



PLASTİK SANATLAR ALANINDA ULUSLARARASI ÇALIŞMALAR

EDİTÖR
PROF. DR. ARZU UYSAL

 SERÜVEN
YAYINEVİ

Genel Yayın Yönetmeni / Editor in Chief • C. Cansın Selin Temana

Kapak & İç Tasarım / Cover & Interior Design • Serüven Yayınevi

Birinci Basım / First Edition • © MART 2026

ISBN • 978-625-8671-98-8

© copyright

Bu kitabın yayın hakkı Serüven Yayınevi'ne aittir.

Kaynak gösterilmeden alıntı yapılamaz, izin almadan hiçbir yolla çoğaltılamaz. The right to publish this book belongs to Serüven Publishing. Citation can not be shown without the source, reproduced in any way without permission.

Serüven Yayınevi / Serüven Publishing

Türkiye Adres / Turkey Address: Kızılay Mah. Fevzi Çakmak 1. Sokak

Ümit Apt No: 22/A Çankaya/ANKARA

Telefon / Phone: 05437675765

web: www.seruvenyayinevi.com

e-mail: seruvenyayinevi@gmail.com

Baskı & Cilt / Printing & Volume

Sertifika / Certificate No: 47083

PLASTİK SANATLAR ALANINDA ULUSLARARASI ÇALIŞMALAR

EDİTÖR **PROF. DR. ARZU UYSAL**

İÇİNDEKİLER

BÖLÜM 1

SİNEMA FİMLERİNDE GÖRSEL EFEKT TASARIMI BAĞLAMINDA HOLOGRAM TEKNİĞİNİN KULLANIMI

<i>Ahmet DEMİR</i>	1
<i>Salih EZEN</i>	1

BÖLÜM 2

EGON SCHIELE’NİN PORTELERİNDE BENLİK VE TEMSİL İLİŞKİSİ

<i>Evrin ÖZESKİCİ</i>	17
-----------------------------	----

BÖLÜM 3

EKSPRESYONİST FİĞÜR YORUMLARINDA SANATÇI OTOPORELERİ*

<i>Gülseren BUDUMLU İLDEŞ</i>	29
-------------------------------------	----

BÖLÜM 4

SERAMİK HEYKEL SANATI VE ALİ TEOMAN GERMANER (ALOŞ) ÜZERİNE OKUMALAR

<i>Seda Özcan ÖZDEN</i>	49
<i>Rasim BAĞIRLI</i>	49



SİNEMA FİMLERİNDE GÖRSEL EFEKT TASARIMI BAĞLAMINDA HOLOGRAM TEKNİĞİNİN KULLANIMI

“ ”

Ahmet DEMİR¹

Salih EZEN²

1 Arş. Gör. Dr. Ahmet DEMİR, Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, ahmet.demir@atauni.edu.tr, 0000-0001-9741-4741

2 Sanatta Yeterlilik Mezunu, Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, salihezen7@gmail.com, İD: 0009-0005-0602-9829

GİRİŞ

Teknolojinin hayatın her alanında var olması insanların tüketim alışkanlıklarını da değiştirmekte ve sinema da bu alışkanlıklar özelinde gelişmektedir. Mobil cihazların ve teknolojinin en üstün özellikli araçlarının etrafımızı sardığı bu çağda sinema her an farklı beklentileri karşılamaya çalışmaktadır. İki binli yıllardan itibaren teknolojinin birçok şeyi değiştireceği ve çok daha teknolojik bir dönemin başlayacağı öngörülmekteydi. Aslında interneti, akıllı telefonları ve hızla gelişen yapay zekâ uygulamalarını düşününce, bu milenyumdaki ilk 25 yılımızda çok fazla mesafe kaydettiğimizi ve öngörülerin önemli ölçüde karşılandığını söyleyebiliriz. Sinema sanatı da bu ilerlemeden payını oldukça fazla bir şekilde almış bulunmaktadır. Şimdiye kadar teknolojinin bize sundukları temel ihtiyaçlarımız olacak kadar kişisel değildi fakat artık izleyicinin tercihleri kişiselleşmiş durumda. IMAX, 4DX ve VR Cinema gibi kişiye özel sinema deneyimlerinin sunulduğu bu çağda görsel efektler farklı bir boyuta taşınmıştır. Yirmi birinci yüzyılda dijital görsel efekt teknolojilerinin gelişmesi ile bundan böyle, seyircinin ve film prodüksiyon ekibinin ortak beklentileri bilgisayar teknolojisi kullanılarak bir ekran üzerinde resmedilir seviyesine geldiği görülmektedir. Ekran üzerinde yapılan manipülasyonlar sayesinde sahnede var olmayan unsurlar, sahneye dahil edilebilmekte veya tamamen bilgisayar ürünü sahneler oluşturulabilmektedir. Sinemanın gelecek öngörüsü ve sinema filmlerinde kullanılan fütüristik sahneler grafik tasarımıyla etkileşim halinde biçim kazanmaktadır. Bu tasarımları en kapsamlı haliyle görsel efekt tasarımları olarak gösterebiliriz. Sinema ile grafik tasarımı kesiştiren görsel efekt tasarımı uygulama türlerinin ve holografi yönteminin bahsedildiği bu araştırmada yeni nesil görsel efekt teknolojileri incelenmektedir.

Bu bağlamda, dijital görsel efekt tasarımı içerisinde giderek daha görünür hâle gelen hologram teknolojisi, yalnızca teknik bir yenilik olarak değil, sinemasal anlatının görsel dili ve grafik tasarım pratikleriyle kurduğu ilişki bakımından da ele alınmalıdır. Sinema filmlerinde holografik arayüzlerin nasıl kurgulandığı, hangi estetik ve işlevsel amaçlarla kullanıldığı ve anlatıya ne ölçüde katkı sağladığı soruları, bu araştırmanın çıkış noktasını oluşturmaktadır.

Amaç ve Kapsam

Bu araştırmanın amacı son dönemde görsel efekt teknolojileri kullanılarak çekilen filmlerde hangi yeni nesil görsel efekt teknolojilerinden yararlanıldığını tespit etmek ve bu görsel efektlerin kullanımını içeriğe uygunluk açısından değerlendirmektir. Bu bağlamda film yapımları arasında holografik tasarımların yoğunlukla kullanıldığı filmler seçilmiştir.

Çalışma kapsamında seçilen filmler, hologram tekniğinin farklı üretim ölçeklerinde ve anlatı bağlamlarında nasıl kullanıldığını gösterebilmek amacıyla belirlenmiştir. Yerli sinemadan bir örnek ile (Ali Baba ve Yedi Cüceler), uluslararası yapımlardan iki örnek (Ghost in the Shell ve Black

Panther) karşılaştırılarak; holografik arayüzlerin teknik yeterliliği, estetik tutarlılığı ve anlatı içindeki işlevi analiz edilmektedir. Bu doğrultuda çalışma, hologram kullanımının yalnızca görsel bir gösteri unsuru mu yoksa anlatıyı destekleyen bir grafik tasarım bileşeni mi olduğu sorusuna yanıt aramaktadır.

Yöntem

Bu araştırmada izlenen yöntem, sinema filmlerinde kullanılan görsel efektlerin filmin içeriği ile ilişkisinin incelenmesi, literatür ve web sitelerinin taranması, hologram tekniğinin uygulandığı sinema filmlerinin karşılaştırılması şeklindedir. Yerli ve yabancı 3 sinema filmi seçilmekte, bu filmlerde kullanılan görsel efektlerin gerekliliği, teknolojinin filme sağladığı katkı ve grafik tasarım ürünü olarak hologram uygulaması, bulgular ve değerlendirme kısmında incelenmektedir.

Araştırmada nitel araştırma yöntemlerinden betimsel analiz yaklaşımı benimsenmiştir. Seçilen filmler, hologram kullanımının sahne içindeki konumu, anlatıya katkısı, grafik tasarım ilkeleriyle uyumu ve teknolojik gerçekçilik düzeyi açısından çözümlenmiştir. Analiz sürecinde sahne görüntüleri, yapım süreci röportajları ve ilgili görsel efekt stüdyolarının yayınladığı üretim dokümanları birlikte değerlendirilmiştir.

Kullanılan görsel efekt tekniğinin türüne göre daraltılan konuda hologram tekniğinin uygulandığı sinema filmleri karşılaştırılarak ilgili filmler izlenmiştir. Yerli ve yabancı 3 sinema filmi seçilerek, bu filmlerde kullanılan görsel efektlerin gerekliliği ve teknolojinin filme sağladığı katkı değerlendirilmiş ve grafik tasarım ürünü olarak hologram uygulaması incelenmiştir. Literatür taraması ve görsel efekt şirketlerinin yapım sürecinde bulunan kişilerin röportajları kullanılarak bulgular ve değerlendirme bölümünde tartışılmaktadır.

Seçilen üç film şöyledir:

Ali baba ve 7 cüceler, Yönetmen: Cem Yılmaz, 2015

Ghost in The Shell (Kabuktaki Hayalet), Yönetmen: Rupert Sanders, 2017

Black Panther, Yönetmen: Ryan Coogler, 2018

Dijital Sinema ve Grafik Tasarım ile İlişkisi

Hareketle yazı yazma sanatı olan sinema, film afişlerinden, jenerik tasarımlarına; görsel efektlerden, karakter tasarımlarına kadar grafik tasarım ile yoğun bir şekilde etkileşim halindedir. Dijital sanat, dijital teknolojiler yoluyla oluşturulan sanal içeriklerin estetik ilkeler çerçevesinde yapılandırılmasıyla ortaya çıkan sanatsal üretim biçimidir. (T.C. Millî Eğitim Bakanlığı, 2017). (The Digital Art Practices & Terminology Task Force (DAPTTF) tarafından 2005 yılında hazırlanan “Dijital Sanat ve Baskı Sözlüğüne” göre, dijital sanat, “bir veya daha fazla dijital işlem ya da teknoloji ile yaratılan sanat” olarak tanımlanmaktadır.

Bu bağlamda, yapılan tanımlamalar da değişmektedir. Dijital sanatı kavramsal çerçevede değerlendiren Sağlamtimur'a göre; *bilgisayar teknolojisinin resim, fotoğraf, video, müzik ve heykel gibi geleneksel sanat formlarını dönüştürmekle kalmadığını; aynı zamanda internet sanatı, yazılım sanatı, piksel sanatı, dijital sergilemeler ve sanal gerçeklik gibi yeni formların da özgün sanatsal çalışmalar olarak literatüre girdiğini savunmaktadır.* (2010 s. 214). Bu noktada dijital sanatın kapsadığı dönüşümün, görsel-ışitsel anlatımın en karmaşık biçimlerinden biri olan sinemada nasıl karşılık bulduğu sorusu önem kazanmaktadır. *Bilgisayar teknolojilerinin gelişimi sinemayı dijital ortama taşımıştır. Dijital ortamda yapılabilecekler ise neredeyse sınırsızdır. Eğer bir film senaryosunda hayali bir mekân ya da hayali karakterler varsa, eskiden bunlar çekim için önceden hazırlanan dekorlar ya da kostüm ve maskelerle canlandırılıbiliyordu* (Karabayraktar, 2010, s. 37). Bugün dijital ortamda yaratılan mekân ve karakterler kadar “gerçekçi” olmaları için çok çaba sarfetmek gerekiyordu. Günümüzün dijital teknolojisiyle ise bu gibi özel etkileri “gerçekçi” bir şekilde sağlamak çok kolaylaşmıştır.

Tüm bu gelişmeler, dijital teknolojinin sinemaya eklemlenme biçiminin yalnızca teknik değil, aynı zamanda estetik ve kavramsal bir dönüşüm yarattığını göstermektedir. Burada değinilen gelişmeler ışığında değerlendirildiğinde, bu dönüşüm süreci homojen bir şekilde gerçekleşmiş ve teknoloji sanata bir araç olmuştur.

Temel malzemesi “görüntü” olan sinemanın hareketi yakalama prensibi artık kameralar tarafından değil bilgisayar programları aracılığıyla gerçekleştirilir olmuştur.

Yaşanan bu değişim, bilgisayarla üretilen görüntüler (İng. Computer Generated Imagery/CGI) olarak adlandırılırken bir filmin dijital sinema özelliğine sahip olması adına ilk adımlardan biridir. İlk ortaya çıktığı zamanlarda filmlerin belirli sahnelerinde yaratıcılığı ön plana çıkartırken, zamanla filmlerin tamamı bu üretimle yapılabilecek hale gelmiş ve filmin aurası üzerindeki etkisi tartışılır olmuştur. Bu durum sinemasal dilin kurulmasında değişikliklere yol açmıştır. Bilgisayarların kullanılmasının en temel sebeplerinden biri de görsel efektlerdir (Parsa & Akçora, 2016, s. 3).

Bu kuramsal çerçeve, dijital teknolojilerin güncel sinema pratiklerinde nasıl uygulandığını gösteren örnek filmler üzerinden daha somut biçimde gözlemlenebilmektedir. Bugün, setin tamamının bilgisayarda CGI (bilgisayarda yaratılmış görüntü) kullanılarak üretildiği Alita: Savaş Meleği (2019) gibi filmlerde, görüntüye dijital olarak müdahale etme imkânı post-produksiyon aşamasında filmcilere yepyeni seçenekler sunuyor. Bu tür yapımlar, dijital görüntüleme teknolojilerinin yalnızca teknik olanaklar sunmakla kalmayıp, sinemada gerçekçilik kavramını yeniden tanımladığını da ortaya koymaktadır.

Neil Krepela'a göre "Bilim adamları, eleştirmenler ve izleyiciler, dijital görüntülemeyi fantezi etkileri açısından görmeye eğilimliyken; film yapımcıları yavaş yavaş yeni araçların sinemanın görsel gerçekçiliğinin önemli boyutlarını kapsadığını anladılar" Dijital görüntüleme ve gerçekçilik arasındaki bağlantıya işaret eden Boss Film'den Neil Krepela, "Filmlerdeki etkiler fantezi unsurlarından ziyade giderek daha gerçekçi hale geliyor. Bence bu, genel olarak dijital efektlerin büyük güçlerinden biridir" işlerin çok daha sorunsuz ve gerçekçi hale getirilebileceğinden bahsetti (Aktaran, Prince, 2012, s. 98). Bu görüşler doğrultusunda dijital sinemanın, izleyici algısı ve estetik beklentiler üzerinde derin etkiler yarattığı söylenebilir.

Artık dijital sinema bu yönüyle bizlere beklentilerimizin ötesini sunmakta ve farklı alanlarda çalışan insanların ufkunu genişletmektedir. Geleceği tasvir eden öngörülerini ile bilim kurgu filmlerindeki fütüristik sahneler insan beyninin potansiyeline olan inancımızı perçinlemekte ve gelecekte insan bu karmaşık dünyayı nasıl dönüştürecek sorusunu akıllara getirmektedir. Ancak dijital sinemanın etkileri yalnızca estetik ve anlatı düzeyinde değil, üretim ve dağıtım süreçleri bağlamında da irdelenmektedir.

Genel çerçeve itibariyle filmlerin yapım, üretim ve dağıtım koşullarındaki değişimler ile bu değişimlerin hem sektör hem de izleyici üzerindeki etkilerine odaklanan çalışmalar, dijital filmlerin, sinemanın bir sanat olması hasebinden kaynaklanan temel düsturlarını da tartışmaya açarak sinema gerçeklik ilişkisi çerçevesinden sanat sinemasının sonunun geldiği tezine kadar uzanan geniş bir alanda toplanabilmektedir (Ertaylan, 2018, s. 53).

Bu dönüşümün sürdürülebilirliği ve küresel ölçekte standartlaştırılması ise çeşitli kurumsal yapıların ortaya çıkmasını gerekli olduğu görülmektedir. Görsel efekt prodüksiyon ekipleri ve sanat yönetmenleri, Frenkenstein (1910) filminden beri geleceği görme eğilimini Matrix (1999) filminden, günümüzde Ghost in Shell (2017) gibi fütüristik öğelerin en yoğun biçimde uygulandığı filmlerle bilim serüveninin bayrak yarışını sürdürmektedirler.

Dijital sinemanın standartlarını belirlemek için ilk kez 1999 yılında Society of Motion Picture and Television Engineers / SMPTE olarak bilinen bir teknoloji komitesi kurulmuştur. Bu komite dijital sinemanın ilk yıllarında gönüllü çalışmalarla anahtar bir rol oynamıştır. 2002 yılında ise Dijital Sinema Girişimcileri olarak bilinen DCI topluluğu Disney, Fox, Paramount, Sony Pictures Entertainment, Universal ve Warner Bros gibi büyük şirketlerin birleşimiyle oluşmuştur. DCI'nın amacı, dijital sinema için tekdüze şartlar belirlemek ve teknik performansın güvenilirliği ile kalite kontrolünün seviyesini yükseltmektir (Swartz, 2005, s. 7).

Sinemada Görsel Efekt Tasarımı ve Hologram

Sinemanın analogdan dijitalle geçiş sürecinin incelendiği önceki bölümlerin ardından, bu aşamadan itibaren dijital mecradaki uygulama pratikleri üzerinde durulacaktır. Bu bağlamda, dijitalleşmenin sinema sanatı üzerindeki en belirgin yansımalarından biri olan görsel efekt tasarımı, çağdaş film üretim süreçlerinin temel bileşenlerinden biri olarak ele alınmaktadır.

Görsel Efekt Tasarımı

Sinemada bilinen ilk efekt olan Alfred Clark'ın 1895 yapımı *The Execution of Mary Queen of Scots*'dan beri sinema olağanüstü bir evrim sürecindedir. Bilim ve teknolojinin gelişmesi sinemayı da büyük ölçüde etkilemiş ve bu teknik imkanlar prodüksiyon ekibinin işini her geçen gün kolaylaştırmıştır. *Görsel Efekt, herhangi bir hareketli görüntünün üzerinde bilgisayar ortamında oynama işlemidir* (Ryu, 2007, s. 1). En yalın haliyle bu şekilde ifade edilebilen görsel efekt teknolojisi her biri kendi içinde kompleks uygulama türleri içeren çalışma alanlarına ayrılır. Bugün prodüksiyon sürecinin büyük bölümü görsel efekt teknolojisi oluşturmaktadır. Non Effect Films denilen efekt kullanılmayan film türünde aslında çokça bilinen patlama, hareket yakalama, mat boyama gibi efektler kullanılsa da filmin büyük bölümü görsel efekt teknolojisiyle çekilmektedir. Görsel efekt uygulamasında normal bir süreç şöyledir: Planlama (Planning), Canlı Çekim Alınması (Live Action Background Capture), Bilgisayar Grafiği Üretimi (CGI Object Generation), Sayısal Birleştirme (Digital Birleştirme). Bu geniş uygulama alanı, görsel efekt teknolojilerinin farklı teknik ve işlevsel başlıklar altında sınıflandırılmasını gerekli kılmıştır.

Görsel efekt çalışma alanları Berk'e göre (2018, s. 227) Görsel efekt uygulamalarının sınıflandırılmasında literatürde önemli bir kaynak olarak kendilerine sıklıkla başvurulmuş Richard Rickitt ve Ronn Miller başta olmak üzere Reymond Fielding, Robert McCharty gibi isimler dikkate alınarak yapılmıştır. Bu sınıflandırmaya göre filmlerin kullanım ihtiyaçlarına göre görsel efekt uygulamaları altı ana başlık altında ele alınmıştır: Chroma Key (Mavi-Yeşil Perde), Rotoskop (Rotoscoping), Matchmove (Hareket Eşleştirme), Digital Matte Painting (Dijital Mat Boyama), Digital Compositing (Dijital Kurgu, Animation (Üç Boyutlu Animasyon) gibi aşamaları şeklindedir.

Bu süreç içerisinde özellikle bilgisayar ortamında üretilen görüntüler, yani CGI teknolojisi, görsel efekt uygulamalarının en belirleyici unsurlarından biri hâline gelmiştir. Burada CGI (Computer Generated Imagery) bilgisayarda oluşturulmuş görüntü efektinden bahsetmek gerekirse yüksek maliyet gerektiren sahneleri çok düşük maliyetle oluşturan sistem, bir oyuncunun yüz performansının detaylı ayrıntılarını yakalar, kasların nasıl hareket ettiğini tespit eder ve karakter insan olmayan oranlarda olsa bile onları sanal karakterlerle eşleştirir. Bu, yönetmenin eylemi canlı yapımdakiyle aynı şekilde yönlendirebileceği anlamına gelir.

“Men in Black (1997), Star Trek(1998) gibi filmleri bulunan bilgisayar çözümleri ve özel efekt şirketi Slicon Graphics ‘komuta merkezlerinin ihtiyaç duyacağı bilgisayar ve program kapasitesini geliştirmek üzere Amerikan ordusuyla iş birliği yaptı” (Bould, 2012, s.72). Bu gibi atılımların yanı sıra günümüzde görsel efekt üretme işi yapay zekanın ellerine bırakılmak üzere film ve televizyon efektleri üretmek için özel olarak tasarlanan Arraiy adlı yapay zekâ, film yapım sürecini daha hızlı, ucuz ve kolay hale getirmeyi amaçlıyor. Bu yapay zekanın yetenekleri sayesinde artık görsel efekt uygulamaları insan elinden daha hızlı biçimde üretilebilecek ve daha az maliyetli olacaktır. Bu yapay zekâ görsel efekti çok kısa sürede uygulayabildiğinden dolayı çekim esnasında efekt uygulanabilecek ve istenmeyen bir sahne daha iyi bir şekilde çekilebilecektir. Bu sayede sinema filmlerinde kalite yükselecek, izleyici ve yapımcı için tatmin edici eserler ortaya çıkacaktır.

Bu çalışmada daha önce yapılan tez ve makalelerde detaylı şekilde bahsedilen, görsel efekt uygulama yöntemlerinin ayrıntılarına değinilmemektedir. Görsel efekt teknolojisi yenilikten beslendiği için bilgisayar ortamında oluşturulan efektlerin en güncel teknolojileri ve bu teknolojilerin uygulandığı filmler incelenmektedir. Görsel efekt alanında yaşanan bu teknolojik dönüşüm, hareket yakalama gibi ileri düzey uygulamaların da daha sofistike sistemlerle yeniden tanımlanmasına zemin hazırlamıştır.

Facets Sistem

Burada bazı yeni nesil görsel efekt teknolojilerine değinmek gerekirse Motion Capture (Hareket Yakalama) teknolojisinin en gelişmiş uygulamalarından biri facets sistemidir. Yeni Zelanda’da Weta Digital Şirketi tarafından Avatar Filmi için geliştirilen Facets sistemi, “Mono kafa montajlı kameralarla sette aktörleri ele geçirdi, diğer aktörlerle etkileşime girdi ve daha sonra post-process olarak sanal karakterler için son derece yüksek kaliteli yüz animasyonu üretti” (Weta, t.y).



Görsel 1. Weta Digital.

Erişim: 02.06.2019, <https://www.wetafx.co.nz/research-and-tech/technology/facets/>

Hareket yakalama teknolojisinin kullanımı filmde “Neytiri” karakteri için ünlü bir oyuncu kullanma ihtiyacını ortadan kaldırmıştır. Weta digital şirketi Yüzüklerin Efendisi (2002) ve Maymunlar Gezegeni (2001) filmlerinden beri hareket yakalama teknolojisi üzerinde çalışıyor ve bu teknolojiyi geliştirme yolunda epeyce mesafe kaydetmiştir.

Mike, King Kong için kullanılan yaklaşıma yeniden bakışı temsil eden Facets sistemi ile çok yüz performansı değil genelleştirilmiş hareket yakalama hedeflendiğini ve Avatar (2009)’da yüz hareketi yakalama için kafaya monteli bir kamera teçizatının ilk kez kullanıldığını belirtti. Daha önce Weta’nın King Kong’daki yüz çalışması için aktör Andy Serkis, vücuduna bağlı olmayan bir kamera ile çekilmişti. Ayrıca Serkis sahnede hareket etmiyordu (kısmen ölçek sorunları nedeniyle). Bu çalışma, çevrimdışı yapılan yüksek kaliteli mikro algılama ve yüz izleme çalışmaları odaklandı (Mike, s. 2017).

Özel efekt ve görsel efekt birbirinden farklıdır ve iki ayrı konu olarak ele alınmaktadır. Bu çalışmada özel efektlerden bahsedilmemektedir. Fütüristik efekt ve hologram tekniği gibi dijital teknoloji uygulamalarının irdelendiği çalışmada holografik arayüz tasarımı konu edilmektedir. Bu noktada, sinemada fütüristik anlatının görsel karşılıklarından biri olarak öne çıkan hologram teknolojisinin kavramsal ve teknik boyutlarının ele alınması gerekmektedir.

Hologram

“Hologram, köken olarak Yunanca holos (bütün, tam) ve gramma (harf, yazı) kelimelerinin birleştirilmesiyle oluşturulmuştur” (Işık, 2012, s.3). Hologramın tanımlarında, üç boyutlu fotoğraf, üç boyutlu resim, ışıktan heykel, üç boyutlu lazer fotoğrafı, üç boyutlu resim verebilen negatif, ışıktan üç boyutlu resim gibi pek çok ifadeye rastlamak mümkündür (Işık, 2012, s.4).

Holografi

“Hologram elde edilmesini sağlayan işlemler dizisine holografi denmektedir” (Boehm, 1969, s. 1, Aktaran, Işık, 2012, s. 5). Holografi ışık desenleri kaydetmek için kullandığınız yöntemdir. Bu desenler hologram denilen üç boyutlu görüntü olarak çoğaltılmaktadır (Elmorshidy, 2010). Sinema-TV için, Cinema 4D gibi yazılımlar kullanılarak oluşturulan bu ışık desenleri, ekranda 3 boyutlu planları olan görüntüler oluşturmaktadır. Post-Prodüksiyon aşamasında filme eklenen bu görüntüler, sahne çekimlerinden bağımsızdır. Hologram teknolojisinin bu teknik altyapısı, sinema ve görsel sunum alanlarında etkileşimli arayüz tasarımlarının gelişmesine de olanak sağlamıştır.

Holografik Ara Yüz Tasarımı

Holografik arayüz tasarımları artık bilimsel konuşmalar için hazırlanan sunumlarda da kendini gösteren bir alan haline geldiği görülmektedir.

Sağlık ve zindelik girişimcisi Rachael Donalds TEDx'in konuşmasını desteklemek için sürükleyici sunum ortamı oluşturmak üzere görevlendirilen Territory Studio, Biosay'ın benzersiz ürün vizyonunu açıklamaya yardımcı olmak için gişe rekorları kıran filmlerden holografik uzmanlığını kullandı. Bilim kurgu ve fantastik filmlerde görülen zengin Holografiden ilham alan Biosay'ın kurucusu, ürün vizyonunu gelecekle karşı karşıya gelecek enerjiyle aynı şekilde iletmek istedi (TerritoryStudio, t.y).



Görsel 2. TerritoryStudio (t.y), Biosay TEDx Presentation.

Erişim: 03.06.2019, <https://territorystudio.com/project/biosay-tedx-presentation/>

Sinemada Hologram Tekniğinin Kullanımı

Genellikle bilim kurgu filmlerinde karşımıza çıkan hologramlar konuyu güçlendirmek ve ilgiyi artırmak için hikâye içerisine yerleştirilir.



Görsel 3. TerritoryStudio (t.y), Marvel's Avengers: Age of Ultron.

Erişim: 03.06.2019, <https://territorystudio.com/project/marvels-avengers-age-of-ultron/>

Sinemada hikâye anlatımında teknolojinin ve grafik tasarımın iç içe kullanıldığı fütüristik, fantastik ya da kurgusal ara yüz tasarımı çok popüler bir alan olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu alan içerisinde gerek üç boyutlu gerekse iki boyutlu görüntü tasarımlarının ve hareketli grafik tasarımlarının çok yoğun bir şekilde kullanıldığını söylemek hiç yanlış olmaz (Güntay, 2018, s. 48).

Daha önceki bölümlerde de bahsedildiği gibi sinema geleceğe ilham vermektedir. “Minority Report’tan (2002) Filminin açılış sekansında Jhon Anderton’ın (Tom Cruise) kocaman bir ekrana yansıyan görüntüleri ve diğer öbeklerini fare yerine el hareketleriyle idare ettiği gibi” (Bould, 2012, s. 72). Kullanılan hayali ekran teknolojisi Fütüristik sinemanın gelecek öngörüsünün bir örneğidir. Azınlık Raporu (2002) gibi filmlerde gösterilen imgelerle geleceğin şimdi burada olduğu fikri tasarlanmaktadır. “Film ve TV’nin fütüristik görüntüleri, tüketicilerin bir ögenin fütüristik olduğuna inanmalarına yol açar. Ancak, Azınlık Raporu yapılmadan önce dokunmatik ekran teknolojisi mevcuttu ve bu, filmdeki fikirleri etkileyerek hem kurgu hem de gerçekliğin birbirini desteklediğini açıkça gösterdi” (Craig, 2008, s. 20). “Avatar (2009) (G. 4) kumanda merkezinde, çoğu eğimli bir dizi holografik bilgisayar ekranı önünde genetik mühendislik sayesinde oluşturulmuş bedenler uzaktan kontrol edilir” (Bould, 2012, s. 89).



Görsel 4. *Huds and Guis, The Design of Avatar UI.*

Erişim: 05.06.2019, <https://hudsandguis.com/home/2011/01/16/the-design-of-avatar>

“Genel olarak Avatar’ın arayüz tasarımı stilini oluşturan unsurlar, transparan ekranlar, kavisli yüzeyler, renkli ekranlar ve Holografik görüntülerin bir karışımıdır” (Huds and Guis t.y). Bu kuramsal ve tarihsel çerçeve doğrultusunda, holografik arayüz tasarımlarının sinemadaki somut kullanım biçimlerini ortaya koymak amacıyla seçilmiş film örnekleri üzerinden bir değerlendirme yapılacaktır.

Bulgular ve Değerlendirme

Ali baba ve 7 cüceler, Yönetmen: Cem Yılmaz, 2015

Yabancı sinema filmlerinde sıklıkla karşılaştığımız ve özellikle bilim kurgu filmlerinin vazgeçilmezi olan holografik ara yüz tasarımları yerli filmlerde de görülmekle birlikte çok sığ örneklerle sahiptir. Türkiye’de bu örnekler en fazla Cem Yılmaz’ın çektiği bilim kurgu tarzındaki filmlerde görülmektedir. Ali baba ve 7 cüceler (2015) filminde (G. 5), masanın üzerinde holografik bir bilgisayar ekranı olarak görünen holografik arayüz tasarımları filmin hikayesine büyük ölçüde katkı sağlamaktadır. Sahne içeriğine uygun olsa da tamamı düz ekranlardan oluşan bu tasarımlar, hologram uygulama türleri arasında vasat kalmaktadır.



Görsel 5. Baran B., VFX Supervisor, *Ali Baba ve 7 Cüceler* UI Design.

Erişim: 05.06.2019, <https://vimeo.com/198037012>

Bu bilgisayar yazılımı şeklinde görülen ışık yansımaları aslında sahnede hiç yer almamaktadır. Tasarım ekibi tarafından post prodüksiyon aşamasında uygulanmaktadır. Yerli sinemadaki sınırlı kullanım örneklerinin ardından, holografik arayüz tasarımlarının çok daha kapsamlı ve bütüncül biçimde ele alındığı uluslararası bir yapım olarak *Ghost in the Shell* filmi dikkat çekmektedir.

Bu örnek üzerinden değerlendirildiğinde, yerli sinemada holografik arayüz tasarımlarının çoğunlukla yüzeysel ve işlevsel derinlikten yoksun olduğu görülmektedir. Hologramlar anlatıyı destekleyen aktif bir unsur olmaktan ziyade, teknolojik bir gösterge olarak konumlandırılmıştır.



Görsel 6. Baran B., FLAME Showreel, Ali Baba ve 7 Cüceler UI Design.

Erişim: 05.06.2019, <https://vimeo.com/198037012>

Ghost in The Shell (Kabuktaki Hayalet) 2017

Ghost in shell filmi (G. 7) için yapılan hologram tasarımlarında japon motifleri ve tipografinin sahnelere uygulanması konusunda çalışmalarını anlatan Nick Lyons (2017) “başlangıçta fikir, bu hologramların sağlam, ısıtılı değil, hiç şeffaf olmadığı ve nötr bir gün ışığı tipi alanda yaşayacaklarıydı” şeklinde holografik nesneler için yapılan tasarım kaygısını ifade etmektedir.



Görsel 7. Ghost in the Shell (2017), Futuristic Technology.

Erişim: 03.06.2019, <https://territorystudio.com/project/ghost-in-the-shell/>

Rupert Sanders'in yönettiği Ghost in Shell (2017) filminde neredeyse bütün sahnelerde hologramlar yer almaktadır. “Düz ekranlardan kaçınmak için benzersiz bir şekilde briefing aldık, 3. boyutta bir teknoloji deneyimi öngören kavramları araştırdık. Filmin görsel yönünü bilgilendirmek için bir fırsatla,

henüz var olmayan holografik ‘ürünlerin’ tasarımını ve gelişimini destekleyen titiz bir Ar-Ge sürecine başladık” (TerritoryStudio, t.y).

Filmde yer alan birçok holografik arayüz uygulaması şöyledir: “Hologlobe, holo- konferans salonu ve sanal Zen Bahçesi, Küçük kürelerden büyük etkileşimli ortamlar, klinik laboratuvar UI ve 3D varlıklar, holografik konseptler, hareket testleri ve geçici ekranlar, sanal nesneleri ve içeren hikayeler, bir küre veya küresel bir başlangıç noktası olarak, dijital içeriğin; veriler, görüntüler, animasyonlar, filmler, anılar; ihtiyaca göre dinamik olarak nasıl üretebileceğini görselleştirdik.” (TerritoryStudio, t.y).

Ghost in the Shell filminde hologram teknolojisi, yalnızca görsel bir efekt değil, filmin dünyasını kuran temel anlatı araçlarından biri hâline gelmiştir. Holografik arayüzler, mekânla bütünleşerek izleyiciye üç boyutlu ve etkileşimli bir deneyim sunmakta, grafik tasarım ile sinemasal anlatı arasında güçlü bir bağ kurmaktadır. Hologram teknolojisinin çevresel ve mekânsal bir deneyim olarak kurgulandığı bu yaklaşım, Black Panther filminde ise araç ve kontrol sistemleri üzerinden farklı bir anlatı biçimiyle karşımıza çıkmaktadır.

Black Panther, Yönetmen: Ryan Coogler, 2018

Black Panther (2018), filmde kullanılan hologram tekniği; Avatar (2009)’daki bedenlerin uzaktan kontrolü yöntemi gibi bu kez bir holografik araç kullanılarak yapılmış (G. 8). İletişim kurulan merkezde görünen, aslında post- prodüksiyonda oraya yerleştirilen araç hologramı, aracın uzaktan kullanıldığını hissettiriyor. Otonom araç teknolojisinin imgelerine ilham kaynağı olan bu tasarımlar BMW otomobillerinin Holo Active Touch teknolojisini akıllara getirmektedir.



Görsel 8. Marvel Studios, 2018, *Black Panther-Kinetic Energy Film Clip*.

Erişim: 05.06.2019, https://youtu.be/sgX_StgXGF0

SONUÇ

Teknoloji ile sinema arasındaki karşılıklı etkileşimin açık biçimde ortaya konduğu bu araştırmada ele alınan kurgusal ve spekülâtif bilim unsurları, bilimin gelecekte gerçekleştirmesi öngörülen gelişmelerin sinema aracılığıyla günümüz izleyicisine sunulduğunu göstermektedir. Grafik tasarım ve sinema birçok noktada etkileşim halindedir. Grafik tasarımın prodüksiyona holografik tasarımlarla doğrudan dahil olduğu görülmektedir. Bilim ve estetiğin, göstergebilim kuramlarını sorun edinerek yapıldığı tasarımların, bu sanata katkıları açıkça görülmüştür.

Askeri stratejilerden bilgi teknolojilerine; sağlık, güvenlik, reklam ve perakende sektörlerine kadar geniş bir yelpazede uygulama alanı bulan holografik teknolojilerin, günümüzde gelişim sürecinin henüz başlangıç evresinde olduğu gözlemlenmektedir. İnovasyon ve Ar-Ge çalışmalarının sürekliliği ile paralel olarak, hologram teknolojisinin gelecekte toplumsal ve endüstriyel yaşamın ayrılmaz bir parçası haline geleceği öngörülmektedir.

Seçilen filmlerin holografi kullanımında başarılı olduğu gözlemlenmiştir. Özellikle bu alandaki en başarılı ve özenli çalışma *Ghost in the Shell* (2017) yapımında rastlanmaktadır. Dünyada görsel efekt teknolojisinde söz sahibi birkaç yapım şirketi ve görsel efekt uygulayıcısı şirket olduğu görülmüştür. Bu yapım şirketlerinin ihtiyaç duyduğu görsel efektleri, yeni nesil görsel efekt sistemleri başlığında söz ettiğimiz yeni teknolojileri geliştiren şirketlere uygulattığı görülmektedir. Yapım şirketlerinin istediği görsel efektleri farklı uzmanlık alanlarına sahip şirketlere görsel efekt kategori ayrımı ile iş verimi yaptığını gözlemlemekteyiz. Bu şirketlerden çok sayıda ödül sahibi ve geliştirici şirketler: Weta Digital, Yeni Zelanda (CGI konusunda geliştirici ve uzman), Rodeo FX / Los Angeles, Perception / New York görsel efekt şirketleri olduğu gözlemlenmiştir. Holografik tasarımları uygulama noktasında en başarılı ve teknoloji geliştirici şirketin *Ghost in the Shell* (2017) filminin uygulayıcısı TerritoryStudio / London olduğu görülmektedir.

Çalışma kapsamında incelenen filmler doğrultusunda, hologram teknolojisinin sinemada kullanım biçiminin üretim ölçeği, bütçe ve tasarım kültürüyle doğrudan ilişkili olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Uluslararası yapımlarda holografik arayüzlerin anlatıyı destekleyen, mekân ve karakterle bütünleşen bir tasarım unsuru olarak ele alındığı; yerli yapımlarda ise çoğunlukla görsel bir referans düzeyinde kaldığı dikkat çekmektedir. Bu bağlamda, gelecekte yapılacak çalışmalarda hologram teknolojisinin izleyici algısı üzerindeki etkilerinin deneysel yöntemlerle incelenmesi ve grafik tasarım-sinema ilişkisi bağlamında yeni arayüz tasarım modellerinin geliştirilmesi önerilmektedir. Türkiye’de görsel efekt teknolojisinin daha çok reklam sektöründe başarılı olduğu görülmektedir. Yerli filmlerde çok daha fazla bilim kurgu hikayesi ve görsel efekt gerektiren filmler çekildikçe bu disiplinin örneklerinin artacağı öngörülmektedir.

KAYNAKÇA

- Berk, M. E. (2017). Dünya Sinemasında Görsel Efektin Gelişimi: Türk Sinemasındaki Uygulamaları. [Elektronik Sürüm] *İnönü Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi*, 2(2), 189-208. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/384734>
- Bould, M. (2012). *Bilim Kurgu* (Çev. Okan S, Genç, E). İstanbul: Kolektif Kitap Yayınları.
- Craig, S. (2008). The Technological Predictions of Science Fiction Cinema and their. Digital Art Practices & Terminology Task Force. (2005). *Glossary of digital art and print-making*. <http://www.bermangraphics.com/dapttf/glossary.html>
- Elmorshidy, A. (2010). Holographic Projection Technology: The World is Changing (Değişen dünyada holografik projeksiyon teknolojisi). *Journal Of Telecommunications*, 2 (2), 104. <https://arxiv.org/pdf/1006.0846>
- Ertaylan, A. (Aralık 2018). İletişim Teknolojilerinin Sinema Alanına Yansımaları: Sinemanın Dijitalleşmesi Karşısında Sinema Öğrencilerinin Tepki ve Beklentileri. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, (30), s. 51-74. <https://doi.org/10.31123/akil.460797>
- Güntay, V. (2018) *Hareketli Görüntü Tasarımının Değişen Yüzü: Dijital Görsel Efekt Uygulamaları*. (Tez No. 160588) [Sanatta Yeterlik Tezi. Hacettepe Üniversitesi-Ankara]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- İşık, V. (2012) *Sanatsal İfade Aracı Olarak Holografi*. (Tez No. 160588) [Sanatta Yeterlik Tezi. Gazi Üniversitesi-Ankara]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Karabayraktar, Duygu. (2010) *Fantastik Sinema ve görsel efekt "Bir tahta parçası"* (Tez No. 261480) [Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi-İstanbul]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Mike S. (2017). FXGuide Erişim: 02 Haziran 2019, <https://www.fxguide.com/featured/weta-digitals-facets-honoured-at-the-sci-tech-awards/>
- Özel Sağlamtimur, Z. (2010). Dijital Sanat. *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. 10(3), S. 213-238. <https://search.trdizin.gov.tr/yayin/detay/108131>
- Parsa, A. F., & Akçora, E. (2016). Dijital sinemada yeni anlatım formları: Görsel efektler. 1. Uluslararası Görsel Sanatlar ve Estetik Sempozyumu Bildirileri (ss. 219-240). Sakız Adası, Yunanistan.
- Prince, S. (2012). *Digital Visual Effects in Cinema: Painting With Digital Light* New Jersey: Rutgers University Press.
- Ryu, J. (2007) "Reality & Effect: A Cultural History of Visual Effects", A Dissertation Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Philosophy, Georgia State University, College of Arts and Sciences, Atlanta.
- Swartz, C.S. (2005). *Understanding Digital Cinema A Professional Handbook*. Focal Press. United States.
- T.C. Millî Eğitim Bakanlığı, (2017). Yenilik ve Eğitim Teknolojileri Genel Müdürlüğü. *Etabil: Eğitim, bilişim ve kültür dergisi*.
- Weta Digital (t.y) Erişim: 02.06.2019, <https://www.wetafx.co.nz/research-and-tech/technology/facets/>



EGON SCHIELE’NİN PORTRELERİNDE BENLİK VE TEMSİL İLİŞKİSİ

“*Evrin ÖZESKİCİ¹*”

¹ Doç. Uşak Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Temel Eğitim Bölümü)
E-mail: ozeskicievrin@gmail.com

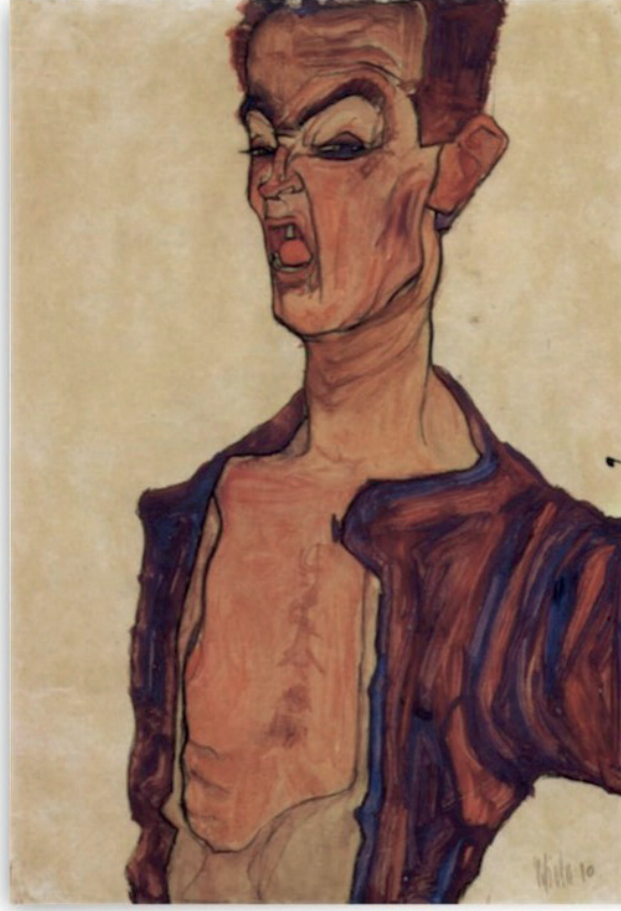
Giriş:

Egon Schiele'nin resimlerinde benlik ve temsil olgusu önemli bir yer tutar. Eserlerindeki ifadeler portre ve eller üzerinde toplanmıştır. Schiele'nin resimlerindeki anlam, benlik ve temsil olgularının nedeni; sanatçının yaşadığı toplumdur. Birinci Dünya Savaşı'nın yaşanması sanatçının hayatında büyük travma etkisi yaratmış; bu durum eserlerindeki dışavurumcu ifadeleri güçlendirmiştir. “Dışavurumcu ressam Egon Schiele'nin yaşam öyküsü, eserlerine yön veren etkenlerin başında yer almıştır. Resimlerindeki renk kullanımı, boyayı sürüş şekli, deformeleri, yüz ifadeleri de dışavurumcülüğünü destekler. Kısa hayatının büyük bir bölümünde hastalık ve ölümlerle mücadele ettiği ve bunları resimlerine sıklıkla konu edindiği bilinmektedir” (Erbil, 2021: 51). Erotik, rahatsız edici ve grotesk biçimler onun resimlerinde öne çıkan yaklaşımlardır. Ayrıca resimlerinde yaşam ve ölüm gibi iki zıt konuları ele almıştır. Anatomileri bilinçli olarak deforme ederek belirli uzuvları öne çıkarmıştır. Bu yüzden eserlerine bakıldığında hastalıklı figürler ve psikolojik olarak çökmüş bireyler resimlerinin merkezindedir. Bu nedenle Schiele'nin eserlerindeki psikolojik ifadenin ardında benlik ve temsiliyet yer alır. Diğer bir ifade ile benlik kavramı onun resimlerinde bir karakter gibidir. Eserlerindeki kişiler izleyiciye kendini algılama ve anlamlandırma süreci yaşatır. Temsil edilen kişilerin ruhsal durumu ile sanatçının psikolojisi bütünseldir. Dolayısıyla Schiele'nin kendi oto portrelerindeki el ve diğer uzuvlar ile resimlerindeki kişilerin uzuvlarının benzerlik göstermesi bu durumu kanıtlamaktadır.

Araştırmanın amacı; Egon Schiele'nin eserlerindeki benlik ve temsil kavramlarının nasıl ifade edildiğini ortaya çıkarmaktır. Sanatçının eserlerindeki bu ilişkinin yaşadığı dönemdeki toplumsal yapıyla nasıl bir bağlantısı olduğu araştırma kapsamında ele alınmıştır.

Benliğin Anatomisi: “Çılgık Atan Otoportre”

Benlik bir kavram olarak Schiele'nin resimlerinde önemli bir yer tutar. Sanatçı kendi ruhsal durumlarını resimlerinde çözümlemeye çalışmıştır. Öyle ki, resimlerindeki *benlik* kavramını hastalıklı insanlar ve bozuk vücutlarla oluşturmuştur. *Çılgık Atan Otoportre* isimli eseri bu kapsamda örnek olarak gösterilebilir.



Resim 1. Egon Schiele, *Çığlık Atan Otoportre*, 44 × 27.8 cm, Kağıt üzerine guaj ve kömür kalem, 1910.

(<https://www.egon-schiele.com/self-portrait-screaming.jsp>)

Kendi portresini resmeden Schiele, çığlık atan bir beni ortaya koymuştur. Koyu kasvetli renk lekeleri ile içinde bulunduğu psikolojini izleyiciye göstermek istemiştir. Yüzünü o kadar gergin betimlemiş ki çıkık elmacık kemikleri, açık bir ağız ve öfke dolu bakışlarla hayata karşı bir isyanı ifade ettiği anlaşılmaktadır. Hastalıklı bir bireyin yaşadığı öfke, korku ve iç ses; resmin genel atmosferini oluşturmaktadır. Resme bakıldığında Munch'un *Çığlık* isimli eseri ile benzerlik gösterdiği anlaşılmaktadır. Munch'un *Çığlık* tablosunda da hayata, toplumsal düzene, insanın içinde bulunduğu ruhsal ve psikolojik durumlara yönelik bir isyan vardır. Bu bakımdan her iki eserde renkler koyu ve kasvetlidir; aynı zamanda dışavurumsaldır.

Çağdaşlarından farklı olarak Schiele'nin resimlerinin rahatsız edici bir yanı vardır. Figürlerinde bilinçli olarak deformasyonlar uygulamıştır. “Schiele'nin figürleri erkeksi güçten ya da dişi özellikleri başka şeyleri içinde tasvir edilirler. Bunlar geleneksel standartlara göre sadece çirkin değil; garip, kesik, bükülmüş, parçalanmış, uzun ve zayıflamış organlar, tuhaf açılı uzuvlar ya da uzuvsuz torslar, bakışlardaki boş veya vahşi ifadeler biçimindedir” (Bozdemir, 2022: 118). Sanatçı bir yandan bedeninin zayıflığını, kırılmasını ve hastalıklı yanını ortaya koyarken bir yandan da mahremiyetini izleyiciye aktarmıştır. Bu bakımdan beden üzerinden hem benliğini hem de bedeninin temsiliyetini vurgulamıştır.

Egon Schiele ve Erwin Dom Osen'nin Eserlerindeki Ben'lik Benzerliği

Egon Schiele'nin çağdaşı Avusturyalı ressam Erwin Dom Osen'in notlarında Schiele ile ilgili önemli bilgiler elde edilmiştir.

Osen'in notlarıyla Schiele'nin aynı dönemden eskiz defterleri bir araya getirildiğinde, Schiele'nin Dr. Kronfeld ile yaptığı görüşmelere dair notlara rastlanmıştır. Blackshaw, bu kanıtın Schiele'nin psikiyatriyle akademik düzeyde ilgilendiğini ilk kez kanıtladığını, otoportrelerindeki amacının sadece kendi iç dünyasını yansıtmak olmadığını ifade ediyor. Profesör Blackshaw, bu teorisinin kabul edilmemesi konusunda da hazırlıklı: “Schiele'nin çaresiz yüzler ve deforme bedenleri içeren ve patolojik bir estetik olarak tanımlanabilecek üslubuyla 1910'da çıkış yapması, onun Osen ile iletişimde olduğu döneme denk geliyor. Modernist bir ustanın üslubunu, daha az tanınmış bir ressama borçlu olması, bir anlamda modernist sanat tarihi yazımına da meydan okumak anlamına geliyor çünkü modernist sanat tarihinde Schiele, kendi deliliği, yalnızlığını ve öfkesini dışavuran bir ressam olarak tanıtılıyor” (Gazete Duvar, 20 Mayıs 2018).

Bu bakımdan düşünüldüğüne Schiele'nin çaresiz yüzler ve deforme bedenlerini ele almasında altına yatan nedenlerin; sadece kendi iç dünyasından ötürü kaynaklanmadığı anlaşılmaktadır. Schiele'nin kendine has üslubunu, çağdaşı Osen'in resimlerinden de etkilenmiş olabileceği ortaya çıkmaktadır.



Resim 2. Erwin Dom Osen, *Yarı Çıplak Ayakta*, 46 × 43,5 cm, Kağıt üzerine suluboya ve kurşun kalem, 1912.

(<https://www.fresko-magazin.de/erwin-osen/>)

Erwin Dom Osen veya diğer adıyla Mime Van Osen olarak bilenen Avusturyalı ressamın 1912 yılındaki *Yarı Çıplak Ayakta* isimli eserinin Schiele'nin üslubuna benzerliği dikkati çekmektedir. Merkezdeki kadının özellikle ellerindeki ve yüzündeki anatomik bozukluklar, tıpkı Schiele gibi yapılmıştır. Ben'lik kavramı Schiele'nin eserlerinde olduğu gibi Osen'in resminde de gözlemlenmektedir. Kadının duruşundaki algı, duyu ve düşünce bütünü dışavurumcu bir ifade ile yansıtılmıştır.

Schiele'nin yapıtlarındaki benlik algısının altında yatan sebep, benliğin bir ifade ve biçimle anlatımından kaynaklanmaktadır. Çünkü sanatçı bedeni bir dönüşüm olarak algılayarak deformasyona başvurur. Bu yüzden benlik, onun için metaforik bir kavramdır. "Sanatçı, benliğini bir dil, biçim, ses vs. haline

dönüştürebilendir. Benliğin, cesurca varlığını haykırabileceği tek araç sanatçının yapıtıdır. Sanatçı, benlik, dönüşüm ilişkisinde sürecin sonucu olarak yapıt ortaya çıkmaktadır” (Kılınç, 2011: 88). Dolayısıyla dönüşüm sürecinde bedene birçok kavramlar yüklenmektedir. Toplumsal olayların yarattığı travmatik etkiler onun resimlerinde vücut bularak dönüşüme uğramıştır. Egon Schiele ile Mime Van Osen arasındaki ortak nokta benliktir; benliğin dönüşümüdür.



Resim 3. Egon Schiele, *Çin Feneri ile Otoportre*, 32 × 39,8 cm, Kağıt üzerine guaj ve siyah tebeşir, 1912.

(<https://www.egon-schiele.com/self-portrait-with-physalis.jsp>)

Schiele'nin *Çin Feneri ile Otoportre* isimli eseri, benlik ve temsiliyet ilişkisinin vücut bulmuş halidir. Eserdeki diyagonal kompozisyon ve biçim ilişkisi, algıyı izleyiciye doğru yönleltmektedir. Resimdeki *Çin Feneri* isimli bitki Schiele'nin portresinin bir parçası gidir. “Bu dengeli kompozisyonda hiçbir şey şansa bırakılmamıştır; her çizgi, devamını veya karşılık geldiği bir eşini bulur: Saç ve vücut, sanki yansıtıyormuş gibi resmin kenarlarından kesilmiştir, bir omuz yukarı çekilmiş, diğeri aşağı indirilmiştir ve ince dallar, yoğun kırmızı renkli lampion meyveleri (aslında daha çok Çin fener çiçekleri) taşır” (<https://www.egon-schiele.com/self-portrait-with-physalis.jsp>). Onun resimlerindeki tüm biçimlerin derin bir psikolojik etkisi vardır. Resimdeki çiçek bile bedenin bir parçasıymış gibi insansıdır. Koyu renk lekelerinin yanında sarı ve kırmızı renk tonları psikolojik etkinin yoğunluğunu arttırmıştır.



Resim 4. Egon Schiele, *Kendini Gören II (Ölüm ve İnsan)*, 80,5x80 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1911.

(https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Egon_Schiele_-_Self-Seer_II_%28Death_and_Man%29_-_Google_Art_Project.jpg)

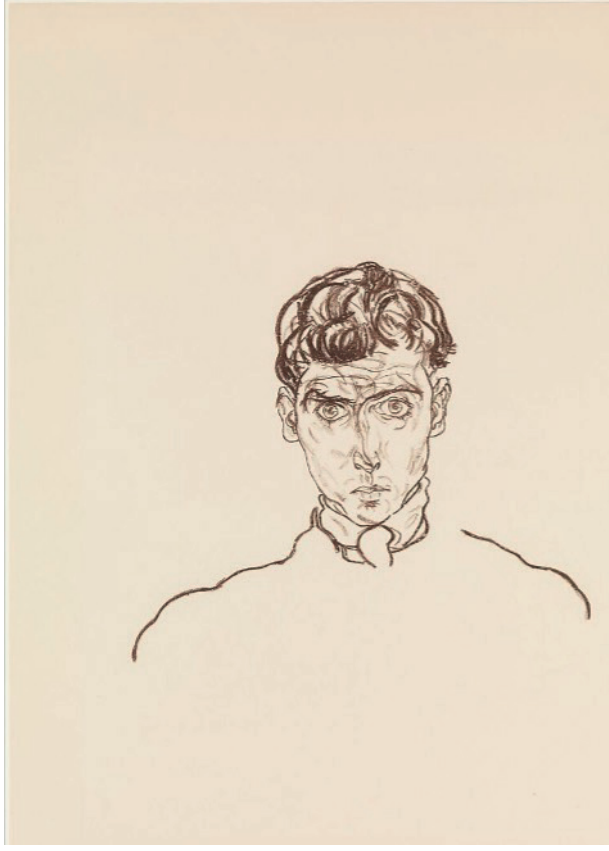
Egon Schiele'nin *Kendini Gören II (Ölüm ve İnsan)* isimli eserinde benlik algısının ne kadar güçlü ve etkili bir şekilde aktarıldığı görülmektedir. Resimde benlik krizi yaşayan bir bireyin ölüm ve insan karşılaştırmasını ele almaktadır. İçe dönük bir bireyin solgun, yitik ve kayıp anlarını ifade etmiştir. Bu birey Schiele'nin kendisidir. Arka taraftaki gölge onun bedenini sararak tutsak etmiştir. Dolayısıyla buradaki gölge metaforu aslında sanatçının zihnindeki düşüncelerdir. Oluşturulan metafor bir ayrışmadır. İki ben'in (sanatçı ve zihnindeki düşünceler) birbirleriyle olan mücadelesidir. "Ayrışma fikri, resmin altından uzanan ve iki figürden hiçbirine atfedilemeyen bir el ile daha da güçlendiriliyor. Schiele'nin özne krizini resimsel düzeyde ifade eden, sorgulayıcı ve deneme niteliğindeki benlik taslakları, bugün tartışmasız en çarpıcı eserlerini oluşturmakta ve Avusturya Ekspresyonizminin sembolik bir temsilini sunmaktadır" (<https://onlinecollection.leopoldmuseum.org/en/object/525-self-seers-ii-death-and-man/>).



Resim 5. Egon Schiele, *Otoportre*, 51,4x34,9 cm, Kağıt üzerine suluboya ve grafiti kalem, 1911.

(<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/483438>)

Schiele'nin *Otoportre* isimli eseri benlik yitimi veya benliğin kaybolmasına örnek olarak verilebilecek bir eserdir. Bedenin uzuvları bilinçli olarak deforme edilerek uzatılmış ve yarım bırakılmıştır. Dıştaki kontur çizgiler ile anatomideki ifade ve anlam belirginlik kazanmıştır. Sanatçı Schiele ruh halini yüzünde net bir şekilde ortaya koymuştur. Koyu renk lekelerini yüze uygulamış; bunun yanında göz ve ağız kısmını çılgın atar gibi hareketli yapmıştır. Bu durum resimde psikolojik etkileri belirgin hale getirmiştir. “Schiele vahşice bakıyor, büyük, koyu gözleri tehditkar bir şekilde parlıyor, ağzı açık ve saçları diken diken olmuş. Çarmıha gerilmiş İsa'yı çağrıştıran bir pozda, kolu garip bir şekilde uzatılmış ve dirseğinden keskin bir şekilde bükülmüştür. Renk, kahverenginin tonlarıyla sınırlıdır; vücudun yalnızca belirli bölgeleri (ağız, meme uçları, göbek ve cinsel organlar) kırmızı renkte renklendirilmiştir” (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/483438>). Dolayısıyla resimde uygulanan deformasyon ve keskin çizgiler ile figürün etkisi arttırılmıştır.



Resim 6. Egon Schiele, *Güterslohdan Paris Portresi*, 26.5 x 30.5 cm, Litografi baskı, 1918.

(<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/363667>)

Sanatçı Schiele'nin *Güterslohdan Paris Portresi* isimli eserine bakıldığında yer yer kesik ve tek çizgiler ile yapılmış bir portre göze çarpmaktadır. Resimdeki çizgiler o kadar yalın ve etkilidir ki, izleyicide adeta figürün psikoloji canlanmaktadır. Resimdeki modelin karakteri itibari ile travmatik bir kişilik olduğu sezilmektedir. Karakterin yüzüne bakıldığında kaygı, tetikte olma, duygusal küntlük ve öfkeli bir durum öne çıkmaktadır. Bu durum iki farklı olguya işaret etmektedir: Birincisi Schiele tıpkı kendisi gibi ruhsal çöküş ve travma yaşamış kişileri konu olmaktadır. Diğeri ise Schiele sıradan insanları resmine model olarak alırken; onları kendi psikolojik etkilerine ve benlik algısına bağlı olarak resminde dönüşüme uğratmaktadır.

Sonuç

Egon Schiele'nin resimlerinde benlik ve temsil olgusunun ortaya çıkmasındaki temel sebebin; yaşadığı travmalar ve psikolojik etkilerin bir sonucu olduğu anlaşılmıştır. Hemen hemen her resminde bu etkilerin ortaya

çıktığı gözlemlenmiştir. Çünkü Schiele yaşadığı dünyada mutlu olamamıştır. Savaşın etkileri resimlerinde büyük bir etki yaratarak dışavurumcu resimler ortaya çıkarmasına neden olmuştur. Ardından altı aylık hamile olan karısı Edith'i hastalık sebebiyle kaybetmesi Schiele'nin psikolojisini alt üst etmesine sebep olmuştur. Tüm bu nedenlerin etkisiyle sanatçı benlik ve temsil ilişkisi öne çıkan bir ifade biçimine dönüştüğü fark edilmiştir. Ayrıca araştırma kapsamında elde edilen bulgulara göre sanatçının resimlerindeki karakterlerin (otoportreler hariç) birbirlerine benzediği görülmüştür. Bu durum sanatçının içsel dürtülerinden kaynaklandığı; kendi ruh halini modellerinde bir metafora dönüştürdüğü ve bilinçli olarak deforme ettiği iddia edilebilir.

Araştırma içerisinde Egon Schiele ile Avusturyalı ressam Erwin Dom Osen'in üslup özelliklerinin benzerliği dikkati çekmiştir. Her iki ressamında yaşadığı toplumdan etkilenerek bedenleri deforme ettikleri anlaşılmıştır. Dolayısıyla benlik algısı ve benlik yitimi sanatçıların resimlerindeki anlamlardan kaynaklandığı iddia edilebilir.

Sonuç olarak toplumsal olayların, savaşların yaşandığı bir toplumda benlik, öteki ve ötekileşme gibi insanı doğrudan etkileyen kavramların resimlere yansıdığı tespit edilmiştir. Egon Schiele ve Erwin Dom Osen'in resimlerindeki karakterler örnek olarak gösterilmiş ve karşılaştırılmıştır. Benlik ve temsiliyet ilişkisi Schiele'nin resimlerinde toplumsal bir eleştiri olarak yansımıştır. Aslında bu duruma sebep olan şeyin sanatçının deliliği değil bir toplumsal eleştirinin gereksinimi olduğu fark edilmiştir. Öyle görünüyor ki benlik ve temsil kavramları toplumsal olayların merkezinde olup sanatçıların resimlerinde dönüştürdüğü bir metafordur. Savaşlar ve toplumsal olaylar devam ettikçe bu kavramları eserlerine aktaran (Schiele ve Osen gibi) sanatçılar katlanarak artmaya devam edecektir.

KAYNAKÇA

- Bozdemir, İ. (2022). Egon Schiele Resimlerinde Biçimlenen Güzelin ve Çirkinin Değişen Algısı. *Uluslararası Sosyal Bilimler Akademik Araştırmalar Dergisi*, Cilt 6, Sayı 1, 112-124.
- Devrim, M. (2018, 20 Mayıs). Egon Schiele: Deliliğini değil deliliği anlatmış!. *Gazete Duvar*. Erişim adresi: <https://www.gazeteduvar.com.tr/kultur-sanat/2018/05/20/egon-schiele-deliligini-degil-deliligi-anlatmis>
- Elbir, İ. (2021). Egon Schiele'nin "Dead Mother Serisi" ve "Ölü Anne Sendromu". *Uluslararası Troy Sanat ve Tasarım Dergisi*, Cilt 1, Sayı 2, 49-56.
<https://izlik.org/JA38DL24LG>
- Kılınç, M. (2011). Sanat, Sanatçı, Yapıt Üçgeninde Benliğin Rolü. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, Cilt 1, Sayı 1, 87-99. <https://izlik.org/JA86XH99AK>
- Leopold Museum. Self-Seers II (Death and Man). Erişim Tarihi: 14 Mart 2026. <https://onlinecollection.leopoldmuseum.org/en/object/525-self-seers-ii-death-and-man/>
- Met Museum. Egon Schiele. Erişim Tarihi: 10 Mart 2026. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/483438>
- Schiele, E. Self Portrait with Physalis, 1915 by Egon Schiele. Egon Schiele. Erişim Tarihi: 8 Mart 2026. <https://www.egon-schiele.com/self-portrait-with-physalis.jsp>



EKSPRESYONİST FİĞÜR YORUMLARINDA SANATÇI OTOPORTRELERİ*

“*Gülseren BUDUMLU İLDEŞ¹*”

* Makale “Resim Sanatında Ekspresyonist Figür Yorumu” isimli sanatta yeterlik tezinden üretilmiştir.

1 Gülseren Budumlu İldeş, Dr.Öğr.Üyesi, Sakarya Üniversitesi, Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Resim Bölümü, ORCID:0000-0001-7295-1524

GİRİŞ

Modern sanat akımları akademik gerçeklik ve ışık gölge anlayışına son vermişlerdir. Ekspresyonizm insanın içine yönelen bir dünya görüşü olmuştur. Ekspresyonizmde resimde görülen ne az ne çok resmin anlamı olmuştur. Ekspresyonizmde resmin anlamı ve yansıtılan nesne birbirinden tümüyle kopuktur. Resimlere yansıtılan nesne, anlatılmak istenilen değil, anlatılanı anlamak için yapılan bir çağrı niteliğindedir (Richard, 1984, s. 9).

Ekspresyonistler endüstrinin gelişimiyle makineleşen dünyada kendilerini huzursuz hissetmişler ve iç huzursuzluklarını ve umutsuzluklarını dışa vurmuşlardır. Resimlerinde bozguncu renkler kullanmış, aşırı öznellikle duygulara önem vermiş anlatım sınırlarını zorlamışlardır (İldeş, 2003).

Ekspresyonizm'in temelleri 20.yüzyıl başlarında Die Brücke-Köprü grubu ile atılmıştır. Der Blau Reiter-Mavi Binici ve sonrasında Neue-Sachlichkeit-Yeni Amaç isimli gruplarla devam etmiştir. 1905'te kurulan Die Brücke grubunda Kirchner, Heckel, Schmidt-Rottluf, Ritz Bleyl, Nolde, Otto Müeller bulunmaktadır. Köprü grubu 1913'te dağılmıştır. Ancak sanatçılar bireysel çalışmalarına devam etmişlerdir. Paul Klee, Wassili Kandnsky, Franz Marc, August Macke gibi sanatçılar Der Blau Reiter'ı kurmuştur. Soyut Ekspresyonizm de dahil olmak üzere ekspresyonist sanatçılar, bilinçaltı ve ruh hâllerini resimlerine yansıtmışlardır.

Birinci Dünya Savaşı'nın (1914-1918) son yıllarında Neue-Sachlichkeit-Yeni Amaç; Otto Dix, Max Beckman, George Grosz tarafından oluşturulmuştur. Ekspresyonizm'in aşırılığına tepkide bulunan bu sanatçılar, savaşın ve savaşın topluma getirdiği sıkıntılara işaret etmişlerdir. 1930-1940'lara kadar devam etmişlerdir. Gerçekçi, iğneleyici ve sosyal eleştiri niteliklerini içinde barındıran bir dışavurum akımı olmuştur. Yeni Nesnelcilerle resim sanatı sadece anlatımcı veya gözlemci bir sanat olmaktan çıkaran bu akımla, figür kökenli yaklaşım kullanılmış, toplumlar, sınıflar, burjuvazi, dünyada kaosa neden olan şeyler eleştirel estetik dille sorgulanmıştır (URL-8).

Ekspresyonizm, 1970-1980'lerde Neo-Ekspresyonizm (Yeni Dışavurumculuk) olarak yeniden canlanmıştır. Korku, yalnızlık ve yabancılaşma temaları üzerine çalışan Neo Ekspresyonistler çağdaş sanatta ekspresyonizmin varlığını devam ettirmişlerdir. Ekspresyonizmin salt duygu ve öznel anlatısıyla çalışan Jean-Michel Basquiat, Anselm Kiefer ve George Baselitz gibi sanatçılar, sanatlarını gerçekleştirirken salt duygu ve öznel anlatıları önemsemiş; içgüdülerinin yanı sıra kimlik, ırk gibi çağdaş konular çalışmışlardır (URL-9).

Ekspresyonist sanat eserleri ve taslakları kendiliğinden, coşkuyla yapılmış etkisi taşımaktadır. Nitekim ekspresif bir taslağın etkisi dahi anıtsaldır. Ekspresyonist çizgi kaprisli, sinirli, bazen coşkulu ve dramatik etkilidir. Mor, sarı, turuncu, yeşil, kırmızı, siyah ve koyu kahvelerle konturlar doğadan

bağımsız bir şekilde salt duyguların dışavurumunda kullanılmışlardır. Ekspresyonist sanatçıların yaptığı manzara, natürmort, ya da figür resmi olsun ne anlatırlarsa anlatsınlar, resimlenen şey sanatçının kişisel bir görüşü ve ifadesi olmuştur. Bu sebeple, sanatçı sayısı kadar dışavurumcu tarz bulunmaktadır (Turani, 1971, s. 572).

Dışavurumculuğun etkisi, çağdaş sanatçılardan Cecily Brown ve Jenny Saville gibi ressamın eserlerinde bulunmaktadır. Kimlik, cinsellik ve insan bedeni temaları, çarpıtılmış formlarla ve yoğun fırça darbeleri ile dışavurumcu etkilere sahiptir. Özellikle Saville'in insan formunun yoğun, etli tasvirleri ile çağdaş sanatçıların karmaşık duygusal ve psikolojik deneyimlerini Dışavurumcu üslup ile gerçekleştirdiği görülmektedir (URL-9).

YÖNTEM

Sanatsal üretimlerinde ekspresyonist figür yorumlarıyla eserlerinin konusu olarak ele almış olan dışavurumcu sanatçılar, otoportreler amaçlı örneklem kapsamında belirlenmiştir. Veri toplama aracı olarak döküman analizi kullanılmıştır. Giriş bölümünde Dışavurumcu sanat akımı tarihi ve sanatçılarına ilişkin bilgiler yer almaktadır. Bulgular bölümünde ifade biçimi olarak otoportre, ekspresif (ifadeci) üslupta otoportrelerini deneyimleyen sanatçılar ve ürettikleri otoportreler üzerine araştırmalar yapılmış, dönemin tarihi ile sanatçıların kişisel psikolojileri ve eserlere yansıyan ekspresif üslup kavramları odağında analizler yapılmıştır. Çağdaş ekspresyonist sanatçılara örnekler verilmiştir. Sonuç bölümünde ise bir dışavurum ifadesi olarak dışavurumcu sanatçıların otoportreleri ve sanata, estetik arayışa katkıları üzerine tespitler, analizler yapılmıştır.

BULGULAR

Bir ifade biçimi olarak otoportre

“Portre” kelimesi, Orta Çağda “yeniden üretmek” anlamına gelen “protraho” sözcüğünden gelir. Resimde, çizimde ya da heykelde, ölü ya da sağ, gerçek ya da düşsel bir kişinin bireysel özelliklerini betimleyen, figürler portre olarak adlandırılır. Sanatçının kendi özelliklerini betimlediği türeyse “kendi portresi” (otoportre) denir (Özkanlı, 2006, s. 6).

Sanatçının kendisini, varlığını ifade etme pratiği olarak otoportre, kişinin duygusal ve tinsel durumunu yüz ifadesi ile izleyiciye aktarmaktadır (Dilmaç, 2019, s. 42). Hızla değişen toplumsal, kültürel, ekonomik şartlar bireylerin benlik bilincinde olumsuz etkiler bırakmaktadır. Dışavurumcu sanatçılar ise toplumsal sorunları kendi bedenlerinin görüntüleri üzerinden sorgulayarak otoportrelerini oluşturmaktadırlar (Dilmaç & Akalan, 2018, s. 195).

Resim sanatı ve edebiyat tarihinde oldukça önemli bir dönem olan dışavurumculukta ilk kez sanatçılar farkında olarak bilinç dışı ve psişesini

eserlerine yansıtılmışlardır. Carl Gustav Jung'un dışsallaştırma kavramı, içsel olanın dışarıya yansıtılmasının sanatla mümkün olduğunu savunmuştur. Jung'a göre, içsel pratiklerin artırılması dışavurumu kuvvetlendirerek bireyin imgelemine ve yaratıcı düşünme yetisini de harekete geçirmektedir. Resim sanatında dışavurumculuk akımı çok farklı coğrafyada kendisini göstermiştir. Özellikle Almanya'da Hitler zamanında ve savaşın olduğu süreç içerisinde sanatçılar ve edebiyatçılar tarafından ele alınmış olduğu görülmektedir. Dışavurumculuk sanatçıların hissettiklerini, duygularını yansıttığı bir iletişim aracı olmuştur (Öz Çelikbaş, 2022, s. 22).

Dışavurumcu kompozisyonlarda jest ve mimiklerden figürlere, boya, renk kullanımlarına bakıldığında hem birbirinden farklı hem de o kadar yakın ve benzer renk kullanımlarının olduğu görülmektedir.

Dışavurumcu sanatçılar ve otoportreleri

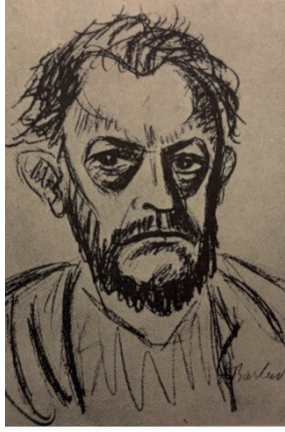


Şekil 1. Vincent Van Gogh, *Sanatçının Pipolu Portresi*, 1889

Kaynak: (İldeş, 2003, s. 10)

Katıksız rengin ve çizginin anlatım gücü konusundaki temel bilgilerini Seurat ve Gauguin'den alan Van Gogh'un başlangıç noktası, sanatsal tutumdan çok varoluşçu bir gereksinime dayanmaktadır. Van Gogh, resim yaparken insanlara ve nesnelere karşı duyduğu sevgiyi anlatmıştır. Ateşli renklerinin kuvvetlendirilmiş tonlarıyla, ruhsal durumunu yansıtan alev dilleri gibi sürülmüş fırça vuruşlarıyla izleyiciye duygularını iletmiştir (Richard, 1984, s. 26).

Van Gogh (1853-1890), ruh hâllerini yansıtırma biçimiyle Ekspresyonizm'e ışık tutmuştur. Van Gogh, Şekil 1'de "Sanatçının Pipolu Portresi" isimli eserinde rengi ilk kez bir dışavurum aracı olarak ustalıkla kullanmış, resimlerinde güçlü fırça vuruşları ile yüksek kontrastlar oluşturmuştur. Van Gogh psikolojik rahatsızlıklarını ve karamsar ruh hâlini resimlerine yansıtmış ekspresyonist, ifadeci bir öncü ressam olmuştur (Kalyoncu Fırat, 2022, s. 338).



Şekil 2. *Ernest Barlach, Kendi Portresi, 1928*

Kaynak: (Richard, 1984, s. 38)

Ernest Barlach (1870-1938), Rusya'ya yaptığı gezi (1906) esnasında özündeki gizi ortaya çıkaran bir deneyim yaşamıştır. Bir yontucu olarak biçimi imgeleme ve dışavurumu ifade etmiş kendine yeten bir öze dönüştürmüştür (Richard, 1984, s. 38). Barlach, Şekil 2'de görülen "Kendi portresi" isimli eserinde yorgun ve üzgün bir ifade ile otoportresini yapmıştır. Sanatçı bu eserinde dış gerçeğin özünün dışavurum ile çakışmasının zorunlu oluşu düşüncesini savunmuş ve eserinde somutlaştırmaya çalışmıştır.



Şekil 3. *Egon Schiele, Kendi Portresi, 1911*

Kaynak: (Richard, 1984, s. 100)

Egon Schiele'nin (1890-1918) otoportrelerinde, sanatçının çok sevdiği babasının ölümü ve babasının onayı ile övgüsünden yoksunluğundan kaynaklı boşluğu giderme çabası, kendini heybetli biçimde gösteren bir tarz yaratmıştır. Viyana Akademisi'ne on altı yaşındayken kabul edilmesi ile Schiele'nin sanatsal öz güveni otoportrelerine yansımıştır. Schiele'nin otoportrelerinde gerilim zamanla artmış, dışavurumcu dağarcığı genişlemiştir.

Şekil 3'te "Kendi Portresi" eserinde Egon Schiele'nin otoportrelerinde zayıf, deformasyona uğramış, psikolojik gerilim, varoluşsal kaygı ve içsel kırılma duyguları portre üzerinden anlatılmıştır. Kemiksi ve gergin el hareketi dramatiktir. Yüzdeki sarımsı ve lekeli tonlar ruhsal gerilim çağrısı yapmaktadır. Figürün pozisyonu savunma ile teşhir arasında bir yerde durmaktadır (Özkanlı, 2006, s. 42).



Şekil 4. Emil Nolde, Otoportre, 1917

Kaynak: URL-3

Emil Nolde (1867-1956) Schleswig'de doğmuş, 1888'de Karlsruhe'de Sanat ve el sanatları okuluna gitmiştir. Nolde, daha sonra Berlin'e gitmiş, müzelerde desenler çizmiş, Asur ve Mısır sanatından etkilenmiştir. Emil Nolde Münih ve Paris'te sanat eğitimi görmüş olmasına rağmen geleneksel ustalıktan uzaklaşmış, ilkel bir resim tekniği benimsemiştir. Bu tekniği oluştururken de doğaya ruh ve akıl ekleyerek bir değer ölçüsü oluşturmuş, yalın bir anlatıma ulaşmaya çalışmıştır (Richard, 1984, s. 93). Şekil 4'te "Otoportre" isimli çalışmasında da yoğun boya kullanmış, detaylardan kurtulmuş ve portresini yalın bir anlatımla ifade etmiştir.



Şekil 5. Karl Schmidt-Rottluf, Kendi portresi, 1914

Kaynak: (Richard, 1984, s. 101)

Karl Schmidt-Rottluff (1884-1976), çekingen ve içedönük bir yaradılışı olan Alman sanatçı, dışavurumcu manzara resimleri ve çıplaklarıyla ünlü ressam ve özgün baskı ustasıdır. Çekingen ve içe dönük bir yapısı olan sanatçının coşkulu renk fırtınasına yakınlık duyduğu ancak Şekil 5'teki "Kendi portresi" gibi derinliksiz düz desenlerin anlatımcı gücünü kavramış ağaç baskılar yapmıştır. Sanatçının bu portresinde siyah beyazın yalın dengesi ve kübist yaklaşımın izlerinin dışavurumcu ifade ile birleştiği görülmektedir.



Resim 6: Ernst Ludwig Kirchner, Bir asker olarak otoportresi, 1915

Kaynak: URL-1

Kirchner (1880-1938), Almanya'da Aschaffenburg'da doğmuş, Dresten'de mimarlık okurken Münihe Debschitz ve Obrist'in atölyelerine devam etmiştir. Obrist'in derin dışavurumun önemine inanması ve sanatı yüceltilmemiş ve yoğunlaştırılmamış bir yaşam biçimi olarak algılaması Kirchner'i çok etkilemiştir (Richard, 1984, s. 66). Kirchner, kaba fırça vuruşlarıyla dolu ve birbiriyle çarpışan renkleri umutsuzluk, karışıklık duygusunu yansıtırken, duyumsal ve kontrast yeşil ve kırmızılarla, dramatik yoğunluklu köşeli kontur çizgileri kullanmıştır.

Ernst Ludwig Kirchner'in Şekil 6'daki "Asker Olarak Otoportresi", psikolojik dramının bir baş yapıtıdır. Resimde üniforma giymiş olarak görülen Kirchner kendisini bir askerin savaş alanı yerine atölyesinde kan içerisinde kesik bir kol ve arkada görünen çıplak modelle resmetmiştir. Sanatçının asker kıyafeti ve atölyesi arasındaki zıtlıkta, karmaşık, idealist bir sanatçının olgunlaşma süreci gözlemlenebilmektedir.

Eric Heckel (1883-1970), Döbeinde (Saksonya) doğmuş, mimarlık eğitimi için gittiği Dresten'de Kirchner ve Bleyl tanışmış ve Die Brücke üyelerinden birisi olmuştur. Grubun bağlayıcısı ve yöneticisi ve örgütleyicisi olmuştur (İldeş, 2003, s. 50).



Şekil 7. Eric Heckel, *Ovadaki adam*, Eric Heckel'in otoportresi, 1917 Tahta Baskı,
Kaynak: URL-2

Heckel, salt içgüdüden doğan resmin kendisini biçim bulmaya götürmediğini anlamıştır. 1907 yılı yazında Schmidt-Rottluff ile Kuzey Denizinde Dangast'a gitmiştir. Doğanın özgün durumu ve edindiği tecrübelerle Heckel'in kendisine özgü disiplini birleşmiş ve görkemli bir üsluba dönüşmüştür. Onun yalınlık ve yoğunlaşmış duyarlılıkla birleştiği ve Etrüks sanatından da etkilendiği görülmektedir (Richard, 1984, s. 59). Sanatçının Şekil 7'de "Ovadaki Adam" isimli eserinde kendi otoportresini yaptığı görülmektedir. Tahta baskı tekniğinde yapılan bu otoportresinde ellerini başına götürmüş Heckel ve Tabiatın içerisinde huzursuz bir durumda resmettiği görülmektedir.



Şekil 8. Max Beckmann, *Kendi Portresi*, 1922
Kaynak: (İldeş, 2003, s.109)

Max Beckmann, (1884-1950) Leipzig doğumlu, 20. yüzyılın trajik olaylarını yansıtmak amacıyla kullandığı şiddet öğesiyle tanınan dışavurumcu ressam ve özgün baskı sanatçısıdır. Beckmann Edward Munch ile tanışmasından sonra onun eğrisel çizgilerin egemen olduğu kuvvetli kompozisyonlarından etkilendiği ve dışavurumcu üsluba yöneldiği görülmektedir.

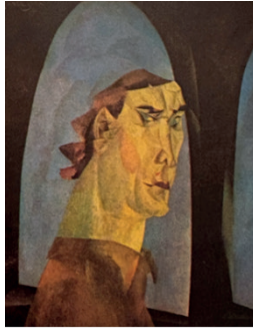
Beckmann, ana dilinin insan figürü olduğunu, içinde birlikte yaşadığı, acı çektiği, duyumsadığı, düşündüğü çevre ve nesneler olduğunu dile getirmiştir (Kosova, 1998, s. 2). Yine sanatçı resimlerinde aldatıcı görünümün altında saklı olan gerçeği aradığını söylemiştir (Turani, 1992, s. 580). Beckmann, Şekil 8’de “Kendi portresi” isimli özgün baskı otoportresinde siyah beyaz denge içerisinde. Burada kendinden emin bir kişi profili söz konusudur.



Şekil 9. August Macke, Palyaço kılığında kendi portresi, 1913

Kaynak: (İldeş, 2003, s. 98)

August Macke (1887-1914), “Benim için resim, doğadan tümüyle zevk almaktır. Macke için gördüğü dünyanın izlenimlerinin çağrışımı kalbin duygularını, gizemli bir şeyin duyumunu ve doğa karşısındaki şaşkınlığı içeriyordu” (Richard, 1984, s. 76). Degas ve Monet’ten etkilenen Macke, arınmış renklerle deneyler yapmış, Paris’e ve Berlin’e giderek araştırmalar yapmıştır. Resimlerinde lirik yaradılışı ile daha çok Fransız resim geleneğinin zarif hareket duygusunu Alman sanatındaki evrensellik duygusuyla birleştirmiştir. Şekil 9’da görülen “Palyaço kılığında kendi portresi” isimli otoportresinde ifadeci, dışavurumcu üslup kullanmıştır. İnsanları güldüren palyaçonun içindeki acıyı, hüznü dışavurmaktadır. Portrenin hüznü yanı sıra hemen sol arkasında bulunan tavus kuşu güzellik ve ölümsüzlüğün dışavurumu olarak resimde ironiye de yer vermektedir.



Şekil 10. Lyonel Feininger, Kendi Portresi, 1915

Kaynak: (Richard, 1984, s. 55)

Lionel Feininger (1871-1956), kendisini ekspresyonist olarak adlandıran bir sanatçıdır. Feininger için resim yüceltilmiş dışavurumculuğun ulaştığı en son noktadır (Richard, 1984, s. 53). Berlin ve Paris’te sanat eğitimi gören, taşlamacı gazetelerde karikatürist olarak çalışmış ve ün sahibi olmuştur. Feininger’in resimlerinde anıtsallık, pürüzsüz, duru yapı ve biçim, derinlik, renk bütünlüğü önem taşımaktadır. Sanatçının resimlerindeki bu özellikler, Şekil 10’da “Kendi Portresi” isimli eserinde de görülmektedir. Sanatçının otoportresinde izleyici ile bağ kuran keskin bakışların olması güçlü bir kişilik ve öz güvenin işaretidir. Portrenin arkasında mimari bir mekânın oluşu da rastlantısal değildir. Feininger için mimarlık, bir düzen simgesi ve anlatım diline kavuşması gereken etkin bir tinsel güçtür (Richard, 1984, s. 55).



Şekil 11. Ludwig Meidnerer, *Kent ve ben*, 1913

Kaynak: (Richard, 1984, s. 85)

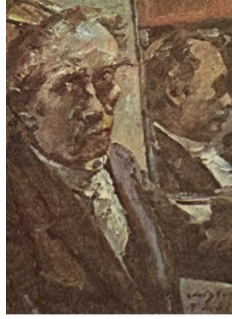
Ludwig Meidnerer (1884-1966), Alman dışavurumcu ressamıdır. Resimlerinde karanlık, gerilim dolu şehir manzaraları ve portreleriyle tanınmış olan Meidnerer Berlin’de yoksulluk içinde yaşamını sürdürmüş, malzeme satın alabildiği zamanlarda Berlin manzaralarını resmetmiştir. Meidnerer, Şekil 11’deki “Kent ve ben” isimli eserinde içinde yaşadığı şehrin Birinci Dünya Savaşı öncesindeki kaos atmosferinde otoportresini çarpık bir kompozisyon kurgusuyla ve dışavurumcu, ifadeci bir üslupla gerçekleştirmiştir.



Şekil 12. Max Pechstein, *Kendi portresi*, 1922

Kaynak: (İldeş, 2003, s. 65)

Max Pechtein (1881-1955), Alman dışavurumcu ressam ve özgün baskı sanatçısıdır. Die Brücke grubunun bir üyesi olan Pechtein, Alman dışavurumculuğunun önemli temsilcilerindendir. Pechtein, Şekil 12’de “Kendi portresi” isimli özgün baskı çalışmasında görüldüğü üzere iç dünyası ve modern insanın ruhsal gerilimini yansıtan güçlü bir ifade dili kullanmıştır. Kompozisyon çok katmanlıdır. Ön planda sanatçının portresi yer almaktadır. Oldukça büyük bir alanı kaplayan portrenin arkasında sol üstte yarı çıplak stilize edilmiş bir kadın figürü sol altta ise ve arkada ilkel bir figür bulunmaktadır. Arkada bulunan figürler sanatçının bilinçaltına, ilkel sanata ve egzotik kültürlerle duyduğu ilgiye gönderme yapmaktadır. Sanatçının Okyanusya ve Afrika sanatına duyduğu estetik yakınlık burada sembolik olarak hissedilmektedir.



Şekil 13. Lovis Corinth, *Kendi Portresi*, 1924

Kaynak: (Richard, 1984, s. 47)

Lovis Corinth (1858-1925), 1911’de geçirdiği felçle birlikte ölümle yüzleşmiş bir sanatçı olarak normal doğa resimlerinin sınırlarını aşmıştır. Ekspresyonist kuşağı eğiten Corinth’e göre resimlerde doğanın gerçeği değil, ressamın kendi salt gerçeği yansıtılma gerekmektedir. Corinth Şekil 13’teki “Kendi otoportresi” isimli resminde ifadeci üslubuyla yoğun renk uygulamaları yapmış, kişisel duygularını dışa vurmuştur. Corinth otoportresinde izleyiciyle doğrudan göz teması kurmuş, arkadaki ayna kullanımı ile derinlik oluşturmuş ve yorgun bir adamın profilini resme yansıtmıştır.



Şekil 14. Otto Müeller, *Kendi Portresi*, 1921

Kaynak: (İldeş, 2003, s. 70)

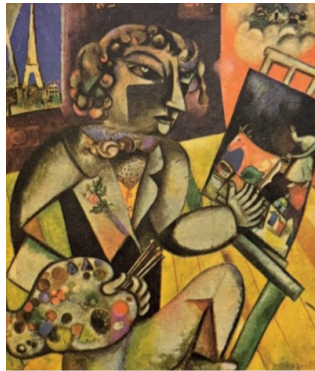
Modern Alman sanatında bir dönüm noktası olan Die Brücke grubunun kurucu üyelerinden olan Otto Müeller, Brücke topluluğunun arasındaki resmî bir öğretim görevi olan ilk ressam olmuştur. Müeller'i çağdaşlarına bağlayan şey yalın ve doğal bir yaşam biçimine duyduğu özlem olmuştur. Müller girişiminin esas amacının doğa görünümüne ve insanlara olan duygularını mümkün olduğunca yalına indirgeyerek dışa vurduğunu açıklamıştır (Richard, 1984, s. 90). Müeller'in, Şekil 14'te "Kendi Portresi" isimli taş baskı eserinde yalın, sade yüz ifadesi yoğun duygu yüklü bakışlarıyla birleşmekte ve izleyiciyi derinden etkilemektedir.



Şekil 15. Kees Van Dongen, *Kendi Portresi*, 1903

Kaynak: (Richard, 1984, s. 51)

Öncesinde empresyonist bir aşama geçiren Van Dongen (1877-1968), Van Gogh'tan esinlenmiş; yoğun boya tabakaları oluşturan kalın fırça vuruşları ile özgür düzenlemeler yapmıştır. Şekil 15'te "Kendi Portresi" isimli eserde karşıt renk yöntemini kendisi bularak kullanmış ve renklerin çevresinde dış çizgileri daha belirginleştirmiştir. Güzel olanın, uyumlu olanın dışında eserler ortaya koyan sanatçı, kendi yalın gerçeğini resmetmiştir.



Şekil 16. Marc Chagall, *Yedi Parmaklı Kendi portresi*, 1911

Kaynak: (İldeş, 2003, s. 135)

Yoksul ve kalabalık bir aile içinde büyüyen Chagall (1887-1985), katı bir Yahudi ortamının dinsel ruh ve köy yaşamı anılarıyla dolu resimler gerçekleştirmiştir. Fovistlerin etkisinde kalarak güçlü ve dışavurumcu bir renk tekniği kazanmış, Leger, Delaunay ve Modigliani gibi sanatçılarla iletişim içerisinde olmuştur. Kübizm’le de ilgilenen sanatçı Delaunay’ın soyutlamayı amaçlayan renkleri ve eşzamanlık ilkesiyle iç deneyimleri ile hatıralarını karmaşık resimlerinde bir araya getirmiştir (Richard, 1984, s. 46). Şekil 16’da “Yedi Parmaklı Kendi Portresi” isimli otoportresinde Chagall’ın sanatını oluşturan öğeler açıkça görülmektedir. Kimlik, aidiyet ve sanatçı bilincinin güçlü bir ifadesidir. Resimde Chagall kendisini, atölyesinde elinde palet ve fırça ile resmetmiştir. Karşısında ise tuval üzerinde başka bir sahne yer almaktadır. Arka planda ise Paris’te bulunan Eiffel Tower, sağ tarafta ise Rusya’daki memleketine gönderme yapan mimari bulunmaktadır. Sanatçı, Doğu Avrupa kökenleri ile Paris Modernizmi arasındaki ressam Chagall’ı resmetmiştir. Otoportresinde sanatçının kendi elini yedi parmaklı olarak betimlemesi yaratıcı gücünü ve üretkenliğini simgelemektedir. Chagall dışavurumcu, sembolik ve lirik bir dönüşüm içerisinde olarak otoportrelerini gerçekleştirmiştir.



Şekil 17. Oskar Kokoschka, *Yoz sanatçı’nın portresi*, 1937

Kaynak: (İldeş, 2003, s. 129)

Oskar Kokoschka (1886-1980), Viyana Sanat ve El Sanatları okulunda okumak için burs kazanmış, öğretmen olmak için eğitim görmüştür. Çok çeşitli eğitimler almış, resim üzerine kendisini yetiştirmiştir. Sanat yaşamına başlarken ifadeleri vurgulayarak portreler yapmıştır. Kokoschka, kendi acılarını, duygularını portrelerini yaptığı kişilere yansıtmak istediği için deforme ettiği portreler, çarpık bakışlar nedeniyle o dönemde başarısız görülmüştür. 1937’de Oskar Kokoschka’nın Almanya’da genel koleksiyon içinde bulunan çalışmaları Naziler tarafından dejenere sanat (yoz sanat) örnekleri olarak görülmüş ve hacedilmiştir. Oskar Kokoschka, bu olay sonrasında yaptığı otoportresine Şekil 17’de “Yoz sanatçının portresi” adını vermiştir. Kendiliğinden ve düzensiz

gibi görünen şiddetli fırça vuruşlarının olduğu; ancak arkasında renk lekelerini yapısal bütünlük içerisinde kullandığı bir denetimin olduğu görülmektedir (Haydaroglu, 1996, s. 255). Otoportresinde tüm yüz çizgileri ve özellikleri, onun Naziler'e kızgınlığını vurgular niteliktedir; ancak kendinden ve sanatından da emin duruşu ile bir dışavurumcu ressam olduğunu da göstermektedir. Kokoschka otoportresinde kullanmış olduğu renkleriyle göze görüneni değil, bir görüntüye bakan insanın iç duyarlılığını vermeye çalışmıştır. Özgürlük, tazelik ve cesareti ortaya koymaya çalışmıştır (İldeş, 2003, s. 132).



Şekil 18. Otto Dix, Asker olarak kendi portresi, 1914

Kaynak: (İldeş, 2003, s. 114)

Otto Dix (1891-1969), Die Brücke, Der Blaue Reiter ve Fütürizmden esinlenmiştir. 1913'teki Van Gogh sergisinden etkilenmiştir. Birinci Dünya Savaşı'nda gönüllü askerlik görevi yapan Dix, birçok sanatçı gibi kentsoylu toplumun çöküşünü görmek istemiştir. Ekspresyonist renklerle asker resimleri yapmış, kendini Mars (Savaş tanrısı) olarak betimlemiştir. Sayısız çizimlerinde ve resimlerinde cehennemi savaş olaylarını belgelemiş ve kendinden geçmiş dışavurumsal görüntülere dönüştürmüştür. Otto Dix, Şekil 18'de "Asker olarak kendi portresi" eserinde, kırmızı tonlarını, koyu kahve, duman rengi ve siyahın konturlarıyla bir araya getirerek savaşın vahşetini ve yıkıcılığını etkili bir şekilde ortaya koymuştur. Biçimler ve çizgilerinde bulunan saldırgan ritim, sanatsal sorunların çözümünden çok savaşın sarsıcı etkisini belgelemiştir (Richard, 1984, s. 50). Sanatçının bu otoportresinde ifadeci anlatımıyla güçlü sanatsal yorumunu gerçeklik ideolojisinden vazgeçmediği, içsel gerçekliği yansıtmaya amacıyla duygularını eserlerine ve izleyiciye aktardığı görülmektedir (Özbay, 2017, s. 109). Dix'in resimleri, Birinci Dünya Savaşı'nın yarattığı ruhsal bunalımları ve içsel gerçekliği güçlü bir şekilde yansıtmaktadır. İzleyici, onun otoportresinde savaşın yıkıcı gerçeği ile yüzleşmektedir (Beykal, 2005, s. 40).



Şekil 19. Jörg Immendorf, Solo, 1988

Kaynak: URL-4

Jörg Immendorf (1945-2007), hem sanatsal hem de siyasi kurumları sorgulayan çalışmalarıyla tanınmış; savaş sonrası Almanyadan çıkan 20. yüzyılın en etkili sanatçılarından biri olmuştur. Sanatçının çalışmaları günümüzde de geçerliliğini korumaktadır. Immendorf'un eserleri, sanatın ve sanatçının rolünün toplumla ve siyasetle etkileşim kurmak olduğunu ve bunlara karşı koymak için nasıl kullanılabileceğinin örnekleri olmuştur (URL-5). Immendorf'un 1988'de yapmış olduğu Şekil 19'da yer alan "Solo" isimli otoportresinde büyük tuvallerinde de olduğu gibi bir yozlaşma tiyatrosunun imgeleriyle doludur. Sahne düzenlemesi içerisinde kendisini koltukta oturur şekilde resmeden sanatçı, ekspresyonist renkleri yoğun fırça darbeleri ve kontrast yoğun renkleriyle deforme ettiği figürleriyle; dokunaklı, mizahi, acımasız, tiyatral bir sahne canlandırmıştır. Bu sahnenin özünde, kişisel konumlanma ve ahlaki uzlaşmanın ön planda olduğu görülmekte; siyasi ve sanatsal yazım bulunmaktadır (URL-4). Toplumdaki dengesiz işleyişlere de işaret eden otoportrede, toplum içinde yalnız olmanın yanı sıra toplumsal ayrışmaya da dikkat çekilmektedir. Resmin arka planında görünen ve kırmızı bir fon oluşturan koşturan küçük insanlar toplum içerisindeki ekonomik ve siyasal farklılıkları ortaya koymaktadır.



Şekil 20. Jenny Saville, Desteklenmiş, 1992

Kaynak: URL-8

Çağdaş bir İngiliz ressam olan Jenny Saville'in (1970- ...) Şekil 20'de yer alan "Desteklenmiş" isimli eseri, kadın güzelliğinin bugüne kadar var olan temsillerine cesurca meydan okuyan; sarsıcı ve sıra dışı bir otoportredir. Erken dönem çalışmalarında temel konu olarak kendisini resmetmiştir. Özellikle şişmanlığa karşı kültürel bir tiksinti duygusunun üzerine gitmiş, güzellik kavramını sorgulamayı amaçlamıştır. Saville, 1980'lerde genç bir kızken beden ile ilgili kültürel bir takıntıyla büyüdüğünü belirtmiştir. Saville'in otoportresi, Rubens ve Rembrandt'tan Willem de Kooning ve Lucian Freud'a kadar resim tarihindeki ünlü isimlerinin etkisini hatırlatmaktadır. Kendisini bir kadın çıplaklığı geleneğine yerleştirmiş ve erkek egemen geleneğini çarpıtmıştır (URL-8).

SONUÇ VE ÖNERİLER

Resim sanatında otoportreler; farklı üsluplarla gerçekleştirilmiş, kimi zaman zıt, kimi zaman paralel gelişen akım, ekol ve tarzlara göre değişimler göstermiştir. Fotoğraf makinesinin icadından sonra katı resim kurallarından uzaklaşmış, taklit ve tasvirden uzaklaşmıştır. Taklit ve tasvirden uzak dışavurumcu, ifadedci resim akımı ile dış dünyanın gerçekliği yerine sanatçının salt gerçeği ön plana çıkmıştır. Dışavurumcu sanatçılar, bireysel ya da bir gruba dâhil olarak içgüdülerine ve iç dürtülerine bağlı kalmış, kendi ruhlarının uyumlarını otoportrelerinde de göstermişlerdir. Yoğun renk, kalın boya hamurları ve deformasyon aracılığıyla kendi salt gerçeklerini ve kişiliklerini kendi portrelerinde dışa vurmuşlardır. Ekspresyonistler, zaman zaman bireysel zaman zaman da bir gruba dâhil olarak eserlerini üretmişlerdir. Her sanatçı, otoportresini kendi iç dünyasındaki salt gerçeği yoğun bir dışavurumla yansıtarak oluştursa da kullandıkları yoğun renkler, karşıt değerler ve deformasyonlarla zaman zaman bu eserler birbiriyle benzerlikler göstermişlerdir.

İçinde yaşadıkları çağın ruhundan ayrı düşünüşemeyecek sanatçılar, savaşlar, ekonomik krizler, bunalımlar ve umutsuzluklardan etkilenmiş; insanın çektiği acıları, sefaleti ve zorbalıkları resimlerine, figürlerine, kendi portrelerine etkili bir şekilde yansıtmışlardır. Ekspresyonistler, anatomik deformasyon, abartılı desen, yoğun boya ve renklerle tuvaler üzerine duygularını yansıtmışlardır.

Tuval yüzeyinin kullanımının yanı sıra özgün baskı resim de Ekspresyonist sanatçılar için vazgeçilmez olmuştur. Özellikle de Alman Ekspresyonistler özgün baskı çalışmaları ile de modern sanat tarihinde öne çıkmaktadır. Ahşap baskının ön planda olduğu özgün baskı çalışmalara dönemin ruhu güçlü bir şekilde yansımıştır.

Ekspresyonistler, sanatta uyum ve güzellik algısından uzaklaşarak yaşadıkları dönemin toplumuna ve sorunlarına ayna tutmuşlardır. Dışavurumcu sanatçılar, resimlerinde ve otoportrelerinde sanatın sadece hoş giden ve güzeli resimlemek olmadığını kanıtlamak istemişler ve âdeta bu uğurda savaş vermişlerdir. Bu savaşı verirken de Nazi hükümeti tarafından "yoz sanatçılar" olarak yaftalanmışlardır. Yaşadıkları dönemde zorbalık görmüş, sürgün edilmiş ve

eserlerine zarar verilmiştir. Ancak sanatlarından vazgeçmeyerek dışavurumcu, ifadeci üsluplarıyla çalışmalarına devam etmişlerdir.

Ekspresyonizmin etkileri modern ve çağdaş sanat akımlarına kadar uzanmaktadır. Çağdaş sanatçılardan Jean-Michel Basquiat, Anselm Kiefer ve George Baselitz gibi sanatçılar, kimlik ve ırk gibi konuları ekspresyonist figür yorumlarıyla ele almışlardır. Yine çağdaş sanatçılardan Jörg Immendorf, Julian Schnabel ve Jenny Saville gibi sanatçıların otoportrelerinde dışavurumcu üslup görülmektedir. Gelecekte ise dışavurumcu üslubun ne yönde gelişeceğini ve hangi sanatçıların eserlerine ilham vereceğini zaman gösterecektir.

KAYNAKÇA

- Dilmaç, S. & Akalan, G. (2018). Dışavurumcu bir ifade aracı olarak otoportre. *The Journal of Academic Social Science Studies*, (67), 209-223
- Dilmaç, S. (2019). Çağdaş sanatta otoportrenin ele alınış biçimleri. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 42, 195-209. <https://doi.org/10.32547/ataunig-sed.532012> (Erişim tarihi: 05.04.2024)
- İldeş, G. (2003). Resim sanatında ekspresyonist figür yorumu. (Yayımlanmamış sanatta yeterlik tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Kalyoncu Fırat, Ö. (2022). 20. yüzyılda ekspresyonist bir savaş ressamı: Otto Dix. *Sosyal Bilimler Dergisi / The Journal of Social Science*, 9(58), 335-357.
- Kosova, E. (1998). *Neue sachlichkeit (Yeni Nesnelcilik)*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). M.S.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Öz Çelikbaş, E. (2022). Dışavurumcu beden imgeleri, *Avrasya Beşeri Bilim Araştırmaları Dergisi*, 2/2, 21-35.
- Özkanlı, Ü. (2006). *Sanat ve sanatçı bağlamında otoportre ve portre* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sakarya.
- Richard, L. (1984). *Ekspresyonizm sanat ansiklopedisi*. (B. Madra, S. Gürsoy, İ. Usmanbaş, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Turani, A. (1971). *Dünya sanat tarihi*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Turani, A. (1992). *Dünya sanat tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

İNTERNET KAYNAKLARI

- URL-1 https://tr.wikipedia.org/wiki/Ernst_Ludwig_Kirchner (E.T.:16.01.2026)
- URL-2 <https://www.printed-editions.com/artist/erich-heckel/mann-in-der-ebene-man-on-the-plain-self-portrait-simon-theobald-ltd/> (E.T.: 25.12.2025)
- URL-3 <https://www.amazon.com.tr/Emil-nolde-correspondances-Arts-plastiques/dp/2742778608> (E.T.: 23.01.2026)
- URL-4 https://www.saatchigallery.com/artist/jorg_immendorff

URL-5 <https://www.michaelwerner.com/viewing-room/jorg-immendorff#tab:thumbnails;tab-1:thumbnails;tab-2:slideshow>

URL-6 <https://sanattasarimgazetesi.com/?p=49760>

URL-7 <https://www.emp-art.com/emp-blog/expressionism-emotion-and-subjectivity-in-art>

URL-8 <https://www.sothebys.com/en/articles/the-groundbreaking-self-portrait-that-launched-jenny-savilles-career>

GÖRSEL KAYNAKLARI

Şekil 1 (İldeş, 2003: 10)

Şekil 2 (Richard, 1984, s.38)

Şekil 3 (Richard, 1984, s. 100)

Şekil 4 URL-3

Şekil 5 (Richard, 1984: 101)

Şekil 6 URL-1

Şekil 7 URL-2

Şekil 8 (İldeş, 2003, s.109))

Şekil 9 (İldeş, 2003, s. 98)

Şekil 10 (Richard, 1984, s. 55)

Şekil 11(Richard, 1984: 85)

Şekil 12 (İldeş, 2003, s. 65)

Şekil 13 (Richard, 1984: 47)

Şekil 14 (İldeş,2003, s. 70)

Şekil 15 (Richard, 1984: 51)

Şekil 16 (İldeş, 2003, s. 135)

Şekil 17 (İldeş, 2003:129)

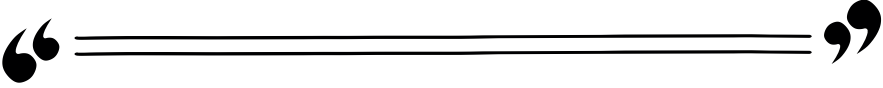
Şekil 18 (İldeş, 2003: 114)

Şekil 19 URL-6

Şekil 20 URL-8



SERAMİK HEYKEL SANATI VE ALİ TEOMAN GERMANER (ALOŞ) ÜZERİNE OKUMALAR



Seda ÖZCAN ÖZDEN¹

Rasim BAĞIRLI²

1 Dr. Öğr. Üyesi, Kapadokya Üniversitesi; Mimarlık, Tasarım ve Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Tasarımı Bölümü, ORCID ID: 0000-0001-9181-9326, E-mail: seda.ozcan@kapadokya.edu.tr

2 Dr. Öğr. Gör, Selçuk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik Bölümü, Seramik Anasanat Dalı, ORCID:0000-0003-0881-1193, E-mail: rasimcebrailoglu@gmail.com

Giriş

Seramiğin ilk ortaya çıkışı bir anlamda insanlık tarihi kadar eskidir. Kullanım nesneleri ve inanç figürünleri olarak hayat bulan bu üretimler arkeolojik belgelerle ortaya konulmaktadır. Antik dönemden günümüze kadar kesintisiz olarak devam eden seramik sanatı, günümüzde bünyesini oluşturan kilin kolay şekil alması bakımından sanatçıya uçsuz bucaksız bir üretim imkânı sunabilmektedir. Çağdaş sanatçılar seramiğin malzeme ve anlatım olanakları bakımından bu avantajlarını sanatsal üretimlerinde yaygın olarak kullanmaktadır.

Bu çalışmanın konusu, seramik heykel sanatının özellikle disiplinlerarası etkileşimlerin çağdaş sanatlar alanlarında kullanılmasına odaklanmaktadır. Seramik alanının kendine özgü teknik dili ve üslubu heykel sanatçıları içinde bir anlatım dili olarak yaygın biçimde kullanılmaktadır/kullanılacaktır. Bu durum bilim ve teknolojinin ilerlediği Endüstri Devrimi ve sonrasında hız kazanmasının yanı sıra özellikle günümüz sanat dinamikleri bağlamında yaygın bir kullanım alanı olarak ortaya çıkmaktadır. Dönemsel olarak incelendiğinde Cumhuriyet Sonrası Türk Seramik Sanatı bakımından değerlendirilen bu süreçte özellikle akademisyen sanatçılar seramik heykel uygulamalarında bulunmuşlardır.

Seramik heykel sanatı uygulamaları bakımından Türk Heykel Sanatı kapsamında üretimlerinin çeşitliliği, konusu, uygulama tecrübeleri, malzeme hakimiyeti gibi birçok alanda duayen olarak kabul edilen Ali Teoman Germaner'in (Aloş) üretimleri dikkat çekmektedir. Gelecek nesillere disiplinler arası etkileşimlerin bir yansıması ve sonucu olarak özgün bir anlatım dili ve ustalık bırakan Germaner, sanatın çeşitliliğine oldukça inanan bir sanatçıydı. Bu açıdan değerlendirildiğinde sanatçının, seramik alanını heykel üretimlerinde özgün ve özgür bir anlatım dili olarak ustaca kullanması durumu söz konusudur.

1. Seramik Heykel Sanatı Üzerine Genel Değerlendirmeler

Kültür kuramı medeniyetlerin üst paradigması olarak betimlenen ve içerisinde belleksel öğeler barındıran bir olgudur (Kırmızıgül, 2023: 63). Kültürün yansıması ve aktarılması bağlamında, seramik sanatı, binlerce yıllık gelişim sürecinde ilkel örneklerden günümüz çağdaş üretimlerine dek pek çok kültürde biçimsel dönüşümler yaşamıştır. Farklı toplumların değer sistemleri, geleneksel pratikleri ve yaşam alışkanlıkları, seramiğin hem formunu hem de işlevini belirleyen temel etkenler olmuştur (Şahbaz,2006: 30). Seramik sanatının izlerine dünya üzerindeki hemen her toplumda rastlamak mümkündür. Kültürlerin ortak ve özgün değer yapıları, seramik üretiminde hem benzerlikler hem de ayırt edici özellikler taşıyan örneklerin ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır (Arcasoy,2005:1). Bu çerçevede seramik ile kültür arasındaki ilişki paralel bir gelişim gösterse de her toplum söz konusu etkileşimin ortaya çıkardığı dönüşüm süreçlerini aynı biçimde ve eş zamanlı olarak deneyimlememiştir (Erzen, 1991: 11-12). Bu açıdan

değerlendirildiğinde, medeniyet ve kültür toplumların ilerlemesinin en büyük itici güçlerinin başında gelen ve toplumsal yaşayış düzeninde belirleyici bir konumda olan önemli bir kavramdır (Kırmızıgül, 2023: 229).

İnsanlığın ortak gereksinimleri sonucu günümüzden asırlar önce ortaya çıkan ve başlangıçta günlük kullanım amaçlı kap kacak üretimi olarak hayata giren seramik; zamanla teknik, estetik ve kuramsal boyutlarıyla gelişerek bağımsız bir bilim ve sanat alanı haline gelmiştir. İlk zamanlarda muhtemelen tesadüfi olarak üretilen basit seramik formlar uzun yıllar/binyıllar içerisinde deneyimsel olarak çeşitlenmiştir. Tarih öncesi dönemlerden bu yana seramiğin temel malzemesi olan kil, günümüzde sadece sanatsal üretimlerde değil; aynı zamanda seramik endüstrisinde de yaygın biçimde kullanılmaya devam etmektedir. Endüstriyel seramik veya serbest şekillendirme ile seramik üretimlerinin tamamında tasarlanan çalışmaların başarıyla hayata geçirilmesi, seramik teknolojisinin uygulama süreçlerine ilişkin yeterli bilgi ve teknik donanımı gerekli kılmaktadır (Çevik, 2023: 178). Hem endüstriyel bir üretim alanı hem de sanatsal bir ifade aracı olan seramik, malzeme özellikleri sayesinde sanatçıya neredeyse sınırsız sayıda doku ve renk olanağı tanımaktadır. Modern sanat sürecinde resim, tuval merkezli kimliğinin ötesine geçmiş; heykel ise klasik plastik anlayıştan uzaklaşarak yeni biçim arayışlarına yönelmiştir. Seramik sanatı ise 20. yüzyılın başlarından itibaren, binlerce yıl boyunca sürdürdüğü işlev eksensli rolün dışına çıkarak, farklı disiplinlerden sanatçılar tarafından sanatsal anlatımın özgün bir malzemesi olarak yeniden değerlendirilmiştir (Şahbaz, 2006: 3-4).

Seramik heykel pratiği, özellikle Neolitik Çağ'dan (M.Ö.7500-M.Ö.7000) itibaren insan yaşamında belirgin bir yer edinmiştir. Bu varoluş durumu, gündelik gereksinimleri karşılamak amacıyla üretilen kap kacakların yanı sıra, dönemin inanç nesneleri olarak küçük çaplı heykelciklerin üretimini de ortaya çıkarmıştır (Sevim, 1994: 6). Bu bağlamda insanlık tarihi kadar eski olan pişmiş toprak üretimleri günümüzde de oldukça değerli kültürel hazinelerdir. Antik çağa tarihlenen bu üretimlerin günümüze kadar farklı amaçlar bağlamında yeni anlatım olanakları ile sunulması söz konusudur. Çağlar içinde bir kullanım nesnesi konumundan çıkan seramik malzeme ile ortaya konulan heykeller geçen süreçte kültürel bakımdan da değişiklikler göstermiştir. Bu durum özellikle seramik heykel sanatında biçimsel, kavramsal ve tematik bağlamlarda da büyük değişimleri içinde barındırmaktadır. Unutulmamalıdır ki seramik heykel üretimlerinin de temel malzemesi insanlık tarihi kadar eski olan “toprak”tır (Çevik, 2023: 177).

2. Seramik Heykel Sanatında Bir Duayen; Ali Teoman Germaner (Aloş)

Seramik, insanlık tarihinin uzun bir kesitinde gündelik yaşamın ayrılmaz bir unsuru olarak yer almış; uzun süre el sanatları ve zanaat üretimi çerçevesinde konumlandırılmıştır. Bununla birlikte, resmin yüzey anlayışının

dönüştüğü, heykelin klasik form arayışlarından uzaklaştığı ve disiplinler arası sanat yaklaşımlarının güç kazandığı modern sanat sürecinde; seramik malzeme temelli olanakları ve kendine özgü anlatım kapasitesiyle görsel sanatlar içinde bağımsız ve özgün bir ifade alanı olarak yeniden tanımlanmıştır (Şahbaz,2006:3). Çağdaş dönem bakımından değerlendirildiğinde ise kullanım amaçları değişen seramik üretimleri kavramsal anlamda da yeni ifade olanaklarına izin vermektedir. Özellikle deneysel bağlamda bir üretim nesnesi olarak seramiği çalışmalarında kullanan Picasso, Matisse ve Miro gibi sanatçılar seramiğin işlev odaklı geleneksel yaklaşımını dışlamıştır. Bu sanatçılar malzeme olarak seramiğin sunduğu kişisel, estetik kaygı taşıyan ve form temelli özelliklerini fark etmiş ve çalışmalarında Modern Seramik Sanatı örneklerini ortaya koymuşlardır (Uludağ, 2001: 45- 47). Bu uygulamalar, sanatçıların üretimlerinde kullandıkları bu cesaret verici durum diğer disiplinlerde olduğu gibi seramik alanı açısından da dönemin değişen koşullarına bir uyum süreci olarak değerlendirilebilir. Tüm bu uygulamalar ve üretimler bağlamında seramik sanatı, disiplinler arası bir nitelik kazanarak farklılık, yenilik, yaratıcılık ve özgünlük arayışını daha görünür kılmaya yönelmiştir. Bu yönelim doğrultusunda çağdaş seramik, içinde bulunduğu dönüşüm sürecinde diğer sanat ve bilim alanlarıyla etkileşimini artırarak çok yönlü bir üretim zemini oluşturmaktadır (Çevik, 2018: 129). Bu bağlamda disiplinlerarası yaklaşım, farklı alanlara ait bilgi ve becerilerin anlamlı bir biçimde bir araya getirilmesini mümkün kılan bir strateji olarak değerlendirilmektedir. Nitekim disiplinlerarası öğretim, farklı disiplinlere ait bilgi ve becerileri anlamlı bir biçimde bir araya getirme ve kullanma yönünde etkili bir yaklaşım olarak tanımlanmaktadır (Aslan & Akalan, 2020: 1344).

Günümüz plastik sanatlar bağlamında seramik, geleneksel mirasını korumakla birlikte heykelsi ifade olanaklarını da içselleştirerek hem soyut hem de figüratif biçimlendirmelerde etkin biçimde kendini göstermektedir (Kaytan, 2009: 1-7). Bu türlü bir etkileşimli sanat pratiği ile karşılaşan izleyici aslında bir anlamda sanat olayını deneyimlemiş ve bu uygulama ya da düşünsel süreçler içerisinde kendini sanatın ilginç ve özgür alanına daha da yakınlaştırmıştır (Döl, Bingöl ve Çevik, 2021: 18).

Bu açıdan değerlendirildiğinde heykel; bronz, taş, polyester, ahşap, metal, silikon ve mermer gibi çeşitli malzemeler aracılığıyla üretilebilmektedir. Pişmiş kil kullanılarak gerçekleştirilen heykel uygulamaları ise seramik heykel olarak tanımlanmaktadır. Bir üretimin seramik heykel olarak tanımlanabilmesi için, sanatçının duygu ve düşüncelerini seramik malzemeyi biçimlendirerek ifade etmesi; ortaya çıkan nesnenin geleneksel kullanım amacından bağımsız olması, özgün nitelik taşıması, sırlı ya da sırsız pişirilmiş olması ve üç boyutlu bir yapıya sahip bulunması gerekmektedir. Heykel farklı malzemelerle üretilebilmesine karşın, çoğu durumda yalnızca malzemesiyle adlandırılmamaktadır. Bu nedenle bir çalışmanın yalnızca seramik olarak ifade

edilmesi, onun kap üretimi, teknolojik bir nesne ya da seramik heykel kapsamında değerlendirilip değerlendirilemeyeceği konusunda belirsizlik yaratabilmektedir. Bununla birlikte, üretimin yalnızca heykel olarak tanımlanması durumunda seramiğe özgü teknik süreçler göz ardı edilmiş olacaktır. Farklı malzemelerle gerçekleştirilen heykel uygulamalarının kendine özgü güçlükleri ve sınırları bulunduğu gibi, seramik heykel de biçimlendirme, kurutma, sırlama ve pişirim gibi zorunlu teknik aşamaları içermektedir. Söz konusu üretim evreleri, seramik heykeli diğer heykel türlerinden ayıran temel nitelikler arasında yer almaktadır. Bu nedenle seramik heykel sanatçısı, üretim sürecini biçim, yüzey, sır, doku ve pişirim gibi seramiğin yapısal unsurlarını gözeterak kurgulamak durumundadır. Ayrıca seramiğin bilimsel bir altyapıya dayanan tek sanat alanı olması, “seramik” kelimesinin adlandırmada öncelikli olarak kullanılması başlıca gerekçesini oluşturmaktadır (Sevim, 1994: 6). Bu bağlamda ele alındığında; serbest elle şekillendirme yöntemi, seramik heykellerin şekillendirilmesinde genel bir yaklaşım ile en çok tercih edilen yöntemlerden biridir. Özellikle seramik heykel çalışmalarında stoneware, şamotlu, kırmızı çamur ve porselen çamuru yaygın olarak sanatçılar tarafından kullanılmaktadır (Sevim ve Kayalıoğlu, 2018: 292).

Sevim (1994: 22) göre; sanatçı, seramik ve heykel alanında kimi zaman anlatmak istediği özü daha etkili biçimde aktarabilmek ve karşılaştığı biçimsel ya da kavramsal sorunları çözebilmek amacıyla farklı malzemelere başvurabilmektedir. Bu çoklu malzeme kullanımı her iki disiplin için geçerli bir yaklaşım olup, seramik üretiminde yardımcı materyaller ana bünye ile birlikte değerlendirilebilmektedir. Bu tercih, heykelde olduğu gibi estetik etkiyi güçlendirme ve düşünsel içeriği daha etkili biçimde sunma amacına yöneliktir (Sevim, 1994: 22). Seramik heykel üretiminin temel koşulu, malzemenin kil formundayken biçimlendirilmesidir. Bu süreç; tornada şekillendirme, elle modelleme, kalıp teknikleri ya da günümüzde yaygınlaşan üç boyutlu yazıcı teknolojileri aracılığıyla gerçekleştirilebilmektedir (Sevim ve Kayalıoğlu, 2018: 294).

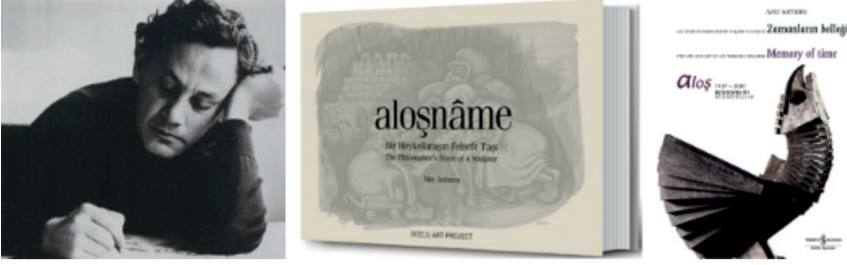
Kaytan’ın (2009: 53), seramik ile heykelin kesişim alanında ortaya çıkan üretimlerin nasıl adlandırılması gerektiğine ilişkin değerlendirmesine göre; *“seramik malzeme kullanılarak biçimlendirilen, pişirilen ve çoğu zaman sırlanan üç boyutlu çalışmalar günümüzde “seramik heykel” olarak tanımlanmaktadır. Bu adlandırmanın temel gerekçesi, seramiğin yalnızca işlevsel üretimden uzaklaşarak heykelsi bir biçim anlayışına yönelmesidir. Dolayısıyla sanatsal amaçla üretilmiş üç boyutlu her nesne, kullanılan malzemeden bağımsız olarak heykel kategorisi içinde değerlendirilmektedir”* (Kaytan, 2009: 53).

19. yüzyılın başlarında Batı’da el sanatlarına yönelik ilginin canlandırılmasını hedefleyen girişimlerle ivme kazanan çağdaş seramik sanatı, kısa sürede dinamik bir gelişim göstererek tüm dünya ülkelerine yayılmıştır. Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluş sürecinde şekillenen eğitim ve sanat anlayışının bir sonucu olarak, Batılı anlayışta gelişen yenilik ve değişimlerin takip edilebilmesi için, alanlarında başarılı sanatçılar sanat alanında eğitim amaçlı

yurt dışına gönderilmiştir. Osmanlı zamanında da yurtdışına eğitim için gönderilen asker ressamı örneklerinde görüldüğü gibi, bu gelenek Cumhuriyet sonrasında da sürdürülmüştür. Türkiye’de seramik 1950’lerden sonra; sanayi alanında seramiğin ilerletilmesi, yükseköğretim temelli sanat eğitiminin yaygınlaştırılmasına verilen önem ile yurt dışı eğitilmiş sanatçılarımızın özel sanat seramiği çalışmalarını başlatmasıyla güçlenmiştir (Mutlu, 2016: 396). Sanatsal üretimler açısından tüm dünya ülkeleri ve kültürleri arasında yaşanan bu değişimlerin yansımaları elbette ülkemizde de gözlemlenmektedir. Bu yansıma özellikle yurt dışında eğitim alan sanatçıların 1950’den sonra ülkemize dönüşleri sonrası artan bir ivme kazanmıştır. Uluslararası kapsamda yapılan özveriyle çalışmalar ve eğitimlerin bir sonucu olarak yurda dönen sanatçılar sosyal, kültürel, teknik ve estetik değerlere göre üretimlerde bulunmuşlardır (Çevik, 2023: 177). Bu kapsamlı dönüşüm dikkate alındığında, Çağdaş Türk Seramik Sanatı olarak isimlendirilen dönem; 1923’te Cumhuriyet’in ilanı ile başlayıp günümüze uzanan süreçte seramik üretimi, seramik eğitimi ve seramik endüstrisi alanlarında gerçekleşen tüm gelişim ve değişimleri içeren tarihsel bir çerçeveye karşılık gelmektedir (Çevik, 2014: 82).

Bu açıdan değerlendirildiğinde, seramiğin 20. yüzyıl içinde “Sanat Seramiği” kimliğiyle tanınması, onun diğer plastik sanat dallarına kıyasla daha geç kurumsallaşmış bir disiplin olarak değerlendirilmesine zemin hazırlamıştır. “Sanat Seramiği” kapsamında üretilen çalışmalar ise heykelin biçimsel ve kavramsal özelliklerini bünyesinde taşıırken, resim sanatına özgü renk kullanımını da ifade olanaklarına dâhil etmektedir (Sönmez, 2002: 178-179). Bu bağlamda akademisyen sanatçı Füsün Kavalcı, seramiğin çok katmanlı yapısına ve disiplinler arası ilişkilerine dikkat çekmektedir. Kavalcı’ya göre seramik yüzey kimi zaman bir resim düzlemi gibi ele alınabilirken, seramik çamuru da heykelsi bir form olarak değerlendirilebilmektedir. Seramik üretim, grafiksel bir anlatım diliyle, mimari bir kurgu içinde ya da yapı ve mekân ilişkisi bağlamında sanatsal bir ifade alanı olarak karşımıza çıkabilmektedir (Kavalcı, 1998: 38).

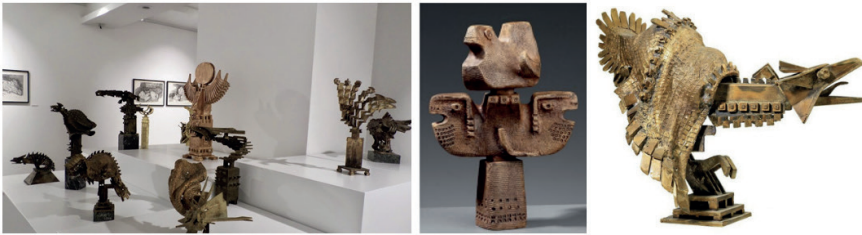
Günümüz sanat ortamında bazı seramik sanatçıları, duygu ve düşüncelerini yalnızca kendi alanlarına özgü malzemelerle sınırlamak yerine, anlatım gücünü artırmak ve disiplinler arası bir etkileşim zemini oluşturmak amacıyla farklı sanat dallarına ait ya da sanat dışı kabul edilen unsurları seramikle birlikte kullanmayı tercih etmektedir. Bu yaklaşım, disiplinler arasındaki etkileşimi güçlendirirken, sanat alanları arasında yerleşik sınırların giderek esnemesine ve yeniden tanımlanmasına olanak tanımıştır (Yıldırım, 2021: 373). Çağdaş heykel ve seramik sanatına özgün yaklaşımlarıyla yön veren bu sanatçılar, farklı biçimsel denemeler ve arayışlar aracılığıyla kendilerine özgü bir ifade dili ve üslup geliştirmişlerdir (Kaytan, 2009: 60). Bu bağlamda sanatçı sanat eserini oluşturma sürecinin neredeyse her aşamasında, o zamana kadar yaşadığı tüm yaşamsal birikimlerden ve tecrübelerden yararlanarak üretimlerde bulunmaktadır (Kayahan, 2024: 41).



Görsel 1-2: Ali Teoman Germaner (Aloş) ve Bozlu Art Project tarafından yayımlanan *Aloşnâme: Bir Heykeltıraşın Felsefe Taşı Kitabı*

Görsel 3: Aloş 1957-2007 Retrospektif, *Zamanların Belleği*, Ali Teoman Germaner Kitabı

Cumhuriyet'in kuruluş süreci, dönemsel olarak Türkiye'de siyasal, toplumsal ve kültürel alanlarda ortaya çıkan ve dönemin kurumlarını/ bireylerini etkileyen güçlü bir değişim ve dönüşümü de içinde barındırır. Bu dönem, yenilikçi bir tavrı da beraberinde getirmiştir. Toplumsal anlamda meydana gelen bu önemli değişim hayatın her alanına yansıdığı gibi sanatın her alanına da yansımıştır. O döneme kadar seramikte baskın olan geleneksel üretim anlayışı, yerini dönemin gereksinimlerine yanıt verebilecek teknik ve teknolojik yeniliklerin izlendiği ve uygulamaya aktarıldığı bir üretim modeline bırakmıştır (Ağatekin, 2002: 3). Bu açıdan değerlendirildiğinde Türk Seramik Sanatı'nın öncüsü olarak kabul edilen Füreyâ Koral'ın yanı sıra Ali Teoman Germaner (Aloş), İlhan Koman, Zühtü Müridoğlu, Saim Bugay, Erdinç Bakla, Sadi Diren, Sevim Çizer, Ayfer Karamani, Azade Köker ve Candeğer Furtun gibi duayen sanatçılar seramikte malzemenin sınırlarını zorlayarak seramik heykel bağlamında üretimlerde bulunan sanatçılar arasında yer almaktadırlar (Çevik, 2023: 184).



Görsel 4: Ali Teoman Germaner (Aloş), *Sergiden Genel Görünüm*

Görsel 5: Ali Teoman Germaner (Aloş), *Pişmiş Toprak*, 2006

Görsel 6: Ali Teoman Germaner (Aloş), *Zümrüd-ü Anka Serisinden*, Bronz, 36 x 30 x 47 cm

“Kuş” simgesi, tarih boyunca pek çok uygarlıkta anlam yüklü bir motif olarak önemli bir konumda yer almış; Türk kültüründe de yaygın biçimde kullanılmıştır. Mezar taşlarından hükümdar taçlarına, devlet armalarından bayrak ve mühürlere, kabartmalardan mimari bezemelere ve minyatür sanatına kadar uzanan geniş bir kullanım alanına sahip olan bu figür, farklı dönemlerde değişen estetik ve sembolik yaklaşımlar çerçevesinde varlığını sürdürmüştür. Anlamsal düzlemde barış, özgürlük ve ölümsüzlük gibi kavramlarla ilişkilendirilen kuş figürü, birçok uygarlıkta sembolik bir değer kazanmış ve zamanla sanatın çeşitli alanlarına da taşınmıştır. Bu zengin simgesel arka plan ve figürün tarihsel sürekliliği, sanatçılara ilham kaynağı olmuş; farklı dönemlerde ve disiplinlerde özgün yapıtların ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. İlk dönemlerde daha gerçekçi ve betimleyici bir anlayışla tasvir edilen kuş figürü, ilerleyen süreçte deformasyon ve soyutlama yoluyla gerçekliğin ötesine taşınarak kurgusal yorumlara konu olmuştur. Şiir, öykü ve mitolojik anlatılarda yer bulan bu figür, alışılmış temsillerin dışına çıkarak farklı biçimsel özellikler, adlandırmalar ve anlam katmanları kazanmıştır. Günümüzde ise bu çok yönlü sembol, Çağdaş Türk Sanatı kapsamında çeşitli sanatçıların üretimlerinde yeniden yorumlanarak varlığını sürdürmektedir (Özdağı, 2017: 30).

Bu çerçevede sanatın esin kaynakları arasında efsane ve mitolojik anlatıların önemli bir yeri bulunmaktadır. İnsan ile hayvan arasındaki simgesel ilişki ele alındığında ise belirli hayvan figürlerinin öne çıktığı görülmektedir. Kültürlere ve coğrafyalara göre farklı adlarla anılan ve olağanüstü niteliklerle yüklenen “kuş” betimlemeleri bu semboller arasında ayrıcalıklı bir konuma sahiptir. Kuş figürünü öne çıkaran en belirgin özellik ise uçuş yetisi ve buna bağlı olarak temsil ettiği sınırsız hareket ve özgürlük imgesidir. Kuş sembolünün mitolojik anlatılarda, efsanelerde ve sanatsal üretimlerde geniş bir yer bulmasının temel nedeninin bu niteliklere dayandığını ileri sürmek mümkündür. Bir figürün gerçekliğin ötesine taşınarak yoğun anlam katmanlarıyla donatılması; başka bir deyişle simgesel bir motife dönüştürülmesi, onu anlamsal açıdan işlevsel kılmaktadır. Bu dönüşüm, sanatçıların toplumsal ve kültürel tasavvurlarını estetik üretimlerine aktarmada başvurdukları önemli ifade stratejilerinden biri olarak değerlendirilebilir (Yonuk, Altunöz ve Özçelik, 2021: 252- 260).



Görsel 7: Ali Teoman Germaner (Aloş), Hares, 57 x 33 x 22 cm, Bronz, 1994

Görsel 8: Ali Teoman Germaner (Aloş), Kuş Anıtı, 67x77x13 cm, Ahşap, 2006

Görsel 9: Ali Teoman Germaner (Aloş), İsimsiz, Ahşap Üzerine Bakır Kaplama, 48x36x20 cm, 1984

Mitolojik unsurların kullanımı bakımından değerlendirildiğinde, ülkemizde heykel ve gravür alanında önemli bir konuma sahip olan Ali Teoman Germaner (Aloş), ejderha ve yılan gibi figürleri yapıtlarında sıklıkla işlemiştir. Sanatsal yaklaşımında mitolojiden beslendiğini ve fantastik unsurları bilinçli biçimde tercih ettiğini dile getiren sanatçı, özellikle masalsı bir atmosferle kurguladığı kuş heykelleriyle dikkat çekmektedir (Uzun, 2019: 147). Türkiye’de modern heykel sanatının önde gelen temsilcilerinden biri olan sanatçı, kültürel özelliklerine ve mitolojilerine göndermelerde bulunarak seramik heykellerinde de izleyiciyi düşsel bir yolculuğa çıkarmaktadır (Özdağı, 2017: 26). Bu durum, sanatçının üretim pratiğinin yalnızca bireysel estetik tercihlerden değil, aynı zamanda içinde bulunduğu tarihsel ve kültürel bağlamdan da beslendiğini göstermektedir. Nitekim “Sanatçılar her şeyden yalıtılmış bir ortamda çalışmaz; sanatları kendi zamanlarının bir ürünüdür ve tarihsel, toplumsal ve kültürel bağlamlardan etkilenir” (Aslan ve Kayahan, 2024: 692).

Üretimlerinin ilk dönemlerinde hacimsel ve bütüncül formlar üzerinde yoğunlaşan Ali Teoman Germaner’in zamanla bu kütsel yapıyı çözümleyerek parçalı bir kurguya yönelmiştir. Sanatçı betimlediği figürlerin organik niteliğine karşın yapısal ve konstrüktif bir düzenleme anlayışı da benimsemiştir. Germaner’in yapıtlarında gözlenen bazı biçimsel özelliklerin hem desen çalışmalarında hem de heykellerinde ortak bir yapı oluşturmaları dikkat çekicidir. Sanatçının benimsediği modüler kurgu anlayışı bu yaklaşımı somutlaştıran önemli bir örnek niteliğindedir. Germaner, formu tekil bir birim olarak kurgulamakta ve bu modülü yineleyerek bütüncül yapıyı inşa etmektedir. Özellikle sanatçının yılan temalı heykellerinde ve iç-dış başlıklı çalışmalarında bu sistematik yaklaşım açık biçimde izlenebilmektedir. Söz konusu yapıtlar, belirli bir modülün tekrar edilmesi ve eksen kaydırmalarıyla bir araya getirilmesi sonucunda ana kütselin oluşturulması esasına dayanmaktadır. Sanatçının bu yapısal yönteminin, Temel Sanat Eğitimi kapsamında yürüttüğü strüktür dersleri ile bağlantılı olduğu düşünülmektedir. 1975 tarihli ‘Zümrüd-ü Anka’ dizisine ait heykel, yatay ve dikey elemanların birbirine eklemesiyle kurgulanmış, yapısal niteliği açıkça görünür olan konstrüktif bir düzenleme sergilemektedir. 1990’lı yıllara gelindiğinde ise özellikle at, yılan, kuş ve kılçık temalı çalışmalarında modüler tekrar yoluyla formun inşa edildiği; strüktürel yapının bilinçli biçimde açıkta bırakıldığı ve geometrik ile organik karşıtlığı üzerine temellenen uygulamaların öne çıktığı görülmektedir. Kullanılan modüler sistem, heykellerin yapısal ve konstrüktif niteliğine doğrudan işaret etmektedir. Ali Teoman Germaner’in sanatsal üretimi, heykellerinin biçimsel gelişimi temel alınarak üç evrede değerlendirilebilir: Hacimsel ve bütüncül formların öne çıktığı “erken dönem”; formun çözülmeye ve parçalanmaya başladığı “geçiş süreci”; 1980-1990’lı yıllarda strüktürel yapının belirginleştiği “olgun dönem”dir. Bununla birlikte sanatçının olgunluk evresinde, kütsel ve parçalı formları bir arada kullandığı hibrit nitelikli çalışmalarına da

rastlanmaktadır (Keyvanklı, 2006: 78-79). Bu süreçte imge üretimi, sabit bir sonuçtan ziyade süreklilik gösteren dinamik bir oluşum hâline gelmektedir (Kayahan, 2019:624).

1934 yılında İstanbul'da dünyaya gelen Ali Teoman Germaner, 1949'da İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Heykel Bölümü'ne kabul edilerek Rudolf Belling, Zühtü Müridoğlu ve Ali Hadi Bara gibi dönemin önemli sanatçılarından öğrencisi olmuştur. Sanatçı, ilk kişisel sergisini 1952 yılında Maya Sanat Galerisi'nde açmış; 1960'ta ise Fransız hükümetinin sağladığı bursla Paris'e giderek çalışmalarını burada sürdürmüştür. 1961-1965 yılları arasında Paris'te École des Beaux-Arts'ta heykel alanında René Collamarini ile, gravür alanında ise Stanley William Hayter ile çalışma olanağı bulmuştur. 1965'te İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Heykel Bölümü'nde asistan olarak göreve başlayan Ali Teoman Germaner, 1976 yılında aynı kurumda profesör unvanını almıştır. Sanatçı, 2001'de emekli oluncaya dek atölye yürütücülüğü ve bölüm başkanlığı görevlerini sürdürmüştür. Ali Teoman Germaner, Paris Bienali, São Paulo Bienali ve İskenderiye Bienali gibi uluslararası etkinliklere katılmış; yapıtları Fransa, Norveç, Romanya ve ABD başta olmak üzere çeşitli ülkelerde sergilenmiştir. Sanatçının Mezopotamya, Mısır ve Orta Amerika uygarlıklarının sanat ve mitolojik birikiminden beslenen fantastik figürlerle örülü görsel dili, güncel siyasal ve toplumsal gelişmeleri metaforik bir anlatım üzerinden sorgulayan eleştirel bir nitelik taşımaktadır (Bağlantı 1).

Ali Teoman Germaner, sanat çevrelerinde bilinen adıyla Aloş, gravür çalışmalarında ve ağaç, bronz ile seramikten ürettiği heykellerinde doğaüstü varlıkları ve fantastik anlatıları konu edinmiştir. 2018 yılında yaşamını yitiren sanatçının sanatsal ve düşünsel dünyası, Bozlu Art Project tarafından yayımlanan *Aloşnâme: Bir Heykeltıraşın Felsefe Taşı* başlıklı yayın aracılığıyla okura aktarılmaktadır (Görsel 2). (Bağlantı 2).

Ali Teoman Germaner'in 24 Şubat 2018'de aramızdan ayrılışının ardından, sanatçının 1957-2007 yılları arasındaki üretimini bir araya getiren *Aloş 1957-2007 Retrospektif: Zamanların Belleği* başlıklı kapsamlı bir yayın da yayımlanmıştır. Bu kitap, Germaner'in sanatsal gelişimini ve yapıtlarının bütüncül değerlendirmesini içeren önemli bir kaynak niteliğindedir (Görsel 3). (Bağlantı 3).



Görsel 10: CerModern'de "ALOŞ: Dün, Bugün, Yarın" Sergisi Genel Görünüm, 2025

1960'lardan başlayarak günümüze uzanan süreçte, Germaner, Aloşname'de yer alan desenlerini heykelleri için bir tür görsel sözlük olarak kurgulamıştır. Evrensel mitolojik anlatılardan beslenerek yarattığı yaratık, kuş, yılan ve at figürleri aracılığıyla sanatçı, *“İnsanlığın geçmişi, benim de geçmişimdir”* düşüncesinden hareketle organik formdan keskin geometrik yapılara uzanan bir dönüşüm sürecini görünür kılmış; zamanın belleğini geleceğe aktarmayı amaçlamıştır. Sanatçı, imgeler ve anlatılar aracılığıyla kurguladığı karakterler üzerinden geçmiş ile gelecek, iyilik ile kötülük, aydınlık ile karanlık gibi karşıtlıkları örtük bir anlatım diliyle ele almış; özünde insanı merkeze yerleştirmiştir. İçerik, biçim ve malzeme ilişkisini sürekli sorgulayan ve araştıran sanatçı, yapıtlarının kalıcılığına verdiği önemi; *“Malzeme dendiğinde, tarih içerisinde zamana ve insana karşı kalıcılıkla sınavını vermiş olandan yanayım”* ifadesiyle belirtmiştir. 1968 yılı dolaylarında seramik malzemeye yoğun biçimde çalışan sanatçı, ilerleyen süreçte bu seramik heykellerin bronz dökümlerini de gerçekleştirmiştir (Suileten, 2022: 52-53).

Sönmez'in (2019: 47). “Yaşayan Müze Imoga (İstanbul Grafik Sanatlar Müzesi)'nin Çağdaş Türk Baskı Sanatındaki Yeri” başlıklı araştırmasında/ çalışmasında Ali Teoman Germaner'den aktardığına göre; *“Çalışmalarım çoğunlukla günümü dönük, biraz dalga geçen, yarı hiciv, biraz da işi fazla ciddiye alıp anıtsal görünme çabasındaki işlerdir. Mitolojiden yararlanmam ise belli bir yöreye ait mitolojisi değildir; Uzak Batı, Uzak Doğu, kendi ülkemiz ve Orta Doğu mitolojilerinden birtakım unsurları, birtakım öğeleri alıp tekrardan gündeme getirmeyi bu elemanları alıp sözcük gibi kullanmayı amaçlıyorum. Yoksa geçmişteki mitolojiye sığınarak tekrardan gündeme getirmek gibi bir derdim olmadı, ama inanıyorum ki masalsı öğeler birtakım insanların çok daha rahat anlayabilecekleri öğelerdir. Bu yüzden çoğunlukla uzak geçmişin motiflerini ara ara eserlerime katmayı istiyorum. Ortaya koyulan herhangi bir eser, bir şeyi beyan etmektir, yani bir nevi söylemdir. Bu sebeple söylemin anlaşılır olmasını isterim, o masalsı bir havaya bürünerek bunu başarıyorum. Söylemek istediğim; şudur ki sözel olarak anlatamayacağım şeyleri, geçmişte mitolojiden aldığım veya şöyle diyelim almaya uğraştığım ya da gönderme yapmak için değiştirerek kullandığım bir gerçektir”*



Görsel 11-12-13: CerModern'de “ALOŞ: Dün, Bugün, Yarın” Sergisinden, 2025

Genel bir değerlendirme ile, Bozlu Art Project Nişantaşı, Türkiye’de çağdaş heykel alanının öne çıkan isimlerinden Ali Teoman Germaner’in (Aloş) kişisel sergisini izleyiciyle buluşturmuştur. Özlem İnay Erten’in küratörlüğünde ve Nevzat Sayın’ın mekânsal düzenlemesiyle gerçekleştirilen sergide, sanatçının 1950’li yıllardan itibaren ürettiği çizim, resim ve heykellerinden kapsamlı bir seçkinin sunulmasına olanak tanınmıştır. Germaner’in sanat yaşamındaki kırılma ve dönüşüm noktalarını görünür kılmayı hedefleyen bu seçki, hem sanatsal hem de akademik kimliği ile Türkiye’deki heykel sanatındaki dönüşümlerin çoğuna tanıklık eden Ali Teoman Germaner’in (Aloş) yarım yüzyılı aşkın sanat hayatındaki sürecini de sergilemektedir. Ayrıca sergi kapsamında, resimlerinde yer alan geometrik biçimlerin heykellerde üç boyutlu bir karşılık bulduğuna ve sanatçının heykelleri ile “Aloşname” adını verdiği serisinde kullandığı çizimler arasındaki ilişkiye de tanık olunmaktadır. (Bağlantı 4).



Görsel 14-15-16: CerModern’de “ALOŞ: Dün, Bugün, Yarın” Sergisinden, 2025

CerModern’de gerçekleştirilen “ALOŞ: Dün, Bugün, Yarın” başlıklı sergi, Ali Teoman Germaner’in 1970’lerden 2000’li yıllara uzanan görsel anlatı dünyasını izleyiciyle buluşturmuştur. Sergide yer alan yapıtlar; karanlık ile aydınlık, umut ile umutsuzluk, otorite ile birey gibi karşıtlıkların bir arada ele alındığı bir düşünsel zemin oluşturmakta; desen ve heykel olmanın ötesinde, zaman ve belleğin iç içe geçtiği çok katmanlı bir anlatı evreni sunmaktadır. Serginin küratörlüğünü üstlenen Burak Fidan’a göre; “Germaner Türk resminde eşine az rastlanır bir bütüncüllük gösteren bu serilerinde bir psikanalist, bir antropolog hatta bir kültür tarihçisi gibi çalıştığınızı görmekteyiz”. (Bağlantı 5).

Küratör Burak Fidan’a göre serginin aktardığı içerik ve izleyiciye yansıyan etkisi kapsamında yaptığı değerlendirmeye göre; “Sergi, insanı, taşıdığı tüm varoluşsal yüküyle birlikte anlamaya çalışan bir sanatçının görsel düşüncelerinden oluşmuştur. Doğumlar, ölümler, uyuma ve uyanışlar, savaşın vahşeti, teknolojik çapraşıklıklar, bir tür insan kıyametinin öncülüğünü yapar. Gene de bu düşünce sahnelerinin karanlık atmosferine rağmen umudu, coşkun düşüncüyü, var olma neşesini de duyumsarız. Germaner, yarattığı bu distopik dünyanın varlıklarıyla, bu dünyanın anıtsal kuşları, yılanları, totemleri, formlarıyla insana kendinin ötesine geçme daveti uzatır gibidir”. (Bağlantı 6).

Sonuç ve Değerlendirmeler

Geçmiş ve gelecek arasında bir bağ kurarak insana dair kültürel unsurları ortaya koyan seramik heykeller günümüzde biçim ve kavram bağlamında çağdaş sanatçılara yeni ifade olanakları sunmaktadır. Bu değişim bir anlamda seramiğin ilk olarak yüklendiği kullanım nesnesi kimliğinden de uzaklaşmasını sağlayarak onu disiplinlerarası bir süreç de taşımıştır. Dünya çapında yaşanan teknolojik ve bireysel/toplumsal değişim ve dönüşümler yaşamın her alanını etkilediği gibi plastik sanatları da etkisi altına almıştır. Bu bağlamda yaşanan değişim ve dönüşümler Cumhuriyet sonrası dönemde de sanatçılar arasında konu, biçim, bağlam, malzeme gibi birçok alanda yeni anlatım olanaklarına yönelmelerini sağlamıştır.

Bu çalışma özellikle, seramik heykel sanatı uygulamaları bakımından Türk Heykel Sanatı kapsamında üretimlerinin çeşitliliği, konusu, uygulama tecrübeleri, malzeme hakimiyeti gibi bir çok alanda duayen olarak kabul edilen Ali Teoman Germaner'in (Aloş) üretimleri üzerine odaklanmıştır. Sanatçının iki ve üç boyutlu üretimlerinde oluşturduğu ustalık dikkat çekicidir. Seramiği heykel alanında biçim ve kavram bağlamında kullanan sanatçı doğaüstü varlıkları ve fantastik hikâyeleri anlatmıştır. 2018 yılında yaşama veda eden sanatçının, uzun ve üretken sanat hayatı boyunca Türkiye'deki heykel sanatındaki dönüşümlerin çoğuna tanıklık etmesinin yanı sıra sanatsal üretimlerinin gelecek nesillere bir "iz" bırakması durumu da söz konusudur.

KAYNAKÇA

- Ağatekin, M. (2002). Cumhuriyet sonrası çağdaş Türk seramik sanatının gelişimi ve dili yönünden değerlendirilmesi. (Yüksek Lisans Tezi). Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
- Arcasoy, A. (17-19 Ekim 2005). "Seramiğin Tarihçesinden Bir Kesit", III. Uluslararası Katılımlı Seramik, Cam, Emaye, Sır ve Boya Semineri İstanbul: Türk Seramik Derneği Yayını.
- Aslan, M., & Akalan, G. (2020). *Özgün Baskıresim Derslerinde Disiplinlerarası Yaklaşımların Akademik Başarıya Etkisi*. Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi, 40(3), s.1343-1359.
- Aslan, M., & Kayahan, Z. (2024). *Postmodernizm (1960 Ve Ötesi)*. In M. Diğler & R. Soylu (Eds.), Primitif Dönemden Günümüze Sanatın Öyküsü, Pegem Akademi, s.692-727.
- Çevik, N. (2014). Çağdaş Türk Seramik Sanatında Kabuk Değiştirme Süreci. Akdeniz Sanat Dergisi, 7(13), s.81-93.
- Çevik, N. (2018). Disiplinler Arası Etkileşimler Kapsamında Alternatif Malzemeler ve Seramik-Baskı Resim Yakınlaşmaları Üzerine Bireysel Uygulamalar. Sanat ve Tasarım Dergisi, 22, s.111-133.
- Çevik, N. (2023). Cumhuriyet Sonrası Seramik Heykel Sanatında Disiplinlerarası Süreç, Türkiye'de Sanatın 100 Yılı, Editörler; Fulya Bayraktar ve Zeliha Kayahan, Nobel Akademik Yayıncılık Eğitim Danışmanlık Tic. Ltd. Şti., EISBN: 978-625-371-072-9, Ankara, s.177-196.
- Döl, Attila; Bingöl, Mehtap ve Çevik, Naile. (2021).Kamusal Alanda Sanat Pratikleri, Çeşm-i Cihan: Tarih Kültür ve Sanat Araştırmaları Dergisi, 8 (1), s.14-29.
- Erzen, J. N. (1991). "Modernizm Sonrası Sanat, Çağdaş Düşünce ve Sanat", Plastik Sanatlar Derneği Yayınları, No:1, İstanbul.
- Kavalcı, F. (1998). Türkiye'de seramik sanatı [Özel Sayı]. Türkiye'de Sanat, 33, s.35-42.
- Kayahan, Z. (2019). "Resimsel Bir Unsur Olarak Kadın İmgesi ve Çok Katmanlı Kurgusal Dil Bağlamında Bireysel Söylemler". Atlas International Refereed Journal On Social Sciences, Vol:5, Issue:21, s.617-632.
- Kayahan, Z. (2024). "Ağaç İmgesi Üzerinden Çağdaş Sanata Bakış". Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, Yıl: 11, Sayı: 70, s. 30-43.
- Kaytan, E. (2009). Modern sanatta figüratif seramik heykeller. (Yüksek Lisans Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Keyvanklı, D. (2006). Konstrüktivizm ve Türk Heykel Sanatına Yansımaları, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Kırmızıgül, F.Ç. (2023) "Bireysel ve Disiplinlerarası Yorumlar Işığında Plastik Bir Değer Üslubu Olarak Ankara Çeşmeleri". Çeşm-i Cihan: Tarih Kültür ve

- Sanat Araştırmaları Dergisi E-Dergisi 10/1 (Temmuz), 62-94. <https://doi.org/10.30804/cesmicihan.1292591>.
- Kırmızıgül, F. Ç. (2023). Cumhuriyet Döneminin Öncü Heykeltıraşları. Türkiye’de Sanatın 100 Yılı (Ed. Prof. Dr. Fulya Bayraktar, Doç. Dr. Zeliha Kayahan). Ankara: Nobel Yayıncılık.
- Mutlu, S. H. (2016). Seramik Sanat Eğitiminde Çömlekçi Çarkının Önemi. Cumhuriyetin Işığında Yükseköğretimde Sanat Eğitimi Uluslararası Sempozyumu, Ankara, s. 386-398.
- Özdağı, D. E. (2017). Çağdaş Türk sanatında gerçek dışı kuş figürleri. Eğitim ve Toplum Araştırmaları Dergisi/JRES, 4 (1), s.17- 32.
- Sevim, C. (1994). Türkiye’de Seramik Heykel. (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi). Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eskişehir.
- Sevim, S.S. ve Kayalıoğlu, A. C. (2018). Seramik heykel sanatında kullanılan çamurların elle şekillendirme açısından incelenmesi. Sanat ve Tasarım Dergisi, 22, s. 291-303.
- Sönmez, M. (2019). Yaşayan Müze Imoga (İstanbul Grafik Sanatlar Müzesi)’nin Çağdaş Türk Baskı Sanatındaki Yeri, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Konya.
- Sönmez, N. (2002). Nesne, sanatçı ve seramik sanatı ilişkisi. Anadolu Sanat Dergisi, 13, 175-183.
- Suileten, S. (2022). Türkiye’de Figüratif Heykel Bağlamında Seramik Malzeme Kullanımı. (Yüksek Lisans Tezi). Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne.
- Şahbaz, H. (2006). Modern Seramik Sanatında Minimalizm, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir.
- Uludağ K. (2001). “Seramik Malzeme, Teknik, Zanaat, Sanat Mı?”, Seramik Dergisi, Türk Seramik Derneği Yay., Nisan-Mayıs, Sayı:14, İstanbul.
- Uzun, D. (2019). Türk heykelinde mitolojik yaklaşımlar. Manas Sosyal Araştırmalar Dergisi, 8 (1), s.144-156.
- Yıldırım, B. (2021). Çağdaş Seramik Sanatında Farklı Malzeme Kullanımı. Erciyes Akademi, 35 (1), s.371-385.
- Yonuk, A., Altunöz, A. ve Özçelik, H. (2021). Mit ve Efsanelerde Yer Alan Kuş İmgelerinin Heykel ve Seramik Sanatındaki İzdüşümleri. Millî Folklor, 17 (132), s.250-261.

İnternet Kaynakçası

- (Bağlantı 1). <https://www.bozluartproject.com/en/exhibition/ali-teoman-germaneralos-drawings-paintings-sculptures/> Erişim:10.12.25
- (Bağlantı 2). <https://argonotlar.com/alosname-bir-heykeltirasin-felsefe-tasi/> Erişim:10.12.25

(Bağlantı 3). <https://wannart.com/icerik/11214-yeryuzunde-bir-parca-ali-teoman-germaner> Erişim: 24.12.25

(Bağlantı 4). <https://www.bozluartproject.com/en/exhibition/ali-teoman-germaner-alos-drawings-paintings-sculptures/> Erişim:10.12.25

(Bağlantı 5). <https://artdogistanbul.com/cermodernde-alos-dun-bugun-yarin/> Erişim:11.12.25

(Bağlantı 6). <https://artdogistanbul.com/cermodernde-alos-dun-bugun-yarin/> Erişim:11.12.25

Görsel Kaynakça

Görsel 1-2: <https://argonotlar.com/alosname-bir-heykeltirasin-felsefe-tasi/> Erişim:10.12.25

Görsel 3: <https://wannart.com/icerik/11214-yeryuzunde-bir-parca-ali-teoman-germaner> Erişim:10.12.25

Görsel 4: <https://www.hurriyet.com.tr/kitap-sanat/zumrud-u-ankalari-bize-birakip-veda-etti-40751434> Erişim:12.12.25

Görsel 5: <https://tr.pinterest.com/pin/375065475189515271/> Erişim: 24.12.25

Görsel 6: <https://www.bozluartproject.com/en/exhibition/ali-teoman-germaner-alos-drawings-paintings-sculptures/> Erişim:10.12.25

Görsel 7: <https://wannart.com/icerik/11214-yeryuzunde-bir-parca-ali-teoman-germaner> Erişim: 24.12.25

Görsel 8: <https://wannart.com/icerik/11214-yeryuzunde-bir-parca-ali-teoman-germaner> Erişim: 24.12.25

Görsel 9: <https://wannart.com/icerik/11214-yeryuzunde-bir-parca-ali-teoman-germaner> Erişim: 24.12.25

Görsel 10: <https://kedikultursanat.org/ali-teoman-germaner-alos-dun-bugun-yarin-solo-sergisi-cer-modern-ankara/> Erişim:10.12.25

Görsel 11-12-13: <https://artdogistanbul.com/cermodernde-alos-dun-bugun-yarin/> Erişim:11.12.25

Görsel 14-15: <https://artdogistanbul.com/cermodernde-alos-dun-bugun-yarin/> Erişim:11.12.25

Görsel 16: <https://kedikultursanat.org/ali-teoman-germaner-alos-dun-bugun-yarin-solo-sergisi-cer-modern-ankara/#bwg442/32563> Erişim:10.12.25