

AKADEMİK SANAT, TASARIM VE BİLİM DERGİSİ

akademik sanat

ISSN - 2458-9776

SAYI ISSUE 15 • 2022



ANKARA
**HACI BAYRAM VELİ
ÜNİVERSİTESİ**

ISSN - 2458-8776

SAYI ISSUE 15 • 2022

**© ANKARA HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ LİSANSÜSTÜ
EĞİTİM ENSTİTÜSÜ**

**© ANKARA HACI BAYRAM VELİ UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF EDUCATION**

AKADEMİK SANAT, TASARIM VE BİLİM DERGİSİ

akademik sanat

KURUCU FOUNDER

Prof. Dr. Yusuf TEKİN

EDİTÖR EDITOR

Dr. Öğr. Üyesi Serra ERDEM

YABANCI DİL EDİTÖRÜ FOREIGN LANGUAGE EDITOR

Dr. Öğr. Üyesi Ayşe Selmin SÖYLEMEZ

EDİTÖR YARDIMCILARI EDITOR ASSISTANTS

Arş. Gör. Ozan KAHVECİ

Arş. Gör. Zehra AKGÜNGÖR

DİZGİ TYPOGRAPHIC/LAYOUT

Arş. Gör. Ozan KAHVECİ

YÖNETİM YERİ ve ADRESİ EXECUTIVE OFFICE

Akademik Sanat; Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Emniyet Mahallesi, Abant-1. Caddesi No:10/2 E Blok, Kat:7

06500 Yenimahalle/ANKARA Tel: (0312) 546 13 53

E-posta: akademik.sanat@hbv.edu.tr

© ANKARA HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ

LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

© ANKARA HACI BAYRAM VELİ UNIVERSITY

GRADUATE SCHOOL OF EDUCATION

DANIŞMA KURULU ADVISORY BOARD

- Prof. Dr. Aysun ALTUNÖZ
(Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Prof. Dr. Ayşen SOYSALDI
(Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Prof. Dr. Birsen ÇEKEN
(Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Prof. Dr. Bülent SALDERAY
(Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Prof. Cevza CANDAN
(İstanbul Teknik Üniversitesi)
Prof. Dr. Fehim HUSKOVİÇ
(Üsküp Kiril Metodi Üniversitesi)
Prof. Dr. Fulya BAYRAKTAR
(Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Prof. Dr. Gültekin AKENGİN
(Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Prof. Dr. Hakan PEHLİVAN
(Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Prof. Dr. Kaan CANDURAN
(Hacettepe Üniversitesi)
Prof. Dr. Meltem KATIRANCI
(Gazi Üniversitesi)
Prof. Dr. Mustafa ARAPİ
(American University of Tirana, Academy of Fine Arts)
Prof. Dr. Nehat BEKİRİ
(Makedonya Teteva Üniversitesi)
Prof. Dr. Saliha AĞAÇ
(Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Prof. Stalbek BAKTIGULOV
(Kırgızistan Türkiye Manas Üniversitesi)
Prof. Dr. Turan AKSOY
(Arucad Arkin University of Creative Arts and Design)
Prof. Dr. Yüksel GÖĞEBAKAN
(İnönü Üniversitesi)
Doç. Dr. Ali Akın AKYOL
(Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Doç. Dr. Ayhan ÖZER
(Gaziantep Üniversitesi)
Doç. Dr. Attila DÖL
(Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi)
Doç. Dr. Gül YAŞARTÜRK
(Akdeniz Üniversitesi)
Doç. Dr. İsmail Aşad GÜDEKLİ
(Akdeniz Üniversitesi)
Doç. Dr. Pelin Öztürk GÖÇMEN
(Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Doç. Dr. Sevil KERİMOVA
(Azerbaijan State University of Culture and Fine Art)
Dr. Öğr. Üyesi AYLTA TORUN
(Nişantaşı Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Hüseyin ÖZÇELİK
(Hacettepe Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Mehmet SAĞ
(Akdeniz Üniversitesi)

YAYIN KURULU EDITORIAL BOARD

- Prof. Dr. Fatih BAŞBUĞ
(Akdeniz Üniversitesi)
Prof. Dr. Mehmet Can ÖZER
(Yaşar Üniversitesi)
Prof. Dr. Mehmet KOŞTUMOĞLU
(Dokuz Eylül Üniversitesi)
Prof. Dr. Kafiye Özlem ALP
(Ankara Üniversitesi)
Doç. Dr. Bülent ORAL
(Karabük Üniversitesi)
Doç. Canan ZÖNGÜR
(Muğla Sıtkı Koçan Üniversitesi)
Doç. Dr. Çağhan ADAR
(Afyon Kocatepe Üniversitesi)
Doç. Dr. Devabil Kara
(Marmara Üniversitesi)
Doç. Dr. Mehtap KODAMAN
(Trakya Üniversitesi)
Doç. Mesude Hülya DOĞRU
(Sakarya Üniversitesi)
Doç. Selma ŞAHİN
(Osmaniye Korkut Ata Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Fergana KOCADORU ÖZGÖR
(Balıkesir Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Pakize KAYADİBİ
(Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Uğur YILMAZ
(Aksaray Üniversitesi)

İÇİNDEKİLER CONTENTS

MAKALELER ARTICLES

Yeşim TAŞKAYA, Ayşe SAĞSÖZ

1-29

İFADE ARACI OLARAK ENSTALASYON SANATI VE MİMARLIK: RACHEL WHITEREAD VE DO HO SUH'UN ESERLERİ ÜZERİNE BİR İNCELEME

Installation Art and Architecture as a Tool of Expression: An Examination on the Works of Rachel Whiteread and Do Ho Suh

Şirin KARAMAN, Mehmet Fatih ÇAKMAKTEPE, Öztürk TATAR

30-41

SİVAS İLİ ALTINYAYLA İLÇESİ MERKEZ (AHMED AĞA) CAMİİ VE DELİİLYAS KASABASI CAMİİ MİNBER SÜSLEMELERİ

Sivas Province Altinyayla District Central (Ahmed Agha) Mosque and Deliliyas Mosque Pulpit Decorations

Hajar BABAZADEH, Sepideh ŞAN

42-58

İRAN GÜNCEL SANATINDA, ÜÇÜNCÜ NESİL GENÇ VİDEO SANATÇILARI

Iranian Contemporary Art: Third Generation, Young Video Artists

Kani ÜLGER

59-80

PAUL CÉZANNE'İ ANLAMAK: SAINTE-VICTOIRE DAĞI'NIN PROVENCE'DEN GÖRÜNÜMLERİ ÜZERİNE BİR İNCELEME

Understanding Paul Cézanne: An investigation on views of the Sainte-Victorie Mountain from the Provence

Gökçe Aysun KILIÇ

81-90

WILLIE COLE'NİN BASKİRESİMLERİNDE KİMLİK

Identity In Printmaking Willie Cole's

İFADE ARACI OLARAK ENSTALASYON SANATI VE MİMARLIK: RACHEL WHITEREAD VE DO HO SUH'UN ESERLERİ ÜZERİNE BİR İNCELEME

Installation Art and Architecture as a Tool of Expression: An Examination on the Works of Rachel Whiteread and Do Ho Suh

Yeşim TAŞKAYA¹, Ayşe SAĞSÖZ²

ÖZET

Yirminci yüzyıla kadar olan süreçte toplumun sanata bakış açısı, sanatı yalnızca sanatçı ve sanat ürününden ibaret olarak görmekteydi. Geçmişin sanat anlayışından radikal bir biçimde ayrılarak 1960'lı yıllarda ortaya çıkan enstalasyon (yerleştirme) sanatıyla izleyicinin varlığı da artık sanat yapıtının anlamına dâhil olmuş, sanatçının ve izleyicinin sanat yapıtındaki rolü yeniden biçimlenmeye başlamıştır. Enstalasyon sanatının deneysel yanı, sanatçıların farklı disiplin kavramlarını irdelemesine neden olduğu kadar, farklı disiplinleri bir araya getiren ve bu disiplinlerden beslenen bir sanat anlayışı olarak kendini göstermiştir. Bu dönemlerde sanat ve mimarlık diyalogu kadar ortaya konan eserin izleyicisine gönderdiği mesajlar da daha fazla önem kazanmaya başlamıştır. Çünkü enstalasyon çalışmalarının anlamlandırılmasını sağlayan en önemli unsurlardan biri izleyicidir. Sanatçının anlatmak istediği tema, yapıtların izleyiciyle olan ilişkisi çerçevesinde gerçek anlamını bulur. Enstalasyon çalışmaları izleyicisinin üzerinde oluşturduğu duyuşsal algılamalar ile yere özel anlamlar içerir ve yerleştirildikleri yerin anlamını değiştirir. Bu bağlamda eserlerindeki anlamı izleyiciye aktarabilmek için her türlü malzeme ve teknolojiyi kullanan enstalasyon sanatının öncüleri Rachel Whiteread ve Do Ho Suh'un eserleri çalışma kapsamında ele alınmış, konu ile çalışan pek çok sanatçı olmasına rağmen, konuyu sınırlandırmak amacıyla mekân kavramına farklı bir bakış ve birbirlerine zıt malzeme uygulamaları ile yaklaşan bu iki sanatçının eserleri incelenmiştir. Kavramları sorgulama ve ifade etme yöntemindeki ortak ve farklı anlamların mimari üzerinden okunması çalışmanın ana amacını oluşturmaktadır. Ayrıca sanatçıların eserlerinde kullandıkları malzemelerdeki çeşitliliğin izleyici üzerindeki etkisi incelenmiş ve yorumlanmıştır. Bu amaçla göstergebilim açısından eserlerin okuması yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Enstalasyon, mimari ifade, göstergebilim, Rachel Whiteread, Do Ho Suh

ABSTRACT

Until the twentieth century, society's view of art was seen as merely an artist and a product of art. With the art of installation, which emerged in the 1960s by radically departing from the understanding of art of the past, the presence of the viewer is now included in the meaning of the artwork, and the role of the artist and the viewer in the artwork has begun to be reshaped. The experimental side of installation art has shown itself as an sense of art that brings different disciplines together and is fed by these disciplines, as well as causing artists to examine different discipline concepts. During these periods, as well as the art and architecture dialogue, the messages sent to the audience of the work began to gain more importance. Because one of the most important elements that makes sense of installation works is the viewer. The theme that the artist wants to tell finds its true meaning within the framework of the works' relationship with the viewer. Installation works include place-specific meanings with the sensory perceptions that society creates on them and change the meaning of the place where they are placed. In this context, the works of Rachel Whiteread and Do Ho Suh, the pioneers of installation art, who use all kinds of materials and technologies to convey the meaning of their works to the viewer, were discussed within the scope of the study, and although there are many artists working with the subject, the works of these two artists, who approached the concept of space with a different view and contrasting material applications in order to limit the subject, were examined. Reading the common and different meanings in the method of questioning and expressing concepts through architecture constitutes the main purpose of the study. In addition to researching and examining the space and material understandings of the artists, the theoretical and conceptual exchanges of the works with the audience are also emphasized. For this purpose, the works were read in terms of semiotics.

Keywords: Installation, architectural expression, semiotics, Rachel Whiteread, Do Ho Suh

1. ORCID: 0000-0002-2520-6713

2. ORCID: 0000-0002-5267-2197

1. Yüksek Lisans Öğrencisi, Antalya Bilim Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü, mimaryesimkaya@gmail.com

2. Prof. Dr., Antalya Bilim Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü, ayse.sagsoz@antalya.edu.tr

EXTENDED ABSTRACT

In the period up to the twentieth century, society's view of art was seen as merely the artist and the art product he/she created, while the presence of the viewer with the installation art that emerged in the 1960s was now included in the meaning of the artwork. The role of the artist and the viewer in the work of art began to be reshaped. The experimental side of installation art has manifested itself as an understanding of art that brings together different disciplines and feeds on these disciplines, as well as causing artists to explore different discipline concepts. During these periods, the dialogue of art and architecture began to intertwine more than before.

The most important element that provides meaning to the installation works is the viewer, and the theme of the art work finds its true meaning within the framework of the relationship between the works and the viewer. In this context, the works of Rachel Whiteread and Do Ho Suh, pioneers of installation art who use all kinds of materials and technologies to convey the meaning of their works to the viewer, were discussed within the scope of the study. Although there are many artists working with the subject, a total of six works selected from the works of these two artists, who approached the concept of space with a different view and contrasting material applications, were examined in order to limit the subject. The main purpose of the study is to read the common and different meanings in the method of questioning and expressing the concepts through architecture. In addition to researching and examining the space and material understandings of the artists, the theoretical and conceptual exchanges of the works with the viewer are also emphasized.

In this study, which focuses on reading the works that emerge as a result of installation and architecture dialogue by semiotic method; when considering the examples, it was taken into account that the artist produced more than one work on these subjects, produced architectural works, and evaluated different commentators with different perspectives on the work. It is aimed to examine the existence of denotation and connotations underlying the use of these works as a means of communication by these artists who produce products in the art of installation. The effect of the interpretations made against the works on these works is considered as a subject that should be evaluated. The works of Rachel Whiteread and Do Ho Suh and the comments made directly against these works were analyzed using review and evaluation articles from national and international sources. The selected works of these two artists were examined for research observation, as well as the artists' perspective, art critics and commentators' discourses were taken into account as they were given directly.

Semiotics explores the deep meanings behind many disciplines. For this reason, semiotics, which is one of the best methods to read architecture, has been considered as a method. Since the formal analysis of the works is done with the syntactic method, this article examines the semantic dimension as a way of analyzing the meanings or messages created in the works produced by the artists. In order to evaluate whether the viewer can correctly perceive the message that the artist wants to give, the comments made about those works are discussed. It is aimed to reveal the hidden meanings in the work, to make readings about the similarities and differences in the works of different artists who have fictionalized on the installation, to examine the coherence of the artists' own works. For this reason, the interpretations of the works of the artists were chosen and the tables were created, and the denotation and connotations used in the interpretations were discussed one by one. Installation art touches on many different subjects intertwined with many disciplines, but as a result of the analysis, it has been seen that the dialogue with architecture is negative, based on the past, focused more on sadness, unhappiness, society and social memory rather than positive values. Considering the openness of art to interpretation and the changeability of its interpretation from age to age, it is thought that within the scope of the research, a definite result cannot be reached on the interpretation of art and art, but this certainty will be approached with the increase in the number of examples.

GİRİŞ

Enstalasyon sanatı, sanatçının izleyicisine iletmek istediği duysal ve toplumsal mesajları barındırır. Mimari yapı ve unsurlarla kurgulanan enstalasyonlarda, izleyiciye iletilmesi için oluşturulan işaretler aslında sanatçının ortaya koyduğu sanat eserinde gizlidir. İzleyicisiyle diyaloga giren bir eser artık sanatçıya ait olmaktan çıkar ve eser artık o sanatçının ürettiği eser değil, daha fazlasıdır. Sanatın yorumu açıklığı sebebiyle sanatçının bile aklından geçirmedeği gizli anlamlar izleyicinin duyularında ortaya çıkar. Bu çalışmada Rachel Whiteread'ın Ghost, House ve Holocaust adlı eserleri ile Do Ho Suh'un Home within home, Passage/s ve Seoul home/ L.A home- adlı eserleri incelenmiş, seçilen eserler üzerinden bu işaretlerin gerçekte olup olmadığı, bu işaretler yardımıyla verilmek istenen mesaja ulaşıp ulaşılamadığı değerlendirilmiştir. Göstergebilim ile eserler farklı bir bakış açısından incelenerek, eserlerin görünen anlamın dışındaki yan anlamların ortaya çıkarılması hedeflenmiştir. Mimari form ve ögeler iletişim işlevi taşımaktadır ve konusu iletişim olan her dalı göstergebilim inceleme alanı olarak görmektedir. Göstergebilim ile anlam parçalara ayrılıp metaforlar ve semboller aracılığıyla tekrar inşa edilmektedir (Civelek, 2020). Bu anlamın nasıl oluştuğunu çözmek göstergebilimin odaklandığı noktadır. Göstergebilim, görülen ögelerden görünmeyene doğru eserler üzerinde okumalar yapılarak göstergeler arasındaki ilişkiler ve anlamın oluşumu çözülmeye çalışılmaktadır (Günay, 2002:186).

Bu bağlamda çalışmada ele alınan Rachel Whiteread ve Do Ho Suh'un eserleri, çalışmanın temelini oluşturan kavramlar ve tanımlara bağlı olarak, gerek sanatçıların kendi eserlerine yönelik ve gerekse sanat eleştirmenlerinin yorumlarından ve değerlendirmelerinden yararlanılarak, analiz edilmiştir. Aynı zamanda bahsi geçen algıların dışına çıkılarak izleyicideki yansımaları da odaklanmak araştırma için önem taşımaktadır. Bu nedenle sanatçıların mekân ve malzeme anlayışını araştırma ve incelemenin yanı sıra, eserlerin izleyicisiyle kavramsal alışverişi de çalışmada vurgulanmaktadır. Bu amaçla üretilen eserler üzerinde anlamsal boyut açısından okumalar yapılmıştır. Sanatçıların ele alınan örneklerinde vermek istedikleri mesajın algılanıp algılanmadığını değerlendirmek için eserler hakkında yapılan yorumlar ele alınmıştır. Amaç, sanatçıların kendi eserleri içerisindeki kavramsal benzerlikleri saptamak olduğu kadar birbirleri arasındaki benzerlik ve farklılıklara dair okumalar yapmak olarak açıklanabilir.

Enstalasyon ve mimarlık diyalogunun bir sonucu olarak ortaya çıkan eserleri göstergebilim yöntemiyle okumayı konu edinen bu çalışma iki temel bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde enstalasyon kavramı ve sanatı açıklanmıştır. İkinci bölümde mimarlığın da bir sanat yapıtı gibi ifade aracı olduğu vurgulanmış, göstergebilime dair kavramlar tanımlanmış, Rachel Whiteread ve Do Ho Suh'un seçilen toplam 6 adet eserine yapılan yorum ve bilgilere yer verilmiştir. Anlamsal boyut açısından inceleme başlığı altında sanatçıların eserlerine dair sanat eleştirmenleri ve yorumcuların söylemleri üzerinden anahtar kelimeler seçilerek tablolar oluşturulmuş, analiz tablosu üzerinden yorumlarda kullanılan gösterge, düz anlam, yan anlamlar ve derin anlamlar tek tek ele alınmıştır. Sonuç bölümünde ise bulgular ve bulgular üzerinden elde edilen sonuçlar yer almaktadır.

1. Enstalasyon Kavramı ve Sanatı

Sanatsal ifade yöntemlerinin yüzyıllar içerisinde değişmesi sanat ürünlerinde farklılıklar oluşmasına neden olmuştur. Sözlü ve yazılı kültürün egemen olduğu çağların ardından yirminci yüzyıla gelindiğinde görsellik çağına girilmiş, sanatta görsel ağırlıklı teknikler kullanılmaya ve denemeler yapılmaya başlanmıştır (Ragon, 1987:19). Görsellikle ilgili yapılan çalışma ve denemeler sanatın ve sanat ürününün yeni bir boyut kazanmasında etkili olmuştur (Duyuler, 2001:26). Bu değişimlerle birlikte sanat yapıtlarındaki konu seçimlerinde de değişimler yaşanmış, sanat ve toplum arasındaki ilişki eleştirel bir biçimde sanatçılar tarafından sorgulanmaya başlamıştır. Sanatın duyguları aktarmadaki en kuvvetli araç olduğunu düşünen Tolstoy, sanatçının eserine yansıttığı duyguları görerek algılayan izleyicinin aynı duyguları kendi hissedip yaşamasını sanat olarak tanımlamıştır (Tolstoy, 2009). Sanatçılar için bu duyguları aktarmadaki en kuvvetli araç haline gelen enstalasyon sanatının dünyada kabulü 1980'li yıllara denk gelmektedir. Geleneksel sanat eserlerinden farklı olarak enstalasyon kavramı belirli bir mekâna özgü yaratılıp o mekânın niteliklerini kullanıp irdeleyen ve izleyici ile etkileşimin temel bir gereklilik olduğu sanat türü olarak tanımlanmaktadır (Yerce, 2007:7). Çağdaş sanatın önemli bir parçası haline gelen enstalasyon; üretim, ifade, çalışma biçimi ve bir sanat anlayışıdır (Taştan, 2018:49). Gitgide sanatçılar arasında yaygınlaşan enstalasyon uygulamaları, çağdaş sanat pratiği olmakla kalmayıp deneysel ve sorgulayıcı tavrı nedeniyle mimarlık gibi farklı disiplin sınırlarıyla da iç içe geçmeye başlamış, sanat ve mekânı bir araya getirmiştir.

Enstalasyon yapıtları, genellikle döneminin mekânsal, sosyolojik, politik ve felsefi algılamaları doğrultusunda oluşmaktadır. Kültürel hafıza, travmatik deneyimler, kişisel-toplumsal bellek gibi konular sanatçıların işlerini biçimlendirmeleri için temel oluştururken, bu konuların enstalasyon yapıtlarının yere özel anlamlarını izleyiciye görünebilir ve hissedilebilir kılmasıyla o yer ve aktarılmak istenen konu hakkında farkındalığın yaratılmasına katkıda bulunmaktadır.

2. Enstalasyon ve Mimarlık: Rachel Whiteread ve Do Ho Suh'un Eserleri Üzerinden Okumalar

2.1. Anlamsal Boyut Açısından Mimari İfadenin İletisi

Sanat eseri tanımının içinde önemli bir yere sahip olan mimarlık, kültürün bir ifadesi, kültürel birikimin de en tutarlı göstergesidir. Mimarlık ürünü bir anlatım biçimidir ve iletişim işlevi taşımaktadır (Hasol, 2017:12). İnsanların mekân kavramına olan bağlılıkları yüzyıllar boyunca kültür ve medeniyetlerin sanatlarını mimari unsurlar üzerinden aktarmasına neden olmaktadır (Uçar, 2011:43). Mimari yapıtlar izleyiciye mesaj verir, hepsinin bir hikâyesi vardır ve çağlar boyunca iletişim aracı olarak kullanılmaktadırlar (Broadbent, 1996; Şen Elmalı, 2009:71). Farklı dillerde farklı anlamlara gelebilecek olan sözcükler yerine mimari ifadenin iletisi kendine özgü bir dil oluşturmaktadır. Mimari bir ürünü, bir objeden ayıran en önemli özellik onun çevresi ve mekânın kullanıcısı ile iletişim halinde olmasıdır. Mekânda kullanılan öğeler, çevresi, mekânın kendisi izleyici için bu bağlamda göstergeler dizisini oluşturmaktadır. İletişim, iletiyi gönderen ve bu iletiyi alıp değerlendiren kişi arasında gerçekleşmektedir. Göstergeler ise gösteren, gösterilen ve alıcı arasındaki ilişkinin sürekliliği içinde oluşmaktadır. Her ileti, karşıdakinin onu yorumlanabilmesi için bir anlam taşımaktadır.

Göstergeler tek başlarına bir anlam ifade etseler de asıl anlam göstergelerin toplamından oluşmaktadır (Demir, 2009:1-16). “Bir göstergede, gösterilenle gösteren arasındaki ilişkinin kurulmasına anlamlandırma denilmektedir” (Şen Elmalı, 2009:76) Sanat nesnesinde de nesne, gösterge ve yorumlayanın ilişkisi, alıcının nesneyi anlamlandırılması için çok önemlidir. Göstergenin temsil ettiği şeyi anlamak bireysel olarak yorumlama süreci gerektirmekte, bu bireysel farklılıklar, farklı coğrafya ve kültürlerin yansıttığı kavramların düz anlamları içerisinde birçok yan anlamlarını da barındırmaktadır. Göstergibilim ile nesnenin ortada olan anlamından ziyade, arkasında yatan anlamlarının keşfedilmesi sağlanmaktadır. İzleyici sanat eseriyle diyaloga girdiğinde artık o eser içerdiği düz anlamından ziyade yan anlamlarıyla izleyiciye mesaj vermektedir. Düz anlamın gerçek dünyayla ilişkisi dolaylıdır, zihinsel kavrayış (kavram) düzleminde yer almaktadır. Bir gösterenin düz anlamı gerçek dünyadaki nesnenin kendisi değil, zihinde yarattığı yansımadır (Erkman, 1987:69). Yan anlam ise bir fikir, bir metafor inşa etmek veya başka bir şey önermek istenildiğinde sanatçılara bu yolla dolaylı fikirleri iletmelerine yardımcı olur. “Örneğin barınma işlevi, evin düz anlamı; aile, güven gibi kavramlar da onun yan anlamıdır” (Şen Elmalı, 2009:77). Rachel Whiteread ve Do Ho Suh'un eserleri de bir hikâye anlatmaktadır ve sanatçılar hikâyeyi gerçekten açıklamadan, anlatılar yaratarak aktarmaktadır. Bunlar anlaşılması gereken bir bilmeceler gibi gözükse de sembolün özü budur.

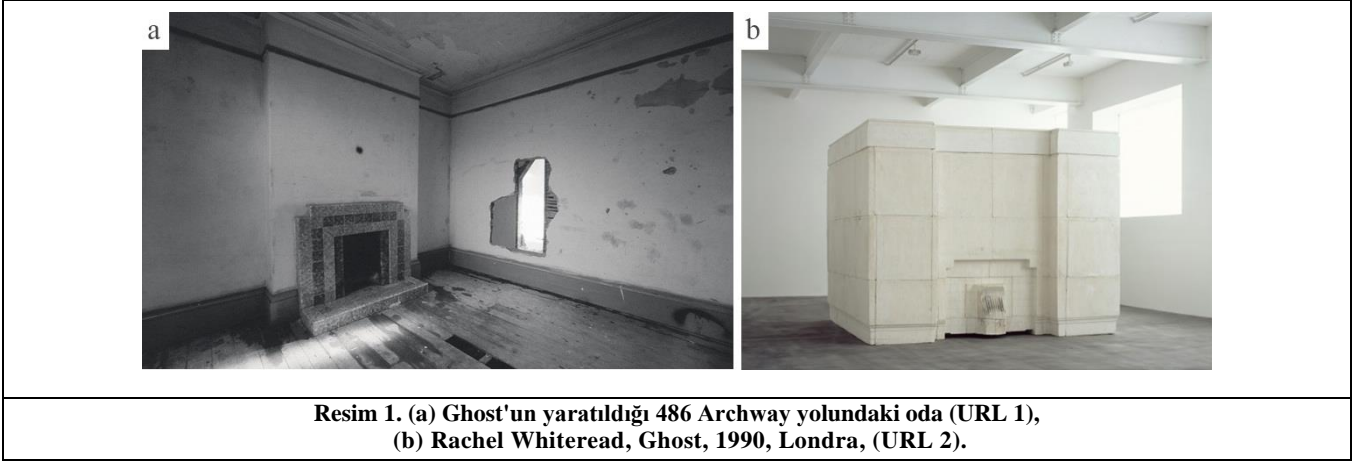
Bilimden sanata doğru gidildikçe düz anlam ile göstereni arasındaki örtüşme keskinliğini yitirmeye başlar ve aynı gösterene bağlı anlamların sayısının artmasıyla sanat objesi yoruma açık hale gelir (Erkman, 1987:73). Farklı bağlamlarda kavramlar farklı anlamlara geldiğinden dolayı sıradan bir nesne olan ev, sanatçının yorumu ve mimari ifadenin iletisi ile birlikte Rachel Whiteread ve Do Ho Suh'un ürettiği eserlerin neyi temsil ettiği, hangi mesajı iletmek istediği, izleyici tarafından nasıl yorumlandığı, hangi kültüre bağlı üretildiği ve o kültürdeki yerine göre farklı yan anlamlar içermektedir. Bu çalışmada materyal olarak seçilen Whiteread'in Ghost, House, Holocaust, Suh'un Home within home, Passage/s, Seoul home/ LA home- olarak adlandırılan eserleri üzerinden değerlendirme yapılmaktadır.

2.1.1. Rachel Whiteread'ın Eserlerinde Mimari İfadenin İletisi

Mimarlığı ters yüz eden sanatçı Rachel Whiteread, alçı ve beton gibi malzemelerle sıradan nesnelerin kalıplarını çıkararak, boşlukların doluluğa dönüştüğü negatif nesnelere üretmektedir. Whiteread'in anıtsallık ile karakterize edilen devasa çalışmaları genelde duygusal, sembolik, kişisel, toplumsal ve politik yansımaların zincirleme tepkilerini aktarırken odaklandığı temalar genellikle bellek, evsizlik, tekinsiz, beden, yokluk ve yokluğun varlığı gibi kavramlar olmaktadır (Codognato vd., 2005).

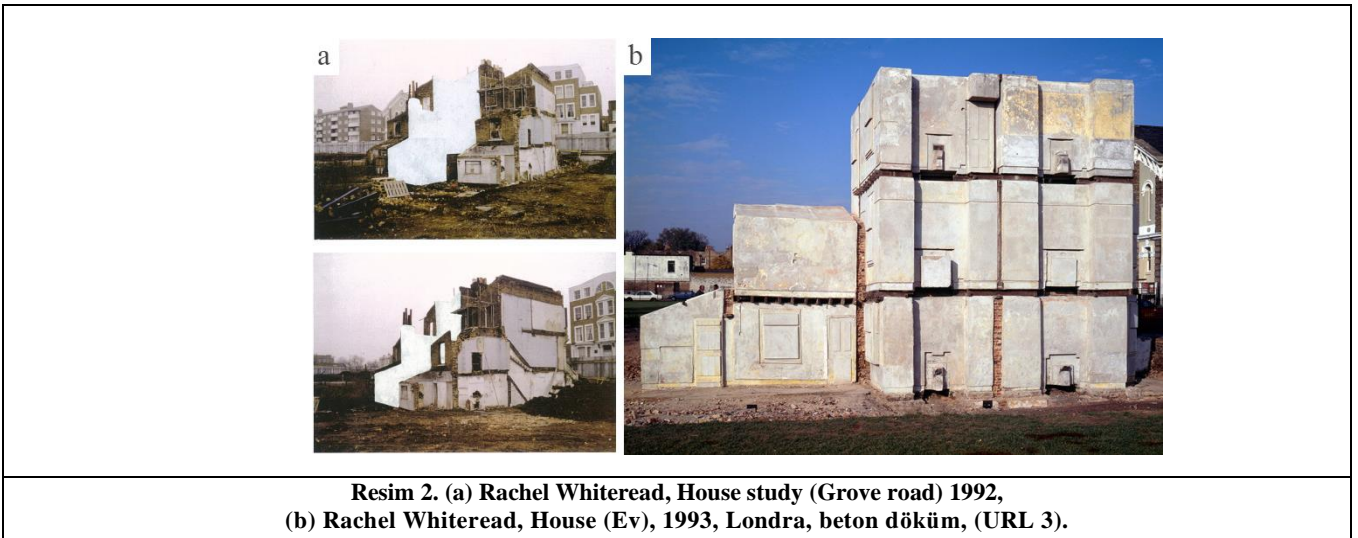
Whiteread 1990 yılındaki Ghost adlı çalışmasında Kuzey Londra'da bulunan Victorian döneme ait *terkedilmiş* bir evin odasını kullanmıştır (Resim 1a). Alçı ile iç mekânın dökümü yapıldıktan sonra dökümün çıkarılma aşamasında yapı parçalarına ayrılarak ortadan kaldırılmaktadır. Sonuçta iç mekânın ölçeğini, görünümünü ve detaylarını

aktaran, aynı zamanda heykel görünümünü andıran *büyük*, hayaletimsi, *kirli* beyaz bir form ortaya çıkmaktadır (Resim 1b) (Whitson, 2011). Whiteread'ın çalışmasının ortaya çıkabilmesi için öncelikle önce var olan yapının *yok olması* gerekmektedir. Binanın *ölümü* doğaldır ve eserin ortaya çıkabilmesi için yeniden doğuş sürecinin bir parçası kabul edilir. Yapının duvarlarının *ortadan kalkmasıyla* arkasındaki yaşamlar *görünür kılınmaktadır* (Hogue, 1999:198). Bir bakıma eve dair hikayeler soğuk betonda teşhir olurken, içeride kalması gerekenler dışa vurmaktadır. Mekânsal hacimlerin *katılaşmasıyla*, pencereler *bakmaya*, kapılar içeriye girmeye izin vermemektedir. Seyirci bir taraftan *görünen* diğer bir yandan beton blokların ardında görünmeyen bu mekanların karşısında belirsiz bir durum içerisine girip arada kalmışlık duygusuna kapılmakta, kafasındaki *güvenlikle* ilişkilenen ev olgusu, tekinsizle ilişkilenemeye başlamaktadır (Barlas, 2020).



Resim 1. (a) Ghost'un yaratıldığı 486 Archway yolundaki oda (URL 1),
(b) Rachel Whiteread, Ghost, 1990, Londra, (URL 2).

Dışarıdan bakanlar evin içerisindeki belirsizliği anlayabilmek için *işaretler* arayıp, yaşayanların kişisel izlerini keşfetmeye çalışmaktadır. Ancak alçı blokların tek düzeyliği mekânın yaşanmışlıklarına müdahale etmektedir. Bu nedenle Ghost, kişisel ve tarihi *bilgileri*, algılanabilir unsurları *ortaya çıkarmamakta*, bu bağlam aynı zamanda kayıp ve *ölüm* temasını da ima etmektedir. Homojen *katılaşmış* kütle, materyali ve şekli bakımından hayaletler hakkında defalarca benzetmeler yapılan *mezar* taşlarına ve türbelere olan benzerliği sebebiyle *ölüm* temasıyla da ilişkilerini bu bakımdan beslemektedir (Codognato vd., 2005). Ghost psikolojik olarak yüklü anıtsal bir *eserdir* (Whitson, 2011). Ortaya çıkan *eser yok olan* evin yerini alarak *ölümün* kalıcı olduğunu vurgularken, adeta bu mekânın ruhuna dönüşerek izleyiciyi bastırılmış *ölüm* korkusuyla baş başa bırakır. Bu nedenle şaşırtıcı olmayan bir şekilde, musallat olma metaforları ve esrareniz, *tekinsiz* kavramları çalışmaya yönelik tartışmalarda sık sık bahsedilmektedir (Coxhead, 2017). Kutu benzeri yapı bu söylemlere katkıda bulunur; çalışmanın *katı* formu bu alanın sessizliğini mumyalıyor gibi görünmektedir (Whitson, 2011).



Resim 2. (a) Rachel Whiteread, House study (Grove road) 1992,
(b) Rachel Whiteread, House (Ev), 1993, Londra, beton döküm, (URL 3).

Bir mimari eser olarak House (Resim 2), mimari bir metafor içinde açıklanabilir. İşlevsel olmayan bir yapı oluşturarak, Whiteread'ın ev için bir metafor inşa ettiği iddia edilebilir (Myzelev, 2001). Bir iç mekân *boşluğunun*

dökümü olarak ortaya çıkan Whiteread'ın House eseri, Wigley'in (1993:102) metafiziğin özü bağlamındaki şu sözleriyle yorumlanabilir: Dışarıdan ayrılmış geleneksel bir figür olarak iç mekân, (House) varlığın iç dünyası ile temsilin dış dünyası arasında genel bir karşıtlık oluşturmak için kullanılır ve daha sonra salt bir metafor olarak bu figürü, felsefenin dışına atılacak bir temsil olarak görür. Whiteread bu mekânsal çalışmasında bir bakıma izleyicinin artık orada var olmayan yaşamı sorgulamasını ister. Fiziksel olarak *yok olmuş* mimari yapının, kendi içine hapsettiği anlam ve mekânı yeniden görünür kılarak bu sorgulamaya olanak sağladığı gibi izleyiciyi özellikle burjuva kesimi *fark etmeye*, hatırlamaya, unutmamaya davet eder.

Eser, Batı Londra'da gerçekleşen yıkımlar, geri tepen bölgesel planlama, evsizlik ve mahalledeki yaşam koşullarının yansımaları olarak, tarihsel hafızaya etkisini eleştirmek amacıyla Victoria dönemine ait son evi temsilen tasarlanmıştır. Betondan heykelleşmiş, *kapalı* formdaki, içinde yaşamının mümkün olmadığı bu yapı artık Victoria dönemi burjuvasını değil, alt sınıfın *yaşadığı* apartmanları temsil etmektedir. Eserin bu *kapalı* formunun altında aslında anlatılmak istenen bir bakıma yoksul sınıfın yaşadığı havasız alanlar ve sağlıksız yaşam koşullarıdır. Çalışma geniş bir alandaki tartışmaların *odağı haline gelmiştir* (Honour, Fleming, 2016:915). House tesadüfen bir anıt işlevi görmektedir ve bu yapıya anma statüsünü veren aslında bir bakıma izleyiciler olmaktadır. Whiteread'ın beton evi, bölgedeki insanlar ya da başka yerlerde soylulaştırma deneyimi yaşayan diğer bireylerin kişisel duygularına hitap etmekte, izleyicilerin tepkilerini uyandırmaktadır. Whiteread eserinde toplumsal mevcudiyetsizlikleri hatırlatmak istemiştir. Whiteread'ın eseri hayalet misali parkın ortasında bir süreliğine mevcudiyetini sürdürmüştür. Eserin en vurgulayıcı tarafı ise ruhsal ve toplumsal konuyu birlikte ele alıp, çocukluğun yitik mekanları ile Doğu Londra'nın kaybolan işçi sınıfı kültürü arasında bağ kurmasıdır (Foster, 2004:180). Gerçekten de bir sanat eserinin belirli bir formunun ve mekânsallığının ek bir *sembolik* boyut kazandığı yönünde House etrafındaki tartışmalar, en azından belirli bir sanat türünün hala kolektif kimlikleri yeniden düşünmek için bir odak noktası olarak işlev görebileceğini göstermektedir (Gross, 2004). Whiteread'ın bugüne kadar ki en iddialı dökümü olan bu çalışma kamuoyunun projeye öfkesi ve belediye meclisinin yıkım kararı sonucunda, ironik olarak temsil ettiği yapılar gibi varlığı kısa ömürlü olmuş ve 1994 yılında yıkılmıştır. Her ne kadar maddi olarak mevcut olmasa da izleyicilerin belleğinde kamusal bir heykel olarak *yaşamaya* devam etmektedir (Hogue, 1999:198; Foster, 2004:180).



Resim 3. Rachel Whiteread, Holocaust (Soykırım), 2000, Judenplatz, Vienna, beton, (Honour, Fleming, 2016:915).

Bastırılmış kültürel hafızayı ortaya çıkaran en etkili vasıtalardan birinin çağdaş sanat olduğu, yakın zamanların en büyük kamusal sanat işlerinden biri olan Rachel Whiteread'ın tasarladığı Holocaust Anıtında (Resim 3) görülebilmektedir. *Anıt* 15. yüzyılda imha edilen bir Sinagogun yeri ve birçok Yahudi'nin Hıristiyanlığı kabul etmek ya da infaz edilmek seçiminin karşısında kendilerini barikatların arkasında savunup *ölmeyi* tercih ettikleri bir mekân olan Judenplatz (Yahudi Meydanı) meydanına yerleştirilmiştir. Viyana'daki bu ilk Yahudi Cemaati, ilçenin 800 sakininin sınır dışı edildiği veya öldürüldüğü ve binaların tahrip edildiği bir soykırımın kurbanı olmuştur (Honour, Fleming, 2016:914).

Rachel Whiteread'ın Holocaust Anıtı, sıkıca yan yana duran çok sayıda *kapalı* kitap ve dökme beton ile kütüphane şeklini almaktadır. Yazıtlar, soykırımın gerçekleştiği yerlerin isimlerini kaydetmekte ve *yok olan* 65.000 Avusturyalı Yahudi kurbanlarını, *ölen* insanları anmaktadır. Whiteread eserinin kasvetli ve şiirsel görünmesini amaçlamıştır (Holocaust Memorial, 2000). Anıtın jürisinde de yer alan Simon Wiesenthal, eserin güzel gözükmemesinin amaçlanmadığını aksine amacın ziyaretçisinin *canını acıtması* olduğunu ayrıca belirtmiştir (Kuriel, 2017). Rachel Whiteread verdiği röportajda “projeyi hazırlarken bütün yan anlamları gözden geçirdiğini ve sonuç olarak insanların bakınca *düşünmelerini* sağlayan ama bakması zor, okunamayan (hem gerçekten okunamayan hem de anlamı okunamayan) *boş* bir kütüphane yaratmak istediğini belirtir” (Poyraz, 2010:70). Anıt, bir kütüphanenin iç mekanını temsil eden *kapalı*, penceresiz, tek katlı bir dikdörtgen kütle biçimindedir. Ancak bu kütüphane, kimsenin okuyamayacağı isimsiz kitapları, bulunamayan *cümleleri* içermektedir. Sade bir temsille sembol olarak kitaplar, *geçmişin* tarihlerinin ve hiç söylenmemiş hikayelerinin taşıyıcısı olarak kullanılmaktadır. İsimlilik ise tarif edilemeyen veya okunamayan bir tanımlama girişimidir. Anıtın önünde yer alan çift kapı izleyici tarafından fark edildiği halde, beton kalıplar içeriye girişe izin vermezler. Burada yer alan metafor elbette çok önemlidir. *Kapalı* kapıları olan anıt sessizlik, dilsizlik, anılar ve sonsuzluk özlemi çekmektedir. Mühürlü *kapalı* kapılar, sonuç, kapanış ve nihailik metaforudur (Carley, 2010).

Unutulmamış bir *geçmişin* izini barındıran Holocaust anıtında beton pürüzsüz görünmektedir, ancak yüzeydeki küçük kusurlar kitapların kullanılmış görünmesini sağlamakta, sayfaların kenarları zamanla birlikte *lekelenmekte* ve renk değiştirmektedir. Uzaktan, kitapları zar zor görünmekte ve bina bir dizi levhadan yapılmış izlenimi vermektedir. Yapının üst kenarı bir açıyla kesilidir. Meydandaki Barok binaların çatılarını yansıtıyor olsa da sığınağa benzemekte ve bir bakıma Holocaust Anıtı çevresine karşı kendini savunmakta, böylece savaşı ve soykırımları hatırlatmaktadır.

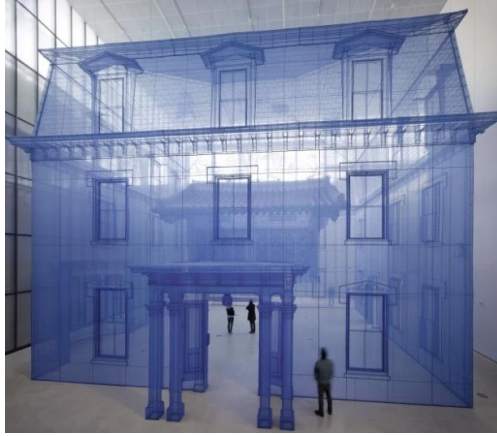
Dışavurumcu bir figüratif heykel, işkence gören kişilerin aşağılanmasına sebep olabilmektedir. Whiteread'ın isimsiz kütüphanesi *vahşeti* hissettirebilecek kadar *serttir*, ancak ayrıntılarına yakından bakıldığında, ona doğru bir adım atmaya davet eden bir aşinalık ve erişilebilirliğe de sahiptir. *Kapalı* bir kitap nasıl okunur ve sürekli kapalı bir kutu neyi ifade etmektedir gibi sorular izleyicide merak duygusu uyandırır. Kitaplar kaçınılmaz olarak zamanlarının *tarihlerinden* ve öykülerinden söz etmektedir ve izleyici bu noktada anıta yaklaşır, *ölüm* kamplarının ve ölenlerin isimlerini okur ve bir bakıma bu olay ile yüzleşirler. “İhtiyaç olan sadece hissetmek ve bilmek değil, aynı zamanda hatırlamak, yeniden inşa etmek, yeniden somutlaştırmak, değiştirmek ve onarmaktır. Perişan bir dünyadan ayrılıp sürgün edilen tüm kurtulanlar için, bellek sadece hatırlamak amacıyla değil, aynı zamanda yas tutmak için, genellikle öfke ve umutsuzluğun neden olduğu bir yas eylemi için gereklidir” (Hirsch, 1996:661). Holocaust Anıtın rahatsız edici varlığı belli bir *ihtişama* sahiptir. Bu, anlamlarının yeterince bir hatırlatıcısı olduğu gibi binanın sessizliği, konusunun *büyüklüğüne* uygun bir cevaptır (The Guardian, 2019).

2.1.2. Do Ho Suh'un Eserlerinde Mimari İfadenin İletisi

Yapılarıyla kişisel bir bağlantısı olmayan Rachel Whiteread'ın aksine Do Ho Suh genellikle kendi yaşam alanları ile ilgili konularda çalışmaktadır. Yaşamı ve eğitim hayatı boyunca sürekli yer değiştiren ve yaşam biçimini göçebe hayat olarak tanımlayan sanatçı yaşadığı coğrafyalardaki mimari özellikleri çalışmalarına yansıtarak yer değiştirmenin yarattığı yıkıcı duygulara karşı bir panzehir oluşturmak istemektedir. Sanatçı, “oturup ev için ağlamak istemedim. Bu özlem meselelerini daha aktif bir şekilde ele almak istedim. Bu konuda üzülmemeye karar verdim” (“Seoul Home/L.A. Home”, 2011) şeklinde kendi ifadeleriyle bu durumla nasıl başa çıktığını dile getirmiştir. Her iki sanatçının yapıtlarındaki ortak kavram günlük yaşamın korunması ve yaşanmış alanların kutsallığıdır. Whiteread eserlerini oluşturmak için yıkılmak üzere olan evleri kullanmayı seçerken Do Ho Suh yaşadığı alanları yansıtan eserlerini sıfırdan oluşturmuştur. Fiziksel anlamda bu kayıp alanlar, yıkılan ve boşaltılan alanlardır. Mecazi olarak ise artık bu alanların deneyimlenebilme ihtimalleri yoktur, birer anıya dönüşmüşlerdir. Sanatçı Do Ho Suh'un eserleri farklı şehirlerdeki yaşam alanlarının kopyaları olarak kumaştan evlere dönüşmektedir. Bu çalışmalar, sökülebilir, paketlenilebilir, taşınabilir ve farklı bir alana yeniden monte edilebilir düzenekleri sayesinde alanları taşınabilir nesnelere yaratmaktadır (Aydoğan, 2018:20). Suh; “... gerçekten ev özlemine çekmiyorum, ama bu özel alan için özlem duyduğumu fark ettim ve bu alanı yeniden yaratmak ya da nereye gidersem gideyim yanımda getirmek istiyorum” (“Seoul Home/L.A. Home”, 2011) ifadeleriyle eserlerini yaratma sebebini açıklamıştır.

İkinci bir deri katmanı haline gelen güvenli ve tanıdık bir alan olarak ev kavramı, sanatçı Do Ho Suh'un da odaklandığı bir konudur. Bu katmanların sadece fiziksel değil, bir yere ait duygusal bir bağlantı ve anıların birikimi

olduğunu ifade etmiştir. “Mimariyi her zaman kıyafet olarak ya da kıyafeti mimari gibi düşündüm. Giysi, aslında taşıyabileceğiniz en küçük, en samimi yaşanabilir alandır. Mimarlık bunun bir uzantısıdır” (Do Ho Suh, 2017). Do Ho Suh’un bu ifadesi projelerinde geçmiş evlerini yeniden yaratmak için *kumaş* kullanımının ve kavramları sorgulama yöntemi olarak da mimariyi seçmesinin sebeplerini bir bakıma açıklamaktadır. Seul’da doğan Suh’un *büyük* ölçekli yerleştirmeleri ve saydam kumaş kullanımı, uzaktan bakıldığında Kore’nin geleneksel kültürel sembollerinin anıtsal görüntüsünü yansıtmakta, daha yakından incelendiğinde bu geçici yaşam alanları yeni bir görünüm sunmaktadır. Sanat eserlerinde kullandığı tipik olan heybetli Kore mimarisi, Amerika’nın çok kültürlü toplumunun bir metaforu gibi, birbirine bağlı birçok bileşene sahip alt yapılar içermektedir.



Resim 4. Do Ho Suh, Home within home, 2013, Modern ve Çağdaş Sanat Ulusal Müzesi, Seul, (URL 4).

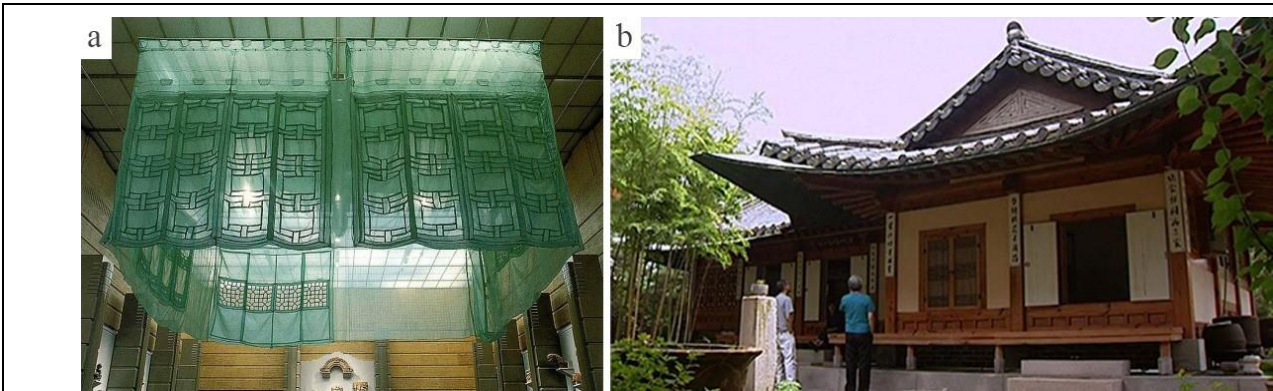
Suh’un deyişiyle her evin belirli zamana ve kültüre bağlı olarak kendi renkleri vardır. İnsanlar nereye giderlerse gitsin kendilerine yeni bir ev yapabilirler. Aynı zamanda yaşanan her ev insanın zihninde yer etmektedir. Home within home çalışması, Suh’un bir zamanlar yaşadığı iki yaşam modelinin birleşimidir (Resim 4). Daha büyük dıştaki yapı 1990’ların başında okurken yaşadığı Amerika’daki Rhode Island şehir evinin bir kopyasıdır. Bu büyük eserin içinde aslı olan iç model, sanatçının büyüdüğü Seul’daki geleneksel Kore *binası* yansıtmaktadır. Bir bakıma yeni yaşamının içinde eski yaşamını yansıtırken boyutsal farklılıklarla farklı kültürlerdeki mekân kavramını sorgulamaktadır (Demir, 2019:40). Suh yarı saydam eseriyle iç-içe geçmiş mekanları yeni bir derinlik boyutunda düşünmeye ve görmeye olanak tanır (Karaçalı, 2018). Yarı saydam malzeme kullanımıyla eser, *açık* ve net olma durumu ile *kapalı* ve bilinmez olmak arasında gidip gelmektedir. İzleyiciye içeride ne olduğu hakkında merak uyandırır ancak detayları olduğu gibi göstermez. Ancak dikkatle bakılıp düşünüldüğünde tüm detaylar karşınızdadır (Elmalı, 2005:44). Do Ho Suh’un hayatı dışarıda Amerikalı olmak ve içeride Koreli olmak arasında dalgalanmaktadır. Eserleriyle birlikte Kore *kökleri*yle yeniden bağlantı kurarken Amerika’nın farklı coğrafyasındaki diğer pek çok göçmen gibi, Kore kimliğinin solan anısına duyduğu derin özlemi yerine getirmektedir. Çalışmaları iki ülkedeki *psikolojik*, sosyal ve kültürel uyumunun bir yansıması olmaktadır (Caruso, 2008).

Eser, farklı insanlar için çok şey ifade etse de dışarıdan kültürel asimilasyon belirtileri gösterebilen, ancak kalbi ve ruhu, menşe yerlerinde öğrenilen gelenek ve *değer*lerle kodlanmış olan göçmen bir bireyin ikili kültürel kimliğini temsil etmektedir. Göçmen kişi için ev kendi içinde taşıdıkları bir alan haline gelirken, onu dışsallaştırmak, fiziksel çevremizde, *‘memleketi’* temsil eden nesnelere, eşyalar ve fikirlerle ifade etmek istemektedir (Maddox, 2019).



Resim 5. Do Ho Suh, Passage/s, 2017, Victoria Miro galerisi, Londra, (URL 5).

Suh, hayatı, sabit bir başlangıç veya varış noktası olmayan bir geçit olarak tanımlamaktadır. Do Ho Suh için, her zaman hedefe odaklanmaya ve aradaki boşlukları unutmaya eğilimli olsak da kimsenin gerçekten dikkat etmediği bu sıradan gri alanlar olmadan, a noktasından b noktasına ulaşmak mümkün değildir. Passage/s ismini verdiği çalışmasında (Resim 5) cepheleri yansıtmaktan kaçınan sanatçı genellikle gözden kaçan ara alanları; yani koridorlar, girişler, eşikler ve sahanlıklar gibi mekanları çalışmasında yansıtmaktadır. Bire bir ölçekli yarı saydam kumaş yapıları, göç, geçiş ve değişen kimlikler, *akıp giden hayat* hakkında fikir vermektedir. Suh'un, New York, Londra ve Berlin'deki evlerinden alanları bir yürüyüş konfigürasyonu oluşturmak için Kore'deki çocukluk evinden türetilen bir yapı da dahil olmak üzere gökkuşağı benzeri bir koridorda diğer merkezlerle birleştirilmiştir (Belcove, 2017). Her 'hub' belirli bir renkle temsil edilmektedir. İzleyiciler yarı saydam tekstil yapılarının içinden geçerken, farklı bir duygusal durum, akış içinde olma, sınırları aşma ve psikolojik durumlar arasında hareket etme hissini deneyimlemektedirler (Do Ho Suh: Passage/s., 2017). Bu iç mekanlar, çok fazla detay içeriyor olsa da pratik işlevlerini yitirmişlerdir. Kapı menteşeleri bükülmez, elektrik prizleri güçsüzdür. Koridordaki her bir yapı (hub) bir yere ait olmanın ne anlama geldiğini sorgulamaktadır. Bir ev, kapı çerçeveleri, kulplar, duvarlar gibi fiziksel bir yapıya sahip olmalıdır, ancak aidiyet deneyimimiz de duygusal bir yapıya sahiptir. Hub'lar kendimizi özel ve kamusal yaşam arasındaki veya orali ve yabancı statüsü arasındaki eşiğe yerleştirmemize izin vermektedir. Bu hassas yapılar, geçici küresel vatandaş ve göçmenlerin yalnızlığını yakalarken, aynı zamanda tanıdık ortamların rahatlığını da çağırıştırılmaktadır. Passage/s adlı çalışması, *değişimi, seyahati*, kültürlerin ve dillerin serbest oyununu kutlamaktadır. Suh sadece köklere sahip olmanın ne anlama geldiğini değil, yenilerini yetiştirmenin ne anlama geldiğini çalışmasında sorgulamaktadır (Feldman, 2017). Değişen renkler (yeşilden maviye, pembeye ve mora) haritası çıkarılan coğrafi bölgelerin etrafındaki insan yapımı sınırları taklit etmektedir (Belcove, 2017).



Resim 6. (a) Do Ho Suh, Seoul Home/L.A. Home/New York Home/Baltimore Home/London Home/Seattle Home/L.A. Home, 1999.

(b) Do Ho Suh ailesinin evinde, 2002, Seul, Kore, (URL 6).

Seoul Home /L.A. Home- (Başlangıçta LA'da sergilendiği için), Suh'un ailesinin evinin tam bir kopyasıdır (Resim 6). Eserin oluşumu bir bakıma sanatçının Kore'deki odasını New York'daki dairesine getirmek istemesiyle başlar. Sanatçının New York'taki apartmanı itfaiyenin karşısındadır ve gürültüden iyi uyuyamaz. Bu durum ona Kore'deki

evinde çektiği güzel bir uykuyu anımsatır ve her şeyin başladığı yer bu düşünce olur (“Seoul Home/L.A. Home”, 2011). Kültürel değişim ve *göçebelikle* başa çıkmanın yolu olarak tabir ettiği çalışmasını *kumaş* malzemeden oluşturmasının sebebi altında, özlem duyduğu alanı nereye giderse gitsin bir bavula kolayca yerleştirip götürmek istemesi yatmaktadır (“Seoul Home/L.A. Home”, 2011).

Yarı saydam seladon ipeğinden yapılmış hacimli bir kanopiye benzer *eser*, evin hayaleti gibi galeri tavanına asılı durmaktadır. Işık ve hava akımlarına duyarlı, aşağıda duran bir izleyiciyi çevreleyecekmiş gibi duran *çadır* benzeri yapı, yine de titizlikle detaylandırılmıştır. Mimari karakteri yavaş yavaş kendini gösteren *kumaş yapı*, tek odalı bir *konutun* kafesli ahşap işçiliğini, kiremitlerini, pencerelerini ve kapı çerçevelerini tam boyutlu hale getirmektedir. Yapı; esrarengiz, fizikseliği neredeyse kaybolacak şekilde inceltilmiştir. Herhangi bir kimsenin şu an var olmayan herhangi bir *eve* ilişkin düşlerini yansıtabileceği bir bez gibi görünmektedir. Suh, diğer enstalasyonları gibi, özel anlatıların dağıldığı, sembolik bir şekilde kültürel ve kişisel bir bağlılığı Seul evinde anmaktadır. Nostaljiyi hem fizikselleştirmesi hem de etkisini azaltması açısından Seoul Home Suh’un tipik eseridir. Kendi manevi temellerinin istendiği gibi oluşturulmasına dikkat çeken bir anti-monument *belgedir* (Richard, 2002). Suh bir röportajında mekanlara olan bakış açısının mimarlarla farkını “mekanları bir mimar olarak, yani fiziksel bir varlık olarak *sert* bir kabuk olarak görüyorlar. Benim için orada biriken maddi olmayan nitelik- enerji, tarih, *yaşam* ve hafıza” sözleriyle dile getirmektedir (Laster, 2019).

Çalışmasında kullandığı renk bir çeşit açık yeşil rengidir. Geleneksel Kore evinde duvarlar beyaz kâğıt ile kaplanırken, tavanlarda gök mavisi veya yeşil renkli duvar kâğıdı kullanılmaktadır. Renkler gökyüzünü veya evreni sembolize etmektedir. Bu odaların renkleri insanların evreni veya daha büyük bir alanı düşünmelerini sağlamaktadır (“Seoul Home/L.A. Home”, 2011). Kişisel hafıza ve tarih alanında görselleştirdiği çalışması gökten yavaşça düşen bir şey gibi kalabalığın üzerinde süzülürken yarı saydamlığı ve hafifliği onu bir evin *hayaleti* gibi göstermektedir. Suh, çalışmasının izleyicideki etkisini “Orası benim evimdi ama aynı zamanda herkesin evi oldu” (Laster, 2019) cümlesiyle belirtmiştir.

2.2. Anlamsal Boyut Açısından İnceleme

Anlamsal boyut açısından inceleme başlığı altında, Whiteread ve Suh’un toplam 6 eseri örneklem olarak ele alınmıştır. Birinci aşamada seçilen örnekler üzerine yapılan yazılı yorumlar ve değerlendirmeler içinde yer alan mimari kavramlar, Doğan Hasol’un ‘Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü’nden yararlanılarak, gösterge olarak kabul edilmiştir. İkinci aşamada belirlenen kavramlar doğrultusundaki göstergelerin düz anlamları yine Hasol’un sözlüğünden yararlanılarak ortaya konmuştur. Üçüncü ve dördüncü aşamada ise düz anlam başlığı altındaki kavramların yan anlam, birinci ve ikinci derin anlamları TDK sözlüğünden yararlanılarak belirlenmiştir. Bazı kavramlar kendinden sonra yan ve derin anlamları vermez ve göstergesinin anlamına geri döner. Örneğin gösterge olarak alınan ‘kütüphane’ kelimesinin düz anlamı kitaplık, kitaplık kelimesinin gerek TDK sözlüğünde gerekse Doğan Hasol’un mimarlık sözlüğündeki anlamı yine kütüphanedir. Bu nedenle yan ve derin anlama ulaştırmayan kelimeler tablolardan elenmiştir. Eserlere yönelik anlamsal çözümlenmeler sonucunda bulunan yan ve derin anlamlar 2.1.1 ve 2.1.2 başlıkları içerisinde *italik* yazı tipi ile gösterilmiştir.

2.2.1. Rachel Whiteread Eserlerine Yönelik Anlamsal Çözümlenmeler

Ghost eserinde ele alınan göstergeler: Beton, heykel, pencere, kapı, ev, duvar.

House eserinde ele alınan göstergeler: Beton, heykel, pencere, kapı, ev, anıt.

Holocaust Memorial eserinde ele alınan göstergeler: Beton, heykel, pencere, kapı, anıt, yazıt, renk, kütle.

Göstergenin Bulunduğu Eser	Gösterge	Düz Anlam	Yan Anlam	1.Derin Anlam	2.Derin anlam	
Ghost House Holocaust Memorial	Beton	Sert (malzeme)	Katı	Acımasız	Merhametsiz	
				Zalim	Zulmeden	
		Dayanıklı (malzeme)	Zorlu	Etkili	Kuvvetli	Zorlu, etkileyici
				Güçlü	Etkili	
Zor	Sıkıntı, güçlük, mecburiyet, baskı					

Tablo 1. ‘Beton’ göstergesinin düz anlam, yan anlam ve derin anlamları.

'Beton' göstergesi Rachel Whiteread'in Ghost, House ve Holocaust Memorial eserlerine yönelik yapılan yorumlarda geçmektedir. Sert ve dayanıklı bir malzeme olan beton, yan anlam açısından katı, etkili ve zorlu kavramları hakkında; derin anlam açısından ise acımasız, güç ve kuvvet, baskı ve sıkıntı hakkında izleyiciye iletiler sunmaktadır.

Göstergenin Bulunduğu Eser	Gösterge	Düz Anlam	Yan Anlam	1.Derin Anlam	2.Derin anlam
Ghost House Holocaust Memorial	Heykel	Eser	Yayın	Gazete	Haber, bilgi vermek, yorumlu, yorumsuz
			Kitap	Kâğıt	Belge, doküman
			İşaret	Anlamlı	Düşündürücü, gizli anlamı olan
			Gösterge	Belirti	

Tablo 2. 'Heykel' göstergesinin düz anlam, yan anlam ve derin anlamları.

Rachel Whiteread'in Ghost, House ve Holocaust Memorial eserlerinde geçen 'heykel' göstergesi, yan anlam açısından yayın, kitap ve işaret kavramları hakkında; derin anlam açısından ise gazete, kâğıt, anlamlı, gösterge, haber, belge, düşündürücü, gizli anlamı olan, belirti kavramları hakkında izleyiciye iletiler sunmaktadır.

Göstergenin Bulunduğu Eser	Gösterge	Düz Anlam	Yan Anlam	1.Derin Anlam	2.Derin anlam	
Ghost House Holocaust Memorial	Pencere	Açıklık	Aleni	Açık	Kapalı karşıtı, engelsiz, serbest, boş, kolay anlaşılır, gizliliği olmayan	
				Ortada	Görünür yerde	
		Çerçeve	Sınır	Ayrım	Başkalık, fark	
				Uç	Son nokta	
				Son	Bitim, nihayet, ölüm	
		Cam	Sert	Güçlü	Kudretli, kuvvetli, şiddeti çok olan, önemi büyük	
				Çarpıcı	Etkili, dikkat çeken, sansasyonel	
				Keskin	Çok kesici, kırıcı, hassas, etkili	
				Saydam	Belirgin	Açık, bariz, göze çarpan
		Aydınlık	Boşluk	Boşluk	Oyuk	İçi boş
					Çukur	Mezar
					Kesinti	Kesilen parça, kırıntı
					Boş	Anlamsız, bilgisiz, yararsız, habersiz
				Yoksunluk	Mahrumiyet	
				Açık	Engelsiz	Sıkıntısız, sakıncası olmayan
					Serbest	Özgür, rahat, bağımsız
					Boş	İşsiz, kirli, anlamsız, bilgisiz, yararsız
					Belirgin	Göze çarpan, açık, bariz
				Saf	Grup	Ortak özellikleri olan
		Görüş açısı	Bakış açısı	Perspektif	Görünge, bakış açısı	

Tablo 3. 'Pencere' göstergesinin düz anlam, yan anlam ve derin anlamları.

Rachel Whiteread'ın Ghost, House ve Holocaust Memorial eserlerine yönelik yapılan yorumlarda ortak bulunan bir diğer gösterge 'pencere'dir. Düz anlam açısından açıklık, çerçeve, cam, aydınlık ve görüş açısını temsil eden bu gösterge; yan ve derin anlamlar açısından genel olarak ölüm, mezar ve mahrumiyete dair iletiler içermektedir. Yan ve derin anlam olarak ayrıca açık, engelsiz, serbest, bariz, görünür olma gibi pozitif kavramları içeren pencere göstergesi Rachel Whiteread'ın eserlerinde pencerelerin kapalı olması ile negatif iletilere dönüşmektedir. Sanatçının eserlerindeki kapalı pencereler içeriği görünmez kılarak izleyiciye içerisi hakkında herhangi bir bilgi vermeyip gizliliği sağlarken aynı zamanda pencerelerin beton malzeme ile kapanması bitim, nihayet, mezar ve ölüm kavramlarını desteklemektedir.

Göstergenin Bulunduğu Eser	Gösterge	Düz Anlam	Yan Anlam	1.Derin Anlam	2.Derin anlam	
Ghost House Holocaust Memorial	Kapı	Boşluk	Oyuk	İçi boş yer	Önemsiz yer, içinde bir şey bulunmayan	
			Çukur	Çökmek	Son bulmak, yıkılıp dağılmak	
				Mezar	Gömüt, kabir	
			Açıklık	Mesafe	Ara	Uzaklık, aralık, boşluk, mesafe, iki olguyu/ iki olayı birbirinden ayıran zaman
					Aralık	Uygun, elverişli durum, fırsat, geçit, geçenek, koridor, yarı açık, tam kapanmamış
					Uzaklık	Mesafe
		Boş		Kirli	Leke, toz	
				Anlamsız	Anlamı olmayan	
				Bilgisiz	Bilgisi olmayan	
			Yararsız	Yararı olmayan		
		Duru/luk	Habersiz	Haberi olmayan		
			Temiz	Kirli, lekeli, pis olmayan		
			Berrak	Aydınlık, açık		
			Arınmış	Rahatlamış		
		Karışık olmayan	Anlaşılması kolay, açık			

Tablo 4. 'Kapı' göstergesinin düz anlam, yan anlam ve derin anlamları.

'Kapı' göstergesi Rachel Whiteread'ın Ghost, House ve Holocaust Memorial eserlerine yönelik yapılan yorumlarda geçmektedir. Düz anlam olarak boşluk ve açıklığı temsil eden bu gösterge yan ve derin anlam olarak anlaşılması kolay, içi boş ve mezar kavramlarına dair iletiler içermektedir. Kapalı beton kapılar, eserlerin içerisinin boş olduğunu ve herhangi bir yaşam belirtisi olamayacağını izleyiciye aktarırken aynı zamanda mezarlara dair yapılan benzetmeleri desteklemektedir. Herhangi bir açıklık bulunmayan bu eserlerde izleyici olup biteni anlayabilmek için bir ipucu arar ancak eserler kutu benzeri kapalı oluşumları ile anlaşılması kolay değildir ve izleyiciye orada yaşananlar hakkında herhangi bir bilgi aktarmaz. Ghost ve House eserinde burjuvanın son bulmasına yönelik mesajlar, House eserinin en sonunda yıkılması, Holocaust Memorial eserinde yok olmuş yaşamların anılması bir bakıma kapı göstergesinin derin anlamlarında bulunan son bulmak ve yıkılıp dağılmak iletilerini de desteklemektedir.

Göstergenin Bulunduğu Eser	Gösterge	Düz Anlam	Yan Anlam	1.Derin Anlam	2.Derin anlam
Ghost House	Ev	Yapı / Bina	Barınma	Korunma/k	Sığınma
				Sığınma	Güvenilir yer
		Yer	Boşluk	Çukur	Mezar

				Kapanmak (kapanmamış yer)	Kapalı durumuna gelmek, dışarı ile ilişkisini kesmek, son verilmek	
				Boş (yer)	Dolu karşıtı, işsiz, içinde hiçbir şey bulunmayan, anlamsız	
				Eksik/yoksunluk	Noksan, kusurlu, mükemmel olmayan, az	
				Durum	Vaziyet	Konum
					Hal	Çözme, çözülme, çözüm, karışık bir sorunun içinden çıkma, sonuca varma
				Önem	Değerli	Kıymetli
				İz	Eser (geride kalan)	Ürün, yapıt, iz, işaret, belirti
					Alamet	Belirti, işaret, iz, nişan, büyüklük, irilik bakımından şaşılacak durumda olan nesne
				Mekân	Yurt	Toprak parçası, memleket, barınılan yer, diyar, vatan
				Oturulan bölge	Yerleşmek	Sabit olmak, yaşamaya başlamak, yer bulup oturmak, tutunmak
					Kökleşmek	Yer etmek, kök salmak
					Çökmek (yapı)	Çukurlaşmak, bulunduğu yere yıkılmak, son bulmak, yıkılıp dağılmak
					İkamet etmek	Oturmak

Tablo 5. 'Ev' göstergesinin düz anlam, yan anlam ve derin anlamları.

Rachel Whiteread'in Ghost ve House eserlerinde ele alınan 'ev' göstergesinin düz anlamı yapı ve yerdir. Yan anlam açısından barınma, boşluk, durum, önem, iz, mekân, oturulan bölge kavramlarını çağrıştıran ev göstergesi, derin anlam bakımından sığınma, güvenilir yer, mezar, kapalı durumuna gelmek, dışarı ile ilişkisi kesilmek, son verilmek, işsiz, içinde bir şey bulunmayan, anlamsız, konum, sonuca varmak, kıymetli, belirti, irilik bakımından şaşılacak nesne, vatan, kök salmak, bulunduğu yere yıkılmak, son bulmak, oturmak hakkında iletileri izleyiciye aktarmaktadır. Sanatçı Ghost ve House eserlerinde terk edilmiş evlerin iç dökümünü yaparak var olan yapıyı ortadan kaldırır. Bir bakıma artık beton haline gelen yapı kapalı hale gelir ve iç mekânın dışarı ile ilişkisi kesilir. Artık bu evlerin içinde yaşam yoktur ve dışarıdan bakan izleyici için anlamsız hale gelmiştir. 1/1 ölçekteki bu iri eserlerde izleyici kafasındaki karışıklığı gidermek için yaşanmışlıklara dair belirtiler bulmaya çalışır. Özellikle Victoria dönemine ait son evi temsil eden House eseri, en sonunda bulunduğu yere yıkılıp dağılmasıyla ev göstergesinin derin anlamlarını desteklemektedir.

Göstergenin Bulunduğu Eser	Gösterge	Düz Anlam	Yan Anlam	1.Derin Anlam	2.Derin anlam
House Holocaust Memorial	Anıt	Sembol (yapı)	Simge	İşaret	Anlamlı, iz, belirti, gösterge
		Değerli (yapı)	Kıymetli	Önemli	Mühim, önemli olan
		Büyük (yapı)	Küçük karşıtı	Ufak olmayan	Normalden büyük, derece bakımından üstün
				Makro	Geniş, mikro karşıtı
		Üstün nitelik	Belirgin	Göze çarpan, açık, bariz	

Tablo 6. 'Anıt' göstergesinin düz anlam, yan anlam ve derin anlamları.

'Anıt' göstergesi Rachel Whiteread'ın House ve Holocaust Memorial eserlerine yönelik yapılan yorumlarda geçmektedir. Düz anlam olarak sembol, değerli ve büyük olmayı temsil eden bu gösterge, yan anlam ve derin anlam bakımından simge, işaret, gösterge, büyük, üstün, önemli kavramlarına dair izleyiciye iletiler sunmaktadır. Sanatçının izleyicinin zihninde anıtsallaşan eserleri, yapısı itibari ile 1/1 ölçekte, büyük, göze çarpan niteliktedir ve yansıttığı toplumsal konularda simge niteliği taşımaktadır.

Göstergenin Bulunduğu Eser	Gösterge	Düz Anlam	Yan Anlam	1.Derin Anlam	2.Derin anlam	
Ghost	Duvar	Engel	Pürüz	Gedik	Yıkık, boşluk	
				Kusur	Eksiklik	
				Güçlük	Zorluk	
			İç-dış ilişkisizliği	Engel	Mâni, mahzur	
			Bölme (Dikey düzlem)	Ayırma	Bölmek	Parçaya ayırmak, birliğin bozulmasına yol açmak, parçalamak
					Saklamak	Gizli bir yere koymak, görünmesine engel olmak, saklamak, korumak, gizli tutmak
		Nitelik değişikliğini anlamak, fark etmek			Görmek, seçmek, anlamak, sezmek, değişmek, başkalaşmak, ayırt etmek	
		Sınır	Uç	Kenar	Bir şeyin, bir yerin bitiş kısmı, ıssız, تنها	
				Son	Bitim	Nihayet
				Akıbet	Sonuç	
					Ölüm	Hayatın sona ermesi, yok olma, ortadan kalkma

Tablo 7. 'Duvar' göstergesinin düz anlam, yan anlam ve derin anlamları.

Ghost eserine karşı yapılan yorumlarda gözlemlenen bir diğer gösterge duvar olmaktadır. Duvar göstergesi düz anlam itibari ile engel, bölme ve sınırı temsil ederken yan anlam olarak pürüz, iç- dış ilişkisizliği, ayırma, uç ve son kavramına yönelik iletiler içermektedir. Derin anlam açısından ise bitim, ölüm, parçaya ayırmak, gizli tutmak, yok olmak kavramları izleyiciye iletilmektedir.

Göstergenin Bulunduğu Eser	Gösterge	Düz Anlam	Yan Anlam	1.Derin Anlam	2.Derin anlam
Holocaust Memorial	Yazıt	Yazı	Alfabe	Kitap	Eser
				Başlangıç	Hayat
		Anı	İz	Belirti, ipucu	Alamet, işaret
				Eser	Kitap, yapıt, iz, belirti
			Hatıra	Andaç	Yadigâr
			Bellek	Akıl, zihin	Anlayış, kavrayış, an
			Geçmişte yaşanmış	Arkada kalan hayat	Canlı olmama, geçmişteki yaşantı
				Mazi	Geçmiş, geçmiş zaman

Tablo 8. 'Yazıt' göstergesinin düz anlam, yan anlam ve derin anlamları.

Soykırımında ölen insanları anmak için yapılan Holocaust Memorial eserindeki yazıt göstergesi, yan anlamı itibari ile alfabe, iz, hatıra bellek ve geçmişte yaşanmışlıklara dair izleyiciye iletiler sunmaktadır. Derin anlam olarak ise kitap, ipucu, arkada kalan hayat, mazi, geçmiş, canlı olmama hakkında iletiler içermektedir.

Göstergenin Bulunduğu Eser	Gösterge	Düz Anlam	Yan Anlam	1.Derin Anlam	2.Derin anlam
Holocaust Memorial	Renk	Gözdeki duyum	İzlenim	Etki	Tesir
				İmaj	İmge
		Nitelik	Ayrırcı özellik	Karakteristik	Kendine özgü

Tablo 9. 'Renk' göstergesinin düz anlam, yan anlam ve derin anlamları.

Eserlerde kullanılan renklerin, eserin mesajını aktarmada önemli rolü olmaktadır. Renk göstergesinin yan ve derin anlam iletileri izlenim, ayrırcı özellik, etki, imaj, karakteristik, tesir, imge ve kendine özgü kavramlardır. Holocaust Memorial eserinin kirliliği beyaz yapısı ve zamanla beton yüzeyde oluşan lekelenmeler mekânın yaşanmışlığını yansıtmaktadır.

Göstergenin Bulunduğu Eser	Gösterge	Düz Anlam	Yan Anlam	1.Derin Anlam	2.Derin anlam
Holocaust Memorial	Kütle	Parça	Kopmak	Tehlikeli	Korkulu
				Ayrılmak	Uzaklaşmak
				Kurtulmak	Ayrılmak, kaçmak

Tablo 10. 'Kütle' göstergesinin düz anlam, yan anlam ve derin anlamları.

Holocaust Memorial eserindeki bir diğer gösterge olan 'kütle'nin düz anlamı parça; yan anlamı ise kopmaktır. Göstergenin derin anlam iletilerinin ise genellikle negatif kavram ve iletilere karşılık geldiği görülmektedir. Bu kavramlar; tehlikeli, ayrılmak, kurtulmak, korkulu, uzaklaşmak, ayrılmak ve kaçmaktır. Holocaust Memorial eseri soykırımda tehlikede kalmış insanların korkusunu, kaçma ve uzaklaşma duygusunu temsil ederken aynı zamanda bu duyguları izleyicinin de hissetmesini sağlamaktadır.

2.2.2. Do Ho Suh Eserlerine Yönelik Anlamsal Çözümlemeler

Home within Home eserinde ele alınan göstergeler: Ev, renk, yarı saydam, mekân, anıtsal, derinlik.

Passage/s eserinde ele alınan göstergeler: Ev, renk, yarı saydam, mekân, yapı, geçit, giriş, eşik, sahanlık, detay.

Seoul Home/L.A. Home-: Ev, renk, yarı saydam, yapı, oda, daire, kumaş, gölgelik, çadır, hacim, pencere, kapı.

Göstergenin Bulunduğu Eser	Gösterge	Düz Anlam	Yan Anlam	1.Derin Anlam	2.Derin anlam	
Home within Home Passage/s Seoul Home/L.A. Home-	Ev	Yapı / Bina	Barınma	Korunma/k	Sığınma	
				Sığınma	Güvenilir yer	
		Yer	Boşluk	Çukur	Mezar	
				Kapanmak	Kapalı durumuna gelmek, dışarı ile ilişkisini kesmek, son verilme	
				Boş (yer)	Dolu karşıtı, işsiz, içinde hiçbir şey bulunmayan, anlamsız	
				Eksik/yoksunluk	Noksan, kusurlu, mükemmel olmayan, az	
				Durum	Vaziyet	Konum
					Hal	Çözme, çözülme, çözüm, karışık bir sorunun içinden çıkma, sonuca varma
		Önem	Değerli	Kıymetli		
		İz	Eser (geride kalan)	Ürün, yapıt, iz, işaret, belirti		

				Alamet	Belirti, işaret, iz, nişan, büyüklük, irilik bakımından şaşılabacak durumda olan nesne
			Mekân	Yurt	Toprak parçası, memleket, barınılan yer, diyar, vatan
			Oturulan bölge	Yerleşmek	Sabit olmak, yaşamaya başlamak, yer bulup oturmak, tutunmak
				Kökleşmek	Yer etmek, kök salmak
				Çökmek (yapı)	Çukurlaşmak, bulunduğu yere yıkılmak, son bulmak, yıkılıp dağılmak
				İkamet etmek	Oturmak
Tablo 11. 'Ev' göstergesinin düz anlam, yan anlam ve derin anlamları.					

Genellikle kendi yaşadığı evleri çalışmalarına konu edinen Do Ho Suh'un Home within Home, Passage/s ve Seoul Home/L.A. Home- eserlerinde ele alınan 'ev' göstergesinin düz anlamı yapı ve yerdir. Yan anlam açısından barınma, boşluk, durum, önem, iz, mekân, oturulan bölge kavramlarını çağrıştıran ev göstergesi, derin anlam bakımından sığınma, güvenilir yer, mezar, kapalı durumuna gelmek, konum, sonuca varmak, kıymetli, belirti, vatan, kök salmak, son bulmak, oturmak hakkında iletileri izleyiciye aktarmaktadır.

Göstergenin Bulunduğu Eser	Gösterge	Düz Anlam	Yan Anlam	1.Derin Anlam	2.Derin anlam
Home within Home	Renk	Gözdeki duyum	İzlenim	Etki	Tesir
Passage/s				İmaj	İmge
Seoul Home/L.A. Home-		Nitelik	Ayrırcı özellik	Karakteristik	Kendine özgü
Tablo 12. 'Renk' göstergesinin düz anlam, yan anlam ve derin anlamları.					

Eserlerde kullanılan renklerin, eserin mesajını aktarmada önemli rolü olmaktadır. Renk göstergesinin yan ve derin anlam iletileri izlenim, ayrırcı özellik, etki, imaj, karakteristik, tesir, imge ve kendine özgü kavramlarıdır. Home within Home eserinde kullanılan mor renk ruhani değerleri izleyiciye iletmektedir. Passage/s eserindeki değişen renkler sanatçının hayatının farklı dönemlerini temsil ederken Seoul Home/L.A. Home- eserindeki yeşil renk geleneksel Kore evlerinin tavanlarında kullanılan renktir ve sanatçının kökenini yansıtmaktadır.

Göstergenin Bulunduğu Eser	Gösterge	Düz Anlam	Yan Anlam	1.Derin Anlam	2.Derin Anlam
Home within Home	Yarı saydam	Yarı şeffaf	Yarı açık	Yarı kapalı	Yarı açık, yarı geçilmez, yarı saklı
Passage/s				Yarı serbest	Yarı özgür, bazı şartlara bağlı olan
Seoul Home/L.A. Home-					
Tablo 13. 'Yarı saydam' göstergesinin düz anlam, yan anlam ve derin anlamları.					

Sanatçının yarı saydam kumaş malzemeden oluşan Home within Home, Passage/s ve Seoul Home/L.A. Home- eserlerinde ele alınan 'yarı saydam' göstergesinin yan anlamı yarı açık, derin anlam çağrışımları ise yarı saklı, yarı özgür, bazı şartlara bağlı olan kavramlarıdır.

Göstergenin Bulunduğu Eser	Gösterge	Düz Anlam	Yan Anlam	1.Derin Anlam	2.Derin Anlam
Home within Home	Mekân	Yer	Boşluk	Oyuk	İçi boş
Passage/s				Çukur	Mezar
				Kopukluk	Kopuk olma durumu
				Eksik/lik	Noksan, mükemmel olmayan, kusurlu, az, ihtiyaç duyulan şey
				Yoksun/luk	Belli bir şeyin yokluğunu

					çeken, mahrumiyet
			Mahal	Yöre	Sınırlı bölüm
			Oturulan bölge	Oturulan toprak parçası	Bulunulan, yaşanılan, oturulan ülke
			Ülke	Memleket	Şehir, yurt
			İz	Belirti	Bir olayın veya durumun anlaşılmasına yardım eden şey, alamet
			Toprak	Memleketli	Hemşeri
			Oda	Bölme	Ayırma, küçük yer, ince duvar
	Ev	Aile	Birlik		Tek, bir arada olma, bağlılık, benzerlik, bağlantı
	Yurt	Memleket	Ülke		Devlet, bölge
		Çadır	Keçe		Kumaş
			Barnak		Sığınak
			Tente		Örtü
			Gölgelik		Pergola
			Şemsiye		Taşınabilir eşya
	Diyar	Dünya		Toprak, deniz, yeryüzü, insan topluluğu, herkes, hayal alemi	
	Uzay	Sonsuz	Ebedi		Ölümsüz
			Büyük		Üstün nitelik, önemli
			Değişken		Değişebilir, kararsız

Tablo 14. ‘Mekân’ göstergesinin düz anlam, yan anlam ve derin anlamları.

Home within Home ve Passage/s eserlerinde ele alınan ‘mekân’ göstergesinin düz anlamı yer, ev, yurt ve uzaydır. Yan anlam bakımından boşluk, mahal, oturulan bölge, ülke, iz, toprak, oda, aile, memleket, çadır, diyar ve sonsuz kavramlarına dair iletiler taşınan mekân göstergesi, derin anlam bakımından ise izleyiciye, içi boş, mezar, kopukluk, memleket, birlik, ülke, kumaş, taşınabilir eşya, büyük, ölümsüz, ebedi, değişken kavramları hakkında iletiler sunmaktadır.

Göstergenin Bulunduğu Eser	Gösterge	Düz Anlam	Yan Anlam	1.Derin Anlam	2.Derin Anlam
Home within Home	Anıtsal	Anıt niteliğinde olan	Büyük	Makro	Geniş
				Çok	Sayı, nicelik, değer, güç, derece vb. bakımından büyük ve aşırı olan, az karşıtı
				Üstün nitelikli	Üstün vasıflı, kaliteli
				Önemli	Mühim
			Sembol	Simge	İşaret, sembol
			Yapı	Bina	Çatı
				Konut	Ev, apartman, mesken, ikametgâh
				Dizge	Düşünce, bilgi, öğreti
				Bütün	Parçalanmamış, birlik
			Heykel	Eser	Ürün, yapıt, iz, işaret
			Önemli	Psikolojik	Ruhsal

		Görkemli	Gösteriş/li	Gösterme	Teşhir, Sergileme
				Göze çarpmak	Dikkati üzerine çekmek
				Göz alıcı	İlgi çeken
			İri yapılı	Uzun	Uzaklık, Ayrıntılı

Tablo 15. ‘Anıtsal’ göstergesinin düz anlam, yan anlam ve derin anlamları.

Home within Home eserinde ele alınan ‘anıtsal’ göstergesinin düz anlamı anıt niteliğinde olan ve görkemli kavramlarıdır. Yan anlam açısından büyük, sembol, yapı, heykel, önemli, gösterişli ve iri yapılı kavramlarına dair izleyiciye iletiler sunarken, derin anlam bakımından geniş, üstün nitelikli, önemli, simge, işaret, bina, çatı, ev, düşünce, bilgi, bütün, ruhsal, sergileme, göz alıcı, uzaklık kavramları hakkında iletiler izleyicinin karşısına çıkmaktadır.

Göstergenin Bulunduğu Eser	Gösterge	Düz Anlam	Yan Anlam	1.Derin Anlam	2.Derin Anlam
Home within Home	Derinlik	Uzaklık	Mesafe	Ara	Boşluk
				Aralık	Koridor, açıklık, yarı açık, tam kapanmamış
		Konunun özü	Benlik	Kişilik	Manevi ve ruhsal nitelik
				Şahsiyet	Belirgin özellik, kişi
			Varlık	Var olmak	Yaşamak
				Mevcudiyet	Varlık, varoluş
				Para	Kazanç
				Mülk	Taşınmaz mal (ev), Ülke
				Yararlı	Faydalı, avantajlı
				Değerli	Kıymetli
				Hayat	Yaşam, yaşantı, hareket, kaynaşma, hayat öyküsü
				Kan bağı	Soy
		Saf, arı	Sıra	Yan yana, art arda	
			Temiz	Kirli veya lekeli olmayan, özenle yapılmış	
		Karanlık	Üzüntü, sıkıntı	Tedirginlik	Karışıklık
				Gam	Kaygı, üzüntü
				Sorun	Mesele, problem, dert
		Sonu belli olmayan (meçhul)	Bilinmeyen	Değeri belli olmayan	
		Karışık	Anlaşılması güç	Karışık, tuhaf	
			Dolu	İçi boş olmayan	

Tablo 16. ‘Derinlik’ göstergesinin düz anlam, yan anlam ve derin anlamları.

Rachel Whiteread’ın Home within Home eserinde ele alınan bir diğer gösterge ‘derinlik’tir. Uzaklık, konunun özü, karanlık anlamına gelen gösterge, yan anlam bakımından izleyiciye mesafe, benlik, varlık, kan bağı, saf, üzüntü, meçhul ve karışık kavramları hakkında iletiler sunmaktadır. Derin anlam bakımından ise yarı açık, manevi ve ruhsal nitelik, var olmak, taşınmaz mal (ev), ülke, kıymetli, yaşam, hareket, hayat öyküsü, köken, kaygı, üzüntü, karışık, içi boş olmayan kavramları hakkında iletiler içermektedir.

Göstergenin Bulunduğu Eser	Gösterge	Düz Anlam	Yan Anlam	1.Derin Anlam	2.Derin Anlam
Passage/s Seoul Home/L.A. Home-	Yapı	Mimarlık eseri	Ürün, yapıt	Eser	İz, işaret
		Konut	Ev	Hane	Ev halkı
				Aile	Aynı soydan gelen veya aralarında akrabalık ilişkileri bulunan kimselerin tümü
				Soy	Köken, sülale
				Nesil	Kuşak
			Yer	Boşluk	Boş olan yer, eksiklik, yoksunluk duygusu
				Mahal	Yöre
				Mekân	Ev, yurt
				Bulunulan bölge	Bir yerde olmak
				Yaşanılan bölge (yaşamak)	Hayatını sürdürmek, devam etmek, bir durumu yaşar gibi olmak
				Oturulan bölge (oturmak)	İkamet etmek, yerleşmek, kökleşmek
				Durum	Vaziyet, hâl
				Ülke	Memleket
		Önem	Nitelik veya nicelik bakımından değerli		
		İz	Belirti, ipucu		
		İkametgâh	Konut	Ev, apartman, yer, mesken	
		Yol	Yolculuk	Gitmek (bir yere)	Çıkmak, ulaşmak, devam etmek, yürümek, yol almak, yok olmak, ölmek, bir sonuca ulaşmak
				Gelmek (bir yerden)	Varlığını sürdürmek, yaşamak, akmak, izlemek, takip etmek
				Gezi	Ülkeler veya şehirler arasında yapılan uzun yolculuk, seyahat
			Hız	Güç	Sınırsız, mutlak nitelik
				Çaba	Ortaya konan güç, zorlu, sürekli çalışma, gayret
				Gayret	Çalışma, çaba, koruma
				Takat	Bir şeyi yapabilme, başarabilme gücü, güç, hâl, derman, kuvvet
			Yapma/k	Ortaya koymak	Yaratmak
Açıklamak	Bilgi vermek, açığa vurmak, yorumlamak				
Yol almak	İlerlemek (yolda)			Bulunduğu yerden daha ileriye gitmek	

Tablo 17. ‘Yapı’ göstergesinin düz anlam, yan anlam ve derin anlamları.

Do Ho Suh'un Passage/s ve Seoul Home/L.A. Home- eserlerinde ele alınan 'yapı' göstergesinin düz anlamı mimarlık eseri, konut, yol ve yapmaktır. Yan anlam bakımından izleyiciye ürün, ev, yer, ikametgâh, yolculuk, hız, ortaya koymak, yol almak kavramları hakkında iletiler sunan gösterge, derin anlam bakımından iz, köken, eksiklik ve yoksunluk duygusu, ev, yurt, bir yerde olmak, hayatını sürdürmek, kökleşmek, memleket, belirti, yok olmak, ölmek, akmak, izlemek, seyahat, gayret, güç, yeni bir şey ortaya koyma, bilgi vermek ileriye gitmek kavramları hakkında iletiler içermektedir.

Göstergenin Bulunduğu Eser	Gösterge	Düz Anlam	Yan Anlam	1.Derin Anlam	2.Derin Anlam
Passage/s	Geçit	Yol (dar ve uzun)	Aşmak (uzaklık)	Geçmek	Bir yerden başka bir yere gitmek, bir yandan girip diğer yandan çıkmak, bırakmak, vazgeçmek, yaşamak, bulunduğu yeri veya konumu değiştirmek, geride bırakmak
				Bitmek	Sona ermek
			Yolculuk	Gitmek (bir yere)	Çıkmak, ulaşmak, sürmek, devam etmek, yürümek, yol almak, geçmek, yok olmak, ölmek, bir sonuca ulaşmak
				Gelmek (bir yerden)	Varmak, varlığını sürdürmek, yaşamak, akmak, izlemek
				Gezi	Ülkeler veya şehirler arasında yapılan uzun yolculuk, seyahat, gezinti yeri
			Hız	Güç	Sınırsız, mutlak nitelik
				Çaba	Ortaya konan güç, zorlu, sürekli çalışma, gayret
				Gayret	Çalışma, çaba, koruma, esirgeme
				Takat	Bir şeyi yapabilme, başarabilme gücü, güç, hâl, derman, kuvvet
			Gaye	Amaç	Ulaşmak istenilen sonuç, maksat, hedef

Tablo 18. 'Geçit' göstergesinin düz anlam, yan anlam ve derin anlamları.

Passage/s eserine dair yorumlarda yer alan 'geçit' göstergesinin düz anlamı yoldur. Yan anlam açısından aşmak (uzaklık), yolculuk, hız ve gaye kavramlarına yönelik, derin anlam bakımından ise bir yerden başka bir yere gitmek, yaşamak, bulunduğu yeri değiştirmek, sona ermek, devam etmek, akmak, ülkeler arası yolculuk, güç, kuvvet, maksat, hedef kavramlarına yönelik iletiler içermektedir. Akıp giden hayatı ve göçebelik olarak tabir ettiği yaşamını aktarabilmek için adeta izleyicinin geçebileceği bir geçit yaratarak Passage/s eserini oluşturan sanatçı, geçit göstergesinin derin anlamlarına bakıldığında izleyiciye aktarmak istediği mesajları eserine gizlediği görülmektedir.

Göstergenin Bulunduğu Eser	Gösterge	Düz Anlam	Yan Anlam	1.Derin Anlam	2.Derin Anlam	
Passage/s	Giriş	Girmek (girme işi)	Geçmek (dışarıdan içeriye)	Gitmek (bir yerden başka bir yere)	Çıkmak, devam etmek, yürümek, yol almak, dayanmak, geçmek, ölmek, bir duruma, bir sonuca ulaşmak, varmak	
				Bırakmak	Unutmak, bulunduğu yeri veya durumu değiştirmemek, özgürlük vermek, hürriyetine kavuşmasını sağlamak, ayrılmak, terk etmek, yanına almamak, yanında götürmemek, bulunduğu veya dokunduğu yerde bir şey oluşturmak, meydana getirmek	
				Yaşamak	Hayatını sürdürmek, oturmak, geçinmek, başından geçmek, devam etmek	
				Olmak	Vuku bulmak, bir durumdan başka duruma geçmek, yetişmek, sürdürmek, yitirmek, bir yerde doğmuş- yaşamış olmak	
				Etki (yapmak)	Bir kimse üzerinde bırakılan izlenim	
				İşlemek	İnce ve süslü şeyler yapmak, içine girmek, etkilemek, durağan durumdan hareketli duruma geçmek, düşüncelerini benimsetmek	
				Aşmak	Bir yerin öte yanına geçmek, süre geçmek, bitmek, sona ermek	
				Sona ermek	Son bulmak	
				Katılmak	Benimsemek	Sahip çıkmak, kabullenmek, bir şeye- birine bağlanmak
				Erişmek	Ulaşmak	Gelmek, elde etmek
				Başlamak	Harekete geçmek	Bir yerden bir yere gitmeye başlamak
					Oluşmak	Belli bir varlık kazanmak, ortaya çıkmak
					Ortaya çıkmak	Yokken var olmak, meydana çıkmak
					Görünmek	Görülür duruma gelmek, izlenim uyandırmak, benzemek
Etkisini göstermek	Etkisini ortaya koymak					

Tablo 19. ‘Giriş’ göstergesinin düz anlam, yan anlam ve derin anlamları.

Passage/s eserine dair yorumlarda yer alan ‘giriş’ göstergesinin yan anlamları geçmek, katılmak, erişmek ve başlamak kavramlarıdır. Derin anlam olarak izleyiciye gitmek, yol almak, ölmek, varmak, ayrılmak, terk etmek, yanına almamak, yanında götürmemek, bulunduğu yerde bir şey oluşturmak, hayatını sürdürmek, devam etmek, bir durumdan başka bir duruma geçmek, ince ve süslü şeyler yapmak, içine girmek, düşüncelerini benimsetmek, bir yerin öte yanına geçmek, bitmek sona ermek, benimsemek, ortaya çıkmak, görülür duruma gelmek ve etkisini göstermek kavramlarına dair iletiler sunmaktadır. İzleyiciler yarı saydam tekstilden oluşmuş koridor benzeri eserin içinden geçerken yürümek, yol almak ve varmak kavramlarını deneyimlemektedirler. Bu iç mekanlar, çok fazla ince detay içermektedir. Sanatçı her ülke değiştirdiğinde yanında götüremediği evleri en ince ayrıntısına kadar eserinde yansıtarak bu evleri görülür hale getirmektedir.

Göstergenin Bulunduğu Eser	Gösterge	Düz Anlam	Yan Anlam	1.Derin Anlam	2.Derin Anlam
Passage/s	Eşik	Basamak	Derece	Mertebe	Evre, safha
				Başarı	Başarma işi
			Aşama	Adım	Mesafe, etap, yer değişimi
				Etap	Aşama
			Ön söz	Yazı	Düşüncenin belli işaretlerle tespit edilmesi, bilim, düşünce ve sanat ürünü
				Mukaddime	Bir olayın başlangıcı

Tablo 20. ‘Eşik’ göstergesinin düz anlam, yan anlam ve derin anlamları.

Passage/s eserine dair yorumlarda yer alan ‘eşik’ göstergesinin düz anlamı basamak, yan anlamı ise derece, aşama ve ön sözdür. Derin anlam bakımından evre, başarı, mesafe, yer değişimi, aşama hakkında izleyiciye iletiler sunmaktadır.

Göstergenin Bulunduğu Eser	Gösterge	Düz Anlam	Yan Anlam	1.Derin Anlam	2.Derin Anlam
Passage/s	Sahanlık	Yer (geniş)	Boşluk (geniş)	Oyuk	Oyulmuş, içi boş ve çukur olan yer
				Çukur	Çevresine göre aşağı çökmüş olan yer, mezar

Tablo 21. ‘Sahanlık’ göstergesinin düz anlam, yan anlam ve derin anlamları.

Passage/s eserine dair yorumlarda yer alan ‘sahanlık’ göstergesinin düz anlamı yer, yan anlamı ise boşluktur. Derin anlam çağrışımları ise oyuk, çukur ve mezar kavramları olmaktadır.

Göstergenin Bulunduğu Eser	Gösterge	Düz Anlam	Yan Anlam	1.Derin Anlam	2.Derin Anlam
Passage/s	Detay	Düzen (yapısal)	Uyum/Ahenk (yapısal)	Uygunluk (yapısal)	Uygun olma durumu
			Sistem (yapısal)	Yöntem (yapısal)	Bir amaca erişmek için izlenen- tutulan yol, usul
			Konsept (yapısal)	Kavram (yapısal)	Bir nesnenin veya düşüncenin zihindeki soyut ve genel tasarımı, konsept,
				Tarz (yapısal)	Üslup, stil (yapısal)

Tablo 22. ‘Detay’ göstergesinin düz anlam, yan anlam ve derin anlamları.

Passage/s eserine dair yorumlarda yer alan bir diğer gösterge ‘detay’dır. Detay göstergesinin düz anlamı düzen, yan anlamı ise uyum, sistem ve konsepttir. Derin anlam çağrışımları olarak uygunluk, izlenen yol, tarz, üslup gibi kavramları izleyiciye iletmektedir.

Gösterge	Gösterge	Düz Anlam	Yan Anlam	1.Derin Anlam	2.Derin Anlam	
Seoul Home/L.A. Home-	Oda (küçük)	Bölme (ev)	Ayırma	Ayırmak	Bölmek, birbirinden uzaklaştırmak	
			Parçalama	Parçalamak	Parçalara ayırmak, bütünlüğünü bozmak, parça parça etmek	
		Göz	Delik	Açıklık (dar, küçük)	Açıklık (dar, küçük)	Açık olma durumu, aleniyet, uzaklık, mesafe, boş ve geniş yer, meydanlık
				Çukur (dar, küçük)	Çukur (dar, küçük)	Çevresine göre aşağı çökmüş olan yer, mezar
			Boşluk	Kesinti	Kesilen parça, kırıntı	
				Kopukluk	Kopuk olma durumu	
				Eksiklik duygusu	Eksik olma durumu, eksik olan miktar, noksan, nakisa, fıkdan	
			Yoksunluk duygusu	Yoksun olma durumu, mahrumiyet		
			Bölüm	Çağ/Devir	Zaman dilimi, vakit, dönem	
			Hane	Ev	Yapı, aile, soy, nesil	
				Konut	Ev, apartman vb. yer, mesken, ikametgâh	
				Ev halkı	Bir evde yaşayanların hepsi	

Tablo 23. 'Oda' göstergesinin düz anlam, yan anlam ve derin anlamları.

Seoul Home/L.A. Home- eserine dair yorumlarda yer alan 'oda' göstergesinin düz anlamı bölme ve gözdür. Yan ve derin anlam olarak bölmek, parçalara ayırmak, açık olma durumu, mesafe, boş ve geniş yer, mezar, kopuk olma durumu, noksan, mahrumiyet, dönem, aile, ev kavramları hakkında izleyiciye iletiler sunmaktadır.

Gösterge	Gösterge	Düz Anlam	Yan Anlam	1.Derin Anlam	2.Derin Anlam
Seoul Home/L.A. Home-	Daire	Kat	Tabaka/Katman	Derece	Basamak

Tablo 24. 'Daire' göstergesinin düz anlam, yan anlam ve derin anlamları.

Seoul Home/L.A. Home- eserine dair yorumlarda yer alan bir diğer gösterge 'daire'dir. Yan anlam olarak tabaka/katman iletilerini sunan gösterge, derin anlam bakımından derece ve basamak kavramları hakkında iletiler içermektedir.

Gösterge	Gösterge	Düz Anlam	Yan Anlam	1.Derin Anlam	2.Derin Anlam
Seoul Home/L.A. Home-	Kumaş	Dokuma	Yapı/Oluşum	Oluşma işi/Teşekkül/Teşkil	Belli bir varlık kazanmak, ortaya çıkmak, meydana gelmek, biçim kazanmak
		Nitelik (varlığı ve kişiliği oluşturan)	Özellik	Hususiyet	Tanışıklık, yakınlık
		Malzeme	Gereç	Materyal	Belge

Tablo 25. 'Kumaş' göstergesinin düz anlam, yan anlam ve derin anlamları.

Yapısı itibarı ile kumaş malzemeden oluşan Seoul Home/L.A. Home- eserinde ele alınan 'kumaş' göstergesinin düz anlamı dokuma, nitelik ve malzemedir. Yan anlam çağrışımları olarak yapı, özellik, gereç kavramları hakkında

iletiler sunarken, derin anlam bakımından belli bir varlık kazanmak, ortaya çıkmak, biçim kazanmak, tanışıklık, yakınlık, materyal ve belge kavramları hakkında iletiler içermektedir.

Göstergenin Bulunduğu Eser	Gösterge	Düz Anlam	Yan Anlam	1.Derin Anlam	2.Derin Anlam
Seoul Home/L.A. Home-	Gölgelik (kanopi)	Çardak	Barınak	Melce	Sığınak

Tablo 26. ‘Gölgelik (kanopi)’ göstergesinin düz anlam, yan anlam ve derin anlamları.

Tavana asılı bir şekilde sergilenen Seoul Home/L.A. Home- eserine yönelik yapılan yorumlarda geçen ‘gölgelik (kanopi)’ göstergesinin düz anlamı çardaktır. Yan ve derin anlam olarak barınak ve sığınak kavramlarına dair iletileri izleyiciye sunmaktadır.

Göstergenin Bulunduğu Eser	Gösterge	Düz Anlam	Yan Anlam	1.Derin Anlam	2.Derin Anlam
Seoul Home/L.A. Home-	Çadır	Barınak (taşınabilir)	Sığınak (taşınabilir)	Melce (taşınabilir)	Taşınabilir barınak ve sığınak
		Çerge	Derme çatma (çadır)	Gelişigüzel (çadır)	Baştan savma, sıradan, rastgele (çadır)
		Oba	Göçebelerin konak yeri	Geçici süre kalmak	Kısa süre kalmak
			Göçebe	Yer değiştiren	Başka bir yere gitme, göçüşme
				Yerleşik olmayan	Belli bir yere yerleşmemiş, bir yerin yerlisi olmayan
		Tente	Örtü	Çatı	Barınılan, sığınılan yer
Dam	Yapı üzerinde kiremit kaplı bölüm, üzeri toprak kaplı ev, küçük ev, köy evi				

Tablo 27. ‘Çadır’ göstergesinin düz anlam, yan anlam ve derin anlamları.

Yapısı itibari ile çadır benzetmeleri yapılan Seoul Home/L.A. Home- eserinde ele alınan ‘çadır’ göstergesi düz anlam bakımından barınak, çerge, oba ve tente kavramlarını temsil etmektedir. Yan anlam bakımından izleyiciye sığınak, göçebelerin konak yeri, göçebe, örtü kavramları hakkında iletiler sunarken derin anlam bakımından taşınabilir barınak ve sığınak, kısa süre kalmak, göçüşme, bir yerin yerlisi olmayan, barınılan yer, küçük ev kavramları hakkında iletiler içermektedir. Yaşadığı evleri yanında götüremeyen sanatçı kumaş malzeme yardımıyla birebir ölçekte tekrar canlandırdığı evlerini bir bakıma taşınabilir sığınaklara dönüştürürken, göçebelik kavramını da izleyiciye aktarmaktadır. Suh, diğer enstalasyonları gibi, özel anlatıların dağıldığı, sembolik bir şekilde kültürel ve kişisel bir bağlılığı Seul evinde anmaktadır.

Göstergenin Bulunduğu Eser	Gösterge	Düz Anlam	Yan Anlam	1.Derin Anlam	2.Derin Anlam
Seoul Home/L.A. Home-	Hacim	Oylum	Oyuk/Çukur	Çevresine göre aşağı çökmüş olan yer, çökmek	Son bulmak, yıkılıp dağılmak
				Mezar	Gömüt, kabir
		Boşluk	Eksiklik (duygu)	Eksik/Noksan	Mükemmel olmayan, ihtiyaç duyulan şey
				Fıkdan	Yokluk

Tablo 28. ‘Hacim’ göstergesinin düz anlam, yan anlam ve derin anlamları.

'Hacim' göstergesi Do Ho Suh'un Seoul Home/L.A. Home- eserine yönelik yapılan yorumlarda geçmektedir. Düz anlam olarak oylum ve boşluğu temsil eden bu gösterge, yan anlam ve derin anlam bakımından oyuk/çukur, eksiklik, son bulmak, mezar, ihtiyaç duyulan şey ve yokluk kavramlarına dair izleyiciye iletiler sunmaktadır.

Göstergenin Bulunduğu Eser	Gösterge	Düz Anlam	Yan Anlam	1.Derin Anlam	2.Derin anlam
Seoul Home/L.A. Home-	Pencere	Açıklık	Aleni	Açık	Kapalı karşıtı, engelsiz, serbest, boş, kolay anlaşılır, gizliliği olmayan
				Ortada	Görünür yerde
		Çerçeve	Sınır	Ayrım	Başkalık, fark
				Uç	Son nokta
				Son	Bitim, nihayet, ölüm
		Cam	Sert	Güçlü	Kudretli, kuvvetli, şiddeti çok olan, önemi büyük, etkili
				Çarpıcı	Etkili, dikkat çeken, sansasyonel
				Keskin	Çok kesici, kırıcı, hassas, etkili
				Saydam	Belirgin
		Aydınlık	Boşluk	Oyuk	İçi boş
				Çukur	Mezar
				Kesinti	Kesilen parça, kırıntı
				Boş	Anlamsız, bilgisiz, yararsız, habersiz
				Yoksunluk	Mahrumiyet
			Açık	Engelsiz	Sıkıntısız, sakıncası olmayan
				Serbest	Özgür, rahat, bağımsız
				Boş	İşsiz, kirli, anlamsız, bilgisiz, yararsız, habersiz
				Belirgin	Göze çarpan, açık, bariz
			Saf	Grup	Ortak özellikleri olan
		Görüş açısı	Bakış açısı	Perspektif	Görünge, bakış açısı

Tablo 29. 'Pencere' göstergesinin düz anlam, yan anlam ve derin anlamları.

Do Ho Suh'un Seoul Home/L.A. Home- eserine yönelik yapılan yorumlarda bulunan bir diğer 'gösterge' 'pencere'dir. Düz anlam açısından açıklık, çerçeve, cam, aydınlık ve görüş açısını temsil eden bu gösterge; yan anlam bakımından aleni, sınır, sert, saydam, boşluk, açık, saf ve bakış açısına dair iletiler içermektedir. Do Ho Suh'un yarı saydam malzeme kullanışı eseri açık ve kolay anlaşılır hale getirirken, pencere göstergesinin derin anlam bakımından kapalı karşıtı, engelsiz, boş, kolay anlaşılır, gizliliği olmayan, görünür yerde, açık, göze çarpan, özgür, bağımsız, görünge ve bakış açısı kavramları bir bakıma izleyiciye bu açıklık ve kolay algılanabilirlik durumunu iletmektedir. İzleyici bu içi boş tavana asılı eserin içerisine girer ve sanatçının evi bir bakıma artık herkesin evi olur.

Gösterge	Gösterge	Düz Anlam	Yan Anlam	1.Derin Anlam	2.Derin anlam
Seoul Home/L.A. Home-	Kapı	Boşluk	Oyuk	İçi boş yer	Önemsiz yer, içinde bir şey bulunmayan
			Çukur	Çökmek	Son bulmak, yıkılıp dağılmak
				Mezar	Gömüt, kabir
		Açıklık	Mesafe	Ara	Uzaklık, aralık, boşluk, mesafe, iki olguyu/ iki olayı birbirinden ayıran zaman
				Aralık	Uygun, elverişli durum, fırsat, geçit, geçenek, koridor, yarı açık, tam kapanmamış
				Uzaklık	Mesafe
			Boş	Kirli	Leke, toz
				Anlamsız	Anlamı olmayan
				Bilgisiz	Bilgisi olmayan
				Yararsız	Yararı olmayan
				Habersiz	Haberi olmayan
			Duru/luk	Temiz	Kirli, lekeli, pis olmayan
				Berrak	Aydınlık, açık
				Arınmış	Rahatlamış
Karışık olmayan	Anlaşılması kolay, açık				

Tablo 30. 'Kapı' göstergesinin düz anlam, yan anlam ve derin anlamları.

Seoul Home/L.A. Home- eserine yönelik yapılan yorumlarda bulunan 'kapı' göstergesi düz anlam olarak boşluk ve açıklığı temsil etmektedir. Yan anlam olarak oyuk, çukur, mesafe, boş ve duruluk kavramlarına dair iletiler taşıyan bu gösterge, derin anlam bakımından içi boş yer, son bulmak, mezar, uzaklık, boşluk, mesafe, iki olayı birbirinden ayıran zaman, yarı açık, anlamı- bilgisi- yararı- haberi olmayan, aydınlık, rahatlamış ve anlaşılması kolay kavramlarını izleyiciye iletmektedir.

SONUÇ

Sanatçılar vermek istedikleri mesaja göre enstalasyonunu yaratmaktadır. Eserlerde ele alınan kavramlar konuya göre değişkenlik göstermektedir. Genellikle eserlerinde ortak olarak ölüm kavramını işleyen Whiteread'in çalışmalarındaki ortak yan ve derin anlamlar terk edilmek, yok olmak, kapalı kavramları olmuştur. Toplumsal sorunların yok edilmeye çalışılması, bastırılması gibi konulara değinirken Whiteread'in eserlerinin aslında işlediği temalar gibi en sonunda yıkılıp yok olmaları vermek istediği mesajı güçlendirmektedir. Suh'un kolayca taşınabilir kumaş malzemeden oluşan çalışmaları, oluşum şekli ve malzeme seçimiyle uyumlu olarak göç kavramını işlerken, çalışmalarındaki ortak yan anlamlar kök ve göçmen kavramları olmuştur. Enstalasyonun ve konunun değişebilirliğine rağmen her iki sanatçının da kendi eserleri arasında ortak kavramlar olduğu görülmektedir.

Toplumsal konulara değinen Whiteread'in çalışmaları izleyicinin belleğinde anıtsallaşmaktadır. Whiteread'in aksine Suh kendi yaşadığı kişisel mekanları konu edinmektedir ancak yine de izleyicinin katılımıyla beraber sanatçının kişisel mekanları üzerinden aktarmak istediği mesaj evrenselleşmektedir. Suh'un yaşadığı evler artık herkesin evi haline gelmiştir. Whiteread'in çalışmaları içeriye girmeye izin vermezken Suh'un çalışmalarında izleyiciler mekanların içerisinde dolaşabilmektedir. 1/1 ölçekte yaratılan eserleri sayesinde izleyicinin içerisinde dolaşmasına, kişinin kendi anılarını oluşturmasına imkân tanırken kendi yaşanmışlıklarını ve göçebelik kavramını da izleyiciye aktarmaktadır.

Materyallerin kullanımı açısından bakıldığında, iki sanatçının eserleri farklı temalara odaklandıkları, farklı anlatım yolları seçtikleri için birbirinden farklılık göstermektedir. Whiteread'in çalışmaları beton ve alçıdan oluşmuştur. Bu

hem somut bir malzeme olarak hem de sağlamlık çağrışımlarıyla bir sıfat olarak ifade edilen bir kelimedir. Çalışmaların hacmi vardır ve ölçekleri çok büyüktür. Suh'un çalışmaları içerisine girilebilen kumaş mekanlardan oluşmaktadır. Whiteread evin duvarlarını boşaltır ve bir izleyici olarak kendisinin duvar haline geldiğini keşfeder. Do Ho Suh'un çalışmalarında artık duvarlar geçirgen bir yarı saydam, ince bir kumaş haline gelirler. Malzeme seçimiyle beraber her ne kadar kırılğan olmasa da yapının yırtılması, lekelenmesi, çözülmesi ve solması kolaydır. Whiteread'in döküm yapıları da zamanın izleri olarak lekelenmeye eğilimlidir. Eserlerinin çoğunda, döküm tekniği, nesnelerin uzun süre sürekli kullanılmasının bir sonucu olarak hasar ve leke izlenimlerine yol açar. Dökümün bu hale gelmesi kasıtlı bir seçimdir (Gross, 2004). Do Ho Suh'da benzer şekilde mekânın yaşanmış yönünü kasıtlı olarak renkli kumaşlarla ifade etmektedir. Sanatçının, kültürün önemli göstergelerinden sayılabilen renk kullanımı ile geçmişle bağ kurmakta, yaşanmış mekanları simgelemektedir.

Her ne kadar farklı tema, malzeme kullanımı ve anlatım biçimi seçseler de Rachel Whiteread ve Do Ho Suh'un eserlerinde ortak anlamlar yakalanabilmektedir. Genellikle ölüm, yok olma temasına odaklanan Whiteread'in betondan yapılarının soğukluğu izleyicinin belleğinde hayalet ve esrarengiz ile ilgili çağrışımlar yaparken Suh'un şeffaf geçirgen yapıları da her ne kadar göç temasına odaklansa da izleyicinin belleğinde hayalet ve esrarengiz ile ilişkilendirilebilir. Eserlerin ana temalarının farklı olması, farklı eserlerin birbirlerinden farklı yan anlamlar içereceği anlamına gelmemektedir çünkü birçok yan anlam birbirini besleyerek o eserin anlamını oluşturmaktadır. "Her kavramın değeri, içinde bulunduğu anlam dizgesindeki yerine, aynı dizgede bulunan öteki kavramlarla olan ilişkisine bağlıdır" (Erkman, 1987:64).

Mimari unsurlardan yararlanan ve mimariye atıfta bulunan enstalasyon çalışmaları izleyicisine kavramsal nitelikli anlatılar sunmaktadır. Bireysel ya da kolektif bellek anlatıları sanat eserlerinin beslendiği bir kaynak olmuştur. İzleyicideki anlama, yorumlama ve sezme eylemleri, her sanat eserinin sunum şekline ve barındırdığı kavramlara göre değişse de içinde barındırdığı yan anlamlarıyla izleyicide bıraktığı izlenim ortak noktada buluşabilmektedir. Çalışma kapsamında incelenen Rachel Whiteread ve Do Ho Suh'un eserlerinde mimari öğeler izleyiciye birer ileti aracı olarak kullanılmıştır. Enstalasyon sanatı birçok disiplinle iç içe birçok farklı konuya değinmektedir ancak analizler sonucunda mimarlıkla olan diyalogunda pozitif duygulardan ziyade negatif duyguları içeren, geçmişe dayalı, daha çok hüznü, mutsuzluk, toplum ve toplumsal bellek üzerine odaklanmış kavramlar olduğu görülmüştür. Sanatçılar bu temalarını işlev, biçim, renk, ölçek gibi oluşum kavramlarıyla anlam ifadelerini izleyiciye aktarmaya çalışmaktadır. Yapılan bu çalışmada, Rachel Whiteread ve Do Ho Suh'un belirledikleri temalar doğrultusunda kendi seçtikleri materyal ve yöntemle yapıtlarını oluştururken, yan anlamları ve derin anlamları ile iletilmek istenen mesajın izleyiciye iletildiği saptanmıştır. Çalışmada yer alan örneklerin sayısı artırılarak gelecekte bu alanda yapılacak çalışmalara yol gösterici olacağı düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

- Aydoğan, A. (2018). *Lived and Lost Spaces: A Study on the Use of Personal Space in Contemporary Art*, Master Thesis, Sabancı University, İstanbul.
- Barlas, M. (2020). Çağdaş Sanatın Hayalet Mekanları: Tekinsizlik ve Ev İlişkisi Üzerine Sanat Pratikleri, *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, 24: 13-27. DOI: 10.17484/yedi.689179
- Belcove, L.J. (2017). Artist Do Ho Suh's Houses of Memory, *Financial Times*, 26 January, <https://www.ft.com/content/a187c15e-e287-11e6-9645-c9357a75844a>, Erişim Tarihi: 14.01.2021.
- Broadbent, G. (1996). *A Plain Man's Guide to the Theory of Signs in Architecture. Theorizing a New Agenda for Architecture: An Anthology of Architectural Theory*. Nesbitt (Ed.), Newyork: K. Princeton Architectural Press.
- Carley, R. (2010). Silent Witness: Rachel Whiteread's Nameless Library. *Idea Journal*, 24-39.
- Caruso, Y.H. (2008). The Art of Do Ho Suh: Traversing Two Cultures. *International Journal of Multicultural Education*, 10(1).
- Civelek, M. (2020). Göstergebilimin Kuramsal Açından İncelenmesine Yönelik Bir Araştırma. *Alanya Akademik Bakış*, 4(3): 771-784. DOI: 10.29023/alanyaakademik.683974
- Codognato, M., Cork, R., Noble R., Pallasmaa, J. (2005). *Rachel Whiteread: Walls, Doors, Floors and Stairs*.
- Coxhead, G. (2017). Rachel Whiteread. *Artnews, Art in America*, 6 November, <https://www.artnews.com/art-in-america/aia-reviews/rachel-whiteread-62423/>, Erişim Tarihi: 03.01.2021.
- Duyuler, G. (2001). *İnformel Sanatta Devinim*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Çukurova Üniversitesi, Adana.
- Demir, S. (2009). *Göstergebilim, Umberto Eco ve Yapıtları Bağlamında Göstergebilime Katkıları*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, İstanbul.
- Demir, H. (2019). *Yerleştirme Sanatı ve Mekân: İç Mimari Tasarım Örnekleri Üzerinden Değerlendirme*, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Do Ho Suh: Passage/s. (2017). <https://www.victoria-miro.com/exhibitions/501/>, Erişim Tarihi: 14.01.2021.
- Do Ho Suh. (2017). *Artforum*, 19 Ocak, <https://www.artforum.com/words/id=66014>, Erişim Tarihi: 03.01.2021.
- Eco, U. (1979). *The Role of the Reader*, Bloomington: Indiana University Press.
- Elmalı, D. (2005). *Mimaride Saydamlık-Opaklık Kavramları ve Cephelerin Algılanmasına Etkileri*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Karadeniz Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Trabzon.
- Erkman, F. (1987). *Göstergebilime Giriş*, İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Feldman, M. (2017). Do Ho Suh, *Frieze*, 22 February, <https://www.frieze.com/article/do-ho-suh-0>, Erişim Tarihi: 14.01.2021.
- Foster, H. (2004). *Tasarım ve Suç* (E. Gen. Çev.), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Günay, D. (2002). *Göstergebilim Yazıları*, İstanbul: Multilingual Yayınları.
- Hasol, D. (2017). *20.yy. Türkiye Mimarlığı*, İstanbul: Yem yayınları.
- Hirsch, M. (1996). Past Lives: Postmemories in Exile. *Poetics Today*, 17(4): 659-686
- Hogue, M. (1999). Buildings Cast, Carved, Wrapped: The Intervention Practices of Rachel Whiteread, Matta- Clark and Christo. 87. Acsa Annual Meeting, 195-202. Association of Collegiate Schools of Architecture.
- Holocaust Memorial. (2000). *Architect's Journal*, 26 October, <https://www.architectsjournal.co.uk/archive/holocaust-memorial>, Erişim Tarihi: 05.12.2020.
- Honour, H., Fleming, J. (2016). *Dünya Sanat Tarihi* (H. Abacı, Çev.), İstanbul: Alfa Basım Yayım Dağıtım.
- Karaçalı, B. (2018). Çağdaş Sanatın Dili – Malzemenin Sözü, *Sanat-Tasarım Dergisi*, 9: 29-35.
- Kuriel, R. (2017). Holokost Anıtları ve Hissettirdikleri: İsimsiz Kütüphane. *Avlaremoz*, 24 Ocak, <https://www.avlaremoz.com/2017/01/24/holokost-anitlari-ve-hissettirdikleri-2/>, Erişim Tarihi: 19.01.2021.
- Laster, P. (2019). Do Ho Suh: From Sculpture to Film. *Whitehotmagazine*, November, <https://whitehotmagazine.com/articles/ho-suh-from-sculpture-film/4436>, Erişim Tarihi: 14.01.2021.
- Maddox, G. (2019). Korean Artist Do Ho Suh Builds Home within Home at the MMCA in Seoul. *Stirworld*, 14 August, <https://www.stirworld.com/see-news-korean-artist-do-ho-suh-builds-home-within-home-at-mmca-seoul>, Erişim Tarihi: 20.01.2021.
- Myzelev, A. (2001). The Uncanny Memories of Architecture: Architectural Works by Rebecca Horn and Rachel Whiteread, *Athanor*, 19: 59-65.

- Pollack, R. (2013). *Discovering Rachel Whiteread's Memorial Process: The Development of the Artist's Public and Memorial Sculpture From House to Tree of Life*, Senior Thesis, Brandeis University, ABD.
- Poyraz, E. (2010). *20. Yüzyıl Sonundan Günümüze Çağdaş Sanatta Toplumsal Bellek Etkileşimleri*, Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Ragon, M. (1987). *Modern Sanat* (V. Kanetti, Çev.), İstanbul: Cem Yayınevi.
- Richard, F. (2002). Home in the World: The Art of Do Ho Suh. *Artforum*, January, <https://www.artforum.com/print/200201/home-in-the-world-the-art-of-do-ho-suh-2092>, Erişim Tarihi: 03.01.2021.
- Searle, A. (2000). Austere, Silent and Nameless- Whiteread's Concrete Tribute to Victims of Nazism. *The Guardian*, 26 October, <https://www.theguardian.com/culture/2000/oct/26/artsfeatures6>, Erişim tarihi: 20.12.2020.
- Seoul Home/L.A. Home – Korea and Displacement. (2011). *Art21*, November, <https://art21.org/read/do-ho-suh-seoul-home-la-home-korea-and-displacement>, Erişim Tarihi: 03.01.2021.
- Şen Elmalı, D. (2009). *Mimarlıkta Algılama ve Anlamlandırma (Düzenlam/Yananlam) Bağlamında Saydamlık ve Opaklık Kavramları Üzerine Bir Araştırma*, Doktora Tezi, Karadeniz Teknik Üniversitesi, Trabzon.
- Taştan, R. T. (2018). *Türkiye' de Çağdaş Sanatta Yerleştirme (Enstalasyon) ve Kültür*, Sanatta Yeterlik Tezi, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Ana sanat Dalı, Ankara.
- Tolstoy, L. N. (2009). *Sanat Nedir?* (M. Beyhan, Çev), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- URL 1: <https://www.architecturalrecord.com/articles/13631-national-gallery-of-art-surveys-sculptor-rachel-whitereads-work>, Erişim Tarihi: 04.12.2020.
- URL 2: https://www.artribune.com/wp-content/uploads/2016/08/Rachel-Whiteread-Ghost-1990-_2.jpg, Erişim Tarihi: 04.12.2020.
- URL 3: <https://www.frieze.com/article/rachel-whitereads-uncanny-monument-house>, Erişim Tarihi: 04.12.2020.
- URL 4: <https://www.victoria-miro.com/news/499>, Erişim Tarihi: 03.01.2021.
- URL5:<https://www.dezeen.com/2017/02/10/do-ho-suh-explores-identity-migration-colourful-connected-structures-installations-design-victoria-miro-gallery/>, Erişim Tarihi: 03.01.2021.
- URL 6: <https://art21.org/read/do-ho-suh-seoul-home-la-home-korea-and-displacement/>, Erişim Tarihi: 03.01.2021.
- Uçar, T. F. (Ed.). (2011). *Görsel Kültür*, T.C. Anadolu Üniversitesi Yayını No: 2403. Eskişehir: Web-Ofset
- Whitson, C. (2011). *Haunted Spaces: Architecture and the Uncanny in the Work of Rachel Whiteread, Thomas Demand, and Gregory Crewdson*, Master Thesis, University of Cincinnati, ABD.
- Wigley, M. (1993). *The Architecture of Deconstruction: Derrida's Haunt*. Cambridge, Massachusetts London, England: The MIT Press.
- Yerce, N. E. (2007). *Enstalasyon ve Mekân*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

SİVAS İLİ ALTINYAYLA İLÇESİ MERKEZ (AHMED AĞA) CAMİİ VE DELİİLYAS KASABASI CAMİİ MİNBER SÜSLEMELERİ

Sivas Province Altinyayla District Central (Ahmed Agha) Mosque and Deliilyas Mosque Pulpit Decorations

Şirin KARAMAN¹, Mehmet Fatih ÇAKMAKTEPE², Öztürk TATAR³

ÖZET

Sivas; bulunduğu konum ve sahip olduğu yüzölçümü itibariyle büyük önem taşıyan tarihi bir Orta Anadolu kentidir. Sivas, gerek şehir merkezi gerekse çevre ilçeleriyle pek çok kültür hazinesini bünyesinde taşıyan büyük bir birikime sahiptir. Geçmişte “Tonus” olarak bilinen Altinyayla ilçesi eski bir yerleşim yeridir. Sivas’ın güneybatısında yer alan Altinyayla ilçesi ve Deliilyas kasabası birbirine çok yakın yerleşim yerleridir. Altinyayla Merkez (Ahmed Ağa) Cami H.1313/M.1895-96 yılında, Deliilyas kasabası Camisi ise H.1325/M.1907 yılında inşa edilmiştir. Her iki cami düz damlı ve ahşap direkli camiler arasında bulunmaktadır. Camilerin düz damlı ve ahşap direkli olmalarının yanı sıra ahşap tavan süslemeli oluşu da benzerlik göstermektedir. Camilerin tavanları görenlerde aynı ustanın elinden çıkmış izlenimi oluşturmaktadır. Camilerin dıştaki sade yapıları, iç mekânda süslemelerle bezeli bir mekâna dönüşmektedir. Her iki caminin minberleri caminin geneli ile uyumlu bir bütünlük içerisinde. Her iki minber süslemesi ise birbirinden oldukça farklılık göstermektedir. Altinyayla Merkez (Ahmed Ağa) Camisinin minberi çakma, kafes ve kalem işi tekniklerinin uygulandığı ahşap bir eserdir. Minber; “C” ve “S” kıvrımları, palmet, akantus yaprakları, vazoda çiçek ve bitkisel motiflerle bezelidir. Deliilyas Cami minber süslemesinde çakma ve kafes tekniğini uygulanmış ahşap bir eserdir. Minber; “C” ve “S” kıvrımları ve akantus yaprakları ile bezelidir. Minber süslemesinde damga, nar ve lamba gibi sembolik motiflerde kullanılmıştır. Altinyayla camisinin minber kalem işi süslemelerinde; kırmızı, sarı, yeşil, mavi, turuncu ve beyaz renkler kullanılmıştır. Renklerde uyumlu bir kullanım söz konusudur. Deliilyas cami minber süslemesinde beyaz ve su yeşili renklerde sade bir uyum içerisinde. Bu çalışmada her iki cami minberleri incelenmiş, minberlerin benzerlikleri ve farklılıkları vurgulanmıştır. Minberlerin geleceğe aktarılmasına yönelik motif çizimleri yapılarak kayıt altına alınmıştır.

ABSTRACT

Located in Central Anatolia, Sivas has been one of the largest settlements in history due to its location. Cultural knowledge of the city of Sivas carries remarkable qualities. Sivas is a city with large lands in terms of area. Altinyayla district, known as Tonus in the past, is an old settlement. Altinyayla district and Deliilyas town, located in the southwest of Sivas, are settlements very close to each other. Altinyayla Central (Ahmed Agha) Mosque was built in H.1313 / AD.1895-96, and Deliilyas town Mosque was built in H.1325 / AD.1907. Both mosques are located between flat roofed and wooden-posted mosques. In addition to the flat roofs and wooden posts of the mosques, the wooden ceiling decorations are also similar. The plain external structures of the mosques turn into a place decorated with ornaments in the interior. Both the mosque's pulpit is in line with the overall integrity of the mosque. Both pulpit decorations are quite different from each other. The pulpit of Altinyayla Merkez (Ahmed Ağa) Mosque is a wooden work in which nailing, lattice and pencil work techniques are applied. Pulpit; “C” and “S” curves are decorated with palmette, acanthus leaves, flower and vegetal motifs in a vase. Deliilyas Mosque wooden pulpit is a work of applied art in the age of the cage and decorations. Pulpit; It is decorated with “C” and “S” folds and acanthus leaves. It is used in symbolic motifs such as stamp, pomegranate and lamp in the pulpit decoration. In the pulpit hand-carved decorations of Altinyayla Mosque; red, yellow, green, blue, orange and white colors are used.. In this study, the pulpits of both mosques were examined and the similarities and differences of the pulpits were emphasized. Motif drawings for the transfer of the pulpit to the future were made and recorded.

Keywords: Sivas, Altinyayla, Deliilyas, mosque, pulpit.

Anahtar Kelimeler: Sivas, Altinyayla, Deliilyas, camii, minber.

1. ORCID: 0000-0002-8535-6246
2. ORCID: 0000-0002-9741-284X
3. ORCID: 0000-0002-8523-8709

1. sahan@cumhuriyet.edu.tr
2. fatihcakmaktepe@cumhuriyet.edu.tr
3. otatar@cumhuriyet.edu.tr

Sivas, located in Central Anatolia, has been one of the largest settlements in history due to its location. Cultural accumulation of Sivas city has remarkable qualities. It has a valuable heritage in both architecture and handicrafts. Sivas is a city with large lands in terms of surface area. Altınyayla is one of the 16 districts of Sivas province. The district, formerly called Tonus, served as a settlement in many civilizations in history. It was an important accommodation place during the Ottoman Empire period. The name of the district was changed to Altınyayla in 1972. While it was a municipality of Şarkışla, it became a district in 1990. It is located 82 km from Sivas city center and in the southwest. Altınyayla district and Deliilyas town are very close to each other. Deliilyas town is a town connected to Altınyayla district and has similar characteristics in many respects. Deliilyas Town is 8 km from Altınyayla town and 85 km from Sivas center. Altınyayla Merkez (Ahmed Ağa) Mosque was built in H.1313/M.1895-96, and Deliilyas Town Mosque was built in H.1325/M.1907. Both mosques are located between flat roofed and wooden pole mosques. Baroque and Rococo style decoration features, which started to be seen in the second half of the 18th century in the Ottoman Empire, are also observed in the decorations of these mosques. In addition to the flat roofs and wooden pillars of the mosques, the wooden ceiling decorations are also similar. Mosques have a very plain, ordinary mosque appearance from the outside. In the interior, the decorations of Altınyayla Merkez (Ahmed Ağa) Mosque are particularly striking. Of the mosque; A balanced composition was created with harmonious motifs on the ceiling, wall, pulpit, lectern and column (post) capitals. The pulpit is a wooden artifact in which nailing, cage and pencil work techniques are applied. Pulpit; The "C" and "S" curves are decorated with palmette, acanthus leaves, flower and floral motifs in the vase. In the ornaments of the pulpit; red, yellow, green, blue, orange and white colors are used. The ceiling decoration in Deliilyas Mosque is similar to Altınyayla Mosque as if it was made by the same master. Deliilyas Mosque is a wooden artifact with a hammer and cage technique applied on the pulpit decoration. The pulpit; It is decorated with "C" and "S" folds and acanthus leaves. In the ornaments of the pulpit; red, yellow, green, blue, orange and white colors are used. The pulpits of both mosques were examined and their similarities and differences were emphasized. Altınyayla Merkez (Ahmed Ağa) Mosque's pulpit decoration is similar to the ceiling and preaching lectern. The pulpit decoration of the Deliilyas Town Mosque is not similar to the ceiling decoration decorated with colorful painted motifs. The pulpit is similar to the general plain view of the mosque. The pulpit is generally white, and the railing, dome, lamp, pomegranate and stamp motifs are painted in water green. The measurements of the pulpits were made and their photographs were taken. Pulpit decorations were scaled and detailed drawings were made in AutoCAD program. The restoration of Altınyayla Merkez (Ahmed Ağa) Mosque was completed in 2020 and it was brought to the future. However, Deliilyas Mosque also needs urgent renovation. The flat roof of the building was covered with a roof, but the inside of the mosque is still covered with soil drops. It poses a serious threat especially for wood material. With this study, it is aimed to record the works that have survived from the past to the present and transfer them to future generations.

GİRİŞ

Geleneksel sanatlar insanların hayatını süsleyen kültürel bir yansıtıcıdır. İnsanlar, çevrelerinde olanı işleyip şekillendirerek elde ettikleriyle gereksinimlerini karşılamıştır. Geçmişten günümüze ulaşan Türk süsleme sanatları ise üstün bir zevki yansıtmaktadır. Türk kültürü, günlük kullanımda akla gelen birçok malzemeyi büyük bir ustalıklarla işleyerek sanat eserine dönüştüren nice örneklerle doludur. Türkler diğer geleneksel sanatlarda olduğu gibi ahşap işlemede de üstün eserlere imza atmışlardır.

Türkler tarafından tarih boyunca sık kullanılan ahşap, oldukça eski yapı elemanlarından biridir. Türkler, Orta Asya'da biriktirdikleri ahşap kültürünü Anadolu'ya taşımışlardır (Kaya ve Kılıçarslan 2019: 641). Gerek cami yapımında gerekse caminin iç bezemesinde ahşabın çok amaçlı kullanıldığı üstün cami örnekleri mevcuttur.

Camiler, İslamiyet'le birlikte ibadet edilecek alan ihtiyacından dolayı ortaya çıkmış mimari unsurlardır. Kullanımdan kaynaklı gereklilik cami içerisini şekillendirmiştir. Her birinin ayrı bir amaca hizmet görevleri olan minare, mihrap, minber ve vaaz kürsüsü ihtiyaçlardan ortaya çıkmıştır (Kurtişoğlu 2013: 398). Zamanla camiye mahfil (kadınlar, hünkâr, müezzin), mükebbire gibi yeni bölümler eklenmiştir.

Türklerde ahşap işleme sanatının, mimariye bağlı olarak geliştiği görülmektedir. İşlemeler; tavan, sütun, giriş, minber, vaaz kürsüsü, kapı ve pencere kanatlarında izlenmektedir.

Minber, Arapça bir sözcük olup, kaldırmak yükseltmek anlamında (nebr) kökünden türetilmiş, mekân adı olarak kullanılmaktadır. Minber, üzerine çıkılan hafif yüksek yer demektir. İslâm dünyasında, Cuma günleri hatiplerin hutbe okumak için üzerine çıktıkları merdivenli yüksek kürsüye minber denir (Oral, 1962: 23).

Minberi kapı, gövde ve şerefe oluşturmaktadır. Kapı; yan söveler, aynalık, taç ve kapı kanatlarından oluşur. Gövde; merdiven, korkuluk ve yanlarla şerefe altı, süpürgelikten oluşmaktadır. Şerefe; kubbe, külah ve alemde meydana gelir, taht olarak da bilinir (Oral, 1962:23).

Cami ve mescitlerde bulunan minberler ilk zamanlarda ahşaptan yapılırken bu minberlerin zamanla taştan da yapıldıkları bilinmektedir. Ahşap minberlerde oyma, sedef ve kemik kakma ve kündekari tekniklerinin oldukça başarılı bir şekilde uygulandığı örnekler mevcuttur (Arseven, 1998: 1412).

Selçukluların, ahşap sanatında kendilerine özgü oluşturdukları üslup ve Anadolu ahşap sanatının gelişmesine olan katkıları yadsınamaz bir gerçektir. Mimaride -özellikle cami ve mescitlerde- minberler, rahleler, korkuluklar, pencere ve kapı kanatları, girişler ve konsollar gibi birçok değerli parça mevcuttur. Selçuklu camilerine ayrı bir değer kazandıran unsurlardan biri de minberlerdir. Minberler hakiki ve taklit kündekari teknikleri kullanılarak yapılmıştır. Aksaray Ulu Cami, Konya Alâeddin Cami, Ankara Alâeddin Cami, Harput Sare Hatun Cami, Kayseri Huand Hatun Cami, Divriği Ulu Cami, Ankara Aslanhane Cami, Ankara Ahi Evran Cami, Sivrihisar Ulu Cami, Ayaş Ulu Cami, Beyşehir Eşrefoğlu Cami gibi camilerin minberleri döneminin en üstün ahşap eserleri olarak görülmektedir. Selçukluların devamı olan Beylikler Dönemi'nde ise Çorum Ulu Cami, Birgi Ulu Cami, Niğde Sungurbey Cami, Manisa ve Bursa Ulu Cami minberleri daha ince bir üslupla geleneklerini sürdürmüşlerdir (Öney, 1992: 137).

Anadolu Selçukluları, Orta Asya'da örneklerine rastlanan ahşap direkli ve tavanlı cami geleneğini Anadolu'ya taşımışlardır. Bunların en eski örneklerine ise Afyon ve Sivrihisar Ulu Cami, Ankara Aslanhane Cami, Beyşehir Eşrefoğlu Cami gibi yapılar gösterilebilir (Aslanapa, 2007: 63). Anadolu'nun çeşitli yörelerinde de aynı geleneğin temsilcisi cami örneklerini görmek mümkündür.

Özellikle mimaride üstün örneklerin verildiği Selçuklular döneminde abanoz, ceviz, elma, armut, sedir, gül ağacı, çam vb. gibi ahşap malzemeler kullanılmıştır. Ahşaplar; oyma, boyama, çatma (kündekari) ve çakma (kafes işi) gibi farklı birçok tekniklerle oluşturulmuştur (Barişta, 1998: 15).

Kündekari tekniğinin İslam sanatında en erken örnekleri 12.yüzyılda Mısır, Halep ve Anadolu'da görülmektedir. Selçuklularda kündekari tekniğinin en iyi uygulandığı yerlerden biri de minberlerin yan aynalıklarıdır. (Öney, 1992: 138).

Selçuklu mimari unsurları ile ortaya çıkan ve gelişen ahşap işçiliğini Osmanlı Dönemi'nde en üst düzeye çıkaracak eserler meydana getirilmiştir. Selçuklu sanatında kullanılan özellikle oyma, şebekeli oyma, kündekari teknikleri kullanılmıştır. Kündekari tekniğinin yanında kakma ve sedef mozaik teknikleri de kullanılmış ve ilerleyen yüzyıllarda çeşitli ahşap yüzeylere edirnekari denen boyama tekniği kullanılmıştır (Yücel, 1989: 181-183).

Osmanlı Dönemi'nde, ahşap işçiliğine ahşap boyamanın bir yenilik olarak eklendiği görülmektedir. Dönemde yaygınlaşan tekniğe edirnekari ismi verilmektedir (Özel, 1993: 51). Ahşap işçiliğinde geleneksellik devam ederken uyumlu yeniliklerle daha zengin bir süsleme düzeyine ulaşılmıştır.

Anadolu Selçuklu Dönemi ve Osmanlı Dönemi'nden günümüze orijinal halleriyle ulaşan minberlerden hareketle ahşap sanatının geçirdiği evreleri takip etmek mümkündür. Anadolu Selçukluları döneminde özellikle künde-kari tekniğinin başarıyla uygulandığı en üstün minber örnekleri günümüze ulaşmıştır. Minberlerin yüzeyleri yazılı, bitkisel ve geometrik motiflerle tamamen doldurulmuştur. Beylikler Dönemi'nde de genel özellikler devam ettirilirken, form ve süslemede değişim hissedilmektedir. Osmanlı Dönemi'ni kendi içinde erken, klasik ve geç dönem olarak incelemek mümkündür. Bu dönemde hem malzeme hem de süsleme tarzlarının değiştiği görülmektedir (Kurtişoğlu, 2013; 405-406).

Anadolu Selçuklulardan Osmanlı'ya geçişin izleri, günümüze ulaşabilen Sivas'taki mimari eserlerden de takip edilebilmektedir.

Sivas tarih boyunca koruduğu ticari ve kültürel merkez kimliğini Türklerin Anadolu'ya yerleşmelerinden sonra da sürdürmüştür. Ticari yolların üzerinde olması gelişmiş bir şehir olmasına olanak tanımıştır. Geniş bir yüzölçümüne sahip olan Sivas'ta önceki medeniyetlerden kalma birçok mimari yapı ve insan emeğine dayalı geleneksel sanatlar gibi birçok kültürel miras bulunmaktadır. Yüzölçümü olarak en büyük şehirlerden biri olan Sivas'ın 16 ilçesinden biri de Altınyayla'dır. Altınyayla Merkez (Ahmed Ağa) Cami ve Deliilyas kasabası camilerinin iç mekân süslemeleri dikkate değer nitelikler taşımaktadırlar. Özellikle tavan süslemeleri dikkat çekmekle birlikte, sütun başlıkları, vaaz kürsüsü ve minberlerin bezemeleri de göz doldurmaktadır.

1. Altınyayla Merkez ve Deliilyas Camilerinin Minberleri

1.1. Altınyayla Merkez (Ahmed Ağa) Cami Minberi

Altınyayla Merkez (Ahmed Ağa) Cami H.1313/M.1895-96 yıllarında inşa edilmiş bir yapıdır (VGM: Röleve Raporu). Düz damlı ahşap direkli camiler arasında yer almaktadır. Dıştan oldukça sade olan caminin iç süslemesi dikkat çekicidir. Gerek ahşap gerekse de duvar süslemeleri uyumlu bir bütünlük göstermektedir. Ahşaptan oluşan tavan, vaaz kürsüsü ve minber süslemeler açısından birbirini tamamlamaktadır.

Caminin güney duvarında bulunan minber; 3,70m yüksekliğinde, 2,45m derinliğinde, 0,81m genişliğinde ebata sahiptir. Çakma, kafes ve kalem işi teknikleri ile yapılmış ahşap bir eserdir. Minber girişi dikdörtgen formunda olup her iki yanında yer alan ayakla taşınan alınlık ve taç kısmı ile sonlanmaktadır. Şekil1. Altınyayla Merkez Cami Minber çizimi (sağ taraf – karşıdan görünüm – sol taraf), (Tatar, 2020).



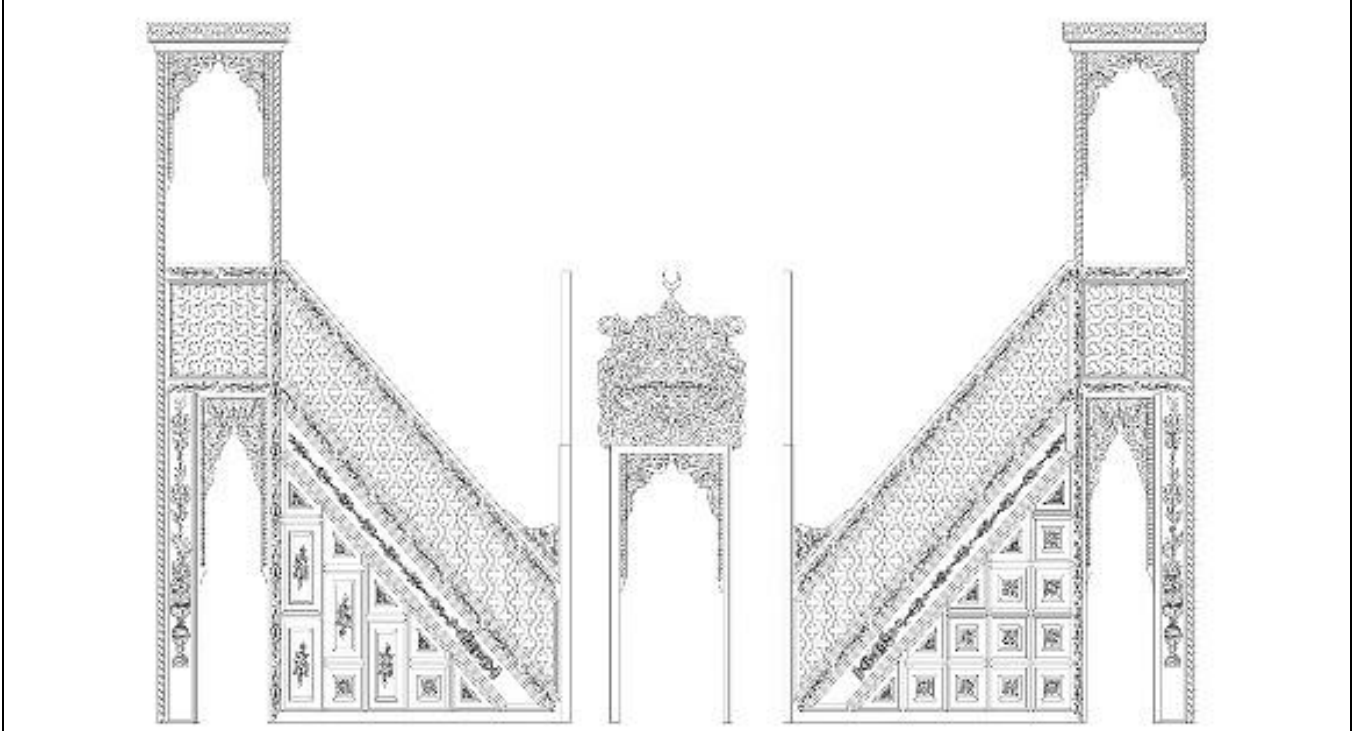
Resim 1. Altınyayla Merkez Camii minberi karşıdan (Kuzey) görünüşü (VGM, 2017)



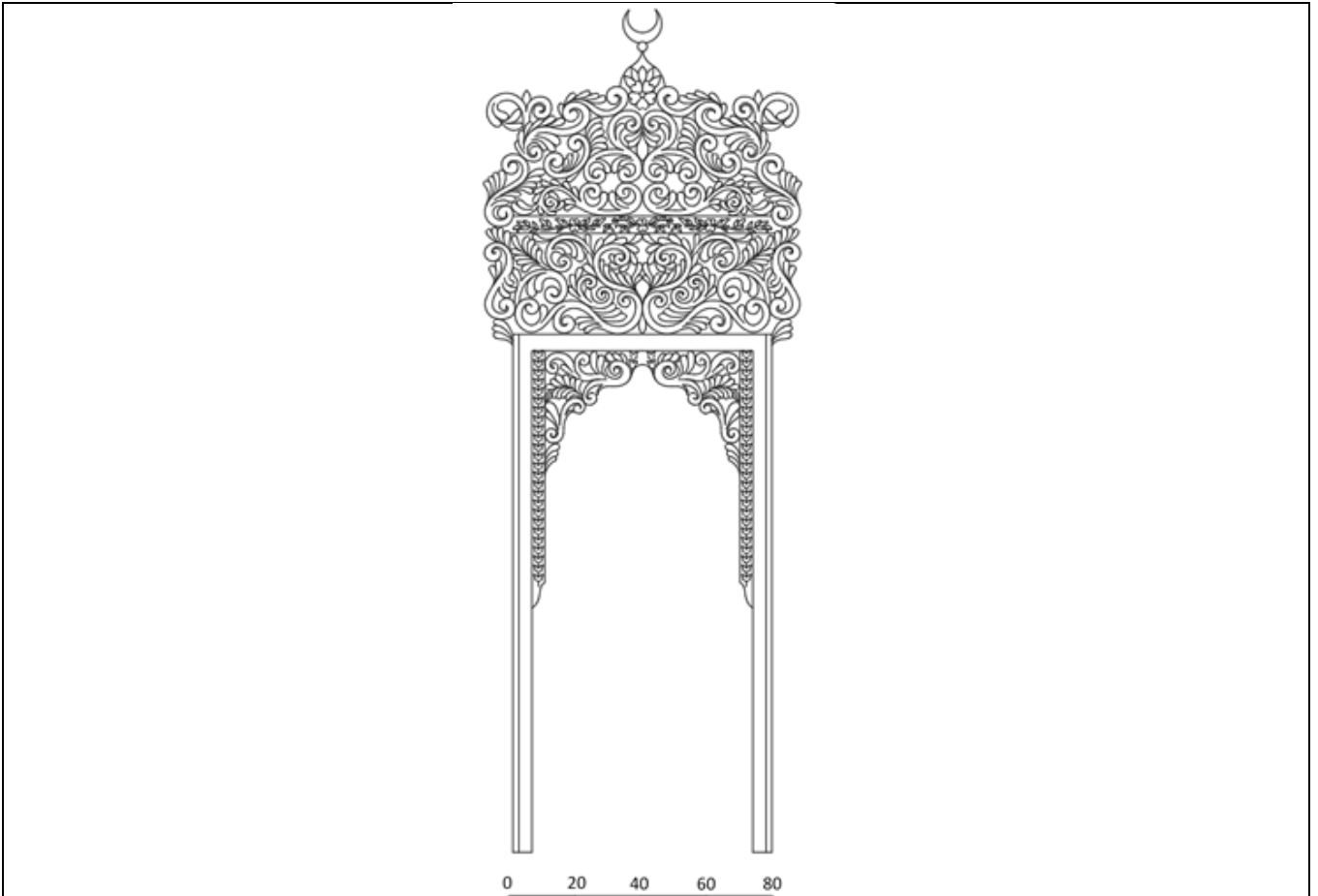
Resim 2. Altınyayla Merkez Camii minberi soldan (Batı) görünüşü (VGM, 2017)



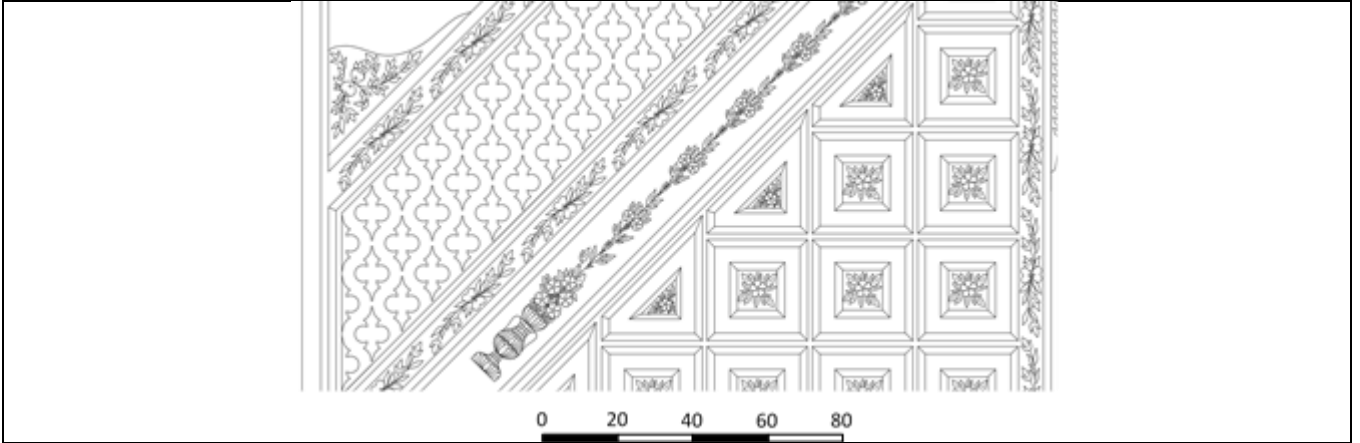
Resim 3. Altınyayla Merkez Camii minberi sağdan (Doğu) görünüşü (VGM, 2017)



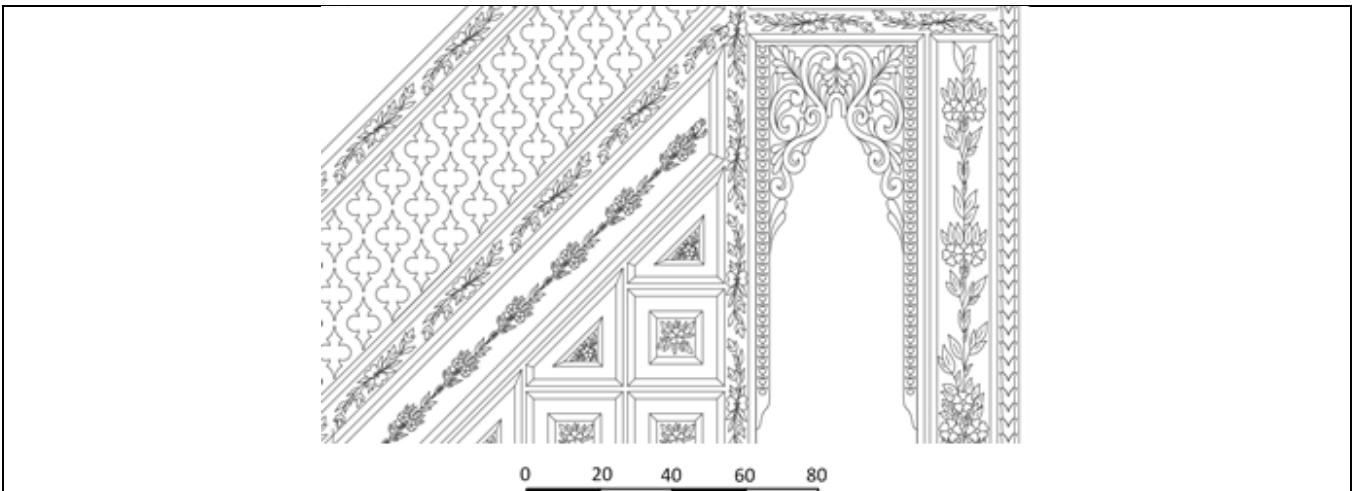
Şekil 1. Altınyayla Merkez Camii Minber çizimi. (Sağ taraf – karşıdan görünüm – sol taraf) (Öztürk Tatar, 2020)



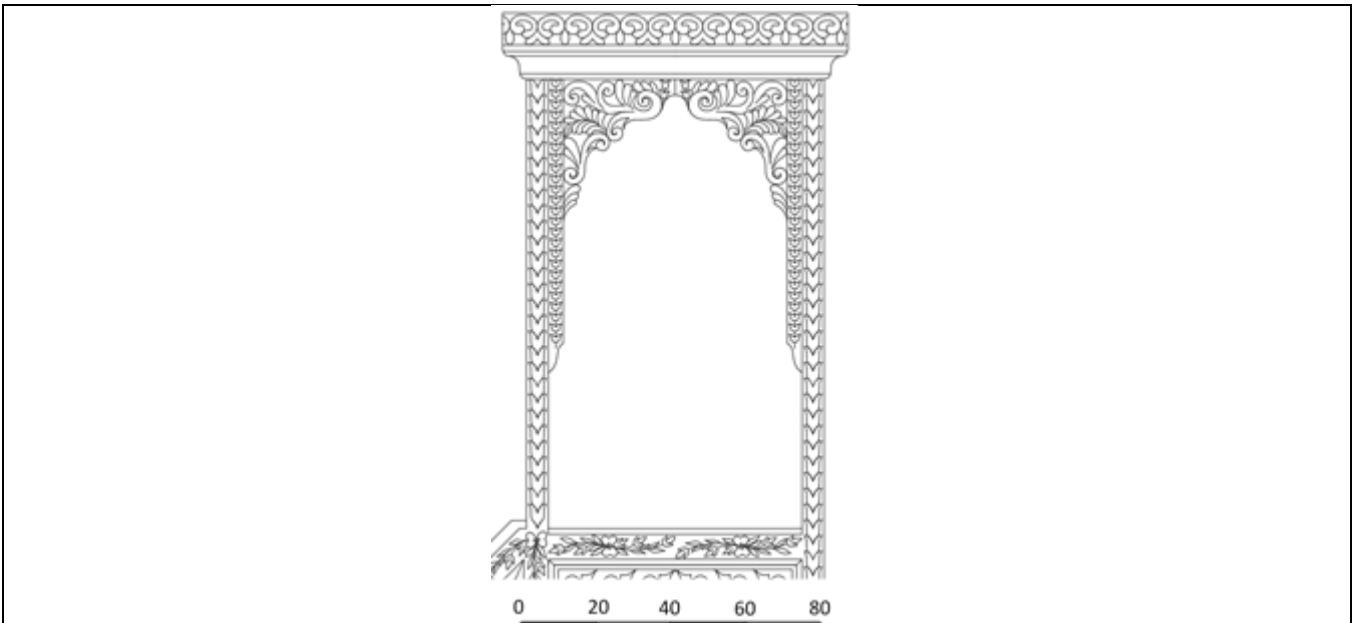
Şekil 2. Altınyayla Merkez Camii Minber çizimi. (Karşıdan görünüm) (Öztürk Tatar 2020)



Şekil 3. Minber çizimi. (Sol taraf detay) (Öztürk Tatar 2020)



Şekil 4. Minber çizimi. (Sol taraf detay) (Öztürk Tatar 2020)



Şekil 5. Minber çizimi. (Köşk kısmı) (Öztürk Tatar, 2020)

1.1.1. Kuzey Cephe

Minber girişinde yeşil ve kırmızı renkli sade ayaklar üzerinde yer alan köşelikler, kırmızı zemin üzerinde açık mavi ve beyaz renkli ‘C’ ve ‘S’ kıvrımlı akantus yaprakları ve palmet motifleri ile çakma tekniği kullanılarak süslenmiştir. Taç kısmı, köşeliklerin devamı şeklinde kırmızı zemin üzerinde açık mavi ve beyaz renkli ‘C’ ve ‘S’ kıvrımlı akantus yaprakları ve palmet motiflerinin simetrik olarak düzenlenmesi ve çiçek motiflerinin yapıldığı bitkisel bezemelerle yine aynı teknikle oluşturulmuştur. Taç kısmının üst kenarının ortasında yine açık mavi renkli bir hilal bulunmaktadır Resim 1. Altınyayla Merkez Cami minberi karşıdan (Kuzey) görünüşü (VGM, 2017), Şekil 2. Altınyayla Merkez Cami Minber çizimi (Karşıdan görünüm), (Tatar, 2020).

Minber girişinden köşke kadar 7 adet basamak bulunmaktadır. Köşk korkuluğu merdiven korkuluğu ile aynı şekilde düzenlenmiştir. Köşk yeşil renkli dört ayak üzerinde taşınmaktadır. Köşkün duvar tarafı hariç ayakların iç kısmı, tıpkı minber giriş kapısındaki gibi kemerlidir. Köşkün üst kısmı kırmızı zemin üstünde yeşil bitkisel motiflerle bezeli bir bordür ile çevrilidir. Şekil 5. Minber çizimi (köşk kısmı), (Tatar, 2020). Aynı motifler caminin tavan süslemesinde de bordür olarak kullanılmıştır. Bordürle çevrili bölümün üst köşelerinde kum saati görünümlü ahşap parça yer almaktadır. Köşk, en üstte yeşil renkli ahşaptan küçük bir kubbe ve tepesinde sarı renkli bir alemle son bulmaktadır.

1.1.2. Batı Cephe

Minberin batı aynalığı kare ve üçgen şeklinde çitalarla küçük alanlara bölünmüştür. Aynalıklarda sarı renkli çerçeve içinde kırmızı fon üzerine üçgen alanlar içinde bir adet, kareler içinde iki adet açık pembe renkli çiçekler ve yeşil yapraklar ile düzenlenmiştir. Aynalık üzerinde yer alan kare alan ise sarı zemin üzerinde gövdesi yivlenerek dilimlenmiş vazoda yeşil renkli yaprak, kırmızı ve pembe çiçeklerle düzenlenmiş buket ile doldurulmuştur. Merdiven korkuluğu yeşil, mavi, sarı ve kırmızı renkli ‘S’ kıvrımlı motiflerin çakma tekniği ile oluşturulmuştur. Minber girişinin korkuluk ile birleştiği köşebentler ise “S” kıvrımları ile tasarlanmıştır. Korkuluğun altında ve üstünde yer alan dikdörtgen formlu alan ise mavi, beyaz renkli çiçek ve yapraklar ile bezelidir. Minber geçit (dolap) bölümü her iki tarafı da dikdörtgen şeklinde dilimli bir kemerli yapıdır. Kemer köşeliklerinde yer alan, kırmızı zemin üzerinde “C” ve “S” kıvrımları ile akantus yaprakları ve palmetlerle oluşturulan mavi beyaz renkteki bezeme çakma tekniği ile oluşturulmuştur. Geçidin güneyinde her iki yanda yer alan dikdörtgen bölüm ise kırmızı zemin üzerinde vazoda mavi ve beyaz renkli çiçek demeti ile bezelidir. Resim 2. Altınyayla Merkez Cami minberi soldan (Batı) görünüşü (VGM, 2017), Şekil 3-4. Minber çizimi (sol taraf detay), (Tatar, 2020).

1.1.3. Doğu Cephe

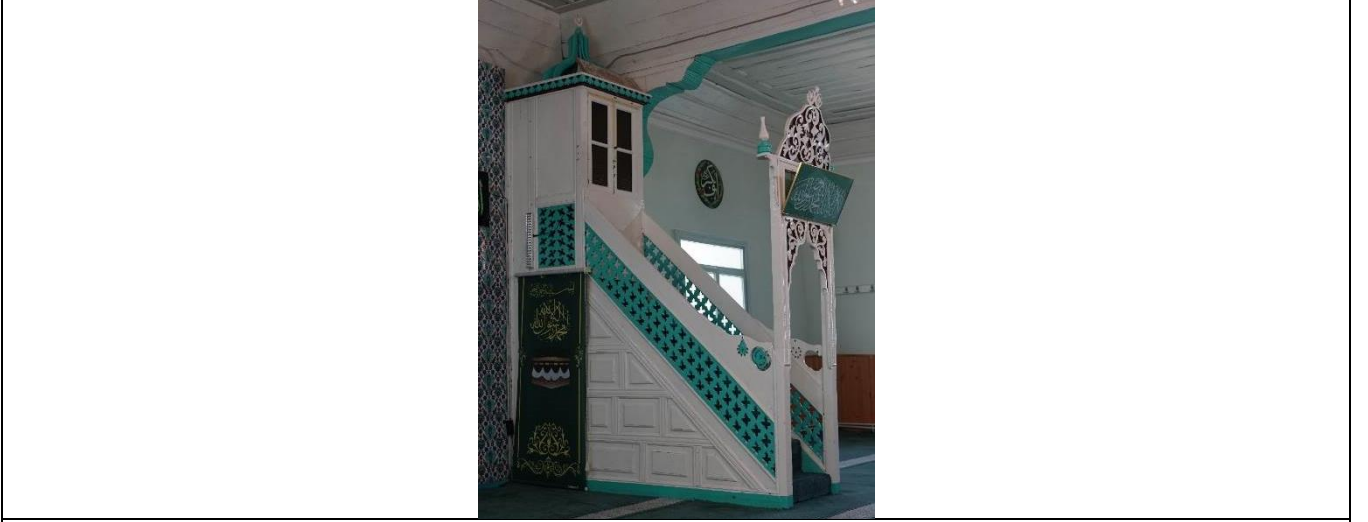
Bu cephe de minberin batı cephesi ile aynı şekilde düzenlenmiştir. Yalnızca batı cephesindeki aynalıkta kare olan alanlar doğu cephesinde dikdörtgen olarak tasarlanmıştır. Aynalıklarda sarı renkli çerçeve içinde kırmızı fon üzerine üçgen alanlar içinde bir adet, dikdörtgen içinde iki adet açık pembe renkli çiçek ve yeşil yapraklar ile düzenlenmiştir. Resim 3. Altınyayla Merkez Cami minberi sağdan (Doğu) görünüşü, (VGM, 2017).

1.2. Deliilyas Cami Minberi

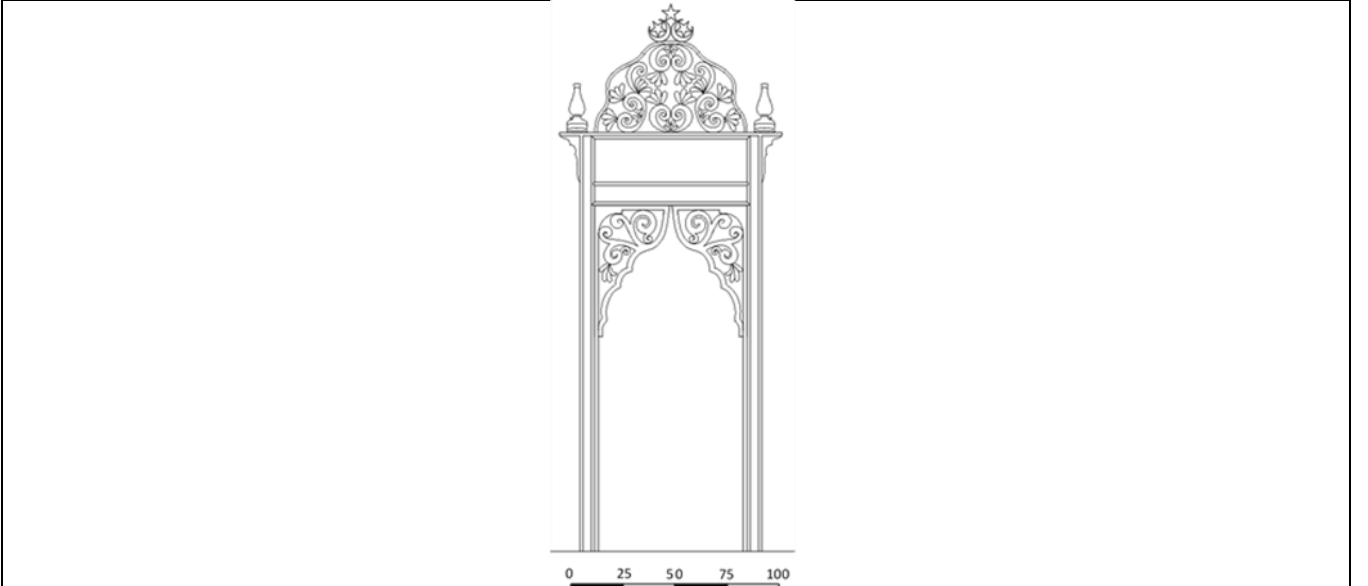
Sivas ili Altınyayla ilçesi Deliilyas Kasabası Camisi H.1325/M.1907 yılında yaptırılmıştır (Cami duvarında asılı Altınyayla Cami ibadete açılma beratı). Düz damlı ahşap direkli camiler arasında bulunmaktadır. Cami dışardan küçük bir yerleşim yeri camisinden farklı görünmezken içerden bakıldığında cami süslemeleri ilgi uyandırmaktadır. Caminin içi tamamen beyaz boyalı olmakla birlikte camide yer yer su yeşili rengi de kullanılmıştır. Minber de aynı renklerle boyanmış cami ile bütünlük içerisinde. İç mekândaki sadelik, dikkatleri tavan süslemesine çekmektedir.

Minber, caminin güney duvarında bulunan mihrabın batısında yer almaktadır. Minber; 3,10m yüksekliğinde, 0,87m genişliğinde ve 2,12m derinliğindedir. Minber, beyaz ve su yeşili yağlı boya ile boyanmış çakma ve kafes tekniği ile oluşturulmuş ahşap bir eserdir. Resim 4. Deliilyas Kasabası Cami minberi, (Çakmaktepe, 2020). Minber girişi, dikdörtgen şeklindedir. Minberin alınlık ve taç kısmı her iki yanda yer alan ayaklarla taşınmaktadır. Minber, taç kısmında bezeli iki hilal ve üç yıldızla sonlanmaktadır. Dikdörtgen formlu minber girişinin köşelikleri “C” ve “S” kıvrımları ve akantus motifleriyle bezeli çakma tekniğinde kemerlidir. Şekil 6. Minber çizimi (Kuzey - karşıdan), (Tatar, 2020). Taç kısmında, dikdörtgen çıkarılabilir bir panoda yeşil zemin üstüne beyaz Arap harfleri ile Kelime-i Tevhid yazılıdır. Bu pano çıkarılınca minberin orijinalinde iki dikdörtgen alana bölünmüş olduğu görülmektedir. Alttaki ince alanda kahverengi zemin üstüne turuncu renkle Höyükü Cafer Usta Hicri 1262, Miladi 1846 yazmaktadır. Üstteki alanda ise yeşil paspartu ortasında mavi zemin üstüne beyaz renkle “besmele” yazılmıştır. Kitabenin üstünde kalan taç kısmı “C” ve akantus motifleri ile oluşturulmuştur. Taç iki hilal ve üç yıldız şekli ile son

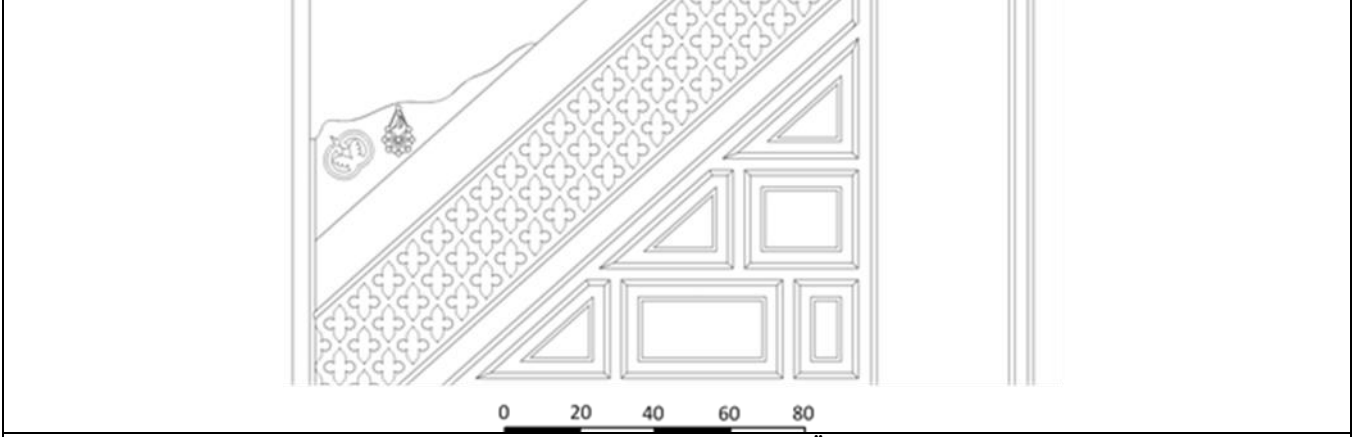
bulmaktadır. Taç alanın her iki yanında mavi beyaz renklerde gaz lambası bulunmaktadır. Minberin, çitalarla dikdörtgen ve üçgen alanlara bölünmüş her iki aynalığı da birbirinin aynısıdır. Geçit dikdörtgen şeklinde sade bir şekilde yapılmıştır. Merdiven korkulukları “S” kıvrımlı su yeşili renklerde çakma ve kafes tekniği ile yapılmıştır. Şekil 7. Minber çizimi. (sağ - sol taraf detay) (Tatar, 2020). Köşk korkuluğu da aynı renk ve teknikle oluşturulmuştur. Merdiven korkuluğunun üstünde yer alan beyaz renkli alanın başlangıcında her iki korkulukta da su yeşili renge farklı iki motif yer almaktadır. Motiflerden birinin damga olma ihtimali yüksektir. Diğer motif ise ulaşılan bir başarıdan sonra o başarı ocağını tütürsün ve biri bin olsun, anlamına gelen nar motifidir. Köşk; sade, beyaz boyayla boyanmıştır. Köşkün üstü akantus motifi ve minik bir korkuluk ile çevrelenmektedir. Köşk, en üstünde yeşil renkli kavisli ahşap çitalardan oluşmuş küçük bir kubbe ve kubbenin tepesindeki beyaz renkli ay yıldızla son bulmaktadır. Şekil 8. Minber çizimi (sağ taraf – karşıdan görünüm – sol taraf) (Tatar, 2020).



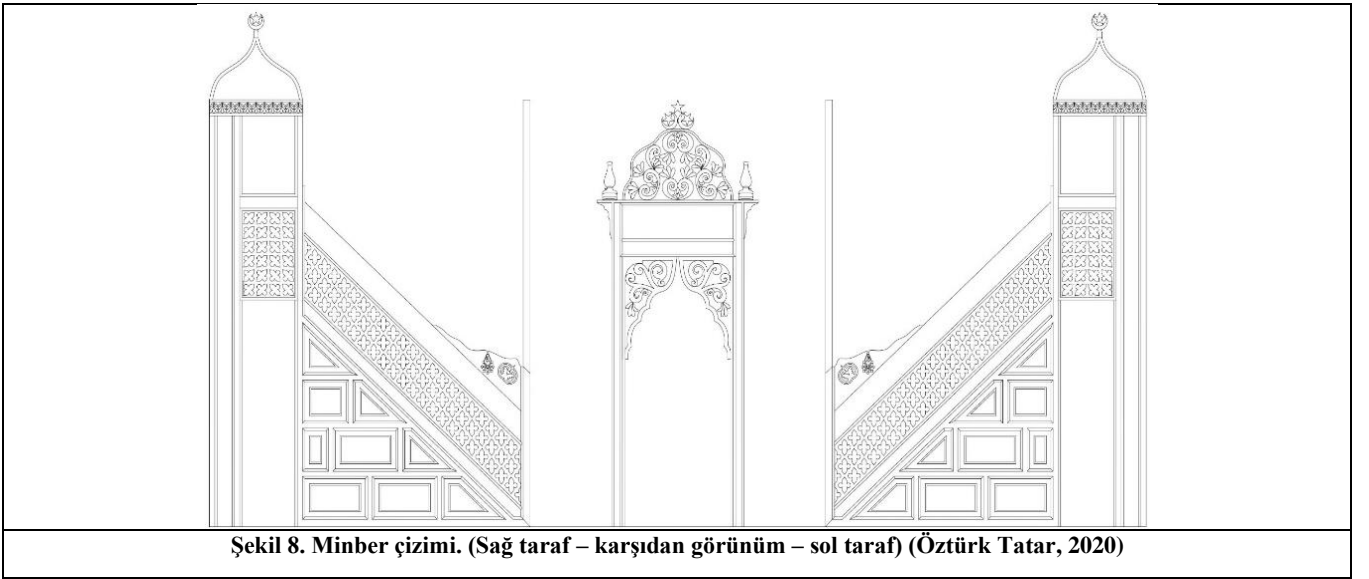
Resim 4. Delilyas Kasabası Camii minberi (M.Fatih Çakmaktepe, 2020)



Şekil 6. Minber çizimi. Kuzey (Karşıdan) (Öztürk Tatar, 2020)



Şekil 7. Minber çizimi. (Sağ - sol taraf detay) (Öztürk Tatar, 2020)



Şekil 8. Minber çizimi. (Sağ taraf – karşıdan görünüm – sol taraf) (Öztürk Tatar, 2020)

SONUÇ

Çalışmaya konu olan camiler, geç dönem Osmanlı ahşap direkli düz damlı cami özelliklerine sahiptir. Her iki cami yapım tarihleri itibarıyla birbirine yakın dönemlerde inşa edilmiştir. Dıştan sade olan yapıların içteki süslemeleri dikkat çekicidir. Camilerin bezemelerinde çakma, kafes ve boyama teknikleri kullanılmıştır. Altınyayla Merkez (Ahmed Ağa) ve Deliilyas Camisinin tavan süslemeleri benzerlikler göstermektedir.

Altınyayla Cami, süsleme tekniğinde geleneksel çizginin yanında geç dönem Osmanlı “C” ve “S” kıvrımları, akantus, palmet, çiçek, vazoda çiçek ve yaprak motiflerinin yer aldığı süsleme özelliklerini yansıtabilecek şekilde bezenmiştir. Minber süslemesinde kullanılan motiflerin tavan süslemesi ve vaaz kürsüsünde de kullanıldığı görülmektedir. Çakma, kafes ve kalem işi tekniklerinin uyumlu bir şekilde kullanıldıkları izlenmektedir. Minberde mavi, kırmızı, sarı ve yeşil renkler kullanılmıştır.

Deliilyas cami minberi Altınyayla Merkez Cami minberine göre süslemesi daha sadedir. Caminin minberi, tavan süslemesi dışındaki iç mekânın sadeliğinin devamı niteliğindedir. Cami tavan süslemesi dışında genel alan beyaz boyalıdır. Minber beyaz ve su yeşili yağlı boya ile boyanmış, çakma ve kafes tekniği ile yapılmıştır. Minber “C” ve “S” kıvrımları, akantus, geometrik ve ay-yıldız motifleri ile bezenmiştir. Minber süslemesinde beyaz ve su yeşili renk kullanılmıştır. Deliilyas camisinin yapım tarihi ile ilgili iki farklı bilgi tespit edilmiştir: İlki caminin ibadete açılma beratında yer alan bilgiye göre, H.1325/M.1907 tarihinde; ikincisi ise minber üzerinde yer alan kitabeğe göre, H.1262/M.1846 tarihinde yapıldığı yazmaktadır.

Kültürel geçmişimizin özelliklerini günümüze ve geleceğe taşıması açısından miraslarımızı korumak son derece önemlidir. Altınyayla Camisinin geleceğe sağlam bir şekilde aktarılması yolunda Vakıflar Genel Müdürlüğü

tarafından restorasyonu yapılmıştır. Deliilyas Camisi'nin de acilen iyileştirilmeye ihtiyacı vardır. Caminin çatısı sacla kaplanmıştır ancak cami tavanı hala topraklı olduğu için tavanın çürüme ihtimali vardır. Küçük bir yerleşim yerinde geçmişin izlerini taşıyan bu eserin korunması için Deliilyas Camisi kısa sürede restorasyon planına alınmalıdır.

TEŞEKKÜR

Bu çalışma Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Komisyonu (CÜBAP) tarafından SMYO-024 No'lu proje kapsamında desteklenmiştir.

KAYNAKÇA

- Arseven, C. E.(1998). *Sanat Ansiklopedisi*, Cilt III. İstanbul: MEB.
- Aslanapa, O. (2007). *Anadolu'da İlk Türk Mimarisi Başlangıç ve Gelişmesi*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Barışta, Ö. H. (1998). *Türk El Sanatları*, Ankara: T.C.Kültür Bakanlığı Sanat Eserleri.
- Çakmaktepe, M.F. (2020). Akademisyen, Sivas.
- Kaya, F., Kılıçarslan, H. (2019). Sivas İli Altınyayla İlçesi Merkez (Tonus) Camisi Vaaz Kürsüsü Süslemeleri, *Karabük Ün. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. Cilt:9.Sayı:2: 641.
- Kurtişoğlu, A. G. (2013). Dini Mekanlarda Fonksiyonel Estetik Öğeler, *VI. Dini Yayınlar Kongresi*: 398.
- Oral, M. Z. (1962). Anadolu'da Sanat Değeri Olan Ahşap Minberler, Kitabeleri ve Tarihçeleri, *Vakıflar Dergisi*, Sayı:V: 23.
- Öney, G. (1992). *Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları*, Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Özel, M. (1993). *Geleneksel Türk El Sanatları*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Tatar, Ö. (2020). Akademisyen, Sivas.
- VGM (2017). Vakıflar Genel Müdürlüğü *Röleve Raporu*, 2-59.
- Yücel, E. (1989). Ahşap. *İslam Ansiklopedisi 2*. Cilt. Türkiye Diyanet Vakfı: 181-183.

İRAN GÜNCEL SANATINDA, ÜÇÜNCÜ NESİL GENÇ VIDEO SANATÇILARI

Iranian Contemporary Art: Third Generation, Young Video Artists

Hajar BABAZADEH¹, Sepideh ŞAN²

ÖZET

İran'da yaklaşık 1998'lerden beri, sanatçılar video, performans, hazır nesnelere, fotoğraf, kolaj vb. araçlarla Performans Sanatı, Enstalasyon Sanatı, Video Sanatı gibi sanatın yeni biçimlerini ortaya koyarak, Güncel Sanatın yeni bir versiyonu olan İran "Yeni Sanatını" ortaya koymuşlardır. Çalışmamızda Güncel Sanatın biçimlerinden biri olan Video Sanatının İran'daki üçüncü nesil temsilcilerinin eserleri ve söz konusu sanatçıların bakış açıları ve yönelimleri araştırılmıştır. İran Güncel Sanatının bir kısmının tanıtılmasını amaçladığımız çalışmamızda kaynak araştırmasının yanı sıra sanatçılarla yapılan görüşmeler ve sanatçıların eserleri üzerine yaptığımız incelemeler yer almaktadır. İran Güncel Sanatını belirgin yapan asıl şey, sanatçıların kendi yaşantı ve tecrübelerinden yola çıkarak yaşadıkları zamanın en temel kişisel, sosyal ve politik ihtiyaç ve sorunlarını eserlerinde ortaya koymalarıdır. Önceki nesil sanatçılar için Modern Sanat anlayışı ve estetiği önemliyken üçüncü nesil genç sanatçılar için kavram daha ön plandadır. Bu çalışmada söz konusu sanatçıların bazen çevre, doğa, su, barış ve savaş gibi evrensel meselelere odaklandığı bazen ise İran toplumunun modernleşmesiyle birlikte giderek yok olan kültürel unsurlara, kültürel mirasa dikkat çektikleri görülmüştür. Sanatçıların bir kısmı kimlik eleştirisi yaparken diğer bir kısmı toplumsal olaylara ve insani felaketlerin sebebi olan ataerkil kültür, iktidar gibi kültürel ve politik yaklaşımları doğrudan eleştirmektedir. Aynı zamanda cinsiyetçi ve psikolojik konular da sanatçıların ilgi odakları arasında yer almaktadır.

Anahtar Kelimeler: Güncel sanat, iran güncel sanatı, iran video sanatı ve sanatçıları, üçüncü nesil genç video sanatçıları

ABSTRACT

Since 1998 in Iran, we are facing the replacement of a new form of contemporary art called "New Art" in which artists use tools such as video, performance, readymade objects, photography, Collage technique and etc to create new forms of art such as video art, performance, installation art. Topics which are considered in this article are the attitudes and approaches of young artists and the new generation of "new art" who are active in the field of video art in their works. This research, which helps to know a part of contemporary Iranian art, has been done through interviews with artists, criticizing their works and library research. The main thing that makes Iranian Contemporary Art (New Art) distinctive is that the artists reveal the most basic personal, social and political needs and problems of their time in their Works, based on their own lives and experiences. While the understanding and aesthetics of Modern Art are important for previous generation artists, the concept is more important for third generation young artists. According to the findings of this study some of these artists focus on global issues such as the environment, nature, water, peace and war. On the other hand, they focus their concerns on national and indigenous cultural elements and cultural heritage that are gradually disappearing with the modernization of Iranian society. Others criticize the identity and some, according to the human events and catastrophes in the society, directly criticize its cultural-political roots such as the common culture of patriarchy on the one hand and the ruling power of the society on the other hand. Gender and psychological issues are also topics of interest to some of the artists.

Keywords: Contemporary art, iranian contemporary art, iranian video art and artists, the third generation of young video artists

1. ORCID: 0000-0001-6270-1919
2. ORCID: 0000-0002-0679-3991

1. hajarbabazade@gmail.com
2. sepidehheiranpour@gmail.com

EXTENDED ABSTRACT

About 20 years after the 1979 revolution, the young generation and artists of the country were people born around the revolution. The physical art of the country was in the hands of young people who had no interest in the subjects of their previous generations, considered their masters and their main interests were artistic modernism, after the Islamic Revolution. What was interesting to them was their concern for "contemporaneity" and association with Western contemporary art. For them, contemporaneity was a variety of ways in which artists used visual tools to record, define, and analyze their appropriate presence in time. What was involved in familiarizing and moderating the young generation with Western and world contemporary art and aligning with it, include the relative opening of the country's political and cultural space and cultural exchanges abroad, the support of the government and the contemporary museum of Tehran, the creation of many private galleries, the information age, the emergence of mass media and ... in the late 1370s with the presidential of Mohammad Khatami. Therefore, since about 1998 in Iran, we are facing the replacement of a new form of contemporary art called "new art" in which artists use tools such as video, performance, ready-made objects, photography, collage, etc. to create new forms of art in Iran such as video art, performance, video installation, Installation art, photo collage, Land Art, etc. This article focuses on the attitudes and approaches of third generation and young artists active in the field of Iranian motion picture and video art in their works. Since the beginning of "New Art" in Iran, we are facing three generations of video art artist. In this article, the works of several third generation artists have been studied with the aim of recognizing the video art of the young generation and the sensitivities of its artists. According to the researches done in the field of the first and second generation of video artists, these works usually have a conceptual approach and in them we are faced with general attitudes; -religious, indigenous-national, universal, social and critical. These attitudes sometimes appear with a minimalist approach in the works of Abbas Kiarostami, with an interactive approach in the works of Ahmad Nadalian, with a poetic approach in the works of Saifullah Samadian and Khosrow Khosravi, with a painting approach in the works of Rozita Sharaf Jahan and sometimes with a self-portrait in the works of Simin Keramati, as well as lived experiences and daily life in the works of Fereshteh Alamshah and Barbad Golshiri, and in some cases they have an identity-seeking approach. It should be noted that these artists combine and present these themes in video art structures, such as performance video, pure video, video installation, and interactive video installation.

What can be seen from the research of this article on the works of the third generation of artists are; Critical thoughts with reference to history, social and political issues (in the works of Ebrahim Khabazi), attention to cultural originality with reference to nostalgia and National traditions (in the works of Setareh Hosseini and Bagh Sheikhi), universal ideas with reference to the environment, water, war, peace, etc. (in the works of Setareh Hosseini And Bagh Sheikhi), critique of originality with reference to cultural anomalies (in the works of Amir Ahmadi with humor and irony), psychological and security concerns with reference to the changing and unsettled political and economic situation of the country (in the works of Amir Ahmadi) and psychological thoughts with reference to objects (in the works of Ebrahim Khabazi). Another conclusion that emerges from this research is that; Despite the fact that some artists of this generation, such as Arezoo Bagh Sheikhi and Setareh Hosseini, similar to first and second generation artists from other branches of visual arts such as painting, illustration, etc., have turned to making video art. There are also artists such as Ebrahim Khabazi and Amir Ahmadi who, unlike artists of previous generations, have chosen video medium to express their artistic ideas from the very beginning of their artistic work. Another conclusion that emerges from this research is that; Although some artists of this generation, such as Arezoo Bagh Sheikhi and Setareh Hosseini, like the first and second generation artists have turned to making video art from other branches of visual arts such as painting, illustration, etc., , artists such as Ebrahim Khabazi and Amir There are also Ahmadis who, unlike artists of previous generations, have chosen video medium to express their artistic ideas from the very beginning of their artistic work.

GİRİŞ

1990'ların sonlarında İran'da dönemin Cumhurbaşkanı Muhammed Hatemi'nin¹ iktidara gelmesiyle siyasi ortamın kısmi rahatlaması, ekonomik baskıların azalması, sanatçıların yurtdışına daha kolay seyahat etmesi veya bazı göçmenlerin ülkeye geri dönüşü, yurt dışı ile iletişim ve kültürel alışverişlerin artmasıyla (Afsarian, 1390 H.Ş: 129) İran'da yeni sanat akımları ortaya çıkmıştır.

Bir yandan eğitim kurumları gibi sanatı destekleyen galeri, Sanat merkezi, sivil toplum sanatçı derneği ve sanat dergilerinin kuruluşu veya faaliyetlerinin genişletilmesi diğer yandan ise bilgi çağının gelişi, İranlı sanatçıları uluslararası sanat sahnesindeki güncel sanat söylem ve paradigmalarıyla tanıştıran yeni kitle iletişim araçlarının varlık göstermesi, yeni sanatsal akımların, eğilimlerin ve yöntemlerin ortaya çıkmasını sağlayan diğer faktörlerdendir (Keshmirshakan, 1393 H.Ş: 265).

Bu aşamada İran sanatında, genç sanatçılar tarafından ilgiyle karşılanan video, performans, yerleştirme ve sanatsal fotoğrafçılık gibi görsel anlatım araçları yaygınlaşmıştır.

Bu dönemin yükselen sanatçıların çoğu gençti ve üçüncü kuşak² ve orta sınıf ailelere mensuptu. Modern sanatı ülkenin egemen sanatı olarak kabul eden önceki kuşağın estetik standartlarıyla çelişen ve kayıtsız, inatçı bir karaktere sahip bu genç neslin temel kaygısı 'çağdaş' olmaktı. Çağdaşlık; sanatçıların zaman içindeki varlıklarını kaydetmek, tanımlamak ve analiz etmek için çeşitli yollarla görsel araçları kullanmalarındır. Ve bu çağdaşlık içinde kendilerini tanımlamaya ve hayatın anlamını içinde buldukları anda temsil etmeye çalışmışlardır (Keshmirshakan, 1389 H.Ş: 96). Bu sanatın örnekleri; yaratıldığı özlere yani psikolojik, felsefi, biyografik, sosyal, kültürel ve politik bağlamlara atıfta bulunur ve bu eserlerin en iyi örnekleri günümüzün en temel kişisel, sosyal ve politik ihtiyaçlarından bahseder (Keshmirshakan, 1389 H.Ş: 101).

1. İran'da Video Sanatı ve Üç Kuşak Video Sanatçıları

İran'da Video Sanatı, Güncel Sanat'ın yaygınlaşmasıyla 1990'ların sonlarından bu yana resmi bir şekilde ortaya çıktı. İranlı sanatçılar arasında video medyumunun/malzemesinin yaygınlığı ve uygulanış teknikleri küresel kullanım ile aşağı yukarı uyumludur. Yılmaz (2006) Video Sanatını şöyle açıklar: "*Video Sanatını anlatan kısa bir alıntıya göre Video teknolojisiyle yapılan sanatsal ürünler, bugün, kısaca Video Sanatı adı altında değerlendirilmektedir. Video Sanatı ürünlerini televizyon ve bilgisayar ekranında olduğu kadar, perdede de izleyebilmekteyiz. İşin gösteriliş teknolojisine bağlı olarak da bu tür işlere 'video yerleştirme', 'video yansıtma' video gösterim' ya da 'video film' gibi isimler verilmektedir. [...] 1950'lerden itibaren teknoloji hızlı bir şekilde insan hayatına girmiştir ve 1965'te Sony firmasının taşınabilir video kamerayı piyasaya sürmesiyle ortaya çıkmıştı*" (Yılmaz, 2006: 333-334). Beyaz (2016) Video Sanatının geçmişi hakkında şöyle görüş bildirir: "*Video kameranın hantallıktan kurtularak kolay taşınabilir hale getirilmesi başta Nam June Paik olmak üzere diğer sanatçılar üzerinde de bir cazibe yaratmış ve videonun bir sanat malzemesi olarak kullanılmasına olanak sağlamıştır. [...] Görüntü ve sesin eş zamanlılığı ve bilgisayarın katkısıyla görüntünün dönüştürülebilirliği gibi sınırsız olanaklar sanatçıların videoyu yaratım süreçlerine katmalarındaki başlıca nedenlerdir*" (Görenek Beyaz, 2016: 13). Kökeni İran sanat alanının dışında olmasına rağmen Video Sanatı; sanatçıya etnik özellikli zihinsel kavramlarını ifade etmek için bir araç olarak kullanma fırsatı sağlamıştır. İran'da Video Sanatının ilk gösterimi Ağustos 2001'de Tahran'da bulunan Muze-ye Hunerha-ye Muasır (Çağdaş Sanatlar Müzesi)'da³ Kavramsal Sanatlar adlı sergide yapılmıştır. Ahmad Nadalian, Afshan Ketabchi gibi devrim sonrası birinci neslin öncü video sanatçılarının çalışmalarını söz

¹ Muhammed Hatemi; bazı dini ve akademik aydınların sözcüsü olarak, 1997 seçimlerinden önce ve sonra diğer politik söylemlere alanı kapatan hâkim ideolojik söylemde bir alan yaratmaya ve reformlar yapmaya çalışmıştır. Bu da nihayetinde o dönemde egemen olan totaliter ve dogmatik ideolojinin biraz da olsa yumuşamasını sağlamıştı (Beşiriye, 1382 H.Ş:809).

² Buradaki üçüncü kuşak terimi, esas olarak İslami Devrim (1978) sonrası doğan ve 1990'ların sonlarında ülkenin genç kuşağını oluşturanlar için Hatemi dönemindeki gazeteler tarafından kullanılmıştır. Muhammed Hatemi'nin ana destekçileri olan bu gençler onun seçilmesinde büyük rol oynamıştır (Keshmirshakan, 1393 H.Ş: 349).

Üçüncü nesil sanatçıların ortaya çıktığı 1998-2008 yılları arasındaki üniversite mezunları, sayı olarak 1978-1998 yılları arasındaki üniversite mezunlarının üç katı kadardır. Toplumdaki katı kurallardan dolayı kendilerini ifade etme imkânı ve özgürlüğü tatma fırsatı bulamayan bu gençler, ancak Muhammed Hatemi (1997-2005) döneminde ortaya çıkan toplumsal özgürlüklerden dolayı kendilerini ifade etmeye uygun bir ortam bulabilmişlerdir. Bu nesle ait sanat eserleri de yine Hatemi'nin Cumhurbaşkanlığı döneminde ortaya çıkmaya başlamıştır (Babazadeh, Bayhan, Özışık, 2017:49).

³ موزه هنرهای معاصر .

konusu sergide video Yerleştirme⁴ formunda izlemek mümkündür. İran'da çağdaş sanatın popülerleşmesinden (1990'ların sonları) beri yeni olan video aracını ilk kullanan sanatçılar, ilk nesil video sanatçıları olarak kabul edilmektedir. Ülkede ilk kez Video Sanatı alanında eser üreten bu sanatçılar genellikle resim, grafik, film yapımı, heykel vs. alanlarının hocaları veya usta sanatçıları idi. Birinci nesil Video sanatçıları arasında; Abbas Kiyarostami (1940), Farideh Shahsavarani (1955), Ahmad Nadalian (1963), Rozita Sharafjahan (1962), Behnam Kamrani (1968), Rasul Moarreknejad (1968) , Simin Keramati (1970), Shahram Entekhabi (1963), Khosrow Khosrowi (1964), Morteza Darebaghi (1969), Afshan Kitabchi (1966), Seyfollah Samadian (1954) ve Shirin Neshat (1957) gibi sanatçılar yer almaktadır. Bu sanatçılar sadece Video Sanatı sanatçıları olmayıp Arazi Sanatı, Kavramsal Sanat, Yerleştirme Sanatı, Fotoğraf Sanatı, Fotokolaj gibi yeni sanat formlarında da eserler üretmişlerdir. "Video Sanatı alanında çalışan birçok sanatçı, sanatsal kariyerlerine genellikle geleneksel medyumlarla⁵ başlayıp heykeltıraşlık, ressamlık, fotoğrafçılık veya profesyonel film yapımcılığından sonra video medyumuna yönelmiştir. Ancak bugün birçok genç sanatçı öğrencilik yıllarında Video Sanatını uzmanlık alanı olarak seçebilmekteler" (Darabi, Habib, 1386 H.Ş: 3). Ebrahim Khabbazi ve Amira Ahmadi gibi üçüncü nesil Video sanatçıları bu durumun örneğini sıklıkla görmek mümkündür.

İkinci nesil Video sanatçıları yetiştiren kimi zaman birinci nesil sanatçılarıdır kimi zamansa onların yetişmesine örnek teşkil etmişlerdir. İkinci nesil Video sanatçıları da Güncel sanatın diğer alanlarında eser üretmekteydi. İkinci nesil Video sanatçıları için şu isimleri örnek gösterebiliriz: Tara Goudarzi (1978), Farid Aminoleslam, Arash Fesharaki (1981) Hamed Sahihi (1980), Samira Eskandarfar (1980), Barbod Golshiri (1982), Atefe Mahdiani (1982), Fereshte Alamshah (1976), Parya Vatankhah (1976) vs.

Düşünceyi esas alan ve kavramsal bir yaklaşım sergileyen birinci ve ikinci kuşak Video sanatçılarının eserlerini genellikle dört ana başlık altında ele almak mümkündür: İdeolojik-dini bakış açısı, yerli-millî bakış açısı, evrensel bakış açısı (Özışık, Babazadeh, 2017: 233), sosyal ve eleştirel bakış açısı.

Bu tutumlar ve bakış açıları bazen Abbas Kiyarostami'nin eserlerinde minimalist, bazen Ahmed Nadalian'ın eserlerinde etkileşimli, bazen de Seyfullah Samadian ve Khosrow Khosravi'nin eserlerinde şiirsel ve bazen de Rozita Sharafjahan'ın eserlerinde resimsel bir ifade karşımıza çıkmaktadır (Fattahi, 1388 H.Ş: 121). Kimi zaman Simin Keramati'nin eserlerinde bir otoportreci yaklaşım, Fereshteh Alamshah ve Barbad Golshiri'nin eserlerinde kişisel deneyimler ve günlük yaşam üzerinden anlatımlarla ve kimi zaman da kimlik arayışlarıyla⁶ karşımıza çıkarlar. "*Bu sanatçıların eserleri video performans, salt video, video yerleştirme ve etkileşimli video biçimlerinde ortaya çıkmıştı*" (Farahani, 1395 H.Ş: 4).

Güncel sanatın ağırlıklı olarak İran sanatında yer almaya başlamasından bu yana neredeyse yirmi üç yıl geçmekte ve günümüz Video Sanatı alanında ilerleyen genç sanatçılar; internet, medya, dil eğitimleri ve uydu gibi mecralar aracılığıyla dünyadaki güncel sanat akımlarına daha da yaklaşmışlardır. Diğer yandan küreselleşme dalgaları neticesinde dünyadaki durumlara daha hâkim olduklarından çağın temel ihtiyaçlarını göz önünde bulundurarak bu alanlarda kabul edilebilir, uygun eserler yaratıyorlar. Bu yeni ortaya çıkan genç sanatçılar İran Video Sanatının üçüncü nesil sanatçıları teşkil etmektedir. Bu sanatçılara Arezoo Bagh Sheikhi (1990), Anahita Norouzi (1983), Atefeh Khas (1985), Bahar Samadi (1981), Behnaz Khaleghi , Ehsan Mohammadloo (1988), Haleh Jamali, Siavash Naghshbandi (1987), Shirin Abedinirad (1986), Shahrzad Amri, Razieh Goodarzi, Pooya Abbasian (1985), Maryam Nazari (1990), Maede jenab, Setareh Hosseini (1979), Amir Ahmadi (1991), Ebrahim Khabbazi (1988) gibi şahsiyetler örnek gösterilebilir.

Üçüncü Nesil İran genç Video sanatçılarının yaklaşımlarını ve eserlerini tanıtmak için araştırmamızın devamında bunların içinden örnek olarak seçtiğimiz⁷ şu sanatçılar hakkında bilgi verilip her birinin çalışmalarının kapsamı ele alınarak birer eseri incelenecektir: Setareh Hosseini, Amir Ahmadi, Arezoo Bagh Sheikhi ve Ebrahim Khabbazi.

2.İran'da, Üçüncü Nesil Video Sanatı Sanatçıları

⁴ Video İnstalation

⁵ Güncel Sanatta medyum hakkında daha fazla bilgi için bakınız: Işık Ece, Güncel Sanatta Medyum: Kuramsal Bir Değerlendirme, [İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi](#).

⁶ İran Video Sanatında kültürel unsurlar ve kimlik konusunda daha fazla bilgi için bakınız: (Bakhshi, 2016, 254).

⁷ Söz konusu sanatçılar, İran'da 2021 Şubat'ta Video Artist sitesi tarafından genç Video sanatçıları için düzenlenen "Benim Dünyam 2020 " adlı sergide ve "Kule Video" projesi başlığı altında yer alan sanatçılardan seçilmiştir. Seçim kriteri ise üretimlerini genellikle Video Sanatı üzerine yapıyor olmalarıdır.

2.1. Setareh Hosseini (1979, Tahran)

Müzik ve resme alaka gösteren bir ebeveyne sahip olan Hosseini, sanatla henüz çocuk yaşlarda tanışmış; hatta annesinin resim faaliyetine tanıklık ederken kendisinin sanat görüşü şekillenmeye başlamıştır. Sanata olan bu ilgisi üniversitede grafik öğrenimi ve ardından illüstrasyon mastırı ile daha ciddi bir hal almıştır.



Görsel 1. Setareh Hosseini (1979, Tahran)

Sanatçı (Görsel 1); resim ve illüstrasyon gibi daha geleneksel medyumların/malzemelerin yanı sıra fotoğraf ve video gibi güncel medyumları da kullanarak bu iki farklı sanat atmosferinden beslenmektedir (URL 26).

Setareh Hosseini'nin yapıtları, kendisinin de dahil olduğu İranlı genç kuşak sanatçıların içerisinde özel bir yer teşkil eder. Çalışmaları araştırma odaklıdır ve genellikle yaban hayatı ve doğal kaynakların önemi (Eser Adı: Boşlukta Durmak, 2014), çevre ve gezegen (Eser Adı: Dünya Sıyahtır, 2020) gibi çevresel konularla ilgilidir.

Ele aldığı diğer konular ise kişisel tecrübeleriyle edindiği ve kendisi için zihinsel kaygılar oluşturan yaşam (Eser adı: Evham 2020), insanların birbiriyle ilişkileri (Eser Adı: Geçiş, 2017) ve günümüz toplumunun eski samimiyet ve saflığından uzaklaşması ve bu toplumdaki insanların birbiriyle ilişkileridir (Eser Adı: O esna da, 2016).

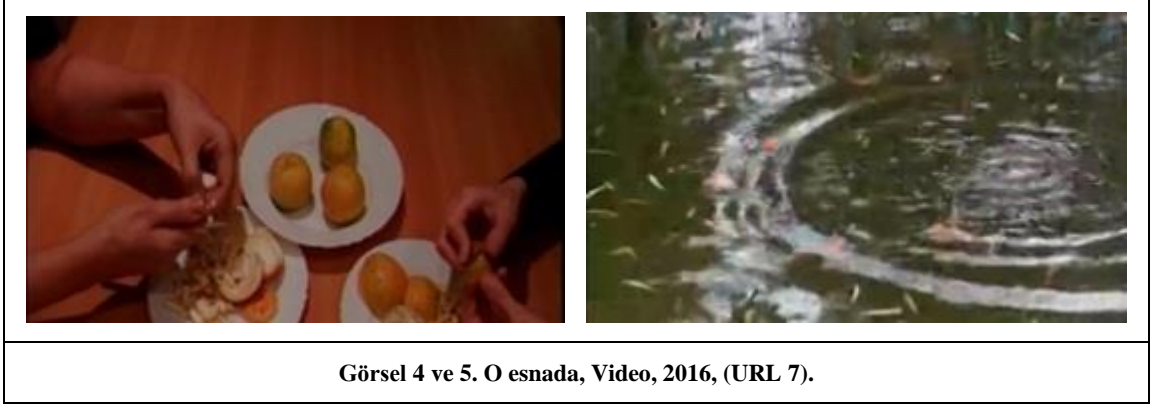


Görsel 2 (Sol). Evham, Video, 2020, (URL 5).

Görsel 3 (Sağ). Geçiş, Video, 2017, (URL 6).

Sanatçıya göre günümüz İran insanında yaşayan tek şey; bir zamanlar güzelliğin ve cennetin timsali olan İran Bahçeleri'ne⁸ ve ebedi hatıralara duyulan özlemdir (Eser Adı: Çiçeklerin Yolundan, 2018).

⁸. İran'da bahçe sanatı; uzun bir geçmişe sahiptir tüm dönemlerde İran bahçelerine gösterilen ilgi özellikle İslam'dan sonra büyük oranda artmıştır. İran Bahçeleri konusunda daha fazla bilgi için...; (Pouya, Demirel, 2016: 96).



Eserlerine ikonolojik bir bakış açısıyla bakıldığında eller, baloncuklar, bazen sembolik bazen sürreal dekoratif çiçekler gibi unsurları ve aynı zamanda ülke kadınlarını temsil ettiği otoportrelerini çalışmalarının genelinde görmek mümkündür. Kaçar dönemi kadın-erkek resim figürleri gibi kültürel unsurların da zamansal ve kültürel açıdan yeni bağlam ve anlamlarda kullanılması sık sık görülmektedir.



Setare Hosseini'nin eserleri illüstrasyon gibi geleneksel medyum görünümünde olsa da kavramsal niteliktedir. Ayrıca video ve resim eserleri gibi Güncel sanat formunda oluşmaktadır. Eserlerinde insanın evrendeki yıkıcı rolü ve uygunsuz davranışlarını hayıflanma, eskiye özlem, hayret dolu bir görüşle ele alırken eleştirel bir anlatım kullanır.

Sanatçının eserlerinde kullandığı “tükeniş” ve “kaybetme” kavramları bu görüşlerin kanıtıdır. Ancak sanatçı eserlerinde yoğun olarak işlediği tüm bu karamsarlıklara rağmen yine de eserleri içerisine ümit kıvılcımları serpiştirmekten vazgeçmez.

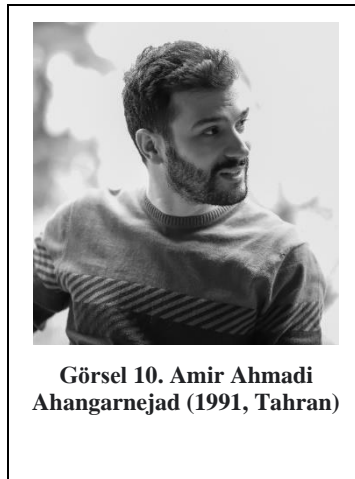
“Beni duyuyor musunuz?”, Video, 2021



“Beni duyuyor musunuz?” adlı eseri Covid 19 pandemi sürecinde düzenlenen “Benim Dünyam” başlıklı bir video projesinde çevrimiçi olarak sergilenmiştir. Çalışmada bir kadın bisiklet sürmektedir ve biz bu kadının kendisini değil sadece gölgesini görmekteyiz. Videoda Covid 19 sebebiyle yaşadığımız pandemi sırasında herkese tanıdık gelen girift sesler duyulmakta ve dijital ağ kullanıcılarının internet bağlantılarında sıklıkla yaşadıkları kopmanın ardından yeniden bağlantı kurma çabaları seslerle yansıtılmaktadır. Sanatçı başlangıcı pandemi dönemiyle hızlanan dijital çağda var olup olmamanın belirsiz durumunu psikolojik bir bakış açısıyla bu videoda, görüntüler ve sesler aracılığı ile gözler önüne serer. Gidip de ulaşamayan, var olan ama aynı zamanda da olmayan tıpkı görünmeyen gerçek bir dünyanın habercisi olan Platon'un gölgeler dünyası gibi, bir insanın varlığını yalnızca gölgelerden ve ona dair işaretlerden anlamaktayız. Sanatçının seyirciye hissettirdiği bu karmaşıklıklar ve gölgeler dünyasına atılmış olan insanlar, birbirlerini göremiyor ve iletişim kuramıyorlar. Sanatçı onların tek iletişim yollarını ümitsizce seslerde arar. Pandemi döneminde ortaya çıkan dijital dünyaya uyum sağlamaya çalışan sanatçı, insanın bir sosyal varlık olan kimliğine dikkat çekerek yeni düzende kaybolan iletişimi tekrar kurmaya çalışır. Sanatçı eser metninde şöyle der: "Bu sene ses sese yetişmiyorsa artık insan insana hiç yetişemez !"

2.2.Amir Ahmadi Ahangarnejad (1991, Tahran)

Çocukluğundan beri fotoğrafçılık ve analog kameralarla ilgilenen Amir Ahmadi(Görsel 10), üniversitede Görsel İletişim Tasarımı alanında öğrenim görerek fotoğraf ve Video Sanatındaki çalışmalarına profesyonel olarak çalışmaya başlamıştır. Üslup ve perspektif açısından bir birlik taşıyan sanatçının eserlerinde çevredeki ortamın bir tür canlandırılmasıyla karşı karşıyayız. Sanatçının çocukluğundan beri gerçekleştirmek istediği çevresindeki nesnelere canlandırma hayali; ünlü sanat eserlerindeki karakterleri canlandırmaktan Auschwitz toplama kamplarında ölen Yahudileri diriltmeye kadar çeşitli eserlerinde görülmektedir.





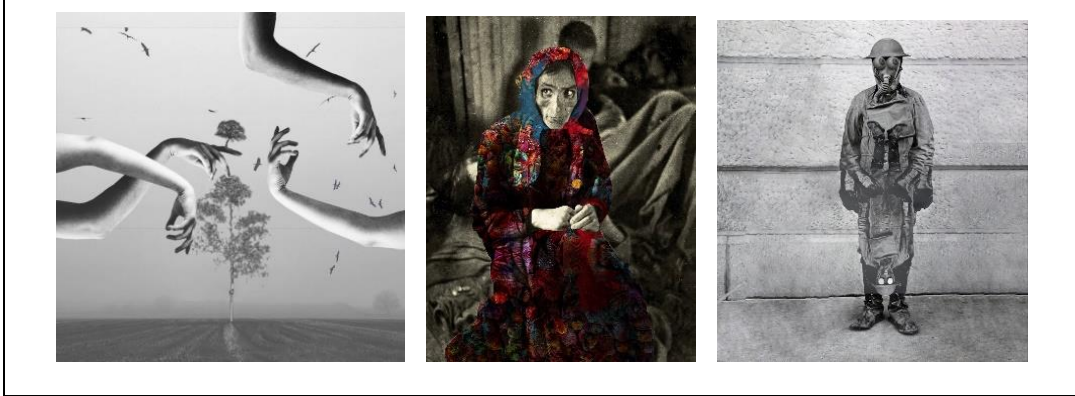
Görsel 11 (Sol). Gözlerimi açtım, Video, 2021, (URL 11).

Görsel 12 (Sağ). Sarımsak sirkesi, Video, 2021, (URL 12).

Sanatçının eserlerinde yer alan konuları gruplara ayırmak gerekirse şöyle bir tasnif yapabiliriz:

1. Sanatçının eleştirel bakışı doğrultusunda kültürler arası unsurları dünyaca ünlü eserlerin figürleri (Eser Adı: Sarımsak Sirkesi, 2021) ile mizahi ve ironik birleştirmesiyle ortaya çıkan eserler (Eser Adı: Fahri Sülük, 2021).
2. Holokost (Eser Adı: Gözlerimi Açtım, 2021) ve İran-İrak Savaşı (Eser Adı: Uyku, 2021) gibi tarihi olayları yeniden yorumladığı eserler.

Sanatçı, yapıtları hakkında şöyle görüş bildirir: "*Çoğunlukla eleştirel nitelikte olan bu yapıtlar, beni etkileyen olaylardan ve etrafımdaki insanların yanlış davranışlarından kaynaklanan anlık duygularıma dayanmaktadır. Eserlerim herhangi bir izleyicinin onlarda kendisini görebileceği birer ayna gibidir ve seyirciye olumsuz yönlerini göstererek ruhunun arınmasını sağlamaktadır*" (Görüşme 08.02.2021).



Görsel 13 (sol). Mesafe, Video, 2021, (URL 13).

Görsel 14 (Orta). Holokost, Video, 2021, (URL 14).

Görsel 15 (Sağ). Ben, Video, 2021, (URL 15).

Eserlerine eşlik eden ve adeta şiir niteliği taşıyan yazıları, yapıtlarıyla öylesine bütünleşmiştir ki biri olmadan diğeri eksik bir mana taşımaktadır. Ayrıca bu yazılar sanatçının düşündüklerini fısıldamasına benzetilebilir.

Sabit ve durağan kadrajlar, izleyiciye doğrudan ve etkili bir bakışla bakan kamera önündeki öznel, atmosfere hâkim mutlak ve gerçeküstü bir sessizlik ve dinginlik eserlerinde görülen diğer özelliklerdendir. Ayrıca bazı eserlerine derin ve ümitsiz bir hüznü eşlik ederken, bazılarında ise mizahi ve sinsî bir tavır hâkimdir.



Görsel 16. Hoş kafes, Video, 2021, (URL 16).

"Canım güneş istiyor

Ağaçlara ve yüksek dağlara, göklere, göçmen kuşlara ne mutlu

Ve yorgun insanlarla konuşma ıstırabını çeken yüreğimdeki sönmüş bir alev.

Neler yapmıyoruz ki

Canım güneş istiyor...

Görülmek niyetiyle filmimizi çekmek istiyorlar.

Bütün yollardan geçmişimdir

Sen görülmek için gel otur...

Benim yolum uzun, senin yolun kısa ve mükerrerdir.⁹

"Moha"¹⁰ (URL 10).

"Hoş Kafes", Video , 2021

Kuzey İran'daki Nowshahr ormanlarında çekilen soğuk, sisli atmosfer, köhne kuru ağaç parçaları, her biri metal plakalarla işaretlenmiş, kamera merceğine bakakalan sersemleşmiş insanlar gibiler. Kadrajın ana konuları olan bu kuru ağaçlar arkasında bir ayrılış ya da bir nevi kitlesel göç işaretleri dikkat çekmektedir. Anlatılan hikâye bir trajediyi merkeze almaktadır ve bu hikâyenin trajik yönü, sanatçıya göre ormanın kralı olan fillerin göçüdür. Bu sesli videoda ürkütücü bir ses ile göç eden fil ve kuşların sesini uzaktan duyabilmekteyiz. Sanatçı İran'ın günümüzdeki bilinen tedirgin atmosferinde duyduğu hayreti ve toplumdaki çaresizliği hassasiyetle gösterebilmiştir. Sanatçının izleyicisine adeta çarpıcı bir ifade ile dile getirdiği endişesini şu sözlerinden söz konusu eseri nasıl bir görüş ve duygu durumuyla oluşturduğunu anlayabiliriz: "Nefes alıyorsun ama yaşamıyorsun. Günlerini sürekli meçhul bir yarını düşünerek geçiriyorsun. Her an tanıdıklarını ve aileni düşünerek onların başına kötü bir şey gelmesi fikri ile endişeleniyorsun! Bu duyguları sadece o ortamda yaşayanların anlayabileceğini düşünüyorum" (Görüşme 08.02.2021).

2.3. Arezoo Bagh Sheikhi (1990, Tahran)

Sanata ilgisi çocukluk yıllarına dayanan Sheikhi (Görsel 17); disiplinler arası çalışmayı benimseyen görüşüyle Tahran Sanat Üniversitesinde önce resim alanında öğrenim görmüş, ardından yine aynı üniversitenin illüstrasyon bölümünde yüksek lisansını tamamlamıştır. Lisans öğreniminden bu yana profesyonel olarak resim ve Video Sanatı ile ilgilenmektedir (Görüşme 06.04.2021)

⁹. Sanatçının resmi instagram hesabından alınan metin yazar tarafından Farsçadan çevrilmiştir.

¹⁰. Sanatçının kendi sanatsal kimliğine verdiği lakaptır.



Görsel 17. Arezoo Bagh Sheikhhi
(1990, Tahran)

Arezoo Bagh Sheikhhi'nin video eserlerinde, insanın sebep olduğu doğadaki tahribata ve bu tahribatın sonucu olarak doğada meydana gelen olumsuz değişimlere duyduğu hisler genellikle ele aldığı konulardandır: (Eser Adı: Beklemenize Gerek Yoktur, 2015) ve (Eser Adı: Küresel Isınma ve Su Savaşları, 2017). Ayrıca "Ateş ve Ekmek" adlı eserinin konusu olan savaş ve savaşın beraberinde getirdiği çeşitli sorunlar, sosyo-politik koşullar sanatçıyı etkileyerek eserlerine yansıyan konular arasındadır: (Eser Adı: Ateş ve Ekmek, 2019). Sanatçı kah son zamanlarda insanların yaşadıklarına bir ağıt (Eser Adı: Ağıt, 2020) kah İran toplumunun makineleşmesi nedeniyle kültürel ve ulusal geleneklerin yok edilişi ve tekrar kazanılmasının mümkün olmayacağı için ağıt yakar (Eser Adı: İplik, 2020). Milli-kültürel değerlerin korunmasını önemseyen bir sanatçı olduğu için eserlerinde kültürel unsurların kullanılmasına özellikle önem verir ve eserlerini bu bakış doğrultusunda üretir. Sanatçı; unutulmaya yüz tutmuş kültürel simgelerden biri olan doğal bitkilerle geleneksel boyama yerine kimyasal boyaların kullanımı ve makineleşmeyle seri üretimin yaygınlaşması meselesini ele aldığı "İplik" adlı çalışması geleneğin devamı konusunda gösterdiği önem ve hassasiyetin etkisiyle oluşturulmuştur.



Görsel 18 (Sol). Ağıt, Video, 2021, (URL 17).
Görsel 19 (Sağ). Ateş ve ekmek, Video, 2019 (Sanatçının izni ile)

"İplik", Video, 2020

Sanatçı bu çalışmasında geleneksel boyama konusuna odaklanarak bir video yerleştirmesi ortaya koyar. Yapılan video, Kaşan şehrinde tarihi bir binanın mahzeninde suni bir ateş üzerine konulan bir kazan içine yansıtılmaktadır. İran kültüründen kaybolup gidenler için bir nevi ağıt niteliği taşıyan bu esere ikonoloji analizi açısından bakıldığında boşluk, karanlık bir oda, eski ve terk edilmiş ev gibi "yokluk" kavramının farklı simgeleri üzerine kurulduğu görülmektedir.



Görsel 20. İplik, Video, 2020, (URL 18).

Videoda sahneler sırasıyla “doğal renkler”, “boyacının elleri”, “boyahane tavanının zemindeki gölgesi”, “boyanmış iplikler” ve ipliklerin yerinin boş olduğu “yokluk” algısını gösteren bu son sahne ile birlikte hepsi boş, karanlık bir mahzendeki eski görevinden yoksun bir antika kazan içinde gösterilmektedir. Buna ek olarak bir kadının; Kaşan lehçesinde acılı bir sesle söylediği, Kaşan çöl şehrinin ve karanlık mahzenlerinin sessizliğini kıran mekânı saran, güftesinde dönemin dertlerini barındıran ağıtsal türküsü duyulmaktadır. Türkünün hüznü ahengi Farsça bilmeyen insanlara da o sözün ötesindeki duyguyu hissettirmektedir.

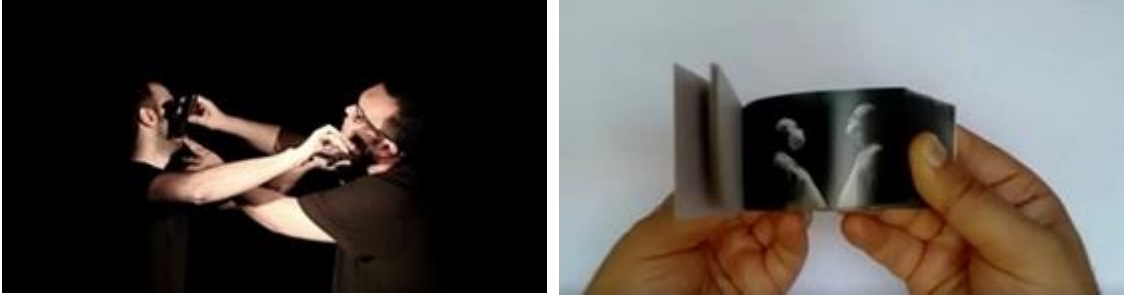
Sanatçı sanatını şöyle açıklar: “Sahip olduğumuz, temelimizi oluşturan ve bizlere yadigâr kalan değerleri her zaman korumaya ve onlardan yararlanmaya çalışıyorum. İran sanatının bezeme ve tezyinat potansiyelini kullanarak güncel bir bakışla tekrar kullanmaya çalışıyorum. Çalışmalarında İran’ın özgün sanatları olan minyatür, halı ve çinilerdeki desenleri ve genel olarak yerel sanatsal unsurları kullanıyorum. En büyük dertlerim çevre krizleri, cinsiyet eşitliği ve barış meselesidir. Bir sanat eseri sıradan bir yaratım olmadığı, bir ifade dili ve söyleyecek sözü olması gerektiği için bir sanatçı olarak eserlerimi kültürümün ifade dili haline getirmeye çalışıyorum...” (Görüşme 06.04.2021).

2.4. Mohammad Ebrahim Khabbazi (Tahran, 1988)

1988 doğumlu Mohammad Ebrahim Khabbazi, Tahran’da yaşayıp disiplinler arası çalışan görsel iletişim alanında öğrenim görmüş bir sanatçıdır. Sanat alanındaki profesyonel kariyerine çağdaş insan ile iktidar arasındaki ilişkiye odaklanarak Video Sanatıyla başlamıştır. Sanatçı düşüncelerini Performans sanatı, Video Sanatı, Video Kolaj ve Animasyon aracılığıyla anlatmaktadır. Çocukluk döneminde resim yapan, bilim kurgu filmlerine ilgi duyan sanatçının çoğu resmi canavar ve kurgusal karakterlerdi ve bunlar daha sonra çizgi romana dönüştü. Gençlik çağına gelince bilgisayar vasıtasıyla edindiği yeni deneyimleriyle illüstrasyon ve animasyonlar yapmaya başladı.



Görsel 21. Mohammad Ebrahim Khabbazi,
(1988, Tahran)



Görsel 22 (Sol). Bir savaş hikayesi, Video, 2020. (Sanatçının izini ile)

Görsel 23 (Sağ). Bir savaş hikayesi, C- Print, Bw, 2020, (URL 19).

İleriki zamanlarda kendini tanıma uğraşı devam ederken çevresinde yaşananlara tanık olmasıyla çalışmalarını kavramsal bir boyuta dönüştürdü ve böylece video kamerasıyla ilk videolarını ve kavramsal görsellerini ortaya koydu (Görüşme 06.04.2021). Sanatçı video sanatının dünyayı ampirik bir şekilde anlamak için bir araç olduğuna inanmaktadır. İlham kaynağı etrafındaki dünya, toplum, insanlar ve nesnelere olan sanatçı televizyona Nam June Paik gibi eleştirel bir gözle bakar; Video Sanatını, çevreye eleştirel ve duyarlı bir bakış açısına sahip bilinçli izleyiciler için iyi bir seçim olarak görür.



Görsel 24 (Sol). Dünya insansız başladı ve onsuz sona eriyormuş, Video, 2019- 21, (URL 20).

Görsel 25 (Sağ). Sayım memuru, Video, 2020, (URL 21).

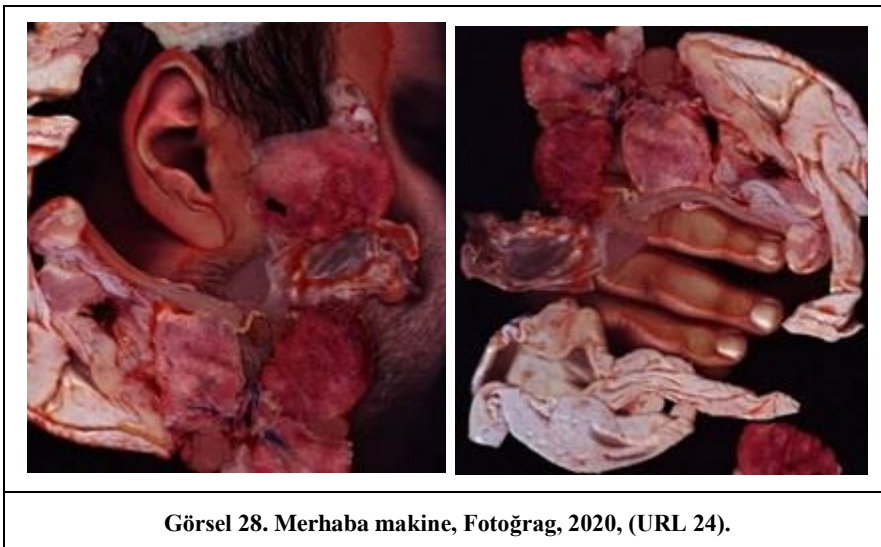
Sanatçı çalışmalarında eşyalar arasındaki ilişkiye, insan ile eşya arasında kurulan sosyo-eşyasal bağlantılara ve bu ilişkilerden ortaya çıkan anlamı önemli bir yer vermiştir. Bu bağlamda günlük hayatımızdaki kalıplaşmış bağlantıları sorgulamıştır: Kitapların, masa lambasının, tabaklıkta tabaklarla bardaklarla bir arada yerleşmesi (Eser Adı: Dünya İnsansız Başladı ve Onsuz Sona Eriyormuş, 2019- 21); tomurcukların ölmüş babasının ters konulmuş fotoğrafı yanında bulunması ve çiçeklerin açması (Eser Adı: Keşke Yüzünün Nurunu Sana Gösterebilseydim, 2020); eski aile fotoğraflarının gaz sayacı üzerinde konulup sergilenmesi (Eser Adı: Sayım Memuru 2020) buna örnektir. Zamanla insan ile özel eşyası arasında kurulan duygu dünyası eşyaya özel anlam yükler ve bu sosyo-eşyasal bağlantılar devam edene kadar eşya anlamını korur.¹¹

¹¹ Eşyaya anlam verilme konusunu ele alan Halide Edip Adıvar'ın "Mor Salkımlı Ev", Valter Benyamin'in "Berlin'de Çocukluk" ve Orhan Pamuk'un "Masumiyet Müzesi" romanlarına bakabilirsiniz. "Mor Salkımlı Ev" ile ilgili "Eşya ve İnsan" adlı kitaptan birkaç satır: "Tekrar taşındığında ev vaktiyle sahip olduğu atmosferi ve insanda uyandırdığı duyguyu açıkça kaybetmiştir [...] Adıvar evde daha sonraki yaşantısını geçirirken orada artık diğer şeylerin örneğin; arkasına geçtiğinde neredeyse manastırda hissedilebilecek bir huzuru hissettiği perdeler gibi, pozitif bir anlam kazandıklarını ortaya koyar" (Nohl, 2018;173).



Bu da eşyanın iletişimsel belleğini oluşturur. Bu tür bellek bu iletişimle yaşar ve kendini korur. Fakat bağlaçsal transaksiyon alanları değişirse ya da bu bağlantılar aktarılmadıysa eşyanın belleği de değişir ve artık eşya anlamını kaybeder. Sanatçı Yabancılaştırma yöntemiyle sürekli ilişkilerin türünü değiştirir ve kurulan bağları kırarak yeni ilişkiler kurmaya çalışır ve onlara yeni anlamlar yüklemeyi hedefler. Ancak sanatçı ile iletişimsel bellek oluşturan eşya, izleyici için özel bir anlam taşımadığı ve sanatçı ile eşya arasındaki aynı ilişkiye sahip olmadığı için izleyicide kültürel belleği ifade eder. Sanatçı eşya ile arasında kurduğu yeni ve alışılmadık dışındaki bağlantıları kullanarak kalıplaşmış, bilinen anlamları kırıp yeni anlamlar ortaya çıkarır. İzleyiciyi yeni bir durumla karşı karşıya getirerek onun için bütün ezberleri bozar, eşyaların anlamını tazeler ve yeniden hatırlatır. Sanatçının söz konusu bakış açısını, çeşitli çalışmalarının neredeyse hepsinde bir temel oluşturduğunu görebilmekteyiz: Çileklerin bir eski fanusa yerleştirilmesi gibi (Eser Adı: Binbir Gece Masalları, 2020) nesnelerin alışılmadık dışında dizilişleri, farklı nesnelerin parçalarını yeni bir kompozisyonda birleştirerek yeni nesneler oluşturulması gibi (Eser Adı: Düşünce, 2020). Ayrıca çevreye göz atmalarında nesnelerin kasıtlı olarak değil, zaman içinde insanlar tarafından rasgele yan yana bırakılarak oluşan eşyanın yeni ilişkilerini keşfeder fakat bu sefer kompozisyonlara mekân kavramının eklenmesi de sanatçının objektifine yansımaktadır. Yıllardır unutulmuş bir park alanında spor ekipmanlarının çekimini içeren çalışmasını örnek olarak verebiliriz. Zaman içinde uzayan otlar arasında kaybolan aletleri sanatçının objektifinden görmekteyiz fakat hiç tanıdık gelmeyen mekan ve yeni ilişkiler, dünyanın sonu gelmiş gibi bir duygu uyandırmaktadır (Eser Adı: Şehir, 2020).

Sanatçı bu bağlamdaki işleri için "*Sanat deneyimlerim, nesnelere ilgili heterojen bağlantılara (Eser Adı: Hello Machine, 2020) ve onlarla meşgul olan duygularıma odaklanıyor. Bence uzam ve madde bilinçaltına sahiptir, yalnızken bunları keşfetmeye ve onları video çalışmalarımında göstermeye çalışıyorum. Nesnelere, bitkiler, bulutlar vs. onlar bilinçaltımın bir parçası ve onları kendi bilincime dönüştürüp açığa çıkarmak istiyorum*" demektedir (Görüşme 02.05.2022).



"Bu Güne Kadar Hiçbir Makam İstifa Etmedi", Video, 2020

Ebrahim Khabazi'nin bir diğer hassasiyeti ise günün sosyal olay ve faciaları üzerine kuruludur. İnsan kaynaklı kusur ve hatalardan doğan felaketselere eleştirel bir gözle yaklaşmaktadır. Bu eleştiriler İran toplumunun geleneksel ataerkil kültüründen ve bunun sonucunda ortaya çıkan şiddetten (Eser Adı: Romina, 2020), hükümet otoritesinin halka uyguladığı şiddete (Eser Adı: Kan ve Can, 2020), ülke yönetimindeki eksikliğin (Eser Adı: Bu Güne Kadar Hiçbir Makam İstifa Etmedi, 2020) (Eser Adı: Sol El, 2021) yol açtığı sonuçlara (Eser Adı: Çocuk Kerim Semii 1986'da, 2020) kadar uzanan geniş bir kapsamdadır.

2020 yılında İran'da meydana gelen P723 yolcu uçağının İran Silahlı Kuvvetleri tarafından hata sonucu düşürülmesi elim bir faciaya yol açarak uçakta bulunan çocuklar dahil 176 kişi yolcu hayatını kaybetti. Sanatçı bu olaya eleştirel bir tepki niteliğindeki "Bugüne Kadar Hiçbir Yetkili İstifa Etmedi, 2020" adlı eserini ortaya koymuştur.



Görsel 29 ve 30. Bu Güne Kadar Hiçbir Makam İstifa Etmedi, Video, 2020, (URL 25).

DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

1998'li yıllar İran'da yepyeni bir sanat anlayışının ortaya çıktığı görülür. Bu yeni sanat anlayışıyla üreten sanatçılar devrim döneminde dünyaya gelen ve ülkenin üçüncü nesil sanatçılarıdır. Önceki nesil sanatçılarına göre üslup ve kavramsal açıdan hayli farklılık gösteren bu genç nesil sanatçıların bütün gayesi; günceli yakalamak, dünya gündemine uyum sağlamak ve günümüzde yaygın olan Güncel Sanat'ı benimsemek ve bu doğrultuda eser üretmektir.

Fakat İran Güncel Sanatı'nı belirgin yapan asıl şey, sanatçıların kendi yaşantı ve tecrübelerinden yola çıkarak yaşadıkları zamanın en temel kişisel, sosyal ve politik ihtiyaç ve sorunlarını eserlerinde ortaya koymalarıdır. Önceki nesil sanatçılar için Modern Sanat anlayışı ve estetiği önemliyken üçüncü nesil genç sanatçılar için kavram daha ön plandadır. Söz konusu genç sanatçılardan Video Sanatına daha çok odaklanan kişiler seçtiği konularını, toplumda yaşadıkları ve karşı karşıya geldikleri sorunlardan esinlenirken dünya çapında yaşanan sorunları da ele almışlardır. 1998'li yıllarda ortaya çıkan yeni sanat anlayışıyla birlikte Video Sanatı, Performans Sanatı, Yerleştirme Sanatı, Arazi Sanatı ve Kavramsal Sanatlar gibi yeni sanat biçimleri uygulanmaya başlamıştır.

İran'da 1998 yılından itibaren varlık gösteren üç nesil Video sanatçılarından üçüncü nesle ait genç dört Video sanatçısının eserlerini ele aldığımız çalışmamızda sanatçıların eserleri hakkında şöyle bir değerlendirme yapmak mümkündür:

Çalışmalarında bir yandan İran'da kadınların sınırlı yaşamını ele alan Setare Hosseiyini, diğer yandan insanın doğada sebep olduğu tahribata dikkat çeker. Bunun yanı sıra modern çağ ve ondan sonra dijitalleşmenin yavaş yavaş yaygınlaşmasıyla maddi-manevi kültürel mirasın yok edilişi ve bunun neticesinde insanın hissettiği duygusal boşluğu vurgular.

Amir Ahmadi eserlerinde bir yandan yaşadığı toplumundaki insanların davranış biçimlerine alaylı bir gözle yaklaşırken öte yandan içinde bulunduğu toplumun ümitsizce sürdüğü yaşamı; ülkeye hâkim olan donuk, soğuk, korku dolu atmosferi yansıtmaya çalışmaktadır. Tarih boyunca insanlığa yaşatılan zulümleri eserlerinde ele alan sanatçı, savaşın ve zulmün yerine daima barış dolu bir atmosferin egemen olduğu dünyayı düşler.

Arezu Bagh Sheyhi ise eserlerinde kültürel miras, kuraklık, suyun korunması ve barış gibi evrensel konuları ele almaktadır ve çoğu zaman dikkatleri kültürel mirasa çeker, onların kaybını vurgular.

E. Khabbazi çalışmalarını genellikle çevresiyle kurduğu sosyo-eşyasal, sosyo-kültürel ve sosyo-mekansal bağlar üzerine inşa eder. Yaşadığı çevre ve topluma karşı duyarlı bir hassasiyete sahip olan sanatçı kimi zaman ataerkil kültürü eleştirir kimi zaman iktidarı. Tanık olduğu adaletsizlik ve facialara daima eleştirel bir üslupla yaklaşarak gerçekleri gözler önüne serer. Ayrıca sanatçı; adeta kimliğimizin bir parçasını oluşturan, dünyamıza anlam katan “eşya” kavramına odaklanmaktadır. Eserlerinde insanın eşya ile arasında kurduğu bağa ve bu yolla eşyaya yüklenen anlama dikkat çeker ve bu gizli manaları açığa çıkarmaya odaklanır.

Bu dört sanatçı ve onlara ait eserler özelinde ele aldığımız çalışmamızda, tamamen kavramsal bir çerçeveye sahip olan üçüncü nesil genç Video sanatçılarının genel bakış açısı ve yönelimlerini şu şekilde gruplandırabiliriz:

- Tarihi, sosyal ve politik konular üzerinden yola çıkan eleştirel bakış açısı: Ebrahim Khabazi'nin eserlerinde toplumda yaşanan insani trajedilerin ve Amir Ahmadi'nin eserlerinde Yahudilerin Holokostu ve İran-İrak savaşı gibi insani trajedilerin tasvir edilmesi yoluyla...
- Nostalji, kültürel unsurlar ve ulusal geleneklere atıfta bulunarak kültürel kimliğe sadık kalmak düşüncesi: Setareh Hosseini ve Arezoo Bagh Sheikhi'nin eserlerinde anıları kaybetme duygusu ve özleymiş yoluyla anlatmak...
- Çevre, su, savaş, barış ile ilgili evrensel fikirler: Setare Hosseini ve Arezoo Baghsheykhi'nin eserlerinin genelinde...
- Kültürün kaba yönlerine gönderme yaparak kimliğe eleştirel bakış: Amir Ahmadi'nin eserlerinde mizah ve ironi yöntemi ile...
- Ülkenin değişken ve istikrarsız siyasi ve ekonomik ortamını referans alarak psikolojik ve güvenlik kaygıları içeren düşünceler: Amir Ahmadi'nin eserlerinde ölüm hissi ile dolu sürreal alanların ortaya çıkması ile...
- Nesnelere referans vererek psikolojik düşünceler: Ebrahim Khabbazi'nin eserlerinde, genellikle Yabancılaştırma yöntemiyle günlük yaşamdan ve çevreden kesitler seçimi ile...

Ayrıca araştırmamızdan edindiğimiz gözlemlerle üç nesil Video sanatçılarından birinci ve ikinci neslin başlangıçta resim ve illüstrasyon gibi farklı alanlarda varlık göstermiş olsalar da üçüncü nesilde diğerlerinin aksine Khabbazi ve Ahmadi gibi sanat yaşamlarının başından itibaren Video Sanatı alanında eser üretildiği sonucuna varılmaktadır.

KAYNAKÇA

- Afsarian, İ. (1390 H.Ş). Cevanan-i Seadetmend. *Feslname-ye Hirfe dergisi*, 39: 126-135.
- Ahmadi, A. (08, 02. 2021). Sanatçı İle Görüşme. (H. Babazadeh, Röportaj Yapan) Tahran.
- Babazadeh, H., Bayhan, A. A., Özışık, C. D. (2017). Çağdaş Dönem İran Görsel Sanatı ve Sanatçıları Üzerine Bir Değerlendirme. *Turkish studies*, 12/13: 31-70.
- Bagh Sheykhi, A. (06. 04. 2021). Sanatçı İle Görüşme. (H. Babazadeh, Röportaj Yapan, & H. Babazadeh, Çevirmen)
- Başiriye, H. (1382 H.Ş). *Agl Der Siyaset*. Tahran: Negah-i Moasır.
- Bakhshi, A. (2016). *Berresi-ye Anasür-e Ferheng-e İrani der Video Art-haye Muasır-ı İran*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Elzahra Üniversitesi, Tahran.
- Darabi, H., Habib, S. (1386 H.Ş). Payam-hay-i Biseda.
- Farahani, B. (1395 H.Ş). *Berresiye Sahtar-e Censiyeti-ye Zenane Der Asar-e Video Art-haye Zen-e İrani*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Hüner Üniversitesi, İsfahan.
- Fattahi, S. (1388 H.Ş). *Video Art ve Ruykerd-i Honermendan-e İrani*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Hüner Üniversitesi, Tahran.
- Görenek Beyaz, G. (2016). Nam June Paik ve Onun Tabula Rasa'sı: Video. *İstanbul Aydın Üniversitesi Dergisi*, 29: 1-16.
- Keshmirshekan, H. (1389 H.Ş). Olguhayi Beray-i Moasiriyet Der Hüneri Emruz-e İran. *Hüner-i Ferda Dergisi*, 1+1: 92-104.
- Keshmirshekan, H. (1393 H.Ş). *Honer-i Moasır-i İran*. Tahran: Nazar.
- Khabbazi, E. (02. 05. 2021). Sanatçı İle Görüşme. (H. Babazadeh, Röportaj Yapan, & H. Babazadeh, Çevirmen)
- Nohl, A. M. (2018). *Eşya ve İnsan*. (Ö. Saatçı, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Özışık, C. D., Babazadeh, H. (2017). Çağdaş İran sanatında Kavramsal Çerçeve. *Asos Journal*, 56: 231-240.
- Pouya, S., Demirel, Ö. (2016). İran bahçe sanatının ve tasarım özelliklerinin araştırılması, *Artvin Çoruh Üniversitesi Orman Fakültesi Dergisi*, Cilt: 17, Sayı: 1, 96-105.
- Yılmaz, M. (2006). Modernizmden Postmodernizme (1. baskı). Ankara: Ütopya.
- URL 1: https://www.instagram.com/setareh_h/, Erişim Tarihi: 21.03.2021.
- URL 2: <https://www.instagram.com/p/CK8NOMPAXN8>, Erişim Tarihi: 11.06.2021
- URL 3: https://www.instagram.com/baghsheikhi.arezoo_artist/, Erişim Tarihi: 18.04.2021
- URL 4: <https://www.instagram.com/p/CNsgTpXgurA/>, Erişim Tarihi: 03.06.2021
- URL 5: <https://vimeo.com/387542293>, Erişim Tarihi: 01.07.2021
- URL 6: <https://vimeo.com/231241803>, Erişim Tarihi: 01.07.2021
- URL 7: <https://vimeo.com/151834074>, Erişim Tarihi: 01.07.2021
- URL 8: <https://www.instagram.com/p/CMRNcL-Avpw/>, Erişim Tarihi: 01.07.2021
- URL 9: https://www.instagram.com/p/CL8X1XjA5_2/, Erişim Tarihi: 01.07.2021
- URL 10: <https://www.instagram.com/p/CK8NOMPAXN8/>, Erişim Tarihi: 01.07.2021.
- URL 11: <https://www.instagram.com/p/CKwfPrsgodd/>, Erişim Tarihi: 01.07.2021
- URL 12: https://www.instagram.com/p/CH_DvzGgCK-/, Erişim Tarihi: 01.07.2021
- URL 13: <https://www.instagram.com/p/CPyd7tJgkKy/>, Erişim Tarihi: 01.07.2021
- URL 14: https://www.instagram.com/p/B_shBqYhOZi/, Erişim Tarihi: 01.07.2021
- URL 15: <https://www.instagram.com/p/CM99JmOgneS/>, Erişim Tarihi: 01.07.2021

URL 16: <https://www.instagram.com/p/CK1lzB9ghKI/>, Erişim Tarihi: 01.07.2021

URL 17: <https://www.instagram.com/p/CK8eHcsAWLJ/>, Erişim Tarihi: 01.07.2021

URL 18: <https://www.instagram.com/p/CH-xUzbApnG/>, Erişim Tarihi:01.07.2021

URL 19: <https://www.instagram.com/p/CCGluPZgKgO/>, Erişim Tarihi: 01.07.2020

URL 20: <https://www.instagram.com/p/CHIMxWrA4Rn/>, Erişim Tarihi: 01.07.2021

URL 21: <https://www.instagram.com/p/CADb5hrAk6S/>, Erişim Tarihi: 01.07.2020

URL 22: https://www.instagram.com/p/CANjKb_gb4g/, Erişim Tarihi: 01.07.2020

URL 23: <https://www.instagram.com/p/B900iUKgaQx/>, Erişim Tarihi:01.07.2020

URL 24: <https://www.instagram.com/p/CGAEpFwgKDE/>, Erişim Tarihi: 01.07.2021

URL 25: <https://www.instagram.com/p/B8nxGqvAMqQ/>, Erişim Tarihi: 01.07.2021

URL26:<https://blogfa.setarehosseini.com/%d8%b2%d9%86%d8%af%da%af%db%8c%d9%86%d8%a7%d9%85%d9%87/6%d8%a7%d9%85%d9%87/>. adresinden alındı , Erişim Tarihi: 01.07.2021

PAUL CÉZANNE'İ ANLAMAK: SAINTE-VICTOIRE DAĞI'NIN PROVENCE'DEN GÖRÜNÜMLERİ ÜZERİNE BİR İNCELEME

Understanding Paul Cézanne: An investigation on views of the Sainte-Victorie Mountain from the Provence

Kani ÜLGER¹

ÖZET

İzlenimci Monet, Renoir ve Pissarro resimde ışığı oluşturmada zıt renkleri kullanmayı deneyerek, ayrıntıdan daha çok bütünü algılama yoluyla resim sanatında önemli bir değişime öncülük etmişlerdir. Paul Cézanne ise resimde an'ı yakalamak için ışığı yansıtarak biçimin ikinci plana itilmesini kabullenmeyip, nesneye yönelmiştir. Bu bağlamda, Cézanne hayatı boyunca Aix-en Provence'daki Sainte-Victoire dağına resmetmek için birçok kez geri dönerek, bu dağın yaklaşık altmışa yakın resmini yapmıştır. Bu araştırmada Paul Cézanne'ın defalarca resmettiği "Sainte-Victoire Dağı" ile ilgili ulaşılan eserlerin tarihsel kronolojisi gözetilerek incelenmiştir. Buna göre, araştırmanın sorusu şöyle belirlenmiştir: Cézanne'ın Sainte-Victoire Dağı'nı defalarca resmetmesinin resim sanatı bağlamında nedenleri ve sonuçları neler olabilir? Bu araştırmanın amacı; Cézanne'ın Sainte-Victoire Dağı'nı defalarca resmetmesinin hangi sanatsal arayışlar çerçevesinde gerçekleştiğinin ortaya konulmasıdır. Bu araştırma, doküman analizi yönteminde yapılmış, araştırma problemiyle ilgili yazılı ve görsel doküman incelenmiştir. Ulaşılan bulgulara göre, Cézanne, Sainte-Victoire Dağı ile ilgili yaptığı resimlerde kompozisyon açısından resimde *fiziksel* ve *uzamsal* ilişkiyi araştırdığı ortaya konulmuştur. Sanatçı bu resimlerde nesneyi biçim bakımından ön plana alıp, rengi kullanarak derinlik algısı oluşturmada çoklu perspektif anlayışını geliştirmiştir. Cézanne'ın nesnenin hem iki boyutu hem de üç boyutunu aynı yüzeyde yansıtmayı ilk deneyen ressam olarak, resim sanatındaki bu yaklaşımı Picasso'yu etkilemiş ve Kübizm akımına esin olmuştur. Sonuçta, *Cézanne* Sainte-Victoire Dağı üzerine yaptığı resimlerle resim sanatında doğanın akıl yoluyla sorgulanması sürecini başlatan ilk ressam olarak, modern resmin kurucusu sayılabilir.

Anahtar Kelimeler: Empresyonizm, Cézanne, Sainte-Victoire Dağı.

ABSTRACT

Impressionism played a vital role in the change in the painting art; Monet, Renoir, and Pissarro tried to use contrasting colors to reflect the light in painting and opened the way for perception of the whole rather than the detail in the picture. Paul Cézanne turned to the object in painting because the impressionists emphasized the light and pushed the form into the background in the picture. In this context, he worked sixty paintings as landscapes of the Sainte-Victorie Mountain in Aix-en Provence, during his life. The study investigated Cézanne's paintings of the Sainte-Victorie Mountain as considering made of chronology of them regarding the attained paintings. The research question was as follows: What could be the reasons and consequences of Cézanne's painting series of the Mont Sainte-Victorie in terms of the painting art? The purpose of this research is to investigate the effects of Cézanne's repeatedly painting the Mont Sainte-Victorie. This study used the document analysis method to examine the research question in written and visual materials. The findings indicated that Cézanne investigated the physical and spatial relationship in the painting art through the paintings of the Mont Sainte-Victorie. In these paintings, Cézanne developed a multi-perspective point of view in creating depth perception by putting the object in the foreground in the picture. Cézanne, in this way, inspired Picasso pioneered Cubism as the first painter to try to reflect both two dimensions and three dimensions of the object on the canvas. As a result, Cézanne was the founder of modern painting, as the first painter to direct the artists to question nature through his pictures of the Mont Sainte-Victorie.

Keywords: Impressionism, Cézanne, the Mont Sainte-Victorie.

EXTENDED ABSTRACT

Impressionism played an essential role in the change of the art of painting. In 1870, Impressionist Monet, Renoir, and Pissarro started to use contrasting colors on canvas to create shadows to show the light by transferring the reflections in the water to their paintings. Since this technique caused the painting perceived as holistic rather than detail, it showed the picture as sketchy. In 1886, although the New Impressionisms gave much more importance to volume in painting, Paul Cézanne saw losing the picture's balance because the Impressionists neglected the forms of nature to capture the moment in the image. Thus, Cézanne focused on objects in paintings. He thought to reflect the light factor on the canvas through the colors and their tones. In this context, an understanding of color and perspective has come to the fore in Paul Cézanne's paintings, including the painter's emotions. Throughout Cézanne's life, he has painted the landscape of the Sainte-Victoire Mountain in Aix-en Provence. Cézanne worked on nearly 60 paintings of the Sainte-Victoire Mountain, and in this way, he explored the physical and spatial relationship in terms of composition in the painting art. The research question of this study was as follows: What could be the reasons and consequences of Cézanne's painting series of the Sainte-Victoire Mountain in terms of the painting art? Therefore, the purpose of this research is to examine the effects of Cezanne's repeatedly painting the Sainte-Victoire Mountain within the framework of his searching for the painting art.

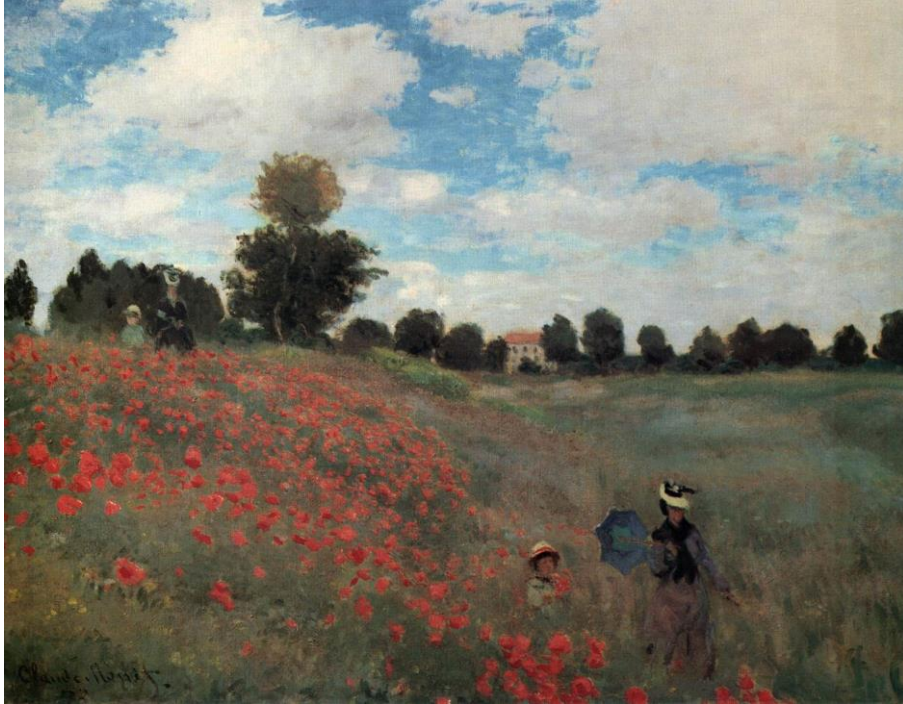
This study used the document analysis method. Document analysis is a qualitative research method that examines the written documents and visual materials related to the research problem. The document analysis technique examines the obtained data from the informational documents and materials. The visual materials obtained in this study, the researcher, examined and interpreted through visual analysis.

Cézanne considered the single object to the forefront in the painting; however, he created a perception of depth overall frame the picture. Thus, the multi-perspective emerged in painting through the holistic perception of whole objects in the painting. Cézanne reflected perspective in the painting by using the characteristics of color values and substituted his way of seeing in the picture instead of the habits of seeing details in the image. Therefore, each object in Paul Cezanne's painting seems to be both an independent part and inseparable from the picture's whole. Cézanne repeatedly painted the Sainte-Victoire Mountain, and he focused on form in painting: this is a reaction to the Impressionists' emphasis on the light factor in the painting art. Accordingly, first, the way the artist sees the object through the artist's effect would come to the fore in the painting, and in this way, the reflection of the thing in the picture would be unique. In this way, the uniqueness of the object in the painting would be inevitable to come across as a multi-perspective on canvas. Thus, each object had different ways of seeing in terms of the artist's imagination and emotion. Therefore, Cézanne handled each object in his way of seeing. When all the things as objects join in the canvas, multiple perspectives are born in the painting. Therefore, the main reason Cézanne painted Sainte-Victoire Mountain many times was the search for the understanding of the form in the painting art. Cézanne created this technique using the color tones utilizing the properties. In this way, Cezanne transformed the viewer's way of seeing by using the impressionist way of seeing skillfully through integrating the single objects to the whole picture and emphasizing the form clearly in the painting. The most prominent feature in Cézanne's paintings of the Sainte-Victoire Mountain is a multi-perspective structure in the picture, with an effort to present the object as both separate and part of the whole. Cézanne reconstructed nature in his paintings, and he painted both objective and subjective features together in the picture through his understanding of nature. By making this type of painting, Cézanne reflected both two and three dimensions of the object on the canvas, thus inspiring Picasso for new searches in the picture. Cézanne tried to give the light factor in the paintings regarding the Mont Sainte-Victoire with color tones by emphasizing the form of the object and tried to paint the things in a more voluminous way. With this approach, Cézanne guided modern painting movements such as Cubism by experimentally painting the views of the Sainte-Victoire Mountain many times. In this context, Cezanne said that the artist must think because the eye is not enough in the painting to reflect nature, just as he did in his paintings on the Sainte-Victoire Mountain.

GİRİŞ

Sanat değişik tanımlamalarla ifade edilse de sanat ürünü oluşturmada kullanılan yöntem ya da tekniklerin tümü özgün bir eser üretim sürecine işaret eder (Özsoy ve Alakuş, 2009: 37-38). Bu bağlamda, tarihsel süreçte resim sanatının gelişiminde uygulanan farklı tekniklerin sanatçı ve sanat hareketleri açısından özgün eser üretiminde önemli etkileri olmuştur. Empresyonizm (İzlenimcilik) sanat akımı da resimde bu türden bir yenilik getiren önemli hareketlerden biridir. *İzlenimcilik*, Rönesans döneminden beri süregelen resim sanatındaki bazı kalıplar üzerine cesaretle giderek, resim sanatının değişim ve gelişiminde önemli bir rol oynamıştır. Rönesans döneminden itibaren, Gombrich'in (2004: 561-562) belirttiği gibi, resim yaparken görülenin bilinenden tam olarak ayırılmaması nedeniyle, ressam tuvale "alışılmış" çizgi ya da biçimlerden başlıyor, belli kalıplara bağlı kalarak eseri tamamlamak zorunda kalıyordu. Ancak, bu durum 19. Yüzyılın sanatçıları tarafından değiştirildi; Rönesansdan beri yapılagelen *sfumato* tekniği ve bilimsel perspektif gibi geleneksel alışkanlıklar terk edildi (Gombrich, 2004: 561-562). İzlenimcilerin bu tür bir değişimde büyük payları olduğu için, klasik resim yapma alışkanlıklarının bırakılmasında önemli bir sanat hareketi olarak İzlenimcilik kabul edilmektedir.

İzlenimciliğin başlangıç dönemi olarak, 1870 yılında Monet, Renoir ve Pissarro adında üç ressamın, Seine ve Oise nehirleri kıyılarında resim yaparlarken, sudaki yansımaları resimlerine aktarma çabası içine girmiş olmaları gösterilmektedir. Bu sanatçılar resimde ışığı yansıtmak için gölge oluşturmada zıt renkleri kullanmayı denediler ve sonuçta "ışık" ögesi gerçekliğin bir unsuru olmaktan çıkarak, izlenimin bir yansıması oldu. Bu yolla, *izlenimcilik* sanat akımı doğdu (Venturi, 2018: 145-146). İzlenimciler resimde modern konuları yeni stil ve tekniklerle resmettiler ve böylece, temsilde yeni biçimlerin geliştirilmesinde gelecek nesil sanatçılara ilham kaynağı oldular (Newall, 2008: 6). İzlenimci ressamlar, doğadan aldıkları ilk yansılardan başka, geleneksel form anlayışından farklı olarak kendi gözlemlerinin değerini keşfettiler (Venturi, 2018: 147). Resim sanatındaki bu tür bir keşif, Rönesans'tan bu yana yüzyıllarca süregelen resim yapma alışkanlığının değişmesi anlamına geliyordu. Bundan dolayı, Rönesans döneminden sonra resim yapma anlayışındaki en önemli değişim rüzgârını *İzlenimciler* getirdi denilebilir. Bu değişimin önemli bir özelliğini Phillips (2016: 16), Claude Monet'in, "Gelincikler" (1873) adlı eseri üzerinden ele alarak, açıklıyor. Bu özellik; kırdaki yapılan bir yaz gezintisinin tüm atmosferini yansıtmaya rağmen, resimdeki figürlerin yüzlerinde ayrıntının olmamasıdır.



Resim 1. Claude Monet, Gelincikler (A Field of Poppies), 1873, tuval üzerine yağlıboya, 50 x 65 cm. Orsay Müzesi, Paris (URL 1).

Gelincikler adlı bu resimde (Resim 1) ayrıntıya çok yer verilmemesi, izlenimcilerin resme bakışını yansıtması bakımından kayda değer bir örnektir. Bu resimde diyagonal yönde gelinciklerin sunumunda, zemin rengiyle zıtlık oluşturacak biçimde ön plana çıkarılması dikkat çekicidir. Bu durum Newall (2008: 19) tarafından, Monet'nin resimde koyu renkleri ton değerlerinde kullanmadan cesur fırça darbeleri ile tuvale vurulmasıyla kendini gösteren bir teknik olarak ifade edilmektedir. Sözü edilen teknik aynı zamanda, resmi giderek artan bir ölçüde eskizimsi bir hale getirdiği için, eserde ayrıntıdan daha çok resmin genelini algılamasına hizmet etmektedir.

İzlenimciler bu yolla, resim sanatına ressamın gözünden dikkati çeken bir yaklaşım getirdiler ve bu bakış açısı aynı zamanda resim sanatını yeni bir teknikle tanıştırmış oldu (*Visual arts*, 2020). Bu yeni teknik resim sanatı açısından bir geçiş aşamasını temsil ediyordu, zira İzlenimciler için resimde asıl olan nesnelere açısından bir denge ya da perspektiften daha çok "ışık" unsurunun yansıtılmasıydı (Venturi, 2018: 148-149). Bununla birlikte, bazı ressamınların hem izlenimci renkleri kullanıp hem de geleneksel çizim teknikleriyle resim yapması sonucunda resim sanatında hem *renk* hem de *form* kaybedildi (Venturi, 2018: 50). Bundan dolayı, İzlenimciler geleneksel formun deforme edilmesi gerektiğini anladılar ancak, bu deformasyonu insan figürlerinden çok gökyüzü, nehir, yelkenli ya da ağaç doğa imgelerinde denediler ve bu yönde çalıştılar. İzlenimciliğin önceleri manzara resminde ortaya çıkıp, daha sonra insan figürüne uygulanmasının zorunlu nedeni, sözü edilen bu durumdan kaynaklanmaktadır (Venturi, 2018: 150). Bu nedenle, İzlenimciler piktürel formu yani, renk formunu en üst noktalara taşımışlardır (Venturi, 2018:151). Monet'nin "Gelincikler" adlı eserinde olduğu gibi, resimde gelinciklerin çapraz sıralarını vurgulamak için katışksız iki kırmızı ton kullanarak, arazi betimlemesinde kısa fırça darbelerinin yer aldığı belirgin sarı, bej, pembe ve mavi lekeler olması (Phillips, 2016: 16), İzlenimcilerin ayrıntıya yer vermeyen tekniğini çok açık biçimde göstermektedir. Bu durumda resimde detay, gün ışığının anlık yansımalarına odaklanan renkçi anlayışına feda edilmektedir. Dolayısıyla, ilgili resimde detay açısından figürlerin yüzü yoktur ancak, gelincikler katışksız renk anlayışıyla daha belirgin ve ön plandadır.

İzlenimcilerin bu tür anlık deneyimi vurgulamada çok ileri gittiğini düşünen Camille Pissarro, Lucien Pissarro, Georges Seurat ve Paul Signac 1886'da Yeni İzlenimcilik (Ard İzlenimcilik) olarak adlandırılan bir sanat hareketiyle İzlenimcilik anlayışına yeni bir bakış açısı getirmeye çalıştılar. İşte bu noktada *Ard izlenimciler* farklı kompozisyon ve renk teknikleri geliştirerek, nesnelere daha hacimli resmetmeye başladılar ve böylece açık havada resim yapma alışkanlığını terk edip, resim yapmada hazırlık aşaması gerektiren tekniklere geri döndüler. Bu yolla, Ard izlenimciler resim kurgularını kalıcılık duygusu veren büyük geometrik yapılar halinde düzenleyebiliyorlardı. Ard izlenimcilerin resimlerinde kompozisyonu oluşturan karakteristik renk zıtlıkları olduğu için, sanat eleştirmeni Felix Feneon tarafında bu tarz resim tekniği; *Puantilizm* olarak da adlandırılmıştır (Phillips, 2016: 16).



Resim 2. Georges Seurat, Nehir Banyosu Yapanlar (A Sunday Afternoon on the Ile de la Grande Jatte), 1884-86 tuval üzerine yağlıboya, 208 x 308 cm. Sanat Enstitüsü, Chicago (URL 2).

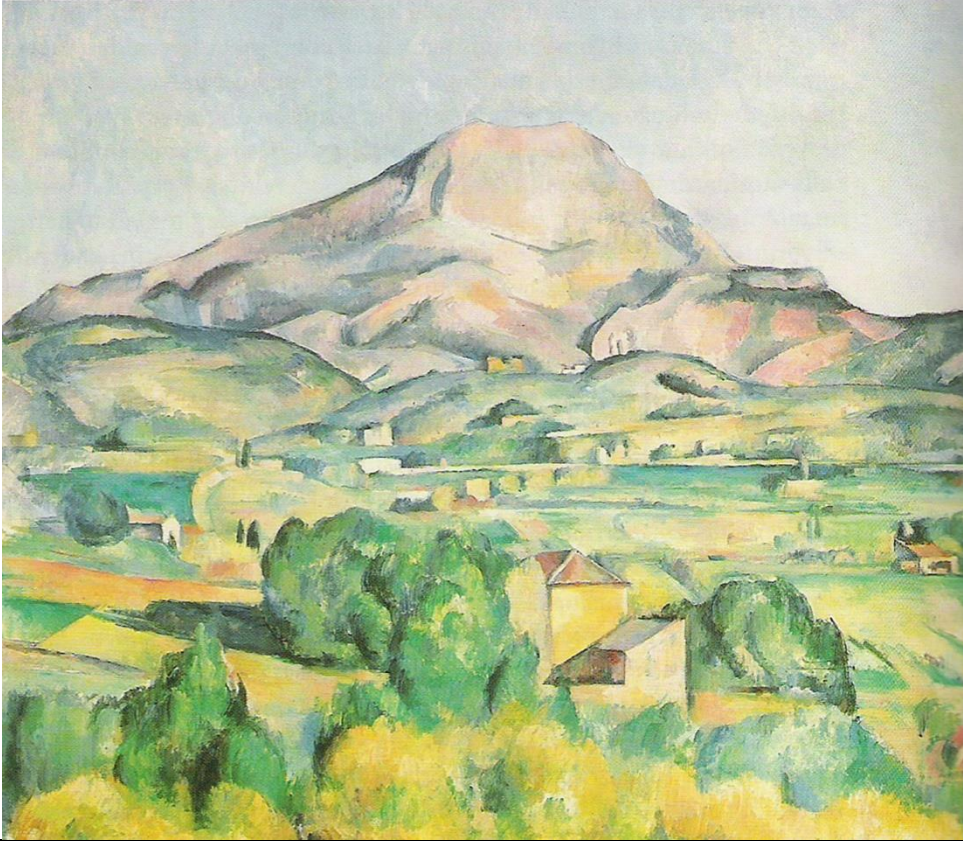
Ard izlenimciler izlenimciliğin anlık deneyimi yansıtmak için oluşturdukları tekniği terk ederek, resimde kompozisyon ve renk unsurlarına önem verip, insanları, nesnelere ve manzaraları, zamansız görünecek biçimde, çok daha hacimli vermeye çalıştılar (Phillips, 2016: 52). Buna rağmen, bazı sanatçılar resim sanatının halen bir şeyler kaybettiğini düşünmekteydi ve Paul Cézanne de bunlardan biriydi. O resimde kaybedilenin *düzen* anlayışıyla birlikte *denge* duygusu olduğunu düşünüyordu. Cézanne'a göre, İzlenimciler resimde an'ı yakalama adına doğadaki kalıcı biçimleri ihmal etmekteydi (Gombrich, 2004: 555). Bu durum, Gombrich'in (2004: 564) belirttiği gibi, nesnelere hakkındaki duygularımız onları görme biçimlerini etkilediğini kabul etmemizin zamanı geldiğini göstermesi bakımından önemliydi. İşte bu aşamada, Paul Cézanne resimde yeni arayışlara giriyor, resimde kaybedilen düzen ve dengenin nesnelere biçim yönünde kurulması işine girişmiş oluyordu.

Cézanne'ın sanatta gerçekleştirmek istediği ideal; kendi duygu ve algılarını resme katarak doğayı yorumlamaktı. Böylece doğa bir kez daha oluşturulacak hem *nesnel* hem de *öznel* özelliklere resimde yer verilebilecekti. Cézanne kendi notlarında belirttiği gibi, sanat anlayışının temelinde "güçlü doğa algısı" yatıyordu. Hiç kuşkusuz *renk* algısı, güçlü doğa algısından önde gelmekteydi. İnsanoğlunun görme uzvundaki yetinin yarım ton ve çeyrek ton gibi sınıflamalara olanak vermesinden ötürü, Cézanne resimde ışık unsurundan daha çok renk ve tonları biçiminde bir anlayışı ön plana aldı. Zira ışığın resimde nesnelere dış çizgilerini takip etmeye olanak vermemesi Cézanne'ı modülasyona yani renk tonlarına yönelmesine neden olmuştur (Venturi, 2018: 172-176). Bu teknikle resimde hem nesnenin konturu belli edilebilir hem de ışık unsurundan vazgeçilmeyebilirdi. Diğer taraftan Cézanne, doğadaki biçimleri alışıktığımız haliyle resme aktarırken, aynı zamanda nesnelere bizde uyandırdığı duyguların da resmin içine dâhil ettiğimizi fark etmişti. Phillips (2016: 22) buna benzer bir durumun resimde yeni bir arayış olarak, ortak bir üslup ya da manifestosu olmamasına rağmen, *Ard izlenimcilik*te anlamını bulduğunu ileri sürmektedir. *Ard izlenimcilik*, Fransa'da Empresyonizm akımının ardından 1880'lerin ortalarından 20.yy'ın ilk yıllarına kadar süren sanatsal gelişmeleri tanımlayan geniş kapsamlı bir dönem olarak, *coşkulu renkler* ve *çoklu perspektifler* gibi resimde yeni gelişmelere ve yeni yönelimlere neden olan bir sanat hareketidir (Phillips, 2016: 22). Ayaydın'ın (2015: 95) belirttiği gibi, İzlenimcilik sanat akımı kendiliğinden oluşan ardıllarıyla, birbirini takip eden yenilikler dizisi sayesinde daha geniş bir alan bulmuştur. Bu dönemde Paul Cézanne ve Georges Seurat'ın resim çalışmaları Empresyonistlerin ilerleme çizgisinde bir yol göstericilik yapmıştır (Newall, 2012: 7). Seurat'ın resim anlayışında renk, gözün ışık ile renge verdiği tepkinin bilimsel analizine dayanıyordu (Newall, 2012: 98). Sanatçının bu tekniği "La Grande Jatte" (Resim 2) adlı eserinde sergilendiği biçimde, yeşil rengi vermek için mavi ve sarı renkleri palette karıştırarak elde etmek yerine, tuval üzerine iki rengi birbirine yakın uygulayarak, resimdeki etkisinin izleyicide yeşil renkte görünmesi üzerine kuruluydu. Cézanne ise, manzara ve natüremort resimlerinde görüldüğü üzere, nesnelere fizikselliği ve üç boyutluluğuyla daha ilgili oldu (Newall, 2012: 99). Gerçek hayattan bir nesnenin biçimini resme aktarırken, ressamın duygularının biçime yön vermesinin yanında, nesneye ait renge de etki etmesi özellikle van Gogh'un eserlerinde ön plana çıkarken, Paul Cézanne'ın resimlerinde ressamın duygularının işin içinde olduğu bir renk ve perspektif anlayışı daha öne çıkmıştır. Phillips (2016: 23) bundan dolayı, *Ard izlenimcilik* teriminin Cézanne ve van Gogh'u tanımlamaya daha uygun olduğunu belirterek, her ikisinin de canlı peyzajlar yapmış olması ve doğanın anlık olgusunu yakalamaya yönelik izlenimci vurguyu reddetmelerini ortak bir özellik olarak açıklamaktadır.

Bu dönemde Fransız ressam Cézanne, meslek hayatı boyunca Aix-en Provence'daki Sainte-Victoire Dağı'nı tuvale aktarmak için geri dönüşler yapmış ve bu dağı defalarca resmetmiştir (Phillips, 2016: 23). Cézanne, Sainte-Victorie Dağı'nın altmışa yakın resmini yapmıştır. Dağın kayalık yapısıyla birlikte çevresinin manzara olarak renk ve form görünümüne hayran olan Cézanne, bu dağ görünümünü konu ettiği ilk resimlerinde köprü ve ağaçlar gibi göze çarpan unsurlara, uzak mesafelerde yer alan tarlaların yamalı görüntüsüne odaklanmıştır. Ressam bu manzara ile, resimde kompozisyon açısından *fiziksel* ve *uzamsal* ilişkiyi araştırmıştır (Newall, 2012: 117). Cézanne, eski usta ressamların eserlerinde denge ve hacimselliği elde etmek için doğayı gördükleri gibi resimlemek zorunluluğunu hissetmediklerini ilgili resimleri incelediğinde görüyordu. Bu tür bir resim anlayışının doğaya aykırı olduğu konusunda izlenimci sanatçılarla hemfikir olmakla birlikte, daha önce öğrendiği biçim ve renkleri değil, kendi gözüyle

gördüklerini resmetmek istiyordu (Gombrich, 2004: 538). Ancak, kendi gözüyle gördüklerini resmederken, duygularını da umursayacak ve bundan dolayı, doğayı görüldüğü biçimde yansıtmak zorunluluğu olmayacaktı. Oysa Rönesans ressamı Ortaçağ ve Gotik üsluptan gelen bazı kalıpları kullanmaktaydılar. Bununla birlikte, onlar da kendi gözleriyle gördüklerini resmetmeyi amaçlamışlardı ancak, özellikle kompozisyon ve figür bağlamında planlı, kurgucu bir yaklaşım sergilediler. Cézanne'ın bu klasik resim anlayışından farklı olarak, doğadan anlık görüntüleri resmetmesi yönündeki eğilimi Gombrich'in vurguladığı gibi, akademik kurallara bağlı kalmadan, çizim ve gölgelemelere geri dönüş yapmadan "iyi düzenlenmiş" manzaralar resmetmek biçiminde kendini gösteriyordu (Gombrich, 2004: 539).

Bu bağlamda, Cézanne'ın Güney Fransa'da yer alan Sainte - Victorie Dağı'nda gördüğü manzara (Resim 3) her ne kadar ışığı yansıtsa da hacimselliği de aktarır. İlgili resim bu haliyle bir *motif* oluşturmanın yanı sıra *derinlik* ve *uzaklık* izlenimi de vermeyi başarmıştır (Gombrich, 2004: 540). Boztunalı ve Başbuğ (2017: 153) Cézanne'ın Sainte - Victorie Dağı'nı konu edinen resimlerdeki bu motif benzetimini, renklerin yan yana getirilerek oluşturulduğu biçiminde açıklamaktadır. Bir resim hem *motif* özelliği taşıyıp hem de *derinlik* izlenimi verebilmeyi nasıl başardığı sorusu, Cézanne'ın resimdeki arayışı ve yaklaşımı konusunda fikir verebileceği için, sanatçının resimdeki arayışının, seri biçimde ürettiği "Sainte-Victoire Dağ" manzara resimlerdeki izlerini takip edip inceleyerek, nasıl bir sonuca ulaştığı belirlenebilir.



Resim 3. Paul Cézanne, Sainte-Victoire Dağı'nın Bellevue'den Görünüşü (Mont Sainte-Victoire seen from Bellevue), 1895, 73 cm x 92 cm. Barnes Foundation, Pennsylvania, ABD (Gombrich, 2004:540).

Buna göre, araştırmanın sorusu şöyle düzenlenmiştir: Cézanne'ın Sainte-Victoire Dağ görünümünü defalarca resmetmesinin, resim sanatı bağlamında, nedenleri ve sonuçları neler olabilir? Bu araştırmanın amacı; Cézanne'ın Sainte-Victoire Dağı görünümünü defalarca tuvale aktarmasının hem sanatçının resim yapma anlayışını hem de resim sanatı açısından sonuçlarını açıklayabilmektir.

YÖNTEM

Bu araştırma, doküman analizi yönteminde yapılmıştır. Yazılı ve görsel materyalin incelenmesi olarak tanımlanabilecek doküman analizi, nicel ve nitel araştırmalarda kullanılabilir (Sönmez ve Alcapınar, 2011: 83). Doküman analizi bir araştırma yöntemi olarak, araştırma sorusuyla ilgili dokümanın araştırmaya dâhil edildiği bir yöntemdir (Turgut, 2012: 239).

Verilerin Analizi

Bu araştırmada elde edilen veriler, doküman incelemesi tekniği kullanılarak analiz edilmiştir. Doküman incelemesi araştırma konusu doğrultusunda bilgi içeren materyallerin analizini kapsar (Turgut, 2012: 239; Cansız Aktaş, 2014: 363). Doküman incelemesinde hangi dokümanların analiz edileceğine araştırma sorusu doğrultusunda belirlenir (Cansız Aktaş, 2014: 363). Bu araştırmada ulaşılan görsel dokümanlar ise, görsel analiz yoluyla incelenmiştir. Görsel analiz, araştırma konusuyla ilgili veri-görsellerin açıklanıp yorumlanmasını içerir (Sönmez ve Alcapınar, 2011: 83).

BULGULAR

Cézanne'ın Sainte-Victoire Dağı ile ilgili yaptığı resimler kronolojik olarak incelenmiş, elde edilen bulgular aşağıda özetlenmiştir.



Resim 4. Paul Cézanne, Sainte-Victoire Dağı ve Ark Nehir Vadisi Viyadüğü (Mont Sainte-Victoire and the Viaduct of the Arc River Valley), 1882-85, tuval üzerine yağlıboya, 65 x 82 cm Metropolitan Sanat Müzesi, New York. (URL 3).

Cézanne'ın önemli çalışmalarından olan Provence'den manzara resimlerini güneşte kavrulmuşçasına sert ve parlak boyadığı gözlemlenmektedir. Resim 4'te ön planda yer alan Ark vadisi, arka plan uzamda ise, yatay ekseninde uzun demiryolu viyadüğünün etkileyici görüntüsü ve hemen ardında tüm ihtişamıyla Sainte-Victoire Dağı görülmektedir (Cézanne, Paul., t.y.). Bu aşamada, Cézanne'ın resimde nesnelere göre görme biçimi açısından ressamın duygulanımı çerçevesinde resme nasıl yansıttığı incelenebilir. Öncelikle, resmin ön planda, sol tarafta yer alan ağaç grubundan ayrılan tek ağaç, görme biçimi açısından imgeleme yatkın olduğu söylenebilir. Resimde öne çıkan bu ağaç figürü diğer ağaç grubundan ayrı tutularak daha ayrıntılı verilmesi, Cézanne'ın ağaca yüklediği duygu çerçevesinde izleyiciye yansıtıldığı anlaşılmaktadır. Diğer taraftan, resmin derinliğinde dağın eteklerine kadar devam eden bitki örtüsünün yayılışı, resme bütünsel baktığımızda yeşil renk ağırlıklı açık ve koyu renk valör yapısı ile belli bir perspektif etki oluşturmakla beraber esasında vurgulanan nesne Sainte-Victoire Dağı'dır. Bu yolla Cézanne izleyiciye resimde esas odaklanılması gereken şeyin kendi duygulanımı içinde kendine has bir perspektifle sunulan dağ nesnesi olduğunu işaret eder gibidir. Bu noktada Cézanne'ın görme biçimi; resimde yer alan yemyeşil uzanan

ovanın verdiği görsel temasadan yararlanarak, resmin genelinde dağ imgesine vurgu yapmış olması biçiminde açıklanabilir. Bu yolla Cézanne resimde nesne olarak dağın eşsizliğini ağaç figüründeki gibi farklılaştırmış, ön plana taşımış olduğu söylenebilir. Dolayısıyla, Cézanne'ın resminde izleyici açısından tek tek nesnelere odaklanınca onların eşsizliği söz konusu olmakta, resmin geneli dikkate alınınca, renk değerlerinden oluşturulan yanılmacı bir derinlik algısı kendini belli etmektedir. Böylece, resimde tek tek nesnelerin algılaması yoluyla resmin bütününde çoklu perspektif olarak adlandırılan bakış açısının Cézanne tarafından oluşturulduğunu ileri sürmek mümkündür. Bu teknikle Cézanne resminde perspektif yanılmacı renk değerlerinin özelliklerinden yararlanarak oluşturmayı başarabilmiştir. Ressam her nesneyi kendi görme biçiminde ele alarak çoklu perspektifi yansıtmaya rağmen, tüm nesnelere aynı tuvalde birleştirildiğinde, izleyici açısından algı normal bir uzam olarak yansıyabilmektedir. Bu sonuç, Cézanne'ın renk anlayışındaki maharetiyle gerçekleştiği söylenebilir. Nitekim resimde Sainte-Victoire Dağı'nın renk değeri uzamda hem perspektif yanılmacı yardımcı olmuş hem de görme biçimi açısından eşsizliğini korumuş olması bu durumu destekler niteliktedir.



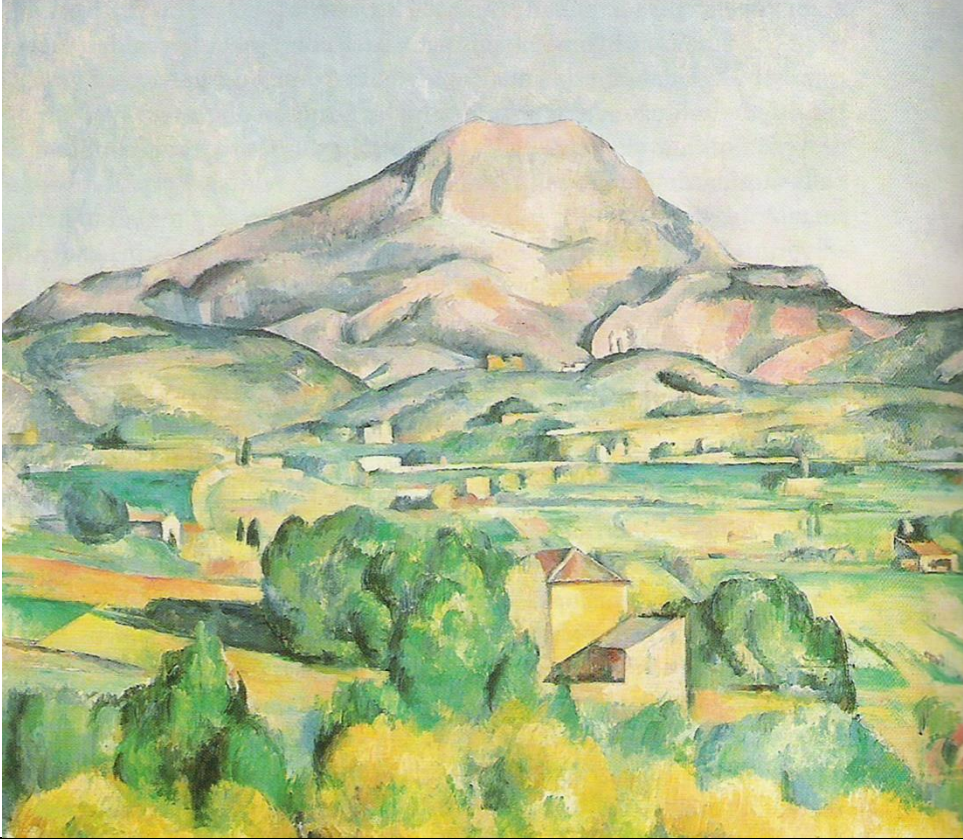
Resim 5. Paul Cézanne, Sainte-Victoire Dağı (Mont Sainte-Victoire), 1887, tuval üzerine yağlıboya, 67 x 92 cm. Courtauld Gallery, London. (URL 4).

Üstteki resimde (Resim 5) Sainte-Victoire Dağı ve onu çevreleyen manzara Cézanne tarafından birbirinden farklı biçimlerde oluşan bir kırkıyama gibi betimlenmiştir. Resmin ön planında odaklanılan ağaç ve dalları dağ sırasının konturlarını izleyerek izleyiciyi zirveye daha yakınlaştırıyor. Bu yolla Cézanne bütün nesnelerin tek kaçış noktasına doğru kısalttığı klasik perspektife nazaran farklı öğeleri farklı bakış açılarından betimleyerek, tümünü bir araya toplayan bir bütün betim oluşturmuştur (Phillips, 2016: 23). Bu durum hiç kuşkusuz ilgili resme bir zenginlik ve dinamizm katmıştır. Cézanne'ın bir önceki resimden 2 yıl sonra yaptığı bu eserde resim anlayışı açısından, ön plandaki ağacı görme biçimindeki değişim dikkat çekmektedir. Sanatçı resmin ön planında yer alan ağacın dallarına daha fazla odaklanmış olmasıyla, görme biçiminin imgelem olarak gövdeden dallara doğru bir yönelme içinde olduğu söylenebilir. Bu biçimle nesnelere yüklediği duygulanım, izleyicide ağaç ve dağ imgeleriyle yansıtılmaktadır. Dolayısıyla, bir önceki resme göre, Cézanne'ın ağacı görme biçimi belli bir değişime uğramış olduğu ileri sürülebilir. Bu resimde ön planda yer alan ağaç dallarının resmin üst tarafını sarmalayarak dağa gönderme yapması buna karşın, uzamdaki ovanın değişmemesi Cézanne'ın dağ görme biçimini merkezde konumlandırarak, Sainte-Victoire Dağ resimlerinin önemli bir aşaması olarak nitelenebilir.



Resim 6. Paul Cézanne, Sainte-Victoire Dağı (Mont Sainte-Victoire), 1890-94, Tuval üzerine yağlıboya 54 x 65 cm. İskoçya Ulusal Galerisi, Edinburgh (URL 5).

Cézanne'ın kronolojik olarak izleyen yıllarda yaptığı bu resimde (Resim 6) öne çıkan özellik, sanatçının teknik açıdan giriştiği bir resimsel deney görüntüsünü andırmaktadır. Resmin yakın planını kaplayan yine bir ağaç söz konusudur ancak, bu kez dallar çoğunlukla kuru olarak betimlenmiştir. Uzak planda uzanan ovanın görme biçiminde değişiklik olmamakla birlikte, dağ ile gökyüzü arasındaki renk değerlerinin yakınlığı dikkat çekicidir. Cézanne'ın bu resimde görme biçimi açısından, Sainte-Victoire Dağı'nı renk değerleri yardımıyla göğe doğru uzatarak, yüceltmesi ise eşsizdir. Dolayısıyla bu resim, Cézanne'ın dağa olan duygulanımı yansıtmasında, oldukça ayrıcalıklı bir eser olduğu söylenebilir. İlgili esere dikkatlice bakıldığında, daha önceki resimlerde çok açık biçimde gözlemleyemediğimiz renk değerlerin yan yana ince vuruluşları görülmektedir. Bu nedenle, Cézanne'ın sanatında daha radikal arayışların başlangıcı olarak bu resim bir ilki oluşturabilir. Renk açısından, valör değerler ve sıcak-soğuk renk zıtlığıyla birlikte verilmek istenen teknik ve perspektif anlayış, bu resimde daha açık biçimde öne çıktığı görülmektedir. Dolayısıyla ressamın sanatsal arayışı; gözlerimle gördüğümü imgelemimle yansıtacağım, noktasında olduğu ileri sürülebilir. Bu tür bir yansıtma ile olabildiğince teknik perspektiften uzak kalan Cézanne, bu yolla izleyicinin resimde detay görme alışkanlığını, kendi görme biçimine feda ettiği biçimde değerlendirilebilir.



Resim 7. Paul Cézanne, Sainte-Victoire Dağı'nın Bellevue'den görünüşü (Mont Sainte-Victoire seen from Bellevue), 1895, 73 cm x 92 cm. Barnes Foundation, Pennsylvania, ABD. (Gombrich, 2004:540).

Gombrich (2004: 540) Cézanne'ın "Sainte-Victoire Dağı'nın Bellevue'den Görünüşü" (Resim 7) adlı bu resmi için, nesnelere hem ışığı hem de hacmi yansıtmasına rağmen, resmin bu haliyle bir *motif* oluşturmanın yanı sıra *derinlik* ve *uzaklık* izlenimi vermeyi başardığını belirtmektedir. Buna göre, Cézanne'ın sanatsal arayışı; resimdeki nesnenin motif özelliğiyle izleyicinin nesne görme biçimine hitap ederken, diğer yandan uzamda derinlik noktasında renk değerlerinin ustalıkla kullanımı sayesinde izleyiciye resimde bütünü gösterme yönünde ilerlediği söylenebilir. Gombrich (2004: 544) Cézanne'ın geleneksel resim tekniklerine başvurmadan *renk* ve *hacim* arasındaki ilişkiyi incelediğini belirterek, ressamın parlak renkli ve kütleli bir tasarım kurgusunda rengin parlaklığından vazgeçmeden derinlik hissini yansıttığını, derinlik duygusunu feda etmeden de düzenli bir kompozisyona ulaşabildiğinin altını çizmektedir (Gombrich, 2004: 544). Buna göre, Cézanne'ın bu resimdeki görme biçiminin önce nesneye odaklanmak, daha sonra renk değerlerini ustaca kullanarak, tek tek nesnelere bütüne uyumlamak olarak nitelenebilir. Bu yolla yapılan resim adeta kırk yamalı bohça izlenimi vermekle beraber, Cézanne'ın görme biçiminin teknik anlamda renk değerlerini yansıtma ustalığıyla birleşince, gözün retinasına düşen görüntüdeki izlenim, resmin genelinde bütüncül olmaktadır. Bu nedenle Cézanne'ın bu resmi hem tek tek nesnelere açısından zengin bir görünüm vermekte hem de bütün açısından eşsiz bir birleşim deneyimi sunmaktadır. Bunun tersi bir izlek de mümkün olmakla birlikte, hangi açıdan bakılırsa bakılsın izleyici resimde hem nesne hem de bütünü ayrı düzlemlerde-perspektiflerde algılamak durumunda kalmaktadır. Bu durum, resimde çoklu perspektif anlayışının Cézanne tarafından başarıldığını ve başlatıldığını göstermektedir. Gombrich (2004: 541), Cézanne'ın sözü edilen bu durumu resimde bir figür veya biçimden diğerine geçerken, dış hatları çizmeden sadece fırça vuruşlarının yönünü değiştirerek başardığını belirtmektedir. Dolayısıyla, Cézanne'ın nesneyi resimde yansıtma fırça darbelerinin görünümüyle gerçekleştirmesini (Bell, 2009: 359), onun sanat arayışında önemli bir teknik olarak nitelenebilir. Bu durumda resimde feda edilen nesnenin dış hatlarının doğruluğu olmaktadır ki, nihayetinde Cézanne bu sürecin sonunda perspektifi de feda etti ve daha çok hacim-derinlik duygusuyla ilgilenerek, geleneksele bağlı kalmadan resim yapılabileceğini keşfetti (Gombrich, 2004: 544). Dolayısıyla, Cézanne resim

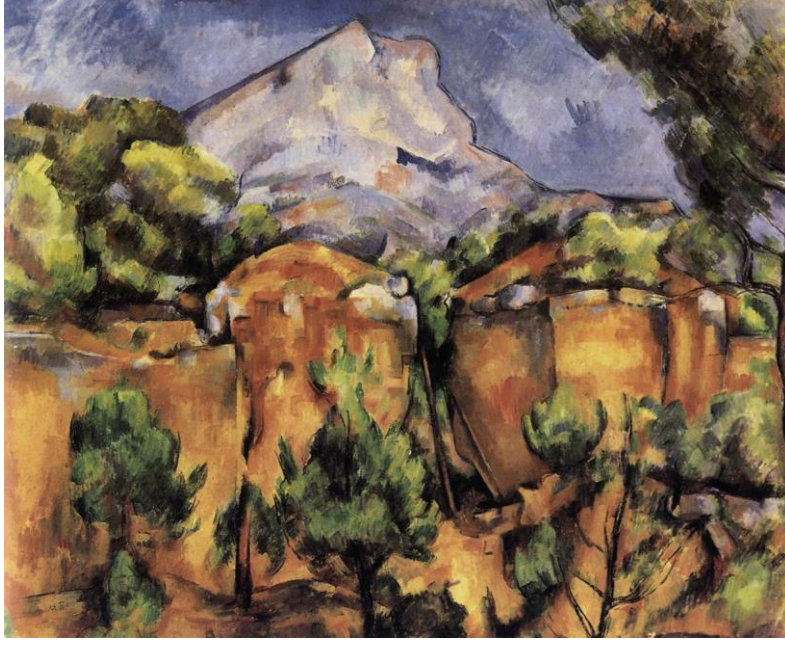
sanatında kendine özgü bir form-biçim arayışının başlangıcını bu resimle (Resim 7) oluşturduğu ileri sürülebilir.



Resim 8. Paul Cézanne, Sainte-Victorie Dağı (Mont Sainte-Victorie), 1896-98, State Hermitage Müzesi, St. Petersburg. (URL 6).

Cézanne'ın bir yıl sonra yaptığı bu “Sainte-Victorie Dağı” resminde (Resim 8) bir önceki resimde sunduğu renk değerlerinden oluşan keskin kontur anlayışında yeni bir arayışa girdiği gözlemlenmektedir. Bu nedenle Cézanne'ın görme biçimi, sanatsal arayışları bağlamında, nesnenin dış çizgisinin silikleşmesi üzerine yoğunlaştığı söylenebilir. Sanatçının resmin ön planında hacimli diğerlerine göre daha belirgin bir tek ağaç yerleştirerek, bu tür görme biçiminden diğer ağaçları izleyicinin gözünde resmin genelinde algılatıp, nesne ve uzam arasındaki bağı renk değerleriyle vermeyi kurmuş olduğu görülmektedir. Ancak, resimde dağ ile gökyüzü arasındaki kontur anlayışı aynı resmin ön planında yer alan belirgin hacimli tek ağacı görme biçimiyle uyumlu olarak, dış çizgileri renk değerleriyle belirgin kılmasıyla çizgide yeni arayışları çağrıştırıyor. Newall (2008: 118-119), bu resmi dağın fotoğrafıyla karşılaştırdığında, Cézanne'ın manzaranın farklı unsurları arasında mükemmel ilişkiyi elde etmek için perspektifi bozmasına rağmen, resmin derinliğinde uzak plan yüksek zirve ile ön plandaki tozlu yol arasında mesafeyi yani, perspektifi elde etmeyi başardığını belirtmektedir.

Dolayısıyla, Cézanne'ın bu resimde nesneye ait konturları renk değerleriyle verme arayışında resmin geneline çok belirgin yaymadan dağ ve ağaç biçiminde vererek, tüm resmin izleyici gözünde bütünleştirilmesi için alan bırakmayı ustalıklı kullanmış olduğu ileri sürülebilir. Bu bağlamda Newall'ın (2008: 116-117) işaret ettiği gibi; Paul Cézanne manzara ve natürmont resimlerinde nesnelerin yüzeyi, fizikseliği ve üç boyutluluğuyla ilgilenmiş, “Sainte-Victorie Dağı” adlı bu resimde yakın bir perspektifi tercih ederek, kompozisyonda özellikle *fiziksel* ve *uzamsal* ilişkiyi araştırmış olduğu söylenebilir.



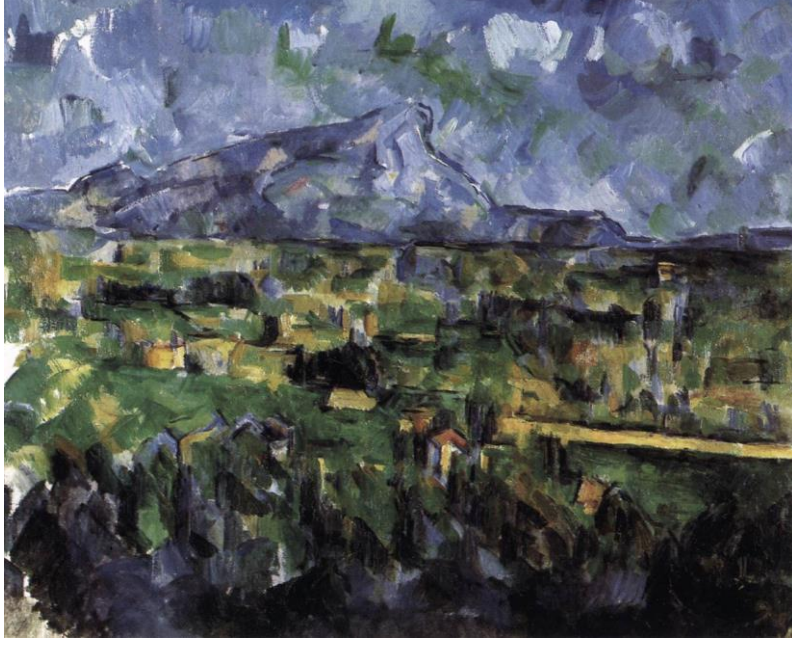
Resim 9. Paul Cézanne, Sainte-Victorie Dağı (Mont Sainte-Victorie), 1897, tuval üzerine yağlıboya, 54 x 81 cm. Walters Art Museum (URL 7).

Paul Cezanne'ın bu resimde sadece ışılan renk tonlarını izleyerek, izleyiciyi uzaktaki Sainte-Victorie Dağı'nın kayalıklarına kadar yaklaştırmasına rağmen, çerçevesini dolduran havayla savaşmakta olan dağın şeklini büken ve çekiştiren sismik bir basıncı algılamamız (Bell, 2009: 358-359), ressamın görme biçimindeki arayışın nesnenin dış hatları açısından devam ettiğini göstermektedir.

Paul Cezanne'ın resminde her şeyin akış içinde olması (Bell, 2009: 357-358), aynı zamanda doğadaki bu akışın, düzenin ve esnekliğin kalıcılığını da yansıtması (*Cézanne, Paul.*, t.y.), sanatçının kontur anlayışında belirgin bir biçimde resimde ön plana çıktığını göstermektedir.

Fransa'nın Provence Bölgesi'ndeki Sainte-Victoire Dağı'nın bu resimde baskın bir motif olarak görkemli ve anıtsal bir biçimde yansıtılması (*Cézanne, Paul.*, t.y.), Cézanne'ın görme biçim arayışının nesneye ait konturları renk değerleriyle verme yoluyla gerçekleştirmesi bakımından kayda değerdir.

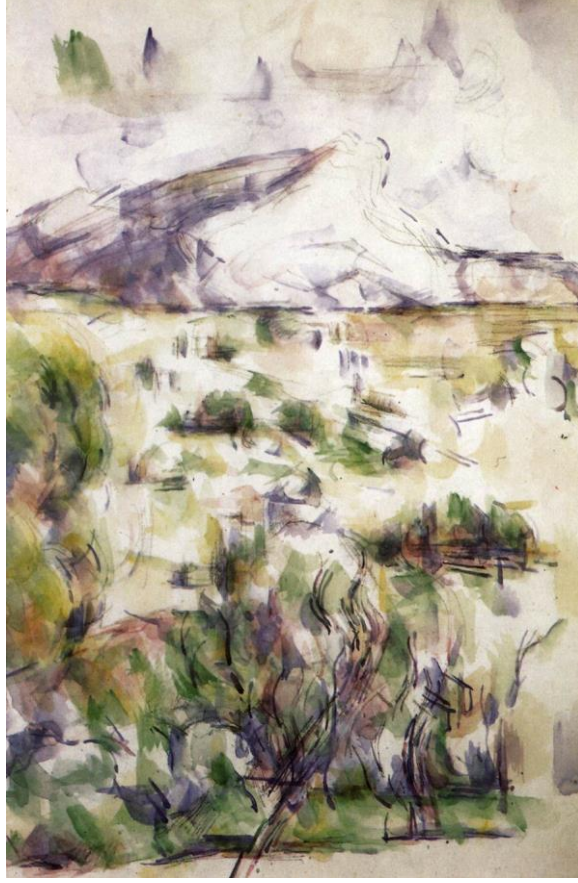
Cézanne bu resimde aynı "Sainte-Victoire dağının Bellevue'den görünüşü" (Resim 7) adlı resminde olduğu gibi ağaç, dağ, yamaç gibi biçimlerin renk değerlerini yansıtmadaki ustalık göz alıcıdır. Renk değerlerin zıtlık oluşturması yoluyla nesnelere konturlarını algılatması, teknik açısından eşsizdir. Bundan dolayı, resimdeki her nesne hem bütünden bağımsız hem de bütünün ayrılmaz bir parçası gibi durmaktadır. Resmin bütününde çok belirgin kontur anlayışı ve fırça darbeleriyle verilmek istenen şey, Cézanne'ın resim yapma anlayışındaki çok nesneli ve dolayısıyla çok perspektifli yeni bir yapıyı işaret etmektedir. Bell'in (2009: 359) deyişiyle; Cezanne'ın sanatı dış dünyanın varlığı ne kadar derin olsa da orayı canlandıran fırça darbelerinin düz şekilde bize görünmesiyle özgündür.



Resim 10. Paul Cézanne, Sainte-Victorie Dağı (Mont Sainte-Victorie) 1902-06, tuval üzerine yağlı boya, 65 x 81 cm. Museum of Art, Philadelphia. (URL 8).

Cézanne resim sanatı tarihindeki en beğendiği ressam olarak Nicolas Poussin gösterilmektedir. Poussin'in "Et in Arcadia ego" adlı eserinde Sainte-Victoire Dağı'na benzer bir dağ zirvesi görüntüsü yer alır. Cézanne'ın sık sık Sainte-Victoire Dağı'ndan bir insan olarak bahsettiği, sanki dağın onun için bir idol haline geldiği söylenmektedir (*Cézanne, Paul., t.y.*). Cézanne için Sainte-Victoire Dağı'nın bir idolden öte anlamı ise, resim sanatında yapmak istediği değişimin adeta laboratuvarı benzetiminde olduğu ileri sürülebilir. Cézanne bu eserinde (Resim 10) bir önceki resme göre, tüm tuvali kapsayan belirgin kontur anlayışını deneysel olarak sadece dağ nesnesine indirgediğini gözlemliyoruz. Dağ dışındaki diğer nesnelere de renk değerlerindeki zıtlıkla bariz görülmektedir. Dağ ile gökyüzünün benzer renk tonlarında olması ise, ressamın bu alanda daha kesin dış çizgi kullanma ihtiyacı içinde olduğu görülmektedir. Bu tür bir kontur anlayışının resimde dikkat çekici olarak kullanılması yoluyla belki de Cézanne, Sainte-Victoire Dağı'na gerçekten bir kişilik kazandırdığı söylenebilir.

Resimde belirgin kontur anlayışıyla gösterilen dağ nesnesi özellikle izleyicinin bakışlarını yönlendirme açısından önemlidir. Cézanne'ın resimdeki bu arayışı yani, nesnenin sunumunda kapalı kontur anlayışını getirmesi, nesnenin hem iki boyutu hem de üç boyutunu veren ilk ressam olarak izleyen dönemlerde Picasso'ya esin kaynağı olması bakımından önemlidir.



Resim 11. Paul Cézanne, Sainte-Victoire Dağının Les Lauves'dan Görünümü (Mont Sainte-Victoire Seen from Les Lauves), 1902-06, suluboya, 48 x 31 cm. Museum of Art, Philadelphia. (URL 9).

Cézanne'ın bu eseri (Resim 11) bir önceki çalışmasına göre, resimde sadece bir nesneye indirgediği belirgin kontur anlayışından, tüm tuvali kapsayan kesik bir kontur anlayışına dönmüş olmasıyla dikkat çekicidir. Resmin ön planında yer alan ağacın çizgisel desen anlayışı içinde yansıtılması da bu etkiyi güçlendirmektedir. Resimde nesnelerin hacimleri tek tek fırça darbeleriyle verilirken, kesik kontur-çizgi yaklaşımıyla nesnelerin iki boyutluluğu da vurgulanmış olmaktadır. Böylece Cézanne resimde aynı nesnenin hem iki boyutluluğu hem de üç boyutluluğunu ortak düzlemde hacim verme açısından daha belirgin kesik kontur arayışıyla, fırça vuruşları desteğinde, uzamda nesnenin konumunu tartışmaya açarak derinleştirmiş olduğu söylenebilir.



Resim 12. Paul Cézanne, Sainte-Victorie Dağı ve Château Noir (Mont Sainte-Victoire and Château Noir), 1904-06, tuval üzerine yağlıboya, 66 x 81 cm, Bridgestone Museum of Art, Tokyo. (URL 10).

Cézanne, Sainte-Victoire Dağı'nı resmetmek için, Aix kasabasının (Aix-en-Provence) yakınında küçük bir ev kiraladı. Sanatçının geç dönem resimlerinin çoğunu ürettiği yer bu mekân oldu. Bin metre yüksekliğinde devasa bir kireçtaşı sırtı olan Sainte-Victoire Dağı, Cézanne'ı tüm hayatı boyunca büyüledi ve resim sanatında tükenmez arayışına adeta aracılık etti. Bu resimde (Resim 18) yakın plan betimlenen yapı, neo-Gotik tarzda Château Noir'dir (kara kale). Bu yapı resimde Sainte-Victoire Dağı'nın yükselen kayalık yüzüne bakan çam ormanlarıyla çevrelenmiş görülmektedir (*Cézanne, Paul., t.y.*). Cézanne "Mont Sainte-Victoire and Château Noir" adlı bu resimde bir önceki resimdeki arayışını yani, nesnenin hem iki boyutluluğu hem de üç boyutluluğunu belirgin fırça darbeleriyle hacim verme ve dış konturun renk tonlarıyla belirginleştirilmesi yoluyla oluşturma tekniğini daha güçlü bir şekilde denediği görülmektedir. Söz konusu teknikle Cézanne resimde nesneyi hem iki hem de üç boyutluluğu içinde değerlendirip bütünleştirerek, çoklu perspektif anlayışını daha açık biçimde yansıtmış olduğu söylenebilir.



Resim 13. Paul Cézanne, Sainte-Victoire Dağının Les Lauves'dan Görünümü (Mont Sainte-Victoire Seen from Les Lauves), 1904-1906, tuval üzerine yağlıboya, 74 x 82 cm. Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City. (URL 11).

Cézanne 1902'de, Aix kasabasının kuzeyindeki bir yamaçta Chemin des Lauves'te bir arsa satın alıp, iki katlı bir ev inşa ettirdi. Evin birinci katını da büyükçe bir atölye olarak kullandı. Üstteki resimde (Resim 13) sanatçı, Sainte-Victoire Dağı'nın bu evden görünen manzarasını tuvale yansıtmıştır (*Cézanne, Paul., t.y.*). Cézanne evinin manzarasına dâhil olan dağı, "Mont Sainte-Victoire Seen from Les Lauves" adlı bu eserle anıtlılaşmış olduğu söylenebilir. Resimde yer alan Sainte-Victoire Dağı'nı bir önceki resimde ele aldığı biçimde yani, nesnenin hem iki hem de üç boyutluluğunu aynı düzlemde fırça darbeleriyle hacim verme ve dış kontur ile belirginleştirmek suretiyle uygulama tekniğini, geliştirdiği gözlemlenmektedir. Bu teknikle Cézanne nesneyi hem renk hem kontur açısından birbirini adeta tamamlar biçimde verme ustalığıyla resme piktoral bir etkiyi vermeyi başarmış ve çoklu perspektif anlayışını bir adım öteye taşımış olduğu ileri sürülebilir.



Resim 14. Paul Cézanne, Sainte-Victoire Dağının Les Lauves'dan Görünümü (Mont Sainte-Victoire Seen from Les Lauves), 1904-1906, tuval üzerine yağlıboya, 65 x 81 cm. Kunsthhaus, Zurich. (URL 12).

Cézanne bu resimde (Resim 14) kompozisyon açısından uzamda bütünsellik izlenimi verebilmek için, uyumu tuvalin genelinde açık ve koyu renk tonlarında belirgin fırça dokunuşlarıyla gerçekleştirdiği gözlemlenmektedir. Dolayısıyla, gökyüzündeki mavilik, yeryüzü ile benzer renk tonu taşıyan fırça vuruşlarla boyasız beyaz tuval alanlarıyla birlikte resme açık bir his katıyor. Bu beyaz alanlar, yüzeyin iki boyutlu doğasını vurgulamaktayken (*Cézanne, Paul., t.y.*), Cézanne renk valör değerleriyle de hacme yönelmiş, belirgin kontur çizgilerini özellikle dağın silüetinde kullanarak, Sainte-Victoire Dağı'nın eşsizliğine vurgu yapmıştır. Sanatçı bu resimde, nesnenin hem iki hem de üç boyutluluğu aynı düzlemde verilme noktasında tekniğini özellikle, resimde farklı renkte sert fırça darbeleriyle tuvalin tümünü bütünlendirme çabası oldukça belirgin olarak, geliştirmiş olduğu görülmektedir.



Resim 15. Paul Cézanne, Sainte-Victoire Dağının Les Lauves'dan Görünümü (Mont Sainte-Victoire Seen from Les Lauves), 1904-06, tuval üzerine yağlıboya, 74 x 82 cm. Kunstmuseum, Basel. (URL 13).

Cézanne'ın hayatının son zamanlarında yaptığı Sainte-Victoire Dağ manzara resimlerinin giderek daha soyut hale geldiği gözlemlenmektedir. Üstteki eserde (Resim 15) tuvalin sol tarafında yer alan gökyüzü ile yeryüzünün birleşiyormuşçasına verilmesi, ressamın önceki manzara resimlerinde gözlemlenen üç boyutluluğu ortadan kaldırıyor gibidir (*Cézanne, Paul., t.y.*) Bu durum, Cézanne'ın hayatının son zamanlarında dahi resim sanatındaki arayışlarını sürdürdüğünü göstermesi bakımından kayda değerdir. Resimdeki belirgin kontur çizgilerin sadece dağ silüetinde kullanılması, Cézanne'ın güçlü bir biçimde dağ nesnesinin eşsizliğine yaptığı vurgu olarak değerlendirilebilir. Cézanne'ın bu eseri, Sainte-Victoire Dağ imgesini ön plana alıp, uzamın ikinci planda kaldığı deneysel diğer bir çalışma olarak nitelenebilir.



Resim 16. Paul Cézanne, Sainte-Victoire Dağı (Mont Sainte-Victoire), 1904-1906, tuval üzerine yağlıboya, 73 x 92 cm. Museum of Art, Philadelphia. (URL 14).

Yaşlanan Cézanne, toprağın, bitki örtüsünün ve sıradan evlerin tüm etkisini aynı anda hem doğal hem de kristalize bir şekilde resmetmek için hala yorulmadan Provence'deki Aix kasabası (Aix-en-Provence şehri) çevresinde dolaşmaya devam etmiş özellikle, muhteşem Sainte-Victoire Dağı'nın vadi üzerinde yükselen biçimini resmetmekten usanmamıştır. 1906 yılında yaptığı bu eseri (Resim 16) tamamlandıktan sonra zatürreye yakalanıp, vefat etmiştir (Cézanne, Paul., t.y.). Cézanne resim sanatında nesnenin iki boyutluluğu ve üç boyutluluğunu aynı düzlemde verme uğraşına hem hacim hem de kontur anlayışındaki uyum tekniğini bu son resminde geliştirerek, kullandığını gözlemliyoruz. Bu resimde ressam yine piktural etkiyi fırça darbeleriyle tuvalin tümüne yaymaya çalışmış ve zıt renk değerleri kullanarak, uzama derinlik verdiği gözlemlenmektedir.

Bu araştırma sonucunda, Paul Cézanne'ın Sainte-Victoire Dağı'nı defalarca resmetmesinin, resim sanatı bağlamında arayışının temelinde İzlenimcilerin resimde ışık unsurunu oldukça ön plana çıkarmalarına bir tepkiden kaynaklandığı belirtilebilir. Bundan dolayı, Cézanne resimde doğanın anlık olgusunu yakalamaya yönelik *izlenimci* ışık vurgusuna karşı çıkararak, ışık vurgusundan öte, nesneyi *görme* biçiminin ressamın duygulanımı çerçevesinde tuvale nasıl yansıtılacağı sorunu üzerine çalışmıştır. Bu soruna çözümü Cézanne, resimde ışık unsurundan daha önemli gördüğü *biçim* üzerine eğilmekle bulmuştur. Bu durum öncelikle resimde santçının nesneyi görme biçiminin duygulanımıyla uyuşması sonucunu getirecek ve bu yolla nesnenin resme yansması da ressam özelinde farklı olacaktır. Bu tür bir resimde tek tek nesnenin ressamın duygulanıma dayalı benzersizliğinin yansması; *çoklu perspektif* olarak karşımıza çıkması kaçınılmazdır. Çünkü nesnelere görme biçimleri tuvalde aynı perspektifte yer alması, ressam nezdinde her nesnenin farklı duygulanıma sahip olmasından dolayı mümkün değildir. Bundan dolayı Cézanne, resimdeki her nesneyi kendi görme biçiminde ele aldı ve tümü kendi perspektifleriyle aynı tuvalde birleştirilince resimde *çoklu perspektif* doğdu. Bu noktada Cézanne'ın İzlenimci deneyimi açısından resmin bütün olarak algılanmasının önemli bir izlek olduğu hatırlanmalıdır. Dolayısıyla, resimde çoklu perspektifin sunduğu yapının bütüne odaklanınca tekli bir yapı gibi yansması, izleyicinin görme biçiminin alışkanlığı sonucuydu ki, Cézanne bu görme biçimine güvenerek, cesaretle resimde çoklu perspektifi deneyebildi. Bu bağlamda, Paul Cézanne'ın Sainte-Victoire Dağı'nı defalarca resmetmesinin resim sanatı bağlamında arayışında önde gelen nedenlerin başında, resimde ışıktan öte biçim ögesini öne çıkarma anlayışı olduğu ileri sürülebilir. Bu anlayışla Cézanne, Sainte Victoire Dağı manzara resimlerinde renk değerlerinin özelliklerinden yararlanarak yansımada nesneye dayalı çoklu perspektifi demiştir, denebilir. Resimde perspektif açısından Cézanne'ın görme biçimi, sanatsal arayışları çerçevesinde, renk valör değerleri ile sıcak-soğuk renk

zıtlıklarıyla oluşturulan derinlik yanılısamasına dayanmaktadır. Bu yolla Cézanne, izleyicinin klasik görme biçimini dönüştürdüğü ileri sürülebilir. Sanatçı nesneye ait konturları renk değerleriyle verme arayışında, tek tek nesnelerin tüm resim çerçevesinde izleyici gözünde bütünleştirilmesine güvenerek, bu yolla *izlenimci* görme biçiminden yararlanmış ancak, sanatsal arayışında ulaştığı sonuç olarak resimde nesneyi yani biçimi belirgin olarak vurgulamıştır.

Bu bağlamda, Cézanne'ın Sainte-Victoire Dağı'nı defalarca resmetmesinin resim sanatı açısından sonuçlarına ilişkin öne çıkan en önemli özellik; tuvaldeki her nesnenin hem ayrı bir değer olarak hem de bütünü bir parçası olarak yansımadır. Bu nokta, sanatçının resimde çoklu perspektif yapıyı başarılı oluşturma açısından önemlidir. Venturi (2018: 171) Cézanne'ın resimdeki yolculuğunu, 'nesneden yola çıkıp özneye ulaşmak' biçiminde özetlemektedir. Cézanne resimde nesnenin hem iki hem de üç boyutluluğunu aynı tuval düzleminde, hacim verme açısından dış kontur ve fırça vuruşlarında belirginleştirmesiyle, resimde uzam noktasında nesnenin konumunu tartışmaya açmış, nesneye ait ressamın duygulanımı da resme dâhil ederek, dikkat çeken özneliğini resme yansıtmıştır. Venturi (2018: 172) Cézanne'ın bu yolla doğayı resimlerinde yeniden oluşturduğundan söz etmektedir. Bundan dolayı, onun resminde doğa anlayışı hem nesnel hem de öznel özellikler birlikte bulunur. Venturi'ye göre, Cézanne hem renk hem kontur vuruşlarını o kadar ustalıkla yansıtmıştır ki, resminde bu iki unsur aynı düzlemde birbirini tamamlayarak güçlü bir piktural etki sunmuştur. Böylece, resimde nesnenin hem iki boyutluluğu hem de üç boyutluluğu aynı düzlemde farklı renk ve sert fırça darbeleriyle verilerek, resimde çoklu perspektif anlayışı geliştirilmiştir. Venturi (2018: 172), Paul Cézanne'ın doğayı resimlerine konu etmesi bakımından renk algısının özellikle yarım ton ve çeyrek ton gibi unsurların önde geldiğini belirtmiştir. Bu durumun nedeni olarak, Cézanne'ın ışık unsuru renk tonlarıyla yansıtarak asıl önem verdiği biçimi resimde vurgulama isteği olduğu söylenebilir. Dolayısıyla, Bigalı'nın (1999: 15) belirttiği gibi, Cézanne empresyonizmin getirdiklerini, onun feda ettikleriyle birleştirmeyi denemiştir. Venturi'nin (2018: 173) aktardığına göre, Cézanne'ın; "Doğayı silindir, küre, koni ve doğru bir perspektif içinde yer alan her şeyle biçimlendir" sözü de bu durumu destekler niteliktedir. Bu aşamada Cézanne'ın resminde renk unsurunu nerede konumlandığına cevap olarak Venturi (2018: 178) sanatçının şu sözünü hatırlatmaktadır: "Aydınlık ya da karanlık resim yoktur, sadece tonlar arasındaki ilişki vardır. Eğer bu ilişkiler doğru bir şekilde kurulabilirse, uyum kendiliğinden doğar." Buna göre, sanatçı resimde ışığı uyumlu renk tonlarıyla vererek, ikinci plana ittiğini itiraf etmiş olmaktadır. Venturi (2018: 178) bu noktada önemli bir hatırlatma yaparak, Cézanne'ın resmindeki uyumu doğayla ilişki açısından değil, sanatla ilişki açısından bir nesneliği barındırdığını belirtiyor ve onun resminin kendi içinde uyumlu başka bir doğaya-dünyaya ait olduğunu ekliyor. Gombrich (2004: 544) ise, Cézanne'ın resimde nesnenin yansıtılması açısından dış çizgilerin doğruluğu, perspektif, hacim-derinlik gibi unsurları geleneksel kurallara bağlı kalmadan yansıtabileceğini keşfettiğini bildirmektedir. Ancak, ressamın geleneksel kurallar bağlamında doğru çizime karşı bu ilgisizliğinin sonucunda sanat tarihinde bir depremi harekete geçireceğinin farkında olmadığını da ayrıca vurguluyor. Sözü edilen bu ilgisizlik, bu araştırma kapsamında incelenen resimler açısından, Cézanne için bilinçli bir tercih olduğu ileri sürülebilir. Çünkü, Venturi'nin (2018: 180) belirttiği gibi, eğer bir ressam resmini kusursuz bir biçimde resmetmeye kalkarsa, ressam olmaktan çıkıp, sadece bir fotoğrafçı olur. Oysa Cézanne görme biçimine duygulanımını da dâhil ederek, resimde kendi sanatsal biçimini yaratmış ender resamlardan biridir. Dolayısıyla Venturi (2018: 173), Cézanne'ın sanatsal başarısını hem soyutlama hem de doğallığın uyum içinde olmasında görmektedir. Bu bağlamda Gombrich (1992: 177-178) sanatta iki yol olduğunu belirtmektedir. Bunlardan birincisinin başkalarının eserleri üzerine yoğunlaşıp öykünerek bir bileşim oluşturmak, diğersinin ise doğayı gözlemleyerek henüz hiç betimlenememiş yeni yanların bulunup ortaya çıkarmaktır. Bu noktada Cézanne ikinci, zor yolu seçmiştir. Bu seçimin sonucunda Cézanne resim sanatına nesnenin sunumu açısından fırça darbeleri ve kapalı kontur anlayışı ile yeni bir yaklaşım getirmiştir. Boztunalı ve Başbuğ (2017: 154) Cézanne'ın resimlerinde formların çabuk fırça darbeleriyle köşeli biçimlere dönüştüren tekniğinin, resim sanatında geometrik biçimlere yönelmenin temelini oluşturduğunu, Kübizm sanat akımının da bu etkiyle temellendiğini bildirmektedir. Nitekim Cézanne'ın bu tür bir teknik deneyerek, nesnenin hem iki hem de üç boyutluluğunu aynı düzlemde yansıtabilmesi, sonraki dönemlerde Picasso'ya resimde yeni arayışlarında esin olmuştur. Boztunalı ve Başbuğ (2017: 154)

Cezanne'nin St. Victorie Dağı resimlerinde sanatta yeni bir form, görme, algılama ve tinsellik alanı açtığını belirtmektedir. Cézanne'ın resim sanatında açtığı bu yeni alan; nesneyi görme biçiminde, nesnenin tekliğini adeta bir motif gibi vurgulayıp, renk değerlerini ustalıklı kullanması sonucunda resimde derinlik izlenimini klasik resim kurallarından farklı olarak, bilimsel perspektife başvurmadan, yansıtabilmiş olmasında yatmaktadır. Zira Newall'ın (2008: 117) bildirdiği gibi; Cézanne'ın resimde fiziksel ve uzamsal ilişkiye bağlı olarak nesnelere olan ilgisi, Kübist Pablo Picasso ve Georges Braque gibi gelecek neslin sanatçıları derinden etkilemiştir. Dolayısıyla, Modern resmin kurulması açısından, Picasso'nun resimlerinde figürlerin farklı perspektiften çizilmesine esin kaynaklarından birini Cézanne'ın resim sanatında açtığı bu yeni alan oluşturmuştur.

SONUÇ VE YORUM

Cézanne'ın Sainte-Victoire Dağı'nın görünümünü defalarca resmetmesinin resim sanatı bağlamında arayışlarına ilişkin bu araştırmanın bulguları çerçevesinde vardığı sonuç; Cezanne'ın İzlenimcilerin resimde ışık unsuruna oldukça fazla odaklanmalarından dolayı, resimde biçimi kaybetme kaygısından hareketle, ışığı yadsımadan, biçimi öne çıkarma arayışı olarak ifade edilebilir. Bu arayışta Cezanne, Sainte-Victoire Dağı'nın görünümünü birçok kez resmetmiş, bu resimlerde adeta deneysel bir çaba içine girmiştir. Bu sanatsal denemelerin resim sanatı tarihi açısından sonuçları, modern resim akımlarına yol göstericilik yönünde olmuştur. Cézanne resimlerinde güçlü doğa ve özellikle renk algısını oldukça önemsemiş, ışık unsurunu renk tonlarıyla vermeye çalışmış, daha çok biçimi vurgulamıştır. Renk algısında zamanın optik biliminin açıkladığı ölçüde, insanoğlunun görme yetisinde rengin yarım ton ve çeyrek ton gibi sınıflamalara olanak vermesini resimde deneyerek, ışık unsurunu renk tonlarında (modülasyon) yansıtmıştır. Bigalı (1999: 259) resim sanatında modülasyonu formu renkle anlatmak olarak tanımlamakta bundan dolayı, Cezanne'ı modülasyonun babası olarak nitelemektedir. Tansuğ (2004: 11) ise, nesneyi ışık-gölge zıtlıklarından farklı olarak hacim verme (modle etmek) klasik tekniğini Cezanne'ın bilmesine rağmen, onun doğayı inceleyerek nesnelere derinlik izlenimi vermede sadece rengi kullanmış olduğunu bildirmektedir. Sonuç olarak, Cezanne'ın resim yapma tekniğindeki bu yöneliş, ortak bir üslup ya da manifestosu olmamasına rağmen, Ard-izlenimcilik olarak adlandırılmış, farklı kompozisyon ve renk teknikleri denenerek, resim sanatında nesnelere hacimli resmetme yolu böylece açılmıştır. Paul Cézanne'ın resim anlayışıyla, *coşkulu renkler ve çoklu perspektifler* gibi resimdeki yansımalar Empresyonizmin ardından 1880'lerin ortalarından 20.yy'ın ilk yıllarına kadar resim sanatına etki etmiştir. Bu bağlamda Cézanne'ın resim yapma anlayışında vardığı nokta; "doğayı taklit"ten vazgeçmesi olmuştur (Gombrich, 2004: 548). Bu durum, Kuspit (2010: 113) tarafından Cezanne'ın resme dış gerçeklikten daha çok içsel bir bakış açısıyla yaklaştığı biçiminde ifade edilmiştir. Bu noktayı daha iyi vurgulamak için, Cezanne'ın resimlediği "Sainte-Victoire Dağı" ile dağın fotoğrafları arasında yapılacak bir karşılaştırma yararlı olabilir. Zira Gombrich'ın (1992: 299-301) vurguladığı gibi, bu tür bir karşılaştırma belki, deha düzeyinde bir yetenek ve renk ustası olan Cezanne'ın resim sanatında yeni bir teknikle hacim verme metodunun keşfedilmesine yarayabilir. Bu türden bir keşif, Cezanne'ın resim sanatına biçim ve renge dayalı yeni bir estetik anlayış getirdiği şeklinde açıklanabilir. Tansuğ (2004: 11) Cezanne'ın resim sanatına getirdiği bu anlayışın çağdaş resmin temellerinden birini oluşturduğu belirtmektedir. Buna örnek olarak, 20. Yüzyıl başlarında çağdaş sanat akımlarından *Fovizm* Cézanne'ın resimsel kurgusunu sentezleyerek kullanması (Hollingsworth, 2009: 434) gösterilebilir.

Her şeyin akış içinde olması yaklaşımını en güçlü şekilde gündeme getiren kişi Paul Cézanne'dır (Bell, 2009: 357). Ancak, bu akışta Cézanne'ın tuvali üzerinde İzlenimci öğretiye uygun hiçbir şey kalmamıştır (Bell, 2009: 358). Bu yolla, Cézanne'ın resim sanatına getirdiği özgün yaklaşım Kübizm sanat akımına esin olmuştur (Gombrich, 2004: 555; Phillips, 2016: 22). Pablo Picasso ve Georges Braque, usta ressam Cézanne'ın doğayı ısrarlı bir şekilde yeniden kurma çabasından etkilenerek, sanattaki arayışlarını bağımsız bir sanat yapma isteğine yönelmiş ve hatta resimde yanılısamanın koşullarını sorgulamaya kadar götürmüştür. Sonuçta, Braque ve Picasso'nun vardıkları sonuç, Cézanne tarafından icat edilmiş olan yarı şeffaf fırça darbelerinin geçişleriyle bir tutarlılık oluşturmuştur (Bell, 2009: 381). Bu yolla, Braque ve

Picasso başta olmak üzere, Kübist sanatçılar çok çeşitli bakış noktalarını tek bir resim ya da heykelde birleştirerek, 1909-14 yılları arasında Paris'te Kübizm sanat akımını geliştirdiler (Phillips, 2016: 38). Cézanne resimde nesnelerin geometrik biçimlerine vurgu yaparak, farklı nesneleri farklı perspektiften ya da nesnenin farklı bakış açılarından betimlemesi, Picasso'nun "Avignonlu kızlar" (1907) adlı yapıtındaki kırık formları açıklayabilmektedir. Dahası, 1909 yılında Paris'te Braque ve Picasso'nun nesneleri köşeli ve farklı perspektiften resmedilmiş biçimlerle, rengin ifade niteliklerinden kaçınarak, tek renkli gri ve bejin tonlarıyla resim yapmaları (Phillips, 2016: 38) Cézanne'ın resimde renk ögesini yeniden konumlandırması çabasına uzak değildir.

Cézanne on yıllar boyunca, Sainte-Victoire Dağı'nın görkemli profilini betimlemek için tepelerde yürümekten asla yorulmadı (*Cézanne, Paul.*, t.y.) ve son eseri de bıkmadan usanmadan resimlediği Sainte-Victoire Dağı üzerine oldu. Cézanne'in; "Düşünmek zorundasınız. Göz yeterli değildir, düşünce yaşamsaldır." (Hodge, 2014: 79) sözü, onun ressamları düşünerek, duygulanımın da işin içinde olduğu bir resim yapma anlayışına yönelten bir esin vardır ki, aynı Sainte-Victoire Dağı üzerine yaptığı resimlerde olduğu gibi, bunun doğanın akıl ve duygu yoluyla sorgulanması sürecine işaret ettiği açıktır.

KAYNAKÇA

- Bell, J. (2009). *Sanatın yeni tarihi*. (Çev.: U. C. Ünlü, N. İleri ve R. Gürtuna). İstanbul: NTV Yayınları.
- Ayaydın, A. (2015). Empresyonizm (izlenimcilik) akımının güncel bakış açısıyla bazı yönlerden incelenmesi. *Sanat Eğitimi Dergisi (SED)*, 3(2). 83-97. Doi: 10.7816/sed-03-02-05
- Bigalı, Ş. (1999). *Resim Sanatı*. Minpa Matbaacılık, Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları
- Boztunalı, Z. S. ve Başbuğ, F. (2017). Paul Cezanne'ın sanatında doğa çözümlenmeleri. *Sanat Eğitimi Dergisi (SED)*, 5(2). 147-156. Doi: 10.7816/sed-05-02-02
- Cansız Aktaş, M. (2014). *Nitel veri toplama araçları*. Eğitimde Bilimsel Araştırma Yöntemleri'nde (1. Baskı), 337-371. (Editör: Metin, Mustafa.). Ankara: Pegem Yayınları
- Cézanne, Paul*. (t.y.). <https://www.wga.hu/index1.html> Erişim Tarihi: 04.04.2021
- Gombrich, E. H. (1992). *Sanat ve yanılısama*. (Çev.: A. Cemal). İstanbul: Remzi Kitapevi
- Gombrich, E. H. (2004). *Sanatın öyküsü*. (Çev.: E. Erduran ve Ö. Erduran) (4.Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi
- Hodge, S. (2014) *Cézanne*. (Çev.: S. Yörükler). İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları
- Hollingswort, M. (2009). *Dünya Sanat Tarihi*. (Çev.: R. Küçükeroğan ve B. Ergüder). İstanbul: İnkilap Kitabevi
- Kuspit, D. (2010). *Sanatın Sonu*. (3. Baskı). (Çev.: Y. Tezgiden). İstanbul: Metis Yayınları.
- Newall, D. (2008). *Empresyonistler* (Çev.: E. Dastarlı ve N. Avan Özdemir). İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları
- Özsoy, V. ve Alakuş, A. O. (2009). *Görsel sanatlar eğitiminde özel öğretim yöntemleri*. Ankara: Pegem Akademi
- Phillips, S. (2016). *İzmler; Modern sanatı anlamak*. Yem Yayın. Basım: HungHing Printing Centre, Çin
- Venturi, L. (2018). *Resme Nasıl Bakılır?* (1.Baskı). (Çev.: E. Ermert). İstanbul: Hayalperest Yayınevi
- Visual arts* (2020). https://en.wikipedia.org/wiki/Visual_arts Erişim Tarihi: 17.08.2020
- Sönmez, V. ve Alcapınar, F. (2011). *Bilimsel araştırma yöntemleri*. Ankara: Anı yayıncılık
- Tansuğ, S. (2004). *Resim sanatının tarihi* (5. Baskı). İstanbul: Remzi Kitapevi
- Turgut, Y. (2012). *Verilerin kaydedilmesi, analizi, yorumlanması: Nicel ve nitel* (Bölüm 8). Bilimsel Araştırma Yöntemleri'nde (3. Baskı), 193-247. (Editör: Tanrıoğan, Abdurrahman). Ankara: Anı Yayınları
- URL 1: <https://www.wga.hu/index1.html> Erişim Tarihi: 18.10.2021
- URL 2: <https://www.wga.hu/index1.html> Erişim Tarihi: 09.10.2021
- URL 3: <https://www.wga.hu/index1.html> Erişim Tarihi: 04.04.2021
- URL 4: <https://www.wga.hu/index1.html> Erişim Tarihi: 04.04.2021
- URL 5: <https://www.wga.hu/index1.html> Erişim Tarihi: 06.03.2020
- URL 6: <https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+paintings/28723> Erişim Tarihi: 04.04.2021
- URL 7: <https://www.wga.hu/index1.html> Erişim Tarihi: 06.03.2020
- URL 8: <https://www.wga.hu/index1.html> Erişim Tarihi: 06.03.2020
- URL 9: <https://www.wga.hu/index1.html> Erişim Tarihi: 04.04.2021
- URL 10: <https://www.wga.hu/index1.html> Erişim Tarihi: 06.03.2020
- URL 11: <https://www.wga.hu/index1.html> Erişim Tarihi: 06.03.2020
- URL 12: <https://www.wga.hu/index1.html> Erişim Tarihi: 06.03.2020
- URL 13: <https://www.wga.hu/index1.html> Erişim Tarihi: 06.03.2020
- URL 14: <https://www.wga.hu/index1.html> Erişim Tarihi: 06.03.2020

WILLIE COLE'NİN BASKİRESİMLERİNDE KİMLİK

Identity In Printmaking Willie Cole's

Gökçe Aysun KILIÇ¹

ÖZET

ABSTRACT

Baskiresim, ilk ortaya çıktığı andan bugüne dek birçok yenilikçi yaklaşım ve gelişmelerle günümüze kadar evrilen teknik süreci ile birçok sanatçının söylemini yansıtmada büyük bir aracı rol üstlenmiştir. Bu sanatçılardan biriside Amerika'da yaşayan Afrika kökenli Amerikalı sanatçı Willie Cole'dir. Kendisini "algı mühendisi" olarak gören Cole, Afrika'nın etnik kökenleri ile kimlik olgusunu yaşadığı coğrafya da üretilen ütü, ütü masası, saç kurutma makinesi gibi günlük hayatta kullanılan bu nesnelere dönüştürerek sanat eserlerini oluşturur. "Willie Cole'nin Baskı Resimlerinde Kimlik" adlı bu araştırmanın amacı, Willie Cole'nin kimlik olgusunu günlük yaşam nesnelere üzerine inşa ederek sıra dışı baskiresim tekniği ile oluşturduğu eserlerini ele alış biçimini ortaya koymaktır. Cole'in kişisel deneyimleri ve kendine özgü baskiresimlerindeki teknik yaklaşımı açısından ele alınması bakımından da önem taşımaktadır. Bu bağlamda Cole'nin söz konusu malzemelerden oluşturduğu çeşitli sanat yapıtları hakkında literatür taraması yapılarak Türkçe ve İngilizce kitapların yanı sıra elektronik ortamlardan elde edilen veriler incelenmiştir. Makale kapsamında, Willie Cole'nin sanat hayatı boyunca yaptığı belli başlı baskiresim eserlerinde kullandığı teknik yaklaşımının yanı sıra kimlik sorunsalı üzerinden ele alış biçimleri de irdelenmiş, bunun sonucunda sanatçının buluntu nesnelere üzerinden geçmişte yaşanmışlıkları şimdiki zamana güncellediği tespit edilmiştir. Cole'in keşfettiği kendine özgü teknik yöntemi ile baskiresmin yenilikçi ve değişen yüzünün adeta reel bir kanıtı olduğu sanatçının yapıtlarında görülmüştür.

With its technical process that has experienced many changes with various modern approaches and developments, printmaking has played a major instrumental role in representing expressions of many artists. One of them is Willie Cole, an African-American artist living in the USA. Defining himself as a "perceptual engineer", Cole discusses the concept of identity through the ethnicities in Africa, and creates his works by transforming daily objects manufactured in the land such as iron, ironing table, hairdryer. The objective of this study, titled "Identity In Printmaking Willie Cole", is to show Willie Cole's approach to his works, which he created using an exceptional printmaking method, by building the concept identity on objects of daily life. Cole's personal experiences and his unique and extraordinary technical approach in his prints have an importance. In this sense, a literature review was made on Cole's various works created by using the previously mentioned objects, and the data obtained from Turkish and English books as well as the electronic media were discussed. Within the scope of the article, besides the technical approach Willie Cole used in his major printmaking works throughout his art life, the way he handled the identity problem was also examined, and it was determined that the artist updated the past experiences to the present time through found objects. It has been seen in the works of the artist that Cole is a real proof of the innovative and changing face of printmaking with his unique technical method.

Anahtar Kelimeler: Afrika sanatı, baskiresim, çağdaş baskiresim, kimlik, Willie Cole.

Keywords: African art, printmaking, contemporary printmaking, identity, Willie Cole.

EXTENDED ABSTRACT

The art of printmaking, which is based on the principle of reproduction using various plates, has contributed to the production process of many artists with its technical possibilities and new perspective throughout history. In addition to the technical understanding of traditional methods such as woodcut, linocut, lithography and serigraphy, expressions, methods and boundaries of artists have expanded with digital prints. With its technical and material diversity, it has made significant contributions to personal discoveries in visual pursuit. In this sense, it has also created different art discourses with its contemporary technical scale that has evolved to the present day. Willie Cole, an African-American artist who is the subject of the research, is one of the contemporary artists who produce prints with his striking method. Cole started his art training at the Newark Museum and was accepted to the Artist in Residence Programme in Harlem in the following years. His works are in the collections of the Museum of Modern Art, the Metropolitan Museum of Art, the Whitney Museum of American Art, the Museum of Contemporary Art Chicago, Philadelphia Museum of Art and Walker Art Center. The artist, who uses various materials that are consumption objects in his sculptures, installations and prints, expresses that these objects are not recycled but upcycled since he believes in reincarnation.

Reflecting the ethnicities and identity problem of Africa with his prints using an innovative and different technical approach, Cole drew attention to the consumption culture with the use of waste objects as an environmental activist. The fact that the artist's parents came from slavery and worked as domestic workers has been the source of his art. For Cole, who witnessed the time his grandmother was employed as an ironer in his childhood, ironing, in particular, had many personal contributions to his art practice. In this sense, iron shields, which are important symbols of African history, and the artist's ancestors being stacked on top of each other and pulled up from their land with slave ships are metaphorically explained in his works with the iron object.

Throughout his thirty-year art career, Cole built the fact of racial identity on the objects of daily life such as used water bottles, shoes bought from the second-hand store, iron, ironing board, hair dryer, plastic water bottles. Defining himself as an "Archaeological Ethnographic Dadaist", Cole has transferred his compositions based on the use of repetition to sculptures and prints. The concept of soul has an important place in his works created using a different language. In this sense, Ogun, the God of Iron and War, who belongs to the belief of Yoruba culture that is one of the ethnic communities of Nigeria forms the infrastructure of the spiritual world of the artist. Cole creates associations with African culture by using irons, ironing boards, and a ready-made printing plate in his prints. The act of burning papers and canvases with an iron creates a religious ritual and contributes to his art as a striking statement. With his approach to the relationship between material and printmaking, Cole takes place in the printmaking literature as a different example in the technical sense. The artist refers to African masks with different traces burned by each iron, and for him, all these processes contain a historical memory.

According to Cole, every contact with the iron is the transformation of the spiritual cycle of the molecular structure of that person. Therefore, the act of burning in the artist's prints is also a reflection of the religious ritual of his ethnic origin. The artist, who also uses etching and digital printmaking techniques, aims to evoke connotations of black identity in the audience by naming his works with various brands. Describing himself as an ecological transformer, Cole moved beyond stereotyped traditional techniques with his original technical approach and carried his creative process to a completely different dimension with the contemporary possibilities of printmaking. It has been seen that the personal experiences of the artist, especially the experiences she witnessed as a child, have diversified her thirty-year art practice in different ways. In this sense, it has been concluded that with its diversity in materials and techniques and its innovative nature, printmaking provides artists different opportunities in art apart from rigid traditional approaches.

GİRİŞ

“1980’lerden günümüze kimlik politikaları bağlamı içinde çalışkan çok sayıda sanatçı, bir yandan Batı dünyasının açık ya da örtük ayrımcı politikalarını görünür kılmak, öte yandan dilsel ve ideolojik olarak içselleştirilmiş bir ‘öteki’ düşüncesinin birey üzerindeki psikolojik yansımalarını irdeleyen yapıtlar üretmişlerdir“ (Antmen, 2012: 296). Amerikalı sanatçı Willie Cole’de kimlik ve tüketim sorunsalı üzerinden, gündelik hayat pratiğinden nesnelere alarak tekrarlama yoluyla sanat eserine dönüştüren günümüz baskıresim sanatçılarından birisidir. Nijerya’nın en büyük etnik topluluklarından olan Yoruba kültürünün Demir Tanrısı olarak bilinen Ogun, Cole’nin sanatına kaynaklık ederken bahsi geçen kültürün inanışlarından dolayı demir elementi ruhani anlamda sanatçı için de güçlü bir yere sahiptir. Kant, ruhun “zihne can veren esas” olduğunu belirtir, “*estetik fikirler* ileri sürme becerir” ona dayanır (Danto, 2015: 122). Sanatçıda tıpkı Kant’ın söylemi ile aynı paralellikten hareketle özellikle tuval bezlerini, kâğıtları, ağaçları buharlı ütü ile yakarak izler oluşturur ve ruh kavramına buluntu çeşitli nesnelere baskıresimlerinde kalıp olarak kullanarak ulaşmaya çalışır. Yine aynı şekilde ütü masalarını ezerek hazır kalıp haline dönüştürür. “Sanatçının hazır bir materyali kalıp gibi kullanarak çoğaltması, malzeme ile baskıresim arasındaki ilişkiyi açıklaması açısından ilginç bir örnek olarak görülebilir” (URL 1). Atalayer’in de ifade ettiği gibi; “teknik yapılaşmanın biçimlenişinde, bireysel yaratımlar rol alır. Bu tekniğin, birey ruhuyla kaynaşması, bireyin, tekniğin varoluşuna katılması gerekir. Buna tekniğin ruh kazanması, ifade kazanması diyebiliriz. Yani tekniğinde, estetik-ruhsal değerlerle biçimlenmesi gerekir” (Atalayer, 1994: 26). Cole içinde su şişesi, su içen birinin nefesine göre şekillenirken ayakkabı giyenin kokusu ile o ayakkabı ait olduğu kişinin biçimini alır ve tüm bu nesnelere içine yerleşen güç adeta yaşayan bir ruha dönüşür. Cole, kendisini "arkeolojik etnografik Dadaist" olarak tanımlar ve şu sözleri ifade eder: "Bir nesnenin önerdiği her şeyin listesini çıkarır. Sonra çağrışımlar kurarım. Bu bir keşif değil. Bu bir kabullenmedir. Tarihin farkındalığından ve nesnenin/nesnelere fiziksel özelliklerinden beslenirim" (URL 2). Sanatçının bu anlamda kendine özgü teknik yaklaşımı ile biçimlendirdiği sanat eserlerini ele alış biçimi de oldukça dikkat çekicidir. Afrika geleneklerinden hareketle yaşayan birçok kabile insanların derisini yakma eylemi ile damgalama yöntemine sanatçıda ütüler aracılığıyla yaktığı yüzeyler arasında bir bağ kurarak çağrışımlar oluşturur ve baskıresim teknik olarak farklı bir söylem katar. Cole’nin ebeveynlerinin kökeninin kölelikten gelmesi ve özellikle büyükannesinin beyazlar için uzun süre ütücü olarak çalışmış olmasından da kaynaklı sanatçının kimlik kavramı üzerinden eserlerini yapılandırdığı görülmüştür. Bunun doğal sonucu olarak sanatçı geçmişe yönelik yaşanan gerçekliklerini kimlik bağlamında ele almış, baskıresim eserlerinde kullandığı özgün teknik yaklaşımı ile geleneksel baskı tekniklerinden uzaklaşarak baskıresim farklı bir boyuta taşımıştır.

1. Yöntem ve Araştırma Teknikleri

“Willie Cole’nin Baskı Resimlerinde Kimlik” adlı makalede Amerika’da yaşayan Afrika kökenli Willie Cole’nin sanat anlayışı, eserlerini üretim süreci ve teknik yaklaşımı irdelenmiştir. Nitel araştırma yönteminin kullanıldığı makalede, özellikle baskıresim literatürüne katkı sağlamak ve daha sonra yapılacak olan araştırmalara ışık tutmak amaçlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda elektronik ortamda konu ile ilgili taramanın yanı sıra yazılı ve görsel kaynaklara ulaşılmıştır. Araştırma kapsamında yapılan literatür taramasının ardından Willie Cole’nin yapıtları üzerinden incelemeler yapılmıştır.

2. Bulgular

2.1. Willie Cole’nin Sanat Pratiğine Genel Bakış

Çocukluk yıllarında Newark Müzesi’nde sanat dersleri almaya başlayan Afro-Amerikan sanatçı Willie Cole (1955-Newark), sonraki süreçte müzik, tiyatro gibi farklı sanat disiplinlerinin yanı sıra moda tasarımı derslerinin yer aldığı Newark Sanat Lisesi’ne kabul edilir. 1976 yılında New York City’de bulunan Görsel Sanatlar Okulu’nda Lisansını tamamlayan sanatçı 1982 yılında ise kendisine ait olan Works Gallery’yi kurar. 1988 yılında Harlem’deki Artist in Residence Programı’na başlayan Cole, asıl bu süre zarfında ikinci el dükkânların dışında terk edilmiş fabrika ve atık depolarında ütü ve ütü masaları gibi bir çok eşyayı toplamaya başlamıştır. Atık nesnelere kullanımı ile tüketim kültürüne de dikkat çeken ve çevre aktivisti olan Cole, fakir ülkelere temiz su kuyuları açan Wells Bring Hope adlı topluluğunda önemli destekçilerinden biridir.

Baskıresmin çağdaş bir yüzü olan Cole, topladığı malzemelerle heykelleri ve enstalasyonları ile oldukça ses getiren sergiler açmış, çalışmaları; The Museum of Modern Art, Metropolitan Sanat Müzesi, Whitney Amerikan Sanatı Müzesi, MCA Şikago Ulusal Sanat Galerisi, Philadelphia Sanat Müzesi, Walker Sanat Merkezi’nde yer almıştır. Sanatçı için özellikle ütüler, Afrika’da bulunan çeşitli kabileleri ve onların kalkanlarını çağrıştıran, ütü masaları da üst üste istiflenerek Amerika’ya getirilen siyah kölelerin bulunduğu köle gemileri çağrışıdır.

Sanatçının büyük annesinin Amerika’da kölelik yıllarında bir doktor ailesine ütücü olarak çalışmış olması da Cole’nin kişisel dünyasından da referans olarak oluşturduğu yaşanmışlıklarla dolu acı bir gerçeği de ortaya çıkarır. Cole, 1996 ve 1997 yıllarında ana malzemesi demir olan ve Luba % 600, Kanaga Field Iron, Chewa 600, Twari House Iron ve %1726 olarak adlandırdığı beş büyük ahşap heykel yapmıştır. Bu heykeller Afrika tarihinin önemli sembollerinden olan demir kalkanlarının, köle gemilerinin, sosyal kültürel yaşantıların metaforik bir anlatımıdır. “Örneğin, Luba halkının demir ticareti yaptığı biliniyor ve Chewa’da maskeli balolarda kullanılan büyük dokuma elyaf kostümler maskeli balolarda bulunurken, serideki tüm ahşap parçalar için, “demir” şekli, teknelerin ve çapaların şeklinin gemi gövdeleri ile olan korelasyonları hakkında çok şey anlatır” (Sims vd., 2007: 57). Bu anlatıların dışında ütü heykellerinin adlarında yer alan yüzdeler sanatçının topladığı ütülerin birebir büyütülme oranlarını yansıtır.



Resim 1. Willie Cole, Chewa 600, Bambu, ahşap ve saman, 1997 (URL 3).

Willie Cole siyah kimliğe vurgu yapmak için ürettiği maske serisinde ise Amerika’da üretilen ve giyilmiş olan ikinci el ayakkabılarla Afrika kültürünü bir araya getirir. Özellikle de kadınların giydiği topukları olan ayakkabıları belli bir biçimde istifleyerek kümelenendirir. Ayakkabıların malzemesinden, renginden ve deseninden elde ettiği forma eklenen her bir katman kendi farklı ipuçlarını barındırır. Ayakkabılarda yer alan her bir farklı metal parça kızgın gözlere, dışarı doğru uzanan dillere, abartılı dişlere dönüşür. Tüm bu anlatılarla Cole, kadın olma, aşırı tüketim, gibi konulara işaret ederken öte yandan bu formlarla oluşan Afrika maskeleri ile farklı bir kültürün de varlığına dikkat çekerken sanatçı yaşanan ikilemleri de şu sözleri ile ifade eder: “Onların dünyalar arasında bir bağlantı olmasını istiyorum... ABD’de yaşıyorsunuz ama burada başka bir kültüre ve başka bir zamana ait gibi görünen bir sanat eseri var, her ne kadar eserdeki malzemeler Amerikan olsa da” (URL 4)



Resim 2. Willie Cole, “Sokak Ejderhası I”, Metal bir ayak üzerinde ayakkabılar, tel ve vidalar, 2018 (URL 5).

Cole, 'geri dönüşüm' yerine, ütüler, ütü masaları, yüksek topuklu ayakkabılar, saç kurutma makineleri, bisiklet parçaları, diğer atılmış eşyalar gibi sıradan ev içi ve kullanılmış nesnelerin dönüşümünü tanımlamak için 'ileri dönüşüm' terimini kullanır ve bu dönüşümler sonucu ortaya çıkan ürünleri sanat eserlerine ve enstalasyonlara dönüştürür. Cole'un bir araya getirdiği heykelleri, tekil nesnelerin çoklu olarak tekrar tekrar kullanılmasıyla yenilenmiş bir metaforik anlamlarla yüklenir. Tüketim kültürünün bir eleştirisi haline gelen tüm bu dönüşen yapıtlarla sanatçı, adeta izleyeni bir nesnenin işlevinin ötesini görmeye zorlar. En çarpıcı örneklerinden biriside; ruhla dolu olduğuna inandığı su şişeleri ile orijinal boyutlu arabalar ve avizeler ile enstalasyonlar yarattığı eserlerdir. Üç bin adet dönüştürülmüş plastik su şişesi ile arabanın motoru iç dizaynı tamamen detaylandırırken, “Sudan Işığa” adlı yerleştirmesinde ise geri dönüşümü, reenkarnasyon ile bağdaştırarak yaklaşık on binden fazla su şişesi ile galeri içerisine auralarla dolacağına inancından kaynaklı odalar ve altı fit ile yedi fitten oluşan iki adet avize biçimini oluşturmuştur.



Resim 3. Willie Cole, “H2O TBX” Geri Dönüşümlü 16 OZ. PET Şişeler, 2012 (URL 6).
Resim 4. Willie Cole, “Sudan Işığa”, Geri Dönüşümlü 16 OZ. PET Şişeler, 2012 (URL7).

Coldwell'in ifade ettiği gibi: “Baskiresim, heykeltıraşlara genellikle ressamlarınkinden çok farklı bir şekilde hizmet etmiştir. Ressamlar için, boyadan baskiresme çevirinin genellikle ölçeğin yeniden düşünülmesini ve müzakere sürecini gerektirdiği açık olsa da, heykeltıraşlar için fikirlerin üç boyutludan iki boyutluya çevrilmesi ile sanatçı görüntülerini yoruma daha açık abartılarda üretebilir” (Coldwell, 2010: 115). Bu bağlamda Willie Cole'nin heykeltıraş olması da baskiresim eserlerini üretim sürecinde farklı ve sıra dışı anlatımlarının alt yapısını oluşturmuştur.

3.2. Willie Cole'nin Baskiresimleri

Willie Cole, “heykeller, buharlı ütüler, ütü masaları, ayakkabılar ve saç kurutma makineleri gibi yaygın ev eşyaları içerir, ancak görüntüler, mizah ve ironi duygusu sergilerken genellikle Afro-Amerikan kültürüne atıfta bulunur” (Wye, 1996:137). Otuz yıllık sanat hayatı boyunca baskiresmin hemen hemen tüm tekniklerini kullanan Cole, kendine özgü baskiresim tekniği olan ütü kullanarak yakma işlemi ile adeta benzersiz bir bakış açısı yaratır. 1987 yılında sokak ortasında bir arabanın ezerek metal yığına dönen bir ütüye rastlamış, ütünün fotoğrafını çektikten sonra kendisi için ne ifade ediyorsa o anlamlarla dolu bir listeyi oluşturmuştur. Gündelik hayatta ev hayatında bir işlevsel özelliğe sahip olan bu nesne sanatçının etnik kökeninden, köleliğe, yaşamışlıklardan kimliğe kaynaklık edecek en önemli araca dönüşmüştür. Cole'nin sanat pratiğinde malzeme olarak ütülerini kullanması ailesinden iki kuşak boyunca kadınların ev işlerinde çalışmış olması ve çocukluk yıllarında bozulan ütülerini tamir etmesine kadar ki olan geçmiş sürecine dayanmaktadır. Sanatçı için her nesne kendi içinde bir tarihi ve bir hafızayı barındırır. Örneğin yukarı bakan bir ütü kalkanı yansıtırken, aşağı yöne bakan bir ütü ise Afrika maskını yansıtır ve bu nesnelere metaforik olarak ruhani güçlerle doludur. Cole'ye göre insanla birebir temasın söz konusu olduğu ütüler ve elbiselerde olan kişiye ait molekül yapılar ruhsal anlamda ütüye geçer ve sanatçı bu durum için şu sözleri ifade eder:

Bu nesnelere buluyorum ve kendime diyorum ki, bu sadece bir buharlı ütü değil. Başka bir zamandan kalma bir kalıntı. Elbette bunun doğru olmadığını biliyordum ama aklımdan geçen buydu. Yaratıcılığımı özgürleştirmek için bilmeyi askıya almak zorunda kaldım. Bu, bir arkeolog gibi, bir kazıya gider ve yirmi kemik bulur, onları bir araya getirir ve sonra dünyaya onun bir brontozor olduğunu söyler ve dünya buna inanır. Ütüler buluyorum, onları

parçalara ayırıyorum, sonra onları başka bir şey haline getiriyorum ve size bunun insanların ütülere taptığı eski bir uygarlığın simgesi olduğunu söylüyorum (URL 8).

Cole'nin, Afrika diasporasına metforik anlamlar yüklediği on iki farklı ütü izlerinden oluşan demir silüetlerinin her birinin de altında marka adı yazılıdır. Eski bir pencere çerçevesine yerleştiren Afrikalı kadın kölelerin özgürlüklerine kavuşmadan önceki dönemi yansıtan sanatçı, her farklı izde köle olan insanların mülk olarak işaretini gösterirken, gündelik nesne kullanımı (eski bir çerçeve) bir yandan da izleyene Man Ray ve Marcel Duchamp'ın sanatını yeniden duyumsatır. İşaretlerine ve etiketlerine daha yakından bakıldığında, Afrika maskeleri ve çeşitli kabilelerin deri üzerine yaptıkları kazımlar ile karşılaştırarak bireysellik ve aynılık konularının yanı sıra ticari markalardan "General Electric", "Sunbeam" ve benzer ürünleri ortaya çıkardığı görülür (Wye, 1996: 43). Cole, çeşitli markalara ait bu ürün adları ile Afrika'da bulunan farklı kabile birlikteliklerine atıfta bulunarak "bükülen bir kâğıda dokunaklı bir ton ekleyerek, genel olarak çalışmanın yaratılışındaki kavurucu ısıya ve şiddete dikkat çeker"(Wye, 2004. 235).

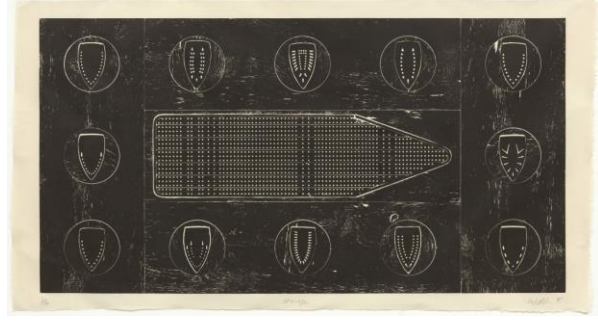
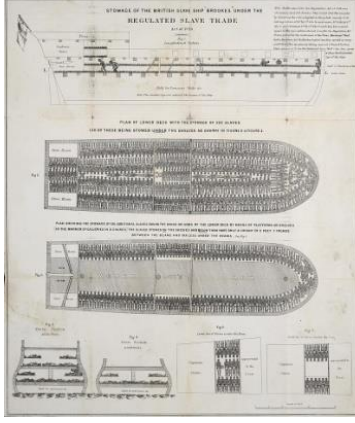


Resim 5. Willie Cole, "Yerli Kimlik IV", Kâğıt üzerine buharlı ütü ve kurşun kalem, geri dönüştürülmüş ahşap kompozisyon (çerçeve dâhil),35 x 32 x 13, 1992 (URL 9).

Cole, "İstifleme" olarak adlandırdığı baskıresminde, kullandığı ütü ve ütü masası formu ile "köleliğe karşı kampanyada yaygın olarak kullanılan Brookes adlı baskıresminden köle gemilerinin kat planlarına bazen eğik, bazen örtük, grafik bir referans olarak da işlev görür" (Coldwell, 2010: 110). Sanatçının anıtsal büyüklükte olan bu eserinde köle karşıtlığı için gerçekleştirilen baskıresminde Brookes köle gemisinin yaklaşık yirmi beş yıl kadar süren ve üst üste insanların istiflenerek Afrika'dan alınan insanların Atlantik üzerinden İngiltere, Liverpool gibi sözde yeni dünyaya getirilmesini anlatır. Cole, ilk olarak bu gemiye ait ilk görseli çocukluk yıllarında okuduğu Ebony Guide to Negro History adlı dergide görür ve ağaçbaskı tekniği ile gerçekleştirdiği bu baskıresmi için şu sözleri ifade eder:

İstifleme bir gravürdür ve gerçek nesnelere kontrplakta gömerek, ardından bu nesnelere ve ahşabın kendisini mürekkepleyerek ve ardından bununla kâğıt koyarak ve kâğıdın arkasını parlatarak yapılır. Bu nedenle, muhtemelen en ilkel baskı resim stillerinden biridir. Kontrplakta delikler açtım ve sonra deliğe uyacak şekilde daireler kestim ve sonra deliğe uyan daireden demirin şeklini kestim ve deliğe demir tabanı koydum. Bunu böyle yapmamın nedeni, kesimden gelen çizgiyi tasarımın bir parçası olarak kullanmak istemedim. Ütüü kontrplağın içine koyabilirdim, sadece demirin şeklini kesebilirdim, ama onun etrafında da daire olmasını istedim. O zaman orta panel aslında ütü masasının şeklinin kesildiği ve ardından ütü masasının içine gömüldüğü bir kontrplak parçası. "İstifleme" kelimesi, bir gemideki insan yüküne atıfta bulunur ve köleleri sözde "yeni dünyaya" taşır. Bu görüntüyü, çocukken aldığım Ebony Guide to Negro History adlı bir tarih kitabında keşfettim. Belki 1965'te çıktı ve köle gemisini gösteren bu çizelgeye sahiplerdi. Çok popüler bir görüntü, muhtemelen çoğu tarih kitabında yer alır. Size gerçek ciddi, yürek burkan görüntüleri göstermiyorlar. Size geminin çizimini, sardalya gibi yığılmış kölelerin çizimini gösteriyorlar. O resmi görür görmez bana ütü masası gibi geldi. Aynı şekilde ütü koleksiyonum da vardı, o zamanlar benim de ütü masası koleksiyonum vardı. Bu

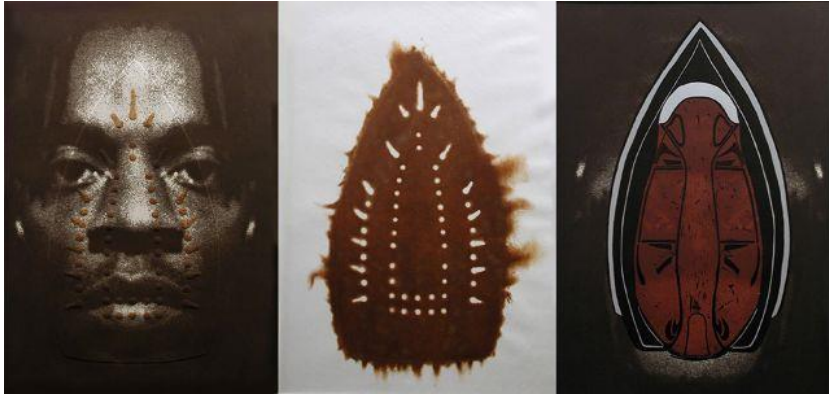
yüzden çok detayı olan birini seçtim çünkü her gemide saklanan ya da içi doldurulan çok sayıda köle vardı. Ve oradaki demir resimler, kölelerin gemiye nasıl yerleştirildiğini veya her Afrikalının ABD'de köle olmadan önce geldiği çeşitli kabileleri temsil edebilir. bu şeyler. Parça bir gravür olarak yapıldı çünkü kontrplakta bulunan desenlerin okyanustaki desenleri simüle etmesini istedim (URL 10).



Resim 6. Willie Cole, "Brooks", Gravür, 32,8x44,4 cm, 1789 (URL 11).

Resim 7. "İstifleme", Ağaçbaskı, 125,9x241,5 cm, 1997 (URL 12).

Cole, 1999 yılında kendi oto portresini de dâhil ettiği "İnsan, Ruh ve Maske" adlı baskiresminde, gravür tekniğinin yanı sıra ise dijital baskıdan da yararlanır. Triptik bir yapıya sahip olan eserin ilk plakasında sanatçı photoshop programı ile kendi portresine tıpkı Afrika yerlilerinin bedenlerine uyguladığı yakarak kabartma görüntüsü ile köle olarak çalıştırılan insanların damgalanması ile uygulanan şiddet hakkında ipuçlarını yansıtır. Kahverengi rengin ve ortadaki ütü tabanındaki buhar delikleri ile kabartılmış ve dövme hissi sanatçı, ikinci plakada limon suyu ile serigrafik tekniğini kullandığı üçüncü plakada ise arka zemine ters olarak yerleştirdiği oto portresi üzerine ütü görüntüsü ile Afrika maskına gönderme yaptığı görülür.



Resim 8. Willie Cole, "Adam", Foto gravür, gofre, elle boyama, "Ruh", limon suyu ile serigrafik, "Maske", foto Gravür, ağaçbaskı, 99,4x201,9 cm, 1999 (Saunders&Miles, 2006: 120).

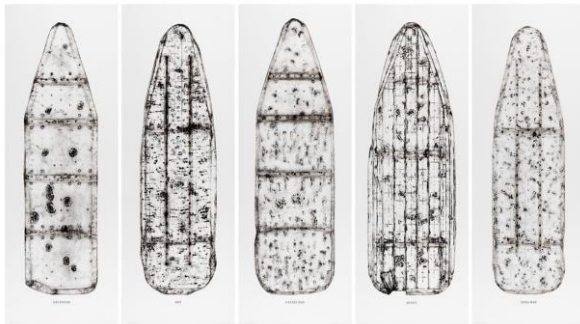
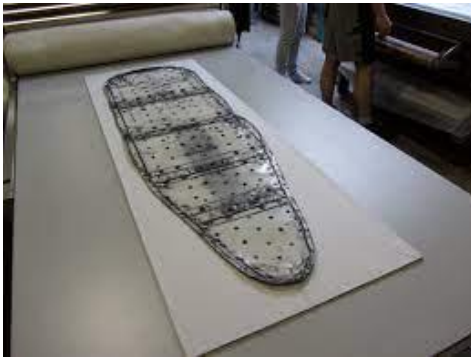
Son dönem çalışmalarında dijital baskı tekniğini kullanan sanatçı, üstten görüntülenen ve tüm detayların yer aldığı devasa boyuttaki ütü imgelerinden oluşan altı seriye ait görüntülerle maskemsi silüetler oluşturmuştur. Üzerlerinde herhangi bir kablo ve üretici firma ismi dahi bulunmayan esere; "Zamanın Ötesinde", "Sadık ve Güvenilebilir", "Daima Hedefte", "Doğal Olarak Pürüzsüz", "Göz Kırpmak Kadar Çabuk", Memnuniyet Garantili" gibi firmaların reklamlarından alınan mizansel yüklü isimlerle aslında beyaz olmayan insanlara yapılan ayrımcı yaklaşımı ortaya

koymuştur. Saunders'inde ifade ettiği gibi “Farklı kurumsal “kabile”lerin rekabetini yansıtan, bu yaratıcı çalışmalar, sanayileşmiş toplum ve tüketici hareketi hakkında çok şey söylemenin yanı sıra, kuzey Amerika’da 17. Yüzyıldan 19. Yüzyıla kadar, kölelerin satılmasını da açığa çıkaran bu resmin alt yazıları ile protest bir tavıra dönüşmüştür” (Saunders, 2006: 120).



Resim 9. Willie Cole, “Sadık ve Güvenilir”, dijital baskı, 120x89 cm, 2002 (URL 13).

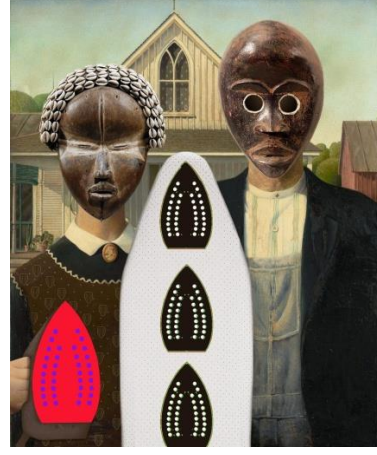
Günlük nesneleri çarpıcı kullanımı ile algıları alt üst eden Cole, siyah kimliği ilgili yaşanan her ne varsa hepsine meydan okuyan tavrı ile yaptığı bir diğer çalışma ise ütü masalarından oluşan “Yükselen Beş Güzeller “ adlı baskiresim serisidir. Bu çalışmanın kalıbı ise ezme yöntemi ile incelttiği ikinci el dükkânlarından aldığı ütü masalarıdır. Baskı presi içerisinden geçecek kadar uygun ölçüdeki bu beş kalıba: “Calpurnia”, “Bertha Mae” ve “Lula Bell” gibi isimleri baskiresmin altına büyük harflerle yerleştiren sanatçı siyah kimliği ile ilgili çağrışımlar yaratırken öte yandan “metal yüzeyler tarafından üretilen desenler aracılığıyla bir insan markasını veya kazımayı da göstermektedir” (Suzuki, 2011: 150). Cole’ye göre tüm bu anlatılarda yer alan siyah köle topluluklar bir anlamda yerli savaşçılardır. Dolayısıyla sanatçı için de ütü ve ütü masaları ev işlerinde çalıştırılan atalarının savaş kalkanıdır. Sanatçı, 2013 yılında yaptığı bir söyleşide siyah kimliği ile ilgili eleştirel düşüncelerini ise şu sözlerle ifade eder: ”Amerika'nın ötekine bu kadar hayranlığı var ve ötekini etiketlemek istiyor. Dünyayı ve dünyayı görme şeklimizi ve güzellik sembollerimizi kontrol etmek için kategorize ettiler” (URL 14).



Resim 10. Willie Cole, “ütü masası (kalıp)”, 2012 (URL 15).
Resim 11. Willie Cole, “Yükselen beş güzel”, her biri 161x57 cm, 2012 (URL 16).

“Amerikan Yerlisi” adlı baskiresminde, Grant Wood’a ait “Amerikan Gotik” eserinden ilham alan sanatçı, ütü imgesini yine kendi üslubuyla yorumlaması oldukça dikkat çekicidir. Cole, Amerika’nın kölelik tarihi ile yüzleştirdiği bu eserde ise saç yerine deniz kabukları olan kadın figürü, kırmızı bir buharlı ütü tutarken, erkek figür

dirgen yerine sanatçının sembolik olarak köle gemisine dönüştürdüğü ütü masasını yinelediği, her iki figürün yüzlerinin Afrika maskeleri ile değiştirdiği görülür. “Bu tür eserlerde sanatçı, ütüler arasındaki benzerleri, ev emeği ve Afrika kabile maskeleri çağrışımlarıyla benzerliğini ortaya da koyar” (Suzuki, 2011: 150).



Resim 12. Grant Wood, “Amerikan Gotik”, Yağlıboya, 78x65,3 cm, 1930 (URL 17).
Resim 13. Willie Cole, “Amerikan Yerlisi” 91,4x76,2 cm, Dijital baskı ve serigrafî, 2016 (URL 18).

SONUÇ

Afrika kökenli Amerikalı sanatçılardan biri olan Willie Cole'nin sanat söyleminde ütüler, saç kurutma makineleri, ütü masaları, su şişeleri ve ayakkabılar gibi gündelik hayatta kullanılan nesnelere tercih etmesinde en büyük etkenin kadınlarla dolu bir evde büyümesinin yanı sıra, siyah kimlikli insanların yaşadıkları toplum içinde ötekileştirilmesinin büyük önem taşıdığı görülür. Cole, otuz yıllık sanat kariyeri boyunca seri üretilen nesnelere kimlik ve ticarileştirme düşüncesi ile sembolik anlatılara dönüştürmüş, baskiresimlerinin dışında heykeller ve enstalasyon çalışmaları 'ileri dönüşüm' olarak adlandırdığı bu nesnelere aracılığı ile sanat pratiğini oluşturur. Sanatçı, metaforik anlamlarla yüklü olan özgün yapıtları ile izleyene yaşadığı dönemlerle ilgili çağrışımlar yaratırken Afrika mirasından kaynaklı olarak da etnik kökeni ile bağlantılar kurmuştur. Bu bağlamda sanatçı çalışmalarında Nijerya'nın topluluklarından biri olan Yoruba kabilesinin demir ve savaş tanrısı olan Ogun'a atıfta bulunur. Tamamen günlük buluntu bu tüketim nesnelere mizahi bir tavırla sanatında kullanan Cole'ye göre, ütü ve ütü masası; Afrika maskelerini, köle gemilerini, köle ticaretini çağırıştırır. Ekolojik bir dönüştürücü olarak sanatını oluşturan Cole, izleyeni tarih ve yakın geçmişle yüzleştirecek çeşitli alanlar yaratır.

Araştırma sonucunda Willie Cole'nin kişisel tarihinden kaynaklı olarak ürettiği eserleri, efsanevi bir boyut kazanırken özellikle kullandığı ütü, ütü masası ile Afrika'da bulunan kabile işaretlerine kendine özgü baskiresim tekniği ile atıfta bulunduğu görülmüştür. Afrika kültürü üzerine sanatını inşa eden sanatçı, kimlik ile ilgili söylemlerini ütü aracılığıyla nesnelere yakarak, ütü masalarını da baskı kalıbı biçiminde kullanarak yakın tarihinin gerçekliğe ulaşmada farklı bir görsel dil oluşturmuştur. Çok yönlü bir sanatçı olan Cole, foto gravür, foto litografî, serigrafî, ağaçbaskı, dijital baskı gibi baskiresim tekniklerinin yanı sıra ütü ile yakma işlemi ile gerçekleştirdiği özgün teknik yaklaşımı açısından da baskiresim sanatçıları içinde önemli bir yere sahip olduğu tespit edilmiştir.

KAYNAKÇA

- Antmen, A. (2012). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Atalayer, F. (1994). *Görsel Sanatlarda Estetik İletişim, Anadolu Üniversitesi Yayınları, No:770*, Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, No: 6 Eskişehir.
- Coldwell, P. (2010). *Printmaking: A Contemporary Perspective*. London, UK: Black Dog Pub.
- Danto, A. C. (2015). *Sanat nedir** (2. Baskı). (Z. Baransel, Çev). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Saunders G., Miles, R. (2006). *Prints Now: Directions and Definitions*. London: V&A Publications.
- Sims, P., King-Hammond, L. (2007). *Anxious Objects: Willie Cole's Favorite Brands USA* Rutgers University Press.
- Suzuki, S. (2011). *What is a Print*. Newyork: Museum of Modern Art.
- URL 1 Esmer, H. (2012, 24 Nisan). *Baskiresimde Deneysel Arayışlar*. <http://hayriesmer.com/makale/baskiresimde-deneysel-arayislar/53?ln> Erişim tarihi: 01.05.2021
- URL 2: Tripathi, S. (2020, 20 Ekim). *American Artist Willie Cole On Making Art From Discarded Objects*. <https://www.stirworld.com/features-american-artist-willie-cole-on-making-art-from-discarded-objects> Erişim tarihi: 04.07.2021
- URL 3: https://www.alexanderandbonin.com/exhibition/304/exhibition_works/3152
Erişim tarihi: 11.03.2021
- URL 4: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/495572> Erişim tarihi: 21.02.2021
- URL 5: <https://www.thisiscolossal.com/2021/05/willie-cole-shoe-masks/>
- URL6: <https://www.summitpublicart.com/gallery/h2o-tbx>
- URL 7: <http://www.ashlandgalleries.com/members/schneider-museum-of-art/2013/09/join-in-on-the-fall-arts-festivities-at-the-schneider-museum-of-art/> Erişim tarihi: 25.02.2021
- URL 8: Princenthal, N. (2019, 12 Aralık). *Oral History Project: Willie Cole*. <https://bombmagazine.org/articles/willie-cole/> Erişim tarihi: 07.06.2021
- URL 9: <https://www.moma.org/artists/7057> Erişim tarihi: 21.06.2021
- URL 10: <http://mauscontemporary.com/artists/willie-cole/> Erişim tarihi: 13.06.2021
- URL 11: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_2000-0521-31 Erişim tarihi: 01.06.2021
- URL 12: <https://www.moma.org/collection/works/61483> Erişim tarihi: 07.06.2021
- URL 13: <https://www.alexanderandbonin.com/type/Editions/work/1481> Erişim tarihi: 12.06.2021
- URL 14: <https://spencerart.ku.edu/common-work-art/2016> Erişim tarihi:07.06.2021
- URL 15: <https://spencerart.ku.edu/common-work-art/2016> Erişim tarihi:07.06.2021
- URL 16: https://alexanderandbonin.com/exhibition/193/exhibition_works/631 Erişim tarihi:13.06.2021
- URL 17: <https://artsandculture.google.com/asset/american-gothic/5QEPm0jCc183Aw?hl=tr> Erişim tarihi: 07.05.2021
- URL 18: <https://www.artsy.net/artwork/willie-cole-american-domestic> Erişim tarihi: 07.07.2021
- Wye, D. (1996). *Thinking Print: Books to Billboards, 1980-95*. Newyork: Museum of Modern Art.
- Wye, D. (2004). *Artists&Prints*. Newyork: The Museum of Modern Art. Yapı Kredi Yayınları.