



Dergi ana sayfası: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/pausbed>

Araştırma Makalesi

Atıf Bilgisi: Keser, N. (2026). Görsel Sanatlarda Sanat Eserlerini İsimlendirme Pratiğinin Tarihi, Anlamı ve Söylemi. *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* (72), 209-230. <https://doi.org/10.30794/pausbed.1776005>

GÖRSEL SANATLARDA SANAT ESERLERİNİ İSİMLENDİRME PRATIĞININ TARİHİ, ANLAMI VE SÖYLEMİ

Nimet KESER¹

¹ Prof. Dr., Çukurova Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, nimetkeser@gmail.com, 0000-0001-9962-5390

Öz

Bu çalışma, sanat eserlerine verilen isimlerin tarihsel, kuramsal ve estetik bağlamlarda geçirdiği dönüşümü incelemekte ve isimlendirme pratiğinin yalnızca tanımlayıcı bir etiketleme değil, çok boyutlu bir anlam üretim stratejisi olduğunu savunmaktadır. Antik ve Orta Çağ dönemlerinde isimler çoğu zaman gereksiz görülmüş, eserlerin bağlamsal okunabilirliği yeterli kabul edilmiştir. Ancak Rönesans’la birlikte sanatçının bireysel kimliği öne çıkmış; eser isimleri de eserin estetik bütünlüğünü kuran metinsel bileşenlere dönüşmüştür. 18. ve 19. yüzyıllarda sanat eğitiminin kurumsallaşmasıyla birlikte isimler içeriksel sınıflandırma aracı olmuş; modernizmde ise ismin yorumu sabitleyen doğasına karşı tepkiler gelişmiştir. Çağdaş sanatta ise yalnızca görseli tamamlayan değil; kimi zaman görselin yerini alan, kimi zaman da anlamı parçalayarak yeniden kuran politik ve poetik bir araç hâline gelmiştir. Bu makale eser isimlerinin ikonografik, semantik, poetik ve politik işlevlerini tarihsel süreklilik ve kuramsal çerçeve içinde ele almaktadır. İsim, artık yalnızca ‘ne görüyoruz?’ sorusuna değil, ‘neye inanıyoruz?’ ve ‘nasıl yorumluyoruz?’ sorularına da yanıt arayan söylemsel bir alan olarak işlev görmektedir.

Anahtar kelimeler: Sanat Eseri, Eser İsmi, Görsel Sanatlar, Yorum, Modernizm, Çağdaş Sanat, Anlam Üretimi.

TITLING ARTWORKS IN THE VISUAL ARTS: HISTORY, MEANING, AND DISCOURSE

Abstract

This study examines the transformation of titles assigned to works of art across historical, theoretical, and aesthetic contexts, arguing that titling is not merely a descriptive label but a multidimensional strategy of meaning-production. In Antiquity and the Middle Ages, titles were often deemed unnecessary, as the contextual legibility of artworks was considered sufficient. With the Renaissance, however, the artist’s individual identity came to the fore, and titles themselves became textual components that helped constitute the aesthetic integrity of the work. In the eighteenth and nineteenth centuries, as art education became institutionalized, titles evolved into instruments of content classification; under modernism, by contrast, reactions emerged against the title’s propensity to stabilize interpretation. In contemporary art, titles are not simply adjuncts to the visual; at times they supplant the image, and at others they fracture and reconfigure meaning as political and poetic devices. The article addresses the iconographic, semantic, poetic, and political functions of titles within a framework that combines historical continuity with theoretical analysis. The title now operates as a discursive field that seeks answers not only to the question ‘what do we see?’ but also to ‘what do we believe?’ and ‘how do we interpret?’.

Keywords: Artwork, Title, Visual Arts, Interpretation, Modernism, Contemporary Art, Meaning-Making.

1. GİRİŞ

Sanat eserine verilen isim, çoğu zaman sadece estetik ya da teknik bir ayrıntı gibi görünse de aslında sanatçının söylemini biçimlendiren temel stratejik tercihlerden biri olarak değerlendirilebilir. Eser ismi, izleyiciyle kurulan anlam ilişkisinde ilk temas noktasıdır; salt bir tanımlama olmaktan ziyade, kimi zaman eserin ardındaki anlatıyı şekillendiren yönlendirici bir ipucu işlevi üstlenebilmektedir (Park vd., 2021: 63). Sanat felsefecisi ve sanat eleştirmeni Arthur C. Danto'nun da belirttiği gibi, isim bir 'etiket' olmanın ötesinde, 'yorum için bir yöndür' (Danto, 1981: 119). Yapisöküm kuramının öncüsü filozof Jacques Derrida da ismin yalnızca isimlendirme işleviyle sınırlı olmadığını, aynı zamanda eseri çerçeveleyen ve dönüştüren bir müdahale olduğunu vurgular: 'İsim bir çerçeve işlevi görür; resmin ne yalnızca dışında ne de bütünüyle içinde olan ek bir işaretir. İsimlendirir, yönlendirir, bazen de yanıltır. İsim salt bir altyazı değildir; resmin üzerinde etkili olan, okuma ve görme sahnesini değiştiren bir işlemdir' (Derrida, 1981a; Derrida, 1981b). Benzer şekilde estetik deneyimin bilişsel ve duygusal boyutlarını sistematik olarak analiz eden sanat felsefecisi Jerrold Levinson (1985), ismin sadece göndermede bulunan bir ifade değil; aynı zamanda yapıtın anlamını kuran yorumlayıcı ve katkısız bir unsur olduğunu ileri sürer. Bu çerçevede isim hem estetik hem de kavramsal düzeyde sanat eserinin anlam üretiminde etkili bir rol oynayabilmektedir. Modern ve çağdaş sanat teorisine katkısı ile öne çıkan sanat eleştirmeni John C. Welchman da ismin yalnızca açıklayıcı bir işlev taşımadığını, ismin tarihini, tamamlayıcı olanın tarihinin incelenmesi olarak görür. Ona göre eser ismi, görsellik ile metinsellik, kamusal alanda görsel bilginin dolaşımı ve ulusal-kültürel çıkarların temsili gibi meselelerle doğrudan kesişen bir söylemsel yapı olarak değerlendirilebilir (akt. Bryan-Wilson, 2019). Sanat tarihinde isimlerin rolü, görsel sanatların izleyiciyle buluşma biçimleriyle paralel olarak tarihsel bağlamlara göre farklılık göstermiştir. Antik Çağ ve Orta Çağ boyunca, sanat eserleri çoğunlukla dini ya da aristokratik bağlamlarda yer aldığı için izleyici, eserin içeriğini doğrudan tanıyabilir; bu nedenle ayrıca isimlendirmeye gerek duyulmamıştır (Yeazell, 2015). Ancak 18. yüzyılda müze sistemlerinin gelişmesi, halka açık sergiler ve sanat piyasalarının genişlemesiyle birlikte isim, eserin temsil gücünü pekiştiren zorunlu bir unsura dönüşmüştür. Sanatçılar artık eserlerinin anonim izleyiciye anlatılması ihtiyacıyla karşı karşıya kalmışlardır (Xhignesse, 2019). Bu bağlamda isim, görsel içeriğin tamamlayıcısı olmanın ötesine geçmiş, metinle imge arasında kurulan diyalogun da bir parçası hâline gelmiştir.

Sanatçıların isimlendirmeyi bir estetik strateji olarak kullandıklarına dair örnekler modern dönemde daha belirgin biçimde ortaya çıkmıştır. Francisco Goya'nın Savaşın Felaketleri dizisindeki isimler veya William Turner'ın şiirle kurduğu metinsel ilişkiler, imgelerin tek başına bırakılamayacağını, sözcüklerle örülü bir anlatı kurgusuna ihtiyaç duyduğunu göstermektedir (Gamboni, 2002; Ziff, 1964). Edebiyat eleştirmeni John Hollander (1975), ismin sanatçının estetik ve tarihsel öz-bilinciyle doğrudan ilişkili olduğunu, bu nedenle 18. yüzyıl öncesinde pek çok eserin 'yanlış' isimlerle anıldığını savunur. Bu nedenle bir sanat eserine verilen isim, çoğu zaman onun yaratıldığı dönemden çok, daha sonra maruz kaldığı dolaşım ve yorum bağlamları doğrultusunda şekillenmektedir. Kavramsal sanatın yükselişiyle birlikte sözcüklerin sanatın asli bileşenlerinden biri olarak yeniden etkinleşmesi, isimlerin yalnızca tanıtıcı değil, aynı zamanda estetik ve düşünsel stratejinin bir parçası olmasını mümkün kılmıştır. Bu dönemde isim, görsel sanatlarda metinsel ve kavramsal boyutların öne çıkmasına aracılık eden bir unsur hâline gelmiştir. Öte yandan, sanat eserine isim vermenin sadece tanımlayıcı bir işlemle sınırlı kalmadığı; kültürel, tarihsel ve ideolojik bağlamlarla ilişkili tercihler içerebildiği düşünülebilir. Bu bağlamda bu çalışmanın problemi, sanat eserlerine verilen isimlerin salt tanıtıcı birer etiket mi olduğu, yoksa izleyiciyle kurulan anlam ilişkisinde daha derin ve yönlendirici bir rol oynayıp oynamadığıdır. Kimi zaman eserin görsel anlatısını desteklediği, kimi zaman bu anlatıyı dönüştürdüğü veya ona karşıt bir söylem geliştirdiği eser isim örnekleri düşünüldüğünde, bu konunun hem tarihsel gelişimi hem de kuramsal boyutlarıyla incelenmeye değer olduğu görülmektedir. Çalışmanın amacı ise sanat eserine verilen isimlerin tarihsel süreç içinde geçirdiği değişimleri ve bu değişimlerin arkasındaki düşünsel yönelimleri irdeleyerek, isimlerin görsel sanatlarda nasıl bir işlev üstlendiğini daha yakından anlamaya çalışmaktır. Bu amaç doğrultusunda çalışma, tarihsel çözümleme yaklaşımını kullanmaktadır. Antik dönemden çağdaş sanata kadar seçilen örnekler, sanat tarihi yazımı ve kuramsal literatür ışığında değerlendirilmiş; eser isimlerinin yalnızca tanıtıcı değil, aynı zamanda ikonografik, semantik, poetik ve

politik işlevler üstlendiği gösterilmeye çalışılmıştır. Yöntem olarak, çalışma sanat eserlerine verilen isimleri tarihsel dönemler boyunca karşılaştırmalı bir bakışla ele almakta; Antik Çağ'dan çağdaş sanata uzanan örnekler üzerinden isimlerin işlevlerini tartışmaktadır. Bu süreçte, Danto, Derrida, Barthes ve Levinson gibi düşünürlerin görüşleri kuramsal çerçeve olarak kullanılmış; eser isimlerinin söylemsel işlevleri bu yaklaşımlar ışığında değerlendirilmiştir. Böylece isimler hem tarihsel bağlamları hem de söylemsel üretim süreçleri içinde okunarak değerlendirme yapılmıştır. Bu doğrultuda, isimlerin ikonografik, semantik, poetik ve politik yönleri üzerinde durularak; eserin anlam dünyasına ne şekilde katkı sağladığı ya da hangi durumlarda onu yönlendirdiği tartışmaya açılmıştır. Bu çalışmada 'poetik işlev' terimi, yalnızca eserin estetik biçimiyle sınırlı olmayan, aynı zamanda dilin çağrışımsal gücü, çok anlamlılığı ve anlatı yaratma kapasitesiyle ilişkili bir anlam düzlemini ifade etmektedir. Yapısalcı dilbilimin gelişmesinde temel figürlerden biri olan Roman Jakobson'un dilin işlevleri kuramından esinle, poetik işlev, mesajın 'nasıl' kurulduğunu belirleyen ve ifadenin kendisine, biçimine, ritmine odaklanan bir işlevdir. Sözcüklerin seçme ve birleştirme ilkeleri doğrultusunda yan yana getirilmesiyle oluşan bu biçimsel düzenleme, ritim, ses, uyum ve çağrışımlar aracılığıyla estetik deneyim üretir (Nesterova Coşkun, 2023). Bu bağlamda sanat eserinin ismi, yalnızca içeriği tanıtan değil; seçme ve dizilişindeki özgünlük yoluyla eserin estetik anlamını inşa eden, hatta kimi zaman onu yönlendiren bir unsur olarak değerlendirilebilir. Modernizm ve çağdaş sanat bağlamında ise 'poetik strateji' kavramı, Jakobson'un tanımladığı biçimsel-çağrışımsal boyutu aşarak genişler; isim artık yalnızca dilin yapısal düzeni üzerinden değil, aynı zamanda ironi, politik müdahale, metin-görsel ilişkisi ve kavramsal yönelimler üzerinden de işlev görür. Başka bir deyişle, Jakobson'un poetik işlevi burada çağdaş sanatın söylemsel düzlemine taşınarak, ismin görselle kurduğu ilişkiyi dönüştüren bir strateji olarak yeniden yorumlanmaktadır.

2. İSİMSİZLİK NORMU: ANTİK DÖNEMDEN RÖNESANS'A SANAT ESERLERİNİN SESSİZ KİMLİĞİ

Sanat eserine isim verme pratiği, çağdaş sanat bağlamında estetik ve söylemsel stratejilerin bir parçası olarak değerlendirilirken, Antik ve Orta Çağ dönemlerinde oldukça farklı bir görünüm sergilemiştir. Bu dönemlerde sanat üretimi, büyük ölçüde dini, ritüel ya da aristokratik bağlamlara hizmet etmiş; eserler, belirli bir topluluğun kolektif belleğinde zaten anlamlandırılmış simgeler olarak yer bulmuştur. Dolayısıyla izleyicinin, eserin içeriğini tanıması için yönlendirici bir unsura, yani modern anlamda bir isme ihtiyaç duyulmamıştır (Yeazell, 2015). Burada vurgulanan 'isim', günümüzde sanat tarihinde gördüğümüz türden sabit ve resmî isimlerdir. Oysa Antik kaynaklarda, özellikle Pliny'nin aktardığı örneklerde karşımıza çıkan isimlendirmeler, bu anlamda birer isim değil, daha çok eserin hafızada kalmasını kolaylaştıran betimleyici etiketlerdir. Bu ayrım önemlidir, çünkü isim Antik bağlamda anlamı üreten değil; zaten yerleşik bir bağlamda yeniden üreten dışsal bir unsur olarak işlev görmüştür. Nitekim Antik Roma dönemine ait en erken örneklerden biri, MS 1. yüzyılda yazılmış olan Yaşlı Pliny'nin *Naturalis Historia* başlıklı kitabıdır. Bu eser, sanat yapıtlarına dair isim benzeri tanımlamaların erken biçimlerini sunarak söz konusu farkı görünür kılar. Apelles, Pamphilos ve Aristides gibi ressamın eserlerinden söz ederken kullandığı 'Odysseus'un saldaki resmi' veya 'kan emeğinden korkan çocuğuna bakan anne' gibi ifadeler, bugünkü anlamda isim olmasa da tanımsal işlevleri dolayısıyla isme yakın bir konumda değerlendirilebilir (Pliny, t.y.). Özellikle Aristides'in 'bir şehrin ele geçirilmesi' konulu tablosunda, yarasından ölmekte olan annenin memesine yönelen bebeğin betimlendiği sahne bu durumun en çarpıcı örneklerindendir; burada annenin, sütü tükenmiş olduğu için bebeğin kan emmesinden korktuğu aktarılır ve eser bu dramatik sahne üzerinden tanımlanır. Bu tür isimler, resmin içeriğini tanımlamakla birlikte, bugünkü anlamda isimden çok, eserin hafızada tutulmasını sağlayan betimleyici etiketlerdir. Bununla birlikte Pliny (t.y.), bazı eserlerin doğrudan ikonografik sahneleri üzerinden kalıcı isimler kazandığını da aktarır. Örneğin Apelles'in en ünlü yapıtı *Venus Anadyomene* (denizden çıkan Venüs) ya da Protogenes'in Rodoslu kahramanı konu alan tablosu *Ialysus*, içerikleriyle özdeşleşmiş isimlerle kaydedilmiştir. Bu tür örnekler, geçici tanımlamalardan farklı olarak zamanla sabitlemiş ve eserin kimliğinin ayrılmaz bir parçasına dönüşmüştür. Dolayısıyla antik dönemde isimlendirme, çoğu zaman eserin bireysel bir anlatıdan ziyade ortak anlatıların bir bileşeni olarak işlev görmüş, ancak bazı durumlarda kalıcı isimler aracılığıyla sanat tarihinin belleğine yerleşmiştir. Antik kaynaklarda Protogenes'in Rodos kuşatması sırasında üzerinde

çalışmaya devam ettiği bir tablodan söz edilir. Bu eserde, bir sütuna yaslanmış halde betimlenen bir satir figürü yer almakta ve sahne nedeniyle tabloya *Il Satiro riposantesi* (Dinlenen Satir) ismi verilmiştir. Satirin elindeki panflüte dikkatle bakışı, hiçbir başka düşünceyle ilgilenmeyen dingin tavrı hem sahnenin anlamını hem de isimlendirmenin gerekçesini açıklar (Valle, 1795: 189). Bu örnek, antik dönemde bir sanat eserinin ikonografik özelliğine atıfla isimlendirildiğini, bu isimlendirmenin de zamanla sabitlenerek esere kimlik kazandırdığını gösteren nadir örneklerden biridir. Orta Çağ'da ise sanat üretimi büyük ölçüde kilise ve dini kurumlar tarafından yönlendirildiğinden, eserlerin bağlamsal ve ikonografik işlevi izleyici açısından oldukça açıktır. Özellikle kilise iç mekânlarında yer alan freskler, vitraylar ve mozaikler, bulunduğu mimari alan ve anlatılan hikâyeye doğrudan ilişkilidir; bu nedenle ayrıca bir isimlendirmeye gerek duyulmamıştır. İzleyici, dini anlatıların kolektif bellekteki güçlü yeri nedeniyle sahneleri isimleri olmaksızın da tanımlayabilmiştir (Pirinen, 2020). Bununla birlikte, Orta Çağ ve Rönesans'ta yazının doğrudan resim yüzeyine işlenmesi de önemli bir uygulama olarak karşımıza çıkar. Özellikle Bizans ikon geleneğinde azizlerin, İsa'nın ya da Meryem'in betimlendiği sahnelerde IC XC (İsa) ve MP ΘY (Meryem) gibi kısaltmalar figürlerin yanına veya başlarının etrafına yazılmıştır. Benzer biçimde, Geç Orta Çağ ve Rönesans portrelerinde soyluların ya da önemli kişilerin isimleri, unvanları ya da bazen mottoları doğrudan portre yüzeyine eklenmiştir. Bu uygulama, izleyicinin kimin tasvir edildiğini hemen anlamasını sağlamış; yazıyı görsel kimliklendirmenin ayrılmaz bir parçası hâline getirmiştir. Bizans sanatında yazının doğrudan resim yüzeyine işlenmesi, yalnızca ikonlarda değil, imparatorluk meşruiyetini vurgulayan anıtsal mozaiklerde de karşımıza çıkar. Bu bağlamın dikkat çekici bir örneği, Ayasofya'nın güney galerisinde yer alan ve İmparator IX. Konstantinos Monomakhos ile İmparatoriçe Zoe'nin, aralarında tahtta oturan Pantokrator İsa'ya bağış sundukları mozaik kompozisyonudur (Görsel 1) (Pollick, 2012). Literatürde bu mozaik genellikle *Zoe Paneli*, *İmparatoriçe Zoe Mozaïği* ya da *Zoe ve Konstantinos IX Mozaïği* olarak anılır. İsa figürünün başının iki yanında yer alan IC XC kısaltmaları, İsa Mesih'in isminin baş ve son harflerinden türetilmiştir (Oikonomides, 1976). Konstantinos'un başının yanında 'Tanrı tarafından korunmuş, Roma'nın sadık imparatoru' ifadesini içeren bir yazıt, Zoe'nin başının yanında ise 'Çok Dindar Augusta' unvanı bulunur. Bu yazıtlar yalnızca figürlerin kimliklerini belirginleştirmekle kalmamış, aynı zamanda mozaïğin literatürde isimlendirilmesini de doğrudan şekillendirmiştir. Nitekim dönemin bağlamında figürlerin kimlikleri zaten ikonografi ve yazıtlarla sabitlenmiş olduğundan, izleyici kimin tasvir edildiğini anlamak için ayrıca 'eser ismi' bir ihtiyaç olarak görülmemiştir. 'İmparatoriçe Zoe Mozaïği' veya 'Zoe Paneli' gibi isimlendirmeler ise modern sanat tarihi literatüründe ortaya çıkmış çağdaş isimlendirmelerdir; bugün müzebilim, kataloglar ve akademik yayınlarda eseri diğerlerinden ayırmak için kullanılmaktadır. Dolayısıyla kompozisyon, yazıtların belirleyici rolü sayesinde modern literatürde bu isimlerle sabitlenmiş ve sanat tarihinin söylemsel belleğine girmiştir. Bu örnek, Orta Çağ ve Rönesans'ta sanat eserlerinin çoğunlukla isimsiz kalmasına rağmen, yazıtlardan türeyen metinsel işaretlerin isim vermede belirleyici olabildiğini gösterir.

Şekil 1. *İmparatoriçe Zoe Mozaïği, 1042-1055, 244 x 240 cm, Ayasofya, İstanbul*



Şekil 2. Leonardo da Vinci, *La Gioconda*, 1503-1506, Kavak panel üzerine yağlıboya, 77 × 53 cm, Louvre, Paris.



Orta Çağ'da yazıtlar ve ikonografik işaretler, izleyicinin eseri tanınması için yeterli olduğundan, ayrıca bir isme gerek duyulmamıştır. Ancak Rönesans'a gelindiğinde sanatçı kimliği giderek yükselmiş, eser isimleri yalnızca tanıtıcı etiketler olmaktan çıkıp anlam inşasının parçası hâline gelmiştir. Bu dönem, sanatçının toplumsal konumunun dönüşmesiyle birlikte, ismin estetik ve kavramsal işlev kazandığı bir evreyi temsil eder. Ne var ki, bu düşünsel dönüşüm her zaman sanatçıların eserlerine düzenli biçimde isim verdiği anlamına gelmez. Uygulamada, Rönesans tablolarının büyük kısmı yine sanatçılar tarafından değil, daha sonraki katalog yazarları, koleksiyoncular veya müze görevlileri tarafından isimlendirilmiştir. Dolayısıyla Rönesans, bir yandan ismin kavramsal öneminin arttığı, diğer yandan pratikte isimlendirmenin çoğunlukla dışsal aktörlerin inisiyatifinde şekillendiği ikili bir yapıyı barındırır. Bu ikili yapı, Rönesans sonrasında da isimlendirme pratiklerinin çeşitlenmesine zemin hazırlamıştır. Özellikle bu dönemde ortaya çıkan 'anlatısal' ya da 'ima edici' isimler, eserin anlamını yalnızca betimleyici olmaktan çıkarıp, onu doğrudan belirli bir öykü ya da kültürel anlatıya bağlayan yeni bir işlev üstlenmiştir. Sanat tarihi ve görsel kültür kuramcısı Virve Sarapık'ın (1999) belirttiği gibi, kaynağını doğrudan tasvir edilen öyküden alan bu isimler, eseri önceden var olan sözel bir anlatıya sabitler ve görseli bu anlatının yoğun bir anının illüstrasyonuna dönüştürür. Pieter Bruegel'in 1558 tarihinde yapmış olduğu *La chute d'Icare* (İkarus'un Düşüşü) örneğinde olduğu gibi, isim yalnızca sahneyi tanıtmakla kalmaz; aynı zamanda izleyiciyi belirli bir mitolojik anlatıya yönlendirir. Göstergebilim kuramcısı Roland Barthes'ın (1977) 'ankraj' kavramıyla ifade ettiği üzere, bu tür isimler görselin çok anlamlılığını belirli bir yorum çerçevesine sabitleyerek anlamı yönlendirir. Dolayısıyla isim, yalnızca betimleyici değil; aynı zamanda önceden var olan kültürel anlatıları görsele bağlayan söylemsel bir unsur hâline gelir. Bu dönemlerde isimlerin çoğunlukla sanatçılar tarafından değil, küratörler, katalog yazarları, koleksiyoncular ve müze yetkilileri tarafından belirlendiği bilinmektedir. John Hollander (1975), bu tür 'sonradan verilmiş' isimlerin, eserin tarihsel belleğiyle kurduğu ilişkiyi zedelediğini; hatta içeriksel anlam üretimini sanatçının değil, yorumlayıcı ya da aracı figürlerin belirlemesine neden olduğunu savunur. Bu bağlamda, isim eserle ilgili bir 'etiket' olmaktan çıkıp, zamanla izleyici algısını şekillendiren güçlü bir yorum aracına dönüşmüş; ancak bu gücü, eser üretiminin değil, dolaşımının bir parçası olarak kazanmıştır.

Rönesans dönemine gelindiğinde, eser isimlerinin içerikle kurduğu bağ daha görünür hale gelmiş ve sanatçının kavramsal yaklaşımının parçası olmuştur. Bu dönemde sanatçılar ve sanat yazarları, anlatıyı yönlendiren tanımlamalar aracılığıyla belirli konulara istikrarlı isimler kazandırmaya başlamışlardır. Özellikle 16. yüzyılda Floransalı sanatçı, sanat tarihçi ve biyografi yazarı olan Giorgio Vasari'nin *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori, ed architettori* (En Seçkin Ressamların, Heykeltıraşların ve Mimarların Hayatları) başlıklı kitabında yer alan biyografik anlatılarda, sanatçılara atfedilen eserler doğrudan isimlendirilmiş olmasa da mekânsal, tematik ya da bağlamsal ifadelerle tanımlanmış; bu tanımlar zamanla kalıcı isimlere dönüşerek sanat tarihinin belleğinde yer edinmiştir (Vasari, 1991). Böylece isim hem içeriği kodlayan hem de belleği taşıyan bir işlev üstlenmeye başlamıştır. Bu dönemlerde sanat eserleri, modern anlamda 'otonom' nesneler olarak değil; işlevsel, simgesel ve siparişe dayalı üretim pratiklerinin parçası olarak değerlendirilmiştir. Rönesans dönemi, Batı sanat tarihinde yalnızca biçimsel bir yenilenme değil, aynı zamanda sanatçının toplumsal konumu ve sanat eserinin temsil gücü açısından da derin bir dönüşümün başlangıcıdır. Bu süreçte sanatçı, Orta Çağ'da sahip olduğu zanaatkâr kimliğinden uzaklaşarak düşünsel ve estetik bir özne olarak tanımlanmaya başlamış; sanat ise yalnızca işlevsel veya dinsel anlatıların aracı olmaktan çıkıp entelektüel bir söylem alanına evrilmiştir. Bu değişim, sanat eserlerine verilen isimler üzerinde de etkili olmuş; isim, yalnızca tanıtıcı bir ifade olmaktan çıkarak eserin anlamını kuran ve izleyiciyle kurulan estetik ilişkiyi yönlendiren bir öğeye dönüşmüştür. Artık isim, sanatçının kavramsal yaklaşımının, anlatı kurma biçiminin ve tarihsel belleğe eklenme stratejisinin bir parçası olarak değerlendirilmeye başlanmıştır. Ancak bu dönemde sanatçılar eserlerine düzenli olarak isim vermemiştir. Bu döneme ait sanat eserlerinin büyük kısmı, sanatçılarından değil, daha sonraki katalogcular, koleksiyonerler ya da müze görevlilerinden miras kalan adlarla anılmaktadır. Leonardo da Vinci'nin Mona Lisa'sı bu tartışmayı görünür kılan örneklerden biridir (Görsel 2). Giorgio Vasari, tablonun Francesco del Giocondo'nun karısı Lisa Gherardini'yi betimlediğini öne sürse de Rönesans ikonografisi uzmanı Jack M. Greenstein'a göre 1642 öncesi hiçbir kaynak bu yorumu desteklemez. Bu durum, eserin modelle doğrudan özdeşleştirilmesinin erken dönem belgelerde yer almadığını gösterir. Dolayısıyla tablonun *La Gioconda* olarak anılması, sanatçının niyetinden çok, eserin sonraki dolaşım sürecinde izleyiciler ve tarihçiler tarafından şekillenen bir isimlendirme pratiğinin ürünüdür. Greenstein ayrıca *La Gioconda* isminin modelin soyadıyla değil, eserin karakterine dair çağrışımlarla ilişkili olduğunu vurgular.¹ Hatta 17. yüzyılda bazı İtalyan yazarlar, *Mona Lisa* ve *La Gioconda*'nın iki farklı tablo olduğunu sanmıştır. Greenstein, Leonardo'nun bu eseri bir sipariş üzerine değil, kendi sanatsal yetisini sergilemek amacıyla yaptığı görüşünü savunur. Bu durumda eserin ismi de sanatçının değil, izleyicilerin ve tarihçilerin kolektif belleği tarafından şekillendirilmiştir (Greenstein, 2004: 19-32). Dolayısıyla isim, sanatçı niyetinden çok, tarihsel dolaşımın ürünü olarak şekillenmiştir. Bu noktada 1525 tarihli Salai envanteri, isimlendirme pratiklerinin somut bir belgesini sunar. Envanterde tabloların çoğu 'Aziz Jerome yarı çıplak' ya da 'kucağında çocuğu ile Madonna' gibi betimlemelerle kaydedilirken, yalnızca bazıları özel isimlerle anılmıştır. Bunlar arasında 'Leda' ve özellikle 'La Gioconda' ifadesi öne çıkar. Başlangıçta 'La Honda' olarak kaydedilen bu isim, daha sonra kenar notuyla düzeltilmiş ve 100 scudi gibi yüksek bir değerle ilişkilendirilmiştir (Greenstein, 2004: 19). Bu durum, isim ve betimlemenin Rönesans'ta yan yana bulunduğunu, isimlendirmenin eserin üretiminden çok dolaşım bağlamında şekillendiğini ve aynı zamanda eserin ekonomik değerini de etkileyen bir unsur hâline geldiğini göstermektedir. Benzer biçimde, Paolo Veronese'in 1573 tarihli son akşam yemeği temalı eseri (Görsel 3), sahnede yer alan askerler, cüceler ve egzotik figürler gibi geleneksel ikonografiye uymayan unsurlar nedeniyle Engizisyon tarafından sorgulanmıştır. Sanatçı, kompozisyonu değiştirmek yerine İncil'in Luka 5:29'daki bir sahneye atıfla eserin ismini *Cena a Casa di Levi* (Levi'nin Evindeki Ziyafet) olarak yeniden oluşturmuş; böylece aynı görsel içerik, farklı bir teolojik bağlama oturtularak meşrulaştırılmıştır. Bu stratejik isim değişikliği, sanat eserinin isminin yalnızca

¹Tablonun İngilizce ismi *Mona Lisa*, Rönesans sanat tarihçisi Giorgio Vasari'nin 1550 tarihli kaydından gelmektedir; İtalyanca *Mona*, *ma donna*'dan türeyerek 'hanım' anlamında kibar bir hitap biçimidir; *mona*, *madonna* sözcüğünün kısaltılmış hâlidir. Eserin İtalyanca ismi *La Gioconda* ise 'neşeli, güler yüzlü, şen' anlamına gelir ve kelime anlamıyla 'neşeli olan' demektir. Fransızcadaki *La Joconde* da aynı biçimde 'gülümseyen Kadın' olarak çevrilebilir. Böylece Francesco del Giocondo'nun soyadı ile tablonun İtalyanca ve Fransızca isimleri arasında ironik bir tarihsel örtüşme oluşur (Flanigan, 2019; Kulski, 2018).

tanımlayıcı bir etiket değil, izleyicinin algısını ve yorum çerçevesini kökten dönüştürebilen güçlü bir anlam inşa aracı olduğunu gösteren çarpıcı bir örnektir (Pirinen, 2020).

Şekil 3. Paolo Caliari detto il Veronese, *Cena a Casa di Levi* 1573, Tuval Üzerine Yağlıboya, 555 x 1280 cm.



Eserlere isim verme pratiği ile sanat kurumlarının gelişimi arasında doğrudan bir bağ vardır. Sanat eğitiminin kurumsallaşması, sergileme biçimlerinin dönüşmesi ve sanatın kamusal alana taşınmasıyla birlikte, isimli sanat eserin dolaşımı, sınıflandırılması ve değerlendirilmesinde merkezi bir rol oynamaya başlamıştır. Ancak bu dönüşüm Rönesans'ta değil, daha çok 18. yüzyıldan itibaren hız kazanmıştır; dolayısıyla isim, Rönesans'ta istisnai durumlar dışında sanatçı inisiyatifiyle değil, dışsal etkenlerle şekillenmiştir.

3. İSİMLENDİRMENİN KURUMSAL KODLARI: MODERN SERGİ SİSTEMLERİ VE ANLAM REJİMİ

Bu çalışmada 'anlam rejimi', bir sanat eserin hangi yollarla anlam kazandığını, hangi aktörler tarafından nasıl okunup yorumlandığını ve bu anlamların hangi söylemsel ya da kurumsal sistemler içinde üretildiğini belirleyen düşünsel ve kültürel çerçeve olarak kullanılmaktadır. Eserin ismi, bu rejim içinde hem belirleyici bir unsur olarak işlev görür hem de bu rejimi sorgulayan ya da dönüştüren bir araç hâline gelebilir. 18. yüzyılda sanat eğitiminin akademik kurumlar içinde sistematikleşmesi, eser isimlerinin türsel ve içeriksel anlamda sınıflandırılmasını da beraberinde getirmiştir. Sanatın kültürel değeri açısından sınıflandırılmasını içeren sistem, 'türler hiyerarşisi' olarak tanımlanmıştır; en bilinen biçimi, *Académie Royale de Peinture et de Sculpture*'un fahri danışmanı André Félibien (1619–1695) tarafından 1667'de ortaya konmuş, sanat tarihi yazımı 20. yüzyıla kadar büyük ölçüde bu sıralamayı izlemiştir (Walsh, 1999). Fransa'da, eserleri tarihsel, dini, mitolojik ve alegorik temalar başta olmak üzere belirli isimler altında kategorizasyona tabi tutan bu çerçeve, eser isimlerinin de bu kavramsal kategorilere göre biçimlenmesine zemin hazırlamıştır (Pirinen, 2020: 29-30; Yeazell, 2015).

Şekil 4. Antonio Canova, *Amore e Psiche giacenti*, 1793, Mermer, 134.6 × 151.1 × 81,3 cm, Louvre, Paris.



18. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Paris'teki Salon de Paris ve Londra'daki Royal Academy tarafından geliştirilen katalog ve etiket sistemleri, sanatçılardan eserlerine açıklayıcı ya da edebi nitelikli isimler vermelerini açık biçimde talep etmiştir. Bu isimler, sergi izleyicisine rehberlik eden metinsel açıklama işlevi görmüş; zamanla doğrudan tanıtıcı olmaktan çıkıp estetik ve söylemsel stratejilere dönüşmüştür (Yeazell, 2015; Xhignesse, 2019). Kimi eserlerde isim kısa ve alegorik, kimilerinde uzun anlatısal bir kurguyu üstlenmiş; böylece isim yalnızca tanıtan değil, aynı zamanda temsil eden ve anlamı kuran bir paratekste dönüşmüştür (Pirinen, 2020: 29-30; Xhignesse, 2019). Bu süreçte sanatçılarla birlikte küratörler, katalog yazarları, sanat tüccarları, galericiler, koleksiyonerler ve noterler gibi aracı aktörler de isimlendirme sürecine doğrudan dâhil olmuş; isim, sanatçının bireysel tercihi olmaktan çıkıp dolaşımın kurumsal bir zorunluluğuna dönüşmüştür. 1793'te Louvre Müzesi'nin halka açılması, eserlerin üretildikleri bağlamdan koparak müze ve galerilerde kalıcı nesneler olarak sergilenmeye başlamasının simgesel bir örneğidir. Bu gelişme yalnızca eserin değil, ismin de sabitlenerek katalog ve etiketlerle standart biçimde sunulmasını zorunlu kılmıştır (Xhignesse, 2019). Barnett Newman'ın soyut bir resmine *Vir Heroicus Sublimis* (Yüce Kahraman İnsan) ismini vermiş olması gibi örnekler, ismin otorite kuran ve felsefi önem talep eden bir araç olarak kullanılabildiğini gösterir (Bryan-Wilson, 2019: 94). Artık isim, eserin betimleyici bir unsuru olmanın ötesinde, onun dolaşımı ve tanıtımı açısından temel bir bileşendir.

18. ve 19. yüzyıllarda sanat piyasasının büyümesi, koleksiyonculuğun yaygınlaşması ve eserlerin kültürel metaya dönüşmesiyle birlikte, isim, yaratım sürecinin değil, eserin dolaşıma girdiği ve alımlandığı bağlamın göstergesi hâline gelmiştir. Bu durumun somut bir örneği Antonio Canova'nın 1793 tarihli mermer heykel grubu üzerinden izlenebilir. Eser, sanatçının kendi yazışmalarında *Amore e Psiche che si abbracciano* (kucaklaşan Aşk ve Psikhe) olarak anılırken, İtalyan geleneğinde *Amore e Psiche giacenti* (yatan Aşk ve Psikhe) ismiyle yaygınlaşmıştır; Louvre ise eseri *Psyché ranimée par le baiser de l'Amour* (Psikhe'nin Aşk'ın öpücüğüyle diriltilmesi) ismiyle sunarak hem anlatının belirli bir anına odaklanmış hem de daha duygusal bir yorumu öne çıkarmıştır (Giannini & Baratta, 2017) (Görsel 4). Bu üçlü isimlendirme, bir sanat eserinin isminin sabit olmadığını; sanatçının niyeti, ulusal gelenekler ve müze kurumlarının yorumlarıyla sürekli yeniden kurulduğunu gösterir. Canova'nın 1801 tarihli mektuplarında eseri *Amore e Psiche che si abbracciano* olarak tanımlaması, sanatçının yorumunda bedensel yakınlık ve tutkulu temas vurgusunu öne çıkarırken; Louvre'un ismi aynı sahneyi 'bir öpücükle yeniden dirilme'ye indirger. Bu farklılık, sanatçının iradesi ile kurumsal yorum arasındaki gerilimi görünür kılar: isim, yalnızca tanımlayıcı değil, aynı zamanda hangi yönün izleyiciye aktarılacağını seçen stratejik bir araçtır. Bu durum, sanat eserinin isminin değişken ve kurumsal bağlama bağlı olduğunu kanıtlar.

Sanat eğitiminin usta-çırak ilişkisine dayanmaktan çıkıp, devlet destekli ya da akademik kurumlar aracılığıyla belirli kuramsal çerçeveler ve teknik bilgiler eşliğinde verilmesi, sanat üretimi ve değerlendirme süreçlerinin de standartlaşmasına zemin hazırlamıştır. Bu kurumsallaşma, eserlerin belli

başlı türlere göre sınıflandırılmasını beraberinde getirmiş; tarih resmi, portre, tür resmi, manzara ve natürmort gibi kategoriler, sanat eğitiminin temel yapısını oluşturmaya başlamıştır. Bu çerçevede sanat eserlerine verilen isimler de rastlantısallıktan uzaklaşarak, akademik sistemin benimsediği türsel kodlara ve temsil konvansiyonlarına uygun biçimde belirlenmiştir (Walsh, 1999). Örneğin Jacques-Louis David'ın 1784 yılında yapmış olduğu *The Oath of the Horatii* (1784) isimli eseri, hem tarihsel bir anlatıyı konu alması hem de isminin klasik bir erdem öyküsüne göndermede bulunmasıyla bu sınıflandırmanın tipik örneklerinden biri olarak değerlendirilir. Benzer şekilde, Jean-Baptiste-Siméon Chardin'ın *Still Life with Plums* (1730) isimli eseri hem kompozisyonu hem de ismiyle natürmort türünün temsilcisi olarak konumlanmıştır. Böylece bir isim, eserin neyi anlattığını değil, hangi sanatsal kategoriye ait olduğunu da işaret eden yapısal bir unsura dönüşmüştür.

Şekil 5. William Turner, *Snow Storm: Hannibal and His Army Crossing the Alps*, 1812, 146 × 237,5 cm, Tuval üzerine yağlıboya, Tate Britain Koleksiyonu, Londra.



Eserlerin üretildiği dönemin sanatsal eğilimleri de isimlerin biçimini doğrudan etkilemiştir. Romantizm ve Sembolizm gibi akımların etkisiyle isimler açıklayıcı bir çerçevenin ötesine geçerek şiirsel, duygusal ve çok anlamlı yapılar kazanmaya başlamıştır. Francisco Goya'nın *Los desastres de la guerra* (Savaşın Felaketleri) dizisindeki eser isimleri, izleyiciyi sahnede betimlenen olayları tanımaya değil, aynı zamanda bu olaylar karşısında ahlaki ve politik bir pozisyon almaya davet eder. Örneğin, *Esto también* (Bu da Olmuştu) ya da *Por qué?* (Neden?) gibi kısa ve sorgulayıcı isimler, anlatının tek yönlü okunmasını engelleyerek izleyiciyi doğrudan düşünmeye ve empati kurmaya zorlar. Bu isimler hem betimsel hem de eleştirel bir işlev üstlenir; savaşın anlamsızlığına dair güçlü bir estetik ve etik duruşun parçasıdır. Benzer biçimde, William Turner eserlerine eşlik eden isimleri, çoğu zaman şiirsel metinlerle birlikte sunarak görsel ve sözel anlatımı iç içe geçirir. Turner'ın bazı resimlerine verdiği uzun isimler, örneğin *Snow Storm: Hannibal and His Army Crossing the Alps* (Kar Fırtınası: Hannibal ve Ordusu Alpleri Geçiyor) (Görsel 5), doğrudan tarihsel göndermeler taşıırken, 1812 yılında *Somerset House*'daki *Royal Academy* yaz sergisinde ilk kez sergilenen resme, Turner'ın şiiri *Fallacies of Hope*'tan bazı dizeler eşlik etmiştir². Bu dizeler, eserin duygusal ve atmosferik etkisini derinleştirir. Bu yaklaşım, ismi tanıtıcı bir unsur olmaktan çıkarır; aksine, eserin estetik alımlanmasında aktif bir rol oynayan, anlam üretimini yönlendiren bir stratejiye dönüşür (Gamboni, 2002; Ziff, 1964).

²Craft, treachery, and fraud-Salassian force,
Hung on the fainting rear! Then Plunder seiz'd
The victor and the captive, - Saguntum's spoil,
Alike, became their prey, still the chief advanc'd,
Look'd on the sun with hope, - low, broad, and wan,
While the fierce archer of the downward year
Stains Italy's blanch'd barrier with storms.
In vain each pass, ensanguin'd deep with dead,
Or rocky fragments, wide destruction roll'd,
But the loud breeze sob'd, 'Capua's joys beware!'

Britanya’da 19. yüzyılda sembolist ya da estetik odaklı yönelimleri benimseyen Pre-Raphaelite Brotherhood (Ön-Raffaelocu Kardeşlik) sanatçıları, Turner’ın isim ve şiiri birlikte kullanma yaklaşımını sürdürmüş; kimi zaman eserin ismini doğrudan çerçeveye işleyerek görsel ile sözel olanı ayrılmaz biçimde bütünleştirmişlerdir. Bu yönüyle, dönemin edebiyatla en yoğun ilişki kuran görsel sanatçıları arasında yer almışlardır. Aynı zamanda şair olan Dante Gabriel Rossetti’nin ilk yağlıboya eseri olan *The Girlhood of Mary Virgin* (Meryem’in Genç Kızlığı) (1848-49) (Görsel 6), yalnızca ismi değil, sanatçının kaleme aldığı iki soneyle³ birlikte sunulmuştur; bu metinler doğrudan eserin çerçevesine monte edilmiştir.

Şekil 6. Dante Gabriel Rossetti, *Meryem’in Genç Kızlığı*, 1848–49. Tuval üzerine yağlıboya, 108 × 90,5 × 7,5 cm (çerçeveyle). Tate Britain, Londra.



Benzer biçimde, 1867 tarihli *Paolo and Francesca da Rimini* isimli resmin ismine, Dante Alighieri’nin İlahi Komedyası’nın Inferno bölümünden alınan dizeler eşlik etmektedir. Rossetti’nin bu uygulaması, eserin ismini tek başına bırakmayan, şiirsel metinlerle destekleyerek görselin etrafında yeni bir metinsel çerçeve kuran özgün bir strateji olarak değerlendirilebilir. Nitekim Brian Donnelly (2010), Rossetti’nin soneleriyle tabloları arasındaki bu bağı ‘intertext’ kavramıyla açıklar; resim ile söz arasındaki geçişkenliği, izleyiciyi yalnızca bakan değil aynı zamanda okuyan bir özneye dönüştüren bir deneyim olarak yorumlar (Donnelly, 2005). Ona göre Rossetti’nin soneleri, basit bir yorum açıklaması değil, eserin görsel alanını genişleten ve izleyiciyi hem sözel hem görsel bir düzlemde konumlandıran yapılar üretir. Bu nedenle Rossetti’nin çerçeveye kazıdığı ya da eserin arkasına iliştiirdiği soneler,

³ This is that blessed Mary, pre-elect
God's Virgin. Gone is a great while, and she
Dwelt young in Nazareth of Galilee.
Unto God's will she brought devout respect,
Profound simplicity of intellect,
And supreme patience. From her mother's knee
Faithful and hopeful; wise in charity;
Strong in grave peace; in pity circumspect.
So held she through her girlhood; as it were
An angel-water'd lily, that near God
Grows and is quiet. Till, one dawn at home,
She woke in her white bed, and had no fear
At all,—yet wept till sunshine, and felt aw'd:
Because the fulness of the time was come.

Derrida'nın ismin 'çerçeve' işlevi gördüğüne dair tespitini somutlaştırır; isim, burada yalnızca bir tanım değil, görselin yorumunu yönlendiren ve hatta zaman zaman sınırlayan otoriter bir müdahaleye dönüşür. William Holman Hunt ise, *The Scapegoat* (Günah Keçisi) isimli eserinin (Görsel 7) çerçevesine hem ismi hem de iki kutsal kitap ayetini işlemiştir. Bu metinler şunlardır: 'Gerçekten bizim hastalıklarımızı o üstlendi, bizim acılarımızı yükledi. Biz ise onu Tanrı tarafından cezalandırılmış, vurulmuş ve aşağılanmış saydık.' (İşaya 53:4) ve 'Keçi onların tüm günahlarını üzerine alarak, kimsenin yaşamadığı bir yere götürecektir.' (Levililer 16:22) (Hunt, 2010'dan aktaran: Pirinen, 2020: 40; White, 1973: 43-44). İsim ve metinsel açıklamalar olmaksızın, yalnızca bir keçi imgesine dayalı bu eser, Viktorya dönemi izleyicisi açısından rahatsız edici, belirsiz ve anlamsız olması mümkündür. Hunt'ın uyguladığı isimlendirme ve kutsal metin alıntıları, alegorik çağrışımlardan çok, doğrudan ve net incil referanslarıyla bağ kurarak anlamı sabitleyen bir stratejiye dönüşmüştür. Artık isim, nesnenin ne olduğuna dair bilgi veren bir araç olmaktan çıkmış; sanatçının dönemiyle, estetik tavrıyla ve niyetiyle kurduğu söylemsel ilişkinin görünür bir bileşeni olmuştur.

Şekil 7. William Holman Hunt, *The Scapegoat*, 1854–56, Tuval üzerine yağlıboya, 86 × 140 cm, Lady Lever Art Gallery, Liverpool



Bu örnekler, 19. yüzyılda sanat eserlerine verilen isimlerin yalnızca kurumsal bir gereklilik olmadığını; aynı zamanda eserin kimliğini, türünü, anlatısını ve izleyiciyle kurduğu bağı belirleyen çok katmanlı bir unsur olarak kullanıldığını göstermektedir. İsimler, izleyiciyi yalnızca biçimsel okumaya yönlendirmekle kalmamış, aynı zamanda dönemin kültürel hafızasına dayalı anlatılar aracılığıyla eseri yorumlamayı mümkün kılmıştır. Böylece isim tanımlayıcı bir etiketin ötesine geçerek eserin meşruiyetini ve entelektüel prestijini pekiştiren stratejik bir araç işlevi üstlenmiştir. Bu dönemde sanat eserlerinin isimleri içerik ve işlev bakımından farklı türlere ayrılmıştır. Literatürde öne çıkan iki temel biçim, açıklayıcı ve geliştirici (yorumlayıcı) isimlerdir. Açıklayıcı isimler görseli doğrudan tanımlarken, geliştirici isimler eserin anlamını mecazi ya da kavramsal katmanlarla genişletir. Özellikle modern ve çağdaş sanat bağlamında üçüncü bir yaklaşım olarak isimsizlik de öne çıkmış; bu tercih, sanatçının bilinçli anlam belirsizliği yaratma isteğini yansıtarak izleyiciye daha geniş bir yorum alanı açmayı amaçlamıştır (Park vd., 2021: 60). Park ve arkadaşlarının (2021: 60-61) deneysel çalışması, farklı isim türlerinin izleyici algısı ve fiyatlandırma üzerindeki etkilerini karşılaştırmıştır. Bulgular, açıklayıcı isimlerin eserleri erişilebilir ve anlaşılır kıldığını, ancak sanatsal değeri algısını zayıflatılabileceğini ortaya koymuştur. Buna karşılık geliştirici isimler daha yoğun bir anlam yükü ve yüksek değer beklentisiyle ilişkilendirilmiştir. İsimsiz eserler ise belirsizlik yaratsa da estetik özerklik ve yorum özgürlüğü açısından en olumlu değerlendirmeleri almıştır. Tüm bu gelişmeler, sanat eserine verilen ismin hem kurumsal hem de estetik bağlamda meşrulaştığı bir dönemi tanımlar. Ancak 20. yüzyılın başlarına gelindiğinde,

bu yerleşik sistem sorgulanmaya başlanmış; sanatın temsil, içerik ve biçim düzeyinde geçirdiği radikal dönüşümler, ismin de anlam üretimindeki konumunu tartışmaya açmıştır. Modernist sanatçılar, ismi kimi zaman gereksiz bir müdahale, kimi zaman ise anlamı sabitleyen bir sınırlama olarak görüp, isimlendirme pratiğini ya reddetmiş ya da dönüştürmüştür. Böylece eserle izleyici arasında kurulan anlam ilişkisi, artık isim aracılığıyla yönlendirilen değil; izleyicinin bireysel deneyimiyle şekillenen çok boyutlu bir sürece dönüşmeye başlamıştır.

4. İSİMSİZLİĞİN POETİKASINDAN SÖYLEMSEL STRATEJİLERE: MODERN VE ÇAĞDAŞ SANATTA İSİM MESELESİ

20. yüzyılın başlarında ortaya çıkan modernist sanat hareketleri, sanatın temsil, biçim ve içerik düzeyinde radikal kırılmalar yaratmıştır. Bu kırılma görsel anlatılarla sınırlı kalmamış; sanat eserinin çevresel ve metinsel öğeleri de sorgulanmıştır. İsim, bu sorgulamanın merkezindeki unsurlardan biri olmuş; kimi sanatçılar için geleneksel anlamlandırma sistemlerinin bir parçası olarak görülüp ya reddedilmiş ya da bilinçli biçimde sorgulanmıştır (Xhignesse, 2019). Modernist sanat anlayışı, izleyicinin esere doğrudan, aracısız ve yorumsuz bir şekilde yaklaşmasını idealize eder. Bu bakış açısı, ismi, görsel deneyimin saflığını bozan bir müdahale olarak değerlendirir. James McNeill Whistler'ın *Arrangement in Grey and Black No.1* ya da Whistler's Mother olarak bilinen eseri bu tavrın erken örneklerinden biridir. Whistler, resimlerinde içeriği geri plana çekmiş, isimlerde ise form ve kompozisyon vurgusu yaparak sanatın müzik gibi saf biçimsel bir deneyim olması gerektiğini savunmuştur (Yeazell, 2015). Bu yaklaşım özellikle 20. yüzyılın ortalarında, soyut dışavurumculuk ve diğer soyut eğilimlerde çalışan sanatçılar tarafından benimsenmiştir. Wassily Kandinsky, eserlerine *Improvisation* (Doğaçlama) ve *Composition* (Kompozisyon) gibi müzikal terimlerle isim vererek temsili anlatımdan uzaklaşmayı amaçlamış; birçok modernist sanatçı ise eserlerini doğrudan *Untitled* (İsimsiz) olarak etiketleyerek metinsel rehberliği tümüyle reddetmiştir (Pirinen, 2020). Bununla birlikte modernizm tekil ve yekpare bir tavır değildir. Aynı dönem içinde isim, bazı sanatçılar için yaratıcı bir müdahale alanına dönüşmüştür. Sürrealistler ironi, absürtlük ve şiirsellik içeren isimlerle görselin çok anlamlılığını genişletirken; Barnett Newman'ın *Vir Heroicus Sublimis* gibi Latinceleştirilmiş isimleri, eserlerine felsefi/otoriter bir boyut kazandırmıştır. Mark Rothko'nun sistematik *Untitled* tercihleri isimsizliği kurumsallaştırırken, Cy Twombly mitolojik göndermelerle ismi bizzat içerik kurucu bir öğe olarak kullanmıştır. Dolayısıyla modernizmde bir yanda ismi geri çeken 'isimsizlik' stratejisi, öte yanda ismi dönüştüren ve söylemsel olarak öne çıkaran yaratıcı stratejiler eşzamanlıdır; görünen çelişki aslında dönemin çoğul stratejilerinden kaynaklanır. Bir tabloya isimsiz bakıldığında başka bir resim görülür. İsimle birlikte resim ikiye katlanır, yerinden edilir; artık asla aynı kalmaz. İsim kendini imgenin üzerine aşar. Bu tespit, özellikle isimsizlik stratejilerinin izleyiciyi isimsiz imgeler karşısında yeni bir deneyime çağırdığını, isim eklendiğinde ise eserin kaçınılmaz biçimde "yeniden yazıldığını" göstermektedir. 20. yüzyılın ortalarından itibaren yaygınlaşan 'isimsiz' ifadesi ise zamanla isimsizlik biçimini kalıplaştırmış; kimi sanatçılar için bu tercih, anlatılmak istenen şeyin sözcüklerle sınırlanamayacağını ifade eden bilinçli bir stratejiye dönüşmüştür (Park vd., 2021, s. 61). Bu tür 'isimsiz' isimler yönlendirici işlevi ortadan kaldırmakla kalmaz; aynı zamanda izleyiciyi yorumun asli öznesi olarak konumlandırır. İsim burada geri çekilir, izleyici öne çıkar. Bu yaklaşım, ismin anlam üretimindeki gücünü sorgularken, izleyiciye çoklu ve açık uçlu yorum alanları açmayı hedefler. Bu durumda, 'isimsizliğin poetikası', modern sanatçının anlamı sabitleyen geleneksel isimlendirmeye karşı geliştirdiği estetik bir sessizlik biçimidir. Nitekim Park ve arkadaşlarının (2021) deneysel çalışması, açıklayıcı isimlerin izleyicilerde daha hızlı ve sınırlı bir yorumla sonuçlandığını; buna karşın geliştirici ya da 'isimsiz' isimlerin daha uzun düşünme süresi ve çoklu yorum alternatifleri doğurduğunu göstermektedir.

Modernizmle birlikte bir yanda 'isimsiz'lik yoluyla anlamı sabitlemeye karşı geliştirilen estetik bir sessizlik stratejisi, diğer yanda ise isimle söylem kuran, ironik, poetik ya da kavramsal müdahaleleri içeren yaratıcı yaklaşımlar eşzamanlı olarak gelişmiştir. Sanatçılar ismi görselin dışında değil, içinde düşünen bir unsur olarak ele almaya başlamış, 'isimsiz'liğin yanı sıra ismin yapısıyla oynamak önemli bir stratejiye dönüşmüştür. Özellikle sürrealist sanatçılar, isimleri ironi, absürtlük ve şiirsellikle dönüştürerek yalnızca estetik bir seçim değil; aynı zamanda yapısal, kurumsal ve tarihsel bağlamlara

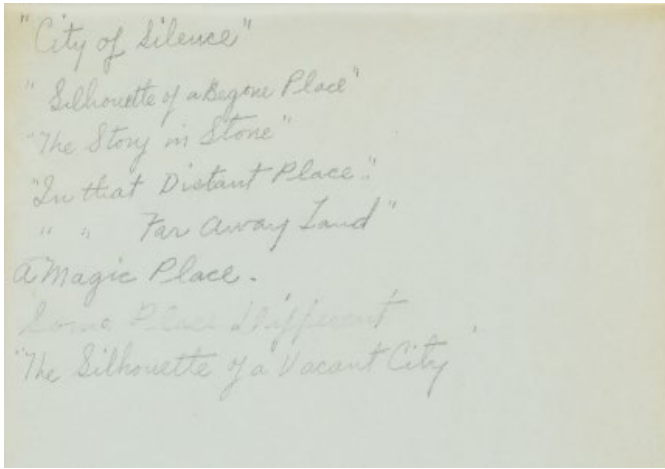
karşı geliştirilmiş bir tavır ortaya koymuşlardır. Bu tavır, Derrida'nın *The Double Session* başlıklı yazısında incelediği 'isim-metin' ilişkisiyle doğrudan bağlantılıdır. Derrida, ismin metni hem çerçeveleyen hem de kesintiye uğratan yapısal rolünü vurgular; isim, metni askıya alır, onu hem açar hem de bölerek başka anlam olanakları yaratır (Derrida, 1981a). Bu çözümleme, görsel sanatlar bağlamında düşünüldüğünde, ismin yalnızca tanımlayıcı değil; yönlendirici, bozucu ve hatta anlamı yeniden kuran bir unsur olarak nasıl işlev görebileceğine dair güçlü bir zemin sunar. Estetik ve sembolik sistemler üzerine çalışan filozof Nelson Goodman (1976), bir ismin eserin sembolik sistemine dâhil olduğunu ve bu ismin, eserin kimliğini dönüştürebileceğini savunur. Danto ise, görsel olarak birbirinden ayırt edilemeyen nesnelerin yalnızca isim ve bağlam yoluyla sanat eseri olarak algılanabileceğini söyler; ona göre isim, izleyiciyi yoruma davet eden felsefi bir sinyaldir (Danto, 1981). Jerrold Levinson (1985), sanatçının niyetini temel alan bir yaklaşımla, ismin sadece gösterge değil, niyetin taşıyıcısı olduğunu belirtir. Tüm bu kuramsal yaklaşımlar, ismin sanatsal deneyimde anlamı nasıl kurduğunu ve ne derece belirleyici olduğunu açığa çıkarır. Roland Barthes ise görsel ve metinsel ilişkilerin tersine döndüğü tarihsel dönüşümü vurgular. *The Rhetoric of the Image* başlıklı çalışmasında, modern görsel kültürde artık birincil olanın metin değil, görsel olduğunu belirtir. Önceden görsel, metni açık hâle getirirken; günümüzde metin, görsele anlam bindiren bir araca dönüşmüştür (Barthes, 1977: 25-26). Metin kimi zaman görseldeki çağrışımları pekiştirir, kimi zaman da tümüyle yeni anlamlar icat ederek bunları geriye dönük biçimde görselin içine yerleştirir (Barthes, 1977: 39). Barthes'ın bir başka metninde söylediği gibi, her metin başka metinlerle dokunmuştur ve metin 'alıntıların dokusudur' (Barthes, 1977: 146). Sanat eserinin ismi de bu anlamda, yalnızca dışsal bir tanım değil, görsel metnin içine dokunan, onunla söyleşen bir metinlerarası yapı olmuştur.

Bu düşünsel zeminin görsel sanatlarda nasıl somutlaştığını ve kavramsal bir stratejiye dönüştüğünü göstermek açısından René Magritte'in *La Trahison des Images* (Görsel 8) isimli eseri dikkate değerdir. Eser, metin ve görsel arasındaki ilişkiyi radikal biçimde sorgular. İçinde yer alan *Ceci n'est pas une pipe* (Bu Bir Pipo Değildir) ifadesi, bir açıklama olmanın ötesinde görsel dil ile yazılı anlam arasında gerilim yaratan düşünsel bir alan inşa eder (Danto, 1981). Görselin içine entegre edilmiş bu metin, izleyicinin eseri yorumlama sürecine doğrudan müdahale eder. Realist bir pipo betimlemesinin altına yerleştirilen bu ifade, izleyicinin beklentisini bozar ve görsel ile metin arasındaki çelişki üzerinden temsile dair temel kabulleri sorgular. Burada yazı, eseri tanımlamanın ötesine geçerek, bir tür kavramsal çatışma üretir. Bu çatışma, Magritte'in göstergebilimsel bir farkındalık yaratma amacıyla kullandığı stratejik bir tercihtir. Sanatçının bu ifadesi, resimde görülenin bir 'pipo' değil, bir pipo imgesi olduğunu vurgular ve temsili gerçekliğin yerine geçen imgelerin doğasını açığa çıkarır. Dolayısıyla burada eser ismi ile görselin içine entegre edilen metin birlikte düşünülmeli; her ikisi de izleyicinin anlamlandırma sürecine doğrudan müdahale eden ve alışıldık yorumlama alışkanlıklarını sarsan unsurlar olarak değerlendirilmelidir. İsmi yönlendirici, anlatı kurucu ve kimi zaman eleştirel işlevleri açısından değerlendirildiğinde, isim bir etiket olmanın ötesinde, görsel deneyimin anlamını derinleştiren bir söylemsel araç olarak işler. Böylece Magritte'in bu eseri, izleyiciyle kurulan anlam ilişkisinde ismin ne denli aktif ve dönüştürücü bir rol oynayabileceğini somut biçimde ortaya koyar. Dolayısıyla sanat eserinin ismi, yalnızca tanımlayıcı değil; görsel deneyimi yönlendiren, söylemsel yapıyı dönüştüren ve izleyiciyle kurulan ilişkiyi belirleyen bir işlev kazanır. Kuramsal çerçevede geliştirilen bu fikirler, Magritte'in eseriyle birlikte düşünüldüğünde, görsel sanatlarda ismin ne kadar etkin ve dönüştürücü bir rol üstlenebileceğini açıkça ortaya koyar.

Şekil 8. René Magritte, *La Trahison des Images*, 1929. Tuval üzerine yağlıboya, 60 × 81 cm. Los Angeles County Museum of Art (LACMA) koleksiyonu.



Şekil 9. Louise Nevelson, sanat eseri isimlerinin yer aldığı sayfa, t.y. Louise Nevelson Evrakları, Amerikan Sanatı Arşivleri, Smithsonian Enstitüsü (Bryan-Wilson, 2019: 94).



Benzer biçimde, isimlendirmenin tarihsel koşullara bağlı olarak nasıl yanıltıcı bir biçimde kalıcılaşabileceğini gösteren en bilinen örneklerden biri Rembrandt'ın 1642 tarihli ikonik tablosudur. Tablonun orijinal ismi Kaptan Frans Banninck Cocq ve Teğmen Willem van Ruytenburch Komutasında Amsterdam II. Bölge Subayları ve Diğer Şehir Muhafızları'dır. Ancak eser, yüzyıllar boyunca kararan kalın vernik tabakasıyla örtülmüş ve bu görsel yanılsama, tablonun bir gece sahnesi olduğu düşüncesini doğurmuştur. Bu yanlış algı, eserin Gece Devriyesi olarak anılmasına yol açmıştır. 1940'larda yapılan restorasyonla vernik temizlenmiş, tablonun aslında gündüz vakti sahnelediği anlaşılmış olsa da yanlış isimlendirme sanat tarihi literatüründe ve popüler bellekte kalıcı hale gelmiştir (Breedlove, 2024; Xhignesse, 2019). Bu durum, isimlendirmenin sanat eserine atfedilen anlamı nasıl dönüştürebileceğini göstermektedir. Aslında gündelik bir toplumsal görevi yerine getiren şehir muhafızlarını konu alan bu tablo, isminin etkisiyle dramatik ve gizemli bir 'gece devriyesi' olarak yorumlanmıştır. Dolayısıyla isim, eserin özgün bağlamını perdeleyerek yeni bir ikonografik ve semantik katman üretmiştir. Goodman'ın işaret sistemleri bağlamında ifade ettiği gibi, isim burada yalnızca bir etiketleme/tanımlama değil, aynı zamanda eserin dünyasını inşa eden 'semantik bir çerçeve' işlevi görmüştür (Goodman, 1976, s. 59). Bu noktada, Rembrandt örneğinin işaret ettiği şey, yanlış bir ismin izleyici belleğinde kalıcı bir anlam üretmesi, Louise Nevelson'un arşivlerinde görülen çoklu isimlendirme denemeleriyle farklı bir biçimde doğrulanır (Görsel 9). Rembrandt'ın Gece Devriyesi vakasında tek bir yanlış isim sanat tarihine damgasını vurup sabitlenmişken, Nevelson'un not defterlerinde karşımıza çıkan alternatif isim listeleri, sabitlemenin tam karşısı bir duruma işaret eder. Arşivlerde yer alan ve soluk kurşun kalemle yazılmış bu sayfalarda sanatçı, 'City of Silence', 'The Story in Stone', 'A Magic Place' ya da 'The Silhouette of a Vacant City' gibi birbirinden oldukça farklı çağrışımlar barındıran seçenekleri üst üste denemiştir. Bu çeşitlilik, tek bir 'doğru' ismin varlığını sorgular ve bir eserin farklı semantik alanlarda yankılanabileceğini gösterir. Nevelson'un farklı dönemlerde çeşitli isimler üzerinde ısrarla durması, bir

sanat eserinin tek bir isimle sabitlenmediğini; aksine pek çok ‘gölge isim’ barındırabileceğini ortaya koyar. Bu durum, ismin yorum olanaklarını kapatmaktan ziyade çoğullaştırabileceğini, görünüşte kesin bir ismin arkasında bile belirsizlik ve varyasyonların işlediğini açığa çıkarır (Bryan-Wilson, 2019). Dolayısıyla Rembrandt’ın örneğinde isim, izleyiciyi tek bir yanıltıcı okumaya zorlarken, Nevelson’un notları ismin aynı zamanda çoğul anlamların üretim sahası olabileceğini gözler önüne serer. Böylece isim, kimi zaman bellekte sabitleyici bir güç, kimi zaman da anlamın sürekli ertelenmesini sağlayan bir açılım olarak işlev görür.

Sanat eserlerinin isimlendirilmesi, daha önce de belirtildiği gibi yalnızca betimleyici bir araç değil; aynı zamanda eserin anlamını inşa eden ve yönlendiren güçlü bir söylemsel işleve sahiptir. Derrida, 1979 tarihli *Titre (à préciser)* başlıklı konferansında, isimlendirmeyi hukuki bir tanımla, bir mülke sahip olmayı ya da onu elinde bulundurmaya sağlayan araç ya da hak ile ilişkilendirir. Derrida’ya göre eser ismi, ismini koyduğu şeyin dışında konumlanırsa da tam da bu boşlukta hükmeder ve işler; kenarda, marjda duran bir unsur gibi görünmesine rağmen aslında anlamın yönünü acımasızca tayin edebilir. Bu nedenle eser ismi, olağanüstü, hatta korkutucu bir güce sahiptir. Derrida’nın metin ve isim arasındaki ilişkiyi ‘dışarıda ama içeride’ konumlanan bir sınır ögesi olarak tanımlaması (Derrida, 1981a: 11; Derrida, 1981b), sanat eserinin isminin de anlamı sürekli erteleyen ve farklılaştıran bir unsur olduğunu ortaya koyar. Böylece isim, yalnızca tanımlayıcı bir etiket olmaktan çıkar; eserin alımlanma sürecinde eleştirel dikkatin yönünü belirleyen, kimi zaman da zorlayıcı bir iktidar işlevi üstlenen bir araç olur. Danto’nun da vurguladığı üzere, isim, eseri yalnızca tanımlamaz; aynı zamanda onun yorumunu da yönlendirir ve sanatın felsefi anlam evrenine eklemlenmesine aracılık eder (Danto, 1981: 101).

Whistler’in kompozisyon vurgusu, Kandinsky’nin müzikal göndermeleri, Magritte’in metin ve görsel arasında gerilim kuran eserleri kadar; Barnett Newman’ın *Vir Heroicus Sublimis* gibi Latinceleştirilmiş şiirsel isimleri ve Mark Rothko’nun renk alanı resimlerine sistematik olarak *Untitled* ismini vermesi de modernizmde ismin hem açıklayıcı hem de kaçamak stratejilerle nasıl kurulduğunu gösterir. Bu hattın devamında yer alan Cy Twombly ise, modernist biçim anlayışından beslenen ancak çağdaş sanatın poetik, dilsel ve mitolojik açılımlarını erken dönemden itibaren resmine taşıyan sanatçılardan biridir. Twombly’nin *Leda and the Swan* gibi eserleri hem mitolojik göndermeleri hem de yazı-grafik unsurlarının iç içe geçmiş yapısıyla, ismin açıklama olmaktan çıkarak doğrudan içerik taşıyan bir anlatı ögesine dönüştüğü örnekler arasında sayılabilir. Dolayısıyla, sanat eserine verilen isim, sabit bir gösterge değil; alımlama tarihine sıkıca bağlı, çoğu zaman müzakereye açık bir anlam taşıyıcısıdır. Modern ve çağdaş sanatta isim hem eserin bir uzantısı hem de izleyiciyle kurulan söylemin dinamik bir parçası olarak düşünülmelidir. Öte yandan, isimsizlik de tamamen sessiz bir strateji değildir. *Untitled* ifadesi dahi, izleyiciyle kurulan iletişimin parçası hâline gelmiştir. Bu tercih, sanatçının söylemsel kontrolü tamamen bırakmadan, izleyiciye daha geniş bir yorum alanı açma arzusunu yansıtır (Xhignesse, 2019). John Hollander (1975), modernizmin isimlendirme estetiğini anlamdan kaçış değil, anlamın sabitlenmesinden kaçış olarak tanımlar. Bazı sanatçılar ismi tümüyle dışlarken, bazıları onu parodik, şifreli ya da yapı sökümsele bir yapıya büründürerek bilinçli biçimde dönüştürmüştür. Modernizmle birlikte isim, açıklayıcı ve sabitleyici niteliğini yitirmiş; sanatçının reddettiği, dönüştürdüğü ya da bilinçli biçimde muğlaklaştırdığı bir metinsel alana dönüşmüştür. İsim artık ‘bu nedir?’ sorusunun cevabı değil, eserin nasıl yorumlanacağına dair ipuçları sunan çok boyutlu bir sanat dili olarak yeniden şekillenmiştir. Bu dönüşüm, modernizmin ardından gelişen çağdaş sanat pratiklerinde daha da çeşitlenmiş; sanatçılar, isimle kurdukları ilişkiyi yalnızca anlamdan kaçınarak değil, anlamı kuran ya da altüst eden söylemsel stratejiler geliştirerek derinleştirmiştir. Çağdaş sanatçılar isimleri yalnızca açıklayıcı araçlar olarak değil; izleyiciyle doğrudan iletişim kuran, düşünceye davet eden, kimi zaman da görselin anlamını altüst eden yapılar olarak kullanmaktadır. Bu noktada isim, eserin yanına ilâştirilen edilgin bir açıklama olmaktan ziyade, sanatçının tercihiyle bağlı olarak bazen geri çekilen, bazen de öne çıkan aktif bir unsura dönüşür. Bu esneklik, sanatçılara isimle daha özgürce oynama imkânı tanımış; izleyicinin sadece bakmasını değil, düşünmesini, sorgulamasını, kendi anlamını kurmasını hedeflemiştir. Bazı örneklerde isim, görselin yalnızca tamamlayıcısı değil, doğrudan yerine geçen bir unsur olur. Joseph Kosuth’un 1965 yılında yapmış olduğu *One and Three Chairs* isimli yerleştirmesinde bir sandalye, onun fotoğrafı ve sözlükteki tanımı birlikte yer alır. Burada isim, nesne

kadar belirleyicidir. Lawrence Weiner’ın A Square Removal from a Rug in Use isimli eserinde ise yalnızca bu cümle vardır; herhangi bir görsel unsur yoktur. Benzer biçimde, On Kawara’nın I Got Up serisinde sanatçının sabah saat kaçta kalktığını belirttiği metinler hem eserin ismi hem de içeriği olarak karşımıza çıkar. Görsel neredeyse hiç kullanılmaz; bu durumda isim, tüm yapının taşıyıcısıdır. Bu eserlerde isim, eserin bir parçası değil, bizzat kendisi olur. Sanat felsefecisi ve görsel kültür kuramcısı Dario Gamboni’nin (2002) de söylediği gibi, çağdaş sanat eserlerinde isimler artık izleyiciyi yalnızca yönlendiren değil; yorum sürecinin içine çeken, düşünmeye zorlayan metinler olarak işlev görür.

Şekil 10. Barbara Kruger, *Untitled (I Will Not Become What I Mean to You)*, 1983. Fotomontaj, 152.4 × 101.6 cm.



Şekil 11. Shirin Neshat, *Rebellious Silence, Women of Allah* serisinden, 1994. RC kâğıt üzerine mürekkep ve siyah-beyaz baskı



İsmi, anlam üretiminin yanı sıra eserlerin değer kazanmasında da etkili olduğu çeşitli araştırmalarla ortaya konmuştur. Park ve arkadaşlarının (2021) yürüttüğü deneysel çalışmada, izleyiciler geliştirici isimlere sahip eserleri yalnızca daha anlamlı değil, aynı zamanda daha değerli ve pahalı olarak değerlendirmiştir. Bu bulgu, ismin yalnızca anlatısal bir unsur değil, aynı zamanda bir değer üretim mekanizması olarak da işlev gördüğünü gösterir. Benzer bir işlev, daha erken örneklerde, örneğin Leonardo da Vinci’nin öğrencisi Salai’nin 1525 tarihli envanterinde açıkça görülebilir. Envanterde tabloların çoğu ikonografik betimlemelerle kaydedilmişken, yalnızca bazıları özel adlarla anılmıştır; bunlar arasında Leda ve özellikle La Gioconda dikkat çekmektedir. Başlangıçta La Honda olarak kaydedilen isim, daha sonra kenar notuyla La Gioconda’ya dönüştürülmüş ve eserin değer sütununa tam 100 scudi (505 lira imperiale) olarak yazılmıştır. Bu tutar, Salai’nin evinin yarı değerine karşılık gelmektedir. Böylece “La Gioconda” isminin, yalnızca bir tanımlama olmaktan çıkara, eserin ekonomik değerini artıran ve onun kültürel sermayesini belirleyen bir unsur olarak işlediği görülmektedir. Güncel piyasa verileri de bu tarihsel saptamayı destekler niteliktedir. Bowman’ın (2022) 1984–2019 yılları arasında çağdaş sanat müzayedelerinde on iki sanatçı üzerine yaptığı regresyon analizinde, on iki sanatçının dokuzu için özgün isim taşıyan eserlerin, *Untitled* ya da *Composition* (Kompozisyon) gibi yalnızca genel bir etiket işlevi gören generik isimli eserlere kıyasla belirgin biçimde daha yüksek fiyatlara satıldığı ortaya konmuştur. Koleksiyonerler, belirli bir kimlik ve anlatı sunan isimleri yalnızca eseri diğerlerinden ayıran bir işaret olarak değil, aynı zamanda esere anlam katıp ona ‘hatırlanabilirlik’ sağlayan bir unsur olarak değerlendirmektedir. Bowman’ın bulgularına göre spesifik isimlerin yarattığı fiyat primi Alexander Calder için %12,2’den Yoshitomo Nara için %58,8’e kadar çıkmaktadır. Bu veriler, ismin sanat piyasasında yalnızca estetik veya betimleyici bir işlev değil, aynı zamanda marka değeri yaratan ve ekonomik sermayeyi artıran bir araç olduğunu göstermektedir. Dolayısıyla hem Salai’nin

envanterindeki La Gioconda örneği hem de çağdaş müzayede verileri, ismin değer üretiminde merkezi bir unsur olduğunu tarihsel süreklilik içinde kanıtlamaktadır. Bununla birlikte, ismin işlevi yalnızca ekonomik değer üretmekle sınırlı değildir. Bazı durumlarda izleyiciye çok boyutlu bir yorum alanı açarken, kimi zaman da yorumu belirli sınırlar içine hapseden bir stratejiye dönüşebilir. Shirin Neshat'ın *Rebellious Silence* (Görsel 11) isimli eseri, *Women of Allah* (1993-97) dizisi içinde eser isminin kültürel ve dini göndermeler aracılığıyla çok katmanlı bir anlam alanı yaratırken aynı zamanda politik yönlendirme işlevini de açığa çıkaran en güçlü örneklerden biridir. *Rebellious Silence* ifadesi, birbiriyle çelişkili iki kavramı, isyan ve sessizliği bir araya getirerek izleyiciyi daha esere yaklaşımdan bir gerilim hattına çeker. Fotoğrafta yüzü örtülü bir kadının göz hizasından geçen tüfek namlusu, bedenindeki Farsça şiirlerle birleşerek bu ismin yarattığı çelişkiyi somutlaştırır. İsim, izleyiciyi ilk anda belirli bir politik okumaya yönlendirir: 'sessiz' bir Müslüman kadın imgesi. Ancak görseldeki beden, üzerine yazılmış dizeler ve namlunun oluşturduğu simetrik bölünme, bu imgeyi ters yüz eder. Sessizlik, edilgenlikten çok direnişin başka bir biçimi olarak okunur; isyan ise silahla değil, metinle, ismin ve ismin ima ettiği söylemsel güçle görünür kılınır. Böylece isim, yalnızca tanımlayıcı bir işaret değil; Batı'nın homojen ve indirgemeci 'İslam kadını' kurgusunu teşhir eden, kadın öznesinin sabitletmesini sorgulatan ve izleyiciyi kendi konumunu yeniden düşünmeye zorlayan söylemsel bir araç olarak işler. Bu yönüyle *Rebellious Silence*, ismin çağdaş sanatta yalnızca eserin eşlikçisi değil, politik bir müdahale ve ideolojik pozisyon alma biçimi olduğunu açık biçimde ortaya koyar. Buna karşılık Andy Warhol'un *Campbell's Soup Cans* (Görsel 12) isimli çalışması, görseldeki nesneyle bire bir örtüşen açıklayıcı bir isimle sunulmuştur. İsim, izleyiciyi çok katmanlı bir okuma yerine tanımaya yönlendirerek yorumu sınırlar; fakat bu sınırlandırma aynı zamanda tüketim kültürünün seri üretim mantığını görünür kılan stratejik bir tercihtir. Markaya doğrudan gönderme yapan isim, sanat nesnesinin piyasa ekonomisiyle kurduğu ironik ilişkiyi açığa çıkarır. Böylece *Campbell's Soup Cans*, modern sanatın poetik isimlerinden ayrılarak, gündelik bir ürünü hem görsel hem metinsel düzeyde tekrarlar ve sanatın metalaşma sürecini teşhir eden bir araç hâline gelir. Bu dönüşümde kavramsal sanatın rolü belirleyicidir. Metinle imge arasındaki sınırların kasıtlı biçimde bulanıklaştırıldığı kavramsal işlerde isim, kimi zaman doğrudan görselin üzerine bindirilen bir söylem, kimi zaman da tek başına içeriği taşır. Jenny Holzer'ın yazılardan oluşan LED panoları, Lawrence Weiner'ın dilsel yerleştirmeleri ve Barbara Kruger'ın feminist tüketim eleştirisi içeren sloganları, ismin içeriğin kendisine dönüştüğü çağdaş örneklerdir (Pirinen, 2020). Özellikle Barbara Kruger'ın *Untitled (I Will Not Become What I Mean to You)* (Görsel 10) isimli eserinde isim, yalnızca bir açıklama değil; eserin kavramsal gerilimini taşıyan, doğrudan eleştirel bir müdahaledir. İsim; özne ile nesne, temsil eden ile temsil edilen, konuşan ile hakkında konuşulan arasındaki ayrımı açığa çıkarır. Kruger, konuşan özne (I) ile başkasının algısında anlam kazanan özne (what I mean to you) arasındaki farkı görünür kılar (Alberro vd., 2010: 198). Böylece izleyici ikircikli bir anlam alanına çekilir. Kruger'ın yaklaşımı ismin üç işlevini öne çıkarır: temsili sabitlemek yerine çözümleme gerektiren bir çelişki yaratması, izleyicinin özdeşleşmesini değil sorgulamasını hedeflemesi ve görselle birleştiğinde politik-feminist bir tavrı görünür kılması. Bu nedenle söz konusu isim, yalnızca tanımlayıcı değil; söylem kurucu ve eleştirel bir unsurdur.

Şekil 12. Andy Warhol, *Campbell's Soup Cans*, 1962. Otuz iki tuval üzerine sentetik polimer boya, her bir tuval 50,8 × 40,6 cm. Paneller arasında 7,6 cm boşluk bırakılarak yapılan tüm yerleştirme, 246,4 cm yükseklik × 414 cm genişliğindedir. MoMA.



Benzer bir işlev Türkiye sanatında da görülür. Neşet Günal'ın *Sorun- Sorum V* isimli eseri (Görsel 13), ismin görselle kurduğu ilişkiyi açıklamanın ötesine taşıyarak yönlendirici, sorgulayıcı ve politik bir boyut kazandırır. Resimdeki köylü figürleri, ezilme, sessizlik ve dayanıklılık temalarını bedensel bir anlatımla sunar. Ancak 'Sorun- Sorum' ifadesi, izleyicinin yalnızca bu temaları fark etmesine değil, aynı zamanda onlarla etik bir ilişki kurmasına da imkân tanır. Bu isim, pasif bir tanıklık yerine sorumluluk üstlenmeye çağırarak bir müdahale işlevi görür. Dolayısıyla Günal'ın eseri, ismin görselin poetik etkisini politik bir anlatıya bağlayan ve onu toplumsal bağlamda yeniden konumlandıran güçlü bir örnektir. Osman Hamdi Bey'in Kaplumbağa Terbiyecisi (Görsel 14) ise ismi aracılığıyla görseli politik ve alegorik bir söyleme dönüştürür. İlk bakışta derviş figürünün kaplumbağalarla çevrili sahnesi folklorik veya egzotik bir betimleme gibi görünebilir. Ancak "terbiyecisi" sözcüğü, sahnenin anlamını dönüştürerek izleyiciyi Osmanlı modernleşmesinin sancılarına, otorite-toplum ilişkisine ve değişimin yavaş ilerleyişine dair bir eleştirel okumaya yönlendirir. Böylece isim, yalnızca kompozisyonu tanımlayan bir unsur değil; imparatorluğun Batılılaşma hamlelerinin toplumsal karşılık bulmakta zorlandığını, reformların çoğu zaman sembolik düzeyde kaldığını ima eden bir metafor işlevi kazanır. Bu alegorik okuma aynı zamanda Osman Hamdi'nin Oryantalist söylemle kurduğu gerilimli ilişkiyi de görünür kılar. Batı'nın egzotik 'Doğu' temsillerinde sıkça rastlanan insan-hayvan sahneleri, burada yerel modernleşme sürecinin ironik bir metaforuna dönüşür. Batı sanatındaki *La Gioconda*, *Cena a Casa di Levi* ya da Canova'nın *Amore e Psiche* adlı heykeli gibi örneklerde de görüldüğü üzere, isim salt tanımlayıcı olmanın ötesine geçerek anlam rejimini yönlendiren bir unsur hâline gelmiştir. Benzer şekilde Osmanlı-Türk ve çağdaş Türk resminde de isim, estetik bir unsur olmanın ötesinde tarihsel, kültürel ve politik anlamları harekete geçiren stratejik bir araçtır.

Şekil 13. Neşet Günal, *Sorun-Sorum V*, 1990, Tuval Üzerine Yağlıboya, 142 x 195 cm.



Şekil 14. Osman Hamdi Bey, *Kaplumbağa Terbiyecisi*, 1906, Tuval üzerine Yağlıboya, 222 cm × 122 cm, Pera Müzesi, İstanbul.



Neşet Günel'in *Sorun-Sorum V'i* ve Osman Hamdi'nin *Kaplumbağa Terbiyecisi* örneklerinin gösterdiği üzere, isim, açıklayıcı bir etiket olmaktan ziyade etik ve politik bir müdahale biçimi olarak çalışır; izleyiciyi pasif tanıklıktan çıkarıp bağlama çağırır, alegorik düzeyde eleştirel okumayı tetikler. Böylece isim, güncel sanatta olduğu gibi, kimi zaman metafor/manifesto işlevi edinerek görselle bütünleşir ya da ona karşıtlık kurar ve alımlamayı yönlendirir.

4. SONUÇ

Sanat eserlerine isim verme pratiği, tarihsel süreçte yalnızca biçimsel bir uygulama değil; aynı zamanda anlam üretimiyle doğrudan ilişkili, epistemolojik ve estetik bir dönüşümün parçası olmuştur. Antik dönemde Pliny'nin aktardığı örneklerde olduğu gibi, isim çoğunlukla istisnai biçimde kayda geçirilmiş; Ortaçağ'da ise eserin kimliği çoğu kez kurumların, dini bağlamların ya da koleksiyoncuların müdahalesiyle belirlenmiştir. Bu dönemlerde isim, sanatçının niyetinden çok, eserin sergilendiği ve dolaştığı bağlamın parçası olmuştur. Rönesans'la birlikte sanatçının bireyselleşmesi ve sanat tarihinin yazınsal zeminde oluşmaya başlaması, eserin özerk bir anlatı nesnesi olarak görülmesini sağlamış; Vasari'nin biyografilerinde ya da Alberti'nin kuramsal yazılarında görüldüğü üzere, isim sanatçının niyeti ve estetik stratejisiyle ilişkilendirilmiştir. Böylece isim, yalnızca 'ne görüyoruz?' sorusuna değil, 'nasıl anlamalıyız?' sorusuna da yanıt vermeye başlamıştır. 18. ve 19. yüzyıllarda sanatın akademikleşmesi, sergilerin kurumsallaşması ve sanat piyasasının genişlemesiyle birlikte isim, yalnızca tanıtıcı değil aynı zamanda sınıflandırıcı ve düzenleyici bir araca dönüşmüştür. Salon kataloglarında verilen isimler, eserin türsel konumunu belirlemiş ve izleyicinin algısını yönlendirmiştir. Örneğin Paolo Veronese'nin *Cena a Casa di Levi* adlı tablosu, Engizisyon'un müdahalesi sonucu aldığı ismiyle yalnızca bir sahneyi betimlemekten çıkmış; dini ve toplumsal tartışmaları tetikleyen bir kavrama dönüşmüştür. Benzer biçimde Canova'nın *Amore e Psiche* isimli heykeli, mitolojik göndermelerle birlikte ismin izleyiciye nasıl yön verdiğini göstermiştir. Bu tür örnekler, ismin bu dönemde yalnızca tanımlayıcı değil, aynı zamanda sanatın dolaşımını ve kabulünü belirleyen kurumsal bir araç olduğunu ortaya koyar. Modernizmde bu yapı sorgulanmış, isim kimi zaman tamamen terk edilmiş (isimsizlik) ya da şiirsel-soyut göndermelerle yeniden kurgulanmıştır. Amaç, anlamı sabitlemek yerine açık uçlu hale getirmek, izleyiciyi daha aktif bir katılıma davet etmektir. Çağdaş sanatta ise isim, kavramsal sanatla birlikte görselle aynı düzlemde ya da ona karşıt bir söylem kurarak merkezi bir rol üstlenmiştir. Andy Warhol'un *Campbell's Soup Cans* serisinde isim, nesneyi yineleyerek yorumu sınırlandırırken, Barbara Kruger'in *Untitled (I Will Not Become What I Mean to You)* isimli eseri, ismi eleştirel bir müdahaleye dönüştürür.

Jenny Holzer’ın LED panoları ve Lawrence Weiner’ın dil temelli yerleştirmeleri, ismin içeriğin kendisine dönüştüğü örneklerdir. Shirin Neshat’ın *Women of Allah* dizisinden *Rebellious Silence* ise ‘isyankâr sessizlik’ ifadesiyle edilgenlik ve direniş arasındaki çelişkiyi görünür kılarak ismin politik yönlendirme işlevini açığa çıkarır. Neşet Günal’ın *Sorun- Sorum V* isimli eseri, ismin izleyiciyi pasif tanıklıktan çıkarıp etik bir sorumluluğa davet edebileceğini; Osman Hamdi Bey’in *Kaplumbağa Terbiyecisi* ise tek bir sözcük üzerinden Osmanlı modernleşmesinin sancılarını alegorik düzeyde görünür kılabileceğini göstermiştir. Bu örnekler, eser isminin yalnızca açıklayıcı bir etiket değil, ideolojik ve politik bir araç olarak işlev görebildiğini ortaya koyar.

Sonuç olarak, isim antik dönemden bugüne değişen biçimlerde sanatın poetikası, politikası ve eleştirisinin merkezinde yer almıştır. Pliny’nin istisnai kayıtlarından Vasari’nin yazılarına, Veronese’nin *Cena a Casa di Levi*’sinden Canova’nın *Amore e Psiche*’sine, Warhol’un tekrarlayıcı isminden Kruger’ın söylem kurucu sloganına, Neshat’ın politik yönlendirmesinden Neşet Günal ve Osman Hamdi’nin etik-alegorik okumalarına kadar uzanan çizgi, sanat eserine verilen ismin her dönemde farklı ama belirleyici işlevler üstlendiğini ortaya koyar. Bu çalışma, isimlendirmenin tarihsel, kuramsal ve estetik dönüşümlerini görünür kılarak, ismin yalnızca eşlik eden bir not değil, sanatın dili ve söylemi olduğunu göstermektedir. Böylece sanat eserine isim vermek, estetik bir ayrıntı değil; anlam üretiminin, temsilin ve eleştirinin kurucu ögesi olarak değerlendirilebilir.

Beyan ve Açıklamalar

1. Bu çalışmanın yazarı, araştırma ve yayın etiği ilkelerine uyduğunu kabul etmektedir.
2. Yazar tarafından herhangi bir çıkar çatışması beyan edilmemiştir.
3. Bu çalışma, intihal tarama programı kullanılarak intihal taramasından geçirilmiştir.

KAYNAKÇA

- Alberro, A., Gever, M. ve Kwon, N. (2010). *Barbara Kruger*, Rizzoli, New York.
- Barthes, R. (1977). *Image, Music, Text* (Çev: S. Heath), Hill and Wang, New York.
- Bowman, M. (2022). Determinants of the Price Paid at Auctions of Contemporary Art for Artworks by Twelve Artist. *Arts*, 11 (3), 1-28. <https://doi.org/10.3390/arts11030066>
- Breedlove, B. (2024). Standing Ready to Respond. *Emerging Infectious Diseases*, 30(4), 840-842. <https://doi.org/10.3201/eid3004.ac3004>
- Bryan-Wilson, J. (2019). What Titles Can Do. *Archives of American Art Journal*, 58/2, 92-99. <https://doi.org/10.1086/706837>
- Danto, A. C. (1981). *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art*, Harvard University Press, Cambridge.
- Derrida, J. (1981a). *Dissemination* (Çev: B. Johnson), University of Chicago Press, Chicago.
- Derrida, J. (1981b). Title (to be specified). (Çev: T. Conley), *SubStance*, 10/31, 4-22.
- Donnelly, B. (2010). “Sonnet-Image-Intertext: Reading Rossetti’s The Girlhood of Mary Virgin and Found”, *Victorian Poetry*, 48 (4). 475–488. <http://www.jstor.org/stable/41105672>
- Flanigan, T. (2019). Mona Lisa’s Smile: Interpreting Emotion in Renaissance Female Portraits. *Studies in Iconography*, 40, 183–230. <https://www.jstor.org/stable/27099505>
- Gamboni, D. (2002). *Potential Images: Ambiguity and Indeterminacy in Modern Art*, Reaktion Books, London.
- Goodman, N. (1976). *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. Hackett Publishing, Indianapolis.
- Greenstein, J. M. (2004). “Leonardo, Mona Lisa, and La Gioconda: Portrait and History”, *RenaissanceStudies*, 18/1, 19-32. <https://doi.org/10.2307/1483789>
- Hollander, J. (1975). *Vision and Resonance: Two Senses of Poetic Form*, Oxford University Press, Oxford.

- Hunt, J. D. (2010). "Introduction", *Art, Word and Image: Two Thousand Years of Visual/Textual Interaction* (Ed: J. D. Hunt, D. Lomas ve M. Corris), Reaktion Books Ltd., London, pp. 15–33.
- Kulski, J. K. (2018). "The Mona Lisa Portrait: Leonardo's Personal and Political Tribute to Isabella Aragon Sforza, the Duchess of Milan", *International Journal of Art and Art History*, 6 (2), 31–50, <https://doi.org/10.15640/ijaah.v6n2p5>
- Levinson, J. (1985). "Titles", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 44/1, 29-39. <https://doi.org/10.2307/430537>
- Nesterova Coşkun, S. (2023) "Roman Jakobson'da dilin işlevleri ve işleyiş mekanizması", *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, 36, 326-339. <https://doi.org/10.29000/rumelide.1372353>
- Oikonomides, N. (1976). "Leo VI and the Narthex Mosaic of Saint Sophia", *Dumbarton Oaks Papers*, 30, 151-172. <https://doi.org/10.2307/1291393>
- Park, J. Y., Park, J. ve Park, J. H. (2021). "What Type of Title Would You Put on Your Paintings?: The Impact on the Price of Artwork According to Its Title", *Empirical Studies of the Arts*, 40/1, 57-80.
- Pirinen, M. (2020). *Game of the Name – Titles and Titling of Visual Artworks in Theoretical Discussions from 1960 to 2015* (Doktora Tezi). Aalto University, Helsinki.
- Pliny (t.y). *Natural History*, <https://www.attalus.org/pliny/hn35a.html>. Erişim Tarihi 10.05.2025.
- Pollick, B.A (2012). "Sex, Lies, and Mosaics: The Zoe Panel as a Reflection of Change in Eleventh-Century Byzantium", *ARTiculate*, 1, 23-38.
- Sarapik, V. (1999). "The Problem of Titles in Painting", *Interlitteraria*, 4, 147–164. <https://doi.org/10.12697/SSS.1999.27.08>
- Valle, D. G. (1795). *Vite dei pittori antichi greci e latini*, Siena, Dai Torchj Pazzini Carli.
- Vasari, G. (1991). *The Lives of the Artists*, Oxford University Press, Oxford.
- Walsh, J. (1999). *Art and Its Histories: A Reader*, Yale University Press, New Haven.
- White, N. E. (1973). *Hopkins and Pre-Raphaelite Painters: The Community of Ideas* (Doktora Tezi). Liverpool University, Liverpool.
- Xhignesse, M. A. (2019). "Entitled Art: What Makes Titles Names?", *Australasian Journal of Philosophy*, 97/(3), 437-450. <https://doi.org/10.1080/00048402.2018.1488267>
- Yeazell, R. B. (2015). *Picture Titles: How and Why Western Paintings Acquired Their Names*, Princeton University Press, Princeton.
- Ziff, J. (1964). "William Turner's Last Four Paintings", *Artforum*, 2/4, 38-42.

GÖRSELLERİN KAYNAKLARI

- Görsel 1: Hagia Sophi, Mosaics: The Zoe Mosaic, <https://hagiasophiatrueky.com/the-zoe-mosaic/> Erişim Tarihi 15. 08. 2025
- Görsel 2: From the 'Mona Lisa' to 'The Wedding Feast at Cana', <https://www.louvre.fr/en/explore/the-palace/from-the-mona-lisa-to-the-wedding-feast-at-cana> Erişim Tarihi 10. 08. 2025
- Görsel 3: Convito in casa di Levi: Paolo Caliari detto Paolo Veronese, <https://www.gallerieaccademia.it/convito-casa-di-levi#&gid=1&pid=1> Erişim Tarihi 16. 08. 2025
- Görsel 4: Amore e Psiche giacenti: la storia del capolavoro di Antonio Canova, <https://www.finestresullarte.info/opere-e-artisti/antonio-canova-amore-e-psiche-giacenti-louvre>, 11. 08. 2025.
- Görsel 5: Snow Storm: Hannibal and his Army Crossing the Alps, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/692387> Erişim Tarihi 16. 08. 2025
- Görsel 6: Kalba, L. A. (2024). Gold is the New []: Rossetti, Ruskin, and the Political Economy of Victorian Avant-Garde Art, <https://nonsite.org/gold-is-the-new-rossetti-ruskin-and-the-political-economy-of-victorian-avant-garde-art/> Erişim Tarihi 20. 08. 2025

- Görsel 7: The Scapegoat in focus, <https://www.liverpoolmuseums.org.uk/stories/scapegoat-focus> Erişim Tarihi 20. 08. 2025
- Görsel 8: The Treachery of Images, https://en.wikipedia.org/wiki/The_Treachery_of_Images#/media/File:MagrittePipe.jpg Erişim Tarihi 25. 08. 2025
- Görsel 9: Bryan-Wilson, J. (2019). "What Titles Can Do". Archives of American Art Journal, 58/2, 92-99.
- Görsel 10: Feminist Theories and Art Art Practices, 1960s-1990s, https://projects.mcah.columbia.edu/courses/fa/images/medium/kc_femart_kruger_mean.jpg Erişim Tarihi 25. 08. 2025
- Görsel 11: Young, A. (2025). Shirin Neshat, Rebellious Silence, Women of Allah series, <https://smarthistory.org/shirin-neshat-rebellious-silence-women-of-allah-series/> Erişim Tarihi 25. 08. 2025
- Görsel 12: <https://www.moma.org/collection/works/79809> Erişim Tarihi 26. 08. 2025
- Görsel 13: Neşet Günel: Başlıca Yağlıboya Eserleri, <https://nesetgunal.org/tr/portfolio/baslica-yagli-boya-eserleri/> Erişim Tarihi 26. 08. 2025
- Görsel 14: https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Osman_Hamdi_Bey_001_cropped.jpg Erişim Tarihi 26. 08. 2025