İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Resim Ana Sanat Dalı

MALATYA EVLERİ KAPI TOKMAKLARININ RESİMDE İMGE OLARAK KULLANILMASI

Battal BİNGÖL

Danışman
Yrd. Doç. Mesut YAŞAR

Yüksek Lisans Tezi

Malatya, 2011

MALATYA EVLERİ KAPI TOKMAKLARININ RESİMDE İMGE OLARAK KULLANILMASI

Battal BİNGÖL

İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Resim Ana Sanat Dalı

Danışman

Yrd. Doç. Mesut YAŞAR

Yüksek Lisans Tezi

Malatya, 2011

KABUL VE ONAY

Battal BİNGÖL tarafından hazırlanan "Malatya Evleri Kapı Tokmaklarının Resimde İmge Olarak Kullanılması" Başlıklı bu çalışma, 12/09/2011 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Yrd. Doç. Mesut YAŞAR (Başkan)

(Danışman)

Yrd. Doç. Dr. Yüksel GÖĞEBAKAN

Yrd. Doç. Serdar MUTLU

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof. Dr. Çetin DOĞAN
Enstitü Müdürü

ONUR SÖZÜ

"Yrd. Doç. Mesut YAŞAR'ın danışmanlığında yüksek lisans tezi olarak hazırladığım **MALATYA EVLERİ KAPI TOKMAKLARININ RESİMDE İMGE OLARAK KULLANILMASI** başlıklı bu çalışmanın, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurulmaksızın tarafımdan yazıldığını, bütün yapıtların hem metin içinde hem de kaynakçada yöntemine uygun biçimde gösterilenlerden oluştuğunu belirtir, bunu onurumla doğrularım"

Battal BİNGÖL

ÖNSÖZ

Günün birinde sıcak bir insan elinin kendilerine dokunmasını beklemeye devam eden kapı tokmaklarının asılı olduğu kapıların sıralandığı sokakları üstlerinde tavan yerine masmavi bir gök parçası taşıyan ışıklı bir müze gibi dolaştım; seslerini ve renklerini topladım…

Hazırlamış olan bu yüksek lisans bitirme tezinde "Malatya Evleri Kapı Tokmaklarının Resimde İmge Olarak Kullanılması" konusu araştırılmıştır. Tez kapsamında araştırmalar yapılırken konuyla ilgili kaynaklar araştırılarak, incelenen konular, tanımlamalar alıntılarla açıklamaya çalışılmış, farklı görüşlere yer verilerek araştırma zenginleştirilmiştir. Konuyla ilgili sanatçılar hakkında örnek resimlerle bilgi verilmeye çalışılmıştır.

Bu araştırmada bana yardımcı olan, yol gösteren tez danışmanım Yrd. Doç. Mesut YAŞAR'a, çok teşekkür eder sevgilerimi ve saygılarımı sunarım. Ayrıca yardımlarından dolayı Doç. Ali Asker BAL, Okutman Fehmi KOLÇAK, Okutman Binnaz KOCA ve Levent İSKENDEROĞLU'na, teşekkür ederim.

Battal BİNGÖL

ÖZET

BİNGÖL, Battal. "Malatya Evleri Kapı Tokmaklarının Resimde İmge Olarak Kullanılması", Yüksek Lisans Tezi, Malatya, 2011.

'Kapı' ve 'kapı tokmağı', kültürel yaşantıya dair birer obje olarak çok zengin çağrışımları olan kavramlardır. Kapı, mimari mekâna ait bir işlevselliği taşıyan yapı elemanı olarak maddi ve somut olanı imlerken; diğer yandan da 'içeri' ve 'dışarı'ya işaret eden soyut bir uzama gönderme yapmaktadır. Kapı tokmakları, kapıya ilişkin anlam dünyasının tılsım gücü taşıyan gizemli nesneleridir. Bireysel yaşama dair 'mahrem' ile toplumsallığa dair 'açık' olanı birbirine bağlayan bu mucizevi objeler günümüzde 'arkaik' bir değer olarak varlıklarını sürdürmektedirler. Bu objelerin geçmiş kültürel yaşama dair birer yaşantı içeriği olarak yeniden zihinsel dünyamıza kazandırılmasında sanatın rolü büyüktür. Çalışmalar; düşüncede oluşturulan tasarım, resimlerin oluş süreci ve heyecanı içinde yaşanan denemelerin ürünleridir. Oluşan bu resimler, tez içeriğinin belirlenmesinde etkin olmuştur.

Bu çalışma doğrultusunda, önce Malatya evleri, kapıları, kapı tokmaklarının yapım teknikleri, plastik sanatlarda vazgeçilmez bir öğe olarak 'obje' kavramı ve resim sanatında objenin temsil olanakları araştırma konuları yapılarak bu konuda bazı görüşlere ve örneklere yer verilmiştir.

Ayrıca bu süreçte, plastik ve teknik sorunların çözümü resimsel anlatımın mantığı içersinde ele alınmıştır. Çalışma kapsamında ele alınan kapı tokmağının imgeye dönüşümü, resimlerde konuyla ilgili imgeler ele alınırken öznel bir tavırda ortaya konulmaya çalışılmış. Çalışılan objenin görselliği ve anlam bakımından da biçim-içerik, renk, leke ilişkileri bağlamında irdelenerek çeşitli kompozisyonlar oluşturulmuş. Bu düşünce çerçevesinde amaçlanan plastik bütünlüğe ulaşılmaya çalışılmıştır. Kapı tokmaklarını resim sanatının nesnesine dönüşmesi vurgulanmak istenmiştir.

Anahtar kelimeler: Kapı tokmağı, obje, resim, imge.

ABSTRACT

BİNGÖL, Battal. "The usage of door knob's of Malatya's houses as an image in art", Postgraduate Thesis, Malatya, 2011.

"Door" and "door knobs" are concepts which have great associations as an image about cultural life. Door, while showing concrete and physical materials as a building component sustaining functionality about architectural place, it also makes a reference to an abstract extent which designates inside and outside of the door. Door knobs are mysterious objects which have amulet power about connotation world related to door. These mysterious objects connecting the "confidential" about individual life with "open" ones about socialization are maintaining their presence as an archaic value. Art has a great value in getting these objects into our mental world again as experience content about former cultural life. Studies are products of trials which are experienced in the designs created in conception, the period of creating the pictures and the excitement about the period. These created pictures have been effective in determining the content of the thesis.

In accordance with this research, firstly determining the research subjects as Malatya's houses, doors, the techniques of making door knobs, the concept of image as an indispensable element in the plastic arts and the presentation facilities of image in visual arts, some views and examples about this subject are included.

Furthermore, in this period the solution of plastic and technique problems are handled with the logic of visual expression. The transformation of the door knob which is handled in the scope of the research to an image is tried to be shown with a subjective manner while evaluating the related images in the pictures. Explicating the visuality of the object and form- content, color, spot relationships in terms of meaning, various compositions are created. In this context, it is tried to reach the aimed plastic integrity. It is tried to emphasize the transformation of door knobs to an image of visual arts.

Key words: Door knob, object, picture, image.

MALATYA EVLERİ KAPI TOKMAKLARININ RESİMDE İMGE OLARAK KULLANILMASI

Battal BİNGÖL

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY ..... **ii**
ÖZET ..... **v**
RESİMLER DİZELGESİ ..... **ix**
KISALTMALAR DİZELGESİ ..... **x**
GİRİŞ **1**

BÖLÜM I
MALATYA İLİ, MİMARİSİ VE KAPI TOKMAKLARI

1.1. Malatya'nın Coğrafi Konumu **3**
1.2. Malatya Evleri **3**
1.3. Kapılar **6**
1.3.1. Malatya Evlerinde Kapılar 8
1.4. Kapı Tokmaklarının Yapım Teknikleri **10**
1.4.1. Bezeme Teknikleri 10
1.4.1.1. Kazıma ve Çalma 11
1.4.1.2. Kabartma 11
1.5. Kapı Süsleri **11**
1.5.1. Kabaralar 12
1.5.2. Tokmaklar 13
1.5.2.1. Malatya Evlerinin Kapı Tokmakları Tipolojisi 13
1.5.2.2. S Kıvrımlı Kapı Tokmakları 13
1.5.2.3. Hanımeli Formlu Kapı Tokmakları 15
1.5.2.4. Halka Formlu Kapı Tokmakları 16
1.5.3. Şakşaklar 18
1.5.4. Anahtar Gireceği 19
1.6. Anadolu'da Günümüze Ulaşan Muhtelif Kapı Tokmakları **19**

BÖLÜM II
PLASTİK SANATLARDA VAZGEÇİLMEZ BİR ÖĞE OLARAK 'OBJE' KAVRAMI VE RESİM SANATINDA OBJENİN TEMSİL OLANAKLARI

2.1. Obje Kavramı, Tanımı ve Sınırları **24**

2.1.1. Obje'nin Sanatsal İmgeye Dönüşümü 24
2.2. Resim Sanatında Objenin Temsil Olanakları 27
2.2.1. Çağdaş Resim Sanatında Obje Kaynaklı Soyutlama Eğilimleri 28
2.2.1.1. Çağdaş Batı Resminde Objeden Soyutlamaya Geçiş Yaklaşımları 29
2.2.1.2. Van Gogh 29
2.2.1.3. Paul Klee 31
2.2.1.4. Vasily Kandinsky 32
2.2.1.5. Jackson Pollock 34
2.2.2. Çağdaş Türk Resminde Obje Çıkışlı Soyutlamalar 35
2.2.2.1.Muhittin Sebati 36
2.2.2.2. Adnan Varınca 37
2.2.2.3. Zekai Ormancı 39
2.2.2.4. Fatma Tülin 40

BÖLÜM III
RESİMLERİ VAR EDEN, OLUŞTURAN İÇSEL SÜREÇ

3.1. Kompozisyon 44
3.2. Biçim 45
3.3. Açık Koyu 45
3.4. Renk 46
3.5. Espas 47
3.6. Resimler ve Çözümlemeleri 47
KAYNAKÇA 70

RESİMLER DİZELGESİ

	S.No
Resim 1: Levent İskenderoğlu, "Malatya Evleri", Fotoğraf, 2002	4
Resim 2: "Kapılar", Fotoğraf, 2002	9
Resim 3: S Formlu Kapı Tokmağı, Fotoğraf, 2005	14
Resim 4: "Hanımeli Formlu Kapı Tokmağı", Fotoğraf, 2002	15
Resim 5: "Halka Formlu Kapı Tokmağı", Fotoğraf, 2002	16
Resim 6: Van Gogh, "Pabuçlar", Tuval Üzerine Yağlıboya, 1888	30
Resim 7: Paul Klee, "Çiçek Efsanesi", 1918, Tuval Üzerine Suluboya ve Pastel	32
Resim 8: Vasily Kandisky, "Kompozisyon VIII", 1923, Tuval Üzerine Yağlıboya, 140x200 cm	33
Resim 9: Jackson Pollock, "Anahtar", 1946, Tuval Üzerine Yağlıboya, 59x84 cm	35
Resim 10: Muhittin Sebati, "Palto", Tuval Üzerine Yağlıboya, 62x74 cm, 1929	37
Resim 11: Adnan Varınca, "Bakır Çanak", 2006, Tuval Üzerine Yağlıboya	38
Resim 12: Zekai Ormancı, "Ağaç", 2002, Tuval Üzerine Yağlıboya, 92x73	40
Resim 13: Fatma Tülin, "Saplantı Çekirdeği",2000, Kağıt Üzerine Guaş ve Yağlıboya, 56x77cm	41
Resim 14: "Halka Formlu Kapı Tokmağı I", 2009, Tuval Üzerine Yağlıboya Tekniği, 100x81 cm	47
Resim 15: "Nakışlı Kapı Tokmağı",2009, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 100x81 cm	50
Resim 16: "S Formlu Kapı Tokmağı I", 2009, Tuval Üzerine Yağlıboya Tekniği, 100x81 cm	51
Resim 17: "Bükmeli Kapı Tokmağı", 2009, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 100x81 cm	53
Resim 18: "Halka Formlu Kapı Tokmağı II", 2009, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100x81 cm	56
Resim 19: "Hanımeli Formlu Kapı Tokmağı", 2009, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100x81 cm	58
Resim 20: "Halka Formlu Kapı Tokmağı III", 2009, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100x81 cm	60
Resim 21: "Rumi Motifli Kapı Tokmağı", 2009, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100x81 cm	62
Resim 22: "S Kıvrımlı Kapı Tokmağı II", 2009, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100x81 cm	64
Resim 23: "Kapı ve Tokmak", 2009, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100x81 cm	66

KISALTMALAR DİZELGESİ

Bkz : Bakınız

Vb : Ve benzeri

Vs : Vesaire

M.Ö : Milattan Önce

M.S : Milattan Sonra

Yy : Yüzyıl

GİRİŞ

"Malatya Evleri Kapı Tokmaklarının Resimde İmge Olarak Kullanılması" başlıklı bu çalışma, öncelikle bu araştırma sürecinde yaşanılan zihinsel süreçlerin ve tüm düşünüşlerin getirdiği nokta, yok olmaya yüz tutmuş kapı tokmaklarına resimsel açıda yönelişi sağlamıştır. Resimlerde yansıtılmaya çalışılan duygular zamanın yıkıcı etkileriyle eriyip giden kapı tokmaklarının sanatsal bir imgeye dönüştürülmesi çabasıdır. Kapı ve tokmağı renkleriyle, dokusuyla ve gerçeğe yakın görünümüyle küçük bir obje olmasına rağmen kavram olarak hayatımızda büyük bir yer tuttuğu düşünülmektedir.

Kapı tokmaklarının toplumsal yaşamla özel yaşamı birbirinden ayıran kapının içindeki ve dışındakilere dönük her iki dünyadaki yaşanmışlıkların bıraktığı izleri maden sanatının ince duyuşuyla birbirine bağladığı düşünülmektedir. Tez kapsamındaki somutlaştırmanın resmin plastiği içerisinde duyuşsal estetik bir somutlaştırma olduğunu belirtmek gerekir. Bu kapsamında yapılan resimler renklerin, lekelerin ve biçimlerin dili ile kapı tokmaklarının sesini duyurmaktır. Çalışmanın bir amacı da sanat alanındaki birikimler, sezgi ve duyarlıkların sanatçıya yüklediği kültür ve medeniyet kalıntıları yaratmaya yönelik sorumluluk duygusuna bir yanıt oluşturmaktadır.

Anadolu'nun kültürel birikimi içerisinde sosyal yaşantıların tam ortasında kalan kapı tokmakları her gün birçok insanın elleriyle bizzat dokundukları bir nesne olmaları itibariyle gizemli bir etki bırakmıştır. Bu gizin arkasında nice yaşam öyküleri olduğu, kapıyı açan ellerin yaşam öyküleriyle kapı tokmağıyla temas etmiş başka nice öyküler olabileceği düşünülmektedir.

Kapı tokmakları fotoğraflarından büyük ölçüde alıntılar yapılarak sanatın sezgi ve duyuşu ile yoğrulmuş, özgün bir biçim diliyle resimler hayata geçirilmeye çalışılmıştır. Yapılan resim çalışmaları ile kapı tokmaklarının yeniden renkli bir yaşama kavuşturulmalarına dönük bir sokak izlenimi yaratmak amaçlanmıştır. Yapılan resimler yaşamın baş döndürücü akışı içerisinde duyguların böylesi küçük nesnelerde saklanmış olarak kaybolmasına izin vermeyecek bir toplumsal duyarlılık zeminine oluşturma çabasıdır. Tüm sessizliği ve gürültüsüyle eksiklikleri ve fazlasıyla akıp geçen her sokak için sonsuzluğa uzanan birer veri olmaları umut edilmektedir. [1]

[1] Konu hakkında daha ayrıntılı bilgi için bkz. s.42–43.

BÖLÜM I

MALATYA İLİ, MİMARİSİ VE KAPI TOKMAKLARI

1.1. Malatya'nın Coğrafi Konumu

Malatya Doğu Anadolu Bölgesi'nin yukarı Fırat Havzasında ve Adıyaman, Elazığ, Bingöl, Muş, Van çöküntü alanlarının Güneybatı ucunda yer alır. Yapılan arkeolojik kazıların sonuçlarına göre yerleşim M.Ö. 7000'de Cafer Höyük'te başladığı belirlenen Malatya; Geç Hitit çağında Aslantepe'de çok parlak bir dönem geçirmiştir. Roma Devri'nde bugünkü Eski Malatya (Battalgazi) şehri kurulmuş; 1883'den sonra şehir şimdiki yerleşim yeri olan Aspuzu'ya taşınmıştır (Özme, Şahin, 2001:123).

1.2. Malatya Evleri

Şehrin kuruluş tarihinin yeni oluşu sebebiyle evlerin çoğunluğu 1900'den sonrasına aittir ve genellikle çevrili bahçe içerisinde inşa edilmiştir. Bahçede ocak, tandır ve büyük yapılarda havuz yer almaktadır. Malatya evlerinde iki plan şeması hâkimdir. Bunlardan 4 odalı evlerde ortada büyük bir iç sofa bulunur. Odalar sofa etrafına mutfak (hızna), kiler-depo(misandele),oturma ve misafir odaları şeklinde dizilir. İki oda arasına hamam ve helâ yerleştirilmiştir. Alt ve üst kat aynı kuruluşa sahip olup bunların üzerinde köşk(yazlık) bulunur. Bazı evlerde üstteki sofanın altına rastlayan girişler eyvan biçiminde düzenlenmiştir (Aytaç, 2003: 476–477).

Ev yapı malzemesi taş, kerpiç ve ahşaptır. Taş temel yapımında kullanılır; yüksekliği yerden 2 m. kadardır. Bunun üzerine kerpiç beden duvarı yer alır. Kerpiç yığma, dolma tekniklerinde kullanılmaktadır. Yığma evler çoğunluğu teşkil eder. Ahşap, kerpiç ve taşın yanında üçüncü malzeme durumundadır. Bağdadi tekniğinde

“köşk-yazlık” yapımında, ayrıca tavan-taban kuruluşlarında faydanılmıştır. Evler genellikle üç katlıdır. Eskiden bir katlı evlerin çok olduğu, bugün ise tek katlı evler azdır. Üçüncü kat “ köşk” veya “yazlık” adı ile anılır. İkinci katın salonu boyunca uzanır. Bir salon veya bir salonun iki tarafına yerleştirilmiş iki odadan oluşur.

Resim 1 : L. İskenderoğlu “Malatya Evleri” Malatya (2002)

Duvarlara fazla yük gelmemesi için bağdadi tekniğiyle inşa edilir. Pencereler alt katta az ve küçüktür. Büyük olanlar ahşap kafeslerle kapatılmıştır. İkinci kat ve cumba pencereleri hem çok, hem de geniştir. Malatya ev mimarisinde “gantarmalı oymalı pencere” ve “ahşap gantarmalı pencere” diye tanımlanan pencereler

karakteristiktir. Pencere söveleri ve alınlığı, iç içe nişler halinde olup, pencere alınlığı olukluklu kiremitlerin iç bükey yüzü, sıva içerine girecek şekilde doldurulur (Deniz, 1980: 23).

Anadolu'da çeşitli isimlerle tanınan sergah (Eldem, 1968: 31),

> "Malatya evlerinde " balkon", "gezemek" ve "köşk" isimleriyle bilinir. Gezemek balkondan büyüktür; evin her cephesini kaplar; genişliği en az 1–1,5 m.dir. Köşk gezemekten daha büyüktür. Evin bir veya üç yönünü çevirir. Genişliği 2-3 m. kadardır. "konak" adı verilen büyük yapılarda görülür. Malatya evlerinin sacak sistemi, " düz saçak","gantarmalı saçak" şeklinde ikiye ayrı özellik gösterir"(Deniz, 1980: 23).

"Gantarmalı saçak", "gantarmalı tavan" ve "ters tavan" isimleriyle de tanınır. Çatı arasının görünmemesi için, ahşap çıtalar iç bükey kavis teşkil edecek şekilde yerleştirilip, üzeri harçla sıvanır. Eğimli bir görünüm yarattığı için de "Gantarmalı saçak" adı verilir (Binan, 1952:326). Malatya evleri süsleme yönünden Anadolu'nun diğer şehirlerindeki evlerle benzerlik arz eder. Evlerin süsleme malzemesi ahşap, demir ve alçıdır (Deniz, 1978).

> "Her kapıda mutlaka bir kapı tokmağı vardır. Kapılarda ahşap oymalara diğer bölgelerdeki kadar çok rastlanmaz. Birinci katın bittiği yerde çatıya geçişlerde de Malatya evlerinin cephe mimarisinin en belirgin kavisli taşmalarını görürüz. Bu kavisli taşmalar özel kavislendirilmiş bağlantı kirişlerinin aralarının çıtalarla bağlanarak üzerinin itinalı bir şekilde çamurla sıvanmasıyla oluşturulmuştur. Bu kısım daima kireç badana olup cepheye ayrı bir güzellik verir. Çatının ucunda ise yere doğru sarkan ahşap oyma dantela şeklinde süslemeler vardır. Çatı ise genellikle oluklu kiremittir. Boş bırakılan tavan ile çatı arasında ise kışlık meyve ve sebze kurutulur. Aralıktan tahta bir merdivenle üst kata çıkılır. Üst katta en uygun yerde beş oda bulunur. Burası misafirlerin kabul edildiği ağırlandığı odadır. Burada makamın bozulmuş şekli olan makat denen sedirler bulunur. Bunlar ahşaptan altları boş sedirlerdir. Bu makatların etrafı yer yastıklarıyla çevrilidir. Üzeri halı, kilim ve minderlerle örtülüdür. Misafirler bunun üzerine buyur edilir. Eşyaların içine konulduğu duvar içine gömülü tahta kapaklı ya da camlı dolaplar bulunur" (Özbek, 1986: 46–49).

Hülya Turgut bir makalesinde Malatya evlerini, şu şekilde ifade ediyor;

> "Malatya geleneksel Türk evinde önemli bir birim olan üst kat odalarının çevre ile ilişkileri ve yönlendirilmesi açısından kuruluşları arasından farklılaşmalar söz konusudur. En belirgin farklılık odanın çevreyle ilişkilerinde bağlantıyı sağlayan pencerelerin dışarıya, sofa ya da avluya yönelmesidir. Bir diğer farklılık ise odanın ve yapının daha güçlü olarak çevreye yönelmeleri amacıyla düzenlenen çıkmalardır.

> Malatya evlerinde, köşe odaları arasında kalan daha az olan odalar ve bir tarafı sağır olan(Başka bir eve bitişik olan)odalar tek yöne doğru açılmışlardır; ya da çıkma yaparak daha ileriye itilmiş, iki ya da üç yöne pencereler açılmıştır" (1999: 10).

Üst katta baş oda ve yatak odası dışında bir de kış damı bulunur. Burası Malatya'nın yaz sıcaklarının bitip eyvanlarda oturulmaz duruma gelinmesinden sonra ev halkının günlük yaşamını geçirdiği yerdir. Kış damı dikdörtgen planlı genişçe bir odadır. Buraya kimi evlerde ahşap parmaklıklarla ayrılmış seki altından geçilir. Bu odanın girişinin karşısında limseki denen bir bölüm bulunur. Burası oda seviyesinden 40-50 cm yüksekte 200x300 cm ölçülerinde tavandan inen ahşap direklerle ortadan bir giriş bölümü yaratılmış bir mekândır. Bu limseki üzeri halı ve minderlerle kaplı olup etrafı yine yastıklarla çevrilidir. Malatya'da henüz 20. yy başına ait bir sokak dokusunun bile korunması mümkün durumdadır. Hiçbir şey yapılmıyorsa, karakteristik örneklerden bir veya birkaçı gerek bakanlık, gerek üniversite gerekse mahalli idare tarafından kamulaştırılarak restorasyon sonrası bir aktivite verilerek birkaç örnekle bile olsa bu kültür varlıklarımızın yok olması önlenmelidir. Ülkemizde olduğu gibi Malatya'da da ata yadigarı kültür miraslarımıza sahip çıkmanın, bir şeyler yapmanın zamanı gelmiş ve geçmektedir (Özbek, 1986:46-49).

1.3. Kapılar

Kapı; hacimlerin birbirine karşı kapanmasını ve hacimler arası sirkülâsyonu sağlayan hareketli yapı elemanı olarak tanımlanmaktadır (Tokgöz, 1988: 4).

> "Herhangi bir mekân'a giriş ve çıkışı düzenleyen yapı elemanı olan "kapı", toplumsal kullanımda bu somut kavramın dışına çıkmış, tarihin ve dilin sürekliliği ile değişkenliği içinde soyut ve somut anlamları arasında gidip gelen bir kavram haline gelmiştir. "Sokak kapısı", "kavimler kapısı", "Kilikya kapıları" gibi kullanımlar buna örnek verilebilir. Kapı, kapalı bir mekâna girişi düzenleyen bir konumda olabileceği gibi, açık ve somut sınırları bulunmayan soyut mekânlarla gerçek dünya arasında ki ilişkiyi düzenleyen bir öğede olabilmektedir. Örneğin, Japonya'daki Torii ve Çin 'deki pailu'la Tapınak ve Anıtmezar girişlerinde, kutsal yollar üzerinde yer alan simgesel öğelerdir" (Binan, 1993:944–945).

Kapıların eski medeniyetlerdeki yerine dair Önder Kızılkaya şu şekilde ifade ediyor:

> "Sadece evlerin değil kentlerinde kapıları varmış eskiden kentler surların içindeymiş. Kentin giriş ve çıkışı kapılardan yapılıyormuş. Kapının ardı "uygar", önüyse "barbarmış"! Kente girişler buralarda denetlenir; deliler, dilenciler, cüzamlılar içeri sokulmazmış. Şehrin ürettiği 'olumsuzluklar da kapı dışarı edilirmiş. Kapı önlerinde birikenler ve kapı dışarı edilenler öyle çoğalmış ki gün gelmiş sur dışında mahalleler kurulmuş. 'Burgus' (burç) adı verilen bu mahallelerde oturanlaraysa "burjuva" adı verilmiş. Burjuvalar sur dışında kurdukları hayatla sur içini de fethetmiş ve surlardaki bütün kapıları kaldırmış" (Emadi Erdem, 2007: 55).

Roma döneminde anıtsal örnekleri yapılan zafer takları da bu anlamsal açıklama içinde değerlendirebilecek birer kapı kullanımıdır. Kapı kavramı, Fransız filozof Gaston Bachelard'ın da (1884–1962) dediği gibi;

> "İnsanoğlu için iki önemli bilinçaltı duygusunun simgesi olarak ortaya çıkar. Bunlar; düşsel ve gerçek dünyadaki sınırları, yasakları, yaşamda yapılamaz ve ulaşılamaz olanı temsil eden "kapalı bir kapı" ile sınırsızlığı ve bir anlamda ideal bir özgürlük ortamına geçişi ya da kaçışı temsil eden "sonuna kadar açık kapı" imajlarıdır. Neredeyse insanlığın tarihi kadar eski olan bu bilinçaltı simgeleri kapı kavramının insanoğlu için salt fiziksel varlığı dışında önemli bir yeri olduğunu göstermektedir" (Binan, 1993:944–945).

İnsan yapısı herhangi bir fiziksel çevrede bulunan kapı, genellikle giriş ve çıkışlarını düzenlediği mekânların adıyla anılır. Sokak kapısı, dolap kapısı, kent kapısı, araba kapısı gibi. Bu tanımlama biçimi kapının mimari ve yapısal açıdan biçimlenmesine neden olan programı da bir anlamda çağrıştırmaktadır. Örneğin, bir "sokak kapısı" tanımlaması bu kapının işlevinin gereği emniyet ve güven telkin edecek biçimsel ve yapısal özelliklere sahip olduğunu çağrıştırmaktadır.

Geleneksel Türk evinde "odaya giriş" düşüncesi, gerek genel mekânların biçimlendirilmesine yaptığı etkileri ve gerekse bu mekânların kullanılmasındaki ilişkilerle bağlantılı olarak özel çözümlerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Öncelikle belirtmek gerekir ki; Türk evinin odalarında daima tek bir giriş vardır. Böyle bir açıdan bakılınca," kapı"nın, genellikle "odaya bağlı" bir öğe gibi düşünülmüş bulunduğu görülür. Bu nedenle Türk evinde, en yalınından en özeline kadar bütün kapı kanatları odanın içine doğru açılır. Üstelik bu kapı kanatlarının dış yüzeyleri çok yalındır. Ama buna karşılık odaya bakan yüzlerin ise; iç mekân

kimliğinin bir devamı olarak, büyük bir özen ve ustalıkla biçimlendirilmiş bulunduğu açıkça görülür (Küçükerman, 1995: 151).

Kapı, mimarlığın zaman ve mekânda bağımsız olarak hep var olan bir öğesidir ve yer aldığı yapıların biçimlenmesinde zaman zaman önemli roller oynamıştır. Dünyanın çeşitli bölgelerinde, tarih içinde biçimlenmiş anıtsal yapıların hemen hemen tümünde, özellikle ana giriş kapıları, özel bir önemle ve biçimlendirici nitelikleriyle ele alınmıştır. Anadolu'da Beylikler Dönemi'nde ve Anadolu Selçuklu döneminde, özellikle ulu cami, medrese ve kervansaray'larda sıklıkla kullanılmış olan anıtsal kapılar, dikkat çekici örneklerdendir. Öte yandan kapı, iç mimaride de önemli bir öğe olarak ele alınabilmiştir. Yapının mimar tarafından projelendirilerek yapılmış ya da yöresel konut mimarilerinde olduğu gibi, zamanın içinden süzülen geleneklerin yapı ustalarınca uygulanmasıyla ortaya konmuş olması, hatta bütün geleneksel ve anıtsal davranışları reddeden bir mimari yaklaşım içinde biçimlendirilmesi bile, kapı öğesinin genel mimari içindeki önemini yok etmektedir. Dolayısıyla, kapının gereksinim sonucunda ortaya çıkmış, ancak mimari biçimin temel öğelerinden biri durumuna gelmiş evrensel bir yapı elemanı olduğu söylenebilir (Binan, 1993: 944–945).

1.3.1. Malatya Evlerinde Kapılar

Kapının bölümlerine Türkiye'nin değişik bölgelerinde farklı isimler verilmiştir. Kapının kenarlarına seren, alt ve üst kenarlarına alt ve üst başlık veya kenarlarına pervaz, kenarları birleştiren yatay elemanlara kayıt ya da kuşak, kapının ön yüzeyinde oluşan bölümlere ise ayna veya tabla denilmektedir (Binan, 1981: 68).

Malatya evlerinde avlu kapıları çift kanatlı veya tek kanatlıdır. Tek kanatlı kapılar genelde evin kapalı bölümlerinde kullanılır. Kapılarda tokmak, şakşak, anahtar gireceği, kabara, frenk (kilit), zırzı (sürgü) yapım ve süsleme elemanlarıdır.

> "Kanatlı kapılar büyüklük olarak standart bir ölçü göstermez. Kapılarda yapım malzemesi olarak ahşap ve demir kullanılmıştır. Kanatlar yan yana dizilmiş tahtaların arkadan üç ya da dört kuşakla bağlanmasıyla oluşturulur. Dıştan ise bu kuşakların üstüne rastlayacak şekilde kabara adı verilen iri başlı dövme çiviler (mıh) çakılarak tahtalar kuşaklara sabitlenir. Kapının çerçevesini oluşturan kasanın sövelerine (pervaz) kuşaklar hizasında gullep denilen demirden bağlantı halkaları çakılır. Kanatların dış yüzünde sıralanan kabaraların hemen üzerinde ireze (kargaburnu) denilen bağlantı demirleri bulunur. Kapı elemanlarını hem fonksiyonel hem de süsleme amacı taşıyan öğeler olarak ele almak gerekir. Çünkü bunlar; yani kapı tokmakları, aynalar, şakşaklar, anahtar girecekleri sadece belirli bir iş gören demir parçaları olmaktan öteye, üzerinde ki oyma ve motiflerle zengin bir sanat zevkini yansıtır" (Özme, 2001:123–124).

Resim 2 : "Kapılar" Malatya (2002)

1.4. Kapı Tokmaklarının Yapım Teknikleri

Maden sanatında en yaygın yapım teknikleri, dövme ve dökümdür. Tornada çekme, sanat değeri olmayan seri üretimde kullanılmıştır.

1) Dövme: Ateşte kızdırılan madenin genellikle demirin örsle dövülerek çeşitli şekillere dönüştürülmesine "dövme tekniği" denir (Birdevrim, 1997: 25). Sığ ve ağzı geniş olan tas, tabak, sini, sahan gibi kaplar genellikle "çökertme" yoluyla içten çekiçlenerek; yüksek ve derin olan ibrik, maşrapa, vazo gibi kaplarsa "yükseltme" yolu ile dıştan çekiçlenerek yapılır. Bu tekniklerle yapılan parçalarda emzik ve kulp gibi bölümler ayrıca üretilip gövdeye lehimle birleştirilir. Ancak çok becerikli ustalar, tek parça levhadan kulplu ve emzikli kaplar yapabilir. (Erginsoy, 1993: 1144–1146).

2) Döküm: Eritilmiş madenin istenen biçimlerde hazırlanmış kalıplara dökülerek doldurulmasına döküm tekniği denir. Tunç dökümden olan kapı tokmakları zengin ve gösterişlidir. Üzerlerinde çok fazla oymalı motifli olanlar bulunduğu gibi, oymasız, kabartma süslerle kaplı olanlarda vardır. Bazı istisnaların dışında dökümle yapılanlar, kalıpla yapıldıklarından seri olarak imal edilmektedir. Döküm tekniğiyle çok sayıda eser kısa zamanda dökülebilir (Birdevrim, 1997: 17).

3) Lehim: İki maden parçasını birleştirmek için kullanılan erime noktası düşük bir maden alaşımıdır. Birleşmesi istenilen kenarlar yan yana getirilerek üstlerine lehim sürülür, sonra bu bölüm ateşe tutularak lehim sıvılaşıp ekin içine akması ve kendini yapıtın madeni ile alaşımlayarak kenarları birleştirmesi sağlanır.

1.4.1. Bezeme Teknikleri

Maden sanatındaki en yaygın bezeme teknikleri, kazıma, çalma, kabartma, Telkari, savat, deli kişi (ajur), kakma, mine (emay), yaldız ve kabartmadır.

1.4.1.1. Kazıma ve Çalma

Madeni yapıtların üstünü derin çizgiler ve yivlerle bezeme teknikleridir. Kazımada ucu keskin çelik kalemler ya da keski kullanılarak ivme açılır. Bu yöntemle yivin içindeki maden oyularak dışarı çıkartılır.

1.4.1.2. Kabartma

Çeşitli biçimlerde uçları olan kalemler ve çekiç kullanılarak madenin üstünün kabartma bezemeler yapma tekniğidir. Kabartmalar dıştan, yani yapıtın yüzünden ya da içten, yani tersinden çalışılarak elde edilebilir. Dıştan çekiçlemede hafif ve düz bir çekiçleme zemin çökertilerek ya da oyularak desenleri kabartma halinde kalması sağlanır. Kabartmaların iyice yüksek olması isteniyorsa daha ağır ve yuvarlak yüzlü bir çekiçle, desenler içten çekiçlenerek yükseltilir. Kabartma desenler döküm tekniği ile de elde edilebilir. Kabartmaların yapıldığı parçada belli desenin yinelenmesi gerekiyorsa, örneğin eş örgeler yan yana dizilerek bir friz oluşturulacaksa, kalıp basma (zımba) denen yöntem uygulanır (Erginsoy, 1993:1144–1146).

Osmanlı döneminde ise, kabartmalar yüzyıllar boyunca kendi özüyle olgunlaşan ama 17. yy'dan itibaren Batı etkisine giren ve 19. yy'ın sonlarında Avrupa'dan ithal edilen Barok ve Rokoko biçimleri ile tamamlanan uzun ve zengin bir dönemi yaşar maden sanatı. Özellikle Şemse'lerin, saz yapraklarının, Palmet, Hatayi, Rumi'lerin, sıkça rastlandığı Osmanlı maden sanatı süslemelerinde örgü frizleri, hayat ağacı, altı kollu yıldız, balık, lale, sümbül, karanfil, nar ve servi örgeleri dikkati çeker (Bodur, 1987: 46).

1.5. Kapı Süsleri

Türk zevki taş ve ağaç işçiliğinde olduğu kadar demir işçiliğinde de kendisini göstermiştir. Kapı tokmakları, şakşaklar anahtar ağızlıkları bir yerde belirli bir işe

yararken bir yandan da estetik bir zevkin devamlılığını sağlamıştır. Bu yüzden kapı unsurlarını sadece belirli bir işe yarayan demir parçaları olarak görmemek gerekir. Kabaralardaki, aynalardaki, tokmaklardaki süslemeleri Türk zevkinin kapılardaki ifadeleri olarak görmek gerekir. Sadece işe yararlılık ön planda tutulsaydı ortaya sanat değeri olmayan eğri büğrü demir parçaları çıkardı. Her şey de olduğu gibi demir işçiliğinde de ön planda tutulmuştur.

Kapıyı süsleyen parçalar şunlardır:

1.5.1. Kabaralar

Dövme demirden yapılmış çivilerdir. Buna mıh da denir. Kabaralar, paslanmamaları için kapıya çakılmadan önce kalaylanır (Özen, 1985:139). Kanatları meydana getiren tahtaları bağlayan kuşağa çakılan çiviler, kuşağı delerek arkadan çıkar ve çivinin dışarıda kalan kısmı kıvrılarak perçinlenir. Böylece kabaralar bir yandan da kanatların sarkmasını önler. Diğer bir özelliği ise süs unsuru olarak kullanılmasıdır. Kabaralar kanatlarda üç veya dört sıra halinde birbirlerine paralel olarak sıralanır. Malatya evlerinin cümle kapılarında görülen kabaraları şu alt guruplara ayrılabilir:

a. Yarım Küre Başlıklı Kabaralar: İşlemeli ve işlemesiz olmak üzere iki gruba ayrılır. Bu tür kabaralarda çoğunlukta zihinsel olarak girdap motifi işlenmiştir.

b. Demir Bir Kuşak Üzerine Çakılan Kabaralar: Baklava dilimli başlıklı, kesik piramit başlıklı örnekleri görülen bu kabaraların bazılarında iki veya üç profille kademelenme görülür (Özme, Şahin, 2001: 123).

1.5.2. Tokmaklar

1.5.2.1. Malatya Evlerinin Kapı Tokmakları Tipolojisi

Döküm ve dövme gibi iki teknikle yapılan tokmaklara Malatya'da kapı tokmağı ya da kapı döveceği adı verilir. Anadolu halk sanatının ve estetik zevkinin bir örneği olan kapı tokmaklarını, evlerin cümle kapılarının hemen hemen hepsinde görmek olasıdır. Kapı tokmağının ana fonksiyonu, ses çıkartmaktır. Hareketli kısım, sabit kısım ve tokmağın değdiği yerde daha çok ses çıkarmasını sağlayan bir kabaradan oluşur. Malatya kapılarında görülen tokmakları form ve yapım tekniklerine göre ayırmak olasıdır (Kutlu,1985:56,57). Kapı tokmaklarını dış görünüşlerine ve işçiliklerine göre tasnif etmek mümkündür. Çünkü çok sade kapı tokmaklarının yanı sıra işçilik isteyen çok süslü kapı tokmakları da kapıları süslemektedir. Malatya'da 3 çeşit kapı tokmağı tespit edilmiştir (İskenderoğlu, 2006:7).

1. S Kıvrımlı Kapı tokmakları
2. Hanımeli Formlu Kapı Tokmakları
3. Halka Formlu Kapı Tokmakları

   3.1. Bükmeli Kapı Tokmakları

   3.2. Nakışlı tokmaklar

   3.3. Hayvan tasvirli kapı tokmakları

1.5.2.2. S Kıvrımlı Kapı Tokmakları

Kıvrımlı Kapı Tokmakları; fazla işçilik istemeyen kapı tokmaklarıdır. Görünüşleri "S" harfi şeklindedir. Yapılışları şöyledir:

Belirli uzunlukta demir kesilir, ateşte kızdırılan demir örste dövülerek ya yuvarlar ya da dört köşeli, ya da dört köşe kesitli çubuklar haline getirilir. Daha sonra bir tarafı kızdırılıp dövülerek kafa kısmı meydana getirilir. Demir çubuğun diğer tarafına delik açılır. Bu delik örsün sivri tarafına geçirilerek dövülür ve genişletilir. Genişlik köçek demirine geçebilecek kadardır. Bu işlemden sonra yeniden ısıtılan demir kafaya yakın kısımda "S" harfinin halini alır. Bu tokmaklar da çok fazla süsleme unsuru görülmez. Basit çiziklerle hareketlilik kazandırılmıştır.

Kıvrımlı Kapı Tokmağı diye tabir edilen bu tokmak türü tamamen dövme demirden yapılmıştır. Kapıya bir bağlantı demiri ile monte edilen bu tokmak üstten yassı oval bir yapıdan boru tipi bir ovallikle kıvrımlar yaparak kabaraya değdiği yerde kalın bir yumruyla tamamlanır. İrice bir oval kabara ile daha fazla ses çıkarması sağlanmıştır. Süslenmeye hiç yer verilmemekle beraber üzerinde basit çiziklerle süslenmiştir (bkz. resim 3).

Resim 3 : "S Formlu Kapı Tokmağı" Malatya (2002)

1.5.2.3. Hanımeli Formlu Kapı Tokmakları

Malatya da çok sık rastlanan bu tokmak türü form itibariyle birbirlerine benzemekle birlikte detaylarında farklılıklar taşır. Hafif kapalı duran elin içinde daima bir top mevcuttur. Topun kapıya değdiği yerde kapıya sabitlenmiş bir kabara bulunur. Parmaktaki yüzük bazen orta bazen de yüzük parmağında bulunur. Bu yüzükler form açısından birbirlerine benzerler. Diğer farklılıklar bileklerdedir. Bazen birinci dizisi bazen de bir kabartma bilezik görülür (bkz. resim 4).

Resim 4 : " Hanımeli Formlu Kapı Tokmağı" Malatya (2002)

1.5.2.4. Halka Formlu Kapı Tokmakları

Beş ayrı stil özelliği yansıtan bu tip tokmakların tamamı tunç döküm tekniğiyle yapılmıştır. Bu tokmaklar alttan başlayıp iki, yandan yukarı çıkan ve uçları dışa doğru volüt yapan yürek formlu bir halka ile stilize çiçek formlu, kapıya çivilerle sabitleştirilmiş göbek adı verilen parçalardan meydana gelir (Özme, Şahin, 2001:125), (bkz. resim 5).

Resim 5 : "Halka Formlu Kapı Tokmağı" Malatya (2002)

1.5.2.4.1. Bükmeli Tokmaklar

Bükmeli olanların yapılışları S kıvrımlı tokmaklardaki sırayı takip eder. Yalnız halka deliği yapıldıktan sonra gövde kısmı ocakta yeniden ısıtılır. Soğuk olan kafa kısmı mengeneye sıkıştırılır. Halkaya uzun bir demir geçirilerek gövde bükülür. Daha sonra yeniden ısıtılan demir kafaya yakın kısımda eğilir (Birdevrim, 1997: 58).

Bu tip kapı tokmakları alttan başlayıp iki yandan yukarı doğru çıkan ve içe ya da dışa doğru volüt yapan yürek formlu bir halka ile stilize edilmiş çiçek biçimli, kapıya çivilerle sabitlenmiş göbek adı verilen parçadan oluşmaktadır. Daha fazla ses çıkartmak için kullanılan kabaraların yerini burada yaprak formlu aynaya benzeyen ancak daha küçük boyutlu bir eleman almıştır. İçe doğru volüt yapan ve aynanın altında bağlantı demirine bağlanan yerde iç bükey bir yarım küre boşluğu yer alır. Bağlantı demiri dikine altı adet oyukla hareketlendirilmiştir. Halkanın merkezinde düzgün olmayan iç içe geçmiş elipse benzeyen iç bükey geometrik biçimler yer alır. Yaprak formlu ayna ise yan yana uzayan delik işi elipslerle hareketlendirilmiştir. Genel kompozisyonu ile hayvan üslubunu anımsatan bu tokmak sade ve etkili görünüşüyle estetik anlayışın sınırlarını zorlamaktadır.

1.5.2.4.2. Nakışlı Tokmaklar

Bu çeşit tokmaklar, Türk demir işçiliğinin zarif örneklerindendir ve işçilikleri mükemmeldir. Bu tip tokmakların ayna ile süslenmiş olanları da vardır. Tespit edilen tokmakların sayısı oldukça azdır (Özen, 1985: 59, 60). Bu tip kapı tokmaklarında daha çok bitki stilizasyonları dikkati çeker. Rumi motifleri andıran süslemeler de görülür. Halka formlu tokmaklar ile aynı teknikler ile üretilmişlerdir. Bu tip tokmaklarında tamamı tunç dökümdür (İskenderoğlu 2007: 7–9).

1.5.2.4.3. Hayvan Tasvirli Kapı Tokmakları

Bu grup kapı tokmakları genellikle döküm tekniğinde tunç ve pirinç malzeme kullanılarak yapılmıştır. Anadolu'nun birçok kentinde örneklerine rastlanan bu tip kapı tokmaklarından Malatya yöresinde en sık rastlanılanı Aslan Başlı kapı tokmağıdır (İskenderoğlu, 2006: 7–9).

1.5.3. Şakşaklar

Tokmak olarak sayılabilecek bir diğer vurgu aracı da "Çekecek" "Şakşak" denilen ve değişik biçimsel özellikler gösteren halkalardır. Bunlar demirden dökme ya da dövme olarak yapılmışlardır (Akbulut,1995:63-64). Ayna veya göbek adı verilen bir parça ile bu parçanın üzerine bağlantılı bir halkadan meydana gelmiş süs unsurlarına şakşak denir. Necdet Sakaoğlu şakşak kelimesi yerine çekecek kelimesini kullanmıştır. Eğin (Kemaliye)'de bu çeşit süslemelere şakşak adı verilmektedir. Şakşaklar, hem kapı tokmağı gibi ses duyurmada hem de kapı kanatlarını açıp kaparken kanatları çekmede kullanılır. Sade görünüşlü şakşaklar, fazla işçilik istemeyen kapı süsleridir. Bir göbek bir halkadan ibarettir. Yapılmaları daha çok basittir. Oldukça kalın bir sac ustanın zevkine göre kesilir sonra ocakta ısıtılır önceden toprakta hazırlanmış olan çukura yerleştirilir. Çekiçle bombeleştirilir. Daha sonra makasla kenarları düzeltilir. Zımba ile çeşitli yerleri delinerek desen yapılır. Sade görünüşlü şakşaklar oldukça fazladır, çünkü fazla işçilik istemez. Ayna veya göbek adı verdiğimiz parça bu şekilde hazırlandıktan sonra kapıya çakılır ve göbek kısmına halka adı verilen parça takılır. İnce işçilik isteyen kapı şakşakları daha ince saçtan veya oldukça kalın tenekeden yapılır. Eğer düz değil de göbekli olarak yapılacaksa bir önceki işlem tekrarlanır. Daha sonra makas, zımba, burgu gibi aletlerle çok ince desenler verilir. Desenler çoğunlukla bitki, hayvan, yazı unsurlarının stilize edilmeleriyle meydana gelmiştir. Ustanın yaratıcı gücü ön plandadır. Şakşak kapıya çakılmadan önce, dışarıdan görülecek şekilde, göbeğin iç

kısmına kırmızı kadife veya çuha yerleştirilir. Bu şakşağın aynasına veya göbeğine nefis bir görünüm verilir (Özen, 1985: 58).

1.5.4. Anahtar Gireceği

Kapıların yapım şekli ve bezeme olarak şakşakların aynalarında gördüğümüz özelliği yansıtan diğer bir unsurda anahtar gireceğidir. Kalın saçtan kesilen ve ortasında anahtarların girebileceği bir delik bulunan bu elemanların altı ve üstü ters yönlü volütlerle şekillendirilmiştir. Kapıda yer alan ve açma-kapama mekanizması olarak işlem gören diğer bir elemanda kilittir. Buna Malatya'da frenk ya da frengi ismi verilir. Frengi dövme demirden yapılmış kilit ve mandal aynasından oluşur. Bazı örneklerin mandal kolu üzerinde çizgi bezemeleri de bulunur (Özme, Şahin, 2001:126).

1.6. Anadolu'da Günümüze Ulaşan Muhtelif Kapı Tokmakları

Cizre Ulu Camiinin çift kanatlı ana kapısı üzerinde 700 yıldır duran ejder figürlü tokmakların ejderleri, badem gözlü, sivri kulaklı kanatlı figürlerdir. Kanatlarını ısırır şekilde tasvir edilmiş olan bu ejderlerin kazıma tekniği ile yapılmış yılan pulu deseni ile örtülü gövdeleri büyük bir düğüm oluşturmakta ve birbirine dolanan kuyrukları kartal başları ile bitmektedir. Artuklu, Meliki, Nasureddin, Mahmut (1200–1222) devrinde, 1206 yılında Diyarbakır'da yazılan El-Cezari'nin Otomata adlı yazmasının minyatürlerinden birinde Ulu Camii tokmağında görülen figürün bir eşinin tasvir edildiği görülmektedir. 13. yy. ait bu yazmadaki figürden faydalanarak tunç tokmaklarının da 13. yy başlarında Diyarbakır'da ki bir atölyeye ait olduğu söylenebilir (Baş Arığ, 1996: 56).

Anadolu Selçuklu dini ve sivil yapılarında sıkça yer alan ejder figürü, Osmanlı döneminde de aynı sıklıkla karşımıza çıkar.

İzmir kapı tokmakları;

> "İzmir'de kapılar hareketlidir, renklidir çok süslüdür. Üsluplaşmış motifler ve çok çeşitli semboller kapıların ayna kısımlarını adeta doldururlar. Çeşitli bitki motifleri, çiçekler, meyveler, vazolu ya da vazosuz çiçek demetleri, kuş, ejder, kartal, güvercin, aslan, balık, deniz kabuğu motifleri, geometrik ağlar, rozetler, madalyanlar içinde denizci armaları, yabancı milletlere ait armalar, insan ve çocuk figürleri ve zengin dekorlu kapılara ait görülmemiş derecede çeşitli kapı tokmakları bulunmaktadır. Örneğin Alsancak'ta stilize Akanthus yaprağı üzerinde duran, kanatlar iki yana açık, başı sağa dönük, gagası açık, tüm vücut ve kanat tüylerinin detaylı bir şekilde işlendiği kartal figürü ait olduğu kapı tokmağının ayna kısmını oluşturmaktadır. Alt kısmında elips şeklinde ve ortada çiçek motifi ile zenginleştirilmiş hareketli kısım bulunmaktadır. Diğer tokmak üzerinde ise Medusa başı figürü izlemektedir. İzmir ve çevresinde sevilerek kullanılan kapı tokmağı motifi el şeklinde olanıdır. Bu el tokmaklar çift kanatlı kapılar üzerinde tek, çift ve bazı örneklerde dörtlü olarak görülürler" (Birdevrim, 1997: 69–71).

Konya'da kapı tokmaklarının ilginç örnekleri;

> "Mevlana Mescidin'de, Hürrem Paşa Türbesi'nde, bahçeli eski Konya evlerinde, Ermanak Ulu Camiinde rastlanmaktadır. Mevlana Mesacid'i kapı tokmağı, görünüşünde ki zarafet, burma halkalı hareketli kısmı ve bombeli, işlemeli ayna kısmı ile çok güzel çalışmalardır. Esas tokmağı ve aynayı kapıya tespit eden düğüm kısmı kuş ağzı gibi açılmakta ve alt kısmı geriye kıvrılarak, burma halkayı tutmaktadır. Hürrem Paşa Türbesi'nin çift kanatlı ahşap kapısına ait, düz halka formundaki tokmaklar Mevlana Mescidi tokmaklarıyla benzerdir. Fakat şişkin ayna kısmının dantel şeklinde kesilmiş olması ve stilize lale tomurcuğu şeklinde biten üst kısımları daha ilginçtir.1302 tarihli Ermanak Ulu Camii, Karamanoğlu Mahmut Bey tarafından yaptırılmıştır. Kabartmalarla kaplı, ceviz, çift kanatlı kapılar üzerinde, bombeli tunç ayna kısımları ile sade, halka formunda tokmaklar yer almaktadır" (Baş Arığ, 1996: 59).

Divriği kapıları ev mimarisini uygun olarak Türk zevkinin özelliklerini taşımaktadır. Divriği kapılarında yer alan süslemeler için bir tarihleme yapılması şimdilik mümkün değildir. Yalnız demir malzeme, ağaç malzemelerden daha dayanıklı olduğu için özellikle kapı süslemelerin daha önceki tarihlere götürmemiz mümkündür. Çünkü çürüyen bir kapının tokmak ve şakşakları bugünde yeni bir takılmaktadır (Özen, 1985: 208).

> "Anadolu'nun daha çok batı yarısında balkanlara kadar yayılan bir alanda izleyebildiğimiz ev biçimi Safranbolu'da görülür. Sokaktan içeriye çift kanatlı büyük bir kapı ile girilir. Kapının dış yüzeyinde yabancıların kapıyı çalması için bir tokmak (şakşak) vardır. Tokmak, bir çivi başına vurularak ses çıkartılır. Kapıda şakşak yoksa

> kapı mandalı yukarı kaldırıp bırakılarak ses çıkartılır. İçeride yaşayanlara haber verebilmek içinde kullanılan kapı mandalları son derece zarif motiflerden oluşmuştur. Kapı tokmaklarının bazılarında ayna kısımları ortadan bombeli olup kenarlarında büyük ve küçük dilimler mevcuttur. Bunlara takılı basit halkalar vardır" (Günay, 1989:62,63).

Diyarbakır'da evlerin kapıları ile ilgili süs ve işlemeler oldukça çeşitlidir. Bunlar; kabaralar, tokmaklar, çekecek veya şakşaklar ve birde anahtar ya da dürgü aynalıklarıdır. Tümünün kendine göre bir sanat değeri olmasına karşın, çeşitli antika ve müze koleksiyonlarına sıkça yer alanlar daha kapı tokmaklarıdır. Ayrıca düz veya eğri çubuklar şeklinde olan kapı tokmakları görülebilirse de en önemlileri stilize edilmiş "Kuş" ve "Hanımeli" şeklinde yapılmış olanlardır (Akbulut, 1995: 62,63).

> "İstanbul'un en eski kapı tokmaklarına kale ve eski han kapılarında rastlanır. Bu kapılar süvarilerin, deve kervanlarının, hatta bir ordunun rahatça girip çıkabileceği görkemli kapılardır. Tonlarca ağırlıkta ve bir mil üzerinde dönerek açılıp kapanan, üzerleri kalın demirlerle zırhlı bu kapılarda kulplar sade, sağlam ve görkemlidir. Bunların örneklerini hala Anadolu ve Rumeli hisarları ile İstanbul'un eski tarihi hanlarında görebiliriz. Gene en eski kapı tokmaklarına İstanbul'un Galata semtindeki sokaklarda da rastlamak mümkündür. Bunlar genellikle kartal veya bir üzüm salkımı bir el şeklinde yapılmıştır" (Taner Teech,1979:8,9).

Anadolu ve Rumeli Hisarlarında yalın, sağlam, gösterişli halka formunda tokmaklar kullanılmıştır. Ev, köşk ve yalılara ait kapı tokmakları çeşitlidir. Müslüman toplumlarda bilhassa dini yapılarda artık eski Totemizm ve Şamanizm tesiri taşıyan figürler kullanılmamaktadır. Cephe süslemeleri azalmakta, süslemede hayvan ve insan figürlerine yer verilmemektedir. İşte bu sebepten dini yapılarda halka formundaki tokmaklar ya da üzerleri ayetli tokmaklar kullanılmaktadır. 18. yüzyılda Osmanlı sanatında başlayan Barok ve Rokoko üsluplarına, 19. yüzyılın ilk yarısından itibaren Fransa'da güncel olan Ampir üslup da katılmış ve yerli geleneklerden de faydalanılarak oldukça değişik bir üslup doğmuştur. Bu dönemde kapı tokmaklarında da değişmeler olmuştur. Boğaz'da, Galata'da, Bakırköy, Kadıköy ve yakın çevresinde ve bilhassa Adalar da ilginç örneklere rastlanmaktadır. Rum, Ermeni, Musevi ve Lovantel evlerinde çok çeşitli formlarında kapı tokmakları kullanılmaktadır. Cumhuriyetin ilk yıllarında başlayan Yeni Klasik Türk Mimarisinde kapı tokmakları dini ve sivil mimari eserlerde yavaş yavaş ortadan kalkmış ve yerini modern araçlara bırakmıştır (Baş Arığ, 1996: 59).

Malatya'da tüm Anadolu'da olduğu gibi kapı tokmaklarını ve şakşaklarını yapan ustalar, ustadan çırağa bilgi ve görgülerini aktarmışlardır. Demir üretim ve yapım ustaları Orta Asya'nın Şamanizm etkisini Anadolu İslam Kültürü ile bezeyerek kültürler arasında Türk unsurunun devamını ve kalıcılığını sağlamışlardır. Kapı tokmağındaki aynı süsleme tarzı veya demiri dövme tarzı, döküm sitili belli bir üslubu taşıdığından bunların bölgesi ile yapım dönemi isimlendirilebilmektedir. Anadolu'ya has mitolojik söylemlerde kapı tokmaklarına ve kapı tokmaklarının malzemelerine dair bir takım ilginç bulgular mevcuttur. Örneğin; kapı tokmağının neden demir olması gerektiği konusunda şöyle bir saptama yapılmıştır; "Demir Kutsaldır". Demir insana Tanrı tarafından verilmiş göksel bir maddedir. O insanlara iyilik için gökyüzünden indirilmiştir. Demirde ona dokunan için iyileştirici, tedavi edici özellikler vardır. Türklerin Ergenekon'dan çıkışı demir dağın eritilmesi iledir. Kutsal kurdun Türklere yön göstermesi demirin eritilmesi iledir. İslam inanışına göre de demir kutsaldır. Kuran-ı Kerim'de "..Size gökten demiri indirdik. Onda size sayısız menfaatler vardır." Öyle ise demir Şamanizm den bu yana Müslüman Türkler için de hep kutsal kalan bir madendir. Demire dokunan insan kutsanmış sayılır. Demirciden saban demiri yapan usta ve bereketin kapısını onunla açtığı gibi kapı tokmağı ve kapı şakşağı yaparak da evlerin kapısını dostlara açtırmaktadırlar. Demire dokunan insan kutsandığı gibi, kutsal olduğundan dolayı da kapısını çaldığı evden ona kötülük gelmez, kapı tokmağı tutan insan ise zaten o eve kötülük düşünemez denmektedir (Barlas, 1997:105–107).

Gerçekten de Anadolu tarihin döneminde bağrında barındırdığı birçok kültürün ve hatta sınır kültürlerinin etkisiyle yoğrulup gelen zengin bir sanat dağarcığına sahiptir. Bütün sanat dallarında olduğu gibi (kültürün ve yabancı olanların belki de akıllarına bile gelmeyecek belki de öğrendiklerinden garipseyecekleri) kilit, şakşak veya tokmak ayrıntılarda bile zengin kültürümüzün süsleme örneklerine rastlanmaktadır.

Dünya kültür birikimine kendine özgü ev mimarisiyle yansıyan Türk kültürünü birlikte yaşamın ortak koşullarını oluşturan her ayrıntıda kendi ruhunu, duygularını, dünyaya bakış açısını, ruhsal zenginliğini yansıttı görülmektedir. Sokaktan avluya, avludan misafir odasına giden yolda aslan başlı bir kapı tokmağını veya stilize edilmiş bitki motiflerinden özenle biçimlendirilmiş başka bir kapı tokmağının o güçlü sesinin yayıldığını düşünün. Bu ses kapıda birisinin olduğunu ve içeri girmek için kapı tokmağını aracı kabul ederek izin istediğini ifade etmektedir. Bu bireysel yaşamın mahremiyetini koruyan çok ciddi bir unsur olarak algılanabileceği gibi sosyal ilişkilerin inceliğini ifade eden bir olgu olarak da algılanabilir.

Aynı zamanda güçlü bir estetik anlayışın ürünü olan bu tokmaklar. Uğurol Barlas'ın dediği gibi ev sahibinin kişilik özelliğini de yansıtırlar.

> "Kapı tokmaklarının bulunduğu eve göre o evin sahibi olan ailenin kapı tokmağı ile ilgili hikâyeleri de vardır. Ev yapılırken evi yaptıran dedeleri kapıya tokmak alırken veya demirciye kapı tokmağı siparişi verirken nasıl bir tokmak istediğini anlatır. Aile dericilikle uğraşıyorsa veya hayvancılıkla geçimin sağlıyorsa kapı tokmağı genellikle hayvan başlı veya hayvan figürlü olur. Ev sahibi çiftçi ise veya arazi sahibi ise kapı tokmakları suyolu kapı tokmağı denilen tiptedir. Son bir örnek ise eğer ev sahipleri orman işçiliği ile kerestecilik ile uğraşıyorsa kapı tokmakları yılanlı veya burma kuşlu olabilmektedir" (1997:105–107).

Kapı tokmakları ile Anadolu'nun yüzlerce yıllık geleneksel sanat zevki günümüze kadar taşınmıştır. Malatya evlerinin cümle kapıları, kapının sadece eve giriş çıkışta kullanılan bir eleman olmayıp, bezeme unsurları ev, kapı ve eşik hakkındaki inanç ve uygulamalarıyla bu bölgenin sanat zevkini ve geleneklerini de yansıtmaktadır. Bugün kapılar ve üzerindeki süslemeler teknoloji ilerledikçe yok olmaktadır. Yapı malzemesi olarak ahşabın yerini demir, şakşak ve kapı tokmakların yerini de ziller almaktadır.

BÖLÜM II

PLASTİK SANATLARDA VAZGEÇİLMEZ BİR ÖĞE OLARAK 'OBJE' KAVRAMI VE RESİM SANATINDA OBJENİN TEMSİL OLANAKLARI

2.1. Obje Kavramı, Tanımı ve Sınırları

2.1.1. Obje'nin Sanatsal İmgeye Dönüşümü

Birbirinden farklı anlam edimleri aracılığıyla bilgisine, algısına, kavrayışına ya da duygusuna ulaşabildiğimiz her şey objenin tanımı alanına girebilir. Felsefe'de obje, çoğunlukla 'özne' terimiyle birlikte ve onun 'gölge anlamı' olarak ele alınmaktadır. Bu yaklaşıma göre; düşünebilen ya da düşünceye konu edilebilen her şey temel de bir obje olduğundan, öznenin karşısındaki bütün dünya bir 'objeler alanı' oluşturmaktadır. Obje, 'doğal' olduğu gibi 'yapay' da olabilir. Bu anlamda, doğada bağımsız bir şekilde var olan 'taş', doğal objeye örneklik oluştururken; teze konu edilen 'kapı tokmakları' ise yapay objelere örnek olarak gösterilebilir.

"Görme Biçimleri" adlı yapıtında Berger, nesnenin görme ile olan bağıntısını şu sözlerle açıklar:

> "Bakmak bir seçme edimidir. Bu edinim sonucu olarak gördüğümüz nesne her zaman elimizle dokunacağımız bir nesne anlamında olmasa da ulaşabileceğimiz bir alana getirilmiş olur. İnanın bir şeye dokunması demek, kendisini o şeyle ilişkili bir duruma sokması demektir. Tek bir nesneyle değil, nesnelerle aramızdaki ilişkilere bakarız her zaman. Görüşümüz, sürekli olarak canlıdır, hareketlidir, her şeyi çevresindeki bir çember içinde tutar; bulunduğumuz durumda bizim için orada var olabilecek her şeyi gösterir bize" (1995: 8–9).

Dolayısıyla, insan bilincinden bağımsız olarak dış dünyada var olan, ‘bilme’ ve ‘görme’nin konusu olan her şey obje tanımı içine girmektedir. ‘Görme’ edimi, çevresinde bir karmaşa ve yığın öbeği olarak görülen objeleri seçip ayırabilmeyi ifade eder. Çevresine seçmeci bir anlayışla ‘görüş’ü temel alan bu tarz bir bakış hem bilinçli hem de sezgisel eğilimleri yansıtır. Çoğu insanın çevresinde göremediği ayrıntıları bir sanatçı kolaylıkla fark eder ve sanatsal çalışmalarının konu ve objesi olarak bunları değerlendirebilir.

Dış dünyadaki çevrede birçok obje vardır. Bu objelerle aramızdaki ilişki çoğu zaman bu objelerin işlevselliklerinden ve bizim onlara olan gereksinimlerimizden dolayı söz konusu olur. İnsanın sadece yararlandığı objelerle ilişki içinde olması yeterli değildir. İnsan çoğu zaman gördüğü objelere farklı bir gözle de bakabilir. Sanata dair bir yaklaşımı ifade eden ‘estetik algı’ insana objelerin gerçek anlamda görünmesinin çok ötesinde bir ‘görüş’ sağlayabilir. Böyle bir durumda obje, insan için sıradanlığını yitirir ve görüşümüz daha bilinçli bir hale gelebilir. Doğada bulunan her obje, sanatçının ona yüklediği anlam ve değer sonucunda ancak bir ‘sanat objesi’ düzeyine yükselebilir.

Plastik sanatlarda obje daima baskın bir karakter arz eder. Sanatsal nesnenin bu özelliklerini Özayten, şöyle açıklar:

> “Kendi doğasının egemenliği nesneyi yönetir ve dolayısıyla sanatçıyı yönetir. Nesne, düzleme karşıdır, bağımsızdır. Biçimlendirmede ustalıklı bir teknik ve beceri gerektirir. Nesne, olduğu gibidir. Yanına getirilen her yeni gerece karşı üstünlüğünü korumak eğilimi vardır. Bütün bunların ötesinde de kendi gerçekliği kadar, kendi gerçek boşluğuna da sahiptir. Yine de dünyanın, doğanın, tüm gerçekliğini, yalın ve dolaysız anlamını, yaşamın çıplaklığını, nesnenin kendisinden başka hiçbir şey anlatamaz. Nesne aynı zamanda tarihtir, yaşamla, insanlarla, doğayla doğrudan ilişkilidir; bildirisini özünde taşır. Nesne bir seçimdir” (1992: 62).

Sanatçı, düşünsel ya da nesnel olarak esinlendiği herhangi bir ‘şey’i “sanat objesi” olarak seçebilir ve bunu özgün bir sanat yapıtı oluşturacak şekilde resminin plastik bir elemanı haline getirebilir. Böylece, ortaya çıkan yapıt izleyici için yeni bir

görsel boyut ve düşünsel kavrayış durumu yaratabilir. Sanat yapıtına konu edilen 'sanat objesi'nin sanatsal bir imge aşamasına gelmesi için yaratıcı ve estetik bir kavrayışla yorumlanması gereklidir. Doğada karşılaşılan her obje kendine özgü anlamı olduğu gibi objeler onu gözlemleyenlerin ruhsal durum ve kültür düzeylerine bağlı olarak farklı anlamlar taşımaktadır. Sanatçının, hayal gücünü de kullanarak objelerin içindeki özü arama, kendisinden yola çıkarak evreni tanıma ve bu arayış içinde bir ürün yaratma serüveni için çıkış noktası bir obje olabilir. Obje ile ilk karşılaşma anında, bazen de çalışma sürecinde gerçekleşen sanatçı-nesne ilişkisi, bir ürüne dönüşünceye kadar devam etmektedir. Sanatçının objeyi kendi dünyasına alması, ona özel anlamlar yüklemesi ve objenin sanatçıda duygular oluşturması uzun bir süreci gerektirmektedir. Böylece sanatçı objeyi değil, objeye yüklediği duyguları aktarır. İnsanların düşünce ya da inançları görme biçimlerini etkiler. Farklı görme biçimleri, objelerin farklı yorumlanmasına, onlara farklı anlamlar yüklemesine ve böylece farklı sanat eserlerinin ortaya çıkmasına yol açmıştır.

İmge ile ilgili olarak Berger düşünceleri şu şekilde ifade etmektedir;

> "Bir imge, yeniden yaratılmış ya da yeniden üretilmiş görünümdür. İmge ilk kez ortaya çıktığı yerden ve zamandan –birkaç dakika ya da birkaç yüzyıl için kopmuş ve saklanmış bir görünüm ya da görünümler düzenidir. Her imgede bir görme biçimi yatar. Fotoğraflarda bile. Çünkü fotoğraflar çoğu zaman sanıldığı gibi mekanik kayıtlar değildir. Her bir fotoğrafa baktığımızda, ne denli az olursa olsun, fotoğrafçının sınırsız görünüm olanakları arasından o görünümü seçtiğini fark ederiz. Rast gele aile fotoğraflarında da böyledir bu. Fotoğrafçının görme biçimi konuyu seçişinde yansır. Ressamın görme biçimi, bez ya da kâğıt üzerine yaptığı imgelerle yeniden canlandırılır. Her imgede bir görme biçimi yatsa da bir imgeyi algılayışımız ya da değerlendirişimiz aynı zamanda görme biçimimize de bağlıdır"(1986: 9–10).

İmge; insanoğlunun etrafını saran tüm yaşamsal unsurlardan fark edebildiği nesnel gerçekliklerin kendine ait düşünsel dünyasında yorumlanmış halidir (İskenderoğlu, 2009: 157–166).

Aziz Çalışlar, "Ansiklopedik Kültür Sözlüğü"nde, sanatsal imgeyi şöyle tanımlar:

> "Sanatsal imge, insanın doğayla, toplumla ve kendisiyle ilişkisinin somut, özel, tikel görünüşlerinin doluluğu içinde, estetiksel olanın zihinsel özümleniş biçimidir. Gerçekliğe ilişkin bir nesneyi, somut bir görünüşü ya da ilişkiyi belirli bir nitel gerçeklik görünüşü içinde verir; örneğin, gerçeklikte yer alan bir görünüşle ilgili özel bir psişik ilişkiyi dile getirir. Söz konuşu görünüşün bir özne için taşıdığı anlam kapsamını, anlam değerini kuşatır, buna ilişkin düşünsel bir tasarımı ortaya koyar. Ayrıca bütün bunların az ya da çok derin bir biçimde genellendirilişini verir. Sanatsal imge, anlam yüklü ve genellendirilmiş algı ve tasarımları iletir" (1991: 374–375).

'Sanat obje'sinin estetik bir nesne ve dolayısıyla 'sanatsal imge' haline gelmesi duygu ve düşünce bütünlüğü içinde gerçekleşir ve izleyicide de estetik bir haz yaratır.

2.2. Resim Sanatında Objenin Temsil Olanakları

Obje, madde, renk, ses gibi duyumsal elemanlarla varlık kazanır. İnsan, objeler dünyası içinde yaşar ve özne olarak insanın karşısında konumlanan varlıklar "objeler dünyası'nı oluştururlar. Sanatçı, resmettiği objeyi duyumsal özellikleriyle algılar ve onu bir bilgi objesi olarak kavrar. İnsanın ilk sanat etkinlikleri çevresindeki bu 'objeler dünyası'ndan seçtiklerini taklit etmesiyle başlamıştır. Resim sanatında gerçekliğin kopyasını yapma şeklindeki 'yansıtma' eylemi çok uzun yıllar devam etmiştir.

Eski Yunan'dan (Antikite) 20. yüzyılın başlarına kadar resmin değerinin belirlenmesinde 'mimesis' (yansıtma) esastır. Doğa ve insan görüngüleri ile davranışlarının sanat aracılığıyla taklit edilmesini ifade eden mimesis, sanat yapıtını dünyaya tutulan bir ayna olarak görür. Görünen dünyayı kullandığı göstergeler dizgesi ile betimleyen sanatçının ifade dilini belirleyen temel zihniyet, gerçekliğin/dış dünyanın algılanması ve görsel imgelere dönüştürülmesidir. Mimesis kuramı, büyük oranda Antik Yunan filozofu Platon'un felsefi görüşlerine dayanır.

Platon'a göre çevremizde gördüğümüz her şey 'idealar dünyası'nın bir taklidinden ibarettir. Bu yaklaşımı nedeniyle Platon, objeleri taklit eden ressamları 'boş bir işle uğraştıkları'nı söyleyecek kadar ileri gider.

Resim sanatının doğadaki objelerin taklidine dayanması süreci, sanat tarihindeki iki kırılma ile birlikte sekteye uğramıştır. İlki, 1330'larda Giotto ile birlikte, her öznenin aynı bakış açısıyla görünüşünü ifade eden perspektif anlayışının terk edilmesidir. İkincisi ise, soyut sanatı temsil eden avangard (öncü) sanatçıların resimde biçime dair olan her ne varsa tuvalin dışına itmeleridir. Bu iki önemli olaydan birincisi, resimde objenin temsilini değiştirirken, ikincisi ise resim sanatında objenin temsilini sona erdirmiştir.

> "Plastik sanatları geleneksel olarak konunun 'öğretici' içeriğini tarif eden söz sanatlarına bağımlı kılan eski kültürel hiyerarşinin reddedilmesi, resimsel yaratımın erekselliğiyle ilgili farklı bir anlayış ortaya çıkarmıştır. Dışsal bir modelden esinlenmekten vazgeçen resim, başka tür zihinsel aktivite için muhtemel bir mantıksal model olarak görülür" (Farago, 2006:181)

Resimde obje temsilinin ortadan kalkmasının ve ret edilmesinin diğer bir şekli ise modern sanatçıların temsil edilen objeyi boyamak yerine doğrudan doğruya objenin kendisini tuvale yerleştirmeleridir. Böylece tuvalin iki boyutlu yüzeyi, hacimli obje nedeniyle üç boyutlu bir durma gelmiş ve resim ile heykel ayrımı ortadan kalkmıştır.

2.2.1. Çağdaş Resim Sanatında Obje Kaynaklı Soyutlama Eğilimleri

Çağdaş sanat, duyusal-doğal obje dünyasından uzaklaşarak yeni soyut-düşünsel obje dünyası kurmaya yönelmiştir. Sanatçı, söz konusu bu objeler dünyasına karşıt olan dünyaya, duyu gerçekliğinden uzaklaşarak varabilmiştir. Bundan sanatçıların objelerden tümüyle vazgeçtiği anlamı çıkmamalıdır. Çünkü her yeni sanat, yeni bir biçim dili yaratmak ve ifade etmek istediği gerçekliği yeni biçimler yoluyla vermek durumundadır.

Soyut sanatçı, evrene, nesneler dünyasına baktığında nesneleri ‘özsel’ yapıları içinde görür, yani objeleri soyut-geometrik biçimler şeklinde resmeder. Soyut sanatın aradığı objeler ‘görülebilir’ olan objeler değil, tam tersine ‘düşünsel’ objelerdir. Sanatta yıllardır egemen olan ‘doğayı görme’ mantığı burada yerini ‘doğayı düşünme’ mantığına bırakmıştır. Bu yeni bakış, doğaya yeniden biçim vermek kural ve yöntemlerini de içermektedir.

Modern Batı resim sanatını temsil eden Van Gogh, Wasily Kandinsky, Paul Klee ve Jacson Pollock’un yapıtlarından yola çıkarak, objeden soyutlamaya geçiş örnekleri üzerinde durulacaktır. Bu örneklerde, objeye daha betimleyici tavırla yaklaşan Van Gogh’da dahil olmak üzere, tüm sanatçıların görünür olsun ya da olmasın obje kavramına yoğun bir duygusallıkla yaklaşmaları ve düşünsel bir temsili amaçladıkları tümünün ortak özellikleridir.

2.2.1.1. Çağdaş Batı Resminde Objeden Soyutlamaya Geçiş Yaklaşımları

2.2.1.2. Van Gogh

Sanat tarihinde sanatına kendi kişisel yaşantısını, insancıllığını, ruhsal sıkıntılarını ve yalnızlığını sanatçı Van Gogh kadar yetkin bir şekilde yansıtan başka bir sanatçı bulmak güçtür. Van Gogh, kendisini etkileyen, yalnızlığını paylaştığı objelerin resimlerini defalarca yapmış ve onları insan yalnızlığına dair güçlü birer imge haline dönüştürebilmiştir.

Van Gogh’un “Pabuçlar” adlı resim serisi, sıradan objelerin resim sanatına konu olması nedeniyle, temsilde yeni bir çığıra yol açmıştır. Resmi, bir bildirim aracı sayılan, estetik bir obje olma niteliği ile ele olan Erinç, bu çalışmaları şöyle değerlendirmektedir:

> "Tekniği ve nesnel iletisi ile bile estetik bir beğeni yaratabilir. Ama bu tablonun asıl iletisinin felsefi bir değer taşıdığı düşünülürse ve en sıradan bir eşyanın, eski bir çift botun bile resmedilebileceği hesaba katılırsa Van Gogh'un bu çalışmasının iletisi daha değerlenmiş olur, hem de bir ilke imza atmış…" (2009: 62)

Obje (pabuç), bu resimde görüldüğü gibi, içinde bulunduğu ortamdan alınıp sanat yapıtı içine yerleştirildiği zaman, soyutlaşmaya yüz tutan, fiziksel-yararlı bir nesne olmaktan çok, görsel öze dönüşmüş ve gerçek yaşamdakinde olmayan duygusal bir güç kazanmıştır.

Resim 6: Van Gogh; "Pabuçlar", Tuval Üzerine yağlıboya, 1888, Metropolitan Müzesi, Newyork.

2.2.1.3. Paul Klee

20. yüzyılda, modern sanatın yeni sanat anlayışı olan soyutun önemli temsilcilerinden biri olan Paul Klee, 'Dünya korkunçlaştıkça, sanat daha çok soyutlaşacaktır' diyerek, Kandinsky gibi daha tinsel bir sanat arayışına girmiştir. Klee, birlikte hareket ettiği 'Mavi Kavalye' sanatçılarıyla birlikte, biçimi ifadeye tabi kılma istencini ve sanatçı dikkatinin içselliğe ve psişik olanın anlatımına yönelmesini benimsemiştir.

Klee'nin sanatının ve yapıtlarının tüm amacı, bütün olarak özü yakalama, kaynağa dönme, kendini bütünle ölçmeye yönelik bir çaba olduğunu söylemek hiç de yanlış olmayacaktır. Sanatçının, "Çiçek Efsanesi" adını verdiği yapıtı tam da bu amaçların anıtsal bir örneği olmaktadır. Bu resimde, çiçek objesinde yola çıkan sanatçı, objeyi görünür kılmak yerine, kendi zihninde çiçeğin çağrıştırdığı tüm düşünceleri tuval yüzeyi üzerinde soyut bir düzlemde karşımıza koymaktadır. Klee'nin yapıtında hiçbir şey rastlantısal değildir; her şeyin bir kökeni ve gerçekliğin özüyle bir bağı vardır. Sanatın işlevini belirten ve taklit işlevini daha baştan dışlayan böylesine bir anlatım, objelerin dışsal görünümlerinin şu veya bu ölçüde aslına bağlı kalınarak yeniden oluşturulmasının geçerliliğini tümüyle ret etmektedir. Klee'ye göre resim; " salt soyutlama biçiminde değil (zira Klee, soyutun tinsel değil de çok somut olabileceğini düşünüyor), yeni yaratılan formların sembolleştirilmesi biçiminde (şeyleri) görünür kılmalıdır" (Aktaran Farago, 2003:166).

Resim 7 : Paul Klee, "Çiçek Efsanesi", 1918, Tuval üzerine suluboya ve pastel, Sprengel Müzesi, Hannover, Almanya.

2.2.1.4. Vasily Kandinsky

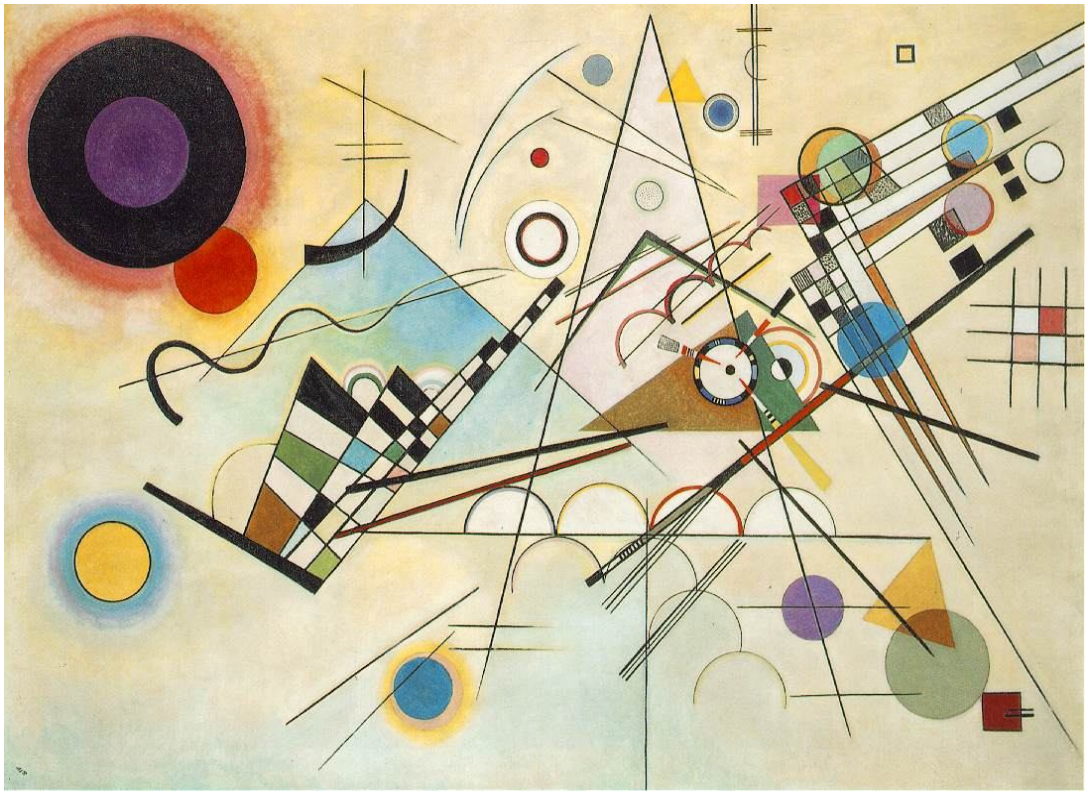
Soyut sanatın kuramsal ve uygulama düzeyinde ilk temsilcilerinden biri olan Vasily Kandinsky, 1910 yılında yaptığı ilk suluboya çalışmasıyla objelerden hareket ederek soyut bir takım lekelere ulaşmış ve resim sanatını somutluktan kurtarmıştır. Kandinsky'nin soyut sanata yönelişinde etkili olan olay şöyle gerçekleşmişti: Akşamın alacakaranlığında Münih'teki atölyesine giren sanatçı, duvara ters bir şekilde dayalı duran bir yapıtını görür. Karanlıktan ve tuvalin ters durmasından kaynaklı olarak konusu seçilemeyen yapıt, sanatçıya salt biçimler ve lekeler halinde beliriyordu. Yapıtın renk ve biçim güzelliğini bozmayan, aksine, belki de bunu daha da arttıran bu durum karşısında Kandinsky, güzel biçim ve renklerin konuya, gerçekliğe bağlı olmadıkları kanısına varır.

Kandinsky, 1910 yılında "Sanattaki ve Özellikle Resimdeki Tinsellik Üzerine" adlı çalışmasını kaleme alır. Sanatçı, bu küçük kitabında, saf yani figüratif olmayan bir resim sanatının felsefi geçerliliğine ve aynı zamanda tinsel zorunluluklar

dünyasını temsil eden mantıksal bir sistem olarak bu saf resmin işleyişine olan inancını dile getirir. Sanatçının, "Kompozisyon VIII" olarak adlandırdığı resimde doğaya ait hiçbir obje ile karşılaşmıyoruz. Bu resim, nesneleri olmayan saf bir soyut sanat örneğidir. Yine de resmi incelediğimizde, sanatçının yeni biçimler yaratmak amacıyla doğadaki geometrik formlara (kare, daire, üçgen) başvurduğunu kolaylıkla görebiliyoruz. Kandinsky'e göre;

> "Sanatın doğadan üstün olduğu anlaşılmıştır. Çünkü sanat, sanatçının ruhunun 'kutsal bir esinle yaratılmış' bir ürünüdür. Doğayı taklit etmekten vazgeçtiğim günden beri onu daha çok seviyorum. Zamanla, soyut sanatın, doğayla birlikteliği koparmadığı ve tam tersine bu birlikteliğin yakın bir geçmişte hiç olmadığı kadar sıkı olduğu çarpıcı bir biçimde gösterilecektir. Soyut resim, doğanın 'kabuğunu' terk etmektir, fakat doğanın yasalarını, kozmik yasalarını korumaya devam etmektir" (Aktaran, Farago, 2003: 185).

Bu sözlerden de anlaşıldığı gibi Kandinsky, resminde doğadan vazgeçmemiş, tam tersine doğanın içsel yasalarını keşfederek, sanatta yeni bir biçim yaratabilmiştir.



Resim 8: Vasily Kandinsky, "Kompozisyon VIII", 1923, Tuval üzerin yağlıboya, 140x200 cm. Gugenheim Müzesi, New York

2.2.1.5. Jackson Pollock

Amerikan Soyut Dışavurumculuk akımının en önemli figürlerinden olan Jackson Pollock, 1930'lu yıllarda 'Federal Sanat Projesi' kapsamında çalışmış ve bu dönem soyutlamaya yönelmiştir. Pollock, adeta bir performans yaparcasına, yere yerleştirdiği tuval yüzeyini doku etkileri de gözeterek ritmik boya sıçratmalarıyla kaplıyor ve geleneksel kompozisyon anlayışını terk ederek, 'bütüncül etki' dediği kendine özgü bir tarzı uyguluyordu. Sanatçı, yapıtlarını hazırlarken nasıl bir duygu içinde olduğunu şu sözlerle açıklamaktadır: "Tablonun içindeyken, yaptığım şeylerin bilincinde değilim. Ancak belli bir 'bilinçlenme' anından sonra yapmak istediği şeyi görebiliyorum. Değişiklikler yapmaktan ya da yarattığım imgeyi ortadan kaldırmaktan korkmuyorum, çünkü bir tablonun kendine özgü bir yaşamı vardır. Tablonun bu yaşantısının gün yüzüne çıkmasına izin vermeye çalışıyorum. Ancak tabloyla teması kaybettiğimde, ortaya kaotik bir sonuç çıkıyor. Başka bir deyişle, tam bir uyum ve kolay bir değiş-tokuş söz konusudur; böylece başarılı bir tablo ortaya çıkmış oluyor" (Aktaran Farago, 2003:259). Sanatçının bu tür doğaçlama çalışmasının bir ürünü olan "Anahtar" adlı resimde gördüğümüz asıl şey renklerin plastik bir etki içinde kompozisyon yaratacak şekilde tuval yüzeyinde organize edilmiş biçimidir. Bu resimde obje olarak 'anahtar'a dair bir ipucu yoktur, tersine bu objenin sanatçının zihninde taşıdığı düşünsel çağrışımlara ait bir biçimleme anlayışı vardır.

Resim 9: Jackson Pollock, "Anahtar", 1946, Tuval üzerine yağlıboya, 59x84 cm., Chicago Sanat Enstitüsü

2.2.2. Çağdaş Türk Resminde Obje Çıkışlı Soyutlamalar

Batı resim sanatıyla paralel bir çizgide gelişim gösteren Çağdaş Türk resminde, sanatçıların çalışmalarında hem görünür hem de düşünsel-kavramsal düzeyde obje ile sürekli bir ilgi içinde olduğunu söyleyebiliriz. Bu bölümde, Muhittin Sebati, Adnan Varınca, Zekai Ormancı ile Fatma Tülin'in objeden hareketle gerçekleştirdikleri soyutlamalardan örnekler verilerek, modern resim sanatçıların konuya yaklaşımları incelenecektir.

2.2.2.1. Muhittin Sebati

Sanayi-i Nefise Mektebi'nden 1924 yılında mezun olan Muhittin Sebati, özellikle natürmortlarında ele aldığı objeleri boyarken, paletinde her zaman bulundurduğu toprak ve yeşil rengin tonlarıyla diğer sanatçılardan ayrılır. Sanatçının bu sıra dışı renk duyarlığı ve paleti onun adeta imzası niteliğindedir. Muhittin Sebati'nin resim çalışmalarında, renk kullanımının dışında mistisizme yakınlaşan bir gizem de önemli bir kaynak oluşturmuştur. Sanatçının yoğun bir duygu olarak içinde taşıdığı hüzün ve gizem onu çağdaşı Hale Asaf ya da Hollandalı Van Gogh gibi sıra dışı bir sanatçı kılabilmiştir. Sanatçının "Palto" adlı çalışmasında kendisine özgü bu duyarlığı görmek mümkündür. Bir yatağın üzerine atılmış gibi duran palto, şapka, atkı ve eldiven, birçok soru ve yoruma açık bir kompozisyon meydana getirmiştir (bkz. resim 10). Resmin anlam dünyası içine girdiğimizde, kullanılan objelerin yalnızlık, terkedilmişlik ve hüznü çağrıştıran imgeleri çağrıştırdığı görülmektedir. Çalışmanın üretildiği dönemde, sanatçının içinde bulunduğu ruh hali için söyledikleri şaşırtıcıdır:

> "Yalnızlık çok müthiş. Haftalar geçiyor kimseyi göremiyorum. Sinirden mi yoksa hastalıktan mı bilmem, bilhassa geceleri üzerime garip ve korkunç bir hal çöküyor. Her tarafta, odanın köşe bucaklarında, koltukların altında, dolapların arkasında, sofada, merdiven başında, basamakların altında bir takım mahluklar saklanmış, sanki beni gözetliyorlar. Her an üzerime atılacaklar, Bu korku geceleri birden bire beni ter içinde uyandırıyor. Burada rüzgar da çok şiddetli, ev sarsılıyor. O zaman lambayı yakıyor, sabahı bekliyorum" (Pelvanoğlu, 2003: 20).

Resim 10: Muhittin Sebati, "Palto", Tuval üzerine Yağlıboya, 62x74 cm., 1929, Mimar Sinan Üniversitesi, İstanbul Resim Heykel Müzesi.

2.2.2.2. Adnan Varınca

1948 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nden mezun olan Adnan Varınca, doğanın renkleri, ışığı ve biçimine duyduğu saf tutkuyla çalışan bir obje ressamıdır. Görüntüyü ve objeyi, leke düzeyine ve yalın bir form anlayışı içinde, her türlü mükemmellikten uzak tuttuğu resimlerinde; gerçeklikle gerçek dışı, olağanla olağandışı birbiri içinde erimekte, sınırların keskinliği kaybolmaktadır. Varınca'nın resimlerindeki objeler, obje-formlara dönüşürler. Ergüven, sanatçının natürmortlarını 'doğurgan doğa' şeklinde niteleyerek, objeye yaklaşımını şöyle açıklamaktadır:

> "Varınca, herhangi bir nesne ya da görünümü ilgi odağı haline getirdikçe bakışı ondan uzaklaşıp, zaman ve mekan gibi a priori (verili) kategorileri ilga (yürürlükten kaldırma) etmeye başlar. Nitekim, sınırların eridiği bu düzenlemede her şey, rengin tinsel olana ilişkin stratejik konumundan hareketle, birbirine sirayet edip,

> bir füzyon işlemine maruz kalmaktadır artık; sonuçta geriye kalan şey ise, sanatçının 'sendeleyen ben'iyle özdeşleşen sui generis (kendine özgü) eriyiktir sadece" (2003: 100,101).

Akademi yıllarında üzerinde çalıştığı Paul Cezanne'dan etkilenen Varınca, 'doğayı resimden daha çok sevdiğini' söyleyerek, renklerden biçime gitmeye çalışmıştır. Kontur çizgilerini terk eden sanatçı, yalnızca boya ile objeleri birbirinden ayıran bir yaklaşımı benimsemiş ve ele aldığı objelerde zemini neredeyse soyutlaştırarak, renkleri ile özdeşleşen objelerin daha da ön plana çıkmasını sağlamıştır. Konu olarak çalıştığı objelerde zemini bazen birkaç fırça darbesi ile bazen de tuval bezini olduğu gibi bırakarak çözümleme yoluna gitmiştir. Böylece objeler merkeze çekilerek etkileri daha da arttırılmıştır.

Resim 11: Adnan Varınca, "Bakır Çanak", 2006, Tuval üzerine yağlıboya.

2.2.2.3. Zekai Ormancı

1968 – 73 yılları arasında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yüksek Resim Bölümü'nde öğrenim gören Zekai Ormancı, Çağdaş Türk Resim Sanatında objeden yola çıkarak soyut biçimlere ulaşmaya çalışan kararlı bir sanatçı tavrı geliştirmiştir. Ormancı, yapıtlarında plastik açıdan tutarlı bir bütünlük ararken, temelde günümüz sanatında resmin taşıyıcı işlevinin kalmamasından hareket etmektedir. Sanatçı, bir söyleşisinde objeyi ele alışındaki yaklaşımı şöyle açıklamaktadır:

> "Yapıtlarımda plastik açıdan kendini savunan bir bütünlük arıyorum. Nesneleri anımsatmaktan ve bilinçaltının/iç dünyanın dışavurumundan da özellikle kaçınmaktayım. Asıl amacım, nesnelerden ve onların temsil ettiği her türlü anlamdan uzaklaşıp plastik değerleri ve tekniği öne sürerek doğada karşılığı olmayan, herhangi bir şeye gönderme yapmayan resimler üretmek. Bu resimler doğaya eklenmiş birer nesne gibidirler. Sanki iç dünyanın ya da dış dünyanın gerçeklerini değil, kendi gerçeklerini taşırlar" (1994: 97).

Zekai Ormancı'nın "Ağaç" adını verdiği çalışmasında da gördüğümüz gibi, kompozisyonları farklı bütünlerden koparılarak yapısal ve işlevsel özelliklerinden arındırılmış çeşitli ayrıntıların birleşimidir (bkz. resim 12). Sanatçı, bu resimde doğaya ait bir obje olan ağacın kendi bilincindeki çağrışımlardan yola çıkarak, resimsel olarak yeni bir biçim ve senteze ulaşmıştır. Ormancı'nın resminde, yüzeyin belli merkezlerinde patlayan ve dağılan, kimi yerde buğulu arakesitlerle, kimi yerde ise zeminden kesin çizgilerle ayrılan soyut renk formları, plastik bir değer olmanın ötesinde bir anlam taşımazlar.

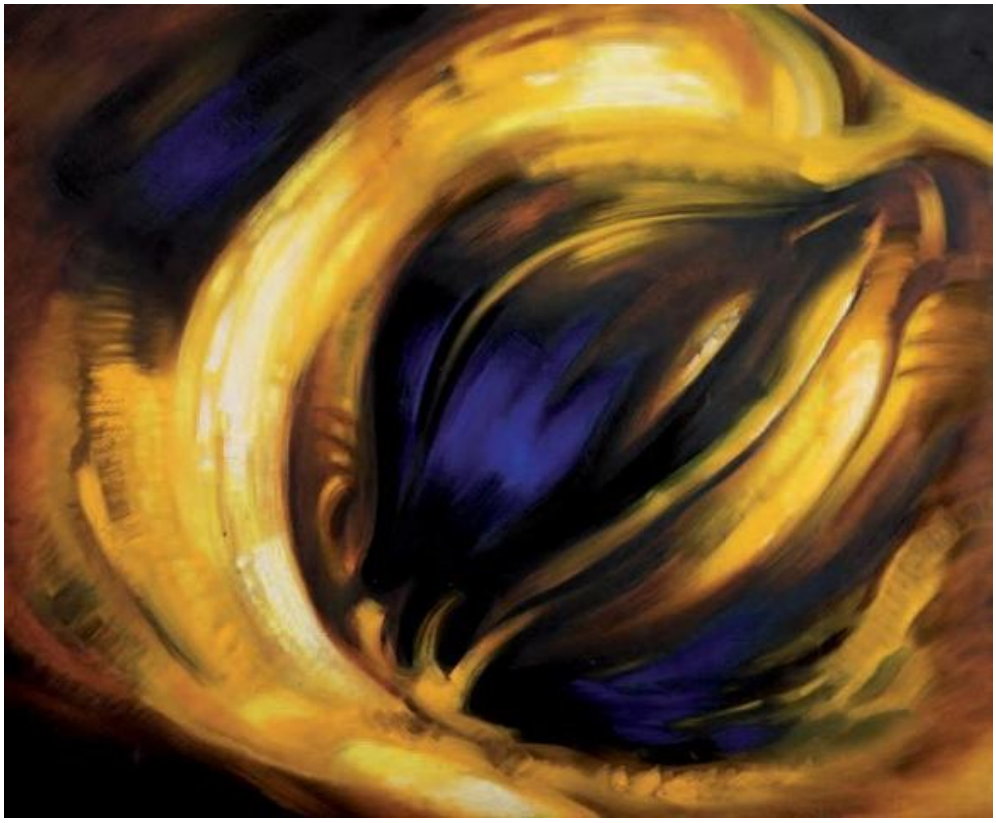
Resim 12: Zekai Ormancı, "Ağaç" , 2002, Tuval Üzerine Yağlıboya, 92x73 cm.

2.2.2.4. Fatma Tülin

1976 yılında İngiliz Kültür Derneği'nin bursuyla İngiltere'ye giden ve resim öğrenimi gören Fatma Tülin, objeden hareketle gerçekleştirdiği seri resim çalışmalarıyla bilinmektedir. Fatma Tülin, "Saplantı Çekirdeği" adını verdiği bir seri çalışmada, plastik açıdan çok etkilendiği, rengi, formu, girdileri, çıktılarıyla ve anlamsal olarak çok katmanlı, zengin çağrışımlı olarak değerlendirdiği şeftali çekirdeğini obje olarak konu seçmiştir. Bu sıradan objenin, 'ilk', 'başlangıç', 'sağlamlık', 'değişmezlik', gibi kendince kozmik ve oluşumsal çağrışımlarından hareketle plastik bir anlatıma yönelmiştir. Sanatsal imge olarak resmine neden böyle bir objeyi seçtiğini şöyle açıklamaktadır:

> "Bu nesnede (şeftali çekirdeği) beni büyüleyen şey, gözün bile takip etmekte yetersiz kaldığı, nerede başlayıp, nerede bittiği belli olmayan, sürekli devinim hali. Durağan, olmuş, oluşmuş, bitmiş değil. Oluşuyor. Sancıyla, buruntuyla, kıvranarak dönüyor, döndürüyor. Onunla birlikte dönmeli, oluşmalı, bu anafora kapılmalı elim" (Nirven, 2001: 34).

Konu olarak ele aldığı objenin (şeftali çekirdeği) formundan yola çıkarak üç boyutlu (heykelsi) çalışmalar da yapan Tülin, plastik etkiyi ve pentür tadını yakalamak için farklı malzemeler olan kâğıt, kraft, tuval bezi, yağlı pastel, akrilik, guvaş ve kil ile çalışmaktadır.



Resim 13: Fatma Tülin, "Saplantı Çekirdeği", 2000, Kâğıt üzerine guaş ve yağlıboya, 56x77 cm.

BÖLÜM III

RESİMLERİ VAR EDEN, OLUŞTURAN İÇSEL SÜREÇ

İlk kez 1997 yılında Cizre Ulu Cami'sine ait Ejder Motifli Kapı Tokmağının görülmesiyle büyük bir heyecan duyulmuştur. Bir dizi taslak niteliğinde denemeler yapılmış ve bu çalışmalarından sonra yaşadığımız şehir olan Malatya'daki kapı tokmaklarına bir yönelim başlamıştır. Kapı tokmağı objesi imgelemeler ve düşünsel süreç içinde çeşitli biçim değişiklerine uğrayarak olgunlaşıp daha sonra çalışmalara aktarıldı. Ele alınan objenin yorumu ve fonla ilişkisini kurabilme, yeni kompozisyonlar arama ve objenin biçimini sanat biçimine dönüştürme çabası esastır. Yeni sosyal yaşantının içinde büyük bir hızla eriyen bu nesneler resimsel form olarak imgelemimize yerleşmiştir. Malatya Evleri Kapı Tokmakları ile ilgili olarak uzun süren çalışmaların sonunda yöreye ait kültürün ve sanatın izlerini ve tarihin birikimlerini üzerinde taşıyan bu nesnelere olan ilgi içselleştirilmiştir. Kişisel birikimlerle bu nesneler arasında güçlü bir bağ kurularak, bu nesneleri sanatsal duyuş ve anlayışla yeni algı zeminine taşıma eğilimi oluşmuştur.

Felsefi dizgede 'işaret' anlamında 'im' sözcüğünden türetilen imge kavramı, doğadaki objelerin kopya ve yansıma kuramından hareketle sanatta temsil edilmesini ifade etmektedir. Bu temsilde duyular ile bilincin rolü çok önemlidir. Duyu, duyulabilir nesnelerin biçimini maddelerinden bağımsız bir şekilde algılamayı mümkün kılar. İmgelem, objelerin duyusal uyarımlar olmadan, onlara dair izleri zihinde tekrarlayabilme becerisidir. Tez çalışmasında resimsel imge olarak ele alınan kapı tokmaklarını sanatsal imgeye dönüştürme sürecinde, somut objeden hareketle soyut bir imgeleme ulaşmaya çalışıldı. İmge, çağdaş estetikte daima duyusallıkla birlikte düşünülmektedir. Sanatsal imge, olarak ele alınan kapı tokmakları, bu söz konusu duyusal özellikleriyle yani rengi, dokusu, sesi, tınısı, fizyonomisi gibi, o objeyi anımsatan, 'görülür' kılan her şeyin zihinsel bir temsili amaçlanmıştır. Sanatsal imge nasıl ki kendiliğinden, bir başına olmayı içeriyor ve karanlıktaki bir kıpırtı gibi ansızın bir gerçekliğe dönüşüyorsa, çalışmalarda ele alınan kapı tokmakları da soyut renksel bir uzam içerisinde bir nesnellik kazanıyorlar.

Resimlerde imge olarak kullanılan kapı tokmakları kendi gerçekliği içerisinde taşıdığı plastik değerler itibariyle, estetik birikimlere yatkın olarak değerlendirilmiştir. Resimlerin gerçekleştirilmesi süreci içerisinde bu temel objenin yerinde görülmesi bu objeye yüklenilen içsel değerler açısında önemli bir noktadadır. Bu konuda Paul Klee' göre:

> "Daha önceleri, dünyada görülen, görülmek istenen ya da görülmesi gereken tasvir edilirdi. Şimdi ise, görünebilir şeylerin göreliliği açıklanır ve burada görülebilir olan şeylerin dünya bütünlüğü ile ilgisine yalnız soyut bir örnek olduğu inancı ifade edilir. Nesneler, genişletilmiş bir anlamda dünün rationel deneyi ile çoğu görülebilir bir çelişki içinde bulunurlar." Buna göre, soyut sanatın aradığı obje, impressionistlerin düşündüğü gibi, 'görülebilir olan'obje'ler değil de tersine, bir anlamda 'düşünsel' olan objelerdir. Ama obje'lerin düşünsel olarak kavranabilmesi için, ilkin 'görülebilir' olan obje'lerin ortadan kaldırılması gerekir" (Tunalı, 1992:145).

Resmin plastiği içerisinde bu objenin gerçek dokusunun yapılan kurguyla, dolayısıyla algılarla daha da güçlü bir ifade kazanmasına neden olmaktadır. Resmi gerçekleştirme sürecinde sezgilerle kurulan bağlar içinde yaşanılan kentin büyüklüğü ve seçilen objenin nicelik açısından küçüklüğünü vurgulamıştır. Ancak seçilen bu objeler arka planındaki kültürel değerler, oldukça derin tarihsel bağlar bu objenin resim sanatının zengin plastik değerleriyle yeniden bir anlam kazandırılmaya çalışılmıştır. Çalışmaların ana motifi olan kapı tokmağının yanı sıra kapı, kabara ve ahşap parçaları gibi farklı imgeler resme taşınmıştır.

Tez kapsamında ele alınan kapı tokmağı, çalışmaların oluşum süreci içerisinde hem anlam bağlamında hem de plastik boyutta irdelenerek resimsel unsurlara dönüştürülmüştür. Resimsel dilin belirlenmesinde ise belirleyici bir özellik olmuştur. Çalışmalarda açık kompozisyon tercih edilmiştir. Açık kompozisyon kullanılmasındaki neden ise; çalışmanın bitmediğini ve izleyiciye konunun devam ettiği hissini verebilmektir. Doğal gerçeklik kompozisyonu sınırlarının ötesinde de varlığını sürdürmektedir; resim bu izlenimi vermeyi amaçlar.

3.1. Kompozisyon

Resim sanatında kompozisyon seçilmiş veya verilmiş bir alanın eşya (obje) ile düzenli bir örgüsünü ifade eder. Renk, valör, ritm ve ışık gibi etkili plastik öğeleri bir disiplin içerisinde kurgulamak, kompozisyonun başlıca özelliğidir. Sözen ile Tanyeli kompozisyonu şöyle tarif ediyorlar: "Kompozisyon yapıtı oluşturan öğelerin belirli bir düzen bağlantıları içinde bir araya getirilmesi"(2007: 135). Bir resmin kompozisyonu içinde çok fazla obje ve görüntüden kaçınmak ifadeye çok daha fazla güç verir. Aynı şekilde konuya gereğinden daha çok vurgu yapmak resimdeki genel armoniyi zayıflatabilir.

Açık kompozisyon; resim düzlemi üzerinde betimlenen gerçekliğin, gerçekte resmin sınırları dışında da sürüp giden doğal gerçekliğin bir parçası olduğu izlenimini verecek şekilde kompoze edilmesidir. Açık kompozisyon, asıl gerçekliğin tüm öğelerini resim düzlemi içine sığdırmayı amaçlamaz. Tersine, böyle bir çabanın olanaksız olduğunu varsayar. Doğadaki gerçeklik düzleminin bir kesimini içeren bir çerçeve gibi de düşünülebilir.

Tez kapsamında oluşturulan resimlerin genelinde açık kompozisyon uygulanmıştır. Süjenin resimlerle gireceği görsel diyalogda açık kompozisyonun süjeye resimde gördüklerinin dışında bir düşleme olanağı sunacağı düşüncesinden hareket edilmiştir. Resimlerde merkez olarak belirlenen ağırlık noktasının yoğunlaştığı alanlar özellikle vurgulanmıştır. Kompozisyonu oluştururken biçimlerin düzenlenişi denge ve ritim gibi öğeler içgüdüsel olarak kendiliğine ve spontaniliğe uygun olarak gerçekleştirildi. Odak nesne olarak seçilen geleneksel mimarinin kapı tokmakları, aksesuarları ve unsurları resimlerin merkezini oluşturmaktadır. Büyük-küçük – yatay-dikey, durağan-dinamik, diyagonal, yuvarlak hareketlerin uyumu ve ilişkisi göz önünde bulundurulmuş, resimlerde bütünlük yansıtılmaya çalışılmıştır.

Kapı tokmakları bazen gerçekçi bazen de soyutlayarak ele alınmıştır. Resimlere konu olan nesneleri olduğu gibi etüt etmek yerine resimsel alan içinde, kendi birlikteliğine ve düzenine göre plastik öğelerden biri olan kompozisyonu meydana getirecek şekilde yeniden varlık kazandırılmıştır. Resimlerde arka plandaki

soyutlamaların zamanın sonsuzluk öğesinin bir imgesi olarak yansıtıldığı düşünülmektedir.

3.2. Biçim

Tez kapsamında üretilen resimlerde, biçimlendirme öğelerinin nesnel gerçeklik düşüncesini yansıtır şekilde (kapı, tokmak, kabara, anahtar gireceği) ele alınmasının yanı sıra tamamen neyi yansıttığı anlaşılmayacak soyutlamalara da yer verilmiştir. Çalışmada biçimler birincil önemde olduklarından renk daha çok biçimi ortaya çıkaran destekleyici-tamamlayıcı işleviyle kullanıldı. Ancak bu rengin önemini azaltmadı. Arka planda ise biçimden uzak soyut mekânlar sonsuzluk duygusunu yansıtır şekilde uygulanmıştır. Bu görsel anlayışa resimlerde odak nesne olan kapı tokmağının gerisindeki biçimlerin kapı tokmağını öne çıkardığı düşünülerek yer verilmiştir. Bu durum iki farklı biçimsel ele alışın bir arada kullanılmasıyla resimlerin biçim dilini oluşturmaktadır. Kapı kendi biçimindeyken, resimsel ele alınışındaki soyutlamacı tavırdan dolayı, kapının ötesinde düşsel bir görünüm yansıtıldığı düşünülmektedir. Tez kapsamında oluşturulan resimlerde, Soyut dışavurumcu bir çağrışım, anlatım dilinin bir parçası olarak kullanılmıştır.

3.3. Açık Koyu

Doğa, valör (değer), renk, biçim ve bütün bunların sonsuz çeşitlemeleri ve değişimlerine ait karmaşık olasılıkları içinde barındırır. Doğada varolan biçimler, mekan içinde, değerler ve renklerle birbirlerine bağlıdırlar. Doğa, renklerin sınırsız dereceleri ve tonlarıyla örülüdür. Bir an için doğadan renklerin kalktığını düşünelim: geride kalan değerdir. Doğada, siyah-beyaz arasındaki sınırsız griler, anlatım olarak plastiği daha çok yansıtırlar. Plastik sanatlarda değer kavramı ışık öğesi ile çok yakından ilgilidir. Işık, objeyi her noktadan ayni şiddetle aydınlatmaz. Bu nedenle değerde açık-koyu, renkte ise ton farklılıkları oluşur. Açık-koyu değerleri resim yüzeyinin her alanına taşımak, en koyu bölgelerde bile ışığı gezdirmek gereklidir.

Işıngör (1986: 25), bu değerlerin resmin içeriğiyle olan dolaylı ilişkisini şöyle açıklamaktadır: "Koyu açık kontrastlığından, şiddetli görsel etkisi nedeniyle dışavurumcu resim türünde dramatik etkiyi güçlendirmede yararlanır."

Tez kapsamında oluşturulan bu resimlerde açık-koyu ilişkisi resmin oluş süreci içinde gidişatına göre bazen açık içinde açık ve koyu tonların egemenliği, bazen de koyu içinde koyu ve açıkların egemenliği söz konusudur. Resmin geneline dağılmış leke anlayışı bazen baskın açık lekeler, bazen de orta tondaki lekeler resimdeki armoniyi oluşturmaktadır. Resimlerde açık ve orta tonların daha fazla alan kaplamasına karşılık, az miktarda kullanılan koyu tonlarla açık-koyu gerilimi oluşturulmaya çalışılmıştır.

Açık tonlar genelde arka planda karşımıza çıkarken, nesneler genellikle koyu tonlarla ele alınmıştır.

3.4. Renk

Resimlerde sıcak ve soğuk renkler birbirini dengeleyen unsurlar olarak kullanılmıştır. Çoğunlukla resme konu olan kapı tokmağının doğasında bulunan kapının renklerinden yola çıkılmıştır. Resimlerdeki renkçi soyutlamacı anlayışın ise duygu ve sezgilerle imgelem ilişkisi kurduğu düşünülmektedir.

Bu örtüşmeler tezin biçimlenmesinde oldukça etkin olmuştur.

Sarı, kırmızı ve mavi renklerin baskın olduğu resimlerde bile rengin biçimi baskı altına almasına izin verilmediği gibi biçimin de rengi dışlamasına izin verilmediği düşünülmektedir. Zaman zaman resimlerde rengin biçimden daha fazla öne çıktığı görülmektedir. Renkçi anlayış Resimlerde kullanılan anlatım dilinin önemli bir parçasıdır.

3.5. Espas

Plastik sanatlarda espas, bütün objeleri çevreleyen ve içine alan sınırsız alan anlamına gelmektedir.

Resimlerde uzak-yakın ilişkisi geleneksel bir anlayışla ele alınmamıştır. Daha çok düşünsel bir ilişkiyle uzak-yakın, büyük-küçük ilişkisi kurgulanmıştır. Soyutlanmış alan içerisinde görsel unsurların ilişkisi resimlerde bir hareket ve derinlik oluştururken sıcak ve soğuk renklerin kullanımıyla da görsel unsurlar arası ilişki düzenlenmiştir. Resimlerde öne çıkan dolu-boş anlayış görsel unsurların bir yerde birbirlerine yakın yoğunlaşması bazı yerlerde de birbirlerine olan uzaklıkları ile sağlanmıştır.

3.6. Resimler ve Çözümlemeleri

Resim 14 : "Halka Formlu Kapı Tokmağı I", 2009, Tuval Üzerine Yağlıboya tekniği,100x81cm.

Resim 14: Yatay dikdörtgen tuval düzleminde yağlıboya tekniğiyle sarı ve toprak sarısı renkleri, hareketli boya kullanımıyla resimde arka planı oluşturmaktadır. Bu hareketli alan içerisinde sarı rengi en belirgin olarak, resmin sağ köşesinden başlayarak helezonik bir hareket oluşturarak resmin merkezine kadar yayılır. Sarı alan geri planı parçalayarak, resmin derinliğini farklı şekilde algılanmasına neden olmaktadır. Çünkü bu geri planın üzerinde bulunan biçimlerin taşıdığı renk, ağırlıkla mavidir. Önde olan bu mavi renge karşılık, geride olanın sarı renkte olması ve bu renklerin şiddetlerinin birbirlerine yakınlığından dolayı geride-önde sıralaması bozulur. Mavi renkle oluşturulmuş biçim resmin merkezinde elips şeklinde, göz biçimini andırmaktadır. Elips biçimi; yatay, yeşil ince bir çizgi, ok formuna dönüşerek ikiye bölmektedir. Bu yatay çizgiyi kesen ve yine elips formun içinde başlayıp biten üç dikey yeşil çizgi resmin karşıtlıklarını oluşturmaktadır. Kesişen bu çizgilerle oluşan, birbirine benzer hareketlerin arka planında kalan mavi elips form, boya kullanımıyla hareketli hale gelmiştir ve elips formun merkezinden uzaklaşarak sağa yakın alanda kırmızı yuvarlak biçim yer almaktadır. Kırmızı yuvarlak biçimin etrafında, yuvarlak form oluşturacak şekilde sıralanmış yeşil renkte çizgi etkisi yapan oklar görülmektedir. Oklar diğer yatay ve dikey oluşturarak yapılmış oklarla benzerlik oluştururken resimde hareketlilik de sağlanmaktadır. Böylelikle bu elips formunda iki tür hareketlilikle karşılaşılmış olunur. Birinci mavi rengin kullanımındaki fırça hareketliliğinden diğeri de ok formunun tekrar etmesiyle oluşan hareketliliktir. Elips formun içinde çok az da olsa hareketli bir şekilde sarı rengin girmesi oklardaki keskin, hızlı gidişi durdurur.

Resmin geri planını oluşturan sarı ve toprak sarısı tonlarını bölen, ayrıca elips formun içindeki yatay, dikey okların da hareketlerine benzer yapıyı resmin alt kısmında bulmaktayız.

Mavi yatay hareket, resmin bir ucundan diğer bir ucuna kadar devam etmektedir. Bu harekete paralel olarak resmin alt başlangıç çizgisiyle başlayan ve mavi yatayla aynı kalınlığa sahip olan kahverengi tonlarla oluşturulmuş iki yatay

biçimdir. İki parçalı bu yatay biçim resmin solundan küçük bir parça, sağında ise, solundakinin iki katı uzunluğunda bir parçadır. Mavi yatay biçimin renk şiddetinden dolayı kahverengi yatay biçimler geri planda kalmaktadır. Bu kahverengi alanı önde tutmayı başaran üzerinde taşıdığı kırmızı küçük yuvarlak biçimlerdir. Mavi yatay ve kahverengi yatay alanı birbirine bağlayan, mavi biçimin genişlik oranına sahip olan küçük dikey mavi biçimdir. Kahverengi yatay iki biçimin arasında kalan alanda dikeylik ve bağlantı oluşturur.

Resmin en önde duran biçimi, sağ köşede üçgen oluşturacak şekilde diyagonal bir açı oluşturan mavi ve beyaz dikdörtgen biçimdir. Arkasında kalan sarı renkle birlikte resimde açık lekeyi ve ışığı hissetmemizi sağlamaktadır.

Resmin sol üst köşesinde ise genel ele alıştan farklı bir ele alışla karşılaşılmakta. Mekanik bir biçimi çağrıştıran ve kahverengi tonlarla çözümlenen yay formunda modle kaygısı kendisini göstermektedir. Resmin en koyu alanını oluşturan bu kısmında biçimin leke etkisi koyu içinde koyu tonu oluşturmaktadır. Her ne kadar tonların yakınlığıyla biçim saklanmış gibi görünse de ele alınışındaki farklılığından dolayı resimde ön plana çıkmaktadır.

Resim 15: "Nakışlı Kapı Tokmağı",2009,Tuval Üzerine Karışık Teknik,100x81cm.

Resim 15: Dikey dikdörtgen tuval düzlemi üzerine açık içinde açık ve orta tonlarla oluşturulmuş bir resimdir. Resim büyük bir biçim içinde parçalanmalar üzerine kurulmuştur. Bu parçalanmalar genel olarak resimde dikey etki oluşturan, birbirine yakın oranlarda büyük biçimin dikeylerle parçalanmasıdır. Bu büyük biçimin isimlendirilmesi gerekirse kapı, hatta ahşap parçalardan oluşmuş kapı diyebiliriz. Yani, birbirine yakın oranlardaki dikey formların ardıllığıyla oluşmuş biçim.

Bu dikey parçalanmaları, resmin alt kısmında bulunan yatay biçim durdurmaktadır. Aynı şekilde resmin sol üst köşesinden parçalayıp dört dikey parçayı içine alacak uzunlukta olan koyu yatay biçimde desteklemektedir. Özellikle biçimin koyu tonlarda olması dikeyliği durdurmada daha etkindir. Yeşil tonlarla oluşturulmuş

bu yatay biçiminde etkisi resmin solundan diyagonal hareket oluşturarak resme giren kırmızı biçimle azaltılmıştır. Kırmızı-yeşil kontrastlığıyla iki sert biçim dengelenmeye çalışılmıştır. Resmin en farklı biçimi ya da yatay dikey karşıtlığıyla oluşmuş yapıyı yumuşatan biçim ise, resmin sağında üç dikey parçanın üzerine biçimlendirilmiş kapı tokmağıdır. Bu biçimi oluşturan hareketlerdeki yaylar ve yuvarlaksı yapılar resmin belirgin dikey-yatay görüntüsünün oluşturduğu etkiyle biçimsel kontrastlıklar da sağlamaktadır. Biçimin hemen altında yer alan yuvarlak, küçük pembe iki biçimde arka planın açık leke etkisi üzerinde açık tonlarda bulunmasından dolayı çok belirgin değildir ama yine de biçimsel yapısıyla kapı tokmağının hareketini desteklemektedir.

Resim 16 : "S Formlu Kapı Tokmağı I", 2009, Tuval Üzerine Yağlıboya Tekniği,100x81cm.

Resim 16: Dikey tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle açık içinde açık ve orta tonlarla oluşturulmuş bu iki resim iki dikey plandan oluşmaktadır. Resmin sağında kalan dikey alan diğer dikey alandan geniştir. Bu alanın üst kısmında açık tonlarla ve hareketli boya kullanımıyla oluşturulmuş olan belirgin sarı, kırmızı, mavi renklerini de barındırmaktadır. Üst kısmında beyaz diyagonal harekete karşılık, yatay etkiye yakın sarı biçim bulunmaktadır. Sarı alanın başlangıç yerini de oluşturan yatay bu çizgiden sonra renkler birbirine geçişler oluşturarak sarı-mavi karışımından yeşil, sarı-kırmızı karışımından turuncu, mavi-beyaz karışımından da farklı mavi tonlar görülmektedir. Bu dikey alanda belirgin biçim olarak kırmızı renkle ele alınmış kapı tokmağı görülmektedir. Kapı tokmağının modlesi tam olmasa da kendisini üç boyutlu olarak algılatmaktadır.

Beyaz ve mavi tonlarla oluşturulmuş bu alan biçimsel olarak yuvarlak formlarla verilmiştir. Bu dikey planın alt kısmında iki küçük üçgen oluşturarak başlayan belirgin beyaz lekenin üzerinde biçimlerin sıralanışı şöyledir: Tonu çok belirgin olmayan küçük yuvarlak biçim üzerinde çiçek motifini andıran yuvarlak biçim çizgisel ve mavi tonlarla ele alınmıştır. Sağ dikey plandaki boya kullanımındaki hareketlilikle bağlantı oluşturmaktadır. Bu biçimin üzerinde; içinde küçük yuvarlakları taşıyan dikey biçim yer almaktadır. Bu dikeyin sağında ve solunda simetrik yay hareketlerini barındıran iki motif bulunmaktadır. Bu motiflerin içi boşaltılmış olduğundan ya da sağdaki dikey planı oluşturan mavi renkleri barındırdığından resmin geri planını algılatmaktadır. Sol dikey plan çizgisel yuvarlak biçimle bitmektedir. Beyaz lekenin başlangıçta resmin altında iki üçgen biçim oluşturmuştu biterken de bu iki üçgen oluşturmaktadır. Kompozisyondaki biçimsel değerler ve doluluk-boşluk ilişkisi gözlen temas edilen kapı ve tokmağının zihinde biçimlenen plastik değerleri ile ifade edilmiştir.

Kapı üzerindeki geometrik tekrarlar ve simetri resmin plastiğinde deforme edilerek kullanılmış ve bu şekilde kapı üzerindeki nispi katılık kırılarak resmin şiirselliğine dahil edilmiştir.

Resimde isimlendirilen biçimler olmasına rağmen (kapı tokmağı, çiçek motifi) onları çevreleyen içine alan mekân tamamen resimsel bir düzlemdir. Parçaların birbirini işleyiş düşüncesiyle biçim ve mekân bir araya getirilmiştir. Bu yüzden birbirlerine tanıdık olmayabilir ama birbirleriyle olabilecek şekilde var olmuşlardır.

Resim 17 : "Bükmeli Kapı Tokmağı", 2009, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 100x81cm.

Dikey dikdörtgen tuval üzerine karışık teknikle oluşturulmuş bu resimde orta ton üzerine açık ve orta tonlar kullanılmıştır. Resmin büyük bölümüne egemen olan mavi, yeşil ve beyazın hareketli dokusu içerisinde patlayan kırmızı ve turuncu lekeler her ne kadar yalnız gibi algılansa da; kapı imgesinin üzerindeki kahverengi ve sarılar ile kapı tokmağındaki mor ve beyazların durağan zeminde yayılmaları olarak algılanmalı ve sezgi dünyasında temanın özüne ilişkin duyarlılığın ilk hareketleri olarak algılanmalıdır. Tokmağın üst tarafında görülen kapı alınlığı imgesi ise neredeyse kapı tokmakları kadar etkileyen bir unsurdur. Bu nedenle ana temanın önüne geçme endişesiyle daha az belirgin resmedilmiştir. İki farklı planın bulunduğu söylenebilir. İlk olarak resmin arka planını oluşturan mavi tonlarla ele alınmış alana bakıldığında biçimsel olarak resmin üst bölümünde yatay dikdörtgen bir alan meydana getirilerek, resmin solunda da fazla geniş alan kaplamadan devam etmektedir. Diğer alan ise resmin sağ alt köşesinden başlayıp, solunda bulunan mavi alanın başlangıç yerine kadar devam ederek biçimsel olarak kare bir form oluşturmaktadır. Kahverengi tonlarla oluşturulmuş bu kare form içinde dört dikey planı barındırmaktadır. Bu dikeyliğe karşılık kare formunun üst başlangıç noktasında ince yatay bir plan koyu tonlarla ele alınışından dolayı belirginliğini korumaktadır. Resmin genelindeki boya kullanımı hareketli şekildedir. Tonlar bu hareketlilikle birbirlerine geçişler oluşturmaktadır. Mavi renkle çözümlenmiş sol alanda küçük ama belirgin turuncu renk bulunmaktadır. Bir fırça hareketiyle çıkmış gibi görünen turuncu resmin arka planındaki ele alıştaki hareketliliği desteklerken başka bir noktaya da çekmektedir. Şöyle ki; bu resimde bulunan biçimlere isim verilecek olunursa, mavi renkle çözümlenmiş plana duvar, kahverengilerle çözümlenmiş plana da kapı denmesi gerekiyor. Turuncu rengin ifade şekli mavi duvarı bir anda isimsiz bir alan haline dönüştürüyor. Bilinmeyen, kurgulanmış ya da öyle olması istenmiş bir alan olunuyor.

Resimde ele alışta biçimsel farklılıklar göze çarpmaktadır. Kahverengi tonlarla oluşturulmuş kare formun üzerinde küçüklü-büyüklü yuvarlak formlarda oluşmuş, biçim resmin genelinde kullanılan hareketli boya kullanımını biçimsel

hareketliliğiyle sağlamaktadır. Bu biçimdeki boya kullanımı ise modle kaygısını hissettirmektedir.

Kapı biçiminin oluşturduğu dikey yatay etkiyi, bu biçim yumuşatmaktadır. Bu biçime, biçimsel yakınlık oluşturan diğer bir biçim ise kapının üzerinde bulunan açık tonlarla oluşturulmuş yay formlarını taşıyan motiftir. Bu motifin içyapısındaki çizgisellikle sağlanmış küçük motifler çok belirgin olmasa da hareketliliği barındırmaktadır. Resimde hareketliliği boya kullanımı sağlarken, kapının üstündeki tokmak biçimindeki küçüklü büyüklü yuvarlak biçimler ve kapının üstündeki motifin içinde yer alan çizgisel motifler de arttırmaktadır.

Resim 18 : "Halka Formlu Kapı Tokmağı II", 2009,Tuval Üzerine Yağlıboya, 100x81 cm.

Resim 18: Dikey dikdörtgen tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle yapılmış bu resim, orta ton üzerine orta ve açık tonlarla çözümlenmiştir. Arka planı oluşturan kırmızı renge karşılık ön plandaki biçimsel ele alışlarda mavi, mor, sarı ve beyaz renkler bulunmaktadır. Resmin genelinde biçim tekrarları kullanılarak hareketlilik oluşturulmuştur. Resmi dikey olarak ikiye bölen mavi dikey planın üzerinde yuvarlak üç beyaz biçim bulunur. İkiye bölünerek oluşmuş sağ taraftaki alanda dikey biçim tekrarlarıyla karşılaşmaktadır. Bu dikey biçimlerin başlangıç ve bitiş noktaları yay formuyla sınırlanmaktadır. Renk olarak da açıklı, koyulu mavi tonlarla çözümlenmiştir. Resmin solunda kalan planda ise güçlü açık lekelerle

karşılaşmaktadır. Biçimsel olarak dikdörtgen biçim oluşturan bu açık leke, arka planda kırmızı renkle birleşir. Bu birleşmenin bağlantısını sağlayan ise açık dikey dikdörtgenin sol kenarında bulunan küçük yatay çizgisel hareketlerdir. Kırımızı ve beyazın katı bir bağlantı oluşturmasını ortadan kaldırır.

Resmin alt çizgisinden başlayan yaylar küçükten büyüğe doğru giderek yarım daire formuna dönüşmektedir. Mavi alanın üzerinde oluşan bu biçim kırmızı, mor sarı, beyaz mavi renkleri taşıyarak hareketlilik oluşturmaktadır. Bu biçimdeki özellikle mor tonla ele alınmış yay biçimi üzerinde taşıdığı, simetrik bir etki oluşturacak şekilde yerleştirilmiş iki yuvarlak biçimini ele alışı modle kaygısını hissettirmektedir. Yarım dairenin sağ üst tarafından başlayan ve zemininin kırmızı tonuna yakın bir tonu taşıyan yaylarla oluşmuş motifte hareketlilik oluşturmaktadır. İçinde taşıdığı beyaz yaprak formuna benzer biçimlerde, biçim tekrarını destekleyerek hareketi güçlendirmektedir. Resmin en açık lekesi ve ışığını oluşturan dikey dikdörtgen açık lekeyi, iki yuvarlaksı açık tonlarla oluşturulmuş biçim desteklerken derinliğe de hizmet etmektedir. Bu iki yuvarlaksı biçim resimde en önde olan, duran biçimlerdir ve diğer biçimleri doğal olarak geride kalmasını sağlamaktadır ve bu iki biçimin solundan devam eden farklı renklerde (sarı, mavi, kırmızı), ama biçimsel olarak benzerliği olan bu biçimler resmin derinliğini daha da arttırmaktadır. Bu resimde biçimsel kurgulama birbirini isteyen biçimlerin bir aradanlığına dayanmaktadır. Oluşturulan ve bilinmeyen, ya da tanıdık olmayan yeni bir mekân oluşturulmuştur. Geometrik soyutlamaya dayalı bir bütünlük gerçekleşmiştir. Renk ve lekede bu bütünü tamamlayan unsurlar haline gelerek resimsel gerçeği oluşturmuştur.

Resim 19: "Hanımeli Formlu Kapı Tokmağı", 2009, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100x81 cm.

Resim 19: Dikey dikdörtgen tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle çözümlenmiş olan bu resmin leke etkisi orta içinde orta, açık ve koyu tonlarla kurgulanmıştır. Biçimsel etki, resmin sağ üst köşesinden dikey etki oluşturacak şekilde başlayıp ahşap özelliğini yansıtan parçalarla resmin belirgin büyük biçimini oluşturmaktadır. Bu dikey biçimler, tuvalin dikeyliğine paralel şekilde değildir. Sola doğru eğim oluşturan dikey biçimler kızıl kahve ve kahverengi tonlarla ele alınmıştır. Resimdeki bu belirgin dikey biçime karşılık, resmin solunda giren yatay biçimde ahşap görünümündedir. Yatay etkisi tuvalin yatay düzlemine paralel şekilde değildir, sağa

doğru eğim oluşturmaktadır. Bu yatay biçimin üstünde bulunan el formundaki kapı tokmağı, kapıya monte edilen kare gövde, tuvalin üst yatay çizgisine paralellik gösterirken, sağa doğru eğimli olan yatay biçimdeki açıyı daha da belirginleştirmektedir. Bu açı resimde derinliği de hissettirmektedir. Kare formuna bağlı el formu da bu biçimin üstünde resmedilerek altta, üstte ilişkisini ortaya çıkararak derinliği güçlendirmektedir. Bu tokmağın ele alışında, modle kaygısı bariz bir şekilde görülmektedir. Buna ek olarak ahşap görüntüsünün aktarılmasında da bu modle kaygısı görülmektedir. Bu ele alışlarından farklı bir şekilde görülen kısımlar ise resmin sol üst köşesinde üçgen bir biçim oluşturan yeşil-kahve tonlarındaki alan ve tokmağın çevresinde kullanılmış yeşil rengin kullanımında bulunmaktadır. Bu yeşil alan kahverengi tonlardaki üçgen alanın üstüne serpilmiş bir şekilde görülmektedir.

Resmin hareket noktasını oluşturan bu alan hem yeşil küçük hareketlerle hem de tokmak formundaki biçimsel kıvrımlarla oluşturulmuştur. Tokmaktaki açık leke resmin ışıklı alanıdır, dairesel biçimlerle gerçekleştirilen iki kabara, mavi ve beyaz ile hareketlendirilmiş buradaki açık koyu ilişkisi tokmağın üzerindeki açık ve koyuları dengelemek üzere tasarlanmıştır. Resimde bütünlüğü oluşturan elbette büyük kahverengi biçimdir ama bu biçimin üzerindeki renk dağılımı ve hareketlilik bu bütünlüğü korumaya yöneliktir. Sağ köşede bulunan yeşil renk de resmin bütününe odaklanmayı sağlamaktadır. Sanki o yeşil orada olmasa, göz direk açık tonlardaki iki yuvarlak biçime takılır ve genele odaklanılmazdı. Ayrıca el formunda ve sol köşedeki üçgen formun üzerindeki kırmızı rengin miktarı da resimde aşırılık oluşturmadan bütün içinde kendini var etmektedir.

Resmin iki atmosferi bulunmaktadır. Biri isimlendirilen formlardan kaynaklanan (kapı, tokmak) alışık olunan bir atmosferin aktarımıdır. Diğeri ise tokmağın çevresinde oluşmuş özellikle etrafa saçılmış yeşil renkle resimsel bir atmosfer oluşturulmaktadır.

Resim 20: "Halka Formlu Kapı Tokmağı III", 2009, Tuval Üzerine Yağlıboya,100x81cm,

Resim 30: Dikey dikdörtgen tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle yapılmış bu resim orta ton üzerine koyu, orta ve açık tonlarla oluşturulmuştur. Kırmızı rengi hareketlendiren bu tokmak kompozisyonu en belirgin öğesi olarak resmedilse de alttaki oval formlu kırmızı kabara tasvirleri güneş kursu biçimli aynaya atıfla gerçekleştirilmiştir. Kapının ahşap dokusuna ait çizgiler ve renkler algı dünyasında kapı tokmağının hammaddesi olan demirin rengiyle örtüşerek resmin sol üst köşesindeki hareketli bölümün gerçekleşmesine neden olmuştur. Güneşi temsil eden büyük kırmızıların tipografik dengesini kurabilmek adına yukarıdaki kırmızı lekeler tasarlanmış resmin sol tarafındaki iki açık renkte lekeyle kompozisyon

tamamlanmıştır. Resmin merkezine yerleştirilen biçim yuvarlak ve yay formlarından oluşmuş kapı tokmağıdır. Kapı tokmağındaki biçimsel ele alış modle kaygısını hissettirmektedir ve resimde hareketlilik de sağlamaktadır. Bu biçimin arkasında, geri planı oluşturan alan kahverengi tonlarla ve dikey koyu çizgilerle oluşturulmuştur. Bu dikey biçimler resimde hareketliliği arttırırken, kapı tokmağındaki yuvarlak biçimlerle tezatlık da oluşturmaktadır. Dikey biçimler, biçim tekrarını da hissettirmektedir. Biçim tekrarını tokmağın üstünde ve çevresindeki yani yuvarlak biçimlerin tekrarı olarak da görülmektedir. Tokmağın solunda kalan mavi alan, geri planın taşıdığı koyu çizgileri barındırarak resimdeki bütünlük etkisini sağlar ve tokmakla bağlantısı, renklerin birbirine kaynaşmasıyla yumuşak şekilde sağlanır. Arka planın kahverengi tonu resmin sağ üst köşesinde ve motifin çevresinde sıcak tonlara (turuncu, mor) dönüşür. Bu tonların daha şiddetli (kırmızı) olanını ise resmin altında iki yuvarlak biçimde görmekteyiz. Resmin ışığı tokmağın bulunduğu alanda ve mavi tonun üzerinde bulunan açık tonlarda görülmektedir.

Resim 21: "Rumi Motifli Kapı Tokmağı", 2009, Tuval Üzerine Yağlıboya,100x81cm.

Resim 21: Dikey dikdörtgen tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle yapılmış bu resim orta tonlar üzerinde açık, orta ve koyu tonları barındırmaktadır. Resmin açık lekesi oldukça belirgindir. Resim, biçimsel olarak resmin büyük biçimi olan ve resmin üst kısmında sağından soluna doğru yay yaparak oluşan mavi renkle çözümlenmiş biçimdir. Mavi biçim solunda taşıdığı açık lekeyle resmin ışığını yansıtırken hareketli boya kullanımıyla da resmin merkezinde bulunan kilit formuna benzer biçimin renklerle oluşan hareketli yapısıyla bağlanmaktadır. Kapı tokmağı biçimsel olarak büyük mavi biçimle karşıtlıklar oluşturmaktadır. İki biçimin yayı

aynı açılarda oluşturulmamıştır, tek paralellik tuvalin üst yatay düzlemiyle tokmağın üst yatay çizgisidir. Mavi biçimin üstünde kalan plan ise sarı, toprak sarısı ve kırmızı renk tonlarıyla çözümlenmiştir. Kırmızı renk tokmağın üstünde görülmektedir, böylelikle resmin genelinde renklerle de bir bütünlük oluşturulmaya çalışılmıştır. Aynı şekilde resmin alt kısmında da sarı renk kullanılarak bu durum sağlanmıştır. Resimde hareketliliği ve derinliği sağlayan biçimler arasında, resmin alt kısmında üçgen formuna yakın bir form oluşturan dört küçük elips formun diyagonal hareketidir. Bu elips formlar solda açık lekenin üzerinde açık etkisiyle aynı düzlemde dururken, sağ tarafta mavi planın üzerinde ise belirgin açık etkisiyle önde durmaktadır.

Resmin genelindeki atmosfer bilindik bir yerin ötesinde durmaktadır. Birbirini isteyen biçimlerin küçük büyük ilişkisi ve renksel ilişkilerle ve resimsel aktarımlarla atmosfer tanıdık olmaktan uzaklaşmıştır.

Resim 22: "S Kıvrımlı Kapı Tokmağı II", 2009, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100x81 cm.

Resim 22: Dikey dikdörtgen tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle yapılmış bu resmin açık içinde açık, orta ve koyu tonlarla çözümlendiği görülmektedir. Kompozisyonun kurgulanması açısından ise temel objenin oval kıvrımları esas alınış hem dik hem de yatay biçimler bu esas üzerine seçilmiştir. Kırmızı ve sarı renklerle kompozisyonda desteklenmiştir.

Resmin genelinde yoğun bir hareketlilik mevcuttur. Bu hareketlilik boya kullanımındaki fırça hareketliliğiyle sağlanırken, biçimsel yapılanmadaki parçalanmalarla da verilmektedir. Özellikle resmin ortasında dikey etki oluşturan biçimsel hareketlilik resmin odak noktasını oluşturmaktadır. Soyut-geometrik bir yapılanmanın kendisini hissettirdiği bu alanda biçimler birbirleriyle bağlantı

içindeyken renklerle de birbirlerine geçişler ve bağlantılar sağlanmıştır. Resmin solunda bulunan dikey biçimsel etkinin açık lekesi, merkezdeki biçimde sarı ve mavi renklerle bağlantılar oluşturarak, resmin sağında bulunan dikey etkiye sahip sarı plana da geçişler yapmaktadır. Resimdeki hareketlilik, soldan ve sağdan resmin üst orta kısmında patlama gibi göstererek resmin dışına taşıyan bir hareketlilik kazandırmaktadır. Aynı şekilde orta kısımdaki biçimlerin yoğunluğunda da durum bu patlamayı destekler gibidir. Resmin alt kısmında dikey etki yaparak başlayan biçimler, üst kısımda resmin dışına çıkar şekildedir. Renklerin soyut anlamları içerisindeki soğukluk, sıcaklık özelliği, algı dünyasında maddesel soyut değerlere de tekâmül etmekte bu doğrultuda mavi temel renk olarak kullanılmaktadır. Mavi rengin belirgin olduğu bu biçimsel hareketlilik de, resmin alt kısmında S formunda kapı tokmağı bulunmaktadır. Ele alışında modle kaygısı hissedilse bile bu biçimin hareketliliğinden ve renginden dolayı diğer soyut geometrik biçimlerle birleşmiş bir şekildedir.

Resmin atmosferi tamamen renk ve biçimsel uyumla oluşturulmuştur. Bu da soyut, fantastik bir mekânla karşı karşıya kalınmasını sağlamaktadır. Tek tanıdık olan biçim S formundaki kapı tokmağıdır, o da oluşan o atmosferde kendine yer bularak resmin genel soyut etkisinin içine dâhil olmuştur. Resimde var olan yoğun leke etkisine karşın mavi ve sarı renklerinin varlığıyla renk-ton karşıtlığı oluşturulmuştur.

Resim 23 : "Kapı ve Tokmak",2009, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100x81cm.

Resim 23: Dikey dikdörtgen tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle yapılmış bu resmin açık içinde açık, orta ve koyu tonlarla çözümlendiği görülmektedir; Resimde iki farklı ele alışı, belirgin bir şekilde görülmekte; ilki resmin büyük alanını oluşturan, açık tonlarla oluşturulmuş kapı formunun aktarımındaki gerçeklik, diğeri ise resmin solundan başlayıp resmin alt kısmında da karşılaştığımız mavi rengin soyut dışavurumcu ele alışta olmasıdır. Resmin büyük biçimini oluşturan kapı formu, resmin arka planını da oluşturmaktadır. Mavi hareketlilik bu alanın üstüne inşa edilmiştir. Dolayısıyla derinlik de iki ele alış arasında gerçekleşmiştir. Mavi önde olan, kapı da geride kalandır.

Kapı formu resmin sağından yay formu oluşturarak sola doğru devam eder. Sol tarafta bu yay formu görülmese de hissedilmektedir. Kapı bir dikeyle ikiye bölünmektedir. Kapının üstünde bu dikeyliğe paralel olacak şekilde dikey parçalar da bulunmaktadır. Bu dikeyliklerin hiçbiri resmin kendi dikeyine tam paralel değildir, sola doğru eğimleri vardır. Kapının üstünde yatay bir şekilde iki sıra halinde küçük yuvarlak biçimler bulunmaktadır. Buradaki yataylık da resmin yatayına tam paralel değildir. Bu yuvarlak biçimler ve oluşturduğu yataylık resimde hareketlilik oluşturmaktadır. Mavi rengin oluşturduğu hareketlilik boya kullanımından oluşan hareketlilikten buradaki hareketlilik biçim tekrarlarıyla yatay, dikey, yuvarlak hareketlerin oluşturduğu karşılıklarla oluşan hareketliliklerdir. Kapının yay formunun üstünde olan yatay planlarda bu tür durumların içindedir. Görünen cümle kapısının renkleriyle, dokusuyla ve gerçeğe yakın görünümüyle bu kadar büyük bir alanı kaplamasının arkasında böyle bir zihinsel süreç yatmaktadır. Kompozisyonun renklerle soyutlandığı bölümde kullanılan mavi renk zamanı veya zamanın sonsuzluk öğesinin imgesi olarak algılanmalıdır. Böyle bir algı haritası içerisinde resimleri değerlendirirken bilinmesi gereken en önemli nokta resimlerin gerçekleştirilme sürecinde hissedilen duyguların, yaşanılan zihinsel aktivitelerin, sezgilerin ve duyguların cümlelerle tam olarak ifade edilemediği gerçeğidir.

SONUÇ

Tez kapsamında ele alınan "Malatya Evleri Kapı Tomaklarının Resimde İmge Olarak Kullanılması" konusu resimsel dilin oluşturulması doğrultusunda incelenmiş ve kapı tokmağının resimsel imgeye dönüştürülmesine çalışılmıştır. Ele alınan kapı tokmağı objesi, çalışmanın temel inceleme konusu olarak belirlenmiştir. Kapı formu ve unsurları bütün çalışmalarda genelde ortak özellik olarak korunmaya çalışılmıştır.

Bu çalışmada çıkılan yolculukta; kapı tokmağı objesiyle kurulan ilişkilerin sonucunda nesnelerin ardındakiler araştırılmış doğayı ve kendini arama çabası içinde bir serüven yaşanmış; bu serüvende kapı tokmağını gerçekçi çalışıp mekânı da soyutlama yoluna gidilmiştir. Ancak yapılan ilk çalışmalarda obje ve fon arasında bir kopukluk olduğu görülmüştür. Bu kopukluğu gidermek için kapı tokmağı objesi ile mekân arasına uygun renk ve lekelerle, çalışmalara müdahale edilerek ve birbirini izleyen üretimlerde de bu kopukluk tamamlatılmaya çalışılmıştır. Söz konusu çalışmalardaki bu problemler insan deneyiminin bitmemişliğidir ve bu bitmemişlik yaratma sürecinin bir parçasıdır aslında.

Kapı tokmağı imgesinin ele alındığı resimlerde bu objenin fiziki özellikleri temel alınarak uygulamalarda daha çok yağlı boya ve bazı çalışmalarda akrilik tekniği ile farklı doku imajları da beraberinde getirecek bazı denemeler yapılmıştır. (Kot bezi, tutkal gibi.) Yapılan bu denemeler, çalışmaları güçlü bir yapıya ulaşmasını sağlamıştır. Ayrıca ele alınan objeye bağlı olarak biçim ve rengin duygusal olarak güçlü birer etkiye sahip oldukları göz önünde tutularak, kompozisyonu oluşturan öğelerin plastik bir zenginliğe ulaşmasının yanı sıra ruhsal boşalımı da sağlaması amacıyla hareket edilmiştir. Soyutlamaya varan bir biçimlendirme yaklaşımının tercih edilmesinin asıl nedeni de budur.

Resim sanatında soyut ve soyutlama denemelerine girişme çabalarının sonucunda hem kuramsal hem de uygulama konusunda daha derinlemesine bir araştırmaya girmek zorunlu olmuştur. Bu araştırma dolayımında bir iç hesaplaşmanın da kaçınılmaz olduğu görülmüştür. Bu süreçte kişinin tüm zayıf ve güçlü yanlarıyla, yaşamın bir başka alanında – sanatta yüz yüze gelmesi ve kendi kendisiyle hesaplaşması zorlu bir deneyim olarak gerçekleşmiştir. Bu deneyim ve resim ile girişilen içsel yolculuk, kişiyi zamanın tekdüze akışından çıkarmış ve zamanı aşan bir boyutta kendi iç karmaşaları ve sevinçleriyle yüzleştiği bir noktada sonuçlanmıştır.

KAYNAKÇA

AKBULUT, İlhan (1995), "Diyarbakır'ın Görkemli Evleri ve Kapı Tokmakları", *Kültür ve Sanat*, Aralık, Sayı 28.

AYTAÇ, İsmail (2003), "Malatya-Mimari" *Türkiye Diyanet Vakfı, İslam Ansiklopedisi*, C.27, Ankara, s.474–477.

BARLAS, Uğurol(1997), "Halk Bilimi Açısından Safranbolu Evleri Kapı Tokmakları", *V.Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi*, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları.

BAŞ, Ufuk Arığ (1996), "Kapı Tokmakları", *Sanatsal Mozaik Dergisi*, Mart Sayısı.

BAŞ, Ufuk Arığ (1996), "Kapı Tokmakları", *Sanatsal Mozaik Dergisi*, 15. Sayı

BERGER, John (1995), "*Görme Biçimleri*", (Çeviren: Yurdanur Salman), İstanbul: Metis Yayınları, s.8–9.

BİNAN, C.(1993), "*Kapı*", Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, C:2, İstanbul:

BİNAN, M.(1952), Türk Saçak ve Kornişleri İlk Çağlar, Selçuklu ve Osmanlı Devirleri, Yabancı Mimari Devirlerle Mukayeseler, İstanbul: İTÜ

BİNAN, M.(1981), *Ahşap Kapılar*, İstanbul, S.5, s.68

BİRDEVRİM, Aydan (1997), "Anadolu Kapı Tokmakları ve Bu Formlardan Yola Çıkarak Çağdaş Seramik Öneriler", *Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi*.

BODUR, Fulya (1987), *Türk Maden Sanatı*, İstanbul.

ÇALIŞLAR, Aziz (1991), *Ansiklopedik Kültür Sözlüğü*, İstanbul: Milliyet Yayınları.

DENİZ, Bekir(1978), "*Malatya Darende ve Balaban'da Türk Ev Mimarisi*" Ankara, D.T.C.F. Basılmamış Yüksek Lisans Tezi.

DENİZ, Bekir(1980), "Malatya Türk Ev Mimarisinin Ana Hatları" İstanbul*, MTRE Bülteni,* S.11-12 Nisan. Sayfa. 23

ELDEM, S.H. (1968),*Türk Evi Plan Tipleri*, İstanbul.

ERGİNSOY, Ülker (1993), "*Maden Sanatı*", Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, C:2, İstanbul, s.1144–1146

ERGÜVEN, Mehmet (2003), *Kurgu ve Gerçek*, İstanbul: Gendaş Kültür, Birinci Baskı.

ERİNÇ, Sıtkı, M. (2009), *Resmin Eleştirisi Üzerine*, Ankara: Ütopya Yayınları, Genişletilmiş 3. Baskı.

FARAGO, France (2006), *Sanat*, Çeviren: Özcan Doğan, Ankara: Doğu Batı Yayınları, I. Basım.

GÜNAY, Reha(1989), Geleneksel Safranbolu Evleri ve Oluşumu, Ankara.

İSKENDEROĞLU, Levent (2006), Malatya Evlerinin Kapı Tokmakları, I. Sanat Tarihi Sempozyumu, İzmir: Ege Üniversitesi, s.7–9.

İSKENDEROĞLU, Levent (2009), "Jean-Paul Sartre'ın "İmgelem"i, Sanatta İmge ve İmge Kökleri Üzerine" İlahiyat Fakültesi Dergisi, c.14, s.2, s.157–166

KÜÇÜKERMAN, Önder (1995), "Anadolu mirasında Türk Evleri ", İstanbul: s.151.

NİRVEN, Nur, (2001), "*Fatma Tülin, Resim Duygulardan damıtılmalı*", Hürriyet Gösteri, İstanbul: Mart 2001, Sayı: 226, Doğan Ofset A.Ş.

ORMANCI, Zekai (1994), "*Sanattan Yansımalar*", Yem Yayın, İstanbul: I. Baskı Eylül.

ÖZAYTEN, Nilgün (1992), "*Batıda Obje sanatı, Kavramsal Sanat, Post-Kavramsal Sanat ve Türkiye'de 1963–1992 Yılları Arasında Benzer Eğilimler", Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi*, Arkeoloji ve Sanat tarihi Anabilim Dalı, İstanbul.

ÖZBEK, Osman (1986),"Malatya'nın Eski Evleri*",* Malatya: *I.Battalgazi ve Malatya Çevresi Halk Kültürü Sempozyumu,* s.46–49.

ÖZEN, Kutlu (1985), "*Divriği Demirci Esnafının Geleneksel Kapı Süsleme Sanatı*", *Türk Folkloru Araştırmaları*, Ankara: G.Ü. Basın Yayın Yüksek Okulu Basım Evi, s.56–57-139.

ÖZEN, Kutlu (1985), " 4 cü Ulusal El Sanatları Sempozyumu"

ÖZME, Adil, H. ŞAHİN (2001), "Geleneksel Malatya Evlerinde Cümle Kapıları", Ankara: *Türk Arkeoloji ve Etnografya Dergisi*, Sayı.2, s.123.

PELVANOĞLU, Burcu (2003), "Muhittin Sebati ve Sanatı Üzerine", İstanbul: *Artist*, Sayı: 11.

SEYİDOĞLU, Halil (1993), *Bilimsel Araştırma ve Yazma El Kitabı*, İstanbul: Geliştirilmiş 5. Baskı.

SÖZEN, Metin, U. TANYELİ (2007), *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitapevi.

TAN, Nail (1995), *Folklor (Halk Bilimi) Genel Bilgiler*, İstanbul: Geliştirilmiş 3. Baskı.

TANER, Pertev Teech (1979), "Kapı Tokmakları", *Türkiye'miz*, S.27

TOKGÖZ, Hanifi (1988), Türkiye'de Kapı Üretiminin Problemleri ve Çözüm Önerileri, Ankara, Yüksek Lisans Tezi.

TUNALI, İsmail(1992), *Felsefenin Işığında Modern Resim,* İstanbul, Remzi Kitapevi, Dördüncü basım

TURGUT, Hülya (1999), *17. Tarihi Türk Evleri Haftası Semineri*, İstanbul.