meydana getirilebileceği düşünülmektedir.

Amaç

Stillerin sürekliliği, kırılmalar ve yenilikler sanat tarihsel açıdan örnek eserler ve onlardaki yenilik noktalarının bulgulanmasıyla gösterilmektedir. Eleştirel yaklaşımlar, ressamın eserine odaklanırken, kültür ile olan bağlarını, bilinçaltı, ideoloji, cinsiyetçi tutum gibi başlıklarla incelemektedir. Yaygın yaklaşımların aksine bu çalışma ressamın eserine odaklanarak önerdiği iki edim ve kavramsallaştırmayla resimler arası ilişkiyi kurma amacındadır. Bu çalışma resimlere, yani esere odaklanan, resim yüzeyinde görünenlerin ressamın edimlerinin ürünü ve aynı zamanda onun kendi konumunun bilinçli bilinçsiz sonucu olarak stil ve resimler arası ilişkiye odaklanmayı amaçlamaktadır. Bu başka bir yol olarak önerilirken, çalışma sanat eleştirisinde eleştirmenin konumunu asılaştırıran izlenimci tutuma ya da eserin araştırmacıya düşündürdüklerinin ifadesine örnek gösterilmemektedir. Çalışma eser odağında ressamın resim düşüncesi içinde kendisine nasıl yer açtığını soruşturılmaktadır.

Kıscacası ressamın ediminin niteliği olarak özgürlük ile zorunluluk ilişkisi bu çalışmada silmek ve biriktirmek açısından düşünülmektedir.

Yöntem

Resimler üzerine araştırmalar gerçekleştirilirken kullanılacak metodların, onları çevreleyen metinlerin araştırmasıyla gerçekleşmektedir. Çalışmada konuyla ilgili doğrudan literatür olmadığı bulgulanmıştır. Bu gerekçeden dolayı biriktirmek ve silmek durumlarının kavramsal anlamda boyutlandırılması adına farklı anlam katmanlarının açıklanması gerekli görülmektedir. Bunun için ise kültür tarihinden seçilen örnek durumlar iki ifadenin açıklaması için kullanılmaktadır. Söz konusu örnek durumlar klasik, modern ve postmodern başlıkları altında düşünülmektedir. Sosyal bilimlerde paradigma olarak görülen üç başlığın silmek ve biriktirmek konusunu nasıl tanımlanabileceği belirlenmiş olacaktır. Böylelikle sanat ve düşünce tarihi açısından zorunluluk boyutunun çalışmaya konu edilen iki ifadenin görece ve tercihe bağlı yorumlarının önüne geçileceği düşünülmektedir. Bu bağlamda çalışmaya konu edilen sanat eserleri, sanat tarihsel açıdan kabul görmüş örneklerdir. Bu seçimin bilinçli şekilde, silmek ve biriktirmek ifadelerini açıklama konusunda yardımcı olmaları için tercih edildiği söylenmelidir. Söz konusu örnek eserler içerik analizi olarak görülebilecek bir yaklaşımla ele alınmaktadır. İçerik analizi, konu ettiği araştırma nesnelere genişliğiyle hareket imkânı zengin bir ortam sunmaktadır. İçerik analizi metinlerden makalelere, görüşme notlarından televizyon programlarına kadar geniş bir veri kaynağını kullanmaktadır (Bozdağ, 2023, s.196). Burada içerik analizi, klasik, modern ve postmodern kültür boyutları içerisinde elde edilen bulgu, ayrıca konu edilen örnek sanat eserlerinin yorumlanmasında çıkarımda bulunmak için kullanılan yöntem olarak kabul edilmektedir.

Bulgular

Biriktirmek ve Silmek Durumunun Teorik Çerçevesi İçin İncelemeler

Biriktirme ve silme konusunda felsefi estetiğin tarihinden örneklerle bulgulara varılabileceği düşünülmektedir. Platon, estetik konusunda görüşlerinde maddi olanı aşan düzen fikrini ve bilgiyi önemserken ütopyası olan devletinde sanatın bu yöne doğru şekil kazanmasını talep etmiş, var olan sanatı bu yolda olmadığını söyleyerek dışlamıştır. Platon'un "Devlet" diyalogunda Sokrates'e söylediği düşünceler sadece sanata karşı sansürün örneği değil, sanatın kültürdeki konumunun ne olması gerektiği konusunda ilk ciddi önermelerden sayılmaktadır. Platon, hakikat ile ilgisinde insanın tözsel güzelliği bilmesi gerektiğini düşünmüştür. Bu görüş, sonrasında Batı sanatı ve kültüründe farklı şekillerde görünecektir. Platon'un biriktirme açısından meydana getirdiği usülle sanat, ölçülü ve idealer dünyasına uygun şekilde tanımlanmaktadır. Sanat, ayna olarak doğanın yansıması değildir. Görünüşler, kopyalardır ve ressamın bu kopyalar içinden birisini seçerek onun benzerini yapmaktadır (Rose, 2005, s. 359). Platon sanatın ve aynı zamanda doğanın alımlanışının eleştirisini yaparak kurucu rolü filozofa vermekte, yeni bir sanat düşüncesi önermektedir. Bu sanat matematik ve geometriyle gerçekleştikçe değerli olacaktır. Çünkü bunlar tözsel olanı anlamak için idealdir. Bu durumlar Platon'un düşüncelerini sanat konusunda biriktirme durumuna örnek sayılabileceği fikrini vermektedir. Biriktirme burada bir diğerini silerek gerçekleşmektedir (göz ardı edilmemelidir ki Platon'un döneminin sanatını etkilememiştir). Bunlardan bir tanesi Homeros ve Hesiodos gibi ozanların eserlerinde Tanrı temsillerinin onları insan gibi göstermesinin reddiyesidir. Platon örneğinde O'nun düşüncesini, biriktirmek açısından alımlamak iki açıdan değerlidir: 1-Platon'un sanatı yanılısma olarak gören düşüncesi Batı kültüründe uzun yıllar farklı görünüşler ve yorumlarla süregelmiştir. 2- Platon'un önerdiği 'doğru' sanat, uzun bir geçmişin birikimini bozan silme sürecinde fikir olarak yer almaktadır.

Platon'un düşünceleri yeni Platoncu okuldan, Hıristiyanlık öğretilerinde görüldüğü şekliye antik Yunan Roma sanatının yerini alacak estetiğin parçası olmuştur.

Hıristiyan sanat geleneğinin M.S. 3-4 yüzyıllarında Yunan ve Roma'dan gelen prototipleri kullanması biriktirmenin başka görümü olarak önerilebilir (Minor, 2020, s. 73). Ustaların ilk örnekleri kullanması yeni kültür dünyasında bunların anlamlarını dönüştürmesi demektir. Antik kültürün pagan karakteri, maddiliği şart koşan inanç düzeni, Hıristiyan ustalarca yeniden ele alınmak zorunda kalmıştır. Bu durum, Platon'un felsefi düşüncesine benzer olgu hali sayılabilir. Hıristiyan sanatının ilk dönemlerinde tasvir konusundaki sıkı politikası, Antik dönem imajlarının güçlü yanılmacılığı ile karşılaşarak dönüşüm yaşamıştır. Bu aynı zamanda resim sanatında yeni bir geleneğin meydana gelmesi demektir.

Sanatçının icatçılığından bahsedilmesi Rönesans dönemiyle anlam kazanmaya başlamıştır. Burada icat, gelenekle çelişmemekte onu aşma gibi bir amaç içermemektedir (Barasch, 1990, s. 39). İcat, geleneksel kurallara yerleşen sanatçının yorumundan ibaret görünmektedir. Dinsel sanat, kutsal metinlere bağlı olmayla anlam kazanmaktadır. Anlatısal ve sembolik olarak ressam için düzen meydana getirilmekte, ressamlar bunları kurgularken metnin amaçlarını düşünmek zorundaydı. Modern anlamda gelenekselliğin içinde kendisine yer bulan icatçı sanatçı tipinin meydana gelmesi kısa sürede gerçekleşmemiştir. On yedinci yüzyılda İngiliz filozof Shaftesbury için sanatsal yaratıcılık, birikmiş kültürel kalıplarla değil bireysellelikle mümkün olmaktadır. Özellikle resim ve heykel gibi antik ve klasik kalıpları tekrar eden sanatlar için bu geçerli görünmekteydi (Barasch, 1990, s. 40). Bu düşünce, bireysel olanın modern anlamda ilk kez görüldüğüne işaret etmesiyle önemlidir. Bu konuda kısa süreli gerçekleşmiş olan bir tartışma da fikir verici olmaktadır.

On yedinci yüzyılda Fransa'da şiir hakkında şiirin kalıplarına, geldiği geleneğe uygun bir sanat mı yoksa şiirin, ilhamını şimdiki zamandan, yaşanan ândan alması arasında gerçekleşen poetika tartışması Shaftesbury'nin düşüncelerinin olgusal anlamda konu edildiğini göstermektedir. Klasistler ve modernler olarak bilinen taraflar arasındaki bu tartışma bireysel olanın, geleneksel olan ile ilişkisinde mesafeli, kendiliğince olduğu gibi görünmesine değer vermesi açısından önemlidir (Ferry, 2012, ss. 50-62). Fransız sanatçılar ve düşünürler arasında gerçekleşmiş olan bu tartışma aynı zamanda gelenekle olan ilişkide nasıl tavır alınması gerektiği hakkında fikir vermektedir. Gelenekler, modernler için bilinmesi gereken ancak takip edilmesi gerekmeyen kalıplardır. Zaman ilgisi açısından sanatçı kendi zamanında yaşayan birey olarak bu deneyiminden hareketle formlar üretmelidir. Bu görüş çok sonra modernist avangardların geçmişe karşı yıkıcı tutumunda da görülecektir.

On sekizinci yüzyılda Kant'ın beğeni yargısını kavramsal olarak görmemesi bu değişimin nihai formlarındandır. Platoncu-Hıristiyan gelenekte beğeni yargısı, bilme ile ilgili olarak, ruhsal ve kavramsal karakteriyle bedenselliği ayrıca estetik hazın sezgisel ve belirsizliğini geri plana atmaktaydı. Buna karşılık Kant'ın oyun ve ortak duyu ilgileri açısından şeylerin özünde uyandırdığı veya tetiklediği beğeni yargısı, Batı kültüründe biriktirmenin idealist estetiği ve buna özgü sanatlar konusunda tavır alma ve hareket imkânı kazanma olarak alımlanmalıdır. Eğer özne, şeylerdeki durumun tetiklemeyle beğeni yargısı meydana getiriyorsa, şeylerin özelliğinden uzak şekilde karşısında akıp giden dünya deneyimi bulunmaktadır. Bu deneyimin ifadesi olarak sanat, bilgi sağlamayan, dolayısıyla bilginin dilsel ve sembolik içrekliliğinden evrenin matematiksel armonisini keşfetmekten uzaklaşır şekilde özne deneyimi olarak

(izlenim, ifade, soyutlama, soyut mesela) dönüşüm yaşamaktadır. Böylelikle Kant ile yargı, geçmiş ölçütlerden radikal şekilde kopuş meydana getirmektedir (Prettejohn, 2005, s.47).

Tarih odağında biriktirmeye yapılan değer ile silmeye yapılan vurgular farklı kılıklarla görünmeye devam ederken, hatırlama, unutma veya şimdinin kayıt altına alınması adına modern sanatın müze mekânında meydana getirdiği yeni deneyimlere de yer verilmelidir. Biriktirmenin olgusal anlamda ve sanat kurumunun varoluşunun esaslı mekânı olarak müze aynı zamanda tarihsel 'geçmiş' ve 'şimdi' ilişkisini kurarken kolay hareket imkânı sağlamıştır. Modern müze, evrenselleştirilmiş sanat tarihi anlatısı demektir (Artun, 2006, s. 201). Resmin kültürel yönü olarak semboller ve anlatılar (dinsel, mitolojik), sosyolojik olarak saray sınıfına hitap eden ve onların isteklerinin gelişim ve değişimine etki etmesinin son bulması, evrensel resim dili düşüncesini, özellikle formalist sanatta şeklini alacak olan kendi kendisine yeten bir resim fikrini meydana getirmiştir.

Heinrich Wölfflin'in Rönesans ve Barok üslup arasında ikili karşıtlıklar olarak kurguladığı formalist üslup buna örnektir. Wölfflin'in birikimi tasnifleyen ve ikili karşıtlıkla değişimin silme ilişkilerini eserler odağında gösterdiği yaklaşımı önemlidir. Wölfflin, çizgi/gölge, düzlem/derinlik, çokluk/birlik, belirlilik/belirsizlik şeklinde ilk kategorilerin Rönesans'a ikincilerin Barok üsluba karşılık geldiği biçimsel ve karşılaştırmalı bir yöntem meydana getirmiştir. Wölfflin, klasik üslubun kişisel ve psikolojik yönü olduğunu, eserlerin küçük detaylarında bile sanatçının kişisel yönlerinin izlerinin görülebileceğini düşünmektedir. Bu zorlu bir araştırma demektir. Çünkü tekil değişimler ve örneklerin keşfi genele dönük değişimler için yeterli sonuç veremeyebilir. Bu yüzden de Wölfflin, kişisel üslubun yanında, okul, memleket ve ırk üslupları adını verdiği genel kategoriler eklemiştir (Wölfflin, 2000, s. 18).

Wölfflin'in formalist kurgusunda ilgi çekici olan, bunun müze mekânındaki birikimle gerçekleşmiş olmasıdır. Müze, bellek olarak biriktirmenin, nesnelerin yan yana gelmesinin mekanıdır. Yerinden edilmiş nesnelere de Wölfflin'in eserinde anlatsal olarak yeniden konumlandırılmıştır. Bellek olarak müzenin teknikleştirilmiş sınıflandırmaları ve bilgisine erişilmiş sanat tarihi yanında şimdinin sanatına ilham olması göz önüne alınması gereken bir olgudur. Platoncu hakikat ve sanat ilgisinin Hıristiyan gelenekte dönüşen devamlılığından sonra geleneksellik, modern müze mekânına kalan parçaları birleştirme bir araya getirme işlemine dönüşmüştür. George Dickie'nin sanat kurumu düşüncesinde de öne sürüldüğü şekliyle, müze geleneği ve yeni sanat kurumu, sanat tanımının nitelik ve niceliksel anlamda gerçekleşmesini sağlamaktadır (Todd, 2007, ss. 126-127). Gelenekselliğin kırılması ve yeniden icadında sanat, müzenin biriktirmeciliğini silme işlemiyle karşılamıştır. Böylelikle müze/sanat gerilimi, kültür ve sanat gerilimlerinin bir parçası olmuştur. Yüzyıl boyunca sanatın eleştiri konularından birisi de müze mekânı, birikimin gücüne karşı silme edimi olarak yorumlanmaya müsaittir (O'Doherty, 2019).

Bu çalışma kapsamında önerilen kültür ve sanat tarihinden örnekler, kültürün birikim üzerine, sanatın eleştirel, yenilikçi ve deneysel olma vasıflarıyla silme tutumu sergilediğini gösterme amacındadır. Anlaşılması gereken sanatın kurumsallaşması (devlet, din, müze, akademi gibi) biriktirmenin cismaniliğini, gelenekselliği, sanatın kanonik düzeninin sanatçının tasarımı ile gerilimli olabileceğidir.

Sanat ve kültürün düzenlerini anlamak adına biriktirme ve silme durumlarından başka 'silme' konusunda ismi anılması gereken Richard Wollheim'in fikirlerine yer vermek uygun görünmektedir. Wollheim'in düşünceleri yüzeyde gerçekleşen silme ediminin sanatçının eleştirel konumundan başka ressamın hali hazırda içinde bulunduğu durum olarak düşünülmesi açısından değerlidir. Yani silme, ressam olmanın koşulu olarak önerilmektedir. Wollheim, "Sanat Olarak Resim" adlı kitabında tuvalin

ressam için tematikleştirici bir baskı meydana getirdiğini yazmaktadır. Söz konusu olan boş yüzeyin gücü, resmin klişelerinin işin içine girerek ressama baskı yapması veya ona yardım etmesi demektir. Yani birikmiş olan, pedagojik ve problem çözümü için önemli, aynı zamanda ressamın kendiliği veya yenilikçiliği açısından engelleyici görülebilmektedir. Silme, klişeleri ortadan kaldırırken onların ressama karşı gerçekleştirdiği baskıyı da azaltmaktadır. Wollheim, silme işleminin ressamlar arasında çatışma meydana getirdiğini, klişe ifadesi odağında ressamların yüzeyi düşünerek, bunları arındırmaya çalıştığını düşünmektedir. Böylelikle resmi anlamak, resmin yeniden yaratılması demektir (Ambrose, 2012, s. 181). Wollheim'in düşünceleri modern sanattan bu yana gerçekleşen bir kültürü, ressamların öncülleri karşısında tavır alma olarak resim stillerini meydana getirmesini, onlarla hesaplaşmayı akla getirmektedir. İzlenimci renk paletine karşılık kübist yapısalcılık vurgusu ve çizgisel düzenin ön plana çıkması gibi. Silme işlemi, kübist resimlerde izlenimci renk paletinin silinmesi olarak, yeni kuşak ressamlar için "bir zamanlar anlamı olan ama artık anlamı olmayan şeyden" kurtulmak demektir (Wollheim, akt. Ambrose, 2012, s. 181). Cezanne'nin modülasyonla gerçekleştirdiği geometrik yapısalcı form fikri, Braque ve Picasso için sonrasında rengin yerini alan ışık ve gölge etkilerinin keskin geçişlerine bırakmıştır (Read, 1974, s. 78). Kısa sürede akademikleşen izlenimci resmin, resimsel teamül olarak klasizme alternatif olması karşısında kübistler bu gelenekleşmeyi kendilerini engelleyen bir durum olarak görmüşlerdir.

Silme ve biriktirmenin, resim fikrinde esaslı iki edim olarak düşünülmesi iki kapsam önermektedir: 1-Kültürün düzenindeki biriktirme karakteri, 2- yenilik adına genişleme gösterme edimi olarak silme edimi. Wollheim ile birlikte ressamın sembolik birikimi yüzeyde gördüğü düşüncesi bu durumun sahnesi olmaktadır. Buna göre ressam olma hali, birikim ile karşılaşmak ve onunla ilişki içinde olmak demektir. Ressamın bir fikirle başlaması mümkün ve olağandır. Yine de resim yüzeyinde bellek ve birikim ressamı beklemektedir.

Buraya kadar klasik, modern ve postmodern sanat ve kültür açısından silme ve biriktirme açıklanmaya çalışılmıştır. Bir değerlendirme olarak klasiğin sürdürme ve biriktirmeye önem verdiği görülmektedir. Modernin ise birikim içinde kendisine yer açma veya reaksiyoner bir tutum olarak silmeye anlam kazandırdığı söylenebilir. Postmodern tutum ise sanat kurumunun göreceleştirilmesi olarak silme edimine radikal bir tavır kazandırdığı görülebilir. Bu teorik çerçeve açısından resim sanatına bakılabilir.

Biriktirme ve Silmek Açısından Resim Örnekleri ve Bulgular

Silmek ve biriktirmek ilgisini resim sanatında düşünmek için bazı başlıkların yardımcı olacağı söylenebilir. Bu kısımda da seçilen örnekler sanat tarihsel gelişim ve değişim ideoloji içerisinde diyalektik veya çatışmalı ilişkiler gözetilerek değil aynı kültür ortamında ve aynı görme dünyaları içerisinde olma gerekçesiyle seçilmiştir. Tarihsel sıra düzenden ziyade yukarıda anlatılmaya çalışılan klasik, modern ve postmodern üçlüsü açısından dönemsellik özelliğiyle seçilmişlerdir.



Resim 1. Théodore Géricault, *Medusa'nın Sali*, 1819, (URL 1).



Resim 2. Eugène Delacroix, *Dante'nin Kayığı*, 1822, (URL 2).

Biriktirmenin klasizme, akademizme özgülüğünde eserlerin öncüllerine yaptığı göndermeler, referans göstermeler, anlatıdaki kurguları izleme gibi meydana getirdiği ilişkiler önemli görülmektedir. Théodore Géricault'un "Medusa'nın Sali" (1819) (Resim 1) eseriyle Eugène Delacroix'in "Dante'nin Kayığı" (1822) (Resim2) arasında benzerlik buna örnek verilebilir. Géricault'un eseri Delacroix'ı etkilemiştir. Bu aynı zamanda sanat tarihsel bir bilgidir (Johnson, 1963, s.18). Etkilenmenin tematik olarak, denizin ortasında geçen bir olay ve ondan etkilenen insanların tedirgin, korku dolu, heyecan verici duygularının gösterimindeki ortaklık, Delacroix'in Gericault'un resminden aldığı atmosfer etkisini göstermektedir. Klasik görme dünyasında ustaların eserleri arasındaki bağlantı, ilişki kurmanın üslubun zorunluluklarını sürdürmesi açısından gereklidir. Burada ise Delacroix, Gericault'un eserinin etki

gücünü kullandığı görülmektedir. Bu örnek, öncülün etki alanını, dönemsel görme tavrının daha özelden izleyicide meydana gelen bir görme ediminin tekrar edilmesi olarak düşünülebilir.



Resim 3. Édouard Manet, Kırdaki Kahvaltı, 1862-63, (URL 3).

Édouard Manet'in "Kırdaki Kahvaltı"sı (1862-63) (Resim 3) ile Giorgione'nin "Pastoral Konser"i (1510) (Resim 4) eseri Gericault ve Delacroix'in kurduğu ilişkiye benzememektedir. Manet, tema olarak Giorgione'yi tekrar etmektedir. Manet'in resmi ilk kez sergilendiğinde eleştirmenler bu benzerliği fark etmişlerdir (Clark, 1986, s.95). Giorgione'nin resminde giyinik ve çıplak figürler, manzaraya konumlandırılmış şekildedir. Manet, bunu olduğu gibi almıştır. Manet'nin konumu parodi açısından değerlendirilebilir. Modern resmin başlangıcında Manet'nin izlenimcilerin getirdiği yeni palet kadar resminin kökenine konumlandığı bellek ve bu belleğin modern yeni yorumlarıyla değer açısından dönüştürülmesi, eleştirel konumla silme ediminin beğeni ve onun ilişkide olduğu form düzenlerinin değiştirilmesidir.



Görsel 4. Giorgione, Pastoral Konser, 1510, (Url 4).

Bu tavrın nesnesi olarak “Pastoral Konser”de resmin ortasında iki müzisyenle oturan, sırtı izleyene dönük kadın figürü, onların müziğine katılmış vaziyette gösterilmekte, soldaki diğer kadın ise elinde sürahiyle suyla uğraşmaktadır. “Kırda Kahvaltı” resminde de karakterlerin benzer bir eylem ilişkisiyle kurulduğu görülmektedir. Resimde iki erkek ile bir arada gösterilen çıplak kadın ve onların arkasında suya eğilmiş diğer bir kadın gösterilmektedir. İki resim arasındaki ilişki süreklilik ve biriktirmeye uygun görülme önerisi düşünülebilir. Ama bu hatalı olacaktır. Manet’in resmi, “Pastoral Konser”in içerdiği manayı takip etmemektedir. Giorgione’nin resminde çıplak kadınlar ile erkekler arasında iletişim görünmemektedir. Manet’de ise bu ilişki belirgindir. İzleyene bakan iki erkeğin yanındaki çıplak kadın, karşısında kolunu uzatmış adamın anlattıklarını dinler gibidir. “Pastoral Konser”, klasizme özgü alegorik mitolojik karakterlere sahiptir. Bu resimdeki iki kadın da erkeklere ilham olmaktadır. Çıplaklıkları, antik güzelliğe işaret ederken, tensel olanı değil, tinsel olanı, maddeyi aşan bir hakikiliğe dair görünmektedir. Bir tür Platoncu idealizmin izleri sezilmektedir. Manet’in ise resminden sildiği bu durumdur. Resmi çıplaklığın alegorisi değil, düz anlamıyla erotik ve bedensel olanın sunumudur. Bu resim, geçmiş ile şimdi arasında meydana gelen kırılmadır ve alegorik anlatımı silerek, gelenek ve yeni arasında bir duruş meydana getirmektedir (Schneider, 1969, s.25). Bu açıdan da modern bireyselliğin eseridir.



Resim 5. Caravaggio, Judith, Holofernes'in Başını Kesiyor, (1598-99) (URL 5).

Etkilenmenin biriktiriciliği, dolaylı olarak gerçekleştiği gibi doğrudan da olmaktadır. Bilinçli etkilenme, biriktirme olarak yüzeyin önceden kurgulandığı fikrini akla getirmelidir. Caravaggio’nun “Judith, Holofernes'in Başını Kesiyor” resmi (Resim 5) ile Artemisia Gentileschi’nin aynı konulu resminde olduğu gibi (Resim 6). Caravaggio’nun Judith karakterini düşünürken anlatıya bağlılığı ilginç bir detay meydana getirmektedir. Metinlerde geçen şekliyle Judith’in ikiye ayrılmış saçları, Caravaggio’nun resminde görülmektedir. Bu detay, Holofernes’in çadırına gitmeden önce Judith’in süslenmiş olduğunu göstermektedir. Judith’in dudaklarının kımıldar gibi gösterilmesi, dua ettiğine, Holofernes’i saçlarından tutması, ilk darbeye tümüyle kafanın kopmamış olması ve sahnedeki başka unsurlar Caravaggio’nun anlatıya gerçekçi şekilde bağlı kaldığının göstergeleridir (Muraoka, 2015, ss. 137-139).



Görsel 6. Artemisia Gentileschi, *Judith Holofernes'i Öldürüyor*, (1612-13) (URL 6).

Caravaggio'nun metindeki anlatının doldurduğu yüzeydeki imgeleri Gentileschi almış ve değiştirmiştir. Gentileschi'nin Judith'i kararlı, kafa kesme edimini gerçekleştirirken olaya girmiş şekilde gösterilmekte, bundan çekinmemektedir. Aynı konunun iki farklı yorumu olan bu resimler, Gentileschi'nin Caravaggio'nun kuşağı sanatçılara getirdiği sınırın içerisinde dolaştığını göstermektedir. Sanat tarihçileri bu etkilenmeyi bilmektedirler. İki resimde de basit bir gözlemlerle ışık-gölge benzerliği, Caravaggio'nun plastik kurgusunun devam ettirildiğini göstermektedir. Ayrıca Gentileschi ilk dönemlerinden itibaren Caravaggio'nun resmiyle diyalog halinde olmuş, ona "meydan okumuştur" (Garrard, 2020, s.25). Kadın ressam olmanın zor ve kimi açıdan imkânsız olduğu Barok yüzyılı İtalya'sında Gentileschi, erkek ressamları aşma çabasıyla anlatsal gerçekliğin izlerini silerken yerine kişisel travmasının oluşturduğu bir sahne meydana getirmiştir. Gentileschi'nin 1960'larla keşfinin feminist sanat tarihi içerisinde değerlendirilmesi ve biyografisinde ressam olmak isterken kendisine eğitim veren ustası tarafından tecavüze uğraması ve eserlerinde bunu izlerinin görüldüğü şeklindeki geçerliliğini koruyan yorum bu fikrin dayanağıdır. Ancak ressamın edimi olarak silme ve biriktirme açısından bu iki resimde de aynı görme ve gösterme dünyasının zorunluluk meydana getirdiği söylenmelidir.



Resim 7. Tiziano, *Tövbe Eden Magdalene*, 1565, (URL 7).

Tiziano (1488/90-1576) (Resim 7) ve El Greco (1541-1614) (Resim 8), Magdalene figürüne getirdikleri yorum farklarıyla ele alınabilir. İki ressam arasında ilgi kurmak, yüksek Rönesans Venedik

resminin Maniyerist evrenin Rönesans kurallarını dengesizleştiren özelliğiyle mümkün görünmektedir. Caravaggio ve Gentileschi'yi saran dönemin görmesinin sınırlayıcı zorunluluğu burada görülmemektedir. Maniyerist evre bozulma, görece dengesizleşme olarak yüksek Rönesans'ın kurallarını zorlamıştır.



Resim 8. El Greco, Mary Magdalene, ykl.1577, 101x 108 cm. (URL 8).

El Greco, 1568 yılında Venedik'e gitmiş, Tiziano ve Tintoretto gibi isimler kendisini etkilemiş, (Zirpolo, 2007, s.140) ve 1570 yılında Tiziano'nun atölyesinde bulunmuştur (Hale, 2012, s.144). Yöntemsel olarak bu tarihsel bilgi iki ressamın ve eserinin yakınlığı için uygundur. Gökyüzünden Magdalena'nın kıyafetinin kumaşına kadar, El Greco'nun resmi, yanılsama iddiasında değildir. Rönesans üslubunun Maniyerizmde bozulması, El Greco'nun resmindeki atmosferi dışavurumsal şekilde düzenlemesi, ortamın atmosferiyle kadının içsel halini bütünleşik şekilde izleyene sunduğu fikrini vermektedir. Tiziano'nun resminde saflığın temsili, kızarmış gözler ve gözyaşlarıyla gösterilmektedir (Nichols, 2013, s. 135). Bu ince detaylar El Greco'da görünmemektedir. Bu gibi detaylardaki yorum farkına karşılık anlatının düzenini sağlayan kurukafa (İsa'nın çarmıha gerildiği tepenin adına gönderme yapmaktadır) ve kadının duruşu, ikonografik anlamda iki resmi bir araya getirmektedir. Burada ilgi çekici olanın doğa fikri konusunda El Greco'nun formlarında gösterdiği içsel ifadeyi tüm sahnenin atmosferine yayarak Tiziano'nun bulunduğu yüksek Rönesans kalıplarının dışına çıkmış olduğudur. Tiziano için mekân, olayın gerçekleştiği yer olarak dramatik etki meydana getirmekte, olay ile ilgili duygu haline sahip görünmektedir. El Greco'nun bulutlarındaki fırça etkileri, kumaştaki keskinliğe, benzerliği yanılsamaya dönüşecekken boyanın kendi halinde kaldığını aklı getirmektedir. El Greco, iklimsel düzeni değil, lekesele düzenler kurgulamış, duygusal düzene özgü bir form dili oluşturmuştur. El Greco'nun resimlerinde görülen bu gibi etkiler, yanılsamanın optiğe özgülüğünün yanılsamanın duygusal tetiklemesine doğru dönüşüm geçirdiği fikrini vermektedir.

Klasik resimde silme ediminin bilinçliliği tartışmalıdır. Eylemin düz anlamıyla resim ressamına ait olmasıyla tartışmaya açıktır. İlk olarak üslubun, okullar ve yöresel karakteri, ressamın bunlara bağlılığı önemli görülmektedir. İkinci olarak sosyolojik anlamda ressamın hamisinin yanında çalışan hizmetkâr statüsü silme edimi engelleyen bir ekonomik ve kültürel ilişki demektir. Üçüncü anlamda ise silmenin modern karakterinde ressamın eleştireliliği ancak sanatın özerkliğiyle gerçekleşmektedir. Klasik resimde ressamın silme edimini, deneysel veya manifesto varlığına dönüştürmesi imkansızdır. Modern anlamda

yenilik ve reaksiyoner tavır, klazizmde görülmesi mümkün olmayan tutumlardır (Burger, 2003, ss. 119-128). Bu kapsamda yukarıdaki örnekler arası ilişkiler sanat tarihsel açıdan üslup değişimleri olarak kabul edilebilir ve dönemin çok yönlü değişimleriyle (ekonomik, kültürel, politik gibi) düşünülebilir.



Resim 9. Claude Monet, *izlenim*, 1872, (URL 9).

Bunlara karşılık izlenimci resmin başlangıç eseri olarak akıma da ismini veren Claude Monet'in "İzlenim" (1872) (Resim 9) resmi yenilik fikrinin nitelikli bir örneğidir. Resim, silme konusunda deneysel ve izleyicisi için çarpıcı etkiler meydana getirmektedir. Resme bakıldığında fırça dokunuşlarının savruk, gelişi güzel vurulduğu, boya katmanının ise tuval bezini sanki kapatmakla idare etmiş olduğu görülmektedir. Ressam, kısa sürede bitirdiği resminde görülenlerin yerini belirlemiş gibi duran düzenlemeyle resmini izleyici karşısına çıkartmıştır. Resim, izlenim deneyiminin nasıl olabileceği konusunda fikir vermekte, ressamının bu konudaki deneyiminin örneği olduğunu düşündürmektedir. Resim, silmelerle meydana gelmiş, izleyicinin karşısında görmeyi umduğu manzara resminin düzenleriyle oynamıştır. Monet, katmanlaşmış boya katmanları, ince fırça dokunuşlarıyla gerçekleştirdiği etkiler meydana getirmiştir. Resimde dalga yanlısaları, kayıktaki balıkçıların sesi duyulur gibidir. Hareket, yanlısamanın yerini almaktadır. Güneşin doğarken gökyüzünde meydana getirdiği renk değişimlerinin geçişken boya sürüşleri gibi dönemin izleyicisinin sergilerde görmeyi arzuladığı akademik resmin vaadleri klişe olarak görülerek silinmektedir. Bu tarihsel olgu güçlü bir kırılmanın modern resimde ressamın yüzeydeki dolulukla uğraşma mecburiyetinde olduğunun örneğidir.



Resim 10. Georges Braque, *Kolaj Resim*, 1912, (URL 10).

Monet'in kuşağıyla birlikte ressamlar deneysel tavır almış, yenilik adına silme işlemlerini gerçekleştirmekten kaçınmamışlardır. Georges Braque da kolaj resimleriyle (Resim 10) silme konusunda deneysel tutuma örnektir. Yanılsama düşüncesinin irdelenmesi olarak kâğıt ve çizgilerle kurgulanmış yüzey, yanılsamayı iki boyutlu alana getirmekte, zihinsel sürece dönüştüren bir tavır sergilemektedir. Braque'nin çalışması, boya resminin geleneğini silmekte, boyanın etkileri yerini kağıtlara bırakmaktadır. Bu durum teknik değişim gibi düşünülse de bunun öyle olmadığı iddia edilmelidir. Kağıtların renkleri, boya etkisini tümüyle taklit etmemektedir. Renk etkisi, beyazlar ile dengeler kurarak meydana gelmekte, resimdeki tüm düzen yanılsama eleştirisine hizmet etmektedir. Braque ve kolaj resmin bu evresinde yanılsamanın etkilerinin ayıklanması ve tuvalin beyaz yüzeyinin, herşeyden önce kendisi olarak ve boşluk haliyle, beyaz yüzeyin işin içine girmesi, sıfır noktasına dönmek olarak görülebilir. Braque, yanılsama etkisi olarak üç boyutluluğu resmin yüzeyinden atarak, izleyicinin gördüğü kolaj resimdeki imgeleri zihninde üç boyutlu hale getiren bir dile dönüştürmeye zorlamaktadır. Görülen siyah çizgiler, sınırlandırılmış beyaz alanlar, yapıştırma kağıtlar zihinsel işlemleri talep eden bir izleme süreci sunmaktadırlar. Görülen çizgiler midir, yoksa şişe, masa çizimi midir? Bu soruya verilecek cevap, zihnin gördüklerini birleştirmekle uğraştığı olmaktadır. Yüzeyde resim malzemesinin ve dilinin meydana getirdiği yanılsamayı dışlayan durum, izleyenin zihninde yeniden kurgulamak zorunda bıraktığı bir deneyim sunmaktadır.



Resim 11. Kazimir Maleviç, *Siyah Kare*, 1915, (URL 11).

Kazimir Malevich'in "Siyah Kare"si (1915) (Resim 11) resmin sıfır noktası olarak güçlü bir silme edimi örneğidir. Resmin sıfır noktası, yüzeyde doğanın benzerinin görünmediği yeni resim fikri demektir. Resim o kadar hızlı ve özensiz yapılmış gibidir ki, Malevich'in parmak izleri bile görülmektedir (Shatskikh, 2012, s. 45). "Ancak resimlerde doğanın küçük köşelerini, madonnaları ve arsız Venüsleri görme alışkanlığına sahip zihnin ortadan kaybolmasından sonra, saf, canlı bir sanat eserine tanık olacağız" (Malevich, 1959, s. 199). Malevich bu sözüyle izleyenin zihnindeki birikimi silmektedir. Malevich'in siyah karesine izleyici hazır bulunuşluluk haliyle yaklaşmak zorundadır. Resmin geçmişinden gelen ortak bakışa yüzeydeki yanılsamanın, bakışı besleyen ve onunla harekete geçen özelliğine karşılık modern izleyicinin bunlardan arındırılmasında Malevich'in rolü, kuşağı diğer sanatçıları gibi, eksiltmeye ve silmeye karşılık gelmektedir. Malevich, siyah karenin ilkel insanların sembollerine benzetilebileceğini ama bu sembolizmin süsleme ile ilgisiz, ritm duygusunun ifadesi olduğunu düşünmektedir (Hilberseimer, 1959, s. 8). Resmi görenlerin düşünceleri, Malevich'in

yazdığına göre sevdikleri her şeyin kaybolduğu ve bir çölde kendilerini bulduğudur. “Ama bu çöl, her şeyi kaplayan nesnel olmayan duyum ruhuyla doludur” (Malevich, 1959, s. 68).

Malevich’in silme edimi güçlüdür. Geometri hem salt sayısal düzeni hem de metafiziksel anlamda her zaman Batı sanatında bilinmekte, önemsenmekteydi. “Siyah Kare”nin bu gelenek içinde yerinin olmaması için bir neden yoktur. Ama Malevich, resim sanatının meydana getirdiği yanılısamacı temsil ve idealist estetiğin birikimi üzerine geometriyle yeni bir başlangıca yer vermiştir: Siyah ve beyaza. Paletin bu renk düzeni, renkleri emmekte tüm doğayı içine çekmekte, bakışa hiçbir karşılık vermemektedir. Modern sanatın soyutlama işlemiyle dünyayı soyarak meydana getirdiği yeni duyum alanı, silme işleminin sonucudur denilebilir. Dünya imgesi, zihinde kalan görsel sahnelemeden estetik deneyimi çoklu duyumlara dönüştüren şekle evrilirken bu gibi tavırlara ihtiyaç duyulmuştur. Malevich’in sanatı da bu süreçte önemli bir eşik olarak görülmelidir.



Resim 12. Henri Matisse, Salyangoz, 1953, (URL 12).

Matisse’in son dönem çalışmalarında meydana getirdiği resim, Malevich’in meydana getireceği resmin devamında düşünülebilir. Ancak Matisse, Fransız resim geleneği içinde değerlendirilmelidir. Matisse, modern resimle başlayan resmin kendisine kapanmasının uğrak noktası olarak biriktirmenin karşılığında yer almaktadır. “Salyangoz” çalışması (Resim 12), Matisse’in ince çalışma disiplinin ürünüdür. Yaşadığı sağlık problemi nedeniyle yatakta hayatını geçirmek zorunda kalan Matisse, asistanları yardımıyla gerçekleştirdiği bu çalışmasında formu iki boyutlu hale getirmekte ve resmin ismini bir işarete, ürettiği resim nesnesini diğerlerinden ayıran bir görevle düşünmektedir. Malevich’in kariyerinde başlangıç noktası olarak siyah karenin sonrasında gelen geometrik düzenlemelerde olduğu gibi burada ritm, renge yerini bırakılmıştır. Matisse, renkler arası armoninin esas görünmesi gerektiğini söylerken de bunu hesaplamıştır (Russell, 1969, s. 174). “Salyangoz” ve bu dönemin eserleri “birçokları için bir prototip olarak (da) anılacaktır” (Jacobus, 1970, s. 126). Matisse, insan zihnini tetikleyen kökensel geometrik şekillere yer vererek, klasizme özgü kültürel birikimin yerine evrenselcilik düşüncesini öneren bir biçim dili önermiş olmaktadır.



Resim 13. Jackson Pollock, *Sonbahar Ritmi 30*, 1950, (URL 13).

Jackson Pollock'un hareketli resimleri (action painting) resim yapma prosedürünün silinmesinde yer verilmesi gereken bir örnektir (Resim 13). Yüzey ile uğraşmış olan modernist resim, izlenimcilikten soyut resme uzanan süreçte yanılısma ve resim imgesinin varoluşunu yeniden ele almıştır. Resim kendi üzerine kapanan bir süreçle düşünülürken, ifade alanına dönüşmüş ve dünya resim yüzeyindeki yorumun ürünü olarak ressamın deneyimiyle eşitlenmiştir. Pollock tüm bunlara ifadesel düzlemi jestüel hale getirerek son noktayı koymuştur. Şovale resim geleneği, yağlıboya ve taşınabilir resim yüzeylerinden bu yana gelişen tarih ile birlikte ortaya çıkan ressamın yüzey ve modeli karşısındaki konumu Pollock'ta yüzeye dağıtılan boyalar ile silinmektedir.

Cezanne'in dünya karşısında aldığı tavır belki de ressamın doğaya son kez bakışı olarak yorumlanabilir. Burada doğa resminin bittiği ifade edilmemektedir. Bir tür olarak hala sürmekte olsa da doğa resminde doğanın yorumu doğanın güçlerinin yüzeyde ifade edilmesi şeklini kaybetmiştir. Cezanne'in resminin bir boyutu budur. Doğanın etkilerini ifade etmek. Diğer boyut ise gittikçe maddi olandan kopan bir form düzenine ilham vermektir. Cezanne son dönem resimlerinde gittikçe artan silme işlemi, soyutlama ediminin doğayı yüzeyde inşa etmektense onu salt duyuşal hale dönüştürme ile ilgili görünmektedir (Resim 14).



Resim 14. Paul Cezanne, *Sainte-Victoire*, 1902-04, (URL 14).

Cezanne'in silme işlemlerinin sonuçlarından birisinin Kandinsky'nin eseri olduğu söylenebilir (Resim 15). Kandinsky'nin tinsellik vurgusuyla görüşünü meydana getirdiği resim düşüncesi de

Pollock'un saf resmine dönüşmüştür. Cezanne'ın doğa deneyimi konusunda ressamı verili formlara bağlama düşüncesinde azade hale getirmesinin plastik sonucunun bu iki ressam olduğu söylenebilir. Pollock, resmi, resim olmayana kadar götürmüştür. Kant estetiği gereğince, izleyicisi bu resimlerin kendisinde meydana getirebileceği etkilere açık görünmelidir. Ama plastik olarak Kandinsky'nin resmin kuralları peşinde olan tavrına nazaran Pollock'un resmi, jestüel edimin eseridir. Rastlantısal veya kaza eseri ortaya çıkmak zorundadır. Bu üç ressam açısından gittikçe maddilikten kopan resim, düşünsel (Cezanne) ve tinsel (Kandinsky) tavrın eseri olmaktan rastlantısal olana dönüşen resim fikriyle (Pollock) karşılaşmıştır.



Resim 15. Wassily Kandinsky, Kompozisyon VI, 1913, (URL 15).

Francis Bacon'un resmi, yüzeylerdeki geniş boşluklarıyla resimdeki yoğunluğun azaltılmasına örnektir (Resim 16). Boşluğun gücü, Bacon'un resimlerinin özelliğidir. Geniş grafiksel düz sürüşleriyle bu boş alanlar sadece yüzeydeki düzenlemenin sınırlarını belirlemektedir. Bir oda veya kapalı alan tasvirine dönüşen geometrik kesimler, kapladıkları yer ile Bacon'un geçmişin yüklü yüzeylerini kapatmak için kullandığı alanlar olarak görülebilir. Modernist resmin ifadeci Alman resminin boya dokuları ve yüzeydeki kalabalık düzenlemeleri, diğer tarafta Picasso gibi başlı başına stiller içinde dolanan bir ressamın figür deformasyonları ve mekân ile bütünleştirdiği parça bütün oyunları sonrasında Bacon'un geniş alanları, boşaltma işleminin ürünü gibi durmaktadır.



Resim 16. Francis Bacon, Lucian Freud Üzerine Üç Çalışma, 1969, (URL 16).

Görev olarak bu alanlar figürü yalnızlaştırmakta, onun hareketine imkân verirken bu hareketin gücünü azaltmaktadır (Deleuze, 2009, ss. 22-23). Bu Bacon'un resminin önemli özelliği olmaktadır.

Boşluk etkisinden başka, figürlerinde boya etkilerinin de ifadeci ressamın katmanlaşmış boyalarına göre gelişigüzel ve inceltilmiş boya etkileri, figürleri rastlantısal fırça darbeleriyle meydana getiren izler olduğu izlenimi vermektedir. Özellikle yüz konusunda Bacon'un silme etkisini olgusal hale getirerek, devinimsel imalar oluşturması buna örnek olarak verilmelidir.



Resim 17. Jeff Koons, *Antikite*, 2012-14, (URL 17).

Pop Art ile birlikte resim sanatında biriktirme işlemine önem verildiği iddia edilebilir. Bu geleneksel bir süreklilik olarak değil, ilgili ve ilgisiz parçaların bir araya geldiği bindirmeler, katmanlaştırmalar alıntılama şeklinde gerçekleşmektedir. Pop Art sonrası resmin, fotogerçekçilikten soyut olana kadar uzanan bir dizi üslubu iç içe geçirmesi, yerinden edilmiş üslupların kendi üzerine kapanan bir resim için birleştirmesi şeklinde alımlanabilir. Bunlar arasında yakın geçmişten Jeff Koons'un "Antikite" serisi örnek verilebilir (Resim 17). Koons'un serisinde dünya tarihinden farklı evrelere özgü sanatsal ve estetik parçaların bir araya getirildiği görülmektedir. Antik Yunan, eski toplumlar, klasik resim, biblolar, soyut çizimler ve daha fazlası kendi anlamlarından arındırılmış şekilde yüzeyde düzenlenmiştir. Koons'un serisi, müze mekânında farklı sanat nesnelerinin bir araya gelişinin benzerini yüzeyde sunmaktadır. Koons, yüzeyde olgusal olarak değil, fikir olarak hazır bulduğu imgelerle çalışmaktadır. Bu hazır bulma, imgelerin plastik ve stilistik kurallar olarak değil, onların taşıdığı estetik seyirde etkisini korumaktadır. Alıntılama ve yerinden etme teknikleriyle biriktirme işlemi öncelindeki fikir için, alıntılanmış parçaların yerinden edilmesi şeklinde gerçekleşmektedir.



Resim 18. David Salle, *Denklik*, 2018, (URL 18).

David Salle'in 1990'larda farklı üslupları bir araya getirdiği resimleri, 1960 sonrası resimde kuralların ötesine geçen serbestliğin örneğidir (Resim 18). Sanatın tarihselliğinden kopmasıyla, kendi aralarında ilişki kurmak konusunda doğallığını yitirmiş resimler, ilişkiselliğini bilinçli göndermelerle sağlamaktadırlar. Salle'in yakın dönem resimlerinde, Amerikan çizgi roman stiliyle, Picasso'yu anımsatan figürleri, kadın imgeleri aynı yüzeyde görülmektedir. Salle'in biriktirmesi, Koons'taki seçmeciliğin estetik seyrinden ziyade, resmin amaçladığı anlatım için karakter kazanmaktadır. Salle'in eserindeki biriktirmek ve silmek, postmodern seçmeciliğin rahatlığı, Koons'taki yerinden etme ve kendine mâl etme tekniklerine karşılık, üslubun tarihselliğinden koparak atmosfer değerini sunmasıyla değerlendirilebilir. Bir yanda, dönemsel Amerikan çizgi roman stili diğer yandan modernist kadın soyutlaması aynı resimde buluşabilmektedir. Yakın dönem resim sanatında önemli bir değişimin işareti olarak Pop sanatın etkilerini silmek ve biriktirmek adına düşünmek gerekirse, yüzeyde göstergesel bir biriktirmenin resim fikri olarak kendisini göstermiş olduğu söylenebilir.

Sonuç ve Tartışma

Araştırma alanlarında özel terim ve kavramlardan hareketle olgu incelemeleri yapmak mümkündür. Ancak bu kavramlar, öncesinde bir birikim göstermemiş, literatür meydana getirmemişse öncelikle kelimelerin düşünsel boyutunun nitelikli inşa edilmesi gerekmektedir. Bu çalışmada silmek ve biriktirmek ifadelerine odaklanılarak bunların resim sanatında resimler arası ilişkileri anlamak konusunda nasıl düşünülebileceği sorusu cevaplanmaya çalışılmıştır? Öncesinde kültür tarihi açısından seçilmiş olan örnek durumlar çevresinde silmek ve biriktirmek ifadeleri anlatılmaya çalışılmıştır. Buna göre; 1-Biriktirmek, kültürün genel karakteri olarak, eserlerin birikmesi ve onları saran, meşruluğunu veren bir beğeni, bilme ve tavrın karakteri olarak görülmektedir. Biriktirmek, birikim olarak gelenek, üslup, ekol ile karşılanabileceği gibi, kurumsal olarak müze ve galeri mekanlarıyla cisimleşmesini keskinleştirmektedir. 2-Birikim, ressamın zihin dünyasında öğrendiği, deneyimle kazandığı, içine bilinçli bilinçsiz katıldığı resim fikri anlamına gelmektedir. Biriktirmek kültürün esası, kurumsal olanın karakterini bize vermektedir. Yayılımı sadece dışsal ve maddi değil, sembolik ve ressamın zihni içinde şekillenen bir durum göstermektedir. Silmek ise 1- ressamın yüzeyde malzeme ve form deneyimlerinde gösterdiği tavırlardandır. Aynı zamanda sembolik olarak 2-ressamın içinde bulunduğu üslup, stil, görme alanı içinde gösterdiği tutumun karşılığıdır. Bu karşılık her zaman aynı düzeyde değildir. Ressam içinde bulunduğu gelenek alanında dolaşarak yeni olana sebep verebilir. Bu daha yavaş, dolaylı ve ağır olabilir. Ressam reaksiyoner şekilde içinde bulunduğu görme dünyasında birikimi bilinçli şekilde reddedebilir, eleştirebilir, hatta hiçbir şekilde onu takip de etmeyebilir. Tüm bu davranış kalıpları göreceli ve tartışmalı görülebilir. Bu yüzden de çalışmada klasik, modern ve postmodern başlıklarında görme dünyaları ve onların alışkanlıkları örnek olaylarla anlatılmaya çalışılmıştır. Buna göre klasik, ağır ve yavaş değişimlerin, modern ve postmodern güçlü ve kesin değişimlerin olduğu deneyim alanları olduğu gösterilmeye çalışılmıştır.

Resim sanatı üzerine araştırmalar, görsel kültürde resim sanatının konumu, yaratıcı sürecin bireyselliği ve ressamın süreçleri, stil değişimleri ve tarihsel dönüşüm anları odağında gerçekleşmektedir. Sanatçı monografileri ve bu kapsamda ressamın tarzları ve deneyimlerine odaklanan çalışmalar bunlara eklenebilir. Bu çalışma bu araştırma alanı ve tarzları arasında belirlediği iki edimi, ressamın yüzeyde gerçekleştirdiği gerçek anlamda silme ve tarzının kendisine ait birikmişliği, geleneği veya kendisini ait hissettiği sanat tavrını takip etmesinden sembolik olarak ressamın yüzeyde seçtiği formlar ve yeni formlar için eleştirel konum aldığını anlatmaya çalışılmıştır. Biriktirme ve silme,

edim, tavır, tutum ve düşünce olarak resim sanatının tüm tarihi hakkında fikir verici perspektifler sunmaktadır.

Bu kapsamda bazı detaylandırmalara gidilmelidir. İlk olarak biriktirmenin salt gelenekçi ve gelenekle ilişkili olmadığı söylenmelidir. Biriktirme, geliştirme ve yorumlama olarak hareket imkânı tanıyan dolayısıyla da geleneği tekrar eden tavrına uzak, genişlemeler meydana getirebilen özellik göstermektedir. Bir tutum olarak ressamın öncüllerini belirlemesi anlamında biriktirme, klasizm ve akademik resimle sınırlı kalmamaktadır. Biriktirme, tarihsel seyrin sürecinde ressamın, geleneksel olanı sürdürmesi gibi kendi resim sürecinde meydana getirdiği etkileri de sürdürmesidir. Biriktirmenin tekilliği kadar, genelleşmiş kurallara dönüşebilme potansiyeli de söz konusudur. Tekil örneklerin meydana getirdiği ortaklıklar, onların birbirlerini etkileyebilecekleri de düşünülürse biriktirmenin başka bir görünümü olduğu söylenmelidir. Biriktirme, kurumsal olarak garanti altına alınan kuralların düzene geçirilmesi olarak da görülmelidir. Müzeler ve sanat okulları, araştırmacıların eserleri kayıt altına alması, onlar üzerine araştırmalar yapması bunu olgusal karşılıklarındandır. Ressam bunlarla kurallı şekilde karşılaşabildiği gibi dolaylı şekillerde de elde edebilmektedir.

Silme, eylemsel olarak iddialı, gelenekselleşmiş veya kurumsallaşmış olana karşı tutum gösteren tavır olarak konumlandırılabilir. Silme, yenilik, deneysellik, yorumlama olarak farklı tezahürleri ve ideolojileriyle düşünülmelidir. Silme, ressamın yüzeyde başka ressamlarla ve resimlerle karşılaşması karşısında aldığı tavırlardandır. Modern sanattan bu yana silme edimi, kendisini bu ifade ile göstermese de stilistik ve artistik olanın kişisel tutumuna karşılık gelmektedir. Klasizmde resimler arası ilişkide silme, tavrı alma, dönemin beklentisi ve uslubun isteğiyle kendisini göstermiştir. Ama bu kesin bir kırılma olarak görülmemektedir. Silmenin bu yüzden modern ve çağdaş resimde geniş anlamını bulduğu söylenmelidir.

Biriktirme ve silme, ressamın tek başına, her resminde kullandığı bir tutum olarak da görülmemelidir. Ressam, dönemselsel olarak silmenin etkileriyle yenilikçi konular meydana getirebilir. Silme üzerine gelen yeni bir stil veya tarz ise birikmeyle devam edecektir. Silme, kopuş anlamında yaratıcı bir ân ve sürece açılım olsa da meydana getirdiği yeni etkiler ve düzenleriyle birikmeye, basit bir tekrar etmeyle bile olsa başlayacaktır. Biriktirme ve silme her dönemin resminde ve her resimde bulunabilir. Bu eylemlerden silme, kesin kopuşlara, biriktirme kesin muhafazakarlığa işaret etmemektedir. İkisi de aynı anda bir araya gelebilir. Seçme, eklektik hale getirme, yerinden etme gibi farklı davranışlarla düşünülebilecek resim yapma edimlerine dönüşebilirler.

Bu çalışma iki edimin ressamların eserlerini meydana getirirken bunları kullanmaktan geri kalamayacağını önermektedir. Bundan başka silme ve biriktirme üzerinden kişisel tarz meydana gelişlerin düşünülebileceği mümkündür. Sanatın tarihsel ve felsefi düşüncesini teorik modeller içinde değerlendirmenin yanında silme ve biriktirme edimleri açısından resim sanatını ele alma aktüel olana dönük bir bakış meydana getirmektedir. Teorik ve tarihsel bilgiler içinde resimlerin ele alınışındaki güvenli bakışa karşılık bu iki edim açısından yaklaşımda bulunmak eleştirel ve spekülatif bir açılım oluşturabilir. Bu tutum içinde olası ilişkilendirmelerin resim sanatı açısından yeni ve farklı görüşlere ulaşmaya yardım edecektir.

Kaynakça

- Ambrose, D. (2012). Deleuze's Bacon: Automatism and the Pictorial Fact. Francis Bacon Critical and Theoretical Perspectives, (ss. 69-195). Peter Lang AG International Academic Publishers.
- Artun, A. (2006). Sanat Müzeleri I. İletişim Yayınları.
- Barasch, M. (1990). Modern Theories of Art I From Winckelmann to Baudelaire. NYU Press.
- Bozdağ, F. (2023). Nitel Araştırma Yöntemlerinde Bir Veri Analiz Tekniği Olarak "İçerik Analizi" (ss.195-209). Nitel Araştırma Yöntemleri. Çizgi Kitapevi.
- Burger, P. (2003). Avangard Kuramı. İletişim Yayınları.
- Clark, T.J. (1986). The Painting of Modern Life. Princeton University Press.
- Deleuze, G. (2009). Francis Bacon. Norgunk Yayınları.
- Erişti, S. D. B. (Ed.). (2023). Görsel Araştırma Yöntemleri (5. Bası). Pegem Akademi.
- Everdell, W. R. (2007). İlk Modernler. YKY.
- Ferry, L. (2012). Homo Esteticus. Pinhan Yayınları.
- Garrard, M. D. (2020). Artemisia Gentileschi and Feminism in Early Modern Europe. Reaktion Books.
- Gürbüz, G. C. (2022). Resimde Kurgusal Olarak Gerçekçilik ve Konu Üzerine Bazı Eleştiriler. Uluslararası İnsan ve Sanat Araştırmaları Dergisi, 7(3). 275-289. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.7075440>
- Hale, S. (2012). Titian His Life. Harper Collins Publishes.
- Hauser, A. (2022). Sanatın Toplumsal Tarihi Cilt 2. Kırmızı Yayınları.
- Hilberseimer, L. (1959). Introduction. The Non-Objective World, (ss. 6-10). Paul Theobald and Company
- İmer, K. ,Kocaman A. ve Özsoy, S. (2011). Dilbilim Sözlüğü. Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- Jacobus, J. (1970). Henri Matisse. Harry N. Abrams.
- Johnson, L. (1963). Delacroix Master and Movements. W. W. Norton and Company.
- Malevich, K. (1959). The Non-Objective World. Paul Theobald and Company.
- Minor, V. H. (2020). Sanat Tarihinin Tarihi. Küy.
- Muraoka, A. H. (2015). The Path of Humility Caravaggio and Carlo Borromeo. Peter Lang Publishing.
- Nichols, T. (2013). Titian And The End Of The Venetian Renaissance. Reaktion Books.
- O'Doherty, B. (2019). Beyaz Küpün İçinde. Sel Yayınları.
- Pink, S. (Ed.) (2024). Görsel Metodolojide Gelişmeler (1. Baskı). Espas Yayınları.
- Prettejohn, E. (2005). Beauty and Art, 1750-2000. Oxford University Press.
- Read, H. (1974). A Concise History Of Modern Painting. Frederick A. Praeger.
- Rosen, Stanley, (2005). Plato's Republic A Study. Yale University Press New Haven & London.
- Russell, J. (1969). The World Of Matisse 1869-1954. Time-Life Books.

- Shatskikh, A. (2012). Black Square Malevich and the Origin of Suprematism. Yale Univ. Press.
- Schneider, P. (1969). The World of Manet 1832-1883. Time-Life Books.
- Todd, C. S. (2007). George Dickie. Art: Key Contemporary Thinkers (ss. 125-129). Berg.
- Zirpolo, L. H. (2007). Historical Dictionary of Renaissance Art. The Scarecrow Press.
- Wöllflin, H. (2000). Sanat Tarihinin Temel Kavramları. Remzi Kitabevi.

İnternet Kaynakları

URL 1.

[https://en.wikipedia.org/wiki/The_Raft_of_the_Medusa#/media/File:JEAN_LOUIS_TH%3%89ODOR_E_G%3%89RICAULT_La_Balsa_de_la_Medusa_\(Museo_del_Louvre,_1818-19\).jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Raft_of_the_Medusa#/media/File:JEAN_LOUIS_TH%3%89ODOR_E_G%3%89RICAULT_La_Balsa_de_la_Medusa_(Museo_del_Louvre,_1818-19).jpg)

URL 2. https://en.wikipedia.org/wiki/File:Eug%3%A8ne_Delacroix_-_The_Barque_of_Dante.jpg

URL 3. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/9/90/Edouard_Manet_-_Luncheon_on_the_Grass_-_Google_Art_Project.jpg/350px-Edouard_Manet_-_Luncheon_on_the_Grass_-_Google_Art_Project.jpg

URL 4.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/4/4d/Le_Concert_champ%3%Aatre%2C_by_Titian%2C_from_C2RMF_retouchedFXD.jpg/350px-Le_Concert_champ%3%Aatre%2C_by_Titian%2C_from_C2RMF_retouchedFXD.jpg

URL 5.

[https://en.wikipedia.org/wiki/Judith_Beheading_Holofernes_%28Caravaggio%29#/media/File:Judith_Beheading_Holofernes-Caravaggio_\(c.1598-9\).jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Judith_Beheading_Holofernes_%28Caravaggio%29#/media/File:Judith_Beheading_Holofernes-Caravaggio_(c.1598-9).jpg)

URL 6. [https://en.wikipedia.org/wiki/Judith_Slaying_Holofernes_\(Artemisia_Gentileschi,_Naples\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Judith_Slaying_Holofernes_(Artemisia_Gentileschi,_Naples))

URL 7. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/1/1b/Tizian_009.jpg/270px-Tizian_009.jpg

URL 8.

https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Penitent_Magdalene_by_El_Greco_%28Worcester_Art_Museum%29#/media/File:El_Greco_-_Mary_Magdalen_in_Penitence_-_WGA10452.jpg

URL 9.

https://en.wikipedia.org/wiki/Impression,_Sunrise#/media/File:Monet_-_Impression,_Sunrise.jpg

URL 10. https://en.wikipedia.org/wiki/File:Braque_fruitchair_glass.jpg

URL 11.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kazimir_Malevich,_1915,_Black_Suprematic_Square,_oil_on_linen_canvas,_79.5_x_79.5_cm,_Tretyakov_Gallery,_Moscow.jpg

URL 12. <https://en.wikipedia.org/wiki/File:Matissesnail.jpg>

URL 13. https://galleryintell.com/wp-content/uploads/2013/03/autumn_rhythm-pollock1.jpg

URL 14. <https://smarthistory.org/wp-content/uploads/2017/04/cezannethumb-870x659.jpg>

URL 15. <https://www.wikiart.org/en/wassily-kandinsky/composition-vi-1913>

URL 16.

<https://uploads4.wikiart.org/00108/images/francis-bacon/63039caf449ef726420f6a706700f0ff.jpg!Large.jpg>

URL 17. <https://www.jeffkoons.com/artwork/antiquity>

URL 18. <http://davidsallestudio.net/plate-R19.201.html>

Çatışma Beyanı

Makalenin herhangi bir aşamasında maddi veya manevi çıkar sağlanmamıştır.

Yayın Etiği Beyanı

Bu makalenin planlanmasından, uygulanmasına, verilerin toplanmasından verilerin analizine kadar olan tüm süreçte “Yükseköğretim Kurumları Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesi” kapsamında uyulması belirtilen tüm kurallara uyulmuştur. Yönergenin ikinci bölümü olan “Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiğine Aykırı Eylemler” başlığı altında belirtilen eylemlerden hiçbiri gerçekleştirilmemiştir. Bu araştırmanın yazım sürecinde bilimsel, etik ve alıntı kurallarına uyulmuş; toplanan veriler üzerinde herhangi bir tahrifat yapılmamıştır. Bu çalışma herhangi başka bir akademik yayın ortamına değerlendirme için gönderilmemiştir.