



## İNCELEME

### VİNCENT DESİDERİO RESİMLERİNDE ALEGORİK ANLATIM

Cenan ÖZTÜRKLER<sup>1</sup>  ORCID: 0000-0002-8532-9547

Makale Geçmişi

Geliş: 24/02/2024

Kabul: 01/04/2024

Yayın: 26/06/2024

#### Öz

Alegorik anlatım biçiminde, açık ve doğrudan bir anlatım yerine dolaylı bir anlatım sergilenmektedir. Sanatçı, eserlerinde dili parçalara ayırarak düşünsel ve kavramsal örüntülerle yeniden inşa etmektedir. Böylece izleyiciye iletmek istediği mesajları çeşitli metaforlar ve simgeler aracılığıyla karmaşık bir dille aktarmaktadır. Alegorik anlatım biçimi, genel olarak geleneksel ve Postmodern olmak üzere iki dönemde incelenebilir. Geleneksel alegorik resimlerde dinsel veya mitolojik tek bir konu işlenmektedir. Ancak Postmodernizm ile birlikte sosyolojik, dinsel, mitolojik, kültürel, politik, tarihsel vb. birden fazla konu alegorik resimlerde ele alınabilmektedir. Günümüzde alegorik anlatım dilini kullanan sanatçılar, geleneksel konu ve temalardan uzaklaşarak onun çevresinde dolaşmakta, geleneksel anlatım biçimlerinden yola çıkarak günümüze dair çeşitli öyküler anlatmaktadırlar. Bu bağlamda Vincent Desiderio'nun günümüze dair çok katmanlı anlatılar sunduğu resimlerinde kullandığı alegorik dil, araştırmanın konusunu oluşturmaktadır. Araştırmanın amacı, resim sanatında bir anlatım biçimi olan alegorinin tarihsel bağlamda incelenerek günümüz sanatındaki yerinin saptanması ve Türkçe literatürde hakkında yeterli bilgi bulunmayan Vincent Desiderio'nun çalışmalarına yeni bir bakış açısı sunmaktır. Araştırmada ilk olarak alegorinin tanımlanması yapılmış ve dönemsel farklılıklarına değinilmiştir. Ayrıca izleyicinin alegorik resimlere nasıl yaklaşabileceği problemi ele alınmıştır. Hemen ardından Vincent Desiderio'nun Tembellik Diyarı ve Pantokrator isimli eserleri çözümlenmeye çalışılmıştır. Araştırmanın sonucunda ise Desiderio'nun resimleri üzerinden ele alınan alegorik anlatım biçiminin günümüz sanatındaki yeri ve önemi vurgulanmıştır. Araştırma sürecinde doküman analizi yöntemi kullanılmıştır. Araştırma konusu ile ilgili elektronik ve basılı medyadaki makale ve kitaplar incelenerek gerekli veriler toplanmıştır. Ayrıca araştırmaya dahil edilen sanat eserleri, biçim ve içerik açısından değerlendirmeye yardımcı olan "ikonografi" ve "göstergebilim" yöntemleri kullanılarak analiz edilmiştir.

**Anahtar kelimeler:** *Postmodernizm, Resim, Anlatı Sanatı, Alınılama, Alegori.*

**İntihal-Plagiarizm/Etik-Ethic:** Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği, araştırma ve yayın etiğine uyulduğu teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and it has been confirmed that it is plagiarism-free and complies with research and publication ethics. <https://dergipark.org.tr/pub/otuzyedisanat>

**Copyright** © Ppublished by Kastamonu University, Since 2022 - Kastamonu

<sup>1</sup> Sanatta Yeterlik Öğrencisi, Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Bölümü, Beytepe/Ankara. Posta Kodu: 06800, cenanozturkler.art@gmail.com



---

## REVIEW

---

### ALLEGORICAL EXPRESSION IN VINCENT DESIDERIO'S PAINTINGS

---

Cenan ÖZTÜRKLER<sup>1</sup>  ORCID: 0000-0002-8532-9547

---

Article History

Received: 24/02/2024

Accepted: 01/04/2024

Published: 26/06/2024

---

#### Abstract

In the allegorical form of expression, an indirect expression is exhibited instead of a clear and direct expression. In his works, the artist breaks language into pieces and reconstructs it with intellectual and conceptual patterns. Thus, he conveys the messages he wants to convey to the audience in a complex language through various metaphors and symbols. The allegorical form of expression can generally be analyzed in two periods: Traditional and Postmodern. Traditional allegorical paintings deal with a single religious or mythological subject. However, with Postmodernism, more than one subject such as sociological, religious, mythological, cultural, political, historical, etc. can be addressed in allegorical paintings. Nowadays, artists who use the allegorical narrative language move away from traditional subjects and themes and wander around them, telling various stories about the present day based on traditional narrative forms. In this context, the allegorical language used by Vincent Desiderio in his paintings, which present multi-layered narratives about the present day, constitutes the subject of the research. The research aims to examine allegory, a form of expression in painting, in a historical context and to determine its place in today's art and to offer a new perspective on the works of Vincent Desiderio, about whom there is not enough information in the Turkish literature. In the research, first, the allegory was defined and its periodic differences were mentioned. Additionally, the problem of how the viewer can approach allegorical paintings was discussed. Immediately afterwards, Vincent Desiderio's works named Cockaigne and Pantocrator were tried to be analyzed. As a result of the research, the place and importance of the allegorical narrative style, discussed through Desiderio's paintings, in today's art was emphasized. During the research process, the document analysis method was used. The necessary data were collected by examining articles and books in electronic and printed media about the subject of the research. In addition, the artworks included in the research were analyzed using "iconography" and "semiotics" methods that help evaluate them in terms of form and content.

**Keywords:** *Postmodernism, Painting, Narrative Art, Quotation, Allegory.*

---

<sup>1</sup> Proficiency in Art Student, Hacettepe University, Institute of Fine Arts, Department of Painting, Beytepe/Ankara. Zip Code: 06800, cenanozturkler.art@gmail.com

## Extended Summary

The research aims to analyze the allegorical form of expression in art in a historical context and to determine its reflections in Vincent Desiderio's paintings. Allegory has been a form of expression used in every period of art from ancient times to the present day. The word allegory, which originated in Ancient Greek, is a combination of the words “allos” which means “other”, and “agoreuein” which means “narrator”. It means to describe something through something else, to express it indirectly. Whether in painting or literature, allegories have an indirect narrative language built with intellectual and conceptual patterns. The artist conveys the thoughts, messages, or criticisms he wants to convey to the audience in a complex language using various metaphors and symbols, thus creating a multi-layered narrative. This makes it difficult for the viewer to analyze the work. Therefore, in the first part of the research, the concept of allegory is defined and the approach the viewer should develop to allegorical paintings is discussed.

Allegorical paintings have changed in terms of subject and style in every period of art history. During the Middle Ages, an allegorical style of expression was adopted in paintings so that illiterate people could understand Christian teachings or sacred scenes in the Bible. By the Renaissance period, with the rediscovery of the classical works of Antiquity, ancient Roman and Greek mythological stories as well as religious depictions began to be the subject of allegorical paintings. Inspired by religious and mythological sources, allegorical paintings had been at the center of Western painting for about 400 years. However, they lost their influence with the Modern art approach of the 19th century. This situation continued until the second half of the 20th century, and with the emergence of Postmodernism in the 1970s, allegorical paintings began to gain value again. In this respect, in the second part of the research, the adventure of allegorical expression, especially in Western painting from the Middle Ages to the present day, is examined in general terms, and periodical differences are mentioned.

Today, Vincent Desiderio is one of the leading artists who use allegorical narrative language in his works. The allegorical language used in Vincent Desiderio's paintings, in which he presents multi-layered narratives about the present day using art historical references, constitutes the subject of this article. In this context, in the third part of the study, Desiderio's artistic approach is discussed in detail and his works titled “Cockaigne” and “Pantocrator” are analyzed. In addition, the place and importance of allegorical narrative in contemporary art is emphasized and a different perspective is tried to be brought to the subject.

As a result of the research, it was concluded that allegorical expression in contemporary art could be used as an effective language not only in the expression of religious and mythological subjects as in traditional art but also in the transfer of artist's ideas and criticisms on all

individual and social issues. In this respect, the article aims to contribute to artists and researchers on the use of allegorical language in art and the analysis of allegorical language.

In this article, the “document analysis method” is used. Document analysis method, which is one of the qualitative research methods, is a research method used for systematic examination and evaluation of all information, documents and resources in printed and electronic media. Therefore, the research process was conducted within the framework of this method and the necessary data were collected by examining articles, and books in electronic and printed media about the subject of the research. In addition, the artworks included in the research were analyzed using “iconography” and “semiotics methods” that help to evaluate them in terms of form and content. In the research, current and important sources in the field were included with the subject of the research. However, care was also taken to use primary sources.

## Giriş

Alegori, ilk çağlardan günümüze kadar sanatın her döneminde kullanılan bir anlatım biçimi olmuştur. Kelime kökeni Antik Yunan diline dayanan alegori, “öteki” anlamına gelen “allos” ve “anlatıcı” anlamına gelen “agoreuein” kelimelerinin birleşiminden oluşmaktadır. Bir şeyi başka bir şey üzerinden anlatmak, dolaylı yoldan ifade etmek anlamına gelmektedir. İster resimde ister edebiyatta olsun, alegoriler, düşünsel ve kavramsal örüntülerle inşa edilmiş dolaylı bir anlatım diline sahiptirler. Sanatçı, izleyiciye iletmek istediği düşünce, mesaj veya eleştirilerini çeşitli metaforlar ve simgeler kullanarak karmaşık bir dille aktarmakta böylece çok katmanlı bir anlatı oluşturmaktadır. Bu durum izleyicinin eseri çözümlemesini zorlaştırmaktadır. Dolayısıyla araştırmanın ilk bölümünde alegori kavramı tanımlanacak ve izleyicinin alegorik resimlere nasıl bir yaklaşım biçimi geliştirmesi gerektiği tartışılacaktır.

Alegorik resimler sanat tarihinin her döneminde konu ve üslup bakımından değişiklik göstermiştir. Orta Çağ döneminde okuma yazma bilmeyen insanların Hristiyan öğretilerini ya da İncil’de geçen kutsal sahneleri anlayabilmeleri için resimlerde alegorik bir anlatım tarzı benimsenmiştir. Rönesans dönemine gelindiğine ise Antik Çağ’ın klasik eserlerinin yeniden keşfedilmesiyle birlikte, dini tasvirlerin yanı sıra Antik Roma ve Yunan mitolojik öyküleri de alegorik resimlere konu olmaya başlamıştır. Dinsel ve mitolojik kaynaklardan ilham alan

alegorik resimler yaklaşık 400 yıl boyunca Batı resim sanatının merkezinde yer almıştır. Ancak 19. yüzyılda Modern sanat anlayışıyla birlikte etkilerini yitirmiştir. Bu durum 20. yüzyılın ikinci yarısına kadar devam etmiş, 1970’li yıllarda ortaya çıkan Postmodernizm ile birlikte alegorik resimler yeniden değer kazanmaya başlamıştır. Bu bakımdan araştırmanın ikinci bölümünde, alegorik anlatım biçiminin özellikle Batı resim sanatında, Orta Çağ’dan günümüze kadar devam eden serüveni genel hatlarıyla incelenecek ve dönemsel farklılıklarına değinilecektir. Günümüzde eserlerinde alegorik anlatım dilini kullanan sanatçıların başında Vincent Desiderio gelmektedir. Vincent Desiderio’nun sanat tarihsel referanslar kullanarak günümüze dair çok katmanlı anlatılar sunduğu resimlerinde kullandığı alegorik dil, makalenin konusunu oluşturmaktadır. Bu bağlamda, araştırmanın üçüncü bölümünde Desiderio’nun sanatsal yaklaşımı detaylıca ele alınacak ve sanatçının “Tembellik Diyarı” ve “Pantokrator” isimli eserleri çözümlenmeye çalışılacaktır. Ayrıca alegorik anlatım biçiminin günümüz sanattaki yeri ve önemi vurgulanarak konuya farklı bir bakış açısı getirilmeye çalışılacaktır.

## **Yöntem**

Bu makalede “doküman analizi yöntemi” kullanılmıştır. Nitel araştırma yöntemlerinden olan doküman analizi yöntemi, basılı ve elektronik ortamlarda yer alan tüm bilgi, belge ve kaynakların sistematik bir şekilde incelenmesi ve değerlendirilmesi için kullanılan bir araştırma yöntemidir. Dolayısıyla araştırma süreci bu yöntem çerçevesinde yürütülmüş ve araştırmanın konusu ile ilişkili olarak, elektronik ve basılı ortamda yer alan makale, tez ve kitaplar incelenerek gerekli veriler toplanmıştır. Ayrıca araştırmada yer verilen sanat eserleri, biçim ve içerik yönünden değerlendirilerek altında yatan öykü ve sembollerin çözümlenmesine yardımcı olan “ikonografik yöntem” ile resimlerde kullanılan görsel öğelerin sosyal, kültürel, tarihsel vb. bağlamlarla ilişkilendirilerek anlaşılmasına yardımcı olan “göstergebilim yöntemleri” kullanılarak çözümlenmiştir. Araştırmada ele alınan konu ile ilişkili olarak alanında güncel kaynaklara yer verilmiştir. Bununla birlikte birincil kaynakların kullanımına da özen gösterilmiştir.

## Bulgular

### Bir Anlatım Biçimi Olarak Alegori

Alegori, ilk çağlardan günümüze kadar sanatın her döneminde sıklıkla kullanılan bir anlatım biçimi olmuştur. Kelime kökeni olarak Yunanca “öteki” anlamına gelen “allos” ve “anlatıcı” anlamına gelen “agoreuein” sözcüklerinin birleşiminden oluşmakta” (Giderer, 1993, s. 6) ve bir şeyi başka bir şey üzerinden anlatmak anlamına gelmektedir. Türk Dil Kurumu Güncel Türkçe Sözlüğü alegoriyi, “bir görüntü, bir yaşantı veya bir davranışın daha iyi kavranmasını sağlamak için göz önünde canlandırıp dile getirme” (TDK, 2024) olarak, Merriam-Webster Sözlüğü ise “insan varlığına ilişkin gerçeklerin veya genellemelerin sembolik kurgusal figürler ve eylemler aracılığıyla ifade edilmesi” (Merriam-Webster, 2024) biçiminde tanımlamaktadır. Bir başka tanımlamaya göre alegori, insana ve topluma “dair değerlerin, normların, doğruların, genellemelerin ve bazı soyut kavramların simgesel karakterler ve eylemler aracılığıyla sözel ya da görsel olarak anlatılması ve bu anlatımda söylenen ya da gösterilenle ima edilenin ya da ima edilmek istenenin farklı olması durumudur” (Boynudelik, 2022, s. 17).

Alegorik anlatım biçiminde açık veya doğrudan bir anlatım yerine dolaylı bir anlatım dili sergilenmektedir. Sanatçı, eserinde dili parçalara ayırarak düşünsel ve kavramsal örüntülerle yeniden inşa etmektedir. Bu bakımdan “alegori, dilin şifrenmesi ya da bildiğimiz dilin bozulmasıdır” (Giderer, 1993, s. 12). Böylece izleyiciye iletmek istediği mesajları çeşitli metaforlar ve semboller aracılığıyla karmaşık bir şekilde aktarabilmektedir. Bu bağlamda alegori bize bir şey göstermekte ancak başka bir şey anlatmaktadır. Bunu metafor ve sembollerini birer araç olarak kullanarak yapmaktadır. Ancak bu üç kavram sıklıkla karıştırılmakta ve birbirlerinin yerine kullanılabilir. Bunun nedeni bu üç kavramın da birer gösterge olmaları ve bir şeyi başka bir şey üzerinden anlatmalarıdır. Böyle bir anlam karmaşasının önüne geçmek adına metafor ve sembol kavramlarını tanımlamak ve alegori ile olan ilişkilerine değinmek yerinde olacaktır. Metafor bir olayı, durumu, fikri ya da eleştiriyi benzetme yoluyla alımlayıcıya aktarmaya yarayan dilsel ögedir. “Sanatçının düşüncesinin

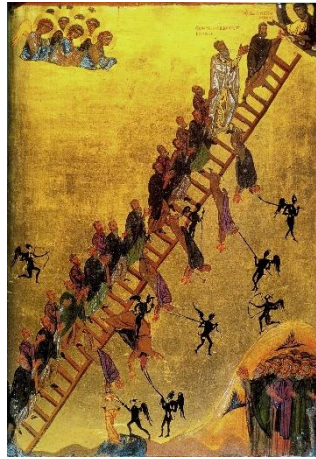
nesnesini duyulur dünyanın nesnelere ve olaylarına benzetme olanağı sağlayan yöntem; dışsal benzer özellikleri olan iki olayın, birinin içsel özünü ötekini yardımıyla gün yüzüne çıkarmak için sanatsal olarak karşılaştırılmasıdır” (Eroğlu, 2006, s. 240). Bu bakımdan metaforlar, anlatının tamamını kapsayan alegorinin aksine yalnızca iki şey arasındaki benzerliği göstermektedir. Bununla birlikte metaforlar, benzetmeleri semboller aracılığıyla gerçekleştirmektedir. Görsel sanatların en temel dilsel ögesi olan semboller bir duygunun, düşüncenin ya da nesnenin karşılığı olan görüntüler veya işaretlerdir. Doğrudan temsil ettikleri şeylere karşılık gelmektedir. Dolayısıyla alegori ve metafordan ayrı bir noktada yer almaktadır. Tüm bunlar değerlendirildiğinde bir anlatım biçimi olan alegori içindeki mesajları izleyiciye iletebilmek için metaforlara başvurmakta, metaforlar ise benzetmeler yapabilmek için sembollerini araç olarak kullanmaktadır. Böylelikle eser gösterdiği şeyden çok daha fazlasına göndermede bulunmakta, sahip olduğu karmaşık dil yapısı ve çoklu anlam katmanı ile izleyicinin çözümlemesini zorlaştırmaktadır.

Peki bu noktada izleyici, alegorik bir eseri çözümlerken nasıl bir yaklaşım sergilemelidir? Alegorik eserlerde her bir katman ve imge, ayrı ayrı çözümlenmeyi beklemektedir. İzleyicinin eseri çözümleyebilmesi için öncelikle gördüğü şeyin ne olduğu ve altında ne tür anlamların yattığı konusunda düşünmesi ve anlatının derinlerine inmesi gerekmektedir. İzleyicinin alegorik bir eserle ilk karşılaşması kendisinde bir izlenim uyandırmaktadır. “Bu ilk izlenimden sonra yapıyla diyalog kurma, ağır ağır okuyarak ona soru sorma aşaması başlar” (İpşiroğlu, 2010, s. 9). İzleyici baktığı şeyin ne olduğunu ve imgelerin kendisine sunulmuş biçimlerini anlamak için ilk olarak “gördüğüm şey nedir?” sorusuna yanıt aramalıdır. Eser merkezli bu yaklaşım, tüm dış etkenlerden bağımsız olarak yapıyı merkeze alan ve eserdeki “biçime, düzene, kurguya öncelik veren bir çözümleme yöntemidir” (Ötügen, 2008, s. 164). Eser biçimsel olarak çözümlendikten sonra izleyici, “eserde anlatılmak istenen nedir?” sorusunu sorabilir. Ancak izleyicinin bu sorunun cevabına ulaşabilmesi için birtakım bilgilere sahip olabilmesi gerekmektedir. Bakılan şeyin ne olduğunu görebilmek ve ne anlama geldiğini okuyabilmek için “kısmen tarihe ve kültüre özgü kimi “beceriler”e sahip olmamız” gerekmektedir. (Leppert, 2009, s. 20). Elbette sanatın dili sınırsız yoruma açık bir dildir ve

sanat eseriyle girilen “her etkileşim farklı bir bakış açısı taşır” (Eco, 2021, s. 66). Ancak izleyicinin alegorik eserlerin çözümlenmesinde eserin söylemini göz önünde bulunduracak şekilde kendi bağlamı içerisinde bir yaklaşım benimsemesi daha doğru bir tercih olacaktır.

### **Orta Çağ’dan Günümüze Batı Resim Sanatında Alegoriye Kısa Bir Bakış**

Batı kültürü görsellik üzerine kuruludur. Dolayısıyla Batı sanatının büyük bir bölümünü dinsel, mitolojik ve tarihsel anlatılara sahip resimler oluşturmaktadır. Alegoriler ise bu açıdan önemli bir yere sahip olmuştur. Alegorik resimler, sanat tarihinin büyük bir bölümünde var olmuş ve bu süreçte büyük değişimler geçirmiştir. Örneğin, Orta Çağ döneminde Hristiyan kilisesi resim sanatı üzerinde baskıcı politikalara sahip olmuştur. Bu nedenle resimler, okuma yazma bilmeyen cahil toplumların Hristiyan öğretilerini anlayabilmesi için dinin hizmetinde birer araç olarak kullanılmıştır. Bu didaktik resimler İncil’de geçen dini hikayeleri, Hristiyanlık tarihindeki önemli kişi ve olayları, Kral’ın ve Papa’nın kutsal otoritesini simgeleyen anlatıları tasvir etmiştir. Bu durum sanatçıların resimlerinde dini referanslarla alegori kullanımını zorunlu kılmıştır.



**Görsel 1.** Anonim, İlahi Yükseliş Merdiveni, 12. Yüzyıl, Ahşap Üzerine Tempera, 41x29,5 cm.

Bu noktada Orta Çağ dönemi alegorik anlatımlarına örnek olarak “İlahi Yükseliş Merdiveni” (Görsel 1) gösterilebilir. Kim tarafından yapıldığı bilinmeyen bu alegorik eserin, 12. yüzyılın sonlarından kaldığı tahmin edilmektedir. Eserde görülen şey nedir? Eser,



kompozisyonu ortadan ikiye bölen bir merdivenden gökyüzüne doğru çıkan kalabalık bir figür grubunu tasvir etmektedir. Figürlerin kıyafetlerinden ve duruşlarından rahip oldukları anlaşılmaktadır. Peki eser bize ne anlamaktadır? “İlahi Yükseliş Merdiveni”, Eski Ahit’te bahsi geçen Yakup’un bir gece rüyasında meleklerin cennet ile yeryüzü arasında inip çıkarken kullandıkları göksel merdiven hikayesine dayanmaktadır. Merdiven, yeryüzünden cennete doğru yükselmekte ve İsa cennetin girişinde merdiveni çıkmayı başaranları selamlamaktadır. Merdivenin otuz basamağı bulunmaktadır. Her bir basamak kurtuluşa ermek için kazanılması gereken bir erdemi sembolize etmektedir. Eserin sol üst köşesinde yer alan bir grup melek, merdivenden çıkan rahipler için dua etmekte, merdivenin çevresinde yer alan şeytanlar ise rahipleri baştan çıkarmaya çalışmaktadırlar. Şeytanlar kendilerine aldananları aşağıda yer alan cehenneme atmaktadır. Eserin sağ alt köşesinde bekleyen bir grup rahip ise olan biteni seyretmektedir. Tüm bunlar değerlendirildiğinde, “İlahi Yükseliş Merdiveni” Hristiyanlara ölümden sonra kurtuluşa ermenin yol haritasını alegorik anlatım diliyle sunmaktadır.

Orta Çağ’ın ardından Rönesans ile birlikte kilisenin sanatçılar üzerindeki otoritesi kısmen etkisini kaybetmiştir. Bu dönemde “Batıda karanlığa gömülen Platon, Aristoteles, Cicero ve Homeros gibi klasik yazarların eserleri tekrar keşfedilmiştir” (Hacking, 2015, s. 150). Böylece Antik Roma ve Yunan kültürlerinin bilimsel, sanatsal ve felsefi birikimlerine karşı büyük bir ilgi uyanmıştır. “Dinsel bilgi hiçbir şekilde reddedilmese de” (Hacking, 2015, s.150) din artık sanatçılar için tek kaynak değildir. Antik Roma ve Yunan mitolojik öyküleri de resimlere konu olmaya başlamıştır.



**Görsel 2.** Sandro Botticelli, İlkbahar Alegorisi, 1482, Panel Üzerine Tempera, 202x314 cm.

Sandro Botticelli'nin, 1482 tarihli "İlkbahar Alegorisi" isimli eseri (Görsel 2), bu duruma örnek olarak gösterilebilir. Eserde görülen şeyler nelerdir? Eser, ilk bakışta bir bahçede bir araya gelmiş iki erkek, bir çocuk ve altı kadını tasvir etmektedir. Peki kimdir bu insanlar? ve eserde bize ne anlatılmaktadır? İlkbahar Alegorisi'nde Yunan ve Roma mitolojilerinden farklı karakterler bir arada tasvir edilmektedir. Eser bu yönüyle oldukça ilginçtir; çünkü bu karakterlerin bir arada bulunduğu bir hikâye bulunmamaktadır. Bir arada bulunmaları Botticelli'nin tercihidir. Figürlerin bir araya geldikleri yer, aşk ve güzellik tanrıçası Venüs'ün bahar bahçesidir. Eserin tam merkezinde yer alan Venüs, Batı sanatında gençliğin, güzelliğin, yenilenmenin ve ilkbaharın metaforu olarak tasvir edilmektedir. Bahçesindeki yüzlerce çeşit çiçek, bitki, meyve ve ağaç sembolleri ilkbaharı sembolize etmektedir. Eserin en sağından kompozisyona dahil olan figür Batı rüzgarının tanrısı ve ilkbaharın habercisi Zephyros'tur. Zephyros kollarını uzatarak büyük aşkı Chloris'i yakalamaya çalışmaktadır. Amacına ulaşan Zephyros, Chloris'i çiçeklerin tanrıçası Flora'ya dönüştürmektedir. Batı rüzgarına yakalanan Chloris'in ağzından baharı sembolize eden çiçekler çıkmakta ve tüm vücudunu kaplamaktadır. Venüs'ün hemen sol tarafında yer alan üç kadın figürü, Yunan ve Roma mitolojilerinde yer alan Üç Güzeller'dir. Üç Güzeller, her iki mitolojide de güzelliğin, cazibenin, dişiliğin ve doğurganlığın metaforudur. Eserde, birlikte dans ederken tasvir edilmiştir. Diğer yandan Venüs'ün hemen üzerinde aşk tanrısı Cupid yer almaktadır. Attığı oklar ile insanları birbirine aşık eden Cupid'in hedefinde Üç Güzeller vardır.

Üç Güzeller'den birisi, biraz sonra resmin en solunda bulunan Roma tanrılarının habercisi Merkür'e âşık olacaktır. Eser, her bir ögesiyle ilkbahar, doğa, güzellik, aşk, bereket, doğurganlık gibi temaları bir arada sunmaktadır. Tüm bunlar değerlendirildiğinde Botticelli ilkbahar temasını farklı mitolojilerden alıntılarla yorumlamış ve eserine eklediği çeşitli metafor ve semboller ile Rönesans dönemi alegorik anlatımcılığına güzel bir örnek sunmuştur. Dinsel ve mitolojik kaynaklardan beslenen alegorik resimler yaklaşık 400 yıl boyunca Batı resim sanatının merkezinde yer almaya devam etmiştir. Ancak 19. yüzyıla gelindiğinde etkisini yitirmiştir. Endüstri Devrimi sonrasında yaşanan modernleşme hareketleri toplumsal yaşamda köklü değişimlere sebep olmuş ve bu değişimler yaşamın her alanını etkilediği gibi toplumun sanat algısında da dönüşümlere yol açmıştır. Böylece dinsel ve mitolojik kaynaklardan esinlenen resimler, modern izleyici kitlesinin beğenilerine hitap etmez olmuştur. İzleyici, ilgisini daha çok modernliğe ve gündelik yaşamı konu edinen eserlere yöneltmiştir. Sanatçılar da modernlik deneyimine karşı yoğun bir ilgi duymaya başlamışlardır. “Modern dünyanın görünümünün ötesinde, modernliğin ruh halini hissettirmeye çalışmışlar, yeni konular yanında yeni biçimsel ve teknik arayışlarla ‘güzel duyu’nun ötesini amaçlayarak, izleyicinin görme biçimlerini ve algısını değişime uğratma çabası içinde olmuşlardır” (Antmen, 2010, s. 18). Böylece modern sanatta geleneksel teknik ve konular yok sayılmış, yeni biçim ve teknik arayışları ön plana çıkmaya başlamıştır. Dolayısıyla geçmişin alegorik hikayeleri ise geri planda kalmıştır. Bu durum 20. yüzyılın ortalarına kadar devam etmiştir. Alegorik resimler, 1970’li yıllarda sanatın merkezine yerleşen Postmodernizm ile birlikte yeniden büyük bir değer kazanmıştır. Modernizme karşı bir tepki olarak ortaya çıkan Postmodernizm, Modernizmin yok saydığı her türlü geleneksel değeri yeniden tartışmaya açmış ve sanatçıların kullanımına sunmuştur. Postmodernizm ile birlikte geleneksel manzara ve tarih resmine geri dönmüş, deneysel yöntemler reddedilmiştir. Figürasyon yeniden moda olmuş ve alıntı sanatının uygulanması için sanat tarihinin sunduğu birikimden faydalanılmıştır. Medyadan ve sanat tarihinden alınan imajlar kullanılmış ve sanatın özgünlüğü ilkesine şiddetle karşı çıkmıştır. (Eroğlu, 2006, s. 283). Böylece sanatta alegorik anlatım dili yeniden yükselişe geçmiştir. Dolayısıyla alegorik anlatım biçimini “geleneksel” ve “postmodern”

olarak iki dönemde değerlendirmek daha doğru olacaktır. Geleneksel alegoriler genellikle dinsel veya mitolojik tek bir öykü anlatırken, Postmodern alegoriler ise içerisinde sosyolojik, dinsel, mitolojik, kültürel, politik, tarihsel vb. mesajlar barındıran sınırsız konu ve öyküye aracılık etmektedir. Geleneksel alegorik anlatımların didaktik bir sonuç ortaya koyan dilinin aksine Postmodern alegorik anlatımlar, kavramsal ağırlıklı ve izleyicinin zihninde soru işareti oluşturan muğlak bir yapıya sahiptir. 1970’li yıllardan günümüze kadar alegorik anlatım dilini kullanan sanatçılar, geleneksel konu ve temalardan uzaklaşarak onun çevresinde dolaşmakta ve geleneksel anlatım biçimlerinden yola çıkarak günümüze ait öyküler anlatmaktadır.

### **Vincent Desiderio’nun Resimlerinde Alegorik Dilin Çözümlemesi**

Günümüzde alegorik anlatımlarıyla ön plana çıkan çağdaş sanatçıların başında Vincent Desiderio gelmektedir. “Vincent Desiderio, 1955 yılında dünyaya gelmiştir. 1977 yılında Haverford Koleji’nden mezun olmuş ve İtalya’nın Floransa kentindeki Accademia di Belli Arti’ye katılmıştır. Sonraki dört yıl Pensilvanya Güzel Sanatlar Akademisi’nde eğitim almıştır. Günümüzde New York Sanat Akademisi’nde Kıdemli Eleştirmen olarak görev yapmaktadır” (Desiderio, 2024). Sanatçı yaşamına ve çalışmalarına New York’ta devam etmektedir.

Büyük ölçekli tuval resimlerinde günümüzden ve sanat tarihinden alegorik anlatılar sunan Desiderio’nun sanatı, Donald Kuspit’in “Yeni Eski Ustalar Sanatı” olarak tanımladığı yaklaşımla ilişkilidir. Kuspit’in ortaya attığı bu yaklaşımı anlayabilmek için önceki bölümde kısaca değindiğimiz 19. ve 20. yüzyıla hâkim olan sanat anlayışlarından bahsetmek gerekmektedir. 19. yüzyılın son çeyreğinde akademik sanat anlayışının etkisini yitirmesinin ardından Modernizm ile birlikte sanat büyük bir dönüşüm geçirmiştir. Bu dönemde geleneksel sanata ait kabul görmüş normlar birer birer yıkılmış, onların yerini ise sanatı yeni dünya görüşü üzerine temellendirme çabaları almıştır. “Modernizm, gelenek ve yenilik üzerindeki bir karşıtlık temelinde ilerlemiştir. Bu süreçte yeni olan şeyler yüceltilmiş, eski olanlar yerilmiş; bir anlamda, gelenek diye bir şey icat edilmiş ve sonra ona karşı çıkmıştır” (Yılmaz, 2006, s.

13). Ancak “dönemsel bir üslup olarak Modernizm aşağı yukarı 1960’ların başlarında son bulmuştur” (Danto, 2014, s. 116). Modernizm sonrasında sanat kavramı üzerine yeni tartışmalar yaşanmıştır. Bu tartışmalarda sanatçının geleneksel anlamda bir yeteneğe ve yaratıcılığa sahip olması gerektiği yönündeki inançlar sorgulanmıştır. Ayrıca sanat eserinin yalnızca bir nesneye indirgenemeyeceği fikri ortaya atılmış, düşüncenin ve kavramın geleneksel estetik değerlerin önüne geçirilmesi savunulmuştur. Bu tartışmaların sonucunda kavramsal bir sanat fikri ön plana çıkmaya başlamıştır. “Düşüncenin ön plana geçtiği bir sanat pratiğinin etkileri yoğun bir biçimde hissedilmeye başlayınca, yapıtın maddi varlığı ve biçimi etkisini büyük ölçüde yitirmiştir” (Antmen, 2010, s. 193). Böylece 1960’lı ve 70’li yıllarda Eylemler, Yoksul Sanat, Arazi Sanatı, Fluxus, Performans Sanatı, Kavramsal Sanat gibi birbirinden farklı sanatsal yaklaşımlar ve akımlar ortaya çıkmıştır. Bu dönemden itibaren sanat artık kendi varoluşunu sorgulayan, kendine ait tanımlar üzerine yeniden düşünen ve felsefenin nihai amacı olan kavramlar ortaya koyma sorumluluğunu üstlenmiştir. Tüm bunlar değerlendirildiğinde 1960 sonrası sanatın temelini Kavramsal Sanatın oluşturduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Kavramsal Sanat fikrinin önde gelen isimlerinden Joseph Kosuth ve Marcel Duchamp, geleneksel anlamda bir sanat üretiminin sanatı biçimsel kalıplara sıkıştırmak olduğunu dolayısıyla sanatta geleneksel estetik değerlerden hızla uzaklaşılması gerektiğini ifade etmiştir. Bundan dolayı kavramsal sanatçılar, resim veya heykel gibi geleneksel tarzda eserler üretmek yerine geleneksel araçların ve biçimlerin ötesine geçmiş ve kavramı biçimin önünde tutarak geleneksel değerleri göz ardı etmişlerdir. Bununla birlikte “yalnızca resim ve heykele alternatif teknik ve malzemeler bulmakla kalmamış, bir yandan gelecek kuşaklar için sanatçının ve izleyicinin rolü ile sanat nesnesinin statüsünü yeniden biçimlendirirken, bir yandan da, sanat tanımını genişletmişlerdir” (Atakan, 2008, s. 9). Bu anlayış günümüze kadar halen geçerliliğini koruyor olsa da, 1970’li yılların sonlarında sanata hakim olan Postmodernizm ile birlikte, hem Modernizme hem de yaklaşık son yirmi yıllık süreçte ön plana çıkan kavramsalcı yaklaşıma tepki olarak yeni bir sanat anlayışı gelişmiştir. Bu yeni anlayış içerisinde yer alan sanatçılar, modernizmin ve kavramsalcılığın reddettiği plastik ve estetik değerleri yeniden ön plana çıkarmaya çalışmışlardır. Böylece resim sanatında

yeniden tuval resmine ve figüre dönüş hareketleri yaşanmıştır. “Yeniden resim, yeniden boya, yeniden figür, yeniden anlatı, yeniden tarih... gibi bir dizi ‘geri dönüş’, hem modernist sanatın, hem kavramsal eğilimlerin dışladığı birçok geleneksel sanatsal unsurun yeniden sahiplenilmesine yol açmıştır” (Antmen, 2010, s. 263). Bu hareketliliğin içerisinde yer alan April Gornik, Jenny Seville, Don Eddy, Eric Fischl, Vincent Desiderio, Lucian Freud gibi sanatçıları ve eserlerini inceleyen Donald Kuspit, bu yeni gelişen yaklaşımla ilgili olarak “Yeni Eski Ustalar Sanatı” terimini ortaya atmıştır. Kuspit için çoğu kavramsal eser izleyicide şok etkisinden öte bir etki bırakmamaktadır. İlk bakışta tahrik eden ve sansasyonel bir etki bırakan kavramsal eserler izleyici için kalıcı bir değer ifade etmemektedir. Kolayca ulaşılabildiği kadar kısa sürede tüketilen her şey gibi bu eserler de kısa süre içerisinde tüketilmekte ve unutulmaktadır. Dolayısıyla Kuspit’in ortaya attığı Yeni Eski Ustalar Sanatı, modernist ve kavramsal düşünceyi reddettiği her değeri geri kazanma arayışındadır. Yeni Eski Ustalar, “eski ustaların maneviyatını ve hümanizmini, modern ustaların yeniliği ve eleştireliliği” (Kuspit, 2018, s. 197) ile birleştirmektedir. Ayrıca sanat tarihine yönelik kapsamlı bilgi birikimleriyle birlikte düşünsel ve kavramsal yönleri ağır basan, geçmiş sanatçıları ve üslupları taklit eden değil onları yorumlayan ve eleştiren sanatçılardır. “Ustaların sanatlarından ne kadar etkilenseler de onların üslubunu yapmacık bir şekilde kullanmazlar, mükemmellik için olmasa da ilham almak için onlara yönelirler. Tarzlarındaki çeşitliliğin gösterdiği gibi, hepsinin farklı düşünceleri vardır” (Kuspit, 2018, s. 200). Gelenekle olan bağlarını onarmaya çalışırken avangart estetiği de yok saymayarak onu gelenek ile bütünleştirme arzusunda olduklarıdır.

Kuspit’in Yeni Eski Ustalar olarak nitelendirdiği sanatçıların başında gelen Vincent Desiderio, resim yapma eylemini alegorik bir yolculuk olarak nitelendirmektedir. Anlatılarını sanat tarihsel referanslar üzerine inşa eden Desiderio, hipergerçekçi bir yaklaşımla resmettiği büyük ölçekli tuvallerinde, hem kendi yaşantısına hem de günümüze dair öyküler ve eleştiriler sunmaktadır. Desiderio için sanat tarihi yalnızca “sanat ya da sanatçı hakkında yazılanların değil, sanatsal (ya da sanatta) düşünmenin tarihidir ve bunun gerçekleştiği yer de...antiseptik temiz bürolar ya da sanat tarihi veya felsefe bölümlerinin koridorları değil, malzemenin kokusunun (ruhunun) ve kendisinin her yere sindiği sanatçı atölyesidir” (Çiçek, 2016, s. 58).

Dolayısıyla Desiderio'ya göre sanat eserleri yapıldıkları dönemde tamamlanan nesnelere olmanın aksine izleyicilerin olduğu kadar sanatçıların da çözümlemesine ve yorumlamasına açık olan ve hep yeniden yaratılan şeylerdir. Bu bağlamda araştırmanın bu bölümünde Vincent Desiderio'nun "Tembellik Diyarı" ve "Pantokrator" isimli çalışmaları alegorik anlatım biçimleri bağlamında incelenmiştir.

### **Tembellik Diyarı**

Vincent Desiderio'nun 2003 tarihli çalışması "Tembellik Diyarı" (Görsel 4), günümüz toplumlarının tüm sosyal sınıflarını etkisi altına alan tüketim kültürü ve kültürel oburluğa yönelik bir alegoridir. Resim, aynı zamanda, sanat piyasasına ve sanat eserlerinin tüketim nesnesi olarak metalaştırılmasına yönelik bir eleştiriyi de içermektedir. Desiderio, eserinin kurgusunda Flaman sanatının önemli temsilcilerinden olan Pieter Brueghel'in, 1567 tarihli "Tembellik Diyarı" isimli eserinden (Görsel 3) alegorik referanslara yer vermiştir.



**Görsel 3.** Pieter Brueghel, Tembellik Diyarı, 1567, Panel Üzerine Yağlı Boya, 52x78 cm.

Brueghel'in eseri ilk bakışta bir ziyafet sonrası istirahat eden üç erkek figürünü tasvir etmektedir. Ancak metaforik anlamda gösterdiğinden çok daha fazlasına işaret etmektedir. Peki anlatılmak istenilen nedir? Eser, Hristiyanlık inancının yedi ölümcül günahı olan kibir, şehvet, kıskançlık, oburluk, açgözlülük, tembellik ve öfkeden ikisi olan oburluk ve tembelliğin toplumun tüm sosyal sınıflarını etkisi altına alan durumunu tasvir etmektedir. Aynı zamanda

12. yüzyılda ortaya çıkan bir Orta Çağ ütopyasının da bir temsilidir. Orta Çağ Avrupa'sında toplumun en alt kesiminde yaşamlarını sürdüren köylülerin, tembellik diyarı olarak bilinen ütopya anlatıları mevcuttu. Bu anlatılarda bahsi geçen tembellik diyarı, toplumsal düzenin tersine çevrildiği bir Orta Çağ düş dünyasıydı. Tembellik diyarı, dini baskıların ve yaşam mücadelesinin olmadığı bir yer olarak tasvir edilmekteydi. Bu dünyada fakirler zengin olmakta, lezzetli yiyecekler ve cinsel ilişkiler serbestçe elde edilebilmekteydi. Ayrıca tembelliğe her şeyden çok değer verilmekte ve saygı gösterilmekteydi. Bu anlatılar 12. yüzyılın ortalarında Orta Çağ Avrupa'sında kilisenin baskıcı politikalarına ve zorlu yaşam koşullarına karşı ortaya çıkmış ve sayısız hikâye ve şiir sayesinde popülerlik kazanarak birkaç yüzyıl boyunca farklı versiyonlarda tüm Avrupa'da anlatılmıştır. Ancak zaman içerisinde bu ütopya anlatıları değişime uğrayarak oburluğun ve tembelliğin kınandığı dini temellere dayanan bir çocuk hikayesine dönüşmüştür. Anlatının başlangıçta dini ve toplumsal sisteme meydan okuyan yönü bu noktadan sonra dini ve toplumsal değerler çerçevesinde ahlaki ve öğretici bir anlatı halini almıştır. Brueghel'in tasvirinin ise anlatının bahsi geçen dini ve ahlaki yönüne daha yakın durduğu görülmektedir. Eser dini anlatıya uygun sembollerle doludur.

Brueghel'in Tembellik Diyarı'nın merkezinde bir ağaç ve ağacın gövdesine geçirilmiş yuvarlak ahşap bir masa yer almaktadır. Sola doğru eğilimli duran masanın üzerinde et, yumurta, ekmek gibi çeşitli yiyecekler ve bir testi bulunmaktadır. Masanın etrafında ise yerde yatan üç erkek figürü vardır. Solda yanı başındaki mızrağı ve demir eldiveninden anlaşıldığı kadarıyla bir şövalye, ortada sırtı bize dönük bir çiftçi ve en sağda ise kürk astarlı paltosunun üzerinde yerde sırtüstü uzanmış bir şekilde düşlere dalan bir âlim figürü görülmektedir. Masanın ilerisinde sosislerden yapılmış çitler, onun hemen yanı başında beyaz bir örtü ve gri bir tabak üzerinde yenilmeye hazır kızarmış bir kaz, yanında etinden bir dilim kesilmiş ve bıçağı derisinde saplanmış yürüyen kızarmış bir domuz ve keklerden oluşan kaktüs benzeri bir ağaç bulunmaktadır. Benzer şekilde resmin ön planında ise kabuğu açılmış bir şekilde içinde kaşığı olan ayaklı bir yumurta, kendisini yiyecek olan kişiye doğru koşmaktadır. Biraz ileride yumuşak ve yapışkan bir kütleden elinde kaşığıyla çıkmaya çalışan bir erkek figürü bulunmaktadır. En arka planda ise bir deniz, denizin üzerinde balıkçılar ve denizin öte



yakasında bir kent silueti görülmektedir. Gösterilen tüm bu lezzetler çağının zorlu yaşam koşullarının aksine bolluk ve refah fikrini vurgularken, bireylerin içinde buldukları durum ise oburluk ve tembelliğin toplumun tüm katmanlarına nasıl yayıldığını göstermektedir. Desiderio'nun resminde ise geçmişin dini anlatılarında yer alan günahlar yerini, içerisinde yaşadığımız tüketim toplumu ve kültürünün modern günahlarına bırakmıştır.



**Görsel 4.** Vincent Desiderio, Tembellik Diyarı, 2003, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 284x412 cm.

Toplumumuz bir tüketim toplumu, kültürümüz de bir tüketim kültürü olmakla birlikte canlı cansız tüm varlıklar yalnızca bu üretim-tüketim mekanizmasının bir parçası olarak var olabilmektedir. Çağımızda bu mekanizmanın dışında bir yaşam sürebilmek neredeyse imkânsızdır. Endüstriyel ve teknolojik gelişmelerin üretime etkisiyle ortaya çıkan tüketim kültürü, bireyleri kitle iletişim araçlarıyla sürekli tüketime yönlendiren ve tüketimleri üzerinden sosyal, kültürel ve ekonomik yaşayış biçimlerini tanımlayan ve sınıflandıran bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Dolayısıyla bireyler, tüketim kültürü içerisinde var olabilmek için tüketim nesnelere yani metalara ihtiyaç duymaktadır. Sanayi Devrimi sonrasında hayatımıza giren meta kavramı, satılmak amacı ile üretilen ve belli bir kullanım değeri olan ticari ürün olarak tanımlanabilir. 18. yüzyılın ikinci yarısında İngiltere’de başlayan Sanayi Devrimi ile birlikte tarım kültüründen endüstri kültürüne geçiş olmuş, bu geçiş ile birlikte nüfusun çoğalması, metropol kentlerin inşası, üretimin ve tüketimin artması gibi etmenler yeni bir dünya düzeni ortaya çıkarmıştır. Bu yeni düzen modernizm olarak

tanımlanmıştır. Modernizm ile birlikte değişen üretim-tüketim dengesi büyük bir metalaşma hareketinin önünü açmış, zaman içerisinde sanat da bundan payını almıştır. “Teknolojiyle ilintili olarak gelişen modernizm, kapitalizmin ekonomik eşliği sayesinde sadece yaşam pratiklerini değil aynı zamanda sanatın tüm yönlerini de metalaştırma çabası içerisine girmiştir” (Şahin, 2021, s. 1808). Dolayısıyla sanat eserlerinin metalaşma sürecinin kökeni seri üretimin ortaya çıkışına dayanmaktadır. Sanayi Devrimi’nin bir sonucu olarak seri üretim kavramı, bireylerin günlük tüketim nesnelere ulaşımını kolaylaştırmıştır. Ancak bu durum sanat eserlerine yönelik algıyı da dönüşüme uğratmıştır. Günlük tüketim nesnelere gibi sanat eserleri de kapitalist ekonominin oluşturduğu küresel pazarda, gelişen teknolojilerin sunduğu imkânlar ile birlikte sonsuz sayıda çoğaltılabilen yani Walter Benjamin’in deyişiyle teknik araçlarla yeniden-üretilebilen ve üretildiği gibi hızla tüketilebilen metalaşmıştır. “Yeniden-üretim (çoğaltma) tekniği, çoğaltılmış olan nesneyi gelenek alanından çıkartır. Çok miktarda çoğaltma yapmak suretiyle, bir şeyin biricik varlığının yerine çok sayıda kopya konur” (Benjamin, 2012, s. 50-51). Dolayısıyla teknik araçların sağladığı kolaylık, geniş kitlelere ulaşma isteğini ortaya çıkarmış ve sanat eserleri biricikliğini yitirerek ticari metalaşma ile aynı sistem içerisinde yerini almıştır. Metaların üretiminde hangi ihtiyacın karşılanacağı önemli değildir. Esas önemli olan üretim sonucunda alınacak bedel, elde edilecek kârdır. Dolayısıyla metalaşan sanat eserleri ise giderek daha fazla kâr amacı ile üretilmeye başlanmıştır. Desiderio’un eserinin temel eleştirisi bu iki noktada yatmaktadır.

Desiderio’nun *Tembellik Diyarı*’nda, kompozisyonun üst merkezinde yer alan kıvrımlı beyaz örtülü masanın üzerinde içlerinde yiyecek-içecek artıkları bulunan çeşitli tabaklar, şarap kadehleri, kahve fincanları, su bardakları, çatal bıçaklar ve ekmek kalıntıları görülmektedir. Bunlar bir ziyafeti sembolize etmekle birlikte Brueghel’in eserine doğrudan göndermede bulunmaktadır. Masanın etrafında içlerinde altı yüz yıllık Batı sanat tarihinin her döneminden eserlerin bulunduğu yüzlerce sanat kitabı, dergi ve katalog, çoğu parçalanmış şekilde yerde serili olarak durmaktadır. Desiderio, bu kitap, dergi ve kataloglarda Rembrandt’tan Vermeer’e, Velasquez’dan Caravaggio’ya, Giotto’dan Mondrian’a kadar sanatçıların eserlerinin kopyalarını -daha doğrusu kopyalarının kopyalarını- titizlikle yeniden

üretmiştir. Masanın üzerinde ve etrafında yer alan nesnelere izleyici üzerinde benzer bir etki bırakmaktadır. Tüm bu nesnelere tüketilmiş nesnelere dir. Desiderio, eserinde günümüzün tüketim kültürünün yanı sıra sanat eserlerinin teknik araçlarla yeniden-üretilecek (çoğaltılarak) metalaştırılmasına yönelik eleştirisini Pieter Brueghel'in Tembellek Diyarı isimli eserinden ilham almış ve alegorik bir anlatı içerisine yerleştirmiştir.

### **Pantokrator**

Vincent Desiderio'nun sanatının belki de en önemli parçalarını triptik resimleri oluşturmaktadır. Triptik resimler, Batı sanatında genellikle ahşap malzeme üzerine dini anlatıların tasvir edildiği Altar Panoları için yapılmaktaydı. Bu resimlerde tek bir anlatıya - çoğunlukla dini anlatılara- ait sahneler tasvir edilmekteydi. Ancak Desiderio için triptik resimler, "belli bir fikrin çeşitli boyutlarının eşzamanlı olarak sunulduğu" (Çiçek, 2016, s. 63) bir anlatım biçimidir. Desiderio, kavramsal bir yaklaşımla farklı konu ve sahneleri bir araya getirerek izleyiciye eşsiz bir anlatımcılık örneği sunmaktadır.

Desiderio'nun 1990 tarihli çalışması "Pantokrator" (Görsel 5), genel olarak bakış meselesi üzerine temellenmektedir. Soldaki resimde bir banyo sahnesi, ortadaki resimde uzay boşluğunda süzülen bir uydusu, sağdaki resimde ise Floransa'daki Santa Maria del Fiore Katedrali'nin dış cephesinden bir detay yer almaktadır. Soldaki sahne, Raphael Peale'nin "Denizden Yükselen Venüs" tablosundan, ortadaki sahne Hristiyan sanatında yer alan Pantokrator İsa tasvirlerinden alegorik alıntılar içerirken sağdaki sahne ise Rönesans'ın sembolik yapılarından olan Santa Maria del Fiore Katedrali'nin bir cephe detayını tasvir etmektedir.



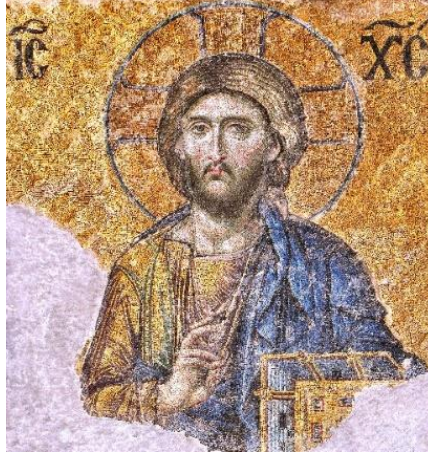
**Görsel 5.** Vincent Desiderio. Pantokrator, 1990, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 210,5x495 cm.

Pantokrator triptiğinin sol panelinde, banyoda sırtı izleyiciye dönük bir şekilde duş alan bir kadın imgesi görünmektedir. Resim, Raphael Peale'nin 1822 tarihli "Banyodan Sonra" adıyla bilinen "Denizden Yükselen Venüs" (Görsel 6) tablosunu hatırlatmaktadır. Peale'nin resmi deri bir askıya iğne ile tutturulmuş kenarlarında ince kırmızı çizgileri olan beyaz bir kumaşın arkasında yüzü izleyiciye dönük -muhtemelen- çıplak bir kadın imgesi sunmaktadır. Resim, izleyicinin -muhtemelen- çıplak olan kadını görme arzunu kamçulamaktadır. Ancak görme arzusu uyandıran şey, kadının kendisi değil onu gizleyen perdedir. Perde, bakışı engellemekte ve arkasındaki kadın ile ilgili bir gizem yaratmaktadır. Peale, perdeyi kadına göre daha gerçekçi bir şekilde resmetmiştir. Perde resme ağırlığını katar ve varlığı hakkında kuşkuya yer bırakmaz ancak "kadın olduğu haliyle -gerçek değildir, çizilmiştir- boy gösterir" (Leppert, 2009, s. 55). Peale'nin bakışı engelleyen perde imgesine karşıt olarak Desiderio'nun perdesi oldukça şeffaftır ve çıplak kadını açıkça gözler önüne sererek bu mahremiyet ânında izleyiciyi röntgenci bir konuma yerleştirmektedir. Bununla birlikte Desiderio, izleyicinin bakış, arzu ve iktidar kavramları üzerine düşünmesini amaçlamıştır.



**Görsel 6.** Raphaelle Peale, Denizden Yükselen Venüs, 1822, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 74,2x61,2 cm.

Orta paneldeki sahneye geçtiğimizde ise biraz önceki izleyen/röntgenci konumumuzdan izlenilen, gözetlenen konumuna geçeriz. Resimde bilim kurgu filmlerinde görülebilecek tarzda bir yapıya sahip bir uydu yer almaktadır. Uydunun merceği doğrudan izleyiciye dönüktür. Sonsuz uzay boşluğundan tedirgin edici bir şekilde sürekli izleyiciyi gözetim altında tutmaktadır. Bu gözetim durumu -resmin adından da anlaşılacağı üzere- Hristiyan sanatındaki “Pantokrator İsa” (Görsel 7) tasvirlerini çağrıştırmaktadır. Kâinatın efendisi/hükümdarı anlamına gelen Pantokrator, Hristiyan ikonografisinde İsa’nın yüceliğini ve tanrısallığını temsil etmektedir. Pantokrator İsa’nın doğrudan izleyiciye bakan bakışları, Tanrı’nın bakışını simgelemekte ve onun yerine geçmektedir. Dolayısıyla bakışları katı ve yargılayıcıdır. Sürekli olarak kendisini izleyenleri izlemektedir daha doğrusu gözetlemektedir. Gözlerinin her biri farklı noktalara bakar bu yüzden ondan kaçış yoktur, o her yeri eş zamanlı görmektedir. Resimdeki uydunun merceği de, Pantokrator İsa ile benzer şekilde İsa’nın kudretli tanrısallık bakışları gibi tam da ona bakanların üzerindedir. Bu sahnede ki uzay boşluğu ise İsa tasvirlerindeki boşluk gibi tanrısallık ve sonsuz bir boşluktur. Resminde Pantokrator İsa ikonasını yorumlayan Desiderio, İsa’nın yerine bir uydu, İsa’nın yani Tanrı’nın her şeyi gören gözünün yerine ise bir mercek yerleştirmiştir.



**Görsel 7.** Anonim, Pantokrator İsa, 13. Yüzyıl, Fresk.

Gözetim, en genel tanımıyla, bilgi sahibi olma ya da disiplinize etme amaçlarına yönelik bireylerin ve toplumların izlenmesi olarak ifade edilebilir. Bu bağlamda izlemek hem kişisel verilerin takip edilerek depolanması hem de toplumsal davranış ve hareketlerin doğrudan izlenilmesini kapsamakla birlikte gözetilen ile gözetilen arasında bir otorite ilişkisinin varlığına işaret etmektedir. Toplumsal gözetleme pratiklerinin tarihi insanlık tarihi kadar eskidir ancak ilk olarak Gary T. Marx tarafından ortaya atılan gözetim toplumu kavramı modernizm, kapitalizm ve enformasyon teknolojilerinin ışığında görece yeni bir kavram olarak hayatımıza girmiştir. Gözetim toplumu denilince ise ilk akla gelen isimlerin başında Michel Foucault ve onun İngiliz düşünür ve toplum kuramcısı Jeremy Bentham'ın 1785 yılında tasarladığı hapisane modelinden ilham alarak kuramsallaştırdığı “Panoptikon” kavramı gelmektedir. Bentham'ın daire şeklinde bir hapisane modeli olarak tasarladığı Panoptikon'da hücrelerin üç tarafı duvarlarla çevrili merkeze bakan tek cephesi ise açıktır. Hücrelerde mahkumların içinde saklanabileceği/gizlenebileceği hiçbir girinti de bulunmamaktadır. Hapishanenin merkezinde bir gözetleme kulesi yer almaktadır. Kule mahkumlar tarafından görülememekte ancak kuleden bakıldığında tüm hücreler tamamen izlenebilmektedir. Bu tasarımın temelinde yatan düşünce, tespit edilen her aykırı davranışının sonucunda cezalandırılacağını bilen ancak ne zaman izlendiğini bilmeyen mahkûmun her an izleniyormuşçasına kendi davranışlarını kontrol altına almasını sağlamaya çalışmaktır.

Bentham'dan yola çıkarak kavramı kendi felsefesine taşıyan Foucault için Panoptikon, “aynı anda hem gözetim hem de gözlem altında tutma; hem güvenlik hem de bilgi; hem bireyselleştirme hem toplumsallaştırma; hem soyutlama hem de şeffaflık en ayrıcalıklı gerçekleştirme yerini hapisanede bulmuştur” (Foucault, 2006, s. 361). Bununla birlikte Panoptikon, “her ne kadar bir hapisane şeklinde dizayn edilse de ondaki mantık, akıl hastanelerinden askeri kışlalara, okullardan fabrikalara gözetilmek istenen her yerde uygulanabilecek türdendir. Dolayısıyla Panoptikon sadece bir hapisane değil, bir iktidar teknolojisi, bir gözetim projesidir” (Foucault, 2003, s. 87). Dolayısıyla 18. yüzyılda mimari bir temel üzerinde ortaya çıkan Panoptikon kavramı, günümüzde bakışı iktidarın egemenliği altına sokarak hemen hemen tüm siyasal ve toplumsal konulara nüfuz eden bir yapıya dönüşmüştür. Bugün geldiğimiz noktada panoptik bakış, “her şeyi görünür kılan ama kendisi görünmez kalan kontrol tekniği, tüm toplumu gözetim altında tutan çehresiz bir bakış gibidir” (Belting, 2017, s. 202). Bu açıdan değerlendirildiğinde Desiderio'nun neden bir uyduyu tasvir ettiği daha iyi anlaşılacaktır. Sonuç olarak içerisinde yaşadığımız çağda ve birer parçası olduğumuz gözetim toplumunda, geçmişin dini anlatılarında yer alan Tanrı'nın bakışı yerini iktidarların bakışı olan enformasyon teknolojilerine bırakmıştır. Desiderio, böylece konuyu dinsel boyuttan dünyevi boyuta indirerek çağımızın gözetim toplumuna ve gözetleme teknolojilerine dair bir eleştiri getirmiştir.

Desiderio, sağ panelde ise Floransa'da bulunan “Santa Maria del Fiore Katedrali”nin dış cephesinden bir detay resmetmiştir. Filippo Brunelleschi'nin mimarlığında tamamlanan Katedral, 1436 yılında Papa IV. Eugenius tarafından resmi olarak ibadete açılmıştır. Desiderio, Floransa'nın ve Rönesans'ın simgelerinden olan yapıyı, Batı'da aynı dönemlerde ortaya çıkarak mimarlık ve resmi derinden etkileyen perspektif meselesi üzerinden ele almıştır. Orta Çağ döneminde resim sanatında derinlikten yoksun bir mekân anlayışı var olmuştur. Ancak Giotto ile birlikte bu durum değişmeye başlamıştır. Giotto'nun resimde derinlik yanılsaması yaratma çabaları Batı resim sanatında büyük bir dönüşümün başlangıcı olmuştur. Giotto'nun yeni geliştirdiği mekân anlayışı, daha sonraki yıllarda Rönesans döneminin önemli isimlerinden olan İtalyan mimar ve sanatçı Filippo Brunelleschi'nin ortaya attığı perspektif

teknîğiyle birlikte kuramsallaştırılarak resim sanatında köklü bir dönüşüm yaşatmıştır. Bu bağlamda perspektif, iki boyutlu resim yüzeyinde üç boyutlu bir mekân algısı yaratmak için kullanılan bir teknik olarak ifade edilebilir. İzleyicilerin dünyayı algılayış şeklini simgeleştirerek resim yüzeyine yansıtan perspektif, iki boyutlu resim yüzeyini bakışın mekânına dönüştürmektedir. Bu bakımdan dünya ilk defa izleyicinin gördüğü haliyle tasvir edilmiştir. Mekânsal bir varlık olan insan, bakışı aracılığıyla dünyayı somut ve mekânsal olarak algılamaktadır. “Resimde mekânın olmasının nedeni, bakışın bir mekâna ihtiyaç duymasındır. Perspektifte resim düzlemi izleyicinin varlığının metaforudur ve izleyici de resmin bir işlevi olarak tasarlanmıştır” (Belting, 2017, s. 23). Resimlerin odak noktasında resmin konusundan ziyade izleyicinin konumu ve bakışı yer almaktadır. Bununla birlikte perspektif, yalnızca resim sanatını dönüştürmekle kalmamış dönemin mimari anlayışı da bu dönüşümden payını almıştır. Mimarların tasarladıkları mekân da resimsel mekân gibi bakışın mekânına dönüşmüştür. “Resim sanatında resimdeki mekân neyse, mimaride de resim olarak mekân odur. Mimaride mekân inşa edilmiş, resimde ise tuvale dökülmüştür ama her iki durumda da onu resme dönüştüren bir bakış için tasarlanmıştır” (Belting, 2017, s. 180).

Rönesans'ta ortaya çıkan perspektif kavramı, 19. yüzyıl modernizmine kadar resim sanatındaki yerini korumuştur. Ancak modernist sanatçılar bu geleneksel görme biçiminden uzaklaşmışlardır. Dolayısıyla Desiderio'nun böylesi sembolik bir mimari mekânı resminde tasvir etmesi tesadüf eseri değildir. Sanatçı, Rönesans düşüncesinin sembolik mimari eserini tuvaline aktarırken yapının perspektifi ön plana çıkarabileceği bir cephesini resmetmiştir. Böylece izleyiciyi hem mimariyi ve resmi derinden etkileyen perspektif üzerine hem de geleneksel ile modern bakışın farklıları üzerine düşünmeye davet etmiştir.

## Sonuç

Kısaca, bir şeyi başka bir şey üzerinden dolaylı bir şekilde anlatmak olarak tanımlanabilecek olan alegori, resim sanatında önemli bir yere sahip olmuştur. Orta Çağ döneminde okuma yazma bilmeyen insanların Hristiyan öğretilerini anlayabilmesi için yapılan alegorik resimler, Rönesans döneminde mitolojik öykülerin aktarımında da kullanılmışlardır.



19. yüzyıla kadar Batı sanatındaki yerini koruyan alegorik resimler, bu dönemde Modern Sanatın geleneksel değerlerden uzaklaşp farklı konu ve biçimsel arayışlara yönelmesi sonucunda geri planda kalmıştır. 20. yüzyılın ikinci yarısında sanata hâkim olan Postmodernizm ile birlikte sanatın geleneksel değerlerine geri dönülmüştür. Bu dönüş hareketi içerisinde ortaya çıkan ve Kuspit'in "Yeni Eski Ustalar Sanatı" olarak tanımladığı yaklaşım ile birlikte, alegorik anlatım tarzı yeniden sanatçıların tercih ettiği bir anlatım biçimi olmuştur. Dolayısıyla alegorik anlatım biçimi makalede 'geleneksel alegoriler' ve "Postmodern alegoriler" olarak iki dönem içerisinde değerlendirilmiştir. Geleneksel alegorilerde, dinsel veya mitolojik tek bir öykü anlatılırken Postmodern alegorilerde sosyolojik, dinsel, mitolojik, kültürel, politik, tarihsel vb. mesajlar barındıran sınırsız konu ve öyküye yer verildiği görülmüştür. Geleneksel alegorik anlatımlar didaktik sonuçlar ortaya koyarken, Postmodern alegorilerin kavramsal ağırlıklı ve izleyicinin zihninde soru işaretleri oluşturan muğlak bir yapıya sahip oldukları ortaya konulmuştur. Günümüzde eserlerinde alegorik anlatım biçimini tercih eden sanatçıların geleneksel dinsel ve mitolojik temalardan uzaklaşarak onun yerine güncel konulara dair eserler ortaya koydukları vurgulanmıştır.

Bu bağlamda Vincent Desiderio'nun resimlerinde kullandığı alegorik dil, makalenin konusunu oluşturmuş ve sanatçının "Tembellik Diyarı" ve "Pantokrator" isimli çalışmaları incelenmiştir. Desiderio'nun 2003 tarihli "Tembellik Diyarı" isimli eseri, günümüz tüketim kültürüne ve sanat eserlerinin metalaşmasına yönelik alegorik bir eleştiridir. Resmin merkezinde beyaz örtülü yuvarlak bir masa yer almaktadır. Masanın üzerinde bir ziyafetten arta kalan yiyecek ve içecek kalıntıları bulunmaktadır. Bununla birlikte masanın etrafında yere saçılmış halde içerilerinde sanat eserlerinin görselleri bulunan yüzlerce kitap bulunmaktadır. Bu kitaplar çoğunlukla kullanılmış ve bir kenara atılmış haldedirler. Bu açıdan masanın üzerindeki yemek artıkları ile benzerlik göstermektedirler. Resimdeki tüm öğeler günümüzün tüketim kültürüne atıfta bulunmaktadır. Sanatçı, eserini kurgularken Hristiyan inancında ölümcül günahlardan sayılan tembellik ve oburluk üzerine alegorik bir resim olan Pieter Brueghel'in 1567 tarihli "Tembellik Diyarı" isimli eserinden alegorik referanslara yer vermiştir.

Desiderio'nun 1990 tarihli "Pantokrator" isimli eseri, genel hatları ile bakış kavramı üzerine temellenmektedir. Triptik düzende resmedilen eserde, aynı tema altında üç farklı sahne tasvir edilmiş ve bu sahnelerde üç farklı eserden alegorik alıntılar kullanılmıştır. Triptiğin sol panelinde bir banyo sahnesi yer almaktadır. Çıplak bir kadın figürü sırtı bize dönük bir şekilde banyo yapmaktadır. Kadın ile izleyici arasında yalnızca şeffaf bir duş perdesi bulunmaktadır. Dolayısıyla izleyici resmin karşısına geçtiğinde, çıplak kadını perdenin arkasından görmekte ve bu durum izleyiciyi izlemek ve gözetlemek arasında bir noktada konumlanmaktadır. Desiderio, bu banyo sahnesini Peale'nin Denizden Yükselen Venüs isimli çalışmasını yorumlayarak aktarmıştır. Peale'nin resmindeki perde imgesi arkasındaki çıplak kadın bedenini gizlemekte böylece izleyicide arzu dolu bir bakış uyandırmaktadır. Desiderio ise perdeyi şeffaflaştırarak çıplak kadın bedenini izleyicinin bakışına sunmuş böylece izleyicinin bakış, arzu ve iktidar gibi kavramlar üzerine düşünmesine düşünmesini istemiştir.

İzleyici orta panelde yer alan sahneye geçtiğinde ise bir anda izleyen/gözetleyen durumundan izlenen/gözetlenen durumuna düşmektedir. Sahnede teknolojik bir uydu yer almaktadır. Uydunun merceği ise doğrudan izleyiciye dönük olup kendisine bakanları gözetlemektedir. Bu durum eserin isminden de anlaşılacağı üzere Hristiyan sanatındaki Pantokrator İsa tasvirlerine göndermede bulunmaktadır. Pantokrator İsa tasvirlerinde, İsa'nın izleyicilere yönelttiği katı ve yargılayıcı bakışları Tanrı'nın bakışlarını simgelemekte ve Tanrı'nın sürekli olarak insanları gözetlemekte olduğu mesajını vermektedir. Desiderio ise İsa tasvirinin yerine bir uydu koyarak konuyu dinsel bağlamdan çıkarmış ve günümüz gözetim toplumu ve gözetleme teknolojilerine yönelik eleştiri sergilemiştir.

Desiderio, triptiğin sağ panelinde ise Floransa'da bulunan Santa Maria del Fiore Katedrali'nin bir dış cephe detayını resmetmiştir. Sanatçının resminde Rönesans döneminin sembolü olan mimari bir yapıyı ele almasının nedeni, bu dönemde ortaya çıkan ve hem resmi hem de mimariyi etkileyen perspektif teorisini tartışmaya açmak ve izleyicinin geleneksel ve modern görme biçimleri arasındaki farklılıkları düşünmeye davet etmektir.

Sonuç olarak, günümüz sanatında, alegorik anlatım biçiminin geleneksel sanatta olduğu gibi yalnızca dinsel ve mitolojik konuların anlatımında değil, sanatçıların bireysel ve

toplumsal tüm konulara yönelik fikir ve eleştirinin aktarımında etkili bir dil olarak kullanılabilirdiği görülmektedir. Araştırmada, bir yandan sanatçılara ve araştırmacılara sanatta alegorik bir dil kullanımı ve alegorik dilin çözümlenmesi konusunda katkı sağlamak diğer yandan Vincent Desiderio'nun eserlerine farklı bir bakış açısı kazandırmak amaçlanmıştır.

## Kaynakça

- Anonim. (12. Yüzyıl). *İlahi yükseliş merdiveni* [Görsel 1]. Wikipedia.  
[https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Ladder\\_of\\_Divine\\_Ascent](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Ladder_of_Divine_Ascent)
- Anonim. (13. Yüzyıl). *Pantokrator İsa* [Görsel 7]. Wikimedia.  
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Christ\\_Pantocrator\\_mosaic\\_from\\_Hagia\\_Sophia\\_2744\\_x\\_2900\\_pixels\\_3.1\\_MB.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Christ_Pantocrator_mosaic_from_Hagia_Sophia_2744_x_2900_pixels_3.1_MB.jpg)
- Antmen, A. (2010). *20. yüzyıl batı sanatında akımlar*. Sel Yayıncılık.
- Atakan, N. (2008). *Sanatta alternatif arayışlar*. Karakalem Kitabevi Yayınları.
- Belting, H. (2017). *Floransa ve Bağdat; Doğu'da ve Batı'da bakışın tarihi*. (Z. Aksu Yılmaz, Çev.). Koç Üniversitesi Yayınları.
- Benjamin, W. (2012). *Fotoğrafın kısa tarihi; teknik araçlarla yeniden-üretim (çoğaltma) çağında sanat eseri*. (O. Akınhay, Çev.). Agora Kitaplığı.
- Botticelli, S. (1482). *İlkbahar alegorisi* [Görsel 2]. Google Arts and Culture.  
<https://artsandculture.google.com/asset/la-primavera-spring-0011/yQER9P-WIU2k9A>
- Boynudelik, Z. (2022). *Bu resim ne anlatıyor? Alegori*. İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Brueghel, P. (1567). *Tembellik diyarı* [Görsel 3]. Google Arts and Culture.  
<https://artsandculture.google.com/asset/the-land-of-cockaigne-pieter-bruegel-the-elder/0wGML38PtpYicA>
- Çiçek, Z. (2016). *Teknolojinin gölgesinde resimde estetik süreç*. Agora Kitaplığı.
- Danto, A. C. (2014). *Sanat nedir*. (Z. Baransel, Çev.). Sel Yayıncılık.
- Desiderio, V. (1990). *Pantokrator* [Görsel 5]. PAFA.  
<https://www.pafa.org/museum/collection/item/pantocrator>
- Desiderio, V. (2003). *Tembellik diyarı* [Görsel 4]. Sanatçının Kendi Sitesi.  
<https://www.vincent-desiderio.com/images/cb7ot578u0up04zgjzss2o8e5tx20>
- Eco, U. (2021). *Açık yapıt*. (T. Esmer, Çev.). Can Yayınevi.
- Eroğlu, Ö. (2006). *Resim sanatı sözlüğü*. Nelli Sanat Evi Yayınları.
- Foucault, M. (2003). *İktidarın gözü*. (I. Ergüden, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, M. (2006). *Hapishanenin doğuşu*. (M. A. Kılıçbay, Çev.). İmge Kitabevi.

- Giderer, B. (1993). *Resimde alegori* [Yayımlanmamış sanatta yeterlik eseri raporu]. Hacettepe Üniversitesi.
- İpşiroğlu, N. (2010). *Görsel sanatlarda alımlama ve sanatlararası etkileşim*. Hayalbaz Kitap.
- Kuspit, D. (2018). *Sanatın sonu*. (Y. Tezgiden, Çev.). Metis Yayınları.
- Leppert, R. (2009). *Sanatta anlamın görüntüsü; imgelerin toplumsal işlevi*. (İ. Türkmen, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Desiderio, V. (t.y.). *Biography*. <https://www.vincent-desiderio.com/about> adresinden 05 Mayıs 2024 tarihinde alınmıştır.
- Merriam-Webster. (t.y.). *Allegory*. Merriam-Webster dictionary. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/allegory> adresinden 19 Şubat 2024 tarihinde alınmıştır.
- Ötğün, C. (2008, Aralık). Sanat yapıtına yaklaşım biçimleri. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1(2), 159-178. Doi: 10.18603/std.46187
- Peale, R. (1822). *Denizden yükselen Venüs* [Görsel 6]. Wikipedia. [https://en.wikipedia.org/wiki/File:Raphaelle\\_Peale\\_-\\_Venus\\_Rising\\_From\\_the\\_Sea\\_-\\_A\\_Deception.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/File:Raphaelle_Peale_-_Venus_Rising_From_the_Sea_-_A_Deception.jpg)
- Şahin, H. (2021, Aralık). Tüketim kültürü bağlamında sanatın metalaşması. *İDİL Sanat ve Dil Dergisi*, 10(88), 1807-1820. Doi: 10.7816/idil-10-88-08
- Türk Dil Kurumu. (t.y.). *Alegori*. Güncel Türkçe sözlük. <https://sozluk.gov.tr> adresinden 19 Şubat 2024 tarihinde alınmıştır.
- Yılmaz, M. (2006). *Modernizmden Postmodernizme sanat*. Ütopya Yayınevi.

### **Yazarların Katkı Oranı Beyanı**

Makale tek yazarlı olduğundan, araştırma sürecindeki katkı oranı % 100 yazara aittir.

### **Destek ve Teşekkür Beyanı**

Makale kapsamında destek alınan herhangi bir kişi veya kurum bulunmamaktadır.

### **Çatışma Beyanı**

Makale ile ilgili olarak, herhangi bir kişi veya kurum ile yaşanabilecek bir çıkar çatışması bulunmamaktadır.

### **Etik Bildirim**

Bu makale, inceleme türünde olduğu için etik kurul kararı gerektirmemektedir.