

ÇAĞDAŞ SANATTA GELENEKSEL BİR MEDYUM OLARAK CAMALTI RESMİN KULLANIMI

The Use Of Underglass Painting As A Traditional Medium In Contemporary Art

Dr. Öğr. Üyesi. Ayşenur Ceren ASMAZ

Arkin Yaratıcı Sanatlar ve Tasarım Üniversitesi, Sanat Fakültesi, Plastik Sanatlar Bölümü, Kyrenia/TRNC

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3352-4551>

ÖZET

Camaltı resim geleneksel bir halk resmi türüdür. Gerek teknik olarak, gerek içerik bakımından klasik resim ve klasik cam sanatı anlayışından farklı bir üsluba sahip olan bu teknik, Anadolu, Hindistan, Avrupa gibi pek çok coğrafyada örnekler vermiştir. Geleneksel örneklerinde din, doğa ve mitleri konu alan camaltı resmi, yirminci yüzyılla birlikte alanlarında tanınmış sanatçılar tarafından da çeşitli sebeplerle denenmiş ve uygulanmıştır. Kimi sanatçı bu çalışmalarda geleneksel tekniklerden şaşmazken, kimi de farklı malzemeleri bu teknikle birlikte uygulamıştır. Her ne kadar teknolojinin gelişimi ile çağdaş sanat dijital bir doğrultuda ilerlese de; klasik ve geleneksel tekniklerle bağını koparmayan sanatçılar farklı malzemelerin kullanımını üretim süreçlerine dâhil etmektedirler. Literatür taraması sonucunda elde edilen veriler üzerinden şekillenen bu çalışmada, örneklem geleneksel ve çoğu anonim olan çalışmalar, farklı alanlarda üretim yapan sanatçıların camaltı resim örnekleri ve camaltı resmi yeniden yorumlamış çağdaş sanat örneklerinden oluşmaktadır. Bu bağlamda, çalışmanın amacı, geleneksel bir yöntem olan camaltı resminin yeniden ele alınması, hatırlatılması ve yeni nesil malzemeler ile yorumlanarak bir üretim yöntemi olarak yeniden kullanımının sağlanmasıdır. Çalışmada bu teknik ile üretilmiş halk sanatı örneklerinin yanı sıra, ünlü ressamların camaltı resimlerinden örnekler ve çağdaş sanat içinde kendine yer edinmeye başlayan camaltı örneklerine yer verilerek tekniğin ne denli geliştirilebilir ve uygulanmaya devam edilebilir olduğu gösterilmek istenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Camaltı, Cam, Resim, Çağdaş Sanat, Medyum

ABSTRACT

Underglass painting is a traditional type of folk painting. This technique, which has a different style from the classical painting and classical glass art understanding both technically and in terms of content, has given examples in many geographies such as Anatolia, India and Europe. The underglass painting, which deals with religion, nature and myths in its traditional examples, was tried and applied by well-known artists in the early twentieth century for various reasons. While some artists adhered to traditional techniques in these works, others applied different materials with this technique. Although contemporary art progresses in a digital direction with the development of technology, the artists who do not lose their ties with classical and traditional techniques incorporate the use of different materials into their production processes. In this study, which is based on the data obtained as a result of the literature review, the sample consists of traditional and mostly anonymous works, examples of underglass paintings of artists producing in different fields, and contemporary art samples reinterpreting the underglass painting. In this context, the aim of the study is to reconsider the traditional glass method, to remind it and to reuse it as a production method by interpreting it with new generation materials. In the study, besides the folk art samples produced with this technique, it is aimed to show how the technique can be developed and continued to be applied by including examples from the underglass paintings of famous painters and underglass samples that started to take place in contemporary art.

Key Words: Underglass, Glass, Painting, Contemporary Art, Medium

1. GİRİŞ

Camaltı resmi, camın bir yüzüne, katmanlar halinde resim yapılması ile meydana gelen bir halk resmi türüdür. Camaltı resmini diğer materyal ve yüzeylerden ayıran şey, yapılan çizimde renkler üst üste bindiğinden klasik resimlerin aksine tersten ilerlenmesi gerekliliğidir. Bu, şu anlama gelmektedir; ilk olarak kontur ve benzeri lekeler uygulanır ve en son fon uygulaması yapılır. Bazı kaynaklarda kökeni Hindistan olarak gösterilen bu teknik, özellikle Osmanlı dönemi 19 ve 20. Yüzyılda büyük ölçüde gelişim göstermiştir ve yaygınlaşmıştır. Pek çok kaynakta ise Yahudiler ve Hristiyanlardan önce doğulu ustaların cam yüzeyler üzerinde boyama yaptıkları bildirilmekte ve göçlerin de etkisiyle Bizans dönemi Konstantinopolis, 16. Yüzyıl İtalya, 17. Yüzyıl Fransa ve Almanya, 18. Yüzyıl itibarıyla Avrupa genelinde

yine pek çok örneğe rastlanmaktadır. Bazı kaynaklara göreyse, bu tekniğin kullanımı orta çağa dek uzanmaktadır (Camaltı Resmi, 2013). Ulaşılabilen en eski örneklerden biri bu tekniğin Fransızca isminin de babası olan Jean-Baptiste Glomy'ye aittir. 1785-1789 tarihleri arasında tamamladığı Captain Joseph Huddart'ın portresi olan bu eser kaynaklarda 'Chinese reverse glass painting' (Çin tersten cam resmi) olarak geçmektedir. Ki bu da tekniğin kökenini bir bakıma Çin kültürü ile bağlamaktadır. H.W. Keiser'e göre Schwerin Halk Müzesinde bulunan, 1330-1340 yıllarına tarihlenmiş, İsa'nın çarmıha gerilişi sahnesi (bkz. Görsel 1) camaltı çalışmasıdır (Aksoy, 1996). Ancak bu çalışmayı camaltı resmi olarak tanımlamak kısmen doğru değildir. Kiliselerin birçoğunda yer alan kurşunlu vitrayların figüratif kısımları boyalar ile tamamlandığından, bu çalışmanın yapım süreci de bir vitrayın parçası olarak düşünülebilir.



Görsel 1. The Meditation Panel, yaklaşık 1330-1340, Schwerin Halk Müzesi Koleksiyonu (Müze Koleksiyonu, 1330-1340)

Dönemsel olarak popülerite kazanan bu tekniğin ilk çıktığı nokta net olarak bilinmese de; örneklerinin pek çoğunda dini öğeler ön plana çıkmaktadır.

Zamanla bir halk sanatı türüne dönüşen bu teknikte, coğrafi konum her ne olursa olsun dönemin etkisiyle temalar genellikle dini öğeler içermekteydi, ancak halkın ilgisini çeken efsaneler, gündelik yaşamdan sahneler ve kral portrelerinin de yer aldığı örneklerle rastlamak mümkündür. Endüstrinin bir parçası haline gelen pek çok malzemede olduğu gibi; Endüstri Devrimi'nden ve taş baskı resmin keşfedilmesinden sonra camaltı resmi de yok olmaya yüz tutmuştur. Camaltı resmine dair çok sınırlı sayıda bilimsel çalışma yayınlanmıştır. 14 ve 19. Yüzyıllar arasındaki camaltı resim örnekleri üzerinde yapılan çalışmalar bulunsa da, malzemenin kırılganlığından dolayı resimlerin korunması, taşınması ve örneklenmeleri genellikle sınırlıdır (Steger, ve diğerleri, 2019).

Fakat Kandinsky, Klee gibi sanatçıların bu teknik ile çalışarak dikkat çekmesiyle Picasso, Duchamp, Moholy-Nagy, Kokoschka gibi sanatçılar da cam üzerine çalışmalar yapmışlardır (Camaltı Resmi, 2013). Bu şekilde dönemsel olarak yeniden canlanan bu teknik; yirmi birinci yüzyıl sanat örneklerinde pek yer almasa da, halen bölgesel olarak varlığını sürdürmektedir.

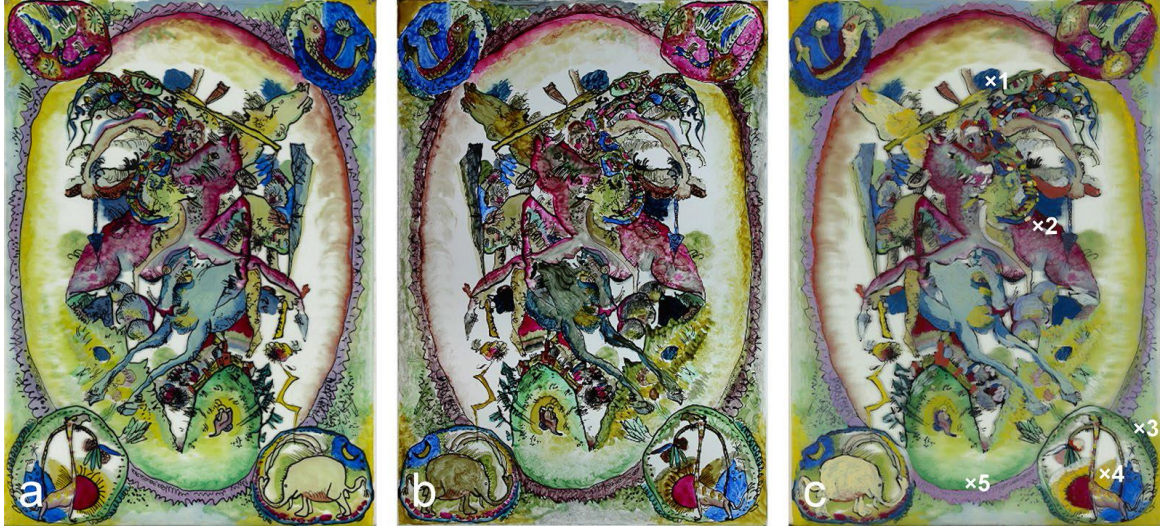
1.1. Teknik Özellikleri ve Örnekleriyle Geleneksel Camaltı Resmi

Camaltı resminde kullanılan malzemeler genellikle kolay ulaşılabilen malzemelerdir. Bu durum dönemsel olarak ustaların bu tekniği tercih etmelerinde rol oynayan etkenlerden biridir. Toz boya, sulu boya, guaş boya, akrilik boya ya da cam boyası gibi su bazlı boyalar ile yapılan bu resimlerde camın zinter¹ yüzeyinden dolayı renk değerleri, renk değerine bağlı gölge ve hacim etkisi diğer malzemelerde olduğu şekilde kullanılamamaktadır. Bu da resme daha grafiksel ve iki boyutlu bir kompozisyon yapısı olarak kendini göstermektedir. Ayrıca kullanılan boyaların genel olarak opal olması da bu etkiyi desteklemektedir. Her ne kadar sentetik bazlı yarı şeffaf cam boyaları kullanılan çalışmalar olsa da, katmanlı resimleme yapısı malzemenin geleneksel bu etkiyi sınırlandırmaktadır. Camaltı resim uygulamalarında genel olarak benzer yöntemler uygulanmış olsa da, coğrafi olarak bazı değişiklikler de gözlemlenmiştir.

¹ Zinter: Seramik ve cam alanında kullanılan; camsı, emiciliği en aza indirgenmiş yüzeyi betimleyen bir terim.

“Bunlardan bir tanesi de pudralı boya tekniğidir. Uygulamada sentetik boya inceltilerek içerisinde pudra eklenir. Pudranın konulma nedeni boya sathına derinlik vermek, hem de arkasını göstermeyen bir şeffaflık sağlamaktır. Işık geçirgenliği azalmasına rağmen yumuşak bir etki alınması sağlanmıştır” (Kafkas, 2019:576)

Minyatür resim etkisine benzeyen bu grafiksel çalışmalar tamamlandıktan sonra, seyirciye bakan yüzeyde camın korumasından dolayı herhangi bir eskime solma vb. görülmemektedir. Boyaların açıkta kaldığı arka yüzey tercihe göre bir kâğıt, karton ya da ahşap plaka ile kapatılabildiği gibi gomalak ya da benzeri bir cila ile kaplanabilmektedir (bkz. Görsel 2). Bu tercih tamamen resimde elde edilmek istenen etki ile ilişkili olduğundan; kullanılan kapatıcı zeminin camın boyasız yüzeylerinden görüleceği ve kullanılan cilanın ise erken ya da geç bir zamanda sararmaya başlayacağı göz önünde bulundurulmalıdır.



Görsel 2. ‘Apokalyptischer Reiter II, 1914, Kandinsky, Lenbachhaus Müzesi Münih. a-Önden görünüm, b- Işıklandırılmış arka görünüm, c-Işıklandırılmamış arka görünüm

(Steger, ve diğerleri, Kandinsky’ s fragile art: a multidisciplinary investigation of four early reverse glass paintings (1911–1914) by Wassily Kandinsky, 2019)

Bir halk sanatı olarak anılabilecek bu tekniğe dair dini ve geleneksel örnekler oldukça fazladır. Ancak yapılan resimler tema olarak değişkenlik göstermediğinden ve kısıtlı sayıda usta tarafından yapıldığından birbirine oldukça benzeyen örneklerdir. Ve hatta bu halk sanatı yaşatmaya devam etmek için üretim yapmaya devam eden ustalar da bu temaların dışına pek çıkmamaktadır (bkz. Görsel 3 ve 4).



Görsel 3. Anonim, ‘Şahmeran’, Tarihsiz 2013 (Anonim, Şahmeran)



Görsel 4. Ebu Burak (Tacettin Toparlı), ‘Şahmeran’, (Toparlı, 2013)

Erişilebilen eski örneklerin temaları coğrafi konum gözetmeksizin benzerlik göstermektedir; din, efsaneler, mitler ve hükümdarlar. Ayrıca ustaların göçler sırasında meydana gelen bilgi ve eser paylaşımları da örnekler üzerinde etkili olmaktadır. Bunu Çin Hanedanı döneminde yapılan 18. yüzyıla ait iki örnek üzerinden örneklemek mümkündür (bkz. Görsel 5 ve 6). Ayrıca bu örneklerde kullanılan renk skalası daha geniş olduğundan, gölge ve üç boyut etkisi geleneksel camaltı resminin aksine, daha belirgin ve detaylıdır.

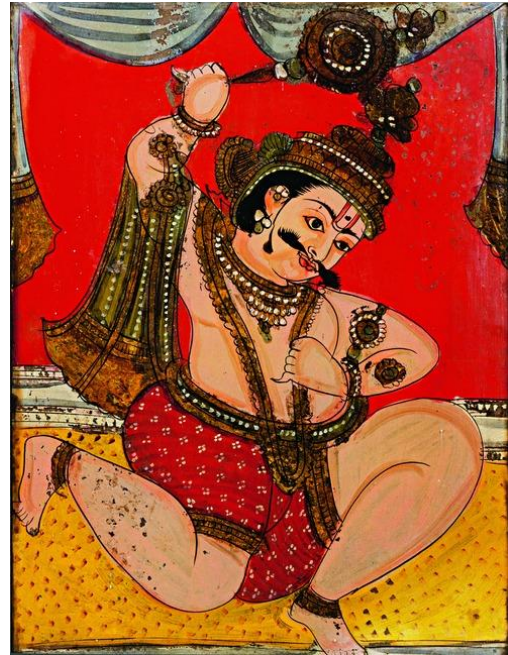


Görsel 5. Çin Camaltı Resmi, Çin Hanedanı, 18. Yüzyıl (Keverne, 2019).



Görsel 6. Çin Camaltı Resmi, Çin Hanedanı, 18. (Kensington , 2019)

Hindistan konumlu camaltı resmi örneklerinde, geleneksel hükümdarlar, tanrılar ve dini betimlerin yanı sıra; mitlerin kısmen erotizm içerdiği çalışmaların sayısı da oldukça fazladır. Kültürel alt yapının dışına çıkmadan, belirli düzeyde erotizm içeren bu çalışmaların (bkz. Görsel 7) detaylı örneklerine erişim, çalışmaların taşınmamış ve iyi korunmuş olmasından dolayı daha kolaydır. Ayrıca bu çalışmalara dair yapılan araştırmalar, bölgesel dilde yazılmış olmak üzere oldukça fazladır.



Görsel 7. Hint Camaltı Resminden iki örnek, yaklaşık 15. Yüzyıl (Dallapiccola, 2017)

Anadolu coğrafyasında ve İslam etkisinde yapılmış camaltı resimlerde de yine dini betimlemeler, *Şahmeran* gibi mitler ve devlet büyüklerinin resmedildiği örnekler yer almaktadır. Kimi zaman tek başına kimi zamansa bir görsel ile birlikte İslam dininin kutsal metinleri neredeyse döneminin tüm örneklerinde yer almaktadır. İslam'la gelen ve kati bir şekilde belirtilmemiş olsa da genellikle uygulanan kutsal kişileri betimleme yasağının etkisi yine bu resimlerde görülmektedir (bkz. Görsel 8).



Görsel 8. ‘Sultan II. Mahmud’un Beyazıd Camii’ndeki Cuma Selamlığı’ (solda); ‘Sultan Ahmed Camii’ (sağda), Osmanlı & Karma Sanat Ederleri Müzayedesinden, 2016 (Anonim, Web)

2. SANATÇI GÖZÜNDEN CAMALTI

Camaltı resmi korunabilmiş örneklerinin çok büyük bir kısmı müzelerin halk sanatı kısımlarında yer almaktadır. Özellikle Osmanlı ve Türkiye kapsamında bunun nedeni için; ‘Cam Altında Yirmi Bin Fersah’ isimli camaltı resim sergisi kataloğunda yer alan; “...yapıldıkları dönem dahi, bir tezhip, minyatür veya hat sanatı kadar itibar görmeyen, dışlanan bu sanatı, sadece halk tarafından benimsenmiş olup, bu durum günümüzde de etkisini sürdürmektedir” (Anonim, 1997) sözleri gösterilebilir.

Bu denli geleneksel ve halka mal olmuş bir üretim tekniğinin sanatçılar tarafından tercih edilmesi de zaman zaman kaçınılmaz olmuştur. Klasikleşmiş sanatsal cam üretim teknikleri (cam üfleme, füzyon, kalıpla şekillendirme vb.) bir kenara bırakıldığında ve ek olarak camaltı resimlerde malzeme seçiminin cama tutunabilmesi dışında pek bir kriteri olmaması durumu göz önünde bulundurulduğunda; camaltı resminin sanat üretiminde tercih edilebilen herhangi bir teknikten farksız olduğu söylenebilir. Bu bağlamda camı bir tuval olarak kullanmak, gerekli etkiler için birbirinden farklı pek çok malzeme ile yüzeyi tamamlamak bir nevi karışık teknik olarak görülebilir.



Görsel 9. “Still Life with Chair Caning”, 1912, P. Picasso, Mixed media (Picasso, 1912)

Yirminci yüzyılla birlikte karışık malzeme/medya kullanımına dayalı ‘mixed media’ sanat üretiminin çoğalması ile, kolaj ve assemblaj teknikleri sanat eserlerindeki yerini bir adım daha öteye taşımıştır. Modern sanat içinde ‘mixed media’ olarak kabul edilen ilk eser pek çok kaynakta Picasso’nun 1912 yılında yapmış olduğu ve yapımında kâğıt, kumaş, boya ve ip kullandığı kolajı ‘Still Life with Chair Caning’ olarak gösterilmektedir (bkz. Görsel 9). Dönemin popüler hareketlerinden Kübizm ve Dada karışık medya

kullanımını desteklemiş ve hızlandırmıştır. 20. yüzyıl boyunca Henri Matisse, Joseph ornell, Jean Dubuffet ve Ellsworth Kelly gibi sanatçılar tarafından da benimsenen bu teknik, enstalasyon gibi yeni yaklaşımlara yol açmış ve pek çok sanatçı tarafından tercih edilmeye başlamıştır. Bu bağlamda aynı anda çeşitli boyalar, medyumlar, kazımlar, boyasız yerler için folyo ve artık kâğıt parçalarının gibi pek çok malzemenin kullanımına izin veren camaltı resmi de, modern çağın vazgeçilmez haline gelen karışık medya olarak değerlendirmek mümkündür.

Ancak camaltı resmini her ne kadar karışık medya olarak değerlendirmek teoride mümkün olsa da, pratikte bu tarz uygulamalara örnekler neredeyse yok denecek kadar azdır. Bunun nedeni camı bir yüzey olarak kullanan sanatçılar bulunsa da, bu örneklerin çoğunda boyama işleminin tersten yapılmadığı görülmektedir. İster geleneksel yöntemden şaşılmadan üretilen, ister malzeme ve yöntem bakımından alışıl gelmedik çalışmalar olsun, bir sanatçının tüm bu üretim sürecine bakış açısı geleneksel bakış açısından elbette ki farklılıklar göstermektedir. İşlenen konular, sahneler ve kompozisyonların farklı olması; camaltı resminin revaçta olduğu dönemki din ve mit etkisini göstermemektedir ki bu sanatçı yaklaşımından bağımsız olarak beklenen bir durumdur. Ancak malzemenin ele alınış şekli, geleneksel yaklaşımdan her dönem biraz daha farklı hale gelmiştir. Hele ki; tersten boyamanın getirdiği, özellikle harf ve belirli sembollerin tersten yazılmasının getirdiği zorluk, sanatçıları etkilemiş olacaktır ki çoğu örnekte bu tip yazılara kompozisyonu belirleyecek derecede rastlanmaktadır.

Bu anlamda verilebilecek ilk örnek; kültürel anlamda köklerinden kopmadan ancak tekniğe yeni bir soluk getirerek çalışan Mevlüt Akyıldız olacaktır (bkz. Görsel 10-11). Akyıldız, geleneksel değerler ve gençlik yıllarında edinmiş olduğu kültüre dayalı görselleri kendi özgün kompozisyonları ile harmanlayarak camaltı resimlerine yansıtmaktadır. Sanatçı bu resimlerdeki öykülerin altında yatan düşüncelerini şöyle açıklamaktadır;

“Biz ne tam Doğuluyuz ne de tam Batılıyız. Doğu-Batı sentezine inanmıyorum. Biz tam iki arada bir derede kalmışız. Daha çok, atasözleri ve vecizelerle büyüyüyoruz. Ben de kimi zaman çalışmalarında onlarla fantastik bir yapı kuruyorum. Biraz da tasavvuftan etkiler var tabii ki. Bizdeki tasavvuf, diğer Arap toplumlarının dinleri gibi çok katı değil, daha hoşgörülü ve sevecen, daha sıcak” (Baykal, 1994:28).



Görsel 10. 'İmam Bayıldı', 2002, Özel Koleksiyon (Pelvanoğlu, 2011:113)



Görsel 11. 'Kadın Budu', 2002, Özel Koleksiyon (Pelvanoğlu, 2011:114)

Sanatçı camaltı resminin tüm geleneksel üretim şeklini ve özellikle geldiği kültürün izlerini de korur. Pelvanoğlu da sanatçının sözü ettiği arada kalmışlığın izlerinin diğer eserlerine oranla en iyi camaltı resimlerinde görüldüğünü savunmaktadır. “Akyıldız’ın sözünü ettiği iki arada bir derede olma halini en iyi

özetleyen çalışmaları, bu anlamda belki de cam altı resimleridir. Bilindiği gibi, cam altı resmi, bir dönemin kahvehanelerinin, berber dükkânlarının vazgeçilmezidir ve bir dönem de afişlerin yerini tutar. Akyıldız da bu geleneksel değeri, kendi resim disiplini içerisinde yeniden üretir” (Pelvanoğlu, 2011:18). Bu durumu yakın ve bilindik-alışılabeledik kültürün üretim sürecine etkisi olarak değerlendirmek mümkündür.

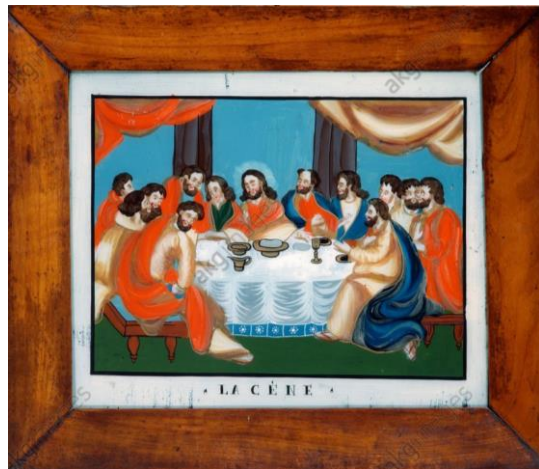


Görsel 12. 'Bir Yastıkta Kocasinlar...İnşallah!', 2001, Özel Koleksiyon (Pelvanoğlu, 2011:112)

Camaltı resim yapan ve bu alanda çalışmalar yaparak camaltı resmin değerini gün yüzüne çıkarmak isteyen bir diğer sanatçı da, 1970 yılında 'Üstün Yetenekli Çocuklar' bursu ile Paris'e gönderilen Neveser Aksoy'dur. Camaltı resme dair lisansüstü çalışmalar yapmış olan Aksoy; bu kararı Goethe Enstitüsü'nde açılan Udo Dammert'in camaltı koleksiyon sergisi sonrasında almıştır (bkz. Görsel 13-14).



Görsel 13. 'St George Kills the Dragon', 19. Yüzyıl, Uda Dammert Koleksiyonu (Anonim, Dammert Collection, 1850)



Görsel 14. 'Le Cène', 19. Yüzyıl, Uda Dammert Koleksiyonu (Anonim, Dammert Collection, 1850)

Bu koleksiyonla tanışmasının ve camaltı resimle ilgili araştırmalarının ardından, hali hazırda yapmakta olduğu resimlerinden bağımsız olarak camaltı resimler yapmaya başlamıştır. Genel olarak pencere, pencere imgeli duvarların resimleri yapan ve tarzını bu anlamda zenginleştirmiş olan sanatçı, camaltı resimlerinde ise kendi tarzını bu sürece katmadan, olabildiğinde geleneksel görseller ve kompozisyonlardan çıkmadan eserler üretmiştir (bkz. Görsel 15). Aksoy'un çalışmaları pek çok röportajında kendinin de belirttiği üzere, camaltı resimlere sanatsal bir yaklaşım getirmekten çok geleneğin hatırlatılması ve tanıtılması üzerine kurgulanmıştır. Bu da gerek resimlerde yer alan imgeler anlamında, gerek güncel kompozisyonlar kurmak anlamında gelenekselden şaşmayan camaltı resimler ortaya çıkmasına yol açmıştır. "Eğitim görmüş sanatçıların yapıtlarına kıyasla, bu tür resimlerde çarpıcı renkler ve kolaylıkla fark edilebilen abartılı biçim

nitelikleri dikkat çekmektedir” (Nas, 2016:96). Öyle ki Aksoy’un da camaltı resimlerde renk seçimleri gelenekselden şaşmamış, tüm hamlığı ve abartılı şekliyle kullanılmıştır.



Görsel 15. ‘Şahmeran’, Neveser Aksoy, Nilgün Akyol Koleksiyonundan (solda), ‘Şahmeran, tavuk kuşu ve gemi tasviri’, Neveser Aksoy, Aynur Ocak Koleksiyonundan (sağda) (Nas, 2016:105)

Camaltı resmin bu ham ve ilkel olarak değerlendirilebilecek özellikleri Kandinsky tarafından da kullanılmıştır. Ancak O’nun için bu tekniğin, bulunduğu dönem içinde farklı bir anlamı vardır.

“Münter ve Kandinsky, akademik alanda eğitim almamış Bavyera halk sanatçılarının yapmış olduğu eserlerin, batı sanatının ana akımlarından daha saf bir geleneği temsil ettiği inancındaydı. Kandinsky bu dönemde yaptığı çalışmalarda sadece Bavyera camaltı resim örneklerini değil, aynı zamanda Rus ikonları, Afrika sanatı, çocuk sanatı ve Gotik sanatın örneklerini de kullanmaya hazırdı. Kandinsky ‘ilkel’ terimi altında nitelendirdiği bu örneklerin tümünü batı sanatının akademik geleneğine önemli bir alternatif olarak görüyordu” (Schilling, 1986).

Wassily Kandinsky, Franz Marc, August Macke, Alexej von Jawlensky, Marianne von Werefkin, Gabriele Münter, Lyonel Feininger ve Albert Bloch gibi birçok Rus göçmenden oluşan Mavi Süvari (*Der Blaue Reiter*) grubu; Kandinsky’nin Last Judgement isimi eserinin bir sergiye kabul edilmemesiyle başlamış ve ekspresyonizmin temelini oluşturan bir sanat hareketidir. 1911-1914 yılları arasında aktif olan grup; 1911 yılı ortasında *Der Blaue Reiter Almanach (The Blue Rider Almanac)* isimli bir almanak yayımlamışlardır (Der Blaue Reiter, 2019).



Görsel 16. ‘Dame in Krinolen’, 1917, Azerbaycan Sanat Müzesi, Bakü (Kandinsky, 1917)



Görsel 17. ‘Goldene Wolke’, 1918 (Kandinsky, Goldene Wolke, 1918)

Bu hareketin oluşumundan önce de benzer çalışmalar yapmış olan Kandinsky için camaltı resmin yeri farklıdır. Bu tekniği deneyimlemiş olan her sanatçı gibi O da kendi kültürel altyapısına uygun kompozisyonları bu halk resmi tekniğinde kullanmıştır (bkz. Görsel 16-17). “Kandinsky, geleneksel camaltı resmini kendi Rus geçmişi yansıtmının bir yolu gibi görse de, ‘tersten cam boyama’ (Hinterglasmalerei) O’nun için maneviyatı yansıtmının bir yolu olmuştur. Bu nedenle Bavyera camaltı

teknikleriyle yaptığı çalışmalarında, tersten cam boyamanın altında yatan özel anlamı da eserlerinin bir parçası haline getirmeye çalışmıştır” (Schilling, 1986).

Kandinsky halk sanatının bir sanatçı için tehlikeli olabilecek *ilkelliğini* ele alış şeklini şu şekilde açıklamıştır;

“Vologda bölgesine yaptığım ziyaret sırasında gördüğüm halk sanatının zararlı yönlerinden beni gizli şeylere olan eğilimim kurtardı... Bana resmin içinde hareket etmeyi, resmin içinde yaşamayı öğrettiler. Odalara nasıl girdiğimi ve beklenmedik manzaradan önce eşğin üzerinde nasıl durduğumu hatırlıyorum... Bussian köy evlerinde masa, banklar, fırın ve dolaplar; önemli olan her nesne renkli ve büyük figürlü bezemelerle kaplıdır. Duvarlardaki halk resimleri; sembolik, temsili kahramanlar, savaşlar, halk şarkıları ile kaplıdır. Evlerin kırmızı köşeleri (Bussian'da kırmızı aynı zamanda güzel demektir), kalın ve tamamen azizlerin rengârenk boyanmış resimleri ile kaplıdır... Odanın tam ortasına geldiğimde ise kendim boyalar ve renklerle çevrili hissettim. Daha önce Kremlin Katedrali'ndeyken de böyle hissettiğimi o ana kadar fark etmemiştim. Bu gezimin ardından tekrar kiliseye döndüm ve tüm renkler zihnimde, içimde kusursuz bir biçimde canlandı. Daha sonra Bavyera ve Tirol Şapellerinde de aynı deneyimi yaşadım, doğal olarak, izlenimlerim her seferinde farklı renklerde ortaya çıktı...” (Röthel, 1966).

Ekspresyonizmin ve Mavi Süvari hareketinin bir diğer üyesi Paul Klee de, camaltı resminin folklorik cazibesinden nasibi almış ve bu teknik ile çalışmalar yapmıştır. Alışlagelmiş ekspresyonist Klee resimlerinden çok farklı olmamakla birlikte, figüratif anlamda bir baskınlık söz konusudur bu camaltı resimlerde. Ek olarak daha pastel, daha soluk ve az sayıda renk kullanımı da başka bir farklılıktır (bkz. Görsel 18-19-20).



Görsel 18. 'Brocard-Katze Sich Leckend', 1905
(Baumgartner & Klee, 2015)

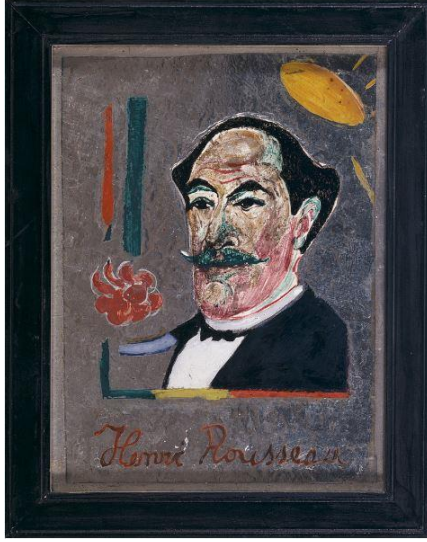


Görsel 19. 'Paul u. Fritz', 1905
(Baumgartner & Klee, 2015)



Görsel 20. 'Rothariga Dame im Reifrock (II.Empire)', 1906
(Baumgartner & Klee, 2015)

Kandinsky ve Klee gibi Franz Marc ve August Macke de çalışmalarının arasına camaltı resmini eklemiş sanatçılardandır. Marc genellikle hayvan tasvirlerine yer verdiği ekspresyonist resimlerin aksine camaltı resimde bir portre çalışırken (bkz. Görsel 21), Macke ne her zaman kullandığı renklerinden ne de kompozisyon yapısından uzaklaşmadan camaltı resmi deneyimlemiştir (bkz. Görsel 22). Ancak her ikisinin de fırça kullanımlarında farklılığa gittikleri görülmektedir.



Görsel 21. 'Bildnis Henri Rousseau', 1911,
Lenbachhaus Müzesi, Berlin
(Marc, 1911)



Görsel 22. 'Im Zirkus', 1911,
Lenbachhaus Müzesi, Berlin
(Macke, 1911)

Yirmi birinci yüzyıl örneklerinde camaltı resmin gelmiş olduğu noktayı ve sanatçı bakışı ile bu tekniğe yaklaşımı örneklemek için, tekniğin doğduğu ve geliştiği coğrafyalardan olan Türkiye'ye yer vermek mümkündür. 2017 yılında İstanbul'da gerçekleştirilmiş olan bir sergide yer alan Erol Eti, Metin Erkan Kafkas, Arif Sercan Pala ve Yılmaz Bulut bu tekniği çağdaş sanat dinamikleri ile buluşturan üç neslin temsilcileridir. Özellikle duvar resimleri ile tanınan Erol Eti, camaltı resim alanında da oldukça fazla sayıda eser sahibidir ve bahsi geçen serginin oluşum sürecinde de aktif rol oynamıştır.

“Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulunda “Camaltı Resim” ile tanışan Prof. Dr. Erol Eti kendi sanatsal üretimlerinde “Camaltı Resim” üzerine eserler vermişti. Öğrencisi Metin Erkan Kafkas da akademik sürecinde Erol Eti'den “Camaltı Resim” konusunda eğitim almış, 2002 yılından bu yana derslerinde bu sanat dalını öğretmeye devam etmiş, yüksek lisans öğrencileri Arif Sercan Pala ve Yılmaz Bulut da bu yolda üretimleriyle devamlılığı sağlamışlar. “Camaltı Resim” çağdaş yorumlarla devamını sürdürmeyi amaçlayan sanatçılar üretimlerinde gelenekten gelen, halk sanatlarımızdan olan klasik “Camaltı Resim” tekniklerinin kullanımının yanı sıra yeni öneriler ve uygulama biçimleri de denemişler” (Ünal & Gönüleri, 2017).



Görsel 23. Erol Eti, 'Üç Nesil Camaltı'
Sergisinden (Ünal & Gönüleri, 2017)



Görsel 24. Metin Erkan Kafkas, 'Üç Nesil Camaltı'
Sergisinden (Ünal & Gönüleri, 2017)

Her ne kadar camaltı resim ile yolları kesişen sanatçılar, kendi kültürel alt yapıları ve bu alt yapının getirmiş olduğu bazı geleneksel yaklaşımlar ve kültür odaklı öğeleri eserlerine yansıtsalar da, belki içinde bulundukları dönem belki de bu tekniği kendine üslup edinmiş olmalarındandır ki, bu sergide yer alan örnekler beklenen geleneksellikten gerek kompozisyon ve öğeler gerekse renk seçimleri açısından oldukça uzaktır (bkz. Görsel 23-24-25-26). Aynı atölye ortamını ve aynı üslubu benimsemiş üç nesil dört kişilik bu sanatçı grubunun gerek kompozisyon gerekse renk ve teknik kullanım olarak birbirinden çok farklı eserler ortaya koyuyor olması; camaltı resmin en azından Türkiye örneklerinde geleneksel bir halk resmi tekniğinden çıkmış ve bir üretim tekniği olarak sanatçının sadece aracı haline gelmiş olduğunu gösterir niteliktedir. Bu bağlamda, istendiğinde herhangi bir tekniğin, geleneksel geçmişine bakılmaksızın sanat pratiği içinde yer alabildiğini söylemek mümkündür.



Görsel 25. Arif Sercan Pala, 'Üç Nesil Camaltı' Sergisinden (Ünal & Gönüleri, 2017)



Görsel 26. Yılmaz Bulut 'Üç Nesil Camaltı' Sergisinden (Ünal & Gönüleri, 2017)

3. SONUÇ

Çalışmanın görsel anlamda zenginleştirilmesi ve örneklendirilmesi için literatür taraması yapılırken, pek çok dokümana ulaşılmış ancak malzeme nedeniyle pek çok örneğin, kullanılan boyaların doğal olmasından dolayı uygun koşullarda saklanamamasından ve cam malzemenin hassasiyetinden dolayı verimli örneklerle ulaşmak çoğu zaman mümkün olmamıştır. Ek olarak geleneksel örneklerin yoğun olduğu Çin ve Hindistan gibi coğrafyaların örneklerine eserlerin ve kaynakların dijital ortamda saklanmaması, ulaşılabilen dijital kaynakların da dilinin çevrilebilir olmamasından dolayı kısıtlı kaynaktan faydalanılmıştır. Yine geleneksel örneklerin yoğun olduğu Türkiye örneklerinde ise, görsel anlamda çeşitlilik olmadığından verimli olabilecek örnekler kısıtlı sayıda seçilmiş ve çalışmada yer verilmiştir. Bu doğrultuda gerek geleneksel gerek sanatçı yorumu olan camaltı resim örnekleri, olabildiğince farklı örneğe yer vermek amacıyla tekrara dayalı olmayacak şekilde seçilmiştir.

Örnekler üzerinden geleneksel camaltı resimlere bakıldığında, din, doğa ve mit örnekleri oldukça fazladır. Neredeyse birbirinin aynı *Şahmeran*, *Ganeşa*, hat ve tezhip tipi bezemeler, kilise mimarisinde yer alan betimlemeler, minyatür benzeri mimari yapılar bu örneklerin büyük bir kısmını oluşturmaktadır.

İstikrarlı bir şekilde ortaya koyulan ve Mavi Süvari hareketinin bir parçası olan sanatçıların yapmış olduğu camaltı örneklerine bakıldığında ise örneklerde çeşitlilik ortaya çıkmaktadır. Bir halk resmi olarak anılan camaltı resimler, sanatçıların bakış açısı ile ele alındığında, alışlagelmiş camaltı resimlerden farklı yaklaşımlar görülmektedir. Ancak sanatçıların da bu tekniği kullanırken kendi estetik yaklaşımlarının yanı sıra kendi kültürel alt yapılarının getirdiği geleneksel birikimleri eserlerine yansıtmış oldukları görülmüştür ve bu da hali hazırda kaçınılmaz bir durumdur. Bu grup dâhilindeki sanatçıların örneklerinde; kendi kültürel alt yapıları, hali hazırda edinmiş oldukları sanat pratikleri, genel anlamda tüm geleneksel camaltı resim örneklerinde yer alan renk, çizgisel dokunuş ve kompozisyon verilerinin bir araya geldiği ve gelenekselden kopmamış ancak yeni önerilerden de kaçınılmamış eserler görülmektedir. Teknik anlamda üretim sürecinin ve kullanılabilecek malzemenin belirli olmasının da bunda bir payı olduğu görülse de, bu eserler tüm bu dinamiklerin bir araya gelerek yeni bir dil ortaya koyduğu söylenebilir. Öyle ki, bu eserler camaltı yerine başka bir yüzey üzerinde değerlendirilmiş olsa ve yine bir camın arkasında sergilenseydi

bile, camaltı resmin izleyiciye sunmuş olduğu doku, parlaklık, yer yer boşluklar ve istemsizce birbirine karışan renklerin estetik etkisini birebir sağlamayacaktır. Bu da yapan kişinin bilgi birikimi, alt yapısı ve yeteneğinden bağımsız olarak, teknik sürecin önemli olduğunu ve estetik etkide oldukça büyük bir yeri olduğunu göstermektedir. Aynı şekilde resim altyapısından gelen yirmi birinci yüzyıl Türk sanatçı örneklerinde, bu estetik etkinin klasik bir tuval ya da kâğıt resminden farklı bir etkiye sahip olduğunu ve bu etkinin de esere farklı bir estetik değer kattığını söylemek mümkündür.

Özellikle yirmi birinci yüzyılda çağdaş sanatın vazgeçilmezlerinden biri olan karışık malzeme/medya kullanımı ve camaltı resimde kullanılan malzeme çeşitliliği de göz önünde bulundurulduğunda; bu tekniği geleneksel bir halk sanatı olmaktan çıkarmanın ve bir sanat pratiği olarak yeniden hayata geçirmenin özgürleştirici bir yanı olacağını söylemek mümkündür. Bu bağlamda camaltı resmin sanat pratiklerinde ve sanatsal beğeni kültüründe yeniden edineceği yer; sanatçılar için yeni bir oyun alanı açmakla beraber, çağdaş sanat için bir dönüşüm niteliğinde olacaktır.

KAYNAKÇA

- Aksoy, N. (1996). Unutulmaya Başlayan Bir Halk Sanatımız: Camaltı Resimleri. *Türkiyemiz*(79), s. 12-21.
- Anonim. (1850). *Dammert Collection*. 11 30, 2019 tarihinde <https://www.ake-images.com/archive/St-George-kills-the-dragon-2UMDHU10LVZ0.html> adresinden alındı
- Anonim. (1997). *Cam Altında Yirmi Bin Fersah*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- Anonim. (tarih yok). *Sultan II. Mahmud'un Beyazıd Camii'ndeki Cuma Selamlığı & Sultan Ahmed Camii*. Alif Art, İstanbul. 11 30, 2019 tarihinde https://www.alifart.com/camalti-resim-ve-hat-levhasi_233462/ adresinden alındı
- Anonim. (tarih yok). *Şahmeran*. 11 28, 2019 tarihinde <https://i.pinimg.com/originals/8c/63/c5/8c63c5ef9da381cb0e9042176d270d10.jpg> adresinden alındı
- Baumgartner, M., & Klee, P. (2015). *Die Hinterglas-Bilder von Paul Klee*. Köln: Wienand Verlag & Medien.
- Baykal, E. (1994). Mevlüt Akyıldız ve Deli Saraylılar. *Anons: Plastik Sanatlar Dergisi*(44), s. 28-29.
- Camaltı Resmi*. (2013, 06 04). 07 29, 2019 tarihinde Milliyet Sanat: <http://www.milliyetsanat.com/haberler/sanat-terimi/camalti-resmi/2144> adresinden alındı
- Dallapiccola, A. L. (2017). *Reverse Glass Painting in India*. New Delhi: Niyogi Books.
- Der Blaue Reiter*. (2019, 09 30). 11 19, 2019 tarihinde Wikipedia: https://en.wikipedia.org/wiki/Der_Blaue_Reiter adresinden alındı
- Kafkas, M. E. (2019, 03). Kaybolmaya Yüz Tutmuş Camaltı Resmi. *TURAN-SAM Uluslararası Bilimsel Hakemli Dergisi*, 11/Kış(41), s. 573-578.
- Kandinsky, W. (1917). *Dame in Krinolinen*. Nationale Kunstmuseum von Aserbaidshan, Baku. 11 19, 2019 tarihinde <http://www.kandinskywassily.de/werk-551.php> adresinden alındı
- Kandinsky, W. (1918). *Goldene Wolke*. 11 19, 2019 tarihinde <http://www.kandinskywassily.de/werk-499.php> adresinden alındı
- Kensington , C. S. (2019). 2019 tarihinde <https://chiswickauctions.co.uk/chinese-reverse-glass-painting/> adresinden alındı
- Keverne, R. (2019). 2019 tarihinde <https://paintingvalley.com/reverse-glass-painting#reverse-glass-painting-33.jpg> adresinden alındı
- Klee, P. (1905). Brocard-Katze Sich Leckend. *Refuge of Art: Paul Klee Center in Bern*. 11 19, 2019 tarihinde <https://aterrata.com/tag/paul-klee/> adresinden alındı
- Macke, A. (1911). *Im Zirkus*. Lenbachhaus Müzesi, Berlin. <https://www.lenbachhaus.de/entdecken/sammlung-online/detail/im-zirkus-30012451> adresinden alındı

Marc, F. (1911). *Bildnis Henri Rousseau*. Lenbachhaus Müzesi, Berlin. <https://www.lenbachhaus.de/entdecken/sammlung-online/detail/bildnis-henri-rousseau-30012453> adresinden alındı

Müze Koleksiyonu. (1330-1340). *The Meditation Panel*. Staatliches Museum Schwerin, Schwerin, Almanya. https://www.researchgate.net/figure/The-Meditation-Panel-about-1330-40-Public-Museum-Schwerin-Inv-No-G2627-detail_fig7_226890607 adresinden alındı

Nas, E. (2016). Türk Halk REsininde Eklektik Bir Üslup: Camaltı REsimler. *Milli Folklor*(112), s. 95-106.

Pelvanoğlu, B. (2011, 03). Mevlüt Akyıldız Turkeyland. *Mevlüt Akyıldız: Bir Hiciv Ustası*. (B. Pelvanoğlu, & N. Uçar, Dü) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Picasso, P. (1912). Still Life with Chair Caning. *Paintings, Quotes, Biography*. 10 30, 2019 tarihinde <https://www.pablopicasso.org/still-life-with-chair-caning.jsp#prettyPhoto> adresinden alındı

Röthel, H. K. (1966). Vasily Kandinsky Painting on Glass. New York: The Solomon R. Guggenheim Museum.

Schilling, E. A. (1986). *VASILY KANDINSKY'S GLASS PAINTING (1909-1914)*. Fort Collins, Colorado: Colorado State University.

Steger, S., Oesterle, D., Bretz, S., Frenzei, L., Stege, H., Winkelmeyer, I., . . . Geiger, G. (2019, 05 07). Kandinsky's fragile art: a multidisciplinary investigation of four early reverse glass paintings (1911–1914) by Wassily Kandinsky. *Heritage Science*(7). doi:10.1186/s40494-019-0268-8

Steger, S., Oesterle, D., Bretz, S., Frenzel, L., Stege, H., Winkelmeyer, I., . . . Geiger, G. (2019). Kandinsky's fragile art: a multidisciplinary investigation of four early reverse glass paintings (1911–1914) by Wassily Kandinsky. *Heritage Science*, s. 7-27. doi:10.1186/s40494-019-0268-8

Toparlı, T. (2013). <http://www.arkofcrafts.com/tr/sahmaran-camalti-tablo> adresinden alındı

Ünal, E., & Gönüleri, K. (2017, 09 18). *Camaltı Resim Sergisi Büyüledi*. (A. Imoga, Düzenleyen) 11 19, 2019 tarihinde İstanbul Sanat Magazin: <https://sanat-magazin.com/yazarlarimiz/erol-unal/camalti-resim-sergisi-buyuledi/> adresinden alındı