

T.C.
NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANABİLİM DALI
RESİM BİLİM DALI

ÇAĞDAŞ SANATTA KEMİK NESNESİNİN İNCELENMESİ

SEVCAN GÜLSOY

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN:
PROF. MUSTAFA KÜÇÜKÖNER

KONYA-2024



T.C.
NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü



Bilimsel Etik Sayfası

Öğrencinin	Adı Soyadı	Sevcan Gülsoy		
	Numarası	20811901014		
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Resim		
	Programı	Tezli Yüksek Lisans	X	
		Doktora		
Tezin Adı	Çağdaş Sanatta Kemik Nesnesinin İncelenmesi			

Bu tezin hazırlanmasında bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle riayet edildiğini, tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel kurallara uygun olarak atıf yapıldığını bildiririm.

Sevcan GÜLSOY



ÖZET

Öğrencinin	Adı Soyadı	Sevcan GÜLSOY		
	Numarası	20811901014		
	Ana Bilim / Bilim	Resim Ana Bilim/ Resim Bilim Dalı		
	Programı	Tezli Yüksek Lisans	X	
		Doktora		
	Tez Danışmanı	Prof. Mustafa KÜÇÜKÖNER		
Tezin Adı	Çağdaş Sanatta Kemik Nesnesinin İncelenmesi			

Çağdaş Sanatta kemik nesnesinin farklı anlam ve ifade biçimleri sıkça rastlanan haliyle bir söylene şekline bürünmüştür. “Çağdaş Sanatta Kemik Nesnesinin İncelenmesi” başlıklı bu tez çalışmasında antik dönemlerden günümüze ulaşan ve kemik imgesi taşıyan eserler detaylı bir biçimde ele alınmış ve sanatla ilintilileri kapsamlı olarak incelenerek yorumlanmıştır.

Tarih boyunca sanat, kemik figürlerinin çalışmalarda genellikle ölümle bağdaştırılarak çürüme sürecini betimlediği fark edilmektedir. Kemik nesnesinin eser yapısökümlerinde genel anlamda ölü beden olgularıyla çeşitli teknik ve anlatım gücüyle durağan olmayan bir oluşumu aktarmaktadır. Bu bağlamda, kemik imgesi, yaşamın değişimini aktaran sanat eserlerinde farklı süreçlerin bir göstergesi olarak kullanılmıştır. Kemikler, yaşamın içerisinde bir son ve yeni bir başlangıç olarak anlam taşımaktadır. Çalışmada, kemik imgesinin şeklen ve kuramsal anlamları farklı anlam ve bulgularıyla ele alınarak, kemikler çeşitli amaçlarla kullanılan önemli nesnelere. Arkeologlar, antik dönemlerdeki insanların yaşam tarzları, beslenme alışkanlıkları, avcılık ve hayvan yetiştirme uygulamaları gibi pek çok konuyu anlamak için kemikleri incelemektedirler. Ayrıca kemikler antik dönemlerde müzik aletleri, takılar, oyuncaklar ve ritüel nesnelere gibi çeşitli amaçlar için de kullanılmıştır. Bu nesnelere, sanatçıya kemik

olgusuyla ilintili olarak o dönemlerdeki kültürel ve sosyal pratikler hakkında önemli ipuçları sunmaktadır.

Sanat eserlerinde kemik imgesiyle birlikte bu yok oluş, savaşlar, ölüm kavramı, çürüme, bozulma ve devinim görüntüleriyle çeşitli temalarda farklı şekillerde anlam bulmuştur. Çağdaş sanatta kemik motifinin kullanımı oldukça çeşitlidir. Bazı sanatçılar, kemikleri sembolik olarak kullanarak insanın geçmişine, ölümsüzlüğe veya ölümlle ilişkilendirilen diğer temalara atıfta bulunurken diğerleri ise kemikleri somut bir şekilde nesnenin kendi haliyle yerleştirme, performans ve süreç sanatlarıyla deneysel bir şekilde üretimler yapmıştır. Bu çalışmalar sanatçının, tarzına, ilgi alanlarına, içinde bulunduğu etkilendiği dönemlere göre savaş, kıtlık, yok olma gibi niyetine bağlı olarak değişir.

20. Yüzyıl ve sonrası batı sanatı akımlarında çeşitli yerleştirmelere ve seyirciyi sürece dahil eden çağdaş sanat hareketlerine rastlanmaktadır. Bu akımlar ve sanat eserleri, eserler arasında karşılaştırmalı analizlerle incelenerek, yaşam ve sanattaki konumlarını belirleme amacı gütmüştür. Kemik imgesinin eserlerdeki bağı boya, teknik ve çağdaş sanatta, kavramsal alt süreçleri ele alınmıştır.

Başlangıçtan günümüze kadar resim sanatında kemik imgeleri, içinde bulunduğu çağ ve dönemini en iyi yansıtan özelliğiyle farklı sanatsal alanlarda ve dönemlerinde incelenerek bu bağlamda, Leonardo Da Vinci'nin eserleri kemik imgesinde anatomik olarak ele alınması açısından da bilindiği gibi önemli bir yeri olan kadavra incelemeleri ve eskizleri yer almaktadır. Sanat tarihinde kemik imgesini ele alan çeşitli Rönesans dönemi ve sonrası sanatçıları eser bağlamında incelenmiştir.

Çağdaş sanatta ise söz konusu imgelerin, aynı şekilde çağını ve dönemini en iyi yansıtan eserler arasında olduğu söylenebilir. Bu bağlamda Batı ve Türk Sanatçıların eserleri kemik imgesinin anlam ve olguları süreç içerisinde kazandığı yeni anlamlar ve süreçleri açısından değerlendirilmiştir.

Ayrıca kemik nesnesinin Çağdaş Sanatta yok oluş olgusu ile bağlantılı olarak araştırma sürecinde okumalarla, tez konu başlığı çerçevesinde bilimsel olarak sanatsal yapıda bireysel perspektifle incelenip kendinden sonrakilere referans olması ve katkı sağlaması planlanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Kemik, İskelet, Çağdaş Sanat



T.C.
NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü



ABSTRACT

Author's	Name and Surname	Sevcan GÜLSOY		
	Student Number	20811901014		
	Department	Fine Arts X		
	Study Programme	Master's Degree (M.A.)	X	
		Doctoral Degree (Ph.D.)		
	Supervisor	Prof. Mustafa KÜÇÜKÖNER		
Title of the Thesis/Dissertation	Examination of the Bone Object in Contemporary Art			

Different meanings and expressions of the bone object are frequently encountered in Contemporary Art. It has taken the form of a myth. "The Bone Object in Contemporary Art In this thesis titled "Examination of" the decay and bone problems from ancient times Works bearing the image were discussed in detail and their connections with art were summarized. It was examined and interpreted as follows.

It achieves the stability of ancient processes. Throughout history, a difference can be seen throughout art, with the disintegration of bone figures depicting the process of dissolution, often associated with death. In the work deconstructions of the bone object, a non-stationary formation is conveyed with dead bodies in general, with various techniques and expression power. In this context, the bone image was used as a demonstration of different dimensions in art products that conveyed life change. Bones will have meaning as an end to your life and a new beginning. In the study, the components of the bone image and their different meanings and interests in theoretical circulation are discussed, bones are important objects used with various details of bones. Archaeologists examine the bones of ancient people to learn about many things, such as

their lifestyles, publications, hunting and animal breeding practices. In addition, bones, musical instruments, jewelry, toys and ritual objects were used for various purposes during the ancient periods. This object offers the artist important clues about the bone phenomenon and the cultural and social practices of that period.

Along with the bone image in works of art, this image of extinction, wars, death formation, deterioration, deterioration and movement has found meaning in various themes with different durability. The use of the bone motif in contemporary art is quite diverse. While some artists use bones symbolically to refer to the human past, immortality or other themes related to death, others use bones in a concrete way, using self-disintegration of objects, performance and process arts. The diversity of these works varies depending on their style, intensity of interest, and the periods they are influenced by, such as war, famine, and extinction.

In the 20th century and beyond, various settlements and contemporary art movements, including the audience process, can be found in western art movements. These movements and works of art were examined with comparative analyzes between productions, with the aim of determining their positions in life and art. Sub-comprehensive pieces in the works of bone image, technical and contemporary art are discussed. Bone images in the art of painting, as well as permanent fractures, are examined in different areas and in this way, with the feature of best cleaning the age and period in which it is located, and in this way, the perspective of dealing with Leonardo Da Vinci's works anatomically in bone images includes cadaver examinations and sketches, which have an important place, as is known. taking. There were works by various Renaissance and later artists that dealt with the bone image in art history.

In contemporary art, the images in question turned out to be the strongest among the works that best preserved their age and period. In this context, the works of Western and Turkish Artists have been evaluated from a comprehensive perspective and the new meanings that emerged within the meaning and processes of the bone image.

In addition, it is planned to examine the research process in connection with the disappearance of bone objects in Contemporary Art from an individual perspective in a centrally administrative structure within the framework of the thesis topic, through readings, and to serve as a reference and contribution to those who come after it.

Key Words: Bone, Skeleton, Contemporary Art

ÖNSÖZ / TEŞEKKÜR

Sanatçıların Çağdaş sanatta kemik nesnesi üzerine odaklanmalarıyla üretimlerini sürdürerek alternatif arayışlarla kemik imgesi metaforunu kullandıkları çalışmalarda, Sanat tarihi süresince kemik nesnesinin izdüşümleri kapsamlı olarak inceleyerek aktardığım, “Çağdaş Sanatta Kemik Nesnesinin İncelemesi” adlı yüksek lisans tez çalışmamın, bu alandaki resimlerin incelenmesine ve mevcut çalışmalara katkı sağlayacak güncel bir örnek olmasını umuyorum. Olası hatalar veya eksiklikler, yeni araştırmalarla giderilerek Türk resim literatürüne katkıda bulunmasını temenni ediyorum.

Lisans ve Yüksek lisans eğitimim sürecinde ders gördüğüm üzerimde emeği olan bütün hocalarıma, tez çalışmamın başından sonuna kadar değerli vaktini ayıran, öneri ve destekleri ile yanımda olan kıymetli danışmanım Prof. Mustafa KÜÇÜKÖNER'e, maddi ve manevi desteklerini benden hiç esirgemeyen sevgili babam, Halil GÜLSOY'a, gücüm, enerjim, inancım olan sevgili annem, Ümmahani GÜLSOY'a bu süreçte bana çok destek olan Ramazan İNAL'a teşekkür ederim.

SEVCAN GÜLSOY
Konya-2024

İÇİNDEKİLER

BİLİMSEL ETİK SAYFASI	i
ÖZET	ii
ABSTRACT	iv
ÖNSÖZ VE TEŞEKKÜR.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
KISALTMALAR LİSTESİ.....	x
GÖRSELLER LİSTESİ.....	xi

BİRİNCİ BÖLÜM

GİRİŞ

1.1. Araştırmanın Konusu ve Problemi.....	1
1.2. Araştırmanın Amacı.....	2
1.3. Araştırmanın Önemi.....	2
1.4. Araştırmanın Sınırlılığı.....	3
1.5. Araştırmanın Yöntemi.....	3
1.6. Veri Analizi.....	4
1.7. Araştırmanın Evren ve Örneklem.....	4
1.8. Veri Toplama Araçları.....	4

İKİNCİ BÖLÜM

KAVRAMSAL ÇERÇEVE

2.1. Antik Dönemde Kemik Nesnesi.....	5
2.2. Rönesans Dönemi Sanatçılarının Resimlerinde Kemik İmgesi.....	8
2.3.Barok Dönemi.....	23
2.4. Romantizm Sanat Akımında Kemik İmgesi.....	39
2.5. 20. Yüzyıl Sanat Akımlarında Kemik İmgesi	41
2.5.1. Sembolizm Sanat Akımında Kemik İmgesi.....	41
2.5.2. Empresyonizm Sanat Akımında Kemik İmgesi.....	44
2.5.3. Ekspresyonizm Sanat Akımında Kemik İmgesi.....	46
2.5.4. Kübizm Sanat Akımı Kemik İmgesi.....	47
2.5.5. Fütürizm Sanat Akımında Kemik İmgesi.....	50
2.5.6. Bauhaus Okulu Sanat Akımında Kemik İmgesi.....	53
2.5.7. Dada Akımında Kemik İmgesi.....	55
2.5.8. Sürrealizm Akımında Kemik İmgesi.....	57

2.5.9. Pop Art Sanat Akımında Kemik İmgesi.....	59
2.5.10. Hiperrealizm Sanat Akımında Kemik İmgesi.....	62
2.5.11. Yeni Gerçekçilik Sanatında Kemik İmgesi.....	64
2.5.12. Kavramsal Sanat Akımında Kemik İmgesi.....	67
2.5.13. Fluxus Sanat Akımında Kemik İmgesi.....	70
2.5.14. Performans Sanat Akımında Kemik İmgesi.....	71
2.5.15. Feminist Sanat Akımında Kemik İmgesi.....	75
2.5.16. Post- Minimalist Sanat Akımında Kemik İmgesi.....	77
2.5.17. Abject Art'da Kemik İmgesinin Farklı Anlam Olguları.....	80
2.6. Kemik ve İskelet Saklama Yerleri, Müzeler.....	86
2.6.1. Amerikan Doğa Tarihi Müzesi.....	86
2.6.2. Paris Ulusal Doğa Tarihi Müzesi.....	87
2.6.3. Londra Doğal tarih müzesi.....	89
2.6.4 Grigore Antipa Doğa Tarihi Müzesi.....	91
2.6.5. Palermo Ölüm Müzesi.....	92
2.6.6. Bologna Palazzo Poggi Anatomi Müzesi.....	94
2.6.7. Ankara Üniversitesi.....	96
2.6.8. Gaziantep Zooloji ve Doğa Müzesi.....	97
2.6.9. Hatay Arkeoloji Müzesi.....	99

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

BULGULAR VE YORUMLAR

3.1. Çağdaş Batı Sanatında Kemik Nesnesinin İncelenmesi.....	101
3.1.1. Jeff Chistonsen'in Eserlerinde Kemik Nesnesinin İncelenmesi.....	102
3.1.2. Zdzislaw Beksinski'in Eserlerinde Kemik Nesnesinin İncelenmesi.....	107
3.1.3 Laurie Lipton'un Eserlerinde Kemik Nesnesinin İncelenmesi.....	113
3.1.4. Marina Abramovic'in Eserlerinde Kemik Nesnesinin İncelenmesi.....	117
3.1.5. Gunther Von Hagen'in Eserlerinde Kemik Nesnesinin İncelenmesi.....	121
3.1.6. Damien Hirst'ün Eserlerinde Kemik Nesnesinin İncelenmesi.....	127
3.2. Çağdaş Türk Sanatta Kemik Nesnesinin İncelenmesi.....	133
3.2.1. Yüksel Arslan'ın Eserlerinde Kemik Nesnesinin İncelenmesi.....	133
3.2.2. Ozan Atalan'ın Eserlerinde Kemik Nesnesinin İncelenmesi.....	138
3.2.3. Alper Aydın'ın Eserlerinde Kemik Nesnesinin İncelenmesi.....	140
3.2.4. Sedat Ayhan'ın Eserlerinde Kemik Nesnesinin İncelenmesi.....	145

3.2.5. Ufuk Muslu'nun Eserlerinde Kemik Nesnesinin İncelenmesi.....	150
---	-----

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

UYGULAMA ÇALIŞMALARI

4.1. Sevcan Gülsoy'un Resimlerinde Kemik İmgesi kullanılarak Yapılan Uygulama Çalışmaları.....	157
4.1.1. Girdap.	158
4.1.2. Aramızda Dinazor.....	160
4.1.3. Dirençsiz Bir Yer.....	161
4.1.4. Mesafe.....	162
4.1.5. Öteki.....	164
4.1.6. Yerde.....	165
4.1.7. Fanus.....	166
4.1.8. Sarmal.....	167
4.1.9. İstila.....	169
4.1.10.Sindiremediklerimiz.....	171
SONUÇ.....	173
KAYNAKÇA.....	176
GÖRSEL KAYNAKÇA.....	182

KISALTMALAR VE SİMGELER

ABD: Amerika Birleşik Devletleri.

Bkz.: Bakınız.

CM: Santimetre.

G : Görsel.

MÖ : Milattan Önce.

MS : Milattan Sonra.

TDK : Türk Dil Kurumları.

TÜYB : Tuval Üzerine Yağlı Boya.

TÜAB : Tuval Üzerine Akrilik Boya.

TÜKT: Tuval Üzerine Karışık Teknik

VB : Ve benzeri.

VS: Vesaire

YY : Yüzyıl.

S: Sayfa

GÖRSELLER LİSTESİ

	Sayfa-No
G. 1. Alet yapımında kullanılan bazı kemikler.....	6
G. 2. : Neolitik dönem, Kemikten çeşitli malzemeler.....	7
G. 3. Jan Van Eyck, “Son Yargı”.....	10
G. 4. Rogier Van Der Vayden, “Çarmıhtan İndiriliş”.....	11
G. 5. Rogier Van Der Vayden, “Çarmıhtan İndiriliş” Detay.....	12
G. 6. Leonardo Da Vinci, “Skull”, Eskiz.....	13
G. 7. Leonardo Da Vinci, “Skull”, Eskiz.....	13
G. 8. Leonardo Da Vinci, “Bölünmüş Kafatası”,Eskiz.....	13
G. 9. Albrecht Dürer, “Aziz Hironemus’un Çalışma Odası”.....	16
G. 10. Albrecht Dürer, “Aziz Hironemus’un Çalışma Odası” Detay.....	16
G. 11. Peter Brueghel, “Ölümün Zaferi”.....	18
G. 12. Peter Brueghel, “Ölümün Zaferi” Detay.....	18
G. 13. Peter Brueghel, “Ölümün Zaferi” Prado Müzesi Detay..	19
G. 14. Masaccio, “Kutsal Üçlü”.....	20
G. 15. Masaccio, “Kutsal Üçlü” Detay.....	21
G. 16. Michelangelo De Carravaggio, “Aziz Jerome”.....	24
G. 17. Aelbert Jansz. Vander Schoor, “Vanitas natürmort”.....	25
G. 18. Phillippe de Champaigne, “Still Life with a Skull”.....	26
G. 19. Hendrick Andriessen, “Vanitas Still Life”.....	27
G. 20. Thomas de Keyser, “Dr. Sebastiaen Egbertsz.’in Osteoloji Dersi”.....	28
G. 21. Hendrick Frans, Verbruggen, “Vaaz Kürsüsü”.....	30
G. 22. Pieter Claesz, “Vanitas”.....	31
G. 23. Frans Hals, “Kurukafalı Genç Adam”.....	32
G. 24. Georges de la Tour, “Gece Işığında Maria Magdalena”.....	33
G. 25. Guercino, “Et in Arcadia Ego”.....	35
G. 26. Hans Holbein, “The Younger, Büyükelçiler”.....	37
G. 27. Rembrandt Van Rijn, “Derisi Yüzülmüş Öküz”.....	38
G. 28. Gustave Dore, “The Vision of the Valley of Dry Bones”.....	40
G. 29. Odilon Redon, “Kemiklerin Savaşı”.....	42
G. 30. Odilon Redon, “Aziz Anthony’nin Günahı”.....	43
G. 31. Arnold Böcklin, “Keman Çalan Ölüm ile Otoportre”.....	44
G. 32. Van Gogh, “Sigara İçen Adam”.....	45
G. 33. James Ensor, 1891, “Bir Ringa Balığı Üzerinde Tartışan İskeletler”.....	47
G. 34. Pablo Picasso, “Guernica”.....	48
G. 35. Luigi Russolo, “Self Portrait with”.....	52
G. 36. Herbert Bayer, “Vizyoner Fotomontajları”.....	53
G. 37. John Heartfield, “On Yıl Sonra: Babalar ve Oğulları”.....	56
G. 38. Frida Kahlo, “Without Hope Dolares”.....	58
G. 39. Andy Warhol, “Skulls”.....	60
G. 40. Andy Warhol, “Kafatasıyla Kendi Portresi”.....	61
G. 41. Maurizio Cattelan, “Aşk Sonsuza Dek Sürer”.....	63
G. 42. Jean Tinguely, “Mengele – Hoch-Altar”.....	64
G. 43. Jean Tinguely, “Hippopotamus”.....	66
G. 44. Hans Haacke, “Hediye At”.....	68
G. 45. Daniel Spoerri, “Boğa kafatası”.....	70
G. 46. Ana Mendieta, “Yaşama Döndürmek”.....	73
G. 47 Ana Mendieta, “Yaşama Döndürmek, On giving life”.....	73
G. 48. Marina Abramovic, “Balkan Baroque”.....	74

G. 49. Sherrie Levine, “United States”	76
G. 50. Nancy Graves, “Ceridwen, Fosillerden”	78
G. 51. Nancy Graves, 1980 yılında SoHo stüdyosunda	79
G. 52. Chaim Soutine, “Sığırın Gövdesi”	82
G. 53. Francis Bacon’ un kendi fotoğrafı	84
G. 54. Francis Bacon, “Figür ve Et”	84
G. 55 Jake and Dinos Chapman, “Great Deeds Against the Dead”	85
G. 56. Jake and Dinos Chapman, “Great Deeds Against the Dead” Detay	85
G. 57. National Museum of Natural History	87
G. 58. Paris Ulusal Doğa Tarihi Müzesi	88
G. 59. Paris Ulusal Doğa Tarihi Müzesi Detay	89
G. 60. Londra Doğa Tarihi Müzesi	91
G. 61. Grigore Antipa Doğa Tarihi Müzesi	92
G. 62. Palermo Ölüm Müzesi Palermo Ölüm Müzesi	93
G. 63. Bologna Palazzo Poggi Anatomi Müzesi	94
G. 64. Ruysch, F. ve Huijberts, C.H. Dekoratif-anatomik Sergi: “Üç Bebek İskeleti”	95
G. 65. Ankara Üniversitesi	97
G. 66. Gaziantep Zooloji ve Doğa Müzesi	98
G. 67. Hatay Arkeoloji Müzesi	99
G. 68. Jeff Chistonsen, “The Conqueror Worm”	103
G. 69. Jeff Chistonsen, “Lasting Bones”	105
G. 70. Jeff Chistonsen, “Headspace”	106
G. 71. Zdzislaw Beksinski, “İsimsiz”	109
G. 72. Zdzislaw Beksinski, “Ölülerin Uçurumu”	110
G. 73. Zdzislaw Beksinski, “İsimsiz”	112
G. 74. Laurie Lipton, “Dördüncü Atlı”	114
G. 75. Laurie Lipton, “Kemik Örücü”	115
G. 76. Laurie Lipton, “Kutsal Kemiklerin Meryem Anası”	116
G. 77. Marina Abramovic, “Balkan Baroque”	118
G. 78. Marina Abramovic, “Balkan Baroque” Detay	118
G. 79. Marina Abramovic, “Temizleyici” Sergisi	119
G. 80. Marina Abramovic, “Nude with Skeleton”	120
G. 81. Gunther Von Hagens, “Beden Dünyaları”	122
G. 82. Body Worlds, “Plastinasyon Örneği”	125
G. 83. Gunther Von Hagens, “Poker Oynayanlar”	127
G. 84. Damien Hirst, “Tanrı Aşkına”	129
G. 85. Damien Hirst, “God Alone Knows”	130
G. 86. Damien Hirst, “Anne ve Çocuk” (Bölünmüş), Her biri iki parça (buzağı)	132
G. 87. Yüksel Arslan, “563 Arture 26 Mastifikatör”	135
G. 88. Yüksel Arslan, “Artüre 85”	136
G. 89. Yüksel Arslan, “Artüre 72”	137
G. 90. Ozan Atalan, “Monokrom”	139
G. 91. Alper Aydın, “21.yy Kibeleleri”	141
G. 92. Alper Aydın, “Fa Mo”	143
G. 93. Alper Aydın, “560.000 Yıl”	144
G. 94. Alper Aydın, “560.000 Yıl” Detay	144
G.95. Sedat Ayhan, “Ateşi Çalan Prometheus”	146
G.96. Sedat Ayhan, “Büyük Dalganın Önünde”	148
G.97. Sedat Ayhan, “Neşeli Otokrat”	149
G. 98. Ufuk Muslu, “Beni Sev Ya da Öl”	151

G. 99.Ufuk Muslu, “İzleyenin Güncesi”	154
G. 100. Sevcan Gülsoy, “Girdap”	158
G. 101. Sevcan Gülsoy, “Aramızda Dinazor”	160
G. 102.Sevcan Gülsoy, “Dirençsiz Bir Yer”	161
G. 103.Sevcan Gülsoy, “Mesafe”	162
G. 104. Sevcan Gülsoy, “Öteki”	164
G. 105. Sevcan Gülsoy, “Yerde”	165
G. 106. Sevcan Gülsoy, “Fanus”	166
G. 107. Sevcan Gülsoy, “Sarmal”	168
G. 108. Sevcan Gülsoy, “İstila”	169
G. 109.Sevcan Gülsoy, “Sindiremediklerimiz”	171

BİRİNCİ BÖLÜM

GİRİŞ

1.1. Araştırmanın Konusu ve Problemi

Bu araştırmanın konusu; Çağdaş Sanatta Kemik İngesinin İncelenmesi okumalarının sanat bağlamında ele alınması, bu konuda önceden yapılmış eserlerin konu içerisinde değerlendirilmesi, kendi çalışmalarımızın da aynı kapsam içerisinde ele alınarak değerlendirilmesinden oluşmaktadır.

Bu araştırmanın problemi; kemik imgesinin sanatçılar tarafından sanatlarında konu ve malzeme olarak kullanılması ile ilişkilidir. Kemik nesnesinin Çağdaş sanatta farklı anlam ve ifade biçimleri sanatsal açıdan bakarak kemik imgesi ile sanat eseri oluşum sürecini, değişen teknoloji ve akımlar bağlamında ele alınarak kemiğin sanatta kullanım alanları ve yapıtları incelenecek ve sanatçı-eser çalışma ilke ve ilişkileri araştırılarak sorgulanacaktır.

- 1- Kemik nesnesinin sanat eserlerindeki kullanımı, sanatsal bir ifade olarak nasıl geliştirildi?
- 2-Kemik imgesini kullanarak eser üreten sanatçılar, bu yönelimlerindeki anlam ve alt olgular nelerdir?
- 3- Rönesans ve barok döneminde kemik imgesini sanatçılar, sanat tarihi süreçlerinde nasıl ele almış ve hangi konu bağlamlarına dayandırarak incelemiştir?
- 4- Çağdaş sanat nesnesinde incelenen kemik nesnesinin gündelik yaşamdan çıkıp sanatta manipülasyonlarla nasıl yer alarak konumlandılar?
- 5- 20. Yüzyıl Sanatı Akımlarında Kemik Nesnesi ilgili akımlarda yer alan sanatçıların işleri nelerdir, akım kapsamında nasıl incelenmiştir?
- 6- Abject Art'da Kemik imgesinin anlam ve örnek sanatçıları kimlerdir, işleri nasıl işlenmiştir?
- 7- Kemik ve iskelet saklama Müzeleri ve yerleri nerelerde yer almaktadır?
- 8- Konu kapsamında kemik nesnesi bağlamında uygulama çalışmaları yapılmış mıdır?

1.2. Araştırmanın Amacı:

Kemik Nesnesi, mana ve içerik bakımlarından geçmişten günümüze kadar olan süreçte sanatçıların eserle kendi arasında olan bağı, yaşadığı dönemin sosyokültürel ve alt psikolojik yapılarına bağlıdır. Bu bağlamda kemiğin farklı anlam ve ifade biçimlerini farklı pencerelerden okunması eser sanatçı ilişkisi bağlamında etkilenmektedir. Sanatçılar içinde buldukları durumlardan gözlemledikleri konuları ve olguları bireysel bakış açısıyla, yorumlayarak Kemik imgelerini içinde yaşadıkları çağ ve dönemle de ilişkili olarak sanatsal ifade biçimine dönüştürmüşlerdir. Sanattaki değişler çeşitlilik göstermektedir. Bu bağlamda eserler ve dönemler arasında sanatçının eserinde farklı üslupların önemli olduğu öngörülebilmektedir.

Bu araştırmada tez konusu olarak önerilen “Çağdaş Sanatta Kemik Nesnesinin İncelenmesi” konulu çalışmada tez konusuyla ilgili olarak bu kapsamda üretilen disiplinlerarası çeşitli sanatçıların eserlerinde, konu bağlamında kemik nesnesinin kullanılması dâhilinde detaylı incelemeler yapılarak, kemik nesnesinin ilgili uygulamalı çalışmalarla desteklenerek aktarılması amaçlanmaktadır.

1.3. Araştırmanın Önemi

Bu tezin hedefi, resimde kemik nesnesinin zaman içerisinde yer edinin pratik kazandığı yeni anlamlar ve olgular üzerinden sanatsal bakış açılarıyla değerlendirilerek sanatçı- eser bağlamında incelenip irdelenecektir. Kemik imgesi Çağdaş sanat ve sanat tarihinde oluşan kodlarla ve günümüz resimlerinde yer alan simgeleriyle ilişkilendirilerek çözümlenme amacı güdülmüştür.

Sanatın geçmişi incelendiğinde Eski çağlardan bu yana kemikler imgesi kafatasları, insan ve hayvan iskeletleri, kemik yığınları betimlemeleriyle tasvir edilirken çağdaş sanatta farklı ifadelerde süreç sanatı edinim kazanmıştır. Kemik imgesi, yaşamın bir aşaması görülerek yaşamın kendisinde bulunan aşamalar yansıtılmıştır. Bu bağlamda Kemik imgesindeki değişimler ve dönüşümler çeşitli bilimlerden yararlanılarak incelenmiştir. Çalışmanın temasına lisans eğitiminde atölye uygulamalarında değinilmiştir. Tema'nın seçilmesinden sonra araştırma resim sanat tarihi kapsamında çeşitli literatür taraması yapılarak kaynak ve kökenlerle

desteklenmiştir. Resim sanatında araştırılan kemik kavramı araştırmacının uygulama pratiklerinde geniş perspektife dayanan eser, yerleştirme gibi üretimler araştırmanın olanaklarıyla yeniden biçimlendirilmiştir. Kemik imgesindeki beden giderek yok olma hali çeşitli şekillerde araştırılmıştır. Hayatın sonu bu şekilde bir aktarım bulmuştur.

Bu amaç doğrultusunda yapılan araştırma ve çalışmaların bundan sonraki çalışmalara bu alanda daha çok kaynak ve yardımcı olması açısından önemlidir.

1.4. Araştırmanın Sınırlılığı

Çağdaş Sanatta Kemik Nesnesinin İncelenmesi başlıklı tezde, resim sanatı sürecinde oluşturulan sanatta kemik nesnesini kullanan sanatçıları ve ürettiği eserleri incelenmeye çalışılmıştır. Bu bağlamda kavramsal çerçevede kemik nesnesinin tarihi süreç içerisinde resim sanatında kullanımına yönelik araştırmalar yapılmıştır. Bulgular ve Yorumlar Bölümünde ağdaş Batı Sanatından Jeff Chistonsen, Zdzislow Beksinski, Laurie Lipton, Marina Abramovic, Gunther Von Hagen ve Damien Hirst, ağdaş Türk Sanatından Yüksel Arslan, Alper Aydın ve Sedat Ayhan'a ait üçer eser, Ozan Atalan'a ait 1 eser, Ufuk Muslu'ya ait 2 eser alınarak konu bağlamında analiz edilip değerlendirme yapılmıştır.

1.5. Araştırmanın Yöntemi

Tezde başlık ile bilgiler; çeşitli kitaplar sanal e dergiler, makaleler, görsel malzemeler yoluyla araştırma ve incelenme sağlanacaktır. Tezin asıl meselesini ortaya koyan eser incelemelerindeki başlıca kaynakları irdeleyip incelemek çalışmanın yöntemini oluşturacaktır. Uygulamalı çalışmalarının yanı sıra tez içerisinde kuramsal yönteme dair bir katkıda verilecektir. Kütüphaneler ve Dijital kaynaklardan araştırmanın konusu odağında incelenen literatür taraması sonucunda toplanan bilgi ve birikimlerden yararlanılacaktır. Kapsamlı araştırma yöntemi yapılacak araştırmalarla nitel veriler toplanarak dokümanlar analiz edilecektir. Sanal internet üzerinden taramalar yapılarak gerekli bilgi, görsel ve dokümanlara da ulaşılacaktır. rnek görseller incelenerek analizleri yapılacaktır.

1.6. Veri Analizi

Bu çalışma, kemik nesnesini sanatçı üzerindeki etkisini aynı zamanda sanatçının eserlerine nasıl yansıttıklarını incelemek için amaçlanmıştır. Yerli ve yabancı literatür taramalarından elde edilecek teorik bilgiler, araştırmanın kuramsal çerçevesini oluşturacaktır. Bu doğrultuda Bu tez kapsamında tetkikler sonucunda makale, tez, kitaplardan kabul görmüş araştırmalardan elde edilen bilgilerle hareket edilecektir.

1.7. Araştırmanın Evren ve Örneklem

Tez de öne sürülen “Çağdaş Sanatta Kemik Nesnesinin İncelenmesi” üzerinden bu alanda çalışan sanatçıların Araştırma, eserlerin yaratımı ve bu eserlerin sosyolojik yöntem bilim çerçevesinde incelenmesi üzerine odaklanacaktır. Sonucunda temaya ilişkin ilişkili araştırmalarla bilgi verilerinin örnekleme belirlenmiş olacaktır.

1.8. Veri Toplama Araçları

Bu Tezin veri toplama teknikleri; kaynak taraması, sanatçıların eserleri detaylı incelenmesi süreç içerisinde oluşan oluşum ve üretimlerin örnekleme, karşılaştırılması ve son bulması sağlanacaktır.

İKİNCİ BÖLÜM

KAVRAMSAL ÇERÇEVE

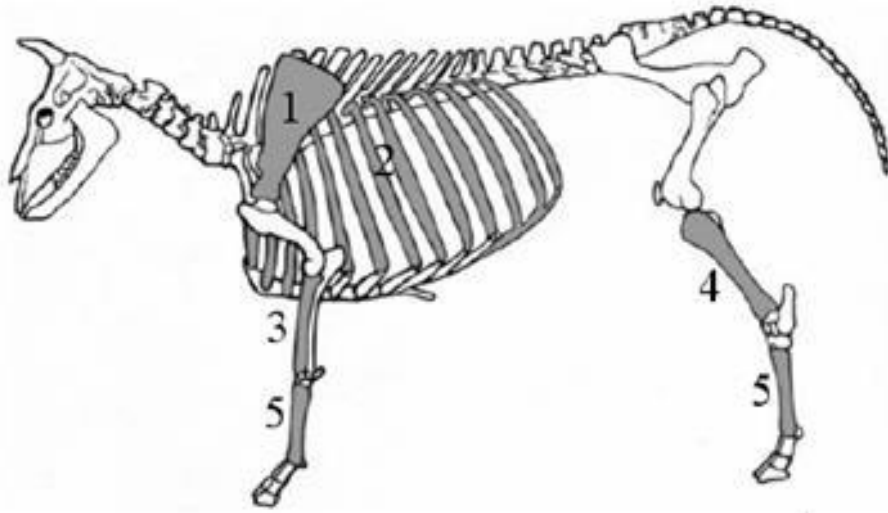
2.1. Antik Dönemde Kemik Nesnesi

Yaşam içerisinde belirli biçimlerde evrilen insanlar, çeşitli nedenlerle sanat yapmaya başladılar, mağara resimlerinden bu yana insanlar hep geleceğe iz bırakma, çeşitli inanç ve ritüeller, döneminin sosyo-kültürel ve psikolojik yanlarından etkilenmesi sonucunda her biri, bir anlamda, içinde yaşadığımız toplumsal ve düşünsel bağlamdan kurtulmak hiçte kolay olmadığı için, kendi dönemlerine özgüydü. Bu bağlamda Mağara duvarına resim yapan ilkel insandan günümüz dönemdaş insanına kadar sanat hayat içerisinde kendini ifade etme konusunda büyük bir gereksinim olmuştur. Sanat eserlerinde kemik imgesini ele alarak çalışan birçok sanatçı yok oluşu sembolize etmek için çoğunlukla kafatası, kadavra çeşitli ve kolay bulunabilmesi nedeniyle, alet ve/veya eşya yapımında tercih edilen kemik nesnesini kullanılmıştır. Sanat tarihinde çeşitli kompozisyonlar içerisinde eserlerle incelenerek benzer hayatın akışı içerisinde de kemik imgesi hayatın son bulmasıyla ifade edilerek yer almıştır. İnsanın yaradılışından beri var olan ölüm ve yaşam arasındaki sıkışmış duygu durumlarını, sanat yapıtı kemik imgesinin sıklıkla ifadesine başvuru konu bağlamında, süreç içerisindeki değişim ve dönüşümleri, kaynağının hayatın kendi enerjisinden ve gizemli halinden günümüze kadar ulaşmasıdır.

Bu bölümde Antik dönemde malzeme niteliği taşıyan kemik nesnesi, Rönesans döneminde sanatçıların resimlerinde çeşitli kurgularla kemik imgesi yerini almıştır. Jan Van Eyck'in, Rogier Van Der Vayden'in eserleri Leonardo Da Vinci'nin Eskizleri, Albrecht Dürer, Pieter Brueghel ve Masaccio'nun işleri ve sonrası barok dönemi sanatçılarının kemik nesnesinin eserlerindeki rolü ve anlamlandırma süreçleri literatür taramasından elde edilen bilgilerle birlikte eser incelemeleri kapsamlı olarak incelenmiştir.

Tarih öncesi çağlardan beri direnç ve sağlamlığı sebebiyle av malzemelerinden mobilya kaplamasına kadar çeşitli alanlara hizmet sağlayan hayvan kemikleri, sadece alet yapımında değil, Antik Çağ'ın sosyo-kültürel yaşamını yansıtmalarıyla birlikte bölgenin hayvan varlığını insanların doğadan elde ettiği kaynakları nasıl kullandığını

da göstermektedir. İnsan, doğanın sunduğu kaynakları kullanarak yaşamını sürdürmüş ve kemik işçiliğine, Alt Paleolitik dönemden itibaren, özellikle ilik çıkarma amaçlı olarak başlamıştır (Kaya, 2002, s. 46). İnsanlar aracılığıyla bulunarak kayıtlara geçmiş en eskiden kalma buluntu Çin'in kuzeydoğusunda bulunan Choukou-tien mağarasındaki kalıntılardır (Braidwood, 1995, s. 65). İşlemeli bir kemiğin günümüze değin ele geçirilmiş antik örneği öküz kaburgası olarak bilinmektedir. Parçanın üzerinde kazıma tekniği ile müdahaleler söz konusudur. Anadolu'daki ilk kemiğe yönelik arkeolojik bulgular çanak, çömlek malzemeleri dışında kullanılan neolitik çağda karşımıza çıkmaktadır (Göker, 1972, s. 27). Yunan ve Roma dünyasında kemik nesnesinin kullanımı Fildişi hammaddeye alternatif olarak düşünülmüştür. Örneğin, fildişi bulunmadığı dönemlerde ustaların kemikleri hammadde olarak kullandıklarına dair antik kaynaklardan aktarılan bilgiler vardır. Plinius'a göre, ustaların fildişinin yerine kemik kullanmalarının sebepleri arasında, fildişinin lüks bir malzeme olması ve Hindistan'dan getirilmesinin zorlukları yer almaktadır. Bir tür kemik iğnelerin yara bandının dikiminde kullanıldığı bilinmektedir (Milne, 1976, s. 17).



Görsel 1: Alet yapımında kullanılan çeşitli kemikler. 1) Scapula (Kürek kemiği), 2) Ribs (Kaburga), 3) Ulna, 4) Tibia, 5) Metapodials. (Sanal, 2023).

Benzer şekilde antik dönemde Scribonus Largus, çağlar öncesinde bitki kabuklarından ilaç hammaddesi elde etmek için kemik bıçak kullanıldığını anlatmaktadır. Antik kaynaklarda buna ek olarak, müzik aletleri, alet kutuları ve

meyve bıçakları gibi yaşamda gündelik hayatı kolaylaştıracak malzemelerin yapımında kemik kullanıldığı belirtilmiştir (Clair, 2003, s. 7). Kemik nesnesi kullanımı, Antik Yunan ve Roma’da gerçekleştirilen kazılardaki kalıntılarda ortaya çıkan malzeme olarak çoğunlukla fildişi ve hayvan boynuzları buluntularına rastlanmıştır (Strzygowski, 1904). Antik dönemde yapılan kazı ve araştırmalar sonucunda kemikten yapılmış levhalarda buluntular arasındadır. “Arthur MacGregor’un 1985’de basılan *“Kemik, Boynuz, Fildişi ve Boynuz: Roma Döneminden Günümüze İskelet Malzemesi Teknolojisi”* isimli eserinde kemikler detaylı bir biçimde ele alınmıştır. Dört çeşit malzemeyi, kemik, fildişi, boynuz ve geyik boynuzlarını ve bunlardan yapılmış olan arkeolojik kazılardan ortaya çıkan kalıntıları, coğrafi ve dönemi kapsamında hazırlanmıştır. Bu eserde ağırlıklı olarak kuzeybatı Avrupa, ayrıca İskandinavya bölgesindeki buluntularda incelemiştir. Bu bağlamda Eski çağlarda kemik olgusu öncelikle malzemenin kendisi olarak ön plana çıktığı söylenebilir. Bir takım alet edevat, delici kesici aletler olarak, ayrıca da dini ritüeller ve inanışları kapsamında evlerine duvar ve kapı girişlerinde konumlandırılarak inanç ve gelenek kapsamında evlerinde ve yaşamlarının içerisinde hayvan kafatası iskeletini kullandıkları bilinmektedir. Ayrıca Türklerde kemiklerle çeşitli oyunlar, lades, aşık oyunu gibi koyunların ve keçilerin arka bacak bölgelerinde bulunan dört yüzlü kemikle oyunlar oynanmıştır. Kadim çağlardan günümüze kadar Türklerin bulunduğu tüm coğrafyalarda bu gelenekler yayılarak izlerini sürdürmeye devam etmiştir.



Görsel 2: Neolitik dönem, Kemikten çeşitli malzemeler, Anadolu Medeniyetleri müzesi. (Sanal, 2023).

Bu bağlamda bulgulara bakıldığında Antik dönemde Kemik nesnesinin incelenmesinde malzemenin kendisinin ön planda olduğu Antik dönemden günümüze kadar kemik nesnesi çeşitli malzemeler niteliğinde ve arkeolojik kazı ve buluntular beraberinde görülmektedir. İnsan tarihinde çeşitli malzemelere dönüştürülerek hizmet ettiği söylenebilir. Kemik bulgularıyla günümüze ulaşmayı ve önemli kalıntılar olarak çeşitli alanlarda sergilenmeyi başarmıştır.

2.2. Rönesans ve Sonrası Sanatçıların Resimlerinde Kemik İmgesi

15. yüzyıldan itibaren ortaya çıkan 16. yüzyılda varlığını koruyarak zirveye ulaşan Yeniden varoluş, yenilikler, reform anlamları taşımaktadır. Merak, çaba, dönüşüm dönemi olarak adlandırılmaktadır. Toplumla ilgili dini ve politik temalarda dini kilisenin baskılarından kurtularak resim, heykel ve hayatın içerisinde kendini ifade edip yaratım süreçlerine aktarıma alan açan bir felsefe akımı olarak kabul görmektedir.

Sanatın dini değerler dogmalarından ayrışıp, dünyaya ait bir hayat görüşü ortaya çıkmıştır. Sanat tarihi süreci boyunca sosyoekonomik ve siyasi olgularla şekillenmiştir. Yenilikçi bakış açıları şekil, form ve içerik bakımından kültürel organizasyonları ile bedeni resim sanatı bağlamında aktarımıyla ilgili oldukça gelişmiştir. Bu çağda insancıl perspektif açısı sayesinde dünyasal temaları işlemeye odaklı sanatçılar içinde buldukları dünyevi hayatı resimleyerek güncel sanatta oldukça izleyici kitlesine kavuşan kesimin öncülüğünde sanatçılar yeni keşiflere yönelmiştir (Farthing, 2013, s. 167-176).

Kişilerin kendi öz benliklerini fark etmesi ilk defa Rönesans'la beraber ortaya çıkmıştır. Bu çağda sonsuz olan doğa ve insancıl anlayış bütünüyle hareket eden hümanizm birleşerek birbirini besler kaynaklar olmuştur. Merkeze insanı alan dönem, orta çağ korkutucu ve bedel ödeten Tanrı bu çağda tam tersi bireyci adaletli bir tanrı haline gelmiştir.

Bu çağ başlangıcında konu bağlamında kısıtlanmış olan Tükeniş, ölüm, yok olma gibi konular betimlenmeye başlanmıştır. Yeryüzünün nihai bir bitişi olduğundan falcılık ve büyüden bahsedilmiştir. Ek olarak Rönesans'ın dış dünya hakikat algısı, Gerçeklik, iç ve dış gözlemlerde kaynağını bulduğunda, bilgi ve bilim önem kazanmıştır. Rönesans sanatçılarının eserleri, Antik dönemde ki kemik

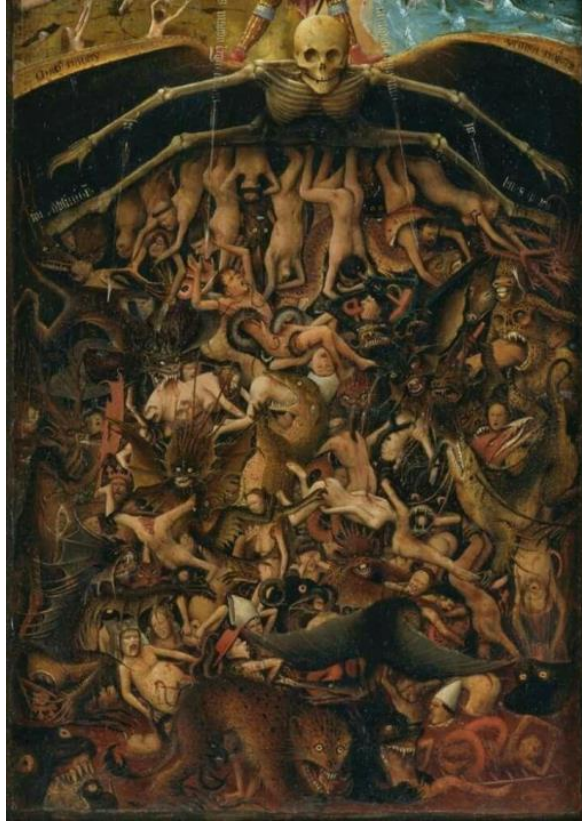
dokularında bulunan bulgularda olduğu gibi kendisinden sonraki çalışmalara iskelet, kemik dokusu, kafatasının ele alınışı bağlamındaki gelişmelerine ölüm ve yok oluşla ilgili yeni anlam ve kazanımlarında öncelik ederek şekil ve yön verdiği söylenebilir.

15. yüzyıl bitimine yakın Protestan kilisesi üyesi Hollanda ressamı, dini öğretilerin ötesinde günlük nesnelere yeni anlamlar yükleyerek, günlük yaşamın tanıklığını resimlerinde sunmuşlardır. Bu tarz resimlerin konu alanı “ölümü hatırla” başka bir deyişle “ Memento mori” manasındadır. Hollanda ressamlarının bu kapsamda inceledikleri ilgili konu bağlamında ahlaki bir yapı içerir. İkonoklazm bitiğinde sanat ile ilahi arasında bir ayrım oluşmuş, bu da dini konuların sembolik bir biçimde ifade edilmesini sağlamıştır. Hayatın kendi içerisinde barındırdığı anlık olma durumu ve zamanlı tükenen yaşam “Vanitas” türündeki eserlerle sanatçılarıyla anlatım bulmuştur. Memento Mori teması, Antik Roma mitolojisine dayanır ve ölümü sadece bir yok oluş olarak değil, aynı zamanda ahlaklı bir hayat için motivasyon kaynağı görmeye başlanmıştır. Ressamlar, eserlerinde, izleyene ölümün dünyevi geçici olduğunu hatırlatıcı sembollerden yararlanarak bu konuyu ikonografik olarak işlemişlerdir. “Ölümü hatırla” diyerek evren üstündeki hayatın boş ve beyhudeliğini bir gün yaşamdaki her şeyin kaçınılmaz sona ereceğini anlatan “Vanitas” kavramı ölüme dikkat çekerek bir çeşit tür haline gelmiştir (Ünal, 2018, s. 250). Natürmort resim geleneğinde halkın üst tabakasındaki burjuvaların lüks ihtişamını yansıtan yaşam gelenekleri, sofrası kültürü, bu sınıfın çoğalması beraberinde şatafat ve tüketme arzusu simgeler haline dönüşmüştür. Yalnızca soyluların mensup olduğu şöhret ve tüketme hevesi Kapitalizmin bitiminde 17. Yüzyıl Hollanda çağında halk, modern tüketme modasına evrilmiştir. Natürmortlar, Calvino'nun vicdanıyla dünyanın zamanlı bir yer olduğunu anımsatan “Vanitas resimleri” izleyici için anlam kazanmıştır (Çeler, 2012, s. 78).

Kemik imgesinin Orta Çağ ve Rönesans dönemlerindeki rolü, insanların ölüm sonrası bedenlerinin başına gelecekleri öngörebilmesine ve kıyametin korkunç görüntüsünü canlandırarak ölüm duygusunu önceden hissedebilmesine hizmet etmiştir. Bu bağlamda kemiklerin anonimliği olarak özetlenebilir. Sanatçının zihninde ölüm temasıyla sembolik ifadeleri keşfetmesi, ölü bedenlerin sanatsal ifadesi, yorumlamalara konu olması ve figüratif kemik imgesi için anatomi temelli

sanat bilgisi sağlaması olarak değerlendirilebilir. Bu bölümde Rönesans döneminde kemik imgesi ele alınarak ve sonrası Barok dönemi sanatçılarının resimlerinde Kemik imgelerinin çeşitli yönlerden çalışmalarda yer edinimlerindeki anlam ve olgusu detaylı bir şekilde incelenmeye çalışılmıştır.

Flaman ressam Jan Van Eyck (1395-1441) Rönesans döneminin önemli sanatçılarından. Portreler ve dini konuları resimleri ile çağını önemli ölçüde etkilemiştir. Eserlerinde form, içerik, malzeme ve ruh bütünlüğüne büyük özen göstermiş ve bu nedenle büyük beğeni toplamıştır. Resimlerinde kendi yeteneğiyle geliştirdiği boya teknikleri, canlı renkler ve ışık manipülasyonları, resimlerini özgün hale getirmiştir. Dini kurum ve ritüellerin baskın tesiri, eserlerinde belirgin bir şekilde kendini göstermiştir.



Görsel 3: Jan Van Eyck, “Son Yargı”,1420-1425, Poliptik yüzey üzerine Yağlıboya, (Ebadı Bilinmiyor), Metropolitan Sanat Müzesi.(Sanal, 2023).

Sanatçının, ‘Son Yargı’ adlı resmi üç farklı plakadan oluşmaktadır. Eserin güncelde iki parçası bulunmaktadır. Sanatçının bu işi bir parçada alt ve üst bağlamında iki bölüm görüntüsü yarattığı söylenebilir. İç İçe geçmiş birden fazla

figürlerin konumlanması, Resmin en tepe noktasında bacaklarını kollarını beraberinde sağ ve sol kısma doğru açmış bir iskelet görülmektedir. Üst kısımda odak noktasında melekler tam ardında çarmıhta bir erkek figürü, Tam yan kısmında ise bir erkek ve kadının ellerini açar vaziyette dua ettiği görülmektedir.

Resimde yer alan İsa, Meryem figürleri vaftizci beraberine görülmektedirler. Meryem ve Yahya'nın sanki yakarıncasına tanrıdan günahlarının affını dilenircesine oldukları betimlenmiştir. Eserinde kolları alt bölümünde ayaklarıyla iki düzlem arasında açarak bölmeye çalışan iskeletin bölen iskeletin adeta yer çekimine meydan okuyamayan ve aşağı tarafa doğru düşen çıplak figürler görülmektedir. Kıyametvari bu görüntüde insanların konumlanış biçiminde ıstırap ve ölümün kaosu sezilmektedir (Kırçıçek, 2017, s. 61).

Rogier Van Der Vayden (1399-1464) dönemin önemli sanatçılarından biridir. İlahi temaları ele alarak genellikle İsa ve Meryem'in ıstırapları teması odak noktası tablolar oluşturmuştur. İsa ve çevresindeki esrarengiz ve dramatik bir biçimde betimlemiştir. Ressamın çalışmaları, psikolojik derinlik, lirizm ve dengeye dayalı bir anlayışla şekillenmiştir.



Görsel 4: Rogier Van Der Vayden, “Çarmıhtan İndiriliş”,1435, Panel üzerine Yağlıboya, 262cm x 220 cm, Proda Müzesi, Museo Nacional del Proda Madrid.(Sanal, 2023).



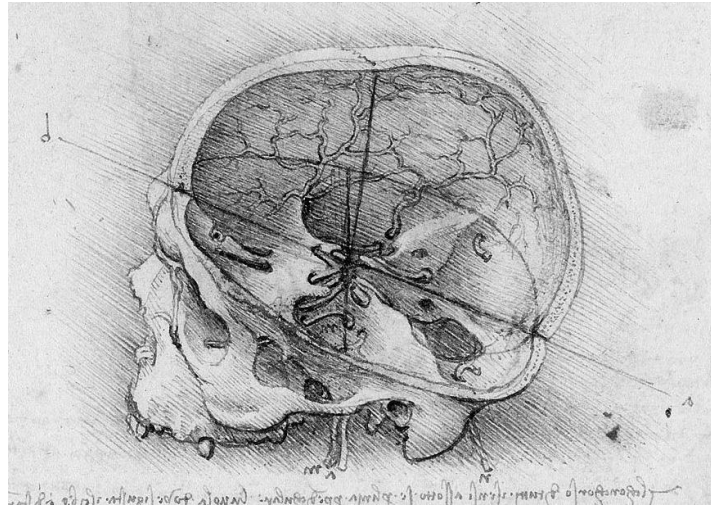
Görsel 5: Rogier Van Der Vayden, “Çarmıhtan İndiriliş” Detay,(Sanal, 2023).

Sanatçı, “Çarmıhtan İndiriliş” adlı tablosunda sanatının doruk noktasına ulaşmıştır. Çarmıha gerilme cezasını canlandıran bu sahne neticesinde, geleneklere göre suçlular medeni ve olağan koşullarda gömülemezlerdi. Ancak, nüfuzlu kişiler araya girerek onun çarmıhtan indirilip ailesine teslim edilmesini sağlayabilirdi, ailesinin onu mezara defnetmesine izin verilmesini sağlayarak sahnede, İsa’yı tam çarmıhtan indirirken etrafında bulunan figürler ve Meryem, İsa’nın ölü bedeninin başucunda eli kolu bağlı çıkmaza girmiş bir biçimde bitkin bir durumdadır (Forting, 2012, s. 146-147).

Eserde bulunan figürlerin İsa’nın çarmıhtan indiriliş sahnesinde yüzlerindeki acı ve ıstırap dolu ifade güçlü bir şekilde betimlenmiştir. Ölüm imgesinin temsili olan kafatası imgesi ise alt zeminde konumlanarak Meryem’in sağ elinin yanında belirgin bir vaziyette görülmektedir. Ressam bu tablosunda realist yaklaşımıyla hünerlerine en zirve noktasında gözler önüne sermektedir. Yüzeysel bir mekânda on göz alıcı figürü yerleştirerek, birbirleri arasında eğilip, büküldükleri görülerek birbirlerine sıkı sıkıya tutunan figürlerle sancının portrelerindeki imge halinin can bulduğu anı görülmektedir. Figürlerin anlatımında güçlü bir ifade kullanılmıştır (Gombrich, 1989, s. 209).

Ressam, makine mucidi, müzisyen, heykeltıraş, anatomist ve şehircilik uzmanı olan Leonardo da Vinci (1452-1519) Rönesans resim sanatının öncülerinden biridir. Küçük yaşlarda herkesin farklı bir ressam olacağını öngörmüştür. Geometri,

astroloji ve matematik gibi çeşitli bilim disiplinlerinde kendini gösterip geliştirerek katkılar sağlamıştır. Çalışmalarında ölü kadvraları inceleyerek kemik nesnesi üzerine iskeletler ve kafatası anatomi eskizleri çalışmalarını oldukça öneme sahiptir.



Görsel 6,7, 8: Leonardo Da Vinci, “Skull”, “ Bölünmüş kafatası”,1489, Eskiz, 18.8x13.4 cm, İngiltere Kraliyet Koleksiyonu (Sanal,2023).

Sanatın geçmişi incelendiğinde kadvraları çalışan en önemli sanatçılardan biri Leonardo Da Vinci olarak bilinmektedir. Da Vinci 1489’ da bir insan kafatasına sahip olmuştur. Bu kafatası o yıl eskiz defterindeki asıl konu merkezi haline gelmiştir. Kafatasını tepesinden ikiye bölmüştür. Sanatçının amacı beyindeki boşluklar üzerine bilgi edinmek olmuştur. İkiye böldüğü kafatasını tekrar kulak hizasından ikiye bölmüştür, bunu yaparken, kafatasından birkaç diş çıkarmıştır.

Parçaladığı kafatasının eskizlerini kâğıda çizmiş, kafatasının merkezini bir mezura yardımıyla tespit etmiştir (Görsel 6.7.8). Bu çalışmasındaki amacı ruhun bulunduğu konumunu arayarak açığa çıkarmaya çalışmak olmuştur. Çalışmalarından neticesinde Leonardo ruhun bütüncül fiziksel varlığı ile değil, kafatasının iç kısmına bedenin bütün odak fonksiyonlarının yönetildiği alanda yakından çalışmasını içeren kafatasının ortasında bulunduğunu öne sürmüştür. Çizerek aktarmış olduğu bir belge niteliği taşıyan eskizlerdeki önemli anatomi ve kemik imgesi çözümlerini günümüzde bile yol gösterici olma özelliğini taşımaktadır (Gürpınar, 2016, s. 38).

“Sanatçı Leonardo Da Vinci’nin insan vücuduna olan ilgisi, Floransa’ da ki morglarda ve hastanelerde, genellikle idam mahkûmlarının bulunduğu cesetleri incelemeye yöneltmiştir. İncelemelerinde organların işleyişini anlamak en büyük başarısıdır. Aortta soğanlı şişliği keşfettikten sonra, kan dolaşımının nasıl gerçekleştiğini açığa çıkarmaya inanılmaz derecede yaklaşmıştır. Leonardo Da Vinci’ den 100 yıl sonra bu araştırmanın resmi keşfi gerçekleşmiştir. Bunu yaptığında, erimiş mumu ineğin kalbine sonrasında camdan bir model yerleştirmiştir. Girdapları gözlemlemek için içine süspansiyon ile su pompalamıştır. Daha sonra her kalp atışından sonraki şişliğin aort kapağını kapatacağı sonucuna varmıştır. Bu kardiyologların 20. Yüzyılın başına kadar keşfedemediği bir öneridir. En ünlü anatomik araştırmalarının eskizleri, ölümünden birkaç saat önce çok sağlıklı olduğu bildirilen 100 yaşındaki bir erkeğe ait olan çizimidir. Da Vinci ölüm nedenini bulmak için cesedi incelediğinde, kalpte damar tıkanıklığı ve karaciğerde siroz bulmuştur. Günümüzde “kroner vasküler oklüzyon” olarak bilinen hastalığı ilk kez tanımlamıştır. Leonardo, çağdaş anatomicilere göre iki avantajı olan harika bir sanatçıdır. Birincisi, bir heykeltıraş, mühendis ve mimar olarak sezgisel bir form anlayışına sahiptir. Cesedi parçalara ayırdığında, cesedin çeşitli parçalarının nasıl araya geldiğini kolayca anlayabiliyordu” (<https://www.sanatlaart.com/leonardo-davincinin-gizli-kalmis-anatomi-cizimlerine-bir-bakis/>, 2023). “Daha sonra bu anlayışı sayesinde gözlemlerini ve keşiflerini çok net kayıt altına almış ve insan vücudunu benzerleri görülmemiş bir şekilde resmetmiştir. Bugün anatomi eskizleri birçok yönden hala aşılammıştır” (Sarton, 2012 s. 24-26).

“Michelangelo’ da insan anatomisiyle çok yakından ilgilenmiştir. Gombrich “Sanatın Öyküsü” isimli kitabında, sanatçı Leonardo Da Vinci’nin Anatomi kurallarını kadavra incelemeleriyle çeşitli yöntemlerle biçtiği cansız bedenleri, eski çağ heykel sanatı yerine gerçek modeller üzerinden çalıştığını ifade etmiş, kadavra ve insan anatomisine dair öğreneceği bir şey kalmayana dek çalıştığını belirtmiştir” (Gombrich, 2015, s.233).

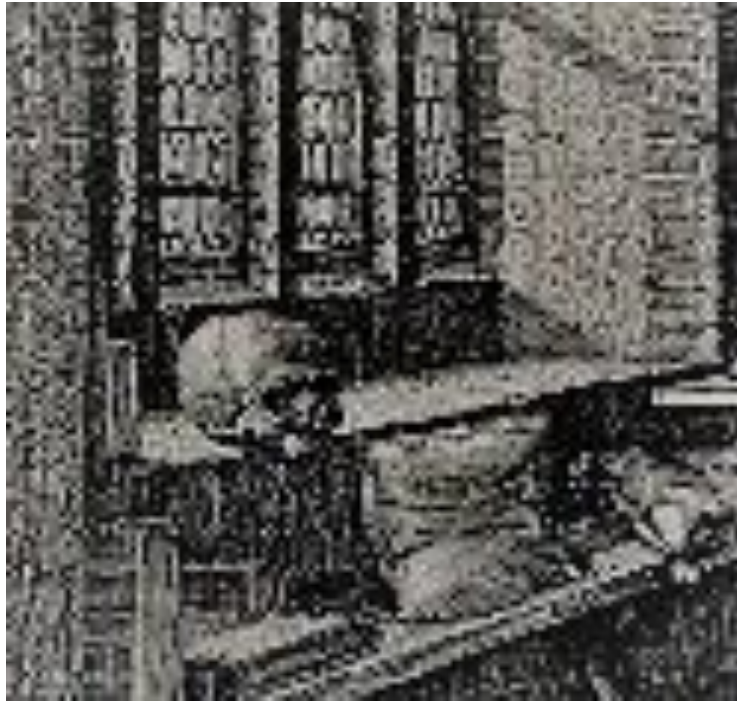
“Leonardo Da Vinci’yi ve Michelangelo” yu buldukları çağda değerlendirildiğinde o dönemde bulunan kişiler kapsamın yaptıkları üretimler bağlamında gereksiz görülerek çeşitli engelleme girişim ve teşebbüslere rağmen beden bilgisi yapı incelemelerini yapmaya yönlendiren onların merak, anlama arzusu ve bilme isteğidir denebilir. Bu bağlamda Leonardo Da Vinci’nin eskizlerine bakıldığında anatominin özünü birebir kadvralarla çalışarak eskizlerindeki detaylarla birlikte boyut ve biçim üzerine odaklanıp bilim ve sanat dünyasına göz ardı edilemeyecek düzeyde katkıları olduğu görülebilir.

Yeniden Doğu Çağı’nın en hayati ressamlarından biri olan Albrecht Dürer (1471-1528) 16. Yüzyılın ilk on yılı süresince Avrupa kültür hayatını belirleyici unsuru haline gelen o dönemin sosyo kültürel hayatında ön planda olan bir sanatçı olarak bilinmektedir. 1471 tarihinde Almanya’da doğan sanatçı, sanatını Almanya, İtalya, Avrupa batı ülkelerinde gelişim göstererek kendisini kanıtlamıştır. Gravürlerindeki başarı çevresi tarafından genç yaşta kabul görmüştür. Dini konuları ele alan çalışmalarında eşit yönlü kesişen etkileyici şekilde ışık gölge kullanımı marifetli bir şekilde aktarmıştır. Çalışmalarında, yaratılışın zirvesine insanı yerleştirerek tanrıya en yakın varlığın insan olduğunu ifade eder (Gombrich, 1989, s. 266).

Dürer Resminde bir odanın içerisinde pencerenin kenarında hayat ve son buluşu ifade eden ölümünün tasviri kafatasını, dikkat çekici bir şekilde işlerken, “Aziz Hieronymus’un Çalışma Odası” adlı eserde kutsal kitapta çalışmalar yaparken duvarı boydan boya saran cam çerçevelerin kenar kısmındaki kafatası imgesi ile ölümü, yerde uzanan canlı hayvanları betimleyerek yaşamı tasvir etmiştir (Forting, 2012, s. 186).



Görsel 9: Albrecht Dürer, “Aziz Hironemus’un Çalışma Odası”,1514, Gravür, 25.9cm x 20.1cm. İngiltere Kraliyet Müzesi.(Sanal, 2023).



Görsel 10: Albrecht Dürer, “Aziz Hironemus’un Çalışma Odası”,Detay, (Sanal,2023).

Ressam Dürer dünyasal meseleleri güzellik bağlamındaki temaları araştırmaktadır. İçinde bulunduğu toplumdan ve kendi düşünsel süreçleriyle ilintili hareket etmektedir. Problemin ana konusu kendisidir. Portrelerinde genelde kendini çalışan sanatçı, kemik imgesini de bu işinde ele almıştır. Bir insana ait olan bu kafatasının çevresi boş tutulmuştur. İskelet kafatası resimleri imgelerle ifade edilmektedir. Fakat ressam bu resminde yalnızca bir adet kafatasıyla figürle ölümü yüzleştirmiştir, Resim izleyicisi tarafından bu yüzleşmeyi hissetmektedir. Reform çağı ressamı olan Dürer, yaptığı işin sorumluluğunu üstüne alan bir ressam olarak bilinir. Bu bağlamda kullandığı simgesel eşyaların anlamlarının doğru yönde kullanımına oldukça önem ve titizlik verdiği bilinmektedir (Şenergüç, 2008).

Flaman Rönesans ressamı Pieter Bruegel (1525-1569) kompozisyonlarını adeta boş bir yüzeyden sakınır gibi kurgulayan, yaşlı Pieter Bruegel, olasılıkla kilisenin siparişi üzerine tek bir resim yapmamış olmakla birlikte, yaşadığı coğrafyayı ve insanların yansıtma eğilimine sadık kalarak kutsal kitap konularını ele alarak, tuvaline aktaran bir sanatçıdır. Özellikle, sarsıcı, kaos barındıran anların ağırlıkta olduğu günlük hayatı aktaran üretimler yapmıştır Cimrilik, zina ve doyumsuzluk ressamın eserlerinde eleştirilen temel konulardır. Yaşamış olduğu dönemde Hollanda toplumunun politik, kültürel, ahlaksal ve sosyal yapısını oldukça etkili belirgin bir şekilde işlemiştir. 1525 yılında Hollanda'nın kuzeyinde dünyaya gelen sanatçı bulunduğu dönem içerisinde Katoliklerin ve Protestanların kendi içsel savaşları sanatçıyı savaşı ve savaşın getirdiği sonuçları olan ölümü aktarmaya itmiştir. Bu bağlamda içinde buldukları dönemin sosyo kültürel ve psikolojik yapılarından mutlaka etkilenmektedirler. Bu noktada sanatçılar toplumun vazgeçilmez parçalarıdır. Onlar adeta toplumun yansımasıdır. Diğer sanatçılara benzer şekilde, sanatçı Brueghel yaşadığı dönemin etkisi altında kalarak eserler üretmiştir. Tamda kıyımının yoğun olduğu bir dönemim ortasında kalarak imgelerini kafatası, iskeletler, ölüm, savaş konuları üzerine hedef çevirmiştir. Bu şekilde savaşa ve içinde bulunduğu toplu katliama bir başkaldırı gösterdiği söylenebilir.

Ressamın resminde yaşamın geçiciliği, yaşamla ölüm arasındaki dengenin sorgulandığı eserler sıklıkla yer verilmektedir. İskeletlerin resimlerde varoluş

biçiminde kargaşa, sağlık sorunları, insanın toplumsal ikilikleri temalarıdır. Eserde hayatla yok olma hali içerisinde gidip gelinmekte olduğu ikilemler görülmektedir.



Görsel 11-12: Peter Bruegel, “Ölümün Zaferi”, 1562, Ahşap üzerine Yağlıboya, 162cm x 117cm.

Prado Müzesi Madrid (Sanal, 2023).

Eserde, birçok figürün yaşanan toplu kıyıma ölüme yakın durumda karşı karşıya kalmaktadır. Alt metin kapsamında ölümün keskin ve karşı konulmaz adaletsiz gücün konu edinildiği eserde, Yaşamın yoksunluğunun temsili iskelet

figürlerindeki imgeler olarak görülebilir. İskeletler savaş alanı içerisinde dağılmış parçalanmış, ya da canlı olan insanlara hayat vermeye çalışarak yardım ettiği görülür. Bu tür detaylar sanatçının güçlü anatomi bilgisini ve derinliğini teşkil etmekte olup eserin izleyeni içine çeken bir derinliği olduğu söylemek şüphesizdir.



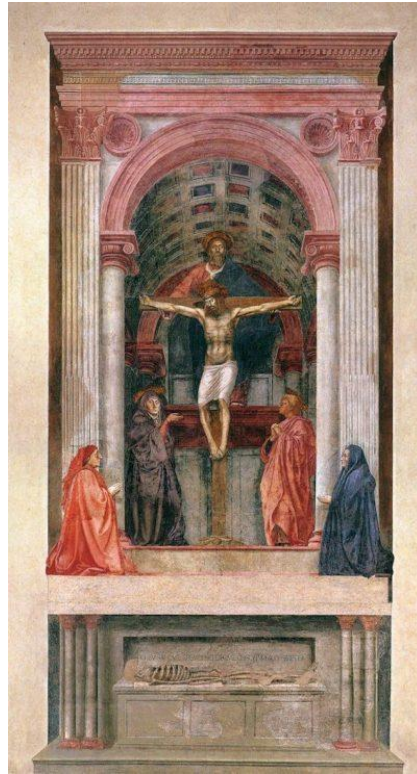
Görsel 13: Peter Brueghel, “Ölümün Zaferi, Detay”, (Sanal, 2023).

Ressamın uyguladığı boyalara bakıldığında renk kullanımında tercih edilen tonlar pastel ve koyu tonlar olduğu görülmektedir. Bu renklerin kullanımı daha çok savaşı ve kıyametvari bir atmosferi yaratmaktadır. Eser kompozisyon olarak genel olarak incelendiğinde kasvetli, basık bir hava olduğu görülmektedir. İskeletler her yere dağılmış ve bir yıkımın içerisindeki konumlarını sorgulamaktadırlar denebilir. Tarumar olan bu alanda iskeletlerin tasviri oldukça ürkütücü bir şekilde bir geminin üzerinde sıralı halde dizilmiş vaziyette olup gemiyi ateşe verdikleri, yeterince deforme olan geminin yanarak batışına seyircilik etmekteyiz. Savaşın yıkıcı gücü sınıfsal ayrım yapmadan yaşlı, çocuk, genç gibi insanları zalimce yok ettiği görülmektedir. Bu resimde tabiatı ve bütün insanların varlığını hiçe sayan geminin üzerinde konumlanan iskeletler olarak görülebilmektedir. Eserde ağacın üzerinde bir çiçeğin varlığı yaşama umudu aşılama çabı yapılırken kuru otların ve çorak alanların varlığı yaşamın son buluşuna gönderme yaptığı söylenebilir. Eli kolu bağlı hareketsiz duran doğada ölümlerin iskeletler tarafından defnedildiği görülmektedir. Eserde elinde

bir çan bulundurarak bunu çalan bir iskelet figürü görülmektedir. Önlerinde bulunan kafatasında yaşamın bittiğine bir gönderme yaptığı söylenebilir (Çay & Meral, 2017, s. 3 ss. 50-57).

“Meryem Ana, Aziz Yuhanna ve bağışçılarıyla birlikte Kutsal Teslis, Floransa'daki Santa Maria Novella Dominik kilisesinde İtalyan Rönesans sanatçısı Masaccio (1401-1428) tarafından yapılmış bir fresktir. Fresk, Masaccio'nun son büyük siparişleri arasında olup genellikle doğrusal perspektifi kullanan ilk anıtsal Rönesans resimlerinden biri olarak anılır” (Rubin, 2007).

Floransa Sanat Okulu'nun öncülerinden olan Masaccio'nun “Kutsal Üçlü” adlı duvar resminde İsa figürünün etrafında Kutsal Ruh; “Meryem, Vaftizci Yahya ve Bağışçıları” mevcuttur. Masaccio, resimlerinde derinlik ve uzamsal kavramları detaylı bir şekilde inceleyerek, kullandığı perspektif ile üç boyutlu bir etki yaratmıştır. Freskin perspektif anlayışı, döneminin perspektif özelliklerine göre çığır açıcı niteliktedir (Akt. Ülger, 2018, s. 15).



Görsel 14: Masaccio, “Kutsal Üçlü”, 1426-28, Fresk, 667 cm x 317 cm (263 inç x 125 inç).
Santa Maria Novella Kilisesi, Floransa. (Sanal, 2023).

“Kompozisyonun tam ortasında lahidin üzerinde ayakta betimlenen Tanrı yer almaktadır. Tanrının başı ile İsa’nın başı arasında konumlandırılan beyaz güvercinin de kompozisyona eklenmesiyle Baba, Oğul ve Kutsal Ruh’un oluşturduğu ve yapıta ismini veren Kutsal Üçlü’nün (Trini- te) temsil edildiği bu “sahte” şapelin girişinde, freskin bağışçıları diz çökmüş biçimde resmedilmişlerdir. Santa Maria Noella’nın Floransalı birçok tanınmış aileye ait şapeli içinde barındırdığı dikkate alınırsa Kutsal Üçlü freskini sipariş eden Lenzi ailesinin kendileri için özel bir mekân yaptırmak yerine resim aracılığıyla oluşturulan “sahte” bir şapeli yeğledikleri düşünülebilir. Çarmıhta İsa ile Kutsal Üçlü ikonografisini bir arada ele alan Masaccio'nun tasarısında çarmıh, Meryem ve İncil yazarı Yuhanna'nın bulunduğu basamak yerine Golgotha'yi temsil eden kaya parçasının üzerinde yükselir. Ressam bu “sahte” şapelin mimarisine ait platform yerine görsel motif olarak tarihsel mekâna göndermede bulunan kaya parçasını çarmıhla ilişkilendirerek, Âdem ve ikinci Âdem (İsa) arasında kurulan teolojik bağlantıyı bu kurgusal mekân da yineler. Nitekim izleyicinin alanına bakan Meryem’in çarmıhtaki İsa’yı işaret eden jesti, dünyevi alana ait bağışçılar için talep edilen şefaati kiliseyi ziyaret eden izleyicilerin alanını da kapsayan kolektif bir kurtuluş umudunun aracılığına dönüştürür” (Adams, 2018, s. 91).



Görsel 15: Masaccio, “Kutsal Üçlü”, Detay, (Sanal, 2023).

“Masaccio'nun görsel sisteminde, Çarmıhta İsa sahnelerinde çarmıhın dibinde gösterilen kafatasına rastlanmaz. Ancak başışçuların buldukları basamağın alt kısmında, üzerinde bir iskeletin uzandığı mezar betimi karşımıza çıkar (Görsel-15). İskeletin alt kısmında Sen neysen ben de oyum; ben neysem sen de olacaksın. Yazısı, kökleri 13. yüzyıla dayanan ve Kara Ölüm tabiriyle isimlendirilen veba salgını sonrasında yaygınlaşan bir Ortaçağ efsanesiyle ilişkilidir. Üç soylu gencin ya da kralın bir av sırasında üç iskeletle karşılaşmalarının konu edildiği Üç Canlı ve Üç Ölü Efsanesine göre, ölümü temsil eden iskeletler freskte yer alan sözü dile getirirler” (Martin, 2007, s. 117). Vebanın yıkıcı etkisinin yanı sıra ölümün yaşam üzerindeki zaferini somutlaştıran ve kişileştirilmiş Ölüme atfedilen bu memento mori (ölümü hatırla) ifadesini kompozisyonuna taşıyan Masaccio, geç Ortaçağ sürecinin hafızasını canlandırmıştır. Bununla birlikte ölümün dile geldiği bu mezar ve iskelet aracılığıyla ressam, özel olarak başışçuların ya da anonim bir ölünün gömü yerinden ziyade yine tarihsel mekâna, yani Golgotha'ya atıfta bulunmuş olmalıdır. Bu okuma biçimi, sahnenin üst kısmını işgal eden Çarmıhta İsa imgesi ile alt kısımdaki mezar betimi arasında hem teolojik hem de ikonografik düzlemde bağ kurulmasını olanaklı kılar. Bu yorum çerçevesinde, yazının varlığıyla izleyiciyi ölüm gerçekliğiyle yüzleştiren mezar, ressam tarafından çarmıhın dibinde yer verilmeyen Âdem'in kafatasına ikame etmektedir.

Masaccio'nun yapıtında anlam katmanlarını derinleştiren başka bir unsur, Tanrı'nın konumu ve hem mekân hem de çarmıhla ilişkilene biçimidir. Bir ayağının parmakları açıkça seçilebilen Tanrı, tahtın ya da hiyerofanik bir motif olan bulutun üzerinde değil, bu “sahte” şapelin mimarisine ait yüksek bir platformda ayakta durmakta ve çarmıhın kollarını taşımaktadır. Emsalsiz kabul edilebilecek bu düzenleme, diğer kutsal figürler gibi Tanrı'nın da dünyevi alana dâhil edildiği düşüncesini akla getirir. Lahitte aktarılan, Tanrının gökyüzünde ya da bastığınız tanrının sahip olduğu yeryüzünde hiçbir an yemin etmeyin, çünkü o her yerdedir. Sözlerinde yeryüzünün Tanrı'nın ayaklarının basamağı olarak nitelendirilmesi göz önünde bulundurulursa, Masaccio'nun kurgusu izleyiciyi bu “sahte” şapelde ve tarihsel açıdan Golgotha'da Tanrı'nın bulunduğu düşüncesine sevk etmektedir. “Son kertede Tanrı imgesiyle sahneye yüklenen teofanik nitelik, göksel âlemi imleyen

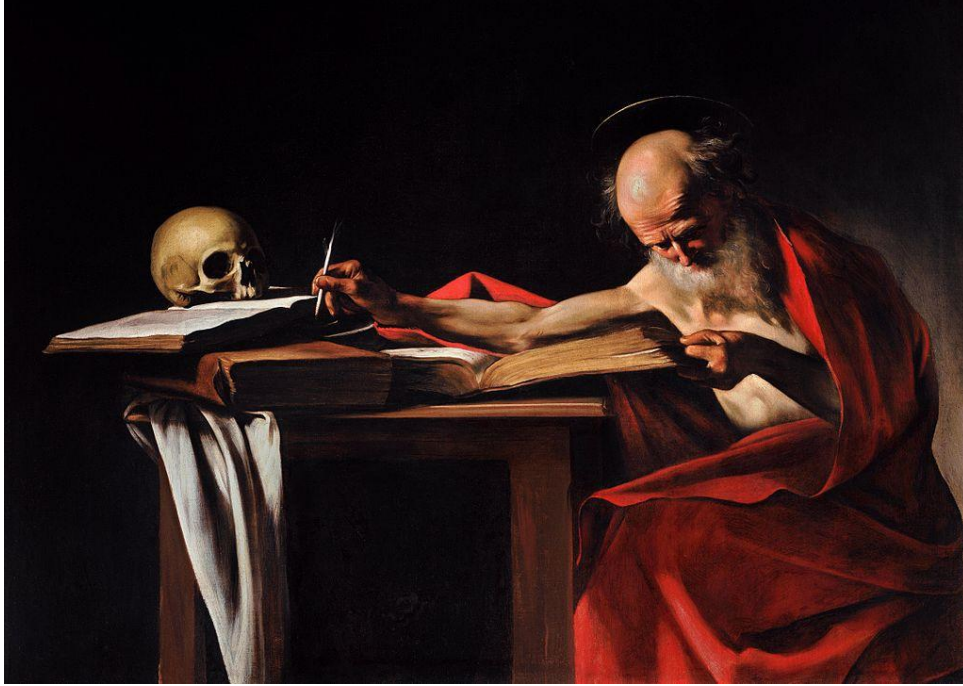
açından görsel motifin yokluğunda, yeryüzüne ait ama aynı zamanda kutsallık atfedilen bir alanda, yani Golgotha Tepesi'nde cisimleşmiş olur. Böyle gerçekçi bir mimaride Golgotha kayasının üzerinde duran ve Tanrı tarafından taşınan İsa'nın çarmihinin nasıl yorumlanabileceği sorusuna yanıt aradığı makalesinde Ursula Schlegel, Kutsal Topraklardaki Golgotha Şapeli'nin, Masaccio tarafından Erken Rönesans üslubunda bir mimariyle yeniden inşa edildiğini dile getirir. Schlegel'e göre izleyici, kendi gerçekliği olan dünyanın bir uzantısı olarak algıladığı bu mimari temelli tasarıda bir yandan bağışçılarla özdeşleşerek kurtuluş vaadine ortaklık ederken bir yandan da İsa'nın çarmihine gerildiği Kudüs'teki kutsal mekânı erişilebilir olduğu izlenimi veren Kutsal Üçlü'nün mevcudiyetinde gerçekleşen bu deneyimin odağı ise mezara nakşedilmiş sözün aracılığıyla dünyevi şeylerin beyhudeliğinin anırtılmasıdır" (Schlegel, 1963, s. 19-33).

Sonuç olarak "Kutsal Üçlü" Santa Trinita adlı duvar freskinin alt bölümünde uzanmış bir biçimde tasvir edilen iskelet figürüdür eserin üst kısmında bulunan çarmihde İsa, diğer yanında Meryem ve öteki kısmında Kutsal Yuhannanın konumlandığı bu alanda, duvarın önünde diz çökmüş vaziyette duran iki ayrı figür eseri talep eden kişilerden başkası değildir (Vasari, 2013). Freskin hemen altındaki lahitte bulunan simgesel sembolik anlam olarak eserin yapı taşlarını oluşturmaktadır. Bu lahitten başlayan tanrıya ebediyet teslimiyet halinde bulunan yerde Meryem ise eliyle izleyiciye tanrıyı işaret etmektedir. Öteki dünyanın varlığına vurgu yaparak orası için hazırlıklar yapmamız gerektiğine yol gösterdiği söylenebilir.

2.3. Barok Dönemi

Küçük yaşta bir ressamın atölyesinde sanat eğitimi almaya başlamış olan Michelangelo De Carravaggio (1571-1610) sanatçı, aldığı eğitimin yanı sıra döneminin yokluk ve sefaletinden dolayı ön plana çıkamamıştır. Kazandığı paralarla resim hayatını sürdüren sanatçı, bir süre sonra dini resimler yapmaya başlamıştır. Yaşamış olduğu zor hayat koşulları sanatçıya varlık yokluk imgelerini çok düşündürmüştür. Geçirmiş olduğu bir cinnet sonucunda bir insanın hayatına kast ederek ölüm cezası olsa da, yaşadığı ülkeden kaçarak bu cezadan kurtulmuştur. O günden bu yana ölüm temasıyla iç içe olmuştur. Yaşam ve ölüm sanatçının bütün benliğini sarmalamıştır. Barok resim sanatının ışık oyunlarını oldukça başarılı

kullanması sanatçıyı kendi döneminde ön plana çıkartmıştır. Cellar diye adlandırılan karanlık ışık yöntemini başarılı bir şekilde yansıtan sanatçı olarak tanınmaktadır. Dinsel olayları gündelik hayatla harmanlayarak farklı anlam ve olgular yaratmaktadır (Farting, 2016, s. 2016-17).



Görsel 16: Michelangelo De Carravaggio "Aziz Jerome", 1607-08,TUYB,112cmx157cm. Galleria Borghesa Roma (Sanal, 2023).

Sanatçının en önemli eserlerinden olan "Aziz Jerome" Bir oda içerisinde masanın üzerine duran bir kitabın başında oturduğu görülmektedir. Sol eliyle kalemi tutan sanatçı sağ eliyle ise kitabın uç kısmından tutmakta olduğu görülür. Figürün üzerine kırmızı bir kumaş sarılı görülmektedir. Omzu ve yarı beline kadar açık olan figür karanlık odada oturmakta olup oldukça az mobilyası olan bir yerde görülmektedir. Kitaplarının üzerinde bulunan kafatası imgesi, Vanitas 'ın, dünyevi yaşamın beyhudeliğini değersizliğini aktarmaktadır.

Bir başka Barok dönem sanatçısı Aelbert Jansz van der Schoor 'dur (1603-1672). Kafatası sembollerini bir araya getirerek ölüme ilişkin vanitas geleneğinde bir imgelem meydana getirerek sembolik anlatım tarzının en güçlü bir natürmort örneğidir. Vanitas kelimesi, "boşların boşu" anlamına gelmektedir. Bu resimlerin özü, izleyeni yaşamın geçiciliğine ve hassaslığı konularında derin sorgulamalar yaratmaktır. Kafatasları, masa, arka kısımda yer alan cep ve kum saatleri, kemikler, yanmakta olan şamdanın içerisinde yer alan mum, zamanı ölçen aletler, en canlı

hallerinde görülen çiçekler, nadir görülen lüks eşyalar dünyasal zenginliklerin fani niteliği boşunalığını kalıcı olmadığını aktarmaktadır (Leppert, 2002, s. 86).



Görsel 17: Aelbert Jansz. Van der Schoor, “Vanitas Natürmort”, 1640-72, TUYB, yükseklik 63,5 cm × genişlik 73 cm derinlik 7 cm(Sanal, 2023).

17.yüzyılda ortaya çıkan Vanitas geleneği, Latince “Vanitas” kelimesinden gelir ve dünyevi boş ve anlamsız yaşamı temsil eder. Bu bağlamda, Vanitas natürmortlarında yer alan nesnelere ölümü hatırlatıcı sembollerle yüklenir, çünkü nesnelere geçici doğasını ve hayatın boşluğunu vurgulamaktadır (Ok, 2016, s. 167).

Phillippe de Champanigne'nin (1602-1674) eserinde resmin merkezine bir kaidenin üzerinde yerleştirilmiş kurukafa iskeleti kafatası görülmektedir. Bu bağlamda ölümü temsil ettiğini söylenebilir. Eserin en solunda bir kum saati görülmekte olup, zamanın kısalığını ve akıp geçtiğini aktarır. Resmin en solunda cam vazo içerisinde canlı bir çiçek bulunmaktadır. Bu bağlamda faniliği ve hayatı bir çiçek imgesi gibi canlı olup giderek solduğunu simgelediği söylenebilir. “Vanitas” eserinde mevcudiyetini üç ana esas temel olarak edebiyatı, hayatı ve vakti resmetmektedir.



Görsel 18: Philippe de Champaigne, “Still Life with a Skull”, 1671, TÜYB, 28 cm x 37cm. (Sanal, 2023).

“Memento mori” yani söz gelimi “ölümü hatırla” geleneğinin bağlantısı olan vanitas eserleri boşunalık hayatın ve dünyevi başarıların geçiciliğini simgeler. Resim sanatı tarihinde resme farklı bir perspektif kazandırmıştır. Hayatın içerisinde yer alan yaşamın kendisi olan ölümlü sonu anımsatan eser çalışmalarında, var olan “alegorik imgeler” tükenen hayatı aktarmaktadır. Kompozisyonlarda konumlanan kurukafa, saat, kum saati gibi imgelerle birlikte eserde tasvir edilmektedir. Kimi anlarda ise sabun köpüğü sembolik anlatımları ilave edilerek “İnsan Balondur” veya “İnsan balon gibidir” benzetimiyle insan hayatının geçiciliği ve faniliğini vurgulamak için kullanılır. Bu kültür ilerleyen çağlarda da yerini korumaya devam ederek kurukafa iskeleti, resim sanatı tarihinde yeniden anlamlar bularak tek başına kurukafa simgesi tüm açılımları kendi başına yüklenecektir (Acar, 2011, s. 84-85).

Hendrick Andriessen (1607-1655) tarafından 1649 yılına dayanan Vanitas bu zenginliği kemik figüratif olarak konumlandırılmaktadır. Esere bakıldığında masanın üzerine yığılmış bir kompozisyon görülmektedir. Eser soldan sağa doğru incelenecek olursa masanın üzerinde bir köstekli saat ve hemen yanında kırmızı kurdele

bulunmaktadır. Sol üst tarafında bulunan sayfaları açık bir şekilde yerleştirilmiş kitap ve dalları kitabı saran arkada irili ufaklı çiçekler görülmektedir. Eserin sol kısmı silikleşen atmosfer ağırlıktayken, sağ tarafa giderek bakıldığında objelere ışığın yansımalarıyla ağırlığın odak noktası olarak görülmektedir. Eserin tam ortasına yerleştirilen kafatası, hemen sağ köşesinde şamdan, onun yanında ise sağ çapraza yatmış vaziyette görülen güç ve şöhreti temsil eden altından parlak taşlarla süslenmiş kral tacı ve asası görülmektedir. Kafatasının arkasında konumlanan devasa küre bilimi, çağın sosyo kültürel yapılarını birlikte sentezleyerek, günü yakalamanın hayatın faniliğini ise sol köşede karanlığın içerisinde yer alan hava baloncuklarıyla betimlenmektedir.



Görsel 19: Hendrick Andriessen, “Vanitas Still Life”, 1650, TÜYB, 84 cm x 105 cm. (Sanal, 2023).

Yaşamda geleceği veya geçmişi fazla düşünmeden mevcut anın tadını çıkararak yaşanmasının önemini vurgulayan bu eser, soylu ve burjuva kesimin, gösterişli hayatlarının nihai bir sonu olduğunu, tüm sınıfsal ayrımları ölüm gerçeğinin yok ettiğini, kemik ve kafatası imgesiyle en ikonik biçimde ifade edildiği söylenebilir. Mumluk, küre, taç, asa, çiçekler ve sabundan baloncuklarla yine insanın geçici ölümlü olduğu sanat elamanlarıyla aktarmaktadır. İzleyende tekinsizlik, korku, merak ve gizem yaratan ilintili bu eserde kemiğin varlığıyla birlikte nitekim bir kimliksizlik kazanmıştır.

Dr. Egbertsz'in osteoloji dersi, 1918 yılında cerrahlar loncası aracılığıyla şöminenin üzerine konulup sergilenmek üzere sipariş edilmiş Thomas de Keyser (1596-1667) vasıtasıyla eser üretilmiştir.(Middelkoop, & Scalpel, s. 14).

Thomas de Keyser ürettiği portre eserleriyle görünür hale gelmiştir. Mimar sanatçı babasının yanında eğitim almış ve babasının atölyesinde mimarlıkla ilgili çalışmalar yapmıştır (J.Rosenberg, 1966, s. 182). Eserin ikinci yorumu olan bu çalışma diğerine kıyasla daha az kalabalık olmayan figürlerden oluşmaktadır. Bu bağlamda eser ahlaksal ve didaktik oluşturabilmiştir (Simon, 1999, s. 347). Osteoloji dersi dönemin en önemli eserlerindedir. İlgili çalışma yalnızca anatomi dersi değil aynı zamanda kemik nesnesinin incelendiği derstir (Haak, a.g.e., s. 40).



Görsel 20: Thomas de Keyser, “Dr. Sebastiaen Egbertsz.’in Osteoloji Dersi”, 1619, 135x186 cm. Amsterdam Historisch Museum. (Sanal, 2023).

Eserde, figürler toplamda üç sağ üç solda yer almak üzere altı kişi olarak konumlanmaktadır. Eserin ana merkezine yerleştirilmiş olan iskeletin, Dr. Egbertsz tarafından parçalara ayırma işlemiyle incelendiği, İskelet figürünün kafatasındaki izlerden bunun anlaşıldığı görülmektedir (Middelkoop, a.g.e., s. 14). Eserde merkezde yer alan iskeletin sağında üç solunda üç olmak üzere toplamında altı figür bulunmaktadır, Dr. Egbertsz’i diğer figürlerden ayıran özelliği eserin sol üst bölgesinde elinde bir çubuk yardımıyla iskelete doğru yönelerek inceleme yaptığı

görülür. Eserde yer alan oradaki figürler izleyiciye doğru dönmüş vaziyette bakmaktadır. Arkada bulunan figürler ise iskelete doğru odaklanmaktadır (Riegl, a.g.e., s. 239). Eserde yer alan portrelerin ince işçiliği ile iç yapısında bir tutarlılık oluşturma amacı görülmekte olmasına karşılık iskelet figürü dekoratif bir görüntü yaratmanın ötesine geçmemektedir (Rosenberg & Slive & Ter Kuile, a.g.e., s. 183).

Eserde yer alan iskelet figürü gerçekte ilerleyen tıp bilimine ışık tutsa da 17. Yüzyıl Hollanda resim geleneği olan “Ölümü hatırla” diye anılan vanitas resim kültürünü aktardığı söylenebilir. Dinsel, ahlaksal, uyarı niteliği taşıyan sembolik eser, ölümden sonraki hayatta ölü bedeninin mezarda rahat uyuyamayacağını, bir kadavra örneği olarak belki de inceleme ihtimalini ortaya atarak ölümden sonra da bedeninin, huzursuz ve dehşete düşmüş korkulu yanlarını ortaya çıkararak düşünmeye teşvik eder. Kilisenin toplumda oluşturduğu normlar ve dayatmalar sonucu kutsanmış oldukları mezarlarda son yolculuğuna çıkmayı hayal eden kişilerin anatomistler tarafından bir sınıfta sonsuza denk incelenerek örnek teşkil edip sergilemeleri oldukça ürkütücü bir olgudur. Ölümle nitekim bağlantı kurarak iskelet figürüne ek olarak Dr. Egbertsz’in işaret parmağı ile gösterdiği kaburga kemiği yaradılış biçimine gönderme yaptığı yönünde düşünülebilir (Martin, California, University of California Press, s. 25). De Keyser’in kemik imgesinin işlenişi kapsamındaki Osteoloji dersi adlı eseri kendinden sonraki çalışmalara yeni bir bakış, yeni bir soluk getirmiştir.

Belçika’da çalışan heykeltıraşlar yoğunlukta olarak vaaz kürsüleri yapmışlardır. Vaaz kürsüsü yapan heykeltıraşlardan Hendrick Frans Verbruggen (1654-1724) bu projeye başlamadan önce tıpkı babası Pieter Verbruggen (1654-1724) Brüksel’deki St. Gudule Katedrali’nin vaaz kürsüsü için Louvain’deki çivitler tarafından görevlendirilir (Görsel-21). Hendrick Frans Verbruggen (1615-1686) gibi çok kilisenin iç dekorasyonunda da çalışmıştır.

“St. Gudule’deki vaaz kürsüsünde Hendrick Frans Verbruggen, Eski ve Yeni Ahit’ten sahneleri birleştirerek kefarete ve kurtuluşu görselleştirir. Kürsünün ön tarafından Âdem ve Havva elinde kılıç tutan melek tarafından cennetten kovulmakta, Âdem ve Havva’ya ölümü simgeleyen bir iskelet de eşlik etmektedir (Görsel 21),

Kürsünün tepesinde ise “ikinci Havva” olarak Meryem ve önünde çocuk İsa insanlığın kurtarıcısı sıfatıyla yer almıştır” (Geese, 1998, s. 318).



Görsel 21: Hendrick Frans Verbruggen, “Vaaz Kürsüsü”, 1695-99, Yıldızlı Ahşap, 700 cm x 350 cm. Detay, St. Gudule Katedrali, Brüksel. (Sanal, 2023).

Pieter Claesz (1597-1661) bir diğer Barok sanatçısıdır. Natürmort, nesnelere ayrıcalık yükleyerek onları öne çıkarttığı için anlatıdan yoksundur. Öğretici bir amaç gütmeyen ama haz veren natürmort, sahip olunabilecek nesnelere ilişkili olduğundan özellikle varlıklı kesimin ilgi gösterdiği bir resim türü olmuştur. XVII. yüzyılda Hollanda'nın ekonomisine bağlı olarak güçlenen burjuva sınıfının taleplerinin yoğunluğu çok sayıda natürmort resminin yapılmasına neden olmuştur. Akademik sanat, resim konuları hiyerarşisinde natürmortu alt sıralara yerleştirse de alıcısı da giderek çoğalır. Ekonominin güçlenmesine koşut olarak beğenilerde de değişiklik olur ve tüketim nesnelere resimlere yansımaya dinsel, mitolojik resimler veya portre yapan ressamın sipariş almaya başlar. Tarihsel süreçler üzerine çalışırken, natürmort ressamlarının çoğu siparişle çalışırken, satışı garanti olmayan resimler üreterek bir sanat pazarı oluşturmuşlardır.

“Nesnelere ele alan natürmort, satın alma ve sahip olma isteminin bir göstergesi olarak değerlendirilebilir. Örneğin Roland Barthes (1915-1980), XVII yüzyıl Hollanda natürmort resmini bir “emtia” imparatorluğu olarak yorum ve

natürmortlarda mülkiyet veya “emtia”nın parçası olan mükemmel işlenmiş nesnelere bulunduğunu dile getirir” (Leppert, 2002, s. 66). Bu bağlamda, natürmort, ekonomik gücün bu tür resmin meraklılarına kazandırdıklarına bir ekonomik gücün kazandırdıkları natürmortlarda estetik bir biçimde betimlenir. Zira Hollanda natürmort ressamlarına göre resmin rolü, yarattığı gerçeklik yanılsamasındadır. Gerçeklik yanılsaması için de nesnelere formlarının ve dokularının çok iyi gözlemlenerek tuvale aktarılması gerekmektedir. Gözlem ve resim tekniğine tam hâkim olma ile üretilen natürmortlar izleyicinin beğenisine de kolayca hitap edebilmektedir.



Görsel 22: Pieter Claesz, “Vanitas”, 1630, TÜYB, 39,5 x 56 cm. Mauritshuis, Lahey. (Sanal, 2023).

Barok dönemi Hollanda eserlerinde resimlerde eserlerin odak noktası Janr türü adı verilen gündelik hayatın sıradan yaşam biçimlerini resmetmektir. Bu belli anları kayda alır gibi resmederek, belli bir yaşam durumu anı göstererek aktarmaktadır (Turani, 2019, s. 61).

“Natürmort, izleyicinin maddi dünya ile olan ilişkisini tetikleyen bir bakıma hazzı uyandırma özelliğine de sahiptir. Bu bağlamda, Pieter Claesz’in “Vanitas” adlı çalışması koyu renklerin ağırlıkta olduğu kompozisyon bulunan kafatası fani yaşama gönderme yapmaktadır (Lil, 1998, s. 470). “Ayrıca kitaplardaki bilgiler de insan yaşamı ile karşılaştığında sonsuza dek var olur. Altın cep saatinin altında görülen

kurdele bağı olan anahtar ölümün, diğer bir deyişle, ebedi hayata geçişin sembolüdür” (Leppert, 2002, s. 90). Kompozisyonda en ışık alan imgesi kurukafadır. Kurukafa, Tanrı'nın önünde herkesin eşit olduğunu, zayıf güçlü, yoksul zengin arasındaki farkın ölümle yok olduğunu en sağda merkezde büyük bir şekilde konumlanarak ifade etmektedir. Nesnelere açısından yapıtın izleyiciye haz vermektense ziyade onu yaşam-ölüm ikilemi üzerinde tefekkür açıktır. İzleyiciyi tefekküre davet eden eserde her türlü hareket durmuştur. Hareketsizlik içinde nesnelere öteki dünyaya yönelik bir metinsellik içindedir. Bu bağlamda İzleyiciye ölümü hatırla, geçici boşluğu ve beyhudeliği düşün gibi mesajlar içerdiği söylenebilir.

“Antwerp’te doğan Frans Hals (1580-1666), küçük yaşta ailesi ile birlikte Haarlem’e taşınır, Flaman ressam ve sanat tarihçisi Karel Van Mander’in (1548-1606) yanında yetişir. Hollanda'nın Altın Çağı'nın portre ressamı olarak bilinen Hals, 1610'da Haarlem Ressamlar Loncasına girer. Bir müddet restoratör olarak çalışan sanatçı, 1612-1615 yılları arasında Aziz George Sivil Muhafızlar Birliği'ne üye olur ve 1615-1624 arasında aynı kurumun başka bir birliğinde de çalışır” (Liedtke, 2011, s. 10). Mensubu olduğu birliğin grup portresini de 1616 yılında yapmıştır.



Görsel 23: Frans Hals, “Kurukafalı Genç Adam”, 1626, TüYB, 92 x 81 cm. National Gallery, Londra. (Sanal, 2023).

Vanitas alegorisi Frans Hals'ın, (Görsel-23) Kurukafalı Genç Adam adlı çalışmasında karşımıza çıkmaktadır. Frans Hals'ın elinde kurukafa tutan genç Adam'ı Hamlet olarak yorumlanmışsa da bu yorumun geçerliliği tartışmalıdır. “Vanitas”, Latin kökenli bir kelime olup “boşunluk” veya “geçicilik” anlamlarına gelmektedir. Leiden Üniversitesi'ndeki Kalvinist bilginlerin çalışmalarına dayanan vanitas ile hayatın kısılalığı ve geçiciliği üzerinde tefekkür edilmesi hedeflenir. Bu bağlamda kurukafalar, kum saatleri, mumlar, sabun köpükleri, solmuş çiçekler, çürümüş meyveler gibi imgeler yer alır. Mücevherler, gümüş ve altın objeler, altın sikkeler gibi lüks mallar da dünyevi zenginliğin beyhudeliğini gösterir. Vanitasta kullanılan her imge kendinden sonra gelen imgeyi temsil eder, her bir nesne öteki dünyaya davet eder izleyiciden istenen şey, gözle görülen nesnelerin arkasını görmesidir ve yönelik olmak üzere gözle görünenle görünmeyenin idrak edilmesine hizmet eden Kalvinist bilginlerin etik anlayışlarına ulaşmalarıdır” (Leppert, 2002, s. 86-87).



Görsel 24: Georges de la Tour, “Gece Işığında Maria Magdalena”, 1640-45 TÜYB, 128 x 94 cm. Musee du Louvre, Paris. (Sanal, 2023).

“Georges de la Tour (1593-1652), gece sahnelerinin bir diğesinde Maria Magdalena'yı (Meryem) olarak betimlemiştir (Görsel-24). Lazarus ve Marta'nın

kardeşi olan Magdalena babası öldükten sonra kendini dünyasal zevklere verse de İsa'nın vaazlarını dinledikten günahlarından arınarak dürüst bir hayat yaşamaya başlar. İsa son yolculuğuna çıktıktan sonra Marsilya'ya giden Maria Magdalena, geçmiş günahlarının bedeli olarak otuz yıl inzivaya çekilir” (Tükel & Yüzgüller, 2014, s. 206). Günahkârlık ve tövbekârlığın göstergesi olarak kabul edilen Maria Magdalena yapıtta bir mumun aydınlattığı sade bir odada masa başında oturmaktadır. Kucağında bulunan kurukafa tövbekârlığının işareti olduğu gibi, aynı zamanda vanitasında imgesidir. Birkaç kitabın da bulunduğu masada görülen büyük cam mumdan gelen ışık Maria Magdalena'nın yalnızca bedeninin bir kısmını aydınlatmakta olduğu görülmektedir. Bir eli kucağında bulunan kurukafayı tutmakta diğer eli ise yüzünde düşünceli olduğu görülebilir.

Resimde objeler öne çıkararak etkileyici bir biçimde işlenmiştir. Güçlü bir ışık gölgenin hakim olduğu kompozisyon üzerinde Kafatası, odayı aydınlatan yanan bir mum, kitaplar olduğu görülmektedir. Meryem'in çehresi karşısında duran aynayla derin bir yüzleşme yaşarken, mekandaki sakinlik mum ışığının yaydığı loş atmosfer resmin geneline mistiklik katmıştır. Fani zevkler ve yaşamın tadı iç içedir (McClintocks, 2003).

Guercino'nun (1591-1666) Arcadia Ego'daki Et tablosu (Görsel-25), Latince'nin yankılanan çizgisini içeren ilk tablo olmasıyla ünlüdür. İki çoban bir mezarın üzerinde çürümüş bir kafatasına rastlar çobanlar kompozisyonun en soluna meraklı gözlerle baktıkları anı resmin alt solunda bulunan lahdin üzerinde bulunan kafatasını buldukları anı görselleştirmektedir. “Et in Arcadia Ego” ibaresinin yazılı olduğu kırık dökük lahdin “Arcadia'da bile ben” demek, söz konusu “ben” ölümdür. Buna bağlı olarak hayatımızın en kolay, en mutlu, felaket düşüncesinden en uzak olduğu anlarda bile ölüm bizi ansızın yakalayıp vurabilmektedir.

Resim iki parçalıdır. Temelde bunun nedeni (Poussin'in aynı konuyu kullanan sonraki resimlerinden farklı olarak) Guercino'nun çobanları ve mezarı resmin sağ ve sol taraflarına sağlam bir şekilde yerleştirmesidir. Ve iki taraf karşı karşıya gelmektedir. Bu bağlamda eserin bir yüzleşme sahnesi olduğu söylenebilir. Kabaca dönmüş olan iki çoban ölüm gerçeğiyle tamda karşı karşıyadır; yalnızca gerçekle değil, karşılarında duran ölümü anımsatan kendilerine dönük olan lahdin tam

üzerindeki kafatası imgesiyle karşılaşmaktadır. Çobanların kafaları ile kafatası arasında geniş bir boşluk olması bu noktada önemli ve dikkat çekmektedir. Bu iki resimsel odak arasında geriye ve ileriye bakmamızı sağlayan önemli bir unsuru oluşturmaktadır. Kafatasından çobanlara ve tekrar kafatasına arada kalan mesafede seyircinin bakışlarının da bu iki denklem algılanırken resim üzerinde aralarında ki bu ilişki merak ve şok hissi yarattığı söylenebilir. Kompozisyonda kafatası resmin en sağ önünde büyük bir şekilde konumlanmaktadır. Kafatasının üzerine yerleşmiş bir sinek ve kemiren bir fare ile çevrelendiği boş bakışlarını ve yarı yarıya sırtışını bize doğru çevirdiği görülmektedir. Çobanlar, resmin ön tarafını dolduran kompozisyonun solunda bulunan yakın bir ağaç, kaya ve yaprak topluluğunun içine sarılmış durumda gözükmektedir. Resmin en solundan koruyucu karanlık taraftan sağ tarafa doğru görünüm gökyüzüyle beraber açılarak nefes almaktadır. Ufka ve gökyüzüne kadar her şeyi görmeye birlikte burada kafatası açığa çıkmaktadır. Ve iki adam ile kafatası arasında stil açısından keskin bir sığrama olduğu söylenebilir. İki yarım, iki tarz, bu resmin bir araya getirdiği iki tür deneyimi temsil ettiği söylenebilir. Rüya gibi bir masumiyet ve sert gerçeklik, Arcadia ve ölüm, buda figürler arasında açık bir bağlantı bulunduğunu göstermektedir.



Görsel 25: Guercino, “Et in Arcadia Ego”, 1618-22, TÜYB, 82 x 91 cm. Galleria Nazionale d’Arte Antica, Roma. (Sanal, 2023).

“Ancak bu dönemin sanatında üslup bir performanstır ve sanatçı, farklı resim türlerine uygun olarak farklı üsluplar kullanabilir. Burada aynı resimde iki farklı şey görünüyor. Amaç dramatize etmektir. Çobanlar, yumuşak bir şekilde solan gölgelerle okşanan, sert kenarları olmayan, pürüzsüz, akıcı bir şekilde boyanmıştır. Kafatası, parlak ışık, sert gölgeler ve pürüzlü kenarlarla acımasız bir natüralizmle tasvir edilmiştir. Üstündeki parçalanmış dallarda daha fazla kırık formlar ortaya çıkmaktadır” (Sanal, 2024).

“Lahitte gömülü olan kişinin bir zamanlar çobanlar gibi yaşadığı, yaşamdan zevk aldığı düşünülürse, lahit yaşayan çobanlara sonlarını çağrıştırmaktadır. Ölen kişi nasıl ki bir zamanlar yaşadıysa, çobanlar da vakti gelince, onun gibi hayata veda edecektir. Hayatın geçiciliğine vurgu yapan bu durum Masaccio'nun (1401-1428) Kutsal Üçlü (1425-1428) adlı eserini hatırlatır. Üzerinde bir iskelet figürünün uzandığı mezarın nişinde şu ibare yer alır: “Ben bir zamanlar senin olduğum gibiydim. Sen de bir gün benim olduğum gibi olacaksın” (Beckett, 1994, s. 85).

“Erwin Panofsky'e (1892-1968) göre, Louvre Müzesi'nde bulunan yapıt, ölüm ile dramatik karşılaşmayı değil, ölümlülük fikrini hatırlatır, izleyicide fani olma düşüncesi uyandırır. Bu nedenle Latince “Et in Arcadia Ego” nun tam karşılığı olan “Arcadia'da bile ben varım” çevirisi ilk resim için uygundur. İkinci resme bu çevirinin uymadığını öne süren Panofsky'e göre, “Et in Arcadia Ego” ibaresinin karşılığı “Ben de Arcadia'da yaşadım” olmalıdır (Panofsky, 1998, s. 59). Modern Ressamların, Heykeltıraşların ve Mimarların Yaşamları adlı kitabında, Giovanni Pietro Bellori ibareyi şöyle açıklar: “Mezar Arcadia'da hile bulunur ve ölüm zevk içindeyken gelir.” Poussin'in 1685'te biyografisini yazan Andrw Felibien (1619-1695) ise “Et in Arcadia Ego”yu şöyle açıklar: “Mezarda gömülü olan kişi Arcadia'da yaşamıştır” (Panofsky, 1998, s. 259).

Hans Holbein'in (1497-1543) “Elçiler” adlı eserinde oldukça yoğun semboller yer alır. Resimde gök küre açılörçer, güneş saati, müzik aleti, arka planı kaplayan yeşil bir perde, halılar ve yerde kafatası iskeleti görülmektedir. İki kişi ise ülkeler arası elçilik görevi yapan üst seviyeden insanlardır. Resimde üst bölüm gökyüzünü ve cennet, temsil ederken, orta kısımdaki nesne ve semboller dünyayı ve yaşamı

temsil ederler. Alt bölümdeki kemik nesnel olarak eğimlidir ve yer altını yani ölümü temsil etmektedir (Victoria, 2012, s. 198).

Özellikle resimde en çok dikkat çekici odak noktası alt sol bölümdeki anamorfik biçimde duran kemik nesnesidir. Resme alttan ve yakınına geldikçe bakıldığında bu kemik nesnesinin bir insan kafatası olduğu görülmektedir. Düz kendinden desenli yüzey üzerine biçimsiz gibi ifade edilen bu simge, eserin merkezinde konumlanan tüp bir aynadan bakılacak olduğunda doğal haliyle görünür hale gelmektedir (Gazan, 2018).



Görsel 26: Hans Holbein “Büyükelçiler”, 1533, Tahta Üzerine Yağlıboya, 207 x 209,5 cm.
Ulusal Galeri, Londra. (Sanal, 2023).

Resimde o dönemin en ünlü elçileri olan Georges de Selve ve Jean de Dinteville gösterişli giysiler içinde görülmektedir. Resimde alt kısmında yer alan kuru kafatası ise aslında 15. Yüzyıl Avrupa sanatında sıklıkla rastlanan bir semboldür. Memento Mori geleneği eşliğinde bu kafatası karşıdan bakıldığında algılanmaz. Böylece ressam aslında insanı ölüme hazırlanmasını ister gibidir. Hayat alışıl gelmiş bir şekildedir ve ölüm için bakışımızı değiştirmemiz gerekmektedir.

İlgili resimde kafatası için izleyici tam karşı merkezden bakmamalı, bakış açısını değiştirerek resmin yanına gelmeli ve perspektif bakış açısını değiştirmelidir (Kenaan, 2002).



Görsel 27: Rembrandt Van Rijn, “Derisi Yüzülmüş Öküz” 1655, Panel Üzerine Yağlıboya, 94x69 cm (Sanal, 2024).

Sanatçı Rembrandt Van Rijn (1606-1669), Hollanda ve Avrupa estetik tarihinin en etkili ressam ve baskı ustalarındandır. Hollanda'nın ticaret, bilim ve sanatta gelişim gösterdiği Hollanda Altın Çağı'nda yaşayan, aydınlık ve karanlığın ustası olarak da bilinir. 17. Yüzyıl resim sanatı tarihinde özellikle yiyeceklere yönelme ve ilgi söz konusudur. Halkın hayatı ve refahı tarımın başta olduğu ekonomiye dayanmaktadır (Girgin, 2018, s. 70). İnsanların hayatlarını devam ettirebilmeleri için yemek yemeye ihtiyaç duymaları ve bunun için hayvan öldürmeleri normal karşılanırsa da zenginlerin gözde aktivitesi haline dönüşen zevk için yapılan hayvan öldürmeleri, etin yeneceği varsayılarak av yapılmamış, aksine hayvan bedeni, eğlence aktivitesinin bir aracı haline dönüşmüştür Sanatçının “Derisi Yüzülmüş Öküz” isimli eseri 16. ve 17. yüzyıllarında Kuzey Avrupa’ da çokça çalışılmış olan konunun yorumudur. Rembrandt baş aşağı sarkıtılmış öküz gövdesi çizen ilk ressam

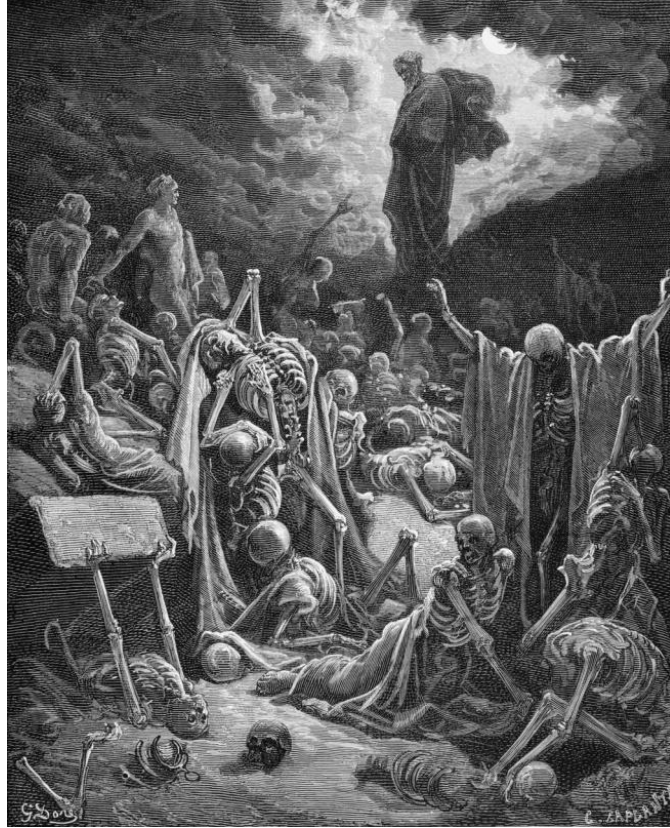
değildir. Ancak sanatçı çalışılmış olan konuyu referans alarak bambaşka bir eser ortaya çıkarır, konuyla ilgili esinlendiği eserleri unutturacak kadar yeteneklidir. Çarmıhtan indirilen İsa ve bu resimdeki kesilmiş öküz bedeninin benzerliği dikkat çekicidir. İsa figürünün kendini kurban edişi ve kutsal kitaplarda geçen açıklamalar da dananın kurban edilişi ile benzeştirilmektedir. Sanatçının resmindeki ölü hayvan bedeni dünyadaki tüketilecek ürünlerin bolluğunu göstermenin aksine, dini açıdan ruhani ve manevi olan İsa'nın çarmıhtaki bedenine gönderme yapmaktadır. Yeni kesilmiş ve derisi güzelce sıyrılmış olan hayvan cesedi yemek yeme isteği ve hazzı uyandırmaktan ziyade, yeme hazzının ve zevk için avlanmanın nelere mal olduğunu göstermeyi amaçlamaktadır. Rembrandt, hayvan cesedini resmettiği açıyla beraber koyu-açık değerler, kullanmış olduğu sıcak renkler ve rölyef etkisi veren boya katmanlarıyla, plastik öğeler açısından ilgi çekici bir şekilde sanatsal ifade biçimine dönüştürmüştür

2.4. Romantizm Sanat Akımında Kemik İmgesi

18. yüzyılın sonlarında başlayan Romantizm sanat akımı, 19. yüzyılın ilk çeyreğinde en ileri seviyeye ulaşmıştır. Özellikle manzara görünümü bu süreçte resim sanatında figürden daha önemli hale gelmiş, duygu ve coşkuyu hareketlendirici kompozisyonlar üretilmeye başlanmıştır. Romantik sanat ressamı hayal dünyasına dayalı rastlantısal, fırça darbelerinin gücünden yararlanarak ve canlı renkler kullanmışlardır. Döneminin içsel süreçlerini ve kendi dünyalarını aktararak eserlerine bir değer yükledikleri söylenebilir. Bu akımın sanatta etkisi yüzyıllarca devam edecek olup bir dışavurumculuğun önünü açtığı denebilir.

Döneminin Fransız baskı sanatçısı olarak tanınan Gustave Dore, çalışmaları pek çok ressam tarafından öykünülmüştür. Romantik sanat çağında önde gelen sanatçılar arasında yer almaktadır (Eric, 2007, s. 17). Hayal dünyasının sonsuz olduğu düşünülen Dore, fantastik resimde akla gelen en öneme sahip isimlerden biri olduğu kabul görmektedir. Dore gravür çizimleri ile ön plana çıkmıştır. Birçok illüstrasyon örneği bulunan içeriği vardır. Başlıca önde gelen eserleri şu şekilde sıralanmaktadır; “Contes drolatiques of Balzac (1855), Oeuvres de Rabelais (1855) ve Inferno of Dante (1861)” (Eric, 2007, s. 13).

Ressamın yaşamını kapsayan süreç boyunca yüz bini geçkin ön hazırlık çalışması olduğu ve oldukça üretim odaklı olduğu bilinmektedir. Eserlerinde hiçbir zaman canlı model kullanmayan sanatçı fantastik öğelerle olan ilişki sonsuz bir hayatın kapılarını açmıştır. 19. yüzyılın en yaratıcı sanatçılarından olan Dore, baskılarıyla sanatçı kimliği merak ve ilgi uyandıran bir isim olduğu söylenebilir.



Görsel 28: Gustave Dore, “The Vision of the Valley of Dry Bones”, 1866, Gravür, ,4.936 x6.000 px. (Sanal, 2023).

Sanatçının içsel dünyasının odak noktası bir melankolinin olduğu eserlerine yansımakta olduğu söylenebilir. Bu durum onun iç sıkıntılarını ve içindeki yıkımı eserlerine aktardığı görülmektedir. (Görsel-28) bakıldığında akrobatik iskeletlerin resmin genel alanına yığılışı bakımından eserin atmosferik alanında bir melankoli olduğu genel havasından hissedilmektedir. Buna ek olarak eserin kompozisyon zenginliği olarak yaratıcılığı olabildiğince dikkat çekmektedir. İlgili eserde en tepe sağda bir tepenin üzerinde devasa bir heykelin, tanrı konumunda denebilir, sol aşağıda bulunan bir meleğin ve resmin geri kalan alt konumundaki birçok iskeletin bulunduğu görülerek ölüm ve yok oluş öteki hayat gibi kavramlarla ilgili büyük bir

sorgulama yaptığı söylenebilir. Bir yandan bu sorgulamalar yapılırken diğer yandan ise kemik imgesinin fantastik öğelere dönüşümü ile ölümün bedendeki son buluşuna vurgu yaptığı söylenebilir. Yine umutsuz bir durumda çırpınan iskeletlerin çaresiz olmalarına rağmen yaşama olan tutkularını öne sürmektedir. Ölüme ve yok oluşa yakın bir kıyameti andıran bu eserde iskelet imgesinin verdiği güçlü ve etkili mücadeleyi gözler önüne sermektedir. Bu eserin incilden bir hikayeye konu olduğu düşünülebilir. Bu bağlamda Nesiller boyunca Dini doktrinlerdeki kıssalar metaforik aktarım yoluyla ressamlar öncülüğü ile görsel temellerle aktarılmıştır. Bu ressamlar içinde Gustave Dore en önemli olanlardandır denebilir. Tavsifleri ve fantastik kurgusu ile kendisinden sonra gelenlere yol göstermiş ve fantastik gerçekçiliği güçlü bir aktarımla sunmuştur.

2.5. 20. Yüzyıl Sanat Akımlarında Kemik İmgesi

İçerisinde ölümü temsil eden kemik ve çeşitli iskelet nesnelere barındıran resimler yalnızca Rönesans ve sonrası dönemde kalmamış, Batı Sanatı ortamına da taşınmıştır. Kemik nesnesinin anlam ve olgusu, bu bölümde de kendi yerini ölü doğa, yok oluş, ölüm gibi konuları tekrar sorgulatacak derecededir. Simgesel biçim ve enformasyon yüklü olan 20. Yüzyıl sanat akımlarında incelenecek olan eserler, Rönesans ve sonrası dönemi kapsayan ikonografik imgeleri sanatta biçim ve farklı bir yer, anlam kazanarak batı sanatına taşıyan sanatçılar, kurgularında varlık yokluk kavramlarını, yeniden sorgulamaktadırlar.

Bu bölümde 20. Yüzyılda batı sanatı ve akımlarında kemik nesnesinin kullanımı ve ilgili bu kapsamda sanatçılarıyla birlikte eser çözümlemelerine, imgenin alt metinlerince incelenmesine yer verilmiştir.

2.5.1. Sembolizm Sanat Akımında Kemik İmgesi

19. yüzyılda ortaya çıkan Sembolizm sanat akımında realizmi reddetmeye dayalı olarak kendini göstermiş, melankolik ve ruhsal atmosferli resimler yapılmaya başlanmıştır. Mitoloji ve dini konular bu dönemde tekrar öne çıkmış, ressamlar eserlerinde ölüm ve sonrasını da sembolik olarak resmetmeye başlamışlardır. Ölüm ve öte dünya konusunda en çok kullanılan nesnelere arasında insan iskeleti de yerini almıştır.

Sembolizm akımı ressamı kişisel hayal dünyası imgeleri kullanımıyla birlikte bireysel ruh ve iç dünyalarında yatanları aktarmıştır. Saf gerçeğin metada karşılığının somut bulunuşu değil kendi yaratımı olduğu savunmuşlardır. Kendilerine göre bağımsız yansıttıkları imgeleri eserlerini yaratmadaki öz yansımanın karşılığı denebilir. Sembolist ressamlar dönemin dayattığı normların dışına çıkarak kendi hayal dünyalarını ve düş güçlerini, iç dünyasını ve gizemi yansıtan olayları, soyut bir ifadeyle gizil mesajları ortaya çıkarmaya çalışan bir teşebbüstür.



Görsel 29: Odilon Redon, “Kemiklerin Savaşı”, 1881, Kağıt Üzerine Kömür, 44,7 x 37, 3cm.

(Sanal,2023).

1840 doğumlu Fransız sanatçı Odilon Redon çocukluktan kalma ölüm ve sonrası etkisini eserlerinde görünür hale getirmiştir. Toplumun kaderi ve insanlığın varoluş ve yok oluş konusunda duygularına resimlerle tercüman olmuştur. Sembolizmin öncüsü denebilecek olan hayalimsi konuların üzerine gitmiş, kadın, çıplak figür gibi iskeletleri ve değişik yaratımsı nesleneleri kullanmıştır” (Farting, 2012, s. 338,339).



Görsel 30: Odilon Redon, “Aziz Anthony’nin Günahı”,1896, Kâğıt Üzerine Kömür, 52,5cm x 40 cm. Modern Sanat Müzesi New York (Sanal, 2023).

Odilon Redon’un eserlerine bakıldığında (Görsel- 29) genellikle karanlık ve boğucu bir şekilde kömür tekniği kullanılarak işlenmiştir. Eserlerin merkezinde bulunan günlük hayatın içerisindeymiş gibi önünde yiyecek içeceği bulunduğu bir masada konumlanan bir iskelet, ya da perde arkasından izleyiciye merak uyandırarak görülmektedir. (Görsel- 30)’da bulunan eserde resme göre sağ üst köşede çıplak bir kadın figürünün uzandığı solda ise eliyle kadını tutan bir iskelet figürü görülmektedir. İskelet sanki yüzüne bir flaş patlamışçasına kadın figürüne göre daha aydınlıkta kalmıştır. Burada da sanatçı eserde oldukça gizem ve şüphe yaratmıştır. Eserler genel anlamda bir tekinsizlik yaratmaktadır. Oldukça dikkat çeken bu eserler izleyeni eser bağlamında düşündürerek korku ve endişe yaratmaktadır.

Sanatçı eserinde (Görsel 31) bulunan ölümden sonra öteki taraf ve gizemli hayata hissettiği alaka ve özlemi kendini ölümlle betimleyerek resmettiği görülmektedir. Oldukça çarpıcı olan eserde sanatçı aynada kendisine bakarken görülmekte olup hemen arkasında kulağına bir takım şeyler fısıldaya, tek teli kalmış kemani çalan bir

iskelet görülmektedir. Ölümü ensesinde dibinde hissetmektedir. Yaşadığı acılar sonucunda sanatçının ölüm takıntısı doğmuştur. Buda eserlerinde kemik olgusuyla yer bulmakta olduğu söylenebilir. Dönemin moda giysileri göz alıcı haliyle sanatçının görünümüne bulunduğu karanlık atmosferde modern bir görüntü yarattığı söylenebilir. Tepe arka noktasında bulunan kafatası simgesi ölümün kendisine olduğundan daha dibinde duygusu yaratarak seyirciye bir tekinsizlik ve gerilim yarattığı söylenebilir. Sanatçının ardında bulunan iskelete bir gün kendi yaratılış ve sonu olan kendi sürecine dönüşeceğini algılayarak aktardığı söylenebilir.



Görsel 31: Alte Nationalgalerie, “Keman Çalan Ölüm ile Otoportre”, 1872,TÜYB, 75cm x 61cm. Berlin. (Sanal, 2023).

Sanatçının “Keman Çalan Ölüm ile Otoportre”si direkt yoldan yalnızca kendisini ve iskelet figürünü aktardığı bir eser olmamakla beraberinde eserde önemli nokta olarak görülen başka bir konu ise kemandan çıkan ses olarak görülebilir. Sol üst arka kısımda bulunan iskeletin sanatçıya doğru yönelerek keman çaldığı görülmektedir. Bu kemandan sanatçıya doğru yönelen ses ve tınların tam olarak ne olduğu çözümlenemese de, ölümün hayat içerisindeki kendi içsesi olduğu düşünülebilir. Eserin barındırdığı bu ses olayı, en dikkat çekici ayrıntılarından birini kapsamaktadır.

2.5.2. Empresyonizm (İzlenimcilik) Sanat Akımında Kemik İmgesi

İzlenimcilik akımı, Paris'te 1874 yılı itibariyle tanınmış fotoğrafçı Nadar'ın “Adsız Sanatçılar Birliği”(Societe anonyme des artistes) ismi kapsamında otuz ressam toplanarak resmi sergiye alternatif olarak görünür hale gelmiştir. Akıma ismini veren bu ressamlar sanatta alternatif arayışlarıyla akımın adını duyurmaları bu

bağlamda üsluba yakın olmaları değil aykırı bir duruş ortaya koymaları dikkat çekmektedir (Antmen, 2018, s. 21).

İzlenimciler tabiatı form yerine, edindiklerini izlenimler sonucu fırçalarıyla resmetmişlerdir. Bu bağlamda değerlendirildiğinde izlenim şekil yerine biçimin izleyende bıraktığı tesirdir. Ağırlıklı olarak kahverengi rengi hakimdir. Karanlık değerlere hakim eserlere maviler ve morlarda eşlik ettiği söylenebilir. İzlenimlerinin leke halinde karalayarak aktarımı meydana getirilmiştir. Bu bağlamda optik görüntü meydana gelmeyerek eşya formlarıyla ilintili değildir (Turani, 1990, s. 518-519).



Görsel 32: Van Gogh, “Sigara İçen Adam”,1888, TüYB, 32 x 24, 5 cm. Van Gogh Müzesi Amsterdam.(Sanal, 2023).

Van Gogh’un “Sigara İçen Adam” adlı eserinde izleyene ürküntü veren sigara içen ölü bir insan görülmektedir. Ölü adamın iskeleti görülmekte ve sigara içmenin insan bedenine verdiği zararın temsili olmaktadır. Sanatçı iskelet ve kafatasında hızlı fırça darbeleri ile resimlendirmeyi yapmış ve aslında ölümün de hızla gelebileceğini çağrıştırmıştır (Gombrich, 1989, s. 438-439).

2.5.3. Ekspresyonizm (Dışavurumculuk) Sanat Akımında Kemik İmgesi

Ekspresyonizm akımı, Almanya'nın çeşitli bölgelerinde kolektif modern yaşamda artarak çoğalan kaygı ve sıkıntı hissiyatlarıyla birlikte eş güdümlü olarak meydana gelmiştir. Dışavurumcu ressamların amacı, teniksellik yerine tuvale aktardıkları güçlü derin hislerle etkilemeyi amaçlamıştır (Hodge, 2023, s. 101).

Ekspresyonistlerin tamamıyla türdeş benzer yapılarda olmayan biçimselliklerinin yanısıra eserlerinde yapıbozuma uğratmaları, kullandıkları renklerle sembolik, estetik, duygusal etkilerinden yararlanarak boyayı intensif yapıda dokusallığıyla rengi doğal bağlamda özgünleştirmeleri, aşırı yoğun bir perspektif ve desen algısı benimsemeleri ortak özelliklerindedir. Eserlerin oluşum süreçleri ve sanatçının içerisinde bulunduğu dönem alt yapısı itibariyle etkilendiği ruh yapısı, eser bağlamında tema yerine öncelikle ifadelerin yer bulmasına sebep olmaktadır. Bu noktada izleyenle ressam arasında bir tür ruhsal derin köprü oluşmaktadır. Üretimlerdeki Çizginin ritmi ve renklerin algısı arasındaki bu etkileşim, izleyicinin kendi içgüdüsellikle ilişkilendirildiği ölçüde gelişir (Antmen, 2018, s. 33-35).

Ressamlar objelerin nesnel görüntüleri yerine onları alımladıkları gibi yeniden biçim vererek resmederler. Sanatçıların üretimleri bu bağlamda nesnel değil öznel yargılarla açığa çıkmaktadır. Öznel ve kişiye özgü yönü ön plana çıkan ekspresyonist tavır, eser izleyen arasında rahatsız edici bir tavır oluşturmaktadır. Duyguları ön planda tutarak açığa çıkarmaya çalışan bu akımın sanatçıları, renkleri çarpıcı ve lekesel kullanarak insanın iç dünyasında yaşanan duyguların açığa çıkarımı denebilir.

1860 Belçika doğumlu James Ensor'un "Bir Balık İçin Tartışan İskeletler" adlı eserinde onun çocukluktan beri sevdiği ve resimlerinde yer verdiği maskeler ve kuklalardan izler yer alır. Ön planda görünen ürkütücü iskelet figürlerin arka planında yer alan gerçek kimliklerin sorgulanmasını istemektedir. Dışavurumcu ressam eserlerinde toplumsal oluşumları ele alarak yaşamın gerçeklerini kullandığı kurukafa ve iskelet imgeleriyle çalışmalarının ana başlığını oluşturmuştur. Hayal gücüne ve ironiye dayalı dayalı eserlerindeki düşsel iç dünyasını var gücüyle izleyene aktarmaya çalışmıştır. Kara mizahı ile toplumda yer alan insan

betimlemelerini dönüştürmüştür. Bu bağlamda eserlerinde imgelere ve alegorik öğelere yer vermektedir (Antmen, 2009, s. 34).



Görsel 33: James Ensor, “Bir Ringa Balığı Üzerinde Tartışan İskeletler”, 1891, TÜYB, 16 x 21 cm. Kraliyet Güzel Sanatlar Müzeleri, Brüksel. (Sanal, 2023).

Toplumsal sahteliğin simgesi gördüğü çılgın maskelerle yozlaşmayı yansıtmakta olan sanatçı, imgelerinde hortlaklar, iskeletler, komik ve tuhaf giysilerin arkasında kalmış figürleri sıkça resmetmiştir. İnsanların endişelerini, kinini ve kıskançlıklarını kötümser bir perspektifle tasvir edip içinde barındırdığı ölüm korkusunu eserleriyle izleyene aktardığı söylenebilir

2.5.4. Kübizm Sanat Akımında Kemik İmgesi

Kübizm sanatı 20. Yüzyıl başlangıcında sanat yaklaşımdan ayrılarak, ihtilal yerine getiren Fransız sanat akımı olarak bilinmektedir. Esas olarak sanatçılar eserlerini güçlü temellere dayandırmayı hedeflemiştir. Kübist ressamlar harici evrenin nesnelere görünmenin yanında görünmeyen anlam ve sembollerle ele almıştır. Kübistler gerçeğin özünü tamimiyle kendi yapışökümlerine yönelik yeniden yorumlayarak sanatın içerisine dahil etmiştir. Kübizm akımına göre Tabiatın içerisinde var olan tüm malzeme koni, küre ve silindirin temsildir denebilir.

Kübizm sanat akımı dönemin içyapısı incelendiğinde, 20. Yüzyılda şiddetle ivme kaydeden milliyetçilik akımı ispanyaya sıçramıştır. Bu bağlamda savaşın yıkıcı

yıkıcı ve tahrip edici içinde bulunulan süreçleri eserlerine aktarmak isteyen dönemin ünlü ressamı Guernica adlı tablosunu hayata geçirmiştir. Bu bağlamda sanatçının eseri ulusal bir uyanışın derin etkilerini taşıdığı söylenebilir. Bu devrimsel eser çağın iç düzenini, ıstırap ve toplumda yaşanan savaşın sıkıntılarını aktarmaktadır. Faşist önderi olarak bilinen Franco, Hitler tarafından ürettiği savaş teçhizatlarını Guernica kasabasına atarak bulunduğu bölgeyi tarumar etmiştir. İnsanların parçalanmış bedenleri ve dağılan kemikleri, sanatçıyı derinden sarsmıştır. İçinde bulunarak şahit olduğu bu anın derin hüznünü bu eserle izleyicisine aktarmıştır. İlgili sanat eseri hayatın içerisinde var olan savaşın yarattığı büyük kayıpları ve yaşanan vahşeti aktarım açısından oldukça kayda değer önem arz etmektedir (Berger, 2015, s. 178-180).



Görsel 34: . Pablo Picasso, “Guernica”, 1937, TÜYB, 349 x 776cm. (Sanal, 2023).

Eser soldan sağa doğru incelendiğinde, boğa figürünün hemen alt kısmında bulunan figür kafası vücudundan ayrılacak şekilde yukarı bakıp feryat edip kucağında bir çocuk figürü bulunarak saçları arkaya doğru salınmış resme göre sol kulağında bir halka minik bir küpe bulunarak tek göğsü görünüp sol eli irice ve elini yukarıya doğru açmış dili hançer gibi çığlıkları simgeleyen kucağında ölü bulunan çocuğu tutarak acısını dışarıya vuran kadın figürü görülmektedir Çocuğunun bedeni Hıristiyan ikonografisine bir gönderme olduğu söylenebilir. Kompozisyonun en sol üst köşesinde bulunan şaşkın ifadeli iki boynuzunun hemen altında gözü ve onun sağında kalan bir gözü olan ağız ayrılmış burun delikleri oldukça büyük, dili hançer şeklinde olup gövdesi bulunmayan boğa figürü görülmektedir. Bu boğa figürü

İspanyanın simgesi olarak görülüp onurlu bir şekilde dik durmaktadır. İspanyol kültürünün erdem ve değerlerini temsil eden boğa kimi zaman güç üzerinden baskın olan ile pasif olanın ilişkisini yansıtmada kullanılarak, bazen de karanlık ve aydınlık arasındaki bir ilişkiyi temsil edebilen figürün gövdesinin devamı olmamakla birlikte “kendi kuyruğunu yakan boğa” göndermesi milliyetçilik ve iç savaş eleştirisi olarak göz önünde bulundurulabilir. Kompozisyonun alt kısımda bulunan kadın figürünün kucağında ölü bir durumda yatan çocuk belirtisi savaşın yıkıcılığını aktarmaktadır.

Arkada, bir kuş benzeri hayvan figürü eklenerek, onun da kanadının kırıklığı içeride de dışarıda da bu vahşetten kaçış söz konusu olmadığı mesajını çarpıcı bir şekilde yansıtılmıştır. Barışın ve özgürlüğün simgesi olan kuş figürünün üzerinde lambadan yansıyan ışığın az olması barışın uzak olduğunu gösteren imge olarak algılanabilir. Mızrak yiyen at figürün hemen tepesinde merkezdeki Göze benzeyen, odayı tam aydınlatamayan bir lamba dünyanın olayı yeterince algılamamasına vurgu yaptığı söylenebilir. Hakikat, medeniyet, umut, adalet, hayat, aydınlanma ve halk gibi terimleri çağrıştıran gözün içerisindeki lamba, savaşı aydınlatmasına karşılık bir kurtarıcı imgesi burada sanki vahşetin koca gözü olarak gösteren simge konumundadır. Resmin merkezinde bulunup acı içinde yıkılmak üzere olan, mızrakla vurulmuş bir at onurlu bir şekilde özgürlüğü ve halkı simgelediği söylenebilir. Burnu ve üst dişleri, bir insan kafatası şeklindedir. Acı içinde görülen atın vücudu diğer figürlerle iç içe geçmiş gibi olup “İnsanın kendi ırkına çektirdiği acıların ve çaresizliğin sembolü” olarak okunabilir.

En kuytuda kalan Yangın içerisinde kalan kadının, feryat etmesi ya da yaşanan vahşete karşı isyan etmesi direnmesi olarak resimde karşımıza dehşet içinde kollarını kaldırmış olup yukarıdan ve aşağıdan ateşlerle sarılmış olarak görülen kadın figürü görülmektedir. Aynı karede çiçeğin barışı, kılıcın savaşı simgelediği görülmektedir. Askerin parçalanmış cesedi ve üzerinde çiçeklerin büyüdüğü kırılmış bir kılıç tutmaktadır. Çiçek, güzellik olarak simgelenip barıştır ve tıpkı farklı karakteristik özelliklere sahip imgelerle Picasso eserinde bir zıtlık verdiği görülmektedir. Kompozisyonun merkezinde bulunan gazete imi basın yeterince olaya ilgi göstermediğini temsili olarak vurgu yaptığı şeklinde ifade edilebilir. Picasso gazete izlenimiyle olaya doğrudan görgü tanığı olmasını sağlayarak, bu

durumla resmin merkezindeki gazete kâğıdı yanılması yaratılarak dokulu bir desen kullanarak vurgulamaktadır. Eserin genelinde Siyah ve beyaz kontrastların kullanımı, yüzey boyunca keskin bir şekilde değişmesi, hareketin görsel kinetik enerjisiyle dramatik bir yoğunluk yarattığı söylenebilir.

Hayvanların ve insanların mahşeri bir telaşe içerisinde resmedilmesi, verilmek istenen mesajı etkileyici bir düzeye çıkarmıştır. Bu bağlamda izleyiciler, eseri geniş bir çerçevede düşünüp yorumlamaya davet ettiği söylenebilir. İzleyeninin algı düzeyini zorlayarak derin anlamlar çıkarmalarına yol açtığı söylenebilir.

2.5.5. Fütürizm Sanat Akımında Kemik İmgesi

Fütürizm sanat akımı, Birinci Dünya savaşı ortaya çıkmadan İtalya’da meydana gelmiştir. 2. Dünya savaşının bitimine kadar süren akım, resim, müzik, tiyatro, fotoğraf gibi benzer güzel sanatların çeşitli alanlarında görünür hale gelen avangart sanat hareketidir. İtalyan oyun senaristi, şair olarak anılan “Filippo Tommaso Marinetti’nin” “Le Fururisme” isimli manifestosuyla ortaya çıkan Fütürizm sanat akımının, son yüzyıl kapsamında ehemmiyetli bir yapıya sahip olmasının nedeni birçok akıma öncelik etmesinden kaynaklanmaktadır. Bu manifesto içerik kapsamında müzeler, antikacılar ve arkeologlar gibi çeşitli sanat alanları acımasızca eleştirilerek, Fütüristlerin tahrip edici olmaları yönündeki telkinleri içermektedir (Göktaş, 2015, s. 17).

Fütüristler, gelenekselliğin ve normların reddedilerek, güncel teknolojinin övülmesine dönük davette bulunmaktadır (Farthing, 2013, s. 396).

Lynton’ a göre; ‘Fütürizmin manası “gelecekçilik” olarak bilinmektedir. “1909 yılına denk Kutsal kitabın gelecekte gerçekleşeceğini öngördüğü olayların henüz gerçekleşmediği inancı içeren” Din bilimi ile ilintili bir anlayış, kavramsal çerçevede ele alınmıştır. Marinetti’ nin manifestosu beraberinde sanat akımı kavramı olarak ifade biçimi bulmuştur (Akt: Göktaş, 2015, s. 19).

Britanyalı Antropolog Raymond Firth’ e göre; 20. yüzyıl, teknolojik açıdan elektronikte gelişim gösterirken akılcılık ve fikirler açısından daha az bilimsel bir bakış açısına dayanan bir değişim sürecidir. Yirminci yüzyıla “Makineleşme Çağı” denmesinin sebebi, teknoloji ve elektronik anlamda ilerlemelerin olması sebebi ile

sanatçı ve eleştirmenlerin bu gelişmelere yönelmesidir. Dönemin ekonomi özelliklerine bakıldığında ise, 19. Yüzyıldan bu yana oluşan özgür piyasa ekonomisi 20. Yüzyılda 'da süregelmektedir. Bu ekonomik sistem hem düşük ücretlidir hem de uzun çalışma saatleri vardır. 20. yüzyıldan önceki çağların akışından farklı bir şekilde bir devinim çağıdır. 20. yüzyılda uygulanan kapitalizm ve makinenin hayatın temel taşı olması ile birlikte makineleşme, sanatı da önemli bir ölçüde etkilemiştir.

“20. yüzyılın savaşlar ve devrimler çağı olması nedeniyle yaşanan toplumsal olaylar sanatın da *"avangart"* adı altında değiştiği bir evreye girmiştir. Avangart; sanat, kültür ve politikayla bağlantılı olarak yenilikçiliği ve deneyselliği hedef alan işler ya da kişiler anlamına gelir. Bu yenilikçilik anlam yıkıcı olmayı da içermektedir. 20. yüzyılın ilk çeyreğinde tüm dünyada büyük savaşların olması avangard sanatın ortaya çıkmasına neden olmuştur. Avangard sanatın en önemli akımları: ekspresyonizm, fovizm, kübizm, fütürizm ve dadaizmdir. Fütürizm, avangard sanat akımlarının arasında en yıkıcı ve aykırı olanıdır. Sürekli keşfedilmemiş olanı araştırır ve kendinden önceki akımları yok sayar” (Altay, 2011, s. 12-15).

“Sonuç olarak, Fütürizm’in temelinde özgürleşme düşüncesi vardır ve mekanik olan her şeyi övmüşlerdir. Teknik olarak ise divizyonizmden, kübizmden ve yeni akımlardan ilham alındığı bilinmektedir. Boccioni' nin ölümü ile I. Dünya Savaşı'nın onunda hareketliliği sona eren Fütürizm sanat akımının etkilerini halen günümüz sanatçılarında da görmek mümkündür” (Ercan, 1989, s. 189).

İtalyan sanatçı Luigi Russolo, eser üretimlerinin yanında besteleri olan bir müzik sanatçısıdır. Ses Sanatının duyurusunu yazan ve özgün müzik aletleri bağlamında çalışmaları olan fütürist sanatçı, geçmişin ilk gürültü müziği kompozitörü olarak kabul görmektedir.

Sanatçının (Görsel-35) eserini incelediğimizde resmin genelinde bulunan hareketlilik merkezde bulunan sanatçısının otoportresi ile beraber kafasının etrafında dönen kafataslarında ki dairesel yöndeki hareketlilik seyirciye tinsel bir duygu aktarımı eğilimi olduğu söylenebilir.



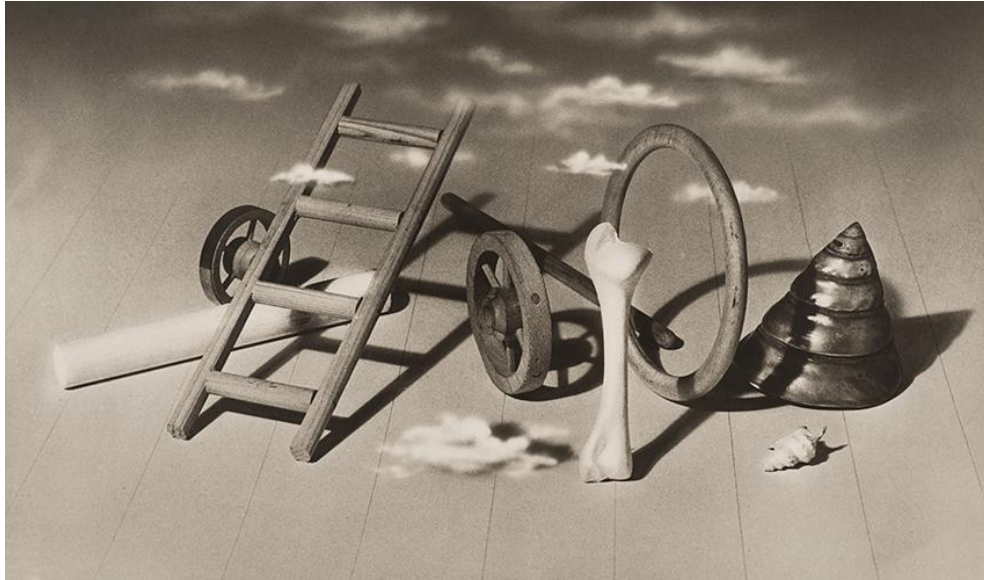
Görsel 35: Luigi Russolo, “Self Portrait with Skulls”, 1909, TÜYB, 400 x 540 cm. Museo Del Novecento Milan, İtalya. (Sanal, 2024).

Endüstri çağının meydana getirdiği makineleşme, kinetik görüntüler ve dinamik hareketler sanatçının, duygusal yaratımlardaki sebep olan o mekaniklik ve yüzeysellik yaratımı etkilediğini düşünmekte olduğu söylenebilir. Soyut düşünceler ve bestelerindeki notalara odaklanan sanatçı, çağın getirdiği mekanikliğin yerine figüratif etkilerin ön planda olduğu resimler üreterek renklerin izleyiciye duygusal kavramların yorumunu devrettiği söylenebilir.

Duyguyu yoğun taraflarıyla ileten Luigi, kendi oto portresini korku ve dehşet saçan vaziyette tuvalinde aktarmıştır. Bu noktada yüz jest ve mimiklerinde bulunan detaylı o dehşeti izleyene hissettirmektedir. Kahverengi ve alt tonlarının ışık gölge kullanımı ile beraberinde hakim olduğu eserde, Barok üslubu ve Barok paleti aynılığı olduğu açısından değerlendirilebilir. Karanlığı sınırları kafataslarıyla birlikte içe doğru dağılarak izleyiciyi resmin içine çekmektedir. Figürün etrafını saran kafatasları ise sanatçının kafasının içindeki dönüp duran birçok ses ve uğultulu sesler olarak yorumlanabilir. Ses ve Gürültüyü besteleriyle ilintili olarak benimseyen sanatçının kafasının içindeki birçok kafatası imgesiyle dönüp duran ölümün gürültüsü ve karşısındaki o dayanılmaz şiddetin yüz ifade biçimine yansımaları görülebilir.

2.5.6. Bauhaus Okulunda Kemik İmgesi

Bauhaus ekolü 1920’li dönemlerde Almanya’da Bauhaus Okulu çatısı altında üretim gösteren çalışmaların işleme süreçleri, malzemenin kullanımı, formlar olarak biçimleri bakımından dönemin sanatçıları değerlendirildiğinde, Bauhaus kapsamında toplanarak yeni bir sanat görüşü dünyası yaratma temeli ortak noktada buluştukları söylenebilir. Güncel bir dünyanın ana ilke olarak taban alan bu sanatçılar, sanatın bilindik kalıplarından sıyrılarak farklı form ve malzeme ile yeniden yorumlayarak, git gide tasarıma yönelip bu zaman dilimi içerisinde toplumsal bir zemine dayanarak içinde manalar bulundurması gereken bir olgu olarak düşünce süreçlerine yansıtılmıştır. Eser malzeme anlamında işlevsellik konusuna oldukça önem veren sanatçılar, bu çağda ürettikleri eserlerde üç boyutlu heykelsi nesnelere ve dönemin koşullarıyla endüstriyel malzemelerle yeni anlamlar kazanmıştır. Bauhaus düşünce sistemi, en başta, bir kısım gruba 'ihtişam' üretmenin yanısıra büyük bir gruba 'fonksiyonel' ikamet alanı inşa edebilme düşüncesi üzerine dayanmaktadır. 1917 Devrimi'ne inananların öncülüğünde yeni toplumun, “işlev biçimini belirler” düşüncesi hâkimdir. Bu perspektiften ilişkiler, onun iki yaklaşımı da sanatın yeni bir dünyanın inşasında yeni bir rol üstlenmesi gerektiği konusunda mutabaktır (Antmen, 2009, s. 103-104).



Görsel 36: Herbert Bayer, “Vizyoner Fotomontajları”, 1929-36, Fotoğraf, 27,5 x 38,7 cm (10,8 x 15,2 inç). (Sanal, 2024).

Bauhaus akımının önemli sanatçıları arasında yer alan Herbert Bayer (1900 - 1985) ,Grafik tasarımcısı, tipograf, fotoğrafçı, ressam, çevre tasarımcısı, heykeltıraş ve sergi tasarımı gibi birçok disiplinlerarası çalışmaları bulunmaktadır. 1921'de Bauhaus'a katılan sanatçı Kandinsky, Moholy-Nagy ve El Lissitzky'den önemli derecelerde etkilenmiştir. 1925'de ise Bauhaus ustası olarak görev aldığı süreç boyunca Bauhaus "üslubunun" standartları haline gelen birçok tasarım üretti. İlerleyen yıllarda Berlinde Dorlan Agency'de tasarımcılık yapan sanatçının tarzı bu yıllarda tamamen şekillenmiştir.

1956'da tasarım bölümünün başkanı olan sanatçı bu görevi 1965'e kadar devam ettirdiği bilinmektedir.1970'te AIGA madalyasıyla ödüllendirilmiştir. Başarılı sanatçı Bayer'in son güncel işleri arasında ARCO için üretimler ve çeşitli çevre tasarımları da dahil olmak üzere pek çok kişisel proje yer almaktadır.

Bauhaus sanatçısı Herbert Bayer'in (1900–1985) 12 fotoğrafından oluşan Herbert Bayer'in Vizyoner Fotomontajları, 1929–1936, uluslararası kredi sergisi Vizyoner Fotomontajları ile birlikte sergilenmektedir. Sanatçının bu çalışmasında sağdan sola sıralanmış tebeşir, merdiven, tekerlekler, çember, deniz kabukları ve merkezde yer alan kemik imgesi dik bir şekilde konumlanmaktadır. Bu organik eşyaların yan yana dizilimine bakıldığında Modernist Bauhaus inancına ait tek bir gerçek sanat formu bulunmamaktadır, bunun yanısıra bir fikir ve kavram peşinde koşan sanatın kesişimi olduğu söylenebilir. Bayer'in fotoğraf çalışmaları, bu bağlamda incelendiğinde grafik tasarımdaki ustalığıyla bağlantı kurulabilir. Weimar kültürünün solup Hitler'in iktidara geldiği dönemde Berlin'de sergilenerek ön plana çıkan fotomontajlar, sanatçının 1929 ila 1936 yılları arasında yaşamış olduğu çalkantılı modern dünyayla, Bayer'in üretimlerinin akıl ve yaşam deneyimlerinin bir belgesi olan bu düşsel fotomontajlar, klinik olarak incelendiğinde bir yansızlık göstergesi denebilir. Bauhaus 'un yasak arzularının ilkel sahnelerini ve bireysel içinde bulunulan ulusal kimliğin ortaya çıkardığı ikilemleri yansıtan düşünsel ve rahatsız edici görüntüler yaratması, Bayer'in fotoğraf parçalarını soyut ve genellikle farklı malzemeleri aynı düzlemde bütüncül bir şekilde düzenleyerek kullanması, mizahi bir biçimde bellekten, tarihten, doğadan ve Germen kimliğinden gelen

fantezileri yeniden sınırsız hayal gücünde canlandırarak sınırsız hayal dünyasında yeni bir anlam ve form kazandığı söylenebilir.

2.5.7. Dada Akımında Kemik İmgesi

Birinci Dünya Savaşı'nın yarattığı tahrip edici kitlesel vahşetlerin sonucunda toplumsal değerlerin yok sayılması tetiklenmiştir. Dada bu tüm dünyayı çevreleyen cinneti protesto eden bir anti- sanat ve kültür değerleri üzerine odaklanarak savaşın etkilerinin doğurduğu insanın insana maruz bırakılan acımasızlıklarının kaynak ve kökenlerinden dolayı sanatı ve toplumu riyakâr, ikiyüzlü olarak nitelendirmiştir. Dada harekâtı konvansiyonel değerleri idealize eden öncülerini yok saymak için çaba göstermiş savaşın boş ve gereksizliğini ortaya koymak için farkındalık oluşturmak amacıyla mantıksız üretimlerle şimdiye kadar yerleşmiş tüm estetik standardı inkâr etmiştir. Dadaistler izleyeni çeşitli açılardan kışkırtarak kasten güçlü bir etki yaratmaya çalışıp savaş ve sanat karşısındaki tepkisini bu hareketle ortaya koymaktadır. İzleyiciyi şaşkına çevirerek ve aşırı tepkisel hareketler olarak sansasyonellik yaratmak, misyonları arasında yer almaktadır.

Dadaistler kolajı yaratıcı bir şekilde kullanmışlardır. Sanatsal tür ve malzemeleri iç içe geçirerek halka açık alanlarda bir araya gelme, izlemler, Kültür ve Sanat dergileri çıkarmak Dadaistlerin faaliyet gösterdiği alanlardır. Yaratılan tüm şey saçmalık ve kaba hareket vurgusu taşımaktaydı. Akımda yer alan sanatçılar sanatın bilinen estetik değerlerinin savaşın ortaya koyduğu hasar ve yıkım karşısında dağılması gerektiğini savunmaktadır. Dadanın temel esasa aldığı absürtlüktür, denebilir (Hodge, 2023, s. 116-119).

John Heartfield, bulunduğu çağın politiksel çevresinde gururlu siyasi tavrıyla, hayatını, sanatla iç içe özdeşleştirerek Nazi ve Faşizm karşıtı başkaldırılarda "Fotomontaj" tekniğiyle savunma aracı olarak kullanıp geleneğinin yolunu açmıştır. "Almanya Komünist Partisi'nin" temelinden bu yana bağlı bir üye olarak Dadaist sanatçılar içerisinde özel bir konuma sahip olup önemli bir rol oynamaktadır (MSGÜ Yayınları, 2018).



Görsel 37: John Heartfield, “On Yıl Sonra: Babalar ve Oğullar” ,1924, Fotomontaj(Sanal, 2024).

“Dada hareketi, makineleşmeyi sanatsal veya grafik ifade biçim yolu olarak görererek bu bağlamda Heartfield kendisini bir “sanatçı” yerine daha teknik bir anlamla "fotomontör" olarak adlandırmaktadır. Heartfield, Dada çalışmalarında dağıttığı tipografik karakterlerle oynayarak önce metnin dikey/yatay normunu kırarak baskı ve grafik tasarım dünyasında devrim yaratmıştır. 1915'te, baskı sırasında farklı açıda tutmak için yazı bloklarının etrafına alçı dökerek kelime ve harfin doğrusal geleneğini kırma fikrini ortaya atmıştır. John Heartfield, Dada'yı “zihnin yüksek dürtülerini (ruhsal, mistik ve öznel) bozma, ancak yalnızca bunların ardındaki gerçeğe ulaşma çabası” olarak görmektedir. Daha sonra topladığı (basından, kitaplardan, broşürlerden, çok sayıda görüntü üreten) veya kendi ürettiği, insanlara poz verdiği fotoğraflardan görüntüler toplayarak fotomontajlar yapmıştır. Sanatçının fotomontaj tekniği, çok az görünür rötüşla (bugün Photoshop'ta yaptığımız gibi) yeni bir görüntü yaratır; bu, güçlü fikirlerin çağrıştırılması yoluyla, gerçeği başka yöne çevirerek bir mesaj iletmeye, gizli niyetleri ortaya çıkarmaya olanak tanımaktadır” (Sanal, 2024).

John Heartfield, çok önceden siyasi fotomontaj üzerine üretimleri harekete geçmiştir. 1924'te "10 Yıl Sonra" isimli eseriyle, ikinci Dünya Savaşında oluşabilecek tehditleri öncesinde kestirerek bu bağlamda her zaman insanları kendi verecekleri kararları ile yüzleşmeye ve faşizme muhalif olarak eyleme geçirmek, bütünlük oluşturabilmek için bu noktada yüreklendirmeye istek duymuştur (Herzfelde, 1971, s. 58-59).

Yukarıda bulunan eserde karargâhta ölen bir general üzerinde bulunan üniformasıyla en sağda çalışmanın ön planında görülmektedir. Kamuflajın üzerinde bulunan madalyaları sırtındaki miğferi oldukça dikkat çektiği söylenebilir. Sağdan sola doğru perspektif olarak küçülerek dizilmiş belli belirsiz sıralı dizilmiş iskeletler bulunmaktadır. İskeletlerin hemen altında ise silah ve kılıç taşıyan çocuk askerler kitlesel olarak onurlu ve dik askeri bir ruhla yürüyüş içerisinde görüldüğü söylenebilir. Bu poster tasarımı, iki veya daha fazla karşıt öğrenin tek bir görüntüde bütünlüştürüldüğü karakteristik fotomontajların ilki olduğu ve bu bağlamda katledilen babalar ve oğulların kader birliği sağladığı genel olarak kabul görmektedir.

2.5.8. Sürrealizm Akımında Kemik İmgesi

Sürrealizm sanat akımı 1924'lü yılların başında şair Andre Breton kuruculuğuyla "şok Dada taktiklerinden" pratik kazanarak meydana gelmektedir. Freud'un psikanizleri, rüyalarından etkilenen sürrealistler "bilinçdışı" zihne ve düşünce sanatını ana unsur olarak görmüştür (Hodge, 2023, s. 120).

Sürrealizm sanat akımı insanın zihninde gerçek işlevsellikleri yerine zihnin sınırlarını zorlayarak rüyalar ve düşünceler yoluyla herhangi bir estetik kaygı olmadan duygunun açığa çıkmasıdır denebilir. Karşılıklı mantıklı bir ilişki yerine her eser farklı duygu ve anlam dizinimleriyle ortaya çıkarak bir rüya imgesi ve göstergelerine dayandığı söylenebilir. Sürrealizm'in teorisi bilinçdışının zihinsel mekanizmalarına doğru yönelip özel bir hikâye eser- izleyen arasında bir geçiş sağlayarak zihinsel süreçlerle bağ oluşturduğu söylenebilir.

Gerçeküstücülük akımı kendisine karşıt olan Dadaist hareketin ortaya koyduğu fikirleri spesifik tür olarak bir üretime dönüştürmüştür. "modern arayışların" gelecek dönemde yön bulmasının sağlamak amacıyla uluslararası kongre

düzenlenmesi tasarısını ortaya atan Andre Breton'un öncülüğünde akıma giden ilk adımlar atılmıştır. Sürrealizm manifestosunun ilanı üzerine akımın önde gelen ressamı hipnoz ve gündelik hayatın genel kullanılan eşyalarını işlevsellikten arındırarak yapıbozuma uğratıp objelere mistik bir ruh eklemiştir. Değerler dizininin yavaşladığını kültürel anlamda toplumsal yapının sınırlarını genişletebilmeyi hedef olarak gören sanatçılar bilinçaltı, rüyalar, var olan salt gerçeği aklın süzgecinden geçirip yeni güncel arayışlarla yeniden şeklen dönüştürerek harekete geçmiştir. Sanatçılar toplumun başkaldırılarını sanatın düzeyinde ayrı bir eylem zeminine taşıma hedefi göstermektedir. Rüyalara karşı olan yönelimleri sayesinde Psikanaliz ünlü ruh bilimci Sigmund Freud'un görüşleri ve bilinçaltı, cinsellik, insanın düşleri konusundaki fikirlerinin değeri artmıştır. Sanatta alternatif arayışlar içerisinde olan sürrealistler sanatta rastlantısallığa ve biçim bozmaya odaklanarak üretimlerini gerçekleştirmişlerdir (Antmen, 2009, s. 133).



Görsel 38: Frida Kahlo, "Without Hope", 1945, Panel Üzerine Yağlıboya, 36 x 28cm. Dolares Olmedo Koleksiyonu Mexico City Mexico (Sanal, 2024).

1945 döneminde sağlık problemleri ile savaşıırken "Without Hope" adlı yapıtını hayata gerçekleştirmektedir. Eser hasta döşeginde yatan ressamın içinde bulunduğu ıstırap durumunu göstermektedir. Eserde yer alan ahşap görünümlü resim tutacağı yatağının tam üstünde konumlanmaktadır. Frida gözyaşlarını dökmekte, ağzından

çıkan nesnelere resim masasının üzerine doğru akmaktadır. Mekânın tam arka kısmında güneş ay, parçalanmış yüzey Frida'nın karanlığa kapıldığını temsil ederek resim masasının üstündeki kafatası ressamın hayatla ölüm arasındaki yaşamın bitişine yönelerek, ölüme olan yakınlığını simgelediği bu bağlamda ayrılığın geldiğini algıladığını gözler önüne sermektedir (Öztürk, 2018, c. 2 s. 1 s. 66).

2.5.9. Pop Art Sanat Akımında Kemik İmgesi

Altmışlı dönemlerdeki sanat algısında varoluşçuluktan ayrılma ve göstergebilime yoğunlaşma durumu, son on yılın öncelikle Amerika'da, afallatıcı güncel kamusal ve siyasi hakikatlerinden bölünmez bir yapı oluşturmaktadır. Standart kültüre sahip kişilerde karşılık bulmayı hedefleyen katalog ticareti lideri Vincent Price'ın desteğiyle başlatılan sanat satış projesi gerçekleştirerek sanatçılara ve eserlere yeni bir satış Pazar alanı oluşturulmuştur. Galerilerin sanatçı ile izleyici arasında dev bir köprü oluşturarak sanatçılarda interaktif görünüm kazanması sağlanmıştır. Pop Art, bu dönemin başlangıcında, büsbütün kitlesel reklamların ve ekranların yayın araçlarıyla yüksek ivme gösterdiği gelişmelerle ortaya çıkmaktadır. Bu sanat akımı tüketim kültürünü överek yayın organlarına sunulmuş medyatik yönden en kasıtlı biçimde faydalanabilir sanat şekli sağladığı söylenebilir. Görüntülü iletişim araçlarının ve popüler kültürün çeşitli başlangıç noktalarının git gide artan yoğunlukta ilerlemesi kişinin etrafındaki yaşamdaki hareket ve gelişimin yarattığı süreçleri fark edebilmesi, Altmışların başlangıcında ortaya çıkan Pop Art sanatçılarının en büyük çıkış noktası haline gelmiştir. “Yaygın medya imajlarını, zaman ve uzamdan spesifik bir noktada ayırır.” Pop art sanatının elektronik bilinci oluşturularak bir araya getirilen görseller dönemin güncel gerçeklerini oluşturarak parçaların yer değişimlerini kendi içerisinde sağlayarak, zihinlerde serbestçe hareket etmesine ve seyircinin rutin hayatının bir bölümü olan objelerin iki boyutlu yüzeye taşınmasına olanak tanır.

“Pop Art doğanın referansı olarak şeylerin kendilerinden çok şeylerin görüntülerini ele almış ve ikonografi konseptini temel biçimde yeniden tanımlamıştır.”

Pop sanatçıların üretimlerinde yararlandıkları görüntüler doğada herhangi bir özgün durumdan serbest olarak mevcut göstergeler formunda işlenmektedir. Bu

bağlamda izlenimler arzu edildiği biçimde yeniden düzenlenebilir ve yapılandırılabilir (Fineberg, 2013, s. 229).

Pop Art reklamları ve tüketim kültürünü hazır imgelerden faydalanarak değer kazandırır. Pek çok Pop sanatçının eseri, popüler kültür unsurlarını doğrudan kullanarak kendine özgü bir estetik oluşturur. Kullandıkları tekniğin eser malzeme oluşumu bakımından konu bağlamında bir bildiri sunmaktadır. Pop Sanat'ın önde gelen sanatçılarından Andy Warhol, otografik görüntüleri doğrudan tuvale aktardıktan sonra onlara dokunuşlar ekleyerek ve ipek baskı tekniğini gündelik yaşamın ikonografisi olarak kullanarak sanatının içeriğini ve felsefesini şekillendiren mekanik çoğaltım yöntemlerine büyük ilgi göstermiştir (Antmen, 2018, s. 163).



Görsel 39: Andy Warhol, “Skulls”, 1976. (Sanal, 2024).

Warhol, ölümle ilintili sembollere kendi içerisinde merak uyandırarak hayatın geçiciliğini simgeleyen bir kuru kafa edinmiştir. Bu onun gözünde canlıyla cansız arasındaki karşıtlığı ön plana çıkarmaktadır (Öztürk, 2019, s. 102).

Warhol, ölüm kaygısının üstesinden gelmek için ölümün çeşitli imgelerini kullanarak, kafatası temalarını içeren görüntüleri ipek baskı ile eserlerine dâhil etmiştir. Eserde üst üste farklı renk seçimleriyle oluşan unsurların yinelenmesi ile bir araya getirilerek meydana getirilmiştir. Andy Warhol, ölüm kavramına karşı yoğun bir ilgiyle hareket ederek, birimlerin sürekliliğiyle, çeşitli ton katmanlarıyla izleyende tekinsizlik oluşturarak, özneyi asıl bağlamından çıkarıp, bir süs objesi haline getirmiştir (Beyoğlu, 2016, s. 191).



Görsel 40: Andy Warhol, “Kafatasıyla Kendi Portresi”, 1977, 40.60 x 33,00cm.
Andy Warhol Müzesi Pittsburgh (Sanal, 2024).

Andy Warhol’un otoportresiyle birlikte omzunda yer alan kafatasıyla birlikte çekilmiş olduğu bu fotoğrafla birlikte sanatçının kendi yaşamının içsel süreçlerindeki hayatın hızla akıp giderek gerçekte tüm kişilerin ölümle dip dibe olduğu bilincine vararak bir yüzleşme ve karşılaşma anı yarattığı söylenebilir. Yaşamın son buluşunu temsil eden kurukafa imgesine yanında yer veren sanatçı, korkularıyla başa çıkmak için mücadele ettiği söylenebilir. Kendi içerisinde bir endişe yaratan bu fotoğraf tabiatla insan yapımı nesnelere arasında keskin bir tezatlık oluşturarak, doğumdan itibaren başlayan serüvenin, hayatın sona yaklaşımı arasında bulunan çelişkili bir enstantane oluşturduğu yönünde yorumlanabilir.

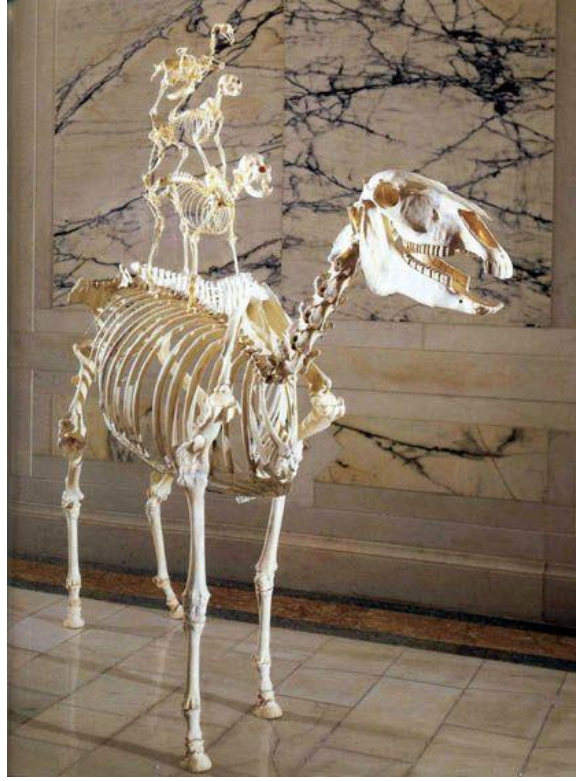
2.5.10.Hiperrealizm Sanat Akımında Kemik İmgesi

Hipergerçekçilik fotorealizmin bir türü olarak kabul görmekte olsa da direkt olarak 20. yüzyılın sonlarına doğru sanatçılar, fotorealizmde olduğu gibi temiz ve ayrıntılı eserler üretmiştir. Hiperrealistlerin çalışma disiplinlerinde belirledikleri farklı teknikleri, doğa, kent, portreler, yerleştirmeler, figürler, heykeller gibi çeşitli sözsel mesajlar içeren yapılar oluşturmuşlardır. Bireyin içindeki duyguları açığa çıkaran eserler üretip farkında bir duyarlılık taşır. Genel konu itibariyle insanın içinde barındırdığı duygu ve düşünceler toplumsal ve siyasi bileşimler odak noktası olmuştur. Bu bağlamda tüketim toplumunun aşırılıkları, emekçi sınıfının yaşadığı güçlükler, acının eşikleri ve insan ruhunun kırılğanlıkları gibi birçok değişken konuyu ele almışlardır. Hiperrealist imgeler, sıklıkla kendi içinde çelişen etmenlerin art arda dizilimi, beklenmedik boyutların vurgulanması, göz göze gelmediğimiz sürece arka plana iteceğimiz irite edileceğimiz bir realiteyle bir anda hesaplaşmalarla işleyerek kafa tutmaktadır. Sanatçıların yapıtlarındaki en önemli odak noktası eserlerinin neredeyse mutlak benzerlik sağlamasıdır (Hodge, 2023, s.196-99).

1960 döneminde Padova’da dünyaya gelen İtalyan sanatçı Maurizio Cattelan, düşünme süreçleri ile eğilimlerle eşgüdümlü yerleştirmeler üretmektedir. Enstalasyon eylemleri ve gösteri sanatıyla sanat camiasının ve çelişkileriyle hicivde bulunarak, kültürel çalışmalarının etkilerini, politikayı, sosyal hiyerarşiler, modern hayata hâkimiyet kuran ekonomik menfaatlerini eleştirmektedir. Eserleri üzerinde uyguladığı müdahalelerin sıklıkla mizahın sürrealist gösterimi seyirciye aktarılmaya çalışılmıştır.

1995 döneminde ürettiği “Aşk hayat kurtarır” isimli eseri hareketsiz bir şekilde birbiri arasında üst üste konumlanan hayvan iskeletlerinden oluşmaktadır. Sahiplerine yeterince faydası bulunmayan iskelet hayvan figürünün müzisyen olma düşüyle kaçış planını aktarmaktadır. Yer aldıkları mekânı terk ettiklerinden sonra emniyetli bir alanda gizlenerek, müzik söyleyen iskelet hayvan figürleri, soyguncuları sesleriyle kendilerinden uzaklaştırarak bunun yanında yeni alanlarında bağımsızlıklarını ilan ettikleri görülebilir.

Maurizio Cattelan, zamanımızı kışkırtıcı ve espritüel sanatçısı olarak bilinmekte olup, tedirginlik yaratan heykellerden toplumun temel yapı taşlarında kontrastlar meydana getiren yerleştirmeler gerçekleştirmiştir.



Görsel 41: Maurizio Cattelan, “Aşk Sonsuza Dek Sürer”, 1997. (Sanal, 2024).

“Aşk sonsuza dek sürer” Bremen kent müzisyenlerini tasvir eden çift heykellerdir. Sanatçı, düşler yoluyla sosyalist birliğin mükemmel gelecek tasarımı, ortaya konun arkadaşlık ilişkilerini sergileyerek, hayatın gerçekliğini ölüm imgelerini de kemik nesnesiyle aynı gerçeklikle izleyene aktarır.

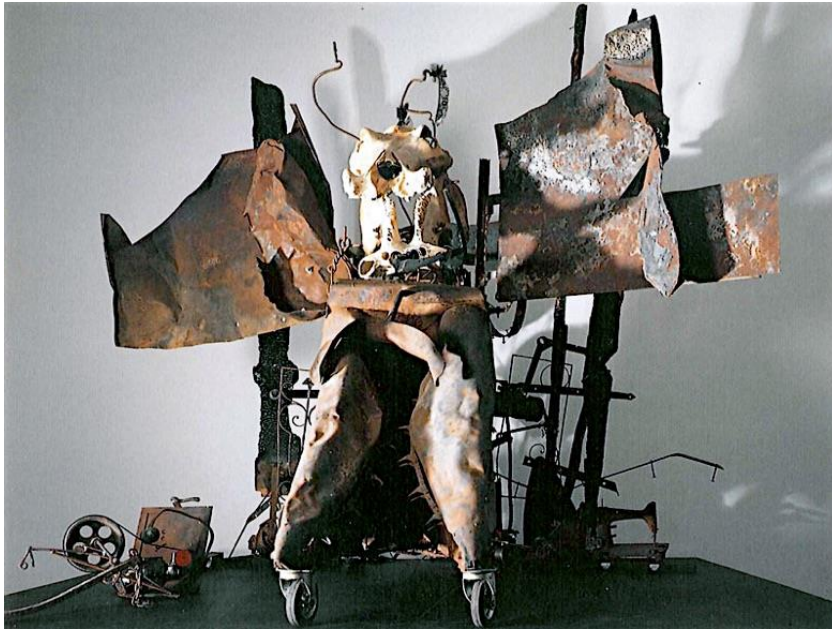
Alexandre Kojève evrenin oluşumdan bugüne denk yaşamını sürdürmüş ve yaşamdan ayrılmış canlılar için şu değerlendirmeyi yapmıştır;

“İnsan tarihin sonunda ortadan kalkması düzenli bir yıkım değildir. Doğal dünya evvelden beri olduğu gibi kalır. Bu biyolojik bir harap da değildir. İnsan; tabiat ve verilmiş var oluş ile uyum içinde bulunan bir hayvan olarak hayatta kalır. Yok, olan, insan denince söz konusu olan, sözgelimi verilmiş olanı olumsuzlama eylemi ve hatta ya da genel anlamda nesnenin zıttı olan öznedir. Nitekim insanı zamanın ya da tarihinin sonunun Nitekim insanı zamanın ya da tarihinin sonunun, yani insan

derken kelam edilenin ya da bir tarihi bulunan ve bağımsız bireyin kesin biçimde hiçleşmesi eylemim sadece birincil anlamda bitmesi demektir. Uygulamalı bu savaşların ve kanlı inkılapların ortadan kalkması anlamına gelir. Çünkü insanın kendini başlıca itibariyle değiştirmemesi halinde evrene ve kendisine dair bilgilerinin esasında yatan(doğru) ilkeleri değiştirmesi için bir neden yoktur. Ama geri kalan her şey oyun, aşk, sanat gibi kısaca insanı mutlu eden her şey ebedi kalabilir” (Agamben, 2010, s. 434-35).

2.5.11.Yeni Gerçekçilik Sanat Akımında Kemik İmgesi

Yeni Gerçekçilik, hazır-nesneyi kullanarak yeni dönemin güncel estetik güzelliği olarak dikkat çekmiştir. Yaşama sanat arasındaki çizgileri bir potada eritmek için sanat nesnelere kullanan, genç sanatçılardan oluşan bir toplulukla bir eleştirinin öncülüğünde oluşturulmuştur. Yeni Gerçekçilik, 1950'li yıllardan bu yana Batı dünyasında ortaya çıkan çağdaş tüketim alışkanlıklarının bir aynası olarak döneminin bir tür şahitliğini yaparak ön plana çıkmıştır. Dayanak noktası, çağdaş sanatın akışının geriye döndürülemeyeceği inancıdır. Yeni Gerçekçilik sanat akımı, sıklıkla atık nesnenin ve buluntuların yararlanıldığı bir harekettir. Hakikat olgusunun yeniden algılanarak dönüştürülmesi, sanatçıları eşsiz ve özgün malzemeler üzerinde deneyselliklerle ilerlemeye yönlendirmiştir (Antmen, 2009, s. 175-77).



Görsel 42: Jean Tinguely, “Mengele- Yüksek Sunak”,1986, Demir, Ahşap, Plastik, Su Aygırı Kafatası, Motorlar 300 x 440 x 420 cm. Tinguely Müzesi, Basel, İsviçre. (Sanal, 2024).

Çağdaş sanat uygulamalarında teknolojiye dayalı pratikler etki yaratan ve harekete geçirici olaylar bağlamında, sanatçı ve seyirci arasındaki ilişki sağlayan sanat eserlerinin ilerlemesi ve başkalaşımı son derece hızlı ilerlemiştir. Sanayi devrimi sayesinde ivme kazanan teknolojik ilerlemeler sanat nesnesinin biçimini yeniden sorgulatmaya neden olmaktadır. Kinetik sanatla birlikte hareket ve dinamiklik yön bulmuştur. Jean Tinguely bu bağlamda Meta-Mekanik çerçevesinde adlandırdığı üretimler yapmıştır. Hiçbir şeyin durağan olmadığı akışta ivme kazandığını öne süren sanatçı varyasyonun sürekliliğine inandığını ifade etmiştir.

Demir yığınlarıyla kafataslarını bir arada kullanarak yeni bir sanat ortamı yaratan Tinguely, 1950'lerde Kinetik sanat içine dâhil olan teknolojik unsurlar, sanat yapıtının ne ve nasıl olması gerektiği bağlamında yaşanan bir sorgulama haline gelmiştir. Sanat yapıtının ikonik tavrına karşılık elektronik bir aygıtta dönüşmesi, bilim ve sanat ikileminin güçlü bağını ortaya koymaktadır. Kinetik sanat yapıtı genellikle sanatçı ve mühendis işbirliğiyle oluşturulmuştur. Çağdaş sanatta, bilim ve sanatın disiplinler arası etkileşiminin ortak bir sahada buluşması açısından da önemli bir durumdur. Bu birleşimde çağdaş sanatın ortaya koyduğu ana tema, çoklu ortamdaki hareketle farklı dünyaları bir araya getirmektir. Bu yeni alan, farklı sınıflandırmaları da ortaya çıkarmıştır. Teknoloji kullanan sanatçıları bu bağlamda sınıflandırırsak ışık ve hareket üzerine çalışan, kinetik art içine dâhil olan ve ilk akla gelen Jean Tinguely gibi sanatçılardır.

Tinguely, kendi deyimi ile "Meta-Mekanik Aygıtlar"ını, seyirciyi de üretimlerine ekleyerek geri dönütler alarak dizayn etmektedir. İzleyiciyi çalışmaya dahil etme fikrini düşünür Roman Ingarden şöyle açıklar; "Tüm sanat yapıtları bir hedefe yönelik somut varlıklardır, bu ürünler kendi içerisinde özgün formlarında başarılı bir şekilde organize edilmiş, örneklendirilen somut madde ya da aşamadır... Sanat eseri somutlaşabilmek için bir alımlayıcıya ihtiyaç duyar... Sanat yapıtı sanatçı ve alımlayıcının ortak bir ürünüdür" (Bozkurt, 2004, s. 244).

"Tinguely, alay edilen, Meta-Mekanik"leri ile Kinetik Sanatı ortaya çıkarmış ve daha sonra gerçekleştirdiği bu heykelsi makineler ile kinetik sanat alanında uzmanlaşmıştır" (Hodge, 2013, s. 22-23).



Görsel 43: Jean Tinguely, “Hippopotamus”, 1991. (Sanal, 2024).

“Tinguely’nin çalışmalarında ilişkisel bir estetik göze çarpmaktadır. Nesnelerin birbiri ile uyum, pozisyon ve tür ilişkileri bir yerleştirme gibi de algılanabilir. Aynı zamanda nesnelerin birbiri ile olan ilişkileri ile birlikte izleyicilerle olan ilişkileri de bu bağlamda değerlendirilebilir. Bir nesneye bağlı kalmadan sınırlı ya da sınırsız mekân içerisindeki tüm unsurların birbirleri ile olan bağları bir estetik düşünce oluşturur da diyebiliriz. Nicolas Bourriaud’a göre bu tür çalışmalarda izleyiciye daha derin manalar yaratma sorumluluğu düşmektedir” (Erzen, 2011, s. 103).

20. yüzyılın sonlarının tamamı Jean Tinguely'nin çalışmalarında özetlediği söylenebilir. Modern yaşamın oldukça hızlanması ve vites değiştirmesi, ağır sanayinin çöküşü, kirliliğin yayılması, türlerin yok olması - bunların tümü, dünyanın çılgın faaliyeti içinde tasarlanmıştır. İnsan zihinleri, hayatın içerisinde durmadan çalkalanıp yok olup giderken bir yandan güçsüz, daha sonraki anlarda ise dehşet verici derecede yıkıcı olup aynı zamanda bu zihinler benzersiz bir keyif ve mizahla, modern sanatın yok oluşunu ve çöküşünü kutlamakta olduğu görülebilir.

Sanatçı, herhangi bir zamanda herkesin zihninde aynı anda olup biten her şeyin olağanüstü bir özetini geniş alanlarda oluşturduğu yığıntı ve kemiklerle olan ilişkisel denklemlerle yaratmıştır. Sonuç olarak, Tinguely'nin 1980'lerdeki son çalışmaları yeni kurulan bir asma katta incelenmiştir. Bu, Tinguely'nin geçicilik ve

ölüm temalarıyla meşgul olmasından kaynaklanan karanlık ve çoğu zaman kutsal karakteriyle temsil edilmektedir. Sanatçının bu yöndeki üretimleri, aynı zamanda onun motor sporlarına olan hayranlığını da tetiklemiştir. İnsan ve makine arasındaki bağlantının mükemmelliği ve aynı zamanda gizli kaza, kaos ve ölüm tehlikesi Tinguely'yi hayatı boyunca büyülemiştir. Formula 1 yarışlarına yaptığı sayısız ziyaret aynı zamanda yeni sanatsal materyaller edinmesine de büyük hizmet etmiştir. Bu bağlamda sanatçı, hayvan kafataslarının yanı sıra hasarlı yarış arabalarının parçalarını da son dönem makinelerine defalarca entegre etmiş olduğu söylenebilir. Seyirci için yeni bir başlangıç deneyimi yaşatırken bir yandan da kendi içinde sorgulamalara ve çeşitli duygular aracılığıyla seyirciye alan, alansızlık ve meta-mekanik, devinim üzerine düşündürerek ilham kaynağı olduğu söylenebilir. Sanatçının üretimleri makineleşmeyi alışılmadık bir biçimde iki farklı kavram olan makine ve kafatası imgesini kullanarak ortaya koyduğu metal yığınlarıyla kullandığı hareket öğresiyle beraber yıkım ve düzenin, cennetle, kıyametin ve kaosla aklın sembolik bir temsilini seyirciye sunduğu söylenebilir.

2.5.12.Kavramsal Sanat Akımında Kemik İmgesi

1960'larda birçok üretim farklı soruları doğurmuştur. Kavramsal sanat olan kategorize edilen bu eserler geleneksellik kavramıyla karşılaştırılarak sanatın aslında ne olduğu ile ilgili irdelemelere yol açmıştır. Döneminin sanatçılarının çeşitli uygulamaları Kavramsal sanatı tek bir üsluba indirgenemeyeceğini ortaya koymaktadır (Marzona, 2005, s. 6).

Fikirsal anlamda eserin karşılık bulduğu Kavramsal sanat dalında sanatçılar, tasarımları üzerinden fikirler üreterek ilerler. Zihinsel süreçleri sezgisel olarak ele alarak kavram ve yaklaşımlar, ortaya çıkarmak ve anlamlandırmak yerine daha çok izleyenin düşünce ve duygularının eserle iç içe geçerek önem kazanmasıdır (Lewitt, 1999, s. 12).

Kavramsal uygulamalar dil biçiminin uzamlaştırılmasıyla görüntülerin algıda zamanlaştırılması üzerine bırakarak Kavramsal sanatın içsel savı oluşturduğu alanın, imgenin, algısal gözlemleri, dilsel anlatımlarla yer değiştirmesi olduğu için bu noktada imgenin konumuna ve anlatımına yönelik meta pozisyonu, desen

düzenlemesi ve görsel niteliği ile temel eylemi en önemli hareketidir (Buchloh, 1990, s. 107).

Kavramsal Sanat, fikirlerin daimiliği ile ilgili değil yeniden anlam ve yorumlanabilmesine amaçlı çabadır (Osborne, 1999, s. 47).

Fonksiyonel olan, süssel veya estetik kaygılarla üretilmiş olan tüm sanat eserleri bir kavram etrafında şekillenmektedir. Kavramsal sanatta eserin üretim aşamasında tasarısı, keşifi, karar verme dürtüsü veya rastlantısal olarak gün yüzüne çıkması içinde bulunduğu kavramsal etmenlerden izlenim uyanması, eser üzerinde ironik etkilere sebep olmaktadır. Kullanılan malzeme ve izlenen yol kavramsal sanatı şekillendirerek ürünü ortaya koymasını sağlar. Bu bağlamdaki amacı kullanılan malzeme ve fikirsel süreçlerle estetik bir bağ oluşturarak geleneksel normları yok etmektir (Essel & Acquah, 2016, s. 1209-10).

Kavramsal Sanat bağlamında içinde bulunduğu eserlerdeki objelerin, iletilmek istenen düşünceyi aktarmak için bir çeşit yol olarak görülür ve bu da eserin yeni anlamlar bulma noktasında seyircisine geniş bir perspektif sunmaktadır.



Görsel 44: Hans Haacke, “Hediye At”2014, New Museum’deki retrospektif “Hepsi Bağlantılı” sergisinden, Londra’nın paslanmaz çelik armatürlü bronz heykel. (Sanal, 2024).

1936 doğumlu Alman sanatçı Hans Haacke sosyal, politik ve kinetik yerleştirmeleriyle bilinmektedir. 1960’ların sonlarına doğru Haacke kinetik

çalışmalar üretmeye odaklansa da dönemin içyapısındaki toplumsal hareketlerin giderek artması ve Martin Luther King'in suikasta uğramasıyla birlikte problemleri sosyal ve politik dünya konuları odağı haline gelmiştir. Sosyal ve politik sanatı, sergilere destekleyici olan varlıklı şahısların yanı sıra yerel ve uluslararası şirketleri de açığa çıkarmaktadır. Haacke göre sanat gerçekte kompleksli bir yapıya sahiptir. Sanatın içerisinde bulunan kurumlar sisteminde yöneticilerin kendi amaç ve fikir ideolojileri olduğunu savunan sanatçı, bu noktada ekonomik ve politika açısından kurumsal eleştirileri noktasında düz tabanlı ve polemik nitelikler taşımaktadır. Haacke, bize yansıtılan sanatın alt kimliklerinde kimin kontrol ettiğini sergileyerek, güncel sanatta yeni bir sanat anlayışı ortaya koymaktadır.

Haacke altmış yıldır kinetik sanat, çevresel sanat, kavramsal sanat ve kurumsal eleştiri alanlarında öncü olmuştur. Bu retrospektif, sanatçının kariyeri boyunca otuzdan daha çok eseri bir araya getirmektedir. Özellikle sanatın üretildiği, yayıldığı ve sergilendiği sosyal, politik ve ekonomik yapıları kapsayacak şekilde pratiğinin parametrelerini nasıl genişlettiğine odaklanan sanatçının eserlerinde, 1960'ların sonlarında ve 70'lerin başlarında nadir görülen kinetik çalışmaları, çevresel heykeller yer almaktadır. Bu bağlamda üretimlerinin tümü o dönemde sanatta sistem estetiği etrafındaki tartışmaların merkezinde yer alıyordu; 1970'li ve 80'li yıllardan büyük sanat kurumlarının kurumsal sponsorluğuna ve siyasi müdahaleye değinen çalışmalar ve küresel kapitalizm, milliyetçilik ve dünya çapındaki insani krizlerin kesişimini ele alan daha yeni çalışmalar ürettiği söylenebilir. (Görsel-44) İskelet at eseri Haacke'nin Londra'daki Fourth Plinth programı için ürettiği, tek bacağına hisse senedi bağlı bir iskelet atı tasvir eden sanatçı son hisse senedi fiyatlarını gerçek zamanlı olarak aktaran LED şeritle süslenmiş bronz bir at iskeleti heykeli Gift Horse (2014) heykelini seyirciye sunmaktadır. Yerleştirme ayrıca New York'taki prömiyeri olma özelliğini de taşımaktadır. Haacke'nin kinetik modülleri, seyirciye durağanlık yerine eserlerle etkileşim ve yeni bir devinim kazandırmakta olduğu söylenebilir. "Hepsi Bağlantılı" sergisinde yerleştirilmiş olan devasa iskelet at ise seyirciye yeni bir bakış açısıyla düşünmeye yönlendirmektedir. Bu olanakların yanında sanatçı seyirciyle eser arasında bulunduğu ortamda nasıl bir performans gösterdiğine dair müdahalelerde

bulunmayarak işini izleyenle sürece yaymaktadır. Bu bağlamda çalışmalarının uzun süredir gecikmiş değerlendirmesi, onun biçimsel ve eleştirel karmaşıklığını ve sanat ile toplum arasındaki ayrılmaz ilişkiye yaklaşımındaki dikkat çekici tutarlılığı ve yeni anlam ve açılımları vurgulamaktadır.

2.5.13. Fluxus Sanat Akımında Kemik İmgesi

Fluxus Almanya’da ortaya çıkarak giderek genişleyen bir sanat akımı olduğu söylenebilir. “akış” olarak bilinen bu akım, çağın kültürel ve toplumsal karşıtlıklarından ilham kaynağı olmasıyla ilerlemiştir. Burada Fluxus sanatı profesyonel, entelektüel, burjuva rahatsızlıklarından sanatı uzaklaştıran ticarileştirilmiş sanatçıların ortak yaklaşımıdır. Fluxus sanatı, 1960’lı yılların başlarında meydana gelen ve sanatın sınırlarını genişletmeyi hedefleyen bir akımdır. Fluxus, çoklu disiplinlerarası yaklaşımları benimsemiştir. Sanatı günlük hayata entegre etme düşüncesiyle yola çıkan bu hareket Marchel Duchamp’ın “ready-made” leri gibi sıradan nesnelere sanat içerisinde kabul görmesini sağlaması akımın temel yön bulmasını sağlayan etmenlerdendir. Fluxus sanatı, hareket, sıradanlaştırma, esneklik ve espri üzerinden yeni ve provokatif formlarda sunma konusunda öne çıkmıştır.



Görse 45: Daniel Spoerri, “Boğa kafatası”, 1989, Bronz, 54x60x62 cm. (Sanal, 2024).

1968 döneminde Almanya'da ilk etapta bir işletmede sonrasında ise “Eat Art Bakery” adlı bir galeri açmıştır. Yeme sanatı olarak bilinen üretimleri olan sanatçı için eserde devamlılık kavramını sorgulatma odaklı olduğu söylenebilir. Ölüm kavramının Spoerri'nin üretimlerinde önemli bir yere sahip olduğu söylenebilir. Aldatmaca eserlerinde ölümü unutturmayan yiyecekler ve paketlemelerle birlikte kafatası, çeşitli kemik öğeleri görülmektedir. Yeme içme temalarının işlediği eserlerinde benzer yapı olguları “çiğnenmiş” ve “sindirilmiş” temalarıyla ölümü çağrıştırmaktadır. Sanatçı kesintiye uğramadan yaratım süreçlerinde zamana ve ölüme yönelik hile kurmaktadır.

Günlük nesnelerin estetik tasviri yanı sıra onların kontrol edemediğimiz zamana ve rastlantıya odaklı bir düzene erişmek için üretimler yapan Spoerri, “Boğa Kafatası” adlı yerleştirmesinde, Boğa Kafatasının gözleri ve ağız kısmına üç yuvarlak topçuk yerleştirdiği görülmektedir. Altın varakla malzemeye müdahale eden sanatçı, bir gerçeği gizlediği söylenebilir. Yerleşmiş olan değerleri, bilindik sancıları alt üst etmektedir. Metal bir kaidenin üzerinde öylece durağan bir şekilde konumlanan eser izleyenle nesne arasındaki ilişkileri agresif bir tavırla ortaya koyduğu söylenebilir. Bir mekan kesiti içerisinde sergilenen kafatası nesnesinin hakikatle ilişkisinden daha ötesinde anlam ve imgede düşünsel bir yaklaşımla bilinmezlikten kurtarmaya ve yeniden sorgulamalara neden olmaktadır.

2.5.14. Performans Sanatı

Performans sanatı 1970'lerden bu yana kadar çağdaş sanat bağlamında sanatı ve sanatçıyı oldukça önemli bir noktada geliştirmiştir. Bu akımda yer alan sanatçılar, sanatın içinde var olan biçimselliğe başkaldırarak geçmişten gelen açığa çıkmış akımları tekrar değerlendirerek bu çerçevede sorgulayıp sanatta alternatif oluşturabilecekleri materyal ve malzeme arayışına gitmişlerdir. Performansın temel malzemesi beden kendisi olup, bedenle ilintili olarak her çeşit malzemeyi sürece dahil ederek kendilerine bir alan oluşturmuşlardır. Geleneksel sanatın bilindik formlarını yıkan sanatçılar, seyircisini de sürecin içerisine dahil ederek canlı eylemler sunmuştur. Oluşturdukları aksiyonlarla çeşitli saldırganlık, işşalarla ve dışavurumla izleyiciyi oldukça şaşırtan performanslar açığa çıkmaktadır. Bu bağlamda izleyenle sanatçısı arasında sınırlar kaldırılmaktadır. Sanatı alınıp satılanın

dışına çıkararak performans sanatçıları, klasik sanatın dışına çıkararak plastik sanatların sınırlarını zorlayarak sanatın farklı yön ve şekil değiştirmesine sebep olmuştur.

“Performans sanatçılarının en belirgin özelliği bedenlerini sanat dili olarak kullanıp, sanatın alışılmış dilini yıkmaya çalışmalarıdır. Bu bir başkaldırı, bir ifşa şekli ve bir direnme yöntemi gibidir; bu, sanatın yerleşmiş kurallarına karşı bir saldırı olarak bile görülebilir. Sanat eseri artık bir heykel ya da tuval resmi olmaktan çıkmaya başlamıştır. Bu doğrultuda performans sanatçılarının en önemli gayeleri kurulu olan düzeni; ölümsüz, eşsiz ve paha biçilmez olan geleneksel sanat yapıtlarının yöntem ve malzemelerini ve bu malzemenin satıldığı, sergilendiği, korunduğu mekânları terk etmek istemeleridir” (Giderer, 1995, s. 51).

Gösteri sanatları içsel güdüleriyle, aksiyon odaklı önemli bir meydan okuma aracılığı sağlamıştır. Bu eylemler fiziksel ilişkinin yoğunluğu, beden sanatının uzantıları, performans sanatını bilindik kalıplardan uzaklaştırarak beden sanatın kendi haline gelmiştir. Böylece sanat kitlesel alanlara yayılma şansı bulmuştur. Bu bağlamda sanat daha fazla kişilere ulaşarak ifade olanakları genişlemiştir.

Performans sanatının gösterim alanının bir başka tetikleyeni ise avangart, dans ve güncel müzikten kaynaklanmaktadır. Geleneksel sınırlara görsel sanatlar, müzik gibi alanlara meydan okumayı tercih eden akım, zaman ve uzam kavramlarıyla ilgilendiler (Fineberg, 2013, s. 340).

Toplumsal normların dışına çıkarak bedenin salt gerçeğini açığa çıkartan sanatçılar, bedenin deneyimini arttırarak, bedeni ön plana çıkarmıştır. Bedenin kullanımı verilen kimliklerin dışına çıkarak cinsiyetlerin ötesine geçerek kimlik sorgulamalarını açığa çıkartmıştır.

Performans Sanatı, “Birey” ve “Toplum” bağlantılarını yeniden sınırları kapsamında sorgulayarak aktarılmasını kapsayan, iktidar ve kültürel karşısında bir ses yaratma amacı olan sanat biçimidir. Bu bağlamda sanatın gerçekte yaşamın kendisi olduğunu ve performans sanatlarıyla hayata temas etmeyi daha fazla sağlamıştır. Böylece sanat, hayattan kopuk değildir. Sanat edimsel hale geldiğinden yaşamın zeminine inmeyi sağlamıştır. Bu noktada toplumsal kodlara yönelik önyargılar sanatçılar tarafından yediden sorgulanmaya sebep olmuştur.



Görsel 46: Ana Mendieta, “Yaşama Döndürmek”,1975, Performans. (Sanal, 2024).



Görsel 47: Ana Mendieta, “Yaşama Döndürmek”,1975, Performans. (Sanal, 2024).

1970’lerde aksiyonlarıyla tanınan beden sanatçısıdır. Sanatçı performans sanatlarında genelde sürecin içerisinde kendini bedenle beraber doğaya yerleştirmektedir. Kübalı bir ailede var olan sanatçının çalışmaları çocukluğu ile yeniden bağ kurabilmek adına bir çeşit köprü oluşturmaktadır. Mendieta’nın “yaşama döndürmek” serisinde kendi çıplak bedenini doğanın büyülü kişiselleştirmesiyle organik kemik nesnesinin kullanımıyla canlandırılmaktadır. Sanatçı kendi bedeni ve

manzaralarla kadın bedeni silüetiyle alan arasında bir diyalog oluşturmuştur. Performansta yer alan iskelet kullanımıyla yaşamın sonlu bitişine bir gönderme yaparak etrafındaki kendi bedeninin dolaysız ortamıyla yarattığı aksiyonla imge üzerinde hakimiyet kurarak kendiyile eser arasında bir yönetme gücü oluşturduğu düşünülebilir. Kendi kimliklerimizin keşfinde doğal ortamlarda iskelet figürünün kimlik arayışıyla ilişkili olarak benzersiz bir algı süreci yarattığı söylenebilir. Oluşturduğu anti- estetik olgularla doğada var olan iskelet figürünün kendi canlı bedeniyle arasında yaşam ve ölümün zıtlıklarını oluşturduğu düşünülebilir. Yaşamın bütüncüllüğünü ele alarak şiddeti, ölümü, çürüyen bedenin evrelerini gözler önüne sererek performansını ölüm olgusu çerçevesinde işlemiştir. “Ana Mendieta, kadın bedeni üzerinden toplumsal tabuları ve sınırları yıkmaya çalıştığı ölüm konularıyla ilgili performanslar gerçekleştirmiştir” (Kurt, 2015).



Görsel 48: Marina Abramovic, “Balkan Baroque” ,1997, Performans, Venice Biennale. (Sanal, 2024).

Marina Abramovic Sırp beden sanatçısı 1970’lerdeki aksiyonları yoğun bedenle dışavurumu bir metafor olmanın dışına çıkarak sürecin içerişimde önemli bir rol oynaması oluşturduğu aksiyonlarının sükse yapmasını sağlamıştır. Kemik temizleyiciliği olarak da bilinen bu çalışma hem kendinin hem izleyenin sınırlarını, insan ilişkilerini ve kemik nesnesinin ölüm olgusunu deneyimlemeyi sağlamıştır.

2.5.15. Feminist Sanat

1960'larda görünür hale gelen insanlık tarihinin köklü geçmişine kadar uzanan feminizm akımı kavramı olarak meydana gelmektedir (Korkmaz, 2006, s. 9). 1950'lerin sonlarından itibaren kadın ve erkek arasındaki çifte standartların ana teması olmuş olan feminizm akımı öteden beri tartışılarak bu akım kapsamında eşitsizliklerin ve haksızlıkların önüne geçmeyle ilgili konular üzerinde üretimler yapılmıştır (Güriz, 2011, s. 13).

Feminizm üretimi 1960'ların sonlarına doğru, Amerika'daki ve İngiltere'deki "ikinci dalga" feminizm ilerlerken feminist aktivizm ortaya çıkmıştır. "Birinci Dalga" Feminizm kadınların oy haklarıyla mücadele etmeleri sonucu başlamıştır. Erken dönemde feminist sanat üretiminin görülmemesinin yanı sıra bu dönem 1960 ve 1970'lerin aktivizmi ve sanatı, son çeyrek yüzyılın önde gelen köşe taşlarını oluşturmuştur. Feminist faaliyetçilik 1920 ila 1960'ların bitişine denk izlenimlerini sürdürülerek kadınların toplumdaki işlevleri sorunlarla ilgili kaygıları tarihteki farklı kültürel metinler ve belgelerden yola çıkan kadın sanatçılar çeşitli üretimlerde bulunmuştur.

Kadının çıkarlarını gözeterek iyileştirmeler uygulama odaklı odan feminist harekâtı, kadının toplum norm ve dayatmaları karşısında uğradığı zulümler ve yaşadığı çaresizlikler nezdinde her türlü dayatmanın ortadan kaldırılarak eşit hak ve özgürlüklere sahip, toplum içersinde kendini var edebilen ve düşünce ifadelerini açığa çıkarabilecek bir alanda yaşayabilmenin koşullarını destekleyen bu akım, bir başkaldırı hareketi olarak ifade bulduğu söylenebilir.

Amerikan Resim kuşağının önde gelen isimlerinden biri olan Sherrie Levine, Fotoğraf, resim ve heykel üretimleri, 20. yüzyılın ikonik sanat eleştirisini kavramsal olarak benimseyerek Batı sanat tarihi kapsamındaki temsil kodlarını ele alarak işlemektedir. 1970'lerin sonlarından günümüze Levine, özgünlük ve yazarlık fikirlerine meydan okuyan, tekrar, ritim, çoğaltma, serilik ve gerçekleştirme çeşitli stratejileri kullanarak nesnelere ve görüntüleri yeniden bağlamsallık kurmasına ve dönüştürmesine olanak tanıyan çalışmalar üretiyor.



Görsel 49: Sherrie Levine, “Sahte Tanrı”, 2007,

Bronz, 62.2 x 58.4 x 22.8 cm 24 7/16 x 22 15/16 x 8 15/16 in. (Sanal, 2024).

Görsel (49). “Sahte Tanrı”, iskeletin bir kalıbı yapışık ikiz buzağılardan oluşan bir heykel, Levine, doğayla ilişkisi bilim (anormal iskelet), sanat ve zanaat (hobi atı) ya da kitlesel üretilen göz alıcı fikirler (kartpostallar) tarafından aracılık edilen eserleri yeniden hayata geçirerek, natürmortla güncel bir ilişki geliştirmiştir. İskelet yapısına yeni kazanımları etnografya ve arkeolojiye olan bilgi ve merakı kadar Modernist heykel ve kolaj işlerinin de etkisi bulunmaktadır. Levine’in çalışması, bir bilgi ürünü olarak imaj kavramı üzerinden değerlendirilebilir. Sanat ve kültürel söylemin bağlamında geniş arşivinde doğanın farklı şekillerde anıldığı palimpsest bir çağda kendine mal etme kullanımıyla karakterize eden sanatçı üretimleriyle, 30 yılı aşkın bir süredir sahiplenme kavramıyla çalışıyor, çeşitli modern sanatçıların eserlerini yeniden inceleyerek yaratım sürecinde kendine bir çıkış noktası olarak bunların temsil ettiği değerler dizisini “sahte tanrı” adlı yerleştirmesinde sorgulamaktadır.

Bu bağlamda Levine’in çalışması yalnızca "bulunmuş ürünlerin" benimsenmesinin ve yeniden çerçevenmesinin bir göstergesi varsayılabilir. 20. yüzyıl heykellerinin ikonik parçalarını yeniden üreten sanatçı, Man Ray , Constantin

Brancusi ve Marcel Duchmap gibi sanatçılardan heykelleri ile bağlantılı ilham aldığı söylenebilir. Gerçek ve kavramsal yapı, Levine'e göre, "sahiplenme" nin kısaltmasıyla ifade edilen uygulama, yalnızca kendi yaratıcı amaçları doğrultusunda başkalarıyla birlikte kullanılacak belirli bir eleştirel kayıt olarak ele alınmaktadır. Cilalı bronz altın iskelet heykelinde görünüşte basit anlamları ile fiziksellikleri arasındaki değişen ilişkilerden yararlanarak anlamda kayma şekliyle ilgi ve merak uyandırdığı söylenebilir. Kullandığı iskelet imgeleri, düzen ve öngörülebilirliğin antitezidir. Geriye kalan dinazorlar toplumdaki diğer anakronizmleri temsil etmektedir. Levine cilalı bronz heykelin cam vitrinde izole ederek, kadınların erkekler tarafından sıklıkla uğradığı nesneleştirilerek toplumdaki soyutlanmaya gönderme yaptığı düşünülebilir.

2.5.16. Post- Minimalist Sanat

Minimalizm Sanat Akımı "az çoktur" dinamizmiyle oluşturulmuş, akıl yürütmeye dayalı bir akımdır. İndirgemeci bir yapıya sahip olan minimalizm, sanatta yalınlık ve sadelikten yanadır. Sanatın "ABC Art" adlandırılmasıyla da bilinen buna karşılık benimsenmeyen bu isimin yanında "minimum" ve "minimalizm" kavramların üzerinde durarak canlandırdıkları bilinmektedir. Sanatçıların çoğu üretimi izleyeninde direkt yoldan kabul görmeyeceği ilk uluslararası çalışmalar (Tizgöl, 2008, s. 50-51).

Minimalizm sanatı bilinen birçok sanat akımına kıyasla izleyicinin eserle olan bağlantısını ortaya koydukları üretimlerdeki hassasiyet, yeniden yapılandırmacı üslupları, oluşturulan döngülerdeki yalınlık dikkate alınmıştır. Bu bağlamda sanatçılar üretimlerinin bir karaktere dayalı olduğunu öne sürerek eserlerinde var olan duyumsallık içeren tüm detayları kaldırarak olabildiğince sadelikten ve saflığından yararlanmıştır (Hodge, 2011, s. 176).

Minimalizm açıklaması, mevcut endüstriye yönelik ham madde teknik kullanımının yanında bağlantılı olmayan tüm gereksizlerden arındırılmış basit bir biçim sadeliği ve öğelerin ritmini kapsamaktadır (Antmen, 2016, s. 183).

Minimalizm de yer bulan “Sıfık nesne”, heykel ya da resim karşılığı değıl, yeni bir sanatsal sınıflandırmayı niteler. Minimalizm” söylemiyle sanatsal form ve biçimlerin basit tarzda olmasını savunmaktadır (Döl & Avşar, 2001, s. 5).

Amerikalı sanatçı Nancy Graves organik imgelerle ilgilenmektedir. Doğadaki malzemeyi ele alarak çeşitli iskelet kemiklerini bir araya getirip sunan sanatçı, Kemiklerle birlikte kendi bedenlerimizin ötesine uzanan hayata dair imgeleri, kaynayan, sallantılı bir zengin, bir dürtü lirizmi ile çeşitli kemik imgesi enstalasyonları keskin özgün bir ton ve katman yakaladığı söylenebilir. İçsel imgeleme ayrıntıya inildiğinde, Graves’in bronzdan döktüğü hayvan ve botanik yedek parçalar, dev eğrelti otlarının keman başları, dokuma rattan parçaları, kurutulmuş hamsi, domuz bağırsakları, çeşitli yapraklar, brokoli sapları, bambu yelpazeleri, nilüfer tohum kabukları ve kökleri, su kabakları, siğılli salatalıklar, hindinin göğüs kemiğı ve bir yığın hayvan iskeletleri kemikleri, bu bağlamda sanatçının malzemedeki çeşitliliğın sınırsızlığı vurgulanabilir. Eserleri salt meraktan çok uzaktır.



Görsel 50: Nancy Graves, “Ceridwen, Fosillerden”, 1969-77, Cor-ten çelik taban üzerinde bronz, 60 x 192 x 192cm. Ludwig Müzesi Koleksiyonu, Köln. (Sanal, 2024).

Graves’in mekansal yapı konusunda keskin bir anlayışı ve metal florasının kendine özgü tuhaflığını dizginleme noktasında başarılı olan sanatçı, bu bağlamda yerleştirmelerinde seyircinin dikkatini nesnenin ne olduğu ile ilgili dikkatini

dağıtmak yerine şuaana odaklanarak doğayı kuşatan dünyanın organik maddeleri geniş karmaşık ve kendine özgü katmanlı metafor imgelerine dikkat çekmektedir. (Görsel-50) yerleştirmesinde sanatçı, döküm çelik taban üzerine bronz iskelet kemiklerini parça bütün halinde bir araya getirmiştir. Patinalı boya açık havada güneş ışığına maruz kalan enstalasyonun renk bağlamında deforme olabilmesi açısından Graves bazı parçalarda fırınlanmış emaye renkleri kullanmıştır. Bu emaye parçalarını diğerlerine göre biraz daha soyut kısmen deşifre ettiği söylenebilir. Kapsadıkları kemik iskeletlerinin kimliği bir miktar bu noktada bulanıklaşmakta olduğu düşünülebilir.



Görsel 51: Nancy Graves, 1980, SoHo stüdyosunda fotoğraf (Sanal, 2024).

(1939–1995), 1960'ların sonlarına ve 70'lere Minimalizm ve Kavramsalcılığın baskın biçimlerinden daha çoğulcu bir yaklaşıma geçişte önemli bir figür olarak nitelendirilen Graves, 1980'lerde ve sonrasında geniş çapta benimsenen sanat üretimine bakış açısı yığıldığı kemik imgesi noktasında, "gerçekçi illüzyonlar" ve "doğal kurgular" başlıklı kavramların bir parçası olarak 1970'lerdeki yerleştirmelerinin merkezinde yer bulmaktadır. Çelik, balmumu, mermer tozu, fiberglas ve hayvan derisinden elde edilmiş kemikler ve iskelet yığınları (Görsel-51), eserinde geniş bir sergi salonuna yığıldığı kemiklerle ve bağlantılı işleriyle

sansasyonellik yaratarak yıkıcı bir güç oluşturduğu söylenebilir. Graves'in çeşitli eserlerini bir araya getiren şey, bilimsel bilgiyi görsel harikaya dönüştüren verilere olan hayranlığıdır. Hunter'a göre "Bilgi çağında' sanat yaptığını hissediyordu". Sanatçının üretimlerinin bir diğer birleştirici dinamiği ise Minimalizm'e ve Pop Art'a karşı tepkisel duruşudur. Graves'in enstalasyonları ve işleri bağlamında oldukça çarpıcı ve etkileyici olduğu göz önünde bulundurulmalıdır. Yerleştirmelerinde kullandığı kemik nesnelere ile seyirciye doğa keşif yolculuğu sunmakta olduğu söylenebilir.

2.5.17. İğrenç Sanat 'da (Abject Art) Kemik İmgesinin Farklı Anlam Olguları

Kavramsal olarak Abject (İğrenç), yasaklanmış dışlanmış, aşağılanmış fakat kendisiyle bir bağ kurduğumuz, bize ait olması gereken şeylerle alakalı disiplinli düşünsel süreçlerimize yön vererek cesaret ve inancımızı kıran, İstek azaltıcı bir durum olarak nitelendirilebilir (Zurek, 2011, s. 3). Sanat izleyicisinin üzerinde tiksindirici etkileri oluşturma nedeniyle, Abject Sanat'ta pislik, dışkı, çöp, kanlı hayvan kavruları, insan kavruları, çürümüş yiyecekler ve buna benzer diğer madde ve materyaller kullanıldığı estetik anlayış olarak tanımlanmaktadır.

1960'lardan sonra sanatçılar, bedenin somut varlığını, yüceltilen sembollerden ötede, faniliğe, genel geçerliğe, dünya yaşamının geçiciliğine ifade eden göstergeleri kullanmışlardır.

Sanayi devriminden sonra "Post-endüstriyel toplumun" negatif durumlarının etkisi altında sanatçılar, üretimleri etrafında duygu durum bozukluklarını ve psikoz durumlarını ele alır hale gelmiştir. Bireysel çatışmalar beden ifadesiyle kendine yeni bir alan açmıştır. İnsan anatomi olarak her türlü zedelenme ve yaralanmayı karşısında deformasyona uğrayarak, bedenin ölüme yakınlığı ile ilintili olarak 1960'lardan günümüze kadar devam eden değerlerin yanısıra geri plana itilen ve göz ardı edilen rahatsız edici beden imgelerini gözler önüne seren sanatçılar, estetik değerlerin dışına çıkarak kötüyü, bedeni kusursuzlaştırmanın yerine geçiciliğin simgesi olan yaşamı işleyerek seyircinin kaçarak uzaklaştığı korkularıyla yüz yüze getirmek istemesi asıl konusu haline gelmiştir (Hiçyılmaz, 2019).

“Ötekinin çöktüğü hayatta artık sanatçının görevinin iğrenci bastırmak değil; açığa çıkarmak, onun anlamını bulmaya çalışmak” olarak ifade bulunmaktadır (Akt: Foster, 2009, s. 194).

Güncel sanatta, imgeler dünyası gerçeğe yakın bir benlik halini almış ve yoklukla var olan arasındaki temaları çeşitli temaları disiplinlerarası sanatla yapıbozuma uğratmışlardır (Bulduk, 2017, s. 1947).

Çağdaş sanatta varılan yerde sanatın ne olduğu ile ilgili tartışmalar süregelirken endişe ve ürperti yaratan konuların sanat eseri bağlamında değerlendirilmesiyle bağlantılı olarak Nietzsche, “Yalnızca sanat, dehşeti yüce bir şeye dönüştürebilir. Bunu da onu anlamlandırmayı reddederek yapar.” şeklinde yorumlamıştır (Neiman, 2006, s. 259’den Akt: Depas, 2015, s. 37).

Güncel dönemde çatışmaları tabandan tavana gündeme getiren anti-estetik kavramı sanat olgusu izleyen dikkatini vermesine sebep olmaktadır. Faydalı ve tahrip edilmiş, yok olmaya meyilli beden imgelerinin kışkırtıcı ve cesur bir şekilde seyircisine sunan sanatçılar, “Şeylerin ardında çok geniş bir yaşam yattığını ve bunların yeni sanat formları yaratmaya yönelik bir fırsat olduğunu” tespit ederek ortaya koymuştur (Siebers, 2003, s. 27’den Akt; Depas, 2015, s. 50).

1893 Belarus doğumlu dışavurumcu Chaim Soutine (1893-1943), Rembrandt’ın Louvre’ da ki “Kesilmiş Öküz” isimli resmini gördükten sonra, 1920’ li yıllarda birçok kesilmiş sığır yapmıştır. Kanların halen aktığı, ipler yardımıyla asılmış sığır gövdesi, göze çok yakın planda yapılmıştır. Soutine’ nin gövdesi, bir av ya da kurban gibi kesilmiş bir et değil de, körelmiş bir bıçakla parçalanmış gibidir. Sanatçı gençlik yıllarında yoksulluk çektiğinden daha sonra da zengin ve varlıklı bir konuma geldiğinde ise midesindeki ülser ve bazı mide rahatsızlığı sebebiyle et yiyememiştir bu durum sanatçıda et saplantısı oluşturmuştur. Soutine’ nin yoksulluk dönemlerindeki yiyecek saplantısını etle ilişkilendirmesi maddi rahata eriştiğinde eti çürüterek, model olarak kullanmasına sebep olmuştur. Girgin, Soutine’ nin resme başlama evrelerini şu şekilde aktarır. Sanatçı Soutine, ete karşı olan hislerini arttırmak ve daha da yoğunlaştırmak için resme başlamadan iki gün oruç tutar, aç karın ve açlıktan deliye dönmüş gözler ile yabani şekilde etin ve kanın kokusunu

içine çekerek, tüm duyularını kullanarak resme başlamıştır. Rembrandt, et ile arasına mesafe koyarken, Soutine bunun aksine adeta etin içine girecekmişcesine yaklaşır. Etin kuruması ve yeni kesilmiş hissinden uzaklaşması durumunda, kovalara doldurduğu kanları etin üzerine boşaltarak etin taze görünümünü korumuştur (Girgin, 2018, s. 75).

Soutine' nin "Sığırın gövdesi" isimli resmi av pazarları ya da kasap vitrinlerinde iştah kabartmak ve yeme hazzı uyandırmak için sergilenenlerden değil, bir canlının acı çekme potansiyelini, vahşeti ve şiddeti sergilemek maksadıyla ölü hayvan bedenini kullanma biçimidir. Sanatçı Soutine tadına hasret ve yabancı kaldığı eti, ölü hayvan bedeni olarak resimlerine aktarmıştır. Hayvan cesedini kesilmiş değil de parçalanmış şekilde resimlerinde kullanması, bir bakıma bir isyan ve haykırma durumu olarak değerlendirilebilir.

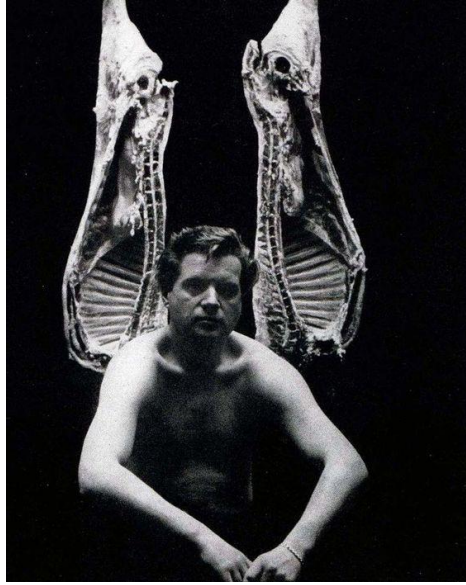


Görsel 52: Chaim Soutine, "Sığırın Gövdesi", 1925, TÜYB, 201.9x114 cm. (Sanal, 2024).

İngiliz sanatçı Francis Bacon (1909-1992) çekmiş ve çektirmiş olduğu fotoğraflardan hareketle eserlerini üretmiştir. Ancak resim yapma eylemini gerçekleştirirken yorumlamalarında sadece fotoğrafa bağlı kalmamıştır. Kişisel özgün bakış açısıyla ve kendine has fırça kullanışıyla yeni bir gerçeklik yorumu oluşturmaktadır. Bacon'ın ilgi beslediği ete ve gövdeyi çalışmalarına yansımaları tartışmasız kabul görünen gerçekliktir. Sanatçı, gerçekliği az olarak görünenden çok belirgin olana dair tüm düzeylerde yorumlama gücüne sahiptir. Sanatçı Francis Bacon'ın eserlerinde ele aldığı konular arasında arkadaşlarının portreleri, hayvan cesetleri ve Papa figürleri bulunmaktadır. Sanatçının eserleri resimsel ifade biçimi olarak ekspresif bir anlayışa sahiptir. Buna karşılık özgür bir ressam olarak bilinmiştir. Sanatçı kemikler ve et imgesi çalışmalarından dolayı, dayanılmaz acıyı, iğrenç insanlık hallerini betimlemektedir. Hayvan cesetlerini, kaburga kemikleri görülecek şekilde çarpmıha gerilmiş biçimde ele aldığı eserlerinde alaycı, endişe verici ve paranoid bir duruşu vurgulamıştır (Charles & Manca & McShane & Wigal, 2012, s. 497). Şahsi döneminden samimi dostu sanatçı Lucian Freud'u figür olarak referans almıştır. Bacon, çarpmıha gerilme temalı birden çok eser üretmiştir. Avrupa sanat tarihinde İsa'nın çarpmıha gerilme sahnesi yüzyıllardır dinsel bir konu oluşturarak ve Bacon hayatsal bağlamda feda ederek, ibadet ve tapınma ile ilgili düşüncelerini sanatsal ifade biçimi olarak ele almıştır. Sanatçı burada, çarpmıha gerilmeyi insanın yaşam ve davranışlarında bulunduran vahşet ve şiddetin temsili olarak görmüş, kurbanı kasap vitrininde ki et gibi betimleyerek vurgulamıştır.

Bacon bu eseriyle çarpmıha gerilmeyi dinsel bir öge olmaktan çıkarmış, Hıristiyanlıktaki umut veya yeniden varoluş düşüncesi, kaygı, tedirginlik ve dehşet hislerini aktarmıştır (Farting & Doğanay, 2012, s. 464).

Sanatçı mezbahada çok sık dolaştığını, kesilmiş hayvan gövdeleriyle fotoğraf çekilip arşivlediğini belirtmektedir. Bacon dikkati çekmek istediği figürü her zaman resmin tam ortasına geometrik ve uzamsal mantığı kullanarak gerçekleştirdiği söylenmektedir. Resmin arka planında soğuk renkler hâkim olup, fırça izleriyle yüzü belirsizleştirmiştir. Figürü dış dünyadan soyutlayarak yabancılaştırmış, ölü hayvan bedenleriyle çaresiz bir şekilde baş başa bırakmıştır.



Görsel 53: Francis Bacon “Figür ve Et”,1962, Fotoğraf: John Deakin.



Görsel 54: Francis Bacon, “Figür ve Et”, 1954, TÜYB, 129.9x129.9 cm. (Sanal, 2024).

Jake and Dinos Chapman (1966-1962) doğumlu iki kardeş sanatçılar, iskelet yapıları ve kemik elemanlarından bir araya getirdikleri “Deeds Against the Dead” adlı yerleştirme çalışmasında, vanitas imgesinin ikonlarından olan kafatası ve insan iskelet kemiklerini ele alarak ölümden sonra ortaya çıkan bozulmalar ve son bulma süreçlerini açığa çıkarmışlardır. Chapman kardeşler, izleyeni dehşete düşürerek hayatın boş ve geçiciliğini ortaya koyarak dini, politik, ahlaki değerleri ikonoklastik bir biçimde ifşa etmişlerdir (Gagnebin, 2011, s. 230). “Psikanalitik Bir Abject Art’ da

deneysel sanat veya postmodern sanat akımlarına özgü bir dil ve estetik ifadesiyle ilgilidir. "Saldırganlık" ve "dehşet figürlerini yüceltme" gibi ifadeler, sanatın sınırlarını zorlayan ve toplumsal normlara meydan okuyan sanatçıların çalışmalarını tanımlamak için kullanılır. Bu tarz sanatçılar, maddenin bozulma süreçlerini ve ölümün doğasını temsil eden unsurları kullanarak, izleyicilerde rahatsızlık ve düşündürme hissi uyandırmayı amaçlarlar. Sanatçılar doğanın bozulma süreçlerini veya ölümün fiziksel ve metafiziksel yönlerini temsil ederek, izleyicinin alışılmış estetik ve duygusal sınırlarını zorlarlar. Bu tarz sanat eserleri, genellikle provakatif veya sıra dışı olabilir ve toplumda farklı tepkilere neden olabilir.



Görsel 55: Jake and Dinos Chapman, "Great Deeds Against the Dead",1994, 277 x 244 x 152.5 cm. Mixed Media



Görsel 56: : Jake and Dinos Chapman, "Great Deeds Against the Dead", Detay. (Sanal, 2024)

2.6. Kemik ve İskelet Saklama Yerleri, Müzeler

2.6.1. Amerikan Doğa Tarihi Müzesi

Washington, ABD'deki National Mall'da bulunan ve Smithsonian Institution tarafından idare edilen doğa tarihi müzesi, girişin ücretsiz olması ve yılın 364 günü açık olmasıyla dünyanın en çok ziyaret edilen doğa tarihi müzesidir. Bu müze, 1869 yılında Harvard'lı zoolog Albert Smith Bickmore'un fikriyle açılmıştır. Biyoçeşitlilik ve çevre salonları, kuşlar, sürüngenler ve amfibiler salonları, dünya ve evren bilimleri salonları, fosil salonları, insanın kökeni ve kültürü salonları, memeliler salonu gibi çeşitli bölümlerden oluşmakta olduğu ifade edilmektedir.

Müze, 32 milyonun üzerinde obje barındırmakta ve antropoloji, omurgasızlar ve omurgalılar zoolojisi, paleontoloji, astrofizik, dünya ve evren bilimleri gibi alanlarda birçok bilimsel çalışma yürütmektedir. Her yaş grubundan okul grupları için çeşitli aktiviteler ve okul sonrası çalışmalar sunulmakta, yaz aylarında öğrencilere özel kamplar düzenlenmektedir ve Müze ayrıca yüksek lisans ve doktora eğitimi de vermekte olup 200'ün üzerinde bilim insanı çalışmaktadır. Kütüphanesinde 550 binin üzerinde yayın bulunmaktadır ve müze tarafından üç adet dergi çıkarılmakta olduğu açıklanmaktadır.

Müzede sergilenen 34 tonluk meteorit, en büyük sergilenen meteorit olma özelliğiyle dikkat çekmektedir. Smithsonian'ın geniş müze kompleksi dahilinde olan Washington'daki Doğal Tarih Müzesi'nin "kemik dedektifleri", insan iskeletlerini inceleyerek geçmişteki kültür ve yaşamları aydınlatmanın yanı sıra günümüzün karmaşık kriminal vakalarını çözmeye de yardımcı olduğunu söyleyebiliriz. Müzenin Adli Antropoloji Bölümü'nde uzmanlar, arkeolojik kazılardan çıkan iskeletlere DNA testi gibi çeşitli yöntemler uygulayarak kişilerin ırkından yaşam koşullarına, beslenme alışkanlıklarından geçirdiği hastalıklara kadar birçok detayı ortaya çıkarmaktadırlar. Uzmanlar, kemiklere bakarak kişilerin ölüm nedenlerini ve yüz hatlarını bile belirleyebilmektedir. Dolayısıyla müze bir nevi "kemik dedektifleri" yetiştirmektedir.



Görsel 57: National Museum of Natural History. (Sanal, 2024).

2.6.2. Paris Ulusal Doğa Tarihi Müzesi

Fransa'da bulunan Ulusal Doğa Tarihi Müzesi (Museum National d'Histoire Naturelle), 10 Haziran 1793 tarihinde Fransız Devrimi sırasında kurulmuş olup, Sorbonne Üniversite Birliği'nin bir parçasıdır. Paris'in tam kalbinde, Jardin des Plantes'te yer alan bu tarihi kurum, yaklaşık 400 yıldır doğal dünya ve onun insanlarla ilişkisi hakkındaki merakımıza hizmet etmektedir. Dolayısıyla, müzenin beş ana misyonunu araştırma, koruma, eğitim, uzmanlık ve bilginin yayılmasıdır. Diyebiliriz ki, Ulusal Doğa Tarihi Müzesi, doğa hakkında daha fazla bilgi edinmek ve onu korumak amacıyla çeşitli bilimsel araştırma üniteleri, müzeler ve eğitim kurumlarını bünyesinde barındırmaktadır. Müze, eşsiz koleksiyonlarını bilimle buluşturmanın yanı sıra, faaliyetlerini Fransa genelinde 13 farklı alanda yaygınlaştırmaktadır. Müzenin tarihi kalbi, pek çok laboratuvar, sergi, hayvanat bahçesi ve eğitim alanını içinde bulunduran Jardin des Plantes Botanik Bahçesi'nde yer almakta olduğu aktarılmaktadır. Fransız Ulusal Doğa Tarihi Müzesi, adeta bir bilim enstitüsünü andıran yapısıyla üçü Paris'te olmak üzere toplam 13 tesise sahip olduğu aktarılmaktadır.

Müzenin on bilimsel bölümü, öğretim görevlileri ve araştırmacıların zamanın başlangıcından günümüze kadar canlı organizmaların evrimini incelemesinden sorumlu olduğu ifade edilmektedir Paris'te bulunan başlıca tesisler arasında Jardin des Plantes Botanik Bahçesi, Antropoloji İnsan Müzesi (Musée de l'Homme) ve Paris Hayvanat Bahçesi yer almaktadır. Bu geniş kapsamlı tesisler, bilimsel araştırmalar, koruma çalışmaları ve eğitim faaliyetleri için önemli merkezlerdir ve doğa tarihi ile ilgili merak uyandırıcı bilgiler sunmaktadır. Müzenin en dikkat çekici bölümlerinden biri, 19. yüzyılın sonunda oluşturulan ve 1994 yılında yeniden açılmak üzere tamamen yeniden tasarlanan dört katlı etkileyici binadır. Bu bina, deniz ve kara hayvanlarının yanı sıra canlı organizmaların evriminin ve çeşitliliğinin öyküsünü anlatmaktadır. Ayrıca, insanların çevre üzerindeki etkisini ölçerken büyük doğa bilimcilerin ayak izlerini takip eden bu alan, evrim tarihini izleyicilere etkileyici bir şekilde sunmayı hedeflemektedir.

Cam tavanlı ve 30 metre yüksekliğinde olan bu yapı, yeryüzünde yaşamın ortaya çıkışından günümüze kadar olan hayvan türlerinin evrimini sergilemektedir. Bu sergiler, Charles Darwin ve Jean-Baptiste Lamarck gibi doğa bilimcilerin çalışmalarını içermekte ve ziyaretçilere türlerin sınıflandırılması ile genetik kalıtım yasalarını anlamaları için fırsatlar sunmaktadır. Bu önemli koleksiyon, ziyaretçilere önemli bilgiler sunmaktadır.



Görsel. 58: Paris Ulusal Doğa Tarihi Müzesi. (Sanal, 2024).



Görsel 59: Paris Ulusal Doğa Tarihi Müzesi. Detay. (Sanal, 2024)

2.6.3. Londra Doğal Tarih Müzesi

Müze British Museum'un bir parçası olarak 1881 yılında Güney Kensington'daki binasına taşınmış ve 1992 yılında bugünkü Doğa Tarihi Müzesi adını almıştır. Londra'da bulunan bu müze doğal tarihinin çeşitli kesimlerinden gelen örneklerden geniş bir yelpazede sergilenmektedir. Güney Kensington'da bulunan 3 büyük müzeden biri olarak kabul görmektedir. Müzenin ana cephesi Cromwell Yolu'na bakmaktadır.

Botanik, entomoloji (böcek bilimi), mineraloji, paleontoloji (taşıl ya da fosil bilim) ve zooloji hakkında: yaklaşık 80 milyon ürün içeren yaşam ve yer bilimleri örneklerine ev sahipliği yapmaktadır. Müze taksonomi'nin, tanımlanması ve korunması konusunda uzmanlaşmış dünyaca ünlü bir merkezi olduğunu söyleyebiliriz. Kurumun yaşı göz önüne alındığında pek çok koleksiyonun Charles Darwin numunelerini topladığı için hem tarihsel hem de bilimsel değere sahiptir. Müze yerleştirmelerinde Diplodocus dinazorunun iskeletlerinin kemikleri sergilenmektedir. Doğal Tarih Müzesi Kütüphanesi çalışma ve bilimsel bölümlerin araştırma ile bağlantılı geniş kitap, dergi, el yazmaları ve sanat koleksiyonlarını içerdiği açıklanmaktadır.

Bir müze olmasını yanı sıra aynı zamanda yürüttükleri bilimsel çalışmalar sayesinde enstitüler gibi çalışmalar sürdüren bu yerde 27 milyon hayvan, 9milyon fosil, 28 milyon böcek, 6 milyon bitki, 500 bin üzerinde mineral ve madenler, 3 bin 200 adet meteorit sergilenmektedir. Müzede Mavi Bölge, Kırmızı Bölge, Yeşil Bölge, Turuncu Bölge ve Dinozorlar Bölgesi olarak beş farklı bölge bulunmaktadır.

Turuncu Bölge: 2000'in üzerinde bitki ve hayvanın bulunduğu doğal yaşam bahçesi. Ayrıca belli seminer ve gösteriler de bu bölgede düzenlenmektedir. Doğa Tarih Müzesi'nin bu bölgesinde seyirci, bitki ve hayvanları yakından tanıma fırsatına sahip olmaktadır.

Mavi Bölge: Birçok hayvanın maket ve iskeletlerinin ve genetik konulu çalışmaların sergilendiği alandır.

Dinozorlar Bölümü: Müzeye girdiğiniz anda sizi karşılayan 30 metreyi aşan cüssesiyle Dppy dinozorunun iskeletinin ardından etrafınızda birçok dinozor iskeleti görebilirsiniz. Özellikle yükseltilmiş ve dinozorları göz seviyesinde inceleme fırsatı vermiş olan müzede aniden gelen kükreme sesi ziyaretçileri özellikle çocukları heyecanlandırarak ilginin hiç kaybolmamasını başarılı bir şekilde sağlayarak böylece müzeyi ziyarete gelen seyircileri Dinozorlara dair canlandırmalar ile eğlenceli ve heyecanlı bir algı süreci, fonksiyonlaştırmaktadır.

Yeşil Bölge: Bu bölgede Dünyaya ve üzerinde yaşayan canlılara, etkileşimde bulunduğumuz çevreye dair bilgiler verilmektedir. Dolayısıyla birçok dev fosilin iskeletini görerek ekoloji, kuşlar ve mineraller bölümünde her çeşidin tüm detaylarını kuş türleri, minerallerin nasıl parladığı, ekolojinin nasıl sağladığı gibi birçok konuyla ilgili bilgi sahibi olma fırsatı tanınmakta olduğu ifade edilmektedir.

Kırmızı Bölge: Doğa olaylarını keşfetmek ve dünyaya yakından bakmak için tasarlanmış bir bölgedir. Örneğin meteorları ve gezegenleri elinizi uzatıp dokunacak kadar yakında bulunmaktadır. Bu bağlamda maketler, görseller, sunumlar, galeriler hem yetişkinler hem de çocuklar için çok eğlenceli ve bilgilendirici olmaktadır.

Capuchin Katakımları, tarih ve kültür açısından büyük bir öneme sahip olmasının yanı sıra, bilimsel araştırmaların da merkezi olarak işlev görmektedir. Bu benzersiz ölüm müzesi, ziyaretçilere ölümle olan ilişkiyi yeniden tanımlayan ve derinlemesine

keşfetme imkânı sunan bir deneyim işlevselliğine açıktır. Baudrillard'ın ifade ettiği gibi, bu yer, bir ölüm tiyatrosu olarak toplumun ölümlerle olan bağını ve ilişkisini çarpıcı bir şekilde gözler önüne sermektedir.



Görsel 60: Londra Doğa Tarihi Müzesi. (Sanal, 2024).

2.6.4. Grigore Antipa Doğa Tarihi Müzesi

Grigore Antipa Doğa Tarihi Müzesi, Bükreş'teki en geniş koleksiyona sahip müzelerden biridir ve doğa tarihinin çeşitli yönlerini ziyaretçilere sunmaktadır. İnsanoğlunun evrimsel sürecini ve dünyada milyonlarca yıl önce var olmuş canlıların izlerini keşfetmek mümkündür. Müzede hem kalıcı hem de geçici sergiler bulunmaktadır, bu da sürekli olarak, zengin ve yenileşen bir deneyim sunmaktadır. Dolayısıyla, milyonlarca yıl önceden günümüze kalan hayvan iskeletlerinin görülebileceği müzede hem kalıcı hem geçici sergiler bulunmaktadır.

Koleksiyon açısından müze, 1834 yılında kurulmuş olup zamanla gelişen ve şu an yaklaşık 2 milyon ögeyi barındıran geniş bir koleksiyona sahiptir ve bu koleksiyon sürekli olarak güncellenmekte ve genişletilmektedir. Evrim ve Biyolojik Çeşitlilik açısından, Grigore Antipa Doğa Tarihi Müzesi, ziyaretçilere tarih boyunca devam eden biyolojik çeşitliliği keşfetme fırsatı sunduğu ifade edilmektedir. Müzenin en popüler sergisini ise günümüzdeki fillerin tarih öncesi akrabası olan, *Deinotherium Gigantissimum*'un iskeleti oluşturmaktadır. Müzede çok sayıda

etkileşimli sergi ve eğitici oyun bulunmaktadır. Bu etkinlikler ziyaretçilerin doğa tarihi konularını, daha derinlemesine keşfetmelerine olanak tanıdığını söylemek mümkündür.

Arkeolojik Bulgular: Müzeyi ziyaret edenler, etkileyici dinazor iskeletlerinin yanı sıra çeşitli hayvan türlerine ait arkeolojik bulguları da görebilirler. Bu bulgular, geçmişin izlerini ve doğanın değişen yüzünü anlamak için önemli bir kaynaktır.

Grigore Antipa Doğa Tarihi Müzesi, doğa tutkunları ve bilim meraklıları için önemli bir keşif noktasıdır. Ziyaretçilere, dünyanın farklı bölgelerinde yaşamış olan canlıların izlerini sürme ve evrenin zenginliklerini keşfetme fırsatı sunduğu aktarılmaktadır.



Görsel 61: Grigore Antipa Doğa Tarihi Müzesi. (Sanal, 2024).

2.6.5. Palermo Ölüm Müzesi

Ölüm müzesi haline gelen manastır, 17. yüzyıldan 19. yüzyıla kadar, özellikle Palermo'nun zengin vatandaşları ve ünlüleri, katakomplara gömülmek için çok yüksek miktarda bağışlarda bulunmuşlardır. Bu bağışlar sayesinde rahipler, mumyalama sürecini finanse edebilmiş ve cesetleri yeraltındaki duvar nişlerinde ebedi sergileme için hazırlayabildikleri ifade edilmektedir.

Palermo'da bulunan Capuchin Katakompları, ölüm müzesi niteliğini barındırmaktadır. Bu mekânda, yaklaşık sekiz bin ölü sergilenmektedir. Dünya çapında eşsiz bir ölüm müzesi olarak bilindiği de vurgulanmaktadır. Bu katakomplar, ölülerin bozulmadan saklanıp sergilendiği bir yer olarak dikkat çekmektedir. Günümüzde turistler tarafından da yoğun ilgi görmektedir. Jean Baudrillard'ın ifadesiyle, “Bu ölülerine toprağın altından çekip çıkararak ve birlikte eğlenerek ve çok yakın ilişkiler kurabilecek, onların varlığına korkmadan katlanabilecek, müstehcen sayılabilecek bir merak duygusuna sahip olmayacak kadar sağlam bir toplum, bir başka deyişle, Tarahumara’ların ritleri kadar kanlı olmasa bile yine de vahşiliğin hissedilebileceği, bize dair bir sahne, ölüm tiyatrosudur” (Baudrillard, 2016, s. 330).

Capuchin Manastırı hakkında, 45 cesedin bozulmadan saklandığı yer olarak ifade edilmektedir. Mezarlık, mumyalama ve ölenlerin ailelerinin sadece sıradan mezarları değil, aynı zamanda iyi korunmuş cesetleri de ziyaret etmelerine ve saygı göstermelerine imkân sağlayarak ve dolayısıyla ölüm durumunda bile statü ve saygınlığı korumanın bir yolu olduğu açıklanmaktadır.



Görsel 62: Palermo Ölüm Müzesi, Kapuçin Manastırı, Sicilya, İtalya. (Sanal, 2024).

2.6.6. Bologna Palazzo Poggi Anatomi Müzesi

Anatomi tiyatrosu olarak bilinen Bologna Palazzo Poggi Müzesi, Dr. Friedrich Ruysch'un çeşitli bitki ve insan bedeni parçalarıyla oluşturduğu ilginç mekânlarla ünlüdür. Müzede, dönemin önde gelen anatomistlerinden biri olan Ruysch'un koleksiyonundan çıkan fetüs iskeletleri, küçük fildişi heykelleri ve dantelli giysilerle süslenmiş insan anatomisi parçaları sergilenmektedir. Fetüs İskeletleri ve Heykeller: Dr. Friedrich Ruysch, 17. ve 18. yüzyıllarda çalışmalar yapmış bir anatomisttir. Müzede, onun koleksiyonundan gelen fetüs iskeletleri, küçük fildişi heykelleri ve anatomik yapıları dantelli giysilerle süsleyerek nasıl düzenlediği görülebilir.

Yok oluş ve bilimin mana olarak görsel bir vitrin oluşturduğu müzede birbirinde ayrı eskiz ve anatomi çizimleri, kemik imgesi parçaları heykel ve enstalasyonlarla bütünlük bulmuştur. “Ruysch sadece anatomik enformasyon sunmakla kalmıyor; hem de bilimi estetikle ve bir bu kadar önemlisi de davranış kurallarıyla harmanlamaya çalışmaktadır” (Leppert, 2002, s. 176).



Görsel 63: Bologna Palazzo Poggi Anatomi Müzesi (Sanal, 2024).



Görsel 64: Ruysch, F. ve Huijberts, C.H. “Dekoratif-anatomik Sergi: Üç Bebek İskeleti/ Thesaurus anatomicus Primus”, 1739, Het eerste anatomisch cabinet. Minneapolis, Owen H. Wangenstein Historical Library of Biology and Medicine, University of Minnesota. (Sanal, 2024).

Bilim ve ölüm tam anlamıyla görsel birer dekorasyon unsuru haline getirilen müzede çeşitli anatomi eskiz ve çizimleri ve beden olgusu başka bir deyişle, beden parçaları heykel ve yerleştirme sanatına dönüştürülmüştür. “Ruysch yalnızca anatomik enformasyon sunmakla kalmıyor; aynı zamanda bilimi estetikle ve bir bu kadar önemlisi de davranış kurallarıyla harmanlamaya çalışıyor” (Leppert, 2002, s. 176).

İster iskelet ister anatomi eskizleri olsun, bu bedenler romantik ve klasik bir peyzajın içinde, ayakta, yaşayan ve poz veren figürler olarak betimlenmişlerdir. “Burada sanatçı, genel bir temsil yaklaşımıyla ecorche’yi ‘yeniden’ bir anlatıya sokarak, seyirciyi yalnızca bakmaya değil aynı zamanda da tefekküre ve hayranlığa çağırıyor. Çünkü resimde ‘sade’ bilimsel bir çizim yok, aynı zamanda sanatla özdeşleştirilecek bir resim havası var. Bir diğer deyişle, sanatçıların anatomiciler adına çok iyi oynadıkları kültürel rollerden biri de eskiden beri sanatla özdeşleştirilen prestij, kısmen, türedi ve henüz kuşkulu yeni bir bilim pratiğine aktarılmasıydı” (Leppert, 2002, s. 171).

Romantik Kadavra Tasvirleri: Müzede ayrıca dönemin anatomik çizimlerinde yer alan ölü bedenlerin, klasik peyzajlar önünde canlı gibi poz verdiği romantik kadavra tasvirleri bulunmaktadır. Bu tasvirler, o dönemin anatomik bilgi ve sanat anlayışını yansıtan önemli örnekler arasındadır. Anatomik çizimler ise, hem bilimsel anlamda önem taşıyan detayları göstermesi hem de sanatsal bir bakış açısıyla şekillendirilmiş olmasıyla dikkat çektiğini söyleyebiliriz Bologna Palazzo Poggi Müzesi, tıbbi ve anatomik tarih meraklıları için önemli bir ziyaret noktasıdır. Burada, geçmişteki anatomik bilgiye ve insan vücudunun keşfine dair benzersiz bir bakış açısı sunulduğu aktarılmaktadır.

2.6.7. Ankara Üniversitesi

Ankara Veteriner Anatomi Müzesi, Türkiye'nin ilk iskelet müzesi olma özelliğini taşıyan önemli bir kurumdur. Ankara Üniversitesi Veteriner Fakültesi çatısı altında kurulmuş olan müzenin kurulum ve kuruluş faaliyetlerine 2009 yılında başlamış olduğu açıklanmaktadır Müze, veteriner fakültesi öğrencilerinin iskelet çalışmaları yapmasına uygun olarak revize edilmiş ve beş ana bölümden oluşacak şekilde tasarlanmıştır. Bu bölümler estetik ve açıklayıcı bakımdan izleyiciler tarafından kolayca takip edilebilecek şekilde düzenlenmiştir.

Müzede sergilenen eserler sıralı bir şekilde sunulmaktadır. İlk olarak kemik, eklem ve kas örnekleri; ardından sindirim, solunum, boşaltım, üreme ve sinir sistemi preparatları sergilenmektedir. Bu bilimsel materyallerin yanı sıra, 1940'larda Sebahattin Tuncer tarafından dönemin anatomi kitaplarından yararlanılarak çizilen levhalar da müzede bulunmakta olduğu ifade edilmektedir. Müzenin envanterinde şu anda 350'den fazla eser yer almakta olup, en eski eserler 1933 yılına kadar uzanmaktadır. Müzedeki örneklerin %92'si doğal bazlıdır. Bu, kendi dokuları veya organlarından oluşan iskeletler, doldurulmuş hayvanlar, piyesler ve plastinatlar gibi preparatları içerir. Ayrıca, müzede eğitici amaçlı maketler gibi inorganik malzemeler de bulunmaktadır. Koleksiyonun oluşturulma sürecinde kullanılan bu inorganik malzemeler, eğitici ve öğretici nitelikte olup, müzenin eğitim misyonunu desteklemektedir.



Görsel 65: Ankara Üniversitesi Müzesi. (Sanal, 2024).

Ankara Veteriner Anatomi Müzesi, veterinerlik eğitimi alan öğrencilere ve anatomi meraklılarına geniş ve detaylı bir öğrenme ortamı sunarak, Türkiye'deki veteriner anatomi alanında önemli bir rol oynamaktadır. Müze hem eğitim hem de halkın genel bilgilendirilmesi amacıyla benzersiz bir kaynak olarak hizmet vermektedir.

Veteriner Fakültesi çatısı altında kurulmuş olan bu müze, veteriner anatomi derslerinde kullanılan materyallerin sergilenmesi ve öğrencilerin pratik eğitim almasına olanak sağlamakta olduğunu söyleyebiliriz. Dolayısıyla, müze, çeşitli hayvanların kemik, eklem, kas ve organ sistemlerini detaylı bir şekilde inceleme fırsatı sunmaktadır.

2.6.8. Gaziantep Zooloji ve Doğa Müzesi

Gaziantep Büyükşehir Belediyesi tarafından Burç Ormanları içerisinde 1000 dönümlük bir alan üzerinde kurulan Doğal Hayatı Koruma Alanı ve Hayvanat Bahçesi, Türkiye'nin ve Ortadoğu'nun en büyük, Avrupa'nın üçüncü, Dünyanın ise dördüncü büyük hayvanat bahçesi olma özelliğini taşımaktadır. Gaziantep Hayvanat Bahçesi, toplamda 325 tür ve 7.100 adet hayvanıyla yalnız Gaziantep'e değil, tüm bölgeye ve Türkiye'ye hizmet etmektedir.

Hayvanat Bahçesi içerisinde yer alan Gaziantep Zooloji ve Doğa Müzesi, Türkiye'de bir hayvanat bahçesi içinde ilk ve tek olma özelliğiyle dikkat çektiği

ifade edilmektedir. 750 m²'lik bir alan üzerinde kurulmuş olan bu müze, ziyaretçilerine milyonlarca yıl önce yaşamış nesli tükenmiş ve tükenmekte olan hayvanları yakından görme ve tanıma imkânı sunmaktadır. Müze, zamanın dondurulduğu fantastik bir dünyayı gözler önüne sererek, tarihin derinliklerinde kalmış önemli hayvan iskeletleri ve fosilleri ile ziyaretçilerini büyülemektedir.

Gaziantep Zooloji ve Doğa Müzesi'nde, memelilerden sürüngenlere, kanatlılardan deniz hayvanlarına kadar toplam 550 türde 700 adet hayvan fosili örneği sergilenmektedir. Müzede, 150 milyon yıl önce yaşamış bir tür dinazorun fosili en ilgi çekici eserlerden biridir ve müzeyi dünya çapında az sayıda örneklerden biri haline getirmektedir. Sergilenen önemli fosiller arasında yeryüzündeki ilk memelimsilerden olan Pelikozorların ünlü etçil örneği Dimegrodon, 150 milyon yıl önce yaşamış dinazorlardan Therex, 10 bin yıl önce nesli tükenmiş Kılıç Dişli Kaplan, M.Ö. 1700 yıllarında yaşamış nesli tükenmiş mamutlar, filden sonraki en iri kara hayvanı olan gergedan ve 33 milyon yıl önce yaşamış balina atası Dorudon bulunmaktadır.



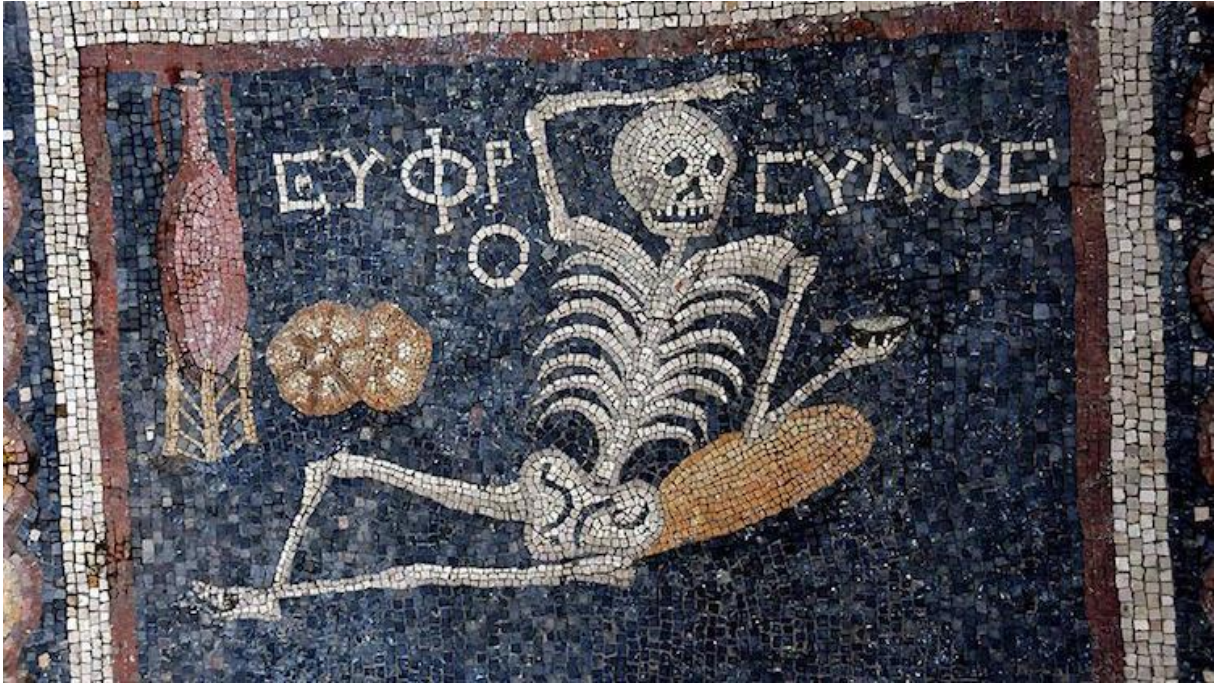
Görsel 66: Gaziantep Zooloji ve Doğa Müzesi. (Sanal, 2024).

Müzedeki sergileme yöntemleri de oldukça özgündür. Hayvanların avlanırken, av olurken, beslenirken ve uçarken ki duruş ve pozisyonları göz önüne alınarak gerçekçi kompozisyonlar oluşturulmuştur. Bu teşhir yöntemi, hiçbir canlıya

zarar verilmeden, doğada ve hayvanat bahçesinde fizyolojik ömürlerini tamamlamış olan hayvanlara uzmanlar tarafından Tahnit Sanatı uygulanarak gerçekleştirilmiştir. Gaziantep Zooloji ve Doğa Müzesi, bu özellikleriyle Türkiye’de ve dünyada benzersiz bir eğitim ve araştırma merkezi olarak öne çıkmaktadır.

2.6.9. Hatay Arkeoloji Müzesi

Roma evinin yemek odasına (triclinium) ait olan ve MS 3. yüzyıla tarihlendirilen bir mozaikte, rahat ve keyifli bir şekilde betimlenmiş erkek iskelet figürü yer almaktadır. Bu mozaikte, sol tarafına hafifçe uzanmış, dirseğini bir yastığa yaslamış ve elinde bir kadeh tutan iskelet figürü tasvir edilmiştir. İskeletin sağında ise iki somon ekmeği ve çift kulplu bir amphora bulunmaktadır. Sahnenin üst kısmında yer alan “ΕΥΦΡΟΝΕΙΣ ΟΙΣ ΕΥΝΟΕΙ” yazıtı, neşe, neşelen, mutlu ol, hayata katıl" anlamına gelmektedir. Bu yazıt ve iskelet figürü, hayatın ne denli kısa ve geçici olduğunu simgeleyerek, tüm insanlara ölümün varlığını hatırlatmakta olduğunu söyleyebiliriz.



Görsel 67: Hatay Arkeoloji Müzesi (Sanal, 2024).

Ölüm korkusunun zevki tetiklemesi ile ilgili olarak Hatay'da 2013 yılında bulunan taban mozaiği incelendiğinde, bir otel inşaatının temel kazısında tesadüfen ortaya çıkan yedi mekândan birinin triclinium'a ait olduğu görülmektedir. Bu odada, kısmen tahrip olmuş yan yana üç panelden oluşan mozaik döşeme bulunmaktadır. İlk panoda güneş saatinin önünde duran iki figür, diğer bir panoda Afrikalı bir figür ve son panelde ise bir yastığa dayanmış ve elinde içki kabı tutan iskelet betimi yer almaktadır. Kazıyı yapanlar tarafından MS 3.-4. yüzyıllara tarihlenen bu mozaiklerde hem görseller hem de yazıt ile ölüme vurgu yapılarak, mümkün olduğunca hayatın keyfinin çıkarılması gerektiği tavsiye edilmektedir (Sezgin, 2016, s. 251-26).

Bu mozaiklerin her ikisi de Roma döneminde ölümün kaçınılmazlığını hatırlatarak insanların hayatın keyfini çıkarmaları gerektiği mesajını iletmektedir. Bu tür eserler, dönemin sosyal ve kültürel yaşamını anlamamıza yardımcı olurken, aynı zamanda antik dünyada ölüm ve yaşam arasındaki ilişkiye dair önemli ipuçları sunmaktadır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

BULGULAR VE YORUMLAR

3.1. Çağdaş Batı Sanatta Kemik Nesnesinin İncelenmesi

Çağdaş sanat ile birlikte üretimin pratik kazanması kemik nesnesinin sanatta yer ve anlam kazanması, sanatsal algıda yeni anlamlar doğurmuştur. Yenilen kitle iletişim araçları çeşitli yerleştirmelerden tutunda geleneksel yöntemler olan sanatın tuvale sınırlandırılmasına kadar tüm disiplinler arası çalışmalar sanat dünyasında oldukça önemlidir. Örneğin, sanat ve bilim arasında sık sık etkileşimler olur. Birçok sanatçı, bilimsel konuları araştırarak eserlerine yansıtır veya bilim insanlarıyla iş birliği yapar. Aynı şekilde, sanat ve teknoloji arasındaki etkileşimler de giderek artmaktadır. Sanatçılar, dijital teknolojileri kullanarak interaktif enstalasyonlar oluşturabilir veya sanal gerçeklik ortamlarında eserler üretebilirler. Bu tür disiplinler arası çalışmalar, sanat dünyasına yeni perspektifler ve yaratıcı fırsatlar getirebilir.

Bilimin varlığından da anatomi ve kadavra incelemeleri sonucunda gelişip yeni yerler bulan imge, sanatta kemik nesnesinin görünürlüğü ve alan çeşitliliği artmıştır. Çağdaş sanatta kemik nesnelere, sanatçılar tarafından genellikle doğal malzemelerin kullanımıyla ve insanın doğayla ilişkisini, zamanı veya geçmişi temsil etmek için kullanılır. Kemikler, çağdaş sanat eserlerinde sıklıkla sembolik anlamlar taşır ve izleyiciye farklı düşünsel katmanlar sunabilir. Ayrıca, bazı sanatçılar tıbbi, antropolojik veya toplumsal konuları ele almak için kemikleri kullanabilirler. Bu tür eserler genellikle izleyiciyi düşünmeye ve duygusal bir etki yaratmaya yöneliktir.

Çağdaş sanatta kemik imgesinin kullanılması genellikle çeşitli anlamlar ve alt katmanlar içerir:

1. Doğa ve Geçmişin Temsili: Kemikler, doğal bir malzeme olarak kullanılarak insanın doğayla ilişkisini vurgulayabilir ve zamanın geçişini sembolize edebilir. Kemikler ayrıca geçmişi ve ölümü temsil ederek insanın evrensel deneyimlerine referans olabilir.

2. Mortalite ve Anımsama: Kemikler, ölüm ve geçici doğa hakkında düşünmeye yol açabilir. İnsan vücudunun dayanıklılığına rağmen, kemikler zamanla bozulur ve

yok olur, bu da yaşamın kırılğanlığını ve geçiciliğini hatırlatır. Ayrıca, kemikler bazen geçmişte yaşamış olanların hatırasını canlandırabilir.

3. Toplumsal ve Kültürel Anlamlar: Kemikler, antropolojik ve toplumsal bağlamlarda kullanılarak toplumun değerleri, ritüelleri ve mirasıyla ilişkilendirilebilir. Örneğin, bazı kültürlerde kemikler, ataların ruhlarıyla bağlantılı olarak kutsal veya ritüel öneme sahip olabilir.

4. İnsan Bedeni ve İfadesi: Kemikler, insan bedeninin anatomik yapısını ve içsel gücünü temsil edebilir. Sanatçılar, kemikleri kullanarak insan varlığının zayıflıklarını veya güçlü yanlarını ifade edebilirler.

Bu anlamlar ve alt katmanlar, izleyiciye farklı düşünsel derinlikler ve duygusal tepkiler sunar, böylece kemikler çağdaş sanat eserlerinde çok yönlü ve etkileyici bir sembol olarak kullanılır. Bu bağlamda gelişen ve değişen süreçler arasında yıllar içerisinde kemik nesnesinin kullanım ve anlam olguları da çağdaş sanatta farklı okunabilirlik ve görünürlükle yer kazandığı söylenebilir.

Bu bölümde Çağdaş Sanatta Kemik nesnesinin, Batı ve Türk sanatçıların 3 eseri sanatındaki eser üretimlerinin anlamları mekanla olan ilişkisi, sanatın tanımındaki değişimle beraber gösterdiği kendi içerisindeki değişiklikler göstererek, çağdaş sanatın temeli olan izleyiciyle kurulan ortaklık ve kemik nesnesinin sanatçı, eser bağlamındaki sınırları incelenecektir.

3.1.1. Jeff Christensen'in Eserlerinde Kemik Nesnesinin İncelenmesi

Jeff Christensen 1976'da Seattle'da doğmuş ve şu anda Salt Lake City, Utah'ta yaşayarak üretimlerini gerçekleştirmektedir. Metal ve genellikle bu türe eşlik eden karanlık görüntülerden beslenen Jeff sanat yapımına yönelik ilk girişimleri, Metal'in estetiğini ve şüpheciliğini benimseyerek daha sonra bunları şu anda sahip olduğu büyüleyici sanatsal beceriye dönüştürmüştür. Jeff, sanat eserlerini hem kendi ülkesinde hem de yurtdışında beinArt Gallery, Avustralya gibi galerilerde kapsamlı bir şekilde sergilemektedir. Jeff Christensen, resimleri ulusal düzeyde, Avustralya ve Birleşik Krallık'ta sergilenen Amerika Birleşik Devletleri merkezli bir sanatçıdır. Ayrıca sanatı Heavy Music Artwork ve International Artscum Magazine gibi yayınlarda yer almaktadır. Christensen'in kendine özgü fantastik

eserleri, bireycilik, iç gözlem, dualite, doğanın gizemlerinin harikaları ve güzellik ile karanlık arasındaki karşıtlık ile ilgili temaları keşfederek eserlerinde bu tür temalara yer vermektedir.

«Başkalarının sanatımdan zevk almasını çok seviyorum ama resimlerim için fikir oluşturmaya başlarken en önemli kaygım bu değil. »

Jeff Christensen, rahatsız edici resimler üreten bir sanatçıdır. Christense'in çalışmaları, doğrudan başka bir boyuttan, başka bir dünyadan, başka bir rüya benzeri durumdan gelen garip yolculuklardaki konuları tasvir etmektedir.



Görsel 68: Jeff Chistonsen "The Conqueror Worm" 2022, Panel Üzerine Yağlıboya, 11 x 14 cm. (Sanal, 2024).

Jeff Christensen'in zihninden fıskıran imgeler, onun toplum içindeki rahatsızlığından, iktidardaki insanlara olan güvensizliğinden, örgütlü din dogmasından ve batıl inançların yaygın safdilliliğinden duyduğu rahatsızlıktan ipuçlarını almaktadır. Christensen'in ustalıklı hazırlanmış resimlerinde yer alan anlatılar ve mesajlar, hicivli bir zekâdan ve kişisel sembolizmin zengin ve karanlık gizemli dokusunu etkileyici bir şekilde kavramasından kaynaklanmaktadır. (Görsel-68) sol ve sağında ağaç bulunan resmin ana merkezinde kafasında bir taç, iki yanından ağaçta bulunan kuklalarla ipe bağlantılı bir şekilde sağ ve sol eldivenli ellerini havaya doğru açmış, tahta bir at üzerinde bir iskelet figürü yerleştirilmiştir. Bu iskelet figürü kafatası, kolları ve sol diz üst kısmı sadece gözükmektedir.

Bedeninin diğer hatları görülmeyen iskeletin iki koltuk altında da onu tutan değnekler bulunmaktadır. Eserin en arkasında mavi bir kumaştan bez bulunmaktadır. Resmin en sol altında ağacın kovuğunda bir baykuş bulunmaktadır, simgesel olarak bakıldığında bilgeliği temsil ettiği söylenebilir. Kompozisyondaki denge, iskelet figürünün merkeze alınışı ve yüzünde ki gülümseyen ifade ile birlikte kuklalarla sanki bir oyunun içerisinde gibi görülebilir.

Christensen'in tasvir ettiği kahramanların çoğu esrarengiz bir alternatif boyutta var oluyor ve alışılmadık ve aydınlatıcı kendini keşfetme yolculuklarında görünmektedirler. Bu bağlamda sanatçının eserleri kendimizi çağdaş toplumun belirlenmiş doktrininin prangalarından kurtarmaya teşvik edildiğimiz yerlere katılmaya davet ediliyoruz; bize kalplerimizin ve zihinlerimizin günlük manipülasyonundan özgürlük sağlamakta denebilir.



Görsel 69: Jeff Christensen “Lasting Bones”, 2014, TÜYB, 14 x 18 cm. (Sanal, 2024).

Jeff Christensen (Görsel-69) eserinde bir arazinin ortasında kazılmış bir mezarın içerisinde bacaklarını karnına çekmiş oturan bir iskelet figürünü tasvir etmektedir. Figürün sol eli mezarın dışında sağ elinde ise bir gezegeni tuttuğu gözükmemektedir. Son derece ilginç bir şekilde ele alınarak tasvir edilen figür mezarın içerisinde kafası sağa yaslı olarak yere baktığı görülmektedir. Kafasından dumanlar çıkan iskelet figüründeki o mavi dumanlar gökyüzüne doğru dağılmakta olduğu ve arkadaki atmosferik alanda bulunan mavi bulutlara düşüncelerinin yayıldığı görülmektedir. Sanatçının resmine hareketle insan doğasını mezar eşyası olarak ele almakta olduğu söylenebilir. Bu çalışmanın, toplumlarımızda ve bir bütün olarak insanlıkta çürümüş olduğunu düşündüğümüz şeylerin bir eleştirisi gibi görüldüğü düşünülebilir.



Görsel 70: Jeff Christensen “Headspace”, 2023, TÜYB, 18 x 14 cm. (Sanal, 2024).

Jeff Christensen (Görsel 70) eserinde sanatçı resmin merkezinde yer alan kafa kısmı ahtapottan olan bir beden ve onu sağ eliyle çift başlı bir çubuk yardımıyla tuttuğu iki farklı sağ ve solda konumlanan kafatası görülmektedir. Figürün elinde tuttuğu iki yönlü çubuğun kafatasları arasında bir terazi görevi görerek denge sağlamaya çalıştığı söylenebilir. Dini, politik ya da kontrolün korku ve cehalete dayandığı organize güç yapılarıyla birçok sorunu eserlerinde ele alan sanatçı resmin sağ kenar üstünde bulunan çubuğun dalın uç kısmında bir yaprak bulunmaktadır. Göstergesel olarak barışı temsil ettiği söylenebilir. İzleyiciye esere baktığında kendi anlamını kazandırmayı sağlayarak seyircinin etkili bir bağlantı kurmasını sağlamaktadır. Karanlık bir biçimde görülen bu resimde hicivli bir zeka ve kara bir mizahın ifadesini göstermekte olduğu söylenebilir.

Eserlerine Çarpıklık kazandıran sanatçı dünyamızda var olan sosyal, politik ve dini sorunlara dair keskin bir yorum kattığı söylenebilir.

“Sanat, izleyicinin bağlantı kurabileceği veya yazı veya müzik gibi diğer sanat türlerinden farklı bir düzeyde anlayabileceği bir fikri görsel olarak aktarması gereken bir sembolizm dilidir. Beni düşündüren, senaryolar çıkarabildiğim veya algıladığım dünya görüşüne meydan okuyabilen sanatı seviyorum” (Jeff Chistonsen röportaj).

Teknik olarak bir tablodan diğerine evrimleştiği işleri arasında kemik olgusunu kullanmada tutarlılık gösteren sanatçı, işlerinde, pek çok şeyin değişen etkilerle ve aynı zamanda sürecinin daha derin anlaşılmasıyla ilgi bu noktada üretimleri bağlantılı gitmektedir. Eserleri arasında diama ilerledikçe öğrendiğini, bir resimden diğerine öğrendiği şeyleri bir sonraki üretimlerine taşıdığını belirtmektedir.

3.1.2. Zdzislaw Beksinski’in Eserlerinde Kemik Nesnesinin İncelenmesi

Karanlık ve uhrevi çalışmalarıyla bilinen sürrealist Sanatçı Zdzisław Beksiński, hayali doğalarında rahatsız edici eserler üretmesiyle tanınan bir ressam olarak nitelendirilebilir. Polonyalı endişe verici ressamın eserleri iki farklı dönemde incelenebilir. İlk dönem bağlamında ekspresyonist karamsar gerçeküstü eserleri bulunmaktadır. İkinci dönemde ise soyut bir atmosferik alanlarda doğa ve mekan biçimsel bir üslupla ürküntü ve dehşet sahneleri yaratsa da sanatçının üretimler, çeşitli etkilerin esin kaynağı olarak sanatçının hayat görüş bakış açılarının önemli katmanlarıdır.

Sanatçının çürümekte olan fantastik figürleri ve sıklıkla kullandığı orak çekiç sembolü nedeniyle eserlerinin, Sovyet destekli komünist yönetim altında yaşamış olmanın stresini yansıttığı görülmektedir. Ürkütücü ve kıyametvarî bir tarza sahip olan yapıtları, yabancılaşma, melankoli, ölümü anımsatan bir zeminde ve doğaüstü mimariyi betimleyen cehennem manzaralarında, sıklıkla yapı bozumuna uğramış ve görünüşte işkence görmüş varlıkları ortaya çıkarmaktadır. Çalışmaları her ne kadar distopik sürrealist olarak nitelendirilse de, dışavurumculuğun izlerini taşımakta olduğu da söylenebilir. “Bir röportajında sanatını icra ederken hayatının tüm dönemlerinde Franz Kafka’dan etkilendiğini dile getirmiştir” (Koptseva &

Reznikova, 2015, s. 882). Kimi çevreler tarafından çalışmaları fantastik, illüstratif ve kitsch olarak değerlendirilen sanatçı; “*Benim yaratıcılığa bakış açımdan kitsch diye bir şey yoktur. Yaratıcılığın meyveleri, onları üreten bireyi ne kadar tanımlarsa benim için o kadar mükemmel oluyor [...] sizi temin ederim ki ben sözde kitsch'in, kitsch'in estetiğinin meraklısıyım*”(Zdzislaw beksinski röportaj).

Çağdaş Sanatçı, Beksinski Fantastik Dönem olarak adlandırdığı 1980’lerin ortalarına kadar varlığını sürdürmüştür. Bu dönemde hayali ve tedirginlik yaratan manzaralarla birlikte iskelet olgusunu ölüm, çürüme ve bilinmezlikten konularından oldukça etkilenererek işlerini bu bağlamda yürütmüştür. Bu konuların yanısıra ayrıca erotizme, soyutçuluğa ve Doğu gizemciliğine olan ilgisiyle de bilinmektedir. Hayaller ve saplantılar üzerine eserler üreten sanatçı, 1960’larda sadomazoşistik çizimler yapmıştır. 1960’ların sonlarından 1980’lerin ortalarına kadar en ünlü dönemi olan ‘fantastik’ serisi üzerinde çalışmaya başlayarak düşselliği resimlerindeki baskın temalar, rahatsız edici kabussal figürler arka planda korkunç doğaüstü mimari tasvirleri ile cehennem manzaralarıdır. Fantastik döneminden sonra Gotik döneme ait resimler üreten sanatçı, özel bir estetik ahengi sergileyen, biçimsiz kafaları ve daha az rüyamsı olan figürleri yansıtmaktadır. 1990’larda görüntülerin teknolojik aletlerin imkanları doğrultusunda bilgisayarlar üzerinde düzenlenmesi mümkün hâle geldiğinde, fotoğraflarına sürrealist değişiklikler ekleyebilme imkan ve arzusuyla Beksinski işlerinde böylece dijital manipülasyonlarda bulunmuştur. Eserlerini oldukça detaylı bir şekilde resme aktaran sanatçı” *Rüyaları fotoğraflıyormuşum gibi resim yapmak istiyorum.*” Diye kendini ifade etmektedir.

Ressamın fotoğraf sanatı çeşitli konulara hakim, ilerleyen dönemlerdeki üretimlerine referans sağlayıp meydana getirmesine fırsat sağlayan, eskimiş portreleri, atmosferik manzaraları ve imgeleri dalgalı değişkenli bir yapıda ışık ve gölge oyunları ile vurgulayıp izlerin hileleri ile deneysel fotoğrafçılık süresince ayrıca tekinsizlik oluşturan sembolleriyle parçalı iskeletleri, dağınık kafatasları, benzer imgeleri betimlemiştir.

Beksinski eleştirmenlerin istek ve beğenilerini göz ardı ederek Sanat piyasasında tercih edilene değil, kendiliğinden özgün bir şekilde üretimler yapmaktaydı. Sanatçı

bu noktada kendi üretimleri çerçevesinde özgürlük bulsa da sanat ortamında kabul görmesini zorlaştıran bu hareketine karşılık, Piotr Dmochowski ile çalışmalar yürütmesi beraberinde 1980’lerde eserleri giderek tanınırlık ve Amerika, Fransa, Japonya vb. ülkelerde ün kazanmıştır.

Hayal dünyasının en kuytu köşelerinden dibe kadar ulaşmayı elde eden sanatçı, varlığından haberdar olduğumuz ve yüzleşmekten korktuğumuz ölüm ilkesiyle seyircisini karşı karşıya getirerek insanın bilinç dünyasında meydana gelenleri açığa çıkartarak kemik ve iskelet figürleriyle gözler önüne sermektedir.



Görsel 71: Zdzislaw Beksinski, “İsimsiz”, 1980, Fiber Levha Üzerine Yağlıboya,(Ebadı Bilinmiyor).(Sanal, 2024).

Beksinski, resimlerinde herhangi bir konu ve anlam olmadığını savunarak bu bağlamda eserlerinin büyük bir çoğunluğunun isimsizdir. Her parçasına anlam yükleme işini gözlemciye bırakmıştır. Bu bağlamda eserleri ele alınacak olursa sanatçının (Görsel-71) “İsimsiz” adlı eserinde üst kısmı açık iki duvarının

kompozisyonda yer aldığı iskeletlerin kümülatif bir biçimde merkeze yığıldığı söylenebilir. Resmin genel içyapısında iskeletlerin iç içe geçerek yok oluşa vurgu yaptığı ve yukarı doğru giderek imgelerin soyutlaştığı söylenebilir. Kıyameti andıran üst üst üst binen figürlerin bir çaba ve kurtuluş için hareket halinde olduğu söylenebilir. İskeletlerle dolu olan eser biçimsizleşmiş vücutlar, kuraklık ve çölü andıran renk kullanımı oldukça ürkütücü ve resim üzerinde merak uyandırdığı denebilir. Sert zemin üzerine yağlı boya tekniği ile çalışılmış olan eser pastel tonları tercih edilmiştir. Varoluş, ölümcül son, evrimsel süreçler, bozulma, kötüleşme benzer kavramları bilinenin aksine seyirciye olağanüstü, ilginç bir şekilde sunan ressam eser üzerinde düşündürmeyi ve bu kavramları sorgulamayı sağlamaktadır.



Görsel 72: Zdzislaw Beksinski, “Ölümlerin Uçurumu”, 1984,TÜYB,(Ebadi Bilinmiyor) (Sanal, 2024).

Sanatçının (Görsel-72) “Ölümlerin Uçurumu” adlı eserinde resim oldukça dolu ve detaylı bir şekilde işlendiği görülmektedir. Kompozisyonun her yanını kaplayan yığılmış üst üste ve katman katman iskeletler görülmektedir. Sol alt

kısımda derin koyu kahverengi bir kuyunun üzerinde mekânsızlıkla birlikte ruhları çekilmiş eserin üst katmanlarına doğru derinleşen ve hareketsiz asker konumunda sıralanan iskelet yığınlarının kendi içerisindeki devinimi, resmin alt bölümlerine indikçe yüzey üzerinde zemine karışmaya başlayan iskeletlerin yok oluşa bir vurgu yaratarak derin kuyuya doğru düşmeye yakın resmedilmeleri bir sirkülasyon yarattığı söylenebilir. Karanlık ve yoğun pastel tonlar kullanan ressam, renk valörlerinin doygun ve ayrıntılı skalasıyla bütünlemektedir. Renkleri oldukça kıskırtıcı uyguladığı söylenebilir. Bu bağlamda ölü tonlarda sarımsı, küf yeşili, ve kahvenin genele hakim olduğu denebilir. Kullandığı koyu renklerle eserinde yer yer karartmalar oluşturarak yok oluşu ve çürümenin hallerini inceler niteliktedir. Kompozisyonun kuruluşu ise izleyicisini odak noktasına çekerek eser üzerinde hipnoz yarattığı denebilir.

Gökyüzünün buhranlı ve durağan yapısı eserde Post Apokaliptik (Kıyamet Sonrası) ortam genel olarak egemen olduğu görülebilir. Beksinski 'nin “Ölülerin Uçurumu” eserinde distopik Sürrealizmini yaratmakta olduğu söylenebilir. Açık kompozisyonda sıralanmış iskeletler ve ayaklarının altında bulunan kafatasları ve kemik yığınlarının bulunuşu distopik bir atmosferde, sürrealist ve korkutucu sahnelerle örülü bir dünya, ölüm, endişe ve bozulma hissiyatıyla dolu bir alan yaratmaktadır.

Sanatçının (Görsel-73) “İsimsiz” adlı eserinde tam merkez yerde cansız bedeniyle yatan vücudunun tam kaburga kemiklerinden dik bir şekilde bir orak saplanan iskelet görülmektedir. Resmin genelinde rahatsız edici bir atmosferle karşımıza çıkmaktadır. Yüzü ve bedeni deforme edilmiş yerde uzanan bir iskelet figürü bulunmaktadır. Figürün bulunduğu mekanda zeminde bulunan kırmızılıklar figürdeki akan yüzeye dağılan kan yok oluşu ve bozulmayı zihinde yaratan zihinde yaratan görüntülerdir denebilir. Karanlık bir rüyadan gelmiş gibi etkili bir şekilde ele alınan figür, ürkütücü hissettirmesine rağmen eseri incelemekten kendimizi alamadığımız bir resim olduğu yönünde yorumlanabilir.



Görsel 73: Zdzislaw Beksinski, “İsimsiz”,1977, TÜYB, 98 x 98 cm. (Sanal, 2024).

Sanatçının oluşturduğu imgelemelerle izleyende zihin oyunları yaratarak gizil odalarda dolaşmayı sağlayarak distopik dünyasını arkadaki atmosferik sarı yeşil renk kullanımıyla da desteklediği söylenebilir. Yerde yatan iskeletin kafatasında ve gövdesinden çıkan ağaçlar tam tepe noktasında oranın üzerinde bulunan ay imgesi, ölüm ve yaşam arasındaki ince çizgiye gönderme yaptığı söylenebilir. Seyircide iki farklı duyguyu aynı anda uyandıran sanatçı eserinde yüzleşmekten korktuğumuz konuları ele alarak aslında hep yakınımızda olan ölüm ve yaşam arasındaki uzak olmadığımız yakınlık kavramıyla distopik bir dünyanın perdelerini araladığı öngörülebilir. Bu bağlamda gerçek olmanın sınırlarını aşan bu eserle sadece ölümün değil, aynı zamanda yaşamında değişken yönlerini açığa çıkardığı söylenebilir. Resimdeki iskeletin cehennemi andıran manzarada ıssızlığı, bir kenara atılan

bireylerin varlığını tanımlamaktadır. Böylece tüm korku, ıstırap ve kayıplarımızla yaşadığımız ölüm kaygısını fiziksel veya zihinsel rahatsızlıkları iletmekte olduğu söylenebilir.

3.1.3 Laurie Lipton'un Eserlerinde Kemik Nesnesinin İncelenmesi

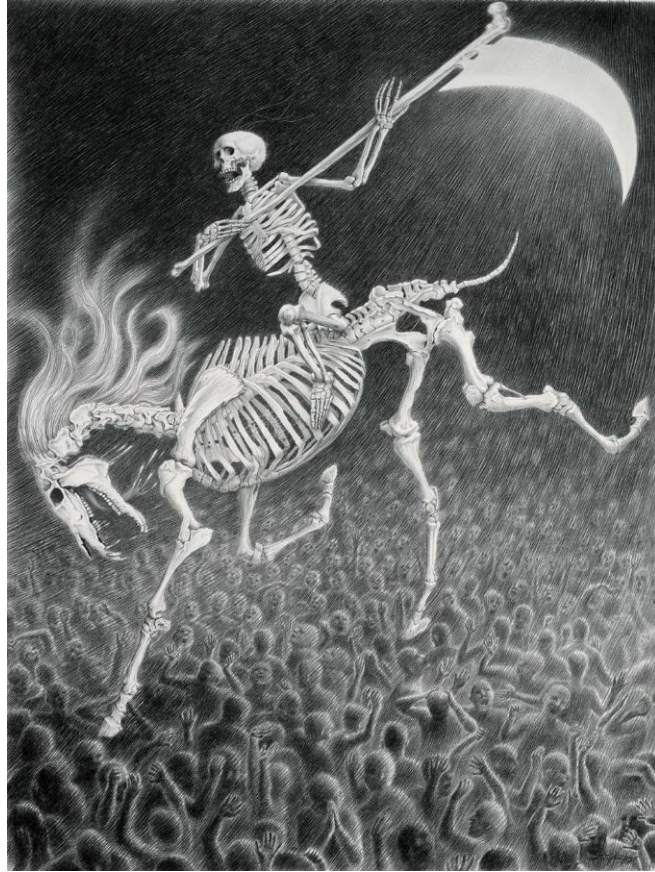
Sanatın geçmişinde ressam, bilişsel süreçlerle ilgili farkında olmadığı ama davranışlarımızı ve düşüncelerimizi yöneten altbilinçsel etkilerden faydalanarak gerçeğin ötesinde bir devinim oluşturma amacı gütmüşürler. Bu bağlamda bilhassa psikoz rüyalar ve bilinç ötesi öncüsü olan Freud'un fikirlerinden yararlanan sanatçılar kullandıkları imgeleri mantığın devre dışında tutarak, izleyeni bilindik kalıplardan çıkarmayı hedeflemiştir. Bu kapsamdaki sanatçılar duvarların arkasında kalan gizil boyutları yansıtmayı hedeflemiştir (Antmen, 2008, s. 137).

İzleyende oldukça sarsıcı noktalardan temasta bulunan bu bağlamda üretimleri yapan ressamlardan biride de Laurie Lipton 'dur. Sürrealist ressam eserlerini akıl ve mantık dayatmalarından uzakta cesurca işlemektedir. Birçok kişisel sergisi ve film yapan sanatçı özellikle eserlerinde kullandığı iskelet, kuru kafa, kemiksel formsal imgeleriyle ön plana çıkmaktadır. Kullandığı figürler ölümü çağrışım yapmaktadır. Sanatçı annesinin vefatından hemen sonra resimlerinde sıklıkla yer verdiği bu imgeleri kullanma alt nedenini bu temayı işleyerek yaşadığı acı ve hüznün karşısında güçlendiği bir çeşit başa çıkma metodu olarak gördüğü belirtmektedir. İzleyicilerine kaçınılmaz mutlak sonu bu şekilde sunarak tekniksel olarak alışlagelmiş biçimlerden çıkardığı temalarıyla hayatın döngüsünü aktarmaktadır.

(Görsel-74) "Dördüncü Atlı" adlı çalışmasında ressam, zifiri koyu bir mekanda at iskeletinin üzerinde bir insan iskeletini tasvir etmektedir. Bu iskelet imgesi sağ koluna sıkıştırarak sol koluyla desteklediği göğsüne doğru yasladığı bir tırpan tutmaktadır. Tırpanın ağız kısmı oldukça keskin ve parlak görülmektedir. Kıyametin atlılarından birini tasvir eden bu at imgesi, bir savaş ve kaosun tam ortasında olduğu görülmektedir. Ağız açık yere doğru bakarken saçları savrulan at iskeleti savaşın yıkıcılığını temsil ettiği söylenebilir.

Kitlesel olarak bulunan resmin alt kısmında yer alan insan yığını ise kimi elleri havada kimi çığlık atar gibi ya da elleriyle başını tuttuğu görülmektedir. Bu

bağlamda bir salgın ya da savaşın kalabalıklar arasında kol gezdiği düşünülebilir. Savaşa gider gibi dört kola koşan bu at ve iskelet figürü resmin tinsel yapısına bakıldığında kemik figürünün geçmişten günümüze kadar ki sürecinde ölümün yıkıcı gücünü temsil ettiği söylenebilir. Bu bağlamda kıyametvari bu alanın ölümden sonraki yaşamın ya da başka bir hayata yolculuğun temsili olduğuna gönderme olduğu düşünülebilir.



Görsel 74: Laurie Lipton, "Dördüncü Atlı", 2005, Kâğıt Üzerinde Kömür ve Grafit, 39 x 29 cm.
(Sanal, 2024).

İzleyiciye ölümün tesirini yansıtan bu eser, iskelet figürlerinin alt kısımda çığlıklar attığı düşünülen figürlerle yaşamın sonu algısında bütüncül bir yol izlediği söylenebilir. İç tutarlığı yansıtan bu eserde yüzlerce insanın yüz ifadelerindeki acının ve yakarışın yansıması kaçınılmaz sonları karşısında yaşama olan bağlılıklarının çırpınışları olarak görülebilir. Karanlık katmanın üzerinde en aydınlık yansıyan iskelet figürleri insan hayatının kaçınılmaz yaşam yolculuğundaki sonu gözler önüne sermektedir.



Görsel 75: Laurie Lipton, “Kemik Örucü”, 2011, Kâğıt Üzerinde Kömür ve Grafit, 28 x 39 cm.
(Sanal, 2024).

(Görsel-75) “Kemik örücü” adlı eserinde ressam, resmin odağında siyah elbiseli kafasında bir şapka bulunan oldukça ürkütücü bir figür görülmektedir. Figürün sağ ve sol elinde tuttuğu kemikten şişlerle mekanı darmış olan iplerin bağlantısı açıkça görülmektedir. Bu mekanik sistemi oluşturan makaralar izleyene figürün elinden ayaklarına kadar dökülen iskelet imgelerinin sanki bir fabrikasyon üretimini betimlemektedir. Mekanın üst, kenar ve sağlı sollu kısımlarında bulunan çarklarla bir dizin ip ağ oluşturarak birbiri etrafında dönmektedir. İşlevsellik ve üretimsel bağlamda hareketlilik veren bu mekanizmalar resme süreklilik kazandırmakta olduğu söylenebilir. Figürün el yapısına bakıldığında oldukça damarları belirgin, büyük ve kırışık ellere sahip olduğu görülmektedir. Yine yüz çevresinde oluşan kırışıklıklar figürü kimliksiz bir hale getirmektedir. Baş kısmında bulunan siyah örtü ise figüre mistik bir gizem kattığı söylenebilir. Kırışıklıkları yaşlı ve bilgeliğine gönderme olarak işlenmiş olduğu düşünülebilir. Eserin isminden ilerlenen kodlara göre bir kemik örücülüğünü aktaran bu eser şişin ucunda bulunarak yerleri kaplayan iskeletlerin bir sirkülasyon yaratıp bunları örerek bir anlamda yaratma eylemi gerçekleştirmektedir. Eserde bulunan ağların düzensel bir organizasyon oluşturması eserin önemli noktalarındandır. Bu figür, izleyeni yaratıcı gücüyle etkilemeyi hedeflediği söylenebilir.



Görsel 76: Laurie Lipton, “Kutsal Kemiklerin Meryem Anası”, 2016, Kâğıt Üzerinde Kömür ve Grafit, 22.5 x 15 cm, (Sanal, 2024).

(Görsel-76) “Kutsal Kemiklerin Madonna’sı” adlı eserinde ressam, resmin odak noktasında beyaz boydan boyun üst ve bilek kısımları işlemeli elbisesiyle duran bir figür bulunmaktadır. Eserin kişisel kodlarından ilerlendiğinde bu figür esere göre sağ elinde kafatası simgesiyle aktarılmış çocuk İsa’yı tasvir etmektedir. Bu tasvirde yer alan figürün sol elinde bulunan kafatası ve tam tepe noktasında bulunan haç işareti simgesi oldukça dikkat çekmektedir. Merkezde yer alan bu elbiseli iskelet figüründe bu bağlamda Meryem ana tasviri olduğu bilinmektedir. Sol elinde beyaz zambaklar tutan bu figürün ayakları altında kafatası ve kemik yığınları bulunmaktadır. Hıristiyanlıkta önemli bir simge olan bu zambaklar, iki iskelet figürünün de kafasını bezemektedir. Arka planın çiçeklerle sarılması, buna ek olarak esere göre sol alt köşede vazoda bulunan çiçekler, cenaze törenlerinde sıklıkla yer vererek, umut, erdem ve iffet ve inancın temsili olduğu bilinmektedir. Meryem ana figüründe ve çocuk İsa üzerinde görülen beyaz ren elbise kullanımı saflık, masumiyet ve temizliğe bir gönderme yapıldığı söylenebilir. Yine baş kısımlarından yere kadar uzanan siyah

kenarları işlemeli kaftanlar ise eserde bir kontrast yarattığı söylenebilir. Resmin tinsel yapısına bakıldığında ruhani duyguları içinde barındırdığı öteki tarafla bir özdeşim sağlayarak kurukafaların ve iskelet imgelerinin kullanımının hayatın sonuna bir vurgu yaptığı düşünülebilir. Bir yandan çiçeklerle etrafı sarılmış eserin bir yandan kafataslarıyla oluşturduğu kompozisyonda yaşam ve ölüm arasında alegorik bir yansımayı aktardığı söylenebilir.

“Meryem Ana'nın kuru kafalardan oluşan boynundaki kolyesinin ucunda zamanın ve yaşamın temsili bir saat imgesi yer almaktadır. Bu saat imgesinin ucundaysa baba-oğul ve kutsal ruhu temsil eden üçlü birlik inancının sembolü üç adet kemik imgesi görülmektedir. Bu kemiklerin tam ortasındaki kemikten aşağıya bir örümcek sarkmaktadır. Örümcek, Büyük Ana, kader ağlarının örücüsü, güneşle ilgili bir simge ve avcı olarak görülen örümcek ve ağı olarak aktarılabilir”(Wilkinson, 2011, s. 73).

3.1.4. Marina Abramovic'in Eserlerinde Kemik Nesnesinin İncelenmesi

Marina Abramovic'in Balkan Savaşlarıyla bağlantılı performans gösterisi “Ritüalistik ve Aşkınıc Beden'e” modeldir. Abramovic gerçekleştirdiği aksiyonlarıyla ilgili anın içerisinde var olduğu ve sonraki süreçleri kapsamayarak kendi zamanının deyimleri olarak görmektedir. Tüm olayın gerçekten bedenini rastlaştığı durumlar ve deneyimlenen anda geriye kalanları aktarmasıdır (Antmen, 2008, s. 238). Abramovic'in bu kapsamda incelenen performansı, bedeni duygusal fiziksel ve psikolojik duygu durumlarıyla ilintili olarak deneyimlemek, günlük yaşamda bedeni farkındalıkla işin içerisine katmak ve kemik yığınlarıyla sanatta bir yer edinip bedeni ifade etmek, bedeni tüm yönünü hissetmesine sebep olduğu söylenebilir. Sanatçının kendisini maruz bıraktığı irili ufaklı kemik yığınlarının ölüm ve yaşam arasında ikilemler oluşturması, mazoşizm ve sadizm kavramlarını yeniden sorgulatarak seyircinin izlemesine yol açmıştır. Bu bağlamda bu aksiyon sanatıyla beraber sanatın sorgulama yönleri saparak, daha keskin bir iz bırakmıştır. Seyircisini sürece dahil ederek bir çok kavramı kendi içerisinde düşündüren sanatçı, yaşanan ana tanıklık etmeleriyle izleyeni daha büyük bir gerçeğin içerisine çekmiştir.



Görsel 77: Marina Abramovic, “Balkan Baroque”, 1997, Performans, Venice Biennale. (Sanal, 2024).

Marina Abramoviç, 1997’de hayata geçirdiği Venedik Bienalinde yer alan (Görsel-77) “Balkan Baroque” isimli performans eyleminde 1500’den fazla kemiğin tam ortasına kendini koyarak bir elinde büyük bir halı fırçasıyla 5 gün 6 saat süresince, yas ve matem anını andırır gibi türkülerini söyleyerek kanlı kemikleri tek tek özenle temizlemektedir. Sanatçı bu performansını oldukça zorlayıcı ve sarsıcı bir biçimde betimlemektedir (Warr & Jones, 2000, s. 112).



Görsel 78: Marina Abramovic, “Balkan Baroque”, 1997, Detay. (Sanal, 2024).

(Görsel-78) Bodrum katındaki bir alanda bir alanda sıcaklığın ve konunun gün geçtikçe yükselmesiyle hayata geçirdiği performansta sanatçı, beyaz elbisesiyle üstü kan olmuş biçimde kanlı hayvan kemiklerinin üstüne oturmuş, kemikleri kandan arındırarak içinde bulunduğu savaş durumunun acısını ve utancını yok etmenin imkansızlığını simgelemiş ve dünya üzerindeki tüm yaşanan savaş ve kıyımları boykot ederek göz yaşlarıyla başkaldırmıştır.

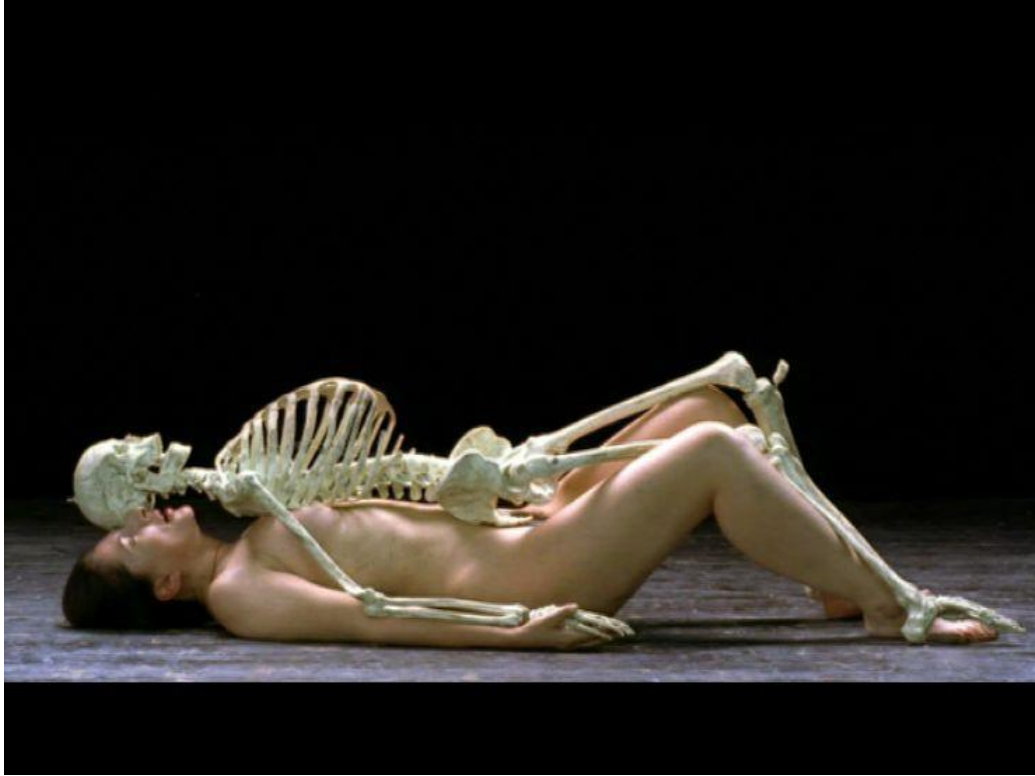
Abramoviç'in bu performansında, yaşamı ve ölümü bedenın sınırlarını zorlayarak gerçekliğiyle gösterdiği belirtilmektedir (Martinez & Demiral, 2014, s. 192). Abramoviç'in ölümü kendi bedeniyle olan derin bağııı vurgulayan bu performansı, Ortaçağ'a kadar uzanan ve Barok resimlerini anımsatan eserlerin yeniden yorumlanması olarak da değerlendirilebilir (Acar, 2011, s. 91).



Görsel 79: Marina Abramovic, “Temizleyici”, sergisi.2011.(Sanal, 2024).

Marina Abramovic'in bir başka “Temizleyici” serginde (Görsel-79) bir iskemlenin üzerinde, kırmızı duvarlı boş bir odada oturarak kucağında bir insan iskeletini yanında bir kova ve fırça yardımıyla temizlediğini görmekteyiz. Sanatçının gerçekleştirdiği bu eylem, mevcut güçlüklerin önüne geçerek yok olmanın bir

arınması ve Venedik Bienali'nde gerçekleştirdiği “Balkan Baroque” adlı performansının yeniden canlandırılması olarak yorumlanabilir. Cansız iskelet figürünün kendini yaşayan bir canlıya teslimiyeti ölüm ve yaşam arasındaki iki ayrı kontrastı yansıtarak, mevcut durumdaki anın kemik nesnesi aracılığıyla aktarımı, seyirciyi gerçeğin içerisine çekerek oldukça dikkat çekmiştir.



Görsel 80: Marina Abramovic, “Nude with Skeleton”, 2005. (Sanal, 2024).

Yugoslavya'nın dağılma sürecindeki savaşın acısı ve utanç duygusunu ele alan Abramovic, çıplak bir bedenin bir iskeletin altında uzanarak iskeletle benzer hareketler yaparak derin nefes aldığı (Görsel-80) “İskeletle Çıplak” (Nude with Skeleton) adlı performansıyla ölümlle yüzleşmeyi amaçlamıştır (Hale, 2010). Bu gösteri sanatı çırılçıplak uzanmış Abramoviç'in üzerinde sanatçıyla aynı paralel ve konumda uzanmış bir iskelet görülmektedir. İskeletle olan temas ve yakınlığı ölümün sonlu nihailiğini yaşamla dip dibeliğini gözler önüne sermektedir. Sanatçı aksiyonunda aldığı nefesle birlikte iskelete yön vererek organik malzeme üzerinde bir kontrol oluştursa da hayatta kontrolümüz dışında gelişen şeyler olduğunu ölüm gibi bize yansıtmaktadır. Bu bağlamda ölüm bu çalışmanın ana unsuru olarak yer

almaktadır. Bedenin sınırlarını keşfederek kendi çıplaklığıyla ve iskelet figürüyle iç içe geçiş halinin durumu sanatçıyı kimliksizleştirmektedir denebilir. Böylece kendi bedeni üzerinden izleyicisine ölümün soğukluğunu ve yüzleştirmesini aktarmaya çalışmıştır.

3.1.5. Gunther Von Hagen’ın Eserlerinde Kemik Nesnesinin İncelenmesi

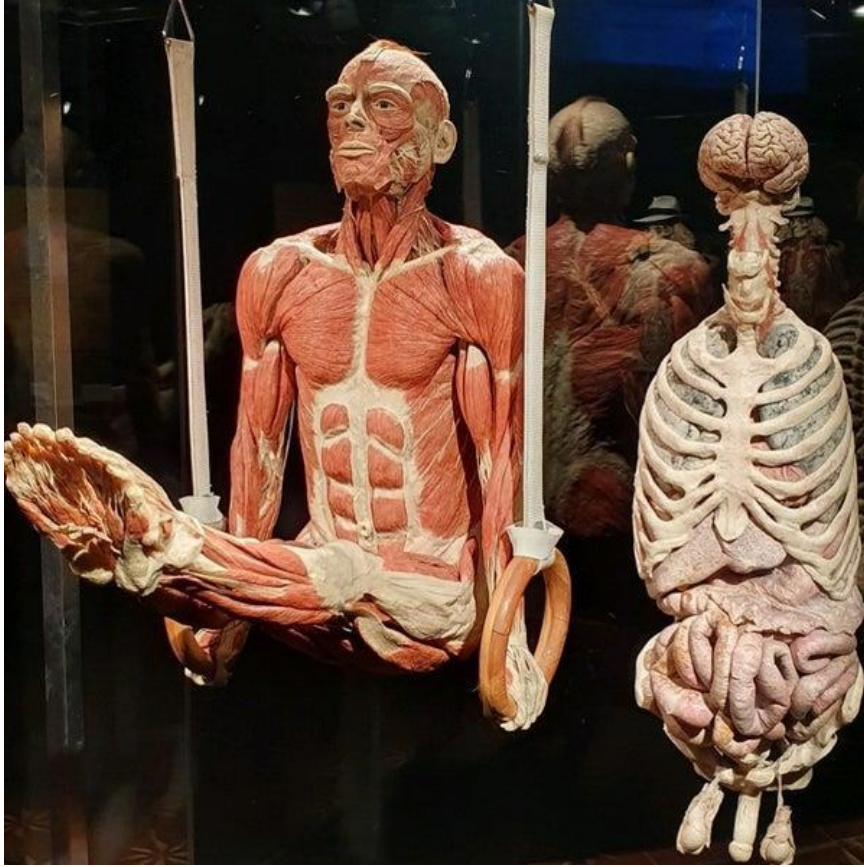
Güncelliğini koruyarak hala yaşamını sürdüren sanatçı, Gunther Von Hagens’in, plastinasyon yöntemiyle meydana getirdiği anatomi yapısal üretimleri, çağdaş metot ve malzemelerinden yararlanarak sanatı ve anatomiye birleştirmesiyle, bilim ve sanattaki bağlarla önemli bir yol olarak köprü kurduğu söylenilebilir.

Gunther Von Hagens’in plastinasyonlarından oluşan “Beden Dünyası” isimli önemli anatomik yapıları içerisinde barındıran sergisi, ilkönce 1997’de Almanya’nın Mannheim şehrinde, ilerleyen süreçlerde ise Türkiye’de olmak üzere dünyanın farklı yerlerinde gösterimi yapılmıştır. Süreç yönetimini ve kavramsal dizaynını Dr. Angelina Whalley’in kurgusunu üstlendiği alan, tıp bilimine ve sürecin içerisine dahil edilen seyircisine oldukça aydınlık ve bilgi sağlamıştır.

“Gunther Von Hagens, doktorluk mesleğini sanatla birleştirerek ortaya koyduğu çalışmalarında kadavranın geçmişini ve kimliğini sorgulamış ve ölüm gerçeklerini canlı bir şekilde göstermiştir. Bu çalışmalarında Hagens, izleyiciyi güzelliğe odaklanmaya zorlayarak genellikle sansürlenene ve ölüm tabularını kırmak ve ölüme karşı savunmasız olduğumuzu göstermek için ölümün doğallığını sansür edilemeyen tasarımlarla gözler önüne sermiştir” (Genç, 2019, s.96).

Von Hagens’in ulaştığı başarıda, anatomi biliminin ilerleme tarihi ile sanat hususundaki kapsamlı bilgi yelpazesinden kaynaklandığı söylenebilir. Anatomi bilimi, ilerleme evresi içerisinde sanatla iki taraflı olarak yoğun bir alışveriş içerisinde bulunduğunu söylemek kaçınılmazdır. Anatomistler ve sanatçılar insan ve hayvan anatomisi bağlamında çalışmalarında sanatın dilini kullanmayı başarmışlardır. Beden Dünyası gösterisinin sergilenmesinde Gunther Von Hagens, uzun yıllardır süregelen sanat-anatomi işteşliğinden önemli derecede yararlandığı söylenebilir.

Sanatçının “Body Worlds” adlı çalışmasında bilimin sanatla olan yakınlığı, bu bağlamda fanilik, son bulma kavramının durumu, gözler önüne serildiği söylenebilir. 2004’de İstanbul’da da izleyicilere kapılarını açan “The Human Body Exhibition” iki yüz vücut, hayvan, kas, organ ve iskelet örneği yeni bir alan ve anlam kazanımı bulmuştur. Anatomi biliminin sanatla olan eşsiz yansıması sergiye katılım sağlayan seyircisini etkilerken; ölüm ve yaşam kavramları üzerine sorgulamalar yaptırarak düşündürmeyi sağlamıştır. (Görsel-81) “Body Worlds” sergisi, izleyenin bu anlamda tanıklık ettiği kadvraların incelenmesine olanak tanımaktadır. Cam bir çerçevenin içerisinde asılı bir şekilde konumlanan insan vücut kas sistemi ve kemik iskelet sistemleri, oldukça dikkat çekerek ilgi çeken bu eser ölümün yanında canlı, anlatım gücünü, hareketlerini, fonksiyonelliğini yitirdiği söylenebilir.



Görsel 81: Gunther Von Hagens, “Beden Dünyaları”, 2010, Londra-İngiltere. (Sanal, 2024).

Çeşitli hayvanların ve insan bedeninin biyolojik yapısının ve iskelet sisteminin detaylı bir biçimde ele alındığı bu eserde, bilgilendirici bir nitelik taşıdığı da sergide yer alan tüm hastalıklar ve ölüm nedenleri detaylı bir şekilde seyirciye

anlatılmakta olup bilim ve sanat bağlamında değerlendirildiğinde seyirciyi bilinçlendiren bu eserin bu noktada katkıları kayda değer görülebilir.

“Von Hagens, bu sergilerdeki asıl amacının, tıbbın elitleşmiş bulgularını uzmanlardan kurtararak halka yaymak ve halkı aydınlatmak olduğunu belirtmiştir. Bunu yaparken geçmiş çağların anatomi mirasını devraldığını vurgulayıp anatomi dersiyle sanatsal yöntemi buluşturarak halkı yaratıcı bir yöntemle aydınlatmıştır. Von Hagens’in, bilim insanının bulgularını sıradan insanın anlayacağı dil ve yöntemle sunması gerektiği şeklinde savunduğu bu yaklaşımı, “tıbbın demokratikleşmesi” şeklinde yorumlanmıştır. Geleneksel eğitim yönteminin sorgulandığı sergi, kuru ve sıkıcı olmaktan uzaklaştırılarak, canlı, dinamik ve kavrayışı kolaylaştıracak bir eğitime dönüştürülmüştür. Bu nedenle Von Hagens, bu sergi yöntemini “education”, “yani hoş vakit geçirerek eğitmek olarak ifade etmiştir” (Usta, 2001, s. 37).

İnsan bedeni olgusunda tüm dokunun, karmaşıklığıyla gözler önüne serildiği bu plastinasyonlar, canlı bedenlerde var olan her kemiğin, her kasın ve organın nasıl milyonlarca yıl evrimleşerek, birbiriyle uyum halinde işlev kazandığı konusunda aydınlatıcı olduğu söylenebilir. “Von Hagens, bu yöntemle tıbbın bugüne kadar yaşanan kimi zorluklarını da aştıklarını” belirtmiştir (Usta, 2001, s. 37).

Bu yerleştirmelerde alana dahil olan bedenlerin asıl sahipleri sürece dahil olmak için rızası alınmış kişiler olarak bilinmektedir. Organik hayvan ve insanın iç katmanlarını görmemizi sağlayan bu üretimler de plastinasyon (plastikleştirme) tekniği kullanılmıştır. Bu teknikle insan ve hayvan dokuları su ve kas dokusu yerine sıvı silikon kauçukla yer değiştirilerek bu şekilde modellerin koku yayması veya bozulmasının önüne geçilmektedir. Bu ek olarak yerleştirmedeki kauçukla hücresel seviyede sinirler, kaslar, lifler, kemikler korunarak yapıbozuma uğramadığı söylenebilir.

Von Hagens, plastinasyon tekniğiyle geçmişten günümüze var olan heykel ve resimlerin anatomik duruşlarını aktarmaya çalışarak sanatsal bir yön bulmayı hedeflemektedir Rönesans sanatçısını, Michelangelo’nun hayvanın derisini yüzdüğü bedeninden ilham alarak ortaya koyduğu örnek çalışmaları bulunmaktadır. Bu

bağlamda ölü bedenler teknik anlamda ilerletilerek, üzerine konularak muhafaza edilmiş, estetik bir imaj sağlanılarak cam çerçevenin içerisine sabitlenmiştir. Ölü bedenlerin görüntüleri seyircisine iyi, kötü, kavramlarını yeniden düşündürmeyi hedeflemektedir.

Von Hagens'in sergisi, çeşitli anlam ve açılımların yanında oldukça sansasyonel bir yön yarattığı söylenebilir. Sergiyi gezen, anatomistler, akademisyenler, patologlar, kilise ve dini çevreler tarafından eleştirilere maruz kalmıştır. Kilise ve dini çevreler tanrının yarattıklarının saygısızca sergilendiğini hedef göstererek tepki göstermişlerdir. Katılımcıların ilgili sergiyi dolaştıktan sonra alanda sergilenen iskelet bedenlerin tıpkı mevcut bedenlerinin de sergilenmesini isteyebilecekleri, ya da bu kapsamda ölmüş yakınlarının bedenlerini yeniden açığa çıkartmak için plastine ettirerek, evlerinin bir bölümünde muhafaza etmenin mümkün olma durumlarını arayacaklarını ve böylece gerçek anlamda bir "bozulma"dan bahsedilebileceği savını ortaya atanlar olmuştur. Bu bağlamda Beden Dünyası sergisinin maruz kaldığı negatif yüklü söylemler ve Ölü Bedenin Mahremiyeti Sorunu ortaya çıktığı söylenebilir.

"Von Hagens'e göre "tıp ve anatomi sanatı kilisenin uyarı ve yasaklarına kulak verseydi, bilim, bir arpa boyu yol alamazdı. İnsanın Rönesans'la başlayan kendini keşfetme serüveni, kilisenin ve tutucuların iradesine rağmen, devrimci adımlarla gerçekleşmiştir. Bu sergi de bu geleneği devam ettirmektedir. Sergide bedenlere dinamik görüntü verilmesi kasıtlı yapılmıştır. Amaç, anatomiye gerçeğe yakın bir görüntü vererek, insanın ilgisini artırmak ve onu bu yolla eğitmektir. İnsan sonuçta, önünde hareketsiz ve edilgen yatan cesede daha az ilgi göstermektedir. Ayrıca teknik açıdan yığılmış bir cesetten de pek fazla bir şey öğrenme olanağı yoktur" (Usta, 2001, s. 38).



Görsel 82: : Gunther Von Hagens, “Body Worlds”1993, Plastinasyon Örneği. (Sanal, 2024).

Sanatçı Gunter von Hagens’in (Görsel-82) plastinasyon sergisinin içyapısına bakıldığında odağında Ameliyat masasının üzerinde gerçek bir insan vücudu bulunmaktadır. Figürün hemen üstünde diz çökerek üzerine doğru eğilen bir iskelet figürü görülmektedir. İskeletin elinde bir kalbi tuttuğu ve İnsan figürüne doğru uzattığı görülmektedir. Bu bağlamda iskeletin uzanır konumdaki insan bedenine hayat vermeye çalıştığı ya da kalbini söküp elinde konumlandığı söylenebilir. Yerleştirmenin en solunda bir iskelet figürü insan figürünün yattığı kafa kısmındaki yastığı yerleştirdiği görülmektedir. Masanın etrafına soldan sağa doğru sıralanan birden çok iskelet kemikleri görülmektedir. Hepsi de insan figürünü izlemekte olduğu görülebilir. Bu anatomi sergisi, gerçek insan imgesi ve iskeletler üzerine kurulmuştur. Bir canlı anatomi dersini anımsatan bu sahne, Von Hagens’ in hayat ve yok oluş edimlerini üzerine ölü ve yaşam belirtisi olan beden bağlantısı Body Worlds’de yüzeye oldukça yakındır. Bu bağlamda sanatçı seyirciyi kendi ölümlerimize karşı duyduğumuz itici gücü düşünmeye davet etmektedir. Plastinasyon tekniği cesedi ölü yakma ve cenaze işlemlerine yeni bir alternatif sunarak ölümden sonraki kemiklerin yok olmasıyla ilgili kontrolün kendimiz tarafından yönetilmesine olanak sağlamaktadır. Bu bağlamda bu iş ölümden sonraki

çürümenin kalıcılığına anatomi dersinde bir insan vücudunda yaşam edinimlerine gönderme yaptığı söylenebilir. Body Worlds, sahici veya sıra dışı kavramlarıyla sorular doğurduğu söylenebilir. Yöntemin insan bedenine uygulanmasında, İskelet, kas ve kemik sistemlerinin gerçeğe yakın bir şekilde işlendiği görülmektedir. Eserin estetik yönden benzer sahnelere konu olan Rembrandt'ın ünlü tablosu Anatomi Dersi'nden ilham aldığı söylenebilir.

“Daha önceki dönemlerde az da olsa denenmiş, ancak olumsuz tepkilerle karşılaşıldığı için ilk olarak Rönesans üniversitelerinde uygulanmaya başlamış olan diseksiyon ile mahremiyetini kaybederek teşrihe ve teşhire açılan ölü beden ve halka açık operasyonlar giderek ressamın gözde konuları arasına girecektir. 18. Yüzyılda anatomi çalışmaları için hazırlanmış desenler de artık dönemin alışılmış konuları arasındadır. İskelet ve kas sistemini göstermek amacıyla tasvir edilen değişik pozisyonlardaki figürler ve derisi yüzülmüş bedenler, çeşitli manzaralar önünde sürrealist bir anlayışta resmedilir. Veya bir diseksiyon masasının üzerindeki numuneler, deyim yerindeyse natürmortlar, ölüm, bilim ve sanatı birleştirmeye devam eder” (Acar, 2011, s. 86-87).

Plastinator'ın iş başında bir insan cesedini parçalaması gerçeküstü bir değişime sahip, yaşam ve ölüm hakkında bir yolculuk olarak görülebilir. İskeletlerin bu süreçte insanın kırılganlığıyla yüzleşerek ve kendi kırılganlıklarına meydan okudukları şeklinde yorumlanabilir.

Sanatçı (Görsel-83) “Poker Oynayanlar” çalışmasıyla Yeniden doğuş çağından bu yana devam eden bilim-sanat paydaşlığından fayda sağlayarak plastinasyonların bir peker masasında oyun oynarken yerleştirme sağlamıştır. Gunther Von Hagens'in açıklamasında, plastinasyonlar sanat amacı gütmemediğini belirtmiştir. Fakat güncel sanat çalışmalarında görülen çok disiplinli bir nitelik barındırdığı ve birçok çağdaş sanat üretimlerinin eski çağ üretimlerine göndermelerde bulunduğu benzer yapılarda, bütüncül olarak anatomik bilgi sağlama amacıyla gerçekleştirilen plastinasyonlar dikkat çekici hale getirdiği alanlar yaratmıştır. Masada bulunan iskambil kâğıtları ve poker taşlarıyla oyun oynayan üç iskeletin sahneye yansması günlük hayatın akışına yansıyan iskeletler seyircide

oldukça merak uyandırdığı söylenebilir. Von Hagens eserinde oldukça sanatsal bir üslup kullanmıştır.



Görsel 83: Gunther Von Hagens, “Poker Oynayanlar”,2006, Heidelberg, Almanya: Plastinasyon Enstitüsü. (Sanal, 2024).

Deri ve kastan ayrılmış olmasına karşılık kemiklerin hareket halinde oluşu duruşlarıyla bedenlere kültürel alt kimlikler yüklenerek benlik olgusu oluşturulmaya çalışıldığı denebilir.

Bedeni iskambil oynarken betimleme, bedenin bir çeşit kültürel benliğinin oluşturulması olarak yorumlanabilir. Eserdeki Plastinasyonların pozisyonları her biri kendi içinde bir hikâye bulundurmaktadır. Canlı ve cansız bedenin imgesi olarak herhangi bir konumunun sembolü olduğu şeklinde yorumlanabilir. İskeletlerin gerçek ölü olduğu algısını yanılsamaya uğratarak canlı ve ölü beden kavramlarını ters düz ettiği söylenebilir.

3.1.6. Damien Hirst’ün Eserlerinde Kemik Nesnesinin İncelenmesi

1965 yılında İngiltere’de dünyaya gelmiş olan Çağdaş Sanatçı 1980’li yıllarda okuduğu Gold Smith Üniversitesinde tahsilini tamamlamıştır. Öğrenimini tamamladıktan sonra sanatın içerisine daha çok dahil olarak Hirst, Leeds Tıp Fakültesi’nde yaptığı incelemelerle sanat biçimi hayat ve ölüm uzamı arasında oldukça şekil alarak ilerlemiştir. Eğitim gördüğü yıllarda da aynı şekilde anatomi

kadavra ve kemik imgelerini inceleyerek ilgi duyar sanatçı daha sonraki eylemlerinde sorgulamalara başvurmuştur.

“Ölümsüzlük peşinde koşan sanatçılar ölümü yakınlarında görmek ve ona gözleriyle dokunmak isteyebilmektedirler, nitekim ölümü, en az canlı modeller kadar ayrıcalıklı model olarak görebilmektedirler”(Leppert, 2017, s. 205).

Sanatçının temel ana unsurunu oluşturan ölüm temasını seyircisine aktarmak için geleneksellikten çıkarak çağdaş sanatın malzemesinin ve teknik yönünün evrilerek değiştiği resmin tuvalden çıkarak mekanda kendisine yeni yerler keşfetmesini sanatçıda işleriyle yeni alanlarda deneyimlemiştir.

Cansız hayvan kemiklerinin bizzat kendisinin yer edindiği şekilde sergileyerek fizikselliğini somut hale getirmek içinse Warhol’un uyguladığı bir taktiği “Yaratıcı rahatsızlık taktiğini” kabul ederek ve formaldehit cam çerçeveli beyaz alanalar içerisine ölü hayvanları sergileyerek sunmuştur (Bayrak, 2012, s. 247).

İngiliz asıllı Damien Hirst, Rönesans döneminde yaygın bir şekilde görülen “Memento Mori” yaşam tarzından ilham alarak ölümü bir sembol olarak kullanıp çalışmalarının yaratım sürecindeki izlenimlerine kaynak olmuştur. Vanitas resimlerinde en sık görülen kurukafa imgesi Hirst’in parlak mücevherlerle bezediği kurukafa yerleştirmesi “Tanrı Aşkına” buna örnek olarak gösterilebilir (Şentürk, 2019, s. 44).

“Hirst’ün, 18. yüzyıldan kalma bir kafatasından alınmış platin kalıbın üstüne işlenmiş 8601 adet elmastan oluşan bu çalışması, 14 milyon sterline mal olmuştur” (Wilson, 2015, s. 190).

Sanatçının(Görsel-84) “Tanrı Aşkına” eserindeki lüksün alt etmenlerinde serbest piyasa ekonomisine gönderme yaparak ölümlü dünyada paranın sadece yüzeysel bir metelik olarak kaldığını hicivli bir biçimde aktarmaya çalıştığı söylenebilir. Hollanda’nın görkemli yapısını tek bir malzemeyle kurukafanın üzerinde toplayan sanatçı kafatasının tepe noktasına damla şeklinde büyük bir elmas

yerleştirerek kurukafanın diş bölgesini organik kendi katmanıyla gerçek boyutunda bırakmayı tercih ettiği söylenebilir.



Görsel 84: Damien Hirst, “Tanrı Aşkına, Platin, Elmas ve İnsan Dişi”, 2007, 17.1x12.7x19.1 cm. (Sanal, 2024).

Sanatçı, ilkel kültür içerisinde kafatasını önemli simgesel bağlamından ayrı tutarak çağdaş sanata aktarır. Bu şekilde sıradan olaylar ve malzemenin haricinde her şeyin gerçekliğini yitirdiği postmodern yapıda, metaların sembolik edinimlerini bağlantı kurarak erişmeye çalışmaktadır. Eserin oluşum süreci ele alınacak olursa, sanatçının çıkış noktası geçmişten gelen bir şeyi geleceğe yeni bir perspektif kazandırarak aktarmasıdır. Bu noktada kafatasının yeni bir yorum, bakış açısı kazandırarak yerleştirmeye bir boyut edinimiyle malzemenin kullanılan elmaslar oldukça maliyet açısından yüksek olup bu noktada sanatçı elinde alan tüm yatırımı buraya aktararak esere değersel bir kültür kazandırmayı hedeflemektedir. Kafatası için “Afrika kanlı elması” satın alarak bu şekilde kafatasını ölümle ilgili noktada elmaslarla potansiyelini arttırarak, dişlerin görünürlüğün arttırılmasıyla kafatasında yer alan ağız açık bir biçimde gülüş mimiğiyle ölümsüzlükte olan sonsuz bağı koruyarak bir araya getirdiği çalışmasının annesinin üretim sürecinde eserin meşakkati ve maliyeti karşısında verdiği “Tanrı Aşkına!” tepkisi üzerine adını belirleyen en büyük unsur olmuştur (Yüksel, 2012, s. 164).

Hirst, kıymetli taşların yanında yer alan kurukafayı Vanitas resimlerinden ilham alarak eserlerinde kullanır. Kalvinist bakış açısıyla zengin sınıfa sunulan natürmortlar, Tanrı'nın bir lütfu olarak yorumlanabilir. Hirst, eserlerini küresel pazar ekonomisine sunar. “Tanrı Aşkına” adlı eseri 2007'de White Cube Sanat Galerisi'nde sergilendiğinde 100 milyon dolar değerinde olup, Hirst, lokal kültürleri ve tarihsel resimleri güncel pratiklerle farklı malzemelerin yorumuyla harmanlayarak, kapitalist perspektifle tüketim nesnesine dönüştürür (Yüksel, 2012, s. 165).



Görsel 85: Damien Hirst, “God Alone Knows”, 2007, Triptik: 3246 x 1710 x 611 mm, 127,8 x 67,3 x 24 inç (Sol), 3805 x 2014 x 611 mm, 149,8 x 79,3 x 24 inç (Orta), 3246 x 1710 x 611mm, 127,8 x 67,3 x 24 inç (Sağ) (Sanal, 2024).

Sanatçının (Görsel-85) eserinde hayvan kullanımıyla ölüm kavramını sorguladığı gibi dini de tartıştığı düşünülmektedir. Eserler incelendiğinde İncil öykülerine gönderme yapıldığı açıkça görülmektedir. “God Alone Knows” adlı eserde, üç büyük cam tank panel içinde yan yana ve dikey olarak sergilenen üç koyun bulunmaktadır. Koyunların sergilenişi, ilk cam panelde koyunun kafasının sağ omzunda hafifçe geriye doğru düşmüş olmasıyla başlar, ikinci cam panelde sağ omuz hizasında ama bu kez öne doğru düşmüş olarak devam eder ve üçüncü cam panelde

ise sol omuz üzerinde ve yine öne doğru hafifçe düşmüş olarak sona erer. Seyirci, koyunların kafalarının omuzlarına düşmesi nedeniyle onları bitkin olarak yorumlayabilir (Yılmaz, 2019, s. 581).

Formaldehit çözültüsü içindeki koyunlar, görselde havada asılı duruyormuş gibi görünse de sanatçının seçtiği duruş pozisyonlarıyla kafalarının düşmüş gibi görünmesi, kollarının sağa ve sola gergin şekilde gerilmesi, üzerlerinde delikler bulunması ve bacaklarının aşağıda birleşmesi, bu birleşme noktalarında çivi benzeri sabitleyici metallerin bulunmasıyla birlikte çarmıha gerilmiş oldukları şeklinde yorumlanmaktadır. Bu yorumlama sürecinde, sanat tarihinde sıkça işlenen ve İncil hikayesinde geçen Çarmıha Gerilmiş İsa sahnesinin yeniden yorumlandığı düşünülmektedir. Çarmıha gerilme sahnesi, sanat tarihinde sıkça karşılaşılan bir motif olup, yüzlerce örneği bulunmaktadır. Genellikle sahnenin merkezine yerleştirilen, elleri ve ayakları çivilerle sabitlenmiş şekilde gösterilen İsa, bu betimlemelerin ana figürü olarak kabul edilir (Tükel & Yüzgüller, 2018, s. 229).

Çarmıhın (haçın) kendisi görünmese de, karşısında bulunan seyircisinin, giderek bir ivme kazanan koyunların konumlandırılması bu sahneyi zihinde geçmiş eserlerle bağlantı kurulmasını sağlamaktadır. Hirst'in eserinde ortaya konulan, koyunların derisi yüzülmüş ve iç organları çıkarılmıştır; tıpkı İsa gibi kemikleri gibi belirgin görülebilmektedir. Ancak bu yerleştirmede koyunlar herhangi bir duyguyu aktarmayarak, adeta bir kasap vitrininde sergileniyor gibi ölümün soğuk gerçekliğiyle yüzleştirmekte olduğu söylenebilir. Bu durum, Hirst'in sanatında korozyona uğrayarak kaburga kemikleri ve hayvan derisinin oluşturduğu kurguyla ölümü olduğu gibi yansıtmak için süreci galeri alanına taşıyan bir yaklaşım sergilemektedir.

Vanitas resim geleneğinin oluşturduğu sembolik anlamlar, Hirst için yaşamın kendisine dönüşür. Sanatçının bu radikal tutumu, kendi sanat piyasası değerini artırmak amacı taşır. Resim, aslında gerçeklik algısını oluşturmaya çalışan bir yanılsama iken, Hirst bu yanılsamayı reddederek ölümü doğrudan tüm çıplaklığıyla izleyiciyle yüzleştirir. Hirst, bu noktada yerel kültürü ve doğayı kapitalist bir bakış açısıyla tüketilecek nesnelere olarak görür. Sanatçı eserlerinde kabinelerinden gelen

eşyaları yerinden edip, koleksiyon yapma ve nadir veya güzel olduğu için değerlendirme çabası daha fazla kapitalist boyut kazanır.



Görsel 86: Damien Hirst, “Anne ve Çocuk”, (Bölünmüş), 2007, Her biri iki parça (buzağı): 1136 x 1689 x 622 mm | 44,7 x 66,5 x 24,5 inç | Her biri iki parça (inek): 2086 x 3225 x 1092 mm | 82,1x127x43 inç. (Sanal, 2024).

Sanat camiasında resmiyet kazandığı 1993 yılında, (Görsel-86) “Mother and Child” (Divided) eseriyle Venedik Bienali'ne katılımından sonra 1995 yılında Turner Prize ödülünü kazanmıştır. Bu eserin yanı sıra, geleneksel malzemelerin sınırlarını zorlayarak ürettiği en dikkat çekici işlerden biri, Natural History (Doğal Tarih) serisinde yer alan cam küplerde ortadan ikiye böldüğü veya tam olarak sergilediği ölü hayvan bedenleridir. Sanatçı, ölü hayvan bedenlerini teknik olarak ayakta tutabilecek araçlarla kullanarak ölüm kavramı üzerine sorgulamalar yapar. Bu çalışmalarıyla, ölmüş hayvan bedenlerini sanki hala yaşamaktaymış gibi göstermeye çalışmaktadır (Bulduk, 2017, s. 1943).

Faniliğin bilinci ve kaygıları kişilerin hayatlarındaki etkileri farklı biçimlerde ortaya çıkar ve sanatın içerisinde olan kişinin bunu eserlerine ekspresyonist bir

tavırla aktarma isteği doğar, sanat böylece gerçekle kurgunun bir armonisidir (Aksoy, 2014, s. 41).

Yerleştirmelerini sergilediği alanlarda su dolu dev cam vitrinlerin içerisinde ağır malzeme estetiğini minimalist heykeltçilik formlarından yola çıkarak oluşturan Hirst, üretimleri bir bakıma bilimsel yolla sergilenen kadavra ve hayvan kemiklerinin duygusal alt boyutlarını ele alarak sergilemeyi amaçladığı söylenebilir. Vitrinler geniş ferah alanlara yerleşim sağlanarak seyircisinin etrafında dönüp dolaşacağı bir konuma sahiptir. Bu bağlamda hayvanların tüm sistemini yakından inceleme şansı bulan ziyaretçilerin, en çok katliama ve kesilerek sofralarımıza konan hayvanların olmasıyla, kendilerini yeniden bu kapsamda sorgulamalarını bu hayvanların yalnızca yemek malzemesi değil de altında daha derin anlamlar bulunduğunu düşündürmeyi hedeflemiştir. Sanatçının ölüm nesnesi olarak sunduğu hayvanların kendilerini kullanarak cam vitrinlerin arasındaki yaşamla ölümün sıkışmışlığını aktarmakta olduğu söylenebilir. Formaldehit dolu tanklarla sabitlenen hayvanlar, bir bakıma sanat yoluyla ölümsüzlüğü de kendi içerisinde taşıdığı söylenebilir.

Sanat tarihi boyunca oluşturulan geleneksel sanatı, kendi üretim yollarıyla, yerleştirme, video sanatı, dijital manipülasyonlar benzeri yol ve yöntemleriyle çeşitli malzemeler bazında sorgulamalar gerçekleştiren sanatçı, Ölüm imgesiyle gerçekleştirdiği çalışmalarında, izleyende merak uyandıran materyaller kullanarak, temsili bir sonu gerçeği hissettirecek etkide yakalamaya çalışarak iki boyutlu yüzeyden resmi çıkartıp yaşam ve ölümü seyircisini sürece dahil ederek aktarmaktadır.

3.2. Çağdaş Türk Resim Sanatında Kemik İmgesinin Kullanılması

3.2.1. Yüksel Arslan'ın Eserlerinde Kemik Nesnesinin İncelenmesi

Yüksel Arslan 27 Temmuz 1933, İstanbul doğumludur. Sanatçı üretimlerinin ilk dönemlerinde öncelikle alışlagelmiş bilindik malzemeler kullanarak resim yapmıştır. Ancak malzemeler giderek yüzeysel gelmeye başlamış, ayrıca beklediği etkileri alamamıştır. Bu konuda incelemeye giren Arslan tarih öncesi dönemlerde uygulanan eserleri araştırmıştır. Arslan, minyatür sanatçılarının geleneğini takip ederek kendi boya malzemelerini kendisi yapmaya karar kılmıştır. Başlarda sıradan

malzemeleri karmaşık ve rastlantısal resim yapacağı yüzey üzerine sürterek renk elde etmeye çalışmıştır (Gencer, 2013, s. 49). 1955’de sanatla ilgili karşılaştığı bir kitapta, Jacques Mauduit’nin Modern Sanat’ın 40. Yılı isimli kitabında anlatılanlardan yola çıkarak, bugünkü renk karışımlarını elde ettiği ve daha sonra kullanacağı boya reçetesini bulmuştur. Edindiği bu reçetede yer bulan materyaller reçine, sabun rendesi, bal, yağ, yumurta akı, toprak boyalar ve idrar benzeri malzemeler içermektedir. Bu malzemelerin bir haznenin içerisinde belli ölçütlerde alaşım haline getirilmesi ve kaynatılması sonucu intensif kıvamın elde edilmesiyle güncel uygulamalarının alt tabakasını bulmuştur (Tıkıroğlu, 2016, s. 66).

Sanatçı Yüksel Arslan, resimlerini üre ve art kavramlarını bir araya getirerek “artüre” şeklinde isimlendirmiştir. Yüksel Arslan, Karl Marx’ın Kapital düşüncesinden hareketle eserler ürettiği bilinmektedir. Artüreler; hangi bir paralelle çakışmayan ama hep uzayan paralel bir durumu barındır. Bunu kabullendiğimizde Yüksel Arslan’ın artüre çalışmalarını atık zillet, kavramına paralellik gösteren bir yapıda anlamlandırabiliriz. Arslan’ın sanatı anlamların içerisine sığmazlığından kaynaklı ‘şey’ ile seyircisi arasında bir süreç yarattığı söylenebilir. Sanatçının eserlerinin tinsel içyapısına bakıldığında, en genel halleriyle onlar, sanat ve anti-sanat arasında bir yerde görülmektedir. Artüreler bilerek resim ile resim olmayan arasında olmak gibi ara noktalarda durmaktadır. Bunun temel nedeni Arslan’ın bir ressamın, ressamdan çok filozof gibi, şair gibi çalışması gerektiğine inanmaktadır (Öztürk & Şener & Suher, 2016, s. 352).

Plastik değerlerin Yüksel Arslan için hiçbir değeri ve önemi bulunmaz, nitekim 1960’lardan sonra kendisinin oluşturduğu ‘artüre’ terimi bir nevi resme bir karşı çıkışı ifade eder. Yazı ve resim arasında gidip gelen bu terim sanatçıyı bir ressamdan ötürü yazar-çizer olarak düşünmeyi tanımlar (Gencer, 2013, s. 51).



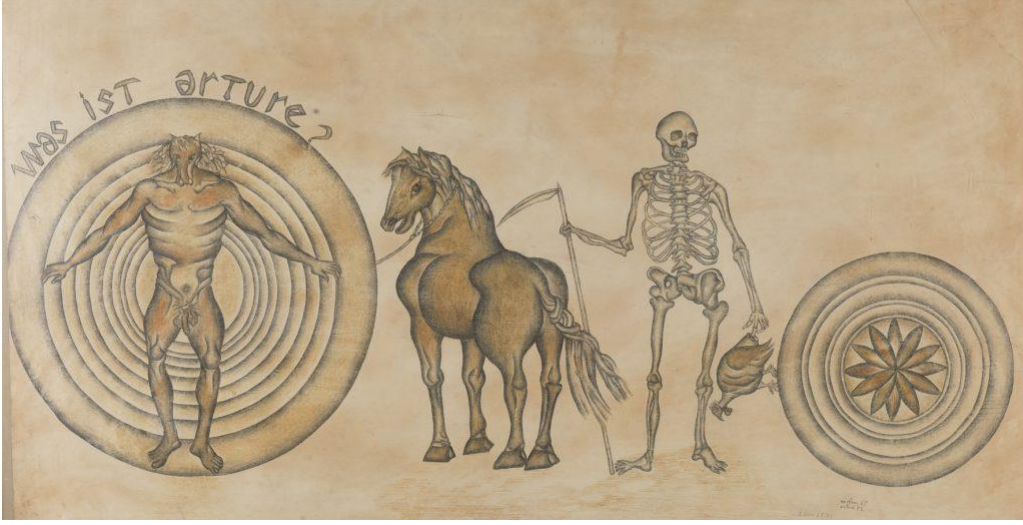
Görsel 87:Yüksel Arslan, “563 Arture 26 Mastifikatör”, 1963,Arture Tekniği.

Sanatçının işleri karmaşık bir bilinçaltının ortaya çıkmasını ortaya koymaktadır. Sanatçının (Görsel-87) görülen resmin en üst kısmında karmaşık bir bilinçaltının ortaya çıkmasını ortaya koyan imgeler görüldüğü söylenebilir. Resmin ana merkezinde bulunan iskelet ve kompozisyonun sağ merkezinde kalan1.figürün uzantısı olarak görülen daha küçük yapıbozuma uğramış çocuk bir figür görülmektedir. 563 Arture 26 adlı eserinde iskeletler, oldukça net bir şekilde görülüp penisinin bulunması erkek bir figür olduğu bu bağlamda söylenebilir. Tüm eserlerine mevcutluğunu koruyan yazı türleri, “İlişki, Davranış, Sıkıntılara Övgü” yönünde yazılar barındırmaktadır. Kullandığı imgeler olan kafatası, iskelet, cinsel organı, gündelik nesnelere ve çeşitli hayvan imgeleri, ressamın hayat ve ölümle ilgili düşünce yansımaları olarak ortaya koyduğu düşünülebilir. Resimde mekân veya bir perspektif görülmemektedir. Sanatçının üzerinde bulunan iki imgeyi birbirine bağlayan bir vana borusu kullandığı görülmektedir bu bağlamda durdulamaz iç içe geçmiş hayatı açığa çıkarttığı denebilir. Arslan Kavramlarla sözcükler üzerinden resimlerini dönüştürme bilinçaltı işleyişinin harekete geçmesi olarak da incelenebilir.



Görsel 88: Yüksel Arslan, “Artüre 85”,1965, Artüre Tekniği. (Ebadı Bilinmiyor),(Sanal, 2024).

Sanatçının (Görsel-88) görülen resmin en sol kısmında bulunan ilk figür kafası sağa doğru bakmakta olup kafasında takkeye benzer bir şey bulunup saçları arasından dağılarak dalgalandığı görülmektedir. Bedeni kadın vücudunu andırıp göğüsleri ve kadın cinsel organı bulunup anatomi olarak yapıbozuma uğradığı söylenilir. Resmin tam ortasında bulunan 2. Figür 1. Figürle bağlantılı olup Kafatası hayvan figüründe olup bedeni ise yapıbozuma uğramış erkek figürünü andırdığı bedeninde bulunan peniste yoğun belirgin kaslı yapısından anlaşıldığı söylenebilir. Resmin En sağında bulunan 3. figür olan iskelet figürü 2. Figürle bağlantılı olarak elinde bir ip, halat vb. yardımıyla ortadaki figüre boynundan asıldığı görülmektedir. Ayrıca mekân olarak da bir anlaşılabilirlik görülmemektedir. Resimde üç figürün iç içe geçişi ve birbirleriyle olan kendi aralarındaki bağlantıları kontrol edilemez ve karmaşık bir dünyayı ortaya koyduğu söylenebilir. Sanatçının kurgularını imgelerin ve anlamların işlenmesi gibi bakmak en doğru yaklaşım sayılabilir. İfade eserde yerini tam olarak bulamasa bile, alt bilincin işlev ve süreçlerinin kavranması ve açığa çıkması olarak eser incelenebilir. Eserleri ilaveli, üst üste birleştirmeli karmaşık ve izleyenin kendi anlamlarını oluşturmasına bırakılmış vaziyette karşımıza çıkmaktadır.



Görsel 89: Yüksel Arslan, “Arture 72, Was ist Arture”,1965,Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 45,5 x 88cm, (Sanal, 2024).

Sanatçının (Görsel-89) bu eseri resme göre soldan sağa doğru incelenecek olursa, resmin en sağında dönen spiralli çemberin içerisinde sağ ve sol kolunu açmış şekilde çıplak bir erkek figürü görülmektedir. Figürün hemen sağında resmin merkezine doğru bir at görülmekte olup kuyruğu basit bir örgü tekniği ile örülerek yularındaki ipi çembere bağlı olduğu görülmektedir. Resmin soluna doğru kaydıkça at figürünün hemen yanında ayakta bir elinde bir horuz diğer elinde ise ucu sivri bir tırpan tutan iskelet görülmektedir. Resmin en solunda zırlı bir çember ortasında ise geleneksel bir çiçek motifi görülmektedir. Eser teknik olarak kâğıt üzerine Artures olarak isimlendirilen, kendi hazırladığı boyalarla eşsiz bir teknik kullanarak, yöntemiyle ifade gücünü arttırdığı söylenebilir. Resmin adlandırılması eserin en solunda çemberin üzerinde bulunan “Was ist arture?” ibaresi bulunan yazısıyla yön bulmaktadır. Arslan’ın sanatı, klasik ve bilindik kavramların anlam bulmuş hallerine çağdaş bir üslupla yeniden yorumlanması olarak görülebilir. Resmin tinsel yapısına bakıldığında kullandığı çıplaklık ve cinsel organın açık olarak ifadesi kolektif bilince kazınmış erkek egemen cinselliği görselleştirerek, Freud’un bilinçaltı çözümlerinde ele aldığı cinsellik ve erotizm konularını yeniden sorguladığı yönünde yorumlanabilir. Bu bağlamda geleneksel uygulamaların dışına çıkan sanatçı bilinçaltına tepkisel yeni bir yaklaşım sunduğu söylenebilir. Kendi iç dünyasını ön plana çıkarmayı hedeflediği bu eserinde karşıtlıkları bir araya getirerek, izleyende bir merak yaratarak düşünmeye yöneltme amacı güttüğü söylenebilir. İnsanın

derinindeki duyguların yüzeyde yer bulamamasını esas alarak kullandığı imgelerle gizli yönelmeleri açığa çıkartmayı hedeflediği söylenebilir. Sanatçının bu tavrı bir bakıma, kendi görsel disiplinini ve aklının çerçevesinde üretim sağlaması bakımından özel bir nitelik taşımaktadır. Figürün arkasında bulunan çemberde sanatçı bütünsel yapıtıyla bireyin bedeninden topluma giden ve toplumdan yine bireye dönen eril bir cinsellik çemberini ortaya çıkarmaya çalıştığı yönünde yorumlanabilir. Arslan, kullandığı iskelet figürüyle kimliksizleştirdiği bireyi, toplumu, kozmosu ve hayat boyu olan varoluşun sınırlarını kendine özgü güncel bir dille aktarmakta olduğu denebilir. Konu olarak eser, düşünsel ve mistik bir yapı barındırarak at figürünü kullanımıyla mit ve tarih, İskeletin varlığı ile bilim ve anatomik, bağlantılar oluşturarak çağdaş düşüncenin temelleri olan felsefi, edebi, müzikal akımlar arasında bir yüzleşmeyi oluşturmaktadır. Bu bağlamda Sanatçı modern ve antik diller, tarih, felsefe, müzik ve antik kültürlerle meşgul olduğu için kültürel “balast” a da aşinalığından kaynaklı bu konuları baz alarak işlerini üretmektedir. Arture 72, oluşturduğu insan, hayvan ve iskelet figürlerini yerleştirmesiyle varoluş ve ölüm ritmine döngü içerisinde bir gönderme yaptığı söylenebilir. Hayvan, insan ve iskeletin bir arada görülmesi insanın içsel ortaklıklarının birleşimi gizli güçlerin ifadesi olarak aynı zamanda tüm dünyasal olaylar arasındaki karşılıklı ilişkilerin ifade kodları olarak algılanabilir.

3.2.2. Ozan Atalan’ın Eserlerinde Kemik Nesnesinin İncelenmesi

1985 yılında Çanakkale’nin Gelibolu ilçesinde dünyaya gelen Ozan Atalan, İzmir’de yaşamakta ve çalışmalarını buradan yürütmektedir. 2013 yılında Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü’nden mezun olmuştur. New York’ta Syracuse University Görsel Sanatlar ve Sahne Sanatları, Heykel Bölümü’nde yüksek lisans eğitimini tamamlamıştır. İzmir Yaşar Üniversitesi Sanat ve Tasarım Bölümü’ne 2018 yılında başlamış olduğu doktora programına devam eden Atalan’ın sanat pratiğini, antropoloji ve doğa gibi temalar oluşturmaktadır (Karaağaç, 2022, s. 79). Atalan’ın bienalde sergilenen çalışması; insanların kentleşme üzerine gösterdikleri yayılım faaliyetlerinin ortaya çıkardığı sonuca odaklanarak, uygarlığın sınır tanımadan büyümesi ile doğal dengenin yok oluşu arasında bağlam yaratmaktadır (16. İstanbul Bienali Rehberi, 2019, s. 63). Bienalin

Antroposen çerçevesinde sergilenen, ekolojik temelli ve belki de en çarpıcı işlerden biri olan “Monochrome” doğrudan bir anlatımla, ilerleyen zamanlara dönük arkeolojik bir izdüşüm özelliği taşımaktadır. Ezber bozan yapıt, bienal seyircisini tekrar düzeltilemeyecek bir oluşuma sürükleyerek, realiteyi tekrardan oluşturmaktadır. Yerleştirmede (Görsel-90) belgesel video Kemerburgaz’daki manda habitatını ve inşaat patlamasının bu alanları nasıl yok ettiğini göstermektedir (16. İstanbul Bienali Rehberi, 2019,s.63). Heykel bileşeninde, manidar bir malzeme olarak dökümü yapılmış bir beton zemin üzerinde yıllık karbon salınımının %5’ini oluşturan orjinal bir manda iskeleti yer almaktadır (16. İstanbul Bienali Rehberi, 2019,s.63).



Görsel 90: Ozan Atalan, “Monokrom”, 2019, Yerleştirme, 3x 3x 1m. İstanbul.(Sanal, 2024).

Atalan’ın yerleştirmesi, insanların yayılım faaliyetlerinin bedelini odağına alarak uygarlığın sınır tanımadan büyümesi ile doğanın ortadan kalkması arasında bağlantı kurmaktadır. Monokrom adlı yerleştirme, İstanbul’daki manda yaşam alanlarının yok olmasından yola çıkmaktadır. Yeni İstanbul havalimanı ile Boğaz’a üçüncü bir köprünün inşa edilmesi ve Kuzey Ormanları’na yapılan kentsel müdahale, bölgeye özgü bu canlı türünün yaşam alanlarını kaybetmesine neden olmuştur. Bu

bağlamda yerleştirmede, belgesel nitelikli bir video, mandaların yaşam alanlarını ve inşaat çılgınlığının bu alanları nasıl yok ettiğini gösteren sanatçı, Aynı odada bulunan heykel bileşeninde, toprak üzerine dökülmüş beton platform üzerinde gerçek bir manda iskeletine yer vermektedir.

Atalan, multimedya yerleştirmelerinde insanın kendisi ve dünyayla olan ilişkisini sorgulamak adına alternatif algı alanları yaratarak ve bu ilişkide yabancılaşmayı temel alarak. İçinde fiziksel ve dijitalin birlikte var olduğu, gerçekliğe ondan kopmayacak kadar yakın ama aynı zamanda gerçeklikten onu eleştirebilecek kadar uzak duran spekülative deneyimler sunmaya odaklandığı söylenebilir. Sanatçının çıkış ilkeleri, antropoloji ve doğa gibi konuları oluşturur. Saat içerikleri, html kodları, dijital imgelerle birlikte manda iskeleti, gibi doğayla özdeşleştirilmiş unsurları birleştirerek kültürel normlara farklı açılardan ışık tuttuğu görülmektedir. İnsan-Doğa-Kültür kavramlarını aynı çerçeve içinde şekillendiren Atalan, insan ve yeryüzü arasındaki hakimiyet düzeni hakkında, disiplinler arası düzlemde eserleriyle, insanoğlunun doğal bir parçası değilmişçesine, doğayı alt etme çabasına karşı bir adım uzak durup izleyiciyi düşündürerek kendisine sorular sormasını bu bağlamda sorgulamasını ve insan-Doğa-Kültür kavramlarını farklı kombinasyonlarla birbirine yaklaşan bir üslupla insan ve insan olmayanın bir arada olan düzenlerini kurmaktadır.

3.2.3. Alper Aydın'ın Eserlerinde Kemik Nesnesinin İncelenmesi

1989 yılında Türkiye'de doğan sanatçı Alper Aydın'ın amacı, ürünlerini yaşadığı coğrafyaya referansla okumayı mümkün kılmak; amacı, başta insan olmak üzere canlıların mekânsal varlığının ekolojik süreç üzerinde sosyolojik, tarihsel, arkeolojik bir altyapı üzerinden yorumlanmasını, kültürel hafıza aracılığıyla da geçmişin gelecekle yorumlanmasını sağlamaktır. Üretim sürecinde kendisine ilham veren coğrafyalarda edindiği deneyimleri, fiziksel ve zihinsel sentezlerinin sonuçlarıyla ve insan-doğa ilişkilerinin dinamikleriyle bütünleştiriyor. Heykel, enstalasyon, performans, mimari, video vb. birçok uygulamayı kullanarak performans sergileyen Aydın, sanatsal üretim sürecinde mekanın kendi enerjisinin kendisine yön vermesine izin veriyor ve insanın doğadaki varlığını her anlamda ele

almaya çalışıyor. Yarattığı yerleştirmelerde insanın evrimine ve insanın doğadaki varlığının kaotik ve yıkıcı yönlerine dikkat çeken Alper Aydın, insanlığın yaşadığı küresel yok oluşun izlerini takip ederek bizi geleceğin gerçeğine tanık olmaya davet ediyor. Durdurulamaz bir noktaya getirilmiş, eserlerinde geleceğin doğasının bir tezahürünü sunarak güncel üretimlerine halen devam etmektedir.

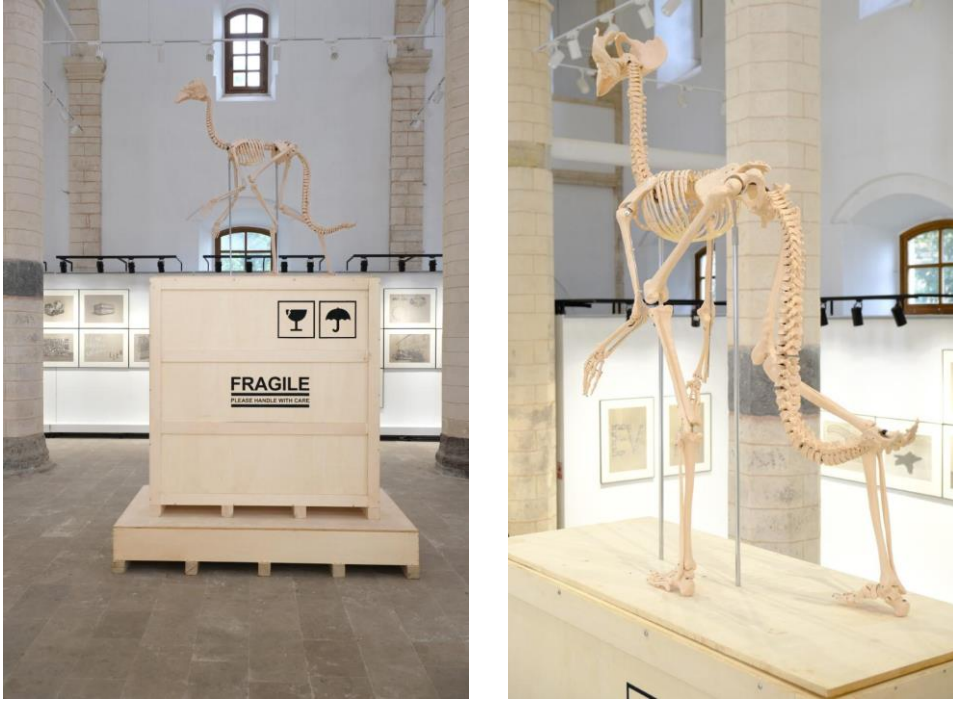


Görsel 91: Alper Aydın, “21. Yüzyıl Kibeleri”,2012, Karada Enstalasyon Sanatı, Kemiklerde Akrilik ve Vernik, Nallıhan, Ankara, Türkiye.(Sanal, 2024).

Aydın'ın (Görsel-91) eserinde rastlantısal bir şekilde Karadeniz sahilinde gezintiye çıkıldığında sanat tarafından bu 10 ayrı Kibele formundaki kemik formu elde edilmiştir. Eserin ilerleyen süreçlerinde iri kıyım bir ineğin kaburgalarına ait olduğuna dair bilgiler sanatçı tarafından bilgi sahibi olunmuştur. Bu kemiklerin varoluş süreci oldukça şaibelidir. Sahilin kenarında bulunmuş kemiklerin oradaki insanlarla iletişime geçilerek öğrenilmiştir. Kemikleri oluşum aşamalarında bulunduğu andan itibaren 2,5 ya da 3 ay önce gerçekleşen bir fırtınada büyük bir sel sonucunda dereler yükselerek, kıyı boyunda ne varsa silip süpürüp denize getirmesi sonucunda, derenin alıp götürdüğü inek bu kıyıya vuran kemikler olduğu açığa çıkmaktadır. Sanatçı kemiğin kendi malzemesinden yararlanarak Bu eserle birlikte Ankara'da ki bir araziye ilk kez müdahalelerde bulunmuştur. Bu müdahalenin oluşum sürecinin en büyük etkisi ve sanatçıyı orada üretim yapmaya iten olgu ise fotoğraftaki fonda uzanan tepelerin 14 bin yıldır bozulmadan duruyor olması sanatçıyı heyecanlandıran en önemli unsurdur denebilir. Ayrıca onlarca ayrı toprak katmanına sahip olmasıdır. Bu toprak katmanları oldukça etkili olmasının nedeni ise katmanlar arasındaki geçişler çıplak gözle algılanabilmektedir. Konum olarak şehre

birkaç kilometre yakınlıkta bulunan bu yeryüzü parçasını çok az insanın biliyor olması ve üstüne üstlük toprak katmanları açısından 14 bin yıllık bir zamanın göstergesi olan bu arazinin dünyada 3. kabul edildiğini öğrenilmesi sanatçı tarafından bu mekâna kısa bir süre için bir müdahalede bulunma sebebi olmuştur. Bu müdahalede 10 ayrı Kibele formunda ki kaburga kemiklerinin sanatçı tarafından çeşitli renklerle boyanarak, estetik bir düzlem içerisinde dizerek, bir yerleştirme oluşturulmuştur.

Kemik dokusuna yapılan müdahaleler oldukça canlı tonlar bu kemikleri inorganik bir yapı haline getirmiş olsa da, gerçekte özü bakımından oluşturulan nesne tabiatın bir parçası olarak yorumlanabilir. Kemiklerin üzerinde renk kullanımları ile birlikte kemiğin formlarının etkisi arttırılmıştır bu bağlamda kemiğin ana malzemesinden doğa içerisinde daha dikkat çekici olduğu söylenebilir. Bu pentür müdahaleleri gerçekte kurgulanan mekan ve pratik kazandığı formlarla ilintili olarak beşeriyetin yaratıldığı günden bu güne kadarki zamanda yarattığı değişimin ve bulunduğu mekan açısından da hiç değişmediğinin bir sembolüdür. Bu bağlamda sanatçı izleyiciyi bu noktada insanların kolektif olarak evrenin gizemlerini anlamaya yönelik çabalarını ifade ederek düşünmeye zorladığı söylenebilir. Bununla birlikte olarak bu maceranın sunucusu, arkeolojik kazılarda çıkartılan Kibele heykellerini incelendiğinde tamamının ya topraktan pişirilerek ya da taştan yontularak yapıldığını görülmektedir. Karşımızda dikilen Kibeleler de doğanın içinden ve üstelik suretleri hiçbir müdahil olma durumu gerçekleşmeden yerinden alınıp aynı şekilde zeminde yerine tekrar yerleştirilmiştir. Bu yerinden alınıp yerine konulmak ila aslında kemiklerin bulunduğu yer olan sahil bir nevi Ankara'daki bu 14 bin yıllık özel alana taşınarak, kemiklere ev sahipliği yapmıştır. Sahilden yoksun bir mekanda denizin kendisinin hediyesi olan bu kemiklerle suyun olmadığı bu toprak katmanları arasında deniz seviyesine metafor olarak çıkarmayı başarmıştır. Yaratılan bu hisle birlikte yerin ortasında oluşturulan yerleştirme odak noktası bulunduğu dağ katmanları kendini tamamlayan büyük bir etki sağladığı söylenebilir. Organik olanın üzeri boyalı müdahalelerle inorganik tonlarla, İnsanın kendi geçmiş yolculuğunu kendine anımsatmaya ve onun aslında doğadan ayrı ele alınamayacağını vurgulamaya çalışılmıştır.



Görsel 92: Alper Aydın, “Fa Mo”, 2023, Plastik insan iskeleti modeli, ahşap, 164 x 140 x 40 cm (iskelet), 217 x 220 x 125 cm (sandık) Taşbaşı Sanat Alanı, Ordu, Türkiye. (Sanal, 2024).

Aydın'ın (Görsel-92) İnsan iskeletinin replikalarıyla hazırlanan, ilk bakışta nesli tükenen bir hayvan türü izlenimi uyandıran iskelet, nakliye kasaları benzeri bir kaidenin üzerine yerleştirilmiştir. Örneğimizin bu gezegendeki yeri ve geleceğine dair post-apokaliptik bir anlatımın vücut bulduğu çalışma, küresel ısınmanın yaşandığı, yaşam alanlarının yok olduğu, ekolojik çeşitliliğin azaldığı, ani ve kaçınılmaz felaketler her yerdedir Homo sapiens'in var olduğu andan bugüne doğa kıyımına ve hayvan türlerini yok etmeye devam ediyor olması bu yapıtın ortaya çıkışında büyük bir soruyu merkezine alır: "İnsanoğlunun bu gezegendeki yeri neresidir?" Her şeyin hâkimiyetini elinde bulundurduğunu düşünen bu varlık üzerine yapılan yapıt, onun aslında doğanın biyolojik bir parçası ve yapı taşlarından biri olduğunu imler ve içinde bulunduğumuz tahribat çağında en başta kimin gözden düşeceğini sorgular. İnsan iskeletlerinin parçalara ayrılıp dönüştüğü hayvan iskeleti, insanın kendinden önce yaşamış ya da gelecekte bedeninin değişimiyle ortaya çıkması muhtemel bir hibrit hayvana aittir. Sanatçının “Fa mo” adlı bu eseri Geçiciliği, oluşumu ve dönüşümü aktarmaktadır.



Görsel 93: Alper Aydın “560.000 Yıl”, 2019, Buluntu Ağaç, Alçı Maymun Heykeli, Yosun, Cam ve Koksiks Kemiği, 145x150x55cm. (Sanal, 2024).

Sanatçının (Görsel-93-94) evinin bulunduğu sahil olan Yason Burnu’nda küresel ısınmanın etkisiyle oluşan seller sonucu akıp gelen ve yaşam döngüsünü tamamlamış olan ağacın gövdesine yerleştirilen fanus, ufak bir ekosistemin yer aldığı bitki topluluğu ve bir insanın kuyruk sokumu kemiği olan koksiksi içinde barındırır.



Görsel 94: Alper Aydın “560.000 Yıl”, 2019, Detay. (Sanal, 2024).

Vücutun doğada en son yok olan parçası sayılan koksiks, yeniden yaratılış, mitolojilerinde insanı tekrar yaratmayı mümkün kıldığına inanılan kemiktir. Yerleştirmenin odağında yer alan fanus içindeki maymun heykeli, insanın dünya üzerindeki başlangıcını temsil ediyor. Heykelin etkisiz seyirciliği, doğanın ölüm-yaşam ya da başlangıç-bitiş döngüsünde insan faktörünün tartışmasız olduğunu ve beklenen hazin sondaki çaresizliği düşünceli bakışlarla hatırlatmaktadır.

3.2.4. Sedat Ayhan'ın Eserlerinde Kemik Nesnesinin İncelenmesi

1987 doğumlu sanatçı Sedat Ayhan sanatsal üretimlerini İzmir'de sürdürmektedir. Sedat Ayhan, simgesel düzenin kurucu öncülüğünden kaçmayı hedeflemektedir. Kullandığı bilinçten yoksun ve hastalıklı figürler, öznenin yer alacağı olası aşırılık öncesi sürecin simgesidir. Bu edimle gizli kalmış ve zaten orada olan bir bilinçdışını açığa vurmaktan çok, bilinç dışı üretmeye çalışmaktır. Figürler üzerinde oluşturulan deforme ve kayma şeklindeki tekrarlanan hareketler gerçekle ıskalanan karşılaşmanın görsel karşılığı olarak işlerinde yön bulmaktadır. Ayhan kişisel ve karma sergilerle çağdaş sanat çalışmalarıyla görünür olmaya günümüzde halen devam etmektedir. İşleri genel bağlamda sıradan gerçekliğin fantezi alegorisini sürrealist metodoloji ve groteske yönelik bir mizah aracılığıyla sunmaktadır. Tarihten ilham alan sanatçı çok figürlü resim geleneğini soyutlamanın temel bileşenleriyle eserlerine bir araya getiren sanatçı, figüratif formun olanaklarını zorlayarak görüneye dair yeni algısal problemler üretmeyi hedeflemektedir. İçgüdüsel jestler ve plansız biçimlendirme yöntemiyle şekillenen kompozisyonları sanatçının üretim pratiğini oluşturarak arttırmaktadır. Sanatçı teorik okumalarla yoğun biçimde desteklediği içgüdüsel çalışma yöntemini kullanarak bireyin özneye dönüşme serüvenini araştırmaktadır. Bu bağlamda Freud'un Totem ve Tabu'sunda geçen ilksel klan ve baba mitinin psikosomatik sonuçlarını sürrealist metodolojiyle incelerken biçim olarak karikatürleştirme ve yabancılaştırma etkileriyle groteske yönelen işler ortaya koymaktadır.

Sedat Ayhan'ın (Görsel-95) "Ateşi çalan Prometheus" adlı eserinde resmin en sol alt köşesinde yerde yatar pozisyonda konumlanan bir kafatası görülmektedir, Katasının hemen sol üst kısmından başlayarak sağa doğru sıralanan irili ufaklı beş

maymun görülmektedir. Baştan üçüncü mavi renkteki maymunun kafasının hemen üzerinde kırmızı bir yılan imgesi görülmektedir. Dördüncü maymun sol elinde bir şey göstererek betimlenmiştir. En sağ kısımda bulunan kahverengi renk maymunun sol elinde ise bir mısırı ağzına götürdüğü görülmektedir. Arka planda ise mekânsal olarak ormanlık bir alanın tasviri görülmektedir. Resmin iç yapısına bakıldığında Ayhan, politik ve ekolojik kavramlarını merkeze alarak, çevreye ilişkin tekno merkezci ütopiyaların meşruluğunu sorguladığı kullandığı mekânsallık bağlamında yorumlanabilir. Eserde çeşitli maymunların yan yana dizilimi geleneksel çok figürlü anlatılarından esinlendiği noktasında yorumlanabilir.



Görsel 95:Sedat Ayhan, “Ateşi Çalan Prometheus”, 2022, TÜYB, 115x125 cm.
(Sanatçı Kişisel Arşiv)

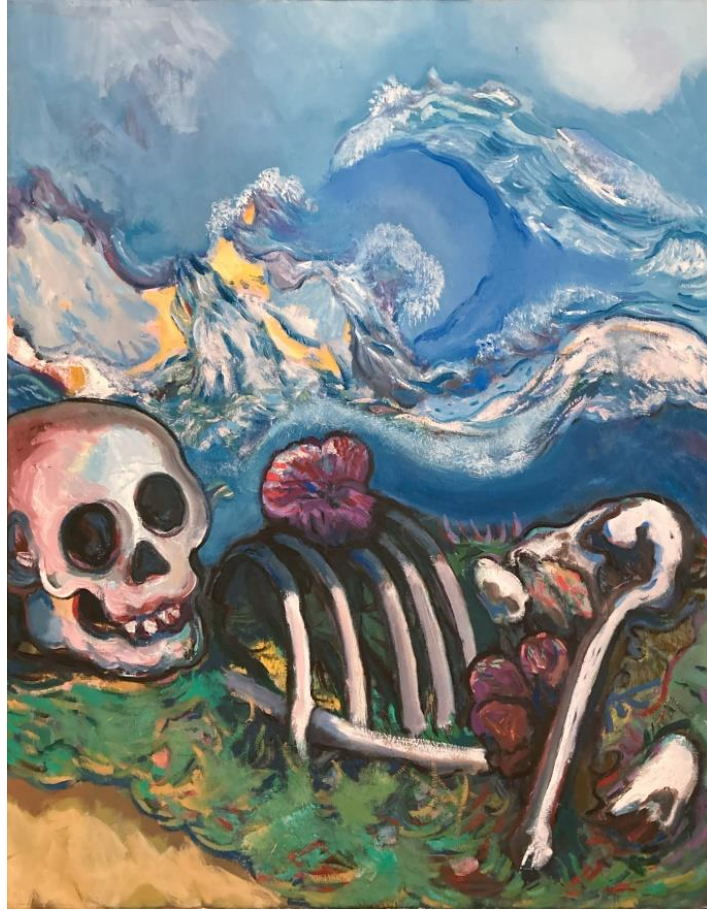
Geçmişte çeşitli kültürel değerler ve olgular diziliminde kafatası imgesi sanatta çeşitli yer ve yön edinimleriyle kendine alan bulmuştur. Bu bağlamda sanatçının kullandığı kafatası imgesini yapıbozuma uğratarak tarihsel anıtsallığın yerine sırnaşık bir çöküşün gerçekliğini tedarik etmeye çalıştığı söylenebilir.

Ayhan’ın arka planda kullanmış olduğu ağaçlarla doğanın gerçekliğinin yadsınamaz ilkeleğiyle kaynaşan doğaçlama sahneler yaratarak, doğa-toplum-insan

asimetrisini vurgulayarak kazandırdığı soyutlamacı ve jestsel bir pratiğiyle izleyiciyi imgeler üzerinde düşündürmeye başvurmaktadır. Figürlerindeki formun olanaklarını zorlayarak görüneye dair yeni algısal problemler üretmeyi hedeflemekte olan sanatçı “Oda Arkadaşı” adlı sergisinde yer alan ilgili eseriyle söylencelerden faydalanarak bir serinin parçası haline getirdiği bu çalışmasında kamusal olanı kişisel bağlamda sorgulamakta denebilir.

Üretiminde sürrealist bir yaklaşımla işlenmiştir. Genel yapıda fantazmatik bir evrende oluşturan sanatçı arzu ve yasa gibi çatışkıda olan kavramları ele alarak öznenin dönüştürülme tarihinde aldığı rol ve kapsamda, yasayı tekinsizlik olgusuyla yeniden pratik kazandırarak işlediği şekilde yorumlanabilir. Sanatçının resminde görüntüyü tasdik ederken düşünce süreçlerinin devreye girmesi o görüntünün temsilini oluşturma edimine doğrudan etki ettiği söylenebilir. Dünyayı anlam dizgeleri üzerinden gerçekleyen Ayhan, bu tasdik mekanizmasının işlevine yönelik yaşadığı kırılmalar eserinde yeniden düşünme ve anlamlandırma pratiğine dönüştüğü söylenebilir. Biçimsel olarak anlaşılması pek de kolay olmayan bu eser kendi ifade çeşitliliklerini içinde taşıyan formlar oluşturmakta olup sanatçının kullandığı teknik bağlamında özgünlüğüne vurgu yapılabilir. Eserin yapısökümünde ise Toplumsal sözleşmeyle oluşturulan egemen gücün faydacı uygulamaları terk ettiğinde oluşabilecek yıkım ve psikotik sonuçlar kafatası imgesi üzerinden bir devinim yakaladığı şekilde yorumlanabilir.

Sedat Ayhan’ın (Görsel-96) “ Büyük Dalganın Önünde” adlı eserinde resmin en solunda bir kurukafa imgesi görülmektedir. Eserinde merkezinde konumlanan iskeletin göğüs kafesi yatay bir şekilde konumlanıp üzerinde bir kırmızı canlı bir çiçek görülmektedir. Eserin en soluna bakıldığında kemik yığınları görülmektedir. Eser zemin olarak toprak, çim vs. bir doğa alanına oturtulduğu söylenebilir. Arkada bulunan mavi okyanusu andıran dalgaların boyu resme hareket ve hız kazandırdığı söylenebilir. “*İzole Olmak İşlerimin Şekillenme Hızını Artırıyor*” diye yaratımlarını ifade eden sanatçı burada kemik olgusunun içyapısındaki yalnızlığa ve yalıtılmışlığa bir gönderme yaptığı düşünülebilir. Temsil edilen bu kurmacanın bütünü iyi ve kötü olarak bir dikotomi oluşturmaktadır.



Görsel 96: Sedat Ayhan “Büyük Dalganın Önünde”, 2021, TÜYB, 70x90 cm. (Sanatçı Kişisel Arşiv)

Ayhan, Üretimlerinde imgelerin iletişime sunulduğu, okunabilecek kelimelerden yoksun, özgül bir havuz oluşturmaktadır. Bu örtük düzey fiziksel olarak, resim yapma yoluyla deneysel alanlara dönüşen çalışmalarında eser- seyirci bağlamında da süreç içerisinde bir deneyle ilgili olma durumunu açığa çıkardığı söylenebilir. Geçmişle gelecek arasında özgün ve canlılık yaratan bu çalışma dünyaya dair kolektif bilincin görsel dönüşümleri üzerine izleyeni düşünmeye teşvik ettiği söylenebilir.

Ayhan, üretimlerinde kolektif arketiplerin paketlenmiş anlamlarının günümüz anlam dizgesine etkisine odaklanarak ufak müdahalelerle, yaptığı görsel teşhislerin kullandığı imgeler sonucunda değişim ve dönüşümleriyle ilgili pratikler geliştirmeye devam ettiği söylenebilir.



Görsel 97: Sedat Ayhan, “Neşeli Otokrat”,2023, TÜYB, 155x180 cm. (Sanatçı Kişisel Arşiv)

Sedat Ayhan'ın (Görsel-97) “ Neşeli Otokrat” adlı eserinde resmin solunda solda atın üzerinde bir iskelet görülmektedir. Kafası bedeninden ayrılmış olan bu iskeletin kafatası sol elinde bulundurduğu kılıçta asılı bir şekilde durmaktadır. İskeletin hemen alt kısmında kılıcın altında görülen yeşil tonlarda bir insan kafası havada asılı bir şekilde durduğu görülmektedir. Resmin sağına doğru ilerledikçe mavi ve açık pembe tonlarının hakim olduğu koşar vaziyette sanki yarışircasına bir at figürü görülmektedir. Kompozisyonun geneline hakim olan pembe, mavi ve yeşil renkler sanatçının eserine oldukça canlılık ve hareket kattığı söylenebilir. Ayhan'ın eserindeki tinsel yapıya bakıldığında “Oda Arkadaşı” isimli sergide yer alan bu eserde resimde, iktidarın özneyi inşasına dair fantazmatik bir projeksiyon sunulmaktadır. Geçmişin kahramanlarının epik anlatılarına grotesk bir yaklaşımla, gücün hükmünün geçiciliğini sembolik düzeyde vurgulayarak iskelet ve kemik imajları, otoritenin kitleler üstündeki zamansız baskısını temsil ettiğine dair yorumlanabilir.

Söylencelerin simgesel projeksiyonu insan doğası adına pek çok şey anlatmakta olup, arkaik dönemden bu yana alt kültürler, filolojik bağlantılar, toplumların geride

biraktığı izler konusunda bize ipuçları verdiği söylenebilir. Bu söylencelerin ve destanların gerçekliğin şekillenmesinde oynadığı rol, zihnimizde oluşturduğu kalıplar eserin temel anlam ve açılımlarıdır denebilir. Kemik nesnesi üzerinden inşa edilmiş gösterenleri bozuma uğratarak tekrar sunmaya çalışarak, bu eserde farklı bir disiplinle söylenceleri bir araya getirerek alternatif gerçeklikler üretmek konusunda cazip bir izleyene deneyim yaşattığı söylenebilir.

Ayhan'ın düşünsel süreç bağlamında resmi ele alındığında yarattığı bu kurmacada en gerçekçi gerçekliği yakalamaktan kaçınıp düşünce sürecinin izleme eyleminde devam etmesini amaçlamanın yanında eserde bulunan iskeletle kafatası arasında ya da kafatasıyla insan kafası arasında vb. gibi yeni çelişkiler çıkaracak, resmin içyapısının okunmasından ziyade seyredilmesi için tasarlanmış imgeler ürettiği söylenebilir. Metinsellik ve resim arasındaki ilişkinin muğlaklaştığı, herhangi bir yönlendirme olmadan izlendiğinde meselenin kavramlaştığı dizgelerle bütünde atmosferin verdiği hissiyatı izleyiciye aktarmayı hedeflediği söylenebilir. Kemik imgesindeki çağrışımların sanatçıyı olasılıklar üzerine yönlendirdiği bu bağlamda resminde daha belirgin hâle gelen formlarla tematik bağlantılar kurduğu söylenebilir.

3.1.5. Ufuk Muslu'nun Eserlerinde Kemik Nesnesinin İncelenmesi

Ardahan'da doğan sanatçı çeşitli kişisel ve karma sergilerde güncel olarak yer almaktadır. Doktora eğitimine devam eden sanatçı, akademik hayatı ve üretimlerini Gebze'deki resim atölyesinde halen sürdürmektedir.

Muslu'nun son dönem çalışmalarındaki sanat anlayışını şu şekilde ilerletmektedir; Akış halindeki deneyim alanında edindiği izlenimleri; portreler, otoportreler, figürler, imgenin sığındığı mekânsal geçişlerdeki soyutlukları ve amorf yapıları tuvale aktarmaktadır. Yapıtlarında insan yaşamının mekanikleşmesine, her şeyin metalaşmaya ve dijitalleşmeye doğru sürüklenmesine, çok sayıda imitasyonun, inovasyonun, simülasyonun, reproduksiyonun, piyasalaşmanın, sanal mekânın doğmasına ve olağanlaşmasına karşı bir duyarlılık geliştirmeye çalışır. Bu duyarlılığın tek sınırı sanatsal imge üretimini gerçekleştirmektir. Yapıtlarında genel olarak tuval resmi tekniğini kullanan sanatçı, klasik tuval resmi yanı sıra karakalem desen, kâğıt üzerine karışık teknik çalışmalar yaratmaktadır.



Görsel 98: Ufuk Muslu, “Beni Sev Ya da Öl”, 2023, Kağıt Üzerine Kuruboya, 240x150cm
(Sanatçı Kişisel Arşiv)

Ufuk Muslu'nun (Görsel-98) “Beni sev ya da öl” adlı eserinin üretim sürecinde kendi geleneklerinin özünden ilham alarak gerçek kavramı konusunda kavramsal yönde bir evrimleşme söz konusu olduğu söylenebilir. Sanatçı, yaşadığı çağın getirdikleriyle, döneminden beslenerek işler üretmeye devam ederek kendi bireyselliğine ve varoluşuna yönelik öz kodlarına inme arayışı ve çabası yaşamaktadır. Resimde bu kodlar kurmuş olduğu geleneksel tavrı ve ifade ettiği imgeler ve günümüz çağının güncel bilgileri anların kesitlerini aktarmaktadır. Bu bağlamda kullandığı argümanların kaynaklarını sanattan alarak eserini bir yüzeyde ifade etme ihtiyacı doğmuştur. Bu eserde resmin içyapısını oluşturan doğaya dönüş, gerçekte tinselliğin yok oluşu, kendi benlik sürecinin var oluşları ile bir arayış içinde olduğu süreçlerdeki işaretleri barındırmaktadır. Resmin merkezinde atın üzerinde konumlanan kemik imgesinin değerlendirmesi yaşadığı toplumsal coğrafyada bu tarz kemik imgelerini görerek büyümesinin etkisi ve kodlarını yansıttığı şeklinde

değerlendirilebilir. Kendi yaşamında kemik imgeleriyle ilgilenen sanatçı gerçeğin kavramsal boyutuyla ilgili yoğunlaştığı bir süreçten geçerek insanın yaşadığı çeşitli dönemsel deneyimleri içinde bulunduğu çağlarla birlikte, bu deneyimlerden ne aldığını keşfetme sürecinde olup her sanatçı gibi, kendi benliğine ve varoluşuna yönelik derin bir arayış içinde olduğu söylenebilir. Bu arayış, sanatçıyı kendi özünün kodlarına inmeye teşvik ettiği söylenebilir. Eserin genel çorak atmosferi doğaya dönüşü temsili olup tinselliğin yok oluşu kendi benlik sürecinin var oluş sürecindeki işaretleri barındırmakta olduğu söylenebilir. Eserde yer alan at figürü sanatçının geçmişinde olan tanıdık aşına olduğu bir figür olup kültürel değer ve kodlarını aktardığı söylenebilir. Bu bağlamda geçmişten bu yana evrende bir yolculuk oluşturmayı sağlayarak ifade yönteminde bireysel bir kurgudan ziyade hem toplumsal hem de kendi benlik süreçlerini mikro ve makro sonsuzluk kavramlarıyla aktarmaktadır. Atın üzerinde bulunan aslında kendi olan iskelet figürüyle betimleyerek kemik imgesiyle kimliksizleştirme eylemi güderek kesin ve net olmayan bir ifade biçimi ortaya koymaktadır. İçinde bulunduğu siyasal, toplumsal, ekonomik her türlü ilişkilerin yaratmış olduğu içindeki tepkileri bir imaj haliyle ortaya koymakta olduğu denebilir. İskeletin üzerindeki kıyafeti günümüz çağına yönelik popüler imgelerdir. Ayakkabının kullanımı çağımızda yaşamış olan ya da gerçekleşmiş olan bir kompozisyon aktarımıdır. İskelet figürünün eserdeki kullanımı metaya yönelik bilimselliğin araştırmaların yoğunlukta olup fazlaca manipülatif ve giderek metaya yönelerek insanların tinselliğinin kaybolması şeklinde yorumlanabilir. Bu bağlamda, sanatçının kişisel ve varoluşsal keşiflerine odaklanan, geleneksel sanat anlayışlarından ayrılan ve özgün bir ifade arayışı içinde olduğunu anlaşılmaktadır.

Sanatçının tutkularını oluşturan alt benliklerinde yatan süreçler ve bulunduğu ortam içerisindeki izlenim çeşitleridir. Bu edinimler sanatçının duygusal yönünü oluşturarak bulunduğu coğrafyaya ait kodları kullandığı mekan arayışlarındaki ifadeleri bu şekilde açığa çıkarttığı söylenebilir. Kemik imgesinin kullanımı altında yatan bir takım nedenlerin sanatçının yaşadığı coğrafyada karşılaştığı kemiklerin, mezarlıklarda vs. gibi kültürel yapının ya da oradaki sosyolojinin yaratmış olduğu bir takım olguların kaynağından dolayı kemiğe dayalı bambaşka bir izlenim edinip orada

yaşamış olan canlıların sonsuzluğa yönelik bir ifade biçimi olarakta kullanmaktadır. Bu bağlamda kemik imgesini yaşamış geçirmiş ve devam eder durumda bir sonsuzluk simgesi olarak seyircisine sunmaktadır.

Mağarada ki el izleyenler gibi antik el izlerinin varlığı, aslında insanların “Ben de buradaydım” deme arzusunun kayıtlara dönüşmesi sanatçının eserleri bağlamında kendini düzenlemektedir. Bu ifade, çağda yaşadığımız sanatın doğasını sorguladığımız “sanat nedir” sorusu bağlamında bir perspektif sunmaktadır. Böyle bir soruyu cevaplamak, bilimsel bir yaklaşımdan ziyade daha çok matematiksel sebep-sonuç ilişkileri üzerine düşünceleri üzerine odaklanan sanatçı, kendi sanat yolculuğunun başlangıç noktalarını bu bağlamda eserlerine aktararak ve şu an üretim süreçlerini bu şekilde netlik kazandırmaktadır. Akademik eğitimi ve edindiği bilgi birikimiyle sorgulamaları daha bilinçli bir şekilde yapmaya çalışarak eserleri referans noktalarıyla desteklenen bir durum haline gelmiştir. Sanatçı bu düzlemde metin, sanat anlayışını ve sanatın bireysel ve toplumsal arka planlarını daha açık bir şekilde ifade etmeye çalışmaktadır.

Eserde kullanılan merkezde yer alan at figürünün kullanımı sanatçının çocukluk anlarında belleğinde kalan yol arkadaşı, bir bağ oluşturmaktadır. Bu bağlamda aşamadığı yolculukları, kavram ve konuları birçok psikolojik süreçler doğrultusunda ki yaşadığı olumsuzları da ifade etmektedir. Eserin üst kısmında yer alan kadın figürleri, havada asılı bir şekilde konumlanmaktadır. Esere göre sağ üstte yer alan kadın figürünün yüz ifadesi öfkeli, sol üstte yer alan kadın figürünün yüz ifadesi ise daha sakin bir şekilde betimlenmiştir. Bu bağlamda sanatçı kadın erkek ilişkilerinde yaşamış olduğu sorunlarla ilgili sağ üstte yer alan figürün kızgınlık ifadesiyle aktarmaya çalışarak aynı zamanda ata erkil toplumun yaratmış olduğu kodları yeni bir kodla kadın figürlerinin yüz ifadelerine aktararak ifade etmektedir. Sanatçının yaşadığı kırılma noktalarını ifade eden bu eser kendi duygusal süreçlerinin yön bulma hali ve bu konularla ilgili mücadele hali denebilir. Figürlerin konumlandırılmasındaki havada asılı gibi rahat pozisyonlarıyla da bunlara yönelik bilişsel bakış açısı geliştirerek şematik yönlerini ele alarak yaşam içerisinde var olurken çözümlenmeye çalıştığı konular üzerine sorumluluk üstlenmekte olduğu söylenebilir. Resme görse sol üstte bulunan kadın figüründe yer alan kollarındaki

dövmeler günümüze dair popülerliğin oluşumundaki imgeler ve gösteri toplumunun da yaratmış olduğu bir ifade biçimi olarak ifade edilebilir. Eserde atın üzerinde konumlanan iskelet figürünün resme göre sağ elin havada ve işaret parmağının yukarıyı işaret etmesi tamimiyle aşmaya çalıştığımız toplumsal konulara yönelik travmatik psikolojik ya da ruhsal olan durumlarla ilgili ifadelere dikkat çekmektedir.



Görsel 99. Ufuk Muslu, “İzleyenin Güncesi”, 2024, TÜYB, 80x120cm. (Sanatçı Kişisel Arşiv)

Sanatçının (Görsel-99) “İzleyenin Güncesi” adlı çalışmasında resmin merkezinde doğanın içerisinde bir kadın figürünü ağacın üzerinde yüzüstü yatar şekilde konumlandırmıştır. Figür çıplak bir şekilde uzanarak görülüp ağaçtan sarkan bacağına üzerinde bir dövme görülmektedir. Simgesel anlamda bakıldığında sanatçının günümüze dair bir bakış açısı bir güncellik yarattığı şeklinde yorumlanabilir. Figürün hemen arkasında resmin sağ üst köşesinde bulunan bedeni insan kafa kısmı bir iskelet kafatası imgesinden oluşan bir figür oldukça dikkat çekmektedir. Bir ağacın arkasına saklanarak kadın figürünü gizlice izleme halindedir. Bu bağlamda toplumun o dogmatik olan yapının ve toplumsal sosyolojik yapısının yüklemiş olduğu bireylerdeki baskının açığa çıkması olarak görülebilir. Bu güzel olanı izleme yaşamış olunan coğrafyadaki, Orta Doğu’daki süreçlerde ya da batıdaki buradaki o gözlerin örtüklüğün ve rahatsız edici durumu izleyende dikizleme düşüncesi oluşturmakta olup sanatçı tarafından burada kişilerin kendileri tarafından

sorgulanmasını amaçlamaktadır. Yani bu bakışlar günümüz süreçlerinde yer alan güzeli izlenebilir gözlerin üzerinde olma durumunun yarattığı olumsuz sonuçlarına karşı bir tepki yaratarak bilinç düzeyini arttırarak toplumda yerleşen sosyolojik ve dogmatik cinsel çürüme kavramlarına değinmekte olduğu söylenebilir. Sanatçı, burada kadın ve erkeğin toplumda rahatça hareket edememe durumlarını, toplumda temas algısının farklı kırılma noktalarını, bir kadına gerçekten aşkla masum duygularla bakılablmesinin de farklı yönle çekilerek bunun aslında sadece dikizleme olgusu yaratmadığı, bu tabuların yıkılması gerektiğini ve kendisinin de muzdarip olduğu noktaları kendi üslubuyla seyirciye iletmektedir. Toplumun kendi içinde yarattığı bu linç girişimlerinin alt katmanlarını yeniden analiz ederek farklı bir perspektifle sunmaktadır. Sanatçının oldukça hassasiyet duyduğu bu konu bağlamında insanın güzeli arama bu duygular doğrultusunda kendisini mutlu edebilen ve üretim süreçlerini besleyen bir noktaya vurgu yapmaktadır. Sanatçı bu düşüncel ve toplumun ifade yönelimlerini karşı oradaki bakışın altında yatan durumları irdeleyerek yen bir sunum oluşturmakta olduğu söylenebilir. Sanatçı gerçekte arkada olan figürü önce kendisi olarak betimlemeye çalışsada izleyen konumunda bir röntgenci olarak nitelendirilmesinde ki algıyı iskelet formunu kullanarak kimliksizleştirme yoluna gitmiştir. Bu bağlamda kendisini yeniden ifade etme yollarını aramaktadır. Sanatçı bir yandan kadının erkeğin karşısında şekillenerek kendi kimlik ve benliğini, görünüşünü bakışlar doğrultusunda şekillendirmeye çalışması erkeğin kadın üzerinde yarattığı tahribata da gönderme yaptığı söylenebilir. Toplumda medyatik bir etmende oluşturan bu durumları, önyargıları doğurduğu sonuçları yaratılan tahribattan kendisi de nasibini alan biri olarak bu bakışın sorgulanması gerektiğinin altını çizmektedir. Bu bağlamda sosyolojik yapımızla birlikte bu süreçlerin tekrardan incelenmesi bunun üzerine toplumda bir bilinçlenmeye gidilme durumu ve disipline olma durumunun bir güncelleme ve yol alması gerektiğiyle ilgili değerlendirmeler yaparak tekrardan gözden geçirilerek ekonomik, sosyal ve siyasal gibi yapıların yeniden kavramlar üzerine aslında ne kadar çok ihtiyacımız olduğunu göstermeye çalışmaktadır. Özetle sanatçı ormanlık alanda bulunan kadın figürü ve erkek kafatası figürünün arasında olan ilişkinin yeniden yorumlanarak değerlendirmesini sağlamayı amaçlayarak izleyenin bakış açısını farklı bir noktaya çekmeye çalışarak yeni bir öngörüye sahip

olmaları gerektiğiyle ilgili daha çok kendi gündelik hayatında yaşamış olduğu süreçleri kapsayarak izlenen kadının seyircisinde duygu ve aşkla bakılması gereken bir durum olarak göstermeye çalışmaktadır. İlk bakışta rahatsız edici olarak algılanan resme bir tinsellik katarak mizahi bir anlam yüklemektedir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

UYGULAMA ÇALIŞMALARI

4.1. Sevcan Gülsoy'un Resimlerinde Kemik İmgesi kullanılarak Yapılan Uygulama Çalışmaları

Günümüzden 65 milyon yıl önce dünyada yer alan ve fosile dönüşerek hala yerini koruyan ve varlığını sürdüren iskeletlerin yaşam sürecini ele alarak doğada dönüşümüyle insanında kemik imgesi gibi yok oluşuna vurgu yapmaktayım. Görsel, sosyal ve psikolojik boyutlarıyla derin bir diyaloga davet ederek gündelik yaşamda karşılaştığımız bu mekânlarda nesnelere ve ilişkilerin yerlerini değiştirerek ya da zaman zaman onları ortadan kaldırarak, bozarak sıklıkla alışılmamış alanlar oluşturarak sanat ve yaşamı iç içe geçmesini sağlamaya çalışmaktayım. Ve bu bağlantı noktasıyla birlikte güvensizliklerimizden arınıp tamamen kendi özümüze dönerek bazen iskelet kemikleri gibi yığılıp kalmayı bazen kafamızı bir doğanın içerisinde dinleyerek düşünmeyi yâda kalkıp koşmaya figürlerimle göndermeler yapmaktayım. Kendimizi gerçekleştirmek için dönüşüme ve devinime ihtiyacımız olduğunu düşündürmek isteyip resimlerimin ana unsuru olan iskeletler üzerinden örtük mesajlar ve kodlar vermekteyim. Bu çalışmalarımın dair yeni okumalar gerçekleştirerek yapıtlarımda varoluşsal mekânı içerisinde vurgulayarak, kullanmış olduğum renklerle yok oluşa bir vurgu oluşturmak için toprak tonlarını kullanarak ve fırça darbeleriyle bulanık bir sahne yaratma içgüdüleriyle devam etmekteyim. Atmosfer kompozisyonumdaki mekânsızlık, figürlerle birleşiminde ekspresyonist bir tavır ortaya koyamaya çalışarak ve dışavurumcu hareketten etkilenmem sonucu duygu ağırlıklı renk ve malzemeyle bu transferi sağlamaktayım. İskeletin çürümeden ya da bozulmadan hemen önceki süreciyle insanları süreksizlik hakkında düşünmesine etki etmeye vurgu yaparak örselenmişliği ve yok oluşa meyilliyle hayatın dönüşüm ve yok oluşundaki zıtlıklara dikkat çekerek yok oluşun kendi içinde geçici doğasını ve ölümü temsil ederek süreç içerisinde askıya alınmış yaşamın ölüm ve ölümle ilgili yok oluş soruları noktasında içimize bakarak yaşamı anlamlandırma noktasında insansı nüfusu barındıran kemiklerin yok olup gitmesi izleyene kendi vücudunun doğası tehdit altında hissettirmesi ve düşündürmesini sağlayarak *“bu hareketsizliğin içinde sıkıştığını, İnsan olduğunu*

hatırla çağrısı yapmaktayım”. Sıkışmış kemik parçalarının birbirleriyle olan dengesi, renklerin kontrastı ve bütünselliğiyle dokularında oluşan yer yer hal değişimi, dönüşüme vurgu yapıp dünyanın içinde ve dışında ölümle iç içe oluştaki gezegendeki yaşamın kırılganlığına bir gönderme yapmaktayım. Bu bağlamda “insan” ve “kemik” imgesinin ortak çağrışımı akla tükenmeyi ve tüketimi getirmektedir. Çalışmalarındaki “insan” ve “kemik” figürlerini iskeletler halinde iç içe vererek hızla tüketimle yok olumun yakıcılığını ve toplum farkı gözetmeksizin bu durumun sürekliliğini olgusal bir boyutta yansıtmaya çalışmaktayım. Bu bağlamda Gülsoy, Çağdaş Sanat Nesnesinde geçmişten günümüze kemik imgesi ile bağ kurarak, kavramsal çerçevede resimlerine yansıtmayı hedeflemektedir. Buraya kadar ki yapılan açıklamaların sonunda Sevcan Gülsoy’a ait eser örneklerinde kemik imgesi incelenirken; ilk olarak ön yapı, ardından ise arka yapı analiz edilecektir.

4.1.1. Girdap



Görsel 100: Sevcan Gülsoy, “Girdap”, 2020,TÜYB,100x100 cm.(Sevcan Gülsoy Kişisel Arşivi).

“Girdap” isimli çalışma (Görsel-100) 100x100 cm boyutunda tuval üzerine yağlıboya tekniği ile uygulanmış bir eserdir. İlgi çalışmaya açık kompozisyon hâkim olduğu görülmektedir. Eserin merkezinde yer alan üst üste birçok kemik ve iskelet kafatasının kurulumu yığın olarak görülmektedir. Bu kesitler soldan sağa doğru ele alınacak olursa 1. Kesitte kafatasının ele alınıp durağan bir şekilde kafatası bize doğru yan açıyla yönelip etrafındaki parçalar ve kemiklerle iç içe geçerek bir zincir mekanizması oluşturmuştur. İskeletin üzerinde yer alan lekeler ve renk tonunun ölü tonlarda kahverengi ölü yeşillerin kullanımı çürümeden ya da bozulmadan hemen önceki sürecini yansıtmayı hedeflemektedir. Bu bağlamda sanatçı insanları süreksizlik hakkında düşünmesine etki etmeye vurgu yaparak örselenmişliği ve yok oluşa meyilleriyle hayatın dönüşüm ve yok oluşundaki zıtlığa gönderme yapmaktadır. Eserin sol üstünde bulunan kemiklerin iç içe geçerek soyut bir anlama doğru yol açtığı vurgulanmaktadır. Daha sıcak tonlardan daha soğuk tonlara bir zincir oluşturan iskeletler güçlü bir görünümün ardında topografya etkileri de görülerek eserde bulunan daha espaslı alanlarla boşluğu simgeleyerek kimi zaman rengi ve verdiği hissiyat ile soyut bir düzlemde bütünü oluşturup kontrole ve dayanıklılığa gönderme yapılmaktadır. Resmin en sağ alt kısmında bulunan taş kaidenin üzerinde yer alan kemiklerin yuvarlak bir formun içinde birleştiği ve bu formlar devrik bir bütün ile bir anlam oluşturarak alt ve üst bölgede bulunan kemik dokularıyla gerçek yolculuğu temsil ederek yok oluşun yıkıcı gücüne bir gönderme yaptığı söylenebilir. Resmin merkezine yerleştirilmiş kafatası imgesi, kompozisyonun tam ortasında konumlandırılmasıyla, insanlığa yıkıntı altında kalma konusunda yapılan bir ikazı simgelediği söylenebilir. Bu bağlamda durağan görüntünün sağladığı hareketsiz bakışın, merkezde duran kafatası imgesine odaklanması yoluyla, ‘sonlu bir yaşam’ a dikkat çekilmektedir. “ *Bu hareketsizliğin içinde sıkıştığını, İnsan olduğunu hatırla*” sözleri bağlamında, bir uyarı niteliği taşıdığı söylenebilir. Dikey ve Yatay konumlandırılmış kurgu olarak daha özgür konumlandırılan çorak otlar ve çürüyen odun parçaları yaşamın geçiciliğine ve ölümün kaçınılmaz bir son olduğuna gönderme olduğu söylenebilir. Resmin tinsel yapısı ele alındığında, ölüm sonrasında bedende meydana gelen çürüme ve yok olma, parçalanma durumunu gözler önüne sererek yaşam ve yok oluşun kendi içinde geçici doğasını ve ölümü temsil edip askıya alınmış yaşamın ölüm ve ölümle ilgili yok oluş

soruları noktasında izlenen ve izleyici arasındaki anlamlandırma noktasında insansı nüfusu barındıran kemiklerin yok olup gitmesi, izleyene kendi vücudunun doğası tehdit altında hissettirmesi ve düşündürmesi bağlamında bir gönderme yapılmaktadır.

4.1.2. Aramızda Dinazor



Görsel 101: Sevcan Gülsoy, “Aramızda Dinazor”, 2020, TÜYB, 100x100 cm.(Sevcan Gülsoy Kişisel Arşivi).

“Aramızda Dinazor” adlı çalışmada (Görsel-101) kemik nesnesi bağlamında incelenecek bir diğer eserdir. Resmin odağı olan büyük formlu dinazor iskeleti kafatası ana merkezde bulunup tuvalin üst kısımlarına doğru kemiklerinin devamı yığılı bir şekilde konumlanmaktadır. Arka alanda hava perspektifine yer verilerek kemikleri sarmalayan bir denge söz konusudur. Görsele bakıldığında, Sıkışmış birbiri içerisine geçen kemik parçalarının birbiriyle olan dengesi, renklerin kontrastı ve bütünselliğiyle dokularında oluşan yer yer hal değişimi, dönüşüme vurgu yapıp dünyanın içinde ve dışında ölümle iç içe oluşa gezegendeki yaşamın kırılğanlığına bir gönderme yapılmaktadır. Resmin odağında bulunan adeta geniş bir tarla ya da boş

bir arazinin üzerine çakılmışçasına duran kafatası oldukça büyük omurga kemikleri ise odağın çevresi etrafında yayılan bu iskelet dünyanın tamda ortasına düşen koca bir metaforu yansıtmaktadır. Kompozisyonun hemen alt kısmında bulunan sarı otlar ise yok oluş ve kuraklığa vurgu yapmaktadır. Resmin sol alt köşesindeki pembe tonları ise ölümle yaşam arasındaki tezatlıklar arasında bir uyum bir umudu sağlamaya gönderme yaptığı söylenebilir. Hemen Dinazor iskeletinin sağ baş kısmında bulunan koyu mavilikler ve beyazın kullanımı ise zamanın hızı ve yaşama aralarında birbiri arasındaki sirkülasyonlara vurgu yapmayı hedeflemektedir. Gülsoy'un bu çalışmasındaki "Aramızda Dinazor" adlı eserinde bu bağlamda yaşam ve ölüm arasındaki o ince çizgiyi varoluş, yok oluş ve simülasyon gibi konuları ele aldığı söylenebilmektedir.

4.1.3. Dirençsiz Bir Yer



Görsel 102: Sevcan Gülsoy, "Dirençsiz Bir Yer", 2020, TÜYB, 100x100 cm.(Sevcan Gülsoy Kişisel Arşivi)

Gülsoy'un "Dirençsiz Bir Yer"(Görsel-102) adlı işi tuval üzerine yağlı müdahaleler olup esere bakıldığında açık kompozisyon olarak konumlanmıştır. Eserin en arkasında bulunan ağaçlar, resmin solunda bulunan ağaç gövdesi ve sağ kısmında sarkan sarmaşık dallar mekân kurgusu olarak bir orman olduğu söylenebilir. Resmin ana merkezinde bulunan bir iskelet kafatası bulunmaktadır. Ormanın içerisinde yerde konumlanmaktadır. Kemiğin üzerinde bulunan kahveler ölü sarılar ve kemik tonları ıssızlığı, yok oluşu temsil etmektedir. Renklerin kuraklığı ölümü hatırlatmak için bir vurgu olduğu söylenebilir. Eserde kafatasının hemen sağ altında bulunmaktadır.

Resmin içyapısına gelindiğinde, Ağaçların ve dalların iç içe geçmesi, alandaki atmosferik yapı sanatçının vurgusunda doğada çok ince bir çizgi, bir boşluk, dirençsiz bir yer bulup buradan hayata girebilmeye ve ölümlü yaşam arasındaki nüanslara gönderme yaptığı söylenebilmektedir.

3.1.4.Mesafe



Görsel 103: Sevcan Gülsoy, "Mesafe", 2022, TÜYB, 120x130 cm.(Sevcan Gülsoy Kişisel Arşivi).

“Mesafe” (Görsel-103) adlı çalışmada teknik olarak sanatçı tuval üzerine yağlıboya ile müdahalelerde bulunarak çalışmıştır. Eserin odak noktasında resmi kaplayan orta kısmında büyük koşan bir at iskeleti ve üzerinde iskelet bir figür bulunmaktadır. At iskeletinin üzerinde konumlanan, iki eli ile sarılarak at iskeletini sıkı sıkı sarmış ve adeta atı daha hızlı koşmak için pozisyon aldığı görülmektedir. Sanatçı bu yarış halinde bulunan iki iskelet figürünün hayatın içerisinde yetişme, yer edinme ya da var olma duygularımızla ilgili olduğunu vurgulayarak yaşamın kendi hız ve sürekliliğine dikkat çekmekte olduğu söylenebilir. Bu hız ve süreklilik eyleminin kendi içerisinde yaratmış olduğu toplumsal patlama ve kendi içerisindeki bastırdıkları arasında soğukkanlılığı uçurumun un yarattığı sarsıntının açığa çıkardığı sirkülasyonu kemik olgusuyla ortaya koymaktadır. Toplumsal değişimlerin sonucunda uzam kavrayışı ve dolayısıyla toplumsal günlük yaşamdaki hız algısı değişime uğramıştır. Çağın yakalama, kovalama ve kaçma eğilimlerinden doğan yarış olgusu sanatta kullanılan yarış halinde bulunan iskelet at ve iskelet insan figürü üzerinden disiplinlerarası ilişkiler kurularak oluşan algılar iç içe aktarılmaya çalışılmıştır. Sanatçı bu çalışmasında seyircinin kendi kimliğini sorgulamaya davet etmektedir. Eserde yer alan sarı, kırmızı, açık mavi, kahve, kırmızı tonları atmosferik bir alan yaratarak sanki bir gökyüzü bulutunun içerisinde geçerken gibi bir his yarattığı söylenebilir. Buda işin kendi içindeki hızın yüksekliğini vurgulamaktadır.

Gülsoy, Doğası değişen ve yeni düzeninde yaşayan izleyiciler için geçmiş ve şimdiki hızlarındaki yargılarıyla “doğayı” anlamak için durup bir dinlenmenin yanında hayatın içerisindeki çeşitli sorunları düşündürmeyi hedeflemektedir. Bu düşünceler bize kendi zamanımızda ortaya çıkan bir sürecin anlaşılması konusunda yol gösteren yaklaşımlardır denebilir. Sanatçı burada kemik nesnesiyle göstergebilimsel ve eserin yapısökümleri aracılığıyla izleyende hayatın içerisindeki yüksek hız ve devrimdeki kaygılarında yeni alternatif arayışlar ve bakış açıları geliştirmelerine katkı sağlamaya çalıştığı söylenebilir.

4.1.5. Öteki



Görsel 104: Sevcan Gülsoy, “Öteki”,2022, TÜYB, 100x120 cm.(Sevcan Gülsoy Kişisel Arşivi).

Gülsoy’un “Öteki”(Görsel-104) isimli çalışmasına bakıldığında eser tuval üzerine bir yağlıboya çalışmasıdır. Resim soldan sağa doğru değerlendirilecek olursa sol alt kısımda iki iskeletin birbirine doğru karşılıklı yüzlerinin dönük ve hareket halinde birbirlerine yaklaşmakta olduğu görülmektedir. Bu bağlamda bu iki iskelet figürünün aralarındaki ilişki merak konusu haline geldiği düşünülebilir. Dolayısıyla sanatçı burada kendinin inşasında “öteki” kavramı resimde belirleyici bir durum haline gelmektedir. Bu öteki ortaya çıktığında, iki iskeletin rastlaşmasındaki aralarında olan ilişkiyi asla bilemeyeceğimiz her şeyi birdenbire ele geçiren unsurları doğurabilir. Sanatçı “öteki” kavramıyla bu iki iskeletin aralarındaki bir sırdan bahsettiği düşünülebilir. “Tek bir hakikati barındırmayan yaşam bizden kaçan şeyin bulunduğu yerdir, ve biz ötekinde kendimizden kaçırız”. diye açıklayan sanatçı eserin iskelet metaforlarının alt katmanlarını böylelikle okunulabilir kılmaktadır.

Resmin genelinde atmosferik bir gökyüzü alanı oluşturan kırmızı, mavi, sarı, kahve ve bordo tonlar ise karamsar ve boğucu bir alan yaratarak iskeletlerle bütüncüllük noktasında kendi sonumuzu ötekiyle kendimiz arasında yarattığına dair bir bağlantı kurduğu söylenebilir.

4.1.6. Yerde



Görsel 105: Sevcan Gülsoy, “Yerde”,2020, TÜYB. 80x100 cm.(Sevcan Gülsoy Kişisel Arşivi)

Gülsoy’un “Yerde”(Görsel-105) isimli çalışmasına bakıldığında eser tuval üzeri yağlı müdahale olup kapalı kompozisyon hâkimdir. Resmin en solundan sağına kadar iç içe geçmiş bir sürü iskelet kemikleri yığılı bir şekilde konumlanmaktadır. Birbirini aynı düzlemde takip eden kemik yapıları hayatın içerisinde bulunan düzlem üzerindeki yıkımları aktarmakta olduğu söylenebilir. Eserde en sağda tam ortada ve sol ortada bulunan üç adet dikili taş bulunmaktadır. Bu taşlardan en büyük en sağda bulunup tam ortada ki en küçüğü ve soldaki de orta boyutta olup birbiri arasında üç farklı boyut dizilimi bulunmaktadır. Bu dikili taşlar ölümü hatırlatmayı amaçladığı söylenebilir. Eserin geneline hakim olan kahve ve turuncu tonları kompozisyonun genelindeki atmosferik yapıyı bütünlemeyi amaçlamaktadır. Resmin içyapısına gelindiğinde, Hayatın içerisinde bulunan kuraklığı iç içe geçen yapıları

aktararak kendi içerisinde devinim, dönüşüm ve denge konuları üzerinde düşündürmeyi hedeflemektedir.

Bu bağlamda hayatın içerisinde devrilen takvimlerin günlerin hızla geçtiği artmayıp aksine azaldığı yaşam sürecinin kendi döngüsü içerisindeki ‘Son’ un hazırlandığı ve tükenmenin doğallığı gücün yitilmesi kemik imgesinde somutlaştırılmaya çalışıldığı söylenebilir. İskeletlerin devingenliğinde belirgin bir yavaşlama kendini duyurup genel anlamda durağanlığı koruyor ve sürdürüyor denilebilir. Eserdeki havadaki renksizlik bir yana, bulanıklık ağırlığını ve kapsamını arttırarak, ortamda bir akım sürükleyişi, bir sömürü çarkı dönüşü türü, bir sis oluşturmayı hedefleyen atmosferik yapı kemiklerin kimliksizlikleri ve dağılan yapılar üzerinden “Böl-parçala” devinim ve dönüşümü aktarmayı bu tür değişim ve dönüşümler üzerinden yok oluşla bağdaşır olmasına bir gönderme yaptığı söylenebilmektedir.

4.1.7. Fanus



Görsel 106: Sevcan Gülsoy, “Fanus”,2024, TÜYB, 120x100 cm.(Sevcan Gülsoy Kişisel Arşivi).

Gülsoy'un "Fanus"(Görsel-106) isimli çalışması değerlendirildiğinde eser tuval üzerine yağlıboya ile çalışılmıştır. Eserin merkezinde büyük bir fanusun içerisinde bir iskeletin yer olduğu ilk etapta dikkat çekmektedir. Fanusun içerisinde yer alan bu iskeletin alanın iç yapısının tamamını kapsadığı görülmektedir. Sanatçı burada kısıp kalmaların ve kendi dünyamız içerisindeki sıkışmışlığı aktarmaya çalışmıştır denebilir. Fanusun içerisinde yer alan bitkiler ise kendimize yarattığımız yüzeysel dünyayı süslemeye çalıştığımız ve bu anların içerisinde doluluk boşluk üzerine düşünmeye davet etmektedir. Gülsoy her sanatçı gibi döneminin sosyo kültürel ve psikolojik alt nedenlerinden etkilenmiştir. Yaşadığı çağda sosyal olgular bağlamında gerçekleştirmek zorunda olduğumuz ve kendimizi kalıpladığımız bir akvaryumun içerisine sıkışıp kaldığımız iskelet metaforunu kullanarak aktarmaya çalışmıştır. Eserdeki renkler çoğunlukta pastel tonlarda kullanılmıştır. Yaşamdaki tinsellik konuları üzerine üretim süreçlerinde odaklanan sanatçı, "*zamanın ölümü şimdide yaşamdır*" diyerek yaşamın içerisinde zamanın hızla akıp gittiğine ve yaşamın kendisinin ölümün en büyük kaçınılmaz sonu olduğuna vurgu yapmaktadır. Mekansal olarak değerlendirdiğimizde ise eserin tam karşısında iki büyük mutfak dolabı, solda bir buzdolabı, bir tezgah, bardaklar ve tabaklar görülmektedir. Mekan olarak bir mutfağın tam ortasına yerleştirilen akvaryum, hayattaki barınma ve beslenme ihtiyaçlarımızın iç içeliğine vurgu yaptığı söylenebilir.

3.1.8 Sarmal

Gülsoy'un "Sarmal"(Görsel-107) adlı eseri incelendiğinde eserin solunda yer alan bir hayvan iskeleti ve hemen onun sağ üst kısmında ise ağzını açmış devasa bir hayvan iskeleti daha görülmektedir. Bu iki figür arasındaki ilişkiye bakıldığında resmin iç yapısında deri ve kemikten oluşan bedeni dönüştüren sanatçı, toplumsal baskıların beden üzerindeki bedeni, grotesk bir şekle dönüştürerek şekillendirdiği söylenebilir. Sanatçı, hayvan iskeletlerini etkili bir biçimde ele almaktadır. Bedeni yapıbozuma uğratarak olağan dışı formlar yaratarak kemiksiz görünen dış dünya ile etkileşime giren bu hayvan iskeletlerini bir sınır ve kimlik olarak ortaya koymaktadır.



Görsel 107: Sevcan Gülsoy, “Sarmal”,2021, TÜYB, 100x100 cm. (Sevcan Gülsoy Kişisel Arşivi).

Yüzyıllar boyunca insan, bir taraftan ölümlü olduğu gerçeğiyle diğer taraftan da bu gerçeği kabul edemeyerek yaşamıştır. Bu sebeple de tarihte çağlar boyunca kabullenemeyesiyle asıl olan ve insana mal olan bu gerçekle savaşırken, ölümsüzlüğün ve yaşam içerisindeki kalıcılığın yollarını aramıştır. Sanatçı bu eserinde ölüm gerçeği ve var olma çabası arasındaki ilişkiyi resminde iki hayvan iskeleti sembolüyle aktarmaya çalıştığı söylenebilir.

Mekanın yapısı kullanılan renkler ölü yeşiller, sarımtıraklar, kahveler, ve lacivert tonları resimde bir tekinsizlik yaratmaktadır denebilir.

Hava atmosferindeki renkler özellikle gerçek ile hayalin sınırlarının muğlaklaşması ile ortaya çıkan tekinsiz kaygısı yaratması bakımından önemli olup tekinsiz kavramının sanatta çirkinlik olgusu ile olan ilişkisinin yanı sıra bu kavramı bu çalışma için değerli kılan bir diğer şey, bu kavramın yaşam ve ölüm dürtüleriyle olan ilişkisi ve en önemlisi de tekinsizliğin bu dürtülere bağlanış biçiminin yarattığı alegorik bütünleşmedir. Sanatçı bu işinde yaşam içerisindeki tekinsizlik ve ölüm kavramları üzerine derin sorgulamalar yaptığı ifade edilebilir.

4.1.9.İstila



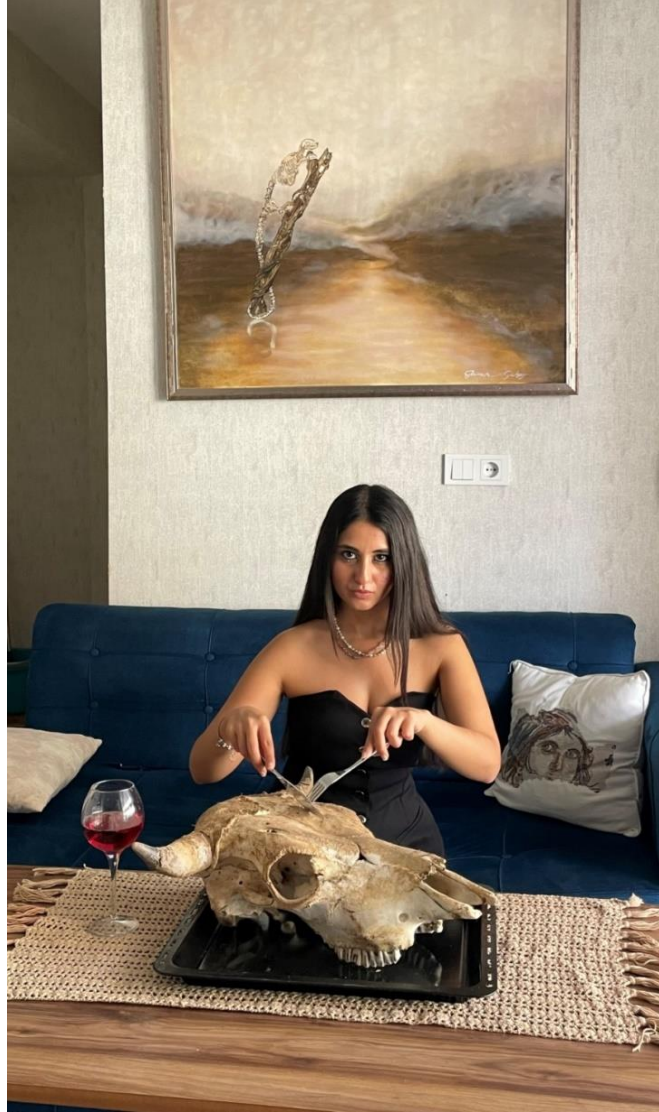
Görsel 108: Sevcan Gülsoy, “İstila”,2024, TÜYB, 120x100 cm.(Sevcan Gülsoy Kişisel Arşivi).

Gülsoy’un “İstila”(Görsel-108) adlı eseri ele alındığında bir tuval çerçevesi üzerine çeşitli yuvarlak bezlerin üzerinde yağlıboya müdahaleleriyle işlenmiş küçük boyutta işleri görülmektedir. Sanatçı parça- bütün ilişkisini kullanarak bu eserini tek bir çatı altında tuval şasesi üzerinde bir araya getirdiği görülmektedir. Eserler kendi başına incelenecek olduğunda sol üstteki ilk işi bir kaburga kemiğidir, hemen yanında sol üst ortada yer alan iskelet kemikleri çorak bir mekan üzerinde konumlanmakta olup, yanında yer alan en sol üst çalışmada ise bir kaburga kemiği, kol ve bacak iskeletlerinden bir yığıntı bulunmaktadır. Sol alt köşede bir ormanlık alanda yerde kemik objeleri bulunarak hemen yanında şasenin üzerinde

konumlanmış yan yana iki adet atmosferik alan ve onların yanında bir kaideye demir ile sabitlenen bir hayvanın iskeleti gövde, kuyruk ve ayakları görülmektedir.

Eserin sağ üst kısmından değerlendirmeye devam edildiğinde kırılmış eski bir ahşap yatağın tam ortasında hayvan iskeleti bulunmakta olup hemen yanında yine bir iskelet kaburgası görülerek, en sağ köşede ise iskelet göğüs kafesinden betimlenen bir sandalyenin tam ortada resmi merkeze aldığı görülmektedir. Eserin sağ alt kısmında ise arazi bir alanda sağlı sollu toprağa çakılmış kemikler görülerek hemen sağ alt ortada bir hayvan iskeletlerinin sırt kemikleri çarpıcı bir şekilde resmedilmiş olup son bezde ise yerde yatan bir hayvan iskeleti görülmektedir. Bu bağlamda işler bütün bir şekilde ele alındığında renk olgusu aynı pastel tonlar ve kahvenin alt tonları arasında kurgulanmıştır. Sanat ve popüler kültür arasındaki sınırları resmin tuvalden çıkmasıyla yenilikçi bir şekilde yakalayan sanatçı bilinen kalıpların dışına çıkarak ahşap şase üzerine yan yana dizilmiş eserleri ile izleyicileri karşılaştıkları görsel karşısında şaşırtmayı amaçladığı söylenebilir. Duygusal yaratımlarıyla eserin bütününe kapsayan belirli anlam ve bütünlük çerçeveleri içerisinde resmin geneline yayılan iskeletler ve kemiklerle yaşam ve ölüm kavramlarını ironik ve gerçekçi biçimde tasvir etmekte ve bu tasviri güzelliğin kırılabilirliği bağlamında yansıtmaya çalıştığı söylenebilir. Kastedilen güzellik tanımı, eserinde işlediği iskelet figürlerinin hemen hemen hepsinin hala hayattalmış gibi teknik olarak estetik ve canlı görünmeleri olduğu söylenebilir. Buna tezat olarak bu görünüşünün aksine ölümün, çürümenin varlığı izleyiciye aktarılmaya çalışılmıştır. Bu bağlamda yaşamın tuhaflığını ve ölümle alaycılığı hicivli ve şaşırtıcı bir hassasiyetle ortaya koymaya çalıştığı söylenebilir. Gündelik temaları ve dönemsel kültürel ve varoluşsal fenomeni harmanlayarak ölüm gerçeğinin kırılma noktalarını ele aldığı söylenebilir. Sanatçının gönderme yaptığı bir diğer noktada da ölümün kendisidir. Bu bağlamda yalıtılmış nesnenin bir zamanlar bir ölüm makinesi olan bir canlının cesedi olması da önemlidir: “*Ölüm saçan ölmüştür*”. diyerek eserinin alt metinlerinin açılımlarını daha anlaşılır bir hale getiren sanatçı varoluşun hassasiyetlerini sorgulatarak, bu süreçte ise ölüm temasını yansıtarak İskeletleri ve kemik imgesini tekrar ederek üretiminde yaratıcı bir rahatsızlık uyandırdığı söylenebilir.

4.1.10.Sindiremediklerimiz



Görsel 109: Sevcan Gülsoy, “Sindiremediklerimiz”, 2024, TÜKT, 120x100 cm.(Sevcan Gülsoy Kişisel Arşivi).

Gülsoy’un “Sindiremediklerimiz”(Görsel-109) eseri incelenecek olursa resimde tam merkezde yer alan sanatçının kendisi ön plana çıkmaktadır. Eserinde kendisini önünde bir hayvan kafatasıyla imgelemektedir. Gülsoy’un önünde büyük bir tepsi ve bu tepsinin içerisinde hayvan kafatası iskeleti bulunmakta olup, figür sol elinde bıçak sağ elinde bir çatal yardımıyla kafatasını bölümlenme, dilimlemesi parçalara ayırma gibi bir halde görülmektedir. Sanatçı eserde sert ve keskin bir ifadeyle tam karşıya seyirciye donuk bir biçimde baktığı görülür. Figürün önünde bir masa masanın üstünde saçaklı bir örtü ve sol tarafında kafatasının hemen yanında bir

kadeh kadehin içerisinde bir şarap görülmektedir. Mekansal olarak arkadaki tablodan, figürün oturduğu koltuktan bir iç mekan olduğu görülmektedir. Figürün oturduğu koltuğun üzerinde beyaz bir yastık üzerinde çingene kız motifi işlenmiştir.

Resmin tinsel içyapısına bakıldığında sanatçı bir masanın etrafında kendiyile beraber tasvir ettiği kafatasının toplumdaki sindiremediklerimize gönderme yaptığı söylenebilir.

Yaşanan süreçlerdeki Toplumsal Patlamaların bireylerin toplum içindeki sosyal konumları, kimlikleri ve son zamanlarlar da yaşanan siyasi politik iç çatışmaların içinde bir dramı ortaya koymaktadır. Bu bağlamda topluma yabancılaşmış toplumun dışında kalmış kişilerin bütünsel bir patlamasının beden bulmuş hali olarak sanatçının eserin tam merkezinde kendini konumlandığı söylenebilir. Toplumda bireyin yalıtılmışlığı ve bir kenara atılmışlığıyla içselleştirilen süreçlerin gerçekleşmemesinden beslenen baskıya ya da adaletsizliğe karşı bir başkaldırı nedeniyle de ortaya çıkabilen bir çeşit bilinçsiz öfke nöbetini temsil ettiği denebilir. Bu eser ruhsal durumun boşalmasına bir çeşit ironik bir cevap gibidir denebilir. İzleyiciyi figürün hareketsiz önünde bulunan kafatasına yemeye hazırcasına duruşuyla düşündürmeye davet etmekte olup kullandığı simgelerde düşüncelerin ağırlığını sembolize ettiği söylenebilir. Bu noktada eserde toplumsal yalıtılmışlığı ve izleyen toplumun kendisi arasında alaycı bir durum söz konusudur. Geçmişten beri süregelen savaşların, katliamların anlamsızlığını, yitirilen akli, yine geçmişte yaşanan patlamaların ve sindiremeyenlerin bir bütünüdür. Tüm bunlar insanlık için utanç verici durumlar olup toplumda var olmak için taktığımız maskelerden birinin düşüp bu eserde yer edinim bulmuş halidir denebilir. Geçmiş ve gelecekteki normlar ve yüzeyselliğin getirdiği yükü, ağırlığı, bedende sindirememe durumuna dönüşmektedir. Bu eser içinde bulunulan bu belirsizliklerin bir yer edinimi olup sürecin ironik bir ifadesidir denebilir.

SONUÇ

Çağdaş sanatta kemik nesnesinin incelenmesi, genellikle insan doğasının geçiciliği, belleği veya varoluşsal meseleleri ele alır. Sanatçılar, kemikleri kullanarak zamanın geçişini, yaşamın kırılğanlığını veya tarihin derinliklerini ifade edebilirler. Bu incelemeler, izleyicilere düşündürücü bir deneyim sunabilir ve çağdaş sanatın evrensel temalarını keşfetmelerine yardımcı olabilir. Antik dönemde kemik nesnelere incelenmesi, arkeolojik ve antropolojik araştırmalarda önemli bir rol oynar. Arkeologlar, antik kemiklerden elde edilen bilgileri kullanarak eski toplumların yaşam tarzları, beslenme alışkanlıkları, sağlık durumları ve dini uygulamaları hakkında önemli ipuçları elde edebilirler. Ayrıca, kemikler, antik dönem insanların sosyal yapılarını ve gömü ritüellerini anlamak için de önemli bir kaynaktır. Bu tür incelemeler, tarih öncesi ve antik toplumların yaşamını ve kültürünü daha iyi anlamamıza yardımcı olur. Bu Rönesans döneminde kemik nesnesi incelenmesi, tıp ve anatomiye büyük bir ilerlemeyle birlikte gerçekleşti. Bu dönemde, bilim adamları ve sanatçılar, insan anatomisini daha iyi anlamak için insan kemiklerini incelediler. Özellikle, ünlü ressam Leonardo da Vinci gibi figüratif sanatçılar, insan vücudunun doğru bir şekilde resmedilmesi için kemiklerin yapısını ve pozisyonunu incelediler. Bu incelemeler, tıp bilgisinin ve anatominin gelişimine katkıda bulundu ve insan figürünün doğru bir şekilde temsil edilmesine yardımcı oldu. Tabii, daha basit bir ifadeyle devam edeyim. Rönesans döneminde, kemiklerin incelenmesi, insan vücudunun yapı ve işleyişini anlamak için önemliydi. Bu dönemde, ressamlar ve bilim insanları, doğru anatomik bilgiye sahip olmak için kemikleri detaylıca incelediler. Bu çalışmalar, tıp bilgisinin ve sanat eserlerinin doğruluğunun artmasına katkıda bulundu.

Barok döneminde, kemik imgesi genellikle dini veya metafizik anlamlara sahipti. Ölüm ve ölümden sonrasında ilgili temalar sıklıkla işlenirdi. Bazı Barok eserlerinde, ölümün kaçınılmazlığı ve geçiciliği vurgulanmak için kemikler kullanılırdı. Özellikle, azizlerin kemiklerine yapılan hac ve ibadetler gibi dini ritüeller, bu dönemin sanatında sıkça görülen motiflerden biriydi. Bu

yansımalar, insanın varoluşsal meselelerine ve ölümün doğasına dair derin düşüncelere işaret ederdi.

20. yüzyıl sanatında, kemik imgesi birçok farklı bağlamda incelenmiştir. Bazı sanat akımları, insanın varoluşsal sorgulamalarına odaklanırken, diğerleri toplumsal ve politik mesajlar iletmeyi amaçlamıştır. Kemik nesnesinin batı sanatı ortamında yer alan farklı anlam ve olguları, bu bölümde kendi yerini ölü doğa, yok oluş, ölüm gibi konuları performans, enstalasyon, tuval vb. çeşitli tekniklerle batı sanatı akımlarında sanatçılar kemik nesnesine yeni bir form ve alan kazandırarak yeniden sorgulatmayı hedeflemektedir. Ayrıca, bazı savaş sonrası dönem sanatçıları, John Heartfield, Pablo Picasso gibi ölümün ve yok oluşun sembolü olarak kemikleri kullanmışlardır. Bu tür sanat eserleri, insanlığın kırılganlığına ve savaşın dehşetine dikkat çeker. Ayrıca Marina Abramovic, Ana Mendieta gibi sanatçılar sürece kendi bedenlerini de dahil ederek sıra dışı ve etkileyici bir biçimde kemik ve iskeletleri kullanmışlardır.

Abject art, genellikle insan vücudunun sınırlarını ve bedenini çürümüş, bozulmuş, iğrenç yanlarını araştıran bir sanat akımıdır. Kemik imgesi, abject art içinde farklı anlam olgularına sahip olabilir. Kemikler, ölüm, bozulma ve geçmişin izlerini temsil edebilir. Ayrıca, fiziksel beden sınırlarını ve insanın kırılganlığını vurgulamak için kullanılabilir. Bu akımda kemikler, insanın içsel korkularını, çürümüşlüğü ve varoluşsal acıları ifade etmek için bir araç olarak kullanılabilir.

Kemik ve iskelet saklama yerleri, genellikle antropoloji, arkeoloji ve tıp müzelerinde bulunur. Bu müzeler, ziyaretçilere insan anatomisinin evrimini, çeşitliliğini ve geçmişteki yaşam biçimlerini keşfetme fırsatı sunar. Arkeolojik kazılardan elde edilen kemikler, antik toplumların yaşamını ve sağlık durumunu anlamamıza yardımcı olurken, anatomik koleksiyonlar ise insan vücudunun yapısını incelememize olanak tanır. Bazı tıp müzeleri, öğrenme ve eğitim amaçlarıyla insan ve hayvan iskeletlerini sergiler. Bu müzeler, ziyaretçilere tıbbi bilgiyi derinlemesine keşfetme ve anlama fırsatı sunar.

Çağdaş Batı sanatında kemik nesnesinin incelenmesi, genellikle insan doğasının geçiciliği, ölüm ve belleği gibi temaları keşfetmek için kullanılır. Bazı sanatçılar, kemikleri doğal bir malzeme olarak kullanarak, doğayla insan arasındaki ilişkiyi ve insanın varoluşsal durumunu sorgularlar. Diğerleri, kemikleri tarih ve bellek sembolleri olarak ele alır ve insanlığın geçmişini ve hafızasını araştırırlar. Ayrıca, bazı sanatçılar kemikleri politik veya toplumsal mesajlar için bir araç olarak kullanır ve insanlık tarihindeki acımasızlığı ve haksızlıkları vurgularlar. Bu tür çalışmalar, izleyicilere derin düşünme ve tartışma fırsatı sunar, çağdaş sanatın evrensel temalarını ve insan deneyimini keşfetmelerine yardımcı olur.

Çağdaş Türk ressamlarında kemik imgesinin incelenmesi, genellikle insanın geçmişi, ölüm ve varoluş gibi evrensel temalara odaklanır. Bazı ressamlar, kemikleri sembolik bir şekilde kullanarak insanın kırılganlığını ve geçiciliğini vurgularlar. Diğerleri ise kemikleri, tarih ve kültür ile ilişkilendirerek Türkiye'nin zengin geçmişini ve kimliğini araştırırlar. Ayrıca, bazı sanatçılar kemikleri doğal bir malzeme olarak kullanarak, insanın doğayla olan ilişkisini ve çevresel meseleleri ele alırlar. Bu tür çalışmalar, izleyicilere Türk sanatının çeşitli yönlerini keşfetme fırsatı sunar, aynı zamanda çağdaş Türk kimliğinin karmaşıklığını ve çeşitliliğini yansıtır.

Sevcan Gülsoy'un resimlerinde kemik imgesi, genellikle insanın varoluşsal meselelerini ve içsel dünyasını araştıran bir sembol olarak kullanılır. Gülsoy'un eserlerinde kemikler, insanın kırılganlığını, geçiciliğini ve ölümlle olan ilişkisini yansıtmaktadır. Aynı zamanda, kemikler, insanın iç dünyasının derinliklerine inmeyi ve ruhsal yolculuğunu ifade etmeyi amaçlamaktadır. Gülsoy'un resimleri genellikle dışavurumun kemik imgesiyle sanatın yön bulmuş halini sunmaktadır. Eserlerinde yer alan kemiklerle izleyicisini düşünmeye ve duygusal bir deneyim yaşamaya teşvik eder.

KAYNAKÇA

Agamben, Giorgio (2013), *Çağdaş Nedir*, s. 41-52, *Çağdaş Sanat Nedir – Modernlik Sonrasında Sanat* (Edt. Ali Artun, Nursu Öрге), (Çev: Özge Çelik, Elçin Gen, Suna Kılıç vd.), Birinci Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları.

Alexandre, Kojève Introduction a la lecture de Hegel, Gallimard, Paris, 1. Basım, 194, s, 434-35.

Antmen, Ahu, 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, Sel Yayıncılık, İstanbul.

Artun, A, (2005), *Sanatçı Müzeleri*, İletişim Yayınları, İstanbul.

Artun, A. (2013). *Sanat Manifestoları, Avant Garde Sanat ve Direniş*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Batur, E. (2015). *Modernizmin Serüveni, Bir “Temel Metinler” Seçkisi 1840-1990*. İstanbul: Sel Yayıncılık. Bird, M. (2016). *Sanatı Değiştiren 100 Fikir*. İstanbul: Literatür Yayınevi.

Bayrak, Bengisu. *Çağdaş Sanat Pazarında Bir Marka Olmak: Bir Vaka İncelemesi Olarak*

Carroll, Noel. *Sanat Felsefesi Çağdaş Bir Giriş*. Çev: Güliz Korkmaz Tirkeş. Ankara: Ütopya Yayınevi,2016:.

Barrett, Terry. *Sanatı Eleştirmek Günceli Anlamak*. Çev: Gökçe Metin. İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2014.

Bozkurt, N. (2004). *Sanat ve Estetik Kuramları*. İstanbul:Asa Kitabevi. Bürger, P. (2017). *Avangard Kuramı*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Bozkurt, Muammer (2006), *Video Sanatı – Enstalasyon/Film/Performans*, İstanbul: Bileşim Yayınları.

Cauguelin, A, (1992), *Çağdaş Sanat*, Dost Yayınlar, Ankara.

Cassou, Jean, *Sembolizm Sanat Ansiklopedisi*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1987, s: 74

Cioran, E.M, *Çürümenin Kitabı*, Metis Yayınevi, İstanbul, 2003.

Cömert, Bedrettin, *Mitoloji ve İkonografi*, Hacettepe Üniversitesi Yayınları, Ankara, 1980,s:107

Charles, Manca, 1000 muhteşem resim YKB Yayınları Yazarlar V Charles Manca, M Mc Shane, D, D Wigal – Çeviren Nurettin Elhüseyni s:198

Cumming, R. (2006). *Görsel Rehberler, Sanat*. İstanbul: İnkılâp Yayınevi. Danchev, A. (2017). *Fütüristlerden Stuckistlere 100 Sanatçı Manifestosu*. İstanbul: Espas Sanat Kuram Yayınları. DOI: <http://dx.doi.org/10.12780/UUSB27>

Çay, Batur Meral (2020), James Ensor’un Resimlerindeki Semboller,Cilt:6, Sayı:1 ss.57- 69.

- Eroğlu, Özkan (2005), Vurgulara Kurgular - Ressam Francis Bacon Üzerine Bir Deneme, Birinci Baskı, İstanbul: Nelli Yayınevi.
- Erzen, J. N. (2011). Çoğul Estetik. İstanbul: Metis Yayınları.
- Fineberg, J. (2014). 1940'tan Günümüze Sanat. İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.
- Foster, H. (2017). Gerçeğin Geri Dönüşü-Yüzyılın Sonunda Avangard. İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Gombrich, E.h. Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi.
- H.Mcneill, William (2004), Dünya Tarihi, Alaeddin Şener, İmge Kitabevi Yayıncılık, İstanbul.
- Harrison, C., Wood, P. (2011). Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi. İstanbul: Küre Yayınları.
- Hodge, S. (2013). Beş Yaşındaki Çocuk Bunu Neden Yapamaz, Açıklamalı Modern Sanat. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Hodge, S. (2016). Gerçekten Bilmeniz Gereken 50 Sanat Fikri. İstanbul: Domingo-Bkz Yayıncılık.
- Hodge, S. (2018). Sanatın Kısa Öyküsü. İstanbul: Hep Kitap. Kindersly, D. (2010). Sanat Atlası. İstanbul: Boyut Yayınevi.
- Kristeva, Julia, Korkunun Güçleri 'İğrençlik Üzerine Deneme', çev. Nilgün Tural, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2004.
- Kuzu, Alparslan Ceyda (2019), Sanatta Hazır Nesne Malzeme Kullanımı ve Sanat Politikasına Etkileri, Sayı:3 ss.454-462.
- Kuspit, D. (2014). Sanatın Sonu. İstanbul: Metis Yayınları. Herkes İçin Pop Sanat Warholl. İstanbul: Pera Müzesi Yayınları.
- Lynton, N.(2004). Modern Sanatın Öyküsü, Çev. Sadi Öziş, Cevat Çapan, Remzi Kitabevi, İstanbul
- Leppert, Richard. Sanatta Anlamın Görüntüsü.Çev. İsmail Türkmen. İstanbul: Ayrıntı Yayınları,2017
- Luice-Smith, Edward. 20. Yüzyılda Görsel Sanatlar. Çev: Osman Akınhay, Ebru Kılıç, Begüm Kovulma. İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Dizisi, 2004.
- Noyan, M, (2001), Kolaj, Asemblaj, Ready-made, Genç Sanat Dergisi, sayı 86.
- Öndin, Nilüfer (2016), Rönesans Düşüncesi ve Resim Sanatı Hayalperest Yayınları s:51.
- Passeron, René, Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi, çeviren: Sezer Tansuđ, Remzi Kitabevi,2.Basım, İstanbul,1990,s:100
- Phillips, S. (2015).İzmler, Modern Sanatı Anlamak. İstanbul: Yem Yayınları.
- Richard, Lionel, Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi, çevirenler: Beral Madra, Sinem Gürsoy, İlhan Usmanbaş, 2. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1991, s: 29

Stephan, Giorgio Agamben, Açıklık- İnsan ve Hayvan, Türkçesi: Meryem Mine Çilingiroğlu, Yapı Kredi Kültür SanatYayıncılık, 2010, s. 13.

Şahiner, R. (2013). Sanatta Postmodern Kırılmalar. Ankara: Ütopya Yayınevi.

Turani, A. (1999), Çağdaş Sanat Felsefesi, Remzi Yayınevi, İstanbul.

Turani, A. (1993). Sanat Terimleri Sözlüğü. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Thompson, Don, Sanat Mezat, çev. Renan Akman, İstanbul, İletişim Yayınları, 2011.

Tuğal, S. A. (2018). Dijital Sanat. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Tunalı, İ. (1992). Felsefenin Işığında Modern Resim. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Tunalı, İ. (2010). Estetik Beğeni. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Tükel, Uşun. Yüzcüller, Serap. Sözen İmgeye Batı Sanatında İkonografi. İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2018.

Warhol, A. (2011). Andy Warhol Felsefesi (A'dan B'ye ve Gerisin Geriye), Çev: Elif Gökteke. İstanbul: Sel Yayıncılık.

Yılmaz, M. (2006). Modernizmden Postmodernizme Sanat. İstanbul: Ütopya Yayınevi.

500 Sanatçı - 500 sanat eseri, çeviren: Mine Haydaroğlu, YEM yayın, 1. Baskı, İstanbul, 1996,s:148

Tezler

Aksoy, M. Rönesans Sanatı'nda Ölüm Teması. Konya: Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Fakültesi Güzel Sanatlar ABD Resim Bilim Dalı, 2014.

Akyürek, T. (2019). Artistik Anatomi Uygulamalarının Görsel Sanatlar Eğitiminde Yeri Ve Önemi *Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimler Enstitüsü*. 301.486.

Başaran, Y. (2021). 1980 Sonrası Çağdaş Resim Sanatında Çirkinin Estetiği Bağlamında Ölü Beden Ve Kadavra İmgesi *Akdeniz Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü*.24-53.

Bostancı, M, John Heartfield ve Politik Fotomontajları (İstanbul: MSGSÜ Yayınları, 2018)

Nasır, N. (2011). Tarihsel Süreçte Resim Sanatı Bağlamında Çürümenin Ele Alınışı ve Görsel Yorumlar *Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü*. 28-40.

Ova, E. (2019). Stratonikeia Ve Lagına Kemik Yapımı Küçük Buluntular *Pamukkale Üniversitesi Arkeoloji Enstitüsü*,30-39.

Öztürk, D. (2019). Günümüz Sanatında Yaşam Ve Ölüm Sembolü Olarak Kafatası *Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü*. 5-29.

Yavuz, N. Şiddet Olgusunun 1980 Sonrası Çağdaş Sanat Eserlerine Yansıması. İzmir: Yayınlanmamış Doktora Tezi Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, 2009

Yunusoğlu, T. F. (2008). Fırçanın Ucundaki Cerrahlar 17. Ve 18. Yüzyıl Hollandasında Cerrahlar Loncası Resimleri. *İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü*.30-134.

E-Dergi

Alkan, B. (2013). Faust Anlatılarında Ölümsüzlüğün Bedeli, Ölümün Mekanları. İstanbul: Ölüm Sanat Mekan Sempozyumu 4, İstanbul.

Aydoğan, K. E. B. (2008), Sanatta Disiplinlerarası Bir Yaklaşım: Performans Sanatı, Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi, Art-e Sanat Dergisi, Cilt: 1, Sayı: 1. ss.1-17

Bulduk, B. (2017). Yeni Kavramsalılık: Jeff Koons, Damien Hirst, Sherrie Levine, Büyükparmaksız ve Ermiş. (2021). *İstanbul Çağdaş Sanat Fuarlarına Eklektisizm'in Yansımaları ss 318-319*

Cindy Sherman. Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi, 5(18),

Eroğlu, Ö. (2001, Ağustos), Andy Warhol Kim, Yapı Dergisi, Sayı: 237, ss. 90-95.

Gazan S. (2018). Anadolu Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü15.Temmuz. Sanat tarih dergisi

Kılıç, İ. (2016). Altıntaş, Osman. Çağdaş Sanatta Metaforik Düşünce. İdil Dergisi, 5(20).

Öztürk S. D. (2018). Yakın Mimarlık Dergisi / Frida Kahlo'nun Mekanları Oto portrelerde Retorik Analiz Denemesi Ekim. Cilt.2 Sayı:1- s:66

Rubin, P. L. (2007). On Beşinci Yüzyıl Floransa'sında İmgeler ve Kimlik . Yale Üniversitesi Yayınları. P. 322.ISBN 978-0-300-12342-5

Uğurlu, H. (2008) Teknoloji Sanat İlişkisi: Günümüzde Teknolojik Sanatların Amacı. Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi 1/2, 247-260.

İnternet Kaynakçası:

Artibus et Historiae. Vol. 20, No. 40: s. 191-208. Jstor.

<http://www.jstor.org/stable/1483675> (erişim Temmuz 28, 2023)

Castro, J. G. (1988). Pictures without a frame. *Old City Publishing*. Vol. 5, No. 12: s.21-22. Jstor. <http://www.jstor.org/stable/4020284> (erişim Haziran 28, 2023)

Amanda, S. D. (1999). *A closer Look at the World: The art of O'Keeffe*. Gadfly Online. Ağustos Sayısı <http://www.gadflyonline.com/onlinearchive/art.html> (Erişim: 02.05.2023)

Fryd, V. G. (2000). Georgia O'Keeffe's "Radiator Building": Gender, Sexuality, Modernism, and Urban Imagery. *Winterthur Portfolio*, Vol. 35, No. 4. S.269-289. Jstor.

<http://www.jstor.org/stable/1215336> (erişim Temmuz 6, 2023)

Mitchell, Marilyn Hall, *Sexist Art Criticism: Georgia O'Keeffe: A Case Study*. Source: Signs, Vol. 3, No. 3 (Spring, 1978), pp. 681-68. The University of Chicago Press. URL: <http://www.jstor.org/stable/3173179>.

Kollektif, <http://www.nytimes.com/1987/12/23/arts/1-on-stereotypes-and-women-artists-701987.html?src=pm>

Kollektif, <http://articles.latimes.com/1988-09-26/entertainment/ca-1861o-keeffe-works/2>

Raven, Arlene, 1986. The Artist and Her Myth. The Women's Review of Books, Vol. 3,

No. 9 (Jun., 1986), Old City Publishing, Inc.

StableURL:<http://www.jstor.org/stable/4019848>. Erişim: 20/11/2023

Saltz, Jerry, 2009. *New York Magazine*. Out of the erotic Ghetto: The Whitney's welcome retrospective rescues Georgia O'Keeffe from sex and flowers Published Sep.

[Http: illustrationchronicles.com](http://illustrationchronicles.com) Kafatasları İskeletler ve Macabre Yaramazlık

<https://www.biyologlar.com/amerikan-doga-tarihi-muzesi-american-museum-of-natural-history>

<https://www.grapheine.com/en/history-of-graphic-design/john-heartfield-photomontage-as-a-political-weapon>

<http://www.halksahnesi.org/2018/04/19/john-heartfieldin-sanat-anlayisi-meral-bostanci/>

Cenk Bulut ile Sanat ve Tarih 27.Ekim 2017 facebook.com falcı1594.../2061826317372442/

https://en.Wikipedia.org/..|Saint_Jerome|

[https://en.Wikipedia.org/..|Saint_Jerome_Bussagli_Marto.İtalyan_Sanatı_Frenze_İtalya s:346](https://en.Wikipedia.org/..|Saint_Jerome_Bussagli_Marto.İtalyan_Sanatı_Frenze_İtalya_s:346) [http://en.Wikipedia.org/..|/Bellori, Giovanni Pietro \(2005\). Modern ressamların heykeltraşların ve mimarların yaşamları s.18](http://en.Wikipedia.org/..|/Bellori,_Giovanni_Pietro_(2005).Modern_ressamların_heykeltraşların_ve_mimarların_yaşamları_s.18)

<https://www.nytimes.com/2019/10/31/arts/design/hans-haacke-review-new-museum.html>

<https://www.meer.com/en/60331-hans-haacke>

<https://www.nytimes.com/2019/10/31/arts/design/hans-haacke-review-new-museum.html>

<https://www.thebroad.org/art/susan-rothenberg/bone-heads>

<https://www.nancygravesfoundation.org/biography>

<https://www.artforum.com/events/nancy-graves-203917/>

<https://milenaolesinska77.medium.com/nancy-graves-e5576e5eadac>

<https://www.vogue.com/article/nancy-graves-mitchell-innes-nash>

<https://www.nancygravesfoundation.org/sculpture>

<https://www.sangesstudio.com/news/2017/11/11/von-hagens-exhibit-by-marco-sanges-at-munichs-olympic-park>

Kurt, Cüneyt. Günümüz Sanatında Ölüm Teması, 2015:
<http://izlekler.com/gunumuz-sanatinda-olum-temasi/> (Erişim Tarihi: 22.12.2018).

<https://www.tinguely.ch/de.html>

Çeviri:Ufuk Altunbaş Kaynak: <https://culture.pl/en/article/the-cursed-paintings-of-zdzislaw-beksinski>

Zdzislaw Beksinski Kimdir, Hayatı ve Resimleri <https://www.msxlab.org/forum/sanat-ww/238514-zdzislaw-beksinski.html#ixzz7veMeNkS4>

meer.com/en/9724-von-hagens-by-sanges

<https://sanatokur.com/sedat-ayhan-ile-oda-arkadasi-sergisi-uzerine-soylesi/>

<https://www.e-skop.com/skopbulten/damien-hirstun-cagdas-olum-kampi/1462>

<https://parisplus.artbasel.com/catalog/artwork/53970/Damien-Hirst-Cupid-s-Lie>

<https://iamajessie.wordpress.com/2012/01/15/damien-hirst/>

<https://arkeofili.com/?p=15235>

GÖRSEL KAYNAKÇA

G. 1. Alet yapımında kullanılan bazı kemikler,
<https://halldorvikling.wordpress.com/wp-content/uploads/>, Erişim Tarihi: 16.07.2023

G. 2. : Neolitik dönem, Kemikten çeşitli malzemeler,
<https://anfaengerwriter.blogspot.com/2015/03/anadolu-medeniyetleri-muzesi-2bolum.html> Erişim Tarihi, 20.07.2023

G. 3. Jan Van Eyck, Son Yargı, 1420-1425, <https://tr.painting-planet.com/son-yargi-jan-van-eyck/> Erişim Tarihi:21.07.2023

G. 4. Rogier Van Der Vayden, Çarmıhtan İndiriliş, 1435,
<https://resimbiterken.wordpress.com/2014/02/04/rogier-van-der-weydenin-carmistan-indirilis-eseri/> , Erişim Tarihi: 27.07.2023

G. 5. Rogier Van Der Vayden, Çarmıhtan İndiriliş Detay, 1435,
<https://sanatabasla.com/2015/08/carmihtan-indirilis-the-descent-from-the-cross-van-der-weyden/> , Erişim Tarihi: 27.07.2023

G. 6. Leonardo Da Vinci, “Skull”, Eskiz,1489, İ
<https://www.irishtimes.com/culture/art-and-design/visual-art/art-in-focus-leonardo-da-vinci-the-skull-sectioned-1.3774596> İngiltere Kraliyet Koleksiyonu (Leonardo DaVinci,Erişim Tarihi: 26.06.2023

G. 7. Leonardo Da Vinci, “Skull”, Eskiz, 1489,<https://www.wikiart.org/en/leonardo-da-vinci/view-of-a-skull-1>, Erişim Tarihi: 26.06.2023

G. 8. Leonardo Da Vinci, “Bölünmüş Kafatası”,Eskiz, 1489,
<https://www.meisterdrucke.com.tr/sanatci/Leonardo-da-Vinci/5.html>, Erişim Tarihi: 26.06.2023

- G. 9.** Albrecht Dürer, Aziz Hironemus'un Çalışma Odası, 1514, <https://www.pivada.com/albrecht-durer-aziz-hieronimus-calisma-odasinda-1514>, Erişim Tarihi: 30.07.2023
- G. 10.** Albrecht Dürer, Aziz Hironemus'un Çalışma Odası Detay,1514, <https://www.istanbulsanatevi.com/teknikler/resim/albrecht-durer-aziz-hironimus-265/>, Erişim Tarihi: 30. 07. 2023
- G. 11.** Peter Brueghel, Ölümün Zaferi,1562, https://tr.wikipedia.org/wiki/%C3%961%C3%BCm%C3%BCn_Zaferi, Erişim Tarihi: 01.08.2023
- G. 12.** Peter Brueghel, Ölümün Zaferi,1562, <https://uzayla.com/olumun-zaferi-pieter-brueghel-1562/>, Erişim Tarihi: 01.08.2023
- G. 13.** Peter Brueghel, Ölümün Zaferi Detay,1562, <https://uzayla.com/olumun-zaferi-pieter-brueghel-1562/>, Erişim Tarihi: 01.08.2023
- G. 14.** Masaccio, Kutsal Üçlü1426-28, <https://sanatabasla.com/2022/09/kussal-ucleme-holy-trinity-masaccio/> , Erişim Tarihi: 01.08.2023
- G. 15.** : Masaccio, Kutsal Üçlü Ayrıntı, 1426,28, https://www.youtube.com/watch?v=b4kgbtNt_XA&ab_channel=KhanAcademyTurkce , Erişim Tarihi: 10.08.2023
- G. 16.** Michelangelo De Carravaggio Aziz Jerome, 1608, <https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-c/caravaggio-michelangelo/michelangelo-caravaggio-aziz-jerome-4211/> , Erişim Tarihi: 15.08.2023
- G. 17.** Aelbert Jansz. van der Schoor, Vanitas natürmort,1640-72, <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/SK-A-1342> Erişim Tarihi: 20.08.2023
- G. 18.** Phillippe de Champaigne, “Still Life with a Skull”, 1671, <https://www.wikiart.org/en/philippe-de-champaigne/still-life-with-a-skull> , Erişim Tarihi:20.08.2023
- G. 19.** Hendrick Andriessen, “Vanitas Still Life” 1650, <https://artmuseum.mtholyoke.edu/object/vanitas-still-life> , Erişim Tarihi: 21.08.2023
- G. 20.** Thomas de Keyser, Dr. Sebastiaen Egbertsz.'in Osteoloji Dersi,1619, https://www.researchgate.net/figure/Anatomy-lesson-of-Dr-Sebastiaen-Eghertsz-by-Thomas-Keyser-in-1619-National-Museum-in_fig4_366595888 , Erişim Tarihi: 28.08.2023
- G. 21.** Hendrick Frans Verbruggen, Vaaz Kürsüsü, 1695-99, <https://www.flickr.com/photos/magika2000/5650173445> Erişim Tarihi: 30.08.2023
- G. 22.** Pieter Claesz, Vanitas,1630, <https://www.mauritshuis.nl/en/our-collection/artworks/943-vanitas-still-life/> , Erişim Tarihi: 01.09.2023
- G. 23.** Frans Hals, Kurukafalı Genç Adam,1626, <https://tr.painting-planet.com/kafatasi-vanitas-frans-hals-olan-genc-bir-adam-portresi/> , Erişim Tarihi: 03.09.2023

- G. 24.** Georges de la Tour, Gece Işığında Maria Magdalena, 1630-35,
<https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-t/tour-georges-de-la/georges-de-la-tour-aksam-isiginda-magdalena-531/> , Erişim Tarihi: 18.09.2023
- G. 25.** Guercino, Et in Arcadia Ego, 1618-22,
https://en.wikipedia.org/wiki/Et_in_Arcadia_ego_%28Guercino%29 , Erişim Tarihi: 20.09.2023
- G. 26.** Hans Holbein the Younger, Büyükelçiler,1533,
https://tr.wikipedia.org/wiki/EI%C3%A7iler_%28tablo%29#/media/Dosya:Hans_Holbein_the_Younger_-_The_Ambassadors_-_Google_Art_Project.jpg , Erişim Tarihi: 21.09.2023
- G. 27.** Rembrandt Van Rijn, Derisi Yüzülmüş Öküz, 1655,
<https://www.arthipo.com/tr-tr/rembrandt-van-rijn-ceyrek-okuz.html> Erişim Tarihi: 13.03.2024
- G. 28.** Gustave Dore, The Vision of the Valley of Dry Bones,1866,
https://en.wikipedia.org/wiki/Vision_of_the_Valley_of_Dry_Bones Erişim Tarihi: 23.09.2023
- G. 29.** Odilon Redon, Kemiklerin Savaşı, 1881,
<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1591985> , Erişim Tarihi: 28.09.2023
- G. 30.** Odilon Redon, Aziz Anthony'nin Günahı, 1896,
<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1591985> , Erişim Tarihi: 28.09.2023
- G. 31.** Arnold Böcklin, Keman Çalan Ölüm ile Oto portre, 1872,
<https://wannart.com/icerik/39749-olumun-muzikal-bir-yorumu-arnold-bocklinin-keman-calan-olumle-otoportresi> , Erişim Tarihi: 01.10.2023
- G. 32.** Van Gogh, Sigara İçen Adam, 1888,
<https://resimbiterken.wordpress.com/2014/03/09/vincent-van-goghun-skull-with-burning-cigarette-eseri/> , Erişim Tarihi: 03.10.2023
- G. 33.** James Ensor,Bir Ringa Balığı Üzerinde Tartışan İskeletler,1891,
<https://www.artribune.com/arti-visive/arte-moderna/2024/05/james-ensor-2024-mostre-tutte-anversa/> Erişim Tarihi: 05.10.2023
- G. 34.** Pablo Picasso, Guernica, 1937, <https://sanatkaravani.store/guernica-hikayesi-ve-anlami/> Erişim Tarihi: 08.10.2023
- G. 35.** Luigi Russolo, Self Portrait with, 1909,
<https://artsandculture.google.com/asset/autoritratto-con-teschi/dQEyzDs3HJQb6g?hl=tr&avm=2> , Erişim Tarihi: 09.10.2023
- G. 36.** Herbert Bayer'in Vizyoner Fotomontajları,1929-36,
<https://www.sbma.net/exhibitions/bayer> , Erişim Tarihi: 10.10.2023
- G. 37.** John Heartfield, “On Yıl Sonra: Babalar ve Oğullar” 1924,
<http://www.halksahnesi.org/2018/04/19/john-heartfieldin-sanat-anlayisi-meral-bostanci/> , Erişim Tarihi: 17.10.2023

- G. 38.** Frida Kahlo, Without Hope Dolares, 1945,
<https://www.arthistoryproject.com/artists/frida-kahlo/without-hope/> , Erişim Tarihi: 28.11.2023
- G. 39.** Andy Warhol, Skulls, 1976, <https://mocastore.org/products/1036863> Erişim Tarihi: 01.12.2023
- G. 40.** Andy Warhol, Kafatasıyla Kendi Portresi, 1977, <https://onedio.com/haber/87-yasina-basan-pop-art-dehasi-andy-warhol-u-anlamak-559470> , Erişim Tarihi: 05.11.2023.
- G.41.** Maurizio Cattelan, Aşk Sonsuza Dek Sürer, 1997,
<https://www.instagram.com/letskeepart/p/CZT1BFvKcPd/> , Erişim Tarihi: 14.11.2023
- G. 42.** Jean Tinguely, Mengele – Hoch-Altar, 1986,
http://www.julianspalding.net/JS/Jean_Tinguely.html, Erişim Tarihi: 19.11.2023
- G. 43.** Jean Tinguely, Hippopotamus , 1991, <https://arthur.io/art/jean-tinguely/hippopotamus> , Erişim Tarihi: 20.11.2023
- G. 44.** Hans Haacke, Hepsi Bağlantılı, 1971,
<https://www.nytimes.com/2019/10/31/arts/design/hans-haacke-review-new-museum.html> , Erişim Tarihi: 30.11.2023
- G. 45.** Daniel Spoerri, Boğa kafatası, 1989, <https://www.printed-editions.com/artist/daniel-spoerri/testa-di-bue-stiersch%C3%A4del-bull-skull-galerie-henze-ketterer/> , Erişim Tarihi: 01.01.2024
- G. 46.** Ana Mendieta, Yaşama Döndürmek, 1975,
<https://www.theparisreview.org/blog/2019/03/08/ana-mendieta-emotional-artist/> , Erişim Tarihi: 07.01.2024
- G. 47.** Ana Mendieta, Yaşama Döndürmek, On giving life, 1975,
<https://www.theparisreview.org/blog/2019/03/08/ana-mendieta-emotional-artist/> , Erişim Tarihi: 07.01.2024
- G. 48.** Marina Abramovic, Balkan Baroque, 1997,
<https://www.unosguardoalcielo.com/14-marina-abramovic-balkan-baroque-1997/> Erişim Tarihi 18.02.2024
- G. 49.** Sherrie Levine, Sahte Tanrı, 1947,
<https://www.artbasel.com/catalog/artwork/84754/Sherrie-Levine-False-God> , Erişim Tarihi: 30.02.2024
- G. 50.** Nancy Graves, Ceridwen, Fosillerden, 1969-77,
<https://www.nancygravesfoundation.org/biography> , Erişim Tarihi: 09.03.2024
- G. 51.** Nancy Graves, 1980 yılında SoHo stüdyosunda, 1980,
<https://www.nancygravesfoundation.org/biography> Erişim Tarihi: 09.03.2024
- G. 52.** Chaim Soutine, Sığırın Gövdesi, 1925,
<https://www.britannica.com/biography/Chaim-Soutine> , Erişim Tarihi: 17.03.2024
- G. 53.** Francis Bacon' un kendi fotoğrafı, 1954,
<https://www.artic.edu/artists/33499/francis-bacon>, Erişim Tarihi: 24.03.2024

- G. 54.** Francis Bacon, Figür ve Et, 1954, <https://www.artic.edu/artists/33499/francis-bacon> , Erişim Tarihi: 24.03.2024
- G. 55.** Jake and Dinos Chapman, Great Deeds Against the Dead,1994, <http://haiartminions.blogspot.com/2015/07/jake-and-dinos-chapman.html> , Erişim Tarihi: 20.04.2024
- G. 56.** Jake and Dinos Chapman, Great Deeds Against the Dead Detay,1994, <http://haiartminions.blogspot.com/2015/07/jake-and-dinos-chapman.html> , Erişim Tarihi: 20.04.2024
- G. 57.** Amerika Ulusal Doğa Tarihi Müzesi, <https://www.amnh.org/> Erişim Tarihi: 01.05.2024
- G. 58.** Paris Ulusal Doğa Tarihi Müzesi, <https://www.mnhn.fr/fr> , Erişim Tarihi: 15.05.2024
- G. 59.** Paris Ulusal Doğa Tarihi Müzesi- Detay, <https://www.mnhn.fr/fr> , Erişim Tarihi: 15.05.2024
- G. 60.** Londra Doğa Tarihi Müzesi, <https://www.nhm.ac.uk/> , Erişim Tarihi: 20.05.2024
- G. 61.** Grigore Antipa Doğa Tarihi Müzesi, <https://antipa.ro/> , Erişim Tarihi: 25.05.2024
- G. 62.** Palermo Ölüm Müzesi, <https://www.getyourguide.com/tr-tr/catacombe-dei-cappuccini-l4212/> , Erişim Tarihi: 26.05.2024
- G. 63.** Bologna Palazzo Poggi Anatomi Müzesi, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bologna,_Museo_di_Palazzo_Poggi,_cere_anatomiche_%284%29.jpg , Erişim Tarihi: 30.05.2024
- G. 64.** Ruysch, F. ve Huijberts, C.H. (1739). Dekoratif-anatomik Sergi: Üç Bebek İskeleti, 1739, <https://pictura-prints.com/product/antique-print-anatomy-human-skeleton-embryo-tumor-tab-iii-huijberts-after-ruysch-1701/> Erişim Tarihi: 01.06.2024
- G. 65.** Ankara Üniversitesi Müzesi, <http://cokaum.ankara.edu.tr/> Erişim Tarihi: 28.05.2024
- G.66.** Gaziantep Zooloji ve Doğa Müzesi, <https://www.mygaziantep.com/gezilecek-yer/gaziantep-zooloji-muzesi-81.html> , Erişim Tarihi: 03.06.2023
- G.67.** Hatay Arkeoloji Müzesi, <https://muze.gov.tr/muze-detay?DistId=HTY&SectionId=HTY01> , Erişim Tarihi:05.06.2024
- G. 68.** Jeff Chistonsen The Conqueror Worm,2022, <https://useum.org/artist/Jeff-Christensen> , Erişim Tarihi: 06.06.2024
- G. 69.** Jeff Chistonsen Lasting Bones,2014, <https://wowxwow.com/artist-interview/jeff-christensen-ai/attachment/jchristensen-lasting-bones>, Erişim Tarihi: 07.06.2024
- G. 70.** Jeff Chistonsen Headspace, 2023, <https://beinart.org/products/jeff-christensen-headspace-oil-on-canvas>, Erişim Tarihi: 09.06.2024

- G. 71.** Zdzislaw Bekinski, İsimsiz, <https://culture.pl/en/article/the-cursed-paintings-of-zdzislaw-bekinski> , Erişim Tarihi: 09.06.2024
- G. 72.** Zdzislaw Bekinski, Ölülerin Uçurumu, <https://culture.pl/en/article/the-cursed-paintings-of-zdzislaw-bekinski>, Erişim Tarihi: 09.06.2024
- G. 73.** Zdzislaw Bekinski, İsimsiz, <https://beks.pl/produkt/zdzislaw-bekinski-obraz-ab84/> , Erişim Tarihi: 09.06.2024
- G. 74.** Laurie Lipton, , Dördüncü Atlı,2005, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/2103458>, Erişim Tarihi 10.02.2024
- G. 75.** Laurie Lipton, , Kemik Örucü,2011, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/2103458>
- G. 76.** Laurie Lipton,, Kutsal Kemiklerin Meryem Anası, 2016, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/2103458>, Erişim Tarihi 10.02.2024
- G. 77.** Marina Abramovic, Balkan Baroque,1997, <https://www.unosguardoalcielo.com/14-marina-abramovic-balkan-baroque-1997/> Erişim Tarihi 10.02.2024
- G. 78.** Marina Abramovic, Balkan Baroque Detay, 1997, <https://www.unosguardoalcielo.com/14-marina-abramovic-balkan-baroque-1997/> Erişim Tarihi 10.02.2024
- G. 79.** Marina Abramović, Temizleyici Sergisi,1997,<https://annebengazetecimiyim.com/kultur/yasamini-performansadonusturen-marina-abramovic/> , Erişim Tarihi 10.02.2024
- G. 80.** Marina Abramoviç, Nude with Skeleton,2005, <https://www.oggusto.com/sanat/sanatci/marina-abramovic-hayati-eserleri-bilinmeyenleri>, Erişim Tarihi 10.02.2024
- G. 81.** Gunther Von Hagens, Beden Dünyaları, <https://www.ntv.com.tr/turkiye/body-worlds-rekorla-sona-erdi,gY54JM3T20uVHFjPMPP0Fw> , Erişim Tarihi 10.02.2024
- G. 82.** Body Worlds, Plastinasyon Örneği, <https://www.spiegel.de/panorama/justiz/plastinator-gunther-von-hagens-wegen-steuerhinterziehung-angeklagt-a-763404.html>,Erişim Tarihi 10.02.2024
- G. 83.** Gunther Von Hagens. Poker Oynayanlar, <https://onedio.com/haber/olumuzesi-kuran-adam-gunther-von-hagens-456342> , Erişim Tarihi 11.02.2024
- G. 84.** Damien Hirst, Tanrı Aşkına,2007, <https://elpais.com/mexico/2024-03-22/un-craneo-humano-incrustado-de-diamantes-la-lujosa-vision-de-la-muerte-de-damien-hirst-se-expone-en-mexico.html> , Erişim Tarihi 11.02.2024
- G. 85.** Damien Hirst, God Alone Knows, 2014, <http://studioart2014.blogspot.com/2014/01/damien-hirsts-god-knows-why.html> , Erişim Tarihi 11.02.2024
- G. 86.** Damien Hirst, Anne ve Çocuk (Bölünmüş),Her biri iki parça (buzağı),2007,<https://idildergisi.com/makale/pdf/1554838675.pdf> , Erişim Tarihi 11.02.2024

- G. 87.** Yüksel Arslan, 563 Artüre 26 Mastifikatör,1963, Sanatçının Kişisel Koleksiyonundan
- G. 88.**Yüksel Arslan, “Artüre 85”,1965, Sanatçının Kişisel Koleksiyonundan
- G. 89.** Yüksel Arslan, “Artüre 72” 1965, Sanatçının Kişisel Koleksiyonundan
- G. 90.** Ozan Atalan, “Monokrom,2019, Sanatçının Kişisel Koleksiyonundan
- G. 91.** Alper Aydın, 21.yy Kibeleleri,2012, Sanatçının Kişisel Koleksiyonundan
- G. 92.** Alper Aydın, Fa Mo,2023, Sanatçının Kişisel Koleksiyonundan
- G. 93.** Alper Aydın,560.000 Yıl,2019, Sanatçının Kişisel Koleksiyonundan
- G. 94.** Alper Aydın,560.000 Yıl Detay,2019, Sanatçının Kişisel Koleksiyonundan
- G.95.** Sedat Ayhan,2022,Sanatçının Kişisel Koleksiyonundan
- G.96.** Sedat Ayhan,2021, Sanatçının Kişisel Koleksiyonundan
- G.97.** Sedat Ayhan,2023, Sanatçının Kişisel Koleksiyonundan
- G. 98.** Ufuk Muslu,2023 Sanatçının Kişisel Koleksiyonundan
- G. 99.**Ufuk Muslu,2024 Sanatçının Kişisel Koleksiyonundan
- G. 100.** Sevcan Gülsoy, “Girdap” , 2020,Sanatçının Kişisel Koleksiyonundan
- G. 101.** Sevcan Gülsoy, “Aramızda Dinazor” ,2020, Sanatçının Kişisel Koleksiyonundan
- G. 102.**Sevcan Gülsoy, “Dirençsiz Bir Yer” , 2023,Sanatçının Kişisel Koleksiyonundan
- G. 103.**Sevcan Gülsoy, “Yarış” ,2020,Sanatçının Kişisel Koleksiyonundan
- G. 104.** Sevcan Gülsoy, “Öteki” , 2022, Sanatçının Kişisel Koleksiyonundan
- G. 105.** Sevcan Gülsoy, “Yerde2020, Sanatçının Kişisel Koleksiyonundan
- G. 106.** Sevcan Gülsoy, “Fanus” ,2024, Sanatçının Kişisel Koleksiyonundan
- G. 107.** Sevcan Gülsoy, “Sarmal” ,2021,Sanatçının Kişisel Koleksiyonundan
- G. 108.** Sevcan Gülsoy, “İstila” ,2024, Sanatçının Kişisel Koleksiyonundan
- G. 109.** Sevcan Gülsoy, “Sindiremediklerimiz”,2024, Sanatçının Kişisel Koleksiyonundan