

ARALIK '25

PLASTİK SANATLAR

Alanında Uluslararası
Derleme, Araştırma ve Çalışmalar

EDİTÖR **PROF. DR. ARZU UYSAL**

 SERÜVEN
YAYINEVİ



Genel Yayın Yönetmeni / Editor in Chief • C. Cansın Selin Temana

Kapak & İç Tasarım / Cover & Interior Design • Serüven Yayınevi

Birinci Basım / First Edition • © Aralık 2025

ISBN • 978-625-8559-50-7

© copyright

Bu kitabın yayın hakkı Serüven Yayınevi'ne aittir.

Kaynak gösterilmeden alıntı yapılamaz, izin almadan hiçbir yolla çoğaltılamaz. The right to publish this book belongs to Serüven Publishing. Citation can not be shown without the source, reproduced in any way without permission.

Serüven Yayınevi / Serüven Publishing

Türkiye Adres / Turkey Address: Kızılay Mah. Fevzi Çakmak 1. Sokak

Ümit Apt No: 22/A Çankaya/ANKARA

Telefon / Phone: 05437675765

web: www.seruvenyayinevi.com

e-mail: seruvenyayinevi@gmail.com

Baskı & Cilt / Printing & Volume

Sertifika / Certificate No: 47083

PLASTİK SANATLAR

ALANINDA ULUSLARARASI DERLEME, ARAŞTIRMA VE ÇALIŞMALAR

Editör **Prof. Dr. Arzu UYSAL**

İÇİNDEKİLER

Bölüm 1

ANTIK YUNAN DESTANLARINDAN PLASTİK SANATLARA: ODYSSEUS'UN YOLCULUĞU

Ece YÜCEL—1

Bölüm 2

ŞİDDET İÇEREN HABER PROGRAMLARININ ÇOCUK RESİMLERİNE YANSIMASI (ERZURUM İLİ ÖRNEĞİ)

Aysel Derya TANAY ÖZTÜRK, Serap BUYURGAN—19

Bölüm 3

DÖRDÜNCÜ DALGA FEMİNİZM: İNTERNETTE DAYANIŞMA VE SANATIN YENİ BİÇİMLERİ

Sema ÖCAL ÇAĞLAYAN, Güldane ARAZ AY—37

Bölüm 4

SANAT YOLUYLA KÜLTÜR AKTARIMI: JAPON MANGA SANATINA BAKIŞ

Evrin ÇAĞLAYAN, Tolunay ÖZATA—53

Bölüm 5

YÜZEYDEN DERİNLİĞE: RÖNESANS VE BAROK RESİMDE AYNA KULLANIMI

Serdar DARTAR—73

Bölüm 6

GÖRSEL SANATLARDA YÜZEYİ AŞAN BOYUTLAR: ANAMORFOZ VE ENKAUSTİK ÖRNEKLEMİ

Aysun CANÇAT—89

Bölüm 7

RESİMSSEL MEKÂNDAN PANOPTİK BAKIŞIN ÖTEKİLEŞTİRİCİ İŞLEVİ: ANLAMBİLİMSEL BİR İNCELEME

Salih EZEN—99

Bölüm 8

İKONOĞRAFI VE İKONOLOJİ ÇÖZÜMLEME YÖNTEMİ İLE CANAN ŞENOL’UN “ŞEFFAF KARAKOL” VE “ACAİB- ÜL MAHLUKAT” ADLI ESERİNİN ANALİZİ

Kısmet OLGUN, Yurdağül KILIÇ GÜNDÜZ—125

//

Bölüm 1

ANTİK YUNAN DESTANLARINDAN PLASTİK SANATLARA: ODYSSEUS'UN YOLCULUĞU

Ece YÜCEL¹

¹ Öğretim Görevlisi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Yenice Meslek Yüksekokulu, El Sanatları Bölümü, Mimari Dekoratif Sanatlar Programı, eceyucel@comu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-0196-7593.

Giriş

Eski Yunan dilinde “söz” kavramını açıklamak için üç sözcük kullanılmaktadır: *mythos*, *epos* ve *logos*. *Mythos* söylenen, duyulan söz, masal, öykü ve efsane anlamına gelirken *epos* bir düzen içerisinde okunan söz, şiir, destan, ezgi anlamını taşır. Tanrının insanlara bir armağanıdır. Logos ise insanın bedeninde, ruhunda ve evrenin, doğanın içinde yer alan gerçeğin sözüdür (Erhat, 2007: 5). M.Ö. 8. yüzyılda yaşadığı tahmin edilen Homeros, bir antik Yunan şairidir. Hakkında yapılan araştırmalar geniş bir literatür oluşturmaktadır. Destanların hangisinin ya da hangi kısımlarının kendisine ait olduğu konusunda net bir bilgi olmamakla birlikte, Homeros denilince akla ilk *İlyada* ve *Odyseia* gelmektedir ve antik Yunan tarihine katkısı çok değerlidir (Erhat, 2001: 12-21). Edebiyat ve felsefe başta olmak üzere tarih, coğrafya, eğitim, siyaset ve hatta din ve ahlak gibi çok çeşitli disiplinlerde Homeros kadar önemli bir kaynak bulmak neredeyse imkansızdır (Kara-dağ, 2017: 226). *İlyada*’dan çok sonra yazıldığı düşünülen *Odyseia* destanı, Truva savaşının en önemli liderlerinden biri olan Odysseus’un, savaşın bitiminden itibaren 10 yıl süren maceralarla dolu eve dönüş yolculuğunu anlatmaktadır. Erhat’a göre (2001: 15-17); bu destan yalnızca tanrı ve insan ikiliğini yansıtan değil insanın, insan üstü varlıklarla ilişkilerine de yeni bir boyut kazandıran simgelerin arayışında bir destandır. İnsanın doğaya karşı savaşını, insanın ağızından dile getirmektedir. Homeros’un eserlerinin bu kadar değerli olması, antik Yunan ve mitoloji dünyasını bize anlatırken inanç sistemlerine de ışık tutmasına bağlanabilir.



Görsel 1. Anonim, *Odyseia el yazması*, 15. yüzyıl, British Library, İngiltere (Anonim, 15. yy).

Görsel 2. Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Ulysses*, 1827, tüy, 25.1x19.2 cm, National Gallery of Art, ABD (Ingres, 1827).

Destanda insanların başına gelecek olaylar tanrılar tarafından belirlenmekte ve kahinler tarafından öngörülmektedir. İnsanlar aleminde ve tanrılar aleminde birbirinden tamamen ayrı konumlarda fakat sürekli olarak

ilişki halindedir. Özellikle iki tanrı ve tanrıça, Athena ve Poseidon müdahaleleriyle öne çıkmaktadır. Başkahraman Odysseus'a sunulan birtakım seçimler, karar verme özgürlüğü, irade kavramı ve kahramanların başlarına gelenlerden kendilerinin sorumlu tutulması açısından değerlidir. Homeros'un anlatısı boyunca, erkeklerin kahramanlıklarının hikayelerinin ana konusu olduğu görülse de kadın karakterlerin hikayelerin seyrindeki etkisi göz ardı edilemez düzeydedir. Odysseus ile Aiaie adasında uzun zaman geçiren Kirke ve dokuma konusundaki becerisiyle bilinen ve Odysseus'un İthaka'ya dönüşünü sabırla bekleyen sadık eş Penelope destanda yer alan önemli kadın karakterlerdir.

Sanatta alegorik yöntemin nerede ve nasıl başladığı tam olarak bilinmemekle birlikte eserlerinin alegorik anlatımları yapılan ilk kişinin Homeros olduğu tahmin edilmektedir (Karadağ, 2017: 229). Odysseus'un maceraları özellikle Polyphemos hikayesi, yedinci yüzyıl ortalarında Atina vazo ressamlarının ilgisini çekmiştir. Odysseus'un devi sarhoş edişi, Kirke ile olan maceraları, Odysseus'un gemi direğine bağlı şekilde sirenelerle direnişi gibi sahneler, siyah figürlü vazo resimlerinde tasvir edilen konular arasında yer almaktadır (Boardman, 2003: 233).

Odysseus Eve Dönüş Yolunda

M.Ö. 8. yüzyılda, henüz harita yoktur. Bu destanın kaleme alındığı bu zaman diliminde henüz coğrafya diye bir kavram da bilinmezken, Homeros ikisini de yaratmıştır. Halikarnas balıkçısının "altıncı kıta" olarak adlandırdığı Akdeniz kıtasını ise Odysseus keşfetmiştir (Erhat, 2001: 21). Truva'nın düşmesinden sonra yurtlarına dönmek için yola çıkan kahramanlar arasında en ünlüsü olan Odysseus, vatanı İthaka'ya, karısı Penelope ve oğlu Telemakhos'a dönmek için 10 sene boyunca denizlerde adadan adaya, birçok maceraya sürüklenmiştir.

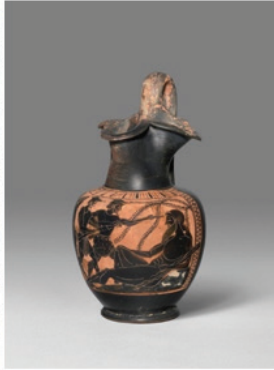


Görsel 3. Theodoor van Thulden, *Odysseus Lotosiyenlerin topraklarında*, 1632, gravür, 19.3x25.5 cm, Rijksmuseum, Amsterdam (van Thulden, 1632).

Truva savaşındandır sonra yola 12 adet gemi ile çıkan (Can, 2011: 372) Odysseus, bir fırtınaya tutulur ve rüzgarlar onu Trakhia kıyılarında yer alan Kikonların kenti İsmaros'a atar. Buradan külçe külçe altın ve gümüşle birlikte bolca İsmaros şarabı aldıktan sonra hızla yola çıkmak isterken Kikonların saldırısına uğrarlar, Odysseus'un altı adamı burada ölür ve tekrar yola çıkarlar ama yeni bir fırtınaya tutulurlar; Zeus'un gönderdiği Boreas yeli. Gemileri günlerce sürüklenir, yelkenleri parçalanır, dokuz günün sonunda Lotosyiyenlerin topraklarına varırlar. Keşif için gönderdiği üç adamı geri dönmeyince, yiyene kendini unutturan, hafızasını kaybettiren lotos meyvesi yiyenlerin ülkesine vardıklarını anlarlar ve tekrar denize açılırlar. (Homeros, 2001: 153). Odysseus'un bu macerası, van Thulden'in gravüründe (Görsel 3) karşımıza çıkmaktadır.

Polyphemos

Bir sonraki durakları Kyklop adı verilen tek gözlü devlerin yani tepegözlerin topraklarıdır. İnsan eti yiyen bu korkunç devler, Aigusa yani Keçiler Adası olarak bilinen toprakların çobanıdır. Poseidon'un Thoosa adındaki bir Nympa ile yaşadığı ilişkiden doğan (Cömert, 2025: 44) Kyklop Polyphemos da bu adada yaşamaktadır. Kendini "Hiç Kimse" olarak tanıtan Odysseus'un, İsmaros şarabı ile sarhoş ettiği Polyphemos'un tek gözünü bir zeytin dalı ile kör ettikten sonra kendi ve arkadaşlarını koyunların altına gizleyerek kaçırmayı (Homeros, 2001: 162) antik Yunan vazo resimlerinde (Görsel 4, 5 ve 6) ve fresklerde (Görsel 7) karşımıza çıkmaktadır.



Görsel 4. Anonim, *Odysseus ve Polyphemos*, Eleusis'ten protoattik amphora, t.y., Eleusis Arkeoloji Müzesi, Yunanistan (Boardman, 2003: 13).

Görsel 5. *Theseus* ressamı, *Polyphemos'un kör edilişi*, M.Ö. 510, siyah figürlü oinokhoe, 22x12.3 cm, Louvre Müzesi, Paris (*Theseus Ressamı*, M.Ö. 510).

Görsel 6. *Athena* ressamı, *Polyphemos'un mağarasından kaçışı*, M.Ö. 5. yüzyıl, siyah figür oinokhoe, 19.5 cm, British Museum, Londra (*Athena Ressamı*, M.Ö. 5. yy).



Görsel 7. Pellegrini Tibaldi, *Odysseus Polyphemus'a karşı*, 1549, fresko, Palazzo Poggi, İtalya (Tibaldi, 1549).

Polyphemos dağdan kopardığı kaya parçalarıyla Odysseus'un gemisini vurmaya çalışır, ıskalar ama kayanın yarattığı dalga gemiyi yine kıyıya doğru sürükler. Tepegözün mallarını yağmaladıktan sonra tekrar denize açılırlar (Homeros, 2001: 165). Bu hikaye Farnese sarayı fresklerinde (Görsel 8) ve 19. yüzyıl resimlerinde (Görsel 9) karşımıza çıkmaktadır. Polyphemos'un, babası Poseidon'dan kendisini kör eden bu Hiç Kimse'yi cezalandırması için yardım istemesinin sonuçları (Cömert, 2025: 96) Odysseus'un sonraki maceralarında karşımıza çıkacaktır.



Görsel 8. Annibale Carracci, *Kiklop Polyphemus*, 1595, fresko, Farnese Sarayı, İtalya (Carracci, 1595).

Görsel 9. Arnold Böcklin, *Odysseus ve Polyphemus*, 1896, ahşap panel üzerine yağlı boya, 66x150 cm, Museum of Fine Arts, ABD (Böcklin, 1896).

Aiolos ve Laistrygonlar

Odysseus'un sıradaki durağı rüzgarlar tanrısı Aiolos'un yıkılmaz tunçtan duvarlarla çevrili adasıdır. Aiolos, tam bir ay boyunca sarayında misafir ettiği Odysseus'a türlü ikramlar yaparken, onun şimdiye kadar olan maceralarını dinler. Sonunda kendi elleriyle sığır derisinden yaptığı tulumun içerisine tüm rüzgarları doldurur ve Odysseus'u azgın rüzgar-

lardan ve fırtınalardan uzak bir yolculuğa uğurlar. Dokuz gün boyunca sorunsuz ilerledikten sonra Odysseus'un uyuduğu bir anda adamları, içerisinde kendilerinden saklanan gizli hazineler olduğuna inandıkları tulumun ipini çözerler ve serbest kalan tüm rüzgarlar yüzünden gemiler bilinmez diyarlara doğru savrulur (Homeros, 2001: 168).



Görsel 10. Anonim, *Odysseus ve Laistrygonlar*, Esquiline Tepesi'ndeki evden duvar resmi, M.Ö. 50-40, 116 cm, Vatikan, İtalya (Anonim, M.Ö. 1. yy).

Altı günlük yolculuğun sonunda Lamos'un sarp kalesine, Laistrygonların Telepylos kentine varırlar. Odysseus'un keşif için gönderdiği adamları Laistrygon kralı Antiphates'in kızı ile karşılaşırlar ve saraya doğru yol alırlar. Antiphates Odysseus'un arkadaşlarından birini oracıkta yer. Diğerleri kaçarken tüm Laistrygonlar koşarak onlara saldırır ve taşınamayacak kadar ağır taşları gemilere fırlatmaya başlar. 12 geminin 11 tanesi orada paramparça olur, yalnızca uzakta bekleyen Odysseus'un gemisi hasar almaz ve hızla uzaklaşır (Homeros, 2001: 168). Laistrygonların bu saldırıları fresklerde (Görsel 10 ve 11) karşımıza çıkmaktadır.



Görsel 11. Anonim, *Laistrygonlar Odysseus'un gemisini parçalıyor*, Esquiline Tepesi'ndeki evden duvar resmi, M.Ö. 50-40, 116 cm, Vatikan, İtalya (Anonim, M.Ö. 1. yy).

Aiaie Adası ve Kirke

Odyseus ve adamları, sonunda bitkin bir halde buldukları bir koyda demir atar ve iki gün dinlenirler. Üçüncü günün sabahında Odyseus koyun bulunduğu adayı keşfe çıkar ve bereketli bir orman içerisinde, bacasından dumanlar çıkan bir saray görür tekrar gemiye döner ve adamlarını sarayı keşfetmeleri için gönderir. Burası insanları hayvana çeviren, Helios'un (Güneş) kızı Kirke'nin yaşadığı Aiaie adasıdır. Kirke, Odyseus'un adamlarını sarayına alır, onları ziyafetle kandırıp büyülu içkiler içirir ve hepsini domuza çevirir (Homeros, 2001: 174). Bu hikaye sanatta sıkça tasvir edilmiştir. Resimlerde (Görsel 12, 13 ve 14), fresklerde (Görsel 15) sıkça karşılaşıyoruz.

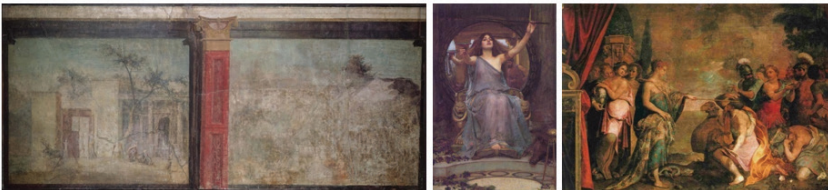


Görsel 12. Frederick Stuart Church, Kirke, 1910, tüy, 81.3x137 cm, Smithsonian American Art Museum, ABD (Church, 1910).

Görsel 13. Jan Brueghel II, Kirke ve Odyseus'un dostları, 17. yüzyıl, ahşap panel üzerine yağlı boya, 26,8x42,8 cm, Princeton University Art Museum, ABD (Brueghel II, 17.yy).

Görsel 14. Briton Riviere, Kirke ve Odyseus'un dostları, 1871, sulu boya, Manchester Art Gallery, İngiltere (Riviere, 1871).

Arkadaşlarının başına gelenleri öğrenen Odyseus, silahlarını kuşanıp saraya doğru yola çıktığı sırada genç bir erkek kılığında görünen Zeus'un habercisi Hermes önüne çıkar ve onu Kirke'nin büyülerini hakkında bilgilendirir. Hermes'in verdiği ve onu Kirke'nin büyülerden koruyacak "molü" isimli otu yedikten sonra Kirke'nin sarayına girer (Görsel 15). Kirke Odyseus'a da içkiler sunar (Görsel 16), fakat etkilenmediğini görünce onun isteklerine boyun eğer ve adamlarını tekrar insana çevirir (Homeros, 2001: 178). Bu hikaye antik Yunan vazo resimlerinde (Görsel 18 ve 19) ve fresklerde (Görsel 17) sıkça betimlenmiştir.



Görsel 15. Anonim, Odyseus Kirke'nin evinde, Esquiline Tepesi'ndeki evden duvar resmi, M.Ö. 50-40, 116 cm, Vatikan, İtalya (Anonim, M.Ö. 1. yy).

Görsel 16. John William Waterhouse, Kirke Odysseus'a kadeh sunarken, 1891, tüy, 149x92 cm, Gallery Oldham, İngiltere (Waterhouse, 1891).

Görsel 17. Giovanni Battista Trotti, Kirke Odysseus'un yoldaşlarını insan biçimine döndürüyor, 1610, fresk, Plazzo del Giardino, İtalya (Trotti, 1610).



Görsel 18. Şafak ressamı, Kirke, Odysseus ve onun hayvana dönüşmüş arkadaşları, siyah figürlü lekythos ön ve arka yüzü, Taranto Müzesi, İtalya (Boardman, 2003: 145).

Görsel 19. Anonim, Odysseus ve Kirke, M.Ö. 4. yüzyıl, Boeotia'dan siyah figürlü skifos ön ve arka yüzü, 15.4 cm, Ashmolean Müzesi, Oxford (Anonim, M.Ö. 4. yy).

Odysseus ve Kirke, Aiaie adasında bir yıl boyunca birlikte yaşarlar ve Telegonos isimli bir oğulları dünyaya gelir (Erhat, 2007: 225). Artık eve dönme vakti geldiğini düşünen Odysseus, Kirke'nin önerisiyle Thebai'li Teiresias isimli bir kahinden, İthaka'ya dönüş yolculukları hakkında bilgi almak için Hades'in ülkesine, Ölüler Ülkesi'ne gitmek üzere yola çıkmaya karar verir. Kirke, yolculuğu ve yapması gerekenler hakkında bilgilendirip, Odysseus'un gemisine tanrılara kurban etmek üzere bir koç ve bir koyun bağlayarak onları yolcu eder (Homeros, 2001: 182). Kirke'nin onları gemiye kadar gelip uğurladığı sahne 16. yüzyıla ait bir gravürde (Görsel 20) karşımıza çıkmaktadır.



Görsel 20. Giulio di Antonio Bonasone, Odysseus'un gemisinde Kirke, 1510, gravür, 21.9x20cm, Princeton University Art Museum, ABD (Bonasone, 1510).

Ölüler Ülkesi

Odyseus'un gemisi sakin bir denizde, kazasız bir şekilde karanlıklar diyarı halkı Kimmerler'in ülkesine ulaşır. Kimmerler'in yardımıyla büyük bir kayanın yanında bir hendek kazar ve Kirke'nin öğütlediği gibi yanında getirdiği kurbanları kesip kanlarını bu hendeye akıtır. Erebos'tan çıkan tüm ölmüşlerin ruhları bu hendekten dışarı fırlamaya başlayınca aralarından kahin Teiresias'ın ruhu gelene kadar bekler. Kahin Teiresias Odyseus'a, oğlu Tepegözü kör ettiği için Poseidon'un ona kinlendiğini, dönüş yolunda her türlü zorluğun karşısına çıkacağını, yurdu İthaka'ya rahatça dönmek istiyorsa Güneş tanrı Helios'un adasından ve sığırlarından uzak durması gerektiğini öğütler. Burada annesinin ve Truva savaşının diğer kahramanları olan Akhilleus ve Agamemnon'un da ruhuyla karşılaşan Odyseus, gemisine döner ve Kirke'nin yaşadığı Aiaie adasına döner (Homeros, 2001: 184-201). Bu hikaye, Vatikan müzesinde yer alan fresklerde (Görsel 21) karşımıza çıkmaktadır.



Görsel 21. Anonim, *Odyseus Ölüler Ülkesi'nde*, *Esquiline Tepesi'ndeki evden duvar resmi*, M.Ö. 50-40, 116 cm, Vatikan, İtalya (Anonim, M.Ö. 1. yy).

Sirenler, Skylla, Kharybdis ve Helios'un Sığırları

Kirke'nin sarayında yemek yiyip dinlenen Odyseus ve adamları, bir süre sonra tekrar yola çıkmadan önce, Kirke onları kadın yüzlü deniz kuşları olan Sirenler hakkında uyarır. Sirenlerin seslerini dinlememeleri için adamlarının kulaklarını balmumuyla tıkamasını ve kendisinin de geminin direğine sıkıca bağlanmasını öğütler. Daha sonra Skylla adlı canavara dikkat etmelerini, günde üç kez denizleri yutup, üç kez de yuttuklarını kusan Kharybdis'e yaklaşmamalarını ve bu iki yoldan hangisini seçeceklerine kendisinin karar vermesi gerektiğini söyler. Helios'un sığırlarına dokunmamalarını öğütleyerek onları yolcu eder. (Homeros, 2001: 202-206). Odyseus'un Sirenlerin çağrısına kulak vermemek için kendisini gemisinin direğine bağlattığı sahneler antik Yunan vazo resimlerinde (Görsel 22, 23 ve 24) ve 19. yüzyıl resimlerinde (Görsel 25) karşımıza çıkmaktadır.



Görsel 22. Stamnos ressamı, *Odysseus ve Sirenler*, M.Ö. 5.yüzyıl, kırmızı figürlü isim vazosu, 34x38 cm, British Museum, Londra (Stamnos Ressamı, M.Ö. 5. yy).

Görsel 23. Keyside sınıfına ait siyah figürlü oinokhoe, *Odysseus ve sirenler*, Throne Holst koleksiyonu, Stockholm Müzesi, İsveç (Boardman, 2003: 165).

Görsel 24. Boeotia'dan Korinth aryballosu, *Odysseus sirenlere meydan okuyor*, Boston Güzel Sanatlar Müzesi, ABD (Boardman, 1998: 189).



Görsel 25. John William Waterhouse, *Odysseus ve sirenler*, 1891, tüy, 100x202 cm, National Gallery of Victoria, Avustralya (Waterhouse, 1891).

Odysseus Sirenlerden uzaklaştıktan sonra Skylla ile karşılaşır, en güçlü kürekçileri olan altı yoldaşını parçalayıp yer, sıra Helios'un Çatal adasına geldiğinde, Odysseus'un adamları kendisini dinlemez, açlığa yenik düşer ve Helios'un sığırlarını keserler. Bunun üzerine Zeus'un gazabına uğrayan Odysseus'un adamlarının hepsi fırtınadan kurtulamayıp denize dökülürler. Tek kalan Odysseus'un parçalanmış gemisini de Kharybdis yutar. Bir incir ağacının dalına tutunarak Kharybdis'in gemisini kusmasını bekleyen Odysseus sonunda dokuz gün daha denizde savrulduktan sonra Kalypso'nun yaşadığı Ogygie Adası'nın kıyısına yanaşır (Homeros, 2001: 206-213). Odysseus'un kendi seçtiği yoldan gitmesi, kendi kararlarını kendi vermesi ve benliğinin derinlerinden gelen çağrılara kulak vermesi, tüm bunlar yaşanırken kendisine yoldaşlık eden adamlarının kararlarının onu nasıl etkilediğini göstermesi ve tanrıların, insanların hayatına müdahalelerini göstermesi açısından bu kısım çok değerlidir.

Kalypso Adası ve Nausikaa

Eşsiz güzelliklere sahip, doğası, meyve ağaçları, akan ırmaklarıyla büyüleyici olan bir adanın yamaçlarında bir mağarada yaşayan Atlas'ın kızı, görenleri büyüleyecek güzelliğe sahip Kalypso'nun adasına çıkan Odysseus'u, Kalypso sevgiyle karşılar, tam yedi sene adasında alıkoyar. Yedi senenin sonunda yurdu İthake'yi ve karısı Penelope'yi özleyen ve dönmek için tanrılara dua eden Odysseus'u evine göndermesi için Kalypso'yu ikna etmek üzere Zeus, haberci tanrı Hermes'i görevlendirir. Kalypso Odysseus'a kendisiyle kalması ve ölümsüzlüğü teklif ettiği halde Odysseus yurduna dönmek isteyince onun adasındaki ağaçları kesip kendisine bir sal yapmasına yardım eder, bir balta ve keser verir. Yanına ekmek, şarap ve su verir, üzerine güzel kıyafetler giydiren ve yolcu eder (Homeros, 2001: 99-106). Hesiodos'a (2016: 44) göre Kalypso ve Odysseus'un Nausithoos ve Nausinoos adında iki çocuğu vardır fakat bu isimler *Odyssei-a'* da farklı karakterler olarak anlatılmaktadır. Odysseus'un, ahlaken Herakles'i rol model aldığı ve bu sayede Kirke'nin büyülerinden korunduğu, Kalypso'ya karşı Penelope'yi tercih ettiği de düşünülmektedir (Briston, 2004: 38). Kalypso adasının eşsiz güzellikleri (Görsel 26) ve Kalypso'nun Odysseus'a ölümsüzlüğü sunduğu (Görsel 27) sahneler resimlerde betimlenmiştir.



Görsel 26. Hendrik van Balen der Altere, Kalypso Adası, 1616, tüy, Viyana Güzel Sanatlar Akademisi, Avusturya (Altere, 1616).

Görsel 27. Jan Styka, Kalypso Odysseus'a ölümsüzlüğü sunuyor, 1901, Augusta Stylianou Gallery (Styka, 1901).

Tam 17 gün boyunca sorunsuz bir şekilde denizde yolculuk eden Odysseus sonunda Phaiklar adasını görür fakat Poseidon'un gazabına maruz kalır. Ani bulutlar ve azgın rüzgarlar Odysseus'un gemisini devirir, iki gün iki gece yüzdükten sonra bir adanın kıyısına vuran Odysseus'u bu adanın kralı olan Alkinoos'un kızı Nausikaa karşılar. Odysseus'un yıkanmasına ve güzel giysiler giymesine yardım eder ve akşam saraya gelip kraliçeye yalvarmasını öğütler. Kral Alkinoos ve Kraliçe Arete ile sarayda yiyip içen Odysseus en sonunda kim olduğunu ve tüm maceralarını anlatır. Kral ertesi gün Odysseus içi bir gemi hazırlatır, ya-

nına değerli armağanlar, yolluklar ve güçlü adamlar vererek onu yurduna doğru uğurlar (Homeros, 2001: 151-213). Huzurlu bir yolculuğun ardından Odysseus sonunda İthaka kıyılarına varır.

Penelope ve Telemakhos'un Sabırlı Bekleyişi

Bu zaman diliminde Odysseus'un oğlu Telemakhos büyür ve babasını aramak üzere tanrıça Athena'nın kılavuzluğuyla önce Pylos sonra da Lakedaimon'a doğru sefere çıkar. Diğer talipler konağına yerleşir ve karısı Penelope'yi kendileriyle evlenmeye zorlarken, mallarını yağmalayıp erzağını tüketirler. Odysseus'un babası Leartes için bir kefen dokuğunu, onu bitirmeden evlenmeyeceğini söyleyerek ve her gece ördüğü örgüyü sökerek taliplerini oyalayan Penelope ise sabırla kocasının dönüşünü beklemektedir (Homeros, 2001: 33-98). Penelope, oğlu Pylos seferinden döndükten sonra bir mektup yazar. Telemakhos'tan tüm Yunan komutanlarının öldüğünü ve kocası Odysseus'un ise Kalypso adasında esir tutulduğunu öğrenmiştir. Yıllar boyunca kocasının dönüşünü bekleyen sadık bir eş olmanın yanı sıra duyduğu merak, şüphe, kızgınlık, aldatılma korkusu ve gelecek endişesi gibi hisleri de mektubuna yansımıştır (Akçay, 2011 :42). Geleneksel kadın rolünün bir yansıması olmasının yanı sıra sabrın ve ahlaki direnişin bir sembolü olarak da karşımıza çıkan Penelope, kocasının uzun yıllar süren yokluğunda evinin düzenini koruması, saraya yerleşen ve ona talip olan diğer erkeklerin baskılarına karşı durması, oğlunun geleceğini ve haklarını korumak için verdiği çaba ile toplumsal düzenin de sembolüdür. Yunan mitolojisinde erdem, ahlak ve sadakatin de temsilcisi haline geldiği görülür (Kurt, 2025: 5). Penelope'nin örgüsünü söktüğü ve talipleriyle karşılaştığı sahneler (Görsel 28, 29 ve 30) sanatçıların eserlerinde betimlenmiştir.



Görsel 28. Dora Wheeler, Penelope geceleri örgüsünü söküyor, 1886, tuval üzerine ipek işleme, 114.3x172.7 cm, The MET, ABD (Wheeler, 1912).

Görsel 29. Joseph Wright, Penelope örgüsünü söküyor, 1783, tüy, 106x131 cm, The J. Paul Getty Museum, ABD (Wright, 1783).

Görsel 30. John William Waterhouse, Penelope'nin Talipleri, 1912, tüy, 129.8x188cm, Aberdeen Art Gallery, İngiltere (Waterhouse, 1912).

İthaka'ya Varış

Yurduna döndükten sonra Athena'nın ihtiyar bir dilenci kılığına soktuğu Odysseus, kendisine sadık baş çobanı Eumaios'un kulübesinde kalmaya başlar. Önce kimliğini herkesten saklar, kendini bir dilenci olarak tanıtır, yokluğunda olan biteni öğrenir. Sonra oğluna kim olduğunu açıklar ve onun yardımıyla tüm talipleri katlederek karısına kavuşur (Homeros, 2001: 226-360). Odysseus'un yurdu İthaka (Görsel 31), yurduna dilenci kılığında dönüşü (Görsel 32) ve oğlu Telemakhos'la birlikte talipleri öldürmeleri (Görsel 33, 34 ve 35) antik Yunan vazo resimlerine, gravürlere ve farklı dönemlerden sanatçıların eserlerine konu olmuştur. Odysseus'un dadısı Euryclea'nın, kahramanın dönüşünü müjdelemek için Penelope'yi uyandırması (Görsel 36), Penelope ve Odysseus'un yıllar sonra kavuşmaları (Görsel 37 ve 38) sanatçıların eserlerinde tercih ettikleri konular arasında yer almaktadır.



Görsel 31. Edward Dodwell, İthaka, 1821, kitap resmi, (Dodwell, 1821: 1).

Görsel 32. Anonim, Odysseus İthaka'ya dilenci kılığında döner, M.Ö. 460, terracotta plak, 18.7x27.8 cm, The MET, ABD (Anonim, M.Ö. 460).



Görsel 33. Ixion Ressamı, Odysseus ve Telemakhos talipleri katlederken, t.y., kırmızı figürlü çan krater, 45x43x41 cm, Louvre Müzesi, Fransa (Ixion Ressamı, t.y.).

Görsel 34. Bela Čikoš Sesija, Ulysses talipleri katlediyor, 1898, Tarih Enstitüsü, Hırvatistan (Sesija, 1898).

Görsel 35. Thomas Degeorge, Ulysses ve Telemakhos Penelope'nin taliplerini katlediyor, 1812, tüy, 130x162 cm, Roger-Quilliot Sanat Müzesi, Fransa (Degeorge, 1812).



Görsel 36. Angelica Kauffman, *Euryclea Penelope'yi uyandırıyor*, 1773, tüy, 78.7x104.5 cm, National Trust Collections, İngiltere (Kauffman, 1773).

Görsel 37. Jan Styka, *Penelope Odysseus'u tanıyor*, 1901, Augusta Stylianou Gallery (Styka, 1901).

Görsel 38. Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, *Odysseus ve Penelope*, 1802, tüy, 86.8x107.9 cm, özel koleksiyon (Tischbein, 1802).

Sonuç

Yunanların ve ardıllarının düşünce kaynağının neredeyse tümünü oluşturan mitler, sanat eserleri üzerinde sayısız kez yeniden üretilmişlerdir. Hayal gücünü ve hayatı algılayışı yönlendiren en önemli eşlikçiler olan mitler incelendiğinde, kökeninden bu yana farklı çalışmaların konusu olmaları dolayısıyla birçok farklı versiyonlarının aktarıldığı görülmektedir. Mitoloji dünyasınınengin hazinesi içerisinde bazı hikayeler özenle seçilmiş ve sürekli olarak anlatılmışlardır. Bunlar, görsel olarak işlenebilecek olanların kültürel bir seçkisidir. Yunan kültür dünyasında, Yunan denizciler, uzak diyarlarda yaşanan hikayeler, dünyanın sınırlarında yaşayan canavarlarla savaşan kahramanlar, tanrılar ve kahramanlar arasında yaşanan olaylar gibi mitler en çok tercih edilenlerdir. Bu mitler içerisinde kahramanlık döngüleri ve bunları konu alan edebi eserler arasında Homeros ve onun eseri *Odyseia*, geniş bir çerçevede tarihi, coğrafyayı, dini inanışları ve günlük yaşamı yansıtarak bizlere gerçekten var olmuş bir uygarlığın izlerini sunması açısından ayrı bir yere sahiptir.

Bir dönüş hikayesi olan *Odyseia*, tanrıların açıkça onun ülkesine dönmesine izin vermeyeceklerini ortaya koydukları bir atmosfer içerisinde cesaretle yola koyulan, sabırla ve özlemle tüm güçlüklerin üstesinden gelen bir kahramanın hikayesidir. İnsanların yaşamına türlü şekillerde müdahalelerde bulunan tanrı ve tanrıçalar, mitolojik canavarlar, büyücüler ve aynı coğrafya içerisinde birbirinden farklı bölgelerde yaşayan halkların yaşayış biçimleri, kültürleri, gelenek ve göreneklerinin de ince ayrıntılarıyla anlatıldığı bu destan, hiç kuşkusuz sanatta tasvirlerine yer verilen mitolojik hikayeler arasında en ünlülerden biridir. Mitlerde, Yunan dünyasında çok önemli olan günlük yaşamın düzenlenmesi,

insanlık onuru, erdem, ahlaklı yaşam, soyluluk gibi yaşanan dünyanın temaları konu edilmektedir. Destanda bunlara sıkça yer verilmektedir. Odysseus'un cesareti, kahramanlıkları, erdemli kişiliği ve bunun yanında kurnazlığı ve zekası üzerinde sıkça durulur. Odysseus'un Truva savaşının bitiminden hemen sonra 12 adet gemisiyle yola çıkması ve denizde yakalandığı fırtınalarla başa çıkabilmesi dolayısıyla denizcilik özellikleri, karşısına çıkan mitolojik canavarları alt etmesi dolayısıyla zekası ve kurnazlığı, adamlarını ve sonunda gemisini kaybettiği halde yılmadan devam etmesi dolayısıyla cesareti, yurduna, karısına ve oğluna duyduğu sevgi ve bağlılık eserde üzerinde durulan özellikleridir. O dönemin soyluları atletizm, avcılık gibi yarışmalar için bir araya gelirler, Odysseus, Phaiklar adasında bu yarışmalara katılır ve kazanır. İthaka'ya dönüşüyle yokluğunda dağılan kentin yaşam düzeni tekrar kurulur. Destanda yer alan kadınlar da sıkça, sabır, sadakat, cesaret, erdem gibi özellikleriyle anılırlar.

Tüm bunlar ışığında *Odyseia* destanında anlatılan maceraların; tüm yaşamın mitoloji etrafında şekillendiği antik Yunan dünyasına ait vazo resimleri ve fresklerden, sanatçıların ve sanat izleyicisinin hayal gücünü harekete geçiren mitoloji konulu resimlerin tekrar önem kazandığı 15. yüzyıl tablo, duvar resmi ve gravürle, barış, eşitlik, erdem, adalet gibi soyut kavramların sanatta alegorik tasvirlerle anlatıldığı Avrupa resim sanatından, 20. yüzyıl yağlı boya ve sulu boya resimlere kadar tüm plastik sanatlarda en ince ayrıntılarına kadar tasvir edildiği ve sanatçılar tarafından en sık tercih edilen kahramanlık döngülerinden olduğu görülmektedir.

Kaynakça

- Akçay, N. (2011). *Ovidius, Heroides, kadın kahramanların aşk mektupları*. İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Altere, H. B. (1616). *Kalipso Adası*. [Resim]. Viyana Güzel Sanatlar Akademisi, Avusturya. <https://www.kunstbeziehung.de/work.php?wCode=5cd5290976fac>
- Anonim. (M.Ö. 1. yy). *Odysseia öyküsünden bölümler*. [Fresk]. Vatikan Müzesi, İtalya. <https://www.museivaticani.va/content/museivaticani/en/collezioni/musei/sala-delle-nozze-aldobrandine/ciclo-con-scene-dell-odissea-da-via-graziosa.html>
- Anonim. (M.Ö. 4. yy). *Odysseus ve Kirke*. [Vazo resmi]. Ashmolean Müzesi, Oxford. <https://www.ashmolean.org/collections-online#/item/ash-object-387030>
- Anonim. (M.Ö. 460). *Odysseus İthaka'ya dilenci kılığında döner*. [Rölyef]. The Metropolitan Museum of Art, ABD. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/253053>
- Anonim. (15. yy). *Odysseus*. [El Yazması]. British Library, İngiltere. https://bl101.primo.exlibrisgroup.com/discovery/search?query=any,contains,homeros&tab=LibraryCatalog&search_scope=Not_BL_Suppress&sortby=title&vid=44BL_INST:BL101&facet=frbrgroupid,include,9065966836171751911&lang=en&offset=0
- Athena Ressamı. (M.Ö. 5. yy). *Polyphemos'un mağarasından kaçış*. [Vazo Resmi]. British Museum, Londra. https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1864-1007-228
- Boardman, J. (1998). *Early Greek vase painting*. Londra: Thames and Hudson.
- Boardman, J. (2003). *Siyah figürlü Atina vazoları*. (Çev. G. Ergin). İstanbul: Homer Kitabevi.
- Bonasone, G. A. (1510). *Odysseus'un Gemisi'nde Kirke*. [Gravür]. Princeton University Art Museum, ABD. <https://artmuseum.princeton.edu/art/collections/objects/37492>
- Böcklin, A. (1896). *Odysseus ve Polyphemus*. [Resim]. Museum of Fine Arts, ABD. <https://collections.mfa.org/objects/564102/odysseus-and-polyphemus>
- Briston, L. (2004). *How philosophers saved myths*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Brueghel II, J. (17. yy). *Kirke ve Odysseus'un dostları*. [Resim]. Princeton University Art Museum, ABD. <https://artmuseum.princeton.edu/art/collections/objects/23878>
- Can, Ş. (2011). *Klasik Yunan mitolojisi*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Carracci, A. (1595). *Kiklop Polyphemus*. [Resim]. Farnese Sarayı, İtalya. https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Annibale_Carracci_-_The_Cyclops_Polyphemus_-_WGA04461.jpg

- Church, F. S. (1910). *Kirke*. [Resim]. Smithsonian American Art Museum, ABD. <https://americanart.si.edu/artwork/circe-4809>
- Cömert, B. (2025). *Mitoloji ve ikonografi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Degeorge, T. (1812). *Ulysses ve Telemakhos Penelope'nin taliplerini katlediyor*. [Resim]. Roger-Quilliot Sanat Müzesi, Fransa. https://pop.culture.gouv.fr/notice/joconde/M0121002711?mainSearch=%22mus%C3%A9%20d%27art%20roger-quilliot%22&last_view=%22list%22&idQuery=%2251eddca-0074-b3db-8cb8-0b48a68c30f0%22
- Dodwell, E. (1821). *Views in Greece*. Londra: Rodwell and Martin. <https://doi.org/10.11588/diglit.793#0007>
- Erhat, A. (2007). *Mitoloji sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Erhat, A. (2001). Önsöz: Masal ile gerçek, içinde, *Odyseia* (s. 5-32), İstanbul: Can Yayınları.
- Homerios. (2001). *Odyseia*. İstanbul: Can Yayınları.
- Ingres, J. A. D. (1827). *Ulysses*. [Resim]. National Gallery of Art, ABD. <https://www.nga.gov/artworks/46509-ulysses>
- Ixion Ressamı. (t.y.). *Odyseus ve Telemakhos talipleri katlederken*. [Vazo Resmi]. Louvre Müzesi, Fransa. <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010263650>
- Karadağ, B. (2017). Homeros ve felsefe tarihinde alegorik Homeros yorumları. *Sosyal ve Kültürel Araştırmalar Dergisi*, 3(5), 223-244.
- Kauffman, A. (1773). *Euryclea Penelope'yi uyandırıyor*. [Resim]. National Trust Collections, İngiltere. <https://www.nationaltrustcollections.org.uk/object/732643>
- Kurt, D. S. (2025). Homeros'tan klasik döneme antik Yunan toplumunda kadın algısının evrimi. *Histosophia*, (1), 1-8.
- Riviere, B. (1871). *Kirke ve Odyseus'un dostları*. [Resim]. Manchester Art Gallery, İngiltere. https://collections.manchesterartgallery.org/collections/item/fbeebac0-3f15-3329-a27c-1aa381bc17ed/?s%3D%26sort%3Dtitle_asc%26filter%5Bdecade%5D%5B%5D%3Dfrom%3A1860%3Ato%3A1869%26filter%5Bmultimedia.%40type%5D%5B%5D%3Dimage%26filter%5B%40datatype.base%5D%5B%5D%3Dobject%26%26pos%3D1870
- Sesija, B. C. (1898). *Ulysses talipleri katlediyor*. [Resim]. Tarih Enstitüsü, Hırvatistan. <https://www.hipzg.hr/en/>
- Stamnos Ressamı. (M.Ö. 5. yy). *Odyseus ve Sirenler*. [Vazo Resmi]. British Museum, Londra. https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1843-1103-31
- Styka, J. (1901). *Penelope Odyseus'u tanıyor*. [Resim]. Augusta Stylianou Gallery. <https://www.augustastylianougallery.com/Gallery/JanStyka/JanStyka.html>

- Styka, J. (1901). *Kalipso Odysseus'a ölümsüzlüğü sunuyor*. [Resim]. Augusta Stylianou Gallery. <https://www.augustastylianougallery.com/Gallery/JanStyka/JanStyka.html>
- Theseus Resssamı. (M.Ö. 510). *Polyphemos'un kör edilişi*. [Vazo Resmi]. Louvre Müzesi, Paris. <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010269755>
- Tibaldi, P. (1549). *Odysseus Polyphemus'a karşı*. [Resim]. Palazzo Poggi, İtalya. [https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Dosya:Story_of_Ulysses_by_Pellegrino_Tibaldi_in_Palazzo_Poggi_\(Bologna\)_09.JPG](https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Dosya:Story_of_Ulysses_by_Pellegrino_Tibaldi_in_Palazzo_Poggi_(Bologna)_09.JPG)
- Tischbein, J. H. W. (1802). *Odysseus ve Penelope*. [Resim]. Özel Koleksiyon. [https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Odysseus_und_Penelope_\(Tischbein\).jpg](https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Odysseus_und_Penelope_(Tischbein).jpg)
- Trotti, G. B. (1610). *Kirke Odysseus'un yoldaşlarını insan biçimine döndürüyor*. [Fresk]. Plazzo del Giardino, İtalya. https://en-m-wikipedia-org.translate.goog/wiki/Circe?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=tr&_x_tr_hl=tr&_x_tr_pto=tc#/media/File%3AG.B.Trotti_Circe.jpg
- Waterhouse, J. W. (1891). *Kirke Odysseus'a kadeh sunarken*. [Resim]. Gallery Oldham, İngiltere. <https://web.archive.org/web/20160331221155/http://johnwilliamwaterhouse.com/pictures/circe-offering-cup-ulysses-1891/>
- Waterhouse, J. W. (1891). *Odysseus ve sirenler*. [Resim]. National Gallery of Victoria, Avustralya. <https://www.ngv.vic.gov.au/explore/collection/work/4457/>
- Waterhouse, J. W. (1912). *Penelope'nin Talipleri*. [Resim]. Aberdeen Art Gallery, İngiltere. [https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Dosya:JohnWilliamWaterhouse-PenelopeandtheSuitors\(1912\).jpg](https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Dosya:JohnWilliamWaterhouse-PenelopeandtheSuitors(1912).jpg)
- Wheeler, D. (1912). *Penelope geceleri örgüsünü söküyor*. [Resim]. The Metropolitan Museum of Art, ABD. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/16951>
- Wright, J. (1783). *Penelope örgüsünü söküyor*. [Resim]. The J. Paul Getty Museum, ABD. <https://www.getty.edu/art/collection/object/103RJ5>
- Van Thulden, T. (1632). *Odysseus Lotosiyenlerin topraklarında*. [Gravür]. Rijksmuseum, Amsterdam. <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/object/Odysseus-in-het-land-van-de-lotuseters--8679bed17329ec6151516243a53e7ff9>

Bölüm 2

ŞİDDET İÇEREN HABER PROGRAMLARININ ÇOCUK RESİMLERİNE YANSIMASI (ERZURUM İLİ ÖRNEĞİ)

Aysel Derya TANAY ÖZTÜRK¹, Serap BUYURGAN²

1 Öğr. Gör. Dr.

Orcid: 0000-0003-1837-7714 / Gazi Üniversitesi, Gazi Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Resim İş Eğitimi ABD
aycelderyatanay@gmail.com

2 Prof. Dr.

Orcid: 0000-0001-8858-2161 / Başkent Üniversitesi, Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Grafik Tasarımı Bölümü
sbuyurgan@baskent.edu.tr

GİRİŞ

Şiddet, toplum yaşamının her alanında etkili olan ve bireysel düzeyde olduğu kadar toplumsal ölçekte de derin izler bırakan bir olgudur. Dünya Sağlık Örgütü (World Health Organization [WHO]) şiddeti “fiziksel kuvvetin veya gücün kasıtlı olarak bir kişiye, gruba ya da topluluğa karşı yaralama, ölüm, psikolojik zarar verme ya da yoksun bırakma amacıyla kullanılması” olarak tanımlamaktadır (Krug vd., 2002, s. 5).

Şiddet olgusu tarih boyunca farklı biçimlerde karşımıza çıkmış, bireyler arası ilişkilerden toplumsal sistemlere kadar geniş bir etki alanı oluşturmuştur. Modern dönemde şiddet yalnızca fiziksel bir eylem olarak değil, aynı zamanda psikolojik, sembolik ve kültürel boyutlarıyla da ele alınmaktadır (Akyüz, 2012). Günümüzde medya aracılığıyla görünürlük kazanan şiddet, toplumun her kesimine ulaşmakta ve özellikle çocuklar üzerinde kalıcı izler bırakabilmektedir (Efland, 2004; Özsoy, 2011).

Şiddet içerikli görüntülerin ve haberlerin yoğun biçimde sunulması, bireylerin şiddete ilişkin algılarını dönüştürmekte ve normalleştirmektedir. Gerçek ile kurgu arasındaki sınırın giderek belirsizleşmesi, özellikle çocukların bilişsel gelişim süreçlerinde ciddi riskler yaratmaktadır (Bandura, 1973). Çocuklar medya aracılığıyla şiddeti yalnızca gözlemlemekte, aynı zamanda davranışsal bir model olarak içselleştirebilmektedir (Huesmann & Kirwil, 2021).

Bu bağlamda, *çocukların görsel üretimlerinde yer alan şiddet temsilleri, onların sosyal çevrelerinde ve medya içeriklerinde karşılaştıkları olguların yansıması olarak değerlendirilebilir.* Şiddet, çocukların duygu dünyasında korku, çaresizlik, merak veya güç gösterisi gibi farklı duygusal tepkilerle biçimlenebilmekte ve bu tepkiler resimlerine aktarılabilir (Artut, 2009).

Yörükoğlu'na göre çocuklar, yaşadıkları ya da gözlemledikleri olayları doğrudan sözel ifadelerle dile getirmekte zorlandıklarında, bu deneyimleri dolaylı yollarla dışa vurma eğilimi gösterirler. Özellikle kaygı, korku ve tehdit algısı yaratan durumlar, çocukların oyunlarında ve resimlerinde simgesel biçimlerde ortaya çıkmaktadır. Bu bağlamda çocuk resimleri, çocuğun ruhsal dünyasında iz bırakan yaşantıların görünür hâle geldiği önemli bir anlatım alanı olarak değerlendirilebilir (Yörükoğlu, 2003).

Çocuk resimleri, onların bilişsel, duygusal ve sosyal gelişimlerinin yanı sıra çevresel gözlemlerini de yansıtan önemli veri kaynaklarıdır (Malchiodi, 2005; Yavuzer, 2012). Bu nedenle çocukların çizimlerinde yer alan semboller, renk kullanımları, figürler ve kompozisyonlar, onların iç dünyalarına dair ipuçları sunar. Şiddet temalı görseller, çocukların çev-

resel etkiler karşısındaki duyarlılıklarını ve psikolojik tepkilerini sanat yoluyla ifade etme biçimleri olarak da değerlendirilebilir.

Şiddet, bireyin iç dünyasından toplumsal sistemlere kadar uzanan çok boyutlu bir kavram olarak ele alınmaktadır. *Fiziksel şiddet, psikolojik şiddet, ekonomik şiddet ve sembolik şiddet biçimleri, bireylerin yaşam deneyimlerinde farklı etkiler yaratmaktadır.* Özellikle medya aracılığıyla iletilen şiddet, bireylerin bu olguyu algılama biçimini değiştirmekte ve kimi durumlarda şiddeti meşrulaştıran bir algı üretmektedir (Gerbner, 1998).

Medya, yalnızca bilgi ve haber aktarımı yapan bir araç olmanın ötesinde, bireylerin değer yargılarını ve davranış kalıplarını şekillendiren bir toplumsal güç haline gelmiştir (Baran, 2005). *Şiddet içerikli haberlerin sunuluş biçimi, çocukların gerçeklik algısını etkilemekte ve onların dünyayı nasıl anlamlandırdıklarını belirlemektedir.* Özellikle erken yaşlarda medya mesajlarına maruz kalan çocukların, şiddeti olağan ve kaçınılmaz bir yaşam biçimi olarak görme riskleri artmaktadır (Osofsky, 1999; Dowd & Saccus, 2022).

Bandura'nın Sosyal Öğrenme Kuramı (1977) bu bağlamda önemli bir açıklama modeli sunmaktadır. *Bu kurama göre bireyler yalnızca doğrudan deneyim yoluyla değil, gözlem ve taklit aracılığıyla da öğrenirler.* Dolayısıyla, çocuklar televizyonda veya dijital platformlarda izledikleri şiddet sahnelerini bilinçli ya da bilinçsiz biçimde davranış repertuvarlarına dahil edebilirler (Huesmann & Kirwil, 2021). Bu süreçte medya, çocukların bilişsel şemalarını biçimlendiren güçlü bir öğrenme aracına dönüşmektedir.

San'a göre sanat, çocuğun çevresel uyarıcılara verdiği tepkilerin en doğal ifade alanlarından biridir. Çocuk, içinde yaşadığı toplumsal ortamda karşılaştığı olayları sanat yoluyla yeniden kurgular ve bu süreçte gözlemlediklerini kendi algısal süzgecinden geçirerek görselleştirir. Bu nedenle çocuk resimleri, yalnızca bireysel yaratıcılığın değil, aynı zamanda toplumsal ve kültürel etkilerin de bir yansıması olarak ele alınmalıdır (San, 2003).

Şiddet içerikli haberler yalnızca bireysel düzeyde etkiler yaratmakla kalmaz, aynı zamanda toplumsal şiddet kültürünün yeniden üretilmesine de zemin hazırlar. *Çocukların şiddet sahnelerine maruz kalması, onların sosyal ilişkilerinde empati eksikliğine, korkuya, saldırganlık eğilimlerine ve iletişim problemlerine yol açabilir* (Yeşildağ & Uçar, 2022).

Bu noktada sanat eğitimi, çocukların yaşantılarında karşılaştıkları olguları yeniden anlamlandırmalarına olanak tanıyan yaratıcı bir ifade alanı olarak öne çıkmaktadır. Sanat, bireyin iç dünyasındaki duygu ve

düşünceleri sembolik biçimlerle dışa vurmasını sağlar. *Bu nedenle çocukların resimlerinde yer alan şiddet temsilleri, yalnızca gözlemsel bir yansıma değil, aynı zamanda psikolojik bir çözümleme sürecinin de göstergesi olarak değerlendirilebilir* (Artut, 2009; Malchiodi, 2005).

Medya, çağdaş toplumlarda bireylerin dünyayı algılama biçimini doğrudan etkileyen güçlü bir araç haline gelmiştir. *Kitle iletişim araçlarının yaygınlaşmasıyla birlikte, şiddet temsilleri hem haber programlarında hem de eğlence içeriklerinde artış göstermiştir*. Bu durum, özellikle soyut düşünme becerileri tam olarak gelişmemiş çocuklar açısından önemli bir risk oluşturmaktadır.

Araştırmalar, medyada yer alan şiddet sahnelerine maruz kalan çocukların, şiddeti sorun çözme aracı olarak görebildiklerini ve bu davranış biçimini sosyal çevrelerine de yansıtabildiklerini göstermektedir (Huesmann & Kirwil, 2021). *Bu durum, şiddetin yalnızca bireysel bir tepki değil, aynı zamanda öğrenilmiş bir davranış olarak toplumsal düzeyde yeniden üretildiğini göstermektedir*.

Özellikle televizyon haberlerinde sunulan dramatik anlatım tarzı, çocukların olayları duygusal yoğunlukla algılamalarına neden olmaktadır (Şeker, 2012). *Görsel ve sözel unsurların birleşimiyle oluşturulan haber kurgusu, çocukların zihinsel süreçlerinde kalıcı izlenimler bırakmaktadır*. Gerbner'in (1998) "kültivasyon kuramı"na göre, medya, bireylerin dünyayı algılama biçimini kademeli olarak şekillendiren bir kültürel araç işlevi görür. Bu nedenle çocuklar, sıkça karşılaştıkları şiddet sahnelerini gerçek dünyanın olağan bir parçası olarak yorumlayabilirler.

Bu bağlamda, çocuk resimleri yalnızca estetik bir ifade biçimi değil, aynı zamanda toplumsal gerçekliğin çocuğun gözünden yeniden üretildiği görsel belgelerdir (Yavuzer, 2012; Artut, 2009). *Çocukların sanat yoluyla ifade ettikleri şiddet temsilleri, hem çevresel etkilerin hem de içsel duygusal süreçlerin bir bileşimi olarak değerlendirilebilir*. Bu nedenle çocukların sanatsal üretimlerinin analizi, onların şiddet olgusunu nasıl algıladıklarını, anlamlandırdıklarını ve duygusal dünyalarına nasıl yansıttıklarını anlamak açısından önem taşımaktadır.

Araştırmada, medyada yer alan şiddet içerikli haberlerin çocukların resimlerine yansımalarını ortaya koymak amaçlanmıştır. *Araştırma, çocukların sanat yoluyla toplumsal olayları nasıl yorumladıklarını, şiddeti nasıl algıladıklarını ve bu olguyu görsel biçimlerle nasıl ifade ettiklerini ortaya koymaya yöneliktir*.

9-12 Yaş Çizgisel Gelişim Özellikleri

9-12 yaş aralığı, çocukların sanatsal gelişim süreçlerinde “gerçekçi eğilim dönemi” olarak tanımlanmaktadır. Bu dönemde çocuklar, önceki yaş gruplarına kıyasla çevrelerindeki nesneleri, insan figürlerini ve olayları daha bilinçli ve gerçekçi biçimde betimleme eğilimi gösterirler. Çizgiler daha kontrollü hâle gelirken, figürler belirgin oranlara kavuşur ve mekânsal ilişkiler resimlerde daha tutarlı biçimde yer almaya başlar (Lowenfeld & Brittain, 1987; Yavuzer, 2012).

Lowenfeld’e göre bu dönemde çocuklar, çizgiyi yalnızca biçimsel bir unsur olarak değil, düşünce ve duygularını yapılandıran bir anlatım dili olarak kullanmaya başlarlar. Çizgisel kontrolün artması, çocukların algıladıkları olayları bilinçli biçimde düzenleyerek aktarma çabalarının bir göstergesidir (Lowenfeld & Brittain, 1987).

Bu yaş grubundaki çocuklar için çizgi, yalnızca biçimsel bir unsur değil; aynı zamanda düşünce ve duyguların aktarımında kullanılan önemli bir anlatım aracıdır. Bu yaş grubunda çizgisel anlatımın niteliği, yalnızca gelişimsel özelliklerle değil, çocuğun maruz kaldığı çevresel uyarılarla da ilişkilidir. Önceki bir çalışmada, özellikle medya ve teknolojiyle daha yoğun etkileşim içinde olan 7-9 yaş grubu çocukların resimlerinde çizgisel çeşitlilik, şema zenginliği ve anlatı yoğunluğunun belirginleştiği saptanmıştır (Tanay Öztürk & Buyurgan, 2021). Bu bulgu, çocukların çizgiyi yalnızca biçim oluşturma aracı olarak değil, gözlemledikleri olayları ve yaşantıları yapılandıran bir anlatım dili olarak kullandıklarını göstermektedir. *Çocuklar çizgiyi kullanarak hareket, gerilim, yönelim ve duygusal yoğunluğu ifade edebilirler. Özellikle dramatik ya da duygusal açıdan etkileyici olaylar söz konusu olduğunda, çizgiler sertleşmekte, koyulaşmakta veya tekrar eden biçimler hâlinde yoğunlaşmaktadır.*

Buyurgan’a göre, çocuk resimlerinde çizginin niteliği çocuğun duygusal yaşantılarıyla doğrudan ilişkilidir ve çizgisel sertleşmeler, kaygı ve gerilim içeren durumların görsel dışavurumu olarak değerlendirilebilir (Buyurgan & Buyurgan, 2012). Buyurgan, özellikle travmatik ya da duygusal yoğunluğu yüksek olayların çocuk resimlerinde sert, koyu ve baskılı çizgilerle ifade edildiğini; bu çizgisel özelliklerin çocuğun içsel gerilimini yansıttığını belirtmektedir.

9-12 yaş döneminde çocukların çizimlerinde figür-zemin ilişkisi belirginleşir; olaylar çoğu zaman bir hikâye ya da sahne düzeni içinde aktarılır. Bu dönemde çocuklar, resim yüzeyini bilinçli biçimde bölümlere ayırabilir, aynı resimde birden fazla olayı ya da zaman dilimini yan yana gösterebilirler. Özdoğan’ın (1997) da belirttiği gibi, bu tür çoklu anlatım-

lar çocukların bilişsel gelişim düzeylerinin ve görsel gerçeklik algılarının bir göstergesidir.

Aynı zamanda bu yaş grubundaki çocuklar, toplumsal çevrelerini ve ilişkilerini daha net algılamaya başlarlar; bu gözlemler resimlerde konu seçimi ve figürlerin vurgulanma biçimleriyle görünür hâle gelebilir. Çocukların çizimleri, yalnızca içsel yaşantıların değil, kültürel ve çevresel etkilerin de izlerini taşır; çocuk çevresiyle kurduğu ilişkiyi ve yaşantılarını resim yoluyla dışavurabilir.

Bu bağlamda, 9–12 yaş grubundaki çocukların çizimleri, yalnızca estetik bir ürün olarak değil; bilişsel, duygusal ve toplumsal gelişimlerinin bir yansıması olarak da değerlendirilebilir. Çocukların çizgisel anlatımlarında yer alan figürler, mekânlar ve semboller, onların çevresel uyaranları nasıl algıladıklarını ve bu uyaranları iç dünyalarında nasıl anlamlandırdıklarını ortaya koymaktadır. Bu nedenle, bu yaş grubuna ait çocuk resimlerinin analizi, medyanın çocuklar üzerindeki etkilerini anlamada önemli bir veri kaynağı sunmaktadır.

YÖNTEM

Çalışma Grubu

Araştırma, Erzurum ilinde orta sosyo-ekonomik düzeyi temsil eden iki farklı ilkokulda öğrenim gören 4. sınıf öğrencilerinden; 10 yaş grubunda 25 kız ve 25 erkek olmak üzere toplam 50 **öğrencinin** katılımıyla gerçekleştirilmiştir. Araştırmada, gelişim özellikleri dikkate alınarak 10 yaş grubu tercih edilmiştir. Ergenlik öncesi dönemi temsil eden bu çocuklarda, “ben” kavramının gelişimine paralel olarak benlik yapısı yetişkin düzeye ulaşma çabasıdır. **Çocuk için kişisel deneyimler önem kazanmaya başlamış; yine çocuklar, medyadan model aldıkları yetişkinlerin tepkilerinden de doğrultusunda etkilenmektedir. Özellikle aileyle birlikte medya kullanımı sırasında, ailenin korku ve kaygıları çocuklara da yansımaktadır.**

Ölçme Aracı

Araştırmada veri toplama aracı olarak çocuk resimleri kullanılmıştır. Çocukların şiddet içeren haber programlarından nasıl etkilendiklerini ortaya koyabilmek amacıyla, *öncelikle haber programlarını izleyip izlemedikleri sorulmuş, haberlerdeki görsellerin ve anlatılanların onları nasıl etkilediği ile ilgili konuşulmuş ve “izledikleri bir haber programındaki en çok etkilendikleri şiddet içerikli bir anı” resimleriyle anlatmaları istenmiştir.* Resimlerinde betimlenen olayların daha doğru değerlendirilmesi açısından, resimlerinin arka yüzüne anlatmak istedikleri olay ya

da olayları kısaca yazmaları da istenmiştir. Bu yazılı ifadeler, resimlerin yorumlanmasında destekleyici veri olarak değerlendirilmiştir. Araştırmada resim teknikleri (suluboya, pastel boya, kuru boya gibi) açısından herhangi bir sınırlama getirilmemiş, çocukların serbest ifade ortamında üretim yapmaları sağlanmıştır. Ayrıca çocuklara, resimlerin yalnızca bilimsel amaçla kullanılacağı ve kişisel bilgilerinin gizli tutulacağı açıkça söylenmiştir.

Uygulama Süreci

Uygulama sürecine başlamadan önce, araştırmanın yürütüleceği okulların yönetimleri ve görsel sanatlar/resim öğretmenleri ile görüşülmüş; araştırmanın amacı, kapsamı ve uygulama süreci hakkında bilgilendirme yapılmıştır. Uygulama öncesinde öğrencilere, resmin konusunun “şiddet içeren haber görüntüleri” olduğu ve çalışma sürecinde serbest bir teknik kullanabilecekleri açıklanmıştır. Öğrencilerin birbirlerinden etkilenmelerini en aza indirmek amacıyla, uygulama sürecinde her öğrenci tek kişilik sıralarda ve mümkün olduğunca ayrı dersliklerde çalıştırılmıştır. Çocuklara resimlerini tamamlamaları için yaklaşık 60 dakikalık süre tanınmış; çalışma sonunda resimlerin arka yüzüne, çizimlerinde anlatmak istedikleri olayı kısa bir metinle ifade etmeleri istenmiştir. Uygulama tamamlandıktan sonra tüm resimler araştırmacı tarafından toplanarak inceleme süreci için düzenlenmiştir.

Verilerin Analizi

Araştırmada elde edilen veriler, araştırma kapsamında araştırmacılar tarafından geliştirilen “Resim Değerlendirme Ölçeği” doğrultusunda değerlendirilmiştir. Veriler frekans ve yüzde olarak verilmiş ve çocukların çizgisel, ruhsal, toplumsal gelişim basamakları da dikkate alınarak değerlendirilmiştir. Resim değerlendirme ölçeği geliştirme sürecinde, çizgisel gelişim basamakları dikkate alınmış ve bir *çocuk psikiyatrisi uzmanı* ile görüşülmüştür. oluşturulan resim değerlendirme ölçütlerinden yararlanılmıştır. Bu ölçütler: “Şiddet uygulayan kişilerin cinsiyeti, rolü, fiziksel özellikleri, duygu durumları; şiddet uygulanan kişilerin cinsiyeti; şiddetin türü; şiddetin gerçekleştiği mekan ve şiddetin sonucu” kriterlerinden oluşmuştur.

Bazı resimlerde birden fazla şiddet olayının ya da şiddet türünün aynı çizim içinde yer aldığı belirlenmiştir. Bu durum, çocukların olayları tekil bir veri birimi olarak değil, bir süreç ya da anlatı bütünlüğü içinde betimleme eğiliminde olduklarını göstermektedir. Özdoğan’ın (1997) da belirttiği gibi, çocuklar çizimlerinde kâğıt yüzeyini bölümlere ayırarak birden fazla olayı ardışık ya da eşzamanlı biçimde aktarabilmektedirler.

Bu çalışma kapsamında da bu çoklu anlatımlar dikkate alınarak değerlendirme yapılmıştır.

Çocukların şiddeti görselleştirme biçimleri, hem onların algılarını hem de olayları ele alış şekillerini yansıtan önemli bir veri sunmaktadır. Birden fazla şiddet türünün yer aldığı çizimlerin, çocukların çevrelerindeki olayları bir bütünlük içinde algılama eğilimini gösterdiği söylenebilir. Aynı zamanda bu durum, çocukların olayları sadece bir anlık görüntü olarak değil, bir hikaye ya da süreç olarak anlamlandırmaya çalıştığını da ortaya koymaktadır.

50 *çocuk* resmi üzerinde gerçekleştirilen araştırma sonucunda, resimlerde yer alan şiddet temsilleri ayrıntılı biçimde çözümlenmiş; çocukların şiddeti algılama, anlamlandırma ve görsel dile dönüştürme biçimleri bütüncül bir yaklaşımla ele alınmıştır. Bu değerlendirme süreci, çocukların medya kaynaklı şiddet olgusunu kendi bilişsel ve duygusal dünyalarında nasıl yapılandırdıklarını ortaya koymada önemli rol oynamıştır.

BULGULAR

Araştırma bulguları, hazırlanan resim değerlendirme ölçeğinden elde edilen veriler doğrultusunda belirlenen beş ana tema ve alt temalar kapsamında değerlendirilmiştir.

1. Şiddet Uygulayanların Özellikleri

Tablo 1. Araştırmaya katılan öğrencilerin resimlerinde görülen; “Şiddet uygulayan kişilerin cinsiyetini, rolünü, fiziksel özelliklerini, duygu durumlarını gösterir dağılım”

Kategori	Alt Değişken	Kız (f)	Kız (%)	Erkek (f)	Erkek (%)	Toplam (f)	Toplam (%)
Cinsiyet	Erkek figür	19	76	25	100	44	88
	Kadın figür	6	24	0	0	6	12
Rol	Katil	17	68	5	20	22	44
	Eş	8	32	20	80	28	56
Fiziksel Özellik	İri gözlü	18	72	10	40	28	56
	Orta boylu	7	28	15	60	22	44
Duygu Durumu	Sinirli	15	60	16	64	31	62
	Öfkeli ve Agresif	10	40	16	64	26	52

Tablo 1 incelendiğinde, şiddet uygulayan figürlerin büyük çoğunluğunu erkek karakterlerin oluşturduğu görülmektedir. Kız öğrencilerin resimlerinde erkek figür oranı % 76 iken erkek öğrencilerde bu oran % 100’dür.

Şiddeti uygulayan kişilerin rol dağılımı incelendiğinde: kız öğrencilerin % 68’i şiddet uygulayan bireylerin “katil” olduğunu; % 32’si de “eş” olduğunu ifade etmiş; erkek öğrencilerin % 20’si şiddet uygulayan bireylerin “katil” olduğunu; % 80’i de şiddetin “eş” tarafından gösterildiğini söylemiştir. Bu fark, kız ve erkek çocukların medya mesajlarını farklı biçimlerde anlamlandırdıklarını göstermektedir.

Fiziksel özelliklerde iri gözlü ve orta boylu figürlerin belirginleşmesi, çocukların şiddet sahnelerinde karakterleri daha abartılı ve belirgin özelliklerle resmetme eğiliminde olduğunu düşündürmektedir.

Duygu durumu verileri, hem kız hem de erkek öğrencilerin şiddet uygulayan kişileri ağırlıklı olarak “sinirli” ve “öfkeli/agresif” yüz ifadeleriyle betimlediğini ortaya koymaktadır. Bu bulgu, çocukların şiddeti yoğun negatif duygularla ilişkilendirdiklerini göstermektedir. San ve Buyurgan’a göre çocuk resimleri, yalnızca gözlemlenen olayların betim-

lenmesi değil; aynı zamanda çocuğun bu olaylara yüklediği anlamların görsel karşılığıdır. Şiddet temalı resimlerde görülen abartılı figürler, sert çizgiler ve yoğun duygusal ifadeler, çocukların olayları pasif bir biçimde kopyalamadıklarını; aksine kendi duygusal ve bilişsel dünyaları içinde yeniden yapılandıklarını göstermektedir (San, 2003; Buyurgan & Buyurgan, 2012).

2. Şiddet Uygulanan Kişilerin Özellikleri

Tablo 2. *Araştırmaya katılan öğrencilerin resimlerinde görülen; “Şiddet uygulanan kişilerin cinsiyetini gösterir dağılım”*

Cinsiyet	Kız (f)	Kız (%)	Erkek (f)	Erkek (%)	Toplam (f)	Toplam (%)
Kadın	20	80	14	56	27	54
Erkek	5	20	11	44	23	46

Tablo 2’ye göre, şiddete maruz kalan kişilerin büyük çoğunluğu kadın figürlerden oluşmaktadır. Kız öğrencilerin resimlerinde %80 oranında kadın mağdurlar yer alırken, erkek öğrencilerde bu oran % 56’dır. Bu durum, çocukların haberlerde çoğunlukla “kadına yönelik şiddet” sahnele-riyle karşılaştıklarını ve bunu resimlerine yansıttıklarını göstermektedir.

Rol dağılımında, kız öğrenciler mağdurları daha çok “eş” rolünde çizerken, erkek öğrenciler mağdurları “yetişkin” kimliğiyle resmetmiştir. Bu fark, şiddetin kız ve erkek çocukların gözünde farklı toplumsal kimliklerle ilişkilendirildiğini göstermektedir.

Fiziksel özelliklerde, kız öğrencilerin mağdurları daha çok “iri gözlü” biçimde resmetmeleri, duygusal yoğunluğu görsel unsurlarla abartma eğilimini göstermektedir. Erkek öğrencilerde “zayıf” figürlerin öne çıkması, mağdurları güçsüz veya savunmasız olarak algılama eğilimini yansıtabilir.

Duygusal durum analizinde, her iki grupta da mağdurların “korku” duygusu ile betimlendiği görülmektedir. Bu bulgu, çocukların şiddeti mağdurlar açısından “tehdit edici ve korkutucu bir deneyim” olarak değerlendirdiklerini göstermektedir.

3. Şiddetin Türü

Tablo 3. Araştırmaya katılan öğrencilerin resimlerinde görülen; “Şiddetin türünü gösterir dağılım”

Şiddet Türü	Kız (f)	Kız (%)	Erkek (f)	Erkek (%)	Toplam (f)	Toplam (%)
Dayak	10	40	-	-	10	20
Silahlı saldırı	-	-	9	36	9	18

Tablo 3 incelendiğinde, kız öğrencilerin resimlerinde en yaygın şiddet türünün % 40 oranıyla “dayak” olduğu görülmektedir. Erkek öğrencilerde ise “silahlı saldırı” % 36 oranında öne çıkmaktadır. Bu fark, kız öğrencilerin daha çok günlük yaşamda rastlanan fiziksel şiddet türlerini yansıttığını; erkek öğrencilerin ise medya kaynaklı, daha dramatik ve tehlikeli şiddet türlerine odaklandığını göstermektedir.

Bu bulgular, çocukların şiddeti ağırlıklı olarak bedensel eylemler üzerinden algıladıklarını göstermektedir. Şiddetin fiziksel boyutunun resimlerde öne çıkması, çocukların şiddeti öncelikle bedenle ilişkilendirdiklerine işaret etmektedir.

4. Şiddetin Gerçekleştiği Mekan

Tablo 4. Araştırmaya katılan öğrencilerin resimlerinde görülen; “Şiddetin gerçekleştiği mekânı gösterir dağılım”

Mekan	Kız (f)	Kız (%)	Erkek (f)	Erkek (%)	Toplam (f)	Toplam (%)
Dış mekân	14	56	17	68	31	62
İç mekân	11	44	8	32	19	38

Tablo 4’e göre hem kız hem de erkek öğrenciler şiddeti ağırlıklı olarak “dış mekânda” gerçekleşen bir olgu olarak resmetmiştir (kızlarda %56, erkeklerde %68). Bu durum, çocukların resimlerinde, haber programlarında sıklıkla sunulan kamusal alanlardaki şiddet temsillerinin etkili olduğunu düşündürmektedir. Kız öğrencilerin %44’ünün şiddeti iç mekânda gerçekleşir biçimde betimlemesi ise, haber içerikleriyle birlikte aile içi şiddet temalarına ilişkin gözlem ya da farkındalıklarının resimlerine yansımış olabileceğine işaret etmektedir.

5. Şiddetin Sonucu

Tablo 5. Araştırmaya katılan öğrencilerin resimlerinde görülen; “Şiddetin sonucunu gösterir dağılım”

Sonuç	Kız (f)	Kız (%)	Erkek (f)	Erkek (%)	Toplam (f)	Toplam (%)
Fiziksel zarar	13	52	14	56	27	54

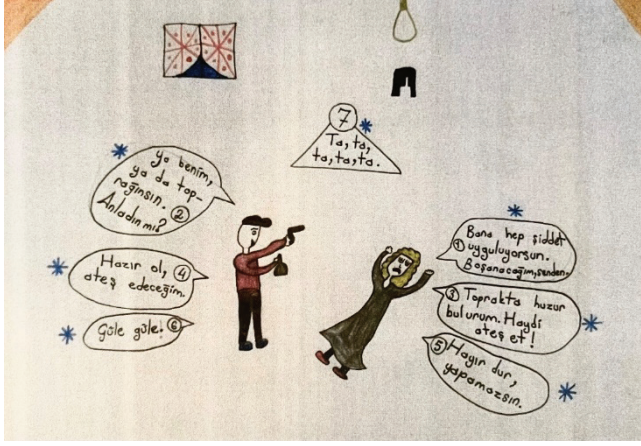
Şiddetin sonuçlarına ilişkin tabloda, hem kız hem de erkek öğrencilerin resimlerinde mağdurların çoğunlukla “fiziksel zarar gördüğü” belirtilmiştir (kızlarda % 52, erkeklerde % 56). Bu bulgu, çocukların şiddeti yalnızca davranış olarak değil, sonuçlarıyla birlikte algıladıklarını da göstermektedir.

Ayrıca resimlerde yer alan yazılı ifadeler ve sahne detayları, çocukların şiddetin nedenlerini anlamlandırmaya çalıştıklarını da göstermektedir. Bu durum, şiddeti sadece görsel bir olgu olarak değil, aynı zamanda nedensel bir süreç olarak da değerlendirdiklerini ortaya koymaktadır.

Resim 1



Resim 2



Çocuklar resimlerinde sıkça sözel ifadelere de yer vermiş, bu ifadeleri genellikle şiddetin nedenlerini açıklamak amacıyla kullanmışlardır. Bu durum, çocukların olaylara rasyonel gerekçeler arama eğilimini göstermektedir. Fiziksel şiddetin ön planda olduğu bu çalışmalar, çocukların bu tür şiddeti diğerlerine göre daha çarpıcı biçimde deneyimlediğini veya gözlemlediğini düşündürmektedir.

SONUÇ VE TARTIŞMA

Araştırma bulguları değerlendirildiğinde, çocukların medyada yer alan şiddet içeriklerinden yoğun biçimde etkilendikleri görülmektedir. Çocukların çizimlerinde fiziksel şiddetin sıkça işlenmesi, medyadaki şiddetin çocukların zihinsel şemalarında güçlü bir yere sahip olduğunu göstermektedir. Bu bulgu, şiddetin çocuklar tarafından yalnızca haberlerde izlenen bir olay değil, aynı zamanda günlük yaşamı anlamlandırırken kullandıkları bir referans noktası hâline geldiğine işaret etmektedir.

Literatürde, çocukların ergenlik dönemine gelene kadar televizyonda **binlerce şiddet içerikli sahneye** maruz kaldıkları ve bu maruziyetin şiddeti algılama biçimlerini etkilediği belirtilmektedir (American Psychiatric Association, 2002; Gerbner, 1998). Güncel araştırmalar ise dijital medya içeriklerindeki şiddet sahnelerinin çocukların hayal gücünde kalıcı izler bıraktığını, sanatsal ifadelerinde travmatik öğelerin sıklıkla yer aldığını ortaya koymaktadır. Bu çalışma da benzer biçimde, çocukların resimlerinde korku, endişe, öfke ve çaresizlik gibi yoğun duygulara yer verdiklerini göstermiştir. Bu sonuçlar, şiddetin çocukların duygusal gelişiminde örseleyici bir etki yarattığına işaret etmektedir.

Yörükoğlu'nun da belirttiği gibi, çocukluk döneminde yaşanan ya da gözlemlenen şiddet içerikli deneyimler, çocuğun ruhsal dünyasında

kalıcı izler bırakabilmektedir. Bu tür yaşantılar, çocukların korku, kaygı ve güvensizlik duygularını artırırken; bu duyguların sanat yoluyla dışa vurulması, çocuğun kendini ifade etme çabası olarak değerlendirilebilir (Yörükoğlu, 2003).

Araştırma bulgularına göre çocukların büyük çoğunluğu, şiddet içeren sahneleri pasif bir gözlemci konumunda betimlemişlerdir. Bu durum, iki açıdan değerlendirilebilir: İlk olarak çocukların şiddet karşısındaki bilinç düzeylerinin sınırlı olduğunu; ikinci olarak ise medyadaki aşırı uyarıcı içeriklerin çocuklarda eylemsizliği ve normalleşme algısını pekiştirebildiğini göstermektedir. Görsel medya araçlarına uzun süre ve denetimsiz şekilde maruz kalan çocuklarda dikkat, özdenetim ve planlama gibi bilişsel işlevlerin olumsuz etkilendiği bilinmektedir. Aşırı uyarıcı niteliğe sahip şiddet içerikli haberler, çocukların daha sakin uyaranlara karşı duyarlılığını azaltmakta ve zamanla duyarsızlaşma riskini artırmaktadır.

Çocukların bazı resimlerde şiddeti durdurmaya çalıştıkları gözlenmiş olsa da, çoğu çalışmada şiddetin gerçekleştiği bir ortamda edilgen konumda yer aldıkları görülmüştür. Bu durum, çocukların çevresel etkiler ve yetişkin modelleri arasında bir ikilem yaşadıklarına işaret etmektedir. Çocuklar, bir yandan toplumsal olayları gerçekçi bir biçimde betimleme çabası içindeyken, diğer yandan yetişkinlerden gördükleri tutumları sanat yoluyla yeniden üretmektedirler.

Şiddetin çocukların ruhsal dengesi üzerindeki etkileri değerlendirildiğinde, öfke ve dürtü kontrolünde yaşanan güçlüklerin önemli bir risk faktörü olduğu görülmektedir. Özellikle duygusal düzenleme becerileri gelişmekte olan çocuklarda, medyada karşılaşılan şiddet sahneleri öfke davranışlarını pekiştirebilmekte ve şiddetin kabul edilebilir bir tepki olduğu algısını doğurabilmektedir. Bu nedenle çocuklara öfkeyi sağlıklı biçimde ifade etmeyi öğretmek, şiddet eğiliminin önlenmesinde kritik bir önem taşımaktadır.

Haber programlarının yoğun görselliğe dayanması, çocuklar üzerindeki etkiyi daha da güçlendirmektedir. Bu nedenle şiddet içerikli haberlerde uyarı logolarının kullanılması, çocukların korunması açısından önemli bir adım olarak değerlendirilebilir. Ancak tek başına yeterli değildir. Ailelerin çocuklarının medya tüketim süreçlerini yakından takip etmeleri, içerikleri açıklamaları ve çocukların zihinsel süzgecini desteklemeleri gerekmektedir. Eğer çocukların bu tür içeriklere maruz kalmaları kaçınılmaz ise yetişkinlerin doğru yönlendirmeleri, şiddetin olumsuz etkilerini azaltmada etkili olabilir.

Elde edilen veriler, görsel sanatlar eğitimi bağlamında değerlendirildiğinde önemli sonuçlar sunmaktadır. Çocuk resimleri, yalnızca estetik bir ifade biçimi değil; çocukların toplumsal olayları, medya içeriklerini ve duygusal deneyimlerini nasıl algıladıklarına dair güçlü ipuçları barındıran görsel belgelerdir. Bu nedenle sanat eğitimi sürecinde çocukların çizimleri dikkatle incelenmeli, ifade ettikleri duygu ve düşünceler doğru biçimde okunmalıdır. Sanat, çocuklara duygularını güvenli bir ortamda ifade etme imkânı sunduğundan, medya kaynaklı travmatik etkilerin azaltılmasında da önemli bir araç olabilir.

Sonuç olarak, medyada yer alan şiddet içeriklerinin çocuklar üzerindeki etkileri hem duygusal hem bilişsel hem de davranışsal boyutlarda kendini göstermektedir. Bu nedenle aileler, öğretmenler, medya kuruluşları ve eğitimciler ortak bir sorumluluk üstlenmeli; çocukların gelişim düzeyine uygun, güvenli ve destekleyici medya ortamlarının oluşturulması için birlikte çalışmalıdır. Bu çalışma, çocuk resimlerinin sosyokültürel ve psikolojik yansımaları anlamında önemli bir veri kaynağı sunmakta; çocukların medya içeriklerini nasıl algıladıkları ve içselleştirdiklerine dair kapsamlı bir perspektif sağlamaktadır.

KAYNAKÇA

- Artut, K. (2009). Sanat eğitimi kuramları ve yöntemleri. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Akyüz, Y. (2012). Türk eğitim tarihi. Ankara: Pegem Akademi.
- American Psychiatric Association. (2002). Violence and the media: Recommendations for parents and educators. Washington, DC: APA Press.
- Bandura, A. (1973). Aggression: A social learning analysis. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall.
- Baran, S. J. (2005). Introduction to mass communication: Media literacy and culture. Boston: McGraw-Hill.
- Buyurgan, S., & Buyurgan, U. (2012). Sanat eğitimi ve öğretimi. Ankara: Pegem Akademi.
- Coşkun, İ. Z. (1994–1995). Haber programlarında gerçeklik algısı. İletişim Araştırmaları Dergisi, 3(1), 1–18.
- Dowd, T., & Saccus, M. (2022). Media exposure and childhood aggression: A contemporary review. Journal of Child Psychology Studies, 18(2), 45–59.
- Efland, A. D. (2004). The entwined nature of the aesthetic: Art education past and present. Studies in Art Education, 45(3), 234–251.
- Gerbner, G. (1998). Cultivation analysis: An overview. Mass Communication & Society, 1(3–4), 175–194.
- Huesmann, L. R., & Kirwil, L. (2021). Why observing violence increases the risk of violent behavior in the observer. Aggressive Behavior, 47(1), 65–80.
- Krug, E. G., Dahlberg, L. L., Mercy, J. A., Zwi, A. B., & Lozano, R. (2002). World report on violence and health. Geneva: World Health Organization.
- Lowenfeld, V., & Brittain, W. L. (1987). Creative and mental growth (8th ed.). New York, NY: Macmillan.
- Malchiodi, C. A. (2005). The art therapy sourcebook. New York: McGraw-Hill.
- Osofsky, J. D. (1999). The impact of violence on children. Future of Children, 9(3), 33–49.
- Özdoğan, B. (1997). Çocuk ve oyun: Aile rehberliği, davranış terapisi, bilişsel terapi. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Postman, N. (1994). Televizyon: Öldüren eğlence (O. Akınhay, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Rigel, N. (1995). Haber, çocuk ve şiddet. İstanbul: Der Yayınları.
- San, İ. (2003). Sanat eğitimi kuramları. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Şeker, T., & Sine, R. (2012). Çocuk zihnindeki haber resmi. Global Media Journal, 4, 118–137.
- Şirin, M. R. (2011). Çocuk hakları ve medya el kitabı. İstanbul: Çocuk Vakfı Yayınları.
- Tanay Öztürk, A. D. & Buyurgan, S. (2021). Teknolojinin 7–9 yaş grubu çocuk resimlerine etkisi. Uluslararası İnsan ve Sanat Araştırmaları Dergisi, 6(1), 111–125.

- Yavuzer, H. (2003). Çocuğu tanımak ve anlamak. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Yeşildağ, N., & Uçar, M. (2022). Dijital medya kullanımının çocuk psikolojisine etkileri. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 8(4), 45–63.
- Yörükoğlu, A. (2003). Çocuk ruh sağlığı (26. bs.). İstanbul: Özgür Yayınları.
- Yurtal, F., & Artut, K. (2008). Çocukların şiddeti algılama biçimlerinin çizdikleri resimlerine yansımaları. Çocuk ve Gençlik Ruh Sağlığı Dergisi, 15(3), 123–135.

Bölüm 3

DÖRDÜNCÜ DALGA FEMİNİZM: İNTERNETTE DAYANIŞMA VE SANATIN YENİ BİÇİMLERİ¹

Sema ÖCAL ÇAĞLAYAN², Güldane ARAZ AY³

1 Bu bölüm, Sema Öcal Çağlayan tarafından Prof. Dr. Güldane Araz Ay danışmanlığında Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı'nda 2021 yılında tamamlanan "Feminist Kuram Bağlamında Üçüncü Dalganın Sanatta İfade-si" başlıklı sanatta yeterlik tezinden üretilmiştir.

2 Doç. Dr. Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi, ORCID: 0000-0002-6083-204X

3 Prof. Dr. Anadolu Üniversitesi, ORCID: 0000-0002-3615-2458

GİRİŞ

Feminizmin tarihsel gelişimi, kadınların sosyal, politik ve sanatsal yaşamda eşit haklar için verdiği mücadele, feminizmin tarihini şekillendirmiştir. İlk dalgada kadınlar temel siyasi haklar ve oy hakkı talep etmiştir. İkinci dalgada ataerkil düzeni ve özel alanın siyasallaşmasını sorgulamış, üçüncü dalgada ise kimlik, farklılık ve kültürel çeşitlilik hakkında fikirler ortaya koymuşlardır. Ancak 2010’larda dijital ağlar, sosyal medya ve sanal etkileşimler günlük yaşamın o kadar önemli bir parçası haline geldi ki, feminist hareketi biçimsel olarak değiştirdiler. Sözlerini duyurmak için dijital platformları, çevrimiçi kampanyaları ve sanatı kullanmaya başladılar.

Dördüncü dalga feminizm bağlamında, bu çalışma bu değişimi ele almakta ve dijital dünyada büyüyen feminist sanat pratiklerine odaklanmaktadır. Çalışmanın temel amacı, dijital teknolojilerin feminist sanatı etkileşimli ve grup mekanları aracılığıyla kendini ifade etmenin yeni bir yoluna nasıl dönüştürdüğünü incelemektir. Makale, çoğunlukla üç ana soru üzerine odaklanmaktadır:

1. Dördüncü dalga feminizm, sanatın toplumsal işlevini nasıl dönüştürmektedir?
2. Dijital ortamda ortaya çıkan feminist sanat ve aktivizm örnekleri (örneğin #MeToo, Las Tesis, Dijital Karanfil ve Anıt Sayaç) hangi yeni ifade ve temsil biçimlerini kullanmaktadır?
3. Bu dijital üretimlerde “dayanışma”, “kız kardeşlik” ve “görünür-lük” temaları hangi sanatsal yaklaşımlar aracılığıyla görünür kılınmaktadır?

Bu çalışmada görsel kültür analizi ve feminist teoriye bir bakış sunulmaktadır. Feministlerin sanal dünyada hareket etmelerinin yeni yolları incelenmekte ve erken dönem performans sanatına kadar uzanan feminist sanat tarihi, dijital çağdaki politik sanatla ilişkilendirilmektedir.

DÖRDÜNCÜ DALGA FEMİNİZM VE DİJİTAL AKTİVİZM

Feminizmde “dalga” kavramı, benzer talep ve eylemleri tanımlamak için uzun zamandır kullanılmaktadır. Ancak üçüncü dalga, dördüncüye dönüştüğünde, diğer kırılmalardan daha “bulanık” ve geçişkendir. Üçüncü dalga, kimlik politikaları, kişisel özgürlük ve farklı kadınlık türleriyle ilgiliydi. Dördüncü dalga bu temaları korudu ancak internet aktivizmi aracılığıyla daha da bilinir hale getirdi. Bu nedenle bazı uzmanlar bu süreci “bulanık üçüncü dalga” olarak adlandırmaktadır (Rivers, 2017).

Dördüncü dalga feminizminin en benzersiz yanı, interneti insanların birlikte çalışabileceği bir alana dönüştürmesidir. Evans ve Chamberlain, bu dönemin popüler kültür ve sosyal medya tarafından şekillendirilen bir feminist farkındalık dalgası olduğunu söyler (2015). Kadınlar artık dijital ağlar sayesinde yalnızca kamusal alanda değil, aynı zamanda dünya çapında bir araya gelebilmekte, paylaşımda bulunabilmekte ve birbirlerine destek olabilmektedirler.

İnternet, feminist hareket açısından iki uçlu alandır. Bir yandan demokratik katılımı artıran ve yeterince temsil edilmeyen görüşlerin duyulmasını sağlayan özgür bir alan sunarken, diğer yandan siber zorbalığı, cinsiyetçi söylemi ve kadınlara yönelik çevrimiçi tacizi teşvik etmektedir. Feminist görünürlük artarken, bununla birlikte popüler kadın düşmanlığının da güçlendiğini görmek gerekir; bu iki olgu birbirini dışlamaz, aksine çoğu zaman yan yana gelişir (Gill, 2016). Bu çelişki, Banet-Weiser (2018) tarafından “popüler feminizm” ve “popüler kadın düşmanlığı” kavramlarıyla açıklanmaktadır. Dijital ağlar feminist fikirlerin yayılmasını kolaylaştırırken, aynı zamanda erkek sisteminin varlığını sürdürmesine de yardımcı olabilmektedir. Dördüncü dalga feminizm, internetin potansiyelini kullanarak onu yeni bir kamusal alan biçimine dönüştürmektedir. Kadınların şiddet, taciz ve haksız muamele hikayeleri, #MeToo, #TimesUp ve #GirlPower gibi hashtag hareketleriyle kamuoyunun dikkatine sunulmuştur. Bu biçimiyle dijital çağ, 1970’lerin ikinci dalgasına benzer şekilde, özeline politik doğasını değiştirmektedir.

Dördüncü dalga, hem insanların siyaset hakkında konuşma biçimini hem de sanatın üretim biçimini değiştirmiştir. 1970’lerin başlarında, Judy Chicago, Martha Rosler ve Mary Kelly gibi feminist sanatçılar ev işlerine ve kadınların deneyimlerine dikkat çekmiştir. Günümüzde ise dijital sanatçılar ve aktivistler bu temaları çevrimiçi performanslar ve sanal anıtlar aracılığıyla yeniden yorumlamaktadır.

Bu dijital kadın sanatı, bedeninin fiziksel sınırlarının ötesine geçerek “görüntü beden” fikrini vurgular. Sanatçının bedeni artık bir ekranda, bir bağlantıda ya da bir hashtagte yer almaktadır. Bu, Donna Haraway’in “siborg” metaforuna benzemektedir (1991). İnsanlar ve makineler, beden ve veriler arasındaki çizgiler bulanıklaşmaktadır (Lupton, 2015).

Dördüncü Dalga ya da Bulanık Üçüncü Dalga

Dördüncü dalga feminizm, 2010’larda başladığı düşünülen ve kadınların güçlendirilmesine, internet araçlarının ve sosyal medyanın kullanımına odaklanan bir feminist harekettir. Dördüncü dalga feminizm, duygulanımsal bir topluluk olarak işlev görür; öfke, dayanışma ve umudu

dijital ağlar aracılığıyla birbirine bağlayan bir politik duygular ekonomisidir (Dean, 2019). Dördüncü dalga, toplumsal cinsiyet normlarına ve toplumdaki kadınların ötekileştirilmesine odaklanarak daha fazla cinsiyet eşitliği aramaktadır. Cinsiyet ifadesinin ardında bir ‘cinsiyet kimliği’ yoktur; tam tersine, kimlik bizzat bu ifadeler tarafından performatif biçimde kurulur (Butler, 1990).

İnternet, düşünce mantığına yaptığı vurgu ile geç kapitalizme paradigmatik geçiş ve kendi kendini temsil etme biçimleri ile özdeşleşme ve yönetme anlamında çok yönlü bir değişimi teşvik etmiştir. İnternetin kendisi, bir yandan demokratikleştirici ve özgürleştirici bir potansiyele, diğer yandan sosyal kontrol ve çeşitli baskı biçimleri için sert bir mekanizmaya işaret eden, teknolojik doğasının keskin bir uygulaması haline gelmiştir. Sosyal medyanın, çevrimiçi oyunların ve akıllı telefonların yaygınlaşması, yeni ve hızlandırılmış değişim çağında kendini temsil etme rolünü başlatmıştır.

İnternet, feministlere kolektif projelerini çeşitli, organize ve küresel olarak üretken yeni bir çerçeve sunar. Bu anlamda hem teknolojinin kendisi hem de onu anlamaya yönelik girişimler, küresel ve ulus ötesi feminizmlere doğru önemli bir farkındalık sağlar.

Son birkaç yılda internette yaygınlaşan sanat uygulamaları, projeler ve performanslar dikkat çekicidir. İnternetin sanatta artan yaygınlığı ve onunla olan ilişkisi, yeni bir feminist dalgayı başlatıyor gibi görünmektedir.

Bu ‘performanslar’, feminist performansın geçmişinden bir biçimiyle ayrılır;

İnternetle fiziksel bedenler, dijital bedenlere dönüşür. Çevrimiçi olarak sanatçının bedeninin ya da ‘görüntü bedeninin’ kullanımını teşvik eder. Dijital görüntüler, günümüz sanatına mekân oluşturacak yeni bir üretkenlik sunar.

Sosyal medyanın, kadınların ses bulmasında, sosyal olarak aktif hale gelmesinde ve kamuoyunda yer almasına yardımcı olmasında önemli bir rol oynadığı yadsınamaz. Genellikle geleneksel medyada erkek egemenliği tarafından susturulan ezilen ve ötekileştirilmiş grupların sesleri için açık bir platform sağlar.

Açık ve erişilebilir iletişim kanallarıyla, yaşamın her kesiminden kadınlar, coğrafya ve zamanın engelleri olmadan dünya görüşlerini paylaşabilirler. Kadınlar, feminist fikirlerin yaygın hale gelmesine yardımcı olacak şekilde dünyanın dört bir yanındaki aktivistlerle etkileşimli ve

anında temas kurabilirler. Hiç şüphe yok ki sosyal medya sayfaları, grupları ve blogları feministler arasında tartışma ve etkinlik için odak noktası haline gelmiştir. Cinsiyetçiliğe karşı çevrimiçi kampanyalar, farklı sesleri sahneye getiren ve genellikle anında sonuç alan çevrimiçi protesto eylemleri yaratmaktadır. Geleneksel medya ise sosyal medyada gerçekleşen olayları rapor ederek feminist kavramların daha geniş halk bilincinde yer almasını mümkün kılmaktadır.

Ancak, ilerleme ne kadar büyük olursa, geri tepmenin de o kadar büyük olacağı beklenebilir. İnternet, alternatif bir kamusal alan için ideal koşullardan bazılarını yaratmakta, kamusal demokratik söylemi yönetmekte ve ataerkil sosyal biçimlere meydan okumaktadır. Ayrıca bir toplumsal değişimin kaynağı olma durumunun yanı sıra, genellikle kadınlara ve azınlıklara baskıyı arttırabilir ve bazen de onu büyütebilir.

Baskılara rağmen çevrimiçi mücadelenin devam edeceği düşünülmektedir.

#MeToo hareketi

Kadın hareketleri, siyasal ve toplumsal kültürde önemli bir rol oynamıştır. İdeolojik olarak farklılıklar gösterse de bazı hareketler, toplumda ciddi değişikliklere neden olmuşlardır. Toplumsal hareketlerin kapsamı, çeşitlilik göstermektedir. Birçok hareket yerel politikalarla sınırlıyken diğerleri uluslararasıdır.

#MeToo hareketi, ilk kez 2006 yılında cinsel şiddetten kurtulanlara, özellikle de düşük refah topluluklarından gelen kadınlara iyileşmenin yollarını bulmaları için kurulmuştur. Hem cinsel şiddetten kurtulanlar için bir kaynak yaratmak, hem de toplumlarda cinsel şiddeti kesintiye uğratmak için, yine hayatta kalanlar tarafından yönlendirilen bir savunucular topluluğu oluşturmaktadır. Alyssa Milan'ın Twitter'dan başlattığı çağrı ile #MeToo hareketi, büyük bir küresel etki yaratmış ve bu da kendisini en önemli ve hala devam etmekte olan hareketlerden biri haline getirmiştir. Diğer tüm sosyal hareketler gibi, #MeToo hareketi de toplumsal cinsiyet eşitsizliği kavramına dayanmaktadır. Ataerkil sistemde kadınların eğitim, iş, sağlık alanlarını hakkaniyetli bir şekilde geri almaları kolay olmayabilir. Ancak bu hareketin dikkat çektiği nokta kadınların toplumsal haklarıyla değil, beden/kimlik haklarıyla ilgilidir.

2017'den bu yana #MeToo sosyal medya kampanyası dördüncü dalga feminizmin önemli bir göstergesi haline gelmiştir. Alyssa Milano Twitter kampanyasını başlatmış ve milyonlarca kadın cinsel taciz ya da saldırı hikayelerini paylaşmıştır. Bu hareket, hikayeleri gruplara dönüştürmüş ve dijital ağlar aracılığıyla küresel bir "kardeşlik" yaratmıştır. Bu bağlamda,

hareket 1970’lerin farkındalık gruplarının modern bir karşılığıdır, denilebilir.



Görsel 1. #MeToo Hareketi Afişi



Görsel 2. #MeToo Hareketi Afişi

#MeToo hareketi ile amaç, hayatta kalanların ihtiyaçlarını karşılamak için cinsel şiddet konusundaki küresel dili yeniden çerçevelemek ve genişletmektir. Ayrıca tacizlerin ifşa edilmesi ve faillerin hesap verebilir olmasını ve uzun vadeli değişimi sürdürmek için uygulanan stratejilerin takipçisi olmaktır.

Las Tesis

Dünya çapında yaygın hale gelen “el violador en tu camino” ya da “yol- da tecavüzcü” olarak adlandırılan bir Şili feminist marşı tüm dünyaya ulaşmıştır. Latin Amerikalı kadınların sosyal medya çağrısına yanıt ve-

ren yüzlerce feminist aktivist, 7 Aralık'ta Tower Bridge'in güney tarafında toplanır. Renkli kıyafetlerle, gözleri siyah fularlarla bağlı halde bir şarkı seslendirir ve politik sembolizm açısından zengin bir koreografi yapılır. Şarkı, ilk kez 25 Kasım'da Şili'nin Santiago şehrinde, "Şiddetin Ortadan Kaldırılması Uluslararası Günü"nü kutlamak için Las Tesis tarafından söylenir. Protestocular için şarkı sözleri ve koreografi, kadınların şiddet deneyimlerini doğrudan yansıtır. Performans sırasında gözü kapalı olan aktivistler, üç kez eğilir. Performans, sanatçılar ve aktivistler tarafından birçok ülkede benzer biçimde tekrarlanmıştır. Performans, 1970'lerin feminist beden sanatına benzer. Beden, direnişin ve hikâye anlatıcılığının odak noktasıdır. İnternette milyonlarca kez paylaşılan bu eylem, dördüncü dalga feminizmin dijital erişimini göstermektedir. Las Tesis, radikal feminizmin kamusal beden politikasını sürdürmekte ve dijital katılımcı sanatı görünür hale getirmektedir.



Görsel 3. Las Tesis Gösterisi, Şili, 2019.

My Stealthy Freedom

2014 yılında İranlı gazeteci ve aktivist Masih Alinejad tarafından başlatılan My Stealthy Freedom adlı çevrimiçi hareket, İran'da zorunlu başörtüsü yasasına karşı kadınların geliştirdiği dijital bir direniş biçimidir, denilebilir. Hareket, Alinejad'ın Facebook sayfasında baş örtüsüz biçimde paylaştığı bir fotoğrafla başlamış, kısa sürede binlerce İranlı kadının benzer fotoğraflar gönderdiği bir çevrimiçi kampanyaya dönüşmüştür. Kadınlar, kamusal alanlarda başörtüsüz fotoğraflarını paylaşarak devle-

tin beden politikalarına karşı hem bireysel hem de kolektif bir duruş sergilemişlerdir. Bu eylemler yalnızca sosyal medya paylaşımları değil aynı zamanda bedensel performanslar olarak da değerlendirilebilir. Kadınlar, kamusal alanda var olmanın politik bir eylem olduğunu hatırlatarak kendi bedenleri üzerindeki haklarını yeniden sahiplenmişlerdir. Böylece My Stealthy Freedom, dijital çağda bedenin politikleştiği bir feminist sanat biçimi hâline gelmiştir. Hareketin merkezinde “seçim özgürlüğü” kavramı yer almaktadır. Kadının başörtüsü takıp takmama kararının devlet ya da toplumsal normlar tarafından belirlenmemesi gerektiği vurgulanır. Bu yönüyle hareket, kadınların görülmeyen beden deneyimlerini kamu-sallaştırır ve dijital mecrayı bir ifade alanına dönüştürür.

Dördüncü dalga feminizm bağlamında My Stealthy Freedom, bu dönemin temel dinamiklerini dijital görünürlük, bireysel tanıklık ve beden üzerindeki kontrolün politikleşmesini somut biçimde ortaya koyar. Kadınlar sosyal medya aracılığıyla kendi imgelerini üretip temsil edilme biçimlerini bizzat belirleyerek bir anlamda 1970’lerdeki feminist performans sanatının dijital uzantısını oluştururlar. Carolee Schneemann’ın beden merkezli eylemleri nasıl kamusal normlara meydan okumuşsa, Alinejad’ın öncülüğünde yayılan bu dijital hareket de İran’daki patriyarkal düzene benzer biçimde meydan okumaktadır.

Bununla birlikte, hareketin elbette sınırlılıkları da vardır. Bazı araştırmacılar, bu tür dijital direnişlerin daha çok orta sınıf ve kentli kadınların erişimine açık olduğunu; kırsal kesimlerdeki kadınların sesinin yeterince duyulmadığını belirtir. Örneğin Christina Scharff, dijital feminizm üzerine yaptığı çalışmada, “işçi sınıfı ve kırsal kesimden kadınların çevrimiçi feminist tartışmalarda büyük ölçüde dışlandığını” belirterek dijital feminizmin sınıfsal ve mekânsal eşitsizlikleri yeterince aşamadığını vurgular (Scharff (2024). Ayrıca “örtüsüzlük” eyleminin, bazı kadınlar açısından bir özgürlük ifadesi olurken, başörtüsünü kişisel bir inanç olarak gören kadınların deneyimlerini gölgede bırakabileceği yönünde eleştiriler de yapılmıştır.

Tüm bu tartışmalara rağmen My Stealthy Freedom, internetin demokratikleştirici potansiyelini gözler önüne sermiştir, denilebilir. Sanat ile aktivizm arasındaki çizgiyi bulanıklaştıran bu hareket, dijital çağın feminist performanslarından biri olarak değerlendirilebilir.



Görsel 4. *My Stealthy Freedom* Afişleri

Take Back the Tech!

Take Back the Tech! kampanyası, 2006 yılında Association for Progressive Communications (APC) tarafından başlatılmış uluslararası bir dijital feminist harekettir. Amacı, bilgi ve iletişim teknolojilerinin (ICT) kadınlara yönelik şiddet bağlamında nasıl kullanıldığını ortaya koymak ve kadınların bu araçları kullanarak şiddete karşı nasıl eylem alabileceklerini göstermektir. Adını 1970’lerdeki “Take Back the Night” sloganından alan kampanya, kadınların kamusal alanı geri kazanma mücadelesini dijital çağa uyarlayarak “teknolojik alanı geri alma” çağrısı yapar¹. Hareket, dijital teknolojilerin kadınların yaşamında giderek merkezi bir yer edinmesiyle birlikte ortaya çıkan yeni tehditlere (çevrimiçi taciz, siber zorbalık, izinsiz görüntü paylaşımı, dijital takip ve veri güvenliği ihlalleri vs.) dikkat çekerek kadınların dijital mecralarda özgürce var olmasının önündeki engellere karşı koyar. Take Back the Tech!, bu sorunlara karşı hem farkındalık yaratmayı hem de kadınların teknolojiyi yaratıcı, üretken ve politik bir araç olarak yeniden sahiplenmesini amaçlamaktadır. Kampanyanın özgün yanı, teknolojiyi yalnızca bir savunma alanı değil, aynı zamanda sanatsal ve politik bir ifade alanı olarak görmesidir. Katılımcılar dünyanın farklı bölgelerinde çevrimiçi sergiler, dijital kolaj atölyeleri, kısa film gösterimleri ve görsel kampanyalar düzenler. Kod yazma, dijital hikâye anlatıcılığı, açık kaynak üretimi gibi pratikler feminist bir perspektifle yeniden yorumlanır. Bu yönüyle Take Back the Tech!, yalnızca bir sivil toplum girişimi değil, siberfeminizmin çağdaş biçimlerinden biri olarak değerlendirilebilir. Kampanya dördüncü dalga feminizmin temel niteliklerini taşımaktadır. İnternet temelli örgütlenme, kolektif üretim, duygusal emeğin dijital ortama taşınması ve dayanışma temelli aktivizm bunlar arasındadır. Kadınlar ve cinsiyet azınlıkları, interneti hem bir iletişim hem de direniş sahasına dönüştürerek toplumsal cinsiyet temelli şiddetin görünmez biçimlerini görünür kılar. Böylece teknoloji erkek egemen sistemin bir uzantısı olmaktan çıkarak feminist bilincin üretildiği, paylaşıldığı ve görselleştirildiği bir alana dönüşür.

Sanat açısından bakıldığında kampanyanın görsel dili dikkat çekicidir. Dijital afişler, kolajlar, posterler ve kısa videolar hem politik hem estetik bir etki yaratır. “Your Device, Your Power” ve “Speak Up” gibi sloganlarla üretilen bu tasarımlar, feminist sanatın kolektif üretim estetiğini yansıtmaktadır². Bu üretimler, sanatın yalnızca galerilerde değil, dijital ağların katılımcı kültürü içinde de var olabileceğini göstermektedir. Anonim katılımcılar, kolektif üretim modeli ve sanat ile eylem arasındaki geçişlilik dördüncü dalga feminizmin özgün ruhunu temsil eder. Bu kampanyada teknoloji hem bir mücadele alanı hem de yaratıcı bir özgürleşme aracı hâline gelir. Take Back the Tech! bu bağlamlarda dijital çağın “kamusal sanat” biçimlerinden biri olarak değerlendirilebilir.



Görsel 5. Take Back the Tech! Afişleri

Megalia

Megalia, 2015–2017 yılları arasında Güney Kore’de internet forumlarında ortaya çıkan çevrimiçi bir feminist harekettir. Ülkenin yüksek teknolojik altyapısı içinde doğan bu hareket, kadınların dijital ortamda nasıl görünürlük kazanabileceği ve erkek egemen çevrimiçi kültüre nasıl karşı koyabileceği sorularına yanıt aramıştır³. Megalia’nın ortaya çıkışı anlamında kadınlar ve erkekler arasındaki teknolojik asimetriye de dikkat çekmek gerekmektedir. Kadınlar çoğunlukla ‘yumuşak teknoloji’yi yani bloglar, Twitter ve web forumlarını sahiplenirken, erkekler aktif olarak ‘sert teknoloji’yi sahiplenmiş ve hatta bilgisayar oyunlarını somut bir ürüne e-sporlara dönüştürmüştür. Bu ikilik, Megalia tartışmasında da önemli bir rol oynamaktadır (Seong, 2016). Megalia’nın en dikkat çekici özelliği, “mirroring” (yansıtma) olarak adlandırılan stratejisidir. Bu yöntemle kadınlar, erkeklerin kadınlara yönelttiği cinsiyetçi ve aşağılayıcı söylemleri tersine çevirip erkeklere yöneltmiş, böylece ataerkil dilin şiddetini görünür kılmışlardır. Bu yansıtma taktiği hem bir dijital aktivizm biçimi hem de bir sanatsal performans olarak okunabilir. Forumlardaki paylaşımlar, görseller ve sloganlar, mizah, ironi ve provokasyon yoluyla feminist söylemin yeniden üretildiği bir “internet tiyatrosu” haline gelmiştir. Bu açıdan Megalia, çevrimiçi mizahı ve dijital dili politik bir araca

dönüştürerek feminizmin dördüncü dalgasının en karakteristik örneklerinden birini temsil etmektedir.

Megalia'nın dili genellikle saldırgan, alaycı ve açık sözlüdür. Bu üslup, Güney Kore toplumundaki geleneksel cinsiyet rollerine karşı radikal bir meydan okuma niteliği taşımaktadır. Kadınlar, fiziksel kamusal alanlarda değil, bloglar, forumlar ve sosyal medya platformlarında görünürlük kazanarak dijital kimlikleri aracılığıyla direnç göstermişlerdir. Böylece hareket, beden ve kimliğin dijital temsiliyle feminizm içinde nasıl yeni bir alan açabileceğini göstermiştir. Hareket kısa sürede ülke çapında yankı uyandırmış, binlerce kadının katılımıyla geniş bir dijital topluluğa dönüşmüştür. Ancak bu süreçte ciddi tartışmalar da doğmuştur. Megalia, bir yandan kadınların bastırılmış öfkesine ses olma gücüyle destek görmüş diğer yandan erkek düşmanlığı suçlamalarıyla hedef alınmıştır. Medyada sıklıkla sansasyonel biçimde ele alınmış, devlet yetkililerinin de tepkisini çekmiştir. Bu nedenle hareket hem dijital feminizmin potansiyelini hem de sınırlılıklarını görünür kılmıştır. Çevrimiçi aktivizmin hızı ve kontrolsüz doğası, feminist söylemin zaman zaman kutuplaşma ve yanlış anlaşılma risklerini beraberinde getirmiştir.

Sanat ve aktivizmin kesiştiği bu pratik, internetin yalnızca bir iletişim mecrası değil, aynı zamanda bir politik performans alanı olabileceğini ortaya koymaktadır. Megalia örneği, dijital çağda feminizmin mizah, ironi ve provokasyon gibi estetik araçlarla nasıl yeniden biçimlenebileceğini göstermektedir. Megalia hem özgürleştirici hem de tartışmalı yönleriyle dijital feminizmin sınırlarını genişleten, sanat-aktivizm karışımı bir hareket olarak değerlendirilebilir.



Görsel 6. Megalia Afişleri

Dijital karanfil

Türkiye’de 2019 yılında “Kız Başına Platformu” tarafından başlatılan Dijital Karanfil Projesi, kadın cinayetlerini görünür kılmak amacıyla geliştirilmiş dijital bir anıt niteliğindedir. Proje dâhilinde kadın cinayetlerinin yaşandığı sokak ve caddelerdeki duraklara QR kodlu etiketlerden oluşan “Dijital Anıtlar” bırakılmıştır. Bu QR kodlar okutulduğunda orada cinayete kurban giden kadınların künyesi bulunmaktadır.

Bu proje, dördüncü dalga feminizmin dijital araçları sanatsal hafızaya dönüştürme biçiminin güçlü bir örneğidir. Gerçek mekânda yer alan küçük bir işaret, dijital evrende genişleyen bir bellek alanına dönüşür. Kayıp kadınların isimleri, haritalar ve veriler aracılığıyla yeniden kamusallaştırılır. Dijital Karanfil, sanatın anıt kavramını yeniden tanımlar: taş ya da bronz yerine veri, ağ ve ekran kullanır. Bu dijital anıtlar, bir yandan toplumsal farkındalık yaratırken diğer yandan kamusal yasın paylaşılabılır biçimlerini üretir. Feminist sanat açısından bakıldığında, proje “*kişisel olan politiktir*” ilkesinin dijital çağdaki güncel bir yorumudur.



Görsel 7. Dijital Karanfil Projesi, 2019

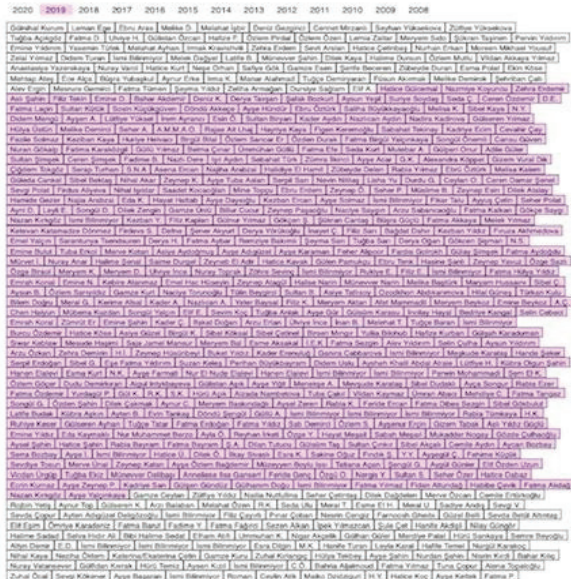
Projenin amacı, cinayete kurban giden kadınların her birine ait bir dijital anıt oluşturmak ve yine kadına şiddete karşı toplumda bir farkındalık yaratmaktır.

İnternetin yaygın kullanımı ve kolayca erişilebilir olması dolayısıyla internette kadın cinayetlerinin görünürlüğü artmıştır. Şiddete maruz kalan ya da öldürülen kadınlar, bu görünürlükleriyle birlikte mücadele etmenin öneminin farkına varılmasını sağlamıştır. Birlikte mücadele fikrinin çıkış noktası olan radikal feminizm, burada da yansımalarını göstermektedir.

Anıt sayaç

Anıt Sayaç, tıpkı “Dijital Karanfil” gibi Türkiye’de öldürülen kadınların adını yaşatmak için dijital anıt niteliğinde bir platformdur⁴. “Dijital Karanfil”den farklı olarak, öldürülen kadınlar Anıt Sayaçta tek tek değil bir arada gösterilir. 2008 yılından bu yana öldürülen kadınlar gün gün platforma eklenir. İnternet sayfası üzerinden paylaşılan bu dijital anıt sayfasına girildiğinde durumun vahameti açıkça ortaya çıkmaktadır.

Anıt Sayaç, 2008 yılından bu yana Türkiye’de öldürülen kadınların isimlerini kaydeden çevrimiçi bir platformdur. Zaman içinde dijital bir hafıza mekânına dönüşen bu site, her yıl ve her gün işlenen kadın cinayetlerini görünür kılmaktadır. Kullanıcı siteye girdiğinde hem sayıların artışı hem de her ismin arkasındaki hikâyeyi görür. Bu deneyim, istatistiği insana dönüştürür. Proje, veri aktivizminin feminist sanatla keşişiminde yer alır. Kod, tasarım ve veri tabanı yapısı, estetik bir düzen içinde toplumsal eleştiriye dönüşür. *Anıt Sayaç*, “kadın mücadelesi sınıf mücadelesidir” ve “kişisel olan politiktir” sloganlarını dijital alanda somutlaştırır ve her bireysel ölüm vakası, patriyarkal şiddetin yapısal bir sonucu olarak okunur. Bu platform aynı zamanda, kaydın bir sanat eylemine dönüşmesini sağlar. Verilerin sürekli güncellenmesi, toplumsal belleğin canlı kalmasına hizmet eder. Böylece dijital arayüz hem sanatsal bir yüzey hem de etik bir tanıklık alanına dönüşür.



Görsel 8. Anıt Sayaç Projesi, 2019 Kadın Cinayetleri, 2008

Dramatik bir biçimde gözler önüne serilen tabloda, kadınların isimleri yer almaktadır. İsimlerine tıklandığında medyada yer alan haberlerine ve bazılarının fotoğraflarına rastlanır. Diğer birçok proje ve sanat performansları gibi Anıt Savaş da göstererek farkındalık yaratmak istemektedir.

Anıt Sayaç projesi, radikal feminizmin “Kadın mücadelesi sınıf mücadelesidir” ve “Kişisel olan politiktir” sloganları ile örtüşmektedir. Bu anlamda proje, radikal feminizmin bir yansıması gibi okunmaktadır.

SONUÇ

İnternetin ağ kurma biçimi nedeniyle feminizmin dördüncü dalgası, yalnızca siyasi bir güç değil aynı zamanda sanat ve kültürün üretildiği bir alan haline gelmiştir. Bu dalga, sanat ve eylem arasındaki farkı ayırt etmeyi zorlaştırmış ve kadınların çevrimiçi ortamda nasıl göründüklerini değiştirmiştir. Feminist sanat artık sadece galerilerde ve diğer gerçek mekanlarda değil aynı zamanda sosyal medyada, dijital haritalarda ve çevrimiçi anıtlarda da önemli bir yer tutmaktadır.

Dördüncü dalga feminizm, dijital çağın getirdiği yeni bir ses verme ve eyleme geçme biçimidir. Bu çalışmada ele alınan hareketler-#MeToo, Las Tesis, My Stealthy Freedom, Take Back the Tech, Megalia, Dijital Karanfil, anıt Sayaç- dördüncü dalga feminizminin birçok katmanı olduğunu açıkça göstermektedir. Bu projelerin hepsinin farklı kültürel ve coğrafi geçmişleri vardır, ancak hepsi kadınları daha görünür kılmak, beden politikalarını sorgulamak ve interneti bir protesto alanına dönüştürmek istemektedir. Bu tasarım, veri, yazılım ve ağ araçları artık feministlerin en çok düşündüğü şeylerdir ve bu hareketler, sanatı yalnızca bir şeyleri göstermenin bir yolu olmaktan çıkarıp eylemin kendisine dönüştürmüştür.

1970'lerden kalma feminist performans değişip dönüşmekle birlikte hâlâ sanatta kullanılmaktadır. Judy Chicago, Mary Kelly veya Mierle Laderman Ukeles gibi sanatçılar tarafından önemli bir noktaya getirilen feminist çalışmalar, dijital paylaşım kültürü ve çevrimiçi bir araya gelme biçimleriyle değişmektedir. "Kişisel olan politiktir" ifadesi, kişisel hikâyeler, hashtag'ler, blog yazıları ve çevrimiçi gerçekleşen eylemler sayesinde yeni bir anlam kazanmıştır. Ancak, dijital dünyanın hem özgürleştirici hem de sınırlayıcı olabileceğini unutmamak önemlidir. İnternet bir yandan dünyadaki kadınları daha birlik içinde kılarken, diğer yandan nefret söylemini, siber zorbalığı ve şiddeti yaymaktadır. Dördüncü dalga feminizmin en önemli yanı hem teknolojiyi eleştiren hem de onu kullanmanın yaratıcı yollarını bulan bir bakış açısıyla bu iki taraflı sistemi değiştirmeye çalışmasıdır. Dördüncü dalga feminizm, sanat ve toplumsal etkinliğin yakından bağlantılı olduğu ve güzel ile doğru arasındaki çizginin daha az belirgin olduğu bir dönemi işaret etmektedir. Günümüzde sanatçıların sadece bir şeyler üretmesi yeterli değil aynı zamanda dijital tanıklar, aktivistler ve arşivciler olmaları da gerekmektedir. Feminist sanat yalnızca kadınlar hakkında hikâyeler anlatmakla kalmaz aynı zamanda onların görünmez hayatlarını dijital hafızada da belirginleştirir. İnternetteki bu ortak yaratım, modern sanatın politik yönünü ve onu hem mücadele etmenin hem de hatırlamanın bir yolu olarak kullanarak değiştirilmektedir.

KAYNAKLAR

- Banet-Weiser, S. (2018). *Empowered: Popular Feminism and Popular Misogyny*.
- Butler, J. (1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*.
- Dean, J. (2019). *Affect and the Political Logic of Fourth-Wave Feminism*.
- Evans, E., & Chamberlain, C. (2015). *From Beyoncé to the Fourth Wave: Feminism and Popular Culture Today*.
- Gill, R. (2016). "Post-postfeminism? New Feminist Visibilities in Postfeminist Times." *Feminist Media Studies*.
- Haraway, D. (1991). *A Cyborg Manifesto*.
- Lupton, D. (2015). The digital cyborg assemblage: Haraway's cyborg theory and the new digital health technologies.
- Rivers, N. (2017). *Postfeminism(s) and the Arrival of the Fourth Wave*.
- Scharff, C. (2024). *Creating content for Instagram: Digital feminist activism and the politics of class*. Media, Culture & Society.
- Seong, J. (2016). *Megalia: South Korea, feminism, and the Internet walk into a bar... An STS analysis of nascent Korean feminism*. Asian Voices Europe
- 1 <https://www.apc.org/en/project/take-back-tech>
- 2 <https://takebackthetech.net/index.php/speak>
- 3 <https://honisoit.com/2016/10/megalia-feminists-of-south-korea/>
- 4 <https://anitsayac.com/>

Bölüm 4

SANAT YOLUYLA KÜLTÜR AKTARIMI: JAPON MANGA SANATINA BAKIŞ¹

Evrin ÇAĞLAYAN², Tolunay ÖZATA³

¹ Bu kitap bölümü, Doç. Dr. Evrin ÇAĞLAYAN'ın danışmanlığında Tolunay ÖZATA tarafından hazırlanan "Türk okurların Japon manga kültürüne yönelik görüşleri" başlıklı yüksek lisans tezinden türetilmiştir.

² Doç. Dr., Karabük Üniversitesi, ORCID: 0000-0001-7360-6984

³ (Sorumlu Yazar), Kültürel Miras Alan Uzmanı, Bağımsız Araştırmacı, ORCID: 0000-0002-5549-3960

GİRİŞ

Japon manga, Japonya menşeli bir çizgi roman türü olarak, metin ile görselin etkileşimine dayalı ardışık bir anlatı biçimi şeklinde tanımlanmaktadır. “Manga” terimi, Japonca’da “man” (rastgele, eğlenceli) ve “ga” (resim) sözcüklerinin birleşiminden türemiş olup, “eğlenceli resimler” anlamını taşımaktadır. Kavramın tarihsel kökeni, 18. yüzyılda Hokusai tarafından oluşturulan Hokusai Manga adlı çizim derlemelerine kadar uzanmakla birlikte, günümüzdeki anlamını II. Dünya Savaşı sonrasında, özellikle Tezuka Osamu’nun yenilikçi anlatım teknikleri aracılığıyla kazanmıştır. Manga; sağdan sola okunan, paneller, konuşma balonları ve ses taklitleri (onomatopeler) yoluyla görsel bir ritim oluşturan bir anlatı formu olarak yapılandırılmaktadır.

Manga, Japonya kökenli bir çizgi roman türü olarak, sağdan sola okunan sayfa düzeniyle kendine özgü bir anlatım biçimi sunmaktadır. Bu anlatı formu; paneller aracılığıyla sahne geçişlerini, konuşma balonlarıyla karakterlerin diyaloglarını ve ses taklitleri (onomatopeler) yoluyla çevresel sesleri yansıtarak görsel bir ritim oluşturmaktadır. Bu ritim, okuyucunun anlatıya katılımını artırırken, hikâyenin atmosferini de pekiştirmektedir. Manga’nın bu yapısal özellikleri, anlatının hem görsel hem de işitsel boyutlarını bir araya getirerek çok katmanlı bir okuma deneyimi sunmasına olanak tanımaktadır.

Bununla birlikte, manga yalnızca bir çizgi roman türü olarak değil, sinematografik anlatım teknikleriyle donatılmış bir görsel sanat biçimi olarak da değerlendirilmektedir. Yakın plan çekimler, açı değişimleri ve sahne kompozisyonları aracılığıyla karakterlerin duygusal durumları etkili biçimde aktarılmaktadır. Bu sinematografik estetik, okuyucunun karakterlerle empati kurmasını kolaylaştırırken, anlatının dramatik yapısını da güçlendirmektedir. Dolayısıyla manga, görsel anlatı bilimi açısından incelenebilir bir sanat formu olarak hem akademik hem de sanatsal bağlamda önemli bir yere sahiptir. Bu kitap bölümü, sanatsal bir ifade biçimi olarak görülen Manga kültürünün incelemek ve alt türlerini örneklerle açıklamak amacıyla hazırlanmıştır.

TEMEL MANGA KATEGORİLERİNE BAKIŞ

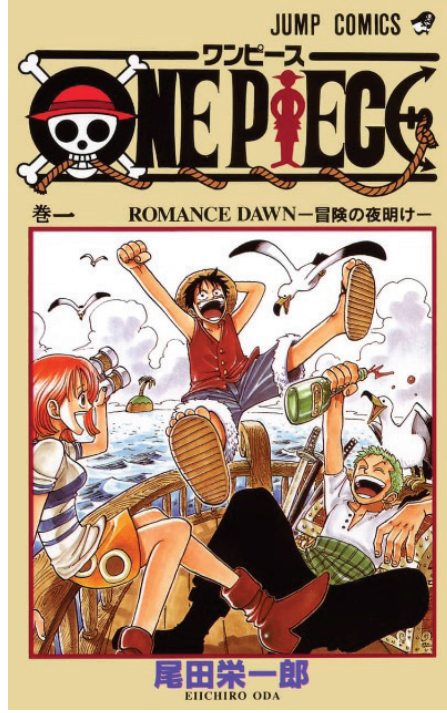
Manga, ilk bakışta sadece bir çizgi roman türü olarak algılanabilse de Japon kültürü içinde derin köklere sahip önemli bir sanatsal ve edebi formdur. Japonya’da toplumun her kesiminden bireyler, çocuklardan gençlere ve yaşlılara kadar bu kültürel ürünü benimsemiş durumdadır. Manga hem geleneksel hem de güncel bir pratik olarak süreklilik arz etmiş ve gelişimini sürdürmektedir. Anlatım gücüyle okuyucunun duygusal dünyasına nüfuz edebilmiş; kimi zaman derin bir hüznle, kimi

zaman ise neşeli bir tebessümle izleyiciye ulaşmayı başarmıştır. Kendi-ne özgü sanatsal çizim teknikleri ile estetik bir zenginlik sunan manga, görsel bir şölenin ötesinde, çizim sanatı aracılığıyla okuyucunun bakış açısını genişleten ufuk açıcı bir sanat disiplini-dir. Bu sanat disiplininin en ayırt edici özelliklerinden biri, geniş bir demografik çeşitliliğe hitap eden tür sınıflandırmasına sahip olmasıdır. Manga, okuyucu hedef kitlesine göre temel olarak dört ana kategoriye ayrılır: Shonen (genç erkekler için tasarlanmış manga), Shojo (genç kızlar için tasarlanmış manga), Seinen (yetişkin erkekler için tasarlanmış manga) ve Josei (yetişkin kadınlar için tasarlanmış manga). Bu hedef kitleye yönelik spesifikasyon, içerik, tema ve anlatım tekniklerinin derinleşmesine olanak tanımaktadır.

Shonen Manga ve One Piece Örneği

Shonen manga, aksiyon ve rekabet odaklıdır. Çoğu, arkadaşlık ve kişisel değerleri öne çıkarır (Gravett, 2004). Shonen mangaları, satış ve popülarite açısından en yüksek hacme sahip olanlardır. Bu türde ana karakter çoğunlukla bir erkektir ve karakterizasyon derinliği açısından farklılıklar gözlenir. Bazı eserlerde, ana karakter başlangıçta toplum tarafından dışlanmış, sosyal kabul görme mücadelesi veren ve çıkmaz durumlarla karşılaşan bir figür olarak sunulabilir. Diğer bir grupta ise, karakter en baştan itibaren sevilen, saygı duyulan ve güçlü bir imaja sahip lider profili çizilebilir. Ortak bir tema olarak, bu ana karakterlerin belirgin bir hedefi veya büyük bir hayali bulunur ve bu hedefe ulaşmak için azimle ve kararlılıkla mücadele ederler. Karakter, genellikle bu yolculukta kendisine destek olan ve ortak idealler doğrultusunda hareket eden yakın dostlar edinir. Bu destekleyici kadro ile birlikte maceralar yaşanır, önemli başarılar elde edilir ve anlatılan dünyanın içinde nihayet hayallerine ulaşılır. Aşağıda hem konusuyla hem de satış adediyle ve 1 adet manga örneğiyle bu durum açıklanmıştır.

One Piece, 1997 yılında Eiichiro Oda tarafından yazılan ve çizilen hala daha günümüzde devam etmekte olan bir shonen mangadır. Weekly Shonen Jump dergisinde yayınlanmaktadır. Şu ana kadar 100 ciltten fazla yayınlanmış, One Piece tüm zamanların en çok satan mangasıdır. Dünya genelinde 500 milyondan fazla kopyası bulunmaktadır (Shueisha, 2022) (Şekil 1).



Şekil 1: Eiichiro Oda, *One Piece* (Weekly Shonen Jump, 2024)

Söz konusu kurgusal evrende, korsanlık fenomeninin yaygın olduğu ve bireylerin “Şeytan Meyvesi” olarak adlandırılan egzotik besin maddeleri aracılığıyla doğaüstü yetenekler elde edebildiği bir düzen mevcuttur. Hikâyenin ana karakteri olan Luffy, diğer tüm korsanlar gibi nihai hedef olarak “Korsanlar Kralı” unvanını elde etme motivasyonu ile hareket etmektedir. Karakter, çocukluk döneminde tesadüfi bir olay neticesinde bir Şeytan Meyvesi tüketmiş ve bu durum ona “Lastik Adam” olma yeteneği kazandırmıştır. Bu mistik meyvenin etkisiyle, karakterin tüm bedeni kaçıku benzeri bir esneklik ve uzama kapasitesine sahip olmuştur (Şekil 2).



Şekil 2: Eiichiro Oda, One Piece (Weekly Shonen Jump, 2024)

Ancak, Şeytan Meyvesi tüketiminin beraberinde getirdiği ciddi bir dezavantaj mevcuttur: Meyveyi yiyen tüm kullanıcılar deniz suyunda yüzme yeteneğini tamamen kaybetmektedir. Bu durum, kullanıcılarına olağanüstü güçler bahşeden bu meyvelerin, görüldüğünden çok daha büyük bir risk içerdiğini göstermektedir.

Hikâyenin ilerleyen aşamalarında, kötü niyetli korsanların Luffy'nin kasabasına saldırısı neticesinde ana karakter denize düşer. Şeytan Meyvesi'nin laneti sebebiyle suyun içinde hareket edemez hâle gelir ve tam bu sırada, One Piece evreninde yer alan ve "Deniz Canavarları" olarak bilinen mitolojik yaratıklardan biri tarafından saldırıya uğrar.

Luffy'nin kasabasında bulunan ve kendisi de bir korsan olan Shanks, hayatını kurtarmak amacıyla tereddüt etmeden denize atlar. Bu esnada Shanks'ın mürettebatı, saldırgan korsanları etkisiz hale getirir. Luffy kurtarılır, fakat Shanks bu kurtarma girişimi sırasında kolunu feda etmek zorunda kalır. Bu fedakârlık, genç Luffy için derin bir duygusal etki yaratır ve gözyaşlarına boğulur. Yaşanan bu olay, karakterin hayatında kritik

bir dönüm noktası teşkil ederek, kaderinin temel motivasyonunu ve yolculuğunun başlangıcını belirler.

Bu travmatik olayın akabinde, Luffy'nin yaşam hedefi (hayali) kademeli olarak belirginleşmeye başlar. Gelişim süreci boyunca sosyal çevresini genişletir ve edindiği dostlarıyla güçlü bağlar kurar. Karakter, dostlarının güvenliği ve refahı söz konusu olduğunda, kendini tehlikelerden sakınmaksızın daima ileriye gitme azmi sergiler. Nihai hedeflerine ulaşmak için yoğun bir çaba göstererek sürekli bir kişisel gelişim ve güçlenme süreci yaşar.

On yedi yaşına ulaştığında ise, kasabasından ayrılarak denizlere açılma ve korsanlık kariyerine başlama kararı alır. İlk amacı, kendisiyle birlikte ortak hayalleri paylaşacak bir mürettebat oluşturmaktır. Macera dolu bir anlatıya sahip olan bu manga, Luffy'nin mürettebatını tedrici olarak kurmasıyla ilerler ve kurulan bu tayfa, kısa sürede “Hasır Şapka Korsanları” adıyla anılmaya ve ün kazanmaya başlar.

Shonen mangaları, One Piece örneğinde açıkça görüldüğü gibi, genellikle belirli temel temalar üzerine inşa edilmiştir. Bu temaların merkezinde; sarsılmaz arkadaşlık ve yoldaşlık bağları, hedeflere ve hayallere ulaşma yolunda karşılaşılan zorluklar karşısında sergilenen tükenmez azim ve başarısızlık anlarında dahi yılmadan yeniden ayağa kalkma yeteneği yer almaktadır. Bu anlatılar, okuyucuya kararlılık ve kolektif dayanışma gibi değerleri aşılamayı amaçlamaktadır.

Shojo Manga ve Kaichou Wa Maid Sama Örneği

Shojo manga, genç kızlara yönelik dergilerde yayınlanan ve öncelikle reşit olmayan kadınları hedef alan bir Japon demografi mangalarıdır. Shojo mangalarındaki tasarımların çoğu genellikle sevimli ve temiz bir izlenim veren tasarımlardır. Kız başkarakterin ifadeleri fazlasıyla parlaktır, gözleri büyüktür. Birçok mangada arka planda çiçekler, ışıltılı parıltılı efektler diğer mangalara göre daha fazla görülmektedir (Aoyama, 2010) (Şekil 3).



Şekil 3: Hiro Fujiwara, *Kaichou Wa Maid Sama* (Lala, 2024)

Shojo mangalarında görsel sunum ve panel düzeni daha yumuşak ve akıcı bir estetiğe sahiptir. Arka plan çizimleri genellikle nötr, griye yakın tonlamalarla desteklenir. Diğer demografilere kıyasla, karakterlerin sık sık farklı kıyafetler kullanması ve moda yapılı vurgu daha belirgindir. Diyaloglar yoğun olup, bir sayfada ortalama yedi ila on konuşma baloncukları arasında değişen bir diyalog hacmi gözlemlenebilir.

Başkarakter olan kadın figür, çoğunlukla hikâyenin başlangıcında sosyal çevresinde hor görülen, düşük gelirli veya dikkat çekmeyen bir profil sergiler. Ancak, bunun aksine daha baştan güçlü ve popüler bir imaj çizen başkarakterlerin olduğu Shojo mangaları da mevcuttur. Başkarakterin ilgi duyduğu erkek karakter ise genellikle bulunduğu ortamın en popüler, karizmatik ve zengin figürüdür; etrafındaki diğer kadınların hayranlığını toplar. Hikâyenin ilerleyişi, başlangıçta zıt kişiliklere sahip olan bu iki karakterin zamanla birbirlerini daha yakından tanıdığı, aralarındaki ilişkinin derinleştiği ve duygusal hislerin arttığı bir ortam yaratır. Shojo mangalarının büyük bir çoğunluğu, bu iki karakterin evlenmesi ve “mutlu son” temasıyla tamamlanır. Aşağıda hem konusuyla hem de satış adıyla ve 1 adet manga örneğiyle bu durum açıklanmıştır.

Kaichou Wa Maid Sama, 2006 - 2013 yılları arasında Hiro Fujiwara tarafından yazılan ve çizilen bir shojo mangadır. Hakusensha'nın Lala dergisinde yayınlanmıştır. Toplamda 18 ciltten oluşmaktadır. Dünya genelinde toplamda 5 milyondan fazla kopyası bulunmaktadır (Oricon, 2012).

Söz konusu hikâyenin geçtiği kurgusal mekân olan Seika Lisesi, geçmişte yalnızca erkek öğrencilere hizmet veren bir kurum iken, alınan

stratejik bir kararla karma eğitim sistemine geçiş yapmıştır. Ancak bu sisteme rağmen, mevcut öğrenci popülasyonunda erkek öğrenci oranı kız öğrencilere kıyasla hâlâ belirgin bir üstünlüğe sahiptir. Böyle bir demografik dengesizlik ortamında, hikâyenin başkarakteri olan lise öğrencisi Misaki Ayuzawa, okul tarihindeki ilk kadın Öğrenci Konseyi Başkanı olarak görev yapmaktadır.

Misaki Ayuzawa, otoriter, sert mizaçlı ve kız öğrencilerin haklarını tavizsizce savunan bir lider profili çizerken, erkek öğrencilere karşı ise mümkün olduğunca katı bir tutum sergilemektedir. Bu güçlü ve kararlı duruşu, erkek öğrencilerin hem şaşkınlık hem de korku hissetmesine neden olmaktadır. (Şekil 4)



Şekil 4: Hiro Fujiwara, Kaichou Wa Maid Sama (Lala, 2024)

Ancak, Misaki'nin kimseyle paylaşmadığı önemli bir gizemi bulunmaktadır. Ailesinin mali sıkıntıları nedeniyle, okulda sergilediği otoriter imajına tezat oluşturacak şekilde, yarı zamanlı olarak bir hizmetçi kafesinde çalışmak zorundadır. Misaki, bu sırrı saklamak için büyük çaba gösterse de, bir gün okulun en popüler figürü olan Usui Takumi, kendisini tesadüfen hizmetçi kıyafeti içinde görmüştür.

Usui Takumi, başlangıçta bu durumu dikkate almamış gibi görünse de, Misaki'nin iş çıkışı geç saatte onu beklediği ortaya çıkar. Usui, Misaki ile kurduğu diyalog sonucu ailesinin içinde bulunduğu zor koşulları öğrenir. Ancak Misaki, okulda kendisine yapılan tüm teklifleri reddeden Usui'nin bu sırrı açığa çıkararak kendisini tüm okula rezil edeceğinden endişe eder ve büyük bir korku yaşar. Zira, bu durumun okul içindeki güçlü ve sağlam imajını sarsacağına, hatta Seika Lisesi Öğrenci Konseyi Başkanlığı görevini bırakmak zorunda kalacağına inanmaktadır. Buna karşın Usui, bu tür bir ifşa ile ilgilenmez. Bunun yerine, Misaki'nin davranışlarını ve içinde bulunduğu durumu uzaktan gözlemlemeyi tercih eder. Hatta onu daha yakından görmek için bizzat çalıştığı hizmetçi kafesine düzenli olarak müşteri olarak gitmeye başlar.

Oysa Usui, okul çevresinde genel olarak hiçbir öğrenciye ilgi göstermeyen bir karakterdir. Ancak, Misaki'yi gözlemleme süreci ilerledikçe, Misaki'nin zorluklara karşı gösterdiği direnç ve oluşturduğu güçlü imaj, Usui'nin dikkatini giderek daha fazla çekmeye başlar. Zamanla bu ilgi boyutu artar ve yerini romantik bir sevgiye bırakır. Anlatının ilerleyen bölümlerinde, Misaki ve Usui karakterlerinin birbirlerini tanıma, anlama süreçleri, geldikleri sosyal çevreler arasındaki farklılıklar, uyum düzeyleri, düşünce biçimleri ve karakteristik özellikleri detaylıca işlenir. Bu derinlemesine inceleme sonucunda, ikili arasındaki romantik ilişki gelişimini tamamlayarak başlar.

Shojo mangaları, Kaichou Wa Maid Sama örneğinde somutlaştığı gibi, tematik olarak kadın başkarakterin günlük yaşam deneyimlerine, karşılaştığı zorluklara ve gelişen romantik ilişkilere odaklanmaktadır. Bu tematik yoğunlaşma, hitap ettiği genç kadın okuyucu kitlesinin beklentilerini ve duygusal ilgilerini merkeze alarak türün popülaritesini sürdürmesini sağlamaktadır.

Seinen Manga ve Monster Örneği

Seinen manga yetişkinlerle ve birçok problemle bizzat yüz yüze yüzleşmeleriyle ilgili olarak tanımlanmaktadır ve fazlasıyla çıplaklık, kan, vahşet, çıplaklık potansiyeli içermektedir (Brenner, 2007). Seinen mangalarında ana karakter genellikle bir erkektir ve sıklıkla orta yaş grubuna mensup bir figürdür. Bu karakterler, doktor, inşaat işçisi, öğretmen, çöpçü veya bilgisayar teknisyeni gibi geniş bir yelpazedeki mesleklerden birini icra edebilirler. Seinen türü, sadece mesleki çeşitlilikle sınırlı kalmayıp, konu ve tür açısından da kapsamlı bir genişliğe sahiptir. Fantastik ve bilimkurgu gibi spekülative kurgu türlerinde Seinen unsurlarını barındıran eserler bulunmakla birlikte, politik ve ideolojik eleştirelilik içeren,

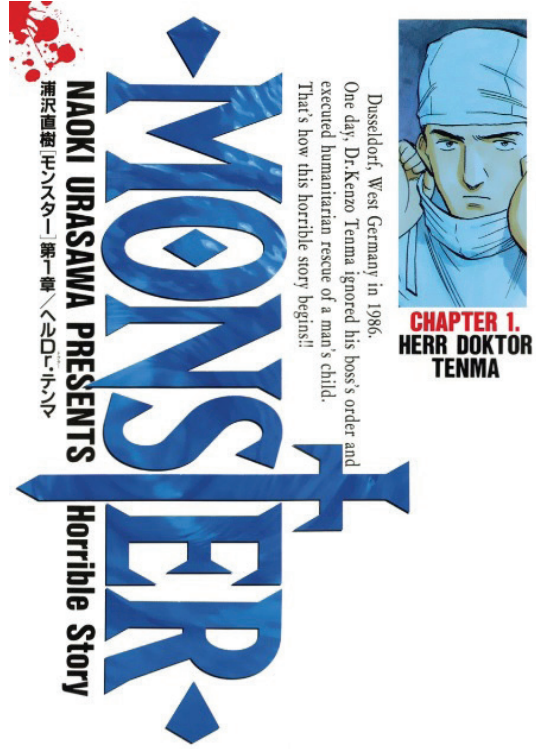
daha derin ve karmaşık temalara odaklanan eserler de bu demografide yaygın olarak görülmektedir (Şekil 5).



Şekil 5: Kentaro Miura, *Berserk* (Young Animal, 2024)

Anlatı yapısı açısından, Seinen mangalarında başkarakter, çoğunlukla içine düştüğü zorlu ve öngörülemeyen koşullardan kurtulmak için yoğun bir mücadele sergiler. Karakterin bu ağır zorluklar karşısında gösterdiği davranışsal tepkiler ve geliştirdiği problem çözme yöntemleri sıklıkla detaylı bir şekilde incelenir. Bu süreçte karakter, zaman zaman derin ruhsal bunalımlar yaşayabilir; hayatın anlamını sorgular ve etik açıdan en doğru yolu bulmaya odaklanarak en iyi çabayı sarf eder. Görsel sunumda ise, daha baskın ve boğucu bir atmosfer hâkimdir. Arka plan çizimlerine büyük bir sanatsal özen gösterilir, bu sayede çizim ile hikâye anlatımı arasında sürekli bir bütünlük ve ahenk mevcuttur. Bölümler ilerledikçe, başkarakter bir içsel keşif süreci yaşar ve manganın finalinde yoğun bir duygusal boşalım deneyimleri. Ancak, Seinen türündeki eserlerin tamamı, Shonen veya Shojo türlerinin aksine, zorunlu olarak mutlu bir sonla bitmemektedir. Aşağıda hem konusuyla hem de satış adediyle ve 1 adet manga örneğiyle bu durum açıklanmıştır.

Monster, 1994 - 2001 yılları arasında Naoki Urasawa tarafından yazılan ve çizilen bir Seinen mangadır. Shogakukan'ın Big Comic Original dergisinde yayınlanmıştır. Dünya genelinde toplamda 20 milyondan fazla kopyası bulunmaktadır (Narinari, 2005) (Şekil 6).



Şekil 6: Naoki Urasawa, *Monster* (Big Comic Original, 2024)

Başkarakter olan Kenzō Tenma, Almanya'nın Düsseldorf şehrinde yetenekli bir beyin cerrahı olarak görev yapmaktadır. Dr. Tenma, sahip olduğu üstün mesleki beceriler sayesinde hastane yönetiminin ilgi odağı olmuş ve çalıştığı kurumun müdürünün kızı Eva ile nişanlanmıştır. Hatta çevresi tarafından, müdürün potansiyel halefi olarak görülmektedir. Ancak bir gün, hastaneye aynı anda ağır yaralı olarak iki farklı hasta getirilir. Hastalardan biri yüksek sosyal ve ekonomik statüye sahipken, diğeri yalnızca standart bir işçidir. Hastane yönetimi, öncelik hakkı konusunda etik olmayan bir yaklaşımla, statüsü yüksek olan hastayı ameliyat etme kararı alır. Bu sırada, işçinin eşinin koridorda sergilediği duygusal isyan ve itirazlar, Dr. Tenma'nın o ana kadarki mesleki ve etik düşünce yapısını temelden sarsar. Bu olaydan sonra Tenma, hastaları arasında kesinlikle hiçbir ayırım yapmama konusunda kesin bir ahlaki karar alır (Şekil 7).



Şekil 7: Naoki Urasawa, *Monster* (Big Comic Original, 2024)

Bu ahlaki ikilemin hemen ardından, beklenmedik ve tuhaf bir olay meydana gelir. Emniyet birimleri, aldıkları gizemli bir ihbar üzerine olay yerine intikal ettiklerinde dehşet verici bir manzarayla karşılaşılır. İlk odada, kanlar içinde yerde yatan yetişkin bir kadın ve bir erkek cesedi bulunur. İkinci bir odada ise, daha şok edici bir tablo mevcuttur: yerde aynı şekilde ağır yaralı bir erkek çocuğu yatarken, başucunda küçük bir kız çocuğu ayakta durmaktadır. Kız çocuğu, olay yerine gelen polislerle şaşkınlık içinde bakmaktadır ve hemen arkasındaki pencerenin camı kırılmış durumdadır. Emniyet güçleri derhal anons geçer; yetişkin kadın ve erkek ölmüştür, ancak ağır yaralı olan erkek çocuğu hayattadır. Bu durumun şokuyla bayılan kız çocuğu dahil, her iki çocuk da acilen hastaneye sevk edilir.

Hastaneye intikal eden iki çocuğun hemen ardından, baygın vaziyetteki Belediye Başkanı da acil müdahale gerektiren bir durumla hastaneye getirilir. Hastane yönetimi, önceki vakada olduğu gibi, statü önceliği ilkesini benimseyerek, Dr. Tenma'ya Belediye Başkanı'nın ameliyatına öncelik vermesi emrini tekrarlar. Tenma, bu emir karşısında kendisini daha önce yaşadığı etik ikilemin tam ortasında bulur, ancak bu sefer ka-

rarlılıkla emri şiddetle reddeder. Ağır yaralı durumdaki çocuğun ameliyatına girmeyi tercih ederken, Belediye Başkanı'nın ameliyatını başka bir cerrah üstlenir. Dr. Tenma'nın gerçekleştirdiği ameliyat son derece başarılı geçerken, diğer doktorun müdahale ettiği operasyon başarısızlıkla sonuçlanır ve Belediye Başkanı hayatını kaybeder. Bu etik tercihin neticesinde Dr. Tenma, hastane yönetimi tarafından ağır yaptırımlara maruz bırakılır ve görevinden uzaklaştırılır. Bu olayın kişisel sonuçları daha da derinleşir ve nişanlısı tarafından terk edilerek nişanı bozulur.

Bu olaylar zincirinin ardından Tenma, ameliyatını gerçekleştirdiği çocuğun odasına gider. Başında sargılarla yatan çocuğu seyrederken yoğun bir içsel yüzleşme yaşamaya başlar. Bu yüzleşme sırasında, kendisini, hastane politikalarını ve özellikle Hastane Müdürü dahil, çevresindeki tüm figürleri eleştirir. Hatta yaşadığı duygusal patlama anında, belirli kişilerin ölümünü dile getiren öfkeli ifadelerde bulunur. Nihayetinde yatakta ağır yaralı çocuğa uzun bir yaşam dileyerek odadan ayrılır. Ancak kısa bir süre sonra, ardı ardına gelişen bir olaylar silsilesi başlar. Tenma'ya olumsuz davranan Hastane Müdürü ve birkaç kişinin açıklanamayan ölümleri gerçekleşir. Tam bu ölümlerin yaşandığı sırada, hastanede tedavi gören iki çocuk da aniden kaybolur. Müfettişler ve polis teşkilatı bu gizemli olayları araştırmaya başladıkça, elde edilen kanıtlar giderek daha ilginç bir hâl alır. Araştırmacılar, toplanan tüm parçaları birleştirerek, cinayetlerin ardında tek bir isim üzerinde yoğunlaşma eğilimi gösterirler: Dr. Tenma. Böylece, Doktor Tenma tüm cinayetlerin ardındaki ana şüpheli olarak konumlandırılır ve hikâyenin ilk temel çatışması kurulmuş olur.

Seinen mangaları, Monster serisinde gözlemlendiği üzere, başkarakterin yüzleşmek zorunda kaldığı karmaşık ve zorlu durumları merkeze almaktadır. Bu yüzleşmeler neticesinde, karakterin yaşadığı derin psikolojik bunalımlardan bir çıkış yolu arayışı sürekli olarak işlenir. Anlatı, olayların ardında yatan yeni nedenlerin ve bu nedenlerin ürettiği zincirleme yeni sonuçların bulunduğu karmaşık bir nedensellik yapısı üzerine kurulmuştur. Hikâyenin bu derin duygusal katmanı, özenli çizim tarzıyla bütünleştğinde, okuyucuya daima yüksek düzeyde bir merak ve gizem duygusunu deneyimletmeyi amaçlamaktadır.

Josei Manga ve Don't Call It Mystery Örneği

Josei mangaları shojo mangalarının daha yetişkin versiyonları olduğu gibi, yirmili yaşlarında olan ya da daha üzeri kadınlara hitap eden bir demografik mangalardır. Bu yaş aralığı için yaygın türler arasında genellikle romantizm, fantastik, bilim kurgu ve tarihi dram, suç, dedektif gibi

tipik shojo türlerinin yanı sıra yetişkin kadınları ilgilendiren konular da yer almaktadır (Brenner, 2007 s.36) (Şekil 8).



Şekil 8: Tomoko Ninomiya, *Nodame Contabile* (Kiss, 2024)

Bu sebeple Josei mangaları, sıklıkla ağır basan türün romantizm olması nedeniyle Shojo mangalarıyla karıştırılabilmektedir. Ancak temel ayrım noktalarından biri, Shojo türünün romantik anlatıları genellikle ortaokul ve lise gibi gençlik ortamlarında konumlandırmasına karşın, Josei mangalarının romantizmi ofis ortamları ve çeşitli iş yerleri gibi yetişkin yaşam alanlarına taşımayı tercih etmesidir. Ayrıca, Josei anlatıları da, Shojo mangalarındaki gibi günlük yaşam olaylarını daha sık işleme eğilimindedir. Bununla birlikte, bu eserler sadece günlük olaylarla sınırlı kalmamaktadır. Başkarakterler çoğunlukla kadınlardan oluşsa da, mangakaların yaratıcı tercihlerine bağlı olarak zaman zaman erkek karakterlerin de merkezde yer aldığı örnekler mevcuttur. Aşağıda hem konusuyla hem de satış adıyla ve 1 adet manga örneğiyle bu durum açıklanmıştır.

Don't Call It Mystery, 2017 yılında Yumi Tamura tarafından yazılan ve çizilen hala daha günümüzde devam etmekte olan bir Josei mangadır. *Flowers* dergisinde yayınlanmaktadır. Şu ana kadar 13 cildi yayınlanmış-

tır. Don't Call It Mystery'nin dünya genelinde toplamda 18 milyondan fazla kopyası bulunmaktadır. (Shogakukan, 2023).

Hikâyenin başkarakteri olan Totonou, bir üniversite öğrencisidir. Bir gün evinde yemek hazırlarken kapısı çalınır; kapıyı açtığında ev sahibinin hemen arkasında bekleyen polis ekipleriyle karşılaşır. Polis, vakit kaybetmeksizin Totonou'ya sorgulayıcı sorular yöneltmeye başlar. Zira, Totonou'nun ikametine yakın bir parkta, kendisinin üniversiteden bir arkadaşına ait olduğu anlaşılan bir ceset bulunmuştur. Bu durum gerekçesiyle polis, Totonou'yu karakola davet eder. Totonou, durumu değerlendirerek herhangi bir itirazda bulunmaksızın polis karakoluna intikal eder. Sorgu odasına alınan Totonou, polisler tarafından ardı ardına gelen sorulara maruz kalır. Polisler, cinayetin gerçekleştiği gece Totonou ile maktul arkadaşı arasında bir tartışma yaşandığına dair görgü tanıklarının bulunduğunu ileri sürer. Ancak Totonou, bu iddiayı kesin bir dille reddeder ve o saatlerde evde bulunduğu konusunda ısrarcı olur (Şekil 9).



Şekil 9: Yumi Tamura, Don't Call It Mystery (Flowers, 2024)

Sorgu sırasında Totonou, polisin sorularına karşılık olarak karşı sorular yöneltmeye başlar. Bu sorgulama tekniği sadece soru sormakla

kalmaz; karakter, yalnızca gözlemlerine dayanarak polis memurlarının özel yaşamlarına ve kişisel durumlarına dair çarpıcı yorumlarda bulunur. Polis memurları, Totonou'nun iddialarının büyük ölçüde doğru olması karşısında şaşkınlıklarını gizleyemezler ve bu yeteneğin kaynağını öğrenmek isterler. Totonou ise, bu çıkarımları yalnızca dikkatli gözleme bağladığını belirtir. Bu diyaloglar neticesinde, Totonou'nun karakter profili belirginleşmeye başlar: Karakter, ünlü dedektif Sherlock Holmes'ü anımsatan muazzam bir gözlem yeteneğine sahiptir; olayları hızla analiz edip çözümlemeye odaklanır ve gördüğü ayrıntılardan mantıksal çıkarımlar yaparak sonuca ulaşmaya çalışır. İki taraf arasındaki konuşmalar karşılıklı bir zekâ savaşı şeklinde devam eder. Polisler, Totonou'yu köşeye sıkıştırmak için çaba gösterse de başarılı olamazlar. Bu süreçte Totonou, üstün bir hafıza yeteneğine sahip olduğunu da ifade eder.

Zaman geçtikten sonra, Totonou gözaltında iken ikametgâhında yapılan arama neticesinde garip bir durum ortaya çıkar. Aramada, suç aleti olarak kullanıldığı düşünülen bir bıçak ve Totonou'nun ölen arkadaşından borç aldığı kredi belgesini içeren dizüstü bilgisayar gibi deliller bulunur. Bu kanıtlar, Totonou üzerindeki şüpheleri daha da derinleştirir. Polis, tüm gücüyle Totonou üzerinde baskı kurarak bir itiraf elde etmeye çalışır. Totonou ise bu baskıya rağmen soğukkanlılığını korumaya devam eder, bu durum polis memurlarının öfkesini artırır. Ancak sorgulama devam ederken, Totonou önemli bir ayrıntıyı hatırlar ve dile getirir: Yaklaşık bir yıl önce evinin anahtarının kaybolduğunu ve bu durumun araştırılmasını talep eder. Ardından Totonou'nun zihninde bir başka bağlantı daha oluşur: Ölen arkadaşının lise son sınıftayken kendisine bahsettiği bir olaydır. Arkadaşının babasının lüks bir spor otomobil aldığı, ancak ders notları yeterli olmadığı için aracı kullanmasına şiddetle karşı çıktığı ve sadece yaz tatilinde izin verdiği bilgisini anımsar. Ayrıca, o yaz arkadaşının bir trafik kazasına karıştığını da hatırlar. Bu anımsamaların ardından olaylar daha da karmaşık bir hal alır ve Totonou, çevresindeki gelişmeleri analitik bir dikkatle gözlemlemeye devam eder.

Yapılan detaylı gözlemler neticesinde Totonou, suçlunun kendisine en çok soru soran polis memuru olduğu konusunda kesin bir yargıya ulaşır ve ona karşı yönelttiği sorularla durumu aydınlatmaya başlar. Bir yıl önceki anahtar kaybının nedeni ile maktulün karıştığı trafik kazasının ardındaki acı gerçek, aşamalı olarak gün yüzüne çıkarılır. Sonuçta Totonou'nun masumiyeti kanıtlanarak ortaya konulur. Ancak, bu anlatı zinciri eserin sadece bir bölümünü temsil etmektedir. Bu ilk olay, öncelikle Totonou'nun karakter özelliklerini, üstün analitik meyzetlerini ve kriz anlarında sergilediği yetenekleri okuyucuya tanıtmak amacıyla kurgulanmıştır. Totonou karakteri, diğer bölümlerde farklı maceralar yaşamaya devam eder ve her hikâyenin ardında hem okuyucuyu hem de eserin

içindeki diğer karakterleri şaşırtan sayısız olay örgüsü bulunmaktadır. Eserin romantik boyutu, diğer Josei mangalarına kıyasla daha geri planda kalsa da ilerleyen kısımlarda genellikle kadın karakterlerle yaşanan çeşitli olaylar üzerinden kendini göstermektedir.

Josei mangaları, Don't Call It Mystery (Gizem Deme) eserinde somutlaştığı üzere, karakterin günlük yaşam pratiklerini, tecrübe ettiği süreçleri ve içinde bulunduğu genel durumu derinlemesine ele almaktadır. Yurarda da değinildiği gibi Josei demografisi geniş bir tür çeşitliliği sunsa da, bu eserin örnek olarak seçilmesinin temel gerekçesi, başkarakterin erkek olduğu bir Josei mangasının, türün beklentileri doğrultusunda nasıl bir anlatı ve karakterizasyon yolu izlediğini analitik olarak daha net bir biçimde ortaya koymaktır. Bu durum, demografik sınırların esnekliğini ve tematik adaptasyon yeteneğini göstermesi açısından önemlidir.

SONUÇ

Gerçekleştirilen analizler ve ele alınan manga çalışmaları (One Piece, Kaichou Wa Maid Sama, Monster ve Don't Call It Mystery) neticesinde, manga kültürünün sanatsal ve edebi çerçevesi içinde yer alan demografik türlerin, hedef kitleye özgü belirgin tematik ve biçimsel farklılıklar sergilediği saptanmıştır. Shonen demografisi, macera odaklı anlatım, sarsılmaz yoldaşlık bağları ve yüksek azim (kararlılık) temasını (One Piece örneğinde olduğu gibi) merkeze alırken; Shjojo demografisi, görsel düzenlemedeki yumuşaklık ve estetik zenginlik eşliğinde, genellikle gençlik ortamlarında gelişen romantik ilişkileri ve kişisel dönüşümü (Kaichou Wa Maid Sama) ele alarak okuyucu beklentilerini duygusal derinlik üzerinden kanalize etmektedir.

Buna karşılık, yetişkin okuyucu kitlesine hitap eden Seinen ve Josei demografileri, daha kompleks ve derinlikli temalara odaklanmaktadır. Seinen mangaları, ahlaki ikilemler, varoluşsal sorgulamalar ve psikolojik derinlik (Monster) içeren, zorlu hayat mücadelelerini işleyerek anlatımında daha yoğun ve eleştirel bir atmosfer inşa etmektedir. Josei mangaları ise, Shjojo ile paylaştığı romantizm temasını ofis gibi yetişkin yaşam alanlarına taşıyarak, günlük hayatın gerçekliği ve insan ilişkilerinin inceliklerini incelemektedir. Don't Call It Mystery örneği üzerinden gözlemlendiği üzere, Josei alt türleri, alışılmadık karakterizasyonlar (erkek başkarakterli dedektiflik) sergileme potansiyeline sahip olsa dahi, türün yetişkin, analitik ve detay odaklı anlatım geleneğini sürdürmektedir.

Tüm bu karşılaştırmalı değerlendirmeler, manga evreninin salt bir çizgi roman ürünü olmanın ötesinde, her demografinin kendine özgü

edebi ve görsel kodlarla tanımlandığı, zengin katmanlı ve dinamik bir kültürel ve sanatsal form olduğunu açıkça kanıtlamaktadır.

KAYNAKÇA

- Aoyama, Tomoko, et al. (2010). “Shōjo Manga: Past, Present, and Future— An Introduction.” In U.S.-Japan Women’s Journal, 38, 3–11.
- Brenner, Robin E. (2007) Understanding Manga and Anime. Libraries Unlimited.
- Gravett, P. (2004). Manga: sixty years of Japanese comics. New York: Harper Collins.
- Narinari, (2005, 04 05). 浦沢直樹原作の「MONSTER」がハリウッドで実写映画化。コ〇助: (Çev: Naoki Urasawa'nın MONSTER'ı Hollywood'da canlı aksiyon filmine dönüştürülüyor) <https://www.narinari.com/Nd/2005044270.html> adresinden alındı
- Oricon, (2012, 09 24). 人気少女漫画『会長はメイド様!』のイケメンキャラ“碓氷拓海”の実写イメージボーイ・コンテスト開催 (Çev: Popüler shoujo manga «Kaichou wa Maid-sama!»nın yakışıklı karakteri «Takumi Usui»nin gerçek hayattaki görüntüsünü canlandıracak kişiyi bulmak için bir yarışma düzenleniyor) <https://www.oricon.co.jp/news/2017053/full/> adresinden alındı
- (Shogakukan, 2023, 05 09). 田村由美原作の大人気ドラマ『ミステリと言う勿れ』 待望の映画化決定! (Çev: büyük popüler dizi «Gizemli Değil» beklenen film uyarlaması için onaylandı!) <https://adpocket.shogakukan.co.jp/adnews/5843/> adresinden alındı
- Shueisha, (2022, 05 03) 『ONE PIECE』発行部数5億1000万部突破! 「少年ジャンプ+」から、ヒット作続々! (Çev: ONE PIECE” tirajı 510 milyon kopyayı aştı! Shonen Jump+’dan bir dizi hit başlık!) <https://www.shueisha.co.jp/history/detail/2022.html> adresinden alındı
- Şekil Kaynakça
- Şekil 1: 25 Nisan 2024 tarihinde https://www.shonenjump.com/j/comics/_comicimage/onepiece001.jpg adresinden alındı.
- Şekil 2: 25 Nisan 2024 tarihinde <https://zebrack-comic.shueisha.co.jp/title/59/volume/1716/viewer?target=trial> adresinden alındı.
- Şekil 3: 25 Mart 2024 tarihinde https://www.cmoa.jp/bib/speedreader/?cid=0202000457_jp_0001&u0=0&u1=0&u3=1&rurl=https%3A%2F%2Fwww.cmoa.jp%2Ffreeseial%2Ftitle%2F202000457%2F adresinden alındı.
- Şekil 4: 25 Mart 2024 tarihinde https://www.cmoa.jp/bib/speedreader/?cid=0202000457_jp_0001&u0=0&u1=0&u3=1&rurl=https%3A%2F%2Fwww.cmoa.jp%2Ffreeseial%2Ftitle%2F202000457%2F adresinden alındı.
- Şekil 5: 26 Mart 2024 tarihinde <https://younganimal.com/episodes/d143e7dfcd894> adresinden alındı.
- Şekil 6: 2 Nisan 2024 tarihinde <https://csbs.shogakukan.co.jp/img/comics/506w/091836510000d0000000.jpg> adresinden alındı.
- Şekil 7: 2 Nisan 2024 tarihinde <https://pages.csbs.shogakukan.co.jp/script/dl.php?param=Fbza90SWG5fjvcTcEVVoyY4BRsJ%02FvYSvOjgsd>

X2Ek4TFXfYyjAk1zn6qGtw%2BH6%2Fp%2Bib4nHUleKAr3dlqG426
wK9CITzP9BgIBA1sDxR%2FT91CJYiehJS2N1VRP%2BkFOLNjFnTy
82wOPV53tFMbepAPK%2FWhJhdhMsLRBtUPVO1T34nwVSuxDguA
%2FMRYQpY%2F4SpoDCDiz3KNdxsFv0KAGd8cMCq6QxujDCUOW
HYeXZnWiAH7GGA1QJ69aMCqql5kWRfYRmdu%2FiXkKmKm
vGVG0bUoyWD1iiNM273iTmqm9TwTz6FU6PHEAAVRWE%2BJoLK
Tf%2F6NKSzpfQTmjD3dQjyviJdSFLXxfLa%2FTz3IsrnzvXR%2FkQ
BZe%2FmWdzodoJlxZT%2FxOXs%2FltHD2zVt8u90gtOwnLzW%2B
th3AYEEpvfWXmCKta6%2FmewNVlwmM7F6QGUXPLhezS4SAtE3K
qzMfQo84UdsAmovIzkW7IGHzpVb8eBWr%2BQFX4gtwJSkQKID6nd
%2F7sYinMFGIcHkwIdLFwUldAakcK0o%2BbIRZgB%2Bz8V1AJTX
zaRDa0edCCeIKeBS%2Fgf9Hfg19YHIJ%2BxBMb9ciSaJgTgx4MulD
QNMwcQbFt1CWNqZ%2BITbHc4aXf9ZTU5edZsG8PCsgZFqVoQ7
KcpQVI9izvow%3D%3D adresinden alındı.

Şekil 8: 3 Nisan 2024 tarihinde <https://comic-days.com/episode/13932016480030848866> adresinden alındı.

Şekil 9: 3 Nisan 2024 tarihinde <https://sc-portal.tameshiyo.me/9784098700295?page=13> adresinden alındı.

//

Bölüm 5

YÜZEYDEN DERİNLİĞE: RÖNESANS VE BAROK RESİMDE AYNA KULLANIMI

Serdar DARTAR¹

¹ Doç. Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Sanat Bölümü Bileşik
Sanatlar Anasanat Dalı ORCID ID: 0000-0002-5944-8331

1. GİRİŞ

Rönesans ve Barok dönemleri ile Batı resim sanatının temsil anlayışında belirgin kırılmaların yaşandığı iki ardışık evre olarak karşılaşılmaktadır. Bu dönemlerin görsel dilleri arasındaki farklılıklar, yalnızca üslup ya da teknik ayrımlar üzerinden değil, sanatçının bakışı, izleyiciyle kurduğu ilişki ve gerçekliği yorumlama biçimi üzerinden de okunabilmektedir. Gerek kompozisyon gerekse ışık kullanımı gibi belirleyici unsurların her iki dönemde de değişkenlik göstererek söz konusu dönemleri nitelediği görülmektedir. Çoğu dönemde ressamların resimsel bir unsur üzerinden ifade aktarımı yaptığı sıklıkla görülen bir durum olmuştur. Bu unsurların arasında natürmort ve vanitas resimlerinde kullanılan kuru-kafa, mum, çürümeye yüz tutmuş bir meyve gibi nesneler olabilirken kuş, köpek, ağaç, ayna gibi sembolik anlamlar taşıyan nesneler de olabilmektedir. Böylece ressamın ifade etmek istediği durum nesne yardımıyla bir araca dönüşmüştür. Ayna imgesi, bu dönüşümün izlenebileceği en etkili anlatım araçlarından biridir. Rönesans'ta optik doğruluk, mekânsal düzen ve temsil edilen dünyanın tutarlılığı ön plandayken; Barok dönemde sahne etkisi, hareket ve dramatik anlatım belirginleşmiştir. Aynanın resim içindeki işlevi, bu iki yaklaşım arasında açık bir karşıtlık ve aynı zamanda bir devamlılık alanı sunmuştur.

Rönesans resminde ayna, çoğunlukla kompozisyonun düzenine uyumlu bir unsur olarak işlev görmektedir. Yansıma, resimde görünmeyen bir alanı görünür kılmak ve temsile ek bir doğruluk katmanının aracı hâline gelmektedir. Barok dönemde ise aynı imge, bakışın yönünü değiştiren, izleyiciyi sahnenin içine çeken ve temsil edilen gerçekliği sorgulatacak yeni bir anlam katmanı yaratmaktadır. Böylece ayna, iki dönem arasında hem optik bir nesne hem de kuramsal bir kavram olarak dönüşüme uğramaktadır. Ayna nesnesi kimi resimde ressamı işaret eden bir görev üstlenirken kimi resimde de yansıma ya da belirli bir ayrıntıyı pekiştirme gibi görevlerde kullanılmıştır.

Bu çalışma, aynanın Rönesans ve Barok resimde nasıl kullanıldığını, hangi işlevlere sahip olduğunu ve bu işlevlerin dönemlerin temsil anlayışlarını nasıl yansıttığını incelemeyi amaçlamaktadır. İnceleme, kapsamı gereği yalnızca resim sanatına odaklanmakta; diğer sanat disiplinleri ve sonraki dönemler kapsam dışında bırakılmaktadır. Bu çerçevede ayna imgesi hem teknik hem de sembolik yönleriyle değerlendirilerek iki dönem arasındaki düşünsel ve estetik farklılaşmayı görünür kılan bir araç olarak ele alınacaktır.

2. AYNA İMGESİNİN GENEL ANLAMI VE RESİMDEKİ İŞLEVİ

Ayna, insanlık tarihinde hem gündelik bir nesne hem de derin sembolik anlamlar taşıyan bir araç olarak varlık göstermiştir. Görüntüyü olduğu gibi yansıtmaması, onu doğruluk ve gerçeklik kavramlarıyla ilişkilendirirken, aynı zamanda kimliğin fark edilmesi, benliğin dışarıdan görülmesi gibi psikolojik boyutlara da sahiptir. Sanatta kullanıldığında ayna, resmin sınırlarını genişletir, mekânı çoğaltır, görünmeyen bir alanı görünür hâle getirir ve bakışın yönünü değiştirebilir. Resimde mekânı yinelerken gösterilmek istenen, vurgu yapılmak istenen yeri işaret ederek anlatımı da vurgulamıştır. Rönesans ve Barok dönemde aynanın eserlerde kullanımı göz yanılması, derinlik gibi teknik anlamda yer bulurken, vurguladığı durumla ilgili olarak sembolik bir anlatımla içerik bakımından da farklı bir rol oynamıştır.

3. RÖNESANS RESMİNDE AYNA

Rönesans, doğaya ve insana yeniden yönelen bir bakış ile optik kuralların sistemli hâle geldiği bir dönemdir. Perspektifin keşfi, sanatçının dünyayı matematiksel doğrulukla temsil etme çabası ve bireyin önem kazanması, ayna kullanımını da belirgin biçimde etkilemiştir. Bu dönemde ayna genellikle gerçekliği doğrulayan, resmin inandırıcılığını artıran bir araç olarak kullanılmıştır.

Bu değişim, aynanın yalnızca fiziksel bir nesne olarak değil, aynı zamanda düşünsel bir araç olarak da önem kazanmasına yol açmıştır. Böylece ayna sadece gözün gördüğünü doğrulayan değil aynı zamanda sanatçının kendine ve konuya dair yeni sorular sormasını sağlayan bir ara yüz hâline gelmiştir. Ayna imgesinin giderek daha yoğun ve anlamlı biçimde kullanılması, onu kültürel ve mitolojik çağrışımlarla birleşen çok katmanlı bir sembole dönüştürmüştür.

Ayna, Batı kültüründe birçok anlama gelse de Yunan mitolojisinde Narkissos'la ilişkilendirilerek narsizmin simgesi hâline gelmiştir. Sanatta Bosch onu kibirin işareti olarak, Furtenagel kehanet gibi bir araç olarak, Eyck ise kendi varlığını resme katmanın yolu olarak kullanmıştır. Böylece ayna hem anlatıyı zenginleştiren hem de sanatçının kendini sorgulamasını sağlayan bir unsur olmuştur. Rönesans'a kadar daha çok Roma, Mısır ve Yunan kadınlarının gündelik eşyası olarak betimlenen ayna, 15. ve 16. yüzyıl Flaman resminde yeni sembolik anlamlar kazanarak geleneksel bir motif hâline gelmiştir. Çok katmanlı yapısı nedeniyle Flaman ve Hollandalı sanatçıların ilgisini çeken bu nesne, Leonardo da Vinci tarafından da resim için yol gösterici bir araç olarak tanımlanmıştır (Yıldız, 2024: 43).

Rönesans ressamaları aynayı çoğu zaman kompozisyon içinde küçük ama etkili bir ayrıntı olarak yerleştirmiştir. Ayna hem mekânı genişletmek hem de resimde görülmeyen bir alanı görünür kılmak amacıyla tercih edilmiştir. Ayrıca sanatçının kendisini temsil etmesine olanak sağlayan bir araç olarak otoportrelerde önemli bir işlev üstlenmiştir.

Rönesans Dönemi'nde Jan van Eyck, Parmigianino, Quentin Matsys gibi ressamların eserlerinde ayna kullanımının etkili örnekleri görülmektedir. Sanatçıların Arnolfini'nin Evlenmesi, Aynalı Otoportre, Tefeci ve Karısı isimli eserlerinde ayna önemli bir unsur olarak kompozisyonda yer almıştır.

Jan van Eyck – Arnolfini'nin Evlenmesi

Jan Van Eyck (1390-1441), 15. yüzyıl Flaman Okulu'nun önde gelen ressamlarından biri olarak tanınmaktadır. Sanatında, tempera tekniğiyle ulaşılamayan gerçeklik ve nesnellik duygusunu, yağlı boya tekniğini geliştirerek başarıyla yansıtmış ve resim sanatının gelişiminde önemli bir rol üstlenmiştir (Yıldız & Başak, 2019: 183).

Jan van Eyck'in Arnolfini'nin Evlenmesi adlı eseri, Rönesans resminde aynanın kullanımını anlamak açısından temel bir sunmaktadır. Eserde arka duvarda yer alan küçük dışbükey ayna, yalnızca odadaki sahnenin tümünü yansıtmakla kalmayıp, aynı zamanda görünmeyen figürleri de görünür hâle getirmektedir. Böylece ayna, mekânsal genişlemeyi sağlamak ve resmin içsel düzenini güçlendirmek için kullanılmıştır. Bu teknik, Rönesans sanatçısının perspektif ve optik doğruluk anlayışının bir göstergesidir. Aynanın konumu ve yansıttığı detaylar, izleyiciye resmin yalnızca iki boyutlu bir yüzey olmadığını; düzenli ve ölçülü bir mekânın temsil edildiğini hissettirmektedir.



Şekil 1. Jan van Eyck, *Arnolfini'nin Evlenmesi*, 1434, Meşe Üzerine Yağlıboya, 82,2 cm × 60 cm Londra Ulusal Galerisi

Jan van Eyck, Rönesans üslubuna uygun olarak kompozisyonun orta eksenini belirgin biçimde vurgulamış ve izleyicinin bakışını yukarıdan aşağıya yönlendiren bir düzen kurmuştur. Bu eksen üzerinde avize, ressamın imzası, dört mevsimi betimleyen yuvarlak ayna, aynadaki sanatçının yansıması, Arnolfini çiftinin birleşen elleri, zemindeki perspektif çizgileri ve öndeki köpeğin izleyiciye bakan bakışları yer almaktadır (Yıldırım, 2018: 4). Sanatçının eserinde kullanmış olduğu nesneler, anlatılmak istenen durumu vurgulamanın yanı sıra sembolik anlamlar da taşımaktadır.

Jan van Eyck'in bu yapıtında, odanın giderek daralan perspektifinin aynada yansıyan görüntüsü bize genç çiftin aslında yalnız olmadığını gösterir. Aynada beliren iki figür, tabloda görünmeyen tanıkların huzurunda bir nikâh töreninin gerçekleştiğini düşündürür. Böylece sanatçı, Arnolfini ve eşini bu tören sırasında yemin ederken betimlemiş olur (İpşiroğlu, 2010: 91).

Bu yorum, eserdeki sembolik öğelerin yalnızca bir arka plan süsü olmadığını, aksine anlatıyı derinleştiren temel unsurlar olarak kullanıldığını

ğını ortaya koymaktadır. Van Eyck'in mekânı ve figürleri kurgulama biçimi, izleyiciyi resmin yüzeyinin ötesine bakmaya davet ederek sahnenin çok katmanlı anlamına geçiş sağlamaktadır.

Jan van Eyck, eserinde yoğun bir sembolik anlatım tercih etmiştir. Sanatçı, aynayı kullanarak kendi bedenini de kompozisyonun içine dâhil etmeyi başarmıştır (Es, 2018: 1477). Giysiler, pirinç avize ve benzeri farklı dokular üzerindeki ışığın ustalıkla ve gerçekçi biçimde yansıtılması, Arnolfini'nin Evlenmesi'ni Rönesans döneminin önde gelen yapıtlarından biri hâline getirmektedir (Little, 2016: 37).

Parmigianino – Dışbükey Aynadaki Otoportre

Parmigianino, Palma'nın öncü ressamlarından biri olarak kabul edilmektedir; Roma ve Bologna'da da eserler vermiş, teknik açıdan son derece usta ve bir o kadar da sıra dışı bir sanatçı olmuştur. Günümüz estetik ve sanatsal normlarına meydan okumaya hazır, cesur bir tavır sergileyen Parmigianino, abartılı Maniyerist üslubun en belirgin örneklerinden biri olarak en etkileyici sanatçılar arasında yer almıştır (www.theartstory.org, 2025).

Parmigianino'nun Aynalı Otoportre çalışması, sanatçının kendisini dışbükey bir ayna aracılığıyla resmettiği bir örnektir. Bu eser, Rönesans'ta aynanın sadece mekânsal bir araç değil, aynı zamanda özne ile sanatçı arasındaki ilişkiyi kuran bir araç olduğunu göstermektedir. Ayna yüzeyinde ortaya çıkan bozulmaların bilinçli olarak resmedilmesi, optik doğruluğun sınırlarını ve temsilin karmaşıklığını ortaya koyarken, biçim bozma ile maniyerizmi işaret etmektedir.

Vasari, Parmigianino'nun sıra dışı optik etkiler arayışını övmüş ve onun dışbükey bir aynadan esinlenerek otoportresini nasıl oluşturduğunu anlatmıştır. Parmigianino, bir berber dükkânındaki aynada kendi yansımasını görünce bunu resmetmeye karar vermiş; bu amaçla bir tornacıya ahşap bir küre yaptırmış ve küreyi ikiye bölerek resim yüzeyi olarak kullanmıştır. Dışbükey aynanın yakındakini büyütüp uzaktakini küçülten yapısı nedeniyle, elini yansımasındaki gibi orantısal olarak daha büyük betimlemiştir (Charles vd., 2012: 132).



Şekil 2. *Parmigianino, Dışbükey Aynadaki Otoportre, 1524, Dışbükey Panel Üzerine Yağlıboya, 24,4 cm çap, Sanat Tarihi Müzesi, Viyana.*

Parmigianino'nun psikolojik derinlik araştırmalarına olan ilgisi, görsel dünyanın değişken ve geçiciliğine dair inancı, simyanın gizemli alanlarındaki deneysel merakı, zekâsı ve genç yaşta sanatsal yetkinliğini kanıtlama isteği, 1523–24 yıllarına tarihlenen küçük Dışbükey Aynada Otoportresinde bir araya gelmiştir. Bu yapıt, 16. yüzyıl Roma izleyicileri üzerinde büyük bir şaşkınlık etkisi yaratmıştır (Stork & Furuichi, 2010: 1).

Quentin Matsys- Tefeci ve Karısı

Massys, 16. yüzyılın başlarında Anvers'in önde gelen ressamlarından biri olarak öne çıkmıştır. Louvain'de doğmuş olup, erken dönem yapıtlarında Bruges merkezli Memling'in etkilerini görmek mümkündür. Daha sonraki eserlerinde ise özellikle Leonardo da Vinci'den beslenen İtalyan sanatının izleri belirginleşmiştir. Hem portre hem de dinsel konuları işlediği eserleriyle dönemin sanat sahnesinde önemli bir yere sahip olmuştur (www.nationalgallery.org, 2025).

Quentin Matsys'in Tefeci ve Karısı adlı eserinde masanın üzerindeki küçük dışbükey ayna, odanın geri kalanını minyatür bir sahne gibi

yansıtarak tabloya ek bir derinlik katmıştır. Bu ayrıntı, gündelik bir anı resmederken aynı zamanda izleyiciye mekânın tamamını görme olanağı sağlamaktadır. Eserdeki ince detaylara yönelik özen, çiftin maddiyata dair belirgin takıntısını yansıtan tutarlı ve doyurucu bir sanatsal karşılık üretmektedir (Cumming, 2008: 115).



Şekil 3. Quentin Matsys, *Banker ve Karısı*, 1514, Panel üzerine yağlıboya, 70,5 cm × 67 cm. Louvre, Paris.

Tefeci, önündeki paraların ağırlığını titizlikle tartarken, sağında bulunan eşi dua kitabının sayfalarını ağırbaşlı bir dikkatle çevirmekte ve bakışlarını kocasına yöneltmektedir. Ön ve arka planda yer alan çeşitli mutfak gereçleri, sahnenin sembolik anlamını derinleştiren unsurlar olarak kompozisyona dâhil edilmiştir. Masanın üzerindeki inciler ile rafta bulunan turuncu renkli nesne, çiftin toplumsal statüsünü ve maddi zenginliğini görünür kılmaktadır. Önde konumlanan bombeli aynada ise Hristiyan haçı biçimindeki pencerenin yansıması dikkati çekmektedir; bu ayrıntı, Tanrı'nın varlığına dair hatırlatıcı bir simgesel öğe işlevi görmektedir (Tuschka, 2021).

4. BAROK RESMİNDE AYNA

Barok dönemde sanat, izleyiciyi içine çeken, gerilim ve hareket duygusunu ön plana çıkaran dramatik bir yapı kazanmıştır. Bu bağlamda

ayna, artık yalnızca gerçekliği doğrulayan bir araç değil; sahne etkisini güçlendiren, bakışı yönlendiren, temsil ile gerçeklik arasında bir oyun kuran bir ögeye dönüşmüştür. Barok resim, çoğu zaman izleyiciyi resmin bir parçasıymış gibi hissettirmeyi amaçladığından, aynanın bakış ilişkilerini karmaşıklştırma gücü yoğun biçimde kullanılmıştır. Bu durumun oluşmasında Barok resmin açık kompozisyon anlayışı da etkili olmuştur. Eserlerde ayna, yalnızca nesneleri değil, resimde doğrudan görülmeyen figürleri de yansıtarak sahnede gizli bir varlık oluşturabilmektedir.

Barok'ta ayna, bir tür yanılsama yaratma aracı olarak da kullanılmıştır. İzleyici aynadaki yansımayı gördüğünde temsil edilen dünyanın sınırlarının ötesine geçtiğini hissetmekte; resmin içinde başka bir sahnenin açıldığını fark etmektedir. Bu durum, Barok resmin temel karakteri olan teatral etkiyi güçlendirmiştir.

Barok dönemde Diego Velázquez, Peter Paul Rubens, Johannes Vermeer gibi ressamların eserlerinde aynanın kullanıldığı görülmektedir. Las Meninas (Nedimeler), Aynadaki Venüs, Terazi Tutan Kadın eserleri söz konusu kullanıma örnek teşkil etmektedir.

Diego Velázquez – Las Meninas (Nedimeler)

Avrupa sanat tarihinin en dikkat çekici ve belki de en büyük ressamlarından biri olan Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, gerçekliği aktarma konusunda olağanüstü bir yeteneğe sahipti. Sanat yaşamı boyunca yeteneklerinin doruk noktasını, boyayı ustaca kullanarak portrelerinde gerçekliğin görünümünü başarıyla yakalamak için harcamıştır (Fahy, 2009).

Velázquez'in Las Meninas (Nedimeler) adlı eseri, Barok resmin aynaya yaklaşımını anlamak için en ikonik örneklerden birini oluşturmaktadır. Eserde arka plandaki ayna, kral ve kraliçenin yansımasını göstererek, sahnenin ötesinde başka bir gerçeklik katmanı yaratmaktadır. Bu kullanım, izleyiciyi resmin içine çekmekte ve bakışın yönünü sorgulatmaktadır. Ayna artık sadece mekânı genişletmek değil, dramatik etki yaratmak, bakış ilişkilerini dönüştürmek ve resmin anlatısal yapısını zenginleştirmek için kullanılmaktadır.



Şekil 4. *Diego Velázquez, Las Meninas, 1656, Yağlı boya, 318 cm x 276cm, Prado Müzesi, Madrid.*

Bu sıra dışı resmin işlevi ve oluşum koşulları tam olarak bilinmese de sahnedeki kişiler nettir: Ön planda Prenses Margarita, çevresinde cüceler, görevliler ve iki hizmetçi görülür. Sol yanda Velázquez, büyük tuvalinin önünde izleyiciye bakan bir portre çalışmaktadır. Arka duvardaki ayna, sahnenin izleyicisinin aslında kral ve kraliçe olduğunu göstermektedir. Hem ressam hem saygın bir saray mensubu olan Velázquez, saraya özgü unsurları oyunsu bir kurguyla birleştirerek gerçeklik ile yanılsamanın iç içe geçtiği etkileyici bir sahne yaratmıştır (Krausse, 2005: 39).

Peter Paul Rubens – Aynadaki Venüs

Sıra dışı bir yaşam süren ve çok sayıda ülkeyi gezmiş olan sanatçı, doğuştan gelen yetenekleri ile öne çıkmıştır. Hem ressam hem diplomat hem de akademisyen kimliğiyle dikkat çeken bu sanatçı, Kuzey Avrupa'da Barok sanatının en etkili ve önde gelen isimlerinden biri olarak kabul edilmektedir. Yoğun üretkenliği ve geniş bir stüdyo pratiği ile tanınmış, eserlerini üretirken Van Dyck de dâhil olmak üzere birçok asistanla birlikte çalışmıştır. Katolik inancının ve monarşilerin kutsal hak

anlayışının görsel temsilde merkezi bir rol üstlenmiş, dönemin önemli temalarını sanat yoluyla güçlendirmiştir (Cumming, 2008: 191).

Rubens'in Aynadaki Venüs çalışmasında ayna, güzelliğin teatral sunumunu güçlendiren bir unsur olarak yer almaktadır. Venüs'ün kendine bakışı, izleyiciyle kurulan görsel bir ilişkiyi dramatik biçimde vurgulamaktadır. Rubens'in eserinde ışık ve hareketle desteklenen ayna kullanımı, Barok'un teatral estetiğinin bir parçası hâline gelmiştir. Eserdeki ayna, izleyiciyi resme baktığında bakışları kendine yönlendirerek kendi yüzeyinde yansıyan portrenin gözlerine çekmektedir.



Şekil 5. Peter Paul Rubens, Aynadaki Venüs, Panel üzerine yağlıboya, 123 x 98 cm., yaklaşık 1614/15.

Peter Paul Rubens, Aynadaki Venüs adlı yapıtında ideal güzellik kavramını en üst düzeyde temsil etmektedir. Venüs, yüzünü çerçeveleyen aynaya bakarken aynı zamanda izleyicinin varlığının farkında olduğunu hissettiren bir duruş sergilemektedir. Sanatçı, figürün ten dokusunu ve ipeksi saçlarını son derece duyumsal bir biçimde betimleyerek teknik maharetini ortaya koymuş; bu estetik yoğunluk, kompozisyonda yer alan hizmetçi figürüyle oluşturulan belirgin karşıtlık aracılığıyla daha da güç-

lendirilmiştir. Ayrıca, ihtiştamlı giysilere dekoratif nitelikte eklenmiş birkaç değerli aksesuar, Venüs'ün bedensel çıplaklığını vurgulayan bir unsur olarak öne çıkmaktadır (www.liechtensteincollections.at, 2025).

Johannes Vermeer – Terazi Tutan Kadın

Jan Vermeer (1632-1675), Hollanda'nın Delft kentinde doğmuş olup, yaşamı hakkında sınırlı bilgi bulunan bir ressamdır. Eserlerinde özellikle iç mekân sahnelerini ve günlük yaşamı konu almasıyla tanınmıştır. Doğduğu kentten nadiren ayrılmış ve başka yerlere seyahat etmemiş olmasına rağmen, günümüz perspektifinden değerlendirildiğinde, Hollandalı ressamlar arasında en büyük isimlerden biri olarak kabul edilmektedir (Gögebakan, 2018: 105).

Vermeer'in Terazi Tutan Kadın tablosunda ayna, figürün kendine bakışı ve içsel yansıması üzerinden anlatım gücü kazanmaktadır. Barok resimde ayna, izleyiciye sadece bir mekân derinliği sunmakla kalmayıp; aynı zamanda figürün psikolojik durumunu ve temsili bütünlüğünü ortaya koymaktadır. Bu kullanım, aynanın Barok resimde dramatik ve sembolik boyutunu göstermekte sahne ile izleyici arasında bir etkileşim ve derinlik oluşturmaktadır.



Şekil 6. Johannes Vermeer, Terazi Tutan Kadın, 662–1663, Tuval üzerine yağlıboya, 42,5 × 38 cm, Ulusal Sanat Galerisi, Washington, DC.

Terazi, adaletin ve nihai hükmün simgesi olarak kadının kendi eylemlerini tartma ve dengeleme sorumluluğunu temsil ediyor gibi görünmektedir. Kadının yüzünün tam karşısına ve ışık kaynağının yanına yerleştirilen ayna ise, kendini tanıma ve içsel yüzleşme aracı olarak yorumlanabilmektedir. Nesne, farklı bir tablo veya objeymiş gibi hissettirilse de büyük olasılıkla bir aynadır. Aynanın kadının karşısında bulunması, onun kendi adalet terazisinde gördükleriyle yüzleşmesine ve kendine dışarıdan bakabilmesine işaret etmektedir. Çünkü mükemmel bir ayna, yüzü olduğu gibi, süslemeye veya yumuşatmaya gerek duymadan yansıtır (Yıldız, 2024: 238).

6. SONUÇ

Bu çalışma, Rönesans ve Barok resminde aynanın kullanımını teknik ve sembolik boyutlarıyla inceleyerek, iki dönemin temsil anlayışları arasındaki farklılıkları ve süreklilikleri ortaya koymuştur. İnceleme, aynanın yalnızca fiziksel bir nesne olmanın ötesinde, resmin anlatımını güçlendiren, mekânsal derinlik yaratan ve izleyiciyle kurulan ilişkiyi dönüştüren çok katmanlı bir araç olduğunu göstermiştir.

Rönesans resminde ayna, öncelikle optik doğruluk, perspektif ve mekânsal düzenle ilişkilendirilmiş, kompozisyonun bütünlüğünü ve inandırıcılığını pekiştiren bir unsur olarak öne çıkmıştır. Aynanın bu dönemdeki kullanımı, sanatçının hem kendisini hem de temsil edilen dünyayı sorgulamasına olanak tanımış, figürlerin ve mekânın daha ölçülü ve dengeli bir biçimde sunulmasını sağlamıştır. Sanatçılar, aynayı küçük ama etkili bir detay olarak yerleştirerek hem görünmeyen alanları görünür hâle getirmiş hem de resmin sembolik ve anlatısal boyutunu derinleştirmiştir.

Barok resminde ise ayna, dramatik etkiyi artıran, izleyiciyi resmin içine çeken ve bakış ilişkilerini karmaşıklaştıran bir öğeye dönüşmüştür. Bu dönemde aynalar, sahne derinliğini çoğaltmak, hareketi ve teatral anlatımı vurgulamak ve temsil edilen gerçekliği sorgulatacak yeni katmanlar oluşturmak için kullanılmıştır. İzleyici, aynadaki yansımalar aracılığıyla resmin sınırlarının ötesine yönlendirilmiş, resim ile gerçeklik arasında etkileşimli bir ilişki kurmaya davet edilmiştir.

Her iki dönemde de ayna hem teknik hem de sembolik anlamlarıyla resmin anlatım kapasitesini artıran bir araç olmuştur. Rönesans'ta gözlemin, ölçünün ve optik doğruluğun ön plana çıktığı kullanım, Barok'ta dramatik etki ve izleyici katılımıyla birleşerek farklı bir görsel deneyim sunmuştur. Yapılan araştırmadan elde edilen bulgular ışığında resimde ayna kullanımının pek çok farklı biçimde ele alındığı gerek vurgulanmak

istenen bir ayrıntıyı vurgulamak gerekse sembolik bir anlam yükleyerek anlatımı zenginleştirmek için kullanıldığı, sözü edilen dönemlerde kimi zaman teknik kimi zaman içerik bakımından farklı şekillerde değerlendirildiği sonucuna varılmıştır.

KAYNAKÇA

- Charles, Victoria (2012). 1000 Muhteşem Resim. Çev. Nurettin Elhüseyni, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Cumming, R (2008). Görsel Rehberler-Sanat. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- David G. Stork ve Yasuo Furuichi. (2010). “Parmigianino’nun Dışbükey Aynadaki Otoportresi Üzerine Düşünceler: Sanatçının Stüdyosunun Bilgisayar Grafikleriyle Yeniden Yapılandırılması”, SPIE 7531, Sanatta Bilgisayar Görüntüsü ve Görüntü Analizi.
- https://www.researchgate.net/publication/253933132_Reflections_on_Parmigianino's_Self_portrait_in_a_convex_mirror_A_computer_graphics_reconstruction_of_the_artist's_studio
- Erdi, Es, B. (2018). Metafor Olarak Ayna, İdil Dergisi, cilt / volume 7, sayı / issue 52.
- <https://www.idildergisi.com/makale/pdf/1543233076.pdf>
- Fahy, E. (2009). Velázquez (1599–1660). <https://www.metmuseum.org/essays/velazquez-1599-1660>
- Gögebakan, Y. (2018). Jan Vermeer’e Ait “Resmin Alegorisi” Adlı Tablonun Korunması Gerekli Kültür Varlığı Olarak Değerlendirilmesi The Evaluation Of The Painting “The Allegory Of Painting” By Janvermeer As A Cultural Heritage That Requires Protection. İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi, 4(1), 103-112. <https://doi.org/10.22252/ijca.392264>
- İpşiroğlu, N, M. (2010). Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi (3. Baskı), İstanbul: Hayalbaz Kitap.
- Krausse, A, C (2005). Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü. Almanya: Literatür Yayıncılık.
- Little, S. (2016). ...izimler-Sanatı Anlamak (5. Baskı), İstanbul: Yem Yayın.
- Parmigianino Paintings, bio, ideas. (n.d.). Retrieved from <https://www.theartstory.org/artist/parmigianino/>
- The National Gallery, London. (n.d.). Quinten Massys (1465/6 - 1530) | Ulusal Galeri, Londra. Retrieved from <https://www.nationalgallery.org.uk/artists/quinten-massys>
- Tuschka, Alexandra. (2021). “Quentin Massys - the Money Changer and His Wife.” *The Artinspector US*. Retrieved (<https://www.the-artinspector.com/post/massys-the-moneychanger-and-his-wife>)
- Vaduz-Vienna. (2025). Liechtenstein. Princely Collections. n.d. “Venus in Front of the Mirror | LIECHTENSTEIN. the Princely Collections, Vaduz–Vienna.” LIECHTENSTEIN. the Princely Collections, Vaduz–Vienna. Retrieved (<https://www.liechtensteincollections.at/en/collections-online/venus-in-front-of-the-mirror>).
- Yıldız, A. (2024). Sanat Tarihinde Ayna İmgesi ve Fernando Botero’nun Figürleri. Sanat ve Tasarım Araştırmaları Dergisi, 5(8), 42-56. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/3574070>

Yıldız, S. (2024). Bilim Tarihi Açısından Bir Değerlendirme Örneği: Vermeer'in "Terazi Tutan Kadın" İsimli Tablosu. *Kültür Araştırmaları Dergisi* (21), 227-241. <https://doi.org/10.46250/kulturder.1458180>

Yıldırım, C. (2018). "ARNOLFINİ'NİN DÜĞÜNÜ" NDE NESNE SİMGEÇİLİĞİ ÜZERİNDEN 'GİZEMLİ İNİSİYASYON' UN ANALOJİSİ. *Yıldız Journal of Art and Design*, 5(2), 1-14.

<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/615726>

Yıldız, Ş., & Başak, V. (2019). MODA TARİHİ İÇERİSİNDE JAN VAN EYCK'İN RESİMLERİNİN GÖSTERGEBİLİM İLE ANALİZİ. *Uluslararası Disiplinlerarası ve Kültürlerarası Sanat*, 4(7), 179-200. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1496809>

Görsel Kaynakçası

Diego Velázquez, *Las Meninas*, 1656, Yağlı boya, 318 cm x 276cm, Prado Müzesi, Madrid.

[https://tr.wikipedia.org/wiki/Nedimeler_\(tablo\)#/media/Dosya:Las_Meninas,_by_Diego_Vel%C3%A1zquez,_from_Prado_in_Google_Earth.jpg](https://tr.wikipedia.org/wiki/Nedimeler_(tablo)#/media/Dosya:Las_Meninas,_by_Diego_Vel%C3%A1zquez,_from_Prado_in_Google_Earth.jpg)

Jan van Eyck, *Arnolfini'nin Evlenmesi*, 1434, Meşe Üzerine Yağlıboya, 82,2 cm × 60 cm Londra Ulusal Galerisi

Johannes Vermeer, *Terazi Tutan Kadın*, 662–1663, Tuval üzerine yağlıboya, 42,5 × 38 cm, Ulusal Sanat Galerisi, Washington, DC.

https://en.wikipedia.org/wiki/Woman_Holding_a_Balance#/media/File:Johannes_Vermeer_-_Woman_Holding_a_Balance_-_Google_Art_Project.jpg

https://tr.wikipedia.org/wiki/Arnolfini%27nin_Evlenmesi#/media/Dosya:Van_Eyck_-_Arnolfini_Portrait.jpg

Parmigianino, *Dışbükey Aynadaki Otoportre*, 1524, Dışbükey Panel Üzerine Yağlıboya, 24,4 cm çap, Sanat Tarihi Müzesi, Viyana.

[https://en.wikipedia.org/wiki/Self-Portrait_in_a_Convex_Mirror_\(Parmigianino\)#/media/File:Parmigianino_Selfportrait.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Self-Portrait_in_a_Convex_Mirror_(Parmigianino)#/media/File:Parmigianino_Selfportrait.jpg)

Peter Paul Rubens, *Aynadaki Venüs*, Panel üzerine yağlıboya, 123 x 98 cm., yaklaşık 1614/15.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rubens_Venus_at_a_Mirror_c1615.jpg

Quentin Matsys, *Banker ve Karısı*, 1514, Panel üzerine yağlıboya, 70,5 cm × 67 cm. Louvre, Paris.

https://en.wikipedia.org/wiki/The_Money_Changer_and_His_Wife

//

Bölüm 6

GÖRSEL SANATLARDA YÜZEYİ AŞAN BOYUTLAR: ANAMORFOZ VE ENKAUSTİK ÖRNEKLEMİ

Aysun CANÇAT¹

¹ İstanbul Gelişim Üniversitesi, İstanbul/Türkiye, e-mail:acancat@gelisim.edu.tr,
ORCID No: 000-0003-3837-5302

GİRİŞ

Her sanat yapıtı, özünde belirli materyallerin sistematik bir düzen içerisinde organize edilmesiyle vücut bulan ontolojik bir yapıdır. Geleneksel sanat anlayışında yapıt; belirli bir ölçü, matematiksel oran, kapalı kompozisyon kurgusu ve parçaların bütünüle olan organik uyumu üzerinden tanımlanmıştır. Bu klasik dönemde eser, estetik bir bütünlük arz eden, tamamlanmış ve değişmez bir yapı olarak sunulmaktadır. Ancak 20. yüzyıl ile birlikte, sanatın doğasına dair yerleşik estetik kurallar ve alışlagelen değer yargıları radikal bir dönüşüme uğramıştır. Modernizm ve beraberinde gelen avangart yaklaşımlar, klasik formun sınırlarını reddederek sanat yapıtına bambaşka bir yapısal kimlik kazandırmıştır. Bu süreçte görsel etkinliği artırmak ve ifade olanaklarını genişletmek amacıyla, resim düzlemine geleneksel olmayan heterojen malzemeler dahil edilmiş; bu durum sanatsal üretimde devrim niteliğinde tekniklerin gelişimini tetiklemiştir. Sanatsal pratikte bazı durumlarda üslup ve teknik arasında ayrıştırılması mümkün olmayan, simbiyotik bir bağ teşkil etmektedir. Teknik, sadece bir uygulama yöntemi değil, sanatçının üslubunu var eden ve anlamı inşa eden temel bir unsurdur. Bu nedenle, sanatsal süreçlerin incelenmesinde teknik yöntemlerin ve üslup özelliklerinin eş zamanlı olarak ele alınması bir zorunluluk teşkil etmektedir. Nitelikli bir sanat yapıtı, öz (içerik) ve biçim (form) bütünlüğü içerisinde kurgulanır. Dolayısıyla, bir eserin analiz edilmesi ve estetik değerinin takdir edilmesi sürecinde; kullanılan tekniğin üslup, konu ve semantik katmanlarla olan ilişkisi titizlikle incelenmelidir. Bu bağlamların göz ardı edilmesi, yapıtın sunduğu çok boyutlu anlam dünyasının eksik veya hatalı yorumlanmasına sebebiyet verecektir.

Bu çalışma; bir sanat yapıtının salt yüzey uygulamasından veya teknik bir beceri gösterisinden ibaret olmadığını vurgulamayı amaçlamaktadır. Her teknik seçimi, sanatçının kavramsal tercihlerinden ve ifade ihtiyacından doğan bilinçli bir eylemdir. Bu hipotezden hareketle çalışma, belirlenen iki farklı resim tekniği üzerinden, teknik ve anlam arasındaki bu ayrılmaz ilişkiyi bir seçki niteliğinde aydınlatmayı hedeflemektedir.

ANAMORFOZ

Anamorfoz terimi, Yunanca kökenli olup “geri, tekrar” anlamına gelen *ana* ve “şekil, biçim” anlamına gelen *morphē* kelimelerinin birleşiminden türetilmiştir. Anamorfoz, görsel sanatlarda bir görüntünün yalnızca belirli bir açıdan veya yansıtıcı bir yüzey aracılığıyla doğru şekilde algılanmasını mümkün kılan bir çarpıtma tekniğidir (Elkins, 2001, s.3-7). Bu teknik, özellikle Rönesans ve Barok dönemlerinde resim ve grafik

sanatlarında gizli mesajları veya sürprizli görsel efektleri aktarmak için sıkça kullanılmıştır (Caparrós, 2018, s.41-47).

Görüntüyü doğru bir biçimde ortaya çıkarmak için sanatçılar genellikle silindirik aynalar, yansıtıcı koniler, piramitler veya özel perspektif araçlarından yararlanmışlardır (Dixon, 2007,s.25-29). Bu bağlamda, anamorföz eserler, izleyicinin belirli bir açıdan bakışı veya özel araçlar kullanımı ile anlamlı bir görüntüye ulaşabilmesini sağlar; aksi hâlde, görüntü deforme olmuş ve tanınması zor bir hâl alır (Gombrich, 1995, s.137).

Anamorföz tekniğinin temel amacı, izleyicide merak ve keşif duygusu uyandırmak, aynı zamanda resimlerde gizli mesajlar veya semboller iletmek olmuştur (Elkins ,2001, 135-142). Özellikle propaganda, dinsel sembolizm veya entelektüel oyunlar için kullanılan bu yöntem, sanat eserlerinin çok katmanlı anlamlar taşımasını sağlamıştır. Dolayısıyla, anamorföz hem görsel estetiğin hem de bilişsel algının sınırlarını zorlayan bir sanat pratiği olarak değerlendirilebilmektedir.

Anamorfik sanat, optik yanılsamalar yaratmak amacıyla perspektifin kasıtlı olarak bozulduğu bir görsel ifade biçimi olarak tarih boyunca sanatın önemli bir parçası olmuştur (Özdemir, 2015, s. 47-50). Bu teknik, Orta Çağ'dan beri bilinmekte olup, özellikle Erken Rönesans döneminde sanatçılar tarafından ilgi görmüştür. Rönesans sanatçıları, perspektif biliminin keşfiyle birlikte görsel algıyı manipüle etme imkânına kavuşmuş ve bu doğrultuda oyun, merak uyandırma ve optik yanılsama yaratma amaçlarıyla anamorfik görüntüler geliştirmişlerdir (Demir, 2018, s.56-59).

Anamorfik perspektifi uygulayan ilk sanatçılardan biri, Leonardo da Vinci olmuştur. Leonardo'nun 1470'li yıllara ait notlarında, çeşitli anamorfik çizim örneklerine rastlanmaktadır. Bu çalışmalar, sanatçının hem perspektif kurallarına hâkimiyetini hem de görsel algıyla oynama konusundaki ilgisini göstermektedir (Kara, 2012, s. 98-101). 17. ve 18. yüzyıllarda ise anamorfik teknikler, özellikle resimlerde yaygın olarak kullanılmıştır. Bu dönemde anamorfik uygulamalar, politik mesajları, sapkın fikirleri veya erotik imgeleri gizlemek için etkili bir araç olarak tercih edilmiştir (Yalçın, 2009, s.112-115).

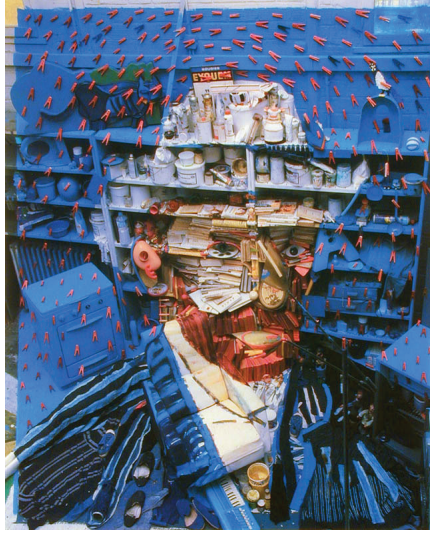


Resim 1. Hans Holbein, “Büyükelçiler”, Ahşap üzerine yağlı boya, 207x209.5 cm, 1533, Ulusal Galerî, Londra, İngiltere

Alman Rönesans dönemi saray ressamı Hans Holbein’in 1533 yılında tamamladığı “Büyükelçiler” adlı eseri, anamorfoz tekniğinin en dikkat çekici örneklerinden biri olarak sanat tarihçilerinin ilgisini çekmiştir. Eser, iki büyükelçi figürü ile zengin sembolik objelerin yer aldığı detaylı bir kompozisyona sahiptir. Resmin alt orta bölümünde, izleyicinin ilk bakışta anlamlandırmakta güçlük çektiği gri tonlarda, geometrik olarak uzatılmış bir form dikkat çekmektedir. Bu forma yalnızca belirli bir açıdan bakıldığında, şaşırtıcı bir şekilde insan kafatası görüntüsü ortaya çıkmaktadır. Holbein’in bu teknikle gerçekleştirdiği anamorfik çalışma, izleyiciye ölümün kaçınılmazlığını hatırlatmakta ve dönemin sembolik görsel diline işaret etmektedir. Özellikle Rönesans sanatında önemli bir tema olan *vanitas*, hayatın geçiciliğini, dünyevi zevklerin ve maddi varlıkların nihai boşluğunu vurgulayan bir kavram olarak öne çıkar. Kafatası imgesi, bu bağlamda, hem bireysel ölümün hem de insan yaşamının fani doğasının sembolik bir temsili olarak yorumlanmaktadır. Holbein’in eseri, yalnızca teknik ustalığı ile değil, aynı zamanda dönemin entelektüel ve felsefi düşünce yapısını yansıtan derin anlam katmanları ile de dikkat çekmektedir.

Günümüzde anamorfik teknikler, sadece resimle sınırlı kalmayıp, fotoğraf, heykel, yerleştirme sanatı ve özel film efektleri gibi farklı disiplinlerde de uygulanmaktadır (Çelik, 2020, s.122). Modern sanatçılar, anamorfik perspektifi hem estetik hem de kavramsal bir araç olarak kullanmakta, izleyicinin mekân ve algı deneyimini yeniden şekillendirmektedirler. (Özdemir, 2015, s. 54-58). Bu durum, anamorfik sanatın tarih boyunca sahip olduğu “gizleme” ve “oyunlaştırma” işlevinin günümüzde

de güncel bir karşılığının olduğunu göstermektedir. (Çelik, 2020, s.130-135).



Resim 2. Bernard Pras, Van Gogh, 1999 “Dali”, Anamorfik yerleştirme, 218 x 178 x 5 cm, Nuit Blanche Sergisi’nden.

Tekniği, klasik dönem örneklerinin ötesine geçerek çağdaş bağlamında ve farklı biçimlerde uygulayan ustalardan biri de Fransız sanatçı Bernard Pras’tir. O; teneke kutu, şişe, karton, ambalaj, plastik kap ve benzeri atık malzemeleri kullanarak oluşturduğu anamorfik kompozisyonlarla öne çıkmaktadır. Pras’ın eserlerinde, nesneler birbirlerinin önüne, üstüne veya yanına belirli bir düzen ve aralıkla yerleştirilmekte; yalnızca belirli bir açıdan ve genellikle karşıdan bakıldığında, algılanabilecek bütüncül bir görsel form ortaya çıkmaktadır. Örneğin bu teknikle oluşturulan çalışmalardan birinde, izleyici karşıdan baktığında, post-empresyonist sanatçı Vincent Van Gogh’un ikonik bir portresini tanıyabilmektedir. Ancak esere farklı açılardan, özellikle yandan bakıldığında, kullanılan nesneler birbirinden bağımsız ve rastgele yerleştirilmiş gibi görünmekte; bu da sanatçının kompozisyon tekniğinin algılayıcı ile olan etkileşimini vurgulamaktadır. Bernard Pras’ın anamorfik düzenlemeleri, yalnızca görsel bir deneyim sunmakla kalmayıp, aynı zamanda çağdaş tüketim kültürüne eleştirel bir yorum niteliği taşımaktadır. Kullanılan nesnelerin atık ve tüketim malzemelerinden seçilmesi, modern toplumdaki tüketim alışkanlıklarının ve materyalist eğilimlerin sorgulanmasına olanak tanımaktadır. Böylece sanatçı, tekniksel ustalığı ile birlikte, toplumsal ve kültürel eleştiriye bir arada sunan bir estetik yaklaşım geliştirmiştir.

ENKAUSTİK

Enkaustik, resim sanatının en eski ve özgün tekniklerinden biri olarak bilinmektedir. Tempera ve fresk gibi antik dönemden günümüze ulaşan uygulamalar arasında önemli bir yere sahiptir. Enkaustik tekniğinin temel malzemesi, balmumu olup, bu özelliğiyle diğer boya türlerinden ayrılır. Balmumu, ısıtılarak eriyik hâle getirilir ve ardından çeşitli renkli pigmentlerle karıştırılarak boya elde edilir. Bu boya, hem renklerin yoğunluğunu hem de uzun ömürlülüğünü artıran bir medium görevi görür. Tekniğin uygulanacağı yüzeyler genellikle ahşap ya da duvar gibi düz ve dayanıklı malzemelerdir. Ahşap yüzeylerde, balmumu-pigment karışımı sürüldükten sonra, üzerine ısıtılmış bir metal uygulanır. Metalin ısısı, balmumu ile pigmentin yüzeye nüfuz etmesini ve sabitlenmesini sağlar; aynı zamanda fırça veya spatula ile müdahale edilmesine imkân tanır. Bu yöntem sayesinde sanatçılar, detaylı dokular, derinlik ve ışık efektleri gibi görsel açıdan zengin ve kalıcı kompozisyonlar yaratabilirler.

Enkaustik tekniği, özellikle antik Yunan ve Roma dönemlerinde duvar resimlerinde ve Bizans döneminde ikonaların yapımında yoğun olarak kullanılmıştır. Tekniğin dayanıklılığı, esnekliği, estetik kalitesi, tarih boyunca sanatçılar tarafından tercih edilmesinin başlıca nedenleri arasında yer almaktadır. Ayrıca balmumunun doğal özellikleri, renklerin zamanla solmasını önleyerek, eserlerin uzun ömürlü olmasını sağlamıştır.



Resim 3. Eirene adında bir kadının mumya portresi (Fayyum Portresi), Ahşap üzerine enkaustik teknik, M.S.37, Mısır.

Enkaustik tekniği, tarih boyunca hem duvar resimlerinde hem de ikonaların betimlenmesinde kullanılmıştır. Rönesans döneminde de örneklerine rastlanmakla birlikte, teknik daha çok Bizans sanatına özgü

bir uygulama olarak öne çıkmaktadır (Sözen ve Tanyeli, 2003, s.22). Günümüze ulaşan en önemli ve somut örnekler ise, özellikle 2. yüzyılda Mısır'da Roma dönemine ait mezarlarda ortaya konan Fayyum Portreleri'dir. Fayyum Portreleri, ölen kişilerin baş kısmına, mumya ile bütünleşen ve onların yüz hatlarını yansıtan portreler olarak tanımlanabilir. Bu portreler, sadece bireysel benzerlikleri aktarmakla kalmaz, aynı zamanda resim sanatında ileri düzeyde bir portrecilik anlayışını da yansıtır (Onurkan, 1994, s.145). Bu bağlamda, enkaustik tekniğin kullanımı, yalnızca estetik bir tercih değil; aynı zamanda Mısır inanç sistemleri ve ölüm sonrası ritüellerle doğrudan ilişkili bir uygulama olarak değerlendirilmelidir. Ölümden sonraki yaşam inancı, bu portrelerin hem korunmasını hem de ölüyle bağ kuracak biçimde tasarlanmasını gerekli kılmıştır. Böylece enkaustik teknik, sanat ve dini inançların birleştiği bir kültürel aracın işlevini görmüştür.

Enkaustik teknik ile yapılan kadın portresi, önce hayvansı öz içeren bir tutkalla yapılmış; resmin asıl malzemesi ise, arılardan elde edilen balmumu olmuştur. Bu teknik, resim üzerindeki formların oluşturulmasında büyük kolaylık sağlamıştır. Portre resim, her bölgesinde ince işçilik ve özel uygulamalarla gerçekleştirilmiştir. Bazen, enkaustik ve tempera tekniklerinin üst üste konulan tabakalar halinde bir arada da kullanıldığı da olmuştur.



Resim 4. *Bart Hess, Bedeni üzerinde balmumu ile bir performans.*

Bart Hess, insan bedeni ile teknoloji ve materyal arasındaki sınırları bulanıklaştıran çalışmalarıyla tanınan Hollandalı bir sanatçı ve tasarımcıdır. Hess, bizzat insan bedeni üzerinde balmumunu eriterek çeşitli performanslar, düzenlemeler gerçekleştirmiştir. Hess, kendi bedeni üzerinde de gerçekleştirdiği performanslarında, sıcaklığın, çalışmasının son

şeklini belirlemede etkili olduğunu belirtmiştir. Değişik ısı dereceleri ile balmumunun şekillerini değiştirilebilmiştir. Balmumu erirken beden üzerinde ilk sıcaklık birkaç saniye acı verdiğinden ısıya karşı biraz toleranslı olmak gerekmektedir. Sanatçı, fütüristik etkilerde ortaya koymak istediği çalışmalarını balmumu ile bütünleştirdiğini ifade etmiştir (Frearson, 2025, s.77-80). Özellikle balmumu kullanarak gerçekleştirdiği performansları, “vücut modifikasyonu” ve “geleceğin modası” kavramlarını keşfetmesi açısından sanat dünyasında büyük yankı uyandırmıştır.

SONUÇ

Bu çalışma, görsel sanatlarda teknik seçimin yalnızca biçimsel bir uygulama değil, aynı zamanda eserin kavramsal, kültürel ve anlamsal boyutlarını belirleyen temel bir yapı taşı olduğunu ortaya koymayı amaçlamıştır. Anamorfoz ve enkaustik teknikleri üzerinden yapılan inceleme, sanat yapıtının yüzeyle sınırlı olmayan, izleyici algısını, mekân deneyimini ve düşünsel katmanları içine alan çok boyutlu bir yapı sunduğunu göstermektedir. Bu bağlamda teknik, sanatçının ifade dilini şekillendiren ve eserin anlam dünyasını doğrudan etkileyen etkin bir unsur olarak değerlendirilmiştir.

Anamorfoz tekniği, tarihsel süreçte perspektif ve algı ilişkisini sorgulayan, izleyiciyi pasif bir konumdan çıkararak etkin bir özne hâline getiren bir yaklaşım sunmuştur. Holbein’in “Büyükelçiler” adlı eserinde olduğu gibi, teknik ustalık sembolik anlatımla birleşerek vanitas düşüncesini güçlendirmiş; çağdaş örneklerde ise Bernard Pras’ın çalışmaları aracılığıyla tüketim kültürü ve nesne ilişkileri eleştirel bir perspektifle ele alınmıştır. Bu durum, anamorfozun tarihsel bağlamından kopmadan, güncel sanat pratiklerinde de kavramsal bir araç olarak işlevini sürdürdüğünü göstermektedir.

Enkaustik teknik ise, malzemenin fiziksel ve kimyasal özellikleriyle anlam arasında doğrudan bir bağ kuran özgün bir resim anlayışı sunmaktadır. Antik dönemden Fayyum Portreleri’ne uzanan tarihsel süreçte enkaustik, yalnızca dayanıklı bir teknik olmanın ötesinde, ölüm, kimlik ve inanç kavramlarıyla ilişkilenen kültürel bir ifade biçimi olarak öne çıkmıştır. Güncel sanatta Bart Hess örneğinde görüldüğü üzere, balmumunun bedensel ve performatif bir malzemeye dönüşmesi, enkaustiğin çağdaş sanat bağlamında da yeniden yorumlanabildiğini ortaya koymaktadır.

Sonuç olarak, bu çalışma anamorfoz ve enkaustik tekniklerinin, sanat yapıtını yüzeysel bir görsellikten çıkararak çok katmanlı bir anlam alanına taşıdığını göstermektedir. Teknik ile kavram arasındaki bu ayrılmaz

ilişki, sanat yapıtının hem tarihsel süreklilik içinde değerlendirilmesini hem de çağdaş sanat pratikleriyle ilişkilendirilmesini mümkün kılmaktadır. Bu doğrultuda, sanatsal üretimlerin analizinde teknik unsurların yalnızca yöntemsel değil, düşünsel ve anlamsal bağlamlarıyla birlikte ele alınmasının gerekliliği bir kez daha vurgulanmaktadır.

KAYNAKÇA

- Caparrós, J. (2018). *Rönesans Sanatında Gizli İmgeler Ve Görsel Aldatmaca*, London: Routledge Yayınevi.
- Dixon, R. (2007). *Ayna Görüntüleri: Silindirik Anamorfoz Ve Görsel Algı*. Visual Studies, 22(3), 214–230.
- Elkins, J. (2001). *Sanatın Öğretilmemesinin Nedenleri: Sanat Öğrencileri İçin Bir El Kitabı*. Urbana: Illinois Üniversitesi Yayınları.
- Frearson, A. <https://www.dezeen.com/2013/09/12/the-garment-district-by-bart-hess-at-future-perfect/>, Erişim tarihi: 10.11.2025
- Gombrich, E. H. (1995). *Sanatın Tarihi* (16. baskı.). London: Phaidon Yayınevi.
- Çelik, M. (2020). *Görsel Algı ve Modern Sanatta Anamorfoz*. İstanbul: Sanat Yayınları.
- Demir, A. (2018). *Rönesans Sanatında Perspektif ve Anamorfik Teknikler*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Kara, H. (2012). *Leonardo da Vinci ve Optik Denemeleri*. İstanbul: Kültür ve Sanat Yayınları.
- Onurkan, S. (1994). *Anadolu Araştırmaları-Antik Çağ Resminde Enkaustik Teknik ve Boyalar*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Basımevi.
- Özdemir, S. (2015). *Anamorfik Sanatın Tarihi ve Kuramsal Yaklaşımlar*. İzmir: Ege Üniversitesi Yayınları.
- Sözen, M.; Tanyeli, U. (2003). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Yalçın, E. (2009). 17. ve 18. Yüzyıl Resimlerinde Anamorfoz Kullanımı. Ankara: Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi, 5(2), 45-67.

GÖRSEL KAYNAKÇA

- Görsel 1. https://www.artchive.com/ftp_site.ht, (E.T.: 23.11.2025)
- Görsel 2. <https://achetezdelart.com/pras/>, (E.T.:11.10.2024)
- Görsel 3. https://www.reddit.com/r/ArtefactPorn/comments/tg0i8j/mummy_portrait_of_a_woman_named_eirene_with/?tl=tr. (E.T.:12.10.2025).
- Görsel 4. <https://dutchdesigndaily.com/stories/digital-artifacts/>, (E.T.:08.06.2024).

//

Bölüm 7

RESİMSEL MEKÂDA PANOPTİK BAKIŞIN
ÖTEKİLEŞTİRİCİ İŞLEVİ: ANLAMBİLİMSEL
BİR İNCELEME

Salih EZEN¹

¹ Sanatta Yeterlilik Mezunlu, Atatürk Üniversitesi, Resim Bölümü, salihezen7@gmail.com, İD: 0009-0005-0602-9829

GİRİŞ

Sanat tarihi boyunca görsel temsil, yalnızca estetik bir üretim alanı değil; aynı zamanda toplumsal, ideolojik ve politik anlamların üretildiği bir söylem alanı olarak işlev görmüştür. Resim sanatı, iktidar ilişkilerini, normatif bakış biçimlerini ve toplumsal hiyerarşileri görünür kılan güçlü bir temsil düzlemi sunar. Bu bağlamda bakış, nötr bir görme edimi olmaktan çıkarak, anlam üreten ve özneyi konumlandıran ideolojik bir araca dönüşür. Görsel imgeler aracılığıyla kurulan bu bakış rejimleri, “ben” ve “öteki” ayrımını pekiştiren sembolik yapılar üretir.

Jeremy Bentham’ın Panoptikon modeli ve Michel Foucault’nun bu kavram etrafında geliştirdiği disipliner iktidar kuramı, modern toplumlarda gözetim ve denetimin nasıl içselleştirildiğini açıklamak açısından temel bir kuramsal çerçeve sunmaktadır. Panoptikon, yalnızca mimari bir yapı modeli değil; bireyin sürekli izleniyor olma ihtimali üzerinden kendi davranışlarını düzenlediği bir iktidar mekanizmasını ifade eder. Foucault’ya göre bu mekanizma, bireyi dışsal zorlamadan çok, içselleştirilmiş bir denetim yoluyla disipline eder. Sanat, bu görünmez iktidar ilişkilerini hem yeniden üreten hem de ifşa eden bir temsil alanı olarak, panoptik bakışın estetik karşılıklarını ortaya koyar.

Ötekileştirme kavramı ise kimlik inşasının temel dinamiklerinden biri olarak, toplumsal düzenin “normal” ve “anormal”, “merkez” ve “çeper” ayrımları üzerinden kurulmasını sağlar. Sanat tarihinde ötekilik, farklı dönemlerde günah, sapkınlık, yoksulluk, sınıf, beden, cinsiyet ve kimlik gibi çeşitli temalar etrafında temsil edilmiştir. Bu temsiller, çoğu zaman bakış rejimleriyle iç içe geçerek, ötekileştirilen bedeni görünür kılarken aynı anda denetim altına alır. Ancak Panoptikon ile ötekileştirme arasındaki ilişkinin, resim sanatı bağlamında tarihsel süreklilik içinde ve anlambilimsel bir yaklaşımla ele alındığı çalışmalar sınırlıdır.

Bu çalışmanın temel problemi, panoptik bakışın resim sanatında nasıl kurulduğu ve bu bakışın ötekileştirme mekanizmalarını hangi görsel ve anlamsal araçlar üzerinden yeniden ürettiğinin ortaya konulmasıdır. Çalışmanın amacı, farklı tarihsel dönemlerden seçilen sanat eserleri aracılığıyla, gözetim, iktidar ve ötekileştirme ilişkilerinin görsel temsillerini anlambilimsel bir perspektifle çözümlemektir. Bu doğrultuda araştırma, panoptik bakışın resim sanatında süreklilik gösteren bir estetik-ideolojik yapı oluşturduğu ve ötekileştirme pratikleriyle birlikte işlediği hipotezine dayanmaktadır.

Araştırma, nitel ve yorumlayıcı bir yöntemle tasarlanmış olup semiyotik (anlambilimsel) çözümleme, ikonografik okuma ve tarihsel bağlam analizi yöntemlerini bütüncül bir çerçevede kullanmaktadır. Amaçlı

örnekleme yöntemiyle seçilen sanat eserleri, bakış-gözetim ilişkisini ve ötekileştirme temalarını açık biçimde yansıtan örneklerden oluşmaktadır. Bu yönetsel yaklaşım, resim sanatında panoptik bakışın yalnızca tematik değil, aynı zamanda biçimsel ve anlamsal düzeyde nasıl inşa edildiğini ortaya koymayı amaçlamaktadır.

Anlambilim Tanımı ve İşlevselliği

Anlambilim, en tanımıyla “anlamın ve anlamlandırma süreçlerinin bilimsel incelemesi” olarak kabul edilmektedir. Pozitif bilimlerde olduğu gibi kesinlik arz etmemekle birlikte, nesnellik ve bilimsel yöneme dayalı incelemeleri esas alır ve bu yönüyle dilin anlam yapısını çözümlemeye yönelik sistematik bir yaklaşım sunar. Anlambilimin temel inceleme nesneleri arasında sözceleme edimi ve bu edim sonucunda ortaya çıkan sözceler yer almaktadır. Sözceleme, konuşucunun dili anlam üretme amacıyla kullanması olarak tanımlanabilir; bu süreç sonunda ortaya çıkan sözceler ise bağlama göre değişkenlik arz eden anlamlar taşımaktadır. Günümüzde anlambilim, disiplinlerarası ve hatta disiplinler üstü bir bilim dalı olarak değerlendirilmektedir. Bu bağlamda, yalnızca doğal dil ile dilsel ürünler arasındaki ilişkiyi değil, aynı zamanda dilin biçimsel yönlerinin anlam üzerindeki etkilerini de araştırma konusu edinmektedir. Ancak, anlamın soyut ve kavranması güç doğası nedeniyle, yapılan çözümlemeler belirli bir ölçüde açıklayıcı olabilmekte, mutlak bir kesinlik sunamamaktadır. Bununla birlikte, anlambilim insan iletişiminin temel yapılarını çözümleme çabasıyla hem açık seçik hem de örtük anlam katmanlarını görünür kılmaktadır (Eziler Kıran, 2014).

Anlambilim, dilin dört temel katmanı arasındaki ilişkilerden hareket ederek göstergelerin anlam kazanma biçimlerini ve anlam üretim süreçlerini incelemektedir. Türkçede “anlam” kavramı hem zihinsel bir işlem olarak anlamlandırma sürecini hem de bu sürecin sonucu olan anlamı ifade etmektedir. Konuşucu, göndergelerin belirli özelliklerini seçerek anlam üretimini gerçekleştirir; bu süreçte anlam düz anlam ve yan anlam katmanlarıyla zenginleşir. Örneğin, “kahve” ve “kafe” sözcükleri arasında yüzeyde benzerlik bulunmasına rağmen, bağlamda kullanılan anlam-birincikler aracılığıyla farklılıklar ortaya çıkar. “Kahve” kavramı daha çok gelenekselliğe ve gündelik içecek kültürüne işaret ederken, “kafe” sözcüğü modernlik, alkol tüketimi veya mekânın kullanım biçimine ilişkin çağrışımlar üretir. Bu örnek, anlamın yalnızca sözcük düzeyinde değil, sözceleme bağlamında, söylem ve kullanım üzerinden sürekli olarak değişen ve dönüşen bir yapı sergilediğini göstermektedir. Dolayısıyla anlambilim, yalnızca sözlük anlamını çözümlemekle yetinmeyip, bağlam, kullanım ve etkileşim yoluyla anlamın çeşitlenme ve dönüşme biçimlerini de incelemektedir. Ancak, anlamın soyut ve öznel yönleri nedeniyle

disiplin her anlamı kesinlik içerisinde açıklayamaz; bu durum, anlambilimin dinamik ve esnek yapısını ortaya koymaktadır (Eziler Kıran, 2014).

Ferdinand de Saussure’ün göstergebilim kuramı, göstergenin iki temel bileşeni olan “gösteren” ve “gösterilen”den oluştuğunu ortaya koymaktadır. Gösteren, bir kavramın zihinsel temsili iken, gösterilen, bu kavramın dile getirilmiş veya somutlaştırılmış hâlidir. Anlam, bu iki unsurun bağlamsal ilişki kurmasıyla ortaya çıkar. Gösterge; belirti, imge, simge veya alegori gibi farklı kategorilerle ilişkilendirilerek çok katmanlı anlam düzeylerinde işlev görebilmektedir. Saussure, göstergenin salt fiziksel bir form değil, aynı zamanda zihinsel bir işlev taşıdığını vurgulamaktadır. Bu bağlamda dilin çift eklemlilik ilkesi, anlam taşıyan birimler (sözcükler) ile anlam taşımayan birimleri (sesbirimler) birbirinden ayırarak dilin hem tutarlılığını hem de yaratıcılığını ortaya koyar. Bu yaklaşım, iletişimde anlam üretim süreçlerinin daha derinlikli biçimde incelenmesine imkân tanımaktadır (Barthes, 2021, s. 44-49).

Göstergebilim açısından bakıldığında, gösteren ile gösterilen arasındaki ilişki anlamın inşasında belirleyici bir role sahiptir. Gösteren, anlamın iletilmesini sağlayan aracı; gösterilen ise bu anlamın zihinsel ve kavramsal temsili olarak konumlanmaktadır. Gösterge türleri yalnızca dilsel göstergelerle sınırlı kalmayıp, yazılı, görsel ve bedensel biçimlerde de ortaya çıkabilir ve bu çeşitlilik “türsel gösterge” başlığı altında sınıflandırılabilir. Bu sınıflandırma, küçük anlam birimlerinin bir araya gelerek daha büyük bütünler oluşturmaya olanak sağlar. Böylece gösterge sistemi, hem anlamlı iletişimin aracı hem de düşünsel yapıların kurucu ögesi haline gelmektedir (Barthes, 2021, s. 50-54).

Gösterge, gösteren ile gösterilenin birleşimiyle anlamlandırma sürecini oluşturmaktadır. Saussure’ün yaklaşımı çerçevesinde, gösterenin yalnızca nesneye indirgenemeyeceği, aynı zamanda zihinsel bir tasarım olarak ele alınması gerektiği vurgulanmaktadır. Bu birleşim, “semiosis” olarak adlandırılan süreçte, bağlam ve ilişkiler aracılığıyla anlam üretir. Kimi zaman nedensiz gibi görünen bağlantılar kurulsa da, bu durum kültürel ve bağlamsal farklılıkların yorumlanabilmesine olanak tanır. Lévi-Strauss’un *La Pensée Sauvage* adlı çalışması, göstergelerin kültürel bağlamda nasıl doğallaştırılarak anlam düzeni kurduğunu örneklemektedir. Günümüzde ise göstergebilim, dijitalizm (ikicilik) gibi kavramlar aracılığıyla anlam üretim süreçlerine yeni bir boyut kazandırmakta; yalnızca dilsel göstergeleri değil, aynı zamanda kültürel, fizyolojik ve bağlamsal göstergeleri de inceleyerek geniş bir çözümleme alanı sunmaktadır (Barthes, 2021, s. 54-58).

Panoptikon Tanımı ve İşlevselliği

Panoptikon, İngiliz filozof ve toplum kuramcısı Jeremy Bentham tarafından 1785 yılında hapisaneler için tasarlanan bir yapı modelidir. Bentham'ın tasarımında temel ilke, bireylerin sürekli gözetim altında oldukları algısını yaratmaktır. Bu algı, gözetim altındaki kişilerin her an izlenebileceklerini düşünmelerine yol açarak kendi davranışlarını denetlemelerini sağlar. Panoptikon'un bu yönü, yalnızca cezaevleriyle sınırlı kalmayıp hastane, fabrika ve okul gibi disiplinler kurumlara da uygulanabilir niteliktedir. Yapının temel işlevi, gözetleyicinin merkezi bir konumda bulunarak sürekli denetim yapabilmesine imkân tanınmasıdır. Böylelikle gözetim altındaki bireyler, dışsal bir baskı olmaksızın, içselleştirilmiş bir disiplin mekanizması ile davranışlarını kontrol eder hale gelirler. Bentham'ın modelinde nezaret, hapis, tecrit, zorla çalıştırma ve eğitim süreçleri tek bir gözetim sisteminde bütünleştirilmiştir (Bentham vd., 2019, s. 12-13).

Mimari açıdan Panoptikon, birkaç katlı tek odalı hücrelerin çember şeklinde düzenlendiği bir yapı biçimidir (**Görsel 1**). Her hücre, yapının iç kısmına açılmakta; dış cephede ise ışık almayı sağlayan pencereler yer almaktadır. Çemberin merkezinde, gözetleyicilerin yer aldığı bir nöbet kulesi konumlandırılmıştır. Bu kule, mahpusların bakışından tamamen gizlenmiş durumdadır. Dolayısıyla gözetim işlevi, mahpusların gözetleyiciyi görmeden sürekli izleniyor oldukları duygusunu yaşamaları üzerine kuruludur (Foucault, 1992, s. 295-298).

Panoptikon'un temel işlevselliği, gözetleyicinin görünmeden gözetim yapabilmesinde yatmaktadır. Yapının dairesel biçimde tasarlanması bu işlevi güçlendirse de asıl önemli olan nokta, gözetim altındaki bireylerin her an izlenme ihtimaliyle yüzleşmeleridir. Bu durum, az sayıda gözetleyici ile geniş bir kitlenin etkin biçimde kontrolünü mümkün kılar. Böylece herhangi bir kural ihlalinin anında fark edilebileceği düşüncesi, bireylerde sürekli bir disiplin duygusu yaratır. Gözetleyici açısından ise sistem, minimum eforla maksimum kontrol olanağı sunar. Gözetleyici, varlığını sürekli kılmaksızın görünür olmayı başarır; bu sayede gözetim işlevi süreklilik kazanır. Panoptikon'un en önemli özelliği, bireylerin kendi kendilerini denetleme eğilimine yönlendirilmesidir. Ayrıca, üst düzey yetkililerin ve müfettişlerin habersiz ziyaretleri, bu disiplinin işlerliğini pekiştirir ve gözetim altındaki bireylerin dışsal müdahaleye gerek kalmaksızın düzenli davranışlar sergilemelerini sağlar (Bentham vd. 2019, s. 23-24).



Görsel 1. *Bentham'ın panoptikon görüş sistemi, Fotoğraf.*

Panoptikon kavramının düşünsel arka planında veba salgınlarıyla ilişkili toplumsal denetim biçimleri önemli bir yer tutar. 14. yüzyılda Avrupa'yı etkileyen büyük veba salgını, dinî ve toplumsal yaşamda derin dönüşümlere yol açmış; kilise ayinlerinin iptali, ruhban sınıfındaki kayıplar ve deneyimsiz kişilerin rahip olarak atanması kilisenin otoritesini zayıflatmıştır. Vebanın "Tanrı'nın cezası" olarak yorumlanması ve bazı rahiplerin görevlerini terk etmesi, halkın kiliseye duyduğu güveni daha da sarsmıştır. Bu dönemde "ölüm dansı" (danse macabre) kavramı toplumsal bellekte yer edinmiş; hastalığın belirtileri bu metafor üzerinden anlamlandırılmıştır. Aynı süreçte Yahudilere yönelik düşmanlık artmış ve 1347-1351 yılları arasında özellikle merkezi otoritenin zayıf olduğu Almanya'nın Ren bölgesinde Flagellant (kendini kırbaçlayanlar) hareketi ortaya çıkmıştır. Bu topluluklar vebayı günahkârlara gönderilmiş ilahi bir ceza olarak yorumlamış, sokaklarda kendini kırbaçlama ritüelleri gerçekleştirirken Yahudileri vebanın sorumlusu olarak hedef göstermiştir. Su kuyularını zehirlemekle suçlanan Yahudiler toplu katliamlara maruz kalmış, binlercesi öldürülmüştür. Papa VI. Clement, Flagellant hareketini kınamış ve Yahudilere yönelik şiddeti durdurmak amacıyla sivil otoritelerle iş birliği yapmıştır. Kısa ömürlü olmasına rağmen bu hareket, Avrupa'daki Yahudi nüfusunda ciddi kayıplara ve toplumsal parçalanmalara yol açmıştır (Genç, 2011).

17. yüzyılın sonlarında ise veba salgınlarına karşı kent düzeyinde alınan önlemler, Panoptikon'un gözetim mantığını çağrıştıran düzenlemelere sahne olmuştur. Bu bağlamda şehir giriş ve çıkışlarının kapatılması, kentin mahallelere ayrılarak her mahalleye sorumlu bir yetkili atanması, bu yetkililere askerlerin tahsis edilmesi gibi yöntemlerle karantina düzeni kurulmuştur. Karantina kurallarını ihlal edenler idamla cezalandırılmış, başıboş hayvanlar öldürülmüştür. Ölüm ve hastalık vakaları düzenli olarak rapor edilmiştir. Karantinaya alınan evlerde eşyalara sinen hastalık kokusu, yani bulaş riskinin önlenmesi amacıyla, evin tüm açık noktaları (kapı kilidi deliklerine kadar) balmumu ile kapatılmıştır.

Ancak belirli bir sürenin sonunda koku kaybolduktan sonra ev sakinlerinin mekânlarına geri dönmelerine izin verilmiştir (Foucault, 1992, s. 289-293).

Veba salgını, toplumsal düzende yalnızca iki karşıt grup arasında kurulan ikili bir ayrımın ötesine geçerek, çok yönlü ayrımların, bireyselleştirmeye dayalı uygulamaların, gözetim ve denetim mekanizmalarının ve iktidarın yoğunlaşmasının temsili haline gelmiştir. Buna karşılık, cüzzamlılara yönelik dışlama pratiği daha çok sürgün ve kapatma biçiminde tezahür etmiştir. Bu noktada Foucault, iktidarın “önemli” ve “önemsiz” olanı ayırma biçimlerinin altını çizer. Bir tarafta “büyük kapatma” öne çıkarken, diğer tarafta “iyi bir terbiye” söz konusudur. Yani cüzzam deneyimi reddedilme ve paylaşım üzerinden şekillenirken, veba ise disiplin, denetim ve gözetimle bütünleşmiştir. Cüzzamlıların sürgün edilmesi ile vebalıların tutuklanması, aslında aynı siyasal tahayyülün iki farklı yönünü temsil etmektedir: arınmış bir toplum düşü ile disiplinli bir toplum düşü (Foucault, 1992, s. 293-295).

Klasik Dönemden Moderniteye Geçiş Sürecinde Sanatta Bakış, Gözetim ve İkonografi

Bu tarihsel ve toplumsal arka plan, sanat eserlerine de yansımıştır. Avrupa’da birçok sanatçı, veba salgınlarını eserlerinde konu edinmiştir. Bunlardan biri Peter Paul Rubens’in (1577-1640) 1616-17 yıllarında gerçekleştirdiği “Aziz Francis Xavier’in Mucizeleri” adlı büyük boyutlu altar panosudur (**Görsel 2**).

Anvers’teki Cizvitler tarafından, günümüzde Aziz Charles Borromeo Kilisesi olarak bilinen yapı için sipariş edilen bu eser, Karşı Reformasyon’un Katolik doktrinini güçlendirme amacını yansıtır. Rubens, yapıtında Aziz Xavier’in Hindistan’daki misyonerlik faaliyetleri sırasında gerçekleştirdiği mucizeleri betimler. Kompozisyonun merkezinde Xavier’in dirilttiği bir bebek yer alırken, arka planda bir Hindu idolünün yıkılışı Batılı yorumda şeytanı simgeleyerek halkın Hristiyanlığa yönlendirilmesini temsil eder. Eserin sol alt köşesindeki veba kurbanı figürünün Tintoretto’nun Aziz Roch betimlemelerinden esinlendiği düşünülmektedir. Bu figür aracılığıyla veba, dönemin dini söyleminde sapkın inançların bir sonucu olarak konumlandırılır. Rubens, Cizvit azizlerinin hastalıklarla mücadelesini Katolik Kilisesi’nin sapkınlığı ortadan kaldırma gücüyle ilişkilendirir (Üresin, 2023, s. 114–115). Bu bağlamda veba, yalnızca bir hastalık değil, “öteki”nin bedensel bir göstergesi olarak temsil edilir; hasta beden ise hem kurtarılması gereken hem de gözetim altında tutulması gereken bir unsur hâline gelir. Bu temsil biçimi, modern biyopolitik denetimin erken bir görsel öncülü olarak okunabilir.



Görsel 2. Rubens, Aziz Francesco Xavier'in Mucizeleri, 1616-17, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 5.35x3.95 m, Sanat Tarihi Müzesi, Viyana.

Veba temasıyla ilişkilendirilen bir diğer sanatçı ise Venedikli Manierist ressam Jacopo Tintoretto'dur (1518-1594). Tintoretto, Michelangelo'nun figüratif gücü ile Tiziano'nun renk anlayışını birleştirerek, dini ve ruhsal temaları dramatik bir yoğunlukla işlemiştir (Turani, 2022, s. 396-397). Özellikle 1549'da Scuola Grande di San Rocco topluluğu tarafından sipariş edilen "Aziz Rocco Vebalıları İyileştiriyor" adlı eserinde (Görsel 3), vebanın toplumsal etkilerini güçlü bir sanatsal dille aktarmıştır.

Tintoretto'nun ustalıklı kullandığı chiaroscuro tekniği, esere dramatik bir atmosfer kazandırır. Aziz Rocco'nun etrafındaki ışık, onun iyileştirici gücünü simgelerken, gölgelerde kaybolmuş figürler ölümü ve umutsuzluğu temsil eder. Arka planda cenaze taşıyan figürler ve rahip, ölümün kaçınılmazlığını vurgular. Yerdeki köpek ise gelecekteki kurtuluşun simgesidir. Tintoretto, yalnızca bir mucize sahnesi betimlemekten öteye geçerek, insanlık dramını, ilahi müdahaleyi ve Scuola Grande di San Rocco'nun hayırseverlik kimliğini bütüncül bir kompozisyonla sunmuştur (JK, 2022). Bu bağlamda eser, yalnızca sanatsal değil, aynı zamanda toplumsal bir işlev de üstlenmiş; veba döneminde yardım ve dayanışmayı idealize etmiştir (Üresin, 2023, s. 88-89).



Görsel 3. Tintoretto, Aziz Rocco Vebalıları İyileştiriyor, 1549, Tuval Üzerine Yağlıboya, San Rocco Kilisesi, Venedik.

Jeremy Bentham'ın geliştirdiği Panoptikon kavramı ile Viyana'daki Veba Anıtı arasında, gözetim ve kontrol mekanizmaları açısından dikkate değer paralellikler bulunmaktadır. Bentham'ın Panoptikon görüş sistemi adlı çizimi (Görsel 4), merkezi bir gözlem kulesi etrafında konumlandırılmış hücrelerden oluşur. Bu mimari düzen, bireylerin her an gözlemlenebileceği algısını yaratmakta ve böylelikle onları sürekli bir disiplin altında tutmaktadır. Panoptikon, bireylerin davranışlarını doğrudan cezalandırmaya gerek kalmadan, kendi kendilerini denetim altına almalarını sağlayarak, gözetim ve kontrolün sürekliliğini ve maliyet etkinliğini hedeflemiştir.



Görsel 4. Bentham'ın panoptikon görüş sistemin çizimi.

Avrupa'da veba salgınları, çoğu kez toplumsal bir savaş olarak algılanmış ve bu felaketlerin ardından, özellikle Orta Avrupa şehirlerinde, zafer anıtlarını çağrıştıran veba sütunları inşa edilmiştir. Barok üslupta

tasarlanan ve Hristiyanlığın Kutsal Üçlü inancını simgeleyen bu sütunlar, aynı zamanda halkın dini inancını ve Tanrı'ya şükranlarını ifade eden birer sembol işlevi üstlenmiştir. Bu anıtların en bilinen örneklerinden biri, Avusturyalı sanatçı Paul Strudel (1648-1708) tarafından tasarlanan ve Viyana'nın Graben Meydanı'nda bulunan "Veba Sütunu"dur (**Görsel 5**). 1679 yılında kenti harap eden salgın sırasında İmparator I. Leopold tarafından Tanrı'ya verilen bir adak olarak planlanan anıt, yalnızca vebanın son bulmasına dair şükran ifadesi değil, aynı zamanda Osmanlı İmparatorluğu'nun II. Viyana Kuşatması'ndaki başarısızlığını ve imparatorun zaferini simgeleyen bir politik gösterge olarak da değerlendirilmiştir.

Anıtın ikonografisi, gözetim ve iktidar söylemleriyle yakından ilişkilidir. Batı cephesi, Tanrı'ya ithaf edilmiş olup Kutsal Roma İmparatorluğu'nun simgesi olan çift başlı kartal ile süslenmiştir. Tepedeki Kutsal Üçlü figürleri, Tanrı'nın mutlak otoritesini temsil ederken, alt kısımdaki melekler aracı bir konumda yer alır. Doğu cephesi ise İsa'ya adanmış olup Macaristan, Hırvatistan, Dalmaçya ve Bosna krallıklarının armalarını içererek bölgesel dini ve siyasi birliği sembolize etmektedir (Üresin, 2023, s. 22-23). Bu ikonografi, kentin Tanrı tarafından gözetim altında tutulduğu, günahkârlara gözdağı verildiği ve toplumsal arınmanın sağlanması gerektiği fikrini pekiştirir. Bu bağlamda Veba Anıtı, Bentham'ın panoptikon modeline benzer biçimde merkezi ve sürekli bir gözetim duygusu üretir; ancak bu gözetim seküler değil, ilahi bir bakış üzerinden işler. Anıtın kamusal alandaki sürekli varlığı, bireylerin yalnızca dışsal olarak denetlenmesini değil, Tanrısal bakışı içselleştirerek kendi davranışlarını düzenlemelerini de amaçlar.



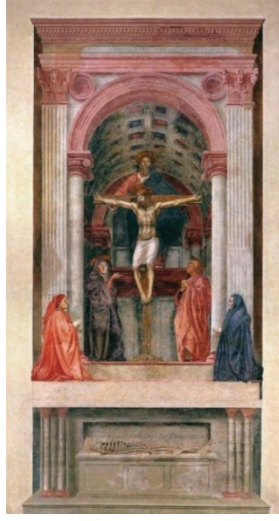
Görsel 5. Strudel, Veba Sütunu, mermer, 1693, Viyana.

Dolayısıyla, Veba Anıtı, bireylere salgının hem Tanrısal bir ceza hem de sosyal disiplinin eksikliğinden kaynaklanan bir felaket olduğunu ha-

tırlatan görsel bir gözetim aracına dönüşür. Nasıl ki Panoptikon, bireylerde sürekli bir gözlenme hissi uyandırarak davranışlarını düzene sokmalarını sağlıyorsa, Veba Anıtı da manevi ve toplumsal normlara dayalı bir gözetim mekânı inşa eder. Böylelikle bireyler, hem dünyevi hem de dini bağlamda daima izlendiklerini hissederek, toplumsal düzenin sürekliliğini içselleştirirler. Bu açıdan bakıldığında, Panoptikon ile Veba Anıtı, gözetim aracılığıyla sosyal düzeni tesis etme ve bireyleri belirli amaçlara yönlendirme bakımından benzer işlevler üstlenmektedir. Anıtın varlığı, insanlara salgının hem Tanrısal bir ceza hem de sosyal disiplinin eksikliğinden kaynaklandığı mesajını verir. Tıpkı Panoptikon’un bireylerde sürekli bir gözlenme hissi yaratması gibi, Veba Anıtı da halkı toplumsal bir gözetim altında olduklarına dair uyarır ve manevi bir düzen inşa eder.

Bu tarihsel örnekler, gözetim ve disiplinin sanatta yalnızca toplumsal düzeni sağlamakla kalmayıp, aynı zamanda bireylerin kimlik ve aidiyet algılarını da biçimlendirdiğini göstermektedir. Rönesans dönemi, bu bağlamda “öteki” kavramının dinsel ve ahlaki düzlemde en yoğun biçimde işlendiği evrelerden biridir.

Tarihsel olarak “öteki” kavramına ilişkin temsiller, Rönesans’tan günümüze kadar farklı biçimlerde süreklilik göstermiştir. Rönesans döneminde “öteki”ne ait göstergeler çoğunlukla dinsel, ahlaki ve mitolojik içeriklerle kurgulanmış; bu dönemin sanatında ötekilik, günah, kefaret ve kurtuluş temalarıyla iç içe geçmiştir. Özellikle Hristiyan ikonografisinde “öteki”, şeytan, sapkın ya da farklı inançtan gelen kimliklerle özdeşleştirilmiş; bu temsil biçimi, ilahi düzenin devamlılığını sağlamak için kurulan sembolik bir karşılık üzerine inşa edilmiştir. Bu nedenle dönemin resimlerinde acı, şiddet, melankoli ve işkence gibi duyguların yoğun olarak işlenmesi, yalnızca teolojik bir bakışın değil, aynı zamanda disiplin ve itaat kavramlarının da görsel karşılığıdır (Özeskici, 2017, s. 13). Bu yönüyle Rönesans’tan Barok’a uzanan dinsel temsiller, modern panoptik iktidarın öncülleri olarak, ötekileştirmenin yalnızca dışlama değil; görünürlük, içselleştirilmiş disiplin ve ahlaki norm üretimi yoluyla işlediğini ortaya koyar.



Görsel 6. Masaccio, *Kutsal Üçlü*, 1427, fresk, 667x317 cm, Santa Maria Novella, Floransa.

Rönesans resminin kurucularından Masaccio'nun (1401–1428) 1427 dolaylarında gerçekleştirdiği *Kutsal Üçlü* adlı eseri (**Görsel 6**), Batı sanatında doğrusal perspektifin ustaca kullanıldığı ilk örneklerden biri olarak büyük önem taşır. Sanatçı, freskte uyguladığı perspektif tekniğiyle izleyiciyi resmin içine çekerek kutsal mekân ile dünyevi mekân arasında bir geçiş alanı oluşturur. Mimari düzenleme ve figürlerin yerleşimi, Tanrı'nın yüceliğini vurgularken insani acıyı da güçlü biçimde hissettirir. Kompozisyonun merkezinde çarmıha gerilmiş İsa figürü, hem fiziksel hem ruhsal ıstırapın sembolü olarak dramatik ve teolojik bir odak noktası oluşturur; aynı zamanda fedakârlığın ve ötelenmiş kutsal bedenin temsilidir. Perspektif derinliği, izleyicide yalnızca mekânsal bir genişlik değil, ilahi yüceliğe yönelen metafizik bir yükseliş duygusu da uyandırır. Bu yönüyle *Kutsal Üçlü*, Rönesans'ın insan-merkezli dünya görüşü ile Hristiyan inancını bütünleştiren güçlü bir örnek sunar (Özeskici, 2017, s. 14).

Bu bağlamda Masaccio'nun kullandığı doğrusal perspektif, yalnızca mekânsal bir derinlik yaratmakla kalmaz; aynı zamanda bakışı düzenleyen ve yönlendiren bir görsel iktidar mekanizması olarak da işlev görür. İzleyici, resmin merkezine yerleştirilmiş ideal bakış noktasına davet edilirken, bu konum aynı zamanda panoptik bir görme rejimini de beraberinde getirir. Kutsal bedenin-özellikle çarmıha gerilmiş İsa figürünün-mutlak bir görünürlük içinde sunulması, onu hem ilahi kurtuluşun simgesi hem de acı, kırılabilirlik ve dışlanmışlığın temsilcisi hâline getirir. Bu anlamda İsa'nın bedeni, normatif mimari düzen ve ilahi hiyerarşi kar-

şısında ötekileştirilmiş bir beden olarak okunabilir. Böylece eser, kutsallıkla birlikte bedensel denetim, görünürlük ve ötekileştirme süreçlerini de görselleştirerek erken bir panoptik bakış pratiğinin izlerini taşır.

Antropolojinin (İnsanbilim) insan toplumlarının kendi aralarında oluşturdukları gruplar arasındaki farklılıkları kavramsallaştırmada insan medeniyetinin en gelişmiş biçiminin beyaz, Avrupalı, eril toplumu bir ‘ideal’olarak göstermesi ve bu ülküsel örneğin dışında kalan insan topluluklarını zamanla evrim geçirmesi beklenen ilkel, az gelişmiş ve toplumsal evrimin daha aşağıdaki alt basamaklarında yer alan topluluklar olarak tarif etmesi ve bunun bir değerler dizisi olarak kendini ortaya koyması, 19. yüzyılda en vahşi evresini yaşayan sömürgecilik döneminde olmuştur.

Bir topluluğun diğerini ötekileştirme durumu, sadece toplum açısından değil devletler açısından da sadece maddi ekseninde değil, aynı zamanda duyusal düzlemde de önemli etkiler yaratan çıkarımlara neden olmuştur. Örneğin devletler yalnızca zoru kullanmak veya ikna yoluyla değil, aynı zamanda şaşkınlığa uğratmak, afallatmak, büyülemek, göz kamaştırmak, birinin vatandaşları çıldırtması, başka birinin bir fantezi konusu olması, hiçliği saklayan bir maskeyle hareket eden otoritenin hiçliğini özellikle kendine kısıtlı erişimi olan gruplarca bir fantezi nesnesi haline getirerek doldurması tarzındaki yollarla hâkimiyetlerini sürdürmeye devam etmiştir.



Görsel 7. Rubens, Masumların Katli, 1611-1612, Meşe Panel Üzerine Yağlıboya, 142x182 cm, Alte Pinakothek. Münih.

Rönesans’ta öne çıkan dinsel içerik, ölüm, şiddet ve İsa betimlemeleri Barok Dönemi’nde de devam etmiştir. Peter Paul Rubens’in (1577–1640) Masumların Katli adlı yapıtı (**Görsel 7**), Barok Dönem’in dramatik üslubunu insanlık trajedisiyle birleştirerek “öteki”nin varlığını şiddet ve acı üzerinden görünür kılar. Eserde masum çocukların katledilişi, yalnızca tarihsel bir olayın temsili değil, iktidarın varlığını sürdürmek adına masumiyeti feda edişinin sembolik bir göstergesidir. Rubens’in bedenlerin

iç içe geçtiği kaotik kompozisyonu, ötekileştirmenin bedensel boyutunu vurgular; savunmasız çocuk ve anne bedenleri, güç ve tahakkümün doğrudan hedefi hâline gelir. Askerlerin mekanik ve duygusuz tavırları ile annelerin acı dolu çığlıkları arasındaki karşıtlık, iktidar ve kurban ilişkisini keskin biçimde ortaya koyar. Işığın ötekileştirilen figürler üzerinde yoğunlaşması ise esere etik bir boyut kazandırarak izleyicinin vicdanına ve Tanrısal adalet fikrine seslenir. Bu yönüyle Masumların Katli, yalnızca dinsel bir anlatı değil, tarih boyunca süregelen “öteki”nin yok sayılışına yönelik güçlü bir insanlık eleştirisi sunar (Özeskici, 2017, s. 14). Aynı zamanda eser, bedenin cezalandırılarak değil, bakışa açılarak denetlendiği panoptik bir düzenin erken temsili olarak okunabilir; bu görünürlük, izleyiciyi de bakışın etik sorumluluğuna ortak eder.



Görsel 8. Caravaggio, Hz. İsa ve Dikenli Taç, 1602-1604, Tuval Üzerine Yağlıboya, 127x165,5 cm, Kunsthistorisches Museum, Viyana, Avusturya.

Ötekileştirmenin insan yaşamı üzerindeki en etkili uygulama biçimlerinden biri şiddettir. Barok Dönem’in önemli sanatçılarından Caravaggio’nun (1571–1610) Hz. İsa ve Dikenli Taç adlı eseri (**Görsel 8**), bu duruma çarpıcı bir örnek sunar. Sanatçı, eserde şiddetin insan üzerindeki etkisini yoğun bir gerçekçilikle görünür kılarak iktidar ve şiddet arasındaki ilişkiyi duysal olarak sarsıcı biçimde ortaya koyar. Eserde ötekileştirme, yalnızca İsa’nın çilesi üzerinden değil, insan doğasının karanlık yönü aracılığıyla da temsil edilir. Sessiz bir kabulleniş içinde betimlenen İsa, farklı olan, susturulan ve cezalandırılan “öteki”yi simgelerken; onu aşığılayan figürler gücü ve normu elinde tutan “ben”i temsil eder. İsa’nın bedeni, izleyicinin bakışına bütünüyle açık hâliyle gözetim ve ahlaki denetimin nesnesine dönüşerek panoptik iktidarın erken bir görsel karşılığını üretir. Bununla birlikte Caravaggio’nun gerçekçi anlatımı, ötekileştirmeyi yalnızca kurban üzerinden değil, failin insani yönleriyle de sorgular; böylece eser, toplumsal olduğu kadar varoluşsal bir eleştiri sunar (Özeskici, 2017, s. 16).

Barok dönem sonrasında ötekileştirme teması, Rokoko'nun aristokrat zevkleri yücelten, saray merkezli ve yüzeysel estetiğinde geri planda kalmıştır. Halkın toplumsal gerçekliğinden kopuk bu temsil anlayışı, Fransız Devrimi ile birlikte yerini birey, toplum ve özgürlük kavramlarını merkeze alan yeni bir sanatsal yaklaşıma bırakmıştır. Bu tarihsel kırılma, ötekileştirmenin estetik bir mesele olmanın ötesinde politik ve ideolojik bir sorun olarak ele alınmasını mümkün kılmıştır. Romantizm döneminde Goya gibi sanatçılar, savaş, şiddet ve baskı temaları aracılığıyla “öteki”nin acısını görünür kılarak bireysel trajediyi evrensel bir insanlık meselesine dönüştürmüştür. Realizm’de ise ötekileştirme, duygusal anlatımdan uzaklaşıp toplumsal adaletsizliklerin doğrudan temsiline evrilmiş; Sanayi Devrimi’nin yarattığı sınıfsal eşitsizlikler işçi ve köylü figürleri üzerinden görünür kılınmıştır. Böylece Barok’tan Realizm’e uzanan süreçte ötekileştirme, biçim değiştirerek sanatın temel tematik ve ideolojik eksenlerinden biri olmayı sürdürmüştür (Özeskici, 2017, s. 17–18).

Sanatın toplumsal işlevi ve izleyiciyle kurduğu ilişki, Gustave Courbet’nin (1819–1877) Ornans’ta Cenaze adlı eserinde (**Görsel 9**) belirgin biçimde ortaya çıkar. Büyük ölçekli bu yapıt, kahramanlık anlatılarından ve merkezi kompozisyonlardan uzak durarak sıradan bir cenaze sahnesini konu edinir. Figürlerin dramatize edilmeden, kendi içlerine kapanmış biçimde resmedilmesi; friz benzeri düzenleme ve sınırlı renk paletiyle birleşerek kasvetli bir atmosfer yaratır. Kompozisyonadaki çarmıh motifi ise dönemin sosyalist ve Hristiyan değerleri arasındaki ilişkiye gönderme yapar. Courbet’nin gerçeğe sadık yaklaşımı, Parisli eleştirmenlerin alaycı tepkilerine rağmen eserin kalıcı gücünü oluşturmuştur; sanatçının sürgün yıllarında bu eseri değersiz bulduğunu ifade etmesi ise ideolojik duruşundaki değişime işaret eder (Turani, 2022, s. 668–669). Eserde belirgin bir odak noktasının bulunmaması, izleyen ile izlenilen arasındaki sınırları muğlaklaştırır: Çarmıh, cenazeye katılanlar ya da mezardaki beden arasında net bir hiyerarşi kurulmaz. Bu çoklu bakış düzeni, izleyiciyi de gözlem sürecinin bir parçası hâline getirir. Ornans’ta Cenaze’de ötekileştirme, dramatik anlatılar yerine sıradanlığın kendisi üzerinden görünür kılınır. Merkezsiz kompozisyon ve hiyerarşik belirsizlik, bakışın yönünü sorunsallaştırarak ötekileştirmenin yalnızca temsil edilen figürlerde değil, izleyenin bakışında kurulduğunu gösterir. Bu bakış rejimi, Post-Empresyonizm’de daha içsel ve bedensel bir boyut kazanarak Van Gogh’un eserlerinde bireyin kendi toplumsal konumunu deneyimleme ve içselleştirme biçimleri üzerinden ele alınacaktır.



Görsel 9. Courbet, *Ornans'ta Cenaze*, 1849-50, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 3.14x6.63 m, Louvre Müzesi Paris.



Görsel 10. Van Gogh, *Patates Yiyenler*, 1885, Tuval Üzerine Yağlıboya, 82x114 cm, Van Gogh Müzesi, Amsterdam.

Hollandalı Post-Empresyonist Vincent Willem Van Gogh'un (1853–1890) *Patates Yiyenler* adlı eseri (**Görsel 10**), ötekileştirmenin modern bir görsel temsili olarak değerlendirilebilir. Sanatçı, toplumun dışına itilmiş, emeği görünmez kılınmış ve yoksulluğa mahkûm edilmiş maden işçilerini betimleyerek “öteki”nin varlığını görünür kılar. Karanlık atmosfer, sert yüz hatları ve kaba eller, yalnızca fiziksel yorgunluğu değil, toplumsal dışlanmışlığı da yansıtır. Patates ise burada, sınıfsal ayrımı simgeleyen bir unsur olarak alt sınıfların yaşam koşullarını, refah içindeki sınıfların dünyasıyla karşıtlık içinde sunar. Eserde ötekileştirme, açık bir baskı ya da şiddet pratiğinden çok, yoksulluğun ve emek koşullarının beden üzerindeki sürekliliği üzerinden temsil edilir. Bu durum, modern iktidarın bedeni doğrudan zor yoluyla değil; yaşam koşulları, görünmezlik ve normlar aracılığıyla disipline eden yapısını açığa çıkarır. Böylece ötekileştirme, dışsal bir dayatmadan ziyade bireyin kendi toplumsal konumunu içselleştirmesiyle yeniden üretilen bir sürece dönüşür. Yoksul beden, yalnızca dışlanan bir “öteki” değil, aynı zamanda bu dışlanmışlığı olağan kabul eden ve normu içselleştirmiş bir özne hâline gelir.

Modern dönemde sanatsal temsil, açık şiddet imgelerinden giderek daha örtük ancak daha sistematik iktidar biçimlerine evrilmiştir. Fou-

cault'nun Panoptikon kavramıyla tanımladığı bu yapı, bedeni yalnızca cezalandırılan bir nesne olmaktan çıkararak sürekli görünürlük altında tutulan ve denetimi içselleştiren bir disiplin mekanizmasına dönüştürür. Bu bağlamda modern sanat, ötekileştirmenin artık doğrudan dışlama yerine, öznenin kendi bakışını ve davranışlarını düzenlediği panoptik bir bilinç rejimi üzerinden yeniden üretildiği eleştirel bir eşik alanı oluşturur.

Çağdaş Sanatta Ötekileştirme, Kimlik ve Bakış Rejimleri

Toplumsal cinsiyet rollerinin dağılımı en başta kadın/erkek ayrımına tabi olmaktadır; giderek milliyetçilik, ırk, din, dil, kent yoksulları, göç, sağlık, iş, turizm ve medya konularında ötekileştirme olarak genişlemektedir. Bir ülkedeki merkezileşme durumunun yansıması olarak kentleşme olgusu da mekânsal ayrışma, parçalanma ve tabakalaşma dinamikleri olarak gözlemlenen ötekileştirme olmaktadır.

Merkezileşme konusunda, kent merkezlerinden uzaklaşarak üst sınıfların kapalı sitelere geçme durumu ile kent merkezinden uzaklaştırılan yoksulların *çeperlerdeki kırsal alanların imara açılması* durumu, güncel kentleşmenin yeni refah mekânı olarak toplu konutları ve yoksulluk mekânı olarak gecekonduları ötekileştirme temsili kılmaktadır. Bu süreç, Jeremy Bentham'ın panoptikon modeliyle benzer biçimde, bireylerin yalnızca fiziksel olarak değil; toplumsal normlar, mekânsal ayrımlar ve sürekli bir görünürlük baskısı aracılığıyla denetlenmesini içerir. Panoptik bakış, burada merkezi bir kuleye değil; gündelik yaşamın tüm alanlarına dağılmış bir gözetim rejimi olarak işler. Hükümetin uygulamalarıyla kadınların ve çocukların fabrikalarda çalışmak zorunda kalması, ekonomik sıkıntılardan dolayı toplumun göçe yönelmesi, insanların ten renkleriyle ayrımcılığa uğraması, bir milletin ırkının, dininin, dilinin kabul edilip diğerinin dışlanması, zenginler refah içindeyken, fakirlerin sağlık hizmetlerinden dahi yararlanamamaları, tercihlerinden dolayı insanların görmezden gelinmesi vb. durumların hepsi birer ötekileştirme durumu olarak Jeremy Bentham'ın panoptikonu ile özdeşlik oluşturmaktadır (Debord, 1996, s. 191-197). Bu özdeşlik, panoptikonun yalnızca izleyen bir iktidar değil, bireyin kendi davranışlarını denetlemesini sağlayan içselleştirilmiş bir disiplin mekanizması olduğunu da gösterir.

Tarihsel olarak ötekileştirme, kimliklerin kendi sınırlarını çizme sürecinde belirleyici bir rol oynamıştır. Kimlik inşası, “biz” ile “öteki” arasındaki karşıtlık üzerinden şekillenir; böylece birey ya da toplum kendi varlığını, dışladığı veya farklılaştırdığı öteki üzerinden tanımlar. Bu nedenle ötekileştirme yalnızca sosyal bir dışlama biçimi değil, aynı zamanda egemen kimliğin kendi üstünlüğünü pekiştirdiği ideolojik bir araçtır.

Bu bağlamda sanat, ötekileştirilen kimliklerin temsili açısından güçlü bir ifade alanı sunar; çünkü sanat yapıtı, hem görünür kılma hem de sorgulama işleviyle, toplumsal normların dışında kalan kimlikleri yeniden tartışmaya açar (Güven Ak, 2020, s. 614-616).



Görsel 11. Anselm Kiefer, *Gecenin Siparişleri*, 1996, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 356x463 cm.

Alman ressam ve heykeltıraş olan Anselm Kiefer'in (1945-) "Gecenin Siparişleri" adlı yapıtı (**Görsel 11**), ötekileştirme kavramını derin bir varoluşsal ve tarihsel bağlamda ele alır. Eserde sanatçı, kendisini yanmış ayçiçeklerinin arasında, toprağın üzerinde yatan bir figür olarak betimleyerek savaş sonrası Alman kimliğinin ötekileştirilmiş hâlini simgeler. Ayçiçeklerinin başlarını eğmiş biçimleri, hem suçluluk hem de yas duygusunu taşır; bu durum, insanlığın kendi yarattığı yıkım karşısında öteki konumuna düşmesini ifade eder. Kiefer, burada yalnızca bireysel bir acıyı değil, toplumsal bellekte silinmeye yüz tutmuş travmaların da temsiline yer verir. Bu yönüyle eser, ötekileştirmenin sadece "başkalarına" değil, geçmişin yüküyle yüzleşen bireyin kendine de yöneldiğini gösterir; yani sanatçı hem "ötekiyi" betimleyen hem de "öteki olan" figürdür (Çarmıklı, 2014).



Görsel 12. Piper, *Cornered (Köşeye sıkışmış)*, 1988, Doğum belgeleri, renkli video, monitör, masa ve sandalyelerden oluşan video yerleştirme, Boyutlar değişken, Çağdaş Sanat Müzesi Chicago.

Sanatta “ötekileştirme” kavramı, kimlik, mekân ve toplumsal aidiyet bağlamında ele alınır. Amerikalı kavramsal sanatçı ve Kantçı filozof Adrian Piper’ın (1948–) *Cornered / Köşeye Sıkışmış* adlı video yerleştirmesi (**Görsel 12**), izleyiciye doğrudan hitap ederek ırksal kimlik tartışmasını kişisel bir yüzleşmeye dönüştürür ve izleyiciyi hem gözetleyen hem de gözetlenen bir özne konumuna yerleştirir. Piper, galerinin mimarisini bilinçli biçimde bir “güç mimarisi” olarak kurgulayarak mekânın izleyici üzerindeki etkisini vurgular (Artspace, 2015). Monitör ve masa düzeni, izleyiciyi fiziksel ve zihinsel olarak yüzleşmeye zorlar; sanatçının “kendi suç ortağı davranışlarına meydan okuyan” doğrudan hitabı, ötekileştirmenin bireysel değil toplumsal bir sorumluluk alanı olduğunu ortaya koyar (Artspace, 2015). Videonun sonunda yöneltilen “Ne yapacaksın?” sorusu, izleyiciyi edilgen bir gözlemciden aktif bir özneye dönüştürerek kimlik ve ötekilik üzerine eleştirel bir farkındalık üretir (Artspace, 2015). Bu bağlamda izleyici, panoptik düzenin klasik “gözetlenen” konumundan çıkarak bakışın sorumluluğunu üstlenen ve kendi konumunu sorgulayan bir özneye dönüşür. Piper’ın çalışması, panoptikonun çağdaş sanatta karşılıklı ve içselleştirilmiş bir gözetim ilişkisi olarak nasıl yeniden üretildiğini görünür kılar.



Görsel 13. Walker, *Darkytown İsyani*, 2001, 4,3x11,3 m, Kesilmiş Kâğıt ve Duvardaki Projeksiyon, (Musée d’Art Moderne Grand-Duc Jean, Lüksemburg).

İrk, cinsiyet, cinsellik, şiddet ve kimlik temalarını araştıran Amerikalı çağdaş sanatçı Kara Walker’ın (1969–) *Darkytown Rebellion / Zenci Kasabası İsyani* adlı gölge yerleştirmesi (**Görsel 13**), tarihsel şiddeti ve ırksal travmaları silüetler aracılığıyla görünür kılar. Gölgeler, bastırılmış kimliklerin hayaletvari varlığını ve görünürlüğü’nün politik gücünü açığa çıkarırken, eser Amerikan görsel kültüründe Afrikalı Amerikalıların tarihsel temsillerine yönelik eleştirel bir sorgulama sunar. Walker’ın silüet figürleri, köleleştirme, linç ve sistematik şiddet gibi tarihsel gerçeklikleri yüzeysel bir görsel sadelikle maskelerken, izleyiciyi bu imgelerin ardındaki kalıp yargılarla yüzleşmeye zorlar. 18. ve 19. yüzyılın ırksal karikatürlerinden beslenen bu temsiller, grotesk ve kâbusvari bir sahne düzeni içinde

yeniden kurgulanarak ırkçılığın hem tarihsel hem de güncel sürekliliğini görünür kılar (Bravo, t.y). Renk projeksiyonları ve dramatik ışık kullanımı, tarih ile kurgu arasındaki sınırları muğlaklaştırarak yalnızca tarihsel olayları değil, bu olayların nasıl temsil edildiğini de sorgulatır. Bu yönüyle eser, ortak hafızadaki boşlukları ve bastırılmış travmaları görünür kılmayı amaçlayan eleştirel bir yeniden inşa niteliği taşır. Walker'ın silüet tekniği, izleyiciye soyutlama yoluyla güçlü bir yüzleşme alanı sunarken, ırksal şiddetin temsiline dair etik ve politik bir tartışma zemini oluşturur (Bravo, t.y). Kara Walker'ın gölgeler aracılığıyla ırksal şiddeti görünür kılmasının ardından, Shirin Neshat'ın çalışmaları ise Müslüman kadının hem görünürlüğünü hem de gölgede kalışını beden ve dil üzerinden ele alır.



Görsel 14. Neshat, *İsyankâr Sessizlik ve Yüzsüz, Allah'ın Kadınları* serisi, 1994, mürekkep ve siyah beyaz baskı, RC kağıdına, Barbara Gladstone Galerisi, New York ve Brüksel.

Film, video ve fotoğraf çalışmalarıyla tanınan İranlı çağdaş sanatçı Shirin Neshat'ın (1957-) *Women of Allah* (Allah'ın Kadınları) serisi, İslam coğrafyasında kadının bedenini ve dilini kuşatan ötekileştirici yapıları eleştirel bir biçimde temsil eder. Seride yer alan *İsyankâr Sessizlik ve Yüzsüz* adlı fotoğraflar (Görsel 14), bu yaklaşımın güçlü örneklerindendir. Merkezi figürün portresi, bir tüfeğin namlusunun oluşturduğu dikey hatla bölünmüş; izleyiciye yöneltilen yoğun bakış, kadının bedenini üzerindeki düzenleyici ve simgesel müdahaleleri görünür kılmıştır. Yüze işlenen Farsça kaligrafi, kadının sesini de iktidar ilişkileri içinde konumlandırarak beden ve dilin birlikte denetlendiği panoptik bir bakış rejimini işaret eder. Peçe, silah, metin ve bakış gibi imgeler aracılığıyla

kurulan kompozisyon, hem Batı'da Müslüman kadına atfedilen klişeleri hem de İslam coğrafyasındaki içsel kontrol mekanizmalarını açığa çıkarır. Neshat, peçeyi hem özgürlüğün hem baskının simgesi olarak konumlandırarak kadının görünürlüğü ve görünmezliği arasındaki gerilimi derinleştirir. Kameraya yönelen bakış ve silah, feminist sanatın karşı-bakışını çağrıştırırken; Tahereh Saffarzadeh'e ait şiir, dindarlık ile şiddet, güçlendirme ile bastırma arasındaki çelişkileri metinsel düzlemde katmanlaştırır. Böylece Women of Allah dizisi, kadının bedenini ve dilini kuşatan görsel ve söylemsel tahakküm biçimlerini eleştirel ve paradoksal bir okumaya açarak Doğu-Batı, gelenek-modernite ve güzellik-şiddet gibi ikilikleri tekil bir figürde yoğunlaştırır (Young, 2015). Neshat'ın ardından Louise Bourgeois'nin çalışmaları ise mahremiyetin mekân içinde nasıl korunduğu ve aynı zamanda nasıl tehditkâr bir görünürlüğe açıldığı sorusunu gündeme taşır.



Görsel 15. Bourgeois, *Cell (Hücre)*, 1990-93, 306.1x170.2x241.3 cm, Mermer, metal, cam, Collection Glenstone, Maryland.



Görsel 16. Bourgeois, *Cell (Son Tırmanış)*, 2008, 384.8x400.1x299.7 cm, Çelik, Cam, Kauçuk, İplik and Ahşap, Collection National Gallery of Canada, Ottawa.

Mahremiyetin sanattaki temsili, bedenın ve mekânın görünürlüğüyle sürekli yeniden tanımlanır. Fransız heykeltıraş Louise Bourgeois'nın (1911-2010) “Cells / Hücreler” serisi (**Görsel 15**) ve (**Görsel 16**), bu yeniden tanımlama sürecinde mahremiyetin sınırlarını sorgularken aynı zamanda ötekileştirilen bireysel deneyimin somutlaştığı bir alan haline gelir. Bourgeois'nın iç mekânın içine gizlenmiş nesnelerle izleyicinin bakışını kısıtlaması, mahremiyetin yalnızca korunaklı bir alan değil, aynı zamanda benliğin dış dünyanın bakışı karşısında yabancılaştığı, ötekileştiği bir deneyim olarak da okunabileceğini gösterir. Mahremiyet burada korunaklı ama aynı zamanda bir tür hapsediş ve dışlanma hâline dönüşür.

Louise Bourgeois, Hücre serisinde kişisel eşyalar, aynalar, uzuv parçaları ve erotik soyutlamalarla kurduğu düzenekler aracılığıyla izleyicinin görme arzusunu harekete geçirirken, duvarlar ve kafeslerle bu arzuyu sınırlandırarak röntgenci bir gerilim üretir (Doğan Özcan, 2023, s. 117). Bu gerilim, öznenin bedeniyle kurduğu ilişkiyi hem mahrem hem de yabancılaştırıcı bir deneyime dönüştürür. Doğan Özcan'a (2023) göre hücreler, “haşın ve soğuk kafeslerin” karşısında belirginleşen samimi formlar barındırır ve her biri “tekinsiz ve rahatsız edici” bir yapıdadır (s. 117). Bu tekinsizlik, mahremiyeti korunması gereken bir sınır olmaktan çıkararak, dışlanan arzuların ve bastırılmış hatıraların mekânına dönüştürür. Ver-yei Alaca (2008), bu seriyi “organik olanla düzeltici ya da cezalandırıcı olanın birleşimi” olarak tanımlar; bu bağlamda mahremiyet, hem korunan hem de “hapse hatırlatan” sınırlayıcı bir mekân hâline gelir (s. 12-13). Bu yaklaşım, Bourgeois'nın hücrelerinde bedenın içeriden ve dışarıdan disipline edilen, dolayısıyla ötekileştirilen bir özneye dönüştüğünü düşündürür. Hücre: Cam Küreler ve Eller adlı eserde, iki mermer elin çevresine yerleştirilen cam küreler, Bourgeois'nın ifadesiyle “cam seni içeri alır ve gerçeği söyler” düşüncesiyle mahremiyeti hem içe kapanan hem de tehditkâr bir görünürlüğe açılan bir alan olarak yeniden kurgular (s. 13). Camın geçirgenliği, mahrem alanın dahi dış bakıştan kaçamayacağını ima eder. Bu anlamda Bourgeois'nın hücreleri, panoptikonun mimari sertliğinden ziyade, psikolojik ve duygusal düzeyde işleyen görünmez denetim mekanizmalarını görünür kılar. Özne, artık dışsal bir gözetleyici tarafından değil, kendi iç dünyasında kurduğu bakış ve denetim ilişkileri aracılığıyla gözetlenmektedir.



Görsel 17. *David Hammons, Afrika-Amerika Bayrak, 1990, Kumaş, (143.5x221.6 cm), Stüdyo Müze, Harlem, New York.*

Amerikalı çağdaş sanatçısı David Hammons'ın (1943-) 1990 yılında yaptığı "Afro-Amerikan Bayrağı" eseri (**Görsel 17**), ötekileştirme kavramını güçlü bir biçimde görünür kılar. Hammons, Amerikan bayrağının simgesel anlamlarını ters yüz ederek, tarih boyunca siyahilerin yaşadığı dışlanma, baskı ve ayrımcılığa dikkat çeker. ABD'nin özgürlük ve eşitlik sembolü olarak yüceltilen bayrağı, kırmızı, siyah ve yeşil renklerle yeniden tasarlayarak, Amerikan kimliğinin dışında bırakılan Afro-Amerikan toplumunun varlığını görünür hale getirir. Bu eylem, hem ulusal kimliğin kime ait olduğu sorusunu hem de "aidiyet" kavramını sorgular. Hammons'un bayrağı, bir protesto aracı olarak ötekileştirilen toplulukların tarihini, deneyimini ve direnişini temsil eder. Böylece sanatçı, sistematik biçimde dışlanan bir halkın kültürel belleğini ve kimlik mücadelesini simgeleştirirken, beyaz merkezli sanat dünyasının görmezden geldiği bir sesi kamusal alana taşır (Valentine, 2017).

Bu bağlamda Afro-Amerikan Bayrağı, yalnızca bir kimlik talebini değil, aynı zamanda panoptik bir görünürlük rejimini de ifşa eder. Ulusal sembol aracılığıyla tanınan bedenler, aynı zamanda sürekli izlenen, denetlenen ve normatif yurttaşlık kalıplarına uymaya zorlanan özneler hâline gelir. Hammons'un bayrağı, görünür olmanın eşitlikle değil; çoğu zaman koşullu kabul ve sürekli gözetimle birlikte geldiğini hatırlatarak, ötekileştirmenin simgesel ve disipliner boyutunu açığa çıkarır.

SONUÇ

Bu çalışma, Panoptikon kavramı ile ötekileştirme mekanizmalarının resim sanatı bağlamında tarihsel süreklilik içinde nasıl temsil edildiğini anlambilimsel bir yaklaşımla incelemiştir. Elde edilen bulgular, panoptik bakışın sanat tarihinde yalnızca modern döneme özgü bir olgu olmadığını; aksine kutsal, ahlaki ve ideolojik bakış rejimleri aracılığıyla

erken dönemlerden itibaren görsel temsillerde varlık gösterdiğini ortaya koymaktadır. Klasik ve erken modern dönemde Tanrısal bakış üzerinden kurulan mutlak görünürlük, modern ve çağdaş sanatta merkezsizleşmiş, içselleştirilmiş ve karşılıklı bir gözetim ilişkisine dönüşmüştür.

Araştırma bulguları, ötekileştirmenin sanat tarihinde sabit bir temsil biçimine sahip olmadığını; tarihsel, toplumsal ve ideolojik bağlamlara bağlı olarak dönüşerek yeniden üretildiğini göstermektedir. Klasik dönemde ötekilik, günah ve sapkınlık kavramları etrafında şekillenirken; modern dönemde sınıf, emek ve yoksulluk bağlamında; çağdaş sanatta ise kimlik, cinsiyet, ırk ve aidiyet eksenlerinde çok katmanlı bir yapıya bürünmüştür. Bu dönüşüm sürecinde bakış, yalnızca temsil edilen figürleri değil, izleyiciyi de disipline eden ideolojik bir araç olarak işlev görmüştür.

Çalışma kapsamında incelenen eserler, panoptik bakışın perspektif, kompozisyon, ışık ve figür yerleşimi gibi görsel öğeler aracılığıyla estetik bir iktidar metaforuna dönüştüğünü ortaya koymaktadır. Özellikle modern ve çağdaş sanatta izleyicinin konumunun sorgulanması, panoptik düzenin tek yönlü bir gözetim mekanizması olmaktan çıkarak karşılıklı ve içselleştirilmiş bir denetim ilişkisine evrildiğini göstermektedir. Bu bağlamda izleyici, yalnızca tanık değil; ötekileştirmenin yeniden üretildiği görsel düzenin aktif bir bileşeni hâline gelmektedir.

Sonuç olarak bu çalışma, Panoptikon ile ötekileştirme arasındaki ilişkinin resim sanatında estetik, ideolojik ve anlamsal düzeylerde iç içe geçmiş bir yapı oluşturduğunu ortaya koymaktadır. Sanat, bu ilişkiler ağı içerisinde hem iktidarın bakış rejimlerini görünür kılan hem de bu rejimleri sorgulama potansiyeli taşıyan eleştirel bir alan sunmaktadır. Bu yönüyle çalışma, sanatın yalnızca temsil eden değil, aynı zamanda toplumsal bilinç ve eleştirel farkındalık üreten bir pratik olduğunu vurgulayarak, görsel kültür, sanat tarihi ve iktidar çalışmaları alanlarına katkı sağlamayı amaçlamaktadır.

KAYNAKÇA

- Artspace Editörleri- Cornered üzerine bir değerlendirme. Phaidon: Çağdaş Sanatı Tanımlamak. (2015). https://www.artspace.com/magazine/art_101/book_report/adrian-piper-cornered-dca-53390
- Barthes, R. (2021). Göstergebilimsel Serüveni. (Çev. Rifat, M, Rifat, S). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bentham, J., Pease-Watkin, C. ve Werret, S. (2019). Panoptikon: Gözün İktidarı. (Çev. Çoban, B, Özarslan, Z). İstanbul: Su Yayınları.
- Bravo, D. M. R. (t.y). Khan Academy: Kara Walker, Darkytown İsyanı. <https://www.khanacademy.org/humanities/ap-art-history/global-contemporary-apah/21st-century-apah/a/kara-walker-darkytown-rebellion>
- Çarmıklı, B. (2014). Gezdım, Gördüm, Yazdım; Yazılar: Anıtların Adamı Anselm Kiefer. <https://www.banucarmikli.com/anitlarin-adami-anselm-kiefer/>
- Debord, G. (1996). Gösteri Toplumu ve Yorumlar. (Çev. Emekçi, A, Taşkent, O). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Doğan Özcan, Ç. (2023). Louise Bourgeois: Hücre Serisi. Uluslararası Sanat ve Estetik Dergisi. 6(10), 114-124. <https://usved.com/index.jsp?mod=tammetin&makaleadi=&makaleurl=835bd706-96de-43b0-8397-145aa7560281.pdf&key=68336>
- Eziler Kıran, A. (2014). Dilbilim, anlambilim ve edimbilim. Turkish Studies-International Periodical For The Languages. Literature and History of Turkish or Turkic. 9(6), 719-729. https://turkishstudies.net/turkishstudies?mod=tammetin&makaleadi=&makaleurl=2143166964_43KıranAyşedeb-719-729.pdf&key=17510
- Foucault, M. (1992). Hapishanenin Doğuşu. (Çev. Kılıçbay, M. A.). Ankara: İmge Yayınları.
- Foucault, M. (2019). *Özne ve İktidar*. (Çev. Ergüden, I, Akınhay, O). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Genç, Ö. (2011). Kara ölüm: 1348 veba salgını ve ortaçağ Avrupa'sına etkileri. Tarih Okulu Dergisi. (10), 123-150. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/144812>
- Güven Ak, K. (Mayıs 2020). Sanatın Kimliği, Kimliğin Sanatı. Ulakbilge. 48. s. 601–620. <https://www.ulakbilge.com/makale/pdf/1567625071.pdf>
- Özescici, E. (2017). “Öteki” Kavramı Üzerine Görsel Çözümlemeler. (Tez No. 469202) [Sanatta Yeterlilik Tezi. Hacettepe Üniversitesi-Ankara]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Turani, A. (2022). Dünya Sanat Tarihi. İstanbul: Remzi Yayınevi.
- Üresin, T. (2023). Ölümün zaferi: Batı resminde veba ikonografisi. (Tez No. 811957) [Doktora Tezi, İstanbul üniversitesi-İstanbul]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Valentine, V. L. (2017). Karışık Teknik: David Hammons'ın 2 Milyon Dolarlık Bayrağı Bir Sanat Eseri, Siyasi Açıklama ve Sanat Dünyası Emtiasıdır. <https://www.culturetype.com/2017/05/30/mixed-media-2-million-flag->

by-david-hammons-is-work-of-art-political-statement-and-art-world-commodity/

Veryeri Alaca, I. (2008). Louise Bourgeois'nın Sanatının Kronolojik Dönüşümü. *Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. 17(3). 1-16. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/50466>

Young, A. -Shirin Neshat, *Rebellious Silence, Women of Allah* series. Smarthistory. (2015). <https://smarthistory.org/shirin-neshat-rebellious-silence-women-of-allah-series/>

Bölüm 8

İKONOĞRAFI VE İKONOLOJİ ÇÖZÜMLEME YÖNTEMİ İLE CANAN ŞENOL’UN “ŞEFFAF KARAKOL” VE “ACAİB-ÜL MAHLUKAT” ADLI ESERİNİN ANALİZİ

Kısmet OLGUN¹

Yurdagül KILIÇ GÜNDÜZ²

¹ Yüksek Lisans Öğrencisi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, ORCID ID:0009-0006-1003-285X

² Doç. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi, Buca Eğitimi Fakültesi, Resim- İş Eğitimi ABD, ORCID ID: 0000-0002-1597-4348

Giriş

Çağdaş sanat pratikleri, toplumsal cinsiyet, beden politikaları ve kimlik gibi kavramların eleştirel bir zeminde tartışılmasına olanak tanıyan önemli ifade alanları sunmaktadır. Bu bağlamda feminist sanat, kadının tarihsel olarak maruz bırakıldığı temsil biçimlerini sorgularken, ataerkil söylemin sanat üretimi ve algısı üzerindeki etkilerini görünür kılmayı amaçlamaktadır. Türkiye’de çağdaş feminist sanatın önemli temsilcilerinden biri olan Canan Şenol, sanat üretimlerinde kadının toplumsal konumunu, kadın bedeni üzerindeki denetim mekanizmalarını ve özellikle kadın ile çocuğa yönelik toplumsal rollerin inşa sürecini eleştirel bir perspektifle ele almaktadır.

Bu makale, Canan Şenol’un Şeffaf Karakol ve Acaib-ül Mahlukat adlı eserlerini, Erwin Panofsky tarafından geliştirilen üç aşamalı İkonografik ve İkonolojik Sanat Eleştirisi yöntemi çerçevesinde incelemeyi amaçlamaktadır. Panofsky’nin yöntemi; doğal anlam (olgusal ve ifade anlamı), uzlaşmalı anlam (ikincil anlam) ve içsel anlam (ikonolojik içerik) aşamalarından oluşarak, sanat eserlerinin yalnızca biçimsel özelliklerini değil, aynı zamanda tarihsel, kültürel ve ideolojik bağlamlarını da çözümlemeye olanak tanımaktadır. Sanat eserlerini anlamak ve sanatçının eser aracılığıyla iletmek istediği mesajları daha iyi kavrayabilmek için tarih boyunca pek çok eleştirel yaklaşım geliştirilmiştir. Bu eleştiriler, eserin doğru bir şekilde anlaşılmasını sağlamada önemli bir rol oynamıştır. Bir eseri doğru bir biçimde analiz edebilmek için, yapıldığı dönemin tarihsel, sosyolojik, ekonomik, dini ve kültürel özelliklerinin göz önünde bulundurulması gerekir. Ayrıca, eserin yaratıcı olan sanatçının hayatı ve kültürel geçmişi de dikkate alınmalıdır. Erwin Panofsky’nin eleştiri yöntemi, tüm bu unsurları üç aşamalı bir sistem içinde incelemeyi mümkün kılmaktadır (Güray Can, 2021).

Panofsky, ikonografik eleştiri kuramının temelini anlattığı kitabında bu kuramın önemine ve gerekliliğine vurgu yapmaktadır. Öncelikli olarak Rönesans resimlerinin analizini yapmak için oluşturulan bu kuram günümüzde her türlü sanat yapıtının çözümlemesi için geçerli olan en uygun metot olarak kullanılmaktadır. Aynı zamanda günümüzdeki birçok sanat eleştirisi yayınının da temelini oluşturmaktadır. Bu anlamda Panofsky’nin metodu günümüzde sanat tarihinin konularından biri olan sanat eleştirisi alanında en geçerli ve geniş kapsamlı kaynak olarak kabul edilmektedir (Özdoğan, 2022). Bu yöntem doğrultusunda gerçekleştirilen analiz, Şenol’un eserlerinde yer alan simgesel anlatımların ve feminist söylemin çok katmanlı yapısını ortaya koymayı hedeflemektedir.

Çalışmada öncelikle sanatçının üretim pratiği ve ele aldığı temalar tarihsel ve toplumsal bağlam içerisinde ele alınmakta, ardından seçilen eserler görsel ve biçimsel düzeyde değerlendirilmektedir. Son aşamada

ise ikonolojik çözümleme aracılığıyla eserlerin içerdiği örtük anlamlar ve ideolojik göndermeler tartışılmaktadır. Bu doğrultuda makale, Canan'ın sanatının, kadın kimliğinin temsiline ve toplumsal cinsiyet rollerinin eleştirisine nasıl katkı sunduğunu ortaya koymayı amaçlamaktadır.

Aktivist Bir Sanatçı: Canan

1970 yılında İstanbul'da doğan Canan Şenol Türkiye'nin kırsal bir kesiminde büyümüştür. Aynı zamanda Canan adıyla da bilinen sanatçı, çok disiplinli bir Çağdaş Türk sanatçısı ve aktivistidir. 1992 yılında Marmara Üniversitesinde okumuş ve işletme alanında lisans derecesi almış daha sonrasında ise resim eğitimi almıştır. Sanat pratiklerini minyatür, beden, video art, fotoğraf gibi çeşitli medya üzerinden üreten Şenol, kendini aktivist ve feminist bir sanatçı olarak betimlemektedir. Kültür üreten bir kültür işçisi olduğunu ifade eden sanatçı, sanat pratiklerinin politik bir tavır olarak değerlendirilmesinin mümkün olduğuna işaret eder. Canan, daha ziyade Türkiye'de, kadının farklı toplumsal yapılar içindeki konumu gibi iktidar söylemleri üreten ve baskı oluşturan kurumlarda yaşadığı şiddet ve otoriteyi tema olarak almayı yeğlemiştir (Üner Yılmaz, 2010). Sanatçı, eserlerini genellikle kişisel deneyimlerinden, yaşamın içinden ve çoğunlukla trajik olaylardan ilham alarak yaratmaktadır (Çelebi Erol & Kılıç Gündüz, 2020).

Canan Şenol'un sanatı, bireysel yaşam deneyimlerinden yola çıkarak toplumsal sorunları görünür kılmayı amaçlar. Kişisel trajedilerin ve yaşamışlıkların izlerini taşıyan eserlerinde, kadınların maruz kaldığı şiddet ve baskı sistemleri, sanat aracılığıyla eleştirel bir biçimde sorgulanmaktadır. Bu yaklaşım, Şenol'un üretimlerini sadece estetik bir uğraş olmaktan çıkarıp, toplumsal dönüşüm için bir araç haline getirmektedir.

Canan Şenol, "Özel olan politiktir" anlayışını sanat üretim sürecinin merkezine koyarak, toplumda kadın şiddetine maruz kalmış, cinsel taciz, otorite, toplumsal cinsiyet rolleri ve aile ilişkileri içeren temaları minyatür, video art, performans ve fotoğraf gibi çeşitli araçlar ile ifade etmektedir. Türkiye'de kadınların büyük bir kısmı toplumsal cinsiyete dayalı şiddete maruz kalmakta ve bu durum yapısal eşitsizliklerle pekiştirilmektedir (Başar & Demirci, 2015). Şenol, iktidar mekanizmalarının söylemleri ve politikaları aracılığıyla, başta kadınlar ve çocuklar olmak üzere bireyler üzerinde kurduğu baskıyı açığa çıkarmayı hedeflemekte; bu bağlamda, cinsel şiddet, aile üyeleri arasında yaşanan psikolojik ve fiziksel şiddet ile toplumsal cinsiyet kalıplarının yol açtığı ruhsal sorunlara odaklanmaktadır. Şenol, eserlerini genellikle kişisel deneyimlerinden, yaşamın içinden ve çoğunlukla trajik olaylardan ilham alarak yaratmaktadır (Çelebi Erol & Kılıç Gündüz, 2020).

Sanatçının kullandığı farklı medya ve teknikler, onun çok katmanlı anlatım gücünü artırmaktadır. Minyatürden performansa, video arttan fo-

toğrafa uzanan geniş yelpazede üretilen işler, izleyiciye çeşitli perspektifler sunarak toplumsal cinsiyet, aile ve iktidar ilişkileri gibi karmaşık temaların çok boyutlu olarak ele alınmasını sağlar. Bu yönüyle Şenol'un çalışmaları, çağdaş sanatın politik bir müdahale biçimi olarak konumlanmaktadır.

Canan Şenol, Türkiye'deki kadınların ataerkil kurumlar, ideolojik mekanizmalar, siyasal ve toplum gibi yapılarda maruz kaldığı şiddeti, ensest ilişkiler gibi temalarla ele almakta ve bu kurumlarda yaşanan cinsiyetle ilgili istismarların, aile ve şiddet mağdurları tarafından gizlendiğini izleyicinin yüzüne çarpar (Çelebi Erol & Kılıç Gündüz, 2020). Şenol'un eserlerinde ön plana çıkan bir diğer özellik ise, toplumda sıklıkla gizlenen ve bastırılan şiddet türlerine dair farkındalık yaratmasıdır. Özellikle aile içi ve cinsel şiddet temaları üzerinden, bu sorunların görünür kılınması ve konuşulması için bir alan açar. Böylelikle sanat, hem bireysel bir ifadenin ötesinde kolektif bir ses olma niteliği kazanır ve sosyal duyarlılığın geliştirilmesine katkı sağlar. Bu bağlamda, Şenol'un çalışmaları yalnızca toplumsal cinsiyet temelli şiddet ve baskı mekanizmalarıyla sınırlı kalmaz; aynı zamanda sanat tarihinin egemen söylemlerine ve Batı merkezli bakış açılarına yönelik eleştirel bir perspektif de içerir.

Bu noktada, Şenol'un minyatür sanatına yüklediği anlam ve bu formu kültürel direniş aracı olarak kullanması, sanatçının Batı'nın sanat anlayışına karşı geliştirdiği eleştirel yaklaşımı da gözler önüne serer. Sanat üretiminde geleneksel Doğu sanatlarından ilham alan Şenol hem biçim hem de içerik düzeyinde çok katmanlı bir sorgulama geliştirerek, yalnızca toplumsal yapıları değil, sanat tarihinin tek merkezli anlatılarını da tartışmaya açar. Sanat dünyasında kadınların görünürlüğünün sınırlılığına dikkat çeken sanatçı, Batılı erkek egemenliğindeki sanat tarihi yazımının, kadınları ve Doğu'yu sistematik biçimde dışladığını vurgular. Batı sanatı, kendisini evrensel ve üstün olarak konumlandırırken, Doğu'nun sanat üretimlerini ikincil ve marjinal olarak görmezden gelmektedir. Şenol'un eserleri ise bu dışlayıcı yapıya karşı çıkarak hem kadınların hem de Doğu'nun sanat tarihindeki yerini yeniden değerlendirmeyi amaçlar. Bu eleştirel yaklaşım doğrultusunda sanatçı hem toplumsal cinsiyet temelli dışlanmaları hem de kültürel ve coğrafi ötekileştirmeleri sanat tarihi bağlamında sorgulayarak, yerleşik anlatılara alternatif bir perspektif geliştirir.

Araştırma Yöntemi:

Bu çalışmada Canan Şenol'un sanatsal üretimleri, sanat tarihçisi Erwin Panofsky'nin geliştirdiği ikonografik ve ikonolojik çözümleme yöntemi temel alınarak incelenmiştir. Panofsky'nin üç aşamalı analiz modeli, görsel sanat eserlerini yalnızca biçimsel özellikleriyle değil aynı zamanda tarihsel ve kültürel bağlamlarıyla birlikte değerlendirmeyi mümkün kılmaktadır.

Panofsky'nin ikonografik ve ikonolojik analiz yöntemi, sanat eserlerinin anlam katmanlarını sistematik ve bütüncül bir şekilde çözümlemek için güçlü bir araçtır. Çelebi Erol'un da vurguladığı üzere, bu yöntem görsel unsurların yalnızca yüzeysel betimlenmesiyle sınırlı kalmaz; eserlerin tarihsel bağlamı, kültürel kodları ve ideolojik içerikleriyle bağlantısını kurarak derinlemesine bir yorum sunar. Böylece sanat yapıtları, sadece nesnel biçimlerin değil, aynı zamanda dönemin toplumsal ve kültürel dinamiklerinin de ifadesi olarak ele alınır. Panofsky'nin modelinin üç aşamalı yapısı, eserin doğal görünümünden başlayarak sembolik anlamlarına ve en sonunda eserin taşıdığı kültürel ve ideolojik içeriklere ulaşmayı mümkün kılar. Bu çok katmanlı yaklaşım, sanat tarihçilerine ve eleştirmenlere, eserleri yalnızca estetik ölçütlerle değil, aynı zamanda tarihsel ve kavramsal bağlamlarıyla da değerlendirme olanağı sağlar (Çelebi Erol, 2019).

Erwin Panofsky'nin geliştirdiği simgesel-anlamsal sanat çözümleme yöntemi incelenirken, ilk olarak üzerinde durulması gereken görüş "ikon"dur. İkon, "Ortodoks kiliselerinde yer alan dini resimler ve heykeller" olarak tanımlanabilir. İkon teriminden türetilen ikonografi ve ikonoloji kavramları ise sırasıyla şu şekilde açıklanmaktadır: Panofsky'ye göre ikonografi, "sanat eserlerinin görsel özelliklerinden ziyade, konu ve anlamlarıyla ilgilenen sanat tarihi dalıdır". Metin Sözen ve Uğur Tanyeli'ne göre ise, "dini temalı sanat eserlerinde tasvir edilen dini olaylar veya figürlere dair kalıplaşmış, hatta bir ölçüde standartlaşmış biçimsel düzenlemeleri inceleyen bilimsel bir disiplindir". Dini resim ve heykellerdeki "dini semboller ve unsurların tarihsel evrimini araştıran bilimsel alan" (Sözen ve Tanyeli, 2007; Güray Can, 2021) ise ikonolojidir. İkonoloji, görsel anlatımlardaki biçimle ilgilenirken, ikonografi eserdeki anlamı çözümlemeye odaklanır (Güray Can, 2021).

Panofsky, ikonografik-ikonolojik çözümleme yöntemini üç aşamalı bir model çerçevesinde ele almıştır:

1. Birincil veya Doğal Anlam (Ön-ikonografik inceleme)
 - a) Olgusal anlam
 - b) İfadesel anlam
2. İkincil veya Uzlaşımsal Anlam (İkonografik inceleme)
3. İçsel Anlam veya İçerik (İkonolojik inceleme)

Sanatçıların eserlerini çözümlemek için uygulanan önemli yaklaşımlardan biri, Erwin Panofsky'nin "İkonografik ve İkonolojik Sanat Eleştirisi" yöntemidir. Bu yöntem, hocası Heinrich Wölfflin'in sanat yapıtlarının görünüş çözümlemesine karşıt bir perspektiften ortaya çıkmıştır. Eserin biçim, konu ve içerik bakımından ele alındığı bu yaklaşım, günümüz sanat

tarihi araştırmalarının temelini teşkil eden üç aşamalı bir analiz biçimini sunmaktadır (Akyürek, 1995: Çelebi Erol, 2019).

Panofsky'nin yöntemi, yalnızca sanat tarihinin klasik dönemlerine değil, günümüz sanat eleştirisine ve görsel kültür araştırmalarına da ışık tutmaktadır. Nitekim Şevval Nur Özkeş ve Derya Şahin'in (2022) çalışmasında, Diego Velazquez'in "Aynadaki Venüs" adlı eseri bu yöntemle çözümlenmiş ve sanat eserinin hem estetik hem ideolojik katmanları açığa çıkarılmıştır. Benzer biçimde, Özlem Kum (2022), grafik tasarım alanında gerçekleştirdiği çalışmasında Panofsky'nin üç aşamalı analiz modelini çağdaş kitap kapağı tasarımlarına uyarlamış ve bu görsellerin taşıdığı kültürel ve politik kodları ortaya koymuştur. Bu güncel örnekler, Panofsky'nin kuramının yalnızca tarihsel sanat eserlerine değil, günümüzün görsel anlatılarına da uygulanabildiğini göstermektedir.

İkonografik analiz yöntemi, görsel materyallerin çok katmanlı biçimde değerlendirilmesini esas alan üç aşamalı bir çözümleme süreci sunar (Töngel, 2024). Sanat eserine dair derinlemesine bir çözümleme yapabilmek için önce "ön-ikonografik" bir inceleme yapılır. Bu ilk aşama, eserdeki biçimlerin doğal anlamını ortaya çıkarmayı hedefler. Ardından "ikonografik tanımlama" aşaması gelir, burada ise eserdeki sembol ve imgeler çözülerek, anlaşılır bir anlam birliğine ulaşılır. Son olarak, yapıtın içeriği üzerinde yapılan analizle eserin daha derin içsel anlam katmanlarına inilmesi sağlanır.

Bu anlam tabakaları daha yakından incelendiğinde, ön-ikonografik araştırmanın, eserdeki formların bilinen nesnelerle ilişkilendirilerek, şekiller içindeki bağlantıların belirlenmesi süreci olduğu anlaşılır. Bu süreç, biçimlerin hangi hareket içerisinde yer aldığını belirleyerek, olgusal ve ifade anlamlarına ulaşmayı amaçlar (Cömert, 2008: Çelebi Erol, 2019).

Panofsky, ikinci aşamayı "ikonografik tanımlama" olarak isimlendirir. Bu aşamada, sanat yapıtındaki biçimlerle tema ve kavramlar içerisinde bir bağlantı kurulur, imgeler çözümlemekten geçirilerek, öyküler ve alegoriler saptanır (Akyürek, 1995: Çelebi Erol, 2019). Panofsky, eserin ilk görüşte anlaşılması güç, sıradan deneyimlerimizle izah edilemeyen anlamını "Uzlaşmalı Anlam" olarak tanımlar. Bu anlamı çözebilmek için günlük deneyimlerimizin sınırlarını aşarak, başka bilgilerle desteklememiz gerekir (Çelebi Erol, 2019). Genelde biçimle içerik arasındaki farkı tartışmak, doğal konuları temsil eden sanatsal motiflerin yerine, imgeler, öyküler ve alegorilerle ifade edilen tema ve kavramlar dünyasını anlamaya yönelik bir çabadır. Bu sebeple geçerli bir ikonografik analiz yapmak için simgelerin doğru bir biçimde belirlenmesi gerekir (Çelebi Erol, 2019).

Son aşama, "ikonolojik tanımlama"dır ve Panofsky'nin yönteminde en yüksek düzey olarak kabul edilir. Bu aşamada, sanat yapıtının "içeriği"

üzerinde yoğunlaşılır. Panofsky'ye göre, bu aşama, sanat eserinin yaratıldığı dönemin kültürel bağlamı, sanatçının kişisel özellikleri ve bu dönemdeki yaratıcı ortamda ortaya çıkan yapıtın taşıdığı anlamın incelenmesini gerektirir (Çelebi Erol, 2019).

Araştırma Bulguları:

İkonografik ve İkonolojik Eleştiri Yöntemi ile Şeffaf Karakol Adlı Eserin Analizi

1. Aşama: Birincil veya Doğal Anlam (Ön-İkonografik İnceleme)



Görsel 1. Canan Şenol, *Şeffaf Karakol* (1998), *Şeffaf Film, Plexiglass*, 180 x 112 x 15 cm

Görsel 1’de görüldüğü gibi, Canan Şenol’un “Şeffaf Karakol” adlı yapıtının birincil ve doğal anlamına bakıldığında, şeffaf plastik kutulardan oluşan bir raf görünmekte ve aynı zamanda bu raf görüntüsü tuğlalardan oluşan bir kesit duvarı da andırmaktadır. Her bir raftaki küçük kutuların içerisinde ise, bebeklerden yahut heykelden bazıları çıplak yapılmış minik insanlar belirmektedir. Bu kutulardaki insanların çıplak kadınlara hakaret ve şiddet uyguladığı açık olarak gözle görülmektedir.

Bu yapıtta tuğlalardan oluşmuş duvar görünümündeki kesit dikey olarak 12 bölmeden oluşmaktadır. Bu 12 bölmenin ise kendi içerisinde yatay olarak 3 ve 4 parçaya bölündüğü ve bu parçaların dört bir yandan kapalı olduğu görülmektedir.

Kutuların bir kısmından birden fazla çıplak kadın ve birden fazla kıyafetli şiddet uygulayan başka kadın ve kadınlar bulunmaktadır. Bazı kutularda ise, tek başına çıplak oturan kadınlar vardır. Bunun yanı sıra birkaç kutu içerisinde cenin pozisyonunda kendisini savunmaya çalışan çıplak kadın ve ona şiddet uygulayan bir ve birden fazla siyah kıyafetlere bürünmüş kadınlar vardır.

2. Aşama: İkincil veya Uzlaşımsal Anlam (İkonografik İnceleme)



Görsel 2. Canan Şenol, *Şeffaf Karakol* (1998), Kesit-1

Canan Şenol'un "Şeffaf Karakol" adlı yapıtının ikincil ve uzlaşımsal anlam düzeyinde incelenmesi, eserin aile içi ilişkiler ya da toplumsal yaşam içerisinde deneyimlenen travmatik süreçlerden hareketle üretildiğini düşündürmektedir. Bu bağlamda yapıt, kadının kadına yönelik şiddetini ve kadının kapalı, sınırlı mekânlar içerisinde fiziksel ve psikolojik olarak kuşatılmışlığını görünür kılan sembolik bir anlatı sunmaktadır. Eserde yer alan mekânsal ve görsel unsurlar, bireysel deneyim ile toplumsal yapı arasındaki dinamikleri açığa çıkarırken, kadın kimliğinin ataerkil düzen içerisinde maruz kaldığı baskı biçimlerine işaret etmektedir.

Buna ek olarak, eserin adı ve üretildiği tarihsel bağlam dikkate alındığında, "Şeffaf Karakol" un yalnızca bireysel travmalara değil, aynı zamanda devlet ve güvenlik aygıtlarının bireyler üzerindeki denetim ve gözetim mekanizmalarına yönelik eleştirel bir okumaya da olanak tanıdığı söylenebilir. "Karakol" kavramının çağrıştırdığı otorite ve disiplin olguları ile "şeffaflık" vurgusu bir arada değerlendirildiğinde, yapıtın kamusal alanda görünmez kılınan baskı pratiklerini ifşa eden metaforik bir yapı sundu-

ğu anlaşılmaktadır. Bu yönüyle eser, kişisel olan ile politik olan arasındaki ilişkiyi yeniden düşünmeye davet eden çok katmanlı bir anlatım dili geliştirmektedir.

3. Aşama: Anlam veya İçerik (İkonolojik İnceleme)



Görsel 3. Canan Şenol, *Şeffaf Karakol* (1998), Kesit-2

Canan Şenol'un eserlerinde ele aldığı temalardan biri, cezaevlerinde yaşanan istismar ve şiddet olgusudur. Bu ortamda, devletin varlığını sürdürmesi adına her türlü işkencenin hukuki bir şekilde meşrulaştırıldığı bir gerçeklik söz konusudur ve burada insan onuru göz ardı edilmektedir (Deniz, 2022).

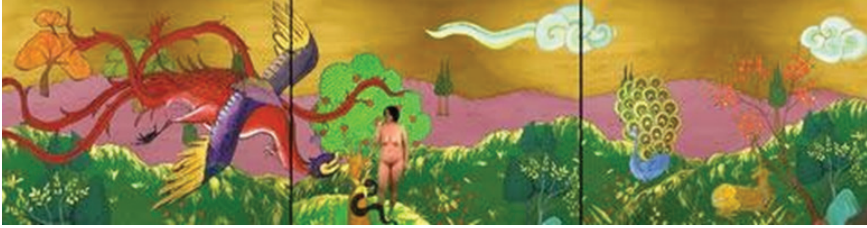
“Şeffaf Karakol”, Canan Şenol'un 1998 yılında, karakollarda işkenceye, cinsel ve sözlü saldırılara maruz kalan lise öğrencilerine adanmış bir yapıtıdır. Eserde, sanatçının kendi fotoğraflarından oluşturduğu bir kompozisyon yer almakta, bu fotoğraflar şeffaf alanlara yerleştirilmiştir. Her bir şeffaf alan, bir hücreyi temsil ederken, tüm hücreler birleşerek bir hapis-hane yapısını ortaya çıkarmaktadır. Canan Şenol, lise yıllarında dört gün süreyle gözaltında tutulmuş ve bu süre zarfında şiddet içeren müdahalelere uğramıştır. “Şeffaf Karakol” eseri, o dönemin izlerini taşımaktadır ve şiddet gören çıplak bir kadını betimlemektedir (Deniz, 2022).

Sanatçı, 1998 yılında yaptığı “Şeffaf Karakol” eserini, 2000 yılında bir söyleşide şu şekilde anlatmıştır: “Dört gün gözaltında kalmıştım. Bu deneyim beni derinden etkilemişti. Aynı dönemde Manisa'daki çocukların yarğalamaları ve onlara uygulanan işkenceler gündemdeydi. Bu durumu göz önünde bulundurarak bu eseri oluşturdum. ‘Şeffaf Karakol’da şiddet barındırıyordu. Eserde hem giyinik hem de çıplak figürler vardı. Bu figürler, egemen güçlerle ezilenlerin karşıtlığını simgeliyordu. Karakoldaki şiddet,

aslında içimizdeki şiddeti yansıtıyordu. Toplumda kuralların oluşmasını ve sürdürülmesini sağlayan bizleriz. Bu yüzden o şiddeti göstermek çok önemliydi” (Sönmez, 2016).

İkonografik ve İkonolojik Eleştiri Yöntemi ile Acaib-ül Mahlukat Adlı Eserin Analizi

1. Aşama: Birincil veya Doğal Anlam (Ön-İkonografik İnceleme)



Görsel 4. Canan Şenol, Acaib-ül Mahlukat (2006), Video Kesiti.

Görsel 4’te yer alan Canan Şenol’un Acaib-ül Mahlukat adlı eseri, temel ve doğrudan (doğal) anlam düzeyinde incelendiğinde, kompozisyonun merkezine yakın sol bölümünde, kırmızı elmalarla bezeli bir ağacın önünde konumlandırılmış çıplak bir kadın figürünün baskın bir görsel unsur olarak öne çıktığı görülmektedir. Kadın figürü, çevresinde yer alan çeşitli hayvan ve fantastik yaratıklarla birlikte sahnenin odak noktasını oluşturmaktadır. Eserdeki figürlerin ve canlıların yerleşimi, doğa ile insan bedeni arasında kurulan doğrudan ve kesintisiz bir ilişkiye işaret etmektedir.

Kompozisyon genelinde kullanılan parlak ve doygun renk paleti, eserin dikkat çekici biçimsel özelliklerinden biri olarak öne çıkmaktadır. Turuncu ve yeşil tonlarındaki ağaçlar, sarı renkte betimlenen gökyüzü ve yumuşak geçişlerle resmedilen bulutlar, sahnenin düşsel ve masalsı bir atmosfer kazanmasına katkı sağlamaktadır. Bu renk ve biçim tercihleri, izleyicinin ilk bakışta algıladığı görsel etkileri güçlendirirken, eserin doğal anlam düzeyinde okunmasına imkân tanımakta ve daha sonraki ikonografik ve ikonolojik çözümlemeler için sağlam bir betimleyici zemin oluşturmaktadır.

1. Aşama: İkincil veya Uzlaşımsal Anlam (İkonografik İnceleme)

Görsel 4’te görüldüğü üzere Canan Şenol’un Acaib-ül Mahlukat adlı yapıtının ikincil ve uzlaşımsal anlam düzeyinde ele alınması, kadın figürünün doğa ve hayvanlarla çıplak hâlde iç içe betimlenmesinin, insanın doğal olanla kurduğu uyumlu ilişkiye ve bu birliktelik içerisinde deneyimlenen bir huzur hâline gönderme yaptığını düşündürmektedir. Kadın bedeninin herhangi bir örtüden arındırılmış biçimde sunulması, kültürel ve toplumsal kodlardan uzak, daha ilksel ve saf bir varoluş biçimini simgesel düzeyde görünür kılmaktadır.

Toplumsal cinsiyet perspektifinden değerlendirildiğinde ise kompozisyonda erkek figürüne yer verilmemesi, doğa ve hayvanlarla çevrili, eril tahakkümden arındırılmış alternatif bir yaşam alanına işaret eden sembolik bir okuma imkânı sunmaktadır. Bu bağlamda eser, kadın kimliğinin erkek egemen toplumsal yapıdan bağımsız olarak yeniden düşünülmesine olanak tanıyan bir anlatı geliştirmektedir. Ağaçta yer alan meyve figürü ise, ikonografik açıdan “yasak elma” metaforu üzerinden Âdem ve Havva öyküsünü çağrıştırmakta; sanatçının bu göndermeyle kadın-erkek ilişkilerine, günah, masumiyet ve bilgi kavramları etrafında eleştirel bir yorum kattığı varsayılmaktadır.

Öte yandan, doğa ve hayvanlarla bütünleşmiş sahnede gökyüzünde yer alan hareketli bulut formlarının, Vincent Van Gogh’un Yıldızlı Gece adlı yapıtındaki bulut düzenlemelerini anımsattığı görülmektedir. Bu görsel benzerlik, eserin sanat tarihsel bağlamda modern resim geleneğiyle kurduğu ilişkiye işaret ederken, kompozisyona düşsel ve dinamik bir atmosfer kazandırmaktadır.

3. *Aşama: İçsel Anlam veya İçerik (İkonolojik İnceleme)*

Panofsky’nin ikonolojik çözümlemesinin üçüncü aşaması, eserin yüzeydeki anlatısını aşarak, sanatçının içinde bulunduğu kültürel ve düşünsel ortamı anlamayı hedefler. Canan Şenol’un Acaibü’l Mahlukat (2006) adlı eseri, tarihsel bir metne ‘İslam kozmografisindeki “acayip mahluklar” anlatılarına’ gönderme yaparken, bu anlatı aracılığıyla günümüz toplumundaki cinsiyet ve beden normlarını sorgular.

Şenol, farklı ve norm dışı beden temsilleriyle, toplumun dışladığı kimlikleri görünür kılar. Bu yaklaşım, sanatçının feminist bakış açısını ve kadın bedeni üzerindeki toplumsal kontrolü eleştiren tavrını yansıtır. Eser, geçmişten gelen dini ve kültürel kalıpların bugünkü etkilerini sorgulayan eleştirel bir duruş sergiler. Bu bağlamda Acaibü’l Mahlukat, sadece bireysel bir ifade değil, aynı zamanda dönemin toplumsal yapısına karşı bir yorumdur.

Sanatçının bu yaklaşımı, 2000’li yıllar Türkiye’sindeki toplumsal dönüşümler, kadın hareketi ve muhafazakâr politikaların etkisiyle birlikte düşünülmelidir. Bu nedenle eser, yalnızca görsel bir anlatı değil, çağının fikir dünyasına ayna tutan kültürel bir belgedir.

Nitekim Üner Yılmaz (2010)’ın da ifade ettiği üzere; alışlagelmiş dini söylemleri yeniden yorumlamayı amaçlayan bu eser, klasik Âdem ve Havva figürünü altüst ederek, geleneksel düşünceleri sorgulamayı hedefler. İzleyiciyi, mevcut düzeni farklı bir bakış açısıyla incelemeye ve erkek merkezli anlayışın oluşturduğu faktörleri sorgulamaya sürer. Dinsel inançlardaki cinsiyetçi yaklaşımlara yeni bir bakış açısını öne süren bu video,

planlı bir biçimde oturmuş cinsiyetçilik anlayışını çözümlemeye yönelik bir çalışmadır.

Sonuç

Yapılan bu araştırmada Panofsky'nin ikonografik ve ikonolojik sanat eleştirisi metodu ile Canan Şenol'un eserleri çözümlenmiştir. Bu çözümleme yöntemi sanat eserlerinin derinlemesine çözümlenmesinde kayda değer bir yaklaşım olarak öne çıkmaktadır. Bu yöntem, çalışmanın yapısal özellikleri, teması ile içeriği açısından üç evreli bir inceleme süreci sunmaktadır. İlk aşama olan ön-ikonografik inceleme, eserdeki biçimlerin doğal anlamlarını ortaya koyarken, ikinci aşama olan ikonografik inceleme sembol ve imgelerin anlamını çözümler. Son olarak, ikonolojik inceleme, eserin içeriğini, tarihsel, kültürel ve sanatsal bağlamını göz önünde bulundurarak daha derinlemesine bir anlayışa ulaşmayı hedefler. Panofsky'nin bu metodu, sanat eserlerinin daha kapsamlı ve doğru bir şekilde anlaşılmasını sağlamak adına önemli bir eleştirel araçtır.

Şenol, kendi kültürel olgularını da göz önünde bulundurarak özellikle kendi ülkesindeki toplumsal adaletsizlik, şiddet, enstest ve istismar gibi can alıcı konulara sıklıkla değinmiş, sanatsal üretim sürecini bu doğrultuda şekillendirmiştir. Kadının, çocuk istismarlarının, şiddetin doruk noktasında olan bu coğrafyada bir sanatçının kayıtsız kalması Şenol'a göre olanaksız görünmektedir. Bu noktada iktidarı da tüm çıplaklığı ile eleştiren sistemi derinden sarsan yapıtlar üretmiştir.

Aynı zamanda, Şenol'un kullandığı medya çeşitliliği; performans, video, minyatür, fotoğraf eserlerine farklı bir boyut kazandırmakta ve mesajlarının daha geniş bir izleyici kitlesine ulaşmasını sağlamaktadır. Sanatçının, Batı'nın egemen sanat biçimlerine karşı, kendi dilinde bir karşıt söylem oluşturmaya, kadın ve Doğu temalarını ön plana çıkarması, onun eserlerine özgün bir kimlik kazandırmıştır. Minyatürlerle oluşturduğu videolar ve Barbie bebeklerle gerçekleştirdiği fotoromanlar gibi çalışmaları, sanatçının feminist ve aktivist kimliğini pekiştirirken, toplumsal ve kültürel eleştirilerini de sanat aracılığıyla dile getirmektedir.

Canan Şenol'un eserleri, toplumsal yapıyı, cinsiyetçilik ve güç ilişkilerini sorgulayan derinlemesine bir inceleme sunar. Eserlerine bakıldığında geniş bir yelpazede, sanatçı hem bireysel travmalarını hem de toplumsal travmaları sanat yoluyla aktarmakta, kadın bedenini, cinsiyetin toplumsal inşasını ve güç dinamiklerini yeniden şekillendirerek izleyiciye sunmaktadır. Şenol'un işlerinde, iktidar, şiddet, cinsiyetçilik, sansür ve toplumsal normlar üzerine yaptığı eleştiriler, sanatın gücünü toplumsal yapıları dönüştürme aracı olarak kullanma çabasıyla dikkat çeker.

Canan Şenol'un sanatındaki bu çok katmanlı anlamlar, onun toplum-

sal sorunlara duyarlı bir sanatçı olduğunu ve sanatını bu sorunların çözümüne dair bir platform olarak kullandığını açıkça ortaya koymaktadır. Eserlerinde, sanatçının kişisel deneyimleriyle toplumsal yapıları harmanlayarak, izleyiciyi cinsiyet, şiddet, iktidar ve özgürlük gibi evrensel sorunlar üzerine düşünmeye davet etmektedir.

Şenol'un sanatındaki bu güçlü eleştiriler, sadece sanatı değil, toplumsal bilinç ve dönüşümü de etkileyen önemli bir rol oynamaktadır. Eserlerin görsel anlamları, sadece estetik bir yön taşımakla kalmaz; aynı zamanda toplumsal gerçekleri ve travmaları görselleştirir, izleyiciye bu gerçekleri sorgulama fırsatı sunar. Şenol'un görselleri, iktidarın, cinsiyetin ve şiddetin insan yaşamındaki derin etkilerini açıkça ortaya koyarak, sanatın gücünü toplumsal yapıları dönüştürmek için bir araç olarak kullanır. Bu bağlamda, Canan Şenol'un eserleri, sanatı toplumsal eleştirinin ve bireysel özgürlüğün güçlü bir aracı olarak konumlandırır.

Bu eserlerin ikonik bir anlam taşımasının ötesinde, çağdaş sanatın toplumsal değişim için nasıl bir araç olabileceğini gösteren önemli örnekler sunduğu söylenebilir. Canan Şenol'un sanatında, bireysel travmalar, toplumsal normlar ve güç ilişkilerinin iç içe geçtiği bu karmaşık yapılar, izleyicinin sanatla olan bağını derinleştirirken, toplumsal dönüşüm için önemli bir yansıma yaratmaktadır.

Sonuç olarak, Canan Şenol'un sanat pratiği hem bireysel bir ifade biçimi hem de toplumsal bir sorgulama aracı olarak işlev görmektedir. Onun eserleri hem görsel hem de içeriksel anlamda izleyiciyi sarsarak, toplumsal cinsiyet eşitsizliği, şiddet ve iktidar ilişkilerine dair önemli sorular sorar. Şenol, sanatını yalnızca estetik bir deneyim olarak değil, toplumsal değişim yaratma potansiyeli olan bir araç olarak kullanmakta ve bu şekilde sanatın gücünden faydalanarak önemli bir politik mesaj vermektedir.

Kaynakça

- Akyürek, E. (1995). Erwin Panofsky ve “İkonografi ve İkonoloji Üzerine”: Bilime adanmış bir yaşam (ss. 7–20). İstanbul: Alfa Yayıncılık.
- Başar, F., & Demirci, N. (2016). Toplumsal cinsiyet eşitsizliği ve şiddet. Kadın Sağlığı Hemşireliği Dergisi, 2(1), 41–52.
- Cömert, B. (2008). Mitoloji ve ikonografi. Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Çağlayan, F. (2010, Şubat). Canan’la söyleşi. Evrensel Kültür.
- Çelebi Erol, C. (2019). İkonografi ve ikonoloji yöntemine göre Gülsün Karamustafa’nın “Örtülü Medeniyet” ve “Kapıcı Dairesi” adlı eserlerinin analizi. Journal of Institute of Economic Development and Social Researches, 5(18), 234–239.
- Çetin, Ç. (2014). Neden hiç erkek sanatçı yok? İstanbul: Sosyal Kalkınma ve Cinsiyet Eşitliği Politikaları Merkezi Derneği (SOGEP).
- Çöklü, H. (2015). Sanatta postfeminist yaklaşımlarla akıl, duygu ve beden bütünlüğü (Sanatta yeterlik tezi). Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Deniz, N. (2022). Nil Yalter, Nur Koçak, Canan Şenol’un yapıtları üzerinden feminist sanatta kadın imgesinin incelenmesi (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Kocaeli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Fotoğrafya. (2022). Acaib-ül Mahlukat: Canan Şenol dosyası. Fotoğrafya Dergisi, (22).
- Güray Can, Z. (2021). Erwin Panofsky’nin ikonografik ve ikonolojik eleştirisi yöntemine göre Kurt Schwitters’in “The Hitler Gang” adlı yapıtının analizi. İdil, 77, 120–129.
- Kılıç Gündüz, Y., & Çelebi Erol, C. (2020). Canan Şenol’un “Görmedim, Duymadım, Bilmiyorum” adlı eserinin toplumsal cinsiyet bağlamında göstergebilimsel çözümlemesi. XII. International Congress on Social Sciences, China to Adriatic (ss. 488–495). Afghanistan.
- Korkmaz, F. D. (2006). Eleştiri kuramı olarak feminizm ve sanata yansımaları: Feminist sanat (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kum, Ö. (2022). Erwin Panofsky’nin ikonografik ve ikonolojik eleştirisi yöntemine göre 1979–1983 yılları arası Bülent Erkmen kitap kapağı tasarımlarının analizi. Uluslararası Türk Kültür Coğrafyasında Sosyal Bilimler Dergisi, 7(1), 140–151.
- Özdemir, D. (2016). Feminist eleştiri bağlamında kadın sanatçıların eserlerinde beden imgesi. Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi, 12(29), 45–56.
- Özdoğan, P. G. (2022). Taner Alakuş’un sanat yaşamı ve bazı minyatürlerinin ikonoloji ve ikonografik açıdan incelenmesi (1990–2022) (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). İstanbul Medeniyet Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü.

- Özkeş, Ş. N., & Şahin, D. (2022). Erwin Panofsky'nin ikonografik ve ikonolojik eleştiri yöntemine göre Diego Velázquez'in "Aynadaki Venüs" isimli eserinin analizi. *Sanat ve Yorum*, (40), 42–48.
- Pınarbaş, Y. (2021). Kadın kimliği ve toplumsal sorunlarının çağdaş Türk sanatına yansımaları. *ATLAS Journal*, 7(40), 1827–1842.
- Sönmez, A. (2016, 24 Ocak). Canan yıllardır tek bir performans yapıyor. *Sanatatak*.
- Sözen, M., & Tanyeli, U. (2007). *Sanat kavramları ve terimleri sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Töngel, G. (2024). Resim sanatının popüler kültür bağlamında reklamlarda kullanımı: Basılı reklamlar üzerine bir araştırma (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü.
- Üner Yılmaz, P. (2010). Canan Şenol'un yapıtlarından Türkiye'de toplumsal cinsiyet okuması. *Yedi*, (4), 125–136.