

Çağdaş Türk Resminde İmge Örüntüsü Bağlamında Beden Temsilleri

Ali Asker BAL

Özet

Anahtar kelimeler: Beden temsili, İmge örüntüsü, Beden imgesi, Resim sanatı, Minyatür

Bedenin sanata konu edilmesi, betimlemenin tarihi kadar eskiye uzanır. Yeryüzünde hiçbir şey insan bedeni kadar ilgi odağı olamamıştır. Bugün beden, siyaset, din, hukuk, ekonomi, bilim, medya ve moda gibi egemenlik aygıtlarının yağmalama alanıdır. Devletin tek tipleştirdiği, dinin örttüğü, modanın açıp kapattığı, spor tekellerinin yarıştırdığı, kozmetik sanayinin allayıp pulladığı, plastik cerrahinin kesip biçtiği, medyanın tepeden tırnağa yeniden biçimlendirdiği beden; günümüzde istila edilmiştir. Sanat, dört bir yandan kuşatılan, yağmalanan ve örselenen bedeni bütünlüğe kavuşturmayı ve giderek sağaltıcı özelliğiyle ona terapi imkanı sağlayabilecek biricik alandır. Bu çalışmada; kronolojik bir çizgide, Türk minyatür geleneğinden itibaren Çağdaş Resim Sanatımızın bedeni ele alış tavrını irdelemeye ve yapıt okumalarından hareketle, Türk kültüründeki beden imgesinin resim sanatındaki sunumunun izlerini sürmeye çalışacağız.

Summary

Keywords: Body representation, Pattern of image, Body image, Painting, Miniature

Studying body in the art, goes back as far as the history of imagery. Nothing in the world can become focus of interest as human body did. Today, body is the looting area of the dominance tools such as politics, religion, law, economics, science, media and fashion. The body which is uniformized by state, covered by region, uncovered and decorated by fashion, competed with others by the power of sport monopolies, put on make-up by cosmetic industry, operated by plastic surgery and shaped from head to foot by media, nowadays has been invaded. Art with its curative feature, is the only field which will provide a therapy chance and also make complete the looted, surrounded on all sides, buffeted body. In this study, in a chronological line, we will try to research the manner in which our Contemporary painting considers the body beginning from Turkish miniature tradition, and the plastic arts presentation of body image in the Turkish culture by reading paintings.

*“Hicap duymaksızın bahsetsin herkes
vücudunu yaratmak zevkinden”*

Fazıl Hüsnü Dağlarca'nın biraz da beden övgüsü olarak okuyabileceğimiz bu dizesini bir buyruk olarak kabul edersek eğer; ozanın durduğu sanat zemininden beden sorunsalına bakmak önümüzde renkli uğraklarla dolu uzun bir yolun uzandığını gösterecektir.

Yeryüzünde hiçbir şey insan bedeni kadar ilgi odağı olamamıştır. Bedenin tarihi, onun üstüne kurulan egemenliklerin tarihidir de aynı zamanda. Geçmişte olduğu gibi günümüzde de beden siyaset, din, hukuk, ekonomi, bilim, medya ve moda gibi egemenlik aygıtlarının yağmalama alanıdır. Devletin tek tipleştirdiği, dinin örttüğü, modanın açıp kapattığı, spor tekellerinin yarıştırdığı, kozmetik endüstrisinin

allayıp pulladığı, plastik cerrahinin kesip biçtiği, medyanın tepeden tırnağa yeniden biçimlendirdiği beden, günümüzde istila edilmiştir. *“Aynı iktidar odakları, ruhumuz üzerinde de egemenlik kurmak ister ve bunda da başarılı olurlar”*(1). Yalnız bedenimiz değil, ruhumuz da yağmalanmıştır. Ruh ya da ben, bedenden fazla bir şeydir. Ama bu *“fazla şey”*(2) kendisini yine de bedende gösterir. O halde ben, cisimleşmiş bedeninin ta kendisidir. Ben ve ruh bedeninin bütünlüğüdür. Ruh ve beden bütünlüğünün sağlanması, giderek de bedeninin özgürlüğüne kavuşturulması sadece spora havale edilebilecek bir durum değildir. Çünkü sözü geçen iktidar odakları sporu da çoğu kez kendi denetim ve yönlendirmeleri altına alırlar ve doğrudan veya dolaylı olarak kendi amaçları için kullanırlar. Bu kaybolan bütünlüğü sağlayabilecek tek güç olarak geride sadece sanat kalıyor. *“Maddi dünyanın ikonu olan beden gösterge olarak ‘gösteri toplumu’nun hedefi”*(3) olmaya dönüşmeden

önce, beden, ontolojik anlamda hermeneutik'e (yorum-sama) kadar uzanan bir sürecin içinde giderek de sanatın yorumlama alanında yer almıştır.

Sanat, dört bir yandan kuşatılan, yağmalanan ve örselenen bedeni bütünlüğe kavuşturmayı ve sağaltıcı özelliğiyle ona terapi imkanı sağlayabilecek biricik alandır. Sanat bedene ve bedensel eylemlere yüklenmiş olan anlamı ortaya çıkarmaya ve varsa ileti değeri taşıyabilecek nitelikteki bedensel duruş ve devinimleri anlamlandırma çabasına girer. Böylece beden tarihini, bedenini özgürleşme süreci olarak yeni bir dönüşüme doğru evrilmeye başlar. Sanat bu dönüşümü kendine özgü dillerle kurduğu imge örüntüsü ile sağlar.

Sanatsal düşünme, imgelerle düşünmedir aynı zamanda. Sanatsal imge, "gerçekliğin estetiksel olarak yaratılışı ile sanatsal olarak özümlemesinin temel ögesi, sanatsal biçimlendirme ile sanatsal biçimlendirmenin kendine özgü biçimi ve sonucu"(4) dur. Sanatsal imge, insanın doğayla, toplumla ve kendisiyle ilişkisinin somut özel, tikel görüşlerinin doluluğu içinde estetiksel olanın zihinsel özümlemesi biçimidir.

Sanat kendisinden var ettiği ve yapıt yoluyla kendi gövdesinden koparıp, attığı imgelerle bir dil kurmaya çalışır. İmge, yapıtın dünyasını ve anlamlılığını taşıyan araçtır. Biçime ait bir unsur olması yanında, ontolojik (varlıkbilimsel) bir bağlamda düşünülmesi de gerekiyor bu kavramın. İmgenin taşıdığı ve görünür kıldığı bilgi ya da anlam, ona bakanın izleyicinin de paylaştığı bir bilgi ve anlamdır. Dil ile imge arasındaki ilişki zaten tam da bu paylaşımdan doğar.

Sanatsal imge, anlam yüklü ve genellen-dirilmiş algı ve tasarımları iletir. Gerçekliğin sanatsal imgeler halinde özümlemesi, çeşitli semiotik (gösterge-sel) sistemler içinde ortaya çıkar; dilsel imgeler halinde edebiyatta; görsel-gözleyici imgeler halinde görsel sanatlarda, anlatımsal hareketler halinde tiyatro, dans ve sözsüz sanatlarda ve soyut olarak da müzik dili içinde.

Bedenin temsillerinin yapıt okumalar yapılarak ele alınacağı bu metinde, bedeni sembolik bir düzen içinde kurmaya yönelik sanatçı tavırları incelenecektir. Sembollerle kurulu iletişim dili olan resim sanatında, anlatım, gösterenle gösterilen ilişki-

siyle çözümlenir ve yoruma kavuşturulabilir ancak. Ama bu ilişki her zaman gösterenle gösterilenin birbirini açık ettiği bir biçimde olmaz. Çoğu zaman gösterenin sembolik hale geldiği, gösterilenin belirsiz olduğu bir imgesel örüntüyle karşı karşıya oluruz. Görsel ve plastik sanat dili düzleminde bulgularanan 'imgesel örüntü' kavramı, özne ve nesne arası bir noktada, imgenin içerdiği görsellik ve çağrıştırdığı anlam bağlamından kurtularak, kendi içinde tekrar ve çeşitlemeye doğru evrilmesidir. Örüntü, olay veya nesnelere bir biçimde birbirlerini takip ederek gelişmesidir. İmge örüntüsü ise aynı imgenin sürekli yinelenmeler yoluyla biçimlendiği; düşünce ve hareketlerdeki bu yenilenişleri simgesel bir anlatım diline kavuşturmasıdır. Burada imge, kendi tekabülünden (oluşundan) hareketle giderek simgeye dönüşür ve 'prototip' yada 'stereotip' olarak da adlandırılabilir 'klişe imaj'lara yerini bırakır. 'Karmaşık düşüncenin basit anlatımı' veya 'en az malzeme ile en çarpıcı anlamı yakalama' zorunluluğunun bir tezahüründen doğan 'imge örüntüsü' kavramı burada imgenin giderek bir simgeye dönüşmesi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Görsel ve plastik resim dili için birer 'bulunmuş nesne' veya 'keşfedilmiş imge' olarak da tanımlanabilecek bu simgelerin yapıtlardaki karşılığına geçmeden önce, sanatsal imge oluşturma konusunda Batılı ve Doğulu iki ayrı zihniyetten söz etmek ve bizim ikincisine daha yakın olduğumuz belirlemesini yapmak gerekiyor. Resim sanatının baştan itibaren vazgeçilmez temalarından biri olan 'Adem ve Havva' betimlemeleri üzerinden yapıt okumalarına başlayabiliriz.

Biri İtalyan Sanatçı Albrecht Dürer'e, diğeri ise Osmanlı nakkaşı Kalender'e ait, aynı dinsel öyküyü konu alan iki ayrı yapıt yan yana incelendiğinde, temsildeki farklılığı görebiliriz. Osmanlı nakkaşın insan bedenini naturalist / doğacı bir eğilimle değil de bir çeşit kavram ressamlığıyla ele aldığını, Avrupalı ustanın detaycı tasvir eğilimine karşın nakkaşın hacim, gölge, derinlik gibi kaygılardan kendini azat ettiği açıkça görülebilir. Bu iki yapıt boyut ve sergileme pratikleri açısından da tamamen farklı iki görsel geleneğin ürünüdürler. Biri dikey ekseninde geniş bir bakış alanını gerektirirken diğeri yatay ekseninde elyazması bir cildin iç sayfalarından birinde saklı. Diğer bir deyişle, ilki bakışın ilgisini çekip onu hoş tutmayı, ikincisi ise bakışın arzularını örseleyip yüzeyin ardındaki derinliği anlamayı öneriyor. (Resim: 1,2)



Resim 1: Nakkaş Kalender, "Falname", 17. yy.



Resim 2: Albrecht Dürer, "Adem ve Havva", 16.yy.

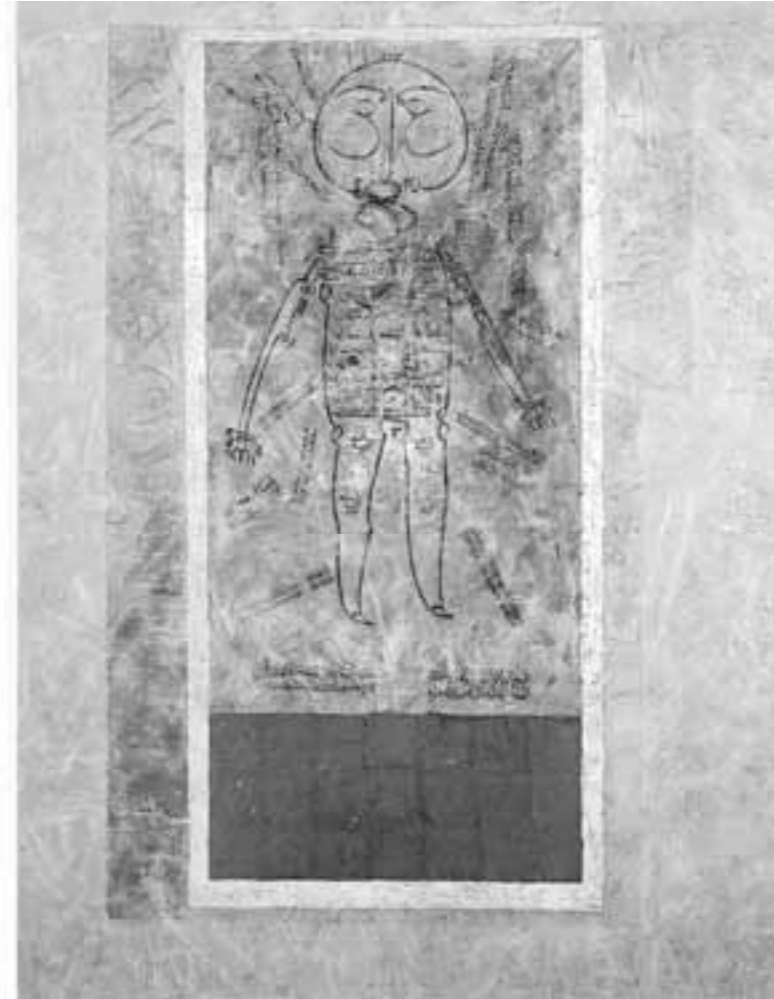
Köklü bir geleneği olmayan her sanatın olduğu gibi Türk resmi de kendine örnek aldığı modelleri taklit etmekle başlayan ilk tedirgin adımlardan hemen sonra bir kimlik arayışına girmiştir. Osmanlı geleneğiyle yetişen gençlerin, yüzlerce yıllık Batı resminin birikimini birkaç yıl içinde özümselemeleri beklenemezdi elbette. Dolayısıyla Türk resmi, yavaş ve sağlam bir birikim yerine, aradaki açığı en kısa yoldan kapatmanın yöntemlerini aramıştır. Batılı akademik geleneğin de etkisiyle, tasvire yer vermeyen ve hiçbir öykü anlatmayan figürsüz sanat büyük bir ilgiyle karşılanmıştır ilk başlarda. Fakat yoğun sanatsal tartışmaların odağından güçlü bir figür resminin doğması uzun sürmemiştir. Figüratif anlatımda yoğunlaşan ve özgün arayışlara yönelen 'yeni figür' eğilimi ve 80'li yıllar gelinceye kadar ve sonrasında kişilik sorununu çözümlenmeye çalışan sanatçıların bireysel anlatımlarında büyük bir çeşitlilik yaratmıştır. Çağdaş Türk Resim Sanatında, bedeni ontolojik (varlıkbilimsel) bir anlayışla ele alan ve belli bir imge düzeni içinde yeniden kurmaya girişen sanatçıların tavırları bu

eğilimin önemli bir evresini oluşturmaktadır. Çağdaş Türk resminde, ağırlıklı olarak figür-beden sorununu irdelemeye çalışan farklı dönemlerden bir grup sanatçının üretimi, figürün düşünceyle girdiği yoğun ilişki boyutuyla incelendiğinde, çok özel bir resim dilinin ortaya çıktığı görülebilir. Türk resminin, farklı dönemlerini temsil eden eski ve yeni kuşaktan Neşet Günel, Erol Akyavaş, Neşe Erdok, Cihat Aral, Ergin İnan, Mustafa Ata, Mithat Şen, İsmet Doğan'ın çalışmalarını 'beden temsili' ekseninde incelemeğe çalışacağız.

Neşet Günel'de beden, emeğin ve üretimin aktörü olarak temsil olanağı bulur. Sanatçının anıtsal ölçülere varan figürlerinde, insan anatomisinin çözümlenmesine dair güçlü bir desen anlayışı belirgindir. Günel, doğduğu, büyüdüğü topraklara yönelerek buradaki kırsal yaşam biçimini yapıtlarında işlemiştir. Anıtsal figürlerle belirginleşen bedenler ve sahip oldukları güçlü eller, zor yaşam koşullarıyla olan mücadeleye vurgu yapıyorlar. (Resim 3)



Resim 3: Neşet Günel, "Toprak Adamı", 1974.



Resim 4: Erol Akyavaş, "İnsan-ı Kamil", 1990.

Erol Akyavaş'ta ise beden, her zaman somut bir gösteren olmanın ötesine taşınmış; arzulanma, ölüm ve genel olarak varolma sorunuyla birlikte ele alınmıştır. Önceleri büyük bir renk kütlesi olan kadın gövdeleriyle başladığı beden çalışmalarını sonraları ten ve tinin bir arada olduğu yazı temsillerine doğru götürmüştür. Sanatçı, kesme yapıştırma ve boyama üzerinden parçaladığı, ayrıştırdığı ve kimlik-sizleştirdiği bedeni, ezberlenmiş yan anlamlarından kurtarmıştır. Akyavaş ta beden, cinsel ve erotik bir aygıt olmakla birlikte daha çok bir yaşam deposu şeklinde bir metafor olarak kullanılmıştır. Beden ve ölüm ilişkisi Onda erotizmle birlikte ele alınırken, bilinç bedenli olmanın ölümlü olmak anlamına geldiği sürekli olarak vurgulanır. Sanatçı, beden ve ölüm kavramları üzerine yoğunlaşırken, ikonaları ironik bir tarzda eleştirdiği çalışmalarında, "yani hakiki manada insan kendi bedenine bile sahip değilken, bizatihi sana ait

hiçbir şey yokken, yüzünü bir ikona dönüştürüp bedenini ölümsüz kılmak nasıl mümkün olabilir?"(5) diye sormadan duramaz. Akyavaş, 1990'larda yazıyı, resimselliğin üstünde tutarak, resmi tamamen metin haline getirdi. Yazıyı resimsel etkisiyle değil, doğrudan bir dil etkisiyle okumaya çalışan ve harfleri değil, bizzat yazıyı öne çıkaran Akyavaş, böylece tuvali 'bakılan' şey değil, 'okunabilir' bir metne dönüştürmek istemiştir. Bu anlamda, Akyavaş'ın "İnsan-ı Kamil" resmindeki figür bir 'ayna-beden'dir. Tanrı kendi gizli hazinesini seyretmek istemiş ve tüm güzelliklerin yansıması olarak insanı yaratmıştır. Tanrının gizemiyle örtülmüş ve bedenselliği geride bırakmış bir varlığın imgesi olamayacağı, aksine ancak kutsal harflerden örülmüş tinsel bir tezahürü olacağı için, tüm alegorik çağrışımlar resimden atılmıştır. Beden, yerini tin'e bırakmıştır bu temsilde. (Resim 4)



Resim 5: Neşe Erdok, "Saltanat", 1977.



Resim 6: Cihat Aral, "Hücrede II", 1992.

Neşe Erdok'un resimlerinde insan gövdeleri fazla durağan gibi görünürler; kendi gerçekliklerinde taşlaşmışlardır sanki. Günlük yaşamda, vapurda, trende, berberde kendi yazgılarına razı olmuş, zedelenmiş bedenlerdir bunlar. Morg masasında ya da tedavi yatağındaki insanlar figür / beden kesilmişlerdir. (Resim 5)

Cihat Aral 'yıkım resimleri' olarak da okunabilecek işlerinde, şiddete ve vahşete maruz kalan bedenleri derin bir psikolojik gerilim ve kırılganlıkla betimler. Bu bedenler, bir kimliğin, bir aidiyetin bütünsel imhasının altındalar ve Aral, "örselenmiş bu bedenleri 'ruhunu ve belleğini yitiren bu çağ insanının' hedonizm (hazcılık/mutluluk) anlayışının karşısına koyar"(6). (Resim 6)

Türk resminde, 80'lerde güçlenen 'fantastik-gerçekçi' eğilim, 'yeni figürasyon' akımının, dışavurumcu-sürrealist yöndeki araştırmaları ile psikolojik ve toplumsal eleştiri yüklü yorumlarda temellenmiştir. Bu eğilimin temsilcileri arasında Ergin İnan, Mustafa Ata, Mithat Şen ve İsmet Doğan gibi isimler ilk aklı gelen örnekler arasında yer alırlar.

Ergin İnan, "gönülde olanı çizmek" olarak ifade ettiği resim tavrıyla, böcek yaşamının en ince

ayrıntılarını, insana dair vücut dilinin yorumuyla birleştirdiği çalışmalarında, anlamı insan varoluşuna koşut bir gize indirgemeye çalışıyor. Sanatçının bedenleri ve suretleri fiziksel dünya ve dış benzerliklerin ötesinde varoluşun iç dünyasını yansıtıyor. İnan'ın figürleri "kendisi olduğu ölçüde, kendi dışında yer alan her şeyi temsil etme potansiyeline sahiptirler"(7)(Resim 7)

Mustafa Ata da beden, figür çıkışlı bir geleneğin uzantısında yer alan, algı ve yaşantı içeriklerinden hareketle oluşturulmuştur. Kendi boşluklarına hapsedilmiş, yalnızlaştırılmış bu bedenler, doğadan yalıtılmış zamansız bir mekanda yer almanın gerginliğiyle hareket ederler. "Sürekli devinim halindeki figürlerin, gündelik (somut) hayatta karşılaştığımız hareketleri temsil etmekten ziyade, doğrudan doğruya genesis'in (yaratılış/başlangıç) ilgi alanı içine girerek, bütünüyle sentaks'a (söz dizimi) ait bir süreçselliğin teşhir edildiğini gösterir bize"(8). Ata'nın resimlerinde, "tutduğumuz her renk şeridi bizi bir kasım lifine ya da beden uzuvlarından birinin kaderini tayine ulaştırır"(9). (Resim 8)

Mithat Şen'in yapıtları, birer 'beden metinleri'dir; bütünlüğü olmayan, teni olmayan, cinsel kimliğe göndermeleri olmayan bir bedendir söz konusu olan. Bedeni doğrudan temsil etmeyen, ama onu yeniden kurmayı öneren bir soyutlamayla kurgu-



Resim 7: Ergin İnan, "Şekillere Büründü", 1993.

lanmışlardır. Her soyutlamanın gerisinde algıladığımız dünyadaki bir gerçeklik yatar. Şen'in resimlerinde bu gerçeklik, bedenın kendisi değil, onu beden yapan organların organizasyonudur. Bu organizasyon, beden dizisi resimlerinin kavramsal merkezinde duruyor. Resimleri bir dizi haline getiren organizasyonun, bir yap-boz oyununda olduğu gibi her defasında bir başka biçimde kuruluyor olabilmektedir. "Bedeni kendi gövdesinde mahkum bırakarak ölümsüzlüğü değil, ölümlülüğü ve sonluluğu imler Mithat Şen"(10). Bildik bir gövde imgesinin tersyüz edilip kendi gerçekliğinden resmin gerçekliğine dönüştürülmesi ile gerçekleşen "imge kırıcılık" bir tavır olarak sezilenebiliyor bu resimlerde. "Konuşmayan, iletişimi reddeden bir yapıt var ortada"(11). (Resim 9)

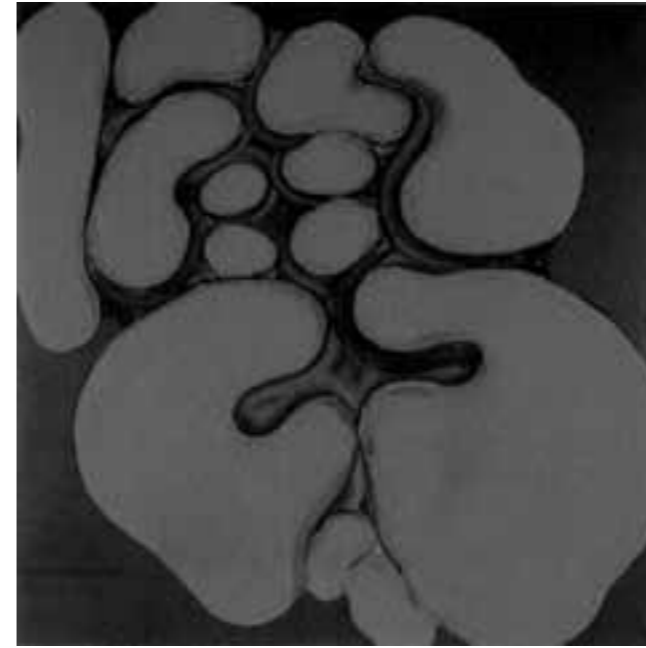
İsmet Doğan'ın resimleri bize yazı ve beden arasındaki ilişkileri yazarın ve yazının kendisinin özneye dönüşmeyen bir halinde veriyor. Hermeneutik bir okumaya tabii tutulduğunda, bu resmin temel problematiği dil ve tarihtir. "Tarihi olarak, tarih ve yazı ilişkisi aynı zamanda bedenın üzerine kazanmış



Resim 8: Mustafa Ata, "Kompozizyon", 2006.

kodlar, imler ve işaretlerin göstergebilimsel analizini veriyor. Buna göre yüzüzlük ve yüzleşme, tarihle bir yüzleşmeye doğru gidiyor"(12). "Beden dili"ni somutlaştırmak ve yaratmak için, resimsel jest söze başvuruyorsa, sözüün figür gibi, çözüldüğünü ve yapı bozuma uğradığını görüyoruz. Yapıtlarını 'resim-i olmayan aynı zamanda modern resim okumaları' şeklinde "resim-iş" olarak adlandıran Doğan, 'izleyicinin yapıtın okunuşuyla bütünleşmesini' istediğini belirterek, oyun (bulmacalar) içinde oyunun varlığını açıkça vurguluyor. Denilebilir ki, Doğan, politik kültüre ilişkin tüm dilsel, kültürel, mekansal imleri ele aldığı felsefi çerçevesiyle hem yerel olanı ve hem de evrensel olanı içerimleyen kültürel kodların yapı bozumuna girişmiştir.(Resim 10)

Çağdaş Türk resminde, varoluş sorununa ve semgesel anlatıma yönelen bireysel yaklaşımlar, özgün biçimlendirmeler ve güçlü renk kurgusuyla, biçem çeşitliliğini yarattığı gibi, resim sanatına bir dinamizm de getirmiştir. Çağdaş Türk Resim Sanatında beden odaklı bir sanatsal imge örüntüsüyle çalışmalarını gerçekleştiren sanatçılar güçlü bir resim dili oluş-



Resim 9: Mithat Şen, "Beden", 1991.



Resim 10: İsmet Doğan, "Beden", 1996.

turmayı başarmışlardır. Bu sanatçıların ortaya koydukları yapıtlarda bedenın sembolik bir düzen içinde yeniden yapılandırıldığını görüyoruz. Tümüyle imger ve sembollerle kurulan bir iletişim dilini kullanan sanatçılar çoğu zaman göstermekten çok gizleyen ve daima temsil edilemez olana ait tutarlı bir bedensel ve tinsel sembolizm ortaya koymuşlardır.

* Arş. Gör. Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, e-posta: aliasker.bal@deu.edu.tr

KAYNAKÇA

- AKAY, Ali, *Sanatın ve Sosyolojinin Ruh Hali*, Bağlam yayınları, İstanbul, 2001.
- AKAY, Ali, *Sanatın Sosyolojik Gözü*, Bağlam Yayınları, İstanbul, 1999.
- BEYKAL, Canan, *Mustafa Ata*, Bilim ve Sanat Galerisi Yayınları, İstanbul, 1993.
- ÇALIŞLAR, Aziz, *Sanat Ansiklopedisi*, Milliyet yayınları, İstanbul, 1991.
- ERGÜVEN, Mehmet, *Kurgu ve Gerçek*, Gendaş Kültür Yayınları, İstanbul, 2003.
- KOÇAK, Orhan, *İmgenin Halleri*, Metis Yayınları, İstanbul, 1992.
- MADRA, B.- DOSTOĞLU, H., *Erol Akyavaş*, İstanbul Bilgi Üni. Yay., İstanbul, 2000.
- ÖZDEM, Filiz, *Cihat Aral*, M.S.G. Yayınları, İstanbul, 1997.
- SAYIN, Zeynep, *Mithat Şen ve Beden Yazısı*, İthaki Yayınları, İstanbul, 2003.
- SOYKAN, Ömer Naci, *Türkiye'den Felsefe Manzaraları-2*, Küyerel Yayınları, İstanbul, 1998.

NOTLAR

1. SOYKAN, Ömer Naci, *Türkiye'den Felsefe Manzaraları-2*, Küyerel Yayınları, İstanbul, 1998, s. 54.
2. A.g.y., s. 55
3. AKAY, Ali, *Sanatın ve Sosyolojinin Ruh Hali*, Bağlam yayınları, İstanbul, 2001, s. 42
4. ÇALIŞLAR, Aziz, *Sanat Ansiklopedisi*, Milliyet yayınları, İstanbul, 1991, s. 374.
5. MADRA, B. - DOSTOĞLU, H. *Erol Akyavaş*, İstanbul Bilgi Üni. Yay., İstanbul, 2000, s. 99.
6. ÖZDEM, Filiz, *Cihat Aral*, M.S.G. Yayınları, İstanbul, 1997, s. 13.
7. ERGÜVEN, Mehmet, *Kurgu ve Gerçek*, Gendaş Kültür Yayınları, İstanbul, 2003, s.150.
8. A.g.y. s.156.
9. BEYKAL, Canan, *Mustafa Ata*, Bilim ve Sanat Galerisi Yayınları, İstanbul, 1993, s. 138.
10. SAYIN, Zeynep, *Mithat Şen ve Beden Yazısı*, İthaki Yayınları, İstanbul, 2003, s.96.
11. KOÇAK, Orhan, *İmgenin Halleri*, Metis Yayınları, İstanbul, 1992, s.38.
12. AKAY, Ali, *Sanatın Sosyolojik Gözü*, Bağlam Yayınları, İstanbul, 1999, s. 203.