BİLİMİN IŞIĞINDA
RESİM SANATI ÜZERİNE SÖYLEMLER
__4__

Editörler:
Prof. Dr. İlham ENVEROĞLU
Prof. Dr. Fahrettin GEÇEN

ARTİKEL AKADEMİ: 473

Bilimin Işığında Resim Sanatı Üzerine Söylemler 4

Editörler:
Prof. Dr. İlham ENVEROĞLU
ORCID ID: 0000-0002-1794-5786

Prof. Dr. Fahrettin GEÇEN
ORCID ID: 0000-0002-0787-7505

Genel Koordinatör: Öğr. Gör. Ümit PARSIL

Ön Kapak Resmi: Prof. Dr. Fahrettin GEÇEN

Arka Kapak Resmi: Öğr. Gör. Ümit PARSIL

Kapak Tasarım: Öğr. Gör. Ümit PARSIL

ISBN 978-625-5025-13-5

Birinci Basım: Ekim - 2026

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 Akfan 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
__4__

Editörler:
Prof. Dr. İlham ENVEROĞLU
Prof. Dr. Fahrettin GEÇEN

artikel akademi

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ..... 7

Bölüm 1

BİREYSEL TUTUMLARIN TOPLULUKLARA ETKİSİ: MANİYERİZM SANAT ÜSLUBUNDA EL GRECO ÖRNEKLEMİ..... 9

Ahmet Göktuğ KILIÇ

Bölüm 2

SANAT EPİSTEMOLOJİSİ..... 21

Zümrüt ŞEN

Bölüm 3

DOĞU VE BATI RESMİNDE İHTİŞAMIN GÖSTERGESİ OSMANLI VE RÖNESANS TABLOLARINDA TAKININ KÜLTÜREL VE TEKNİK ANALİZİ..... 35

Nilgün ŞENER

Bölüm 4

SİNESTEZİ VE RESİM SANATI: NÖROBİLİMSEL TEMELLER VE SANATSAL YANSIMALAR 49

Ömür GÖKTEPELİLER

Bölüm 5

GEÇ VİKTORYA ESTETİK KÜLTÜRÜNDE KADIN İMGESİ VE ÖZNELLİK: EVELYN DE MORGAN'IN ÜÇ RESMİ..... 67

Emre ŞEN

Bölüm 6

SEYREDEN KADINDAN EYLEYEN KADINA: TÜRK TOPLUMSAL GERÇEKÇİ RESMİNDE KADIN TEMSİLİNİN DÖNÜŞÜMÜ..... 85

Hazal ORGUN SİNAN

Bölüm 7
SANAT YAPITI ve VARLIĞIN GENLEŞMESİ 103
Rahman Işık SARIALİOĞLU

Bölüm 8
AVCI İMGESİNİN ELEŞTİRİSİNDE
HAYVANIN ARAÇSALLAŞTIRILMASI 113
Ayşegül TÜRK

Bölüm 9
IŞIK, RENK VE ATMOSFER: İÇ MEKÂNDA DUYGUSAL KONFORUN
TASARIMI 149
Müzeyyen AKSÖZ ŞEN

ÖN SÖZ

Sanat tarihi, epistemoloji ve estetik kuramlar, insanlığın görsel ve zihinsel ifade arayışının en somut tanıklarıdır. Yüzyıllar boyunca resim sanatı; bireysel ruh hallerinin, toplumsal dönüşümlerin, felsefi sorgulamaların ve kültürel kodların aktarıldığı evrensel bir payda olmuştur. "Bilimin Işığında Resim Sanatı Üzerine Söylemler 4" başlıklı bu eser, sanatın tarihi köklerinden nörobilimsel temellerine, estetik kültüründen toplumsal cinsiyet temsillerine kadar geniş bir yelpazeyi titizlikle ele almaktadır.

Kitabın ilk bölümünde Maniyerizm sanat üslubu bağlamında El Greco örneklemi üzerinden bireysel tutumların topluluklar üzerindeki yansımaları incelenmektedir. İkinci bölümde sanat epistemolojisinin felsefi sınırları çizilirken; üçüncü bölümde Doğu ve Batı resminde ihtişamın göstergesi olan takılar, Osmanlı ve Rönesans tabloları üzerinden kültürel ve teknik açıdan analiz edilmektedir. Dördüncü bölümde ise sinestezi ile resim sanatı arasındaki ilişki mercek altına alınmaktadır.

Eserin devam eden bölümlerinde Geç Viktorya estetik kültüründe kadın imgesi ve öznellik eserler üzerinden değerlendirilirken, Türk toplumsal gerçekçi resminde kadının "seyreden" konumundan "eyleyen" konuma geçişindeki dönüşüm gözler önüne serilmektedir. Sonraki bölümde sanat yapıtı varlığın genleşmesi ekseninde felsefi bir derinlikle ele alınırken, kapanış bölümünde avcı imgesinin eleştirisi üzerinden hayvanın araçsallaştırılması eleştirel bir bakış açısıyla irdelenmektedir.

Bu çalışmanın ortaya çıkmasında emeği geçen, değerli katkılarını sunan tüm yazarlarımıza ve yayın sürecinde emeği geçen herkese en içten teşekkürlerimizi sunuyoruz. Bu eserin, sanat tarihi ve teorisi üzerine çalışan araştırmacılara, öğrencilere ve sanatseverlere yeni ufuklar açmasını diliyoruz.

Editörler:

Prof. Dr. İlham ENVEROĞLU

Prof. Dr. Fahrettin GEÇEN

1. BÖLÜM

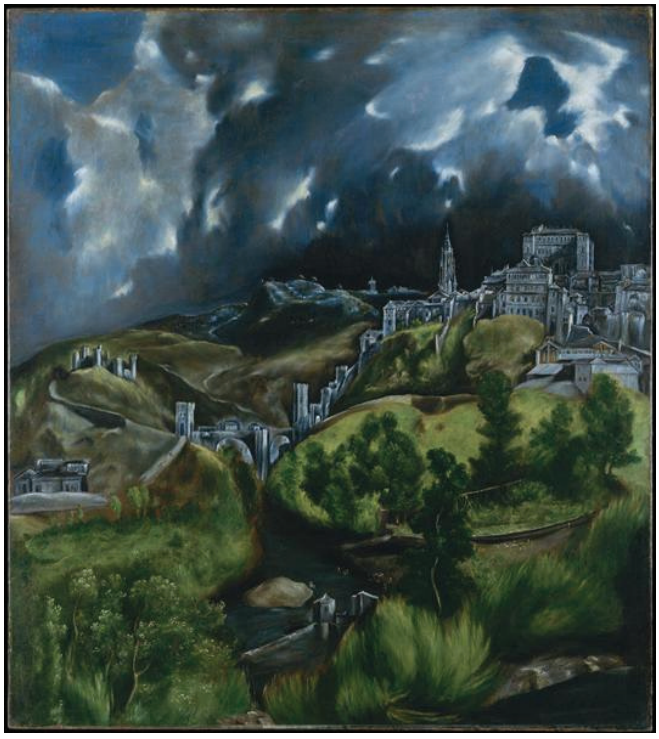
BİREYSEL TUTUMLARIN TOPLULUKLARA ETKİSİ: MANİYERİZM SANAT ÜSLUBUNDA EL GRECO ÖRNEKLEMİ[1]

Ahmet Göktuğ KILIÇ
MEB Uzm. Öğretmen, Doktora Öğrencisi,
ahmetgoktugkilic34@gmail.com
https://orcid.org/0000-0002-2831-789X

Giriş

Sanat ile toplumsal yaşam arasındaki ilişki, kültürel üretimin sadece bir estetik çaba olmadığını, aynı zamanda toplumsal anlamların oluşturulup dönüştürüldüğü bir alan olduğunu göstermektedir. Sanat eserleri, var oldukları dönemin siyasi, ekonomik ve kültürel şartlarından etkilenirken, bu koşulları değiştirme yeteneğine sahip işaretler olarak da işlev ortaya koymaktadır. Sanatçı, içinde yer aldığı toplumun sadece edilgen bir yansıması değil, toplumsal algılar, değerler ve kültürel kodları yeniden üreten etken bir birey olarak görülmektedir (Batuş, 1992, s. 317). Rönesans sonrası Avrupa'sında beliren Maniyerizm üslubu, özellikle sanatçının kişisel ifade gücünü kurumsal estetik normların önünde tutarak sanat tarihindeki önemli bir kırılma noktasını ortaya çıkarmaktadır. Klasik uyum, oran ve gerçeğe karşı geliştirilen bu yeni estetik anlayış biçimi, bireysel yaratıcılığın toplumsal dönüşüme katkısını daha belirginleşmiştir.

1 Bu kitap bölümünün hazırlanması sürecinde, metnin geliştirilmesi, ifade biçiminin gözden geçirilmesi ve Türkçe yazım ve dilbilgisi kurallarına uygun olarak yazılması sırasında yapay zekâdan faydalanılmış ve sonrasında yazar tarafından kontrolü yapılmıştır.



Görsel 1. El Greco, View of Toledo, 121.3 x 108.6 cm, 1599, İspanya

El Greco'nun "View of Toledo" adlı eseri, sanatçının çevresini sadece nesnel bir biçimde ortaya koymak yerine, kendi sanatsal vizyonu ışığında yorumladığını göstermektedir (Duran, Boydaş, 2025, s. 23-24). Eserde, Toledo'nun doğal ve mimari yapıları olduğu gibi resmetmiş; şehrin bazı unsurları sanatçının kişisel tercihleriyle yeniden ifade bularak daha etkileyici ve dramatik bir bütün meydana getirmiştir. Gökyüzündeki kasvetli bulutlar, belirgin ışık ve karanlık zıtlıklarıyla doğanın dinamik hissi, kentin sıradan bir manzara olmasının ötesine geçmesini sağlamakta ve daha yoğun bir atmosfer ortaya çıkarmaktadır. Resim, El Greco'nun içinde bulunduğu sosyal ve kültürel ortamı kendi estetik ifadesiyle yeniden şekillendirdiğini görünür kılmaktadır. View of Toledo, sanatçının toplumsal gerçekliği yalnızca yansıtan bir konumda olmadığını, aynı zamanda çevresini kişisel yorumları ve sanatsal seçimleri aracılığıyla yeniden değerlendirebildiğini gösteren önemli bir örnek teşkil etmektedir.

Maniyerizm sanat üslubunun önemli sanatçılarından biri olan El Greco, biçimsel bozulmaları ve mistik anlatım tarzı ile geleneksel görsel unsurları aşan kompozisyonlarıyla yeni bir sanat dili oluşturmakla kalmamış, ayrıca dönemin dini ve kültürel algılarına da özgün bir bakış açısı geliştirmiştir. El Greco'nun

sanatsal ifadesi, bireysel yaratıcılığın toplumsal yapılar üzerindeki dönüştürücü etkisini gösteren önemli bir örnektir.

El Greco'nun bu sanatsal yaklaşımı, bireysel sanatsal yaratıcılığın estetik alanın ötesinde toplumsal ve kültürel boyutlarda da dönüşüm sağlayabileceğini göstermektedir. Bu yüzden, sanatçının kişisel seçimleri ile toplumsal değişim arasındaki bağı kavramak, sanat eserinin yaratıldığı sosyal ortamın ve sanatın toplum içerisindeki rolünün teorik bir çerçeve içinde ele alınmasını zorunlu hale getirmektedir. Sanatın toplumsal yapıdan aldığı etkiler ve bu yapıyı hangi yollarla dönüştürdüğü soruları, sanat tarihi çalışmalarının ötesinde sanat sosyolojisinin temel araştırma konularından biridir. El Greco'nun bireysel sanatsal tutumlarının toplumsal yansımalarını anlamak için öncelikle sanat ve toplum arasındaki karşılıklı ilişkiyi inceleyen bir sanat sosyolojisi çerçevesinden bakmak gerekebilir.

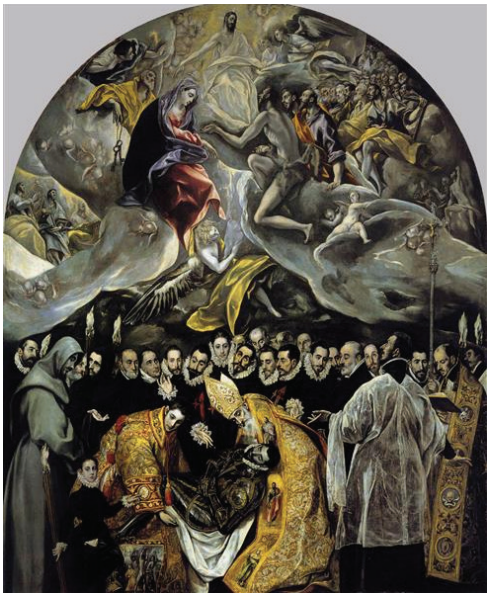
Sanat sosyolojisinin önemli varsayımlarından biri, sanatın sosyal gerçeklerden bağımsız bir üretim alanı olmadığı üzerine kanıdır. Sanat, ekonomik, politik, kültürel ve dini yapıların etkisiyle biçimlenen bir anlam üretimidir (Ülker, 2010, s. 15). Bu bakış açısı, sanat eserlerini sadece estetik nesneler olarak değil, yanı sıra sosyal ilişkilerin ve kültürel değerlerin ifade biçimleri olarak görülebilmektedir. Sanat sosyolojisi içeriği, sanatçıların bireysel yaratıcılıklarını, bulundukları tarihsel ve toplumsal koşullardan kopuk bir şekilde ele almanın yetersiz olduğunu ileri sürebilmekte; sanat eserlerinin üretim, dağıtım ve algı süreçlerinin sosyal yapılarla doğrudan ilişkili olduğunu destekleyebilmektedir. Maniyerizm, Rönesans estetiğiyle ilgili sadece biçimsel bir kırılma değil, aynı zamanda sanatçının bireysel konumunun sosyal ve kültürel alan içinde yeniden tanımlanmasına işaret eden bir unsur olarak incelenebilir. El Greco'nun geliştirmiş olduğu bu üslup, dönemin baskın estetik normlarından bilinçli bir uzaklaşmayı işaretlerken, bunun yanında Karşı Reformasyon sürecinin dini duyarlılıkları, İspanyol toplumunun kültürel yapısı ve o dönemin manevi arayışlarıyla etkileşim içindedir. El Greco'nun resimleri, bireysel yaratıcılığın toplumsal koşullardan bağımsız bir dehanın ürünü olduğu görüşünün ötesinde, sanatçı ve toplum arasındaki karşılıklı ilişkinin somut bir yansıması olarak görülebilmektedir. Sanatçının uzatılmış figürleri, mistik atmosferleri ve dramatik kompozisyonları yalnızca kişisel estetik tercihlerle değil, aynı zamanda dönem kültürel kodlarının yeniden yorumlanması ve ifade etme sürecinin birer sonucu olarak görülebilir. El Greco örneği, bireysel sanatsal tutumların toplumsal algılara, estetik değerlere ve kolektif kimliklere dönüştürücü bir etkide bulunduğunu göstermekte; sanatın hem sosyal etkiler altında şekillenen bir alan olduğu hem de toplumu etkileyen ve yeniden biçimlendiren bir mekanizma olarak işlev gördüğünü işaret edebilmektedir (Ülker, 2010, s. 15).

Sanatta Bireysel Tutum ve Toplumsal Etki

Sosyoloji alanındaki araştırmalarda birey ile toplum arasındaki ilişkinin karşılıklı bir etkileşim biçiminde incelenmesi, sanatın toplumu etkileyen yönlerine dair teorilerin gelişimine ortam hazırlamıştır. Weber'in bireysel eylemlerin toplumsal dinamiklerin meydana gelmesindeki önemine yaptığı vurgu ile Bourdieu'nun kültürel üreticilerin sembolik sermaye aracılığıyla toplumsal alanları değiştirebileceği yönündeki fikirleri, sanatçının sadece estetik eserler üreten biri olmadığını, yanı sıra toplumsal anlamların şekillenmesinde etken bir rol oynadığını ifade etmektedir. Sanat eserinin sosyal gerçeklikle olan ilişkisini açıklamaya çalışan toplum merkezli sanat teorilerinin anlaşılması için de değerli bir teorik çerçeve ortaya koyar. Weber'in toplumsal eylem anlayışından hareketle El Greco'nun sanatsal tercihleri, yalnızca bireysel bir ifade olarak değil, ayrıca toplumsal anlamların oluşumuna katkıda bulunan sosyal eylemler olarak görülebilir. Aynı şekilde, Bourdieu'nun kültürel üretim alanı teorisi, bir sanatçının geliştirdiği benzersiz tarzın dönemin yaygın sembolik düzenine alternatif bir kültürel sermaye yaratma potansiyeli taşıdığını öne sürmektedir. Bu şekilde El Greco, yalnızca sanat alanında değil, aynı zamanda kültürel meşruiyet mekanizmalarının yeniden şekillenmesinde de önemli bir sanatçıdır (Ötgün, 2008, s. 169).

Toplum merkezli sanat teorilerinin eski ve etkili örneklerinden biri olan Yansıtmacılık Teorisi, sanatı dış dünyanın, doğanın ve insan hayatının bir yansıması ya da kopyası olarak değerlendirilmektedir. Antik Yunan felsefesine dayanan bu yaklaşım, sanat eserini toplumsal gerçekliğin estetik bir yansıması olarak görmekte ve sanatçının temel işlevini, yaşadığı dünyayı olabildiğince gerçekçi bir biçimde yeniden üretmek olarak ifade etmektedir. Platon'un mimesis tanımlı anlayışı ve "sanatın dünyaya ayna tutması" vurgusu, bu teorinin bilgi kuramsal temelini meydana getirmektedir. İlerleyen dönemlerde Leonardo da Vinci, Stendhal ve Georgi Plehanov gibi düşünürlerin sanatı gerçekliğin bir yansıması olarak değerlendirmeleri, yansıtmacı paradigmanın uzun süre boyunca sanat teorisine yön verdiğini işaret etmektedir (Ötgün, 2008, s. 172).

Bireysel yaratıcılığı ön plana çıkaran Maniyerizm, özellikle de El Greco'nun geliştirdiği benzersiz resim dili, sanatın sadece mevcut toplumsal gerçekliği yansıtan bir araç olmadığını ileri sürmektedir. El Greco'nun uzun figürleri, deformasyona dayalı biçim anlayışları ve mistik kompozisyonları, sanatçının kişisel estetik seçimleri aracılığıyla toplumsal ve kültürel gerçekliği yeniden yorumlayıp dönüştürebildiğini kanıtlamaktadır. Dolayısıyla, çalışma, yansıtmacı sanat anlayışının sınırlarını aşarak bireysel sanatsal tutumların toplumsal algıların ve kültürel kodların yeniden inşasında aktif bir rol oynadığı fikrini savunmaktadır.



Görsel 2. El Greco, Orgaz Kontu'nun Defni, 480 x 360 cm. 1587, İspanya

Sanatçı El Greco'nun 1587 yılında Toledo'daki Santo Tomé Kilisesi'nde yaptığı "Orgaz Kontu'nun Defni" tablosu, yalnızca Maniyerizm akımının biçimsel özelliklerini yansıtan bir eser olmanın ötesinde, bireysel sanatsal yaratıcılığın toplumsal anlam oluşturma süreçlerine nasıl etki edebileceğini gösteren mühim bir kültürel eserdir. Bu eser, bir tarihi olayı görsel olarak tasvir etmenin yanında, sanatçının öznel estetik yaklaşımı ile dini inançlar, toplumsal bellek ve kimlik üzerine yeni bir anlatım ortaya çıkarabilmektedir. El Greco, gerçekliği olduğu gibi sunmayı amaçlayan geleneksel temsilden uzaklaşarak, toplumsal gerçekliği estetik bir müdahale ile yeniden kurgulayan yaratıcı bir sanatçıdır.

Tablonun alt bölümünde bulunan cenaze sahnesi, tarihi gerçekliğe atıfta bulunan portre özellikleri gösterirken, üst bölümde tasarlanan göksel alan, fiziksel dünyanın ötesinde bir metafizik mekan anlayışı resmedilmiştir. Aziz Augustinus ile Aziz Stephanus'un Orgaz Kontu'nun cenazesini kaldırması, İsa, Meryem ve azizlerin bulunduğu ilahi bir düzeni aynı kompozisyona dahil ederek dünyevi ve kutsal alanlar arasındaki sınırların belirsizleşmesini sağlamıştır. Figürlerin beden oranlarının uzatılması, perspektif kurallarının esnetilmesi ve ışığın doğal işleyişten bağımsız olarak kullanılması, Maniyerizmin estetik unsurlarını yansıttığı kadar sanatçının kişisel ifade özgürlüğünü de açıklamaktadır. El Greco'nun sanatsal ifadesi, Geç Orta Çağ'ın mistik ögeleri ve Karşı Reform döneminin ruhsal düşünceleriyle şekillenen özgün bir estetik anlayışa uzanabi-

lir. Eserlerde görülen uzun figürler, dramatik ışık kullanımı ve fiziksel gerçekliği aşan mekansal düzenlemeler, somut dünyanın birebir yansıtılmasından öte manevi deneyimin görselleştirilmesine yönelik bilinçli bir estetik seçimdir. El Greco, Rönesans'ın doğayı gözlemleme ve nesnel gerçeği ideal oranlarla yeniden üretme yaklaşımından uzaklaşarak, bireyin içsel deneyimini ve metafizik gerçekliği öne çıkaran kendine has bir anlatım dili oluşturmaktadır. Dini unsurlar içeren eserlerindeki kompozisyon içeriği, kutsallığın sadece ikonografik bir öge değil, izleyicinin ruhsal deneyimini dönüştürmeye yönelik sembolik bir anlatım biçimi olarak ele alınmıştır. Dolayısıyla, El Greco'nun eserleri, bireysel estetik tercihleri ile dönemin dini ve kültürel atmosferi arasındaki sentez ile birlikte, sanatın toplumsal ve manevi anlam yaratımındaki dönüştürücü etkisini gözler önüne seren önemli örnekler olarak görülebilmektedir.

Yansıtmacı sanat teorisinin öngördüğü biçimde, gerçekliğin edilgen bir yansıması olmanın yanında, onu yeniden yapılandırarak ve dönüştürerek bir temsil pratiği olarak düşünülebilir. El Greco'nun biçimsel bozulmaları, yalnızca bir teknik tercih değil, aynı zamanda izleyicinin ölüm, kutsallık ve kurtuluş gibi kavramları farklı bir zihinsel çerçeveden gözden geçirmesini sağlayan sembolik anlatıdır. Dolayısıyla sanatçı, mevcut kültürel biçimleri sadece aktaran değil, bunları yeniden üreten ve dönüştüren etkin bir toplumsal figürdür.

Sanat sosyolojisi açısından bakıldığında "Orgaz Kontu'nun Defni", bireysel sanatsal yaklaşımların toplumsal yapı üzerindeki etkisini açığa çıkaran belirgin bir örnektir. Weber'in sosyal eylem teorisi açısından El Greco'nun estetik tercihleri, anlam dolu bireysel hareketler olarak kolektif bilince etki ederken; Bourdieu'nun kültürel üretim teorisi açısından sanatçının oluşturduğu yenilikçi görsel dil, dönemin baskın estetik normlarına alternatif bir sembolik sermaye alanı meydana getirir. Bu, bireysel yaratıcılığın yalnızca bir kişisel ifade yöntemi olmadığını, yanı sıra kültürel meşruiyetin yeniden şekillendirilmesine ve toplumsal beğeni dinamiklerinin değişimine katkıda bulunan bir güçtür (Ülker, 2010, s. 14-15).

El Greco'nun toplumsal ve kültürel etkisinin derinlemesine anlaşılabilmesi için, sanatçının dönüşümünü hangi estetik ve görsel stratejilerle gerçekleştirdiğinin araştırılması önemlidir. Sanatçının özgün üslubu, sadece konu seçimleri ile sınırlı kalmayıp, aynı zamanda figürlerin düzenlenmesi, beden ifadeleri ve sembolik anlatım biçimleri aracılığıyla da açıkça ortadadır. Farklı eserlerinde tekrar eden ikonografik unsurlar, El Greco'nun bireysel estetik anlayışının devamlı bir görsel anlatım yarattığını ve bu anlatım yoluyla izleyicinin dini ve kültürel algısını yeniden şekillendirme amacını taşımaktadır. Bu yüzden, sanatçının eserlerindeki dikey hareketler ve yukarı yönelen beden pozisyonları, sadece kompozisyon açısından bir tercih değil, aynı zamanda manevi yükselişi ve ilahi olan ile kurulan

bağı temsil eden kasıtlı bir anlatım stratejisi olarak düşünülebilir. "Pentekost" adlı eserinin sağ yanında tasvir edilen figür ile İsa'nın Vaftizi kompozisyonundaki ayakta duran melek figürleri arasındaki biçimsel aynılık, sanatçının çeşitli çalışmaları arasında tutarlı bir ikonografik yaklaşım benimsediğini işaret etmektedir. ''Pentekost'' üst bölümünde yer alan figürlerden biri, bir elini gökyüzüne doğru uzatarak dünyevi ve ilahi alan arasında aracılık eden melek figürleriyle benzer bir hareket sergilemesi, El Greco'nun görsel anlatımında manevi yükselişi simgeleyen ortak bir dil oluşturmaktadır. Böylece bu hareket dili, yalnızca bir kompozisyon tercihi olarak algılanmamalı; antik Yunan ve erken Hristiyan ikonografisine kökleri uzanan tarihsel bir sembolizm çerçevesinde incelenebilir. El Greco'nun bu tarihsel ikonografik mirası yeniden yapılandırılması, geçmişin dini simgelerini kendi estetik anlayışı doğrultusunda dönüştürmüş ve onlara yeni anlam katmanları eklemiştir (Mare, 2008, s. 123).



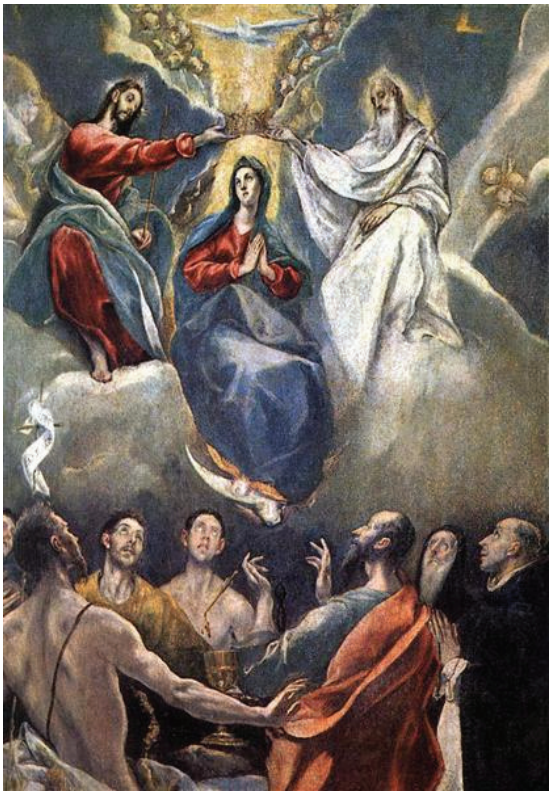
Görsel 3. El Greco, Pentekost, 275 x 127 cm. 1596, İspanya

Sanatçının figüratif dili, yalnızca mistik deneyimleri somut hale getiren bir temsili sistem değil, yanı sıra toplumsal dini belleği yeniden oluşturan bir kültürel söylemdir. El Greco'nun özgün ifade aracılığıyla oluşturduğu bu sembolik anlatım tarzı, izleyiciyi edilgen bir gözlemci rolünden çıkararak, kutsallık, kurtuluş ve manevi terfi kavramlarını sorgulamaya teşvik etmekte; bu durum, sanatçının estetik seçimlerinin toplumsal anlam yaratma süreçlerine etken bir katkı sunduğunu gösteren dönüştürücü bir işlevde bulunmasını sağlamıştır. El Greco örneği, bireysel sanatsal ifadelerin yalnızca estetik yenilikler oluşturmadığını, aynı zamanda kolektif hafızanın yeniden şekillendirilmesine, toplumsal değerlerin dönüşümüne ve kültürel kimliklerin inşasına etkide bulunarak dinamik bir sosyal pratik sunmuştur. Bu bakımdan Maniyerist ifade, bireysel estetik seçimlerin topluluk üzerindeki dönüştürücü etkisini gözler önüne seren bir tarihi örnektir.

Maniyerizm ve Bireyselliğin Yükselişi

Rönesans, Avrupa'nın sanat tarihinde bilimsel düşüncenin, hümanizmin ve estetik idealizmin belirgin bir şekilde öne çıktığı önemli bir dönüşüm dönemdir. Doğrusal perspektifin sistematik bir şekilde geliştirilmesi, anatomi bilgisinin sanatsal yaratım sürecine entegre edilmesi ve matematiksel oranlar ile kompozisyon anlayışının benimsenmesi, görsel temsilin temel unsurları haline gelmektedir. Rönesans sanat anlayışının doğanın mantıklı gözlemlerine dayanan ve ideal güzelliği merkezine alan bir estetik anlayış çerçevesinde şekillenmektedir (Gombrich, 2015, s. 341).

16. Yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan Maniyerizm, bu mevcut estetik kurallara eleştirel bir bakış açısıyla yaklaşarak sanat tarihinde yeni bir dönüm noktasıdır. Maniyerist sanatçılar, Rönesans dönemi anlayışlarını, anatomik doğruluk, perspektif bütünlüğü ve ideal oran, bilinçli bir şekilde radikal bir hale dönüştürmüş ve figür bozulmaları, uzatılmış formlar ve alışılmadık mekansal düzenlemelerle öznelliklerini ön plana almıştır. Bu doğrultuda, Maniyerizm, teknik becerilerin ötesine geçerek sanatçının kişisel yorumunu estetik üretimin merkezine yerleştiren bir yaklaşım olmuştur. İnsan bedeninin ideal ölçülerden uzaklaştırılarak daha dinamik ve dramatik biçimlerde ifade edilmesi, sanatçının sadece fiziksel gerçekliği yansıtma amacını gütmediğini, aynı zamanda duygusal, ruhsal ve zihinsel deneyimleri ortaya koymayı da hedeflemektedir (Geçen, Dede, 2021, s. 376).



Görsel 4. El Greco, Coronation of the Virgin, 105 x 80 cm, 1591, İspanya

Sanatçının "Coronation of the Virgin" adlı eseri, Maniyerist estetik anlayışın bireysel sanat dilleriyle harmanlanmıştır. Bu eserde Meryem, İsa ve melek figürlerinin anatomik oranların ötesinde uzatılması, Rönesans dönemi ideal beden anlayışında bilinçli bir uzaklaşmayı göstermektedir. Figürlerin dikey hareketleri ve yoğun, ritmik kompozisyon düzeni, gerçekçi mekân algısının arka plana itilmesine neden olurken, fiziksel gerçekliğin doğrudan tasvirinden ziyade, ruhsal ve aşkın bir deneyimin görselleştirilmesine ortam hazırlamıştır. Bu ögeler, El Greco'nun var olan estetik normları benimsemeyen bir sanatçı olduğunu, kendi özgün üslubunu geliştirerek gerçekliği öznel bir görsel dile dönüştürmüştür.

Rönesans estetik anlayışı, ideal güzellik, anatomik doğruluk ve perspektifin bütünlüğü üzerine kurulmuşken, Maniyerizm, sanatçının kişisel yorumunu ve yaratıcı katkısını sanat üretiminin merkezine almıştır. Maniyerist sanatçıların eserlerindeki figür deformasyonları ve sıradanın dışındaki biçimsel düzenlemeler, sadece teknik eksiklikten değil, bilinçli estetik tercihlerin sonucunda ortaya

çıkan anlatım tekniğidir. Diğer bir ifadeyle, Maniyerist sanatçılar, fiziksel gerçekliği olduğu gibi yansıtmak yerine, izleyicide belirli bir düşünsel ve duygusal etki yaratmayı amaçlayan öznel bir temsil yaklaşımıdır (Geçen, Dede, 2021, s. 377).

Ziss (2011)'in sanatı yalnızca gerçekliğin pasif bir yansıtması olarak değil, aynı zamanda insanın manevi ve pratik faaliyetlerinin özgün bir ürünü olarak değerlendiren görüşüyle paraleldir. Bu bakış açısına göre sanat eseri, dış dünyanın mekanik bir tekrarı olmaktan ziyade sanatçının kişisel deneyimleri, düşünsel birikimi ve estetik seçimleri doğrultusunda yeniden yapılandırılan özgün bir anlam aracıdır. Sanatçı, ele aldığı olay ya da durumu doğrudan sunmak yerine onun özünü ve ruhunu kendi yorum süzgecinden geçirerek yeni bir görsel ifade biçimine yer bulmaktadır. Maniyerizm sadece biçimsel yenilikler sunan bir sanat tarzı değil; bireysel yaratıcılığı toplumsal ve kültürel anlam üretimi açısından önemli bir bileşen haline getiren estetik bir paradigmadır. Bu kuramsal çerçeve içerisinde El Greco'nun geliştirdiği özgün resim üslubu, bireysel sanatsal yaklaşımların kolektif algı ve kültürel hafıza üzerindeki dönüştürücü etkisini en iyi örneklerindendir.

Sonuç

Birtakım davranışlar, tutumlar ve uygulamalar, bireysel veya sosyal kapsamda ilk başta belirli bir amaç taşımadan veya farkında olmaksızın var olabilir. Fakat, zaman içerisinde bu davranışlar ya da uygulamalar, bireyler ve topluluklar tarafından benimsenerek, belirli bir davranış biçimi, kültürel gelenek, estetik algı veya stil hâline gelebilir. Bu bir davranışın ortaya çıkışındaki niyet ile sonraki toplumsal ve kültürel etkileri arasındaki farkı anlamak açısından önemlidir. Başka bir ifadeyle, bir davranışın ilk ortaya çıkma nedeni, onun gelecekteki anlamını ve toplumsal işlevini yalnızca tek başına ifade etmeyebilir. Bu aşamada, El Greco'nun üslup örneği, bireysel bir bakış açısının sanatsal bir bağlamda nasıl farklı şekillerde yorumlanarak estetik bir kavrama taşıdığını ifade etmektedir. El Greco'nun resimlerinde görülen belirgin şekilde uzun biçimler; baş, boyun, kollar, bacaklar ve gövde gibi anatomik ögelerin standart ölçülerin ötesinde, dikey ve uzunca bir biçimde temsil edilmesi dikkat çekebilmektedir. Sanat tarihindeki literatürde, sanatçının bu biçimsel ifadesinin sebepleri hakkında çeşitli yorumlar vardır; bunlardan biri, sanatçının görsel algısı ile ilgili kanıdır. Fakat, El Greco'nun görme sorunları yaşadığı ve bu durumun figürlerindeki uzunluklarla doğrudan ilişkili olduğu yönünde yapılan vurgulamalar kesin bir yorum olarak değerlendirilmemelidir. Dolayısıyla, bahsedilen

biçimsel özellikler yalnızca fiziksel bir görme bozukluğu ile ilişkilendirilmek yerine, sanatçının bilinçli estetik seçimleri ve dönemin sanatsal algısıyla bir arada kullanılmasıdır.

El Greco'nun eserlerinde belirginleşen bu biçimsel ifade yaklaşımı, daha sonraki sanatçılar tarafından yalnızca bir anatomi hatası ya da teknik bir eksiklik olarak değil; yanı sıra belirli bir ölçüde yeni bir sanatsal ifade tarzı olarak incelenmiştir. Rönesans ve Barok dönemleri arasında meydana gelen Maniyerizm, idealize edilmiş insan figürlerinin doğal orantılarının ötesinde bir ifade, figürlerin uzatılması, kompozisyonlarda bariz bir yapaylık ve gerilim yaratılması, karmaşık duruşların tercih edilmesi ve biçimsel ifadelere daha fazla odaklanılması gibi karakteristik unsurları ile vurgulanmıştır. Bu yüzden sanatçıların anatomik oranları kasten değiştirmeleri, teknik yetersizliklerden ziyade dönemin estetik arayışlarının bir parçası olarak özümsenmiştir. Dikkat çeken bir nokta, bir bireyin sergilediği özgün bir davranış ya da ifade tarzının, onu izleyen ve benimseyen kişiler tarafından farklı bir anlam çerçevesinde yapılandırılmasıdır. İlk başta bir sanatçının kişisel deneyimleri, algıları ya da estetik tercihleri sonucunda sergilediği biçimsel yaklaşım, başka sanatçılar tarafından yeniden ele alındığında ve dönüştürüldüğünde, bireysel bir nitelik olmaktan çıkıp toplumsal bir üslup haline gelebilmiştir. Bu doğrultuda başlangıçtaki uygulamanın kökeni ile sonraki tarihsel işlevi birbirinden ayrılmaktadır.

Maniyerizm davranışların ve tutumların toplumsal açıdan nasıl bir anlam bulduğunu anlamlandırma açısından önemli bir örnektir. Bir kişinin davranışları, o kişinin niyetlerinden bağımsız olarak çevresindekiler üzerinde etkiler yaratabilir; izleme, taklit etme, kabul etme ve tekrar değerlendirme süreçleri neticesinde, yeni normlar, tutumlar ya da ifadeler vücut bulabilir. Sadece sanatsal alanda değil, ayrıca kültürel uygulamaların, sosyal davranışların ve estetik değerlerin gelişiminde de incelenebilir.

El Greco'nun üslupsal örneğinde bu süreç, sanat dünyasında bireysel bir estetik seçimin yeniden değerlendirilmesi ve zamanla daha geniş bir estetik kavramın bir parçası haline gelmesi şeklindedir. Buradaki kritik olan, başlangıçtaki uygulamanın "doğru" ya da "yanlış" olarak etiketlenmesinin ötesinde, belirli bir davranış ya da tarz tercihinin toplumsal ve kültürel bir bağlamda nasıl anlam bulduğudur. İlk başta benzer formlardan bir ayrılma olarak görülebilecek bir yaklaşım, diğer sanatçılar tarafından kabul edilerek zenginleştirildiğinde yeni bir estetik dili ortaya çıkarabilmektedir. Bu anlamda, El Greco örneği bireysel bir pratiğin toplumda nasıl bir değişim yaratabileceğine ışık yansıtmaktadır. Greco'nun figürlerinde görülen biçimsel farklılıklar, sonraki sanatçılar tarafından sadece çoğaltılmakla kalmayıp, aynı zamanda yeniden yorumlanmış,

dönüştürülmüş ve yeni sanatsal alanlarda yapılandırılmıştır. Bireysel düzeyde ortaya çıkan bir anlayış biçimi, toplumsal düzeyde karşılık bulup estetik bir anlayışın gelişimine katkı sağlayabilmiştir.

Kaynakça

Batuş, G. Ç. (1992). Toplum Sanat İlişkisi. İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi| Istanbul University Faculty of Communication Journal, (1-2), 317.

Duran, F., Boydaş, O. (2025). Resim ve Resim-İş Eğitimi Alanında Uluslararası Çalışmalar. (edt.), Boydaş, O. Ezoterizm Kavramının El Greco ve Jean Delville Eserleri Üzerindeki Yansımaları Üzerine Bir İnceleme. Özgür Yayınları, Gaziantep.

Geçen, F., Dede, B. (2021). Maniyerizm Sanat Anlayışında Oran-Orantı ve Perspektif Sorunsalı ve Vurgu. Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, (38), 374-396.

Gombrich, E. H. (2015). Sanatın Öyküsü, çev. Erol Erduran ve Ömer Erduran, İstanbul: Remzi Kitabevi

Mare, E. A. (2008). El Greco's Representation of Mystical Ecstasy. Acta Theologica, 2008(sup-1), 108-127.

Ötgün, C. (2008). Sanat Yapıtına Yaklaşım Biçimleri. Sanat ve Tasarım Dergisi, 1(2).

Ülker, Ö. (2010). Sanat Sosyolojisine Giriş: Kavramlar, Yaklaşımlar ve Temel Ayırımlar. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Uludağ Üniversitesi, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Bursa.

Ziss, A. (2011). Estetik, çev. Yakup Şahan, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Görsel Kaynakça

Görsel 1. https://www.wikiart.org/en/el-greco/view-of-toledo

Görsel 2. https://www.wikiart.org/en/el-greco/the-burial-of-the-count-of-orgaz-1587

Görsel 3. https://www.wikiart.org/en/el-greco/pentecost

Görsel 4. https://www.wikiart.org/en/el-greco/coronation-of-the-virgin-1591

2. BÖLÜM

SANAT EPİSTEMOLOJİSİ

Arş. Gör. Dr. Zümrüt ŞEN
Trabzon Üniversitesi, Fatih Eğitim Fakültesi,
Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Resim İş Eğitimi Anabilim Dalı
zumrutsen@trabzon.edu.tr
https://orcid.org/0000-0002-9116-3993

Giriş

Bireylerin sahip oldukları bilginin, içinde yaşadıkları dönemin ve coğrafyanın ihtiyaçlarına karşılık verebilecek nitelikte olması önem taşımaktadır. Bu gereklilik, bilgi düzeyinin artırılmasının yanı sıra bilginin nasıl edinildiğinin, yorumlandığının ve değerlendirildiğinin de sorgulanmasını beraberinde getirmektedir. İletişimin toplumsal ilişkilerde belirleyici olduğu günümüzde, bireylerin farklı bilgi ve düşünme biçimleriyle aynı toplum içerisinde bir arada yaşayabilmeleri, bilgiye ilişkin kabullerinin anlaşılmasını önemli hâle getirmektedir. Bu bağlamda epistemoloji, bilginin doğasını, kaynaklarını, sınırlarını ve geçerliliğini ele alarak insanın bilgiyle kurduğu ilişkinin incelenmesine temel oluşturmaktadır.

Bilgiye ilişkin bu sorgulamalar, sanatsal üretim ve deneyim süreçlerinin anlaşılması açısından da önem taşımaktadır. Sanatçıların ve izleyicilerin bilgiyi nasıl anlamlandırdıkları, yorumladıkları ve değerlendirdikleri, sanatın bilgiyle ilişkisinin ele alınmasını gerektirmektedir. Bu noktada sanat epistemolojisi, sanatsal üretim ve izleme süreçlerinde bilginin nasıl oluştuğunun, hangi biçimlerde ifade edildiğinin ve nasıl değerlendirildiğinin tartışılmasına olanak sağlamaktadır.

Bu bölümün hazırlanması sürecinde incelenen kaynaklar, epistemolojiye ilişkin çalışmaların geniş bir literatür oluşturduğunu; sanat epistemolojisini doğrudan konu edinen Türkçe çalışmaların ise daha sınırlı olduğunu düşündürmektedir. Ulaşılabilen çalışmaların ağırlıklı olarak yabancı dilde olması, konunun Türkçe literatürde ele alınmasına yönelik bir ihtiyaç bulunduğuna

işaret etmektedir. Bu ihtiyaçtan hareketle bölümde, öncelikle epistemoloji kavramının açıklanması, ardından sanatın bilgiyle ilişkisinin sanat epistemolojisi çerçevesinde tartışılması amaçlanmaktadır.

Epistemoloji ve Sanatsal Bilgi

Sanat epistemolojisi; sanatın bilgi ile olan ilişkisini araştırırken, epistemoloji; bilgiyi temel bir sorgulama alanı olarak ele alan; bilginin nasıl oluştuğunu, hangi kaynaklara dayandığını ve hangi ölçütlerle doğru ve geçerli kabul edildiğini araştıran bir felsefe alanıdır. Bu kapsamda bilginin doğası, yapısı, değeri ve sınırları da epistemolojik incelemenin konusunu oluşturur (Cevizci, 2018; Çüçen, 2019; Deryakulu, 2017; Mehdiyev, 2021). Böylece bilgi, öğrenilerek kullanılmanın ötesinde, kendisi ve özellikleri bakımından felsefi sorgulamaya yönelir.

Sanatın bilgiyle ilişkisini değerlendirmek, öncelikle bilginin hangi kapsamda ele alındığını açıklığa kavuşturmayı gerektirir. Sanatın sunduğu bilme olanağı, Dünya'nın Güneş çevresinde dönmesi gibi olgusal bir önermenin aktarılmasından farklıdır. Bu bağlamda tartışılan temel mesele, insanın önermelere dayalı bilgi dışında da bir kavrayış geliştirmesinin mümkün olup olmadığıdır. Bilgi yalnızca önermesel düzeyde tanımlandığında, sanatın bilgi üretimine katkısını kabul etmek güçleşmektedir. Epistemoloji tarihinde yaygın biçimde benimsenen "gerekçelendirilmiş doğru inanç" tanımı, önermesel bilginin koşullarını açıklasa da sanat aracılığıyla edinilebilecek bilgiyi aynı ölçütlerle değerlendirmeye elverişli değildir. Dolayısıyla sanatın bir bilgi kaynağı olarak kabul edilmesi, bilme biçimlerinin bu geleneksel tanımın sınırlarını aşacak biçimde ele alınmasını gerektirir (Taşdelen, 2018, s. 55).

Felsefe öğretiminde sorunların sorgulanarak ele alınması, bilgi felsefesinin konusunun ve kapsamının anlaşılması açısından önem taşımaktadır. Modern felsefeyle birlikte bilginin temellerine yönelik sorgulamaların belirginleşmesi, daha önce sorgulanmadan kabul edilen bilgi anlayışlarının yeniden değerlendirilmesine olanak sağlamıştır. Bu bağlamda epistemolojik araştırma, bilgiye ilişkin sorunları belirleyerek bilginin ne olduğuna yönelik kabullerin tutarlılığını ve açıklama gücünü incelemeyi amaçlamaktadır (Hetherington, 2020). Epistemoloji, bilginin doğasını, insanın bilme olanaklarını ve bu olanakların sınırlarını sorgulayarak felsefi ve bilimsel araştırmalara temel oluşturur. Bilginin hangi yollarla elde edildiğini ve nasıl ele alındığını inceleyen bu disiplin, bilgi edinme süreçlerinin anlaşılmasına yönelik farklı kuramsal ve yöntemsel yaklaşımları kapsar. Bu sorgulamalar sanat alanında ele alındığında, sanatın bilgiyle ilişkisi ve sanatsal deneyimin bilgi edinmedeki rolü gündeme gelir. Sanat epis-

temolojisi, sanatın bir bilgi kaynağı olarak değerlendirilip değerlendirilemeyeceğini, sanatsal üretim ve deneyim yoluyla nasıl bir bilgiye ulaşılabileceğini ve bu bilginin hangi ölçütlerle değerlendirilebileceğini araştırır. Bu çerçevede duyuların, sezginin, hayal gücünün ve yorumlamanın sanatsal bilginin oluşumundaki yeri, epistemolojik sorgulamanın bir parçası hâline gelir.

Sanat Epistemolojisi

Bilgi (episteme), öğretmen, öğrenci ya da sanatçının örgün öğrenim bağlamında gerçekleştirdiği, üzerinde çalıştığı, ürettiği, sergilediği veya icra ettiği etkinlikleri kavramsal ya da söylemsel olarak açıklayabilmesi ve temellendirebilmesiyle ilişkilendirilmektedir. Bu çerçevede sanat epistemolojisi, sanata ilişkin bilginin yanı sıra sanatın kendi içerisinde oluşan bilginin de nasıl üretildiğini ele alan kuramsal bir çerçeve sunmaktadır. Bu bilgi üretimi, sanat dünyasının belirli maddi koşulları ve bağlamları içerisinde gerçekleşmektedir. Sanat okullarından kamusal iletişim kanallarına, sanatın sergilendiği ve icra edildiği mekânlardan eserlerin arşivlendiği ve koleksiyonlara dâhil edildiği kurumlara kadar uzanan bu yapı, sanatsal bilginin oluştuğu ortamları kapsamaktadır (Šuvaković, 2015, s. 6).

Sanatın dünyayı anlama ve ifade etme biçimi, bilim ve felsefenin yöntemleriyle karşılaştırıldığında, bu alanlar arasında hem ortaklıkların hem de farklılıkların bulunduğu görülmektedir. Her üç alan da insanın dünyaya yönelmesinin bir anlam taşıdığı ve bu yöneliş aracılığıyla gerçekliğe ilişkin bir kavrayış geliştirilebileceği kabulünde buluşmaktadır. Bu bakımdan sanat, bilim ve felsefe, insanın bilgi edinme ve anlam oluşturma çabasının farklı biçimleri olarak değerlendirilebilir. Sanat da insanın bilme yetisinin etkinlik kazandığı bir alan olmakla birlikte, bu yetiyi kullanma ve ortaya koyma biçimi bakımından kendine özgü bir nitelik taşımaktadır.

Sanatsal kavrayış, yalnızca kavramlar aracılığıyla kurulmaz; duyusal algıyı ve duyarlılığı da sürecin temel bileşenleri hâline getirir. Bu nedenle sanatın bilgiyle ilişkisi, düşünsel içeriğin yanı sıra, bu içeriğin nasıl hissedildiği, algılandığı ve somut bir biçime dönüştürüldüğü üzerinden de anlaşılmalıdır. Felsefede kavramsal çözümleme ön plana çıkarken, sanatta düşünce duyusal bir görünüm kazanmakta ve bireysel bir anlatım içinde ifade edilmektedir. Böylece sanat, insanın dünyayı kavrama çabasını duyarlılıkla birleştiren bir bilme ve anlamlandırma alanı oluşturmaktadır (Balcı, 2019, s. 7).

Sanatın duyusal temeli, her eserin belirli bir biçim içinde somutlaşmasını ve kendine özgü bir varlık kazanmasını sağlamaktadır. Sanatsal üretimin bireyselliği ve eserin biricikliği de bu somutlaşma süreciyle ilişkilidir. Bununla bir-

likte sanat, yalnızca kişiye özgü bir duyumun aktarılmasından ibaret değildir. İnsanın bilme yetileriyle kurduğu ilişki, tekil bir eserde ortaya çıkan anlamın bireysel deneyimin sınırlarını aşabilmesine ve daha genel bir geçerlilik iddiası taşımasına olanak tanımaktadır. Bu çerçevede sanatın yasa niteliği, bilimsel yasalarla özdeşlikten çok, tekil ve somut olan aracılığıyla genel bir anlamın ortaya konulmasıyla açıklanabilir. Sanatın epistemolojik özgünlüğü de duyusal olan ile düşünsel olanı, bireysel deneyim ile genel geçerlilik arayışını aynı yapıda bir araya getirmesinde bulunmaktadır.

Sanat epistemolojisi, sanat ile bilgi arasındaki ilişkiyi, bilginin edinilmesi ve aktarılması süreçleri üzerinden ele alan bir inceleme alanıdır. Sanat eserlerinin ne tür bilgiler sunabileceği ve bu bilgilerin nasıl iletilebileceği soruları, sanat epistemolojisinin temel konuları arasında yer alır. Sanat eserlerinin bilgiyi nasıl sunduğu ve ilettiğiyle sanatçıların ya da izleyicilerin bu bilgiyi nasıl algıladığı, anlamlandırdığı ve yorumladığı incelenir. Algı, yorum ve anlamın bilgiyle ilişkisine odaklanan bu sorgulamaların temelinde, sanatın bilişsel bir değerinin bulunup bulunmadığına ilişkin sorgulama yer almaktadır.

Sanatsal bilgi, teknik bilgide olduğu gibi bireyin beceri, yaratıcılık ve üretim süreçleriyle ilişkili olarak ortaya çıkmaktadır. Ancak teknik bilgiden farklı olarak sanatsal bilginin temelinde, işlevsel bir yarar sağlamaktan çok estetik değer oluşturma ve güzelliği ifade etme amacı bulunmaktadır. Bu doğrultuda sanatsal bilgi, sanatçının çevresindeki nesneleri kendi algı, duygu ve düşünceleri çerçevesinde yorumlayarak estetik bir biçime dönüştürmesiyle oluşmaktadır. Sanatçı, nesneye ilişkin izlenimlerini ve ona yüklediği anlamları farklı malzeme ve anlatım olanaklarından yararlanarak somutlaştırmaktadır. Bu yaratıcı süreç, resim, heykel, müzik, edebiyat, seramik ve tiyatro gibi çeşitli sanat alanlarında farklı ifade biçimleriyle ortaya çıkabilmektedir. Sanatsal bilginin belirleyici özelliklerinden biri, bireysel algı ve yorumlara dayanması nedeniyle öznel bir nitelik taşımasıdır. Sanatçının duygu, düşünce, hayal gücü ve sezgileri, sanatsal üretimin biçimlenmesinde ciddi bir öneme sahiptir. Aynı nesne ya da olgudan hareket eden sanatçılar, kendi deneyimleri ve estetik anlayışları doğrultusunda birbirinden farklı eserler ortaya koyabilmektedir. Sanatsal üretim sonucunda oluşan eserler ise bireyde beğeni, estetik haz ve güzellik duygusu uyandırabilmektedir. Dolayısıyla sanatsal bilgi, yalnızca teknik becerinin uygulanmasıyla elde edilen bir bilgi türü olmayıp yaratıcılık, sezgi ve öznel değerlendirme süreçlerinin bir araya gelmesiyle oluşmaktadır (Çüçen, 2019, s. 20).

Sanatsal uygulamaların araştırma olarak ele alınması, sanatın bilgiyle ilişkisinin ve sorgulayıcı niteliğinin yeniden tartışılmasına zemin hazırlamıştır. King (2002), sanat destekleme anlayışında yaşanan değişimi bu tartışmalarla ilişki-

lendirerek sanatsal uygulamaların araştırma kapsamında değerlendirilmesinin hem bir olanak hem de bir risk taşıdığını belirtmektedir. Bu olanak, sanatın içerdiği sorgulama süreçlerinin daha açık biçimde ortaya konulması; risk ise sanatsal araştırmanın sözde bilimsel bir incelemeye dönüşmesidir. Bu tartışma, sanat epistemolojisi açısından sanatsal üretim ve deneyimin nasıl bir bilgi içerdiği ve bu bilginin hangi yollarla oluştuğu sorularını gündeme getirmektedir.

Borgdorff (2006), sanatsal uygulamalarda yer alan bilginin örtük, uygulamaya dayalı ve duyusal boyutlarına dikkat çekerek bu bilginin yalnızca kavramlarla ya da sözel açıklamalarla sınırlandırılamayacağını vurgulamaktadır. Bu görüşlerden hareketle sanat epistemolojisi, sanatsal bilginin oluşumunu ve niteliğini, sanatın kendine özgü üretim ve anlamlandırma süreçleri içinde ele alan bir sorgulama alanı olarak değerlendirilebilir.

King'in (2002) yaklaşımında sanat, bilginin eserlerde somutlaştığı ve duyusal veriler üzerinden sınandığı; bolluk, akıldışılık ve bilinçdışı ilkelerine dayanan bir bilgi biçimidir. Sanatın bilgiyle kurduğu bu ilişki, onun bilişsel değeri açısından da değerlendirilebilir. Sanatın bilişsel değer taşıdığını savunan düşünürlere göre sanat hem kendisi hakkında bilgi edinilebilen hem de insanın öğrenmesine katkı sağlayan bir alandır. Bu bağlamda sanat, insanın dünyayı nasıl anlamlandırdığını ve algıladığını etkileyerek kendisine ilişkin düşüncelerini yeniden değerlendirmesine olanak sağlayan bir bilgi kaynağı olarak kabul edilmektedir (Taşdelen, 2018, s. 55).

Sanatsal bilginin oluşumunda doğa ile sanatçının yaratıcı etkinliği arasındaki ilişki önem arz etmektedir. Sanatçı, üretim sürecinde doğada bulunan nesne ve malzemelerden yararlanmakla birlikte bunları olduğu gibi aktarmak yerine kendi estetik anlayışı doğrultusunda yeniden biçimlendirmektedir. Örneğin doğadan elde edilen bir mermer parçası, sanatçının yaratıcı müdahalesiyle özgün bir heykel formuna dönüşebilmektedir. Böylece doğal bir malzeme, sanatçının yorumlama ve biçimlendirme süreci sonucunda başlangıçtaki özelliklerinden farklı estetik nitelikler kazanmaktadır. Bu açıdan sanatsal üretim, doğanın yalnızca taklit edilmesine dayanmamakta; mevcut nesnelerin yeniden yorumlanması ve onlara yeni anlamlar kazandırılması yoluyla özgün eserlerin ortaya çıkarılmasını da kapsamaktadır (Çüçen, 2019, s.21).

Sanatın bilgi üretmesi ve öğrenme süreçlerindeki rolü, epistemolojik açıdan farklı fikirlerin meydana çıkmasına sebep olmuştur. Bu görüşler, temelde sanatın bir bilgi kaynağı olarak kabul edilip edilemeyeceği ve sanatsal deneyimler yoluyla bilgi edinmenin mümkün olup olmadığı sorularıyla şekillenmektedir. Konuya ilişkin yaklaşımlardan ilki, sanatın bireyin dünyayı nasıl anlamlandır-

dığını ve algıladığını etkileyerek bilgi edinme sürecine katkıda bulunabileceğini savunmaktadır. Bu anlayışa göre sanat, bireyin olayları farklı açılardan değerlendirmesine, yeni anlamlar oluşturmasına ve çevresine ilişkin farkındalık geliştirmesine de olanak tanımaktadır (Worth, 2003). Sanatın bilgi edinmedeki rolünü kabul eden bu görüşün karşısında ise bilginin belirli doğruluk ve gerekçelendirme koşullarını taşıması gerektiğini savunan bir yaklaşım bulunmaktadır. Bu iki yaklaşım arasındaki temel ayrım, bilginin nasıl tanımlandığı ve hangi yollarla elde edilebileceği konusunda ortaya çıkmaktadır. Sanatın bilişsel değerini kabul eden düşünürler, öğrenmenin yalnızca doğrulanabilir olgulara ulaşmakla sınırlı olmadığını ileri sürerken karşıt görüşü benimseyenler, sanatsal deneyimlerin bilgi olarak değerlendirilebilmesi için gerekli epistemolojik koşulları karşılamadığını savunmaktadır. Sanatın doğru inançlar ortaya koyma ve bunları yeterli gerekçelerle destekleme bakımından yetersiz kaldığı ileri sürülmektedir (Taşdelen, 2018, s.56).

Sanatın bilgiyle ilişkisinin sadece doğruluk ve gerekçelendirmeye dayandırılması, sanatsal deneyimlerle gerçekleşen farklı öğrenme biçimlerinin dikkate alınmamasına yol açabilir. Çünkü bireyin bilgi edinme süreci, yalnızca nesnel gerçekliklere ilişkin doğrulanabilir önermeleri öğrenmekten ibaret değildir. Bir resim veya heykelin incelenmesi, bir filmin izlenmesi ya da bir romanın okunması, bireyin insan yaşamına, farklı deneyimlere, duygulara ve toplumsal ilişkilere yönelik anlayışını geliştirebilmektedir. Bu tür deneyimler, bireyin dünyayı yorumlama ve anlamlandırma sürecine katkı sağlamaktadır. Dolayısıyla sanatın bilgi kaynağı olarak değerlendirilmesinde, yalnızca doğrulanabilir bilgiler sunup sunmadığına değil, bireyin düşünme, algılama ve kavrama biçimlerinde oluşturduğu değişimlere de odaklanılması gerekmektedir. Bu açıdan sanat, geleneksel bilgi anlayışının ötesinde, bireyin kendisine ve çevresindeki dünyaya ilişkin anlayışını derinleştiren, farklı deneyimleri tanımasına ve yeni bakış açıları geliştirmesine olanak sağlayan bir bilgi edinme yolu olarak değerlendirilebilir.

Sanat epistemolojisinin oluşturulmasına yönelik çabalar bazı filozofların itirazlarıyla karşılaşmıştır. Bu itirazlar, bilgi teorisinin temel bileşenlerinden biri olan hakikatin estetik bağlamlarda yerinin bulunmadığı düşüncesine dayanmaktadır. Bir şeyin güzel olduğuna inanmanın haklı gerekçelere dayanabileceğini kabul eden filozoflar olsa da diğerleri, bu tür inançların nesnel bir doğruluk taşıdığını kabul etmemektedir (Cusmariu, 2016, s. 37). Sanatın bilgi kaynağı olma niteliğini ele alan ilk filozoflar arasında Platon ve Aristoteles bulunmaktadır. Her iki filozof, sanatın bireyin ahlaki karakterinin şekillenmesinde rol oynayabileceği düşüncesinde birleşmektedir. Bununla birlikte Platon, sanat yoluyla bilgi edinilebileceğini kabul etmiş; ancak bu sürecin bireyin karakterini

olumsuz etkileyebileceğini ileri sürmüştür. Aristoteles ise Platon'un sakıncalı bulduğu duyguların deneyimlenmesinin, duygusal bir katarsis oluşturarak kişinin karakterine yarar sağlayabileceğini savunmuştur. Dolayısıyla iki filozof da sanattan öğrenilebileceğini kabul etmiş, ancak bu yolla kazanılan bilgiyi Platon zararlı, Aristoteles ise faydalı olarak değerlendirmiştir (Worth, 2003).

Platon'un sanat anlayışı epistemolojik açıdan değerlendirildiğinde, sanatsal üretimin temsil ettiği gerçekliğe ilişkin ne ölçüde bilgi sunduğu sorusu öne çıkmaktadır. Bir nesnenin görünüşünü başarıyla yansıtmak, o nesnenin özünü, yapısını veya işlevini bilmekle aynı değildir. Sanatçı, betimlediği şeye ilişkin kapsamlı bir bilgiye sahip olmadan da izleyicide güçlü bir gerçeklik izlenimi oluşturabilmektedir. Bu durum, sanat eserinin etkileyiciliği ile bilgi bakımından yeterliliğinin ayrı ayrı değerlendirilmesini gerektirmektedir. Görsel benzerlik ve anlatım gücü, temsilin ikna ediciliğini artırabilmekte; ancak bunlar tek başına hakikatin kavrandığını göstermemektedir. Taklide dayalı sanatın sorgulanmasının temelinde de görünüş ile öz arasındaki bu ayrım bulunmaktadır. Sanatsal temsil, nesnenin belirli bir açıdan nasıl göründüğünü aktarırken onun ne olduğunu bütünüyle açıklamayabilmektedir. Böyle bir durumda izleyici, temsilin sunduğu görünüşü gerçekliğin kendisiyle karıştırabilmekte ve bir şeyi tanıdığı izlenimine kapılabilmektedir. Dolayısıyla sanatın epistemolojik sınırı, görünür olanı yeniden üretme başarısının, var olanın bilgisine ulaşma başarısıyla örtüşmemesinde ortaya çıkmaktadır. Sanatın hakikatle ilişkisi, yalnızca neyi gösterdiğine değil, gösterdiği şeyin hangi yönlerini açığa çıkardığına ve hangi yönlerini görünmez bıraktığına bağlı olarak değerlendirilmektedir (Cusmariu, 2016).

Bu çerçevede Platon'un sanat epistemolojisi, güzelliğin düşünsel kavranışı ile onun sanatsal temsili arasındaki ilişki üzerinden açıklanabilmektedir. Güzelliğin bir idea olarak taşıdığı varlık statüsü, onu konu alan her eserin aynı ölçüde bilgi değeri taşımasını gerektirmemektedir. Sanat eseri güzeli görünür kılabilmekte, ona ilişkin bir izlenim oluşturabilmekte veya izleyiciyi sorgulamaya yöneltebilmektedir; fakat güzelliğin özüne ilişkin bilgi, temsilin etkisini aşan düşünsel bir çabayı gerekli kılmaktadır. Böylece sanatın değerlendirilmesinde estetik etki, varlığa ilişkin kavrayış ve hakikate ulaşma sorunu birbirleriyle bağlantılı hâle gelmektedir.

Aristoteles'in sanat anlayışında ise taklit, sanatsal yaratıcılığın temelinde yer alırken insanın ve yaşamın ahlaki yönlerini konu edinmesi bakımından sanatçıya beraberinde etik bir yükümlülük de getirmektedir. Bu nedenle sanat, epistemik değerinin yanında ahlaki bir boyut da taşımakta; taklidin etik niteliği, örnek alınan davranışların iyi ya da kötü oluşuyla ilişkilendirilmektedir. Sanatın epistemolojik değeri ise insanın bilme isteğine karşılık vermesi ve bu süreçte

haz sağlamasıyla açıklanmaktadır. Bu çerçevede sanat, nesnelere ilişkin kesin bilgiler sunmayı amaçlayan bir bilgi türünden çok, düşünme ve akıl yürütmenin yanı sıra hayal gücü ve sezginin de katıldığı bir bilme biçimi olarak değerlendirilebilir. Sanatsal üretimin sanatçının öznel yaklaşımıyla şekillenmesi, aynı nesnenin farklı sanatçılar tarafından çeşitli biçimlerde yorumlanmasına olanak sağlamaktadır. Aynı sanatçının bir nesneyi farklı zamanlarda farklı biçimlerde ele alabilmesi de sanatsal bilginin kişiye ve yaratım sürecine özgü niteliğini ortaya koymaktadır (Durhan, 2020, s. 1986-1987).

Aydınlanma düşüncesine tepki olarak gelişen Romantizme baktığımızda ise, dünyayı bilme, deneyimleme, anlama ve kurma süreçlerinin tek bir yolla açıklanamayacağı görüşünü öne çıkarmıştır. Bu doğrultuda Romantik düşünürler, aklı merkeze alan yaklaşımın yerine sezgiye, hayal gücüne ve duygulara aklı tamamlayan, kimi zaman ise onun ötesine geçen bir önem atfetmiştir. Sanatın dünyayı çok çeşitli biçimlerde betimleyebilmesi de bu anlayışla ilişkilidir. Romantik bakış açısına göre sanat, hakikati bilimsel yöntemlerle ortaya koymasa da bireyin dünyayı farklı açılardan anlamasını sağlayan bir kavrayış sunabilir (Worth, 2003).

Mersch, "Epistemologies of Aesthetics" adlı eserinde, sanatsal uygulamaların kendine özgü bir bilgi üretebildiğini kabul eden bir sanat epistemolojisi anlayışını savunmaktadır. Bu bilginin bilimsel bilgiden farklı yöntemlerle oluşması, onun daha az değerli olduğu anlamına gelmemektedir (Mersch, 2015, s. 23-21). Sanatsal bilgi; gösterme, üretme, deneyimin alışılmış akışını kesintiye uğratma, onu yoğunlaştırma ve dönüştürme yoluyla ortaya çıkmaktadır. Bu bağlamda sanat, gerçekliği yeniden sunmanın ötesinde, algı ve anlam düzeyinde yeni gerçeklikler oluşturmaktadır. Bu nedenle sanatın bilgi üretme gücünün yalnızca nesnellik, kanıtlama ya da önermesel doğruluk ölçütleriyle değerlendirilmesi yeterli görülmemektedir. Sanatın epistemik gücü, bu ölçütlerin dışında kalabilen unsurları açığa çıkarma olanağında bulunmaktadır (Gjerga, 2022, s. 4, 5).

Bilginin gerçekliği nasıl temsil ettiği sorunu, büyük ölçüde empirist epistemolojiye dayanan pozitivist ve mantıkçı pozitivist yaklaşımlarda belirgin bir kuramsal çerçeve kazanmıştır. Modern bilim anlayışının şekillenmesinde etkili olan bu yaklaşımlar, bilginin geçerliliğini öznel değerlendirmelerden bağımsız biçimde temellendirme arayışıyla öne çıkmaktadır. Bu çerçevede bilgi, bilen kişinin bireysel kanaatlerinin bir ifadesi olmaktan çok, araştırılan gerçekliğin nesnel olarak ortaya konulmasını sağlayan bir temsil olarak değerlendirilmektedir. Bilimsel araştırmanın temel amacı da dış dünyaya ilişkin açıklamaların kişisel yargılardan arındırılarak oluşturulmasıyla ilişkilendirilmektedir.

Pozitivist anlayış, araştırmacının kişisel değerlerini ve öznel yargılarını

araştırmanın dışında tutarak nesnel bilgiye ulaşabileceği kabulüne dayanmaktadır. Bu yaklaşımda deney ve gözlem, dış dünyayı anlamanın ve açıklamanın temel araçlarıdır. Sanat epistemolojisi açısından ele alındığında ise bu kabul, sanatın hangi yönlerinin bilgi kaynağı olarak değerlendirilebileceği sorusunu gündeme getirmektedir. Sanat eserinin malzemesi, üretim tekniği ve gözlemlenebilir özellikleri bu çerçevede incelenebilirken, sanatçının kişisel deneyimi ve izleyicinin esere yüklediği anlam aynı ölçütlerle açıklanmakta güçlük yaratmaktadır. Dolayısıyla pozitivist bilgi anlayışı, sanatın gözlemlenebilir yönlerini araştırmaya elverişli olmakla birlikte, sanatsal deneyimin öznel ve yoruma açık boyutlarını kavramada sınırlı kalabilmektedir.

Mantıkçı pozitivizm, nesnel bilgi arayışını dilin açıklığı ve önermelerin sınanabilirliği üzerinden sürdürmektedir. Bu anlayışta bir ifadenin bilgi değeri, deneysel olarak sınanabilmesine ya da mantıksal ve analitik bir nitelik taşımasına bağlıdır. Sanat epistemolojisiyle ilişkilendirildiğinde bu ölçüt, sanatın simgeler, imgeler ve mecazlar aracılığıyla sunduğu anlamların bilgi bakımından nasıl değerlendirileceği sorununu ortaya çıkarmaktadır. Sanat eserleri, anlamlarını her zaman doğrudan sınanabilir önermelerle ifade etmediğinden, sundukları kavrayışın bu ölçütlerle değerlendirilmesi güçleşmektedir. Bu durum, sanatın anlamsız olduğunu değil, sanatsal anlam ile bilimsel önermelerin aynı biçimde ele alınamayacağını göstermektedir. Böylece sanatın bilgiyle ilişkisi, yalnızca doğrulanabilir ifadeler üzerinden değil, insan deneyimini görünür kılma ve farklı biçimlerde anlamlandırma olanakları üzerinden de tartışılmaktadır.

Bu nedenle pozitivizm ile mantıkçı pozitivizmin gerçekliği temsil etme anlayışları, birbirini tamamlayan iki yönelim üzerinden değerlendirilebilir. Pozitivizm, araştırmacının öznel yargılarından bağımsız bir bilgiye ulaşılmasını ön plana çıkarırken, mantıkçı pozitivizm bu bilginin olgusal ve mantıksal ilişkileri açık biçimde yansıtabilecek nesnel bir dille ifade edilmesine ağırlık vermektedir. Her iki yaklaşımda da bilgi ile gerçeklik arasında kurulması amaçlanan ilişkinin temelinde, kişisel yorumların etkisini dışarıda bırakan ve nesnel temellere dayanan bir temsil anlayışı bulunmaktadır (Küçükalp, 2003, s. 91).

Sanat epistemolojisinin temel amacı, sanatsal yapıtların felsefi, toplumsal ve psikolojik yönlerini ele alarak sanat yoluyla bilgi edinmenin nasıl gerçekleştiğini ve sanatın insanın bilgi birikimine katkısını açıklamaktır. Bu çerçevede sanat eserleri, sundukları estetik yaşantılarla birlikte bireylerin dünyayı kavrama ve yorumlama biçimlerinin şekillenmesinde de rol oynar. Nesnelerle kurulan estetik ilişki, duygusal ve algısal yönleri güçlü bir etkinlik olmakla birlikte, temelde bilişsel bir nitelik taşımaktadır. Estetik katılımın epistemolojik sorularla bağlantısı da bu nitelikten kaynaklanır. İnsanların sanattan öğrendiklerini, sana-

tın dünyaya ilişkin algılarını değiştirdiğini ve dünyayı görme ve anlamlandırma biçimlerini etkilediğini belirtmeleri, sanatın bilgiyle ilişkisi açısından dikkat çekmektedir. Bunun yanı sıra sanatsal yapıtların, bilhassa nitelikli olanların, dünyaya ilişkin inançlar oluşturabileceği ve bu nedenle dünya hakkında bilgi sağlayabileceği düşüncesi de yaygındır (Worth, 2003).

> Modernite, insanın gerçeklikle kurduğu bağı köklü biçimde dönüştürürken diğer disiplinlerle birlikte sanatın da yeniden tanımlanmasına ve şekillenmesine neden olmuştur. Bu süreçte sanata, diğer disiplinlerle birlikte gerçekliği kavrama ve toplumu yeniden kurma sorumluluğu yüklenmiş; söz konusu sorumluluğun modernitenin belirlediği bilgi koşulları çerçevesinde yerine getirilmesi beklenmiştir. Kant'ın felsefesinde somutlaşan, disiplinlerin kendi varoluş koşullarını sorgulayarak arınmaları yönündeki modern talep ise sanatın modern bilgi süreçleriyle kurduğu ilişkinin epistemolojik sorunlarını görünür kılmıştır. Böylece sanat, modern bilgi düzeninde kendisine belirli bir yer bulamamasına karşın bilgi statüsüyle değerlendirilmiştir. Bu çelişki, sanat alanında krizlerin ortaya çıkmasına ve sanatın sona erdiğine ilişkin düşüncelerin gelişmesine zemin hazırlamıştır (Balcı, 2019, s. 13).

Sanatsal araştırmada bilgi, araştırmacının birikimi, niyeti ve araştırma sürecine etkin katılımıyla şekillenmektedir. Malzemeyle çalışma, fiziksel arayış ve arşiv incelemesi gibi etkinlikler, araştırmacının ele aldığı konuyla farklı düzeylerde ilişki kurmasına ve zaman içerisinde derinleşen bir aşinalık geliştirmesine olanak sağlamaktadır. Bu nedenle sanatsal araştırma, bilgiye ilişkin soruların yanında varlığa ve etik sorumluluğa yönelik sorgulamaları da içermektedir. Araştırmacının süreç içerisinde geliştirdiği kavrayışı başkalarına aktarabilmesi önem taşımakla birlikte, bu aktarımın anlamı bütünüyle karşı tarafa ulaştırdığı söylenemez. İzleyicinin ya da okuyucunun eseri anlamlandırması, kendi bilgi birikimi ve yorumlama olanakları doğrultusunda kısmi ve sınırlı kalmaktadır. Ayrıca bilginin oluşumu ve paylaşımı, tarihsel ve toplumsal koşulların yanı sıra güç ilişkilerinden de etkilenmektedir. Bu çerçevede sanatsal araştırma, yalnızca mevcut gerçekleri belirlemeye veya önceden oluşturulmuş düşünceleri sunmaya yönelik bir etkinlik olarak değil, yeni düşüncelerin oluşmasına olanak sağlayan bir süreç olarak değerlendirilmektedir. Araştırmacının önceki bilgi ve deneyimlerinin de katıldığı bu süreçte ortaya çıkan sanatsal bilgi, kesin ve tamamlanmış bir sonuçtan çok, farklı yorumlara ve yeni anlamlara açık bir nitelik taşımaktadır (Govrin, 2019).

Sanatın tek ve değişmez bir tanımla sınırlandırılamaması, sanat epistemolo-

jisinin kavramsal çerçevesinin oluşturulmasını güçleştirmektedir. Felsefi yaklaşımlarda sanat; biçim, ifade, temsil, kurum, deneyim ve uygulama gibi farklı kavramlar üzerinden ele alınmaktadır. Bu çeşitlilik, sanatın bir eksikliği olarak değil, bilgi açısından taşıdığı önemin dayanaklarından biri olarak değerlendirilebilir. Çünkü sanatın tek bir işleve, yönteme ya da geçerlilik ölçütüne indirgenmesi mümkün değildir. Bu bağlamda sanat, insanın düşünsel ve uygulamaya dayalı bir etkinliği olarak ele alındığında, sanat epistemolojisinin de sanatı bilimsel bilgi modeline uyarlamak yerine, sanatsal uygulamalar yoluyla nasıl bir bilginin olanaklı hâle geldiği sorusu üzerinden değerlendirilmesi gerekmektedir (Gjerga, 2022, s.10).

Bu bağlamda sanat epistemolojisi, sanatın bilgi üretiminde ve iletiminde üstlendiği rolün anlaşılmasına ve değerlendirilmesine yönelik eleştirel bir çerçeve sunar. Sanatın insan bilgisine katkısını ele alarak, onun estetik deneyimin ötesinde, bilgi edinme ve anlamlandırma süreçlerinde de bir yeri olduğunu ortaya koyar.

Sonuç

Bu bölümde epistemoloji kavramından hareketle sanatın bilgiyle ilişkisi, sanatsal bilginin oluşumu ve sanatın bilgi edinme süreçlerindeki yeri ele alınmıştır. İncelenen görüşler, sanat epistemolojisinin temelinde sanatın bir bilgi kaynağı olarak değerlendirilip değerlendirilemeyeceği sorusunun bulunduğunu göstermektedir. Söz konusu soruya ilişkin yanıtlar ise, bilginin nasıl tanımlandığına, hangi yollarla edinildiğine ve hangi koşullarda geçerli kabul edildiğine göre farklılaşmaktadır. Dolayısıyla sanatın epistemik değerinin anlaşılması, sanatsal üretim ve deneyimin özellikleriyle birlikte bilgiye ilişkin kabullerin de sorgulanmasını gerektirmektedir.

Sanatsal bilginin oluşumunda duyusal algı, hayal gücü, sezgi, teknik beceri ve yorumlama süreçleri birbiriyle ilişkili olarak yer almaktadır. Sanatçının malzemeyle kurduğu ilişki ve üretim sırasında gerçekleştirdiği arayışlar, önceden sahip olduğu bilgilerin uygulanmasının yanında, süreç içerisinde yeni kavrayışların gelişmesine de olanak sağlayabilmektedir. Bu yönüyle sanatsal üretim, bilginin yalnızca eserin tamamlanmasıyla ortaya çıktığı bir etkinlik olarak değerlendirilemez. Üretim sırasında yapılan seçimler, karşılaşılan sorunlar ve geliştirilen ifade biçimleri de sanatsal bilginin oluşumuna katılmaktadır. Sanatsal uygulamalarda bulunan örtük ve duyusal bilgi, bu sürecin kavramsal ya da sözel açıklamalarla bütünüyle aktarılmasını güçleştirmektedir (Borgdorff, 2006). Bu nedenle sanatın bilgiyle ilişkisinin değerlendirilmesinde eserin yanı

sıra üretim sürecinin de dikkate alınması önem taşımaktadır.

Sanatsal bilginin anlam kazanması, sanatçının üretim süreciyle sınırlı kalmamakta; izleyicinin eserle kurduğu ilişki içerisinde de devam etmektedir. İzleyici, karşılaştığı eseri kendi deneyimleri, bilgi birikimi ve içinde bulunduğu koşullar doğrultusunda yorumlamaktadır. Bu durum, sanatçının ifade etmeyi amaçladığı anlam ile izleyicinin eserden edindiği anlamın her zaman örtüşmeyebileceğini göstermektedir. Bununla birlikte yorumların farklılaşması, sanatın bilgiyle ilişkisinin ortadan kalktığı anlamına gelmemektedir. Sanatsal deneyim, bireyin daha önce üzerinde düşünmediği durumları fark etmesine, farklı yaşam deneyimlerini değerlendirmesine ve kendi kabullerini yeniden gözden geçirmesine olanak sağlayabilmektedir. Bu ilişkinin tarihsel, toplumsal ve kurumsal koşullar içerisinde oluşması ise sanatsal bilginin yalnızca bireysel özelliklerle açıklanamayacağına işaret etmektedir (Govrin, 2019).

Sanat eserlerinden etkilendiğimiz ve bu eserler aracılığıyla öğrenebildiğimize inandığımız gerçeği, öğrenmenin gerçekleştiğini temellendirmek için kendi başına yeterlilik sağlamamaktadır. Eserin bireyde güçlü bir duygu uyandırması ile bireyin kendisine ya da dünyaya ilişkin bir kavrayış geliştirmesi arasında ayrım yapılması gerekmektedir. Bu nedenle sanatın bilgi edinmeye katkısı ele alınırken neyin öğrenildiği, bu öğrenmenin eserle nasıl ilişkilendirildiği ve hangi gerekçelerle desteklenebildiği üzerinde durulmalıdır (Worth, 2003). Böyle bir sorgulama, sanatsal deneyimin bilgi açısından taşıdığı olanakları değerlendirirken bilgiye ilişkin ön kabullerimizin de yeniden ele alınmasına katkı sağlayabilir.

Bölümde tartışılan yaklaşımlar, sanatın epistemik değerinin yalnızca doğrulanabilir önermeler üretme gücü üzerinden açıklanmasının sınırlı kalabileceğini düşündürmektedir. Sanat, insan yaşamına, duygulara ve toplumsal ilişkilere yönelik kavrayışın gelişmesine, alışılmış algılama biçimlerinin sorgulanmasına ve farklı bakış açılarının oluşmasına katkıda bulunabilmektedir. Bununla birlikte bu olanak, her sanatsal deneyimin kendiliğinden bilgi ürettiği ya da her yorumun aynı ölçüde temellendirilebildiği biçiminde anlaşılmamalıdır. Sanatın kendine özgü bilme olanaklarının kabul edilmesi, bu olanakların eleştirel olarak değerlendirilmesini de gerekli kılmaktadır. Bu açıdan sanatsal araştırmanın bilimsel araştırmayla ilişkisi kurulurken sanatın üretim, ifade ve anlamlandırma süreçlerinin gözetilmesi önem taşımaktadır.

Pozitivizm ve mantıkçı pozitivizmin nesnel bilgiye yönelik arayışları, sanatın bilgiyle ilişkisini tartışmak için önemli bir zemin sunmaktadır. Ancak deney, gözlem ve mantıksal çözümlemeye dayanan bilgi ölçütleri, sanatsal deneyimin

bütün boyutlarını açıklamakta sınırlı kalmaktadır. Bir sanat eserinin malzemesi ve üretim özellikleri gözlemlenebilir olsa da taşıdığı anlam, bu özelliklerin belirlenmesiyle bütünüyle ortaya konulamamaktadır. Sanatçının deneyimi, eserin ifade biçimi ve izleyicinin yorumu, sanatın sunduğu kavrayışın oluşumunda birlikte rol oynamaktadır.

Bu nedenle sanat epistemolojisi, sanatın bilgi değerini değerlendirirken nesnel incelemenin yanı sıra duyusal deneyimi, duyarlılığı ve yorumlama süreçlerini de dikkate almalıdır. Sanatın bilgiye katkısı, gerçekliğe ilişkin sınanabilir açıklamalar sunmasının yanında, insan yaşantısının farklı yönlerini görünür kılmasında ve dünyaya ilişkin yeni kavrayışlar geliştirmeye olanak tanımasında aranabilir. Bu yaklaşım, her sanatsal yorumun aynı ölçüde geçerli olduğu anlamına gelmemektedir; yorumların eserle ilişkisi, tutarlılığı ve dayanakları yine sorgulanabilir. Böylece sanatın epistemolojik değeri, nesnel bilgi ölçütleriyle kurduğu ilişki korunarak, kendine özgü anlam üretme ve deneyimi paylaşılır hâle getirme olanakları içinde değerlendirilebilir.

Sanat epistemolojisine ilişkin tartışmalar, bilgi edinmenin farklı yollarla gerçekleşebileceğine ve insanın bilgiyle ilişkisinin geleneksel anlamda önermesel bilgiyle sınırlandırılamayacağına işaret etmektedir. İnsanın dünyaya, yaşama ve kendisine ilişkin öğrendikleri; farklı deneyimler içerisinde oluşabilen ve farklı yollarla gerekçelendirilebilen bir bilgi edinme süreci olarak ele alınabilir (Taşdelen, 2018, s. 72). Bu çerçevede sanat epistemolojisinin katkısı, sanatın bilgi sunduğunu ileri sürmenin ötesinde, sanat aracılığıyla nasıl bir kavrayışın gelişebileceğini ve bu kavrayışın hangi koşullarda bilgi olarak değerlendirilebileceğini tartışmaya açmasında bulunmaktadır. Böylece sanat, insanın bilgi edinme olanaklarının çeşitliliğini görünür kılan; üretme, deneyimleme ve yorumlama süreçleri yoluyla kendisiyle ve çevresiyle kurduğu ilişkiyi derinleştirebilen bir alan olarak değerlendirilebilir.

Sonuç olarak sanat epistemolojisi, bilginin yalnızca geleneksel anlamda önermesel bilgiyle sınırlandırılamayacağını ve farklı bilgilenme biçimlerinin de dikkate alınması gerektiğini ortaya koymaktadır. Sanat aracılığıyla bireyin dünyaya, yaşama ve kendisine ilişkin yeni kavrayışlar edinmesi, bilgi kavramının kapsamının ve bilgiyi gerekçelendirme yollarının yeniden değerlendirilmesini gerekli kılmaktadır. Bu bağlamda sanatsal deneyimin sağladığı bilgilenmenin kendine özgü niteliğinin anlaşılması ve bu bilgilenmeye temel oluşturabilecek farklı gerekçelendirme biçimlerinin ele alınması önem taşımaktadır. Dolayısıyla sanat, insanın dünyayı ve kendi varlığını anlamlandırmasına katkı sağlayan bir bilgi kaynağı olarak sanat epistemolojisinin temel tartışma alanlarından birini oluşturmaktadır.

Kaynakça

Balcı, F. (2019). Epistemolojik bir problem olarak sanat eseri. *Journal of Arts*, *2*(1), 1–15. https://doi.org/10.31566/arts.2.001

Borgdorff, H. (2006). *The debate on research in the arts* (Sensuous Knowledge No. 2). Bergen National Academy of the Arts.

Cevizci, A. (2018). *Bilgi felsefesi*. Say.

Cusmariu, A. (2016). Toward an epistemology of art. *Symposion*, *3*(1), 37–64. https://doi.org/10.5840/symposion2016313

Çüçen, A. K. (2019). *Bilgi felsefesi*. Sentez.

Deryakulu, D. (2017). Epistemolojik inançlar. Y. Kuzgun & D. Deryakulu (Ed.), *Eğitimde bireysel farklılıklar* içinde (s. 253–280). Nobel.

Durhan, G. (2020). Aristoteles'te tekhne olarak sanatın epistemik değeri. *MANAS Sosyal Araştırmalar Dergisi*, *9*(3), 1980–1989. https://doi.org/10.33206/mjss.531741

Gjerga, S. (2022). *Thinking otherwise: Art as epistemic practice in Dieter Mersch*

Govrin, I. (2019, 18 Ocak). *Art epistemology (project for a review)*. Journal for Artistic Research. https://doi.org/10.22501/jarnet.0016

Hetherington, S. (Ed.). (2020). *Epistemoloji* (B. Çakır, C. Çakmak, E. Delice, F. D. Çoban, H. R. Açar, H. D. Özcan, İ. Serin, K. Elbeyoğlu, M. N. İnönü, N. Mehdiyev, Ö. O. Sarı, Ş. Yalçın & U. Morkoç, Çev.). Fol. (Özgün eserin kullanılan edisyonu 2019'da yayımlanmıştır)

King, M. (2002). From Max Ernst to Ernst Mach: Epistemology in art and science. *Working Papers in Art and Design*, *2*. https://www.herts.ac.uk/__data/assets/pdf_file/0013/12307/WPIAAD_vol2_king.pdf

Küçükalp, K. (2003). Modern epistemolojik kriz ve postmodern epistemoloji. *Bilimname: Düşünce Platformu*, 1-2.

Mehdiyev, N. (2021). Çağdaş epistemolojiye giriş. İnsan.

Mersch, D. (2015). *Epistemologies of aesthetics* (L. Radosh, Trans.). diaphanes.

Šuvaković, M. (2015). Art education: Critical design for procedures and platforms of contemporary art education. Šolsko *polje*, *26*(5/6), 33–59. https://www.dlib.si/details/URN:NBN:SI:doc-TXXHZWEU

Taşdelen, D. (2018). Sanat epistemolojisi, sanat ontolojisi ve sanat etik ilişkisi. A. İnam (Ed.), *Estetik ve sanat felsefesi* içinde (s. 54–73). Anadolu Üniversitesi.

Worth, S. E. (2003). Art and epistemology. In *Internet Encyclopedia of Philosophy*. https://iep.utm.edu/art-and-epistemology/

3. BÖLÜM

DOĞU VE BATI RESMİNDE İHTİŞAMIN GÖSTERGESİ OSMANLI VE RÖNESANS TABLOLARINDA TAKININ KÜLTÜREL VE TEKNİK ANALİZİ

Prof. Dr. Nilgün ŞENER
Kocaeli Üniversitesi, Değirmendere Ali Özbay MYO.
nilgun.sener@kocaeli.edu.tr
https://orcid.org/0000-0002-1234-5678

Giriş

Maddi Kültürün Tarihsel Ve Teknolojik Belgesi Olarak 'Portreler

Sanat tarihi ve arkeoloji disiplinlerinin kesişim kümesinde yer alan maddi kültür araştırmalarında, kıymetli madenlerin ve değerli taşların ontolojik kaderi, onların kalıcılığına tezat bir şekilde sürekli bir yıkım ve yeniden inşa sürecine dayanmaktadır. Savaşlar, ekonomik krizler, hanedan değişimleri ve en nihayetinde değişen estetik beğeniler; altın, gümüş gibi metallerin eritilerek külçeye dönüştürülmesine, elmas, zümrüt ve yakut gibi taşların ise orijinal montürlerinden sökülerek yeniden yontulmasına yol açmıştır (Evans, 1970). Bu döngüsel tüketim ve dönüşüm pratikleri, kuyumculuk tarihi araştırmalarında fiziksel çalışmalar üzerinden kronolojik takip yapmayı neredeyse imkânsız kılmaktadır. Söz konusu metodolojik tıkanıklığı aşmada en radikal ve güvenilir veri tabanını ise dönemlerin egemenlik pratiklerini belgeleyen resmi portreler ve minyatürlerdir (Riello, 2013).

Resim yüzeyi, plastik özelliklerin dışında dönemin imalat yöntemlerinin, malzeme analitiğinin, metalürji bilgisinin ve toplumsal hiyerarşilerin donarak günümüze ulaştığı yapısal birer kazı alanı niteliğindedir. Bir ressamın ya da nakkaşın fırçasından çıkan mücevher tasviri, estetik bir bezeme unsuru olası kadar üretildiği dönemin maden işleme teknolojisini, ticaret ağlarını, kristalografi bilgisini ve en önemlisi gücü elinde bulunduran odağın zeminini gösteren

yasal bir koddur. Takı tasarımı, doğası gereği biçimsel kaygılar ile üretim imkânlarının kopmaz bir bütünlük içinde harmanlanmasını zorunlu kılan disiplinlerarası bir mühendislik ve sanat alanıdır (Untracht, 1982). 15. yüzyılın erken Rönesans Dönemi'nden 18. yüzyılın geç Barok ve Lale Devri atmosferine uzanan zaman diliminde, Doğu ve Batı dünyasının iki ana üretim merkezini oluşturan Osmanlı Saray Atölyeleri (Ehl-i Hiref'e bağlı Zergeran Teşkilatı) ile Avrupa Lonca Sistemleri, takıyı bu teknik ve kuramsal bütünlük içinde kurgulamışlardır (Uzunçarşılı, 1988).

Bu çalışmanın temel amacı, Doğu ve Batı resminde takının üstlendiği ihtişam semantiğini hem sanatsal temsil araçlarının (ışık-gölge, kontur, perspektif, şematizm) analiziyle hem de kuyumculuk teknolojisinin (faset kesim, kabaşon form, murassa tekniği) malzeme bilimi odaklı okumasıyla ortaya koymaktır. Literatürde genellikle Levni minyatürleri üzerinden kısıtlı tutulan Osmanlı kanadı, bu araştırmada saraya bizzat davet edilerek iç mekân kodlarına vakıf olan Bellini ve Vanmour gibi yabancı ustalar ile Lorck, Liotard ve Favray gibi seyyah sanatçıların gözlemlerini kapsayacak şekilde genişletilmiştir (Renda, 2002). Böylelikle Batı'nın rasyonel-optik gerçekçiliği ile Doğu'nun sembolik-felsefi şematizmi arasındaki durum, mücevherin ışıltısı ve kütlesi üzerinden yeniden kavramsallaştırılacaktır.

KANITLAYICI VE ANLAMSAL PARALELLİKLER: ORTAK İKONOGRAFİK GÖSTERGELER

Osmanlı resim/minyatür geleneği ile Rönesans İtalyan ve Kuzey portre sanatı, ilk bakışta mekânsal kurgu, derinlik algısı ve figüratif stilizasyon bakımından birbirine taban tabana zıt iki ayrı estetik dünya gibi görünür. Batı resmi üç boyutlu uzamı rasyonel bir matematiksel perspektifle inşa ederken Doğu minyatürü katmanlı, hiyerarşik ve iki boyutlu bir durumu benimser (Panofsky, 1991). Ancak bu radikal biçimsel ayrışmaya rağmen takının nesnel varlığı ve resim düzlemindeki anlamsal misyonu incelendiğinde her iki kültür havzasının üç temel düzlemde kusursuzca birleştiği görülür.

Siyasi ve Sınıfsal Statü Belgesi

Her iki kültür coğrafyasında da takı, hiçbir zaman bireysel bir süslenme arzusu ya da masum bir estetik beğeni nesnesi olarak kurgulanmamıştır. Portrelerdeki mücevher, izleyiciye doğrudan mevcut toplumsal hiyerarşiyi hatırlatan, otoritenin sınırlarını çizen ve "bana tabi olmalısınız" diyen görsel ve

siyasi bir manifestodur. Avrupa Rönesansı'nda güç, feodalitenin çözülüşüyle birlikte yükselen ticaret burjuvazisinin (örneğin Floransa'da Medici Hanedanı, Augsburg'da Fugger Ailesi) ve seküler monarkların elinde toplanırken; bu gücün resmi temsili devasa altın zincirler, ağır şapka iğneleri ve göğsü kaplayan pandantifler üzerinden okunur (Campbell, 1990).

Osmanlı saray geleneğinde ise güç, tanrısal iradenin yeryüzündeki gölgesi olarak kabul edilen sultanın mutlakiyetinde somutlaşır. Bu, padişahın giydiği ağır brokar kaftanları tamamlayan, üzeri devasa zümrüt, yakut ve elmaslarla bezeli murassa kemer tokaları, hançer kabzaları ve baş takılarıyla hayat bulur (Çağman, 1988). Rönesans dükünün göğsündeki altın kolye halka ne ifade ediyorsa Osmanlı sultanının belindeki murassa toka da tebaaya aynı hiyerarşik mesafeyi dayatır. Mücevher, takan kişinin bedenini aşarak kurumsal gücün sarsılmaz birer mührüne dönüşür.

Diplomatik Güç Gösterisi ve Kapital Kanıtı

Dönemin hükümdar, şehzade ya da aristokrat portreleri, yalnızca saray duvarlarını süsleyen veya iç kamuoyuna mesaj veren statik resimler değildir. Bu eserler, yabancı elçilere gösterilmek, rakip hanedanlara hediye edilmek ya da diplomatik evlilik ittifaklarını başlatmak üzere sipariş edilen erken modern dönemin en stratejik siyasi imaj araçlarıdır (Necipoğlu, 2000). Dolayısıyla tablolarda yer alan takıların, taşların ve metal aksamların çizimindeki aşırı netlik ve abartılı vurgu, sanatsal bir tavır değil, devletin mali gücünün yani hazinesinin büyüklüğünün ve kapital gücünün kanıtlanması operasyonudur.

Bir elçinin kabul töreninde sultanın ya da kralın üzerinde gördüğü taşların büyüklüğü ve nadirliği, doğrudan o devletin askeri olarak kaç orduyu finanse edebileceğinin, ekonomik olarak ne kadar dayanıklı olduğunun matematiksel bir simgesidir. Taşın resimdeki berraklığı ve büyüklüğü, devletin diplomatik ağırlığı ile doğru orantılı bir değer taşır.

İnanç ve Koruyuculuk Sembolizmi (Tılsım ve Alegori)

Takının temsil ettiği dünyevi ve maddi güç, Hristiyan Batı ve İslam Doğu kültürlerinde doğaüstü bir koruma kalkanı ve teolojik bir inanç bağıyla pekiştirilir. Rönesans dönemi İtalyan ve Kuzey resminde, özellikle Bebek İsa portrelerinde ve soylu çocuk tasvirlerinde boyna asılmış veya bileğe bağlanmış kırmızı mercan kolyelere sıkça rastlanır (Lightbown, 1992). Mercan, renginden ötürü İsa'nın gelecekte dökeceği kutsal kanı ve çarmıh alegorisini simgelerken aynı zamanda halk inanışında çocuğu hastalıklardan, nazardan ve kötülükten koru-

duğuna inanılan koruyucu bir nesnedir.

Bu doğaüstü koruma felsefesi Doğu'da, Osmanlı sultanlarının ve askeri elitlerin portrelerinde parmaklarında taşıdıkları "zihgir" (okçu yüzüğü) ve tılsımlı mühür yüzüklerle tam bir kavramsal paralellik gösterir. Fildişi, yeşim, necef veya kemikten yapılan, üzeri altın kakma rumi motiflerle ve ayetlerle bezeli zihgir, savaşçının askeri maharetini belgelerken; akikten veya firuzeden yapılan mühür yüzükler, üzerlerindeki Esma-ül hüsna ya da tılsımlı kare kazımalarıyla sultanı suikastlardan, yenilgilerden ve manevi şerlerden koruyan teokratik birer zırh vazifesi görür (Tezcan, 2006) .

KARŞILAŞTIRMALI TAKI ANALİZİ

Görsel belgeleri birer sanat eseri olarak görmenin yanında imalat teknolojisini ve sosyo-politik tarihi saklayan "maddi kültür eseri" olarak okumak bir metodolojik çerçeveyi gerekli kılmaktadır. Tablolar ve minyatürlerde yer alan takıların plastik varlığı dört temel analitik boyutta ele alınmış, Doğu ve Batı resmindeki karşılaştırmalı takı analizi ile sistemleştirilmeye çalışılmıştır:

Analiz Kriteri	**Rönesans Resmi (Holbein, Bronzino, Petrus Christus…)**	**Osmanlı Resmi / Saray Resmi (Bellini, Vanmour, Lorck, Levni…)**
Öne Çıkan Takı Tipleri	Gösterişli karmaşık pandantifler, çok sıralı inci dizileri, incili saç fileleri, şapka iğneleri, fasetli şövalye yüzükleri.	İhtişamlı sorguçlar (baş takıları), murassa kemer tokaları, zihgirler (okçu yüzükleri), köstekli cep saatleri, murassa hançerler.
Kullanılan Taşlar ve Teknikler	İnci, elmas, safir, yakut; kuyumculukta üç boyutlu döküm, erken faset kesim (Table-cut, Rose-cut), mitolojik/figüratif kabartma işçiliği.	Zümrüt, yakut, firuze, inci, yeşim; kuyumculukta yuva kakma (murassa), telkâri, kazaziye, savat ve necef işlemeciliği.
Sanatsal Temsil Biçimi	Perspektif, ışık-gölge (*chiaroscuro*), şeffaf boyama (*glaze*) ve metalik hacim kullanımıyla takının anlık parıltısının optik illüzyonu.	İki boyutlu, perspektifsiz fakat aşırı detaycı yaklaşım; kontur (*tahrir*) çizgileriyle belirlenen saf renk yüzeyleri, kalıcı sembolik güç.

Sembolik ve Kuramsal Anlam	Bireysel zenginlik, yükselen burjuva sınıfının iktisadi kapitali, dini ve mitolojik alegoriler, evlilik sadakati ve seküler güç.	Devletin mutlak ve sarsılmaz gücü, hanedanın manevi/ askeri meşruiyeti, saray hiyerarşisi, resmi protokol ve taşın özüne saygı.

SİYASİ KUDRETİN VE OTORİTENİN TEMSİLİ: HANS HOLBEIN'IN VIII. HENRY PORTRESİ VE GENTILE BELLINI'NIN FATİH SULTAN MEHMED PORTRESİ

Egemenliğin portre üzerinden görselleştirilmesi, Doğu ve Batı sanatında kıyafet ve mücevherin mekânsal kurguyu yönetme biçimiyle doğrudan ilgilidir. Batı resmi takıyı ışığın nesne üzerindeki anlık oyunlarıyla maddeselleştirirken Doğu geleneği takının biçimsel kalıcılığına ve çizginin sınırlayıcı gücüne odaklanır.

Hans Holbein'ın VIII. Henry Portresi: Batı'da Faset Kesim ve Metalik Hacim İllüzyonu

Kuzey Rönesansı portre sanatının teknik zirvesini temsil eden Hans Holbein, *VIII. Henry Portresi*'nde kralın omuz hattını yatay olarak kesen devasa bir altın zincir ve brokar kaftana dikilmiş mücevher serisi kurgulamıştır. Bu tasvir, sadece bir zenginlik göstergesi değil, aynı zamanda dönemin Batı Avrupa kuyumculuğundaki montür ve taş kesim teknolojisinin resim yüzeyine aktarılmış mikro-arkeolojik bir belgesidir.

Kralın göğsündeki ağır altın zincir, dairesel ve kare formlu döküm montürlerin birbirine kalın halkalarla bağlanmasıyla üretilmiştir. Her bir montürün merkezinde, o dönem Flaman ve Alman loncalarında yeni gelişmeye başlayan "table-cut" (tabla kesim) tekniğiyle yontulmuş iri, koyu tonlu yakutlar ve elmaslar yer alır (Tait,1986). Holbein, yağlı boyanın şeffaf katmanlar oluşturabilme (glaze) imkanını kullanarak bu taşların dört köşe geometrik faset hatlarını keskin beyaz ışık lekeleriyle (highlight) vurgulamıştır. Taşın köşelerindeki bu ışık patlamaları, izleyiciye takının rengini, kristalografik yüzey sertliğini ve ışığı kırma kabiliyetini optik olarak hissettirmektedir.

Daha da önemlisi, taşların montüre oturtulma biçimidir. Tabloda, taşların metalin içine gömülmeyip, "box-setting" denilen yüksek kutu yuvalarla yukarı

kaldırıldığı netçe görülür. Holbein, bu yüksek yuvaların yan yüzeylerine düşen gölgeleri ışık-gölge tekniğiyle işleyerek takının giysi yüzeyinden dışarıya doğru uzanan üç boyutlu hacmini kusursuz bir illüzyonla kopyalamıştır. Yakutların arasına simetrik olarak yerleştirilen damla incilerin alt kısımlarındaki mat gri gölgelendirmeler ve üst kısımlarındaki sedefli parıltı, organik malzeme ile inorganik metal arasındaki doku farkını rasyonel bir kesinlikle ortaya koyar. Holbein'ın fırçası, İngiliz monarşisinin Roma'dan kopuş sürecindeki iktisadi bağımsızlığını, takının hacimsel ağırlığı ve matematiksel kesim detayları üzerinden vizyona sokmuştur.



Görsel 1: Hans Holbein, VIII. Henry Portresi (1540).

Gentile Bellini'nin Fatih Sultan Mehmed Portresi: Doğu ve Batı Arasında Sembolik Nişan Dili

Osmanlı sarayının batılı bir ressamı bizzat davet ederek kendi imajını belgelettiği ilk radikal eşik olan Gentile Bellini'nin *Sultan II. Mehmed Portresi*, Doğu ve Batı'nın ihtişamının en sıra dışı kırılma noktasıdır. Bellini, Venedik resim okulunun ışık ve renk hassasiyetine sahip bir usta olmasına rağmen Fatih'i resmederken sultanın bedenini mücevherlerle doldurmak yerine şaşırtıcı bir tezyinat sadeliğini tercih etmiştir. Sultanın kürk yakalı kırmızı kaftanı üzerinde doğrudan hiçbir takı, zincir ya da murassa aksesuar yer almaz.

Ancak Bellini, takısal ihtişamı figürün bedeninden koparark resmin mimari çerçevesine taşımıştır. Kemerin sol ve sağ iç yüzeylerine dikey olarak dizilmiş

üçer adet altın taç figürü, tabloda doğrudan birer "kuyumculuk nişanı" gibi işlenmiştir. Bu taçlar, Fatih'in fethettiği ve hükmettiği altı büyük krallığı (Doğu Roma, Trabzon, Konya vb.) simgeleyen Batılı bir hanedan ve protokol dilidir. Bellini, bu taçların üzerindeki minik inci ve değerli taş detaylarını Venedik tarzı pastoz yani yoğun boya dokunuşlarla birer kabartma gibi işlemiştir.

Osmanlı iç saray geleneğinde (Nakkaş Nigari veya Şahkulu ekolünde) üretilen padişah tasvirleriyle karşılaştırıldığında Bellini'nin bu tercihi, Osmanlı'nın erken dönem devlet felsefesindeki "vakur ve sade güç" algısını doğrular. Batı portrelerinde takı bedeni istila ederek gücü kanıtlarken, Osmanlı saray resminde ve minyatüründe güç, kumaşın anıtsal dökümünde ve başa takılan kavuğun heybetinde aranır. Mücevher, sonraki yüzyıllarda baş takısı olan "sorguç" üzerinden devreye girecek ancak o zaman da hiçbir zaman Batı'daki gibi optik bir illüzyon nesnesi olmayacaktır. Nakkaş, ışığın metal üzerindeki geçici parıltısını yakalamakla ilgilenmez; tahririn (net kontur çizgisinin) zamansız sınırları içinde taşın saf ve katı varlığını yüzeye sabitleyerek devletin ebedi otoritesini mühürler.



Görsel 2: Gentile Bellini, Sultan II. Mehmed Portresi (1480)

SARAYIN YABANCI GÖZLERİ VE ETNOGRAFİK BELGELER: JEAN-BAPTISTE VANMOUR VE JEAN-ETIENNE LIOTARD'IN ESERLERİNDE OSMANLI KUYUMCULUĞU

18.yüzyıla gelindiğinde Osmanlı İmparatorluğu ile Batı arasındaki diplomatik ve kültürel geçirgenlik, saraya kabul edilen yabancı ressamların ve seyyah sanatçıların eserlerinde yeni bir görsel envanterin doğmasını sağlamıştır. Bu dönemde üretilen eserler, Levni gibi yerel nakkaşların şematik üslubuna tezat Osmanlı saray takılarının teknik yapısını ve takılma pratiklerini Batılı bir malzeme rasyonalizmiyle tuvale aktarmıştır.

Jean-Baptiste Vanmour: Lale Devri Saray Protokolü ve Sorguç Mühendisliği

III. Ahmed döneminde İstanbul'da uzun yıllar yaşayan ve Fransız elçisinin maiyetinde saray içi törenleri, elçi kabullerini resmetme imkanı bulan Jean-Baptiste Vanmour, Osmanlı kuyumculuk tarihinin en net üretim belgelerini sunan ressamdır. Vanmour'un *Sultan III. Ahmed'in Elçi Kabul Töreni* ve dönemin saray kadınlarını ele alan portreleri, Osmanlı takısının "murassa" (kakma/gömme) tekniğindeki ustalığı doğrular.



Görsel 3. Jean-Baptiste Vanmour, Sultan III. Ahmed'in Elçi Kabul Töreni (18. Yüzyıl Başı)



Görsel 4: Sultan III. Ahmed Sorguç Detayı

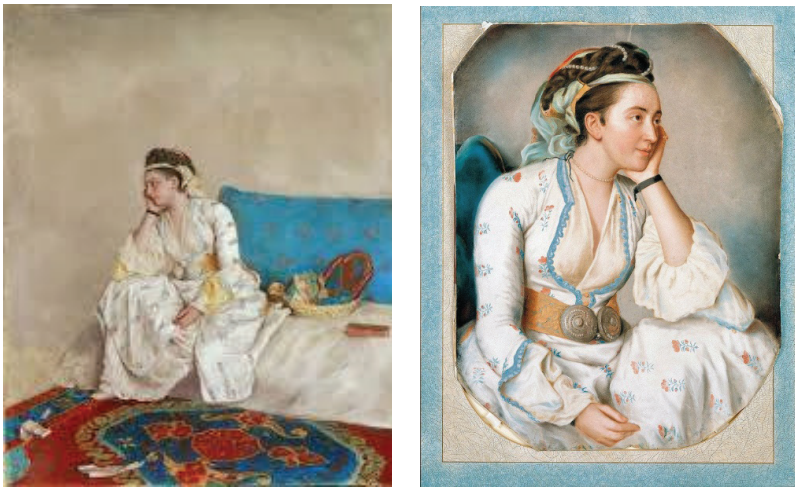
Vanmour'un tablolarında en dikkat çekici mücevher unsuru doğrudan devlet protokolündeki rütbeyi belirleyen baş takısı **sorguçtur**. Sanatçı, Batı'daki faset kesim hatları yerine Sultan III. Ahmed'in kavuğuna iliştirilmiş devasa zümrüt sorgucu resmederken, Doğu felsefesine uygun olarak taşın doğal kıvrımlarını

koruyan **kabaşon (yumru) formunu** vurgulamıştır. Zümrüdün montüre oturtulma tekniğini incelenirse taşın etrafını saran altın yuvaların, metale oyuklar açılarak taşın içeriye gömüldüğü ve etrafının ince altın varaklarla sıkıştırıldığı "mıhlama" yöntemiyle yapıldığını görülür.

Vanmour, yağlı boya tekniği sayesinde bu yuvaların metalik çerçevesini son derece net çizgilerle ayırmıştır. Ayrıca, sorgucun arkasından yükselen turna ve tavus kuşu tüylerinin hafifliği ile merkezdeki kabaşon taşların ağır, yoğun kütlesi arasındaki fiziksel farklılığı fırçasıyla başarıyla vermiştir. Vanmour'un kadın portrelerinde ise kadın baş takısı hotozların üzerine takılan, sallantılı elmas iğneler ve "titrek" denilen yürüdükçe hareket eden yaylı montür sistemleri görülür. Bu detaylar, Osmanlı saray atölyelerindeki (Zergeran Teşkilatı) mekanik ve metalürjik işçiliğin ne denli ileri düzeyde olduğunu Batı dünyasına rapor eden etnografik birer kanıttır.

Jean-Etienne Liotard: Oryantalist Gözlemde Telkâri ve Doğal Taş Felsefesi

Doğu coğrafyasını yerel kıyafetler giyerek uzun süre İstanbul'da yaşayan Jean-Etienne Liotard, özellikle pastel tekniği kullanarak yaptığı portrelerinde Osmanlı kadınının günlük yaşamında kullandığı takıları titiz bir şekilde yüzeye aktarmıştır. *Türk Giysileri İçinde Marie Fargues Portresi* (1756) gibi eserlerinde Liotard, kumaşların mikro dokularıyla birlikte boyna takılan çok sıralı kolyelerin ve bileziklerin imalat yöntemlerine ışık tutar.



Görsel 5: Jean-Etienne Liotard, Türk Giysileri İçinde Marie Fargues Portresi (1756)

Liotard'ın tasvirlerinde, Batı kuyumculuğunda sıkça görülen ağır, döküm ve heykelimsi metal kütlelerin yerini Doğu'nun sabır işçiliği olan **telkâri (filografi)** ve **kazaziye** tekniklerinin aldığı görülür. İnce altın veya gümüş tellerin bükülerek veya dantel gibi örülmesiyle oluşturulan bu takılar, Liotard'ın ince fırça veya pastel vuruşlarıyla çözümlenir. Dahası Liotard Osmanlıların firuze, akik ve inci gibi taşlara yüklediği manevi anlamı ve bu taşların yüzey özelliklerini çok doğru yakalamıştır. Portrelerdeki firuze taşlar, fasetli elmaslar gibi ışığı keskin bir şekilde kırmaz; Liotard bu taşların üzerindeki mat, opaksı mavi-yeşil tonları ve taşın doğasından gelen damarlı organik kusurları koruyarak resmetmiştir. Bu durum Batı'nın taşı fasetleme arzusuna karşılık Doğu'nun taşın özelliğine ve özüne sadık kalarak kullanarak nasıl şekillendirdiğini gösteren en somut yansımasıdır (Loche & Roethlisberger, 1978).

GRAVÜRÜN SADAKATİ VE SİVİL YAŞAMIN BELGESİ: MELCHIOR LORCK VE ANTOINE DE FAVRAY'İN GÖZLEMLERİ

Osmanlı kuyumculuk teknolojisinin ve takının anlam bütünlüğünün Batı dünyasındaki en eski ve en rasyonel görsel kayıtları, 16. yüzyılda Kutsal Roma İmparatorluğu elçilik heyetiyle İstanbul'a gelen Melchior Lorck'un gravürlerinde ve 18. yüzyılda sivil yaşamı yerinde inceleyen Antoine de Favray'in tablolarında karşımıza çıkar. Bu iki sanatçı, Doğu'nun mücevher kültürünü saray protokolünün dışına taşırarak askeri ve sivil alandaki metalürjik gerçeklikle belgeler.

Melchior Lorck: Yeniçeri Silah Mıhlamaları ve 16. Yüzyıl Metalurji Gravürleri

Melchior Lorck, bir ressam olmanın ötesinde çizgisinin belgesel gücüyle öne çıkan bir tasarımcıdır. İstanbul'da kaldığı yıllarda ürettiği ahşap baskı gravürler, Osmanlı askeri elitinin ve saray bürokrasisinin takı kullanım biçimlerini teknik çizim disipliniyle yüzeye aktarır. Lorck'un tasvir ettiği yeniçeri ve sipahi figürlerinde takı, salt boyna veya parmağa takılan bir süs nesnesi değil, doğrudan askeri teçhizatın, özellikle de kılıç kabzalarının, hançer kınlarının ve sadakların (ok torbası) üzerine uygulanan birer **murassa (kakma)** nın en gelişmiş şekilde aktarımıdır.



Görsel 6. 7. 8.: Melchior Lorck, Osmanlı Askeri Elit ve Silah Detayları (1576).

Lorck, siyah-beyaz çizgi hatlarının sunduğu yüksek kontrast imkânını kullanarak, metal yüzey üzerine açılan yuvalara değerli taşların nasıl yerleştirildiğini en ince ayrıntısına kadar işlemiştir. Onun gravürlerinde, Osmanlı zergeranlarının (saray kuyumcularının) demir ve çelik gibi sert metaller üzerine altını ince teller halinde kakarak uyguladıkları **tombak** ve **savat** tekniklerinin izleri net bir şekilde okunur. Taşlar, Batı'daki gibi montürden yukarı fırlayan tırnaklar yerine metal yüzeyle hemzemin olacak şekilde derin yuvalara mıhlanmıştır. Lorck'un gravürleri; 16. yüzyıl Osmanlı askeri gücünün temelini oluşturan metalürji ve kuyumculuk potansiyelini, Avrupa rasyonalizmi ekseninde sabitleyen ilk yapısal envanterdir.

Antoine de Favray: Levanten Kadınları ve Sivil Takı Tipolojisi

18.yüzyılın ikinci yarısında İstanbul'da yaşayan ve Malta Şövalyeleri'ne mensup olan Antoine de Favray, Osmanlı başkentindeki sivil yaşamı, özellikle de Levanten ve Türk kadınlarının giyim-kuşam ve mücevher kültürünü en ince ayrıntısıyla tuvale aktaran isimdir. Favray'in *İstanbul'da Levanten Kadınlar* ve diplomatik kabul sahnelerini içeren tabloları, saray dışındaki zengin sivil aristokrasinin takı beğenilerini belgeler.



Görsel 9. 10.: Antoine de Favray, İstanbul'da Levanten Kadınlar (18. Yüzyıl)

Favray'in fırçasında öne çıkan en önemli teknik detay, kadınların göğüslerini süsleyen çok sıralı inci dizileri ve ucu salkım şeklinde inen **pandantif kolyelerdir**. Ressam, yağlı boyanın şeffaflık avantajını kullanarak incilerin üzerindeki sedefli ışık yansımalarını Batı resmi geleneğine uygun bir hacim duygusuyla işler. Ancak taşların formuna gelindiğinde yerel atölyelerin etkisini açıkça gösterir: Kolyelerin merkezindeki yakut ve zümrütler, matematiksel hatlara sahip faset kesimler yerine köşeleri yuvarlatılmış, parlatılmış ama doğal kütlesi korunmuş **kabaşon** formundadır. Favray, Batı'nın ışık-gölge tekniğini Doğu'nun bu kabaşon taş formlarına uygulayarak mücevherin üzerinde keskin parlama noktaları yerine taşın iç derinliğinden gelen yumuşak ve doymuş bir renk ışıltısı yaratmıştır. Bu tasvir, Osmanlı sivil modasının Batı estetiğiyle görsel olarak nasıl eklemlendiğini gösteren en rafine göstergedir.

Sonuç

Avrupa Rönesans portre sanatı ile Osmanlı resmi ve minyatür geleneği, takı nesnesini kıyafeti tamamlayan basit birer tezyinat unsuru olarak değil; ait oldukları dönemin askeri, ekonomik, teknolojik ve felsefi kodlarını saklayan canlı birer maddi kültür belgesi olarak kurgulamışlardır.

Batı resmi; matematik, geometri ve kristalografi bilimlerindeki ilerlemeye paralel olarak gelişen faset kesim teknolojisini (table-cut, rose-cut), perspektif ve chiaroscuro teknikleriyle tuvale aktararak rasyonel ve optik bir gerçekçilik inşa etmiştir. Buna karşılık Doğu resmi ve minyatürü; saray nakkaşlarının şematik üslubunda saraya davet edilen yabancı ustaların gözlemlerinde ve seyyah sanatçıların kayıtlarında görüldüğü üzere taşın doğal formunu bozmayan

kabaşon hatları ve murassa kakma tekniklerini ön plana çıkarmıştır. Bu tercih teknik bir yetersizliğin değil, İslam tasavvufunda ve Doğu felsefesinde kök bulan "maddenin özüne/fıtratına saygı duyma" ilkesinin plastik sanatlardaki doğrudan yansımasıdır. Sonuç olarak her iki ekol de kendi kültürel paradigmaları üzerinden kuyumculuk teknolojisi ile sanatsal temsil araçlarının ayrılmaz bir bütün oluşturduğunu resim yüzeyinde tescillemiştir.

Kaynakça

Bourdieu, P. (1984). Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste. Harvard University Press.

Campbell, L. (1990). Renaissance Portraits: European Portrait-Painting in the 14th, 15th and 16th Centuries. Yale University Press.

Çağman, F. (1988). Osmanlı Saray Mücevheri. Antik Dekor, 2, 42-47.

Evans, J. (1970). A History of Jewellery 1100-1870. Faber and Faber.

Fischer, E. (2006). Melchior Lorck: Volume 1-3: The European Constantinople. Vandkunsten Publishers.

Lightbown, R. W. (1992). Mediaeval European Jewellery: With a Catalogue of the Collection in the Victoria and Albert Museum. Victoria & Albert Museum.

Loche, R., & Roethlisberger, M. (1978). L'opera completa di Jean-Étienne Liotard. Rizzoli.

Meyer zur Capellen, J. (1985). Gentile Bellini. Franz Steiner Verlag.

Necipoğlu, G. (2000). Kadim Tezyinatın Doğası: 15. ve 16. Yüzyıllarda Osmanlı, Safevi ve Babürlü Saraylarındaki Tasarım Atölyeleri. Sanat Tarihi Defterleri, 4, 11-44.

Panofsky, E. (1991). Perspective as Symbolic Form. Zone Books.

Renda, G. (2002). An Eye for Detail: Paintings by Jean-Baptiste Vanmour and His Contemporaries. Cornucopia, 26, 68-75.

Riello, G. (2013). Cotton: The Fabric that Made the Modern World. Cambridge University Press.

Tait, H. (1986). Seven Hundred Years of Jewellery. British Museum Publications.

Tezcan, H. (2006). Sarayın Mücevheri: Topkapı Sarayı Müzesi Koleksiyonundan. BKG Yayınları.

Untracht, O. (1982). Jewelry Concepts and Technology. Doubleday.

Uzunçarşılı, İ. H. (1988). Osmanlı Devleti'nin Saray Teşkilatı. Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Görsel Kaynakça

Görsel 1: National Portrait Gallery Koleksiyonu, Envanter No: NPG 4938, Londra.

Görsel 2: The National Gallery Koleksiyonu, Envanter No: NG3099, Londra.

Görsel 3: Rijksmuseum Koleksiyonu, Envanter No: SK-A-4075, Amsterdam.

Görsel 4: Rijksmuseum Koleksiyonu, Envanter No: SK-A-4074 (Sultan Portreleri Serisi Detayı), Amsterdam.

Görsel 5: Rijksmuseum Koleksiyonu, Envanter No: SK-A-2401, Amsterdam.

Görsel 6, 7, 8: British Museum Grafik Sanatlar Bölümü, Envanter No: 1848,1125.72 / 73 / 74, Londra.

Görsel 9: Louvre Müzesi Resim Bölümü, Envanter No: INV 4453, Paris.

Görsel 10: Pera Müzesi Oryantalist Resim Koleksiyonu (Uzun Süreli Ödünç), İstanbul.

4. BÖLÜM

SİNESTEZİ VE RESİM SANATI: NÖROBİLİMSEL TEMELLER VE SANATSAL YANSIMALAR

Arş. Gör. Ömür GÖKTEPELİLER
Bartın Üniversitesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü,
ogoktepeliler@bartin.edu.tr
https://orcid.org/0000-0002-7302-341X

Giriş

Sinestezi ile sanatsal üretim arasındaki bağ, alanyazında sıklıkla vurgulanan ve sinestezinin yalnızca nörolojik bir farklılık olmanın ötesinde bilişsel bir zenginlik sunduğunu gösteren en önemli konulardan biridir. Sinesteziye sahip kişiler ile yaratıcılık ve metafor arasındaki ilişkinin doğası, farklı kavramlar veya kavramlar arasında ortaya çıkan bağlantılara bağlıdır. Sinestezinin ardındaki sinirsel mekanizmalar, bireylere yanlış bilgi verecek kadar güçlü bilişsel süreçler yaratır. Bu kanıtlara göre, görsel uyaranlar arasındaki çağrışımların organizasyonu tüm insanlarda mevcut olsa da bu mekanizma özellikle sinesteziye sahip bireylerde aktif ve güçlüdür (Ramachandran ve Hubbard, 2001). Dolayısıyla, bağlantı bağımsız bir süreç olarak değil, fikirleri, düşünceleri ve imgeleri yüksek bilinç seviyelerinde bütünleştiren, yaratıcılığı mümkün kılan ve kişinin bilinç algısını güçlendiren içsel bir güç olarak görülmektedir.

Bilimsel ve antropolojik kanıtlar, sinestezinin yaratıcılığı teşvik etmede ve sanatsal uygulamaları desteklemede önemli bir rol oynadığını göstermektedir. Sinesteziye sahip bireylerin sanat ve edebiyat gibi yaratıcı faaliyetlere daha yatkın oldukları ve genel olarak yaratıcı faaliyetlere daha fazla zaman ayırdıkları görülmüştür (Rich, Bradshaw ve Mattingley, 2005; Ward vd., 2008). Müzik eğitimi öğrencileri arasında yapılan çalışmalar, anksiyete bozukluklarının yaygınlığının genel nüfusa göre %7 ila %23 daha yüksek olabileceğini de göstermiştir (Becher vd., 2016; Rothen ve Meier, 2010). Sinestezi, deneyimle-

ri belirli yollara entegre etme yeteneği, gelişim zihniyeti ve diğer davranışsal özelliklerle de ilişkilidir (Banissy vd., 2012).

Tarih boyunca birçok ünlü sanatçı, müzisyen ve yazarın yapısal sorunlarla mücadele ettiği ve bunun da eserlerinin sonucunu doğrudan etkilediği bilinmektedir. Bu çalışmada, Wassily Kandinsky, Mikalojus Konstantinas Ciurlionis, Van Gogh, E. E. Cummings, Giorgio de Chirico, David Hockney ve Carol Steen gibi önemli isimler irdelenmektedir. Örneğin, Wassily Kandinsky "Sanatın Ruhu Üzerine" adlı denemesinde, sadece biçim ve şekli değil, aynı zamanda ses ve ruh halini de içeren çok boyutlu bir görsel deneyim yaratır ve sinesteziyi yaratıcı sürecinin merkezine yerleştirir (Becher vd., 2016).

Tüm bu tarihsel gelişimlerin paralelliğinde bu kitap bölümünün temel amacı, sinestezinin sanat ile ilişkisi ve resim sanatındaki yansımalarını anlamaya çalışmaktır. Bölüm kapsamında, çalışmada yer alan tüm bu sanatçılar ve onların resimleri üzerinden yürütülecek bu kitap bölümü, sinestezinin bir bilim olmasının ötesinde; sanatın içerisinde resim disiplininde de kendisini gösterdiğini tartışmaktır.

Sinestezi Kavramı

Sinestezi terimi, etimolojik olarak Yunanca "birlikte" anlamına gelen syn ve "algı" anlamına gelen aisthesis kelimelerinin birleşiminden türetilmiş olup, bir duyu modalitesindeki veya bilişsel akıştaki uyarımın, uyarılmamış ikinci bir alanda istemsiz ve tutarlı deneyimlere yol açtığı nörolojik bir durumu ifade etmektedir (Cytowic & Eagleman, 2009; Simner, 2011). Alan yazınında sinestezik deneyimi başlatan uyaran "tetikleyici" (inducer) olarak adlandırılırken, bu uyarım sonucunda ortaya çıkan ek algısal deneyim "eşlik eden" (concurrent) olarak tanımlanmaktadır (Grossenbacher & Lovelace, 2001). Örneğin, işitsel bir uyaranın (tetikleyici) görsel bir renk deneyimine (eşlik eden) yol açması, ses-renk sinestezisi olarak bilinir ve bu durum, duyusal bir çapraz aktivasyonun en belirgin örneklerinden birini oluşturmaktadır (Baron-Cohen vd., 1996). Sinestezi, bir başka deyişle halüsinasyon veya metaforik düşünceden farklı olarak, bireyin iradesi dışında, otomatik olarak gerçekleşen, zaman içinde tutarlılık gösteren ve genellikle çocukluk çağından itibaren var olan kendine özgü bir algısal fenomendir (Ward & Mattingley, 2006). Araştırmalar, sinestezinin genel popülasyondaki görülme sıklığının %2 ile %4 arasında değiştiğini ve bu durumun patolojik bir bozukluktan ziyade algısal bir çeşitlilik olarak değerlendirilmesi gerektiğini ortaya koymaktadır (Simner vd., 2006). Dolayısıyla sinestezinin bu ince sınırı birbirinden ayırt edilmesi hassas bir konudur.

Bu durumun bilimsel alanyazındaki ilk klinik tanımı 1812 yılında Dr. George Tobias tarafından yayınlanmıştır. Genellikle, kendisinin ve kız kardeşinin renk hakkındaki düşüncelerini tanımlayan Sachs tarafından yaratıldığına inanılmaktadır. 19. yüzyılın sonlarında Francis Galton (1883), kalıtımın çocuklukla ilişkisine vurgu yaparak, bunun bireysel düşünme farklılıklarını anlamada kilit bir faktör olduğunu savunmuştur (Galton, 1883). Ancak bu görüş, 20. yüzyılın ortalarında davranışsal çalışmalar alanında bilişsel çalışmaların yükselişiyle birlikte önemini yitirmiştir. Başarısızlıkla sonuçlanan girişimlerin ardından (Harrison & Baron-Cohen, 1997), 1980'lerde nörogörüntüleme tekniklerinin gelişmesi ve bilişsel teorinin ortaya çıkmasıyla birlikte, kod çözme konusu tekrar bilimsel araştırmaların konusu haline gelmiştir. Beyin görüntüleme ve beyin görüntüleme çalışmaları, sentetik bulguların geçerliliğini doğrulamıştır.

Sinestezi mekanizmalarını açıklamak için çeşitli teoriler geliştirilmiştir. Bu teorilerden en bilinenlerinden biri, Ramachandran ve Hubbard (2001) tarafından önerilen "çapraz aktivasyon teorisi"dir. Bu teoriye göre, bilinç, komşu kortikal alanlardaki nöral bağlantılardan kaynaklanır. Renk algısı diyagramlarında bilinen bir örnekte, görsel dil sistemi ile renk işleme ile ilgili beyin yarımküresi arasında bir bağlantı olduğu ve harflerin görülmesinin doğrudan renk hissini tetiklediği öne sürülmüştür. Bu fikre alternatif olarak, Grossenbacher ve Lovelace (2001) tarafından geliştirilen "disinhibe geri bildirim teorisi", bu tür iletimin çevresel bağlantıdan ziyade mevcut nöronal bağlantılardaki farklılıklardan kaynaklandığını öne sürmektedir; bu modele göre, bu bireylerde tek duyusal algıya göre daha yüksek bir seviyedeki duyusal algı eksiklikleri daha yaygındı ve bu durum duyusal uyarılmaya ikincildi. Bu teori ayrıca, psikedelik ilaçlar veya meditasyon gibi durumlarda ortaya çıkan sentetik deneyimler için niteliksel bir açıklama da sunmaktadır (Luke & Terhune, 2013).

Sinestezi ve Resim Sanatı Arasındaki İlişki

Sinestezi ve resim arasındaki ilişki, sinestezi deneyimlerinin nasıl işlendiği, bilinç alanları arasında kurulan ilişkiler ve her bir bilinç türünün bilinçli deneyimlerin üretimindeki rolü açısından incelenebilir. Bu durum, düşüncelerin, duyguların ve deneyimlerin görüntüler aracılığıyla ifade edildiği bir ortam olmakla birlikte, sanatçıya görsel olmayan deneyimlerinin farkına varması için de bir fırsat sunar. Bu nedenle, sinestezi, bazı kişilerde yalnızca belirli uyaranlarla tetiklenen sanat ve diğer deneyimlere başka bir katman ekleyebilir. Fotoğrafik deneyimlerin renk, doku, jest ve mekansal organizasyonla ilişkisi, fotoğrafik deneyimlerin nasıl ortaya çıktığı konusunda önemli sorular ortaya koymakta-

dır. Ward (2013), sinestezinin algı, zihinsel imgeler, hafıza ve yaratıcılık gibi bilişsel süreçlerle ilişkili olarak incelendiğini belirtmiştir. Bu bağlamda, sinestezi ve resim arasındaki ilişki yalnızca estetik bir bakış açısından değil, aynı zamanda bilim ve sanat arasındaki ilişki açısından da araştırılmaktadır.

Resimsel vizyon, perspektif duygusunu uyandıran resim türlerinde kendini gösterir. Örneğin, renk-ses sinestezisi olan bir kişi, belirli sesleri veya müziği dinlediğinde renklerin, şekillerin veya desenlerin hareket ettiğini görebilir. Bu deneyimleri tuvale aktarmak, sanatçının deneyimlerini renk, çizgi çerçeveleme, doğrusal ilişkiler ve kompozisyon yoluyla ifade etmesini sağlar. Bununla birlikte, sinestezik farkındalık ve bunun entelektüel ifadesi farklı şeylerdir. Sinestezik duyuların varlığı keyfi olsa da bu duyuların tuval üzerindeki düzenlenmesi sanatçının seçimlerinden, teknik becerilerinden ve ifade niyetlerinden etkilenir. Bu nedenle, sanatta sinestezik bilginin temsili, bağlamsal bilginin aktarımı olarak değil, bu bilginin görsel dile dönüştürülmesi olarak görülmelidir.

Resmin ana unsurlarından biri olan renk, resimlerde önemli bir görsel ifade aracı olarak kabul edilmiştir. Bazı sinestezi türlerinde, kelimeler, sayılar, sesler veya diğer uyaranlar belirli renkleri tetikleyebilir. Bu renkler, kişinin benzersiz kişiliğini yansıtır ve sanat eserinin yaratılmasında çeşitli renk kombinasyonları oluşturabilir. Ancak, sinestezik renklerin her insanda aynı şekilde kendini göstermediği ve aynı uyaranın farklı kişilerde farklı renklerle ilişkilendirilebileceği akılda tutulmalıdır. Bu nedenle, duygusal olarak uyarıcı görüntülerdeki renk tercihini genel renk karşılaştırmasının bir ölçüsü olarak değerlendirmek yanıltıcı olacaktır. Bir sanatçının kullandığı renkler yalnızca bireysel deneyimlerle değil, aynı zamanda sanatsal yetiştirme, kültür, maddi değerler ve zevkle de şekillenebilir.

Diğer yandan, sinestezi ve resim arasındaki bağlantı yalnızca resimle açıklanamaz. Çizgiler, şekiller, dokular, müzik, hareket ve mekân gibi görsel unsurlar da farklı ruh hallerine sahip imgeler yaratmak için kullanılabilir. Özel bireylerde kümeler halinde gözlemlenebilen belirli renkler, şekiller veya geometrik ipuçlarıyla sesler arasındaki bağlantıyı da görmek mümkündür. Resimdeki bu bağlantıların deneyimi ile sanatsal yaratımın kendiliğinden ortaya çıkışı arasındaki ayrım, sanat ve sanat arasındaki ilişkiye bilimsel olarak ilgili bir yaklaşımı ortaya koymaktadır.

Sinestezi ve sanatsal ifade arasındaki bağlantı, sanatçının duygularını başkalarıyla ifade etme ve paylaşma süreci için de önemlidir. Bilgi teorileri öznel olduğundan, bazılarının gerçek bilgi edinmesi kesin değildir. Ancak resim, bu deneyimlerin bazılarının görsel bir temsilini yaratabilir. Sanatçı, tuval üzerinde

belirli uyaranların oluşturduğu renkleri, şekilleri veya boşlukları yeniden düzenleyerek her deneyimin görsel bir anlatısını oluşturabilir. Bu anlamda resim, bilinçli uygulamaları ifade etme aracı olarak değil, kişinin kendi süreçlerinin başkalarına aktarılmasının bir tezahürü olarak görülebilir. Van Campen (2013), sanatın işlem kavramını anlamak için sunduğu olanakları inceleyerek, bu deneyimlerin incelenmesinde eserlerin önemine dikkat çekmektedir.

Sinestezi ve sanat arasındaki ilişkinin bir diğer boyutu, izleyicinin sanat eserini algılaması yoluyla incelenebilir. Bir sanat eserinde kullanılan renkler, dokular, şekiller ve formlar, izleyicide farklı duygularla ilişkilendirilen çağrışımlar yaratabilir. Örneğin, belirli renkler sıcaklık veya soğukluk hissi yaratabilir, titreşimler ürpertiye neden olabilir ve yüksek perdeli sesler ardışık olarak işitsel uyarım yaratabilir. Bununla birlikte, bu tür çağrışımların ortaya çıkması, izleyicinin ortak bir deneyime sahip olduğu anlamına gelmez. Duygusal bağlantılar, öğrenme bağlantıları ve estetik yorumlama süreci de bu tür duygulara katkıda bulunabilir. Bu nedenle, herhangi bir sanatsal deneyimin izleyici üzerindeki etkisi, sanatçının duygusal deneyimiyle aynı şekilde değerlendirilmemelidir. Burada, teori ve sanat arasındaki ilişki, sanat eserinin duygusal deneyimi, bireysel duygusal farklılıkların anlaşılması, yaratıcı süreç ve izleyicinin deneyimi gibi başka boyutlara sahiptir. İletimin nörobiyolojik özelliklerini anlamak, bu sürecin sanatsal ifadesini incelemek için sağlam bir temel sağlayacaktır.

Bununla birlikte, duygusal bağlantıların anlaşılmasını güzelliğin sonuçlarından ayırmak, resimsel örneklerin doğru bilimsel yorumlanması için esastır. Sosyal deneyimin resimlerde nasıl tezahür ettiğini anlamak için, sanatçıların öykülerini, sanatsal pratiklerini ve eserlerinin görsel yönlerini birlikte incelemek gerekir. Dolayısıyla, teori ile resim arasındaki bağlantı sadece duyguların sanatsal ifadesinde değil, aynı zamanda algısal deneyim, sembolizm ve güzellik arasındaki ilişkiye dair geniş bir yelpazedeki çalışmalarda da görülebilir.

Öte yandan, sanat tarihindeki örneklerine bakacak olursak Wassily Kandinsky, besteci ve müzikbilimci Richard Wagner ile besteci Arnold Schönberg'in müziğinden ilham alarak bir dizi müzik eseri, doğaçlama ve soyut eserler yarattı. Hayatı boyunca, çağdaş eserlere ve konserlere duyduğu derin sevgiyle entelektüel kişiliği daha da zenginleşen Kandinsky, müziğin kendisinde çizgi ve hareket imgeleri uyandırdığına inanıyordu ve resimlerinin temalarının ve etkisinin müzikle benzer bir şekilde gelişebileceğini düşünüyordu. Rengi enstrümanların sesleriyle ilişkilendiren Kandinsky, renk ve müziğin kelimelerden daha derin bir düzeyde ruh tarafından algılandığı görüşünü benimsedi. Kandinsky, sanat eserlerinde, renklerin biçim, koku ve sese sahip olduğu görüşünü kendi deneyimlerine dayanarak kanıtlamıştır. Mavi rengin

daire, kırmızı rengin kare, sarı rengin ise üçgen biçimine sahip olabileceğini savunur. Ayrıca, şekil, ses, tat ve kokuyu renklerle ilişkilendirme biçimi, sanat eserlerinin yaratıcı ve yenilikçi niteliğini açıkça ortaya koymaktadır.



Görsel 1: Wassily Kandinsky, 1913, "Composition VI" Tuval Üzerine Yağlı Boya, 195x300 cm, Hermitage Museum, Saint Petersburg, Russia. (https://www.wikiart.org/en/wassily-kandinsky/composition-vi-1913)

Kandinsky'nin "Kompozisyonlar" adını verdiği eser serisi, ruhsal bir ifade biçimi olarak deneyimlerini ve hareketlerini yansıtıyordu. Deneyimlerinden ilham alan ve bunları renk, biçim ve sanatsal anlayışa önem vererek eserlerine uygulayan Kandinsky, izleyicilerin de olayları kendisi gibi deneyimlemesini istiyordu.



Görsel 2: Wassily Kandinsky, 1911, "Composition IV" Tuval Üzerine Yağlı Boya, 159.5x250.5 cm, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, Germany. (https://www.wikiart.org/en/wassily-kandinsky/composition-iv-1911)

Sinestezik deneyimleri doğal yeteneklerle ilişkilendiren Kandinsky, biçim ve renk üzerine yaptığı çalışmalarla geliştirdiği teorilerde, her rengin kendi biçimiyle ilişkili benzersiz bir sese sahip olduğunu savundu. Dahası, sinestezik deneyimlerinden ilham alarak, renklerin özelliklerini şekiller aracılığıyla formüle etti. Deneyimlerine dayanarak, renkleri anlamlı bir bütün halinde sınıflandırdı ve biçim ile renk arasındaki etkileşimden doğan ilişki yoluyla, renklerin keskin şekillere sahip olduklarında daha güçlü bir ses ürettiğine, koyu renklerin ise yuvarlak şekillerle zenginleştiğine inandı.

Bu yönüyle bakarsak, resimde şekil ve renk ifade aracıdır. Şekil, renkle birlikte, estetik ve duygusal yönleri ifade etmek için kullanılan yorumlayıcı araçlardan biridir. Renk ve şekil birbirinden ayrılamaz; sürekli birbirlerini destekler ve bir bütünün parçaları olarak gelişirler. Renkler, şekillerin ifade gücünü artırır. Wassily Kandinsky'nin teorileri de renk ve şekil arasındaki ilişki üzerine bilimsel çalışmalardır. Kandinsky'ye göre, her renk şekille ve onun enerjik özellikleri ve anlamsal içeriğiyle bağlantılıdır ve bu nedenle her ikisi de genel bireyselliğini yansıtan temel bir faktörü temsil eder.

Sinestezinin resim sanatında gösterdiği yaratıcılık arasındaki bu ilişkinin temelinde yatan mekanizmalar, beynin normalden farklı bir bağlantısallığa sahip olmasıyla açıklanabilir. Ramachandran ve Hubbard (2001), sinestezinin evrimsel süreçte

elenmemesinin nedenini, bu genetik aktarımın yaratıcılık ve metafor yeteneğini geliştiren gizli bir ajandası olmasına bağlamaktadır. Metafor, tıpkı sinestezide olduğu gibi, birbiriyle görünüşte ilgisiz iki kavram arasında keyfi olmayan, kavramsal bir bağlantı kurma yeteneği gerektirir. Sinestezik bireylerin beyinlerinde, farklı duyusal veya kavramsal haritalar arasında daha fazla nöral bağlantı ve çapraz aktivasyon bulunması, bu kişilerin daha geniş bir çağrışım ağına sahip olmasını sağlamakta ve böylece metaforik düşünme ile yaratıcılık kapasitelerini doğrudan artırmaktadır. Ek olarak, sinestezideki bu duyular arası geçişlerin, bilişsel esnekliği destekleyerek sanatçılara uzak çağrışımları bir araya getirme ve yepyeni algı sistemleri yaratma fırsatı sunduğu düşünülmektedir (Van Campen, 2008).

Aynı şekilde Mikalojus Konstantinas Ciurlionis gibi hem ressam hem de besteci olan sanatçılar da eserlerini "Güneş Sonatı" (Sonata of the Sun) veya "Yıldızların Sonatı" gibi isimlerle adlandırarak, algıladıkları duyulararası etkileşimi doğrudan görsel-işitsel sanat formlarına çevirmiş ve tablolara adeta bir ses kazandırmışlardır (Yunosova vd., 2020).



Görsel 3: Mikalojus Konstantinas Ciurlionis, 1909, "Scherzo (Sonata of the Pyramids)" Kâğıt Üzerine Tempera, 53.8x69.4 cm. (https://www.wikiart.org/en/mikalojus-ciurlionis/scherzo-sonata-of-the-pyramids-1909)

Renkler, semboller ve sembolik anlamlar, sinestezinin farklı insanların çeşitli zihinlerinde ve duygularında yarattığı farklı deneyimlerle ilişkilidir. Tüm bu un-

surların tutarlı etkileşimi, görsel ve diğer sanat biçimlerinde anlamı temsil etmeye yönelik araç ve yöntemlerin geliştirilmesine olanak tanır. Sanatçıların sinestezik etkilere dayalı olarak yarattıkları yöntem ve araçlar, farklı renkler, desenler ve taklit edilmiş yorumlamalar kullanılarak insanların düşünce veya duygu yoluyla deneyimleyebilecekleri duygu yelpazesini genişletmiştir. Sanatçılar sinestezi olgusuna daha fazla odaklanmaya başladıkça sanat eserlerinde sinestezik unsurların kullanımı "müzikal resim" kavramının ortaya çıkmasına yol açmıştır.

Becher, Markey ve Goller (2016) sinestezik sanatçılar olarak örnek gösterirken, Vincent van Gogh'u da teorisyen ve ressam Wassily Kandinsky ile sinestezik unsurlarla ilişkilendirilen mektupları ve resimleri temel alarak sinestezik sanatçılar arasına dahil etmişlerdir. Sinestezi ile sanat arasındaki bağlantıyı, sanatçıların dünyayı algıladıkları şekliyle özgün bir şekilde yansıtmalarıyla ilişkilendirirler. Dahası, sinestezi sanatçıları kendine özgü bir ifade dili geliştirmeye teşvik eder. Bu nedenle, sinestezik deneyimlere sahip izleyiciler bir sanat eseriyle karşılaştıklarında yeni anlamlar keşfederler; renk ve şekli daha önce deneyimlemedikleri bir şekilde, yani sinestezik bir bakış açısıyla algılayarak yeni çağrışımlara ve algısal olasılıklara ulaşırlar.



Görsel 4: Van Gogh, 1888, "The Langlois Bridge at Arles with Women Washing Arles, Bouches-du-Rhône, France" Tuval Üzerine Yağlı Boya, Private Collection. (https://www.wikiart.org/en/vincent-van-gogh/the-langlois-bridge-at-arles-with-women-washing-1888)

Sanatçının sinestezik deneyimlerinin önemli bir estetik boyutu vardır; zira bu deneyimler, sanatçının eserlerinin estetik değerini belirlerken bir kriter olarak kullanılabilir. Eğer bir sanatçıda belirli bir tat ve renk sinestezisi türü baskınsa, sanatsal üretimi genel zevkine göre değerlendirilir. Örneğin, tat ve renk sinestezisi olan bir kişi, sanatını mutfak sanatları yoluyla ifade edebilir. "Sanatçı" kavramı sadece resim, çizim veya heykel ile sınırlı değildir. Müzisyen, parfümcü, şef, şair, cerrah, matematikçi, fizikçi, adli antropolog, elektrikçi, muhasebeci sanatçı olabilir. Örneğin, içinde çok fazla kırmızı renk bulunan bir tablo "fazla tatlı" olarak algılanabilir; bu durumda sanatçı, daha nötr bir ton elde etmek ve dolayısıyla estetik açıdan daha dengeli bir kompozisyon oluşturmak için renkleri değiştirmeye çalışacaktır. Bu denge sağlandığında, eser estetik açıdan başarılı kabul edilecektir. Bu durum, sanatçıya ek bir bilişsel avantaj sağlar; çünkü eserinin kompozisyonunu değerlendirmek ve yargılamak için alternatif bir yol sunar.

Sanatçılar, eserlerini belirli bir sinestezik algı biçimine ve kendi kişiliklerine dayalı olarak yaratırlar. Bazı sanatçılar, doğal sinesteziye sahip kişilerin aksine, sinestezik deneyimler uyandıran sanat eserleri yaratırlar. Bu nedenle, örneğin bazı sanatçılar, izlenimci tarzda resimler yaratırken, eserlerinde renk, ışık ve sesin yarattığı atmosferi görsel olarak önemli ölçüde kullanırlar. İstenen etkiyi elde etmenin amaçlarından biri, sinestezik deneyimler yoluyla duyular arasında bir etkileşim yaratmaktır. Bunu yaparken, duyuların birleşiminin somutlaştığı önceki nesil sanatçıları ve eserlerini referans alırlar.

Her sanat türü, kendine özgü derin doğasının yanı sıra, diğer türlerle de kendine has bir şekilde bağlantılıdır. Bu sanat biçimleri, yalnızca uygulama yöntemleri açısından değil, aynı zamanda teknikleri, çalışma yöntemleri ve örnekleri bakımından da birbirinden farklıdır; bu da her birinin kendine özgü güçlü yönleri ve sanatsal biçimleri ile hedeflerine ulaşmasını ve peşinde oldukları amaçlardan ödün vermeden bu hedefleri zenginleştirmesini sağlar. Bu şekilde, sanatçılık, sanatsal zenginliğin en güçlü olduğu yerde kök salar. Geleneksel yollardan uzak, yenilikçi biçimler aracılığıyla çok çeşitli duyguları kullanan sanat eserleri hem sanatçının hem de izleyicinin katıldığı yaratım ve yorumlama sürecinin tamamı boyunca duygu ile ifade biçimi arasındaki bağı güçlendirir. Kendi duyusal deneyimlerinden yola çıkan sanatçının, akademik sınırlarını aşan çeşitli teknik biçimler, malzemeler ve üslup teorileri üzerine yaptığı keşifler, fiziksel duyumların diğer yönlerini algılamanın ve tartışmanın bir aracı olarak işlev görür. Bu şekilde sanatçılar, çevrelerinden edindikleri algıları sanat eserlerinde bir tür kendini ifade etme biçimi olarak ortaya koyarlar. Sinesteziye sahip bir sanatçı, tek bir malzemeyle çalışmakla sınırlı değildir. Eserlerin biçimsel ve malzeme dilinde diğer

sanat biçimlerine yapılan göndermeler de belirgindir.

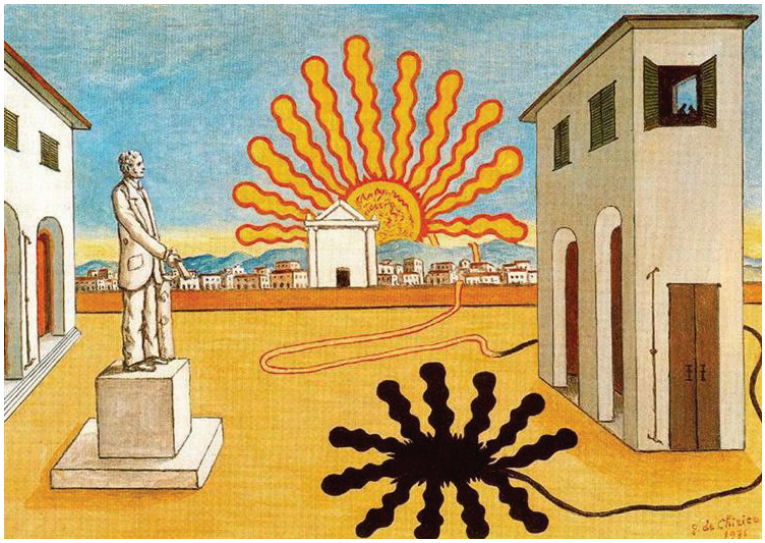
Amerikalı şair ve sanatçı E. E. Cummings (1894–1962), şiir ile görsel sanatlar arasındaki sınırları yıkmayı amaçlayan deneysel yaklaşımıyla modern sanatın disiplinlerarası figürlerinden biri olarak kabul edilir. Özellikle erken dönem resimlerinde, sanatçının müzik, ses ve renk arasındaki ilişkileri görsel biçimlere dönüştürme çabası etkileyicidir. Cummings, "Sound" ve "Noise" adlı resimlerinde, sesin görsel karşılıklarını yaratmak için renk düzlemleri ve dinamik kompozisyonlar kullanmıştır. Bu yöntemin bir örneği olan "Sound No. 5" adlı eser, renk ve biçim yoluyla işitsel deneyimlerin görselleştirilmesi açısından sinestezik estetik perspektifinden incelenebilir.



Görsel 5: E. E. Cummings, 1888, "Sound No. 5". (https://dailyartfixx.com/2016/10/14/e-e-cummings-the-artist/)

Sinesteziyle bağlantı kurulabilecek bir başka sanatçı İtalyan ressam Giorgio de Chirico (1888–1978), resimlerinde felsefeyi, algıyı ve psikolojiyi bir araya getiren bir sanatçıydı. 1911 yılından itibaren sanatçının eserlerini karakterize

eden boş şehir meydanları, görkemli gölgeler, gizemli kompozisyonlar ve ebedi sessizlik, izleyiciyi bir meydan okumaya davet ederek sessizlik hissi ve zamanın yavaş akışını uyandırıyordu. Kuusamo (2021), De Chirico'nun metafizik tablolarını duyusal uyum perspektifinden incelemiş ve bu eserlerde sessizliğin ve zamanın rolüne özellikle odaklanmıştır. Araştırmacıya göre, sanatçının tablolarının kompozisyonu, izleyicinin farklı algılar arasında bağlantılar kurabildiği, duyusal uyum temelli bir görsel kavram çerçevesinde anlaşılabilir. Bu bağlamda, De Chirico'nun eserleri, bildirilen duyusal uyumu doğrudan yansıtan bir temsil olarak değil, sanatsal bir temsil olarak değerlendirilmelidir; zira resim, başka bir duyusal alandan gelen bir deneyimi çağrıştırabilir.



Görsel 6: Giorgio de Chirico, 1976, "Rising sun on the plaza", Tuval Üzerine Yağlı Boya. (https://www.wikiart.org/en/giorgio-de-chirico/rising-sun-on-the-plaza-1976)

İngiliz sanatçı David Hockney de sinestezik bir sanatçı örneği olarak gösterilmektedir. İki taraflı görsel-işitsel sinesteziye sahip olan Hockney, yaratıcı çalışmalarında sinestezik deneyimlerinden yararlanır. Yaratıcı sürecindeki bu bilinçli sinestezik deneyim, yeteneklerini sergilemesine olanak tanır. Dahası, kavramsal anlayışı ve hayal gücüyle birleştiğinde zengin vizyonuyla birleştiğinde, özgün sanat eserleri yaratmasına yardımcı olur. Hockney ayrıca, çalışmalarının görsel ve işitsel yönleri arasında güçlü bir bağlantı olduğunu belirtir; bu da görsel sanat ile müzik arasındaki ilişkinin evrenselliğini teyit etmektedir. (Clyne, 2019).



Görsel 7: David Hockney, 1990, "Pacific Coast Highway and Santa Monica", Tuval Üzerine Yağlı Boya. (https://www.riseart.com/article/1780/5-things-you-didn-t-know-about-david-hockney?srsltid=AU7gw4WPFfr87AepGLf-C5fe35cFq72IFl5hIHbbhlFwEa8G3BwIqdCuv)

Günümüzde kendi sinestezik deneyimlerini bilinçli bir şekilde sanatsal üretimlerinin ana malzemesi haline getiren sanatçıların anlattıkları, sinestezi ve sanat ilişkisine dair daha somut kanıtlar sunmaktadır. Örneğin, ressam ve heykeltıraş Carol Steen, dokunma, ses ve acı gibi uyaranların kendisinde yarattığı parlak, hareketli renkleri (fotizmleri) ve geometrik şekilleri doğrudan eserlerine aktarmaktadır.



Görsel 8: Carol Steen, "Golden Sounds". (https://persimmontree.org/summer-2022/carol-steen-evolving-synesthetic-worldscape/)

Sanat yapımının bu eşsiz iş birliği unsuru, sanat eğitimi ve sanatsal anlayışın geliştirilmesi için de yeni fırsatlar yaratmıştır (Serrano, 2013). İspanyol sanat öğrencileri üzerinde yapılan bir çalışma, öğrencilerin bilgi ve sanatsal tarzlarının farkında olduklarını ve bunun da yenilikçi sanat eserleri yaratmalarını sağladığını göstermiştir. Öğrenciler, müzik, dans ve çizim içeren oyunlar oynayarak bilgi ve becerilerini geliştirmişlerdir. Felsefi bir bakış açısıyla, edebi okuma ve edebi eserlerin yaratılması, çağdaş bakış açılarını geliştiren ve dönüştüren bir sanattır. İnsanlar, parçalanmış duyularını «sinestezi sahibi insan» olarak dönüştürerek dünyayı daha derin ve daha kapsamlı bir düzeyde görebilirler. Dolayısıyla, sinestezi sadece yaratıcılığı ve sanatı imkânsız kılan bir beyin bozukluğu değildir; aynı zamanda insan estetik ifadesinin sınırlarını zorlayan, algıyı sanata dönüştüren temel bir güçtür.

Sinestezik bireylerin sanata ve sanatsal üretime olan bu belirgin yatkınlığı, onların sahip olduğu genel kişilik özellikleri ve duyuşsal profillerle de derinden ilişkilidir. Deneyime açıklık boyutu, güçlü bir hayal gücü, fanteziye yatkınlık ve sanatsal/yaratıcı arayışlarla doğrudan bağlantılı bir özelliktir. Bununla birlikte, sinestezik bireylerin spesifik olarak hangi sanat dallarına yöneldikleri, deneyimledikleri sinestezinin türü ile organik bir bağ taşımaktadır. Bununla birlikte, sese veya müziğe karşı görsel tepkiler (renk, şekil, doku) veren müzik-renk sinestetlerinin bir müzik aleti çalmaya ve doğrudan görsel sanatlar üretmeye yönelik eğilimlerinin, diğer sinestezi türlerine sahip bireylerden çok daha yoğun olduğu kaydedilmiştir. Bu durum, kişinin kendi duyusal-algısal fenomenolojisinin onu belirli bir sanatsal üretim pratiğine yönlendiren güçlü ve itici bir motivasyon kaynağı olduğunu kanıtlamaktadır.

Sonuç

Sinestezi çok yönlü bir olgudur. Algısal deneyimlerin bireyler arasında nasıl farklılık gösterebileceğini açıklar. Ayrıca sanat psikolojisi, nörobilim ve sanat tarihi gibi disiplinlerin kesişim noktasında da ele alınabilir. Algısal veya zihinsel bir uyarının, algısal bir deneyimle kendiliğinden ilişkilendirilmesiyle karakterize edilir. Sinestezi, insanların çevreyi algılama ve yorumlama biçimlerindeki çeşitliliğe ilişkin araştırmaların önemli bir parçasıdır. Sinestezinin nöral temelini incelemek, algısal süreçler ve beyin bölgeleri arasındaki fonksiyonel ilişkileri anlamamıza yardımcı olur. Aynı zamanda, olgunun sanatsal yönleri, bireylere kendilerini ifade etme konusunda farklı bakış açıları sunar.

Resim bağlamında, sinestezi, algısal deneyimler ile renk, şekil, çizgi, ritim ve doku gibi unsurlar arasındaki ilişki hakkında bir tartışma başlatır. Sanat-

çıların görsel deneyimlerini sanat eserlerine dahil edebilmeleri için, sinestezi deneyimlerini görsel biçimlerde görselleştirmek gereklidir. Ancak, sinestezi ile sanatsal yaratıcılık arasındaki ilişki, sinesteziye sahip her bireyin daha yaratıcı olduğu veya sinestezinin doğrudan sanatsal yaratımları geliştirdiği şeklinde yorumlanmamalıdır.

Sanat tarihi boyunca, müzik, renk ve biçim arasında bağlantılar kuran sanatçılar, sanatsal ifadede öznelerarası ilişkilerin olasılığını göstermişlerdir. Özellikle çağdaş sanatta, soyut ve soyut unsurların birleşimi, geleneksel resim anlayışının ötesine geçen ifade biçimlerinin gelişmesine katkıda bulunmuştur. Bununla birlikte, çalışmalarında öznelerarası ilişkiler kullanan tüm sanatçıların biyolojik ve nörolojik anlamda sinesteziye sahip olduğu sonucuna varılamaz. Bu nedenle, duygusal deneyimlerin bir sanat eserinde doğrudan ifade edildiği örnekler ile öznelerarası ilişkilerin ikna edici bir şekilde kullanıldığı yollar arasında ayrım yapmak önemlidir.

Sonuç olarak, sinestezi ve sanat arasındaki ilişki, duygusal deneyimi anlamanın ötesine geçerek, sanatın algısal, duyusal ve estetik yönlerini eş zamanlı olarak keşfetmemizi sağlar. Sinestezinin sinirsel temeli ve sanatsal kavramlarının incelenmesi, birçok duygusal deneyimin anlaşılmasına ve sanatsal ifadenin farklı yönlerinin farklı şekillerde düzenlenmesine katkıda bulunur. Sanatçıların yaratıcı süreci, yaratıcılığı ve kişisel deneyimlerini inceleyen gelecekteki çalışmalar, performans ve sanatsal yaratıcılık arasındaki ilişkinin daha derin bir şekilde anlaşılmasına yol açabilir. Bu bağlamda, sinestezi, sanatın bilimsel ve estetik temelleri hakkındaki tartışmaları bilgilendiren önemli bir araştırma alanı olarak değerlendirilebilir.

Kaynakça

Banissy, M. J., Stewart, L., Muggleton, N. G., Griffiths, T. D., Walsh, V. Y., Ward, J., & Kanai, R. (2012). Grapheme-color and tone-color synesthesia is associated with structural brain changes in visual regions implicated in color, form, and motion. *Cognitive Neuroscience*, *3*(1), 29-35.

Baron-Cohen, S. E., & Harrison, J. E. (1997). *Synaesthesia: Classic and contemporary readings*. Blackwell Publishing.

Baron-Cohen, S., Burt, L., Smith-Laittan, F., Harrison, J., & Bolton, P. (1996). Synaesthesia: Prevalence and familiality. *Perception, 25*(9), 1073-1079.

Becher, T., Markey, P., & Goller, J. (2016). *Artists' Synesthesia.* Paper presented at the

Introductory Seminar on The Cognitive Foundations of Experience and Behavior, University of Vienna, Vienna.

Berman, G. (2013). Synesthesia and the artistic process. In J. Simner & E. M. Hubbard (Eds.), The Oxford handbook of synesthesia (pp. 671–691). Oxford University Press.

Clyne, S. (2019). *Synesthesia and the Contour Method of Drawing.* Master's Thesis, Harvard University Harvard Extension School, Cambridge.

Cytowic, R. E., & Eagleman D. M. (2009). *Wednesday Is indigo blue: Discovering the brain of synesthesia.* Cambridge, MA: MIT.

Galton, F. (1883). *Inquiries into the human faculty and development.* New York: Macmillan.

Grossenbacher, P. G., & Lovelace, C. T. (2001). Mechanisms of synesthesia: cognitive and physiological constraints. *Trends in Cognitive Sciences*, *5*(1), 36-41.

Kuusamo, A. (2021). The metaphysical paintings of Giorgio de Chirico and the latency of synesthesia. *Tahiti, 10*(4), 56–72.

Luke, D. P., & Terhune, D. B. (2013). The induction of synaesthesia with chemical agents: a systematic review. *Frontiers in Psychology*, *4*, 753.

Ramachandran, V., & Hubbard, E. (2001). Synaesthesia- A window into perception, thought and language. *Journal of Consciousness Studies, 8*(12), 3-34.

Rich, A., Bradshaw, J. & Mattingley, J. (2005). A systematic, large-scale study of synaesthesia: Implications fort the role of early experience in lexical-colour associations. *Cognition, 98,* 53-84.

Rothen, N., & Meier, B. (2010). Higher prevalence of synaesthesia in art students. *Perception, 39*(5), 718-720.

Serrano, M. J. (2013). Why study synesthesia? What can that teach us about ourselves?. *Theoria Et Historia Scientiarum Ed. Nicolaus Copernicus University, 10,* 177-194.

Simner, J. (2011). Defining synaesthesia: a response to two excellent commentaries. *British Journal of Psychology (London, England: 1953)*, *103*(1), 24-27.

Simner, J., Mulvenna, C., Sagiv, N., Tsakanikos, E., Witherby, S.A., Fraser, C., Scott, K. & Ward, J. (2006). Synaesthesia: The prevalence of atypical cross-modal experiences. *Perception, 35,* 1024-1033.

Van Campen, C. (2008). *The hidden sense: Synesthesia in art and science.* Cambridge, MA: MIT.

Van Campen, C. (2013). Synesthesia in the visual arts. In J. Simner & E. M. Hubbard

(Eds.), The Oxford handbook of synesthesia (pp. 631–646). Oxford University Press.

Ward, J. (2013). Synesthesia. *Annual Review of Psychology*, *64*(1), 49-75.

Ward, J., & Mattingley, J.B. (2006). Synaesthesia: An overview of contemporary findings and controversies. *Cortex, 42,* 129-136.

Ward, J., Thompson-Lake, D., Ely, R., & Kaminski, F. (2008). Synaesthesia, creativity and art: What is the link?. *British Journal of Psychology*, *99*(1), 127-141.

Yunosova, V., Alekseeva, L., Hlazova, S., Kornienko, S., & Shkola, G. (2020). Phenomenon of Sound Synesthesia in the Development of Students Creative Thinking. *Journal of History Culture and Art Research, 9(2),* 147-164.

Görsel Kaynakça

Görsel 1: https://www.wikiart.org/en/wassily-kandinsky/composition-vi-1913

Görsel 2: https://www.wikiart.org/en/wassily-kandinsky/composition-iv-1911

Görsel 3:. https://www.wikiart.org/en/mikalojus-ciurlionis/scherzo-sonata-of-the-pyramids-1909

Görsel 4: https://www.wikiart.org/en/vincent-van-gogh/the-langlois-bridge-at-arles-with-women-washing-1888

Görsel 5: https://dailyartfixx.com/2016/10/14/e-e-cummings-the-artist/

Görsel 6: https://www.wikiart.org/en/giorgio-de-chirico/rising-sun-on-the-plaza-1976

Görsel 7: https://www.riseart.com/article/1780/5-things-you-didn-t-know-about-david-hockney?srsltid=AU7gw4WPFfr87AepGLfC5fe35cFq72IFl5hIHbbhl-FwEa8G3BwIqdCuv

Görsel 8: https://persimmontree.org/summer-2022/carol-steen-evolving-synesthetic-worldscape/

5. BÖLÜM

GEÇ VİKTORYA ESTETİK KÜLTÜRÜNDE KADIN İMGESİ VE ÖZNELLİK: EVELYN DE MORGAN'IN ÜÇ RESMİ

Dr. Öğr. Üyesi Emre ŞEN
Çankırı Karatekin Üniversitesi, Sanat,
Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Resim Bölümü,
emresen@karatekin.edu.tr
https://orcid.org/0000-0001-5016-6461

Giriş

On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında Britanya'da gelişen Estetik Hareket (estetizm), "sanat için sanat" düşüncesi doğrultusunda resimde ve gündelik eşyalarda güzelliğe, duyusal etkiye ve biçimsel uyuma öncelik vermektedir. Resim, giysi ve dekoratif eşya ortak bir beğeni ortamında yer bulurken kadın figürü de bu kültürün başlıca imgelerinden biri hâline gelmiştir (Stankiewicz, 1992; Victoria and Albert Museum, 2024). Resimsel güzellik, kadının anlatı içinde söz söyleme ve yaşamına yön verme olanağıyla her zaman örtüşmemektedir. Görsel güzellik ile kadının anlatı içindeki konumu arasındaki gerilim, bu çalışmanın temel hareket noktasını oluşturmaktadır.

Britanyalı ressam Evelyn De Morgan (1855–1919), kökeni 1848'de İngiltere'de kurulan Ön-Raffaellocu Kardeşliğe uzanan resim geleneğinden yararlanmaktadır. Bu gelenekte ayrıntılı doğa betimlemeleri, parlak renkler ve edebî konular önem taşımaktadır.[1] Ressam, bu biçim dilini kadınların toplumsal ko-

1 Ön-Raffaellocu Kardeşlik, 1848'de İngiltere›de kurulmuştur (Meagher, 2004). Adını Raffaello öncesi İtalyan resmine duyulan ilgiden alan bu akım, ayrıntılı doğa gözlemini ve parlak renkleri edebî ve dinsel konularla birleştirmektedir. Cooper (1981, ss. 405–407, 434–435), hareketin ilk örneklerindeki tarihsel üslup arayışı ile doğa gözleminin bir aradalığını vurgulayarak Kardeşlik'in Raffaello öncesi İtalyan resminin basit bir taklidi olarak anlaşılmasına karşı çıkmaktadır. Evelyn De Morgan, Kardeşlik'in üyesi değildir; sanatçının bu görsel dille kurduğu ilişki bağımsız feminist ve simgesel yorumlarından ayrı düşünülmemelidir (Hardy, t.y.).

numunu simgesel figürler ve olaylar aracılığıyla anlatan alegorilerinde yeniden yorumlamaktadır. Londra'daki Slade Güzel Sanatlar Okulunda (Slade School of Fine Art) eğitim görmüş; mitolojik figürler aracılığıyla kadınların yaşadıkları sınırlamaları resimlerine taşımıştır (De Morgan Foundation, t.y.-b; Silcock, 2018–2019, s. 21). Bu çalışma, De Morgan'ın üç resminde güzellik ile kadın öznelliği arasındaki ilişkinin nasıl kurulduğunu incelemektedir. Temel soru, görünür olan kadının kendisini ne ölçüde ifade edebildiği, sözünün nasıl karşılandığı ve hareket özgürlüğünün nasıl gösterildiğidir.

Flora (1894) ile *Cassandra* (Kassandra, 1898), İskoç koleksiyoner William Imrie'nin sanatçıdan eser satın alma ve eser sipariş etme ilişkileriyle birbirine bağlanmaktadır. Imrie ilk resmi satın almış, ikincisini sipariş etmiştir. *Flora* ve *Cassandra* için Jane Hales model olarak kullanılmıştır (De Morgan Foundation, t.y.-c, t.y.-d). Buna karşın *Flora*'da bahar ve güzellik, *Cassandra*'da ise uyarısına inanılmayan bir kadının trajedisi anlatılmaktadır. *The Gilded Cage* (*Yaldızlı Kafes*), varlıklı bir evde yaşayan kadının dışarıya yönelen özgürlük isteğini göstererek mekân ve hareket olanağını karşılaştırmaya katmaktadır (De Morgan Foundation, t.y.-e). *Flora* ile *Cassandra*'nın ortak koleksiyon ilişkisi ve farklı kadın anlatıları, bu iki resmin üçüncü örnekle birlikte seçilmesini açıklamaktadır.

Araştırmanın Problemi, Amacı ve Yöntemi

Araştırmanın problemi, kadın figürünün görsel olarak öne çıkması ile anlatıda özne olarak yer alması arasındaki ilişkinin açıklanmasıdır. Evelyn De Morgan'ın *Flora* (1894), *Cassandra* (1898) ve *The Gilded Cage* (De Morgan Vakfına göre yaklaşık 1901–1902) resimleri bu amaçla incelenmektedir (De Morgan Foundation, t.y.-a, t.y.-c, t.y.-e). *Flora*'da kimliğini bildiren bir yazıt, *Cassandra*'da inanılmayan bir uyarı, *The Gilded Cage*'de ise dışarıya yönelen bir özgürlük isteği bulunmaktadır. Üç resim, kadının nasıl göründüğünün yanı sıra resmin anlattığı dünyada nasıl bir konuma sahip olduğunu da sorgulamaya olanak sağlamaktadır.

Çözümlemede üç ölçüt kullanılmaktadır: görünürlük, sözün karşılığı ve hareket olanağı. Görünürlük, figürün kompozisyondaki konumunu; sözün karşılığı, yazıtın veya uyarının anlatıda nasıl karşılandığını; hareket olanağı ise figürün bulunduğu mekânın sunduğu ya da sınırladığı seçenekleri ifade etmektedir. Bu ölçütler her resme uygulanırken anlatıların birbirinden farklı olduğu göz önünde bulundurulmaktadır.

Araştırmada tarihsel bağlamla desteklenen görsel çözümleme yöntemi kul-

lanılmaktadır. Üç resmin figür, jest, yazıt, nesne ve mekân düzenleri akademik yayınlar ve koleksiyon kayıtlarıyla birlikte incelenmektedir. Eserlerin alım ve sipariş kayıtları patronaj ilişkilerini; resimlerdeki mücevher, kitap ve kafes gibi nesneler ise kadın figürlerinin anlatı içindeki konumlarını açıklamaktadır. Araştırma, tarihsel belgeleri resimlerin kompozisyonuyla ve figür, nesne ve simgelerin anlamını inceleyen ikonografik çözümlemeyle birlikte değerlendirmektedir.

Berger'in (1972) seyredilen kadın imgesine ilişkin eleştirisi ile Chare'ın (2010, ss. 8–33) toplumsal cinsiyet yaklaşımı, görsel temsil ve öznellik arasındaki ilişkiye kuramsal bir çerçeve sağlamaktadır. Eserlerin yorumunda ise figürlerin duruşu, bakışı, yazıtlar, mekân düzeni ve doğrulanabilen tarihsel bilgiler esas alınmaktadır.

Flora (1894) ile *Cassandra* (1898), Kraliçe Victoria'nın hükümdarlığı (1837–1901) sırasında yapılmıştır. De Morgan Vakfının (De Morgan Foundation) eser kaydı *The Gilded Cage* için yaklaşık 1901–1902 tarihini verirken Smith (1997, ss. 309–310) yaklaşık 1905–1910 aralığını kullanmaktadır. Bu tarihlendirmeler eseri, Kral VII. Edward›ın hükümdarlığıyla tanımlanan Edward Dönemi›ne (1901–1910) yerleştirmektedir (De Morgan Foundation, t.y.-e; Royal Collection Trust, t.y.). Bu nedenle başlıktaki "geç Viktorya" nitelemesi, 1890'larda belirginleşen ve yirminci yüzyılın başına uzanan estetik ortamı ifade etmektedir. Eserin yapım yılına ilişkin belirsizlik korunmaktadır.

Literatür ve Araştırmanın Katkısı

De Morgan üzerine yapılan araştırmalar, sanatçının kadın figürlerine yüklediği farklı anlamları ortaya koymaktadır. Smith (1997, ss. 293–295, 309–310), hapsedilme alegorilerinde evlilik ve toplumsal kısıtlamaların yanı sıra maddi varlık ile ruhsal özgürlük arasındaki gerilimi incelemektedir. Diğer makalesinde sanatçının estetik dili, *Flora*'nın simgeleri, patronaj ilişkileri ve *The Gilded Cage* üzerindeki yorumları bir arada ele alınmaktadır (Smith, 1997–1998, ss. 3–7). Oberhausen (2009), ruhun ölümden sonra da varlığını sürdürdüğü ve ruhlarla iletişim kurulabileceği düşüncelerini içeren spiritüalizmin[2] De Morgan'ın sanatındaki yerini araştırmaktadır. Howard (2023), Yunan mitolojisinden alınan kadın figürlerinin İtalyan Rönesansı resmiyle ilişkisini; Rose (2018) ise Evelyn ile Britanyalı seramik sanatçısı William De Morgan'ın (1839–1917) sanatsal ortaklığını tartışmaktadır. Böylece eserlerin kadın özgürlüğü, mitoloji ve ruhsal

2 Burada spiritüalizm, genel anlamdaki maneviyattan farklı olarak ruhun bedenden bağımsız varlığı ve ölüm sonrası yaşamla iletişim kurulabileceği inancını ifade etmektedir. De Morgan'ın ruhsal özgürleşme ve maddi kısıtlama imgeleri bu tarihsel düşünce ortamıyla ilişkilendirilmektedir (Oberhausen, 2009; Hardy, t.y.).

anlamları üzerine gelişmiş bir literatür bulunmaktadır.

Bu literatürün tarihsel çerçevesini kadın sanatçıların eğitim ve meslek hayatı üzerine çalışmalar genişletmektedir. Silcock (2018–2019, ss. 20–21), canlı modelden eğitim konusundaki cinsiyet eşitsizliklerini ve De Morgan'ın 1873'te Slade Güzel Sanatlar Okuluna kayıt yaptıran ilk üç kadın öğrenciden biri olduğunu belirtmektedir. Taylor (2011–2012, ss. 52–55), De Morgan›ı doğrudan incelemeksizin başka kadın Ön-Raffaellocu sanatçıların bağımsız mesleki kimliklerini ele almaktadır. Callen (1984–1985, ss. 1–3) ise dekoratif sanatlarda kadın emeğinin üretim, tasarım ve yönetim alanlarında farklı biçimlerde değerlendirildiğini açıklamaktadır. Bu araştırmalar, kadınların sanat eserlerinde temsil edilmeleri ile eserleri üreten ve sanat piyasasında çalışan kişiler olarak konumları arasındaki tarihsel farkı belirginleştirmektedir.

Üç resmin birlikte incelenmesi, geç Viktorya estetik kültüründeki temel bir gerilimi açığa çıkarmaktadır: Kadın figürü resmin merkezine yerleştirilip idealize edildiğinde, anlatı içinde aynı ölçüde söz ve hareket imkânı kazanmakta mıdır? De Morgan›ın eserleri bu soruya tek bir yanıt vermemektedir. *Flora* resminde figür, İtalyanca yazıt aracılığıyla kendi adını ve hikâyesini dile getirmektedir; ancak bu yazıt aynı zamanda resmin Floransa'dan İskoçya'ya uzanan dolaşımına işaret etmektedir (Smith, 1997–1998, ss. 6–7). *Cassandra* resminde kahramanın kehaneti, doğruluğuna rağmen kabul edilmemektedir. *The Gilded Cage*'de genç kadının isteği doğrudan bir sözle değil, pencereye yönelen bakışı ve kafesteki kuşla kurulan benzerlik üzerinden anlatılmaktadır (Smith, 1997, ss. 309–310). Bu üç farklı anlatım biçimi, görünür olma, kendini ifade etme, sözüne inanılma ve hareket edebilmenin birbirinden ayrı imkânlar olduğunu göstermektedir.

Karşılaştırmanın ayırt edici yönü, bu farklılıkları resimlerin üretim ve dolaşım koşullarıyla birlikte ele almasında bulunmaktadır. *Flora*'nın satın alınması, *Cassandra*'nın sipariş edilmesi ve iki resimde Jane Hales'in model olması, benzer patronaj ve figür özelliklerine karşın kadın anlatısının değişebildiğini göstermektedir (De Morgan Foundation, t.y.-c, t.y.-d; Smith, 1997–1998, s. 6). *The Gilded Cage* ise konuyu ev içi mekâna taşımakta; mücevherlerin, kitapların ve özenle düzenlenmiş çevrenin varlığını, genç kadının dışarıdaki yaşama katılma isteğiyle karşı karşıya getirmektedir. Böylece çalışmanın katkısı, De Morgan'ın kadın figürlerini genel bir özgürlük simgesi olarak sınıflandırmaktan çok, resimsel güzelliğin kimliği bildiren yazıta, karşılık bulmayan söze ve sınırlandırılmış harekete nasıl eşlik ettiğini açıklamasında ortaya çıkmaktadır. Patronaj kayıtları resimlerin üretim ve dolaşım koşullarını, kompozisyon ve ikonografi ise kadın figürlerinin ifade ve hareket olanaklarını anlamamızı sağlamaktadır.

Geç Viktorya Estetik Kültüründe Güzellik ve Kadın İmgesi

On dokuzuncu yüzyılın son çeyreğinde Britanya'da Estetik Hareket, sanat yapıtının değerini yalnızca ahlaki bir ders vermesine bağlamayan güzellik anlayışını güçlendirmiştir. Renk uyumu, çizgi, yüzey ve bezeme kendi başlarına önem kazanırken Japon, Çin ve erken İtalyan sanatlarından alınan biçimler yeni kompozisyonların parçası olmuştur. Ancak estetizm tek tip bir üslup veya bütünüyle içeriksiz bir sanat anlayışı değildir. Stankiewicz (1992, ss. 165–168), estetik eğitimin ve güzel nesnelerin gündelik hayatı dönüştürme amacıyla ilişkilendirildiğini göstermektedir. Sanayi üretiminin yaygınlaşmasına karşı el emeğini, malzemeye özeni ve nitelikli gündelik eşyayı savunan Sanatlar ve Zanaatlar Hareketi ise üretimin koşullarına özel önem vermektedir (Stankiewicz, 1992).

Estetik anlayışın etkisi galerilerle sınırlı kalmamıştır. İç mekânlar, seramikler, kumaşlar, duvar kâğıtları ve mobilyalar, evin sahiplerinin zevkini ve toplumsal konumunu gösteren unsurlara dönüşmüştür. Huxtable (2014, ss. 237–243), Britanya'da estetik iç mekânın renk, yüzey ve eşya aracılığıyla kültürel kimlik oluşturduğunu ortaya koymaktadır. Gotlieb (2023, ss. 21–56), Whistler ve Albert Joseph Moore gibi ressamların tablolarındaki Doğu Asya seramiklerinin resimsel renk ve düzenin kurulmasına nasıl katıldığını incelemektedir. Londra mağazalarının 1890 sonrasındaki kataloglarını araştıran Cheang (2007, ss. 1–4) ise ithal dekoratif eşyaların beğeni kadar sınıf, imparatorluk ve tüketim ilişkileri içinde pazarlandığını göstermektedir. Bu ortamda güzel nesne, hem kullanım eşyası hem de toplumsal anlam taşıyan bir üründür.

Kadın figürü, bu görsel kültürde güzelliğin önemli taşıyıcılarından biridir. Ön-Raffaellocu resmin ayrıntılı saç, giysi ve çiçek betimleri, mitolojik ve edebî kadın kahramanlarla birleşmektedir. Ancak bu gelenek, kadın güzelliğini değişmez bir kalıp içinde sunmamıştır. Casteras (1992), ilk Ön-Raffaellocu ressamların yerleşik güzellik ölçütlerine itiraz ettiğini (ss. 13–14), Rossetti'nin daha sonraki kadın imgelerinin de estetizm çevrelerinde yeni bir beğeninin oluşmasına katkıda bulunduğunu (ss. 29–32) göstermektedir. Kadınların resimde idealize edilmesi ile kadınların sanat üretimine katılması ise aynı tarihsel olgu değildir. Taylor (2011–2012, ss. 52–55), Ön-Raffaellocu çevrede bağımsız bir meslek edinmeye çalışan kadın ressamları incelemektedir. Silcock (2018–2019, ss. 20–21), kadınların figür ve canlı model eğitimine erişiminin sınırlarını göstermektedir. Dekoratif sanatlarda kadın emeğinin bazı işlerde desteklenirken tasarım ve yönetimde daha az yetkiyle karşılaşması da bu eşitsizliğin başka bir yönüdür (Callen, 1984–1985, ss. 1–3). Dolayısıyla kadın, aynı estetik kültürde hem hayranlık duyulan bir imge hem de mesleki hakları için mücadele eden bir sanatçı olarak yer almaktadır.

Evelyn De Morgan'ın resimleri, geç Viktorya sanatındaki güzellik anlayışı ile toplumsal anlam arasındaki ilişkiyi özellikle görünür kılmaktadır. Ressam, Ön-Raffaellocu resmin ayrıntılı bezemesinden ve erken İtalyan resminin idealize edilmiş figürlerinden yararlanmış; bu biçimleri simgesel ve çoğu zaman ahlaki bir anlatımla birleştirmiştir. Smith (1997, ss. 293–295), De Morgan'ın kadın figürlerini toplumsal baskı ve ruhsal özgürleşme bağlamında ele alırken sanatçının anlam kurma isteğinin onu estetizmin yalnızca biçimsel güzelliği öne çıkaran örneklerinden ayırdığını belirtmektedir. Smith (1997–1998, ss. 3–7) ise bu estetik dilin yoğun renkler, ayrıntılı yüzeyler ve alegorik kişileştirmelerle nasıl kurulduğunu açıklamaktadır. 1900 tarihli bir sergi değerlendirmesi De Morgan'ın dekoratif resimlerini Britanyalı ressam Edward Burne-Jones'un (1833–1898) üslubunu taklit edip onun resimsel başarılarına ulaşamamakla eleştirmiştir ("Art Centres", 1900, s. 88). Bu tekil olumsuz yargı, sanatçının kendi dönemindeki eleştirel karşılanışına ilişkin bir tanıklık sunmaktadır. De Morgan'ın resimlerinde güzellik, figürlerin durumunu ve anlatının gerilimini kuran resimsel araçlardan biridir.

Resim ile seramiğin aynı beğeni ortamında bulunması, iki sanat dalındaki üretim ve anlam ilişkilerini karşılaştırmaya olanak tanımaktadır. William De Morgan'ın çini ve tabaklarında İznik bezeme repertuvarından yararlanılması, desenlerin başka malzeme ve yüzeylerde yeniden yorumlanmasının örneklerindendir (Güzel ve Diri Apaydın, 2024; Yılmaz, 2025c). Bununla birlikte Sanatlar ve Zanaatlar Hareketi'nin el işçiliğine verdiği önem, üretimdeki cinsiyet ayrımlarını kendiliğinden ortadan kaldırmamıştır. Callen (1984–1985, ss. 2–4), kadınların seramik bezeme ve başka zanaat işlerine katılırken tasarım, ücret ve yönetimde karşılaştığı eşitsizlikleri tartışmaktadır. De Morgan çiftinin resim ve seramik üretimleri, aynı dönemin estetik dilini paylaşsalar da figürün anlatı içindeki konumuyla nesnenin kullanımı açısından farklılaşmaktadır.

On dokuzuncu yüzyılın sonundan itibaren Avrupa'da gelişen ve bitkisel biçimlerden esinlenen akıcı çizgileriyle tanınan Art Nouveau (Yeni Sanat) üslubunda kadın bedeni, kıvrımlı saçlar ve bitkisel bezemelerle birlikte afişten porselene uzanan geniş bir görsel repertuvarın parçası olmuştur. Thompson (1971–1972, ss. 158–161), bu imgelerde idealize edilmiş kadın bedeninin kimi zaman güzelliğin simgesine, kimi zaman da arzu ve tüketim nesnesine dönüştüğünü incelemektedir. Yılmaz (2025'a), Art Nouveau ile ilişkili porselen figürinlerde kadın bedeninin benzer temsil biçimlerine dikkat çekmektedir. Art Nouveau'daki kadın imgeleri, De Morgan'ın resimlerini geç Viktorya görsel kültürünün daha geniş süsleme ve temsil ilişkileri içinde konumlandırmaya yardımcı olmaktadır.

Estetikçi zevkin gündelik eşyalarda kazandığı biçim, dönemin kendi içinden gelen eleştirilere de konu olmuştur. Royal Worcester'ın 1882 tarihli *Aesthetic*

or Patience Teapot (*Estetik ya da Patience Çaydanlığı*) adlı porselen eseri, estetizmle alay eden bu yaklaşımın örneğidir (Görsel 1). Kadın ve erkek figürlerinin kolları çaydanlığın kulp ve emziğini oluştururken eser adı, Gilbert ve Sullivan'ın estetik beğeniyi ve bu beğeninin toplumsal modaya dönüşmesini hicveden Patience (1881) operetine[3] gönderme yapmaktadır. Estetik beğeninin toplumsal bir modaya dönüşmesiyle ortaya çıkan çelişkiler, dönemin nesne ve tasarım tartışmalarında da görülmektedir (Stankiewicz, 1992, ss. 168–170; Yılmaz, 2025b). Birmingham Sanat Müzesinin (Birmingham Museum of Art) aynı çaydanlık tasarımına ait koleksiyon kaydı, eserin türünü ve tasarım ayrıntılarını belgelemektedir (Birmingham Museum of Art, t.y.).



Görsel 1: Royal Worcester, Aesthetic or Patience Teapot (Estetik ya da Patience Çaydanlığı), 1882, Richard W. Binns tasarımı / James Hadley modellemesi, porselen. Art Institute of Chicago örneği. Fotoğraf: Daderot (2012), Wikimedia Commons (CC0) (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Aesthetic_Movement_Teapot_(Oscar_Wilde_Teapon),_1882,_Worcester_Royal_Porcelain_Company,_designed_by_James_Hadley,_glazed_parian_ware_-_Art_Institute_of_Chicago_-_DSC09892.JPG)

3 Gilbert ve Sullivan'ın 1881'de sahnelenen *Patience* opereti, dönemin estetizm modasını ve bu modayla özdeşleşen sanatçı tiplerini hicvetmektedir. Royal Worcester çaydanlığındaki kadın ve erkek figürlerinin abartılı duruşları, bu sahne hicvinin gündelik bir nesneye aktarılmasını sağlamaktadır (Victoria and Albert Museum, 2024; Birmingham Museum of Art, t.y.).

Estetizm ve dekoratif sanatlara ilişkin bu tarihsel çerçeve De Morgan'ın üç resminde bezeme ile kadın figürünün anlatıdaki konumunu birlikte incelemeyi mümkün kılmaktadır. *Flora*'da giysi ve çiçekler yalnızca dekoratif ayrıntılar değildir; figürün baharla ve kimliğiyle kurduğu ilişkiyi görünür kılmaktadır. *Cassandra*'da figürün dramatik duruşu ve *The Gilded Cage*'nin değerli eşyalarla dolu iç mekânı da benzer biçimde görsel güzelliği anlatının gerilimine katmaktadır. Ressamın kadın figürleri idealize edilmiş bedenler olarak görünürlük kazanırken kimliklerini ifade etme, sözlerini kabul ettirme ve kendi yaşamlarına yönelme imkânları bakımından farklılaşmaktadır.

Evelyn De Morgan'ın Resimlerinde Kadın Figürü

Flora (1894): Güzellik, Yazıt ve Kimlik



Görsel 2: Evelyn De Morgan, *Flora*, 1894, tuval üzerine yağlı boya. De Morgan Foundation, P_EDM_0017. (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Morgan,_Evelyn_de_-_Flora_-_1894.jpg)

Flora (1894), çiçeklerle örülü giysisi, ağaç dalları ve zemine saçılan bitkiler arasında tam boy gösterilen bir kadın figürü üzerine kurulmaktadır (Görsel 2). Figürün çevresindeki yenidünya ağacı, kuşlar ve meyveler, doğayı edilgen bir fon olmaktan çıkararak kompozisyonun belirleyici unsuruna dönüştürmektedir. İtalyan Rönesansı ressamı Sandro Botticelli'nin (1445–1510) yaklaşık 1480 yılında yaptığı *Primavera* (İlkbahar) tablosuyla kurulan ilişki, yalnızca konu ortaklığıyla açıklanamaz; De Morgan, Rönesans›ın zarif figür düzenini renk ve yüzey bakımından daha yoğun bir doğa betimine taşımaktadır (De Morgan Foundation, t.y.-c; Howard, 2023; Uffizi Galleries, t.y.). Resmin altındaki İtalyanca yazıt, tanrıçayı kendi adıyla konuşturmakta, Floransa'dan İskoçya'ya uzanan yeni yerleşme hikâyesini bildirmektedir. Dolayısıyla figürün kimliği yalnız görünüşüyle değil, yazı ve coğrafi göndermeyle kurulmaktadır (Smith, 1997–1998, ss. 6–7).

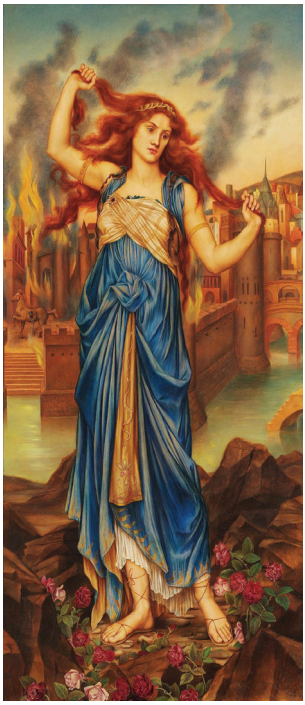
Resmin biçimsel örgüsünde açık renkli giysi ile koyu yeşil bitki örtüsünün karşıtlığı, figürü ön plana çekmektedir. Giysideki çiçek motifleri, altın varak üzerine uygulanan boya ve kırmızı şal, yüzeyde farklı bir ışık ve ritim oluşturmaktadır (De Morgan Foundation, t.y.-c). Ressamın burada bezemeyi yalnızca süs olarak kullanmadığı söylenebilir: Giysiye işlenen çiçeklerle figürün çevresinde yetişen çiçekler aynı görsel akışın parçalarına dönüşmektedir. Beden ile doğa arasındaki bu geçiş, Flora'nın bahar alegorisi olarak tanınmasını kolaylaştırırken figürün tek başına bir portre gibi okunmasını da sınırlandırmaktadır. Yazıtta kendisini tanıtan ses, mitolojik kişiliğe verilmiş bir anlatım aracıdır; bu sesin varlığı, figürün resim içinde bir çatışmayı çözdüğü veya karar verdiği anlamına gelmemektedir.

De Morgan'ın *Flora*'yı 1894'te Floransa'da tamamlaması ve eserin İskoç koleksiyoner William Imrie tarafından satın alınması, resmin yazıtına ayrı bir anlam katmaktadır (De Morgan Foundation, t.y.-c). Figürün İskoçya'ya yerleşeceğini söylemesi, mitolojik kimlikle eserin yeni dolaşım mekânını buluşturmaktadır. Aynı patron *Cassandra* ve *Helen of Troy* (Troyalı Helen) resimlerini de sipariş etmiştir. Jane Hales hem sipariş edilen bu iki resme hem de Imrie'nin satın aldığı *Flora*'ya model olmuştur (De Morgan Foundation, t.y.-c, t.y.-d). Böylece tek bir modelin bedeni ve ressamın benzer biçimsel tercihleri, birbirinden farklı kadın hikâyelerinin taşıyıcısına dönüşmüştür. Figürün resimde dile getirdiği aidiyet ile eserin koleksiyon ilişkisi birbirini aydınlatmaktadır; buna rağmen yazıtın koleksiyonerle bağı, kadın öznelliğine ilişkin bütün anlamı tek başına belirlememektedir.

Resimde doğanın, giysinin ve yer adlarının birlikte çalışması, kültürel belleğin görsel unsurlar üzerinden araştırılmasına da imkân vermektedir. Şen ve

Arık (2025), Karadeniz yayla göçünün izlerini bölge ressamlarının eserlerinde inceleyerek gündelik yaşamın ve kültürel pratiklerin resimsel karşılıklarını araştırmaktadır. *Flora*'nın Floransa ve İskoçya arasında kurduğu bağ, farklı bir tarihsel ve mitolojik bağlamda da olsa, bir resimde yer ve aidiyetin nasıl temsil edilebildiğini düşündürmektedir. İki araştırmanın ortak yöntemsel yönü, figür, bitki örtüsü ve yazı gibi görsel işaretlerin yer ve aidiyetle ilişkili anlamlarını çözümlemesidir. De Morgan'ın görsel tercihlerinin gücü de figürü güzelleştirmesinin ötesinde, resmin her unsurunu aynı aidiyet anlatısına katmasında belirginleşmektedir.

Cassandra (1898): Görünürlük ve İnanılmayan Söz



Görsel 3: Evelyn De Morgan, *Cassandra*, 1898, tuval üzerine yağlı boya. De Morgan Foundation, P_EDM_0022. (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cassandra1.jpeg)

Cassandra'da (1898) sanatçı, Troya'nın yıkımını önceden haber verdiği hâlde uyarısına inanılmayan kadını, felaketin gerçekleştiği anda betimlemektedir (Görsel 3). Önde uzun kızıl saçlarını çekiştiren figür, koyu mavi giysi ve kayalık zeminle belirginleşmekte; gerideki alevler, duman ve kente sokulan tahta at

onun hareketlerine karşılık veren mitolojik bir yıkım sahnesi oluşturmaktadır (De Morgan Foundation, t.y.-a). Kompozisyon, olayın nedenini ve sonucunu tek yüzeyde bir araya getirmektedir: Cassandra'nın bilgisi geçmişte söylenmiş, felaket ise şimdi görünür olmuştur. Bu zaman sıkışması, kehanetin doğruluğunu anlatmak için ikinci bir konuşma sahnesine ihtiyaç bırakmamaktadır. Ressam, kadının sözünün karşılıksız kalmasını bedenin gerilimi ve yıkılan kentin görüntüsü aracılığıyla resmetmektedir.

Renk ilişkileri de aynı gerilimi taşımaktadır. Figürün mavi giysisi, saçlarının kızılı, zemindeki kırmızı çiçekler ve gerideki yangın arasında kurulan karşıtlık, izleyicinin bakışını bedenden kente, kentten yeniden bedene yönlendirmektedir. Çiçeklerin *Flora*'daki gibi yenilenme ve bereket duygusu uyandırması burada beklenemez; alevlerin önüne yerleştirilen kırmızılar kayıpla bağlantılı farklı bir çağrışım kazanmaktadır. Bu açıdan De Morgan, kendi resimlerinde kullandığı estetik sözlüğü değişen anlatı ihtiyacına göre yeniden düzenlemektedir. Berger'in (1972) kadın bedeninin seyredilmesine ilişkin yaklaşımı görsel görünürlüğü sorgulamak için yararlıdır; ancak bu resimde asıl mesele seyredilen kadının güzelliği değil, bilgisi doğrulandığında bile sözünün toplumsal bir karşılık bulamamasıdır.

Burada ressamın dikkat çekici tercihi, Cassandra'nın uyarısını dinlemeyen kişileri ön plana getirmemiş olmasıdır. İzleyici, onun sözünü reddeden topluluğu değil, bu reddedişin ardından ortaya çıkan felaketi ve yıkım karşısındaki tek figürü görmektedir. Troya'nın alevler içindeki görüntüsü resmin arka planını kaplarken Cassandra'nın başına yönelen elleri ve gergin duruşu çaresizliği beden diline aktarmaktadır. De Morgan, kalabalık bir tarih sahnesi kurmak yerine izleyiciyi trajedinin sonucunu bilen bir tanık konumuna yerleştirmektedir. Bu tercih, kadın figürünü yalnız acı çeken bir kişi olarak göstermekten öte, doğru bilginin toplumsal karşılık bulmamasının sonuçlarını düşünmeye yöneltmektedir.

The Gilded Cage: Mekân, Ayrıcalık ve Hareket Özgürlüğü



Görsel 4: Evelyn De Morgan, The Gilded Cage, muhtemelen 1901–1902, tuval üzerine yağlı boya. De Morgan Foundation, P_EDM_0037. (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Gilded_Cage,_by_Evelyn_De_Morgan.jpg)

The Gilded Cage (*Yaldızlı Kafes*), önceki iki resmin tek figürlü yoğunlaşmasından farklı olarak, karşıt yaşam alanlarını aynı kompozisyonda buluşturmaktadır (Görsel 4). Solda altın tonlarında giysili genç kadın, pencere açıklığına ve dışarıdaki dans eden topluluğa doğru yükselmektedir. Sağda koyu kırmızı giysili yaşlı erkek, oturduğu yerde içe kapanmış görünmektedir. İki figürün yönelişi birbirine karşıttır: Kadının bedeni dışarıya açılan alanı ararken erkeğin duruşu odanın ağırlığını izleyiciye hissettirmektedir. Duvar, pencere eşiği ve giysilerdeki yoğun bezemeler yalnızca dönemin beğenisini göstermekle kalmamakta; içeriyle dışarı arasındaki sınırı da belirginleştirmektedir (De Morgan Foundation, t.y.-e; Smith, 1997, ss. 309–310).

Zengin iç mekânın kitap, mücevher ve başka değerli eşyalarla donatılması, genç kadının pencere dışına yönelen isteğini daha da belirginleştirmekte-

dir. Kitap sırtlarında şiir, müzik, sanat, ölüm ve tıp alanlarını belirten İtalyanca sözcükler bulunması, odanın yalnız maddi refah değil kültürel olanak da sunduğunu göstermektedir (De Morgan Foundation, t.y.-e). Bachelard'ın içeri ve dışarıyı yalnızca geometrik karşıtlıklar olarak değil, yaşantı ve imgelem içinde farklı değerler kazanan alanlar olarak ele alması, bu kompozisyonu yorumlamak için bir bakış açısı sunmaktadır (Bachelard, 1996, ss. 225–232). Pencere burada yalnızca mimari bir açıklık değil, iki yaşama imkânı arasındaki eşik olarak işlev görmektedir: Odanın sundukları genç kadının hareket ve katılım isteğini karşılamazken dışarıdaki dans, onun katılmak istediği yaşamı görünür kılmaktadır. Böylece resmin iç ve dış mekânları, yalnızca kapatılma ve özgürlük simgelerine indirgenmeden, aynı çevrenin farklı kişiler için nasıl farklı anlamlar taşıdığını düşündürmektedir.

Altın kafesteki kanarya ile pencerenin dışında uçan kuş, resmin başlığını görünür bir mekân karşıtlığına dönüştürmektedir. Kuş imgesi, kadın figürünün durumunu açıklayan bir benzetme olsa da ressamın anlatısını tek başına tüketmemektedir. Smith (1997, s. 309), genç kadının yukarı uzanan boynu ve aralık ağzı ile kafesteki kuşun boynu ve açık gagası arasında kurulan biçimsel paralelliğe dikkat çekmektedir. Bu benzerlik, kadının dışarıdaki yaşama katılma isteğini yalnız bakışıyla değil, bedensel jestiyle de ifade ettiğini düşündürmektedir. Yaşlı erkeğin yüzündeki mutsuzluk, ev içi düzenin yalnızca bir kişinin arzularını karşılamadığına işaret etmektedir. Bu nedenle resmin gücü, iyilik ve kötülük bakımından kolayca ayrılan iki karakter kurmasından değil, aynı ortamda bulunan iki kişinin ortak bir hayatı farklı biçimlerde deneyimlemesinden doğmaktadır. Smith (1997, ss. 309–310) evlilik ve hapsedilme alegorisi üzerinde dururken Oberhausen (2009) sanatçının maddi yaşamla ruhsal özgürlük arasındaki ilgisini tarihsel düşünce ortamına yerleştirmektedir. Figürlerin birbirine yönelmeyen bakışları, bu farklılıkları söze gerek kalmadan aktarabilmektedir.

Değerlendirme ve Sonuç

Üç resim birlikte değerlendirildiğinde De Morgan›ın güzelliği değişmeyen bir kadınlık özünün işareti olarak değil, farklı anlatıları kurmaya yarayan esnek bir görsel dil olarak kullandığı görülmektedir. *Flora*'da giysi, doğa ve yazıt figürün kimliğini bir araya getirirken *Cassandra*'da aynı özenle betimlenen kadın bedeni, bilgisiyle felaketi önleyememenin acısını taşımaktadır. *The Gilded Cage*'de ise altın tonları ve gösterişli eşyalar, refahı yüceltmek yerine özgürlük isteğiyle çatışan bir iç mekân yaratmaktadır. Bu üç farklı çözüm, bezemenin resimde yalnızca seyredilen bir yüzey olmadığını; anlamı figürün jestine, karşı-

sındaki mekâna ve olayın dramatik yönüne bağlı olarak değiştiğini göstermektedir. De Morgan'ın ressamlık başarısı da renk, beden ve sembol arasındaki bu ilişkileri anlatının gereğine göre dönüştürebilmesinde belirginleşmektedir.

Resimlerdeki öznellik farkı, üç figürün hangi durumda konuşabildiği ya da hareket edebildiği üzerinden daha açık görünmektedir. Flora'ya yazıt aracılığıyla bir kimlik ve köken anlatısı verilmiştir; bu anlatı aynı zamanda eserle birlikte yeni bir ülkeye taşınan imgenin dolaşımını düşünmeye imkân tanımaktadır. Cassandra'nın sözünün doğruluğu izleyici tarafından yanan Troya sayesinde bilinmekte, fakat resmin olay dünyasında bu bilgi dinlenmemektedir. *The Gilded Cage*'deki genç kadın ise söz söyleyen biri olarak değil, bir yere katılmak isteyen bedeni ve bakışıyla betimlenmektedir. Böylece sanatçı üç resimde de kadın figürünü görünür kılmakta, ancak kimliğin bildirilmesi, doğru bilginin kabulü ve hareket etme imkânının birbirinden farklı meseleler olduğunu ortaya çıkarmaktadır. Bu farkı belirleyen yalnızca konular değil, her eserin seçtiği resimsel anlatım yoludur.

Flora ve *Cassandra*'nın William Imrie'nin patronaj çevresinde bulunması, iki resmi karşılaştırmak için alışılmadık ölçüde somut bir tarihsel ortaklık sağlamaktadır. Jane Hales'in iki çalışmada model olarak kullanılması ve figürlerin benzer güzellik anlayışıyla sunulması, biçimsel yakınlığın aynı anlamı üretmediğini göstermektedir (De Morgan Foundation, t.y.-c, t.y.-d). *Flora*'da kökenin ve baharın olumlu çağrışımı, *Cassandra*'da bilginin değersizleştirilmesiyle karşı karşıya gelmektedir. Koleksiyonerin beğenisi ve eserlerin piyasadaki dolaşımı bu imgelerin üretim koşullarına ışık tutmakta; ancak figürlerin temsil ettiği kadın deneyimleri doğrudan satın alma ilişkisine indirgenememektedir. Sanatçı, dolaşıma giren estetik bir nesne üretirken aynı zamanda kadın figürünün anlatı içindeki konumunu sorgulayabilmektedir.

Royal Worcester çaydanlığı, bu çalışmada dönemin estetik tüketim kültürüne ilişkin bağlamsal bir örnektir. Bu porselen eserde kadın ve erkek figürleri çaydanlığın biçimini ve işlevsel parçalarını oluşturmaktadır (Görsel 1). De Morgan'ın resimlerinde ise bitkisel bezeme, giysi, kitap veya takı kendi başlarına bir sonuca işaret etmemekte; figürün ne istediği, ne bildiği ve ne yapabildiği sorularını zenginleştirmektedir. Bezemenin üretim ve kullanım bağlamıyla birlikte anlam kazandığını gösteren seramik araştırmaları da bu ayrımı açıklamaya yardımcı olmaktadır (Güzel ve Diri Apaydın, 2024; Yılmaz, 2025c).

Sonuç olarak De Morgan'ın üç resmi, kadın figürünün güzelliği ile özne olarak konumu arasındaki ilişkinin tek yönlü olmadığını göstermektedir. Ressam, yazıtı kullanarak bir figüre kendisini tanıtma imkânı verirken başka bir figürün

sözünün neden duyulmadığını, üçüncü bir figürün ise hareket isteğinin neyle sınırlandığını görünür kılmaktadır. Araştırmanın sanat tarihi açısından katkısı, bu ayrımları yalnızca ikonografik simgelere bağlamadan kompozisyon, renk, jest, mekân ve patronaj verileriyle birlikte çözümlemesidir. Resimlerin üretildiği tarihsel dönemde kadınların sanat eğitimi, çalışma ve toplumsal katılım imkânları üzerine tartışmalar sürerken De Morgan'ın eserleri, güzel bir imgeye sahip olmakla kendi yaşamının öznesi olmak arasındaki mesafeyi farklı görsel yollarla ifade etmektedir. Sanatçının başka patronlara yaptığı eserler ve dönemin eleştiri metinleriyle sürdürülecek karşılaştırmalar, bu ilişkinin geç Viktorya resmindeki kapsamını daha da açıklığa kavuşturabilir.

Kaynakça

Art centres. (1900, Temmuz). *The Artist: An Illustrated Monthly Record of Arts, Crafts and Industries (American Edition), 28*(246), 85–99. https://www.jstor.org/stable/25581535

Bachelard, G. (1996). *Mekânın poetikası* (A. Derman, Çev.). Kesit Yayıncılık.

Berger, J. (1972). *Ways of seeing*. British Broadcasting Corporation ve Penguin Books.

Birmingham Museum of Art. (t.y.). *"Aesthetic" or "Patience" teapot*. https://www.artsbma.org/collection/aesthetic-or-patience-teapot/

Callen, A. (1984–1985). Sexual division of labor in the Arts and Crafts Movement. *Woman's Art Journal*, *5*(2), 1–6. https://www.jstor.org/stable/1357958

Casteras, S. P. (1992). Pre-Raphaelite challenges to Victorian canons of beauty. *Huntington Library Quarterly, 55*(1), 13–35. https://doi.org/10.2307/3817653

Cheang, S. (2007). Selling China: Class, gender and orientalism at the department store. *Journal of Design History*, *20*(1), 1–16. https://doi.org/10.1093/jdh/epl038

Chare, N. (2010). Sexing the canvas. D. Arnold (Ed.), *Art history: Contemporary perspectives on method* içinde (ss. 8–33). Wiley-Blackwell.

Cooper, R. (1981). The relationship between the Pre-Raphaelite Brotherhood and painters before Raphael in English criticism of the late 1840s and 1850s. *Victorian Studies, 24*(4), 405–438. https://www.jstor.org/stable/3827223

De Morgan Foundation. (t.y.-a). *Cassandra*. https://www.demorgan.org.uk/collection/cassandra/

De Morgan Foundation. (t.y.-b). *Evelyn De Morgan*. https://www.demorgan.org.uk/discover/the-de-morgans/evelyn-de-morgan/

De Morgan Foundation. (t.y.-c). *Flora*. https://www.demorgan.org.uk/collection/flora/

De Morgan Foundation. (t.y.-d). *Study of female head for 'Flora'*. https://www.demorgan.org.uk/collection/study-of-female-head-for-flora/

De Morgan Foundation. (t.y.-e). *The Gilded Cage*. https://www.demorgan.org.uk/collection/the-gilded-cage/

Gotlieb, R. (2023). *Ceramics in the Victorian era: Meanings and metaphors in painting and literature*. Bloomsbury Visual Arts.

Güzel, S. ve Diri Apaydın, T. (2024). William De Morgan'ın sanat hayatı ve İznik çinilerindeki üslupların sanatçının çalışmalarına yansıması. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, *14*(1), 104–122. https://doi.org/10.20488/sanattasarim.1505894

Hardy, S. (t.y.). *Why Evelyn De Morgan is not a Pre-Raphaelite painter*. De Morgan Foundation. https://www.demorgan.org.uk/why-evelyn-de-morgan-is-not-a-pre-raphaelite-painter-by-sarah-hardy/

Howard, L. C. (2023). Evelyn De Morgan's revision of Greek myths: A female aesthete's interpretation of the Italian Renaissance. *Polysèmes, 29*. https://doi.org/10.4000/polysemes.10971

Huxtable, S.-A. (2014). White walls, white nights, white girls: Whiteness and the British artistic interior, 1850–1900. *Journal of Design History*, *27*(3), 237–255. https://doi.org/10.1093/jdh/epu024

Meagher, J. (2004, 1 Ekim). *The Pre-Raphaelites*. The Metropolitan Museum of Art. https://www.metmuseum.org/essays/the-pre-raphaelites

Oberhausen, J. (2009). Sisters in spirit: Alice Kipling Fleming, Evelyn Pickering de Morgan and 19th-century spiritualism. *The British Art Journal*, *9*(3), 38–42. https://www.jstor.org/stable/41614839

Rose, L. E. (2018). Evelyn and William De Morgan. *Suffragist artists in partnership: Gender, word and image* içinde (ss. 67–95). Edinburgh University Press. https://doi.org/10.3366/edinburgh/9781474421454.003.0003

Royal Collection Trust. (t.y.). *Who were the Edwardians?* https://www.rct.uk/collection/stories/who-were-the-edwardians

Silcock, J. (2018–2019). Genius and gender: Women artists and the female nude 1870–1920. *The British Art Journal*, *19*(3), 20–30. https://www.jstor.org/stable/48584546

Smith, E. L. (1997). Evelyn Pickering De Morgan's allegories of imprisonment. *Victorian Literature and Culture*, *25*(2), 293–317. https://doi.org/10.1017/S1060150300004800

Smith, E. L. (1997–1998). The art of Evelyn De Morgan. *Woman's Art Journal*, *18*(2),

3–10. https://www.jstor.org/stable/1358544

Stankiewicz, M. A. (1992). From the Aesthetic Movement to the Arts and Crafts Movement. *Studies in Art Education*, *33*(3), 165–173. https://doi.org/10.2307/1320898

Şen, E. ve Arık, G. (2025). Karadeniz yayla göçünün izlerini Karadenizli ressamların eserlerinde aramak. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, *14*(1), 262–282. https://doi.org/10.15869/itobiad.1605568

Taylor, H. N. (2011–2012). 'Too individual an artist to be a mere echo': Female Pre-Raphaelite artists as independent professionals. *The British Art Journal*, *12*(3), 52–59. https://www.jstor.org/stable/41615243

Thompson, J. (1971–1972). The role of woman in the iconography of Art Nouveau. *Art Journal*, *31*(2), 158–167. https://www.jstor.org/stable/775570

Uffizi Galleries. (t.y.). *Spring*. https://www.uffizi.it/en/artworks/botticelli-spring

Victoria and Albert Museum. (2024). *An introduction to the Aesthetic Movement*. https://www.vam.ac.uk/articles/an-introduction-to-the-aesthetic-movement

Yılmaz, E. (2025a). Art Nouveau porselen figürlerinde kadın, arzu ve estetik tüketim nesnesi olarak beden. M. Y. Yorulmaz (Ed.), *Sanatsal ifadenin ontolojisi* içinde (ss. 123–152). BİDGE Yayınları.

Yılmaz, E. (2025b). Estetizm, mizah ve endüstriyel sanat: James Hadley'nin çaydanlığında güzelliğin parodisi. F. Beykal (Ed.), *Plastik sanatlar alanında uluslararası araştırmalar–III* içinde (ss. 29–50). Eğitim Yayınevi.

Yılmaz, E. (2025c). İznik'in mirası, Chelsea'nin ütopyası: William De Morgan'ın seramiklerinde kültürel dönüşüm. E. Yalçınkaya ve F. Geçen (Edl.), *Plastik sanatlar alanında cam ve seramik üzerine akademik yorumlar 3* içinde (ss. 111–134). Palet Yayınları.

Görsel Kaynakça

Görsel 1. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Aesthetic_Movement_Teapot_(Oscar_Wilde_Teapon),_1882,_Worcester_Royal_Porcelain_Company,_designed_by_James_Hadley,_glazed_parian_ware_-_Art_Institute_of_Chicago_-_DSC09892.JPG

Görsel 2. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Morgan,_Evelyn_de_-_Flora_-_1894.jpg

Görsel 3. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cassandra1.jpeg

Görsel 4. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Gilded_Cage,_by_Evelyn_De_Morgan.jpg

6. BÖLÜM

SEYREDEN KADINDAN EYLEYEN KADINA: TÜRK TOPLUMSAL GERÇEKÇİ RESMİNDE KADIN TEMSİLİNİN DÖNÜŞÜMÜ[1]

Arş. Gör. Dr. Hazal ORGUN SİNAN
Selçuk Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi,
Sanat Tarihi Bölümü
horgun@selcuk.edu.tr
https://orcid.org/0000-0001-7547-273X

Giriş

Toplumsal gerçekçi sanat, içinde bulunduğu toplumun sosyal, ekonomik ve siyasal gerçekliklerini görünür kılma yönelimiyle, sanatçıya yalnızca gözlemlediği dünyayı betimleme olanağı sunmaz. Aynı zamanda bu dünyaya ilişkin tavrını ortaya koyma imkânı da sağlamaktadır. Türk resim sanatında toplumsal gerçekçi yaklaşımın belirginleşmesi 1940'lı yıllarda Yeniler Grubu ile kendisini göstermiş; toplumun gündelik yaşamı, yoksulluk, emek, sınıfsal farklılıklar ve kent yaşamı gibi konular sanat üretiminin kapsamına daha yoğun biçimde dâhil olmuştur. 1950'lerde soyut eğilimlerin ağırlık kazanmasıyla görece geri planda kalan bu eğilim, 1960'lardan itibaren bireysel sanatçı çıkışlarıyla yeniden güçlenmiş, özellikle dönemin artan siyasal ve toplumsal hareketliliğiyle birlikte resimlerin içeriği giderek daha politik bir nitelik kazanmıştır (Berksoy, 1998). Bu bakımdan 1940-1980 aralığı, toplumsal gerçekçi resimde yalnızca konu ve anlatım biçimlerinin değil, resimde temsil edilen toplumsal figürlerin konumlarının da değiştiği bir süreç olarak değerlendirilebilmektedir.

Bu dönüşüm içerisinde kadın figürünün resimsel temsili ayrı bir önem ta-

1 Bu kitap bölümü, yazarın "1940–1980 Arası Dönemde Türk Toplumsal Gerçekçi Resminde Kadın İmgesi" başlıklı yüksek lisans tezinden hareketle, farklı bir araştırma sorusu ve örneklem düzeni doğrultusunda yeniden ele alınarak hazırlanmıştır.

şımaktadır. Cumhuriyet modernleşmesi kadınlara eğitim, çalışma yaşamı ve kamusal görünürlük bakımından yeni olanaklar sağlamıştır. Ancak tüm bu olanaklar kadınların toplumsal cinsiyet rollerinden bütünüyle bağımsız hâle gelmesi anlamına gelmemiştir. Aksine iki tarafta da kadınlara yüklenen görev ve sorumluluklar artmıştır. Sancar'ın (2017, s. 112) belirttiği gibi Osmanlı-Türk modernleşmesinin farklı aşamalarında farklı kadınlık modelleri öne çıkmış; Cumhuriyet'in modern kadın ideali ise çoğu zaman bireysel özgürleşmeden çok modern toplumun ihtiyaçlarına uygun eş ve anne modeli üzerinden şekillenmiştir. Arat (1998, s. 52), Kemalist reformların kadınları doğrudan feminist bir bilinç doğrultusunda özgürleştirmekten ziyade, onları yeni Cumhuriyet düzenine daha etkin biçimde katılabilecek eşler ve anneler hâline getirmeyi amaçladığına dikkat çekmiştir. Benzer biçimde Kadıoğlu'nun (1998, s. 96) tanımladığı Cumhuriyet kadını, kamusal yaşama katılmakla birlikte aile içindeki sorumluluklarını da sürdüren, özverili eş ve anne kimliğiyle tanımlanmıştır. Bu nedenle kamusal görünürlükteki artış, kadınların geleneksel rollerinin ortadan kalkmasından çok, bu rollere yeni toplumsal sorumlulukların eklenmesi biçiminde gerçekleşmiştir.

1940-1980 arasındaki toplumsal değişim bu çelişkili yapıyı giderek daha görünür hâle getirmiştir. Eğitim olanaklarının genişlemesi ve kadınların çalışma yaşamına daha fazla katılması, özellikle kentli kadınların toplumsal hareket alanını genişletmiştir. Buna karşın kırsal alanda kadının hane içi ve dışındaki emeği büyük ölçüde aile ekonomisi içerisinde görünmez kalmıştır. İş hayatında ücretli çalışmaya katılan kadınlar açısından dahi ekonomik bağımsızlık her zaman mümkün olmamıştır. Kandiyoti (2015, s. 29, 31), kırsal yapıdaki değişimin mevcut toplumsal cinsiyet eşitsizliklerini ortadan kaldırmak yerine bazı durumlarda daha da derinleştirdiğini belirtmiştir. Kentlerde ise meslek sahibi kadınların sayısındaki artışa rağmen evlilik ve annelik kadınların çalışma yaşamındaki sürekliliğini belirleyen temel unsurlar olmaya devam etmiştir (Doğramacı, 1989, s. 118, 121, 128). Dolayısıyla kadınların özel alandan kamusal alana çıkışı, farklı sınıfsal ve kültürel gruplar açısından eş zamanlı ve eşit bir süreç oluşturmamıştır.

Kadınların siyasal alanla ilişkisi de benzer bir gerilim taşımaktadır. Seçme ve seçilme haklarının erken tarihlerde kazanılmış olmasına rağmen siyasal temsil uzun süre sınırlı kalmış; kadınlardan çoğunlukla siyaset, ekonomi ve kamusal karar süreçleri yerine "kadınca" kabul edilen konularla ilgilenmeleri beklenmiştir (Altındal, 1991, s. 127, 137). Bununla birlikte 1960'lardan itibaren kadın sorunlarının daha görünür biçimde tartışılmaya başlanması (Sancar, 2017, s. 288), çalışma yaşamındaki değişimler ve özellikle 1960'ların sonla-

rından 1970'lere uzanan dönemde yükselen öğrenci, işçi ve siyasal hareketler, kadınların kamusal ve politik alandaki konumlarını da etkilemiştir. Kadın artık yalnızca toplumsal olaylardan etkilenen, ailesini koruyan ya da kayıpların ardından yas tutan bir figür olarak görülmemektedir. Grevlere, protestolara ve hak arama mücadelelerine katılan bir toplumsal aktör olarak da görünür olmaya başlamıştır. Söz konusu değişimin resim sanatındaki karşılığı da kadın figürünün kompozisyon içerisinde üstlendiği işlevlerde izlenebilmektedir.

Nitekim 1940-1980 arasında toplumsal gerçekçi anlayışla üretilen resimlerde kadınların tek bir temsil kalıbına indirgenmediği görülebilmektedir. Erken dönem örneklerinde kadın daha çok annelik, aile, yoksulluk, kırsal emek ve gündelik yaşamla ilişkili biçimde temsil edilirken görülmektedir. Ülkedeki siyasal ve toplumsal hareketliliğin artmasıyla birlikte ise farklı temsil biçimleri ortaya çıkmıştır. Siyasal çatışmanın sonuçlarını yaşayan ve yas tutan annelerin yanı sıra olayları uzaktan izleyen, tanıklık eden, grev gözcülüğü yapan, hak talep eden ve protest kalabalıkların parçası olan kadın figürleri de resimlere dâhil olmuştur. Bu tarih aralığında üretilen toplumsal gerçekçi eserler genel olarak değerlendirildiğinde kadının; anne kadın, kırsalda hane içi ve dışında emekçi kadın, köyden kente göçte ve sonrasında kadın, eylem ve grevlerde aktif yer ve rol alan kadın gibi farklı kadın ve kadınlık temsillerinin dönem içerisinde eş zamanlı ve yan yana geliştikleri izlenebilmektedir.

Bu çalışma söz konusu değişimi, kadın figürünün toplumsal ve siyasal olaylar karşısındaki konumu üzerinden yeniden ele almaktadır. "Seyreden kadından eyleyen kadına" ifadesi bu bağlamda kadın temsilinin 1940'lardan 1980'e toplumun her kesimine yayılmış, doğru kesintisiz ve doğrusal bir özgürleşme süreci geçirdiğini ileri süren bir gelişme modeli olarak kullanılmamaktadır. Aksine çalışmada, farklı dönemlerde ve hatta aynı tarihsel kesitte kadın figürünün seyreden, tanıklık eden, yas tutan, çalışan, direnen ve doğrudan eyleme katılan farklı konumlarda temsil edilebildiğini göstermek amaçlanmıştır. Bu nedenle temel araştırma sorusu, Türk toplumsal gerçekçi resminde kadının "pasif" bir figürden "aktif" bir özneye dönüşüp dönüşmediğinden çok, kadına tanınan görsel ve toplumsal pozisyonların 1940-1980 arasında nasıl çeşitlendiği üzerine kurulmuştur.

Bu doğrultuda çalışmada, Mümtaz Yener'in *Fırın* (yak. 1942) (Görsel 1), Avni Memedoğlu'nun *Mezarı Başında-Turan Emeksiz'in Anası* (1961), Neşet Günal'ın *Dananın Ölümü* (1962), Aydın Ayan'ın *Yaşantımızdan I/Çatışma* (1976) ve *Şimdi Göz Aydın Etme Zamanıdır Yeni Bir Dünya Doğuyor* (1977) ile Nuri İyem'in *Grev Gözcüsü* (1976) ve *Grev Gözcüleri* (1978) başlıklı eserleri karşılaştırmalı olarak incelenmiştir. Seçilen örneklerde kadının ailevi so-

rumluluk ve annelikten siyasal kaybın tanıklığına, olayları uzaktan izlemekten doğrudan hak arama ve protesto eylemlerine katılmaya kadar farklı biçimlerde konumlandırılması dikkate alınmıştır. Bu bağlamda örneklem, kadın figürünün toplumsal ve siyasal olaylar karşısındaki farklı konumlarını görünür kılan eserler arasından seçilmiştir. Nitel araştırma yaklaşımı benimsenmiş olan çalışmada; eserler, görsel çözümleme ile birlikte üretildikleri dönemin toplumsal ve siyasal koşulları içerisinde değerlendirilmiştir. Böylelikle kadın figürünün değişen görünürlüğü yalnızca ikonografik bir unsur olarak değil, toplumsal gerçekçi resmin kadınlara biçtiği değişken roller üzerinden tartışılmaya açılmıştır. Çalışma, 1940-1980 arasındaki toplumsal gerçekçi resim üretiminin tamamını temsil etme iddiası taşımamaktadır. Seçilmiş örnekler üzerinden kadın temsilinin farklılaşan biçimlerini tartışmayı amaçlamaktadır.

Gündelik Yaşam, Annelik ve Tanıklık

Toplumsal gerçekçi Türk resminde kadın figürünün görünürlüğü, başlangıçta çoğunlukla gündelik yaşam, aile, annelik ve emek üzerinden şekillenmiştir. Cumhuriyet'in modernleşme projesi kadınları kamusal yaşama dâhil etmeyi hedeflemiş olsa da bu süreç, kadınların geleneksel rollerinin ortadan kalkması anlamına gelmemiştir. Aksine kadın, modern Cumhuriyet'in toplumsal yapılanması içerisinde yeni görevler üstlenirken eş ve anne kimliğini de sürdürmeye devam etmiştir. Sancar'ın (2017, s. 192) da belirttiği gibi Türk modernleşmesinin öncü kadınları, toplumun aile ve annelikten başlayarak yeniden inşasının önemli aktörleri olarak görülmüştür. Kadınların kamusal yaşama katılımlarının artmasına rağmen annelik ve bakım sorumluluklarının varlığını koruması, dönemin resimlerinde de belirgin biçimde karşılık bulmuştur. Türk resminde toplumsal gerçekçi eğilimlerle üretilen eserler genel olarak incelendiğinde kadın figürlerinin çocuklarıyla birlikte tasvir edilme sıklığı, bu toplumsal rolün yalnızca toplumsal yapı ve toplumsal cinsiyet bağlamında belirleyici değil, sanatsal üretimler açısından da ne ölçüde kalıcı olduğunu gözler önüne sermektedir.

Bu bağlamda Mümtaz Yener'in yaklaşık 1942 tarihli *Fırın* adlı eseri dikkat çekici örneklerden biridir. II. Dünya Savaşı yıllarının ekonomik sıkıntılarını konu alan resimde, tezgâhı boş bir fırının önünde bekleyen kalabalık üzerinden dönemin yoksulluğu ve çaresizliği görünür kılınmıştır. Kalabalığın ön bölümünde yer alan kadın figürü, biri kucağında diğeri bacağına sarılmış iki çocuğuyla birlikte tasvir edilmiştir. Figürün çıplak ayakları, eğilmiş boynu ve bedensel duruşu, yaşanan ekonomik zorluğun fiziksel karşılığını açık biçimde taşımaktadır. Bununla birlikte kadın figürünü diğer kişilerden ayıran temel

unsur, yoksulluk koşullarının ortasında dahi çocuklarının bakımından sorumlu tutulmasıdır. Resimdeki erkek figürlerin hiçbirinin yanında çocuk bulunmazken, kadının bir eli bacağına sarılan çocuğun sırtındadır. Böylece savaş dönemi yoksulluğu, kadın açısından yalnızca ekonomik bir mahrumiyet değil, aynı zamanda bakım yükünün kesintisiz devam ettiği bir yaşam koşulu olarak görünür hâle gelmektedir.



Görsel 1: Mümtaz Yener, Fırın, y. 1942 (Berksoy, 1998, s. 58)

Fırın'daki kadın figürü bu nedenle yalnızca yoksulluğun temsili olarak ele alınamaz. Onun resimdeki konumu, toplumsal cinsiyet temelinde şekillenen sorumlulukların kriz koşullarında dahi ortadan kalkmadığını göstermektedir. Cumhuriyet'in kadınlara yüklediği modern eş ve anne modeli bu noktada belirginleşmektedir. Kadıoğlu'nun (1998, s. 96) tanımladığı Cumhuriyet kadını, kamusal yaşama katılan fakat aynı zamanda özverili eş ve anne olma yükümlülüğünü sürdüren bir figürdür. Benzer biçimde Arat (1998, s. 52), erken Cumhuriyet reformlarının kadını doğrudan bireysel özgürleşmeye yöneltmekten çok, onu yeni toplumsal düzen içerisinde daha işlevsel bir eş ve anne hâline getirmeyi amaçladığını belirtmektedir. Dolayısıyla *Fırın*'daki kadın figürü, toplumsal gerçekçi resmin yoksulluğu görünür kılan tavrı içinde, kadınlığın bakım ve annelik üzerinden tanımlanan yönünü de açık biçimde taşımaktadır.

Kadın figürünün annelik üzerinden toplumsal ve siyasal tarihe dâhil oluşu, 1960'larla birlikte farklı bir boyut kazanmaktadır. Bu dönemde ülkede artan si-

yasal hareketlilik, öğrenci olayları ve çatışmalar yalnızca doğrudan eylem sahneleriyle değil, bu olayların yarattığı kayıplar üzerinden de resme yansımıştır. Böylece kadın figürü yalnızca aile içinde bakım veren anne değil, toplumsal şiddetin sonuçlarını taşıyan ve siyasal olayların duygusal belleğini üstlenen bir figür olarak da görünür olmaya başlamıştır. Avni Memedoğlu'nun 1961 tarihli *Mezarı Başında-Turan Emeksiz'in Anası* (Görsel 2) adlı eseri bu açıdan önemli bir örnek olarak karşımıza çıkmaktadır.

Resimde, 28 Nisan 1960 öğrenci olaylarında öldürülen Turan Emeksiz'in annesi oğlunun mezarı başında tasvir edilmiştir. Kadının yalnız başına mezarın önünde eğilmiş biçimde yer alması, kompozisyonun bütün duygusal yükünü annelik ve evlat kaybı üzerine yoğunlaştırmaktadır. Figürün ellerinin orantısız biçimde büyütülmüş olması, yalnızca fiziksel emeğine değil, yaşamı boyunca taşıdığı yükün de görsel karşılığına dönüşmektedir. Ayağındaki çarık, yamalı giysiler ve bedensel duruş, ekonomik yoksunlukla evlat acısını aynı figürde bir araya getirmektedir. Kadının ellerinin mezara, oğluna son kez dokunmak istercesine yönelmesi ise kişisel kayıp ile siyasal tarihin kesiştiği en güçlü noktalardan biridir.



Görsel 2: Avni Memedoğlu, Mezarı Başında-Turan Emeksiz'in Anası, 1961, 97x139 cm © Sorun Yayınları Kolektifi (http://www.avnimemedoglu.com/are2.htm)

Turan Emeksiz'in ölümü, dönemin siyasal tarihinin önemli kırılmalarından birisidir. Buna karşın, bu resminde Memedoğlu bu tarihsel olayı doğrudan çatışma anı ya da siyasal gerilim üzerinden işlemeyi tercih etmemiştir. Resmin odak noktasına geride kalan annenin yasını yerleştirmeyi ve olayı bu yönüyle ele almayı tercih etmiştir. Böylece siyasal olay, kadın figürü aracılığıyla kişisel ve duygusal bir deneyime dönüşmüştür. Bu noktada annelik, yalnızca özel alana ait bir kimlik olmaktan çıkarak kamusal ve siyasal hafızanın taşıyıcısı hâline gelmektedir. Kadın eylemin doğrudan içerisinde yer alan etkin bir figür değildir. Buna karşın yaşanan siyasal şiddetin sonuçlarını bedeninde ve duygusunda en yoğun taşıyan kişidir. Bu nedenle figürün tam olarak pasif olduğu söylemek doğru değildir. Aksine onun varlığı, tarihsel olayın insani ve toplumsal bedelini görünür kılmaktadır.

Bu temsil biçimi, ilerleyen yıllarda daha belirgin hâle gelecek olan "eyleyen kadın" tipinden farklı olmakla birlikte onun öncesinde gelişen önemli bir ara konumu işaret etmektedir. Kadın, doğrudan siyasal mücadelenin içinde yer almadan da olayların tanığı, mağduru ve hafıza taşıyıcısı olabilmektedir. Bu noktada *Fırın* ile *Mezarı Başında-Turan Emeksiz'in Anası* arasında belirgin bir süreklilik ve dönüşüm görülmektedir. Her iki eserde de kadın figürü annelik kimliği üzerinden temsil edilmektedir; ancak ilk örnek gündelik yaşamın ekonomik yükü ve bakım sorumluluğu ön plana çıkarken, ikinci örnekte annelik siyasal şiddetin yarattığı kaybın ve yasın taşıyıcısı hâline gelmektedir.

Dolayısıyla bu örnekler, kadın figürünün toplumsal gerçekçi resimde yalnızca özel alanla sınırlı bir rol üstlenmediğini, fakat kamusal ve siyasal süreçlere çoğu zaman dolaylı kanallar üzerinden dâhil olduğunu göstermektedir. Gündelik yaşam, annelik, bakım, yoksulluk ve yas, kadın figürünün toplumsal olaylarla ilişkisini kuran başlıca ara yüzlerdir. Bu nedenle erken dönem kadın temsillerini doğrudan "edilgen" olarak nitelendirmek kadınların toplumsal yaşam ve kamusal alandaki haklarını teslim etmemek olacaktır. Ancak toplumsal gerçekçi resim sanatının erken dönemlerinde kadınların yaşanan toplumsal ve siyasal değişimlerin sonuçlarını taşıyan, görünür kılan ve kimi zaman hafızaya dönüştüren figürler olarak konumlandırıldıklarını söylemek daha yerinde bir yaklaşım olacaktır.

Seyreden Kadın

Kadın figürünün toplumsal gerçekçi resimdeki konumu yalnızca gündelik yaşam, annelik ya da doğrudan eylem üzerinden şekillenmemektedir. Yine de bazı eserlerde kadın, gerçekleşmekte olan olayın yakınında bulunmasına, hatta

bu olayın sonuçlarından doğrudan etkilenmesine rağmen eylemin belirleyici öznesi değildir. Bekleyen, izleyen ya da tanıklık eden bu kadınların durumları ilk bakışta edilgen bir konumda oldukları yönünde değerlendirilebilir. Ancak göz ardı edilmemelidir ki söz konusu pozisyonların her biri farklı toplumsal ilişkiler ve koşullar içerisinde şekillenmektedir. Bu nedenle "seyretme" hâlini doğrudan pasif olmakla bir görmek yerine, kadının olayla arasındaki mesafeyi belirleyen toplumsal cinsiyet rolleri, korku, sessizlik, bekleyiş ve baskı gibi etkenlerle birlikte değerlendirmek daha anlamlı görünmektedir.

Neşet Günal'ın 1962 tarihli *Dananın Ölümü* (Görsel 3) adlı eseri bu bağlamda erken ve dikkat çekici bir örnektir. Sanatçının Orta Anadolu yaşamına ilişkin gözlemlerinden beslenen eserde kırsal kesimdeki yoksulluk ve geçim sıkıntısı, açlıktan son derece zayıflamış bir dana etrafında kurulan aile sahnesi üzerinden aktarılmıştır. Resmin merkezinde dananın derisini yüzmekte olan erkek figür yer alırken, sağ tarafta çömelerek olup biteni izleyen çocuk ve arka planda kucağında çocuğuyla bekleyen kadın figürü görülmektedir. Karkıner ve Ecevit (2012, s. 219), resimde figürlerin yalınayak oluşunu ailenin kırsal yaşam alanına bağlılığının bir göstergesi olarak yorumlamışlardır. Burada kadın, yaşanan ekonomik yoksunluğun erkek ve çocuklarla birlikte doğrudan parçasıdır; buna rağmen gerçekleştirilen eylemin dışında bırakılmıştır.



Görsel 3: Neşet Günal, Dananın Ölümü, 1962, tüyb, 99x188 cm (Karkıner & Ecevit, 2012, s. 219)

Kadının bekleyişi, bu noktada rastlantısal bir kompozisyon tercihi olmaktan çok toplumsal cinsiyete dayalı iş bölümünün görünür karşılıklarından biri olarak değerlendirilebilir. Erkek hayvanın kesilmesi ve parçalanmasıyla ilgilenirken kadın, bu aşama tamamlandıktan sonra başlayacak olan hane içi işler ve üretim sürecini ya da harekete geçme sırasının kendisine gelmesini beklemesi olarak okunabilir. Resimde bunu doğrudan gösteren bir ibare olmamakla birlikte esasında kadının eylemsiz olmadığı; aksine kendisine tanımlanan işin sırasının gelmesini bekleyen bir konumda olduğu çıkarımına ulaşılabilir. Onun "seyrediyor" olması, olayla ilgisizliğinden değil, aile içerisindeki görev paylaşımının kadın ve erkek için belirlediği farklı hareket alanlarından kaynaklanması son derece olasıdır. Kırsal toplumda kadının tarımsal üretimden ev içi emeğe kadar çok geniş bir iş yükü taşımasına rağmen karar ve mülkiyet ilişkilerinde daha sınırlı bir alana sahip olması da bu durumla örtüşmektedir. Kandiyoti'nin (2015, s. 28-29) Anadolu kırsalında toprağın erkekler üzerinden kuşaktan kuşağa aktarılmasının kadınlara son derece sınırlı bir alan bıraktığı yönündeki değerlendirmesi, bu iş bölümünün daha geniş toplumsal yapıyla ilişkisini ortaya koymaktadır.

Bu nedenle *Dananın Ölümü*'ndeki kadın figürünün seyreden konumu edilgenlikten çok, toplumsal cinsiyet tarafından belirlenmiş bir bekleyiş olarak okunabilir. Kadın resmin dışında değildir; aileyi etkileyen ekonomik krizin, yoksulluğun ve gündelik yaşam mücadelesinin tam merkezindedir. Bununla birlikte olayın fiziksel müdahale gerektiren kısmı erkeğe bırakılmış; kadın ise çocuğunu taşıyan, bekleyen ve eylemin sonraki aşamasını üstlenecek kişi olarak konumlandırılmıştır. Böylelikle seyretme hâli, kadın ile erkek arasında ayrıştırılmış görev alanlarının resimsel bir göstergesine dönüşmüştür.

Aydın Ayan'ın 1976 tarihli *Yaşantımızdan I/Çatışma* (Görsel 4) adlı eserinde ise seyretme çok farklı bir toplumsal bağlamda karşımıza çıkmaktadır. Ayan'ın Neşet Günal atölyesindeki öğrencilik yıllarında ürettiği eser, 1970'lerin ortalarından itibaren giderek artan siyasal çatışma ortamını konu almaktadır. Sanatçı bu dönemde toplumsal gerçekçiliğin tartışıldığı ve özgürlük arayışlarının yoğun biçimde yaşandığı bir ortam içerisinde üretim yapmıştır (Giray, 1999, s. 66). Resmin sağ tarafında kolluk kuvvetleriyle eylemciler arasındaki çatışma, kırmızı bayrak, dağılan ve yakalanan figürler üzerinden açık biçimde aktarılırken, sol tarafta taş duvarın arkasına çekilmiş iki yaşlı kadın olayları izlemektedir.



Görsel 4: Aydın Ayan, Yaşantımızdan I/Çatışma, 1976, tüyb, 80x100 cm, Özel koleksiyon (Giray, 1999, s. 67)

Bu iki kadın, *Dananın Ölümü*'ndeki figürden farklı olarak gündelik yaşam içindeki bir iş bölümünün değil, doğrudan siyasal bir çatışmanın seyircisidir. Eylemin gerçekleştiği mekâna son derece yakın olmalarına rağmen çatışmanın dışında yer almaktadırlar. Duruşları, ellerinin ve başlarının konumu endişe ve tedirginliklerini görünür kılarken, başörtülerinin yüzlerinin önemli bir kısmını kapatması ve kapalı ağızları sessizliklerini daha da belirginleştirmektedir. Kadınların duvarın arkasında konumlandırılmış olmaları da fiziksel olduğu kadar simgesel bir mesafe yaratmaktadır. Onlar yaşananları görmektedirler; ancak olaya müdahil olmamışlar, slogan atan ya da mücadele eden figürlerin arasına katılmamışlardır. Bu anlamda resimdeki duvar, çatışmayla kadınlar arasında kurulmuş somut bir sınır olmanın ötesinde, onların kamusal ve politik eylemle aralarındaki mesafenin de görsel karşılığına dönüşmektedir.

Ancak bu mesafe kadınların yaşananlardan bağımsız olduğu anlamına gelmemektedir. Aksine kadınların endişeli biçimde olayları takip etmeleri, siyasal şiddetin yalnızca çatışmaya doğrudan katılanları değil, gündelik yaşamlarını sürdüren insanları da etkilediğini göstermektedir. Bu açıdan bakıldığında iki kadın figürü, eylemin faili olmaktan çok onun tanıklarıdır. Kadınların ağızlarının kapalı oluşu, ataerkil yapı içerisinde oluşan toplumsal baskılarla konuşmaktan ya da fikirlerini açıkça dile getirmekten çekinmelerinin bir göstergesi olarak da okunabilir. Bununla birlikte bu sessizliği yalnızca ataerkilliğe bağlamak

yeterli olmayacaktır. 1970'lerin giderek sertleşen siyasal atmosferi içerisinde korku, güvenlik kaygısı ve çatışmanın gündelik yaşama sızması da kadınların duvarın arkasındaki konumunu anlamlandıran unsurlardır.

Dananın Ölümü ile *Yaşantımızdan I/Çatışma* arasında konu, tarih ve toplumsal bağlam bakımından önemli farklılıklar bulunmasına rağmen kadın figürlerinin eylem karşısındaki konumlarında dikkat çekici bir ortaklık vardır. Her iki eserde de kadın, olup bitenin uzağında değildir; aksine olayın sonuçlarından doğrudan etkilenecek kadar yakındır. Buna rağmen eylemin fiziksel ve görünür kısmını gerçekleştiren kişiler arasında yer almamaktadır. Günal'ın eserinde bu mesafe kırsal yaşamın cinsiyetlendirilmiş iş bölümüyle kurulurken, Ayan'ın resminde siyasal şiddet, korku ve kamusal eyleme katılım arasındaki sınırlar üzerinden biçimlenmektedir. Birinde kadın kendisine düşen görevin sırasını beklerken, diğerinde yaşadığı toplumdaki çatışmanın tanığı hâline gelmektedir.

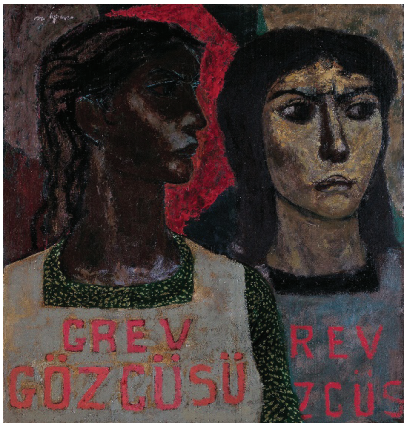
Bu iki örnek "seyreden kadın" kavramının tek başına edilgenlik üzerinden tanımlanamayacağını göstermektedir. Seyretmek kimi zaman toplumsal olarak belirlenmiş bir bekleyiş, kimi zaman korku ve geri çekilme, kimi zaman da yaşanan olayın sessiz tanıklığı anlamına gelebilmektedir. Bu nedenle kadın figürünün eyleme doğrudan katılmadığı her temsil, onun toplumsal süreçlerin dışında bulunduğunu göstermez. Aksine bu resimler, kadınların gündelik ve siyasal olaylarla kurdukları ilişkinin farklı derecelerini görünür kılmaktadır. Özellikle *Yaşantımızdan I/Çatışma*'daki kadınlar, sonraki örneklerde karşımıza çıkacak olan doğrudan eyleyen kadın figürleriyle karşılaştırıldığında, aynı siyasal atmosfer içerisinde kadınlara ait farklı konumların eş zamanlı olarak var olabildiğini göstermesi bakımından önem taşımaktadır.

Eyleyen Kadın

Türk toplumsal gerçekçi resimde kadın figürünün eylem ve grevlerdeki aktif varlığı, özellikle 1970'lerdeki siyasal ve toplumsal hareketlilikle birlikte daha görünür hâle gelmiştir. 1961 Anayasası'nın sağladığı görece özgürlük ortamı, işçilere tanınan grev hakkı, sendikal örgütlenmenin yaygınlaşması ve 1968 kuşağıyla birlikte yükselen gençlik hareketleri, toplumsal hayatı olduğu kadar dönemin sanat üretimini de etkilemiştir. Eylem, grev, protesto ve siyasal çatışma sahneleri 1970'lerde toplumsal gerçekçi ressamların sıkça başvurduğu temalar arasına girmiş; kadınlar da bu sahnelerde yalnızca izleyen, yas tutan ya da olayların sonuçlarını taşıyan figürler olarak değil, doğrudan mücadeleye katılan özneler olarak görünmeye başlamışlardır.

Nuri İyem'in 1976 tarihli *Grev Gözcüsü* (Görsel 5) ile 1978 tarihli *Grev*

Gözcüleri (Görsel 6) adlı eserleri bu dönüşümün en açık örnekleri arasında gösterilebilecek eserlerdendir. Sanatçı 1960'lardan itibaren grev ve işçi hakları temalarına yönelmiş olmakla birlikte, bu iki eserde söylem çok daha doğrudan bir nitelik kazanmıştır. Soyut-geometrik bir arka plan önünde yer alan figürlerin üzerindeki "grev gözcüsü" ibaresi, kadınları yalnızca çalışan ya da işçi olarak değil, örgütlü bir hak arama sürecinin aktif katılımcıları olarak tanımlamaktadır. *Grev Gözcüsü*'nde erkek figürün bulunmadığı kompozisyonda iki kadın doğrudan eylemin merkezine yerleştirilmiştir. *Grev Gözcüleri*'nde ise kompozisyona bir erkek figür eklenmiş olmasına rağmen görsel ağırlık yine kadınlardadır. Erkek yalnızca başıyla resme dâhil edilirken kadın figürler bedenleri, yüz ifadeleri ve izleyiciyle kurdukları ilişki sayesinde kompozisyonun esas taşıyıcısı hâline gelmektedirler. Bu tercih, kadınların grev ortamındaki varlıklarını destekleyici ya da ikincil bir konumdan çıkararak görünür bir politik özne konumuna taşımaktadır.



Görsel 5: Nuri İyem, Grev Gözcüsü, 1976, duralit üzerine yağlıboya, 45x50 cm (© Evin Sanat Galerisi) (https://www.nuriiyem.com/eser/s131-070/)



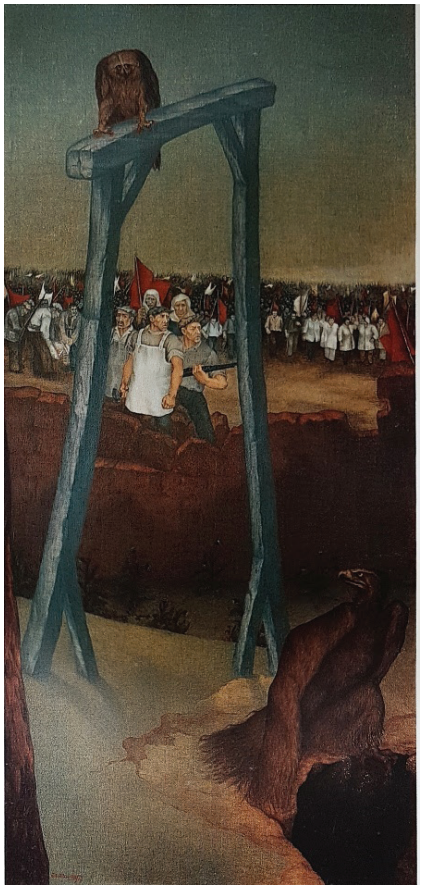
Görsel 6: Nuri İyem, Grev Gözcüleri, 1978, tüyb, 42.5x38 cm (© Evin Sanat Galerisi) (https://www.nuriiyem.com/eser/s131-043/)

Kadınların beden dili bu özneleşmeyi daha da belirginleştirmektedir. Figürler dik, kararlı ve kendilerinden emin bir duruş içerisindedirler. Çatılmış kaşlar, gergin yüz ifadeleri ve sıkıca kapalı ağızlar ilk bakışta önceki bölümde ele alınan sessizlik örneklerini hatırlatsa da burada farklı bir anlamın taşıyıcısıdır. İyem'in grev gözcülerinde bu fiziksel özellikler ve keskin mimikler kararlılığın ve gerilimin göstergesine dönüşmüştür. Kadınlar slogan atarken gösterilmemiş-

tir; buna rağmen üzerlerindeki "grev gözcüsü" ibaresi, beden duruşları ve doğrudan izleyiciye yönelen bakışları taleplerini açık biçimde görünür kılmaktadır. Böylece eylem, yalnızca hareket etmek ya da slogan atmakla değil, bulunduğu yerde durmak, nöbet tutmak ve işçi kimliğini kamusal biçimde ilan etmekle de ilişkilendirilmiştir.

Bu noktada kadın figürünün çalışma hayatındaki temsili de farklı bir boyut kazanmaktadır. Daha önceki örneklerde kadın çoğunlukla emeğiyle, üretim sürecindeki varlığıyla ya da ekonomik sorumluluklarıyla görünürken, İyem'in grev resimlerinde çalışma yaşamının kendisine ilişkin talepte bulunan bir özneye dönüşmektedir. Kadının emek sürecine katılması ile kendi çalışma koşulları üzerinde söz söylemesi arasında önemli bir fark vardır. *Grev Gözcüsü* ve *Grev Gözcüleri*, bu ikinci aşamayı görünür kılmaları bakımından dikkat çekicidir. Figürlerin izleyiciyle kurduğu ilişki de bu değişimin bir parçasıdır. Kadınların yüzlerini ya da bakışlarını doğrudan resmin dışına çevirmeleri, onları yalnızca seyredilen figürler olmaktan çıkarıp bakışı karşılayan öznelere dönüştürmektedir. İzleyici artık uzaktan bir grev sahnesini gözlemleyen kişi olmaktan çıkmakta; kadınların kararlı bakışlarıyla doğrudan karşı karşıya gelmektedir. Bu yönelim, resimdeki politik tavrı güçlendirdiği gibi kadınların kamusal alandaki görünürlüğünü de belirginleştirmektedir.

İyem'in eserlerinde daha sınırlı bir işçi mücadelesi içinde görünür olan kadın figürü, Aydın Ayan'ın 1977 tarihli *Şimdi Göz Aydın Etme Zamanıdır Yeni Bir Dünya Doğuyor* adlı eserinde daha geniş ve kolektif bir politik bağlama taşınmıştır. Ayan'ın mezuniyet resmi olarak gerçekleştirdiği eser, dönemin devrimci hareketlerine gönderme yapan, toplumsal ironi ve protest nitelik taşıyan yoğun simgesel bir kompozisyona sahiptir. Sanatçının Bruegel'in *Darağacında Saksağan* adlı eserindeki darağacı motifinden yararlanması, resmin politik ve tarihsel gerilimini artırmaktadır (Giray, 1999, s. 70) (Arda, 2007, s. 149).



Görsel 7: Aydın Ayan, Şimdi Göz Aydın Etme Zamanıdır Yeni Bir Dünya Doğuyor, 1977, tüyb, 130x63 cm, Aydın Ayan koleksiyonu (Giray, 1999, s. 71)

Resmin ön planındaki darağacının arkasında, ellerinde kırmızı bayraklar taşıyan ve slogan atan kalabalık bir topluluk görülmektedir. Bu kalabalığın önünde üç erkek ve iki kadından oluşan beş kişilik bir grup öne çıkarılmıştır. Kadınlardan birinin elinde kırmızı bayrak bulunması, onu protest eylemin yalnızca izleyicisi ya da destekçisi olmaktan çıkararak kolektif mücadelenin doğrudan katılımcısı hâline getirmektedir. Bayrağı tutan elin deforme edilerek büyütülmesi ise Neşet Günal'ın figürlerinde görülen fiziksel emek vurgusunu hatırlatmakta ve kadın bedeninin eylem içindeki gücünü görsel olarak pekiştirmektedir.

İki kadın figürün de başlarının beyaz tülbentle örtülü olması ayrıca anlamlıdır. Beyaz tülbent, özellikle Anadolu'nun bazı bölgelerinde barışla ilişkilendi-

rilen bir kültürel göstergedir (Genç Yılmaz, 2014, s. 60-61). Bu nedenle burada başörtüsü yalnızca geleneksel kadın kıyafetinin bir parçası olmaktan çıkarak politik kompozisyon içinde başka bir anlam katmanı kazanmaktadır. Kadınların yüzlerindeki gergin ve acılı ifade ile beyaz tülbendin barış çağrışımı birlikte düşünüldüğünde, onların eylem içindeki varlığı yalnızca ideolojik aidiyet üzerinden değil, çatışmanın sona ermesine ilişkin bir talep üzerinden de okunabilmektedir. Böylece geleneksel görünüm ile politik katılım arasında zorunlu bir karşıtlık kurulmaz; kadın aynı anda kültürel kimliğini taşıyan ve kamusal mücadelenin aktif bir parçası olan bir figür olarak temsil edilir.

Bununla birlikte "eyleyen kadın" kavramını yalnızca fiziksel hareketlilik üzerinden tanımlamak yeterli değildir. İyem'in grev gözcülerinde yerinde durmak ve nöbet tutmak; Ayan'ın resminde ise kırmızı bayrakla kalabalığın parçası olmak farklı eylem biçimleridir. Her iki durumda da kadın, kendi talebi ve konumuyla kamusal alanda görünürlük kazanır. Böylelikle annelik, bakım, emek ve tanıklık gibi önceki temsil biçimlerinin yanına hak talebi, direniş ve politik katılım eklenir. Bu ve benzeri örnekler, kadın temsilindeki değişimin doğrusal bir özgürleşme ve dönüşüm süreci olarak değil, temsil olanaklarının genişlemesi olarak değerlendirilmesi gerektiğini göstermektedir. 1970'lerde seyreden, yas tutan, çalışan ve eyleyen kadın imgeleri aynı anda varlığını sürdürmektedir. Bu nedenle asıl dönüşüm, bir kadın tipinin diğerinin yerini alması değil, kadın figürüne tanınan toplumsal ve politik konumların çoğalmasıdır. *Grev Gözcüsü*, *Grev Gözcüleri* ve *Şimdi Göz Aydın Etme Zamanıdır Yeni Bir Dünya Doğuyor* bu çoğalmanın, hak talebi, direniş ve kolektif politik katılım üzerinden görünür hâle geldiği önemli örneklerden yalnızca birkaçıdır.

Sonuç

1940-1980 yılları arasında Türk toplumsal gerçekçi resminden seçilen eserler, kadın figürünün toplumsal ve siyasal olaylar karşısında farklı konumlarda hangi biçimlerde temsil edildiğini göstermeyi amaçlamaktadır. İncelenen örneklerde annelik, bakım ve yas gibi rollerin yanı sıra tanıklık, hak talebi ve politik katılım da kadın temsilinin bir parçası olduğu görülmüştür. Bu farklılıklar yalnızca resimlerin ele aldığı konularla sınırlı değildir. Kadın figürünün kompozisyon içindeki yeri, diğer figürlerle ilişkisi, bakışları ve betimlenen eyleme katılımı da değişmektedir.

Eserlerin karşılaştırılması, özellikle seyretme ve eyleme katılma arasındaki ilişkinin tek bir karşıtlıkla açıklanamayacağını ortaya koymaktadır. *Dananın Ölümü* ile *Yaşantımızdan I/Çatışma* resimlerinde kadınlar olayların dışında

değildir; ancak eylemin gerçekleşmesinde doğrudan rol üstlenmemişlerdir. İlk eserde kırsal yaşamın cinsiyetlendirilmiş iş bölümüyle ilişkilendirilebilecek bir bekleyiş, ikincisinde ise siyasal çatışmaya yakın olmanın yarattığı tanıklık söz konusudur. Dolayısıyla seyretme hâli her iki eserde farklı toplumsal koşullara karşılık gelmiştir. Benzer biçimde *Fırın* ve *Mezarı Başında-Turan Emeksiz'in Anası* eserlerinde anneliği de yalnızca ailevi bir rol olarak değerlendirmek eksik olmaktadır. Kadın figürleri aracılığıyla yoksulluğun ve siyasal şiddetin bireysel yaşamdaki karşılıkları resmedilmiştir.

Nuri İyem›in *Grev Gözcüsü* ve *Grev Gözcüleri* ile Aydın Ayan'ın *Şimdi Göz Aydın Etme Zamanıdır Yeni Bir Dünya Doğuyor* adlı eserlerinde ise kadınlar hak talebinin ve toplumsal mücadelenin doğrudan katılımcıları olarak kendilerine yer bulmuşlardır. İyem›in figürlerinde grev gözcüsü kimliği, bakış ve beden duruşuyla desteklenirken Ayan'ın resminde kadınların eylemci kalabalık içindeki konumları ve bayrak taşıyan figür olarak yer almasu politik katılımı belirginleştirmektedir. Ayan'ın 1976 ve 1977 tarihli iki eserinin karşılaştırılması bu bakımdan önemlidir. Birbirine yakın tarihlerde üretilen resimlerde kadınların birinde çatışmayı izleyen, diğerinde ise eyleme katılan figürler olarak yer alması, söz konusu temsil biçimlerinin aynı tarihsel dönemde yan yana bulunabildiğini göstermektedir.

İncelenen eserler, kadın temsilindeki değişimin bir kadın tipinin diğerinin yerini almasıyla açıklanamayacağını göstermektedir. 1970'lerde hak talebine ve politik mücadeleye katılan kadın figürlerinin belirginleşmesi, annelik, emek, yas ve bekleyiş üzerinden kurulan temsillerin ortadan kalktığı anlamına gelmemektedir. Kırsal ve kentsel yaşam koşulları, sınıfsal farklılıklar ve siyasal deneyimler, kadınların resimlerde üstlendikleri rolleri de çeşitlendirmiştir. Bu nedenle "seyreden kadından eyleyen kadına" ifadesi, doğrusal bir özgürleşme sürecinden çok, kadın figürüne tanınan temsil olanaklarının genişlemesini tanımlamaktadır. Bu bağlamda değerlendirilen resimler, kadınların tarihsel yaşam koşullarının doğrudan belgeleri olmaktan ziyade, sanatçıların dönemin toplumsal ve siyasal meselelerini kadın figürü aracılığıyla yorumlama biçimlerini ortaya koymaktadır. Kadın temsilindeki değişim de bu çerçevede, figürlerin resimdeki varlığından çok, olaylar karşısında üstlendikleri konum, eyleme katılımları ve politik özne olarak betimlenme biçimleri üzerinden izlenebilmektedir.

Kaynakça

Altındal, A. (1991). *Türkiye'de Kadın.* Anahtar Kitaplar.

Arat, Z. F. (1998). Kemalizm ve Türk Kadını. A. B. Hacımirzaoğlu (Dü.) içinde, *75 Yılda Kadınlar ve Erkekler* (s. 51-70). Türk Tarih Vakfı Yayınları.

Arda, Z. (2007). Sanat Eğitimcisi ve Ressam Aydın Ayan'ın Resimlerine Estetik Bir Yaklaşım. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Berksoy, F. (1998). *20. Yüzyıl Batı ve Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik.* İstanbul: Bakışlar Matbaacılık.

Doğramacı, E. (1989). *Türkiye'de Kadının Dünü ve Bugünü.* Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Genç Yılmaz, A. (2014). Toplumsal Hareketin Kalbinde Bir Yeni Özne: Anneler Türkiye'de Cumartesi Anneleri ve Arjantin'de Mayıs Meydanı Anneleri Üzerine Karşılaştırmalı Bir Analiz. Marmara Üniversitesi Siyasal Bilimler Dergisi, 2(1), s. 51-74. https://doi.org/10.14782/SBD.201416300

Giray, K. (1999). *Aydın Ayan.* Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Kadıoğlu, A. (1998). Cinselliğin İnkarı: Büyük Toplumsal Projelerin Nesnesi Olarak Türk Kadınları. A. B. Hacımirzaoğlu (Dü.) içinde, *75 Yılda Kadınlar ve Erkekler* (s. 89-100). Tarih Vakfı Yayınları.

Kandiyoti, D. (2015). Cinsiyet Rolleri ve Toplumsal Değişim. *Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler* (F. S. Aksu Bora, Çev., s. 23-53). içinde Metis Yayınları.

Karkıner, N., & Ecevit, M. (2012). Neşet Günal'ın İzinde Türk Resiminde Tarımda Kadın İmgesi: Sosyolojik Bir Çözümleme. *Folklor/Edebiyat, 18*(69), s. 207-243.

Sancar, S. (2017). *Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti Erkekler Devlet, Kadınlar Aile Kurar.* İletişim Yayınları.

Görsel Kaynakça

Görsel 1: Berksoy, F. (1998). 20. Yüzyıl Batı ve Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik. İstanbul: Bakışlar Matbaacılık.

Görsel 2: http://www.avnimemedoglu.com/are2.htm (Erişim Tarihi: 23.10.2026)

Görsel 3: Karkıner, N., & Ecevit, M. (2012). Neşet Günal'ın İzinde Türk Resimin-

de Tarımda Kadın İmgesi: Sosyolojik Bir Çözümleme. Folklor/Edebiyat, 18(69), s. 207-243.

Görsel 4: Giray, K. (1999). *Aydın Ayan.* Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Görsel 5: https://www.nuriiyem.com/eser/s131-070/ (Erişim Tarihi: 23.10.2026)

Görsel 6: https://www.nuriiyem.com/eser/s131-043/ (Erişim Tarihi: 23.10.2026)

Görsel 7: Giray, K. (1999). *Aydın Ayan.* Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

7. BÖLÜM

SANAT YAPITI ve VARLIĞIN GENLEŞMESİ

Dr. Öğr. Üyesi Rahman Işık SARIALİOĞLU
Mardin Artuklu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Resim Bölümü
rahmansaral@gmail.com
0000-0002-2015-3341

İnsan
İki ayna arasında
Artı sonsuz
Eksi sonsuz!
Kenan SARIALİOĞLU

Giriş

Sanat yapıtının zamana direnen ve herkese açılan doğasının *sır*rı nedir? Sır denmesinin nedeni bu doğanın ontolojisinin *muğlak* bir yapıda olmasına inanılmasındandır. Muğlaklık ya da onunla birlikte açılan-çoğalan sır; sanatın varlığı için bir zorunluluktur dense abartılı olmaz. Fakat bu zorunluluk, anlaşılacağı gibi bir üst yapının belirleyen ve sınır koyan yapısıyla doğası gereği çelişir. Çünkü bu muğlak enerjiyi bir zorunluluk olarak iten kuvvet; verili olanın sınırlayan ve kendi içine doğru çeken yerçekimi kuvvetine karşı hareket eder. Sanat yapıtı; halihazır olanın ve onun anlamının dışına doğru bir taşma edimidir. Bu tanım özellikle sanat söz konusu olduğunda sınırlayıcı ve belirleyici bir tanım gibi gelebilir. Elbette bu taşma eylemi ya da arzusu sanat yapıtının Ne'liğini tam olarak kuşatan bir tanım olmamakla birlikte bize göre sanatın olmazsa olmaz ontolojik koşuludur.

O halde sanat yapıtının anlamına salt içerik açısından yaklaşılamaz. Temsil ya da içerik her zaman ontolojik olana içkindir. Elbette geçmişte kalmış bir

öz-biçim tartışmasını tekrar açmak bu denemenin konusu değildir fakat sanat yapıtı söz konusu olduğunda ikisinin tek bir ontik yapıda birleştiğini hatırlamak gereklidir. Bir yapıtın içeriği ya da temsil ettiği şey ile onunla karşılaşmanın yarattığı deneyim aynı şey değildir. Gündelik olanın içinde de bulunabilen bir içerik ya da temsil, sanat yapıtında var olduğunda farklı bir ilişkiler ağının içine de girmiş olur ve bu yeni ilişkiler ağı onun ontolojisini de değiştirir. Bir başka deyişle temsil nesnesinin yerçekimiyle kurduğu ilişki tamamen değişir ve nesnenin mevcut dünyanın çekim kuvvetiyle kurduğu bu ilişki tamamen *novum*a dönüşür. Ernst Bloch'u hatırlatan bir ifadeyle sanat yapıtı *artık bir nesnedir.*

Varlığın genleşmesi ifadesi, bu değişikliği düşünmek için önerilen bir imgedir. Varlığı genleştiren şey yalnızca yapıtın anlamı değildir. O, her zaman anlamdan artandır. Fakat bir anlamın değişmesiyle birlikte dünyayla kurduğumuz ilişkinin de değişebildiğini unutmamak gerekir. Dolayısıyla anlamı dışarda bırakan bir deneyimden söz edilmemektedir. "Sanatın verili toplumsal ilişkiler karşısında büyük ölçüde estetik biçim sayesinde özerk olduğunu ileri sürüyorum. Sanat, kendi özerkliği içinde bu ilişkileri hem protesto eder hem de aşar. Böylece sanat, egemen bilinci ve olağan deneyimi altüst eder" (Marcuse, 2026, s. 11). Marcuse'un da ifade ettiği gibi; olağan deneyimin anlamıdır altüst edilen. Yapıt verili olanın dışına taşsa da hareketine verili olandan başlar. Bu nedenle taşma salt bir özgürlük idealizmi ya da bütün bağlardan kurtulmak değildir. Yapıtın olmazsa olmaz ontolojisindeki gerilimi, bağlı olduğu dünyayı dönüştürebilme enerjisinde gizlidir. O halde muğlaklık bu devirici ilişkinin hiç bir zaman kapanmaması, taşma eylemi onun hareketi ve genleşme de bu enerjinin açtığı varlık alanıdır.

Yerçekimi ve Yalan

Önümüzde açılan dünya bize verili olandır. Bir başka deyişle halihazırda olandır. Doğanın yerçekimi ve içkin olduğumuz dünyanın ideolojik belirlenimleri bizi kendine doğru çeken güçtür. Elbette bu güç; yaşamı var eden bir ilişkiler ontolojisini, yaşamı bir arada tutan alışkanlıkları ve gelenekleri yaratan güçtür de. Gündelik hayat, belli ölçüde tekrar ve tanıma sayesinde sürer. Fakat bu ilişkiler toplamı çoğu zaman *novum*un önünde bir engel, hareketi ve genleşmeyi sınırlandıran bir kuvvete de dönüşür. İşlevsel olan karşılaşmanın büyüsünü emer. Buna karşılık yaşam, karşılaşmaların içindeki fark edilmeyenin olanaklarında filizlenebilir. Bu bağlamda yapıt eğer taşmak istiyorsa, yaşamı sonsuz bir aynıya dönüştüren döngüselliğin dışına sapan bir bakışın izini sürmelidir.

O halde bir sanatçı, mevcut düzen içinde şekillenen bir varolan karşısında bakışının sınırlandığını hissettiği zaman görmeye başlar demek abartılı olmaz.

John Berger'in de belirttiği gibi ressam, bir bakıma nesneleri değil, nesnelerin arasındaki boşluğu çizer (Berger, 1999). Bu bize, nesnelerin sınırlarını ve onların verili kanonlarından kaçma arzusunu da hatırlatır. Boşluk, bir nevi gözün kanon dışında hareket edebildiği ve verili olana özgürce müdahalenin muğlak enerjisini taşıyan alandır. Boşluk bir anlamda yerçekiminin dışında havada askıda bekleyen yalanın mekânıdır. Peki ama *yalan* nedir?

Sanat yapıtı söz konusu olduğunda yalan ifadesiyle anlamı değer kaybına uğratan nötr bir nitelik ifade edilmiyor elbette. Yalan en temel anlamıyla yapıtın ontolojisini işaret eder. Nietzsche'ye göre insanın "tanımı ebediyen karanlık, anlaşılmaz kalandır bir anlamda" (Kessler, 2006, s. 57). Elbette ebediyen karanlık ifadesi nihilist bir anlamı imlemez. Daha teolojik düşündüğümüzde belirlenimden kaçan bir sürekli oluşu imler. Nietzsche'nin insanın tarihsel karakterinin doğa'ya uymazlığını hatırlamak da önemli olabilir. *Doğa* ifadesi elbette zorunluluğun eşanlamlısı olarak anlaşılmalıdır. Sürekli oluşa açılan Tanrısal doğa olarak değil! Nietzsche'ye göre insan, sürekli oluş içinde bir varlık olarak tasarlanmıştır (Kessler, 2006, s. 57). Yine sanat yapıtına dönecek olursak, henüz-var olmayan; sanat eyleminde bir potansiyel olarak şimdide vardır. Henüz var-olmama durumu şimdinin yerçekimine direnen oluşu işaret eder. Yapıt düşünüldüğünde burada bir eş-zamanlılık mevcuttur. Varolanın içinde varolmama hali! Mevcut olanın içinde olmayanı mevcuda taşıyan bir tür *yalan* oluş hali. Anlaşılacağı gibi sözü edilen yalan ifadesi, oluşu imler ve yaşam bağlamında olumlu bir kavramdır. Yalandır çünkü halihazırda olmayan bir kurgudur. Her şeyiyle yaşama aittir çünkü bir ayağı şimdide olsa da bir ayağı da novuma, henüz olmayana aittir. Tüm bu söylenenler düşünüldüğünde sanat yapıtının zamansızlığını da düşünmek gereklidir. Eş zamanlı bir şekilde şimdide olan ve olmayanın zamansızlığıdır bu. Böyle bir mevcudiyeti Schiller'in oyun teorisini hatırlayarak tekrar düşünmek gereklidir.

Oyun, bir çocuk için yetişkinin aksine gerçeğin kendisidir. Kendi mevcuduna içkindir. Çocuğun dünyasında oyun deneyimlendiğinde verili olanın dünyası ile oyunun kurgusallığı arasındaki mesafe hissedilmez. Bir bütün olarak oyunun deneyimi yaşamın deneyimine dönüşür. Oyunun deneyimi halihazır olanın içine yerleştiğinde verili olanla-kurgusal olan birleşir. Bir başka deyişle; yaşamla yalan öpüşürler. Çocukların oyundan aldığı hazzın nedeni, bilişsel eksikliklerinden ziyade bu bütünleşmenin belirsiz sürekliliğinden duydukları hazdır. -Bilişsel eksiklikleri belki de yerçekimine meyilli olmamalarını yaratan özelliktir!- Her çocuğun maceraya düşkün olması boşuna değildir elbette. "Rüya gören asla aynı yerde kalmaz" (Bloch, 2013, s. 45). Belirsizlikten duyulan haz insan doğasındaki estetik ve ütopik eğilimin işareti gibidir.

İnsanı insan yapan yetilerden biri de karşımıza bir dünya koyabilmek değil

midir? Karşımızda duran bir dünya değil sözü edilen, aksine önümüze yerleştirdiğimiz bir dünya. Şöyle söylüyor Schiller: "İnsan, gerçekliğinin zararına olarak biçime ve biçimin zararına da realiteye çabalamamalıdır; daha ziyade mutlak varlığı belli bir varlık yoluyla ve belli bir varlığı da sonsuz bir varlık yoluyla aramalıdır. Bir kişi olduğu için karşısına bir dünya koymalı ve karşısında bir dünya durduğu için kişi olmalıdır. Kendi bilincinde olduğu için hissetmeli ve hissettiği için de bilincinde olmalıdır" (Schiller, İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine, 2020, s. 67). Ve devam ediyor: "Ama kendisinin hem özgürlüğünün bilincinde hem de varlığını hissettiği, hem kendini madde olarak hissedip hem de ruh olarak tanıdığı ikisini birden deneyimlediği haller oldu mu, bu hallerde hem de yalnız bu hallerde insanlığı hakkında eksiksiz bir görüş sahibi olur ve ona bu görüşü sağlayan nesne onun için sonsuza kadar yaşanmış kaderinin bir sembolü olur ve sonuçta (bu kader sadece zamanın bütününde ulaşılır olduğundan) sonsuzluğun bir temsiline yarar" (Schiller, 2020, s. 67-68). İnsanın hem kendisini hem özgürlüğünü hem de varlığını hissettiği hal, oyunun sonsuzu temsil eden kurgusallığında mümkündür. Zamanın bütünselliği oyunun yerçekimi ve hayali birleştiren sonsuzluk temsilinde hissedilir Schiller'e göre. Zamansızlık algısı ya da zamanın bütünselliğinin hissiyatı da burada devreye girer. Oyuna benzeyen bir deneyim olarak sanat eylemi, yerçekimini de peşinden sürükleyen bir kaçış eylemidir aynı zamanda. Yerçekimini peşinden sürükleyen bütünlük arzusu, varlığı genleştiren arzudur da!

Varlığın Genleşmesi ya da Muğlakın Çekim Gücü

Her yanda mutlak olanı arıyoruz ve bulduklarımız, yalnızca nesneler diyor Novalis ünlü Fragmanlarında (Novalis, Fragmanlar, 2025, s. 17). Sanat yapıtı ya da eylemi, kendini salt nesne dünyasına kapatmayan bir icradır. Sanatın varlığı sadece kendi sınırları içinde gerçekleşmez. Şöyle söylemek daha doğru gibi; yapıtın nesnesi bir kaçış mekânıdır. Bir anlamda varlığı yokluğuyla, yokluğu ise varlığıyla pekişir. Ezcümle hem vardır hem de yoktur! Varlığı hem bir nesne olarak ontolojisinde; buradadır, yokluğu ise bu nesneliğin içinden taşan henüz-varolmayanın mümkün mevcudiyetinde ya da deneyimindedir.

Varolmayanın mümkün mevcudiyeti ya da deneyimi ne demektir? Bloch'un altını sürekli çizdiği ütopik tınıyı duymayan yok gibidir bu ifadede. Aynı zamanda hayalin deneyimini ve bu deneyimin gerçeklik içerisindeki mevcudiyetini de. O halde yokluk yine bir teolojik göndermeyle imkansızdır denebilir. Sanat yapıtı hep Varlığa açılır. İnsanın dünyayla kurduğu dilsel ilişkinin bir tarafının da her zaman yoklukla bağlantılı olduğu hatırlanmalı bu noktada. "Seslerle ve çizgilerle adlandırma, hayran olunmaya değer bir soyutlamadır. Beş harf bana Tanrıyı

belirliyor; birkaç çizgi, bir milyon şeyi. Bununla ne kadar kolaylaşıyor evrenin kullanımı ne kadar somutlaşıyor zihin dünyasının merkezileştirilişi! Dil bilgisi, zihin dünyasının dinamiğidir. Bir komuta kelimesi orduları, özgürlük kelimesi milletleri harekete geçirir" (Novalis, Fragmanlar, 2025, s. 17). Adlandırarak soyutlama yoklukla ilişkili olsa da -elma kelimesinin elmanın kendisi olmaması gibi- varılan nokta somuttur. Fakat varılan bu somut nokta Novalis'in belirttiği gibi zihin dünyasının merkezileştirilmesidir. Adlar günlük olanın deneyiminde yerçekiminin ağırlığını taşırlar. Verili olanın dilinde soyutlamanın yoklukla ilişkisi törpülenir ve taş gibi ağır bir ime dönüşür. Şiirin dilinin alternatifliği tam da bu noktada başlar. Yani bilindiği gibi şiirin dil-dışı bir dil oluşu! Şiirin verili olan dilin dışında oluşu, adların merkezi çekim gücünden sıyrılmaya çalışan arzudan kaynaklanır. Novalis'in son alıntısını tersten okursak, -ki kendisi de dünyayı büyülemeye çalışan bir şair filozoftur- adlar sayesinde soyutlananı işaret etmek yerine, soyutlanan bütünlüğü adlar ya da imler üzerinden hissetmek şiirin dilinin arzusudur. Bu bütünlük hissiyatı yine dil üzerinden işlediğine göre her zaman eksik kalacaktır. Fakat bu eksiklik yerçekiminden ziyade bütünün çekim gücüne kapılmış bir eksikliktir. Bir başka deyişle, bütüne açılan muğlakın çekimine!

O halde her gerçek sanat yapıtı, Varlıkta alan açar denebilir. Bir mağara gibi hem varolana içkin bir alandır hem de muğlak olanın belirsizliği ile genleşen Varlığa. Bütünle mümkün olmayan bir özdeşleşmenin deneyimlenmesidir bu. Ama bu mümkünsüzlüğün deneyimlendiği alan aynı zamanda özgürlüğün de deneyimlendiği alandır. Özgür deneyimlerin çoğalması yerçekiminin gücünü azaltır ve halihazırda olanın artığından karşıt-alanlar yaratılır.

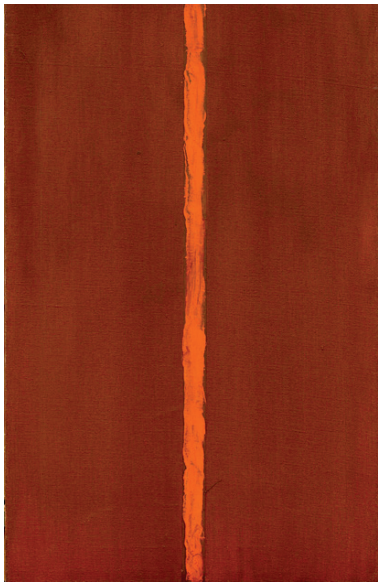
Mağarada Karanlığa Açılan Taşkın Eylem

Elbette yukarıda söylenen teorileri sanat yapıtları üzerinden de desteklemek gerekli. Özellikle ilk-el atalarımızın deneyimleri ile sanat eyleminin kökenselliği arasındaki ilişkiyi kavramak bu varlık-yokluk ilişkisine de ışık tutacaktır. Öyle ki bugün adına sanat denilen eylem ile onların eylemlerinin ontolojik kökenlerinde değişen pek şey yoktur. Yanlış anlamaların önüne geçmek için belirtmek gerekir ki söylenmek istenen ortaklık, kökensel, insanı imge yaratmaya iten o muğlağın çekim gücüdür.

Günümüzden binlerce yıl önce mağaraların karanlık duvarlarına atalarımızın resimleri ile günümüzde sanat adını verdiğimiz eylem arasındaki ontolojik ilişki neydi? Elbette bu sorunun kesin bir cevabının olmadığını, bütün bu söylenenlerin yorum olduğunun altını çizmek gerekli. Fakat binlerce yıl önceki imgelerin günümüzdeki deneyimlerinin böylesine yorumlara açık olabilmesi

de sanat eyleminin muğlaklığı içinde taşıdığının da izi gibidir. Önemli olan bilimsel olarak atalarımızın bu resimleri neden yaptıklarının kesin bilgisinin eksikliği değil, bu resimlerin neden yapıldıklarına dair yorumlara açılan potansiyeli kendi imgelerinde barındırabilmeleridir.

Karanlık ve ulaşılması zor bir mağarada resmedilen bir hayvan imgesi öncelikle neyin temsiliydi? (Görsel 2-3) Av olarak görülen bir canlının, yaşamın devam edebilmesi için bir zorunluluğun imgesi miydi? Başarılı bir av için resmedilen inanç ve ritüellerin bir parçası mıydı? Ya da bilgi aktarımı, iletişim kurmanın bir aracı, topluluk bağıyla mı ilişkiliydi? Elbette bu cevapların hepsinin doğruluğu olasıdır. Bize göre bütün bu olasılıklara eşlik eden korkunun ve belirsizliğin ortasındaki insan olma halinin dışavurumlarıydılar da. Donald Kuspit, Barnett Newman'ın resimlerinden söz ederken onun resimlerini "kozmik boşluğa doğru ilk ulumayı ve varoluşu gösteren bir tür yazım işareti, varlığın orjinalliğine yönelik kederli bir farkındalık" (Kuspit, 2014, s. 42) olarak değerlendirir. (Görsel 1) Newman'ın estetik deneyimi boşluğa doğru *ilk uluma* olarak algılaması ile atalarımızın sanat deneyimi arasındaki ilişki açıktır. Kozmik boşluğa doğru bir farkındalık olarak eylem! Kuspit, Newman'ın bu köktenci tavrını yapıtın maddesel deneyimini düşünceye çektiği için eleştirse de atalarımızın deneyimlerinin son derece maddi olduğunu, belirtmek gerekir. "Sanat, düşünceyi ifade etmez, fikir ile ifade arasındaki farkı ortadan kaldırarak onları estetik deneyimde birleştirir" (Kuspit, 2014, s. 48).



Görsel 1: Barnett Newman, "Onement I" 1948 https://www.soylentidergi.com/barnett-newman-ve-sanati-uzerine/)

Onların deneyimleri Kuspit'in belirttiği gibi elbette düşünceden ibaret değildi. Fikir ile ifadenin birleştiği bir deneyimde şekilleniyordu resimler. Bu deneyim madde ile yokluğu birleştiren *büyü* deneyimi olabilir.



Görsel 2: Sanatçıları bilinmiyor, *El şablonları* (ayrıntı), Holosen Dönemi, kaya yüzeyine doğal mineral pigmentlerle şablon tekniği, Cueva de las Manos (Eller Mağarası), Santa Cruz, Arjantin. (https://tr.wikipedia.org/wiki/Cueva_de_las_Manos)



Görsel 3: Sanatçısı bilinmiyor, *Bizon betimlemesi* (ayrıntı), Üst Paleolitik Dönem, Magdaleniyen evresi, kaya yüzeyine doğal pigmentler ve kömürle resim, Altamira Mağarası, Cantabria, İspanya (https://www.worldhistory.org/trans/tr/1-11600/altamira-magarasi/)

Büyü, burada olmanın çığlığını da içeren bir deneyimin ifadesi gibi. Doğanın kendini aşan güçleriyle bir belirsizlik ilişkisindeki insanın deneyimi muğlak olana açılan imgeler aracılığıyla görünürlük kazanır. Hatta büyü kavramından hareket ettiğimizde görünürlüğünde ötesine geçip varlık kazanırlar denilebilir. Çünkü büyü, yaşamı dönüştürme arzusunun deneyimlenmesidir. Burada olmanın belirsizliği ve bu belirsizliğin yarattığı korku, insanı bu muğlaklığın karanlığıyla iletişim kurmaya itmiş olabilir. Fakat bu iletişim daha önce de belirtildiği gibi salt zihinsel bir iletişim değildi. İmgenin büyüselliği; düşüncenin ifadesi değil, buradalığın ve belirsizliğin arasındaki mesafeye fırlatılan bir çığlığın kendisiydi belki de. *Çığlık* kavramını salt hayvani bir içgüdüye indirgemek doğru olmaz. Belki de çığlığa eklenen büyüsel imge; korkuyu madde aracılığıyla yakına çağıran, ona buradalık kazandıran ve onu bilemediğimiz ritüellerle aşmaya çalışan deneyimin kendisiydi. Çoğunlukla çizilen hayvan imgelerine bakalım. Bu resimlerin amacı elbette yukarda saydığımız nedenlerden bazıları olabilir. Fakat onlara eşlik eden bir *yabancılık* halinden de söz etmek gereklidir. Yaşamları için gereklilik olan bu varlıklar aynı zamanda yaşamlarını tehdit eden güçlerdi de. Bu hayvanlar, insanın kendi doğasına yakın oldukları kadar, hayvan-oluşlarının sessiz ve belirsiz doğası nedeniyle ona uzaktılar. Hayvanların algısı salt maddi ihtiyaca karşılık gelmiyor bir yabancılığı da içeriyordu.



Görsel 4: Sanatçısı bilinmiyor, *Atlar Panosu* (ayrıntı), Üst Paleolitik Dönem, kaya yüzeyine kömürle çizim, Chauvet-Pont d'Arc Mağarası, Ardèche, Fransa (https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Paintings_from_the_Chauvet_cave_%28museum_replica%29.jpg)

Görsel 4'te sırayla resmedilmiş hayvan yüzlerine bakıldığında, onların yabancı doğalarıyla kurulmaya çalışılan bir iletişimi sezmek mümkün. Bu resimlerde kendine kapalı doğayla kurulması mümkün olmayan bütünsel iletişimin imge aracılığıyla tekrar kurulması arzulanır gibidir. Korkuya ve yabancı olana açılan bir boşluğa dönüşür imgeler. Bu boşluğu yaşamın maddeselliğine akıtan ise elbette büyünün deneyimlenmesidir.

Bu büyüsel deneyimler genellikle ulaşılması zor karanlık mağaralarda gerçekleşmişti. Bir bakıma karanlığın deneyimlenmesiydi de bu. Sanki mağaradaki kayaların ardındaki karanlıkla kurulmaya çalışılan bir iletişim gibi. (Görsel 2-3-4) Kayanın üzerindeki imge ise buradalığın ve oradalığın arasında bir geçiş töreni olabilir miydi? Ya da imge hem burada olmanın güvencesini hem de belirsizliğin korkusunu bir arada taşıyan büyüsel bir geçişin arzusu mu? Elbette bu imgelerin onlar için bir iletişim aracı olduğu söylenmek istenmiyor. Modern insanın iletişimden anladığından çok daha ontolojik bir sorun karşılar bizi bu ilişkisellikte. Varlık ve yokluk ilişkiselliğidir bu. Yerçekiminin ağırlığının altında imgede yakaladıkları o varlık-yokluk ilişkisiyle bilinmeyen güçlere doğru uzanıyorlardı belki de. Bu resimler, bir oyun gibi hafif ama bir o kadar da ciddi bir ontolojinin Varlıkta belirmesidir.

Elbette muğlak olanın imgede belirmesini sadece atalarımızın resimleriyle sınırlayamayız. Bütün bir sanat tarihinde görünür bu belirsizin çekim gücü. Modern dönem öncesi yerçekiminin kanonuyla şekillenen imgelerde bile kanonu kendine doğru çeken bir idealin belirsizliği söz konusudur. Kanon o belirsizliği açan hakikati kendi sınırları içinde taşıyan bir biçemdir genelde. Fakat biçimin taşıdığı güzellik, biçimin kendisinden ibaret değildir hiçbir dönemde. Başka bir denemenin konusu olacak kadar derin bir konudur bu. Anlaşılması gereken bugün adına sanat dediğimiz o eylemin her zaman taşkın olana içkin bir maddi-eylem olduğudur.

Sonuç

İnsan düşünmeye ve *burada* oluşunun farkına vardığından beri hep *orada* olmayı da düşlemiştir. İnsanı insan yapan şey sadece buradalığın yerçekimi değil, orada olmanın çekim gücüdür de. Bir ayağı burada bir ayağı orada olan bir varoluş hali! Estetik gerilimi ve hazzı yaratan belki de bu eşzamanlılığın mekânsızlık hissidir. Felsefeye eklenen şiirdir. Bilme edimini yerçekiminin ağırlığından kurtaran hayal gücüdür. Ki sanatın bu mekânsızlık hissi de maddi bir ağırlığı taşır. Fakat bu dünyevi ağırlık muğlak olanın çekimine kapılan bir zamansızlığı yaratan ağırlıktır. Henüz-var olmayanın ya da belirsiz olanın zaman-dışılığının zamanda belirişidir. Geçip gitmiş kaybolmuş bir ânın geri çağrılışı ya da gelecekten bir ânın şimdiye çağrılışıdır. Şimdi ise yapıtta

döngüseldir. Fakat yerçekiminin uzamına muhtaç bir şimdi değil, döngüsellik kazanan, mekândan kopmayı arzulayan ve başka bir alan yaratan şimdidir. Verili olanın yıkıldığı bir şimdidir bu ve yıkım gerçekleştiğinde belirsizlik *belirir*!

Belirsizliğe duyulan bu merak, sadece insanın değil sanat eyleminin de ontolojik olmazsa olmazıdır. Bu ontoloji mağara dönemi sanatından modern avangardın ütopik özlemlerine kadar devam etmiştir. Günümüz sanatında liberal yerçekiminin ağırlığı çok fazla hissedilse de *orada olmanın ütopik arzusunun* yok edilemeyeceği söylenebilir. Çünkü insanın tamamlanması mümkün değildir. Ya da arzulanan bütünlük, insanı içine çeken ve sürekli çoğalan bir oluştur. "Eğer algı kapıları temizlenseydi her şey insana olduğu gibi belirirdi: Sonsuz. Çünkü her şeyi mağarasının dar yarıklarından görecek kadar kendini içe kapatmıştır insan" (Blake, 2018, s. 47). Yapıtın bütünselliği o arzulanan bütünlüğü deneyimlemek için Varlıkta açılan alandır. Cennetin ışığının izdüşümünü bu dünyaya düşürme çabasıdır. Ütopyalar gibi...

Ezcümle: Bir sanat yapıtına uzun uzun bakan bir insan. Nedendir bilmiyor ama derin derin iç çekiyor. Tam o ânda binlerce yıl önce yaşamış ilk-el bir insan geceleyin yıldızları uzun uzun izliyor. Ve kısık bir sesle inliyor...

Kaynakça

Berger, J. (1999). Görünüre Dair Küçük Bir Teoriye Doğru Adımlar. İstanbul: Metis Yayınları.

Blake, W. (2018). Cennet ile Cehennemin Evliliği. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Bloch, E. (2013). Umut İlkesi 1. İstanbul: İletişim Yayınları.

Kessler, M. (2006). Sanatın Değeri Hakikat'ten Yüksektir. İçinde K. Sarıalioğlu & M. Batmankaya (Eds.) Nietzsche (s. 57). İstanbul: Say Yayınları.

Kuspit, D. (2014). Sanatın Sonu. İstanbul: Metis Yayınları.

Marcuse, H. (2026). Estetik Boyut. İstanbul : Ayrıntı Yayınları.

Novalis. (2025). Fragmanlar. Ankara: Doğu-Batı Yayınları.

Schiller, F. V. (2020). İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine. Ankara: Fol Kitap.

Görsel Kaynakça

Görsel 1: https://www.soylentidergi.com/barnett-newman-ve-sanati-uzerine/

Görsel 2: https://tr.wikipedia.org/wiki/Cueva_de_las_Manos

Görsel 3: https://www.worldhistory.org/trans/tr/1-11600/altamira-magarasi/

Görsel 4: https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Paintings_from_the_Chauvet_cave_%28museum_replica%29.jpg

8. BÖLÜM

AVCI İMGESİNİN ELEŞTİRİSİNDE HAYVANIN ARAÇSALLAŞTIRILMASI

Prof. Ayşegül TÜRK
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi,
Sanat ve Tasarım Fakültesi Görsel Sanatlar Bölümü
aysegul.turk@hbv.edu.tr
https://orcid.org/0000-0001-7467-9456

Giriş

İnsan ile hayvan arasındaki ilişkiler, insanın diğer canlıların yaşamına müdahale etme ve bedenlerini kullanma yetkisini hangi gerekçelerle üstlendiği sorusunu içerir. Avcılık, bu sorunun öldürme eylemi çevresinde belirginleştiği alanlardan biridir. Avın görsel olarak temsil edilmesi ise insanın hayvan karşısındaki konumunun nasıl anlamlandırıldığını incelemeye olanak verir. Avcı imgesinin incelenmesi, avın kültürel olarak nasıl anlamlandırıldığını ve insanın hayvan üzerindeki tasarrufunun hangi değerlerle ilişkilendirildiğini tartışmayı gerektirir.

Öldürme eylemi beceri, cesaret veya ayrıcalıkla ilişkilendirildiğinde hayvanın yaşam kaybı, insanın başarı iddiasına dayanak yapılabilir. Sanat yapıtında avcıya atfedilen üstünlüğün sorgulanması, eleştirinin hayvan açısından hangi sonuçları taşıdığı sorusunu gündeme getirir. Sorun yalnız avcının yüceltilip yüceltilmediğiyle sınırlı değildir. Temsil edilen kişinin konumunu değiştiren bir müdahalenin, hayvanın yaşamına ve bedenine yönelik tasarrufla ilişkisi de incelenmelidir. Görsel yorumun hayvanı yalnızca insanın kimliğini veya iktidarını açıklayan bir göstergeye indirgemesi, eleştirmeyi amaçladığı araçsallaştırmayı sürdürme riski taşır. Araştırmanın çıkış noktası, avcı imgesine yönelen eleştirinin kendi bakışını da bu risk açısından değerlendirme gereğidir.

Fotoğraf, temsil ve hayvan kullanımına ilişkin çalışmalar, araştırma probleminin farklı yönlerini açıklamaya yardımcı olur. Kalof ve Fitzgerald av dergilerindeki ganimet fotoğraflarında hayvanın kalıntısının avcı başarısına kanıt olacak biçimde düzenlendiğini gösterir (2003, ss. 115-117). Adams'ın kayıp gönderge kavramı, hayvanın yaşamı ile ondan elde edilen ürün veya imge arasındaki kopuşun tartışılmasını sağlar (2010, ss. 66–67). Türk'ün sanat uygulamalarında yaşam ve ölüm kararlarının insanda toplanmasına ilişkin saptaması da eleştiriyi yapıtın üretimindeki yetki ilişkilerine taşır (2021, s. 381).

Çalışma, hayvanın yaşamının insana sağladığı yarardan bağımsız bir değer taşıdığı etik ilkesinden hareket eder. Avcının becerisi, toplumsal itibar veya sanatsal anlam üretimi, hayvanın öldürülmesini kabul edilebilir kılan gerekçeler olarak benimsenmez. Bu etik konum, incelenen bütün görüntülerin aynı biçimde yorumlanmasını gerektirmez. Hayvana yönelen eylemin niteliği, insanların karar sürecindeki konumları ve üretim koşulları her örnekte ayrı değerlendirilmelidir.

Araştırmanın amacı, avcıya atfedilen üstünlüğün görsel temsillerde nasıl kurulduğunu ve bu üstünlüğe yönelen sanatsal eleştirinin hayvanın araçsallaştırılmasıyla ilişkisini incelemektir. İki soru araştırmaya yön verir: Hayvanın yaşam kaybı, görüntülerde insanın kimliği ve elde ettiği yararla nasıl ilişkilendirilir? Avcı imgesini eleştiren yapıtlar, kendi üretim ve sergileme süreçlerindeki hayvan kullanımını ne ölçüde sorgular? Makalenin savı, avcı üstünlüğünün eleştirisinin, hayvanın yaşamı ve bedeni üzerinde karar verme yetkisini de kapsaması gerektiğidir. Bu doğrultuda hayvanın görüntüde kazandığı konum ile ona yönelen eylemler birbirinin yerine geçirilmeden incelenir; temsil ile karar arasındaki ilişki araştırılır.

İnceleme, 1990 ile 2026 yılları arasında üretilmiş fotoğraf, baskı, video, film ve yerleştirme projelerini av sonrasında çekilmiş arşiv fotoğraflarıyla karşılaştırır. Avcı kimliğine doğrudan odaklanan yapıtlarla hayvanın kullanımını ve ölüm sonrası tasarrufu tartışmaya açan örnekler, karşılaştırmalı yakın okumayla değerlendirilir. Değerlendirme, seçilen örneklerin üretim ve dolaşım koşullarıyla sınırlıdır. Çalışmanın katkısı, avcı imgesine yönelen eleştiriyi yalnızca görüntünün anlamıyla sınırlamayan bir değerlendirme geliştirmektir. Böylece sanatsal anlatı ile üretim ve sergileme kararları arasındaki ilişkiler, örneklerin farklı koşulları korunarak tartışılabilir.

Kuramsal Çerçeve

İnsan ile hayvan arasındaki ilişkide güç eşitsizliği, insanın bu gücü diğer canlının yaşamı üzerinde bir hak gibi kullanmasıyla etik bir soruna dönüşür. Hayvanı öldürebilmek, öldürme hakkının bulunduğunu göstermez. Bu çalışma, hayvanın yaşamını avcının başarısına, hazzına ve itibarına feda eden anlayışa karşıdır. Avcı üstünlüğünü, hayvanın öldürülmesiyle doğrulanan bir değer olarak kabul etmez. Eleştirinin dayanağı, hayvanın kendi yaşamının kendisi için taşıdığı değerdir. Regan'ın yaşamın öznesi olma yaklaşımı, hayvanın esenliğini insana sağladığı yarardan bağımsız ele alır; insan türüne ait olmak da hayvanların değerini azaltan bir üstünlük gerekçesi oluşturmaz (1987, ss. 186-187). Bu nedenle insanın kazanımı, hayvanın yaşam kaybının karşılığı sayılamaz.

Öldürmenin etik ağırlığı, ölüm sırasında çekilen acıyla sınırlı değildir. Öldürülen hayvanın yaşamını sürdürme olanağı da ortadan kaldırılır. Avın beceriyle gerçekleştirilmesi veya ölümün görüntüde sakin ve düzenli sunulması bu kaybı gidermez. Regan'ın eleştirisi, hayvanı insanın kullanabileceği bir kaynak sayan anlayışa yönelir; ticari ve sportif avcılığın ortadan kaldırılmasını da bu gerekçeyle savunur (1987, s. 179). Avın sağladığı haz, gelir ve kültürel aidiyet insana aittir; bunların varlığı, yaşamını yitiren hayvan açısından bir kazanım oluşturmaz. Avın toplumsal kabul görmesi bu yararlarla açıklanabilse de aynı açıklama öldürmenin haklılığına kanıt değildir.

Tahakküm, hayvanın yaşam koşulları ve bedeni üzerinde, onun kendi çıkarlarını insan amaçlarına tabi kılan denetimdir. Avda bu ilişki, öldürme anından önce hayvana erişimin ve takibin düzenlenmesini, ölümden sonra ise bedenin sahiplenilmesini kapsar. Karar yetkisi burada haklı bir otoriteyi değil, ne yapılacağını fiilen belirleme gücünü adlandırır. Hayvanın kaçması veya direnmesi bu gücün sınırlarını gösterebilir; direnişin aşılması insanın ahlaki üstünlüğünü kanıtlamaz. Hayvanın bedeninin bir yapıtın malzemesi olarak seçilmesi de aynı yetki sorununu sanat alanına taşır. Kurt, sanat özgürlüğünün hayvanın yaşamını ve çıkarlarını yok sayma yetkisi vermediğini belirtir (2022, s. 31). Sanatçının bir kullanım kararı verebilmesi ile bu kararın hayvan açısından haklı olması birbirinden ayrılır; eleştirel niyet, hayvana yapılanın değerlendirilmesinin yerini alamaz.

Görsel temsil, bu tabi kılma ilişkisinin anlam kazandığı alanlardan biridir. Kalof ve Fitzgerald'ın ganimet fotoğrafları üzerine araştırması, öldürülmüş hayvanların bedenlerinin avcı başarısını destekleyecek biçimde düzenlendiğini

gösterir (2003, ss. 115-117). Bedenin pozun bir parçasına dönüştürülmesiyle yaşam kaybı, insan hakkında olumlu bir yargının dayanağı yapılır. Aile yakınlığı, erkeklik veya toplumsal aidiyet bu yargıya eklendiğinde, insana verilen değer öldürme eylemine de aktarılabilir. Araçsallaştırma, hayvanın kendi yaşamı göz ardı edilerek insan anlatısına hizmet eden bir unsura indirgenmesidir. Hayvanın görünür olması bu ilişkiyi kendiliğinden bozmaz. Ölü beden açıkça gösterildiği halde hayvanın yaşamı önemsenmeyebilir; onu yalnız insanın kimliğini açıklayan bir simge olarak yorumlamak da aynı indirgemeyi sürdürebilir.

Bu nedenle avcı rolünün kimler tarafından üstlenildiği ile bu role hangi eylemin değer kazandırdığı birlikte düşünülmelidir. Avcı rolü üzerinden cinsiyet veya sınıf eşitsizliğini sorgulayan bir eleştiri, hayvan üzerindeki egemenlik ilişkisini de hesaba katmalıdır. Üstünlük, öldürebilme gücüne dayandığı sürece bu gücün farklı insanlara açılması hayvan açısından bir özgürleşme oluşturmaz. Aynı biçimde insanın yaralanabilirliğini göstermek, onun hayvana yönelttiği şiddeti ortadan kaldırmaz. İnsanların hak ve eşitlik talepleri, başka bir canlının yaşamını bu taleplerin gerçekleşme aracına dönüştürmeden savunulmalıdır. Hayvanın korunması, insanın toplumsal konumunun güçlenmesinden sonraya bırakılabilecek ikincil bir mesele değildir.

Sanatın avcı üstünlüğünü sorgulaması, üretim ve sergilemede aldığı kararları da bu eleştiriye açar. Türk, sanatsal ifade ve özgürlük gerekçelerinin hayvana yönelen şiddeti ve öldürmeyi haklılaştıramayacağını savunur (2021, s. 392). Kurt da eleştirel niyet taşıyan sanatçının hayvanı yeniden araçsallaştırabileceğini belirterek uygulamanın bu açıdan denetlenmesi gerektiğini vurgular (2022, s. 88). Hayvan bedeni izleyiciyi etkilemek veya insan ilişkilerini eleştirmek için kullanıldığında, yapıtın ürettiği anlam ile bu anlamın maddi koşulları arasında bir gerilim oluşur. Eleştirinin insanlar için taşıdığı değer, kullanılan bedenin edinim ve sunum koşullarına etik bir dokunulmazlık sağlamaz. Avcıyı eleştiren sanatçı da hayvanın yaşamını ve kalıntısını yalnız kendi amacına hizmet eden bir malzeme saydığında sorguladığı tahakkümle ilişki kurar. Sanatsal değer, bu ilişkinin hesabını verme yükümlülüğünü ortadan kaldırmaz.

Regan'ın hayvanın kendi yaşamının değerine ilişkin savı, hayvanı insan yararının aracı saymaya karşı bir dayanak oluşturur. Bununla birlikte hak temelli bir ilke, hayvandan yararlanan insanların hangi koşullarda karar verdiğini tek başına açıklamaz. Çekem, Regan'ın da başvurduğu soyut ahlaki ikilemleri, tarihsel ve toplumsal koşulları dışarıda bırakmaları nedeniyle eleştirir (2023, ss. 486-488). Bu itiraz, öldürme, tüketme veya bakım verme eylemlerinin içinde gerçekleştiği ilişkileri sorumluluk yargısına dahil eder. Avı satın alan kişinin seçenekleriyle besine erişmeye çalışan kişinin seçenekleri aynı değildir; görü-

nür eylem kadar insanların seçeneklerini sınırlayan koşullar da sorumluluğun kapsamını değiştirir. Bu fark, hayvanın yaşam kaybını ortadan kaldırmaz; aynı kayıpla ilişki kuran insanlara özdeş bir sorumluluk yüklenmesini engeller.

Hayvanın yaşamını savunmak, ona yönelen her insan müdahalesini tahakküm olarak adlandırmayı gerektirmez. Hayvanın yaşamını sürdürmesine ve acısının azalmasına katkı veren bakım, insan yararına kullanım ilişkisinden bu somut etkisiyle ayrılır. Burada belirleyici olan, kararın hayvanın yaşamını ve esenliğini nasıl etkilediğidir. Ölümden sonra bedenin sanatsal malzemeye dönüştürülmesi ise yaşayan hayvana gösterilmiş özenle kendiliğinden haklılaştırılamaz. Hayvanın öldürülmüş olmasıyla ölümünün ardından kalıntısının kullanılması farklı eylemlerdir; ikincisinin değerlendirilmesinde edinim koşulları ve kullanım amacı belirleyicidir. Yasın insanlar için taşıdığı anlam, bedeni sınırsızca kullanılabilir bir malzemeye dönüştürmez.

Bu çerçevede avcı üstünlüğünün reddi, öldürmeyi başarıya dönüştüren ve hayvanın bedenini insanın kullanımına hazır sayan gerekçelere karşı çıkmayı içerir. Hayvanın daha görünür veya olumlu temsil edilmesi, ona yönelen eylemin sorgulanmasının yerine geçemez. Hayvanı yalnız insanın kimliğini açıklayan bir gösterge olarak ele alan sanat tarihsel yorum da bu sorumluluğun dışına çıkamaz. Çalışmanın benimsediği etik konum, hayvanın yaşamını ve bedenini insanın kazanımına tabi kılan değer anlayışına itiraz eder.

Yöntem

Araştırmada, görsel yapıtları üretim ve dolaşım koşullarıyla birlikte değerlendiren karşılaştırmalı yakın okuma yöntemi kullanılmıştır. Sanatsal seçki, 1990 ile 2026 arasında üretilmiş fotoğraf, baskı, video, film ve yerleştirme projelerinden oluşturulmuştur. Avcı kimliğini kuran kayıtlar, bu kayıtları yeniden yorumlayan sanatsal müdahaleler ve hayvanla kullanım ya da bakım ilişkisi kuran örnekler birlikte incelenmiştir. Seçimde, insanın temsildeki konumu ile hayvana yönelen eylemi karşılaştırmaya elverişli olmaları esas alınmıştır. Boğa güreşi, tüketim ve bakım örnekleri avcılıkla özdeşleştirilmeden, hayvanın yaşamı üzerindeki karar yetkisini ve sorumluluğu farklı koşullarda tartışmak amacıyla seçkiye dahil edilmiştir.

Çözümlemede yapıt görüntüleri, seçilmiş film kareleri, çekim fotoğrafları, sergileme kayıtları ve bunlarla ilişkili yayımlanmış metinler kullanılmıştır. Künye, üretim ve sunum bilgileri sanatçı arşivlerinden, müze ve galeri kayıtlarından, festival programlarından ve yayınlardan alınmıştır. Nepal'de 1911'de, Yeni Zelanda'da 1912'de ve Alaska'daki balina avı istasyonunda yaklaşık

1915'te çekilen fotoğraflar, sanat yapıtlarıyla karşılaştırılan gerçek yaşam kayıtlarıdır. Bu üç tarihsel görüntü, 1990-2026 arasındaki sanatsal seçkiden ayrı değerlendirilmiştir. Aynı yapıtın detay, çekim ve sergileme görüntüleri bağımsız örnekler olarak sayılmamıştır. Seçkinin tarihsel ve toplumsal bağlamı, av kayıtlarının üretildiği koşullar ve tüketim ortamlarına ilişkin yayınlarla ele alınmıştır. Görsellerin kaynakları belirtilmiş, eser adlarının anlaşılmasını kolaylaştırmak için Türkçe karşılıkları verilmiştir.

Görsel okumada poz, bakış, giysi, figürlerin yerleşimi, kurgu ve kadraj dışında bırakılan unsurlar, hayvanın sunuluş biçimiyle birlikte değerlendirilmiştir. Hayvanın canlı, ölü, tahnit edilmiş veya ürüne dönüştürülmüş olması, yorumun dayanakları arasında ele alınmıştır. Görüntüde gözlenen ayrıntılar, kaynakların belgelediği üretim bilgileri ve araştırmacının yorumu birbirinden ayrılmıştır. Karşılaştırmalarda insanın statüsü, hayvana yönelen eylem ve kullanım kararları üzerinde durulmuş; örnekler arasındaki benzerlikler ve farklar gözetilmiştir. İnsan kırılganlığını gösteren imgelerin kahramanlık iddiasını güçlendirebilmesi, bakımın insan için anlam taşırken hayvanın ihtiyacına da karşılık verebilmesi ve hareket taklidinin kalıntı kullanımından ayrılması, ortak bir yargıya ulaşmayı sınırlayan durumlardır. Sanatçı açıklamaları, üretim bağlamını anlamak için kullanılmıştır. Bu açıklamalar, yapıtın anlamını tek başına belirleyen veya hayvan kullanımını etik açıdan haklılaştıran kanıtlar olarak kabul edilmemiştir.

Çözümlemeler, avcı kimliğinin ailede aktarılması, kahramanlık rolü, sanatın sahneleme ve kullanım kararları, av turizminde deneyim ve koruma gerekçeleri, besine erişim ve tüketim ile bakım ve yas olmak üzere altı başlık altında düzenlenmiştir. Av turistinin, besine erişmeye çalışan kişinin, tüketicinin ve bakım verenin hangi kararlara katılabildiği karşılaştırılmıştır. Tarihsel bilgiler, görsel pratiklerin toplumsal ilişkilerini açıklamak için kullanılmış; farklı dönemlerde benzer görüntülerin bulunması, kesintisiz bir tarihsel devamlılığın kanıtı sayılmamıştır.

Çözümlemeler

Pozdan Aile Hatırasına Avcı Kimliğinin Aktarılması

Av sonrası portrede avcının duruşu ve öldürülmüş hayvanın yerleştirilişi birlikte anlam kazanır. Aynı kaydın aile hatırası olarak saklanması, fotoğraftaki kişiyle birlikte onun av eyleminin de hatırlanmasını sağlar. Buradaki soru, kişiye duyulan bağlılığın öldürmeye verilen onaydan nasıl ayrılabileceğidir.

Av deneyiminin hatırlanmaya değer bulunması, aile içindeki bağlarla sınırlı değildir; av dergilerindeki ganimet fotoğrafları da bu deneyimi kamusal onaya

sunar. Kalof ve Fitzgerald, on dört dergi üzerine araştırmalarında, 2000'lerin başında yayımlanan ganimet fotoğraflarının hayvanın ölümünü avcının başarısı olarak sunduğunu gösterir. Ölü hayvanın başının kaldırılması ve ölüm izlerinin gizlenmesi, bedenin bu iddiaya kanıt olacak biçimde düzenlenmesini sağlar. Fotoğraflarda beyaz erkek avcıların ağırlıkta olması, başarıyla özdeşleştirilen insan figürünü belirginleştirir (2003, ss. 115-117). Pierre Abensur'un Subjective Trophies (Öznel Ganimetler) dizisi ile David Chancellor'ın Huntress with Buck (Avladığı Hayvanla Kadın Avcı) fotoğrafı, ganimet portresinde avcıya yüklenen değerin farklı kompozisyonlarda nasıl kurulduğunu gösterir.

Abensur, törensel giysili avcıyı tahnit edilmiş hayvanla avın gerçekleştiği çevrede buluşturur (LensCulture, t.y.). Danene portresinde silah ve kan kadraj dışındadır; çitalar canlıymış gibi sunulur (Görsel 1). Yakınlık izlenimi veren bu düzenlemenin anlamı, çitaların tahnit edildiği bilgisiyle değişir. Avcı kendi kimliğini sunarken ölü çitaların bedenleri onun portresini tamamlar; insanla hayvanın birlikteliği, avcının çevresine yerleştirilen kalıntılar üzerinden anlatılır.



Görsel 1: Pierre Abensur, Subjective Trophies (Öznel Ganimetler) dizisinden Danene, 2015. Renkli fotoğraf. (https://www.wired.com/gallery/pierre-abensur-subjective-trophies/)

Chancellor genç avcıyı at üzerinde taşıdığı öldürülmüş hayvanla gösterir (Görsel 2). Abensur'un portresinden farklı olarak ölüm burada saklanmaz. Görüntü, genç avcıya atfedilen beceriyi onaylayan bir başarı portresi olarak

okunabileceği gibi, bu başarının bedelini görünür kılan bir kayıt olarak da değerlendirilebilir. Bu iki yorumun ortak dayanağı, avcının kendisini öldürülmüş hayvanla birlikte sunmasıdır. Yaşayan at ise avcıyı ve kalıntıyı taşıyarak bu düzene katılır. Fotoğrafta avcının konumu, bir hayvanın öldürülmesi ve diğerinin taşıma işinde kullanılmasıyla birlikte kurulur.



Görsel 2*:* David Chancellor, Huntress with Buck (Avladığı Hayvanla Kadın Avcı), 2010. Renkli fotoğraf, C tipi baskı. (https://www.davidchancellor.com/prints/huntress-with-buck-south-africa-from-the-series-hunters/)

İki portrede de öldürülmüş hayvan, avcının kendisini tanıtmasına aracılık eder. Öldürmek ve fotoğraflamak farklı eylemler olsa da bu kompozisyonlarda hayvanın kalıntısı, avcının konumunu belirleyen bir işarete dönüştürülür. Ölüm ister gizlensin ister başarı işareti olarak öne çıkarılsın, hayvanın yaşamı insanın kendisini anlattığı bu düzenin gerisinde kalır.

James McAllister'ın 1912 tarihli fotoğrafında iki avcı, muhtemelen Yeni Zelanda'nın Taranaki bölgesindeki bir kereste deposunda tüfekleri ve köpekleriyle durur. Yan yana asılmış ölü sülünler iki kişinin arasındadır (Görsel 3; National Library of New Zealand, t.y.; Walrond, 2009). Sülünlerin sıra halinde asılması, hayvanların bedenlerini av sonucunun sergilenmesine ayırır. Abensur ve Chancellor'ın portrelerinde tartışılan, insanın kendisini hayvanın kalıntısıyla birlikte tanıtma biçimi, burada yaşanmış bir avın kaydında görülür. Kaydın

gerçek bir olaya ait olması, onu biçim verilmemiş bir belge haline getirmez. Bedenlerin dizilişi, poz ve kadraj, olayın nasıl görünür olacağını belirler.



Görsel 3: James McAllister, Hunters with dead pheasants (Ölü Sülünlerle Avcılar), 1912. Muhtemelen Taranaki, Yeni Zelanda. Siyah beyaz fotoğraf. Alexander Turnbull Library, National Library of New Zealand, James McAllister Collection, 1/1-009929-G. (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:-Hunters_with_dead_pheasants,_1912_(4835444563).jpg)

McAllister'ın fotoğrafında sabitlenen av sonrası poz, avcıların video kayıtlarındaki kameraya seslenme, övünme ve birlikte sevinme davranışlarıyla karşılaştırılabilir. NEOZOON, YouTube'da dolaşıma giren amatör avcı videolarından oluşturduğu Buck Fever'da (Av Heyecanı, 2012) bekleyişi, öldürme öncesindeki gerilimi ve sonrasındaki coşkuyu yeniden kurgular (NEOZOON Collective, t.y.; Videonale, t.y.). Görsel 4'te öldürülmüş hayvanın çevresinde toplanan kişiler, av sonucunu kamera karşısında kutlar. Farklı kişilerin benzer söz ve hareketlerinin yan yana getirilmesi, ava verilen onayın tekrarlanan bir davranış olarak incelenmesini sağlar. Avcıların kayıtlarıyla NEOZOON'un kurgusu arasındaki çelişki, hayvanın ölümüne verilen tepkide belirginleşir. Özgün kayıtlarda sevinç ve övünme konusu olan ölüm, yapıtta bu sevincin sorgulanmasına dayanak olur. Eleştirel bakış, insanlar arasında paylaşılan coşkunun hayvanın yaşam kaybına dayandığını görünür kılar.



Görsel 4: NEOZOON, Buck Fever (Av Heyecanı), 2012. Buluntu görüntü videosundan kare. (https://archive.videonale.org/en/videos/buck-fever)

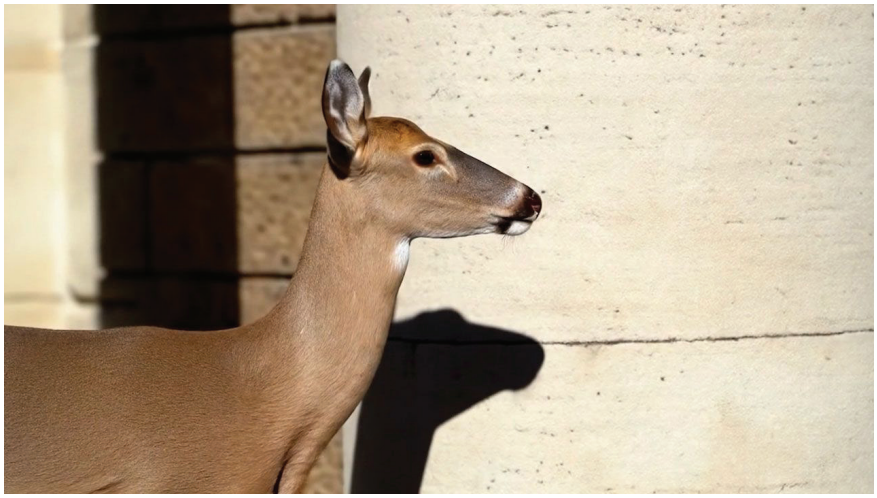
Bir av görüntüsü dergide veya çevrimiçi ortamda başarı kaydı olarak dolaşırken aile arşivinde birlikte geçirilmiş zamanın hatırası olarak saklanabilir. Fotoğraf iki işlevi bir arada taşıdığında, kişiye duyulan bağlılık onun av eylemine verilen onayla iç içe geçebilir. Larsen'in çocuk avcı portresinde aile içinde öğrenilmiş rol öne çıkarken Herzog, aile arşivine dönerek bu rolü yeniden değerlendirir.

Erika Larsen'in Young Blood (Genç Kan) dizisindeki Mary Dennis portresi, avcılığın aile içinde öğrenilmesine ilişkin bir kayıt sunar. Fotoğrafın açıklamasında, on yaşındaki Mary'nin yedi yaşından beri babası ve ablasıyla avlandığı belirtilir (World Press Photo, 2008). Field & Stream için çekilen fotoğraf, aile içinde öğrenilen davranışı derginin okurlarına ulaştırır (Görsel 5). Chancellor'ın on dört yaşındaki Josie Slaughter'ı gösteren portresiyle (Görsel 2) birlikte düşünüldüğünde, avcılığın yetişkin erkek imgesini aşarak genç kızların kendilerini tanıtma biçimine de katıldığı görülür (Impressions Gallery, 2014). Çocuklara beceri ve özgüven atfeden bir okuma, fotoğrafların neden başarı portresi sayılabildiğini açıklayabilir. Ancak hayvanın ölümü, onlara atfedilen becerinin kanıtı olmayı sürdürür. Avlanmayı öğrenmek, aile içindeki ortak etkinliklere katılmanın bir yolu olarak sunulur. Eleştiri çocuğun kişiliğine yönelmez. Yetişkinlerin sorumluluğuyla çocuğunkini eşitlemeden, öldürmenin aile yakınlığıyla birlikte nasıl değerli kılındığını ele alır.



Görsel 5: Erika Larsen, Young Blood (Genç Kan) dizisinden Mary Dennis, 2007. Renkli fotoğraf. © Erika Larsen / Redux Pictures for Field & Stream (https://www.worldpressphoto.org/collection/photo-contest/2008/erika-larsen-spfs/5).

Aile arşivi, öğrenilmiş davranışı yeniden değerlendirmek için de kullanılabilir. Andrew Herzog'un Deer Hunter'ı (Geyik Avcısı, 2026), sanatçının çocukluk sesini ve ailesindeki erkeklerin av kayıtlarını tarihsel görüntülerle ve yapay zeka yoluyla üretilmiş bir geyikle bir araya getirir (Ars Electronica, 2026; Herzog, 2026). Görsel 6'daki geyik, geçmişteki avın belgesi olmaktan çok arşive sonradan yapılan müdahalenin parçasıdır. Larsen'in fotoğrafında aile içinde öğrenilen avcı rolü öne çıkarken Herzog, çocukluk kayıtlarını yeni görüntülerle birleştirerek o rolü yeniden yorumlar. Herzog aile kayıtlarını, NEOZOON ise Buck Fever'da (Görsel 4) kamusal videoları yeniden kurgulayarak av görüntülerinin ilk onaylayıcı anlamını eleştirinin konusu haline getirir.



Görsel 6: Andrew Herzog, Deer Hunter (Geyik Avcısı), 2026. Dijital videodan tanıtım karesi. Görsel: Andrew Herzog / Studio A.H. (https://www.andrewherzog.com/deer-hunter)

Ganimet portresi avcı kimliğini başkalarına sunarken aile arşivi, aynı kimliği kuşaklar arasında hatırlanabilir kılar. Fotoğrafın saklanması ve paylaşılması, öldürme eylemini aile geçmişinde yer verilen bir deneyime dönüştürebilir. Bununla birlikte Herzog'un arşive müdahalesi ve NEOZOON'un yeniden kurgusu, kaydın ilk onaylayıcı işlevinin değiştirilebildiğini gösterir. Aile hatırasının değeri korunabilir; fakat bu değer, hayvanın öldürülmesini haklılaştıran bir gerekçe sayılamaz. Hatırlanan kişiye bağlı kalmak, onun av eylemini onaylamayı gerektirmez.

Kahramanlık Rolünün Dönüşümü ve Hayvan Üzerindeki Yetki

Avcı ya da boğa güreşçisi figürünü tanıtan giysi, jest ve nesneler, bu kişilere atfedilen cesaretin görsel dayanaklarıdır. Bu işaretlerin farklı kişilerce üstlenilmesi, insanın konumunu değiştirebilir; hayvana yönelen eylemin haklılığını ise kendiliğinden değiştirmez. Kadınların avcı olarak görünmesi, kahramanlık simgelerinin gündelik nesnelerle birleştirilmesi ve yaralanmış insan bedeninin gösterilmesi, aşağıdaki portrelerde bu ayrımı tartışmaya açar.

Camille Farrah Lenain, Sisters of the Hunt'ı (Avın Kız Kardeşleri), kadınların av olarak görüldüğü bir toplumsal ortamda avcı rolünü üstlenmeleriyle ilişkilendirir (Lenain, t.y.-a). Jennifer, portrede avcı kimliğiyle izleyiciye sunulur (Görsel 7).



Görsel 7: Camille Farrah Lenain, Sisters of the Hunt (Avın Kız Kardeşleri) dizisinden Jennifer, 2019. Renkli fotoğraf. (https://www.camillefarrahlenain.com/sistersofthehunt)

Dizinin, ses öğeleri içeren av kulübesinin yer aldığı sergileme düzeni ve ilişkili The Waiting (Bekleyiş, 2024) çalışması, kadınların hayvan, ölüm ve silah üzerine anlatılarını portrelere eşlik eden bir unsur olarak sunar (Fontenot, 2024; Lenain, t.y.-a, t.y.-b). Portrede avcı olarak görünen kişi, kendi deneyimini aktaran bir özne olarak da izleyiciye seslenir. Kadınların kendi anlatılarını sunması, temsil üzerinde söz sahibi olmaları açısından bir kazanımdır. Kendini savunabilme talebi hayvan öldürebilme yetkisiyle birleştirildiğinde ise insanın güç kazanması, başka bir canlının yaşamı üzerinde karar vermeye bağlanır. Kadınların anlatılarının duyulması, avı etik olarak haklılaştırmaz.

Pilar Albarracín'in Sin título (Torera) (İsimsiz Kadın Boğa Güreşçisi, 2009) adlı fotoğrafında boğa güreşçisi giysisi ve kılıç, kırmızı topuklu ayakkabı ve düdüklü tencereyle aynı figürde buluşur (Görsel 8; Albarracín, t.y.). Tencere, kamusal cesaretin kahramanlık sayıldığı, ev içi emeğin ise gündelik yükümlülük olarak görüldüğü değer sıralamasını tartışmaya açar. Lenain'de avcı rolünü üstlenen kadın kendi deneyimini anlatırken Albarracín, ev içi emeği temsil

eden tencereyi boğa güreşçisinin törensel giysisi ve silahıyla yan yana getirir. Fotoğraf, kadını kahraman rolüne yerleştirirken bu nesneler aracılığıyla hangi faaliyetlere itibar verildiğini de sorgular. Kılıç, hayvana yönelen gücün fotoğraftaki işaretidir.



Görsel 8: Pilar Albarracín, Sin título (Torera) (İsimsiz Kadın Boğa Güreşçisi), 2009. Dibond üzerinde renkli fotoğraf. (https://www.pilaralbarracin.com/fotografias/fotografias17.html)

Rineke Dijkstra'nın 1 Mayıs 1994'te Montemor-o-Novo'da çektiği portrede forcado, gösteri sonrasında lekelenmiş ve yıpranmış törensel giysisiyle izleyiciye bakar (Görsel 9; San Francisco Museum of Modern Art [SFMOMA], t.y.). Forcado, Portekiz boğa güreşlerinde bir ekibin parçası olarak boğaya elleriyle tutunup hayvanın hareketini durdurmaya çalışan katılımcıdır (Grupo de Forcados Amadores de Montemor, t.y.). Albarracín'in nesneler aracılığıyla kurduğu sahnelemeden farklı olarak burada giysi, karşılaşmanın bedende bıraktığı izlerle birlikte görülür. Bu izler, insanın incinebilirliğine işaret ederken tehlikeye dayanmanın kanıtı olarak da okunabilir. Boğanın kadraj dışında kalması, acıyı ve riski insanın deneyimi etrafında toplar.



Görsel 9: Rineke Dijkstra, Montemor-o-Novo, Portugal, May 1, 1994, C (Montemor-o-Novo, Portekiz, 1 Mayıs 1994, C), 1994; baskı 1999. Kromojenik baskı. (https://www.sfmoma.org/artwork/2000.581/)

Lenain'de söz hakkı, Albarracín'de ev içi emek, Dijkstra'da yaralanabilirlik, kahraman olarak tanınmanın dayanaklarını değiştirir. Böylece cesaret ve itibarın kime, hangi deneyim üzerinden verildiği tartışmaya açılır. Avcı ve boğa güreşçisi rollerindeki hayvan üzerinde denetim kurma iddiası ise bu değişimin içinde varlığını sürdürür.

Avcı Rolünün Sahnelenmesi ve Sanatın Kullanım Kararları

Avcı rolünün sahnelenmesinde giysi ve çevre, avın toplumsal ayrıcalıklarla ilişkisini görünür kılar. Avcının kimliğini yeniden kuran sahneleme, hayvanı kimi zaman bir figür, kimi zaman da üretimde kullanılan malzeme olarak içerir. İnsana verilen rol ile hayvana verilen işlev arasındaki gerilim, bu iki kullanımda farklı biçimler alır.

Yinka Shonibare'nin Hound (Av Köpeği, 2000) adlı yerleştirmesinde, renkli desenli avcı giysileri taşıyan başsız üç insan figürüne dört köpek ve bir tilki figürü eşlik eder (Görsel 10; Christie's, 2011). Başların bulunmayışı, avcıları kişisel kahramanlık portresinin merkezinden uzaklaştırır; kimliklerini giysi ve birlikte sürdürdükleri takip belirler. Köpeklerin önündeki tilkinin geriye dönük başı ise izleyicinin bakışını takip edilen hayvana yöneltir. Avcıların gösterişli giysileri

üzerinden sınıfsal ayrıcalığı sorgulamak, bu hayvanın konumunu da değerlendirmeyi gerektirir. Tilki yalnızca insanların statüsünü açıklayan bir simgeye indirgendiğinde, yaşamının avcının amacına tabi kılınması yorumun dışında kalır.

Yerleştirmedeki kurmaca av sahnesi, gerçekleşmiş bir öldürmenin kaydı değildir. Bununla birlikte temsilin kurgulanmış olması, üretimde hayvansal malzeme kullanılmadığı anlamına gelmez. Yapıtın malzeme listesinde deri bulunur; Christie's'in yapıt kaydı derinin kökenini ve edinim koşullarını açıklamaz (Christie's, 2011). Bu bilgi, yapıt için bir hayvanın öldürüldüğünü ileri sürmeye yetmez. Derinin varlığı, avcı kimliğine ilişkin eleştirel bir okumanın yapıtın malzeme seçimlerini de sorgulamasını gerektirir.



Görsel 10: Yinka Shonibare, Hound (Av Köpeği), 2000. Karma malzemeli, sekiz parçalı yerleştirme; figürler gerçek boyutlu. Belgeleme fotoğrafı. (https://www.christies.com/en/lot/lot-5496994)

Hound'da avcı ayrıcalığı figürlerle yeniden kurulurken Nepal'deki 1911 kraliyet avından bir fotoğraf, bu ayrıcalığın gerçek bir hayvanın öldürülmesiyle ilişkisini gösterir (Görsel 11). Fotoğrafta Nepal Başbakanı Chandra Shamsher

Rana solda, Kral V. George sağda, öldürülmüş bir kaplanın arkasında ayakta durur. Aralık 1911'de Chitwan'da gerçekleşen av, Rana yönetiminin Britanya kraliyet ailesini konuk ettiği büyük av organizasyonlarından biridir (Robertson, 2021). Kaplanın yana yatırılmış bedeni ön planda boydan boya uzanırken iki devlet adamı kameraya yönelmiştir. Hayvanın ölümü, siyasal makam sahiplerinin ortak portresine katılır. Burada avcı konumu, kişisel becerinin ötesinde devlet adamlarının hayvana erişimini sağlayan siyasal ayrıcalığa dayanır. Kaplanın bedeni bu ayrıcalığın işaretine indirgenmemelidir; portrede sergilenen konum, bir hayvanın yaşamını yitirmesine dayanır.



Görsel 11: Nepal Başbakanı Chandra Shamsher Rana (solda) ve Kral V. George (sağda), öldürülmüş kaplanla. Chitwan, Tarai, Nepal, Aralık 1911. Siyah beyaz fotoğraf; fotoğrafçı bilinmiyor. (https://nepalitimes.com/centennial-of-hunting-diplomacy-in-nepal)

Nepal fotoğrafında öldürülmüş hayvan siyasal makam sahiplerinin ortak portresine katılırken Akutan'daki balina avı istasyonunda yaklaşık 1915'te çekilen fotoğrafta beden, grubun üzerinde yerleştiği zemine dönüşür (Görsel 12; University of Washington Libraries, t.y.). Erkeklerin bir bölümü öldürülmüş balinanın üzerine oturmuş, bir bölümü bedenin üzerinde ayakta durmuştur. İnsan figürleri hayvanın ölçeğini görünür kılarken, balinanın bedeni de grubun kamera karşısındaki düzenini belirler. Fotoğraf, kişilerin avdaki görevlerini ya da öldürme kararına katılımını göstermez. Belgelediği, bir hayvanın bedeninin insanların ortak portresine ayrılmasıdır. Yaşam kaybı bu düzenlemede grubun kendisini sunabildiği bir olanağa dönüşür.



Görsel 12: Balina avı istasyonunda öldürülmüş balinanın üzerinde ve yanında grup pozu. Akutan, Alaska, ABD, yaklaşık 1915. Siyah beyaz gümüş jelatin fotoğraf; fotoğrafçı kurumsal kayıtta belirtilmemiştir. University of Washington Libraries, John N. Cobb Photograph Collection, PH Coll 418; COB158. (https://digitalcollections.lib.washington.edu/digital/collection/cobb/id/49/)

Zachary Heinzerling'in yönettiği Hugh the Hunter (Avcı Hugh, 2015), Hugh Hayden'ın avcıyı canlandırdığı kurmaca bir kısa filmdir. İskoçya'daki çekimler, Hayden'ın 2014 yazındaki Glenfiddich sanatçı programı sırasında, malikane sahipleri ve Glenrinnes arazisinin av görevlilerinin de katılımıyla gerçekleştirildi (Postmasters Gallery, 2015). Seçilen karede Hayden'ın bitkilerle kaplı giysisi çevredeki fundalıkla birleşir; yüzü, kamuflaj içindeki insan bedenini ayırt etmeyi sağlar (Görsel 13). Shonibare'nin gösterişli giysileri avcıların ayrıcalığını öne çıkarırken bu giysi, avcıyı çevresinde gizler. Hayvan bu karede görünmez; av ilişkisi, insan bedeninin çevrede saklanması üzerinden kurulur. Doğayla bütünleşme izlenimi veren görüntü, aynı zamanda avcının fark edilmeden yaklaşma imkanını düşündürür.



Görsel 13: Zachary Heinzerling (yön.), Hugh the Hunter (Avcı Hugh), 2015. Başrol: Hugh Hayden; yapım: Weird Heroes. ABD yapımı kurmaca kısa film, 10 dk. 30 sn.; film karesi. Kaynak: Weird Heroes, 2015 (https://vimeo.com/144496579)

Hayden avcı rolünü kendi bedeniyle üstlenirken Veronika Dräxler'in Traces of Life / How to Kill (Hunt) (Yaşamın İzleri / Nasıl Öldürülür, Av, 2022) yerleştirmesinde kamera, Finlandiya'da avcı Matti Keränen'i izler (Görsel 14; Dräxler, t.y.). Avcının davranışları, sanatçının seçtiği bakış açısından kayda geçer. Avcı rolünün sahnelenmesi ile avcının gözlenmesi arasındaki fark, sanatçının bu ilişkiye katılma biçiminde belirginleşir.



Görsel 14: Veronika Dräxler, Traces of Life / How to Kill (Hunt) (Yaşamın İzleri / Nasıl Öldürülür, Av), 2022. İki kanallı video yerleştirmesinden kare. (https://www.udk-berlin.de/en/university/marketing-university-events/university-events/translate-to-english-udk-berlin-art-award/translate-to-english-die-nominierten-des-udk-berlin-art-awards/translate-to-english-veronika-draexler/)

Hanna Tuulikki, Deer Dancer (Geyik Dansçısı, 2019) adlı yapıtında geyik hareketlerini insan bedeniyle yeniden yorumlayan bir koreografi kurar. Av mitolojileri ve erkekliğin kuruluşuyla ilişkilendirilen danslarda kostüm, insan bedeninin hayvana benzetilmesine katkıda bulunur. Young Buck karakterini gösteren karede, boynuzlu başlığa yukarı kaldırılmış elin jesti eşlik eder (Görsel 15). Shonibare'nin figürlerinde avcı kimliğini belirleyen giysi, Tuulikki'de hayvan hareketlerini sahneleyen bedene biçim verir.



Görsel 15: Hanna Tuulikki, Deer Dancer (Geyik Dansçısı), 2019. Young Buck karakterinin film karesi. Görüntü yönetimi: Andrew Begg. (https://www.hannatuulikki.org/portfolio/deer-dancer/)

NEOZOON, Buck Fever'da (Görsel 4) mevcut avcı kayıtlarını yeniden kurgulayarak avcıların davranışlarını eleştirirken Tuulikki, insan bedeninin hayvan hareketlerini taklit etme biçimini araştırır. İki yapıtın müdahalesi, birinde kayıtların seçilip bir araya getirilmesinde, diğerinde hareketlerin insan bedeniyle yeniden kurulmasında belirginleşir.

Av Turizminde Deneyim ve Koruma Gerekçesi

Av turizminde hayvanla karşılaşma, satın alınabilen bir deneyim olarak düzenlenir. Safari, av müşterisinin bekleyişini, öldürme sonrasındaki tepkilerini ve hatıra üretimini izlerken Trophy, av gelirinin korumaya katkı sağlayabileceği savını tartışır. İlkinde kişisel deneyim, ikincisinde türlerin geleceği adına ileri sürülen yarar öne çıkar. Her iki durumda da hayvanın yaşamı üzerindeki insan yetkisi, yalnız avcının kişisel becerisiyle açıklanamaz; hizmet, mülkiyet

ve gelir ilişkileri bu yetkinin kullanımına katılır.

Safari'de Alman ve Avusturyalı av turistlerinin bekleyişleri, öldürme sonrasındaki tepkileri ve pozları, satın alınan deneyimin aşamalarını oluşturur (Görsel 16; Seidl, t.y.). Öldürme sonrasında verilen pozlar, avı mümkün kılan turizm hizmetini geri plana iterken elde edilen sonucu avcının kişisel becerisine mal eder.

Tahnit edilmiş hayvanlarla çevrili çiftin portresinde kalıntılar, insanların kendilerini tanıtmak için kullandıkları sergileme ortamının parçasıdır. Abensur'un portrelerinde görülen sahiplenme (Görsel 1), burada avın hatıra olarak sergilenmesiyle sürer. Kalıntıya yüklenen anlam, hayvanın yaşamından çok insanın deneyimine yöneliktir.

x



Görsel 16: Ulrich Seidl, Safari, 2016. Belgesel filmden kare. (https://www.ulrichseidl.com/en/ulrich-seidl-director/films/safari)

Trophy (Ganimet, 2017), büyük hayvan avcılığını, yaban hayvanı yetiştiriciliğini ve koruma faaliyetlerini hayvanların ekonomik değeri etrafında buluşturur (Görsel 17). Avdan gelir elde edilmesinin hayvanların çoğalmasını ve korunmasını teşvik edebileceği savı, onları sahip olunabilir ve fiyatlandırılabilir varlıklar olarak görmenin sonuçlarıyla birlikte tartışılır (Impact Partners, t.y.; Reel Peak Films, t.y.). Tanıtım karesinde bir kişi yerde yatan aslana eğilir; eli hayvanın başına temas ederken tüfek sol kenarda ağaca dayalı durur. Temas, yakınlık veya hayranlık çağrıştırabilir; silahın aynı kadrajda bulunması bu yakınlığı hayvan üzerinde kurulan denetimden ayırmayı güçleştirir. Böylece görüntü, avcı ile hayvan arasındaki ilişkiyi yalnız düşmanlıkla açıklamaya elvermez. Hayvana duyulan bağlılık ile onun yaşamına son verme yetkisinin insana ait sayılması aynı ilişkide birleşebilir.



Görsel 17: Shaul Schwarz ve Christina Clusiau, Trophy (Ganimet), 2017. Belgesel filmden tanıtım karesi. (https://impactpartnersfilm.com/film/trophy/)

Trophy'de tartışılan koruma gerekçesi, av için ödenen bedeli türün geleceğine katkı olarak sunar. Avdan gelir elde edildiğinde bazı hayvanların yaşaması ve çoğalması ekonomik değer taşırken, aynı düzen başka bireylerin öldürülmesini de gelirin koşulu yapar. Koruma ile öldürme, filmde tartışılan modelde birbirine bağlanır. Gelirin hangi kurumlara ulaştığı, kimlere dağıtıldığı ve hangi sonuçları doğurduğu, koruma iddiasının maddi karşılığını belirler; bunlar tanıtım karesinden çıkarılamaz. Öldürülen bireyin kaybı ise türün devamlılığına ilişkin yarar hesabında geri plana düşer. Hayvanın yaşamını yarar üretme koşuluna bağlamak, koruma söylemi içinde insanın kullanım yetkisinin sürmesine olanak verir.

Besine Erişim ve Hayvan Bedeninin Tüketimi

Hayvan bedeninin besine dönüşmesi, farklı ihtiyaçlar ve karar olanakları içinde gerçekleşir. Sanat etkinliğinde yemeğin deneyim olarak sunulması, gıda sıkıntısı koşullarında etin paylaşılması ve hazır ürünün satın alınması bu bakımdan birbirinden ayrılır. Hayden, Chancellor, Jankowski ve Coe'nun örnekleri, bedeni sunan, paylaşan ve satın alan kişilerin hayvanla kurduğu ilişkinin nasıl değiştiğini gösterir.

Hugh the Hunter'ın 12 Ağustos 2015'te Postmasters Gallery'deki gösteriminde hayvan, filmin konusu olmanın yanında izleyiciye yemek olarak da sunuldu. Galerinin duyurusu, otlarla kamufle edilmiş, bütün halde kızartılmış bıldırcınların filmle birlikte servis edileceğini ve izleyicilerin bunları elleriyle yemelerinin istendiğini bildirir. Ghetto Gastro'nun hazırladığı yemeğin servis fotoğrafı bu sunumu belgeler (Görsel 18; Postmasters Gallery, 2015, t.y.).



Görsel 18: The Glorious Twelfth: A Food and Film Pairing (Muhteşem On İkinci Gün: Yemek ve Film Eşleştirmesi), 12 Ağustos 2015, Postmasters Gallery, New York. Hugh the Hunter gösterimine eşlik eden yemek sunumu; yemek: Ghetto Gastro. Belgeleme fotoğrafı. (https://www.postmastersart.com/archive/hayden15/hayden15direct.html)

Galerinin duyurusunda film sırasında yemek yemenin izleme deneyimini yoğunlaştıracağı, Hayden'ın yapıtını, avcılığı ve gastronomiyi daha geniş bir izleyici grubuna tanıtacağı belirtilir (Postmasters Gallery, 2015, ss. 1-2). Bu kazanımlar izleyiciye ve etkinliğe aittir; bıldırcının bedeni onları sağlayacak yiyecek olarak hazırlanır. Sayan'ın sanat adına ileri sürülen yararların hayvana yönelen kullanımı haklılaştırıp haklılaştırmadığına ilişkin eleştirisi (2024, s. 564), burada sunumun iki tarafını ayırır: izleyiciye daha yoğun bir deneyim vaat edilirken hayvanın bedeni bu deneyimin tüketilen malzemesidir. Bıldırcının bütün halde servis edilmesi hayvansal kökenini gizlemez. Görünürlük, tüketimi kesintiye uğratmak yerine otlarla kamufle edilmiş yemeğin izleyiciye vaat edilen etkisine katılır.

Chancellor'ın Elephant Story (Filin Öyküsü, 2009) dizisindeki et paylaşımı,

galeri sofrasından farklı bir toplumsal ortamda gerçekleşir. Dizinin çekildiği Zimbabve'de hayvana erişim, sömürge döneminde mülkiyet ve ruhsat yoluyla beyaz yerleşimcilerin ayrıcalığına dönüştürülmüş, yerli toplulukların söz hakkı sınırlandırılmıştır (Murombedzi, 2003, ss. 25–27). 1980'lerde geliştirilen CAMPFIRE programı ise korumayı kırsal gelirle ilişkilendirirken mali ve idari yetkiyi ilçe konseylerinde toplamıştır. Gelirden pay almak, yerel topluluklara aynı karar yetkisini sağlamamıştır (Frost ve Bond, 2006, ss. 3–5). Bu geçmiş, hayvandan yararlanan kişilerle kullanımın koşullarını belirleyen kurumların konumlarını ayırmayı gerektirir.

Dizideki Untitled # IV (İsimsiz IV), Gonarezhou Ulusal Parkı yakınındaki Chitsa CAMPFIRE alanında çekilmiştir (Chancellor, t.y.-c). Öndeki insanlar ölü filin bedenini parçalarken gerideki kalabalık yamaca yayılır (Görsel 19). Filin bedeni ile farklı uzaklıklardaki insan kümeleri, tek kişinin başarısını öne çıkaran av portresinden farklı bir ilişki kurar: beden, çok sayıda kişinin katıldığı bir besin edinme ve paylaşma sürecinin merkezindedir. Galeride yemeğin hazır olarak servis edilmesine karşılık burada etin ayrılması için harcanan emek görünür olur. Ancak kalabalığın aynı yerde bulunması, herkesin aynı amaçla hareket ettiğini veya paylaşımda eşit söz sahibi olduğunu göstermez.



Görsel 19: *David Chancellor, Untitled # IV (İsimsiz IV), Elephant Story (Filin Öyküsü) di*zisinden, 2009. Renkli fotoğraf, C tipi baskı. (https://www.davidchancellor.com/works/elephant-story/)

Chancellor, diziyi CAMPFIRE programını belgelerken ürettiğini belirtir (t.y.-a). World Press Photo, 10 Ekim 2009 tarihli görüntüleri enflasyon, temel ürün kıtlığı ve kötü hasatların ağırlaştırdığı gıda sıkıntısıyla ilişkilendirir (2010). Galerideki bıldırcın, izleyicinin deneyimini zenginleştirmek için servis edilirken filin çevresinde harcanan emek, bu kayıtla birlikte okunduğunda besine erişme çabasına işaret eder. İki durumu aynı tüketim tercihi altında toplamak, insanların seçimlerini ekonomik ve toplumsal koşullardan bağımsız varsayar. İhtimam etiğinin soyut ahlaki ikilemlere itirazı, insanların önündeki seçenekleri daraltan bu koşulların değerlendirme dışında bırakılmasına yönelir (Çekem, 2023, ss. 486-488).

Fotoğrafta etin ayrılması görünür; kimin ne kadar pay aldığı, paylaşımı kimin yönettiği ve filin nasıl öldüğü ise belirlenemez. Bedenin çevresinde bulunmak, öldürme kararını vermiş olmakla aynı şey değildir. Bu nedenle paylaşımın görüntüsü, avı düzenleyen kurumlarla besine erişmeye çalışan insanların sorumluluğunu eşitlemeye yetmez. Filin yaşamını yalnız sağladığı et miktarına indirgeyen bir değerlendirme de insanın ihtiyacını açıklarken hayvanın kaybını gözden çıkarır. Fotoğraf, besine erişim için harcanan emek ile bu besinin bir hayvanın bedeninden elde edilmesini aynı anda görünür tutar.

Galerideki yemek sunumunda ve Chancellor'ın et paylaşımı fotoğrafında hayvan bedeni açıkça görünür. Jankowski'nin marketinde ise öldürme daha önce gerçekleşmiş, beden satışa sunulacak bir ürüne dönüştürülmüştür. Avcı rolü bu kez hayvanla karşılaşmanın değil, alışverişin içinde sahnelenir.

Christian Jankowski, Die Jagd / The Hunt (Av, 1992) videosunda market ürünlerini yay ve okla hedef alır; kendi besinini avlayarak elde eden kişinin hareketini alışveriş ortamına taşır (Görsel 20). Sanatçının açıklamasına göre okların hedefinde dondurulmuş tavuklarla birlikte tereyağı ve tuvalet kağıdı da vardır (Jankowski, t.y.). Bu yan yanalık, tavuğu diğer mallarla aynı satın alma işleminin içinde tutar. Ok, yaşayan bir hayvanı öldürmez; daha önce öldürülüp satışa hazırlanmış bedene saplanır. Avlanmanın markette tekrarlanması, alışverişte geri planda kalan öldürme eylemini beklenmedik biçimde hatırlatır.



Görsel 20: Christian Jankowski, Die Jagd / The Hunt (Av), 1992. Renkli ve sesli video, 1 dk. 11 sn.; videodan kare. (https://christianjankowski.com/works/1992-2/die-jagd-the-hunt/)

"Dondurulmuş tavuk" ifadesi, bedeni saklama ve tüketme biçimini bildirirken hayvanın önceki yaşamına yer vermez. Zafer Esenyel'in "Hayvanlar, insanlar tarafından henüz yenilmeden çok önce zaten dil aracılığıyla öldürülürler" saptaması (2020, s. 712), bu adlandırmada hayvanın yalnız yenebilir ürüne indirgenmesini açıklar. Jankowski'nin tavuğa yönelttiği ok, gündelik ürün adıyla sıradanlaşan bedene yeniden öldürme eylemi üzerinden bakılmasını sağlar. Buna rağmen ok saplanmış ürünler kasadan geçirilir (Jankowski, t.y.). Avcı gibi davranan müşteri, onları elde etmek için ödeme yapmak zorundadır. Kasanın işlemesiyle avcı jesti alışverişin akışına katılır; hayvanın ölümü hatırlatılmış olsa da bedenin mal olarak devri sürer.

Sue Coe'nun Modern Man Followed by the Ghosts of His Meat (Etinin Hayaletleri Tarafından İzlenen Modern İnsan, 1990) baskısında kasap vitrinindeki parçalarla tüketicinin arkasında beliren hayvanlar aynı görüntüde buluşur (Görsel 21; Pennsylvania Academy of the Fine Arts [PAFA], t.y.). Vitrin eti satılabilir parçalar halinde gösterirken hayvan yüzleri bu parçaların ait olduğu yaşamları hatırlatır. Adams'ın kayıp gönderge kavramında öldürme, parçalama ve yeniden adlandırmayla üründen uzaklaştırılan hayvan (2010, ss. 66-67), Coe'nun baskısında tüketiciyi izleyen bir varlık olarak geri döner. Adamın geriye bakışı, vitrindeki etle hayvanın yaşamı arasındaki bağdan uzaklaşamadığı izle-

nimini verir. Jankowski bu bağı avcı hareketiyle kurarken Coe, ürünün gerisinde bırakılmış hayvanı insanın yanına yerleştirir.



Görsel 21: Sue Coe, Modern Man Followed by the Ghosts of His Meat (Etinin Hayaletleri Tarafından İzlenen Modern İnsan), 1990. Kağıt üzerine fotoaşındırma baskı. (https://www.pafa.org/museum/collection/item/modern-man-followed-ghosts-his-meat)

Galeride yemeği sanatsal deneyimin parçası yapan karar, gıda sıkıntısı koşullarındaki et paylaşımıyla aynı gerekçeye dayanmaz. Markette ise tüketici, hayvanın ölümünden sonra hazırlanmış ürünle karşılaşır. Jankowski ve Coe bu mesafeyi görünür kılarken Hayden'ın sunumu, hayvanın bütün halde gösterilmesinin kullanımı sona erdirmediğini ortaya koyar. Bu karşılaştırmada tüketimin görünürlüğü ile ona katılanların karar olanakları farklı ölçütlerdir. İnsanların besine erişim koşullarını dikkate almak, hayvanın yaşamını yalnız tüketim değeriyle ölçmeyi gerektirmez. Elyla'nın ortak yemek ritüeli de beden kullanımına başka bir anlam, yasın topluluk içinde paylaşılması anlamını yükler.

Bakım ve Yas Bağlamında Ölüm Sonrası Kullanım

Martin Usborne'un Where Hunting Dogs Rest (Av Köpeklerinin Dinlendiği Yer, 2015; Görsel 22) dizisi, İspanya'da av sezonu sonunda, yaşlandıklarında ya da beklenen başarıyı göstermediklerinde terk edilen köpekleri konu alır. Portreler, Endülüs'teki 112 Carlota Galgos ve Fundación Benjamín Mehnert kurtarma merkezlerinde çekildi (Kehrer Verlag, t.y.). Bu merkezlerde bakım

verenler, köpeklerin barınması ve iyileşmesi için emek verir.

Usborne'un portresinde köpek tek başına görülür. İncelenen ganimet portrelerinde (Görsel 1 ve 2) hayvan, avcının kendisini tanıtmasına hizmet ederken burada görüntünün asıl konusu hayvanın kendisidir. Avcının kadrajda bulunmaması, köpeğin avcılıkla bağlantılı geçmişini ortadan kaldırmaz. Terk edilme ve kurtarılma bilgileriyle birlikte ele alındığında portre, avcının başarısına değil hayvanın sürmekte olan yaşamına ve bakım ihtiyacına odaklanan bir eleştiri olarak okunabilir.



Görsel 22: Martin Usborne, Galgo 2, Where Hunting Dogs Rest (Av Köpeklerinin Dinlendiği Yer) dizisi, 2015. Mat kağıt üzerine pigment baskı. (https://aint-bad.com/article/2015/07/06/martin-usborne/)

Köpeğin portrede tek başına gösterilmesi, onun bakıma duyduğu ihtiyacı sona erdirmez. Yaşamını sürdürebilmesi, barınmasını ve iyileşmesini sağlayan emeğe bağlıdır. Portre, avdaki işe yararlılık ölçütünün dışında kalan bir yaşamı görünür kılar; kurtarma merkezindeki bakım ise hayvanın barınma ve iyileşme ihtiyacına karşılık verir. Görüntüde hayvana verilen yer ile hayvan için yapılan iş arasındaki fark burada belirginleşir.

Elyla'nın Una oración para acompañar la muerte (Ölüme Eşlik Etmek İçin Bir Dua, 2024; Görsel 23) videosunda horoz dövüşü, insanın kayıpla kurduğu ilişkiye açılan bir başlangıçtır. Sanatçı, Nikaragua'daki 2018 ayaklanmasının ardından yaşadığı kayıplarla baş etmeye çalışırken dövüşleri izlemeye başladığını, ölmekte olan horozları evine götürerek ölümlerini anma ritüelleri

oluşturduğunu anlatır (Elyla, t.y.). Bu kişisel anlatı, hayvanın ölümüne eşlik etmeyi kuir topluluğun ortak yasına bağlar. Selejan'ın sergi metninde horozun erkeklikle özdeşleştirilmesi ve dövüşün yerleşik toplumsal cinsiyet rollerini yeniden üretmesi, yapıtın dönüştürmeye çalıştığı ilişkiler olarak ele alınır (2024). Böylece horoz, yalnızca sanatçının duygularını yansıtan bir unsur değildir; insanlara yüklenen erkeklik beklentileri ile hayvanın mücadeleye zorlanması arasındaki ilişkinin de taşıyıcısıdır.

Seçilen karede Elyla açık alanda çömelmiş, bakışını önündeki kaba yöneltmiştir. Aşağı uzanan eller, çiçekler ve tüyler, görüntüdeki dikkati kazanma ya da yenme hareketinden bir hazırlık ve temas anına taşır. Horozun bütün bedeni açıkça seçilmez; izleyici hayvanla, tüyleri ve figürün onlara yönelen hareketi üzerinden ilişki kurar. KADIST'in film açıklamasına göre Elyla önce dövüş ortamındaki erkeklik rolünü üstlenir, ardından düşen horozu kucağına alır (KADIST, t.y.). Bu bilgiyle birlikte okunduğunda kare, dövüşün rekabet düzeninden kayba eşlik etme ritüeline geçişin parçası olur. Eğilmiş beden ve aşağı yönelen bakış özen çağrışımı yaratır; ancak bu çağrışım, gösterilen işlemin hayvanın acısını azalttığını belirlemez. Karenin görsel etkisi ile hayvanın bedensel durumuna ilişkin bilgi birbirinden farklıdır.



Görsel 23: Elyla, Una oración para acompañar la muerte (Ölüme Eşlik Etmek İçin Bir Dua), 2024. Tek kanallı, renkli ve sesli video, 11 dk. 47 sn.; film karesi. (https://kadist.org/work/una-oracion-para-acompanar-la-muerte-prayer-for-tending-death/)

Filmdeki değişim, tek figürün hayvanla temasından kuir ve trans katılımcıların bir araya geldiği topluluk sahnesine uzanır. KADIST bu son sahneyi dayanışma ve birlikte kutlama bağlamında açıklar (t.y.). Yasın kuir topluluk

içinde paylaşılması, kişisel kaybı ortak bir anma alanına taşır. Dövüş ortamındaki rekabetin karşısında birlikte bulunma ve birbirine eşlik etme ilişkisi belirir; hayvanın ölümü, film anlatısında bu farklı insan ilişkilerini birbirine bağlar. Martí Freixas'ın festival metninde de ritüel, dövüş arenasındaki baskın erkekliğe karşı şiddeti iyileşmeye dönüştüren bir performans olarak yorumlanır (2025). Buradaki iyileşme, topluluğun kayıpla baş etmesine ve birlikte var olmasına yüklenen anlamdır; horozun iyileştiğine ilişkin bir bulgu değildir. Selejan'ın metnine göre horoz sunuya dönüşür, tüyleri süs olarak kullanılır ve bedeni ortak kutlama yemeğine katılır (2024). Hayvanın dövüşteki işlevi böylece değişirken insanların ritüelindeki maddi varlığı sürer.

Sergi görünümünde video, Cockfight (Fiesta de Gallosgallinas) adlı yerleştirmeyle yan yana gelir (Görsel 24). Ekranda bir araya gelen topluluk görülürken, önündeki yerleştirmede ince metal çubuklar üzerinde tüylü seramik formlar yükselir. Sanatçının bu ayrı çalışmaya ilişkin malzeme kaydında horoz tüyleri de yer alır (Elyla, t.y.). Ekrandaki hareketli bedenlerin karşısında tüyler sabit bir sergileme düzenine bağlanmıştır. Bu yan yanalık, videonun anlattığı dayanışma ile hayvansal malzemenin sanat nesnesine dönüşmesini aynı bakış alanına getirir. İzleyici bir yandan insan topluluğunun birlikteliğini, diğer yandan bu birlikteliğin anlatısına eşlik eden malzemeyi görür.



Görsel 24: Elyla, Prayer for Tending Death (Ölüme Eşlik Etmek İçin Bir Dua) ve Cockfight (Fiesta de Gallosgallinas) (Horoz Dövüşü), 2024. Video ve yerleştirme görünümü. Fotoğraf: Jens Ziehe. (https://bthumm.de/exhibitions/elyla-ya-bunanma-m-a-ta-ta-what-i-see-when-i-dream/)

Ekrandaki topluluk sahnesi ile metal çubuklara yerleştirilmiş horoz tüyleri, izleyiciyi iki farklı ilişkiyle karşılaştırır. İnsanlar kayıplarını birlikte anarken tüyler, hayvanın bedeninden ayrılmış ve sergilenmek üzere düzenlenmiş malzemelerdir. Çelik'in "hayvan kullanımını eleştirirken bile hayvan bedeninin sanata dahil edildiği" yönündeki saptaması (2022, s. 43), eleştirel anlatıyla maddi kullanımın bu birlikteliğini değerlendirmeyi sağlar. Elyla'nın horoz dövüşündeki erkeklik rolünü dönüştürmesi, ayrı yerleştirmedeki tüylerin sanat malzemesi olarak kullanılmasını sona erdirmez. Dayanışmanın insanlar için taşıdığı değer, bedenin yiyeceğe ya da tüylerin sergilenecek nesnelere dönüştürülmesinin gerekçesi yerine geçemez.

Usborne ile Elyla arasındaki ayrım da bu noktada belirginleşir. Usborne'un portreleri, kurtarma merkezlerinde yaşamı sürdürülen hayvanlara yönelirken Elyla'nın ritüeli ölümün topluluk içinde nasıl karşılandığını işler. İlkinde barınma ve iyileşme, hayvanın devam eden ihtiyaçlarıyla ilişkilidir; ikincisinde kaybın paylaşılması ve anma öne çıkar. Özen, birinde hayvanın yaşamını sürdürmesine verilen destekle, diğerinde ölümün insan topluluğu için taşıdığı anlamla ilişkilidir. Bu ayrım, şefkat çağrışımı taşıyan görüntülerin hayvan açısından aynı sonucu doğurmadığını gösterir.

Sonuç

İnceleme, avcı imgesindeki değişimin hayvanın araçsallaştırılmasını sona erdirmeden de gerçekleşebildiğini göstermiştir. Avcı rolünün farklı kişilere açılması, insanın incinebilirliğinin görünür kılınması veya yerleşik kahramanlık simgelerinin bozulması, hayvanın anlatıdaki işlevini her zaman değiştirmemektedir. Seçilen örneklerde üstünlük iddiasını sürdüren ilişki, hayvanın yaşam kaybının insana itibar, aidiyet ya da deneyim kazandırmasına dayanır. Dolayısıyla insanlar arasındaki temsil eşitsizliğini sorgulayan bir yapıt, hayvanın insan amacı için kullanılmasını kabul eden bir anlayışı sürdürebilir. İnsanlar arasında itibarı yeniden dağıtan bir değişim, bu nedenle hayvan lehine bir kazanımın kanıtı sayılamaz.

Hayvanın görünür olması da bu dönüşüm için yeterli bir ölçüt değildir. Ölümün açıkça gösterildiği ganimet portresi, yaşam kaybını başarının kanıtına çevirebilir; tüketilen üründe aynı kayıp görünmez hale gelebilir. Eleştirinin hayvan açısından kapsamı, bu iki durumda da yaşam kaybının insanın kazanımından ayrılarak değerlendirilebilmesine bağlıdır. Av kayıtlarının yeniden kurgulandığı örnekler, öldürmeye eşlik eden gururu ve ortak onayı sorgulamaya açmıştır. Bu okumalar, aile geçmişine bağlılığın avı onaylamayı gerektirmediği

sonucunu desteklemektedir. Kurtarılmış hayvanların bakımına yönelen örnek ise değerin avdaki başarıya bağlanmadığı bir ilişkiyi görünür kılmıştır. Burada hayvanın yaşamını sürdürmesine verilen destek, görüntüde ona atfedilen anlamdan ayrı bir etik dayanak oluşturur.

Yapıtların üretim ve sergileme kararları incelendiğinde, eleştirel anlatı ile hayvan kullanımı arasındaki çelişkiler belirginleşmektedir. Avcı rolünü yeniden yorumlayan gösterimde hayvan bedeninin izleyiciye yemek olarak sunulması, rolün sorgulanmasının hayvanı tüketim nesnesi olarak kullanmaya engel oluşturmadığını göstermiştir. Yas örneğinde de hayvana eşlik etmeye atfedilen olumlu anlam, kalıntının sergilenmesi veya tüketilmesini kendiliğinden haklılaştırmamaktadır. Bu nedenle bir yapıtın eleştirel yönünü tanımak, içerdiği bütün eylemleri onaylamak anlamına gelmez. Sanatsal anlamın değeri ile hayvan bedenini kullanmanın gerekçesi birbirinin yerine geçirildiğinde, yapıtın üretimindeki araçsallaştırma gözden kaçar.

Sorumluluğun yalnız hayvana fiziksel müdahalede bulunan kişiye yüklenmesi de incelemenin ortaya koyduğu ilişkileri açıklamaya yetmemektedir. Avı satın alan, et paylaşımına katılan, hayvansal ürün tüketen ve sanatsal kullanım kararlarını veren kişilerin karar olanakları eşit değildir. Hayvanın ölümünden yararlanmak bu farkları silmez; eyleme doğrudan katılmamak da tek başına sorumluluk bulunmadığını göstermez. Ulaşılan sonuç, hayvanın yaşamını insan yararına indirgemeden sorumluluğu kişilerin karar gücü ve maddi koşullarıyla birlikte değerlendirmektir.

Bu karşılaştırmaların sanat tarihsel yorum açısından sonucu, hayvanı yalnızca insanın kimliğini açıklayan bir gösterge olarak ele almanın yetersizliğidir. Böyle bir okuma, eleştirdiği üstünlük iddiasını çözümlerken hayvanın yaşam kaybını yine insanın kazanımları üzerinden anlamlandırabilir. Çalışmanın katkısı, eleştirel anlatının hayvan kullanımını nerede sorguladığını ve nerede kendi üretimi içinde sürdürdüğünü ayırt etmesidir. Bulgular, seçilen görüntüler ve belgelenen üretim koşullarıyla sınırlıdır. Hayvanın yaşamının değeri, avcının elde ettiği itibarla veya avcıya yönelen sanatsal eleştirinin ürettiği anlamla ölçülemez.

Kaynakça

Adams, C. J. (2010). The sexual politics of meat: A feminist-vegetarian critical theory (20. yıl baskısı). Continuum.

Ars Electronica. (2026). Deer hunter. Prix Ars Electronica Archive. https://archive.aec.at/prix/320401/

Chancellor, D. (t.y.-a). Elephant story. https://www.davidchancellor.com/works/elephant-story/

Çekem, K. (2023). Faydacılığın ve deontolojinin ötesinde: Hayvan etiği için ihtimam-temelli bir çerçeve. Kaygı, 22(1), 460–497. https://doi.org/10.20981/kaygi.1195821

Çelik, M. (2022). İnsanmerkezcilik ekseninde çağdaş sanatta hayvan bedeni [Yüksek lisans tezi, Düzce Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü]. https://acikerisim.duzce.edu.tr/server/api/core/bitstreams/ed28252c-8544-4b49-909a-f9c2521b26a3/content

Dräxler, V. (t.y.). Traces of life / How to kill (Hunt). https://www.veronikadraexler.de/traces-of-life

Frost, P. G. H., & Bond, I. (2006). CAMPFIRE and payments for environmental services. International Institute for Environment and Development. https://www.iied.org/sites/default/files/pdfs/migrate/15503IIED.pdf

Grupo de Forcados Amadores de Montemor. (t.y.). História [A Pega bölümü]. https://forcadosdemontemor.pt/historia/

Impressions Gallery. (2014). David Chancellor: Hunters. https://www.impressions-gallery.com/event/hunters-by-david-chancellor/

Kalof, L., & Fitzgerald, A. (2003). Reading the trophy: Exploring the display of dead animals in hunting magazines. Visual Studies, 18(2), 112–122. https://doi.org/10.1080/14725860310001631985

Kurt, M. (2022). İnsan-hayvan ikiliğinde tahakküm ilişkisi ve sanattaki görünürlüğü [Yüksek lisans tezi, Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü]. https://openaccess.hacettepe.edu.tr/items/63da73ff-f169-4556-8380-5fffcd3ddaca/full

Lenain, C. F. (t.y.-a). Projects. https://www.camillefarrahlenain.com/projects

LensCulture. (t.y.). Subjective trophies: Interview with Pierre Abensur. https://www.lensculture.com/articles/pierre-abensur-subjective-trophies

Murombedzi, J. (2003). Pre-colonial and colonial conservation practices in southern Africa and their legacy today. In W. Whande, T. Kepe, & M. Murphree (Eds.), Local communities, equity and conservation in southern Africa: A synthesis of lessons learnt and recommendations from a southern African technical workshop (pp. 21–32). Programme for Land and Agrarian Studies, University of the Western Cape. https://uwcscholar.uwc.ac.za/bitstreams/647045ce-72a7-4f81-a30b-69ea5a0e6716/download

National Library of New Zealand. (t.y.). Hunters with dead pheasants [James McAllister, 1912; fotoğraf, 1/1-009929-G]. https://natlib.govt.nz/records/22657741

NEOZOON Collective. (t.y.). Neozoon, Buck fever (excerpt) [Video]. Vimeo. https://vimeo.com/110342652

Reel Peak Films. (t.y.). Trophy. https://www.reelpeakfilms.com/trophy

Regan, T. (1987). The case for animal rights. In M. W. Fox & L. D. Mickley (Eds.), Advances in animal welfare science 1986/87 (pp. 179–189). Martinus Nijhoff Publishers. https://doi.org/10.1007/978-94-009-3331-6_15

Sayan, Ş. (2024). Çağdaş sanatta hayvan sergileme: Anlatısı ve sınırları. International Academic Social Resources Journal, 9(6), 561–571. https://doi.org/10.5281/zenodo.14559627

Türk, A. (2021). Sanat formu olarak ölü hayvan. Premium e-Journal of Social Sciences, 5(15), 381–393. https://doi.org/10.37242/pejoss.2143

Zafer Esenyel, Z. (2020). Kayıp göndergeler ve dişil eşitsizlikler: Etin cinsel politikasını düşünmek. Kaygı, 19(2), 697–723. https://doi.org/10.20981/kaygi.793322

Görsel Kaynakça

Görsel 1: https://www.wired.com/gallery/pierre-abensur-subjective-trophies/

Görsel 2: https://www.davidchancellor.com/prints/huntress-with-buck-south-africa-from-the-series-hunters/

Görsel 3: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hunters_with_dead_pheasants,_1912_(4835444563).jpg

Görsel 4: https://archive.videonale.org/en/videos/buck-fever

Görsel 5: https://www.worldpressphoto.org/collection/photo-contest/2008/erika-larsen-spfs/5

Görsel 6: https://www.andrewherzog.com/deer-hunter

Görsel 7: https://www.camillefarrahlenain.com/sistersofthehunt

Görsel 8: https://www.pilaralbarracin.com/fotografias/fotografias17.html

Görsel 9: https://www.sfmoma.org/artwork/2000.581/

Görsel 10: https://www.christies.com/en/lot/lot-5496994

Görsel 11: https://nepalitimes.com/centennial-of-hunting-diplomacy-in-nepal

Görsel 12: https://digitalcollections.lib.washington.edu/digital/collection/cobb/id/49/

Görsel 13: https://vimeo.com/144496579

Görsel 14: https://www.udk-berlin.de/en/university/marketing-university-events/university-events/translate-to-english-udk-berlin-art-award/translate-to-english-die-nominierten-des-udk-berlin-art-awards/translate-to-english-veronika-draexler/

Görsel 15: https://www.hannatuulikki.org/portfolio/deer-dancer/

Görsel 16: https://www.ulrichseidl.com/en/ulrich-seidl-director/films/safari

Görsel 17: https://impactpartnersfilm.com/film/trophy/

Görsel 18: https://www.postmastersart.com/archive/hayden15/hayden15direct.html

Görsel 19: https://www.davidchancellor.com/works/elephant-story/

Görsel 20: https://christianjankowski.com/works/1992-2/die-jagd-the-hunt/

Görsel 21: https://www.pafa.org/museum/collection/item/modern-man-followed-ghosts-his-meat

Görsel 22: https://aint-bad.com/article/2015/07/06/martin-usborne/

Görsel 23: https://kadist.org/work/una-oracion-para-acompanar-la-muerte-prayer-for-tending-death/

Görsel 24: https://bthumm.de/exhibitions/elyla-ya-bunanma-m-a-ta-ta-what-i-see-when-i-dream/

9. BÖLÜM

IŞIK, RENK VE ATMOSFER: İÇ MEKÂNDA DUYGUSAL KONFORUN TASARIMI

Öğr. Gör. Müzeyyen AKSÖZ ŞEN
Çankırı Karatekin Üniversitesi,
Meslek Yüksekokulu, Tasarım Bölümü,
muzeyyenas@karatekin.edu.tr.
https://orcid.org/0000-0003-4735-0158

Giriş

İç mekâna girildiğinde biçim, ölçü ve donatıdan önce çoğu zaman bir hava, yani atmosfer algılanır. Böhme (1993), bu havayı yeni bir estetiğin temel kavramı olarak ele alır ve atmosferi ne mekândaki nesnelere ne de onu algılayan kişiye indirgenebilen, ikisi arasında hissedilen bir nitelik olarak tanımlar. Zumthor (2006) ise konuya tasarımcı deneyiminden yaklaşır; malzeme uyumu, mekânın sıcaklığı ve nesneler üzerindeki ışık gibi etkenleri atmosferi kuran ayrı başlıklar olarak sıralar.

Işık ve renk, bu etkenler arasında tasarımcının doğrudan karar verebildiği iki araçtır. Çalışma, ışık ve rengin atmosferi tek başına değil, yüzey, biçim ve kullanımla birlikte kurduğu varsayımına dayanır. Buna bağlı olarak duygusal konfor, bileşenlerin kullanıcıya ve etkinliğe göre dengelenmesinden doğan bir durum olarak ele alınmaktadır. Bölümde duygusal konfor, kullanıcının yaptığı etkinliğe uygun, olumlu ve dengeli bir duygusal durumda bulunması olarak tanımlanır; bu tanım çalışmaya özgüdür.

Türkçe alanyazında ışık ve renk, iç mekân bağlamında farklı açılardan incelenmiştir. Özsavaş (2016) ile Alici ve Göker Paktaş (2020) iç mekânda renk algısına, Söğüt (2026) ise aydınlatma tasarımının mekân algısındaki dönüştürücü gücüne yönelir. Şahin vd. (2015) iç mekân rengi ile yarı endirekt aydınlatma

türü arasındaki ilişkiyi bina enerji tüketimi ve ergonomi açısından değerlendirir; Ökmen ve Satıcı (2021) renk ve ışığın kullanıcı üzerindeki psikolojik etkilerini örnek bir mekân incelemesiyle tartışır. Taranan çalışmalarda ışık ve renk çoğunlukla ayrı ayrı işlenmiştir; ikisini birlikte ele alan çalışmalar ise enerji tüketimi gibi tek bir ölçüte ya da tek bir örnek mekâna odaklanır. Bu bölüm, ışık ve renge ilişkin bulguları birlikte okuyarak konut, çalışma ve eğitim mekânları için karşılaştırmalı bir ölçüt tablosu oluşturmayı amaçlar.

Çalışmanın amacı, ışık ve rengin iç mekânda atmosferi ve kullanıcının duygusal durumunu nasıl etkilediğini literatür üzerinden ortaya koymak ve bu bulguları mekân türüne göre tasarım ölçütlerine dönüştürmektir. Bu amaç doğrultusunda üç soru izlenmektedir: (1) Işık ve renk, iç mekânda atmosferi ve kullanıcının duygusal durumunu hangi yollarla etkiler? (2) Bu etkiler mekân türüne ve kullanıcı grubuna göre nasıl değişir? (3) Konut, çalışma ve eğitim mekânları için hangi tasarım ölçütleri önerilebilir?

Çalışmanın katkısı iki noktada toplanır. Birincisi, birbirinden ayrı yürüyen ışık ve renk bulgularının aynı çerçevede, algılanan atmosfer ve duygusal durum ekseninde okunmasıdır. İkincisi, bu bulguların tasarımcının kullanabileceği biçime, yani mekân türüne göre ölçütlere çevrilmesidir. Bu çevirinin hangi kısmının kaynaktan, hangi kısmının yazarın yorumundan geldiği tabloda ayrıca işaretlenmiştir.

Bölümün devamında sırasıyla yöntem, kuramsal çerçeve ve ışığın ile rengin rolü ele alınır. Ardından mekân türlerine göre ölçütler Tablo 1'de toplanır; incelenen çalışmaların özeti Tablo 2'de verilir, bulgular değerlendirilir ve tasarımcıya yönelik öneriler sunulur.

Yöntem ve Kapsam

Çalışma, kuramsal derleme yöntemiyle yürütülmüştür. Literatür dört başlık altında taranmıştır: atmosfer kuramı, ışık ve ruh hâli, renk ve duygu ile mekân türüne özgü uygulama çalışmaları. Türkçe ve yabancı kaynaklar birlikte değerlendirilmiş; kitap, hakemli dergi makalesi ve standart niteliğindeki kaynaklar tercih edilmiş, künyesi doğrulanamayan kaynaklar kapsam dışında bırakılmıştır.

Bulgular aktarılırken her kaynağın çalışma deseni ve örneklemi belirtilmiştir. Her kaynaktan çalışma deseni, örneklem, incelenen etken ve başlıca bulgu not edilmiş, bu bilgiler Tablo 2'de bir arada verilmiştir. Bulgulardan çıkarılan tasarım ölçütleri yazarın yorumudur ve Tablo 1'de "yorum" ibaresiyle ayrıca işaretlenmiştir. Konut, çalışma ve eğitim mekânları farklı etkinlikleri ve kullanıcı gruplarını temsil ettiği için karşılaştırma birimi olarak seçilmiştir. Bu se-

çim, üç mekân türünün iç mekân tasarımının tamamını temsil ettiği iddiasını taşımaz.

Çalışmanın başlıca sınırlılığı, bulguların büyük bölümünün laboratuvar ya da küçük örneklemli saha çalışmalarına dayanmasıdır. Ayrıca bu çalışmada ışık ve renk ölçümü yapılmamış, yalnızca yayımlanmış çalışmalar derlenmiştir. Bu yüzden ölçütler kesin eşik değerler olarak değil, sonraki çalışmalarda sınanabilecek yönlendirmeler olarak okunmalıdır.

Kuramsal Çerçeve

Atmosfer Kavramı

Böhme'ye (1993) göre atmosferin ontolojik statüsü belirsizdir: atmosferi onu doğuran nesnelere ya da onu yaşayan öznelere indirgemek güçtür. Bu görüşten iç mekân tasarımı için bir sonuç çıkarılabilir. Tasarımcı duyguyu doğrudan üretemez; yalnızca algılanan atmosferi biçimlendiren koşulları kurabilir. Dolayısıyla ışık ve renk kararları, kullanıcıda belirli bir duygunun güvencesi olarak değil, o duygunun ortaya çıkabileceği koşulların düzenlenmesi olarak değerlendirilmelidir.

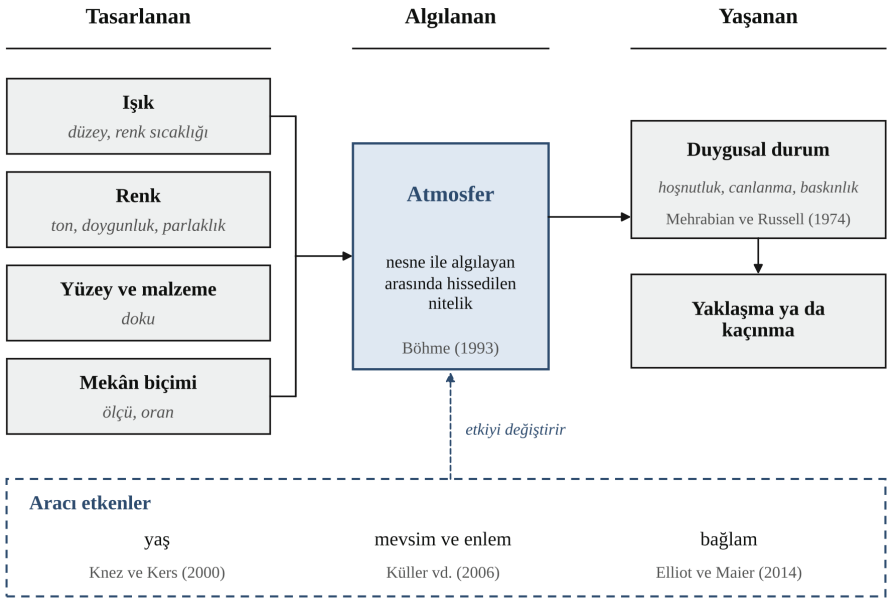
Zumthor (2006) atmosferi kuramdan çok tasarım pratiğinin içinden anlatır. Atmosferi oluşturan etkenleri kendi deneyiminden hareketle sıralar; malzeme uyumu, mekânın sıcaklığı ve nesneler üzerindeki ışık bu etkenler arasındadır. Böylece atmosfer, bir kavram olmanın yanında, tasarımcının çalışma sırasında ele alması gereken bir uygulama sorunu olarak da görünür.

Çevre, Duygu ve Davranış

Mehrabian ve Russell (1974), çevresel uyaranların kullanıcının duygusal durumunu etkilediğini ve bu durumun hoşnutluk (pleasure), canlanma (arousal) ve baskınlık (dominance) boyutlarıyla tanımlanabileceğini savunur. Hoşnutluk, kişinin ortamdan ne kadar hoşlandığını (hoşnutsuzluktan memnuniyete); canlanma, kişide ne kadar canlılık uyandığını (sakinlikten heyecana); baskınlık ise ortam üzerinde kontrolü olduğu duygusunu anlatır. Onlara göre bu duygusal durum, kullanıcının çevreye yaklaşmasını ya da çevreden kaçınmasını belirler. Işık ve renk bu çerçevede çevresel uyaranlar olarak okunabilir. Görsel 1, Böhme'nin atmosfer kavramı ile Mehrabian ve Russell'ın duygu modelini tek bir çerçevede birleştirmektedir.

Görsel 1'de soldaki tasarlanan etkenler (ışık, renk, yüzey ve mekân biçimi)

kullanıcı tarafından atmosfer olarak algılanır; atmosfer de duygusal durumu ve davranışı etkiler. Bu zincir her kullanıcı için aynı biçimde işlemez. Knez ve Kers (2000) yaşın, Küller vd. (2006) mevsim ve enlemin, Elliot ve Maier (2014) ise bağlamın etkisine dikkat çeker; şemanın alt kısmındaki aracı etkenler bölümü bu üç etkeni göstermektedir.



Görsel 1: Tasarım etkenlerinden atmosfere ve duygusal duruma giden çerçeve. Görsel kaynağı: Böhme (1993), Mehrabian ve Russell (1974) ve Zumthor (2006) kaynaklarına dayanan özgün şema; aracı etkenler Knez ve Kers (2000), Küller vd. (2006) ve Elliot ve Maier (2014) çalışmalarından alınmıştır.

Duygusal Konfor Kavramı

Bölümün ana kavramı olan duygusal konfor, Mehrabian ve Russell'ın (1974) hoşnutluk, canlanma ve baskınlık boyutları üzerinden okunabilir. Bu çalışmada duygusal konfor, kişinin ortamdan hoşlanması (hoşnutluğun olumlu olması) ve canlanma düzeyinin yaptığı etkinliğe uygun olması olarak anlaşılır. Kontrol duygusunu anlatan baskınlık boyutu burada ayrıca ele alınmamıştır.

Bu tanımdan iki sonuç çıkar. Önce, aynı uyaran farklı etkinliklerde farklı sonuç verir: dinlenmeye uygun sakin bir düzey, odaklanma isteyen bir iş için yetersiz kalabilir. Doygun ve parlak renkler canlanmayı artırdığına göre (Wilms ve Oberfeld, 2018), bu renkler kullanıcının canlanmasının istendiği yüzey-

lerde işe yarayabilir, istenmediği yüzeylerde ise rahatsız edebilir. Bu çıkarım kaynaklarda doğrudan yer almaz. Sonra, duygusal konfor tek bir ölçüyle belirlenemez. Hoşnutluk ve canlanma birlikte izlenmeli, bulgular da bu iki boyuta göre okunmalıdır.

Işığın Rolü

Işık, mekânı görünür kılmanın ötesinde, mekânın nasıl algılanacağını da belirler. Söğüt (2026), aydınlatma tasarımını mekân tasarım algısını biçimlendiren stratejik bir unsur olarak ele alır ve doğal ile yapay ışığın birlikte kurgulandığı hibrit yaklaşımı öne çıkarır. Boyce (2014) ise aydınlatmanın insan faktörlerini ayrıntılı biçimde ele alan başvuru kitaplarından biridir.

Aşağıdaki başlıklarda ışık üç boyutta ele alınmıştır: aydınlık düzeyi (lx), renk sıcaklığı (K) ve zaman. Algılanan aydınlatma başlığında düzey ile algı arasındaki ilişki, renk sıcaklığı başlığında ton ve günün saati, son başlıkta ise doğal ve yapay ışığın birlikte kurgulanması işlenir. Bu ayrım sunum kolaylığı içindir; gerçek bir mekânda üç boyut aynı anda değişir.

Algılanan Aydınlatma ve Ruh Hâli

Küller vd. (2006), ışık ve rengin ruh hâli üzerindeki etkisini dört ülkede, farklı enlem ve mevsimlerde, gerçek çalışma ortamlarında ve 988 katılımcıyla incelemiştir. Çalışanlar aydınlatmayı çok karanlık bulduklarında ruh hâllerini en olumsuz, uygun bulduklarında en olumlu bildirmiş; çok parlak bulduklarında ise ruh hâli yeniden olumsuza dönmüştür. Buna karşılık ölçülen aydınlık düzeyinin ruh hâli üzerinde anlamlı bir etkisi saptanmamıştır. Pencereye uzaklık ile ruh hâli arasındaki ilişki de doğrusal değildir. Yazarlara göre iyi bir renk tasarımı da daha olumlu bir ruh hâline katkı sağlayabilir.

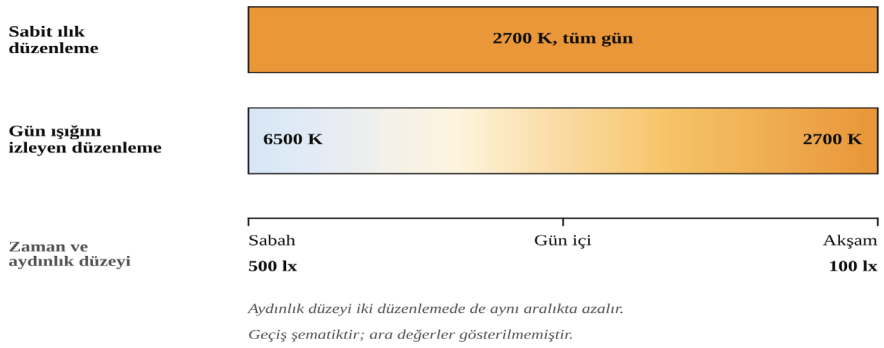
Tasarım açısından bunun anlamı şudur: yalnızca aydınlık düzeyine (lx) bakmak yetmez, aydınlatmanın kullanıcı tarafından nasıl algılandığı da hesaba katılmalıdır. Sonuç, aydınlık düzeyinin genel olarak önemsiz olduğu anlamına gelmez; bu çalışmada ruh hâliyle ilişkili çıkan yalnızca algılanan aydınlatmadır.

Renk Sıcaklığı ve Gün İçindeki Değişim

Renk sıcaklığı, ışık kaynağının görünen renginin Kelvin (K) birimiyle ifadesidir; düşük değerler daha ılık, yüksek değerler daha soğuk görünen ışığa karşılık gelir. Knez ve Kers (2000), iç mekân aydınlatmasının ruh hâli ve bilişsel performans üzerindeki etkisinin yaşa göre değiştiğini bildirir. Genç yetiş-

kinlerde olumsuz ruh hâli en düşük düzeyde ılık ışıkta, yaşlı yetişkinlerde ise soğuk ışıkta kalmıştır.

Shishegar ve Boubekri (2022), 21 yaşlı yetişkinle yürüttükleri çapraz desenli çalışmada iki aydınlatma düzenlemesini karşılaştırmıştır. Birinci düzenlemede ışık gün boyu 2700 K'de sabit tutulmuş, ikincisinde ise gün ışığının seyri izlenmiştir: sabah 500 lx ve 6500 K olan ışık, gün ilerledikçe azalarak akşam 100 lx ve 2700 K'ye inmiştir. Aydınlık düzeyi iki düzenlemede de aynı aralıkta değiştiğinden, düzenlemeleri ayıran şey renk sıcaklığının gün içindeki seyridir. Her iki düzenleme de ruh hâli ve bilişsel işlevlerde iyileşme sağlamış; ancak gün ışığını izleyen düzenlemedeki kazanım sabit ılık düzenlemeye göre daha büyük bulunmuştur. Görsel 2 iki düzenlemeyi şematik olarak karşılaştırmaktadır.



Görsel 2: Sabit ılık ve gün ışığını izleyen aydınlatma düzenlemeleri. Görsel kaynağı: Shishegar ve Boubekri (2022) çalışmasındaki iki düzenlemeye dayanan şematik çizim; ara değerler gösterilmemiştir.

Bu iki çalışma birlikte okunduğunda tek bir doğru renk sıcaklığından söz edilemeyeceği, etkinin kullanıcı grubuna ve günün saatine bağlı olduğu anlaşılır. Bununla birlikte Shishegar ve Boubekri'nin (2022) örneklemi 21 kişiyle sınırlıdır ve yalnızca yaşlı yetişkinleri kapsar. Bulgular tüm kullanıcı gruplarına genellenemez.

Doğal ve Yapay Işığın Birlikte Kurgulanması

Söğüt'ün (2026) hibrit yaklaşımı ile Shishegar ve Boubekri'nin (2022) gün ışığını izleyen düzenlemesi birbiriyle örtüşür: yapay aydınlatma, doğal ışığın günlük döngüsüyle ilişkilendirilerek kurgulanabilir. Küller vd. (2006) pencereye uzaklık ile ruh hâli arasındaki ilişkiyi doğrusal bulmadığından, pencere

konumu da aydınlatma kararının bir parçası sayılmalıdır. Bu durumda yapay aydınlatma senaryosu sabit kalmaz; zamana ve pencereyle kurulan ilişkiye göre değişir.

Uygulamada bu, aydınlatma projesinin armatür seçimi ve aydınlık düzeyi hesabıyla sınırlı kalmaması anlamına gelir. Işığın gün içindeki seyri, pencerenin konumu ve yüzey renkleri aynı karar sürecinde ele alınmalıdır. Bu sonuç, kaynakların kendi önermesi değil, bulguların birlikte okunmasından çıkarılmıştır.

Rengin Rolü

Renk bu bölümde üç düzeyde ele alınmıştır: rengin kendi özellikleri (ton, doygunluk, parlaklık), rengin bağlamı (mekân, kullanıcı, kültür) ve rengin yüzey ile ışıkla etkileşimi. Birinci düzeydeki bulgular daha çok laboratuvar çalışmalarına, diğerleri ise mekân ya da bağlam temelli çalışmalara dayanır.

Ton, Doygunluk ve Parlaklık

Elliot ve Maier (2014), rengin psikolojik işleyiş üzerindeki etkisini inceleyen çalışmaları derler ve bu etkilerin bağlama bağlı olduğunu vurgular. Aynı rengin farklı bağlamlarda farklı anlamlar taşıyabilmesi, iç mekânda renk kararını yalnızca bir renk seçimi olmaktan çıkarır; kararın verildiği mekân, kullanıcı ve etkinlik de hesaba katılmalıdır.

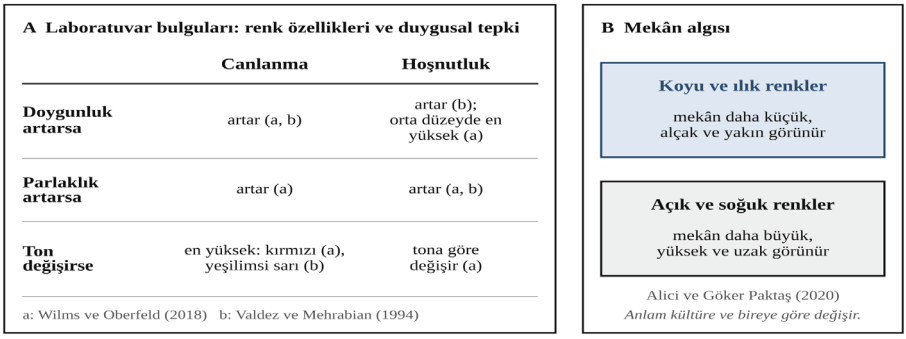
Wilms ve Oberfeld (2018), ton, doygunluk ve parlaklığı birlikte değiştirdikleri laboratuvar çalışmasında 62 katılımcıya LED ekranda renk göstermiş; katılımcıların hem öznel değerlendirmelerini hem de deri iletkenliği ve kalp hızı gibi fizyolojik yanıtlarını kaydetmiştir. Doygun ve parlak renkler canlanmayı artırmıştır. Hoşnutluk ise parlaklıkla birlikte artmış, yani parlak renkler daha hoş bulunmuştur; doygunlukta ise kromatik renkler arasında en yüksek ortalama hoşnutluk yüksek düzeyde değil, orta düzeyde görülmüştür. Canlanma en çok kırmızıda bulunmuş, hoşnutluk ise tona göre değişmiştir. Yazarlar, rengin duygusal etkisinin ton, doygunluk ve parlaklığın birleşimine bağlı olduğu sonucuna varır. Wilms ve Oberfeld ayrıca Valdez ve Mehrabian'ın (1994, akt. Wilms ve Oberfeld, 2018) bulgularını aktarır: bu çalışmada doygunluk arttıkça hoşnutluk ve canlanma, parlaklık arttıkça da hoşnutluk artmıştır. Ton etkisi ise iki çalışmada aynı sırayı izlememiştir: Wilms ve Oberfeld'de canlanma kırmızıda en yüksek bulunurken, Valdez ve Mehrabian'da yeşilimsi sarıda en yüksek bulunmuştur.

Bu çalışmalarda renkler, ekranda gösterilen renk parçalarıdır. Gerçek bir iç

mekânda renk, yüzeyin dokusu, ışık ve komşu renklerle birlikte algılandığı için bu bulgular doğrudan mekâna genellenemez. Görsel 3, laboratuvar bulgularını bir sonraki başlıkta ele alınan mekân algısı etkileriyle birlikte özetlemektedir.

Renk, Yüzey ve Işığın Etkileşimi

Alici ve Göker Paktaş (2020), iç mekânda koyu ve ılık renklerin mekânı daha küçük, alçak ya da yakın; açık ve soğuk renklerin ise daha büyük, yüksek ya da uzak gösterdiğini belirtir. Aynı çalışmada renk anlamının kültüre ve bireye göre değişebildiği, ışık kaynaklarının da rengin görünümünü değiştirdiği not edilir. Özsavaş (2016) da iç mekân tasarımında renk algısını ele alan Türkçe çalışmalar arasındadır.



Görsel 3: Renk özellikleri, duygusal tepki ve mekân algısı. Görsel kaynağı: Valdez ve Mehrabian (1994, akt. Wilms ve Oberfeld, 2018), Wilms ve Oberfeld (2018) ve Alici ve Göker Paktaş (2020) kaynaklarına dayanan özgün şema.

Şahin vd. (2015), iç mekân rengi ile yarı endirekt aydınlatma türü arasındaki ilişkiyi inceler; şampanya, krem ve bej duvar renklerinin aydınlatma elemanlarının enerji gereksinimini etkilediğini gösterir. Mahnke (1996) ise rengi mimari çevrenin yararlı bir unsuru sayan, disiplinler arası bir bakış sunar. Bu iki kaynaktan, yüzey rengi ile ışık kararlarının ayrı ayrı alınmaması gerektiği sonucu çıkarılabilir.

Mekân Türlerine Göre Ölçütler

Tablo 1, önceki bölümlerdeki bulgulardan konut, çalışma ve eğitim mekânları için çıkarılan ölçütleri bir araya getirir. Bu ölçütler bulgulardan türetilmiş

tasarım yönlendirmeleridir; ölçülmüş eşik değerler olarak okunmamalıdır. Kaynaklarda doğrudan yer almayan çıkarımlar tabloda "yorum" ibaresiyle işaretlenmiştir. Mekân türlerine verilen hedefler de bu gruba girer: hiçbiri literatürden alınmamış, her biri mekânın kullanım amacından çıkarılmıştır.

Tablo 1: Konut, çalışma ve eğitim mekânları için ışık ve renk ölçütleri

Mekân	Duygusal hedef	Işık ölçütleri	Renk ve yüzey ölçütleri
Konut	Dinlenme, samimiyet (yorum)	Akşam saatlerinde düşük düzey ve ılık ton (Shishegar ve Boubekri, 2022). Ton seçiminde kullanıcının yaşı gözetilmeli (Knez ve Kers, 2000). Katmanlı, dolaylı aydınlatma (yorum).	Nötr zemin, ılık vurgu (yorum). Koyu ve ılık renkler mekânı küçük ve yakın gösterir (Alici ve Göker Paktaş, 2020).
Çalışma	Odaklanma, uyanıklık (yorum)	Aydınlatma kullanıcı tarafından "uygun" algılanmalı; ölçülen düzey tek başına yeterli değil (Küller vd., 2006). Gündüz yüksek düzey ve soğuk ton (Shishegar ve Boubekri, 2022; yaşlı yetişkinlerle). Doğal ve yapay ışığın birlikte kurgusu (Söğüt, 2026).	Düşük doygunluklu yüzeyler, canlı renk yalnızca sınırlı vurgu olarak (Wilms ve Oberfeld, 2018; yorum). Duvar rengi, aydınlatmanın enerji gereksinimini etkiler (Şahin vd., 2015).
Eğitim	Dikkat ve rahatlık dengesi (yorum)	Derslik genel etkinlikleri için ortalama 500 lx, düzgünlük 0,60, renksel geriverim indisi 80 (Ünver, 2023; TS EN 12464-1 örnek tablosu).	Karar mekân bazında verilmeli: derslikte mavi (Yıldırım vd., 2015), koridorda krem duvarlar daha olumlu değerlendirilmiştir (Çağatay vd., 2017).

Not. "Yorum" ibaresi, kaynakta doğrudan bulunmayan ve yazarın çıkardığı ölçütleri gösterir. vd. = ve diğerleri; lx = lüks; K = Kelvin.

Konut

Konutta hedef çoğunlukla dinlenme ve samimiyettir. Işık tarafında, ılık ve soğuk ışığın etkisinin yaşa göre değiştiği (Knez ve Kers, 2000) dikkate alınırsa, konutta tek bir ton yerine kullanıcının yaşına göre seçilen ve değiştirilebilen bir kurgu daha uygun görünür. Shishegar ve Boubekri'nin (2022) gün ışığını izleyen düzenlemesi akşam saatlerinde aydınlık düzeyinin düşürülmesini ve tonun ısıtılmasını içerir; bu düzenleme, konutun akşam kullanımı için bir başlangıç noktası olabilir. Renkte mekânın ölçüsü de hesaba katılmalıdır: koyu ve ılık renkler mekânı küçük ve yakın gösterdiğinden (Alici ve Göker Paktaş, 2020), geniş bir salonda samimiyet sağlayan tercih küçük bir odada daralma hissi doğurabilir.

Çalışma Mekânı

Çalışma mekânında hedef odaklanma ve uyanıklıktır. Işık bakımından aydınlık düzeyi kadar kullanıcının aydınlatmayı nasıl algıladığı da sınanmalıdır; çünkü Küller vd. (2006) ruh hâlinin ölçülen düzeyden çok algılanan aydınlatmayla ilişkili olduğunu saptamıştır. Shishegar ve Boubekri (2022) gündüz saatlerinde yüksek düzey ve soğuk ton kullanmıştır; ancak katılımcılar yaşlı yetişkin olduğundan bu bulgu çalışan nüfusa doğrudan taşınamaz. Ölçülebilir ışık ölçütleri için ise standartlara başvurmak gerekir. Ünver (2023), TS EN 12464-1'in 30 Eylül 2021'de TSE tarafından onaylandığını belirtir; bu standart, iç mekân çalışma yerlerinin aydınlatılmasına ilişkin Avrupa standardının (European Committee for Standardization [CEN], 2021) Türkiye'deki karşılığıdır. Renk tarafında doygun renklerin canlanmayı artırdığı görülmüştür (Wilms ve Oberfeld, 2018); dikkat gerektiren yüzeylerde canlı renkleri yalnızca sınırlı bir vurgu olarak kullanmak bu bulguya dayanarak savunulabilir. Yüzey ve aydınlatma kararları da birlikte verilmelidir: Şahin vd. (2015) çalışmasında duvar rengi, aydınlatmanın enerji gereksinimini etkileyen bir etken olarak ortaya çıkar.

Eğitim Mekânı

Eğitim mekânında hedef, dikkat ile rahatlık arasında denge kurmaktır. Ünver (2023), TS EN 12464-1'den örnek olarak derslik genel etkinlikleri için ortalama 500 lx aydınlık düzeyini, 0,60 düzgünlüğü ve 80 renksel geriverim indisini aktarır. Aynı sunumda, görsel işin gerektirdiği koşullarda bu düzeyin artırılabileceği de belirtilir.

Renk konusunda Ankara'da meslek lisesi öğrencileriyle yürütülen iki çalışmada, aynı kullanıcı grubunda bile mekân türünün sonucu değiştirdiği görülür. Yıldırım vd. (2015), erkek öğrencilere krem, mavi ve pembe duvarlı derslik fotoğraflarını değerlendirtmiş; mavi duvarlı mekânlar daha olumlu algılanmıştır. Çağatay vd. (2017) ise krem, mavi ve yeşil koridor duvarlarını incelemiş ve krem koridorların daha olumlu algılandığını bildirmiştir. Her iki çalışmada da alt sınıftaki öğrenciler, üst sınıftakilere göre mekânları daha olumlu değerlendirmiştir. Sonuçlar tek kentte ve tek okul türünde elde edildiği için sınırlıdır. Yine de aynı rengin derslikte ve koridorda farklı sonuç verebilmesi, renk kararının mekân bazında verilmesi gerektiği yönünde bir ipucu sunar.

Mekân Türlerinin Karşılaştırılması

Üç mekân türü yan yana konduğunda ışık ve rengin görevi değişir. Konutta ışık kullanıcının yaşına ve günün saatine göre ayarlanabilmelidir; renkte ise mekânın ölçüsü belirleyici olur. Çalışma mekânında ışık, standartla ölçülebilen bir gereksinim (Ünver, 2023) ile kullanıcının algısı arasında kurulur; renk ise canlanmayı artırdığı için ölçülü kullanılır. Eğitim mekânında standart değerler bir başlangıç sunar, ancak derslik ve koridor gibi aynı binadaki mekânlar bile farklı renk sonuçları verebilir (Yıldırım vd., 2015; Çağatay vd., 2017).

Ortak nokta, hiçbir mekân türü için tek bir ışık ya da renk reçetesinin bulunmamasıdır. Ayrışan nokta ise kararın dayandığı ölçüttür: konutta kullanıcı ve zaman, çalışma mekânında standart ve algı, eğitim mekânında bağlam öne çıkar. Karşılaştırma bu bölümün yorumudur.

Değerlendirme

Bölümde aktarılan ampirik çalışmalar Tablo 2'de yan yana getirilmiştir. Desen ve örneklem bilgisi de tabloya eklenmiştir, çünkü bulguların ağırlığı çalışmanın yürütüldüğü koşullara göre değişir.

Tablo 2: Aktarılan ampirik çalışmaların deseni, örneklemi ve başlıca bulguları

Kaynak	Desen ve örneklem	İncelenen etken	Başlıca bulgu
Küller vd. (2006)	Dört ülkede gerçek çalışma ortamları; 988 katılımcı	Aydınlatma ve renk tasarımı	Ruh hâli, ölçülen aydınlık düzeyiyle değil, algılanan aydınlatmayla ilişkilidir; pencereye uzaklıkla ilişki doğrusal değildir.
Knez ve Kers (2000)	Genç ve yaşlı yetişkinler	Ilık ve soğuk iç mekân ışığı	Etki yaşa göre değişir; olumsuz ruh hâli genç yetişkinlerde ılık, yaşlı yetişkinlerde soğuk ışıkta en düşüktür.
Shishegar ve Boubekri (2022)	Çapraz desen; 21 yaşlı yetişkin	Sabit ılık ve gün ışığını izleyen aydınlatma	İkisi de ruh hâli ve bilişsel işlevleri iyileştirmiştir; gün ışığını izleyen düzenlemedeki kazanım daha büyüktür.
Wilms ve Oberfeld (2018)	Laboratuvar; LED ekranda renk; 62 katılımcı	Ton, doygunluk ve parlaklık	Doygun ve parlak renkler canlanmayı artırmıştır; canlanma en çok kırmızıda, hoşnutluk ise tona göre değişmiştir.
Yıldırım vd. (2015)	Ankara'da meslek lisesi erkek öğrencileri; derslik fotoğrafları	Krem, mavi ve pembe duvar	Mavi duvarlı mekânlar daha olumlu algılanmıştır; alt sınıftaki öğrenciler daha olumlu değerlendirmiştir.
Çağatay vd. (2017)	Ankara'da meslek lisesi öğrencileri; koridor duvarları	Krem, mavi ve yeşil duvar	Krem koridorlar daha olumlu algılanmıştır; alt sınıftaki öğrenciler daha olumlu değerlendirmiştir.

Not. vd. = ve diğerleri. Tablo, bölümde aktarılan bulgulardan derlenmiştir.

Tablo 2 okunurken iki noktaya dikkat edilmelidir. Işık bulgularının bir bölümü gerçek çalışma ortamlarında (Küller vd., 2006) ya da yaşlı yetişkinlerle yürütülen küçük bir çapraz desende (Shishegar ve Boubekri, 2022) elde edilmiştir. Renk bulgularının büyük bölümü ise ekranda gösterilen renk parçalarına (Wilms ve Oberfeld, 2018), derslik fotoğraflarına (Yıldırım vd., 2015) ve tek kentteki öğrenci gruplarına (Yıldırım vd., 2015; Çağatay vd., 2017) dayanır. Bu fark, ışık ve renk bulgularının mekâna aynı ölçüde taşınamayacağı anlamına gelir.

Derlenen çalışmalar üç noktada birleşir. Birincisi, algılanan ile ölçülen arasındaki ayrımdır: Küller vd. (2006) ruh hâlinin ölçülen aydınlık düzeyiyle değil, algılanan aydınlatmayla ilişkili olduğunu göstermiştir. İkincisi kullanıcı grubunun etkisidir. Knez ve Kers (2000) yaşın, Yıldırım vd. (2015) ile Çağatay vd. (2017) ise sınıf düzeyinin değerlendirmeleri değiştirdiğini bildirmiştir. Üçüncüsü bağlamın etkisidir: renk etkileri bağlama bağlıdır (Elliot ve Maier, 2014) ve renk anlamı kültüre ve bireye göre değişebilir (Alici ve Göker Paktaş, 2020).

Bu üç noktadan hareketle birinci araştırma sorusuna şöyle yanıt verilebilir: ışık ve renk, atmosferi algılanan aydınlatma ve renk özellikleri aracılığıyla etkiler; kullanıcı grubu ve bağlam bu etkiyi değiştirir. İkinci soru bakımından, aynı rengin derslikte ve koridorda, aynı ışığın genç ve yaşlı yetişkinlerde farklı sonuçlar verdiği görülmektedir. Üçüncü sorunun yanıtı ise Tablo 1'de toplanmıştır.

Bu değerlendirmenin birkaç sınırlılığı vardır. Bulguların bir bölümü, laboratuvar koşullarında ekranda gösterilen renklere ya da küçük örneklemlere (örneğin 21 katılımcı) dayanmaktadır. Eğitim mekânına ilişkin renk bulguları tek kentte ve tek okul türünde elde edilmiştir. Konut için doğrudan ölçüt sunan bir standart da bu çalışmada kullanılmamıştır, çünkü TS EN 12464-1 çalışma yerlerine yöneliktir; bu nedenle konut ölçütlerinin büyük bölümü yorum niteliğindedir. Ayrıca standart değerleri, standardın kendisinden değil, Ünver'in (2023) sunumundan aktarılmıştır.

Sonuç ve Tasarımcıya Öneriler

Bu bölümde ışık ve rengin iç mekânda atmosferi ve duygusal konforu nasıl etkilediği kuramsal derleme yoluyla incelenmiştir. Derleme, duygusal konforun mekân türüne ve kullanıcı grubuna göre kurulan dengeden doğduğuna ve tek bir doğru ışık ya da renk çözümü bulunmadığına işaret etmektedir. Işık bakımından belirleyici olan, ölçülen düzeyden çok kullanıcının aydınlatmayı

nasıl algıladığı ve ışığın günün saatine göre nasıl değiştiğidir; renk bakımından ise tonun, doygunluğun ve parlaklığın birlikte, mekânın bağlamı içinde değerlendirilmesi gerekir.

Bu bulgulardan tasarımcıya yönelik beş öneri çıkarılabilir. İlk öneri, kullanıcının ve etkinliğin önce tanımlanmasıdır; aynı ışık ve renk kararı genç ve yaşlı kullanıcıda, derslikte ve koridorda farklı sonuç verebilir. İkinci öneri, ışığın düzeyin yanında ton ve zaman boyutunda da kurgulanmasıdır; gün içinde değişen bir senaryo, sabit senaryoya göre daha fazla kazanım sağlayabilir.

Üçüncü öneri, aydınlık düzeyinin ölçümüyle yetinilmemesidir; kullanıcının aydınlatmayı uygun ya da fazla parlak bulup bulmadığı da sınanmalıdır. Dördüncü öneri, rengin ton, doygunluk ve parlaklık birlikte değerlendirilerek seçilmesidir; canlı renkler, sakinliğin korunması gereken yüzeylerde yalnızca sınırlı bir vurgu olarak kullanılabilir.

Son öneri, ışık ve yüzey renginin birlikte denenmesidir. Aynı renk farklı ışık kaynağı altında farklı görünebilir; duvar rengi ise aydınlatmanın enerji gereksinimini de etkiler (Şahin vd., 2015).

Bu ölçütler ve öneriler birer başlangıç hipotezi niteliğindedir. Sonraki çalışmalar, ışık ve renk ölçümlerini (lx, K, yüzey rengi) kullanıcı anketleri ve gözlemlerle birlikte yürüterek Türkiye'deki konut, ofis ve okul örneklerinde bu hipotezleri sınayabilir.

Somut olarak üç çalışma önerilebilir. Biri, algılanan aydınlatma ile ölçülen aydınlık düzeyini aynı mekânda birlikte ölçen bir saha çalışmasıdır; Küller vd.'nin (2006) bulgusu bu yolla Türkiye'deki mekânlarda sınanabilir. Bir diğeri, gün ışığını izleyen aydınlatma senaryosunun yalnızca yaşlı yetişkinlerde değil, genç ve orta yaştaki kullanıcılarda da denenmesidir; Shishegar ve Boubekri'nin (2022) örneklemi bu açıdan sınırlıdır. Sonuncusu, aynı rengin derslikte, koridorda ve ofiste farklı ışık koşulları altında karşılaştırılmasıdır.

Kaynakça

Alici, N. ve Göker Paktaş, M. (2020). İç mekânda renk algısı ve psikolojiye etkileri. *Modular, 3*(1), 89–105. https://dergipark.org.tr/tr/pub/modular/issue/55371/740289

Boyce, P. R. (2014). *Human factors in lighting* (3. bs.). CRC Press.

Böhme, G. (1993). Atmosphere as the fundamental concept of a new aesthetics. *Thesis Eleven, 36*(1), 113–126. https://doi.org/10.1177/072551369303600107

Çağatay, K., Hidayetoğlu, M. L. ve Yıldırım, K. (2017). Lise koridor duvarlarında kul-

lanılan renklerin öğrencilerin algısal değerlendirmeleri üzerindeki etkileri. *Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, 32*(2), 466–479. https://doi.org/10.16986/HUJE.2016016672

Elliot, A. J. ve Maier, M. A. (2014). Color psychology: Effects of perceiving color on psychological functioning in humans. *Annual Review of Psychology, 65*, 95–120. https://doi.org/10.1146/annurev-psych-010213-115035

European Committee for Standardization. (2021). *Light and lighting – Lighting of work places – Part 1: Indoor work places* (EN 12464-1:2021).

Knez, I. ve Kers, C. (2000). Effects of indoor lighting, gender, and age on mood and cognitive performance. *Environment and Behavior, 32*(6), 817–831. https://doi.org/10.1177/0013916500326005

Küller, R., Ballal, S., Laike, T., Mikellides, B. ve Tonello, G. (2006). The impact of light and colour on psychological mood: A cross-cultural study of indoor work environments. *Ergonomics, 49*(14), 1496–1507. https://doi.org/10.1080/00140130600858142

Mahnke, F. H. (1996). *Color, environment, and human response: An interdisciplinary understanding of color and its use as a beneficial element in the design of the architectural environment*. Wiley.

Mehrabian, A. ve Russell, J. A. (1974). *An approach to environmental psychology*. MIT Press.

Ökmen, K. ve Satıcı, B. (2021). Renk ve ışığın kullanıcı üzerindeki psikolojik etkileri üzerine örnek mekan incelemesi. *Journal of Technologies and Applied Sciences, 4*(1), 33–46. https://hdl.handle.net/11467/5059

Özsavaş, N. (2016). İç mekan tasarımında renk algısı. *Art-e Sanat Dergisi, 9*(18), 449–460. https://doi.org/10.21602/sduarte.281735

Shishegar, N. ve Boubekri, M. (2022). Lighting up living spaces to improve mood and cognitive performance in older adults. *Journal of Environmental Psychology, 82*, Article 101845. https://doi.org/10.1016/j.jenvp.2022.101845

Söğüt, M. A. (2026). Mekân tasarım algısının şekillendiricisi olan aydınlatma tasarımının dönüştürücü gücü. *Anadolu Üniversitesi Sanat & Tasarım Dergisi, 16*(1), 692–713. https://doi.org/10.20488/sanattasarim.1949084

Şahin, M., Oğuz, Y., Büyüktümtürk, F. ve Şahin, E. (2015). Yarı endirekt aydınlatma türü ve iç mekân rengi ilişkisinin bina enerji tüketimi ve ergonomisi açısından incelenmesi. *Erzincan Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Dergisi, 8*(2), 148–165. https://doi.org/10.18185/eufbed.23595

Ünver, F. R. (2023, 2 Kasım). *İç aydınlatmada görsel konfora yönelik standart ve ölçüt-*

lere bir bakış [Sempozyum sunusu]. XI. Ulusal Aydınlatma Sempozyumu. https://www.emo.org.tr/ekler/f057e70762e0727_ek.pdf

Wilms, L. ve Oberfeld, D. (2018). Color and emotion: Effects of hue, saturation, and brightness. *Psychological Research, 82*(5), 896–914. https://doi.org/10.1007/s00426-017-0880-8

Yıldırım, K., Çağatay, K. ve Ayalp, N. (2015). Effect of wall colour on the perception of classrooms. *Indoor and Built Environment, 24*(5), 607–616. https://doi.org/10.1177/1420326X14526214

Zumthor, P. (2006). *Atmospheres: Architectural environments – Surrounding objects*. Birkhäuser.

Görsel Kaynakça

Görsel 1. Özgün şema: tasarım etkenlerinden atmosfere ve duygusal duruma giden çerçeve. Böhme (1993), Mehrabian ve Russell (1974) ve Zumthor (2006) kaynaklarına dayanmaktadır.

Görsel 2. Özgün şema: sabit ılık ve gün ışığını izleyen aydınlatma düzenlemeleri. Shishegar ve Boubekri (2022) kaynağına dayanmaktadır.

Görsel 3. Özgün şema: renk özellikleri, duygusal tepki ve mekân algısı. Wilms ve Oberfeld (2018) ve Alici ve Göker Paktaş (2020) kaynaklarına dayanmaktadır.