

BİLİMİN IŞIĞINDA RESİM SANATI ÜZERİNE SÖYLEMLER 2

Editörler:

Prof. Dr. Fahrettin GEÇEN

Dr. Öğr. Üyesi Zeynep GÖNÜLAY ÇALIMLI

ARTİKEL AKADEMİ: 450

Bilimin Işığında Resim Sanatı Üzerine Söylemler 2

Editörler:

Prof. Dr. Fahrettin GEÇEN

Orcid No: 0000-0002-0787-7505

Dr. Öğr. Üyesi Zeynep GÖNÜLAY ÇALIMLI

Orcid No:0000-0002-7203-0546

Genel Koordinatör: Öğr. Gör. Ümit PARSIL

Ön Kapak Resmi: Öğr. Gör. Ümit PARSIL

Arka Kapak Resmi: Prof. Dr. Nilgün ŞENER

ISBN 978-625-5674-90-6

Birinci Basım: Temmuz - 2026

Kapak uygulama: Prof. Dr. Fahrettin GEÇEN

Ofset Hazırlık: Artikel Akademi

Baskı ve Cilt: Uzunist Dijital Matbaa Anonim Şirketi

Akçaburgaz Mah.1584.Sk.No:21 / Esenyurt - İSTANBUL

Matbaa Sertifika No: 68922

Artikel Akademi bir Karadeniz Kitap Ltd. Şti. markasıdır.

©Karadeniz Kitap - 2026

Akademik etik kurallara bağlı kalınarak yapılacak olan alıntılar ve tanıtım maksadıyla yapılacak olan kısa alıntılar dışında, yazılı izni alınmadan, tümünün veya bir kısmının elektronik, mekanik ya da fotokopi yoluyla, basımı, yayımı, kopyalanması, çoğaltımı veya dağıtımı yapılamaz.

KARADENİZ KİTAP LTD. ŞTİ.

Koşuyolu Mah. Mehmet Akfın Sok. No:67/3 Kadıköy-İstanbul

Tel: 0530 076 94 90

Yayıncı Sertifika No: 19708

mail: info@artikelakademi.com

www.artikelakademi.com

BİLİMİN IŞIĞINDA RESİM SANATI ÜZERİNE SÖYLEMLER 2

Editörler:

Prof. Dr. Fahrettin GEÇEN

Dr. Öğr. Üyesi Zeynep GÖNÜLAY ÇALIMLI

*Katkılarından dolayı **Öğr. Gör. Ümit PARSIL** 'a teşekkür ederiz.*

İÇİNDEKİLER

Önsöz.....	7
------------	---

Bölüm 1

TÜRK RESİM SANATINDA MODERN VE POSTMODERN ESTETİK YAKLAŞIMLAR.....	9
---	---

Atilla ŞİRİN

Bölüm 2

DAN HAYS RESMİNDE DİJİTAL GÖRÜNTÜNÜN ALTYAPISI VE ESTETİĞİ.....	25
--	----

Benan ÇOKOKUMUŞ

Bölüm 3

KÜBİZM AKIMININ ORTAÖĞRETİM ÖĞRENCİLERİNİN ÇALIŞMALARINA ETKİSİ.....	41
---	----

Bilhan CUYA

Bölüm 4

İŞİĞİN DİKTATÖRLÜĞÜNDEN KARANLIĞIN ESTETİĞİNE: SESSİZ DEVRİM FROM THE DICTATORSHIP OF LIGHT TO THE AESTHETICS OF DARKNESS: THE SILENT REVOLUTION.....	67
--	----

İlyas SEVİNDİK - Zeliha Dilara SEVİNDİK

Bölüm 5

RESİM SANATINDA GÖÇÜN ESTETİK KODLARI: KADIN SANATÇILAR ÜZERİNDEN TRAVMA, BELLEK VE KİMLİĞİN GÖRSEL TEMSİLİ	81
---	----

Hamide VURAL

Bölüm 6

FRANCİS BACON: SOYUT VE FİGÜRATİF DIŞAVURUMCULUK ARASINDA ZİHİNSEL İNCE ÇİZGİDEKİ RESSAM.....	107
Abdurrahman EREN – Büşra AKTÜRK	

Bölüm 7

2000–2015 YILLARI ARASINDA ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNDE KADIN SANATÇILARDA DIŞAVURUMCU BEDEN TEMSİLİ	127
Emre ŞEN – Elif ARSLANER	

Bölüm 8

MİTOLOJİDE SIĞIR İMGESİNİN RESİM SANATINA YANSIMASI.....	169
Çağatay ATLI	

Önsöz

Sanat, insanın düşünce dünyasını, toplumsal değişimleri ve kültürel birikimini yansıtan önemli ifade alanlarından biridir. Resim sanatı ise tarihsel süreç boyunca farklı estetik anlayışlar, teknik yaklaşımlar ve disiplinlerarası etkileşimlerle sürekli gelişim göstermiştir.

Bilimin Işığında Resim Sanatı Üzerine Söylemler 2 başlıklı bu eser; modern ve postmodern estetik yaklaşımlar, dijital sanat, sanat eğitimi, ışık ve karanlık estetiği, göç ve kimlik temsilleri, dışavurumcu anlatımlar ve mitolojik imgelerin resim sanatındaki yansımaları gibi çeşitli konuları ele alan özgün çalışmaları bir araya getirmektedir. Farklı bakış açılarıyla hazırlanan bu bölümler, resim sanatına ilişkin güncel tartışmalara katkı sunmayı amaçlamaktadır.

Bu kitabın; akademisyenler, araştırmacılar, öğrenciler ve sanat alanına ilgi duyan tüm okurlar için yararlı bir kaynak olması ve yeni bilimsel çalışmalara ilham vermesi en büyük temennimizdir.

Eserin hazırlanmasına katkı sağlayan tüm bölüm yazarlarına teşekkür eder, kitabın sanat alanındaki akademik literatüre değerli katkılar sunmasını dileriz.

Editörler:

Prof. Dr. Fahrettin GEÇEN

Dr. Öğr. Üyesi Zeynep GÖNÜLAY ÇALIMLI

1. BÖLÜM

TÜRK RESİM SANATINDA MODERN VE POSTMODERN ESTETİK YAKLAŞIMLAR

Dr. Öğr. Üyesi Atilla ŞİRİN

Selçuk Üniversitesi Mimarlık ve Tasarım Fakültesi

atillasirin@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-5915-6497>

Giriş

Türk resim sanatının tarihi, yalnızca biçimsel ve teknik bir dönüşüm tarihi değil; aynı zamanda estetik, ideolojik ve kültürel kimlik tartışmalarının da sahnesini oluşturmaktadır. Batı resminin etkisiyle başlayan ve Cumhuriyet döneminde kurumsallaşan modernist süreç, Türk sanatçıların özgünlük, temsil ve kimlik arayışlarını derinden biçimlendirmiştir. Bu süreç; Batılı modernizmin evrenselci iddialarıyla Anadolu'nun çok katmanlı kültürel mirası arasındaki gerilimli bir diyalog olarak da okunabilir.

Modernizm, sanat tarihinde büyük anlatılara, özgün yaratıcılığa ve biçimsel yeniliğe yapılan vurguyla tanımlanırken; postmodernizm bu değerleri sorgulamaya açmış, yerel olanı, ötekini ve çoğulluğu merkeze taşımıştır (Lyotard, 1984; Hassan, 1987). Türk sanatı bağlamında bu iki estetik paradigma arasındaki geçiş, Batı'dakinden farklı bir zamansallık ve özgün içerik barındırmaktadır.

Çalışmanın kuramsal çerçevesini modernizm ve postmodernizmin sanat kuramındaki temel argümanları oluşturmaktadır. Clement Greenberg'in modernist estetik anlayışı, sanatın kendi özgül alanına içkin öz-eleştiri pratiği olarak tanımlanması üzerine kurulmuştur (Greenberg, 1961). Buna karşın Fredric Jameson, postmodernizmi geç kapitalizmin kültürel mantığı olarak nitelendirmiş; tarihsellik duygusunun yitimine, simülasyona ve yüzey estetiğine dikkat çekmiştir (Jameson, 1991). Jean Baudrillard ise simülakrlar ve simülasyon kavramlarıyla gerçekliğin yerini alan temsillerin dünyasına işaret etmiştir (Baudrillard, 2003).

Türk resim sanatında bu kuramsal izleri takip etmek, yalnızca biçim analizinin ötesine geçerek sanatçıların siyasi, toplumsal ve kültürel bağlamdaki konumlarını kavramayı gerektirmektedir. Nitekim Sezer Tansuğ, Türk çağdaş sanatının dinamiklerini hem Batı kuramlarıyla hem de yerel sanat ortamının özgün koşullarıyla ilişkilendirerek derinlikli bir perspektif sunmaktadır (Tansuğ, 1986). Artun'un (2021) Türkiye'de modernist sanatın doğuşunu ele aldığı kapsamlı çalışması da bu tartışmaların arka planını aydınlatmaktadır.

Bu çalışmanın temel amacı; Türk resim sanatında modernist ve postmodernist estetik yaklaşımların nasıl şekillendiğini, hangi sanatçı ve akımlar üzerinden somutlaştığını ve bu sürecin Batılı sanat kuramlarıyla nasıl bir diyalog içinde geliştiğini ortaya koymaktır.

Çalışma birkaç açıdan özgün bir öneme sahiptir. Her şeyden önce, Türk sanatı üzerine yapılan akademik araştırmaların büyük bölümü ya salt tarihsel kronoloji ya da yalnızca biçim çözümlemesiyle sınırlı kalmaktadır. Oysa modernizm ile postmodernizm arasındaki kuramsal geçişi, Türk sanatının özgün dinamikleriyle ilişkilendiren bütüncül bir değerlendirme hâlâ sınırlıdır. Bu boşluğu doldurmak, hem Türk sanat tarihi yazımına hem de küresel modernizm tartışmalarına katkı sunacaktır.

Öte yandan, postmodern dönemin Türk sanatına yansımalarını kimlik siyaseti, toplumsal bellek ve kültürel melezlik kavramları çerçevesinde ele almak; günümüz Türk çağdaş sanatının daha iyi anlaşılmasına zemin hazırlamaktadır. Mehmet Yılmaz'ın modernizmden postmodernizme sanatın dönüşümünü ele aldığı kapsamlı çalışması, bu bağlamda önemli bir kuramsal dayanak sunmaktadır (Yılmaz, 2006).

Türk Resim Sanatında Modernizm ve Postmodernizm

1. Türk Resminde Modernizmin Temelleri: Osmanlı'dan Cumhuriyet'e

Türk resim sanatında Batılı anlamda resim geleneğinin başlangıcı, 19. yüzyılın ikinci yarısına tarihlenmektedir. Osmanlı Devleti'nin askerî ve bürokratik modernleşme sürecinin bir parçası olarak 1883'te kurulan Mekteb-i Sanayi-i Nefise-i Şahane -bugünkü Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi- bu dönüşümün kurumsal simgesidir. Mustafa Cezar'ın derinlikli araştırması, bu dönemdeki Batı'ya açılış sürecinin yalnızca teknik bir ödünç alma değil, köklü bir görsel kültür dönüşümü olduğunu ortaya koymaktadır (Cezar, 1971).

Osmanlı döneminin son kuşak ressamları olan 'Kurucu Kuşak' ya da 'Birinci

Kuşak' sanatçılar (Osman Hamdi Bey, Şeker Ahmet Paşa, Halil Paşa vd.) akademik gerçekçilik ve empresyonist etkilerle çalışmıştır. Bu sanatçılar, Batı akademik geleneğini Osmanlı-İslam kültürel çevresi içinde yeniden üretmiş; Doğu motiflerini Batılı resim tekniğiyle harmanlayan oryantalist bir estetik geliştirmiştir. Germaner ve İnankur (1989), bu sürecin hem Batılı oryantalizmin bir yansıması hem de kendi içinde özgün bir kültürel müzakere olduğunu vurgulamaktadır. Şen ve Çıvkin (2022), bu dönemin Türk resminde kimlik arayışı ile Batı'ya açılma gerilimini, döneme ait sanatçı eserlerinden hareketle çözümlemektedir.

Bu kuşağın en önemli temsilcisi olan Osman Hamdi Bey (1842-1910); hem Türkiye'nin ilk müzecisi hem de dönemin en özgün çift kimlikli ressamıdır. Paris'te eğitim almasına karşın Osmanlı kültürüne içkin sahneleri, Batılı teknikle yeniden yorumlaması, onun yapıtlarını salt oryantalist bir kategorizasyonun ötesine taşımaktadır. 'Kaplumbağa Terbiyecisi' (1906), bu özgün sentezin en çarpıcı örneğidir: Mihraplı bir mekânda geleneksel giysiler içinde bir figür ve kaplumbağalar; Batılı natüralist perspektifle İslam mimarisini, dinî sembolizmi ve alegorik anlatıyı bir arada sunar.



Görsel 1. Osman Hamdi Bey, Kaplumbağa Terbiyecisi, 1906, tuval üzerine yağlıboya, 221,5 x 120,5 cm. Pera Müzesi Koleksiyonu (peramuzesi.org.tr).

1914 Kuşağı olarak anılan Çallı İbrahim, Namık İsmail, Hikmet Onat ve Feyhaman Duran gibi sanatçılar ise Paris’te aldıkları empresyonist eğitimi Türkiye’ye taşımıştır. Bu kuşak, Türk resminde ilk gerçek anlamda modernist hareketi temsil etmektedir. Renk ve ışığa verilen önem, serbest fırça tekniği ve gündelik yaşam sahneleri bu kuşağın belirleyici özellikleridir (Berk ve Gezer, 1972). Renda ve Erol (1989), 1914 Kuşağı’nın Türk sanatındaki köklü izini hem biçimsel hem de ideolojik boyutuyla ele almakta; bu sanatçıların özgürleştirici bir estetik dil kurduklarını, ancak bunu milliyetçi bir programatik çerçevede gerçekleştirmek zorunda kaldıklarını ortaya koymaktadır.

İbrahim Çallı (1882-1960), 1914 Kuşağı’nın en üretken ve en çok tanınan ismidir. Empresyonizmin ışık ve renk anlayışını benimsemekle birlikte, Çallı’nın fırça vuruşları kendine özgü bir canlılık ve doğrudanlık taşımaktadır. Gündelik yaşamdan portreler, savaş sahneleri ve Anadolu manzaraları onun başlıca temaları arasındadır. ‘Zeybekler Kurtuluş Savaşı’nda’ (1923) adlı yapıtı; Kurtuluş Savaşı’na katılan zeybekler özelinde Türk ulusunun çektiği sıkıntıları empresyonist bir duyarlılıkla aktaran, Türk resminde toplumsal konuların sanatsal dile taşınmasının erken örneklerinden biridir.



Görsel 2. İbrahim Çallı, Zeybekler Kurtuluş Savaşı’nda, 1923, tuval üzerine yağlıboya, 156,5 x 186 cm. Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu (arhm.ktb.gov.tr).

Cumhuriyet'in ilanından (1923) sonra sanat, ulusal kimliğin inşasında binliçli biçimde araçsallaştırılmıştır. Devlet destekli sanat programları, 'Yurt Gezileri' (1938-1943) ve Halkevleri hareketi, sanatçıları Anadolu'nun yaşam biçimlerini ve manzaralarını tuvaline taşımaya yöneltmiştir. Bu dönemde sosyal realizm ile modernist biçim anlayışı iç içe geçmiş, sanat ulusal kalkınma idealinin görsel ifadesine dönüşmüştür (Tansuğ, 1986). Keskin (2014), erken Cumhuriyet dönemi Türk resmindeki toplumsallıktan bireyselliğe geçiş sürecini eleştirel bir perspektifle incelemekte; sanatın devlet kontrolündeki programatik işlevinden özerk bir anlatım arayışına evrilişini dönemin sanatsal üretimi üzerinden somutlaştırmaktadır. Bozdoğan (2015) ise Cumhuriyet'in modernleşme projesinde sanat ve mimarlığın nasıl ulusal kimlik inşasının araçlarına dönüştürüldüğünü, Batılı modernizmin seçici uyarlanması çerçevesinde tartışmaktadır.

2. Soyutlama ve Yüksek Modernizm: 1950'lerden 1970'lere

İkinci Dünya Savaşı'nın ardından Türkiye'de siyasi ve kültürel çoğulculuğun genişlemesiyle birlikte, soyut sanat akımları Türk resmine girmeye başlamıştır. Bu süreçte öncü bir rol üstlenen 'D Grubu' (1933-1947), Türk modernizminin önemli bir adımını oluşturmaktadır: Refik Fazıl, Zeki Faik İzer, Elif Naci ve Cemal Tollu gibi isimlerden oluşan bu grup, kübizm ve konstruktivizmden esinlenerek biçimsel özerkliği savunmuştur. Yasa-Yaman'ın (2006) D Grubu'na ilişkin kapsamlı araştırması; grubun kuramsal tutumunu, sergilediği eserleri ve Türk sanat ortamındaki dönüştürücü etkisini belgelemekte, bu kuşağın siyasi baskılar altında nasıl bir estetik özgürlük alanı inşa etmeye çalıştığını gözler önüne sermektedir.

Genç (2012) yaptığı bir çalışmada, D Grubu ressamlarının Türk resim sanatının gelişimine olan katkılarını kapsamlı biçimde ele almaktadır. Buna göre D Grubu; Batı kaynaklı kübist ve konstruktivist biçim anlayışını Türkiye'ye taşımış, sanatçıları akademik gerçekçilikten özgürleştirmiş ve Türk resminde ilk kez özerk biçimsel araştırmanın kapısını aralamıştır. Bu açıdan D Grubu, Türk modernizminin yalnızca estetik değil, kuramsal zeminini de hazırlamıştır (Genç, 2012).

1950'ler ve sonrasında Türk sanatçıları, New York Okulu'nun ve Avrupa soyut ekspresyonizminin etkisiyle saf biçimsel araştırmalara yönelmiştir. Greenberg'in savunduğu 'saflık' (purity) ilkesi — her sanat dalının kendi özgül araçlarına yoğunlaşması — bu dönemin Türk soyut ressamaları arasında da belirleyici bir estetik tutum olarak yankı bulmuştur (Greenberg, 1961). Yaşar (2019), Türk resim sanatındaki soyut eğilimleri dönem dönem ele aldığı makalesinde; 1950'lerden 1970'lere uzanan süreçte Türk ressamların uluslararası soyut sanat hareketleriyle nasıl bir diyalog kurduğunu ve bu diyalogun yerel bir

özgünlüğe nasıl büründüğünü mercek altına almaktadır.

Adnan Çoker (1927-2022), bu dönemin öne çıkan Türk soyut ressamlarından biridir. Çoker'in 'Kubbeler' serisi; Türk İslam mimarisinin ritmik ve biçimsel unsurlarını soyut resmin geometrik sadeliğiyle birleştirerek özgün bir estetik dil geliştirmektedir. Bu yaklaşım, bir yandan Greenberg'ci biçimsel saflık anlayışını benimsemekte; öte yandan İslam mimari geleneğiyle diyalog kurarak tamamen Batılı bir modernizme indirgenemeyecek bir özgünlük taşımaktadır.



Görsel 3. Adnan Çoker, Kubbeler (Soyut Kompozisyon) serisinden, 1993, serigrafi, 90 x 70 cm. Artam Müzayede (artam.com).

Burhan Doğançay (1929-2013) ise hem ulusal hem de uluslararası arenada Türk modernizminin en tanınan temsilcilerinden biri olarak öne çıkmaktadır. 'Ribbon' serisi; kentsel mekânlardaki yırtık afişleri, yazıları ve duvara yapışmış fragmanları geometrik bir ritimle tuvale taşır. Bu çalışmalar, soyut dışavurumculuğun biçimsel özgürlüğünü kent belleğinin sosyal içeriğiyle harmanlayarak modernizmin sınırlarını zorlamaktadır. Doğançay'ın pratiği, Bürger'in (1984) avangard kuramındaki 'gündelik yaşama entegrasyon' fikrine yakın bir estetik tutum sergilemektedir.



Görsel 4. Burhan Doğançay, Ribbon, 1981, kağıt üzerine guaj boya, 76 x 57 cm. MAGNET Müzayede (magnetmuzayede.istanbul).

Bürger'in (1984) avangard kuramına göre modern sanat, yaşam pratiğiyle köklü bir kopuş yaşatarak özerkleşmiştir. Türk modernizminde de benzer bir özerkleşme eğilimi gözlemlenmekle birlikte, bu süreç Batı'dakinden farklı siyasi baskılar ve milliyetçi söylemlerle iç içe geçmiştir. Sanat ortamındaki bu çelişkili dinamik, Türk modernizmini evrenselci ideallerle yerel gerçekliklerin gerilimli bir bileşimi olarak konumlandırmaktadır.

3. Postmodernizmin Türk Resmine Girişi: 1980 Sonrası Dönüşüm

1980 askerî darbesi ve ardından gelen liberal ekonomik politikalar, Türkiye'de kültürel alanda derin kırılmalara yol açmıştır. Küreselleşme, kitle kültürü ve yeni medya ortamlarının yaygınlaşmasıyla birlikte sanat, büyük anlatıların çözüldüğü, kimlik sorularının çoğalıp karmaşıklaştığı yeni bir evreye girmiştir. Jean-François Lyotard'ın (1984) 'büyük anlatıların sonu' tezi bu dönüşümün kuramsal çerçevesini sağlamaktadır: Evrensel ilerleme, bilim ve ideoloji gibi büyük anlatıların çöküşü, yerini küçük, yerel ve çoğul anlatılara bırakmıştır.

Uz ve Uz (2018), 1980'li yıllarda Türkiye'de değişen sanat anlayışını ve ilk

kavramsal sanat izlerini Bedri Baykam ve Sarkis özelinde incelemektedir. Bu çalışma, postmodern dönüşümün Türk sanatındaki erken tezahürlerini somut sanatçı örnekleri üzerinden belgeleme açısından kritik bir kaynak niteliğindedir. Bedri Baykam'ın çok katmanlı, pop kültürü referanslarıyla yüklü yapıtları ile Sarkis'in enstalasyon pratiği, Türk sanatının 1980'lerde nasıl bir dönüşüm geçirdiğini açıkça ortaya koymaktadır (Uz ve Uz, 2018).



Görsel 5. Bedri Baykam, Ingres, G r me, This is my Bath, 1987, kırık ayna ve duralit üzerine karışık teknik, 202 x 860 cm. İstanbul Modern Koleksiyonu (istanbulmodern.org).



Görsel 6. Sarkis (Sarkis Zabunyan),  aylak Sokak, 1986, enstalasyon. Salt Araştırma Arşivi, Maçka Sanat Galerisi Koleksiyonu (saltonline.org).

Hal Foster'ın (1983) 'direniş olarak postmodernizm' kavramı, Türk sanatının bu dönemindeki eleştirel boyutu anlamlandırmak için önemli bir analitik araç sunmaktadır. Foster, postmodernizmin yalnızca modernizme yönelik bir

tepki ya da nostaljik geri dönüş olmadığını; aksine tahakküm yapılarını ve temsil politikalarını sorgulamaya açan etkin bir tutum olabileceğini ileri sürmektedir. Bu perspektiften bakıldığında, 1980 sonrası Türk sanatçıların ulusal kimlik, toplumsal cinsiyet, hafıza ve öteki temalarına yönelişi salt biçimsel bir yenilik değil, eleştirel bir estetik tutum olarak değerlendirilebilir.

Baudrillard'ın (2003) simülasyon kuramı ise bu dönemde Türkiye'de sanat ile kitle kültürü arasındaki sınırların bulanıklaşmasını açıklamada işlevsel bir çerçeve sunmaktadır. Pop sanat referansları, reklam görüntüleri, tarihsel mitler ve tüketim kültürünün ikonları, Türk sanatçıların tuvallerinde ve enstalasyonlarında iç içe geçerek özgün bir simülatif estetik oluşturmuştur.

Bu dönemin öne çıkan eğilimlerinden biri, Osmanlı ve İslam görsel kültürünün postmodern bir ironiyle yeniden sahneye taşınmasıdır. Hattat geleneğinin yeniden yorumlanması, minyatür formunun çağdaş içeriklerle harmanlanması ve geleneksel süsleme motiflerinin bağlamından kopararak anlam kaymasına uğratılması bu eğilimin somut örnekleridir. Mehmet Akay'ın (2002) postmodern görüntü üzerine yaptığı çalışma, bu dönemde Türk sanatındaki temsil politikalarını ve yüzey estetiğini derinlikli biçimde çözümlemektedir. Yamaner (2007), postmodernizmin mimari, sinema, edebiyat ve sanat gibi farklı disiplinlere yansımalarını kapsamlı biçimde ele alarak Türkiye'deki postmodern kültür ortamını bütüncül bir perspektifle değerlendirmektedir.

1990'larda İstanbul Bienali'nin uluslararası bir platform olarak güçlenmesi, Türk sanatçıların küresel çağdaş sanat ağlarıyla doğrudan bağlantı kurmasını sağlamış; bu süreç postmodern estetik stratejilerin Türk sanatına entegrasyonunu hızlandırmıştır. Ulusal ve yerel kimlikleri, siyasi hafızayı ve toplumsal cinsiyet meselelerini odağına alan sanat pratikleri, bu süreçte giderek belirginleşmiştir.

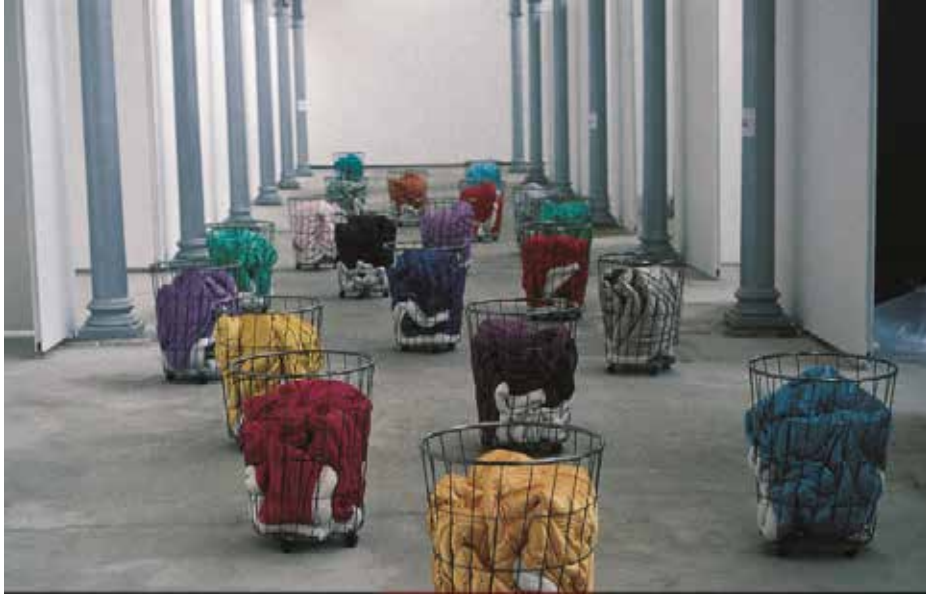
4. Kimlik, Kültürel Melezlik ve Çoğulculuk

Postmodern Türk resminin belki de en belirleyici özelliği, kimlik sorununu hem bireysel hem de kolektif düzeyde yoğun biçimde işlemesidir. Modernizmin ilan ettiği evrensel özne yerini, köken, ırk, cinsiyet ve sınıf boyutlarıyla çatışmalı ve çoğul özneye bırakmıştır. Bu bağlamda Türk sanatçıları, Doğu ile Batı, geleneksel ile modern, laik ile dinî gibi ikiliklerin gerilimli alanında özgün ifade biçimleri geliştirmiştir.

İhsan Hassan'ın (1987) postmodernizmin temel özelliklerini sıraladığı listesinde yer alan belirsizlik, parçalanma, çoğulculuk ve metinlerarasılık, 1990'lar ve 2000'ler Türk resminde de gözlemlenebilir estetik stratejiler olarak ortaya

çıkılmaktadır. Alaycı bir tarihselcilik, kavramsal sorgulama ve enstalasyona kayış bu stratejilerin somut görünümleridir. Keskin'in (2014) erken Cumhuriyet dönemini inceleyen çalışması, toplumsallıktan bireyselliğe geçişin modernist dönemde başladığını; ancak postmodern dönemde bu bireyselliğin kimlik siyasetiyle eklemlenerek farklı bir boyut kazandığını ortaya koymaktadır.

Gülsün Karamustafa, Canan Tolon ve Genco Gülan gibi sanatçılar; Türk sosyal tarihinin unutulmuş katmanlarını, kamusal belleği ve toplumsal cinsiyet örüntülerini postmodern bir estetik araçsallıkla yüzleştiren üretimler gerçekleştirmiştir. Bu sanatçıların yapıtları; nesne, metin ve görüntü arasındaki geçirgen sınırları kışkırtıcı biçimde kullanmakta, 'Türk kimliği' gibi büyük ve tekil anlamları parçalayarak çoğul ve tartışmalı alanlara dönüştürmektedir.



Görsel 7. Gülsün Karamustafa, *Mistik Nakliye*, 1992, enstalasyon. Salt Araştırma Arşivi, 3. Uluslararası İstanbul Bienali (saltonline.org).



Görsel 8. Canan Tolon, Glitch VI, 2008, tuval üzerine yağlıboya, 135 × 142,5 cm. MutualArt / Sotheby's müzayede arşivi (<https://www.mutualart.com>).



Görsel 9. Genco Gülan, Sihirli Fasulye, 2013, 600 adet kullanılmış kravat ve bir vinçten oluşan, 150 metre yüksekliğindeki heykel. Wikipedia.org arşivi (wikipedia.org).

Antmen'in (2008) Batı sanat akımlarını kapsamlı biçimde ele aldığı çalışması, Türk sanatçıların küresel akımlarla nasıl seçici bir ilişki kurduğunu göstermek için değerli bir karşılaştırmalı zemin sunmaktadır. Türk ressamaları, kavramsal sanat, neo-ekspresyonizm ve kimlik siyasetini tek tek benimsemek yerine bunları kendi kültürel bağlamlarına özgü biçimde eriterek yeniden biçimlendirmiştir. Bu seçici benimseme ve dönüştürme pratiği, Türk sanatını salt taklit kategorisinden çıkarıp özgün bir kültürel diyalog alanına yerleştirmektedir.

Homi Bhabha'nın (1994) kültürel melezlik (hybridity) kavramı, Türk post-modern sanatını çözümlemede özellikle verimli bir analitik çerçeve sunmaktadır. Bhabha'ya göre kültürel kimlikler saf ve değişmez değil; tarihsel temas ve çatışma noktalarında sürekli yeniden müzakere edilen, belirsiz ve çoğul yapılardır. Türk sanatçılarının ürettiği kültürel melez estetik, bu teorik perspektiften Doğu-Batı ikiliğini aşan özgün bir üçüncü uzam olarak değerlendirilebilir.

5. Adorno'nun Estetik Kuramının Türk Sanatına Uygulanması

Theodor W. Adorno'nun (1997) estetik kuramı; sanat yapısının özerkliği, toplumsal içerik ve mimesis kavramları çerçevesinde hem modernist hem de postmodernist dönemin Türk resmini okumak için zengin bir eleştirel çerçeve sunmaktadır. Adorno'ya göre gerçek sanat yapısı, toplumsal çelişkileri yüzeysel bir uzlaşmayla örtbas etmek yerine biçimsel düzeyde somutlaştırarak ifşa eder. Tunalı'nın (2008) estetik üzerine kapsamlı çalışması, Türkiye'de estetik kuramın nasıl çevirilip yorumlandığını ve bu yorumun sanat pratiğine nasıl yansıdığını anlama açısından değerli bir bağlam sunmaktadır.

Bu perspektiften Türk modernist resminin 'ulusal kimlik inşası' işleviyle yüklenmesi, Adorno'nun uyardığı ideolojik baskı altında sanata verilen 'toplumsal görev'in Türkiye'deki özgün bir tezahürü olarak yorumlanabilir. Cumhuriyet'in erken döneminde sanat eğitiminin ve üretiminin devlet desteğine bağımlı kılınması, sanatçıları kısmen programatik bir estetik anlayışa mahkûm etmiştir. Bununla birlikte aynı dönemin sanatçıları, bu kısıtların içinden özgün biçim denemeleriyle kendine özgü bir müzakere alanı açmayı başarmışlardır.

Buna karşın postmodern dönemin parçalı, çoğul ve ironik yapıtları, Adorno'nun öngördüğü eleştirel özerkliğe daha yakın bir konum işgal etmektedir. Toplumsal çelişkileri simgesel ve alegorik düzeyde ifşa eden, anlam üretimini izleyiciye de açan bu yapıtlar; kitlesel tüketim kültürüne yönelik eleştirel bir mesafe sergilemektedir. Artun'un (2021) Türkiye'de modernist sanatın doğuşuna ilişkin çalışması, sanatın özerkleşme sürecini Adornogil bir perspektiften değerlendirmek için önemli tarihsel veriler sunmaktadır.

Sonuç

Bu kitap bölümü Türk resim sanatında modernizm ile postmodernizm arasındaki geçişin, yalnızca Batılı sanat paradigmalarının edilgen bir yansıması olmadığını, aksine yerel dinamiklerin, siyasi baskıların ve kültürel belleğin biçimlendirdiği özgün ve diyalojik bir süreç olduğunu ortaya koymaktadır.

Türk resminin modernist evresi; Osmanlı görsel kültürüyle hesaplaşma, ulus-devlet inşası ve Batılı biçim anlayışıyla derin bir müzakere üzerine kurulmuştur. Cumhuriyet'in kurucu yıllarında sanatın ideolojik araçsallaştırılması, Greenberg'in savunduğu türden saf bir biçimsel özerklikten uzak bir modernizm pratiğine yol açmıştır (Greenberg, 1961; Tansuğ, 1986). Keskin (2014), bu dönemin sanatsal dinamiklerini toplumsallık ile bireysellik arasındaki gerilim üzerinden yorumlamakta; sanatçıların devlet desteğine bağımlılıkla kişisel arayışlarını nasıl bağdaştırdığını çözümlemektedir. Bununla birlikte 1950-1970 arası soyutlama hareketi, bu özerklik idealine en fazla yaklaşılan dönem olarak öne çıkmaktadır.

1980 sonrası postmodern dönüşüm ise Türk sanatına kimlik çoğulluğu, tarihsel yeniden yorumlama ve eleştirel ironi biçiminde yansımıştır. Lyotard'ın (1984) büyük anlatıların çöküşüne ilişkin tezi, Türkiye'de de kendine özgün bir karşılık bulmuştur. Uz ve Uz (2018), bu sürecin Bedri Baykam ve Sarkis üzerinden nasıl somutlaştığını belgelemektedir. Laik ulusal kimlik anlatısının sorgulanması, etnik ve dinî kimliklerin görünürlük kazanması ve Osmanlı mirasının yeniden sahiplenilmesi bu sürecin başlıca görünümleridir.

Jameson'ın (1991) postmodernizmi geç kapitalizmin kültürel mantığı olarak tanımlaması, Türkiye'deki neoliberal dönüşüm süreciyle birlikte anlam kazanmaktadır. Özellikle 1990'lardan itibaren sanat piyasasının genişlemesi, bienallerin ve özel galerilerin çoğalması ve uluslararası sanat dünyasıyla bütünleşme eğilimi, Türk sanatçıların üretim koşullarını ve estetik tercihlerini derinden etkilemiştir. Şen ve Çıvkın (2022), bu dönemdeki Türk resminin kimlik arayışını kapsamlı bir çerçevede değerlendirmektedir.

Öte yandan Foster'ın (1983) 'direniş olarak postmodernizm' kavramı, Türk sanatının salt piyasa güdümlü bir estetiğe indirgenmesinin önünde duran eleştirel potansiyelini kavramak için hâlâ geçerliliğini korumaktadır. Nitekim bazı Türk sanatçıları; milliyetçi söyleme, toplumsal cinsiyetçiliğe ve tüketim kültürünün yüzeyselliğine karşı estetik direniş pratikleri geliştirmiştir.

Sonuç olarak Türk resim sanatı, 'Batı'dan gecikmiş bir yansıma' olarak değil; Doğu ile Batı, gelenek ile modernite, evrensel ile yerel arasındaki gerilimi yaratıcı bir estetik enerji kaynağına dönüştüren özgün bir sanat pratiği olarak

değerlendirilmelidir.

Öneriler

Bu çalışmanın bulgularından hareketle aşağıdaki öneriler sunulabilir:

Türk resim sanatının modernist ve postmodernist dönemlerine ilişkin derinlemesine bireysel sanatçı ve yapıt analizlerini kapsayan monografi çalışmalarının artırılması önerilmektedir. Özellikle 1990 sonrası dönem, sanat tarihi yazımında görece az irdelenmiş olup sistematik araştırmalara ihtiyaç duymaktadır.

Sanat eğitimi müfredatlarında Türk modernizmi ve postmodernizminin Batılı kuramlarla karşılaştırmalı biçimde ele alındığı ders içeriklerinin yaygınlaştırılması gerekmektedir. Öğrencilerin yalnızca biçimsel analiz değil, kuramsal düşünme becerisi kazanmaları büyük önem taşımaktadır.

Müze ve galerilerin sergilerinde modern ve postmodern Türk resmini uluslararası eserlerle yan yana sunan karşılaştırmalı sergi programları geliştirilmesi, hem ulusal hem de uluslararası izleyici için Türk sanatının görünürlüğünü artıracaktır.

Toplumsal cinsiyet çalışmaları, postsömürgecilik kuramı ve dijital görsellik perspektiflerini Türk resim sanatı bağlamında uygulamaya koyan disiplinlerarası araştırmaların teşvik edilmesi önem taşımaktadır.

Kaynakça

- Adorno, T. W. (1997). *Aesthetic theory* (R. Hullot-Kentor, Çev.). University of Minnesota Press. (Özgün eser 1970 yılında yayımlanmıştır.)
- Akay, A. (2002). *Postmodern görüntü*. Bağlam Yayınları.
- Antmen, A. (2008). *20. yüzyıl Batı sanatında akımlar*. Sel Yayıncılık.
- Artun, A. (2021). *Modernizm kavramı ve Türkiye’de modernist sanatın doğuşu*. İletişim Yayınları.
- Baudrillard, J. (2003). *Simülakrlar ve simülasyon* (O. Adanır, Çev.). Doğu Batı Yayınları. (Özgün eser 1981 yılında yayımlanmıştır.)
- Berk, N., & Gezer, H. (1972). *50 yılın Türk resim ve heykeli*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Bhabha, H. K. (1994). *The Location of Culture*. London: Routledge.
- Bozdoğan, S. (2015). *Modernizm ve ulusun inşası: Erken Cumhuriyet Türkiye’sinde mimari kültür*. Metis Yayınları.

- Bürger, P. (1984). *Theory of the avant-garde* (M. Shaw, Çev.). University of Minnesota Press. (Özgün eser 1974 yılında yayımlanmıştır.)
- Cezar, M. (1971). *Sanatta Batı'ya açılış ve Osman Hamdi*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Foster, H. (Ed.). (1983). *The anti-aesthetic: Essays on postmodern culture*. Bay Press.
- Genç, M. A. (2012). D Grubu ressamlarının Türk resim sanatının gelişimine olan katkıları. *İdil Sanat Dergisi*, 1(5), 405-417. <https://doi.org/10.7816/idil-01-05-27>
- Germaner, S., & İnankur, Z. (1989). *Oryantalizm ve Türkiye*. Türk Kültürüne Hizmet Vakfı.
- Greenberg, C. (1961). *Art and culture: Critical essays*. Beacon Press.
- Hassan, I. (1987). *The postmodern turn: Essays in postmodern theory and culture*. Ohio State University Press.
- Jameson, F. (1991). *Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism*. Duke University Press.
- Keskin, C. (2014). Erken Cumhuriyet dönemi Türk resminde toplumsallıktan bireyselliğe geçiş süreci. *Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 181 (181), 87-101. <https://izlik.org/JA65KK33RT>
- Liotard, J.-F. (1984). *The postmodern condition: A report on knowledge* (G. Bennington & B. Massumi, Çev.). University of Minnesota Press. (Özgün eser 1979 yılında yayımlanmıştır.)
- Renda, G., & Erol, T. (1989). *Başlangıcından bugüne çağdaş Türk resim sanatı*. Tıglat Yayınları.
- Rona, Z. (Ed.). (1997). *Birikimler: Cumhuriyet'in 75. yılında Türk resim sanatı*. Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- Şen, E., & Çıvkin, A. (2022). 20. yüzyılda modernizmin çağdaş Türk resim sanatına etkileri. *ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi*, (8), 183-204. <https://doi.org/10.46372/arts.1118593>, <https://izlik.org/JA53DK53BY>
- Tansuğ, S. (1986). *Çağdaş Türk sanatı*. Remzi Kitabevi.
- Tunalı, İ. (2008). *Estetik* (12. Basım). Remzi Kitabevi.
- Uz, A., & Uz, N. (2018). Türkiye'de 1980'li yıllarda değişen sanat anlayışı ve ilk kavramsal sanat izleri (Bedri Baykam ve Sarkis). *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi*, 5(2), 1-11. <https://izlik.org/JA62XU33BL>
- Yamaner, G. (2007). *Postmodernizm ve sanat: Mimari, sinema, edebiyat, tiyatro, tasarım*. Algi Yayın.
- Yaşar, N. (2019). Türk resim sanatında soyut eğilimler. *Konya Sanat*, (2), 1-14.

Yasa-Yaman, Z. (2006). *D Grubu*. Yapı Kredi Yayınları.

Yılmaz, M. (2006). *Modernizmden postmodernizme sanat*. Ütopya Yayınevi.

Görsel Kaynakça

Görsel 1. <https://www.peramuzesi.org.tr/eser/kaplumbaga-terbiyecisi/1/40>, Erişim tarihi:19.03.2026.

Görsel 2. <https://arhm.ktb.gov.tr/Artworks/Detail/1408/kurtulus-savasinda-zeybekler>, Erişim tarihi:19.03.2026.

Görsel 3. <https://artam.com/muzayede/345-cagdas-ve-klasik-tablolar/adnan-co-ker-1927-kubbeler-serisi-2>, Erişim tarihi:19.03.2026.

Görsel 4. <https://magnetmuzayede.istanbul/urun/8440986/burhan-dogan-cay-1929-2013-ribbon-1981-imzali-kagit-uzerine-guaj-boya-76-x>, Erişim tarihi:19.03.2026.

Görsel 5. <https://www.istanbulmodern.org/en/collection/inges-g-r-me-this-is-my-bath>, Erişim tarihi:19.03.2026.

Görsel 6. <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/207519>, Erişim tarihi:19.03.2026.

Görsel 7. <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/189441>, Erişim tarihi:19.03.2026.

Görsel 8. <https://www.mutualart.com/Artwork/GLITCH-VI/24783F4E08290160>, Erişim tarihi:19.03.2026.

Görsel 9. https://en.wikipedia.org/wiki/Genco_Gulan#/media/File:Magic_Beans.jpg, Erişim tarihi:19.03.2026.

2. BÖLÜM

DAN HAYS RESMİNDE DİJİTAL GÖRÜNTÜNÜN ALTYAPISI VE ESTETİĞİ

Doç. Dr. Benan ÇOKOKUMUŞ

Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi

Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Resim Anabilim Dalı

bcokokumus@omu.edu.tr

<https://orcid.org/0000-0002-2106-4615>

Giriş

Dan Hays (d. 1966), İngiliz çağdaş sanat dünyasında “dijital görüntünün fiziksel inşası” dendiğinde akla gelen en özgün isimlerden biridir. Dijital görüntü teknolojileri ile geleneksel yağlı boya resim arasındaki ilişkiyi kuramsallaştıran çalışmalarıyla tanınan sanatçı, çağdaş İngiliz resminin en disiplinli ve yenilikçi temsilcileri arasında yer alır. Sanatçı; dijital dünyanın *hata* (glitch) olarak nitelediği düşük çözünürlük unsurlarını (pikselleşme, renk kaymaları, dijital gürültü), yağlı boyanın karakteristik dokusuyla sentezlemektedir.

Sanatçı, internet ortamından veya dijital kameralardan elde ettiği düşük çözünürlüklü görüntüleri devasa tuvalere aktarırken adeta bir işlemci titizliğiyle hareket eder; her bir piksele fırça darbesi aracılığıyla öznel bir derinlik kazandırır. Teknoloji ile zanaatı özgün bir düzlemde birleştiren bu pratik, imgenin dijitalleştiği bir çağda geleneksel resim sanatının sunduğu en nitelikli estetik yanıtlardan biri olarak kabul edilir. Hays’in manzaraları, izleyiciye doğrudan bir mekan temsili sunmak yerine, o mekana dair bellekte kalan veya ekran aracılığıyla süzülen duyumsamayı aktarır. Uzaktan bakıldığında net bir fotoğraf yanılsaması yaratan eserler, yaklaşıldığında soyut bir renk ızgarasına (grid) dönüşür. Bu görsel deneyim, izleyiciyi “algılanan imgenin gerçekliği ile verinin soyutluğu” arasındaki ontolojik sorgulamayla baş başa bırakır.

Çağdaş sanatçı Dan Hays'in sanatsal pratiği, temelde manzara olgusuna odaklansa da üretim süreçleri; natürmort, gravür ve fotoğrafçılığın yanı sıra dijital 3B modelleme gibi disiplinler arası yöntemleri içinde barındırır. Sanatçının çalışmaları; Romantizm'den Post-Empresyonizm'e uzanan geleneksel manzara resminin, günümüz dijital görüntü kültüründeki farklı mecralarda büründüğü temsil biçimlerinden beslenmektedir.

Hays, görüntü sıkıştırma algoritmaları ile 19. yüzyıl İzlenimciliği (Impresionizm) arasında kavramsal bir bağ kurmaktadır. Her iki yaklaşım da görüntüyü sarsılmaz bir bütün olarak değil; parçalanmış birimler (pikseller veya fırça darbeleri) üzerinden ele alır. Sanatçı, dijital verinin bu fragmanlı yapısını yağlı boya dokusuna aktararak, görüntünün eş zamanlı olarak hem bir manzara hem de bir veri yığını olarak algılanmasını sağlar. 1990'lı yılların sonundan itibaren Hays'in sanatsal üretimi; dijital teknolojinin soyut, kodlanmış ve anlık dünyası ile geleneksel resmin dokunsal, kusurlu ve zamansal sürekliliğe dayalı doğası arasındaki diyalektik ilişkiyi soruşturmaktadır. Sanatçı, genellikle dijital ağlardan elde ettiği düşük çözünürlüklü verileri ve video karelerini temel alarak, bu imgeleri kapsamlı bir manipülasyon sürecinden geçirmekte ve metodik bir disiplinle tuval yüzeyine aktarmaktadır.

Hays'in temel amacı; temsil edilen sahne (doğa) ile fiziksel yüzey (boya/ekran) arasında gerilimli bir çatışma inşa etmektir. Bu bağlamda dijital gürültü *noise* ve teknik bozulmaların bilinçli birer estetik araç olarak kullanılması, geleneksel realizm mekaniğini yapı sökümüne uğratar. Görüntü verisinin sıkıştırılmasıyla oluşan piksel yoğunluğundaki azalma, ton geçişlerinde karakteristik "yapay oluşumlara" *artifact* yol açmaktadır. Düşük çözünürlüklü dijital fotoğraflarda ve web kameralarında sıklıkla rastlanan bu deformasyonlar, internet ekosisteminde standartlaşmış sıkıştırma formatlarının doğrudan bir sonucudur. Sıkıştırma işlemi, görselin minimum veri alanında depolanmasına olanak tanıırken; JPEG dosyasının boyutuna ve sıkıştırma oranına bağlı olarak ciddi bir ayrıntı kaybını da beraberinde getirmektedir.

Bu çalışmada; düşük kaliteli veya *bozuk* olarak tanımlanan dijital verinin, yüksek sanat disiplini içerisinde yağlı boya ile yeniden yorumlanma süreci ele alınmaktadır. Söz konusu süreç, geleneksel estetiği yok etmek yerine ona yeni bir form kazandıran bir diyalog olarak tanımlanabilir. Kusursuz ve pürüzsüz ekran gerçekliğine karşı resmin fizikselliği vurgulanarak, izleyici algısal bir uyanışa davet edilmektedir. Sanatçının dijital fotoğrafları; renk ayrımı, modülasyon ve matematiksel sistemler gibi manipülasyon yazılımlarıyla sistematik bir çözümlemeye tabi tutması ve elde edilen verileri tuvale aktarma aşamaları niteliksel bir yöntemle analiz edilmektedir.

Hays'in yaklaşımı, dijital hatayı bir *yanlışlık* olmaktan çıkarıp onu bir *gerçeklik anı* olarak konumlandırır. Bu durum, modern çağın pasif izleyicisine dijital illüzyonun mekanizmalarını ifşa eden yeni bir bakış açısı sunar. Hays'in eserleri izleyiciyi bir paradoksun içine çeker: Uzaktan bakıldığında düşük çözünürlüklü bir fotoğrafı andıran eser, yaklaşıldığında yoğun bir emek ve fırça iziyle karşılaşan izleyiciyi şaşırtır. Bu yaklaşım, dijital ekranların sunduğu pürüzsüz gerçeklik algısını kırarak; dijital hatayı sistemin bir başarısızlığı olarak değil, aksine sistemin işleyişini ele veren bir hakikat olarak sunmaktadır.

Dan Hays'in üretim süreci; görüntü işleme yazılımlarıyla başlayan ve tuval üzerinde titizlikle sonlanan çok katmanlı bir metodolojiye dayanmaktadır. Sanatçı bu süreçte, dijital ekranların temel çalışma prensibi olan RGB (Kırmızı, Yeşil, Mavi) renk modelini, tuval üzerine bir yapı iskeleti gibi yansıtmaktadır. Tuval yüzeyinde inşa edilen bu ızgara sistemi, dijital ekranın fiziksel bir simülasyonu işlevini görür. Hays, renkleri palet üzerinde fiziksel olarak karıştırmak yerine, yan yana getirdiği saf renk noktaları aracılığıyla izleyicinin retinasında optik bir sentez yaratmayı hedefler. Bu yöntem, geleneksel Noktacılık (Pointillism) tekniğinin çağdaş bir dijital *render* analojisi olarak yeniden yorumlanmasıdır. Görüntü; ton sınırlamaları ve matematiksel sistemler aracılığıyla işlenerek yapılandırılmaktadır. Bu teknik kısıtlamalar, resmin illüzyonist (yanılsamacı) etkisini kırarak yüzeyin malzeme kalitesini ve "kusurlu" yapısını ön plana çıkarır. Bu bağlamda sanatçının yaklaşımı, Jules Laforgue'un şu tespitiyle paralellik gösterir: "Doğal bir göz, dokunsal yanılsamaları ve bunların kullanışlı, cansız çizgi dilini unuttur ve yalnızca prizmatik duyarlılık yeteneğiyle hareket eder" (Laforgue, 1998, s. 936-941).

Dan Hays'in Colorado Serisi: Dijital İmgenin Gerçeklikten Kopuşu

Dan Hays'in Colorado serisi, sanatçının internette tesadüf eseri karşılaştığı ve kendisiyle aynı adı taşıyan bir Colorado yerlisine ait web sitesinden aldığı düşük çözünürlüklü manzara fotoğraflarına dayanmaktadır. Bu seri; dijital veri ile resimsel temsil arasındaki ontolojik farkı derinlemesine soruşturur.

Serideki eserler, internet tabanlı görüntülerin en temel özelliği olan sıkıştırma (compression) sürecinde ortaya çıkan görsel bozulmaları temel alır. Orijinal fotoğraflardaki veri kaybı, Hays tarafından bir engel değil, resmin ana öznesi olarak kabul edilir. Sanatçı; dijital ekranın sunduğu o anlık ve uçucu görüntüyü yağlıboyanın yavaşlığıyla yeniden üretirken, pikselleri mekanik bir hassasiyetle tuvale aktarır.

Hays, dijital görüntüyü oluşturan her bir pikseli veya sıkıştırma bloğunu

(macroblock), tuval üzerinde fiziksel bir fırça darbesine dönüştürür. Yakından bakıldığında soyut, renkli karelerden oluşan bir ızgara (grid) yapısı görülürken; izleyici eserden uzaklaştığında bu birimler optik bir illüzyonla bütünleşerek tanıdık bir manzara imgesine dönüşür. Bu durum, ekranın sunduğu *kusursuz illüzyonun* aslında matematiksel ve parçalı bir yapıdan ibaret olduğunu ifşa eder.

Eserlerdeki renk paleti, doğadaki organik renklerden ziyade ekranın RGB (Kırmızı-Yeşil-Mavi) renk uzayını ve dijital gürültüyü *noise* yansıtır. Hays, monitörden yayılan ışığın parlaklığını pigmentin matlığıyla simüle ederek paradoksal bir görsel alan yaratır. Bu süreçte ortaya çıkan *renkli çeperler* ve *titreşimli kenarlar*, dijital dünyanın hızı ile fiziksel dünyanın ağırlığı arasındaki sürtünmeyi temsil eder.

Colorado serisinde izleyici, bir ağaç veya dağ manzarasına bakarken aslında bir dosya formatının (JPEG) sınırlılıklarını izlemektedir. Hays, bu serisiyle teknolojinin şeffaf hale getirdiği ekranı, resim aracılığıyla yeniden görünür ve dokunulabilir kılar.

“Sanatçının resmettiği bu görsel kusurların teknik kaynağı olan JPEG (Joint Photographic Experts Group), ISO/IEC bünyesindeki Ortak Fotoğraf Uzmanları Grubu tarafından geliştirilen ve “kayıplı sıkıştırma” yöntemini kullanan bir standarttır. JPEG dosyaları, görüntüyü bir dizi kosinüs fonksiyonuna ayıran Ayrık Kosinüs Dönüşümü (DCT) adlı matematiksel bir algoritma kullanılarak sıkıştırılır. Bu süreci takiben veriler; niceleme (quantization) ve Huffman kodlaması gibi tekniklerle küçültülür. Sıkıştırma oranı doğrudan kalite ayarına bağlıdır; kalite düştükçe sıkıştırma artar ve dosya boyutu küçülür. Ancak bu süreç, geri döndürülemez bir veri kaybına yol açar. Özellikle keskin kenarlı veya ince detaylı görsellerde bu durum, Hays’in yapıtlarında sanatsal bir öğeye dönüştürdüğü *artifact* (görsel kusur) olgusunu doğurur. Hays, dijital görsel kültürün bu karakteristik zayıflığını, resim sanatının fiziksel kalıcılığıyla yeniden yorumlamaktadır”(Hanna, 2023,).

“Colorado’nun vahşi doğasında yaşayan bu adaşı, web sitesinde bölgeye ait düşük çözünürlüklü (low-res) manzara fotoğrafları paylaşmaktadır. İngiliz ressam Dan Hays, bu yabancıya ait pikseli kareleri temel alarak onları devasa boyutlu yağlı boya tablolarına dönüştürür. Hays, Colorado’yu bizzat ziyaret etmemiş; orayı dijital bir “ikizi” üzerinden deneyimlemeyi tercih etmiştir. 1990’ların sonunda İngiltere’deyken keşfettiği bu web sitesi aracılığıyla sanatçı; yalnızca bir isim ortağına değil, aynı zamanda kendisi gibi görsel kayıtlar tutan bir adaşının dünyasına tanıklık eder. Amerikalı Dan Hays’in bölgedeki doğal güzellikleri düşük çözünürlüklü dijital fotoğraflarla belgelediği bu süreç, İngiliz Hays için bir

tür “ham veri” kaynağına dönüştür” (Hays, 2007). Sanatçı, bu görüntüleri piksel piksel işleyerek orijinallerinden çok daha büyük boyutlara taşır.

Ortaya çıkan sonuçlar, hem kavramsal derinliğiyle hem de teknik başarısıyla dikkat çekicidir. Hays, dijital ortamda manipüle edilmiş imgeleri resimsel pratiğinin temel amacı olarak kullanır. Sanatçının Colorado İzlenimleri (Impressions of Colorado) adlı eseri; dijital sürecin mekanik doğası ile el işçiliğinden kaynaklanan biçimsel hassasiyeti birbirine bağlayan estetik bir köprü kurar.

Colorado Öncüleri

İki Dan Hays arasındaki bu <işlevsiz> diyalog, her ne kadar farklı disiplinlerden gelseler de *hauntolojik* (hayaletbilimsel) sanatın iki aşamalı sürecini yansıtmaktadır:

ABD’li Dan Hays ‘orijinal’ ve idealist katmanı temsil ederken; Britanyalı Dan Hays, aslında orada olmayan bir manzaranın (adaşının çektiği düşük çözünürlüklü fotoğrafın) peşinden giderek onu yeniden üretmesi, ikinci, yani yapı sökücü katmanı inşa eder.



Görsel 1: Hays, D. (2004). Colorado Öncüleri [Tuval üzerine yağlı boya, 1,53x 2,03cm].

Britanyalı Hays, adaşı tarafından üretilen bu imgeleri, fiziksel gerçeklikten süzülüp gelen ‘sorunlu veriler’ olarak izleyiciye sunar. Britanyalı Hays’ın bu yaklaşımı, Baudrillard’ın simülasyon kuramıyla derin bir paralellik sergi-

ler: Sanatçı, fiziksel bir doğa parçasını değil, o doğanın dijital bir kopyasını (adaşının düşük çözünürlüklü fotoğrafını) model alarak ‘gerçeğin yerini alan kopyanın kopyasını’ üretir.

Bu süreçte ortaya çıkan pikseli doku, Jacques Derrida ve Mark Fisher tarafından popülerleştirilen hauntoloji (hayaletbilim) kavramını somutlaştırır; zira tuval üzerindeki manzara artık orada olmayan bir ‘aslin’ hayaletidir. Sanatçı, dijital hatayı (noise) bilinçli bir estetik unsura dönüştürerek, teknolojik dolaşımların gerçeği nasıl ‘yok ettiğini’ değil, onu nasıl yeni ve spektral bir formda yeniden inşa ettiğini kanıtlar.

Derrida, ortaya attığı hantoloji (Fransızca: hauntologie) kavramı ile ontolojinin (varlık bilim) karşısına; “duyulanabilir bir duyulmazlık” veya “görülebilir bir görülmezlik” gibi tanımlamalarla ifade ettiği “musallat bilim” ile çıkmıştır. Derrida’ya göre bu, “yokluğu varlık kadar ciddiye alan bir yöntemdir” (Akt. Clack, 2023). Fisher, bu kavramı anlamlandırmak için şöyle bir açıklama yapar: “Var olan her şey, ancak kendisinden önce gelen ve ona tutarlılık ile anlaşılabilirlik kazandıran bir yokluk serisi sayesinde mümkündür” (Derida, 2014, s. 24).

“Hayaletin” zamansal ve tarihsel boyutları da Derrida’nın analizinde önemli bir yer tutar. Hayalet, geçmişin izlerini taşıırken aynı zamanda geleceğe dair bir varlık sergiler; zamanın akışında sürekli geri dönerek geçmiş ile geleceği birbirine bağlar. Derrida’nın ifadesiyle: “Doğrusu hayalet dediğimiz şey, geleceğin ta kendisidir; gelecek her zaman gelebilecek, geri dönebilecek ya da hortlayabilecek bir şey olarak tezahür eder” (Ficher, 2007, s. 69-70).

Tablo 1: Dan Hays: Yapı Sökümcü Katmanlar Tablosu

Özellik	I. Katman: İdealist (ABD’li Dan Hays)	II. Katman: Yapı Sökümcü (Britanyalı Dan Hays)
K o n u m / Bağlam	Colorado: Fiziksel vahşi doğa ve doğrudan deneyim.	Londra/Stüdyo: Dijital arayüz ve dolaylı deneyim
İmge Statüsü	Orijinal/Referans: Belgesel nitelikli, düşük çözünürlüklü fotoğraf.	Simülakr: Yeniden inşa edilmiş, devasa boyutlu yağlı boya.
Teknolojik Rol	Veri Kaynağı: Görüntüyü sıkıştırıp internete yükleyen özne.	Veri İşlemcisi: Algoritmik hatayı estetiğe dönüştüren özne.
Ontolojik Yaklaşım	Varlık: “Oradaydım ve bunu gördüm” (Realist/İdealist).	Hauntoloji (Hayaletbilim): “Orada değildim ama izini sürüyorum.”

Görsel Odak	Sahne (Manzara): Dağlar, ağaçlar, gökyüzü.	Araç (Medium): Pikseller, RGB ızgarası, boya katmanı.
Süreç	Anlık: Deklanşöre basma ve dijital kayıt.	Metodik/Yavaş: Haftalar süren katmanlı boyama süreci.

Hays’ın bu süreçteki yapı sökücü hamlesi, görüntünün *saydamlığını* yok etmesinde yatar. ABD’li adaşının fotoğrafına baktığımızda *manzarayı* görürüz; ancak Britanyalı Hays’ın tablosuna yaklaştığımızda manzara dağılır ve geriye sadece boya birimleri (pikseller) kalır. Bu durum, Jacques Derrida’nın yapı söküm kuramındaki *merkezin sarsılması* gibidir; imge, temsil ettiği nesneden (Colorado doğasından) koparak kendi maddeselliğini (boya ve piksel ızgarasını) ilan eder.

“Mekânsal anlamda ızgara (grid), sanat alanının özerkliğini ilan eder. Düzleşmiş, geometrikleşmiş ve düzene sokulmuş haliyle; doğaya aykırıdır, taklit karşıtıdır (antimimetik), gerçekliğe karşıdır. Sanat, doğaya sırtını döndüğünde ortaya çıkan şey tam olarak budur” (Krauss, 1985, s. 9)

Alacakaranlık Twilight in the Wilderness (after D. Hays and Frederick Church):



Görsel 2: Hays, D. (2005). *Twilight in the wilderness (after D. Hays and Frederick Church)* [Tuval üzerine yağlı boya]. oil on canvas, 152 x 203 cm.

Dan Hays’ın sanat pratiğindeki yapı söküm ve *hauntolojik* yaklaşım, sadece Colorado serisiyle sınırlı kalmaz; sanatçının diğer önemli eserlerinde de farklı dijital ve fiziksel kırılmalar üzerinden kendini gösterir. Bu eserlerinde, imgenin

gerçeklikten kopuş sürecini farklı teknik katmanlarla inceler.

Alacakaranlık (Twilight) Serisi: Hays, bu seride doğadaki ışık oyunlarını (özellikle gün batımı ve alacakaranlık) dijital ekranın ışık üretme mantığıyla karşı karşıya getirir. Sanatçı, tuval üzerinde RGB (Kırmızı, Yeşil, Mavi) ızgarasını en saf haliyle kullanır. İzlenimcilerin (Monet gibi) ışığı yakalama çabası, Hays'in ellerinde *ekran parlamasına* (screen glow) dönüşür. Yapı sökülür burada uzaktan bakıldığında romantik bir gün batımı gibi görünen eser, yaklaşıldığında sadece matematiksel bir renk dizilimidir. Doğanın ruhu, ekranın soğuk kodları tarafından sökülür ve yeniden birleştirilir.

Tablo 2: Karşılaştırmalı Yapı Söküm Özeti

Seri	Yapı Sökülen Unsur	Kullanılan Araç	Yaratdığı Etki
Colorado	Coğrafi Gerçeklik	Adaşın Fotoğrafları	Uzaklık ve Melankoli
Twilight	Doğal Işık	RGB Izgarası	Ekran Yanılsaması ve Optik Çatışma

Hays'in tüm üretimleri, izleyiciyi şu paradoksal gerçekle yüzleştirir: *İmgeye ne kadar yaklaşırsanız, temsil edilen nesne o kadar yok olur; ancak imgeyi oluşturan fiziksel hakikat (boya/piksel) o kadar belirginleşir*. Bu, dijital çağın sunduğu illüzyona karşı geliştirilmiş en güçlü yapı sökücü tavırlardan biridir.

Dan Hays'in eserleri, yalnızca tuval üzerindeki boya katmanlarından ibaret değildir; bu eserler, izleyicinin mekânsal konumuna göre sürekli değişen, optik bir performans alanıdır. Hays'in sanatındaki yapı sökücü tavır, izleyicinin fiziksel hareketiyle tamamlanır. Hays'in resimleri, izleyiciyle adeta bir *mesafe oyunu* oynar. Bu durum, sanat tarihindeki İzlenimci (Impressionist) gelenekle dijital ekranın çalışma mantığının kesiştiği noktadır. İzleyici tablodan uzaklaştığında, beyin binlerce küçük boya noktasını ve ızgarayı otomatik olarak birleştirir. Bu noktada *illüzyon* galip gelir; pikseller bulutlara, gölgelere ve ağaçlara dönüşür. İzleyici, karşısında yüksek çözünürlüklü bir manzara fotoğrafı olduğunu sanır. İzleyici tabloya yaklaştıkça, manzara hızla dağılmaya başlar. Dağlar ve nehirler yerini mekanik bir RGB (Kırmızı, Yeşil, Mavi) ızgarasına ve somut fırça darbelerine bırakır. Bu, izleyicinin dijital alanından (ekrandan) sarsılarak uyandırıldığı andır; gerçeklik yerini *veriye* ve *boyaya* bırakır. Normalde bir bilgisayar ekranına dokunmak bize imgenin derinliğini vermez; ekran pürüzsüz ve soğuktur. Hays, bu *soğuk* dijital görüntüyü yağlı boyanın dokunsal

doğasıyla yeniden inşa eder. Hays’in resimlerinde piksel artık sadece bir ışık birimi değil, tuval üzerinde çıkıntı yapan fiziksel bir nesnedir. İzleyici, ekranın içinden geçemeyeceğini ama boyanın dokusuna *dokunabileceğini* hisseder. İzleyici, resmi incelerken aslında kendi *bakış açısının* nasıl manipüle edildiğini fark eder. Bu, bakmanın kendisini bir sorgulama pratiğine dönüştürür. Sergi salonundaki izleyici, dijital dünyadaki *kaydırma* (scrolling) hızının tam zıttı bir deneyime davet edilir. Bir web sayfasındaki fotoğraf saniyeler içinde tüketilirken, Hays’in devasa bir tablosu karşısında izleyici durmak ve beklemek zorundadır. Retinanın renkleri sentezlemesi ve zihnin bu pikseli karmaşadan bir anlam çıkarması zaman alır. İzleyici, her bir pikselin elle, titizlikle ve metodik bir sabırla boyandığını fark ettiğinde; dijitalin *anlık* doğası ile resmin *zamana yayılan* doğası arasındaki çatışmayı bizzat deneyimler.

“Resim; üretim yöntemini insan ölçeğinde, kusurlu ve çıplak gözle görülebilir bir biçimde ifşa ederek bir samimiyet alanı inşa eder. Resmin koordinatları —yani yüzeyin fiziksel gerçekliği ile sunduğu illüzyon arasındaki o eşik— sanatın sunduğu yanıt önerileridir ve bunlar resmin asıl temasını, yani bizi dehşet verici gerçeklikten uzaklaştıran unsurları oluşturur. Manzara resminin, farkında olunsun ya da olunmasın temel odağı budur: Sonsuzlukla kurduğumuz ilişkinin temsili olan bu süreçte; bir resme uzaktan baktığımızda onun yarattığı atmosferik etkiyi deneyimleriz, ancak yaklaştığımızda üretim biçimiyle daha içsel bir ilişki kurarız. Böylece, temsil edilen derin uzam ve formlara dair estetik takdirden, boyanın soyut yüzey gürültüsüne doğru evriliriz. İronik bir biçimde, yaklaştıkça kendimizi betimlenen sahneden ve o sahneye nüfuz etme olasılığından daha uzak bir noktada buluruz. Bu illüzyonizm; görünüş, kayboluş ve samimiyet kurgusuna kapılan izleyiciyi büyüleyerek onu fiziksel düzeyde etkiler; bir yandan cezbederken diğer yandan mesafeli bir konuma iter” (Baudrillard,1994, s.41).

Tablo 3: İzleyici Deneyimi Karşılaştırma Tablosu

Deneyim Unsuru	Dijital Ekran (Web Kamerası)	Dan Hays Sergisi (Yağlı Boya)
Bakış Açısı	Sabit ve Pasif	Değişken ve Aktif (Harekete Bağlı)
Doku Algısı	Pürüzsüz / Yok	Dokunsal (Haptik) / Katmanlı
Zaman Algısı	Hızlı / Tüketilebilir	Yavaş / Meditatif
Gerçeklik Hissi	Şeffaf İllüzyon	Yapı Sökümcü Maddesellik

Hays'in eserleri karşısındaki izleyici, artık sadece bir *manzara seyircisi* değildir. O, teknolojinin görüntüyü nasıl parçaladığını, verinin nasıl kusurlu hale gelebileceğini ve insan elinin bu kusuru nasıl bir estetik yüceye (sublime) dönüştürdüğünü gören bir tanıktır. Sanatçı, bizi ekranın o pürüzsüz illüzyonundan çıkarıp, görüntünün *boyasına ve izgarasına* temas ettirir. Dan Hays, sanatçının neden *dijital çağın en disiplinli manzara ressamı* kabul edildiğini net bir şekilde ortaya koymaktadır. Dan Hays'in eserlerindeki bu *mesafe oyunu* ve izleyici deneyimi, sanatçının *Colorado Pioneers* (2004), tablosu üzerinden en uç noktaya ulaşır.

“İzleyici galeriye girip tabloya uzaktan baktığında, karşısında romantik bir manzara görür: Kar kaplı dağlar, puslu bir gökyüzü ve doğanın dinginliği... Bu mesafeden gözün ağ tabakası (retina), tuval üzerindeki binlerce bağımsız renk noktasını ayırt edemez; beyin, bu parçalı veriyi otomatik olarak tamamlar. İzleyici, ekranda gördüğü o pürüzsüz, yüksek çözünürlüklü manzara fotoğraflarının fiziksel bir kopyasına baktığını sanır. Sanatçının ‘hata’ olarak nitelendirdiği pikseller, belirli bir uzaklıktan bakıldığında sadece atmosferik bir derinlik olarak algılanır.”

İzleyici tabloya doğru birkaç adım attığında, imge *çatırdamaya* başlar. Dağların keskin hatları yumuşar, gökyüzündeki *pus* yerini tuhaf bir karelenmeye bırakır. Bu mesafe, illüzyonun sarsıldığı sınırdır. İzleyici, görüntünün içine gizenmiş olan o sistematik izgarayı fark etmeye başlar. Zihin hâlâ bir *manzara* görmeye çalışırken, gözler *geometrik bir düzen* rapor etmeye başlar. Bu, Dan Hays'in *görüntünün hem bir manzara hem de bir veri yığını* olduğu yönündeki tezinin fiziksel olarak deneyimlendiği andır. İzleyici tuvalin tam önüne geldiğinde, manzara tamamen yok olur. Artık karşısında ne Colorado vardır ne de doğa; sadece *boya, izgara ve emek* vardır. *Colorado Pioneers*'ın yüzeyindeki her bir piksel, aslında titizlikle sürülmüş birer yağlı boya kütesidir. İzleyici, dijital ekranın o düz ve ruhsuz yüzeyinin aksine, boyanın fiziksel kalınlığını ve fırçanın izini görür.

Hays, bu yakınlıkta izleyiciyi bir bilgisayar ekranının içindeki mikroskobik birimlerle baş başa bırakır. Kırmızı, yeşil ve mavi noktaların (sub-pixel) yan yana gelişi, izleyiciye *bakmanın mekaniğini* öğretir. Hays, izleyiciyi bu mesafeler arasında gidip gelmeye zorlayarak aslında bir algı eleştirisi yapar: Günlük

hayatta ekranlara o kadar alışmışızdır ki ekranın kendisini (aracıyı) görmez, sadece görüntüyü (içeriği) tüketiriz. Hays, resmi parçalayarak bizi ekranın *araçsal varlığına* karşı uyandırır. Dijital bir görüntüyü *copy-paste* yapmak sa-

niyeler sürerken, o görüntüyü piksel piksel boyamak haftalar alır. İzleyici,

tablonun önünde dururken harcanan bu *muazzam zamanı* hissederek; bu da dijitalin hızına karşı bir direniş biçimidir. *Colorado Pioneers* gibi bir eserle kurulan ilişki, pasif bir izleme eylemi değil, aktif bir *mekânsal keşiftir*. İzleyici yaklaştıkça gerçeklik (doğa) kaybolur, ancak imgenin hakikati (boya ve veri) ortaya çıkar. Hays, bizi şu soruyla baş başa bırakır: “Gördüğümüz şey dünya mı, yoksa dünyanın dijital bir gölgesi mi?”

“Resmedilen sahneler, sık sık filtrelenmiş bir ekranın ardındaki *ikinci el* bir görüntüyle karşı karşıya olduğumuz hissini uyandırır. Tekrar eden şekiller ve şablonlar, gerçekçi nesne algısını bozmaktadır. Dan Hays, düşük çözünürlüklü manzara resimlerindeki her bir pikseli tuvale eliyle aktarırken, dijital süreç tekniklerini fırçasıyla taklit eder. Hays, ‘Colorado Etkilenimleri’ serisinde bu teknikleri kullanarak, biçimsel açıdan bir yüzyıl öncesinin Cézanne imzalı *Sainte-Victoire Dağı* tablolarını anımsatır” (Hays, 2007, s. 9).



Görsel 3: Dan Hays



Görsel 4: Paul Cezanne



Görsel 5: Dan Hays



Görsel 6: Dan Hays



Görsel 7: Paul Cezanne

Görsel 3: Hays, D. (2001). *Colorado impression 6 (after Dan Hays, Colorado)*

Görsel 4: Cézanne, P. (1902–1906). *Mont Sainte-Victoire* [Tablo]. Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, PA, Amerika Birleşik Devletleri.

Görsel 5: Hays, D. (2002), ‘*Colorado İzlenimi 11a*’ (Dan Hays’ten sonra, Colorado), tuval üzerine yağlı boya, 152 x 203 cm.

Görsel 6: Hays, D.(2002). ‘*Colorado İzlenimi 11b*’ (Dan Hays’ten sonra, Colorado), tuval üzerine yağlı boya, 152 x 203 cm.

Görsel 7: Cézanne, P. (1904). *Mont Sainte-Victoire*, tuval üzerine yağlıboya, 70 x 92 cm.

Dan Hays'in çalışmaları; dijital çağın hızı ile geleneksel sanatın dinginliği arasındaki o tuhaf çatışmayı harika bir biçimde özetler. Hays, internetten bulduğu düşük çözünürlüklü (**low-res**) görselleri devasa yağlı boya tablolara dönüştürerek, bizi ekranın içindeki dünyaya değil, bizzat ekranın kendisine bakmaya zorlar. Böylece dijital bozulma ile sanat tarihini ustalıkla harmanlar.



Görsel 8: Dan Hays



Görsel 9: Dan Hays

Hays sadece bir manzara resmi yapmaz; o, dijital görüntünün altyapısını resmeder. Pikselleşme, renk bandı hataları ve sıkıştırma parazitlerini titizlikle tuvale aktararak, dijital “hataları” yeni bir tür Noktacılık (Pointillism) akımına dönüştürür. İzlenimciler ışığı yakalamak için akışkan fırça darbeleri kullanırken, Hays dijital pikselleri taklit eden sert ve mekanik bir ızgara düzeni tercih eder. Genellikle doğada bulunmayan, dijital bozulmalardan doğan yapay renkleri kullanır. Bu renkler, ironik bir şekilde 19. yüzyıl Sembolist manzaralarının puslu ve atmosferik havasını çağırıştırır. Hays'in çalışmaları, bu bağlamda Romantizm'den Post-Empresyonizm'e uzanan geleneksel manzara resminin güncel bir izdüşümü olarak değerlendirilebilir. Özellikle *Colorado İzlenimleri* (*Impressions of Colorado*) ve *Vahşette Alacakaranlık* (*Twilight in the Wilderness*) gibi eserlerinde sanatçı; dijital sürecin mekanik doğası ile el işçiliğinin biçimsel hassasiyetini estetik bir köprüyle birbirine bağlar. Sanatçının dijital fotoğrafları renk ayrımı, modülasyon ve matematiksel sistemler gibi manipülasyon yazılımlarıyla sistematik bir çözümlemeye tabi tutması, verinin tuvale aktarılma aşamalarını niteliksel bir analize dönüştürür.

Çağdaş sanatçı Dan Hays'in sanatsal pratiği; dijital imgenin fiziksel bir inşaya dönüştüğü, teknoloji ile zanaatın özgün bir düzlemde kesiştiği noktayı temsil eder. Sanatçı, internet ortamından veya dijital kameralardan elde ettiği

düşük çözünürlüklü görüntüleri devasa tuvallere aktarırken adeta bir işlemci titizliğiyle hareket etmekte; her bir piksele fırça darbesi aracılığıyla öznel bir derinlik kazandırmaktadır. İmgenin dijitalleştiği bir çağda geleneksel resim sanatının sunduğu bu nitelikli estetik yanıt, düşük kaliteli veya “bozuk” (glitch) olarak tanımlanan verinin yüksek sanat disiplini içerisinde yeniden yorumlanma sürecini görünür kılar.

Sonuç

Bu çalışma kapsamında incelenen çağdaş sanatçı Dan Hays’ın sanatsal pratiği; dijital imgenin fiziksel bir inşaya dönüştüğü özgün bir kesişim noktasını temsil etmektedir. Sanatçının internet ortamından veya dijital kameralardan elde ettiği düşük çözünürlüklü görüntüleri devasa tuvallere aktarma süreci, yalnızca teknik bir tercih değil; aynı zamanda dijital çağda resmin ontolojik statüsünü yeniden tanımlayan bir eylemdir. Hays, bir işlemci titizliğiyle hareket ederek her bir piksele fırça darbeleri aracılığıyla öznel bir derinlik kazandırmakta; böylece teknoloji ile zanaatı, “dijital gürültü” (noise) ile “yağlı boya dokusunu” sarsıcı bir düzlemde buluşturmaktadır.

Hays, dijital dünyada bir “hata” (glitch) olarak nitelenen düşük çözünürlüğü, bir eksiklikten ziyade bir “hakikat anı” olarak konumlandırır. İzleyiciyi uzaktan bakıldığında görülen net fotoğraf yanılsaması ile yakına gelindiğinde fark edilen soyut renk ızgarası (grid) arasındaki paradoksa hapseden bu yaklaşım, dijital ekranların sunduğu pürüzsüz gerçeklik algısını kırar. Sanatçının üretim süreci, pasif izleyiciyi aktif bir tanığa dönüştürerek dijital hatayı sistemin bir başarısızlığı olarak değil; aksine sistemin mekanizmalarını ve insan emeğinin bu işleyişe müdahalesini ifşa eden estetik bir “yüce” (sublime) olarak sunar. Hays’ın sanatı; görüntü işleme yazılımlarıyla başlayan ve tuval üzerinde titizlikle sonuçlanan, insanın veriyle kurduğu ilişkiyi felsefi bir boyuta taşıyan disiplinler arası bir yolculuktur.

Tuval üzerinde somutlaşan bu pikseli doku; Jacques Derrida ve Mark Fisher tarafından kavramsallaştırılan hauntoloji (hayaletbilim) kuramı için de zengin bir zemin hazırlar. Zira tuvaldeki manzara, artık fiziksel olarak orada bulunmayan bir “asılın” spektral (hayaletsi) bir izi gibidir. Hays, dijital gürültüyü (noise) bilinçli bir estetik unsura dönüştürerek teknolojik dolayımın gerçeği yok etmediğini, aksine onu yeni ve hayaletimsi bir formda yeniden inşa ettiğini kanıtlar. Bu noktada dijital hata, bir “yanlışlık” olmaktan çıkarak; temsilin doğasını ve dijital illüzyonun arka planını ele veren yapısal bir kanıta dönüşür.

Kuramsal çerçeve, izleyiciyi modern çağın pasif tanıklığından çıkararak dijital illüzyonun mekanizmalarını ifşa eden bir paradoksun içine çeker. Uzaktan bakıldığında düşük çözünürlüklü bir fotoğraf yanılması yaratan imge, yaklaşıldığında yoğun bir emek ve fırça izi barındıran fiziksel bir gerçekliğe dönüşerek izleyiciyi sarsar. Bu deneyim, dijital ekranların sunduğu pürüzsüz gerçeklik algısını kırarak resmin fizikselliği üzerinden algısal bir uyanış başlatır.

Hays'ın *Colorado İzlenimleri (Impressions of Colorado)* ve *Vahşette Alacakaranlık (Twilight in the Wilderness)* gibi temel yapıtları üzerinden yapılan analizler göstermektedir ki sanatçı; geleneksel manzara resmini Romantizm'den Post-Empresyonizm'e uzanan köklü bir mirasın güncel izdüşümü olarak yeniden kurgulamaktadır. Bu süreçte karşımıza çıkan pikseli doku, Derrida ve Fisher'ın kuramını somutlaştırırken; tuval üzerindeki manzara artık orada bulunmayan bir "aslı" hayaleti olarak belirir. Sonuç olarak, teknolojik dolayımın gerçeği yok etmediği, aksine onu spektral bir formda yeniden inşa ettiği görülmektedir.

Kaynakça

- ArtDaily. (t.y.). *Landscape painting in the digital age: The work of Dan Hays*. ArtDaily.
- BBC News. (2019, Mayıs 24). *Dementia and art: How visual depth can reconnect memories*. [Makale].
- Baudrillard, J. (1994). *Simulacra and simulation* (S. F. Glaser, Trans.). University of Michigan Press. (Original work published 1981)
- Clack, B. (2023). The wisdom of ghosts. *Religious Studies*, 1–13. Doi:10.1017/S0034412523000434
- Derrida, J. (2007). Marx'ın Hayaletleri: Borç Durumu, Yas Çalışması ve Yeni Enternasyonal. (A. Tümerterkin, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Doma, O. O. (2020, 6 Ekim). *PDF formatı nedir?* Metrikmeta. <https://metametric.com/2020/10/06/oguz-orkun-doma/>
- Fisher, M. (2014). Hayatımın Hayaletleri: Depresyon, Hauntoloji ve Kayıp Gelecekler Üzerine Yazılar. (F. N. Öztürk, Çev.). İstanbul: Habitus Kitap.
- Hanna, K. T. (2023, 25 Nisan). *JPEG (Joint Photographic Experts Group)*. TechTarget. <https://www.techtarget.com/whatis/definition/JPEG-Joint-Photographic-Experts-Group>
- Hays, D. (2007). Painting in the light of digital reproduction. *Culture Machine*, 9. <https://culturemachine.net/recordings/painting-in-the-light-of-digital-reprodu>

ction/

- Hays, D. (2004). *Colorado Öncüleri (Colorado Pioneers)* [Tuval üzerine yağlı boya, 152 x 203 cm]. Culture Machine. <https://culturemachine.net/recordings/painting-in-the-light-of-digital-reproduction/>
- Hays, D. (2012). *Screen as Landscape* [Doktora Tezi, Kingston University]. Stanley Picker Gallery Arşivi.
- Krauss, R. E. (1985). *The originality of the avant-garde and other modernist myths*. MIT Press. 6. (Krauss, 1985, s.9).
- Osterwold, T. (2003). *Pop art*. Taschen. (Orijinal çalışma 1991 tarihli dir). The Village Voice. (t.y.). *Digital artifacts and the new landscape: Dan Hays review*.

Görsel Kaynakça

- Görsel 1:** <https://culturemachine.net/recordings/painting-in-the-light-of-digital-reproduction/> adresinden alındı.
- Görsel 2:** <https://culturemachine.net/recordings/painting-in-the-light-of-digital-reproduction/> adresinden alındı
- Görsel 3:** <http://www.danhays.org>
- Görsel 4:** https://library.artstor.org/asset/AMICO_PHILADELPHIA_1031032545
- Görsel 5:** <http://www.danhays.org>
- Görsel 6:** <https://www.tate.org.uk/art/artworks/hays-colorado-impression-11b-after-dan-hays-colorado-t07946>
- Görsel 7:** https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Montagne_Sainte-Victoire,_par_Paul_C%C3%A9zanne_108.jpg
- Görsel 8:** <https://www.arts.ac.uk/colleges/central-saint-martins/people/danhays>
- Görsel 9:** <https://www.arts.ac.uk/colleges/central-saint-martins/people/danhays>

3. BÖLÜM

KÜBİZM AKIMININ ORTAÖĞRETİM ÖĞRENCİLERİNİN ÇALIŞMALARINA ETKİSİ

Dr. Bilhan CUYA

MEB, Öğretmen

bilhan.cuya@meb.gov.tr

<https://orcid.org/0000-0001-5986-467X>

Giriş

İnsanlık tarihinin başlangıcından itibaren yaşamın merkezinde yer alan sanat, günümüzde etkisini giderek artırarak bireylerin yaşamında daha önemli bir konuma ulaşmıştır. İnsanlar; hayata tutunabilmek, varoluşlarını anlamlandırabilmek ve karşılaştıkları güçlüklerle baş edebilmek amacıyla her dönem sanata yönelmiştir. Sanatla etkileşim kuran birey, kendi iç dünyasıyla baş başa kalma fırsatı bulmakta; gündelik yaşamın yoğunluğundan uzaklaşarak olaylara farklı bakış açılarıyla yaklaşabilmektedir. Bu durum, bireylerin yaşadıkları olumsuzlukları daha sağlıklı değerlendirmelerine ve sorun çözme süreçlerinde daha başarılı olmalarına katkı sağlamaktadır. Söz konusu etki, yüzyıllardır farklı yaş gruplarında gözlemlenmekte ve sanatın birey üzerindeki dönüştürücü gücünü ortaya koymaktadır.

Günümüzde sanatın, bireylerin duygu ve düşüncelerini ifade etmede en etkili araçlardan biri olduğu yaygın biçimde kabul edilmektedir. Bu nedenle eğitim süreçlerinde sanatın daha etkin biçimde yer alması gerektiği düşüncesi önem kazanmış; öğrencilerin akademik ve kişisel gelişimlerini desteklemek amacıyla sanatın eğitime entegrasyonu giderek yaygınlaşmıştır. Sanat eğitimi, öğrencilerin yalnızca estetik algılarını geliştirmekle kalmamakta, aynı zamanda yaratıcılık, eleştirel düşünme ve özgün ifade becerilerinin gelişimine de katkı sunmaktadır.

Bu anlayış doğrultusunda ele alınan araştırmada, Kübizm akımı ile kolaj

teknığının birlikte kullanımının öğrencilerin sanatsal çalışmaları üzerindeki etkisi incelenmiştir. Araştırma bulguları, hem Kübizm akımının sunduğu çok yönlü bakış açısının hem de kolaj tekniğinin sağladığı sınırsız ifade olanaklarının öğrenci çalışmalarını olumlu yönde etkilediğini göstermektedir. Kübizm yaklaşımıyla desteklenen kolaj uygulamalarında öğrencilerin daha yaratıcı, özgün ve estetik değerlere sahip çalışmalar ortaya koyduğu görülmüştür. Buna karşın, Kübizm akımına ilişkin bilgi ve yönlendirme olmaksızın gerçekleştirilen kolaj çalışmalarının, yaratıcılık ve estetik açıdan daha sınırlı kaldığı dikkat çekmektedir.

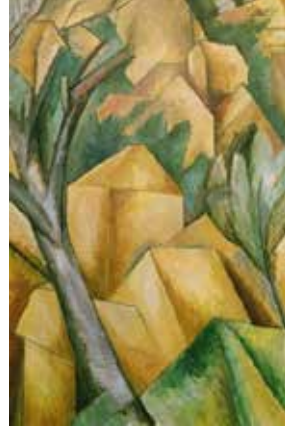
Kübizm akımı ile kolaj tekniğinin eğitim içeriklerinde birlikte kullanılması, ortaöğretim öğrencilerinin sanatsal çalışmalarında yaratıcı ve estetik bir bakış açısı geliştirmelerine katkı sağlamakta; aynı zamanda öğrencilerin sanat tarihi bilgilerini artırarak ders süreçlerine daha istekli ve keyifli katılım göstermelerine olanak tanımaktadır. Bu yönüyle sanat eğitiminin, öğrencilerin hem bilişsel hem de duyuşsal gelişimlerinde önemli bir rol üstlendiği söylenebilir.

Kübizm

Kübizm, 20. yüzyılın başlarında ortaya çıkan ve modern sanat anlayışında önemli kırılmalara yol açan öncü sanat akımlarından biridir. Akımın öncüleri arasında yer alan Pablo Picasso ve Georges Braque, geleneksel sanat anlayışının dışına çıkarak nesneleri farklı biçimlerde ele almış ve sanatın ifade olanaklarını genişletmiştir. Kübizm anlayışında, gündelik yaşamda sıradan ve önemsiz olarak görülebilecek nesneler dahi sanatsal bir unsur olarak değerlendirilmiş; böylece sanatın konusu ve sınırları yeniden tanımlanmıştır. Bu doğrultuda herhangi bir nesne, kolaj tekniği kullanılarak bir yüzeye yapıştırılabilmekte ve farklı teknik uygulamalarla bir araya getirilerek sanatsal bir kompozisyona dönüştürülebilmektedir. Kolaj tekniği, sanatçılara farklı malzemeleri aynı yüzey üzerinde birleştirme özgürlüğü sunarken, aynı zamanda yeni anlatım biçimlerinin ortaya çıkmasına da olanak sağlamaktadır. Kübizm ve kolaj tekniği, modern sanatın deneysel ve yenilikçi yapısını destekleyen önemli uygulamalar arasında yer almaktadır.

Kübist sanatçılar, eserlerinde nesneleri geometrik biçimlere ayırarak yeniden düzenlemekte ve onları farklı açılardan aynı yüzey üzerinde göstermeyi amaçlamaktadır. Bu yaklaşım, geleneksel üç boyutlu perspektif anlayışının terk edilmesine neden olmuş; nesnelerin tek bir bakış açısından değil, çoklu bakış açılarıyla değerlendirilmesine imkân tanımıştır. Sanatçılar, nesneleri parçala-

arak yeniden bir araya getirme süreciyle onları yalnızca görsel açıdan değil, düşünsel açıdan da yeniden yorumlamışlardır. Böylece Kübizm, sanat tarihinde nesne algısını değiştiren ve modern sanatın gelişim sürecine yön veren önemli akımlardan biri hâline gelmiştir.



Görsel 1. Pablo Picasso, Guitâr, 1913 **Görsel 2.** Georges Braque, “The Viaduct at L’Estaque” -1908

Analitik Kübizm (1909-1912)

Bu dönemde sanatçılar eserlerinde ele aldıkları konular oldukça küçük parçalara ayırmaktadırlar. Tek renk kullanımına ağırlık verilmekte ve genellikle kahverengi, gri, yeşil gibi nötr renkler kullanılmaktadır. Eserlerde ele alınan nesne veya görseller tanınmayacak kadar küçük parçalara ayrılır.



Görsel 3. Pablo Picasso, ve Balıklar, 1910



Görsel 4. Georges Braque, Şişe La Carafe (Boutelli et verre), 1911

Sentetik Kübizm (1912-1914)

Bu dönemde kolaj tekniğinin ilk kez kullanılması nedeniyle kesme yapıştırma işlemleri bolca görülmektedir. Gazete, kâğıt parçaları gibi günlük hayatta kullanılan nesneler daha büyük parçalara ayrılarak eserler üzerine yapıştırılarak yer almaktadır. Soft renkler bu dönemde yerini canlı ve daha sıcak renklere bırakmaktadır.



Görsel 5. Pablo Picasso,
Hasır Sandalyeli Natürmört, 1912



Görsel 6. Georges Braque,
Meyve Tabakası ve Bardak, 1912

Kolaj tekniği Kübizm akımı içerisinde Picasso tarafından ilk defa 1910 yılında kullanılarak dikkatleri üzerine çekerken aynı zamanda sanat unsuru olarak sanat tarihinde önemli yer edinmektedir. Resim yaparken kullanılan kâğıt, kumaş gibi malzemelerin bir yüzeye yapıştırılmasıyla oluşturulan tekniğe kolaj denir. Kelime olarak Fransızca kökene sahip olan kolaj tekniği günümüzde hala birçok sanatçı tarafından kullanılmakta ve eserlerine ilham vermektedir. Sanatçılar eserlerini meydana getirirken kolaj tekniğinin esnek düşünme ve sınırsız malzeme sunması nedeniyle aktif olarak kullanmak ve önemli sanat eserlerini meydana getirmektedirler.



Görsel 7. David Hockney, Pearblossom Otoyolu. 11-18 Nisan (İkinci Baskı), 1986. Fotokolaj – 180 x 280 cm.

Kolaj tekniği geçmişte olduğu gibi günümüzdeki sanatçılar tarafından sıklıkla kullanılan bir teknik olduğu kadar görsel sanatlar eğitiminde de yoğun şekilde kullanılan bir tekniktir. Sanat eğitimcilerinin başlıca amacı sanatın amacını özümseyen ve bir yaşam şekli haline getiren bireyler yetiştirmektir. Sanat eğitiminin yetişkin ve çocuklar üzerinde birçok etkisi var. Sanat eğitimi kişilik ve karakter gelişimi üzerine olumlu etkide bulunmasının yanı sıra toplum içerisindeki davranışlarını, iletişimlerini de olumlu yönde etkiler. Sanat eğitimi ile bireyler birlikte çalışabilmeyi ve kendini ifade etme becerisi kazanmaktadırlar. Günümüzde toplumda artık sanat eğitiminin önemi ve gerekliliği üzerine yapılan tartışmalar son bulmakta birlikte sanat eğitiminin daha nasıl etkili ve verimli hale getirilmesi yönünde araştırmalar hız kazanmaktadır. Sanat insanlığın varlığından beri hayatımıza girmişken bu önemli olgunun eğitimi de oldukça önemlidir. Bu yüzden okullarımızda verilen görsel sanatlar eğitimi öğrencilerin hayatında oldukça büyük bir öneme sahiptir. Bu dersten faydalanmak için öğrencilerin içinde bulunduğu çizgisel gelişim aşamasını bilmek ve öğrencilere ona uygun davranmak gerekmektedir. Bununla beraber bilinmesi diğer bir madde ise öğrencilerin ilgi ve yeteneklerini fark etmek ve öğrenciye de bunu fark ettirip yeteneğine uygun yöntemler kullanmaktır.

Okullarda verilen görsel sanatlar eğitiminin başlıca amacı öğrencilere resmi benimsetmek, resim çalışmalarını yapabileceklerine dair kendilerine güvenmelerini sağlamak ve çalışmaya yöneltmektir. Bu aşamada öğrencilere resim yapmayı sevdirecek ve başlangıç aşamasında onları zorlayıp resimden uzaklaştırmayacak tekniklere başvurmak önemlidir. Tam da bu aşamada görsel sa-

natlar öğretmenlerinin başvurduğu tekniklerin başında kolaj tekniği gelmektedir. Kolaj tekniği tüm yaş grubundaki öğrencilere farklı olumlu katkılar sağlar. İlköğretimde yer alan öğrenciler malzemeleri kesip, parçalıyor ve ardından yapıştırarak el becerilerini geliştirmektedir. Ortaöğretimdeki öğrenciler ise kolaj ile farklı nesneleri değişik malzemeler ile birlikte ifade edebilmekte ve nesneleri soyut biçimlere dönüştürebilmektedir. Öğrenciler kolaj tekniğini kullanırken resim yapmanın sadece boyalarla sınırlı olmadığını hatta resim yaparken sınırsız malzeme kullanılabildiğini görebilmektedirler.

Öğrencilerin birlikte grup olarak çalışmasını isteyen bir öğretmen rahatlıkla kolaj tekniğini seçebilmektedir. Aynı zamanda öğrenciler tarafından kolaylıkla uygulanabilen bir teknik olması nedeniyle de görsel sanatlar öğretmenleri tarafından sıklıkla tercih edilmektedir. Kolaj tekniği öğrencilerin birlikte ve bireysel çalışmalarına olanak sağlamaktadır. Öğrenciler çalışırken daha istekli ve aktif olmaktadır. Bu durum dersin daha verimli geçmesini sağlarken aynı zamanda disiplin problemini de ortadan kaldırmaktadır.

Yöntem

Araştırmanın Amacı: Bu araştırmanın amacı, Kübizm akımının ortaöğretim düzeyindeki 10. sınıf öğrencilerinin kolaj çalışmalarına ve öğrencilerin akademik başarılarına olan etkisini incelemektir. Araştırmada, Kübizm akımının sanatsal yaklaşımının öğrencilerin yaratıcı düşünme, estetik algı geliştirme ve özgün ürün ortaya koyma süreçlerine katkısı ele alınmaktadır. Ayrıca kolaj tekniğiyle birlikte kullanılan Kübist anlayışın, öğrencilerin sanata yönelik ilgileri, derse katılım düzeyleri ve uygulama başarıları üzerindeki etkilerinin belirlenmesi hedeflenmektedir. Bu doğrultuda çalışma, sanat eğitimi kapsamında Kübizm akımının öğrencilerin hem sanatsal üretim süreçlerine hem de öğrenme başarılarına sağladığı katkıları ortaya koymayı amaçlamaktadır.

Sınırlılıklar: Araştırma 2024-2025 eğitim öğretim yılı içerisinde Ankara’da eğitim gören ve tesadüfi olarak seçilen 16 ortaöğretim öğrencileri ile sınırlıdır.

Araştırmanın Yöntemi: Araştırmada, öğrencilerin ortaya koyduğu resim çalışmalarının incelenerek değerlendirilmesi amaçlandığından yöntem olarak betimsel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Çalışma kapsamında öğrenciler deney ve kontrol grubu olmak üzere iki ayrı gruba ayrılmıştır. Deney grubundaki öğrencilere öncelikle Kübizm akımı hakkında bilgi verilmiş, akıma ait örnek eserler gösterilmiş ve ardından kolaj çalışmaları yapmaları istenmiştir. Kontrol grubundaki öğrencilerden ise Kübizm akımına ilişkin herhangi bir bilgilendir-

me yapılmaksızın kolaj çalışmaları gerçekleştirmeleri talep edilmiştir.

Araştırmanın verileri, ders süreci içerisinde öğrencilerin uygulama çalışmaları sırasında elde edilmiştir. Öğrencilerin hazırladıkları çalışmalar incelenerek yaratıcı düşünme, estetik yaklaşım ve sanatsal ifade becerileri açısından değerlendirilmeler yapılmıştır. Elde edilen bulgular doğrultusunda, hangi öğretim yaklaşımının öğrencilerin sanatsal başarıları üzerinde daha etkili olduğu ortaya konulmaya çalışılmıştır. Bu yönüyle araştırma, Kübizm akımının kolaj uygulamalarına entegrasyonunun öğrencilerin sanatsal gelişim süreçlerine katkısını belirlemeyi amaçlamaktadır.

Evren ve Örneklem: Araştırmanın evrenini, Ankara Yenimahalle ilçesinde okuyan öğrenciler oluşturmaktadır. Araştırmanın örneklemini, 10. sınıfta okumakta olan 16 öğrenci oluşturmaktadır.

Bulgular ve Yorum

Değerlendirme Kriterleri

- Malzemeyi Kullanma Becerisi
- Uygulamadaki Özgünlük
- Uygulamadaki Malzeme Zenginliği
- Objeler Arasında Bağlantı Kurabilme
- Perspektifi Uygulayabilme
- Açık- Koyu Değerler Arasındaki Uyum
- Uygulamada Estetik Yansıtma
- Zamanı Etkili Kullanma
- Derse Katılım
- Uygulama Süresi Bitiminde Çevreyi Temiz Bırakma

Deney Grubu Öğrencilerinin Uyguladığı Kolaj Çalışmaları

Deney Grubu Uygulaması 1



KRİTER MADDELERİ	5	4	3	2	1
Malzemeyi Kullanma Becerisi	*				
Uygulamadaki Özgünlük	*				
Uygulamadaki Malzeme Zenginliği	*				
Objeler Arasında Bağlantı Kurabilme	*				
Perspektifi Uygulayabilme	*				
Açık- Koyu Değerler Arasındaki Uyum	*				
Uygulamada Estetik Yansıtma	*				
Zamanı Etkili Kullanma	*				
Derse Katılım	*				
Uygulama Süresi Bitiminde Çevreyi Temiz Bırakma	*				

Toplam Puan: 5

Deney Grubu Uygulaması 2

KRİTER MADDELERİ	5	4	3	2	1
Malzemeyi Kullanma Becerisi		*			
Uygulamadaki Özgünlük	*				
Uygulamadaki Malzeme Zenginliği	*				
Objeler Arasında Bağlantı Kurabilme	*				
Perspektifi Uygulayabilme	*				
Açık- Koyu Değerler Arasındaki Uyum	*				
Uygulamada Estetik Yansıtma		*			
Zamanı Etkili Kullanma	*				
Derse Katılım	*				
Uygulama Süresi Bitiminde Çevreyi Temiz Bırakma	*				

Toplam Puan: 4.8

Deney Grubu Uygulaması 3

KRİTER MADDELERİ	5	4	3	2	1
Malzemeyi Kullanma Becerisi	*				
Uygulamadaki Özgünlük	*				
Uygulamadaki Malzeme Zenginliği	*				
Objeler Arasında Bağlantı Kurabilme	*				
Perspektifi Uygulayabilme	*				
Açık- Koyu Değerler Arasındaki Uyum	*				
Uygulamada Estetik Yansıtma	*				
Zamanı Etkili Kullanma	*				
Derse Katılım	*				
Uygulama Süresi Bitiminde Çevreyi Temiz Bırakma	*				

Toplam Puan: 5

Deney Grubu Uygulaması 4

KRİTER MADDELERİ	5	4	3	2	1
Malzemeyi Kullanma Becerisi	*				
Uygulamadaki Özgünlük	*				
Uygulamadaki Malzeme Zenginliği	*				
Objeler Arasında Bağlantı Kurabilme	*				
Perspektifi Uygulayabilme	*				
Açık- Koyu Değerler Arasındaki Uyum	*				
Uygulamada Estetik Yansıtma	*				
Zamanı Etkili Kullanma	*				
Derse Katılım	*				
Uygulama Süresi Bitiminde Çevreyi Temiz Bırakma	*				

Toplam Puan: 5

Deney Grubu Uygulaması 5



KRİTER MADDELERİ	5	4	3	2	1
Malzemeyi Kullanma Becerisi	*				
Uygulamadaki Özgünlük	*				
Uygulamadaki Malzeme Zenginliği	*				
Objeler Arasında Bağlantı Kurabilme	*				
Perspektifi Uygulayabilme		*			
Açık- Koyu Değerler Arasındaki Uyum	*				
Uygulamada Estetik Yansıtma	*				
Zamanı Etkili Kullanma		*			
Derse Katılım	*				
Uygulama Süresi Bitiminde Çevreyi Temiz Bırakma	*				

Toplam Puan: 4.8

Deney Grubu Uygulaması 6

KRİTER MADDELERİ	5	4	3	2	1
Malzemeyi Kullanma Becerisi	*				
Uygulamadaki Özgünlük	*				
Uygulamadaki Malzeme Zenginliği	*				
Objeler Arasında Bağlantı Kurabilme	*				
Perspektifi Uygulayabilme	*				
Açık- Koyu Değerler Arasındaki Uyum	*				
Uygulamada Estetik Yansıtma	*				
Zamanı Etkili Kullanma	*				
Derse Katılım	*				
Uygulama Süresi Bitiminde Çevreyi Temiz Bırakma	*				

Toplam Puan: 5

Deney Grubu Uygulaması 7

KRİTER MADDELERİ	5	4	3	2	1
Malzemeyi Kullanma Becerisi	*				
Uygulamadaki Özgünlük	*				
Uygulamadaki Malzeme Zenginliği	*				
Objeler Arasında Bağlantı Kurabilme		*			
Perspektifi Uygulayabilme	*				
Açık- Koyu Değerler Arasındaki Uyum	*				
Uygulamada Estetik Yansıtma		*			
Zamanı Etkili Kullanma	*				
Derse Katılım	*				
Uygulama Süresi Bitiminde Çevreyi Temiz Bırakma			*		

Toplam Puan: 4.6

Deney Grubu Uygulaması 8

KRİTER MADDELERİ	5	4	3	2	1
Malzemeyi Kullanma Becerisi	*				
Uygulamadaki Özgünlük	*				
Uygulamadaki Malzeme Zenginliği	*				
Objeler Arasında Bağlantı Kurabilme	*				
Perspektifi Uygulayabilme	*				
Açık- Koyu Değerler Arasındaki Uyum	*				
Uygulamada Estetik Yansıtma	*				
Zamanı Etkili Kullanma	*				
Derse Katılım	*				
Uygulama Süresi Bitiminde Çevreyi Temiz Bırakma	*				

Toplam Puan: 5

Kontrol Grubu Öğrencilerinin Uyguladığı Kolaj Çalışmaları

Kontrol Grubu Uygulaması 1



KRİTER MADDELERİ	5	4	3	2	1
Malzemeyi Kullanma Becerisi			*		*
Uygulamadaki Özgünlük			*		
Uygulamadaki Malzeme Zenginliği			*		
Objeler Arasında Bağlantı Kurabilme			*		
Perspektifi Uygulayabilme				*	
Açık- Koyu Değerler Arasındaki Uyum			*		
Uygulamada Estetik Yansıtma					
Zamanı Etkili Kullanma			*		
Derse Katılım				*	
Uygulama Süresi Bitiminde Çevreyi Temiz Bırakma			*		

Toplam Puan: 2.6

Kontrol Grubu Uygulaması 2

KRİTER MADDELERİ	5	4	3	2	1
Malzemeyi Kullanma Becerisi					*
Uygulamadaki Özgünlük					*
Uygulamadaki Malzeme Zenginliği					*
Objeler Arasında Bağlantı Kurabilme					*
Perspektifi Uygulayabilme				*	
Açık- Koyu Değerler Arasındaki Uyum					*
Uygulamada Estetik Yansıtma					*
Zamanı Etkili Kullanma			*		
Derse Katılım					*
Uygulama Süresi Bitiminde Çevreyi Temiz Bırakma					*

Toplam Puan: 1.3

Kontrol Grubu Uygulaması 3

KRİTER MADDELERİ	5	4	3	2	1
Malzemeyi Kullanma Becerisi			*		*
Uygulamadaki Özgünlük			*		
Uygulamadaki Malzeme Zenginliği			*		
Objeler Arasında Bağlantı Kurabilme			*		
Perspektifi Uygulayabilme				*	
Açık- Koyu Değerler Arasındaki Uyum			*		
Uygulamada Estetik Yansıtma					
Zamanı Etkili Kullanma			*		
Derse Katılım				*	
Uygulama Süresi Bitiminde Çevreyi Temiz Bırakma			*		

Toplam Puan: 2.6

Kontrol Grubu Uygulaması 4

KRİTER MADDELERİ	5	4	3	2	1
Malzemeyi Kullanma Becerisi				*	
Uygulamadaki Özgünlük					*
Uygulamadaki Malzeme Zenginliği				*	
Objeler Arasında Bağlantı Kurabilme				*	
Perspektifi Uygulayabilme				*	
Açık- Koyu Değerler Arasındaki Uyum					*
Uygulamada Estetik Yansıtma				*	
Zamanı Etkili Kullanma				*	
Derse Katılım				*	
Uygulama Süresi Bitiminde Çevreyi Temiz Bırakma			*		

Toplam Puan: 1.9

Kontrol Grubu Uygulaması 5

KRİTER MADDELERİ	5	4	3	2	1
Malzemeyi Kullanma Becerisi					*
Uygulamadaki Özgünlük				*	
Uygulamadaki Malzeme Zenginliği					*
Objeler Arasında Bağlantı Kurabilme					*
Perspektifi Uygulayabilme				*	
Açık- Koyu Değerler Arasındaki Uyum					*
Uygulamada Estetik Yansıtma				*	
Zamanı Etkili Kullanma					*
Derse Katılım					*
Uygulama Süresi Bitiminde Çevreyi Temiz Bırakma					*

Toplam Puan: 1.3

Kontrol Grubu Uygulaması 6

KRİTER MADDELERİ	5	4	3	2	1
Malzemeyi Kullanma Becerisi					*
Uygulamadaki Özgünlük			*		
Uygulamadaki Malzeme Zenginliği					*
Objeler Arasında Bağlantı Kurabilme					*
Perspektifi Uygulayabilme					*
Açık- Koyu Değerler Arasındaki Uyum					*
Uygulamada Estetik Yansıtma				*	
Zamanı Etkili Kullanma					*
Derse Katılım				*	
Uygulama Süresi Bitiminde Çevreyi Temiz Bırakma					*

Toplam Puan: 1.4

Kontrol Grubu Uygulaması 7

KRİTER MADDELERİ	5	4	3	2	1
Malzemeyi Kullanma Becerisi					*
Uygulamadaki Özgünlük				*	
Uygulamadaki Malzeme Zenginliği				*	
Objeler Arasında Bağlantı Kurabilme					*
Perspektifi Uygulayabilme				*	
Açık- Koyu Değerler Arasındaki Uyum				*	
Uygulamada Estetik Yansıtma			*		
Zamanı Etkili Kullanma					*
Derse Katılım					*
Uygulama Süresi Bitiminde Çevreyi Temiz Bırakma					*

Toplam Puan: 1.6

Kontrol Grubu Uygulaması 8

KRİTER MADDELERİ	5	4	3	2	1
Malzemeyi Kullanma Becerisi					*
Uygulamadaki Özgünlük			*		
Uygulamadaki Malzeme Zenginliği					*
Objeler Arasında Bağlantı Kurabilme					*
Perspektifi Uygulayabilme					*
Açık- Koyu Değerler Arasındaki Uyum					*
Uygulamada Estetik Yansıtma				*	
Zamanı Etkili Kullanma					*
Derse Katılım				*	
Uygulama Süresi Bitiminde Çevreyi Temiz Bırakma					*

Toplam Puan: 1.4

Sonuç

Araştırmanın temel amacı, Kübizm akımının öğrencilerin kolaj tekniğiyle gerçekleştirdikleri sanatsal çalışmalara olan etkisini incelemektir. Bu amaç doğrultusunda çalışma kapsamında deney ve kontrol grubu oluşturulmuştur. Deney grubundaki öğrencilere öncelikle Kübizm akımının ortaya çıkışı, sanata getirdiği bakış açısı, öncü sanatçıları ve akıma ait eser örnekleri hakkında bilgi verilmiştir. Kuramsal bilgilendirme sürecinin ardından öğrencilerden kolaj çalışmaları yapmaları istenmiştir. Kontrol grubundaki öğrencilerden ise Kübizm akımına ilişkin herhangi bir bilgi verilmeden yalnızca kolaj tekniğine dayalı çalışmalar gerçekleştirmeleri talep edilmiştir.

Araştırma sonucunda yapılan değerlendirmeler, Kübizm akımının öğrencilerin kolaj uygulamaları üzerinde olumlu etkiler oluşturduğunu ortaya koymaktadır. Elde edilen puanlar incelendiğinde, Kübizm akımını öğrenen öğrencilerin başarı düzeylerinin diğer öğrencilere göre daha yüksek olduğu belirlenmiştir. Ayrıca Kübizm hakkında bilgi sahibi olan öğrencilerin çalışmalarının; malzeme kullanımı, özgünlük, yaratıcılık ve karakteristik özellikler bakımından daha zengin bir yapıya sahip olduğu görülmüştür. Buna karşılık, Kübizm akımını tanımayan öğrencilerin çalışmalarının daha sınırlı bir estetik anlayış ve ifade biçimi içerdiği dikkat çekmektedir.

Araştırma bulguları, kolaj tekniğinin sunduğu sınırsız malzeme kullanımı, konu çeşitliliği ve özgür sanatsal yaklaşımın, sanat akımlarıyla desteklenmediği durumlarda tek başına yeterli etkiyi oluşturamayabileceğini göstermektedir. Özellikle sanatçıların bakış açılarını, eser örneklerini ve sanat tarihsel yaklaşımları tanımadan yapılan uygulamaların, öğrencilerin yaratıcı düşünme süreçlerini sınırlandırdığı anlaşılmaktadır. Bu nedenle görsel sanatlar dersinde kolaj çalışmalarının uygulanması öncesinde öğrencilere Kübizm akımının öğretilmesinin, öğrencilerin sanatsal başarılarını artırmada önemli bir rol üstlendiği söylenebilir.

Sonuç olarak, Kübizm akımı ile desteklenen kolaj uygulamalarının öğrencilerin estetik algılarını geliştirdiği, yaratıcı düşünme becerilerini güçlendirdiği ve sanatsal üretim süreçlerine daha bilinçli yaklaşımlarını sağladığı görülmektedir. Bu bağlamda, görsel sanatlar eğitiminde kolaj çalışmalarının sanat akımlarıyla ilişkilendirilerek uygulanmasının öğrencilerin başarılarını artıracak etkili bir yöntem olduğu değerlendirilmektedir.

Görsel Kaynakça

Görsel 1-2. Kübizm örneklerinin sitesi <https://www.oggusto.com/sanat/kubizm-sanat-akimi-hakkinda-bilinmesi-gerekenler>

Görsel 3-4. Analitik kübizm örnekleri alındığı site: <https://www.thecollector.com/what-is-analytical-cubism/>

Görsel 5-6. <https://ideelart.com/blogs/magazine/synthetic-cubism-explained-planes-shapes-and-vantage-points>

Görsel 7. <https://www.contemporaryartissue.com/top-25-collage-artists-in-the-world-a-complete-survey/>

4. BÖLÜM

IŞIĞIN DİKTATÖRLÜĞÜNDEN KARANLIĞIN ESTETİĞİNE: SESSİZ DEVRİM

Doç. Dr. İlyas SEVİNDİK

*Amasya Üniversitesi, Eğitim Fakültesi,
Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Resim-İş Eğitimi, Anabilim Dalı,
ilyas.sevindik@amasya.edu.tr
<https://orcid.org/0000-0001-9616-818X>*

Yüksek Lisans Öğrencisi Zeliha Dilara SEVİNDİK

*Necmettin Erbakan Üniversitesi, Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi, Güzel
Sanatlar Eğitimi Bölümü, Resim-İş Eğitimi Bilim Dalı
25830901901@erbakan.edu.tr,
<https://orcid.org/0009-0001-2388-9004>*

Giriş

Işık, resim sanatında betimlenen alan üzerinde çeşitli yanılsama teknikleriyle kurgulanan bir aydınlanma ifadesidir. Rönesans öncesi dönemde daha ziyade homojen bir renk düzenlemesi olarak tezahür eden ışık, nesneyi boyutlandıran ve hacim kazandıran yapısal bir unsur olarak asıl karakterini Rönesans'ta bulmuş ve Modern Sanat'a kadar da Avrupa resminin temel plastik dinamiği haline gelmiştir (Sözen ve Tanyeli, 1992, s. 108). Kuşkusuz ışık, tarifi zor bir öge olduğu kadar sanatçıların çalışmalarında birincil unsur olmuş ve esere temel niteliğini kazandırmıştır (Monahan, Seligman ve Clouse, 2010, s. 202). Buna karşın ışığın bu birincil olma hali, sanat tarihinde sadece teknik bir gereklilik olmanın ötesinde form üzerinde kurulan mutlak bir egemenlik biçimi olarak somutlaşır. Işık, nesneyi görünür kılarak ona nitelik katarken, aslında onu izleyicinin bakışına hapseder ve karanlığın sunabileceği sınırsız ihtimalleri perdeler. Dolayısıyla ışığın literatürdeki bu baskın konumu, resim sanatında nesnenin

özgürleşmesini engelleyen bir *aydınlanma diktatörlüğüne* evrilmiştir.

Bu tiranlığın aksine karşı konumlanan karanlık, salt bir siyah renk olayı değil, maddesel sınırları aşan bir varlık ilanidir. Zira tuval yüzeyinde hapsolmuş maddi bir boya olan ‘siyah’ bir sonu ve sınırı temsil ederken; felsefi bir boşluk olarak karanlık, ışığın henüz dokunmadığı asıl varoluş zeminidir. Bu düzlemde Görenek Beyaz (2017, s. 3349), siyah ve karanlık olgusunun sanat tarihinde sadece teknik bir tercih olmadığını, aksine tüm renkleri ve biçimleri kompozisyon içinde eriten mutlak bir ifade biçimi olduğuna işaret eder.

Batı resim geleneği, yüzyıllar boyunca ışığı; mantık süzgecinden geçirerek onu tanrısallık ve bilgi ile özdeşleştirmiştir. Dünden bugüne mevcut sanat tarihi literatürü, karanlığı genellikle ışığın form kazanmasını sağlayan teknik bir zorunluluk veya nesnelerin görünürlüğünü artıran ikincil bir unsur olarak ele almıştır. Sağtaş ve Özdemir (2024, s. 44) ise sanat tarihi literatüründe karanlık olgusunun, genellikle travma, korku ve toplumsal trajedilerin bir yansıması olarak *Karanlık Romantizm* bağlamında ele alındığına dikkat çekerler.

Ancak burada asıl irdelenmesi gereken nokta şudur: Işık, her şeyi görünür kılarak aslında hakikatin derinliğini ve gizemini örtüyor olabilir mi? Belki de mutlak aydınlık, zihni sadece görünenle sınırlayan bir körlük yaratmaktadır. Böylesi bir yaklaşım, karanlığın resim sanatındaki ontolojik (varlıksal) devrimini ıskalamaktadır. Bu noktada karanlığın sadece teknik bir boya olmanın ötesinde, ışığın tahakkümünden azade yapısal bir potansiyel alanı olup olamayacağı tartışmaya açılmalıdır. Sanatçılar karanlığı sadece nesneyi görünür kılmak için değil, ışığın dikte ettiği mutlak *görünürlük rejiminden* kaçmak ve hakikati daha derin, sessiz bir alanda yeniden inşa etmek amacıyla araçsallaştırmışlardır. Söz konusu süreç, karanlığın tenebrizm tekniği ile ilk kez bağımsız bir dramatik aktör olarak sahneye çıktığı Barok resimden, nesnenin tamamen terk edildiği modernizmin mutlak siyahına doğru uzanan köklü bir arındırma eylemidir.

Bu doğrultuda çalışma, karanlığın ışığı var eden pasif bir boşluktan, modernizmle birlikte kendi mutlak iktidarını ilan eden bağımsız bir estetik varlığa evrilme sürecini ontolojik bir perspektifle çözümlemeyi odağına alır. Nitel bir izlek üzerinden karşılaştırmalı estetik analiz yönteminin benimsendiği bu süreçte; Caravaggio ile somutlaşan araçsal şiddetin, Rembrandt’ın kurguladığı manevi atmosferin, Goya ve Van Gogh’da karşılık bulan trajik genişlemenin, nihayetinde Malevich’in mutlak siyahındaki tözsel özgürlüğe nasıl evrildiği tartışılacaktır. İkonografik betimlemeden ziyade fenomenolojik derinliğe odaklanan bu inceleme, karanlığın, resmin temsil yükünden kurtulmasını sağlayan asıl özgürleştirici güç olduğunu kanıtlamayı amaçlar.

Karanlığın Sanat Terminolojisindeki Teknik ve Anlamsal Ayrışmaları

Sanat tarihi yazınındaki araştırmalara bakıldığında çeşitli terminolojilerin birbirine yakın anlamlar gibi görülmesinden dolayı birbirinin yerine kullanılabildiği görülmektedir. Bu anlamda da karanlık olgusunun genellikle ışığın bir artığı veya gölgenin bir uzantısı olarak görülmesi, teknik terminolojinin hatalı kullanılmasından kaynaklanmaktadır. Karanlığın bir estetik özne olarak kabul edilebilmesi için, öncelikle resim sanatının plastik değerlerini oluşturan üç temel kavramsal kümenin birbirinden net çizgilerle ayrılması gerekmektedir.

Söz konusu ayırım temelinde ışık-gölge, plastik unsurları eş zamanlı ve bir bütünlük içinde algılamamızı sağlayan, nesnenin formunda başat rol oynayan kompozisyon ve aydınlatma ile ilgili bir unsurdur (Bigalı, 1999, s. 212). Yani bir başka deyişle ışık ve gölge, bir nesnenin üç boyutlu hacmini algılamamızı sağlayan fiziksel ve optik bir mekanizmadır. Bir nesnenin üzerine ışık vurduğunda oluşan bu durum, tamamen bir sebep-sonuç ilişkisine dayanarak varlık bulur. Işık, herhangi bir kaynaktan gelen enerjinin nesne yüzeyine çarptığı ve onu görünür kıldığı noktadır. Gölge ise nesnenin ışığı engellemesiyle oluşan, ışığın ulaşmadığı yerel bir alan olarak görülmelidir. Gölgenin de kendi içerisinde farklı durumlarından söz edilebilir. Resim sanatında nesnenin kendi üzerindeki karanlık alanlar (*öz gölge*) ve zemine düşen iz düşümü (*düşen gölge*) olarak tanımlanır. Burada gölge, ışığa bağlı bir unsurdur ve nesneye derinlik ile üç boyutlu biçim algısı katmak için kullanılan pasif bir araçtır.

Bir diğer unsur olan açık-koyu; değer (*valör*) ile ilişkili bir kavramdır. İzgi (1976, s. 61)'ye göre ışık doğadaki nesneleri her yönden eşit bir şekilde aydınlatmaz, bu bağlamda ışık-gölge renkle, açık-koyu ise tonla ilgili teknik bir meseledir. Açık-koyu kavramsal olarak, nesnenin formundan ziyade ışığa bağlı ortaya çıkan bir derecelendirme unsurudur. Bir rengin bünyesinde barındırdığı ışıklılık veya koyuluk miktarını ifade eden bu duruma valör denir. Turani (1968, s. 121) valörü, bir rengin en koyusundan en açığına uzanan spektrumdaki derecelendirmesi olarak tanımlar. Sanatçı da ışık ve gölge illüzyonunu tuvale aktarırken açık ve koyu tonları birer enstrüman olarak kullanır. Dolayısıyla açık-koyu, resmin teknik özelliğine ait ölçülebilir bir veridir. Ancak bu teknik kesinlik, aydınlık ve karanlığın resimdeki asıl ontolojik gücünü açıklamaya yetmez.

Aydınlık ve karanlık, sadece tonlarla ilgili değil, resmin atmosferi ve mekânıyla, yani doğrudan varoluşsal durumla ilgili kavramlardır. Bu düzlemde aydınlık, rasyonalitenin netliğiyle zihni ve formu sınırlarken araştırmamızın te-

mel odağı olan karanlık ise ışığın sadece fiziksel yokluğu değil, içinde derinlik, gizem ve sessizlik barındıran genel bir varoluş halidir. Bu varoluşsal zemin, beraberinde zengin bir sanatsal anlam dünyası inşa eder. Öyle ki aydınlık umut, tanrısalılık ve gerçeklik şeklinde somutlaşırken karanlık ise kendi sessizliğinde gizem, hüznün, dram veya içsel derinlik gibi daha soyut katmanlarla şekillenir.

Bu anlamda aşağıdaki tablo, yukarıda detaylandırılan teknik ve anlamsal ayrımları bir arada sunarak, kavramların resim sanatındaki özgün karşılıklarını özetlemektedir:

Kavram Çifti	Odak Noktası	Sanatsal Amacı	Ontolojik ve Sembolik Karşılık
Işık-gölge	Form ve hacim	Nesneye fiziksel derinlik kazandırmak.	Belirlenmişlik: Fiziksel gerçeklik, nesnenin sınırlarının çizilmesi.
Açık-koyu	Ton ve valör	Görsel denge ve plastik kontrast oluşturmak.	Araçsallık: Resim yüzeyindeki teknik hiyerarşi ve ritim.
Aydınlık-karanlık	Atmosfer ve varlık	Mekânsal derinliği ve varoluşsal ihtimalleri tanımlamak.	Aydınlık: Rasyonel kesinlik, görünürlüğün tiranlığı. Karanlık: Gizem, içsel derinlik ve “her şey olabilme ihtimali” (<i>Potansiyel Alan</i>).

Araçsal Karanlıktan Bir Potansiyel Alan Olarak Varoluşsal Karanlığa

Yukarıdaki tablodan da anlaşılacağı üzere, teknik tanımların ötesinde varlık gösteren karanlığın asıl devrimi, onun bir imkânlar kümesi olarak kurgulanmasında yatar. Işık, üzerine düştüğü nesneyi rasyonel bir kesinliğe hapsederek onu tanımlar, dondurur ve nihayetinde tüketerek, izleyiciye *bu nesne tam olarak*

budur diyen zihinsel bir sınır çizer. Oysa karanlık bir açıklama değil, bir tekliftir. Nesneyi görünürlüğün tahakkümünden kurtararak, onu her şey olabilme potansiyeline taşır. Bu durum, karanlığın ışık karşısında kendisini domine eden estetik ve bağımsız bir varlık, yani ışığı mümkün kılan o mutlak boşluğun ta kendisi olduğunu kanıtlar.

Bu düzlemde karanlık, sadece ışığın feragat ettiği bir alan değil, ışığın varoluşunu borçlu olduğu ana kaynaktır. Barındırdığı hüznün, gizem veya dram gibi ruhsal içerikler, karanlığa ait dışsal sıfatlar olarak onun sunduğu sonsuz belirsizliğin insan ruhundaki izdüşümleridir. Aydınlığın sunduğu rasyonel güven alanı, her şeyi görüldüğü gibi kılarak zihni kısıtlarken, karanlıkta nesne formdan azat edildiği için izleyicinin düşüncesine bağlı olarak yeniden doğar. Tam da burada karanlık, izleyiciyi pasif bir gözlemci olmaktan çıkarıp, boşluk-taki formu kendi içsel derinliğiyle tamamlayan kurucu bir ortağa dönüştürür.

Görüldüğü gibi, teknik anlamda ışık-gölge nesneyi donduran bir sonuç, açık-koyu ise bu sonucu üreten plastik bir araçtır. Karanlık bu düzlemde, ışığın yokluğuyla tanımlanan pasif bir alan olmaktan ziyade, resmi bizzat kurgulayan bağımsız bir plastik unsur ve güçlü bir aktör kimliği kazanır. Böylece bu çalışmanın odaklandığı karanlık; ışığın bir artığı değil, formu rasyonel tiranlıktan kurtararak sessizliğe gömen bağımsız bir ontolojik iradeye dönüşür. Bu bağımsızlık ilanı, karanlığın teknik bir artık olmaktan çıkıp resmin asıl varoluşsal zemini haline geldiği *sessiz devrimin* başlangıcıdır.

Resim Sanatında Karanlığın Temsilden Tözselliğe Tarihsel Dönüşümü

Karanlığın bağımsız bir aktör olarak ilan edildiği bu sessiz devrimin tarihsel izleği incelendiğinde; resim sanatı tarihi içerisinde ışığın başat bir rol oynadığı yadsınamaz bir gerçektir ve pek çok sanatçı bu aktörü adeta bir diktatör haline getirerek, ışığı resmin varoluşsal tek unsuru olarak görmüştür. Bu yaklaşım, görselliğin doğası gereği yanlış değil, aksine isabetli bir tespittir, ancak ışığın tam anlamıyla görülebilmesi ve aktif bir özneye dönüşebilmesi için negatif alanın, yani karanlığın dominantlığından da söz etmek gerekir. Resim sanatı tarihindeki araştırmaların büyük bir çoğunluğunun ışık egemenliği üzerine yoğunlaştığı görülmektedir, zira görselliğin en yetkin aktarımının ışıkla sağlanacağı algısı, pek çok dönemde temel bir estetik unsur olarak vurgulanmıştır. Bu bağlamda Gürocak ve Timur (2025, s. 143), ışığı sanatçının elinde hem teknik bir araç hem de müstakil bir anlatım dili olarak tanımlarken, karanlığı ise ışık-

ğa zıt, bilinmeyeni ve tehlikeyi tahakküm eden bir varlık olarak nitelendirir. Ancak yazarların yaklaşımındaki asıl can alıcı nokta, ışığın varlığının ötesinde bir karanlık estetiği vurgusu yaparak, bu unsuru görsel anlatımın temel yapı taşı olarak konumlandırmalarıdır. Işığın gücü ile karanlığın gizemli dengesi arasındaki bu diyalektik ilişki, nesnelerin salt görünürlüğünü aşarak sanatçının anlatım gücünü pekiştirmekte, böylece izleyiciyi hem duygusal bir derinliğe taşımakta hem de yeni anlamlar üretebilmesi noktasında cesaretlendirmektedir.

Bu vurgudan hareketle, sanat tarihinde sıklıkla birbirinin yerine kullanılan chiaroscuro ve tenebrizm arasındaki ayrım, tam da bu çalışmanın üzerinde durduğu araçsal sürecin teknik altyapısını oluşturur. chiaroscuro, nesneye hacim kazandırmak için ışık ve gölge arasında yumuşak geçişleri tercih eden araçsal bir teknikken, Caravaggio'nun öncülük ettiği tenebrizm, ışığı karanlığın mutlak tahakkümüne karşı sert bir müdahale biçimi olarak konumlandırır (Görsel 1). Bu noktada karanlık, artık sadece ışığın görünür kıldığı bir alan olma işlevini geride bırakıp, ışığı var eden ve onu dramatik bir aktöre dönüştüren ana kaynaktır. Şahin'e (2025, s. 421) göre bu ana kaynak, resimsel figüratif unsurları karanlığın bağrından çekip çıkarırken, resim düzlemi üzerindeki kontrast gerilimi vasıtasıyla kompozisyonun bütünsel dokusunu karanlık üzerinden inşa eder.



Görsel 1. Caravaggio, Aziz Matta'ya Çağrı, 1599-1600, tuval üzerine yağlıboya, 322 x 340 cm, Contarelli Şapeli, San Luigi dei Francesi Kilisesi, Roma

Kızılırmak Çekinmez'e (2025, s. 113) göre, Caravaggio'nun resimlerinde bu estetik müdahale o kadar serttir ki ışık, karanlık boşluğu yırtan keskin bir hamle etkisi yaratarak varlığın, karanlığın mutlak sessizliğinden trajik bir bi-

çimde koparılışını temsil eder. Burada karanlık, ışığın dominantlığında bir form kurucu olarak araçsal bir başlangıcı simgelerken; ışığın nesneyi rasyonel bir kesinlikle dondurmasına izin verir ancak nesnenin o sonsuz potansiyelini bir sır olarak muhafaza etmeye de başlar. Bu dramatik işgal, Rembrandt ile birlikte yerini daha mahrem bir içselliğe bırakır. Caravaggio’da dışarıdan gelen ışık, Rembrandt’ta nesnenin içinden sızmaya başlar. Burada karanlık artık tehdit edici bir düşman değil, formu sarmalayan bir manevi derinliktir. Esmer’e (2006) göre, derinlik oluşturan bu karanlık bilinenle bilinmeyi saklayan bir atmosfer oluşturur. Bu giz aydınlıkla var olan nesnelere ilişkin ip uçları vererek görünür kılar. Bu görünürlük nesneler arasındaki bağı güçlendiren bir yapı oluşturur. Bu da Rembrandt’ın karanlığını kör ve sağır bir karanlık olmaktan çıkararak gerçekleri hem örten hem de duyumsatan bir karanlık haline büründürür. Kızırmak Çekinmez’e (2025, s. 115) göre, Rembrandt chiaroscuro tekniği ile aydınlık ve karanlık arasında kontrastlık sağlayarak eserlerinin derinleşmesini sağlamıştır. Bu durum izleyiciyi meraklandırır. Bu aşamada izleyici, artık pasif bir alıcı olmaktan çıkarak kurucu bir ortağa dönüşerek, Rembrandt’ın o yumuşak karanlığında formun geri kalanını tamamlamak için izleyicinin kendi içsel derinliğine bırakılan bir teklif haline gelir. Karanlık artık hem araçsal hem alımlayıcı hem de varoluşsal bir alanın estetiğidir (Görsel 2). Bu tarihsel izlekte karanlığın fiziksel karakteri de evrilir: Caravaggio’da karanlık nesneyi öne çıkaran bir perde, Rembrandt’ta formu sarmalayan manevi bir sis iken, modernizme giden bu yolda karanlık artık sadece bir fon değil, bizzat sahnenin kendisine dönüşmeye hazırlanır.



Görsel 2. Rembrandt van Rijn, Otoportre, 84,5 X 66 cm, TÜYB, 1659

Bu evrim, Goya ve Van Gogh ile toplumsal ve trajik bir genişleme kazanır. Goya, Romantizmin öznel ve melankolik karanlığını, bireysel bir ruh halinden kopararak kolektif bir travmanın ve toplumsal dehşetin estetiğine dönüştürür (Görsel 3). Kızılırmak Çekinmez'e (2024, s. 1607) göre, sanatçının çalışmalarında izleyiciyi yüzleşmeye zorlayan dış dünyanın gerçekleri bilinçli bir tercih olarak seçilmiş ve işlenmiştir. Sanatçı, düşünsel anlamda insanlığın karanlık yüzünü açığa çıkarırken hem bireysel hem de toplumsal duyumsamayı ortaya koyar. Bu bağlamda varoluşsal karanlık, plastik ve estetik değerlerin araçsallığı ile izleyiciye geçen bir duygu durumu meydana getirir.

Bu süreçte karanlık, Romantik bir yüce duygusuna sığınmak yerine, ışığın dikte ettiği yapay düzeni yıkarak hakikati tüm çıplaklığıyla radikal bir eyleme, yani bir *ifşa aygıtına* dönüşür. Bu noktada karanlık artık bir arka plan dekoru olmaktan çıkarak, izleyiciyi toplumsal hakikatle yüzleştiren estetik bir irade haline gelir. Böylece karanlık, pasif bir fon olmaktan sıyrılıp tüm varlığıyla burada olduğunu ilan eden ontolojik bir özne olarak aktifleşir.



Görsel 3. Francisco Goya, Satürn Oğullarını Yerken, 143,5 x 81,4 cm, TÜYB, 1820–1823

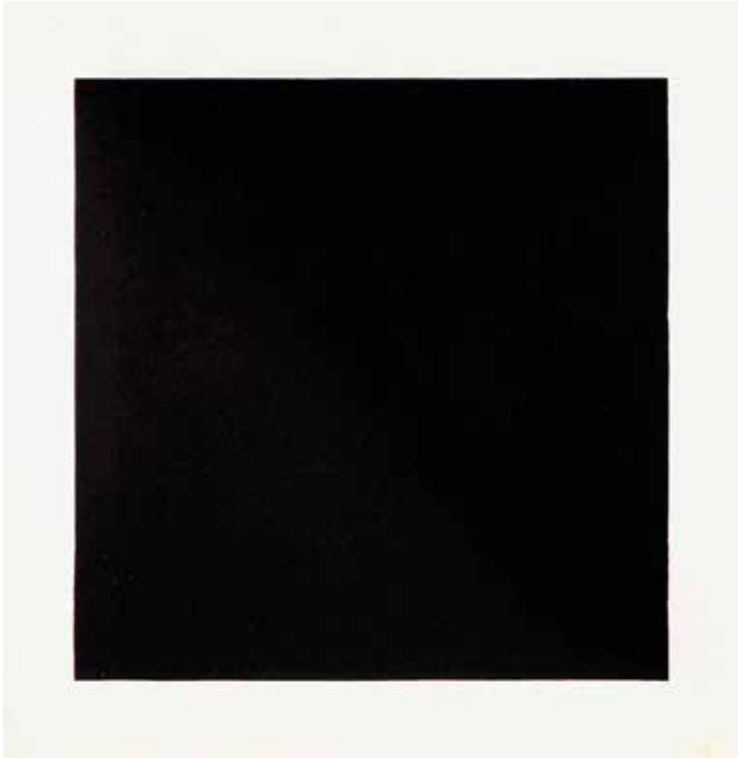
Van Gogh, bu karanlığı siyahın mutlaklığından kurtararak kobalt mavisi ve derin morlarla yeniden inşa eder. Bu süreçte karanlık, öznel bir yalnızlığı da barındıran varoluşsal bir sorgulamaya evrilir. Sanatçı, bireysel varoluşun sancılı sürecini, doğanın dinamizmi ve renklerin sert çatışması üzerinden modern insanın yalnızlığına dair toplumsal bir deneyim olarak ortaya koyar. Van Gogh'da karanlık, artık nesneyi görünür kılan pasif bir fon değil, izleyiciyi o sonsuz belirsizlik ve olabilirlik haline davet eden saf, devinimli bir enerjidir. Aslında onun düşünsel yalnızlığı, eserlerine yansıyan estetik bir karanlığın tezahürüdür ve bu durum izleyicide yankılanan duygusal bir karanlık alanı oluşturur. Bu bağlamda, teknik bir araç olarak yola çıkan karanlık, Van Gogh'un fırcasında duygusal ve varoluşsal bir dinamizme, hatta modern ruhun sessiz bir çıığına dönüşür. Bu da ışığın optik olarak azaltılmasından ziyade, rengin tözsel olarak koyulaştırılmasıyla inşa edilen *renkli bir karanlığın* özgürleşme pratiği olarak görülür. Çünkü Van Gogh resimlerinde karanlığı ışığı yok ederek değil, koyu renkleri (mavi/mor) en yüksek doygunluğa ulaştırarak kurar. Böylece karanlık, Van Gogh'un paletinde bir yok oluş değil, varoluşun en yüksek doygunlukta ifade bulduğu bir özgürleşme sahasıdır (Görsel 4).



Görsel 4. Vincent van Gogh, Yıldızlı Gecede Rhone Nehri, 72 X 92 cm, Tüyb, 1888

Işıksaçan'a (2019, s. 104) göre de renklerle kurulan bu özgürlük, sanatçının koyu renklerdeki karşıtlık, acı, mutluluk, umut ve umutsuzluktur. Işıksaçan'ın bu tespitinden hareketle denilebilir ki bu durum, araçsal bir karanlık olmanın ötesinde, düşünsel anlamdaki karanlığın gizin mutlak bir özgürleşme pratiğidir. Bu pratiğin zirvesi, karanlığın siyah boyadan kurtulup kobalt mavisi bir enerjiye dönüşmesidir.

Nihayetinde sanattaki bu tarihsel arınma süreci, Malevich'in mutlak siyahında tüm dışsal bağlarından kurtularak kendi bağımsız estetik öznelliğini ilan eder. Bu noktada Malevich, tuval üzerindeki maddi bir boya olan siyahı, temsil yükünden arındırarak onu resmin asıl varoluşsal zemini olan karanlığa dönüştürmeyi başarmıştır (Görsel 5). Malevich'in Siyah Kare'si, karanlığın tüm araçsal görevlerinden sıyrılarak kendi mutlak iktidarını ilan ettiği noktadır. Burada karanlık, artık bir derinlik illüzyonu ya da gölge unsuru gibi araçsal bir görev üstlenmek yerine, resmi doğrudan kuran mutlak bir töz (özne) olarak karşımıza çıkar. Nesne burada formdan tamamen azat edilerek, karanlığın asıl tözsel varlığına teslim edilir.



Görsel 5. Kazimir Malevich, Siyah Kare, 106,2 x 106,5 cm, TÜYB, 1913

Maddesel dünyanın sınırlarını aşan sanat, objeleri bilindik formlarından koparıp zamansızlığın içinde düşünsel dünyaya taşır. Biçimin ortadan kalkmasıyla ulaşılan o boşluk, aslında nesnenin bütünüyle dönüşerek yeniden hayat bulduğu yaratıcı bir başlangıçtır (Bulut ve Kaya 2019, s. 165-166). Bu başlangıç, alımlayıcı nezdinde radikal bir düşünsel karanlık evresine karşılık gelir. İzleyici, karşısında tanıdık bir nesne bulamadığı o anda, biçimsel boyunduruktan kurtularak kendi içsel görüşüne döner. Dolayısıyla buradaki hiçlik, formun sıfır noktasına ulaştığı bir zihinsel durak ve bu karanlık üzerinden gerçekleşen anlam katmanıdır. Bu anlamlandırma ise uçsuz bucaksız boşluğun dokusunu oluşturan yegâne gerçeklik olan karanlığın ta kendisidir.

Malevich'in vizyonundaki bu estetik arınma, üslupsal bir değişimin ötesine geçerek; insanlığın dünyevi yaşam kavgasından sıyrıldığı, eşitlik ve barışın hâkim olduğu nesnesiz bir dünyaya ulaşma arzusunu temsil eder. Bu bağlamda, irade ve isteklerin sustuğu söz konusu *Hiçlik Makamı*, zihnin dünyevi görünüm-lerden arındığı ve bireysel ego ile sınırlı ruhsal yaşantıların yerini evrensel titreşimlerin nesnesiz özgürlüğüne bıraktığı nihai duraktır (Seçer, 2026). Bu öz, ışığın diktatörlüğündeki dış dünyanın görünürlüğüne bir başkaldırı karanlığı, yani düşünsel bir gizem olan karanlık alımlayıcı içinde bir duyumsayıya dönüşmesidir, ancak buna ulaşabilmek, alımlayıcının zihnini ışığın görünür kıldığı formların sınırlayıcı etkisinden bütünüyle kurtarabilmesine bağlıdır. Maddesel temsillerin bu şekilde terk edilmesi duygunun, yanılısamalı aydınlıktan kurtulup doğrudan tözle bulunduğu mutlak bir ferahlık ve özgürleşme hali olan ışığın ötesini, yani karanlık olanı tanıma fırsatı sunar. Nitekim bu imkân, ışığın diktatörlüğünden kurtulan zihnin, kendi sessiz devrimini gerçekleştirdiği o mutlak andır.

Bulgular

Bu çalışma kapsamında gerçekleştirilen ontolojik ve estetik analizler neticesinde, karanlığın resim sanatındaki varlıksal dönüşümüne dair şu temel bulgulara ulaşılmıştır:

Karanlığın Araçsal Dönüşümü (Teknikten Aktörlüğe): Caravaggio'nun tenebrizmi ile karanlık, nesneye hacim veren pasif bir gölge (chiaroscuro) olmaktan çıkarak, ışığı domine eden araçsal bir aktöre evrilmiştir. Bu evrede karanlığın, ışığın kesinliğine karşı nesnenin potansiyelini bir sır olarak muhafaza eden ilk ontolojik sığınağı oluşturduğu saptanmıştır.

Alımlayıcı Deneyim ve Etik İfşa: Rembrandt ve Van Gogh'un eserlerindeki geçirgen dokunun, izleyiciyi pasif bir gözlemci konumundan çıkarıp formu zihninde tamamlayan bir kurucu ortağa dönüştürdüğü belirlenmiştir. Goya'nın

pratiğinde ise karanlığın, romantik bir yüce duygusunu aşarak, toplumsal hakikati tüm çıplaklığıyla yüzeye çıkaran etik bir özneye ve radikal bir ifşa aygıtına dönüştüğü bulgulanmıştır.

Tözel Bağımsızlık ve Ontolojik Azad: Modernist dönemde Malevich'in Siyah Kare'si ile birlikte karanlığın, temsil yükünden ve ışığa olan teknik bağımlılığından tamamen kurtularak bağımsız bir töz haline geldiği kanıtlanmıştır. Karanlığın bizzat resmin kendisi haline geldiği bu evre ışığın rasyonel tiranlığının yıkıldığı ve nesnenin formdan azat edildiği nihai sessiz devrim olarak saptanmıştır.

Sonuç

Resim sanatı ışık ve karanlık arasındaki diyalektik ilişkiyi, sanat tarihi yazınında genellikle ışığın ontolojik üstünlüğü ve karanlığın teknik bağımlılığı üzerinden okumuştur. Literatürde Rönesans'tan bu yana ışığın bilgi ve rasyonaliteyle özdeşleştirilmesine karşın; bu çalışma, karanlığın pasif bir ontolojik artık olduğu yönündeki yerleşik algıyı sarsmayı amaçlamıştır. Nitekim ulaşılan sonuçlar; karanlık olgusunun ışığın bittiği yerde başlayan bir yokluk teşkil etmekten ziyade, nesnenin formdan, izleyicinin ise düşünsel pasiflikten kurtulduğu asıl estetik varoluş zemini olduğunu doğrulamaktadır.

Caravaggio'nun tenebrizmi ile başlayan süreçte karanlık, ilk kez araçsal bir sessizlikten sıyrılarak varoluşsal bir aktör kimliği kazanmış ve nesneyi donduran ışığın kesinliğine karşı onu muhafaza eden bir potansiyel alanı inşa etmiştir. Bu kırılma evresi, Caravaggio'da üretken bir matris, Rembrandt'ta izleyicinin içsel derinliğiyle yankılanan atmosferik bir deneyim alanı, Goya'da toplumsal hakikati bütün çıplaklığıyla ifşa eden radikal bir eylem ve Van Gogh'da rengin en yüksek doygunluğuyla inşa edilen renkli bir karanlık ve varoluşsal bir enerji projeksiyonu olarak somutlaşmıştır. Nihayetinde Malevich'in mutlak siyahı ile taçlanan bu tarihsel arınma süreci, karanlığın tüm temsil yükünden ve ışığa olan teknik bağımlılığından tamamen azat edilmesiyle mühürlenmiştir.

Gelinen noktada karanlık, artık ışığın bir sınırlaması değil, nesneyi temsil yükünden kurtaran ve izleyiciyi sessizliğin sonsuzluğunda özgürleştiren mutlak bir varoluş eşigidir. Bu eşik, resim sanatındaki sessiz devrimin somutlaştığı noktadır. Zira nesne, görünürlüğün tiranlığından kaçarak karanlığın ontolojik belirsizliğinde özgürleştiği nihai zemine ulaşmıştır. Işığın her şeyi açıklayan ve tüketen gerçekliğine karşı, karanlığın saklayan ve çoğaltan tözselliği, hakikati görünenin ötesinde yeniden inşa etmiştir. Sanat, artık ışığın gölgesi olmaktan sıyrılmış ve kendi başına var olan estetik bir *başkaldırı öznesine* dönüşmüştür.

Kaynakça

- Bigalı, Ş. (1999). *Resim sanatı*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Bulut, Ü. ve Kaya, E. (2019). Malevich'in siyah kare tablosunun Rus avangardındaki yeri. *International Journal of Interdisciplinary and Intercultural Art*, 4 (8), 153-170. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ijia/article/856721> E.T: 12.04.2026
- Esmer, H. (2006). *Ötelenmiş bir tür: Rembrandt'ın gravürleri*. Yazılar. <https://hayriesmer.com/makale/otelenmis-bir-tur-rembrandt-in-gravurleri/6?ln=tr> E.T: 9.04.2026
- Görenek Beyaz, G. (2017). Bilinen ilk resimlerden günümüze resim sanatında siyah. *İdil*, 6(39), 3321-3353. <https://doi.org/10.7816/idil-06-39-20> E.T: 21.02.2026
- Gürocak, T. ve Timur, S. (2025). Resimden sinemaya ışık kullanımı ve Caravaggio'nun tenebrizm kavramı. *Modular Journal*, 8(1), 139-161. *Modular Journal*, 8(1), 139-161. <https://doi.org/10.59389/modular.1589306> E.T: 03.03.2026
- Işıksaçan, E. G. (2019). Color as an expression indicator in Vincent van Gogh's paintings. *Journal of Current Researches on Social Sciences*, 9(2), 87-108. <https://doi.org/10.26579/jocress-9.2.7> E.T: 12.04.2026
- İzgi, M. (1976). *Sanat iş-yazı ve öğretimi*. Yayıncı: Yaykur Açık Yükseköğretim Dairesi.
- Kızıllırmak Çekinmez, B. (2025). Rembrandt'ın gravürlerinde kullandığı chiaroscuro tekniği. *İdil*, 14(116), 112-123. <https://doi.org/10.7816/idil-14-116-08> E.T: 21.02.2026
- Kızıllırmak Çekinmez, B. (2024). Sanat ve propaganda arasındaki ince çizgi: Francisco Goya. *Social Sciences Studies Journal*, 10(126), 1596-1609. <https://doi.org/10.5281/zenodo.13841873> E.T: 21.02.2026
- Monahan, P., Seligman, P. ve Clouse, W. (2010). *Her yönüyle ressamın el kitabı*. Alfa Yayınları.
- Sağtaş, T. ve Özdemir, G. (2024). Türk resim sanatının karanlık yüzü. *New Era International Journal of Interdisciplinary Social Researches*. 9(26), 31-47. <https://doi.org/10.5281/zenodo.14552066> E.T: 21.02.2026
- Seçer, Ç. (2026, 15 Mart). *Kazimir Malevich ve "Sıfır Biçim" / Kazimir Malevich and "Zero Form"*. Dipnot Sanat. <https://dipnotsanat.com/kazimir-malevich-ve-sifir-bicim-kazimir-malevich-and-zero-form/> E.T: 12.04.2026
- Sözen, M. ve Tanyeli, U. (1992). *Sanat kavram ve terimleri sözlüğü*. Remzi Kitabevi.
- Şahin, O. (2025). Noir: Resim sanatından sinemaya siyahın atmosfer etkisi. *Fırat*

Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 35(2), 419-434. orcid.org/0000-0002-9317-8267 <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/4261218> E.T: 25.04.2026

Turani, A. (1968). *Sanat terimleri sözlüğü*. Toplum Yayınevi.

Görsel Kaynakça

- Görsel 1.** <https://wannart.com/icerik/8367-caravaggionun-gizemli-haberci-si-aziz-mattaya-cagri> E.T: 29.04.2026
- Görsel 2.** <https://www.tarihiakadim.com/hollandali-usta-ressam-rembrandtin-10-otoportresi/> E.T: 26.04.2026
- Görsel 3.** <https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-g/goya-lucientes-francisco-de/francisco-de-goya-lucientes-saturn-ogullarini-yerken-7722/> E.T: 26.04.2026
- Görsel 4.** <https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-g/gogh-vincent-willem-van/vincent-willem-van-gogh-yildizli-gecede-rhone-nehri-10836/> E.T: 25.04.2026
- Görsel 5.** <https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-m/malevich-kazimir/kazimir-malevich-siyah-kare-3129/> E.T: 25.04.2026

5. BÖLÜM

RESİM SANATINDA GÖÇÜN ESTETİK KODLARI: KADIN SANATÇILAR ÜZERİNDEN TRAVMA, BELLEK VE KİMLİĞİN GÖRSEL TEMSİLİ

Dr. Öğr. Üyesi Hamide VURAL
*Dicle Üniversitesi, Ziya Gökalp Eğitim Fakültesi,
Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Resim- İş Eğitimi A.B.D.*
hamidevural@dicle.edu.tr
<https://orcid.org/0000-0001-6417-2379>

Giriş

Göç, insanlık tarihi boyunca toplumsal, kültürel ve sanatsal üretimleri derinden etkileyen bir olgu olmuştur. Bununla birlikte modern dönemde göç, ölçek, yönelim ve çeşitlilik açısından önceki dönemlerden farklılaşmakta; özellikle zorunlu göç ve kitlesel yerinden edilmeler küresel ölçekte önemli toplumsal etkiler üretmektedir (Castles, de Haas ve Miller, 2014).

Bu bağlamda göç yalnızca mekânsal bir hareketlilik değil, kimliğin, belleğin ve aidiyetin sürekli olarak yeniden tanımlandığı dinamik bir süreç olarak ele alınmaktadır. Bu dönüşüm, sanatsal üretimlerde özellikle kadın sanatçılar üzerinden görünürlük kazanmaktadır. Özellikle kadınların göç deneyimleri, hem bireysel hem de toplumsal düzeyde farklılaşan katmanlarıyla, sanatın görsel dili aracılığıyla özgün temsiller üretmiştir. Kadın sanatçılar, göçün bedensel, mekânsal ve duygusal boyutlarını gündelik nesneler, beden imgeleri ve sessizlik stratejileri üzerinden estetik bir dile dönüştürmektedir. Bu yönüyle sanat, göçün yarattığı travmatik süreçlerin aktarılmasında ve kolektif belleğin inşasında önemli bir araç haline gelmektedir.

Bu çalışma resim sanatında göçün estetik kodlarını kadın sanatçıların üretimleri üzerinden incelemeyi amaçlamaktadır. Bu doğrultuda, Gülsün Karamustafa, Nevin Aladağ, Mona Hatoum ve Shirin Neshat'ın eserleri ele alınarak

göç, travma ve bellek arasındaki ilişkiyi çözümlemektedir.

Travma kuramı, deneyimin parçalanma ve ifade güçlüğü üreten yapısına işaret etmektedir (Caruth,1996; Herman,1992). Bu kuramsal çerçeve, resim sanatında metaforik imgeler ve görsel boşluklar üzerinden temsil edilen travmatik anlatıları anlamlandırmak için bir zemin sunmaktadır.

Bu çalışma, resim sanatında göçün kadın sanatçıların üretimleri üzerinden hangi estetik kodlarla kurulduğunu ve bu kodların travma, bellek ve kimlik bağlamlarında nasıl anlam kazandığını problem edinmektedir. “Bu bağlamda, kadın sanatçıların üretimlerinde göç, gündelik nesneler, kumaş-motif, beden temsilleri ve sessizlik stratejileri nasıl temsil edilmektedir?” Çalışmanın amacı, kadın sanatçıların göç temalı üretimlerinde ortaya çıkan estetik kodları kuramsal bir çerçeve içerisinde analiz ederek, göçün sanatsal temsillerine bellek, travma ve kimlik bağlamındaki anlam katmanlarını görünür kılmaktır.

Bu kuramsal çerçeve doğrultusunda, makalenin ilerleyen bölümlerinde resim sanatında göçün estetik kodları, kadın sanatçıların üretimleri üzerinden ayrıntılı biçimde ele alınacaktır.

Literatür Taraması

Göçün sanattaki temsilleri üzerine yapılan çalışmalar, farklı kuramsal yaklaşımların kesiştiği çok katmanlı bir literatür ortaya koymaktadır. Bu literatür, travma çalışmaları, postkolonyal teori, göç estetiği ve kültürel bellek araştırmaları etrafında şekillenmektedir.

Göç deneyiminin yalnızca mekânsal bir yer değiştirme değil, aynı zamanda kimlik, bellek ve aidiyetin yeniden müzakere edildiği bir süreç olduğu yönündeki ortak vurgu, bu kuramsal alanların kesişim noktasını oluşturmaktadır. Castles,de Haas ve Miller (2014), modern göçün toplumsal yapıları dönüştürmesinin, estetik üretim ve kimlik temsilleri üzerinde de belirleyici bir etki yarattığını savunmaktadır.

Travma kuramı, göçün bireyler ve topluluklar üzerindeki etkilerini anlamada temel bir çerçeve sunmaktadır. Caruth’a (1996) göre travma, yaşadığını anda bilinç tarafından tam olarak işlenemeyen ve sonradan tekrarlar aracılığıyla ortaya çıkan gecikmiş bir deneyimdir.

Herman (1992) travmanın bireyin zaman algısını ve anlatsal bütünlüğünü bozduğunu; bu nedenle travmatik deneyimlerin çoğu zaman parçalı ve kesintili biçimlerde ifade edildiğini belirtir. Herman’ın yaklaşımı, travmanın yalnızca

psikolojik bir olgu değil, aynı zamanda analıtsal kırılma üreten bir deneyim olduğunu göstermektedir.

Postkolonyal teori, göçün kültürel kimlik ve temsil boyutlarını anlamada önemli bir başka kuramsal alanı oluşturmaktadır. Hall (1990), kültürel kimliği sabit bir özden olarak değil, tarihsel ve toplumsal süreçler içinde sürekli yeniden kurulan bir oluş hali olarak tanımlar. Bu yaklaşım, göçle birlikte kimliğin parçalanmış ancak üretken bir yapıya büründüğünü vurgular. Benzer şekilde Voicu (2013), kültürel kimliği diaspora kavramı üzerinden ele alarak, kimliğin geçmişin arkeolojik bir kazısından ziyade, anlatı ve temsil yoluyla sürekli yeniden kurulan dinamik bir yapı olduğunu belirtir. Bhabha'nın (1994) tekinsiz mekan (unhomly) kavramı, ev ve aidiyet arasındaki sınırların belirsizleştiği ve özel alanın politik bir anlam kazandığı durumları açıklar. Bu kavram, göç ve yerinden edilme deneyimlerini anlamada önemli bir kuramsal çerçeve sunmaktadır. Türkiye bağlamında yapılan çalışmalar da kimliğin birey ve toplum arasındaki etkileşimle kurulduğunu vurgulamaktadır. Bu doğrultuda Temel (2023), kimliğin toplumsal ilişkiler içinde şekillendiğini şu ifadeyle belirtmektedir:

“Kimlik birey ve toplum arasındaki ilişki çerçevesinde şekillenmekte; bu ilişki sonucunda birey ve toplum karşılıklı olarak birbirlerini inşa etmektedir” (Temel, 2023: 12).

Bu yaklaşım, kimliğin yalnızca bireysel deneyimler üzerinden değil, kolektif bellek aracılığıyla kurulduğunu gösteren bellek çalışmalarıyla da örtüşmektedir. Assmann'a (2011) göre kolektif bellek, yalnızca geçmişin hatırlanmasıyla değil, aynı zamanda kültürel seçme ve unutma süreçleriyle şekillenmekte ve toplumsal kimliğin sürekliliğini sağlayan bir çerçeve oluşturmaktadır. Bu makalede göç estetiği kavramı, Assman'ın kültürel belleğe ilişkin bu kuramsal çerçevesi, modern göç deneyimini anlamak açısından doğrudan değil, yeniden yorumlanarak kullanılabilecek bir zemin sunmaktadır. Göç deneyimi, sanatta sabit kimlik anlatıları yerine melezlik, geçicilik ve akışkanlık gibi, kavramlar üzerinden temsil edilmektedir. Bhabha'nın (1994) ifadesiyle; hibritlik (melezlik), baskın söylemin otoritesini temsil etme yeteneğini bölen ve ayrımcılığa uğrayan özneyi korkutucu, belirsiz bir nesneye dönüştüren stratejik bir yer değiştirme sürecidir. Bu estetik ve stratejik yer değiştirme süreci, göçün yalnızca görsel bir tema olarak değil, aynı zamanda kimlik, aidiyet ve bellekle kurulan çok katmanlı ilişkiler bağlamında ele alınmasını mümkün kılar. Göçün sanatta temsili, bu yönüyle yalnızca biçimsel bir mesele değil, aynı zamanda etik ve politik bir tartışma alanı olarak da değerlendirilmektedir. Bu bağlamda göç estetiği, travmatik deneyimlerin sanatta estetize edilmeden, dolaylı anlatılar ve sessizlik stratejileri aracılığıyla görünür kılındığı bir temsil biçimine işaret etmektedir.

Kültürel bellek çalışmaları ise göç deneyiminin bireysel hatıralarla sınırlı kalmadığını, toplumsal hafıza aracılığıyla kuşaklar arası aktarıldığını vurgular. Assman'a (2011) göre; kültürel bellek, geçmişin yalnızca hatırlanmasıyla değil, aynı zamanda seçici unutma süreçleriyle de şekillenmektedir. Castles, de Hass ve Miller (2014), modern göçün sadece coğrafi hareketliliği değil, kültürel kimlikleri ve sanatsal temsilleri derinden yeniden biçimlendiren bir dinamik yarattığını belirtir. Bu bağlamda göç, hem hatırlama hem de unutma süreçlerini aynı anda tetikleyen bir deneyim olarak değerlendirilmektedir. Bhabha'ya (1994) göre ise; Kültürel kimliklerin tanımlanmasında asıl önemli olan, verili geleneklerin sürekliliği değil; bu geleneklerin azınlıkta kalanların hayatındaki çelişkili ve rastlantısal koşullar aracılığıyla yeniden yazılma gücüdür Hirsch'in (2008) postbellek kavramı ise travmatik geçmişlerin, doğrudan deneyimlenmemiş olsa dahi, imgeler ve anlatılar yoluyla sonraki kuşaklara aktarıldığını ortaya koyar. Bu bağlamda, kimliğin toplumsal süreçlerde kurulduğunu daha iyi anlayabiliriz.

Bu çerçevede kimliğin toplumsal etkileşim süreçleri içinde kurulduğunu gösteren yaklaşımlar, kolektif belleğin kimlik oluşumundaki kurucu rolünü görünür kılmakta ve bellek- kimlik ilişkisinin sanatsal temsiller için temel bir referans alanı oluşturduğunu düşündürmektedir.

Bu literatür çerçevesi, göçün sanatta temsiline ilişkin kuramsal bir zemin sunmakta: travma, kimlik, bellek ve estetik kavramlarının birbiriyle nasıl ilişkilendiğini ortaya koymaktadır. Makalenin çözümleme bölümünde bu kuramsal yaklaşımlar özellikle Gülsün Karamustafa, Nevin Aladağ, Mona Hatoum ve Shrin Neshat'ın üretimleri üzerinden somutlaştırılarak ele alınacaktır.

Yöntem

Bu çalışma, göçün estetik temsillerini kadın sanatçıların üretimleri üzerinden inceleyen nitel ve yorumlayıcı bir araştırma yaklaşımına dayanmaktadır. Araştırmanın amacı, göç deneyiminin travma, bellek ve kimlik bağlamlarında resim sanatında nasıl temsil edildiğini ortaya koymak olduğu için, nicel veri toplama yöntemleri yerine sanatsal ve kuramsal çözümlemeye imkan veren yöntemler tercih edilmiştir. Araştırma deseni, nitel araştırma geleneği içinde konumlanan yorumlayıcı analiz modeline dayanmaktadır. Bu model, görsel üretimlerin yalnızca betimsel değil, anlam katmanları üzerinden çözümlenmesini hedeflenmektedir.

Araştırmanın temel veri kaynağını, göç teması etrafında üretim yapan kadın sanatçıların eserleri oluşturmaktadır. Bu kapsamda Gülsün Karamustafa, Nevin Aladağ, Mona Hatoum ve Shirin Neshat'ın çalışmaları incelenmiştir. Bu sanatçıların seçilmesinde üç ölçüt belirleyici olmuştur:

- göç temasını doğrudan ele almaları,
- eserlerinin ulusal ve uluslararası arenada dolaşıma girmiş olması
- göç, bellek ve kimlik ilişkisini farklı estetik stratejilerle görünür kılmaları.

Bu ölçütler doğrultusunda amaçlı örnekleme yöntemi kullanılmıştır. Amaçlı örnekleme, araştırma sorusuyla doğrudan ilişkili ve temsil gücü yüksek örneklerin seçilmesine olanak tanımaktadır.

Çalışmada kullanılan veri kaynakları, sanatçıların eserleri, sergi katalogları, müze koleksiyonları görsel belgelerdir. İncelemeler sırasında kullanılan görsellerin künyeleri metin içinde “Şekil” referanslarıyla belirtilmiş ve makale sonunda topluca sunulmuştur.

Çalışmada kullanılan analiz yöntemi, üç temel yaklaşımdan oluşmaktadır. İlk olarak, ikonografik analiz yoluyla sanat eserlerinde kullanılan imgeler, semboller ve motifler çözümlenmiştir. İkinci olarak, bağlamsal analiz ile eserlerin üretildiği tarihsel, toplumsal koşullar dikkate alınmıştır. Üçüncü olarak ise, elde edilen bulgular travma, bellek ve kimlik kavramları çerçevesinde kuramsal yorumlamaya tabi tutulmuştur. Bu üçaşamalı analiz süreci, betimleme – yorumlama – kuramsal ilişkilendirme adımları izlenerek sistematik biçimde yürütülmüştür. Analiz sürecinde veriler tematik olarak kodlanmış; nesne, beden, mekan ve sessizlik stratejileri ana temalar olarak belirlenmiştir. Bu çok katmanlı yaklaşım eserlerin yalnızca bilimsel özelliklerini değil, aynı zamanda taşıdıkları anlam katmanlarını da görünür kılmayı amaçlamaktadır.

Araştırma, belirli sayıda sanatçı ve eserle sınırlıdır. Bu nedenle elde edilen bulgular, göç temalı tüm sanatsal üretimleri genelleme iddiası taşımamaktadır. Bu durum çalışmanın sınırlılığını olarak kabul edilmekte; ancak seçilen örneklerin göç estetiği literatüründe temsil gücü yüksek üretimlerden oluşması, analiz değerini arttırmaktadır.

Çalışma sürecinde katılımcı onayının gerekli olmadığı bu tür kamusal eser analizlerinde etik ilkelere bağlı kalmıştır. İncelenen tüm görseller, kamuya açık sergi katalogları, müze koleksiyonları ve yayımlanmış kaynaklardan elde edilmiş; telif haklarını ihlal edecek herhangi bir kullanımdan kaçınılmıştır.

Eserler bağlamından koparılmadan, yalnızca akademik ve eleştirel değerlendirme amacıyla ele alınmıştır.

Araştırma sürecinde araştırmacı öznelliğinin etkisini azaltmak amacıyla kuramsal çerçeve ile analiz bulguları arasında tutarlılık gözetilmiş ve yorumlar metinsel ve görsel verilerle temellendirilmiştir.

Çözümleme

1.Gündelik Nesneler ve Ev Eşyaları

1.1.Valiz: Taşınabilir Arşiv

Göçün en güçlü sembollerinden biri olan valiz, yalnızca bir taşıma aracı değil, aynı zamanda bireysel ve kolektif belleğin görsel metaforudur.

Karamustafa'nın gündelik nesnelere yönelimi, Sarioğlu'nun belirttiği üzere, sanatçının kişisel belleği ve yaşantısıyla doğrudan ilişkilidir. Sarioğlu'na göre Karamustafa'nın nesne kullanımı, göçü soyut bir kavram olarak değil, gündelik hayatın maddi izleri üzerinden görünür kılar. Bu bağlamda valiz, sanatçının üretiminde yalnızca göçün simgesi değil, bireysel hafızanın taşınabilir bir bileşeni olarak işlev görür (Sarioğlu, 2007).

Göçmen, evinden ayrılırken en değerli eşyalarını ve anılarını bu nesneye sığdırır. Bu nedenle valiz, hem kaybın hem de sürekliliğin işareti olarak sanat eserlerinde merkezi bir rol üstlenir. Valizin sanat eserlerinde tekrarlayan bir motif haline gelmesi, göçün bu travmatik tekrarını somutlaştırır. Böylece nesneler, geçmişi sabitleyen arkeolojik kalıntılar değil; anlatı yoluyla bugünde yeniden üretilen kimlik biçimlerinin taşıyıcılarıdır (Voicu, 2013).

Demirci ve Kurt'a göre; Gülsün Karamustafa'nın gündelik nesnelerle kurduğu anlatım, göçün yalnızca mekânsal değil, aynı zamanda toplumsal bellek ve kültürel hafıza bağlamında okunmasını mümkün kılar. Sanatçının seçtiği nesneler, yaşanmış deneyimlerin ve kolektif hafızanın taşıyıcısı haline gelerek göç olgusunu gündelik hayat üzerinden görünür kılar (Demirci& Kurt, 2022: 87).

Gülsün Karamustafa'nın Mistik Nakliye (1992) adlı enstalasyonu, farklı renk ve desenlerle kaplanmış valizlerden oluşur. Eser, göçün anonim yüzlerini görünür kılarken, aynı zamanda kadınların gündelik yaşam nesnelerini belleğin arşivine dönüştürür. Demirci ve Kurt, Mistik Nakliye yerleştirilmesinde kullanılan va-

liz ve tekstil nesnelerinin, kırsaldan kente göç deneyimini hem bireysel hem de toplumsal hafıza düzleminde taşıyan simgesel araçlar olduğunu belirtir. Bu bağlamda nesneler, göçün sürekliliğini ve bellekle kurduğu ilişkiyi gündelik hayatın içinden aktaran bir anlatım dili üretir (Demirci& Kurt, 2022: 89). (Bkz. Görsel 1)



Görsel 1. Gülsün Karamustafa, Mistik Nakliye, 1992.Yerleştirme. Kaynak: Salt Araştırma

Valiz, aynı zamanda kırılabilirlik ve geçicilikle de ilişkilidir. Kalıcı depolamanın aksine geçici ve taşınabilir olması, aidiyetin sürekli tehdit altında olduğunu hatırlatır. Bu yönüyle valiz, göçün yalnızca fiziksel değil, psikolojik boyutunu da görünür kılar. Sergilerde içerisine mektuplar, fotoğraflar veya kumaş parçaları konularak sergilenen valizler kolektif belleğin nesneler üzerinden taşındığına dair vurgusunu doğrular.

Valiz yalnızca bireysel hafızayı değil, aynı zamanda toplumsal belleği de taşır. Göçmen sergilerinde kullanılan valizler, bireysel hikâyelerin ötesine geçerek kolektif göç hafızasının birer arşivine dönüşür. Bu bağlamda Gülsün Karamustafa'nın sanatında göç ve yersiz yurtsuzlaşma olgusu, yalnızca tematik bir mesele olarak değil, gündelik nesneler aracılığıyla kurulan çok katmanlı bir anlatım biçimi olarak ele alınmaktadır. Kaplan'a göre sanatçı göç deneyimini toplumsal bellek, kimlik ve kültürel çözülme bağlamında gündelik nesneler üzerinden görünür kılarak, nesneyi hem tanıklık eden hem de hafızayı taşıyan bir araç haline getirir (Kaplan,2018).

Özellikle kadınların yanlarında taşıdıkları dokumalar, mutfak eşyaları veya aile fotoğrafları, valizin içerisine yüklenen toplumsal hafızayı temsil eder. Bu yönüyle valiz, göçmen kadınların hikâyelerini görünür kılar ve gündelik nesneleri kültürel bir arşiv haline getirir. Türkiye bağlamında göçün yarattığı yersizyurtsuzlaşma halinin sanat üretimlerine yansımaları, özellikle 1980 sonrası dönemde gündelik nesnelerin simgesel anlamlar kazanmasıyla belirginleşmiştir. Bu süreçte Karamustafa'nın üretimleri, göçün bireysel ve toplumsal etkilerini nesne merkezli bir anlatı üzerinden ele alan önemli örnekler arasında yer almaktadır (Kaplan,2018).

Gündelik nesnelerin bu şekilde kullanımı, Demirci ve Kurt'un vurguladığı üzere, göç olgusunun bireysel anlatıların ötesine geçerek kolektif bir bellek alanı üretmesini sağlar (2022: 90).

Karamustafa'nın valiz imgeleri, yalnızca göçün anonim yüzlerini değil, aynı zamanda Türkiye'nin yakın tarihindeki zorunlu göç dalgalarını da çağırır. 1980 sonrası yaşanan iç göç hareketlerinde, kadınların yanlarında taşıdığı valizler hem ekonomik göçün hem de politik sürgünlerin sessiz tanıklarına dönüşmüştür. Böylelikle valiz, Türkiye'nin göç hafızasının kolektif bir sembolü haline gelir. Karamustafa'nın göç temalı çalışmalarında Retro Perspektif serisi (1990'lar), yerinden edilme ve aidiyet kaybını nostaljik imgeler üzerinden açığa çıkarır. Sanatçı, gündelik yaşamdan alınmış objeleri geçmişe ait görsellerle birleştirerek göçmenlerin belleğinde sürekli geri dönen hatıraları sahneye taşır. Retro Perspektif, göçmen belleğin süreksiz ama inatçı geri dönüşlerini estetik bir dile dönüştürür.

Bu bağlamda Karamustafa'nın Mistik Nakliye (1992) yerleştirmesi, valizi yalnızca bir taşıma nesnesi olarak değil, göç deneyiminin maddi ve duygusal izlerini bir arada tutan taşınabilir bir bellek alanı olarak ele alır. Yerleştirmede farklı renk ve desenlerle kaplanmış valizlerin mekana yayılması, bireysel hikayelerin anonimleşerek kolektif bir hafızaya dönüşmesini görünür kılar. Valizlerin geçicilik ve süreklilik arasında kurduğu ilişki, aidiyetin sabit değil, hareket halinde yeniden kurulan bir deneyim olduğunu vurgular. Bu yönüyle Mistik Nakliye, sanatçının gündelik nesneleri göçün arşivsel taşıyıcıları olarak konumlandıran yaklaşımının en belirgin örneklerinden biridir (Demirci&Kurt, 2022). Bu somutlama, gündelik nesneler üzerinden kurulan bellek anlatısının, tekstil ve kumaş pratikleriyle nasıl genişlediğini de göstermektedir.

Tekstil, Kumaş ve Melez Desenler

Göçün estetik kodlarında kumaş ve motifler, kültürel belleğin taşınmasında ve kimliğin yeniden inşasında belirleyici bir rol oynar. Kumaş, gündelik bir nesne olmanın ötesinde, kültürel süreklilik ve kadın emeğiyle ilişkilidir. Hirsch'in postmemory kavramı, travmatik deneyimlerin doğrudan yaşanmada, imgeler, anlatılar ve gündelik nesneler aracılığıyla kuşaklar arasında aktarılmasını ifade eder. Bu aktarım, travmanın zamansal olarak gecikmiş ancak etkisi süreklilik gösteren bir bellek yapısı üretmesine neden olur (Hirsch,2008: 106). Kumaş, bu aktarımın somut bir biçimidir.

Kumaş, yalnızca kültürel kimliği değil, aynı zamanda kadın emeğinin sürekliliğini simgeler. Göç eden kadınların yanlarında getirdikleri dokumalar, dikey makineleri veya işlemeler, kültürel belleğin görünür kılınmasında kritik rol oynar. Bu noktada kumaş, hem bir “köken”e bağlılık hem de yeni kimliklerin yaratılması için bir zemin sunar.

Bu bağlamda, tekstilin göçle ilişkisini somutlaştıran en güçlü örneklerden biri Karamustafa'nın Kuryeler çalışmasında görülür. Nitekim Demirci ve Kurt, “Sanatçının özellikle ‘Anı-Bellek’ sergisine hazırladığı Kuryeler isimli çalışmasındaki seçtiği yelekler göçü temsil eden sanat nesnelerine dönüşmüştür” diyerek tekstil nesnelerinin göç anlatısındaki işlevini vurgular (2022: 88). (Bkz. Görsel 2)



Görsel 2. Gülsün Karamustafa, Kuryeler,1991, Yerleştirme. Kaynak Salt Araştırma.

Aladağ'ın eserinde parçaların bir araya gelişi, göçmen kadınların yeni toplumsal rollere uyum sağlarken kültürel kökenlerinden kopmamalarının metaforu olarak okunabilir

Aladağ'ın eserlerinde kumaş kullanımı, aynı zamanda kadınların gündelik üretim pratikleriyle sanatsal üretim arasındaki sınırları bulanıklaştırır. Dokuma, nakış ya da dikiş gibi geleneksel kadın işleri, onun enstalasyonlarında estetik bir dile dönüşerek göçün hem toplumsal cinsiyet hem de kültürel boyutunu açığa çıkarır. Bu yaklaşım, (Hirsch, 2008) postmemory kavramının işaret ettiği üzere travmatik deneyimlerin yalnızca politik değil, aynı zamanda gündelik ve kişisel katmanlar üzerinden de aktarıldığını düşündürmektedir.

Nevin Aladağ'ın Pattern Matching (2016) adlı işi, farklı kültürlerden kumaş ve motifleri yan yana getirerek göçün melez kimliklerini görünür kılar. Kumaş burada yalnızca estetik bir öge değil, aynı zamanda göçle birlikte taşınan kültürel kimliğin ve kadın emeğinin simgesidir (Bkz. Görsel 3).



Görsel 3. Nevin Aladağ, Pattern Matching, 2016 (<https://nevinadaladag.com/works/pattern-matching>)

Aladağ'ın kullandığı kumaşlar, göçmen kimliğinin parçalı ama üretken doğasını temsil eder. Birbirinden farklı parçaların yan yana gelişi, hem kaybı hem de yeniden inşa sürecini sahneler. Bu yaklaşım Stuart Hall'un (1990), kültürel kimliği sabit bir özden ziyade tarihsel, toplumsal ve kültürel süreçler içinde "sürekli bir oluş" olarak tanımlayan yaklaşımıyla doğrudan örtüşür. Bu melez yüzey, Hall'ın kimliğin sabit değil, sürekli müzakere edilen bir oluşum olduğu yönündeki yaklaşımıyla örtüşmektedir. Kumaş, geçmişle geleceğin, gelenekle modernitenin, aidiyetle yabancılığın görsel müzakeresine dönüşür. Nevin Ala-

dağ'ın Traces (2015) adlı işi, göçmenliğin şehir mekânlarındaki görünmez izlerini ortaya koyar. Sanatçı, göçmenlerin kentle kurdukları geçici ilişkileri ses ve görüntü kayıtlarıyla birleştirerek resimsel bir düzlemde yeniden üretmiştir. Traces, göçmenliğin kent mekânında bıraktığı ama hızla silinen işaretleri bir araya getirerek, kimliğin süreksizliğini ve aynı zamanda direncini sahneye taşır. (Bkz. Görsel 4).



Görsel 4. Nevin Aladağ, Traces, 2015, (<https://nevinaladag.com/works/pattern-matching>)

Gündelik nesnelerin bellek ve göç ekseninde taşıdığı anlamlar, ev mekanı ve bedeninin yokluğu bağlamında yeni bir gerilim alanı açmaktadır.

Ev Nesneleri ve Bedenin Yokluğu

Göçün en travmatik etkilerinden biri, evin kaybı ve gündelik nesnelerin yabancılaşmasıdır. Ev eşyaları, normalde güvenlik ve mahremiyetin sembolü iken, göç bağlamında kayıp ve kırılganlığın tanığına dönüşür. Bhabha'nın (1994) "tekinsiz ev" (unhomely) kavramı, ev ve kamusal alan arasındaki sınırların belirsizleştiği ve özel alanın politik bir anlam kazandığı durumları açıklar. Bu çerçevede, göç bağlamında ev deneyiminin yabancılaşma ve aidiyet krizleriyle ilişkisini anlamada işlevseldir.

Ev nesneleri, göçmen kadınların deneyimlerinde mahremiyet ve annelik temalarıyla kesişir. Beşik, yatak ya da mutfak gereçleri gibi gündelik nesneler yalnızca evin işlevsel parçaları değil, aynı zamanda kadınların aile içindeki rollerini ve bu rollerin göçle birlikte nasıl dönüştüğünü temsil eder.

Mona Hatoum'un Measures of Distance (1988) adlı video çalışması, an-

ne-kız arasındaki mektuplardan yola çıkarak göçün kadınlar üzerindeki duygusal yükünü doğrudan beden ve ses üzerinden aktarır. (Bkz. Görsel 5). Annenin beden fotoğrafları üzerine yazılmış Arapça, metinler hem annelik hem de göçmenlik deneyimini üst üste bindirir. Bu görsel dil göçün travmatik etkilerinin kuşaklar arasında dolaylı biçimlerde aktarılmasını ifade eden postmemory kavramıyla doğrudan ilişkilidir. Measure of Distance ev beden ve dil arasındaki bu gerilim hattı sanatçının 1990'lı yıllarda ürettiği ev içi nesnelere odaklanan çalışmalarında daha maddesel ve mekânsal bir düzlemde devam eder.

Hirsch'e göre postbellek, travmatik deneyimlerin doğrudan yaşanmamış olsa bile imgeler ve anlatılar aracılığıyla sonraki kuşaklara aktarılmasıyla oluşur. Bu kuramsal çerçeve, Measures of Distance'ta , ev, beden ve dil arasındaki gerilimin göç deneyiminin kuşaklar arası izlerini görünür kılışını anlamlandırmak için işlevsel bir zemin sunmaktadır (Hirsch,2008: 105-106). Bu bedensel ve duygusal mesafe, Sanatçının ev içi nesneleri dönüştürdüğü çalışmalarında ise mekan kendisinin tehdit alanına dönüşmesiyle somutlaşır.



Görsel 5. Mona Hatoum. Measures of Distance,1988, video. (Moma)

Özellikle Domestic Objects (1990'lar) serisinde yatak, sandalye ve beşik gibi gündelik nesneler dikenli tellerle yeniden üretilerek güvenli mekanın tehdit alanına dönüşümünü görünür kılar. Bu nesneler artık bir sığınak değil, kaybın ve sürgünün maddesel izlerine dönüşür. Ev, bir yandan aile içi aidiyetin ve mahremiyetin sembolü olmaya devam ederken öte yandan travmanın ve yerinden edilmenin kaynağına dönüşür. Böylece ev eşyaları, göçün hem bireysel

hem de toplumsal boyutunun sessiz tanıkları haline gelir. Bu dönüşümü No-chlin'in(1991) görsel temsilin politik boyutuna yaptığı vurgu doğrultusunda, kadın deneyiminin hem kişisel hem de politik bir düzelemde okunabileceğini düşündürür.

Sınır Nesneleri ve Kontrol Politikaları

Göçmenlik, yalnızca bireysel değil aynı zamanda politik bir deneyimdir. Sınırlar, kimliklerin düzenlendiği, kabul ya da reddedildiği alanlardır. Türkiye’de sınır politikaları ve kimlik denetim teması bazı çağdaş sanatçılar tarafından doğrudan ele alınmıştır. Bu bağlamda, örneğin Halil Altındere’nin pasaport ve kimlik belgeleri odaklı işleri, kimliğin belgeler aracılığıyla nasıl denetlendiğini açığa çıkan göç ve vatandaşlık rejimlerinin sanatsal eleştirisine örnek olarak gösterilebilir. Pasaport burada yalnızca bir seyahat belgesi değil, aynı zamanda aidiyetin kırılma anının sembolü olarak okunabilir (Hall, 1997). Altındere’nin pasaport temalı işleri, yalnızca kimliğin bürokratik denetimini değil, aynı zamanda göçmenlerin uluslararası dolaşım hakkının nasıl sınırlı ve koşullu olduğunu da açığa çıkarır. Pasaportlar ve vize damgaları, göçmen bedenlerinin hareket kabiliyetini kısıtlayan görünmez sınırların sembolüne dönüşür (Altındere & Evren, 2007). Sanatçının bu işleri, devlet politikaları ile bireysel kimlik arasındaki çatışmayı estetik düzeye taşır. Kimliğin belgeler üzerinden denetlenmesi kadar, beden görsel ve kültürel kodlar aracılığıyla denetlenmesi de sınır politikalarının önemli bir boyutudur.

Benzer şekilde, Shirin Neshat’ın Women of Allah serisi (1990’lar), kadın bedenini kültürel ve politik çatışmaların mekânı olarak yeniden tanımlar. Fotoğraflarda kadın bedenine işlenen yazılar, göçmen kadın kimliğinin hem kırılma hem de direnişçi yanlarını sahneye taşır (Bkz. Şekil6). Kadın bedeninin bu anlamda ele alınması bedenin nasıl bir yazı yüzeyine, sessizliğin nasıl bir politik söyleme, sanatın nasıl bir direnç pratiğine dönüşebileceği irdelenmiş olur. Neshat’ın eserleri, resmi yalnızca İslam coğrafyasındaki kadın temsillerini değil, aynı zamanda Batı’nın bu temsillere yönelik bakışını da sorgulayan bir aracıya dönüştürür (Yağcı Turan ve Çelik, 2025: 153).



Görsel 6. Shirin Neshat'ın Women of Allah serisi.(1990) (fotoğraf serisi, özel koleksiyon)

Günümüz sanatında sıkça kullanılan can yelekleri, tel örgüler ve bot parçaları, sınır politikalarının ölümcül sonuçlarını görünür kılar. Bu nesneler yalnızca estetik objeler değil, yas tutabilirliğin politik olarak belirlendiği bir kırılganlık rejiminin maddi izleridir.

Butler'ın (2005) “kırılgan hayat” kavramı, hangi yaşamların korunmaya değer sayıldığı ve hangilerinin görünmezleştirildiği sorusu üzerinden sınır nesnelerinin politik bağlamını açıklamaya olanak tanır.

Bu nesneler, yalnızca fiziksel sınırları değil, aynı zamanda kamusal hafızada oluşan yeni görsel rejimi de temsil eder. Sınır nesneleri, yalnızca göçmenlerin değil, uluslararası kamuoyunun belleğinde de yer edinmiştir. Özellikle Akdeniz’de kıyıya vuran can yelekleri ve bot parçaları, göç krizinin simgesine dönüşmüştür. Sanatçılar bu nesneleri tuvallerine taşıyarak, medyada tüketilen imgeleri kalıcı estetik tanıklıklara dönüştürürler. Bu tür imgelerin sanat aracılığı-

ğıyla yeniden üretilmesi, kültürel belleğin yalnızca metinsel değil görsel dolaşım üzerinden de inşa edildiğini göstermektedir. Şengül 'göre; imgeler kolektif belleğin oluşumunda tekrar, dolaşım ve yeniden bağlamlandırma aracılığıyla işlev kazanır. Bu durum imgelerin yalnızca estetik birer temsil değil, aynı zamanda kültürel belleğin kuşaklar arası aktarımında işlevsel araçlar olarak konumlandığını göstermektedir. Görsel üretimler, geçmiş deneyimlerin toplumsal hafıza içinde yeniden inşa edilmesine olanak tanıyarak kolektif belleğin sürekliliğini sağlar (2024).

Göçmen Bedeni: Travma ve Direniş

Göç estetiğinin merkezinde beden vardır. Travmatik deneyimler bedende iz bırakır; resim sanatında ise bu izler parçalanmış figürler, bozulmuş yüzler ya da yinelenen silüetlerle görünür kılınır. Caruth'un (1996) belirttiği gibi travma, kesintili ve parçalı bir deneyimdir. Göçmen beden, bu travmatik parçalanmayı, kimlik, aidiyet ve bellek süreçlerinin çok katmanlı biçimde temsil edildiği bir estetik alan olarak değerlendirilebilir. Bu nedenle göçmen beden yalnızca travmanın taşıyıcısı değil, aynı zamanda yeniden özdeşleşmenin de zemini.

Beden, aynı zamanda direnişin alanıdır. Braidotti'nin (2011) göçebe öznellik kavramı, göçmen bedeninin kayıplardan değil, sürekli yeniden inşadan beslendiğini savunur. Kadın sanatçıların eserlerinde beden, hem yaralanmış hem de dirençlidir; travmayı taşıırken aynı zamanda varlığını ısrarla sürdürür. Neshat'ın kadın bedenine işlediği yazılar, göçmen kadınların sessizleştirilmiş seslerini geri kazanma çabası olarak da okunabilir. Fotoğraflarda beden, hem susturulmuş hem de görünür kılınmış bir alandır. Bu ikili durum, göçmen kadınların kimlik mücadelesini açığa çıkarır. Böylece göçmen bedeni, travmanın pasif bir taşıyıcısı değil, direnişin aktif bir öznesi haline gelir (Butler, 2005).

Castles, de Haas ve Miller (2014), göçün sadece bireysel deneyimleri değil, küresel toplumsal ilişkileri ve estetik pratikleri dönüştüren yapısal bir süreç olduğunu vurgular.

Göçmen beden, aynı zamanda tanıklığın da mekânıdır. Butler (2005), hangi hayatların "yas tutulabilir" sayıldığına dair siyasal eşiklere dikkat çeker. Bu bağlamda hem varlığını duyuran hem de kimlik siyasetini sorgulayan bir araç haline gelir.

Göçmen bedenin resimlerdeki parçalı temsilleri, aynı zamanda bedensel hafızayı açığa çıkarır. Beden, travmatik deneyimleri yalnızca fiziksel yaralarla değil, aynı zamanda jestler, duruşlar ve mimiklerle kaydeder. Bu bağlamda

göçmen sanatçıların işlerinde kadın bedeninin öne çıkması, travmanın kuşaktan kuşağa aktarımının bedensel yollarını da görünür kılar.

Bu anlamda göçmen bedeni, yalnızca travmanın izlerini taşıyan pasif bir yüzey değil; aynı zamanda belleğin, kimliğin ve direnişin yeniden kurulduğu dinamik bir alandır. Travmatik deneyimle bedende parçalanma, sessizlik ve kırılgnalık olarak görünürlük kazanırken, aynı beden estetik temsil aracılığıyla politik bir özneye dönüşür. Göçmen kadın bedeninin sanat üretiminde merkezileşmesi, hem kişisel hafızanın hem de kolektif belleğin yeniden yazımına imkan tanır. Böylece beden, sınırların, kaybın ve yerinden edilmenin izlerini taşımakla kalmaz; aynı zamanda bu deneyimleri görünür kılarak tanıklık ve direnç üretir. Böylece yalnızca travmanın kaydedildiği bir yüzey değil, aynı zamanda politik öznenin yeniden üretildiği bir mücadele alanı olarak konumlanır. Sonuç olarak göç estetiğinde beden, travmanın mekanı olduğu kadar, yeniden inşa edilen kimliğin ve kültürel sürekliliğin de taşıyıcısıdır.

Sessizlik: Estetik ve Politik Bir Jest

Göçmen sanatında sessizlik, edilgenlik değil, güçlü bir temsil stratejisidir. Assmann'ın (2011) belirttiği gibi, kültürel bellek yalnızca hatırlananlarla değil, aynı zamanda unutilan ve bastırılanlarla da şekillenir. Bu bağlamda sessizlik, travmanın temsil edilemezliğini görünür kılar.

Caruth (1996), işaret ettiği üzere, travmanın temsil edilebilirliği meselesi etik bir sorun alanı açmakta; aşırı temsilin deneyimin özgünlüğünü zedeleme riski bulunmaktadır. Sessizlik, bu riski ortadan kaldırılarak travmaya saygılı bir temsil biçimi sunar. Bu nedenle boşluk, silinmiş yüzler ya da susturulmuş figürler, göçün sessiz çılgınlığını taşıyan etik jestler haline gelir. Bu bağlamda sessizlik, yalnızca temsilin geri çekilişi değil, travmanın etik bir yeniden konumlandırılmasıdır. Akyol Dayı ve Tatar'ın belirttiği gibi, “Günümüzde hızla çoğalan workshop-cafe konseptleri ve popülerleşerek metaya dönüşen atölye aktiviteleri bireylerin bu ihtiyaçlarının karşılanması hedeflense de tüketime dahil olma zorunluluğu bir tür paradoks yaratmaktadır” (2025: 334). Bu yaklaşım, göç estetiğinde sessizliğin yalnızca travmatik temsil sorunu değil, aynı zamanda çağdaş görsel kültürün hızına karşı bir estetik direnç biçimi olarak okunabileceğini göstermektedir. Bu nedenle sessizlik, yalnızca geri çekilme değil, görsel aşırılığa karşı bilinçli bir konum alış olarak da değerlendirilmelidir.

Görünmezlik, bazen bastırılmanın değil, bilinçli bir estetik stratejinin sonucudur. Sözü askıya almak, izleyiciyi pasif bir alıcı olmaktan çıkarır; boşlukları

doldurmaya zorlar. Böylece sessizlik travmanın ağırlığını doğrudan betimlemeden, düşünsel bir gerilim alanı yaratarak aktarır. Bu gerilim, göç estetiğinde hem politik hem de estetik bir duruş üretir.

Bu sessizlik stratejisi, göç estetiğinde yalnızca travmanın temsil edilemezliğini değil, aynı zamanda yeni bir estetik dilin doğuşunu da işaret eder. Sessizlik, sanatçıların göç deneyimini doğrudan anlatmak yerine ima ve boşluklarla açığa çıkardıkları bir yöntemdir. Bu tercih, göçün acısını daha güçlü hissettirmekte; izleyiciyi yalnızca görmeye değil, düşünmeye ve hissetmeye de davet etmektedir.

Sessizlik, göç estetiğinde yalnızca bir eksilme değil, anlamın yoğunlaştığı bir boşluk alanıdır. Söylenmeyen ile görülmeyen arasındaki bu gerilim, izleyiciyi pasif bir tanık olmaktan çıkarır, Böylece sessizlik, hem belleğin hem de direnişin estetik bir formuna dönüşür.

Tartışma

Çözümleme bölümünde incelenen eserler, göçün estetik temsillerinde nesnelerin, bedenın ve sessizliğin nasıl işlev gördüğünü göstermiştir. Ancak bu bulgular, yalnızca betimsel düzeyde kalmamalı; kuramsal yaklaşımlarla ilişkilendirilerek daha geniş bir bağlama oturtulmalıdır.

Bu bağlamda tartışma bölümü, elde edilen bulguların mevcut literatürle nasıl örtüştüğünü ve hangi noktalarda kavramsal bir genişleme önerdiğini ortaya koymayı amaçlamaktadır. Travma kuramı, bu bağlamda ilk başvurulacak çerçevedir. Caruth (1996), travmayı “ertelenmiş deneyim” olarak tanımlar; yani travma; yaşandığı anda tam olarak kavranamayan ve tekrarlar aracılığıyla gecikmeli biçimde ortaya çıkan bir deneyimdir. Karamustafa’nın Mistik Nakliye (1992) adlı işinde kullanılan valizler, bu kuramsal çerçevenin görsel karşılığını sunar. Sessizce üst üste yığılmış valizler, göçün anlık değil, sürekli geri dönen ve tekrar eden doğasını görünür kılar (Bkz. Şekil 1).

Bu kullanım, travmanın zamansal yapısını estetik düzeyde somutlaştırır. Türkiye’deki çağdaş sanat üretiminde göçün travmatik yönü de vurgulanarak göçün yalnızca bireysel belleği değil, toplumsal belleğin de kırılmasına yol açtığı söylenebilir. Bu bağlamda Karamustafa’nın valizleri, yalnızca kişisel tanıklık değil, aynı zamanda toplumsal hafızanın arşivi olarak da okunabilir. Bu tespit, Caruth’un (1996) travmanın ertelenmiş deneyim olarak tekrara dayalı bir biçimde ortaya çıktığına ilişkin görüşleriyle doğrudan örtüşür. Bu bağlamda, göç estetiğinde travma yalnızca temsil edilen bir içerik değil, temsilin sınırla-

rını zorlayan bir form sorunu olarak ortaya çıkmaktadır. Caruth'un ertelenmiş deneyim vurgusu, sanatçıların doğrudan anlatım yerine boşluk, tekrar ve nesne aracılığıyla dolaylı temsil stratejilerini tercih etmelerini açıklar.

Travma kuramı kadar, postkolonyal teori de göç estetiğinin anlaşılmasında kritik bir yere sahiptir. Hall (1990), kültürel kimliği sürekli bir "oluş" olarak tanımlar; kimlik, sabit bir öz değil, farklılık ve yerinden edilme süreçleriyle kurulur. Aladağ'ın Pattern Matching (2016) adlı işinde kumaş parçalarının yan yana getirilişi, bu kuramsal yaklaşımla doğrudan örtüşür. Kumaşların bir arada varlığı, hem parçalanmış hem de yeniden inşa edilen bir kimliği temsil eder (Bkz. Şekil 2). Bu melez estetik, göçmen kimliğin süreksizliğini değil, yaratıcı yeniden kuruluşunu görünür kılar. Böylece göç estetiği, postkolonyal teorinin işaret ettiği kimlik politikalarıyla somut bir ilişki kurar. Sargın (2018), Karamustafa'nın işlerini analiz ederken, sanatçının göçmen kimliği temsil etmek için kullandığı nesnelerin, aynı zamanda kadınların görünmez emeğini de sahneye çıkardığını vurgular. Bu okuma, Hall'un (1990) kültürel kimliği sürekli bir oluş hali olarak tanımlayan yaklaşımına yeni bir boyut katar. Çünkü göçmen kadın sanatçılar, hem melez kimliği hem de toplumsal cinsiyetin göç deneyimindeki rolünü sanatın merkezine yerleştirerek postkolonyal kuramı kadın odaklı bir bağlamda yeniden yorumlamaktadırlar. Jan Assmann, belleği toplumsal kimliğin sürekliliğini sağlayan bir çerçeve olarak ele alırken ki; Onun yaklaşımında kültürel bellek, bir toplumun kendisini nasıl tanımladığını ve tarihsel bir çizgi-de nasıl devam ettirdiğini anlamaya yöneliktir. Homi K. Bhabha belleği daha çok parçalanma, yerinden edilme ve travma ekseninde değerlendirir. Bhabha için bellek, geçmişin huzurlu bir hatırlanışından ziyade, «tekinsiz» (unhomely) anlarda ve "ara" (interstitial) boşluklarda kimliğin yeniden müzakere edildiği sancılı bir süreçtir. Bu fark göç estetiğini yalnızca kültürel devamlılık üzerinden değil, aynı zamanda kırılma, müzakere ve yeniden konumlanma üzerinden düşünmeyi mümkün kılar.

Bu noktada kadın sanatçıların üretimleri, postkolonyal teorinin kimliği yalnızca kültürel bir müzakere alanı olarak değil, aynı zamanda toplumsal cinsiyet üzerinden yeniden kurulan bir direniş alanı olarak düşünülmeli gerektiğini göstermektedir.

Bu kuramsal çerçeveler birlikte düşünüldüğünde, göç estetiğinin yalnızca travmatik bir deneyimin temsili değil, aynı zamanda kimliğin, belleğin ve aidiyetin yeniden müzakere edildiği çok katmanlı bir estetik alan olduğu görülmektedir. Travma kuramı temsilin kırılmanlığını vurgularken, postkolonyalteori kimliğin sabit değil sürekli oluş halinde olduğunu ortaya koyar; kültürel bellek çalışmaları ise bu kırılmanlığın kuşaklar arası aktarım mekanizmalarını açıklar. Böylece göç

estetiği, bu kuramsal alanların kesişiminde konumlanan özgül bir estetik – politik form olarak belirginleşir. Bu nedenle göç estetiği, farklı kuramsal alanları kesiştiren bir uygulama zemini olarak işlev görmektedir.

Göç estetiği aynı zamanda bedenin politik bir yüzey olarak işlev gördüğünü ortaya koyar. Butler’ın(2005) işaret ettiği üzere, hangi hayatların “yas tutulabilir” kabul edildiği siyasal çerçeveler tarafından belirlenir; bu durum kırılğan bedenlerin kamusal alandaki görünürlüğünü politik bir mesele haline getirir. Neshat’ın Women of Allah serisi, bu bağlamda göçmen kadın bedenini politik, kültürel ve dini çatışmaların mekânı haline getirir. Bedenin üzerine işlenen yazılar, travmanın ve direnişin aynı anda taşındığını gösterir (Bkz. Şekil 4). Bu noktada göçmen beden, yalnızca bir mağduriyet nesnesi değil, aynı zamanda “politik eylemliliğin” (agency) ve direnişin kurulduğu bir öznellik alanıdır. Hatoum’un dikenli tel mobilyaları da benzer biçimde, görünmeyen ama hissedilen bedeni bir hayalet gibi mekâna taşır. Bu örnekler, göçmen bedenin hem travmatik hem de direnişçi yönünü tartışmaya açar. Çağdaş Türk resminde göçün bedensel temsilleri toplumsal bellekle doğrudan ilişkilidir denilebilir. Dolayısıyla beden, travmanın yalnızca taşıyıcısı değil, aynı zamanda belleğin görsel yeniden üretim alanıdır. Neshat’ın Women of Allah serisinde kadın bedenine işlenen metinler, bu yaklaşımını destekler; beden hem travmayı hem de belleği aynı anda taşır. Böylece göçmen beden, hem kişisel hem de kolektif hafızanın mekânına dönüşür.

Ev nesnelerinin analizinde görüldüğü üzere, göç estetiği gündeliği siyasallaştırır. Bhabha’nın (1994) “tekinsiz ev” (unhomely) kavramı, ev ile dünya arasındaki sınırların birbirine karıştığı, mahrem alanın tarihin en amansız istilalarına açık hale gelerek politikleştiği anları tanımlar.

Hatoum’un dikenli telden yapılmış yatak ve sandalyeleri, bu tekinsizliği dramatik bir biçimde sahneler. Normalde güvenli ve mahremiyetin alanı olan ev, göçle birlikte yabancılaşma ve tehdit mekânına dönüşür. Bu eserler, evin göç deneyimindeki ikili doğasını - hem aidiyet hem de kayıp mekânı oluşunu estetikleştirir. Böylece gündelik nesneler, göçün yalnızca bireysel değil, kolektif boyutunu görünür kılarak önemli politik göstergelere dönüşür.

Sınır nesneleri de literatürle doğrudan ilişkilidir. Altındere’nin pasaport işleri, Hall’un (1997) kimliğin temsil üzerinden kurulmasına dair teorisiyle birlikte düşünüldüğünde, kimliğin nasıl belgeler ve devlet mekanizmaları aracılığıyla düzenlendiğini açığa çıkarır. Butler’ın (2005) “kırılğan hayat” kavramı ise sınır nesnelerinin işlevini açıklamada önemlidir. Can yelekleri ve bot parçaları, göçmenlerin yaşamlarının nasıl kırılğan bir politik zeminde değerlendirildiğini

gösterir. Bu nesnelerin sanat eserlerine taşınması, onları gazetelerin kısa ömürlü haber imgelerinden çıkarıp kalıcı estetik tanıklıklara dönüştürür.

Sessizlik stratejisinin tartışılması ise göç estetiğinin etik boyutunu açığa çıkarır. Assmann (2011), belleğin yalnızca hatırlananlarla değil, unutilanlar ve sessizliklerle de kurulduğunu belirtir Göçmen sanatçılar, sessizliği edilgenlik değil, etik bir temsil stratejisi olarak sahnelerler. Boşluk, susturulmuş yüzler ya da eksik figürler, Caruth'un (1996) temsili sınırlarına dair uyarılarıyla örtüşür. Bu sessizlik, travmanın doğrudan temsil edilmesi yerine dolaylı bir ifade biçimi olarak okunabilir. Dolayısıyla göç estetiğinde sessizlik, aynı anda hem estetik hem politik bir jesttir.

Göçmen kadınlar sanatında sessizliğin yalnızca kaybını değil, aynı zamanda direncini temsil eder denilebilir. Her ne kadar Assman (2011) doğrudan sanatsal sessizlikten söz etmese de, kültürel belleğin seçici ve yapısal doğasına ilişkin yaklaşımı, bu tür estetik stratejileri düşünmek için kuramsal bir dayanak sunmaktadır. Sanatçılar sessizlik, boşluk ve eksiklik stratejilerini kullanarak travmayı etik bir biçimde görünür kılarlar. Bu yönüyle göç estetiğinde sessizlik, yalnızca travmatik deneyimin temsili değil, aynı zamanda çağdaş görsel kültürün hız ve tüketim odaklı rejimine karşı bir estetik üretim olarak da okunabilir. Bu bağlamda sessizlik, göç estetiğinde hem estetik hem de politik bir işlev üstlenir.

Bu noktada göç estetiği, mevcut kuramsal çerçeveleri yalnızca uygulayan değil, aynı zamanda dönüştüren bir alan olarak da düşünülebilir. Travma, burada yalnızca psikolojik bir kategori değil estetik bir stratejiye; kimlik yalnızca kültürel bir konum değil görsel bir müzakere anlamına, bellek ise arşivsel bir birikim değil sanatsal yeniden üretim pratiğine dönüşmektedir.

Bütün bu tartışmalar, göç estetiğinin yalnızca sanatsal bir üretim değil, aynı zamanda politik bir müdahale alanı olduğunu ortaya koyar. Göçmen sanatçılar, ulusal kimliklerin homojen anlatılarını sorgular, yeni aidiyet biçimlerine alan açar. Karamustafa'nın valizleri, Aladağ'ın kumaşları, Hatoum'un ev nesneleri ve Neshat'ın beden temsilleri, göçün sessiz ama güçlü tanıklıklarıdır. Bu tanıklıklar, travmayı yalnızca bireysel bir deneyim olmaktan çıkarıp toplumsal hafızanın merkezine yerleştirir.

Kadın sanatçıların üretimleri, göç estetiği literatürüne özgül bir katkı sunmaktadır. Bu katkı, göç deneyimini yalnızca mekânsal ya da politik bir kırılma olarak değil, gündelik nesneler, beden, tekstil ve sessizlik stratejileri üzerinden toplumsal cinsiyetle kesişen bir deneyim olarak ele almalarıdır. Böylece göç estetiği, kadın emeği, ev içi mekan ve beden politikaları üzerinden yeniden

tanımlanmaktadır. Bu yaklaşım, göç estetiğini yalnızca mağduriyet anlatıları üzerinden değil, gündelik pratikler, emek ve beden politikaları üzerinden yeniden tanımlar.

Bu bağlamda elde edilen bulgular, çalışmanın temel problematiğini desteklemekte; göçün estetik kodlarının kadın sanatçıların üretimlerinde nesne, beden ve sessizlik stratejileri üzerinden görünür kılındığını ortaya koymaktadır.

Bu yönüyle çalışma, temsil temelli bir okuma çerçevesinden çıkararak, estetik strateji ve politik müdahale kategorisi olarak yeniden konumlandırmaktadır. Bu yönüyle araştırma, mevcut literatürde göç estetiğinin çoğunlukla travma ve temsil ekseninde ele alınmasına karşı, gündeliklik ve toplumsal cinsiyet boyutlarını merkeze alarak kavramsal bir genişleme önermektedir. Bu öneri, göç estetiğini mevcut literatürdeki temsili temelli okumaların ötesini taşıyarak, kuramsal bir yeniden çerçeveleme girişimi olarak değerlendirilebilir. Bu durum resim sanatını, göç estetiğinde yalnızca bir temsil değil, aynı zamanda bellek politikaları ve kimlik müzakereleri üzerinde eleştirel bir düşünme alanı sunduğunu göstermektedir.

Sonuç

Bu çalışma, göçün estetiğinde kadın sanatçıların eserlerinin merkezi rol üstlendiğini göstermiştir. Yapılan çözümleme ve tartışmalar, göçün yalnızca mekânsal bir hareketlilik değil; aynı zamanda travma, bellek ve kimliğin sürekli yeniden inşa edildiği bir süreç olduğunu düşündürmektedir. Özellikle kadın sanatçılar; Gülsün Karamustafa, Nevin Aladağ, Mona Hatoum ve Shirin Neshat göçün sessiz çılgınlığını, gündelik nesneler, kumaşlar, beden imgeleleri ve sessizlik stratejileri üzerinden görünür kılmıştır. Assman'ın kültürel belleğe ilişkin yaklaşımı, sanatın toplumsal kimlik inşasındaki rolünü anlamak için bir çerçeve sunmakta; bu çerçeve, göç estetiği bağlamında sanatın politik boyutunun da tartışılmasına olanak sağlamaktadır (Assmann, 2011). Bu yönüyle göç estetiği, yalnızca temsile dayalı bir görsellik değil; bellek politikaları ve kimlik müzakereleriyle doğrudan ilişkili bir estetik - politik alan olarak yeniden konumlanmaktadır. Böylece göç estetiği, mevcut kuramsal çerçeveleri yalnızca uygulayan değil, onları yeniden yorumlayan ve genişleten bir düşünme zemini olarak da önerilmektedir.

Karamustafa'nın valizleri, göçün hem bireysel hem de kolektif boyutunu somutlaştırırken, Aladağ'ın kumaş işleri göçmen kimliğin parçalı ama üretken doğasını gözler önüne sermektedir. Hatoum'un ev nesneleri, göçün gündelik

yaşamdaki travmatik etkilerini görünür kılarken, Neshat'ın kadın bedenini merkeze alan işleri göçmenlik deneyimini politik, kültürel ve toplumsal düzeylerde açığa çıkarmaktadır. Bu eserlerin her biri, göçün farklı yüzlerini temsil ederek, resim sanatının göç estetiğinde çok katmanlı bir rol üstlendiği söylenebilir (Nochlin, 1991, Hall, 1997).

Bulgular ayrıca, göç estetiğinin etik boyutunu da gündeme getirmiştir. Caruth'un (1996) temsilin sınırlarına ilişkin tartışmaları ışığında, travmanın aşırı temsil edilmesi riskine karşı sanatçıların sessizlik, boşluk ve eksiklik stratejilerine yöneldikleri söylenebilir. Bu sessizlik, edilgenlik değil; aksine travmayı estetize etmeden görünür kılma çabasıdır. Sessizlik üzerinden kurulan bu estetik stratejiler, izleyiciyi yalnızca göçün acısına değil, aynı zamanda bu acının temsil edilemezliğine de tanıklık etmeye davet eder.

Bu makalenin en önemli katkılarından biri, göç estetiğinin kadın sanatçılar üzerinden ele alınmasıdır. Bu, göç deneyimini yalnızca mekânsal yerinden edilme olarak değil, toplumsal cinsiyet, emek, gündelik hayat ve beden politikalarıyla kesişen çok katmanlı bir süreç olarak görünür kılmaktadır.

Bu yaklaşım, göç estetiği literatüründe sıklıkla merkezde yer alan mağduriyet ve temsil tartışmalarını, gündelik beden ve kadın emeği ekseninde genişletmektedir. Türkiye merkezli literatürde göç genellikle sosyolojik ya da politik yönleriyle tartışılmış; sanat boyutu ise daha sınırlı kalmıştır denilebilir. Bu çalışma, göçün travmatik etkilerinin sanat aracılığıyla nasıl estetik bir dile dönüştürüldüğünü göstermiş, özellikle kadın sanatçıların üretimlerini bu bağlamda konumlandırarak alana özgün bir katkı sağlamıştır.

Ancak bu değerlendirme, göç estetiğini yalnızca travmatik deneyimlere indirgeme amacı taşımamakta; kimlik, aidiyet, emek ve kültürel yeniden inşa süreçlerini de kapsayan çok katmanlı bir temsil alanına işaret etmektedir.

Bu bağlamda çalışma, göçün estetik kodlarını kadın sanatçılar üzerinden okumayı önermektedir. Bu yaklaşım, göç estetiğini yalnızca tematik bir sanat alanı olarak değil, travma, postkolonyal kimlik ve kültürel bellek kuramlarının kesişiminden yeniden düşünülmesi gereken bir estetik, politik kategori olarak konumlandırmaktadır. Bu yönüyle makale, göç estetiğini mevcut kuramsal alanlara eklemlenen bir başlık olmaktan çıkararak, bu kuramları dönüştüren bir analiz zemini olarak özgün bir estetik ve politik perspektif önermektedir. Göçmen kadınların üretimleri, göçün kültürel bellek, toplumsal cinsiyet ve politik aidiyet boyutlarını görünür kılarken, aynı zamanda göç estetiğinin nasıl etik, estetik ve politik stratejilerle inşa edildiğini göstermektedir. Bu durum, kadın sanatçıların eserlerini göç literatürünün merkezine yerleştirmenin önemini or-

taya koymaktadır. Bulgular yalnızca akademik literatüre değil, aynı zamanda kültürel kurumlara ve sergi pratiklerine de katkı sunmaktadır. Müze ve galeriler, göç ve kadın sanatçıların üretimlerini görünür kılarak, toplumsal hafızanın inşasında aktif bir rol üstlenebilirler. Bu tür sergiler, göçmenlik deneyimini yalnızca istatistiklerle değil, sanatın duygu yüklü diliyle de topluma aktarır. Böylece sanat, göçün görünmeyen yönlerini açığa çıkaran bir kamusal alan işlevi görür denilebilir. Sonuç olarak, göçün sessiz tanıkları olan nesneler, bedenler ve imgeler, kadın sanatçılar aracılığıyla estetik bir dile dönüştürülmüştür. Bu dilek, yalnızca bireysel travmaları değil; aynı zamanda toplumsal belleğin ve politik mücadelenin parçalarını da taşır. Resim sanatı, travmanın yalnızca kaydı değil, aynı zamanda direnişin estetik mekanı olarak işlev görür. Bu makale, kadın sanatçıların üretimleri üzerinden göçün estetik kodlarını görünür kılarak, hem sanat tarihine hem de göç çalışmalarına katkıda bulunmayı hedeflemektedir. Bu bağlamda çalışma, göçün estetik kodlarını kadın sanatçılar üzerinden okumayı önermektedir. Bu katkı, göç deneyimini yalnızca mekânsal yerinden edilme olarak değil, toplumsal cinsiyet, emek ve beden politikalarıyla kesişen çok katmanlı bir süreç olarak görünür kılmalarından kaynaklanmaktadır. İncelenen sanatçılar, kimliği tamamlanmış bir öz olarak değil, göç deneyimi içinde sürekli yer değiştiren ve yerinden temsil edilen bir oluş süreci olarak ele alır. Bu perspektiften bakıldığında Voicu'nun yaklaşımı, kültürel kimliğin diaspora bağlamında dinamik ve hareketli bir yapı olduğunu vurgulayan kuramsal yaklaşımlarla örtüşmektedir (Voicu,2013).

Gelecek araştırmalar, göç estetiğini daha geniş bir sanatçı havuzu üzerinden inceleyebilir. Özellikle performans sanatı, dijital medya ve video sanatı gibi alanlar, göçün beden, kimlik ve bellek temsillerini farklı açılardan görünür kılmaktadır. Ayrıca göçmen erkek sanatçıların üretimleriyle karşılaştırmalı bir analiz yapılması, toplumsal cinsiyetin göç estetiğinde nasıl farklı katmanlar ürettiğini ortaya koyabilir. Bu tür karşılaştırmalar, göç ve sanat literatürünü daha bütüncül bir çerçeveye taşıyacaktır. Böylece göç estetiği çalışmaları, disiplinler arası ve toplumsal cinsiyet duyarlı bir araştırma hattı üzerinden yeniden yapılandırılabilir.

Kaynakça

- Akyol Dayı, B., & Tatar, M. (2025). Bilgi toplumu bağlamında boşluğun estetiği: Çağdaş sanatta sessizlik. *Korkut Ata Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 23, 329–347.
- Altındere, H., & Evren, S. (Eds.). (2007). *User's manual: Contemporary art in Turkey 1986–2006 / Kullanma kılavuzu: Türkiye'de güncel sanat*. İstanbul: Art-İst Yayıncılık.
- Assmann, J. (2011). *Cultural memory and early civilization: Writing, remembrance and political imagination*. Cambridge: Cambridge University Press. doi:10.1017/CB09780511996306
- Bhabha, H. K. (1994). *The location of culture*. London: Routledge.
- Braidotti, R. (2011). *Nomadic theory: The portable Rosi Braidotti*. New York: Columbia University Press.
- Butler, J. (2005). *Kırılğan hayat: Yasın ve şiddetin gücü* (B. Ertür, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Caruth, C. (1996). *Unclaimed experience: Trauma, narrative, and history*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Castles, S., de Haas, H., & Miller, M. J. (2014). *The age of migration: International population movements in the modern world* (5th ed.). Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Demirci, M. H., & Kurt, C. (2022). Gülsün Karamustafa'nın sanatında gündelik nesneye odaklı anlatılar. *Art-Sanat*, 17, 83–101.
- Hall, S. (1990). Cultural identity and diaspora. In J. Rutherford (Ed.), *Identity: Community, culture, difference* (pp. 222–237). London: Lawrence & Wishart.
- Hall, S. (1997). *Representation: Cultural representations and signifying practices*. London: Sage.
- Herman, J. L. (1992). *Trauma and recovery*. New York: Basic Books.
- Hirsch, M. (2008). The generation of postmemory. *Poetics Today*, 29(1), 103–128.
- Kaplan, M. A. (2018). Çağdaş Türk sanatında göç: Yersizyurtsuzlaşma olgusunun Gülsün Karamustafa sanat çalışmaları üzerinden incelenmesi. *The Journal of Social Sciences*, 29, 314–324.
- Nochlin, L. (1991). *The politics of vision: Essays on nineteenth-century art and society*. New York: Harper & Row.
- Sarioğlu, S. (2007). *Gülsün Karamustafa: Sanatçı kişiliği ve yapıtları* (Yayınlanmamış

- yüksek lisans tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.
- Şengül, F. (2024). Toplumsal hafıza ve kültürel bellek ekseninde imgeler: Osman Hamdi Bey'in sekiz tablosu üzerinden bir çözümleme. *Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi*, 62, 41–66. doi:10.17498/kdeniz.1474375
- Temel, S. (2023). Türkiye'de toplumsal kimlik ve bellek inşası: Kutul Amare zaferi örneği (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Voicu, C.G., (2013), Cultural Identity and Diaspora. Alexandru Ioan Cuza University of Iasi Philobiblon – Vol. XVIII (2013) – No. 1
- Yağcı Turan, M. M., & Çelik, R. (2025). Shirin Neshat'ın Rebellious Silence eserinde beden, yazı ve ifade biçimleri. *Uluslararası İletişim ve Sanat Dergisi*, 5(15), 145–155.

Görsel Kaynakça

- Görsel 1.** Gülsün Karamustafa, Mistik Nakliye, 1992, Enstelasyon, İstanbul Modern.
- Görsel 2.** Gülsün Karamustafa, Kuryeler, 1992, Enstelasyon, İstanbul Modern.
- Görsel 3.** Nevin Aladağ, Pattern matchin, 2016, enstelasyon, Berlin Kaynak: <https://nevinadaladag.com/works/pattern-matching>
- Görsel 4.** Nevin Aladağ, Traces, 2015, enstelasyon, Berlin Kaynak: <https://nevinadaladag.com/works/traces>
- Görsel 5.** Mona Hatoum. Measures of Distance, 1988, video, yerleştirme. Kaynak, Moma
- Görsel 6.** Shirin Neshat, Women of Allah serisi, 1990'lar, fotoğraf serisi, özel koleksiyon.

6. BÖLÜM

FRANCİS BACON: SOYUT VE FİĞÜRATİF DİŞAVURUMCULUK ARASINDA ZİHİNSEL İNCE ÇİZGİDEKİ RESSAM

Dr. Öğr. Üyesi Abdurrahman EREN

*Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi,
Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü*
aeren@mku.edu.tr

[https://orcid.org/0000 0003 3640 7956](https://orcid.org/0000-0003-3640-7956)

Yüksek Lisans Öğrencisi Büşra AKTÜRK

*Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi,
Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Anabilim Dalı*
akturkbusra.47.31@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0000-0510-3672>

Giriş

Francis Bacon, 20. yüzyıl modern sanatının en çarpıcı ve özgün ressamlarından biri olarak, figüratif temsil ile soyut dışavurumcu ifade arasındaki gerilim hattında konumlanan sanatsal eserleriyle sanat tarihine damga vurmuştur. Onun resimleri, klasik anlamda figüratif bir anlatının sınırlarını korurken aynı zamanda biçimi parçalayarak, deformasyona uğratarak ve ilginç boya kullanımını ön plana çıkararak soyut resmin ifade sınırlarını da bünyesinde taşır. Bu yönüyle Bacon, ne bütünüyle figüratif ne de tümüyle soyut bir ressam olarak tanımlanabilir; aksine her iki alanın sınırlarında dolaşan ortak bir görsel dil geliştirmiştir.

Bacon'ın sanatında insan bedeni, yalnızca anatomik bir varlık değil, psi-

kolojik travmanın, varoluşsal kaygının ve modern bireyin parçalanmışlığının taşıyıcısıdır. Özellikle II. Dünya Savaşı sonrası Avrupa'nın toplumsal ve zihinsel atmosferi, onun resimlerinde sıkışmış mekânlar, çılgık atan figürler, eriyen yüzeyler ve izole edilmiş bedenler aracılığıyla görünür hâle gelir. Sanatçının sıklıkla tekrar ettiği papa figürleri, otoportreler ve triptik düzenlemeler, bireyin yalnızlığı ile otorite, ölüm ve beden arasındaki ilişkiyi sorgulayan güçlü metaforlar üretir. David Sylvester'in belirttiği gibi Bacon, görünüşü resmetmekten çok "duygu sistemine doğrudan etki eden görüntüler" yaratmayı amaçlamıştır (<https://www.academia.edu/>, 2026). Duygu boyutunda kendine göre eleştirel boyutta yorumlara giderek etkili kompozisyonlar oluşturmuştur.

Sanatçının resimlerinde figürün sınırlarının çözülmesi, soyut dışavurumculuk ile kurduğu ilişkinin temel göstergelerinden biridir. Özellikle boya yüzeyindeki ani müdahaleler, lekesele dağılımlar, tesadüfi izler ve jestsel hareketler, Jackson Pollock ya da Willem de Kooning gibi soyut dışavurumcu sanatçılarla biçimsel yakınlıklar kurmasına neden olmuştur. Ancak Bacon, soyutlamayı mutlak bir biçimsellik olarak değil; figürün iç gerilimini açığa çıkaran bir araç olarak kullanmıştır. Gilles Deleuze'un ifadesiyle Bacon'ın resmi, "temsilden kurtarılmış figürün duyumsama alanıdır" (<https://monoskop.org>, 2026). Dolayısıyla sanatçının eserleri, figüratif resim ile soyut dışavurumculuk arasında zihinsel ve estetik bir eşik oluşturur. Bu ince çizgi kendine göre bir karakter kazanarak, bir hikayeye dönüştüğünü görmekteyiz.

Bu kitap bölümünde, Francis Bacon'ın resimleri; figür-soyutlama ilişkisi, bedenin deformasyonu, travma estetiği, mekânsal kurgular ve psikolojik dışavurum bağlamında incelenecektir. Ayrıca sanatçının Velázquez, Picasso ve Rembrandt gibi sanat tarihinin önemli figürleriyle kurduğu görsel diyalog ele alınarak, Bacon'ın modern resimde geleneği nasıl dönüştürdüğü tartışılacaktır. Böylece Bacon'ın sanatı, yalnızca estetik bir kırılma değil; modern insanın zihinsel haritasını görünür kılan güçlü bir ifade alanı olarak değerlendirilecektir.

Sanatçının Özgeçmişi ve Sanatsal Kimliği

Sanatçının Özgeçmişi



Görsel 1. Ressam Francis BACON (<https://www.artfulliving.com.tr/gundem/bugun-francis-baconin-dogum-gunui-i-13790>)

“Francis Bacon, 28 Ekim 1909’da Dublin’deki 63 Lower Baggot Street’te bulunan bir bakım evinde doğdu. İrlanda’ya yeni yerleşmiş, ancak İrlanda ile hiçbir kan bağı olmayan İngiliz bir ailenin beş çocuğundan ikincisiydi”(https://www.francis-bacon.com, 2026). Ekonomik açıdan rahat bir çocukluk geçirmesine rağmen Bacon’un daha başka problemleri olmuştur. Sanatçının astım rahatsızlığı eğitim hayatını olumsuz etkilemiştir. Orduda görev almış katı ve kuralcı bir babayla büyüyen Bacon, zor bir çocukluk süreci yaşamıştır. Bu durum ileride işlerini ve hayatını etkileyecek en önemli faktörlerden biriydi. Eleştirmen David Sylvester ile yaptığı bir röportajda *Bacon*, resimlerindeki şiddeti erken yaşının çalkantılı koşullarına bağlamıştı(https://www.soylentidergi.com, 2026). 1925 yılında Bacon Londra’da mobilya tasarımı ve dekoratörlük yaparak geçimini sağlamaya çalışmıştır. Ardından Berlin ve Paris’e gitmiştir(https://www.themaggar.com, 2026). Sanatçının arayışı hep devam etti. Geçimini sağlaması için çabalaması gerekiyordu. Bu mücadelesi farklı işleri denemesiyle devam etti.

Bacon, 20. yüzyılda isminden çok söz ettirmiştir. Herhangi bir sanat eğitimi alamamasına karşın, yeteneği kendisine hep yön vermiştir. Picasso'dan etkilenmiş ve Fransa'da gördüğü Paul Rosenberg Galerisi'nde açılan Picasso sergisi sanat dünyasına adım atmasına sebep olmuştur. Böylece mobilya tasarımcılığı mesleğine ara vermiştir. Sanatsal yoğunluğunu artırarak kendi sergisini açan Bacon, ne yazık ki resimlerine beklediği ilgiyi bulamamış ve resim hayatına bir süre ara vermiştir. Fakat Bacon'un sanat üretmeye verdiği ara çok uzun sürmedi ve tekrardan resim yapmaya başlamıştır(<https://www.themaggar.com>, 2026). Bacon doğuştan gelen yeteneği adeta dürtü şeklinde bilincini zorluyordu. Sanat mücadelesinde bu başlangıç yoğun bir şekilde ilerlemeye başladı.

1950'li ve 1960'lı yıllar, Bacon'un uluslararası sanat dünyasında büyük bir ün kazandığı dönem olmuştur. Bu süreçte sanatçı, özellikle Velázquez'in Papa Innocent X portresinden hareketle ürettiği çalışmalar, portre dizileri ve triptikleriyle tanınmıştır. İnsan bedenini deformasyona uğratarak yeniden yorumlayan Bacon, figüratif sanatın sınırlarını genişletmiş ve savaş sonrası Avrupa sanatının önemli temsilcilerinden biri olarak yerini almıştır. Eserleri, başta Tate Britain olmak üzere dünyanın önde gelen müze ve koleksiyonlarında yer almaya başlamıştır.

Sanatçının yaşamında yakın dostluklar ve kişisel ilişkiler önemli bir yer tutmuştur. Özellikle ressam Lucian Freud ile kurduğu dostluk, hem sanatsal hem de düşünsel açıdan üretimlerini etkilemiştir. Bacon'un portrelerinde ve figür çalışmalarında yakın çevresindeki kişilerin sıklıkla model olarak kullanıldığı görülmektedir. Bununla birlikte sanatçının eserleri yalnızca bireysel portreler değil, aynı zamanda insan doğasına ilişkin evrensel sorgulamalar olarak değerlendirilmektedir.

1980'li yıllarda da üretkenliğini sürdüren Bacon, dünyanın çeşitli ülkelerinde retrospektif sergiler açmış ve çağdaş sanat üzerindeki etkisini güçlendirmiştir. 28 Nisan 1992 tarihinde Madrid'de yaşamını yitiren sanatçı, ardında 20. yüzyıl sanatının yönünü değiştiren kapsamlı bir eser mirası bırakmıştır. Ölümünden sonra düzenlenen sergiler ve akademik çalışmalar, Bacon'un yalnızca figüratif resmin değil, modern ve çağdaş sanatın da en önemli temsilcilerinden biri olduğunu ortaya koymuştur. Francis Bacon'un yaşam öyküsü incelendiğinde, onun kişisel deneyimlerinin, savaş sonrası toplumsal atmosferin ve modern insanın varoluşsal sorunlarının sanatına doğrudan yansıdığı görülmektedir. Bu nedenle Bacon'un biyografisi, yalnızca bir sanatçının yaşam hikâyesi değil; aynı zamanda 20. yüzyılın kültürel, psikolojik ve estetik dönüşümlerinin de önemli bir yansıması olarak değerlendirilebilir.

Sanat Anlayışı

Sanatçı sanatın birçok alanıyla beslenmesi ve sosyolojik, psikolojik derinliklere inerek hikayesini oluşturmuştur. Plastik değerler amaç değil araç olarak eriyip gittiğine şahit olmaktayız.

Bacon sanatında figüratif ve ekspresyonizm akımının en önemli şahsiyetlerindendir. Eserlerinde varoluşçuluk düşünce sisteminin derin izlerini görmektedir. Çok nadir istisnalar haricinde, ıstırap, ümitsizliği ve kötü ruhları resmeder. Eserlerinde biraz da Picasso'nun etkileri görülür(<https://tr.wikipedia.org>, 2026). Sanatçının üzerinde kafa yorduğu insanın hislerinin, beğenilerinin, duygularının...vb derinliklerinin insanı insan yaptığı konusu onda sınırları zorlayıcı bir anlatıyla yansımaktadır. Bu değerlerin olmaması insanı hayvandan farkı olmayacağı vurgusudur. Resimleri bir başkaldırıdır. Kendisine, topluma, otoriteye isyanın farklı bir yansımasıdır.

Bacon eserlerinde tahribatı ve güzel olmayan durumları çok ötelere götürmüştür. Bacon'a göre sanatın temel amacı, gerçekliğin dış görünüşünü kopyalamak değil, insan üzerinde bıraktığı psikolojik ve duygusal etkiyi doğrudan aktarmaktır. Sanatçı, geleneksel temsil anlayışına karşı çıkarak figürün anatomik bütünlüğünü bozmuş, bedenleri parçalamış, bükmüş ve dönüştürmüştür. Ancak bu deformasyonlar estetik bir yıkımdan çok, insan deneyiminin görünmeyen yönlerini ortaya çıkarma çabası olarak değerlendirilmelidir. Bacon'un resimlerindeki çarpıtılmış yüzler ve parçalanmış bedenler, bireyin içsel gerilimlerini, kaygılarını ve bilinçaltı korkularını görünür kılan metaforik araçlara dönüşmektedir. Sanatçının ruhsal dünyasındaki sınırsız dokunuşlar adeta okyanusta bir şey aramak gibidir. Etkili yorumu ince ve dokunaklıdır. Yer yer kişisel eleştiriler, yer yerde otorite hatta dini yorumlar çok üst seviyede plastik değerlerin ve zihnin zorlandığı boyuttur.

Sanatçının figür anlayışı, klasik figüratif resimden önemli ölçüde ayrılmaktadır. Bacon için figür, belirli bir kişiyi ya da olayı temsil eden nesnel bir unsur değil; duyumsal ve psikolojik yoğunluğun aktarılmasını sağlayan bir ifade aracıdır. Bu nedenle sanatçının figürleri çoğu zaman belirli bir anlatıya bağlı değildir. İzleyici, resimlerde karşılaştığı figürlerle hikâye üzerinden değil, doğrudan duygusal ve bedensel bir deneyim yoluyla ilişki kurar. Bacon'un sanatında anlatisallığın geri planda kalması, duyumsal etkinin ön plana çıkmasına olanak sağlamaktadır. Eserlere nasıl bakıldığı önemlidir. Dönemin şartları dikkate alınması gerekir. Dönemin buhranlı, kaotik atmosferimde insanların ruhsal dünyalarında yerini almıştır.

Bacon, resim yaparken önceden belirlenmiş kurallara bağlı kalmak yerine sezgisel müdahaleleri ve tesadüfi oluşumları yaratıcı sürecin bir parçası olarak

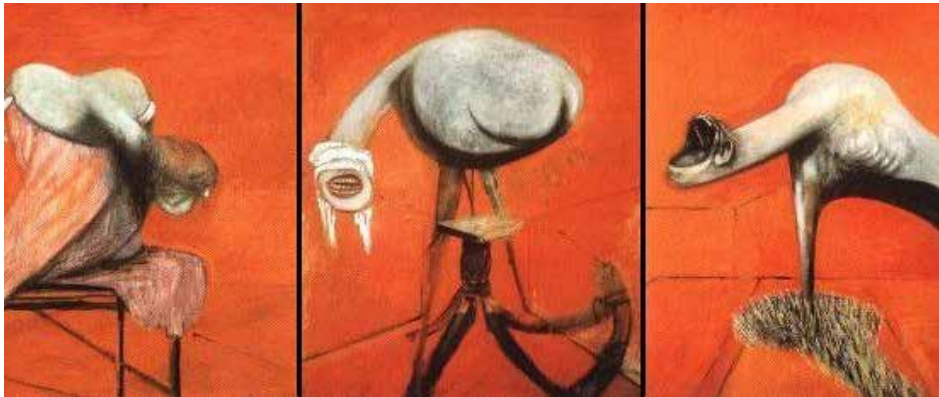
değerlendirmiştir. Ona göre resim, yalnızca akılcı bir planlamanın değil, aynı zamanda bilinçdışının ve spontane jestlerin ürünüdür. Bu nedenle Bacon'un eserlerinde boya yüzeyleri çoğu zaman kontrol ile rastlantı arasındaki gerilimi yansıtmaktadır. Sanatçı, bu yöntem aracılığıyla figürün daha güçlü ve doğrudan bir etki yaratabileceğine inanmıştır.

Bacon'un sanat anlayışını biçimlendiren önemli etkenlerden biri de insan doğasına ilişkin karamsar bakış açısıdır. Sanatçı, insanı çoğu zaman kırılgan, yalnız ve ölümlü yüzleşen bir varlık olarak ele almıştır. Bununla birlikte eserlerinde görülen şiddet ve deformasyon yalnızca yıkımı temsil etmez; aynı zamanda yaşamın yoğunluğunu, insanın hayatta kalma mücadelesini ve varoluşun kaçınılmaz gerçeklerini de ortaya koyar. Bu bağlamda Bacon'un resimleri, izleyiciyi estetik bir deneyimin ötesine taşıyarak insan olmanın anlamı üzerine düşünmeye davet etmektedir.

Francis Bacon'un sanat anlayışı, insan varoluşunun karanlık ve karmaşık yönlerini görünür kılmaya yönelik güçlü bir estetik araştırma olarak değerlendirilebilir. Soyut ve figüratif dışavurumculuk arasında konumlanan sanatçı, deformasyona uğramış figürleri aracılığıyla modern insanın psikolojik kırılganlığını, yalnızlığını ve ölüme karşı çaresizliğini eserlerinde çok güçlü bir şekilde vermiştir. Bu nedenle Bacon'un sanatı, yalnızca biçimsel yenilikleriyle değil, insan doğasına ilişkin derin sorgulamalarıyla da çağdaş sanat tarihinde ayrıcalıklı bir yere sahiptir.

Sanatçının Eserleri ve Değerlendirilmesi

Sanatçının Eseri-1



Görsel 2. Francis Bacon, Çarmıha Geriliş Figürleri İçin Üç Etüd, karton üzeri yağlı boya, 3 x 94 x 73,7cm, 1944. (<https://www.canvastar.com/francis-bacon-carmiha-gerilis-figurleri-icin-uc-etud-kanvas-tablo>)

Sanatçının Eseri Hakkındaki Yorum

Eser, birbirinden bağımsız izlenimi verse de aslında ortak bir tematik bütünlük oluşturan üç panelden meydana gelir. Her panelde yer alan yaratıklar, insan ve hayvan anatomisinin birleşiminden oluşan hibrit varlıklar olarak tasvir edilmiştir. Figürlerin anatomik yapıları belirgin biçimde bozulmuş, uzuvlar parçalanmış ve bedenler tanımlanması güç grotesk formlara dönüştürülmüştür. Bacon'un kullandığı parlak turuncu fon, figürlerin karanlık ve tehditkâr görünümünü daha da vurgulamakta; böylece izleyici figürlerle doğrudan yüzleşmeye zorlanmaktadır.

Figürlerin yer aldığı mekân son derece yalın tutulmuştur. Perspektifin minimum düzeyde kullanıldığı bu alanlar, figürleri herhangi bir anlatısal bağlamdan kopararak onların psikolojik etkisini ön plana çıkarmaktadır. Bacon'un bu yaklaşımı, geleneksel resim sanatındaki hikâye anlatıcılığından uzaklaşarak duyumsal ve varoluşsal bir deneyim yaratma arzusunu yansıtır.

Eserin başlığında yer alan “Çarmıha Geriliş” kavramı, Hristiyan ikonografisinin en önemli temalarından birine gönderme yapmaktadır. Ancak Bacon'un amacı dini bir anlatıyı yeniden üretmek değildir. Sanatçı, çarmıha geriliş temasını insan acısının evrensel bir metaforu olarak ele almıştır. Üç panelde görülen yaratıklar, doğrudan İsa'yı temsil etmekten çok, insanlığın savaş, şiddet ve ölüm karşısındaki kırılganlığını simgelemektedir. Bacon eserleri, dehşet bir kaos türbülansından geçmekle eşdeğer hisler vermekte insana. Bedenin ötesinde bir atmosferde yeni kurulan bir düzlemin yeni yaşamı gibi hayal peres bir etki verilmektedir eserler. Sanki sanatçı günah çıkarırcasına yüksünmeden sınırları zorlayan bir boyutta hislerini yansıtmıştır. Israrla bedenin değersiz olduğunu söylemekte ve vurgulamaktadır. Bedenin insanı kötülöklere sevk ettiğini vurgulamaktadır.

Francis Bacon'un sanat anlayışının temel unsurlarını bünyesinde barındıran öncü bir yapıttır. Deforme edilmiş figürleri, boş mekânları ve rahatsız edici atmosferiyle eser; savaş sonrası insanlığın yaşadığı travmayı, varoluşsal kaygıları ve modern bireyin psikolojik parçalanmışlığını güçlü bir biçimde yansıtmaktadır. Bacon, çarmıha geriliş temasını geleneksel dini bağlamından çıkarak evrensel insan acısının simgesine dönüştürmüş; böylece figüratif sanatın sınırlarını genişleten özgün bir görsel dil geliştirmiştir. Bu nedenle eser, yalnızca Bacon'un kariyerinde değil, 20. yüzyıl sanat tarihinde de modern insanın trajedisini en etkili biçimde ifade eden yapıtlar arasında yer almaktadır.

Sanki sanatçı günah çıkarırcasına yüksünmeden sınırları zorlayan bir boyutta hislerini yansıtmıştır. Israrla bendenin değersiz olduğunu söylemekte ve

vurgulamaktadır. Bedenin insanı kötülöklere sevk ettiğini vurgulamaktadır.

Eserlerinde renk hakimiyeti dikkat çekmektedir. Eserde sıcak renk olan turuncu bir fon adeta ateşin alevini artırmaktadır. Ön plandaki yaratıklarda gri rengi kullanmasıyla nispeten dengeyi sağlamıştır. Etütler arasında ince siyah bir çizgiyle ayırması, her bir parçanın gücünü ve etkisini artırmıştır. Bu ayrılmalar kopukluk oluşturmamıştır. Aralarındaki organik bağ bariz bir şekilde okunmaktadır. Ortadaki yaratığın gözleri beyaz bir bez parçasıyla kapatılmıştır.

Sanatçının Eseri-2



Görsel 3. Francis Bacon, Resim, tuval üzeri yağlı boya , 198,1 x 132,1 cm, 1927 (<https://www.canvastar.com/francis-bacon-resim>)

Sanatçının Eseri Hakkındaki Yorum

Francis Bacon'ın "Resim 1946" adlı eseri, II. Dünya Savaşından hemen sonra küresel travmanın, faşizmin yarattığı yıkımın ve varoluşsal kaygının ortasında üretilmiş bir başyapıttır.

Bacon'ın en çok tartışılan resimlerinden olan Resim' de ise figür iki sığır gövdesinin arasında durur. Resmin ortasında yer alan yaratık o dönemin İngiltere Başkanı gibi garip şekilde şemsiyenin altında poz vermiştir. (<https://www.academia.edu>, 2026). Bu alan hem otoriter bir liderin konuşma yaptığı bir kürsü hem de tarihin önündeki bir sanık sandalyesidir. Figürün hemen arkasında ki derisi yüzülmüş ve iki bacağından asılmış bir sığır bedeni bulunmaktadır. Çarmıha gerilme Hz. İsa'ya atıfta bulunmanın bir vurgusudur. Sanatçı bur da çarmıha gerilmeyi vurgularken, aslında din adamlarının bedene takıldıkları ve ruhsal boyuta ulaşamadıklarının eleştirel bir boyutudur. Eserde insanın ve hayvanın bedensel mevcudiyeti aynıdır. İnsan eti de hayvan eti gibi çürür. Figürün sinir sistemi sığırın gövdesi gibi "çarmıha gerilmiştir". Beden yeniden kurgulanmış böylece insan yeniden tanımlanmıştır. Resim' de "yüzsüzün" altında hayvansal öz mevcuttur. Aslında insanı özel hissettiren hayvansal özüdür. Resim' de insan kimliksizdir, bilmediği bir mekanda ve acizlik anında resmedilmiştir. Gölge insanla hayvan arasındadır. Resim, insanı hayvanlaştırarak hayvanı düşünmez aksine insanın öteki olma arzusunun altında yatan karanlık imgeyi açığa çıkarır. Bu bağlamda Bacon'ın "bir yere konmakta olan bir kuş" u özerkliğini ilan ederek şemsiyeli adama dönüşmüştür. Burada Sert ve acımasız davranışlar sanatçıda ilgi duyulan bir etki olmuş. Bedenin insan ilişkilerinde ne kadar öne çıktığını görmekteyiz. Papazların ruhani etkilerden uzaklaşıp dünyevi ilişkilerle meşgul olmalarına duyulan bir nefret duygusunun yansıması dikkat çekmektedir.

Eserde beden ruhsuz hayvandan farklı olmadığını vurgulayarak, çarmıhtaki Hz. İsa'nın bedeninde tutuklu kalmanın anlamsız olduğunu vurgulamaktadır. Çünkü Hz İsa çarmıhtaki değil göğe yükselen bir ruh olarak varlığını izleyiciye aktarmaya çalışır.

Sanatçının Eseri-3



Görsel 4. Francis Bacon, Picasso’dan esinlenerek, ‘La Danse’, Kağıt üzerine tebeşir, pastel, mürekkep, kömür ve kurşun kalem, 1933

(<https://www.francis-bacon.com/news/catalogue-raisonne-focus-after-picaso-la-danse-1933>)

Sanatçının Eseri Hakkındaki Yorum

Eserde, soyut formlar soluk tonlarda işlenmiş olup, hem insani hem de ruhani nitelikleri çağrıştırıyor gibi görünüyor. Kompozisyonda, dansı veya hareketi anımsatan, uzatılmış uzuvlara sahip, üst üste binen üç uzun figür yer alıyor. Figürler, doğrusal unsurlar ve bastırılmış, dokusal bir paletle karakterize edilen arka plana karışarak, bir tür şeffaflık hissiyle tasvir ediliyor. Işık ve gölge kullanımı, figürlerin hayaletimsi görünümüyle birleşerek, esere Bacon’ın Picasso’nun temalarına dair yorumunu yansıtan, akılda kalıcı ve etkileyici bir nitelik kazandırıyor(<https://www.artchive.com>, 2026). Francis Bacon’ın “La Danse” yorumunda, Picasso’nun eseri daha açık bir ölüm dansına dönüştü-

rülmüştür; Bacon'ın itirazlarına rağmen, konu aslında üç çarpmıha gerilmedir. Önemli olan, Picasso *Üç Dansçı* 'yı resmederken arkadaşı Ramon Pichot'un vefat etmesidir. Bacon'ın referans olarak kullandığı Picasso'nun resminin sağ tarafındaki gölgeli figür, ondan esinlenilmiştir.

Uzatılmış, üst üste binen ve şeffaf bir görünüm sergileyen insan figürleri, arka planla harmanlanarak esere kasvetli ve hayalimsi bir doku katar.

Sanatçının Eseri-4



Görsel 5. Francis Bacon, *Üçlü Tablo* , Tuval üzerine yağlı boya, 1972
(<https://www.artsy.net/artwork/francis-bacon-triptych-august-1972-2>)

Sanatçının Eseri Hakkındaki Yorum

Francis Bacon'ın sanat pratiğinde ölüm, yas, bedenin çözülüşü ve varoluşsal kırılganlık temalarının en yoğun biçimde görünür olduğu eserlerinden biridir. Üç panelli yapıdan oluşan bu triptik, Bacon'ın yakın dostu ve sevgilisi George Dyer'in 1971 yılında Paris'teki ölümünden sonra ürettiği önemli eserlerdendir. Eser, yalnızca bireysel bir yas anlatısı değil; aynı zamanda modern insanın parçalanmış kimliğine, bedensel deformasyona ve psikolojik yalnızlığına ilişkin güçlü bir görsel metafor sunmaktadır.

Kompozisyonun üç ayrı panelden oluşması, anlatının zamansal ve psikolojik katmanlara bölünmesini sağlamaktadır. Sol panelde sandalyeye oturmuş figür, orta panelde yere çökmüş ya da eriyen beden formu ve sağ panelde tekrar oturma pozisyonuna dönen figür, yaşam ile ölüm arasındaki geçişi dramatik biçimde görünür kılar. Bacon burada figürü klasik anatomik bütünlüğünden kopararak deformasyona uğratar; beden adeta çözülmekte, erimekte ve mekân

içinde dağılmaktadır (Deleuze, 2004:34). Bu bağlamda eserdeki deformasyon yalnızca biçimsel değil, psikolojik bir gerilim alanıdır.

Eserdeki mekânsal kurgu son derece yalındır. Geniş boş yüzeyler, koyu arka planlar ve geometrik sınırlar figürü izole eder. Bacon'ın sıklıkla kullandığı bu kapalı mekân anlayışı, bireyin varoluşsal sıkışmışlığını yansıtır. Figürlerin çevresindeki boşluk, sessizlik ve ölüm hissini yoğunlaştırırken, zemindeki morumsu lekeler bedensel çözülmeyi çağrıştıran organik izler hâline gelir (Russell, 1993:88). Sol ve sağ panellerde George Dyer, sandalyede otururken tasvir edilmiştir. Ancak bedenleri katı bir anatomiden uzaktır. Ayaklarından veya gövdelerinden zemine doğru akan, eriyen et parçaları görülür. Bu durum, yaşamın öznenen yavaşça çekilmesini ve bedenin maddesel bir akışkanlığa dönüşmesini radikal bir biçimde görünür kılar. Bu yaklaşım, Bacon'ın insan bedenini klasik güzellik anlayışının dışında ele aldığını göstermektedir.

Bacon'ın renk kullanımı da eserin dramatik etkisini artırmaktadır. Soluk gri yüzeyler, kirli beyaz tonlar ve mor-pembe lekeler ölüm sonrası bedensel çürümeyi çağrıştırmak; siyah boşluklar bilinmezlik ve yokluk duygusunu güçlendirir. Figürlerin yüzleri belirgin olmaktan uzak, parçalanmış ve silinmiş gibidir (Van Alphen, 1992:115). Her üç panelde de figürler, açık bej duvarlar ve karanlık, kapkara kapı/pencere boşluklarının önünde konumlandırılmıştır. Arka plandaki bu mutlak siyahlık, varoluşsal bir hiçliği ve kaçınılmaz bir ölümlü simgeler. Tabandaki gri zemin, figürleri adeta bir tiyatro sahnesine ya da otopsi masasına hapseder.

Francis Bacon'ın insan bedenini psikolojik travmanın taşıyıcısı olarak ele aldığı en güçlü yapıtlarından biridir. Eserde beden, kimliğini kaybetmiş, deformasyona uğramış ve varoluşsal bir boşluğun içine sürüklenmiştir. Bacon'ın figüratif dili burada temsilin ötesine geçerek izleyicide fiziksel ve duygusal bir rahatsızlık yaratır. Bu nedenle eser, yalnızca modern sanatın değil, aynı zamanda çağdaş insanın kırılğanlığını anlatan güçlü bir varoluş metaforu olarak değerlendirilmektedir.

Sanatçının Eseri 5



Görsel 6. Francis Bacon, Lucian Freud Üzerine Üç Çalışma, 198 cm × 147,5 cm Tuval üzerine yağlı boya, 1969 (<https://onedio.com/haber/cinsel-kimligi-yuzunden-hayati-zorluklarla-gecmis-depresif-ressam-francis-bacon-kimdir-1155565>)

Sanatçının Eseri Hakkındaki Yorum

Eserdeki deformasyon anlayışı Bacon'ın insan bedenine yaklaşımını açık biçimde ortaya koymaktadır. Freud'un yüzü parçalanmış, uzuvları bozulmuş ve anatomik bütünlüğü kırılmıştır. Ancak bu deformasyon fiziksel gerçekliğin inkârı değil, figürün içsel durumunun görünür hâle getirilmesidir. Gilles Deleuze'e göre Bacon'ın figürleri temsil edilen bedenler değil, doğrudan duyumsama yaratan kuvvet alanlarıdır (Deleuze,2004:31). Bu bağlamda Freud'un bedeni yalnızca bireysel bir portre değil; acı, gerilim ve varoluşsal kaygının taşıyıcısıdır. Eserdeki hareket duygusu da dikkat çekicidir. Her panelde Freud'un oturuş pozisyonu değişmekte, figür adeta zaman içinde hareket ediyormuş izlenimi yaratmaktadır. Bacon'ın triptik formunu tercih etmesinin temel nedenlerinden biri, figürü tek bir anın durağanlığı yerine zamansal bir akış içinde ele alma isteğidir.

Sanatçının renk kullanımının da eserin psikolojik etkisini yoğunlaştırmaktadır. Düz ve sarı arka plan, figürü çevreleyen boşluğu teatral bir sahneye dönüştürürken, bedenin gri ve beyaz tonlarla modellenmesi figürün kırılganlığını öne çıkarır. Bacon'ın geniş boşluklar kullanması, izleyicinin dikkatini doğrudan figürün deformasyonuna yönlendirir. John Russell, Bacon'ın resimlerindeki boş mekânların figürleri yalnızlaştırarak onları “varoluşsal bir sessizlik içine hapsedtiğini” ifade eder (Russell,1993:94). Burada mekân, figürün psikolojik durumunu güçlendiren aktif bir unsur hâline gelir. Bacon'ın en çok kullandığı yöntemlerden biri izolasyon duygusunu vurgulamak ve bu kullanımda kompo-

zisyonda klostrofobik bir psikolojik yoğunluk da yaratır. Mekanda kullanılan figür bir alana adeta hapsedilmiş etkini vermektedir.

Eser aynı zamanda Bacon ile Freud arasındaki karmaşık dostluk ve rekabet ilişkisini de yansıtmaktadır. İki sanatçı 20. yüzyıl İngiliz figüratif resminin en önemli temsilcileri arasında yer almakta ve birbirlerinin üretimlerini derinden etkilemektedir. Bacon'ın Freud'u bu kadar yoğun biçimde deformasyona uğratması, yalnızca biçimsel bir tercih değil; aynı zamanda sanatçının Freud'un karakterine, enerjisine ve zihinsel gücüne duyduğu hayranlığın dışavurumudur. Bu nedenle eser, sıradan bir portre olmaktan çok iki sanatçı arasındaki yaratıcı ilişkinin görsel bir kaydı olarak okunabilir.

Three Studies of Lucian Freud, Francis Bacon'ın insan figürünü psikolojik ve varoluşsal bir gerilim alanı olarak ele aldığı başyapıtlarından biridir. Triptik yapı, deformasyon, boş mekân kullanımı ve renk karşıtlıkları aracılığıyla eser, modern bireyin yalnızlığını, bedensel kırılganlığını ve kimlik parçalanmasını görünür kılar. Bacon burada portreyi yalnızca bir benzerlik üretme aracı olmaktan çıkarak insanın içsel kaosunu açığa çıkaran deneyimsel bir alana dönüştürmektedir.

Sanatçının Eseri 6



Görsel 7. Francis Bacon, Velázquez'in Papa Innocent X Portresi Üzerine Bir Çalışma, tuval üzeri yağlı boya, 153 x 118 cm, 1949

(<https://www.francis-bacon.com/artworks/paintings/study-after-velazquez-portrait-pope-innocent-x>)

Sanatçının Eseri Hakkındaki Yorum

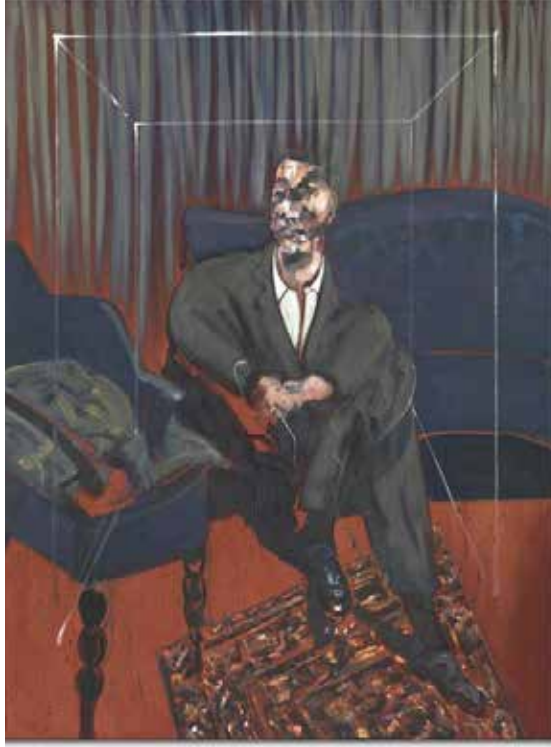
Bacon, bedeninin et ve kemik gibi görünen yapısından farklı düşünerek çığlık atan Papa görünümünde sınırları zorlayan bir mücadele içerisinde olan bir figür kurgulamıştır. Bu mekanizmayı maddesel yapıdan kurtarma çabası ortamı bir trans ortamına çevirmiştir. (Deleuze,2009:34). Bacon sanatında sıklıkla karşılaşılan çığlık motifinin en yoğun örneklerinden biridir. Bu çığlık yalnızca fiziksel bir acıyı değil; modern insanın varoluşsal yalnızlığını ve içsel dehşetini temsil etmektedir. Papa figürünün çığlığı, yalnızca bireysel bir acıyı değil; savaş sonrası insanlığın kolektif travmasını temsil eder. Bu bağlamda Bacon'ın çığlık atan Papa'sı, modern sanatın en güçlü varoluş imgelerinden biri hâline gelmiştir.

Gilles Deleuze'e göre Bacon'ın figürleri, anlatı kurmaktan çok duyumsama üretmektedir. Bundan dolayı çığlık, psikolojik bir hikâyeden ziyade doğrudan bedensel bir deneyim hâline gelir. Sanatçı nesneye ve figüre anlam yüklerken, var olandan ziyade taşıdığı ya da taşıtmak istediği anlamla bir boyut kazanır.

Renk kullanımı da eserin psikolojik etkisini güçlendiren temel unsurlardan biridir. Bacon, Velazquez'in sıcak kırmızı ve kahverengi tonlarını terk ederek mor, siyah ve kirli sarı tonların hâkim olduğu karanlık bir atmosfer yaratır. Özellikle figürün çevresindeki yoğun siyah alanlar, boşluk hissini artırırken, sarı çizgiler ve taht benzeri yapı otoritenin teatral bir dekor gibi çökmekte olduğunu düşündürür. Yatay ve dikey çizgilerin dengesi dikkat çekmektedir. Yatay ve dikey çizgiler kompozisyonun tamamına hakim olan etkileri destekler niteliktedir.

Biçimsel açıdan bakıldığında Bacon, figürü hem soyut hem figüratif bir düzlemde kurar. Bedensel yapı tanınabilir olmasına rağmen sürekli çözülmekte ve yeniden oluşmaktadır. Bu durum, Bacon'ın figürü sabit bir kimlik olarak değil; sürekli dönüşen bir organizma olarak ele aldığını göstermektedir. Böylece eser, klasik portre anlayışının temsil ettiği durağan kimlik fikrini reddederek modern insanın parçalanmış öznesini görünür kılar.

Sanatçının Eseri 7



Görsel 8. Francis Bacon, Oturan Portre Etüdü, 165 x 142 cm, tuval üzeri yağlı boya, 1961 (<https://www.canvastar.com/francis-bacon-oturan-portre-etudu>)

Sanatçının Eseri Hakkındaki Yorum

Ekspresyonist ressam Francis Bacon'ın Oturan Portre Çalışması, 1961 yılında yapılmış olup Londra'daki Tate Modern'de sergilenmektedir. Bacon'ın portreleri, özellikle oturan figür gibi, portresi yapılan kişinin kimliğinin açıklanmadığı eserlerde, karakter incelemeleri kadar insanlık durumunun da birer keşfidir. Ayrıca, resimsel mekânın karmaşık bir keşfini de temsil ederler: figür aynı anda hem zarif mobilyalar arasında poz vermiş hem de kutu benzeri bir çerçeve içinde hapsedilmiştir. Bacon'ın alameti farikalarından biri olan bu yöntem, izolasyon duygusunu vurgulamanın yanı sıra klostrofobik bir psikolojik yoğunluk da yaratır (<https://www.canvastar.com>, 2026). Sanatçının gösterişli mobilyalar içerisinde figürü bir çizgisel bir alana hapsedmesi kapalı alan rahatsızlığının öne çıkarmaktadır. Figür takım elbiseli ve varlıklı birini temsil

etmektedir. Bakışı, ellerin duruşu ve ayak ayak üstüne atış tarzı kendinden emin birini göstermektedir. Kendinden emin duruşun içerisinde saklı olan bir tecrit edilmişlik etkisi de gözlemlenmektedir. Zemindeki ve zemindeki serili olan halıdaki kırmızı, mobilya ki koyu mavi ile bir zıtlık oluşturur.

Francis Bacon'un Oturan Portre Etüdü adlı eseri, sanatçının figürü yalnızca fiziksel bir beden olarak değil, aynı zamanda varoluşsal kaygının taşıyıcısı olarak ele aldığı çalışmalarından biridir. Bacon'ın portre anlayışı, klasik portre geleneğinin bireyi idealize eden yaklaşımından uzaklaşır; aksine, insan bedenini parçalanmış, deforme olmuş ve psikolojik baskı altında bir organizma olarak yeniden kurar. Bu bağlamda eser, II. Dünya Savaşı sonrası Avrupa sanatında ortaya çıkan varoluşçu atmosferin güçlü görsel karşılıklarından biri olarak değerlendirilebilir.

Bacon'ın deformasyonu kullanış biçimi, dışavurumculuktan farklı olarak yalnızca duygusal bir abartıya dayanmaz. Sanatçı, insan yüzünü ve bedenini bozarak onun içsel gerilimini görünür hâle getirir. Oturan Portre Etüt'ünde figürün eriyen ya da çözülüyormuş hissi veren yüz yapısı, bireyin modern dünyadaki kimlik kaybına işaret eder. Sanat tarihsel açıdan değerlendirildiğinde Bacon'ın bu eseri, hem klasik portre geleneğine hem de moderniz soyutlamaya eleştirel bir yanıt niteliğindedir. Sanatçı figürü tamamen yok etmez; fakat onu tanına bilirlilik sınırında parçalayarak insanın ontolojik kırılganlığını görünür kılar. Böylece Oturan Portre Etüdü, modern insanın yalnızlık, korku ve yabancılaşma deneyimini temsil eden güçlü bir görsel metafora dönüşür

Sonuç

Francis Bacon'un sanat pratiğini soyut ve figüratif dışavurumculuk arasındaki gerilim hattında konumlandırarak, sanatçının modern resim tarihindeki özgün yerini ortaya koymayı amaçlamıştır. İnceleme sonucunda Bacon'un üretiminin, ne salt soyut dışavurumculuğun biçimsel özgürlükleriyle ne de geleneksel figüratif temsil anlayışıyla bütünüyle açıklanamayacağı görülmektedir. Sanatçının resimleri, bu iki kutup arasında kurduğu geçirgen ilişki sayesinde insan bedenini, zihinsel çatışmaları ve varoluşsal kaygıları aynı görsel düzlemde bir araya getiren özgün bir ifade alanı oluşturmaktadır.

Bacon'un figürü deformasyona uğratarak yeniden kurması, yalnızca estetik bir tercih değil, modern insanın kırılganlığını görünür kılan düşünsel bir strateji olarak değerlendirilmelidir. Parçalanmış bedenler, çılgın atan yüzler ve kapalı mekânlar, bireyin çağdaş yaşam içindeki yalnızlığını, yabancılaşmasını ve psi-

kolojik gerilimini temsil eden görsel metaforlara dönüşmektedir. Bu yönüyle Bacon'un sanatı, savaş sonrası dönemin travmatik atmosferini yansıtırken aynı zamanda insan varoluşunun evrensel sorunlarına da temas etmektedir.

Çalışma kapsamında ele alınan örnekler, Bacon'un resimsel dilinin rastlantısallık ile denetim arasında hassas bir denge üzerine kurulduğunu göstermektedir. Lekeseli müdahaleler, sürüklenen boya izleri ve ani deformasyonlar ilk bakışta soyut bir dinamizm üretse de bu öğeler her zaman figürün varlığını koruyan bir yapı içinde işlev görmektedir. Böylece sanatçı, figürü ortadan kaldırmak yerine onu psikolojik yoğunluğun taşıyıcısına dönüştürmekte; soyut ve figüratif ifade biçimlerini aynı yüzeyde buluşturmaktadır.

Francis Bacon, soyut ve figüratif dışavurumculuk arasında konumlanan özgün sanatsal yaklaşımıyla modern sanat tarihinde ayrıcalıklı bir yere sahiptir. Onun resimleri, insan bedenini ve zihnini aynı anda sorgulayan, temsilin sınırlarını zorlayan ve izleyiciyi varoluşsal bir yüzleşmeye davet eden güçlü görsel metinler olarak okunabilir. Bu nedenle Bacon'un sanatı, yalnızca biçimsel yenilikleriyle değil, insanın psikolojik ve ontolojik durumuna ilişkin ortaya koyduğu derinlikli sorgulamalarla da güncelliğini korumaya devam etmektedir.

Kaynakça

- BERGER,John(2020). Görme Biçimleri(Y.Salman, Çev.), İstanbul, Metis Yayınları
- BERGER,John(2009).O Ana Adanmış, İstanbul, Metis Yayınları
- DELEUZE, Gilles. (2009). Francis Bacon: Duyumsamanın Mantığı. (C. Batukan, E. Erbay, Çev.). İstanbul: Norgunk.
- Deleuze, Gilles(2004). Francis Bacon: The Logic Of Sensation. London: Continuum,
- DÖNMEZ, İrfan (2021). Francis Bacon'un "Otoportre İçin Çalışma" Adlı Resimleri Üzerine Bir İnceleme, *Akdeniz Sanat*, 15(28), 255-267.
- DELEUZE, Gilles(2003), *Francis Bacon: The Logic Of Sensation*. Minneapolis: University Of Minnesota Press.
- FİNEBERG, Jonathan (2014). 1940'tan Günümüze Sanat. Çev: Atay Eskier S., & Yılmaz, Göral E. İzmir:Karakalem Yay.
- GOMBRİCH, E. H. (1995). *Sanatın Öyküsü* (The Story Of Art). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- <https://Dergipark.Org.Tr/Tr/Pub/Akdenizsanat/Article/945366>, E.T.:08.05.2026

- HAUSER, Kitty. (2017). İşte Bacon. (E. Cavaç, Çev.). İstanbul: Hep Kitap.
- LYNTON, Norbert(2004). Modern Sanatın Öyküsü. Çev: Çapan,C.&Öziş, S. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- MİCHEL Ragon(2009), *Modern Sanat*, Hayalbaz Yayınları, 1. Baskı
- Russell, John(1993). Francis Bacon. London: Thames & Hudson,
- SYLVESTER, David(1993).. *Interviews With Francis Bacon*. London: Thames & Hudson,
- YILDIZ İpek Ebru(2020). Deleuze Ve Bacon: Yaşam İçin Yeni Olanaklar, Işık Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Bilimi Anabilim Dalı, Sanat Yazıları, Sayı: 42.
- VAN ALPHEN, Ernst(1992). Francis Bacon And The Loss Of Self. London: Reaktion Books,
- [https://tr.wikipedia.org/wiki/Francis_Bacon_\(ressam\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/Francis_Bacon_(ressam)), E.T.:28.4.2026
- <https://www.canvastar.com/francis-bacon?srsId=AfmBOoo9cPtZPSPCy-NtGSo-1h3wC-2HLc0frYOONUFII0YDuQQRHsOnw>, E.T.:08.05.2026
- <https://www.moma.org/collection/works/79204>, E.T.:08.05.2026
- https://monoskop.org/images/1/1f/Deleuze_Gilles_Francis_Bacon_The_Logic_of_Sensation.pdf, E.T.:12.05.2026
- https://www.academia.edu/37152996/Interviews_with_Francis_Bacon, E.T.:12.05.2026
- <https://www.francis-bacon.com/index%2Ephp/life/biography/1910s>, E.T.:12.05.2026
- <https://www.artchive.com/artwork/after-picasso-la-danse-francis-bacon-1933/>, E.T.:22.05.2026
- http://www.tojdac.org/tojdac/VOLUME7-ISSUE2_files/tojdac_v07i2113.pdf, E.T.:22.05.2026
- <https://www.canvastar.com/en/francis-bacon-seated-portrait-study>, E.T.:22.05.2026

Görsel Kaynakça

- Görse 1 :** <https://www.artfulliving.com.tr/gundem/bugun-francis-baconin-dogum-gunui-i-13790>, E.T.01.05.2026
- Görse 2:** <https://www.canvastar.com/francis-bacon-carmiha-gerilis-figurleri-i-cin-uc-etud-kanvas-tablo> , E.T.05.05.2026
- Görsel 3:** <https://www.canvastar.com/francis-bacon-resim> , E.T.05.05.2026

Görsel 4: <https://www.francis-bacon.com/news/catalogue-raisonne-focus-after-picasso-la-danse-1933>, E.T.05.05.2026

Görsel 5: <https://www.artsy.net/artwork/francis-bacon-triptych-august-1972-2>, E.T.05.05.2026

Görsel 6: <https://onedio.com/haber/cinsel-kimligi-yuzunden-hayati-zorluklarla-gecmis-depresif-ressam-francis-bacon-kimdir-1155565>, E.T.05.05.2026

Görsel 7: <https://www.francis-bacon.com/artworks/paintings/study-after-velazquez-portrait-pope-innocent-x>, E.T.05.05.2026

Görsel 8: <https://www.canvastar.com/francis-bacon-oturan-portre-etudu>, E.T.05.05.2026

6. BÖLÜM

2000–2015 YILLARI ARASINDA ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNDE KADIN SANATÇILARDA DIŞAVURUMCU BEDEN TEMSİLİ

Dr. Öğr. Üyesi Emre ŞEN

*Çankırı Karatekin Üniversitesi Sanat,
Tasarım ve Mimarlık Fakültesi*

sen_emre@msn.com

<https://orcid.org/0000-0001-5016-6461>

Yüksek Lisans Öğrencisi Elif ARSLANER

Çankırı Karatekin Üniversitesi

elifarslaner248@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0007-6963-3294>

Giriş

Figür geçmişten günümüz tarihine kadar kendisin ve çevresini ifade eden oldukça güçlü imgelerden biri olarak sanat tarihinde önemli bir yere sahip olmuştur. Bu doğrultuda, beden ve figürün güçlü ifadesi ile tarihin, bilimin, sanatın incelenen önemli konularından bir tanesidir. Figür ve beden, fiziksel bir varlık olarak düşünsel bir yapıya sahiptir. Düşünsel ve fiziksel yapıyı bir arada içermesi karmaşık bir yapıya sahip olmasına neden olurken, düşünsel yapısı ile ruh ve psikoloji üzerine yapılan çalışmalarda da ana konu olarak işlenmesine sebep olmuştur. Beden ve figür karmaşık yapısıyla ilk çağlardan günümü tarihine kadar uzanan geniş süreci le tarih, bilim ve felsefe alanlarını da doğrudan etkilemiştir. Beden imgesinin birçok alanı şekillendirmesi ve üzerine yapılan araştırmalara yön vermiş, geçmiş dönemler ile ilgili bilinmeyen olaylara açıklık kazandırmıştır (İlhan, 2021, s. 1843). Bu bağlamda beden, tarihsel süreç içerisinde değişen ve gelişen olgulara göre farklı anlamlar üretmiştir. Sürekli değişim-

lerin meydana gelmesiyle birlikte beden yeni anlam üreten ifade alanı olarak bakılmış; beden sanatçıların duygu, düşünce ve gözlemlerini yansıtabilecek olanak tanıyan ifade aracı haline gelmiştir. Sanatçılar bedeni ve figürü yeniden yorumlarken kendi iç dünyalarıyla kalmayıp çevresel faktörler ve bunun toplum üzerindeki etkilerini de eserlerinde yansıtmıştır. Yeniden yorumlama sürecinde dışavurumculuk anlayışı bedenin ifade gücünü daha da ön plana çıkaran yaklaşımlardan olmuştur (İlhan, 2021, s. 1844).

Sanatta, insanlık tarihinin en erken dönemlerine kadar uzanan beden, ilk kez mağara resimlerinde kullanılırken; kimliği ve insanın kendini ifade etme çabasının ilk örneklerindendir. Bu bağlamda, insanın kendini ifade etme iç güdüsüyle resmettiği beden ve figür resimleri, dışavurumcu bir yaklaşımın da en erken örneği olarak değerlendirilmiştir. Dışavurumculuk, modern sanatta ortaya çıkan güçlü duyguyu ön plana çıkaran güçlü akımlardan birisi olup; edebiyat, sanat ve sanat tarihinde oldukça önemli yere sahiptir. 20.yüzyıl eserlerinde savaşın etkileri, sanayileşme, kentleşme ve gelişen teknoloji akımının ortaya çıkmasının sebebi olsa da dışavurumcu yaklaşım köklerini ilk insanlığa kadar uzanan geniş bir zaman dilimini kapsamaktadır (Budak, 2006, ss. 1–3). En erken dönem anlatımlarda dışavurumcu sanat, bilinçsiz bir biçimde insanlığın başından geçen olayları anlatırken Avrupa’da oluşan gerginliklerin sonucunda sanatçılar bir araya gelip akımı oluşturmuştur. Dışavurumcu akımını oluşturan sanatçılar, bireyin duygularının esas alındığı, geleneksel sanatın ve akademik kuralların dışına çıkıldığı eserler üretmiştir.

Ekspresyonist yaklaşımda realist görünüm yerine duygu ve düşünce yansıtılmak amaçlanmıştır, Bu nedenle dışavurumcu sanatta, duygu ile birleşen eserler bilinçli deformasyonlar uygulanmıştır

Türk resim sanatında dışavurumculuk, Cumhuriyet İlanı ile birlikte gelen modernleşme sürecinde oluşmaya başlamıştır. Cumhuriyet İlanı sonrasında izlenen politikalar sonucunda Türk resim sanatında hızlı gelişimler ve dönüşümler yaşanmıştır. Figür ve beden içerikli eserlerde bu dönemde gelişim sağlayarak sanatçıların toplumu ve sorunlarını eserlerde ifade edilmeye başlamıştır (Çelikbaş, 2022, s. 22).

Türkiye’de gelişen sanayileşme sonrasında köy ve kasabalardan büyük kentlere göçler başlamış, bireylerde bu dönemde adaptasyon sorunları görülmüştür. Sanatın gelişmesi için izlenen politikalarda sanatçıların toplumla iç içe olduğu ortamlar kurulmuş, halkın sorunlarını gözlemleyen sanatçılar bu süreci de resmetmiştir. Böylelikle beden ve figür resimleri ruhsal varlığı yansıtmaya başlamış, Türk dışavurumcu sanatın ilk örnekleri oluşmaya başlamıştır (Açık-

göz & Duymaz, 2024, s. 108-109).

2000li yıllara gelindiğinde Türk resim sanatında dışavurumcu yaklaşımlar giderek ön plana çıkması ile birlikte birçok farklı yorumlamalar yapılmıştır. Türk sanat tarihinde saray çevrecisinde gelişen düşünce sebebiyle sanatçılar üretimi kısıtlı olmuştur. Bu doğrultuda sanatçılar bu tarihlerde bireysel üretimlerini, kimlik arayışlarını daha cesur bir biçimde ortaya koymuştur. Kadın sanatçılar ise erkek sanatçılara göre daha geç özgürleşebilmiştir. Geçmişte yaşanan olanaksızlıklar, erkek egemenliği ve oluşan baskının 2000-2015 yıllarında azalmasıyla kadın sanatçılar güçlü ifadeler ortaya koymaya başlamıştır. Dışavurumcu sanat bu noktada ifadeleri yansıtmakta araç olmuş, sanatçıların beden temsili cinsiyet, kimlik ve varoluş konulu resimlerin yasatılmasını kolaylaştırmıştır. (Yılmaz & Serbest Yılmaz, 2024, s. 404).

Dışavurumcu Sanat

Dışavurumcu Sanat Anlayışı

19.yüzyılın son yıllarında 20.yüzyılın başlarında Dünya’da yaşanan toplumsal ve siyasal olaylar sanat alanına da yansımıştır. Değişimler resim, tiyatro, müzik ve diğer disiplinleri de kapsamıştır. Bu dönem öncesinde sanatçılar geleneksel sanat tekniklerini benimseyen işler üretirken bu süreçle, bilinçaltı ile birlikte bu alana yönelmişlerdir. Birey, bilinçaltı ve duygunun ele alınması modern sanata da yansiyarak yeni anlatım oluşturarak ön plana çıkmıştır (Ahmetoğlu, 2011, s.174.). Sanatın temsil anlayışının dönüşmüş olması Dışavurumculuk (Ekspresyonizm) gibi güçlü akımların doğmasına yol açmıştır.

Dışavurumculuk(Ekspresyonizm) akımı, kuramsal olarak yazar Wilhelm Worringer’ın “Abstraction Emphaty” (Soyutlama ve etki) kitabındaki düşünceler doğrultusunda şekillenen; şair Georgy Buchner felsefeci Søren Kierkegaard, Martin Heidegger ve Karl Jaasper psikolog Freud’un düşünceleri çevresinde gelişmiştir. (Kayapınar, 2017, s. 1030).

20.yüzyılda ortaya çıkan akım 1870’ten 1.Dünya Savaşı’na kadar olan süreçte Almanya’nın ekonomik ve siyasi gelişimi ve gücü ile ortaya çıkmıştır. Bu süreçte Dünya ekonomisinde önemli güç olan Almanya ve Fransa arasında giderek güç üzerinde bir rekabet söz konusudur. Ülkeler arasında yaşanan rekabetler sırasında Avusturya ile ittifak kuran Almanya savaşta ortak bir plan üzerine hareket etmiştir. Almanya, Avusturya ile kurduğu ittifak sonunda Rusya ile

olan ilişkilerinde gerilimler yaşamıştır. Avrupa ülkeleri arasında yaşanan silahlanma yarışı sürecinde 1914 Avusturya- Macaristan arasındaki savaşa katılan Almanya ile artmış, savaş hızla yayılmıştır. 11 Kasım 1918 tarihinde sona eren savaşta Almanya ve müttefiklerinin mağlubiyeti ile sonuçlanmıştır.

Savaş, kriz ve sanayileşme sonrasında toplumda bireyselleşme ve yabancılaşmalar yaşanmıştır. Teknolojinin ilerlemesi bireylerde değersizlik, güvensiz hissetmesine neden olurken teknoloji getirdiği makineleşme düşünce yapısını da değiştirerek sorunlara karşı tavır alınmasına neden olmuştur. Bu süreçte bireyin iç dünyası, psikolojisi, yaşanan baskı ortamı sanatçılar ana konu haline gelirken, sanat bu döneme karşı bir eleştiri aracı niteliğindedir. Sanatçılar, dış dünyayı birebir yansımaktan kaçınarak duygularını ve tepkilerini yansıttıkları, klasik güzellik anlayışından uzaklaşarak biçimde ve formda deformasyonlar ile ifadeyi güçlendirmişlerdir. Bu anlayış Dışavurumculuk (Ekspresyonizm) doğmasına neden olmuştur.

Dışavurumculuk (Ekspresyonizm) akımının ortaya çıkmasında kendisinden önce gelen sanat akımlarının duygu ve gerçeği yansıtmaya biçimlerinin de etkisi vardır. Dışavurumculuk öncesinde sanat Klasizm ve Natüralizm akımları ile doğa ve gerçeklik birebir yansıtılmıştır. Romantizm akımı ile sanata duygu, düşünce, hayal gücü yansıtılarak sanatta yeni anlatım oluşturulmuştur. Bu gelişimlerin ardından Fransa’da ortaya çıkan Empresyonizm (İzlenimcilik) akımı sanatçıların estetik ve güzel olanı yansıtmaya eylemine karşı doğmuştur. Akımda doğa ve gerçeklik birebir yansıtmak yerine sanatçıların anı yakalama doğrultusunda ışık, renk ve anlık değişimler aktarılmıştır. Akımda güzelliğin ve anı yakalama tutkusunun ön planda tutulması, bireyin iç dünyasını yansıtmakta yetersiz kalmıştır. Bu bağlamda Dışavurumculuk akımı İzlenimcilik akımına karşı çıkmıştır (Taşkesen, 2018, s.168)..

Dışavurumculuk akımında gelişiminde Die Brücke (Köprü) ve Der Reiter Blau(Mavi Atlı) grupları da önemli rol oynamıştır. Bu iki grup, geleneksel sanattan uzak kalma doğrultusunda ve akademi karşıtı olarak ortaya çıkmıştır. Dışavurumcu akımı doğrultusunda eserler üreten iki grup eserlerini çeşitli sergi ve platformlarda sergilemiştir. 1905 tarihinde Dresden’de dört mimarlık öğrencisi Fritz Bleyl, Ernst Ludwig Kirchner, Erich Herckel ve Karl Schmidh bir araya gelerek oluşturdukları Die Brücke (Köprü) grubu, ilk kez manifesto bildirişi yaparak ortaya çıkan gruptur (Ede, 2026, s. 6). Nietzsche’nin “Hedef değil köprü olmak gerekir” sözünden doğmuştur. Bu bağlamla Die Brücke, önceki sanat anlayışı ile yeni sanat arasında köprü olma görevi görmüştür. Grup üyesi sanatçılar Afrika ve Okyanusya sanatına da ilgi görerek canlı renlerin kullandığı natüralist eserler üretmiştir. 1911 yılında çıkan Der Reiter Blau (Mavi

Atlı) grubu ise Wassily Kandisky, Franz Marc ve Agust Macke gibi sanatçıların öncülüğünde kurulmuştur. Daha çok soyut çalışmalar yapan grup, figür resimlerinden uzaklaşan ve doğayı tamamen dışlayan bir üslup benimsemiştir. Die Brücke ve Der Blau Reiter grupları 1919 tarihine kadar bir araya gelerek sergiler düzenlemiştir.

2. Dünya savaşı ile sanatta ikinci bir kırılma yaşanmıştır. Dışavurumcu sanatın merkezi Almanya, diğer ülkelere göre daha fazla etkilenmiştir. Ülke Amerika, Fransa, İngiltere ve SSBC tarafından işgal edilmiştir. Doğu ve Batı olarak ikiye ayrılan ülke, Doğu Almanya (Demokratik Almanya Cumhuriyeti) ve Batı Almanya olarak ikiye ayrılmıştır. Doğu- Batı kesimlere kapatılan geçiler sıkı bir şekilde denetlenmiş, insanların kaçmaması adına Berlin Duvarı inşa edilmiştir (Koç, 2021, s.1700-1702). Siyasal olarak ikiye ayrılan ülkede sanatta ikiye ayrılmıştır. Alman hükümeti tarafından yönetilen Doğu Alman sanatçıları belirlenen konular dışında çıkmaları yasaklanmış, ekspresyonist yaklaşımda olan çalışmalar devlet tarafından yozlaşmış olarak görülmüştür. Müzede sergilenen eserler kaldırılmış, 1937 tarihinde Degenerate Art Exhibition isimli dergide bu eserler yayımlanarak halka kötü gösterilmiştir. Almanya’da yaşayan sanatçıların endişe ve korku, baskı ortamı içerisinde bulunmaları psikolojik sorunlara neden olmuştur. Sanatçıların içinde bulundukları ruhsal durumlar yalnızca kendisini etkilememiş, sanatı da etkileyerek şekillenmesini sağlamıştır. Bu bağlamda soyut dışavurumculuk akımının doğuşu gerçekleşmiştir. (Avşar Karabaş, Yıldız, 2016, s. 353).

Fransızca ’da “expression ”kelimesinden türeyen Dışavurumculuk (Ekspresyonizm) , Türkçe ’de “ifadecilik” olarak bilinmektedir (Tunalı ve Akbulut, 2024, s. 48). Latince ise, “expressio” olan bu terim ilk kez Berlin Sanatçıları Birliği Sergi Kataloğunda kullanılmıştır(Kalyoncu, 2022, s. 337). Kurumsal temelleri bu şekilde oluşan Dışavurumculuk akımı 1900-1935 tarihleri arasında ortaya çıkmış ve gelişim göstermiştir. Dönemin öncü sanatçıları; Ernst Ludwig Kirchner, Van Gogh ve Edward Munch eserlerinde form, renk ve biçimleri kullanarak duygu ve psikolojik etkileri yaratmayı amaçlamışlardır. Bu bağlamda Dışavurumculuk akımında sanatçıları ortak bir üslup ile eserler ortaya koymaktır. Eserlerde genel olarak bilinçli biçimsel bozulmalar, abartı perspektif ve güçlü desen ile resmedilen çalışmalarda renk kullanımda; yoğun, çarpıcı ve zıt renklerin kullanımı simgesel ve duygusal bir anlatım oluşturmuştur (Antmen, 2010, s. 34, akt. Dilmaç ve Akalan, 2018, s. 183). Bu yeni anlatımla birlikte ekspresyonist akımında duyguların ön plana çıkması, eserlerde içerikten önce ifadenin gücünün vurgulanmasına sebep olmuştur. Eserler, izleyici ile duygusal bağ kurarken, eserlerde verilmek istenen mesaj izleyicinin kurduğu bağ ile

şekillendirilmiştir.

Dışavurumcu sanatta amaç, sanatçıların iç dünyasında yaşanan durumları yansıtmak iken, sanatta değişen algılar nedeniyle “güzellik” kavramının yeniden yorumlanmıştır. Sanatçılar “güzellik” kavramının ne olduğunu sorgulamış, bireysel duyguları doğrultusunda güzellik biçimsel farklılıklar ile yeniden kurgulanmıştır. Kompozisyonlarda kullanılan renk, doku ve çizgi şok edici ve rahatsızlık uyandıran bir üslupla kullanılmış; böylelikle ekspresyonist sanatta güzellik ve estetik anlayışı deformasyonlar ve rahatsız edici resimler ile yansıtılmıştır.

Dışavurumcu Sanat Anlayışında Figüratif Dönüşüm

20.yüzyılda Dışavurumcu(Ekspresyonist) sanatçılar ilkel toplumların sanatındaki ve geçmiş dönem sanat biçimlerinin duygularını ifade etmede daha güçlü rol oynadığını söylemektedirler. Bu doğrultuda sanatçılar masklara, kabilelere yönelerek daha sanatta kuralsız bir üslup benimsemişlerdir (Özyonar, Çırak, 2022, 975).

Dışavurumcu sanatta figür ise Batı sanatındaki figürün geleneksel, detaylı, anatomi kuralına uygun tasvirini reddedilmiş; daha basit, detaysız bir forma indirgenmiştir. Dışavurumculuğun duyguyu, ruh halini yansıtmaya amacı figür resimlerinde de kendini göstermiş, figürlerde duygu güçlü renk kullanımları ile yansıtılmıştır. Sanatçıların, figürlerinde görülen basit, geometrik ve sadeleşen; biçim ve renk estetik kaygılardan uzak daha çok anlatım için kullanılan bir anlatım benimsenmiştir. Bu bağlamda büyük, kaba ve durağan figürler ön plana çıkmıştır(Dikici, Elmas, 2021, s. 1361).

Ekspresyonizm akımında figüratif resmin dönüşümü ve beden imgesi insana ve toplumda yaşanan kültürel, siyasal ve ekonomik sorunların yansıtıldığı; insan ve toplum ilişkilerinin dikkat çekmesi amacıyla seçilen güçlü imgelerden biridir. Figür ve beden imgesinin ekspresyonizm sanatındaki ifadesi insan ve topluma dair sorunları yansıtan bir imge olmakla beraber tarih, mitoloji, din, cinsellik ve psikoloji gibi önemli konuların ifadesini yansıtmakta da önemli rol oynamıştır (İlhan, 2021, s. 1845).

Ekspresyonizm, nesneden ayrılarak gerçekliği ve doğayı birebir yansıtmayı reddederek kendini ortaya koymaya çalışan ve sanatçıların kendi benliğini yansıtan bir akımdır. Sanatçıların içgüdüsel olarak kendi varlığını ortaya koymaya çalıştığı Dışavurumculuk, yaşanan ruhsal, toplumsal ve siyasi sorunların etkisiyle ortaya çıkması bünyesinde korku ve şiddeti barındırmıştır. Bu duyguları yansıtırken akım, abartılı üslup benimsemiştir(Dikici, Elmas, 2021, s. 1361).

Bu bağlamda Dışavurumcu (Ekspresyonizm), resim sanatında insan bedeni sanatçıların farklı temalar ve içeriklerle resmedilmiş olsa da beden; deformasyonlara uğratılarak, soyutlanarak, eritilerek, kırılmış ve abartılı biçimlerde ele alınarak akımın doğuşuna sebep olan atmosferi yansıtılmıştır (İlhan, 2021, s. 1845).

Aynı zamanda beden ele alınırken kendisinden önceki sanat dönemlerinin idealize edilmiş “güzellik” algısı tamamen kırılarak yalnızca ifade yansıtılarak beden imgeleri oluşturulmuştur (Bozdemir, 2022, s. 117). Dışavurumcu sanatta beden imgelerinde akımın güçlü üyeleri Willem de Kooning, Edvard Munch ve Ernst Ludwig Kirchner öne çıkan sanatçılar arasında yer almıştır.

Willem De Kooning

Willem De Kooning (1904-1997), Dışavurumculuk sanatında figüratif anlamı ile ön plana çıkan sanatçılarıdır. Kooning figüratif resimlerinde; kaba, vahşi görünümlü ve dikkat çeken bir üslup benimsemiştir. Kadın I, (**Görsel 1**) isimli çalışması dışavurumcu sanatın özelliklerini birebir yansıtan şiddet ve gerilim gibi duyguların etkisinin belirgin bir şekilde yansıttığı eserlerindendir.



Görsel 1. “Kadın I”, Willem de Kooning, tuval üzerine yağlı boya, 1950, 190,5x 142,2 cm. (https://www.singularart.com/blog/en/2024/02/22/woman-i-by-willem-de-kooning/?srsId=AfmBOorAH22rNwdlMbIm_3-598x-Vig-UGCvWO4zhqrmOyZHM9CJgzYQ1)

Eser yoğun fırça darbeleri içeren, çalışmanın orta konumunda anatomi kuralları dışında resmedilen kadın figürü bulunmaktadır. Kadın figürün bedeni bütün kompozisyonu kapsayan; boyun kısmı olmadan baş gövde ile birleştirilerek resmedilmiştir. Figürün omuz kısmı olması gerekenden büyük ve geniş yapısı erkeksi bir görünüme sahip olmasına neden olmuştur. Omuz yapısı göğüs yapısının da iri olmasına neden olurken, kollar arasında sıkışmış bir izlenim yaratmıştır. Figürün bacakları gövdenin büyüklüğüne oranla çok daha ince olmasıyla anatomik kuralların dışında bir üsluba sahiptir (Gedikli, 2023, s. 29-30).

Edvard Munch

Norveç'in Loten kasabasında dünyaya gelen Edvard Munch(1863-1944), Dışavurumcu sanat akımının öncüleri arasında yer almaktadır. Sanatçının küçük yaşlarda annesi ve kardeşi kaybetmesi üzerine babasının üzerindeki baskı ile Munch'un psikolojisini derinden etkilemiştir. Yaşadığı kayıplar Edvard Munch'un sıkı sık hastalanmasına ve halüsinasyonlar görmesine neden olurken ileriki dönemlerde sanatçının psikolojik rahatsızlıkları ilerleyerek depresyon ve nöbet geçirmeye kadar gitmiştir. Bu durum sanatçının eserlerine yansımıştır (Özdemir, 2022, s.1546-1547).



Görsel 2. “Çılgılık”, Edvard Munch, Karton Üzerine Yağlı Boya, Tempera ve Pastel, 1893, 91 x 73,5 cm. (<https://hbyazar.com/ciglik-edvard-munch/>)

Edvard Munch, eserlerinde hayal ve gerçekliğin iç içe girdiği bir üslup görülmektedir. Sanatçı gördüğü manzara, obje ve nesneleri birebir yansıtmak yerine kendi iç dünyasındaki acı ve korku gibi güçlü duyguları eserlerinde yansıtmayı amaçlamıştır. Bu bağlamda, Edvard Munch'un resimlerinde hayal dün-

yasının sembelleri ve gerçek hayattan biçimler bir arada görülmektedir. Resmin unsurlarından çok anlama ve anlatıma önem veren sanatçı resmin unsurları olan renk ve biçimi ikinci plana atmış, siyah- beyaz renklerde yaptığı gravür baskıları ile ifade gücünü daha sade ve etkili bir biçimde yansıtmıştır. Resimlerinde ölüm, acı, aşk, korku ve ölüm gibi psikolojik konuları ele alan Edvard Munch, 1980 tarihinden sonra aşk ve ölüm temasının birleştirtmiştir (Özdemir, 2022, s.1546-1547).

Edvard Munch'ın dışavurumcu üslubu ile en dikkat çeken “Çılgılık” isimli tablosunda figüratif anlatımı da dikkat çekmektedir. Çalışma, Endonezya’da bir yanardağın patlaması üzerine etkilerinin Norveç’e kadar uzanması ile resmedilmiştir. Gökyüzünün patlama etkisiyle kızıl tonlara bürünmesi, sanatçının bunu gözlemleyerek gökyüzünün çılgılık attığını ve psikolojisini derinden etkilemesiyle eseri yapmıştır. Resmin orta onumunda bulunan figür; deformasyonlara uğratarak yoğun korku, endişe içeren bir ifade ile resmedilmiştir. Figürün deforme edilmesi yoğun duygu ile resmedilmesi çalışmanın psikolojik gerilimini birebir yansıtmıştır. Çalışmanın arka planında gökyüzünde kullanılan kızıl ve turuncu tonları yer alan dramatik bir etki yaratırken figürün kendi dünyasında yaşadığı çaresizlik, korku ile birleşmektedir (Arslan ve Şen, 2025, s. 49).

Ernst Ludwig Kirchner

Ernst Ludwig Kirchner, 6 Mayıs 1880 tarihinde Aschaffenburg Almanya! Dünyaya gelmiş, Vincent Van Gogh ve Edvard Munch gibi Ekspresyonizm akımının öncülerinin izinden giden sanatçılardandır. Kirchner, sanatında ve yaşamında bohem yaşam tarzını benimsemiş ancak sanatçının sanatı ülkesinde yozlaşmış sanat olarak nitelendirilmiştir. Dresden’de mimarlık bölümünden mezun olduktan sonra tamamen resim yapmaya odaklanmıştır. Obrist’in Münih’teki atölyesinde resim dersleri almaya başlayan Kirchner, kendisi gibi Dresden’den de mimarlık öğrencisi olan Erich Heckel, Karl Schmidt -Rottluff ve Fritz Bleyl ile Die Brücke (Köprü) grubunu kurmuştur (Fırıncı, 2006, s. 112). 191 tarihinde başlayan 1.Dünya Savaşı’nın başlamasıyla askere çağrılan sanatçı, bu zorlu düzen ve disipline uyum sağlayamamış, İsviçre’ye kaçar. İsviçre’de sanatsal faaliyetlerine devam eden Kirchner, ülkedeki genç kuşak sanatçıların etkisiyle Kırmızı-mavi grubunu kurmuştur (Özen, 2008, s. 18).

1931 tarihinde Berlin Güzel Sanatlar Akademisi’ne atanan sanatçı Almanya’ya geri döner, daha sonra Essen Folkwang Museum’da görevlendirilir ancak ülkenin yönetimini yapan Naziler tarafından sanatı yozlaşmış olarak bulunur. Bunun üzerine sanatçı Berlin Güzel Sanatlar Akademisi ve Folkwang

Museum’ da ki görevine son verilir. İşini kaybeden ve her türlü sanatsal faaliyetinin kısıtlanması Ernst Ludwig Kirchner’ ı derinden üzer, bunun üzerine sanatçı 15 Haziran 1938’de intihar eder (Özen, 2008, s. 18).



Görsel 3. “Asker Olarak Otoportre”, Ernst Ludwig Kirchner, tuval üzerine yağlı boya, 1915, 69x61 cm (<https://www.arthipo.com/tr-tr/ernst-ludwig-kirchner-asker-olarak-otoportre.html>)

Ernst Ludwig Kirchner’ın sanatında yaşamı ile bağ kurmaktadır. Sanatçının eserleri incelendiğinde yaşamının getirileri doğrultusunda duygu, biçim ve anlatım ile sanatını şekillendirmiştir”. Bu durum, Dışavurumcu sanatçıların özüne dönme isteği ile doğru orantıdadır. Bu bağlamda Dışavurumcu sanatçılar kendi kimliklerini, duygularını yansıtmak amacıyla biçimlerin bozulduğu, çarpıtıldığı, abartıldığı ve zıt ve parlak renklerin kullanımıyla elde ettikleri etkileyici görsel anlatım dilini oluşturmuştur (Papila, 2007, s. 186-186). “Bu anlayış, sanatın yalnızca görüneni betimleyen bir alan olmaktan çıkarak, algı ve duygusal deneyimin ön plana çıktığı bir ifade biçimine dönüşmesine zemin hazırlamıştır” (Begeç, 2023, s.9868).Kirchner’ in “Asker Olarak Otoportre” isimli ünlü çalışmasında kolu kopmuş bir asker figür ve onun bu duruşuna zıt biçimde resmedilen çıplan erkek figür resmedilmiştir. Çalışmada bulunan kolu kopmuş asker figürü, sanatçının kendisini yansıtırken, resimde kullanılan renkler Kirchner’ in savaş döneminde askerliği sırasında yaşadığı buhranı ve psikolojiyi yansıtmaktadır (Batur ve Kuyucuk, 2022, s.84).



Görsel 4. “Street Dresden”, Ernst Ludwig Kirchner, tuval üzerine yağlı boya, 1908, 200x150 cm.(<https://www.alamy.com/stock-photo-street-dresden-ernst-ludwig-kirchner-1908-172237477.html>)

Ernst Ludwig Kirchner “Street Dresden” isimli tablosunda , dört mimarlık öğrencisi arkadaşı ile bir araya gelerek oluşturdukları Die Brücke grubunun ortaya çıktığı Dresden’in sokağını resmetmiştir. Kirchner, bu çalışmasında gündelik akıp giden hayatı ve kalabalık içerisinde yalnızlığı yansıtmıştır. Eser zıt renklerin ve pembe renklerin yoğun bir şekilde kullanıldığı dar bir sokakta kalabalık insan figürleri betimlenmiştir. Figürler portrelerinde genellikle yapay ve ifadesiz bir görünüm kullanılmıştır. Eserde açık kompozisyon kullanılmış, izleyicide resmin devamı merak uyandırılmıştır. Kullanılan deformasyonlar ve renkler anlamı güçlendiren nitelik olmuş; korku, endişe, telaş ve yalnızlık gibi duyguların yansıtılmasına olanak sağlamıştır.(Batur ve Kuyucuk, 2022, s.84)

Dışavurumculuğun Türk Resim Sanatına Yansıması

Türk Resim Sanatının Gelişimi

Türk resim sanatı, diğer ülkelere göre daha geç gelişim göstermiştir. Gelişim süreci, 18.yüzyılın ortalarında özellikle Lale Devri ile Osmanlı Devleti’nde yenilik arayışları başlamıştır.(Halıcı, 2009, s. 27-28). Osmanlı katıldığı savaşlarda toprak kayıpları yaşamış bunun sonucunda, Batı ülkelerinin gelişiminden geride kalmıştır. (Papila, 2008, s.120-121). Ekonomi, askeri, siyasi ve

kültür alanlarında gelişimde geri kalan Osmanlı, çözümü Fransa ve Almanya gibi Batı'nın güçlü ülkelerinin örnek almakta bulmuştur. Bu bağlamda Osmanlı Devleti'nde Batının örnek alındığı yenilenme süreci başlamıştır(Halıcı, 2009, s. 27-28). Padişah Sultan 3.Ahmet yöneticiliğinde İstanbul'a getirilen matbaa bu sürecin hızlanmasında büyük rol oynamıştır.

Osmanlı Devleti'nde Batı doğrultusunda yapılan yenilenme hareketleri resim sanatı saray çevresinde gelişmeyi başlamıştır. Ancak istenilen gelişim sağlanamamış saray çevresi dışında yayılamamıştır. Resim sanatı, Osmanlı toplumunda dini baskılar, aşırı yoksulluk ve tutucu tavır olması resim sanatına karşı mesafeli bir yaklaşım sergilenmiş; bu durum sanatın gelişimini olumsuz etkilemiştir. Devlet yöneticileri olan padişahlar bu dönemde Batı'dan özel olarak çağırttıkları sanatçılara kendi portrelerini yaptırırsalar da bu portre çalışmaları yalnızca saray çevresinde kalmış, halk bu üretime dair bilgi sahibi olamamıştır (Halıcı, 2009, s. 27-28).

Türk resim sanatına karşı olan tutucu ve baskıcı tavrın olduğu dönemlerde minyatür sanatı görülmektedir. Minyatür sanatı, bu alanda ustalaşan “nakkaşların” çıraklarına aktarılması ile öğretilen bir sanattır. Aynı zamanda Türk resim sanatının ilerlememiş olmasında nakkaşlar ve tezhip ustalarının da etkisi oldukça çoktur. Minyatür sanatı, Tanzimat dönemi ile birlikte yerini Batı sanatına bırakmıştır. Bunun nedeni ise minyatür sanatının Batı tekniklerini içermemesidir. (Papila, 2008, s.120-121). Batı sanatçı sanat için sanat hareketli çalışmalarında doğayı, tabiatı ve nesneleri; renk, ışık ve perspektif bilgileri ile resmetmektedir.

Osmanlı'nın yenilik çalışmalarında mühendislik temelli açılan askeri okullarda temel resim dersleri verilmeye başlanmıştır. Resim bu döneme kadar yalnızca süsleme ile kullanılırken artık eğitim de yer alması Türk resim sanatı için tarihsel süreç başlatmıştır.

Batılı tarzda eğitim şekline en yakın uygulama Mühendishane-i Bahri Hümayun'un (Deniz Harp Okulu) açılmasıyla başlamıştır. Ardından 1795 tarihinde açılan Mühendishane-i Berri Hümayun (Kara Harp Okulu) açılmıştır. Subay yetiştirilmesi amaçlanan bu okullarda öğrencilere mühendislik ve resim sanatı alanlarında da yetiştirilmiştir (Koç, 2022, s. 55-56). Mühendishane-i Berr-i Hümayun, Mühendishane-i Bahr-i Hümayun ve Mekteb-i Harbiye 'de askeri ve teknik dersler için okulların alanlarına göre çizim becerileri kazanmaları gerekmektedir. Bu doğrultuda, Mühendishane-i Berr-i Hümayun'da topçu çizim teknikleri, istikam dersleri derslerine ek olarak Hüsn-i Hat dersleri verilmekteydi. Mekteb-i Harbiye'de resim eğitimi ise harita inşası, kroki çizimleri, Topoğrafya ve İlm-i Menazır dersleri teknik öğrenimi için öğretilmekteydi. Re-

sim dersi sürecinde öğrenciler fotoğraf makinesi ile çekilmiş ülke manzarasının fotoğraflarını kareleme yöntemi ile resmederek, doğal nesneleri gözlemleyerek, kartpostallardan yararlanarak sanat eğitimini sürdürmüşlerdir (Topdağı, 2022, s.1-2-3)Askeri okullarda verilen resim derslerinde, Batı tarzı resim eğitimi için büyük bir adım atılmış olsa da okullarda büyük bir eğitmen eksikliği yaşanmıştır (Koç, 2022, s.175). Okullardaki öğretmen eksikliğini giderilmek için Avrupa'dan Pierre Ques ve Giuseppe Schranz gibi sanatçılar çağrılarak askeri okullarda eğitim vermeye başlamıştır (Topdağı, 2022, s. 3). Ancak, okulda verilen dersler yeterli seviyede ilerleme kaydetmediği düşüncesi ile öğrencilerin teknikleri öğrenebilmesi için Avrupa'da eğitim alması gerektiğine karar verilmiştir (Koç, 2022, s. 175).

Bu bağlamda askeri okullarda topografya sınıfları içerisinde başarılı öğrenciler sınav ile tespit edilip eğitim için Paris'e yollanmıştır. Burada eğitime başlayan öğrenciler Mektebi Osmani isimli Türk kurumuna yerleştirilmiştir. Mektebi Osmani' de kendi kültürleri, gelenek ve dinlerini unutmamaları için dersler verilmiştir (Kayalıoğlu, 2021, s. 3508). Paris'te eğitim sürecinde Osmanlı kültürünü yansıtan kıyafetler ve fes kullanmaya devam eden öğrenciler, 1914 tarihine kadar eğitimlerine devam etmiş, Batı'nın anatomi, perspektif ve desen gibi tekniklerini öğrenerek ülkelerine geri dönmüştür (Koç, 2022, s. 175).



Görsel 5. “Ceylan”, Şeker Ahmet Paşa, tuval üzerine yağlıboya, 1886-1887, 137x100,5 cm (<https://nalanyilmaz.blogspot.com/2015/12/seker-ahmet-pa-sann-manzara-ve.html>)

Günümüz Türk resim sanatında klasik sanatçıları olan Ferik İbrahim Paşa (1815-1889), Şeker Ahmet Paşa (1841-1907), Halil Paşa (1857-1939) ve Süleyman Seyyid (1842- 1913), Eyüplü Cemal (1836-1883), Osman Nuri Paşa (1841-1907), ve Zekai Paşa (1860-1919) gibi isimler Paris’te eğitim almış, yetiştirilmiştir (Tabakcıoğlu, 2024 s.3).Avrupa’da eğitim sonrasında bu sanatçıları; ana konu olarak doğa ve arazi resimlerine yönelmiştir. Manzara, mimari tasvirler, natüremortlar, savaş sahneleri resmetmişlerdir. Bu çalışmalarda genel olarak yağlı boya, sulu boya, guaj ve karakalem teknikleri kullanılmıştır ; ışık, gölge, perspektif, tonlama ve füzen ile resim ön plana çıkartılmıştır. Malzeme ise tuval, duralit, kâğıt ve mukavva olarak tercih edilmiştir (Tabakcıoğlu, 2024 s. 4). Avrupa’da eğitimlerini tamamlayan öğrenciler yurtlarına döndüklerinde liselerde ve rüştiyelerde öğretmen olarak görev yapma imkânı bulmuştur.

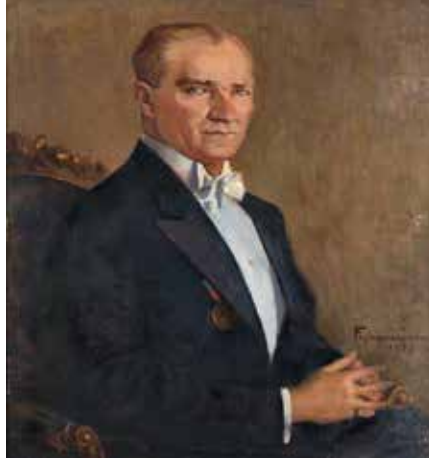


Görsel 6. “Peyzaj”, Halil Paşa, tuval üzerine yağlı boya, 1929, 63x97cm. (<https://www.antikaekspertiz.net/ressam-halilpasa/>)



Görsel 7. “Kavunlar ve İncirler”, Süleyman Seyyid, tuval üzerine yağlı boya, 43x60cm. (<https://irhm.msgsu.edu.tr/collection/suleyman-seyyid-kavun-ve-incirler/>)

Askeri okullar, Batı ile kurulan ilişkide önemli bir araç olmuştur. Batı'daki teknik ve sanatsal gelişimler öğrenilmesinde etkili olmuştur. Bu bağlamda Avrupa'da eğitim alarak geri dönen öğrenciler eğitim kurumlarında öğrenci yetiştirmeye başlamıştır. Osman Hamdi Bey tarafından 1833 tarihinde kurulan Sanayi-i Nefise Mekteb-i Alisi'n de ilk öğrenciler yetiştirilmiştir. Sanayi-i Nefise Mektebi "Academie de Beaux-Arts" kurumunu örnek alarak yabancı hocaların eğitim verdiği Türk resim sanatının gelişimi için yapılan en büyük yeniliklerden birisidir (Koç, 2022, s.176)



Görsel 8. "Atatürk Portresi", Feyhaman Duran, üzerine yağlı boya, 1937, 91x72 cm. (<https://www.istanbulsanatevi.com/sanaticilar/soyadi-d/duran-feyhaman/feyhaman-duran-ataturk-portresi/>)



Görsel 9. "Zeybekler Kurtuluş Savaşı'nda", İbrahim Çallı, tuval üzerine yağlı boya, 1923, 118x154 cm. (<https://www.kulturportali.gov.tr/portal/ibrahim-calli>)

Askeri ressamların yetiştirdiği genç ressamlar, Avrupa'ya giderek eğitim almış, Türk resim sanatında yeni bir sanatsal grubun oluşmasında öncülük etmiştir. Bu genç sanatçılar 1914 kuşağı olarak bilinen Çallı Kuşağı, Batı sanatının Empresyonist akımını benimsemişlerdir.

Çallı Kuşağı, Osmanlı Devleti'nin son dönemleri, Cumhuriyetin ilk yıllarında Türk resim sanatının şekillenmesinde büyük rol oynamıştır. Kuşak, ismini öncüsü olduğu İbrahim Çallı'dan almıştır. Batı sanatını yansıtan kuşakta İbrahim Çallı (1882-1960), Nazmi Ziya Güran (1881-1937), Namık İsmail (1890-1935), Hikmet Onat (1882-1977), Feyhaman Duran (1886-1970) ve Sami Yetik (1876-1945) Sanayi-i Nefise Mektebi (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Fakültesi) öğrencileri olarak askeri ressamlar kuşağından sonra Paris'e eğitim için gönderilmiştir (Aka, 2024, s. 1)

Paris'te ünlü ressamların atölyesinde ders alan ve çalışan grup üyeleri Osmanlı'ya döndüklerinde ışık ve renk kullanımı ile ön plana çıkan eserler ürettiler. Empresyonizm (izlenimcilik) akımının fırça teknikleri kullanılarak, daha doğal renklerin kullanıldığı eserlerde doğa manzaraları, portreler, savaş sahneleri ve günlük hayata dair resimler yapılmıştır (Aka, 2024, s. 1). Çallı Kuşağı'nın sanat anlayışı kendisinden sonra ortaya çıkan Müstakiller Birliği'nin farklılaşan sanatsal üsluplarına zemin oluştursa da bu grupların eleştirisinden geri kalamamıştır (Çelik, 2023, s.45). Müstakiller, çizgi, yapısal sağlamlık ve kuruluşa önem veren eserler üretirken Çallı'nın renge olan tutumuna karşı çıkmışlardır.

Türk resim sanatı politik anlamlarda kendini kalıcı kılabilmesi ve ilerleyebilmesi için kendisinden önce gelen yönetim olan Osmanlı'nın katı kurallarını yıkması gerekmektedir. Bu bağlamda hilafetin kaldırılması, tekke ve zaviyelerin kapatılmasıyla sanat alanında baskılayıcı tavrın azalması amaçlanırken bu kurumların kapatılmasında dinde kısıtlama amacı güdülmemiştir (Çelik, 2021, s.45). Cumhuriyet İlanı ile birlikte sanat alanında büyük dönüşümler yaşanmıştır. Sanatçıların daha rahat çalışabilecekleri ortamlar hazırlanırken, toplumla bir araya getirilmeleri için ortamlar oluşturulmuştur. Toplum ile bir araya getirilen sanatçılar, benzer düşünce altında olan toplumla bir fikir çatısı altında buluşmuştur.(Başbuğ ve Başbuğ, 2023, s.68). Çallı Kuşağı'ndan sonra ortaya çıkan D grubu Müstakil Ressamlar Birliği gibi Çallı Kuşağı'nın renkçi tutumlarına karşı ortaya çıkmıştır. 1933 yılında kurulan D grubu; ressam Elif Naci, Nurullah Berk, Cemal Tollu, Abidin Dino, Zeki Faik İzer ve heykeltıraş Zühtü Muradoğlu'nun bir araya gelerek oluşturdukları kübist eğilimlere dayansa da sanatçıların arasında biçimsel da farklılıkları da içermiştir. Türk resim sanatında 1940'lı yıllara gelindiğinde Çallı'nın renkçi tutumu, D Grubunun kübist şekilleri yerini toplumsal sorunların yansıtıldığı döneme geçiş yapılmıştır. Bu doğrultuda bir

araya gelen Nuri İyem, Abidin Dino, Avni Arbaş, Nejad Devrim gibi sanatçılar “Liman Sergi” açmaları üzerine Yeniler Grubu’nu kurmuştur. Yeniler Grubu, kendisinden önceki sanat gruplarının Batı içerikleri üzerine kurulu olmasına karşı çıkmış, Türk halkının yaşamındaki sorunların, sıkıntılarının, sevinçlerinin resim sanatına yansımaları gerektiğini savunmuşlardır. (Ergin, 2007, s. 77).



Görsel 10. “Ütü Yapan Kadın”, Nurullah Berk, tuval üzeri yağlı boya, 1977, 99 x 99 cm. (<https://www.milliyet.com.tr/gundem/cihat-burak-in-eserine-1-milyon-130-bin-tl-2667652>)



Görsel 11. “Topağı işleyen kadınlar”, Nuri İyem, tuval üzeri yağlı boya, 1969, 53x61cm. (<https://www.nuriyem.com/eser/s1137-001/->)

Yeniler Grubu ile birlikte Türk resim sanatında toplumsal içeriklerin ön plana çıkması, sanatın yalnızca dış gerçekliği değil aynı zamanda bireysel ve içsel dünyayı da ele alma yönünde yeni arayışlara zemin hazırlamıştır. Bu doğrultuda sanat anlayışı daha kişisel ve ifadeci bir çizgiye yönelmiş, Onlar Grubu’nun ortaya çıkışında bu değişim etkili olmuştur.

Yeniler grubu ile birlikte Türk resim sanatında teknik yerine ortaya çıkan toplumsal gerçekçi içeriklerin çıkması, sanatta bireysel duyguların ve bireyin iç dünyasını ele alan anlayışın oluşmasına zemin hazırlamıştır. Bu doğrultuda Onlar Grubu’nun ortaya çıkmasına neden olmuştur. Onlar grubu, 1947’de Nedim Günsur, Mehmet Pesen, Leyla Gamsız, Turan Erol’un bir araya gelerek kurulmuştur. Akımın bazı sanatçıları Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun çizgi, renk ve leke değerlerini örnek alarak kendilerine özgü üslup oluşturmuşlardır. Onlar Grubu’nun ardından bireysel ve yenilikçi üslupla Yeni Dal Grubu ortaya çıkmıştır. 1959 tarihinde kurulan Yeni Dal Grubu Onlar ve Yeniler Grubu’na benzer üslup olarak toplumsal konular ele alınmış, resimlerde biçimsel bozmaları, renk tercihleri ile Dışavurumcu Sanat’ın özellikleri ile benzerlik kurmuştur (Ergin, 2007: 77).

Türk Dışavurumcu Sanat Anlayışının Gelişimi ve ilk Örnekleri

Dışavurumcu Sanat Anlayışı, Batı sanatında uzun süre etkili olmuştur. Türk resim sanatında Dışavurumcu sanat anlayışı Cumhuriyet’in ilk yıllarına kadar etkili olamamıştır. Osmanlı’nın çöküş dönemi ardından Cumhuriyet Dönemi’ne geçiş sürecinde yaşanan siyasal, toplumsal olarak yaşanan değişimler ile sanat anlayışları da daha geç gelişim göstermiştir. Bu duruma ek olarak yurtdışına eğitim için yollanan sanatçılar buradaki sanat anlayışlarını benimsemişlerdir. Türk Dışavurumcu sanatın oluşumunun temelleri de bu doğrultuda atılmıştır. Almanya’da sanatsal eğitim gören Ali Avni Çelebi ve Zeki Kocamemi, Türkiye’ye döndüklerinde dışavurumcu üslupla yaptıkları eserler ile dikkat çekmiş, dışavurumcu eğilimleri Türk resim sanatına taşımakta öncü olmuşlardır. Ali Avni Çelebi ve Zeki Kocamemi’nin dışavurumcu anlayışla yaptıkları resimlerde renk kullanımları, figürlerde ve biçimlerde uygulanan deformasyonlar ile dikkat çekmiştir.



Görsel 12. “Maskeli Balo”, Ali Avni Çelebi, tuval üzerine yağlı boya, 1928.
(<https://saglamart.com/ali-avni-celebi-yapisal-dengenin-ve-deneysel-bir-yeni-ligin-pesinde>)

Ali Avni Çelebi’nin 28 Mayıs 1928’de yaptığı “Maskeli Balo” isimli eseri akademik üsluba karşı yaptığı eserlerdendir. Resim, Türk resim sanatında dışavurumculuğun etkilerini taşıyan ilk örneklerden biridir. Çarpıcı ve solgun renklerin hâkim olduğu eserde renkler; figürlerin varoluşlarını, varlıklarını, duygu ve düşüncelerini yansıtan bir araç görevini görmüştür. Çelebi, zıt ve alışılmadık öğeleri bir arada kullanarak eserde güçlü bir anlatım oluşturmuştur. Aynı zamanda bu zıtlık izleyicide ilk görüşte farklılık yaratsa da eserin ulaştırmak istediği mesajı etkili bir biçimde aktarmıştır. “Maskeli Balo” eserinde düşünceli ve sorgulayıcı ifadeleri ile resmedilen figür topluluğunun gizemli ilişkileri ve ele alınmıştır. Resmin ana konusu olan maskeli balo ile figürler gizemli ilişki yapılarını ve kimliklerini örtük bir şekilde sundukları bir anlatım oluşturulmuştur. Sanatçının bu anlatımın ilham kaynağı olarak Alman Dışavurumcu sanatçı Otto Dix’ in “Metropolis” isimli çalışmasıdır. 1.Dünya Savaşı sonrasında sakat kalarak geri dönen askerler ile parti hayatı yaşayan insanların karşılaştırılması yapılmıştır. İki farklı dönemde, farklı sanatçılar tarafından yapılan bu iki eser aynı etkiyi yakalayan bir üslupla ele alınmıştır (Akalin, 2008, s. 166).

Ali Avni Çelebi’nin sanatsal üslubuna benzer şekilde Zeki Kocamemi Türk resminde dışavurumcu sanatın gelişiminde etkisi olan bir sanatçılarıdır. Zeki Kocamemi, Sanayi-i Nefise Mektebi Alisi’nde resim eğitimi aldığı süreçte kazandığı burs ile Almanya’ya giderek eğitimine orada devam etmiştir. Bu süreçte Ali Avni Çelebi gibi Hans Hoffman’ın atölyesinde çalışmıştır (Ergin, 2007: 79-80).

Henri Matisse etkilerinde eserler üreten Kocamemi, dışavurumcu ve kübist tarzda eserler vermiştir. Doğadaki nesneler ele alarak geometrik biçimlere dönüştürerek resmeden Kocamemi, bu biçimleri dışavurumcu bir yaklaşımla ele almıştır. Nesneleri, yüzeysel ve sade biçimlerde değil hacimli ve derinlik algısı oluşturacak şekilde yansıtarak üç boyutlu mekân içerisinde resmetmiştir. Eserlerindeki mekân algısını geniş renk yüzeyleriyle oluşturan Kocamemi, derinlik etkisini de güçlendirmiştir. Zeki Kocamemi, biçimleri ele alırken birebir yansıtmak yerine, biçimlere özel deformasyonlara uğratarak nesnelerin özelliklerini vurgulayarak anlatımını daha güçlü hale getirmiştir. Ayrıca eserlerinde renk, ışık-gölge değerleri arasındaki denge, kompozisyonlarında hareket duygusu oluşturan yapıyı meydana getirir. Bu bağlamda Zeki Kocamemi'nin eserleri kübizm ve dışavurumcu sanatın bir arada kullanıldığı, Türk resim sanatında önemli bir yere sahip yeni üsluplar arasında yer almaktadır (Ergin, 2008, 79-80).

Türk Resim Sanatında Soyut Dışavurumculuk

Türk resim sanatında dışavurumcu üslupta eserler üreterek ön plana çıkan bir diğer sanatçı Zeki Faik İzer'dir (Akalin, 2008, s. 167). Fransa'da eğitim aldığı dönemde biçim üzerine çalışmalar yapan İzer, katıldığı sergilerde Oskar Kokoschka ve Henri Matisse'nin eserlerinden etkilenerek renk üzerine çalışmalar yapmaya başlamıştır. Renk ile ön plana çıkan eserlerinde çarpıcı ve büyük kompozisyonlara yönelmiştir. Henri Matisse etkisinde yaptığı dans, müzik temalı eserlerinde empresyonist ve fovist etkiler görülmektedir. Ancak tarih 1950'li yıllara gelindiğinde İzer, boyayı yerel renk anlayışından uzak eserleri ile dışavurumcu etkileri taşımaya başladığı görülmektedir. Bu bağlamda yaptığı "Kuşlar" isimli çalışmasında yerel renkten uzak üslubu ile ele almış, izleyici yalnızca boya kullanıma dikkat çekmesini amaçlamıştır. Boya, Amerikan sanatçı Jackson Pollock etkisinde sulandırılarak damlatılarak, sıçratılarak ve dökülerek kullanılmasının yanında Türk resim sanatında bu döneme kadar görülmemiş boyama tekniği dışında bir teknik kullanılmıştır. (Akalin, 2008, s. 168).

Amerikalı sanatçı Jackson Pollock, "soyut dışavurumcu" akımın öncüsü olarak önemli bir yere sahiptir. Soyut Dışavurumcu sanatın özellikleri olarak eserlerinde yalnızca görsel görünüm değil, resmin düşünsel yönlerine ilgi duymuştur. Jackson Pollock, etkisinde üretim sağlayan sanatçılar farklı yöntemleri de kullansalar da duygu ve içgüdülerine bağlı kalarak konusunda kararlılardır (Akalin, 2008, s. 169). Zeki Faik İzer'in "Kuşlar" isimli çalışması, Jackson Pollock'un "Green Silver" adlı çalışmasının sanatsal üsluplarına bakıldı-

ğında boyada kullanılan teknik benzerlik göstermektedir. İki sanatçıda boya kullanımındaki rahatlığı en önemli benzerlik olurken, Zeki Faik İzer soyut dışavurum akımı açısından en önemli sanatçılar arasında yer almaktadır. Türk soyut dışavurumcu sanat anlayışı, akademik resim kurallarına tepki olarak doğmuş, modern sanatına dahil olma amacıyla başlamıştır. Bu düşünce ile ilk çalışmalar Nuri İyem atölyesinde gerçekleşmiş, Ömer Uluç, Baha Çalt, Sefa Hidiş gibi sanatçılarda bu atölye ortamına katılarak soyut dışavurumcu üslupla eserler üretmişlerdir (Akalın, 2008, s. 168).

Dışavurumcu Sanat Anlayışında Beden Üretimi ve 2000-2015 Yılları Arasında Çağdaş Türk Resminde Beden Temsil İçerikli Dışavurumcu Kadın Sanatçılar

Dışavurumcu sanatta beden imgesi; insanlığa dair oluşan sorunları, insan-toplum arasındaki ilişkiyi yansıtmak amacıyla kullanılan imgelerden birsidir. Beden imgesi toplum ve insan arasındaki ilişkiyi yansıtan araç olmanın dışında başta psikoloji, ölüm, aşk ve mitoloji gibi konuların ifadesinde de kullanılan bir imge olmuştur. Sanatçılar, yaşadığı çevreyi hem etkileyen hem de çevresel faktörlerden etkilenerek sanatında insanı merkezine almış, bir durumu ya da olayı ele alırken en etkili ifade aracı olarak yine insanı kullanmıştır (İlhan, 2021, s. 1845). Bu bağlamda insan bedeni; sanatçıların ifade biçimlerine ve resimlerin temalarına göre değişkenlik göstermiştir. Dışavurumcu sanatta beden imgesi ise deformasyon, soyutlama, abartılı biçimlerde görselleştirilirken eserlerde gerilimli bir atmosfer içerisinde yansıtılmıştır (İlhan, 2021: 1845).

Türk resim sanatında dışavurumcu üslupla ele alınan beden imgesi, biçimsel deformasyonlar ve renk kullanımı dayalı bir anlatımla aktarılmıştır. Ancak beden temsili sanatın dönüşümü ile beden sadece deformasyonlar ve renge dayalı anlatımdan çıkarak kimlik sorunlar üzerinden yansıtılmaya başlanmıştır. Türk dışavurumcu sanatta beden imgesi özellikle 2000’li yıllarda yalnızca görünümünden ibaret değildir. Beden; psikolojik, toplumsal ve kültürel anlamlar yüklenen bir ifade aracı olarak çağdaş sanat ile benzer içeriktedir.

Bu doğrultuda, 2000-2015 yılları arasında Türk sanatında dışavurumcu beden temsili yapan sanatçılar kimlik, toplumsal cinsiyet ve kendi iç dünyalarını ele alan eserler üretmişlerdir. Bu dönemler arasında daha özgür üretim sağlayan ve daha görünür hale gelen kadın sanatçılar dışavurumcu üslupla beden temsiliinde güçlü anlatımlar ortaya koymuştur. 2000-2015 tarihleri arasında dışavurumcu beden temsili ile ön plana çıkan kadın sanatçılar arasında Hale

Arpacioğlu, Neş'e Erdok, Gülsün Karamustafa ve Canan Tolon gibi isimler bedeni yeniden yorumlayarak yansıtmışlardır.

Hale Arpacioğlu

Türk dışavurumcu üslupla beden temsili üretimler yapan Hale Arpacioğlu, 1952 tarihinde İzmir'de dünyaya gelmiştir. Lise eğitimini İstanbul Arnavutköy Kız Koleji'nde bitiren Arpacioğlu, üniversite eğitimi için Amerika'ya taşınmıştır. Amerika'da Potland Community Collage'de bilgisayar eğitimi alan sanatçı, 1971 tarihinde mezun olmuştur. Yüksek öğrenimi tamamladıktan sonra Hale Arpacioğlu, İtalya'ya taşınarak Roma Güzel Sanatlar Akademisi'nde eğitime başlamıştır. Akademideki eğitim sürecinde Franco Gentilini'nin atölyelerinde çalışmış, edindiği bilgilerle sanatsal üslubunu şekillendirmeye başlamıştır. İtalya'da birçok sergi gezen sanatçı kendi eserlerini Napoli Sergisi gibi kurumlarda yayımlamıştır. Hale Arpacioğlu Roma Güzel Sanatlar Akademisi'ndeki eğitimini de tamamlamasının ardından 1977 tarihinde Türkiye'ye dönmüştür. Sanatsal üretiminde Türkiye'de devam eden sanatçı eserlerini 1988-1995 tarihleri arasında düzenlediği kişisel sergisi ile Türkiye, İtalya ve Amerika'da bulunduğu dönemlerde karma sergilere katılmıştır (Budak, 2006, s. 72).

Sanatsal Üslup

Türk dışavurumcu sanatçı Hale Arpacioğlu, eserlerinde dışavurumcu sanatçılar Willem de Kooning ve Francis Bacon'dan etkilenecek eserler üretmiştir. Sanatçının genel üslubu olarak görülen figürlerinde kullandığı kalın siyah kontur çizgileri Georges Rounout ile benzer etkilere sahiptir. Roma Güzel Sanatlar Akademisi'nde aldığı eğitim sırasında atölye hocası Antenio Del Guercio sanatçının Vazoda Kadın isimli eserinin dönüm noktası olduğunu belirtmiş, sanatının şekillendiğini söylemiştir. Hale Arpacioğlu'nun Vazoda Kadın isimli çalışması Willem de Kooning'in "Women I" isimli eseri ile benzer üslupla resmedilmiştir. Sanatsal üretiminde genel olarak kadın figürlerini ele alan Hale Arpacioğlu, kadın bedenlerini ele almasındaki amacı bireylerin iç dünyasını yansıtmaktır. Sanatçı ele aldığı kadın bedenlerinde parçalanmalar, bozulmalar ve şiddeti biçim bozmaları ile yansıtmaları Francis Bacon özelliği taşımaktadır.

Hale Arpacioğlu, 1980'li yıllarda genellikle iki kadın figürünün bir arada betimlediği eserler üretirken 1990'lı yıllarda mekânı tamamen dışlandığı perspektif ve derinlik algısını bilinçli bir şekilde reddederek düz zeminler üzerine kurulan kompozisyonlar oluşturmuştur. Bu özellikler taşıyan en belirgin eseri "Portre" isimli çalışmasıdır (Dinçer, 2019, s.192-195). Çalışmalarında kendine

özgü oluşturduğu deformasyonlar ile Hale Arpacıoğlu eserlerinde mekân, obje ve nesneleri renkler ile oluşturmuştur. Sanatçının kullandığı renkler eserlerinde çarpıcı bir etki yaratmaktadır. Çarpıcı renkler ile resmettiği kadın bedenlerini tuval üzerine resmetmek dışında kalın suntalar üzerine karışık teknikler kullandığı çalışmalar da yapmıştır.

Hale Arpacıoğlu, yalnızca kadın bedenleri üzerinde durmamış ayrı insan yarı hayvan şekilde resmettiği mitolojik karakterleri resmetmiştir. 1995 tarihinde yapmış olduğu Figüratif isimli eserinde belden yukarısı insan görünümünde betimlediği belden aşağı tarafı ise dört ayaklı hayvan formundadır. Bu doğrultuda eser mitolojik karakter görünümü kazanmıştır (Ayhan, 2006). Dışavurumcu etiyile eserler üreten sanatçı kadın ve bireyin içsel dünyasını çarpıcı, kışkırtıcı renkler, siyah konturler ile yansıtan Hale Arpacıoğlu kendisinden önceki sanat anlayışlarından etkilenecek eserler üretmiştir. Bu bağlamda sanatçı kendi döneminde adını geniş kitlelere duyurma fırsatı yakalamıştır. Ayrıca gövde resimleriyle bilinen tabuları yakmadan, sınırları aşmadan ve sert tepki almayacak biçimde resmetmeye gayret göstermiştir.

Neşe’er dok

Türk resim sanatında toplumcu gerçekçi ve dışavurumcu figür tasvirleri ile bilinen Neşe Erdok, 26 Ağustos 1940 tarihinde İstanbul’da dünyaya gelmiştir. Ailesinin mesleği sebebiyle İstanbul ve Anadolu arasında geçen yaşamında farklı şehirleri, kültürleri ve farklı bakış açıları geliştirmiştir. Farklı kültürleri keşfeden sanatçı, bu konuyu işlediği toplumcu gerçekçi eserler üretmiştir (Ertoys, 2025: 31).

Küçük yaşlarda resim yapmaya başlayan Neşe Erdok, Henri Matisse’ in kitaplarını alıp getiren ağabeyi sayesinde sanata olan ilgisini keşfetmiştir. Bu kitapları inceleyerek ve çevresinde gözlemlediği insanları, komşularını, yolda yürüyen insanları ele alarak figüratif alandan kendini geliştirmiştir. İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi için girdiği yetenek sınavında elde ettiği başarı ile okula girmeye hak kazanmıştır. Eğitimine atölye derslerinden önce yıllık galeri dersleri almış, bu derslere Sabri Berkel ve Neşet Günel girmiştir. Atölye eğitimine Bedri Rahmi Eyüboğlu ile başlamış Eyüboğlu’nun Amerika’ya gitmesi üzerine Neşet Günel’in atölyesinde çalışmaya başlamıştır (Ertoys, 2025, s. 32). İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’nden mezun olduktan sonra kazandığı burs ile dil eğitimi için İspanya’ya gitmiştir. Burada eğitimi sırasında ülkede yaşanan iç savaşta ülke yöneticilerin halka uyguladığı baskı ve zorlu ortamı birebir yaşamıştır. İspanya’daki eğitimi için aldığı bursun sona

ermesiyle ara vererek Türkiye'ye dönmüş, hemen ardından tekrar kazandığı burs ile Fransa'ya gitmiştir. Paris'te müze ve sergileri ziyaret eden Neş'e Erdok Michelangelo, Eugéné Delacroix ve Rembrandt'ın eserlerini incelemiştir (Ertoy, 2025, s. 32). Edgar Degas, Lautrec, Mattisse ve Modigliani' den etkilenen sanatçı burs aldığı dönemde sanatını Paris'te sürdürmeye devam etmiştir (Gündüz, 2021, s.1035).

Neş'e Erdok İspanya ve Fransa'daki dil eğitimleri sonrasında Türkiye'ye geri dönmüştür. Mezun olduğu İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde Neşet Günal'ın Asistanı olarak çalışmaya başlamıştır. Bu dönemde ülke gündeminde olan siyasal gerilimler nedeniyle ağabeyi hayatını kaybetmiştir. Yaşadığı acı kaybın ardından sarsılan Erdok, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nden profesörlük görevinden emekli olmuştur. Ancak, akademide üretimlerine devam etmiş, kendisine ait atölyesinde sanatını icra etmiştir (Ertoy, 2025, s. 32).

Sanatsal Üslup

Türk resim sanatında dışavurumcu figür anlatımı ile ön plana çıkan Neş'e Erdok, çalışmalarında konu olarak gündelik hayattan seçmiş, eserlerdeki figürlerini ise genellikle halkın içerisinde çalışan insanlar olarak ele alınmıştır. Simitçiler, çaycılar, bilet satan işçiler gibi toplumun görünmeyen yüzlerini öne çıkaran Erdok; güçlü kompozisyonları ve renk kullanımı ile birlikte figürlerinin yüzlerine uyguladığı deformasyonlar, bozulmalar ve parçalanmalarla yeniden yorumlamıştır. Neş'e Erdok bu yorumları üslup haline getirmiş, uyguladığı deformasyonlu figürlerinde genellikle gözlere ve ellere vurgu yapmıştır (Gündüz, 2021, s. 1035). Neş'e Erdok 'un sanatsal üretiminin yoğun olduğu dönemlerde toplumsal gerçeklikte ön plana çıkmış, sanatçının eserlerinde sert, vahşi ve rahatsız edici kompozisyonlar ile dışavurumcu üslubu benimsemiştir. (Genç ve Öner, 2019, s.368-369).

Toplumcu gerçekçi figüratif eserler ile bilinen Neş'e Erdok, toplumcu gerçekçi oto portreleri de üretmiştir. Resimlerinde oluşan düzen anlayışı ve ona uyumlu renk duyarlılığıyla birleşmiştir. Sanatçının eserlerindeki renk kullanımında, nesne, obje ve doğada gözlemlenen renkleri yansıtmak yerine çalışmalarını daha çarpıcı, derinliğini yükseltip anlamlar yükleyen renk paletlerini tercih etmiştir (Çakmalısöy, 2025, s. 998-999).

Eserlerinde çoğunlukla yer verdiği kadın figürleri resmin orta konumunda yer alırken, figürlerin pozisyonları hacimli ve güçlü bir biçimde yansıtılmıştır. Neşe Erdok 'un figüratif anlatımında mekan içerisinde bir düzlem üzerine ko-

numlanan ve çalışmalarında bulunan her figürün kendine ait kişiliği, duyguyu, evreni yansıtmaktadır (Ataseven ve Topcuoğlu,2025, s. 312). Kişisel deyimlerini eserlerine yansıtan Erdok, gözlemlerini yansıtırken seyirciye doğrudan anlatmak yerine gizli ve bulanık bir şekilde merak uyandıracak bir şekilde aktarmıştır. Çalışmalarında metaforik öğeler kullanarak eserlerindeki gizemli havayı desteklemiştir (Ataseven ve Topcuoğlu,2025, s. 312).

Dışavurumcu üslupla birlikte eserlerindeki rahatsız edici, kışkırtıcı atmosfer ile kurguladığı çalışmalarında mekanlarda yer yer mat ve boş bırakılan alanlar kullanılmıştır. Bu boş alanlar ile çalışmadaki kalabalık soyutlanmış ve kaygı, huzursuzluk gibi güçlü duygular yansıtılmıştır (Ataseven ve Topcuoğlu,2025, s. 312).

Gülsün Karamustafa

2 Aralık 1946 yılında Ankara’da doğan Gülsün Karamustafa, Türk sanatında resim, video art, illüstrasyon gibi birçok alanda üretim yapmış, dışavurumcu sanatçılar arasında yer almaktadır. İlk öğreniminde resim yapmaya başlayan Karamustafa, Ankara T.E.D Koleji’nde başta resim öğretmenleri Eşref Üren, Turgut Zaim, Selva Tamkan ve ailesi tarafından büyük ilgi ile desteklenmiştir. Bu bağlamda da ilk sergisini, 1962 yılında Ankara Koleji’nde düzenlemiş aynı yıl eserleri İstanbul Devlet Resim Sergisi’ de kabul almıştır (Yıldırım, 2018, s. 27). Lisenin ardından yetenek sınavına hazırlanan Gülsün Karamustafa, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’ni kazanmıştır. Akademi de atölye derslerinde Zeki Faik İzer ve Bedri Rahmi Eyüboğlu arasında kalan sanatçı daha özgür ruhlu olan Bedri Rahmi’nin atölyesinde çalışmaya başlamıştır. Akademide ilk yıl Özdemir Altan’dan ders almış, bu derste primitif resme ilgi duyması sanatçının figüratif resim temellerini oluşturmuştur.

Gülsün Karamustafa’nın akademideki son dönemlerinde Paris’te başlayan ve diğer ülkeler de yayılan 1968 ayaklanması Türkiye’ de de gündeme gelmiştir. Gülsün Karamustafa, bu dönemde Devrimci Sanatçılar Birliği’ne katılmış, burada diğer sanatçı arkadaşları ile toplantılara katılmıştır. Ayaklanmada muhalif bir tutum sergileyen sanatçı 12 Mart Muhtaratısından sonra, 12 Mart 1971’de tutuklanmıştır. Karamustafa, altı ay hapis cezası almış eşi de kendisi gibi muhalif tarafta bulunmasından tutuklanarak iki buçuk yıl hapis cezasına çarptırılmıştır. İzmit kadınlar cezaevinde altı ay kalan sanatçı, bu cezanın eşi ile birlikte üzerine on sekiz yıl pasaport ve yurtdışı yasağına mahkum kalmıştır (Yıldırım, 2018, s. 27).

Sanatsal Üslup

Anı, bellek, hafıza, göç konuların üzerinde duran Gülsün Karamustafa, nesneler ile oluşturduğu kompozisyonlarla yansıtmaktadır (Ertuğrul, 2021, s. 4). Sanatçı, üretimlerine kültür karmaşasını yansıtan psikolojik gerilimi yüksek eserleri 80’li yıllara gelindiğinde yerini “kitsch” sanata bırakmıştır. Kitsch sanatın kötü ve yoz olarak nitelendirilmiş biçimleri, bu dönemde henüz ülkede bilinmemesi üzerine yerine “arabesk” olgusunu kullanılmıştır. Dönemin önemli sanatçıları kitsch sanatı kendi üslupları ile yorumlarken Karamustafa, kitsch olgusunu yorumunu katmadan kullanmıştır (Ertuğrul, 2021, s. 5). Toplumsal ve sanatsal kırılmaların yaşandığı dönemde; köyden, kasabadan büyük kentlere göçler başlamış bununla birlikte bireylerin sorunları sanata da yansıtılmıştır. Bu bağlamda Gülsün Karamustafa’nın eserleri 1980’li yılların Türk resim sanatının özelliklerini yansıtmıştır (Demirci ve Kurt, 2021, s.87).

Çalışmalarında ağırlıklı olarak nesne üzerine kuran Gülsün Karamustafa, seçtiği nesnelerde kültürü, toplumu ifade eden sanat ve nesne ilişkisini güçlü biçimde kurmuştur. Seçilen nesneler gündelik hayattan da seçilmiş ancak o dönemin yaşantısını, kırsalı ve kent yaşamını da yansıtmıştır. Sanatçının yoğun nesneler ile oluşturduğu anlatım; nesne- sanat ilişkisini güçlü bir şekilde kurmuş, gündelik hayattan nesneler güçlü anlam, temsil ve ifade aracına dönüşmüştür (Demirci ve Kurt, 2021, s.87).



Görsel 13. “Kıymatlı Gelin”, Gülsün Karamustafa, 1975, 42.5 x 36 cm (<https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/190427?locale=tr>)

Gülsün Karamustafa'nın 1975 tarihli "Kıymatlı Gelin" (**Görsel-13**), isimli çalışması gündelik hayattan nesnelerin ve sanatçının figüratif anlatımın bir arada kullandığı güçlü bir eserdir. Çalışmada kompozisyonun orta konumunda bulunan kadın figür ile dikkat çekmektedir. Bu figür etrafında Anadolu kültürüne dair çeyiz, işlemeli örtüler, kıyafetler yastık gibi nesneler ve hemen yanında modern hayata dair plastik objeler bir arada kullanılmıştır. Resimde nesnelerin oluşturduğu renk karmaşası ile figürün ciddi bir ifade ile resmedilmesi zıtlık oluştururken, eserde genel olarak Türk geleneği izlerine rastlanır (Yıldırım, 2018, s. 28).

2000-2015 Yılları Arasında Çağdaş Türk Resminde Beden Temsil İçerikli Dışavurumcu Kadın Sanatçıların Eserler



Görsel 14. "Figürlü Kompozisyon", Hale Arpacioğlu, karton üzeri yağlı boya, 32x35cm. (<https://www.nisantasimuzayede.com/urun/7870577/hale-ar-pacioglu-1951-figurlu-kompozisyon-imzali-karton-uzeri-yagliboya-32x25cm>)

Hale Arpacioğlu'nun "Figürlü Kompozisyon" (Görsel-14) isimli çalışmasında mavi, sarı, yeşil, kırmızı ve siyah renklerinin hakim olduğu kompozisyon kurulmuştur. Eserde iki kadın figür ele alınmış olup, sol konumda kalan figürün sol tarafa doğru eğik pozisyonda resmedilmesi çalışmaya yataylık kazandırırken diğer figürün daha dik bir duruş ile konumlan-

ması ise çalışma da dikeylik unsuru kazandırmıştır. Çalışmada kullanılan renklerin geneli canlı, parlak ve yoğun biçimde kullanılırken, figürlerde ten rengi yerine kızıl tonlar ile resmedilmiştir. Siyah kalın kontur çizgileri ile figürlerin etrafları çevrelenerek arka plandan ayrılmıştır.

Dışavurumcu sanatçı Hale Arpacıoğlu, 1980’lerden günümüz zamanına kadar olan üretiminde kadın figürler üzerine yoğunlaştığı ve mekanı tamamen dışlayan, perspektif ve derinlik algısını tamamen reddedilmiştir. Bu doğrultuda 2000’li yıllarda yaptığı “Figürlü Kompozisyon” (Görsel-14), bu üslupla ele alınarak mekanın dışlandığı düz bir düzlem üzerinde renkli fırça darbeleri ile ele alınmıştır (Sağdıç, 2022). Figürlü kompozisyon (Görsel-14) eseri dışavurumcu bir eser olarak bakıldığında beden temsili de bu anlayış ile yansıtılmıştır. Çalışmada bulunan iki kadın figürü de anatomik kuralları dışında resmedilmiştir. Figür portrelerinde herhangi bir detay içermeyen ve göz, ağız, burun gibi yüz hatları betimlenmeden sade bir biçimde resmedilmiştir. Kalın siyah konturler ile mekandan ayrılan figürlerde bilinçli deformasyon uygulanmış kol, bacak, gövde ve baş kısmı ile dikkat çekmektedir.



Görsel 15.”Figürlü Kompozisyon”, Hale Arpacıoğlu, karton üzeri yağlı boya, 25x32 cm. (<https://www.nisantasimuzayede.com/urun/3861722/hale-arpacioglu-1951-imzali-karton-uzeri-yagliboya-figurlu-kompozisyon-25x3>)

Figürlü Kompozisyon (Görsel-15) isimli çalışma Hale Arpacıoğlu’nun 2000’li yıllarda yapmış olduğu Türk dışavurumcu sanat özellikleri taşıyan bir çalışmasıdır. Aynı zamanda çalışma (Görsel-14) ile aynı ismi taşımakla birlikte aynı sanatsal üslup özelliklerini de taşımaktadır. Çalışma sarı, turuncu, kırmızı,

beyaz ve çoğunluk olarak yeşil tonlarının hakim olduğu kompozisyon üzerine kuruludur. Eser içerisinde birbirleri ile yakın bir şekilde üç figür resmedilmiştir. Figürlerin birbirlerine yakın bir şekilde betimlenmesi çalışmanın kompozisyonunu “yatay kompozisyon” olmasını sağlamıştır. Hale Arpacıoğlu’nun bu çalışması (Görsel-14) eserinde olduğu gibi figürler kıvıll tonlarda ele alınmış, renklerin kullanımında canlı ve parlak renkler tercih edilmiştir.

Çalışmada, perspektif ve derinlik ele alınmadan renkli fırça darbeleri kullanılarak düz bir yüzey ile arka plan oluşturulmuştur. Eserde yan yana sıralanan üç figürden sol konumda ve ortada kalan figür arka planda kullanılan yeşil renklerine zıt olarak kıvıll tonlarda resmedilerek ön plana çıkmıştır. Resmin sol konumda kalan figür ise siyah konturlerin kullanılmasıyla arka plandan ayrılmıştır. Çalışmada yer alan figürler cinsiyetleri, kimlikleri ve vücutlarına dair ayrıntı içermeyen resmedilmiştir. Portreleri vücutlarda kullanılan sadeleşen ve detaysız üslupla yansıtılırken (**Görsel 14**)’e benzerlik olarak göz, ağız, burun gibi yüzün elemanları neredeyse hiç resmedilmemiştir. Çalışmada figürler kendi kimliklerini yansıtmak yerine resmin birer parçası olarak ele alınmıştır. Bu bağlamda figürlerin vücutlarının detaysız bir şekilde ele alınması da figürlerin sembol niteliği taşımasındandır.



Görsel 16. “Başlıksız”, Hale Arpacıoğlu, tuval üzeri yağlı boya, 2004, 120x100 cm. (<https://www.mutualart.com/Artwork/Untitled/DCDDA-B3C8377967CBFF911F667F595>)

Hale Arpacıoğlu’nun “Başlıksız” isimli eserinde yeşil, mavi, sarı, kırmızı ve sarı renklerinin kullanıldığı soyut ve karmaşık şekiller ile oluşturulan bir zemin üzerine kurulmuştur. Eserin sağ konumunda yer alan figür sorgulayıcı bir ifade ile ele alınmıştır. Arka planda kullanılan karmaşık şekiller resimdeki figürün iç dünyası ile bağlantılı bir şekilde yansıtılmıştır. Dikey kompozisyona sahip olan çalışmada devamlılık hissi uyandıracak unsur olmaması nedeniyle kapalı kompozisyon olarak kabul edilmektedir.

Kompozisyonun sağ konumunda yer alan figür Türk dışavurumcu sanatçı Hale Arpacıoğlu’nun deformasyonlar ile ele aldığı figürlerine örnektir. Figür, yüzü ve ellerinde açık yeşil ve mavi gibi soğuk tonlar hakim olurken figürün baş kısmı ile omuz kısmında orantısızlıklar bulunmaktadır. Figürün el yapısı anatomik kurallara aykırı olarak kemik yapısı, boyut ve biçimler bozularak yansıtılmıştır. Figür elini baş bölgesine yakın bir biçimde resmedilmiş olması figürün iç dünyasını yansıması olarak kabul edilmektedir. Figür portresinde, omuz ve elde kullanılan deformasyonlar kullanılmaya devam edilmiştir. Figürün göz yapısı olması gerekenden çok büyük biçimde siyah konturler ile çevrelenmiştir. Figürün gözleri iki farklı sağ konumda kalan sağ tarafa bakıyorken sol gözünün zıtlık olarak ters yöne bakması ile biçimsel bozulmalar uygulanmıştır. Sanatçının genel üslubu olan siyah konturler figürlerin portresinde de kullanılmış, portrede koyu kırmızı ve mavi fırça darbeleri uygulanmıştır.



Görsel 17. “Otoportre”, Neş’e Erdok, Tuval üzerine yağlıboya, 2010, 100x81 cm. (https://www.neseerdok.com.tr/buyut.asp?r_id=383&d=1)

Neş'e Erdok'un 2010 tarihinde tuval üzerine yağlı boya tekniği ile yapmış olduğu "Otoportre" (Görsel-17), isimli çalışmasında oto portresini resmederek kendi iç dünyasını yansıtırken nesne ile ilişki kurduğu bir kompozisyon kurmuştur (Gündüz, 2021: 1039). Neş'e Erdok oto portrelerini ele aldığı çalışmalarında kendisini izleyiciye bakıyor gibi resmederek izleyiciyi resme dahil ederek güçlü bir bağ kurmaktadır (Gündüz, 2021, s. 1039). Oto portrelerinde genellikle soğuk tonları tercih eden Erdok, çalışmanın zeminindeki renk tonları ile aynı tonlardadır. Figürün, zemin ile birleşmemesi için kontur çizgileri ile ayırmış ve derinlik algısı yaratmıştır (Gündüz, 2021, s. 1039). Otoportre (Görsel-17) eserinde, figürle birleşik bir biçimde duran el betimlemesinin kullanılması ile merhamet duygusunu seyirciye yalnız olmadığını hissi verilmiştir. Sanatçının el imgesi ile oluşturduğu güçlü anlatım bilinçli deformasyon kullanımı ile desteklenmiştir (Gündüz, 2021, s. 1039)



Görsel 18. "Baykuşlu Otoportre", Neş'e Erdok, Tuval Üzerine Yağlıboya, 2013, 100x80 cm. (https://www.neseerdok.com.tr/buyut.asp?r_id=406&d=1)

Neşe Erdok'un 2013 tarihli "Baykuşlu Otoportre" (Görsel-18) çalışması, (Görsel-17) "Otoportre" eseri ile benzer üsluptadır. Baykuşlu Otoportre eserinde Erdok, kendi portresi ile kadın kimliğini sorgulamaktadır (Gündüz, 2021, s. 1040). Sanatçının genel olarak eserlerinde vurguladığı el ve ayak betimlemeleri bu eserinde de yer almıştır.

“Baykuşlu Otoportre” eserinin kompozisyonu incelendiğinde; Neşe Erdok kendi oto portresini ele almıştır. Çalışmada genel olarak siyah, beyaz, kırmızı ve gri tonları hakimdir. Mekan belirsiz bir biçimde ele alınırken arka planda da kullanılan gri tonları ile genel anlamda kasvetli bir hava yaratılmıştır. Figür sol omzunda bir baykuş figürü ve elinde kırmızı elma tutar biçimde resmedilmiştir. Resmin ana merkezinde yer alan kadın figürün bakışları resmin sağ konumuna doğru olurken baykuş figürün bakışları izleyici ile bağ kuracak şekilde ele alınmıştır. Baykuş figürünün resimde ön plana çıkmasıyla mitolojik olarak değerlendirildiğinde bilgeliği simgelerken, elma ile ilk kadın Havva ile bağdaştırılmıştır (Gündüz, 2021, s. 1039).



Görsel 19. “Berberde”, Neşe’e Erdok, tuval üzeri yağlı boya, 2010, 160x150 cm. (<https://www.cumhuriyet.com.tr/haber/evin-galeride-nese-erdok-sergisi-202960>)

Neşe Erdok ’un 2010 tarihli “Berberde” (**Görsel 18**) eserinde, sadece erkeklerin saç kestirmeye gittiği mekân olan berberlerde kadın figürün saç kestirme eylemine dikkat çekmiştir. Neşe Erdok ’un eserlerinde gelen üslubu olan el ve ayak betimlemeleri, bilinçli deformasyonlarının yanında saç kesimi üzerinde durduğu resimleri ile de ön plana çıkmıştır. Berberde isimli eseri sembolik anlatımla mekân betimlenirken, kadın figürün erkek berbere saçını kestiriyor oluşu, arka plandaki figürlerin bakışı ile toplumsal cinsiyet kavramını yansı-

maktadır (Menteşoğlu Chatzoudas & Günaydın, 2020, 394).

Berberde (Görsel-19) isimli eserde mekân içerisinde beş figür dikkat çekmektedir. Genel olarak gri tonların hâkim olduğu kompozisyonda sarı, kırmızı, mavi, beyaz ve kahve tonları ile resmedilmiştir. Mavi ve gri renklerinin ağırlıklı olarak kullanılmasıyla eser genel olarak soğuk bir görünüm kazanmıştır. Çalışmadaki figürler ele alındığında kompozisyonun orta konumunda uzun sarı saçları ile dikkat çeken kadın figür, cildinde beyaz ve gri tonları kullanılmıştır. Figürün el ve ayak betimlemeleri abartılı ve olması gereken boyutlardan büyük olması sebebiyle ön plana çıkmıştır. Berber koltuğunda oturmakta olan bu figür Neş'e Erdok' un toplumsal cinsiyeti yansıtmayı amaçladığı figürdür. Bu figürün hemen arkasında olan elinde makas ile saç kesen erkek berber figürde de el betimlenmiş, figürün kolunda anatomik bozulmalar görülürken portresinde sadeleştirilmeler uygulanmıştır. Çalışmanın sol konumunda buluna iki kadın figür resmin merkezindeki kadın figüre bakmaktadır. Kırmızı elbiseli kadın figür anatomik olarak daha orantılı bir görünümde resmedilmiş olsa da portrede gri tonları kullanılmıştır. Berber figürünün hemen arka konumunda kalan mavi kıyafet ile betimlenen erkek figürün belden aşağısı olmadan resmedilerek arka planla birleşik bir biçimde ele alınmıştır.



Görsel 20. “Çiçekçi Kadın ve Çocukları”, Neş'e Erdok, tuval üzerine yağlı boya 2005, 162x130 cm. (Küçükşen Öner, F., & Genç, S. (2019). Looking at the theme of poverty in contemporary Turkish painting through rural antabab urban perspectives: Samples from Neşet Günel and Neş'e Erdok. Bartın University Journal of Faculty of Education, 8(1), 360–388.)

Neş’e Erdok’ un “Çiçekçi Kadın ve Çocukları”, eseri canlı ve açık tonlarının kullanıldığı ve resmin orta konumunda yer alan erkek figürün elinde buluna çiçekler ile doğallığı yansıtan bir çalışmadır. Sanatçı bu çalışmasında yalnız ve dışlanmış figürleri yansıtmıştır. Resimde yaşça büyük olan figürün sağ ve sol konumunda bulunan çocuk figürler, doğallığı yansıtan çiçeklerle birleşmiştir. Çalışma Neş’e Erdok’ un fakirlik temasını ele alırken yaptığı çalışmalardan bir tanesidir. Sanatçı bu eserlerinde toplumsal eşitsizliği ve fakirliği eleştiri niteliğinde yansıtmıştır (Küçükşen Öner ve Genç, 2019). Çiçekçi kadın ve çocukları (Görsel-20) eserinde; kirli toprak renklerinin hakim zemin üzerine resmedilen üç figür dikkat çekmektedir. Çalışmada figür kıyafetlerinde, portrelerinde ve çiçeklerde genel olarak mavi, turuncu, kırmızı, turuncu ve pembe renklerinin açık ve koyu tonları kullanılmıştır. Çalışma içerisinde konumlanan yaşça küçük iki figür ve bir büyük kadın figürü bulunmaktadır. Figürlerin resim içerisinde bedenlerinin duruşları Çiçekçi kadın ve çocukları isimli eserin dikey kompozisyonlu olmasında büyük etken oluşturmıştır.

Eserdeki figürlerin teknik incelemesi yapıldığında resmin merkezinde yer alan büyük figür ellerinde pembe çiçekler, üzerinde mavi kıyafetler ve kırmızı yeleği ile betimlenmiştir. Figürün anatomik özelliklerinde sanatçının üslubu olan el ve ayak betimlemelerinde büyük ve kabalaşan biçimler ile ele alınmıştır. Portresinde kullanılan soluk gri, beyaz ve maviye kaçan tonlar Neş’e Erdok’ un diğer eserlerinde kullandığı ruh halini yansıtan bakış figür üzerinden yansıtılmıştır. Çalışmanın sağ konumunda kalan küçük figür turuncu elbisesi ile resmedilirken sol konumda kalan erkek figür portresinde uygulanmış bilinçli deformasyon ile dikkat çekmektedir. Büyük figürün omzuna elini uzatan figür gri kıyafetler içerisinde betimlenmiş, portresinde özellikle çene kısmında keskinlik ve anatomik olarak önde olan yapısı gözlerdeki biçimsel bozulmalarla birlikte figürde dışavurumcu üslup yansıtılmıştır.



Görsel 21. “Vaat Edilmiş Resimler”, Gülsün Karamustafa, tuval üzerine akrilik boya, 2004, 70x70 cm. (Sarioğlu, S. (2007). Gülsün Karamustafa: Sanatçı kişiliği ve yapıtları [Yüksek lisans tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi, s. 197.)

Gülsün Karamustafa'nın 2004 tarihinde "Vaat Edilmiş Resimler" (Görsel-21) serisi için yaptığı bu çalışmada sarı bir düzlem üzerinde resmedilen figür topluluğu dikkat çekmektedir. Çalışma canlı sarı rengi bir zemin üzerinde resmedilen figür topluluğu dikkat çekmektedir. Çalışmada mekân olgusu yaratacak derinlik, perspektif bilgisi içermemektedir. Figürler çalışmanın farklı noktalarına dağılmış bir biçimde ele alınmıştır.

Genel olarak sarı, mor, mavi, kırmızı renklerinin yoğun ve canlı kullanıldığı çalışmada figürler işaret parmakları ile birbirlerini işaret etmesi kompozisyona hareketlilik kazandırmıştır. Figür ve portrelerinde Gülsün Karamustafa'nın sade karakteristik dili görülmektedir. Figür başlarında bulunan süslemeler ve karakteristik portre üslubu ile birleştiğinde figürlerde ilahi bir karakter görünümü kazandırmıştır.



Görsel 22. "Vaat Edilmiş Resimler", Gülsün Karamustafa, tuval üzerine akrilik boya, 2002, 35x50 cm. (Sarioğlu, S. (2007). Gülsün Karamustafa: Sanatçı kişiliği ve yapıtları [Yüksek lisans tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi, s. 196.)

Gülsün Karamustafa'nın 2002 tarihli "Vaat Edilmiş Resimler" (Görsel-22) serisinden olan bu çalışmasında bir mekân içerisinde diyagonal biçimde uzanan kadın figür betimlenmiştir.

Figürün bedensel duruşu eserin yatay düzlemde olmasına neden olmuştur. Çalışmada siyah, beyaz, gri, kırmızı ve kahve renkleri yoğunlukla kullanılırken mavi ve yeşil tonları diğer renklere göre daha az kullanılmıştır. Figürün teninde kullanılan açık pembe ve beyaz tonları dikkat çekmektedir. Arka planda kulla-

nılan kırmızı, siyah, mavi ve yeşil renklerle oluşturulan geometrik şekiller ile mekânsal hissiyat oluşturulmuştur.

Gülsün Karamustafa'nın eserlerinde sıklıkla kullandığı çiçekler bu çalışmada da kullanılarak figür üzerinden yansıtılmıştır. Figür, genel olarak anatomiye uygun biçimlerde resmedilse de hem portre de hem de vücutta detaysız sade bir anlatım ile yansıtılmıştır. Figürün portresinde yansıtılan hüznü ifade kullanılan beyaz imgesi ile ön plana çıkmıştır.



Görsel 23. “Vaat Edilmiş Resimler”, Gülsün Karamustafa, tuval üzerine akrilik boya, 2004, 30x30 cm. (Sarioğlu, S. (2007). Gülsün Karamustafa: Sanatçı kişiliği ve yapıtları [Yüksek lisans tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi, s. 198.)

Gülsün Karamustafa'nın 2004 tarihli “Vaat Edilmiş Resimler” isimli çalışması soluk sarı bir zemin üzerine resmedilmiş kadın figürü dikkat çekmektedir. Figür, anatomik olarak vücut oranlarına uygun resmedilmemiştir.

“Vaat Edilmiş Resimler” isimli çalışmaya ilk bakıldığında kafasını resmin sol kompozisyonuna doğru eğen kadın figürü dikkat çekmektedir. Eser, Gülsün Karamustafa'nın dışavurumcu üslubu ile ele alınmış olup resimdeki figür portresinde bu üslubun özellikleri yansıtılmıştır. Figür portresi, canlı ten renklerinin yerine daha gri ve bej gibi soluk renklerle kullanılmıştır. Figür ince uzun burun yapısı, belirsiz dudak ve ince kaşları ile bakışları izleyiciye doğru olarak resmedilmiştir (Güloğlu ve Yayan, 2019, s. 1078). Anatomik kurallara uygun olma-

yan dikdörtgen biçimde resmedilmiş omuz kısmında kırmızı tonlar hakimdir. Figürün elleri betimlenmiş, işaret parmakları resmin sağ üst ve sol konumlarını işaret eder biçimde ele alınmıştır (Güloğlu ve Yayan, 2019, s. 1079) Sanatçı tarafından ikonlaştırılan kadın figür, elleri ve kolları üçgensel bir form oluşturmuştur (Güloğlu ve Yayan, 2019, s. 1079).

Sonuç

Bu kitap bölümü 2000- 2015 tarihleri arasında dışavurumcu kadın sanatçıların beden temsili ile ürettikleri eserlerini ele almak, incelemek ve analiz etmek amaçlanmıştır. Çalışmada seçilen sanatçıların eserlerinde beden temsili yalnızca fiziksel bir varlık olarak yansıtılmadığı görülmüştür. İncelenen eserlerde beden; bireyi, toplumu, duyguları ve bilinç altının yansımada araç olarak kullanılmıştır.

Bölüm içerisinde yer alan sanatçılar Neş'e Erdok, Hale Arpacıoğlu ve Gülsün Karamustafa'nın eserlerinde sırasıyla Neş'e Erdok; toplumcu gerçekçi genellikle halkın içerisinde seçerek ele aldığı bedenlerinde dışavurumcu üslupla sert, vahşi ve rahatsız edici kompozisyonlar kurmuştur. Bedenlerinde el ve ayak betimlemelerini ön plana çıkarmış, bilinçli deformasyonları kullandığı çalışmalar üzerinde durmuştur. Hale Arpacıoğlu, mekânın bilinçli dışlandığı arka planda dışavurumcu renklerin kullanıldığı resimlerinde beden sadeleşen, anonimleşen ve deforme edilmiş beden temsilli eserler üretmiştir. Gülsün Karamustafa anı, bellek, hafıza ve göç konularını nesneler ile oluşturduğu kompozisyonlarında psikoloji gerilimi yüksek eserler üretmiştir. Beden imgelerinde ise anatomik kurallar dışında resmedilen sade bir anlatım ile ele almıştır. Bu bağlamda sanatçılar bedenlerinde farklı temalar içerisinde betimlemiş olsalar da ortak bir anlatım olarak deformasyon, sadeleştirme, yoğun ifade gücü ve figür anlatımı ile yansıtmıştır.

Analizi yapılan eserlerde beden; yalnızca estetik kaygılar güdülen ve ideal güzellik anlayışının aranmadığı bir form olarak duyguların yansıtıldığı araç olarak kullanılan imge olmuştur. Dışavurumcu sanat anlayışında kullanılan bilinçli deformasyonlar eserlerin ve kompozisyonda yer alan figürlerin psikolojik gerilimini arttırarak, sanatçıların anlatımını güçlendirmiştir. Sonuç olarak, dışavurumcu kadın sanatçıların eserlerinde beden yalnızca görünümünden ibaret değil; psikolojik ve bireysel- toplumsal konuların ifade aracı olmuştur.

Kaynakça

- Açıkgöz, Ş. Ö. Ve Duymaz, A. Ş. (2024). 1923-1960 arası Türk resminde toplumsal içerikli konuların tablolarındaki yansımaları. *Genç Sanat Derisi*, 4(1), 108-109.
- Ahmetoğlu, Ü. (2011). Soyut dışavurumculukta anlam ve renk zenginliği [Yüksek lisans tezi, Atatürk Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Akallın, T. (2015). Avrupa’da ortaya çıkan dışavurum akımının Türk resim sanatına etkisi. *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, 3(5), 163–182. <https://doi.org/10.7816/ulakbilge-01-01-08>
- Alca, K. (2024). 1914 Çallı Kuşağı [Vize ödevi]. Mersin Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi.
- Arslan, D. ve Şen, E. (2025). Resim sanatında figür bağlamında dramatik dışavurumlar. *Sanat Eğitimi Dergisi*, 13(1), 47–57. <https://doi.org/10.7816/sed-13-01-05>
- Atlı, İ. ve Akdere, B. (2023). Yeni dışavurumculukta bilinçdışı anlatımın rastlantısal yorumu. *Yönetim ve Eğitim Bilimleri Dergisi*, 2(3), 187–198.
- Avşar Karabaş, P., & Yıldız, G. (2016). Soyut Dışavurumculuk Akımı Kapsamında Renk Alanı Resimleriyle Mark Rothko. *International Journal of Cultural and Social Studies (IntJCSS)*, 2(2), 351-364.
- Ayhan, E. (2006). 1980 sonrası Türk resminde figüratif eğilimler [Yüksek lisans tezi]. Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Baysal, A. M. (2021). Dışavurumcu resim anlayışında portre. *Fine Arts*, 16(2), D0280. <https://doi.org/10.12739/NWSA.2021.16.2.D0280>
- Bileydi Koç, M. (2022). Türk resim tarihinde Asker Ressamlar Dönemi ve Bahriyeli Ressam İsmail Hakkı Bey. *Milli Folklor*, 134, 169–181. <https://doi.org/10.16985/mtad.1102283>
- Bozdemir, İ. (2022). Egon Schiele resimlerinde biçimlenen güzelin ve çirkinin değişen algısı. *Journal of International Social Sciences Academic Researches*, 6(11), 112–124.
- Budak, A. (2006). Türk resminde yeni dışavurumculuk [Yüksek lisans tezi]. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Çelik, Z. (2023). Türk resminde dışavurumcu eğilimler [Yüksek lisans tezi]. Çanakkale On sekiz Mart Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü.
- Çetinkaya, E. (2020). Modern Türk resminde figüratif eğilimler (1980–2000) [Yüksek lisans tezi]. Isparta Uygulamalı Bilimler Üniversitesi.
- Demirci, M. H. ve Kurt, C. (2022). Gülsün Karamustafa’nın sanatında gündelik nes-

- ne odaklı anlatılar. *Art-Sanat*, (17), 83–101. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2022.17.879592>
- Dikici, E. ve Elmas, H. (2021). Resim sanatında dışavurumu bedenselleştirmek. *Ulakbilge*, 66, 1359–1370. <https://doi.org/10.7816/ulakbilge-09-66-07>
- Dilmaç, S. Ve Akalan, G. (2018). Dışavurumcu bir ifade aracı olarak otoportre. *Kafkas Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (21), 179-197.
- Dinçer, S. (2019). 1980–1990 sonrası Türk resminde figüratif eğilimler [Yüksek lisans tezi]. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.
- Ede, M. F. (2026). 20. Yüzyıl'ın İlk Yarısında Alman Resim Sanatında Savaş Eleştirizimi. [Yayınlanmamış Makale / Akademik Çalışma].
- Ergin, H. K. (2007). Dışavurumcu Türk resminde biçim bozma [Yüksek lisans tezi]. Anadolu Üniversitesi.
- Ertoyl, T. (2025). Neşe Erdok' un eserlerinde kadın özne temsiline ikinci dalga feminizm perspektifinden değerlendirilmesi. *Journal of Women and Society*, 1(1), 28–37.
- Fırıncı, M. (2006). Alman Ekspresyonizmi (Dışavurumculuk), Die Brücke (Köprü) ve Türk Baskı Resim Sanatına Etkileri. *Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi Dergisi*, (19), 112
- Görmüş, S. (2019). 1980 sonrası Türk resim sanatında figüratif yaklaşımlar [Yüksek lisans tezi]. Ordu Üniversitesi.
- Gülcan, S. (2015). 1914–1923 yılları arasında Türk resim sanatında figür anlayışı [Yüksek lisans tezi]. Gazi Üniversitesi.
- Güloğlu, P. ve Yayan, G. H. (2019). Gülsün Karamustafa'nın psikolojik ve sosyo-kültürel yozlaşma ile ele aldığı eserlerindeki alegorik anlayış. *Journal of Social and Humanities Sciences Research*, 6(37), 1184–1203.
- İlhan, S. (2021). Yeni dışavurumcu sanatta beden imgesi. *Turkish Studies - Social Sciences*, 16(5), 1841–1844.
- Karakaya, N. (2021). Cumhuriyet dönemi Türk resminde figüratif anlayışın gelişimi ve toplumsal gerçekçilik [Yüksek lisans tezi]. Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi.
- Kayalıoğlu, S. (2021). Asker ressamlardan Hoca Ali Rıza ve Hikmet Onat peyzajlarının Batı etkileri açısından analizi. *Journal of History School*, 14(LIV), 3506-3535.
- Kayaoglu, G. (2014). Gelenekselden moderne: Türk resminde otoportre [Yüksek lisans tezi]. Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

- Kayapınar, U. (2017). 20. yüzyıl resim sanatında dışavurumsal etkileşimler. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 6(32), 1017–1035. <https://doi.org/10.7816/idil-06-32-06>
- Özyonar Çırak, B. (2022). Sanatta beden temsiliinin dönüşümü: kusurlu beden. *Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, 15(30), 975.
- Papila, Ö. (2014). Yeni dışavurumculuk ve Türk resmindeki yansımaları. *Yeni Tiyatro Dergisi*, (11), 66–73.
- Topdağı, S. (2022). Dünyü ve bugünüyle asker ressamı. s. 2–4.
- Taşkesen, S. (t.y.). Soyut dışavurumculuk akımının performans sanatına etkisi ve rol değiştiren beden olgusu. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi / Journal of the Fine Arts Institute*, s. 168.
- Tabakçioğlu, S. (2024). Bedenin sanatsal dönüşümü ve dışavurumcu yaklaşımlar: Neşe Erdok ve Francis Bacon üzerine bir inceleme. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 14(1), 1–15.
- Yılmaz, A. ve Yılmaz, B. (2024). Çağdaş Türk resminde imge-sembol bağlamında kimlik etkileşimleri. *Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, 17(33), 404.

Görsel Kaynakça

- Görsel 1.** https://www.singulart.com/blog/en/2024/02/22/woman-i-by-willem-de-kooning/?srsltid=AfmBOorAH22rNwdlMbIm_3-598xVig-UGCvWO4zhqrmOyZHM9CJgZYQl
- Görsel 2.** <https://hbyazar.com/ciglik-edvard-munch/>
- Görsel 3.** <https://www.arthipo.com/tr-tr/ernst-ludwig-kirchner-asker-olarak-otoportre.html>
- Görsel 4.** <https://www.alamy.com/stock-photo-street-dresden-ernst-ludwig-kirchner-1908-172237477.html>
- Görsel 5.** <https://nalanyilmaz.blogspot.com/2015/12/seker-ahmet-pasann-manzara-ve.html>
- Görsel 6.** <https://www.antikaekspertiz.net/ressam-halilpasa/>
- Görsel 7.** <https://irhm.msgsu.edu.tr/collection/suleyman-seyyid-kavun-ve-incirler/>
- Görsel 8.** <https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-d/duran-feyhaman/feyhaman-duran-ataturk-portresi/>
- Görsel 9.** <https://www.kulturportali.gov.tr/portal/ibrahim-calli>
- Görsel 10.** <https://www.milliyet.com.tr/gundem/cihat-burak-in-eserine-1-milyon-130-bin-tl-2667652>

- Görsel 11.** <https://www.nuriyem.com/eser/s1137-001/>
- Görsel 12.** <https://saglamart.com/ali-avni-celebi-yapisal-dengenin-ve-deneysel-bir-yeniligin-pesinde>
- Görsel 13.** <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/190427?locale=tr>
- Görsel 14.** <https://www.nisantasimuzayede.com/urun/7870577/hale-arpacioglu-1951-figurlu-kompozisyon-imzali-karton-uzeri-yagliboya-32x25cm>
- Görsel 15.** <https://www.nisantasimuzayede.com/urun/3861722/hale-arpacioglu-1951-imzali-karton-uzeri-yagliboya-figurlu-kompozisyon-25x3>
- Görsel 16.** <https://www.mutualart.com/Artwork/Untitled/DCDDAB3C8377967C5C-BFF911F667F593>
- Görsel 17.** https://www.neseerdok.com.tr/buyut.asp?r_id=383&d=1
- Görsel 18.** https://www.neseerdok.com.tr/buyut.asp?r_id=406&d=1
- Görsel 19.** <https://www.cumhuriyet.com.tr/haber/evin-galeride-nese-erdok-sergisi-202960>
- Görsel 20.** Küçükşen Öner, F., & Genç, S. (2019). Looking at the theme of poverty in contemporary Turkish painting through rural antabad urban perspectives: Samples from Neşet Günel and Neş'e Erdok. *Bartın University Journal of Faculty of Education*, 8(1), 360–388.
- Görsel 21.** Sarioğlu, S. (2007). Gülsün Karamustafa: Sanatçı kişiliği ve yapıtları [Yüksek lisans tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi, s. 197.
- Görsel 22.** Sarioğlu, S. (2007). Gülsün Karamustafa: Sanatçı kişiliği ve yapıtları [Yüksek lisans tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi, s. 196.
- Görsel 23.** Sarioğlu, S. (2007). Gülsün Karamustafa: Sanatçı kişiliği ve yapıtları [Yüksek lisans tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi, s. 198.

8. BÖLÜM

MITOLOJİDE SIĞIR İMGESİNİN RESİM SANATINA YANSIMASI

Öğr. Gör. Dr. Çağatay ATLI
Adıyaman Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi,
Resim Bölümü
caagatayatl@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-5059-129X>

Giriş

İmge, üzerinde pek çok tanım yapılmasına rağmen hâlâ gizemini koruyan bir kavram olma özelliğini sürdürmektedir. Bu kavramın özünün ortaya çıkarılabilmesi için niteliklerinin saptanması ve doğru bir biçimde tanımlanması gerekmektedir.

İmge kavramı; “gölge”, “hayal” ve “görüntü” sözcükleriyle eş anlamlı biçimde kullanılır. Burada söz edilen görüntü, zihinde hayali olarak canlandırılan bir iç gerçekliğe ait görüntüdür. İmge üzerine yapılan tartışmaların kökeni oldukça eski dönemlere uzanmaktadır; kavram, tarih boyunca farklı dönemlerde farklı şekillerde ele alınmıştır. Platon’a göre imge, gerçekliğin bir yansımasından ibarettir; bu bakımdan imge bir tür yansıma olarak değerlendirilir ve gerçekliğe bağlı kalan bir temsil biçimi şeklinde yorumlanır. Epiküros ve Demokritos’un düşüncesinde ise imge, nesneden kaynaklanan maddesel bir benzerlik taşır; nesnenin biçimini ve kendine özgü niteliğini koruyarak zihinde beliren bir görüntü olarak tanımlanır. Skolastik düşünce çizgisini sürdüren Descartes’a göre imge, dış dünyadaki cisimlerin duyular ve sinirler yoluyla beyinde bıraktığı izlerden oluşan görüntüdür. 17. yüzyılın önde gelen metafizikçilerinden Leibniz ise duyuları anıksal süreçlere benzeten ilk düşünür olmuştur. Hume, insan bilme yetisini fikirlerin tamamına indirgemeye çalışır;

ona göre fikir, duyuşsal izlenimin bir kopyasından başka bir şey değildir ve bu da imgeyle örtüşür (L'Abbe & Domecq, 1925). Sartre ise yaptığı incelemede, Descartes, Leibniz ve Hume'un imge kavramına yaklaşımlarının temelde benzer olduğunu, fakat imgenin düşünceyle ilişkisi noktasında birbirlerinden ayrıldıklarını ifade eder (Sartre, 2006).

Bir dönemde imgenin nasıl ele alınacağı, o döneme özgü temsil kuralları tarafından belirlenir. Renk, ışık, mekân, konu ve duruş açılarının seçimi bu kurallar çerçevesinde şekillenir. İmge kavramı henüz ortaya çıkmamışken bile insanlar imge üretmeye devam etmişlerdir. Çevrede yer alan her şeyin algılanma, imgeye dönüştürülme ve yeniden üretilme biçimi, çağlar arasında farklılık göstermiştir. Her kültür kendine ait sanatı oluştururken, her sanatçı da bulunduğu kültürün imgelerini ortaya koymuştur.

Sanatçılar, kendi köklerinden ve yaşam deneyimlerinden beslenen biçimleri doğrudan açığa çıkarırlar. Bu bakımdan her sanat eseri aslında bir imgedir ve içsel gerçekliğin dışı vurumudur. İnsanlığın oluşturduğu en eski imgeler, mağara duvarlarına yapılan resimlerdir. Bu resimlerin büyüsel bir amaç taşıdığı ve çevredeki canlıları temel hatlarıyla yansıttığı düşünülmektedir (Işıldak & Suat, 2008).

Gombrich, ilkel topluluklar için bir barınak ile bir imgenin işlevsel açıdan eşdeğer sayıldığını belirtir; barınaklar insanları doğa koşullarından korurken, imgelerin de doğaüstü güçlere karşı bir koruma sağladığına inanılmaktaydı (Gombrich, 1999, s. 39-40).

Sümer kültüründe piktogram ve ideogram olarak adlandırılan iki tür imge kullanılmıştır: temsil ettiği nesneye görsel olarak benzeyenler piktogram, soyut kavramları ifade edenler ise ideogram olarak nitelendirilmiştir. Mısır sanatında imgeler, belirli ve değişmez kurallara bağlı kalınarak, kendine özgü bir tarzda sunulmuştur. Mısır inancına göre ruh, imgenin içinde ve onun aracılığıyla varlığını sürdürür. Bu sanat doğayı taklit etme kaygısı taşımaz; tasvir edilmesi gereken her unsur, belirli ve kesin kurallara dayanarak bellekten resmedilir. İmgeler, sahibinin toplumsal konumuna uygun olarak belirlenmiş çizim kurallarına göre, sistematik bir biçimde oluşturulur (Bavay, 2009, s. 112).

Yunan sanatında ise imgeler gerçeğe hizmet ederler. Yunan sanatında; özellikle Helenistik dönemde imgeler izleyeni etkilemek amaçındadır. Bizans sanatında imgelerin etkileri kuvvetlidir (Bavay, 2009, s.112).

Türkoğluna göre; "Bizans İmparatoru'nun imgesi dolaştığı kent ve köylere aslında imparatorun kendisini götürürdü. Yani imparator imgesiyle orada var olurdu, o imgeye zarar vermek kuşkusuz ona karşı gelmekti. İmgeye tapan aynı

zamanda imparatora tapınırdı”.

Orta Çağ sanatının temel amacı, dini öğretileri görsel imgeler aracılığıyla halka aktarmaktır. İmgeler, uzun bir süre boyunca bu işlevi yerine getirmiştir. Çeşitli yüzeyler üzerine işlenen bu imgeler, ilahi/kutsal ışığı simgeleştirme işlevi görmüştür (Bavay, 2009, s. 112).

Rönesans döneminde perspektif, gerçekliğin yansımalarını yaratmak amacıyla başvurulmuş temel araç haline gelmiştir. Bu dönemde Antik Yunan ve Roma sanatı yeniden incelenmiş; dünya, somut bir bilgi nesnesi olarak ele alınmış ve nesneler paralel düzlemler hâlinde resmedilmiştir. Barok dönemde ise her şey karanlık-aydınlık karşıtlığının hâkim olduğu bir ortamda, gözün derinlik algısına zorlandığı ve bütünden ayrılamayan imgeler biçiminde sunulmuştur.

Romantizm akımında imge kullanımı yoğun biçimde benimsenmiştir; bu akımda imge, özgün bir yaratım biçimi olarak öne çıkmış ve düşünce somut bir varlık kazanmaya başlamıştır. Modern sanatla birlikte kolaj tekniği sayesinde, var olan imgelerden yeni imgeler üretme imkânı doğmuş, bu da çağrışım boyutunu sanata katmıştır. Fotoğraf makinesinin icadı, dış dünyaya ve nesnelere bakışı köklü biçimde değiştirmiş; hareketli görüntü kaydeden araçların ortaya çıkışıyla da resim sanatında yeni arayışlar gündeme gelmiştir. İzlenimciler, doğanın o anki görünümünü hızlı fırça darbeleriyle yakalamaya çalışmış, algılanan nesne ve görüntüleri biçimden ziyade renge öncelik vererek yansıtmışlardır. Bunlar duyuşsal algıya dayanan imgelerdir.

Soyut sanatta ise eserin tek bir gerçekliği yansıtması gerektiği anlayışı terk edilmiş, doğadan alınan veriler sanatçının kişisel yorumuyla harmanlanmıştır. Bu noktada imge daha karmaşık, öznel ve çağrışıma dayalı bir nitelik kazanmıştır. Zamanla özgürleşen sanatçı, eserlerinde kendi kimliğini yansıtmaya başlamış; dış dünyanın tasvirinden iç dünyanın tasvirine yönelerek soyut imgelere de yer vermiştir. Bu içe dönüş eğilimi, ekspresyonizm ve sürrealizm gibi akımların doğuşuna zemin hazırlamıştır. Kübizmde akılla kurgulanan biçimler ön plana çıkarken, sürrealizmde normalde bir araya gelmesi düşünülemeyecek imgeler yan yana sunulmuştur (Bavay, 2009, s. 113).

20. yüzyıl sanatında, serbest çağrışıma dayalı imgelem yeni yaratıcı arayışların hizmetine girmiştir; bunun en belirgin örneği Miró'nun sanatıdır. Miró, eserlerinde evrensel değerleri yansıtan imgeler aramaya çalışmıştır. Modern imge kavramı söz konusu olduğunda akla gelen ilk şey kolajlardır. Bu kolajlar, bazı durumlarda (Ernst'te görüldüğü gibi) yeni ve bütünsel bir anlam oluşturabilirken, bazı durumlarda da (Picasso'da görüldüğü gibi) temsil ettikleri nesneleri temsil etmeyi sürdürülebilirler.

Pop Art akımında, tüketim ürünleri, çizgi film karakterleri ya da sinema yıldızlarının görüntüleri çoğaltılarak kullanılmıştır. İmgenin tekil ve özgün olma fikrine karşıt biçimde, aynı imgenin seri üretim mantığıyla birden fazla versiyonu tek bir eserde bir arada sunulmuştur. Kavramsal sanat çalışmalarında ise sadece görsel imgelerle sınırlı kalınmamış, sözel imgelere de yer verilmiştir; böylece geleneksel imgeleme yöntemlerinin ötesinde yeni arayışlar gelişmiştir. Bu süreçte sanatçının kendi bedeni de bir sanat imgesine dönüşmüştür; sanatçı kurguladığı anlatıyı kendi bedeni ya da başka bir beden üzerinden izleyiciye iletmiştir (Bavay, 2009, s. 113).

Hayvan İmgesi

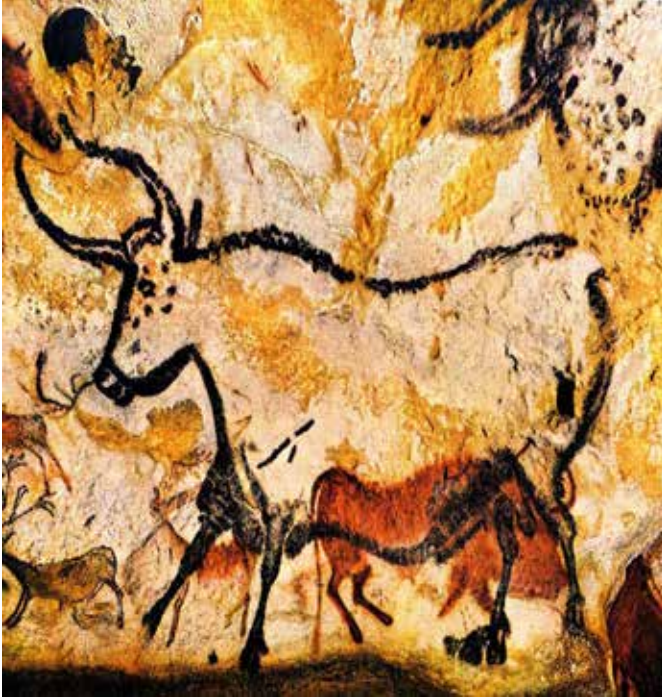
İnsanoğlu doğa yasalarını bilmemekten doğan korkularını özellikle ölüm korkusunu yenmek için baş edemediği, yenilgiye uğratamadığı olay yâda varlıklar karşısında sığındığı, kendisinden çok yüce varlıklar yaratmışlardır. İnsanın kendi yaratmış ve tasarlamış olduğu güçler somut biçimlerle nesnelleştirmişlerdir. Medeniyetler boyunca yaşamlarını sürdürdükleri coğrafyanın jeopolitik konumu nedeniyle hayatlarının önemli bir noktası olan hayvanları, İnsanoğlu korkularını, sevinçlerini ve dünya üzerindeki kendi yerlerini anlamlandırmak için hayvan imgelerini kullanmıştır.

“İlkel avcılar hayvanları, insanın doğaüstü güçlerle donatılmış benzerleri olarak görürler; insanın hayvana ve hayvanında insana dönüşebileceğine, ölümlerin ruhlarının hayvan bedenine girebileceğine ve belirli bir kişiyle belirli bir hayvan arasında gizemli ilişkiler bulunduğuna inanılır” (Kocabıyık, 2009, s.105).

Zoomorfizm ve antropomorfizm, insanlık tarihinin ilk dönemlerinde dini düşüncenin geçirdiği önemli evrim aşamaları arasında yer almaktadır. Zoomorfizm aşamasında tanrısal varlıklar hayvan biçiminde tasavvur edilirken, antropomorfizm aşamasına geçildiğinde tanrı tasviri insan formuna dönüşmüştür. Zoomorfizm döneminde hayvanların sorgusuz bir üstünlüğe sahip olduğu kabul edilirken, antropomorfizm döneminde insan kendi üstünlüğünü benimsemiş ve bu üstünlüğü hayvanlar üzerinde de geçerli kılmıştır. Bu iki evre arasındaki geçişi sağlayan temel dinamik, uygarlığın gelişimi ve bu gelişime paralel olarak insanın doğa üzerindeki hâkimiyetini artırmasıdır (Armutak, 2008).

Bu türden tasvirlerle ilk olarak yaklaşık 30.000 yıl öncesine ait resim, yontu ve oyma örneklerinde rastlanmaktadır (Görsel-1). Yapılan çeşitli araştırmalara rağmen, bu hayvan tasvirlerinin hangi amaçla üretildiği henüz kesinlik kazan-

mamıştır. Bazı çalışmalarda, bu tasvirlerin avlanmayı kolaylaştırmaya yönelik bir tür büyüsel uygulama olduğu öne sürülmüştür; ancak başka araştırmalarda bu görüşü zayıflatan bulgulara da rastlanmıştır. Nitekim Üst Paleolitik dönem insanların beslenme alışkanlıklarında ren geyiği ve orman tavuğu öne çıkar-ken, görsel tasvirlerde daha çok at ve bizon figürlerine yer verilmiştir (Leakey, 1998, s. 119). Bu durum, söz konusu dönemde hayvanların yalnızca temel ihtiyaçları karşılayan nesneler olarak görülmediğini, aynı zamanda sembolik bir anlam da taşıdıklarını ortaya koymaktadır.



Görsel 1. Lascaux Mağarası.

Hayvanların insana sağladığı katkılar yalnızca maddi düzeyde kalmamış, kültürel boyutta da kendini göstermiştir. İnsanoğlu, oluşturduğu öğretici nitelikteki anlatılarda kutsal kabul ettiği varlıkları, doğada var olan hayvanlar aracılığıyla simgeleştirmiştir. Hayvan türleri arasındaki ilişkilerle kendi toplumsal yapısındaki ilişkiler arasında benzerlikler kurarak bunları anlatılarına yansıtmıştır. Bazı kabileler ise kendi köklerinin kartal ya da kurt gibi kutsal saydıkları hayvanlara dayandığına inanmıştır (Sezer, 2014).

Resim Sanatında Sığır İmgesi

Asya ve Afrika kültürlerinde boğa kutsal bir varlık olarak kabul edilmektedir. Bolluk ve gücün simgesi olan boğa motifine ilk kez Sümer inanç sistemi ve mitolojisinde rastlanmaktadır. Bu motifin sonraki dönemlerde ortaya çıkan tüm inanç sistemlerinde de varlığını sürdürdüğü ve mitoloji açısından en önemli hayvan figürlerinden biri haline geldiği görülmektedir. Boğa, güç ve bereketin yanı sıra üreme kapasitesi ve kuvveti nedeniyle erkek gücünün de bir simgesi olarak değerlendirilmiştir. Sümer kültüründe boğa, bazen erkek insan başlı bir varlık şeklinde de tasvir edilmiştir. Sümer inancına göre, bir boğanın gurleyerek ayağını yere vurması, onun üreme gücünün yüksekliğine işaret eden bir gösterge olarak yorumlanmıştır (Hançerlioğlu, 1975).

Eski İran mitolojisinde ise Geus-Urvan adlı boğaya özel bir önem atfedilmiştir. Zerdüş inancına göre bu boğa, tanrı Ahura-Mazda tarafından yaratılmış, ardından karanlığın ruhu olan Ahriman tarafından öldürülmüştür; inancıya göre tüm hayvanların ruhu bu boğada birleşmekte ve bütün faydalı hayvan türleri ondan türemektedir (Hançerlioğlu, 1975).

Yunan mitolojisinde, tanrıların tanrısı olarak bilinen Zeus'un farklı hayvan biçimlerine dönüştüğü mitlere rastlanmaktadır. Bu dönüşümlerden biri de Europa'yı elde etmek amacıyla bir boğa biçimine girmesidir (Görsel-2-3). Fenike kralı Agenor ile Telephassa'nın kızı Europa arkadaşlarıyla birlikte deniz kıyısında oynarken güzelliği karşısında beyaz ve boynuzları hilal biçimli bir boğaya dönüşen Zeus tarafından kaçırlır. Önce korkmasına karşın hayvanın uysallığından etkilenen genç kız okşadığı boğanın sırtına biner. Bunun üzerine hemen harekete geçen boğa, denize atılarak kıyıda uzaklaşır. Çılgınlık içinde boğanın boynuzlarını kavrayan Europa boğanın gerçek kimliğini öğrenir. Girit adasına vardıklarında Zeus ve Europa birleşir, bu ilişkiden Minos, Sarpedon ve Radamanthys isimlerinde üç oğul doğar. Bir kıtaya ismini veren Europa, Yunan mitolojisinde tanrısallık atfedilen bir karakterdir. Europa'nın Kaçırlılışı batı resminde sık rastlanan mitolojik temalardan biridir. Beyaz bir boğanın üzerinde otururken gösterilen Europa'ya sıklıkla kıyıda birlikte vakit geçirdiği başka kadınlar da eşlik etmektedir. Bazı sanatçılar genç kızı, boynuzlarını çiçeklerle süslediği boğanın üzerinden sakince oturuşunu bazıları ise korku içinde kıyıdaki arkadaşlarına bakan Europa'nın boğa tarafından kaçırılma anını sahneye taşırlar. Veronese'nin resmi ön planda genç kızın uysal boğanın üzerine sakince oturuşunu ve arka planda anlatının diğer aşamalarını görselleştirirken Rembrandt'ın yapıtı, şaşkınlık ve korku ile bakışlarını kıyıya yönelten Europa figürüne odaklanmaktadır. Aynı korku ve tedirginlik kıyıdaki arkadaşlarının jestlerinden de açıkça görülür (Görsel-4).



Görsel 2. Johann Heinrich Tischbein the Elder, (1722–1789) PD-art-100.



Görsel 3. Europa'nın Kaçırılışı, Veronese, 1578.



Görsel 4. Europa'nın Kaçırılışı, Rembrandt, 1632.

Okeanos'un oğlu Argos kralı İnakhos'un kızı olarak anılan İo, Hera tapınağının rahibelerindendir. Gördüğü bir rüyada kendisini Zeus'un kollarına teslim etmesi söylenince Delphi'nin kâhinlerine danışan İo, baştanrıya itaat etmemesi halinde bütün ailesinin yıldırımla çarpılacağını öğrenir. İo mitinin Ovidius versiyonunda Zeus'un bulut biçiminde yaklaşarak genç kızla birlikte olduğu anlatılır. Bu ilişkinin sonrasında İo'nun kaderi Hera'nın hışmına uğramasıyla biçimlenir. Hera'nın kuşkusu ve kıskançlığından dolayı baştanrı İo'yu beyaz bir ineğe dönüştürerek bu hayvanla birleşmediği üzerine karısına yemin eder; ancak Hera'nın kuşkusu sürmektedir. İneğin kendisine verilmesini koşul koyar ve İo'nun yüz gözlü dev Argos'un gözetiminde tutulmasını sağlar. Bu kez Zeus, ulak tanrı Hermes'i İo'yu kurtarmakla görevlendirir. Hermes'in yüz gözlü devi öldürmesine ilişkin anlatı mitlerde çeşitlilik gösterir. Ovidiusa göre, büyümlü değneği ve kavalı ile yeryüzüne iner, müziğiyle etkilediği Argos'un yüz gözünü de kapatarak uyumasını sağlar. Böylece devi öldürerek İo'yu kurtarır; ancak bu da İo'nun çilesinin sonu olmayacaktır. Hera bu kez de ineğin peşine bir at sineği takar. Yunan topraklarında kendini oradan oraya atarak kaçan İo nihayet Mısır'a vardığında Zeus'tan gebe kaldığı Epaphos'u doğurarak huzura kavuşur. İnek olmaktan da çıkarak baştanrı tarafından yeniden insan formuna dönüştürülür. İnek biçimindeki İo'nun atsineğinin peşine düşmesi üzerine geçtiği topraklar onun ismini taşımaktadır: İonya körfezi ve Bosporos (İnek Geçidi),(Görsel-5).

Zeus ve İo öyküsünün sanat tarihindeki örneklerinde baştanrı ve genç kızın birlikteliğinden çok Hera'nın anlatı içindeki rolüyle ilgili aşamaların sahneye taşındığı görülmektedir. Hera'nın Argos'u görevlendirmesi, Argos'un bekçiliği, Hermes'in Argos'u uyutması ve Argos'un gözlerinin Hera tarafından tavus kuşunun tüylerine serpilmesi en sık rastlanan betimlerdir. Rubens'in yapıtı Hermes'in kavalıyla yüz gözlü devı uyutması anını konu alır. Başka bir resminde ise sanatçı Hera'nın yüz gözü tavus kuşuna serpiştirmesini betimlemiştir.



Görsel 5. Hermes, Argos ve İo, Rubens, 1635-38.

Antik Yunan mitolojisinde rastlanan ve insan bedenli, boğa başlı bir yaratık olan “Minos’un Boğası” da bu motifin önemli örneklerinden biridir (Hançerlioğlu, 1975). Efsaneye göre Girit Kralı Minos, tanrı Poseidon’dan kendisine kurban edilecek bir boğa göndermesini talep eder. Poseidon da kendisine son derece güzel bir boğa yollar. Ancak Minos bu boğanın güzelliğine hayran kalır ve onu kurban etmek yerine kendi sürüsüne katarak yerine daha sıradan bir hayvanı kurban eder. Poseidon, kurban edilen etin kokusundan bunun kendi boğası olmadığını fark eder ve buna duyduğu öfkeyle boğayı çılgına çevirerek

Girit'i tahrip etmesine yol açar. Kraliçe Pasiphae dışındaki tüm Giritliler bu vahşi yaratıktan dehşete kapılırken, kraliçe ona âşık olur ve onunla birleşir. Boğa bu yıkıcı davranışını sürdürerek Yunanistan anakarasında da tahribat yaratır; sonunda Marathon civarında öldürülür ve bu nedenle "Girit Boğası" ya da "Marathon Boğası" adlarıyla anılır hâle gelir (Fink, 1997) (Görsel-6-7-8).



Görsel 6. Paul Reid - Minotaur ve Theseus.



Görsel 7. Pablo Picasso, Dying Minotaur, Vollard Suite, 1933.



Görsel 8. William Blake, The Minotaur (Canto XII), 1826, suluboya, 37 x 52 cm. , Fogg Museum, Cambridge, Mass.

Hitit medeniyetinden önce Anadolu topraklarında yaşamış olan halkların inanç sistemlerinde Seriş ve Hurra adlarını taşıyan tanrısal boğa figürleri yer almaktadır. Bununla birlikte, bu tür mitolojik inanışlar arasında belki de en dikkat çekici olanı Eski Mısır kültürüne aittir. “Apis Öküzü” olarak bilinen ve tanrısal bir ruhu bedeninde taşıdığına inanılan bu hayvan, söz konusu inanışın en çarpıcı örneklerinden birini oluşturmaktadır (Hançerlioğlu, 1975). Memphis kentinde kutsal kabul edilen Apis Öküzü’nün belirli fiziksel özelliklere sahip olması şart koşulmuştur. Söz konusu hayvanın, Memphis’in yerel tanrısı Ptah’ın ruhunu taşıyıp taşımadığına karar verme yetkisi yalnızca rahiplere aittir. Sığır imgesi geçmişten günümüze birçok plastik sanatlara konu olmakla beraber hayatımızın bir parçası haline geldiğini görmekteyiz. Birçok sanat akımında imgelere ve bu imgeler arasında sığır imgesine de rastlamak mümkün. Kayda geçen sanatçılar ve bu sanatçıların eserlerinde yer alan sığır imgelerinin tümünü analiz etmek ve incelemek büyük bir gayret ve çaba gerektirir. Bundan dolayı belirli sanatçılar ve eserler ele alınarak incelenmiştir.

Sonuç

İnsanoğlunun doğayla kurduğu ilişki, var oluşunun en eski dönemlerinden bu yana sanatsal üretiminin temel kaynaklarından birini oluşturmuştur. Mağara duvarlarına çizilen ilk figürlerden günümüz çağdaş sanat pratiklerine kadar uzanan geniş bir zaman diliminde hayvan imgesi, insanın doğayı

anlamlandırma, kontrol etme ve onunla kutsal bir bağ kurma çabasının görsel bir karşılığı olarak varlığını sürdürmüştür. Hayvanlar; gücün, bereketin, dişil ve eril ilkelerin, ölümün ve yeniden doğuşun simgesi olarak mitolojik anlatıların merkezine yerleşmiş, bu anlatılar aracılığıyla da resim sanatının vazgeçilmez bir motifi haline gelmiştir.

Bu bölümde ele alınan sığır imgesi, hayvan imgeleri arasında en yoğun sembolik katmana sahip olanlardan biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Mezopotamya’da bereketin ve gücün, Mısır’da kutsallığın ve tanrısallığın, Anadolu’da ana tanrıçanın ve doğurganlığın, Girit-Minos dünyasında ritüelin ve tehlikeli oyunun, Yunan mitolojisinde ise tanrısal dönüşümün ve aşkın bir simgesi olarak karşımıza çıkan boğa ve sığır figürü, farklı coğrafyalarda farklı anlamlar kazanmakla birlikte ortak bir öze işaret etmektedir: doğanın denetlenemez gücü karşısında insanın duyduğu hayranlık ve korku. Bu ikircikli duygu, sığırın hem kutsanan hem kurban edilen hem tapınılan hem de avlanan bir varlık olarak resmedilmesinde açıkça görülmektedir.

İncelenen örnekler göstermektedir ki sığır imgesi, dönemin inanç sistemleri, toplumsal yapısı ve ekonomik koşullarıyla doğrudan ilişkili biçimde şekillenmiş; tarımın ve hayvancılığın yaşamın merkezinde olduğu toplumlarda bu hayvan, yalnızca geçim kaynağı olmanın ötesine geçerek kutsal bir statü kazanmıştır.

Resim sanatına yansıması bakımından değerlendirildiğinde, sığır imgesinin biçimsel açıdan da bir evrim geçirdiği söylenebilir. İlkel dönemlerin yalın, dinamik ve gözlemsel çizimlerinden; antik uygarlıkların stilize, simgesel ve hiyerarşik kompozisyonlarına; oradan da Rönesans ve sonrasının dinî ve mitolojik temalarla yüklü, perspektif ve anatomik doğruluk kaygısı taşıyan tasvirlerine uzanan bu çizgi, sanatçının doğa karşısındaki konumunun ve teknik birikiminin de bir göstergesi olmuştur. Modern ve çağdaş sanatta ise sığır imgesi, geleneksel sembolik yükünden kısmen sıyrılarak biçimsel deneyselliğin, soyutlamanın ve hatta eleştirel söylemin bir aracına dönüşmüştür; bu durum, imgenin tükenmeyen bir görsel kaynak olma özelliğini bugün de sürdürdüğünü göstermektedir.

Sonuç olarak, mitolojik düşüncenin biçimlendirdiği hayvan imgesi ve özelde sığır imgesi, sanatın binlerce yıllık tarihinde insanın kendisini, doğayı ve kutsalı anlamlandırma çabasının görsel belleği niteliğindedir. Bu imge üzerinden yapılan okuma, sadece bir hayvan figürünün sanattaki temsilini değil; aynı zamanda insanlığın inanç, toplum ve estetik anlayışındaki dönüşümünü de görünür kılmaktadır. Bu bakımdan sığır imgesinin resim sanatındaki izleğinin, disiplinler arası bir bakışla -mitoloji, ikonografi, sanat tarihi ve kültürel

antropoloji ekseninde- incelenmeye değer, zengin bir araştırma alanı sunduğu söylenebilir. Gelecekte yapılacak çalışmaların, bu imgenin farklı coğrafya ve dönemlerdeki daha az bilinen örneklerini gün yüzüne çıkararak konuya yeni katkılar sağlayacağı düşünülmektedir.

Kaynakça

- Armutak, A. (2008). Doğu ve Batı Mitolojilerinde Hayvan Motifi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Veterinerlik Fakültesi Dergisi.
- Bavav, D. (2009). Resim Sanatında ve Sanat Eğitiminde İmge, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi Aralık 2009 Cilt 11 Sayı 2 (105-122).
- Fink, G. (1997). Antik Mitolojide Kim Kimdir (Çev. Ümit Öztürk). Kabalcı Yayınevi. Kültür Tarihî Dizisi. İstanbul, 1-355.
- Gombrich, E.H. (1999). Sanatın Öyküsü, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Hançerlioğlu, O. (1975). İnanç Sözlüğü, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Işıldak, S., & Suat, R. (2008). Yaratmada İlk Adım: İmge ve İmgelem. *Necatibey Eğitim Fakültesi Elektronik Fen ve Matematik Eğitimi Dergisi*, 66.
- Kocabıyık, E. (2009). Dolaylı Hayvan: Süfli ve Şerefli, Hayvani ve Erotik, Şeytani ve Deli, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul, Temmuz 2009, s.7.
- L'Abbe, & J. B. Domecq (1925). Lecons de Philosophie.
- Leakey, R. (1998). İnsanın Kökeni, (çev. Sinem Gül). İstanbul, Varlık Yayınları.-(1998), *Modern İnsanın Kökeni*, (çev. Nazım Özüaydın), Ankara, TÜBİTAK Yayınları.
- Sartre, J. P. (2006). İmgelem, İthaki Yayınları, Temmuz, (s.11).
- Sezer, E. (2014). Başkalaşmış hayvan resimleri. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Görsel Kaynakça

- Görsel 1:** <https://www.indyturk.com/node/765059/türkiyeden-sesler/geçmişten-günü-müze-farklı-medeniyetlerin-sanata-bakış-açısı>
- Görsel 2:** https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/t/tischbei/johann/rape_eur.html
- Görsel 3:** <https://gallerix.org/storeroom/1948194332/N/1024483298/>
- Görsel 4:** https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rembrandt_-_The_Abduction_of_Europa_-_WGA19241.jpg

Görsel 5: <https://www.peterpaulrubens.net/mercury-and-argus.jsp>

Görsel 6: <https://www.the-easy-chair.com/visual-arts-mythandfolklore>

Görsel 7: <https://www.wikiart.org/en/pablo-picasso/minotaur-is-wounded-1933>

Görsel 8: <https://www.meisterdrucke.ie/fine-art-prints/William-Blake/648803/The-Minotaur,-illustration-to-the-Divine-Comedy-by-Dante-Alighieri,-1824-27.html>