

**EDİTÖR**

*Prof. Dr. Arzu UYSAL*

**PLASTİK  
SANATLAR**

*Alanında Araştırmalar ve Değerlendirmeler*

**ARALIK  
2024**

**İmtiyaz Sahibi** / Yaşar Hız  
**Yayına Hazırlayan** / Gece Kitaplığı  
**Birinci Basım** / Aralık 2024 - Ankara  
**ISBN** / 978-625-388-104-7

**© copyright**

2024, Bu kitabın tüm yayın hakları Gece Kitaplığı'na aittir.  
Kaynak gösterilmeden alıntı yapılamaz, izin almadan hiçbir  
yolla çoğaltılamaz.

**Gece Kitaplığı**

Kızılay Mah. Fevzi Çakmak 1. Sokak  
Ümit Apt No: 22/A Çankaya/ANKARA  
0312 384 80 40  
[www.gecekitapligi.com](http://www.gecekitapligi.com) / [gecekitapligi@gmail.com](mailto:gecekitapligi@gmail.com)

**Baskı & Cilt**

Bizim Büro  
**Sertifika No:** 42488

**PLASTİK SANATLAR  
ALANINDA ARAŞTIRMALAR VE  
DEĞERLENDİRMELER**

**EDİTÖR**

**Prof. Dr. Arzu UYSAL**

**gece**  
kitaplığı



# İÇİNDEKİLER

## BÖLÜM 1

### ANTROPOSEN ÇAĞI: GÜNCEL SANATTA İKLİM DEĞİŞİKLİĞİNİ ANLAMAK

*Şule SAYAN* ..... 7

## BÖLÜM 2

### YÜKSEL ARSLAN'IN KAPİTAL SERİSİ ÜZERİNE SOSYOLOJİK BİR İNCELEME

*Serpil YAYMAN* ..... 21

## BÖLÜM 3

### DİASPORA VE KİMLİK EKSENİNDE SHİRİN NESHAT'IN ESERLERİNDE KADIN İMGELERİ

*Gül AYDIN* ..... 35

## BÖLÜM 4

### GÖSTERGEBİLİM VE RESİM İLİŞKİSİ

*Münire Meral YAĞCI TURAN* ..... 53

## BÖLÜM 5

### GERÇEKLİK VE ALGI: MONOKÜLER VE BINOKÜLER GÖRÜŞÜN SANAT ÜZERİNDEKİ ESTETİK VE TEKNİK ETKİLERİ

*Yunus KAYA* ..... 75

## **BÖLÜM 6**

### **TÜRK RESMİNDE FARKLI BİR GERÇEKLİK DÜZLEMİ OLARAK MEKAN**

*Emrah UYSAL, Arzu UYSAL*.....91

## **BÖLÜM 7**

### **GELENEKSEL TEKNİKLERİN ÇAĞDAŞ SANATTAKİ YENİLİKÇİ KULLANIMLARI: TRACEY EMİN**

*Arzu UYSAL, Emrah UYSAL* .....107

## **BÖLÜM 8**

### **ZEYNEP SAYIN'IN BATI'DA VE DOĞU'DA BEDENİN TEMSİLİNDE HASSASİYET ZİLLET ADLI MAKALESİ ÜZERİNE BİR İNCELEME**

*Serpil YAYMAN* .....119

”

# BÖLÜM 1

## ANTROPOSEN ÇAĞI: GÜNCEL SANATTA İKLİM DEĞİŞİKLİĞİNİ ANLAMAK

*Şule SAYAN<sup>1</sup>*

<sup>1</sup> Dr. Öğretim Üyesi Harran Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü

ORCID ID: 0000-0002-6959-3452

## GİRİŞ

İnsan etkinliklerinin dünya ve atmosfer üzerindeki tesirini açıklayan antroposen terimi, içinde yaşadığımız mevcut jeolojik çağı tanımlamaktadır. Ekosistemin insan eliyle değiştirilmeye başlandığı Antroposen çağında pek çok küresel ekolojik yıkım görülmekle birlikte en hızlı ilerleyeni iklim değişikliğidir. Hükümetlerin eylemsizliği, fosil yakıt lobileri ve iklim inkarcılığı kamusal bilgiyi sürekli baltalasa da Grönland ve Antarktika buzullarının kademeli olarak erimesi yüzünden alçak alanların sular altında kalacağı bir gezende karanlık bir gelecek tasvir edilmektedir. Hükümetler arası İklim Değişikliği Paneli (IPCC) sonucunda hazırlanan raporla birlikte, hepimiz değişmekte olan antropojenik (insan kökenli) bir küresel ısınma dünyasında yaşadığımızı biliyoruz (Sezgin, 2022: 21). Gezegende artan 1-2 derecelik sıcaklık farkı bile ekosistemde yıkıcı sonuçlara yol açabilir. IPCC, iklim değişikliğinin sebep olduğu biyolojik çeşitlikteki azalma, aşırı yağış, orman yangınları, temel gıda eksikliği, kirlenen ve azalan sularla baş etmeye çalıştığımız bir dünya öngörmektedir (Sezgin, 2022). Bu manzara mevcut iklim değişikliğinin her geçen gün artarak devam edeceğini ve durumun aciliyetini ortaya koymaktadır.

Günümüzde dünyanın karşı karşıya olduğu bu çevre tehdidinde dair sorunların varlığı, kapsamı, tehditlerin doğası ve olası çözümleri hakkında ciddi tartışmalar dönmemektedir. İklim değişikliği basit çevresel bir sorun olma halinden çıkıp, küresel bir tehditte dönüşmeye başlamıştır. Öte yandan uzmanlar ve ekolojistler tarafından küresel ısınma ve iklim değişikliğiyle ilgili yapılan binlerce çalışma bulunmasına karşın toplumun sosyo-ekolojik boyutlara ulaşan iklim değişikliğiyle ilgili farkındalıklarının yeterli seviyede olmadığı gözlenmektedir (Türe, 2014: 226). Bu olası karanlık gelecek, yaşam etiği açısından yeni politikalarıda tanımlarken, çağdaş sanatta iklim odaklı bir dizi sergis ve projelerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. İklim değişikliğinin şüphe götürmez aciliyetini vurgulamak şu dönemde, küratörler, kurumlar ve sanatçılar için bir cazibesi vardır. Çünkü konunun acilliği ve vahametinde kaynaklı bir dokunulmazlığı söz konusudur.

Antroposen çağında, iklim değişikliği güncel sanat pratiklerinde sadece bir imge olarak yer almakla kalmamış aynı zamanda bu krizle başa çıkma yollarına dair yaratıcı çözümlerde sunmuştur. Farklı disiplin alanlarından sanatçılar çeşitli pratiklerle bu sorunun toplumsal ve bireysel boyutlarını yaratıcı söylemlerle yorumlamıştır. Bu süreç, hem mevcut krizleri anlamamıza yardımcı olur hem de gelecekte olası senaryoları düşünmemize olanak tanıyabilir. Bu tür projelerin artması gezegendeki iklim değişikliği ile mücadele yolunda doğaya ilişkin bir çevre bilgisi ve farklı disiplin alanlarının ortaklığında toplumun dikkatini iklim değişikliğinin yarattığı tehditlere odaklaması açısından kuşkusuz yarar sağlayabilir. Bu sebeple



ele alınan konuda çalışmanın amacı; Antroposen ağının sorunlarından biri olarak ekolojik yıkımın temel alındığı güncel projeler ile iklim bozulmasına dayalı gelecek senaryolarının tartışıldığı sanatsal pratiklerdir. Çalışmanın ilk bölümü Antroposen ağı ve iklim değişikliğine ayrılmıştır. Daha sonra kapsamlı bir evre anlayışının belirginleştiği 1960’lardan günümüze, güncel sanat ve iklim adaletsizliğinin birbirini besleyen yaklaşım ve pratiklerine bakmak amaçlanmıştır. Elbette bu bir tür retorik okumadır ve belirli kültürel bir çoklu okuma modelini zorunlu kılabılır. Bu sebeple literatür taraması yapılarak ekosistemin karmaşık yapısına dair çoğunlukla bilimsel verilerden beslenen örnek sanati işleri ele alınarak irdelenmiştir. Bu olası gelecek kriz, güncel sanat pratikleri üzerinden incelenirken sürdürülebilir politikaya olan katkısına dair perspektif yelpazeside göz arđ edilmemiştir.

### ANTROPOSEN AğI

Küresel ısınma, iklim değişikliği ve çevresel afetler gibi olgulara dair tartışmaları tek bir çatı altında toplayan yeni bir st kavram olarak Antroposen kavramını ne çıkmaktadır. Antroposen, Eski Yunanca ’da (Helence) insan anlamına gelen “*Antropos*” kökünden türemiştir. (Angus, 2021: 271). Antroposen, “*Antropos*” kelimesine jeolojik ağları imgeleyen ‘-cene’ ekinin eklenmesiyle elde edilen bir terimdir. Bu terimi, etimolojisinin de işaret ettiği üzere “İnsan ağı” olarak Trkelettirmek mümkündür (aylı, 2020: 19).

Antroposen 2000’li yılların başlarında Paul Crutzen önderliğinde bir tez kapsamında ortaya atılan bir kavramdır. Bu teze göre gezegenin fiziki düzeni ve işleyiş yapısı üzerindeki en büyük etki insandır. Dolayısıyla içerisinde bulunan jeolojik çağa insan ağı denmesi buradan türemiştir. Antroposen problem edindiği dertlerin sorumlusu olarak tüm insanlığı görür. Örneğin; iklim değişikliğinden bahsederken ilgili problemin fosil yakıtların üretimi ve tüketimini destekleyenlere dikkat çekmek yerine olaya kı-saca “insanoğlu” diyerek geniş bir kitlenin suçlu olduğu ima edilmektedir. Bu nedenle Antroposen kavramının şekillenmesindeki belirleyici öznenin insanlık olduğu n kabul görmektedir.

Kavrama dair tarihsel sürece bakıldığında, 19. yüzyılın son çeyreği ile 20. yüzyılın ilk çeyreğini kapsayan elli yıllık periyota denk gelmektedir (aylı: 2020). Yakın dönemlerde ise sanayileşme ve sömürgecilik gibi küresel ölçekte gezegenin düzeninde siyasi ve toplumsal hayatı belirleyen iki olgu gerçekleşmiştir. Dolayısıyla Antroposen ağının ekosistemlerin insan eliyle değiştirilmeye başlandığı tarihin, sanayi devrimiyle başladığı ifade edilmektedir (Mauser, 2006: 5). Bazı pozitif bilimcilere göre ise 1964 başlangıç alınmalıdır. Zira söz konusu tarihlerde iktisadi ve nüfus ölçeğinde büyüme hızı ve teknolojik ilerlemenin ivme kazanması o tarihe

“Büyük İvme” adını da vermiştir. Kimisi ise daha geriye giderek 1950’lerin çağın başlangıcı olarak alınması gerektiğini vurgular. Aynı zamanda atom bombası testleri ve tek kullanımlık plastiklerin üretimi bu tarihlere denk gelir. Tarihsel süreci dahada gerilere çekip 1610’lar diyenlerde vardır. Çünkü sera gazı birikimi o yıllarda ormanlaşmanın artmasıyla beraber insan eliyle ciddi şekilde düşüş yaşamıştır (Çaylı, 2020: 41). Kronolojisi böyleyken Antroposen çağının başlangıç tarihi konusu oldukça tartışmalı ve görüş farklılıkları içermektedir. Ancak böylesi bir okuma bu çalışmanın problematiği değildir. Dolayısıyla iştilgal edilen mesele doğanın insanlar tarafından geri döndürülemeyecek şekilde tahribatına işaret eden kavramın tahliline değinmektedir.

Günümüzde Antroposen çağı içerisinde ele alınan konu başlıklarında temel yaklaşım “insan çağı” na geçtiğimizi işaret etmektedir. Bu çağda insan elinin değmediği hiçbir yerin kalmadığı, yaşanan iklim değışikliği ve çevresel afetler gibi baş gösteren sorunlardan tüm insanlığın sorumlu olduğu ima edilmektedir (Çaylı, 2020: 66). Eleştirel Antroposen literatürü ise buradaki “insan” olgusunda toplumsal farklılıkların görmezden geldiği tenkitine odaklanmaktadır. Bu çalışmaya konu olan Antroposen kavramı doğa-insan üzerinden şekillenen bir tartışmaya odaklanır. Lakin, Antroposen üzerine ele alınan yaklaşımların bir bölümü “doğa” denilen olgunun insanlıkça biçimlendirildiğini savunmaktadır. Diğer yarıda kalanların görüşü ise doğanın tahribine dair insanlığın seferber olması gerektiğini savunmaktadır. Tüm bu ana akım yaklaşımların aralarındaki farklılıklara rağmen, Antroposen çağına temas eden kavramlarda üzerinde durulması gereken husus; durumunun insan ve doğa ikilisinden ibaret olmasıdır. Antroposen kavramı etrafındaki tartışmalara konu olan insan ve doğa ikilisinin yanında sanatında bu meselelerin ortaya çıkışında oynamış olabileceği bir rol vardır. Antroposen kavramı üzerinden ekolojik politikaların estetilize ediliş biçimleri antroposen temalı güncel sanat işlerinde karşımıza çıkmaktadır. Antroposen sanatı adı altında da ekolleşmeye başlayan pratikler bu çalışmada Antroposen kavramı etrafındaki ekolojik meseleleri deneyimleştirmeyi, doğrudan müdahaleyi ya da farkındalık oluşturmayı amaçlayan güncel yaklaşımların ele alış biçimleridir.

## **GÜNCEL SANAT PRATİKLERİ ÜZERİNDEN İKLİM DEĞİŞİKLİĞİNİ ANLAMAK**

İnsanoğlu var olduğu günden itibaren doğa ile diyalektik bir ilişki halindedir. Hayati kaynaklarımızı oluşturan evrenin ve doğanın insan hayatı üzerindeki tesirinin yanında, insan etkinlikleri de doğal süreçler üzerinde belirleyici olmuştur. Tam bu noktada Antroposen; insan faaliyetlerinin gezegen üzerindeki belirleyici bir güç haline geldiği çağ olarak tanımlanmıştır. Antroposen kavramı etrafında yaşanmakta olan tartışmalarda ana akım yaklaşımların odağında; iklim değışikliği gelmektedir. Antroposen

çağında iklim hassasiyeti, insan faaliyetlerinden olan özellikle fosil yakıtlar, ormansızlaşma, yerinden edilen insanlar, betonlaşma, kirlenen ve tükenen sular ve sanayileşme sonucunda hızlanan bir süreçtir. Buradaki insan etkisi, akıştaki doğal döngünün hassas dengesiyle oynanıldığından önem arz etmektedir.

İklim değişikliği; insan faaliyetleri sonucunda ortaya çıkan sera gazlarının doğaya zarar vermesi, ormansızlaşmanın artması neticesinde, küresel sıcaklıkların rakım düzeyinde yükselmesinin bir sonucudur. Atmosferdeki sera gazlarının konsantrasyonunun şiddeti artmış bu da hızlı iklim değişikliklerine neden olmuştur (Crutzen ve Wacklawek, 2014: 25) İklim krizi ise; belirtilen bu durumun insan hayatını etkileyecek derecede acil durum halini alması olarak tanımlanabilir (Karaman, 2021). Bu bilgilerden hareketle iklim değişikliğinin bilinç dışı insanlığın etkinlikleri sonucu ortaya çıktığı ve hızlandığı söylenebilir. Kontrolsüz insan faaliyetleri iklim değişikliğine neden olurken artan sıcaklık, kuraklık, aşırı yağış gibi doğal afetler değişken hava olaylarına yol açabilmektedir.

Tabiatın doğal döngüsüne insan müdahalesinin belirgin bir güç haline geldiğini vurgulayan Antroposen kavramı, yalnızca doğa bilimleriyle sınırlı olmayan sosyal ve beşeri bilimleri de kapsayan dinamik bir etkileşim yaratmıştır (Maldonado, 2015: 74). İnsanlığın karşı karşıya kaldığı ve etkilerini derinden hissetmeye başladığı iklim değişikliği; 1970'lerin sonlarından bu yana bilim, 1990'lardan bu yana da siyaset, uluslararası hukuk ve daha yakın zamanda çeşitli alanlarda etkisi derinden hissedilen karmaşık bir olgu olarak varlığını sürdürmektedir (Bayram ve Polat, 2024: 526). Geleceği tartışılabilir olarak iklim sadece hesaplanabilirlik ve riskle karakterize edilen yaklaşımlar ortaya koymaz bununla birlikte gelecekteki olası tehlikelerle yaşamanın etkileriyle başa çıkmak için aktivizmi zorunlu kılarak yeni kulvarlar ve yaratıcı projeler ortaya koymuştur. Bilimsel yazın, çevre raporlaması, belgesel film ve aktivist hareketlerde son dönemde gördüğümüz yoğunluk; iklim krizini anlamada ana akım medya ve araştırmacı gazeteciliğin yanı sıra çözülemeyen probleme dair sanatın nasıl rolü olabileceğine ilişkin soruları gündeme getirmiştir. Sanat bu çözülemeyen soruna eş zamanlı olarak aracılık ederek kültürel alandaki koşullara ve içerdikleri doğal çelişkilere dikkat çekmektedir (Miles, 2010). Bu sebeple ekoloji eksenli pratiklerin, iklim değişikliği, küresel ısınma ve çevresel felaketlerin insanların ve toplumların dikkatini bu konulara çekmesine katkı sağlayabilir. Aynı zamanda eko pratikler iklim değişikliği konusunda farkındalık yaratma, duygusal bağ kurma ve kitlesel bilinç oluşturma açısından etkili bir araçtır. Nitekim çevresel yıkım manzaralarını estetize etmek günümüz sanatında alışagelmış bir strateji örneğidir (Reiss, 2009)

Günümüzde, iklim bilimleri ile estetik malzeme koşullarını bir araya getiren yaratıcı uygulamalar ve bu karşılıklı ilişkilerin ortaya konulması

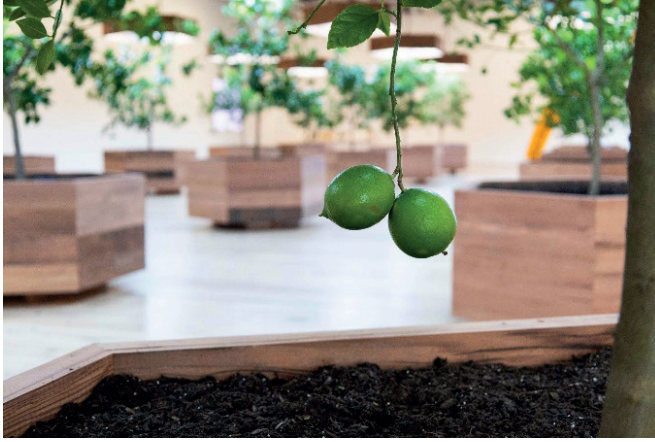
açısından (Gabrys ve Yussoff, 2012) iklim krizine odaklanan pek çok sanatçı ve onların giderek artan sayıda sergi ve projeleri görülmektedir. Bunlardan ilki Helen ve Newton Harrison ikilisidir. Harrisonlar biyoçeşitliliği ve toplum refahını destekleyen düşünce ve çözümleri ortaya çıkarmak, işbirlikçi diyaloglar oluşturmak üzere biyologlar, ekolojistler, mimarlar, şehir planlamacıları ve diğer sanatçılarla birlikte çalışarak çeşitli proje ve sanatsal çalışmalar ortaya koymuşlardır (Grande, 2012).

Harrison'lar 1970'lerin başından bu yana iklim değişikliğini konu alan işler üretmektedir. Çiftin "Survival Pieces" adlı projesi iklim değişikliğinin etkilerini öncü olarak yansıtan yapıtlardan biri kabul edilmiştir. 1970 yılında kendi kendine yeten tarım pratiğini inceledikleri "Survival Place 5 ve Survival Place 1" adlı enstalasyonlar çevresel krizleri daha iyileştirici ve faydacı bir yaklaşımla ele aldıkları projeleridir. Portable Orchard: Survival Place 5'de (Şekil 1-2) sekoya ağacından yapılmış on iki adet saksı ve o saksılarda yetişen naranciye ağaçlarından oluşmaktadır. Çalışma küresel ısınmadan dolayı yok olan meyve bahçeleri ve çiftliklerden geriye kalan son portakal bahçelerinin bir metaforudur (Sezgin, 2020: 30). Müstakil tarım uygulamasına dayalı bu proje, izleyenine gelecekteki olası iklim krizinin tarım uygulamalarına dair tahayyülüne odaklı bir okuma önerisi sunar. Fakat bu eser saf doğayı anıtlştırırken, biyoçeşitlilikten yoksun, insan eliyle inşa edilmiş yapay ve sürdürülemez bir tarım izlenimide vermektedir. Yaklaşımı ve icrasına dayalı çelişmesine rağmen bu pragmatik tasarımı Harrisonlar'ın kendilerinden sonrakilerin karşılaşacakları en zorlu konuyu vurgulamayı ihmal etmemiştir: İklim krizini.



**Şekil 1.** Helen Mayer Harrison ve Newton Harrison, *Portable Orchard: Survival Place 5*

(Hayatta Kalma Parçası 5), *Whitney Amerikan Sanatı Müzesi, New York.*



**Şekil 2.** *Helen Mayer Harrison ve Newton Harrison, Portable Orchard: Survival Place 5*

(Hayatta Kalma Parçası 5), *Whitney Amerikan Sanatı Müzesi, New York. (ayrıntı).*

Survival Place 5’de ise yapay ışık kullanımını geliştirmekle ilgilenen Harrisonlar, Boston’da, bir müzenin bodrum katındaki galerisine büyük yükseltilmiş bir ekici yatak inşa etmişlerdir. Ekici yatağa gübre, kompost, solucan gübresi ve diğer zengin yetiştirme ortamlarının güçlü bir karışımı ve tohum harmanı eklemişlerdir. Tavana ise tarımsal yetiştirme ışıkları yerleştirdiler. Ekili yatak zengin karışımı ve yapay ışıklandırması eşliğinde hızla planlandığı gibi büyümüşür. Çalışmanın yenilen edisyonlarında ise otların zengin ve kadifemsi karışımının tadını çıkarması için çalışmaya canlı bir domuz davet edilmiştir. Helen ve Newton Harrison’ın Survival Place 5’in başında öngördüğü ilk hayatta kalma parçası ise yenilenen edisyonda domuz olmuştur. Sanattaki bu müşterek hayatta kalma biçimleri sonraki yıllarda etkisini artırması beklenen iklim krizine odaklı restorasyonel bir proje örneğidir. 1970’lerin eko sanatının karmaşık yapısını dair bu çevreci örnek, doğadaki organik büyüme, ışık, süreç, hava gibi fenomenlere dair hürmet temelli bir ilişki kurulmasına yardımcı olan ilerlemeci bir eko-pratiktir.



**Şekil 3.** *Helen Mayer Harrison ve Newton Harrison, Survival Place 1, (Hayatta Kalma Parçası 1) 1970, Londra.*

Yapıtlarıyla söz konusu küresel iklim değişikliğine dikkat çeken ve çevreye duyarlı eserleriyle tanınan sanatçılardan bir diğeri Danimarkalı sanatçı Olafur Eliasson'dur. Sanatçı, seyircilerin doğal habitatlarıyla tekrardan bağlantı kurmasını sağlamak için enstalasyonlar üretmektedir. Tüm insanlığı ilgilendiren iklim değişikliği ve doğal fenomenler temalı projelerinden biri Ice Watch (Buz nöbeti) adlı enstalasyonudur. Bu geçici yerleştirmede Eliasson, Gronland'dan Londra'ya serbest yüzen 30 adet büyük buz dağını taşıtmıştır. Bu buzları Tate Modern'in ve Bloomberg'in avlusunda izleyiciye sunmuştur. Grönland'dan getirilen buz blokları kamuya açık alanlara yerleştirilerek insanların eriyen bu buzul parçalarına temas etmesi beklenmiştir. Bu yolla küresel ısınmanın etkilerini deneyimleyen izleyici durumun acil eylem ihtiyacına dair bir bilinç ve farkındalık kazanabilmektedir. Eliasson'ın doğal unsurları kent merkezine yerleştirmesi ile yarattığı keskin görsel zıtlık, kişiyi küresel ısınmanın zarar verici gerçekliğinin, özellikle de dünya çapında meydana gelen ekolojik değişikliklerin farkına varmaya zorlamaktadır.

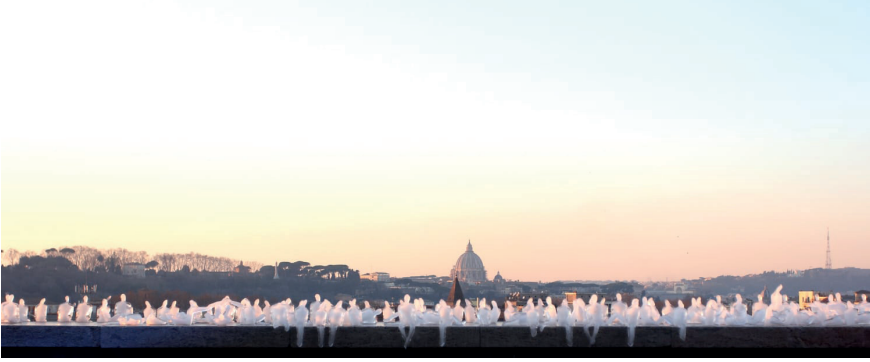


Şekil 4. Olafur Eliasson, *Ice Watch* (Buz Nöbeti), 2014.

Olafur'un çalışmasındaki pratiğe benzer Şekilde Brezilyalı sanatçı Nele Azevedo'da küresel iklim değişikliğinin artan tehlikesini yansıtmak için buz parçalarını kullanan sanatçılar arasındadır. Azevedo çalışmanın merkezine geçiciliği koyarak uluslararası çapta ele aldığı iklim krizinin insanlık üzerindeki etkisine ayna tutan "Minimum Monument" *adlı eserini 2009 yılında izleyenine sunmuştur*. Arktik bölgelerden getirdiği buzlardan ürettiği ve yaklaşık 30 dakikada eriyen yüzlerce buz figürünü ilk kez Campinas'daki kamusal alanda sergilemiştir. Çalışmadaki çok sesli yapılanma yapıta dair bir çoklu okumayı gerekli kılabilir. Bu alışma halka açık anıtları eleŐtirme ve mağlup olanı hatırlatarak ölümlü yaŐama dikkat ekme Şeklinde de anlamlandırılmaya açıktır. Fakat yinede ilk aŐamada bu minimalist enstalasyonlar, insanlığı gezegensel bir aciliyetle karşı karşıya bırakan küresel ısınmaya ve onun yarattığı tehlikelere dair simbiyotik bir düzlemde okunmaktadır. Yapıt, başka bir kalkınma modeli düŐünecek bir paradigma değişikliğinin gerekliliğinede gönderme yaparken, iklim krizine dair farkındalık yaratan gücünden dolayı dünyanın pek çok yerinde birçok etkinlikte tekrarlanmıŐtır.



Şekil 5. Nele Azevedo, *Minimum Monument (Minimum Anıt)*, Berlin, 2009.



Şekil 6. Nele Azevedo, *Minimum Monument (Minimum Anıt)*, Farklı edisyon örneği.

Yapıtlarının pek çoğunu iklim değişiklikleri ve bu değişiklikler sonucunda meydana gelen hava olayları etrafında kurgulayan David Buckland bu çalışma kapsamında ele alınan örnek sanatçılardan bir diğeridir. Cape Farewell projesinin kurucusuda olan Buckland, eserleri dünya çapında çok sayıda galeride sergilenmiş bir tasarımcı, sanatçı ve film yapımcısıdır (Capefarewell, t.y.). Sanatçı 2005-2009 yılları arasında Norveç’de -30 derecede buzullar üzerine projeksiyonla metinler yansıttığı Ice Text (Buz metni) çalışmasını sergilemiştir. (Şekil 7)

Ice Text iklim değişikliğine dikkat çekmek amaçlı eriyen buzulların üzerine büyük ölçekli sloganların yansıtıldığı ve hava değişikliğinin doğrudan görülebilir bir coğrafyada metaforik bir şekilde sunulmuş örneğidir. Buckland bu geniş ölçekli projede sorunu, hem iklim değişikliğinin bir fenomeni olan buzu hem de yazının anlamlandırma üzerindeki gücünü kullanarak ortaya koymuştur.



Süreç ve deneyim ekseninde tasarlanan çalışma erimenin zamanına doğrudan işaret ederken, bu eylemin hızlanmasıyla birlikte kaybolan kelimeler, iklim krizinin zamana karşı aciliyetini simgeler. Bu yönüyle çalışma, zaman-mekân ve geri dönölmez gerçekliğin uzantısına dair eş zamanlı diyalogun, toplumsal farkındalık yaratmadaki gücüne dair melez bir tasarıdır. Statükoya karşı eleştirel mesajlar içeren yazıların oluşturduğu bu işi için Buckland şu açıklamayı yapmıştır;

Buzun, kelimeler kadar açık anlamlı kendine has bir dili var ve bunu anlamlandırmak da şiir ve ham duygular ile uğraşmaya benziyor... Bir buzdağının ölümünü filme çekmek hem heyecan verici hem de üzücü. Onun yavaş yavaş batışını ve sonunda çöküşünü izlerken, düşüncelerimiz buzun kaybının içinde saklı olan anlama yöneliyor Buckland'den (akt. Brown, 2014:76).



şekil 7. David Buckland, *Ice Text* (Buz Metni Serisi), Norveç, 2005-2009.

İklim krizi sorunsalı üzerinden işler üreten sanatçılardan biride Kanadalı Benoıt Aquindir. Özellikle 2000'li, yıllarda ekolojik nitelikte bir dizi projeye başlamıştır. Dünyada sert iklim krizi ile mücadele eden ölkeleri fotoğraflayan Aquin, özellikle Çin'deki kıt su kaynakları, çölleşme, toz fırtınaları, kırılğan otlakları fotoğraf döngüsünde kullanmıştır.



Şekil 8. Benoit Aquin, *Motosiklet ve Fırtına*, Pigment mürekkep baskısı, 2006.

Dünyanın ısınması sonucu kuzey yarım adadaki buzulların erimesi iklim krizinin başka bir sorunsalıdır. Bu durumu üretimlerinde problem edinen Finlandiyalı sanatçı Tea Mäkipää, buzulların olası bir gelecekte erimesi sonucunda yükselen su seviyesinin gezegen için oluşturacağı senaryoyu enstalasyonlarında kullanmıştır. Organik ve çevresel sorunlara odaklanan sanatçı İskandinav ülkelerine özgü arketip ev maketlerini çeşitli nehir veya göllerde batırıp sonrasında fotoğraflayarak sıra dışı bir mizah anlayışıyla iklim değişimine gönderme yapmıştır.



Şekil 9. Tea Mäkipää, *Atlantis serisi*, 450cx450 cm, 2007.

## SONUÇ VE ÖNERİLER

Dünya’da yaşanan ekolojik kriz ve onun devamındaki iklim felaketi tüm gezegen için konunun acilliği ve vahametinden dolayı gündemi meşgul etmektedir. Antroposen çağında güncel ekolojik politika ve uygulamalar çerçevesinde söz konusu felaketin artarak etkisini sürdürüceği ve global bir kriz halini alması uzmanlar tarafından öngörülmektedir. İklım krizinin etkilerini minimize etmek için başlatılan hareketler her geçen gün farklı alanları da içine alarak büyümektedir. Bu koşullarda günümüzde artan aktivizm hareketleri ile sanatçılar iklim krizine temas eden multidisipliner boyutta işler üretmişlerdir. Yakın tarihli bu projelerdeki melez yapılanma ve ironik tutumun amacı izleyiciyi sadece eğlendirmek değildir. Bunlar Antroposen başlığı altında görünürlük kazanmış iklim değişikliği hassasiyetinde, insan tesirinin etkisini sorgulamakla ilgilenmeyen küresel politikaya karşı, pragmatik çevre sanatının niyetlerini, hedeflerini ve sorgulama gücünü göstermeyi amaçlayan güncel sanat örnekleridir. Çalışmalar iklim değişikliği sorununa çözüm olarak bir dizi spekülative öngörüye sahip senaryolar olarak görülmektedir. Bu senaryolar da perspektifin, siyasi yelpazenin ve politikaların nasıl ilerlemeci olarak değişebileceği veya yeniden biçimlendirilebileceği hakkında sorular ortaya çıkarmaktadır. Güncel pratiklerin, bu sorulara dair yaratıcı çözümleri ve ekolojik sanatın restorasyonist estetik gücü, problemlere ilişkin somut çıktılar halini almaktadır. Bu çıktılarda, sanatçıların yaklaşımları, yaratıcılıklarıyla ve farklı disiplin alanlarıyla birleşerek bir mantık çerçevesinde sunulmuştur. Böylelikle sanatsal pratik havuzu artık bir proje, gelecek öngürüsü taşıyan bir tasarı haline gelmektedir. Bu açıdan, bilimin gerçekliğini reddetmeyen, aynı zamanda iklim söyleminin şüphe götürmez aciliyetini vurgulayan entelektüel eleştiri ve estetik inceliklerin faydacılığı basite indirgenmemelidir. Ancak altında yatan sorumluluklar ve ne tür eylem hareketliliğiyle üstesinden gelinebileceği kimi zaman çelişkiler barındırabilir. Nitekim bu müphem durum, Atroposen Çağındaki iklim hassasiyetinin müsebbibi olarak imlediği “insana” ilişkin eleştiri silsilelerinin eylemlere imkân tanıyan bir alanı açma çabasında olduğu söylenilebilir. Geçirgen bir önerme olan güncel sanat pratiklerinin, temelde her zaman bildiğimiz ama aciliyetinin farkında olmadığımız eleştirel ve analitik yaklaşımın gerekliliğini anlamamızda, kuşkusuz bir yarar sağladığı düşünölmektedir.

## KAYNAKÇA

- Angus, I. (2021). Antroposen’le Yüzleşmek: Fosil Kapitalizm ve Dünya Sisteminin Krizi, Marx-21, İstanbul.
- Bayram, D. ve Polat, B. (2024). İklim Değişikliği ve Sanat, Kesit Akademi Dergisi, Sayı 39, 521-544 DOI : [10.29228/kesit.76683](https://doi.org/10.29228/kesit.76683),
- Brown, A. (2014). Güncel Sanat ve Ekoloji. (Çev.). Yiğit, E. G.) Lal Yayınları, İstanbul.
- Capecarewell, (t.y.). Who we are. Erişim adresi <https://capecarewell.com/who-we-are/team/profiles/44-david-buckland.html>.
- Crutzen P. ve Wacklawek, S. (2014). Atmospheric Chemistry And Climate in The Anthropocene. Chem Didact Ecol Metrol, 19 (1-2), 9-28, doi: 10.1515/cdem-2014-0001.
- Çaylı, E. (2020). İklimin Estetiği, Antroposen Sanatı ve Mimarlığı Üzerine Denemeler, Everest Yayınları, İstanbul.
- Gabrys, J. Ve Yussoff, K. (2011). Climate Change and The İmagination, Wires Climate Change, 2(4), 516-534. <http://dx.doi.org/10.1002/wcc.117>
- Grande, J. K. (2012). Newton & Helen Mayer Harrison: How Big is Here?, Espace Sculpture, 101, 26- 27.
- Karaman, E. (2021). İklim Sözcüğü: Krizi ve Çözüm Önerilerini Anlamak İçin Bilmeniz Gereken 15 Kavram. <https://www.bbc.com/turkce/haberler-dunya-58161113>
- Maldonado, M. A. (2015). Environment and Society Socionatural Relations in The Anthropocene. Switzerland: Spring.
- Mausser, W. (2006). Global Change Research in The Anthropocene: Introductory Remarks. Ehler E. Ve Kraft T. (Eds.), Earth System Science in The Anthropocene, Springer, Berlin.
- Reiss, J. (2019). Art, Theory and Practice in The Antropocene, Vernon Press.
- Sezgin, E. (2022). Sanat ve Ekoloji; Sanat, Yaşam, Üretim, (Derl: S. Eda, Çev: Tokmakçioğlu M.), İletişim Yayınları.
- Türe, C. (2014). Küresel İklim Değişikliğinin Toplumsal Algısında Görsel Sanatların Rolü. Sanat ve Tasarım Dergisi, 6 (6), 224-239, doi: 10.20488/austd.88679

”

## BÖLÜM 2

### YÜKSEL ARSLAN’IN KAPİTAL SERİSİ ÜZERİNE SOSYOLOJİK BİR İNCELEME

*Serpil YAYMAN<sup>1</sup>*

<sup>1</sup> Doç. Uşak Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü, Orcid No: 0000-0002-8966-9119

## 1.GİRİŞ

Türkiye’de 1970 ve 1980’li yıllar, toplumsal ve siyasal dinamikler açısından farklı bir dönem olarak değerlendirilebilir. Bu dönem, şehirleşmenin hızlandığı, ekonomik ve toplumsal değişimlerin yoğun yaşandığı bir zaman dilimi olarak tarihe geçmiştir. 1970’lerde Türk ekonomisinde ithal ikameci sanayileşme modeli uygulanmıştır. Bu uygulama sonucunda döviz sıkıntısı, dış borçlardaki artış ve petrol krizi gibi sorunlar ortaya çıkmış; ekonomik açıdan oldukça zor bir döneme girilmiştir. Siyasal açıdan, sol ve sağ kutuplaşmaların arttığı, işçi hareketlerinin büyüyerek sendikal faaliyetlerin güçlendiği bir dönem yaşanmıştır. Toplumsal hareketlilik açısından ise işçi grevlerinde artış ve öğrenci hareketlerinin yoğunlaşması dikkat çekmiştir. Bu hareketler sonucunda devletin siyasi baskısı artmış ve toplumda gerginlikler derinleşmeye başlamıştır. 1971’de ordunun müdahalesi ile hükümetin istifası, siyasi krizlerin artmasına neden olmuştur.

Sezer Tansuğ bu dönemi şöyle açıklamıştır: *“27 Mayıs’taki Ordu müdahalesinden sonra Türkiye’nin siyasal tablosunda bazı değişimler oldu, sol partiler kuruldu, sendikalar hareketlendi ve bu süreç,1968’de başlayıp 1971’de kesilen, daha sonra yeniden, hem de bu kez silaha bile başvuran örgütlenmelere varan öğrenci hareketleri ve benzerlerinin 1980’de bastırılmasıyla tamamlandı”* (Tansuğ, 1995).

1980’de siyasi açıdan en önemli olay, 12 Eylül askeri darbesidir. Bu darbe sonucunda dönemin siyasi partileri kapatılmış ve sendikaların faaliyetleri durdurulmuştur. Bireysel özgürlüklerin kısıtlanması, toplumda baskıcı bir politikanın uygulanmasına yol açmıştır. Neoliberal ekonomik uygulamalar sonucunda serbest piyasaya açılan Türk ekonomisi, ihracat odaklı büyüme stratejisini benimsemiştir. Özel sektör ekonomik anlamda desteklenmiş ve bu yeni ekonomik model, toplumsal sınıf yapısında değişimlere neden olmuştur. Bu yıllarda “orta direk” olarak adlandırılan sınıf, sosyolojik açıdan toplumda ayrı bir yer edinmiştir.

Kent merkezlerinde sanayiye dayalı işyerlerinin açılması, yeni iş gücüne ihtiyaç duyulmasına yol açmıştır. Bu nedenle kırsal bölgelerde yaşayan kişiler şehirlere göç ederek buralarda çalışmaya başlamıştır. Kırsal göçün hızlanması sonucunda, büyük şehirlerin çevresinde “gecekondulaşma” adı verilen yeni bir yerleşim biçimi ortaya çıkmıştır. Bu durum çarpık kentleşmeye yol açarak çeşitli toplumsal sorunları da beraberinde getirmiştir.

*“Fakat özellikle büyük kentler çevresinde ulaşımdan tutun, tüm altyapı noksanlıkları ile bunların doğurduğu vahim sonuçlara ulaşan gecekondulaşma, yönetimlerin başına büyük gaileler açması yanında, bilim, aydın ve sanatçı çevrelerinde, soruna karşı aynı çözümsüzlüğün yansıtıldığı bir spekülasyon konusu olarak algılanmıştır. Şüphesiz sanayinin ülke yüzeyine dengeli bir biçimde yayılmaması, sanayileşme sürecinin ısrarla büyük*

*kentler kıyısında toplanarak denetimsiz büyük nüfus hareketlerine yol açılması, gecekondu birimlerinin oluşmasında etken olmuş ve bu olay giderek hava ve su kirliliğinin, kısaca çevre kirlenmesinin çok büyük boyutlar kazanması gibi diğer vahim sonuçları da beraberinde getirmiştir” (Tan-suğ, 1995).*

Toplumda görülen bu değişimler, kültürel hayata da yansımıştır. 1980’ler, popüler kültürün yoğun olarak etkisini gösterdiği yıllar olmuştur. Serbest piyasa ekonomisi, Batı ile olan ilişkileri artırmış ve toplumun tüketim alışkanlıklarında büyük bir dönüşüme yol açmıştır. Bu değişim, moda ve eğlence sektörüne de yansımıştır. Popüler kültürün etkisiyle toplumda kolay tüketim alışkanlığı başlamış; yeni olan bir şey kısa sürede eskiyerek yerini yenisine bırakmıştır. Öte yandan, siyasi rejimin baskıcı tutumu, sivil toplum kuruluşlarının güçlenmesine zemin hazırlamıştır. İnsan hakları, kadın hakları ve çevre gibi konularda örgütlenen bu gruplar, toplumda yeni oluşumların öncüsü olmuştur.

1970 ve 1980’lerde Türkiye’deki siyasal, sosyolojik ve ekonomik olaylar, toplumun her kesimindeki insanları derinden etkilemiştir. Özellikle 1970’lerde eleştirel sanatın gelişimi, dönemin sanatçıları üzerinde büyük bir etki yaratmıştır. Toplumsal sorunları ele alan eleştirel sanat anlayışının şekillendiği bu dönemde, Yüksel Arslan da kapitalizmin etkilerini ve sınıf ayrımını konu alan eserleriyle toplumun dikkatini bu konulara çekmeye çalışmıştır.

Arslan, baskıcı bir ortamda, yönetimi eleştiren resimleriyle büyük bir cesaret örneği sergilemiştir. Sanatçı, sürrealist ve detaylı tasvirleriyle, toplumun ekonomik ve toplumsal sorunlarını sembolik bir anlatım diliyle gözler önüne sermiştir. Yüksel Arslan, **Kapital** sergisini, ekonomik krizlerin, toplumsal çelişkilerin ve siyasi baskıların yoğun olarak yaşandığı bir dönemde açarak, dönemin sorunlarını izleyiciyle paylaşmıştır. Bu sergi, o dönemdeki tüm olumsuzlukları dile getirmiş ve toplumsal eşitsizlik, sermaye-emek çatışması ile işçi hareketlerini yansıtan çalışmalarıyla dikkat çekmiştir. Yüksel Arslan’ın resimleri, sosyal ve ekonomik yapının eleştirel bir yorumu olarak izleyicinin karşısına çıkmış ve toplumun farklı kesimleri tarafından ilgiyle karşılanmıştır.

## 2.YÜKSEL ARSLAN’IN HAYATI

Yüksel Arslan, 1933 yılında İstanbul’da doğmuştur. Çok erken yaşlarda sanata olan ilgisi dikkat çekmiş, küçük yaşlardan itibaren desen çizimlerinde doğadan bulduğu çeşitli malzemeleri kullanmıştır. Sanatçı, ilerleyen yıllarda da farklı malzemelerle denemeler yapmıştır.

1953 yılında İstanbul Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi’nde sanat eğitimine başlayan Arslan, Sanat Tarihi Bölümü’ne kaydolmuş ancak eği-

timini yarıda bırakarak resim yapmaya yönelmiştir. 1955 yılında, “**İlişki, Davranış ve Sıkıntılara Övgü**” adlı ilk kişisel sergisini Maya Sanat Galerisi’nde açmıştır. Renkçi ve çizgisel üslubu, sanat eleştirmenleri tarafından övgüyle karşılanmıştır.

Arslan, Jacques Mauduit’in “*Modern Sanatın 40.000 Yılı*” isimli kitapta anlatılanları kendine yol edinip, kendi ürettiği kâğıt üzerine toprak ve kök boyları, ot, sabun, çay, kömür, yumurta akı, tütün, kemik iliği, idrar, kan vb. malzemeleri karıştırarak bulduğu tekniği ilk olarak “*İnsanlı Günler*” isimli resimlerinde kullanmış ve tüm sanat hayatı boyunca ürettiği eserlerinde bu tekniği geliştirerek uygulamaya devam etmiştir” (G. Şener, 2019).

1959’un sonunda Paris’te düzenlenen Uluslararası Sürrealizm Sergisi’ne davet edilen sanatçı, 1961 yılında resimlerini sergilemek üzere Paris’e gitmiş ve burada yaşamaya başlamıştır. 1962 yılında Jean Dubuffet, sanatçının bir eserini satın almıştır. Yüksel Arslan’ın erotik sürrealist resimleri, psikolog Jean Bobon’un ilgisini çekmiş ve Bobon, sanatçının eserlerini bir araya getirerek **Psych’Art** adlı serginin kataloğunda ona özel bir yer vermiştir (G. Şener, 2019:36). Sanatçı “*1981 yılında, Türkiye Gazeteciler Cemiyeti tarafından düzenlenen, Sedat Simavi Görsel Sanatlar Ödülü’nü, 1982 yılında da Fransa’da verilen Humour Noir Grandville kara mizah ödülünü almıştır*” (G. Şener, 2019).

Yüksel Arslan, Karl Marx’ın “**Kapital**” adlı kitabından esinlenerek “**Kapital**” resim dizisini üretmiştir.13 Eylül 2009- 21 Mart 2010 tarihleri arasında Garanti Bankası’nın sponsorluğunda, Santral İstanbul’da retrospektif bir sergi açmıştır. Sanatçı, resimle özdeşleşen yaşamını 20 Nisan 2017 tarihinde vefatına kadar sürdürmüştür.

### 3.YÜKSEL ARSLAN’IN SANAT ANLAYIŞI VE RESİMLERİ

Yüksel Arslan’ın resimleri, psikolojik anlatım ile simgesel aktarımların bir arada kullanıldığı bütüncül bir yapıya sahiptir. Sanatçı, grotesk figürler ve toplumsal içerikli temalarıyla öne çıkmıştır. Resimlerinde, toplumsal sorunları ve insan ilişkilerindeki karmaşıklığı derin bir şekilde ele almıştır. Yüksel Arslan, eserlerinde bireyin içsel dünyasını ve bilinçaltındaki imgeleri ön plana çıkarmış; bu imgelerle bireyin sosyal ve siyasal yapıdaki durumuna dikkat çekmiştir. Resimlerinde, Freud ve Marx gibi düşünürlerin fikirlerinden esinlenmiştir. Bu eserlerde bilinçaltı, toplumun birey üzerindeki etkisi ve içsel çatışmaların insan yaşamına yansımaları gibi konular işlenmiştir.

Sanatçı, “**Kapital**” adlı serisinde kapitalist sistemin insan hayatında yol açtığı değişimleri ve bu sistemin kişi üzerindeki psikolojik baskısını, simgesel bir anlatım diliyle gözler önüne sermiştir. Anlatım tarzında eleştiri-



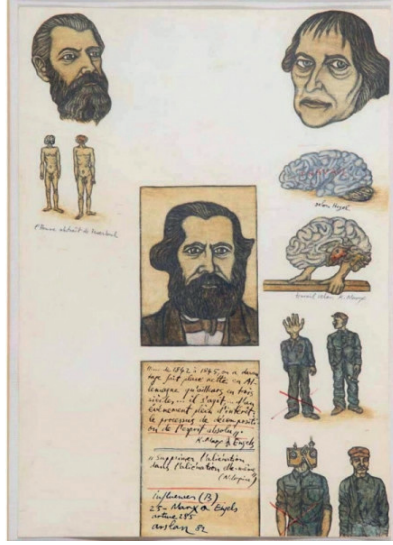
rel bir üslup benimseyerek toplumsal sorunlara atıfta bulunmuş ve bu eserleri aracılığıyla sistem eleştirisini açıkça ortaya koymuştur. Yüksel Arslan, arture öncesi ve sonrası dönemde yaptığı çalışmalarla, insanlığın varoluş tarihini bir kayıt defteri gibi belgelemeye çalışmıştır (Gencer, 2013). (Gör-sel 1).

Yüksel Arslan'ın en önemli yönü, “Arture” adını verdiği ve gelenek-sel boyama tekniklerinin dışında, tamamen doğal malzemelerden elde ettiği renklerle resimlerini oluşturmasıdır. Bu teknik, sanatçının eserlerine farklı bir boyut kazandırmıştır. Arslan'ın kendi geliştirdiği bu yöntemle, organik materyaller sanat eserine dönüşmüştür.

Sanatçı, bu tekniği oluştururken toprak, tütün, yağ ve idrar gibi doğal malzemeleri kullanmıştır. Böylece, insan ve doğa arasındaki bağı eserleri-ne yansıtmış, biyolojik varoluşu tuval üzerinde somutlaştırmayı başarmış-tır. Yüksel Arslan ,resimlerinde kullandığı tekniği şöyle açıklamıştır:

“Gelelim tekniğe! Bu daha da basit bir konu!1950-1953 yıllarında, bi-linen yollarla yaptığım çalışmaları (yani yağlıboya, pastel, guaş, suluboya, vb.) yok ettikten sonra, yakın çevremde, İstanbul'da yaşadığım dış ma-hallede kolayca bulabildiğim ve doğal renkler adını verdiğim malzemeyi kullanmak gibi güzel bir fikir geldi aklıma. Böylece otları, çiçekleri, taşla-rı, tuğla parçalarını ezerek çalışmaya başladım.1955'te prehistorya sanatı üzerine bir kitapta hazır bir reçeteye rastladım: toprak, bal, yumurta akı, ilik yağ, kan vb...O zamandan beri kâğıt üzerine bu teknikle çalışıyorum, Tabii onu etkinleştirerek...” (Turan, 2007)

Toplumsal yapının eleştirisi, Yüksel Arslan'ın eserlerinde farklı mal-zemeler kullanılarak gerçeğe yakın bir boyuta ulaşmıştır. Sanatçı, Arture tekniğiyle eserlerini oluştururken harcadığı zamanı şu şekilde açıklamıştır: *“Benim yaşantım gayet basit. Sabah uyanıyorum, üç bardak çay içiyorum. Ardından hemen masanın başına oturuyorum. Burası satın aldığım kitap-larla, sanat eserleriyle dolu. Bazı arture'lerin yapımı bir-iki hafta sürüyor; büyük bir arture ise 10 ayı geçebiliyor”* (URL-1, 2017).



Görsel: Yüksel Arslan, 1933, Arture -Etkiler (Marx ve Engels), Kâğıt Üzerine Karışık Teknik, 30x21cm.

Yüksel Arslan'ın Paris'te yaşadığı dönemde yaptığı resimler, onun sanat yaşamının dönüm noktası olarak kabul edilmiştir. Paris, Arslan için kültürel ve sanatsal anlamda kendini ifade etme açısından çok önemli bir yer olmuştur. Sanatçı, burada tanıştığı sanatçılar ve düşünürlerle yaptığı sanatsal etkinlikler sayesinde düşünce dünyasını derinleştirip geliştirmiştir. Yüksel Arslan, modern sanattan ziyade, klasik sanat geleneğini sürdürmüştür. Tarih öncesi uygarlıkları araştıran sanatçı, insanla ilgili her şeyin, cinsellik ve psikolojik rahatsızlıkların onun sanatında yer bulduğunu ifade etmiştir (G. Şener, 2019).

#### 4.YÜKSEL ARSLAN'IN KAPİTAL SERİSİ ÜZERİNE SOSYOLOJİK BİR İNCELEME

Yüksel Arslan, 1965-1975 yılları arasında toplumsal gerçekçi resimler olarak adlandırılan **Kapital** serisini oluşturmuştur. Kapital serisindeki resimler, kapitalist düzenin toplum üzerindeki etkilerini anlatmaktadır. Sanatçının özgün üslubuyla yorumlanan bu eserler, sosyolojik bir araştırmanın görsel bir yansımasıdır.

Kapital serisine genel olarak bakıldığında, emek ve sermaye ilişkisi, sembolik anlatım tarzıyla tuvale aktarılmıştır. Resimlerde, insanın kendine ve çevresine yabancılaşması ile makineleşme teması işlenmiştir (Tıkıroğlu, 2016). (Görsel 2). Emegın sömürülmesi, insanın köle gibi çalıştırılması ve yalnızlaşması, dönemin sosyal yapısına dair derin bir eleştiri oluşturmuştur. “*Kapital*” in hemen hemen bütün belli başlı konuları ele alınmış:

*Özel mülkiyet, emeğin alım satımı, kapitalist el değiştirmesi, artı değer, grev, sendika, işsizlik, kölelik, sınıflar, sömürgecilik, kapitalizm vb.” (Oral, 1975).*

Yüksel Arslan,1975’de açtığı Kapital sergisinden sonra, Kapital’i güncelleştirme denemesi olarak, kapital dizisini devam ettirmek için beş yıl süren bir çalışma gerçekleştirmiştir.

“9-10 Temmuz 1975. Kapital dizisinden sonra ne yapmalı? Elimde üç olanak, üç büyük konu var:

1. Kapital’i Güncelleştirmek: “Tekelci devlet kapitalizmi”nden yola çıkarak, yeni bir diziyle, dünyanın en zengin on ülkesinde olan biteni (ekonomik ve siyasal açıdan) göstermek, resme dökmek.

2. Azgelişmiş ülkeler (gelişmekte olan ülkeler): Türkiye kökenli birisi olarak, Türkiye üzerine bir dizi yapmak! Ama orada olmak, Türkiye’nin havasını solumak ve elinin altında binlerce belgeyi bulundurmak gerek!

3.Sosyalist ülkeler” (URL-1,2017).



Görsel 2: Yüksel Arslan “Kapital VI Sınıflar- Arture 156” 1971, 77 x 59 cm.

Yüksel Arslan, “Kapital Yenileme Serisi – **Arture 188**” adlı resminde küresel ekonomik ilişkilere değinmiştir. Tablonun ön kısmında, el sıkışan iki el yer almaktadır (Görsel 3). Eller büyük boyutta olup, tablonun merkezinde konumlanmıştır. Ceket üzerinde farklı ülkelerin bayrakları bulunmaktadır. Sol tarafta, Türk bayrağı ile Türkiye ve Doğu ülkelerinin bayrakları yer alırken, ceketin sağ tarafında ise ABD bayrağı ile Avrupa bayrakları

görünmektedir. Resim, iki ülkenin bir konu üzerinde anlaşmasını simgeler. Resmin arkasında, derinliğe doğru sıralanmış, mısır mitolojisinde yer alan tanrılar ve köpekleri bulunmaktadır. “Ölüm ile anılan Anubis’e benzeyen bu figürlerde dünyayı ekonomik ve politik olarak canlandıran fakat ahlaki, toplumsal yapıdan çökerten, kaosu getiren markaların temsilcileri, bekçileri olarak varlıklarını göstermektedir. Köpek ve köpek başlı insanlar tarihsel olarak anlam taşımaktadırlar” (Özselçukç, 2022).



Görsel 3: Yüksel Arslan “Kapital Yenileme Serisi – Arture 188” 1978, Özel Koleksiyon

Yüksel Arslan’ın **Kapital No.3- Sermaye Güncellemesi** adlı eserinde, kapitalist sistemin para ve mülkiyet birikimi üzerine kurulu olduğunu vurgulamıştır (Görsel 4). Sanatçı, bu yıllarda toplumda lüks nesnelere sahip olma tutkusunun yaşamın belirleyici etkisi haline geldiğini anlatmaya çalışmıştır. Resimde, kapitalizmin zenginlik biriktirme isteği ve zengin ile fakir arasındaki ekonomik dengesizliği eleştirmiştir. Arslan, eserinde kapitalist sistemin yarattığı eşitsizliği ve toplumsal adaletsizliği gözler önüne sermektedir.

Yüksel Arslan, resimlerinde Paul Klee’nin “ben bir düşünce ressamıyım” sözünü kendine yol gösterici olarak almıştır (Özselçuk, 2022). Resmin merkezinde “biz tanrıya güveniyoruz” anlamına gelen İngilizce bir yazı bulunmaktadır. Masa etrafına oturmuş yüzleri sinek görünümünde insanlar bulunmaktadır. Binanın üstünde sinek resmin merkezini oluşturmaktadır. Bina masa görünümü şeklinde resimlenmiş ve çevresinde yüzleri sinek görünümlü takım elbiseli insanlar oturmaktadır. Binanın hemen aşağısında para dan yapılmış masa etrafında oturmuş insanlar toplantı halinde görülmektedir. Resimde perspektife önem verilmiştir. Resmin arkası bataklık

anımsatmaktadır. Yeşil renkle ifade edilen bataklığın içinde boğulmakta olan insanlar grlmektedir (zseluk, 2022). Kapitalist sistemin insanlar üzerindeki olumsuzluğunu anlatan kompozisyon aynı zamanda varlık ile yokluğu bir arada ifade etmiştir.



Görsel 4: Yüksel Arslan, Kapital No.3- Sermaye Güncellemesi Serisi, 1976-1977, Arslan Koleksiyonu

Yüksel Arslan'ın ‘‘Kapital- Sermaye Birikimi- Arture XXV’’ adlı eseri, kapitalizmin birey üzerindeki psikolojik ve sosyal etkilerini anlatmaktadır (Görsel 5). Sanatçı, resminde işçinin emeğinin değersizleştiğini ve modern köleliğin olduğunu vurgulamıştır. Eser, Arslan'ın **Arture** adını verdiği kendi geliştirdiği teknikle yapılmıştır. Yüksel Arslan, boya yerine doğadan elde ettiği toprak, taş, kök, yağ, tütün ve çeşitli kimyasalları kullanarak ürettiği boylarla resimlerini yaratmıştır.

Sanatçı hakkında yorum yapan Sabahattin Eyüboğlu, Arslan'ın resimlerinde kullandığı teknik hakkında şu şekilde açıklamalarda bulunmuştur:

‘‘Yüksel’’de ilk göze çarpan, kğidin daha resim yapılmadan işlenmesi. Zamanın rengini almış duvarlar vardır hani, istiyor ki o kğit o rengi alsın. Toprak sürüyor, çeşitli boylar katıyor, sulara batırıyor, yağ lekeleri yapıyor, kısacası, kğida bir çeşni veriyor, resme zeminde başlıyor.

Yüksel'in kğidi böylesine işlemesi, zamanın aşındırma, yıpratma gücünü bu kğit üzerinde denemesi, daha ilk bakışta seyreden gündelikten kurtarıyor, eski çağlara sürüklüyor, kullanılan malzemeye bir tarih değeri katıyor. Fakat, bu zeminin gelişi güzel işlendiği sanılmasın. Renklerin se-

çilişinde, yağ lekelerinin oturtulmasında, yayılışında, başlı başına bir düzen bir yeterlik var” (Tansuğ, 1986).

Bu resim, 1970’lerde Marx’ın “**Kapital**” isimli eserinden ilham alınarak üretilen resimlerinden biridir. Eserde, kapitalist sistemin para ve mülkiyet birikimi üzerine kurulu olduğu vurgulanmaktadır. Resimde, kapitalist üretim sisteminin insan ve doğa üzerindeki yıkıcı etkisi anlatılmaktadır. Figürler, grotesk ve gerçeküstücü bir etkiyle tasarlanmıştır. Bu deformasyon, kapitalist sistemin insan bedeni üzerindeki yok edici etkisini simgeler. İnsan ve makine arasındaki ayrımın kalmadığı bir dönem anlatılmaktadır. Figürlerdeki deformasyon, insanın kendi kendine yabancılaştığını ifade etmektedir. Sanatçı, kapitalist sistemin makineleşmiş insanı nasıl bir üretim aracına dönüştürdüğünü açıklamaktadır.

Resim, iç içe geçmiş üç çemberden oluşmaktadır. Çemberin merkezinde masada oturmuş bir iş adamı yer almaktadır. Bu figür, kapitalist sistemin temsilcisidir. Resimdeki diğer halkalar sırasıyla yöneticileri, yönetilenleri, köleleri ve öldürülenleri içermektedir. Figürler, farklı ırkları temsil etmektedir. Bunun anlamı, dünyanın her yerinde kapitalist sistemin insanlar üzerindeki etkisini göstermektir. Diktatörler, giyimleri ve yaşam tarzlarıyla kendilerinden alt tabakada yer alan insanlara ezici bir güç olduklarını ifade etmektedirler. İşçilerin sade yaşamına karşın patronların lüks yaşamı ise karşılaştırılmaktadır.



Görsel 5: Yüksel Arslan “Kapital- Sermaye Birikimi- Arture XXV” 1975, 75.2 x 81 cm. Özel Koleksiyon.

Yüksel Arslan, “**Sermaye**” adlı eserinde işi ifade eden el figürünü kullanmıştır (Görsel 6). Bu resimde, elin içinde kurulmuş bir şehir görülmektedir. Bacalardan duman çıkmakta, fabrikalar ise sanayileşmenin göstergesi olarak işleyen dumanlarıyla bu durumu kanıtlar niteliktedir. Sanatçı, el figürünü işin simgesi olarak kullandığı için resimlerinde sıkça bu figüre yer vermiştir. “Örneğin yazar “bir kapitalist (...) kapitalin kişileşmiş şeklinden başka bir şey değildir” dediyse, ressam bunu kafasının yerine paranın geçtiği bir kişi olarak gösterebilir. Ya da bir işçinin başının yerine bir el (iş gücünün simgesi) koyabilir. Böylelikle insanların nasıl bir ele, paraya, bir makineye, bir koyuna indirgenliğini görüyoruz” (Oral, 1975). Fabrikaların çalışması ve üretimin bu ellerden çıktığının işareti olarak görülmektedir. Yüksel Arslan, patronu başını madeni para şeklinde, işçi sınıfını ise el figürüyle temsil ederek sembolik bir anlatım oluşturmuştur (Aytekin, 2020).



Görsel 6: Yüksel Arslan “Sermaye” 1972, Arture XII (163) 36 x 21,5 cm

## 6.SONUÇ

Yüksel Arslan, **Kapital** serisinde resmi bir anlatım aracı olarak kullanmıştır. Bu seri ile Türkiye’nin sosyo-ekonomik yapısını eleştirel bir şekilde resimlerine aktarmıştır. Arslan, Karl Marx’ın **Kapital** eserinden esinlenerek oluşturduğu bu seride kapitalizmin toplum üzerinde oluşturduğu eşitsizliği anlatmıştır. **Kapital** serisinde, Türkiye’nin modernleşme süreçlerinde yaşanan çelişkiler ve 20. yüzyılda yaşanan küresel ekonomik ilişkiler gözler önüne serilmiştir. Bu dönemde yaşanan sanayileşme, insan gücü ve emeği ile tüketim toplumundaki mücadeleler resimlerde konu olarak işlenmiştir. Sanatçı, sanatı kapitalist sisteme karşı bir direniş aracı

olarak kullanmıştır.

Bu araştırmada, Yüksel Arslan'ın “**Kapital**” serisinin, toplumun sosyolojik yapısının kapitalist sistem sonucunda meydana gelen eşitsizliği resimlerinde nasıl yorumladığı ortaya konulmuştur. Ayrıca, “**Kapital**” serisi, sadece o dönemin sosyo-ekonomik yapılarını değil, aynı zamanda günümüzde devam eden kapitalist sistemin olumsuzluklarını da sorgulamaktadır. Bu açıdan, Yüksel Arslan'ın **Kapital** serisi, sanat ve sosyoloji arasındaki ilişkiyi ortaya çıkarmış ve bu alandaki çalışmalara örnek teşkil eden önemli bir miras olarak değerlendirilebilir. Yüksel Arslan'ın **Kapital** serisi, sanat eseri olarak değerlendirmenin yanı sıra, kapitalist sistemin insan üzerindeki etkisini anlamak için güçlü bir araç olarak da yorumlanabilir. **Kapital** serisinde üretilen resimler hem sanatsal hem de sosyolojik bir zenginlik taşımakla birlikte, sanatın toplumsal konulardaki etkisini ortaya koymuştur.

Yüksel Arslan, resimlerini kendisinin bulduğu özgün bir yöntemle yapmıştır. “**Arture**” adını verdiği bu teknik, organik malzemelerle oluşturduğu yüzeysel denemeleri içermektedir. Resmin yüzeyine katmanlar halinde sürülen bu malzemeler, resmin konusu ile de bağ kurabilmektedir. Bu malzemelerin (kahve, toprak, yağ vb.) seçimi, doğal yaşamdan uzaklaşan modern dünyaya bir tepki olarak da değerlendirilebilir. Yüksel Arslan'ın resimlerinde kullanılan figürler, grotesk bir şekilde yorumlanarak izleyiciye sunulmuştur. Kapitalist sistemin insan bedeninde oluşturduğu dönüşümler, resmin konusu olmuştur. Bu açıdan bakıldığında, Yüksel Arslan'ın resimlerinin sosyolojik yorumlama aracı olarak kullanılabilceği gösterilmiştir. Arslan'ın eserleri, kapitalist eleştiriye görsel olarak izleyiciye sunmaktadır. Böylece sanat, estetik bir alan olmaktan çıkmış, topluma yön veren bir araç haline gelmiştir. Sanatçı, “**Kapital**” resim serisi ile sanatın politik ve toplumsal bir araç olarak nasıl kullanılabilceğini göstermiştir. Seri hem estetik hem de entelektüel bir derinlik taşıyarak topluma yön vermeye devam etmektedir.



## Kaynaklar

- Aytekin, S. (2020). Yüksel Arslan: Sanat tarihi formasyonunun sanata yansması. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul
- Gencer, H. (2013). Yüksel Arslan’da mekân ve beden ilişkisi. Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi, Bileşik Sanatlar Bölümü. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul.
- Gürensoy, Ş. (2019). Çağdaş Türk resim sanatında Yüksel Arslan ve eserlerinin incelenmesi Kütahya Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Kütahya Üniversitesi. Yüksek Lisans Tezi. Kütahya.
- Oral, Z. (1975). Sosyal-ekonomik konulara görsel bir sanatla yaklaşımda başarı: Yüksel Arslan’ın “Kapital” sergisi. *Milliyet Sanat Dergisi*, 161, 18-19.
- Özselçuk, S. (2022). 20. yüzyıl sanat anlayışlarında kapitalizm ve Yüksel Arslan’ın resimlerine yansması. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Ana Sanat Dalı. Yüksek Lisans Tezi. Konya.
- Tansuğ, S. (1986). *Çağdaş Türk sanatı*. Remzi Kitabevi.
- Tansuğ, S. (1995). *Türk resminde yeni dönem*. Remzi Kitapevi.
- Tıkıroğlu, A. (2016). Resim analizinde altyapı-üstyapı kurgusunun Yüksel Arslan eserleri üzerinden incelenmesi. Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Resim-İş Öğretmenliği Programı. Yüksek Lisans Tezi. İzmir.
- Turan, E. (2007). Türk resminde ekspresyonizm bağlamında Ali Çelebi, Cevat Dereli, Orhan Peker, Burhan Uygur ve Yüksel Arslan’ın üslup yorumlarına yeni bir sunum. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı, Resim Programı. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul.
- URL-1.(2017). Yüksel Arslan (1933-2017). Çev: Levent Yılmaz, Ulus Baker, Murat Güvenç, Huguette Rigot. *E-Skop*: <https://www.e-skop.com/skopbulten/yuksel-arslan-1933-2017/3348> ,Erişim Tarihi: 18.11.2024.
- URL-1.(2017).Yalçınkaya, F. Kendisi şiirdi: Yüksel Arslan. *Milliyet Sanat*. <https://www.milliyetsanat.com/haberler/plastik-sanatlar/kendisi-siirdi-yuksel-arslan/7808> :Erişim Tarihi: 10.11.2024.

## Görsel Kaynaklar

- Görsel 1: <https://artam.com/muzayede/302-degerli-tablolar-ve-antikalar/yuksel-arslan-1933-2017-arture-285-marx-ve-engels> Erişim:24.11.2024
- Görsel 2: [https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Y%C3%BCksel\\_Arslan\\_arture\\_156.jpg](https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Y%C3%BCksel_Arslan_arture_156.jpg) Erişim:22.11.2024

Görsel 3: <https://www.evrensel.net/haber/316562/kapitalin-ressami-yuksel-arslan-hayatini-kaybetti> Erişim:20.11.2024

Görsel 4: <https://www.evrensel.net/haber/316562/kapitalin-ressami-yuksel-arslan-hayatini-kaybetti> Erişim:20.11.2024

Görsel 5: <https://www.milliyetsanat.com/haberler/plastik-sanatlar/kendisi-siirdi-yuksel-arslan/7808> Erişim:23.11.2024

Görsel 6: <https://t24.com.tr/k24/yazi/yuksel-arslan,491> Erişim:24.11.2024

”

## BÖLÜM 3

DİASPORA VE KİMLİK  
EKSENİNDE SHİRİN NESHAT'IN  
ESERLERİNDE KADIN İMGELERİ

*Gül AYDIN<sup>1</sup>*

<sup>1</sup> Dr.Öğr.Üyesi, Batman Üniversitesi, 0000 0003 1830 681X

## GİRİŞ

Sanat, dünyanın sosyo-kültürel ve politik dönüşümlerinden doğrudan etkilenerek bu değişimleri yansıtan bir ifade biçimidir. Sanatçılar, toplumsal yapıdan bağımsız olmadıkları için, yaşadıkları ya da tanıklık ettikleri süreçleri sanatlarına taşır. Özellikle göç, kimlik ve aidiyet gibi temalar, çağdaş sanatçıların sıkça ele aldığı konular arasında yer alır. Aslan (2022, s.37)' a göre; 21. yy.'da göçün sanat eserlerinde ele alınması; göç politikaları, göçün temsilleri ve algıları hakkında çözülmeyi bekleyen sorular ortaya koymakta; hafıza, mekan, aidiyet, yersiz yurtsuzlaşma, kültürel kimlik, toplumsal uyum, vb. konulara; geleceğe dair hayallere ve yeni umutlara ışık tutmaktadır.

Bu bağlamda Shirin Neshat, (d. 1957, Kazvin) çalışmalarında göç, kimlik ve toplumsal cinsiyet meselelerini sanatsal bir dille işleyen önde gelen sanatçılardan biridir. Neshat'ın eserleri, bireysel deneyimlerle toplumsal gerçeklikleri birleştirerek bu temaları ele alan güçlü görsel anlatılar sunar. Neshat'ın sanatı, göç ve diaspora bağlamında kültürel kimliğin korunması ve yeniden inşası konularına odaklanır. İran İslam Devrimi sonrası yaşadığı sürgün deneyimi, eserlerinde kültürel bir ayrım çizgisi ve aidiyet sorgulaması yaratmıştır. Sanatçı, özellikle Batı ve Doğu kültürleri arasındaki farklılıkları sorgularken, izleyiciyi hem bireysel hem de kolektif kimlik üzerine düşünmeye davet eder. Örneğin, “Women of Allah” serisi, İslam kültürü, toplumsal cinsiyet rolleri ve şiddet gibi temaları şiirsel bir dille işler. Bu eserlerde kullanılan metin, fotoğraf ve geleneksel semboller, bireyin kendi kimliğiyle kurduğu ilişkiyi ve toplumsal normların baskısını gözler önüne serer. Yüksel ve Cihaner Keser (2023, s.60)' e göre; Sanatçının “Allah'ın Kadınları” fotoğraf serisiyle başlayan serüveni, İran'daki kadınların hayatına hem içeriden hem de dışarıdan bakıldığında durumun kendisi ve sanatı için nasıl bir ilham kaynağına dönüştüğü görülmektedir.

Diaspora ve kimlik kavramları, Neshat'ın çalışmalarında sıklıkla birbirine paralel ilerler. Göç eden bireylerin “öteki” olarak konumlanması ve yeni bir çevrede kabul görme çabaları, sanatçının eserlerinde önemli bir yer tutar. Neshat, özellikle “Rapture” ve “Turbulent” gibi video enstallerlerinde, Batı ile Doğu'nun karşıtlıklarını ve bu karşıtlıkların birey üzerinde yarattığı kimlik çatışmalarını işler. Bu eserlerde, bireylerin kültürel hafızalarının yeni coğrafyalarda nasıl dönüştüğü ve yeniden yapılandığı, estetik ve dramatik bir anlatımla sunulur.

Sanatçının yapıtları, bir yandan toplumsal cinsiyet ve kimlik politikalarının kültürel bağlamını vurgularken öte yandan da diaspora bağlamında kadınların kimlik arayışı ve toplumsal baskılara karşı direnişine vurgu yapar. Bu bağlamda, diaspora deneyimi ve kadın kimliği üzerine yapılan çalışmalar, genellikle kültürel doğrulama ve etnik kimliklerin temsili ile sı-

nırlıdır. Birçok kültürel çalışmada, sanat ve kültür, bazen sadece kimlikleri doğrulamak ve “öteki”yi tanımlamak için bir araç olarak kullanılabilir. Ancak, Shirin Neshat’ın eserleri, kültürel çalışmaların bu dar sınırlarını aşarak, toplumsal ve politik bir anlam taşır. Berker (1994 s.135) ‘in Colonial Discourse/ Postcolonial Theory kitabında belirttiği gibi: “Eğer ABD’li feministin ‘yerli bilgilendiricisi’ olan Hintli meslektaşı veya arkadaşı, özgürleşmiş burjuvazinin tipik bir kadınıysa, kendi eşitsiz özgürleşme süreci, emperyalizmin yavaş kültürel akulturasyonu ile şekillenmiştir; bu da, bizim tartışmamızın konusudur, neo-kolonyal yerinden edilme meselesi. Eğer bu hayali bilgilendirici dikkatli bir dans formu öğrencisiyse, o zaman tüm toplumsal ritüeli, ‘modern’ bir varoluş içinde saygıyla müzeleşmiş bir ritüel olarak öğrenmiştir. Dansı, onun koreografisinde doğrudan bir kadın direnişini ifadesi olarak görebilir. Bu masum etnik doğrulamaların sonucu, Kültürel Çalışmaların bir mazereti olur”.

Bu bağlamda, Neshat’ın eserlerinde kadının bedeninin hem kültürel normların hem de direnişin sembolü olarak kullanılması, geleneksel kültürel doğrulamalara karşı bir eleştiri sunar. Kadın kimliği ve toplumsal cinsiyetin, yalnızca kültürel bir ifade aracı olarak değil, aynı zamanda bireysel ve kolektif bir direniş biçimi olarak nasıl şekillendiği, Neshat’ın sanatının en temel unsurlarındandır. Neshat, kadın bedenini bir ifade aracı olarak kullanarak, kadınların bireysel hikayelerini kolektif deneyimlerle ilişkilendirir. İslam kültürüne özgü sembollerle Batı’nın algısını bir araya getiren eserleri, kimlik ve aidiyetin değişen dinamiklerini ele alır. “Zarin” (2005) gibi yapıtlarında ise kadınların toplumdaki görünürlüğü ve bu görünürlüğün sınırları güçlü bir şekilde sorgulanır. Shirin Neshat’ın çalışmaları, diaspora ve kimlik tartışmalarını sanatsal bir dille derinleştiren etkileyici örneklerdir. Onun sanatı, yalnızca bireysel kimlik arayışını değil, aynı zamanda göç ve kültürel dönüşümün kolektif boyutlarını ele alarak, izleyiciyi bu karmaşık sürece tanıklık etmeye davet eder. Göç, aidiyet ve toplumsal cinsiyet gibi temalar, Neshat’ın eserlerinde yalnızca estetik bir ifade değil, aynı zamanda kültürel hafızanın ve toplumsal eleştirisinin bir taşıyıcısı olarak karşımıza çıkar. Oskay (2021, s. 206) ‘ın da belirttiği gibi; “bu, sanatın toplumsal dönüşümleri anlamada nasıl güçlü bir araç olduğunu bir kez daha gözler önüne sermektedir”.

Shirin Neshat, göçmenlik ve diaspora temalarını ele alan bir sanatçı olarak, farklı kültürler arasında varoluş mücadelesini ve kimlik krizlerini eserlerinde sıkça işlemektedir. Özellikle 1979 İran Devrimi sonrasında başlayan sürgün süreci, Neshat’ın sanatını şekillendiren ana faktörlerden biridir. İran’dan uzak bir yaşam süren sanatçı, hem kendi kimlik arayışını hem de diasporadaki bireylerin deneyimlerini sorgulamaktadır. Neshat’ın sanatı, çok katmanlı bir anlatım dili kullanarak, hem İslam dünyasının kadınları hem de göçmenler için sembolik bir dil geliştirir. Diaspora, sadece

coğrafi bir uzaklık değil, aynı zamanda kültürel bir kırılma, kimlik arayışı ve aidiyetin yeniden şekillenmesidir.

Neshat'ın en bilinen çalışmalarından biri olan “Women of Allah” (1993-1997) serisi, İran'daki kadınların İslam kültüründeki yerini sorgulayan derin bir analiz sunar. Bu seride, kadın figürlerinin güçlü ve korkutucu bir şekilde tasvir edilmesi, kadınların kimliklerinin sadece cinsiyetle değil, aynı zamanda toplumsal ve kültürel faktörlerle de şekillendiğini gösterir. Neshat, bu seride, kadınların yüzlerine yazdığı Farsça yazılarla, hem kimlik hem de kültürel bağlamda bir kimlik inşası yapar. Gösterdiği kadınlar, hem İran'daki toplumsal baskılara karşı bir direnişi simgeler hem de diaspora kimliğini sahiplenen birer figür haline gelir. Karakuş (2021, s. 542)'a göre; “çarşafı kadının yüzünde (Resim 1), fars kaligrafisiyle sarmal olarak Ferruhzad'ın ‘Merhaba Deyeceğim Güneşe’ adlı şiirinin dizeleri yer alır. Şiirlerinde Neshat gibi İran toplumunda kadının konumlandırıldığı yeri sorgulayan Ferruhzad, evrenle özdeşleştirdiği kadın bedenini iktidarın yasakladığı bir dille anlatır”.



**Görsel 1.** Shirin Neshat, *I am It's Secret*, from the series *Women of Allah*, Ben Onun Sırrıyım (Allah'ın Kadınlarından), 1993

Shirin Neshat'ın “İsyankar Sessizlik” (1993) adlı eseri, sanatçının kadınlık, kimlik ve toplumsal baskı üzerine derinlemesine düşündüğü önemli bir çalışmadır. Bu eser, özellikle kadınların toplumdaki baskılar karşısındaki sessizliklerini ve bu sessizliğin bir tür başkaldırıya nasıl dönüştüğünü

sorgular. Neshat, geleneksel toplumsal yapıların kadınların seslerini nasıl susturduğuna ve bu susturmanın içsel bir güç haline nasıl evrilebileceğine dair güçlü bir mesaj verir. Eser, bir dizi siyah-beyaz fotoğraf ve video enstalasyonu olarak sunulmuştur. Neshat, kadınları, toplumsal normlar ve baskılar karşısında konuşmayan figürler olarak tasvir eder. Ancak bu sessizlik, sadece bir çaresizlik hali değil, aynı zamanda bir isyan ve direnişin simgesidir. Kadınların susturulmuş gibi görünen bakışları ve beden dili, aslında bir tür içeriden gelen özgürlük arayışını ima eder. Neshat, kadının toplumsal algılarla sınırlanan kimliğini, bu sessizlik aracılığıyla kırmayı ve yeniden inşa etmeyi amaçlar.

“İsyankar Sessizlik” serisi, izleyiciyi hem toplumsal cinsiyet normları hem de bireyin özgürlüğü üzerine düşünmeye sevk eder. Neshat’ın bu çalışması, dışsal baskıların bireysel bir direniş ve güç biçimine dönüşebileceğini gösterirken, aynı zamanda sesin ve sessizliğin ilişkisini de sorgular. Sessizlik burada sadece bir mahrumiyet değil, aynı zamanda bir ifade biçimi olarak karşımıza çıkar.

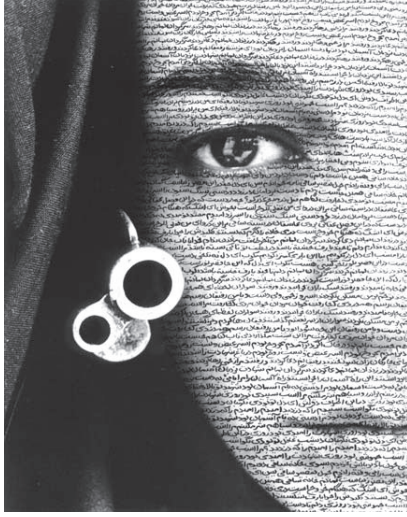
1990 yılına kadar sürgünde olan Neshat ilk kez ülkesine gelir ve anlarına dair tüm her şeyin değiştığını görür. Kozmopolit ve batılı olan İran’daki kadınların çarşaf giydiğini, Fars kültürü yerine Arap kültürü getirildiğini görür. Cinsiyetlerin bariz bir şekilde toplumsal alanda ayrıldığı bir kültürle karşılar. Yaşadığı bu ağır dramatik durum karşısında Amerika’ya döndüğünde İran’daki dönüşümün yarattığı ağır deneyimi fotoğraf sanatıyla ifade etmiştir. Heartney,( 2007, s. 232)’ in ifadesiyle; “Fotoğrafların Neshat’ın elleri, yüzü ve ayakları gibi görünen kısımları, İslam hukuku kapsamında genelde açık bırakılmasına izin verilen alanlardır ve İranlı şairler Forough Farrokhzad ve Tahereh Saffarzadeh gibi kadınların şiirleriyle kaplanmıştır. Bu şiirler, kadınların arzularını, korkularını ve devrimdeki rollerini keşfeden temalarla doludur. Örneğin, *Rebellious Silence* (İsyankar Sessizlik) adlı eserde, Neshat yüzünü kaplayan metinlerin yanında bir tüfekle poz verir. Bu fotoğraf ve benzer diğer eserler, din, siyaset ve toplumsal cinsiyetin kesişimlerini sorgulayan güçlü imgeler sunar”.



**Görsel 2.** *Şirin Neshat . Rebellious Silence, İsyankar Sessizlik, 1994*

Shirin Neshat'ın “Tutulmuş Dil” (Farsi’de “Zaban-e-Basteh”) (1996) adlı çalışması, İran Devrimi sonrasında kadınların susturulmasını ve ifade özgürlüğünün kısıtlanmasını güçlü bir metaforla ele alan ikonik bir eserdir. 1993 yılında tamamlanan bu eser, sanatçının Allah’ın kadınları serisinin bir parçasıdır ve kadın bedeni üzerinden toplumsal baskıyı simgeler. Çalışma, siyah beyaz bir fotoğraf olarak sunulur ve kadın figürünün yüzüne, özellikle dudaklarının üzerine, Farsça kaligrafik metinler işlenmiştir. Bu metinler genellikle İran şiirlerinden alınmış parçalar içerir. Kadının yüzü örtülüdür ve dudaklarının yazılarla kapatılmış olması, konuşma özgürlüğünün elinden alındığına işaret eder. Aynı zamanda, kadınların susturulmasına rağmen sessiz bir direniş sergilediklerini de ima eder. “Tutulmuş Dil”, bireyin toplumsal ve dini baskılar karşısındaki sessiz mücadelesini ortaya koymaya çalışır. Kadının sessizliği, hem baskıya boyun eğişin hem de bu baskıya karşı güçlü bir varoluşsal direnişin sembolü haline gelir. Neshat, bu eserle İranlı kadınların maruz kaldığı kültürel ve siyasi sınırlandırmaları sanatsal bir dille anlatırken, izleyiciyi hem toplumsal hem de kişisel düzeyde empati kurmaya davet eder. Çağlar (2015, s. 237)’ in ifade ettiği gibi; Neshat’ın “Tutulmuş Dil”(1996) adlı eserinde, “bir İran kadını izleyene doğru bakmaktadır. Kadın; çaresizdir ve militarize olmuştur. İzleyici, kadın ikonunun gözlerindeki çaresizliği, acıyı hisseder. Kadının anlatacağı çok şey vardır ama susar, susturulur. Sanatçı bu izlenimi yine yazılarla desteklemiştir”.



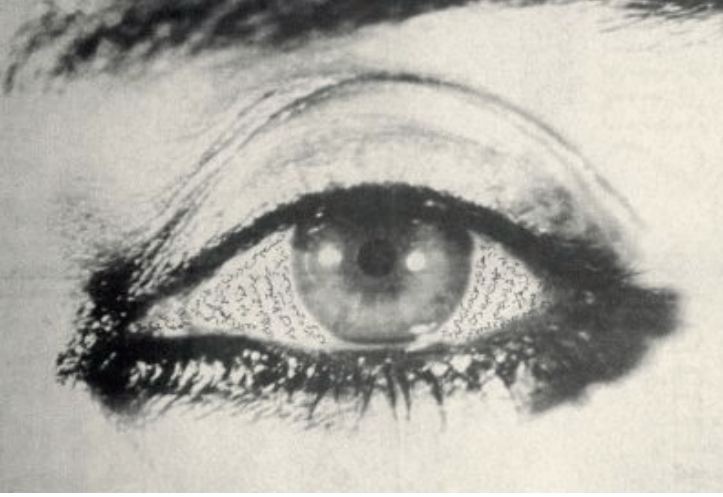


**Görsel 3.** Shirin Neshat, *Speechless*, from the series *Women of Allah*, *Allahın Kadınları* adlı serisinden; *Tutulmuş Dil (Speechless)*. Shirin Neshat. 1996

“Ayrıca aynı seride kadınların vücutlarına değen silahlarda dikkat çekmektedir. Kadınlar toplumsal cinsiyet ayrımcılığına rağmen silah kullanır görülmektedirler. Silahlı kadın savaşçı modeli ile de kadın ve erkek eşitliğini gözler önüne sermektedir. Kullandığı Arap harfleriyle hem İslam’ı sembolize etmekte hem de plastik bir dil ve politik estetik yakalamaktadır” (Yönsel, 2019, s.591). Neshat, kadınların yabancılaşmasını ve bu toplumlarda kadın kimliğinin nasıl şekillendiğini sorgulayan temalara odaklanır. Sanatsal pratiği, fotoğraf, video, film ve performans alanlarını kapsayarak disiplinler arası bir çeşitlilik gösterir. Onun eserleri, bastırılmış kimliklerin, toplumsal cinsiyet rollerinin ve politik baskının görselleştirildiği kavramsal bir alan yaratır.

Shirin Neshat’ın “Sunulan Gözler” (1996) adlı eseri, sanatçının en bilinen ve etkili çalışmalarından biridir. Bu eser, özellikle kadınların toplumsal cinsiyet rollerine ve onları çevreleyen baskılara dair derin bir eleştiri sunar. Neshat, fotoğraf ve video gibi görsel sanat formlarını kullanarak, bireylerin kimlik ve toplumsal bağlam içinde nasıl şekillendiğini keşfeder. Eserin temelinde, kadınların geleneksel değerlerle sıkı sıkıya bağlı bir toplumda nasıl sürekli olarak gözlemlendiği ve denetlendiği yer alır. “Sunulan Gözler” serisinde, Neshat bir dizi portre ile izleyiciyi, geleneksel cinsiyet rollerine hapsolmüş kadın figürleriyle tanıştırır. Bu kadınlar, bakışları sabitlenmiş şekilde fotoğraflanır. Gözlerine, Farsça kaligrafik metinler yazılmıştır, bu da hem bir anlam taşıyan hem de bir şekilde susturulmuş ya da engellenmiş kadın seslerini simgeler. Metinler genellikle kadınların içsel dünyalarına dair şiirsel bir anlatım sunar. “Sunulan Gözler”, bakışın gücü-

nü ve aynı zamanda bakışa tabi olmanın getirdiği yıkıcı etkileri sorgular. Neshat, bu eserle, kadınların toplum tarafından gözlemlenen ve denetlenen varlıklar olma durumuna işaret ederken, aynı zamanda bu gözlemler aracılığıyla bir özgürleşme, başkaldırı ve yeniden kimlik inşa etme mücadelesini de öne çıkarır. Çalışma, izleyiciyi sadece toplumsal cinsiyetin baskılarından haberdar etmekle kalmaz, aynı zamanda gözlemci ve gözlenen arasındaki karmaşık ilişkiyi de sorgular.



**Görsel 4.** Shirin Neshat, *Offered Eyes, Sunulan Gözler*, 1996

Turbulent (1998), Neshat'ın video enstalasyonu, İran'daki kadınların ve erkeklerin toplumsal rollerine dair güçlü bir eleştiriyi içerir. Bu eserde, bir kadın şarkıcı ve bir erkek şarkıcının sahne performansı birbirine paralel bir şekilde sunulur. Eser, kadın ve erkeklerin seslerinin toplumsal düzeyde farklı kabul edilmesi ve buna bağlı olarak seslerinin nasıl kısıtlandığı üzerine bir meditasyondur. Aynı zamanda, kadın kimliği ile İran'daki kültürel dönüşüm arasındaki çatışmayı yansıtan, erkeğin ne kadar görünür ve saygın olduğunu gösteren bir çalışmadır. Şahmaran (2006 s. 149) a göre; "Turbulent"ın devamında çift perdeli (ekranlı) "Rapture" (esrime, vecd) ve "Fervor" (sıcaklık, aşk) parçaları çekilmiştir. "Fervor", kadın ve erkeğin karşılaşmasını, sosyal tabular ve toplumun temasa karşı tavırlarına rağmen birleşme çabalarını betimler. Neshat, dikkatlice kadın üzerine odaklanırken yüzüne daha da yaklaşarak kameraya kavisli bir hareket kazandırır".



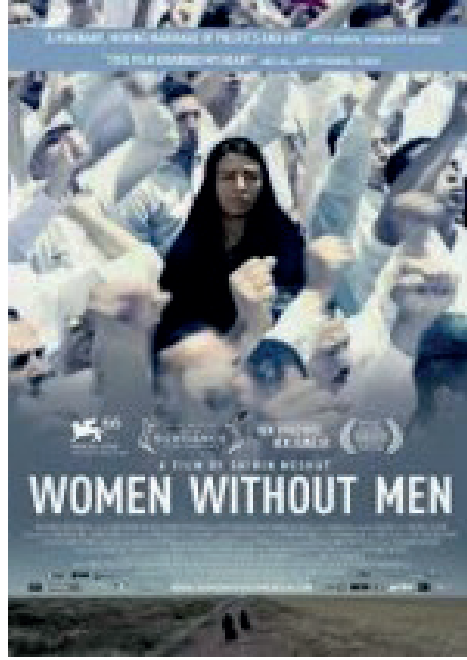
**Görsel 5.** *Shirin Neshat, Turbulent Serisinden, 1998*

Shirin Neshat'ın "Rapture" (1999) serisi, kadın ve erkek arasındaki toplumsal, kültürel ve politik karşıtlıkları sorgulayan çarpıcı bir video enstalasyon çalışmasıdır. Eser, iki büyük ekran üzerinde paralel olarak gösterilen siyah-beyaz görüntülerden oluşur ve izleyiciyi iki farklı dünyaya aynı anda tanıklık etmeye davet eder. Bir ekranda, çöl gibi sert ve ıssız bir ortamda toplanmış erkekler yer alır. Erkekler, topluluk halinde hareket eder, yapılar inşa eder ve güç, düzen ya da kontrol arayışını simgeleyen ritüeller gerçekleştirir. Diğer ekranda ise kadınlar açık bir deniz kenarında, boş bir alanda görülür. Kadınlar bireysel ve kolektif kimliklerini arayış içinde, özgürlük ve umut temalarını temsil eden hareketlerle betimlenir. Deniz, kadınlar için bir kurtuluş ve sınırları aşma metaforudur. Bu iki dünya arasındaki karşıtlık, toplumsal cinsiyet rolleri ve güç ilişkilerine dair derin bir eleştiri sunar. Erkekler otorite ve yapı simgesi olarak konumlanırken, kadınlar özgürlüğün ve bireysel direnişin bir ifadesi haline gelir. Kadınların sonunda denize açılması, geleneksel normlardan kopuşu ve bilinmeyene doğru bir yolculuğu ima eder. "Rapture", izleyiciyi yalnızca toplumsal cinsiyet dinamiklerini sorgulamaya değil, aynı zamanda bireyin toplumsal ve kültürel sınırlarla ilişkisini yeniden düşünmeye teşvik eden çok katmanlı bir eserdir. Görselliğin şiirselliği ve metaforların gücü, bu seriyi Neshat'ın en etkileyici projelerinden biri haline getirir.



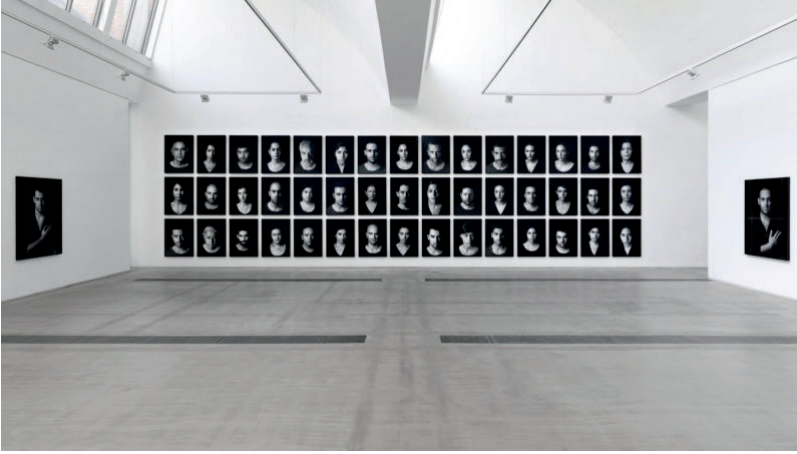
**Görsel 6.** *Shirin Neshat, Rapture (fotoğraflar) , 1999, ses enstalasyonu ile iki kanallı siyah beyaz video, 13 dk., sürekli döngü, değişken boyutlar. Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York, Bohem Vakfı'nın Hediyesi, 2001*

Shirin Neshat'ın “Erkeklerin Olmadığı Kadınlar” çalışması, kadınlık, kimlik, güç ve toplumsal baskılar üzerine derin bir sorgulama sunan çok yönlü bir projedir. İranlı yazar Shahrnush Parsipur'un aynı adlı romanından ilham alan eser, kadınların patriyarkal sistemden kurtulma çabasını ele alır. Neshat, hem fotoğraf hem de video enstalasyonlarında, kadınların toplumsal ve kültürel sınırlamaları aşarken kendi varlıklarını nasıl yeniden tanımladığını işler. Siyah beyaz görseller ve kaligrafiyle süslenmiş tasarımlar, bireysel deneyimleri evrensel bir bağlama taşır. Kadın bedenini hem baskının hem de direnişin bir simgesi olarak yansıtır. Bu proje aynı zamanda 2009'da bir sinema filmine dönüştürülmüştür. Film, Vakhshouri ve Nuhoglu (2021)'na göre; Sanatçı bu filmde konu olarak Mohammad Reza Pahlavi hükümetinin 1953 darbesi döneminde, Tahran'da yaşayan 4 kadının öyküsünü ele almıştır (Vakhshouri ve Nuhoglu. 2021, s.426). Kadınların, patriyarkal toplumdan uzaklaşarak doğaya sığındığı bu hikâye, özgürleşme ve kimlik arayışlarını merkeze alır. Doğa, hem bir kaçış hem de yeniden doğuşun simgesi olarak tasvir edilir. Neshat, bu eseriyle (Resim 7) hem sinema hem de görsel sanat alanında güçlü bir iz bırakmış, kadınların özgürlük mücadelesini sanatsal bir derinlikle ele almıştır. “Erkeklerin Olmadığı Kadınlar”, kadınların tarih boyunca göz ardı edilen deneyimlerini görünür kılan etkileyici bir tanıklıktır.



**Görsel 7.** Shirin Neshat, *Women Without Men*, *Erkeklerin Olmadığı Kadınlar*, 2009

Neshat'ın "The Book of Kings" (2012) serisi, İran'daki tarihsel anlatıların, bugünün toplumsal ve kültürel yapılarıyla nasıl kesiştiğini ele alır. Bu seride, hem görsel hem de yazılı dilin bir arada kullanılması, kimlik arayışının hem kişisel hem de kültürel boyutlarını birleştirir. Sanatçı, diasporadaki bireylerin karşılaştığı kimlik ve kültürel erozyon ile tarihsel yapının çatıştığına dair bir eleştiri sunar. Shirin Neshat'ın "Kralların Kitabı" serisi, sanatçının politik güç, otorite ve bireylerin bu güçler karşısındaki varoluşsal mücadelelerini irdelediği bir fotoğraf koleksiyonudur. 1997-1998 yıllarında tamamlanan bu seri, Neshat'ın önceki eserlerinde sıkça ele aldığı toplumsal cinsiyet temalarını genişleterek erkeklere de odaklandığı bir dönüm noktasıdır. Seride yer alan siyah-beyaz portreler, İran minyatür sanatından ilham alan kaligrafi ve desenlerle zenginleştirilmiştir. Bu imgelerde erkekler güçlü, tehditkâr ya da baskın figürler gibi görünse de, yüzlerine ve ellerine yazılan şiirler ve metinler onların içsel çatışmalarını, zayıflıklarını ve insani kırılma noktalarını açığa çıkarır. Şiirlerin bir kısmı Neshat'ın sıkça iş birliği yaptığı İranlı şairlerden gelir ve güç, sadakat, ihanet gibi kavramları işler. Bu seri, hem bireylerin hem de toplumların güç ile olan karmaşık ilişkisini sorgular.



**Resim 8.** Shirin Neshat, *The Book of Kings, Krallar Kitabı, kurulum görünümü, Faurschou Vakfi, Pekin*

Erkeklik ve iktidar kavramlarının sorgulandığı bu eser, izleyiciyi yalnızca yüzeydeki görsellikle değil, aynı zamanda derin anlam katmanlarıyla da etkiler. “Kralların Kitabı”, politik ve kişisel dünyalar arasındaki gerilimi sanat yoluyla görünür kılan güçlü bir projedir.

Shirin Neshat’ın “Öfke” serisi, toplumsal ve politik çatışmaların bireyler üzerindeki etkisini ele alan çarpıcı bir çalışmadır. Bu seride, kadın ve erkeklerin öfke duygusunu farklı bağlamlarda nasıl yaşadıklarını ve ifade ettiklerini araştırır. Video enstalasyonları üzerinden bir diyalog kuran Neshat, bireysel öfkenin kolektif bir güce nasıl dönüşebileceğini ve bu duygunun toplumsal dönüşümlerdeki rolünü irdeler. Serideki eserler, minimal ve simgesel bir görsellik sunar. Beyaz bir arka planın önünde, kadın ve erkek figürleri sırasıyla kameraya konuşarak öfkelerini dile getirir. Kadınlar genellikle sessiz ama yoğun bir kararlılıkla, erkekler ise daha doğrudan bir şekilde duygularını ifade eder. Bu kontrast, toplumsal cinsiyet rollerinin bireylerin davranışlarına ve duygusal tepkilerine nasıl yansıdığını gösterir. “Öfke”, izleyiciyi sadece bireysel bir duyguyu anlamaya değil, aynı zamanda bu duygunun toplumların tarihindeki dönüştürücü gücünü sorgulamaya da davet eder. Neshat’ın bu çalışması, modern dünyadaki siyasi ve kültürel gerilimlere dair evrensel bir eleştiri sunarken, bireyin iç dünyasını ve kolektif kimliğini çarpıcı bir şekilde birleştirir.



**Görsel 9.** Shirin Neshat, *Shirin Neshat, Mother*, from the series *Anger, Ana, Öfke serisinden*, 2023

Shirin Neshat, çalışmalarıyla İran’da kadın olmanın anlamını görünür kıldığı gibi bir de yaşadığı ülkede yabancı olmanın ve içinde bulunduğu diasporanın getirdiği zorlukları eserleriyle ortaya koymaya çalışır. Neshat çağına tanıklık yapan ve arada olma halini yaşayan bir kadındır. Ve yaşadıklarını da eserleri ile anlatır. Shirin Neshat, doğu ve batı arasında köprü kuran, kadınların sesini güçlü bir şekilde duyuran bir sanatçıdır. Eserleri, hem Batı’nın hem de İslam dünyasının farklı politik ve kültürel dinamiklerinden etkilenir. Diaspora kavramı, bir topluluğun ana vatanından ayrılarak dünyanın farklı yerlerinde dağınık halde yaşaması ve kimliğini yeniden inşa etmesi anlamına gelir. Batı’ya göç eden bireylerin ve toplulukların kendi kültürel kimliklerini nasıl sürdürdüklerini ve yeni toplumlarda nasıl var olduklarını sorgular. Sanat, bu karmaşık süreçleri görünür kılan önemli bir araç haline gelir. Neshat’ın eserleri, diaspora deneyimini çok katmanlı bir şekilde işler. Kadın bedeninin hem bir direniş hem de baskı aracı olarak ele alınması, göçmen kadınların yeni toplumlarda nasıl algılandığını ve aynı zamanda kendi kültürel kimliklerini nasıl koruduklarını ortaya koyar. Karakuş (2021, s. 540)’ un belirttiği gibi; “Shirin Neshat’ın açık yapıtlarında bize belirlenmiş olan bağıntılar alanı, İran halkının yaşamı algılayış biçimine dair izlenimler sunar”.

Women of Allah serisinde kadınların üzerindeki Farsça yazılar, onların içsel monologlarını ve kişisel deneyimlerini Batı’nın gözünden anlatır, böylece Batı’nın Doğu’ya yönelik egzotize edici bakışına eleştiri getirir. Diaspora deneyimi, sanatçılar için sadece bir anlatı değil, aynı zamanda bir direniş aracıdır. Sanat, diaspora topluluklarının kimliklerini yeniden inşa etmelerine ve yaşadıkları zorluklarla yüzleşmelerine olanak sağlar. Shirin

Neshat gibi sanatçılar, diaspora temalarını işleyerek aidiyet, kimlik, yabancılaşma ve melezleşme süreçlerini derinlemesine araştırırlar. Bu sanatçılar, eserlerinde sadece kişisel deneyimlerini değil, aynı zamanda küresel diaspora olgusunun kültürel ve toplumsal sonuçlarını da sorgular.

### **Amaç ve Yöntem**

Bu çalışmaların amacı, Shirin Neshat'ın sanatında diaspora kavramını nasıl işlediğini ve bu temayı kimlik, kültür, toplumsal sınıflar ve sürgün bağlamında nasıl analiz ettiğini incelemektir. Makalede kullanılan yöntem, Neshat'ın önemli eserlerinin görsel ve kültürel analizini yaparak, sanatçının diaspora temasıyla ilgili kullandığı imgeler, semboller ve teknikleri incelemektir. Eserlerin içerdiği sembolizm, kültürel temalar ve anlatsal yapı, diaspora bağlamında nasıl yorumlanabilir sorusuna cevap aranacaktır.

### **Bulgular**

Neshat'ın eserleri, diaspora deneyiminin farklı düzeylerini yansıtır. Eserlerde, hem bireysel kimlik arayışı hem de toplumsal kimliklerin çatışması görünür hale gelir. Kadın kimliği, din ve toplumsal sınıflar arasındaki ilişkiler, diaspora sürecindeki dönüşümleri ve aidiyetin yeniden şekillenişini simgeler. "Women of Allah" serisinde, kadın figürlerinin kültürel sembollerle yüklenmiş kimlikleri, diaspora kimliğiyle harmanlanarak, İran'daki kadınların yaşadığı kimlik krizine dikkat çeker. Aynı şekilde, "Turbulent" serisinde, hem cinsiyetin hem de coğrafi konumun kimlik oluşturmadaki rolü vurgulanır.

### **Tartışma ve Öneriler**

Shirin Neshat'ın eserleri, diaspora ve kimlik arayışını sadece bireysel bir deneyim olarak değil, toplumsal ve kültürel bir bağlamda da ele alır. Sanatçının eserleri, göçmenlerin ve diasporada yaşayanların kültürel varlıklarını, geride bıraktıkları topraklarla ilişkilerini sorgulayan bir boyut taşır. Bu bağlamda, Neshat'ın sanatını, küresel anlamda diaspora sanatının nasıl şekillendiğine dair bir gösterge olarak da görmek mümkündür. Gelecekteki çalışmalarda, diaspora sanatını daha derinlemesine inceleyerek, hem görsel hem de işitsel sanatlar üzerinden kimlik dönüşümünün daha fazla analiz edilmesi önerilmektedir.

### **Sonuç**

Shirin Neshat, diaspora ve kimlik temalarını ele alarak, sadece bir coğrafi veya kültürel uzaklık değil, aynı zamanda kültürlerarası kimlik çatışmalarını, toplumların içsel dönüşümünü ve bireylerin aidiyet arayışını işler. Sanatçının eserleri, diaspora sürecindeki zorlukları ve bu süreçte kimliğin nasıl yeniden inşa edildiğini derinlemesine gösterir. Neshat'ın çalışmaları, hem görsel sanatlar hem de kültürel çalışmalar bağlamında



önemli bir yere sahiptir. Eserleri, diaspora kimliği üzerine yapılan akademik tartışmalara katkı sunan, kültürel bağlamları ve kimlik sorunlarını sorgulayan güçlü bir anlatı sunar. Shirin Neshat'ın sanatı, hem bireysel hem de kolektif kimlik arayışına dair derin bir sorgulama sunar ve çağdaş sanat dünyasında güçlü bir siyasi ve estetik konumlanışa sahiptir.

Göç, diaspora, toplumsal cinsiyet, aidiyet ve kimlik meselelerini merkeze alan Shirin Neshat, kişisel deneyimlerini evrensel bir bağlama taşımayı başarmıştır. Onun eserleri, yalnızca göçmenlik ve sürgün deneyimini yansıtmakla kalmaz, aynı zamanda toplumsal bellek, kültürel deformasyon, aidiyetin yeniden inşası ve "öteki" olarak var olmanın dinamiklerini görselleştirir. Shirin Neshat'ın eserlerindeki kadın figürleri, özellikle İşlam kültürü bağlamında, bireysel özgürlüğü, direnişi ve toplumsal normları simgeler. Bu bağlamda, kadın bedeni yalnızca bir temsil aracı değil, aynı zamanda politik ve kültürel söylemlerin bir yüzeyine dönüşür. "Women of Allah" serisinden video enstalasyonlarına kadar geniş bir yelpazeye yayılan çalışmaları, toplumsal cinsiyet eşişsizliğini ve ataerkil düzenin yarattığı baskıları tartışırken, izleyiciyi bu yapıların kökeni ve etkileri üzerine düşünmeye teşvik eder.

Shirin Neshat, özellikle göçmenlik sonrası bireylerin yaşadığı kimlik karmaşasına ve kültürel aidiyetin yeniden tanımlanması sürecine dair çarpıcı bir görsel dil yaratmıştır. Onun sanatı, yalnızca bireysel bir sürgün hikayesini değil, aynı zamanda göç eden bireylerin deneyimlediği geniş çaplı kültürel ve duygusal travmaları da gözler önüne serer. Video çalışmaları, mekansal ve sembolik ayrımlar yoluyla göçmen kimliğinin sürekli bir oluş sürecinde olduğunu ve bu sürecin hem birey hem de topluluk üzerinde derin izler bıraktığını vurgular. Shirin Neshat'ın sanatı, modern dünyanın toplumsal ve politik sorunlarına dair güçlü bir eleştiri sunar. Diaspora, yalnızca bir mekansal değişim değil, aynı zamanda bir kültürel çatışma, yeniden yapılanma ve aidiyet süreci olarak sanatçının çalışmalarında yeniden tanımlanır. Shirin Neshat, hem bireysel hem de toplumsal seviyede bu dönüşüm süreçlerini estetik bir anlatıya dönüştürerek, sanatın toplumsal değişimlere tanıklık etme ve bu değişimleri şekillendirme gücünü ortaya koyar.

Shirin Neshat'ın çalışmaları, sadece çağdaş sanata değil, aynı zamanda kimlik, kültür ve toplumsal cinsiyet üzerine yapılan tartışmalara önemli bir katkı sunar. Sanatçının eserleri, bireylerin ve toplulukların aidiyetlerini ve kimliklerini yeniden inşa etme süreçlerini anlamak için bir pencere sunar. Göç ve diaspora bağlamında kimliğin, kültürün ve hafızanın nasıl yeniden üretildiğini inceleyen sanatçı, sanatın bireysel ve toplumsal dönüşümleri ifade etme gücünü güçlü bir şekilde sergiler. Onun sanatı, izleyiciyi yalnızca estetik bir deneyime davet etmekle kalmaz, aynı zamanda derin bir empati ve farkındalık yaratmayı amaçlar. Bu nedenle, sanatçının sanatı, çağdaş dünyada kimlik, göç ve aidiyet meselelerini anlamak için temel bir referans noktasıdır.

## Kaynakça

- Aslan, L. (2022). 21. Yüzyıl Sanatında Göç Estetiği. *Görünüm*(12), 35-46.
- Barker. F. (1994). *Colonial Discourse/ Postcolonial Theory*. United Kingdom: Manchester University Press. Editörler :Francis Barker, Margeret Iverson, Peter Hulme
- Çağlar, G. (2015). Ortadoğu İslam Ülkelerinde Soyutlama Geleneğinin Görsel Sanatlardaki Güncel Yansımaları.
- Heartney, E. (2007). Shirin Neshat: Living between Cultures. *After the Revolution: Women Who Transformed Contemporary Art (Munich: Prestel, 2007)*, 248.
- Karakuş, G. (2021). BiR Yapıtı PoliTiK Ve KüLtüRel Kodlarından Okumak; ŞEHİT Arayan# 2. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 11(2), 538-547.
- Oskay, N. (2021). Çağdaş Lif Sanatçıları Perspektifinden Diaspora Olgusu. *Sanat Dergisi*(38), 196-215. Erişim Tarihi: 27.11.2024 <https://doi.org/10.47571/ataunigsfd.935348>
- Şahmaran, G. (2006). *Postmodern dönem sanatında şiddet ve ironi kavramlarının yarattığı şizofrenik açılım* (Master's thesis, Dokuz Eylül Üniversitesi (Turkey)).
- Yönsel, M. (2019). Shirin Neshat'ın Özgürlüklerini Düşleyen Kadınları. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 8(57), 587-596.
- Yüksel, H. N., & Cihaner Keser, S. (2023). Shirin Neshat'ın Yapıtları Üzerinden Bir Sergi Kritiği. *Sanat Ve Yorum*(41), 59-70.
- Vakhshouri, S. E. ve Nuhoğlu. M. (2021). "Kavramsal Sanata Odaklanan Üç İranlı Kadın Sanatçı ve Diaspora: Anavatan Ve Aidiyet Hissi". *idil*, 79 (2021 Mart): s. 421–435. doi: 10.7816/idil-10-79-04

## Görsel Kaynaklar:

**Resim 1.** Shirin Neshat, *Ben Onun Sırrıyım (Allah'ın Kadınlarından)*, 1993

<https://hirshhorn.si.edu/explore/shirin-neshat-women-of-allah/> Erişim Tarihi: 29.11.2024

**Resim 2.** Şirin Neshat – *İsyankar Sessizlik*, 1994

<https://publicdelivery.org/shirin-neshat-speechless/> Erişim Tarihi: 29.11.2024

**Resim 3.** Shirin Neshat, *Allahın Kadınları* adlı serisinden; *Tutulmuş Dil (Speechless)*. Shirin Neshat. 1996,

[https://www.gladstonegallery.com/sites/default/files/SN\\_FeministStudies\\_Fall-2004reduced.pdf](https://www.gladstonegallery.com/sites/default/files/SN_FeministStudies_Fall-2004reduced.pdf) Erişim Tarihi: 29.11.2024

**Resim 4.** Shirin Neshat, “Sunulan Gözler” (1996)

<https://franklinfurnace.tome.press/chapter/shirin-neshat/> Erişim Tarihi: 29.11.2024

**Resim 5.** Shirin Neshat, *Turbulent Serisinden*, 1998

<https://www.youtube.com/watch?v=VCAssCuOGls> Erişim Tarihi: 29.11.2024

**Resim 6.** Shirin Neshat, Rapture (fotoğraflar) , 1999, ses enstalasyonu ile iki kanallı siyah beyaz video, 13 dk., sürekli döngü, değişken boyutlar. Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York, Bohem Vakfı'nın Hediyesi, 2001

<https://bohem.org/project/shirin-neshat> Erişim Tarihi: 30.11.2024

**Resim 7.** Shirin Neshat'ın “Erkeklerin Olmadığı Kadınlar”2009

<https://www.sinemalar.com/film/79334/erkeksiz-kadinlar> Erişim Tarihi: 30.11.2024

**Resim 8.** Shirin Neshat – *Krallar Kitabı* , kurulum görünümü, Faurschou Vakfı, Pekin

<https://publicdelivery.org/shirin-neshat-the-book-of-kings/> Erişim Tarihi: 01.12.2024

**Resim 9.** Shirin Neshat, Ana, fke serisinden, 2023

<https://artdogistanbul.com/shirin-neshatin-ofkesi/> Erişim Tarihi: 30.11.2024



”

## BÖLÜM 4

### GÖSTERGEBİLİM VE RESİM İLİŞKİSİ<sup>1</sup>

*Münire Meral YAĞÇI TURAN<sup>2</sup>*

1 Bu çalışma, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Anabilim Dalı Resim İş Eğitimi Doktora Programında, Prof. Osman ALTINTAŞ danışmanlığında 2017’de tamamlanan “Görsel Sanatlar Dersinde 10 Yaş Grubu Çocuk Resimlerinin İncelenmesinde Gösterge Çözümlemesi”adlı doktora tezinden üretilmiştir.

2 Dr. Öğr. Üyesi, Dicle Üniversitesi, Ziya Gökalp Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi, Resim İş Öğretmenliği, Diyarbakır, Türkiye, muniremeral@gmail.com ORCID:0000-0002-3453-6220

İletişim olgusu, insan hayatının tüm etkinliklerini kapsayan bir olgudur ve bu yüzden insan yaşantısının her alanında yer almaktadır. İnsanlık tarihinin başlangıcından bu yana sosyal bir faaliyet olan iletişim, doğal bir insan davranışıdır. Günümüze kadar iletişimin birçok tanımı yapılmıştır. Geçmiş dönemlerin iletişim tanımı ile günümüzün iletişim tanımı farklıdır. En yalın tanımıyla iletişim, mesajın kaynaktan alıcıya aktarılması sürecidir. Bu iletişim türü tek yönlüdür. Çift yönlü iletişimde insansal paylaşım ve ortaklık kurma söz konudur. Masterson ve Watson'a göre "İletişim, sayesinde dünyayı anlamlı kıldığımız ve bu anlamı başkalarıyla paylaştığımız insani bir süreçtir" (Mutlu, 1994, s.99). İletişimin 126 ayrı ve değişik tanımını inceleyen Dance ile Larson, iletişimin bir süreç olduğu üzerinde ortak bir görüş belirlemişlerdir. İletişim her zaman için en azından üç öge gerektirir; Kaynak, mesaj ve hedef; ancak iletişim süreci kanalları ile etki ya da işlemin de katılımı ile beş etkenin tanımlanmasıyla gerçekleşmektedir. İletişim tarihinde süreç bir kaynağın istenen bir etkiyi yaratabilmek için hedefe iletilmek üzere hedefe mesaj üretmesi diye tanımlanır (Usluata, 1994,s.14-15).

İletişim, bireysel olduğu kadar toplumsal, başka bir deyişle de bireyselliği gereği toplumsallığı sağlayan bir insan faaliyetidir. Bireyin olduğu kadar, toplumun varoluşunun gerçekleşmesi iletişimle sağlanır (Özkök, 1985, s.11). İletişimin pek çok kaynaktan toplumsal yönü vurgulanmış, birey ve toplum arasındaki süreçte, bireysel gelişmeyle birlikte, toplumsal hayata yadsınamaz yararları dile getirilmiştir. İletişim bu yönü ile birlikte zamanla pek çok yeni iletişim teknolojilerinin de doğmasına sebep olmuştur. İletişimin insana sağladığı dönüşüm ve dolaşım sürecinde, bireyin sosyal, psikolojik ve toplumsal bir varlık olması bu süreci etkilerken, insanın tüm bu rollerinin yanı sıra kültürel bir yönünün de olduğu gerçeği iletişim sürecine etkilemiştir. İnsan bildiklerini, gördüklerini, yaşamda edindiği her türlü birikimi hem karşısındakinin hem de kendi varlığını geliştirmek, devamlılığını sağlamak amacıyla paylaşma isteği iletişimin başlangıç noktasını oluşturmuştur.

Günümüzde iletişim kavramının edebiyat, tarih, ekonomi, siyaset gibi pek çok temel bilimle yakından ilişkisi olduğu gibi sanatla da yakın bir bağı olduğu bilinmektedir. Sanat; hoşça giden biçimler yaratma gayretinde düşünülürken, iletişim kurarken sanattan da faydalandığı görülmektedir. Özellikle sanatçının eseriyle olan ilişkisi daha sonra da bu eserin izleyici ile olan ilişkisinin temelini iletişim oluşturur. Sanatçının bilincinde duyumsadıklarını ve anlatmak istediklerini sanatsal imgelere dönüştürmesi ve bu dönüşümün etkileşime açılması, yani paylaşımı ancak iletişim ile sağlanabilmektedir. Sanatın bildirim işlevi ve bundan daha da önemlisi kültür ve anlayışa olan katkısı düşünülürken bireyin varlığı ve gelişimi açısından son derece önemlidir.

Göstergebilim ise iletişim sürecinin temel öğelerinden biridir ve göstergebilimin amacı bir metnin ya da görüntünün aklımıza gelen ilk anlamını değil, bu anlamın arkasında yatan ikinci anlamın keşfedilmesini sağlamaktadır. Göstergebilimin ana konusu olan dilsel ve dildışı göstergeler, insanlar arasındaki iletişimi kurmak için sıkça kullanılmaktadır. Kitle iletişim araçlarıyla çok sayıda mesaj yayılmaktadır. İzleyicinin bunları anlamlandırmasında göstergebilimsel çözümleme yöntemlerinin yönlendirici olduğu söylenebilir. Sanat da duygu, düşünce ve kavramların çeşitli kanallar yoluyla bireyden bireye ve toplumdan topluma aktarılması olarak tanımlandığında, sanatın bir iletişim aracı olduğu varsayımı ön plana çıkmaktadır. Birçok alanda olduğu gibi sanatta da iletişim kurarken bazı temel araçlar kullanılır. Genele yaydığımızda bu araçlar toplumsalken, bunların kullanım şekli daha çok bireyseldir. Sanat disiplinlerinden biri olan resmin de kültürel bir araç olması ve bireyler arasında iletişimi sağlayan özel bir yaklaşım olması bağlamında göstergebilimin inceleme nesnesi olarak kullanılabilir.

Sanat, duygu ve düşüncelerden arınmış, salt dekoratife üretime-yaratıma yönelik bir tavır değildir. Kendine özgü bir anlatım dili olan sanat, duygu ve düşüncenin bağlantılarıyla iç içe geçmiştir. Sanat eğitimi; algılama, düşünme, imgeleme gibi öğeleri barındıran bir etkinliktir. Sanat eğitiminin duyum, algılama, imgeleme, düşünme, çağrışım gibi yetileri güçlendirmeyi amaçlayan bir eğitim olduğu düşünöldüğünde sanatı algılamaya çalışmak ve anlamak sanatın iletişim fonksiyonunu ön plana çıkardığı gerçeği yadsınmaz.

## GÖSTERGEBİLİM VE GÖSTERGEBİLİM TÜRLERİ

Çeşitli anlamlara gönderme yapan göstergeler, insanlar arasındaki sözsüz iletişimde önemli bir role sahiptir. İnsan zihninde ikinci bir imgeyi canlandırma işlevi olan gösterge bir başka şeyin yerini alabilmeyi sağlayan özellikler taşıdığından, kendi dışında bir nesne ya da olguyu belirtebilmektedir. İletişimin temel taşlarından biri olan göstergebilim ise, göstergelerin zihnimizde oluşturduğu ikinci anlamın ne olduğunu, nasıl olduğunu araştırmaktadır. Düşünürler, yazarlar ve araştırmacılar göstergebilim ile ilgili birçok tanım yapmışlardır.

Türkiye’de dilbilim ve göstergebilim üzerine yaptığı çalışmalarıyla bilinen Akerson-Erkman (2005, s.49)’un belirttiği üzere göstergebilim, Avrupa dillerindeki karşılığı olan Semiotik (Almanca), semiotique ve semiologie (Fransızca), semiotics (İngilizce) terimleri Eski Yunancadaki semeion sözcüğüne dayanır. Semeion, Eski Yunancada gösterge, işaret anlamına geliyordu. Eski Yunancada bu sözcük daha çok tıp dilinde kullanılmıştır.

Pek çok bilim dalını kapsayan ve pek çok bilim dalının araştırma konusu olan göstergebilim oldukça geniş açılımlara sahiptir. Göstergebilimin

ilk uygulama alanı yazınsal yapıtlar olmuştur. Göstergebilim, başlangıçta dilbilimle birlikte anılsa da yapısalcılığın özünden beslenerek yapısalcılığı geliştirmiş ve genişletmiştir. Yazınsallıkla birlikte anlamlandırma ve çözümleme çalışmaları giderek gelişmiş ve ilerleyen yüzyılda bilimsellik kazanmıştır. Guiraud (1994, s.17) göstergebilimi, diller, düzgüler, belirtkeleler, vb. gibi gösterge dizgelerini inceleyen bilim dalı olarak tanımlamıştır. Göstergebilim üzerine birçok çalışma yapan Rifat (2011, s.29)'ın ifade ettiği gibi göstergebilim, kendisini oluşturan “gösterge” ve “bilim” sözcüklerinin toplamından farklı bir boyut içermektedir. O'na göre göstergelerin yalnızca bilimsel olarak incelenmesi söz konusu değildir. Göstergebilim burada doğrudan göstergeyle değil de anlama, anlamlamayla, anlamın üretilmesiyle ilgilenen bir etkinlik olarak düşünülmektedir.

Çağdaş göstergebilimin öncüleri arasında gösterilen Barthes (1979, s.9) ise göstergebilimi şu şekilde açıklamıştır:

...Göstergebilim, göstergeleri, gösterge dizgelerini ele alan, çok değişik, kimi durumlarda da çelişik yaklaşımları kucaklayan, devinim içinde bulunan geniş bir daldır. Kimi bilginler doğal dilleri de göstergebilimin alanına katarken kimi bilginler söz konusu etkinlik düzlemini salt dil dışı gösterge dizgeleriyle sınırlandırır. Göstergebilimi yalnızca bilinçli ve amaçlı bildirişim edimlerine, bu açıdan kavranabilecek anlatım yöntemlerine indirgeyenler de vardır, her türlü anlam aktarma ve anlamlama sürecini bu dal çerçevesinde algılamaya çalışanlar da vardır. Bundan ötürü de, birbiriyle yer yer çakışan, ama daha çok da çatışan görüşlere, uygulamalara tanık olmaktadır bu alan. Sınırlarının oynak, yöntemlerinin kaypak oluşunun nedeni budur.

Günümüzde giderek artan iletişim malzemeleriyle birlikte, her görününün belleğimizde oluşturduğu çağrışım oranı da önceki dönemlere kıyasla arttığı bilinmektedir. Bu durum, çağrışımların çözümlenmesi ihtiyacını ortaya çıkarmaktadır. Göstergebilim, bu çözümlemelere yardımcı olacak birçok kavrama ve yöntemsel zenginliğe sahiptir. Aynı zamanda birçok bilim ve yöntemle ilişkisi olduğundan farklı disiplinlerde çalışmaya olanak sağlamaktadır. Bu durumla doğru orantılı bir şekilde, gösterge üzerine yapılan akademik çalışmalar ve gösterge çözümlemeleri önem kazanmaktadır.

Göstergenin içeriği birey tarafından öğrenilen bir şey olup, yine bireyin ihtiyacından ötürü yüklediği anlam ile bağlantılıdır. Çok sayıda ve türde göstergeyi doğal karşılamamızın nedeni, dünyaya geldiğimiz andan itibaren duyusal olarak gerekli bağlantıları kurmuş olmamızla ilişkilendirilebilir. Birkaç yüzyıl öncesine ait bir insanın algısıyla, günümüz insanının algısının aynı olmaması, görsel iletişim araçları gibi kullanılan gösterge türlerinin sayısının artmasına neden olmuş yöntemlerle açıklanabilir. Ber-



ger (2008, s.129)'inde ifade ettiği gibi ‐yaşadığımız kentlerde hepimiz her gün yüzlerce reklam imgesi görürüz. Karşımıza bu denli sık çıkan başka hiçbir imge yoktur. Tarihte başka hiçbir toplum böylesine kalabalık bir imgeler yığını, böylesine yoğun bir mesaj yağmuru görmemiştir”.

Göstergebilim, sadece dilsel göstergeleri değil, bir resimde herhangi bir renk ögesini ya da resimde kullanılan herhangi bir figürü bile gösterge olarak değerlendirebileceğinden temsili olan ve anlamlı bir bütün oluşturan her şeyi incelemektedir. Bu nedenle her uzmanlık alanı, göstergebilimin ışığında yeniden değerlendirilebilmektedir. Guiraud (1994, s.12)'ın da belirttiği gibi göstergebilim, dilsel olmayan iletişim biçimlerinin genel bir bilimi olarak tasarlanmıştır.

Henault (2002), göstergebilimi ‐kesinlikle kuramsal bir anlamlandırma” görüşü olarak kabul etmiş ve birçok bilim adamını bu görüş etrafında toplamıştır. Ortak çalışmaların sonunda hem ‐yöntembilimsel bir araç, hem de bir araştırma konusu” olduğu görüşü kesinleşmiştir. Göstergebilimin dilbilim ve göstergebilgisinden (semiologie) ayrıldığı nokta yazılı metinlerde tümce ötesine geçmesidir (Henault 2002'den aktaran Kıran, 2009, s.2).

Göstergebilimsel çözümlemenin bir okuma edimi olduğunu belirten Rifat (2000, s.36), sözlerine şöyle devam etmiştir:

...Ancak buradaki okuma, sıradan ve yaygın okuma anlayışıyla örtüşmez. Yaygın okuma bir metnin, belirgin, apaçık besbelli olan anlamının peşinden koşarken, önceden bildiği, beklediği bir şeyi bulduğunda da durur (burada kuşkusuz çizgisel okumanın değil, dikey okumanın durması söz konusudur). Göstergebilimsel çözümleme anlamındaki okuma edimiyse, hem daha yoğun, hem daha dikkatli, hem daha duyarlı, hem de daha yöntemli bir çaba gerektirir: Var olduğu kabul edilen yapıyı ayrıştırarak, bozarak, çözerak yeniden kurma, yeniden yapılandırma eylemidir göstergebilimsel çözümleme(yapı bozma ve yapıyı yeniden kurma). Bu anlamdaki bir okuma ediminde her özgün anlamlı dizge göstergebilimci için kuramsal modeli açaşından bilimsel bir buluş kaynağı da olacaktır.

Yani bu okuma edimi sadece metnin değil görüntünün de içeriğinin çok katmanlı bir dizge olduğunu ve anlam açaşından zengin bir yapının, göstergebilim gibi bir yaklaşımla betimlenme olanağının bulunduğunu göstermektedir. Yazınsal metinler ve görüntüsel göstergeler tekdüze söylemler olmadığına göre, göstergebilim sayesinde içerdikleri anlamlılık olanakları, nesnel ölçütlere dayandırılarak bütünsel bir biçimde ortaya konulmaktadır. Bu nedenle metnin ve görüntünün anlamsal zenginliğinin ortaya çıkarılmasında göstergebilim önemli bir görev üstlenmektedir. Göstergebilimden hangi alanda yararlanılırsa yararlanılsın çözümleme sürecinde her aşama birbirini takip etmektedir. Disiplinlerarası bir bilim dalı olarak gösterge-

bilimin hem betimsel hem açıklamalı olduğu söylenebilir. Bu bağlantılar dilsel, bedensel, görsel, plastik; müzik ya da kokuya ilişkin anlamlı insan yapısı ürünlerin tanımlanmasındaki işlevleriyle betimseldir. Göstergebilim açıklamalıdır ama resimlerle nasıl iyi iletişim kurulacağını, iletişim içinde olunan kişilerin nasıl iyi ikna edileceğini ya da mors abecesi kullanımında nasıl uzman olunacağını söylemez; ama mors abecesinde hangi tutumluluk ilkesinin kullanıldığını, beyaz bir yüzey üzerinde siyah çizgilerden oluşan bir resmin uzamı nasıl parçalara ayırdığını açıklamayı deneyebilir, araştırmacıyı ya da meraklısını renk ve boyutlardan oluşan bir evrene göndererek karmaşık ikna süreçlerinde işleyen tüm değişkenleri gösterebilir. Bu durumda göstergebilimin pek ala “hem toplumsal, hem de ruhbilimsel bir göstergebilim” tasarısı olduğu söylenebilir (Bertrand 2000’den aktaran Kıran, 2009, s.19). Bu anlamda göstergebilim; dilbilim, edebiyat, sanat, matematik gibi birçok alanın inceleme konusu olmuş, özellikle insanlar arası sözsüz iletişimde önemli bir görselleştirme eylemine zemin oluşturmuştur. Etrafı yoğun göstergelerle çevrili bir dünyada yaşayan birey için çevresini anlamlandırmada etkin bir rol oynamıştır.

### **İşlem Biçimine Göre Göstergebilim Türleri**

İşleyiş biçimine göre göstergebilimde ilk ele alınması gereken genel göstergebilimdir (*General Semiotics*). Genel Göstergebilim kuramsal esaslar ve disiplinler arası bir yöntem geliştirmeye çalışır. Geliştirdiği yöntemlerin dilbilim, toplumbilim, edebiyat, mimari gibi birçok alanda uygulanmasını sağlamaya çalışan genel göstergebilim, oldukça kapsamlıdır.

### **Ch.W.Morris İşlem Biçimine Göre 3 Tür Göstergebilim Tasarlar:**

Salt (katıksız)göstergebilim, göstergeleri kuram ve modeller şeklinde sistemleştirir; olası yapıları ve gösterge dizgelerinin işlevlerini araştırır. Göstergelerden söz etmeyi sağlayacak bir üst dil geliştirirken, uygulamalı göstergebilim, araştırmalarını pratiğe döker; bunları bilim, toplum, eğitim, ticaret, edebiyat vb. alanlara uygular, bu alanlardaki sorunlara yanıt bulmaya çalışır ve gerekirse yeni gösterge dizgeleri önerir. Betimleyici Göstergebilim ise, belirlenmiş göstergeleri inceler, çeşitli gösterge olgularını araştırır ve betimler (Rifat, 2014, s.34).

### **Uygulama Alanlarına Göre Göstergebilim Türleri**

Gün geçtikçe önemi biraz daha artan ve yaygınlaşan göstergebilimin alanı da gittikçe genişlemekte, alt dalları çoğalmaktadır. Bu dallar, Toplumsal Göstergebilim, Bilişimsel Göstergebilim, Tıbbî Göstergebilim, Canlı Göstergebilimi, Hayvan Göstergebilimi, Tiyatro Göstergebilimi, Yazınsal Göstergebilim gibi çeşitlilik göstermektedir. Bunlar içinde en önemlileri şu başlıklar altında toplanmaktadır:

### ***Yazınsal Göstergebilim***

Göstergebilimin ilk uygulama alanı yazınsal alandır. Daha çok dilbilimsel alanda, dilin inceleme alanına dahil ettiği kavramlar üzerinde göstergebilimden yararlanılmıştır. Dilbilimin kurucusu Saussure göstergebilimin, göstergelerin toplum içindeki yaşamını inceleyecek bir bilim olduğunu savunmuştur. Dili inceleyen dilbilim, Saussure için göstergebilimin sadece bir dalıdır. Göstergebilimsel yaklaşımın başka alanlar üstüne uygulanabilirliği ise uzun bir süre tartışılmamıştır. Yazınsal göstergebilim, 1960-1980 yılları arasında özellikle Paris Okulu'nun geliştirdiği mantıksal matematiksel göstergebilimin kuruluşuyla ön plana çıkmış ve uygulama alanı olarak daha çok yazın seçilmiştir. Yazınsal metinler üstünde bir takım çözümlemeler yapılmıştır. İnceleme konusu ise halk edebiyatı örneklerinden olan olağanüstü masallar olmuştur. Ayrıca öte edebiyatın ne olduğu, ne tür metinlere 'yazınsal metin' dendiği, yazınsal diye adlandırılan metinleri öbür metin türlerinden ayıran özelliklerin neler olduğuna dair çeşitli araştırmalar yapılmıştır.

Kuzu-Sarar (2004, s.35), yazınsal göstergebilimin her türlü anlatıya karşı bir bakış açısı kazandırma rolü üstlendiğinden söz etmiştir. O'na göre yazınsal göstergebilim çok anlamlı anlatılara yaklaşırken, yine anlatının kendi içinde tutarlı bağıntılar ve ilişkiler kurarak metni yeniden yapılandırır; metnin üretiliş sürecini ortaya koymaya çalışır. Bunu yaparken de her ögenin birbiriyle tutarlı ya da tutarsız, bir bağıntı içinde bulunduğunu varsayarak bu bağıntuları ortaya koyabilecek yöntemsel bir yaklaşım sergiler. Diğer bir deyişle, metnin üretim sürecine ulaşmak için bazı araçlar kullanarak anlamın üretiliş koşullarını saptamaya çalışır.

Yazınsal göstergebilim (literary semiotics) genel olarak gösterge ve bildirişim kuramlarını edebî eserlere yani 'metin'lere uygulamaya ve 'anlatının grameri'ni yapmaya çalışır. Bunun için demetin çözümlenmesi (textual analysis), anlatı çözümlenmesi (narrative analysis), yapısal çözümlenme (structural analysis) ve söylem çözümlenmesi (discourse analysis) gibi yöntemler kullanır (Dervişcemaloğlu, t.y.). Rifat (2001 s.435), yapısal çözümlenmede, 'metni', bir göstergeler dizgesinin ya da bir anlamlama dizgesinin söylemsel olarak gerçekleşmesi biçiminde tanımlar ve dilbilimdekine benzer yöntemlerle betimlendiğinden sözeder. O'na göre, söylem çözümlenmesi ise metindeki sözceleme edimleri, sözceleme işlemleri ve sözcelemede 'görev alanlar'ın metin içinde canlandırılması gibi konuları ele alır. Günay (2002 s.56, 121), metin çözümlenmesinde söz konusu metnin oluşturduğu dil, okuyucuya anlam ileten bir sembol ve gösterge dizgesi olarak ele aldığını savunur. Dolayısıyla metindeki anlam evrenine girmeye ve anlatı işlevleri ortaya koyulmaya çalışılır. Anlatı çözümlenmesinde, anlatının dört aşamasını oluşturan eyletim (manipulation), edinç(competence), edim (performance) ve yaptırım (sanction) aşamaları ele alınarak, anlatıların genel yapıları açıklanmaya çalışılır.

### ***Toplumsal Göstergebilim***

Fransa’da aralarında en etkilisinin Roland Barthes olduğu bir grup Saussure’ün açıklamaya çalıştığı göstergebilimin, toplum bilimin başat yönemi ve kendisinin de bir bilim olduğunu söylemişlerdir.

Rifat (1992, s.64)’ın belirttiği üzere “Toplumsal göstergebilimsel yaklaşım gösterge değeriyle dünya arasındaki eklemlemeyi çözen bir gösterge modeli kullanır. Bu bakış açısı Peirce’in düşüncelerini genişleten Eco’nun çalışmalarından ve Danimarkalı dilbilimci Hjelmslev’in gösterge ayrıştırmasından yararlanır”. Bu alan, toplumsal göstergesel dizgeleri ve bunları işlevlerini toplumsal boyutlarıyla inceler.

Günümüz göstergebilimin geliştirilmesinde ve çeşitli alanlarda uygulanmasında ilk akla gelen düşünürlerden biri Roland Barthes’tir. Barthes’in göstergebilimi dizgeleştirme çabaları, farklı alanlara yaklaşım biçimlerini ve yeni problemler karşısında çözümleme yöntemleri üretmesini sağlamıştır. Özellikle Greimas göstergebilimine katkıda bulunarak göstergelerin toplum içindeki yeri üzerine çalışmalar yapmıştır. Barthes için “anlam” her zaman için kültürel bir olgu olmuştur; bazıları daha basit, bazıları ise daha iç içe geçmiş, karmaşık olan göstergelerle dolu bir zamanda ve mekanda, “anlam” tek başına ele alınıp çözümlenemez. Düzensiz durumda bulunan karmaşık görünen olaylar bütünü sınıflandırmanın zorluğu, göstergelerin çeşitli ayrımlardan oluştuğunu ve değerlendirirken parçaların bütüne olan katkısını ele almak gerektiğini vurgulamıştır.

Barthes (1999, s.260), anlam dışı olan nesnelere, yani sınırdaki durumların olup olmadığını sorarak cümlelerine devam etmiştir. “Olduğunu düşünmüyorum. Anlam taşımayan bir nesne, bir toplum tarafından kullanılmaya başlandığında kullanılmamasını da anlamıyorum doğrusu, en azından anlamsızın göstergesi olarak işlev görür, anlamsız olduğu anlamına gelir. Bu, sinema alanında gözlemlenecek bir durumdur: Bütün sanatsal gücü, yalnızca, konunun özellikleri gereği, anlamsız nesnelere esinlenmekten oluşan yönetmenler bulabilir. Nesne alışılmamış olsa da, anlam dışı değildir; insani bir anlamın araştırılmasına zorlar: Karşısında bu nedir? Diye kendi kendimize sorduğumuz nesnelere vardır. İşte burada biraz sarsıcı bir biçimle karşı karşıya geliriz, ama bu kaygı sonuçta uzun sürmez, nesnelere kendiliklerinden belli bir yatıştırılmaya yol açarlar. Genel olarak, bizim toplumumuzda, bir anlam salımayan ve içinde yaşadığımız nesnelere ilgili bu büyük koda yeniden katılmayacak nesne yoktur”.

### ***Görsel Göstergebilim***

Günümüz dünyasının hemen hemen her alanında görselliğe dayanan kültürel bir yapı görülmekte ve izlenmektedir. Görselliğe dayanan bu yapıyı okumak ve kavramak için önce “bakmak” gerekmektedir. Örneğin hiç

okuma yazma bilmeyen bir birey duyduğu işitim imgesine ulaşmak için görüntüsel göstergeye ihtiyaç duyar. nk harfler soyut imgelerdir. Resim ve fotoğraf gibi görüntüler ise metinlere geçişi kolaylaştırmaktadır. Bu nedenle okuma yazma bilmeyen bir birey ya da henüz okumaya başlayan bir birey için işitim imgesine ulaşmanın yolu görsel göstergelerle desteklenmiş bir ortamdan geçmektir. Bu noktada görsel göstergebilim devreye girmektedir.

Parsa (2007, s.4), kitle iletişim araçlarından çıkan her metnin, belirli bir anlatı yapısıyla izleyicisine ya da okuyucusuna ulaşan kurmaca bir dünya olduğundan ama bu kurmaca dünya elbette kendini kuşatan gerçek yaşam aracılığıyla anlam kazandığından bahseder. Parsa'ya göre bu kurmaca dünyadaki ilişkiler, bilgiler gerçek yaşamdaki bilgiler ışığında değerlendirilerek yorumlanmaktadır. Bu yeni yüzyılda kitle iletişim araçlarından yayılarak etrafımızı saran görsel-işitsel mesajların bombardımanı altında yaşayan, ağdaş insanın evrimleşme sürecini dilbilimci Rifat (1996a, s.41), şöyle tanımlamaktadır; “evresindeki dış dünyayı anlamlandırmaya çalışan insanın yeni adı ‘Homo Semioticus’... Anlamlandıran insanın tüm yaşamı artık bir ‘okuma’ serüvenidir. Bu bağlamda imgeleri okuma, anlamlı bir yapı karşısında insan beyninin ortaya çıkardığı en temel aktivite-lerindedir.

Günay (2002, s.17), bu aktivitenin üç temel aşamasından söz eder: Algılama, belleğe kaydetme ve göstergeleri yorumlayarak yeniden oluşturma. Edebi bir eser, herhangi bir müzikal etkinlik, bir ressamın elinden çıkmış bir resim veya herhangi bir reklam panosu, yn tabelaları ve bunlar gibi anlam oluşturmak için yaratılmış her türlü göstergeler bütünü, alıcısının algılama biçimiyle okunarak anlamlandırılmakta ve çözümlenmektedir.

ztokat (2008, s.3), bir çalışmasında yazılı metinlerin incelenmesinde başvurulan çözümlleme modelinden esinlenerek geliştirilmiş olan görsel göstergebilim, görsel bildirilerde anlamın oluşma sürecinin çözümlenmesinde kullanılmakta olduğunu belirtmiştir. ztokat, araştırmanın temelini, dilsel göndergelerin işlevlerinin doğrudan gözlemlenebilir olmadığı durumlarda, özellikle yazınsal ve sanatsal üretimlerde ön plana çıkan okseslilik ve çok değerlilik olgusu oluşurmakta olduğunu savunmuştur. O'na göre yapısalcılığın, dil dizgesinde yer alan göstergeyi yeni bir bakış açısıyla değerlendirme yaklaşımının, gösterilen üzerine yeni bir şey ortaya koymayacağı açık olsa da gösterilenle gösteren arasındaki ilişki(ler), yepyeni alanların, anlambilimin, göstergebilimin, szlkbilimin kapılarını açmış, anlam olgularının yepyeni bakışla kavranmasını sağlamıştır.

ztokat (1999, s.138), görsel göstergeyi görüntüsel gösterge (dış gerçekliğe ilişkin bir nesneye mimesis ya da örnekseme (analogie) yoluyla

göndermede bulunur) ve plastik gösterge (mimesis düzleminde herhangi bir göndermeden bağımsız, çizgi, renk ve dokusallık düzgülerini kullanır) diye ikiye ayırmaktadır. Öztokat, her iki gösterge türünün tek bir bütünde karşımıza çıkabileceğini (tablo, yontu, film, grafiti, posta pulu, elektrik tablosu, karikatür, halı, kilim...) ancak örnek düzleminde iki ayrı düzgülü söz konusu olduğunu, bir tablo, bir fotoğraf ya da en yalınından bir resmin çok düzgülü bir söylem örneği olarak betimlenebileceğini ifade etmiştir. O'na göre gösterenlerinin yapılanışıyla da birbirinden ayrılırlar: "Görüntüsel gösterilenler ayrı birimlerden oluşmuştur, çünkü bir görüntü dizgesine bağlıdır. Plastik gösterilenler için böyle bir şeyden söz edilemez, tözü farklıdır. Klinkenberg plastik göstergelerin simge ya da belirtke sınıflarına yakın durduğunu belirtir. Çoğu renkle önemli bir simge yükü vardır. Kuşkusuz bu göstergelerin simgesel ve belirtkesel nitelikleri belli bir ekinsel bakışa bağlıdır".

Saussure (1998, s.109) ise, dilbilimde göstergeyi iki temel öğeye ayırmıştır: Gösterenin ses, kelime ve/veya imge olduğunu, gösterilenin ise, gösterenin sunduğu içerik veya anlam olduğunu belirtmiştir. Saussure dilbilimde gösterenle, gösterilen arasındaki önemi büyük olan bu ilişki güdümlenmemiştir der. Ağızdan çıkan sözcükle, onun alıcısında uyandırdığı kavram arasında mantıksal bir bağıntı bulunmamaktadır. Saussure'ün gösterge kuramının ilk ilkesi gösterenin nedensizliğidir, göstereni gösterilenle birleştiren bu bağ nedensizdir. Bu nedensizlik daha çok yazılı ve konuşulan dil içinde geçerlidir, ancak görsel göstergeler için aynı şey söz konusu değildir.

Görselliğe dair her şeyi, anlam, anlama ve anlamlandırma düzeyinde konu edinen görsel göstergebilim, bakmak şöyle dursun, görme ve gördüğü şeyi yorumlamanın da ötesinde bu olguların bilimini yapar. İşte tam bu noktada gösterge, gösteren, gösterilen kavramlarını dilsel ve görsel sıfatlarıyla beraber ele almak yerinde olacaktır: Görsel gösterge de dilsel gösterge gibi bir gösteren biçim ve gösterilen içerikten oluşur; "dil dışı gösterge" olarak da adlandırılır (Günay, 2002, s.159; Kıran, 2006, s.53-59). Seyide Parsa (1999, s.16), bunu yalın bir örnekle şöyle açıklamıştır. "Dilbilimsel göstergede gösterenle gösterilen arasındaki ilişki kendiliğindedir, kediye k-e-d-i denmesi nedensizdir oysa filmsel, fotoğrafik göstergelerde gösteren/gösterilene benzemektedir, kedi göstergesi kediyi göstermektedir". Parsa görsel göstergebilimden bahsederken 1990'lı yıllarda göstergebilimin yeni bir dalı olarak ortaya çıktığını belirtmiştir. Görsel iletişimde görüntünün somut yapısına bakarak soyut sonuçlar çıkarılır. Görsel göstergebilim alanı üzerine çalışmalarıyla tanınan Günther Kress ve Theo vanLeeuwen, *Reading Images: The Grammar of Visual Design - İmgeleri Okumak: GörselTasarımın Grameri* (2000) kitabında görsel okuryazarlık gramerinin dört görsel uyarıdan (visual cues) söz etmektedir: renk, biçim,

derinlik ve hareket. Görsel göstergibilim alanında alışan Kress ve van Leeuwen görsel gstergibilimin ağdaş imge-yaratıcılarının (ing. Image-makers) imgelerin kompozisyonel yapılarını tasarlarırken anlamı nasıl ürettiği ve nasıl yorumladığı konusuna vurgu yapmaktadır. Bu bağlamda, soyut olan “rahat hissetme” duygusunun resmi yapılmasa da aevli bir şömine, yumuşak bir koltuk, bir çift terlik vb. görüntüsü rahatlığı yananlamsal olarak çağrıştırmaktadır. Son yıllarda reklamcılar hareketli görüntülerin kendiliğinden oluşan bu doğasına daha fazla dikkat etmektedirler (Kress ve vanLeeuwen 2000’den aktaran Parsa, 2007, s.4).

iek (2016, s.29), göstergelerin içerdikleri bilginin rastlantısal ya da bilinçli olmaları yönüyle de ikiye ayrıldığını ifade etmiştir. Bu göstergelerden; rastlantısal, doğal ve özel bir iletişim amacı içermeyenler belirti; yapay, bilinçli ve özel bir iletişim amacıyla üretilenler ise belirtke olarak adlandırılırlar. Bu bağlamda, duman ateşin belirtisi olurken; aynı duman haberleşmek amacıyla bir Kızılderili tarafından üretilip uzaktaki kabile üyeleriyle iletişim kurmaya yaradığında bir belirtkeye dönüşür.

Bazı görsel göstergeler, gösteren/gösterilen bağlamında simgeleşme eğilimi gösterebilirler. Bu konuda Kıran ve Kıran-Eziler (2006, s.56-57), simgenin, benzerlik ve uzlaşma ilişkisi içinde soyut ve sayılamayan tek bir gösterilene göndermede bulunan görsel bir biçim olduğuna değinerek güvercin örneğini vermiştir. Bir ocuk resmindeki güvercin şemasını görsel gösterge olarak tanımlarken, Birleşmiş Milletler binası duvarına yapılmış güvercin şemasını ise bir simge olduğunu savunmuştur. Bu bağlamda bir araba firmasının kendisine, şaha kalkmış bir atı amblem olarak seçmiş olması; bu göstergenin simgelediği g, sağlamlık ve hızla ilgilidir. Oysa aynı göstergeler bir meslek yüksekokulunun atılık ve antrenörlük bölümünde ya da bir at iftliğinde elbette ki simgesel anlamlarıyla yorumlanmayacaktır.

## **GÖSTERGEBİLİM VE RESİM İLİŞKİSİ**

Resmin bir iletişim dilinin olduğu varsayıldığında, iletişimin çeşitli kodlarla bir dizgeler sistemi oluşturarak, sürecinin bir parçası olan sanat algısı ile sanatsal yaratımı arasında ilişki en açık haliyle ortaya çıkmaktadır. Bu sürecin en temel yasalarını ise göstergibilim araştırmaktadır. Sanatsal biçimin bir gösterge özelliği taşıdığı fikri estetik düşünceye girmesinden bu yana sanatsal biçimin bünyesinde barındırdığı iletişim sorununu çözümlenmenin sadece psikolojik açıdan yapılması yetersiz gelebilmektedir. Bu nedenle resmin gstergibilimsel açıdan da araştırılması gereksinimi doğmuştur.

Rifat (2014, s. 107), gstergibilimin anlam üretiminin aşamalarını araştıran bir bilimsel tasarı olarak temelde iki boyut içerdiğine değinmiştir. O’na göre göstergibilim hem ele aldığı inceleme konularına (anlamalı b-

tünler, gösterge dizgeleri) bakar onları çözümler ve yorumlar, hem de kendi çözümleme yöntemine bakarak tutarlı bir biçimde gelişmeye çalışır. Bir başka deyişle, göstergebilim konudilleri çözümleyici bir kuramdır hem de kendi kendinin kuramını yapar. Anlamlama göstergebilimi bir konudili çözümlerken bir üstdildir; kendine bakarken de bir üstüstdil aşamasına geçer. Dolayısıyla böyle bir bilimsel oluşum içerisinde göstergebilim ve resim ilişkisini ele almak yerinde olacaktır.

Günümüzde kullanılan imgeler ve dildışı göstergelerin tahminimizden daha fazla kullanım alanına sahip olduğu düşünülmektedir. Kullanılan bu göstergeler dünyanın bir ucundan öbür ucuna kullanılabilir ölçüde evrensel bir dil olma yolunda gelişmektedir. Herhangi bir dil kullanmadan internet, facebook, instagram, twitter, tiktok gibi iletişim yollarıyla dünya üzerinde bahsedilen göstergelerle iletişim kurmak mümkündür. Bu bağlamda Günay (2012, s.12), kişi, değişik kodlar ya da farklı türde göstergeler kullanarak kendi bildirisini oluşturabileceğini, anlaşılması açısından da, kullanılan gösterge türlerinin, göstergelerin hangi anlama geldiğinin ve kodların alıcı tarafından bilinmesi gerektiğine değinmiştir. Bir sözcüğün anlamının topluma ait ortak bir değer olduğunu, sözcüğün alıcı ve verici tarafından ne anlama geldiği gönderge ile ilgili bir durum olduğunu söylemiş ve devam etmiştir. “Siz Türkçe konuşuyor olabilirsiniz ama “ne yazık ki” kavramının hangi anlamda kullanıldığını bilmiyorsanız, ilgili sözcüğü bilmenizin size çok büyük bir faydası olmaz. O halde her sözcüğün, toplumda kullanılan her göstergenin bir anlamı ve kullanım yeri ya da yerleri vardır. Bir sözcüğün anlamını bilmekten öteye kullanıldığı yeri bilmek önemlidir. Bu da gönderge kavramını ya da bağlamı belirtir” demiştir.

Karahan (2004, s.77), sanatsal içerik ile sanatsal biçim arasında, sanatsal bildirişim ile sanatsal gösterge sistemi arasında derin bir bağ olduğunu söylerken, sanatın dış biçiminin iki boyutlu bir yapı, öte yandan sanatsal bir içeriğe cisim veren maddi bir kurulma olduğu üzerinde durur. Bir başka açıdan bakıldığında da bu içeriği dile getiren ve biçimin maddi varlığına, kendi iletişimsel işlevini gerçekleştirdiği göstergeye dayanan bir gösterge sistemi olduğuna değinir. O’na göre, sanatların sınıflandırılmasının iki boyutlu olması durumunda, birinci boyut, sanatsal bildirişim rolünü oynayan, biçimin maddi kuruluşunun kendi özelliği tarafından; ikinci boyutsa, bu bildirişimi doğrudan ileten gösterge tipi tarafından belirlenmektedir.

Benveniste (1995, s.115), gösterge kavramını ve göstergenin değerini incelemeye dil dışı dizgelerden başlanması gerektiğini savunur: “Özellikle birçok gösterge türünü ayırt edecek daha kesin bir tanım, bir göstergeler bilimi, bir göstergebilim ilkesi üstüne düşünmeyi ve bu bilimi oluşturmak için bir çaba gerektirir”. Dilbilimciye göre dil göstergelerinin yanı sıra yazılı göstergeler, insan ilişkilerinde ortaya çıkan incelik, bağlılık belirten göstergeler, din ve inanç düzlemine bağlanan göstergeler, sanat göstergeler-



ri, parasal göstergeler geniş bir gösterge ağı örerek yaşamımızı oluştururlar. Benveniste ayrıca, bugün görsel göstergebilimin konusunu oluşturan resim, çizim, yontu gibi betileyim sanatlarına ilişkin birimleri ele alır. Örneğin renklerin “temel dereceleri adlarıyla belirlenmiş bir dizi” olduklarını, adları olmakla birlikte, kendi başlarına hiçbir şey belirtmediğini, hiçbir şeye gönderme yapmadığını, hiçbir şeyi çağrıştırmadığını söyler: “Sanatçı bunları seçer, kaynaştırır, istediği gibi tuvali üstünde düzenler; sonuç olarak yalnızca sanatçının oluşturduğu yapı içinde düzenlenirler ve ancak sanatçının yaptığı seçimler ve düzenlemeler aracılığıyla bir ‘anlam’ kazanırlar” (Benveniste 1995’den aktaran Öztokat, 1999, s.135).

Sanatsal iletişim bağlamında Jakobson ‘un sanat ve kültür üzerine birtakım çalışmaları olmuştur. Bu çalışmalarla Jakobson, kitle iletişimi kuramlarına özgü model ve terimleri sanat ve kültür alanına aktarmıştır. Onun geliştirdiği modelde dilin, sanatın ve kültürün incelenmesi mümkündür.

Tablo 1 *Jakobson’un Sözlü Dilsel İletişim Modeli*

Bağlam (context)		
Gönderici (Konuşmacı) (Addresser)	Mesaj, Bildiri (message) İletici (channel)	Alıcı (Dinleyici) (Addressee)
Kod (code)		

Rifat, M. (1996a). *XX Yüzyılda Dilbilim ve Göstergibilim Kuramları 2. Temel Metinler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Jakobson’a göre dil, işlevlerinin çeşitliliği içinde ele alınmalıdır. Dilin sanatsal işlevlerinden biri olan yazının dilin diğer işlevleri arasındaki yerini belirlemek ve söz konusu işlevler hakkında bir fikir verebilmek her dilsel iletişimi oluşturan etkenleri gözden geçirmek gerekir. Konuşmacı ya da gönderici (addresser) alıcı ya da dinleyiciye (addressee) bir bildiri, mesaj gönderir. Bu mesajın etkili olabilmesi için mesaja önce gönderme yapacağı bir konu, bağlam (context) gerekir. Alıcı tarafından algılanabilen bu bağlam için gönderici ve alıcının ortak paylaştıkları bir kodun da bulunması gereklidir. Son olarak da iletişimi gerçekleştiren bu ikilinin arasında iletişimin sürekliliğini sağlayacak bir iletici, bağlantı kanalının bulunması şartı bulunmaktadır (Jacobson 1960’dan aktaran Rifat, 1996b,s.36).

Günay (2012, s.12), yoğrumsal (plastik) sanatlar kapsamında yapılan birçok sanat yapıtının toplumun azımsanmayacak bir kesiminin anlamlandırılmamasının nedenini betiyle ilişkilendirir. Günay’a göre beti, gerçek dünyadaki hiçbir şeye gönderme yapmayabilir. Kısaca bu tür göstergelerin gerçek dünyada belirgin bir göndergesi olmadığı için genelde anlaşılmaz bulunur ve “bu resimden hiçbir şey anlamadım” türü yakınmalar duyarsı-

nız. Her türlü iletişimde, bir iletinin anlaşılması için, iletideki göstergelerin verici ve alıcı tarafından aynı biçimde, eşit ya da yaklaşık konumda anlaşılması gerekmektedir. Her türlü iletinin yorumlanmasında, alıcının göndergesi ile ilgili bilgi birikimi ve art alan bilgisi önemli bir yer tutmaktadır. Diğer bir deyişle göstergelerin doğru bir biçimde algılanması ve yorumlanması eğitimle, deneyimle ve toplumsal olmakla ilgilidir. Kıran (1996, s.105) ise betiyi şu şekilde açıklar:

...Resimde beti (figür) bir nesneye gönderme yapar, ama ona uymaz. Beti, göstergeden daha küçük boyuttaki birimlerin ortak adıdır. Örneğin dil sonsuz sayıda betilerle (sesbirim, anlambirimcik) sonsuz sayıda gösterge oluşturmaya elverişli bir düzeneştir. Van Gogh'un "Anvers Kilisesi" adlı eserini örnek olarak verdiğimizde, kilisenin ne olduğunu bilenler, resimde hemen bir kilise betisini görürler. Ya da bu kiliseyi bilenler onu hemen tanırlar. Ama bu beti tam olarak ne boyutlarıyla, ne rengiyle, ne biçimiyle, ne de çizgileriyle Anvers Kilisesi'dir. Bu resim artık gerçek Anvers Kilisesi'nden deşışmecelerle sapmış bir betidir.

Eco'ya göre ürün ile ilişki kurma ve anlamlandırma, daima kültür ile bağımlıdır ve ürünlerin ait oldukları kültürel temele göre algılandığını belirtir. Bu bakımdan, ürünler, buldukları kültürel temelin, politik, dini, sosyal, geleneksel, sanat, iklim gibi olgular ile bağlantılı olan anlamlar ve düşünceler taşırlar (Eco'dan aktaran Kayaalp, 2004, s. 41). Başka bir deyişle, gösterge kendi sistemi içerisinde tasarlandığında anlam, içinde bulunduğu kültür tarafından şekillendirilir. Yani kullanılan kelime ya da kavram, dünyada onun anlam olarak var olmasını sağlayabilir.

Göstergebilimsel bir incelemede, incelenecek öğeleri çevreleyen özelliklerin ya da bilgilerin dışındaki bilgileri edinmek önemlidir fakat bunlar gereksinim duyulmadıkça kullanılmadığı bilinmektedir. Sanat yapıtının içeriğinin, anlamlı öğeler arasındaki ayırımların gözlemlenmesinden geçtiği savunulur. Göstergebilimin üzerinde durduğu alan içeriğin biçimi olduğuna göre çözümlemeye dayanmaktadır.

Rifat (2001, s.32,33), bu bağlamda, bir yaratıcının (yazar ya da sanatçı), yapıtını oluştururken, ileriye yönelik ve geriye dönük gidış gelişlerle, içkin olarak, düşünsel düzlemde çözümlemeler yaptığından, daha doğrusu bir çözümlemeyi yaşamasından, anlamlandırma eyleminin kendisini ortaya koymasından söz etmiştir. O'na göre yaratımsal bir çözümlemedir bu olsa olsa. Bu birinci üretim aşamasından, yaratım aşamasından sonra gelen çözümlemelerse kuramsaldır. Bir metin hem gerçekleşmesi tamamlanmış bir üründür, hem de yeni bir bakış açısına göre yeniden yaşanacak, yeniden anlamlandırılacak bir üretim kaynağıdır.

Dildışı göstergelerle ilgili oldukça fazla inceleme ve araştırma yapılmıştır. Günay (2012, s. 16), dildışı gösterge olarak görüntüsel (fr. *iconique*)

ve yoğrumsal (fr. *plastique*) göstergelerin baskın olarak kullanıldığı imgeyi ele almıştır. Bir başka nesneye benzeyen “kavram” olarak imge, temelde bir göstergedir. İmgede örneksime önemlidir. İmge; örneksime yoluyla gerçek dünyadaki bir nesneyi belirten biçimlerin söz konusu edildiği bir gösterge türüdür. İmge, gerçek nesneyi daha duyarlı ya da daha güzel ve etkili bir biçimde belirterek gerçeği gösterge olarak yeniden oluşturur. O halde çok sıradan bir gösterge için gerekli olan durum imge için de geçerlidir: Yani bir “nesne” olmalı ve bu nesneye şu ya da bu biçimde benzeyen bir “kavram”, “durum” ya da “olgu” bulunmalıdır. Bu benzerlik farklı biçimlerde olabilmektedir. İmge olarak belirtilen bu göstergeler, görsel algıya dayalı bir değerlendirme ve yorumlama yoluyla belirli bir seçmeye göre nitelendirilebilir. Yapı olarak ya da uzlaşma olarak bir imge her zaman belirli bir bütünü gösterir.

Berger (1995, s. 9-10) ise, imge kavramını görme biçimimiz ve algılayışımızla ilişkilendirerek imgeye farklı bir bakış açısı getirmiştir. Berger, “Görme Biçimleri” kitabında imge konusunda şöyle demiştir:

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

Mitchell, imgenin farklı alanları kapsayacak bir değerlendirmesini ve sınıflandırmasını yapmıştır (Mitchell’den aktaran Parsa, 2004, s. 62). Bu çalışmada imge konusunu bir bütünlük içinde görmek bakımından kısaca değinmek yerinde olacaktır.

Tablo 2 *W. J. Thomas Mitchell’in İmge Çeşitleri*

Çizimsel imge Sözlü İmge	Optik imge	Algısal imge	Zihinsel İmge
Resimler Eğretilmeler	Aynalar	Duyu Bilgileri	Rüyalar
Heykeller Betimlemeler	Yansıtımlar	Cinsiyet Bilgileri	Anılar
Tasarımlar		Dış Görünüşler	Fikirler
			Düşsel Fikirler

Parsa, A.F. (2004). İmgenin Gücü ve Görsel Kültürün Yükselişi. *Anadili Dergisi*, İzmir: Ankara Üniversitesi, 33,59-71.

Bir başka nesne belirtilirken imge kullanılır. Sanat ürünlerindeki iletilerde imgenin işlevi değişmektedir. Buradaki imgelerde göndergesini doğrudan belirten gösterge yerine yoruma dayalı ve çağrışımları çok olan imgeler kullanılır. Sanat yapıtında imgenin kendisi bir iletiye dönüşür. Burada imgenin işlevi izleyicisini yani alıcısını ikna etmeye, onu yönlendirmeye ve bir şeyden vazgeçirmeye yöneliktir.

Sanat alanında imge kavramı sıklıkla kullanılır. Özellikle yazında, şiirde, görsel sanatlarda bu kavramı çok duyarız. Sanatsal imge olarak: eğretileme, karşılaştırma (fr. *comparaison*) ve yerine (fr. *allégorie*) söz sanatları örnek verilir. Yine imge ile göndergesi arasındaki benzerlik, farklı sanatsal ürünlerde doğrudan olabileceği gibi simgesel bir benzerlik de söz konusu olabilir. O halde imge hem gösterge hem de bir başka nesnedir (Günay, 2012, s.22). Göstergebilim her türlü imgenin incelenmesini olanaklı kılmaktadır. İmge göstergebilimi, imgeyi gösterge yapan özellikleri ve imgenin anlamlandırılmasını incelemektedir. Görüntüsel gösterge, göstergebilimsel çözümlemenin ilk planında yer almaktadır.

Görsel anlatımlardaki göstergelerin yorumlanması yaygın düşüncenin aksine zor olabilmektedir. Günay (2012, s.30), görüntüsel göstergelerin nesnelerini bulmanın kolay olabileceğine, görüntüsel göstergeler, gösterge ile beynimizde oluşan imge arasında bir benzerliğin var olduğuna, buna rağmen yoğrumsal denilen sanat içerikli göstergelerin gerçek dünyada karşılığını bulmanın zorluğuna dikkat çeker. O'na göre:

...Yoğrumsal göstergeler herhangi bir nesneye gönderimde bulunabilirler. Bu tür göstergelerde nesnenin biçimi, maddesi, rengi gibi konuları betimleyen yanlar bulunabilir. Böylece yoğrumsal göstergeler, bir gösterge ile bir soyutlamanın ilişkide olduğu simgelere yaklaşırlar. Yoğrumsal göstergeler, gösterge ile nesnesi arasında bir nedencilik bağı olan belirtilerle de ilişkilendirilebilir. Yine görüntüsel ve yoğrumsal göstergeyi kendi bağlamları içinde anlamlandırmak, düzenlamsal okumaların yanında yapılabilecek bir yananlamsal okuma yapmak gerekir. Farklı amaçlarla hazırlanmış belirli bir ideolojisi olan yapıtların değerlendirilmesinde; toplumsal değerler, gelenek-görenek, ideoloji, toplumsal bellek gibi farklı artalan bilgisine gereksinim duyulabilir. Sorun sanatsal yapıtların değerlendirilmesi ise düzenlamsal okumanın yanında yapılması gereken zorunlu bir yananlamsal okuma süreci de gereklidir.

Sanat ürünlerinde çok fazla kullanılan yoğrumsal göstergelerin temel özelliklerinin, görüntüsel göstergelerle karşılaştırılması aşağıdaki tabloda verilmiştir.

Tablo 3 Görüntüsel Gösterge İle Yoğrumsal Gösterenin Karşılaştırılması

<i>Görüntüsel (ikonik, doğal) Gösterge</i>	<i>Yoğrumsal (plastik) Gösterge</i>
Görüntüsel gösterge, doğal kodla oluşturulmuş göstergedir. Gösterenin gerçek dünya ile ilişkisi, öykünme sonucu vardır.	Yoğrumsal gösterge, görüntülerin derin düzeyini oluşturan renk biçim, dekor, düzlem, ışık gibi figürlerdir. Sanat, anlamlı biçimler yaratmak olduğuna göre yoğrumsal gösterge bilinçli olarak yapılan göstergelerdir. Yoğrumsal göstergeler renkler, biçimler ya da üç boyutlu gereçlerle derinliğe yerleştirilir.
Gösterilen ile gösteren arasındaki bağıntı, benzeşmeye dayalı ya da doğaldır. Görüntüsel dil öykünmeci (fr. mimétique) bir işleve uygundur. Görüntüsel (fr. iconique) gösterge örneksime (fr. analogique)düzene bağlıdır. Gerçek dünyadaki bir öykünmeye bağlı olarak gönderimde bulunur. Görüntüsel göstergeler, gösterge ile beynimizde oluşan imge arasındaki benzerlik ilişkisi üzerine kurulur.	Yoğrumsal dil, öykünme(fr. mimésis) araçları üzerine kurulur. Yoğrumsal gösterge, Öykünme nesneye göndergesinden bağımsız olarak, renkler ve çizgiler dizgesine bağlıdır.
Görüntüsel gösterge tek başına kullanılabilir.	Yoğrumsal göstergeler tek başına kullanılmazlar. Ancak tek başına kullanıldıkları sanat dalları vardır. Tek başına kullanıldığı durumda yoğrumsal gösterge, anlamlamanın oluşturucusu, anlamın kurucusu ve taşıyıcısı durumdadır. Örneğin soyut resimde, geometrik desen, ışık, renk, yüzeysel yapının kullanımı ve doku gibi yanlar ile anlam oluşur.
Görüntünün doğal ve ikonik boyutu, aynı zamanda görsel gösterenin izleksel ve dolaysız olarak ortaya konduğu boyutudur.	Doğadaki nesnelerin tablolarla simgesel biçimde yansıtıldığı resimlerde ve diğer soyut ve simgesel anlatımlarda yoğrumsal bir dil (fr. langage plastique) söz konusudur. Görüntüsel dil soyuttur. Jean-Marie Floch'a göre, yoğrumsal dili çözmek için öncelikle görüntüsel dili çözmek gerekir. Çünkü görüntüsel dilin (fr. langage iconique) göndergeleri gerçek dünyaya ait olduğundan çözmek daha kolaydır. İkonik göstergelere göre yoğrumsal göstergeler ikinci düzeydedir.

Görüntünün doğal olması, görsel göstergeyi oluşturan düzlemin (gösteren ve gösterilen) birbirinden bağımsız benzeşimsel (fr. analogique) olma ilişkisinde yatar. Görüntüsel göstergeleri çözümlemede eğretileme (fr. métaphore) ya da düzdeğişmece (fr.métonymie) çözümlmelerine benzetilerek yapılabilir. Gerek eğretilemede, gerekse düz değişmece de gösteren ile gösterilen arasındaki ilişki, benzerlik ilişkisidir.	Yoğrumsal gösterge, bir nesneye gönderimde bulunur. Bu nesnenin biçimini, maddesini ve rengini belirtir. Yoğrumsal göstergeler, neden-sonuç ilişkisinin kurulabileceği belirtilerle (fr. indice) ilişkilendirilebilir.
Göstergebilimsel işlevin görüntüsel (ikonik) olduğunu söylemek, içerikle anlatım arasındaki ilişkiden söz etmektir.	Göstergebilimsel işlevin yoğrumsal olduğunu belirtmek, anlatım biçiminin kendine özgü yanlarını ve özelliğini ortaya koymaktır.
Göstergenin görüntüsel boyutu, göstergenin İzleksel(göndergesel) anlatım düzlemini ilgilendirir.	Görüntünün yoğrumsal boyutu, doğal dilde sözcükleri oluşturan sesler ya da harfler gibi, göstergenin anlatım düzleminin tözünü ilgilendirir
İkonik dil imgeyi olduğu gibi tanımlar, özelliğini açıklar.	Yoğrumsal dil, ikonik dilin belirttiği dışında başka bilgiler dışında yetersiz kalır.

Günay, V. D. (2012). *Görsel Göstergebilim ve İmgenin Anlamlandırılması*. İstanbul:Es Yayınları.

Yukarıdaki tablodan anlaşılacağı üzere görüntüsel göstergeyi algılamak ve çözümlemek yoğrumsal göstergeyi algılamak ve çözümlemekten daha kolaydır.

(Karahan 2004, s.82), sanat yapıtındaki göstergelerin başlı başına bir özerklik taşıdığını belirtmiştir. Göstergebilim- resim ilişkisi için:

“Bir resmin göstergeleri resim alanının içinde kalan nesnelere, birimlerin ele alınış biçimidir. Bu göstergeler soyut ya da somut biçimlerde olabilir. Resim sanatı yaratma özgürlüğüne dayandığı için buradaki göstergelerin işlevleri de sınırsızdır. Resimde her bir imgenin ya da biçimin çağrıştırdığı bir kavram vardır. Bu nedenle sanatçı biçimi seçerken son derece özgürdür. Sanat yapıtındaki göstergeler trafik işaretleri ya da sağır dilsiz alfabeti gibi muğlak olarak bildirişim amaçlı olmadığından onları kesin çizgilere sığdırıp, somut ve gözlemlenebilir gerçek bir nesne olarak değerlendiremeyiz, çünkü anlaşılıp sınıflandırılmaları doğaları gereği kolay değildir. Plastik sanatların bir dalı olarak resimdeki estetik göstergelerde yapıtı oluşturan biçimlerdir ve hem sanat yapıtına hem de dünyaya yönelik kavrayış ve yorumlamamızda etkin bir araçtır”

şeklinde ifade edilmiştir.

Sonuç olarak görsel göstergebilim diye adlandırılan bilim dalı, bir

tasarımcının kaleminde çıkan bir desenden, bir hastane koridorunda bekleyen hasta veya hasta yakınlarının sergiledikleri beden diline; bir sanat galerisinden, bir caminin mimari yapısına; bir giyim mağazasının vitrininden, evde, işyerinde, içeride ve dışarıda insanları kuşatan nesnelerin gör-sel tasarımına kadar yaşamın her alanında üretilen bilinçli ya da bilinçsiz gösterge dizgelerini incelemektedir. Dolayısıyla sanatta anlatımın gücü, yani sanatsal imgeler halinde sanatçının kendi düşünce ve duygularını bir düzlem üzerinde yansıtmaması, sanatsal yaratımın genel ve mutlak zorunlu bir öğesi olup, on-suz hiçbir sanat tarzı düşünölemeyeceği söylenebilir.

## KAYNAKÇA

- Akerson-Erkman, F. (2005). *Göstergebilime Giriş*. İstanbul: Multilingual Yabancı Dil Yayınları.
- Barthes, R. (1979). *Göstergebilim İlkeleri*. (B. Vardar, M. Rifat, Çev). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Barthes, R. (1999). *Göstergebilimsel Serüven*. (M. Rifat, S. Rifat Çev). İstanbul: Kaf Yayınları.
- Benveniste, E. (1995). *Genel Dilbilim Sorunları*. (Erdim Öztokat Çev) . İstanbul: YKY Yayınları.
- Berger, J. (1995). *Görme Biçimleri*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Berger, J. (2008). *Görme Biçimleri*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Çiçek, M. (2016). Göstergebilim ve Sinema ya da Sinema Göstergebilimi. *Kesit Akademi Dergisi*, 2(3), 25-41.
- Dervişcemaloğlu, B. (t.y). *Göstergebilim* <http://www.ege-edebiyat.org/docs/493.pdf> sayfasından erişilmiştir.
- Guiraud, P. (1994). *Göstergebilim*. Ankara: İmge Yayınları
- Günay, V. D. (2002). *Göstergebilim Yazıları*. İstanbul: Multilingual Yabancı Dil Yayınları.
- Günay, V. D. (2012). *Görsel Göstergebilim ve imgenin Anlamlandırılması*. İstanbul:Es Yayınları.
- Hénault, A., (2002). Questions de sémiotique. Paris: PUF.
- Karahan, Ç. (2004). Dil Dışı Gösterge Olarak Sanat/Resim. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 3(1),75-83.
- Kayaalp, Z. (2004). *Kişisel İletişim Ürünleri Biçimsel Dili ve Kullanıcı- Arayüz İlişkisi*. Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.
- Kıran, A. (2009). Çağdaş Bir Düşünme Biçimi Olarak Göstergebilim. *Dilbilim*, 2(2), 1-18.
- Kıran, Z. & Kıran-Eziler, A. (2006). *Dilbilime Giriş*. Ankara:Seçkin Yayınları.
- Kıran, Z. (1996). *Dilbilim Akımları*. Ankara:Onur Yayınları.
- Kuzu-Sarar, T. (2004). Greimas'ın Eyleyenler Modeli'nin, Bir Durum-Kesit Öyküsündeki İşlerliğine İlişkin Göstergebilimsel Çözümleme Denemesi. *Ankara Üniversitesi Dil Dergisi*, 124,34-52.
- Mutlu, E. (1994). *İletişim Sözlüğü*. Ankara: Ark Yayınları.
- Özkök, E. (1985). *İletişim Kuramları Açısından Kitlelerin Çözülüşü*, Ankara: Tan Yayınları.



- Öztokat, N. (1999). Görsel Nesnelerin Çözümlemesinde Göstergebilimsel Yöntem. *Dilbilim Araştırmaları*, İstanbul Üniversitesi <http://dad.boun.edu.tr/article/view/5000129402/5000118603> sayfasından erişilmiştir.
- Öztokat, N. (2008). *Görsellik, Retorik, Göstergebilim*. Dipnot, İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.
- Parsa, A.F. (2004). İmgenin Gücü ve Görsel Kültürün Yükselişi. *Anadili Dergisi, İzmir: Ankara Üniversitesi*, 33,59-71.
- Parsa, A.F. (2007). Göstergenin Gücü/Gücün Göstergesi: İmge Reklam Bildirilerinde Göstergebilimsel Yaklaşımla Durağan İmgeleri Çözümlemek. *VIII. Uluslararası Görsel Göstergebilim Kongresi'nde sunulmuş bildiri, Proceedings, II*, 1149-1161.
- Parsa, S. (1999). Televizyon Göstergebilimi. *Kurgu Dergisi*, 16, 15-28.
- Rifat, M. (1992). *Göstergebilimin ABC'si*. İstanbul: Simavi Yayınları.
- Rifat, M. (1996a). *XX Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları 2. Temel Metinler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Rifat, M. (1996b). *Homo-Semioticus*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Rifat, M. (2000). *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları*. İstanbul: Om Yayınları.
- Rifat, M. (2001). *Homo-Semioticus*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Rifat, M. (2011). *Homo Semioticus ve Genel Göstergebilim Sorunları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Rifat, M. (2014). *Göstergebilimin ABC'si*. Ankara: SAY Yayınları.
- Saussure, F. (1998). *Genel Dilbilim Dersleri*, İstanbul: Multilingual Yayınları.
- Usluata, A. (1994). *İletişim, Cep Üniversitesi*. İstanbul: İletişim Yayınları.



”

## BÖLÜM 5

### GERÇEKLİK VE ALGI: MONOKÜLER VE BİNOKÜLER GÖRÜŞÜN SANAT ÜZERİNDEKİ ESTETİK VE TEKNİK ETKİLERİ

*Yunus KAYA<sup>1</sup>*

<sup>1</sup> Dr. Öğr. Üyesi Yunus KAYA, Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, Kahramanmaraş

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3668-3320>

## 1. GİRİŞ

Sanat tarihindeki önemli gelişmeler, görsel algıyı keşfetmeye yönelik yeni tekniklerin ortaya çıkmasıyla şekillenmiştir. Bu bağlamda, monoküler ve binoküler görüş, sanatçıların gerçeklik algısını yansıtma biçimlerini anlamada temel kavramlar olarak öne çıkar. Monoküler görüş, tek gözle elde edilen sınırlı bir perspektif sunarken, binoküler görüş, iki gözün sağladığı derinlik hissiyle daha zengin bir görsel deneyim sağlar. Monoküler bakış, bir odak noktasına yoğunlaşarak derinlik yanılsamaları yaratırken, binoküler bakış daha gerçekçi bir derinlik ve çok yönlü perspektif sunar. Görme, yalnızca biyolojik bir işlev değil, aynı zamanda toplumsal ve kültürel bir eylemdir. Bir resme bakarken, ne gördüğümüz kadar, nasıl gördüğümüz de önemlidir (Berger, 2008).

Derinlik yanılsaması ve görsel mekânın temsili, sanatın evriminde kilit bir faktör olmuştur. Sanatçılar, derinliği ve uzamı görsel olarak yansıtmak için kullandıkları tekniklerin, insanların çevreyi algılama biçimlerinden türediğini ve gözlem yoluyla evrimleştiğini gösterir. İnsan derinlik algısı, tek gözle veya her iki gözle elde edilen bilgilerin birleşimine dayanır. Tek gözle algılama, örtüşme, çizgisel perspektif, göreceli büyüklük, gölge ve tonlama, hava perspektifi ve göreceli hareket gibi tekniklerle sağlanır. Bu şekilde, yalnızca bir gözle bile çevremiz hakkında zengin bir üç boyutlu izlenim edinmek mümkündür. Ancak, her iki gözümüzü kullanarak derinlikteki “belirgin, öznel hissi” yaratabiliriz ve bu, en ikna edici üç boyutlu deneyim olarak kabul edilir (Hall, 2021, s. 49, 50).

Bu çalışma, monoküler ve binoküler görüşün sanattaki estetik ve teknik etkilerini incelemeyi amaçlamaktadır. Rönesans döneminden günümüze kadar, monoküler görüşün özellikle lineer perspektif aracılığıyla derinlik yanılsamaları yaratmada, binoküler görüşün ise stereoskopik teknikle üç boyutlu algı yaratmada nasıl kullanıldığı incelenmektedir. Sanatçılar, bu teknikler sayesinde izleyicilere daha derin ve etkileyici bir görsel gerçeklik sunarak sanatsal ifade biçimlerini dönüştürmüşlerdir. Günümüzde dijital sanat ve sanal gerçeklik gibi alanlarda, bu görüş açıları izleyicilere daha derinlemesine ve sürükleyici deneyimler sunmak amacıyla kullanılmaktadır.

Rönesans dönemi, perspektifin sanatta sistematik bir biçimde ele alınmaya başlandığı ve derinlik hissini görsel kompozisyonların merkezine yerleştirildiği önemli bir dönüm noktasıdır. Bu dönemde sanatçılar, özellikle tek odaklı bir bakış açısıyla, yani monoküler bir perspektifle, derinlik yaratma çabalarını geliştirmiştir. Filippo Brunelleschi'nin perspektif çalışmaları ve Leonardo da Vinci'nin iki boyutlu yüzeylerde derinlik yaratma konusundaki katkılarının ardından, monoküler görüş, sınırlı bir algı sunmasına rağmen derinlik yanılsamaları yaratmada son derece etkili olmuştur.

tur (Pirenne, 1970). Ancak binoküler görüş, iki gözle algılanan gerçekçi derinlik ile çok daha geniş bir perspektifin kapılarını aralamıştır.

Nicholas J. Wade ve Michael T. Swanston, *Visual Perception: An Introduction* adlı eserlerinde, görsel algının temel unsurlarını ele alarak monoküler ve binoküler görüşün sanatsal perspektif yaratımına etkilerini detaylı bir şekilde incelemektedirler. Wade ve Swanston'a göre, binoküler bakış açısının sanattaki ilk deneysel uygulamalarından biri, 19. yüzyılda stereoskopun icadıyla ortaya çıkmıştır (Wade & Swanston, 2013). Stereoskop, iki farklı göz açısına dayalı olarak izleyiciye üç boyutlu bir görüntü sunar. Bu cihazın yaygınlaşması, binoküler görüşün sanattaki estetik potansiyelini daha da gün yüzüne çıkarmıştır. Bu teknik, günümüz dijital sanatlarında ve sanal gerçeklikte sıklıkla kullanılmaktadır ve izleyicilere daha derin ve sürükleyici bir deneyim sunmak amacıyla tercih edilmektedir (Arnheim, 1974).

Sanatın derinlik ve üç boyutluluğa yönelik bu tekniksel evrimi, yalnızca izleyiciyi düz bir iki boyutlu yzeyintesine taşımakla kalmaz, aynı zamanda onları meknsal derinlik ve çok boyutlu algı deneyimleriyle buluşturur. Bu da sanatçılara, fiziksel bir alanıntesinde görsel bir gerçeklik yaratma imkn sunar. Binoküler görüş ve diğer derinlik yaratma teknikleri, sanatçılara izleyicilerin ilgisini çekebilecek çok katmanlı kompozisyonlar oluşturma firsatı verir ve böylece sanatsal ifadenin sınırlarını genişletir. Ayrıca, hava perspektifi gibi faktörler de atmosferin derinlik algısına olan etkisiyle bu tekniklere ek bir boyut kazandırır. Hava perspektifi, özellikle uzak nesnelerin atmosferik etkilerle nasıl görünmesi gerektiğini anlatırken, binoküler görüşle birleştirilerek daha gerçekçi ve etkileyici görsel algılar yaratır.

## 2. MONOKÜLER GöRüş VE ESTETİK ÖZELLİKLERİ

Monoküler görüş, görsel algının temel bileşenlerinden biri olarak, tek bir gözle elde edilen perspektifi ifade eder. Bu bakış açısı, izleyiciye derinlik algısının sınırlı olduğu, iki boyutlu bir düzlem üzerinde yoğunlaşmış ve odaklanmış bir deneyim sunar. Monoküler görüş, özellikle sanat eserlerinde kullanılan çeşitli tekniklerle izleyicinin algısal deneyimini zenginleştirir.

Monoküler görüşün temel özellikleri arasında sınırlı derinlik algısı, perspektif kullanımı ve odaklanma yer alır. Sınırlı derinlik algısı, tek bir gözle elde edilen bilgilere dayanarak şekillenir. Bu durum, izleyiciye derinlik hissinin belirli unsurlar—rneğin renk, konum ve ayrıntı gibi—aracılığıyla oluşturulmasını sağlar. Monoküler görüş, özellikle lineer perspektifin uygulanması yoluyla derinlik yanılısaları yaratmada kritik bir rol oynar. Sanatçılar, tek bir odak noktası kullanarak çizgilerin ve formların yönlendirilmesiyle izleyiciye derinlik hissi kazandırabilirler. Rönesans

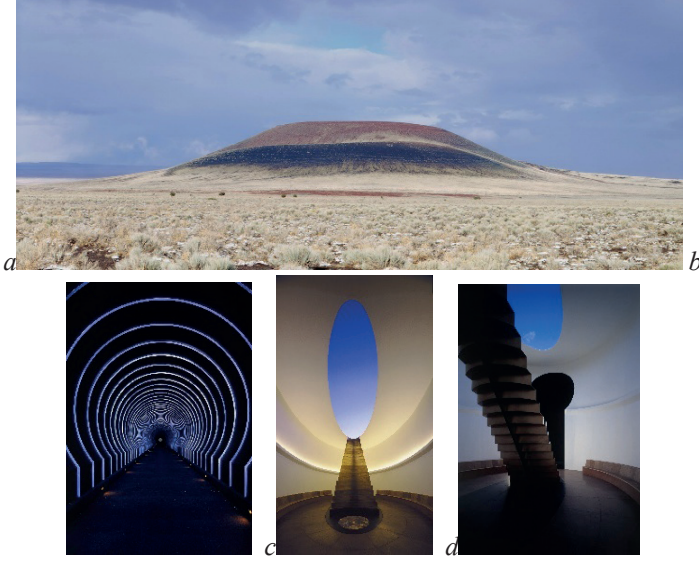
döneminde bu teknik, Filippo Brunelleschi'nin perspektif üzerine yaptığı çalışmalarla sistematik bir şekilde geliştirilmiştir (Kemp, 1990, s. 45).

Sanat eserlerinde monoküler bakış, izleyiciyi belirli bir noktaya yönlendirerek yoğun bir görsel deneyim sunar. Bu durum, izleyicinin dikkatini belirli unsurlara çekerek, eserle olan etkileşimini derinleştirir. Monoküler görüşün tarihsel gelişimi, sanat tarihinde önemli bir dönüm noktasıdır. Rönesans dönemi, perspektifin sistematik bir şekilde ele alındığı ve derinlik hissinin sanat eserlerinde merkezi bir rol üstlendiği bir dönem olmuştur. Bu dönemde, monoküler perspektif kullanarak görsel kompozisyonların üç boyutlu bir alan hissi vermesi sağlanmıştır. Dönemin önemli sanatçılarından Leonardo da Vinci, iki boyutlu yüzeylerde derinlik yaratma konusunda önemli katkılarda bulunmuş ve izleyiciye gerçekçi bir deneyim sunan eserler üretmiştir (Arnheim, 1974, s. 189).

Monoküler bakış, sanat eserlerinde çeşitli şekillerde kullanılarak izleyiciler üzerinde estetik ve duygusal etkiler yaratır. Manzara resimlerinde, monoküler perspektif uzaklık ve derinlik algısını güçlendirmek amacıyla sıklıkla tercih edilir. Örneğin, dağlar ve vadiler tek bir odak noktasından gösterilerek derinlik hissi pekiştirilir. Portrelerde ise monoküler bakış, bireyin yüz ifadesi ve detaylarının ön plana çıkmasını sağlar, böylece izleyicinin dikkatini portredeki ana unsura yönlendirir. Ayrıca, trompe-l'œil gibi özel tekniklerle yapılan bilinçli kullanımlar, göz yanılmalarını artırarak iki boyutlu yüzeyde daha belirgin bir derinlik hissi oluşturur (Harrison, 2001, s. 102). Monoküler bakış açısının sağladığı yoğun algı, izleyiciyi yanıltarak eserin gerçek bir nesne gibi algılanmasını mümkün kılar.

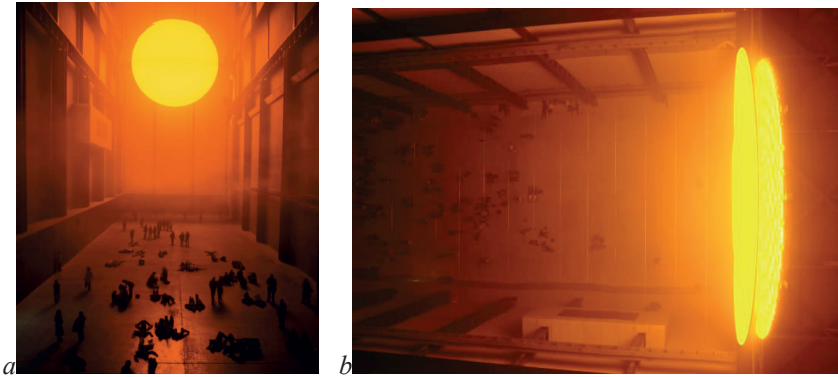
Monoküler bakış, çağdaş sanat eserlerinde de önemli bir yer tutmaktadır. Özellikle dijital sanat ve sanal gerçeklik uygulamaları, bu bakış açısını zenginleştirerek izleyicilere yeni deneyimler sunmaktadır. Örneğin, sanatçı James Turrell'in *Roden Crater* adlı eseri, izleyiciyi ışık, gölge ve perspektif arasındaki ilişkiyi keşfetmeye davet eden bir deneyim sunarken, mekânın ışık ve atmosfer koşullarını manipüle ederek monoküler bakış açısının sağladığı derinlik yanılsamalarını izleyiciye etkili bir şekilde aktarır.

Eser aynı zamanda, izleyicinin mekânla etkileşimini ve derinlik algısını yeniden şekillendirir. Arizona'da bulunan eski bir volkanın içine inşa edilen bu sanat enstalasyonu, ışık ve mekân ilişkisini keşfederek izleyicilerin doğa ve ışıkla ilgili algılarını değiştirmeyi amaçlar. Bu eser, monoküler bakış açısının derinlik ve perspektif algısını etkileyen önemli bir örnektir. Eser, tek gözle algılanan ışık ve şekiller üzerinden, gündüz ve gece ışığının değişimini hissederek yoğun bir görsel deneyim yaratırken, geniş gökyüzü manzarası ve mekânın sunduğu farklı perspektifler, derinlik ve genişlik hissini pekiştirerek izleyiciyi zamanın fiziksel ve astronomik akışını doğrudan hissetmeye yönlendirir.



**Görsel 1 (a, b, c, d):** James Turrell, Roden Crater; 1977'den günümüze (devam ediyor), Land art, Arizona, ABD, all images © James Turrell, (projeden farklı görseller)

Bir diğer etkili örnek, Olafur Eliasson'ın *The Weather Project* (Hava Durumu Projesi) adlı eseridir. Proje, dev bir yapay güneş ışığı ve sis bulutu yaratarak izleyicilerin atmosferi ve çevreyi yeniden algılamalarını sağlamıştır. Eliasson, mekânın ışık, hava durumu ve doğa ile nasıl etkileşimde bulunduğunu gözler önüne sererken, monoküler bakış açısını kullanarak derinlik yanılsamaları yaratır.



**Görsel 2 (a, b):** Olafur Eliasson, *The Weather Project*, 2003, Monofrekans ışıklar, projeksiyon folyosu, pus makineleri, ayna folyosu, alüminyum, iskele, Tate Modern, London –Photo: Tate Photography (Andrew Dunkley & Marcus Leith) ve Olafur Eliasson

*The Weather Project*, 2003 yılında Londra'daki Tate Modern'in Turbine Salonu'nda gerçekleşen gösterimde sunulmuştur. Bu mekâna özgü enstalasyonda, güneş yanılması yaratmak için yarı dairesel bir ekran, aynalı bir tavan ve yapay sis kullanılmıştır. Ayna folyoyla kaplı alüminyum çerçeveler tavandan sarkıtılarak salonun hacmini görsel olarak iki katına çıkaran dev bir ayna yaratılmış, ayrıca uzun kenarı aynalı tavana bitişik, uzak duvara monte edilmiş yarı dairesel ekran, odaya yayılan yapay sisin içinden görülen devasa bir iç mekan gün batımının görüntüsünü oluşturmuştur. Ziyaretçiler salonun uzak ucuna yürüyerek güneşin nasıl inşa edildiğini görebilirken, ayna yapısının tersi müzenin en üst katından izlenebilmiştir (Eliasson, 2003).

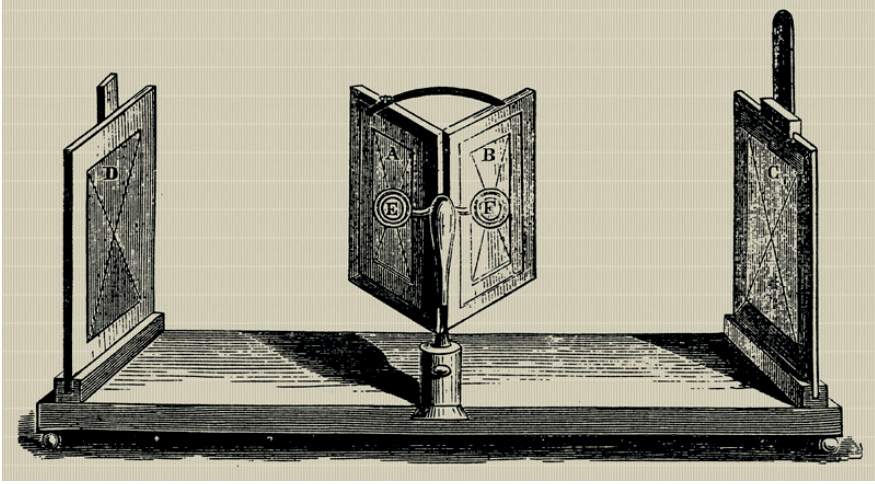
### 3. BİNOKÜLER GÖRÜŞ VE ESTETİK ÖZELLİKLERİ

Binoküler görüş, insanın iki gözünü kullanarak elde ettiği derinlik algısını ifade eder. Bu bakış açısı, gözlerin birbirine yakın konumlanması sayesinde, izleyiciye üç boyutlu bir algı sunar. Binoküler görüş, özellikle görsel sanatlarda derinlik ve mekân algısını artırmada önemli bir rol oynar. İki göz aracılığıyla elde edilen görsel bilgiler, beyinde birleşerek daha zengin ve gerçekçi bir deneyim yaratır.

Binoküler görüşün temel özellikleri arasında derinlik algısı, stereoskopik görme ve üç boyutlu mekân hissi yer alır. İki gözün birlikte çalışması, beynin iki farklı açıdan gelen bilgileri birleştirmesine olanak tanır. Bu süreç, izleyicinin çevresindeki nesnelere konumunu, boyutunu ve uzaklığını daha doğru bir şekilde anlamasını sağlar. Binoküler görüş, sanat eserlerinde derinlik hissini artırmak için sıklıkla kullanılmaktadır. Örneğin, birçok sanatçı, iki gözle algılanan derinliği yansıtmak amacıyla kompozisyonlarını bu bakış açısıyla oluşturur (Murray, 2011, s. 56).

Sanat tarihi incelendiğinde, binoküler görüşün kullanımı Rönesans dönemine kadar uzanır. Bu dönemde sanatçılar, perspektif tekniklerini geliştirirken, iki gözle algılama yeteneğinden faydalanmışlardır. Leonardo da Vinci, binoküler görüşün önemini vurgulayarak, derinlik hissini yaratılmasında bu teknikten yararlanmıştı. Da Vinci'nin eserlerinde, ışık ve gölge kullanımı, izleyicinin derinlik algısını artırmak için etkili bir araç olarak karşımıza çıkar (Gombrich, 2000, s. 213).





**Görsel 3:** *Sir Charles Wheatstone'ın Stereoskop alışmalarından, Wheatstone'nun aynalı teleskop tasviri, 1838*

Stereoskopun icadı, binoküler görüşün sanat uygulamalarında önemli bir dönüşüm yaratmıştır. Stereoskop, iki ayrı görüntüyü birleştirerek izleyiciye üç boyutlu bir deneyim sunar. Bu cihaz, izleyicilerin derinlik algısını güçlendirir ve onların sanat eserleriyle etkileşimini derinleştirir (Wade & Swanston, 2013, s. 92). Stereoskopik (derinlikli fotoğraf) görüntüler, yalnızca sanat alanında değil, aynı zamanda bilimsel araştırmalarda da derinlik algısının incelenmesi amacıyla kullanılmıştır.

Binoküler görüşün sağladığı üç boyutlu algı, modern sanat ve dijital sanat uygulamalarında da yaygın bir şekilde kullanılmaktadır. Günümüzde sanal gerçeklik (VR) ve artırılmış gerçeklik (AR) teknolojileri, binoküler görüşü kullanarak izleyicilere daha derin ve sürükleyici deneyimler sunmaktadır. Bu teknolojiler, izleyiciyi sadece pasif bir gözlemci olmaktan çıkararak, esere daha aktif bir katılımcı haline getirir (Arnheim, 1974, s. 215).

Adelbert Ames'in *Ames Odası*, görsel algıyı etkileyen ve yanılsamanın nasıl çalıştığını gösteren önemli bir örnektir. Bu oda, gözlemcinin bakış açısına bağlı olarak deformasyonla algılanır. Binoküler görüş (iki gözle derinlik algısı) kaybolduğunda, yani derinlik hissi ortadan kalktığında, monoküler bakış öne çıkar. Belirli bir açıdan bakıldığında, oda 'normal' gibi görünebilir, ancak duvarlar, tavan ve zemin eğik ve bozulmuş bir yapıya sahiptir. Bu da gözlemcinin, odadaki nesnelere farklı boyutlarda ve mesafelerde görmesine yol açar. *Ames Odası*, perspektifin ve bakış açısının algıyı nasıl yanıltıcı bir şekilde değiştirdiğini gösterir (Kaya, 2023, s. 40-41). Bu gibi tekniklerle, sanatçılar, izleyicinin algısını, gerçekliğin ötesine taşıyarak, hayal edilen ve arzu edilen bir gerçeklik anlayışına yönlendirecek etkiler yaratırlar (Kocalan ve Tunç, 2024, s. 844).

#### 4. SANATTA TARİHİNDE MONOKÜLER VE BİNOKÜLER GÖRÜŞ VE ÖRNEK ESERLER

Sanatçılar için üç boyutlu uzamın görsel temsili, tarihsel süreçte büyük bir öneme sahip olmuştur. Özellikle Rönesans dönemi, bu temsili anlamada ve kullanmada önemli bir dönüm noktası oluşturmuştur. Sanatın temel öğeleri olan çizgi, form, renk, ton, biçim ve doku gibi unsurlar, uzamın görsel temsiliyle paralel bir şekilde ele alınmış ve sanatın evriminde kilit bir yer tutmuştur. Bu dönemde, perspektifin keşfi ve matematiksel temellere dayalı olarak uzamın doğru biçimde temsil edilmesi, sanatçılara daha önce görülmemiş bir gerçeklik algısı kazandırmıştır. Monoküler ve binoküler bakış açıları arasındaki farkları anlamak, Rönesans sanatçılarının derinlik algısını ve perspektifi nasıl ele aldıklarını kavrayabilmek için kritik bir öneme sahiptir.

Sanatçılar, mekânın derinliğini ve üç boyutluluğunu yaratmak için gözün görsel sinyalleri nasıl işlediğine dair bilgiye dayanan teknikler kullanırlar. Örneğin, linear perspektif (doğrudan gözlemlenilen bir derinlik yanılması), çizgilerin paralelliklerinden ve uzaklıklarındaki değişimlerden faydalanarak bir mekânın üç boyutlu hissini oluşturur. Havada perspektif ise atmosferdeki partiküllerin etkisiyle uzaktaki objelerin daha soluk ve daha mavi görünmesi ilkesine dayanır. Bu, görsel sistemimizin derinliği algılama biçiminin bir yansımasıdır.

Sanat açısından bu anlayış, sadece teknik bir bilgi değil, aynı zamanda bir ifade biçimi oluşturur. Sanatçılar, derinlik ve mekân algısını eserlerinde nasıl yaratacaklarını bilmek, onların izleyiciyle daha güçlü bir görsel ve duygusal bağlantı kurmalarını sağlar. Sanatsal temsil, yalnızca görsel bir beceri değil, aynı zamanda insanın çevresine, kendisine ve dünyasına dair içsel bir keşif sürecidir. Dolayısıyla, derinlik yanılmasını anlamak ve bunu kullanmak, sanatçının görsel bir anlatı yaratma gücünü derinleştirir.

Sanat, yalnızca nesnelere yansıtma değil, aynı zamanda insanın bu nesnelere nasıl deneyimlediğini ve onları içsel dünyasında nasıl anlamlandırdığını da gösterme çabasıdır. Görsel algının biyolojik ve psikolojik temellerini anlamak, sanatçının mekân, ışık, renk ve şekil gibi öğeleri daha bilinçli ve etkili bir şekilde kullanmasına olanak tanır. Bu bağlamda, derinlik tekniklerinin evrimi, sanatçının insan algısını ve duyularını ne kadar derinlemesine kavradığının bir göstergesi olarak değerlendirilebilir.

Monoküler bakış, tek gözle bakıldığında elde edilen düz bir görüntüye dayalıdır ve genellikle iki boyutlu düzlemde uzamı temsil etmek için kullanılmıştır. Perspektifin gelişmesiyle birlikte, bu bakış açısı, gerçeğe daha yakın bir yansıma yaratma amacıyla üç boyutlu bir algı oluşturmanın aracı haline gelmiştir. Buna karşın, binoküler bakış, iki gözle elde edilen derinlik algısını ifade eder. Rönesans sanatçıları, insan gözünün farklı açılarından

gelen görsel verileri birleştirerek, derinlik ve perspektifi doğru bir biçimde temsil etmeye yönelik teknikler geliştirmiştir.

Rönesans sanatçıları, uzamı sadece arka plan ögesi olarak değil, eserin bütünsel yapısının bir parçası olarak ele almışlardır. Perspektife dair yapılan araştırmaların arttığı bu dönemde, uzamı doğru Şekilde algılamak ve görsel olarak temsil etmek, sanatçılar için daha da kritik bir hale gelmiştir. Monoküler bakışın matematiksel temelleriyle, binoküler bakışın yarattığı derinlik algısını birleştirerek, izleyiciye daha gerçekçi ve dinamik bir görsel deneyim sunmuşlardır. Bu bağlamda, Rönesans sanatçıları, insan gözünün dünyayı algılama biçimini anlamaya çalışmış ve bunu sanatsal üretimlerine yansıtmaya zen göstermişlerdir.

Rönesans dönemi, perspektifin sanatta sistematik bir Şekilde ele alınmaya başlandığı ve üç boyutlu bir derinlik algısının görsel kompozisyonun merkezine yerleştirildiği bir dönem olarak öne çıkar. Bu alandaki önemli isimler, özellikle Filippo Brunelleschi ve Leonardo da Vinci gibi sanatçılar, perspektifin teknik altyapısını geliştirerek, monoküler bakış açısıyla elde edilen tek odaklı derinlik algısını sanat eserlerine başarılı bir Şekilde yansıtımlardır. Bu gelişmeler, sanatçının izleyiciyi eserin içine çekmesine ve iki boyutlu bir yüzeyde derinlik hissini yoğun bir Şekilde yaşatmasına olanak tanımıştır (Pirenne, 1970).

Monoküler ve binoküler görüş, sanatta estetik bir araç olmanın ötesinde, teknik uygulamaların gelişmesinde de kritik bir rol oynamıştır. Sanatçılar, bu iki bakış açısını kullanarak, izleyicinin algısını yönlendirme, derinlik yaratma ve mekânı anlamlandırma konusunda yenilikçi teknikler geliştirmiştir. Monoküler görüş, sanat eserlerinde belirli bir perspektif ve odak noktası oluşturmak amacıyla kullanılır. Tek gözle algılanan bu perspektif, sanatçılara derinlik yanılısamaları yaratma imkânı sunmuştur. Rönesans döneminde, Brunelleschi'nin tek noktalı perspektif yöntemi, sanatçılara tek bir odak noktasına odaklanarak, izleyicinin bakış açısını etkileyen kompozisyonlar yaratma fırsatı tanımıştır. Bu teknik, resim yüzeyine üç boyutlu bir derinlik hissi kazandırmak için önemli bir araç haline gelmiştir (Pirenne, 1970).

Raphael'in *The School of Athens* (1511) adlı eseri, Rönesans dönemi perspektifinin en önemli örneklerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Sanatçı, tek noktalı perspektif kullanarak izleyicilere derinlik yanılısaması sunar. Eserde, Platon ve Aristoteles'in figürleri merkeze yerleştirilmiş ve bu figürlerin etrafında bir kompozisyon oluşturulmuştur. Raphael, yapının mimari ögelerini kullanarak meknsal derinlik yaratmış ve izleyicinin bakışını ana figürlerin etrafında dönen bir bakış açısına yönlendirmiştir. Bu yaklaşım, izleyiciye merkezi bir deneyim sunarak monoküler görüşün etkisini vurgular. Perspektifin matematiksel ve sanatsal bir kombinasyonu

olan bu eser, aynı zamanda Rönesans'ın bilgi ve düşünce simgelerini görselleştiren bir çalışma olarak dikkat çeker (Kostof, 1995, s. 292-293).



**Görsel 4:** Raffaello Sanzio, *Atina Okulu*, 1509–1511, Fresk, 500 cm × 770 cm, Vatikan Müzeleri, Vatikan

Leonardo da Vinci'nin *Son Akşam Yemeği* adlı eseri, monoküler perspektifi ustaca kullanan önemli bir örnek olarak öne çıkar. Bu eserde, perspektifin merkezdeki İsa figürüne doğru yoğunlaşarak, derinlik etkisi artırılmıştır. Sanatçı, çeşitli kompozisyon öğeleriyle izleyicinin dikkatini belirli bir noktaya odaklamış ve derinlik hissini güçlendirmiştir (Gage, 2006). Claude Monet'nin *Impression, Sunrise* adlı eseri ise ışık ve renk kullanımıyla monoküler perspektifin etkisini gösteren başka bir önemli örnektir. Monet, belirli bir odak noktasında yoğunlaşarak izleyiciye duysal bir deneyim sunmuş ve derinlik algısını artırmıştır (Bishop, 2012).

Monoküler görüşün diğer önemli bir uygulaması ise ışık ve renk kullanımınıdır. Sanatçılar, tek gözle algılanan perspektif üzerinden ışığın yönünü ve renk geçişlerini ustaca kullanarak derinlik hissini pekiştirmişlerdir. Özellikle İzlenimcilik akımının sanatçıları, bu bakış açısını derinlemesine kullanarak izleyicilere dinamik bir görsel deneyim sunmuşlardır.

Binoküler görüş ise, derinlik hissini daha karmaşık ve çok boyutlu kompozisyonlar yaratmak için kullanılır. Bu bakış açısı, stereoskopik ve üç boyutlu görüntülerin yaratılmasına olanak tanır. Binoküler algı, izleyicinin mekâna yönelik algısını derinleştirirken, aynı zamanda esere katılım

hissi kazandırır (Wade & Swanston, 2013). Geliştirilen stereoskopik fotoğraflar, binoküler bakış açısının somut bir örneği olarak karşımıza çıkar. Bu fotoğraflar, izleyicinin iki farklı perspektiften bakarak derinlik algısını deneyimlemesini sağlar. David Brewster'ın 1850'lerde ürettiği stereoskopik görüntüler, izleyicilerin görsel deneyimlerini zenginleştirirken derinlik hissini arttırmıştır (Gage, 2006; Wade & Swanston, 2013).

Caravaggio'nun *The Calling of Saint Matthew* (1599-1600) adlı eseri, chiaroscuro tekniği ile monoküler görüşün etkili bir birleşimini sunar. Eserde ışık ve gölge arasındaki kontrast, derinlik yanılması yaratırken, figürlerin öne çıkmasına olanak tanır. Caravaggio, izleyicinin dikkatini belirli bir noktada odaklayarak olayın dinamik yapısını ve figürlerin psikolojik durumlarını ön plana çıkarır. Monoküler perspektif, karakterlerin ve mekânın birbirleriyle olan ilişkisini açıklamak için etkili bir araç olarak kullanılır ve bu teknik, izleyicinin görsel deneyimini daha yoğun hale getirir (Harris, 1999, s. 292-294).

Vincent van Gogh'un *Starry Night* (1889) adlı eseri, monoküler ve binoküler görüşün bir birleşimini sunan dikkat çekici bir çalışmadır. Van Gogh'un renkli fırça darbeleri ve dalgalı formları, izleyiciye derinlik hissi verirken aynı zamanda hareket ve enerjiyi yansıtır. Ancak, bu eserin atmosferi binoküler algı ile daha zengin bir deneyim sunar; iki gözle görülen bu hareket, izleyicinin duyularına hitap eder. Van Gogh, izleyiciyi gökyüzünün karmaşasına çekerken, monoküler bakış açısıyla da izleyicinin belirli alanlara odaklanmasını sağlar. Bu, hem görsel hem de duygusal açıdan güçlü bir etkileşim yaratır (Schapiro, 1978, s. 45-47).

Edward Hopper'ın *Nighthawks* (1942) adlı eseri, monoküler perspektifin mekânın algısı üzerindeki etkisini vurgular. Hopper, diner içindeki figürleri belirli bir noktadan görme imkânı sunar, bu da sahnede bir içsel yalnızlık duygusu yaratır. Monoküler görüş, izleyicinin dikkatini sahnenin önemli öğelerine odaklar ve figürler arasındaki boşluk hissi, gerilimli bir atmosfer yaratır. Binoküler algı ise mekânın derinliği ile figürlerin etkileşimini gözler önüne serer, böylece izleyiciye daha geniş bir perspektif sunar (Baker, 2000: 60-62).



**Görsel 5:** Edward Hopper, *Nighthawks*, 1942, Tuval üzerine yağlı boya, 84 cm × 152,4 cm, The Art Institute of Chicago, Chicago, ABD

Öte yandan, Kocalan'ın (2024, s. 21) belirttiği gibi bilim ve teknoloji, sanatsal üretimlerin yeni bir gerçeklik anlayışını sorgulamasına ve izleyiciye farklı bakış açıları sunmasına olanak tanır. Bu bağlamda, Yayoi Kusama'nın *Infinity Mirror Rooms* (1965, günümüz) eseri, günümüz sanatında binoküler görüşün etkileyici bir örneğini sunar. Kusama, bu çalışmasında izleyicilerin mekânda kaybolma hissini deneyimlemelerini sağlar. Aynalar ve noktalar kullanarak, izleyiciyi çevreleyen bir evren yaratır ve her iki gözle algılanan derinlik hissi sunar. Bu etkileşim, izleyicinin hem içsel hem de dışsal bir dünyada yolculuk yapmasına olanak tanır. Binoküler bakış açısı, mekânın sınırlarını aşma duygusu yaratırken, izleyicinin görsel algısını zenginleştirir ve sanatla etkileşimini derinleştirir (Chiu, 2017: 62-79).



**Görsel 6.** *Yayoi Kusama, Infinity Mirrored Room, 2013, Milyonlarca ışık yılı uzakta kalan ruhlar çalışması*

Bu örnekler, monoküler ve binoküler görüşlerin sanat tarihinde nasıl farklı dönemlerde kullanıldığını ve izleyici üzerindeki etkilerini açıkça gösterir. Sanatçılar, her iki bakış açısını farklı teknik ve yöntemlerle birleştirerek, sanat eserlerini daha zengin ve derinlemesine bir deneyim haline getirmişlerdir. Bu süreç, izleyicinin görsel algısını ve dünyayı anlama biçimini dönüştürerek, sanatın gücünü artıran önemli bir faktör olmuştur.

## 5. SONUÇ

Monoküler ve binoküler görüş, sanatta gerçeklik algısının oluşturulmasında ve izleyicinin görsel deneyiminin şekillendirilmesinde temel bir öneme sahiptir. Bu araştırma, monoküler ve binoküler görüşlerin sanattaki estetik ve teknik etkilerini incelemiş ve bu iki bakış açısının tarihsel süreç içerisindeki gelişimini ortaya koymuştur. Monoküler görüş, odaklanmış ve yoğun bir perspektif sunarak derinlik yanılsaması yaratırken, binoküler görüş, iki gözün sağladığı derinlik hissi ile daha katmanlı, daha gerçekçi bir görsel deneyim sunmaktadır. Bu iki bakış açısının sanatta birlikte kullanılması, sanatçılara daha geniş bir ifade imkânı sağlamış ve estetik anlamda önemli bir dönüşüm yaratmıştır.

Rönesans döneminde başlayan perspektif anlayışının gelişimi, özellikle monoküler görüşün kullanımının derinlik yanılsamaları yaratmadaki rolüyle ivme kazanmış ve zamanla modern sanat uygulamalarında bu

tekniklerin farklı biçimlerde sürdürüldüğü gözlemlenmiştir. Günümüzde dijital sanat ve sanal gerçeklik gibi yenilikçi tekniklerin ortaya çıkması, bu iki bakış açısının estetik ve teknik potansiyelini daha da zenginleştirmiştir. Monoküler ve binoküler görüşlerin bir arada kullanılması hem sanatın yaratım sürecinde hem de izleyici tarafından yapılan yorumlama ve algılama süreçlerinde büyük bir rol oynamaktadır. Sanatçılar, izleyicinin dikkatini çekmek ve derinlemesine bir algı yaratmak için bu teknikleri ustaca harmanlayarak, izleyicilerin mekânı algılama biçimlerini etkileyen yenilikçi yaklaşımlar geliştirmektedir.

Sonuç olarak, monoküler ve binoküler görüşlerin sanattaki rolü, yalnızca görsel bir deneyim sunmakla sınırlı kalmaz; aynı zamanda izleyicinin sanatsal duygularını, düşüncelerini ve algılarını şekillendiren önemli bir faktör olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu iki perspektifin bir araya gelmesi, izleyicilerin sanat eserleriyle daha derin bir bağ kurmalarına imkân tanırken, sanatın ifade gücünü ve etkisini artırmaktadır. Gelecek dönemde, teknolojik gelişmeler ve yeni sanat formlarının ortaya çıkmasıyla birlikte, monoküler ve binoküler görüşler üzerinden yaratılacak eserlerin izleyiciyle etkileşimi ve algı deneyimi üzerine daha fazla keşif yapılması beklenmektedir. Bu süreç, sanatın dinamik yapısını ve değişen algıların zenginliğini daha iyi anlamamıza olanak sağlayacaktır.



**KAYNAKÇA**

- Arnheim, Rudolf, (1974). *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Baker, C. (2000). *Edward Hopper: Nighthawks and Other Works*. New York: Abbeville Press.
- Berger, J. (2008). *Görme Biçimleri* (Y. Salman, çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Bishop, C. (2012). *Artificial Hells: Participatory art and the politics of spectatorship*. London: Verso Books
- Chiu, M. (2017). *Yayoi Kusama: Infinity Mirror Rooms and the Art of Infinite Space*. New York: Museum of Modern Art.
- Eliasson, O. (2003). "The weather project, 2003". Url: <https://olafureliasson.net/artwork/the-weather-project-2003/> Erişim Tarihi: 10.09.2024
- Gage J. (2007). *Color in Art*. London: Thames & Hudson.
- Gombrich, E. H. (2000). *The story of art*. London: Phaidon Press.
- Hall, W. (2021). Learning How to See: Understanding Binocular Vision and The Benefits for Students of Art. *Comparative Culture*, 26 48-66.
- Harris, J. (1999). *The Art of Caravaggio*. London: HarperCollins.
- Harrison, C. (2001). *Art in Theory 1900-2000: An anthology of changing ideas*. Malden: Blackwell Publishing.
- Kaya, Y. (2023). *Bir Güncel Sanat Pratiği Olarak Anamorfik Uygulamalar*. Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Ankara.
- Kemp, M. (1990). *Leonardo: The marvellous works of nature and man* (p. 45). Cambridge: Harvard University Press.
- Kocalan, M. (2024). *Çağdaş Türk resim sanatında simülasyon ve gerçeklik bağlamında örnek eser analizleri*. E. Çağlayan (Ed.), *Çağdaş Türk Resim Sanatında Yenilikçi Çalışmalar* (ss. 1-24). Eğitim Yayınevi. ISBN: 978-625-6251-83-0.
- Kocalan, M., ve Tunç, M. (2024). Gölge Sanatında Atık Nesne Kullanımı: Sue Webster ve Tim Noble'ın Saklı İmgeleri. *Art-E Sanat Dergisi*, 16(32), 827-846. <https://doi.org/10.21602/sduarte.1361168>
- Kostof, S. (1995). *A history of architecture: Settings and rituals*. Oxford University Press.
- Murray, J. H. (2011). *Inventing the Medium: Principles of interaction design as a cultural practice*. Cambridge: MIT Press.
- Pirenne, M. H. (1970). *Optics, painting, and photography*. Cambridge: Cambridge University Press.

Pirenne, M.H. (1970). *Optics, Painting and Photography*. Cambridge: Cambridge University Press.

Schapiro, M. (1978). *Vincent van Gogh: The Starry Night*. New York: Harper & Row.

Wade, N. J., & Swanston, M. T. (2013). *Visual Perception: An introduction*. . London: Psychology Press.

## **GÖRSEL KAYNAKLARI**

**Görsel 1:** <https://rodencrater.com/spaces/east-portal/>

**Görsel 2:** <https://olafureliasson.net/artwork/the-weather-project-2003/>

**Görsel 3:** Anthony, K., Olivier, R., Tarik, G., Thomas, E., & Bertrand, G. (2008). The Integrated Active Stereoscopic Vision Theory, Integration and Application. In *Stereo Vision*, s. 132.

**Görsel 4:** IntechOpen.[https://www.abc-people.com/data/rafael-santi/school\\_of\\_athens.htm](https://www.abc-people.com/data/rafael-santi/school_of_athens.htm)

**Görsel 5:** <https://news.artnet.com/art-world/edward-hopper-nighthawks-facts-2414407>

**Görsel 6:** <https://www.gzt.com/arkitekt/sinirli-alanda-sinirsiz-alan-duygusu-son-suz-aynali-odalar-3565517>

”

## BÖLÜM 6

### TÜRK RESMİNDE FARKLI BİR GERÇEKLİK DÜZLEMİ OLARAK MEKAN

*Emrah UYSAL<sup>1</sup>, Arzu UYSAL<sup>2</sup>*

<sup>1</sup> Doç. Dr., Mersin Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı, emrah.33@gmail.com, ORCID: 0000-0003-2565-9533

<sup>2</sup> Prof. Dr., Mersin Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı, arzu.guldali@gmail.com, ORCID: 0000-0003-2124-7902

## GİRİŞ

Mekan kavramı bir sorunsal olarak sanatın geçmişten günümüze en önemli tartışma konularından biri olmuştur. Gerçeği arayan ve ona ulaşmak için gerçek dışılık üzerinden temellenen resim sanatı, bu sorunu çözmek için çeşitli yollara başvurmuştur. Sözelimi perspektifin kullanımı, dünyevi olanın temsili alanda yansıtılması (ayna kullanımı), reel ve irreal dönüştürmelerle gerçekleştirilen mekanın sanat nesnesini içeren değil kendisinin sanat nesnesine dönüştürülmesine kadar giden uzun bir süreci imlemektedir. Resimde kurgulanmış öyküyle anlatılmaya çalışılan mekan sorunsalı, içerisinde yeralan bir dizi kodlamalarla, dönüştürülen nesnenin düzenlenmesi ve zaman zaman birbiri içine geçmiş yerler biçiminde anlatılara dönüşmektedir. Canan Beykal “Mekandan Mekan Kurgulamaya ve Ötelere...” başlıklı makalesinde canlıların mekan olmaksızın varlıklarını sürdüremediklerini, onların var olma koşulunun ancak yaşayabilecekleri bir ortamın oluşturulmasına bağlarken, mekanın resim yüzeyi üzerindeki varlığının bir temsil sorunu olması gerçeğiyle karşılaştırır bizleri (Beykal, 2004). 17. ve 18. yüzyıl’a ilişkin egemen mekan düşüncesi bu alanı standartlaştıran, homojenleştiren bir düşünce biçimi olarak ifade edilmektedir. Bu yaklaşım coğrafi yerlerin, bölgelerin biricikliğini ortadan kaldırırken yerler gibi öznelere de standartlaştırdığı belirtilmektedir. Michel De Certeau “Gündelik Hayatın Keşfi” kitabında mekan ve yer kavramlarına yönelik tespitlerinde; “... ögelerin ortak yaşam, ortak birliktelik ilişkilerine bağlı olarak dağılımının yapılmasını sağlayan her düzeni bir yer olarak tanımlanmaktadır.” (Certeau, 2009, S. 216). Yön, hız ve zaman değişkenleri dikkate alındığında söz konusu olan mekandır. Mekan hareketliliklerin kesişim noktasında yer almaktadır. Bir hareket her zaman bir mekanın üretimini koşullarken buna bir öyküyle karşılık verebilir. Tıpkı resimlerdeki kurgulanmış öyküler gibi... Dolayısıyla anlatılar, sürekli olarak, yerleri mekanlara ya da mekanları yerlere dönüştüren bir iş gerçekleştirirler. Burada sanatçının devreye girerek nesnelere boşlukla girdikleri ilişkileri gösteren oyunlar kurdukları gözlenmektedir. Bu oyun yelpazesi içerisinde alan ve yer sınıflandırması yapmak ancak bu ayrışık yapının üzerine eklenildiği türleri belirleyebilmek için belli ölçütleri ve kategorileri gerektirmektedir.

Mekan, insan düşüncesinin odak noktasını oluşturmaktadır her zaman. Mekan bir yandan “madde” değil iken, bir yandan da resim yüzeyinde varoluş için gerekli mutlak koşul olması sebebiyle ikili bir yapı sergiler. Bu durum yüzeyde kimi zaman sakin ve dinginlik kimi zaman da “gerilim” olarak ifade edilebilir. Bir nesne olarak boş yüzey bir yönüyle “hiçliğe” bir yönüyle ise en gerekli ve tüm bireyleri kapsayan “varlığa” atıfta bulunur. Mekanın psikolojik olarak algılanması (yapılan çalışmalar göstermiştir ki) kompleks bir süreçten oluşmaktadır. Ve birçok değişkeni de içermektedir. Algılanan dünya, herkes için ortak ve tek değildir, gündelik yaşamın getir-

diği keşifler ve geçmiş deneyimlerin ürünü olan farklı dünya görüşleri söz konusudur. Antik Yunan'dan bu yana mekan teorilerinin aldığı yol çarpıcıdır. Bir boyutuyla, insanı merkeze koyan mimarlık düşüncesiyle başlayan bu süreçte stabil ve tek bir mekan algısından söz edilirken şimdi de esnek ve çok boyutlu mekan anlayışına kadar gelindiği grlmektedir. Diğer boyutuyla düşündüğümüzde öznel ve psikolojik bir kavram olan düşsel alan tipolojisinden bahsedersenek, bu algılama biçimi içerisinde fantastik mekan, imgesel mekan, gizemli mekan gibi çeşitlilik ile karşılaştığımız gözlenmektedir.

Mekan konusu çeşitliliğini psiko-patolojik mekan algısı içerisinde ayrıksı bir yapıda ele alacak olursak öncelikle algısal mekan, insanın birey olarak kimliğine özgü bir durumu yansıttığı, varoluşsal mekanda ise insanı sosyal ve kültürel bütünlüğe ait kılan bir alandan söz etmek gerekmektedir. Bu nedenle algısal ve varoluşsal boyut tanımlamaları, psikolojik mekan algısına yönelik kavramları oluşturmaktadır. Düşsel mekan, algısal mekanın hayal gücü ile işlenmiş halidir, algısal mekan üzerine kurgulanır, öznel ve benmerkezci mekandır. Fiziksel mekan ve öznenin ruhsal katılımı ile oluşur. Mekan ile ilk kişisel algılama süreci sonunda kurulur. Algısal mekan, süreç açısı olan düşsel mekandan önce gelen adımdır ve oluşumu bazı prensiplere bağlı olduğu kadar, aynı zamanda kişisel özellikler, anılar ve deneyimler gibi olgularla dşnldğnde öznel bir durumu da içinde barındırır.

## DüşSEL MEKAN

Çalışmanın bu aşamasında dş alanlarının mahrem gerçekliği ile dış gerçeklikleri anlamlandırma ve bir araya getirme çabaları olarak ele alacağımız dş nesnelere yönelik ozmlerler yapmak, psikolojik yaşantıların gizli organlarını oluşturmak amaçlanmaktadır. Bu “nesnelere” ve bunlar kadar değerlendirilmiş bazı başka nesnelere olmasaydı sanat düşsel alanın mahrem yaşamını belki de bu kadar gizemli kılmayacaktı. Dş alanlarında yani mekanlarda yer alan karşıtlıklar st üste yığıldığında her şey daha da canlı ve hareketlidir. İçinde barındırdığı imgeler geçmişimizin varlıklarına yerleştirildiği iç-dış mekana srklenişimizin düşsel öyküsü gibidir. Bu kavramlarla ele alındığında sıradan olmaktan çıkan ve somut anlamlar kazanan bu boşluk, bir çocuğun ruhuna gömülmüş imgelerin çarpıcı şekilde yeniden nasıl anlamlandırıldığına tanıklık eder gibidir. Burada iç mekanda yer alan her şey farklılaşır, çoğalır buradaki nesnelere mahremiyetle ve incelikleriyle doludur. Dış mekanda ise sonsuzluğa veya doğaya açılan pencere içinde barındırdığı fiziki koşullarla (yapısıyla) bazı renkleri maskeler, gürültüleri boğar gibidir. Fransız felsefeci Gaston Bachelard; İ mekandaki yaşanan tüm imge yığınlarının, dış mekandaki etkinin varlığı azaldıkça, bütün mahremiyet değerlerine sahip eşyaların arpıcılığının şiddetli bir şekilde arttığını belirtmektedir. (Bachelard, 2008, S.32).

Dış mekanın getirdiği tekinsiz durumlar bazı paradoksları da beraberinde taşır. Kendini güvende hissetmeyen sanatçı düşlerinin peşine düşmek için harekete geçmektedir. Sınırsız mekanların uyandırdığı tekinsizlik duygusunu başka hiçbir şey bize sessizlik kadar veremez. Bu sessizlik, içine girdiğimiz de oluşan anlık gürültüler ile her yöne uzayıp giden görsel algı alanını renklendirir gibidir. Bunu bir tür sessel bedene benzetebiliriz. Gürültü olmadığında bu alan tümüyle yalınlaşır, sessizlik sonsuzluğu imlerken derinlik ve sınırsızlık duygusu insanı sarmaktadır. Resmin karşısında izleyiciyi istila eden bu alan, hem dinginliğin hem de huzursuzluk yaratan bir gerilimin nedeni olabilir. Bu alan kendini bir varlık gibi kabul ettirmektedir. Mekanın zamanla sıkıştığını gözlemlediğiniz ya da betimlendiğini düşündüğümüz sanatçı merkeze aldığı iç mekandaki güçlü imgelem nedeniyle bireyin dramını daha etkili bir duruma getirmiştir. Öte yandan somut olgularla ilgilenen sanatçı bu dili her türlü kendi yalnızlığına kapanmış bir insanın korkusuyla dile gelen psikolojik gerçekliğe indirgeme yoluna gidecektir. Sanatçının, iç mekanı bireyin mahremiyetini yoğunlaştırması ve korunması gereken bir yer olarak kabul etmesi gerekmektedir. Böylece önümüzde, her türlü ussallığın dışında düşsellik alanı açılır. Bu durum basit bir yeniden sunuş olarak tanımlanabilir. Bazen sanatçı bulunduğumuz iç mekanın sıkıştığını bazen de büyüdüğünü ve yayıldığını hissettirmek için bu yola başvurur. Bu da yayılma sırasında resme daha az yön veren düşlemler gerektirir. Sanatçının içinde bulunduğu ruh haline göre bu alan uzar ya da kısalır. Amaç güçlü bir gerçekliğe bağlı imgeye gerçeklik dışı nitelikler kazandırmak. Anıların ötesinde düşlerin temeline gidecek olursak imge gerçeğin işleviyle gerçekdışının işlevinin aynı yana yönelmesi sayesinde, gerçek ile gerçekdışı arasındaki işbirliğiyle oluşmaktadır.



*Enki Bilal, Nikopol: Secrets of The Immortals, Üçlemesi Animasyon Görüntü.*

Mekanın imgelemimizde yarattığı düşsel mekan üzerine kurgulanan sahneler, sanatçının gözünde ve çalışmalarında öyle gerçeklik kazanıyor ki buna izleyici de inandırılabilir. Bu nedenle izleyicinin bazen bu mekanların gerçek mi düş, mü? olduğu konusunda tereddüt ettiklerini görmemek mümkün değil. Resim içerisinde olmak buna karşın hiçbir yerde fiziksel olarak bulunmamak düşsel fantezinin benimsediği de budur işte. İzleyici olarak düşlemin tam içindeyizdir, ama kurgulanan öykünün sağlamasını yapmamız mümkün görünmemektedir. İç mekanda simgesel anlatıma yardımcı olan nesnelere gerçekten de mahremiyeti imler. Çevresine kayıtsız, fiziksel gerçeklikle tanımlanan nesnelere daha yüksek bir gerçeklik düzeyine ulaşırlar. Çevrelerine yeni bir var olma gerçekliği yayarlar. Bir düzen içinde yerlerini almakla kalmayıp o düzende kendi doğaüstü varlıklarını hissettirirler. Sanatçının her şeyi yeniden yapma kaygısı her nesneye yeni anlatılar yüklemesi izleyiciye hissettirmeye çalıştığı bir durumdur denebilir. Öte yandan iç mekanda anlamsız gibi duran ve birbirleri ile ilişkilendirilemeyen nesnelere izleyici tarafından önemli şeylere dönüştüklerinde (yani kişisel düşlemlerle birleştiğinde) sanatçı ile izleyici arasında kurulan ruhsal birliktelik iç mekânın mahremiyetinin anlamlandırılmasıyla son derece duyarlı bir göstergeye dönüşebilmektedir. İç mekanda yer alan her yalnız imge bir ruh durumunu açığa vurur ve mahremiyeti dile getirir gibidir.

## MEKANIN MAHREMİYETİ

İç mekan olgusunun incelenmesi konusu, hem birlikteliği hem de karmaşıklığı içinde barındırması sebebiyle ayrıcalıklı bir öneme sahiptir. Bireyin mahremiyetine ilişkin tüm imgelerin burada yer alması kavramın gizini de arttırmaktadır. Bu nedenle iç mekanı bir takım yargıların ve düşlemlerin etkisine sokabileceğimiz bir durum olarak ele alınarak yeterli olmayacaktır. Yaşadığımız mekanı, yaşamın tüm diyalektikleriyle uyum içinde nasıl doldurduğumuzu söylemek gerekmektedir. Birey iç mekanı gerçekliği ve sanallığı içinde, düşünceler ve düşleriyle yaşar. Siyaset bilimci ve sanat eleştirmeni Hasan Bülent Kahraman ve sanatçı Eser Selen'in Akbank Sanat'da 2006 yılında yayınlanmış "Performans, Performativite ve Bedenin Tanımlanma Süreçleri" başlıklı yazısında varlığın bedenini uzamda algılama biçimini şu tespitlerle açıklamıştır;

...Bedenin içinde yer aldığı mekan sadece uzamı da dediğiniz ve üç hatla dört boyutun uzayın kapsayıcılığı ile sınırlı değildir. Yani beden salt uzayla ve onun bir parçası olan noktasal, her insan için algılanma boyutları sınırlı olan bir uzamla kısıtlı sayılamaz. Kuşkusuz öyledir. Hepimiz bir mekanın içinde yer alıyoruz. Wirtgenstein'dan etkilenecek söyleyecek olursak: mekanımızın sınırlan bilincimizin/dünyamızın dolayısıyla fizik bedenimizin de sınırlarıdır. Bunu söylediğim zaman zaten bedenimi mekanla önce özdeşleştirmiş, sonrada. kısıtlamış oluyorum. Sınırları dışına çıkılamayan bir mekan bedeninin olanaklarını da belirliyor. Kaldı ki fiziksel gücü açısından bakıldığında beden zaten uzayın sığınağı. içinde son derecede kısıtlıdır. Uzayın asıl aşıldığı yer zihindir. Mekan belli bir dönemden başlayarak peyzajla bu nedenden ötürü yer değiştirir... (Kahraman ve Selen, 2005, s.1).

Bu düşlem derinleştikçe derinleşir, öyle ki belleğin ötesinde anımsanamayacak kadar eskiye uzanan bu alanda yeniden gün ışığına çıkmak için beklemektedir. Düşler yaşamımızdaki çeşitli konulan bir biri içine sokarak yeniden yaşamamızı sağlar. İç mekânın korunmuş anıları dış dünyanın (mekânın) anlarıyla aynı tınıya sahip olmayacaktır. İç mekana özgü imgeler, düşlemi içinde barındırır. Düş kuranı korur. Düşlem kendi varlığından doğrudan yararlanır. Dolayısıyla Gaston Bachelard'ın da "Uzamin Poetikasi"nda bahsettiği üzere "... düşlemin yaşandığı yerlerde yeni bir düşlem de kendini yeniden kurar..." (Bachelard, 2008, S.41). Burada, iç mekânın insan düşüncelerini, anılarını ve düşlerini birleştiren en büyük güçlerden biri olduğu görüşü ortaya çıkmaktadır. Bu gücün bağlayıcı ilkesi ise düşlem olarak belirtilebilir. Geçmiş bugün ve gelecek iç mekana farklı dinamikler kazandırmaktadır. Çoğu zaman iç içe giren, kimi zaman birbirine ters düşen ve birbirini uyaran dinamiklerdir. İç mekân aynı zamanda hem bedeni hem de rubu temsil eder. Sanatçının anıları mekana bağlandıkları ölçüde tutunurlar yerlerine. Geçmiş yalnızlıkların tüm mekânları içgü-



düsel olarak hep yerinde durur, asla belleğimizden silinmez. Bu nedenle sanatçı bunları yeri geldikçe resimlerinde içgüdüsel olarak kullanır. Zaman zaman sanatçı kendini öyle mekanlarda bulur ki buralar kişinin düşlerinde kurgulayabileceği insanı sıkan, daraltan, yer yer yalnızlığını paylaşan, rahatlatan yerlerdir. İç mekanın varlığına dış mekanı da eklemek gerekir. İnsan şeyleri ve bu şeylerin oluşumundan esinlendiği hareketlerin tümünü belleğine yükleyebilseydi gerçek simgeleri birbirine bağlayan birçok ara etkenler bulabilirdi. Dış mekana yönelik bir yer çözümlemesi ancak nesnelere ilişkin düşlemleri tanımlayarak belirlenebilir belki de. Sanatçının dışadönük karakterlerle ilgili çözümlemeleri, mahrem izlenimleri yansıtıcı davranışların psikanalitik çözümünde zaman zaman resimsel düzleme yansımaktadır.

Sanatçının belleğindeki iç mekan öğeleri öylesine basittir ki, bilinç-dışına derinlemesine etki eden bu öğeler basit bir anımsamayla betimlenebilecek yerdedir. Bu durumda, bunların biçimi, rengi, ince ayrımlarını oluşturmaktadır. Öğelerin her zaman kendini açık etmemeleri, bir yanlarını gölgede bırakmaları, kendilerini korumaları ilkesi onların mahremiyetine bağlanabilir. Bu da resimdeki gizi oluşturur. Sanatçının izleyiciyi yönelttiği giz asla kendisini nesnel olarak anlatmaz. Bu ancak yönlendirme ile açıklanabilecek bir durumdur. Resimdeki kurgulanan gerçekliği anlayabilmek için izleyicinin düşünmesi ya da yaşantı içeriğini sorgulaması gerekmektedir. Nesnelere üzerindeki mahremiyeti kaldırmak zaman zaman izleyicinin gördüğü şeyleri askıya alarak anlamlandırmaya ya da yorumlama yolundan vazgeçeceği düşüncesi belirlemektedir. Bu nedenle izleyici gösterilenle arasında bir özdeşleşim kurma yolunu seçer. Anılarına yönelen şey psikoloji açısından onu karmaşık bir duruma doğru sürükler. Yorumlama dediğimiz şey aslında burada imgenin ve an' ın birliği, imgelemin ve birliğin birbirine karışan işlevselliğini oluşturmaktadır. Resimde mekan algısı, sanatçının duygulanım ve ruhsal durumunun yansımalarıyla gerçekleşen bir durumdur. Düşsel mekan algısında gerçekliğin ötesinde gerçeklik söylemi, gerçeğe karşı düş ya da dış gerçekliğe karşı iç gerçeklik düşsel mekan düşüncesinin uç noktasıdır (Freud, 1991). Kurgulanan bu tip mekanlar da izleyici doğruyu göremeyeceği şekilde körleştirilerek sanatçının bilinçli bir şekilde oluşturduğu düşün yaşamak zorunda bırakılmaktadırlar. İçinde düşün kurulan mekanlar da, mekan düşten önce var olan bir olgudur, düşün tetikleyenidir. Dışsal gerçeklik (dış duyuşal girdiler), kişi üzerinde bir etki yaratır. Deneyimler ve anılar sürece dahil olduktan sonra elde edilen mekan sonuç olarak düşür. Bu tip düşsel mekan algısı yaratmak, mekanın bir takım iç ve dış girdilerle bilinçli ya da bilinçsiz olarak kurgulanan gerçeküstü bir atmosferdir. Bu iç etmenler anı, deneyim, beğeni ve anlık ruh halinin yansımalarından oluşurken, dış etmenlerin üzerine eklenerek gerçekleşmektedir. Sanatçının düşün kurma süreci, var olan mekanın algılan-

ması ile başlar. Düşlem ve imgelem, algılanan mekan üzerinden gidilerek ruhsallığın ve özneliliğin değişiklikleri yapıldıktan sonra oluşan düşsel mekan artık söz konusu fiziksel mekanın (sanatçının gözlemlediği) bir daha asla ilk, çıplak, boş izleniminin gerçekliğinin yakalanamayacak oluşumun da sebebidir. Fiziksel mekan kısa bir an için izleyici tarafından algılanabilir, fakat düşsel mekan oluştuktan sonra artık algısal mekan hep bir düşsel mekan üzerine kurgulanmaktadır.

Mekan algısını Türk resminin 1960 sonu ve 1970 başlarından itibaren ele alacak olursak, bu dönem soyut resim dilinin bir ölçüde “akademikleşmeye” başlayıp kısmen geriye çekildiği bir süreçten bahsedebiliriz. Buna karşılık geleneksel figür ve mekanın karşısına, bünyesinde eleştiriyi ve ironiyi barındıran, varoluşsal kaygılarla düşlem ve gerçeğin bir arada verilme-ye çalışıldığı yeni figüratif ve mekan resminin oluşumu görülmektedir. Bu oluşum sürecinde figürün ve mekanın, plastik ifadenin başlıca ögesine dönüştüğü, görünüşteki bütünlüğüne karşıtlık özünde parçalandığı, gündelik referanslarının yanı sıra hayali bir düzlem içerisinde çözülmeye çalışıldığı bir figür ve mekan oluşumu gözlemlenmektedir. 1970’li yıllarda politik olandan çok eleştirel olanla, ulusaldan çok evrensel olanla ilgilenildiği görülmektedir. Bununla beraber Türk resminde açık biçimde politik içerikli resimler 1970-80’li yıllar arasında toplumsal çalkantıların bir sonucu aynı zamanda bir tür sosyalist gerçeklik olarak ortaya çıkmıştır. Bu on yıllık dönem, eleştiri ve ironiye yer veren bir resim ile ulusal meseleleri öngören bir diğer figür resminin karşılaşma alanıdır. Ayrıca bu dönen, farklı söylem ve önerilerin izleyiciye sunulduğu ve izleyici tarafından kabul gördüğü bir zaman dilimi olur; salt estetik sorunlara yönelik çabalar, malzeme ölçekli anlatımcı arayışlar, kavramsal sanatı, foto gerçekçiliği anlamaya çalışanlar, toplumsal eleştiriyi ironi, absürd, hümör ve fantastik imgelerle ifade etmeye çalışan girişimler oluşturmaktadır.

### **GERÇEK DIŞI VE TANIMLANAMAZ BİR UNSUR OLARAK TÜRK RESMİNDE MEKAN: GÜRKAN COŞKUN (Komet), MEHMET GÜLERYÜZ, ALAETTİN AKSOY**

Türk resminde 1870’lerde başlayan perspektif kullanımı ve gerçekçi mekan kurma isteği, 1930’ların modernizmiyle yerini konstrüktif bir mekana bırakmış, 1960’lı yılların sonuna doğru da, bu konstrüksiyon anlayışı tamamen terk edilmiştir. 1980’li yıllarda figür ekseninde biçimlenen özgün üslup özellikle Mehmet Güteryüz, Gürkan Coşkun (Kornet) ve Utku Varlık’ın çalışmalarında mekanında fantastik öğelerle kurgulanmasıyla biçim ve içerik bakımından resme yeni öneriler sunmaya başlamıştır. Konunun özelliğini güçlendiren bu öneriler, gerçek dışı ve tanımlanamaz bir unsur olarak Türk resminde ayrıcalıklı bir duyumsama ile psikolojik ve patolojik açıdan ifade zenginliği oluşturmuştur. Bu sanatçıların üretimlerinde güncel olan, yaşanan ama açıklanamaz olan duygular birlikte verilmeye

alışılmıştır.

Gürkan Coşkun' (Komet) un seyirciyi kuşatan ve onu zihinsel olarak yorum yapmaya zorlayan, sürükleyen şaşırtıcı düş imgeleriyle yüklü görünen resimleri, olağanüstü bir hayal atmosferinin gizemli ve tehlikeli gibi görünen sükunetini kuşanmışlardır. Masal dünyalarında kendi kur-gusunu ve gerçekliğini yaratmış yapıtlar, izleyiciyi de bu dünyaya dahil etmek istercesine içine alır. 1960-70 yılları arasında Türkiye'deki yaşanan toplumsal/siyasal ve ulusal değişimleri ve sanat tartışmalarını gittiği Paris'te yakından takip ettiği belirtilmektedir. 1960 sonrası yükselen yeni figür hareketinin kendi kuşağından öteki bazı temsilcileri (Mehmet Güler-yüz, Alaettin Aksoy, Utku Varlık, Burhan Uygur) gibi kendine gönderimli, duygulanımsal, düşlemsel ya da gizemsel bir dünya kurmayı öngördüğü gözlemlenmektedir. Resimlerde birbiriyle ilişki içine girebilecek nesnelere olmayışı, mekanın bilinen insansal gerçeklik tanımının dışında işlenişi bizi düşsel bir anlatının içine alır. Bu etkileri bağlamında Komet bir gerçeküstücü olarak düşünülmektedir.



*Gürkan Coşkun (Komet), 2005, 114.00 x 143.00 cm, Tuval üzerine yağlıboya*

Figürler, mekan içinde kendilerinden geçmiş, bir arada ama birbirlerinden habersiz/ilişkisiz gibi görünmektedirler. Kompozisyonlara genel olarak bakıldığında nesne kullanımının çok az olduğu, kullanılsa bile bunların bilinçli bir seçimin ürünü olduğu dikkat çekmektedir. Komet'te nesne, insanın mekana ve kendine yabancılaşmasını pekiştirmek için aradan

çekilmiş bir biçimdir. Mekan ise bilinen somutluğunu yitirmiş, soyutlanmış, adeta bir dekor örgüsü içerir ve yüzeyseldir. Yani, insanın mekanla bir bağlantı aracı diyebileceğimiz nesne burada yok edilmiş, bağ koparılmıştır. Bu açıdan bakıldığında, mekan ile insan arasındaki kopuş insanların kendileri arasındaki kopuşu da imlemektedir.

Bireysel duyarlılığının gizlerini araştıran pek çok sanatçının yapmaya çalıştığı gibi, gündelik dilde karşılığı sınırlı olan olguların anlamlandırılmasına yönelik çabalar, araştırmaya örnek teşkil eden sanatçılarda kavramın öte anlamlarının keşfedilmesine dönüşmüştür adeta. Bugün pek çok sanatçının metafora yönelerek anlatmak istediği olgu, ironi ile yüklenen yapıtın, öyküleştirilerek oluşturulduğu kanısını ortaya çıkarmaktadır. Hatta bu durum daha da ileri safhalarda trajedi, kara-anlatı, mizah, hiciv ve fantastik kurgulara kadar gidebilmektedir. Araştırmanın içeriğine uygun olan Mehmet Gülerüz özellikle figür resmini belirli bir atmosfer etkisi altında mekan algısıyla ele alması bakımından, bu araştırma kapsamında incelenmeye çalışılmıştır. Mehmet Gülerüz, resimlerinde zaten var olan şiddet ve korku atmosferini, fırça tuşlarının birbirini izlediği diyagonal bir form anlayışıyla izleyiciye sunmaktadır. Psikolojik boyutlu figür düzenlemelerine yer verdiği resimlerinde, boyanın tuval yüzeyinde kalınlaşarak aynı zamanda rengin ve biçimin çağrıştırmacı bir içerikle oluşturduğu resimlerini, bir kat daha görünür kılmıştır. Sanatçının kendi benliğini belirlediği sanatsal kontrolün yeniden ele alınması işlemi, benzer biçimde Gülerüz'ün de aralarında bulunduğu 1960'ların özgürlükçü ortamında başlayan "68 Kuşağı" olarak adlandırılan grup içerisinde dozu gitgide artan kendi kendini ifade unsurlarıyla ilişkilendirilebilir. 1970'ler ve 80'lerde daha dolaysız bir temsile yer veren işlerinin aksine, 1990'larda yaptığı çalışmalarda daha soyut bir biçimleme anlayışı geliştirdiği, dışavurumun unsurları olarak renk ve forma odaklandığı gözlemlenmektedir. Gülerüz'ün yapıtları; bireysel ve toplumsal olanın kesiştiği noktada, sanat, politika, yabancılaşmanın ve kimlik gibi konuların sorgulandığı bir yaklaşımı yansıtır. Türkiye'de yaşadığı kültürün geçmişi ve bugünüyle kurduğu ilişkiyi, Batı geleneğiyle harmanlayan sanatçı, geçirgen bir yapıyla oluşturduğu konularını bileşik metaforlar yardımıyla doğaçlama yapıtlar üreterek gerçekleştirmiştir denebilir. İzleyiciyi hayranlık içinde bırakan sanatçının dışa vurduğu şey, yalıtılmış bir içsel yaşantı ya da deneyim değil, dünyanın duyarlı bir şekilde tuvalere yansıtılmasıdır denebilir. İnsan figürünü alışılmış görüntülerin dışına çıkararak, onu zorlayan ve meydan okuyan bir yaklaşımla mekanın boşluğunda tedirgin edici ve ürkütücü bir anlatımla buluşturmuştur. Mehmet Gülerüz'ün resimlerinde, insan bedeninin biçimsel yorumu ve ona eşlik eden uzamsal boşluk, plastik eğretilmelerin nitelikleriyle kavramsal açılımlar doğrultusunda ele alınırken, figür ve mekan arasındaki ilişki fantastik bir kurgu üzerinden inşa edilmektedir. Bu yaklaşım, sanatçının hem

mekansal hem de figüratif anlamda özgün ve düşsel bir dil oluşturmasına olanak sağlamaktadır.



*Mehmet Gülerüz, "Uçur Beni" 2009, 200 x 180 cm, Tuval üzerine yağlıboya*

Gülerüz'de her insana bireysel hitap etmeyi sağlayacak ortak bir imge olan figür öykünün ana kahramanıdır. Sanatçının kendi süzgecinden geçirerek yerleştirdiği diğer öğeler olabildiğince az şey göstererek izleyiciyi anlamak için zorlayan, kendine çeken bir yapıdadır. Gülerüz'de geçmişteki yaşantının izlerine takılmaksızın, gerçekliğin insanların yaşam biçiminin dışarıdan algılanarak sorgulama yoluna gidildiği gözlenmektedir. Sanatçı kendini bu durumla hesaplaşmak zorunda hissettiği için konunun belirleyici öğesi olan figürü farklı bir mekan kurgusuyla birleştiren resmi etkili kılmayı başarmıştır. Mehmet Gülerüz'ün resimlerinde uzam, parçalara ayrılmış bir yapıdadır ve kahramanlar, çeşitli eğretilemeli bedenlerde karşımıza çıkar. Sanatçının yarattığı bu figürlerin dünyası, yenilgiyi içinde barındırır ve bu nedenle dönüşüme ihtiyaç duyar. Bu dönüşüm gerekliliği, her şeyi anlamlarla yüklenmiş bir gerçeklik haline getirir. Gülerüz'ün resimlerinde yansıttığı dünya, yaşantıların sunduğu ipuçlarını içerir; geçmişin izleri, şimdinin gerçekliği ve geleceğin olasılıklarıyla şekillenir. Sanatçının çevresindeki gözlemler, değersiz gibi görünen ay-

rıntılardan güzelliğin kusurlarına kadar her şeyi kapsar ve onu gerçeküstüçülüğe yönlendirir. Bu yaklaşım, aynı zamanda güçlü dışavurumcu bir ifade dili oluşturur. Güteryüz'ün genel geçerliliği olan sahneleme mantığına dikkat edecek olursak figürlerin tamamı insanlara özgü ortak yazgının metaforu gibidirler. İnsan kendini bir düş yolculuğuna çıkmış varlık olarak düşünmektedir.

1980'lerde Türk resminin Batı'daki Yeni-Dışavurumcu sanat eğiliminden etkilenen bir gelişim çizgisi izlediği görülmektedir. Bu akım, özellikle Yeni-Figürasyon Eğilimi'nin dışavurumcu tavrından beslenmiş ve Türk sanatçıları tarafından benimsenmiştir. Alaettin Aksoy, bu dönemin önemli figürlerinden biri olarak, hem Batı'daki sanatsal gelişmelerle paralel bir yaklaşım sergileyerek, hem de Türkiye'nin sosyo-politik bağlamından beslenen bir dil geliştirmiştir. Aksoy'un sanatında Batılı etkiler yalnızca estetik bir yansıma değil, aynı zamanda 1970'lerin sonlarında Türkiye'de yaşanan toplumsal ve politik gerilimlerin, içe dönüklüğün ve sonrasında gelen sosyal patlamaların bir karşılığı olarak ortaya çıkmıştır. Aksoy, resimlerinde figürleri ve mekanları, toplumsal değişimlerin ve bireysel arayışların izlerini taşıyan bir dilde yeniden şekillendirerek, hem ulusal hem de evrensel düzeydeki sanat akımlarını iç içe geçiren bir anlatı oluşturmuştur.

Alaettin Aksoy, sanat üretiminde zaman ve mekanın ötesine geçerek, figürler ve mekanlar arasında özgün bir ilişki kurmaktadır. Eserlerinde yer alan figürler, belirli bir zamana ve mekana ait olmayan, soyut ve geçici varlıklar olarak yer alır. Bu figürlerin bir aradalığı, sanatçının geçmişe duyduğu özlem ve bu geçmişi yeniden yaratma arzusuyla şekillenmektedir. Aksoy'un resimlerinde figürler, genellikle bir kaçıışı, zamanın ve mekanın sınırlarının ötesine geçmeyi imlemektedir. Bu bağlamda, zaman ve mekanın önemi azalmaktadır; çünkü Aksoy'un eserlerinde yaşam ve zaman, başlangıcı ve sonu belirsiz, kavranması güç bir ikilem olarak sunulmaktadır. Kurgusal yapı, hem ince bir ironi içerir hem de biçimsel olarak insan ilişkilerinin anlamını destekler (Kalkan, 2017). Sanatçı, figürleri boşlukta süzülen, uçan veya yüzüyormuş gibi kurgulayarak, izleyiciye masalsi ve fantastik bir atmosfer sunmaktadır. Bu anlatım tarzı, Aksoy'un resimlerinde fantastik bir kurguyu derinleştirirken, figürlerin ve mekânın anlamlarını sorgulayan bir alan yaratır. Eserler, "düş resimleri" olarak da tanımlanabilir; çünkü her bir detay, izleyiciyi mevcut gerçeklikten soyutlayarak, sembolik bir dünyada yeni anlamlar keşfetmeye davet eder. Bu bağlamda, Aksoy'un resimleri görsel ve duygusal düzeyde, izleyiciyi alternatif bir gerçeklik deneyimine götürmektedir (Özdemir, 2019).

Aksoy'un resimlerinde figürler, yüzeye tamamen yayılarak buldukları mekana hâkimiyet kurar. Bu durum, izleyiciyi resmin yüzeyindeki diğer varlıklara yaşam hakkı tanımayan bir duruma sürükler. Aksoy'un

üslubu, figürlerin görsel temsiliyle sınırlı kalmaz; aynı zamanda mekanın yapısını da dönüştürür. Figürlerin yerleşimi ve hareketi, mekanla olan etkileşimlerinde belirgin bir biçimsel düzen oluşturur. Bu etkileşim, çoğu zaman gerçeklikten uzak, fantastik bir kurguya dönüşür (Güler, 2021). Geçmiş ile gelecek arasındaki sınır, bu resimlerin konumunu belirlememize yardımcı olmaktadır. Eserlerdeki düşsel ve fanteziye dayalı öğeler, izleyiciyi çok katmanlı bir görsel çözümleme sürecine sürükler. İzleyicinin bu görsellik karşısında alt anlamlar arayışına girmesi, sanatçının varmak istediği anlam düzeyini ve anlatıyı ortaya koymaktadır. Resimlerde belirgin bir biçimde gözlemlenen ufuklu peyzajlar üzerinden şekillendirilen figür fantazyası, benzer bir biçimsel tavırla, Komet'in eserlerinde görülen havada uçan figürlerle paralellik göstermektedir. İç mekân kurgularında dış dünya ile kurulan ilişkinin zayıflaması, toplumsal ve ruhsal yaşantıları ele alan temalarla iç içe geçmiş bir yapı sunar. Bu bütünlüklü yapı, hem toplumsal hem de bireysel düzeydeki varoluşsal temaları derinlemesine incelemeye olanak tanır ve benzer biçimsel anlatım dilini sürdüren diğer sanatsal yaklaşımlarla uyum gösterir. Alaettin Aksoy'un eserlerinde figür ve mekan arasındaki etkileşim, derin bir varoluşsal sorgulama ve çözümleme sunmaktadır. Aksoy, hem görsel anlamda hem de duygusal düzeyde izleyiciyi alternatif bir gerçeklik dünyasına taşıyarak, sembolizm, sürrealizm ve fantastik gerçekçilik gibi sanat akımlarından beslenen güçlü bir anlatı oluşturur (Kalkan, 2017).



*Alaettin Aksoy, "Bellek", 1998, 50x50 cm, Tuval üzerine yağlıboya*

Mehmet Gülerüz ve Alaettin Aksoy, belirgin üslup farklılıklarına rağmen, ifadeci figür çarpıtması konusunda ortak bir paydada buluşurlar.

Her iki sanatçının resimlerinde, imge ve düşünce gücü, psikolojik çözümlemeler ve fantastik figür yorumları önemli bir yer tutar. Özellikle Mehmet Gülerüz'ün resimlerinde, psikopatolojik bir durumun, cinsel dürtülerle ve gündelik yaşamla bağlantılı olarak ele alındığı görülmektedir. Gülerüz, sert ve katı figürasyon aracılığıyla eleştiri üretirken, bu figürler alt anlamlarla yüklenmiş ve çağdaş resim düşüncesi, pentürel bir anlayışla şekillenen bu sert imgelerle Komet'in çalışmalarındaki estetikle paralellik gösterir. Alaettin Aksoy'un eserlerinde de benzer bir çarpıtma ve fantastik figür analizine rastlanır, ancak Aksoy'un politik söylemi Gülerüz'ün üslubuna kıyasla daha az sert ve daha semboliktir. Aksoy'un resimleri, daha çok bireysel içsel arayışların ve toplumsal eleştirinin izlerini taşıırken, Gülerüz'ün sanatında kara anlatı ve toplumsal travmaların daha güçlü bir biçimde vurgulandığı görülür.

Her iki sanatçının eserlerinde, geçmiş ve gelecek arasındaki sınırların belirsizliği, izleyiciyi hem düşsel hem de fantastik bir evrene davet eder. İzleyicinin, bu görsellerdeki alt anlamları çözme çabası, sanatçının varmak istediği anlatı düzeyini anlamamıza yardımcı olur. Resimlerde sıkça karşılaşılan ufuklu peyzajlar ve figür fantazyaları, Komet'in havada süzülen figürleri ve boyasal tavırlarıyla benzerlikler taşır. Komet, figürlerini genellikle mekandan bağımsız, havada süzülen ya da boyutlar arasında geçiş yapar şekilde tasvir eder. Bu anlatım tarzı, onun resimlerinde bir düşsel atmosfer yaratırken, izleyiciyi fiziksel ve psikolojik bir yolculuğa çıkarır. Komet'in eserlerinde mekan, figürlerle etkileşime giren, onların özgürce hareket etmesine olanak tanıyan bir ortam olarak şekillenir. Bu, Gülerüz ve Aksoy'un resimlerinde görülen mekan ve figür ilişkisindeki özgünlükle benzerlik gösterir; ancak her üç sanatçı da mekanı sadece bir arka plan olarak değil, figürlerin varoluşunu derinleştiren bir öğe olarak kullanmıştır.

Komet'in resimlerinde figürler, fiziksel gerçeklikten uzaklaşarak, bir anlamda ruhsal ya da duygusal bir gerçekliği temsil ederler. Bu yaklaşım, Gülerüz ve Aksoy'un çalışmalarındaki içsel arayışları ve toplumsal eleştirileri güçlendirir. Komet'in figürleri, genellikle dış dünyanın etkileşiminden bağımsız olarak varlıklarını sürdüren, tinsel bir özgürlük arayan karakterler olarak karşımıza çıkar. Mekan kurgularında dış dünya ile kurulan ilişkilerin zayıflaması, toplumsal ve ruhsal yaşantıları ele alan temalarla birleşir ve bu yapıyı bütünlüklü bir şekilde izleyiciyle buluşturur.

Figür ve mekan kurgusu, bu sanatçıların eserlerinde öznelliği güçlendiren önemli unsurlar arasında yer alır. Yeni figüratif resim eğiliminde, özellikle Mehmet Gülerüz ve Alaettin Aksoy'un çalışmalarında, mekan kullanımı, anlatılan konunun öznelliğini derinleştiren bir unsura dönüşmüştür. Komet'in sanatında ise mekan, genellikle figürlerin özgürlüğünü kısıtlamayan bir yapıya bürünür, dolayısıyla izleyiciye daha soyut ve mistik bir deneyim sunar. Bu bağlamda, her üç sanatçının figür ve mekan iliş-



kisi, hem toplumsal hem de bireysel düzeydeki varoluşsal temaları ifade etmek için önemli bir araç olarak karşımıza çıkmaktadır.

## Kaynakça

- Beykal, C. (1994). Mekandan mekan kurgulamaya ve ötelere, *Hürriyet Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi*, 165,38-42.
- Certeu, M. (2009). *Gündelik Hayatın Keşfi-1*, (Çev: Lale Arslan Özcan), Dost Kitabevi Yayınları.
- Bachelard, G. (2008 ). *Uzamın Poetikası*, (Çev: Aji Tünertekin), İthaki Yayınları.
- Kahraman, H.B., & Eser, S. (2005). Performans, performativite ve bedeninin tamamlanma süreçleri. ss. 1. <https://research.sabanciuniv.edu/id/eprint/878/1/3011800000250>
- Freud, S. (1991). *Düşlerin Yorumu I*, (Çev: Emre Kapkın), Payel Yayınları/Freud Kitaplığı Dizisi.
- Güler, H. (2021). Alaettin Aksoy: Figür ve Mekânın Ötesinde. *Sanat ve Estetik Dergisi*, 12(2), 34-45.
- Kalkan, M. (2017). *Düşsel Realite: Alaettin Aksoy'un Sanatında Fantastik Yöntemler*. Görsel Sanatlar Yayınları.
- Özdemir, E. (2019). Masalsı Bir Evrenin İnşası: Alaettin Aksoy'un Resimleri. *Çağdaş Sanat Eleştirisi*, 10(4), 78-91.

”

## BÖLÜM 7

### GELENEKSEL TEKNİKLERİN ÇAĞDAŞ SANATTAKİ YENİLİKÇİ KULLANIMLARI: TRACEY EMİN

*Arzu UYSAL<sup>1</sup>, Emrah UYSAL<sup>2</sup>*

1 Prof. Dr., Mersin Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı, arzu.guldali@gmail.com, ORCID: 0000-0003-2124-7902

2 Doç. Dr., Mersin Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı, emrah.33@gmail.com, ORCID: 0000-0003-2565-9533

## Giriş

1990’larda popülerlik kazanan ve Genç Britanyalı Sanatçılar (Young British Artists) kuşağının önemli isimlerinden biri olan İngiliz sanatçı Tracey Emin (1963), resim, heykel, fotoğraf, tekstil ve film gibi çeşitli disiplinlerde ürettiği otobiyografik ve kişisel ifşayı temel alan yapıtlarıyla tanınmaktadır. Sanatçının kişisel deneyimleri, sanatsal pratiğinin temelini oluştururken, yapıtları cinsellik, kadın kimliği ve toplumsal normları eleştirel bir bakışla ele almaktadır. Sanatçı, doğrudan feminist bir yaklaşım sergileyen çalışmalar üretmese de, “kadınlık halleri”ne odaklanan yapıtları aracılığıyla “kadın kimliği”ni kendi kişisel tarihi ekseninde ele almaktadır (Ersen 2010). Tracey Emin’in yapıtları, izleyiciyi sıradan ile sıra dışı, normal ile anormal arasındaki sınırları sorgulamaya yöneltmektedir. Sanatçı, sansasyonel unsurları tercih ederek yaşam ile sanat arasındaki sınırları belirsizleştirmekte ve izleyiciyi yerleşik kabulleri sorgulamaya davet etmektedir (Türk ve Akkol, 2011).

Bu çalışmada applike yorgan yapıtlarında kullandığı teknikle geliştirdiği anlatım dili “Hellter F. Skelter” adlı yapıtı üzerinden hermeneutik kurama göre çözümlenerek, tekniğin sanatsal söylemi nasıl desteklediği incelenmiştir. Dikiş tekniğinin zahmetli ve tekrara dayalı yapısı, yapıtlarına duygusal bir yoğunluk ve bununla beraber estetik bir derinlik katarken, el işçiliğindeki doğal düzensizlikler sanatçının kişisel kırılğanlıklarını görünür kılmaktadır. Kumaş üzerine dikişler, sanatçının geçmişine dair kişisel bir hikâye ya da toplumsal bir eleştirinin ifadesi haline gelmektedir. Tarihsel olarak ev içi üretimle ve kadın emeğiyle özdeşleşen dikiş tekniği, Emin’in sanatsal yaklaşımıyla sadece “alt sınıf” bir zanaat olarak görülmekten ve dekoratif bir unsur olmaktan çıkarılmış, güçlü bir eleştirel ifade biçimine dönüştürülmüştür. “Hellter F. Skelter” adlı yapıtında dikiş tekniğini kişisel yaşamına ait samimi detayları görünür kılmak için kullanmış, aynı zamanda toplumsal cinsiyet rolleri ve kadınlık deneyimi üzerine eleştirel bir bakış sunmuştur. Bu yapıt, bireysel travmaların görselleştirilmesi kadar, kadınlıkla ilişkili toplumsal kısıtlamaların sorgulanmasını da içeren çok katmanlı bir yapı sergiler.

Emin’in yapıtlarında dikiş tekniği, yalnızca bir teknik değil, aynı zamanda metaforik bir anlatı aracıdır. Bu teknikle oluşturulan her bir parça, bir anıyı, bir duyguyu ya da toplumsal bir eleştiriye temsil eder. Bu bağlamda onun sanatı, estetik yeniliğin yanı sıra toplumsal direniş biçimi olarak da değerlendirilebilir. Geleneksel olarak “kadınsı” olarak sınıflandırılan teknikleri benimsemesi, erkek egemen sanat dünyasına bir meydan okuma niteliği taşıırken, kadın kimliğini, bedensel deneyimleri ve kişisel hikâyeleri ekseninde özgün bir sanatsal alan yaratır. Sanatçının dikiş pratiği, toplumsal eleştiri ile estetik yaratıcılık arasında köprü kurarak, çağdaş sanatın ifade biçimlerine yeni bir perspektif kazandırmaktadır. Bu nedenle

Emin'in yapıtları, bireysel ve toplumsal bir anlatı gücünü bir arada barındıran, çağdaş sanatın yenilikçi örnekleri arasında değerlendirilebilir.

### Yöntem

Bu çalışma, nitel araştırma paradigması çerçevesinde doküman inceleme yöntemiyle gerçekleştirilmiştir. Betimsel bir yaklaşım benimsenmiş olup, Tracey Emin'in sanat anlayışını ve geleneksel tekniklerin çağdaş sanat bağlamındaki dönüşümünü değerlendirmek amacıyla analitik genellebilirlik ilkesi temel alınmıştır. Araştırma kapsamında, Tracey Emin'in dikiş tekniği gibi geleneksel teknikleri kullanarak geliştirdiği anlatım dili ve sanatçının "Hellter F. Skelter" adlı yapıtı üzerinden hermeneutik kurama göre çözümlemeler yapılarak, tekniğin sanatsal söylemi nasıl desteklediği görsel doküman analizi yöntemiyle incelenmiştir.

"Doküman analizi, yazılı, görsel ve elektronik materyallerin toplanması, gözden geçirilmesi ve anlamlandırılması süreçlerini içeren bir araştırma yöntemidir (O'Leary, 2017). Bowen (2009) ve Fraenkel ve diğerleri bu yöntemin özellikle tarihi, kültürel ve sanatsal materyallerin değerlendirilmesinde etkili bir araç olduğunu vurgulamaktadır" (akt. Sak ve diğerleri, 2021). Bu bağlamda, araştırma, Emin'in yapıtı üzerinden elde edilen verilerin hermeneutik kuram doğrultusunda çözümlenmesine odaklanmıştır. Hermeneutik, yazılı veya görsel anlatıların yorumlanarak anlamlarının çözümlenmesi süreci olarak tanımlanır (Aytaç, 2016). Alman filozof Hans-Georg Gadamer (1900–2002), görsel dilin anlamını kavramada hermeneutiğin etkili bir yöntem olduğunu savunur (Gadamer, 2003). Görsel ürünlerin yorumu, tarihsel ve kültürel bağlam içerisinde ele alınarak, sanat yapıtlarındaki anlam katmanlarının derinlemesine analiz edilmesine olanak tanır.

Mollenhauer, Schleiermacher'in görüşlerine dayanarak görüntü yorumbilimini (Visual Hermeneutics) iki temel bileşen üzerinden değerlendirir:

1. Gramatik ve Yapısal Analiz: Görsellerin, dönemin işaret sistemleri ve dilsel kurallarına dayalı olarak sistematik bir şekilde çözümlenmesi.

2. Psikolojik ve Bireysel Anlam: Sanatçının bireysel anlatılarına ve izleyicinin perspektifine dayalı anlam katmanlarının yorumlanması (Mollenhauer, 1997, s. 248, akt. Tell, 2007).

Mollenhauer'in geliştirdiği bu yaklaşım doğrultusunda (1997, s. 248, akt. Tell, 2007), Tracey Emin'in yapıtı gramatik ve yapısal analiz çerçevesinde değerlendirilmiştir. Çalışmada, yapıtın yapısını oluşturan elemanlardan biri olan tekniğin, anlam katmanlarının oluşumunda önemli bir rol oynadığı düşünülmektedir.

## Çalışmanın Amacı ve Alt Soruları

Bu çalışmanın amacı, Tracey Emin'in dikiş tekniği gibi geleneksel teknikleri kullanarak geliştirdiği anlatım dilini incelemek ve bu tekniğin, sanatçının "Hellter F. Skelter" adlı yapıtından hareketle toplumsal eleştiri ve kişisel yüzleşme süreçlerini nasıl desteklediğini ortaya koymaktır. Araştırma, Emin'in bu yapıtında kişisel anılar ve duygusal deneyimlerin geleneksel tekniklerle nasıl görselleştirildiğini ve bu görselleştirmenin cinsiyet, kimlik ve bireysel travmalar gibi temalar üzerinden nasıl bir ifade biçimi oluşturduğunu analiz etmeyi amaçlamaktadır.

### Alt Sorular

1. Tracey Emin, dikiş tekniğini kullanarak kişisel anılarını ve duygusal deneyimlerini yansıtırken nasıl bir anlatım dili geliştirmiş ve bu teknik onun sanatsal ifadesini nasıl desteklemektedir?

### Bulgular ve Yorumlar

1. "Tracey Emin, dikiş tekniğini kullanarak kişisel anılarını ve duygusal deneyimlerini yansıtırken nasıl bir anlatım dili geliştirmiş ve bu teknik onun sanatsal ifadesini nasıl desteklemektedir? Birinci Alt Sorusuna İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Tracey Emin'in aplike yorgan yapıtlarında tercih ettiği teknik, geleneksel bir tekstil yüzey yöntemi olan dikiş tekniklerinden birine dayanmaktadır. Aplike, farklı kumaş parçalarının bir araya getirilerek genellikle dikişle sabitlenmesi yoluyla oluşturulan bir form olarak tanımlanabilir. Emin, bu yöntemi kullanarak, çeşitli renk ve dokulardaki kumaşları bir araya getirerek zengin bir görsel kompozisyon yaratır. Nuran Leyla Ersen (2010), yorganın, toplumsal bağlamda kadın kimliğine atfedilen koruyucu, kollayıcı roller ile "anne" ve "eş" kavramlarının bir simgesi olduğunu belirtmektedir. Yine Ersen Lippard'a atıfta bulunarak, yorgan estetiğini yalnızca kadınlara özgü bir yaşam tarzı ve duyarlılıkla ilişkilendirmektedir. Ancak Emin'in hem yaşamı hem de yapıtlarının, bu geleneksel kalıpları aşan ve isyankâr bir duruşu yansıttığını ifade eder. Sanatçının yorganlarının yüzeyinde yer alan kişisel ifadeler ve semboller, sanatçının anılarını, duygularını ve deneyimlerini yansıtan birer görsel dil oluşturur. Bu teknik, Emin'in otobiyografik anlatımını güçlendiren anlam katmanları taşımaktadır.

Ersen (2010), sanatçının çalışmalarında, annelik kavramına ilişkin kişisel sancıların yoğun bir şekilde yansıtıldığı ve bu süreçlerin psikolojik birer ürün olarak değerlendirilebileceğini ifade etmektedir. Bu bağlamda, Ersen'in atıf yaparak belirttiği gibi "yorgan" kavramı, anne-çocuk ilişkisiyle ve bireyin nesne öğrenme süreciyle ilişkilendirilirken, sanatçının çocuksuzluk, hamilelik, kürtaj ve doğumla ilgili karmaşık düşüncelerini

yansıttığı bir simge olarak görölmektedir. Bu nedenle Tracey Emin yapıtı oluştururken, dikişin ve aplikenin işlevi yüzeysel bir estetik olmasının yanı sıra derinlemesine anlam yüklü bir ifade biçimi olarak da ortaya çıkar.

“Kadınısı” olarak görölen geleneksel el işleme tekniklerini sanatsal bir anlatım diline dönüştüren Tracey Emin, kişisel anılarını, duygusal deneyimlerini ve travmalarını yapıtlarında bu teknikler aracılığıyla özgürce yansıtmakta ve yaşadıklarını fiziksel bir anlatı olarak görünür hale getirmektedir. Bu geleneksel pratiği fırsata dönüştüren sanatçının yöntemi, yalnızca bireysel bir iyileşme süreci yaratmakla kalmayıp, toplumsal normlara ve cinsiyet rollerine de yönelik eleştirileri sanat yoluyla aktarmayı mümkün kılmıştır. Dolayısıyla, Emin’in yapıtlarında dikiş tekniğinin içsel bir ifade biçimi ve toplumsal eleştirinin bir aracı olarak iki yönlü bir işleve sahip olduğunu gösteren bulgulara ulaşılmıştır. Sanatçı için dikiş tekniğinin bir tür terapötik araç olarak işlev gördüğü de düşünöldüğünde; yapıtlarındaki dikiş tekniğiyle üretilmiş her bir parçanın, sanatçının geçmişle yüzleşme, duygusal açılım ve psikolojik çözümleme sürecinin dolayısıyla kullandığı metinlerin de izleyiciyle kurduğu diyalogun temsili olduğu düşünölebilir. İzleyici, Emin’in yapıtlarında dikişin sadece bir teknik değil, aynı zamanda sanatçının duygu ve düşüncelerini aktardığı derin bir anlatı, feminist bir direniş aracı olduğunu deneyimlemektedir. Dikişin zaman alıcı ve dikkat gerektiren doğası da sanatçının kendi iç dünyasına verdiği önemin bir yansımasıdır. Sanatçının bu teknik sayesinde kendi kişisel serüvenini izleyiciyle paylaştığı ve bununla birlikte bireysel deneyimlerinin evrensel bir bağlama taşındığı görölr.

Emin’in yapıtlarında görölen kaotik estetik, düzenli bir alt metinle birleşerek izleyiciyi sanatçının duygusal dünyasına davet eder ve dikiş tekniğiyle yazılmış ifadelerin görsel niteliği, metinsel bir anlatımın ötesine geçerek sanatçının ruh halini ve düşünce yapısını yansıtan birer görsel unsur haline getirir. Bu çok tabakadan oluşun yapı, Emin’in sanatiyle izleyici arasında güçlü bir bağ kurulmasını sağlamaktadır. Kumaşın geçirgen ve esnek yapısı ise sanatçının anılarını ve duygularını koruma ve açığa çıkarma metaforu olarak işlev görmektedir. Örneğin, Görsel 1’de yer alan “Hellter F. Skelter” adlı yapıtında geçen “You Know Who You Are” ve “Burn in Hell” gibi ifadeler, Emin’in bireysel duygularını ve toplumsal eleştirilerini bir araya getirmektedir. Bu metinlerin düzensiz ve organik yapısı, sanatçının içsel karmaşasını yansıtan bir görsellik sunmaktadır. “Do You Not Understand Ugly – Look at Your Soul” gibi metinler, bireysel öfkeyi ve toplumsal eleştiriyi sanatsal bir bağlamda somutlaştırmaktadır.



**Görsel 1.** *Hellter F. Skelter*, Tracey Emin, Aplike Yorgan, 253 x 220 cm, 2001. Özel Koleksiyon, Londra. (Kaynak: <https://kirstyhall.co.uk/2008/08/08/tracey-emmin-20-years/>)

“Hellter F. Skelter” adlı yapıta bakıldığında, genellikle Emin’in çalışmalarında sıkça görülen, pastel ve yer yer çarpıcı renk tonları görülmektedir. Pastel ve sıcak renklerin, yapıtta daha yumuşak bir atmosfer yarattığı, koyu tonların ise dramatik ve içsel çatışmaları yansıttığı söylenebilir. Belirli renk alanlarının düzensiz bir şekilde yerleştirilmesi, sanatçının düzensiz düşünce akışını ifade ediyor olabilir. Ayrıca yapıttaki desenlerin genellikle dağınık ve organik formlara sahip olması, Emin’in spontane ve samimi bir çalışma tarzı olduğunu göstermektedir. Kompozisyonun, merkezden çok çevresel öğelere odaklanarak kurgulanması yapıtı kaotik hissettirmekte bir yandan da desenlerdeki tekrar ve doku, yapıta ritmik bir yapı kazandırmaktadır. “Hellter F. Skelter” adlı yapıtta metinlerin, yapıtın ana unsurlarından biri olduğu görülmektedir. Bunların genellikle el yazısıyla yazılmış olmasının doğrudanlığı vurguladığı düşünülmektedir. Yapıttaki özellikle de “Hellter F. Skelter” ifadesi, kaos hissi ve bilinçaltını zorlayan bir kelime oyununa işaret edebilir. Genellikle yapıtlarında neon ışıklar, kumaş, kolaj



ya da karışık teknikler kullanan sanatçı bu yapıtta da farklı malzemeleri bir araya getirmiştir. Doku ve yüzeydeki etkiye bakıldığında, izleyiciye yapıtın yapım sürecine dair ipuçları vermekte ve bu, yapıtın “bitmemiş” ya da “yaralı” hissettiren bir etkisi olmasını sağlamaktadır.

Yapıt pembe ve beyaz renkli iki kumaşın birleştirilmesi ile dikdörtgen bir yapıda tasarlanmıştır. Diğer parçalar farklı kesim ve dikimlerle üst üste getirilmiştir. Üst orta kısmında, kare şeklinde desenli ya da düz kumaşların applike tekniği ile dikilmiş yatay dikdörtgen yapısı üzerine siyah kumaşla dikilerek oluşturulan “Hellter F. Skelter” ifadesi görölmektedir. Bu söylemin hemen altına turuncu kumaşla dikilmiş olan “But I Love You”, yine bu yapının içinde sol üstten çapraz şekilde pembe renkli kumaşla dikilmiş olan “Trust Me” ve yine aynı yapının sağ üst köşesine ise turuncu kumaşla dikilmiş olan “When Rats Shit” ifadesi gözlenmektedir. Yapıtın solunda ise yukarıdan aşağıya doğru yerleştirilmiş ve dikdörtgen şeklinde kesilmiş mavi desenli kumaş üzerine yeşil kumaşla “Burn in Hell” ifadesi görölmür. Yapıtın ortasına doğru ise yatay olarak yerleştirilmiş ve dikdörtgen şeklinde kesilmiş desenli kumaş üzerine dikilmiş krem renkli dikdörtgen biçim ve onun da üzerinde pembe renkli kumaşla dikilmiş “I Suspect” ifadesi yer almaktadır. Resmin orta alt kısmında ise ortada yer alan ve bordo zemin kumaşı üzerine siyah kumaşla “Total Paranoia” ifadesi dikilmiştir. Solda ise çiçek desenli kumaş üzerine mavi renkli kumaşla “Do You Not Uderstand Ugly-Look at Your Soul” ifadesi dikilmiştir. Onun altında yeşil zemin kumaşı üzerine dikilmiş mavi çiçek desenli kumaş üzerine yeşil kumaşla “You Bitch” ifadesi, onun altında da beyaz kumaş üzerine lacivert kumaşla dikilen “Everythig You Steel Will Turn To Asch” ifadeleri yer almaktadır. Sağında ise yeşil renkli zemin kumaşı üzerine krem renkli kumaşlarla dikilmiş olan “I Find Your Atitude A Little Bit Negative” ifadesi yer almaktadır. Orta alt kısmında ise yine desenli kumaşlar üzerine pembe renkli kumaşla “Belleave Me”, yeşil renkli kumaşla “I Am Disgusted By Your Enwey”, sarı renkli kumaşla “You See”, ifadeleri görölmür. Altta en sağda ise pembe üzerine lacivert kumaşla “You Know Who You Are...” ve en altta yatay bir şekilde ise sarı renkli kumaşla “It’s a Spirial Whitch Goes Down” ifadeleri yer almaktadır.

Emin’in dikiş tekniğinde kullandığı “tamamlanmamış” hissi onun sanatsal pratiğinde ve bu yapıtta da sıklıkla karşılaşılan bir anlatım biçimidir. Yapıtta yer alan metinlerdeki ifadelerin kumaşa dikişle işlenmesi, bir yandan Emin’in bireysel hesaplaşmalarını, diğer yandan toplum eleştirisini açık bir şekilde ortaya koymaktadır. Dikişle oluşturulmuş bu farklı metinlerin çokluğu ve düzensiz yerleşiminin, izleyicide bir duygu karmaşası yarattığı da söylenebilir. Her bir kumaş parçasının üzerine dikilen metinler, harflerin düzeni, büyük/küçük harf kullanımı ve yanlış yazımlar, sanatçının ruhsal halini ve duygusal kaosunu ortaya koymaktadır. Örneğin, “Burn in Hell”, “You

Bitch” veya “Total Paranoia” gibi sert ifadelerin, toplumsal normlara, bireysel ilişkilerdeki çatışmalara ve sosyal algılara karşı bir isyanı yansıttığı düşünülmektedir. Dikişlerin sert ve titiz bir şekilde yerleştirilmesiyle, bir tür savunma mekanizması gibi, sanatçının kendi dünyasına çekilme ve dış dünyayla olan ilişkisini sorgulama biçimini vurguladığı görülür.

Uzak bir mesafeden bakıldığında, Emin’in küçük ölçekli nakış çalışmalarının, diğer projelerinde yaygın olarak kullanılan monoprint baskısının mürekkebiyle değil, nakışla işlendiğini fark etmek zor olacaktır. Daha büyük yorgan çalışmalarında da monoprint etkisi görülür; harflerin veya kelimelerin ters çevrilmesi, sanatçının tercih ettiği baskı sürecinde meydana gelen yansımaları yansıtır. Konu, samimi, itiraf niteliğinde ve yüzleşmeci olup, içerik amacını tanımlar. Bu analizden, Emin’in tasarım kararlarının hem kesin hem de önceden belirlenmiş olduğu sonucuna varılmalıdır. Metnin dahil edilmesi ve yanlış yazılmış kelimelerin görünümü, kumaş ve liflerle işlendiği için daha büyük bir etki yaratır. Bir metro istasyonunun duvarına spreyci boyayla yazılmış grafitilerdeki bu tür hatalar neredeyse fark edilmez. Buna karşılık, Emin, kişisel ifade ve yaratıcılığın titiz ve zaman alıcı eylemleriyle dolu nesnelere yaratır. Sonuç olarak, bu tür hatalar kasıtlı bir niyetle okunur (Hemmings, 2002-2003, para. 6).

Tracey Emin’in yapıtındaki “Helter F. Skelter” ifadesi, siyah kumaşla, büyük harflerle ve sert dikişlerle dikilmiş olması, metnin anlamına vurgu yapmakta ve başlığın kasvetli, karanlık çağrışımlarını pekiştirmektedir. Dikiş tekniği, el işçiliğiyle oluşturulduğu için doğrudan bir insan dokunuşu ve emeğini vurgulamaktadır. “Helter Skelter” terimi, genel anlamda düzensizlik, kaos ve kargaşa ile ilişkilendirilirken, Emin’in bu ifadeye küfür ekleyerek onu daha da keskin bir hale getirmesinin, izleyiciyi şok etmeyi ve güçlü bir duygusal tepki uyandırmayı amaçladığı düşünülmektedir. Sanatçının, bu başlık aracılığıyla kargaşa ve kargaşanın içindeki öfke ve başkaldırıyı da dile getirdiği söylenebilir. Yapıtın adının, izleyiciyi toplumsal ve kişisel travmaların ve bunlara karşı verilen tepkilerin derinliklerine çekmeyi hedeflediği görülmektedir. Bu bağlamda, Emin’in yapıtı, geleneksel bir dikiş tekniği ile dilin sınırlarını zorlayan bir ifade biçimi olarak kaosu sadece betimlemekle kalmayıp, bir yandan da bu durumu izleyiciye deneyimlerdir.

Metinlerin kumaşa dikişle aktarılması, Emin’in duygusal yoğunluğunu samimi bir şekilde yansıtmaktadır. Örneğin, “But I Love You” ve “Trust Me” gibi ifadeler, sanatçının kendine ya da başkalarına karşı kırılğan duygularını ifade ederken, dikişlerin organik ve el yapımı doğasının, bu kırılğanlığı daha da güçlendirdiği görülür. Ayrıca turuncu kumaşla dikilmiş “But I Love You” gibi ifadelerin yumuşak bir tonla işlenmiş olması, sevgiyi ve bağlamını gösteren bir kontrast yaratmaktadır. Renklerin karşıtlıkları ve dikişin sertliği ile ifadelerin duygusal zıtlığı, izleyiciye bir tür psikolojik

gerilim sunmaktadır. “Do You Not Uderstand Ugly-Look at Your Soul” gibi ifadelerin, dikiş tekniğiyle fiziksel olarak sabitlenerek daha kalıcı ve dikkat çekici hale geldiği görülür. Her ifade, izleyiciyi yeni bir duygusal alanla karşı karşıya bırakmaktadır. “Everything You Steel Will Turn to Ash” ve “It’s a Spiral Which Goes Down” gibi ifadelerin tekrarı ya da konumlandırılmasının, izleyicide Emin’in yaşamındaki döngüsel çöküş hissini uyandırdığı düşünülmektedir.

Çapraz dikişler ve katmanlı kumaşların, yapıtın genel yapısında bir dinamizm yarattığı gözlenmektedir. Kumaşların farklı kesim ve dikimlerle üst üste getirilmesiyle izleyicinin gözünün yapıtın içinde gezinmeye zorlandığı ve sanki her bir parçanın, bir sonraki metne doğru ilerleyen bir hikâyenin devamı gibi hissettirdiği söylenebilir. Örneğin, “Burn in Hell” ifadesi, mavi desenli kumaş üzerine yeşil kumaşla dikilmiş ve yukarıdan aşağıya doğru yerleştirilmiştir. Bu dikey yönelim, bir tür güç gösterisi ve yıkım duygusu yaratmaktadır. Aynı şekilde, “I Suspect” ifadesinin, krem renginde bir dikedörtgenin üzerine pembe kumaşla dikilmesiyle yaratılan rengin ve biçimin kontrastı, şüphe duygusunun keskinliğini ve karmaşıklığını yansıtmaktadır.

Dikişle oluşturulan ifadelerin katmanlı yapısının, yapıtı iki boyutlu bir yüzeyin ötesine taşıyarak üç boyutlu bir deneyim yaratır. Kumaşın farklı tabakalarına dikişle eklenmiş “You Bitch” ve “I Am Disgusted By Your Enwey” gibi ifadeler, Emin’in kendiyile ve toplumla olan çatışmalarını katmanlı bir şekilde sunmaktadır. Dikişin kalıcılığından hareketle, yalnızca birleştirme işlevi görmediği, aynı zamanda bir iz bıraktığı söylenebilir. Bu bağlamda dikilmiş her parçanın, Emin’in yaşadığı duygusal veya toplumsal bir anıyı temsil ettiği düşünöldüğünde, “You Know Who You Are” ve “I Find Your Attitude A Little Bit Negative” gibi ifadeler, Emin’in izleyiciye yönelik kişisel bir mesaj verdiği hissini uyandırmaktadır. Yapıtındaki dikiş tekniği, metinlerin fiziksel varlığını güçlendirirken, yapıtın duygusal ve eleştirel etkisini artırmaktadır.

Emin’in yorganları birer sesli yapıt niteliği taşımaktadır. Öyle ki, sanki dışarıya serilmiş ve içlerinden geçen dili yakalamış gibidirler; bu, küçük ayrıntılardan geniş kapsamlı beyanlara kadar uzanır. Emin’in en etkileyici yönlerinden biri, aynı anda hem tekil bir sesle hem de çoğul bir sesle konuşabiliyor olmasıdır. Renk, desen ve kelimelerin sıra dışı bir birleşimi olan “Hellter F. Skelter” adlı yapıtın Tracey Emin’i, insan duygularının usta anlatıcısı ve bilge olarak konumlandığı görölmektedir. Her bir parçası titizlikle elle dikilmiş kompozit bir yorgana applike edilmiş cesur harf kesitleriyle Emin, sıklıkla traji-komik anekdotlardan, bildirilerden ve aforizmalardan oluşan bir anlatı sunmaktadır. Bu anlatının, izleyiciyi sanatçının zihinsel peyzajının uyumsuz dünyasına çekerek, biçimsel yapısıyla son derece dürüst bir duygusal yolculuk oluşturduğu görülür.

“Hellter F. Skelter”ın metinleri, sadece bireysel bir itiraf değil, bununla beraber toplumsal yapıya dair derin bir eleştiridir. Örneğin, “Do You Not Understand Ugly-Look at Your Soul” ve “I Find Your Attitude A Little Bit Negative” gibi ifadeler, toplumun yüzeysel değerlerine, estetik ve sosyal normlara karşı Emin’in sorgulayıcı bir duruş sergilediğini ifade eder. “Everything You Steal Will Turn to Ash” gibi ifadelerin ise toplumun tüketim kültürüne, hırs ve açgözlülüğe karşı bir uyarı niteliğinde işlev gördüğünü düşündürüyor. Emin’in kullandığı aplikasyon ve katmanlı dikişlerin, yapıtın yüzeyine fiziksel bir “yaralı” ve “tamamlanmamış” görünüm kazandırması, yine kişisel kırılmalı ve toplumsal yapılarla mücadelenin simgesi olarak yorumlanabilir. “I Suspect” ve “You Know Who You Are” gibi ifadeler, içsel bir şüphecilik ve kendilik sorgulamasıyla ilişkilendirilebilirken, “It’s a Spiral Which Goes Down” gibi metinler toplumun içsel çöküşünü ya da bireysel bir travmayı işaret edebilir. Dikişlerin doğaçlama bir şekilde yerleştirilmesi ise sanatındaki spontane ve kişisel yönü güçlendirmektedir. Bu doğaçlama yaklaşımın, toplumsal eleştirilerin ve kişisel yüzleşmelerin hızla bir araya geldiği, deneme ve değişimlerle sürekli evrilen bir süreci temsil ettiği düşünülebilir. “When Rats Shit” ve “But I Love You” gibi zıt ifadelerin kumaşa dikişle işlenmesi, Emin’in içsel çelişkilerini ve toplumsal normlara karşı duyduğu öfkeyi açıkça yansıtır. Yapıtın her bir parçası, sanat ile toplum arasındaki etkileşimi keşfetme sürecinin bir yansıması olarak görülebilir. Kumaşlar arasındaki dikişler, yapıtın duygusal ve toplumsal derinliğini pekiştirirken aynı zamanda Emin’in kendisini, topluma ve içsel dünyasına dair sorgulamalarını somut bir biçimde ifade etmesine olanak tanımaktadır.

Emin’in itirafkâr tarzı, feminist sanat bağlamında da önemli bir yer tutar. Emin için otobiyografi yalnızca kendini ifade etme aracı değil; bununla beraber kendi anlatısını geri kazanmanın ve kadınları tanımlamayı ve kontrol etmeyi amaçlayan ataerkil yapılara meydan okumanın bir yoludur. Kendi deneyimlerini sergileyerek, geleneksel kadınlık kavramlarını bozar ve kendi eylemlilik duygusunu geri kazandığı görülür. Kısaca söylemek gerekirse, Emin kadınların savunmasız ve güçlü, karmaşık ve çelişkili olma hakkına sahip olduğunu ileri sürer.

Sanatçının dikiş tekniğini, kadınlık, cinsellik ve kimlik gibi konuları ele alarak, izleyicileri bu meseleler üzerine düşünmeye teşvik etmek ve bu durumları sorgulamak, güçlenmek ve sesini duyurmak için etkili bir ifade aracı olarak benimsediği görülmektedir. Dikişlerin el yapımı, kusurlu doğası, yapıtlarına bir tür içtenlik kazandırmakta ve güçlü feminist bir söylem içermektedir. İğne işinin elle yapılmış hissi, bir yandan sanatçının bireysel deneyimlerinin izlerini taşıırken, diğer yandan geniş bir kadınlık tarihi ve emeğiyle olan bağını derinleştirmektedir. “Hellter F. Skelter”, Emin’in gençlik yıllarındaki zorluklar, cinsellik, bağımsızlık ve travma-

larını anlatırken, dikişlerin ve ipliklerin oluşturduğu katmanlar, geçmişin izlerini ve acılarını somutlaştırmaktadır.

## SONUÇ

Bu alışma, Tracey Emin'in geleneksel bir tekniği sanatsal bir ifade biçimine dönüştürerek, bireysel travmalarını ve toplumsal eleştirilerini nasıl görünür kıldığını incelemiştir. Araştırma bulguları, dikişin, Emin'in estetik ve kavramsal düzeyde üst üste çok tabakadan oluşan bir anlatım dili geliştirmesinde kritik bir rol oynadığını ortaya koymaktadır. Emin, genellikle "kadımsı" bir el işçiliği olarak grlen dikişi, kişisel iyileşme süreçlerini görselleştiren güçlü bir araç olarak yeniden tanımlamaktadır. Sanatçının "Hellter F. Skelter" adlı yapıtından hareketle tekniğin yeniden yorumlanması, dikişin sadece fiziksel bir birleştirme aracı değil, aynı zamanda sanatsal bir iz bırakma yöntemi olduğunu ve ağdaş sanatın eleştirel ve dönüşümcü potansiyelini ortaya koymaktadır. Kumaş katmanlarının üst üste bindirilerek dikişlerle birleştirilmesi, kişisel anıların fiziksel inşasını çağrıştırırken, bu tekniklerin ritmik ve zahmetli yapısı, sanatçının kendi içsel dünyasına dair sabırlı bir araştırmayı sembolize etmektedir. Emin'in yapıtlarında dikiş tekniğiyle üretilmiş her bir parça, bireysel bir travma, bir anı ya da bir yüzleşmenin somutlaşmış bir izi olarak değerlendirilebilir. Ayrıca yapıtındaki metinler, renkler ve dokuların kompozisyonu, dikişin taşıdığı duygusal ve kavramsal yoğunluğu daha da derinleştirmektedir. El yazısını andıran metinlerin dikişle kumaşa işlenmesi, izleyicide samimiyet ve doğrudanlık hissi uyandırırken, bu ifadelerin kaotik yerleşimi, Emin'in içsel çatışmalarını ve toplumsal eleştirilerini etkili bir Şekilde görünür kılmaktadır. Sonuç olarak, Tracey Emin'in sanatsal pratiği, geleneksel dikiş tekniklerinin ağdaş sanat bağlamında estetik, kavramsal ve terapötik bir anlatım biçimi olarak yeniden anlam kazandığını göstermektedir. Aynı zamanda yapıtlarında, dikişin emeği, sabrı ve zamansallığı vurgulayan niteliği aracılığıyla, izleyiciyi bireysel bir yüzleşme ve toplumsal bir sorgulama sürecine dhil eden çok katmanlı bir sanatsal söylemle buluşturmaktadır.

## KAYNAKÇA

- Aytaç, G. (2016). Genel Edebiyat Bilimi. İstanbul: Doğu Batı Yayınları.
- Ersen, N. (2010). Feminist Sanatın Kadın Sanatçılara Etkisi: Miriam Schapiro, Tracey Emin Ve Andrea Dezsö Örnekleri Üzerinden Kadın Zanaatı/Sanatı. *Yedi*(4), 73-78.
- Gadamer, H. G. (2003). "Hermeneutik", Hermeneutik Üzerine Yazılar. (D. Özlem, Çev.) İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Sak, R. ve Şahin Sak, İ. T., Öneren Şendil, Ç., Nas, E. (2021). Bir araştırma yöntemi olarak doküman analizi. *Kocaeli Üniversitesi Eğitim Dergisi*, 4(1), 227-256. <https://doi.org/10.33400/kuje.843306>
- Türk, A., ve Akkol, N. (2011). Tracey Emin'in Günümüz Sanatındaki Yeri Ve İşlerinin Değerlendirilmesi. *Çankırı Karatekin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1(2), 105-120.

## İnternet Kaynakçası

- Hemmings J. (2002). Tracey Emin: Stitching Up the Extreme. <https://www.jessicahemmings.com/tracey-emin-stitching-extreme>
- Tell, Sandra (2007). Bildhermeneutik in der Erziehungswissenschaft. QUASUS. Qualitatives Methodenportal zur Qualitativen Sozial-, Unterrichts- und Schulforschung. URL <https://www.ph-freiburg.de/quasus/was-muss-ich-wissen/daten-auswerten/auswertung-visueller-daten/bildhermeneutik-in-der-erziehungswissenschaft.html>

”

## BÖLÜM 8

ZEYNEP SAYIN'IN  
BATI'DA VE DOĞU'DA BEDENİN  
TEMSİLİNDE HASSASİYET ZİLLET  
ADLI MAKALESİ ÜZERİNE BİR  
İNCELEME

*Serpil YAYMAN<sup>1</sup>*

<sup>1</sup> Doç. Uşak Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü, Orcid No: 0000-0002-8966-9119

## GİRİŞ

Zeynep Sayın, “Batı’da ve Doğu’da Bedenin Temsilinde Hassasiyet ve Zillet” adlı makalesinde insan bedeninin sanatta estetik bir değer olarak temsilini irdelemiştir. Sayın, bedenin Batı ve Doğu kültür yapıları içinde farklı açılardan nasıl değerlendirildiğini de ele alarak değişik bir bakış açısı sunmuştur. Bedenin haysiyet ve zillet açısından sanat ve toplum içindeki anlamlarını karşılaştırarak bu iki kavramı sorgulamıştır. Yazar, makalesinde insan bedeninin tarihsel süreç içerisinde, geçmişten günümüze ve modern sanat anlayışı içinde biçimsel değişimini ortaya koymuştur.

Sayın, makaleye başlarken insan bedeninin sanat eserlerinde nasıl yorumlandığını, özellikle Truvalı rahip Laokoon’un heykelinde çektiği acının ifade ediliş biçimini incelemiştir. Böylece bedenin, acı içinde kıvrırken bile bütünlüğünü koruduğunu belirtmiştir. 20. yüzyılda insan bedenine estetik anlamda bakışın değiştiğini “zelil” kavramının ortaya çıkmasına engel olmadığını ifade etmiştir. Francis Bacon’un resimlerini örnek alan yazar, bedenin iç yapısının da sanatta konu olarak işlenebileceğini göstermiştir.

Zeynep Sayın, travmatik bir olayın medyada sürekli tekrarının belirli bir süre sonunda anlamını yitirdiğini, anlamsızlaştığını belirtmiştir. Örneğin, Andy Warhol’un “Beyaz Felaket” adlı eserinde olduğu gibi. Sanatçı, bu resminde görüntünün tekrarı ile yaşanan anın öneminin kaybolduğunu izleyiciye göstermiştir. Bu makale, sanatın bedene yönelik farklı yönlerini ele alarak sanat tarihindeki yerini irdelemiştir.

## **ZEYNEP SAYIN’IN “BATI’DA VE DOĞU’DA BEDENİN TEMSİLİNDE HASSASİYET VE ZİLLET” ADLI MAKALESİ ÜZERİNE BİR İNCELEME**

Zeynep Sayın, defter dergisinin bahar sayısında yayımlanan makalesinde insan vücudunun estetik güzelliğini sorgulanmıştır. Bu sorgulamayı yaparken, insan vücudunun geçmişten günümüze güzel sanatlar içerisindeki yeri ve önemi hakkında değerlendirmelerde bulunmuştur. Yazar, makalesinde insan vücudunun güzel sanatlardaki iletişim özelliklerini açıklarken, gösteren ve gösterilen arasındaki ilişkiyi toplumun değer yargılarını ön planda tutarak incelemiştir.

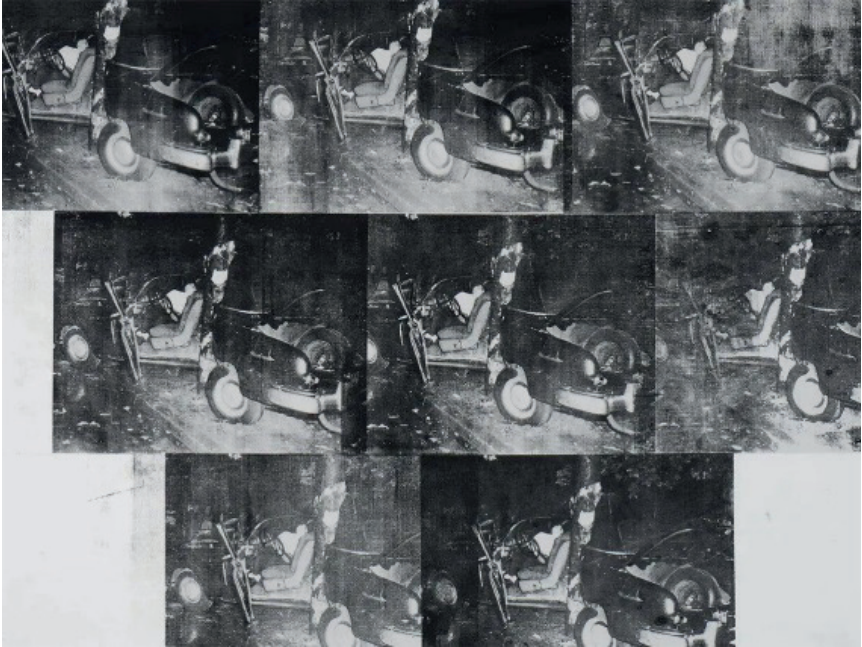
Zeynep Sayın, makalesinin giriş bölümüne 17 Ağustos depreminin imgesel sorgulamasıyla başlamıştır. İnsan yaşantısında ani bir şekilde ortaya çıkan acı verici bir olayın zamanla küllenerek değerini kaybetmesinin, imgenin karşı karşıya kaldığı bir çıkmazın sonucu olduğunu ifade etmiştir. “Eğer temsil edilemez olanı temsil edilene taşıyan, görünmeyeni görünür, bilinmeyeni bilinir kılan bir araçsa imge, temsil mekanizmaları içinde bu travmanın dehşetini yatıştırarak temsil edecek bir araçtan yoksun gibiy-



di” şeklinde bir değerlendirmede bulunmuştur.

Geçmişte yaşanmış felaket imgeleri ne kadar derin bir şekilde bilinçaltına kazınmış olursa olsun, tekrar görünür kılabacak bir olayı kimse yaşamına sokma cesaretini gösteremez. Bu nedenle, görünür kılanın şeyin dile getiremediği gibi, tekrar tekrar izlenen görüntüler zamanla önemini kaybeder.

Zeynep Sayın, estetiği modernizm süreci içinde ayrışmış sanatsal bir alan olarak betimlemeden önce, durumu yetkiyle ilgili bir kavram olarak ele almıştır. Ardından, bu kavramın tam karşıtı olan anti-estetiği, yani duyu kaybını dile getiren bir kavram olarak açıklamıştır. Sayın, bu bağlamda travmatik bir yaşantının temsil edilmesinin olanaksız olduğunu vurgulamakta ve aynı örüntünün tekrar tekrar yenilenmesinin insan bilincini gerçeklerle yüzleşmeye zorladığını söylemektedir. Örneğin, Andy Warhol’un eserlerindeki tekrarlar, travmatik bastırmanın yarasını açarak kişiye gerçekle yüzleştirmektedir. Sanatçı, “Ölüm ve Felaket” serisine ait olan “Beyaz Felaket” eserinde, bir araba kazasını 19 kez tekrar ederek, siyah beyaz tonlarda 3,6 metrelik bir tuval üzerine basarak izleyiciye sunmuştur (Görsel1). Warhol, ölüm temasına olan ilgisini 1963 tarihli bu eserinde, ezilen arabadan sarkan ceset görüntüsünü tekrar tekrar basarak, ölümle yüzleşmiştir, bu tekrarlarla araba kazasının ölümle sonuçlanan olayını önemsizleştirmiştir.



Görsel 1. Andy Warhol, 1963, Beyaz Felaket

Warhol, fotoğrafa olan inancının sanata olan inancından daha fazla olduğunu belirterek, fotoğrafın sanata dahil edilmesini savunmuştur. *“Warhol aynı zamanda, tüketim kültürünü, popüler olan simaları ve ölüm temasını yansıtan çarpıcı görüntüler yaratmak için kitle medyasını kullanan başarılı bir fotoğrafçıydı”* (Şencalar, Tarihsiz). Andy Warhol, “Ölüm ve Feleket” serisinde ele aldığı felaket sahneleriyle Amerikan toplumunu adeta görsel bir bombardımana tutmuş, bu da olayların önemsizleşmesine neden olmuştur (Görsel2).



Görsel 2: Ziyaretçiler Andy Warhol'un “Cumartesi Felaketi” eserini, Sala Especial: Ambiente U.S.A-1957/67'yi gözlemliyor.

Andy Warhol, sürekli tekrarladığı yaptığı çalışmalarında sanat eserinin sözde benzersizliğine bir eleştiri getirmiştir. Kitlelerin sürekli tüketimi, var olanın anlamsızlaşarak değerini kaybetmesine ve sıradanlaşmasına neden olmuştur (Farthing, 2017).

Yazar, deprem felaketinin görüntülerini zamanla sıradanlaşarak önemini kaybettiğini belirttiikten sonra, Kant'ın doğa felaketlerinin önlenemez

etkisi karşısında bunların yüce bir şeyi işaret ettiğine dair açıklamasına yer vermiştir. Böylece yüce kavramı 18. yüzyıl Avrupa'sında haysiyetle ilişkilendirilmiş ve yüceliğin temsil ilişkisi içinde yer alan imgeye karşı çıkararak, güzellik kavramının ve güzelin temsil biçimi olan sanatın sınırlarını çizdiğini söylemektedir (Sayın,2013). Yazar, bu düşüncenin 20. yüzyıl soyut sanatının ardındaki şeyin ifade edilmeye başlanmasıyla son bulunduğunu vurgulamıştır. Ayrıca, Kant'ın bu düşüncesinin İşlam sanatı ile örtüştüğünü belirten Sayın, beden haysiyeti beden dışında daha aşağı bir uzama uzandığında hem Batı'da hem Doğu'da ilginç düşünsel kırılmalara neden olduğunu ifade etmiştir (Sayın, 2013).

Zeynep Sayın, makalesinin ilk bölümünde acı kavramını ele alarak, Francis Bacon'ın insan vücudundaki acıyı heykel ve resim sanatında nasıl dile getirdiğini çeşitli düşünürlerin görüşleri çerçevesinde açıklamaya çalışmıştır.

Yazar, bu bölümde “estetik” kelimesinin 18.yüzyılın ortasında yeni bir kavrama dönüştüğünü ve modernizm süreci içinde güzelliğin, özel bir bilim dalı olarak tanımlanıp geniş bir yer edinebildiğini söyleyen Baumgarten'in düşüncelerini şu şekilde açıklamıştır: “*Güzellik yasaının uygulamalı öğretileridir estetik; bundan böyle bir nesnenin “estetik” olduğu söylendiği zaman, onun artık güzel ve beğeniye uygun bir nesne olduğu ifade edilmiş olacaktır.*” (Sayın, 2013). Baumgarten estetik teriminin kökenine inerek estetik ile mantığı kıyaslamış ve estetik kavramını bağımsız olarak kullanmıştır (Keskin, 2018).

Baumgarten'in bu değerlendirmesinin ardından, Zeynep Sayın, Lessing' in estetik hakkındaki düşüncelerine yer vermiştir. Lessing'e göre güzellik, sanata ve edebiyata dair bir yasadır ve bu güzellik yasaının hassasiyetten ayrı tutulması gerektiğini savunur. “*ünkü sanatta saygıyı hak eden şey, onun yasalara ilkeler doğrultusunda yön vermeye kadir, haysiyetli ve güzel bir varlık tarafından üretilmiş olmasıdır.*” (Sayın, 2013). Lessing'e göre yani güzellik ahlaki bir olgudur.

Zeynep Sayın, 18 yüzyılda güzellik kavramının hassasiyet kavramı ile bir tutulduğunu, bu nedenle insanları üzen, tiksindiren veya duygusal tepkilere sebep olan ifadelerin güzel sanatlar alanına girmediğini belirtmektedir. Bu dönemde sanat, insanüstü ve mutlak bir değerin ifadesi olarak önemli görülmüştür. Sanatın yüce ve hassasiyetli tek nesnesi de insan bedenidir. Ancak yazar, bu görüşlerin Hristiyan geleneği ile çeliştiğini ve duyguların yer aldığı tek yerin insan vücudu olduğunu vurgulayarak, bedenin hassasiyeti uğruna duyguların yok olmasının imkânsız olduğunu ifade etmektedir. Bu nedenle, 18 yüzyıl sanatı Yunan anlayışı üzerine inşa edilmiştir.

Yazar, Lessing'in kusursuz insan vücuduna örnek olarak Laokoon heykelini şu şekilde açıklamaktadır;

“Ne var ki Lessing – yücelik değil de – haysiyet tartışırken, daha önce Winckelmann’ın üzerinde durduğu ve iki genç oğluyla birlikte devasa yılanlar tarafından boğulmakta olan Truvalı rahip Laokoon’un heykelini örnek gösterir. Heykelin resme oranla farkını göz önünde tutarak belki bir kolaycılık olduğunu söyleyebiliriz bu tercihin. Bazı savları kanıtlamak için üç boyutlu bir heykel üzerinden yol almak kolaydır çünkü; kaldı ki çarmıha gerilme ya da doğum sahnelerini görselleştiren İsa heykelleri hem daha ender hem de daha sakıncalıdır. Winckelmann’a göre söz konusu Laokoon heykeli, çekilen ölüm acısını dile getirmesine karşın acıyla bağırarak her türlü ifadeden yoksun olduğu için haysiyetlidir ve bu haysiyetlilik yalnızca Laokoon grubu için değil, bütün Yunan edebiyatı ve sanatı için de geçerlidir. Lessing’e göre de acılı ve üzücü bir boğulma anını görselleştirmesine karşın her türlü acının betimlemesinden uzak durduğu için soylu bir heykeldir Laokoon; can çekişmekte olan Laokoon ve oğulları haysiyetlerini asla yitirmemekte; onların gösterdiği ve ölümün gözü içine bakan stoacı dayanıklılık, onur ve gurur, Laokoon heykelinin- dolayısıyla sanatın- temel özelliğine dönüşmektedir” (Sayın, 2013). (Görsel 3)

Laokoon heykelini yapan Yunan heykeltıraş, suçsuz bir rahibin acı çekişini canlandırırken, bir hayvan ile insanların amansız mücadelesini de betimlemiştir. Rahibin yüzündeki acı ve iki çocuğun yilandan kurtulmak için ümitsizce çabaları tüm gerçekliğiyle yansıtılmıştır (Gombrich, 1984).



*Görsel3: Laokoon ve Oğulları. Hagesandros Athenodoros ve Rodoslu Polydorosun dükkanından, mermer heykel topluluğu. Yaklaşık İ.Ö.25 yılında yapılmıştır. Vatikan Müzesi.*

Zeynep Sayın, Lessing’in Winckelmann’dan farklı olarak görsel sanatlar ile edebiyat arasında ciddi bir fark olduğunu düşündüğünü belirt-

miştir. Lessing'e göre Yunan edebiyatçıları, acı çeken ve bağıran insan ifadesine eserlerinde yer vermekten kaçınmamışlardır. Bunun sebebi, edebiyatın temsil gücünün zaman içinde sürekliliğinin daha fazla olmasıdır. Edebiyatta imgeler ardı ardına gelir, hayal dünyasında çoğalır ve uzun bir ana yayılır. Ancak görsel sanatlarda imgeler daha kalıcıdır. Görsel sanatlarda anlık bir yaşantı, anlık bir Şekilde temsil edilir; bu nedenle zaman değil, mekân içinde yer alır. Temsilin betimlenmesi göründüğü kadar kolay değildir çünkü sanatta esas kural güzelliktir. Lessing'e göre güzel olmayan bir Şey plastik sanatlarda ifade edilemez. Laokoon heykelinde, eğer acı içinde bağırmış olsaydı, izleyicinin dikkati yüzündeki çizgilerdeki ıştırıp yerine ağzının çirkin boşluğuna kayardı (Aydoğan,2011).

Yazar, Lessing'in görüşleri çerçevesinde, o dönemde sanatın duygu-daşlığa yol amayan bir duygusallık işlediğini belirtmektedir. Yunan sanatında olduğu, görsel sanatların kamulaşarak toplum içine girmesi ve bu engelleyici bir role dönüştürülmesinin daha doğru olacağı fikri yaygın olmuştur (Sayın, 2013).

18.yüzyılda görsel sanatlardan kusursuz ve hassasiyetli tek nesnenin insan bedeni olarak kabul edilmesinin nedenlerine değinen yazar, zilletin aslında sadece insan bedeninde var olduğunu, nesnelere tiksinti uyandırır bile cansız varlıklar oldukları için duygusal bir etki yaratmadıkları görüşünü ileri srmştir. Ancak bedensel etki ile çevrili bu görüş insan ruhu ile ilişkilidir. Beden, bir taraftan hastalıklı, ölümlü olduğu için zillete düşme potansiyeline sahiptir.

Zeynep Sayın, bu bölümde bedensel arzuya değinirken Kant'ın görüşlerine yer vermiştir. Kant'a göre arzu, insan bedenini- en yüce hassasiyete sahip olan bu bedeni- "zevk alınabilir ... bir Şeye, zevk alma özelliğiyle doğaya aykırı, tiksinti verici bir nesneye" (Sayın, 2013). dönüştürmektedir. Estetik güzellik uğruna bedensel arzuyu yok saymak, ideal güzelliğe ulaşmanın tek koşuludur. Yazar, Kant'ın güzelliğin nesnelere formuyla ilgili olduğu yönündeki değerlendirmesini Şu Şekilde açıklamıştır: "*Kant'a göre nesnenin form olarak algınabilmesi için, onun birbirinden bağımsız algılanan öğelerinin parça- bütün ilişkisi içinde birleştirebilmesi gerekir. İnsan bedeni de ancak organik bütünlüğü korunduğu sürece güzeldir*" (Sayın, 2013). Yazar, insan bedeninin hem hassasiyetli hem de zelil olduğunu belirterek, bu iki karşıt durumun aynı anda yaşanmasını, 18. yüzyıl görsel sanatlarındaki zelili gizleyen yapıyı estetik güzelliğin felsefi anlayışıyla açıklamıştır.

Yazar, makalesinin ikinci bölümünde 18. yüzyıl sonrasında estetik güzelliğin insan bedeni üzerindeki görüşünün değiştiğinden bahsetmektedir. Modern sanat ile birlikte imge özgürleşmiş ve gizli olan Şey, yani idea, gözler önüne serilmeye başlamıştır; bu durum yeni anlayışların ortaya

çıkmasına yol açmıştır. Bu bölümde kadın vücudunun görsel sanatlardaki önemini vurgulayan Sayın, arzu kavramına da değinmiştir.

Zeynep Sayın, 18. yüzyıl sonrası Avrupa estetiğinin bedenselliğini yitirmiş ve bedenden uzaklaşan yeni bir estetik anlayışına doğru ilerlediğini belirtmektedir. Kant'ın yüce kavramının doğa olayları ile açıklanması ve formsuzluk nedeniyle kendi dışında ve kendi ötesinde bir şeye işaret etmesi, asla imgeye dönüşmeyen yapısının değişime uğrayarak görsel sanatların ifade edilmeyene doğru kaydığını göstermektedir. Kant'a göre yüce, sınırsız ve biçimsiz olmalıdır. Sonsuzluk ise yücenin en önemli kaynaklarından biridir ve insanın ulaşamayacağı bir vaadi içermektedir (Koşar, 2021). *“O nedenle sanat bedenin yerine bedenin bedenselliğinin, yani bedenin maddeselliğini yansımaya dönüşür”* (Sayın, 2013).

Yazar, kadın bedeninin imgesinin geçirdiği dönüşümlere değinerek makalenin başından itibaren yaptığı genellemelere bir gerçeklik ve somutluk kazandırmıştır. Kadın bedeni, tarih boyunca arzu imgesiyle düşünülmüş ve bu düşüncenin değişmesi için maddesel hazın ötesinde yatan ideanın temsilcisi haline gelmesi gerektiğini vurgulamıştır. Yunan heykellerinde olduğu gibi, kadın ve bedeninin içi olmayan bir şeye evrilmesi, 18. yüzyıl sanatını hatırlatmaktadır. Ancak modern sanat ile birlikte, kadın bedeninin içselliği işlenerek daha derin bir anlam kazandığı gerçeği, 20. yüzyılın sonlarına doğru modern sanatın kaçınılmaz dinamiği olarak, temsil edilmesi olanaksız olan şeyi temsil etme arzusunu ortaya koymaktadır.

Zeynep Sayın, makalesinin üçüncü bölümünde 20. yüzyıl ile birlikte insan bedenindeki güzellik anlayışının değiştiğini ve ideal güzelliğin stilize edilmiş görüntüsel güzelliği dönüştürdüğünü belirtmektedir. İnsan bedeninin iç ve dış yapısının görsel sanatlar tarafından işlenebilir hale geldiğini ve zelil kavramının açıkça ortaya çıkmasında hiçbir sakınca görülmediğini vurgulamaktadır. Bu düşünceye örnek olarak da Francis Bacon'ın resimleri verilmiştir (Görsel 4).



Görsel 4: Francis Bacon, 1927, Tuval üzerine yağlıboya, 198, 1x132, 1cm. Museum of Modern Art, New York.

Yazar, modern topluma dayatılan estetik kimliğin, 20. yüzyıla gelindiğinde ve İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra yayılmaya başladığını ifade etmektedir. Aynı durumun insan bedeni için de geçerli olduğunu belirterek, 1980'li yıllara geldiğinde ideal insan bedeni oluşturma kaygısının daha fazla görülmeye başladığını vurgulamaktadır.

“Söz konusu yılların evreninde- kadın olsun erkek olsun- stilize edilmiş güzellikleriyle doğrudan çok doğa – ötesini, bedensellikten çok beden- ötesini çağrıştıran kusursuz beden protezleri; terlemeyen, sakalları çıkmayan, saçları bozulmayan, etleri kırılmayan, göğüsleri sarkmayan bedenler ortaya çıkmıştır” (Sayın, 2013).

Zeynep Sayın, 20. yüzyılın güzellik anlayışının yaşamın estetikleştirilmesine katkıda bulunduğunu söylemektedir. Ancak, güzelleştirmenin tepkisel bazı sonuçlar da ortaya çıkardığını belirtmektedir. Bu düşünceyi örnek olarak Bacon'un resimlerini vermiştir. Yazar, Francis Bacon'u irdelerken Deleuze'un sanatçı hakkındaki yazdığı kitabından yararlanmıştır. Deleuze, figürasyonu yaşamının iki yolu olduğunu ifade ederek kitabına başlamıştır: “Ya soyut biçimlere ulaşmaya çalışır sanatçı ya da figürün kendisi sayesinde başka yere taşır.” Zeynep Sayın'a göre, Bacon'un resimleri ikinci görüşe uygundur. Bacon, yaptığı resimlerde insan bedeninin iç yapısını, acıyı ve kederi dünyaya taşımiştır. Bedensel insanlığın yeryüzündeki temsilcisi, ağzından çıkan çığlıklarla ilişkilendirilmiş Hristiyan anlayışıyla

bir bütünlük oluşturmuştur. Yazar, Bacon'un resimlerindeki bu düşüncüyü şu şekilde açıklamıştır:

“Eğer yeryüzündeki en haysiyetli nesne insan bedeniye, yüzyılların bilgisini kırmak uğruna Bacon'un bedeni hayvan leşleriyle birlikte resmetmekten başka çaresi yoktu. Ağzını sonuna kadar açan ve bağırarak papalardır Bacon'un resmettiği papalar; Bacon haysiyeti, insana özgü zilletle değil, hayvanların böğürtüsüyle ilişkilendirir. Yani insan bedeni haysiyetli ya da zilletli değil, diğer organik nesnelere ya da hayvanlar misali tiksindirici. O yüzden mezbahalık hayvanla, çılgınlığın ve acının kendine dönüşmüş- yarım kalmış, parçalanmış, ağızları sonuna deyim açık- insan yüzü arasındaki ayrımı ortadan kaldırmıştır Bacon; acı çeken insanın iç organlarını dışarı devşirmiş; acı, hayvanın etiyle insanın etini bir kılmış, acı çeken insanla acı çeken hayvan arasındaki sınır yokolmuştur” (Sayın, 2013).

Bacon, insan ve hayvanın olgusunun aynı olduğunu belirtmiştir. Bu olguya göre “et”tir. Sanatçı, mezbahalarda gördüğü etlerin onu her zaman etkilediğini ve bu görüntülerin ona çarmıha gerilme sahnesini hatırlattığını ifade etmiştir. İnsan ve hayvanın ortak özelliğinin etten oluşan bir vücuda sahip olması olarak yorumlamıştır (Doğan, Özcan, 2019) (Görsel 5).



Görsel 5: Francis Bacon, Bir Çarmıha Gerilme İçin Üç Çalışma, 1962. Tuval üzerine yağlıboya, üç panel, 198,1 x 144,8 cm, her panel, Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York

Yazar'a göre, Bacon yüzyıllara damgasını vuran idea ile görüntü arasındaki ayrımı ortadan kaldırarak bedeni hassasiyetten ve zilletten mahrum etmek ister; fakat aynı zamanda bedenselliği ve duygusallığı geri vererek bedenin bedensel olmayan bir şey olmadığını vurgulamak istemektedir.



Ayrıca, makalenin başından beri belirttiği gibi, Bacon'un resimlerinde acı çeken vücut görüntüleri tekrar tekrar bakıldığında önemini kaybederek sıradanlaşmaktadır.

Zeynep Sayın, makalesinin son bölümünde, 20. yüzyılın 60'lı yıllarından başlayarak 80'lerde hareketlilik kazanan, duyuları ve duyuların ardında yatan şeyi duyu ötesinde değil, bedenın derinliklerinde arayan sahici gerçek ve duygusal bedeni yeniden kazanmaya yönelik bir programı irdelemiştir. Yazar, özellikle gerçekliği tamamen ortaya çıkaran fotoğrafın gücünü vurgulayarak yazısına başlamıştır: *“Fotoğrafçı, gerçekliğin temsilcisinin özgür ve nesnel kanıtıdır ve teknik olarak yeniden üretilebilirliği, bir yandan egemen gerçeklik duygusunu meşrulaştırırken, öte yandan gerçekliği piyasa ekonomisine uygun biçimde örgütlemektedir”* (Sayın, 2013).

Fotoğrafın gerçeklik etkisi, kadın bedeni üzerindeki düşüncelerin değişmesine neden olmuştur. Yazar, kadın bedeninin tüm etkilerini ortaya çıkaran fotoğraf sanatçılarından bahsederken, bedenın içsel görüntüsüne özellikle yeni doğum yapan kadınların görüntülenmesiyle ulaşılabildiğini ifade etmektedir. Sayın, bedenın cismaniliğini yeniden elde etmeye ilişkin projesinin, kadın bedenini doğum sonrası anda yakalayan Rineke Dijkstra'nın fotoğrafında zilletin simgeleştirildiğini ve görüntünün tekrar ilkesine bağlı travmatik bir yaşantı olarak gündeme gelebildiğini ortaya çıkarmıştır. Böylece, 20. yüzyılda sanatçı, fotoğraf ile birlikte insan bedeninde gizlenmeye çalışan, bedenın kutsal güzelliğine son vermiştir.

Zeynep Sayın, “Batıda ve Doğuda Bedenin Temsilinde Hassasiyet ve Zillet” adlı makalesinde, insan bedeninin görsel sanatlar alanında ilk çağlardan günümüze kadar geçirdiği evrimi irdelemeye çalışmıştır. Yazar, insan bedeninin hassasiyet kavramıyla işleyen Yunan sanatından örnek verirken, dönemin güzellik anlayışının 18. yüzyıl sanatında da görüldüğünü belirtmiştir. Modern sanat anlayışı ile birlikte bedenın içsel yapısının resim sanatına girmeye başladığını vurgulayan yazar, zillet olarak kabul edilen iç yapının sanatçılar tarafından işlenmeye başlandığını ifade etmiştir. Makalenin başından beri işlenen zillet kavramı, yazar tarafından görsel sanatlar açısından incelenerek insan bedeni üzerindeki etkisi açıkça ortaya konulmuştur. Sayın, makalesindeki bu değerlendirmeler ile figüratif resim sanatına dair daha yeni görüş açıları ortaya koymayı başarmıştır.

## Sonuç

Zeynep Sayın, makalesinde insan bedeninin estetik yanlarını ele alırken etik boyutlarını da ayrıntılı bir şekilde ortaya koymuştur. Doğu ve Batı kültüründe beden üzerinde yapılan yorumlar, hassasiyet ve zillet kavramları çerçevesinde irdelenmiştir. Sayın, geçmiş yüzyıllarda yapılan bedene dair yorumları zillet kavramı içinde değerlendirerek çeşitli sanat eserlerine örnekler vererek açıklamıştır. Laokoon'un heykelinde rahibin acı içinde kıvrılan bedenindeki kaslar, can çekişen bir vücudu göstermektedir. Bu heykelde rahip ve oğulları, haysiyetlerini kaybetmeden acıya dayanarak onurlarını korumuşlardır. Lessing'e göre, Yunan edebiyatında acı, insan bedeninde çağrıştırdığı sürece ard arda gelerek anlatımla çok uzun bir anı betimler. Görsel sanatlarda ise bu an çok kısadır; çünkü mekân içinde temsillerin betimlenmesi kolay değildir. Modern sanatta Bacon ve Andy Warhol'un eserlerini örnek alan yazar, bedenin estetik duygudan uzak görüntüsünün travmatik bir ifade aracı haline geldiğini söylemiştir. Zeynep Sayın, farklı iki dönemde bedenin bir yandan yüce bir nesne, diğer yandan zillite teslim olmuş yanlarını dile getirmiştir. Sonuç olarak, bedene yüklenen haysiyet ve zillet, kişisel ve toplumsal olarak ayrı ayrı temsil araçları olarak değerlendirilmiştir. Yazar, makalede bedensel ifadelerin sanatta yapılışının insanlık tarihinde önemli bir yer tuttuğunu vurgulamıştır. Çünkü bu ifadelerin sanatsal, kültürel ve felsefi boyutlara yol açtığını belirtmiştir. Makale, aynı zamanda modern sanatın bedensel temsillerinin estetik değerlerini yeniden nasıl şekillendirdiğini ifade etmiştir.

**Kaynakça**

- Akarsu, B. (1988). *Felsefe Terimler Sözlüğü*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Aydoğan, H. (2011). “Lessing’in Laokoon’undan sanatların bağımsızlığı.” İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümü, Alman Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul. s.43
- Çalışlar, A. (1991). *Felsefe Sözlüğü*. İzmir: Cem Yayınevi.
- Doğan, Ö. (2019). Francis Bacon: Çarmıha geriliş için üç çalışma (1962). *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, 43, 889-897, doi: 10.7816/ulakbilge-07-43-03
- Edgü, F. (1977). Acıdan ve Yalnızlıktan Gelen Ressam: Francis Bacon. *Milliyet Sanat Dergisi*, 222 (14),18-21.
- Farthing, S. (2017). *Sanatın Tüm Öyküsü* (Çevirmen Gizem Aldoğan & Firdevs Candil Çulcu). İstanbul: Hayal Perest Yayınları.
- Gombrich, E. H. (1984). *Sanatın Öyküsü* (Çevirmen Bedrettin Cömert). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Hançerlioğlu, O. (1989). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Kagan, M. (1993). *Estetik ve Sanat Dersleri* (Çevirmen Aziz Çalışlar). Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Keskin, G. (2018). Baumgarten Felsefesinde Estetik ve Mantık. *Felsefe Arkivi*. 49,13-22, <https://doi.org/10.26650/arcip2018-591061>
- Koşar, Ö. (2021). Sanatta Yücenin Neliği Üzerine Güncel Bir Okuma. *6:13*, <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/2187820#:~>
- Sayın, Z. (2013). Batı’da ve Doğu’da Bedenin Temsilinde Haysiyet ve Zillet. *Defter Dergisi*.39,159-204
- Şencalar, B. (tarihsiz). Andy Warhol’un mirası. *Fotoğraf Kültürü Dergisi*. <https://fotosfer.org/dergi-icerik-oku/3/155/andy-warhol%E2%80%99un-mirasi>
- Turalı, İ. (1994). *Estetik*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Wölfflin, H. (1990). *Sanat tarihinin temel kavramları* (Çevirmen:H. Örs ). Remzi Kitabevi.

**Görsel Kaynaklar**

- Görsel 1: <https://www.gazetemag.com/abdli-sanatci-andy-warholun-unlu-olum-ve-felaket-serisine-ait-eser-rekor-fiyata-satildi/> Erişim:14.09.2024
- Görsel 2: <https://bienal.org.br/fotos/visitantes-observam-a-obra-de-andy-warhol-saturday-disaster-desastre-de-sabado-na-sala-especial-ambiente-u-s-a-1957-67-2/> Erişim:14.09.2024

Görsel 3: <https://www.antiktarih.com/2018/05/19/laocoon-ve-ogullari-efsanesi/>  
Erişim:15.09.2024

Görsel 4: <https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-b/bacon-francis/francis-bacon-resim-1319/> Erişim 16.09.2024

Görsel5:<https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/exhibitions/francis-bacon-from-picasso-to-velazquez> Erişim:22.09.2024