

Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi / Research Article  
Geliş Tarihi / Date Received : 04.10.2024  
Kabul Tarihi / Date Accepted : 18.12.2024  
Yayın Tarihi / Date Published : 31.12.2024  
Yayın Sezonu / Pub Date Season : Güz / Autumn

## Kültürel Göstergeler Bağlamında “Eylemlerimiz” Resminin Analizi

Gülsevim CAN GÜRBÜZ \*

### Anahtar Kelimeler:

Eylemlerimiz,  
Cihat Burak,  
Analiz,  
Araştırmacı Sanat  
Eleştirisi,  
Kültürel Simge.

### ÖZ

Özgün ve çok yönlü bir sanatçı olarak Cihat Burak, Çağdaş Türk Sanatı'nda önemli bir yer edinmiştir. Burak'ın sanat ürettiği; toplumsal gerçekçi, fantastik, gerçeküstücü gibi birbirinden bağımsız birçok terim ve tanımlama ile; seramik, resim, öykü gibi birçok sanat dalı ile sanat tarihine konumlanmıştır. Sanatçının kendine has üslubuyla toplumsal ve kültürel göstergeleri bir arada kullandığı eserleri, yakın geçmişe tanıklık edilmesine de olanak sağlar. 1971 yılında yapılmış “Eylemlerimiz” resmi de bunlardan biridir ve resim Burak'ın yaşadığı dönemin değişmekte olan eğlence kültürünü görünür kılmaktadır. Çalışmada Eylemlerimiz adlı eseri biçimsel ve anlamsal özellikleriyle, özellikle de toplumsal, kültürel göstergelere odaklanarak incelemek ve yorumlamak amaçlanmıştır. Bu bağlamda hem bilimsel hem de yaratıcı bir metin oluşturma beklentisi ile öncelikle, ilgili dönemin sanat çevresine, değişen kültürel olgulara değinilmiş, metinde kullanılacak inceleme yöntemleri belirtilmiş ve akabinde Eylemlerimiz adlı eser değerlendirilmeye çalışılmıştır.

## Analysis of The Painting “Our Actions- Eylemlerimiz” in The Context of Cultural Signs

### Keywords:

Eylemlerimiz,  
Cihat Burak,  
Analysis,  
Investigating Art  
Criticism,  
Cultural Sign.

### ABSTRACT

Cihat Burak is an important artist in the History of Turkish Painting Art, as he is an original and versatile artist. Burak's artistic productions have been positioned in the history of art with many independent terms and definitions such as social realism, fantasy, surrealism; and many branches of art such as ceramics, painting, and story. The artist's works, in which he uses social and cultural indicators together with his unique style, also allow us to witness the recent past. The painting “Eylemlerimiz (Our Actions)”, made in 1971, is one of the artworks of the artist that makes the entertainment culture of the period in which he lived visible. The aim of the study is to examine and interpret the work called Eylemlerimiz with its formal and semantic features, especially focusing on social and cultural indicators. In this context, with the expectation of creating a text that is both scientific and creative, first of all, the art environment of the relevant period and changing cultural phenomena are mentioned, the analysis methods to be used in the text are specified. Then, the relevant image was analyzed.

\* Doç, Kütahya Dumlupınar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, gulsevim.can@dpu.edu.tr, ORCID: 0000-0003-2222-2635.

## 1. GİRİŞ

Kültür farklı alanlarda farklı tanımlarla yer bulsa da bu araştırmanın “gelenekler, sosyal normlar ve değerler” kapsamına göre kültür, toplumsal gelişme süreci içinde yaratılan, aktarılan, yaşayan maddi ve manevi değerlerin bütünü, bir topluma özgü düşünce ve yaşantı sistemi olarak tanımlanabilir (Türk Dil Kurumu, 2024). Kültür, bireyin toplumla olan ortak değerlerine ilişkin bir ögedir. Terry Eagleton (2016) kültürün, doğal, canlı, sürekli bir gelişme eğilimi olduğunu belirtmiştir. Tanımlarda da belirtildiği gibi kültür yalnızca bir aktarım sürecine tabi değildir, günlük yaşantıyı etkileyen birçok şeyle; tarihsel, ekonomik, sanatsal, sosyal ve politik dinamiklerin bir araya gelmesiyle dönüşmektedir.

Manevi kültür, yüksek kültür, kent kültürü, kitle kültürü ve popüler kültür gibi birçok alt tür, kültür üst başlığı altında değerlendirilebilir. Dolayısıyla son yıllarda toplumbilim, insanbilim, halkla ilişkiler, mimari, edebiyat, sanat, moda, ekonomi, tarih gibi farklı alanlara yönelik birçok çalışmada kültürel incelemelere yer verilmektedir. Kültürel öğeler, görsel, işitsel veya görsel-işitsel farklı iletişim araçlarıyla da yaygın bir şekilde kullanılmakta, deneyimlenmektedir. 21. yüzyıl Batı toplumlarında özellikle de görsel kültürün egemenliği olduğunu belirten Parsa, görsel kültür egemenliğini bilgi teknolojilerinin ve kitle iletişim araçlarının gelişimine bağlamıştır (Günay& Parsa & Sönmez, 2012). Görsel bir iletişim sürecini işleten imgeler, sanat üretimleri, reklamlar, ekran öğeleri bu bağlamda değerlendirilebilir. Son yıllarda hızla deneyimlenmekte olan küreselleşme de, kültürel dönemeçlerden biri haline gelmiştir. Kültür olgusu toplumdan topluma özgün farklılıklar göstermeye devam etse de bugünün dünyası büyük bir kent gibidir; teknolojik, ekonomik, ideolojik desteklerle iletişim, yerleşim yerlerine fiziki ulaşım ve bilgilere sanal ulaşım yolları kolaylaşmıştır. Dolayısıyla değerler, normlar ve alışkanlıklar kolaylıkla aktarılmakta, evrensel bir kültürleşme süreci yaşanmaktadır.

Jensen, Arnett ve McKenzie, hızla yayılan küreselleşme olgusunun öncesindeki coğrafi mekan ile kültürel deneyim arasında olan, yerel, özerk, farklı, sağlam ve kültürel açıdan sürdürülebilir bağlantıları ele almıştır. Mevcut olan bağlantılar kişinin ve yer aldığı topluluğun “kültürel kimliğini” oluşturmaktadır. Bu kimlik, insanların sahip oldukları; kesintisiz varoluşsal mülkiyetle, bir mirasla, alışkanlıklarla, geleneksel yaşamın geçmişle bağlantısıyla ilgilidir. O halde kimlik kültürel aidiyetin bir tanımı olmasının yanı sıra toplulukların, tarihin bir tür kolektif hazinesidir. Küreselleşmenin yıpratıcı gücü, çok çeşitli kültürel kimliklerin olduğu dünyada birdenbire, özellikle 1980'lerdeki postmodern süreçte patlayınca, kimlik ve kültürün korunması gereken, kaybolabilecek kırılgan bir değer olduğu deneyimlenerek görülmüştür (Jensen&Arnett&McKenzie, 2011). “Bilimin ya da tarihin ayrıcalıklı bakış açısının ortadan kalkması, postmodern kültür içindeki genel eğilime ya da değer kutuplarına karşı duyarlılığın güya yitirilmesiyle el ele gider.” (Connor, 2015: 74 ) Steven Connor, değerlere karşı olan duyarlılığın akabinde Jameson'un postmodernist kültür ve yeni estetik dünya hakkındaki eleştirel düşüncelerini ele almıştır. Yazar, Jameson'un yine de bu sürecin ürünlerini toptan suçlamadığını belirtmiştir. Yerelleşme ve evrenselleşme ile ilgili olan kültürleşme ve kültürel alıntılar konusunda, postmodern özgürleşmenin ve küreselleşmenin savunucularında olduğu gibi farklı yönde düşünceler de mevcuttur. Burada örnek olarak, Türk kültüründe özellikle 1950'li yıllardan itibaren görülmekte olan Batı etkisine dair ılımlı bir açıklamaya yer verilebilir. Karaca, zamanla Batı kültüründen birtakım yansımaların kaçınılmaz olduğunu anlaşıldığını, modern ve geleneksel “sentezin” Türk

kültürünün bir parçası olmaya başladığını belirtmiştir. Fakat sentezlerin oluşmasının kolay olmadığını ve evrenselleşme konusunda ilgili duruma göre yaklaşımda bulunmak gerektiğini ekleyen Karaca, Kahraman'ın bu doğrultudaki metnini aktararak durumu örneklendirmiştir. Kahraman (2004) Beethoven'ın yerel müziği sentezlemesi ile arabeske yönelim arasında fark olduğunu, Türk kültüründe arabesk müziğin bir sentez olduğunu ve artık Türk kültürüne ait olsa da küçük olduğunu belirtmiştir. Biri yöntem ve sistem sonucu iken, diğeri çığdır ve işlenmemiştir (Karaca, 2017).

1950'li yıllarda Türk Resim Sanatı'nda modern sanat akımlarının özellikleri belirmiş, yeni kültürel deneyimlerle başlayan, soyut veya kısmen soyutlama eğiliminde bir resim anlayışı yayılmıştır. Soyutlama, geleneksel temalarda da kısmen kendini göstermiştir. Ancak geleneksel desen, simge ve görüntüsel göstergelerin kullanılması gibi, figüratif resme olan ilgi de devam etmiştir. Yani Türk Resim Sanatı'ndaki dönem örneklerinden, modernizmin gelenek, kültürel miras, din gibi manevi değerleri tartışmaya açsa da, geleneksel kabul ve etkileri tamamen sonlandırmadığı anlaşılır. Bu tema ve yaklaşım çeşitliliğinin Cumhuriyet sonrasında ortaya çıkan D Grubu, Yeniler Grubu, Onlar Grubu gibi oluşumlar ve diğer bağımsız sanat etkinlikleriyle arttığı belirtilebilir. Örneğin 1950'li yıllarda, hem D Grubu'nun üyesi olmuş, hem de Onlar Grubu'na katkı sağlamış olan Bedri Rahmi Eyüboğlu, doğu ve batının sentezi olarak nitelenebilecek oldukça özgün resimler sergilemiştir. 1960'lı yıllardaki sanat ortamı da benzer çeşitlilikte gelişim göstermiştir. Non-figüratif yaklaşım hala tercih edilse de, Seyfi Başkan'ın da belirttiği gibi bazı sanatçılar sanatı toplumsal iletişimde önemli bir argüman olarak görmüş, egemen politik atmosferden ve değişen yaşam şartlarından da etkilenerek toplumcu figüratif anlayışa yönelmiştir (Başkan, 2014). Türk resmindeki her türlü adım bir sonraki kuşak için çok işlevseldir, zira yeni bilgilenmeler ve olanaklar demektir. Yine de Batı sanatında ilgili akımlar zaten deneyimlendiğinden, Eyüboğlu örneğindeki gibi kişisel veya kültürel yönde özgün nüanslı resimler haricindeki bazı modern resimlere dönük eleştirel düşünceler olduğu da belirtilmelidir. Zira bu türden sanat atılımları daha çok bu coğrafyanın sanat izleyicileri için özgün ve yeni olmuştur.

Çağdaş Türk sanatı özelinde, bugünün sanat dünyasının hem kültürel ve geleneksel olanı, hem de homojenleşmeye başlayan eklektik yaklaşımı kabullenen, çoğulcu bir yapısı olduğu belirtilebilir. Yani Çağdaş Türk Sanatı, Türkiye'nin tarihsel, sosyal, politik ve kültürel dinamiklerinden de, evrensel dinamik ve olanaklardan da beslenen, zengin ve çok katmanlı bir yapıya sahip olmaya başlamıştır. Bu yapı, galeriler, müzeler, alternatif mekanlar, bağımsız sanatçılar, bağımsız sanat kolektifleri, bienaller ve uluslararası etkileşimli diğer oluşumlar tarafından desteklenmeye çalışılmaktadır. Çağdaş sanat ortamının özgün kültürel bir dil geliştirme serüveninin daha çok 20. yüzyılın sonlarına doğru, uluslararası sanat dünyasına entegre olurken, deneyen ve kendine özgü kavramlara temas eden Türk sanatçılar ile sağlandığı belirtilebilir. Çağdaş sanatın geleneksel ve kültürel bağlamdaki argümanlarına da burada değinilebilir. Modern sanatta da, çağdaş sanatta da geleneksel sanat normları sorgulanmıştır, ancak bu durum yanlış anlaşılabilir. Sorgulama tema ile ilgili değil süregelen sanatsal kabuller ile ilgilidir. Aksine çağdaş sanat üretimlerinde kültürel veya geleneksel yöntem ve temaları yeniden yorumlamak, benzer temalarda yeni temsiller oluşturmak ya da topluma dair meseleleri görünür kılmak gibi ideolojilerle sıkça karşılaşılır. Kaldı ki geleneksel sanat türleri ve göstergeler reddedilemez zira çağdaş dünya artık sınırsız ve melez bir göstergeler imparatorluğu gibidir. Kristeva, bu imparatorlukta

görüntü ve imgelerin insanları ele geçirdiğini belirtmiştir (Kristeva, 1993/2007: 17). Akıp giden imgelerle kültürel çeşitlilik artık, bireysel farklılıklardan, medyadan, modadan, tüketim toplumundan veya geçmiş deneyimlerden de bağımsız değildir. Mevcut durum kültürün bir parçası olan, kültürel olgulardan, diğer güncel dinamiklerden beslenen görsel kültürü ve sanat ortamını da etkilemektedir. Çağdaş sanat, sabit bir tanıma sahip olmaktan ziyade, güncellenen-güncelliğini çabuk yitiren okumalara, esnek ve sürekli değişen bir yapıya sahiptir.

Bu çalışmada dönüşmekte olan kültürel özelliklerin resim alanında olan tezahürünü incelemek problem edilmiş, bu bağlamda değerlendirilebilecek bilgi objelerinin yer aldığı bir resmin analizini yapmak amaçlanmıştır. Çalışmanın literatür hazırlığında, hem kültürel etkileşimin hem de yerel unsurların incelenebileceği resimler, Yeniler Grubu, Yeni Dal Grubu gibi oluşumlar incelenmiştir. Bu incelemeden hareketle, kültürel bağlamda zengin göstergeler sunması sebebiyle, 1915-1994 yılları arasında yaşamını sürdürmüş olan sanatçı Cihat Burak'ın "Eylemlerimiz"resminin konu edilmesi kararlaştırılmıştır. "Eylemlerimiz" özgün, yerel ve evrensel bağlamda değerlendirilebilecek gösterge çeşitliliğine sahip, yağlıboya tekniğinde yapılmış bir eserdir. Birçok resminde bu coğrafyanın halk sanatına ilişkin bezemeleri, desenleri kullanan, geleneksel temalara ve kitle kültürüne dönük yerel özelliklerden yararlanan sanatçının, bu doğrultularda söylemlerinin olması da araştırma konusu belirlenirken etkili olmuştur. Zira göstergesel anlamda zengin olan sanat üretimleri karmaşık ve katmanlı birimler sunmaktadır ve bunlara ilişkin söylemlerde tutarlı olmak gerekir.

## 2. YÖNTEM

Görsel analizi yapılan çalışmada nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Bir sanat eseri analiz edilirken birden fazla olanaktan yararlanılabilir. "Eleştiri, sanat yapıtları üzerinden, doğruya götürecek gerçeği ortaya koymak amacıyla yapılan, o yapıtın değerini bulmaya yönelik inceleme ya da tanıma olarak betimlenebilir" (Erinç, 2009, s.64). Bu çalışmada temel bilgilerden özel bilgiye doğru bir düzen kurabilmek, eserin anlam ve değerini araştırabilmek için "araştırmacı sanat eleştirisi" düşünce sistemi temel alınmış ve sistemin yorumlama evresinde göstergebilimsel bazı açıklamalar yapılmıştır. Araştırmacı sanat eleştirisi, Edmund Feldman (1970) tarafından temellendirilmiş, Louis Lankford'un katkılarıyla geliştirilmiş, "betimleme-tanımlama, çözümleme, yorumlama, yargı" aşamalarını içeren bir yöntemdir. Betimleme aşaması eserde bulunan bilgi objelerinin tespiti ve tanımıyla, çözümleme aşaması bu verilerin organize edilmesinin incelenmesiyle geliştirilmektedir. Bu aşamalarda "gerçek" ve "görsel" nitelikler işlenir. Yorumlama aşamasında eserin anlamsal içeriğine ve ideasına ulaşmak için, "anlam"ın doğasına uygun "anlatımcı veriler"e odaklanılır. Eleştiri, önceki verilere dayanarak eserin estetik özellikleri ve niteliği üzerine geliştirilen "fikir ve karar"ların sunulduğu yargı aşamasıyla tamamlanır (Boydaş, 2007). Araştırmada betimleme ve çözümleme aşamalarına, yani biçimsel incelemeye yönelik verilere "Bulgular" alt başlığında yer verilmiştir. Tartışma alt başlığı daha çok "yorumlama" basamağının doğasına uygun "anlatımcı veriler"le geliştirilmiştir. Sonuç bölümünde ise "yargı" basamağının içeriği diğer araştırma kazanımlarıyla bir arada yer almıştır. Betimleme ve çözümleme evreleri nesnel bir bakışla gerçekleştirilmiş, yorumlama ve yargıda bulunma evreleri kısmen öznel değerlendirmeleri de içermiştir.

Çalışmada göstergebilimsel incelemelerden de yararlanılmıştır. Göstergebilim işaret, iz, biçim, resim, yazı gibi her türlü birimin incelendiği bir bilim dalıdır. Göstergebilim insanı

kuşatan anlamlar evrenine dair anlamlı dizgeleri kavrayıp yorumlayabilecek bir çözümleme ve yapılandırma modeli sunar. Göstegebilimde anlam ilişkiden, bağıntıdan ve ayrılıktan doğar (Rifat, 2009). Bu yaklaşımla gösteren ve gösterilenlerin göstergeleşerek oluşturduğu temsil durumu, anlam inşası, yorumu, olası anlamların nasıl algılandığı, katmanlılık veya çok anlamlılık araştırılır. Temsil ise birinin ya da şeylerin doğrudan birbirinin yerine geçmesi veya uzlaşısı sonucu dolaylı olarak sembolize etmesi ile ilgili bir kavramdır. Anlam okumaları üzerine yapılan açıklamalar, araştırmacının fikrine bağlı olarak sınırsız bir özgürlük sunuyor gibi görünse de Rifat’ın da belirttiği gibi bir araştırmacı, göstergebilimle bir kuram doğrultusunda inceleme yapıyorken işine gelen herşeyi söyleyemez. Bir anlamlı bütün konusunda konuşabilmek için, fikirlerin birbirleriyle tutarlılık sergilemesi ve bilimsel tasarıyla organize edilmesi gerekir (Rifat, 2011). Bu çalışmada tutarlılık konusu dikkate alınırken, Charles Sanders Peirce’in “görüntüsel gösterge”, “belirti” ve “sembol” gibi üçlüklerle öne sürdüğü göstergebilim sınıflandırmalarına başvurulmuştur. Çağdaş göstergebilim yaklaşımı her alanda disiplinlerarası bir çalışmayı olanaklı kılar. Göstegebilimin sanat, kültür gibi dilden farklı alanlarda geçerlik kazanıp uygulanabilirliği ise ilk olarak Peirce’in üçlük çalışmalarıyla sağlanmıştır. “Bir uygarlığa, bir ulusa ait olan entelektüel olguların tümü olan kültürün anlamlandırılması ve yorumlanması belki de en çok göstergebilimi ilgilendirmektedir.” (Sönmez&Günay, 2012: 110) Bu alıntıda kültür, entelektüel bağlamda değerlendirilmiştir ancak önerme bireyin toplumla olan ortak değerlerine dönük geniş kültürel düzlemde de değerlendirilebilir. Zira kavramlar arası olan karşıtlık, çelişiklik, varsayma gibi ilişkiler göstergebilimsel bakışla kültürel olgular üzerinde de araştırılabilir.

Araştırmacı sanat eleştirisi göstergebilime kısmen paralellikler içerir zira yorumlama evresi vardır ve eserin arka planını, sanatçının niyetini anlamaya yönelik iyi bir analiz sunabilir. Araştırmacı sanat eleştirisi, eserin farklı bağlamlarını ele alırken, göstergebilimsel analiz, bu bağlamlarla öne çıkan işaretlerin işlevleri ve anlamları üzerine daha derin inceleme yolları sunabilir. Dolayısıyla eseri incelerken yerine göre bu iki yaklaşımdan da yararlanılması faydalı bulunmuştur. Görsel araştırma yöntemleri gibi, literatür tarama ve doküman analizi de bu yönde yarar sağlamış, özellikle “tartışma” alt başlığında sanatçının kültürel yönde bazı söylemleri ve yorumlar yer bulmuştur. İlgili analiz yöntemleri ve araştırma modelleriyle araştırma konusu olan “Eylemlerimiz” resmine çok yönlü yaklaşılmaya çalışılmıştır.

### 3. BULGULAR

#### 3.1 Betimleme

Bu çalışmada öncelikle, araştırmacı sanat eleştirisinin önerdiği ilk basamak olan “betimleme”nin içerik beklentisine uyumlu olarak, Eylemlerimiz resminden elde edilen görünen bilgi objelerine odaklanılmıştır. Resimdeki algılanabilen tikel bilgi objeleri aynı zamanda resme yönelik ilk bulguları oluşturmaktadır.

“Eylemlerimiz” tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle 140x140 cm boyutlarında yapılmış kare bir resimdir. Resim yüzeyindeki verilerin incelenmesine ön plandan başlanabilir; bir masa, masanın sağ tarafında oturan bir kadın ile iki erkek figür, sol tarafında oturan iki kadın ile iki erkek figür bulunmaktadır. Sağdaki kadın tebessüm ederek resmin izleyicilerine dönmüş gibidir. Diğer figürlerin yüz ifadelerinin birbirlerinden farklı olduğu görülmektedir. Masaya yakın konumda ve ayakta bulunan mikrofonlu kadın figür de dikkat çekmektedir. Kısa sarı saçlıdır ve üzerinde açık tonlar ile süslenmiş mor bir elbise bulunmaktadır. Kadın figürlerinin yüzlerinde yoğun bir boyama-makyaj görülmektedir. Geri planda belli belirsiz

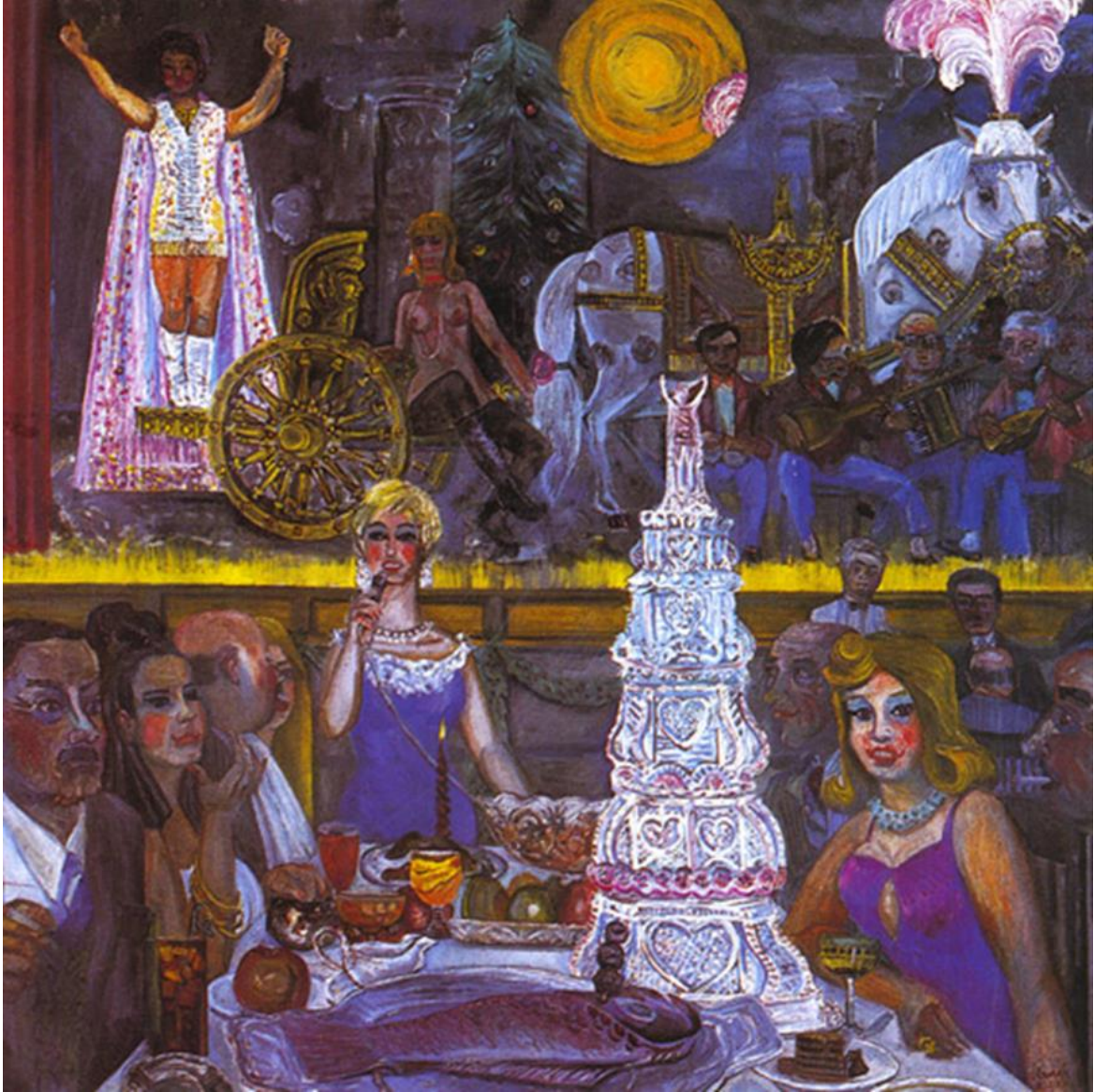
başka masa ve insanlar da mevcuttur. Ön plandaki masanın üzerinde açık tonlarla resmedilmiş bir pasta, balık, yanan bir mum, farklı meyveler, içecekler ve ikramlar yer almaktadır. Beş katlı pasta, rengi dokusu ve boyutu sebebiyle dikkat çekicidir; bezemeler özellikler de kalp süslemeleri oldukça detaylıdır ve tepesinde, mekanda bulunan bir figüre oldukça benzeyen bir figür bulunmaktadır.

Resmin arka planı ilk izlenimde, sahip olduğu biçimler dolayısıyla tiyatral bir sahneyi hatırlatır. Bu alan biçimsel büyüklüğü sebebiyle, büyük ve altın varaklı (açık kahverengiye dönük süslemeler varak tarzında) bir at arabasının hakimiyetindedir. Renkleri ve duruşu itibarıyla egemen olan biçimlerden biri ise, açık renklere bezenmiş gösterişli kıyafeti ve peleriniyle at arabasının arkasındaki yüksek sahnede ayakta bulunan, iki elini yukarıya kaldırmış figürdür. Pastanın tepesindeki figür ile aynı duruşta olan, insanları selamlar gibi resmedilmiş figüre spot ışık tutulmuş gibidir. İzleyici tarafından ilişkisellik kurulabilen, kolay tanımlanabilen, tanıdık nesne ve figürlerin bir sanat üretiminde kolay ayırt edilebileceği ve dikkat çekici olabileceği belirtilebilir. Figürün tanınmış birine olan benzerliğini keşfeden biri, resmin temasına dair daha detaylı fikirler edinebilir. Figürün kıyafetiyle uyumlu boyanmış, birisi diğerini kapatan iki at da oldukça dikkat çekicidir. Beyaz atların görüntüleri itibarıyla eğlence için hazırlanmış olduğu anlaşılmaktadır; sırtlarında altın varaklı eğerler, başlarında süsler ve kuyruklarına takılmış çiçekli takılar bulunmaktadır. Bunun yanında, nü bir model at arabasının sürücü alanına oturmuş olarak resmedilmiştir. Atların önünde, ancak soluk renkleri dolayısıyla çok dikkat çekmeyen, birbirine benzer dört müzisyen bulunmaktadır. Müzisyen oldukları enstrümanlarından anlaşılmaktadır. Sahnede bir araya gelip tiyatral bir atmosfer oluşturan diğer biçimler ise kırmızı perde ve en arka planda yer alan dekorlardır. Süslü bir çam ağacı, sütunlar, güneş ya da ayı hatırlatan sarı daire burada dikkati çekmektedir. Bu dairenin, atların baş kısmını yansıttığı için, cam bir pencere, ışık topu ya da ayna olması düşüncesi de güçlüdür.

**Tablo 1:** Eylemlerimiz resmindeki kültürel bağlamda ele alınabilecek bilgi objeleri

Bilgi objesi	Düz anlam	Düzlem
Figürler	Kadın, erkek, müzisyen, nü, atlar	Doğal
Pasta	6 katlı yiyecek	Yapay
At arabası	Ulaşım aracı	Yapay
Çam ağacı	Ağaç türü	Doğal
Perde	açıklığın önüne çekilen örtü	Yapay
Sütunlar	silindir biçiminde taşıyıcı direk, kolon	Yapay
Abartılı süsler ve tasvirler	Değiştirmeye ve süslemeye yarayan şey, bezek.	Yapay

Bilgi objeleri adlandırma olarak göstergelişmenin bir unsuru olan “gösteren” olarak da ifade edilebilir. Tabloda düz anlamlarına göre doğal ve yapay düzlemde ele alınan “figürler, pasta, at arabası, perde, abartılı süsler ve tasvirler” gibi yapıya katkı sağlayan bilgi objelerinin, aslında resimde buldukları konuma, eylemlere, tarihsel bağlamlara ve diğer çevresel değişkenlere göre göstergeliştiği ve kültürel düzlemde de yer aldığı belirtilmelidir. Örneğin çam doğal düzlemde bir ağaç türüdür ama resimde eklentilerle “süslenmiş yapay bir ağaç nesnesi” resmedilmiştir. Dolayısıyla resimde, düz-temel anlamı verilen çam ağacı değil de “yapay düzlemde ve kültürel düzlemde”, sosyal bağlamı olan insan yapısı bir çam ağacı söz konusu gibi görünmektedir. Yine resimde tiyatral atmosfere katkı sağlayan sütunlar, bir dönemin mimari özelliklerini belgeleyerek kültürel düzlemde yer alabilir. Bu doğrultuda, biçimin resimdeki diğer bilgi objeleri ve resmin bütünü ile olan anlam ilişkiselliği, “Tartışma” bölümündeki yorumlama sürecine katkı sağlayacaktır.



**Resim 1:** Cihat Burak, *Eylemlerimiz*, 140x140 cm, 1971, Tuval üzerine yağlıboya, Ankara Resim ve Heykel Müzesi. (<https://www.antikalar.com/cihat-burak>)

### 3.2 Çözümleme

Bir sanat eserinde sanatçı istese de istemese de herşeyin bir önemi olduğunu vurgulayan Barrett, analiz edilirken bir betimleme yapılmadığı takdirde okuyucuların analizdekine benzer algılamaya ulaşamayabileceğini, görülen bilgi objelerinin önemini kavrayamayabileceğini belirtmiştir. Bu durumda görülmeyen bazı detaylara rağmen yapılan yorum ve yargıda bulunma edimi eksiktir. Zira böyle bir değerlendirme eserin bütününe kapsayamaz (Barrett, 2020). Betimlemenin uzantısı olan çözümleme evresi de eserin biçimsel özelliklerine dönük bir keşif imkanı sunduğu için, eser analizinde önem teşkil eder.

Bir önceki başlıkta yer alan bilgiler ışığında ve biçim, doku, alan, renk, denge gibi kompozisyon ilke ve elemanları üzerinden, biçimsel özellikler çözümlenebilir, geliştirilebilir. Eser çözümlemesinde ilk olarak, yoğun, kalın, katmanlı kullanılan soğuk ve soluk renkler, bu renklerin arasından patlayan beyaz ve tonları dikkati çeker. Zira mavi, mor, lacivert ve kahverengi tonlarının hakimiyetindeki kompozisyonda, beyaz, pembe, sarı ve eflatunlu alanlar, altın yaldızlar, bezemeler ve desenler oldukça öne çıkmaktadır. Kompozisyonda

mekan etkisi için genel olarak soğuk renkler kullanılsa da, detayların aktarımı için, beyaz ve aydınlık renklerin tercih edildiği görülmektedir. Özellikle geri plandaki sahne temsili alan karanlıktır ve gece görünümü veren belirsiz, loş bir ortam oluşturulmuştur. Oluşturulan ortam, izleyicinin, aktarılan ana özgü önemli simgeleri, gösterişli detayları, açık renkli figür ve nesnelere daha kolay ayırt edebilmesini sağlamaktadır. Renklerde ve fırça izlerinde tekrarlar olduğu görülmektedir. Bu durum kompozisyondaki bütünlüğe katkı sağlamıştır. Yer yer incelikli fırça kullanımıyla oluşturulan dokular ve katmanlı boya kullanımı daha çok hissedilmektedir. Bu durum ilgili göstereni öne çıkarmış, bu alanlara özgü seçilen renkler gibi, gözün yönlendirilmesini sağlayan bir başka unsur olmuştur. Eser çözümlemesinde ilk olarak öne çıkan renk dağılımının ve alanlara özel niteliklerin, biçimsel işlevinin yanında farklı bir işlevi olup olmadığı da ilerleyen başlıklarda sorgulanabilir.

Dokunun ve açık renklerin dağılımının, kontrast etkileşimlerle ve kısmen ışık gölge ile birlikte kompozisyonda bir denge unsuru olduğu da belirtilebilir. Ön plandaki masada bulunan pasta, geri planda bulunan ayaktaki figür ve atların kontrastlıkla oluşturduğu üçgen, kompozisyondaki asimetrik denge için önemlidir. Yine geri planda olmasına rağmen, ışık etkisi veren büyük sarı daire dengeyi etkileyen önemli bir başka biçim olarak yer bulmuştur. Sarı dairenin yanı sıra at arabasının tekerlerinde, figürlerin baş kısımlarında, masadaki bazı yiyeceklerde ve eşyalarda da dairesel etkiler görülmektedir. Ön plandaki mor kıyafetli ve sahnedeki beyaz pelerinli figürün ayakta olması, pastanın uzun olması, sahnedeki perde, sahne arkasındaki sütunlar ve ağaç eserde dikeyler oluştururken, sahnenin taban ışığı gibi görünen ve hem resmi hem de resimdeki sahneyi ayıran ortadaki sarı çizgi, yatay bir etki vermiştir.

“Resminde boşluk yok. Resmine hakim olan yüzeysellik Osmanlı sanatındaki iki boyutlu ve dolu resim anlayışı ile akraba. Ama bilinçli bir ilişki mi, bilmiyorum. Fakat derinlik onun için herhalde önemli değil.” (Kuban,1969: 52). Kuban’ın da değindiği gibi, Cihat Burak’ın akademik perspektiften uzak, kendine has bir kompozisyon anlayışı bulunmaktadır. Bazı resimlerinde derinliksiz, gerçeküstü bir kompozisyon yerleşimi görülse de Eylemlerimiz eserinde mekân derinliği; soluklaşan renklerin kullanımına, katmanlaşan boyalara, biçimlerin dağılımına, yarım figür ve nesnelere (açık kompozisyona) bağlı olarak hissedilmektedir. Perspektif, ön planda bulunan masa ve onu çevreleyen biçimler sayesinde kısmen hissedilmektedir. Eserdeki figürlerin ön plan ve geri plan ilişkisi sağlanmış, figürler gerçeğine yakın orantılarda ve uyumda kullanılmıştır. Dolayısıyla bu durum da mekân derinliğinin algısına katkı sağlamıştır.

“Betimleme” ve “Çözümleme” alt başlıklarında ele alınan bilgi objeleri ve kompozisyon birimlerinden, bir eğlence anına tanıklık edildiği anlaşılır. Bu tanıklığın, izleyiciye yansıtılan alandan dolayı, ressamın mekana bakış açısından ya da buradan çekilmiş bir fotoğraftan esinlenerek gerçekleştiği hissedilmekte, bu da bir konum algısı oluşturmaktadır.

#### 4. TARTIŞMA

Eleştirinin betimleme ve çözümleme aşamaları, görselden bir veri toplama süreci olduğundan, bu tür verilerin detaylı sunumuna “Bulgular” alt başlığında yer verilmiş, diğer alt başlıklarda yer yer bu verilere atıfta bulunulmuştur. Tartışma bölümüne, yorumlama sürecine yönelik bir fikir edinilmesi amacıyla, “Betimleme” alt başlığında yer alan bir tablo



verisi (Tablo 1) üzerinden başlanabilir. Tabloda yer alan "perde" zihinde canlanan ilk-temel anlamıyla, açıklığın önüne çekilen örtüdür. Ama perde, yan, derin veya mecaz anlamlarıyla farklı algılanabilir: yan anlamıyla müzikte seslerin kalınlık veya incelik derecesini, sahne etkinliklerinin bölümlerini karşılarken, mecazi olarak engel kelimesini dolaylamak için de kullanılabilir. Bir perdenin kırmızı olması ise anlamların farklı türeyebilmesine katkı sağlar: rengi sebebiyle yatak odasını çağrıştırabilir, bir açılışı, tiyatral bir sahneyi veya gösteri dünyasını temsil eden simgesel bir gösterge olabilir. Gerçekdışı bir başka olayı, olguyu bile sembolize edebilir. Resmin parçasının temel anlamı karşılayarak yer aldığı düşüncesi gelişirse, bu parça günlük kullanım nesnesini temsil eden bir görüntüsel gösterge olur "kırmızılık, alan büyüklüğü, konum bağlantıları" gibi niceliksel anlamda ilişkisellik kuran özellikler, dolaylı anlamları türetebilir. Bu türden resim göstergelerine de, normal işlevleri de gözetilerek simge göstergesi olup olmadığı yönünde bakılmalıdır. Yani gösterenlerin ilişkiselliği göstergeleşme sürecini etkiler. Çalışmanın ilerleyen bölümünde Peirci'nin bu yöndeki sınıflandırmalarından yararlanılmaya çalışılmış, ilk başlıklarda edinilen ön bilgilerin ve literatürün ışığında tutarlılığı ve ilişkiselliği gözetilen bir yolla veriler yorumlanmaya çalışılmıştır.

Eco'ya göre "bir göstergenin yorumu kültürel ya da anlamsal bir birimdir. Herhangi bir kültürde bu birimler bir karşıtlık dizgesi içinde düzenlenir. Bu ilişki durumu genel anlamsal dizge olarak adlandırılır. Kültürel göstergeler, diğer göstergeler gibi farklılıklar, zıtlıklar içinde anlam kazanırlar. Her kültürdeki göstergeler bu biçimde işler. Bir kültüre ait göstergeler kendi aralarında ilişki kurduğu gibi, diğer kültüre ait göstergelerle de ilişki içindedirler. (Sönmez&Günay, 2012: 112)

Cihat Burak sıklıkla toplumsal yaşantıya dönük konuları ve kendine dair deneyimleri göstergeleşmiştir. Konular bazen görüntüsel göstergeler ve temsiller ile katıksız bir betimlemeye ulaşmış, bazen de sembol göstergeleriyle, ironi ve hiciv de içererek aktarılmıştır. Eylemlerimiz resminin, Cihat Burak'ın hem betimleme, hem de sembolleşme yönünde sergilediği genel üslup özelliklerinin paralelinde üretilmiş, ilişkili gösterenlerin bulunduğu bir resim olduğu belirtilebilir.

Her konunun değişik ilişkiler içinde takdim edilmesinde aşırı bir duyarlılık (eskilerin deyimiyle fartı hassasiyet) sezileniyor. Fakat hüznü değil, alayla bakıyor dünyaya, biraz acı olsa da. Objektifleşen iç dünyasını kaleydoskopik, rüya gibi bir görüntü ile veriyor. Bu görüntüyü, yukarıda fotomontaja benzettiğim teknikle yapıyor. (...) Belki de bu yoğun özü belirtmek için, tablonun her tarafını dolduruyor. (Kuban,1969: 52)

Bu resimde, sanatçının kendi dönemine ait kent kültürü, popüler kültür ve eğlence kültürüyle bağlantı kurulabilecek göstergelerle, eğlenen, belki de sanatçının kendi hayatı ve arkadaş ortamından olan insanlar yer almaktadır. Kültürel göstergeleri işlevselliği, yan anlamları ve olası derin anlamları ile incelemek de eserin genel anlamı ve kuramsal bilgisi hakkında fikir edinilmesini olanaklı kılar. Öne çıkan göstergeler dolayısıyla resmin genel temasının eğlence kültürünü yansıtmak olduğunu söylemek yanlış olmaz. Cihat Burak'ın boş zamanlarını bu türden yerlerde geçirip gözlemler yaptığı, benzer temaları aktardığı öykülerinden, resimlerinden anlaşılabilir. Yine Sezer Tansuğ'un Burak ile yaptığı bir röportajdan sanatçının genel gündelik hayatı anlaşılabilir. Burak röportajda gündüzleri

genellikle resim yaptığını, akşamları meyhaneye gittiğini, dönüşte bazen sabahı da ederek kitap okuduğunu paylaşmıştır. Meyhanede çoğu zaman birileriyle konuşmaya daldığını, fakat orada bile okuyabildiğini eklemiştir (Çalikoğlu, 2007: 34). Bu açıklama resmin kendi hayatıyla bağdaşan yanını ortaya koyar. Eylemlerimiz resminde bulunan pasta, bu eğlencenin bir kutlama olabileceğini, yılbaşı ağacı da bunun bir yeni yıl kutlaması olabileceğini düşündürür. Eserde hissedilen koku, yiyeceklerin ve kalabalığın kokusudur. Duyulan ses ise, gürültü, anons ve müzik sesidir. Mekan özellikleri birer görüntüsel gösterge olarak bir meyhane, gazino atmosferini temsil etmektedir. Yine diğer gösterenler olan şık giyimli figürlerden dolayı, varlıklı insanların yer aldığı görece lüks bir ortamı temsil ettiği de düşünülebilir. Eserin izlemeyi ve eğlenmeyi temsil eden alt planında fazlaca gösterene maruz kalınsa da, bağlantısallık vardır ve genelleyerek “izlemeyi ve eğlenmeyi temsil eden görüntüsel göstergeler” olduklarından söz edilebilir. Ne var ki burada genel yaklaşım sergilenilen alt plan hakkında bazı farklı görüşler de gelişebilir. Zira üst sahne planı ile birlikte karşıtlık ve değişkenlikler içererek sembolik göstergelere katkı sağlar. Yine eserin alt planında bulunan figürler ekonomik yeterliliğin birer göstergesi olan abartılı makyajla ve iyi giyimli resmedilmiş, süslerle, yiyeceklerle donatılmış renkli bir eğlence akşamına konumlandırılmıştır. Betimlenen koşullara rağmen, izleyiciye tam olarak bir memnuniyet, keyif duygusu da geçmez. Bir kadın figür ise ressama poz verircesine izleyiciye dönük resmedilmiştir. Resim bu yönüyle, bekleme ya da ilgi dağınıklığı anında çekilmiş alelade bir fotoğraftan esinlenerek yapılmış olabileceği izlenimini de verir, tersi yönde bilinçli olarak tasarlanmış bir kare üzerinden başka sembol göstergesi yansıtılıp yansıtılmadığını da sorgular.

Buraya kadar paylaşılan zaman ve mekan fikirleri, resmin göstergeleri dolayısıyla yapılmıştır. Ancak yazılı veriler de bulunmaktadır. Haşim Nur Gürel (2011) Burak'ın “Eylemlerimiz” resmini, Zeki Müren'in İzmir Fuarı'ndaki “Romalı Araba Yarışçısı” mizanseninden esinlenerek yaptığını belirtmiştir. İlgili mizansenin yakın çekim görsellerine ulaşamamıştır ancak bulunan bir fuar görselinde süslenmiş atlar ayırt edilebilmektedir (Resim 2). Eylemlerimiz resminde sahnelenen at arabası görüntüsünün gelenekselleşen Roma yarışlarına ait kabartmalarla kısmen benzerliği de görülmektedir (Resim 3). Yine aynı internet sitesinde Gürel, resmin belli bir kesimin eğlence anlayışına yönelik “hiciv” içerdiğini belirtmiştir (Gürel, 2011). Hiciv de kısaca “yergi” anlamına gelmektedir. Resmin göstergeleri Gürel'in söylemine uygundur. Bu noktada resmin yalnızca kendi hayatından ya da anı fotoğraflarından bir kesit sunduğu düşüncesi de yetersiz gelmektedir. Yine de Zeki Müren ve araba yarışçısı mizansenini kadar, donatılmış masanın ve diğer kutlama göstergelerindeki abartının da önem arz ettiği düşünülmektedir. Dolayısıyla sanatçının birden fazla mekan, olay ve olgudan esinlenmiş olması olasıdır.



**Resim 2.** İzmir Fuarı  
(<https://www.facebook.com/izmirenternasyonal fuari>)



**Resim 3.** Vatikan Müzesi koleksiyonundan Roma araba yarışı kabartması (<https://arkeofili.com>)

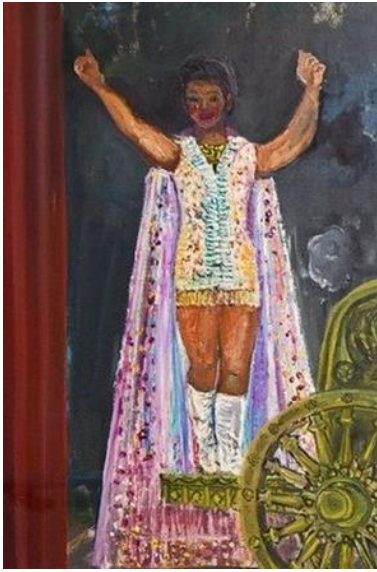
Sahnede atların çektiği plakanın üzerine çıkmış figürün biçimsel özelliklerinden, Türk sanatında ikonikleşmiş bir figür olan Zeki Müren olduğu anlaşılmaktadır. Bir kahraman, bir gladyatör kostümü gibi olan ikonik kostümü ile Zeki Müren, birçok hafızada yer ettiği bir haliyle karşımızda durmaktadır (Resim 4 ve 5). Burada, göstergebilim alanında önemli katkılar yapmış Fransız düşünür Roland Barthes'ın, fotoğraflar ve görsel imgeler üzerine geliştirdiği studium ve punctum kavramları incelenebilir. Studium, bir görselin içerdiği genel bilgiler ve mesajları, ilgili bağlamlara temas ederek okumadır. Görselin genel, kültürel ve toplumsal yönlerini ifade eder. Punctum ise görselde kişisel anlamda güçlü detaylar varsa izleyiciye bireysel ve beklenmedik bir şekilde dokunan yönüdür. Taburoğlu (2013) punctumu imajın taşıdığı imgeyle kurulan organik bir bağ şeklinde ele almıştır. Eylemlerimiz resmindeki fotoğrafik etki ve göstergeler, kişiden kişiye değişebilecek bir algı doğurabilir. Mesela üst plandaki Zeki Müren figürü izleyicilerin kendi geçmiş deneyimleriyle özdeşleşim kurabileceği bir gösterge olarak izleyiciyi daha çok kendine çekebilir ve bir punctum etkisi oluşabilir. Yine bu konuda bir başka göstergesel yorum Jay Zeman'a aittir. Zeman, “görüntüsel gösterge”, “belirti” ve “sembol” gibi üçlüklerle kavramları irdeleyen Peirce'in kavramlaştırmasını gösterge, imge ya da nesnelere ikili doğasıyla yorumlar: Nesnelere dünyada herhangi bir nesne gibi “ortak alan” içinde olmasının yanı sıra, alıcının bilincinin bir ögesi olarak “özel bir alan” içinde de durur. Bu kavramlar, toplumsal göstergebilimin çalışma alanına da girer (Gottdiener, 2005).

“Öteki Zeki Müren ya da Efsanenin İki Yüzü” başlıklı yazısında Hasan Bülent Kahraman (2007:18), Zeki Müren'in ortaya çıkışını, sesinin, saygılı tutumunun ve diksiyonun beğeni toplamasını, bilinen ve bilinmeyen icralarını, popüler kültür ile bağlantılarını çok yönlü bir şekilde ele almıştır. Bugün efsaneleşen Zeki Müren'in yalnızca sesi ile değil, deha düzeyine varan zekasının da bir sonucu olarak bu şekilde hafızalarda yer ettiğini belirten Kahraman, Türkiye gibi kültürel olanakları dar, katı bir ülkede yeni, farklı bir şey yapabilmeyi ve bunu halka kabul ettirebilmenin, ikili bir çaba ve zekayla olabileceğini açıklamıştır. Kahraman, Türk Sahne kültürünün, Türk toplumsal yapısındaki değişimin de bir yansıması olduğunu, Zeki Müren'le bağlantılandırarak şöyle açıklamıştır:

1950'lerde ortaya çıkan taşra burjuvazisi ve Hacığa tipi, 1960'larda beliren ticaret burjuvazisi, 1970'lerde patlayan gecekondulaşma ve arabesk onun sahne kültürüne yansıdı. Nihayet 1980'lerden sonra meydana gelen büyük toplumsal kaymanın şehirde

baş gösteren yansımalarına karşı kendi içine kapandı ve bir efsaneye dönüşmekle yetindi. (Kahraman, 2007: 19).

Figürde Peirce'in simge göstergesi olarak nitelendirerek açıkladığı, "bir şeyin anlam, değer ve gösterge bütünlüğünü dolaylı yoldan temsil etmesi" söz konusudur (Gökhan, 2009: 7, 8). Resimdeki Zeki Müren figürü ile, O'nun özgün yönlerinin ya da dönüşen Türk eğlence-sahne kültürünün simgeleştirildiği düşünülmektedir. Yine figürün günümüzde hala kıymet verilen bir ikon olmasının, resmi ister istemez daha ilgi çekici hale getirdiği düşünülmektedir. İkonlaşma Barthes'ın toplumun genel kabullerini açıklamada kullandığı mitler-mitolojiler kavramını karşılar. Ana figürün kültürel bir mit olan Zeki Müren olmasının keşfiyle, O'nun diğer göstergeler ile olan ilişkisine dair fikirler de üretilebilir. Örneğin, dikkat çeken bir diğer figür olan, ön planda ayakta bulunan kadın figürü, elindeki mikrofon ile Zeki Müren'i anons ediyor hale gelir. Zira ilk izlenimde bir kadın assolist müziğini icra ediyor gibi görünse de, sahnede böyle ihtişamlı bir gösteri var iken, kadın figürün bu gösteri haricinde bir başka şeye hizmet etmesi, bir başka şey icra etmesi ihtimali düşüktür. Bunun yanında, resmin üst planında yer alan diğer birçok birim gibi, diğer müzisyenler de gölge de kalmıştır.



**Resim 4.** "Eylemlerimiz" Kesit



**Resim 5.** Zeki Müren (<https://aposto.com>)

Zeki Müren ile benzer renk, doku ve süslemeler kullanılarak resmedilmiş pastadaki Zeki Müren heykelciğinin varlığı ve yine aynı sahne kıyafetleri ile yapılmış olması, adeta Zeki Müren'e olan özeni temsil etmekte, O'nun sahne kültüründeki konumunu güçlendirmektedir. Geri planda bulunan, süslü at başlığını yansıttığı için ayna olduğu izlenimi veren sarı büyük nokta da, izleyicinin algısında, Zeki Müren'e atfedilen "sanat güneşi" tabirine bir göndermeye dönüşebilir. Zira Burak'ın üslubu dolayısıyla ve öne çıkan Müren göstergesiyle daire, güneş gibi bir izlenim de oluşturmaktadır.

Cihat Burak bir hayvan sever de olarak eserlerinde birçok hayvan figürünü ele almıştır. Fakat bu resimde hayvan figürü oldukça işlevseldir; atların, dönemin sahne şovlarını ve Müren'i, mübalağalı bir şekilde aktarmak amacıyla kullanıldığı düşünülmektedir. Bu düşüncüyü geliştirme ve göstergenin nesneyle olan ilişkisini inceleme konusunda yine

Peirce'in "simge" kavramının içeriğinden yararlanılabilir. Simge örtülü bir benzeşim veya uzlaşmayla bir şeyleri çağrıştırır, temsil eder. Türk kültür ve inancında at konusunda belirgin, keskin ve zengin bir simgeleşme söz konusudur; yerine göre gücü, kuvveti, asaleti, zarafeti, zenginliği, zaferi, dostluğu, yoldaşlığı, güveni, özgürlüğü, sadakati, yaşamı, ölümü, muradı temsil etmiştir (Salderay&Çıracıoğlu, 2020). Atların resimde hem biçimsel, hem de düşünsel bir işlevi olduğu belirtilebilir. At ve at arabası, Zeki Müren tasvirine ve resimde yer alan diğer boyama, süsleme ve bezemelere benzetilerek resme biçimsel açıdan uyumlu hale getirilen, renk özellikleri ile üçgen kompozisyon kurulmasına katkı sağlayan göstergelerdir. Süsleme terminolojisinde yer alan arabesk terimi ve tarihi sütun nizamları da ilgili süslemelerle bağlantı kurmaktadır. Bulduğu alan ile tezatlığına rağmen, atların genel temsiliyetleri konusunda daha çok olumlu çağrışımlarda bulunan at arabası, yukarıda belirtilen simgesel karşılıklardan en çok zarafeti (zarafetin bir temsili haline gelen Zeki Müren göstergesinin etkisi bulunur), zenginlik ve gücü hatırlatır hale gelmiştir. Sanatsal göstergeler çok katmanlı yapıları dolayısıyla çift yönlü göstergeler üretebilir. At ve at arabası örneği üzerinden, temsiliyet konusunda kişisel önem noktalarına göre yönlenebilecek algı, burada ele alınabilir. Olası izleyici algı ve temsilleri, resmin alt anlamları, başka bir teması daha olabileceğini düşündürür. Örneğin at ve at arabası, zenginlik ve güç temsiliyetiyle sanatçının konumunu, ona verilen özeni gözler önüne sererken, temalardan bir diğerinin ikonlaşma olduğunu düşündürebilir. Bazı izleyiciler tarafından geçmişin izlerini taşıyarak görsel kültüre katkı sağladığı düşünülebilir, ya da izleyen-izlenen arasındaki uçuruma rağmen bir karede ortak paydada buluşabilmeyi temsil edebilir. Ya da cinsel haklar konusunda çalışan bir aktivist için at burada özgürlüğü temsil edebilir. Yine yakınındaki birimler olan Zeki Müren ve nü ile birlikte özgürlüğün kompleks bir göstergesi olarak kabul edilebilir. Bu göstergeleşmenin, her ne kadar sahne mizanseninden esinlenme olduğu yönünde bir açıklama olsa da, filmlere de konu olan Roma araba yarışlarındaki kölenin edindiği özgürlük ve şöhret ile ilgili olmadığını kim kanıtlayabilir? Yeterli veri olmadığı ve bu yönde sanatçının bir söylemi bulunmadığı için düşünce detaylandırılmamıştır ancak Eylemlerimiz resminin bu kesitine benzer görsel, metin içerisinde mevcuttur (Resim 3). Dolayısıyla, araba yarışlarının hikayesinin, ilgili resmin bir bağlamı olup olmadığı konusu bile tartışılabilir. Öte yandan zihni olumsuz algıya yönlendirebilecek veriler de vardır. Biçimsel özellikleri ve buldukları alan ile olan kavramsal tezatlığın etkisiyle at arabası, benzer yönde resme eklenmiş bazı birimlerle ve dönemi için modern, yeni kültürel göstergelerle birlikte abartılı bulunabilir, ya da dolaylı bir gönderme içerdiği düşünülebilir. Bu durum içerikte bir yerginin, ironinin belirmesini sağlar.

Öne çıkan bir başka kompozisyon unsuru olan nü figürünü, Türk kültürü ile Batı kültürünün ya da Arabesk kültürün etkileşimi bağlamında değerlendirmek, araştırmanın içeriğine katkı sağlayacaktır. Türk resminde nü figür 1900'lü yıllardan itibaren görülmeye başlanmış, zamanla sıkça başvurulan bir resim türü haline gelmiştir. Fakat bu geleneksel, kültürel bir olgudan çok, kültürel etkileşimle gelişen modernist bir olgudur. Eylemlerimiz resminin yapıldığı yıllar olan 1970'lerde, resimdeki estetik tavra benzer şekilde, bir nevi daha özgün ve kışkırtıcı görünümde olan nü imajlarıyla Batı'da daha sık karşılaştığı düşünülmektedir. Özgün ve kışkırtıcı görünümün figür duruşu ve boyaması kadar, mekânsal bağlamla da ilgisi vardır. 1900'lü yıllardan beri Türkiye'de yapılmakta olan nü kompozisyonlarına çok da benzemeyen bu nü, güzelleme yapmaya uygun bir kompozisyon,

model de seçilebilecekken, biraz pejmürde, biraz gerçekçi, oldukça da kışkırtıcı resmedilmiştir. Buradaki nü; hem kadın bedenini sergileyebilen, hem de güncel konularda hicivler içerebilen revü (Fransızca kökenli, revue) şovlarının bir göstergesi olabilir. Bu figür, sanat alanındaki cinsiyetçilikle, feminist eleştiriyile, muhafazakârlık veya modernlik gibi konularla bağlantılı yönde de algılamaya açıktır. Öte yandan nü figür, bazı eğlence yerlerinde ve 1980-90'lı yıllardaki yeni yıl kutlamalarında görmenin olası olduğu oryantal dansçı-dansözleri de hatırlatmaktadır. Cihat Burak'ın resmettiği nü kadın bedeninin, Gürel'in araba yarışı konusunda belirttiği gibi fuardan bir esinlenme olup olmadığı, böyle bir durum olsaydı 1970'li yıllarda olay yaratacağı düşüncesiyle araştırılsa da, İzmir Fuarı'nın o yıllarına dönük haberlerde bu bilgiye rastlanmamıştır. Ancak geleneksel, kültürel bir olgu olmadığı için, kadın bedenini koyma kararının toplumsal dönüşümle ilgili olduğu, sanatçının geleneksel eğlence kültüründe deformasyona sebep olabilecek yeniliklere gönderme yapmış olabileceği düşünülmektedir. Zira sanatçının ulaşılan bazı sanat üretimi ve yazılarında kültürel değişime yönelik eleştirileri bulunmaktadır. Örneğin aşağıda, Cihat Burak'ın batılılaşmaya yönelik bir konuşmasından kesit sunulmuştur:

Ayasofyanın mozaikleri de Kaariyenin mozaikleri de Türklerin devirlerinin kültür seviyesinin çok üstünde olmaları sayesinde kurtulmuştur; diğerleri de öyle. Oysa ki Haçlı orduları İstanbul'u 1204'te aldıkları zaman taş üstünde taş, omuz üstünde baş bırakmamışlardı. Atatürk bütün söylevlerinde daima "batı medeniyeti" deyimini kullanmıştı, hiçbir zaman ağzından "batı kültürü" lâfı işitilmedi. Batı emperyalizminin saldırısından korunmak için batının tekniğine ihtiyacımız olduğunu biliyordu... Biz de bugün batının kültür emperyalizminden korunmak için kendi kültürümüze ihtiyacımız olduğunu biliyoruz. (Burak, 1969: 13).

Bir başka kültürel söylem, Cihat Burak'ın Özsezgin'in yorumlarına destek vermesi ile ortaya çıkmıştır: "İnsanın ayağı yere basmalı, bunun için de resminin temellerini kendi kültüründen almalı. Bu, Batı'nın yaptığını kopya etmek yerine, geçmişin mirasından yararlanan orijinal olacak bazı şeyler çıkartmaya galiba yarıyor." (<https://www.antikalar.com>). Cihat Burak'ın kültürel yönde söylemleri, diğer bilgiler ve yorumlar ışığında, nü figürün yalnızca eğlence temasının bir göstergesi olmadığı, kültürel bir simge olduğu fikri ağır basar.

Türk toplumsal yapısındaki değişimin Eylemlerimiz resmindeki bir diğer göstergesi de Yılbaşı süslemeleridir. Bugün bu türden göstergelere alışılmış olsa da yılbaşı ağacı henüz 1971 yılında yapılmış olan Eylemlerimiz resmi için Batılı göstergelerdendir. Aygen Erdentuğ, 1987 yılında o dönemin güncel olaylarından biri olan yılbaşı kutlamalarını "kültürleşme ve kültürel alıntı" bağlamında kaleme almıştır. Yazar Türkiye'de yakın bir tarihe kadar sadece Hıristiyan cemaatlerin evlerinde çam ağacı süslendiğini, ancak son zamanlarda büyük ve çok uluslu yerleşim merkezlerinde yaşayan bazı Müslüman Türkler'in de bu adete uyduğunu belirtmiştir. Yine bu dönemlerde yılbaşı ağacı, Noel Baba, batıya özgü süsleme figürleri kısmen şehir ve mekanlarda da kullanılmaya başlamıştır. Erdentuğ, bu türden eğilimlerin aslında, Türk kültürü bütünü içinde bir "alt kültür" olan kent kültüründe yeni bir kültürel etkileşime işaret ettiğini belirtmiştir. Bu deneyimlerin Türk ya da Anadolu tarihi bağlantısını araştırıp, geçmişin ürünü olup olmadığını tartışmanın, bugünkü

gelişmeleri açıklamakta yetersiz ve yanıltıcı olacağını da eklemiştir (Erdentuğ, 1987: 863, 865).

Yılbaşı kutlaması ile ilgili bu gelişme, en genel anlamıyla, batı Avrupa kültürü ile Türk kültürü arasında oluşan bir "kültürleşme" (acculturation) sürecinin sonucu olarak, Hıristiyan dinindeki "Noel karmaşığı"nın, yayılma (diffusion) yoluyla, anlam ve içeriğinde değişime uğrayarak Türk kültürüne bir "kültürel alıntı" (culture borrowing) olarak aktarılmasıdır. Bu aktarmada dini herhangi bir motivasyon söz konusu değildir; yani, kültürel aktarmada bulunan Türkler için bu kutlama biçiminin dini bir anlamı yoktur. Dolayısıyla bu olay, belirli bir gelir grubundakilere (ki bu yüksek gelir grubudur) ayrıcalık ve prestij sağlamak, dükkân ya da mağaza sahiplerine de iyi bir reklâm aracı olmaktan öteye bir anlam taşımamaktadır. (Erdentuğ, 1987: 865).

Buradan, yılbaşı ağacının, hem kültürel alıntının ve aktarımın, hem de eğlencenin kentli yüksek gelir grubuna ait olduğunun bir göstergesi olduğu belirtilebilir. Barthes, toplumun genel kabul gören inançlarını ve ideolojilerini analiz ederken "mitoloji" kavramını kullanmıştır. Ona göre, küresellik, yaşantının içinden bazı nesnelere, medya veya reklamlardan edinilen deneyimler aracılığıyla mitler oluşturulur (Gürbüz, 2024). Yılbaşı ağacı "öteki" halinde bir nesneyken zamanla dönüşümü temsil eden kentli ve gerekli bir nesne haline gelmiştir. Bir eğlence tasviri olan, Cihat Burak'ın kendine has üslubuyla toplumsal ve kültürel göstergeleri bir arada kullandığı "Eylemlerimiz" resmi, bahsi geçen dönüşümü yansıtan diğer göstergeler açısından da zengindir ve böylelikle, yakın geçmişe tanıklık edilmesine olanak sağlar. Bunun yanında, literatür taramada sanatçının, kent kültüründe eğlenceye dair göstergeler sunan "Cumhuriyet Meyhanesi" ve "Saz Heyeti" gibi daha birçok eseri bulunduğu da görülmüştür. Bu resimlerden biri olan "Cumhuriyet Meyhanesi"ne de benzer işlevde göstergeler içermesi sebebiyle değinilebilir. "Cumhuriyet Meyhanesi", tema olarak benzese de mekân ve figür bağlamında Eylemlerimiz resminden daha yalındır. Bu coğrafyanın tarihi mekan-mimari özellikleri ya da figüratif özellikleri yansıtılmamıştır. Ancak Cumhuriyet dönemi Türk insanının sosyal özelliklerinin ve modernist günlük nesnelere katışıksız ve abartısız aktarıldığı düşünülmektedir. Figürlerin karakteristik özellikleri, giyimi, mekandaki yalın, modelsiz masalar bu yönde bir algı oluşturur. Eğlence tarzları, saz enstrümanı gibi kültürel göstergeler simgeleşmiştir. Sanatçının oldukça önem verdiği kedi figürü, bu resimde de mevcuttur; bulunan yere girebilmiş olması mekânı ve resmin bütününe sıcaklaştırmış, samimi hale getirmiştir. Bulunan göstergelerden figürler, özellikle de dans eden kadın figürleri, Eylemlerimiz resmiyle tema bağının oluşmasına olanak sağlar. Eğlence temasını göstergeleştiren figürler anlamsal olarak hem geleneksele; köçek geleneğine ve Osmanlı Dönemi'nde olan bazı saray eğlencelerine, hem de dönüşüme; geçmişten bugüne yeni eğlenme şekillerine-mekânlarına ve 1980-90'lı yıllardan itibaren sıklıkla görülmüş olan oryantal dansçılara temas eder. O zaman bu göstergeleşme yalnızca eğlence teması bağlamında düşünülmeyebilir. Kadınlarda geleneksel bir çalgı olan zil de bulunmaktadır ve bu da oryantal dansına gönderme yapar. Şebnem Gürsoy Ulusoy ve Çağla Kaya İlhan, medyadaki yılbaşı programlarına dönük katılımcı görüşmelerini ele aldıkları araştırmada bu konuya değinmiştir. Arabesk kültürün öğelerinden olan oryantal dansçıların ve arabesk müziğin yılbaşı programlarında medyaya yansımaya başlaması ve TRT ekranlarında da yer almaya başlaması, Türk eğlence kültürünü

etkileyen unsurlardandır (Ulusoy&İlhan, 2021: 201). Eylemlerimiz resmi gibi eğlence kültürünü yansıtan bir kesitin serginlendiği Cumhuriyet Meyhanesi'nde, kadınların günlük kıyafetleriyle oynaması belki de kültürleşmenin günlük hayatta edildiği yeri göstermektedir. Erkek figürlerin birer izleyici gibi arka planda olduğu resimde, bir figür de içki içmektedir. Bu gösterge mekanın bir gazino ya da bir meyhane olabileceğini düşündürür. Zaten eserin ismi de bu konuda güçlü bir gösterge sunmaktadır.

Zihindeki ilk fikirler, "tikel şeylerin fikirleri"dir. Anlayış buradan yavaş yavaş genel fikirlere doğru ilerler. Tanıdık çevresel uyaranlardan alınan ve ayırt edilen ilk fikirler, onlara verilen genel adlarla zihinde yer bulurken, daha az genel, özgül olan olanlar, ya da açık olmayan fikirler bunların ardından gelir (Arnheim, 2012). Görsel algı doğrultusunda edinilen fikirlere yönelik bu ifade, resim analizi bağlamında da düşünülebilir. Zira analiz görsel algılardan zihinsel çıkarımlarda bulunmaya doğru işler. İlgili konuda dayandırılacak başka gerekçe ve fikirler varsa argüman güçlenir.

## 5. SONUÇ

Çalışmanın sonuç bölümünde Cihat Burak'ın sanat yaklaşımı doğrultusunda genel bir değerlendirme yapılmış, ardından, eleştirinin son basamağı olan yargının da doğasına uygun olarak, eser hakkında kişisel bakış açısına yer verilmiştir.

Araştırma sürecinde, Eylemlerimiz'in, Cihat Burak'ın sergilediği genel üslup özelliklerinin paralelinde üretilmiş bir resim olduğu görülmüştür. Bunun yanında, sanatçının resim sanatı dışında eğitimini aldığı mimarlık alanında, seramik ve yazarlık alanlarında da kendine özgü zengin bir anlatım dili yarattığı görülmüştür. Cihat Burak hem yerel hem de evrensel açıdan kabul görmüş, nitelikli sanat eserleri üretmiş bir sanatçıdır. Burak'ın daha çok günlük yaşam, kent kültürü ve geleneklerle bağlantılı resimlerinin, genellikle simgesel ve samimi bir anlatıma ulaştığı görülmüştür. Yaşadığı dönemin, şehrin, siyasi ve toplumsal yapılarının Cihat Burak'ı etkilediği gözlemlenmiştir. Bu resimlerden hareketle, eserlerinin tam olarak bir eğilime dahil edilmesi olanaklı olmasa da, çoğunlukla toplumsal gerçekçi bir anlayışı olduğu belirtilebilir. Bunun yanında daha gerçeküstü bir tavır veya fantastik türde resimleri de bulunmaktadır. Deformasyon, fırça izi, katmanlı, dokulu ve canlı boyar malzemeler bazı resimlerinde öyle dikkat çekicidir ki, dışavurumcu bir eğilimden de söz edilebilir. Bazı resimlerinin anlatımcı yanını güçlendiren bir başka özelliği de sözel bağlamlarıdır. Sanatçının eserleri, varsa hikayelerinden, sanatçı söylemlerinden, üretildiği zaman dilimine yönelik referanslarından ayrı düşünülmemelidir.

Kültürel etkileşim bir sanatçının özgür iradesiyle, ilgisiyle ya da istemsizce oluşabilir. Geçen'in de belirttiği gibi, sanatın gelişim ve ilerleme sağlamasındaki en önemli etkenlerden biri olan etkileşim, sanatçıların birbirlerinden etkilenmesi, farklı kültürlerin sanat ve estetik anlayışından etkilenmesi gibi yollarla oluşabilir (Turan& Geçen, 2022). Dolayısıyla kendi coğrafyasının sahip olduklarından farklı yönde kültürel göstergeler sunan sanat pratiklerinin yalnızca eleştirel olmayabileceği de belirtilmelidir. Bu olasılık kültürel bağlamı olan her türlü sanat üretimi incelenirken düşünülüp değerlendirilebilir. Tabii konuya temas eden bir birçok şey de ilgili resimdeki birimler ve simgeler bağlamında incelenmelidir. Eylemlerimiz resminin ironik ve hiciv içeren göstergeler içermesi fikri ve açıklamaları, dönem koşulları, sanatçı söylemleri, literatür gibi bağlamlardan bağımsız değildir. Metnin bir diğer mesneti,



Burak'ın diğer birçok resim ve öyküsü ile de toplumsal olguları yer yer eleştirmesi, olgulara olan tanıklığını sergilemesidir.

"Eylemlerimiz" dahilinde düşünüldüğünde, izleyenler ve izlenenleri karşıtlık ve çelişiklerle konu alan sanatçı yalnızca betimlemiş midir, eleştirmiş midir? Kişisel olarak eleştiri de içerdiği düşünülmektedir. Bu konuda resmin adı da manidar bulunmuştur. "Betimleme" ve "Çözümleme" alt başlıklarında ele alınan bilgi objeleri ve kompozisyon birimlerinden; sahne figürlerinden, diğer figürlerden ve giyimlerinden, çeşitli dekor ve süslemelerden, dolu masalardan, çevredeki diğer göstergelerden ve bu göstergelerin birlikteliğinden, bir eğlence anına tanıklık edildiği anlaşılır. Bu genel değerlendirme detaylandırıldığında çelişiklikler sezinlenir. Resimde bir yandan çalgıcıların, geleneksel motiflerin, diğer taraftan nü figür, yılbaşı ağacı gibi kültürel etkileşimle görülmeye başlanmış göstergelerin bir arada olduğu düşünülürse, eserin özellikle sahne bölümünün gündelik hayatın gerçekliğinin biraz dışında kaldığı belirtilebilir. Sahne göstergeleri tiyatraldır da, günlük hayat yerine izlenen hayatların abartılı ve karışık bir sunumu gibidir. Kendi içinde kısmen karşıtlıklar içeren bir nesnelere dünyası sembolik anlatımlarla resmedilmiştir. Resim ise bütünsel olarak bir nevi sahnenin sahnesi haline gelmiştir. Belirtilmelidir ki bu değerlendirme eserin yapıldığı yıl olan 1971 yılı bağlamında bir değerlendirmedir. Haşim Nur Gürel'in, sanatçının İzmir Fuarı'ndan esinlenmesine dönük açıklaması gibi açıklamalar (tartışma bölümünde yer verilmiştir) ise, açıklamayı okuyan izleyeni "dolaylı sembolik anlatımlar" aramaya yönlendirmeyebilir. Alt metni düşünmeyen bir izleyen daha çok, eserin herhangi bir "eğlence"yi benzetimci bir şekilde konu aldığını düşünebilir. Oysa ki yine Gürel, eserin hicvinden söz etmiştir. Hiciv genellikle sembolik anlatımlar barındırır, dolayısıyla da dolaylı sembolik göstergeler içermesi olasıdır.

Çalıkoğlu, Cihat Burak'ın sanatının metinlerden, disiplinler arası bir kaynaktan beslendiğini, onun için dünyanın bir nevi görsel bir coğrafya kitabı olduğunu, bıkmadan bakıp, okuyup, bağlantılar kurup biriktirdiğini, biriktirdiklerinden kuşku da duyarak dünyayı bir sosyal bilimci gibi analiz ettiğini belirtmiştir. Çalıkoğlu'na göre sanatçının çalışmalarındaki zengin anlatım dilinin bir kaynağı da analizleriyle kendisini anlam dünyasına adanmasıdır (Üner & Çalıkoğlu, 2008: 25). Cihat Burak, batının kültür emperyalizminden korunmak için kendi kültürümüze ihtiyacımız olduğunu da belirtmiştir (tartışma bölümünde yer verilmiştir). Sanatçının gece hayatına ilgi duyduğu, kendi söylemlerinden anlaşılacaktır ancak bu durum, dönüşmekte olan kültürün bir parçası olmak anlamına gelmemektedir. Dolayısıyla buradan da, resmin yalnızca gözlemleri betimlemekle kalmadığı, analiz ve eleştiri içerdiği söylenebilir. 1960'li yıllardan itibaren, popüler kültürün de etkisiyle, yaşam şekillerini ve ortak bilinçaltını etkileyen imgeler, nesnelere dünyaya yayılmış, yeni bir kitle kültürü ve görsel kültür dünyası oluşmaya başlamıştır. Bu çalışmada yer alan "Eylemlerimiz" eserinin, döneminin dönüşmekte olan kent ve eğlence kültürünü, yeni yaşam şekillerini bir fotoğraf gibi anılatırdığı, keyfileştirdiği, halkın bir kesitine ışık tuttuğu anlaşılacaktır. Eylemlerimiz resmi ile Burak'ın, değişen kültürel olguları ve evrensel kültürleşmeyi daha görünür hale getirdiği düşünülmektedir. Yorumlamada ilgili sanat eserinin "içeriği, dönem ve kültür bağlamı" daha detaylı incelenmeye çalışılmıştır. Eleştirinin özellikle bu evresinde göstergebilimsel yaklaşım benimsenmeye çalışılmış, eserdeki bazı bilgi objelerinin anlamları çok yönlü incelenmeye, eserin dili ve iletişim biçimi çözümlenmeye çalışılmıştır. Bu doğrultuda Charles Sanders Peirce'in göstergebilim sınıflandırmalarına ve Roland Barthes'ın göstergesel anlamı

açıklamak için özellikle fotoğraflar bağlamında öne çıkardığı bazı kavram çalışmalarına da değinilmiştir.

Eleştirinin yargı evresi ilgili sanat üretimlerinin kuramsal bilgisini de içermelidir. “Eylemlerimiz” eserinin kuramsal özellikleri incelendiğinde; görece yeni toplumsal normları ve özellikleri yansıttığı için, yorumlamaya açık göstergeler barındırdığı ve kavramsal bir derinlik taşıdığı için, işlevselik ve anlatımcılık kuramlarına uygun, önemli ve özgün bir eser olduğu görülmüştür. Anlatımcı sanat kuramı, sanatçının sanat üretimi ile aktarmak istediği duygunun, içeriğin ön planda olduğu bir kuramken, işlevsellik kuramında sanatçı bir mesaj kaygısı güderek, kişisel, dini, siyasi, milli, ekonomik vb. nitelikleri ön plana çıkarır (Boydaş, 2007). Değnilmesi gereken son olgu, yorumlama ve yargıda bulunma evrelerinin yapısı gereği öznel değierlendirmeleri de içermesidir. Dolayısıyla bu çalışma, ilgili resim üzerine belirtilmiş diğer düşüncelere paralel olmayan ifadeler içerebilir.

### KAYNAKÇA

- Arnheim, R.(2012). *Görsel düşünme*. (Çev. Rahmi Öğdül). İstanbul: Metis Yayınları.
- Barrett, T (2020). *Eleştiri*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Başkan, S. (2014). *Türk Resminde Yeni Eğilimler ve Kavramsallık Arayışları: 1960–1980*. Zeitschrift für die Welt der Türken/Journal of World of Turks, 6(3), 99-114.
- Boydaş, N. (2007). *Sanat Eleştirisine Giriş*. Ankara: Gündüz Eğitim ve Yayıncılık.
- Burak, C. (1969). *Türk Mimarisi “Restoran” Lokantasında*. Mimarlık Dergisi, 74, Yıl 7.
- Connor, S. (2015). *Postmodernist Kültür*. (Çev. Doğan Şahiner). İstanbul: YKY.
- Çalıkoğlu L. (2007). *“Cihat Burak Retrospektifi” Kataloğu*. İstanbul: İstanbul Modern.
- Eagleton, T. (2016). *Kültür Yorumları*. (Çev. Özge Çelik). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Erdentuğ, A. (1987). *Yılbaşı Ağacı ve Noel Baba: Toplumumuzda Bir Kültürel Alıntı Örneği*. BELLETEN, 51(200), 863-896.
- Erinç, S. M. (2009). *Resmin Eleştirisi Üzerine*, Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Gottdiener, M. (2005). *Postmodern Göstergeler* (Çev. Erdal Cengiz). Ankara: İmge Kitabevi.
- Gökhan, H. (2009). *Semboller*, Cilt 1. İstanbul: Dharma Yayınları.
- Günay, V. D. & Parsa, A. F. & Sönmez Ö. (2012). *Görsel göstergebilim: İmgenin anlamlandırılması*. İstanbul: Es yayınları.
- Gürbüz, G. C. (2024). *Çağdaş Sanat Okumaları*. Editör: Selda Mant Menay. Ankara: Akademisyen Yayınevi, 15-40.
- Jensen, L. A.&Arnett, J. J.& McKenzie, J. (2011). *Globalization and Cultural Identity*, Springer New York, 285-301.
- Kahraman, H. B. (2007). *Kitle Kültürü Kitlelerin Afyonu*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Karaca, G. (2017). *Yerellik ve Gelenekten Beslenen Evrensel-Çağdaş Sanat Anlayışı*. İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi, 3(2), 40-49.
- Kristeva, J. (2007). *Ruhun Yeni Hastalıkları* (Çev. Tural, N). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Kuban D. (1969). *Cihat Burak ya da Kişisel Yaşantının Sihri*. Mimarlık Dergisi, 74, Yıl 7, Sayı 12.
- Rifat, M. (2009). *Göstergebilimin Abc’si*. İstanbul: Say Yayınları.
- Rifat, M. (2011). *Homo Semioticus ve Genel Göstergebilim Sorunları*. Yapı Kredi Yayınları.

- Salderay, B.& Çıracıoğlu, Y. (2020). *At Simgesinin Anlamı ve Süleyman Saim Tekcan Resimlerindeki Yansımaları*. Sanat ve Tasarım Dergisi, (26), 101-114.
- Taburoğlu, Ö. (2013). *Resim, Söz ve Yazı, İmge Yaratmanın ve Bozmanın Yolları* (1. baskı). Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Turan, M. E.& Geçen, F. (2022). *Kültürel Etkileşimin Sanatçı Yapıtlarına Etkileşim Örnekleri Ve Henri Matisse Örnekleme*. Sanat ve Kültür Dergisi, Cilt/Volume 6 Sayı/Issue 2, 231-247.
- Ulusoy, Ş. G., & İlhan, Ç. K. (2021). *Toplumsal Değişim Bağlamında Arabesk Kültür ve Medya*. Uluslararası Medeniyet Çalışmaları Dergisi, 6(2), 190-200.
- Üner P. & Çalikoğlu L. (2008). *Cihat Burak Retrospektifi Üzerine Söyleşi*. Sanat Dünyamız Dergisi, Sayı 106. İstanbul: YKY.

### Elektronik Kaynaklar

- Antik Dekor Geçmiş İle Geleceği Birleştiren Değerler Dergisi Sayı 82, Sayfa 86-94 kesit. <https://www.antikalar.com/cihat-burak> (Erişim tarihi: 02.08.2024)
- Haşım Nur Gürel ile görüşme. <http://www.sanalmuze.org/retrospektif/view.php?type=1&artid=791> (Erişim tarihi: 24.05.2011)
- Resim 1, Eylemlerimiz resmi. <https://www.antikalar.com/cihat-burak> (Erişim tarihi: 01.08.2024)
- Resim 2, İzmir Fuarı. [https://www.facebook.com/izmirenternasyonal fuari/videos/izmir-enternasyonal-fuar%C4%B1-sahnelerinin-muhte%C5%9Fem-sesi-zeki-m%C3%BCreni-%C3%B6zlem-ve-sayg%C4%B1y/271290166603284/?locale=ps\\_AF](https://www.facebook.com/izmirenternasyonal fuari/videos/izmir-enternasyonal-fuar%C4%B1-sahnelerinin-muhte%C5%9Fem-sesi-zeki-m%C3%BCreni-%C3%B6zlem-ve-sayg%C4%B1y/271290166603284/?locale=ps_AF) (Erişim tarihi: 05.08.2024)
- Resim 3, Antik Roma Kabartması. <https://arkeofili.com/antik-romada-araba-yarislarinin-stari-olan-kole/> (Erişim tarihi: 05.08.2024)
- Resim 5, Zeki Müren. <https://aposto.com/s/zeki-muren-bir-turkiye-hikayesi> (Erişim tarihi: 10.08.2024)