

Avrupa Resminde Hareket Şemasına Bağlı İşaret Figürleri

Dr. Ceyda GÜLER*

Özet

Sanat eserleri, içerdiği göstergelerle çağının sosyal ve tarihsel olaylarına ışık tutarlarken belgesel bir özellik de taşıyabilir. Sanatçı içinde yaşadığı dönemin olaylarını, kendi düşüncelerini, yaşadıklarını yapıtlarına aktarırken kendi üslupsal özelliklerini kullanır. Sanatçı biçimden hareketle duygularını, düşüncelerini ve mesajlarını farklı sembol ve işaretlerle anlatır. İşaretler, kompozisyondaki hareketi ve kurguyu etkin bir şekilde vurgulamaya hizmet ederken, izleyicinin bakışlarını da doğrudan ana temaya yönlendirir. Bu işaretlere bir anlam yüklemek isterken kimi zaman bunu renk, ışık-gölge gibi öğelerle de desteklerler.

Anahtar Kelimeler: İşaret, hareket, sembol, renk, ışık-gölge.

Movement-Scheme Oriented Gesture Figures In European Painting

Abstract

Art Works assume the quality of documentary while they light the way for their own social and historical events with indicator contains. Artist use stylistic features of their own when transferring the events of his/her own era, thoughts and experiences on works of art. Artist convey feelings, ideas and messages with different symbol and index through the medium of forms. While trying to attribute a denotation to this signs, they reinforce sometimes with gestures such as color, light-shadow. The gestures serve highlight to movement and emphasis on composition, nonetheless looks of spectator's are orientationed direct to leitmotive with them.

Key Words: Gesture, movement, symbol, color, light-shadow.

Her şeyi söylemem ama her şeyin resmini yaparım.
Picasso

Sanat eserleri, içerdiği göstergelerle çağının sosyal ve tarihsel olaylarına ışık tutarlar. Onlar döneminin kültürel ve yaşamsal olaylarını sonraki devirlere taşırken belgesel özellik de taşıyabilirler. Çok yönlü niteliğe sahip sanat, bir dışı vurum olduğu kadar bir iletişim aracıdır da. Resmin prehistorik dönemlerde dahi etkileşim, iletişim ve paylaşım aracı halini almış olduğu görülmüştür. Bu nedenle geniş bir pencereden bakarak tarihsel değişim veya gelişimlerin insana neler getirdiği incelendiğinde sanat eserinin gün yüzüne çıkmamış gizlere ışık tuttuğu görülür.

Plastik sanatların incelenmesinde önce biçim ve göstergenin önem kazandığı göze çarpar. Dikkatli ve sistematik bir incelemeyle görsel ve plastik değerlerin arkasında yatan kapalı-açık anlamlara ulaşılması mümkündür. Bu nedenlerle eserlerin sadece biçim ve renkten ibaret olduğunun kabul edilmesi doğru bir değerlendirme olmaz. Burchard, A. Hauser, F. Saussure, E. Cassirer, E. Panofsky gibi birçok sanat tarihçi, toplum bilimci, dil bilimci ve felsefeci niçin ve nedenlerin yorumunda sanat olgusuna ışık tutarken biçimin ötesinde araştırmalara ön ayak olurlar.

Sanatçı duygularını, düşüncelerini, mesajlarını resimsel bir dille anlatmak isterken bunu bazen üstü kapalı bazen de açık bir şekilde ifade eder, kısaca kendisine has özel bir dil kullanır.

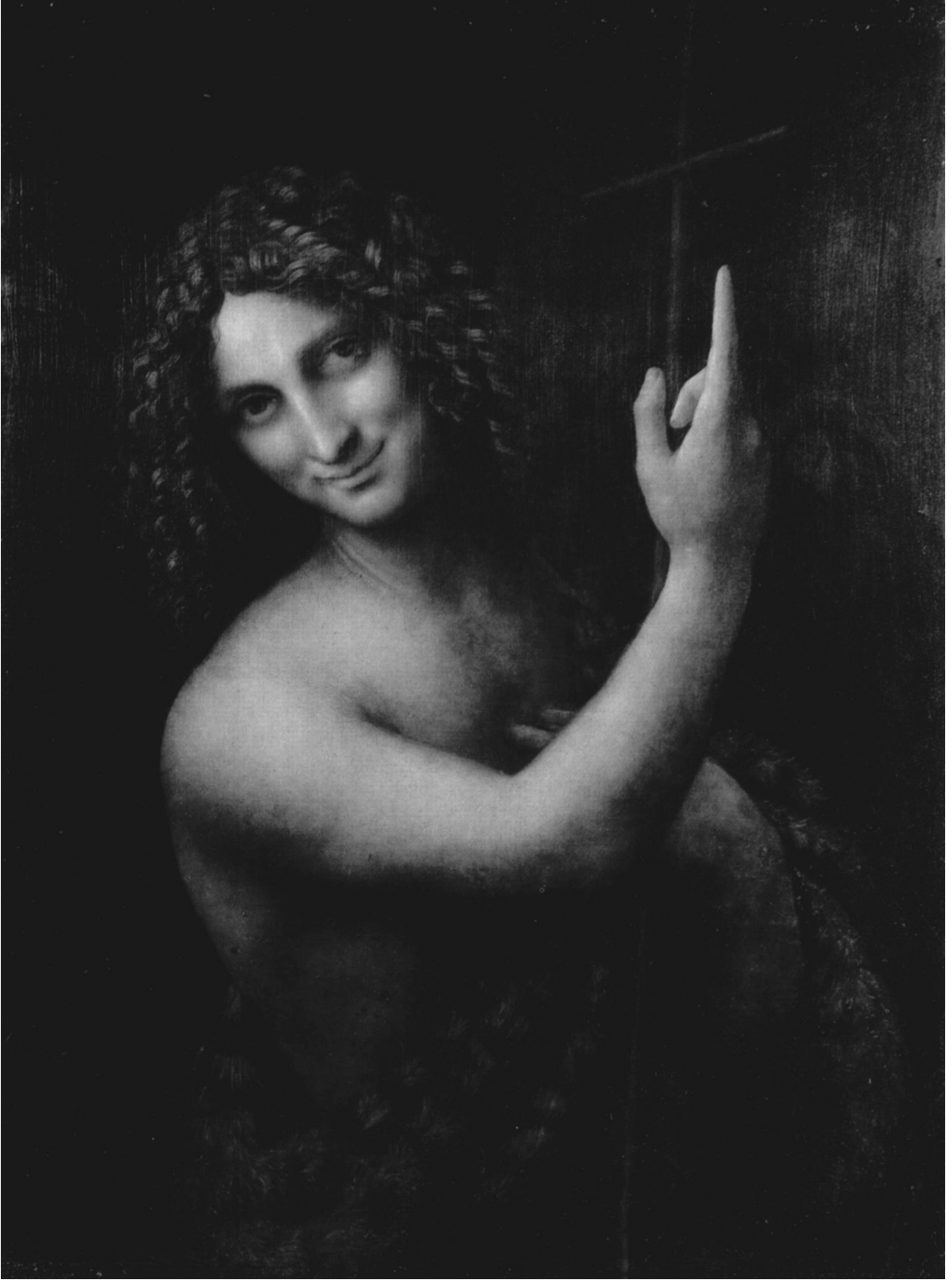
* MSGSÜ Güzel Sanatlar Fakültesi, Temel Eğitim Bölümü.



Giotto di Bondone, Yahuda'nın İsa'yı Öpüşü, Arena Kilisesi, Padua, İtalya, 1304-06

Biçimden hareketle mesajlarını ve sırlarını farklı sembol ve işaretlerle anlatır. Bu işaretlere bir anlam yüklemek isterken kimi zaman bunu renk, ışık gibi öğelerle de destekler. Eser yapım aşamasında sanatçının içinde bulunduğu ruhsal yapıyı ve düşüncesini ortaya koyarken, tamamlandıktan sonra sanatçının özgün yaratusından ayrılarak seyircinin dünyasının bir parçası haline alır. Artık eser yeni bir yorum bekler. Sanat eserinin özgünlüğü ve plastik değerleri yanında sanat dışı getirileri de başka çalışmalara konu teşkil eder. Eser yaratılış dönemine, sanatçının içinde bulunduğu sosyal döneme ışık tutar. Örneğin Vermeer'in "Mektup Okuyan Mavili Kadın" tablosunda pencere önünde duran figür, önünde bulunduğu harita ile birlikte sosyal bir değişimin getirilerini, keşiflerle uzaklara açılımı ve mektupla haberleşmeyi simgeler. Figürlerin kıyafetleri, saç şekilleri döneminin modasını, yaşam tarzını; kullanılan eşyalar ve araçların teknolojik yapılarını belgelerler. Eser, sadece sanat yapısı olmanın ötesinde çok yönlü kültür kaynağı olur ve farklı alanlar için de değerlendirilebilir.

Bir belge niteliği de taşıyan resim, aynı zamanda birtakım olaylara da tanıklık eder. İçinde barındırdığı temayı işaretlerle vurgulayarak bazı mesajlar verir. Anlatılmak istenilen olgunun vurgulanması için eserin içinde yön göstermek ve işaretlerle dikkati bir noktaya çekmek sanatçının başarısıdır. Eserde savunulan fikir ve verilmek istenilen mesaja dikkati çekmek ona yoğunlaşmayı ifade eder. Burada işaret eden kadar işaret edilen kişi ve nesne de önemlidir. İşa-



Leonardo Da Vinci, Yahya, Paris, Louvre.

ret edilen simgenin özellikleri, onun odak noktası halini almasını sağlar ve niteliği gereği diğer birliktelikleri gerekli kılar. Örneğin gökyüzünün işaret edilmesi yalnızca bir mekân kavramı yaratmaz, uzaysal veya tanrısal kavramları da çağırabilir. Bu sebeple bir resim yorumlanırken



Leonardo Da Vinci, Kayalıklar Meryemi,
Louvre, Paris, 1483-1486



Leonardo Da Vinci, Kayalıklar Meryemi
National Gallery, London, 1495-1508

felsefe, din, psikoloji, sosyoloji ve mitoloji gibi disiplinlerden de yararlanılarak işaretin nedenleri araştırılmalıdır.

İşaret etmek, bir şeyi net olarak göstermek yanında bazı üstü kapalı gizleri de ifade edebilir. Sanatçı işaret edilenin gizemini ortaya koyup onun fikir yapısını deşifre edebileceği gibi, gizemini artırıp seyirciye yorumsal kapı aralığı da bırakabilir. Bir kişi veya nesneyi işaret etmek her zaman önemli bir olaya dikkat çekmek anlamı taşımayabilir. Özet olarak onun olumsuz yanına işaret edilerek bir uyarı niteliği de taşıyor olabilir. Çünkü gerektiğinde sözle anlatılamayan veya anlatılmak istenmeyen unsur, vücut diliyle gösterilir. Söz konusu kişi-sanatçı kendi imajını eserine yüklerken seyirci onu kendi kültür birikimi, eğitimi ve hayat tarzına göre algılar ve anlamlandırır.

Resim sanatında işaret etme şekli göz, el, kol ve parmak gibi vücut diliyle olabileceği gibi ışık-gölge, renk, perspektif, oran-orantı gibi sanatsal elemanlarla da olabilir. Resim tarihi boyunca birçok sanatçı resimlerinde işaret diline önem vermiştir. Ortaçağ resminden günümüze kadar olan süreçte birçok eserde bu işaretlerin pek çok çeşidine rastlayabiliriz.

Özellikle Ortaçağ Avrupası'nda renklerle kimlikleştirmeye ya da işaretlenme çok fazla yapılmıştır. Örneğin toplum içerisinde tanınmaları ve diğerlerinden kolayca ayrılmaları için cellâtlar ve fahişeler kırmızı, cüzzamlılar beyaz, Yahudiler sarı renkli giysi giymek veya kemer, fular gibi aksesuarlar taşımak mecburiyetine bırakılarak bir anlamda fişlenmişlerdi. Yahudiler farklı zaman dilimlerine göre sarı rozet, sarı kol bandı ya da sarı yıldız takmak zorunda bırakılmıştı. Uzun bir süreçte Yahudilerin sarı renkle kimlikleştirilmesi, sanat eserlerine de yansımıştır. Kutsal kitap içerikli birçok eserde, sarı renk Yahuda'yı temsil etmiş ve onun kimliğini vurgulamıştır. Ancak kullanılan bu sarı renk şifresel bir özellikle onun kimliğine işaret etmenin yanı sıra tonunun kir-



Detay, Raffaello, Atina Mektebi, Apostolic Palace, Rome, Vatican, 1511-12.

liliği ya da solukluğu ile onun ihanetini, ikiyüzlülüğünü simgelemiştir. “Etkisi azaltılmış sarının ifadeleri kıskançlık, ihanet, sahtelik, şüphe, güvensizlik ve mantıksızlıktır. Rönesans resminin öncüsü Giotto di Bondone’nin ‘Yahuda’nın İsa’yı Öpüşü’ ve Holbein’in ‘Son Akşam Yemeği’nde Yahuda kirli sarı renkli giysiler içinde gösterilmiştir.”¹ Rönesans resminin öncüsü Giotto’nun ‘Yahuda’nın İsa’yı Öpüşü’ eserinde renk ile işaretleme, kimlikleştirmeye yanında farklı işaret ve sembollerde kullanılmıştır. Burada Yahuda, Romalı askerlere kalabalık insan topluluğu arasından İsa’yı öperek işaret eder ve onu ele verir. Yahuda’nın öperek İsa’yı işaret etmesi ve onu ele vermesi yanında mızrakların yönü ve önde sağda bulunan pembe renkli figürün işaret parmağı da yine İsa’yı göstermektedir.

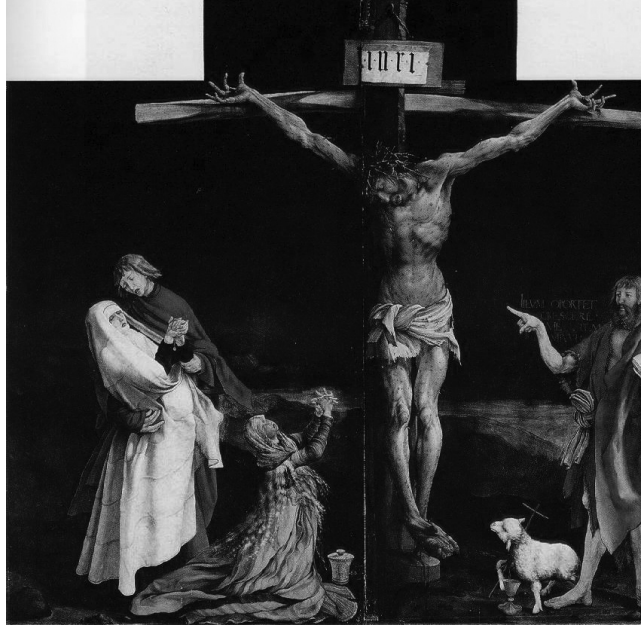
Leonardo Da Vinci’nin resimlerinin pek çoğunda saklı olduğuna inanılan mesajları çözebilme için yıllardır verilen çabalar, henüz onun gizlerinin ortaya konulmasına yetmemiştir. Gizli anlamların yer aldığı düşünülen tabloların birçoğunda Leonardo da Vinci işaret simgesini kullanmıştır. “Yahya”, “Kayalıklar Meryemi”, “Son Akşam Yemeği” gibi birçok resminde el işareti simgesini görmek mümkündür. İşaret parmağı kullanımı, neredeyse onun resimsel karakterinin bir parçası olmuştur. “Yahya” isimli eserde Yahya’nın el işareti ile yukarıyı (cenneti) göstermesinin altında hangi mesajı barındırdığı hâlâ kafaları karıştırmaya devam etmektedir. Yahya’nın bu el hareketine birçok anlam yüklenilmiştir. İşaret parmağının bir sayısını ifade ettiği ya da Yahya’nın (=John) ilk harfi olan J.’yi gösterdiği ve buna bağlı olarak da Yahya’nın ilk Mesih olduğuna işaret ettiği düşünülmektedir.

Leonardo’nun gizemlerle dolu bir diğer yapıtı ise “Kayalıklar Meryemi”dir. İki kere aynı kompozisyonu çalışan sanatçının 1483 tarihli yapıtında melek figürü, işaret parmağı ile vaftizci Yahya’yı işaret ederken 1495 yıllarında yapılan eserde bu el işareti yer almamıştır. Neredeyse birebir aynı çalışılmış yapıtta melek figürü niçin ve hangi mesaja atfen Yahya’yı işaret etmiştir? Daha sonraki çalışmada hemen hemen her şey aynı kalırken net bir şekilde Yahya’yı işaret eden ele ne olmuştur? İlk yapıtta Milano’daki sipariş verenler için Vaftizci Yahya’nın burada o kadar da önemli olmadığı ve bunun için vurgulanmadığı düşünülmektedir. “Louvre’daki yapıtta

¹ Johannes Itten, *The Elements Of Color*, Van Nostrand Reinhold Company, New York, 1979, s. 85.



Rafaello, Suretin Değişmesi, Pinacoteca Vaticana, Vatican, 1516-20.



Grünewald, Çarmıhta İsa, İsenheim Altarı, Unterlinder Colmar, Germany, 1511.

çıplak gösterilen bebek, ikinci versiyonda devetüyü elbisesiyle ve atribüsü olan Latin haçıyla gösterilir. Bu durum, sanatçı ile cemiyet arasındaki uyumsuzluğun giderilmesine yönelik bir uygulamadır. Aynı şekilde ihtilafli diğer bir nokta meleğin eliyle Yahya'yı işaret etmesidir. Bunun sonucu olarak ikinci versiyonda bağlantı figürü konumundaki meleğin eli yer almamıştır. Milanolu cemiyet üyelerinin, Floransa'nın azizi olan Yahya'nın ikinci versiyondaki yorumunu daha uygun buldukları açıktır. Onlar için, İsa'nın dünyayı kurtarma görevinin öncüsü Yahya'nın temel dinî niteliği çerçevesinde kompozisyona girmesi yeterli görülmüştür.² Ancak sipariş verenlerin Leonardo'dan böyle bir talepte bulunmadıkları, bunun Leonardo'nun şaşırtmacalarından biri olduğu ve onun vermek istediği mesaj ile örtüşmediği kanısına da varılabilir.

Rafaello'nun kendi tasvirine de yer verdiği "Atina Mektebi"nde sanat ve felsefe ilişkisi ele alırken birçok sembolik kavrama da yer verir. Platon ve Aristoteles'in üstündeki tonozlar üst üste kademeli bir şekilde kutsal üçlemeye, en üstteki üçlü pencere de teslise bağlanır. Socrates'in üçüncü parmağını işaret etmesi de bunu desteklemektedir.

Platon ve Aristoteles birçok figüre rağmen resmin merkezinde ilgi odağını oluşturmaktadırlar. İdealist felsefenin temsilcisi Platon gökyüzünü işaret ederken, realist felsefenin temsilcisi Aristoteles yeryüzünü işaret eder. "Bu kuruluş şeması içinde Antikite'nin tüm filozofları görüntüde iki büyük filozof Platon ve Aristo'ya hürmet göstermekte gibi görünüyorsa da, esasında temel öğe Platon ve kitabı Timeo olarak karşımızda durmaktadır. Yukarıyı gösteren eliyle göksel bir nitelik kazanan idealist Platon gerçek hâkim, yeri gösteren eliyle yaşamsal bir niteliğe bürünen natüralist Aristo gerçek vekil olarak belirtilmiştir."³ Burada kullanılan el işaretleri sadece bir yönü göstermekle kalmaz onun ardındaki gerçek anlamını vurgularlar.

Rafaello son eseri "Suretin Değişmesi"nde ise parmak işaretini olayın en dramatik noktasına yönlendirmiştir. Çok figürlü bu kompozisyonda sanatçı eserin temasını vurgulamada kurgu yanında işaret parmağı ile yönlendirme yaparak dikkatleri bu noktaya çekmiştir. Alt ve üst olmak üzere iki ana bölümden oluşan bu kompozisyonda, üstte İsa, İlyas, Musa ve üç havari yer alırken altta kalabalık figür grupları bulunmaktadır. Alt bölümde "havari işaret parmağı ile dağın üzerinde havada duran İsa, İlyas ve Musa'yı işaret ederek şeytanın ruhunu ele geçiren çocuğun

² Tayfun Akkaya, *Leonardo Da Vinci'nin Resimlerinde Anlam*, 21. Yüzyıl Eğitim ve Kültür Vakfı, İstanbul, Sayı 5, Nisan 2004, s. 41.

³ Tayfun Akkaya, *Avrupa Resim Sanatı*, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul, 1990, s. 186.

yakınlarına onların mutlaka yardım etmeleri gerektiğini söylemektedir.”⁴ Gökyüzündeki İsa, Musa ve İlyas’ın işaret edilmesi ilahi gerçekliğe bir vurgu yapar ve gerçek imanın söz konusu olduğu durumlarda hiçbir kaygıya yer olmadığı belirtilir. Yine aynı bölüm içerisinde bir diğer figür ise şeytanın ruhuna egemen olan çocuğa işaret ederek ana temayı vurgulamaktadır.

Alman Rönesans sanatçısı Grünewald, kilisenin kutsal gerçeklerini İtalyan Rönesansı’nın güzellik anlayışından oldukça uzak bir şekilde resmettiği İsenheim sunağının orta bölümünde bulunan “Çarmıhta İsa” altar resminde, işkence görmüş İsa figürünün çektiği acıları ustalıklı gösterirken kompozisyonun merkezinde ona vurgu yapmıştır. İsa’nın sağ tarafında İncilci Yahya, Meryem ve Mecdelli Meryem bulunurken sol tarafında kuzu atrübüsü ile birlikte Vaftizci Yahya yer almaktadır. “Güven verici bir duruş ile bir elinde İncil tutan Müjdecinin, İsa yönündeki uzun parmağı katı bir şekilde bükülüdür. Onun omzu üzerinde yazılı olan kırmızı harflerle yazılı metin, kehaneti açıklar: “illum oportet crescere, me autem minui. (= onun büyümesi benimse küçülmem gerekiyor). (Yahya 3,30)”⁵ Bu kelimeler İsa’nın yüceliği karşısında bir şey yapamamanın verdiği üzüntüyü ifade etmenin yanında öldükten üç gün sonra dirilen İsa’nın kurtarıcılığına ve ilahi yüceliğine de vurgu yaparak yapıtın anlamını ve ifadesini derinleştirmektedir. Bu yazının Vaftizci Yahya üzerinde yer almasının sebebi ise onun gelişini müjdeleyen kişi olmasından kaynaklanmaktadır. Aynı zamanda koyu bir fon önünde Vaftizci Yahya’nın açık renkle vurgu yapılmış işaret eden eli, gözü resmin merkezinden bu el işaretine yönlendirmektedir. Sanatçı yazıya Yahya’nın el işareti ile vurgu yaparak seyirciyi düşünmeye sevk etmektedir. Burada iki yönlü işaret söz konusudur. Yahya aslında İsa’yı işaret etmektedir ama vurgu, bu el işaretinin yönünün yanında üzeri ile de kesişerek iki anlam birden pekiştirilmiştir. Burada işaret edilen, yönü itibarıyla her ne kadar İsa olsa da bununla birlikte üzerinde bulunan yazıda bu işaretle vurgulanmıştır.

El Greco’nun “İsa’nın Elbiselerinin Çıkartılması” eserinde, İsa’nın sol omzu üzerinde bulunan siyah giysili figürün suçlayıcı eli İsa’yı işaret etmektedir. “Resmin sağ üst köşesindeki uzanan



El Greco, İsa’nın Elbiselerinin Çıkartılması, Toledo Katedrali, Toledo, 1577-79.

⁴ Bkz. Eugene Mutz, *Raphael: His Life, Works and Times*, Kessinger Publishing, 2005, s. 439.

⁵ AARON, R., *Imagining Jewish Art*. Modern Humanities Research Association And Maney Publishing, London, 2009, s. 36.



Caravaggio, Aziz Matta'nın Çağrılışı, San Luigi Dei Francesi, Rome, 1599-1600.

parlak sarı bir renk lekesi aracılığıyla dikkatimizi çeken suçlayıcı eli hissettirebilmek için El Greco, her şeyden önce, renklerdeki ifade gücünden yararlanmıştı.”⁶ Koyu renklerin hâkim olduğu bir kadrajın içinden parlak sarı renkle çevrelenmiş işaret parmağı, dikkati bu alana yönlendirerek, izleyicinin işaretin yönüne yani İsa'ya bakmasını sağlamıştır. Bağlantı figürünün el işareti, ön planda cereyan eden olay karşısında şaşırان izleyicinin olaya dikkatini yöneltirken resmin merkezinde yer alan parlak kırmızı renkli kıyafetler içindeki İsa figürü kadar dikkat çekmektedir.

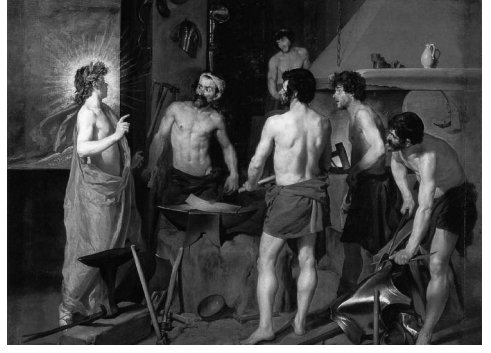
Barok Dönemin en önemli ustalarından Caravaggio'nun “Aziz Matta'ya Çağrı” adını taşıyan resminde bir vergi tahsildarı olan Matta'nın İsa tarafından işaret edilerek “izle beni” diyerek çağrılması ve Matta'nın onun havarisi olması konu edilmiştir. Resimde İsa'nın işareti, tek bir kaynaktan gelen sert ışık ile pekiştirilerek yön kuvvetlendirilmiştir. Resimde “kamanın alt kenarı, ışık ve gölge arasında bir sınır çizgisi oluşturmuş ve İsa'dan Matta'ya bir yönü işaret etmiştir. İlahi aydınlanmanın aracı gibi hareket eden ışık, aydınlanmamış günahkârlar âlemini bastırmış ve Matta'nın İsa ile görüşmesini etkinleştirmiştir.”⁷ Işık öylesine etkili kullanılmıştır ki resim

⁶ Bkz. B. Lowry, *Sanatı Görmek*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 1972, s. 61.

⁷ Bkz. Catherine Puglisi, *Caravaggio*, Phaidon, London, 2000, s. 162.



Velasquez, Maria ve Marta'nın Evinde İsa National Gallery, London, 1618.



Velasquez, Vulcan'ın Demirci Ocağı, Prado Müzesi, Madrid, 1630.

düzlemini sert bir şekilde ikiye ayırırken işaret parmağının önüne geçerek yönü ve işareti çok daha etkili bir şekilde vurgulamıştır.

Velasquez'in "Vulcan'ın Demirci Ocağı" adlı yapıtında Apollon'un Vulcan'ın demirci ocağına gelerek eşi Venüs'ün onu Roma'nın savaş tanrısı Mars ile aldattığını söylediği an resmedilmiştir. Apollon başındaki defne yapraklı taç, üzerindeki toga ve başı etrafından yayılan kutsal ışık ile tasvir edilmiştir. Apollon, Vulcan'ın ve Kiklopların hayretler içindeki bakışları içerisinde "el hareketinin gösterdiği yönde bulunan ilk dönüşüm ve ruhsal saflaşmaya işaret eden beyaz kap ve zekâ, anlayış, ruh simgesi metal lamba gökselin dünyeviye yönelik olarak gösterdiği bir belirleyici hedef olduğu kadar, sanatların zanaatlara olan üstünlüğünü de belirleyen bir aracı niteliğine bürünmektedir."⁸ Velazquez'in bir diğer yapıtı "Maria ve Marta'nın Evinde İsa"da



Nicolas Poussin, Arcadia'lı Çobanlar, Louvre, Paris, 1637-38.



Georges de La Tour Sinek Ası ile Hile.
Kimbell Sanat Müzesi, Fort Worth, Texas, 1620-1640.



Georges de La Tour. Karo Ası ile Hile
Louvre, Paris, France, 1636-38.

vurgu, en solda bulunan yaşlı kadın figürünün el işareti doğrultusunda kızın koluna oradan da ana temanın geçtiği arka plandaki dinî sahneye, İsa, Marta ve Maria'ya bağlanmaktadır. Dünyevi meselelerin çok önemli olmadığı, inançlı olmanın önemli olduğunun vurgulandığı asıl sahne, her ne kadar arka planda kalmış gibi görünse de ön planda bulunan yaşlı kadın figürünün parmak işaretiyle göz direkt oraya yönelmektedir.

Fransız ressam Nicolas Poussin "Arcadia'lı Çobanlar" isimli yapıtında bir kadın üç erkek figürü bir taşın önünde toplanmışlardır. Çobanlardan biri diz çökerek gömütteki yazıtı okumaya çalışırken hemen sağ tarafında bulunan erkek figürü, kadın figürüne Latince "Et In Arcadia Ego (= Ben yani ölüm, çobanların düşler ülkesi Arkadia'da bile egemenim)"⁹ yazılı yazıtı işaret etmektedir. "Saphira'nın Ölümü"nde söylenen yalanın cezalandırılması konu edilmiştir. Sapphira Kudus'un Hristiyan cemaat üyesi Ananias'ın karısıdır. Çift arsalarını satar ve bütün gelirlerini havarilere sunmak üzere Azizlerin huzuruna gelirler. Fakat çift bütün gelirlerini vermek istemez ve bir kısmını sunarlar. Aziz Peter yapılan hileyi fark eder. Bu hem Peter'a hem de Tanrıya söylenmiş bir yalandır ve çift sırasıyla ölür. Bu eserde Ananias'ın ölümden üç saat sonra ölen Sapphira'nın ölüm âni tasvir edilmiştir. Poussin "bu önemli âni betimlerken işaret parmağıyla vurguyu tercih etmiştir. Azizin sert biçimde uzatılmış kolu ve işaret parmağının yönü Sapphira'nın düşüşünü gerçekleştirir ve ölümünü ifade eder."¹⁰ Buradaki kararlı parmak işareti aslında düşüşün, ölümün altında yatan anlamsal boyuta işaretir: "İşte Tanrıya yalan söylemenin bedeli budur, bakın ve ibret alın".

Fransız Barok sanatçı Georges De la Tour ise birçok eserinde göz işaretini sıkça kullanmıştır. Bu resimlerde "işaret" diğer birçok sanatçıdan farklı olarak kullanılmıştır. Bunlar genellikle hile yapanların yandaşlarının verdiği ipuçlarının sahneleridir. Örneğin, "Karo Ası ile Hile" ve "Sinek Ası ile Hile" isimli yapıtlarında masada oturan kadın figürü sağ eli ile hile yapan figürü işaret ederken gözleriyle de aynı yönü desteklemektedir. "Üç kâğıtçı ile kadının işbirliği içinde olduğu açıktır: Kadın figürü kadeh için uzanıyor görünse de aynı zamanda üç kâğıtçının kartını soruyor gibi görünmektedir. Hizmetçinin gözleri de dikkatlice bakmaktadır, neler olduğunun farkındadır fakat oyuna ihanet etmez."¹¹ Burada kadın figürü bir yönü ya da olayı değil kartın ne olduğunu öğrenmeye yönelik bir işaret dili kullanmaktadır. Resimde birçok sembolik anlam da mevcuttur. Figürün kendisine uzatılan kadehteki kırmızı şaraba bakmadan oyuna devam etmesi, onun kendini dünyevi işlere kaptırmış olduğunu ifade etmektedir. İsa'nın kanını sembolize eden kırmızı şarap ve ruhsallığı sembolize eden cam kadehin kumar masasındaki kadın figürüne sunulması ile onun Hristiyan öğretilerine göre yaşaması gerektiği ve bunun sunulduğu ancak onun bundan ibret almadığı görülmektedir.

Romantik akımın önderlerinden Fransız ressam Gericault'nun "Medusa'nın Salı" isimli yapıtında, Arguin Kayalıkları'na çarpan Fransız firkateyninden kurtulan yolcuların bir salın üzerindeki

⁹ E. H. Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1972, s. 253.

¹⁰ Louis Marin, *Sublime Poussin*, Stanford University Press, California, 1995, s. 150.

¹¹ Ann Sutherland Harris, *Seventeenth Century Art & Architecture*, Laurence King, London, 2005, s. 265.



Medusa'nın Salı, Louvre, Paris, 1818-1819.

korku dolu çırpınışları konu edilmiştir. Salın üzerindeki figürler ufuk çizgisinde görülen gemiye işaret etmeye çalışmaktadırlar. Resimde sağ üst tarafta görülen gemiye işaret etmeye çalışan insanların dramı iki ana piramidal şemada işlenilmiştir. Seyirciye göre arka planda, sağda yer alan piramidal şemada iki figür uzakta görülen gemiye ellerinde bulunan bayrakla işaret vermeye çalışırken, ön planda yer alan kompozisyonda bize dönük olan figür eli ile diğerlerine gemiyi işaret etmektedir. Bu resimde iki türlü işaret görülmektedir. Birincisi dikkat çekmek ve fark edilmek için yapılan, diğeri ise arka planda yer alan figürlere gemiyi göstermek için yapılan işarettir. Bu resim bu iki farklı işaret etme yöntemini barındırması nedeniyle farklı bir örnektir.

Sanat tarihinde daha birçok örneğin yer aldığı işaret etme, edilme ya da işaretlenme sanatçıların önem verdiği bir sanat elemanı hâlini almış ve birçok sanatçı tarafından farklı yöntemlerle kullanılmıştır. Özellikle Rönesans ve Barok dönem eserlerinde sıkça kullanılan işaret etme şekli, sanatçıların karakteristiği durumundadır. Örneğin parmak işareti Leonardo'nun, göz işareti Georges De la Tour'un resimlerinde birçok kez kullanılmış ve sanatçıların imzaları kadar önemli bir kimlik kazanmıştır.

Sanat eseri ister içerik isterse desen, renk gibi biçimsel öğeler yönünden olsun vermek istediği ana temayı gizleyerek hemen sunmayabilir. Bu yöntem sanat eserinin kendine has özelliğidir. Çözümsel sırlarını içinde saklayan sanat yapıtı bir duyular kitlesidir, yani maddi ve manevi tüm değerlerin kesişim noktasıdır. Tek bir cümleyle eser, yaratıcısının şahsına ait ifade dilidir ve kelimelerle anlatılamayacak duyuların, gizemlerin plastik değerlerle çözüme ulaştırıldığı bir alandır. Başlangıçtan beri sanatçının yaratıcı çabaları, anlatmak istedikleri, kelimelere dökemedikleri, görsel algıları, düşünceleri, duyularını bir malzeme ile şekillenerek sanat yapıtı hâline gelmiştir. Bu bağlamda sanat bir süreç olarak kendi döneminin insan imgesini, olaylarını, yaşam koşullarını, yaşamsal duyarlılığı ya da gizlerini barındırır. Eserin kendi döneminin yöntemleri izlenirken, sanatsal mesajların anlamı seyirciden seyirciye değişir ve yorumsal yani görsel düşünmede farklılıklar gösterebilir. Burada toplumsal değişimlerin, sanayi veya endüstriyel gelişmelerin payının olduğunu yadsımamak gerekir. Aydınlanma çağına getirileri davranış



Detay



Detay

ve anlayış yönlerinden farklı bir insan yaratmıştır. Son iki asırda ise şekil ve yorum yönlerinden yenilikler geliştirilmiş ve Geştalt yasaları adıyla bilimsel bir yöntem sanat dünyasında yerini almıştır. Sonuç olarak sanatsal etkinliklerin gelişim ve değişim sürecinde işaret imgesi de farklı boyutlara taşınmış olmaktadır.

Birçok sanatçının kullandığı “işaret”, anlatılmak istenilenin vurgulanmasında çok etkili olmuştur. Anlayışlarına ve kendini ifade etme şekillerine göre işaret faktörünün kullanılışı her ne kadar farklılıklar gösterse de, yapıt üzerinde vurguyu oraya yöneltmiştir. Vurgunun oraya yönlendirilmesi, her zaman yapıtın anlamını açık bir şekilde izleyiciye vermemiştir. Bu bazen seyirciye bırakılmış ve yıllarca sanat tarihçilerin, felsefecilerin mesajın ya da konunun saptanmasında çeşitli ve farklı yorumlara sebep olmuştur.

İşaret hem dinî, felsefî, tarihsel konularda hem de tür resminde ayrı bir yere sahip olmuştur. Gerek kutsal ve önemli kişilerin gerekse pek de hoşnut karşılanmayan konu ve şahısların betimlenmesinde ya da işaret edilmesinde yerini bulmuştur. Kimi zaman cenneti, tanrıyı işaret eden “el”, bazen olumlu olgulara bazen de olumsuzluklara dolayısıyla olumsuzluklardan ibret alınmasına yönelik olmuş, çağımızda ise kavramsal veya soyut bir simge hâlini almıştır.

Kilisenin katı kurallarına bağlı oluşturan dinsel içerikli yapıtlardan günlük hayattan konuların yer aldığı sahnelere kadar her yapıtta yerini bulan “işaret”, aslında vurgulanmak istenen ana temaya ve son gerçekliğe yönelik bir gösterge olup bu kadarla da kalmamakta ve yapıtın ifadesel derinliğine ve anlatımın canlılığına ciddi bir katkı sağlamaktadır. İşaretin temelde örnek alınması gereken iyi, güzel, doğru olan kavramlara ve bazen de metafizik boyutta tanrısallığa, ilahi gerçekliğe yönelik olduğu görülmektedir. Bunun tam aksine işaretlerin bir olumsuzluk bildiren göstergelere dönüştüğü de izlenmektedir. Bu noktada işaret yoluyla olumsuzluklar ve bazen de bunlara sebep olan dünyevi zaafılara ve şeytani olgulara dikkat çekilmiş olmaktadır. İşaretlerin kompozisyonun kendi doğası içerisindeki hareketi ve kurguyu etkin bir şekilde vurgulamaya hizmet ettiklerini ve izleyicinin gözlerini, dolayısıyla düşünce ve ruhlarını yakalayarak doğrudan kompozisyona bağlamaya hizmet ettiklerini açıkça söyleyebiliriz. İşaretlerin dilini ve sırrını çözmüş sanat tarihinin seçkin sanatçıları onları kendi özgün, güçlü, yaratıcı ve etkili üsluplarının anlamlı bir parçasına dönüştürmüşlerdir.

Kaynakça

Aaron, R. *Imagining Jewish Art.* (2009). London: Modern Humanities Research Association And Maney Publishing.

Armas, F. (2004). *Writing for The Eyes in The Spanish Golden Age*, Associated University Press.

- Akkaya, T.-Beksaç, E.** (1990). *Avrupa Resim Sanatı*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Akkaya, T.** (Nisan 2004). *Leonardo Da Vinci'nin Resimlerinde Anlam*, Cumhuriyet'in 80. Feth'in 550. Yılında İstanbul'a Armağan, 21. Yüzyıl Eğitim ve Kültür Vakfı, Sayı:5.
- Beksaç, E.** (1986). *Velazquez'in Sanatında Sembolik ve Didaktik Anlamlar*, İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Cantürk, F.** (1993). *Plastik Sanatlarda Temel Sorunlar*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Cazeaux, C.** (2000). *The Continental Aesthetics Reader*. New York: Routledge.
- Deleuze, G.-Guattari, F.** (2003). *“What is Philosophy?”* London: Columbia University Press.
- Gombrich, E. H.** (1972). *Sanatın Öyküsü*. (çev. Bedrettin Cömert). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Harris, A. S.** (2005). *Seventeenth Century Art & Architecture*. London: Laurence King.
- İtten, J.** (1979). *The Elements Of Color*. New York:Van Nostrand Reinhold Company.
- Lowry, B.** (1972). *Sanatı Görmek*. (çev. Nejla Yurtsever, Zahir Güvenli). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Marin, L.** (1995). *Sublime Poussin*. California: Stanford University Press.
- Mutz, E.** (2005). *Raphael: His Life, Works and Times*, Kessinger Publishing.
- Puglisi, C.** (2000). *Caravaggio*, London: Phaidon.