

## EŞİKTEKİ İMGE 1,2

Sanatta Yeterlik Öğrencisi **Cenan ÖZTÜRKLER**

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı

cenanozturkler.art@gmail.com

Ankara / Türkiye

ORCID ID: 0000-0002-8532-9547

**Öz:** İzleyicinin bakışı, resim yüzeyinde gezinirken ressamın oluşturduğu rotayı kullanmaktadır. Ressam, oluşturduğu kompozisyon düzeni aracılığıyla izleyicinin bakışını yönlendirerek ona bir anlatı sunmaktadır. Bu bağlamda, bazı imgelerin özel bir konuma yerleştirildiği görülmektedir; gerçek uzam ile resimsel uzamın eşik noktasına. Eşikteki imgeler, iki uzam arasındaki konumlarından dolayı bir göz yanılsaması oluşturarak izleyicinin bakışını üzerine çekmektedir. Böylece bakış, bulunduğu gerçek uzamın sınırlarını aşarak bu noktadan resimsel uzama dahil olmaktadır. Dolayısıyla ressam, izleyiciyi bu noktadan başlatarak resmi çözümlenmeye zorlamakta ve bu sayede birtakım mesajlar iletmektedir. Araştırmanın konusu, izleyici-yapıt ilişkisinde gerçek uzam ile resimsel uzam arasına resmedilmiş imgelerin anlatıma olan katkılarıdır. Araştırmada, ilk olarak uzam, çerçeve ve eşik kavramları açıklanmıştır. Hemen ardından Francesco del Cossa, Lorenzo Lotto, Petrus Christus, Hans Memling ve Michelangelo Pistoletto'nun eserleri incelenmiştir. Araştırmanın sonucunda ise eşikteki imgelerin, resmedildikleri konumları ve taşıdıkları özel mesajları ile resimsel anlatının önemli birer parçası oldukları sonucuna varılmıştır.

**Anahtar Sözcükler:** Resim, Çerçeve, Uzam, Eşik, İmge.

## THE IMAGE ON THE THRESHOLD

**Abstract:** The viewer's gaze uses the route created by the painter as it travels across the painting surface. The painter directs the viewer's gaze through the composition order he creates and presents a narrative to him. In this context, it seems that some images are placed in a special position; to the threshold of real and pictorial space. The images at the threshold attract the viewer's gaze by creating an optical illusion due to their position between two spaces. Thus, the gaze goes beyond the boundaries of the real space and enters the pictorial space from this point. Therefore, the painter forces the viewer to analyze the painting starting from this point and thus conveys some messages. The subject of the research is the contribution of images painted between real and pictorial space to the narrative in the viewer-work relationship. In the research, firstly, the concepts of space, frame, and threshold were explained. Immediately afterwards, the works of Francesco del Cossa, Lorenzo Lotto, Petrus Christus, Hans Memling, and Michelangelo Pistoletto were examined. As a result of the research, it was concluded that the liminal images are important parts of the pictorial narrative with their positions and the special messages they carry.

**Keywords:** Painting, Frame, Space, Threshold, Image.

<sup>1</sup> Bu makalede Araştırma ve Yayın Etiği Kurallarına uyulmuştur.

<sup>2</sup> Bu makale, "Sanatta Eşik İmgeleri" başlıklı Sanatta Yeterlik Tezinden üretilmiştir.

## 1. Giriş

Resim sanatında uzam, gerçek uzamın temsil ve yanılısama üzerine kurulu halidir. Mekânı, zamanı, figürleri, nesnelere ve olayları bir bağlam içerisinde bir araya getiren kurgusal evrendir. Resimde anlatılmak istenileni anlatmanın bir yoludur. Her çağın ve toplumun sahip oldukları dünyaya bakış tarzları ile doğrudan ilişkilidir. Dolayısıyla resim sanatında uzam, tarih boyunca sürekli olarak değişime uğramıştır. Batı sanatında Orta Çağ'ın son dönemlerine kadar derinlikten yoksun tek boyutlu bir uzam anlayışı var olmuştur. Ancak Giotto ile birlikte, Rönesans döneminde iki boyutlu resim yüzeyinde üç boyutlu derinlik yanılısaması oluşturacak yeni bir uzam anlayışı ortaya çıkmıştır. İtalyan mimar Filippo Brunelleschi ise geliştirdiği perspektif tekniği ile bu anlayışı sistematikleştirmiştir. Böylece iki boyutlu resim yüzeyinde izleyicinin bakışı için derinlik yanılısaması oluşturan alternatif bir dünya yaratılmaya başlanmıştır. Resim yüzeyinde tasvir edilen dünya, sahip olduğu derinlik yanılısaması ile izleyicinin bakışlarını kendi üzerine çekmekte, izleyiciyi kendisine bakmaya davet etmektedir. İzleyici ise bakışları aracılığıyla içinde bulunduğu gerçek uzamın sınırlarını aşır resmin uzamına dahil olmaktadır. Bu noktada bakışın aşması gereken sınır resmin çerçevesidir.

Sınırları olamayan uzamı görsel olarak algılamak ve iki boyutlu resim yüzeyinde bir temsilini yaratmak ancak birtakım sınırlar/çerçeveler oluşturmakla mümkündür. Çerçeve, sonsuz uzama bir sınır çizerek ondan bir parça kopartmakta ve kendi içinde bağımsız resimsel bir dünya olarak algılanmasını sağlamaktadır. Bu bakımdan her resim, ressamın izleyiciye göstermeyi tercih ettiği dünyalardan bir dünyadır. Çerçevenin görevi, bu dünyanın sınırlarını belirleyerek bizim dünyamızdan ayırmaktır. Resimsel uzamın sınırını oluşturan çerçeve, imgelerin içerisinde varlık kazanabileceği bir dünya yaratmaktadır. Çerçeve sayesinde imgeler gerçek dünyadan sıyrılıp kendi içinde bağımsız bir uzamda yeniden konumlanabilmekte ve anlam kazanabilmektedir. Bununla birlikte imgenin resim yüzeyindeki konumu ve çerçeve ile olan ilişkisi, o imgenin anlamını da şekillendirmektedir. Bu bakımdan çerçevelerin imgeler ile olan ilişkinin anlaşılması, imgelerin çözümlenmesinde fayda sağlamaktadır.

Çerçeve-ime ilişkisine baktığımızda, bazı imgelerin diğer imgelerden ayrıcalıklı bir konuma yerleştirildiği görülmektedir. Bu imgeler, çerçevenin üzerine yani izleyicinin gerçek uzamı ile resmin kurgusal uzamının eşliğine tasvir edilmiş imgelerdir. Kavram olarak eşik, karşıtların kesiştiği alandır. Başlangıçların ve bitişlerin kesişim noktasında, bir "arada olma" durumunu ifade etmektedir. Eşikteki imgeler, alışılmadık konumları dolayısıyla izleyicide bir göz yanılısaması oluşturmakta ve bakışlarını üzerine çekmektedir. Böylece, izleyicinin bakışının resme giriş noktası olmakta ve resimsel anlatı hakkında bazı ön okumalara imkan tanımaktadır. Bu bağlamda araştırmanın amacı, eşikteki imgelerin resimsel anlatıma olan katkılarını araştırmaktır. Makalede ilk olarak uzam ve çerçeve konuları ele alınacaktır. Hemen ardından eşikteki imgelere değinilecek ve Francesco del Cossa, Lorenzo Lotto, Petrus Christus, Hans Memling ve Michelangelo Pistoletto'nun eserleri incelenecektir. Araştırmada "doküman analizi" yöntemi kullanılmış ve araştırma konusu ile ilişkili elektronik ve basılı ortamda yer alan kaynaklar incelenerek gerekli veriler toplanmıştır.

## 2. Resimsel Uzamın Yaratımı

Mekân, zaman, eylem, kişi ve nesnelere bir bağlam içerisinde bir araya getiren soyut yapıya veya boşluğa, uzam adı verilmektedir. Çok katmanlı yapısından dolayı uzam, tek başına kavranabilen ve algılanabilen bir olgu değildir. Uzamı algılayabilmek için mekân, zaman, kişi ve eylem birlikteliğine ihtiyaç vardır.

Canlı veya cansız tüm nesnelere belirli bir hacme, boyuta, ağırlığa ve biçime sahiptirler. Böylece sonsuz uzay boşluğunda üç boyutlu olarak yer kaplamaktadırlar. Bu bakımdan uzam kavramı, sonsuz uzay boşluğunda “yer kaplayan nesnelere kapladıkları yer ile ilgili durumlarını” (Hançerlioğlu, 1999, s. 433) ifade etmektedir. Boşluk, nesnelere üç boyutlu olarak algılanabilir olmasını sağlamaktadır. Ancak nesnelere ilişkisel bir bağlamda algılanabilmesi yani diğer nesnelere ile arasındaki mesafe ve boyut ilişkilerinin görülebilmesi için onları bir düzlem üzerinde bir araya getiren üçüncü bir unsura ihtiyaç vardır. Bu unsur, mekândır. Mekân, nesnelere ve onların aralarındaki boşluğu kapsayan bütüncül bir yapıdır. Fiziksel yapısıyla boşlukta bir sınır oluşturan mekan, bu özelliği ile nesnelere ilişkisel bir bağlamda varlık kazanabilecekleri bir zemin hazırlamaktadır. Hem uzamın görünür olması sağlanmakta hem de nesnelere aralarındaki mesafe ilişkilerini ortaya çıkararak derinlik algısını oluşturmaktadır.

Uzamın algılanabilmesi için gerekli olan bir diğer unsur zamandır. Bir mekânda bulunmak zamanda bulunmayı da zorunlu kılmaktadır. Bunun nedeni insanın bir mekânla ve içerisindeki nesnelere etkileşime geçiş onları algılayabilmesinin ancak zamanla gerçekleşebilecek bir durum olmasıdır. Alman düşünür Immanuel Kant, zamanı ve mekânı “a priori” yani “önsel” olarak tanımlamakta ve bunların tüm deneyimlerimizi mümkün kılan iki temel olgu olduğunu belirtmektedir. Kant’a göre, “zaman ve mekân hem algısal olanın birbirleriyle olan ilişkilerini, hem de bunların bireyle olan ilişkilerini düzenlemektedir” (Topakkaya, 2017, s. 170). Bu sebeple Ahmet Cevizci, “Felsefe Sözlüğü” isimli eserinde uzamı mekânın yanı sıra zamanla da ilişkilendirerek; “Zaman içinde var olup fiziki mekânda yer işgal etme” (1999, s. 875) durumu olarak tanımlamaktadır. Diğer yandan zamanın algılanabilmesi, eylem ve hareketliliğe bağlıdır. Antik Yunan düşünürlerinden Aristoteles, eylem ve hareket olmadan zamanın algılanabilmesinin mümkün olamayacağını ifade etmektedir. Aristoteles’e göre zaman; eylem veya harekete bağlı olarak “öncelik ve sonralık ilişkisine göre düzenlenmiş bir algısal düzlemde idrak edilebilir” (Topakkaya, 2017, s. 117) bir olgudur. Tüm bu tanımlamalar değerlendirildiğinde, çok katmanlı soyut bir yapıya sahip olan uzamın ancak mekân, zaman, eylem ve birey birlikteliğiyle algılanabildiği anlaşılmaktadır.

Resim sanatının en büyük meselelerinden birisi de uzam yaratımı olmuştur. Resimdeki uzam, gerçek uzamın temsil ve yanılsama üzerine kurulu halidir ve mekânı, zamanı, figürleri, nesnelere ve olayları bir ilişkiler ağı içerisinde kapsayan kurgusal bir evren oluşturmaktadır. Resim sanatında uzam yaratımı, toplumların entelektüel ve kültürel bakışları ile yakından ilişkilidir. Her çağın ve her toplumun sahip olduğu dünyaya bakış tarzı resimlerin uzamlarını farklılaştırmıştır. Dolayısıyla uzam, resmin tarihi boyunca sürekli olarak değişime uğramıştır. Bildiğimiz anlamda uzam, Rönesans döneminde şekillenmeye başlamıştır. Orta Çağ’ın son dönemlerine kadar resimlerde derinlikten yoksun tek boyutlu soyut bir uzam anlayışı var olmuştur. Bu uzamda arka plan genellikle tek renge boyanmış, kutsal sahnelerde ise altın yıldız ile kaplanmıştır. Nesnelere ve figürler, hacimden yoksun bir şekilde yan yana ve üst üste sıralanmışlardır. Ancak Giotto ile birlikte bu durum değişmeye başlamıştır. Rönesans sanatının öncüsü sayılan Giotto’nun Orta Çağ sanatındaki tek boyutluluğun yerine resimde derinlik yanılsaması yaratma arayışı, Batı sanatında yeni bir dönem başlatmıştır. Nazan ve Mazhar İpşiroğlu, “Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi” isimli kitabında bu durumu; İlk defa Giotto ile birlikte resim yüzeyi “derinlik etkisi uyandırıyor ve o zamana kadar alışlagelen soyut uzamın yerini somut uzam almaya başlıyor. Giotto’nun resimlerinde figürlerin de şema olmaktan çıktığını görüyoruz. Figürler artık bir yer dolduruyor ve kendi ağırlığını taşıyor” (2012, s. 63) şeklinde ifade etmiştir.



**Görsel 1.** Giotto, 1304-1306, İsa'ya Ağıt / The Mourning of Christ. Obelisk. Erişim Tarihi: 14.08.2023. URL1

Giotto, İsa'ya Ağıt isimli resminde (Görsel 1), İsa'nın çarmıhtan indirilişinden sonra yaşananları konu almıştır. Resimde, İsa çarmıhtan indirilmiş ve ölü bedeni yere yatırılmıştır. Çevresindeki tüm figürler İsa'ya ağıt yakmakta ve yas tutmaktadırlar. Giotto, burada Orta Çağ tasvirlerinde olduğu gibi figürleri yan yana sıralamak yerine ön, orta ve arka plan ilişkisi kurarak yerleştirmiştir. Açık kompozisyon olarak tasarladığı resim, çerçevenin dışında da devam ediyormuş izlenimi yaratmaktadır. Ayrıca Giotto, insan ve melek figürlerini birçok açıdan resmederek derinlik algısını güçlendirmiştir. Rönesans resminde Giotto ile birlikte yeni gelişen bu uzam anlayışı, iki boyutlu resim yüzeyinde üç boyutlu bir derinlik algısı yaratmakta ve izleyiciye bakışı aracılığıyla bir nevi açık bir pençereden manzaraya bakıyormuş izlenimi vermektedir.

Bu açıdan değerlendirildiğinde resim sanatında uzam, perspektif ile yakından ilişkilidir. Rönesans döneminin önemli isimlerinden İtalyan mimar Filippo Brunelleschi'nin ortaya attığı perspektif, üç boyutlu gerçekliğin iki boyutlu resim yüzeyine aktararak izleyicide üç boyutluluk yanılsaması yaratılmasını sağlayan tekniktir. İzleyicinin dünyayı algılayış şeklini simgeleştirerek resim yüzeyinde kopyasını oluşturmaktadır. Hans Belting, "Floransa ve Bağdat" isimli kitabında bu durumu; "Bir izleyicinin dünyaya çevirdiği bakış ilk kez perspektif resmiyle tasvir edildi" (2017, s. 21) şeklinde ifade etmektedir. İçerisinde bulunduğumuz uzamın iki boyutlu resim yüzeyinde bir temsilini oluşturan perspektif, resim yüzeyini "karşıdan bakılabilir ve denetlenebilir bir uzama" (Florenski, 2021, s. 10) dönüştürmektedir. Dolayısıyla "perspektifte mekân sadece bakışla ve bakış için" (Belting, 2017, s. 23) yaratılmaktadır. Resmin uzamı fiziksel olarak deneyimlenebilir bir uzam değildir. *Orası*, yalnızca bakışların hüküm sürdüğü bir dünyadır. Dolayısıyla perspektif tekniği ile resim yüzeyinde oluşturulan derinlik yanılsaması, izleyicinin bakışlarını resmin uzamına davet etmektedir. Yüzeydeki "derinlik yanılsaması ne kadar yoğunsa, izleyicinin gözüne yönelen davet o kadar karşı konulmazdır" (O'Doherty, 2016, s. 34). İzleyicinin bakışı, bu davet karşısında içinde bulunduğu gerçek uzamın sınırlarını aşarak resmin uzamına dahil olmaktadır.

### 3. Bir Sınır Olarak Çerçeve

Bakışın aşması gereken sınır, resmin çerçevesidir. Giotto'nun resim sanatına gerçekçi bir uzam anlayışı kazandırmasının ve perspektifin ortaya çıkışının ardından, iki boyutlu resim yüzeyinde üç boyutlu bir uzam yanılsaması

yaratılmaya başlanmıştır. Böylece, resim sanatının en büyük meselelerinden biri kendi içinde öznel bir zamana ve mekâna sahip resimler ya da dünyalar yaratmak olmuştur. Ancak bu dünya, “çerçevenin sınırları içinde tutulması gereken bir dünya” (Florenski, 2021, s. 99) olarak görülmüştür. Çerçeve, tarih boyunca resimleri ön plana çıkaran ve diğer resimlerden ayıran dekoratif bir sergileme unsuru olarak değerlendirilmiştir. Ancak çerçevenin işlevi yalnızca dekorasyon değildir. “Resim çerçevesini dekoratif ve retorik bir fonksiyon olarak görmek hatalıdır” (Bazin, 2011, s. 157). Çerçeve, resimsel uzamın yaratımında yapısal bir öneme sahip olduğu gibi izleyicinin bir resmi algılama sürecinde de etkin rol oynayan bir unsurdur.

Resim yapmak, uzamı sınırlandırmaktır. İçerisinde yaşadığımız uzam, sınırları olmayan bir uzamdır. Dolayısıyla uzamı görsel olarak algılamak ve iki boyutlu resim yüzeyinde bir temsiliyi yaratmak ancak birtakım sınırlar/çerçeveler oluşturmakla mümkündür. Çerçeve, sonsuz uzama bir sınır çizerek ondan bir parça kopartmakta ve kendi içinde bağımsız resimsel bir dünyaya dönüştürmektedir. Jose Ortega y Gasset, “Meditations on the Frame (Çerçeve Üzerine Düşünceler)” isimli makalesinde bu durumu; “Çerçeve sürekli olarak içeri dolduracak bir resme ihtiyaç duyar ve bunu öyle bir yapar ki, bir resmin yokluğunda bile çerçeve, içinde görünür olan her şeyi bir resme dönüştürme potansiyeline sahiptir” (1990, s. 187) şeklinde ifade etmektedir. Bu bakımdan her resim, ressamın bize göstermeyi tercih ettiği dünyalardan bir dünya olarak düşünülebilir. Çerçevenin görevi, bu dünyanın sınırlarını belirleyerek bizim dünyamızdan ayırmaktır.

Çerçeve, resim yüzeyinin etrafını kuşatarak mekânsal ve zamansal olarak kendi içinde bağımsız kurgusal bir dünya yaratmaktadır. Resmin uzamı ile izleyicinin fiziksel olarak içinde bulunduğu gerçek uzamını iki farklı alan olarak tanımlayarak birbirinden ayırmaktadır. Böylece, “resmin içindeki mekânın, dışındaki mekânla herhangi bir bağlantısı kalmamaktadır” (O’Doherty, 2016, s. 35). Diğer yandan çerçevenin içerisindeki dünya mekânsal olduğu kadar zamansal olarak da bağımsız bir dünyadır. Her resim belli bir zamanı tasvir etmektedir. Ancak resmin zamanı bizim zamanımızdan farklıdır. Dolayısıyla çerçevenin amacı resmin mekânı kadar zamanını da ön plana çıkartmaktadır. Çerçevelenmiş olan her resim, “kendisine bakan kişiyi kendi zamanı içine yerleştirmeye çalışır ve onu karşısında oylar. Onu kendi dünyası içinde tutarak, dış dünyadan farklı (alternatif) dünyaların olabildiğini tecrübe ettirmektedir” (Tatar, 2022, s. 18). Dolayısıyla çerçeve, izleyicinin estetik deneyimi için önemlidir. Zira, “çerçevenin yokluğu izleyicinin kendi gerçekliğinden farklı olan resmin gerçekliğine ilişkin estetik sınır duygusunu kaybetmesine yol açmaktadır” (Belting, 1994, s. 173, akt. Erdihan, 2021, s. 717).

Çerçeve, izleyiciye başka bir dünyanın vaadinde bulunmaktadır. Bu vaadini resimdeki dünya ile bizim dünyamız arasında belli bir boşluk yaratarak gerçekleştirilmektedir. “Bu boşluk, hem sanat eserinin izleyicilere etki edebilmesi için hem de sanat eseriyle yüzleşenlerin olayları ve nesnelere başka türlü görebilmesi için muhtaç oldukları bir husustur” (Tatar, 2022, s. 19). Çerçevenin oluşturduğu boşluk, fiziksel olarak aşılabilir boşluk değildir. İzleyici, bir resmin karşısına geçtiğinde, yalnızca bakışları ile bu boşluğu aşip resmin uzamına geçiş yapabilmektedir. Dolayısıyla çerçevelenmiş her resim, bir nevi “duvara asılmış taşınabilir bir pencere gibidir” (O’Doherty, 2016, s. 34).

Leon Battista Alberti, ilk olarak 1435 yılında Latince olarak yayınladığı “Resim Üzerine” isimli eserinde, resim çerçevesini “dünyaya açılan pencere” (Alberti, 1998, s. 68) olarak tanımlamıştır. Alberti’nin pencere metaforu, çerçeve içerisindeki resimleri tanımlamak için günümüzde kadar sıklıkla kullanılan bir metafor olmuştur. Pencere, bir nesne olarak duvardaki boşluktur. Duvarın diğer tarafındaki dünyayı görünür kılmakta ve içeri ile dışarı arasındaki ilişkiyi sağlamaktadır. Bu bağlamda Henri Lefebvre, pencereyi diğer tarafındaki dünyayı görünür kılmak için aracı olarak hizmet eden bir geçiş nesnesi olarak tanımlamaktadır;

İşte bir pencere. Bakışın geçip gittiği basit bir boşluk mudur? Hayır. Hem, hangi bakış, kimin bakışı? Nesne-olmayan pencere, nesne olmazlık edemez. Geçiş nesnesi olarak iki anlamı vardır: içeriden dışarıya ve dışarıdan içeriye. İkisi birbirini belirler ve fark edilir. Pencere, dışarıdan (dışarı için) ve içeriden (içeri için) başka şekilde çerçevesizdir (Lefebvre, 2020, s. 223).

Pencere, içerideki ve dışarıdaki dünyalar arasında bakışın aşabileceği bir eşik görevi üstlenmektedir. Bu açıdan değerlendirildiğinde pencere olarak “çerçeve, bakan kişinin resmin içine girebileceği bir eşiktir” (Berger, 2014, s. 204).



**Görsel 2.** Genç David Teniers, 1650-1652, Arşidük Leopold William Brüksel’deki Galerisinde / Archduke Leopold William in his Gallery at Brussels.

Google Arts and Culture. Erişim Tarihi: 05.08.2023. URL2

17. yüzyıl Batı sanatında oldukça yaygın olarak resmedilen galeri tasvirleri bu duruma örnek olarak gösterilebilir. Teniers’in 1652 tarihli Arşidük Leopold William Brüksel’deki Galerisinde isimli eseri (Görsel 2), isminden de anlaşıldığı üzere kişisel bir koleksiyonu tasvir etmektedir. Onlarca sanat eserinin sergilendiği galeride, en az tablolar kadar çerçeveler de ön plana çıkmaktadır. Çerçeveler, benzer renklere ve kompozisyonlara sahip onlarca resmin algısal sınırlarını belirlemektedir. Brian O’Doherty’nin “Beyaz Küpün İçinde” isimli kitabında ifade ettiği şekliyle; “Her bir resim kendi içinde bir dünya olarak görülmekte, kendi içinde bütüncül bir perspektif sistemi taşımakta ve böylece komşusundan kalın bir çerçeveye ayrılmaktadır” (2016, s. 33). İzleyici, bir resmin karşısına geçtiğinde, bakışları çerçevenin içindeki dünyaya adımını atarak resmin uzamında gezinmekte ve imgelere temas edebilmektedir. Bu duygu, “izleyicinin bir mekâna girdiğinde hissettiği içerde olmak duygusu gibidir” (O’Doherty, 2016, s. 34).

#### 4. Eşikte Konumlanan İmge

İzleyicinin bakışı, bulunduğu konumdan ayrılıp resmin dünyasında/uzamında gezinmeye başladığında ressamın oluşturduğu rotayı kullanmaktadır. Resimdeki kompozisyon elemanlarının düzeni izleyicinin bakışını yönlendirmektedir. “Resmin sunduğu izleme edimi gözün kendisini kaybetmesini engellemektedir” (Ümer, 2018, s. 55).

Bu durum, imgelerin resimsel uzama titizlikle yerleştirilmesini zorunlu kılmaktadır. Bu noktada imgelerin çerçeveler ile olan ilişkisi önem kazanmaktadır.

Çerçeve, imgelerin içerisinde varlık kazanabileceği kurgusal bir dünya yaratmakta böylece imgeye ayrıcalıklı bir konum bahsetmektedir. Dolayısıyla “imgeyi onu kuşatan çevreden koparttığı içindir ki çerçevelenmiş bir imge evrenden koparılmış bir imgedir” (Sayın, 2013, s. 41). Diğer yandan “imge de onu çevreleyen uzamdan bağımsız; kendi iç-bağıntıları olan (ve ancak bu şekilde anlam kazanan) bir yapı olabilmek için çerçeveye ihtiyaç duymaktadır” (Erdihan, 2021, s. 711). Çerçeve sayesinde imgeler, gerçek dünyadan sıyrılıp kendi içinde bağımsız bir uzamda yeniden konumlanabilmekte ve anlam kazanabilmektedirler. Bununla birlikte “çerçeve, imgenin sınırı olarak resim düzlemi üzerindeki öğelerin yerleşimi açısından bir referans noktası” (Erdihan, 2021, s. 711) olarak değerlendirilebilir. Çünkü “çerçeve merkezci” (Bazin, 2011, s. 157). Bakışı çevreden merkeze yani içeriye doğru yönlendirmektedir. Bu noktada imgenin çerçeveye olan mesafesi, o imgenin anlatıdaki önemi ve algılanışı üzerinde belirleyici bir rol oynamaktadır. David Hockney, “Resmin Tarihi” isimli kitabında, bu durumu; İzleyici, “bir sahneye bakarken şu sorular söz konusu olur. İlk önce ne görüyorum? İkinci olarak ne görüyorum? Üçüncü ne görüyorum?” (2017, s. 83) şeklinde ifade etmektedir. Hockney’in ifadesinden de anlaşılmaktadır ki, bir imgenin resim yüzeyindeki konumu ve çerçeveye olan mesafesi, o imgenin anlamını ve önemini şekillendirmektedir. Bu bakımdan, resim sanatında “çerçeve-imge ilişkisinin çözümlenmesi, imgenin içeriğinin yorumlanmasındaki anlamlı referanslardan biri” (Erdihan, 2021, s. 711) haline gelebilmektedir.

Bu açıdan değerlendirildiğinde, sanat tarihinde bazı imgelerin diğer imgelerden daha özel bir konuma tasvir edildiği görülmektedir. Bu özel konum, izleyicinin bulunduğu gerçek uzam ile resimsel uzam arasında bir eşik noktasıdır. İki uzam arasında bir sınır olan çerçevenin hemen üzerine resmedilen bu imgeler, sınırı aşmak için izleyicinin bakışlarına bir giriş yeri sunmaktadırlar. Kavram olarak eşik, karşıtların kesiştiği alandır. Başlangıçların ve bitişlerin kesişim noktasında, bir “arada olma” durumunu ifade etmektedir. Eşikte bulunmak “ne burada ne orada olmak, ne bu ne o olmaktır” (Saydam, 2017, s. 25). Dolayısıyla eşik, net tanımlamalara izin vermeyen muğlak bir alandır. Arada bir yerdir. Peki, bu imgelerin böyle arada bir konumda tasvir edilmeleri, anlatıma ne tür bir katkı sağlamaktadır? Bu konu hakkında Ron Burnett, “İmgeler Nasıl Düşünür?” isimli kitabında; imgelerin işlevlerinin daha iyi anlaşılabilmesi için onları “işgal ettikleri yer ve izleyicilerle etkileşime girme zamanları bakımından” (2018, s. 100) düşünmek gerektiğini ifade etmektedir. Eşikteki imgeler, resmin mekânı ve zamanı ile izleyicinin mekânı ve zamanı arasında bir yerde tasvir edilmişlerdir. İzleyicinin zaman ve mekân algısını muğlaklaştıran bu durum bir yanılsama yaratmakta ve izleyicinin bakışını doğrudan üzerine çekmektedir. Dolayısıyla izleyicinin bakışı ilk olarak eşikteki imgeler ile etkileşime girmektedir. Bu durum sanatçıya resmindeki anlatı hakkında izleyiciye bir ön anlatı yaratma ve birtakım mesajları iletme olanağı tanımaktadır.



**Görsel 3.** Francesco del Cossa, 1470-1472, Müjde / The Annunciation.  
Google Arts and Culture. Erişim Tarihi: 17.09.2023. URL3

Francesco del Cossa'nın, 1472 tarihli Müjde (Görsel 3) isimli eserindeki salyangoz imgesi, konu bağlamında inceleyeceğimiz ilk örnektir. Sanat tarihinin en çok işlenen temalarından biri olan müjde sahnesi, Cebrail'in Tanrı tarafından Nasıra kentine gönderilerek Meryem'i ziyaret etmesi ve ona Tanrı'nın buyruğuyla İsa adında bir çocuk dünyaya getireceğini bildirme anını gösteren sahnedir. "İsa'nın Meryem'in rahmine Tanrı tarafından konması meselesine dayanan" (Güngör, 2019, s. 43) müjde sahnesi, Cossa'nın eserinde oldukça gösterişli bir mekânda geçmektedir. Cebrail, bir dizinin üzerine çökmüş ve sırtı izleyiciye dönük şekilde yer alırken Meryem neredeyse izleyiciye dönüktür. Meryem'in beden dili ve yüz ifadesi şaşkınlığını, utangaçlığını ve alçakgönüllülüğünü dışa vururken aynı zamanda içine akan Kutsal Ruh'un sükunetine de sahiptir. En arka planda gökyüzünde beliren Baba Tanrı figürü, Kutsal Ruh'u yeryüzüne doğru beyaz güvercin şeklinde göndermektedir. "Müjde güvercini, Bakire Meryem'e doğru inen ışık huzmelerinden oluşan bir hale ile çevrilidir" (Farthing, 2014, s. 157). Resmin tam merkezinde iki figürün arasında yer alan sütun ise Tanrı'nın varlığını simgelemektedir. "Sütun, Meryem'e Müjde sahnesinde Tanrı'nın mevcudiyetine görünürlük kazandırmaktadır" (Arasse, 2016, s. 28). Ayrıca Meryem'i ve Cebrail'i çerçeveleyen kemerlerin üzerinde Meryem'in saflığının sembolü olan zambak işlemleri bulunmaktadır. Bu ikonografik öğeler, neredeyse tüm klasik Müjde sahnelerinde karşılaştığımız öğelerdir. Ancak Cossa'nın müjdesinde diğerlerinde görülmemiş bir imge ile karşılaşırız; bir salyangoz. Kutsal bir sahnede görmeye alışkın olmadığımız salyangoz imgesi, izleyici için şaşkınlık vericidir. İmge ile ilk karşılaşmasında, izleyicinin zihninde bunun resmin bir parçası mı yoksa çerçevenin üzerinde yürüyen bir salyangoz mu olduğu sorusu belirlemektedir. İzleyicinin bunu anlamak için imgeyi daha dikkatli incelemesi gerekmektedir. Bu bakımdan salyangoz imgesi, "trompe l'oeil" imgelerine benzemektedir. Fransızca "gözü aldatmak" anlamına gelen bu kavram, Lepert'in "Sanatta Anlamın Görüntüsü" isimli kitabında tanımladığı şekliyle; izleyicinin "ilk bakışta imgeyi aslında sadece temsil ettiği şeyin ta kendisi olarak algılanmasına yol açan olağanüstü bir doğalcılıktır" (2009, s. 38). Ancak Cossa'nın salyangozu basit bir göz aldatmacası olmanın çok ötesindedir. Çünkü trompe l'oeil imgeleri herhangi bir anlatının parçası değildirler. Anlatıdan yoksundurlar. Diğer imgeler gibi temsil ettiği nesnelere anımsatmanın aksine o nesnenin bizzat kendisiymiş numarası yapan imgelerdir. İlk bakışta gözü aldatmayı başaran trompe l'oeil imgeler, izleyici bu aldatmacayı fark ettiği andan itibaren birer temsile dönüşmektedirler. Artık resmin bir parçası olmakla birlikte ressamın teknik becerisinin de birer göstergesi haline gelmektedirler (Lepert, 2009, s. 39). Peki bir salyangoz imgesi böyle kutsal bir sahnede bize ne anlatmaktadır? Bu sorunun cevabı imgenin konumunda saklıdır. Cossa, salyangozu çerçevenin hemen üzerine yani resmin kurgusal uzamıyla ona



bakan izleyicinin gerçek uzamı arasındaki eşiğe yerleştirmiştir. Daniel Arasse, “Yakın Bakış” isimli kitabında bu durumu; “Cossa’nın konumlandığı yer salyangoza özel bir anlam yüklediğini gösteriyor; bununla birlikte, Cossa tüm dikkatimizi onun üstünde toplayalım, onun mevcudiyetini sorgulayalım diye elinden geleni yapmış” (2016, s. 30) şeklinde ifade etmektedir. İlk bakışta bir trompe l’oeil imgesi gibi resme ait değilmiş ve çerçevenin üzerinde yürüyormuş gibi görünen salyangoz, resme bakan izleyicinin dikkatini ve bakışını üstüne çekerek gözün kompozisyona giriş yeri olmuştur. Salyangoz, izleyicinin bakışını kendi üzerinden atlatarak Cebrail’in Meryem’i selamlayan eli ile gökyüzündeki Tanrı imgesi arasında bir çizgiye yönlendirmektedir. Arasse, böyle bir kompozisyon düzeninin, Âdem ve Havva’nın ilk günahı işleyerek cennetten kovulması ile İsa’nın müjdelenmesi arasında geçen sürenin uzunluğunu vurgulamak istemesi olabileceği düşüncesini tartışmaya açar (Arasse, 2016, s. 29). Çünkü bu süre, Araf’ta kurtarıcı İsa’yı bekleyen günahkar ruhlar için uzun bir bekleyişi temsil etmektedir. Hristiyan inancına göre Tanrı tarafından bir kurtarıcı olarak gönderilen İsa, öldüğünde cennet ile cehennem arasında yer alan Araf’a inerek günahkâr ruhları oradan kurtaracaktır (Harman, 2019, s. 83). Dolayısıyla Cossa, salyangoz imgesi ile Tanrı’nın İsa’yı göndermek için neden bu kadar yavaş davrandığını sorgulatacak eleştirel bir yaklaşım sergilemiştir. Salyangozun tasvir edildiği konum ise bu mesajın/eleştirinin izleyiciye aktarılması için özel olarak seçilmiştir.



**Görsel 4.** Lorenzo Lotto, 1513-1514, Günah Çıkaran Aziz Hieronymus / Saint Jerome Penitent.  
Google Arts and Culture. Erişim Tarihi: 17.09.2023. URL4

Lorenzo Lotto’nun Günah Çıkaran Aziz Hieronymus (Görsel 4) adlı eseri, Hristiyan rahip, teolog ve tarihçi Aziz Hieronymus’un hayatından bir kesit sunmaktadır. Hristiyan Kilisesi’nin en önemli din ve bilim insanlarından olan Hieronymus, Batı sanat tarihinde en çok resmedilen dini figürlerden birisidir. Çok sayıda yazma eser bırakan Hieronymus’un Yunanca ve İbranice’den Latinceye çevirdiği ‘Vulgata’ olarak bilinen İncili, “yüzyıllar içerisinde Kilisenin (Roma Kilisesi) başlıca kitabı hâline gelmiştir” (Delisle ve Woodsworth, 2012, s. 163). Kiliseye ve dine olan hizmetlerinden dolayı Hieronymus, “dönemin Papası Birinci Damasus tarafından himaye altına alınmış ve çalışmaları desteklenmiştir” (Köktemir, 2021). Çok sayıda dile hâkim olmasının yanı sıra, “klasik eserleri iyi bilen ve teolojik konularda da bilgili bir entelektüel hâline gelen Hieronymus, himayesi altında olduğu papanın ölümünden sonra Kudüs’ün güneyindeki Betlehem’e (Beytüllahim) yerleşmiştir” (Köktemir, 2021). Hayatının bu döneminde Hieronymus, yıllarca insanlardan uzak bir şekilde bir tür “manevi inzivaya” (Delisle ve Woodsworth, 2012, s. 162) çekilerek çölde bir keşiş hayatı yaşamıştır. Lotto ise eserinde Hieronymus’un çölde geçen yaşantısını konu almıştır.

Resmin en arka planında bir Orta Çağ şatosu, orta planda ise koyun sürüsünün başında duran bir çoban yer almaktadır. Resmin ön planında Hieronymus acı çeker bir halde yere kapanmış vaziyettedir. Yarı çıplak bir şekilde sağ elinde bir taş sol elinde ise üzerinde çarpmıha gerilmiş İsa figürü olan ahşaptan yapılmış bir haç tutmaktadır. Önündeki el yazması kitaplar, onun yaşamı boyunca Hristiyanlık inancına kazandırdığı eserlerini simgelemektedir. Bunların yanı sıra Hieronymus, çevresinde birçok hayvanla birlikte resmedilmiştir. Kitapların alt kısmında bir kayanın üzerine konmuş renkli bir kuş, ayağının hemen yanında bir kuş iskeleti ve küçük yılanlar, arkasındaki tepenin üzerinde ise bir aslan bulunmaktadır. En ön planda ise çerçevenin hemen üzerinde yer alan bir çekirge imgesi diğer hayvan imgelerinden daha ayrıcalıklı bir konumdadır. Cossa'nın salyangozu gibi Lotto'nun çekirgesi de resimsel ve gerek uzamın eşliğine yerleştirilmiş ve izleyicinin bakışlarını üzerine çekmek için resmedilmiştir. Çöle ait bir varlık olan çekirge, bulunduğu konum itibarıyla adeta kendi dünyasından ayrılarak izleyicinin dünyasına geçmek ister gibidir. Lotto, çekirge ile iki uzam arasındaki algısal sınırları yıkmaya çalışmıştır. Bu aynı zamanda anlatının önemli bir parçasıdır. Çünkü Lotto, çekirge ile izleyiciyi Hieronymus'un dünyasına davet etmektedir. Çekirgenin içinde bulunduğumuz gerçek uzam ile Hieronymus'un uzamı arasındaki varlığı, bizleri düşünsel olarak resme girmeye zorlamaktadır. Çekirge, bizleri Aziz Hieronymus'un kendi evreninde yaptığı şeyi yapmaya çağırmaktadır: yeryüzünün çekiciliklerinden ve günahlarından uzak durmak (Arasse, 2016, s. 35). Dolayısıyla Lotto'nun çekirgesi, anlatının özel bir parçası olarak kendimizi dünyevi zevklerden arındırmamız ve Tanrı'ya adamamız gerektiği mesajını iletmek için özel bir yere konumlandırılmıştır.



**Görsel 5.** Petrus Christus, 1446, Bir Carthusian Keşişinin Portresi / Portrait of a Carthusian.  
The Metropolitan Museum of Art. Erişim Tarihi: 16.10.2023. URL5

Petrus Christus'un Bir Carthusian Keşişinin Portresi (Görsel 5), Erken Hollanda sanatının başyapıtlarından biri olarak kabul edilmektedir. Resimde, duvarları kırmızı renge boyanmış bir odanın içerisinde yer alan beyaz kıyafetli bir keşiş doğrudan izleyiciye bakmaktadır. Ayrıca biri ön cepheden, resimsel alanın dışından diğeri ise arka plandan resme dahil olan iki kontrast iki ışık kaynağı resme derinlik kazandırmaktadır. Resmin çerçevesinin alt kısmında ise "Petrus Christus beni 1446 yılında yaptı" yazmaktadır. Bununla birlikte resmin en dikkat çeken özelliği çerçevenin üzerinde iki uzamın eşliğinde yer alan bir sinek imgesidir. Bu sinek imgesi, trompe l'oeil resimlerinin erken bir örneği olarak kabul edilmektedir. Ancak incelediğimiz diğer eşikteki imgeler gibi basit bir trompe l'oeil imgesi olmanın çok ötesindedir. Sinek imgelerinin dönemin Hristiyan dini tasvirlerinde günahın ve

yozlaşmanın simgesi olarak kullanıldığı bilinmektedir. Bu açıdan değerlendirildiğinde sinek imgesi, Lotto'nun çekirgesi gibi izleyicinin bakışlarını üzerine çekmekte, izleyiciye günahların ve yozlaşmanın dünyasında yaşadıklarını hatırlatarak keşişin dünyasına davet etmektedir.



**Görsel 6.** Hans Memling, 1478, Kutsayan İsa / Christ Giving His Blessing.  
ArtsDot. Erişim Tarihi: 18.10.2023. URL6

Hans Memling'in Kutsayan İsa (Görsel 6) isimli eseri, İsa'nın 'Salvator Mundi' yani 'Dünyanın Kurtarıcısı' olarak betimlendiği resimdir. Memling, resimdeki İsa portresini Lentulus Mektubu olarak bilinen bir metinden esinlenerek yapmıştır. Lentulus Mektubu, kimin tarafından hangi tarihte yazıldığı hâlen tartışma konusu olan ancak İsa'nın yaşadığı dönemde bir görgü tanığı tarafından yazıldığına inanılan ve İsa'nın hem fiziksel hem de karakteristik özelliklerinin anlatıldığı metindir. "İsa figürü, kişisel imgeleme diğer figürler kadar açık değildi, çünkü 15. yüzyılda hâlâ İsa'nın dış görünüşü hakkındaki betimlemelerin bir görgü tanığına dayandığına" (Baxandall, 2015, s. 90) inanılıyordu. Bundan dolayı 15. yüzyılda oldukça yaygın olan bu metin, İsa tasvirleri konusunda döneminin birçok sanatçısına ilham kaynağı olmuştur. Resimde, İsa tüm kutsal özelliklerinden arındırılmış bir şekilde döneminin kıyafetleri içerisinde, tam karşıdan ve sağ elini kaldırmış kutsama yaparken tasvir edilmiştir. Ayrıca İsa, doğrudan izleyiciye bakmaktadır. Memling'in siyah bir arka planın içerisinde yumuşak bir ışıklandırma ile ön plana çıkardığı İsa'nın bedeni tüm tabloyu doldurmaktadır. Bununla birlikte resimde ilk dikkati çeken öge İsa'nın elleridir. Memling, sağ elini havaya kaldırarak kutsama işareti yapan İsa'nın sol elini çerçevenin üzerine yerleştirmiştir. Böylece İsa, sanki bir tablodan değil de bir pencerenin diğer tarafından izleyici ile temas içerisindeymiş etkisi yaratmaktadır. Çerçevenin üzerinde yer alan el imgesi, izleyicinin uzamı ile resmin uzamı arasında eşikte yer almakta ve böylece bakan ile bakılan arasındaki algısal sınırları kaldırarak daha yakın bir iletişim sağlamaktadır. İsa'nın eli, izleyicinin dünyasına temas etmektedir.

Çerçevelerin resimler ve izleyiciler üzerindeki bu etkisi on dokuzuncu yüzyıl modern sanata kadar devam etmiştir. 19. yüzyılın son çeyreğinde, akademik sanat anlayışının etkisini yitirmesinin ardından Modernizm ile birlikte geleneksel sanata ait kabul görmüş normlar birer birer yıkılmaya başlamıştır. Dinsel ve mitolojik konular yerini modernliğin görünümüne bırakmış, geleneksel resim teknikleri çeşitli yüzey serüvenlerine dönüşmüştür. Dolayısıyla konuyu yüze hapseden çerçeve de etkisini yitirmeye başlamıştır. Eserler içinde buldukları mekân ile doğrudan etkileşime sokulmuş, kimi durumlarda ise mekân eserin çerçevesi olarak kullanılmıştır.



**Görsel 7. (Sol)** Michelangelo Pistoletto, 2008, Kişisel Bilgisayarıyla Birlikte Oturan Kadın / Seated Woman With Personal Computer.

Georgio Persano. Erişim Tarihi: 30.01.2024. URL7

**Görsel 8. (Sağ)** Michelangelo Pistoletto, 2008, Fotoğraf Çeken Kız / Girl Taking a Picture.

Artribune. Erişim Tarihi: 07.06.2024. URL8

Bu bağlamda Michelangelo Pistoletto'nun, 1962-2008 yılları arasında sürdürdüğü ayna resimleri serisi, Batı resim sanatının yaklaşık 400 yıllık geleneklerine dair sorgulamalara iyi bir örnektir. Sanatçı, öncelikle resim yüzeyi olarak tuval kullanmak yerine aynayı tercih etmiştir. Yansıtıcı bir yüzey olan ayna, perspektif resimlerle benzer şekilde, iki boyutlu yüzeyde üç boyutlu bir derinlik yarılması oluşturmaktadır. Bu bakımdan ayna, resimlerle eşdeğer bir anlatı oluşturmaktadır. David Hockney, "Resmin Tarihi" isimli kitabında bu durumu; "Aynalar çok etkilidir, çünkü resimler oluştururlar" (2017, s. 108) şeklinde ifade etmektedir.

Ayna ile resim sanatı arasındaki ilişki oldukça eskiye dayanmaktadır. Platon, sanat eserini "dünyaya tutulmuş bir ayna" (San, 2004, s. 38) olarak tanımlamıştır. Platon'a göre sanat, dış dünyanın görünümünün resim yüzeyine yansıtılmasıdır. Sanat felsefesinde "yansıtmacı kuram" olarak tanımlanan bu yaklaşıma göre sanatçı, gerçekliği tam olarak algılayamamakta, yalnızca duyuyla algılanabilen dış dünyanın görüntüsünü resim yüzeyinde betimleyebilmektedir. Aynada görülen "dünya bir gerçek nesnelere dünyası değildir, tersine nesnelere sadece birer görüntüsü, birer kopyasıdır (mimesis). Sanat da böyle bir benzetme ve kopya etkinliğini gösterir...Sanatta söz konusu olan gerçeklikler değil, sadece görüntülerdir" (Kurucu, 2006, s. 4). Sanatçı duyulur dünyanın görünümünü taklit etmektedir. Pistoletto, Platon'un ayna metaforunu resim yüzeyini doğrudan bir aynaya dönüştürerek tartışmaya açmıştır. Yüzeydeki mekân, gerçek mekânın yansıyan görüntüsüdür. Dolayısıyla izleyici resmin karşısına geçtiğinde aynı zamanda resmin mekânında da yer almaktadır. Pistoletto'nun resim yüzeyi olarak kullandığı ayna, resim sanatında olduğu gibi dondurulmuş bir zamanın temsilini sunmak yerine karşısına geçen izleyicinin hareketleri doğrultusunda sürekli olarak değişen bir kompozisyon sergilemektedir. Böylece izleyiciyi de birer imge konumuna getirmektedir. Bu durumda izleyici, bakan olmaktan çıkıp hem bakan hem de bakılan olmaktadır. Diğer yandan aynalar da tarih boyunca resimler gibi çerçeveleri ile sergilenmişlerdir. Ancak Pistoletto, ayna resimlerinde çerçeve unsurunu ortadan kaldırarak mekânı aynanın çerçevesi olarak kullanmıştır. Sanatçı, aynayı duvara asmak yerine dikey konumda zemine yerleştirmiş ve böylece ayna, duvardaki bir boşluğa dönüşmüştür. Mekân ise duvarın ardında devam ediyormuş gibi bir izlenim yaratmıştır.

Kişisel Bilgisayarıyla Birlikte Oturan Kadın (Görsel 7) isimli eserinde Pistoletto, ayna yüzeyine kucağında dizüstü bilgisayarıyla birlikte sandalyede oturan fotografik bir kadın imgesi yerleştirmiştir. Kadın figürü, kağıt üzerine serigrafi baskı tekniği ile elde edilmiş gerçek boyutlu bir görseldir. Pistoletto, araştırma bağlamında incelediğimiz tüm eşikteki imgeler gibi kadın imgesini ayna yüzeyinin en uç noktasına, yani iki uzamın eşığıne yerleştirmiştir. Böylece bir yanılısama oluşturarak ilk bakışta sanki mekânın ortasında gerçekten bir sandalyede oturuyormuş izlenimi vermektedir.

Pistoletto, aynı seride yer alan Fotoğraf Çeken Kız (Görsel 8) isimli eserinde, yine ayna yüzeyine fotoğraf çeken bir kadın imgesi yerleştirmiştir. Bu imge de benzer şekilde gerçek boyutlu bir serigrafi baskıdır ve aynada yansıyan resimsel mekân ile gerçek mekânın birleştiği eşik noktasına yerleştirilmiştir. Kadın figürünün yüzü izleyiciye dönüktür ve elinde tuttuğu dijital kamera ile kendisine bakan kişinin fotoğrafını çeker gibidir. Eserin karşısına geçen izleyici, kendi imgesinin de esere dahil olması ile hem bakan hem de bakılan konumuna sahip olmakta ve oluşturulan yanılısama ile eserle eğlenceli bir etkileşime girmektedir. Pistoletto'nun eşikteki imgeleri, bir yandan aynadaki/resimdeki yansıma dünya ile gerçek dünya arasındaki algısal sınırları muğlaklaştırmakta diğer yandan izleyiciye sanatın geleneksel ve çağdaş değerleri arasındaki farklılıkları üzerine düşünme fırsatı yaratmaktadır.

### 3. Sonuç

Resim yapmak uzama bir sınır çizmektir. Sonsuz uzamın görsel olarak tamamen algılanabilmesi mümkün değildir. Dolayısıyla resim yüzeyinde uzam temsiline oluşturulabilmesi için bir sınıra/çerçeveye ihtiyaç vardır. Çerçeve, sonsuz uzamdan bir parça kopartarak onun kendi içinde resimsel bir uzama dönüşmesini sağlamaktır. Böylece gerçek uzam ile resimsel uzamı bir sınır çizerek birbirinden ayıran çerçeve, içerisinde imgelerin varlık kazanabileceği bir alan açmış olmaktadır. Buna karşılık olarak imgeler de gerçek dünyadan kopup kurgusal bir dünyada konumlanabilmek ve böylece bir anlama sahip olabilmek için çerçeveye ihtiyaç duymaktadırlar. Bu bakımdan çerçeve, içerisinde yer alan imgeler ile karşılıklı bir ilişki içerisinde.

Bu noktada imgenin konumu önem kazanmaktadır. Araştırmada, imgelerin resim yüzeyindeki konumları ve çerçeveye olan mesafelerinin sahip oldukları anlamın ve taşıdıkları mesajların çözümlenmesi açısından önemli olduğu vurgulanmıştır. Bu bağlamda resim sanatında bazı imgelerin diğer imgelere göre daha farklı bir konuma yerleştirildiği görülmüştür. Bu konum, resmin kurgusal uzamı ile izleyicinin gerçek uzamı arasında bir sınır görevi üstlenen çerçevenin hemen üzerinde bir eşik noktasıdır. Araştırmada eşikteki imgelerin, hem mekânsal hem de zamansal açıdan resmin kurgusal dünyası ve izleyicinin gerçek dünyası arasında yer alarak resimsel anlatıda önemli mesajların taşıyıcısı oldukları sonucuna varılmıştır.

Francesco del Cossa'nın "Müjde" eserinde yer alan salyangoz imgesi, resimsel uzam ile gerçek uzamın arasında konumu itibarıyla, ilk bakışta böyle kutsal bir sahneye ait değilmiş yalnızca çerçevenin üzerinde yürüyormuş gibi görünmektedir. Ancak figürlerin kompozisyon içerisindeki yerleşimleri dikkatlice incelendiğinde, Tanrı'nın Adem ile Havva'yı cennetinden kovması ile Hristiyanların insanlığın kurtarıcısı olduğuna inandıkları İsa'yı müjdelemesi arasındaki uzun zaman dilimini anımsatan bir araç olarak özel bir konumda resme dahil edildiği görülmektedir. Lorenzo Lotto'nun "Günah Çıkarıcı Aziz Hieronymus" isimli eserinde yer alan çekirge imgesi, Hieronymus'un dünyası ile ona bakan izleyicinin dünyasının arasında durmakta ve yarattığı zamansal ve mekânsal muğlaklık ile izleyiciyi dünyevi zevklerden arınması için Hieronymus'un dünyasına davet etmektedir. Petrus Christus'un "Bir Carthusian Keşişinin Portresi"nde ise çerçevenin hemen üzerinde yer alan sinek imgesi, günah ve yozlaşmanın sembolü olarak izleyici olarak bizlere, dünyamızı ve dünyevi günahlarımızı hatırlatmaktadır. Hans Memling'in "Kutsayan İsa" eserinde, İsa'nın çerçevenin hemen üzerinde tasvir edilen eli, İsa'nın sanki çerçevenin hemen

ardındaymış izlenimi yaratarak izleyiciyi İsa ile daha yakın bir etkileşime sokmaktadır. Çerçevenin üzerindeki el, izleyicinin dünyasına temas etmektedir. Michelangelo Pistoletto'nun "Kişisel Bilgisayarıyla Birlikte Oturan Kadın" ve "Fotoğraf Çeken Kız" isimli eserlerinde, resim yüzeyi olarak tuval yerine bir ayna kullanılmıştır. Aynanın yüzeyine fotografik insan ve nesne imgeleri yerleştiren Pistoletto, bu imgeleri ayna yüzeyinin en uç noktasına yani resimsel uzam ile gerçek uzamın eşiğine yerleştirmiştir. Böylece bir yandan izleyicinin mekân algısını muğlaklaştırmış diğer yandan izleyicinin zihninde sanatın geleneksel ve çağdaş değerleri üzerine bir sorgulama başlatmıştır.

## Kaynakça

- Alberti, Leon Battista. (1998). *Tratado de Pintura*. (J. R. Spencer, Trans.). Mexico: Azcapotzalco.
- Arasse, Daniel. (2016). *Yakın Bakış*. (O. Türkay, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Baxandall, Michael. (2015). *15. Yüzyılda Sanat ve Deneyim*. (Z. Rona, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bazin, Andre. (2011). *Sinema Nedir?*. (İ. Şener, Çev.). İstanbul: Doruk Yayınları.
- Belting, Hans. (1994). *Likeness and Presence: A History of the Image Before the Era of Art*. Chicago: University of Chicago Press.
- Belting, Hans. (2017). *Floransa ve Bağdat; Doğu'da ve Batı'da Bakışın Tarihi*. (Z. Aksu Yılmaz, Çev.). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Berger, John. (2014). *Görme Duyusu*. (O. Akinhay, Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Burnett, Ron. (2018). *İmgeler Nasıl Düşünür?*. (G. Pular, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Cevizci, Ahmet. (1999). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Delisle, J., Woodsworth, J. (2012). *Translators through History*. Chicago: John Benjamins Publishing.
- Erdihan, Yavuz. (2021). İmgeyi Çerçevesinden Okumak: Bizans Anıtsal Resminde Çerçeve-İmge İlişkisi Üzerine. *Art-e Sanat Dergisi*, 28, s. 710-727.
- Farthing, Stephen. (2014). *Sanatın Tüm Öyküsü*. (G. Aldoğan, F. Candil Çulcu, Çev.). İstanbul: Hayalperest Yayınları.
- Florenski, Pavel. (2021). *Tersten Perspektif*. (Y. Tükel, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Gasset, Jose Ortega y. (1990). Meditations on the Frame. *Perspecta: Theater, Theatricality and Architecture*, 26, s. 185-190.
- Güngör, Zekiye Tuçe. (2019). *Erken Hristiyanlık Dönemi Sanatında Meryem ve Bazı Azizelerin Sanata Yansımaları Üzerine Bir Değerlendirme*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Süleyman Demirel Üniversitesi. Isparta.
- Hançerlioğlu, Orhan. (1999). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Harman, Mürüvet. (2019). Avrupa Resim Sanatında İsa'nın Ölümü Kurtarması ile İlgili Resimler. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, 22, s. 81-89.
- Hockney, D., Gayford, M. (2017). *Resmin Tarihi*. (M. Haydaroğlu, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- İpşiroğlu, N., İpşiroğlu, M. (2012). *Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Köktemir, Fatih. (2021). Çevirmenlerin Koruyu Azizi: Hieronymus. Sosyal Bilimler, Erişim: 14.06.2024. <https://www.sosyalbilimler.org/cevirmen-aziz-hieronymus/>
- Kurucu, Veysel. (2006). *Yansıyan-Yansıtılan İlişkisi Bağlamında Resimde Ayna*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.
- Lefebvre, Henri. (2020). *Mekânın Üretimi*. (İ. Ergüden, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Leppert, Richard. (2009). *Sanatta Anlamın Görüntüsü; İmgelerin Toplumsal İşlevi*. (İ. Türkmen, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- O'Doherty, Brian. (2016). *Beyaz Küpün İçinde; Galeri Mekânının İdeolojisi*. (A. Antmen, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- San, İnci. (2004). *Sanat ve Eğitim*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Saydam, Mehmet Bilgin. (2017). *Ara'f'dalık-lar: İnsanın Hâlleri ve Eylemleri: Psikomitolojik Çözümleme*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Sayın, Zeynep. (2013). *İmgenin Pornografisi*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Tatar, Burhanettin. (2022). Sınır ve Boşluk: Klasik İslam Sanat Eseri-Çerçeve-Duvar Arasındaki İlişkiye Dair Felsefi Bir Analiz. *Milel ve Nihal: İnanç, Kültür ve Mitoloji Araştırmaları Dergisi*, 19/1, s. 9-22.
- Topakkaya, Arslan. (2017). *Felsefe, Din ve Kültürde Zaman*. İstanbul: Say Yayınları.
- Ümer, Engin. (2018). Lacancı Bakış Kavramı ve İmgenin Bakışı. *Yıldız Journal of Art and Design*, 5/2, s. 47-66.

## Görsel Kaynakçası

- Görsel 1: Giotto, 1304-1304, İsa'ya Ağıt / The Mourning of Christ. Obelisk. Erişim: 14.08.2023, <https://www.arthistoryproject.com/artists/giotto-di-bondone/the-mourning-of-christ/>
- Görsel 2: Genç David Teniers, 1650-1652, Arşidük Leopold William Brüksel'deki Galerisinde / Archduke Leopold William in his Gallery at Brussels. Google Arts and Culture. Erişim: 05.08.2023, <https://artsandculture.google.com/asset/archduke-leopold-william-in-his-gallery-at-brussels-david-teniers-the-younger/DAFg0iBJKZDQHW>
- Görsel 3: Francesco del Cossa, 1470-1472, Müjde / The Annunciation. Google Arts and Culture. Erişim: 17.09.2023, <https://artsandculture.google.com/asset/the-annunciation/fQG94E2UYJ9y5Q>
- Görsel 4: Lorenzo Lotto, 1513-1514, Günah Çıkarıcı Aziz Hieronymus / Saint Jerome Penitent. Google Arts and Culture. Erişim: 17.09.2023, <https://artsandculture.google.com/asset/saint-jerome-penitent-lorenzo-lotto/4gET-2wmqE1dvg>
- Görsel 5: Petrus Christus, 1446, Bir Carthusian Keşişinin Portresi / Portrait of a Carthusian. The Metropolitan Museum of Art. Erişim: 06.10.2023, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/435896>

Görsel 6. Hans Memling, 1478, Kutsayan İsa / Christ Giving His Blessing. ArtsDot. Erişim: 18.10.2023, [https://en.artsdot.com/ADC/Art-ImgScreen-2.nsf/O/A-9GZHTA/\\$FILE/Hans-memling-late-christ-giving-his-blessing.Jpg](https://en.artsdot.com/ADC/Art-ImgScreen-2.nsf/O/A-9GZHTA/$FILE/Hans-memling-late-christ-giving-his-blessing.Jpg)

Görsel 7. Michelangelo Pistoletto, 2008, Kişisel Bilgisayarıyla Birlikte Oturan Kadın / Seated Woman With Personal Computer. Giorgio Persano. Erişim: 30.01.2024, <https://www.giorgiopersano.org/en/mostra/ettore-e-michelangelo-i-coetanei/>

Görsel 8. Michelangelo Pistoletto, 2008, Fotoğraf Çeken Kız / Girl Taking a Picture. Artribune. Erişim: 07.06.2024. <https://www.artribune.com/profession-i-professionisti/who-is-who/2022/03/intervista-michelangelo-pistoletto-futuro/>