

GÜNCEL SANATTA KÜLTÜREL KODLARIN

KULLANIMINDA İMGENİN ALGISAL

ETKİLERİ

Yüksek Lisans Tezi

Nergiz İSAYEVA

Eskişehir 2022

**GÜNCEL SANATTA KÜLTÜREL KODLARIN KULLANIMINDA
İMGENİN ALGISAL ETKİLERİ**

Nergiz İSAYEVA

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Resim Anasanat Dalı
Danışman: Prof. Güldane ARAZ AY**

**Eskişehir
Anadolu Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü
Haziran 2022**

ÖZET

GÜNCEL SANATTA KÜLTÜREL KODLARIN KULLANIMINDA

İMGENİN ALGISAL ETKİLERİ

Nergiz İSAYEVA

Resim Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Haziran 2022

Danışman: Prof. Güldane ARAZ AY

Tarih boyunca çeşitli kültürlerin temsilleri sanatta imgeler yoluyla anlam kazanmıştır. Bu imgeler, dönemin izini sürdüren kültürel hafızanın taşıyıcısı görevini üstlenmiştir. Yıllar boyunca tekrarlanan ve hatırlanan değerler kültürel belleğin oluşmasını sağlamış, toplumsal bilincin genişlemesinde önemli role sahip olmuştur. Kültürel imge bu bağlamda sanat eserlerinde kod, imge ve bellek gibi kavramlarla insan zihninin hafızasında kaydedilen imgesel göstergeler olarak görünür olmaktadır. “Güncel Sanatta Kültürel Kodların Kullanımında İmgenin Algısal Etkileri” isimli Yüksek Lisans Tez çalışmasında, kültürel imge kavramının sanatta nasıl temsil edildiği, sanat estetiği ve zihinsel açıdan araştırılırken, güncel sanatın verileri ve biçim elemanlarıyla seçilen örnek sanatçılar üzerinde inceleyerek açıklanmıştır.

Tez çalışması üç ana bölümden oluşmaktadır. Bu yönde ilk olarak resim sanatının önemli göstergesi olan imge kavramı ve imgenin sanattaki konumu, biçim ve anlamlarının diğer kavramlarla ilişkisi araştırılmış, sanatta algısal etkileri görsellerle incelenmiştir. İkinci bölümde kültürün geniş tanımına değinilmiş, kültürel imgelerin oluşumu, anlamı sanatta yansımaları incelenmiştir. Elde edilen veriler tezin üçüncü bölümünde, güncel sanatta sanat eserleri ve sanatçı yaklaşımlarındaki göstergeler, kültürel imgeler, nesne ve metafor vb. kavramları üzerinden incelenerek kültürel imgenin kodlama bağlamında sanatta temsilinin görünümleri üzerine görsel incelemeler yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Kültürel Kod, İmge, Güncel Sanat, Sanatta Algı.

ABSTRACT

THE USE OF CULTURAL CODES IN CONTEMPORARY ART PERCEPTUAL EFFECTS OF IMAGES

Nergiz ISAYEVA

Department of Painting

Anadolu University, Fine Arts Institute, June 2022

Supervisor: Prof. Guldane ARAZ AY

Throughout history, representations of various cultures have gained meaning in art through images. These images have assumed the role of the carrier of the cultural memory that traces the period. The values that have been repeated and remembered over the years have led to the formation of cultural memory and have played an important role in the expansion of social consciousness. In this context, the cultural image appears in works of art as imaginary indicators recorded in the memory of the human mind with concepts such as code, image and memory. In the Master's Thesis titled "The Use of Cultural Codes in Contemporary Art Perceptual Effects of Images", how the concept of cultural image is represented in art is explained by examining the data and form elements of contemporary art and selected exemplary artists while investigating them from the aesthetics and mental point of view.

The thesis consists of three main sections. In this direction, firstly, the concept of image, which is an important indicator of the art of painting, and the relationship of the position, form and meanings of the image in art with other concepts were investigated and their perceptual effects in art were examined with visuals. In the second part, the broad definition of culture is mentioned, the formation of cultural images and their reflections in art are examined. In the third part of the thesis, the obtained data were examined through the concepts of indicators, cultural images, objects and metaphors etc. in contemporary art works of art and artist approaches, and visual examinations were made on the aspects of the representation of cultural image in art in the context of coding.

Keywords: Cultural Codes, Image, Contemporary Art, Perception in Art.

ÖNSÖZ

“Güncel sanatta Kültürel Kodların Kullanımında İmgenin Algısal Etkileri” isimli tez çalışmasını hazırlarken; süreç zarfı içinde çalışmanın gerçekleştirilmesinde büyük emekler harcayan, beni her zaman destekleyen sevgili aileme ve zamanını ve bilgilerini benimle paylaşan, samimi desteği ve tüm özverisi için, beni hem sanat hem dil konusunda sabırla yönlendiren, yorumları ve katkılarını benden esirgemeyen Sayın Danışmanım Prof. Dr. Güldane Araz Ay’a sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Nergiz İSAYEVA

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan “bilimsel intihal tespit programı” ile tarandığını ve hiçbir şekilde “intihal içermediğini” beyan ederim. Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçları kabul ettiğimi bildiririm.

Nergiz ISAYEVA

İÇİNDEKİLER

Sayfa

BAŞLIK SAYFASI	i
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI.....	ii
ÖZET	ii
ABSTRACT.....	iii
ÖNSÖZ	iv
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ.....	v
İÇİNDEKİLER.....	vi
GÖRSELLER DİZİNİ	viii
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

1. SANATTA İMGE KULLANIMI	3
1.1. İmge Kavramı ve Sanatta İmge	3
1.1.1. İmge, Dil, Nesne	5
1.1.2. İmgenin Konumu	9
1.2. Görsel Kültür-İmge İlişkisi.....	12
1.3. Mekan ve İmge İlişkisi.....	13
1.4. Temsil- İmge İlişkisi.....	17
1.5. İmgenin Algıya Etkisi ve Sanattaki Görünümleri	19
1.5.1. Gestalt Görsel Algı Teorisi.....	21
1.5.2. Algısal Yorumlamannın Sanat Eserleri Üzerinden Örnekleri	23

İKİNCİ BÖLÜM

2. KÜLTÜREL İMGELER ve SANATTA KULLANIMI.....	27
2.1. Kültür Kavramı	27

2.1.1. Kültürün Özellikleri	28
2.1.2. Kültürel Çeşitlilik	30
2.2. Görsel Kültürün Yükselişi	32
2.2.1. Sözlü Kültür	33
2.2.2. Yazılı Kültür	34
2.3. Kültürel İmgenin Sanatta Algısal İşlevi.....	37
2.3.1. Sanatta Algı ve Kültür İlişkisi	38
2.3.2. Kültürel Hafıza	43
2.3.3. Sanatta Kodlama.....	46

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. GÜNCEL SANATTA KÜLTÜREL İMGE KODLAMASININ SEÇİLMİŞ SANATÇILAR ÜZERİNDEN ÖRNEKLENMESİ.....	51
3.1. İlya Kabakov	52
3.2. Sarkis Zabunyan	63
3.3. Anselm Kiefer	71
3.4. Faig Ahmed	79

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. SANATTA KÜLTÜREL İMGE TEMSİLİ ÜZERİNE UYGULAMA ÇALIŞMALARI.....	90
SONUÇ	103
KAYNAKÇA.....	105

GÖRSELLER DİZİNİ

Sayfa

Görsel 1.1. Hayvan figürleri ile boyama panel, M.Ö. 15.000-13.000, Lascaux Mağarası.....	3
Görsel 1.2. Kaya Üzerinde Bizon Figürü M.Ö. 15.000-13.000, Altamira Mağarası.....	4
Görsel 1.3. Picasso. “Cam ve Suze şişesi”, 64 cm x 50 cm, Karışık teknik, 1932, Washington Üniversitesi Sanat Galerisi, St. Louis.....	6
Görsel 1.4. Magritte. “Görüntülerin İhaneti”, 64,5 cm x 94 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1929, County Güzel Sanatlar Galerisi, New York.....	7
Görsel 1.5. Da Vinci. “Kayalıklar Bakiresi”, 199 cm x 122 cm, Ahşap üzerine yağlıboya, 1483-1486, Louvre müzesi, Paris	9
Görsel 1.6. Kosuth. “Bir ve Üç Sandalye”, 1965, Ahşap sandalye, fotoğrafı ve tanımı, Modern Sanatlar Galerisi (MoMA), New York	18
Görsel 1.7. Matisse. “Dans”, 260 cm x 391 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1910, Hermitage Müzesi, St Petersburg	20
Görsel 1.8. Escher. “Gökyüzü ve Su 1”, 43.5 cm × 43.9 cm, Gravür, 1938, Kanada Ulusal Galerisi, Ottawa.....	24
Görsel 1.9. Escher. “İki Kuş (18)”, Mürekkep, kalem, suluboya, 1938, Sanatçı Koleksiyonu	25
Görsel 2.1. Sümer Tableti, M.Ö. 3000 civarı, Mezopotamya	35
Görsel 2.2. Sümer Alfabesi, M.Ö. 3000 civarı, Mezopotamya.....	35
Görsel 2.3. Gökçebağ. “İsimsiz”, Yerleştirme , 2020, Aşına isimli sergisinden, Baskı Müzesi, Bayburt.....	40
Görsel 2.4. Johns. “Dört Yüzlü Hedef”, 85.3 x 66 x 7.6 cm, Karışık teknik ,1955, Modern Sanat Müzesi, New York	44
Görsel 2.5. Ashbaugh. “Tasarımcı Geni”, 185 cm x 274 cm, Tuval üzerinde karışık teknik, 1992, Sanatçının Koleksiyonu	48
Görsel 2.6. Clarke. “Jeff Koons’un Portresi”, 121.9 cm x 182.9 cm, Alüminyum üzerine cibachrome baskı tekniği, 1993, Sanatçı Koleksiyonu	49

Görsel 2.7. Klee. “Küçük Evren”, 14.3 cm x 9.6 cm, 1914, Gravür, Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York	50
Görsel 3.1. Kabakov “İsimsiz”, 39 cm x 27 cm Seri grafik baskı, 1994, Sanatçı Koleksiyonu	53
Görsel 3.2. Kabakov, “İnekler”, 32 cm x 44 cm, Seri grafik baskı,1994, Sanatçı Koleksiyonu	54
Görsel 3.3. Kabakov, “İki Katı (10)”,190 cm x 284 cm, Keten & Yağlı boya, 2015, Sanatçı Koleksiyonu	55
Görsel 3.4. Kabakov. “İki Katı (17)”, 190 cm x 284 cm, Keten & Yağlı boya, 2015, Sanatçı Koleksiyonu.	56
Görsel 3.5. Kabakov.“Kolajın Görünümü(10)”,203 cm x 272 cm, Keten & Yağlı boya, 2012, Sanatçı Koleksiyonu	57
Görsel 3.6. Kabakov, “Kar Altında (2)”, 160 cm x 249 cm, Tuval & Yağlı boya, 2004, Sanatçı Koleksiyonu	58
Görsel 3.7. Kabakov,“Dairesinden Uzaya Uçan Adam”, Yerleştirme, 1985, Pompidou Merkezi, Paris.....	59
Görsel 3.8. Kabakov, “Mutfağa Giden Koridorda Olay”, Yerleştirme, 1989, Sanatçı Koleksiyonu	60
Görsel 3.9. Kabakov, “Anna Markovna Zueva: Bu kimin kepçesi?”, Yerleştirme,1994, Ulusal Çağdaş Sanat Merkezi, Moskova	61
Görsel 3.10. Kabakov, “Tuvalet” , Yerleştirme, 1992, Documenta IX, Kassel.....	62
Görsel 3.11. Zabunyan, “Çaylak Sokak”, Yerleştirme, 1986, Saat Kaç? sergisinden görünüm, 2019, Arter, İstanbul	64
Görsel 3.12. Zabunyan, “Çaylak Sokak”, Yerleştirme, 1986 , Saat Kaç? sergisinden görünüm, 2019, Arter, İstanbul	65
Görsel 3.13. Zabunyan, “Çaylak Sokak”, Yerleştirme, 1986, Saat Kaç? sergisinden görünüm, 2019, Arter, İstanbul	66
Görsel 3.14. Zabunyan, “Nefes”, Yerleştirme, 2015,Venedik Bienali, Venedik Bienali, Türkiye Pavyonu.	67
Görsel 3.15. Zabunyan, “Nefes”, Yerleştirmesi detay.	68
Görsel 3.16. Zabunyan, “Nefes”, Yerleştirme, 2015, Venedik Bienali, Türkiye Pavyonu.	69

Görsel 3.17. Kiefer. “Kahramanlık Sembolleri”, 2605 mm x 1500 mm, Keten üzerine yağlı boya, 1969–70, Würth Müzesi, Almanya.	72
Görsel 3.18. Kiefer. “İnanç, Ümit, Sevgi”, 1280 cm x 380 cm, Tuval üzerine karışık teknik, 1984-86, NSW Sanat Galerisi, Sidney	73
Görsel 3.19. Kiefer. “Altın Saçların, Margarete”, 130 cm x170 cm, Tuval üzerine yağ, emülsiyon ve saman, 1981, Metropolitan Sanat Müzesi, New York	74
Görsel 3.20. Kiefer, “Lilith Kırmızı Denizde”, 2.8 m x 4.9m, Tuval üzerinde kurşun, giysi, çelik, tel ve kül, 1990, Çağdaş Sanat Müzesi, Hamburg.....	75
Görsel 3.21. Kiefer. “Kalpler Yukarı”, Yerleştirme, 899 cm x 330 cm x 440 cm, 2016, White Cube Galerisi, New York.....	76
Görsel 3.22. Kiefer. “Kalpler Yukarı”, Yerleştirme detay.....	77
Görsel 3.23. Ahmed. “Dalga”, Yerleştirme, “Algı Noktaları” sergisinden, 2016, MACRO Sanat Müzesi, Roma.....	80
Görsel 3.24. Faig Ahmed, “Alef ve Ritim”, Yerleştirme, 2016, “Algı Noktaları” sergisinden, MACRO Sanat Müzesi, Roma	81
Görsel 3.25. Ahmed, “Şüpheler”, El Dokuma Yün Halı, 2020, Sapar Çağdaş Sanat Merkezi, New York	82
Görsel 3.26. Ahmed, “Evirme”, El Dokuma Yün Halı, 2014, Sanatçı Koleksiyonu.....	83
Görsel 3.27. Ahmed, “Tezahür”, El Dokuma Yün Halı, 203 cm x 190 cm, 2016, Sanatçı Koleksiyonu	84
Görsel 3.28. Ahmed, “Denklem”, Yerleştirme, 2017, İsveç Tekstil Müzesi, İsveç.....	85
Görsel 3.29. Ahmed, “İsimsiz”, Yerleştirme, 2015, Buta Festivali, Yarat Çağdaş Sanat Merkezi, Bakü	86
Görsel 3.30. Ahmed, “Azman”, Şeker, Boncuklar, Kristaller, Kumaş, 2016, Yarat Çağdaş Sanat Merkezi, Bakü	87
Görsel 3.31. Ahmed, “Bakire”, El Dokuma Yün Halı, 2016, Yarat Çağdaş Sanat Merkezi, Bakü.....	88
Görsel 3.32. Ahmed. “Dokuz Gece”, Yerleştirme, 2016, Yarat Çağdaş Sanat Merkezi, Bakü.....	89
Görsel 4.1. İsayeva. “Çocukluk Hatırası I”, 50 cm x 40 cm, Tuval üzerine akrilik boya, İp, Dantel işleme. 2022	91

Görsel 4.2. İsayeva. “Çocukluk Hatırası II”, 50 cm x 40 cm, Tuval üzerine akrilik boya, İp, Dantel işleme, 2022	92
Görsel 4.3. İsayeva. “Kültürel Kimlik I”, 40 cm x 30 cm, Tuval üzerine akrilik boya, İp, Kağıt, 2022	93
Görsel 4.4. İsayeva. “Kültürel Kimlik II”, 40 cm x 30 cm, Tuval üzerine akrilik boya, İp, Kağıt, 2022	95
Görsel 4.5. İsayeva. “Kültürel Kimlik III”, 40 cm x 30 cm, Tuval üzerine yağlıboya, İp, 2022	96
Görsel 4.6. İsayeva. “Kelağayı”, 50 cm x 40 cm, Tuval üzerine akrilik boya, İp, 2022	97
Görsel 4.7. İsayeva, “Saf”, 40 cm x 30 cm, Tuval üzerine yağlıboya, İp, Bant, Boncuk, 2022	98
Görsel 4.8. İsayeva. “Battaniye”, 45 cm x 35 cm, Tuval üzerine akrilik boya, İp, 2022	100
Görsel 4.9. İsayeva. “Ritüel”, 50 cm x 40 cm, Tuval üzerine yağlı boya, Bitgi, 2022	101

GİRİŞ

Kültürün sanata etkisi imgelerle kendini göstermektedir. Bir toplumun geçmişine ait inanç, savaş, ritüeller ve gelenek gibi manevi değerleri toplumun kültürünün bütünlüğü korumaktadır. Kültürel hafıza, gelenek ve mitolojik inançlar bağlamında gelişen kavramların günümüzde kullanılması “kültürel imge” olarak tanımlandığı bilinmektedir.

Tarihin ilk zamanlarından günümüze kadar kişiler duygu ve düşüncelerini, gördüklerini zihinlerinden çıkararak farklı yüzeyler üzerine geçirme girişiminde bulunmuşlardır. Daha ilerleyen zamanlarda imgeler daha fazla üretilmeye başlamış ve yerel motiflerden esinlenmiştir. Bu da farklı kültürlerde farklı imgelerin oluşumuna yol açmıştır. Modern dönemde kültürün bütünleşmesi arzusu imgenin bütünsel bir fenomen olarak ve aynı zamanda özneler ve nesnelere arasındaki ilişkinin tam teşekküllü bir aracı olarak incelenmesi ihtiyacı artmıştır. İnsanlığın kültürel oluşum sürecinde imgenin biçim olarak işlevi, anlamına ilişkili olan bir kodu temsil etmiştir. Yüzeyle yansıyan, kod içeren biçimler zamanla bulunduğu toplumsal yapı ile oluşan belleğin bir parçası olmuş ve ondan beslenmiştir. Kodun bellekle olan ilişkisi hem bireylerin algılama biçimlerinde hem de sanatçı yaklaşımlarında etkileyici bir işleve sahip olmuştur. Belirtilenler doğrultusunda bu çalışma sanatta imgenin sanatsal arayışlar sırasında geleneksel kültürel değerlerinin günümüzde kodlama bağlamında ortaya çıkması ve bu kodların izleyicide bıraktığı etkileri incelenmektedir.

Uzun yıllar boyunca her bir medeniyet, halk, topluluk farklı görsel imgeler üretmiştir. Oluşan bu imgeler hayatı nasıl algıladıklarını ve tasarındığını belirtmesiyle yazı ve söz kadar etkili olmuştur. Mimari açıdan yapılan süsleme ya da dini açıdan önemli, değerli bir mozaik, resim bir kültürün ne düşündüğü ve tasarladığı ne şekil bir yaşantı içinde bulunduğunu yansıtmaktadır. Aynı şekilde görsel kültür günümüz kültürüne yönelik eleştirel bakış açıları geliştirerek farklı düşünme ve araştırma olanağı sağlamaktadır. Sanat, kültürle beraber yerleşmekte ve sanatta kullanılan imgeler sanatı kültürel olarak belirli bir topluma ait olduğunu göstermektedir. Bu yönde ilk olarak kültürel imgelerin oluşumu, anlamı ve algıda oluşturduğu etkileri ile ilgili bilgiler verilmekte, sanatta imge kullanımı kültürel açıdan incelenmektedir. Kültürün geniş kavramı üzerine özellikleri ve çeşitlilikleri açıklanmış, kültürel imge bağlamında algı kültürü, kültürel belleğin uyarıcı kodlarla sanatta görünürleri incelenmiştir. İmge

temsilleriyle görünen olan kodların, tarihsel bir yaklaşımla, toplum değerlerinin, kültürel yapısının, sanatçı eserlerinde imge oluşumu ve bellekte etkileri belirlenmiştir.

İmge, hem sanatın ana malzemesi olarak hem de sanatçı ve izleyici arasındaki bağın temel aracı olarak tezin birinci bölümünde irdelenmiştir. Toplumun değer algıları zamanla hem kültürel hem siyasi değişim göstermiştir ve imge bu değişim için yönlendirici bir görev üstlenmiştir. Bu bağlamda sanatın tarihsel sürecine baktığımızda sanat alanı bu yeni değişimlerin öne çıkarılması için en uygun ifade aracı olmuştur. Sanat tarihinde imgenin konumu ve zihinde oluşturduğu algı dönemin toplumsal, kültürel ve siyasi durumuna göre gelişim göstermiştir. Kültürle gelişmekte ve dönüşmekte olan imge, sanatçıların toplumsal ve kültürel benliklerinin yansıması olarak eserlerde öne çıkmıştır. İmge, kültür, bellek kavramlarını inceleyen sanatçı, bulunduğu toplumunda algıladığı görsel kodları imge olarak sanatına yansıtmıştır. Bu bağlamda kültürel altyapı ile öznel olan imge, toplumdaki algının en belirgin uyarıcısı olmakla birlikte sanatta biçim nesne ve renk bağlamında soyut ve figüratif kod temsilleri üzerinden araştırılması tezin ikinci bölümünü kapsamaktadır. Tezin üçüncü bölümü diğer iki bölümde kavram olarak incelenen kültürel imgenin sanatçı eserlerindeki görsel kodlarla sanatta geleneksel anlamın kavramsal temsili, metafor bağlamında kullanımı incelenmiştir. Disiplinlerarası sanat yaklaşımları üzerinden üretilen eserlerin geçmişin izleriyle günümüz sanatına nasıl yansıdığı sanat-malzeme bağlamında sanatçı ile sanat eserine ilişkin çeşitli örneklerle incelenmiştir. Güncel sanatçıların felsefi yaklaşımlarında kod, bellek ve bilinç kavramlarını imgeler ve metafor bağlamında ele alma eğilimleri araştırılmıştır. Güncel Sanat eserlerinin bir parçası olan izleyicinin, algılama ve yaklaşımına bu kavramların ve eserlerin yorumları aşamalarında yer verilmiştir.

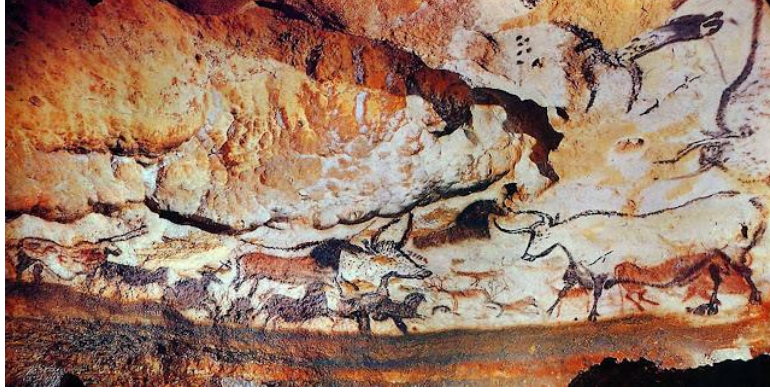
Araştırmanın kapsamı, Güncel Sanatta imge kullanımının ait olduğu kültürlerden etkilenerek görsel kodlarla görünür olması ile ilişkilidir. Görsel kodlama kavramı, kültürel, toplumsal ve bireysel anlamlarıyla ele alınmıştır. Araştırmanın temel amacı, sanatta imgeye bağlı kodlamanın sanatçı yaklaşımlarında kültürden kültüre değişen algı sürecini inceleyerek güncel sanat kavramına yeni bir bakış açısı kazandırmasıdır. Bu tez çalışmasında nitel araştırma yöntemlerinden bütüncül yaklaşım sürdürülmüş ve araştırmanın konusuna bağlı olan kitap, makale, tez çalışmaları ve internet üzerindeki bilimsel kaynaklar incelenmiş ve araştırmayla ilişkili bölümler ele alınarak sanatsal yorumlama ile veriler değerlendirilmiştir

BİRİNCİ BÖLÜM

1. SANATTA İMGE KULLANIMI

1.1. İmge Kavramı ve Sanatta İmge

Kelime, eşzamanlı olarak resimler, heykeller, dijital ekranlar gibi somut şeylerin veya rüyalar, fikirler, açıklamalar ve görünüşler gibi soyut şeylerin yerini almaktadır. ¹ Bununla birlikte, yeniden üretim, temsil, benzerlik, ima, resim, fikir, kavrayış, yansıtma gibi sonuçlarla birlikte, temelde dünyaya (veya zihinsel alana) bir pencere olarak açıklanmaktadır ve var olma arayışında önemli bir konuma sahiptir. ² İmge kavramı, insan çevre ilişkisi bağlamında, sosyal bilimler ve fen bilimleri alanlarında çok sayıda araştırmanın konusu olmuştur. Hüseyin Kahvecioğlu'nun "Mekansal İmgenin Oluşumu" başlıklı doktora tezinde, çeşitli yaklaşımları imgenin oluşumuna ilişkin süreci incelemiştir. Kenneth Boulding imgeyi kişinin hayatı boyunca mekan ve zaman etkenleri ve duyar sistemi tesiri ile bireyin deneyimlerinin biçimlendirdiği şablonların bütünü olarak tanımlamıştır. Kişisel yaşam deneyimlerinin yanı sıra imge, tarihsel süreçle birlikte aşılana verilerin ve bağlantıların etkisini de teşkil etmektedir ³



Görsel 1.1. Hayvan figürleri ile boyama panel, M.Ö. 15.000-13.000, Lascaux Mağarası

İmgenin görsel nesne olarak dışa vurulmuş bilinen ilk hali M.Ö. yıllarda yapıldığı tahmin edilen Lascaux ve Altamira dağlarındaki resimlerdir. (Görsel 1.1)

¹ W.J.T. Mitchell (1986). *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago: The University of Chicago Press. s.10.

² Mitchell, 1986, **a.g.k.**, s.8.

³ H. Kahvecioğlu (1998). *Mimarlıkta İmaj: Mekansal İmajın Oluşumu ve Yapısı Üzerine Bir Model*. Doktora Tezi. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi. s.6.



Görsel 1.2. *Kaya Üzerinde Bizon Figürü M.Ö. 15.000-13.000, Altamira Mağarası*

Bahsedilen mağaralardaki görseller daha çok av sahnelerini içermektedir ve figür-
imge bütünlüğü incelendiğinde mağara dönemi insanların ihtiyaç ve inanç isteklerinin
dışavurumunu gözlemlenebilir. (Görsel 1.2) En eski dönemlerden bile imge, zihindeki
gerçekliğin en temel yüzeylerde çeşitli forma veya bedene dönüştürülen göstergeler
olarak görünür olma hali olmuştur. İnsan zihninin oluşturduğu suretler, imge olarak dış
gerçeğe kavuşmuş ve gerçeğin görsel kod yoluyla temsili yeni bir varlık kazanmıştır.
İmge artık maddi varlığın temelini oluşturmaktadır, somut değer kazanır, bu şekilde
dönüşümünü tamamlar, her görüntü yeni bir varlığın özü olmaktadır.

Bir göstergebilim açısından imge, belirli bir kültürde veya kültürler arasında
anlamsal bir iletişim aracı olmuştur. Benzer şekilde, görüntüyü tanımlamak ve kavramak
için gereken anahtar veya kültürel koda sahip olan okuyucunun, gözlemcinin hayal
gücünde tekraren yenilenen hayali varoluşun bir tezahürüdür. İmgenin dayandığı
malzemede, görüntü oluşturma elemanları kesinlikle teknik elemanlardan farklı
olanlardır. Örneğin, akustik değil, harmonik sistemin bir unsuru olan tondur, belirli bir
sanat formunu veya sanatsal geleneği tanımlamak için kullanılan ve kültürel anlaşma ile
kodlandırılmış belirli bir dilin bir parçasını oluşturmaktadır.

Yirmi birinci yüzyılda imgeler bir kontrol şekli olarak kullanılmaktadır. Bireyin
inançlarını, fikirlerini, değerlerini, düşüncelerini ve kimliklerini oluşturma yollarını
bilgilendirmek için en güçlü iletişim aracı haline gelmişlerdir. İmgeler kişisel ve kamusal
alanımızda kullanılmaktadır ve kişilerin inançlarını teşvik etmek için çağrıştırmacı

güçleriyle etki aracı olarak sanatta sıkça kullanılmıştır. Marita Sturken ve Lisa Cartwright, görüntünün anlamının eserin kendisinde olmadığını, izleyicinin görüntüyü nasıl algıladığına ve görüntünün anlam ifade etmek için hangi bağlamda görüntülediğine bağlı olduğunu açıklamaktadır. “İmgelerin bize neyi ve nasıl göreceğimizi, düşünebileceğimizi öğrettiği ve bunu yaparken sosyal varlıklar olarak birbirimizle etkileşime girme biçimlerimize aracılık ettiği” iddiasındadırlar.⁴ İmgeler ayrıca herhangi bir zamanda çeşitli insanlar tarafından farklı anlaşılabilir ve farklı sosyal değişim zamanlarında farklı bağlamlara bağlıdır. Sturken ve Cartwright, görüntülerin farklı duygular, tepkiler ortaya çıkarmak ve izleyicinin hafızası üzerinde kalıcı bir etkiye sahip olmak için hatta manipüle edilebileceğini, aldatıcı, baştan çıkarıcı ve ikna edici olabileceğini eklemektedir.

Kısaca, imge, bireyin tüm duyularından etkilenir ve bilinçteki oluşumunun fiziksel yansıması olarak beden diliyle belirebilmektedir. İmgenin anlam ifadesi onun oluşumunun mekan, zaman ve söz ile edindiği tanımlar ve duygular vasıtasıyla şekillenmektedir. Zihinsel imgeler bu bakımdan oldukça sübjektif kapsamın bütünüdür. Ancak ortak kültürü paylaşan toplumlar benzer kavramları ortak imgelerle algılar, bu da imgenin öznel yapısını değiştire bilmektedir. Bireyin zihninde, dış dünyadan alınan farklı duyuları tetikleyen uyarıcıların oluşturduğu zihinsel tasvirler var olmaktadır. Zihinsel tasvirler sadece görmekle değil, algıya etki eden tüm duyular sayesinde oluşmaktadır. Dinlenen her olayın ait olduğu zamanı, mekanı, figürlerini algımızda hayal etmekte, duyulan her tür ses algıda birer görseli oluşturmaktadır. Görünür olan imgeler benzer nesnel anlam taşıya bilmektedir, ancak zihinsel imgeler bireye özeldir ki, bu algılamının özgünlüğünün göstergesidir.

1.1.1. İmge, Dil, Nesne

İmgeler ve kelimeler, tarih boyunca görsel olarak birbirinden ayrılmış, zihinsel olarak ayrılmaz varlıklardır. Bu ayrımın felsefede, Çağdaş Sanatta büyük önemi vardır. İmge ve dil dediğinde ilk akla gelen Kavramsal sanatı ele alan çalışmalardır. Dil, kişilerarası iletişim aracı olduğu için sanatın eleştirel hareketine özel bir sosyallik

⁴ M. Sturken, L. Cartwright (2009). *Practices of looking: An introduction to visual culture*. Oxford, U.K: Oxford University Press.s.5.

kazandırmaktadır. Dilin kullanımı aynı zamanda sanatsal üretimin bağlamıyla bir ilişki kurmayı da mümkün kılmaktadır. Bu, bir sanat eserinin nasıl üretildiğini, alındığını ve anlaşıldığını ve ayrıca bir üretim geleneğinin parçası olarak ve daha genel olarak toplumda kültürel olarak işgal ettiği yeri içermektedir. 20. Yüzyılda Kübizm, Fütürizm, Dada ve Sürrealizm'den 1960'lar ve 1970'lerin Kavramsal Sanat akımına ve 1970'ler ve 1980'lerde resim üretimine kadar birçok sanatçı için imge ve metin ilişkisi en önemli konulardan biri olmuştur. William John Thomas Mitchell'in tabiriyle "resimsel dönüş" dönemi olmuştur.⁵ Çerçeve içinde kelimeler kullanmak Modernist sanatçılar tarafından yasaklanmış olsa da, avangart sanatçılar tarafından defalarca ihlal edilmiştir. Farklı gruplar, kuralları farklı şekillerde çiğner ve eserlerinde farklı nedenlerle değişik etkilerle kelimeleri kullanmıştır.



Görsel 1.3. *Picasso. "Cam ve Suze şişesi", 64 cm x 50 cm, Karışık teknik, 1932, Washington Üniversitesi Sanat Galerisi, St. Louis*

Çalışmaya uygun bir yaklaşım belirlemek ve tez için teorik arka planı geliştirmek için görüntü metin ilişkileri konusunu incelemek ve bu konuyla ilgili sanat eserlerine ayrıntılı olarak bakmak gerekmektedir. Georges Braque'nin ortaya çıkardığı karışık metin ve kolajlardan ibaret yeni tekniğini Pablo Picasso da uygulamıştır. (Görsel 1.3)

⁵ W.J.T. Mitchell (1984). *What Is an Image?* U.S.: Johns Hopkins University Press. s.512.

O dönem sanatçıların çoğu savaş zamanındaki güncel siyasi meselelerle ilgili metinler kullanmışlardır. Hazır metinlerden kolaj şeklinde yeni anlamlar oluşturmuş, kelime oyunları yaratmışlardır. Sözcüklerin anlamlarıyla ilgilendikleri gibi biçimsel özellikleriyle de ilgilenilmiştir. Bu nedenle, sanatçılar kelimelerin metinselliğini eleştirerek aynı zamanda kendi fikirlerine karşı tavır oluşturmuştur. Yazı dilinin görselliğini vurgulamakla birlikte, aslında kelimeleri metin referansları için kullanmışlardır.

W.J.T Mitchell'e göre ise ne imgeler ne de kelimeler kendi başlarına var olmamakta, her zaman birbirleriyle ilişkili olarak var olmaktadır. Saf ya da sessiz hiçbir görüntü yoktur ve görüntülerle ilişkisi olmayan hiçbir metin yoktur.⁶ W.J.T Mitchell, görüntülerin sözcüklerde, sözcüklerin de görüntülerde saklı olduğunu söylemektedir. Bundan, görüntülerin ve kelimelerin iç içe geçmiş, harmanlanmış olduğu sonucuna varabiliriz.



Görsel 1.4. Magritte. “Görüntülerin İhaneti”, 64,5 cm x 94 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1929, County Güzel Sanatlar Galerisi, New York

Rene Magritte'nin çalışmalarında metinlere yer vermesi soyut sanat için de farklı bir bakış açısı yaratmıştır. Sanatçı oldukça gerçekçi biçimde resmettiği piponu “Bu bir pipo değildir” (Görsel 1.4) yazısı ile kullanarak izleyicinin zihninde karışıklığa sebep olmuştur. Magritte metin ve pipo imgesinin birlikteliğini harmanlayarak nesne

⁶ Mitchell, 1984, a.g.k., 512.

oluşturmuş ve tuvale yansıtmıştır. Bu iki harmoniden oluşan nesne artık farklı bir değişim ve başkalaşma boyutuna dahil olmuştur. Magritte'in resimlerinde yaptığı şey, resim ve kelimeleri farklı şekillerde denemek, sözel dili sorgulayarak doğayı temsil etme yönlerinde sahip oldukları farklılıkları veya benzerlikleri keşfetmektir. Magritte'nin bize gösterdiği şey, tam olarak Mitchell'in paradoksal bilinç hilesi olarak adlandırdığı şeydir. İmgeleri ve sözcükleri, görüntüler hakkında konuşma şeklimizi sorgulayacak şekilde kullanılmıştır. Bir pipo ve “bu bir pipo değil” diyen kelimelerin gerçekçi bir yorumu var olmaktadır. Tabloyu gösterip “bu bir pipodur” dediğimizde Magritte hemen “Bu bir pipo değil” cevabını vermektedir.

İmgeler, yazılı/sözlü/sesli göstergeler aracılığıyla zihindeki ifadelerle sunularak bilgi nesnelere haline geldikleri bir süreçten sonra zihne dokunmakta, biçim almakta ve anlam bulmaktadır. Onları algılayan kişinin zihninde bir geçmişi ve bilgisi olup olmamasına göre farklı koşullarda farklı anlamlar bulmaktadırlar. Tablodaki resim, izleyicinin gözünde tipik bir pipoyu veya diğer tüm pipo türlerini temsil edebilmektedir. Oysa bu, sanatçının zihninde gösterilen nesnenin imgesinin bir ifadesi ve aynı zamanda görsel kodunun temsidir. Bir pipo ile bir tarih bilgisi olmayan kişi için, üzerinde yazı bulunan bu tablo temsili olmayacaktır; dolayısıyla anlamlandırma dediğimiz şey havada asılı kalacak ve gerçekleşmemiş ya da tamamlanmamış olarak algılanacak, resim izleyicinin zihninde herhangi bir duygu uyandırmayacaktır. Bu bizi, Henri Bergson'un bellek üzerine yazılarından yola çıkarak geliştirdiği argümana götürmektedir. Beden ve bedene ait şeyler değil, zihnin ve düşüncedeki şeylerin bilgisi kırılma potansiyeline sahiptir⁷. Burada, bu potansiyelin dinamik ve değişken olduğu ve bu özelliklerden dolayı kritik derecede önemli olduğu görülmektedir. Öte yandan, olaylara kendi bakış açımızdan bakarak, yalnızca “imgeleri” tanımaya başladığımızda ve anlamlarını düşündüğümüzde “görüntü vardır” demekteyiz. Bir görüntüyü gördüğümüz biçim aracılığıyla anlıyor gibi görünsek de dış görünüş ancak imgesine aşına olduğunda veya onunla bağlantılı olduğunda bir anlam taşımaktadır.

⁷ H. Aydoğdu (2006). *Bergson'un Hakikat Araştırmasında Sanatın Fonksiyonu*. Cilt 7, Sayı 1. s.179-191.)

1.1.2. İmgenin Konumu

Bir sanat çalışmasının üretildiği süreçte onunla ilişkin bir çok faktör olan dönem, coğrafya, kültür, inanç ve sanatçının eserin yapım sürecindeki duygu hali gibi etkenler göz önünde bulundurulmalıdır. Sanatçının eserinin üretildiği dönem ve süreçler doğru şekilde değerlendirilirse eserin özgün anlamı ortaya çıkabilmektedir. Buna ilişkin Liz Rideal imgenin sanattaki konumunu şu şekilde yorumlamıştır:

“Sanat görsel dili temsil etmektedir, sanat çalışmalarında kullanılan sözlü veya metinle ilişkili imgeler ne kadar beraber düzeyde kullanılsa da gerçek bir eşdeğer değildir. Görsel yapıtlar üzerine yorumlamalar, imgeyi anlamak ve onun yaratım sürecinin bizi nasıl etkilediğini, bize ne öğrettiğini görmek için fırsat yaratmaktadır”.⁸



Görsel 1.5. *Da Vinci. “Kayalıklar Bakiresi”, 199 cm x 122 cm, Ahşap üzerine yağlıboya, 1483-1486, Louvre müzesi, Paris*

İmgenin oluşum tarihi resimlerin taş yüzeylere aktarıldığı çağa dayanmaktadır. Antik çağdan günümüze kadar olan süreçte özellikle resim sanatında imgelerin doğası sık kullanılmaktadır. Örneğin, Leonardo Da Vinci “Kayalıklar Bakiresi” (Görsel 1.5) eserinde doğaya ait, tarihsel öneme sahip taş imgesini geleneksel tasvirle yeniden

⁸ L. Rideal (2018). *Resimler Nasıl Okunur*. İstanbul: YEM Yayınları, s.7.

yorumlamıştır. Burada Resim sanatının gelişim sürecinde taş ve kaya imgelerinin sık tasviri tarihin geleneklerinin öneminin göstergesidir.

Tarihte ilk insan tarafından yüzeyle çizilmiş görüntüler birer kodu temsil etmiştir. Dönemin çevresel ve toplumsal durumuna göre şekillenen görsel kodlar, doğayla yakından ilişkili olmuş ve bu sanat yaklaşımlarıyla daha görünür olmuştur. Zamanla teknoloji ve bilimin gelişmesiyle beraber, sanatçı kimliği ve değerleri değişmiştir, bireysel özgürlüğe kavuşan sanat alanı yeni arayışlar içine girmiştir. Modern sanatın başlamasıyla artık sanatçıların doğayla ilişkin odak noktası değişmiştir. Ekspresyonizmin gelişimi, modern dönemin etkilerini sürdürmüş ve sanatçılara imgeyi içsel gerçekliklerini dışa aktarmalarında araç olması için birer yol göstermiştir. Ekspresyonist ressamlar imgeyi gerçek temsilinden ayırmış ve imge-nesne ilişkisi üzerinden sanatçı iç dünyasının imgelerle yeni ifade boyutlarını oluşturmuştur. Yani sanat eserleri artık sadece görüntüden ibaret değildir; nesne ve imge birleşeni ile anlam ilişkisi içindedir. 19. Yüzyılına kadar imge maddesel yapısından uzaklaşarak soyut anlamın taşıyıcısı olmuştur. Bu dönem felsefecilerin tanımları, imgenin değiştirilemez yapısını vurgulamıştır. 1900'lerden bugüne uzanan tarihsel süreçte yapılan deneyler, zihinsel imgelerin değişen ve dönüşen boyutlarını açığa çıkarmaktadır.

İmgenin konumuna ilişkin yaratma kavramını ele aldığı en önemli kavramlardan biri “imgelem”dir. “İmgelem” görseller arasında yeni ilişkilerin ve anlamların oluşumunda araç olarak yer almaktadır. İmgelem her bireyin bilinçle oluştura bildiği bir olguya sahiptir. İmgelerin bir birine bağlı “öngörülmez” bağlantı kurması “yaratıcı imgelem”i ortaya çıkarmaktadır. Bu, imajlar arasında oluşan ilişkiyi diğer kişilerin fark etmemesi değişik bakış açısıyla görünen anlamını tanımlamaktadır. Burada yaratma eylemi bireyin sanatsal tavrını sergilediği, deneyim yetkisine, odaklanma ve tutumuna göre şekillenmektedir. “Yaratıcı imgelem” kavram veya her hangi problemin üzerine gitmek, çözüm isteği ile gelen ani duygusal etkidir. Bu, günlük yaşamdaki aktivitelerde, bilinçdışı durumlarda da yaşanabilmektedir.⁹ “İmge, bellekte oluşan izlenimler aynı zamanda çevremizdeki gerçekliklerin yansıması olarak kendini yeniden ürete bilmekte ve bilincimize ait görselleri yeniden bize sunabilmektedir”.¹⁰

⁹ S. Velioglu (2000). *İnsan ve Yaratma Edimi*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. s.85.

¹⁰ S. Akdağlı , F. Pelikoğlu (2018). *Plastik sanatlarda kapı imgesi*. Malatya: İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi s. 76.

İnsan ve çevre arasındaki etkileşimde zihinsel bir kurgu imgesi oluşmakta ve gelişmektedir. Görüntü, doğrudan duyuşsal etkileşim ve dolaylı bilgi yoluyla oluşun, gözlemcinin değır sistemi aracılığıyla yorumlanan ve hafızada saklanan çevrenin zihinsel temsilidir. Kevin Lynch, (Kent İmgesi) “The Image of the City”¹¹ üzerine çalışmasında, çevresel görüntülerin iki yönlü ve döngüsel bir süreçte oluştuğunu belirtmiştir. Bu süreçte çevre, farklılıkları ve ilişkileri önermekte ve insanlar çevresel bilgiyi seçmektedir, anlamla donatmaktadır. Kenneth Boulding görüntünü şu şekilde yorumlamıştır;

“Görüntü anlık duyularla gerçekleşen deneyim ve anılara dayanmaktadır. Yani, imge etrafın maddesel soyut tasvirinden ibaret değildir, bireyin içsel yorumudur. Her insanın kendi yaşantısına dayalı deneyimlerden ortaya çıkar, bilincin ve algılamanın etkisiyle çevrenin, zamanın tercihlerine göre konumlandırılır”.¹²

İmge oluşum süreci, sanat imgelerinin değışimini deneyimlemekle birlikte dinamik bir yapıya sahiptir. Yaşam boyu süren bu süreçte, geçmiş görüntüler bellekte depolanmakta ve yeni görüntülerin tanınmasını sağlamakta, aşinalık duygusu uyandırmaktadır. Hüseyin Kahvecioğlu görüntü oluşumu üzerine yaptığı araştırmada, fiziksel ortamın aşinalığıyla ilgili üç tür imge olduğunu belirtmiştir.¹³ İlki, kişinin hiç algılamadığı çevre için üretilen ilk görüntüdür (veya temel görüntüdür). Bu görüntünün oluşumunda, geçmiş deneyimlerin ürettiği genel imgeler etkilidir ve ortamın tam bir görüntüsünü temsil etmemektedir. İkincisi, aşinalık ve süreklilik yoluyla geliştirilen gelişmiş görüntüdür. Bu tipte, geliştirilen görüntü yalnızca geçmiş görüntülerden değıl, o yer hakkında belirli ve deneyimli bilgilerden etkilenmektedir. Burada deneyimler ve alışkanlıklar, ayrıca kültürel altyapı, o çevrenin gerçek ve kalıcı imajının oluşmasında önemli rol oynamaktadır. Önceki ikisine nispeten üçüncü tür, belirli bir yerdeki deneyime dayanmaz, mekanın imgelerinin benzer niteliklerini kapsamaktadır. İmgenin konumu, bilişsel değırlere, anılara ve yeteneklere göre oluşarak var olan resmin içine yeni bilgiler eklendikçe değışmekte ve yeniden tanımlanmaktadır. Her zihinsel imge, kişinin algılanan ve bilişsel olarak düzenlenmiş verileri içeren benzersiz bir karaktere sahip olsa da bu benzersiz görüntülerde bazı ortak noktalar vardır ve yeni bir görüntü türü oluşturmaktadır. Kevin Lynch buna kolektif imaj adını vermiş ve kişisel imajdan farklılaştırmıştır. Ona

¹¹ K. Lynch (1960) *The Image of the City*. England: Massachusetts Institute of Technology. s.35.

¹² K. Boulding (1961) *The Image*. Michigan: University of Michigan Press. s.34.

¹³ Kahvecioğlu, 1998, **a.g.k.**, 14.

göre, imge, bir kişinin arka plan bilgilerinin etkileyebileceğinden daha öznedir.¹⁴ Başka bir deyişle, birey için imge eğitim seviyesi, cinsiyet, inanç, sosyal konum, değerler ve diğer kişisel özelliklerden etkilenmektedir. Görüntüler kısmidir, yani tüm mekanı kapsamazlar, gözlemciye göre basitleştirilirler, kendine özgüdür. Bu nedenle, her insanın kendine özgü bir imgesi vardır ve öznel değerler ve bilgiye dayalı olarak çarpıtılmaktadır.

1.2. Görsel Kültür- İmge İlişkisi

Görme, sözlü dilden önce geliştiği için, imgeler, varlığımızın ilkel algısının doğal bir parçasıdır ve kendimizin en derin girintilerini temsil etmektedir. Sözlük tanımlarının solğununun da gösterdiği gibi, imgeler, pratik olarak elde edilebilirlikten sembolik mite kadar değişen insan deneyiminin ve ifadesinin tamamına bağlıdır.

Bugün izleyicilerin karşılaştığı görüntülerin çoğu, insanların fikrini değiştirme gücüne sahiptir. Kısmen, görüntüler oldukça didaktik oldukları için fikirleri değiştirebilir; anlamı temsil ederek, örneklendirerek ve önererek öğreten şekillerde işlev görmektedirler. Ancak, aydınlanmanın yanı sıra imgeler baştan çıkarabilir, ikna edebilir ve yanıltabilir.¹⁵ İmgeler yaygın ve güçlü olduğu için bireylerin fikirlerini, inançlarını ve kimliklerini dönüştürme kapasitesine sahiptir. Bu olumlu olabilir, ancak örneğin görüntülerin kalıplaşmış olması, manipüle edilmesi veya kullanımdan kaldırılması gibi durumlarda tehlikeli bir etkiye sahip olabilmektedir. Sonuç olarak, bireylere görsel kaynakların çeşitliliğini nasıl analiz edecekleri ve eleştirecekleri öğretilmelidir. Çoğu kişi sanatçı veya tasarımcı olmayacak, ancak izleyici olmaya devam edecekler, bu yüzden onları görsel görüntülerin sık sık, derin etkisini anlamaya hazırlanmalıdır. Görsellerin toplum içinde ve dışında öğrenmenin ne ve nasıl gerçekleştiği üzerinde etkisi olduğu için, görsel kültür analizi, geçmişte olduğundan daha da önemli olabilmektedir.

Görsel kültür analizi, birden fazla düzeyde bilgi ve yorumlama gerektirmektedir. Görsel kültürü öğretmek, görüntülerin hem üretim hem de izleme bağlamında öğretilmesini içermektedir. Yani, bireyler bir görüntünün yapıldığı bağlamı, amaçlanan amacını, yaratıcısının kimliğini vb. anlama fırsatına sahip olmalıdır. Ancak, aynı zamanda, görüntünün anlamlarının nasıl değiştiği ve yaratılışından bu yana nasıl

¹⁴ Lynch, 1960, a.g.k., 25.

¹⁵ E. Lander (2000) *Art and science*. New York: New York Times, s.5.

kullanıldığı açısından da bağ kurulması gerekmektedir. Bu noktada niyet ve yorum arasındaki ilişkiyi anlamak için analize sıklıkla ihtiyaç duyulmaktadır. Profesyonel olarak oluşturulmuş bir görüntünün biçimsel veya görsel nitelikleri genellikle anlamını desteklemek için seçilir, bu nedenle, amaçlanan yorumu ve kullanımı anlamadan görsel nitelikleri incelemek, analiz için kritik olan temel bilgileri ihmal etmek olacaktır. Örneğin, Postmodern görüntü, kısmen son teknolojik gelişmelerin bir sonucu olarak özellikle karmaşıktır ve kapsamlı bir analiz yapabilmek için kullanılan medyanın biraz anlaşılmasını gerektirir. Görüntü, çok sayıda insanı belirli bir şekilde düşünmeye veya hareket etmeye ikna etmek için kitlesel dağıtım amaçlı olabilmektedir. Postmodern görsel kültür genellikle çoklu ve alt metin anlamlar önermektedir, bu nedenle resmi bir analiz veya yüzeydeki anlama basit bir duygusal tepki en iyi tepki olmayabilir ve aslında parçayı bir bütün olarak analiz etme girişimine zarar verebilmektedir. Bu bağlamda sanat geleneksel olarak bir dil türü olarak kabul edildiğinden, kısa süre sonra aynı kuralların onun analizi için de geçerli olması gerektiği ortaya çıkmıştır.

Dünya, insanların zihinlerini değiştirmek için yaratılmış görüntülerle doludur. Bu görüntülerin yaratıldığı kavramlar, beceriler, medya ve bağlamlar, bireylerin dünyaya kendi izlerini nasıl bırakacaklarını bilmeleri ve başkaları tarafından yapılan görüntüleri yeterince eleştirmeleri için herhangi bir iyi görsel analizin parçası olmalıdır.

1.3. Mekan ve İmge İlişkisi

Sanatın tarihi süreçteki değişim, dönüşümü sanat-mekan ilişkisini de etkilemiş ve sanatçılar tarafından farklı anlam, ifade biçimleriyle yorumlanmıştır. Resim sanatında mekan algısı yüzyıllar boyunca araştırılmıştır. Tuval yüzeyini kullanan sanatçı izleyicisiyle soyut bir iletişim içindedir ve eser hayali bir soyut mekanda işlenmektedir. Bu işleyiş çağdaş sanat döneminde değişmiş, sanat nesnesinin mekanla soyut aktarımı reddedilmiştir. Artık nesne mekanla aynı ortamı paylaşmış, bir parçası haline gelmiştir. Sanat nesnesi bulunduğu mekanın malzemesi olarak düşünülmüş ve soyut kavramlardan sıyrılarak gerçekçi varlığını sürdürmüştür.

Rönesans döneminde sanatta perspektifin öne çıktığı, derinlik ve boyutlarının belirgin olduğu eserler, imge, nesne mekan ilişkisini ayrıntılı şekilde irdelemiştir. Ortaçağ dönemi sanat eserlerinde mekanın derinlik işleyişi azalmış, geleneksel olanın dışına

çıkarak yeni ifade biçimleriyle yorumlanmıştır. Çağdaş sanatın ortaya çıkmasıyla, 1950 sonrası sanatta mekan algısı, ifade tarzı alışılmışın dışında sergilenmeye başlamıştır. Sanat nesnesinin müze ile ilişkisi sorgulanmış, böylece sıra dışı sanat nesnelere sergilenmeye başlanmıştır. Mekan, sergileme alanını kapsamakla birlikte sanat nesnesinin kendisini de temsil etmiştir. Aynı zamanda mekan, izleyiciyi yapının bir parçası yapmakta, çevresindeki diğer sanat nesnelere ile iletişimini güçlendirmesini sağlamaktadır. Bu bağlamda imge, biçim ile birlikte mekan da parçası olduğu eserin temsil ettiği görsel kodu kapsamıştır. Sanatla mekanın bir arada yer alması izleyiciyi sınırlarından azat etmiştir ve nesne bu bağlamda algı zenginliğini artırmıştır. Geleneksel yapıdan uzaklaşan mekan, sanatsal deneyimler sürecinde devamlı farklı boyutlara ulaşmıştır, günümüz sanatında bile sanat-mekan ilişkisi bellekte yeni sorgulamalarla yüzleşmektedir.

Mekan-imge ilişkisi zihinsel sürecin parçasıdır, bireyin zihinsel resimlerinin konumlandığı mekana ilişkisi farklı şekillerde yorumlanmaktadır. Kişinin deneyimlediği olay veya algılama süreci, olayın gerçekleştiği mekana ve çevreye göre de önem kazanmaktadır. Bu sayede kişi mekanın görsel kod temsilini görmeye başlamaktadır. Tüm bu algılama eylemlerinde mekan imgesinin ait olduğu sürecin etkisi önem taşımaktadır. Mekan imgesine örnek olarak toplumsal bellekte yer etmiş bir yapı olan Coliseum'u gösterebiliriz. Günümüzdeki varoluşundaki etkenlerin birincisi, Roma'da hala süren fiziksel varlığıdır. Roma'ya gitmemiş olanlar da söz konusu varlığını çeşitli reklam veya film görsellerinden görmüşlerdir. Buna rağmen Coliseum kelimesini farklı bir yapıyla ilişkilendirerek öğrenmiş birisi, bu kelime ile karşılaştığında önünde belirli bir tanım olmadığında, zihninde kodlamadan kaynaklı farklı tanım karmaşası yaşayabilmektedir. Bu bakımdan bu kavram, yapının yapıldığı dönemdeki anlamından kodlar taşıyan, aynı zamanda, o günkü ortamla birlikte görünüme sahne olmayan görsel temsilleri taşıdığını göstermektedir. Kişi Coliseum'un bugünkü fiziksel varlığını, tarih yazımından ya da edebiyattan edindiği hayali görsel kodlarla, yapının ilk halini ve çevresini ifade eden temsili çizimlerle birleştirerek bir hayali resme sahip olabilmektedir. Diğer bir kişi için ise aynı kavram, bu günkü farklı tanımlarıyla bellekte kodlanarak aynı kelimenin iki farklı anlam ifadesi arasındaki çelişkiyi ortaya çıkarmaktadır. Belleğin bu tür kodlama ile oluşturduğu mekan algısı, Güncel Sanatta sıkça kullanılan ifade biçimine dönüşmüştür.

Mekan imgelerinin saklanması, “bellek” kavramıyla doğrudan ilişkilidir. Zihnimizdeki imgeler de bir anlamda görüntülerin saklanmasıdır. Ancak söz konusu görüntüler, mevcut teknolojilerle doğrudan paylaşılmamaktadırlar. Geri çağırılmak üzere belleğimizde saklanmaktadır. Zihinsel süreçler sonucu ortaya koyulan ürünlere, gerek görsel gerekse de söz olarak yansımaktadır. Kişilerin belleği ile toplumun belleği, birbiri içinde ve etkileşimli olarak değişmekte ve gelişmektedir. Kişinin yaşadığı doğal, yapma ve sosyal çevre, dolayısıyla bu çevreyi oluşturan diğer tüm bileşenlerin belleği, kişisel hafıza ve belleğin gelişiminde rol oynamaktadır.

John Locke'un tanımına göre “görüntüler, fiziksel algının oluşturduğu bir duygunun zihinde yeniden üretilmesidir” ve mekan kavramının dokunsal ve görsel duyularla elde edildiğini savunmaktadır.¹⁶ Bu yüzden; imge insan bilinci ile ilgilidir ve tanıma ve hafızada etkilidir. Dolayısıyla imgelemin işlevini göz önünde bulundurmamak ya da reddetmek mümkün değildir. İmge, mekanların veya nesnelere algılanması için anıları anlamak, analiz etmek ve hatırlamak için güçlü bir araçtır.

Mekan, sınırları nesnelere tarafından tanımlanan hacimden ziyade algı, deneyim ve birikime dayanmaktadır. Bireyin geçmiş deneyimleri duyuların yardımıyla zihinde imge olarak bir alan oluşturmaktadır. Mekan imgeleri, mekanı deneyimleme sonucunda zihinde oluşan imgelerdir ve bu görüntüler mekanın dokusu, kokusu ve tadı ile hissedilmekte ve mekanın sesi ile duyulmaktadır. Duyuların algılanmasıyla veya daha sonra bir algıyı düşünerek, ilişkilendirerek zihinde imgeler oluşturulabilir. Görüntüler çok kısa sürelidir, oysa görsel anılar daha kalıcıdır. Birey, daha önce hiç görülmemiş şeylerin imgelerini yaratabilir, ancak bir birey daha önce hiç görmediğimiz veya görüntülemediğimiz şeylerin görsel anılarına sahip olamaz, bu nedenle anılar için fiziksel olarak var olmaları gerekir.¹⁷ Mekan imgelerinin yaratılmasında tüm fiziksel ve zihinsel duygu ve duyular rol oynamaktadır. Dolayısıyla kişinin gördükleri, duydukları, koktukları, hissettikleri, fiziksel olarak algıladıkları, mekanın imgelemi oluşturmasında etkilidir. Diğer bir deyişle, tüm duyular bir bireyin zihninde imgeler yaratmasına yardımcı olmaktadır. Bu görüntülerin zihinsel tezahürleri, kendilerini bellekte kodlama şeklinde yansıtmaktadır. Bir bireyin bir çiçeğin resmini gördüğünde kokusunu alma ya da bir

¹⁶ S. Millar (2008.) *Space and Sense*. England: Psychology Press. s.15.

¹⁷ S.M. Kosslyn, L.M. Shin (1991) *Visual Mental Images in the Brain*. Philadelphia: American Philosophical Society. s.85–92.

yemek yerken çocukluğunu geçirdiği mekanı hatırlama hissi bu düşünceye örnektir. Görüntüler aynı zamanda bir kişi yiyecek için renkli bir ambalaj gördüğünde de bir tat imgesi oluşturur.¹⁸ Bir birey bir nesneyi gördüğünde, zihni görünmeyen kısımlarını temsil edebilir ve bir nesnenin bu görünmez kısımlarını temsil etme şekli algıyla ilgili olmaktadır. Önceden algıladığı nesneni geçmiş deneyimlerine ve anılarına ilişkin kodlarla zihnindeki bir nesnenin imajını oluşturmaktadır.¹⁹

Bahsedilen olgular sonucunda, her birey mekanın zihinsel imgesini kişinin deneyimlerine bağlı kodlarla oluşturduğu algısına varılmaktadır, çünkü herkesin yaşamlarına göre farklı deneyimleri ve anıları var olmaktadır. Örnek olarak, Gaston Bachelard'ın (Mekanın Poetikası) “The Poetic of Space” isimli kitabında aynı mekanın farklı algı çerçevesinde insan duygularına etkisini açıklanmıştır. Burada herkesin çocukluk döneminde yaşadığı ev ile bir etkileşim içinde olması ve bu etkileşimlerin birbirine oldukça benzer olmasına dikkat edilmektedir. Kitapta ev tavan arası ve odalardan daha fazlasıdır ve bu alanlar, içinde yaşayanlarla bağlantılıdır. Burada, aydınlık ve ferah bir tavan arası, bir çocuğun sevdiği oyun alanı olabilir, ancak karanlık ve havasız bir tavan arası aynı çocuk için bir korku unsuru olabilir.²⁰ Kişisel olarak yaşanan olaylardan etkilenen bu anılar, bu yerlerin imgeleri üzerinde güçlü bir güce sahiptir. Bu mekanların hatıraları, geçmiş deneyimleri ve mekan algıları nedeniyle iki kişi için bellekte farklı kodlanmış duyguları anımsatabilmektedir. İnsan bakış açısına göre algılama, hatırlama ve hayal etme bilgi akışı ile ilgilidir. Farklı duyular onlara farklı katkılar sağlamaktadır. Örneğin görme, renk, doku ve hareket hakkında bilgi sağlarken diğer duyular farklı özelliklere katkıda bulunmaktadır. Bu katkılar etkilidir çünkü mekanın görüntüsünden hatırlayabilen veya çoğaltabilen uzamsal görüntü ile ilgili olmaktadır. Duyular yardımıyla mekanın imgesinin algılanması artmakta ve bu artış doğrudan zihindeki imgeyi etkilemektedir. Mekan imgesi, bir bireyin dünyayı kendi duyularıyla algılamasının sonucudur ve bu bölümde görme ve diğer duyular devreye girmektedir. Zihindeki imgeler ile gerçek imgeler arasında toplumsal ve bireysel farklılıklar vardır. Deneyimler, sosyal sınıflar, eğitim, kültürel çevre gibi çeşitli etkenler mekanla ilişkili olarak imgelemin yaratılmasında rol oynamaktadır. Yukarıda verilen

¹⁸ B. Nanay (2010). *Perception and Imagination: Amodal Perception as Mental Imagery*. New York: Springer Publishing. s.239–54.

¹⁹ Nanay, 2010, **a.g.k.**, 240.

²⁰ G. Bachelard (1969). *The poetics of space*. Boston: Beacon Press. s.40.

örneklere göre, tavan arası görüntüsü birisi için korkuyu temsil ederken, diğerleri bu tür alanlarda mutlu hissedebilir.²¹

1.4. Temsil- İmge İlişkisi

Temsil, imgelerin, bir sembolün “özünü” damıtarak daha sonra imgeyi anlaşılır ve arzu edilir kılacak şekillerde yeniden sunma süreci olarak yorumlayan bir özcü düşünce biçimidir. Bu düşünce tarzına göre imgeler, rekabet çağında resimlerin daha iyi yol almalarına yardımcı olmakla ilgilidir, ancak onları değiştirmekle ilgili değildir. Görsel sanatlarda temsil, sanat nesnesinin kendisinden başka veya dışında bir şey tasvir ettiği anlamına gelmektedir. Bazı durumlarda temsil şekli ikondur ve fikirlere veya sembollere dayanmaktadır. Diğer temsil biçimleri arasında foto gerçekçilikten dışavurumcu gerçekçiliğe kadar uzanan “gerçekçilik” spektrumu bulunmakta ve bunların hepsi gerçek hayattan öznelere hem fiziksel hem de metafizik yollarla (duyusal) tasvir edilmeye çalışmaktadır. Daha sonra, biçimsel düşüncelerden türetilen soyut temsil tarzıyla, genellikle tamamen fiziksel olmayan, sembolizm ve teorinin yönlerine dayanan konuları tasvir etmeye çalışmaktadır. Bu üç ana temsil tarzının üst üste binmesi, sanat dünyasındaki birçok hareketin isimlerini türettiği “-izm”lerin: gerçekçilik, natüralizm, illüzyonizm, idealizm, romantizm, sürrealizm ve sayısız diğer akımların sahibi olmaktadır.

“Her bir temsilin anlam çerçeveleri, temsilin kapsadığı kavrama göre değişkenlik göstermektedir. Bu değişkenlik iki esas sebeple ilişkilendirilir; ilk olarak temsil edenin temsil ettiği nesne veya kavramı algılamasıdır ve bu kişisel tavrın göstergesi olarak yorumlanabilmektedir. İkincisi, temsilin bireyselliğini de aldığı toplumsal bağlamda oluşumudur. Yani, temsil toplumsal süreçte değişim göstermektedir. Temsilin gelişimi, toplumun ait olduğu değerler ve dönemin belirleyici gücü ile şekillenmekte ve çerçevelerde gelişmektedir. Bu sebeple, toplumların yapılandığı her kültürün ve çağın özel temsil biçimi ve anlayışından bahsedilebilir”.²²

²¹ Kosslyn, 1991, a.g.k., 90.

²² S. Hall (2017). *Kültürel Temsiller ve Anlamlandırma Uygulamaları*. İstanbul: Pinhan yayıncılık. s.43.



Görsel 1.6. Kosuth. “Bir ve Üç Sandalye”, 1965, Ahşap sandalye, fotoğrafı ve tanımı, Modern Sanatlar Galerisi (MoMA), New York

Joseph Kosuth “Bir ve Üç Sandalye” isimli çalışmasında nesnenin temsilini, sözlü anlatımını ve nesnenin gerçek varlığını sorgulamaktadır. (Görsel 1.6) Çalışmada katlanabilir sandalyenin fotoğrafı, sandalyenin sözle tanımının belirtildiği duvara asılı pano ve ahşap sandalye yer almaktadır. Burada yapıt, gerçek nesneye dair gözlemden, imgenin ve metnin aracılığıyla temsili oluşturmaktadır. Kosuth sanatında açık şekilde görünen olana, duyulara hitap edene değil, daha çok eserin özünün seyircinin belleğinde uyandırdığı anlamın kod bağlamındaki temsilini araştırmayı hedeflemiştir. Sanatçı kullandığı üç öğeyi anlamlarının dışında temsil nesnesi olarak öne çıkarmış, günlük yaşama dair bilgileri ve objeleri farklı yoruma açık şekilde işlemiştir. Kullanılan nesnelere birer sanat yapıtına dönüştürülürken belleğimizde bulunan, geçmiş ve gelecekle ilişkili bize en yakın izleri taşıyan anlamlar haline gelmiştir. Bellek, bireyin var olduğu her mekan ve anı kaydetmektedir. Bu kaydetme süreci sadece bireyde değil, aynı zamanda bilgiye ve deneyime bağlı olarak toplumda da gerçekleşir.

Bir kişi doğduğundan bu yana ailesinden, ilçesinden, şehirden öğrendiği bilgi ve kültürü yaşamında sürdürerek özüne ait olanı bulmaktadır. Birey tarafından öğrenilen tüm bilgiler bellekte belirli bir görsel veya zihinsel kodun temsilini oluşturmakta, toplumda bir yerde bulunmaktadır. İnsanların deneyimleriyle elde ettiği bu kodlar toplumun herhangi bir yerinde daha önceden mevcut olmaktadır.

1.5. İmgenin Algıya Etkisi ve Sanattaki Görünümleri

Algılama biçimi, kişinin bakış açısına, özelliklerine göre farklılaşmaktadır. Toplumlara göre şekillenen bu farklılıklar, gerçeklik anlayışıyla şekillenmekte ve temel olarak inanç-kültür ilişkisinden etkilenmektedir. Sanat örneklerinde metin, imge, renk, doku ve ses gibi araçlar özel kodlama gerçekleştirir, bunun için de sanatın kendi dilini oluşturması gerekmektedir. Bu, izleyici algısını harekete geçiren psikolojik ve sosyolojik mekanizması yönlendirici ve uyarıcı etkisi yaratmaktadır. Bu olgular çeşitli imgelere, sembollere, kişi ve nesnelere yüklenen anlam ve önemle geniş yaşamlar içinde oluşmaktadır. Başka bir deyişle, anlamlar uyarıcının kendisinin değil, daha çok bireyin yaşamıyla ilişkili etkenlerin yönlendirmesiyle kişinin hayatı boyunca farklı algı etkileşimi içinde bulunmasını sağlamaktadır.²³

Çağdaş sanat alanında algılamanın çok yönlü işlevi, bütünlüğü sağlayarak birden fazla sanat akımının gelişimi ve yönlendirilmesini sağlamıştır. Daha çok plastik sanatlarda imge aracılığıyla ön planda olsa da, süregelen süreçte algının değişim ve dönüşümü farklı sanat alanlarına da etki etmeyi başarmıştır. Aynı zamanda görsel algı bazı bilgilere kendisi dışındaki sistemler yoluyla ulaşabilmektedir. Bahsedilen sistemler sonradan görme yetisi kaybetmiş bir kişinin çevresini algılaması duyması ile örneklenebilir. Şöyle ki, ekşi bir koku veya tat ile limonu ya da önceden anımsadığı ses ile tanıdığı birinin görüntüsünü canlandırabilmektedir. Burada bellek, deneyime bağlı imgelerle kodlanmış görüntüleri değişik algı sistemleriyle örtüştürerek gereken bilgiyi tamamlama becerisine sahiptir. “Algılanan obje ve görüntüler bilinçte etki bırakmaktadır. Geçmişte yaşanan her an kendine has özellikler taşır ve bilincimizde görsel kodlar yaratır, bu geçmişin izleri ile yeniden karşılaşılınca bu kodlar farklı özelliğiyle algıda yeni görünümle ortaya çıkar”.²⁴

Bilimde algının sınıflandırılması görsel, işitsel, dokunsal, duyuşsal olarak şekillenmektedir. Bu duyularla algılanan imgeler varlığının gerçekliğinden ayrılınca hakiki bir varlık arayışına girmektedir. Duyular sadece zaman mekan ilişkisi ile sınırlı kalmamalı, salt akılla sınırlandırılmamalıdır. Sanatta duygunun baskın olduğu yaklaşım

²³ M.M.Ünlü (2017). *Sanat Eğitimi ve Görsel Algı*. Akra Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi. c.5. s.196.

²⁴ G. H. Nevin (1996). *Resimde Görsel Algılama*. Sanatta Yeterlilik Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi. s.15.

estetik duyarlılığı ortaya çıkarmakta, ancak görüntünün ötesine geçmek ve ileri giderek imgenin mahiyetine ilişkin algıya ulaşmak daha büyük ölçekli bakış açısı sunmaktadır.²⁵

Uyarıcıların belirgin ve şiddetli olması duyuların hafızada yer edinmesinde daha etkili olmuştur. Buna yüksek ses, çarpıcı renkler, parlak nesnelere, sivri yüzeyler veya keskin tat, koku gibi duyular dahildir. Görsel algılama açısından bakarsak, çevrede yada eser üzerinden analizde sıcak renkler koyu renklere nispeten daha hızlı algı alanımıza girebilmektedir.



Görsel 1.7. Matisse. “Dans”, 260 cm x 391 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1910, Hermitage Müzesi, St Petersburg

Henri Matisse'nin “Dans” isimli yağlı boya eserinde buna gerçek örnek olacaktır. (Görsel 1.7) Eserde ilk dikkati sıcak renkler çekmektedir, böylelikle sıcak renklerin uyarıcılığı alt zeminin soğuk tonları sayesinde ön plandadır ve bu eserde algılama renk ritmi üzerinden gerçekleşmektedir. Çalışmada, görseli algılamadaki ilk aşamada görüntünün uyarıcı dili bellekteki renk kodlamasına dayalı olarak şekillenmekte, belirli imge ve biçim ilişkisini kişinin öz veri ve deneyimine bağlı olarak çağrıştırmaktadır.

Aristoteles, algı kavramını, hem duyumdan hem de düşünmeden farklı olan ve bunlar arasında aracı olan ruhun yeteneği olarak tanımlamaktadır; “Duyarlı olarak algılanan nicelikler dışında, inanıldığı gibi, ayrı olarak tek bir nesnenin olmaması, dolayısıyla zihin tarafından kavranan şeyin duyuşal olarak algılanan biçimlerde olması gerçeğinde yatmaktadır.” Aristoteles, düşünmeyi duyumuyla karşılaştırmakta ve eylem

²⁵ M. M. Ünlü, 2017, a.g.k., s.197.

tarzlarının benzerliğinden bahsetmektedir: “düşünen ruha, fikirler duyuların yerini alıyor gibi görünür” Bu nedenle, “kişi zihinle seyrederken, aynı zamanda temsiller içinde de tefekkür etmeleri gerekir: sonuçta, temsiller yalnızca madde olmaksızın duyum nesnelere dir”.²⁶

Algılamanın mekanizmasını, kendini oluşturan farklı parçaların bütün sistemi olarak yorumlayabiliriz. Dolayısıyla, algılamayı birleşik bir sistem olarak Adem Genç şu şekilde açıklamıştır:

“Bir imgeyi algılamak, onun varlığına zihinde bir alan ayırmaktır. Görmek, nesnel yapının görüntüsünü diğer nesnelere den ayırt ede bilmektir. Dolayısıyla, görsel algılama sürecinde görüntüyü anlamak, analiz etmek, öncekilerle karşılaştırmak, zihinde oluşanın gerçekliğine odaklanmak önemlidir”.²⁷

Belirtildiği gibi, görme eylemi, fiziksel olanın ötesinde, algılananın bilinçte imgesel kodlama ile ortaya çıkma hali olarak belirtilmektedir.

1.5.1. Gestalt Görsel Algı Teorisi

20. Yüzyılda Kurt Koffka, Max Wertheimer, Wolfgang Köhler psikologları tarafından literatüre kazandırılan “Gestalt” kuramı, algı psikolojisi, bellekle ilişkisi üzerine tanımlanmıştır. Gestalt kuramı, bireyin algılama sürecinde gördüğü nesne veya imgelerin grup halinde algılanması ve bütün olarak değerlendirmesidir. Görsel algılama sürecinde kişi algıladığı kavramı yüzeysel biçimlerine göre iki boyutlu şekilde algılamaktadır. Sonraki aşamada algılanan kavramın derinliğine odaklanarak üç boyutlu görüntü algıda oluşmaktadır. Bu süreç içinde birey kavramı kültürel altyapı ile anlamlandırmakta ve kavramı tanımaya başlamaktadır. Gestalt teorisi, bir diğer deyişle, “biçim psikolojisi”, görsel tasarım öğelerini başlığına kendi alanında en çok katkı sağlamış araştırmalardandır. Görsel algı tasarımları temsil ettiği anlam ve mesajlarla kitlenin bilincine özellikle hedeflenmiş anlamlar yüklemektedir. Sanattaki eser veya tasarım sürecinde algıya etki eden kavramlar, nesne-imge ilişkisi bağlamında hedef kitlenin odak noktasını belirlemede oldukça önem taşımaktadır. Gestalt, bir alman sözü

²⁶ Boulding, 1961, a.g.k., 55.

²⁷ A. Genç (2003). *Algı Sistemleri ve Görüntü Estetiği*, Erzurum: Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi, sayı 3. s.2.

olup, İngilizceye tam olarak çevirisi mümkün değildir. Fakat anlam itibariyle, “form, şekil, bütün” gibi sözcüklerle örtüşmektedir. Teorinin araştırma alanı gözün soyut anlamda temas ettiği görsel algılayış şeklini nasıl ve hangi yollarla yapmış olmasını, zihnin görselleri ve şablonları üzerinden analiz etmesidir.²⁸

Sanatın bir çok dalında Gestalt kuramının tesirleri gözlemlenmektedir. Özellikle, 1950 sonrası sanatçıların çoğu Gestalt teorisindeki verileri değerlendirerek üretimlerinde kullanmışlardır. Tekrar eden semboller, buradaki imgenin anlam örüntüsünü oluşturmada, imgesel kodları içinde barındırmaktadır. Teorinin temelde bütünü bir bütün olarak ele alıp algılanmasının, çözüme ihtiyaç duyulan anlarda daha kendine has ve yaratıcı fikirlerin ortaya çıkmış olacağını savunmaktadır. Bu teorinin 3 temel prensipi vardır:

1. Her hangi bir şekli ortaya çıkaran elementleri ayrı olarak ele alıp, çözümlendirile ve değerlendirile bilmektedir.
2. Bir görselin arka planında algılama evresine tesir edecek, kayda değer detaylar mevcuttur.
3. Bu kavrama göre; bir enformasyonu oluşturan şey bütünün kendisidir ve onu oluşturan parçalara indirgenemez.²⁹

Her bir algı şeklen gerçekleşmekte, onu oluşturan tüm elemanların bir araya gelip birleşmesi ile yapılan bir şey olmamaktadır. Bütün özellikleri denildiği zaman akla gelen şey bir kaç çeşit parçanın toplanmış hali olmamalıdır. Tam aksine parçalara özellik sahibi olma yetilerini ait olduğu bütün sağlamaktadır. Gestalt kuramı; Algının bir örgütlenmiş olma hali olduğunu savunur.³⁰

Teorinin temelinde bütünün kendini oluşturduğu parçaların toplamından daha anlamlı olması savunulmuştur. Gestalt kuramının şekillenmesi şekil-zemin ilişkisi, yakınlık, benzerlik, tamamlama, devamlılık ve basitlik gibi çeşitli temeller üzerinden gerçekleşmektedir. Burada şekil-zemin ilişkisi görsel açıdan ayrımı belirgin değildir, çünkü her iki öğeyi aynı zamanda algılamak pek olağan değil. Şekil-zemin ayrımını sağlamak için bellek, kültürel ve tarihsel hafızasını kullanır ve bu yanlısamanı çözümler.

²⁸ Ö. Yağmur (2014). *Minimal sanatta Dan Flavin'i Gestalt Algı Kuramıyla Anlamlandırma*. Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi, sayı 33. s. 149-161.

²⁹ S. Kaplan (2003) *Gestalt Görsel Algı Teorilerinin Bauhaus Ekolü İçinde Seramik Temel Teknikleriyle Uygulanması*. Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi. s.48-56.

³⁰ S. Kaplan, 2003, **a.g.k.**, 52.

- Yakınlık- görünür yüzeyde birbirine yakın nesne ve imgelerin insan zihninde grup halinde algılanarak bütüne dönüştürme eğilimidir.
- Benzerlik- objelerin veya olayların şekil, renk, yüzey, hareket gibi birden fazla benzer özelliklerine göre zihnin gruplandırarak algılama biçimidir.
- Tamamlama- eksik, yarım kalan biçim, nesne, seslerin insan beyinde tamamlanması, kopuk hisselerin bütünlenmesi olarak yorumlanmaktadır.
- Devamlılık- zihnin aynı yönde giden çizgileri yavaşça tek bütün şeklinde algılamasıdır.
- Basitlik- zihnin uyaranları olduğu gibi, basit yönüyle algılama biçimidir.³¹

Yukarıdaki “Gestalt” teorisi üzerine yapılan temel yorumlar, teorinin, görsel sanat akımlarında anlamlandırma ve algılama biçiminin temelini oluşturmasında önemli etkisi olduğunu göstermektedir.

1.5.2. Algısal Yorumlamanın Sanat Eserleri Üzerinden Örnekleri

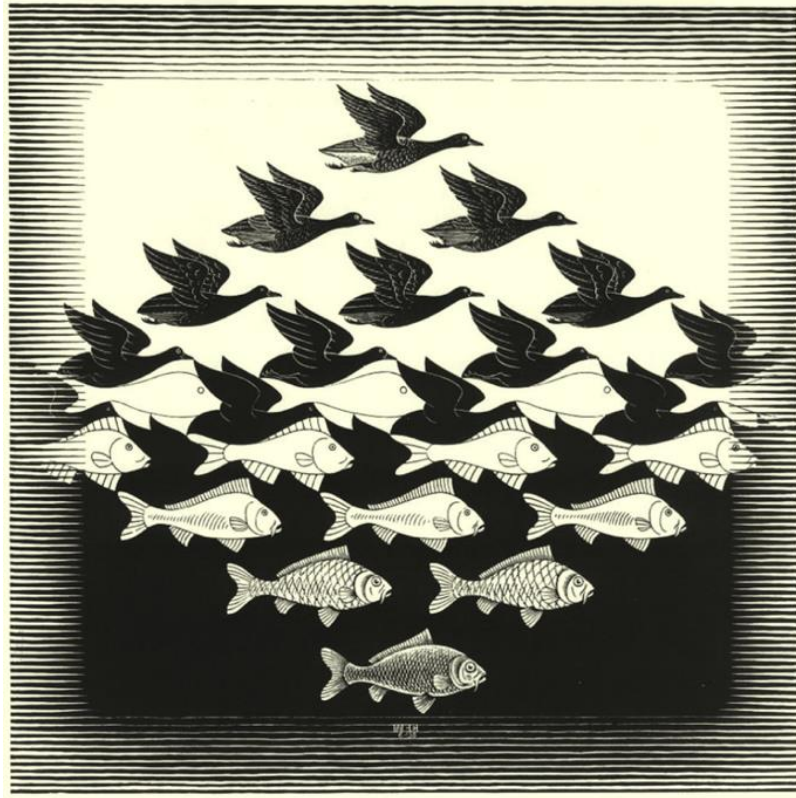
Algısal yorumlama, kişiye yönetilen veya duyuları ile algıladığı her bir etki ve uyarıcıya gösterdiği tepki olarak tanımlanmaktadır. Gözlemediği uyarıcı etkenleri öznel şekilde anlamlandırma biçimidir. Bireyin yorumlama yeteneği kendine özgün olmakla birlikte kendi iç dünyasında da öznel yapı oluşturma bilmektedir. “Algılamada tutarlılık, bireyin gördüğü şeyi olduğu gibi algılaya bilmesi için bir grup algı ilişkilerini önceden belirleyen bir ilkedir. Bu, bireyin görüntüyü deneyim ve değerleri yoluyla gruplandırmasına, onu istediği şekilde yorumlamasına olanak sağlar”.³² Örneğin, resmedilen tablo izleyiciler tarafından farklı fikirlerle karşılanabilmektedir. Buna sebep gördüğümüz görseli algılama sürecinin biraz zaman almasıdır. Bu süreç, bizim uyarıyı ilk gördüğümüz andan itibaren bilinçaltımıza yerleşerek başlamaktadır. Bazen bunu fark ederek bilinçli yaparız bazen de dış etkenler yoluyla bilinçaltı mesajlarla fark etmeden hafızamıza alırız. Herhangi bir şeyi fark edebilmemiz bizim genetik yapımıza, yaşamışlıklarımıza, bilgi birikimimize, ilgi, istek ve ihtiyaçlarımıza göre belirlenir ve bu durumlar doğrultusunda bilinçaltımız devreye girerek bilincimiz mukayese eder;

³¹ Ö. Yağmur, 2014, **a.g.k.**, 155.

³² H. İ. Özkirişi (2021). *Algı ve Zaman Bağlamında Grafik İmge: Hareketli Grafikler ve Deneysel bir Çalışma*. Sanatta Yeterlik Tezi. Ankara Hacettepe Üniversitesi. s.257.

sonucunda algılarımız bize gönderilen uyarılar arasından bir tanesini ya da birden fazlasını tercih ettirir.

Şekil ve zemin ilişkisi algılama sistemimizde büyük ölçüde etki yaratmaktadır. Etrafımızda dikkat çeken ve grup haline getirilen uyarıcıları şekil, bunun dışındakileri de zemin olarak algılamaktayız. Görsel açıdan şeklin bir biçimi vardır ve nesne izlenimi uyandırdığı için daha fazla yakınlık kurarız. Bunun aksine zemin, algı alanımızın dışında kalabilen, fazla dikkat edilmeyendir. Şekil zemin ilişkisinde şekil ön planda olsa da bu ikisinin bütünleyici yapısı görselde güçlü etki yaratmayı başarmıştır. Maurits Cornelis Escher ürettiği çalışmalarının çoğunda imgelerin şekliyle yanılısama etkisi oluşturmayı amaçlamakta ve şekil-zemin ilişkisini ortaya çıkarmaktadır.

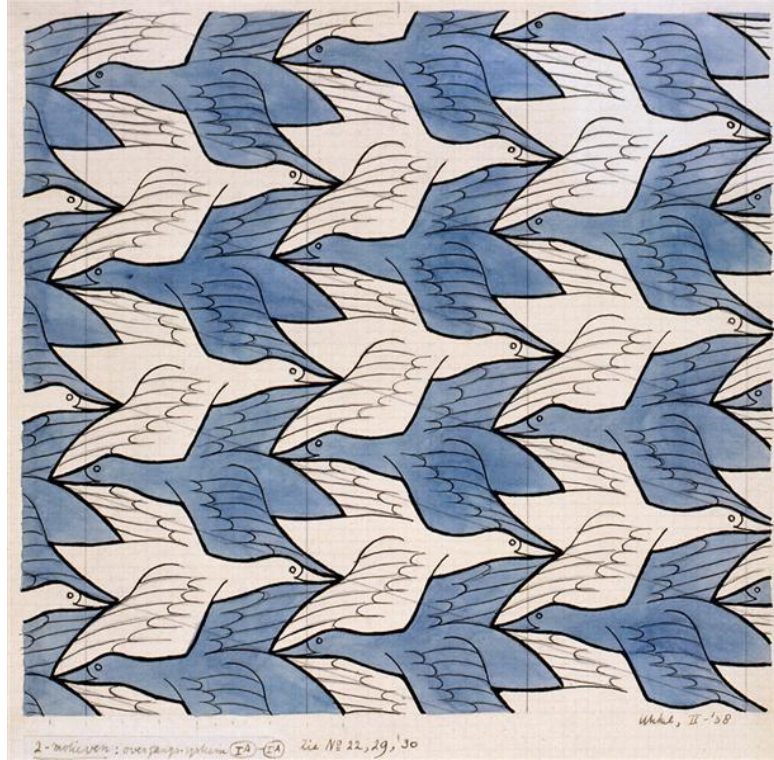


Görsel 1.8. Escher. “Gökyüzü ve Su I”, 43.5 cm × 43.9 cm, Gravür, 1938, Kanada Ulusal Galerisi, Ottawa

Escher görsellerinde imgenin biçim ve renk uyarıcılarını örüntü algısı için kullanmıştır. Görsel 1.8’de görüldüğü üzere denizde tasvir edilen balık imgesi, gökyüzündeki kuş imgesine dönüşmektedir ve bu örüntü algısı zeminde yüzeye çıkmaktadır. Kuş ve balık imgesini kullanan sanatçı, renk ve biçim bağlamında zeminin

belirsiz görüntüsünü izleyicinin kara ve deniz anlam kodlarıyla görsel sorgulama yaratmayı hedeflemektedir.

Buna ilişkin olarak örüntü kavramını Doğan Cüceloğlu bu şekilde yorumlamıştır; “İnsanlar duyuşal veriler sayesinde belli özellikleri algılar ve bu özelliklerin birleşme şekline göre örüntü tanımlanır. Bu bağlamda, her örüntünün kendine özgün özellikler kümesini oluşturması olağandır”.³³



Görsel 1.9. Escher. “İki Kuş (18)”, Mürekkep, kalem, suluboya, 1938, Sanatçı Koleksiyonu

Sanatçının bir diğer örnek eserinde de aynı motifleri kullandığını gözlemleyebiliriz. Yine kuş imgesini sembol olarak kullanan sanatçı, bu sefer mavi ve beyaz renkleri zıt yön algısı oluşturmak için kompoze etmiştir. Bu şekilde derinlik ve renk-biçim vasıtasıyla iki boyutlu yüzeyde üçüncü boyut etkisi yaratmayı başarmıştır. (Görsel 1.9)

“Bir objenin ya da faaliyetin algılanma biçimi, bulunduğu ortamda var olan diğer uyaranlar aracılığıyla etkilenmektedir. Bu nedenle objeler çoğu durumda maddesel

³³ D. Cüceloğlu (2000). *İnsan ve Davranışı*. İstanbul: Remzi Kitabevi. s.105.

gerçekliğinin dışında algılana bilmektedirler. Nesnelere içinde bulunduğu zaman ve mekanın, her olayın algılanış şeklinde kendisinden önceki veya o zamana ait diğer olayların tesirini taşımaktadır. Benzer ortamda var olan, biri diğerine bağlı olan hayali veya somut birçok şey birbirini çekmekte ve etkilemektedir".³⁴

Yani günlük yaşamda kullanılan sembolik görseller algı düzeyinde toplanarak sonraki dönemlerde hatırlanmak üzere belleğe aktarılmaktadır. Bu algılama düzeninin kendine özgü kategorize sistemi mevcuttur. Bu sınıflandırmanı algı, bilinçaltının en işlevsel duyuları olan; ilgi, istek ve beklenti üzerine istek dışı şeklinde yapmaktadır.

³⁴ H. Akdeniz (1982). *Görsel Algılama Açısından Renk Kullanımı ve Etkileri*. Yüksek Lisans Tezi. İzmir: Ege niversitesi. s.9.

İKİNCİ BÖLÜM

2. KÜLTÜREL İMGELER ve SANATTA KULLANIMI

2.1. Kültür Kavramı

Asırlar boyunca insanlar farklı seviyelerde birbirleriyle iletişim kurmak ve hayata adapte olmak, hayatı kolaylaştırmak için araçlar geliştirme ihtiyacı duymuştur. Zamanla sosyal hayat, insanlar arasında bazı davranış kuralları koymayı gerekli kılmıştır. İster yasal ister geleneksel olarak çeşitli kurallar, topluluklar arasında farklı özellikler oluşturmuş ve bu da toplumlar arasında bazı farklılıklara yol açmıştır. Böylece bu farklılıklar kültür kavramını ortaya çıkarmıştır. Kültür kelimesi, yetiştirmek anlamına gelen Latince “cultura” veya “colere” kelimesinden gelmektedir. 17. Yüzyıla kadar Fransızcada aynı anlamda kullanılmıştır. Daha sonra Fransız yazar ve filozof Voltaire tarafından “cultura” kavramı, insan zekası ile bağdaştırılmış ve onu yaratan, geliştiren ve yücelten anlamında kullanılmıştır. Kelimenin kavramsal gelişimi ise 1973`te Almanca sözlükte “kültür” olarak yer alması ile günümüzde de kullanılmaktadır.

Kültür, disiplinler arası bir kavram olduğundan, temas noktası farklıdır, kültür kavramının anlamı da farklılık göstermektedir. Antropoloji biliminde bile tek bir kültür tanımı üzerinde tam bir fikir birliği yoktur. Kültür kavramını tam olarak tanımlamanın zorluğu, bilgi ve malzeme eksikliğinden değil, sahip olduğu geniş kapsamındadır. Dolayısıyla, çalışma alanı kültürel çalışmalarını içeren her araştırmacı, kendi alanıyla ilgili olarak kültürün bir bölümünü veya bir yönünü tanımlamaya çalışmaktadır. Sonuç olarak, kültürel bağlamda ortaya çıkan her tanım, yalnızca onun belirli bir alanıyla ilgilidir. Bu açıdan bakıldığında, tüm kültür tanımlarının bir araya getirilmesiyle tatmin edici bir kültür tanımının ortaya çıkabileceğini söyleyebiliriz. Kültürün en eski ve bilinen bilimsel tanımı İngiliz antropolog Edward Burnett Tylor tarafından yapılmıştır: “Kültür veya medeniyetin etnografik açıdan anlamına bakıldığında, inanç, bilgi, gelenek-görenek ve sanat bireyin toplumun bir ferdi olarak elde ettiği tüm beceri ve deneyimleri kapsayan bir bütün olarak ortaya çıkmaktadır”.³⁵

Bu bağlamda kültürü kuşaktan kuşağa aktarılan yeni yaşamlar için miras olarak görülebilir. İnsan, önceki nesillerden miras aldığı maddi ve manevi unsurları kısmen

³⁵ E.B. Tylor (2004). *Primitive Culture: Researches into the Development of Mythology*. Cambridge: Cambridge University Press. s.11.

geliştirerek sonraki nesillere aktarmaktadır. Günümüz kültürü, geçmiş kuşakların çabalarının ve deneyimlerinin bir sonucudur ve günümüz insanının deneyimleriyle sürekli değişim içindedir. Bu durumda kültür, davranış bilimlerinde öğrenilmiş davranışlar dizisi ve toplumun ortak yaşam biçimi olarak tanımlanmaktadır.

Sosyoloji anlamında kültür, doğuştan gelenlerden ölüme kadar öğrenilen ve bir toplumdaki insanların büyük çoğunluğu tarafından paylaşılan tüm toplu davranış kalıpları veya alışkanlıklarıdır. Buna göre kültür, her türlü bilgiyi, ilgiyi, alışkanlığı, yargı, vizyon, zihniyet ve toplumdaki her türlü davranışı temsil etmektedir. Bu çerçevede, insan veya toplum tarafından yapılan her şey kültürel bir unsur olarak ifade edilebilir.³⁶

Kültür, insanın miras yoluyla getirdiği veya doğada bulunan bir şey değil, aksine insanın doğaya maddi ve manevi kattığı her şeyin adıdır. Louise Damen'a göre : “Kültür; var olmak için insanın günlük yaşam kalıplarını veya modellerini öğrenmiş paylaşmıştır. Bu kalıplar ve modeller insan sosyal etkileşiminin tüm yönlerini sarmaktadır. Kültür insanlığın birincil adapte olmuş mekanizmasıdır”.³⁷

Dolayısıyla kültür, insanların birbirleriyle ve doğanın diğer şeyleriyle ilişkilerini düzenlerken oluşturdukları her türlü düşünce, kural, etkinlik ve topluluk duygusunu içermektedir. Kültür, insanların bu nesnelere, kurallara, fikirler ve duygularla olan ilişkisidir. Bu ilişkilerin özellikleri bağlamında kültür, üyelerinin çoğunluğunda ortak olarak algılanan ve toplumları birbirinden ayıran bir yaşam biçimidir. Dolayısıyla kültür, davranışlardan, eşyalardan, fikirlerden ve duygulardan kaynaklanan semboller bütünüdür.

2.1.1. Kültürün Özellikleri

Kültür hem tanımlanması zor bir terimdir hem de en yaygın kullanılan terimlerden biridir, bu nedenle hangi alanda çağrıldığına bakılmaksızın günlük yaşamda çoğunlukla kabul edilmektedir. Sanatta, “kültür” diğer bilim dallarından farklı olarak sınıflandırılabilen benzer nitelikleri paylaşan bir grup insana atıfta bulunabilir. Sonuç

³⁶ İ. Barutçugil (2011). *Kültürler Arası Farklılıkların Yönetimi*. İstanbul: Kariyer Yayıncılık. s.10.

³⁷ L. Damen (1987). *Culture learning: the fifth dimension in the language classroom*. Cambridge: Cambridge University Press. s.367.

olarak, kültür teriminin çeşitli kullanımları olsa da, anlam olarak kültür ile ilgili diğer birçok terim kabaca farklı şekillerde açıklanabilmektedir.

Elizabeth Peterson ve Bronwyn Coltran'a göre kültür, ırksal, etnik, dini veya sosyal bir grubun tüm düşüncelerini, iletişim stratejilerini ve sistemlerini, dillerini, inançlarını, değerlerini, geleneklerini, ritüellerini, görgülerini, etkileşim ve rollerini, ilişkilerini ve beklenen davranışlarını içeren karmaşık ve birbiriyle ilişkili bir insan davranışı modeli olarak tanımlanabilmektedir.³⁸ Bu tanım, tüm bu unsurlar yaşam tarzımıza ait olduğu için insan yaşamının tüm kategorilerini kapsıyor gibi görünmektedir. İnsanoğlu düşünür, başkalarıyla çeşitli şekillerde iletişim kurar, daha iyi iletişim kurmak için bir dil sistemi kullanır, bir şeye inanır ama diğerine inanmaz, etik ve sosyal değerlere sahiptir, atalarımızdan devraldığımız ve gelecek nesillerimizin bizden miras kalacağı bir ırka sahiptir. Benzer şekilde Claire Kramsch, “kültür” terimini, bir toplumsal grubun sanat eserleri, edebiyat, sosyal kurumlar, günlük yaşamın eserleri ve bu değerlerin tarih boyunca çoğaltılması ve korunması için mekanizma gibi üretebilmesiyle kendisini ve başkalarını temsil etme biçimi olarak görmektedir.³⁹

Yukarıda kültür üzerine belirtilen yorumlara esasen kültürün kendine özgün bazı özellikleri taşımakta olduğu ileri sürülebilir. Batı ve ya Doğu kültürü olsun, bir çoğunda çeşitli özellikler tarih boyunca dikkat çekmiştir. Patrick R. Moran, kültür tanımlamasını dört temel başlık altında inceleyerek kültürün özellikleri için bir sınıflandırma önermiştir; “bilmek, nasıl olduğunu bilmek, nedenini bilmek ve kendini tanımak”.⁴⁰ İlk “bilme” kategorisi, hedef kültürün kültürel bilgileri ile bireyin kendi kültürü arasında bir ilişki yapmayı ifade eder. İkinci kategori “nasıl olduğunu bilmek”, hedef kültür bireylerinin kültürel uygulamalarıyla ilgilidir. Üçüncü kategori “nedenini bilmek”, temel kültürel tutumları, değerleri ve inançları anlamakla ilgilidir. Son kategori “kendini tanımak”, bireylerin özünü keşfetmesini, ait olmasını ifade eder. İlkiyle başlamak gerekirse, “kültür” insanların doğuştan gelen bir kültürel kapasiteye sahip olmayacak şekilde öğrenilir. Daha sonra, “kültür paylaşılan yorumlar kümesine” dönüşmektedir. Yani, ortak sembolik yorumların yardımıyla, insanlar verimli bir şekilde iletişim kurabilirler.

³⁸ E. Peterson, B. Coltrane (2003). *Culture in Second Language Teaching*.

³⁹ C. Kramsch (1993). *Context and Culture in Language Teaching*. Oxford: Oxford University Press. s.56.

⁴⁰ P. R. Moran (2001). *Teaching culture: Perspectives in practice*. Boston: Heinle & Heinle. s.15-18.

Kültür için ileri sürülen son karakteristik özellik, kültürün büyük insan gruplarını içerdiği olmasıdır. Ortak inançlar, normlar, değerler ve günlük uygulamalar bu topluluğun çok sayıda üyesi tarafından kabul edilmeli ve takip edilmelidir. Aksi takdirde, bu topluluğun az sayıda üyesi tarafından kabul edilirse, genel olarak kültür bütün olarak etiketlenemez.

2.1.2. Kültürel Çeşitlilik

Kültür, insanların dünyayı anlamlandırmak için kullandıkları ortak bir anlam sistemidir, sembollerde somutlaşan tarihsel olarak iletilen bir anlam modelidir, bireylerin yaşam hakkındaki bilgilerini ve tutumlarını iletişim kurmaları, sürdürmeleri ve geliştirmeleri yoluyla sembolik biçimlerde ifade edilen kalıtsal kavramlar sistemidir. Kültür, grup üyeleri arasındaki öz duygularında karakterize edilen ve insanları zaman ve mekana bağlayan günlük, yıllık ve yaşam döngüsü ritimlerini işaret eden gelenekler ve ritüeller de dahil olmak üzere belirli davranışlarla ifade edilen “ayırt edici bir yaşam biçimini” işaret eden dünyayı yorumlamak için bir çerçevedir. Mehmet Şişman, kültürün farklı tanım ve tartışmalarından ve kültür üzerine geliştirilen teori ve yaklaşımlardan şu sonuçlara varmıştır:

- Bilişsel açıdan kültür, insanları diğer canlılardan ayıran kazanılmış alışkanlıkların yanı sıra düşünceler toplamıdır.
- Yapısı gereği kültür, birbiriyle bağlantılı fikir, simge ve davranış kalıplarıdır.
- Fonksiyonel açıdan kültür, insanların yaşadıkları ortama alışmasında karşı-karşıya kaldıkları problemleri çözmenin aracıdır.
- Simgeler bağlamında kültür, aktarılan, anlama sahip simgeler düzenidir.
- Tarihsel yönden kültür, örf, adet ya da kuşaktan kuşağa aşılana sosyal bir mirastır.
- Davranış açısından kültür, bireyin tüm yaşamı boyunca öğrendiği ve aynı zamanda başkalarına aktardığı davranışlar bütünüdür.
- Normatif bakış açısından kültür, insanların nasıl hareket etmesi gerektiğine ilişkin idealler, değerler ve kurallar bütünüdür.
- Psikolojik açıdan kültür, insanların maddi ve manevi ihtiyaçlarını iletmeye, bulmalarına ve uygulamalarına olanak sağlayan problem çözücü bir araçtır.

- Genetik açıdan kültür, bireyin etkileşimiyle geliştirmekte ve kuşaklararası iletişim sayesinde varlığını sürdürmektedir.⁴¹

Kültürün kendine özgü bir özelliği de toplum içinde bireysellik algısıdır. Daha geniş açıdan bakıldığında, toplumun içindeki kültürlerden ortaya çıkan pek çok farklı kültürler mevcuttur. Bu bağlamda, toplumun kırsal ve kentsel yaşantısına bağlı olarak din, sınıf, maddiyat ve sanat gibi etkenlere göre değişiklik gösteren grup kültürler var olmaktadır. Kültür özünde birlik içinde çokluğu barındıran toplumlardan oluşmaktadır. Toplumda sınıf, din, yaşam alanı, ekonomik sınıflar ve sanat akımına göre çeşitli değişken kültürler var olmaktadır. Her kültür türü, gruplar içindeki ve diğer gruplara yönelik algılar ve sosyal etkileşimler üzerinde etkilidir. Karina Korostelina kolektif ve bireyci olan iki tür kültürü tanımlamıştır.⁴² Kolektif (toplumsal) kültür, toplum üyeleri arasında kolektif kimliğin tezahürü yoluyla grup kimliğinin gelişmesine katkıda bulunmaktadır. Kolektif kültürde grup kimliği, ortak değerlere, inançlara ve duygulara dayalı ortak hedeflere ulaşmak amacıyla üyelik anlayışının sürdürülmesi amacıyla bireysel kimlik önünde oluşturulmaktadır. Kültürel kodlama ve kimlik oluşturmının temeli, kimlik ve toplum arasındaki ilişkiyi kuran ortak hedeflere ulaşmak amacıyla üyelik oluşumu yoluyla kurulmaktadır.

Bireysel ya da toplumsal kültürün, bireylerin algı ve hedeflerinin şekillenmesinde önemli katkısı vardır. Bu nedenle algılar ve hedefler, anlamı kullananlar tarafından verildiğini vurgulayan kültürel yapılardır. Sanatta kültür, bir toplumun tutum, inanç ve duygularının bütün olduğu semboller sistemi olarak tanımlanabilmektedir. Geçmiş deneyimlere göre şekillenen tutumlar, gelecekteki davranışlar üzerinde çok önemli bir etkiye sahip olmaktadır. Toplumsal temsilin ömrü sembollere bağlıdır ve bu semboller bütünleştirici bileşenler olarak işlev görmektedir. Bu şekilde semboller, bireyleri toplumsal bütünlüğe bağlayarak kolektif ön koşulu olan dayanışma yaratır. Burada kültür tanımı, kültürel bir kimliğin nasıl inşa edildiğini ve kültürel bir sistemin yönlerinin üretiminin ve yeniden üretiminin birey-toplum etkileşimi ile nasıl oluştuğunu vurgulamaktadır.

⁴¹ M. Şişman (2007). *Örgütler ve kültürler*. Ankara: Pegem A yayıncılık. s.13-14.

⁴² K. Korostelina (2006) *Identity, Morality, and Threat: Studies in Violent Conflict*, Lanham MD:Lexington Books. s.75.

Kültürün her çeşitte temas noktası, insanın içinde var olduğu ve ortaya koyduğu tüm gerçekleri ifade etmesidir. Kültür, insanların kendilerini evlerinde hissedebilecekleri bir dünyanın yaratılmasıdır. Bu bağlamda kültür, insanların yarattığı görülebilen veya hissedilebilen her şeyin toplamı olmaktadır.

2.2. Görsel Kültürün Yükselişi

Bilim insanlarının görsel kültür üzerine yaptığı çalışmalardan en başlıca olanı Stuart Hall'a aittir. 1999 yılında Stuart Hall ile Jessica Evansın yazdığı "Görsel Kültür: Okur" kitabında görsel kültürün konumunu, bakmak ile görmek kavramları üzerinden araştırmışlardır.⁴³ Yazara göre, bakma ve görme arasındaki farklılık çekişmesi görsel kültürün daima tartışılan konusu olmuş, aynı zamanda son yirmi yılı aşkın dönemdir kültüre ve medyaya dair çalışmaların çoğu görsel kültür üzerine yoğunlaşmıştır.

Görsel kültür, bilgiyi birleştirmek için metinden veya sözden daha güçlü bir araç olabilmektedir. Yeni Ansiklopedi, web sitesi, görsel algının çok kanallı olması, işitsel algıların ise tek kanallı olması nedeniyle görsel bir hakimiyeti öne sürmektedir. "Göz, kafa karışıklığı veya aşırı yüklenme olmadan aynı anda bu kadar farklı şeyi emebilir, ancak kulağın aynı anda birden fazla sesi, diyalogu alamaması, görsel algının işitsel (kelime tabanlı) iletişim algısına kıyasla daha büyük gücünün kanıtıdır".⁴⁴

Görsel kültür, bir başka deyişle görselin sosyal açıdan bir yapısı olarak adlandırılabilir. Aslında görünen olan, arzulanan şey doğal bir beceri değildir, tarihi ve sosyal kültürel süreçten kaynaklanmaktadır. Görsel uyarıcıların hakim olduğu bir dönem, aynı zamanda, baskın görsel kültüre sahiptir. Görsel açıdan kültür, sanat tarihini görüntülerle etkilemiş, imgelerin ve kelimelerin birlikte çözümlendiğini göstermiştir. Görsel kültür görünürde olmayan imajları anlamlandırmış ve somutlaştırmıştır. Özetle, görsel kültürün artık bir görüntü düzenini kapsadığı açıkça ifade edilebilmektedir. Kültürü görüntü düzeni içinde ele aldığımızda, onu şekillendiren nesnelere, değerler, inanç ve bunlara ilişkin aksiyonlar görselliğin egemen oluşuna katkı sağlamaktadır. Toplumun ve bireylerin yaşamını şekillendiren düşünce ve hikayelerini temsil eden görsel kültür,

⁴³ A.F. Parsa (2004). *İmgenin Gücü ve Görsel Kültürün Yükselişi*. January 2004. s. 3-10.

⁴⁴ The New Encyclopedia (2008). Visual Culture.

imgelerin görüntü malzemesi niteliğinde işlevsellik kazandığı toplumsal çevreyi kapsamaktadır. Yani, görsel kültür, imge oluşumunun, yapısının ve anlamının önemini vurgulamakta, kültürel kabul aracılığıyla bütün olmaktadır. Görsel kültürün amacı, soyut veya somut nesnelerin kendileri ile tanımlanmaktan ziyade, çalışmanın evrensel bağlamda nasıl etkiler yarattığını değerlendire bilmektir.

2.2.1. Sözlü Kültür

Sese dayalı bir olgu olan sözel anlatım kültürün gelişmesinde büyük rol oynamıştır. Dünyadaki her kültürün benzer şekilde kendine has mitolojisi, öyküsü, masalları, gelenekleri, tarihi vardır. Sözlü kültür çağı insanlık için birinci temel adım olmuş, masallar sözlü kültürlerin esas damarı, masalları anlatanlar ise topluluğun yüreği olarak yorumlanabilir. Burada anlatılan öyküler bireylere ait olduğu değerleri, kimlikleri hatırlatmakta, topluluk üyelerini tekrar bir birine bağlamaktadır. Yüz yıllar önce nesilden nesle aktarılan, ilk anlatım öğeleri olan mitoloji hikayeleri, duyduğumuz rivayetler, destanlar sözlü kültür kavramını oluşturan en iyi örneklerdendir. Hikaye anlatma eylemi de farklıdır ve kültürler genellikle hikayelerinin nasıl anlatıldığına bağlı olarak farklılaşmaktadır. Örneğin, insanların sözlü kelimelerle iletişim kurdukları ve ağızdan ağıza hikayeler yaydıkları toplumlar “sözlü kültürler” olarak kabul edilmektedir. Bununla birlikte, tersine, hikayeleri okuma ve yazma süreçleri boyunca paylaşılan ve korunan kültürler “yazılı kültürler” olarak sınıflandırılmaktadır. Bu ikili ayrıma karışmış, “sözlü kültürlerin” bir parçası olanların aşağı kabul edildiği, “yazılı kültürlerin” bir parçası olanların ise daha fazla zihinsel karmaşıklık ve üstünlük uygulayan bir kültürün parçası olduğuna inanılan bir tür sosyal hiyerarşisi olarak görülmektedir. Buna rağmen yirminci yüzyıla kadar yapılan kültür araştırmasında sözlü kültüre çok dikkat edilmemiş, az önemsenmiştir. Yazılı kültüründen görsel kültüre geçildiği dönemde yazılı kültüre dair incelemeler artmış, okuryazarların yazılı kültürün yapısını algılayabilmek için sözlü kültür üzerine araştırmalara yoğunlaşmışlardır. Araştırmalar sonucu insanlar sözlü kültürün yaşama dair bir çoğu özelliği taşıdığını ve bu özelliklerin matbaanın keşfi sonucu yeniden ortaya çıktığını fark etmiştir. Matbaanın önemi, bu güne kadar yazıyla tanışmamış sözlü kültürleri, yazı sonrası gelişen sözlü kültürlerle buluşturup temelini sağlamlaştırmıştır. Okuryazarlık oranı yüksek olan bir toplumun parçası olanlar için sözlü kültürü anlamlandırmak kolay değildir. Kelimeler tamamen filtresiz ve olduğu gibidir,

her hangi bir vasıtayla oluşmaz, diyalog anında var olmaktadır. Kelimeler soyuttur ve ortaya çıkmaları belli bir eylemin parçasıdır. Sözlü kültürde konuşmanın hareketliliği kelime ile özdeşleştirilmiş, sesin kelime ile bütünlüğü sağlanmıştır. Yazılı kültür hakim olan toplumlarda kelime sözlü kültürde olduğu gibi büyük öneme sahip değildir, çünkü yazılı kültür toplumlarına göre kelimeler anlamlarından önce somut olarak var olmaktadır. Eski destanlarda sözü kullanan “ozan” karakteri, şarkıları sözlü olarak aklında tutmuş, sözle bestelemiş ve nesillerce sözlü olarak aktarmıştır.⁴⁵ Buradaki “ozan ustası” sözlü kültürün entelektüel yapısını öne çıkarır ve sanatını bu şekilde insanlara duyurur. Yazılı kültürün toplumlara bu eylemi ezberden bir okuma, aktarım olarak algılayabilmektedir. Ancak bu yanlış düşüncedir, bu faaliyet toplumun ürünüdür, yazılı kültürdeki gibi kayıt altına alınamamaktadır. Bu eylem sadece o anda, dönemde gerçekleşmektedir, eylemi kapsayanlar dışında kimse buna ortak değildir, bu yüzden de bittiği anda yok olmaktadır. Yüzyıllar boyunca yazılı ve sözlü kültür, aralarındaki benzerlik ve farklılıklarına göre karşılaştırılmıştır. Her iki kültürün kendine has özellikleri şu şekilde kısaltılabilir; söze dayalı kültür dışsal yapıya, yazıya dayalı kültüre içsel yapıya sahiptir. Söz sosyal ortamın gerektirdiği iletişime bağlıdır, yazılı kültür kişiye özel okuma ve bilgi ile bireyselliği kapsamıştır. Sözlü kültürde konuşmacı ve dinleyici ortak alanı ve anlamı paylaşmıştır. Walter J. Ong bu durumu şu şekilde açıklar:

“Konuşan kişi bir kitleye seslendiği zaman dinleyenler hem bir birleri ile hem de konuşmacıyla bağlantı kururlar, bütün olurlar. Aynı metin ile konuşmacı dinleyicilere okuma yetisi verirse, bu zaman metine odaklanan her birey çevresinden kopmaya başlar ve konuşan kişinin tekrar söz yetisini almasıyla bu kişisel birlik bozulur”.⁴⁶

2.2.2. Yazılı Kültür

Uzun yıllar boyunca sözlü kültürden elde edilen veriler daha sonra ezberden çıkararak kayıt edilmesi ve korunması yazı kültürünün gelişmesiyle başlamıştır. Yazı kültürünün ortaya çıkması da temel iletişim aracı olduğu dönemlere, yüzyıllar öncesine dayanmaktadır. Yazının ilk örneklerine Milattan önce 3300 yıllarında Sümerlerin Uruk şehrinde rastlanmıştır.

⁴⁵ W. J. Ong (2010). *Sözlü ve Yazılı Kültür*. İstanbul: Metis Yayınları. s.47.

⁴⁶ Ong, 2010, **a.g.k.**, 55.



Görsel 2.1. Sümer Tableti, M.Ö. 3000 civarı, Mezopotamya

Çivi yazısı olarak tarihe geçen bu yazılar ucu sivri olan nesnelere kullanılarak yazıldığından bu ismi almıştır. (Görsel 2.1)

BIRD	𐎶	𐎶	𐎶	𐎶
FISH	𐎶	𐎶	𐎶	𐎶
DONKEY	𐎶	𐎶	𐎶	𐎶
OX	𐎶	𐎶	𐎶	𐎶
SUN	𐎶	𐎶	𐎶	𐎶
GRAIN	𐎶	𐎶	𐎶	𐎶
ORCHARD	𐎶	𐎶	𐎶	𐎶
PLOUGH	𐎶	𐎶	𐎶	𐎶
BOomerang	𐎶	𐎶	𐎶	𐎶
FOOT	𐎶	𐎶	𐎶	𐎶

Görsel 2.2. Sümer Alfabeti, M.Ö. 3000 civarı, Mezopotamya

Çivi yazısı, bir başka deyişle Sümer yazısı ilk kez ortak bir kayıt işlevi için kullanılmıştır; Mezopotamya kültüründe işçiler tarlalarda çalışarak elde ettikleri ürünleri tapınaklara bırakırken yönetici rahipler gelen gelir çıkarları yazılı sembolik işaretlerle kayıt altına almış ve bu sistem yazı kültürünün temelini oluşturmuştur. (Görsel 2.2)

Yazılı anlatımın ilk temsilleri sözlü kültüre dair masalarda öne çıkmıştır. Yazma işlemi, yani fikirlerin nesnelere üzerine aktarılma süreci yıllarla süren yazma faaliyetiyle yer edinmiştir. Böylelikle yazı eşsiz bir anlatım şekli olmuştur. Geçmişten bu güne olan tarihsel gelişim sürecinde yazılı kültür yıllarca yükselişte olmuş, eğitimde ve kültürün korunup gelecek nesillere aktarılmasında temel araç olmuştur. Okur için yazıya dökülmüş sözcükler zihinde kavramlar olarak oluşmakta ve düşündürmektedir. Bu sayede, yazı

kültürünün gelişim sürecinde eğitimin ve içinde bulunduğu, ait olduğu toplumun rolü çok büyüktür.

Platon ve Aristoteles, fikirleri ilk yazarlar ve yazmayı yeni bir eğitim aracı olarak kullananlar arasında olmuştur. Yazının tanıtılmasıyla birlikte, fikirler artık geçici değildi, bir eğitim uygulaması olarak hikaye anlatımı solmaya başlamıştır. Fikirler yazıldığında bir kişiye, yere veya şeye eklenmiş, anlamları sabit ve tanımlanmıştır. Artık fikirler tanımlandığına, ifade edildiğine ve yerine oturtulmaya başlandığına göre, insanlar ilk kez anlamlarını okuyup algılayabilmişlerdir. Toplumların düşünme ve sorgulama becerileri, okuryazarlık çağında yaşayan insanlar için daha önemli hale gelmeye başlamıştır. Akıl çağı, düşünce tarzımızdaki değişim nedeniyle ortaya çıkmıştır. Kelimenin tam anlamıyla yaratıcı bir şekilde yazmak ve düşünmek artık mümkün olmuştur. Örneğin, “Odada beyaz bir fil var” ifadesini kullanıldığında bu, sözlü bir kültüre ait toplumlarda tam anlamıyla odada fiziksel bir fil olduğunu düşünülürdü, yazının ortaya çıkmasından sonra, insanlar filin gerçek bir figür değil, başka bir fikrin temsili olduğunu fark edebilmişlerdir. Soyut düşünce, mantık ve akıl bu yeni okuryazarlık çağında ortaya çıkmıştır. İnsanların kendi düşüncelerini ortaya koyup, yorum yapması rasyonellik ve analiz içeren metinlerin çoğalmasını sağlamıştır. Yazının varlığı, insanların sözlü kültüre dair değerlendirmelere tekrar bakması ve üzerinde düşünmesine sebep olmuştur. Bu sebeple, sözlü kültüre çok da has olmayan eleştirel yapıya araç olmuş, yazı kültürü ile beraber metafor kavramı ortaya çıkmıştır.

Görsel olarak egemen bir kültüre geçişin, kendimizi nasıl algıladığımız ve nasıl öğrendiğimiz ve etkileşimde olduğumuz üzerinde etkileri vardır. Teknolojik gelişmeler okuma şeklimizi, neye odaklandığımızı, toplumdaki yerimizi ve akademi dünyasını değiştirecek. Dijital kitaplar ve kolayca erişilebilen kitle iletişim araçları görüntüleri ve videolar anlayışımızı şekillendirmeye yardımcı olacaktır. Farkına varmamız gereken şey, kültürel algılarımızdaki değişimin anlayışımız için çok önemli olduğudur. Ancak şimdi sadece yazılı kelimenin ve görsel alemin etkileşimini veya ilişkisini tanımaktayız. Bu etkileşimin olanakları mevcut kültürel inanç sistemimiz üzerinde önemli bir etkiye sahip olacaktır.

2.3. Kültürel İmgenin Sanatta Algısal İşlevi

Kültürün anlam ve biçimi imge oluşturma süreciyle gelişmekte, bütünlüğünü korumaktadır. Toplumlar kültürel hafızayı yaşatmak ve iletmek için hayali imgeler oluşturmakta ve nesiller boyunca aktarmaktadır. Bu aktarımda, maddi ve manevi birikimler, geleneği temsil eden görsel kodlar “kültürel imge” olarak ortaya çıkmıştır. Görseller ve imgeler, insanların dünyalarını keşfedebilecekleri ve anlayabilecekleri bilişsel bir bağlamı sağlar, günlük hayatı çerçeveler ve şekillendirmektedirler. Kültürel imge, görüntü yapımını tarihsel ve küresel bir bağlamda belirler ve insanın konumunu daha derin bir düzeyde keşfetmek için bir pencere olmaktadır. Kültürel imgeler genellikle bir dönemdeki bireysel kültürün karakteristik imgelerinin bir grubu olarak tanımlanabilir. Belirli bir kültürel imgenin taşıyıcısı olarak bireysel kültür kavramı, nesnel ruh kavramına benzemektedir. Bireysel kültürün tekdüzeliği önceden öngörülemmez; kendi içinde çelişkili olabilir, daha fazla sayıda, bazen tamamlayıcı ve bazen çatışan alt kültürlerden, yani diğer “daha az” nesnel ruhlardan bir araya getirilebilir. Kültürel imgeler, herhangi bir bireysel bilinçte bir bütün olarak var olmayan ideal bir yapıdır; sadece bir kültürün belirli bir zaman dilimindeki ilgili hayal gücü olanaklarından oluşan bir gruptur. Kültürel imge kavramı, nitel ve nicel yöntemlerin eşzamanlı olarak uygulanmasını mümkün kılan nispeten kısa zaman dilimlerinde küçük kültürlerin araştırılmasına uyarlanmıştır. Bu, kültür tarihinin bir dönemin fikirler, ideolojiler ve imgeler olarak temsili için bir model oluşturmaktadır.

Günümüzde kültürel imgelerin çevremizdeki çoğalan etkileri sürekli değişen algımızın sınırlarını zorlamaktadır. Etrafta toplumu etkileyen uyarıcılar algımızda bilmeceler oluşturarak gerçekte olanın değişik bilinmeyen hallerini bize sunmaktadır. Olanın çarpıtılmış halleri bile kendi içimizde olup olmadığını fark etmediğimiz hallerini dışa vurma bir yerde de paylaşma şansı verir. İnsanlar çeşitli evreler boyunca karşılıklı algılama, mevcudiyetini belirtme ve bağlantı sağlamak için pek çok farklı yöntem oluşturmuş, aynı zamanda, yaşamış olduğu ortamı, yeni edindiği deneyimler ve veriler ışığında tekrar algılayarak çeşitli iletişim usulleri ve yorumlama yöntemleri kurmuştur. Dijital çağın olanakları ile ilerleyen bilimsel gelişmelerin etkisi, birden fazla alanda; sanat, resim, heykel, grafik ,tasarım gibi görsel iletişimi güçlendiren alanlarda belirgin şekilde görülmektedir. İnsanların kendilerini algılama ve dünyayı anlamlandırma biçimlerinin algıdaki imgeye büyük ölçüde bağlı olduğunu gözlemleye biliriz. “Batı kültürlerinde

insanlar, ‘benliğin özerk, bağımsız bir kişi olarak kavranmasını içeren’ baskın bir bağımsız benlik yorumuna sahiptir. Batılılar esas olarak kendileriyle ilgili hedeflere ve ihtiyaçlara odaklanırlar ve benlik algıları öncelikle benzersiz kişisel özellikler ve nitelikler içerir, diğerleri vurgulanmaz. Buna karşılık, Doğu kültürlerinde insanlar baskın bir birbirine bağımlı öz yoruma sahiptirler ve bireyi toplumsal bağlamdan ayrı olarak değil, diğerlerinden daha bağlantılı ve daha az farklılaşmış olarak algırlarlar. Doğular, kişilerarası alana, başkalarının görüşlerine veya tepkilerine ve kamusal benliklerinin toplumun geri kalanına nasıl görüldüğüne odaklanma eğilimindedirler’.⁴⁷

2.3.1. Sanatta Algı ve Kültür İlişkisi

Kültür, insanların kendilerini ve başkalarını algılama biçimlerini ve ikisi arasındaki ilişkiyi şekillendirmektedir. Özellikle benlik ve diğer algılarla ilgili olarak algıdaki büyük farklılıkları ortaya çıkmaktadır. Bu tür farklılıklar insanların duygu, çevre ve estetik tercihler hakkındaki algılarını etkilemektedir. Kültür, dış uyaranların alındığı bir geçit olarak görülebilmektedir. Kültürün tarihi yapısı toplumun değerleri ve gelenekleri üzerinde bütünleştirici etki bırakmaktadır. Dolayısıyla, toplumun düzen ve birliğin korunması için bu değerlerin ifade dilini ortaya çıkarması gereklidir. Bu ifade dilini temsil eden semboller tarihi süreçte kültürün görüntü olarak temsilini sağlamakta, birleştirici araç olabilmektedir. Kültür, antik çağdan beri tarihsel süreçler içinde çeşitli değişimlere uğramıştır. İlk gelişmiş kültürlerin Mezopotamya dönemine dayandığı bilinmektedir. Mısır ve Sümer çağında imgelerin biçim olgusundan yazı nesnelere dönüşümü kültürün algısal gelişim sürecini hızlandırmıştır. Sanatın resim, heykel, mimari olarak temel yapılarını oluşturması Helen kültürüne dayanmaktadır.⁴⁸

Ortaçağ döneminde ise Avrupa ve Anadolu’da kültürün anlatımı felsefe ve din üzerinden yoğun şekilde aktarılmıştır. Bu dönemden günümüze kadar ulaşan, dönemin kültürel unsurlarını miras bırakan çoğunlukla mimari yapıtlar olmuştur. İnanç kültürünün gelişmesiyle beraber dini mimari, kültürün simgesel olarak temsilinden çok algısal yönünü idare eden etken haline gelmiştir. Hristiyanlığın yayılması, kilise ve manastır

⁴⁷ H.R. Markus, S. Kitayama (1991). *Culture and the self: implications for cognition, emotion, and motivation*. Psychological Review 98(2). s. 224-253.

⁴⁸ F. Yenişehiroğlu vd., (2014). *Kültür Tarihi*. Anadolu Üniversitesi. Açıköğretim Fakültesi Yayını. sayı 4. s.41.

inşaatlarının çoğalmasını sağlamış ve bu büyük bir kültürel anlatımı gerçekleştirmiştir. İslamiyet'te motiflerin çeşitliliği ve enerji dolu olmasının yanı sıra, daha çok geçmişe dair çağrışımlar vermektedir. Mimari yüzeyler ve objeler üzerine yansıyan sanat, yönlendirilen güçler, imgelerin arkasındaki temel düşünce farklılıkları, toplumsal ve kültürel alışkanlıklara dayanmaktadır.⁴⁹ Hristiyan kültürlerde sanatın kullanılması algısal işlevin yüklenmesi olarak yorumlanabilir. Bu dönemde okuma yazma bilmeyen halka Alegori, kilise duvar resimleri, cennet-cehennem ve yapılması gerekenler ya da önemli karakterler, mitolojik görsel kodlar gösterilmesi imge, algı ve kültür üzerine kurgulanmıştır. Hristiyanlıkta bunlar görsel yoğunlukla ilerlerken İslamiyet'te, imgenin zihinde kalan kısmı sözlü, hayali, yazılı kültürel kodlar olarak bellekte iz bırakmıştır. Dini sanatı ele aldığımızda toplumların yönlendirilmesinde sanatsal imgenin araç olarak kullanılması ve algı-kodlama ilişkisi bağlamında işlevi sağlanmıştır.

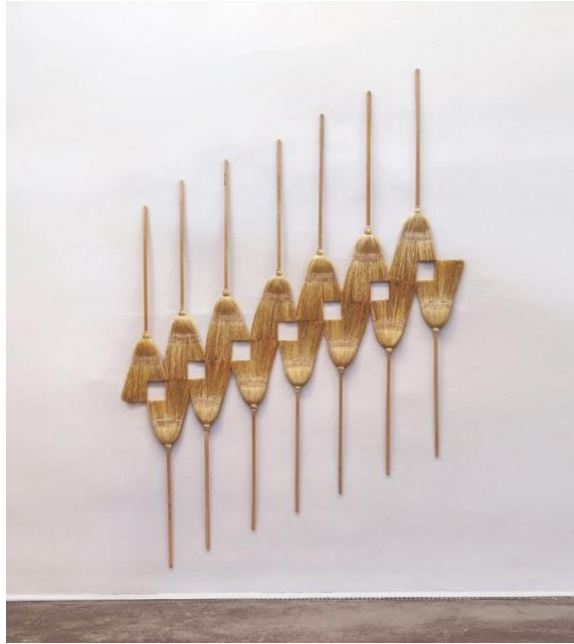
18. Yüzyılda Aydınlanma çağı ile birlikte insan zihninin idare eden olarak öne çıkması, felsefi eleştirinin ve bilimsel keşfin, toplumun bilincinde verinin düşünsel biçimde algılanması dönüşmüştür. Aydınlanma hareketi ile ifade özgürlüğü, bilime inanç, din ve devlet kavramlarında ayırım oluşmuş, bu da algının işleyişinde yeni ileri görüşlü düşünceler oluşmasını sağlamıştır. İlk kez sanatta biçim olgusu bu dönemde eleştirisel ve düşünsel yapıya sahip olmaya başlamış ve toplumların algılama sınırları gevşemiştir.

Modernite'nin gelişmesiyle beraber düşünce tarzı da değişerek gelenekçi tavrı ardında bırakmış ve yeni anlamlar üretmiştir. Gelenekselliğe karşı çıkan bu avangart davranış ve geçmişin yeniden dönüşümü sanatçılarda algı, bellek ilişkisinin önemini göstermiştir. Bu dönemde teknolojinin gelişmesiyle beraber başlayan savaşlar toplumun belleğinde derin izler bırakmış, sanatçı çalışmalarına da yansımıştır. Bu, toplumun hafızasında geçmişe dair anıları gölgede bırakarak bir tür unutulma ve hatırlamama yaratmıştır. Modernite'nin temsil ettiği bu yeni anlayışın ve yeni olgunun, birey ve toplum ilişkilerini, insanlık kültürünü ve bilinçaltının algılama biçimini derinden etkilemiştir.

1950 sonrası süreçte artık geçmişin geleneksel biçimlerinin sınırları zorlanmıştır ve algılama olgusu değişmiştir. Dada ve Sürrealizmle birlikte geleneksel algıdan kopuş gerçekleşmiştir. Bu kez sanat kendi dilini ve imgelem dünyasını sanatçı, toplum, felsefe

⁴⁹ F. Yenişehiroğlu vd., 2014, **a.g.k.**, 74-90.

bağlamında kurgulamak için uğraşmıştır. Bu süreç, dönemin izleri ve yeni arayış şekilleri kapsamında kriz dönemi olarak yorumlanabilir. Bellek bu değişim ve krizden beslenerek bu döneme kadarki algılama işleyişini sarsmıştır. Sanat alanında yeni geometrik algılamayı temel alan sanat anlayışları daha sonra Dada hareketi ile geçmişin sanat kurallarına, siyasi ve sanata dair ideolojilerine baş kaldırarak yeni algı boyutu geliştirmiştir. Marcel Duchamp'ın nesnenin kutsal kalıplarını yıkarak sanat alanında sergilemesi sanatın üretme yönünün ve algısının değişmesinde öncül etken olmuştur. Sanatçı artık estetik görünüm algısını yıkmış ve var olanı tercih etmekle ona yeni kimlik kodları yükleyerek salt anlamından çıkarmaya yönelik eserler üretmeye başlamıştır. Sanatta devrim niteliğinde tanımlanan bu yaklaşım günümüz sanatına kadar uzanan eserler bütününe kapsamıştır.



Görsel 2.3. Gökçebağ. “İsimsiz”, Yerleştirme , 2020, Aşına isimli sergisinden, Baskı Müzesi, Bayburt

Şakir Gökçebağ'ın kullandığı hazır nesnelere beklenmedik halleriyle seyirciye sunulması zamanı karşılaşılan görsel farklılık yeni algılama boyutunu açığa çıkarmaktadır. (Görsel 2.3) Sanatçı günlük hayatta sıkça rastladığımız veya kullandığımız eşyaları farklı görsel kimliklerde sunarken aslında tüketim eleştirisini de yapmaktadır. Bununla nesnenin dönüşümünü, varlığındaki başkalaşmayı vurgularken, bellekte temel verilere dayanan görsel kodları, anlamının dışındaki algı sınırlarıyla sergilemektedir.

Günümüz dijital çağında teknolojinin gelişmiş işlevselliğiyle uluslararası ilişkiler bağlamında etkileşim artmış, kendine has kültür topluluğu yaranmıştır. Artık kültür kavramı, düşüncelerin evriminin gelişmiş teknolojilerle sağladığı sanatsal eylemlerin varyasyonlarına ilişkin olarak ele alınmaktadır. Yaşam şekillerinin değişimi inanç sisteminin yenilenmesini sağlamıştır ve bu bakımdan kültür pek çok yeni anlamlar kazanmıştır.⁵⁰

Algı kültürü toplumların ilk oluştuğu çağlardan beri kültürel olgularla değişmiş ve gelişmiştir. Bu bağlamda kültür tek bir yön izlememiştir, zamanla din, savaş, siyasi etkenler kültürün yönünü, yapısını ve işleyişini değiştirmiştir. Algı kültürü en eski çağlardan beri çeşitli uyaranlar ve görsel kodlarla bilinçaltımızda yer edinmiş ve 1950 sonrası sanatta eskiye göre daha belirgin şekilde işlevsellik kazanmıştır. Geçmişte bilginin daha az alanda paylaşıldığı, yönetilen, algısal olarak hareket ettirildiğinin bilincinde olmayan toplumdaki bahsedilirken, 1950 sonrası dönemde farkındalık yaşayan sanatçı filozof tipi ile karşılaşmaktayız. Günümüz sanatında üretilen sanat çalışmalarında klasik eserlerin özelliklerinden uzaklaşarak olabildiği kadar yeni ve yenilikçi çalışmalar ortaya çıkarmak adına bir çok yol denenmektedir. Bu eğilime bağlı olarak eski dönemin kültürel ve tarihsel verileri dijital çağ sanatında algılama işlevini devam ettirmektedir.

Sanatta algı, görsel uyaranlar ile onların kişisel olarak anlaşılması arasındaki karmaşık bir ilişkiyi temsil etmektedir. Bununla beraber, sanat yapıtlarındaki bireysel yaklaşım ve yorumlamalar arasındaki bağlantıyı ortaya çıkaran araç olmaktadır. Algı, sanatsal üretimde aktif belirleyici etkisiyle beraber sanatı da nasıl yorumladığımızı, eseri hangi anlamlarla ilişkilendirdiğimizi etkilemektedir. Dolayısıyla, geçmişten gelen değer kavramlarının görüntü yoluyla algıya yansıttığı yönlendirmeler bağlamında sanatın anlamı şekillenebilmiştir. Sanatçı kadar izleyicinin de görüşü sanatın algılanmasına katkı sağlamaktadır. Bir çok tarihi örneğe bakıldığında, eseri algılayış biçimimiz, sanata atfettiğimiz anlayışa tesir etmekte, buna benzer anlamlar zamanla değişip ve dönüşmektedir. Sanatla ilgili belirli evrensel kuramlar hala devam edebilmektedir, lakin bunlar belli bir döneme ve geleneklere bağlı kalmaktadır.

Tarih boyunca sanatsal yaklaşımların değerlendirilmesinde algı ile görüşlerin yakından bağlantılı olduğunu, zaman içinde değiştiğini görebiliriz, bu da yukarıdaki

⁵⁰ F. Yenişehiroğlu vd., 2014, **a.g.k.**, 259.

görüşlerimiz ve sanat algımız arasında bir bağlantılık iddiasına katkıda bulunmaktadır. Maurice Merleau-Ponty'ye göre, algı kültürü:

“Algılanan gerçekliği, esas olarak yaşamlarımıza ve bedenlerimize atıfta bulunan değerler ve anlayışlarla yatırırız, ancak çoğu zaman bu gerçekliğin algılanan değerlere görüldüğü gibi olduğunu ve kendi başına bir gerçek olmadığını unuturuz. Algı, sanatta tezahür eden yaratıcı ve dışavurumcu bir boyuta sahiptir ve resimler, algısal bir stilin daha şekillendirilebilir bir ortama ifade edilebilirliğinin tezahürleridir”.⁵¹

Sanatın bugün nasıl algılandığı ve onu anlamamızı hangi faktörlerin etkilediği konusunda fark yoktur. Görüşlerimiz hala karmaşık etkilerle şekillenmekte ve algı bu etkilere göre değişiklik göstere bilmektedir. Çağdaş sanattan, algının nesnel olmaktan uzak olduğunu veya kişisel konularımızdan etkilenmediğini kanıtlayan sayısız örnek verebiliriz. Grafiti ve sokak sanatı iyi bir örnek olabilir. Başka bir sanat formu olarak gözlemlenmek yerine, bugün hala karışık tepkilere neden olan grafiti, başlangıçta çürüten bir kentsel çevre ile eşanlı olması ve yetkililerin onları ortadan kaldırması, kaotik bir toplumsal gerçeklikte düzen getirme ihtiyacından kaynaklanmıştır.

“Algılama, belirli fiziksel alıcıdan göndericiye yönlendirilen ve kayıt edici tarafından alınan anatomik birer sistem, elde edilen özgün bilgileri zihnimizde tekrar yorumlamak hedefiyle duyu organlarımıza yönlendirdiğimiz bir prosestir. Odaklanılan ve duyularla dikkat edilen şeyin zihne ulaşmasıyla bilinçli şekilde farkına vardığımız bir eylemi kapsamaktadır”.⁵²

Kişisel algılama sürecinde önemli kısım kişinin kendi hayat tecrübesi ile bakış açısı oluşturmaktır. Bu nedenle, kişi gerçekleri kendine özgü algılama eğilimindedir. Sergilenen eserde, sunulan nesnenin ne kadar genel kitleye hitap edilmesi hedeflense de, yine belirlenen faktör izleyici kişinin algısı ile sınırlı kalmaktadır. Algıya etki eden en güçlü etkenler olarak; geçmiş yaşantılar, kaygılar, sevinç ve üzüntüler, bilinçaltına işlemiş olaylar vb. farklı yaşama, duyularımıza dair içeriklerdir. Sanatçı eserini ortaya çıkarırken dış dünyanın uyaranları yeterli olmadığında iç dünyanın ve varoluşunun yansıttığı etkiyle olağandışı algı oluşturmakla beraber seyirci algısında yeni bir ufuk açma potansiyeli taşımaktadır.

⁵¹ M. Merleau-Ponty (2012), *Phenomenology of Perception*. New York: Routledge. s. 53.

⁵² Özkirişi, 2021, **a.g.k.**, 253.

2.3.2. Kültürel Hafıza

Kültürel hafızanın ilk tanımlarından biri, *mémoire* kolektifini (kolektif hafıza) açıklayan Maurice Halbwachs'tan gelir. 1925'te Halbwachs, (*Belleğin Sosyal Çerçeveleri*) "*Les Cadres Sociaux de la Mémoire*" adlı kitabında bu terimi tanıtmıştır.⁵³ Duyular, insan zihninin algıları yoluyla taşınır. Bireylerin duyguları aynı zamanda kültürel hafızanın taşıyıcıları olarak işlev görmektedir. Bireyler duygularına belirli anlamlar yüklemekte ve bu duygular atfedilen anlamların göstergeleri olarak işlev görerek kültürel hafızayı paylaşmanın ve aktarmanın bir yolu haline getirmektedir. Dahası, kültürel hafızanın üreticileri olarak insanoğlu, duygularını ifade etmek için sürekli fikir, kavram, değer, eser ve daha birçok şey üretme sürecindedir. Üretilen bu malzemeler kültürel hafızaya katkı sağlamaktadır.

Alon Confino, toplum üyelerini kültürel hafıza adı verilen ortak bir çatı altında birleştiren kültürel hafızanın tarihsel yönünü vurgulamakta ve aydınlatmaktadır. Tarih, toplum üyeleri için ortak bir arka plan sağlayan bir geçmiş ve tarih duygusu oluşturmak için kültürel hafıza tarafından karşılıklı olarak desteklendiğinden, tarih ve kültürel hafızanın karşılıklı ilişkisi vardır. Aleida Assmann kültürel hafızayı hatırlamak ve unutmak üzerine yapılmaktadır. Bu iki etkinliği kültürel hafızanın dinamikleri olarak algılayan Assmann, kültürel hafıza ile bireysel belleğin aynı yönlerde çalıştığına dikkat çekmektedir. Bununla beraber, bireysel ve kültürel hafıza arasındaki ilişkiyi yapılandırıcı bir çerçeve olarak kültürün önemi olarak göstermektedir.⁵⁴

Bilişsel yeteneklerin yapısı bir bütün olarak ele alındığında, hayal gücüne duyarlılık ve düşünme arasında bir yer verilmiş veya yalnızca duyu ile birleştirilmiş ve sözde "genel duygu" daha yüksek bir seviye olarak tanımlanmıştır. Hayal gücüne ek olarak, genel veya içsel duygunun işlevleri de, bir şekilde etkileşimde ve hayal gücüyle belirlenen hafıza, hatırlama, değerlendirme olarak kabul edilmiştir. Platoncu hayal gücü kavramının temeli, bilişi bir "dönüş" olarak anlamaktı; bu anlayış, "yetişme" karakterinde, zihinde bölünmez olarak verileni uzayda ayırma ve zaman içinde ortaya çıkarma ihtiyacında yatmaktadır.⁵⁵ Bu nedenle hayal gücü, ruhun düşüncesinin "açılma"

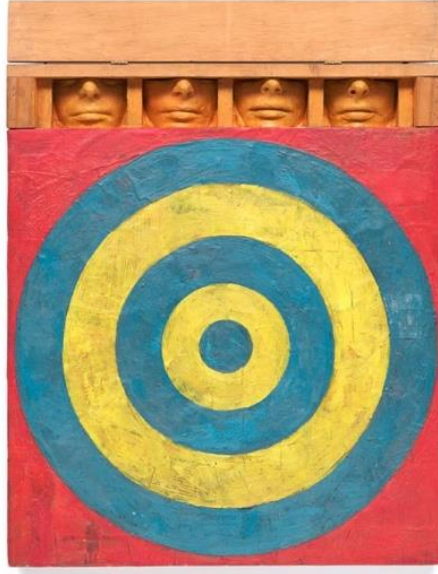
⁵³ M. Halbwachs (1939). *Individual Consciousness and Collective Mind*. The American Journal of Sociology 44.6 s.40.

⁵⁴ A. Assmann (2008). *Canon and Archive*. New York: Walter de Gruyter GmbH. s.98.

⁵⁵ L. S. Korshunova, B.I. Pruzhinin (2009). *Imagination and Rationality: The experience of methodological analysis of the cognitive functions of the imagination*. Moskov.

yeteneği ve söylem doğasıyla ile ilişkilendirilmiştir. Bu alıntıdan, hafızanın sadece bireylerin bilgi ve deneyimleriyle doldurduğu boş bir alan değil, aynı zamanda beynin karmaşık davranışsal sistemini etkileyen aktif bir bileşeni olduğu sonucuna varmak m¼mk¼nd¼r. Yukarıda belirtildiği gibi, deneyim ve hafıza arasında karşılıklı bir ilişki vardır ve hafızayı şekillendiren deneyimler, aynı zamanda bir deneyim olacak davranışlar üretmektedir. Zihinsel sistemimizin bir parçası olan hafıza, hem deneyimler yaratır hem de bu deneyimlerin sonrakileri şekillendirmesini sağlamaktadır. Deneyim, geçmişte yaşananlar açasından değil, geçmişi gelecekle nasıl inşa ettiğimiz açasından çok önemli olduğunu g¼stermektedir. K¼lt¼rel hafıza, g¼stergelerden oluşan ve t¼m insan deneyiminin birikiminin aktarıldığı ve anlam bulduğu belirtilen çok geniş bir ağdır.

Hafızada hatırlanan anı imgelerle anımsanmaktadır. İmgenin g¼r¼nt¼s¼nde de k¼lt¼re ait kodun aktarımı temsil yoluyla kişiye ulaşmaktadır. Bu imgeler g¼nl¼k yaşamımızda sıklıca karşılaştığımız, bizim için alışık olduğumuz nesnelere ¼zerinde veya kamusal alanlarda yazı, renk, biçim yoluyla hafızada kodlar oluşmaktadır.



G¼rsel 2.4. Johns. “D¼rt Y¼zl¼ Hedef”, 85.3 x 66 x 7.6 cm, Karışık teknik ,1955, Modern Sanat M¼zesi, New York

Jasper Johns'un “belleğin bildiği şeylerin” imgeleri konusundaki endişesini araştırdığı “D¼rt Y¼zl¼ Hedef” (G¼rsel 2.4) alışmasında odak noktası olarak hedefin içsel sembolizmini çarpıtarak, izleyiciyi eř merkezli dairelerin biçimini fark etmek için

estetiğini incelemeye yönlendirmiştir. Eser çeşitli faktörlere bağlı olarak makul yorumlar ve anlamlarla doludur. Algılamanın odak noktasında hedef arasındaki kontrast ile yüzdeki göz eksikliği, izleyiciyi sadece yüzlere odaklanmak yerine, bu iki zıt unsur arasındaki ilişkiyle meşgul olmaya zorlamaktadır. Çalışmada aynı zamanda Johns'un çalıştığı Soğuk Savaş döneminin tarihsel bağlamı dikkate alındığında, “Dört Yüzlü Hedef”, küresel politikaya ve medyanın isimsiz kitleleri hedef almasına bir gönderme olarak yorumlanmaktadır. Her bir yorumlamada sanatçı hafızada oluşan çoklu nüanslara yer bırakabilmek için kasıtlı olarak bir hedefin ve bir insan yüzünün belirsiz ve tanıdık görüntülerini seçmiştir. Sanatçının ortaya koyduğu şey nesne form ve sembol-simge gibi kavramların izleyici algısı için sorgulayıcı süreç yaratmak olmuştur. Simgesel imgeler gerçeğin temsili olarak eserin bütünlüğünü sergilemiştir.

Maurice Halbwachs, kültürel hafıza tanımını bireysel hafızaya dayandırır ve bu iki varlık birbirinden tamamen ayrı olmadığı için bireysel ve kültürel hafıza arasında bir korelasyon oluşturmuştur. Kültürel hafızanın bireysel hafızayla ilgisi olmayan ayrık bir anlayış olmadığını ileri sürmektedir. Kültürel hafızanın “metafiziksel bir dünyada aranacak metafiziksel bir varlık olmadığını, sadece bireysel bilinçte var olduğunu ve grubu oluşturan bir dizi bireyin etkileşime giren bilinç durumlarını sunduğunu” belirttiği için aslında benzersiz bireysel anıların bir bileşenidir.⁵⁶ Halbwachs, bireysel hafızayı kültürel hafızanın taşıyıcısı olarak algılamakta ve kültürel hafızanın bir bütün olarak bireysel anıların derlenmesinde var olduğunu eklemektedir. Kültürel ve bireysel hafıza arasında karşılıklı bir ilişki yaratmasıyla, kültürel hafıza bireysel anılardan oluşan bir havuza benzetilebilir. Kültürel hafızanın şekillendirdiği bireysel anılar da kültürel hafızayı şekillendirmekte, çünkü insan zihni her girdiyi çıktıya dönüştürürken öznellemektedir. Bu öznelleştirme, zihnin bir çerçeve olarak işlevinin bir sonucudur.

Kültürde kültürel hafızaya etki eden unsurlardan en önemlisi algımızın oluşturduğu kültürel kodlardır. Kültürel kod, büyük ölçüde fikir, değer, inanç, kurum, adet, alışkanlık, yemek, yaşam tarzları, davranışlar, folklor, müzik, sanat ve edebiyat gibi kültürel unsurların ürünüdür.

⁵⁶ M. Halbwachs (1939) *Individual Consciousness and Collective Mind*. The American Journal of Sociology. s.812.

2.3.3. Sanatta Kodlama

Tarih boyunca insana ve topluma göre şekillenen görsel kod keşifleri, kültürel faktörlere cevap vermiş ve günlük yaşamımızı önemli ölçüde etkilemiştir. Bu geniş kapsamlı etkiler, kodu sanatsal bir araştırma konusu haline getirmiştir. Tüm yaşam için ortak bir temel oluşturarak kod, sanatta yaygın olan hatıra, dönüşüm ve özgün temaları yeniden şekillendirmekte ve bir jenerik modeli olarak ortaya çıkarmaktadır. Bunu takip eden sanatsal köken, benlik ve bireysellik kavramları arasındaki sınırlar ve doğa ile kültür arasındaki ilişkilerle ilgilidir. Sanat ve biyolojik bilimler arasındaki ilişki, sanatta uzun bir bilimsel etki tarihinin bir parçasıdır. Tarihciler, genetik kodların sanatçılar üzerindeki genel etkisini ve sanatçıların eserlerinin ve el yazmalarının incelenmesi yoluyla yeni temsil yöntemlerini sorgulamışlardır. Sanatta kullanılan görsel kodlar kendine ait bir dili temsil etmektedir ve görsel kodların bu özelliği izleyici ve sanat eseri arasındaki iletişimi kurmaktadır. Bu, sanatçı ve izleyici arasındaki bağı güçlendirmekte, sanatçının eser üretim sürecinde kullandığı imge, teknik, biçim, iletmek istediği mesajı, kodlama yolu ile bilince aktarmaktadır.

Rönesans'tan önceki zamanda, görsel sanatta uygulanan dini konular çeşitli ikonalar ve inanca dair sembollerle kodlanmış, İsa ve Meryem gibi ilahi azizler din kültürünün esas konusu olarak işlenmiştir. Rönesans dönemine ait ressamalar, sanatın görseelliğine odaklanırken esasen doğanın güzelliklerini tuvalde ışık-gölge, renk harmonisi olarak araştırmaktaydı. Bu bağlamda, sanatçının planladığı bu araştırma süreci aslında görsellerin ve o dönemin kültürünün kodları olarak iz bırakmıştır. Çağdaş sanatçılar çalışmalarında genetik görsel temaları giderek daha fazla kullanmış, ancak bu kültürel kodun keşfinden çok önce başlamıştır. Bazı sanatçıların on yedinci ve on sekizinci yüzyıllardaki eserleri doğadaki tüm formların sürekliliği olarak var olduğu varsayımı düşünülmüştür. Daha önceki sanatçıların araştırmaları göz önünde bulundurulduğunda, kültürel kodun yirminci yüzyıl sanatının son yarısı üzerindeki spesifik etkisine ve kodun temsil edilebileceği çeşitli yollara odaklanmaktadır. Temsiller hem sanatçılar hem de bilim adamları tarafından burada en geniş anlamda ele alınmaktadır. Zihinsel yapıların sanatsal olarak işlenmesi, nesnenin tasvirinden farklı görselleştirme araçları gerektirir ve kodun işlevi göze görünmez olanla birleştirilir. Güncel sanatta genetik kavrama dair yapılan çalışmalar çok sayıda müze ve galeri sergisinde belirgin bir şekilde yer almaktadır. Genellikle bu tür çalışmalarda, vücudun

genetik anlayışından etkilenen değerleri temsil eden görsel imgeler kullanılmaktadır. Burada, sanatçılar genetik yönlerini kültürel simgeler yoluyla kodlama şeklinde tasvir ederek bellekle ilişki kurabilmektedir. Bazı sanatçılar bunu bilinçli şekilde üretirken, diğer sanatçılar seyirciye ulaştırdığı genetik kodu plansız bir şekilde yapı bilmektedir. Sanatçılar yaşamın işaretlerini ve sembollerini imgeler aracılığıyla benimsemiş, çağdaş mantıksal bilimlerin indirgemeci öncüllerini sorgulamış ve toplumsal etkilerini çalışmalarıyla öne sürmüşlerdir. Genetik kodların toplumun sadece genetik yapısı mı, yoksa onun hikayesinin, kişisel deneyimlerinin, sosyal ilişki türlerinin ve kültürel değerlerinin ürünleri olması üzerine araştırmalar sürdürülmektedir. Çalışmalarda; “Benlik sadece biyolojik parçaların harmonisi midir, yoksa kültür tarafından şekillendirilen ve zaman içinde değişebilen daha dinamik ve etkileşimli bir sistem midir?” sorusu incelenmiştir.

Çeşitli sanatsal formlar, genetik kod tarafından örneklenen belirli kavramsal, yapısal ve metinsel etkenlerle ilgilidir. “Kültürel Bir İkon Olarak Gen” isimli kitabında, sanatçıların eserlerinde genetik kodla ilgili doğrudan grafik işlemler, taze içerik ve geleneksel sanatsal yöntemlerinden bahsedilmektedir.⁵⁷ “Modeller, Metaforlar ve Madde” makalesinin büyük kısmı, bilimsel fikirler üzerinde düşünen sanatçılar ve bilim adamları tarafından yazılmıştır.⁵⁸ Her iki kaynaktan belirtildiğine esasen, sanatçılar ilkeleri kelimenin tam anlamıyla uygulamanın aksine, bilimi sanatları için yaratıcı bir çıkış noktası olarak kullanmışlar, bu nedenle de bilimsel kuralların kısıtlayıcı olmadığı onaylanmıştır. Sanatçıların çalışmalarında kodlamanın kullanım türü çoğu zaman simge, indeks ve sembol olarak kullanılmaktadır. İşaret türlerini tanımlamak için tanıtılan bu temsiller, aynı zamanda kodlamadan ilham alan sanatta dil metaforlarının işleyişini anlamının işlevsel bir yoludur. Görsel sanatta kodlama benzer şekilde indeks olarak temsil edilmektedir. Bu temsil dolaylı olarak üretilen bir tür görselleştirme olarak adlandırılabilir. Bu uygulamaya örnek olarak, “otoradyografi” adlanan “bireyin genetik kodu tarafından kimyasallarla üretilen birer barkod sistemi” olarak bilinen bireysel kimliğin “grafik yazı”sı göstergesini sunabiliriz. Açık ve koyu bantlardan oluşan

⁵⁷ D. Nelkin, S. Lindee (1996). *The DNA Mystique: The Gene as a Cultural Icon*. Michigan: University of Michigan Press. s. 241-244.

⁵⁸ S. Anker, vd., (2014), *Models, Metaphors, and Matter*. Artists and Scientists Visualize Scientific Concepts. s.33-43.

otoradyografiler, ayırık sıralarda desenler oluşturmakta ve bu desenler kişinin genetik yapısına özel ortaya çıkmaktadır.

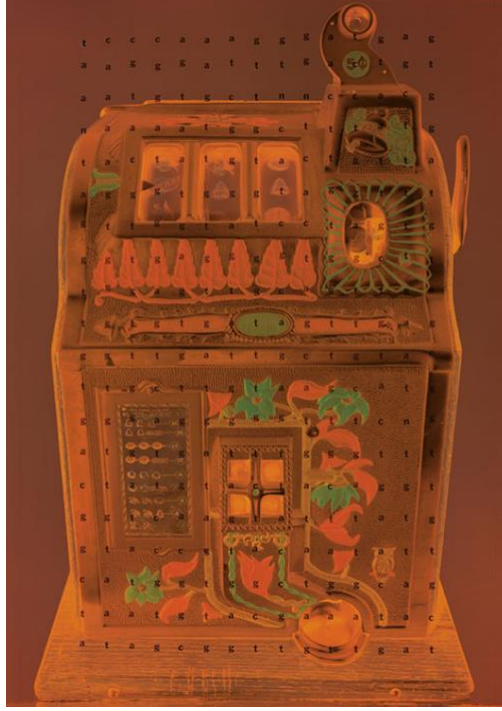


Görsel 2.5. Ashbaugh. “Tasarımcı Geni”, 185 cm x 274 cm, Tuval üzerinde karışık teknik, 1992, Sanatçının Koleksiyonu

Dennis Ashbaugh, 1992 yılında, bu işaretleme desenlerini resimlere dahil eden ilk sanatçılardan biriydi. “Tasarımcı Geni” (Görsel 2.5) isimli büyük ölçekli otoradyografi resimlerini andıran eserde, Mark Rothko'nun resimlerinin ışık ve renklerinden ilham alınmıştır. Burada, Dennis Ashbaugh, gizli gerçekliği görünür bir kalıba çevirmektedir ve kişiye özel genetik kodu ortaya çıkarmak için teknolojik yeteneği başarıyla sergilemiştir.

Kültürel kodlar kavramsal portre sanatında da yeni bir tür haline gelmiştir. Buna en değişik örnek olan sanatçı Kevin Clarke, kavramsal portrelerinde genlerin kişisel kimliğin özü olduğu fikrini iletmek için insan DNA'sını kullanmıştır. Sanatçı en gerçekçi portrelerin bile tasvir edilenin görünümünün arkasında ne yattığını kavrayamadığını düşünmüş ve tasvir edilen kişinin düşüncelerini, duygularını ve yaşadığı dönemi görünür kılmayı hedeflemiştir. Bu nedenle, 1980'lerin sonunda çözümü doğa bilimlerinde, daha doğrusu insan genetiğinde bulmuştur. O zamandan beri, Jeff Koons, John Cage veya akıl hocası Josef Beuys gibi sanatçı arkadaşlarının “DNA portrelerini” yaratmıştır. Bu

portreler ismi geçen kişilerden elde edilen kan örnekleri ile sanatsal bağlamda incelenmiş üretimleri kapsamaktadır.



Görsel 2.6. Clarke. “Jeff Koons’un Portresi”, 121.9 cm x 182.9 cm, Alüminyum üzerine cibachrome baskı tekniği, 1993, Sanatçı Koleksiyonu

Yukarıdaki örnekte Kevin Clarke’ın “Jeff Koons’un Portresi” isimli DNA ile oluşturulmuş eserin görseli görmekteyiz. (Görsel 2.6) Kevin Clarke, portresini yapacağı kişiden kan testi alarak DNA analizi için bir laboratuvara göndermiş, kişinin tüm genetik bilgisini içeren DNA’nın benzersiz çizgilerini, ritmik eğrilerini veya harf dizilerini portrelerine aktarmıştır. Esere dikkatle bakıldığında görülen harf dizini sanatçı Jeff Koons’un kan örneğine esasen oluşturulmuş sistemi temsil etmektedir. Clarke, bu DNA bilgisini, modelin kişiliğini veya belirli bir karakter özelliğini temsil eden bir metaforla birleştirmektedir. Bunu yaparken, edebi kaynaklara ve bilimin yönlerine atıfta bulunmayı unutmamıştır. Bu portrelerde, öznenin görsel görünümünü ortadan kaldırmış ve bunun yerine o kişinin genetik kodunu bir bireyin benzersizliğini ortaya çıkarmanın bir yolu olarak kullanmayı hedeflemiştir.



Görsel 2.7. Klee. “Küçük Evren”, 14.3 cm x 9.6 cm, 1914, Gravür, Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York

İsviçreli sanatçı Paul Klee'nin “Küçük Evren” isimli gravür çalışmasını evrimsel akımları sanatsal tepki bağlamında incelemiştir. (Görsel 2.7) Benzer şekilde, Sanatın biyolojik bilimlerle ilişkisi, Wassily Kandinsky'nin 1940 civarındaki çalışmalarında da belirgindir. Burada yeni temsiller, görüntüleri ve topolojik yapıları, genetik kodla ilgili yeni kavramların daha geleneksel yollarla tasvir edilmesini kapsamaktadır. Sonuç olarak bilimin bize sunduklarını sanatçılar eserleri ile kesiştirerek, sanatın bilime daha da yakınlaştırmış, bağ kurmasında yardımcı olmuştur.

Günlük yaşamda, görünebilir her şeyin imgeler yoluyla çeşitli semboller oluşturması, kültürün ve genetik yapının, bellekte kodlamayı ortaya çıkarmasında büyük rolü üstlenmektedir. Dolayısıyla, sanatçılar imgeleri araç olarak kullanarak görsel kodları izleyiciye iletmektedir. Sanatın tarihsel sürecindeki eski sanat akımlarından günümüz sanatına kadar, teknolojinin sunduğu çeşitli alternatiflerle üretilen yeni sanat yaratımlarında, kodlama tekniği izleyici belleği ile ilişki kurması kapsamında işlenmeye devam etmektedir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. GÜNCEL SANATTA KÜLTÜREL İMGE KODLAMASININ SEÇİLMİŞ SANATÇILAR ÜZERİNDEN ÖRNEKLENMESİ

20. Yüzyıl sonlarına doğru Postmodern dönem içerisinde üretilen sanat çalışmalarında klasik eserlerin özelliklerinden uzaklaşarak olabildiği kadar yeni ve yenilikçi çalışmalar ortaya çıkarmak adına bir çok yol denenmiştir. Bu eğilime bağlı olarak eski dönemin kültürel ve tarihsel verileri Güncel Sanatta kişisel amaç ve işlevlerle kullanılmaya başlanmıştır. Bu veriler ışığında bir sanatçının kendi kültüründen esinlenmesi, onu yinelemesi bir yeniden yazma ve ya yeniden üretme işlemi olarak görülür. Sanatta tarihsel öneme sahip motiflerin biçimlerinin yeniden kullanılması, kültürel belleğin geri dönüşüne neden olmuştur. Resim, heykel ve benzer uygulamaların estetik düzeyde kuralcı düzenini, sanata karşı gelişen kitle kültürü ile yeni imgesel sanat modeli kullanılmıştır. Sanatçılar formları üretirken önceden oluşturulmuş bu tarihsel ve kültürel anlamlar taşıyan nesnelere üzerinden yeni çalışmalar üretmekte, sergilemekte ya da kullanmaktadırlar. Çeşitli disiplinlerde üretilen bu eserler günümüz sanatına farklı bakış açısı kazandırmış ve sanatçının özgün tavrını, yapıtın kamusal alanda izleyici ile kurduğu ilişkiyi ortaya çıkarmıştır ve belleğin verilerine ilişkin görsel kodlama üzerinden yeni sorular ve fikirlerin oluşmasını sağlamıştır. Bir fikri belli izleyici kitlesine aktarmak ya da güncel bir konuya dikkat çekmek için oluşturulan görsel kodlar, bireylere değişik ve yeni göndermeler yapmak amacıyla çeşitli eserlerde kullanılmaktadır. Sanatçılar, görsel kodları imgelerle biçimsel ve anlamsal yönünü dönüştürerek geçmişin izlenimlerini günümüz sanatına aktarabilmektedirler. Bu görsel göndermeleri kaynak alıntıdan almakla nesnelere temsil ettiği anlamı yüklediği gibi, aynı nesneye farklı anlamlar kazandırarak da sergileme becerisine sahip olmaktadır. İmgesel göndermeleri Hans Haacke şu şekilde açıklamıştır: “Sanatsal bir yapıt, müze gösterimlerinde belirtilen anlam ve değerleri içermenin ötesinde yer alır, tarihsel koşullarda değişen toplumsal sınıflara göre biçimlenmektedir”.⁵⁹ Geçmişten gelen bazı değerlerin sonraki nesillere aktarılması, hedef toplumun belleğini diri tutmakla beraber, eserlerin sahip olduğu ve alıcıya iletilmesi hedeflenen kültürel görsel kodların, modern mecrada kullanım haline gelmesi ve kamusal alanda değişik disiplinlerle çağrışım yapması önem kazanmıştır.

⁵⁹ R. Leppert (2002). *Sanatta Anlamın Görüntüsü, İmgelerin Toplumsal İşlevi*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları. s.65.

3.1. Ilya Kabakov

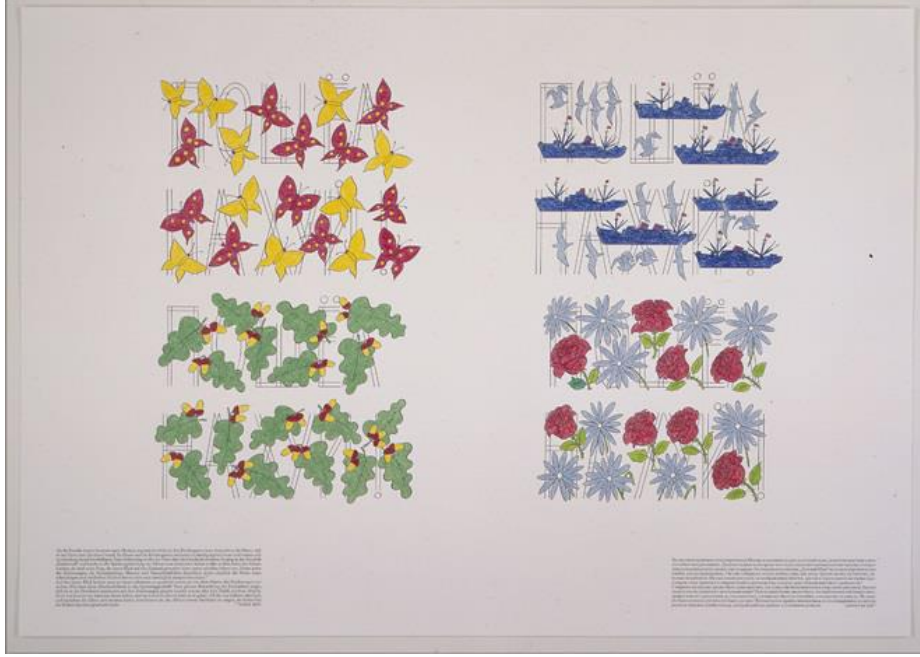
Ilya Iosifovich Kabakov, 30 Eylül 1933'te Sovyetler Birliği'nin Dnepropetrovsk kentinde doğmuştur. Ailesinin maddi durumu kötü olmasıyla beraber savaş dönemi de sanatçıyı oldukça etkilemiştir. İlk olarak 1941'de II. Dünya Savaşı Sovyetler Birliği'ne yayıldığında Kabakov annesiyle birlikte Semerkant'a tahliye edilmiştir. Kabakov 1951'de Moskova Orta Sanat Okulundan mezun olmuş, ardından Surikov Enstitüsü'nde Grafik Bölümü'ne girmiş ve burada Profesör B.A. Dekhterev ile kitap atölyesinde çalışmıştır.⁶⁰ Bir dönem çocuk kitabı illüstratörü olarak çalışan sanatçı, yaklaşık 120 kitap yaratmıştır. Kabakov, okuduğu dönemden, resmi olanın ve onaylanan şeyin dışında sanatsal bir form arayışına girmeyi istemekteydi. Bu isteğini daha sonra 70li yıllarda, dönemin Rus sanat sisteminden uzaklaşarak Moskovada Kavramsal Sanatçılar Birliği'ne üye olarak gerçekleştirmiştir. Sanatçının stüdyoları aynı zamanda gayri resmi sanat hakkında fikir alışverişinde bulunmak ve sergilemek için mekanlar olarak kullanılmıştır. Kabakov kuşkusuz sanatla ve yaratıcı süreçle yaşam boyu süren mücadelesini sürdürmeye devam etmişti ve bu değişim sanatında ve kişiliğinde olgunluğun göstericisi olmuştur. Kabakov, Soyut Dışavurumculuk ve kendi Neo-Sürrealizm versiyonu da dahil olmak üzere çeşitli deneyler yapmıştır. Resmi bir sanatçı olarak Ilya Kabakov 30 yıl boyunca Sovyetler Birliği'nde çalışmıştır. 1988'de Sovyetler Birliği'nden ayrılmıştır.

Ilya Kabakov'un on yıldan biraz daha uzun bir süre önce Batı'ya göç etmesinden bu yana, sanatçı ve çalışma kitapları, sergi katalogları, sanatçının kitapları, makaleleri ve incelemeleri hakkındaki yayınların artan gelgiti, onu kıdemli bir uluslararası sanat dünyası yıldızı haline getirmeye yardımcı olmuştur. Ilya Kabakov, daha sonra Batı'ya göç eden akrabası Emilia Lekah birlikte çalışmaya başlamış, yaratıcı birlik bir aile haline gelmiş ve 1989'dan itibaren çalışmaları, ilgili projeye göre farklı oranlarda işbirlikçi olmuştur.

Bugün Kabakov, 20. yüzyılın sonlarında ortaya çıkan en önemli Rus sanatçısı olarak kabul edilmektedir. Enstasyonları, Stalinizm sonrası Rusya'daki yaşam olgusunu imgesel bir dil ile çalışmalarında göstermektedir. Sanatçının Sovyet dönemine ait kültürel ve tarihsel imgeleri, geçmişte olduğu gibi şimdi de eserlerinde ve baskılarında önemli bir rol oynamaktadır. Tematik olarak çağdaş günlük yaşamı ele alan ve zamanının sosyal ve

⁶⁰ https://en.wikipedia.org/wiki/Ilya_Kabakov (Erişim tarihi: 06.05.2022)

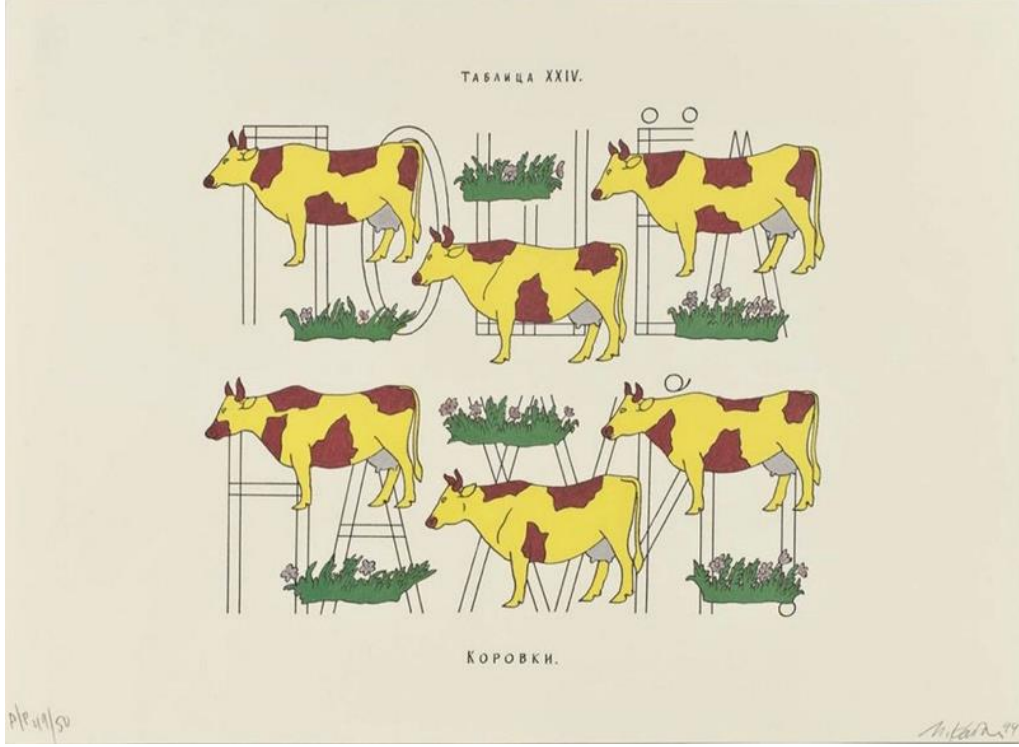
politik sorunlarını yansıtan bir çok eser yaratmıştır. Bunun ötesinde, 17. Yüzyılın resim sanatının imgelerini genellikle geniş format resimlerine dahil etmiş ve kolaj benzeri bir genel sanat eseri oluşturan ilgili alanlara dayanan sergi konseptleri geliştirmiştir.



Görsel 3.1. Kabakov “İsimsiz”, 39 cm x 27 cm Serigrafi baskı, 1994, Sanatçı Koleksiyonu

Ilya Kabakov çalışmalarında çeşitli nesne parçalarının oluşturduğu düzen içerisinde geleneksel imge kodlamasını kullanarak kültür araştırması yapmayı hedeflemiştir. Çalışmada alıcıya aktarılan izlenim, dönemin etkisiyle şekillenen biçim-içerik, malzeme, anlatım, tarihsel değişim sürecinde diyalektik işlevi üstlenmiştir. Kabakov’un çalışmalarında imge ile metin arasındaki ilişki, Sovyet kültürüne yönelik ilk eleştirilerini motive etmektedir. Sanatçının yaklaşımı 19. yüzyıl metafiziğine ve savaş sonrası varoluşçuluğa yönelmiştir. Ilya ve Emilia Kabakov’un çocuk kitap motiflerini içeren çalışmaları (Görsel 3.1), Sovyet döneminde tutumlara eleştirel bir bakış getirmiştir. Arka planda Kiril harfleriyle yazılmış “argo” kelimeler, güçlü mesaj niteliğinde, zaman içinde Sovyet yaşam tarzının tüm yönlerini etkileyen temel düşünceye ihanet ederek, kargaşa olmayan, hoş izlenim uyandıran imgeler aracılığıyla yavaş yavaş ortaya çıkarmıştır.⁶¹

⁶¹ I., E. Kabakov (2017). *Not Everyone Will Be Taken Into The Future*. London: Tate Publishing. s.24.



Görsel 3.2. Kabakov, “İnekler”, 32 cm x 44 cm, Serigrafi baskı,1994, Sanatçı Koleksiyonu

Sanatçı dengeli bir biçim ortaya koyarken, düşünce dünyasına ait bir kod, bir sembol meydana getirmek isteği hedeflemiştir. “İnekler” eserinde yazıyı da diğer öğelerle birlikte nesne olarak kullanan sanatçı bu nesnelerin arasındaki gerilimlerden yararlanarak görsel kodlar, algılamanın ölçüsüne indirgenen bir yanılısma üretmektedir. (Görsel 3.2) Çocuk kitaplarının motiflerinden ilhamlanarak üretilmiş görsel kodların arka plandaki yazılarla oluşturduğu zıtlıklar bu görsel kodlamanın çözümünü kolaylaştıran bir yol üstlenerek, anlatılmak istenen ifadeye çarpıcılık kazandırmıştır. Sanat yapıtındaki uyumlu karşıtlıklar da öğelerin birbiriyle oluşturdukları ilişkiler sayesinde belli çağrışımlar yaparak, özgür düşüncenin olanaklarını izleyiciye sunmaktadır. Çalışmalarda her düzen parçaların çoğunluğundaki birliğine dayalı olmaktadır. Sanatçı yapıtlarını rastlantılara dayalı olarak değil, özel olarak seçilmiş ve mantıksal bir biçime sokulmuş geleneksel imgelere üretmiştir. Çalışma, sanatçının belleğinde var olan kültürel imgeler, bir yapıyı, zıtları uzlaştırmamasından doğan bir bütünü, birliği göstermeyi hedeflemektedir. Bu bağlamda Kabakov, o dönemin zorluklarını ironi ifade yoluyla cesur bir sanatsal yaklaşım sergilemekten çekinmemiştir. Bununla da geçmişte iş deneyiminden kazandığı veriler, yeni çalışmalarında adeta sanatının temel yaklaşımını belirlemesini sağlamıştır.



Görsel 3.3. Kabakov, “İki Katı (10)”, 190 cm x 284 cm, Keten & Yağlı boya, 2015, Sanatçı Koleksiyonu

Bellek ve geçmiş anıları hatırlamanın, bu anıların imgesel görselleri, Kabakov'un çalışmalarında tekrar eden temalardır ve kolaj seri resimlerinde bunu katmanlar kullanarak ifade etmiştir. Bu bağlamda, “İki Katı” dizisi, sanat tarihi Kabakov’un ilk hatıralarıyla iç içe geçmiş gibi, on yedinci yüzyıl resmini anımsatan görüntüleri günlük Sovyet yaşamının bakışlarıyla birleştirmiştir. (Görsel 3.3)

“Ilya Kabakov, iki farklı resim formuyla, zaman çerçevesiyle ve gerçeklerle tek bir tuvalde yüzleşmiştir. Kolaj resimleri, Sovyet yaşamından ve klasik veya barok mitolojiden parçalar halinde, Sovyet görsel temsilini ve tarihini yan yana koyarak referans almıştır”.⁶² Yırtık kenarlı şekillerde boyanmış olan bu görüntüler, ortaya çıkan düşünceler gibi tarihsel tablolardan görsel kodlarla günümüze gönderme yapmıştır. Ilya Kabakov’un özenle düşünülmüş kompozisyonları, kişisel ve kolektif anıları iç içe geçiren zihinsel alanımızın karmaşıklığını doğrudan yansıtmayı başarmıştır. Sanatçının kullandığı kolaj sahneleri özellikle deneyimlediği dönemin anılarına dayanmaktadır ve aynı zamanda, bu döneme şahit olmuş toplumun belleğindeki görsel kodları çağrıştırmayı hedeflemiştir.

⁶² I., E. Kabakov, 2017, a.g.k., 30.



Görsel 3.4. Kabakov. “İki Katı (17)”, 190 cm x 284 cm, Keten & Yağlı boya, 2015, Sanatçı Koleksiyonu.

“İki Katı” serideki resimler, görünüşte birbirinden farklı kaynaklardan gelen görselleri resmetmiştir. İlk incelemede Barok resim - Nicolas Poussin'in Arcadian manzaralarına veya Peter Paul Rubens veya Caravaggio'nun klasik ve dini anlatı sahnelerine büyük bir yer verildiği görünmektedir. (Görsel 3.4) Diğer “parçalarda”, Sovyet resimlerine benzeyen sahneler, üstleri aceleyle monte edilmiş bir kolajın yırtık parçaları gibi üst üste katmanlı görünmektedir. Farklı unsurlar arasındaki ilişki belirsizdir ve hangisinin arka planı ve hangisinin ön planı temsil ettiğini söylemek zor olabilmektedir. Bu görsel ayırım, sanatçının hayal gücünde bu etkenlerin eşit statüye sahip olduğunu vurgulamıştır.



Görsel 3.5. Kabakov. “Kolajın Görünümü(10)”, 203 cm x 272 cm, Keten & Yağlı boya, 2012, Sanatçı Koleksiyonu

Gölge ve ışık kontrastı en erken çizimlerinden en son resim çalışmalarına kadar Kabakov’ların pratiği boyunca çalışmalarının çoğunu oluşturmuştur. Sanatçının Kolaj resim serisine dahil olan “Kolajın Görünümü” (Görsel 3.5) tablolarında, resmin yüzeyi geçmişin görüntülerinin çarpıtıldığı veya idealize edildiği bir prizma olarak durmaktadır. Kompozisyonların parça parça doğası, zihnin hafızasında, silinmeye tabi olan, bastırılmış veya unutulmuş hatırlamaların bazı ayrıntılarla seçici olduğu fikri vurgulanmıştır.

Ilya Kabakov illüstrasyon ve resim tablolarında kullandığı kültürel ve tarihsel görsel “fragmanları” döneme ait fotoğraflardan referans olarak kullanmıştır. Sanatçının eşi Emilia Kabakov, bu alıntılamanı bu şekilde açıklamıştır: “Ilya Kabakov fotoğrafın gerçekliğini temsil etmekten çok, kendi hayal gücünü bu gerçeklikten ayırmak için kullanır, aynı zamanda bu görseller, Sovyet dönemi gerçekliğinin aşamaları olarak değerlendirilir”.⁶³ Kolaj Resim seri tabloları, “kaos” ortasında neredeyse parçalar olarak

⁶³ <https://www.studiointernational.com/index.php/ilya-and-emilia-kabakov-interview-new-paintings-pace-gallery> (Erişim tarihi:06.05.2022)

temsil edilebilen, farklı boyutlarda kullanılan bu “fragmentleri” bireyin bilinçaltındaki kodlarla örtüşmesi için kullanmıştır.



Görsel 3.6. Kabakov, “Kar Altında (2)”, 160 cm x 249 cm, Tuval & Yağlı boya, 2004, Sanatçı Koleksiyonu

“Kar Altında ” (Görsel 3.6) resim serisinde, kopan gerçeklik parçaları gerçek bir Sovyet geçmişinin hatıraları olarak yorumlanabilmektedir. Geçit törenlerinin ve kahraman askerlerin parçalara ayrılmış görüntüleri, beyaz alanların arasında görülebilir ve bu, günümüzün boş yüzeyinin altına gömülü tarihi bir geçmişi göstermektedir. Bu nedenle, çalışmalar trajik bir tarihin anılarını hatırladığımız ve bastırduğumuz yolların görsel bir özeti olarak okunmaktadır. Beyaz aynı zamanda, zorlu kış aylarında Rusya'nın birçok bölgesini örten kar biçimleri simgesi olarak da Rus sanatında yer edinmektedir. Çalışma toplumsal ve bireysel belleğin, karın saf beyazlığı ve örtücülüğü altında saklanıyor oluşunu öne sürmektedir.

Ilya Kabakov'un gözlemlendiği döneme ait görüntüleri, kişisel hikayeleriyle biçimlendirdiği yerleştirme çalışmalarında görmek mümkündür. Kabakov, Sovyet kültürünün zorluklarını yansıttığı enstalasyonlarında, zorlu dönemin tecrübelerinden aldığı kaynaklarla kişisel bir görsel anlatım yolunu tercih etmiştir. Bu anlatımla, hazır

nesnelerin kullanımıyla eserlerde hem doğrudan gönderme yoluyla hem de metafor kullanımıyla dolaylı olarak sorgulayıcı yaklaşımını öne sürmüştür.



Görsel 3.7. Kabakov, “Dairesinden Uzaya Uçan Adam”, Yerleştirme, 1985, Pompidou Merkezi, Paris

1985 yılında Kabakov, Moskova stüdyosundaki “Dairesinden Uzaya Uçan Adam” (Görsel 3.7) yarattığı çalışması, izleyiciyi sanat eserine daldıracak nesnelerin, ışıklandırmanın ve metnin dikkatli bir şekilde koreografiye tabi tutulduğu ilk enstalasyonlarından biridir. Çalışma ilk kez 1988'de Rusya dışında, “On Karakter” adlı seri enstalasyonun bir parçası olarak New York'taki Ronald Feldman Galerisi'nde sunulmuştur. Yapıt, bir sapan inşa eden “kahramanın” eski püskü odasının tavanından uçarak uzaya kayboluşunun hikayesini sunmuştur. “Kaybolmadan geriye kalan tek şey propaganda posterleriyle kaplı duvarlar, kaçma mekanizmasının şemaları, şehir bloğu

üzerindeki yörüngesinin bir modelidir”.⁶⁴ Enstalasyonu temsil eden odanın dar ve sefil konut biçimi, o dönemin yarattığı yaşam şartlarına gönderme yaparak, kozmik vizyonun ve Komünist devrimin politik projesinin ayrılmaz görüldüğü Sovyet ütopyasının arkasındaki gerçeği ortaya koymayı başarmıştır. Bu bağlamda, “Dairesinden Uzaya Uçan Adam” çalışmasında, sanatçı baş karakterin bu baskıcı, günlük gerçeklikten kaçmanın bir yolunu buluşunu kurgusal bir şekilde göstermiştir.



Görsel 3.8. Kabakov, “Mutfağa Giden Koridorda Olay”, Yerleştirme, 1989, Sanatçı Koleksiyonu

Sanatçının bu bağlamda ürettiği bir diğer yerleştirme sanatı olan “Mutfağa Giden Koridorda Olay”, (Görsel 3.8) yetersiz yaşam alanına sahip apartman bloklarında sıkışık ortak yaşamın neden olduğu sonsuz karışıklığı ve çekişmeyi temsil etmektedir. Çalışmada tencere ve tavaların dağınıklığı, eski bir mutfağı anımsatan mekanda yerleştirilmiştir. Kabakov'un kendisinin hiçbir zaman “komünal” bir apartman dairesinde yaşamamasına rağmen, ona Sovyet yaşamının saçmalığının özü gibi görünmektedir. Bu saçmalık aleminde her şey olabilmektedir: örneğin, mutfak eşyaları canlanabilir, tavalar, saksılar, kapaklar havada uçar ve sanatçının seçtiği ortak mutfağa giden koridor tesadüf bir yer

⁶⁴ <http://www.kabakov.net/news/2019/9/7/ilya-and-emilia-kabakov-not-everyone-will-be-taken-into-the-future-18-october-2017-28-january-2018-at-tate-modern> (Erişim tarihi:07.05.2022)

değildir.⁶⁵ Özel yaşamın ve kişisel alan özgürlüğünün olmadığı bu alan baskılayıcı dönemin zorluklarına vurgu yapmaktadır. Duvardaki büyük yağlı boya tablolar doğal manzaraya sahiptir ve muhtemelen blok sakinlerinin bazılarının rüya gibi bir manzaraya baktığı, gerçek veya hayali pencereleri temsil etmektedir.



Görsel 3.9. Kabakov, “Anna Markovna Zueva: Bu kimin kepeci?”, Yerleştirme,1994, Ulusal Çağdaş Sanat Merkezi, Moskova

Sanatçının benzer algıyı oluşturduğu “Anna Markovna Zueva: Bu kimin kepeci?” (Görsel 3.9) çalışmasında demir bir çivi üzerinde, ortada koyu yeşil bir arka plan ve hisli bir tabana sahip metal bir kepece asılıdır. Açık yeşil renkli dikdörtgenin sol üst köşesinde yazıda: “Anna Markovna Zueva: Bu kimin kepeci?” ve aynı dikdörtgenin sağ üst köşesinde yazıda ise: "Efim Lvovich Sukhanov: Bilmiyorum” diyalogu geçmektedir. Bu metinler, ortak daireyi paylaşan komşuların sık kullandıkları diyalogları anımsatan seslerin sözlü notlar vasıtasıyla temsili olarak kullanılmıştır.⁶⁶ Eserde boşluk kullanımı, eserin ana öğelerini daha da öne çıkarmış dilin kullanımı ile nesnenin konumunun anlam ilişkisi yaratıcı bir yaklaşımla sergilenmiştir. Sanatçının yakın tarihin temsillerini kullanması, o dönemi tecrübe etmiş toplumlar için de özellikle tanıdık duyguları çağrıştırmıştır.

⁶⁵ https://artchive.ru/publications/3289~II%27ja_Kabakov_Mir_kak_total%27naja_installjatsija(Erişim tarihi: 07.05.2022)

⁶⁶ http-65



Görsel 3.10. Kabakov, "Tuvalet", Yerleştirme, 1992, Documenta IX, Kassel

Ortak yaşam alanını konu alan bir diğer çalışması 1992 yılında yarattığı "Tuvalet" (Görsel 3.10) isimli yerleştirmesidir. Yapıt, ortak bir dairenin sınırlarında gerçekleşen kurgusal bir anlatımı sunmuştur. Sovyetler Birliği sırasında kentsel alanlarda konut sıkıntısıyla başa çıkmak için ortaya çıkan "kommunalka" isimli konut biçimi, birden fazla hanenin aynı pişirme ve yıkama tesislerini paylaşmak zorunda kaldığı alanı bildirmektedir. Ilya Kabakov'a göre, Sovyet ortak dairesi, bireyin başkalarının bakışlarına sergilenme ve maruz kalma biçimini simgelemektedir. Sanatçı bu yerleştirmesinde medeniyetin göstergesi olan hijyen kavramına da özellikle dokunmuştur. Özellikle mahrem olan tuvaletin konutun merkezinde yerleştirmesi kişinin özelinin sınırlarını sorgulamaktadır.

İzleyici kültüre ait imgeleri, dili okuyamadığında elinde yalnızca kendinden kaynaklı, yakalaya bildiği imgeler kalmaktadır. Bu bağlamda, eser izleyenden ve yapandan bağımsız olarak kendisini temsil etmekte ve kişiye göre anlam katmanları değişmektedir. Sanatçının yapıtlarında, ilk izlenimde imgelerin estetik düzeninin mükemmel şekilde kullandığı görülmektedir. Bir sonraki aşamada, imgeler izleyiciyi çağırmaya başlıyor, bu sefer görmeye ve kullanmasına alışık olduğumuz imgelerin ve nesnelerin farklı bir boyutta kullanılmaya başlandığı gözlemlenmiştir. Eserlerdeki imgeler ve nesnelere sanatçının kişisel deneyimlerinin ürünleri olması ve bu deneyimlerin kazandırdığı verilerle görsel kodların vurgulanması sanatçının çalışmalarında öznel yaklaşımı güçlendirmiştir.

3.2. Sarkis Zabunyan

Sarkis Zabunyan 1938'de İstanbul'da doğmuş, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nde İç Mimarlık okumuştur. İlk sergisini 1960 yılında İstanbul Sanat Galerisinde yapmış, kariyeri boyunca çeşitli sanat dallarında kendini denese de 1960'ların sonlarında bir enstalasyon ikonu haline gelmiştir. Sanat çalışmalarına resimle başlamasına rağmen, daha sonra heykeli, işitsel ve görsel yerleştirme biçimlerini sanatında başarıyla kullanmıştır. Zabunyan 1967'de Parise göç ederek sanatına orada devam etmiştir. Aynı yılda Paris Bienali'nde birincilik ödülü almıştır, aynı zamanda 1985 yılında Fransız Kültür Bakanlığı tarafından "Sanat ve Edebiyat" nişanına layık görülmüştür. Sanatçının çalışmaları birden fazla mekanlarda sergilenmiş ve rağbet görmüştür: New York'taki Guggenheim Müzesi, Almanya'daki Kunst-und-Austellungshalle, Paris'teki Louvre Müzesi, Berlin'de yerleşen Bode Müzesi ve İsviçre'de MOMAC , Fransa'nın Musée d'Art Contemporain ve Centre Georges Pompidou sergi mekanları, Şangay, Moskova, Sidney, San Paulo, İstanbul ve 56. Venedik Bienali (Türkiye Pavyonu, 2015) gibi en önemli bienalleri dahildir.⁶⁷

Zabunyan'ın eserlerinde kişisel hafızanın kültürel unsurlarla ilişkisi araştırılmış, izleyicinin belleğini harekete geçirecek şekilde yorumlanmıştır. Dolayısıyla, sanatçının hafızasındaki deneyimlerin sanat eserine de yansıdığı ve hafızanın yaratma sürecine etkisinin göz ardı edilemeyecek kadar güçlü olduğu ortaya çıkmıştır. Nesne, imge, kültür ilişkisi sanatçının yerleştirmelerinde sıkça irdelenmiştir. Çalışmalarında daha çok kendi bireysel veya kültürel hafızasından esinlenerek kurguladığı "sahneler", sanatçının çocukluk döneminin izlenimlerini sergilemektedir. Zabunyan'ın hafızasında yer edinmiş "Çaylak Sokak", sanatçının birden fazla yapıtlarında kullanılmaktadır. İlk kez 1986 yılında Maçka Sanat Galerisi'nde sergilenen eser daha sonra 1989 yılında Paris'te Yeryüzü Büyücüleri ve 2010'da Yapı Kredi Kazım Taşkent Galerisi'nde izleyici ile buluşmuştur. "Çaylak Sokak" projesini daha sonra 2019 yılında Arter'de "Saat Kaç" sergisi için birebir ölçülerde platforma uyarlanmıştır. Sanatçının doğduğu evin bu sokakta bulunması, çocukluğunun en önemli yıllarını burada geçirmesi nedeniyle "Çaylak Sokak" çalışmasının Zabunyan'ın belleği ile ilişki kurmasında önemi büyüktür.⁶⁸

⁶⁷ https://tr.wikipedia.org/wiki/Sarkis_Zabunyan (Erişim tarihi:08.05.2022)

⁶⁸ A. Tekiner (2014). *Çaylak Sokak'ta Bir Okuma Denemesi*. 9, s. 53-68.



Görsel 3.11. Zabunyan, “Çaylak Sokak”, *Yerleştirme*, 1986, *Saat Kaç? sergisinden görünüm*, 2019, Arter, İstanbul

Bu bağlamda, Zabunyan’ın enstalasyon çalışmaları toplumun sembolik imge ve nesnelere nasıl geri dönüştürüldüğünü ve belleğimizde yer edindiğini başarılı şekilde işlemiştir. Sanatçının “Çaylak Sokak” (Görsel 3.11) çalışması, çocukluğunu geçirdiği dönemin anısına adanmış bir yapıttır. Sanatçı, bellek kavramını bu şekilde yorumlamıştır:

“Geçmişin bir izi olan bellek artık ait olmanın mümkün olmadığı sonlu veya tanımlanmış bir şeyden daha fazlasıdır. Bellek aktiftir ve geri döndürülemez bir şeye karşı savaşıyor. Algının kendine has belleği var olmasına rağmen, bellek algımızı sürekli beslemeye devam etmektedir”.⁶⁹

Çocukluk döneminden biriktirdiği nesnelere sanatçının kişisel hatıralarını temsil etmesine rağmen, izleyici için bu objeler ait olduğu dönemin kültürünün izlerini taşımaktadır. Performans rolü sergileyen yerleştirmede esasen ses bantları ve buna ilişkin nesnelere yer verilmiştir. Ses bantı veri kaydeden ve kayıt ettiği şeyi dışarı aktaran bir cihaz olarak bilirse de Sarkis’e göre bu bantlar geçmişe dayalı izleri temsil amacıyla kullanılmıştır. Elçin Poyraz “Çaylak Sokak” eserini şu şekilde yorumlamıştır; Sarkis, bu enstalasyonunda amcasına ait ayakkabı tezgahını, içinde sebzelerin yetiştiği küveti ve ilk kez müzikle tanıştığı radyo aletini, Maçka Sanat Galerisinde yeni bir bakış açısıyla dönüştürmüştür.

⁶⁹ U. Fleckner (2016). *Sarkis Külliyatı Üzerine, Bellek ve Sonsuz*. İstanbul: Norgunk yayımları. s.78.



Görsel 3.12. Zabunyan, “Çaylak Sokak”, *Yerleştirme*, 1986 , *Saat Kaç? sergisinden görünüm*, 2019, Arter, İstanbul

Çalışma, bir performans şeklinde yerleştirilmiş ve malzeme olarak esasen çivi, çekiç, bantlarla sarılı heykel yapıtları kullanılmıştır. (Görsel 3.12) Aynı zamanda içi su dolu küvette de suyun üzerine bir gemi nesnesi ve gemiye bantlarla bağlı heykel yerleştirilmiştir. Çalışmada kullanılan bu nesnelere algımıza geçmişin kültürünün temsili olarak tesir etmektedir. Sarkis’e göre buradaki gemi uzaklara seyahati bildirmektedir; Tek bir nesne sayesinde geçmişin belleğine, çocukluğuna seyahat edebilmektedir.⁷⁰

Sanatçı bu çalışmasında kullandığı manyetik bant belleğimizin kayıtlı kısmını temsil etmektedir. Bantta kaydedilmiş şeyler kayıtlı süreçte gerçek olmuştur, ancak kullanılmış malzeme dış belleğimizde, yani algımızda, yapının belleği, katladığı sürecin belleği ile bağdaştırılmıştır. Bu durumda, bellek içinde bellek oluşmuş olur, ama bununla birlikte dış dünyada da var olan bellek varlığını sürdürmektedir. Zabunyan bu seride yapıtlarını seyirci için adeta zaman makinesi olarak kullanmıştır. Bu sadece sanatçının öz geçmiş dünyasına gönderme yapmamış, aynı zamanda toplumun unuttuğunu sandığı dönemi, kültürü ve yaşadığı duyguları bu zaman makinesi vasıtasıyla toplumun algısında yeniden canlandırmıştır. Sanatçı yapıtında çeşitli malzemeler kullanmış ve toplumun kültürel hafızasında farklı nostaljik bir his bırakmayı başarmıştır. Yukarıdaki yorumdan anlaşıldığı üzere nesnenin bir çok kültürü, yaşanmışlığı, ait olduğu dönemi kendinde depolaması, temsilen geçmişin belleğini algımıza hatırlatması ve kendimizi o aitliğin içinde yeniden bulmamızı sağlamıştır.

⁷⁰ Fleckner, 2016, a.g.k., 27.



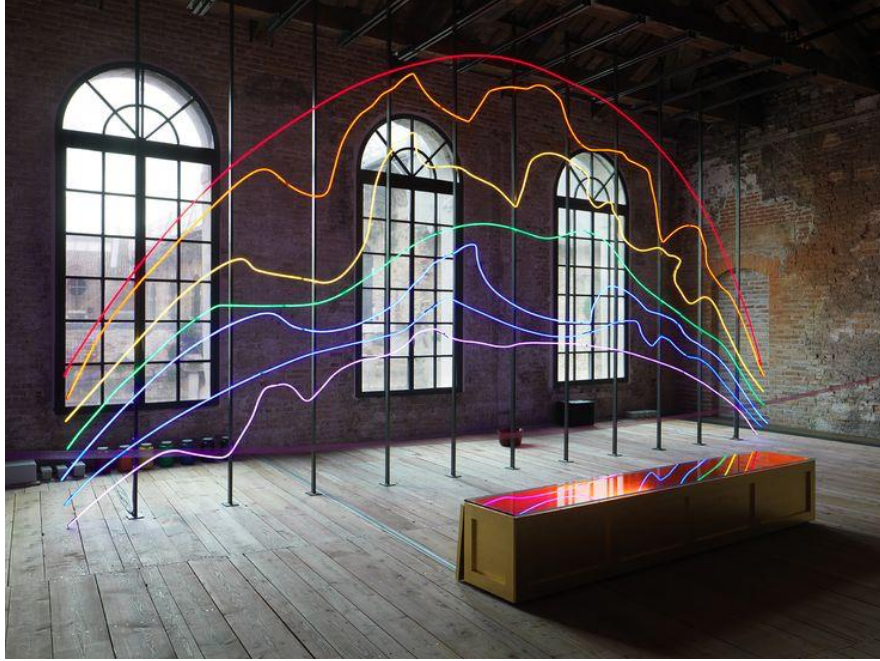
Görsel 3.13. Zabunyan, “Çaylak Sokak”, Yerleştirme, 1986, Saat Kaç? sergisinden görünüm, 2019, Arter, İstanbul

Enstalasyonun arka tarafı ikinci bölümünü sergilemektedir, burada film bantlarına sarılmış, sarı ışıkla desteklenen akbaba biblosunu görmekteyiz, bibloya paralel konumda çubukların üzeri bantlarla sarılmış ve bir kısmı sarkıtılmış, çatıyı anımsatan bir yapı yerleştirilmiştir. (Görsel 3.13) Çatı imgesi bize ev, yuva kavramını anımsatmaktadır. Yapının altına bir çift ayakkabı konulmuştur ve ayakkabıların üzerine altın varaklarla “Kriegsschatz”, Türkçe anlamında “Savaş Ganimetleri” yazısı yazılmıştır. Sanatçının yapıtlarında kullandığı nesnelere bellekle ilişkili olduğu gibi, burada sergilediği babasına ait ayakkabılar da bu nesnelere biridir. Zabunyan, eserlerinde bellek olgusunu nesnelere vasıtasıyla doğrudan incelemekte, bellekteki zamanı mekanın ve izleyicinin zaman kavramı ile bütünleştirmektedir. Dolayısıyla, kullanılan hazır nesnelere geçmişten geleceğe olan akışı temsil ederek geçmişle şimdinin döngüsünü oluşturmaktadır. Yerleştirmenin bir diğer parçası radyolu kompozisyon diğer yapıtlarla yüz yüze yerleştirilmiştir. Henry Cousseau’ya göre objelerin bir birine bakar konumunda durmalarının sebebi, yapıtlar arasında ilişkiyi güçlendirmek, diyalog kurup birbirini yanıtlayabilmesidir.⁷¹ Kullanılan radyo nesnesi aslında Zabunyan’ın çocukken ilk kez

⁷¹ A. Tekiner, 2014, a.g.k. 57.

dinlediği teyzesine ait eski bir radyodur. Radyo nesnesi çalışmadaki sessiz mekana adeta nostaljinin sesini yansıtır gibidir.

Çalışmanın her nesnesinde kullanılan film bantları işlevsiz durumdayken, radyo tüm yapıtların sesini temsil etmektedir. Bu bağlamda, geçmişin seslerini içinde saklayan kapalı kutu gibi radyo, diğer objelere tarihselliklerini hatırlatmaktadır. Zabunyan zaman kavramını bu şekilde açıklamıştır: “Tüm çalışmalarım bugünde gerçekleşir ve geleceğe yöneliktir, bu günden seslenir. Sinemadaki “flashback” gibi geriye sarar ama biz bunu şimdi izlemekteyiz. Bu bakan kişinin düşüncesine göre değişmektedir”.⁷²



Görsel 3.14. Zabunyan, “Nefes”, Yerleştirme, 2015, Venedik Bienali, Venedik Bienali, Türkiye Pavyonu.

Zabunyan, İtalyanca “nefes” anlamına gelen “Respiro” (Nefes) adlı sergisi, aynaların, vitray camların ve mekana özgü neon eserlerin bir enstalasyonunu sunmaktadır. (Görsel 3.14) Türkiye Pavyonu'nun tiyatro sahnesi olarak kurulmasını sağlayan proje, aynalar, vitray levhalar ve neon ışıklardan oluşmaktadır ve Jacopo Baboni-Schilingi'nin gökkuşağının yedi renginden etkilenen bir kompozisyonuyla tamamlanmıştır. Sanatçı, çalışmasında objeleri ve imgeleri zihinsel kodlarla bir araya getirmiş, ebedi diyalogla yapıtların özünü oluşturan dönüşümünü incelemiştir.

⁷² A. Tekiner, 2014, a.g.k. 67.

“Respiro” projesi, jeopolitiğin ötesine, bir milyon yıldan fazla süren daha geniş bir bağlama uzanıyor, evrenin yaratılışına ve zamanın başlangıcına, ışığın ilk büyüğü kırılma noktası olan ilk gökkuşağına geri dönüyor.⁷³



Görsel 3.15. Zabunyan, “*Nefes*”, Yerleştirmesi detay.

“Türkiye Pavyonu'ndaki enstelasyonum için pavyonun 500 m2'sinde nefes alacak alana sahip iki dev neon eser yarattım. Bir tür “Big Bang” oluşturmak için yerleştirilen renkli ışıklara sahip iki muazzam gökkuşağını temsil ediyorlar ve böylece beklenmedik bir şeye dönüşmektedirler. İki büyük ayna, gökkuşaklarını yansıtan alanı bölmüştür. Yedi çocuk, parmak izlerini kullanarak gökkuşağının yedi renginde galaksi benzeri şekiller oluşturmak için bu aynalar üzerinde “çalışacaklar”. (Görsel 3.15) Besteci Jacopo Baboni Schilingi'nin bu sergi için özel olarak hazırladığı müzikal beste, gece gündüz çalmaktadır. Neon gökkuşağının “nefes alan” ışıkları, pavyonun alanını sürekli olarak doldurmaktadır. Farklı ülke ve kültürlerden görüntülerden oluşan vitray eserlerimden 36 tanesi de mekana asılmaktadır”.⁷⁴

⁷³ <https://www.hisour.com/sarkis-respiro-turkish-pavilion-venice-biennale-2015-55033/> (Erişim tarihi:09.05.2022)

⁷⁴ <https://artreview.com/2015-venice-19-sarkis/> (Erişim tarihi:09.05.2022)

Yapıtın ayna bölümünde üç günlük bir atölye çalışmasıyla İstanbul ve Venedik'ten gelen yedi genç katılımcı çalışmıştır. Çocuklar, Zabunyan'ın defterlerinde çizdiği biçim desenlerini parmak uçlarıyla aynalara uygulamışlardır.



Görsel 3.16. Zabunyan, “Nefes”, Yerleştirme, 2015, Venedik Bienali, Türkiye Pavyonu.

“Nefes” çalışması, sanatın potansiyelinin yeniden canlandırılacağı bir alan açmaktadır. (Görsel 3.16) Derin belirsizliklerin mevcut manzarasına karşı, Zabunyan'ın insanlık için derin endişesini ortaya koyan bir öneriyi ortaya çıkarmayı hedeflemektedir. “Nefes”, aracı görüntü ve vizyonlarda şifrelenmiş gizli kodlara ve çerçevelere uyum sağlamakta, çağdaş yaşanmış deneyimlerimizin derinliklerine inmektedir. Odak noktası, sanatın dönüştürücü gücünün yanı sıra eserlerinin zamansızlığı ve dakikliğidir.

“Muhtemelen bildiğiniz gibi, en az kırk yıldır çalışmalarım tüm kültürlerle, tüm inançlara, bilime, felsefeye, müziğe, mimariye giderek daha fazla açılmaktadır. Dünyamızın yaratılış tarihine, bu yaratılışı nasıl algıladığımıza, nasıl hissettiğimize; tüm bu hisleri nasıl kişiselleştirdiğimiz ve ifade ettiğimize yönelik sanatın alanını genişletmeyi hedeflemekteyim.”⁷⁵

Elli yılı aşkın bir kariyere sahip küresel sanat dünyasının önemli bir figürü olan Sanatçı, kültürel olarak farklı sanat ve tarih soy kütüklerini kucaklayan eserleri ve

⁷⁵ http-74

bunların hafıza ve mekanla dođuřtan gelen iliřkileriyle ilgilenmektedir. Zabunyan, hem kiřisel hem de kolektif anılardan alınan nesnelere, imgelerin, dūřüncelerin ve kodların dūzenlenmesiyle, pavyonun yerini, pratiđinin özünde yatan sonsuz diyalog ve dūnūřüm fikirlerini arařtırmak için eserlerini oyuncu kadrosu olarak tiyatro ortamını yaratmaktadır.

Kısacası, kişisel hafızanın sanatçıların sanatsal pratiklerini etkilediği ve sanat açısından zengin alternatif temsil biçimlerine izin verdiği açıktır. Genel olarak, hafıza Zabunyan'ın üretiminde bir olgudur. Sanatçının eserlerinde kişisel hafızanın yanı sıra hafızayı, nesnenin hafızasını ve mekanın hafızasını da görebiliyoruz.

3.3. Anselm Kiefer

Almanyanın en önemli yeni Dışavurumcu sanatçısı olan Anselm Kiefer 1945 yılında 2. Dünya Savaşı'nın sonlarında Almanya'nın küçük bir kasabasında dünyaya gelmiştir. Kiefer, savaş sonrası sürekli siyasi tartışmaların yaşandığı bir döneme denk gelmiştir ve savaştan miras kalan hafızaya sahip olmuştur. Lise eğitimini tamamladıktan sonra, lisans eğitimini Freiburg Üniversitesi'nde hukuk bölümünde devam ettirmiş, ancak daha sonra resim yapmaya yönelerek okulu yarım bırakmıştır. Kiefer, uzun süre savaşın en yıkıcı yıllarını yaşamış, kavramsal sanatın ve Fluxus akımlarının öncüsü, sanatçı Joseph Beuys'un çalışmasından etkilenerek üretmiştir. 1971 yılında Beuys'la tanışarak kendisinden eğitim almaya başlayan sanatçı, sonradan Baselitz'le tanışmıştır. Sanatçı, üretimlerinde görüldüğü gibi, kültürel unsurlardan alıntı yapıyor ve geleneği yeni bir anlamla yorumlamaktadır. Kiefer'in çalışmalarında çoğunlukla, Hitlerin Nasyonal Sosyalizminin Almanların zihinlerine kazıdıkları tarihi sorguladığı açıkça görülmektedir. Sanatçının yaşadığı dönemle ilgili en önemli kaygılarından biri kültürel değerlerin çerçevesidir. Ona göre bir kültürün değeri, diğerinin altında yatan kültürel değerlere karşı koymaktadır. Kiefer'in sanat üretimlerini analiz ederken izleyici için Alman kültüründe yaşanan belli değişim-dönüşümleri anlama ihtiyacı ortaya çıkarmaktadır. Çalışmalarının anıtsal boyutu, karışık medya tekniği etkileyici mekana hakimiyi ve "Modernist" fırça darbeleri izleyiciye kültürel referanslar aşılarmaktadır. Aynı zamanda, çağdaş bir yaklaşımla anlatım şekli sunan Kiefer, modern geleneği tarihsel anlatımla manevi ve derin klişelere yeniden yatırım olarak yorumladığı görülebilmektedir.

Sanatçının büyük ölçekli, yoğun katmanlı resimleri, Almanya savaşlarının yenme ve yenilme göstergelerinin bilinçaltı katmanlarıyla seyirciye sunmuştur. Eserlerinde kullandığı sert, sivri, koyu malzemelere rağmen Kiefer çalışmalarda estetik algıyı sergilemeyi başarmıştır. Toplumun umutsuzluğunu, çaresizliğini, duygu çelişkisini çalışmalarda kaos içinde kendine özgü biçimde yorumlamaktadır.

Kiefer, çalışmalarında geçmişin izlerinden kurtulmayı ya da üzerine gitmeyi hedeflememiş, daha çok geçmişle bağ kurmayı başarmış ve kültürel kimlik arayışına odaklanmıştır. Almanya tarihinin Nazi sistemini sanatında bir meseleye dönüştürmüş ve kendisini bu sürecin varisi olarak tanımlamıştır.

Bu bağlamda, ilk kez 1969 yılında Avrupa'nın tarihi önem taşıyan mekanlarında çeşitli üniformalarla, tek koluyla Nazi selamını gösteren, "İşgaller" isimli bir dizi fotoğraf serisi çekmiştir ve daha sonraki sanat üretimlerinde sanatının sembolik imgesine dönüşmüştür. Bu eylemiyle artık Alman geçmişine, faşizme önyargılı tutumunu sergilemeye yönelmiştir.



Görsel 3.17. Kiefer. "Kahramanlık Sembolleri", 2605 mm x 1500 mm, Keten üzerine yağlı boya, 1969–70, Würth Müzesi, Almanya.

Aynı yıl içinde üretmiş olduğu "Kahramanlık Sembolleri" (Görsel 3.17) adlı serisi daha önce birden fazla kamuya açık alanlarda göstermiş olduğu performanslarından ilhamlanmıştır.⁷⁶ Sanatçının politik güce ve iktidara olan ilgisi yasaklı imgelerin çalışmalarının temel görüntüsü haline gelmesini sağlar ve bu yasaklı imgeleri sürekli öne çıkararak, onlardan kurtulmayı hedeflemiştir.

⁷⁶ R.C. Yıldırım (2021). *Joseph Beuys ve Anselm Kiefer'in Sanatında Hafıza ve Plastik Dil Oluşumu*. Yüksek Lisans Tezi. Sakarya: Sakarya Üniversitesi. s. 44-46.



Görsel 3.18. Kiefer. “İnanç, Ümit, Sevgi”, 1280 cm x 380 cm, Tuval üzerine karışık teknik, 1984-86, NSW Sanat Galerisi, Sidney

Kiefer’in üretimleri arasında savaş döneminde kullanılan uçak imgeleri ve nesnelere ibaret birçok yapıtı ve resimleri dikkat çekmektedir. “İnanç, Umut, Sevgi” (Görsel 3.18) isimli tablosunda savaştan kalma arızalı bir manzaranın üzerine uçak parçası, pervane kullanılmıştır.

Tablodaki koyu ve solgun renklerle kasvetli toprak tasviri Alman kültürünün trajik geçmişinin yansımasıdır. Pervane nesnesi geçmişin parçalanmış savaş uçağının temsili olarak tarihin izlerini göstermiştir. Arka planda kaba fırça darbeleriyle resmedilen savaş alanı artık eski halinden kopmuş, yeni mekan algısını oluşturmaktadır. Esere verilen isime bakıldığında, sanatçının kullandığı kasvetli ve ağır atmosferi sosyal dönüşüm ile ironi bir ifade biçimi olarak yorumlanmaktadır. Kiefer geçmişin kara sayfalarında yaralanan araziye yüzeyde bir nesne ile görselleştirerek imge-nesne bütünü tarihi bir sahneyi tekrar canlandırmak için başarılı şekilde kullanmıştır. Dolayısıyla, nesneyi fiziksel varlığından öte, sanatın malzemesine dönüştürmüştür ve yeni bir işlevsellik katmıştır. Resim-malzeme ilişkisinin eserin anlatımına esasen farklı boyuta ulaşması, çalışmanın özgün tavrını ortaya çıkarmaktadır. Eskiye ait işlevselliğini kaybetmiş nesnelere eserlerinde yeni anlamlar çerçevesinde kullanabilmektedir. Bu özelliği,

sanatçının belleğinde savaşa dair çağrışımları hem görsel hem nesne bağlamında kullanarak uyarıcı kodlarla izleyiciye aktardığını açıkça görmek mümkündür.



Görsel 3.19. Kiefer. “Altın Saçların, Margarete”, 130 cm x170 cm, Tuval üzerine yağ, emülsiyon ve saman, 1981, Metropolitan Sanat Müzesi, New York

Sanatçı, bir diğer resim çalışması “Altın Saçların, Margarete” (Görsel 3.19) ile izleyiciyi Almanya soykırımının ve Holokast kurbanlarının sorumluluğuyla yüzleştirmiştir. Tuval yüzeyine uygulanan yağlı boya ve emülsiyon tekniği belirgin bir şekilde vurgulanmıştır. Sanatçı asimetrik bir görüntü amacıyla saman çöplerini eserin merkezinde uygulamıştır. Burada da koyu görünüme ulaşmak için gri, siyah ve kirli beyaz tonları hakimdir. Samanın malzeme olarak kullanımı, aynı zamanda, eserin kasvetli renk kombinasyonunun merkezinde sarı tonla vurgu yapmaktadır. Saman malzemesi ilk önce Nazilerin sarışın kadının saç nesnesiyle ilişkilendirilmiş ve aynı zamanda bu, ölüm kamplarında Yahudilerin öldürülmesine gönderme yapmıştır. Şöyle ki, “Margarete”in sarı saçları saman olarak nitelendirilir ve saman hemen alev alacak bir maddeyi temsil etmektedir.⁷⁷

⁷⁷ A. Uz (2020). *Yeni Dışavurumcu Sanata Ressam ve Heykeltıraş Anselm Kiefer'in Eserleriyle Bakmak*. Cilt 7. Sayı 12. s. 84-99.

Sonuç olarak, Kiefer'in toplumun kolektif hafızasına ilişkin eleştirici tutumu, savaş kurbanlarını tarihsel süreçte imgesel kodlarla günümüzde sahnelemeyi başarmıştır. Sanatçının bu tutumu zaman içinde kültürel kimliğin inşasında iyileşmeye doğru bir adım gerçekleştirmiş, hem Yahudi hem de Alman kültüründe değerler sistemini sorgulatmıştır.

Kiefer belki de resimlerinde sergilediği cesur tavrıyla geçmişinden beri yaşadığı trajik dramını insanlarla paylaşmıştır. Nazi döneminin onun dünyasında bıraktığı izlerle savaşların içinde geçen planlamalara karşı Kiefer, sanatı ile adeta oyun oynamaktaydı. Hiç bir ayrıntıyı es geçmeyen sanatçı, üretimlerinde tesadüflerden yararlanmamış, eleştirici ve sorgulayıcı tavrıyla tarihin toplumu yaralayan süreçlerini net bir şekilde ifade etmiştir.



Görsel 3.20. Kiefer, "Lilith Kırmızı Denizde", 2.8 m x 4.9m, Tuval üzerinde kurşun, giysi, çelik, tel ve kül, 1990, Çağdaş Sanat Müzesi, Hamburg

Dünyanı derinden etkileyen Holokast anıları sanatçının sadece resim çalışmalarında değil aynı zamanda yerleştirmelerinde sıkça kullanılmıştır. Bedenlerin bu dönemde yakılıp, yok edilmesi kimliklerden geriye kalan nesnelere metaforik anlamda toplumun travmasını günümüze yansıtmıştır. Sanatçının bedensiz giysileri kullandığı birden fazla üretimi on yıllık süreçte farklı yerleştirme çalışmalarıyla sergilenmiştir. (Görsel 3.20)



Görsel 3.21. Kiefer. “Kalpler Yukarı”, Yerleştirme, 899 cm x 330 cm x 440 cm, 2016, White Cube Galerisi, New York

Yıkımların sebep olduğu parçalanmış nesnelere çalışmalarında yaşam ve ölüm anlamları çağrıştıracak biçimde tasarlayan sanatçı, belleğin taşıdığı yükleri metaforik üslupla sanatına yansıtmayı başarmıştır. “Kalpler Yukarı” isimli çalışmasında göğe doğru yükselen merdiven heykeli ve üzerinde kimliği belirsiz giysiler yerleştirilmiştir. İlk izlenimde yıpranmış ve paslanmış nesnelere geçmişin savaş çağrışımlarını vurgulamaktadır. (Görsel 3.21)

İçeride boş giysiler, savaşın bilinmeyen kimlikleri ile doldurulmuştur. Tavana doğru spiral şekilde yükselen metal merdiven, giysileri dünyevi olandan uzaklara, göklere çıkarır ve giyim nesnelere sığınağı konumuna gelmiştir. Giysiler arasında çocuk kıyafetlerinin dahil edilmesi, savaşın ölüm ayrımını gözetmeyen doğasını vurgulamaktadır. Savaşın sona erdiği kalan sadece merdiven nesnesi yıkılmış evlerin temsili olarak var olmaktadır. Bu evlere ait kimlikler metaforik ifadeyle bedenlerden geride kalan kıyafetlerle askıya alınmış izlenimi uyandırmıştır.



Görsel 3.22. Kiefer. “Kalpler Yukarı”, Yerleştirme detay

Kültürlerin yaşadığı tüm travmaların hafızası sanat yapıtlarında değişik anlatımlar için önemli etken olmaktadır. Tarihin sunduğu anılar, tasvir edilen ve yorumlanan geçmişin algılarının günümüze aktarılmasında çok önemli bileşen olmaktadır.

Geçmişin zorlu yaşam şartlarını günümüzde sergileyen Anselm Kiefer ele aldığı anlamlar ve sanat yaklaşımı bakımından Ilya Kabakov sanatı ile benzer duyguları izleyiciye aktarmaktadır. Her iki sanatçının eşsiz bir konumda olması sadece geçmişin izlerini günümüze taşıması sebebiyle değildir. İnceledikleri ortak anlamları iki farklı üslupla günümüzde görünür kılmayı başarmaktadırlar. Kiefer çalışmalarında geçmişe vurgu yapmakla birlikte kullandığı malzemelerin gerçekçiliği ve derinliğiyle eserin anlatımını güçlendirmiştir. Kullanılan malzemeler anlamıyla eski işlevselliğini hala temsil edebilmektedir. Malzemeyi salt anlamıyla izleyicinin belleğindeki hikayeleri çağrıştıracak şekilde kullanan Kiefer’in aksine Ilya Kabakov, yine benzer konuyu metafor kullanımı ile bilinçaltına işleyen imgeler ve nesnelere üzerinden “gizli” tutmaya özen göstermiştir. Ilya Kabakov vermek istediği mesajı doğrudan izleyiciye aktarmaktan çok, ironi algısını kullanmakla eleştirel yaklaşım sergilemeyi tercih etmiştir.

Kiefer’in resim çalışmalarında ışık ve gölge ilişkisi kullanılan malzemeler, sanatçının içgüdüsel yönlenmesiyle katmanlar şeklinde uygulanmıştır. Resimlerinin kilit noktası Kiefer’in uyguladığı malzemelerin plastik yapısının

değişmeden kullanılması ve bu malzemelerin kabaca uygulanmış boya katmanlarından pek fazla seçilmemesi olmuştur. Sanatçı enstalasyonlarıyla mekan, hazır nesne ilişkisini incelemekle kalmayıp, diğer malzemelere uyguladığı gibi eski nesnelerin işlevselliğini bugün yeniden kazandırmıştır. Enstalasyonlarında mekana egemen olan atmosfer, izleyicinin belleğinde derin izler bırakmayı bugün bile başarmaktadır.

3.4. Faig Ahmed

Faig Ahmed'in geleneksel formları avangart tarzda yorumlaması sanatçının dünya çapında eşsiz estetik vizyonu ile tanınmasını sağlamıştır. Bakü'de yaşayan ve üreten Ahmed, Azerbaycan Devlet Sanat Akademisi'nden, heykel bölümü mezunudur ve sanatsal pratiğine resim, heykel, enstalasyon ve video sanatı gibi farklı medyalar dahildir. Çalışmaları 2007 yılında Venedik Bienali'nde Azerbaycan Pavyonu'nda sergilenmiş, 2013 yılında İngiltere'de yerleşen Victoria ve Albert Müzesi tarafından Jameel Ödülü'ne aday gösterilmiştir. Hem yerel hem yabancı sergiler olmakla birden fazla Avrupa sanat merkezlerinde, aynı zamanda New York, Londra, Moskova ve Dubai gibi ülkelerde dünya çapında eserler sergilemiştir. Çalışmalarının bir kısmı Bakü'de Halı Müzesi'nde, Angeles County ve Seattle Sanat Müzesi'nde vb. kamuya açık koleksiyonlarda tutulmaktadır.

Sanatçının gençliğinden bu yana halılara olan ilgisi Azerbaycan kültürünün antik sembollerinin zenginliğini sosyal, manevi ve geleneksel anlamlarla sanatına yansıtmasında aracı olmuştur. Doğu kültürünün geleneksel zanaatlarını halıların imgesel dilini çağdaş yapıt nesnesine dönüştüren kavramsal çalışmalarıyla tanınmaktadır. Kullanılan halılar Azerbaycan'ın eski dokuma geleneği ile üretilmiş zengin kültürü temsil etmektedir. Sanatçının halı tasarımları Azerbaycan'ın usta halı dokumacıları tarafından elle üretilir ve çoğu zaman geleneksel üslubu kullanmışlardır. Dijital tasarım tekniğini kullanan Ahmed, geleneğin ve Modernite'nin arasındaki zamansal gerilimi öne çıkarmayı hedeflemiştir. Geleneksel biçimleri "bozarak" çağlar boyunca gelişen düşüncelerin algıda değişim şeklini görselleştirir. Halını doğu kültürünün simgesi olarak yorumlayan Ahmed, halıların sadece görsel desenlerden ibaret olmadığını, belli bir dile ve hikayeye sahip olduklarını vurgular. "Onları yapıbozuma uğratarak yeniden inşa ederken, bir bakıma yeni hikayeler yaratıyorum".⁷⁸

Azerbaycan kültüründe halı asırlar boyunca büyüklerinden öğrenen kadınlar tarafından yaratılan nesne olmuştur ve binlerce yıldır geleneği temsilen devam ettirilmektedir. Faig Ahmed'in yerleştirmelerinde halı bir görsel taşıyıcı niteliğinde sınırlarını aşarak genişlemektedir.

⁷⁸ <https://faigahmed.com> (Erişim tarihi:14.05.2022)



Görsel 3.23. Ahmed. “Dalga”, Yerleştirme, “Algı Noktaları” sergisinden, 2016, MACRO Sanat Müzesi, Roma

2016 yılında Roma şehrinin MACRO Sanat Müzesi’nde sanatçının “Algı noktaları” (Görsel 3.23) isimli ilk kişisel sergisinde mekanın tamamını kapsayan “Dalga” halı yerleştirilmesi sergilenmişti. Çalışmanın ilham kaynağı olan Sufizm anlatımı dev yeşil namaz halısıyla (seccade) sergi mekanının ortasında dalgalanmaktadır. Sanatçı eserinde, algının geniş boyutlarını araştırmaktadır, yani algının sınırlarını aşması, gerçekliğin veya tasavvufun etrafımızdaki dünyaya bakış açımızı ve anlayışımızı etkileyip etkilemediğine bakılmadan algılama becerisini bildirmektedir. Sanatçının derin ilgi alanı ve sorgulama yöntemleri inanç, din, kaligrafi, antik kutsal yazılar ve desenlerle ilişkilidir. Serginin küratörü Claudio Libero Pisano Ahmed’in yapıtını şu şekilde tanımlamıştır: “Gerçeklik algısının sorgulamasını eski geleneğe bağlı şekilde cesur ve fütüristik ifadeyle gerçekleştirmiştir”.⁷⁹ Serginin merkezinde fizik kurallarına meydan okuyan halı enstalasyonu ile birlikte, el yapımı nesnelere ibaret yapıtlar da serginin ikinci kısmında yer almıştır.

⁷⁹ http-78.



Görsel 3.24. *Faig Ahmed, “Alef ve Ritim”, Yerleştirme, 2016, “Algı Noktaları” sergisinden, MACRO Sanat Müzesi, Roma*

“Alef ve Ritim” yerleştirmesinde el yapımı kitap ve yerde el yapımı tespihler dahil edilmiştir. (Görsel 3.24) Kitabın içinde tekrar eden Alef yazıları dikkat çekmektedir. Tasavvuf kavramını mistik bir arayış tarzıyla ifade eden sanatçı, bilinçaltıyla gerçeklik arasında ilişki oluşturmaktadır. Burada sanatçı, sanatın duyularını genişletmeyi paylaşan birer araç olmaktadır. Sanatçı paradoksal olarak gerçeklik algısını en somut yönleriyle analiz etmek için Sufi çileciliğini öne çıkarmıştır. Sanatı, geçmişle bugünü, gelenekle Modernite’ni birbirine bağlamak için birer geçiş noktası olarak kullanmıştır. Algının içinde ve dışında oluşan her şeyin sonsuz dillerini sanatın doğasının ve tekniklerinin sınırsız disipliniyle çözümlenmektedir.

Azerbaycan’da halı dokumacılığı çağlar öncesine dayanmaktadır, Geçmişten beri İran halısına yakından ilişkisi olmasına rağmen, Azerbaycan halısı çeşitli dallara ayrılmış ve kendine has özellikler oluşturmuştur. Esasen yedi kategorisi vardır; Şedde, Verni, Zilli,

Kilim, Palas, Sumah ve s. bunlardan en çok kullanılanlardır. Her kategorinin halısına uygun özel aletlerle teknikler uygulanır ve her birinin tekniğine hakim olmak için uzun yıllar gerekmektedir.



Görsel 3.25. Ahmed, “Şüpheler”, El Dokuma Yün Halı, 2020, Sapar Çağdaş Sanat Merkezi, New York

Ahmed, eski el sanatlarının geleneksel işlevini yapıbozuma uğratarak yenilikçi yaratımla görsel sınırlar yaratmıştır. Sembolik kültürel kodları geleneksel malzeme ve renklerle tamamlıyor, toplumun gelenek algısına meydan okumaktadır. Geleneksel halı dokumalarını dijital ortama taşıyarak avangart tasarımla ölçek, desen ve perspektifin görsel boyutunu yeni tasarıma uyarlamaktadır. Çeşitli medya araçlarını tercih eden sanatçı, dijital manipülasyonla pikselleşme, bozulma uygulamasıyla geleneksel kalıpları değiştirmiştir. New York'ta Sapar Çağdaş Sanat Merkezinde sergilenen “Şüpheler” yapıtı (Görsel 3.25), sanatçının halıları kullandığı çalışmaların en bilinen parçasıdır. Kompozisyonu zemine doğru süzülen desenlerle oluşturulmuş “Şüpheler” eseri geleneksel dokumanın geometrik yönteminin sınırlarını yok etmektedir. Ahmed çoğu makalesinde bunu “zemine taşan desenler şüphelerin sınırlandır” şeklinde ifade etmektedir.

Halıyı gerçek temsilinden uzaklaştırarak kinetik kaliteyi ifade eden tamamen çağdaş bir şeye dönüştüren optik yanılsamalar üretmiştir.



Görsel 3.26. Ahmed, "Evirme", El Dokuma Yün Halı, 2014, Sanatçı Koleksiyonu

Bir diğer çalışması "Evirme" (Görsel 3.26), el yapımı, yünlü bir kilim renk ve biçim farklılığıyla dikkat çekmektedir. İsminden anlaşıldığı üzere geçmişin renk paletini çarpıcı tonlarla karşılaştırarak "ters yüzünü" üzerine akan boyaya benzer şekilde tasarlamıştır. Antik sanat ile çağdaş sanat arasındaki etkileşimi keşfetmek ve kültürün görsel kodlarına vurgu yapmak amacıyla iki farklı boyutu sanatsal halı yapıtında birleştirmiştir. Desenlerin rengarenk deneysel tarzı, tarihsel ve çağdaş bağamları araştırmaktadır. Dijitalleşmiş tasarım halının geleneksel ifadesini yenilikçi tavırla anlatmaktadır.

Halının nesne olarak kullanımı toplumun kültüründe korunmak anlamında metafor olarak görülmektedir. Azerbaycan kültüründe geleneğe bağlı bayramlarda veya törenlerde halılara yer verilmesi, o kültürün insanlarını aynı çatı altında muhafaza eden nesneye olan inançtan kaynaklanmaktadır. Aynı zamanda halı nesnesi günümüzde de bazı bölgelerde düğün ve cenaze törenlerinde sembolik nesne olarak kullanılmaktadır. Bu gibi törenlerde halılar zemine değil duvara yerleştirilir, bu da halının toplumun kültüründe kutsal anlam taşıdığına göstergesi olarak yorumlanabilir.



Görsel 3.27. Ahmed, “Tezahür”, El Dokuma Yün Halı, 203 cm x 190 cm, 2016, Sanatçı Koleksiyonu

“Tezahür” (Görsel 3.27) isimli çalışma, halının geleneksel tasarım hatları kültürel inançların sınırlarını sembolize etmektedir. Bu nedenle nesnenin iki yüzeyini ortadan ayıran deforme tekniğini toplumun eskilerden beri kabul görmüş kalıplarını yıkmak, “parçalara ayırmaktır”. Geleneksel tekstil ürünlerinin sahip olduğu tarihsel kökler, kültürel izin sanat aracılığıyla sosyal-kültürel konuya ilişkin önemli ifade aracı

olmaktadır. Sanatçı, Azerbaycan'ın geleneksel sanat irsini korumakta ve aynı zamanda halıya kendi yenilikçi tarzını uygulayarak bu geleneği canlı tutarak, modern dönemin yansımalarını özgün bir dille ifade etmektedir.



Görsel 3.28. Ahmed, “Denklem”, Yerleştirme, 2017, İsveç Tekstil Müzesi, İsveç

Ahmed halı çalışmalarını sadece zemin veya duvarda değil, aynı zamanda mekanı kapsayacak biçimde uzayda tasarlamış ve üç boyutlu hacim etkisi kazandırmıştır. “Denklem” (Görsel 3.28) enstalasyonu sanat, bilim ve fiziğin olağanüstü yapısal bütünü sergilemektedir.

Eserde kullanılan halı doğal bağlamından koparılıp izleyicide yarattığı imgesel çağrışımlarla kavramsal anlatıma odaklandığı görülmektedir. Halı bu çalışmada kendine ait motif, renk ve desen özellikleriyle özgün bir metafora dönüşmüştür. Halıya ait kalıplaşmış özellikler manipüle edilerek, tersine dönülerek günlük hayatın sıradan eşyasını çarpıcı bir sanat eserine dönüştürmenin yolları incelenmiştir. Çalışma, mekanın büyük kısmını kapsayacak şekilde etrafındaki diğer yapıtlara da hakim olmaktadır.



Görsel 3.29. Ahmed, “İsimsiz”, Yerleştirme, 2015, Buta Festivali, Yarat Çağdaş Sanat Merkezi, Bakü

“İsimsiz” (Görsel 3.29) çalışması halının yüzeyinde görmeye alışık olduğumuz motifler parçalara ayrılarak boşlukta hareket ettirilmiş, tüm parçalar arasında yeni hikayeler yaratılmıştır. Eser görsel olarak dijital bir ekranın görüntüsünü anımsatmakta, mekanın çeşitli açılarından aynı görsel yanılsamanı sağlamaktadır. Her iki eser mekanı adeta ele geçirerek kendi alanlarını oluşturmaktadır. Burada sadece renk veya desenlerin manipülasyonu değil, bu, halının kültürel konumunu derinden değiştiren algı yanılsamasının tezahürüdür.

Faig Ahmed’in sanatında halı nesneleryle öne çıkmasına rağmen, sosyal-kültürel konularda birden fazla enstalasyon sergileri yaratmıştır. Bunlardan biri “Ne Varsa, O” isimli çeşitli kültürel nesnelere geleneğin izlerini görselleştirdiği sergisidir.⁸⁰ Serginin ismi, geçmişte yıllar boyunca çoğu şeyin “olması gerektiği gibi” algılanması, toplumun kısıtlayıcı yaklaşımını vurgulayan eski bir kelimedenden alıntıdır. Hayatın zorluklarına uygunlaşma ve uzlaşma anlamına gelen belleğe yüklenmiş bir ifadedir. Sergide izleyiciye sunulmuş yedi çeşitli eser, Azerbaycan’ın sosyal çevresine ilişkin toplulukların tabu problemini araştırmayı hedeflemektedir. Bu çalışmalarda Azerbaycan kültürüne has

⁸⁰ <http://yarat.az/index.php?lang=en> (Erişim tarihi:15.05.2022).

sembolik imgeler, ritüeller ve dini nesnelere mekanın genel atmosferini kapsamaktadır. Serginin girişinde, önümüzdeki görüntüyü kısıtlayan, birer “giriş kapısı” temsili olan tül perde karşılamaktadır. Yerel halka ait bu perde nesnesi, konuşulmaması ve görülmesi yasak olanı “perdelemek” amacı gütmektedir. Aradaki perde, gelecekte karşılaşılabilecek gerçeklerin, topluma ait yasaklarının kısa özeti.



Görsel 3.30. Ahmed, “Azman”, Şeker, Boncuklar, Kristaller, Kumaş, 2016, Yarat Çağdaş Sanat Merkezi, Bakü

“Azman” (Görsel 3.30) yerleştirilmesi serginin giriş kısmından sonra mekanın merkezinde izleyiciyi karşılamaktadır. Süslü şeker, düğün törenlerinin kutsama sembolünü temsil eden geleneksel hediyedir. Aynı zamanda, eski gelenek olarak ilk erkek çocuğun doğumunda şeker yenilmektedir. Sanatçı farklı boylarda süslenmiş dev şeker nesnelere erkeğin sembolik statüsüne benzetmiş ve erkeklik enerjisini vurgulamayı hedeflemiştir. Çalışmanın odak noktası, etrafında toplanan şekerlerin serginin merkezinde en büyük iki metrelik özel süslenmiş şeker nesnesidir. Organize şekilde konumlandırılmış nesnelere düzenli insan kalabalığını anımsatmakta ve ortadaki figür tek bir lideri izleyen baskın otoriter toplum modelini kastetmektedir. Toplumun dayattığı kalıpları eleştiren sanatçı, burada şeker nesnesini otoriter baskın sisteme gönderme yapmak amacıyla kod olarak kullanmıştır.



Görsel 3.31. Ahmed, “Bakire”, El Dokuma Yün Halı, 2016, Yarat Çağdaş Sanat Merkezi, Bakü

Yapıtın hemen yanında duvarda asılı sergilenen el dokuması halı “Bakire” (Görsel 3.31) yer almaktadır. Çalışma sanatçının daha önce sıkça kullandığı yapıbozum yaklaşımına dayanmaktadır. Geleneksel yöntemle dokunan halının ortasından itibaren geçişlerle sonuna doğru yoğun kırmızı katmanlar başlamıştır. Sanatçı toplumun “gizli” kalan cinsiyet tabularını geleneksel hikaye niteliğinde özgün çalışma tarzıyla öne çıkarmaktadır. Eserin parlak kırmızı tonu, kullanılan iplik kültesi özellikle eski geleneklerin odak noktasına; bakire bir kızın kadına dönüşmesine vurgu yapmaktadır.



Görsel 3.32. Ahmed. “Dokuz Gece”, Yerleştirme, 2016, Yarat Çağdaş Sanat Merkezi, Bakü

Serginin ikinci kısmı üst üste toplanan dokuz döşekten oluşan “Dokuz Gece” (Görsel 3.32) yerleştirmesi ile başlamaktadır. Eserde kızların evlendirilmesine hazırlık olarak toplanan ev eşyalarına atıfta bulunan döşek nesnelere, yerel geleneklerde çeyize verilen öneme sanatsal tavır sergilenmektedir. Çalışma kadın için önceden belirlenmiş kaderini, yaşam şeklini ve toplumda temel görevini konu almıştır.

Sanatçı, minimal bir ifadeyle bu geleneğin günümüzde bile çok değişmediğini, gelecek nesillerde de deneyim olarak süreceğini söylemektedir. Büyüdüğü ve yaşadığı coğrafyanın kültürel belleğini, toplumsal kalıplarını, örf-adet, sosyal sınırlarını araştıran Faig Ahmed, güncel sanat örnekleriyle kavramsal sanata gönderme yapan çağrışım niteliği taşıyan görsel kodları kullanmaktadır. Anlam aktarımını zengin geleneksel motiflerin yoğun olduğu, doğunun lüksü olan halılarla yenilikçi tekniklerle sağlamıştır. Bu bağlamda belirtilen eserler kavramsal içeriğiyle malzeme ve yapısal değerler çerçevesinde irdelenmiştir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. SANATTA KÜLTÜREL İMGE TEMSİLİ ÜZERİNE UYGULAMA ÇALIŞMALARI

Toplumda kültürün rolü sosyal ve tarihsel olarak bağlayıcı işleyiş üstlenmiştir. Ortak gelenekler, deneyim açısından önem taşıyan kavram ve olayları aktif tutarak değişen zaman içinde bugüne başka bir zamanın hikayelerini, görüntülerini birleştirmektedir. Dolayısıyla geçmişten günümüze kadarki dönüşüm ve gelişim yolunda kültür, belleğin şimdinin gereksinimlerine göre devamlı biçimlendiği araştırma sonucu elde edilen bilgilerdendir. Bellek süreklilik gösteren zaman içinde yeniden güncellenir ve yeni olan bir şeyi eskiden öğrendiği, gördüğü çerçeveler içinde zihninde oluşturmuştur. Bu, toplumun taze deneyimlerinin geçmişinki ile yer değişmesi olarak algılanmamalı, aksine geçmişin bugüne dek etki ettiği, maddi-manevi değerleri kapsayan yapısını, yeni oluşumlara aktarmak olarak görülmelidir. Modern çağda, bireysel yaşamın tercih edilmesiyle kültürün bir çok belirgin özellikleri unutulmuştur. Buna rağmen, toplumun temel kültürel yapıları hala hatırlanmakta, uygulanmaktadır ve bireysellik içinde bütünleştirici etkisini korumaktadır. Belleği tazeleme gücüne sahip olan kültür, kolektif bilinç oluşumunda birincil etken olmaktadır. Tezin konusuna ilişkin yapılan uygulama çalışmalarının esas noktası, toplumun belleğinde kültürün içinde barındırdığı önemli görsel semboller ve kavramların uyarıcı kodlarla etkileşimini araştırmayı kapsamaktadır. Ortak eski kültürel yapıya sahip toplumların kişisel bellek imgelerini kapsayan, geçmişle günümüz arasında bağlantı kuran nesnelere ve görüntülerin hatırlama eylemini gerçekleştirmesini sağlamaktadır. Geçmişin geleneklerinin temsilini vurgulayan imgeler, formlar ve hazır nesnelere kullanımı, şimdi bile benzer nitelikte yaşamın ve değerlerin parçası olmasını anlatmaktadır. Çalışmalar kapsamında sonuç olarak, toplumun geçmişten kopmadığı izleri hala kendinde barındırması ve ayıramayı çeşitli imge-nesne aracılığıyla vurgulanmaktadır. Bununla beraber, kodlama ve bellek ilişkisi üzerinden ele alınan konu, öznel bilgi ve yaklaşımla üretilmiş kompozisyonlardan ibarettir. Hem eser-malzeme hem incelenen konu üzerine kullanılan kaynaklar, kişisel geçmiş deneyimlerden ve verilerden yararlanılmıştır. Eskiden çokça kullanılan, içinde güçlü kutsal anlamlar taşıyan, imge ve nesnelere insan ifadelerinde daha “görünen”, “fark edilen” olmuştur. Geçmişle gelenek ilişkisini öne çıkaran nesnelere sadece malzeme olarak kullanılmamış, aynı zamanda çalışmanın kavramsal açıdan anlatım gücünü

kuvvetlendirmiştir. Yöntem olarak kullanılmış kolaj tekniği çoğu çalışmada uygulanmıştır ve kültürün zamansal boyuttaki katmanlarına işaret etmek hedeflenmiştir. Malzeme kullanımı hazır nesnelere aracılığıyla çalışmaların ifade gücünü izleyiciye iletmekte özenle seçilmesi amaçlanmıştır. Geçmişin toplumun belleğinde anılar veya belli hikayelerle görünür olması, hatıraları çağrıştırması proje çalışmalarının önemini kapsamaktadır.

Çocukluk Hatırası I



Görsel 4.1. İsayeva. “Çocukluk Hatırası I”, 50 cm x 40 cm, Tuval üzerine akrilik boya, İp, Dantel işleme. 2022

“Çocukluk hatırası I” (Görsel 4.1) çalışmasında keten üzerine akrilik boya kullanılmış ve hazır nesne olan işleme dantel ve ipe karışık teknik uygulanmıştır. Çalışma konu ve uygulama açısından iki seri eserden ibaret olmaktadır. Kompozisyonun genel renk tonları beyazın hakim olduğu soğuk renklerle resmedilmiştir. Figürler merkezde belirgin şekilde leke ve boşluklarla tasvir edilmiş, kenarlarında kullanılan işleme danteller çalışmaya üç boyutlu görüntü kazandırmıştır. Çalışmada ele alınan konu, toplumun her bireyinin geçmişinde eskiyi hatırlatan çocukluk maceralarının, hikayelerinin bir parçası olan “ip atlama” oyunu ile tasvir edilmiştir. Her toplumun içinde

barındırdığı oyun kültürü özellikle küçük yaşların hatırası olarak bellekte iz bırakır, çeşitli gruplarla oynanan bu oyun aynı zamanda birliği, grup halinde var olabilmeyi simgelemektedir. Çalışmanın merkezinde kullanılan kırmızı ip, çocuk imgelerini bir birine bağlayan, birliği sağlayan kültürü temsilen kullanılmıştır. Aynı zamanda, ip atlama oyununda ipin birbirinin ardınca gelen çeşitli biçimleri, geçmişten hatıra kalan sahneleri, uzun dönem içinde art arda süren kültürel süreçleri görünür kılmayı hedeflemiştir. Beyaz boşlukta yerleştirilmiş ipin kırmızı rengi çalışmanın merkezinde vurgulayıcı etki yaratarak odak noktasını belirlemeyi sağlamaktadır.

Çocukluk Hatırası II



Görsel 4.2. İsayeva. "Çocukluk Hatırası II", 50 cm x 40 cm, Tuval üzerine akrilik boya, İp, Dantel işleme, 2022

Seri çalışmasının ikinci eseri "Çocukluk Hatırası II" (Görsel 4.2) benzer şekilde tuval üzerine akrilik boya ve hazır dantel nesnesi, ip ile işlenmiştir. Burada oynanılan "üçgen" isimli oyun ip oyunları arasında daha karmaşık ve zor tekniğe sahip oyun olarak bilinir. Çalışmada kullanılan ip nesnesi "üçgen" ip oyununda olduğu gibi düğümlenen ve tekrar çözülerek eski haline getirilen süreci görselleştirmektedir. Burada tasvir edilen düğüm-çözüm eylemi, insanların çocukluk döneminden beri toplumdaki ilişkisinin

karmaşıklığına vurgu yapmayı hedeflemiştir. Bu karmaşıklık her ne olursa olsun belli dönem içinde yine toplumun veya kültürün temel yapılarına göre çözümlenmektedir.

Genel olarak serinin her iki çalışmasında da kompozisyona dantel işlemlerin eklenmesinin sebebi, eskiden bu işlemlerin belli tasvirlerin veya geleneksel sembollerini görünür kılmak için görsel açıdan estetik kullanımına gönderme yapmayı hedeflemesidir. Dantel, özellikle Anadolu kültürüne sahip toplumlar için bellekte estetik anlamına göre kodlar barındırmaktadır. Beş yüzyıldan da öte bir tarihe dayanan, Anadolu kültürünün geleneksel nesnesi olan dantel, bu çalışmada toplumun geçmiş hatıralarını çerçeveleyen, koruyan yapının temsili olarak yer almaktadır. Çalışma, silinmiş olan belleği bu çerçeveler içinde iz olarak bırakmıştır. Bu seyircinin algısında unutma eyleminin hatırlamayla nasıl yoğun ilişkide olduğunu bir daha göstermeyi sağlamaktadır.

Kültürel Kimlik I



Görsel 4.3. İsayeva. “Kültürel Kimlik I”, 40 cm x 30 cm, Tuval üzerine akrilik boya, İp, Kağıt, 2022

“Kültürel Kimlik I” çalışması üç seri çalışmadan birincisidir. (Görsel 4.3) Yöntem olarak kolaj tekniği ile üretilen uygulamada tuval üzerine akrilik boya, kağıt ve ip

kullanılmıştır. Merkezde kadın portresi resmedilmiş, diğer beden parçaları ayrı tasvir edilmiştir.

Arka plan ile imge ve nesnelere arasında ışık ve renk açısından kontrast gösterilmiş, bu da resmin biçimlerini öne çıkarmayı sağlamıştır. Bu çalışmada konu başlığına ilişkili olarak kadın portresi izleyici ile göz temasını gerçekleştirerek resmin ifade gücünü zenginleştirmeyi hedeflemektedir.

Portre üzerine eklenmiş simgesel biçimler, “Eli Belinde” adlandırılan geleneksel Anadolu halılarında çokça kullanılan sembolik motiflerdendir. Bu semboller anlam açısından dişiliğin simgesidir; analık, doğurganlık, uğur ve bereketi temsil etmektedir. Halı desenlerinin zenginliğini resime aktarılması, bu motiflerin halının toplumun zihninde oluşturduğu sembolik kodlara gönderme yapması hedeflenmiştir. Çalışmada toplumdaki kadın imgesine, konumuna gönderme yapılması amaçlanmıştır. Kolajda bütün figürün parçalanıp, üst üste sembolik biçimlerle katmanlanması, kadının kültürel kimliğini sorgulamayı hedeflemiştir. Çalışmanın esas birleştirici unsuru kırmızı ipler de bu parçaları bir bütün olarak saklı tutmak, kopmamasını sağlamak için belirleyici rolü üstlenmiştir. Bir diğer deyişle, kültürün eskiden gelen sağlam temelleri, kadın figürünün toplumdaki konumunda bağlayıcı rolü, kırmızı iplerle göstermek çalışmanın önemini kapsamaktadır.

Kültürel Kimlik II



Görsel 4.4. İsayeva. “Kültürel Kimlik II”, 40 cm x 30 cm, Tuval üzerine akrilik boya, İp, Kağıt, 2022

Serinin ikinci çalışması olan “Kültürel Kimlik II” tuval üzerine uygulanmış kolaj tekniğiyle akrilik boya ve iplerle üretilmiştir. (Görsel 4.4) Merkezde yine kadın portresinin bir kısmı izleyici ile göz teması kurmayı amaçlamaktadır. Kolajda uygulanan “nazar boncuğu” imgesi insanları kem gözlerden koruduğu inancına vurgu yapmayı hedefler. Yüz yıllık geçmişe sahip göz imgesi çeşitli kültürlerde farklı biçimlerde kullanılmıştır. Anadolu ve Azerbaycan kültüründe nazar boncuğu figürü, hem tarihsel hem dinsel bağlamda kötülükleri savan tılsım olarak kabul görmüştür. Üç farklı boyutta uygulanan nazar boncuğu resmin yukarısında eski Anadolu halı desen motifi olan göz motifleri ile de desteklenmektedir. Benzer toplumların ister inanç bağlamında isterse de önemli yapıtları üzerinden göz imgesini kullanması kültürlerde nazar kavramını öne çıkarmayı sağlamıştır. Bu bağlamda, çalışmada kullanılan simgesel, biçimsel ve fiziksel göz göndermesi bireyin dünyaya açılan penceresinin temsilini kapsamaktadır. Göz sembelleri burada geleneğin yıllar boyunca çeşitli evrelerde değişik biçimlerle kültüre yansımalarını anlatmak hedeflenmiştir. Çalışmanın sol kısmını kaplayan şeffaf kağıt ve

kırmızı ipler, çalışmayı iki bölüme ayırmakta, yarısını kapsamaktadır ve altındaki biçimleri gölgede bırakmıştır.

Kültürel Kimlik III



Görsel 4.5. İsayeva. “Kültürel Kimlik III”, 40 cm x 30 cm, Tuval üzerine yağlıboya, İp, 2022

Bireyin kültür üzerinden kimlik sorgulamasını ele alan en son çalışması, “Kültürel Kimlik III” uygulaması tuval üzerine yağlıboya ve iple üretilmiştir. (Görsel 4.5) Burada diğer çalışmalardan farklı olarak portre yerine merkezde insan figürü resmedilmiştir. Genel olarak üst kısımda boşluklarla tasvir edilen arka plan öndeki figürü daha görünür kılmayı sağlamaktadır. Çalışmanın yarı alt kısmı daha koyu tonlarla, katmanlarla gösterilmiştir. Uygulamada kültürel kimlik ev imgesi ile ilişkilendirilmiş ve bireyin deneyimlerine esasen konu başlığı ele alınmıştır. Ev imgesi bireyi koruyan, güven veren mekan olmakla birlikte bazı geçmişin trajik olaylarının da hapsolmuş nesnesidir. Kişisel ve toplumsal bilgileri içinde barındıran ev imgesi, insanların bağlı olduğu, kimliğinin ait

olduğu birer algıyı kapsamaktadır. Bu bağlamda, resimde koyu fırça izleri üzerinde ev imgesi, çalışmanın üst kısmında yer alan figürü, içinde var olduğu ve koruyucusu olduğu çatıyı temsil etmektedir. Figür üzerine uygulanmış, bağlanmış algısı oluşturan ipler, bireyi evine, ait olduğu yere bağlayan birer araç niteliğinde kullanılmıştır. Eskiden beri insanların nesiller boyunca korudukları evleri, tüm zorluklara ve travmalara rağmen aitlik algısını kişiye hissettiren en önemli unsur olmuştur. Bellek ve hafıza olgusu sınırlarında ev-beden ilişkisi kodlama bağlamında hem günümüzü hem de geçmişe ait hatırlatma eylemini gerçekleştirme çalışmanın önemini vurgulamaktadır.

Kelağayı



Görsel 4.6. İsayeva. “Kelağayı”, 50 cm x 40 cm, Tuval üzerine akrilik boya, İp, 2022

“Kelağayı” isimli uygulama çalışması tuval üzerinde akrilik boya ile resmedilmiş daha sonra ipler eklenmiştir. Genel soğuk renklerin hakim olması kullanılan ip malzemesinin rengini öne çıkarmıştır. (Görsel 4.6) Kompozisyonun merkezindeki kadın figürü çıplak ve arka görünümünden resmedilmiştir. Figürün üzerini örten “Kelağayı” imgesi Azerbaycan’ın geleneksel ipek eşarbindan alıntılanmıştır. Eskiden bu eşarplar

kadınların kamusal alanlarda saçlarını örtmek amacıyla kullanılmaktaydı ve güzelliklerini kaplayan birer işlev görmekteydi. Burada, “Kelağayı”nın ön planda hem renk açısından hem de biçimlendirme açısından belirgin kullanımı, kadının toplumdaki konumunu gölgelemesini vurgulamak çalışmanın esas hedefi olmuştur. Ana figürün arkadan gösterilmesi gizlenen kimliğin göstergesini teşkil eder ve üzerine gelen örtü, aşağı sarkan kırmızı iplerle gizleyen haline gelmektedir. Çalışmada kadın bedeninin çıplak tasvir edilmesi, örtünün ana maksadının aksini oluşturmakla kavram ve eylemin zıtlığının ironik ifadesini yansıtmak amaçlanmıştır.

Saf



Görsel 4.7. İsayeva, “Saf”, 40 cm x 30 cm, Tuval üzerine yağlıboya, İp, Bant, Boncuk, 2022

“Saf” çalışması tuval üzerine yağlıboya ve kurdelenin malzeme olarak kullanımı üzerine karışık teknikle oluşturulmuştur.(Görsel 4.7) Merkezde çerçevelenmiş kadın portresi açık renk tonlarla resmedilmiş, arka yüzeyde boşluk bırakılmıştır. Genellikle tek renk tonları, eskimiş fotoğraf görüntüsü izlenimi vermesi için kullanılmıştır. Bu görüntü, geçmişten kalma birer iz niteliğinde izleyiciye aktarılmayı hedeflemektedir. Portrenin çerçeve içinde “yarım” görüntüsü törenden yakın çekim fragmanı gibi bir algı yaratması amaçlanmıştır. Çalışmanın sağ ve sol merkezinden portreye kadar uzanan süslü kırmızı kurdele, eserin izleyicide hatırlatma ve uyaran etkisini arttırması esas vurucu noktası

olmaktadır. Burada hazır nesne kullanımı iki boyutlu resmi daha da öteye taşır, belli mesajı doğruca iletmekte güçlü etkendir. Kırmızı kurdelenin kullanımı bir çoğu kültürlerde farklı anlamlarla kullanılmaktadır. Özellikle Azerbaycan ve Türkiye eski geleneklerine bakıldığında, tören ve düğünlerin önemli adetlerindedir. Gelin giden kızın beline ailenin erkek ferdi tarafından üç tur yapılarak bağlanır ve bu hem yeni kurulacak yuvanın kötülüklerden korunmasını hem de gelinin baba ocağından ayrılmasının, kendi ailesini kuracağıının göstergesi olarak kabul edilmektedir. Bununla beraber, bu adet toplumun belleğinde çoğunlukla geçmişte genç kızların gelin gitmesi daha olağan olduğu için esasen saflığı ve gayreti temsil etmektedir. Eski bir gelenek olmasına rağmen günümüzde de sıkça kullanılan bu adet geçmişte “gayret kuşağı” olarak adlandırılmıştır. Kültürün zenginliğini vurgulayan kırmızı kurdele adeti aynı zamanda toplumun duygusal yapısını da öne çıkarmaktadır.

Battaniye



Görsel 4.8. İsayeva. "Battaniye", 45 cm x 35 cm, Tuval üzerine akrilik boya, İp, 2022

"Battaniye" uygulama çalışması tuval üzerine akrilik boya ve yine ip malzemesiyle oluşturulmuştur. Sıcak renklerin belirgin olduğu tablonun merkezinde uyuyan figür tasvir edilmiştir. (Görsel 4.8) Kompozisyonun genel biçim hatları bir birine ilişkili hatlarla kesilmiş, arka-ön planı kontrastlı şekilde görünür kılmıştır. Çalışmada grafik formlar resmin genelinde kullanılmıştır, bu da motiflerin sadece sembollerde değil, tüm çalışmanın renk ve biçiminde bütün olarak sembolik görüntü kazanmasını sağlamıştır. Figürün üzerinde resmedilen battaniye tasviri esas "figüranı" olmaktadır. Çalışmanın başlığı "Battaniye" olması yuvanın sıcaklığını hissettiren, ona sarılabileceği, güven hissini verebileceği bir nesne olarak temsil etmektedir. Bu anlamda, koruyan ve güven veren anne sıcaklığını anımsatan o his, toplumun belleğinde en çok çocukluk dönemine ait bir kod olarak hatırlanmaktadır. Buna bağlı olarak, çalışmada battaniyeye sarılarak uyuyan kız çocuğu imgesi tasvir edilmiştir ve bu izleyicinin geçmişten hatırladığı anıları duygusal açıdan pekiştirmeyi hedeflemiştir. Çalışmada hem merkez

yüzeyde hem battaniye üzerinde çeşitli geleneksel motifler hafif görünür şekilde basit formlarla işlenmiştir. Çalışma temel bir fikri temsil etmektedir; bireylerin günlük yaşamda kullandığı, pek anlam yüklenmediği bu nesnelere aslında geçmişin ve kültürün hafızasını oluşturmaktadır.

Ritüel



Görsel 4.9. İsayeva. “Ritüel”, 50 cm x 40 cm, Tuval üzerine yağlı boya, Bitki, 2022

Bir diğer tuval üzerine yağlı boya çalışması olan “Ritüel” boşluklar içinde beliren görüntü ile zıtlık içinde tasvir edilmiştir. (Görsel 4.9) Tuvalin orta yüzeyini kapsayan, koyu renklerin belirgin olduğu eserde karanlıktan hafifçe beliren figür ve biçimler görülmektedir. Etrafındaki boşluklar beyaz boya katmanlarıyla oluşturulmuş perde izlenimi vermektedir. Merkezdeki ana figürlerse bu perdenin ardındaki görüntüyü oluşturmaktadır. Çalışmanın koyu kısmındaki kadın figürü ve elinde tuttuğu “üzerlik” hazır nesne olarak çalışmaya uygulanmıştır. “Üzerlik” Azerbaycan kültüründe kem göze karşı yakılıp tütsü edilen bir bitkiyi temsil etmektedir. Günümüzde de ihtiyaç duyulan,

talep gören bitki olmasından dolayı güçlü bir kültürel ritüelin parçası olmuştur. Toplumun inancına göre bu bitkinin tütsüsünü kişinin başına dolayarak çeşitli ritüel kelimelerle destekleyerek kötü enerjilerden korunması ve arınması insanların belleğinde yer etmiştir. Çalışmanın alt kısmında görünen koç figürü bir çok ortak kültürün paylaştığı “Kurban kesme” eylemine gönderme yapması hedeflenmektedir. Din kültürünün merkezi, İslam dininin kabul gördüğü kurban kesme eylemi Allaha daha yakın olmak ve rıza almak gibi birer ibadet olarak uygulanmaktadır. Geçmişten günümüze her yıl tören ve kutlamalarla yapılan bu eylem artık kültürel bir ritüel haline gelmiştir. Çalışmada genel boşluk merkezdeki görüntünün daha çok dikkat çekmesine sebep olmuştur ve bu figürlerin dar bir alandan görünümü aslında geçmişte yoğun olarak kullanılan ritüellerin bugün de hala görünür olmasını vurgulamaktadır. Eskiye göre daha az başvurulan ritüel eylemler toplum tarafından yeni çağın bir parçası olarak devam edecektir.

Çalışmaların genelinde uygulanan kadın portre ve figürler, dönemin bellek kodunu oluşturan esas ögesi olarak kullanılmıştır. Bireyin özü ile bağdaştırdığı beden imgesi kişiye göre özel bir zihinsel sınırlara sahiptir. Çalışmalarda bedene yüklenen tüm anlamlar temsil olarak geçmiş dönemin değerlerinin bir parçası halinde gösterilmiştir. Kullanılan imgeler ve biçimler sanatçının kişisel kimliğinin ve ait olduğu toplumun kültürel pratiklerini iç dünyasıyla ilişkilendirerek imajların sembolik biçimini oluşturmasını kapsamaktadır. Portre imgeleri bireysel bellek ve toplumsal kimlik bağlamında temsili üzerine araştırılmıştır. Çalışmada yer alan resimlerde kimlik, bellek, imge kavramlarının belli değerler sistemine göre algılanması sorgulanmıştır. Burada figür ve imgelere sanatçının ifade tarzına has bir kod atfedilmiştir.

SONUÇ

Duyular aracılığıyla zihnin algıladığı, gerçekliği tekrar oluşturarak, görünür hale gelmesi olarak tanımladığımız imge, gerçeğin özünden çok habercisi olduğu bilgisi araştırmalar sonucu tespit edilmiştir. İnsanlık tarihinin başlangıcından beri imgeler, görsel iletişim aracı olarak zihnin algılama biçiminde önemli konuma sahip olduğu belirlenmiştir. İmgelerin sembollerle başlayan resimsel dili ilk çağlarda insanların mağara duvarlarına uyguladığı görsellerle başlamasından, günümüzde kullanılan imgelere kadar devamlı şekil değiştirdiğine dikkat çekilmiştir. İmgenin, kültür deneyimlerinden sürekli olarak etkilenmesi, toplumla bir ilişki kurarak yaratıcılık sergilemesine olanak sağlamıştır. İmgelerin anlamları yaşanan tarihsel geçmişten, kültürlerden ve toplumdan etkilenecek şekilde değişim yaşadığı ve bu değişimin sanata da yansıdığı elde edilen bilgilerdendir. Sanatta kullanılan imgelerin algılanmasında ve yorumlanmasında görme biçimlerinin etkisi önemli bulgulardan olmuştur. Bugün sanat çalışmalarında karşılaştığımız imgeler, hem araç niteliğinde algıyla iletişimi güçlendirdiği hem de belleği uyaran ve yönlendiren çeşitli kodlarla topluma mesaj iletmeyi hedeflediği görülmüştür.

Araştırmanın ikinci esas noktası olan imge ve kültür kavramlarının algıyla ilişkisi incelenerek kültürün geçmişle geleceği bağlayan ve koruyan hakim bir yapısının olduğu incelemeler sonucu elde edilen bilgilerden olmuştur. Kültürün, özelliği kapsamında bireysel ve bütüncül yaklaşıma sahip olduğu gösterilmiştir. Benzer şekilde kültürün geçmişi koruyan yapısı, imgenin zihinle ilişkisi bellekte kalan izlerin temsili aracılığı sanatta kendine özgü ifade dili oluşturduğuna dikkat çekilmiştir. Belli toplumlarda kültürel nesnelere ve görüntüleri bir ibadet nesnesi haline gelmiş ve kullanımlarının özellikleriyle ilişkili belirli eylemler, ritüeller ortaya çıkmıştır. Bununla birlikte, soyut-genelleştirici anlamların gelişmesi ve bunların çeşitli toplumsal algı biçimlerinde kişilerarası düzeyde kararlı kavramlar düzeyinde sabitlenmesiyle, algının işlevinin genişlenmesinde katkısı olduğu sonucuna varılmıştır. Bu bağlamda, sanatta kültürün imge yoluyla ifadesi eserin algılanma sınırlarının geniş ve farklı anlamlandırmayla hareket ettiği tespit edilmiştir. Kültürel unsurlar zamanla bütünleşerek sanatı da etkilemiştir, kültürün hafızasını kodlama işleyişi ile geçmişten günümüze değişen sanat pratiğinde uygulandığı saptanmıştır. Bu süreçte kodlama, sanatsal çalışmanın en önemli ögesi haline gelmiştir.

Çalışmanın sonraki aşamasında kültür gelişiminin farklı aşamalarının, toplumun duygusal yaşamına, bir dizi duyguya yol açarak bazı sanat çalışmalarında ortaya çıkmasını analiz edilmiştir. Bu doğrultuda, kültürel imgelerin kodlama bağlamında sanatçı yapıtlarında etkileri dört sanatçı yaklaşımı ile ele alınmıştır. Araştırmanın bu kısmında, Ilya Kabakov, Sarkis Zabunyan, Anselm Kiefer ve Faig Ahmed'in sanatı ve eserleri incelenmiş, çalışmanın başlıca ele aldığı kavramlara ilişkin yorumlanmıştır. Araştırmalar kapsamında sanatçı çalışmalarında malzeme, anlam ve biçim aracılığıyla bellekteki imge-kültür ilişkisini kodlama bağlamında üretimlerine dahil edilmesi incelenmiştir. Bu kodlamaların çoğu, toplumların belirlediği kültürel yapının temelleriyle biçimlenerek, kültürel kodların kitlenin belleğinde oluşmasını kapsamaktadır. Resim ve enstalasyon sanatında özellikle imge, kod, bellek kavramları imgenin tasvirinde belirgin etkisi olmakta ve imgesel ağ oluşumunun sonucunu kapsamakta olduğuna dikkat çekilmiştir. Geçmiş farklı kavram ve disiplinlerle inceleyen dört sanatçı, kültürel imgeleri veri olarak kullanıp, zihnin farklı kodlarını çağrıştırarak geçmişi günümüzde yaşatmayı amaç edindikleri sonucuna varılmıştır. Bu süreçte yaşadığı belli dönemin zorluklarına gönderme yapan Ilya Kabakov, son derece bilinçli şekilde, görsel yanıltmaca yoluyla toplumun belleğindeki görsel kodları öne çıkarmıştır. Benzer şekilde Anselm Kiefer sanatında malzemeni temsil ettiği salt anlamıyla kullanarak bellekteki tarihin sarsıcı anılarını çağrıştıran kodlara vurgu yapması, iki sanatçının ortak kavramları ele aldığı incelemeler sonucu tespit edilen bilgilerden olmuştur. Ait olduğu toplumun hafızasını kişisel deneyimlerinden beslenerek öne çıkarması, kültürel kimlik sorgulamasını gelenek, değerler ve inançla ilişkili kodlamayı esas alarak incelemesi, Sarkis Zabunyan ve Faig Ahmed'in sanatına özgün ifade gücü katmıştır. Bu süreçte, her iki sanatçı kendi kültüründen esinlendiği geleneksel yapıyla orijinal ve en önemlisi özgür yaratım sergilemiştir.

Deneyimlediği kültürü çalışmalarına yansıtan sanatçılar, üretim süreçlerini gerçekleştirirken yaşadığı dönemin etkilerinden edindiği verilerin oluşturduğu kodlarla imgenin gücünü birleştirerek ele aldığı kavramları eserlerine ilişkilendirmeyi başarmıştır. Tüm araştırmaların sonucunda Güncel Sanat döneminde sanatçıların tarihsel deneyimlerden beslenerek çalışmalara yansıttığı anlamlar analiz edilerek kişiye özel sonuçlara varılmıştır.

KAYNAKÇA

- A. Genç (2003). *Algı Sistemleri ve Görüntü Estetiği*, Erzurum: Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi, sayı 3.
- A. Tekiner (2014). *Çaylak Sokak'ta Bir Okuma Denemesi*.
- A. Uz (2020). *Yeni Dışavurumcu Sanata Ressam ve Heykeltıraş Anselm Kiefer'in Eserleriyle Bakmak*, cilt 7, sayı 12.
- A.F. Parsa (2004). *İmgenin Gücü ve Görsel Kültürün Yükselişi*. January 2004.
- Akdeniz H. (1982). *Görsel Algılama Açısından Renk Kullanımı ve Etkileri*. Yüksek Lisans Tezi. İzmir: Ege Üniversitesi.
- Assmann A. (2008). *Canon and Archive*. New York: Walter de Gruyter GmbH.
- Bachelard G. (1969). *The poetics of space*. Boston: Beacon Press.
- Barutçugil İ. (2011). *Kültürler Arası Farklılıkların Yönetimi*. İstanbul:Kariyer Yayıncılık.
- Boulding K. (1961) *The Image*. Michigan: University of Michigan Press.
- Cüceoğlu D. (2000). *İnsan ve Davranışı*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Damen L. (1987). *Culture learning: the fifth dimension in the language classroom*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Peterson E., Coltrane B. (2003). *Culture in Second Language Teaching*.
- Yenişehirli F. vd., (2014). *Kültür Tarihi*. Anadolu Üniversitesi. Açıköğretim Fakültesi Yayını, sayı 4.
- Fleckner U. (2016). *Sarkis Külliyyatı Üzerine, Bellek ve Sonsuz*. İstanbul:Norgunk yayınları.
- Aydoğdu H. (2006). *Bergson'un Hakikat Araştırmasında Sanatın Fonksiyonu*, cilt 7, sayı 1
- Markus H.R., Kitayama S. (1991). *Culture and the self: implications for cognition, emotion, and motivation*. Psychological Review 98(2).

- Hall S. (2017). *Kültürel Temsiller ve Anlamlandırma Uygulamaları*. İstanbul:Pinhan yayıncılık.
- Kabakov I., E. (2017). *Not Everyone Will Be Taken Into The Future*. London:Tate Publishing.
- Kahvecioğlu H. (1998). *Mimarlıkta İmaj: Mekansal İmajın Oluşumu ve Yapısı Üzerine Bir Model*. Doktora Tezi. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi.
- Kaplan S. (2003) *Gestalt Görsel Algı Teorilerinin Bauhaus Ekolü İçinde Seramik Temel Teknikleriyle Uygulanması*. Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.
- Korostelina K. (2006) *Identity, Morality, and Threat: Studies in Violent Conflict*, Lanham MD:Lexington Books.
- Korshunova L. S., Pruzhinin B.I. (2009). *Imagination and Rationality: The experience of methodological analysis of the cognitive functions of the imagination*. Moskov.
- Kosslyn S.M., Shin L.M. (1991) *Visual Mental Images in the Brain*. Philadelphia: American Philosophical Society.
- Kramsch C. (1993). *Context and Culture in Language Teaching*. Oxford: Oxford University Press.
- Lander E. (2000) *Art and science*. New York: New York Times.
- Leppert R. (2002). *Sanatta Anlamın Görüntüsü,İmgelerin Toplumsal İşlevi*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Lynch K. (1960) *The Image of the City*. England: Massachusetts Institute of Technology.
- Halbwachs M. (1939) *Individual Consciousness and Collective Mind*. The American Journal of Sociology.
- Halbwachs M. (1939). *Individual Consciousness and Collective Mind*. The American Journal of Sociology 44.6.
- Ünlü M.M. (2017). *Sanat Eğitimi ve Görsel Algı*. Akra Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi.
- Merleau-Ponty M. (2012), *Phenomenology of Perception*. New York: Routledge.
- Millar S. (2008.) *Space and Sense*. England: Psychology Press.

- Mitchell W. J. T. (1986). *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Mitchell W.J.T. (1984). *What Is an Image?* U.S.: Johns Hopkins University Press.
- Mitchell W.J.T. (1990). *Representation. Critical Terms for Literary Study*. Chicago: University of Chicago Press.
- Moran P. R. (2001). *Teaching culture: Perspectives in practice*. Boston: Heinle & Heinle.
- Nanay B. (2010). *Perception and Imagination: Amodal Perception as Mental Imagery*. New York: Springer Publishing.
- Nelkin D., Lindee S. (1996). *The DNA Mystique: The Gene as a Cultural Icon*. Michigan: University of Michigan Press.
- Nevin G.H. (1996). *Resimde Görsel Algılama*. Sanatta Yeterlilik Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.
- Ong W. J. (2010). *Sözlü ve Yazılı Kültür*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Yağmur Ö. (2014). *Minimal sanatta Dan Flavin'i Gestalt Algı Kuramıyla Anlamlandırma*. Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi, sayı 33.
- Özkirişi H. İ. (2021). *Algı ve Zaman Bağlamında Grafik İmge: Hareketli Grafikler ve Deneysel bir Çalışma*. Sanatta Yeterlilik Tezi. Ankara Hacettepe Üniversitesi.
- Rideal L. (2018). *Resimler Nasıl Okunur*. İstanbul: YEM Yayınları.
- Akdağlı S., Pelikoğlu F. (2018). *Plastik sanatlarda kapı imgesi*. Malatya: İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi.
- Anker S., vd., (2014), *Models, Metaphors, and Matter*. Artists and Scientists Visualize Scientific Concepts.
- Anker S., vd., (2014), *Models, Metaphors, and Matter*. Artists and Scientists Visualize Scientific Concepts.
- Sturken M., Cartwright L. (2009). *Practices of looking: An introduction to visual culture*. Oxford, U.K: Oxford University Press.
- Şişman M. (2007). *Örgütler ve kültürler*. Ankara: Pegem A yayıncılık.

The New Encycopedia (2008). Visual Culture.

Tylor E.B. (2004). *Primitive Culture: Researches into the Development of Mythology*. Cambridge: Cambridge University Press.

Velioglu S. (2000). *İnsan ve Yaratma Edimi*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Yıldırım R.C. (2021). *Joseph Beuys ve Anselm Kiefer'in Sanatında Hafıza ve Plastik Dil Oluşumu*. Yüksek Lisans Tezi. Sakarya: Sakarya Üniversitesi.

İNTERNET KAYNAKLARI

https://en.wikipedia.org/wiki/Ilya_Kabakov (Erişim tarihi: 06.05.2022)

<https://www.studiointernational.com/index.php/ilya-and-emilia-kabakov-interview-new-paintings-pace-gallery> (Erişim tarihi:06.05.2022)

<http://www.kabakov.net/news/2019/9/7/ilya-and-emilia-kabakov-not-everyone-will-be-taken-into-the-future-18-october-2017-28-january-2018-at-tate-modern>

(Erişim tarihi:07.05.2022)

https://artchive.ru/publications/3289~II%27ja_Kabakov_Mir_kak_total%27naja_installj_atsija (Erişim tarihi: 07.05.2022)

https://tr.wikipedia.org/wiki/Sarkis_Zabunyan (Erişim tarihi:08.05.2022)

<https://www.hisour.com/sarkis-respiro-turkish-pavilion-venice-biennale-2015-55033/> (Erişim tarihi:09.05.2022)

<https://artreview.com/2015-venice-19-sarkis/> (Erişim tarihi:09.05.2022)

<https://faigahmed.com> (Erişim tarihi:14.05.2022)

<http://yarat.az/index.php?lang=en> (Erişim tarihi:15.05.2022)