



Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
Resim Anasanat Dalı

ÇAĞDAŞ SANATTA KOLEKTİF İMGELERİN DÖNÜŞÜMÜ

Özkan KÖSE

Sanatta Yeterlik Tezi

Ankara, 2018

ÇAĞDAŞ SANATTA KOLEKTİF İMGELERİN DÖNÜŞÜMÜ

Özkan KÖSE

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Resim Anasanat Dalı

Sanatta Yeterlik Tezi

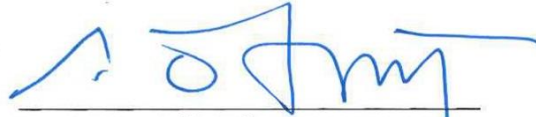
Ankara, 2018

KABUL VE ONAY

Özkan KÖSE tarafından hazırlanan “Çağdaş Sanatta Kolektif İmgelerin Dönüşümü” başlıklı bu çalışma, 18.06.2018 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Sanatta Yeterlik Tezi olarak kabul edilmiştir.



Prof. Mehmet YILMAZ (BAŞKAN)



Prof. Cebrail ÖTGÜN (DANIŞMAN)



Prof. Atilla İLK YAZ



Doç. Zuhâl BAYSAR BOERESCU



Dr. Öğr. Üyesi Ozan BİLGİLER

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof. Pelin YILDIZ

Enstitü Müdürü

BİLDİRİM

Hazırladığım tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kağıt ve elektronik kopyalarının Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

- Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- Tezim/Raporum sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- Tezimin/Raporumun yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

18.06.2018



Özkan KÖSE

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin/raporumun tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesine verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversiteye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalarda (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinlerin yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Tezimin/Raporumun tamamı dünya çapında erişime açılabilir ve bir kısmı veya tamamının fotokopisi alınabilir.

(Bu seçenikle teziniz arama motorlarında indekslenebilecek, daha sonra tezinizin erişim statüsünün değiştirilmesini talep etseniz ve kütüphane bu talebinizi yerine getirirse bile, teziniz arama motorlarının önbelleklerinde kalmaya devam edebilecektir)

Tezimin/Raporumuntarihine kadar erişime açılmasını ve fotokopi alınmasını (İç Kapak, Özet, İçindekiler ve Kaynakça hariç) istemiyorum.

(Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir, kaynak gösterilmek şartıyla bir kısmı veya tamamının fotokopisi alınabilir)

Tezimin/Raporumun.....tarihine kadar erişime açılmasını istemiyorum ancak kaynak gösterilmek şartıyla bir kısmı veya tamamının fotokopisinin alınmasını onaylıyorum.

Serbest Seçenek/Yazarın Seçimi

18 /06/2018


Özkan KÖSE

ETİK BEYAN

Bu çalışmadaki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, kullandığım verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı, yararlandığım kaynaklara bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu, tezimin kaynak gösterilen durumlar dışında özgün olduğunu, Prof. Cebrail ÖTGÜN danışmanlığında tarafımdan üretildiğini ve Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Yönergesine göre yazıldığını beyan ederim.



Arş. Gör. Özkan KÖSE

TEŞEKKÜR

Her şeyden ve herkesten önce, yalnızca rehberliğiyle bu çalışmayı mümkün kılmakla kalmayıp uzun yıllardır her ihtiyaç duyduğumda güvenilir bir akıl hocası olarak yanımda hissettiğim danışmanım Prof. Cebrail Ötgün'e teşekkürü bir borç bilirim. Kendisiyle lisans, yüksek lisans ve son olarak sanatta yeterlik programında çalışma imkânı bulmam dolayısıyla; daima kendini yenileyen, dinamik ve heyecanını korumayı başarmış bir sanatçı/akademisyen danışmanla çalışmanın tüm ayrıcalıklarından yararlandığımı özellikle belirtmeliyim.

Mesai arkadaşlarım Semih Çınar, Engin Esen, Fatih Gök ve Merve Altın'a da ayrıca teşekkür ederim. Onların tavsiyeleri, yardımları ve arkadaşlıkları sayesinde keyifle geçen mesai saatlerim bu tezin yazılmasında sanılandan daha büyük bir paya sahiptir.

Uzakları yakın eden aileme, özellikle de her başım sıkıştığında imdadıma yetişen annem Nuran Köse'ye teşekkürlerimi sunarım. O'nun fedakarlıkları olmasaydı bu tez vaktinde bitirilemezdi.

Son olarak, gerek tez sürecinde, gerekse öncesinde hep yanımda olup her koşulda desteğini hissettiğim eşim Çiğdem Macit Köse'ye teşekkür etmek isterim. Bir eşten öte koruyucu meleğim olduğu ve yapmaya çalıştığım her iyi şeyde beni desteklediği için teşekkürler.

ÖZET

KÖSE, Özkan. *Çağdaş Sanatta Kolektif İmgelerin Dönüşümü*, Sanatta Yeterlik Tezi, Ankara, 2018

Sanat tarihçilerinin sanatı tanımlamak için akımlara, ekollere, tarihsel dönemlere ya da sanatçılara başvurmayı tercih etmelerine karşın sanatın tarihinin aslında imgeler tarihi olduğunu gerçeğinin çoğu zaman unutulduğu, gözden kaçtığı görülmektedir. Amacı sanat olsun ya da olmasın, son otuz bin yılda (kim bilir, daha eski buluntulara rastlanması an meselesi olabilir) insan eliyle yaratılan imgeler önce doğayı taklit ederek, sonrasında ise bu taklitlerden hareketle değişip dönüşerek ortak bir bilincin maddi kanıtlarını oluşturmuştur. İnsanoğlunun kolektif imgeleminin yansımaları olan bu imgeler önceleri tanıtıcı işaretler, büyüü içeren ritüellerin simgeleri ve iletişim kurma yönteminin bir parçasıyken günümüzde tüm bu işlevlerine ek olarak sanatsal bir ifade aracına dönüşme potansiyelini de taşımaktadır. Söz konusu potansiyeli gerçekleştirmek için sanatçının başvurduğu yöntemlerden biri eleştirel bir tutum takınmaktır. Zaten pek çoğu uzunca bir süredir varlığını sürdüren kolektif imgeler; taşıdıkları, üzerine uzlaşmış anlamların tarihsel ve toplumsal derinliğiyle sanatçı için kullanıma hazır bir zemin oluşturmaktadır. Bu sayede, günümüz sanatında, kavramsal düzeyde imgeyi kolektifleştirerek simgeye dönüştüren süreçte sanatçı, kendi öyküsünü başkalarının hikayelerine dönüştüren ortak bir dil konuşabildiğini görmüştür. Bir yandan sanatçı tipi değişip W.A.S.P. (beyaz-anglo-sakson-protestan) klişesinin dışına çıkarken gerek cinsel kimlik, gerekse etnik ve kültürel çeşitliliğin temsilinin artması kitle kültürünün toplumlara aşılacağı politik temayüllerin aksine sanatın daha fazla insanın ortak paydasına dönüştüğünü gösteren bir panorama sunması bakımından ilgi çekicidir.

Anahtar sözcükler: İmge, simge, kolektif, eleştiri

ABSTRACT

KÖSE, Özkan. *Transformation of Collective Images in Contemporary Art*, Dissertation, Ankara, 2018

Although, art historians define what art is through movements, schools and artists, the fact that the history of art is the history of images, is tented to brush off. Whether artistic or not, In the last thirty thousand years (who knows, may be a matter of time before we encounter older findings) human-created objects imitate nature first, and then change from these imitations to create material evidence of a common consciousness. These images, which are the reflections of the collective imagination of human beings, also a part of the way of communicating and symbolizing the rituals that contain the growing potential of today as an artistic expression in addition to all these functions. One of the methods that the artist refers to in order to realize this potential is to adopt a critical attitude. Collective images, many of which are already a long way to go; the historical and social depth of the meanings agreed upon by them creating a ready ground for use for the artist. In this way, in the contemporary art, at the conceptual level, the artist transformed the image by generalizing into a symbol, and the artist sees that he could speak a common language which transforms his own story into the stories of others. On the one hand, the artist type changes and W.A.S.P. (white-anglo-saxon-protestant) stereotypical identity, as well as the increasing representation of ethnic and cultural diversity, is interesting in that it presents a panorama that shows that art is transformed into the common stake of more people, contrary to the political tendencies that mass cultures have in common with society.

Key words: Image, symbol, collective, criticism

İÇİNDEKİLER DİZİNİ

Sayfa No:

KABUL VE ONAY	i
BİLDİRİM	ii
YAYIMLAMA VE MÜLKİYET HAKKI BEYANI	iii
ETİK BEYAN	iv
TEŞEKKÜR	v
ÖZET	vi
ABSTRACT	vii
İÇİNDEKİLER DİZİNİ	viii
RESİMLER DİZİNİ	x
GİRİŞ	1
1.BÖLÜM: KOLEKTİFLEŞEN İMGE/SİMGE	4
1.1. Kolektif İmgelem ve Kökenleri.....	11
1.2. Üreten Birey mi, Üreten Toplum mu?.....	16
2.BÖLÜM: KOLEKTİF İMGELERİN TEMEL İLKELERİ	21
2.1. Yalınlık İlkesi.....	21
2.2. Anlam Taşıyıcı/Kodların Toplumsal Bir Uzlaşıyla Belirlenmesi Süreci.....	22
2.3. Yeniden Üretimin Başladığı Bilinen İlk Kaynak: Mitoloji.....	23
2.4. Yeniden Üretilme Potansiyeli.....	29
2.5. Yaygınlık İlkesi.....	31
2.6. Anlamın Göçebeliği.....	34
3. BÖLÜM: KOLEKTİF İMGELER: TANIMA, ANIMSAMA VE AKTARMA	40
3. 1. BAĞLAM SORUNU.....	45
3.2. Magi'nin Hayranlığı Epiphany I.....	51
4. BÖLÜM : SEÇİLMİŞ ESERLERE İLİŞKİN ÇÖZÜMLEMELER	54
4.1. Savaş Karşıtlığı Ekseninde Mark Gertler'in Gözünden Atlı Karınca Döngüsü..	55
4. 2. Lynch'in Eat My Fear Adlı Sarkastik Heykel Çalışması.....	60
4. 3. Şeffaf Kilise.....	66

BÖLÜM 5: KOLEKTİF İMGELER ANAGRAMLAR VE AMALGAMLAR.....	71
5.1. Uygulamalar.....	74
5.1.1. Dünya Klasikleri.....	76
5.1.2. Cinderellaman.....	77
5.1.3. Kadının Kısa Tarihi.....	80
5.1.4. V Sign/ Zafer İşareti ya da “V For Victory”.....	81
5.1.5. Ayın Çalışanı.....	83
SONUÇ.....	85
KAYNAKÇA.....	89
EK 1: TURNITIN RAPORU.....	93

RESİMLER DİZİNİ

Resim 1: Ames Odası.....	5
Resim 2: Şempanze Üzerinde Gerçekleştirilen İşler Hafıza Deneyi.....	6
Resim 3: Stadel Aslan Adamı, Hohlenstein-Stadel (Almanya).....	8
Resim 4: Griffin M.Ö. 4 yüzyılın ikinci yarısı, Sicyon (Yunanistan).....	9
Resim 5: Servet Somuncuoğlu, 2011, “Taştaki Türkler: Güneş Adam”, Saymalıtaş.....	11
Resim 6: Eski Mısır Hiyeroglifleri.....	12
Resim 7:Piktogramlar.....	13
Resim 8: Tabgaç Damgaları Gelişim Evresi.....	23
Resim 9: Altamira Mağarası, İspanya, İ.Ö. 35000-11000.....	24
Resim 10: Notre Damme Katedrali, 1163-1345, Paris.....	26
Resim 11: <i>Jupiter and Thetis</i> , Ingres, 1811.....	32
Resim 12: <i>Napolyon İmparatorluk Tahtında</i> , Ingres, 1806.....	33
Resim 13: Sabuntaşı Haç, İ.Ö. 4000-2500.....	35
Resim 14: Dört Kollu Kelt Haçı.....	35
Resim 15: Sürekli Posta Pulu, Arnold Machin, 1967.....	36
Resim 16: <i>Mickey Mouse Steamboat Willie</i> , Walt Disney, Ub Iwerks, 1928.....	38
Resim 17: <i>Midnight Mickey</i> , Gottfried Helnwein, 2001.....	39
Resim 18: <i>Mickey Christ/ Çarmıhtaki Mickey</i> , Ron English.....	39
Resim 19: <i>I. Charles'ı at üzerindeki portresi</i> , Anthony van Dyck, 1635.....	42
Resim 20: <i>Kentorların Savaşı</i> , Arnold Böcklin, 1837.....	43
Resim 21: <i>Küçük Sarı Atlar</i> , Franz Marc, 1912.....	44
Resim 22: Geleneksel No Tiyarosu.....	48
Resim 23: Geleneksel Japon Kukla Tiyatrosu “Bunnraku”.....	49
Resim 24: <i>Epifani I. Mery'nin Hayranlığı</i> , Gottfried Helnwein, 1996.....	51
Resim 25: <i>Meleklerin Taptığı Çocuk İsa</i> , Hugo van der Goes, 1475.....	53
Resim 26: <i>Azizler Bakire ve Çocuk</i> , Giovanni Bellini, 1505.....	54
Resim 27: <i>Atlıkarınca</i> , Mark Gertler, 1916.....	56
Resim 28: <i>Korkumu yiyin</i> , David Lynch, 2001.....	61
Resim 29: <i>Satır Aralarını Okumak</i> , Gijs Van Vaerenbergh, 2011.....	67

Resim 30: <i>Satır Aralarını Okumak</i> , Gijs Van Vaerenbergh, 2011.....	70
Resim 31: <i>Amen</i> (film afişi), Oliviero Toscani, 2003.....	72
Resim 32: Uygulamalar 5.2. <i>Dünya Klasikleri</i> , 2011.....	76
Resim 33: Uygulamalar 5.2. Resim 32'den ayrıntı, 2011.....	77
Resim 34: Uygulamalar 5.3. <i>Cinderellaman</i> , 2017.....	79
Resim 35: Uygulamalar 5.4. <i>Kadının Kısa Tarihi</i> , 2014.....	80
Resim 36: Uygulamalar 5.5. <i>V For Victory</i> , 2016.....	82
Resim 37: Uygulamalar 5.6. <i>Ayın Çalışanı: Mart 1912</i> , 2017.....	84
Resim 38: Uygulamalar 5.6. <i>Ayın Çalışanı: Eylül 1939</i> , 2017.....	84
Resim 39: <i>Pieta</i> , Oliviero Toscani, 1991.....	86
Resim 40: <i>İsimsiz</i> , Vaj-Graff, 2016.....	87
Resim 41: <i>Kraliçe Victoria</i> , Bansky 2003.....	87
Resim 42: <i>Aşkın Gözü Kördür</i> , TvBoy, 2018.....	88

GİRİŞ

İnsanlık tarihi olarak bilinen süreç, Desmond Morris'in etçil primat ya da *çıplak maymun* olarak tanımladığı (1967) insanoğlunun kendini ve sürekli genişlettiği yeni sınırlarını keşfetme yolculuğunun adıdır esasında. Kültür, felsefe, ideoloji, inanç, sanat gibi buluşlar sayesinde varlığını anlamlı kılma gayreti içerisinde giren türümüzün uzun soluklu kolektif bir çabayla yarattığı kurgusal gerçekliklerin hiçbiri şimdiye dek bize aradığımız mutlak düzeni ve hakikati sağlamakta başarılı olamamıştır. Hemen her alanda kaydettiğimiz ilerlemeler, bizi sonuca yaklaştırmaktan çok gizemini başlangıcındaki oluşunda saklayan biyolojik gerçeğimizden daha fazla uzaklaşmamıza neden olmuş görünmektedir. Tüm bu kargaşa içinde insanın içsel yolculuğunun en önemli rehberi sanat, felsefe ve bilim olmuştur. İşte tam bu noktada insanlık tarihinin son beş bin yılı içerisinde adına sanat denilen edimin iki farklı tarihte gerçekleşen özgül dönemde antropolojik, sosyolojik, kültürel ve tarihsel bağlamda -bu metnin temel sorunsalı açısından- yanıt bulmaya en fazla yaklaşıldığı, ya da en azından doğru soruların sorulduğunu görmekteyiz. Bu dönemlerin ilki Antik Mısır sanatı, diğeri ise 1960'larda modern sonrası süreçte adına Kavramsal Sanat denen yönelimler sayesinde mümkün olmuştur. Her iki dönemin de ortak özelliği, dilin sözel ve görsel ifadelerinin kavramsal boyutu üzerinde ısrarla durulmasının yanı sıra, insanın kendi yaratımı olan maddi gerçekliğin sorgu sualden muaf tutulma temayüllerinin sarsıldığına tanık olunmasıdır. Bu savı doğrulamak için tarihe bakmak yeterlidir. On iki bin yıl önce sayıları yaklaşık olarak beş ila sekiz milyon dolaylarında olan türümüzün (Harari, 2017, s.56) bugün sekiz milyara varan nüfus yoğunluğuna rağmen iletişim kurmak, bilgilendirmek, eğitmek, ifade etmek; kısacası birlikte yaşamak için benzer sembolik ve imgesel dizgeleri kullanıyor olması dikkate değer bir olgudur. Eliade Mircea, *İmgeler Simgeler* adlı kitabında bu olguya şu sözlerle değinmektedir:

Zaten modern insanın bilinçaltında zengin bir mitolojinin yaşamaya devam ettiğini ve bunun "bilinçli hayatından daha üstün bir manevi kumaştan olduğunu kanıtlamak için derinlikler psikojisinin keşiflerini veya gerçeküstü otomatik yazım tekniğini devreye sokmaya gerek yoktur. İmgelerin ve simgelerin gerçekliklerini ve gücünü teyit etmek için şairlerden ve bunalım halindeki psikelerden vazgeçilebilir (Mircea, 1992, s.25).

İmgeler kolektif bir niteliğe büründüğünde simgelere işaret etmeye başlamaktadır. Kısaca *kolektif imgeler* olarak tanımlanabilecek bu görsel kodların taşıdığı, üzerine uzlaşma sağlanmış anlaşılabilir anlamın dolaşımdaki uzun soluklu varlığı kendi içinde belli başlı birkaç unsur barındırmasıyla mümkün olabilmektedir. Yalınlık, yeniden üretilebilirlik/süreklilik ve yaygınlık olarak açıklanabilecek bu temel özellikler sayesinde kolektif imgeler değişen

koşullara uyum sağlayarak dolaşımında yer almayı sürdürmektedir. Dolaşımında sürekli karşı karşıya gelinen bildik, tanıdık imgelerin bir görevi, yerine getirdiği bir işlevi, kısacası bütünün içerisinde varlığını gerekli kılan bir yeri bulunmaktadır. Eleştirel nitelikli Kolektif İmgeler ise, içeriğe yapılan küçük müdahalelerle birer anagram, amalgam ve hatta kimi zaman bir oksimorona dönüşerek alımlayıcının tüketim alışkanlıklarını altüst etmeyi amaçlayan; bilindik olana beklenmeyeni söyleten ve özünde yeniden kurgulama eylemini temel alan bir karakter sergilemektedir. Eleştirel nitelikli sanat çalışmalarında bu tür kolektif imgelerin kullanılması, bilindik imgelerin olağan ilişkiler ağının sınırlarının ihlal edilerek alışılmışın dışında kurgular ve anlamlar üreten sarsıcı, şoke edici ve soru işaretleri uyandıran yeni bir öneriyi dile getirmeleriyle mümkün olabilmektedir.

Metnin birinci bölümünde, imge kavramının tarihsel kökenleri ve simgeselleşerek kolektif bir niteliğe bürünmesi süreci irdelenmektedir. Sanatsal yaratıcılık ve deha gibi kutsallaştırılan kavramlar yine bu ilk bölümde, kolektif imgelem bağlamında tartışmaya açılmaları nedeniyle şüphesiz göze çarpacaktır. Sanatçının özerkliğine kavuştuğu son iki asrın zaman zaman güncelliğini yitirmesine rağmen geçerliğini koruyan başlıklarından biri olan dahi sanatçı; *eyleyen, yoktan var eden, sarsıcı buluşların ve ilklerin adamı* gibi anlamı aşınmış, bilindik nitelermelerin iki boyutluluğu, üretimin kolektif yapısı ve kültür kavramı üzerinden değerlendirilmeye çalışılmıştır.

Sanatsal üretimin kolektif niteliğinin ortaya konmasının ardından, imgenin toplumsal ve tarihsel üretiminin gerekli kıldığı temel özelliklerin saptanması ve genel çerçevesinin ortaya konması ise “Kolektif İmgelerin Temel İlkeleri” başlıklı İkinci Bölümde yer almaktadır.

Üçüncü bölümde, kültürel kodların anlama ve aktarma eylemlerinde oynadığı hayati rolün, farklı kültürlerin sanat formlarına ait örnekler üzerinden açıklanmasıyla metnin sorunsalını genel hatlarıyla tamamlayan bir içerik sunulması amaçlanmaktadır.

Dördüncü bölüm, farklı disiplinlerden sanat eserlerine yönelik çözümleme denemelerini içermektedir. Seçilen çalışmaların birbirinden farkı yalnızca türleri ve içerikleri ile sınırlı kalmayıp (heykel, yerleştirme, tuval resmi), eserlerin ait olduğu tarihsel dönemler bakımından da bir benzerlik taşıması ilk göze çarpan detaylardan biri olacaktır. *İnanç, savaş karşıtlığı ve tüketim* gibi temalarının ele alındığı eserler, her ne kadar farklı soruları farklı yöntemlerle gündeme getirmiş olsalar da, kolektif imgeleme ait kodları eleştirel bir bakış açısıyla izleyiciye sunmaları eserlerin seçiminde belirleyici olmuştur.

Son olarak Beşinci bölümde, yazınsal çalışmaların sanatsal pratiğe dönüştüğü sürecin sonuçlarını gösteren örnekler bulunmaktadır. Bu bölüm aynı zamanda, metin boyunca öne sürülen tezin uygulamalarla ortaya konması bakımından okuyucu için bir anlamda sağlama yapma imkânı da sunmaktadır.

1. BÖLÜM

KOLEKTİFLEŞEN İMGE/SİMGE

İmge, duyu organlarının dıştan algıladığı bir nesnenin bilince yansıyan benzerine, hayal veya imaja verilen ad, simgeleştirme ise soyut kavramların somut nesnelere ya da canlılar yardımıyla zihinde canlandırılması eylemidir. Bu iki kavram arasındaki yakın akrabalık ilişkisi birbiriyle karıştırılmasına ve çoğu zaman yanlış kullanımlara sebep olabilmektedir. Ancak herhangi bir tartışmaya meydan vermeyecek bir gerçek varsa o da her iki kavramın da görme duyusu ve dolayısı ile görsel algıyla doğrudan ilintili olduğudur. Bu yakınlık, kolektifleşen imgenin simgeselleşmesini, bir diğer ifadeyle simgenin kolektif imgeye dönüştüğü bir sürece evrilmesini içerebilmektedir. Kavramların her ikisi de aslında gösterileni işaret etmektedir. İmge bu işlevini görselliği sayesinde yerine getirir, simge ise sözel tabiatıyla... İmgenin görselliği, görme duyusunu öncelemesini kaçınılmaz kılar. Görsel algı insanların duyumsal uyarılarına seçtikleri, örgütledikleri ve yorumladıkları, dünyanın anlamlı ve uyumlu bir görüntüsüne dönüştürdükleri bir süreçtir; görme duyusu, hiç kuşkusuz bu sürecin başladığı noktadır. “Görme konuşmadan önce gelmiştir. Çocuk konuşmaya başlamadan önce bakıp tanımayı öğrenir” (Berger, 1999, s.7). Öyle ki, görsel algının günümüz modern toplumlarında oynadığı ayrıcalıklı rolü “bilmek görmektir” (Baudrillard, 2013, s.116) deyişinin slogandan öte bir gerçeğin saptaması olarak değerlendirmekte yarar vardır.

Bakma, görme, odaklanma, ışığa verilen tepki ve elde edilen verilerin beyne iletilip işlenmesi gibi bir dizi karmaşık biyolojik süreç sonunda görsel algılama sağlanır. Bütünüyle bilişsel bir edim olan görsel algı süreci, sağlıklı bir optik sistemle (odaklanma becerisi, renk tonlarının dalga boylarının doğru analizi vb. süreçler) elde edilmiş bilgi, kesintisiz bir biriktirme, deneyimleme, yorumlama süreciyle insan zekâsı tarafından anlamlandırılır ve kullanıma sokulur. “Temel algı görsel algıdır ve bilinç düzeyindeki davranışlarımızın %99’unun belirleyici ögesi durumundadır” (Derman. 2009, s.26). Duyu organları arasında dış gerçekliği algılama ve yorumlama konusunda bu denli baskın bir rol oynayan görme duyusunun sınırlarının, gerçek dünya ile birebir örtüşmediği gerçeğini göz ardı etmek algıya, yorumlama ve özellikle aktarma (sanatsal yaratım) aşamalarındaki farklılıklar (öznellik) kadar belirleyici olabilir. Çeşitli Op Art örnekleri ya da *Ames Odası* gibi perspektif yanılsama üzerinde temellenen çalışmaların, görsel algımızın kusurlu yapısının deyim yerindeyse kör noktalarının keşfi ve bu keşfin kurgunun zihinlerde gerçek kılınması amacına hizmet ettiği söylenebilir.



Resim 1. “Ames Odası” Perceptionsense. Erişim:14.05.2018 <http://www.perceptionsense.com/2010/06/ames-room.html>

Görsel algılamanın bilişsel düzeyde bir diğer önemli aşaması olan aktarımın sanatsal niteliğe bürünmesi olgusu bu metnin başlıca sorunsalını oluşturmaktadır. Bilinen tarih boyunca gözle duyumsanan dış gerçekliğin imgelem yoluyla yeniden üretilmesi eyleminde ortaya çıkan nesnel gerçeklikten öznel gerçekliğe ve sonrasında tersine işleyerek döngüsel bir nitelik kazanmasının ardından nihayet aynı anda bir arada ama ayrı olma görüngüsü çekiciliğini korumaktadır. Gombrich, *İmge ve Göz* adlı kitabının *Sanat Yoluyla Görsel Keşif* başlıklı bölümünde bu gerçeğin altını çizmektedir:

Bütün sanatlar, terimi burada kullanmayı önerdiğim anlamıyla görsel keşifle ilgili değildir. Müzelerimiz, kuşatıcılığı açısından doğadaki canlılar dünyasının varlıklarıyla yarışan çeşitlilikte göz kamaştırıcı ve şaşırtıcı imgeler sunarlar bizlere. Bu imgeler arasında balinalar ve sinekkuşları, dev canlılar ile zarif süsler, insanoğlunun farklı kültürler ve farklı iklimlerdeki düşlerinin ve kâbuslarının ürünleri yer alır. Ne var ki, bu yerkürede yalnızca iki kez, Eski Yunan’da ve Rönesans Avrupası’nda, sanatçılar sistematik olarak, birkaç kuşak boyunca, imgelerini görülür dünyaya adım adım yaklaştırmaya ve gözü aldatabilecek benzerliklere ulaşmaya çalışmışlardır (Gombirch. 2015;11).

Gombirch’in konuya ilişkin detaylı analizlerine göz gezdirmeden önce, görsel algılama konusunu daha anlaşılır kılacak bir bilimsel deneyden bahsetmek yerinde olacaktır. 2007’de,

Current Biology adlı dergide yayımlanan bir makalede, Kyoto Üniversitesi'nden Profesör Tetsuro Matzuzawa'nın şempanzeler üzerine yaptığı kısa süreli hafıza testlerini kapsayan deneylerin sonuçları paylaşılmıştır. İnsan deneklerin de yer aldığı çalışma, kısa süreli görsel hafıza testlerinde şempanzeler lehine şaşırtıcı veriler içermesinin yanı sıra, genetik olarak bize en yakın memeli canlı ile aramızdaki dış gerçeklik algısı ve yorumu konusundaki farklılığı gözler önüne sermektedir.



Resim 2. Şempanzeler Üzerine Yapılan İşler Hafıza Deneylerinden Bir Kare
Bbc. Erişim: 14.05.2018 <http://www.bbc.co.uk/nature/16832378>

Profesör Matzuzawa'nın beş yaşındaki genç şempanzeler ve anneleri üzerinde yaptığı işler hafıza; yani kısa süreli bilgiyi depolama ve kullanma deneyleri, şempanze deneklerin aynı çalışmaya katkı sağlayan insan deneklerle karşılaştırıldığında muazzam bir üstünlük sağladığını göstermektedir. Çalışma, dokunmaya duyarlı bir ekran üzerinde birden dokuz kadar beliren rakamların sırasız ve ekran yüzeyine rastgele dağılmış görüntüsün kısa bir süre görünüp ardından yerini beyaz karelere bırakmasıyla oynanan bir bilgisayar oyunu üzerinde temellenmekte; bu yolla şempanzelerin kısa süreli görsel hafızaları, hatırlama, bilgiyi işleme, yorumlama becerilerini ölçmektedir. Sembollerin ekranda belirdiği süre azaldıkça rakamların küçükten büyüğe, doğru sıralamasını yapmak insan denekler için zorlaşsa da, genç şempanzelerin her oyunu neredeyse hatasız tamamlayabildiği görülmüştür. Saniyenin 0.69'u oranında bir süre ekranda belirip yerini beyaz kutucuklara bırakan sayıları dağınık konumlarına rağmen doğru sıralamayla çok kısa süre içinde bulan genç şempanzelerin performansı, hem yaşlı şempanzeleri hem de yetişkin insanları geride bıraktığı

gözlenmiştir. “Araştırmacılar, bunun, genç şempanzelerin karmaşık bir görüntü ya da şekiller zincirini bir bakışta ezberlemelerine izin veren bir görsel hafızaya sahip olduklarını gösterdiğini belirtmektedir”(Briggs, <https://goo.gl/qdxb2F>).

Genetik bilimi açısından yaşayan en yakın akrabamız olan şempanzelerin, görsel algı yoluyla işleyen kısa süreli hafıza becerilerinin insanoğluna kıyasla bu denli gelişmiş olduğu gerçeği, gezegenin baskın türü olmamızı sağlayan bilişsel evrim sayesinde elde ettiğimiz kazanımların ister istemez bir bedeli olduğunu hatırlatmaktadır. Başta görsel algımız olmak üzere, kusurlu duyularımız bizleri doğayı taklit eden, sınıflandıran, görsel temsilin kategorik temsilleri olan imgeler üretmeye zorlamıştır. Türümüzün sahip olduğu becerilere kavuşması kimi kaynaklara göre yetmiş ila otuz bin yıl öncesine dayanan bir genetik mutasyon ile mümkün olmuş; bu sayede araç-gereç yapımı ve kullanımını yaygınlaştırarak insanların bir arada yaşayıp üretmesinin önünü açan toplumsal yapının temelleri atılmıştır. Küçük gruplardan oluşan bu topluluklar, günümüz toplumlarının ilk örneklerini oluşturan işbölümü, işbirliği, paylaşım ve kaçınılmaz olarak hiyerarşi kavramlarının icadı sonucunda mücadele halinde oldukları dış dünyaya bir de ortak bilinçlerinde inşa ettikleri kurgusal dünyayı eklemişlerdir. Bu kurgusal yapı, dış dünyanın maddi gerçekliği üzerinde şekillenmesi açısından bir tür holografik görüngüler evreni olsa da, insanoğlunun büyük bir hız ve tahripkâr bir ilerleme isteğiyle doğayı biçimlendirmesini sağladığından bir o kadar gerçek; son resimde öngörülemeyen gerçeğe dönüşen bir kurgudur. Şempanzelerin görsel işler hafızalarının insanlara kıyasla çok daha etkili ve hızlı olduğu yönündeki bulgudan hareketle eldeki verileri, insanoğlunun kendi yarattığı ve maddi dünya üzerine uysun ya da uymasın inşa ettiği kurgusallığın kendine has bir tür kodlama sistemine ihtiyaç duyması gereksiniminin sonucu olarak değerlendirmek mümkündür.

Bildik olan-olmayan ayrımının, yalnızca insan için değil, hayvanlar için bile çok büyük bir biyolojik öneminin olduğu açıktır. Böcekler ve kuşlar yuvalarını tanımak ve tehlike işareti olabilecek bütün değişiklikleri kuşkuyla karşılamak zorundadırlar. Bir anımsama güçlerinin de olup olmadığı, belki de yersiz bir sorudur. Bizimki, gördüğümüz gibi, oldukça kusurludur. Ama biz bu beceriksizliğimizin üstesinden gelecek bir araç geliştirdik: Büyük ölçüde kendi avucumuzun içinde tuttuğumuz bir araç, yani simge”(Gombrich. 2015;16).

Simgelerle kodlama, dış gerçekliği kurgusal düzlemde yeniden üretme imkânı sunar. Böylece, yalnızca kuşlar ve böceklerle değil, şempanzelerle aramızdaki görsel algılama farklılıklarından kaynaklı açılan makas farkını telafi etmekle kalmayıp, Gombrich'in de

ifade ettiği üzere kurallarını ve sınırlarını belirlediğimiz bir simgesel değerler bütünü de yaratmış oluruz.

Yukarıda sözü edilen Şempanze deneyi, görsel algılama ve sanatsal temsil konusunda dolaylı bir bağlantı içerdiği düşünülse de neden simgeler yoluyla düşünmeyi, daha doğrusu dışsal gerçekliği bu şekilde kodlayan bir sisteme ihtiyaç duyduğumuzu açıklamak için gereklidir. Gombrich “bilindik” olarak tanımladığı öznel yorumlardan uzak, dışsal gerçekliğin tanıma ve anımsama gibi kendiliğinden, bilinçli bir tavır gerektirmeyen otomatikleşmiş zihinsel süreçlerine ve sanat alanındaki yansımalarına açıklık getirirken, ayrıntılarını hatırlayamadığımız pek çok nesneyi ya da canlıyı doğru anımsadığığımızı ancak; doğalcı ya da gerçekçi olarak nitelenen imgelere nazaran, zihnin bilindik olanı bu yolla (anımsama) kodlamanın dışına çıkan sanatsal temsillere yeğlediğini Aritoteles’in Poetikası’na atıfta bulunarak açıklar. Başta kolektif imgeler olmak üzere, tüm sanatsal temsiller doğanın taklit edilmesiyle başlamıştır. Doğalcı ya da yansıtmacılığı yok saymak üzere ortaya çıkan yönelimler bile aslında reddetmekte oldukları “şey” itibarı ile bu taklidin, doğaya öykünmenin bir parçası olmaktan bütünüyle kurtulamamışlardır. Bilinmeyeni anlatmak için bile bilinen dünyanın; duyu organları yoluyla –özellikle de görme duyusu- kavranan dış gerçekliğin temel alındığını hatırlamak gerekir. Bilinen en eski örneklerden biri Almanya’da bulunan Stadel mağarasında bulunan *Aslan Başlı Adam* yapıntısıdır ve göstermektedir ki, insanın dış dünyayı taklit etmekle birlikte kendi hayal gücünün ürünü olan imgeler üretmesi en az otuz bin yıllık bir geçmişe sahiptir.



Resim 3. Stadel Aslan Adamı, Hohlenstein-Stadel (Almanya), Paleolitik Dönem
Lion. Erişim:14.05.2018. <http://lion.believegood.site/lion-man-of-the-hohlenstein-stadel/>

İlk kez bir griffon imgesini tasarlayan sanatçının daha önce hiç griffon görmediğinden emin olduğumuz kadar, bu grotesk imgeyi oluşturmakta kullandığı aslan ve kartal gibi hayvanlar konusunda bilgi sahibi olduğundan da o denli emin olabiliriz. Antik Yunan'dan Çin'e, Orta Asya Hun Sanatından Macar Mitolojisine pek çok farklı kültürel kaynaktan rastlanan griffon figürünün, biri yeryüzü diğeri ise gökyüzünün en kudretli hayvanlarıyla özdeşleşmiş en güçlü özelliklerin bir araya getirilmesiyle ortaya konmuş bir fantezinin ürünü olduğu açıktır.



Resim 4. Griffin M.Ö. 4 yüzyılın ikinci yarısı, Sicyon (Yunanistan) ,
Ancient History Encyclopedia. Erişim: 14.05.2018. <https://www.ancient.eu/image/2621/>

“Sanatçı, yarı gerçek gibi görünen bir şeyi kafasında kurduğu zaman bile aslında gerçeklik dediğimiz bütünün bileşik parçalarını yeni bir biçimde düzenlemekten, yeniden ortaya koymaktan başka bir şey yapmıyordu” (Suçkov.1982:s.9). İşte bu nedendir ki, Hieronymus Boch'un *Cennet ve Cehennem* temalı eserleri ve sonrasında Sürrealist sanatçıların akıl dışı olanı anlatmak için yine akıl sınırları çerçevesinde duyumsadıkları dünyanın yasalarını eğip bükme yolunu tercih etmişlerdir. “Hieronymus Bosch, *Ermiş Antonius'un Günaha Teşviki* adlı tablosunda, odasına kapanmış çile çeken insana saldırmak üzere cehennemden boşalan canavarların resmini yaptığı zaman gerçekliğin kendisine bolca sunduğu verilerden yararlanıyordu” (Suçkov,1982, s.9). Antik dönem ustalarının griffonlar, ejderhalar ve daha çok gotik mimari bir unsur olarak karşımıza çıkan gargoyllerle yaptığı bu yaratıcı sentezleme etkinliği, Hıristiyanlığın tüm Avrupa'da mutlak bir hâkimiyet

kurduğu karanlık çağlar boyunca Bosch ve onun selefi sanatçılar tarafından incili resimlemek için sıklıkla başvurulmuş; 19. yüzyılda Simgecilik ve Romantizm 'in duygu ve düşlerini, 20. Yüzyılda ise Sürrealizmle keşiflerinin kültürel ve politik anlamda sarsıcı bir görünüme bürünerek bir ifade aracı olarak etkisini sürdürmüştür.

Örneğin Sürrealizm, bilinçaltı ve akıldışıılık gibi yenilikçi fikirlerine karşın son derece gelenekçi bir biçimsel dil benimsemiştir. Temelde izlenen yaklaşımın, nesnelere biçimlerinin yanı sıra birbirleri ve uzamla olan ilişkilerinin alışılmadık sunumuyla gerçekliğin kuralları dışına çıkan bir tavır sergilendiğini söylemek yanlış olmaz. Sonuç olarak bilinen gerçeklik çarpıtılmış, esnetilmiş ve dönüştürülmüştür. Öyle ki, Sürrealizm'in klasisizme bu denli yatkın olması, kendisini Giotto, Masaccio, Piero Della Francesca gibi geçmişin büyük ustalarının öğrencisi sayan Balthus gibi bir klasikçinin kısa bir süre de olsa akımın içinde yer almasını sağlamıştır.

Aristo'ya göre tüm insan davranışlarının kökeninde mimesis yani taklit içtepisi vardır ve bu içtepi insanda doğuştan gelmektedir. Taklit etme yeteneği insanın dünyaya dair bilgi edinmesinde önemli bir yere sahip olmakla kalmaz, bu özelliğiyle onu diğer canlılardan farklı kılar. Aristo, taklit karşısında insanın hissettiği hoşlanma duygusunu ise tanıma ve öğrenmeden duyulan mutluluğa bağlamaktadır. “Sanat yapıtları karşısındaki yaşantılarımız bunu kanıtlar. Çünkü gerçeklikte hoşlanmayarak baktığımız bir nesne, özellikle tamamlanmış bir resim haline geldiğinde, bu kez ona hoşlanarak bakarız; örneğin, tiksinti uyandıran hayvanların ve cesetlerin resimlerinde olduğu gibi” (Aristo, 1976; 16).

Günümüzden iki bin üç yüz yıl önce yaşamış Antik çağ filozofunun sanata ilişkin görüşleri akla ister istemez günümüz düşünürlerinden Terry Eagleton'ın gerçekçiliğe dair saptamalarını getirir: “Gerçekçilik, tüm rakiplerini yenerek, ayakta kalmayı başarabilmiş Batı tarihinin başıbaşıklığı en güçlü kültürel formudur” (Eagleton, 2006, s.68).

İnsan zihni dış gerçekliği subjektif bakış açısının etkisiyle sürekli yeniden üretmesine karşın söz konusu eylemi bilinen imgeler üzerinden gerçekleştirilmektedir. Bireyin duygusal yaklaşımı ya da ideolojik yanlılığı gerçekliği ne denli çarpıtırsa çarpıtsın, olayları ya da olguları zihninde canlandırmak için kullandığı imgeler kolektiftir. Bu imgeler bir tür resimli yazı gibi işlev görmektedir; sözcüklerin kavramlara, kavramların imgelere ve simgelere dönüştüğü karmaşık bilişsel süreçleri kısaltmakta, amaca uygunluk prensibi doğrultusunda yalın, zaman zaman basit ve odağında tek bir mesajın dolaşımını sağlamaktadır. Bu pratikliğin bedeli; bir süre sonra gerçeğin kurgu karşısında sergilediği sıkıcı tabiatı, ancak

gerçeğin bir yalının dramatikliğiyle aktarılmasını zorunlu kılmasıdır. “Kurgunun mükemmelliği” olarak da tanımlanabilecek bu olgu, şablonlarla düşünmenin, üretmenin, paylaşmanın hiç durmadan yinelenen tarihsel döngüsünün yalın formülünü açık etmektedir.

1.1. Kolektif İmgelem ve Kökenleri

Kolektif imgeler, yani insanoğlunun kendi dışındaki geçekliği zihninde yarattığı ortak imgelerle yeniden üreterek aktarma serüveni binlerce yıllık bir tarihsel geçmişe sahiptir. Bu neredeyse modern insanın tarihi kadar köklü bir geçmiş demektir. Mağara duvarlarındaki av sahnelerinden kayalara oyulan damgalara, anıtsal mezarlardan giysiler üzerindeki dokumalara kadar bu imgeler var olagelmiştir. Kimi zaman dış dünyaya öykünen, kimi zamansa düş kurma becerisinin hayat verdiği imgelere ait örnekler on binlerce yıldır insan yaşantısının; kültürünün, ortak korku ve sevinçlerinin, hedeflerinin, başarılarının ve başarısızlıklarının tanığı ve kanıtı olmuştur. Dış dünyayı sembollerle kategorize etmek, kodlarla tanımlamak ve aktarmak, imgeler üreten insanın zaman içerisinde yaptığı pek çok değişikliğe ve yeniliğe karşın sürecin değişmeyen temel nitelikleri olarak iletişimi önceleyen sanat dâhil pek çok mecra üzerinde belirleyiciliğini sürdürmektedir. Tarihsel olarak bakıldığında, kolektif imgelerin bugünkü işlev-biçim ilişkisi üzerinde hala inşa halindeki genel karakteri ve yanı sıra sistemciliğinin temelde Antik Mısır sanatına pek çok şey borçlu olduğu görülmektedir. Ne gariptir ki, Mısır tapınaklarında, devlet saraylarının duvarlarında ve papirüslerde yer alan hiyeroglif adı verilen resimli yazılar uzunca bir süredir kimsenin pratikte kullanmadığı bir dilin yazınsal belgeleri olmasına rağmen günümüz modern toplumlarının hıza dayalı görsel iletişim dillerince kullanılan kodlarınkine benzer bir modelin atası olarak karşımıza çıkmaktadır.



Resim 5. Servet Somuncuoğlu, 2011, “Taştaki Türkler: Güneş Adam”, Saymalıtış Öntürk.org. Erişim: 14.05.2018. <https://onturk.org/2011/03/02/sibiryadan-hakkariye-tastaki-turkler/>

Oysa zamanımızın sanatını, günümüzün herhangi bir evini veya reklam afişini, yaklaşık beş bin yıl önce Nil Vadisi'nde yeşeren sanata bağlayan, ustadan çırağa, ondan da sanatsevere veya kopyacıya aktaran doğrudan bir kültür ilişkisi var. Nitekim Yunan ustaların Mısır okullarına gittiğini göreceğiz ve biz hepimiz Yunanlıların öğrencileriyiz. Bu nedenle Mısır sanatı bizim için ölçülemeyecek bir önem taşımaktadır (Gombrich, 1999,s.29).



Resim 6. Eski Mısır Hieroglifleri,
Solarey.net. Erişim: 14.05.2018. <http://solarey.net/ancient-egyptian-hieroglyphics-offer-key-past/>

Gombrich'in altını çizdiği üzere, özellikle günümüz grafik imgeleri Mısır hierogliflerinin ardıllarıdır ve güncel iletişim dağarcığı içindeki dolaşımını, Mısır sanatının her nesneyi en

karakteristik özelliğiyle tasvir etme anlayışı doğrultusunda şekillenen işleve dayalı biçimsellik ilkesi sayesinde sürdürmektedir.

Hiyeroglif, her tür resim yazısının genel adı olmakla birlikte, daha çok eski Mısır resim-yazısı için kullanılır. Kökende her kavramı onun betisiyle anlatma esasına dayandığı halde, asıl Mısır Hiyeroglifi bir tür hece yazısı sayılabilir. Her ‘işaret’ bir heceye karşılık gelmekte, sözcükler bu işaretlerin yan yana gelişiyile oluşturulmaktadır. Tek başına bir sanat ürünü sayılmamaktaysa da, Mısır sanatının hemen tüm ürünleri üzerinde hiyeroglif görülür (Sözen, Tanyeli, 1996, s.105).

Hiyeroglifler aynı zamanda birer ideogramdır ve ideogramlar biçimselliklerinden çok kavramsal düzeyde önem taşıyan imgelerdir.



Resim 7. Piktogramlar

Pinterest.com. Erişim: 14.05.2018. <https://tr.pinterest.com/pin/531847037219730629/>

İdeogram, yazıda kelimenin harfleri gösterilmeden doğrudan doğruya fikri ifade eden işaret olarak tanımlanmakta olup kısaca Çince, Japonca gibi bazı yaşayan dillerdeki veya Antik Mısır dili, Sümer tabletlerindeki çivi yazısı gibi bazı ölü dillerdeki, harflerin (fonogramların, sesi temsil eden işaretlerin) bulunmadığı yazı sistemlerinde kullanılan, bir sözcüğü veya bir fikri temsil eden grafik semboldür. Fonetik dillerle ideografik diller arasındaki birinin sese, diğerinin göze dayalı farklılığa karşın ideogramlara, matematik semboller örneğinde olduğu

gibi fonografik dillerde de rastlanabilmektedir. Büyük ölçüde Eski Mısır ile özdeşleşmiş olsa da sembollere dayalı resim-yazı modellerinin farklı varyasyonlarının güncelliğini koruduğu da bir gerçektir. Günümüz modern toplulukları arasında bulunan Çin, Kore ve Japon kültürlerinin, farklı bir çeşidini kullandığı bu tür alfabeler ideogram ya da logogram olarak adlandırılmaktadır. Bu üç farklı kültürün de temelde Çince karakterler kullandığı düşünüldüğünde, kabaca 1.6 milyarı aşkın bir nüfusun, yani dünyanın %20'sinin sembollerle iletişime dayalı ideografik alfabe kullandığı sonucu ortaya çıkmaktadır. İdeogram sözcüğü Yunanca fikir anlamına gelen idea kökünden türetilmiştir. İdeogram ya da ideograf herhangi bir dilden, sözcüklerden ya da söz öbeklerinden bağımsız, bir fikri ya da kavramı temsil eden grafik semboller olarak tanımlanmaktadır. İdeogramlardan bazılarının anlaşılması kendinden önceki sistemin geleneksel aktarım yoluyla bilinmesine bağlıyken kimileri de bir nesnenin dışsal özelliklerinin tasvirini yaparak *anlamı* taşımaktadır. Sembollerle yazmak olarak da bilinen bu alfabe sisteminin, Hıristiyanlık ikonografisi ve Mısır resimli yazı sanatında rastlanan izleri, her ne kadar farklı kültür daireleri ve tarihsel periyodlarda da olsa insanın, iletişim kurma ihtiyacını pratik bir biçimde sağlamaya yönelik yaratıcı ürünleri olduğunu düşündürmektedir. “Hiyeroglif yazısı elbette ikonik imgelerden oluşmaktadır; bunlardan bazıları kolaylıkla tanınabilir (akbaba, baykuş, boğa, yılan, göz, ayak, elinde bir kupayla oturmuş bir adam), bazıları stilize imgelerdir (açılmış yelken, ağzı gösteren badem imi, suyu gösteren kesik çizgi), ...” (Eco, 1995, s.151).

Eski Mısır yazısı dili, İsa'dan sonraki birkaç yüzyıl içerisinde tamamen yok olduğu halde nasıl olup da çağdaş iletişim biçimlerine model oluşturabildiği sorusunun, kendilerini Antik Yunan uygarlığının doğal mirasçıları olarak konumlandıran Batı toplumlarının görme, algılama, yorumlama ve aktarma alışkanlıklarını belirleyen kalıtsal perspektifle birlikte düşünüldüğünde uyandırdığı merak bir kat daha artacaktır. Mısır ve Yunan uygarlıkları çağdaş uygarlıklardır; biri gençlik yıllarını sürerken diğersinin olgunluk ve belki de yaşlılık dönemlerini yaşamış olması bu gerçeği değiştirmeyecektir. Mısır'ın daha eski ve köklü bir geçmişe sahip olması ve Mısırlıların tıp, astronomi ve matematik başta olmak üzere pek çok alanda kaydetmiş olduğu ilerlemeler bu iki uygarlık arasında bir rekabet ve kaçınılmaz bir etkileşim olduğunu düşündürmektedir.

Söz konusu rekabetin, Mısır medeniyeti tarih sahnesinden silindikten çok sonraları bile Antik Yunan'ın kültürel mirasçıları olan Ortaçağ Hıristiyanlarca kuşku ve ihtiyata dönüşerek de olsa bir müddet daha varlığını sürdürdüğü görülmektedir. Bu durum, rekabet yerini bilimsel ve arkeolojik bir meraka bırakana dek sürmüştür.

Platon'da, ondan önce Pythagoras'da, antik Mısır bilgisine yönelik büyük bir hayranlık söz konusuydu. Aristoteles bu konuda daha şüphecidir ve antik bilginin tarihini yeniden kurduğu *Metafizik*'in I. Kitabında doğrudan Yunanlılardan yola çıkar. Aristoteles ile Hıristiyanlığın birleşimi, Ortaçağ'a Mısır geleneğiyle ilgili oldukça mesafeli bir tutumun aktarılmasına yol açmıştır; Mısır bilgisi Picatrix gibi ancak marjinal simya metinleriyle yeniden ortaya çıkıyordu; buna karşın, başlangıçtaki İbranice harflerin nasıl sonradan Yunan harfleri haline geldiğini ve daha sonra Mısırlıların Kraliçesi İsis'in nasıl onları Yunanistan'da bulup, kendi ülkesine getirdiğini anımsatan Sevilla'lı İsdorus, geometri ile astronominin bulucuları olarak Mısırlılardan neredeyse nezaket gereği söz etmektedir (Eco, 1995, s.149).

Mısır ve Yunan uygarlıkları arasındaki farklılıklar yalnızca imgelerin gerçek hayattan sanata aktarılması hususunda tercih edilen yöntemler ve üslup farklılıklarıyla sınırlı kalmaz; kültürlerin sözel ve görsel ifade biçimlerine ilişkin yaklaşımları da bütünüyle farklıdır. Antik Yunan'ın fonografik dil merkezli dünya algısının ardıllarınca sürdürülmesi neticesinde imge ve söz arasında bir ayırma, daha doğrusu bir ayrıştırma yoluna gidildiği görülmektedir. Esasen bu ayırmanın, yalnızca imge ve sözle sınırlı olmayıp dildeki ikili bir yapıdan, bir başka deyişle Batı kültürünün üzerine temellendirildiği *iki kavramın birlikteliğine* dayanan kodların neden olduğu bir anlayıştan kaynaklandığı iddia edilmektedir. Söz konusu iddianın sahibi Fransız felsefeci Jacques Derrida'nın *yapı-söküm* adını verdiği dilsel kuramı kendisinden sonra gelen pek çok düşünürü etkilemiştir. Derrida, Saussure'ün dilin kendi içinde sahip olduğu tutarlılığın (gramer kuralları vb.) insan yaşantısının her alanına uygulanabilecek bir model olduğu yönündeki yapısalcı tezine karşı çıkmaktadır. Saussure, göstergelerin zaman içinde değişmeyen, tutarlı bir derin yapıya sahip olduğu savından hareket ederken Derrida durumun tam tersini olduğu yönündeki tezini ileri sürmüştür.

“Derrida'ya göre anlam sürekli bir evrim sürecidir ve gösterge tam anlamı veremez çünkü kendi içinde bir başka bağlamların 'iz'ini ve böylece (kendileri de sonsuza dek uzayıp giden izler taşıyan) başka anlamları taşır. Bu okumaya göre dil, çok daha az düzenli bir olgudur ve bunu, örneğin yapısalcılıkta olduğu gibi bir düzene sokmak yetkeci bir tutum sayılmalıdır ” (Murray, 2012, s:117).

Bu yetkeci tutuma yönelik eleştirinin özellikle feminist araştırmacıların çalışmalarında odak noktası olduğu gözden kaçmamaktadır. Feminist kuramcıların yaklaşımları çoğu zaman kültürel teamüller gereği görmezden gelinen, kanıksanmış bir sorunu ortaya koyması bakımından son derece değerlidir ve özellikle Hel  n   Cixous gibi 1970 sonrası d  ş  n  rlerin Derrida'nın yapım-s  k  m tezine dayandırdıkları saptamaları   arpıcı bir tabloyu g  zler   n  ne sermektedir. Mısır sanatı ve Antik Yunan arasında felsef   d  zeydeki farklılıklar dikkate alındığında, birinin fonografik yani s  z merkezci, diğ  rinin ise ideografik yani

imgeye dayalı bir dünya algısı ve kavrayışına sahip olduğu gerçeğinden hareketle Derrida'nın, Batı uygarlığının sözmerkezci kültürünün temelinde yatan yanlış anlaşılmaya ilişkin savının yapbozun önemli bir parçasını oluşturduğu kolayca anlaşılacaktır.

Ne ki Batı kültürü yalnızca sözmerkezcilikle (logocentrism) nitelenmiş değildir, aynı zamanda phallocentric'dir, yani fallusu gücün simgesi olarak gören fallus merkezci bir kültürdür. Ve bu kültürün temelinde fallusmerkezcilik, en açık şekilde ikili karşıtlıklarda gösterir kendini Cixous açısından Derrida'nın asıl önemli olan konu da bu ikili karşıtlıklar konusudur. Batı düşününde değerler sistemi, dilde ikili karşıtlıklarda bulur ifadesini. Ve Derrida'nın işaret ettiği gibi, yerleşmiş, geleneksel değerlendirmede üstün bilinen, karşıtlığın ilk terimidir. Sözelimi doğa-kültür, form-madde, ruh-beden, yaşam-ölüm, erkek-kadın gibi ikili karşıtlıklarda birinci terim ikincisine üstün sayılır. İkincisi, birincisine oranla kusurlu olanı, eksik olanı, birincisinin bozulmuş şeklini ifade eder (Moran, 1999, s.260).

Görüldüğü üzere farklılıklar Batı kültüründe karşıtlık olarak algılanmış ve imge-söz karşıtlığı örneğinde olduğu gibi sınıflandırılmıştır. İmge-söz karşılaştırmasında imgeye Batı kültüründe atfedilen özellikler her ne kadar yansızmış gibi görünse de sözle karşılaştırıldığında “durağan” ve “sessiz” gibi sözcüklerin taşıdığı edilgen tını kolayca hissedilebilir. Kaldı ki, J.W.T. Mitchell'ın *İkonoloji: İmaj, Metin ve İdeoloji* adlı çalışmasında yer verdiği bu karşıtlıkların ardından, imge-söz arasındaki farklılığın cinsel bir kimlik taşıdığı iddiasını net bir biçimde dillendirilmesi akla bir kez daha Cixous'nun feminist yaklaşımlarını getirmektedir. “Görsel sanat yapıtları, çağlar boyu estetik güzelliğe sahip sessiz varlıklar olarak göze hitap ettikleri için kadınla bağdaştırılmıştır. Bu ayrıma Picture Theory (Resim Kuramı) adlı kitabında da değinen Mitchell, resme bakan kişinin erkek, bakılanın ise dişil güzellik nesnesi olduğunu belirtir” (Uzundemir, 2010, s.30). Yalnızca bu örnek bile ataerkil ve sözmerkezci Batı kültürüne üretilen imgelerin ve sembollerin kolektif niteliğini kökenlerine ilişkin fikir edinmek için yeterli bir veri sunmaktadır.

Bugün fonografik alfabeler kullanan toplumların kitlesel boyutta iletişim ihtiyaçlarını büyük ölçüde ideogramlarla da sağladığı görülmektedir. Ne var ki, bu dil çeşitliliğinin içerikte temsile yansmasıyla ilgili eksiklikler başta feminist sanatçılar ve kuramcılar olmak üzere en fazla eleştirilen kültür politikalarından biri olmayı sürdürmektedir.

1.2. Üreten Birey mi, Üreten Toplum mu?

Derrida'nın, tüm Batı kültürünün Antik Yunan'dan bu yana metafizik- felsefi bir yanlış anlama üzerine inşa edildiği (Akşın, 1994, s.12) yönündeki iddiasını destekler nitelikte

“sözmerkezci” ve “fallusmerkezci” kavrayışı yansıtan; yaratıcılık, deha ve üretkenlik gibi niteliklerin erkeğe yakıştırıldığı sayısız örnek görülmektedir. Bu metafizik yanlış anlamının temelleri üzerine kurulan Batı kültürünün en dikkate değer açmazlarından bir diğeri ise, örnekleriyle sanat alanında sıkça karşılaşılan *sanatçı-yaratıcı deha miti*'dir. Leonardo, Raphael, Michaelangelo ya da Brunelleschi gibi Rönesans'ın büyük ustaları için sıklıkla duymaya alıştığımız “deha” nitelemesinin, 19. Yüzyılın akılcılık ve mistisizm arasında bocalayan kararsızlık dönemlerinde sanatçı olmanın temel şartlarından biri haline geldiği görülmektedir. “Deha yaratıcı zihinsel verginin en yüksek derecesi; böyle bir vergisi olan kişi Deha ile yetenek arasındaki görece fark göz önüne alınırsa, dehanın işleri, insanoğlu toplumunun gelişiminde olağanüstü yenilik, bireysellik ve tarihsel bir önem taşır; insanlığın belleğinden silinmemesi buradan gelir.” Ivan Frolov'un başkanlığında Bilimler Akademisinde hazırlanan felsefe sözlüğünde yer alan deha sözcüğünün buraya kadarki tanımı ideolojik tarafgirlikten uzak, üzerinde kolaylıkla uzlaşılacak bir yaklaşımı içermektedir. Sözlükteki ilgili madde şu cümleyle son bulmaktadır: “Deha, gizemsel bir varlık, (kimi idealist filozofların inandığı gibi) bir üstün-insan değildir; kendi olağan üstü vergisi ve emeği ile insanlığın ilerlemesine katkıda bulunabilmiş bir kişidir” (Çalışlar, 1991, s.100). Diğer yandan Selçuk Budak'ın hazırlamış olduğu psikoloji sözlüğünün ilgili maddesinde deha “çok büyük ve yaratıcı bir yeteneğe sahip olan” ifadeleriyle tanımlanırken “eğitim ve psikolojide sabit bir anlamı olmayan popüler bir terim” olduğu da belirtilmektedir (Budak, 2000 s.198).

Yukarıdaki tanımlardan yola çıkarak, sanatçının imgeler üretmek konusunda üstlendiği rolün çerçevesinin dikkatle çizilmesi gerektiği söylemek olasıdır. Sanatçının yaratıcılığı belki “olağanüstü” olabilir; fakat “insanüstü” olduğu iddiası 20. Yüzyılın ikinci yarısında son bulmuş bir söylencedir. Romantizm ile başlayan deliliğin sınırında dolaşan “dahi sanatçı” tipinin 20. Yüzyılı göğüsleyen ardılları seleflerinden farklı olarak piyasayla başarıyla bütünleşmiş bir görüntü çizmelerine karşın “sıradışı” olma halini sürdürmüşlerdir. Günümüz sanat dünyasında, yakın ya da uzak geçmişin dehaları kendileri terk-i diyar ettikleri halde yarattıkları efsanelerin ve mirasın bir kutsiyet atfedilerek büyümeyi/büyütülmeyi sürdürdüğü bir karmaşa döneminin hüküm sürdüğü düşüncesi yaygın bir kanıdır. Bu karmaşanın ne kadar süreceği ise belirsizliğini korumaktadır. Ancak kurtarıcıların geri dönmesini beklemek tahmin edilenden daha uzun sürebilir. Bu geçiş sürecinde bilim ve teknolojinin adımları hızlandıkça geride kalan tinselliğin; on binlerce yıllık inanç biçimleri ve tanrılar icat etme alışkanlıklarından arta kalan büyük ve derin

boşluğun payını da unutmamak gerekir. Romantizm ile başlayan süreç önceleri Tanrının suretinde yaratılan yeryüzü kralları (homocnetrism) olduğuna inanan insanoğlunun yavaş yavaş tanrının yerini almaya hazırlandığını gösteren bir döneme işaret etmektedir. Yeni tanrılar yine metafizik bir yaklaşımla şekillenen mistik arayışlara uygun, geçmişin alışkanlık ve beklentilerini karşılamak üzere ortaya çıkmışsa da, insanın en nihayetinde kendisiyle baş başa kalacağı süreç başlamıştır bir kere. Sonuç olarak bir tür sanat ve felsefe mitolojisi yaratılması günümüz sanat dünyasının yaşadığı geçiş sürecine işaret ediyor olabilir. Bu yeni tanrıların 1960 sonrası süreçte yok olmasıyla birlikte, bize kalan büyük başarı öykülerinin aşılabilir ölçütlere dönüşmesiyle günümüz sanatının, bu mirasın karanlık gölgelerinde sıradan olmanın dayanılmaz sıkıcılığıyla baş başa kaldığı bir dönem yaşanmaktadır.

Deha kavramına metafizik bir anlam yüklemek, yalnızca üstün-insan olarak kabul edilen sanatçı/yazarı değil, onun imgelemine de kutsallaştırma eğilimini beraberinde getirdiğinden tarihsel ve kültürel koşulların etkisini ya görmezden gelen ya da arka plandaki dekora indirgeyen bakış açısı zaman içerisinde bir şablona dönüşmüştür. Probleme, kalabalıklar içerisinde yalnızlığını yaşayan, melankoli ve deliliğin belirtileri arasında yer aldığı dahi sanatçı miti üzerinden yaklaşmak yerine daha toplum ve kültür odaklı bir bakış açısı benimsemek bizleri Platon'un mağarasının karanlık duvarlarındaki gölgeleri takip ederek gerçeğe ulaşma çabasının beyhudeliğinden kurtarabilir.

“Tüm insani etkinliğimiz, toplumsal bir ortamda gerçekleşmekte ve toplumsal düzen tarafından belirlenmektedir. Bu belirlenimden, özgür bireyler olmak için kendimizi toplumsaldan uzaklaştırma, toplumsal düzenin dışına çıkma zorunda olduğumuz anlamı çıkarmamız gerekmez (Wolff, 2000, s.8-9).” Wolff, *Sanatın Toplumsal Üretimi* adlı kitabının aynı bölümünde sanatsal edimin diğer edimlerden farklı olmadığını; sanatsal üretimlerin sergilediği karakterin de tarihsel koşullarla belirlendiğini ileri sürer ve sanat eserlerinin, üstün kişilerin tanrı vergisi yeteneklerine yol gösteren ilahi esinleriyle ortaya çıkacak denli düşük üretimler olamayacağı savını metin boyunca farklı başlıklar altında işlemeyi sürdürmektedir.

Yazar, bununla da yetinmeyerek yalnızca tiyatro, opera, bale gibi üretimi kolektif çalışmaya dayalı sanat formlarının değil, roman yazarlığı gibi daha bireysel yaratıların da aslında toplumsal bir üretim biçimi olduğu tezini ortaya koymaktadır. Bu bağlamda Wolff'u doğrulayan örnekler Marx ve Engels'in Sanat ve Edebiyat Üzerine yazılarında karşılaşmak olasıdır.

‘Raphael’in eserlerini başka kimse yapamaz.’ Ama Mozart’ın Requiem’inin çoğunu kendisinin değil, bir başkasının besteleyip bitirdiğini ve Raphael’in, freskolarından ancak küçük bir kısmını tatbik ettiğini Sanşo bilmeliydi. (...) Emek örgütleyicileri dediği kimselerin her insanın bütün etkinliğini örgütlemek istediklerini sanıyor, oysa örgütlenmesi gereken dolaysızca üretici emekle, dolaysızca üretici olmayan emek arasındaki ayrımı onlar yapıyorlar. İkinci çeşit emek söz konusu olunca Şanso’nun sandığı gibi, herkesin Raphael olabileceğini düşünmüyor onlar, içinde Raphael olan herkesin engellerle karşılaşmadan özgürce gelişebilmesini istiyorlar. Sanşo, Raphael’in resimlerini o zaman Roma’da var olan işbölümünden bağımsız olarak yarattığını sanıyor. Raphael’i Leonardo Da Vinci ve Titian’la karşılaştırsa, birincinin o zaman Floransa etkisinde olan Roma sanatı tarafından ne dereceye kadar koşullandırıldığını görecekti; Leonardo’nun eserlerini Venedik’teki bambaşka gelişmelerin ne dereceye kadar koşullandırıldığını anlayacaktı. Bütün sanatçılar gibi, Raphael de kendinden önce sanatın gösterdiği teknik ilerleme, bulunduğu yerdeki toplum örgütü ve işbölümü, son olarak da, kendi ülkesiyle ilişkileri olan bütün öbür ülkelerdeki işbölümü tarafından koşullandırılmıştır. Raphael gibi bir bireyin yeteneklerini geliştirmesi isteğe bağlıdır, bu da işbölümüne ve insanların işbölümünden doğan kültürel ilişkilerine bağlıdır (Marx-Engels, 2001, s.81).

Bu uzun alıntı Raphael örneği üzerinden sanatsal özgünlük, üslup, yaratıcı deha gibi sorunlara Marx ve Engels’in toplumsal örgütlenme, işbölümü ve bireyin uzmanlaşmaya zorlanması gibi koşulları gözeterak yaklaştığını göstermektedir. Bir başka deyişle Marx ve Engels sanatın, değeri yadsınamayacak ölçüde özgün bir edim olduğu gerçeğini teslim ederken sanatçıya atfedilen olağanüstü vasıfların kaynağının metafizikte aranmasının yanlışlığını delilleriyle ortaya koymaktadır.

Hal böyleyken kolektif imgelem ve sanat sorununa ilişkin yanıtı, daha kapsayıcı bir perspektif sağlanabilmesi için sınırları ve tanımı sanat kadar geniş ve belirsiz olmasa bile matruşkalar gibi birinin diğerinin içinden çıktığı başka bir kavrama; kültür kavramına yönelmek aydınlatıcı olabilir. Bugün Kültür dendiğinde, ister istemez sanat dâhil pek çok iddialı başlığı kapsayan oldukça geniş kapsamlı bir alana geçiş söz konusu hale gelecektir. “Bir kere, hiçbir kavram kültürden daha genel olamazdı. Aslına bakılırsa, kültürün en büyük utançlarından biri, onun neyi kapsamadığını bilmenin zor oluşuydu” (Eagleton, 2006, s.85). Uygarlık ve kültür gibi kavramlar tarihsel dönemler ve ulusal hassasiyetlerin belirlediği şartlar altında yeni anlamlar kazanmış; zaman zaman birbirinin yerini almış veya bir karşıtlığı ifade etmiş sözcükler olmaları nedeniyle karmaşık bir görünüm sergilemektedirler. Belirli bir tanım yapmanın zorluğu sözcüklerin aynı kültür dairesi (Batı Kültürü) içinde dahi birbirinden ayrı anlamlarda kullanılmış olmasından ileri gelmektedir.

Başlangıçta toprağı ekip sürme eylemlerini tanımlayan kültür sözcüğünün bu yalın anlamına XVII. Yüzyılda bir yenisi daha eklenmiştir: “...ilk kez ünlü düşünür Voltaire, Culture sözcüğünü insan zekâsının (esprit) oluşumu, gelişimi, geliştirilmesi ve yüceltilmesi anlamında kullanılmıştır” (Bozkurt. 2016, s.123). Ne var ki Voltaire ’den sonrası “kültür”

sözcüğünün, hem kavramın sınırları, hem de içerdiği anlamların çeşitliliği açısından karmaşık bir seyir izlediği görülmektedir. Kültür sözcüğünün uygarlık sözcüğüyle karıştırılmasının başlıca nedeni İngiliz ve Fransızların kültüre başka, Almanların başka anlamlar yüklemesinden ileri gelmektedir. Ulus olma bilincine Almanlar 'dan daha önce erişen İngiliz ve Fransızların kültür yerine tercih ettikleri kavram uygarlık kavramıdır ve sözcük, uluslarının her alanda ulaştığı medeniyet düzeyinden duydukları övücü içinde barındırmaktadır. Öte yandan Almanların konuya yaklaşımları daha birey odaklı ve içsel bir bakış açısını yansıtmaktadır; “Almancada, insanın kendi içinde varolanı, ulaştığı düzeyle ve kendi varlığıyla övücünü ifade etmekte kullanılan sözcük ise "kültür" sözcüğüdür” (Elias, 2004, s,74). Almanların, İngiliz ve Fransızlara nazaran sözcüğe farklı anlamlar yüklemeleri son tahlilde kültür kavramının kapsayıcılığı hususunda büyük bir fark yaratmayacaktır. Marx'ın “Kültür, doğanın yarattıklarına karşı insanoğlunun yarattığı her şeydir” sözü, kavrama ilişkin yapılan tanımlar arasında uygarlık kavramını da içine alacak denli kapsayıcı ama bir o kadar da yalın niteliğiyle sözcüğün güncel kullanımına benzer bir tınıya sahiptir.

Kültür kavramı, Eagleton'ın da altını çizdiği üzere net, sınırları belli bir tanım yapmanın zorluğunun ötesinde geniş bir kullanım alanına sahiptir. Tarım, bilim, sanat, felsefe ve tek tek saymanın gereksiz olduğu daha pek çok disiplin, kültürün sınırsız etki alanının birer parçasını oluşturmaktadır. Kültürün tarihsel yapısı, sosyal hayattaki işlevi, değişerek gelişme potansiyeli, ihtiyaçlara cevap verebildiği ölçüde kuşaktan kuşağa aktarılacak sürekli hale gelmesi ve bu yönüyle de eğitim, örgütlenme ve ortak kimlik oluşturma kabiliyeti gibi özellikleri; kısacası barındırdığı hem son derece somut hem de bir o kadar soyut özellikleri kavramın muğlak bir görünüm sergilemesinin başlıca nedeni olmalıdır.

Sonuç olarak kültür kavramı, metin boyunca kolektif inceleme bağlamında uygarlık ve bilhassa da Batı uygarlığı merkezi ekseninde, başta sanat ürünleri olmak üzere her tür maddi eser ve bunların üretim ve tüketim alışkanlıkları temel alınmak suretiyle ele alınmaktadır. İnsana dair acı, sevinç, endişe gibi duygulanımların sahip olduğu evrensel niteliğe rağmen, kültürel koşulların belirleyiciliği karşısında böylesi bir alan daraltmasına gitmek, özellikle de sanat gibi uygarlık ve kültür kavramlarının bünyesinde biçimlenen bir edim için mecburi bir istikamettir.

2. BÖLÜM

KOLEKTİF İMGELERİN TEMEL İLKELERİ

Kolektif imgeler doğaları gereği belli başlı birkaç temel özelliğe sahip olmak zorundadır. Kısaca yalınlık, yaygınlık ve yeniden üretilme potansiyeli olarak açıklanabilecek bu ilkeler ayrı başlıklar olmalarına karşın birbirleriyle sıkı ilişkiler kurarak varlıklarını sürdürmektedir. Sanatsal özgün yaratıların, zaman içerisinde yaygınlaşıp yeniden üretilerek kolektif birer imge haline almaları ise bu kültürel mutasyonun onlarca ve hatta yüzlerce gerçekleşme yollarından yalnızca biridir. Shakespeare'in Otello'su, Hamlet'i ya da Macbeth'i yalnızca birer trajedi kahramanı olmakla kalmayıp hayat buldukları günden bu yana kuşaklar boyunca kıskançlık, kararsızlık, hırs ve ihanet gibi soyut kavramların alegorik temsilleri, simgeleri haline gelmiş, böylece kaçınılmaz olarak her biri ortak düşün dünyasında temsil ettikleri kavramın sembollerine ve imgelerine dönüşmüştür.

Alegori genel olarak ikiye ayrılır: Tarihsel ve politik alegori, çeşitli karakterler ve olaylar vasıtasıyla tarihi kişiliklerin ve olayların temsil edildiği alegorilerdir. Fikri alegoriler ise ana karakterlerin soyut kavramları temsil ettiği ve olay örgüsünün bir öğretiyi veya bir tezi örneklediği alegorilerdir. Bu tür alegorilerde kişileştirme söz konusudur. (Dervişcemaloğlu, 2008)

Öyle ki, oyunların her yeniden sahnelenişinde ya da yeniden basımında bu simgeler tüm zihinlerde ayrı ayrı ve fakat aynı şekilde hem yaygınlaşır, hem de imgeleştirilerek yeniden üretilir. Söz konusu örnek yalnızca insanlar, şehirler, meslekler gibi somut şeylerin değil, duygular gibi insana dair en soyut kavramların dahi karakterize edilerek aktarılabileceğini göstermektedir. Her ne kadar özgün sanatsal yaratılar olsalar da sahip oldukları evrensel nitelikler sayesinde kabul gören eserler yaygınlaşıp yeniden üretilerek karşılığını bulurlar. Shakespeare'in yapıtlarının görece yakın tarihli örnekler teşkil ettiği düşünüldüğünde, anonim ya da değil, günümüz Batı uygarlığının siyasi, hukuki, askeri ve toplumsal tüm kültürel katmanlarını düzenlenmesinde temel aldığı Antik Yunan mitolojisinin ve tragedyelerinin da benzer şekilde kolektif imgeler üretilmesini sağlayan bir kaynak olduğu akla gelecektir.

2.1. Yalınlık İlkesi

Kolektif imgelerin yer aldığı eserlerin en belirgin özelliği duygu ve düşüncelerin açık ve net bir şekilde anlatılmasıdır. Esere konu edilen olgular ve olayların betimlenmesinde, sanatçının görüş, sezgi, duygu ve düşünceleri, kendi zihninde olduğu kadar açık ve net bir biçimde belirlenmeli ve izleyiciye aktarılmalıdır. Kolektif imgelerin gerek biçim, gerekse

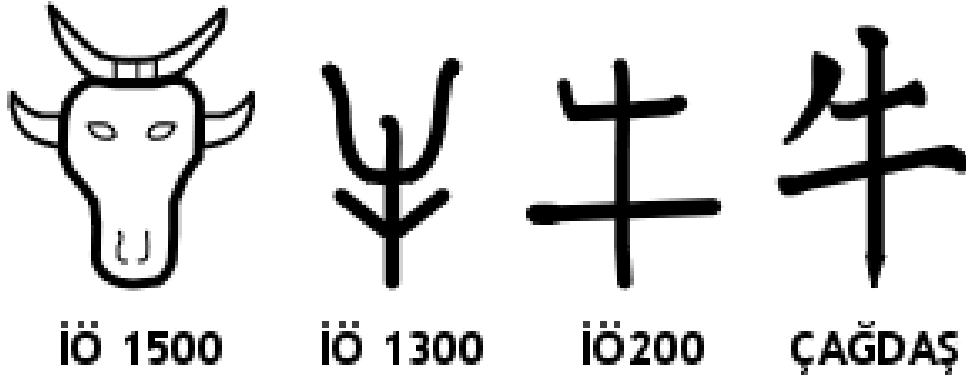
içerik bakımından belki de yegâne ölçütü, görsel anlatımın, dilinkine benzer, bilinen ve kabul edilen hususlara uyularak düzenlendiği netlik ve yalınlık ilkesini taşımasıdır. *Bilinen ve kabul edilen ilkelere bağlı kalmak* tanımı belli bir ölçüde sanatçının yaratım sürecini kutsayan ve sanatsal üretimi tanrısal bir dehanın; sıradan insanın beceri ve yeteneklerinin ötesinde, onun sınırlarını aşan ürünü olduğu yönündeki yaygın kanı nedeniyle bir çelişki gibi görünebilir. Bir diğer paradoksal fenomen, kolektif imgelerin biçimsel olarak soyutlama, metafor ya da dildekine benzer analogilere başvurması gibi görünür. Bu durum imgenin herkesçe bilinen anlamını temsil eden **kod** sayesinde anlaşılır olabilmektedir. Sözlük tanımına baktığımızda kod sözcüğünün: “hem bildiriği oluşturmayı, hem de bildiriği doğru olarak çözümleyip yorumlamayı sağlayan saymaca nitelikli simgeler ve birleşim kuralları dizgesi” tanımıyla karşılaşmamız olasıdır. Bu tanıma göre her kolektif imge bir koddur ve bildiriği, yani mesajı taşır ve bizzat mesajın kendisini oluşturmakla kalmaz aynı zamanda mesajın muhatabına doğru ve dolaysız aktarımını da mümkün kılar ki; sürecin işlenmesini sağlayan yorumlama ve çözümleme ediminin temelinde tarihsel bir süreç içerisinde imgelerin genel kullanımına ilişkin bir sosyo-kültürel uzlaşının kabul görüp **yaygınlaşması** şartı yer almaktadır. “Göstergebilimciler, anlaşılır olmanın, yani anlaşılabilmenin düzgülere bağlı olduğunu kabul ederler. Buna göre bir olaya anlam verdiğimiz zaman bunun sebebi, bizim bunu yapmamızı sağlayan bir düşünce sistemine, bir düzgüye sahip olmamızdır” (Dervişcemaloğlu, 2008).

2. 2. Anlam Taşıyıcı/Kodların Toplumsal Bir Uzlaşıyla Belirlenmesi Süreci

İnsan eylemliliğinin en karmaşık ve üretken süreçlerinden birini oluşturan sanatsal yaratıcılığın temel dinamikleri arasında da yer alan iletişim ihtiyacından kaynaklandığı gerçeği dikkate alındığında; imgenin en temel, mantıksal açıdan değişmeyen nesnel bir anlam taşıması, bir başka deyişle anlamın bu doğrultuda kodlanması kolektif imgenin yalınlık ilkesine uygunluğunun da ölçütü durumundadır. Göstergebilim terminolojisinde **düzanlam** olarak da ifade edilen yalınlık, belirli bir kültürün egemen olduğu bir toplumsal yapı içinde sağlanan uzlaşısı sonucu ortaya çıkmıştır ve tarihsel bir derinliğe sahiptir. İçinde bulunduğumuz dijital iletişim çağında; Endüstri 4.0 ve siber uzay gibi bundan birkaç on yıl önce bilimkurgu fantasmalara -gelecekçi manada ikna edici görünmesine katkı sağlayan- özgü terimleri anımsatan bir takım kavramların olanca ivediliğiyle gündemimizi oluşturduğu şu günlerde, pek çok şey tahayyül etmesi zor bir süratle bir toplumsal uzlaşısı zemini bulabiliyor hiç kuşkusuz. Yine de, yaşadığımız anlık hızlı değişime rağmen günlük iletişim

alanında dolaşımında yer alan kodların önemli bir bölümünün köklü bir geçmişe dayanan toplumsal uzlaşının sonucunda var olabildiği gerçeği gözden kaçırmamalıdır.

Tabgaç damgalarındaki gelişim evresi:



Resim 8. Tabgaç Damgaları Gelişim Evresi, Turkesivarken.com. Erişim: 14.05.2018. <http://turkesivarken.com/turk-damgalarinin-kokeni/>

Resim 11, bir imgenin sembolleştirilmesi, sembolün ise zaman içerisinde bir çeşit alfabetik koda dönüşmesi sürecini özetlemesi bakımından ilgi çekici bir örnek oluşturmaktadır. Başlangıçta bir tarım toplumu için hayati öneme sahip olan besi hayvanının imgesi zamanla yalınlaşmış ve kuvvetle muhtemel ait olduğu kültürde oluşan uzlaş sonucunda yazımda kolaylık sağlama kaygısıyla, bir başka deyişle pratik nedenlerle kaligrafik bir niteliğe bürünmüş ve nihayetinde bir ideografik karakter olarak son halini almış görünmektedir.

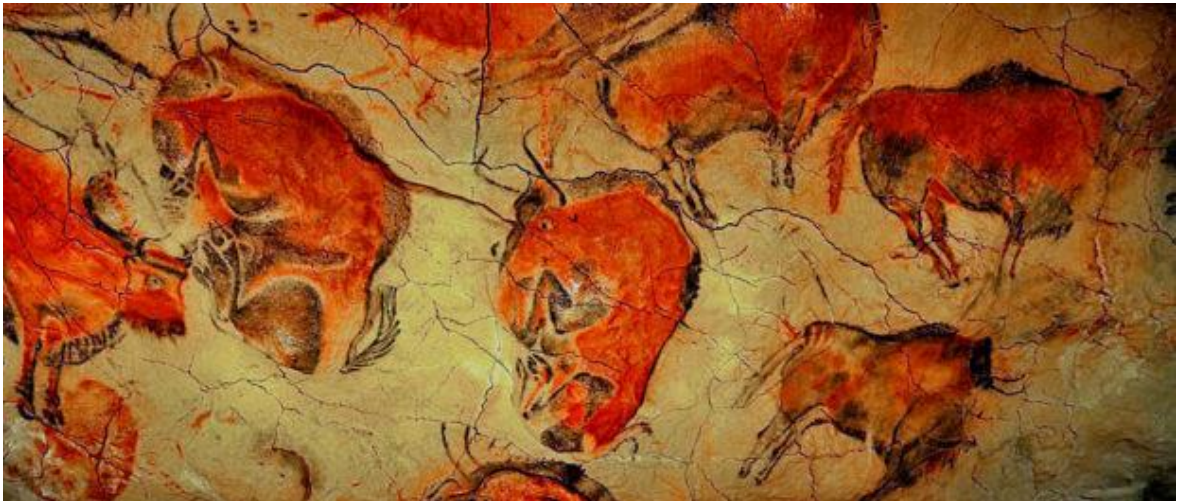
2. 3. Yeniden Üretimin Başladığı Bilinen İlk Kaynak: Mitoloji

Başlangıçta küçük gruplar halinde hayatını sürdüren insanlar, onları çevreleyen doğada kendilerinininkine benzer ruhların varlığına inanmışlardır. Animist inanç adı verilen bu anlayış bir ağacın, geyiğin ya da kurdun tıpkı insanınki gibi bir ruha sahip olduğu düşüncesine dayanmaktadır. İnsanın doğayla ilişkisinde eşitlik temeline dayanan bu anlayış, az sayıda üyeden oluşan avcı-toplayıcı topluluklarının seyahat veya göç imkânlarının sınırlı olduğu tarım devrimi öncesi dönemlerde şekillenen kendine özgü bir karaktere sahiptir. Animist dinleri, günümüz tek tanrılı inanç sistemleri ya da onların öncülleri olan çok tanrılı dinlerden ayıran önemli özellik de işte bu yerel karakterdir. “Tüm toplumsal düzenler ve hiyerarşiler hayali olduğundan kırılmalıdır ve toplum büyüdükçe kırılabilirlik artar. Dinin kritik önemdeki

tarihsel rolü, bu kırılğan yapılara adeta insanüstü bir meşruiyet vermesidir”(Harari, 2015, s.212). Söz konusu toplumsal büyüme tarımsal devrimin bir sonucu olarak gerçekleşmiş ve çok tanrılı dinlerin ortaya çıkmasıyla birlikte hem animist inançların yerelliğinin, hem de insan-doğa ilişkisinin ruhsallığa dayalı eşitlik ilkesinin yok olmasına neden olmuştur.

Örneğin tarımsal üretimin gerçekleşmekte olduğu Paleolitik dönemde Ana Tanrıça kültü, insan yaşamını dönüştüren bereketin aslında kutsal olduğu düşüncesini yansıtmaktaydı. Sanatçılar, arkeologların bütün Avrupa, Ortadoğu ve Hint Yarımadası’nda buldukları, onun çıplak ve gebe bir kadın şeklinde tasvir edildiği heykelleri yonttular. Bu büyük Ana insan muhayyilesindeki önemini yüzlerce yıl sürdürdü. Gök Tanrı’da olduğu gibi, o da sonraki dönemlerin panteonlarına dâhil edildi ve eski tanrıların yanında yerini aldı. Ancak o, genellikle tanrıların en güçlülerinden biri olagelmıştır (...) Eski Sümerlerde İnanna, Babil’de İştâr, Filistin’de (Kenan İli) Anat, Mısır’da İsis ve Yunanistan’da Afrodit olarak anıldı ve tüm kültürlerde onun insanların tinsel yaşamındaki rolünü dile getiren oldukça benzer hikâyeler oluşturuldu.(Armstrong, 2017, s.28)

Bu devrimsel dönüşümü dönemin kültür ürünleri olan sembollerde yaşanan değişim üzerinden takip etmek mümkündür. Başlangıçta mağara duvarlarında sıklıkla görmeye alıştığımız av sahnelerinin, el izlerinin yerini tarım toplumuna geçişle birlikte yukarıda bahsi geçen Ana Tanrıça kültü benzeri semboller almış olsa da, bu dönüşümün bir takım aşamalardan geçtiği bir gerçektir. Ekinlerin büyümesi, iyi bir mahsul elde etmek ya da sürülerin sağlıklı üremeye sayılarının artırılması gibi; yağış miktarı, rüzgâr ve güneşin etkili olduğu hava koşulları da doğayı ve canlıları kendi malı olarak görmeye başlayan insanoğlunun kontrolü dışında bir güce boyun eğmesi gerektiğini hatırlatan gerçeklerdir. “Antik çağ mitolojilerinin büyük bir bölümü aslında insanların bitkiler ve hayvanlar üzerinde hâkimiyet kurabilme karşısında tanrıya ebediyen sadakat gösterme sözü vermesidir (Harari, 2015, s.214).



Resim 9. Altamira Mağarası, İspanya, İ.Ö. 35000-11000.
Unesco. Erişim: 14.05.2018. <https://whc.unesco.org/en/list/310>

Bütün bilimlerin atası tarih, onun da asıl kaynağı mitolojidir (Gültepe, 2012) sözü, mitolojinin yalnızca entelektüel yaşantının değil, günlük hayatın da temel meselelerinden biri olduğu gerçeğini özetler niteliktedir. Yunanca, “uydurulmuş söz” anlamına gelen mythos’tan türeyen mit sözcüğü, her biri bir diğerini doğrulayan ya da tamamlayan pek çok tanıma sahiptir. Uzakdoğu’dan Orta Asya ve Hindistan’a, oradan Mezopotamya ve Greko-Romen coğrafyaya pek çok farklı kültüre ait çok sayıda myth/mit’in oluşturduğu panteonların/kültür dairelerinin, kendilerine özgü karakterlerinin yanında ortaklaştıkları konular hiç de az değildir. Bu ortak noktaların başında, doğa fenomenlerini anlama çabasının yanı sıra onun gelişi güzel gibi görünen devinimini bir mantık çerçevesine yerleştirerek bu yolla toplum hayatına bir düzen getirme arzusu gelmektedir. “Mit, değerler yapılanmasında dünyayı algılama, şekillendirme, sembolleştirme, kısaca ifade etmek gerekirse hayatın ve olayların genelleştirilmiş modelidir” (Gültepe, 2012, s.17). Toplumların tarih boyunca dünyayı anlama çabalarının ilk sistemli örneklerini oluşturan mitler, etnik ve kültürel özelliklerin sözlü gelenekle kuşaktan kuşağa aktarıldığı bir bütünü temsil etmektedirler. Her kültürün, coğrafyanın kendine özgü bir mitolojisi olmasına karşın bu metin, içinde bulunduğumuz kültürel etki alanı dikkate alındığı takdirde özellikle Yunan ve Roma Mitolojisini temel almak durumundadır. Bu mecburi istikamet pek çok gerekçeleri arasında belki de en önemlisi sanayi üretim, bilim, sanat, eğitim ve savunma (askeri) alanlarında kaydettiği yenilikler sayesinde öncü bir konum elde eden Batılı Ülkelerin eylemlerine tarihsel ve kültürel açılarından meşru bir zemin bulmak amacıyla Greko-Romen mitleri yeniden keşfetmiş olmalarından ileri gelmektedir. Özellikle Rönesans ve Neo-Klasisizm dönemlerinde Yunan Mitolojisinin Hıristiyan Batı tarafından yeniden keşfedildiğini görülmektedir. Sadece plastik sanatlar alanında değil, aynı zamanda tiyatro ve edebiyat gibi disiplinlerde de klasik oyun ve metinlere dönüş olduğu; Yunan tragedya ve komedyalarının elde kalan/kurtarılan Latince el yazmalarından tercüme edilerek sahnelendiği pek çok örneğe rastlamak mümkündür. Yine de işlerin, Yunan ve Roma dönemi sanat eserleri için Hıristiyanlığın tüm Roma İmparatorluğuna egemen olduğu IV. Yüzyıldan itibaren çok da iyi gitmediği bilenen bir gerçektir. Feminist araştırmacı Sue Taylor “*A Shine on the Nose: Sexual Metaphores on Surrealism*” (Burundaki Parıltı: Sürrealizm’de Cinsel Metaforlar) adlı makalesinde, Sürrealizm özelinde Batı Sanat tarihinde cinsellik olgusunun ele alınışına ilişkin yaklaşımları irdelerken, Antik Yunan ve Roma döneminden kalma seramik vazolar üzerinde yer alan Tanrı ve diğer mitolojik kahramanların cinsellik içeren hikâyelerinin betimlemelerinden ve uğradıkları akıbetten bahsetmektedir.

Batı sanatının hemen her döneminde bedeni cinsel ilişki eylemi sırasında gösteren veya onun cinselliğini vurgulayan; değişen toplumsal ve bireysel cinsel pratikleri yansıtan imgelere rastlanır. Sanat eserlerini müstehcen kabul eden dini otoritelerin ve sansür kurumlarının, neyse ki aralıklı fakat geniş çaplı yıkımları nedeniyle bu tür materyallere ilişkin kesin bir araştırma yapmak mümkün olmamıştır (Taylor, 2000, s.87).

Din baskısından payına düşeni alan yalnızca mitolojik tanrı heykelleri, çıplak tasvirler içeren vazolar ve mozaiklerle sınırlı kalmamıştır. Hıristiyan Roma'nın kendi geçmişine duyduğu hoşnutsuzluk Roma'ya görkemli çağlar yaşatan İmparatorlar ve devlet adamlarının tasvirlerine de yönelmiştir. "Eski Roma'da sayısız atlı heykeller vardı, ama günümüzde çok azı ayakta kalmıştır. Ancak Marcus Aurelius'un abidesi (MS 2. Yüzyıl) Roma, Capitoline Müzesi'nde hala mevcuttur, çünkü yanlışlıkla ilk Hıristiyan İmparator Konstantin'in bir heykeli olduğu sanılmıştır (Carr-Gomm, 2014, s.200). 8. Yüzyılda Bizans'ın yaşadığı ikonaklast dönemle birlikte Akdeniz Havzası'nda, Orta Doğu'da İslamiyet'in getirdiği tasvir yasağının da etkisiyle sanat adına karanlık bir dönemin yaşanmış olduğu açıktır. Ancak, aradan geçen yüzyıllar Paganların büyük krallık ve imparatorluk tecrübelerini sağlayan başta askeri ve politik başarılar olmak üzere; astronomi, sanat, edebiyat ve tıp alanlarında eriştikleri birikime sırt çevirmenin akıllıca olmadığını göstermiş olmalı ki; geçmişin ihtişamlı mirasına kısmen sahip çıkıldığını görmekteyiz. Bu yönde gösterilebilecek en iddialı delillerden bir tanesi Victor Hugo'nun 19.yüzyılda alınan yıkım kararına karşı kamuoyu oluşturmak amacıyla kaleme aldığı söylenen dünyaca ünlü *Notre Damme'in Kamburu* romanında bahsi geçen Notre Damme Katedrali'dir. Katedraldeki galerilerde yer alan Platon ve Aristo gibi antik dönem pagan felsefecilerine ait heykellerin varlığının mı, yoksa yapının Meryem Ana'ya atfen inşa edilmesinin mi daha şaşırtıcı olduğunun kararı ise okuyucuya aitti



Resim 10. Notre Damme Katedrali, 1163-1345, Paris
Kolayyolculuk. Erişim: 14.05.2018 <https://www.kolayyolculuk.com/blog/paris-gezisinden-notlar/>

Klasik Yunan felsefesinin araştırılması, Ortaçağ'da Avrupa'daki bütün kültürel iletişim biçimlerini derinden etkilemiştir. Dante (1265-1321) İlahi Komedya'da klasiklere verdiği önemi ortaya koymuştu: Vergilius'un Dante'ye cehennem boyunca rehberlik ettiğini, Aristoteles'in de bedensel acıdan uzak bir ötedünyada, diğer Yunan yazarlarla tartışarak Inferno'nun en üst çemberinde bulunduğunu hatırlayın. Klasik yazarlar, Chartes'm ünlü ilahiyat okulunda "liberal sanatlar" kapsamında öğretiliyordu. Platon'un felsefesi Chartes'ı inşa edenler için bir rehberdi. Hatta katedralin tarihçilerinden biri şöyle yazmıştır: "Chartes'da vücut bulmuş evren bilgisi olmasaydı Gotik sanat da olmazdı (Freeland. 2001: sf;47-48)

Peki, nasıl oldu da Hıristiyanlar, başlangıçta Tanrı tanımaz kâfirler olarak gördükleri paganlara ait ne varsa büyük bir hınç ve öfkeyle yok etmeye çalışırken Platon ve Aristo'nun heykelleri Meryem Ana'ya ithafen inşa edilen Chartés Katedrali'nin galerilerinde yer alabildi? Bu soruya yanıt olması muhtemel birden fazla teori ileri sürülebilir. İlki, paganlara ait semboller başta olmak üzere her çeşit kültürel unsurun toplumsal hayattaki işlerliği ölçüsünde kılık değiştirerek de olsa Hıristiyan ya da tek tanrılı başka öğretiler içerisinde bile olsa yaşantısına devam ederek günümüze ulaşmış olabileceği savıdır ve büyük ölçüde doğrudur da. İnançlar, ideolojiler ya da rejimler gibi doğrudan kültür kavramının belirlediği değişimler, kendilerinden öncekinden daha iyi bir model sunmalarından çok, toplumsal bir ihtiyaca cevap verme iddiasıyla kendilerine zemin bulurlar. Eski sistem terk edilse bile sistemin kullanışlı unsurları yeninin içinde pekâlâ varlığı sürdürebilmektedir.

Orhan Gökdemir'e göre tek tanrılı dinlere gidiş bir dinde sadeleşme ve devrim hareketidir. Bu devrim eski dini anlayışları dümdüz ederek yıkar. Ancak başlangıçta görülen hızlı bir yıkım sonrasında devrim yavaşlar ve eski pagan inançlar yeni kimliklere bürünerek yeniden ortaya çıkarlar. Musevilik, İsevilik ve Muhammedilik kurucuları kadar bu karşılaşmanın da ürünü olan dinlerdir (<https://goo.gl/TyWnRr>).

Bir diğer düşünce ise, uygarlıkların kültürel gelişmelerinin, bireylerin biyolojik ve psikolojik durumlarının makro ölçekli bir benzeri olduğu yönündeki analogiden esinlenmektedir. Aşırı düzeyde basite indirgeyen bir örnek gibi görünmesine karşın benzetimde yürütülen mantık ilk etapta görüldüğü kadar temelsiz değildir. Literatürde, kabul görmüş sosyoloji kuramları arasında "organizmacı kuramlar" olarak sınıflandırılan bir dizi bilimsel yaklaşım yer almaktadır. Örneğin Rus sosyolog ve tarihçi Nicoolai J. Danilevsky'ye göre uygarlıklar tarihsel-kültürel varlıklardır ve tıpkı insanlar gibi doğar, büyüyüp gelişir ve sonrasında yaşlanıp ölürler. Benzer şekilde İbn-i Haldun'da devletlerin doğduğunu ve öldüğünü iddia etmiştir. Emre Kongar *Toplumsal Gelişme* adlı kitabında, uygarlıkların canlı organizmalar

olduğu düşüncesi üzerine savlarını inşa eden kuramcılarının listesini Spengler, Kroeber ve Toynbee ile devam ettirmektedir. “Spengler da kültürleri organizmalar olarak görür. Tarih bu organizmaların ortak biyografisidir. Her kültürün çocukluğu, gençliği, erginliği ve yaşlılığı vardır” (Kongar, 1995, s.75). Tabii olarak, bu gelişim evreleri sırasında Uygarlıkların yaşadığı sarsıcı olaylara, travmalara da rastlanacaktır. Bu mantıktan hareketle benzer bir örneksemeci yaklaşım psikoloji temel alınarak da denenebilir. İsviçre doğumlu Amerikalı psikiyatrist Kübler Ross’un *Five Stages of Grief* (Üzüntünün Beş Aşaması) adlı meşhur çalışması, insanı şoke eden sarsıcı bir gerçekle karşı karşıya kalması durumunda ruhsal olarak beş aşamalı bir süreçten geçtiği savına dayanmaktadır. Ross’un, sırasıyla *İnkâr*, *Kızgınlık*, *Pazarlık*, *Depresyon*, *Kabullenme* aşamaları olarak adlandırdığı bu süreçler esasında toplumların ve uygarlıkların geçirdiği değişim süreçlerinden hiç de farklı değildir. Roma İmparatorluğunun M.S. 6. Yüzyılın son çeyreğinde yıkılmasının ardından Ortaçağın başlaması ve o’nun yerini alan Katolik Roma’nın selefinden kalan tüm kültürel mirası sistemli olarak silip yok etme çabası, sürecin birinci aşaması olan ‘İnkâr’a tekabül etmektedir. Kendini var etmek için babası Kronos’u hançerleyen Zeus misali; genç Hıristiyanlık da geçmişin izlerini hatırlanmamacasına silmek için ölçsüz ama sistemli bir şiddete yönelmiştir ki; bu ikinci evre olan ‘Kızgınlık’ ya da bir diğer ifadeyle öfkedir. Çok geçmeden, Geçmişin kaydettiği tüm birikim ve tecrübelerle karşı aynı ölçüde kıyıcı davranmanın insan doğasının pragmatist yönüyle bağdaşmayacağı gerçeği su yüzüne çıkmaya başladığında üçüncü aşama olan pazarlık başlar. Pazarlık aşamasını takip eden depresyon/bunalım ise, büyük ölçüde kurumsallaşmanın etkisiyle toplumu dönüştüren devrimin başlangıçtaki coşku ve ivmesini yitirdiği dönemlerdir.

Son sırada yer alan kabullenme aşaması ise, geçmişle hesaplaşmaların yapıldığı, geçmişe ait değerlerin bir tehdit algısı yaratmadığı, aksine bir tür sağlama yapma olanağı sunan son evre olarak değerlendirilebilir. “XVIII. Yüzyılın en önemli yönlerinden bir de geçmişle ilgilenmesidir. Bu ilgi, geçmiş, insanın yarattığının bilincine varılmasından kaynaklanmaktadır. Duygu ile usun iç içe bulunduğu, kimi zaman da çeliştiği bu çağda, Antikiteye yeniden dönüş ve geçmişin yardımıyla gününü arayış çabaları sezilir” (Germaner, 1996, s.18). VIII. Yüzyılın ilk çeyreğinde Bizans’da başlayıp tam altmış bir yıl süren ikonaklast hareketin ardında dini kurumlar olduğu kanısı son derece güçlüdür. Ancak, uygulama dinle ilgili olmakla beraber siyasi otorite, yani devletin gücünü bir başkasıyla (kilise) paylaşmak istememesinden kaynaklandığını düşünmek için yeterince kanıt vardır.

Aynı zamanda birçok araştırmacı ikona kırıcı harekete zemin hazırlayan sebebin, Bizans'ta bir zamanlar imparatorun temsil ettiği Tanrı'nın ruhani ve manevi gücünü, zamanla ikonaların, dolayısı ile de din adamlarının kazanmasına bağlamakta. Dini ve siyasi iktidarı tekrar eline almak isteyerek imparatorluk kültürünü canlandırmaya çalışan III. Leon'un, ikona kırıcılığı dikte ettiği düşünüyor(<https://goo.gl/gCxbyk>).

Bu da bize göstermektedir ki, semboller yoluyla temsil; devlet ya da kilise, kurumların, gücünü ve etkisini daima kendi yararlarına kullanmayı arzu ettikleri ve bu yönde teamüller oluşturma yoluna gittikleri bir iktidar alanı olma özelliğine sahiptir.

V. Yüzyıldan XVII. Yüzyıla geçen sürede, kaydedilen ilerleme neticesinde; yukarıda bahsi geçen Ortaçağ Gotik Katedrali Chartés örneğinden Rönesans'a ve Klasisizm'e, görsel sanatlar alanında Tevrat ve İncil'de anlatılan dinsel öykülerin yanına, Yunan ve Roma mitolojisinden öykülerin eklenmesi bu yolla mümkün görünmektedir.

2. 4. Yeniden Üretilme Potansiyeli

Yukarıda bahsi geçen Shakespeare örneğine geri dönersek, mitolojik öykülerle kıyaslandığında yazarın oldukça yeni ya da bir başka deyişle daha "çağdaş" bir etkiye sahip olduğu iddia edilebilir. Ne var ki, örneğin Hamlet'e yönelik psikanalitik bir okuma yapıldığı takdirde karşımızda yine bir mitoloji kahramanı olan Oidipus'u bulmak; karşı cinsten ebeveynine cinsel ilgi duyma hali olarak açıklanabilecek çocukluk karmaşalarının yetişkinliğe taşınmasıyla ortaya çıkan bu motifin çok eski zamanlardan bu yana bilindiğini ve tarih boyunca dönemsel ihtiyaçlara yanıt verecek şekilde ele alınarak yeniden üretildiği gerçeğini bir kez daha hatırlatmaktadır. Tekrar ve tekrar üretilen mitolojik kahramanlar yalnızca Oidipus ile sınırlı değildir; Pygmalion efsanesi de hemen her dönem yenilenen bir motif olma özelliğiyle ideal kadını yaratan erkek iradesinin kolektif imgesine dönüşmüştür. Kısaca bahsetmek gerekirse, Kyproslu bir heykeltıraş olan Pygmalion kadınlara duyduğu nefreti ve karşı cinsin hayatındaki yokluğunu sanatına duyduğu aşkla dengelediği bir hayat sürmektedir. Usta bir heykeltıraş olan Kahramanımız günlerden bir gün bir kadın heykeli yapmaya karar verir.

Artık bilinçaltının itmesiyle mi verdi bu kararı, yoksa insanlara kusursuz bir kadının nasıl olması gerektiğini mi göstermek istedi, orası bilinmiyor. Uğraştı, didindi, o zamana kadar yapılmış en güzel kadın heykelini yaptı. Yaptığıyla yetinmedi, kerelerce düzeltti heykelini, usta parmaklarıyla yeniden, yeniden biçimlendirdi. Sonunda da o fildişi tanrıçasına tutuluverdi. Hani insan da o heykeli ilk görüşte canlı bir kadın sanırdı; hem öyle bir kadın ki, güzellikte eşi, benzeri yok (Erhat, 2000, s. 289)...

Hikâye, Pygmalion'un kendi yapıntısı olan heykele âşık olması ve hayatında eksikliğini hissettiği kadının boşluğunu onunla doldurma çabasıyla ilginç bir hal alır. Pygmalion'un, Galatea adı verilen bu taştan sevgiliye gerçek bir kadınmış gibi takılar, hediyeler alması, ona değişik kıyafetler giydirmesi; bir başka ifadeyle heykele gerçek bir kadınmış gibi davranarak gerçeğe dönüşmesini umduğu sancılı bir sürecin ardından Aşk Tanrıçasının heykele yaşam bahşetmesi ile kendi yarattığı mükemmel kadına kavuşmuş olur. Bu mitolojik öykünün kahramanları Pygmalion ve Galatea'yı kolektif birer imge haline getiren temel unsur yeniden üretilebilirlik potansiyelidir. İlk olarak İrlandalı yazar George Bernard Shaw'un 1913 tarihli aynı adlı tiyatro eseriyle hatırlanan Pymalion imgesi; Londra'nın kenar mahallelerinden gelen fakir, eğitimsiz, kaba ve cahil bir çiçekçi kız olan Eliza Doolittle ve onu eğitip bir hanımefendiye dönüştürme iddiasıyla karşımıza çıkan fonetik profesörü Henry Higgins'in macerasında vücut bulmaktadır. Victoria Dönemi İngiltere'sinde geçen olaylar, sınıfsal farklılıkların aşılmasının taşa hayat vermek kadar güç olduğu iddiasında mıdır bilinmez, ancak yeni üretim ilişkilerinin doğurduğu sınıfsal kastlar arasındaki sınırlı geçirgenliği anlatmak için bu kolektif imgeye başvurulduğu açıktır. Profesör Higgins'in Albay Pickering'le, sosyetenin görgü kurallarından bihaber, eğitimsiz Eliza 'ya altı ay içinde konuşma dersleri ve görgü kurallarını öğretmek bu sürenin sonunda bir büyükelçinin davetinde düşes olarak tanıtma iddiasına evrilen Pygmalion imgesi sonraki yıllarda yenilerek ve yeniden üretilerek kendine yer bulmayı sürdürmüştür. “*My Fair Lady*” (1964) ve “*Pretty Woman*” (1990) gibi Hollywood filmlerinde kolektif imge giderek, işlevi toplumsal sınıflar arasındaki aşılması güç ekonomik ve kültürel uçurumların büyüklüğünü vurgularken diğer yandan nadiren de olsa -özellikle kadın tüketicilere- peri masallarının gerçekleşebileceğine dair umutlara kapı aralayan bir motife -pattern- dönüşür. “ABD’de, halk, sınıfların varlığını ve önemini kabul etmeye yanaşmaz. Ama farklılıklar bilinir ve *Pretty Woman* gibi filmlerde bile vurgulanır. Pygmalion’un güncel versiyonu olan film, başarılı işadamlarıyla tanışıp evlenen sokak kadınının sınıf atlama sürecini anlatır.” (Freeland, 2001, s.94)

Mitoloji ve onu takip eden Hıristiyanlık ikonografisine ait hikâyelerin kahramanlarının sembolik değerlerinin motiflere, motiflerin ise imgelere dönüşme potansiyeli yeniden üretilebilme hususunda niceliğin önemini vurgulayan bir delil olarak değerlendirilmelidir. İmgenin ilk yaratımının ardından niteliğini belirleyecek olan husus sonraki safhada niceliği olacaktır. Anonim ya da değil, bir imgenin yeniden üretilmesini, yaygınlaşmasını ve bu sayede daha fazla kişi tarafından sürekli artan sayılarda üretilmesini sağlamaktadır. Yeniden üretilen her imgenin, özünü korumayı başarsa da hayat bulduğu tarihsel ve kültürel koşullara

uyum sağladığı, değişerek varlığını sürdürdüğü yadsınamaz bir gerçektir. Tarihselliğin belirlediği koşullarda gerçekleşen bu değişime tanıklık etmek, imgelerin hayat bulduğu bir *gaia*'da gerçekleşen evrim sürecini izlemeye benzetilebilir. İnsan zihninin ortak yaratımları olan (kolektif) imgelerin bu bağlamda, insanın gelişim ve dönüşüm evrelerinden farklı bir seyir izlemesini tahayyül etmenin olanaksızlığı ise kolayca anlaşılacaktır. İmgelerin, genel kuralları itibarı ile yaşamın özünü belirleyen biyoloji yasalarını hatırlatan karşılıklı etkileşim ve evrime dayalı bir düzende varlıklarını sürdürdükleri gerçeği bu yolla anlaşılır hale gelmektedir.

2.5. Yaygınlık İlkesi

Yaygınlık ilkesi temelde, kolektif imgenin yeniden üretilme potansiyeli ilkesi ile birbirini kesintisiz ve karşılıklı olarak beslemesi esasına dayanmaktadır. İmgenin yeniden üretilme potansiyeli onun yaygınlaşıp tekrar ve tekrar üretilmesine katkıda bulunduğu gibi her yeniden üretimle imgenin potansiyeli artar ve daha yaygın hale gelir. Bu perspektiften bakıldığında, bilinen tarih boyunca hangi imgenin ya da imgelerin daha fazla sayıda üretilerek etki alanını genişlettiği, bir başka deyişle yaygınlaştığı sorusunun akla gelmesi şaşırtıcı görünmemelidir. Yukarıda daha önce açıklanan nedenlerden ötürü bütünüyle korunmuş, sağlıklı örneklerine pek rastlanamasa da, klasik metinlerdeki betimlemelerinden bildiğimiz Zeus/Jüpiter imgelerinin, İngrés'in 1806 tarihli Napolyon portresinde yeniden canlandırılışını bu minvalde değerlendirmek mümkündür. Peki, portre Jüpiter'i mi, yoksa Napolyon'u mu betimlemektedir? Bakış açısına göre her ikisini de... Devrimin (1789) üzerinden pek fazla zaman geçmemişken Fransa, toplumsal ve siyasal çalkantıların dinmek bilmediği karmaşa dönemlerinin üstüne bir de tamamı mutlakiyet yanlısı Avrupa Kıtası'nın, bizzat kendisini hedef alan tek vücut olmuş düşmanlığıyla karşı karşıyadır. Napolyon, askeri dehası, kararlılığı, hırsı ve başarıları ile heyecan yaratan bir figür olarak tarih sahnesinde belirlediğinde ülkesinde istikrarı sağlamış, dış tehditlere karşı koyan bir lider olması sebebiyle yeni bir ülke ve ulus yaratmak için geçmişin mirasına ve onun kudret sembollerine de ihtiyaç duymuştur. Resimde Napolyon' a atfedilen tüm özellikler, insanoğlunun belki de tarih boyunca duyduğu korku ve hayranlık duygusunun odağında yer almış, ortak bellekte yaratılan en kudretli imge olan Jüpiter'de ikame edilmiştir. Antikitenin, Rönesans'ın ardından bir kez daha keşfedildiği 18.Yüzyıl Avrupa'sının Fransa özelinde, eski yöntemlere bu kez ulusçu bir imparatorluk nosyonunun yeniliğinde tekrar başvurulması o kadar da şaşırtıcı görünmemelidir.

Tanrıları insan bedeniyle benzeştiren Yunanlıların aksine Roma, tanrılarını belirli bir şekle sahip olmayan dünya ötesi güçler olarak kurgulamıştır önceleri. Tapıları olsa da, tanrıların çoğunun ismi bile yoktur. Ne zaman ki tanrıların imgeselleştirmeye ve isimlendirmeye başlar Romalılar, onlarla birlikte iktidarını sağlamlaştırmak isteyen imparatorların imgeleri de dökülür ortaya. Roma'da herkesin ezberlediği bir cümleyle, Sezar'ın imgesi Sezar'ın kendisidir (Sayın, 2007, s.72).



Resim 11. Ingres, 1811. Jupiter and Thetis/ Jüpiter ve Tetis, T.Ü.Y.B. 345x257 cm
Wikimedia.org. Erişim: 14.05.2018
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jupiter_et_Th%C3%A9tis_-_Ingres,_1811.jpg



Resim 12. Ingres, 1806. “Napoleon on his Imperial Throne/ Napolyon İmparatorluk Tahtında”, T.Ü.B.Y. 260x163 cm
Pinterest. Erişim:14.05.2018. <https://www.pinterest.co.uk/pin/465770786442066066/>

Sezar örneğinden hareketle, Napolyon’un Jüpiter’i anıştıran imgesinin bir adım daha ileri giderek Napolyon’un kendisi olmanın da ötesine geçtiği söylenebilir. Ingres’in eserinde sergilediği tavır, en nihayetinde askeri ve politik bir figürü resmetmek için hayli abartılı görünse de, imgenin yeniden üretilmek suretiyle yaygınlaşması ve ortak bellekte kolektif bir niteliğe bürünmesi olgusuna çarpıcı bir örnek teşkil etmesi bakımından dikkate değerdir. Böylece Jüpiter Napolyon olmuştur, Napolyon da Jüpiter.

Kolektifleşen imgeler ister yaratıcısının imzasını taşıсын, isterse tarihin uzak, artık unutulmuş bir dönemine ait olsun bir kez gün yüzüne çıktığında kendilerinden sonra üretilen her imgenin kaderini önemli ölçüde tayin etmeleri kaçınılmazdır. İmgenin yaygınlaşmasının

anahtarını kendi üzerinde ısrarcı olmasında, kararlı davranmasında yatmaktadır. Kraliçe II. Elizabeth'in, posta pulu ya da madeni para üzerine basılı imgesi, Mona Lisa, Mickey Mouse ya da İsa'nın her çeşit ikonografik temsili, doğasındaki bu ısrarcılık nedeniyle bugün en fazla maruz kaldığımız bazı imgelerin başında gelmektedir. Böylece imge, kendisinden sonra gelen başka imgeler üzerinde bir etki yaratarak kararlılığını sürdürür. İmgenin sembolik anlamsal derinliğinin, büyük ölçüde niceliğe bağlı yaygınlaşma sürecine etkisinin belirli bir aşama sonunda, onun aurasını oluşturmaktan öte bir katkıda bulunması ise bir gereklilik olmaktan çıkacaktır.

2. 6. Anlamın Göçebeliği

Her ne kadar kolektif imgelerin taşıdığı anlam ile özdeş olma halleri varoluşsal bir zorunluluk olarak görünse de tarih bize bunun tam tersinin istisnai durumlar olmadığını hatırlama fırsatları sunmak konusunda cömert davranmıştır. En azından kimi kolektif imgelerin bazı tarihsel dönemlerde şeklen süreksiz bir biçimde de olsa varlığını sürdürmesine karşın, anlamın aynı ölçüde kararlı ve değişmez bir karakter sergilemediği birçok örneğe rastlamak olasıdır. Öyle ki, günümüz koşullarında, simgeledikleri anlamların tartışmasız kabul edildiği haç, hilal ya da swastika gibi semboller geçmiş dönemlerde farklı kültür ve coğrafyalarda farklı anlamların taşıyıcısı olmuşlardır. Hıristiyanların en başta gelen sembolü olan haçın tarihsel serüveni, anlamın farklı biçimlerde tezahür eden göçebe karakterine ilişkin bir örnek sunarak bu savı doğrulamaktadır. V. Yüzyıla kadar çeşitli sebeplerle inanç kimliklerini gizlemek durumunda kalan Hıristiyanlar balık imgesini sembol olarak kullanmayı tercih etmişler, artık kendilerine yönelik siyasi bir tehdit kalmadığında ise İsa'nın çektiği çilenin ve fedakârlığın sembolü olarak haçı benimsemişlerdir. Ne var ki haç, Hıristiyanlığın pendentif sembolüne dönüşmeden önce de kullanılmıştır. "Dindar Hıristiyanlar, Hazreti İsa çarmıha gerilmeden binlerce yıl önce küçük haçların koruyucu muskalar olarak takıldığını öğrenince şaşıracaklardır. İÖ 4000 ve 2500 yılları arasında Kıbrıs'ta Chalcolitic (Bakır Çağı) dönemde pek popülerdi" (Morris, 1999, s.132). Haç örneğinin gösterdiği üzere bir imgenin tarihi sanılandan çok daha eskilere uzanmasına karşın barındırdığı anlam dönemin koşullarına bağlı olarak değişebilmektedir. Zira Kıbrıs'ta bulunan sabuntaşı haçların birer koruyucu muska olarak kullanılma amacı kadınların gebelik dönemlerinin ardından sağlıklı bir doğum yapmalarını sağlayacağına inanılmasından kaynaklanmaktadır. Kaldı ki, iki bin yıllık Hıristiyanlık tarihi boyunca haçın dönemsellik olarak farklı toplumsal ruh hallerini yansıtan bir imge olma özelliğine sahip olduğu unutulmamalıdır. Henry Sienkiewicz'e 1905'de Nobel Edebiyat Ödülü'nü kazandıran *Quo*

Vadis'de anlatılan, Neron'un Roma'sında çile çeken, büyük eziyet ve acılara maruz kalan ilk Hıristiyanların kin ve şiddetten arınmış affediciliği düşünüldüğünde, IV. Yüzyılın sonunda Roma İmparatorluğunun paganizmden Hıristiyanlığa sancılı geçiş sürecinin kurbanlarından olan matematikçi Hypatia'nın İskenderiye' de aşırılık yanlısı Hıristiyan çetelerce katledilmesi olayı iki farklı haç algısı yaratmaktadır. İlkinde maktul olanlar ikinci olayın faillerine dönüştüğünde haç imgesinin de anlamı bağışlayıcılıktan cezalandırıcılığa doğru tamamıyla farklı bir zemine geçiş yapmıştır. Yine haç örneğinden hareketle, Kelt kültürünün tarihi paganist dönemlere dek uzanan önemli sembollerinin başında *Kelt Haçı* gelmektedir. Hıristiyanlıktaki haç sembolüne kıyasla Kelt Haçı daha kozmik bir anlam barındırmaktadır. “Kelt Haçı (dört kolu üzerine binen bir çemberli haç) bir Hıristiyanlık sembolü olarak, bu din Avrupa'nın Kelt kıyılarına, özellikle de İrlanda'ya yayıldığında benimsenmiştir. Ancak bu haç, güneş tekerini, uzayı ve dört ana yönü temsil eden Keltler'e ait çok daha eski bir kutsal semboldür”(Gibson, 2012, s.174) . Kelt Haçının, öncesinde pagan inanışları sembolize ederken, daha sonraları Hıristiyanlığın yaygınlaşmasıyla birlikte yenilenerek varlığını sürdürmesi, anlam değişse de imgenin varlığını sürdürdüğünün bir diğer kanıtı olarak değerlendirilebilir.



Resim 13. Sabuntaşı Haç, İ.Ö. 4000-2500, Kıbrıs
MORRIS, Desmond, Koruyucu Tılsımlar, İnkilap Yayınları, 1999, Ankara.



Resim 14. Dört Kollü Kelt Haçı
Celtic Cross. Erişim: 14.05.2018
<https://gnosticwarrior.com/celtic-cross-images.html>

Anlamın göçebeliği olgusu, imgenin yeniden üretilerek yaygınlaşmasına bir engel oluşturmadığı gibi, tıpkı aynı anda birden fazla anlam içeren sözcüklerin kullanıldığı yer ve

diğer bileşenlere göre bağlamı değişebilen bir esnekliğe sahip olma imkânına da kavuşabilir. Güncelliğini korumasının yanı sıra klasik bir nitelik kazanmış popüler imgeler arasından seçilen birkaç örnek bu savı doğrulamaya yardımcı olacaktır. Söz konusu popüler ikonaların hangi ölçüte göre kitle kültürünün şampiyonları olabildiği sorusu, kolektif imgenin yaygınlık ilkesinin temelini oluşturan nicelik kavramında karşılığını bulmaktadır. Bu imgelerin tamamının, hayat bulduğu günden bu yana kaç kez yeniden üretildiği ya da ne sayıda insanın süreçte yer aldığı tam olarak bilinemesi de kültürel yaygınlık hususundaki etkileri açıkça gözlemlenebilmektedir. Dünya üzerinde en fazla hangi imgenin yeniden üretildiği ve buna bağlı olarak yaygınlaştığı/bilinir hale geldiği sorusuna yanıt bulmak elde istatistiki verilerin bulunmadığı durumlarda güç görünebilir. Ancak, kitle iletişim araçları ve kitle kültür ürünlerinin çeşitli medyalardaki eşgüdümüyle gerçekleşen kuşatmaya maruz kalan ortalama bir tüketicinin konuya ilişkin ilk izlenimlerinin şekillendirdiği tahminleri bile birer ölçüt olarak değerlendirmeye açıktır.



Resim 15. Arnold Machin, 1967. Sürekli Posta Pulu. Artsy.net. Erişim: 14.05.2018. <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-this-is-the-most-reproduced-artwork-of-all-time>

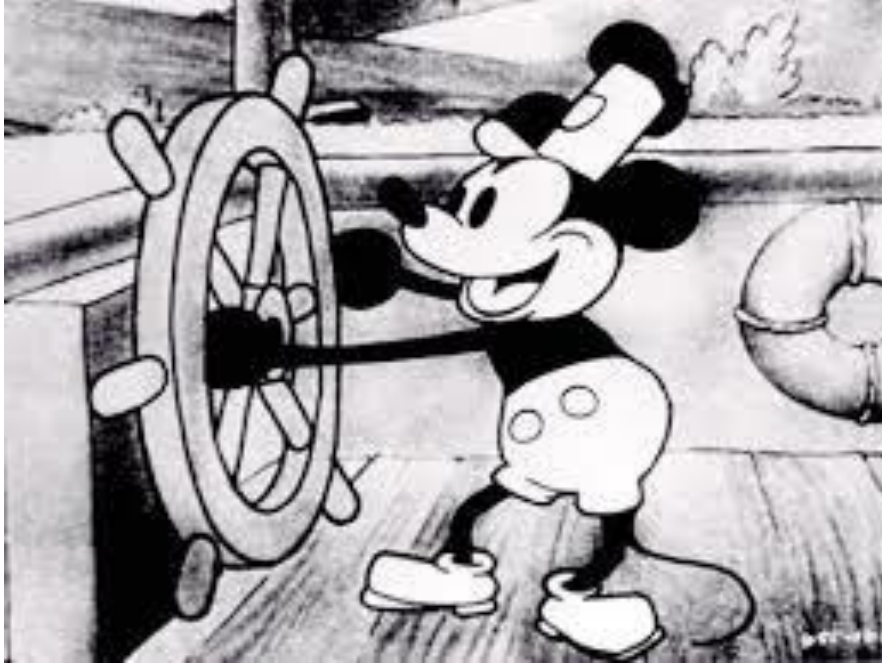
Bir imgenin yaygınlaşmasında günümüz sanayi toplumlarının kaydettiği çoğaltım tekniklerinin ve endüstriyel üretim biçimlerinin payı yadsınamaz düzeydedir. Endüstriyel çoğaltım yöntemleriyle çok sayıda yeniden üretilen imgelerin başında ise İngiltere Kraliçesi II. Elizabeth'in, Arnold Machin tarafından yapılan portresi olduğu iddiası sayısal verilerle desteklenmektedir. Abigail Cain'in, *Dünyanın en fazla yeniden üretilen imgesinin hangisi*

olduğu sorusunu yanıtladığı 2016 tarihli yazısı sanatsal kaygılarla üretilen bir imgenin yeniden çoğaltımı konusunda astronomik rakamlara ulaşmış bir örneği gözler önüne sermektedir.

İşte sizi hazırlıksız yakalayacak bir sınav sorusu: Dünyanın en fazla sayıda yeniden üretilen sanat eseri hangisidir? Eğer benim gibi siz de Mona Lisa olduğunu düşündüyseniz bir tahminde daha bulunmalısınız. O'nun gizemli gülümsemesi dünya genelinde kahve fincanlarını, tişörtleri, mouse padleri süslüyor olsa da unvan (en fazla yeniden üretilen sanat eseri) bir diğer ünlü kadına; heykeltıraş Arnold Machine'in tarafından ülkenin sürekli pulları üstünde yer almak üzere 1967'de tasarlanan, İngiltere Kraliçesi II. Elizabeth'in bir tasvirine ait. O zamandan beri Royal Mail, Machin'in sanat eserinin kopyalarını taşıyan 220 milyar pul basmıştır (Cain, 2016. <https://goo.gl/kPCCpc>).

Tarihin çok eski dönemlerinden bu yana devlet adamlarının kendi imgelerini madeni paralar üzerine bastırarak çoğaltması alışlagelmiş bir uygulamadır. Çoğaltılan imgenin üstlendiği görev, imparatorların veya devlet adamlarının sahip oldukları gücü ve bu gücün mutluluğunu hüküm sürdükleri topraklar üzerinde yaşayan insanlara, atıkları her adımda hatırlatmaktır. Bu işlev, suretin temsildeki etkisi sayesinde mümkün olabilmektedir. Ancak bu düşüncenin doğru olduğunun kabul edilmesi halinde, paranın kullanımını kısıtlayan coğrafi ve ekonomik sınırların aynı zamanda üzerinde imgesi bulunan erkin doğal sınırlarını oluşturduğu tezini ileri sürmek de pekâlâ mümkündür. Machine tarafından resmedilen II. Elizabeth imgesi, oluşu itibarı ile paranın sınırlarının ötesine taşan bir medya, yani posta pulu yoluyla sahip olduğu erkin daha geniş coğrafi ve kültürel alanlarda temsil edilmesi imkânını sunmaktadır. Bu bağlamda ekonomik değeri bir yana, imgeye dolaşım olanağı sunan paranın temsil imkânlarının ötesinde, posta pulları ait olduğu ülkenin politik ve kültürel alanlarda tanıtımını ve hatta propagandasını yapma işleviyle, tıpkı bayrak ya da milli marşlar gibi ulusal bir değer olmasına karşın uluslararası dolaşım imkânına sahiptir. Bir başka deyişle para dolaşımının tam kalbinde yer alsa da, posta pulu seyahat etmek için tasarlanmıştır. Posta pulu kullanımının dünyada ilk kez 1840'da İngilizler tarafından başlatılmış olduğu yönündeki bilgi ise Machin'in eserini bir kat daha ilgi çekici hale getirmektedir. Londra Posta Müzesinin Filateli (pulculuk) kıdemli küratörü Douglas N. Muir'in, Machin'in çalışmasının *yalnızca kraliçenin bir imgesi olmakla kalmayıp Kraliyeti, Monarşiyi ve Britanya'yı sergilediği* yönündeki ifadesini (Chain, 2016, A.Y.), çoğaltım yoluyla iktidarın temsili olgusunun teyit edilmesi olarak değerlendirmek mümkündür.

Çoğaltılan imgelerin erki meselesi, politika ve ideolojinin bu yolla temsilinin uyandırdığı saygı ve ciddiyet kadar, basılı paralar ve posta pulları üzerindeki önemli figürlerin sayısal çokluk ve tanınırlık konusunda en kayda değer rakiplerinin çizgi film karakterleri olduğu gerçeğinin barındırdığı ironiyle de merak konusu olmaya değerdir. Bu çizgi karakterlerin



Resim 16. Walt Disney, Ub Iwerks, 1928. “Steamboat Willie/ Buharlı Gemi Willie” Animasyon film, 8 dk. Sinemalar.com. Erişim: 14.05.2018 <https://www.sinemalar.com/film/34393/steamboat-willie>

dünya genelinde en fazla bilinenlerinden biri hiç kuşkusuz Mickey Mouse'tur. Küresel düzeyde faaliyet gösteren günümüz eğlence tekellerinden Disney stüdyolarının kurucusu Walt Disney tarafından yaratılan Mickey Mouse, 1928'de *Buharlı Gemi Willie* adlı kısa filmle ilk kez izleyici karşısına çıktığından bu yana, yüzlerce kısa ve uzun metrajlı filmin yanı sıra eğlence parklarındaki kostümlü temsilleri ve başta kitap, kırtasiye ürünleri, ev tekstili, hediyelik eşya, oyuncak ve oyun konsollarından oluşan yan ürünleriyle milyonlarca kez yeniden üretilen bir imge olma başarısını göstermiştir. Öyle ki, doğumunun ardından aradan geçen kısa sürede, bu yaygın kültür endüstrisi figürü ait olduğu mecranın dışına çıkarak bir pop ikonuna dönüşmüş; hatta farklı coğrafyalarda varlığını sürdürmekte olan kültürlerin kimi geleneksel el sanatları ürünlerinin içine kadar işleyebilmiştir.

Antropolog Susana Eger Valadez de bir kabile kültürünün sanat üretimine müdahil olmuştur. 1974 yılında Batı Meksika'da Huichol Yerlileri üzerine çalışmalar yapmaya gittiğinde, kabilenin geleneksel sanatlarının yanına yeni semboller girdiğini görünce çok şaşırılmış; kadınlarında zarif dokumalarında arıkuşları ve mısır yerine Miki Fareler ve VW'ler varmış (Freeland, 2001, s.84).

Amerikan kökenli en tanınmış pop ikonlarından biri olması çok geçmeden Mickey Mouse'u çocukların sevdiği çizgi film karakteri kategorisinden oldukça farklı bir konuma getirmiş; özellikle konuya eleştirel bakan çevrelerce ihtiyatla karşılanmıştır. Mickey'nin komik, sakar ve şaşkın hallerine eşlik eden yüzünden eksik etmediği gülümsemesi ise, kültür emperyalizminin karanlık yüzünü gizlemek için kullandığı bir maske olarak algılanmasına

mani olamamıştır. Özellikle II. Dünya Savaşı'ndan tartışmasız galip olarak çıkma başarısı Yeni Dünyanın eğlence tekelleri yararına, Amerikalıların daha önceleri kültür ve sanatın her alanında yetersiz, yüzeysel, kaba ve yavan bulunan beğenilerini Avrupa'nın yeni kuşaklarına aşılama imkânı sunan kültür istilası için eşsiz bir fırsat sunmuştur. Amerikan pop kültürü tezahürlerinin dünya genelindeki yayılmacılığı olgusu, Hollywood yıldızları, western filmleri, caz müziği ve çizgi film karakterlerinin başlıca ihraç ürünleri olduğu; savaş sonrası insanların kolay yoldan mutlu olma ihtiyacını ucuz ama etkisi de bir o kadar çabuk sonlanan ve bu nedenle sürekli artan miktarda tüketmeyi teşvik eden bir endüstrinin doğal sonucudur. Mickey Mouse karakterine yönelik eleştiriler, sürekli olarak yapay bir mutluluğun aşılmasını sağlayan kültür endüstrisinin merkezinde yer alan temsil yüzü/maskotu haline gelmesinden kaynaklanmaktadır. Bu nedendir ki, Mickey Mouse ve diğer pop ikonlarının eleştirilerin odağında yer alması az rastlanan bir durum değildir.



Resim 17. Gottfried Helnwein, 2001. "Midnight Mickey",
T.Ü.K.T. 217.2x 301 cm
News Helnwein. Erişim: 14.05.2018
http://www.helnwein.com/news/news_update/



Resim 18. Ron English, "Mickey Christ/ Çarmıhtaki Mickey",
Popaganda,
Erişim: 14.05.2018.
<http://www.popaganda.com/?s=mickey>

Amerikan pop kültürünün bir diğer ünlü siması olan Frank Sinatra, Charles Bukowski'nin *Pis Moruğun Notları* adlı kitabının bir bölümünde Stirkof adlı karakter tarafından şarkı söylemeye çalışan nefret edilesi bir adam olarak tanımlanmaktadır. Stirkoff'un, Sinatra'dan neden nefret ettiği sorusuna yanıtı; '*hasta bir toplumun hastalığının depreştirmesine neden olduğu için*' şeklindedir. Sinatra örneğinde olduğu gibi Mickey Mouse da, aynı toplumsal hastalığın bizzat sebebi olmasa da, çözüm ruhsal açlığın giderilmesiyle mümkün

olabilecekken iyileşmenin önünde engel oluşturan; kitlelerin zaaflarından yararlanan bir sömürü düzeninin Truva Atı olarak görülmektedir. İnsan görünümlü farenin sevimli, masum görüntüsüyle kültür endüstrisi içindeki işlevi arasındaki büyük tezat, özellikle eleştirel tutum izleyen sanatçılar için bilhassa sosyo-kültürel ve ekonomi boyutuyla Mickey Mouse’u eleştiri ve yergi temelinde vazgeçilmez bir imgeye dönüştürmektedir.

Disney’in dünya genelinde satış ve pazarlamasını yürüttüğü ürünlerin kuşatıcılığı ve istilası nedeniyle Mickey Mouse, sanatçıların kendilerine mal ettikleri güncel bir kolektif imge olarak kitle kültürününkiyle doğru orantılı bir sıklıkla güncel sanata konu olmayı sürdürmektedir. Farenin çizdiği yardımsever, iyi huylu, tüm beceriksizliğine karşın güven telkin eden tiplere aşındığı ölçüde, dolaşımdaki kullanım çeşitliliği artmış görünmektedir. Bu öylesine bir çeşitliliğe ki, Mickey Mouse, Helnwein’in fotoğrafik etkiler barındıran kasvetli resimlerinde bir korku unsuru ya da Ron English’in farklı disiplinleri kapsayan eserlerinde, örneğin *Çarmıhtaki İsa* gibi İncil’den bir sahnenin ikonografik yorumuyla yeniden üretilebilmektedir.

BÖLÜM 3

KOLEKTİF İMGELER: TANIMA, ANIMSAMA VE AKTARMA

Andre Bazin ’in sinema üzerine yazılarında belirttiği üzere her sanat bir dildir ve diller iletişim kurma ihtiyacından doğmuştur. Bazin, sinemanın diğer sanat dallarıyla karşılaştırıldığında öğrenilmesi en kolay dil olduğu iddiasını, ilk kez sinemayla tanışan izleyicilerin gösterdikleri çabuk uyuma bağalar ve devam eder: “ Gara giren bir lokomotif ya da bebeğin mama yemesi. Böylelikle sinema hemen herkesçe anlaşılabilir bir dil olarak görülmektedir. Bunun nedeni de dış dünyadan alınan görüntüsünün önceden taşıdığı somut niteliğe, evrenselliğe bağlanmasıdır.”(Bazin. 1966, s.21) Evrensel nitelik, nesnellik ya da biçimde dışsal gerçekliğin kategorik temsillerine bağlı kalma iradesi, bir üretim biçimi olarak sinemanın olduğu kadar güncel sanatın da kullanmayı tercih ettiği iletişim araçlarının temel karakterini belirleyebilmektedir. Dolayısı ile her dil anlaşılabilir ve anlaşılabilir için vardır ve kolektif imgelerin sanata dönüşümü zaman zaman sinema dilinin de üzerine çıkarak çok daha kompakt, yoğun bir form sunabilmektedir. Gombrich “İmge ve Göz” adlı kitabında sanat yapıtında ele alınan imgelerin dış dünyadaki gerçekliklerinin izleyici tarafından bilinmesi gerektiğinin altını çizmektedir. Seyirci, eline bir kalem ve kâğıt

tutuşturulduğunda büyük bir olasılıkla bir atı anatomik ve perspektif açıdan doğru anımsayıp kâğıda aktarmakta başarılı olamayacaktır; yine de bu durum atın neye benzediğini bildiği gerçeğini değiştirmeyecektir. Atı görmüş, tanımış ve bilgisine sahip olmuştur. Bu noktada dönemsel ya da üslupsal bir ayırım olmadığına altını çizmekte fayda var. Eserin yansılamacı, izlenimci ya da dışavurumcu bir anlayışla üretilmiş olması yukarıda vurgulanan gerçeği değiştirmeyecektir. Bir rivayete göre Kuzey Amerika Yerlileri ilk kez atla karşılaştıklarında bu hayvanın ne olduğunu bilmiyorlardı, çünkü yaşadıkları coğrafyada hiç at yoktu:

İspanyol kâşiflerini ilk defa gören yerliler, atlarına gıpta etmekten çok bu dört ayaklı yaratıklardan korkmuşlardı. Başta at ve binicisinin tek bir canlı olduğunu sanan yerliler, İspanyolca konuşan bir adam atından inince şaşırılmışlardı. Ömründe ilk defa bir at gören Cree savaşçı, bir beyaz tacire bunu anlatır; 1730 yılında atları bir kabileyle yaptıkları savaşta bir okun öldürdüğü atı daha sonra nasıl incelediklerini şöyle aktarır: “Pek çoğumuz gidip baktık ve hepimiz hayran kaldık. Boynuzlarını kaybeden bir geyiği hatırlattı, nasıl adlandıracağımızı bilemedik. Fakat köpek gibi insanoğlunun kölesi olduğu ve eşyalarımızı taşıdığı için, Büyük Köpek adını verdik” (Ewers 256). Gerçekten de, Ova Kızılderilileri arasında atın, köpeğin daha büyük ve yararlı bir türü olduğuna inanılırdı. Siouxlar’ın Kuzey kolu Lakotalar arasında atlara özel yaratıklar oldukları için “kutsal köpekler” adı verildi. Karaayaklar ve diğer kabileler atlardan önceki devreyi hâlâ “köpek günleri” olarak anarlar (<https://goo.gl/KuwwGE>).

Otobur bir memeli olan atın, birbirinden uzak anakaralardan birinde ortaya çıkıp evrimleştiği ve en nihayetinde İsa’dan 4000 yıl kadar önce evcilleştirildiğini düşündüğümüzde, kara bağlantısı ya da yakın deniz yollarının olmadığı yerlerde (Amerika) yaşayan yerli toplulukların bu hayvanı tanınmasının olanaksızlığı anlaşılacaktır. Bilindiği gibi at, Amerika’ya, Kıta’nın keşfinin ardından İspanyol kâşiflerce getirilmişti ve bu nedenle 16. Yüzyıldan önce ya da yukarıda bahsi geçen örnekte olduğu gibi çok sonraları Yerliler, mağara duvarlarına, çadır bezlerine ya da giysilerine işledikleri hayvan motiflerinin tüm zenginliğine karşın at imgesine yer vermemişlerdi. Bu durum bizim için hayli şaşırtıcı görünür; ne de olsa hepimiz, yüzlerine sürdükleri savaş boylarıyla atları üzerinde savaş çılgınlıkları atan Kızılderililerin kovboylara saldırdığı western filmlerine aşinayız. Filmlerin bu konuda kısmen doğruyu söyleseler de, bütün gerçeği sunduğunu düşünmek naiflik olur. Yerlilerin, tıpkı ateşli silahlar gibi 1700’lerde karşılaştıkları atı çabucak benimseyip kültürlerinin bir parçası haline getirmelerinin, tarihe amatörce de olsa ilgi duymayan ortalama tüketiciyi kolayca yanıltabileceği açıktır.

Avrupalı Göçmenlerin beraberlerinde getirdiği atları o güne değin ilk kez gören Kızılderililerin, günlük yaşantılarında ya da kültür ürünlerinde yer almayan bu canlıyı tanımaması at imgesini de bütünüyle yabancı kılmaktadır. Dolayısıyla daha önce atın kendisiyle karşılaşmamış bir insan için at imgesinin özgürlük, hız ve güç gibi, bilinen tarih boyunca atla özdeşleşmiş nitelikleri duyumsaması mümkün olmayacaktır.

“At binen bir adamın portresi gücü, fethi ve otoriteyi ifade eder. (...) Ortaçağın sonlarında atlı heykeller askeri liderlerin mezar taşları olarak kullanılırdı. (...) Rönesans’tan beri Çeşitli Avrupalı hükümdarlar ve meşhur figürler, resim ve heykellerde kendi portrelerini at üzerinde sipariş etmişlerdir. İleriye doğru atılan bir at binicinin atı kontrol ettiğini gösterir; arkaya doğru giden bir at, binicinin tutkulu mizacını sergilemek için kullanılabilir.” (<https://goo.gl/U37okH>)



Resim 19. Anthony van Dyck, 1635, Charles I on Horseback/ I. Charles’ı at üzerindeki portresi, T.Ü.B.Y. 61x 96.5 cm, Artbook, Phaidon Press, London, 1997, s. 145

Atı hayatı boyunca görmemiş bir izleyicinin ilk kez bir sanat eserinde at imgesiyle karşılaşmasını hayal edelim: Geçmişin kudretli krallarının güçlü binekleri üzerindeki portrelerini, destansı zaferlerin canlı birer betimlemesini sunan savaş sahnelerinde aygırları üzerinde devleşen mitolojik karakterlerin kahramanlıklarını ya da uçsuz bucaksız, insanoğlunun ayak basmadığı bozkırlarda sürüler halinde yaşayan atların vahşi masumiyetini duyumsaması mümkün olabilir mi? Sir Van Dyck'ın 1638 tarihli eserlerinden biri, I.Charles'ı zırhını kuşanmış şövalyelerine önderlik ederken gösteren büyük boyutlu portrenin bu soruyu yanıtlamak konusunda yardımcı olabilir. I.Charles'ın saray ressamı olan Sir Van Dyck, ilk bakışta görünenin aksine Kralı at üstünde resmetmekten daha fazlasını yaptığı bir eseri izleyiciye sunmuştur. Giydiği kusursuz görünümlü parlak zırhı ve uzaklara sabitlenmiş kararlı bakışlarına rağmen Kralın sahip olduğu yüceliği, kudreti, sarsılmaz hâkimiyeti ve ona yönetme hakkını veren mensubu olduğu hanedanın soyluluğunu yansıtan en önemli unsurun hayranlık verici ölçüde iri ve güçlü bir görünüme sahip savaş atı olduğu hemen fark edilmektedir. Şu halde, Charles'ın kararlılığı, cesareti, gücü ve asaletinin atın göz alıcı güzelliğinde ikame edildiğini düşünmek yanlış olmaz.

Zamanın getirdiği değişime koşut olarak atın ana temayı oluşturduğu eserler, yalnızca Sir Van Dyck 'ın, sanat tarihinde binlerce benzerine rastlanan at üstündeki soylu-savaşçı-kral portreleri gibi dışsal gerçekliği abartılı bir dille de olsa aktaran ve toplumsal bir takım görevleri yerine getirme amacını taşıyan örneklerle sınırlı kalamayacak denli çok çeşitlilikler göstermeyi sürdürmüştür.



Resim 20. Arnold Böcklin, 1837, “*Centaurs Combat/ Kentorların Savaşı*, T.Ü.Y.B. 105X195 Artbook, Phaidon Press, London, 1997, s

Özellikle fotoğrafın icadının, resim sanatının gerçekliği nesnel bir bakış açısıyla aktarma misyonunu boşa çıkarmasıyla birlikte sanatçıları kendi iç dünyalarını ifade etmeleri yönünde cesaretlendirdiği görülmüştür. “Yansılama, ondokuzuncu yüzyılın sonundan itibaren pek çok sanat türü için gittikçe daha az peşinden koşulan bir amaç haline geldi; İzlenimcilik, dışavurumculuk, sürrealizm, soyutlama. Yansılama kuramı sanatçının bireysel duyarlılığını ve yaratıcı bakışını ön plan çıkaran modern vurguya yer vermiyordu.”(Freeland. 2008:46)

Napoléon Bonaparte’ın, I. François’ın, Wellington’ın ya da isimsiz bir süvarinin at üzerindeki portresi *yansıtma* veya *yansılama* adı verilen ve 19. Yüzyılın sonuna kadar Batı sanatının gidişatını belirlemiş dünya görüşü çerçevesinde değerlendirilmesi gereken örneklerken, Sembolizm ve Ekspresyonizm gibi doğaya sadakatin yerini içsel arayışların aldığı yaklaşımları yorumlamak, atı hiç tanımayan izleyiciler için bir kat daha zorlaşacaktır. Arnold Böcklin’in *Centaurs Combat* adlı eserinde bir olgudan ziyade duyguyu; dehşeti ifade etmek için kullandığı Centaur adı verilen yarı at-yarı insan mitolojik figürlerin amansız mücadelesini görselleştirmiştir. Yunan Mitolojisinin ilgi çekici figürleri arasında yer alan bu grotesk yaratıklar insan hayal gücünün ve muhtemelen korkularının bir ürünü olmasına karşın izleyicinin atın bilgisine sahip olmasını zorunlu kılmaktadır. Aksi takdirde sanatçının, insan doğasının karanlık yönü olan kontrolsüz şiddetin öngörülemez ölçüde korkunç sonuçlarını ifade etmek için başvurduğu bu melez figürler yüzeye uygulanmış renk ve biçimlerden öte bir anlam taşımayacaktır.



Resim 21. Franz Marc, 1912, “Küçük Sarı Atlar/ Little Yellow Horses”, T.Ü.Y.B. 66x104 cm
Artbook, Phaidon Press, London, 1997, s. 300

Mavi Süvari'nin kurucularından olan Franz Marc'ın figüratif dışavurumcu bir anlayışla ele aldığı 1912 tarihli *Küçük Sarı Atlar* adlı eseri ise, insanı anlatmak için insan imgesine duyulan gereksinimin ortandan kalktığı bir örnek teşkil etmektedir. Yukarıda bahsi geçen diğer örneklerin aksine Marc'ın eseri ne kahramanlık ve soyluluk ne de korku ve dehşetin bir yansıması değildir. İnsanoğlunun tümevarım diyebileceğimiz bir yol izleyerek; şeylerin doğasından hareketle kendi doğasını anlama çabasının bir ürünü olan *Küçük Sarı Atlar*'da, kroması yüksek renklerin tercih edildiği kompozisyon, ön planda son derece naif bir üslupla resmedilmiş sarı renkli üç küçük at ve arka planda yer alan dağ ve dağın zirvesini çevreleyen bulut kümelerinden teşekkül etmektedir. Hayvanların boyunları, geniş karınları ve sağrılarının kıvrımlı hareketleriyle sergilenen dinamizmin canlı renk tercihleriyle desteklendiği resim, atların hareketlerindeki doğallık ve Alman Dışavurumculuğunun genlerindeki fovist renkçiliğin de etkisiyle pişmanlık duymadan güçlü olmanın, korku nedir bilmeden özgür olmanın coşkusu dile getirmekte, belki de, sanatçının sahip olmayı arzu ettiği bu yoksunluklara duyduğu özlemi ifade etmektedir.

Örneklerden de anlaşılacağı üzere, imgenin temsil ettiği nesnel gerçekliği tanımak izleyici açısından hayati bir önem taşımaktadır. Yine de, atı bir binek hayvanı olarak tanıyan; onun bilgisine sahip seyirciler için bile farklı dönemlerden çeşitli anlayışlarla ele alınan sanat eserlerini anlamlı kılmak için “*harici olgular*”ın belirlediği içeriğe, bir başka deyişle bağlama ilişkin bilgiye sahip olmak gerekmektedir.

3. 1. Bağlam Sorunu

Metin boyunca yer verilen örnekler bir imgeyi tanımama, daha doğrusu imgenin gösterdiği nesneyi bilmemenin yapıtın ilettiği mesajın izleyici tarafından anlaşılmasında yaratabileceği muhtemel sorunları açıklayıcı niteliktedir. Buna karşılık İmgenin gösterdiği nesnenin bilinip tanındığı, ancak mesajı iletmek için seçilen medyanın (tiyatro, dans, opera vb.), öncesinde izleyici tarafından deneyimlenmediği durumlarla da karşılaşılıyor değildir. Sinema eleştirmeni ve kuramcı Andre Bazin'in aktardığı “*Küçük beyaz tavuk*” adlı anekdot tam da böylesi bir duruma işaret etmektedir.

Sinemanın öğretici özelliklerinden yararlanmayı düşünen İngiliz misyonerleri Güney Afrika'nın zenci halkına kendi düşüncelerini aşlamak için sinemayı kullanıyorlar. Seçilen film onlarca müritlerinin zekâsına tamamen uygun görünüyor. Filmin etkisini anlamak istiyor, bunun için de birçok seyirciye akıllarında ne kaldığını soruyorlar. Hepsi de beyaz bir tavuğun kendilerini pek çok ilgilendirdiğini söyleyerek misyonerleri hayrete düşürüyorlar. Çünkü filmi ezbere bilen bizim misyonerler bu tavuğu hiç görmemişlerdi. Yeni bir gösterimde bile tavuğu hiç

görmüyorlar. Nihayet, perdenin geri kalan bölümündeki “önemli” şeylere kayıtsız kalarak tavuğu fark eden seyirciler kadar kayıtsız bir tavırla tavuğun görüntünün bir köşesinden geçtiğini ortaya çıkarmak için filmi bakımlıkta (moviola) çekim çekim incelemeleri gerekiyor (Bazin. 1966. s.26).

Anekdotta aktarıldığı kadarıyla bütün bir yerli kabilesindeki her bir ferdin, filmin tamamından aklında kalan tek şeyin -ve belki de en önemlisi- yapımcıların bile orada olduğunu bilmedikleri bir tavuğun perdenin bir köşesinde kısa bir süre için görünüp kaybolduğu o kısacık an olması şaşırtıcı sonuçlar ortaya koyması bakımından dikkat çekicidir. *Bilinçaltı kurgu tekniğinin* de temelini oluşturduğu iddia edilen bu anekdot, mesajı ileten medya ve iletilen içeriğin bağlamının alıcıya doğru şekilde (amaçlandığı gibi) ulaşması sorunu bakımından dikkate değerdir. Medya dendiğinde, mesajın iletilmesini sağlayan fiziksel ve teknik araçlar kastedilmektedir. Medyalar, konuşmadan yazıya, bant kayıtlarından fotoğraf ve filmlere kadar son derece geniş bir yelpazede değerlendirilebilmektedir. Medya, mesajı iletmek konusunda fiziki ve teknik bakımdan ne kadar az hissedilir, ne kadar az farkına varılırsa ileti o denli başarıyla ve dolaysız aktarılabilir. Göstergibilim uzmanlarının ‘saydamlık’ adını verdiği bu özellik; mesaj, medya ve alımlayıcı üçlüsü arasındaki etkileşimin temel belirleyicilerinden biridir. Metinde daha önce, sinemanın en kolay ve çabuk benimsenen mecra olduğu yönünde Bazin’in dillendirdiği iddianın temelinde kuvvetle muhtemel medyanın (sinema) saydamlık özelliği yer almaktadır.

Bu anlamda Hristiyan misyonerlerin de Bazin ile aynı fikirde olduklarına şüphe yoktur. Afrikalı kabileye el ilanı, konser, resim sergisi ya da operet gibi medyalarından biriyle değil de bir sinema filmiyle tebliğde bulunmak istemeleri kendileri açısından son derece akla uygun görünmüş olmalıdır. Ne var ki, mesajın iletimi için en uygun medyanın seçilmesi örnekten de anlaşılacağı üzere her zaman yeterli olmayabilir. Kültürel farklılıklar, temsilde tercih edilen icra formları ne kadar bilindik olursa olsun, içeriğin, yani bağlamın doğru değerlendirilmesini bütünüyle etkileyecek unsurlar olarak karşımıza çıkacaktır. İşte bu nedendir ki, kolektif imgelerin belirleyici nitelikleri olarak ortaya konan yalınlık, yaygınlık ve yeniden üretilebilme potansiyeli başlıklarının doğru bir zeminde değerlendirilebilmesi için, belirli bir kültürün etki alanı söz konusu olmalıdır. Metinde sık sık vurgulandığı üzere, araştırma konusu kolektif imgeleri üreten değerler sistemi; Greko-Romen Panteonu ve takip eden Hristiyan ikonografisi başta olmak üzere Batı kültürünce yaratılmış olduğundan dikkate alınması gereken kültür dairesini de teşkil etmektedir. *Küçük Beyaz Tavuk* anekdotu, bu değerler dizgesince üretilen, sanat başta olmak üzere kültür formlarının Batı’nın etki alanı

dışında kalan toplumlarca doğru algılanıp değerlendirilmesinin mümkün olmadığını göstermektedir.

Şu durumda akla gelen soru sanatın evrensel olduğu, toplumsal, tarihsel ve kültürel sınırlamaların üzerinde bir etkiye ve güce sahip olduğu yönündeki düşüncenin gerçeği yansıtıp yansıtmadığıdır. Evrensel sanat düşüncesi, pratik gerçeği yansıtan bir ifade olmaktan çok, toplumların benimsediği ortak bir temenni olarak yorumlanmaya açıktır. Afrika kabilelerinin geleneksel sanatları ya da Japon sanatları, damak tadı Batılı lezzetlere alışkın olanlar için başka bir ülkenin mutfağını tecrübe etmek kadar yeni ve sarsıcı maceralar anlamına gelebilir. Kültür ve uygarlık kavramlarının belirleyici bir rol üstlendiği bu tür bir durumda, *hangi kültür ve hangi sanat* sorularının gündeme gelmesi kaçınılmazdır. “Sanat nedir? diye soran kişiye, ‘sanat’, diye yinelemiş ünlü Picasso, Sanat, ne değil ki!” (Güvenç, 1995, s.131). Picasso’nun bu sözü tüm yalınlığına karşın engin bir saptamayı ifade ettiği için tartışmasız doğrudur; sanat her şey olabilir. Yine de basit ama son derece önemli bir ölçüt aranabilir; sanat eserinin mesajını iletmesi, yani anlaşılması koşulu... Öyle ya, sanat, insanın insan için yaptığı bir etkinlikse eğer bir amacı, bir mesajı olmalıdır. Peki, ama sanat eserinin ortaya çıktığı tarihsel-kültürel koşulları bilmeksizin, sanatın evrenselliği ilkesine güvenerek doğru sonuçlara varmak mümkün olabilir mi? Bu sorunun yanıtını bir ölçüde de olsa, beğenilerimizin şekillendirdiği ön kabullerin geçerli ölçütler sağlamanın çok uzağında kaldığı farklı kültürlerin sanat formlarını irdelediğimiz takdirde bulunabilir. Geleneksel Japon tiyatrosunu ele alırsak; Kagura, Noğ, Kabuki gibi pek çok farklı türü ve bunların da kendi içlerindeki alt türlerinden oluşan son derece zengin bir sahne sanatları kültüründen söz edilmektedir. Yine bunların dışında kalan, geleneksel Japon Kukla Tiyatrosu olarak tanınan Bunraku gibi kendine özgü formlarını da unutmamak gerekir. Özellikle Noğ tiyatrosu, sembolik jestlerin minimal düzeydeki farklılıklarına rağmen derin birer anlam barındırması açısından özel bir yere sahiptir.

Soylu sınıfın geleneksel Noğ tiyatrosu, Japon tiyatrolarının en aristokrat olanıdır. Noğ’un kendine özgü bir maske dağı ve bir anlatım dili vardır. Sözgeşi, tek bir adım atmak yolculuktur; elin yukarı kalkması üzüntü; baş ve yüzün doğrulması sevinç; ellerin birbirine bağlanması aşk gibi romantik bir duygu; ellerin ovuşturulması kaygı; elin kalçaya vurulması anladım (çaktım) demektir. Özel Noğ dilini bilmeden oyunu izlemek olanak dışıdır. Bu simgelerin oyunu izlemesiyse sabır isteyen bir sınavdır. Ne var ki, güzel, yaratıcı simgeleri de vardır: Kimononun dürülmesi, sahibinin öldüğünü; giysi kolunun yırtılması sahibinin dövüşe ve savaşa hazır olduğunu anlatır. Simgesel araçların en güçlüsü Ogi (yelpaze) ‘dir. Sanatçının elinde o açılır katlanır kâğıt, doğan-Ay’ı, batan Güneş’i, rüzgârdan savrulan güz (hazan) yapraklarını, kar tanesinin uçuşunu, kuşu, kelebeği, gelmiş bir mektubu, iyi ya da kötü haberleri bile anlatabilir. Yelpaze, yazarın elinde fırça, savaşçının elinde kılıç; Budacı keşişin elinde sevgi ve bilgelik simgesi olur (Güvenç, 1995, s.161)

Noğ tiyatrosunun kendine özgü simgesel anlatım dilinde yer alan kodlar bilinmeden ve izleyici oyunun akışına, ritmine hazırlıklı olmadığı takdirde, XVI. Yüzyılda doğmuş bu soylular tiyatrosunun; samuray (kahramanlık) öykülerinden, kadın kahramanların aşk acılarından ya da Shinto tanrılarının mitolojik hikâyelerinden teşekkül eden içeriğinin, kısacası konusunun bir anlam ifade etmesi düşünülebilir mi? Bunraku adı verilen geleneksel kukla tiyatrosu da geleneksel-kültürel kodların bilinmesini zorunlu kılan bir form olarak bağlam sorununu gündeme getirmektedir. Boyları 100-120 cm arası kuklaların, bir usta kuklacı ve iki yardımcısı tarafından oynatıldığı Bunraku'da, Batı'da ki örneklerin aksine oynatıcıların sahne arkasında seyirciden gizlenmediği görülür.



Resim 22. Geleneksel No Tiyarosu,
Japan-zone. Erişim: 14.05.2018. <https://www.japan-zone.com/culture/noh.shtml>

Bunraku bebekleri bir, iki metre boyundadır. Kolları, bacakları, elleri ağızları oynayan küçük adamlar ya da kadınlardır bunlar; her bebeği ortada görünen üç adam oynatır, onu çevreler, tutar, ona eşlik eder; usta, bebeğin üst yanını ve sağ kolunu tutar: yüzü açık, düz, aydınlık, duygusuz, “yeni yıkanmış bir soğan gibi” (Basho) soğuktur; iki yardımcı kara giymiştir, yüzleri bir kumaş gizler: biri eldivenli ama başparmağı açıkta, kocaman bir iplik “kalemi” i tutar, bununla bebeğin sol kolunu ve sol elini oynatır; öteki, yerde sürüklenerek bedeni tutar, yürümeyi sağlar. Bu adamlar, bedenin görünmesini önlemeyen, fazla derin olmayan bir çukur boyunca ilerlerler. Tiyatroda olduğu gibi dekor arkalarındadır. Yanda, bir peykede çalgıcılar ve şarkıcılar durur; işlevleri (bir meyva sıkar gibi) metni dile getirmektir (Barthes,1996, s.56)



Resim 23. Geleneksel Japon Kukla Tiyatrosu “Bunraku”
Japan-zone. Erişim: 14.05.2018. <https://www.japan-zone.com/culture/noh.shtml>

Noğ ve Bunraku’ya ilişkin yukarıda yer verilen detaylı alıntılar tiyatro gibi bilindik bir sanat formunun bile kültürel ve tarihsel farklılıklar söz konusu olduğunda anlaşılmasının güçlüğüne gözler önüne sermektedir. Cynthia Freeland’in “*harici olgular*” olarak tanımladığı; izleyicinin sahip olduğu kişisel tecrübe, beğeni ve kültürel aidiyet gibi belirleyici etkenlerin dışında kalan bilgiler ışığında, bağlama ilişkin doğru bir yargıya varmak olası görünmektedir. Bu bilgilere sahip olmayan izleyici için bir başka kültürün ürünlerinin primitif, otantik ya da egzotik gibi nitelendirilmelerle turistik bir merakın maddi kalıntıları olmaktan öte bir anlam taşımayacağı açıktır.

Sanat yapıtının mesajını iletmek için ihtiyaç duyduğu medya ve kültürel aidiyet sorunlarını doğru etkileşimin önündeki yegâne engeller olarak görmek yanıltıcı olacaktır. Aynı kültürün, farklı tarihsel dönemlerde ortaya koyduğu sanat eserlerinin; çoğunlukla müzelerde, özel koleksiyonlarda ya da müzayedelerde sergilenmesine alıştığımız tüm o *eski şeylerin* de barındırdıkları bir anlam, taşıdıkları bir mesaj olduğu çoğu zaman göz ardı edilmektedir. Dolayısıyla, aynı değerler bütünüünün parçası olmasına karşın eserin anlamlandırılmasının önündeki bariyer, konunun uzmanlarınca *arkeolojik* olarak da adlandırılan tarihsellik sorunudur. Zaman içinde mitolojik ve ikonografik çözümlemeyi temel alan bir bakış açısıyla sanat yapıtının taşıdığı anlamı gözler önüne sermeyi amaçlayan çeşitli yaklaşımlar geliştirilmiştir. Sanat yapıtlarının çok katmanlı yapısı, biçim ve içerik ilişkisi, tarihsel,

toplumsal ve kültürel bu katmanların çözümlenmesi, yorumlanması ve anlamlandırılmasıyla mümkün kılınmaya çalışıldığını görmekteyiz. Eserde yer alan her imgenin bir kod, her kodun da sosyo-kültürel bir bağlama sahip olduğu düşüncesinin tarihsel bir bakış açısıyla ele alınmasını amaçlayan bu tür yaklaşımların öncüsü ve belki de en önemlisi Erwin Panofsky'nin sanat ve ikonografi üzerine araştırmalarıdır. "İkonografi, Warburg-Panofsky geleneğinden bu yana bir sanat tarihçisi için hayli zengin bir yan-disiplin. Bir sanat yapıtını (ya da izleğini) öyküsel-anlamsal düzlemde çözümlmek, onun karmaşık doğasını anlayabilmenin bir yolu çoğu zaman (Tükel, 2005, s.7). Artık güncelliğini yitirmiş bir sanat akımını, bir eğilimi ya da dönemin sanat ve edebiyat ürünlerini anlamlandırmak o günün şartlarını bilmeyi gerektirir. Antik Mısır sanatından söz ediyor olsaydık bu yönde daha az çaba harcamamız gerektiği açıktır; ne de olsa 5000 yıllık Mısır sanatında kayda değer pek az değişikliğe rastlanırken Avrupa sanatı her disiplinde birbirini takip eden düzinelerce akım ve dönemin kronolojisinden oluşmaktadır. Tüm bu dönemsel değişimlere karşın DNA'sındaki mitoloji ve ikonografi gibi kaynaklardan beslenen, değişmeyen ama güncellenen kodların Batı sanatının özünü oluşturduğu gerçeği temel hareket noktası durumundadır.

Onu, ancak yeşerdiği, oluştuğu, geliştiği dönemin tarih, kültür ve beğeni koşulları içinde kavrayarak tadabiliriz. Çünkü ancak bu yolla temellendirilmiş bir beğeniye sahip oluruz; ancak bu yolla, çağımızın baskın duyarlılığına yenilmeyerek, başka dönemlere özgü sanat gösterilerine yaklaşabiliriz; ancak bu yolla, sanat olgusunun bireysel niteliğini tarihsel ortamında gerekçelendirip temellendirerek, evrensel kılmak olanaklı olur. Yoksa sanat eserinin çağları ve kuşakları aşan etkililiğini, yani evrensellik dediğimiz özelliğini, akılla açıklanması olanaksız metafizik ilkelere bağlama tehlikesi vardır (Cömert, 2010, s.14).

Yeniden Panofsky'ye dönecek olursak, o'nun ikonografiye ilişkin çalışmaları yalnızca geliştirdiği çözümleyici yöntemin eserin bağlamına yönelik sonuca ulaşmak hususunda ilk kayda değer girişimlerden biri olması nedeni ile değil, aynı zamanda güncelliğini koruması bakımından önem taşımaktadır. Kısaca Panofsky, eseri oluşturan konu, anlam ve biçim kavramlarını, bu kavramların birbirleriyle olan ilişkilerini ve anlam katmanlarını sınıflandıran bir model ortaya koymaktadır. Sırasıyla: 1-*Birincil veya Doğal Anlam*, 2-*İkincil veya Uzlaşım Anlam*, 3-*İçsel Anlam veya İçerik*, olarak üç aşamalı formüle edilen bir değerlendirme yöntemidir söz konusu olan. Birincil veya Doğal Anlam: Panofsky'nin Olgusal ve İfadesel olmak üzere iki alt kategoriye ayırdığı bu ilk katman tamamı ile biçime yönelik bir çözümlenme aşamasıdır denilebilir. Seyircinin, sanatsal betimlemede gösterilenin ahırdaki bir at mı, eşek mi, yoksa bir çift öküz mü olduğuna karar verdiği bu ilk evre, kişisel tecrübe ve gözlem yoluyla edinilmiş doğa bilgisine dayanmaktadır. Doğal anlamdan kasıt,

atın veya öküzün bilgisine sahip olmak koşuluyla, temsil bu aşamada Polonyalı bir çiftçi için ne ifade ediyorsa bir Maori ya da Papua'nın da aynı yargıya varmasının beklenmesidir. Ayrıca kompozisyonun bileşenlerinin betimlemeye dramatik bir duygu katması ya da neşeli çağrışımlar yapması da yine bu ilk katmanda saptanacak ifadesel anlamın sınırları içerisinde. İkinci olarak, Uzlaşımsal Anlam veya başka bir ifadeyle Anlaşmalı Anlam* aşaması gelmektedir. Konusunu Tevrat ya da İncil gibi kutsal metinlerden veya mitolojiden alan sanat yapıtlarında, temanın benzer özelliklerle ele alınmasının bir tür gelenek halini almasının ardından, üzerinde uzlaşılmış motiflerin imgelere dönüşmesiyle mümkün olan bu safha, Birinci Aşamanın biçimciliğinin sağlaması niteliğindeki konuyu vermektedir.

3.2. Magi'nin Hayranlığı Epiphany I

Anlaşmalı anlam ya da uzlaşımsal anlamın çözümlenmesi aşaması ağılı ahırdan, öküzü eşekten ayıran doğal bilginin bağlama ilişkin veri sunmakta yetersiz kaldığı bir noktaya işaret etmektedir. Örneğin İsa'nın Doğuşu temasını çağdaş sanatçılardan biri olan Gottfried Helnwein'in ikonografik çalışmalarından "Epiphany I Adoration of Magi" örneğinde ele alalım: Batı sanat tarihi boyunca binlerce sanatçı tarafından görselleştirilmiş bu konunun dönemsel ve coğrafyaya bağlı olarak farklı varyasyonları olması kaçınılmazdır.



Resim 24. Gottfried Helnwein, 1996, "Epiphany I. Adoration of Mary/ Epifani I. Mery'nin Hayranlığı", T.Ü.K.T. 210x333 cm

Xamou-art. Erişim: 14.05.2018. <https://www.xamou-art.com/gottfried-helnwein/>

Yine de konunun ana hatları hiç değişmez. Hikâye, Bakire Meryem'in bir ahırda İsa'yı dünyaya getirmesini anlatmaktadır. Başka bir ifadeyle, sembollerin alışıldık bir düzende gösterildiği *Doğuş* gibi temalarda, söz konusu sembollerin anlaşılabilir anlamlarının bilinmesi sayesinde ikincil anlam katmanının aydınlanması mümkün olacaktır. Şu durumda Helnwein'in eseri için de sürecin diğerlerinden farklı bir seyir izlemesi beklenmemelidir. Panofsky'nin ikonografik analizden yola çıkarak yoruma gittiği üçüncü ve son basamak ise, Adoration of Magi'nin güncel kodlarını barındıran Asıl anlam veya İçerik aşamasıdır.

1996 yılına tarihlenen eser ilk bakışta İncil'de anlatılan bir *Epiphany*, yani kutsal olanın göze görünmesi sahnesinin yeniden kurgulanmasından başka bir anlam içermiyormuş gibi görünür. Ne var ki, Panofsky'nin asıl anlam olarak adlandırdığı üçüncü katmanın ilkeleri esere uygulandığı takdirde, tıpkı Hugo Van Der Goes'un *Meleklerin Taptığı Çocuk İsa*'sı ya da Bellinin *Azizler, Bakire Meryem ve Çocuk İsa* adlı yapıtlarında aynı temanın dönemsel ve kültürel farklılıkların etkisiyle birbirinden ayrılan yönlerini anımsatan bir çeşitlenmeyle karşı karşıya gelinmesi kaçınılmazdır. Helnwein'in eserinin, doğal anlam ve anlaşılabilir anlam prensipleri ışığında ilkin, Hristiyanlığın ortak belleğindeki en önemli doğum sahnesini yeniden canlandırmakta olduğu akla geliyor. Fakat neden sonra, ne kutsal anne ve çocuğun bilinen Meryem ve çocuk İsa, ne de onları çevreleyen beş erkek figürünün İsa'nın Doğumu temasındaki üç kâhin kral olmadığı fark ediliyor. Helnwein'in Madonnası Ari ırka mensup genç bir kadın ve resim, onu çevreleyen SS Subaylarından oluşan bir gruptan oluşuyor. Alman SS subaylarının üniformalarının iletmediği tarihsel kodun yönlendirmesi sayesinde seyircinin, Madonna'nın kucağında – tıpkı klasik dönem yapıtlarında görmeye alıştığımız gibi- annesinin dizleri üzerinde ayakta durmakta olan mucizenin, İsa Mesih'in yerine Adolf Hitler olduğu sonucuna ulaşması ise kaçınılmaz bir hal alıyor. Bu temsil biçiminin fevkalade kışkırtıcı bir girişim olduğu ise su götürmez bir gerçektir. Çünkü sanatçı, Nazilerin benimsediği Roma Katolik mirasıyla şekillenen Alman kültürünün Orta Doğulu kökleriyle Yahudilere karşı işlenen insanlık suçları arasındaki çelişkiyi metaforik bir dille aktarmayı seçmiştir. "İsa'nın doğumu ya da Doğuş, Yahudiye'de Beytlehem'de yer aldı. Bakire Meryem 'ilk doğan oğlunu dünyaya getirdi, onu kundak bezine sardı, bir yemliğe yatırdı, çünkü handa onlara yer yoktu. (Carr-Gomm.2009sf:105).

Bu anlam, bir ulusun, bir dönemin, bir sınıfın, bir dinsel ya da felsefi düşüncenin –bir şahsiyet tarafından bilinçsizce değerlendirilip bir eserde somutlaşan- temel tutumunu açığa vuran esas ilkeler saptanarak anlaşılır. Bu ilkelerin, hem kompozisyon yöntemleri, hem de ikonografik anlamla açığa çıkarılıp aydınlatıldığını söylemeye gerek yok(Panofsky.2012.sf:29).

Benzer bir temayı ele alan yapıtlar arasındaki farkın İçsel Anlama yönelik ikonografik çözümlene yapıldığı takdirde gün yüzüne çıktığı görülmektedir. *Doğal Anlam* biçimsel bir tahlil yapma imkânı verirken *Uzlaşım sal Anlam* konuyu içermektedir. Son olarak, dönemsel farklılıklar; politik eğilimleri, kültürel değişimler, moda ya da benzeri toplum değerlerini barındıran son katman İçsel Anlamdır. Çağdaş bir sanatçının kutsal metinlerden esinlendiği bir temayı, Klasik dönem resimlerine özgü şekilde ele alması dönemsel farklılıklar ve üslup gibi temel meselelere vakıf olsa bile, mümkün olmayacağından eserinde kendi kültürel gerçeğini yansıtması kaçınılmazdır. Panofsky'nin, "bir şahsiyet tarafından bilinçsizce değerlendirilip bir eserde somutlaşan..." ifadesi, bu açıdan değerlendirildiğinde anlam kazanmaktadır.



Resim 25. Hugo van der Goes, 1475.

"Christ Child Adored by Angels/Meleklerin Taptığı Çocuk İsa", A.P.Ü.Y.B. 141x253 cm
Sanatın Gizli Dili, Sarah Carr-Gomm, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 2009



Resim 26 Giovanni Bellini, 1505, “Azizler Bakire ve Çocuk/ Madonna The Child and Saints
A.P.Ü.Y.B. 500x235 cm Sanatın Gizli Dili, Sarah Carr-Gomm, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 2009

BÖLÜM 4

SEÇİLMİŞ ESERLERE İLİŞKİN ÇÖZÜMLEMELER

Bu bölümde yer alan eserler farklı disiplinlerden; geleneksel yüzey resminin yanı sıra mimari ve sinema gibi farklı alanlarda faaliyet gösteren sanatçıların kolektif imgeler yoluyla eleştirel tutum sergiledikleri çalışmalarından örnekleri kapsamaktadır. Ressamlığı ya da heykeltıraşlığından çok sinemacılığı ile tanınan David Lynch tüketim toplumunu eleştiren *Eat my fear* adlı çalışması, Mark Gertler’in savaş karşıtlığını konu ettiği *Merry Go Around* adlı tablosu ve seküler toplumlarda inanç kavramını irdeleyen Belçikalı mimarlar Pieterjan

Gijs ve Arnout Van Vaerenbergh ortak çalışması olan *Between Lines* adlı yerleştirme çözümlenmek üzere seçilmiştir. Söz konusu eserlerin seçiminde teknik farklılıklarından ziyade konu edindikleri toplumsal meselelere yaklaşımlarında sergilenen çeşitlilik belirleyici bir rol oynamıştır.

4.1. Savaş Karşıtlığı Ekseninde Mark Gertler'in Gözünden Atlı Karınca Döngüsü

Çağdaş sanat, mevcut siyasi ve toplumsal yapıyı olumlayanlar ile onu kıyasıya eleştiren ve hatta yer yer eylemselliğini anarşizme vardıran iki kutup arasında yüzlerce farklı tutumu içinde barındıran bir çeşitlilik sergilemektedir. İktidarları ve uyguladıkları politikaları desteklemenin, eleştirmekten daha risksiz ve kazançlı olduğu gerçeği ise eleştirel bir tutum sergilemeyi hem güçleştirmekte hem de bu yolu seçenlerin yalnızlaştırılarak sıra dışı bir konuma itilmelerine neden olabilmektedir. Eleştirel sanatçı olarak kabul edilebilecek isimlerden biri olan Mark Gertler, bu nitelendirmeyi tüm sanat yaşamı boyunca ürettiği resimler arasından sıyrılan tek bir çalışmasıyla; *The Merry Go-Around* (Atlıkarınca) adlı eseriyle fazlasıyla hak etmiş görünmektedir. Daha çok kendine özgü bir tarzda ele aldığı ölü doğa ve çıplaklarıyla bilinen Gertler'in 1916 tarihli *Atlıkarınca*'sı, 1917'de seyirciyle bulunduğu Londra Grup Sergisi'nin ses getiren eserlerinden biri olma başarısını göstermiştir. Burada kategorize ederek tanımlamak, sınıflandırmak, hazır şablonlara göre beklentiler yaratmak ve sınırlar koymak konusunda gösterdiğimiz çabayı boşa çıkaran bir sanatçı ve eseridir söz konusu olan. Gertler'in ilk bakışta eleştiren sanatçı profiline uymamasının başlıca nedenlerinden en önemlisi, kariyeri boyunca (Atlıkarınca dışında) böyle bir tavır sergilememiş olmasıdır. Hayatı boyunca herhangi bir zorluk yaşamadığı bilinen sanatçı, eğlence ve partilere olan düşkünlüğüyle tanınmıştır. Ne var ki, Gertler'in 1939'da intihar ederek kendi yaşamını noktalaması bu genel tablonun aksine beklenmedik bir sonudur. Yine de, eser üzerinde çalıştığı sırada sanatçının neyle karşı karşıya olduğunu Lytton Strachey' ye yazdığı mektupta "oldukça büyük boyutlarda ve kimsenin almak istemeyeceği bir atlıkarınca resmi üzerinde çok yoğun bir şekilde çalışıyorum" sözlerinden bildiği anlaşılmaktadır (<https://goo.gl/wb5an3>). *Unsaleable* yani satılması mümkün olmayan bir resim üzerinde bir yılı aşkın bir süre çalışmanın pratik gerekçelerle açıklanamayacak bir motivasyon gerektirdiği ise son derece açıktır.



Resim 27. Mark Gertler, 1916, "Mary go around/ Atlıkarınca T.Ü.Y.B. 1892x1422 cm
Artbook, Phaidon Press, London, 1997, s.177

Resim, 189.2x142.2 cm boyutlarında tuval üzerine yağlı boya tekniğiyle yapılmıştır. Üçerli gruplar halinde kadın ve erkeklerin oluşturduğu on beş kadar figür bir *Atlıkarınca* üzerinde görünmektedir. Kimi erkek figürler üzerindeki üniformalar, bunların asker olduğunu anlamamızı sağlamaktadır. Canlı ve parlak mavi üniformalar denizcileri, kırmızı olanlarsa süvari ya da piyadeleri göstermektedir. Atlıkarınca üzerindeki figürler yalnızca üniformalarından tanınan askerlerle sınırlı değildir. Giyim kuşamlarından sivil olduğunu anladığımız kadın ve erkek figürler de atlıkarınca üzerinde askerlerle beraber dönmektedir. Kompozisyonun genelinde hâkim olan canlı renk kullanımının sıcak ve soğuk renklerin birbirini ustalıkla dengeleyen bir ritme sahip olduğu göze çarpan detaylar arasında yer almaktadır. Resmin tamamı, sarı ve turuncuların mavilerle dengelendiği, mavilerin kırmızılarla dinamizm kazandığı bir renk senfonisi gibidir adeta.

Tüm figürlerin, farklı kıyafetler giymelerine karşın birbirinin aynı görüldüğü düşüncesi resme dikkatlice bir bakışın ardından netlik kazanır. Sanatçının kendine özgü üslubuyla şekillendirdiği figürler; ağızları açık olduğu halde sabit bir fizyonomi sergilemektedirler. Bir yandan haykırıyormuş gibi görünmelerine karşın diğer yandan katılaştırmış ifadeleriyle en az üzerinde oturdukları atlar kadar yapay bir oyuncak bebek görüntüsü sergilemektedir. Bu yönüyle, genele hâkim olan canlı renkler ve figürlerin sergilediği korkutucu ifadeyle yaratılan zıtlığın, resme tekinsiz bir izlenim kattığı söylenebilir. Figürlerin üzerinde yer aldığı atlar, burundan kuyruğa kadar aşırı gerilmiş bedenleri, hedefe doğrultulmuş birer silah namlusuymuşçasına ileri atılmış ön ayakları ve düşmanca gösterdikleri dişleriyle tamamlanan hiddetli bakışlarıyla kompozisyonun tamamına sinmiş tekinsizlik hissini tamamlamaktadır. Bir diğer önemli unsur, resme adını veren atlıkarıncadır. Atlıkarınca ikili bir rol üstlenmektedir: Resmin hem mekânı, hem de ana figürüdür. Öyle ki; Atlıkarıncanın sınırlarının aynı zamanda resmin sınırlarını da oluşturduğu iddia edilebilir. Fuar alanlarında, panayırlarda görmeye alıştığımız, küçük çocukların masum eğlencesi olan bu oyuncak basit bir melodi eşliğinde kendi ekseni etrafında biteviye dönme ilkesi üzerine kurgulanmıştır. Çocukların ilgisini çekmek için oldukça canlı ve ışıltılı renklerin kullanıldığı süslemeler ve pek çok detay içermesi bir atlıkarıncanın belirleyici özellikleri arasındadır. Özellikle akşam saatlerinde havanın kararmasıyla birlikte atlıkarıncayı aydınlatan yüzlerce ampul tüm ışıltılı renklerin ve süslemelerin daha ilgi çekici olmasını sağlamak için tasarlanmıştır. Çocuksu masumiyetin sembolü Atlıkarıncanın, nasıl olup da Gertler’in eserinde, uluslara egemen olan militarist anlayışın, yüceltilmekle kalmayıp birbiriyle yarıştırdığı dev bir savaş makinesine dönüştüğü o dehşet yıllarını simgelediği sorusu günümüz insanı için bir asır öncesine nazaran yanıtlanması kolay bir soru değilse bile anlaşılması görece daha kolay bir olgudur. Savaşı sembolize eden askerler ve çocuksu bir eğlencenin temsili olan Atlıkarıncanın bir arada kullanılması fikrinin, hayatın, *kurgunun hayal gücünü* aşan rastlantısallığının sonucu ortaya çıkan karşıtlıklar sayesinde mümkün olduğu söylenebilir.

Gertler’in 1914-1915 Kışında Hampstead Heat’de bulunduğu bilinmektedir. Her yıl düzenlenen fuardaki atlıkarıncanın resme ilham kaynağı olması muhtemeldir. Bu resimle beraber 1915 tarihli *Gondollar* (ki günümüze ulaşamamıştır) adlı çalışmanın bölgedeki fuardan esinlenmiş olduğu düşünülmektedir. D.H. Lawrence adlı yazarın 15 Eylül 1915 yılında Zoe Akins’e yazdığı mektupta Hampstead’de düzenlenen özel bir fuardan bahsetmektedir: “Bugün savaşta yaralanan askerler ve daha binlercesi yararına düzenlenen fuarda kırmızı fularları ve parlak mavi üniformaları içinde askerler, bando, gondol salıncaklardan oluşan o patırtılı eğlence bir arada. Bu gerçekten de garip.” Gerek renkler, gerekse yaralı askerler ve panayırdaki eğlencenin yarattığı uyumsuzluk Lawrence’in mektuptaki yorumunu arkadaşı Gertler’in resmine bağlamaktadır (Lawrance, <https://goo.gl/wb5an3>).

Savaşın giderek şiddetlendiği yılların ürünü olan esere ilişkin çıkarımlar, şiddetin sistemli bir kitlesel deliliğin hemen her kesimin ortak suçu olmasının ötesinde, sanatçının kültürel ve tarihsel kökenine dair öznel saptamaları da içermektedir. Bilindiği üzere Gertler kimi kaynaklara göre Polonya kimilerine göre ise Avusturya asıllı bir Yahudi kökene sahiptir ve çocukluk yıllarından İbranice konuşulan gettolara aşina olarak yetişmiştir (Artbook, 1994). H. D. Lawrence'ın, resmin kendisinde yarattığı düşünce ve hislere ilişkin Gertler'a yazdığı mektup bu yönde bir okumaya işaret etmektedir. Lawrence, *Atlıkarınca* adlı eseri gördükten sonra, Gertler'ın insani ilişkilerinin yüzeyselliğini ve sanatçının ruhunun derinliklerinde korku ve yıkımın neden olduğu şiddetli girdabın nasıl bir şey olduğunu anladığını yazmıştır. Lawrence'a göre bu resim ancak bir Yahudi'nin elinde çıkabilir; çünkü Gertler henüz yirmi altı yaşında olmasına rağmen üç bin yıllık Yahudi mirası nedeniyle insan ruhunu böylesine etkileyen modern bir eser yaratabilmiştir (<https://goo.gl/N4iLsH>). Sanatçının yakın arkadaşları ve hamileriyle yaptığı yazışmalar özel yaşantısına, karakter özelliklerine ve etnik-kültürel kimliğine ilişkin özel bir takım bilgiler içerebilir ve bilgiler kuşkusuz esere ilişkin incelemelerde farklı perspektifler sağlamak konusunda faydalı da olabilmektedir. Ancak, Lawrence'dan farklı olarak herhangi bir izleyicinin *Atlıkarınca*'ya baktığında resmin, Gertler'ın Yahudi kökeninden izler taşıdığını fark etmesini beklemek pek gerçekçi olmayacaktır. Yine de bu durum Lawrence'ın çıkarımlarının yanlış ya da eksik olduğu sonucuna varılmasına neden olmamalıdır. Evet, Lawrence'ın saptamaları sanatçıyla dostluğundan kaynaklanan yakın ilişkisine dayanmaktadır ve büyük ölçüde tamamlayıcı bir bakış sunar.

Gertler her ne kadar kendini bir pasifist ve savaş karşıtı olarak tanımlasa da 1917 Londra Grup sergisinde *Atlıkarınca*'ya ilişkin tepkilerin bu yönde olmadığını (<https://goo.gl/c5h1Pr>) belirtmekte fayda var. Resim, günümüzde savaşın yarattığı korku ve dehşetin ifadesi olarak yorumlanmasına karşın o dönem için ne bireysel, ne de toplumsal düzeyde böyle bir yoruma açıkça gidilmediği bilinmektedir. En olumlu eleştirilerde bile eser bir savaş karşıtlığı üzerinden ciddiye almayıp alelade bir fuar resmi olarak görülmüş ve hatta Sunday Times gazetesinin 29 Nisan 1917 tarihli baskısında resmin *buharlı makinenin yüceltildiği dekoratif niteliğiyle* revaçta olan, restoranların duvarlarının süslenmesinde etkileyici bir seçim olacağı ileri sürülmüştür.

Tate.Erişim:14.05.2018.<http://www.tate.org.uk/art/artworks/gertler-merry-go-round-t03846>

Ben Uri. Erişim: 14.05.2018. <http://benuri100.org/artwork/merry-go-round/>

Sonuç olarak Gertler’ın *Atlıkarıncası*nın, gerek sanatçının kariyeri, gerekse modern sanat tarihi açısından son derece büyük bir öneme sahip olduğu tartışmasız bir gerçektir. Sanatçı, insanlığın modernizmle birlikte yeşeren iyiye dair umutlarının, milyonlarca insanın yaşamını yitirdiği ve çok daha fazlasının fiziksel ve psikolojik acılara maruz kaldığı savaş çılgınlığıyla çöküşünü *atlıkarınca* gibi bir metaforla anlatmayı seçmiştir. Resimdeki *Atlıkarınca*, yalnızca halk kalabalıklarının panayırlardaki patırtılı eğlencelerinden birini göstermekle kalmayıp, hiçbir yere varmayan devinimin, tarihten alınmayan derslerin; kitlelerin tekrar ve tekrar kandırılışının, her defasında oyuna getirilişinin de simgesidir adeta. Sanatçı, bu kendini tekrar eden basit eğlence ve savaş gibi insan ruhunda onarılmaz yaralar açan travmatik olayı bir araya getirerek güçlü bir ironi yaratmayı başarmıştır. Eserin güçlü eleştirel yönünün kaynağını oluşturan da bu alaycılıktır esasında. Gertler’ın eserini önemli kılan bir diğer özellik farklı sanatsal disiplinler üzerinde yaratmış olması muhtemel etkiyle kendisinden sonraki toplumsal algının şekillenmesinde oynadığı öncü roldür. Daha önce de değinildiği üzere, Gertler savaşın dehşetini toplumsal eğlence araçlarından biriyle birlikte ele alarak yeni bir yol açmış olmalıdır. Eserin çağdaşları tarafından anlaşılmamış olmasının nedeni bütünüyle yeni bir anlayışı yansıtması ve post-empresyonist Londra sanat çevrelerinin biçim olarak modernist, kavramsal yönü güçlü, hem terör ve korkuyu hem de hiddetli bir alaycılığı birarada barındıran bu aykırı sese kulak vermeye hazır olmamasıdır. Günümüz sinemasında, özellikle B sınıfı korku filmi klişelerinden biri olan *atlıkarınca* teması, seyirciye uğursuz bir olayın gerçekleşeceğini hissettiren bir motiftir. Örneğin, Alfred Hitchcock’un 1951 tarihli *film noir* türündeki “*Trendeki Yabancı*” adlı filminin final sahnesi; panayırdaki *atlıkarıncanın* kontrolden çıkarak korkunç bir hızla dönmeye başlaması üzerine hem platformdakiler hem de çevredekilerin yaşadığı çaresizlik ve dehşeti anlattığı bir imgeye dönüşmüştür. Bu yönüyle Gertler’ın eseri tek tek izleyiciler tarafından bilinmemesine karşın, bir kitle kültür etkinliği olan sinema ürünlerine esin kaynağı olması nedeniyle öncü bir rol üstlenebilmiştir. Gertler’ın *Atlıkarıncası*, kendisinden sonra üretilen eserlerin gerek içeriğini, gerekse biçimsel özellikleri üzerinde yarattığı etki sayesinde yaklaşım ve düşünme alışkanlıklarını belirleyen bir kalıp olmayı başarmıştır. Güncel düşünce kalıpları, algılama ve anlamlandırma süreçleri, *Atlıkarınca* ve onun gibi daha pek çok öncü eserin düşünsel dünyamıza yaptığı katkılarla şekillenmiştir. Resmin anlaşılması, yani kolektif bellekte yer eden bir koda dönüşmesinin zaman aldığı ortadadır. O dönem Sunday Times’ın, eseri popüler restoranlara yakıştırmamasına getirilebilecek farklı bir açıklamayı tahayyül etmek eldeki veriler ışığında hayli güçtür. Aksi takdirde günümüz restoranlarında müşterilerin yemeklerini yerken görmek isteyecekleri manzaranın, bir savaş karşıtı korku sahnesi

olduğunu iddia etmek resmin aurasındaki sarkazmdan öte ancak kinizmle açıklanabilecek bir durum olurdu.

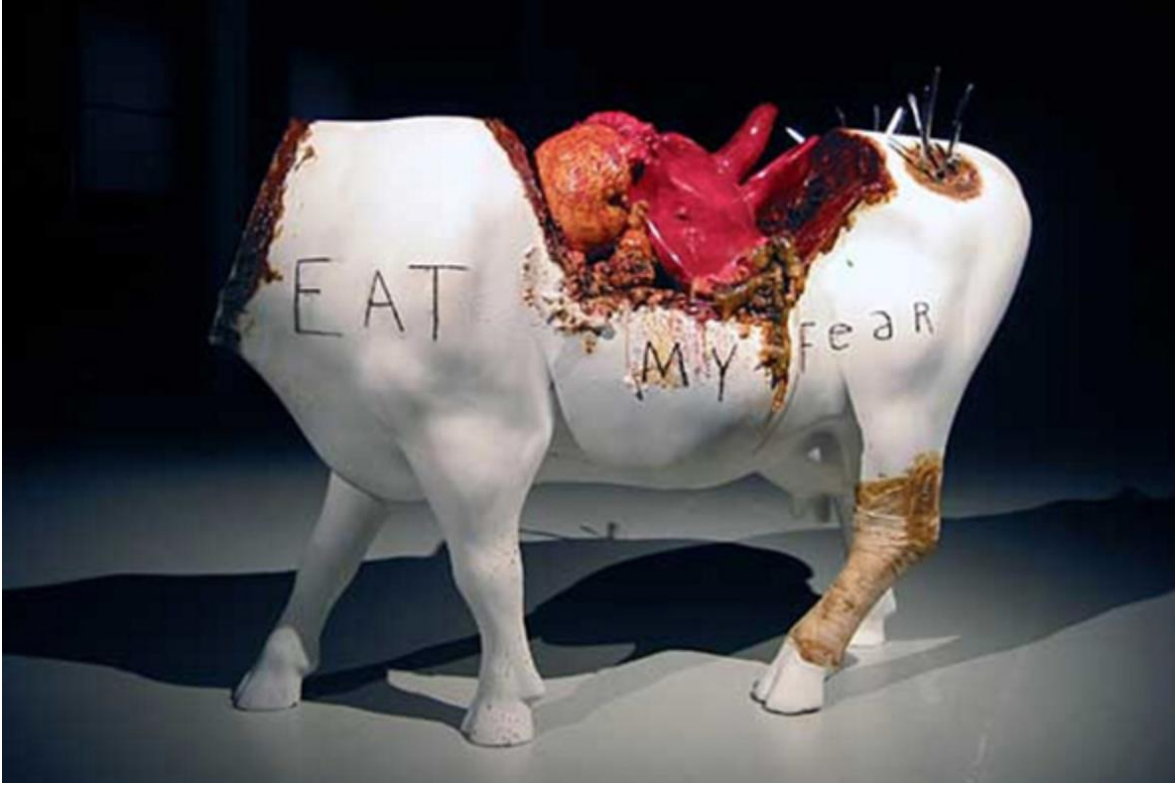
Gertler 'in resminde işaret ettiği üzere, insanoğlu atlıkarıncadan ne inebilir, ne de onu durdurabilecek sağduyuya sahiptir. Birinci dünya savaşı 1918'de sona erse de *Atlıkarınca* dönmeği sürdürmüştür. Yaşamının son yıllarında tüberküloz hastalığının tedavisi için çeşitli sanatoryumlarda bulunan sanatçı, 1939 Haziranı'nda atölyesindeki gaz vanasını açarak kendi yaşamına son vermiştir. Yakın dostlarını aynı hastalık nedeniyle kaybetmesinin yanı sıra ikinci büyük savaşın yaklaşmakta olduğu gerçeğinin Gertler'in bu sonu seçmesinde etkili olduğu yönünde iddialar mevcuttur (<https://goo.gl/N4iLsH>). Yaşanan politik gelişmeler sanatçının haklılığını çok geçmeden göstermiş, Gertler'in ölümünden yalnızca birkaç ay sonra; 1 Eylül 1939'da, Nazi Almayasının Polonya'yı işgaliyle başlayan ve 60 milyon insanın hayatına mal olan II. Dünya Savaşı, *Atlıkarınca*'nın olanca acımasızlığıyla dönmeği sürdürdüğü küresel bir terör çağının yeniden ateşlenen işaret fişegi olmuştur.

4. 2. Lynch'in Eat My Fear Adlı Sarkastik Heykel Çalışması

Kendine has sinema dili ve yedinci sanatın tutkunlarınca her biri birer başyapıt olarak kabul edilen sıra dışı filmleriyle tanınan Amerikalı ünlü yönetmen David Lynch'in CowParade adlı geniş katılımlı sanat etkinliği için hazırladığı fiber-glass heykel o dönem için çok tartışılmış ve New York'un caddelerinde diğer inek heykelleriyle birlikte sergilenmesi uygun bulunmamıştır. Organizasyonun henüz ikinci yılında yaşanan bu küçük yol kazası, bir sansür vakası olarak yakın tarihe not düşülmesinin yanında Lynch örneğinde, sanatçının içinde yer aldığı organizasyonlar dâhil olmak üzere, her tür kurumsal ve yerleşik düzene karşı beklenmedik ve aynı ölçüde çarpıcı bir tepki sergileyebileceğini bir kez daha hatırlatmıştır. 2000 yılının Haziran ayında New York' da gerçekleştirilmiş olan organizasyonun aynı yıl için diğer durakları Stamford ve West Orange olarak belirlenmiştir. Ancak özgürlükler ülkesinin en liberal metropollerinin başında gelen New York ayağında belediye yönetiminin eliyle Lynch'in eseri dâhil birkaç sansür vakasının yaşanmış olması dikkat çekicidir (<https://goo.gl/LHzs4a>).

abcNews.Erişim:14.05.2018.

<https://abcnews.go.com/Entertainment/WolfFiles/story?id=95752&page=1>



Resim 28. Lynch, 2000, “Eat My Fear/ Korkumu yiyn”, Fiber-glass heykel
 Abc News, Erişim: 14.05.2018. <https://abcnews.go.com/Entertainment/WolfFiles/story?id=95752&page=1>

1999 yılından bu yana dünyanın 79 ülkesinde gerçekleştirilen etkinlik dünyanın en büyük ve geniş katımlı halka açık sanat etkinliği olma iddiasını taşımaktadır. Sergiler bugüne kadar New York, Chicago, Londra, Brüksel, İstanbul, Paris, Milano, Rio, Hong Kong gibi dünyanın önde gelen metropollerinde gerçekleştirilmiştir. Etkinlik, mümkün olduğunca çok sayıda insanı yaşadıkları şehrin sokaklarında sanatla buluşturmayı amaçlamaktadır. Organizatörleri, on binden fazla yerel sanatçının katılımıyla etkinliğin şimdiye kadar 250 milyondan fazla insana ulaşma başarısını yakalamış olduğunu iddia etmektedir. Sayı bu kadar astronomik boyutlarda olduğunda belirli sınırlamalar dâhilinde hareket etme zorunluluğu kaçınılmaz olarak kendini gösterecektir elbette. Adından da anlaşılacağı üzere CowParade’ e ev sahipliği yapan her metropolde, yerel sanatçılar tarafından boyanan inek heykellerinin şehrin işlek caddelerine yerleştirilerek sergilenmesiyle gerçekleştirilen bir tür geçit töreni söz konusudur. Sanatçılar, üç farklı modeldeki (ayakta, otlayan, yerde uzanmış) inek heykellerini yerel-kültürel bakış açıları ve özgün sanatsal yaratıcılıklarıyla resimleyerek sergiye katkı sağlayabilmektedir. Ne var ki, bu sanatsal yaratıcılığın katı bir takım kurallar, kısıtlamalar ve hatta zaman zaman sansüre uğradığı da olmuyor değildir. Her şeyden önce etkinlik için neden inek imgesinin seçildiği konusuna değinmekte yarar var. Geniş ve düz gövde yapısı sayesinde ayaklı bir tuvale dönüşebilme potansiyelinin bir etken olduğu

rahatlıkla söylenebilecektir. Mümkün olan en geniş katılımı dünyanın en büyük şehirlerinde, sokakları sergi mekânına dönüştürmeyi amaçlayan bir etkinliğin çok çeşitli coğrafyalarda pek çok farklı kültürün tanıdığı ve üzerine ihtilafların söz konusu olmadığı bir sembol olan ineğin seçilmiş olması son derece anlaşılır görünmektedir. İnek son derece faydalı, zararsız ve aynı ölçüde sevimli bir besi hayvanı olması sebebi ile tercih edilmiş olmalıdır. Hayata geçirilen sayısız uygulama göz önüne alındığı takdirde sanatçılara getirilen sınırlamaların -muhtemelen yerel hassasiyetleri de dikkate alarak- yaratıcılıklarını ineğin komik, zararsız ve sevimli doğasıyla çelişmemesi yönünde olduğu düşüncesini akla getirmektedir. Burada son derece ikiyüzlü bir tavır sergilendiği açıktır, çünkü aksi yönde bir tutumun inekleri gücendirmeyeceği rahatlıkla söylenebilir. Ne de olsa, bizlere ahlaki sorumluluklarımızı hatırlatan bir inek toplumunun varlığından söz edemeyiz. Televizyon reklamlarında ya da çizgi filmlerde insanlar için süt ve peynir üreten mutlu ineklerin gerçekliğini sorgulamayışımız da yine aynı sebepten kaynaklanmaktadır. İş sorgulamaya geldiğinde, tabaktaki biftek ise bambaşka bir konudur. Bu noktada bir kez daha hatırlatmakta fayda var: Sanat da, daha başka pek çok etkinlik gibi, insanın insan için yaptığı bir eylemdir. O halde, Amerikan sinemasının en karanlık yönetmenlerinden biri olarak tanınan Lynch' in CowParade organizasyonu için yaptığı inek heykelinin sansüre uğraması nasıl açıklanabilir? İnsanoğlu tarihsel gelişiminin kültürel sonuçları gereği her şeye sahip olmak ister, ama bunun nasıl mümkün olduğunun görülmesini ya da bilinmesini her koşulda istemeyebilir. Hasıraltı etmek olarak adlandırılacak bu tutum çoğu zaman insanoğlunun büyük bir bölümünün üzerinde mutabık olduğu bir tür suç ortaklığıdır. Bu nedenle inekler bir yandan faydalı ve sevimli yönleriyle kültürel sömürünün bir parçası olurken, diğer taraftan et ve süt ihtiyacının karşılanmasında önemli rol oynayan vazgeçilmez ticari bir meta olma özelliğini sürdürmektedir. Bu durum öyle bir sarmala dönüşmüştür ki, inekler sevildikçe talep artar ve daha fazla sayıda (ya da miktarda; köfte, biftek vb.) üretilip buna karşılık daha fazla tüketilirler. Ne yazık ki bu durum yalnızca bugünün gerçeği olmayıp binlerce yıllık bir soruna işaret etmektedir. Yine de, günümüz endüstri toplumlarının içinde bulunduğu tüketim ilişkileri şartlarında, canlıların en üst düzeyde kar getirmek için metalaştırılması anlayışı, problemi içinden çıkılmaz duruma getirmektedir.

Endüstriyel et çiftliğindeki bir buzağı, doğumundan hemen sonra annesinden ayrılarak, vücudundan çok da büyük olmayan ufacık bir kafese koyulur ve bütün hayatını burada geçirir (ortalama dört ay). Kafesten asla çıkmaz, kaslarının gelişmesi için diğer buzağılarla oynamasına veya yürümesine de izin verilmez, çünkü yumuşak kaslar, yumuşak sulu biftekler demektir. Buzağının ilk defa yürüme, kaslarını esnetme ve diğer buzağılarla temas kurma fırsatı kesimhaneye giderken olur. Evrimsel anlamda buzağı tarih boyunca yaşamış en başarılı

türlerden biridir. Fakat aynı zamanda gezegendeki en zavallı türlerden de biridir (Harari, 2012, s.107).

Lynch'in, eseriyle bu ikiyüzlülüğü son derece çarpıcı bir biçimde gözler önüne serdiği; muhatabını sevimli, mutlu inek klişesine sarılarak parçası olduğu düzenin çıplak gerçeğiyle yüzleşmeye zorlayan bir duruş sergilediği için yasaklara ve sansüre maruz kaldığı açıktır. Başını koparılıp alınmış olduğu halde ayakları üzerinde duran bir ineği gösteren çalışma, bu yönüyle yönetmenin korkutucu ve tekinsiz sanat anlayışıyla örtüşen bir görünüm sergilemektedir. Ayakları üzerinde duran ineğe ait ceset, derisine kazınmış sözcüklerle hayattayken ifade edemediği mesajını seyirciye iletmektedir: *Eat My Fear*/korkumu ye! Hayvanın kalçasına iki yandan saplanmış çok sayıda çatal ve bıçak, sırtının tam ortasından koparılıp alınarak iç organlarını açıkta bırakan büyük bir parçanın eksikliği ve elbette kesik başın yokluğuna rağmen ayakta duran hayvan tam anlamıyla bir korku sahnesidir. Her ne kadar sanatçı, esere ilişkin bir fikir beyan etmeyi uygun bulmayıp tıpkı filmlerinde olduğu gibi yorumu seyirciye bıraktığını söylese de; özellikle ölü ineğin bedenine kazınmış sözcükler bir manifesto niteliğiyle niyetini ortaya koymaktadır. Sanatçının mesajı, CowParade etkinliğinin genel hatlarıyla vizyonu ve misyonu ile değerlendirildiği takdirde daha net bir biçimde ortaya çıkmaktadır. Sponsorların desteğiyle gerçekleştirilen serginin ardından düzenlenen müzayedelerde açık arttırmayla satılan heykellerden elde edilen gelir, büyük bir bölümü çocuklar yararına faaliyet gösteren ve kar amacı gütmeyen vakıf ve derneklere bağışlanmaktadır. Bugüne kadar en yüksek bedelle alıcı bulan heykelin yüz kırık altı bin dolarla, 2003 yılında Dublin'de sergilenen *Wage Moo* adlı çalışma olduğu bilinmektedir. Etkinliğe finansal kaynak sağlayan ev sahibi şehrin yerel işletmelerinden büyük ölçekli ticari kuruluşlara sponsorların içerik konusunda belirleyici bir rol oynamadığını düşünmek ise kelimenin en basit tanımıyla naiflik olarak nitelendirilebilir.

Burada sponsorluk ve tahakküm arasında ince bir çizgi bulunur. Şirketler, sanatçılarla anlaşma yaparken, eserlerinde kendi isim, renk ve sembollerinin olmasını, hatta bir şekilde eserin kendilerini anlatmasını talep edebilirler. Bu taleplerin yerine getirilmesi, eserin otonomisini yitirerek bir kültürel ürüne dönüşmesi tehlikesini taşır. Bir kültürel ürüne dönüştüğü noktada ise, reklamlar aracılığıyla yaygınlaşması ve teknik aracılığıyla sürekli yeniden üretilmesi an meselesi olacaktır (Kulak, 2017, s.202).

İnek heykelleri üzerine çalışan tasarımcılar arasında çok sayıda ünlü modacının yanı sıra aktör, yönetmen, rock grubu ve hatta eski bir devlet başkanının (Çek Cumhuriyeti Devlet Başkanı Vaclav Havel) yer alması; heykellerin Oprah ve Elton John gibi çok sayıda ünlü tarafından satın alınması CowParade 'in bir sanat etkinliğinden çok bir tür kültür endüstrisi ürünü olduğunun somut delili niteliğindedir. Sanat ve eğlence arasındaki sınırların ortadan

kalktığı, daha doğrusu sanatın eğlenceye indirgendiği bir oluşumun farklı seslere tahammülsüzlüğü karşısında verilecek en son tepki ise belki de şaşkınlık duymak olacaktır. Organizasyon, bir tarafta evrensel nitelikte bir sanat etkinliği ortaya koyma iddiası diğer yanda her coğrafyada aynı temsilin yerel motiflerle bezenmesi sayesinde kültürel farklılıkların ifade edildiği yönünde bir illüzyona dayanmaktadır. Ne figür, ne de temsil edilme şekli değişmezken; motiflerin ve onları boyayan isimlerin değişmesinin uluslararası ölçekte bir sanat etkinliğinden çok, anlaşılması veya sorgulanmasına gerek kalmaksızın çabucak tüketilen ve esasında kültürel sınırların aşındırılması amacına hizmet eden bu tür bir büyük bütçeli eğlenceye meşru bir zemin sağlama kaygısı, ancak yaratıcılık ve sanat kavramlarının içinin boşaltılması sayesinde mümkün olabilecektir. Etkinlik özünde, daha önceleri denenmiş ve yüksek oranda başarı vadeden *klasikleşmiş kitlesel ürünlere* ait reçetelere göre tekrar sahnelenen garantili bir gösterebilir.

Karakterler de çoğunlukla ya aynı ya da benzerdir. Bu bakımdan birey bir kültürel üründen diğerine geçerken içeriği asla yadırgamaz. Böylece kalıplar ve klişeler bir süreklilik kazanmış olur. Bu süreklilik kültür içerisindeki farklı öğe ve etkinlikler arasındaki ilişkilerin yeniden düzenlenmesiyle pekiştirilir. Kültürel alanlar arasındaki sınırlar aşındırılır ya da kaldırılır. (...) Bu bakımdan temel örnek sanat ve eğlencenin özdeş kılınmasıdır. Sanat eseri pekâlâ bir eğlence malzemesi değil, bir beğeni nesnesidir. Bu niteliği aşındırılır ve sanat gibi belirli bir uğraş gerektiren alan, eğlence gibi süratli bir alana adapte edilir. Böylece sanat eseri olarak üretilen şey artık kısa sürede tüketilen basit bir ürün haline gelir. Her şey gibi sanat da tüketim tercihlerine uygun bir hale sokulur. Bir başka ifadeyle “sanat”, sanat olmaktan çıkar (Kulak, 2017, s.99)

CowParade örneğinde gözlemlenen, sanatın kitle kültürünce yutulması ya da büyük tavizler sonucu sınırlı alanlarda varlığını sürdürebilmesi olgusunun tarihsel arka planına göz atmak gerekli olabilir. Kitle kültürü ve yüksek sanat arasındaki makas 20. Yüzyılın başından bu yana hiçbir zaman bu denli açılmamış olsa da, saldırgan küresel kapitalizmin bu soruna bulduğu çözüm gerici sistemlerde görmeye alışık olduğumuz üzere terazinin kefelere kitle kültürü lehine eşitlenmesi yönünde olmuştur. II. Dünya Savaşı bu değişim için eşsiz bir fırsat sunacaktır. Öncü sanatın her alanda başı çektiği, belirleyici olduğu ikinci büyük savaş öncesi Avrupası ve hatta yer yer Atlantik’in öteki kıyısında moderniteye duyulan güvenin yerini, savaşla birlikte derin bir umutsuzluğa bıraktığı görülmektedir. Savaş sonunda ortaya çıkan tablo genel hatlarıyla tüm kaynaklarını, yetişmiş insanlarını, sanayisini, bilimsel ve kültürel birikimini tüketmiş bir kıta Avrupası ve sözüm ona yardım elini uzatan genç, dinamik bir nüfus yapısı ve sonsuz doğal kaynaklarıyla Amerika’nın liderliğinde bir Batı blokunu gözler önüne sermiştir. *Yenidünya ve Yaşlı Avrupa...* Kısacası Avrupa, köklü kültürel yapısı sayesinde kültür endüstrisinin yarattığı erozyondan kendini sakınabilse dahi artık öncülük

edecek konumda değildir. Yüksek Sanatın, gitgide daha da küçülen elit bir çevrenin ayrıcalıklı ve bir o kadar anlamsız uğraşı olduğu yönündeki yaygın kanının temellerinde yatan gerçekler özellikle II. Dünya Savaşının neden olduğu insani kayıplarla yakından ilintilidir. *Baby Boomer* kuşağı olarak adlandırılan, başta Birleşik Devletler ve müttefiki ülkelerde 1946-64 yılları arasında dünyaya gelen nesil, hükümetlerin savaşla birlikte hızla düşüşe geçen nüfus hareketini kontrol etme çabalarından önemli ölçüde etkilenmiş bir kuşaktır. 1945 sonrası dünyaya gelen, fakat savaşın getirdiği yıkım ve felaketlerden bihaber olan bu kuşağın üyeleri, savaş sonrası mutsuzluk halinin tüketerek aşılabileceğine inandırılmış bir toplumunun yaratılmasında bir dönüm noktası olmuştur. Sorgusuz sualsiz tüketimin, içerikten yoksun eğlencenin kitle kültürünün genel karakterini oluşturduğu bu dönemin, aynı zamanda başta McDonald's ve Disney olmak üzere Amerika'da faaliyet gösteren tekellerin küresel birer unsur olarak ortaya çıkmaya başladığı yıllar olması ise tesadüf değildir. CowParade ilkesel olarak, birbiriyle sıkı işbirliği içinde olan kültür emperyalizminin bu iki amansız temsilcisinin en belirgin özelliklerini taşımaktadır. McDonalds'ın birincil işlevi Amerikan tarzı beslenme ve tüketim alışkanlıklarını dünyaya yaymak için yerelliğin modası geçmiş ve gelişme karşıtı olduğu yönünde sistematik bir tahribatla temellerinin sarsılmasıdır. Sömürünün bir diğer ayağı yiyerek tüketmenin yanında eğlence endüstrisiyle insan zamanının ve kaynaklarının tüketilmesini sağlamaktır. Bu aşama, Disney'in öncelikle çocukları ve onlar üzerinden yetişkinleri hedeflediği her biri müzik, sinema gibi disiplinlerde ulaşılmış muazzam yetkinliğin içeriğin kalitesini belirlemeye yetmediğinin kanıtı niteliğindeki kitle kültürü ürünleriyle hayata geçirilmektedir. CowParade, bu işbirliğinin tek başına vücut bulduğu bir oluşum sergilemektedir; çünkü izleyenlerde ineklerin korku içinde öldürülüp parçalanmasının ardından uzun süreli işlemler ve dönüşümler neticesinde ekmek arası köfte olmak üzere raflarda yer almasıyla son bulan sürecin mutluluk verici olduğu duygusunu tereddütsüz uyandırmaktadır.

Lynch'in ayaklı inek cesedi heykeli ile yaptığı yalnızca basit bir kışkırtmanın ötesinde, insanın ruhsal ve bedensel sağlığına hiç de iyi gelmeyen üretim ve tüketim süreçleri üzerindeki perdeyi kaldırarak, izleyicinin maruz kalırken bir yandan da maruz bıraktığı gerçeklikle isteği ve iradesi dışında yüzleşmeye zorlamaktır. Bunu yaparken kullandığı belli başlı enstrümanları; şok etkisi ve sanatçının gerek filmlerinin gerekse plastik sanatlar alanındaki çalışmalarının genel karakterini oluşturan *tekinsizlik* duygusudur. Tekinsizlik kavramı, kökeni E.T.A. Hoffmann ve Edgar Alan Poe'nun hikâyelerine dayanan ve Sigmund

Freud'un, Hoffmann'ın *Der Sandman* (Kum Adam) adlı öyküsü üzerine yazdığı denemeyle literatürde yerini almış olan bir psikolojik durumdur.

Tekinsiz, ilginç, acayip ya da grotesk olan her şeyde bulunmaz, kaldı ki-abartıları sayesinde korkuya yol açmayı reddeden o şeylerin tam tersidir. Tekinsiz'in özellikleri, Freud'un korku alanı diye terimleştirdiği olgu anlamında, gerçek korkudan ziyade kaygının, görünenden ziyade zihinde yer edenin özellikleridir. 'Tekinsiz, tanıdık olanı, tanıdık olmayana dönüştürmekte, çok açık bir şekilde bildik olan şey içinde rahatsız edici bir bildik olmama hali ortaya koymaktadır. Freud'un ifadesiyle: 'Tekinsiz, gizli bir biçimde fazlasıyla bildik bir şey olduğu için tekinsizdir, onun baskı altında olma sebebi de budur' (Rodley, 2013, s.13).

Eser, biçimce zorlamalara karşın, içeriğindeki tekinsizliği yankılaması sayesinde, kitle kültür ürünlerinin belirli kalıplarla şekillendirdiği tüketici alışkanlıklarının dışında kalan uyumsuz fakat bir o kadar da eleştirel bir nitelik ortaya koymayı başarmıştır.

4. 3. Şeffaf Kilise

Pieterjan Gijs ve Arnout Van Vaerenbergh adlı Belçikalı iki genç mimarın *Between Lines* (Satır aralarını okumak) adlı enstalasyon projesi olan şeffaf bir kilise, deneyimleyenleri toplumsal inanç, dinin kurumsallaşması ve birey-tanrı ilişkisine dair sorularla baş başa bırakıyor. Kilise, Belçika'nın Haspengauw bölgesine inşa edilmiş. İki bin çelik plakadan oluşan kolonun kullanıldığı on metrelik yapı yüz katmandan oluşmuş. Bakış açısına göre bütünlüklü bir yapı sergileyen ya da yer yer manzaranın içinde kaybolan kilise dıştan içe olduğu kadar içten dışa bir bakış imkânı da sunuyor. Projenin mimarlarının (kelimenin gerçek anlamıyla) bunu yaparken çatışmadan uzak, dingin bir yol izlemeyi seçtiği hemen hissediliyor. Şeffaf Kilesinin yakınlarında gözle görülür herhangi bir yapının yer almaması, Tanrının eliyle yarattığı doğada '*Tanrının Evi*'nden başka insan eliyle inşa edilmiş bir tek bina bile bulunmaması insanı Tanrı düşüncesiyle baş başa bırakan bir deneyim sunmayı amaçlıyor olmalı.

Enstalasyon, seyirciyi küçük bir kilise imgesiyle karşı karşıya bırakıyor. Yapı, bulunduğu bölgedeki pek çok kilisenin bir benzeri olarak tasarlanmış. İlk bakışta genel hatlarını oluşturan basit detaylar yapıyı, herhangi bir dönem ya da üsluba dâhil olmayan kolektif bir imge olarak tanımlayabileceğimiz ölçüde yalın bir biçime indirgemiş. Böylelikle imgenin belirli bir tarihsel dönem, üslup ya da coğrafyaya ilişkin özgül bir duruma işaret etmekten öte, Hıristiyanlık inancının tanrı kavramı ve kilisenin temsildeki aracı rolüne ilişkin daha genel bir perspektiften bakmayı gerektirdiği anlaşılıyor.

Genel kilise konsepti kısaca hatırlanacak olursa; Roma İmparatorluğunda Hıristiyanlara yönelik yasaklar ve cezaların kalkmasıyla kendilerine ait ibadethaneler inşa etmeye



Resim 29. Gijs Van Vaerenbergh, 2011, “Reading Between Lines/Satır Aralarını Okumak”, Yerleştirme

başladıklarını görmekteyiz. Topluca ibadet etmek için önceleri kayalara oyulmuş kiliseler, yeraltı mahzenleri, ahır ya da tahıl ambarı gibi dikkat çekmeyecek yerler tercih edilirken Hıristiyanlığın, İmparatorluğun yönetici sınıfları tarafından benimsenmesi ve hatta sonrasında İmparatorun kendisinin (Konstantin) bizzat Hıristiyanlığı kabul etmesiyle bu zorunluluk ortadan kalkmıştır. Plan olarak Roma Bazilikasını temel alan ilk kiliseler, daha sonra Ortaçağ’ın görkemli gotik katedrallerine dönüşmüştür. Böylece giderek kurumsallaşan ve her alanda Tanrının buyruğunu uygulama iddiasındaki Kilise (Roma Katolik Kilisesi) din, siyaset, ordu, ekonomi, bilim, felsefe ve hatta sanat alanlarındaki her tür gelişmeyi kendine tabi olması ve çıkarlarına hizmet etmesi koşuluyla destekleyen ya da engelleyen mutlak güç olarak tarih sahnesindeki yerini almıştır. Temsil ettikleri bakımından Kilisenin sınırları ve gücü duvarların, tonozların, kubbelerin, mihrap ve revakların kısacası bir mimari yapının ötesindedir. Kilise Tanrının yeryüzündeki evi; O’nun göklerdeki krallığının yeryüzündeki bir benzeri, yani eşidir. Hıristiyanlığın, Antik Yunan filozofu Platon’dan ödünç aldığı bu yaklaşım, Yeni-Platonculuk olarak paganizm sonrası iktidar sahiplerinin saltanatında kendine yer bulacaktır. Tanrının göklerdeki sarayının bir iz düşümünü yaratma arzusu, Ortaçağ katedrallerinin ihtişam ve zenginliğiyle gücünü gözler önüne seren Kilisenin

eylemlerinin de ahlaki dayanağıdır aynı zamanda. Mimari ve mühendislik alanlarında kaydedilen gelişmelere bağlı olarak en yetkin örnekleri XII. Yüzyıldan itibaren Avrupa’da inşa edilmeye başlayan Gotik Katedraller bu anlayışın zirve noktasını oluşturmaktadır.

Taşıyıcı unsurlar (ayaklar) üzerinde göğe erişmek istercesine yükselen sivri kemerler, yakut ve zümrüt gibi değerli taşları anımsatan vitraylarla süslenmiş ilahi aydınlığı inananlarla buluşturan geniş pencerelerin yanı sıra geometrik formların optik yanılsamalarla dikkati yönlendirdiği, her detayın inananların cennetin güzelliği ve tanrının yüceliğini kalplerinde hissetmesini sağlamak için tasarlanan kilise, bir binadan, bir mekândan daha fazlasıdır.

Eski kiliseler, güçleri ve sağlamlıklarıyla, kötülüğün korkunç saldırılarına karşı bir sığınak sunan ‘Yeryüzü Kilisesi’ düşüncesini esinlemişlerdi. Yeni katedraller ise, iman edenlere, bir başka dünyanın küçük bir görüntüsünü veriyorlardı. İnciden yapılmış kapıları, paha biçilmez mücevherleri, katışıksız altından yapılmış sokakları ve saydam camları olan Kudüs’ü vaazlarda ve ilahilerde duyuyorlardı (Yahya İncili xxi). Şimdi bu görüntü cennetten yeryüzüne inmişti (Gombrich, 1997, s.124-123).

Dönemin ustalarının; mimar, ressam ve heykeltıraşlarının duyarlılık, teknik beceri ve yenilikçiliği sayesinde devasa boyutlarına karşın zarafet ve güzelliği bir arada sergileyen bu eserler, koşulsuz teslimiyet ve ölçüsüz fedakârlığın karşılığında inananları cennette bekleyen ödüllerin somutlaştırılması amacına hizmet etmektedir. Ne de olsa, insanın gözüyle gördüğüne inanmakta daha az kuşkucu davrandığı bir gerçektir. Kiliseler inşa etmek, Tanrının gerçekte var olup olmadığı sorusunu, doğruluğundan şüphe duyulmayacak ölçüde somut, elle tutulur, maddi bir kanıtla savuşturmanın etkili bir yoludur. Kilise bir yandan güzelliği ve zenginliğiyle maddi bir delildir, diğer taraftan göz kamaştıran ihtişamıyla gerçek olamayacak kadar güzeldir; tanrısal olanın dünyevi olandaki yansıması, yeryüzünde vücut bulmuş halidir. Tanrının gerçekliğinin tartışmasız delilidir. “İkona tapanlar, Tanrı’yı en yüce haliyle temsil ettikleri iddiasında olan kurnaz insanlardı, oysa gerçekte, imgeler yoluyla Tanrı’yı taklit ederek (simuler) onun varlığına ilişkin sorunun üzerini örtüyorlardı [dissimuler] (Baudrillard, 2010, s.36). Fedakarlık, inançlı olmaktan başka eylemleri de gerektirir: Mahsulden pay vermeyi, kazancından düzenli bağışlar yapmayı, maddi imkanlar yetmediğinde alın teriyle Tanrı’ya olan borcunu ödemeyi ve hatta onun davası uğrunda savaşıp can alıp can vermeyi...

Kilise imgesi tüm bu tarihsel ve sosyal gerçeği imlediği gibi, kutsiyeti, günahlardan arınmayı sonsuz huzuru da temsil edebilir. Bu durum, hangi noktada durduğunuza ve bakış açınıza

göre değişir. Şeffaf Kilise'nin içten dışa ve dıştan içe değişen farklı görüntüler sunmasını sağlayan tasarımın ardında yatan muhtemelen bu greliliktir. Enstalasyonun, seküler dünya görüşünün hızla yaygınlaştığı günümüz Avrupası'nda, birey için dinle tarihsel bir hesaplaşmayı mı amaçladığı, yoksa tinsel olanla yakınlaşma fırsatı mı sunduğu konusundaki ikilem projenin *Satır Aralarını Okumak* adlı başlığına da uygun düşmektedir.

Kilisenin inşasında kullanılan elik levhalar –ki elik, kaba ama karakteri son derece belirgin bir malzemedir- Belçika'daki dindarlık ve kilise arasındaki belirgin ilişkiye vurgu yapmaktadır. Sanatlara göre kilise cemaatlerinin sayısı günden güne azalmakta; buna karşın her geçen gün kullanılmadığı için terk edilen kiliselerin sayısı giderek artmakta, boş kalan bu ibadethanelerin gelecekte ne olacağı sorusu ise pek çok sanat için güncel bir mesele olarak belirlemektedir (<https://goo.gl/6uoBY2>).

Şeffaf kilise, tinselliği maddi zenginliğin abartılı bir kesitinde sunarak bakışı aldatan bildik Kilise anlayışının aksine, her adımda farklı bir açıdan göze ulaşan ışığın etkisiyle mutlak olana ilişkin kesin bir yargıda bulunmanın yanlışlığını ve imknsizliğini hatırlatma amacındaki bir bildiri taşımaktadır. Bu anlamda, belirli bir açıdan bakıldığında dört tarafı kapalı, üstü örtülü geleneksel bir kilise gibi görünse de, aı değiştiğinde yer yer doğa manzarasının içinde eriyip kimi detayların görünmez olmasını sağlayan tasarım dilinin basitliği, eserin mesajını izleyiciye başarıyla iletmesini sağlamaktadır.

Bu bilgiler ışığında tasarımcıların gayesi, Z33 adlı güncel sanat oluşumunun katkılarıyla hayata geçirdikleri *Satır Aralarını Okumak* adındaki projeleriyle kolay anlaşılmayan ya da ifade edilmemiş olanı saptamayı ya da kavramayı, bir başka deyişle saydamlığın anlamını bilginin alanından gözlenebilir olanın, apaçık olanın alanına tercüme etmektir. Őeffaflıđın var olanı olduğu gibi görmek ve bilmek Őeklindeki yaygın kullanımından farklı olarak *Satır Aralarını Okumak* projesi bu anlamı, *tezahür etmeyen* ya da *rtk olan* Şeklinde genişletmektedir. Tezahür etmemek orada olmadığı anlamına gelmez. Başlığın da işaret ettiği üzere, Őeffaflıđın yükü *kilisenin* ve sanat yapıtının üzerinde olduğu kadar *satırlar arasını okuma* sorumluluğu bulunan seyircinin de omuzlarındadır (<https://goo.gl/6Z3TN8>).

Archdaily.com. Erişim: 14.05.2018. <https://www.archdaily.com/298693/reading-between-the-lines-gijs-van-vaerenbergh>

Yatzer.com. Erişim: 14.05.2018. <https://www.yatzer.com/See-through-Church-by-Gijs-Van-Vaerenbergh>

Yapılan çözümlerden anlaşılacağı üzere *Satır Arasını Okumak* projesi, teknolojinin artan etkisi ve bilimsel gelişmeler ışığında dinsel kurumlarla birlikte etkililiğini hızla yitiren inanç kavramına ilişkin farklı bir eleştirel bakış getirmektedir. Burada sorgulanan, inanç kavramının kendisi olmaktan ziyade giderek daha geniş kitleler halinde inancın bir kenara bırakıldığı gerçeğidir. Eserin eleştirel yönü ise sanılının aksine, inanç kavramı ve kiliseye dair tenkitçi yaklaşımından ötürü değil de, tinsel anlamda inanç kavramını din kurumlarının ve ruhban sınıfının çokça yıpranmış kötü şöhretinin kaynağı olarak görme eğilimini sorgulamasından ileri gelmektedir.



Resim 30. Gijs Van Vaerenbergh, 2011, “Reading Between Lines/Satır Aralarını Okumak”, Yerleştirme Achdaily.Erişim:14.05.2018.<https://www.archdaily.com/298693/reading-between-the-lines-gijs-van-vaerenbergh>

BÖLÜM 5

KOLEKTİF İMGELER ANAGRAMLAR VE AMALGAMLAR

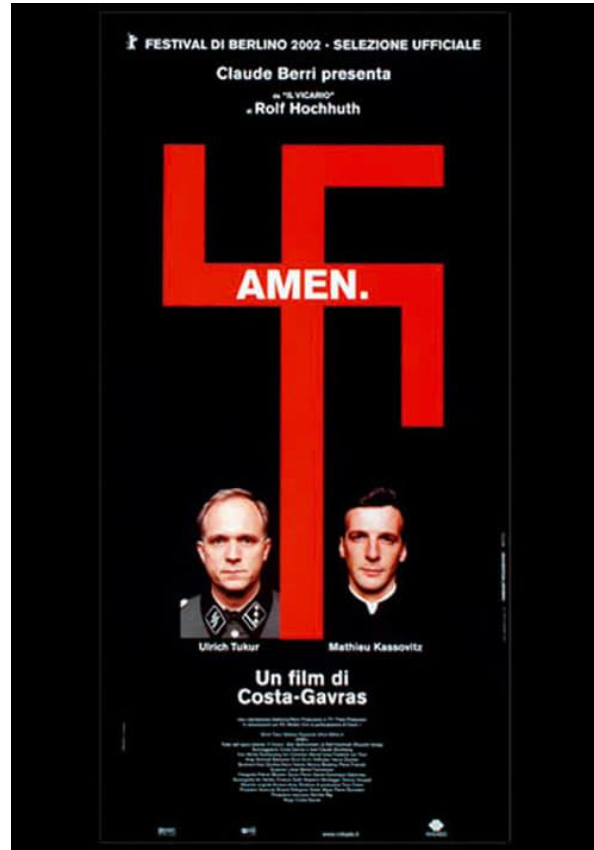
Eleştirel kolektif imgelerin kendi içindeki gerek mantığı, gerekse içeriği bakımından anagramları akla getirdiği söylenebilir. Kolektif imgeler-anagramlar arasındaki benzerlik büyük ölçüde sözcük, harf ya da onlara karşılık gelen imgelerin değişmecelere dayalı yeniden türetmeleriyle mümkün olabilmektedir. Bu benzerlik, anagram analojisi üzerinden aynı zamanda eleştirel kolektif imgelerin anlaşılmasına yönelik bir model sunmaktadır. Anagramlar, bir sözcüğü oluşturan harflerin ya da bir cümleyi oluşturan sözcüklerin yerlerinin değiştirilmesi ve yeniden düzenlemesiyle oluşturulan sözcükler ve anlamlardır. Sözcük veya cümleleri oluşturun her bir elemanın kullanılması yönünde bir kural yoksa da, türetilen anagramların büyük ölçüde bu anlayışa uygun olduğu söylenebilir. Örneğin ‘*masa*’ sözcüğünden hareketle ‘*asma*’ anagramının türetilmesi harflerin yerlerini değiştirmek ve anagramın konusu olan masa sözcüğündeki gibi dört harfle oluşturulması klasik bir anagram örneği sunmaktadır.

Anagramların tarihçesi Antik Yunan’a kadar geriye gitmektedir. “Değişmece” olarak adlandırılan bu anagramların, sözcüklerin saklı ve mistik anlamlarını açığa çıkaran bir şifreleme yöntemi olarak edebiyat ve felsefeciler tarafından sıkça kullanıldığı bilinmektedir. Yine Ortaçağ Avrupası’nda anagramlar popüler olmayı sürdürmüştür. Anagramlara başvurulma nedenleri tarihin her döneminde entelektüel meraklarla sınırlı kalmayıp kimi zaman bir zorunluluk olarak belirlemiştir.

Anagramların Kolektif imgelerle bir diğer benzerliği alaycılığı eleştirel bir enstrüman olarak kullanmaya elverişli oluşlarıdır. Anagramın doğasındaki gizliliğin, ne aradığını bilen gözlerce açığa çıkarılması eylemi aynı zamanda saklı bir tenkiti de barındırabilmektedir. Modern zamanlarda, özellikle de Sürrealizm ile beraber anagramlar yeniden kendilerine yer bulmayı başarmıştır. Unica Zürn’ün anagramlar içeren gerçeküstücü şiirleri bunlardan bazılarıdır. Fakat Sürrealizm akımının sözcüsü ve kurucularından olan Andre Breton’un Salvador Dali’nin şöhretini ve sanatının saygınlığını gölgelediğine inandığı ticari başarı odaklı sansasyonel tavrını eleştirmek için kullandığı, Avida Dollars/Salvador Dali (paragöz anagramının içerdiği yergi “değişmecelerin eleştirelliği”ne örnek teşkil etmektedir.

Yapısal olarak anagramlara benzeyen ama bir takım kendine özgü farklılıklar içeren “amalgam” terimi de kolektif imgelerin eleştirel bir içerikle yeniden kurgulanması, dönüşmesi konusunda bir diğer analogik model oluşturabilmektedir. Daha ziyade kimya

alanında kullanılan terim, iki farklı elementin birleşmesi olarak açıklanabilir. Anagramın değişkenleri kendi içinde sağlayan doğasından farklı olarak amalgam birbirinden farklı birden fazla bileşenin birlikteliğine işaret etmektedir. Amalgamın çağdaş sanat alanındaki en çarpıcı örneklerinden biri ünlü İtalyan tasarımcı Oliviero Toscani'nin 2002 yılında tasarladığı, yönetmenliğini Costa Gavras'ın yaptığı *Amen* adlı sinema filminin afişinde yer almaktadır.



Resim 31. Oliviero Toscani, 2003, “Amen”, film afişi.

Bbc News. Erişim: 14.05.2018

<http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/1834183.stm>

II. Dünya savaşı sırasında Katolik Kilisesi'nin Yahudi Soykırımı'na seyirci kalmasını eleştiren sanatçı, işlenen suça sessiz kalmanın suça ortak olmak anlamına geldiği yönündeki eleştirisini gamalı haç ile Katolik haçının amalgamını yaparak ortaya koymuştur. Yalnızca swastikayla bütünleşen haç imgesi değil, piskoposların giydiği cübbelerin renklerine göndermede bulunan kırmızı haçın siyah zeminde yer alması gibi başka tasarımsal öğelerle de söz konusu amalgam tasarımın eleştirel niteliğinin desteklendiği görülmektedir (<https://goo.gl/8bAFXZ>).

BbcNews. Erişim: 14.05.2018 <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/1834183.stm>

Görüldüğü üzere, gerek anagramlar ve amalgamlar, gerekse kolektif imgeler yapısal olarak pek çok benzerliğe sahiptir. Anagram benzeşimine geri dönecek olursak, birinin sözel/anagram, diğerinin görsel/imge niteliğinden başka bir ayırım yapmanın güçlüğü, biraz daha ileri gidildiği takdirde kolektif imgelerin görsel birer anagram/amalgam olduğu düşüncesini akla getirmektedir. Her şeyden önce görsel ya da sözel, her iki araç da toplumsal bilincin yüzeyinde ya da derinliklerinde belirli bir tarihsel arka planı olan; üzerine uzlaşa sağlanmış, bilinen kavramlar üzerinde çalışmaya fevkalade elverişlidir. Öyle ki, anagramla türetilen yeni sözcük fonetik ve içerik bakımından değişse bile Avida Dollars örneğinde olduğu gibi, yeni türetilen anlamın aslında sözcüğün ham haliyle bağını koparmadığı; ona bir göndermede bulunarak yeni varlığını, oluşunu tesis ettiği söylemek yanlış olmaz. Tam da bu noktada bir yöntem, bir araç ya da bir seçenek olarak kolektif imgelerin eleştirelliği çoğu zaman anagram prensibine göre çalışmaktadır. Bir tümceyi oluşturan sözcüklerin yerlerinin değiştirilmesi yoluyla elde edilen anagramlar gibi; genel mantık çerçevesinde zaman-uzam bağlamı içinde imgelerin doğal ilişkilerine uygun olmayan bir biçimde bir araya gelmesi bir tür görsel anagram yaratılmasını olanaklı kılacaktır. Bu durum, tıpkı anagramda olduğu gibi başlangıçta anlamsız görünse de değişmecenin kendi içindeki tutarlılığı fark edildiğinde anlam kazanacaktır. Örneğin Mark Gertler 1916 tarihli “Atlıkarınca” adlı eserinde; atlıkarınca, korkutucu kukla figürler ve üniformalar gibi kolayca ayırdına varılan göstergelere yer vererek savaş karşıtlığı, kitlesel delilik, yıkım ve sonu gelmeyen sistematik bir şiddet sarmalını basit, bilindik kavramların imgeleriyle izleyiciye aktarmış böylelikle bir plastik anagram yaratmıştır.

İmgelerin, bilindik ilişkiler ağını yansıtan sunuşlardan farklı şekillerde bir araya gelmesi, tek tek her bir bileşenin temel anagram mantığına uygun davrandığı durumlarda bile biçimce ve anlamca yeni değişmeceler yaratma potansiyeline imkan tanımaktadır. Kuş ve ağacın, balık ve denizin kavramsal olarak ilişkilendirilmesi safhasında baş göstermeyen zorlukların, balık ve ağacı bir araya getiren bir görsel anagramın anlamsızlığında mecaz ve yerginin mesajı anlaşılır kılan anahtar olarak belirmesiyle seyir değişecektir. Bu durum, anagramın çözülmeyi bekleyen gizlenmiş mesajına, mesajın gizlenmesini gerekli kılan koşullara ve bu gizemin önemli bir parçası olan eleştirelliğe ise son derece uygun düşmektedir.

5.1. Uygulamalar

Uygulamalar bölümü özgün sanatsal çalışmaları kapsamaktadır. Çalışmalar, büyük ölçüde yüzey üzerine uygulamalardan oluşan geleneksel bir yaklaşıma sahip olmasına karşın az sayıda da olsa *yerleştirme* gibi farklı disiplinleri içeren örneklere de yer verilmiştir. Çalışmaların temeldeki motivasyonunu eleştirel bir bakış açısı belirlemekte, uygulamalardaki teknik ve üslup farklılıklarına rağmen bu nosyon daima korunmaktadır. Bu bölümde yer alan uygulamaların hiçbiri sanatsal özgünlüğü biçimde aramayı amaçlamamakta; tam aksine farklı tarihsel düzlemlerde sanatçılar ya da toplumlarca yaratılmış bilindik görsel estetik kodları, üzerine geniş bir tarihsel ve toplumsal uzlaş sağlanmış olması şartından başka bir kurala bağlı kalmamaktadır.

Özgün ya da anonim kolektif imgelemde yer eden her bir kod, kullanıma hazır bir mesaj taşırken icracının bağlama ilişkin küçük dokunuşları içerikte büyük değişiklikler yaratmak için büyük imkânlar sunmaktadır. Bu noktada en belirleyici unsur bağlam olarak karşımıza çıkmaktadır. Bağlamın doğru anlaşılması ise oldukça hassas bir dengeyi gözetmeyi gerekli kılmaktadır. Andre Bazin'in "yakın planda çekilmiş ölü bir çocuk, genel planda çekilmiş ölü bir çocukla aynı şey değildir, renkli çekilmiş bir ölü çocukla da aynı değildir" (Bonitzer, 2011, s.99) sözü bağlamı doğru değerlendirmek konusunda gözetilmesi gereken dengeleri ortaya koymaktadır. Bir imgenin hangi bağlamda kullanıldığı sorusu sanatçının, kompozisyon, renk seçimi, ışık-gölge, zıtlık ve uyum gibi temel sanatsal düzenleme ilkelerini eser için hayati önem taşıyan birer aktöre dönüştürme becerisi, bağlam açısından kuşkusuz belirleyici olmaktan öte bir anlam ifade etmektedir. Örneğin tavus kuşu imgesi greko-romen panteonu bağlamında kullanıldığı takdirde başka, Hıristiyan ikonolojisi bağlamında başka anlamlara geleceğinden farklı değerlendirmelere tabi tutulmasının gerekliliği ortadadır. İlkinde Zeus'un eşi Hera/Juno'nun gurur ve güzelliğini (Ferber,2007, s.152) ikincisinde Hıristiyanlığın yedi ölümcül günahından biri olan kibri gösteriyor (Gibson, 2012, s.203) olduğu gerçeğinin ayırıcılığı olmadan mesajı doğru yorumlamanın mümkün olamayacağı ise son derece açıktır.

Bu bölümde yer alan çalışmaların tamamında yukarıda bahsi geçen değer ve ölçütler dikkate alınarak hayata geçirilmeye gayret edilmiştir. Kolektif imgelemde yer etmiş tüm kodların sanatsal temsiller başta olmak üzere değerlendirilebilmesinin, büyük ölçüde Erwin Panofsky'nin ikonografik çözümleme yönteminde önerdiği ilk iki aşama olan doğal anlam ve anlaşılabilir anlamı okuma becerisini gösteren her okurun esere ilişkin doğru çıkarımlar

yapmasının öncelikli koşulu olduğunu belirtmekte yarar vardır. Barthes'ın *yazarın ölümü* olarak adlandırdığı süreç, eserin tek bir gerçek anlam taşıdığı yolundaki söylemi çürütüyor görünmesine karşın, örneğin Eco da yazılarında önceleri Fransız düşünürün teziyle paralellik gösterse de, daha sonraları yapıtın pek çok farklı okumaya açık olmasına karşın okur sayısı kadar anlam üretilmesinin mümkün olmadığı; nihayetinde esere ilişkin çok sayıda farklı okuma olasılığına karşın yazarın kafasında tasarladığı bir okur tipine göre metni oluşturduğu şeklinde sentezlenen görüşleri kolektif imgelerin sanatsal imgelere dönüşmesi sürecine dayanak oluşturmaktadır. Elbette tüm bunlar metnin salt bilgi vermeyi amaçladığı yönünde yorumlanmamalıdır. Akira Kurosawa'nın "Sanat bir haberleşme değil, ölüme karşı bir dirençtir. Sanat bilgi vermez. Sanat bir enformasyon türü değildir"(<https://goo.gl/n4oCth>) sözleriyle ifade ettiği üzere, sanat çoğu zaman bilgi verme amacı taşımamasına karşın bir mesaj iletme kaygısı taşımaktadır. Sanatın salt bilgi verme amacı taşıyan bir enformasyon aracı olmamasının, iletişimi öncelerken alışılmışın dışında yöntemlerle bu ereğe ulaşmayı tercih ettiği gerçeğini göz ardı etmek olarak yorumlaması ise bir hata olacaktır.

Kolektif imgelerin bir tür logografik yazı sistemi gibi iş gördüğü böylesi bir yaklaşım çerçevesinde verilen örneklerin sanatsal niteliğini ise yine Panofsky'nin ikonografik çözümleme metodunun son safhası olan *içsel anlam* veya bir diğer deyişle içerikte aramak akla en uygun çözüm gibi görünmektedir. Sanatçı yaşadığı çağın tanıklığını; toplumsal çalkantıları, kültürel değişimleri ve çatışmaları kimi zaman bilinçli bir tavırla ama çoğunlukla da iradesi dışında çalışmalarına yansıtma suretiyle kayıt altına almaktadır. Bu tanıklık, Goya'nın *Üç Mayıs Katliamı* ya da Picasso'nun *Guernicası* kadar önemli toplumsal olayları ve tarihsel gerçekleri aktardığı gibi, Schille'nin resimlerindeki gibi kişisel bir arka planda yoğrulmuş trajik olayları da anlatıyor olsa dönemin din, felsefe, sınıf ve milliyet gibi kavramlarının yarattığı atmosferin belirleyiciliğinden kendini kurtarabilmesi olanaksızdır. Bu minvalde, uygulamaların genel karakterine hâkim olan içeriğin iletimi konusunda yapılan tercihler çalışmaların özgün niteliğini oluşturma sorumluluğunu büyük ölçüde taşımak durumundadır.

Bağlama göre değişen ihtiyaçlara cevap vermek üzere her uygulama farklı bir üslupla hayata geçirilmesine karşın, her birinin ortaya çıkmasını gerekli kılan temel motivasyon eleştirel bir bakış açısının benimsenmiş olmasıdır.

Kitlesele iletişimin görsellik üzerine kurgulandığı gerçeği dikkate alındığı takdirde, hâlihazırda dolaşımda yer alan imgelerin birer parçası olduğu logografik alfabenin küresel ölçekte ortak bir dil haline gelmesi olgusu, uygulamalarda bu imgeler üzerinden anagramatik bir modelin benimsenmesini beraberinde getirmiştir.

5.1.1 Dünya Klasikleri

Dünya Klasikleri adlı çalışma, 2010 yılına tarihlenmesine karşın bu metindeki diğer çalışmaları öncelemesi nedeniyle uygulamalar bölümünde yer almaktadır. Yerleştirme basit bir kitaplık içine yerleştirilmiş çok sayıda kavanozdan oluşmaktadır. Kavanozların üzerinde yer alan etiketlerde, lkemizde ‘‘Dünya Klasikleri’’ olarak bilinen Batı edebiyatının roman türünde en çok bilinen ve okunan yazarlarının görselleri ve eserlerinden bazıları yer almaktadır. Kavanozların içi ise pirinç, mercimek, bulgur, fasulye, nohut gibi kuru gıdalarla doldurulmuştur. Kitaplığın üzerinde ise, çalışmayı tanımlayan ve bakliyat dolu kavanozlarıyla kitaplığı bir mutfak dolabından ayıran ‘‘Dünya Klasikleri’’ ibaresinin yazılı olduğu levha yer almaktadır. Dünya Klasikleri tanımı pek çok farklı sanatsal disiplinde verilmiş eserler için kullanılan bir başlık olarak esasında bir sınıflandırmaya işaret etmektedir. Özellikle Batı edebiyatının, 18. Yüzyılın ilk yarısından itibaren hızla gelişen ve en önemli yazın türlerinin başında gelen romanın en yetkin örneklerini tanımlamak amacıyla yapılan bir sınıflandırmadır söz konusu olan.



Resim 32. 2011, ‘‘Dünya Klasikleri’’, yerleştirme



Resim 33. Resim 32'den ayrıntı

İnsanın doğadan farklılaşması, onu değiştirip kendi istekleri doğrultusunda kontrol etme çabasının miladı olan tarım devriminde toprağa ekilen ilk tohum ile söylenen son şarkı, boyanan son tuval, sahnede sergilenen son performans arasında kat edilen mesafenin tanıklığının yapılmak istenmesi durumunda başvurulacak ilk kaynak klasik romanlar olacaktır. Bu iddianın anlaşılabilmesi tarih boyunca insan eylemlerinin dönemsel ve coğrafi olarak doğru-yanlış, ahlaki-gayrı ahlaki, güzel-çirkin gibi son derece farklı şekillerde yorumlanması olgusunun merkezinde kilit bir rol oynayan “kültür” kavramının tanım ve sınırlarına bağlıdır. Kültür sözcüğü, etnolojiden antropolojiye, tarımdan besiciliğe, sosyolojiden sanata pek çok alanı içine alan bir kapsama sahiptir. Örneğin sosyolojik açıdan kültür kavramının sözlük karşılığı toplumsal eylemin ortak temellerini oluşturan kalıtsal fikirlerin, inançların, değerlerin ve bilginin toplamı iken, etnoloji ve antropoloji bilimleri Kültür’ü belirli bir uygarlığın belirli bir dönemi olarak sınırlandırarak ele almaktadır. Bu örnekler çeşitlendirilebilecek olsa da, *Dünya Klasikleri* adlı çalışma bağlamında, tarımsal faaliyet (ekin) olarak kültür kavramıyla sosyal uğraşlar, ifade ve zanaat, davranış, moda gibi bir toplum ya da sınıf tarafından değer verilen zevklerin bütünü oluşturulan sanatsal anlamdaki kültür kavramları önem taşımaktadır. On iki bin yıllık tarım devriminin (Harari, 2015, s.39) gerçekleşmesinden günümüze kadar yaşanan süreci, Burjuva toplumunun bir ifade aracı olarak ortaya çıkmış romanının modern zamanlara ait kimliğiyle nasıl olup da nakledebildiği sorusu ise çalışmanın çıkış noktasını oluşturmaktadır. Yanıtı bulmak büyük ölçüde izleyicinin sorumluluğunda olsa da, hatırlanması gereken; görünür sebepler ister inanç, isterse ideoloji olsun günümüz dünyasında yaşadığımız karmaşanın kaynağında

kitaplıktaki kavanozların içinde sergilenen buğday ve pirinç tanelerinin olduğu gerçeğidir. Tarihsel olarak değerlendirildiği takdirde sözcüğün gerçek anlamıyla *Dünya Klasikleri* hala her türlü savaşımın nesnesi gibi görünmesine karşın öznesi durumunda olan ekin/kültür ürünleridir.

5.1.2 Cinderellaman

Cinderellaman adlı çalışma, dijital ortamda yapılmış bir yüzey resimdir. Boyutlarının, dijital resmin sağladığı esnek ölçülendirme imkânlarına rağmen 30x35 cm gibi küçük denebilecek ölçülerde sınırlandırılması çalışmanın erkek cinselliğini içeren görselliğiyle doğrudan ilişkilidir. Resim, beyaz renkli, ucu ve topuk kısmı açık yüksek ökçeli bir kadın ayakkabısının içini dolduran, kırmızı kurdeleden bantların sardığı erkek cinsel organını göstermektedir. Çalışma adını tahmin edildiği üzere Cinderella adlı “çocuk masalından” almaktadır ve resmin içeriğinin kurgusunda isim en az imgenin kendisi kadar önemli bir rol üstlenmektedir. Dünya çocuk masalları arasında önemli bir yere sahip olan Cinderella masalının toplumsal işlevi ve taşıdığı kodların bilinmesi ve Cinderellaman adlı çalışmanın doğru bir bağlama oturtulması çocuk masallarına ilişkin eleştirel bir okumayı zorunlu kılmaktadır.

Hikâyenin, dünyanın pek çok yerinde benzerlerine rastlanabilen konusu, masum bir genç kızın haksız bir zulme maruz kalmasına karşın yumuşak başlı mizacı, üstün karakteri ve en önemlisi göz alıcı güzelliği sayesinde mutlu kılınarak ödüllendirilmesi klişesinin adeta ilk örneklerinden biri gibidir. Vladimir Propp’un Masalın Biçimbilimi adlı çalışmasında belirttiği üzere masalarda kişiler ve özel nitelikler değişmesine karşın eylemleri ve işlevleri değişmemektedir. Masallar, aynı eylemi değişik kişilere yaptırmaktadır (Propp, 2017, s.23). Tüm bu birbirini tekrar eden motiflerin alışılmışlığı içinde gözden kaçan ve belki de kaçması istenen mesaj ise; okuyucu hikâyeye Cinderella’nın omzu üzerinden tanıklık etmesine karşın, genç kızın olayın öznesi değil, nesnesi olduğu gerçeğinin soru işaretlerine ve şaşkınlığa yer bırakmayacak bir ustalıkla benimsetilmesidir. Cinderella iyi huyu, sabrı ve kendi kendine yardımcı dokunmayan çaresizliğiyle kurtarılmayı bekleyen bir kurbandır, fakat benzer durumdaki pek çok kadından farklı olarak gençliği ve güzelliği onu kurtarılmaya ve korunmaya değer kılmaktadır. Hikâye her ne kadar bir genç kızın mutlu sonla biten öyküsünü anlatsa da, anlatının yazarı, kadını kendi istekleri doğrultusunda şekillendirmeyi arzulayan erkek egemen toplum düzenidir. Benzer özelliklere sahip diğer masallar gibi Cinderella da, kız çocuklarına küçük yaşlardan itibaren nasıl iyi bir eş olunacağı fikrini aşılarken, erkeklere de nasıl bir eş aramaları gerektiği konusunda rehberlik etmektedir.



Resim 34. 2017. “Cinderellaman”, Dijital Resim, 30x30 cm

Cinderellaman adlı çalışma, masalın aşıladığı toplumsal cinsiyetçi nosyonun -kurgu, olay örgüsü, karakterler gibi hikâyenin temel unsurlarıyla yaratılan dramatik yoğunluk ve nihayetinde haksızlığa karşı adaletin sağlanması ile yaşanan tatmin duygusu- gözlerden sakladığı mutlak mesajı yalın, dolaysız ve aynı ölçüde çarpıcı bir şekilde gözler önüne sermeyi amaçlamaktadır. Bir başka deyişle Cinderellaman izleyicinin, toplumsal cinsiyetçi politikaların maskeleydiği gerçeklere kelimenin tam anlamıyla “çıplak” bir bakış atmasına imkân sunmaktadır. Hikâyenin bilinen bir diğer adı olan *Küçük Cam Ayakkabı*’ dan hareketle, Külkedisi’nin balodan aceleyle ayrıldığı sırada merdivenlerde düşürdüğü cam ayakkabının taşıdığı değişmeceli anlam, ayakkabının içine yerleşmiş erkek cinsel organıyla açığa vurulmaktadır. Şu durumda masal, ayakkabının Cinderella’ya değil, prense uymasının gerekliliğini dile getirmektedir.

5.1.3 Kadının Kısa Tarihi

Kadının Kısa Tarihi adlı çalışma 120x400 cm boyutlarında tasarlanmış beş parçadan oluşan dijital bir resimdir. Çalışma, toplumsal bir kimlik olarak kadının, beş farklı evrede geçirdiği tarihsel dönüşümü kültür, ekonomi, politika kavramları bağlamında sergilemeyi amaçlamaktadır. Resim, Melos Afroditi ya da Milo Venüs'ü olarak bilinen ve milattan önce II. Yüzyıla tarihlendiği düşünülen aşk tanrıçası Afrodit heykelinin, kronolojik bir sıralamayla bir film şeridindeymişçesine gösterilmesi mantığı üzerine temellendirilmiştir. Her bir figürü bir diğerinden ayıran klasik sütunlar çalışmayı beş eşit parçaya bölmekte ve aynı zamanda dönemsel farklılıkları vurgulamaktadır. Kompozisyonda okuma yönüne göre soldan sağa doğru izlenen akış ile farklı tarihsel dönemlerde felsefe, inanç, ideoloji gibi kavramların gölgesinde biçimlendirilen kadının maruz kaldığı şeklen değişimleri ve değişmeyen “nesne” olma halinin vurgulanması amaçlanmıştır.

Resmin gösterdiği değişim evreleriyle, kadının nesne olma halinin paganizmden tek tanrılı dinlere geçiş ve daha sonra kapitalist toplumlarda ticari metaya evrilme sürecinin kronolojik bir yelpazede aktarılması amaçlanmıştır.



Resim 35. “Kadının Kısa Tarihi”, 2014, Dijital Resim, 120x400 cm

Çalışmada gösterilmeye gayret edilen, kadının nesne olma hali *Milo Venüsü* ile başlamakta ve aynı imgenin kullanımının çeşitli tarihsel dönemler bağlamında yapılan uyarlamalarla yinelenmesi prensibi üzerine inşa edilmektedir. Milo Venüsü Antik Yunan’ın sanat, siyaset, hukuk, felsefe alanlarında eriştiği düzeyi, yani uygarlık düzeyini gösteren çok sayıdaki önemli eserden birdir. Gombrich’e göre tüm Afrodit heykellerinin en ünlüsü Milo Venüsü’dür (Gombrich, 1997, s.105).

Sanatçının ulaştığı teknik ustalığın yanı sıra eserin sahip olduğu güzellik ve zarafet Milo Venüsü’nün kendisinden sonraki pek çok sanat eserinde benimsenen ideal estetik kodlar

üzerinde belirleyici olduğu kanısını güçlendirmektedir. Resmin ikinci bölümünde Milo Venüsü başında miğferi ve sırtındaki büyük beyaz kanatlarıyla bir Valkür'e dönüşmektedir. İskandinav mitolojisinde Odin'in yardımcıları olan Valkürler savaşçı genç ve güzel bakireler olarak bilinmektedirler. Resmin tam ortasında yer alan üçüncü kısımda ise Milo Venüsü bu kez Bakire Meryem olarak tezahür etmekte; Adem'in cennetten kovulmasına neden olan Havva'nın suçuyla lekelenen kadın algısını, masumiyeti ve el değmemişliğiyle tüm kadınlara ödetilecek büyük bir bedel karşılığında biraz da olsa hafifletmektedir. Dördüncü bölümde Birleşik Devletlerin en önde gelen sembollerinden biri olan *Statue of Liberty*, yani Özgürlük Anıtı'na yer verilmiştir. Heykel, günümüzde yalnızca "Amerikan tarzı" özgürlük anlayışını değil, demokrasi ve fırsat eşitliği gibi kavramları da temsil eder duruma gelmiştir. Resmin beşinci ve son bölümünde ise Milo Venüsü'nün taşıdığı sanatsal ve estetik kodların tüketilip sıradanlaştırılmak suretiyle, günlük tüketim ilişkilerini sembolize eden alelade bir vitrin mankenine dönüştüğü görülmektedir.

Tüm bu tarihsel perspektif bize, aslında kadının neler olabildiğinden çok ne olamadığını göstermektedir. Kısacası, bir yandan ülkeler, coğrafi bölgeler ve hatta kimi kültürlerde evler bile dışı addedilip öyle adlandırılrsa da; kadın, anne, eş, sevgili veya sanatçıların esin kaynağı olarak sembolleştirilse de yalnızca kendisi olmasına, kadın olmasına müsaade edilmediği eleştirisi *Kadının Kısa Tarihi* adlı çalışmada görülmektedir.

5.1.4. V Sign/ Zafer İşareti ya da "V For Victory"

V Sign adlı çalışma 100x70 cm boyutlarında serigrafi tekniğiyle basılmış, CMYK adı verilen klasik matbaa anlayışını taklit eden dört renkle yapılmış bir baskı resimdir. Resimde, herkesçe tanınıp bilinen zafer işaretini yapmakta olan bir elin kompozisyonun merkezinde yer aldığı görülmektedir. Yalnız bu elin benzerlerinden farkı, başparmak ve işaret parmağı arasına yerleştirilmiş olduğu halde "V" harfini ikinci bir kez tekrarlamakta olduğu görülen bir makasın metal ağzıdır. Zafer İşareti ve makas imgelerinin biçimsel olarak birbirini çağrıştıran görselliklerinin yanında, işaretin tarihsel ve ideolojik bağlamının, çalışmanın taşıdığı mesajın iletilmesinde hayati bir öneme sahip olduğu kolayca anlaşılacaktır. *Zafer İşareti*, işaret parmağı ve orta parmak İngilizce Victory sözcüğünün "V" harfini taklit ederken başparmağın avuç içine doğru kapalı durumdaki yüzük ve serçe parmağının üzerinde olduğu el işaretidir. Tüm dünyada bilinen *V Sign/ Zafer İşareti* metin boyunca bahsi geçen çoğu kolektif imgeye kıyasla tarihsel olarak yakın sayılabilecek bir dönemde, II. Dünya Savaşı yıllarında ortaya çıkmış bir politik semboldür. Antropolog ve zoolog

Desmond Morris “Koruyucu Tılsımlar” adlı kitabında, işaretin tarihçesinden söz ederken özellikle Britanya ve İrlanda’da nefret dolu bir jest olarak bilindiğini aktarmaktadır. İşaretin ortaya çıkış öyküsü kimi kaynaklara göre XV. Yüzyıl’da İngiltere ve Fransa arasında yapılan Agincourt Savaşı ile başlamıştır.

Fransızların, savaştan önce zaferi kazandıktan sonra İngiliz okçularının ‘ok parmaklarını’ (sağ elin işaret ve orta parmaklarını) keseceklerini söyledikleri hikâye edilir. Savaş İngilizlerin zaferiyle sona erip de Fransız tutsaklar götürülürken İngiliz okçular, tehditlerini yerine getiremediklerini hatırlatmak için ok parmaklarını havaya kaldırmışlardır. Böylece iki parmağı havaya kaldırmak İngiliz erkeklerinin başlıca hakaret jesti olmuştur (Morris, 1999, s.179).



Resim 36. 2017, “V Sign/Zafer İaret”, İpek Baskı,100x70 cm

Zafer İşaretinin Britanya’daki anlamı karşı tarafa yöneltilmiş ne kadar hakaret, aşağılama ve nefret içeriyorsa daha sonraları taşıdığı anlamda bir o kadar değiştiği görülmektedir. Savaş ve işgal yıllarıyla birlikte işaretin taşıdığı anlam henüz hiçbir şeyin bitmediğine dair bir umudu içerdiğine tanık olunmuştur. (<https://goo.gl/TNeBnL>).

İşaret, II. Dünya Savaşı sırasında, Nazi işgaline karşı politik bir propaganda olan *V For Victory/ Zafer için V* sloganını imlemektedir. 14 Ocak 1941’de BBC’de başlatılan kampanyada ‘V’ işaretinin

Alman işgali altındaki Belçika’da direnişin sembolü haline getirilmesi çağrısı yapılır. Kısa zaman içinde bu çağrı işgal altındaki diğer bölgelerde de karşılık bulur ve İngiliz Başbakanı Winston Churchill’in de zafer işareti yaparak verdiği pozlarla kampanyaya katılmasının ardından başta İngiltere, Almanlara karşı savaştan tüm Avrupa ülkelerinin birleştirici sembolüne dönüşmüştür

BbcNews.Erişim:14.05.2018

http://www.bbc.co.uk/worldservice/history/story/2007/02/070122_html_40s.shtml

‘V’ işaretinin, ortaya çıkmasına neden olan koşulların da etkisiyle -ki bunlar geniş kitlelerin özgürlük ve zafer arzusunun ifadesi haline gelmesini sağlayan tarihsel koşullardır- zaman içerisinde romantik bir kisveye bürünmüş ve bilinen tarihin en büyük sömürge imparatorluğu olan Büyük Britanya’nın kendi yararına yarattığı kurgunun sloganlaştırılmış sembolü olduğu gerçeği göz ardı edilmiştir. ‘V’ Sign adlı çalışma bir yandan bu gerçeği hatırlatırken diğer yandan her zaferin ağır bir bedeli olduğu gibi bu bedelin kime ödetileceği sorusunun yarattığı tedirginliğe de taşımaktadır. ‘V’ Sign, adlı çalışmanın tarihsel bağlamının işaret ettiği bir diğer önemli husus savaştan galip çıkan Britanya İmparatorluğu’nun anakaranın dışında kalan tüm sömürgelerini konvansiyonel anlamda yitirdiği gerçeğine işaret etmesidir (Hobsbawm, 2003, s.247-276).

5.1.5. Ayın Çalışanı

Ayin Çalışanı adlı çalışmalar iki serigrafı baskı resimden oluşan bir seri olarak tasarlanmıştır. Resimlerden ilki Balkan Harbi sırasında Edirne’yi işgal eden Bulgar ordusuna mensup bir subayı diğeri de II. Dünya Savaşında bir Alman askerinin portresini göstermektedir. *Ayin Çalışanı: Mart 1913* adlı ilk çalışma, kusursuz üniforması için mağrur bir subayın cepheye gitmeden önceki halini gösteren; anı olarak belki de gelecek kuşaklara miras bırakılacak türden bir fotoğrafın bilindik özelliklerini yansıtmaktadır. Daha önce sıcak cephe tecrübesi edinmemiş; toplu kıyımlara, tecavüzlere, yağmaya ve talana, sivillerin veya esir düşen düşman askerlerinin maruz kaldığı her türlü yokluğa, yoksunluğa tanıklık etmemiş ya da bu tür cürümlerin suç ortaklığına zorlanmamış her askerinin vatan savunması, görev bilinci ve sorumluluk duygusuyla motive olduğu o anın resmidir *Ayin Çalışanı*. Çalışma, savaşın başlangıçta ve daima, cephede orduların mücadelesiyle sınırlı olduğuna, savaş hukuku ve askerlik onuru gibi kavramların gerçekten var olduğuna inanan “savaşın acemisi” bir askeri göstermektedir. Onun için savaşın tanımını belki de Ralph Waldo Emerson’ un “Savaş duyuları eğitir, iradeyi harekete geçirir, fiziksel yapıyı mükemmelleştirir, kritik anlarda, erkekleri birbirleriyle boy ölçüştükleri hareketli ve yakın çarpışmalarla yüz yüze getirir” sözlerinden ibaret. Ne var ki, savaşların yapılabilmesi para ve insan kaynağına, bunların sağlanabilmesi için de geçerli bir sebebe, bir motivasyona gereksinim vardır.



Resim 37. 2017, "Aydın Çalışanı: Mart 1913"
İpek Baskı, 64x42 cm



Resim 38. 2017, "Aydın Çalışanı 1 Eylül 1939"
İpek Baskı, 70x50 cm

Çalışmalar her iki tarihsel olayın kendine özgü dönemsel farklılıkları gözetilerek ele alınmasına rağmen, I. Dünya Savaşı'ndan başlayarak savaşların ideolojik sebeplerle mi yoksa ekonomik ihtiyaçlar sonucunda yeni alanlar açmak amacıyla mı patlak verdiği sorunu üzerine, çok uluslu şirket çalışanları ve askeri personelin kimliksizlikleri üzerinden bir analogi kurarak düşündürmeyi amaçlamaktadır.

SONUÇ

Eleştirelilikle yeniden anlam kazanan kolektif imgelerin güncel sanatta etkin bir yer edinmesi olgusunun tarihsel gerçekler ışığında değerlendirilmesi bir gereklilik olarak görünmektedir. Bunlardan ilki, kitle iletişim araçları üzerinde tek hâkim güç olan kültür endüstrisi eliyle dolaşıma sokulan imgelerin nicelik olarak artış gösterirken bir içerik sorununun baş göstermesidir. Öyle ki, içinde bulunduğumuz bu imge enflasyonu çağının, imgenin anlam taşıyıcı kod olma özelliğini ortadan kaldırmakla kalmayıp bu yönde bir beklentiye dahi modası geçmiş bir beğenin kalıntısı saymasına şaşmamalıdır. Eserlerinin hiçbir anlama gelmediğini iddia eden kimi güncel sanatçıların bu anlam sorununun en inkâr edilemez kanıtları olarak gündemi büyük yapımlarla meşgul etmekle kalmayıp kontrol etmelerini de sağlayan asıl iradenin kitle kültürü ve reklam endüstrisi olduğunu görmek mümkündür. Üstelik burada söz konusu olan sanat gibi rafine bir alan değil, reklam gibi öncelikle ve daima her şeyin alınıp satıldığı bir mecranın dahi paradigmasının altüst olduğu gerçeğidir.

Reklam artık bir iletişim ya da haber/bilgi iletme aracı değildir (acaba hiç olmuş mudur?). Yoksa o da aşırı gelişmiş sistemlerin kendi varlıklarını kanıtlamak amacıyla başvurdukları şu referandum çılgınlığı adlı hastalığa yakalanarak bir reklam parodisine mi dönüşmüştür? Bir zamanlar kendi kendinin reklamını yapan mal gibi (zaten o zaman başka reklam yapma biçimi ya da türü yoktu) reklam da kendi kendini pazarlayan bir mala dönüşmüştür (Baudrillard, 2014, s.133).

Yine de, tüm bu içeriksizlik ve sanatın metalaşması sorunlarının yarattığı kısır döngüyü aşmanın mümkün olduğunu gösteren örnekler yok değildir. Özellikle II. Dünya Savaşı ile değişen propaganda biçimlerinin sanat pratiklerine etkileri (Clark, 2014), 1960 sonrasında, bilhassa kadın sanatçılar ve azınlıkların kendilerini ifade edebilecekleri yeni imkânlarla kapı aralamıştır. Bu imkânların başında reklam dili gibi kitle kültür endüstrisinin en güçlü silahları gelmektedir. Judy Chicaco, Cindy Sherman gibi feminist sanatçıların öncü çalışmalarından sonra politik eleştirinin sokağa inerek hızla demokratikleşmesine katkı yapan sokak sanatçıları da kültür endüstrisiyle sanatın sınırlarının aşınmasıyla ortaya çıkan bu yeni durumdan faydalanmayı bilmişlerdir. Bu minvalde Bansky, Tvboy, Vaj Graff ve daha pek çok sokak sanatçısının, kamusal alanlarda cinsiyetçi politikaları, farklı inanç ve ırklara yönelik ayrımcılığı çarpıcı bir eleştirelilikle ortaya koyarken kullandıkları imgelerin, kitle iletişim araçları eliyle maruz kalınan haber, eğlence ya da reklamlarda yer alan imgelerle birebir örtüşmesi tesadüf olarak görülmemelidir. Dahası, yalnızca sokak sanatçıları gibi görece piyasa normlarının dışında kalan marjinalerin değil, Oliviero Toscani'nin mimarı olduğu Benetton markasının büyük çaplı kampanyalarında olduğu gibi

kolektif imgelerin eleştirel bir anlayışla ele alındığı uzun soluklu örneklerle karşılaşmak da olasıdır.

Tüm bu örnekler, sanatçı kavramının da büyük değişimlerden geçtiğini göstermektedir. Adı Kavramsal Sanatla anılan Joseph Kosuth vermiş olduğu bir mülakatta bu konuya ilişkin açıklamalarında, sanatçının mesihçi erkek Judeo Hıristiyan/büyücü doktor modelini içselleştirmeyi bırakmasının sanat pratiklerini de değiştirdiğini söyler ve devam eder:

Düşünceler, doğası gereği auracı sanat üretiminin ritüellerinden daha pratiktir. Özellikle resim ve inanç sisteminin aslında büyü olan kapalı ve reçeteci kavramlara olan resimle yüzlerce yıllık inancı içerdiği düşünülürse... Dışavurumcu sanatçının, sanat tarihçilerinin gözde oğlunun (onlar sadece resim yapıyor ve susuyorlar) burnunda bir kemik eksiktir. (Doğrusu bu günlerde belki de sahiptir bu kemiğe) Her koşulda Schnabel'in, Lupertz'in, Chia'nın fallus merkezli resim yapan bütün diğer ölüsevicilerin alternatifi, küçük fotoğraflarla çalışan Cindy Sherman gibi özellikle kadınlardan oluşan bir grup çalışmasıydı. Hangi yapıtların fazla kalıcı olacağına ilişkin artık çok fazla bir şüphe olduğunu sanmıyorum (Sönmez, 1999, s.36).

Kitle kültürü içerisinde yer alan ve büyük bir bölümü binlerce yıllık geçmişinin yanı sıra modern zamanlarda da varlığını sürdürmeyi başarmış kolektif imgelerin eleştirel bir sanatsal anlayışı yansıtabilmesi sanatçı ve toplumun birlikte dönüşebilmesiyle mümkün olmuştur. Günümüz sanatına düşünsel olarak yön veren alternatif mecralarda gözlendiği üzere; sanatçının cinsel kimlik, etnik ve kültürel çeşitlilik bağlamında özgürleşmesi, kendini ifade edebilmesi, imgeleminin geçmişin normlarının baskı ve kalıplarından kurtulabildiği ölçüde mümkün olabildiği açıktır.



Resim 39.Toscani, Oliviero. 1991. Pieta,
Prezi. Erişim: 14.05.2018. <https://prezi.com/hgtcxj0oxzn0/the-united-colors-of-benetton-pieta-photo/>



Resim 40. Vaj Graff, 2016, Untitled/ İsimsiz.
Bustler. Erişim: 14.05.2018. <https://www.bustle.com/articles/137260-feminist-street-artist-vaj-graff-painted-a-vulva-on-a-statue-of-queen-victoria-to-fight>



Resim 41. Banksy, 2003, Queen Victoria/ Kraliçe Victoria, İpek Baskı, 70x50 cm
MYARTBROKER. Erişim: 14.05.2018. <https://www.myartbroker.com/artist/banksy/queen-victoria-signed-print/>



Resim 42. TV Boy, 2018, El Amor es ciego/ Aşkın gözü kördür
TV Boy. Erişim: 14.05.2018. <http://www.tvboy.it/category/press/page/2/>

KAYNAKÇA

abcNEWS.Erişim:14.05.2018.

<https://abcnews.go.com/Entertainment/WolfFiles/story?id=95752&page=1>

APPIGNANESİ, R. GARRANT C. Herkes İçin Postmodernizm, Milliyet Yayınları
Archdaily.com. Erişim: 14.05.2018. <https://www.archdaily.com/298693/reading-between-the-lines-gijs-van-vaerenbergh>

ARİSTOTELES. Poetika, Çev. İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1987

ARMSTRONG, Karen. Tanrının Tarihi. Çev. Oktay Özek, Hamide Koyukan, Kudret Emiroğlu. Pegasus Yayınları. İstanbul, 2017

Art Book, Phaidon Press Limited. London, 1994

BARTHES, Roland. Göstergeler İmparatorluğu, Çev. Tahsin Yücel, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1996

BATUR, Enis, Modernizmin Serüveni, YKY Yayınları, İstanbul, 2000

BAUDRILLARD, Jean. Sanat Komplosu. Çev. Elçin Gen- Işık Ergüden. İletişim Yayınları. İstanbul, 2010

BAUDRILLARD, Jean. Simülarklar ve Simülasyon, Çev. Oğuz Adanır, Doğubatı Yayınları, Ankara, 2014

BAUDRILLARD, Jean. Tüketim Toplumu, Çev. Hazal Deliçaylı & Ferda Keskin, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2013

BAZIN, Andre. Çağdaş Sinema Sorunları. Çev. Nijat Özön. Bilgi Yayınları. Ankara, 1966

BbcNews. Erişim: 14.05.2018 <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/1834183.stm>

BbcNews.Erişim:14.05.2018

http://www.bbc.co.uk/worldservice/history/story/2007/02/070122_html_40s.shtml

Benuri100.org. Erişim: 14.05.2018. <http://benuri100.org/artwork/merry-go-round/>

BERGER, John. Görme Biçimleri. Çev. Yurdanur Salman. Metis Yayınları, İstanbul, 1999

BONITZER, Pascal. Kör Alan ve Dekadraj. Çev. İzzet Yaşar. Metis Yayınları. İstanbul, 2011

BRIGGS, Helen. Bbc News Erişim: 14.05.2018. 14.05.2018
<http://news.bbc.co.uk/2/hi/science/nature/7124156.stm>

BURNETT, Ron. İmgeler Nasıl Düşünür? Çev. Güçsal Pular. Metis Yayınları, İstanbul, 2012

BUTLER, Adam. **CLEAVE**, C. V. **SITIRLING**, Susan. ARTBOOK, Phaidon Press, London, 1997.

CARR-GOMM, Sarah. Sanatın Gizli Dili. Çev. Lizet Deadato. İnkılap Yayınevi. İstanbul, 2014

CHRIS, Murray. Yirminci Yüzyılda Sanatı Okuyanlar, Çev. Suğra Öncü, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2012

CLARK, Toby. Sanat ve Propaganda, Çev. Esin Hoşsücan, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2004

CÖMERT, Bedrettin. Mitoloji ve İkonografi. DE Kİ Basım Yayım. Ankara, 2010

DERRIDA, Jaques. Göstergebilim ve Gramatoloji, Çev. Tülin Akşin, Afa Yayıncılık, İstanbul, 1994

DERVİŞCEMALOĞLU, Bahar. 2008. *Göstergebilim Sözlüğü*. Ege-edebiyat.org. Erişim: 14.05.2018. <http://www.ege-edebiyat.org/modules.php?name=News&file=article&sid=377>

EAGLETON, Terry. Kuramdan Sonra, Çev. Uygur Arpacı, Literatür Yayınları, İstanbul, 2006

ECO, Umberto. Avrupa Kültürü. Çev. Kemal Atakay. Afa Yayıncılık A.Ş. İstanbul, 1995

ERHAT, Azra, Mitoloji Sözlüğü. Remzi Kitabevi. İstanbul, 1999

ERİNÇ, Sıtkı. Resmin Eleştirisi Üzerine, Ütopya Yayınevi, Ankara, 2004

ERWİN, Panofsky. İkonoloji Çalışmaları Rönesans Sanatında İnsancıl Temalar. Çev. Orhan Düz. Pinhan Yayınları. İstanbul, 2012

FERBER, Michael. A Dictionary of the Literary Symbols. Cambridge University Press. New York, 2007

FISHER, Ernst. Sanatın Gerekliliği. Çev. Cevat Çapan. Kuzey Yayınları, Ankara, 1985

FLORENSKİ, Pavel. Tersten Perspektif, Çev. Yeşim Tükel, Metis Yayınları, İstanbul, 2007

FREELAND, Cynthia. Sanat Kuramı. Çev. Fisun Demir. Dost Yayınevi. Ankara, 2001

- FROLOV**, Ivan. Felsefe Sözlüğü. Çev. Aziz Çalışlar. Cem Yayınevi. İstanbul, 1991
- GERMANER**, Semra, 18. Yüzyıl Avrupa Resmi, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1996
- GIBSON**, Clare. Semboller Nasıl Okunur. Çev. Cem Alpan. Yem Yayın. İstanbul, 2012
- GOMBRICH**, E.H Sanatın Öyküsü, Remzi Kitapevi, Çev. Erol Erduran, Ömer Erduran, İstanbul, 1997
- GOMBRICH**, E.H. İmge ve Göz, Çev. Kemal Atakay, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2014
- GOMBRICH**, E.H. Sanat ve Yanılsama, Çev. Ahmet Cemal, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1992
- GÜVENÇ**, Bozkurt. İnsan ve Kültür. Boyut Yayınları. İstanbul, 2016
- GÜVENÇ**, Bozkurt. Japon Kültürü. Türkiye İş Bankası Yayınları. Ankara, 1995
- HARARI**, Yuval Noah. Hayvanlardan Tanrılara Sapiens. Çev. Ertuğrul Genç. Kolektif Kitap. İstanbul, 2015
- KONGAR**, Emre. Toplumsal Değişme Kuramları ve Türkiye Gerçeği. Remzi Kitabevi. İstanbul, 1995
- KULAK**, Önder. Theodor Adorno: Kültür Endüstrisi Kıskaçında Kültür. İthaki Yayınları. İstanbul, 2017
- LEE**, Jung. H. 2010. *Bizans Siyasi ve Sosyal Tarihinde Tasvir Kırıcılık: İkonoklazma Dönemi*. Arkeofili.com. <http://arkeofili.com/bizansin-sanat-yikimi-ikonoklast-donem/>
- MIRCEA**, Eliade. İmgeler Simgeler. Çev. Mehmet Ali Kılıçbay.
- MONACO**, James. Bir Film Nasıl Okunur. Çev. Ertan Yılmaz. Oğlak Yayıncılık. İstanbul, 2001
- MORAN**, Berna. Edebiyat Kuramları ve Eleştiri. İletişim Yayınları. İstanbul, 1999
- MORRIS**, Desmond, Koruyucu Tılsımlar, İnkılap Yayınları, Çev.Mehmet Harmancı, İnkılap Yayınevi, Ankara, 1999
- MORRIS**, Desmond. Çıplak Maymun. Çev. Engin Darıca. Sander Yayınları. İstanbul, 1971
- OCAK**,Fatma Düşüncemektebi.com. Erişim: 14.05.2018.
http://dusuncemektebi.com/kolombdan-wovokaya-kizilderililer_d83728.html

PROPP, Vladimir. Masalın Biçimbilimi. Çev. Mehmet Rifat, Sema Rifat. Türkiye İş Bankası Yayınları. İstanbul, 2017

RODLEY, Chris. Tekinsizin Sineması. Çev. Selim Özgül. Agora Kitaplığı. İstanbul, 2013

SAYIN, Zeynep, İmgenin Pornografisi, Metis Yayınları, İstanbul, 2015

SÖZEN, M. UĞUR, T. Sanat Terimleri Sözlüğü. Remzi Kitabevi. İstanbul, 1996

SÖZMEZ, Ayşegül. 1999. *Mr. Kosuth Haklı*. Milliyet Sanat, 465, s. 35-37.

SUÇKOV, Boris. Gerçekçiliğin Tarihi, Çev. Aziz Çalışlar, Adam Yayıncılık, İstanbul 1976

TANİLLİ, Server. Uygarlık Tarihi. Alkım Yayınevi, İstanbul, 2006

Tate. Erişim: 14.05.2018. <http://www.tate.org.uk/art/artworks/gertler-merry-go-round-t03846>

TAYLOR, Sue. Hans Bellmer: The Anatomy of Anxiety, The MIT Press Chambridge, London, 2002

TÜKEL, Işın, Resmin Dili İkonografiden Göstergebilime, Homer Yayınevi, İstanbul, 2005

UZUNDEMİR, Özlem. İmgeyi Konuşturmak İngiliz Yazınında Görsel Sanatlar. Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi. İstanbul, 2010

Wikipedi.Erişim:14.05.2018. <http://www.wiki-zero.net/index.php?q=aHR0cHM6Ly90ci53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvVGVrdGFucsSxY8SxbMSxaw>

Wikipedi.Erişim:14.05.2018.<http://www.wiki-zero.net/index.php?q=aHR0cHM6Ly90ci53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvVGVrdGFucsSxY8SxbMSxaw>

WOLFF, Janet. Sanatın Toplumsal Üretimi. Çev. Ayşegül Demir. Özne Yayınları. İstanbul, 2000

Women in Science, European Communities, Belgium, 2009

Yatzer.com. Erişim: 14.05.2018. <https://www.yatzer.com/See-through-Church-by-Gijs-Van-Vaerenbergh>

TURNITIN RAPORU

Çağdaş Sanatta Kolektif İmgelerin Dönüşümü

Yazar özkan köse

Gönderim Tarihi: 14-May-2018 01:49PM (UTC+0300)

Gönderim Numarası: 963500256

Dosya adı: tez_pdf.pdf (930.76K)

Kelime sayısı: 23398

Karakter sayısı: 162385

Çağdaş Sanatta Kolektif İmgelerin Dönüşümü

ORJİNALLİK RAPORU

%2 BENZERLİK ENDEKSİ	%2 İNTERNET KAYNAKLARI	%0 YAYINLAR	%0 ÖĞRENCİ ÖDEVLERİ
--------------------------------	-------------------------------------	-----------------------	-------------------------------

BİRİNCİL KAYNAKLAR

1	jfa.arch.metu.edu.tr İnternet Kaynağı	%1
2	www.insanokur.org İnternet Kaynağı	<%1
3	tr.wikipedia.org İnternet Kaynağı	<%1
4	Submitted to Istanbul Aydin University Öğrenci Ödevi	<%1
5	3-nokta.blogspot.com İnternet Kaynağı	<%1
6	www.turkishstudies.net İnternet Kaynağı	<%1
7	tr.scribd.com İnternet Kaynağı	<%1
8	archiv.ub.uni-heidelberg.de İnternet Kaynağı	<%1
9	Taşyürek, Nilay(Tengilimoğlu, Dilaver).	<%1

"Reklam ve Reklamın Tüketicilerin Satın Alma Davranışları Üzerindeki Etkisi : Bir Alan Araştırması", Sosyal Bilimler Enstitüsü İşletme Anabilim Dalı, 2013.

Yayın

10	www.yabancilar-calisma-izni.com İnternet Kaynağı	<% 1
11	jyx.jyu.fi İnternet Kaynağı	<% 1
12	www.openaccess.hacettepe.edu.tr:8080 İnternet Kaynağı	<% 1
13	www.blumx.com İnternet Kaynağı	<% 1

Alıntıları çıkart

üzerinde

Eşleşmeleri çıkar

Kapat

Bibliyografyayı Çıkart

üzerinde