



**SANATTA BAKIŞ: GAZE KAVRAMI ÜZERİNE  
DÜŞÜNCELER**

**2023  
YÜKSEK LİSANS TEZİ  
RESİM**

**Rüya Nur MIZRAK**

**Tez Danışmanı  
Doç. Dr. Evrim ÇAĞLAYAN**

**SANATTA BAKIŞ: GAZE KAVRAMI ÜZERİNE DÜŞÜNCELER**

**Rüya Nur MIZRAK**

**Tez Danışmanı**

**Doç. Dr. Evrim ÇAĞLAYAN**

**T.C.**

**Karabük Üniversitesi**

**Lisansüstü Eğitim Enstitüsü**

**Resim Anasanat Dalında**

**Yüksek Lisans Tezi**

**Olarak Hazırlanmıştır**

**KARABÜK**

**Haziran, 2023**

## İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER .....	1
TEZ ONAY SAYFASI.....	4
DOĞRULUK BEYANI .....	5
ÖNSÖZ.....	6
ÖZ.....	7
ABSTRACT .....	9
ARŞİV KAYIT BİLGİLERİ.....	11
ARCHIVE RECORD INFORMATION.....	12
KISALTMALAR .....	13
ARAŞTIRMANIN KONUSU .....	14
ARAŞTIRMANIN AMACI VE ÖNEMİ .....	14
ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ .....	15
ARAŞTIRMA HİPOTEZLERİ / PROBLEM.....	15
KAPSAM VE SINIRLILIKLAR/KARŞILAŞILAN GÜÇLÜKLER .....	16
1. BÖLÜM: SANAT VE GAZE .....	17
1.1. Görsel Sanatlar .....	17
1.1.1. Sanat Nedir .....	18
1.2. Duyu Fizyolojisi .....	20
1.2.1. Göz ve Görme Fizyolojisi .....	22
1.3. Bakmak ve Görmek .....	25
1.3.1. Sanatta Bakmak ve Görmek .....	30
1.4. Gaze Kavramı .....	36
1.4.1. Hümanist Gaze .....	41
1.4.1.1. Eril Gaze.....	41

1.4.1.2. Dışıl Gaze .....	43
1.4.2. Politik Gaze.....	47
1.4.2.1. İktidar Gaze .....	48
1.4.2.2. Muhalif Gaze .....	49
1.4.2.3. Sömürge Gaze .....	50
1.4.3. Felsefe Gaze .....	51
1.4.3.1. Postkolonyal Gaze .....	52
1.4.4. Lacancı Gaze .....	53
1.5. Temsil Öznesi, İmge ve Gaze .....	55
1.6. Sanatta Gaze.....	58
1.6.1. Sanatsal Biçim Olarak Gaze .....	59
1.6.2. Sanatsal İçerik Olarak Gaze .....	60
2. BÖLÜM: PORTRÉ .....	62
2.1. Resim Sanatında Portre .....	64
2.2. Tarihsel Süreçte Portrenin Değişimi .....	71
2.2.1. Antik Dönem .....	74
2.2.2. Klasik Dönem.....	76
2.2.3. Modern Dönem .....	80
2.2.4. Postmodern Dönem .....	86
2.3. Portreye Yansıyan Kimlik .....	91
2.4. Biçim ve İçerik Olarak Portrede Gaze .....	95
2.4.1. Portreye Bakmak, Görmenin Seçiciliği, Görsel Algıda İmgenin Ayrımı .....	99
2.5. Sanatçıların Eserlerinde Gözler ve Gaze .....	103
2.5.1. Amedeo Modigliani .....	104
2.5.2. Édouard Manet.....	107
2.5.3. Feyhaman Duran.....	110
2.5.4. Gustave Courbet.....	112
2.5.5. Naci Kalmukoğlu.....	114
2.5.6. Namık İsmail.....	116
2.5.7. Nuri İyem .....	118
2.5.8. Paul Gauguin .....	121
2.5.9. Rembrandt Harmenszoon van Rijn.....	124

2.5.10. Turgut Zaim.....	125
3. BÖLÜM.....	129
3.1. Sanatsal Çalışmalar ve Yorumları.....	129
SONUÇ.....	136
TABLolar LİSTESİ.....	149
RESİM LİSTESİ.....	150
ÖZGEÇMİŞ.....	155

## TEZ ONAY SAYFASI

Rüya Nur MIZRAK tarafından hazırlanan “SANATTA BAKIŞ: GAZE KAVRAMI ÜZERİNE DÜŞÜNCELER” başlıklı bu tezin Yüksek Lisans Tezi olarak uygun olduğunu onaylarım.

Doç. Dr. Üyesi Evrim ÇAĞLAYAN .....

Tez Danışmanı, Resim Anasanat Dalı

Bu çalışma, jürimiz tarafından Oy Birliği ile Resim Anasanat Dalında Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir. 19.06.2023

**Ünvanı, Adı SOYADI (Kurumu)**

**İmzası**

Başkan : Doç. Dr. Evrim ÇAĞLAYAN (KBÜ) .....

Üye : Prof. Dr. Anıl ERTOK (KBÜ) .....

Üye : Dr. Öğr. Üyesi Nuri ÖZÇELİK (TPU) .....

KBÜ Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Yönetim Kurulu, bu tez ile, Yüksek Lisans Tezi derecesini onamıştır.

Prof. Dr. Müslüm KUZU .....

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Müdürü

## DOĞRULUK BEYANI

Yüksek lisans/Doktora tezi olarak sunduğum bu çalışmayı bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı herhangi bir yola tevessül etmeden yazdığımı, araştırmamı yaparken hangi tür alıntıların intihal kusuru sayılacağını bildiğimi, intihal kusuru sayılabilecek herhangi bir bölüme araştırmamda yer vermediğimi, yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden olduğunu ve bu eserlere metin içerisinde uygun şekilde atıf yapıldığını beyan ederim.

Enstitü tarafından belli bir zamana bağlı olmaksızın, tezimle ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak ahlaki ve hukuki tüm sonuçlara katlanmayı kabul ederim.

**Adı Soyadı** : Rüya Nur MIZRAK

**İmza** :

## ÖNSÖZ

Eğitim hayatımın yüksek lisans döneminin başından sonuna kadar birçok değerli, bilgi ve kültür bakımından donanımlı, beni her şekilde destekleyen, eğiten ve geliştiren hocalarımla tanıştım. Tezime başladığım ilk günden bu yana beni destekleyen, cesaret veren, bana yön veren sayın hocalarım ve değerli tez danışmanım Doç. Dr. Evrim Çağlaya'a sonsuz teşekkürlerimi borç bilirim. Tezimin jürisinde yer alan değerli hocalarım sayın Prof. Dr. Anıl Ertok ve sayın Dr. Öğr. Üyesi Nuri Özçelik'in değerli görüş ve önerileri sayesinde tezimin tamamlanmasını sağladıklarından dolayı teşekkürlerimi sunarım.

Değerli ailem; beni bugünlere getiren, maddi ve manevi her türlü zorlukta bana destek çıkarak her daim yanımda olan annem Pakize Mızrak'a ve de tezimin bittiğine şahit olamasa bile beni bugüne getiren merhum babam Mustafa Mızrak'a sonsuz teşekkürler.

Hayatımda önemli yere sahip olan, yaşadığım her türlü zorluk ve sıkıntı yaşadığım bu süreçte elimden tutan sevgili nişanlım Hüseyin Gülçiçek'e, değerli dostum ve meslektaşım Yaren Ünal'a, manevi abim olan Çetin Tekin'e bu süreçte bana yardım ettikleri için sonsuz teşekkürler.

Bahsini geçiremediğim, ancak benim için desteklerini esirgemeyen, her daim bana güç veren değerli dostlarıma da içtenlikle teşekkürlerimi sunuyorum.



## ÖZ

Resim sanatı ve gaze kavramları birbirleriyle bütünlük oluşturan, anlam kazandıran ve de sanat tüketicisiyle iletişim kurmak adına köprü oluşturan iki kavram olduğu yönünde yorumlanabilir. Gaze kavramı sanat yapıtının oluşum sürecinde sanatçıya özgün düşünce yapısının temellerini atarken, ortaya çıkan eser ise anlam ifade eden ve bir amaç doğrultusunda tüketiciye yön verme niteliği güden mesaj içerikli bir görsele dönüşmektedir. Bakmanın ve görmenin ayrıştığı bu noktada gaze kavramı resim sanatında eser ve eser tüketicisi bağlamında bakışların iletişim kurması açısından önemli rol oynadığı noktalardandır. Resim sanatında portre alanında gaze kavramı incelendiğinde salt portrenin güçlü bir iletişim ağı sağladığı görülmektedir. Gözlerin ifade ve iletişim yönünden kuvvetli bir aracı olması portrenin tüketici bireyle bağ kurması açısından önemli unsurlardan biri olduğu söylenebilir.

Ancak portreye bakmak sadece gözlerle görmek anlamına gelmemektedir; aynı zamanda anlamlandırmak, içselleştirmek ve empati kurmak anlamına da gelebilmektedir. Çünkü bir portrede resmedilen bireyin kültürel kimliği, bireysel kimliği veya yaşanmışlıklarına dair izler bulunabilir ve bu deneyimler tüketici birey tarafından yorumlanarak düşünsel süreçte kişiye yeni olgular katabilmektedir. Tüketici bireyin nasıl baktığı, geçmiş deneyimlerinin sonucunda bakmış olduğu esere nasıl bir anlam kattığı gaze kavramı çerçevesinde değişkenlik gösterebilmektedir ve bu nedenle bakmanın görmekten daha derinlemesine bir süreç olduğu söylenebilir.

Görmek, bakmak ve bakış atmak zincirinden oluşmakta olan gaze kavramı imgelerin bir araya gelerek hafızada oluşturduğu kopyalar bütünüdür. Bireyin imgesel ve duygusal hafızasındaki birikimlerin birer sonucu olan gaze toplumdaki statü, kültür ve cinsiyet gibi insanın nesneye olan bakışını değiştiren veya dönüştüren faktörlerden etkilenmekte olduğu söylenebilir.

Bu düşünce sistemi portrenin kendi içerisinde de gizlediği duygu yüküyle derin bir anlam çıkartarak kişisel bir görsel algı sağlamaktadır. Görsel algı süreci, izleyicinin görsel uyaranları zihninde işleme koyma, anlamlandırma ve yorumlama sürecidir. Bu süreçte imge bireyin zihninde farklı katmanlara ayrışır ve anlam kazanır. Bireysel fikir

ve edimlerin sonucunda farklı yorumların, birçok anlamların yapılması ise gaze kavramının ve resim sanatında portrenin geniş bir yelpazeden ele alınması gerektiği yorumunu çıkarmaktadır. Bu bağlamda resim sanatında portreleri yorumlamakta bakış açısının önemi, bir eserin tek bir anlama sahip olamayacağı, tek bir geçek değil bireysel hakikatlerin olduğu yönünde göreceli bir çerçeveden sanat eserine bakılmasına olanak sağlamaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Gaze, Portre, Bakmak, Görmek, Görsel Algı, İmge

## **ABSTRACT**

The concepts of painting art and gaze can be interpreted as two concepts that integrate with each other, give meaning and create a bridge in order to communicate with the art consumer. While the concept of gaze lays the foundations of the artist's original mentality in the formation process of the artwork, the resulting work turns into a message-containing visual that makes sense and guides the consumer in line with a purpose. At this point, where looking and seeing are separated, the concept of gaze is one of the points where gaze plays an important role in terms of communicating in the context of the work and the consumer of the work. When the concept of gaze in the field of portrait in painting is examined, it is seen that pure portrait provides a strong communication network. It can be said that the eyes are a powerful tool in terms of expression and communication, and that the portrait is one of the important elements in terms of establishing a bond with the consumer.

However, looking at the portrait does not mean only seeing with the eyes; it can also mean making sense, internalizing and empathizing. Because, traces of the cultural identity, individual identity or experiences of the individual depicted in a portrait can be found and these experiences can be interpreted by the consumer and add new facts to the person in the intellectual process. How the consumer looks at the work and how he adds a meaning to the work he has seen as a result of his past experiences may vary within the framework of the concept of gaze, and therefore it can be said that looking is a more in-depth process than seeing.

The concept of gaze, which consists of the chain of seeing, looking and looking, is the whole of copies that images come together and create in memory. It can be said that gaze, which is a result of the accumulations in the imaginary and emotional memory of the individual, is affected by factors that change or transform people's view of the object, such as status, culture and gender in the society.

This system of thought provides a personal visual perception by making a deep meaning with the emotional load that the portrait hides in itself. The visual perception process is the process of processing, making sense and interpreting visual stimuli in the

mind of the viewer. In this process, the image decomposes into different layers in the mind of the individual and gains meaning. Different interpretations and many meanings as a result of individual ideas and actions make the interpretation that the concept of gaze and the portrait in painting should be handled from a wide range. In this context, the importance of perspective in interpreting portraits in the art of painting allows a work of art to be viewed from a relative perspective, in the sense that a work cannot have a single meaning and that there are individual truths, not a single truth.

**Keywords:** Gaze, Portrait, Looking, Seeing, Visual Perception, Image

## ARŞİV KAYIT BİLGİLERİ

<b>Tezin Adı</b>	Sanatta Bakış: Gaze Üzerine Düşünceler
<b>Tezin Yazarı</b>	Rüya Nur MIZRAK
<b>Tezin Danışmanı</b>	Doç. Dr. Evrim ÇAĞLAYAN
<b>Tezin Derecesi</b>	Yüksek Lisans
<b>Tezin Tarihi</b>	19.06.2023
<b>Tezin Alanı</b>	Resim Anasanat Dalı
<b>Tezin Yeri</b>	KBÜ/LEE
<b>Tezin Sayfa Sayısı</b>	155
<b>Anahtar Kelimeler</b>	Gaze, Portre, Bakmak, Görmek, Görsel Algı, İmge

## ARCHIVE RECORD INFORMATION

<b>Name of the Thesis</b>	Perspective in Art: Reflections on Gaze
<b>Author of the Thesis</b>	Rüya Nur MIZRAK
<b>Advisor of the Thesis</b>	Doç. Dr. Evrim ÇAĞLAYAN
<b>Status of the Thesis</b>	Master's Degree
<b>Date of the Thesis</b>	19.06.2023
<b>Field of the Thesis</b>	Master's Degree in Art
<b>Place of the Thesis</b>	UNIKA/IGP
<b>Total Page Number</b>	155
<b>Keywords</b>	Gaze, Portrait, Looking, Seeing, Visual Perception, Image

## **KISALTMALAR**

**TDK** :Türk Dil Kurumu

**Vd.** :Ve diğeri

**S.** :Sayfa

**BBC** :British Broadcasting Corporation (Britanya Yayın Kuruluşu)

**Çev.** :Çeviri

**M.Ö.** :Milattan Önce

**M.S.** :Milattan Sonra

## ARAŞTIRMANIN KONUSU

Görsel sanatlar alanında yer alan resim sanatının, portre konusunda gaze kavramı çerçevesinde değerlendirilmesinin ön görüldüğü tez çalışmasında portrenin gaze kavramıyla olan bağı konu olmaktadır. Tarih boyunca bir iletişim aracı olarak kullanılmakta olan resim sanatı geçmişten günümüze değin biçim ve içerik olarak değişse dahi vazgeçilmez bir alan olması portre alanını özel kılan noktalardandır. Önemli roller üstlenmekte olan resim sanatında portrenin yeri yadsınamayacak bir güce ve anlam yüküne ev sahipliği yapmakta olduğu yorumu çıkartılabilir. Resim sanatında portrelerin geçmişten bugüne belge niteliği taşıyan, kültürel, bireysel veya statü gibi göstergeleri içerisinde barındırdığı göz önünde bulundurulduğunda portrelere model olan bireylerin yaşanmışlıkları ve kimliklerinin yansıtılabileceği, bu yansımalarından sanat tüketicisinin de feyz alarak kendi yaşamsal deneyimlerine yeni olgular katabileceği gaze kavramı bağlamında düşünülmektedir.

Bakmak ve görmek kavramlarının arasındaki farkları temel alan tez çalışması; bakış açısının bireysel farklılıklarının zihne nasıl yansıdığı, portrelerin kendi içinde yer alan bireysel kimliğin birleşimiyle sanat tüketicisine kattığı etkenleri ele alan bir eleştirel bakış açısını barındırmaktadır. Bu bağlamda zaman içerisinde portrenin sanat alanında biçim ve içerik olarak ne gibi faktörlerin değişim gösterdiği, bu değişimin portreye yansıyan kimliklerin ne gibi etkenlere maruz kaldığı bu tezin konularından biridir. Bu yol üzerinden seçilmiş olan sanatçılar ve yazarın kendisi tarafından üretilmiş olan sanat eserleri üzerinden değinilen konunun desteklenmesi amaçlanmıştır.

## ARAŞTIRMANIN AMACI VE ÖNEMİ

Çalışmanın amacı resim sanatı alanında portrenin sanatçı ve sanat tüketicisi açısından nasıl yorumlandığını ve gaze kavramıyla beraber bu yorumlama sürecinde nasıl bir yol izlenmesi gerektiğine dair farklı bir perspektif sunarak farklı bir bakış açısı sunmaya teşvik etmek tezin amaçlarından biridir. Bir resme bakmak ve görmek arasındaki farkın neler olduğu; resim alanında yapılmış olan portrelere farklı perspektiften nasıl yorum getirileceği incelenmekte olup, sanat tüketicisine yeni bir anlam ve ifade gücü katmak istenmektedir. Portrelerde biçim ve içeriğin, içinde



barındırdığı mesajların, zihne yansıyan imgelerin bütünlüğünde bireye yansıyan duygu, düşünce ve fikirlerin kişinin hakikatini ve gazesini oluşturmada nasıl bir yol izlediğini sanat tüketicisine aktararak görsel algıda seçicilik kazandırmanın olası bir durum olduğu düşünülmektedir. Bu düşünceden yola çıkılarak portre konusunun derin bir konu olduğu, geniş bir anlam yelpazesine sahip olduğunu ifade ederek bu konunun görünmeyen bir yüzü olduğunu göstermek araştırmanın önemli noktalarındandır.

## **ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ**

Bu çalışmanın ilgili konuyla ilgili kaynakları resim sanatında yapılmış eserler ve kavramlar üzerinden uygun literatür taraması yapılarak gerekli konu hakkında veriler toplanmıştır. İlgili yazılı ve görsel kaynakların araştırma sonucunda elde edilen veriler sentezlenip yorumlanarak ilgili sanatçılar ve eserleri üzerinden konu pekiştirilmiştir. Nitel araştırma yönteminin kullanıldığı betimsel bir çalışmadır.

## **ARAŞTIRMA HİPOTEZLERİ / PROBLEM**

Geçmişten günümüze değin iletişim aracı olarak kullanılan resim sanatında portre konusu güçlü bir ifade aracı olmuştur. Görsel algının bireysel, kültürel ve sosyal farklılıkları bir eserin birden çok yorum yapılmasına olanak sağlamaktadır. Bu yorumların ‘gaze’ kavramıyla olan etkileşimi sanat eserine bakmak ve görmek arasındaki farklılıkların niteliğini ortaya koymaktadır. Bu bağlamda esere olan bakış açısının eseri anlama ve yorumlama kısmında önemli bir ayrıntı olduğu söylenebilmektedir.

Araştırmanın hipotezi bakmak ve görmek kavramıyla bütünleşen gaze kavramının, ifadelerin daha yoğun yansıtıldığı portre alanında incelenerek eserlerin yorumlama ve düşsel sürecinde ne gibi bir yol izlenilmesi gerektiği konusunda bir yol haritası çizmektedir. Bir sanat eserinin sadece görsel ve estetik açıdan bireyi doyum noktasına taşımadığı ve zihinsel anlamda da katkıda bulunabileceği düşünüldüğünde eserlerin anlamlandırma ve düşünme aşamalarının daha derin bir mevzu olabileceği, yüzeysel incelenen bir eserin kendini net bir şekilde ifade edemeyeceği veya bir anlam olup olmadığı yönünde fikir oluşturabilmesi açısından bu tezin ele alınmasını gerektiren bir problem olarak görülmüştür.

## **KAPSAM VE SINIRLILIKLAR/KARŞILAŞILAN GÜÇLÜKLER**

Sanat alanında görsel sanatları kapsamakta olan tez çalışmasının sınırlılıkları resim sanatında portre alanı ve gaze kavramıyla sınırlandırılmıştır. Gaze kavramını destekleyen diğer kavramlarında yer aldığı tez çalışmasında ki bazı terimlerin anlamlarının kişiden kişiye değişiklik göstermesi, göreceli kavramlar olması tez çalışmasının araştırmasında doğru, mantıklı ve anlaşılır olması hususunda karşılaşılan güçlüklerden biridir. Gaze kavramının Türkçeye tam anlamıyla geçmemiş olması ve bu kavram hakkında yeterli kaynağın olmaması da diğer problemlerden birisidir.

# 1. BÖLÜM: SANAT VE GAZE

Sanat ve gaze kavramları arasındaki bağlantının derin ve iç içe geçmiş kavramlar olduğu söylenebilir. Gaze; görsel olarak bakma, inceleme, seyretme ve algılama gibi eylemleri ifade eder. Sanat bağlamında gaze ise sanat yapıtlarının hem yaratım sürecinde hem de üretildikten sonraki tüketim sürecindeki iletişim bağında önemli rol oynamaktadır.

Gaze kavramıyla sanatın bağdaşmasındaki bir diğer önem iç gözlemlemeyi, empatiyi, zihinde yeni temsiller yaratmayı sağlamaktadır. Sanatla etkileşim halindeyken, tüketici kitlenin bakışı sanatsal deneyimin aktif bir katılımcısı haline gelir. İzleyicinin gözleri resmi tararken, önlerinde sunulan çeşitli öğeleri, dokuları, renkleri ve kompozisyonları keşfederek görsel bir diyaloga çekilirler. İzleyicinin bakışı, görsel bilgiyi özümledikleri ve anlam oluşturdıkları bir araç haline gelir. Her bir izleyici bakışlarını şekillendiren, sanat eserini yorumlamalarını etkileyen kendi deneyimleri, inançları ve kültürel geçmişlerini eserle bağdaştırarak yeni bir pencere açmaktadır.

Bu bağlamda gaze kavramının görsel sanatlarla bağdaştığı; ancak sanat eserini yorumlamakta olan sanat tüketicisinin eseri yorumlarken bakmak ve görmek arasındaki ayrımı yapması gaze kavramı için önemli bir unsurdur. Bir sanat eserine derinlemesine bakma, nüanslarını inceleme ve verdiği mesajlar üzerine düşünme eylemiyle tüketici çevreye karşı artan algı ve diğer dinamiklerle kendine ait yeni bellek birikimleri elde edebilmektedir. Bu nedenle görsel sanatlar alanının bireylere yadsınmaz katkıları olduğu yorumu yapılabilir.

## 1.1. Görsel Sanatlar

Görsel sanatlar alanı geçmişten günümüze değin ki geçirdiği süreçte hala daha insanlığın bir iletişim aracı olduğu görülmektedir. “Uygarlık tarihiyle yaşıt olduğu ifade edilen sanat, çağlar boyu süregelen değişimle birlikte şekillenmiştir. İnsanlığın düşünsel gelişimi sanatın da varlığı üzerinde etkili olmuştur.” (Çağlayan, 2021, s. 14) Görsel sanatlar bireylerin duygusal, estetik kaygılar ve düşünce biçimleri üzerinden ifade aracı olarak kullanılan sanat formlarının bütünüdür. Farklı alanlardan oluşan

disiplinlerarası geniş bir skalaya sahip olan görsel sanatlar alanının içersin de birçok sanatsal alan bulunmaktadır.

Heykel, fotoğraf, tiyatro, resim, grafik, çini, baskı, dans ve sinema gibi birçok dalı içinde barındıran görsel sanatlar alanının ilk önceliği göze hitap etmektir. Sanat eserlerinin çoğu görsel deneyimleri canlandırma amacıyla yaratılmaktadır. (Esaak, 2023) Bu bağlamda görsel sanatlar alanı tüketici toplumunu görsel açıdan doyuracak şekilde iletişim bağı kurmaktadır. Görsel sanatlar alanının içerik kısmı görsel öğelerin kullanımı ve sanatçının kendi üslubuyla birleşmektedir. Renkler, çizgiler, şekiller, dokular ve kompozisyon öğelerinin bütünlüğü sanat eserlerinin temel yapı taşlarını oluşturmaktadır. Estetik ve yaratıcı düşünmeye teşvik eden görsel sanatlar bu hayal gücü doğrultusunda yeni fikir üretimlerini görsel dille ifade eder.

### **1.1.1. Sanat Nedir**

Sanatın temel işlevinin etkileşim kurmak olduğu, duygusal deneyimlerin ifade etmeleri anlamında sanatçıya bir aracı olduğu söylenebilir. “Sanat insanın vazgeçemediği gereksinimlerinden biridir.” (Alakuş vd. 2009, s. 1) Sanatçıların iç dünyasını anlamlandırma ve tüketiciye de yeni fikirler edinme konusunda bağ oluşturmaktadır. Sanatın ne olduğu konusunda farklı tanımlar ve anlayışlar vardır, çünkü sanatın kendisi çok yönlü ve soyut bir kavram olduğu söylenebilir. Ancak sanatın yaygın tanımı; plastik, görsel, edebiyat ve müzik alanlarını içinde barındıran disiplinlerarası alanları kapsayan bir kavramdır. Türk Dil Kurumuna göre sanat terimi “bir duygu, tasarı, güzellik ve benzeri anlatımında kullanılan yöntemlerin tamamı veya bu anlatım sonucunda ortaya çıkan üstün yaratıcılıktır” olarak ifade edilmektedir. Gombrich’e (2007) göreyse; sanat diye bir şeyin olmadığını, yalnızca üretim veren sanatçıların olduğunu söylemektedir. Bu noktada sanatı var edenin sanatçı olduğu ve bu gelişimlerin insan yaşamındaki farklılıklara bağlı olarak şekillenmiş olduğu yorumu çıkartılabilmektedir. (Gombrich, 2007, s. 15)

Sanatın kültürel, deneyimsel ve duygusal bağlamda oluşan fikir ve görüşlerin yansması olduğu söylenebilir. Sanat eserleri, estetik değerler taşıyabilir ve insanlara güzellik duygusunu yaşatabilir. Estetik deneyim, insanların duygusal ve zihinsel olarak tatmin olmasını sağlamaktadır. Sanat, estetik deneyimi kolaylaştırır ve farklı duyu organlarına hitap eden keyifli bir deneyim sunar. Sanat eserlerinin biçimi, renkleri,

kompozisyonu ve diğerk görsel öğeleri tüketiciye estetik bir zevk verirken düşsel sorgulamalarda yaşatmaktadır.

Yaşam boyu süregelen sanat kavramı farklı çağ ve dönemlerde algı ve işlevselliği değışse dâhi varlığını sürdürmüştür. İletişim araçları arasında yegâne bir yere sahip olduğu düşünölen sanat kavramı duygu, düşünce ve izlenimlerin ifade gereksinimi ile başlar. Ancak her ifade biçimi sanat olamayacağı için bu duygu ve düşüncelerin yaratıcı, estetik ve o sanat dalına özgü amaç, yöntem ve tekniklerin kullanılarak kalıcı bir ürüne dönüşmesi gerekliliği ile son bulur. İnsanlığın temel dürtülerinden birisi olan sanat mefhumu toplumun, kültürün ve bireyin kaygı dinamikleriyle ortaya çıkmaktadır. Sanatçının kendi öz benliğinde yatan neden ve sonuçlar sanat kavramının bütününe ortaya koyar. İnsanın kendi gerçekliğini de aşarak ya da kendine özgün başka bir gerçeklik algısı yaratarak yansıttığı sanat eseri düşünce gerçek arasındaki köprüyü oluşturmaktadır. Sezgi ve bilgi yoluyla öğrenilen sanat kavramını destekleyen öge sanatçıdır.

Sanat kelimesi tek başına var olmadığı söylenebilir. Belli bellek birikimleri sonucunda yaratılan eserler biçim ve içeriksel öğelerle bütünleşmektedir. Sanatçının düşsel kaygılarıyla üretim gösterdiği sanat eserleri sanat ve sanatçı kavramlarıyla meydana geldiği söylenebilir. Eroğlu sanatın anlaşılması konusunda anlamak ve bakmak kavramlarının önemli bir yeri olduğunu vurgulamaktadır. “Bir sanat yapıtının anlamlılığını sanat yapıtının geliştirilme sürecindeki nitelikler belirler.” (Eroğlu, 2016, s. 37)

Sanat eserinin tüketimi aşamalarında öncelikle eserin dış hatları yani görünümünü algılanmaktadır. Görünümün algılanması ise öncelikle duyu organları vasıtasıyla gerçekleşmektedir. Duyu organları sayesinde algılanan eser sonrasında sanatçının anlatmak istediğini bireyin deneyimleriyle birleştirerek bilişsel düzeydeki algılama yoluyla asıl yorumlama yapılabilmektedir. Her sanat eseri istese de istemese de duyularla ilgili ve duylara yöneliktir. Özellikle görme duyusu, duylar arasında en çok ürünün kendisine ithaf edildiği duyu olduğundan bahsedebiliriz. Bu sebeple duyu fizyolojisi ve özellikle görme duyusunun anlatılmasının gerekliliği gözlemlenmektedir.

## 1.2. Duyu Fizyolojisi

Duyu; psikoloji ve fizyolojide çokça karşılaşılan, his anlamına gelen bir kavramdır. Canlının gelişmiş ve özelleşmiş organlarının uyaranları algılama ve faaliyet göstermesindeki temel olayların bütününe duyu fizyolojisi denilmektedir. Anne karnında gelişim göstermeye başlayan duyu organları çevreyle iletişim ve etkileşim kurmak için yegâne araçtır. Çevreden gelen iletişim verilerinin beş duyu organımız olan göz, kulak, burun, dil ve taktil(dokunma) duyularından herhangi birisiyle karşılıklı etkileşim yaşaması sonucunda ortaya çıkar. Bu etkileşim ve çevreye olan duyarlılık sayesinde etrafa adapte olmak ve iletişim kurarken aktif olmak kolay bir hale gelmektedir. Beyin, bu görevlerini yerine getirmesi için hem dış etkenlerden hem de bedenin kendisinden ileti almalıdır. Bu bilgiler ışığında duyu sistem tarafından uyarılmaktadır. “Çevreye adapte olmayı da kolaylaştıran duyular, yaşamın devam ettirilmesinde önemli bir rol oynamaktadır.” (Sultanoğlu vd. 2015, s. 217). “Öğrenmek, istekleri yerine getirmek ve bundan haz duymak, öz-kontrol sahibi olmak, motor beceriler ve üst düzey bilişsel işlevler geliştirmek için duyular kullanılmaktadır.” (Kranowitz, 2005)

Duyuların alınması, düzenlenip yorumlanması ve dışarıya karşı uygun dönüş yapabilmesi, duyu iletişim bağının düzgün işlemesine duyu bütünlüğü denilmektedir. Literatürde “duyu işleme”, “duyu bütünlüğü” gibi kavramlarla da yer alan duyu bütünlüğü; anlamlı ve amaçlı davranışlar oluşturabilmek için çevreden duyu aracılığıyla alınan bilgilerin organize edilmesini ve yorumlanmasını sağlayan nörolojik gelişim sürecini ifade etmektedir. (Schaaf vd, 2005)

İlk defa 1963 yıllarında Ayres tarafından geliştirilip teori üretilen duyu bütünlüğü kavramı, tüm sosyal aktivitelerin karmaşık temeli olarak görülmektedir. (Dunn, 2001). Sağlıklı ve sorunsuz bir duyu bütünlüğü sürecinde günlük aktivitelerde ve yaşamsal becerilerde yeterli olarak sağlamaya yardımcı olmaktadır. Yeterli veyahut uygun miktarda duyu etmenlerinin verisi olmadığı takdirde beyin gelişiminde anomalilikler ve davranışsal bozukluklar olacağı, çevresel etkileşim yaşanırken doğru verim alınmayacağı söylemek mümkündür. Duyu fizyolojisinin bütününe etkileyen duyu, deneyimler kalıcı, bilişsel, iletişimsel .ve duyu durumlarda, işlev, bozukluklarına neden olabilmektedir. Uyarıcı etmenlerin iyi olduğu

bir çevrede beceri ve motor fonksiyonlarında olumlu gelişim ve duyuşal açıdan da sağlıklı bir gelişim süreci yaşanmaktadır. (Balıkçı, 2013)

İnsanlarda beş duyu organı olduğundan bahsedilse de vestibüler, proprioseptif, taktil, tat, koku, işitme ve görme duyusu olarak yedi grupta sınıflandırılır. (Bremner vd, 2017)

Vestibüler duyu denge ve hareket duyusudur. Bireyin vücut ve başının nerede olduğuyula ilgili konum hakimiyetini sağlar. Hareket etmeyi ve hareketli nesnelerin algısını bedenle entegreleyen vestibüler, sistem, birleştirici, bir sistem. olup, yer .çekimi .ile dünya ilişkisini, algılamada yardımcı olur. Hızlanma, yavaşlama, eğilme gibi eğilimlerde bedeni dengeleme konusunda bireye yardımcı olduğundan günlük yaşamda çok önemli bir faktörü vardır. (Bremner vd, 2017)

Proprioseptif yani derin duyu sistemi eklem, kas ve tendonların değişen hareketliliklerin algılanmasında yardımcı olan bir duyu sistemidir. El, kol ve bacaklar gibi uzuvların beyne ne durumda, hangi pozisyonda ve hareketlilikte olduğunu beynin sistemine eşleyerek uzuvların konumunun algılanmasına yardımcı olmaktadır. Bir diğer deyişle beden farkındalığı denilebilir. Yön güç ve hareketliliği sağlayan duyu mesajlarını ifade etmektedir.

Taktil, bir diğer deyişle dokunma duyusu en ilkel ve birey için en temel iletişim biçimidir. Fiziksel temas hâli insan yaşamının her anında yer almaktadır. “Ancak dokunma yalnızca dış dünyayı algılamak, anlamak ve ona yanıt vermek için kullanılmamaktadır. Dış dünyadaki olaylar da aynı zamanda benlik ve vücut üzerinde etkiler bırakır. Bu nedenle, dokunma kendi bedenlerimizin zihinsel temsillerini ve dış çevreye göre mizacımızı çerçevelemede temel bir rol oynamaktadır.” (Bremner vd, 2017, s. 250)

Tat duyusu dil üzerinde bulunan papillalar sayesinde algılanır. Tatlı, tuzlu, acı, ekşi ve mayhoş tatları algılamaya yardımcı olan papillalar, koku alma ve görme duyusu vasıtasıyla da yenilen yemeğin aromasını algılamada yardımcı etmenler olmaktadır. Lezzeti algılamada yardımcı olan dil organı aynı zamanda sıcaklık/yanma, doku, soğukluk hissi gibi duyuları algılamada yardımcı olmaktadır.

Koku alma duyusu memeli canlıların doğumundan itibaren algısal deneyimlerin ilk kaynağı olmaktadır denilebilir. Burun organıyla gerçekleşen koku duyusu “Ana

koku alma duyu nöronları, burun boşluğunun çatısı altında bulunur ve koku alma sinirleri yoluyla ana koku ampullerine bağlanır. Koku alma sistemi, gelen hava akışında düşük konsantrasyonlarda taşınan sayısız bileşiği algılayabilmektedir.” (Özyazıcı vd. 2021, s. 215)

İşitme duyusu kulak organıyla sağlanan merkezi sinir sisteminin, sesi anlamlandırarak işitme ve duyma fonksiyonelliğine denilmektedir. Sesleri duymak ile anlamlandırmak, aynı anlama gelmemektedir çünkü; sesler işitilse dâhi anlam yüklenilmeyebilir. İşitsel, algının gelişiminde, işitsel konum, belirleme ve işitsel, düzenleme önemlidir.

İşitsel konum belirleme; çevredeki. her sesin bulunduğu ortamda işitsel .bir alan oluşturması ve işitsel sistemin, işitsel alandan gelen .sesleri görme. ve duyma bilgilerini karşılaştırarak sesin geldiği konumu belirlemesi olarak açıklanabilir. İşitsel konum belirlemede iki kulağa gelen ipuçları. önemlidir. Bu ipuçları kulaklar arası ses düzeyi farkı ve. kulaklar arası zaman farkıdır. Bu süreçlerin, her ikisi de sağ ve sol kulağa, gelen ses sinyalinin karşılaştırılmasına dayanır. İşitsel düzenleme ise; çoklu ses kaynaklarının düzenlenmesini içerir. Düzenlemenin yapılması, için işitsel kaynakları ayırt etme ve işitsel, ölçüyü algılama gereklidir. (Goldstein vd, 2019, s. 247)

Görme, duyusu göz organıyla dünyayı tanımaya yardımcı olan, etraftaki nesne, hareketlilik ve durağanlık hâlini beyne iletip görüş sağlayan bir fonksiyondur. Görsel tarama, izleme ve derinlik algısını algılamaya yardımcı olan görme duyusu, yaşamsal faaliyetler için önemli bir fizyolojik etmendur.

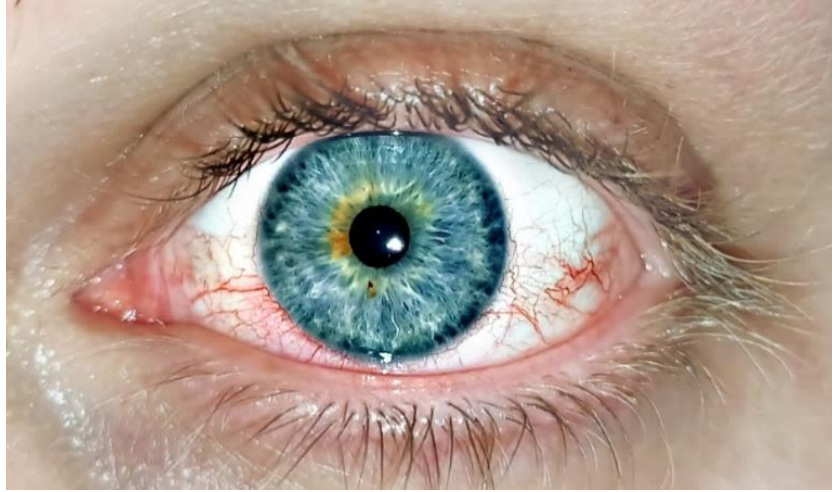
### **1.2.1. Göz ve Görme Fizyolojisi**

İnsan ırkı yaşam sürdürdüğü bireysel ve toplumsal süreçlerin içinde çok farklı yöntemlerle iletişim kurarken bütün duyu organlarını kullanmaktadır. Duyular hem yaşam mücadelesi sırasında hem de iletişim ve sosyalleşme bakımından önemli bir köprü vazifesi görmektedir. Duyular yaşam boyu belli süreçlerden geçer, amaç ve seçimler doğrultusunda gelişim göstermektedir. Her duyu ihtiyaç ve kültürel öğeler doğrultusunda gelişim sürecini tamamlamaktadır diyebiliriz. Her duyunun kullanımı belli bir tarihsellik içerir; sözlü kültürün birincil olduğu eski toplumlarda duyu organlarından bir tanesi olan kulak çok önemli iken, modern toplum ile birlikte görsel



imgelerin yaygınlaşması ile görme organımız olan göz kulaktan daha büyük bir önem arz etmektedir. (Çakır, 2014)

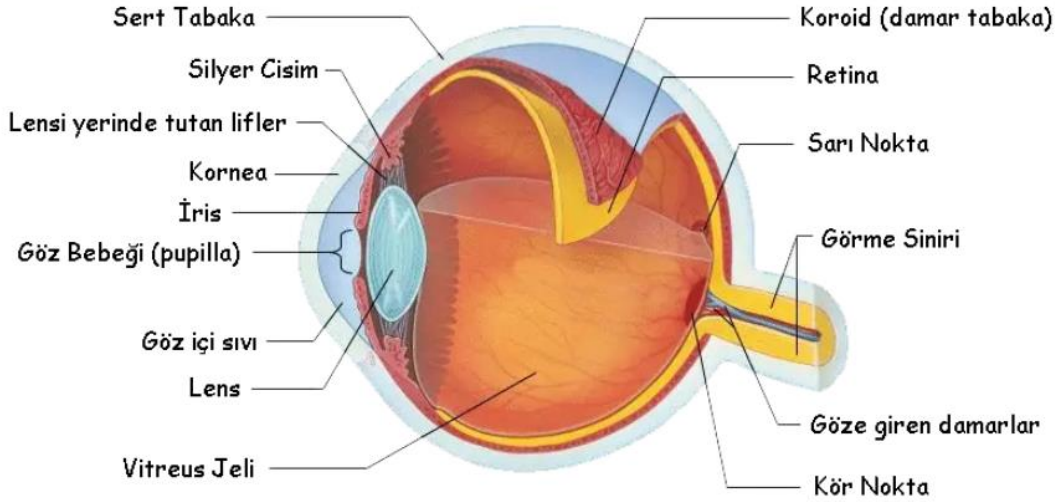
Genel bir çerçeveye içerisinde görme kavramına bakılacak olursa gözle nesnel biçim, nesne, hareketlilik ve durağanlık gibi olguların bütününe beyne ileterek anlamlı bir görsel görebilme yetisi denilebilmektedir. Algılanan şeylerle ilişki kuran göz ve beyin, her bireyde bilgi hazinesi doğrultusunda farklı olarak şekillenir ve anlamlandırılabilir demek yanlış olmayacaktır. Göz fizyolojisine değinilecek olunursa her canlıda farklı biçimde konumlanan, sayısı canlıya göre değişkenlik gösteren bir organ olup, insan ırkında kafatasında konumlanan ve iki adet olan bir organdır. Hayvanlar aleminde çok farklı göz biçimleri görmek mümkündür. Çoğu canlıda insan ırkında olduğu gibi başın ön bölümünde konumlanan göz organı, sürüngen, kuş ve balık gibi canlılarda başın iki yanında, böceklerde ise birleşik ve çoklu olabilmektedir. Genel anlamda bakılacak olursa memeli canlıların tümünde kafatasının içinde yer alan iki boşluğun içinde gözler bulunmaktadır diyebiliriz.



**Resim 1:** Rüya Nur Mızrak, İsimsiz, Fotoğraf, 2023

Gözün herhangi bir nesneye odaklanıp bakıldığında görünen tüm sahasına görme alanı denilmektedir. Omurgalı canlılarda bu yeti koşullara bağlı olarak gelişim göstermiş ve ayrıntılı şekilde görme olanağı sağlamaya başlamıştır. Görme olayı için mutlak suretle ışık gerekmektedir. Işığı geçirmeye ve kırılmasına elverişli olan göz yapısı üç tabakadan oluşmaktadır. En dış tabaka gözakı, bilimsel adıyla sklera olarak

adlandırılır. Bu tabaka beyaz ve sert bir tabakadır, korneanın önünde bulunarak gözü dış etmenlerden koruma görevi sağlamaktadır. Çok damarlı bir dokusu olan bu tabaka, boyalı hücrelerle kaplanmış ve göz yuvarının karanlık bir alan haline gelmesini sağlayarak görme olayına katkıda bulunur. Kirpiksi yapıda bulunan bu kaslar damarlı olan bölgeleri sıkı tutmak için kan dolu piramitimsi yapıda çıkıntılara “kirpiksi uzantı” adı verilir. Bu bölgenin ön bölümünde ise renk değiştirmiş halde bulunan ortası delik bir diyafram bulunur. Bu alana gözbebeği denilmektedir. Rengi kişiden kişiye farklılık gösteren, büyüyüp küçülerek ışığın geliş miktarını ayarlar. Karanlıkta ışığı fazla almak için büyüyen gözbebeği, ışığın çok yansıdığı alanlarda ise küçülerek geliş miktarını daha aza düşürmektedir. Değişen koşullara uyum sağlayan iris ışık ve görme arasında denge sağlamaktadır. Diğer bir bölüm ince yapıda bir ağ tabakası olan kör noktadır. Kör nokta görme sinir diskisi olarak işlev görmektedir. Ardında bulunan sarı nokta kısmı ise gelen görüntünün biçim verildiği noktadır.



**Resim 2:** Kaynak: (<https://gozdoktor.net/gozun-yapisi/>)

Beyinden çıkan on iki çift sinirden altısı gözler ile ilgilidir. Göz küresinin hareketlerini ayarlayan göz dışı kasları, parasempatik ve sempatik sinir sistemi ile uyarılan pupiller ve silier kasları, gözyaşı sistemi, aköz hümör salınımı, dolaşımı ve emilimi, zengin bir damarlanma ağı, görmeyi en iyi şekilde sağlamak üzere ışığı çeşitli kırma güçleriyle kıran saydam ortamlarıyla göz, pek çok farklı sistemi kullanarak ışığı mükemmel bir şekilde retinada odaklar. Retinada odaklanan ışık, fotokimyasal reaksiyonla elektrik enerjisine çevrilir ve optik sinir yolu ile beyne iletilir. Beyin ise her iki gözden gelen bilgileri birleştirerek tek bir görüntü elde eder. Bilinç düzeyine ulaşan bu görüntüleri, üç boyutlu ve renklidir (Başmak, 2010, s. 8)

Görme kavramı çok geniş bir kavramdır. Gözün gördüğü herhangi bir şeyin görmek kavramı tarafından mı yoksa bakmak kavramı tarafından mı açıklanmakta olduğu birçok felsefi konuya ve çalışmaya dahil olmuştur diyebiliriz. Bu nedendir ki görme fizyolojisi görsel sanatlar alanında önemli bir yer arz etmektedir. Çoğu sanat alanı göze hitap eden ve görme duyusundan tüketici kitleye dokunan bir alandır demek yanlış olmayacaktır. Özellikle görsel sanatlar veyahut güzel sanatlar alanında göz ve sanat birbiriyle bütünlük gösteren iki kavramdır. İzleyicinin sanat eserine bakmakta mı görmekte mi olduğu ne algıladığına bağlıdır diyebiliriz.

### 1.3. Bakmak ve Görmek

Görsel imgelemin günümüz dünyasında yaygın hale gelmesiyle birçok görüntüyle karşı karşıya kalmaktayız. Bu nedenle görme duyumuz oldukça işlev kazanmış, bilinç dışı veya bilinçaltı birçok imgeyi hafıza içine almıştır. Bu edim sonucunda görme fiili bireyde anlam kazanarak bakma eylemini doğurmaktadır diyebiliriz. Bakmak ve görmek kavramlarının birden çok anlama sahip alt anlamları vardır. Bilinen ve günlük kullanımda yaygınlaşmış anlamları görmek fiili için “göz yordamıyla bakışı bir şey üzerine çevirmek, algılamak ve seçmek” iken bakmak sadece “gözleri belirli yöne çevirmek” olarak karşılık görmektedir. Görmek kavramının Türk Dil Kurumu sözlüğünde 20, Oxford sözlüğünde 18 anlamı bulunmaktadır. Bakmak fiilinin ise Türk Dil Kurumu sözlüğünde 17, Oxford sözlüğünde ise 7 anlam içermektedir.

Bakmak veya bakış atmak fiilinin yukarıda ifade edildiği üzere birçok alt anlamı bulunmaktadır. Bunlar; Türk Dil Kurumu sözlüğüne göre “bakışı bir şey üzerine çevirmek, aramak, bir şeyin gelişmesi veya iyi bir durumda kalması için emek vermek, yoklamak, incelemek ve gözetip korumak” gibi birçok anlama gelmektedir. Oxford sözlüğüne göre ise “gözleri belirli bir yöne çevirmek” tanımıyla ifade edilmektedir. Görmek fiilinin de bakmak fiili kadar oldukça fazla sözlük anlamı bulunmaktadır. Türk Dil Kurumu sözlüğünde görmek kavramının kelime anlamı “gözün görmesi yoluyla bir şeyin varlığını seçmek, sezgi yoluyla anlamak, almak, okumak, öğrenmek, karşılaşmak, rastlaşmak, bir şeyle ilgili bir yargıya ulaşmak, bir durumu, bir şeyi değerlendirmek” anlamlarına gelmekteyken Oxford sözlüğünde ise

görmek fiili “birini/bir şeyi görmek, izlemek, aramak, bilgi istemek, ziyaret etmek, zaman harcamak, anlamak hayal etmek, fikir sahibi olmak, deneyim” gibi farklı anlamlar taşımaktadır.

Birden fazla anlam barındıran bakmak ve görmek fiillerinin eski Türkçede kelime anlamlarının aynı olduğu söylenebilir. Ancak bu iki kelimeye zamanla farklı anlamlar ve alt metinler yüklenerek birden çok anlam içeren, aralarında farklılıklar taşıyan iki kavram olmuştur. Bakmak fiilinin ilk örnekleri eski Uygur Türkçesinde görülmektedir. Gülensoy’un Türkiye Türkçesindeki Türkçe Sözcüklerin Köken Bilgisi Sözlüğünde bakmak kelimesinin kökeni ‘bak’ fiilinden türediği, “bakışı bir şeyin üzerine çevirmek” olarak yalın ve ilk akla gelen anlamda kullanıldığı görülmektedir. (Gülensoy, 2007, s. 102) Görmek kavramı ise Kazak, Kırgız Özbek ve Uygur Türkçelerinde ‘kör’ fiili olarak geçtiği ve sonrasında zarf fiil eki alarak ‘körmek, körucü, körmece, körmeyen’ gibi ekler alarak kullanım gördüğü, akla ilk gelen anlam olan “gözlemek, görmek” olarak kullanıldığı görülür. (Gülensoy, 2007, s. 379)

Bu iki tanım birbirlerine yakın, ancak bir o kadar birbirinden uzak anlamlar taşımaktadır. Birbirlerine bağlantısı olmadan hiçbir anlam barındırmayan iki kavram bu konuda ortak noktalar taşımaktadır. Bakmak ve görmek kavramının altında yatan açıklamalar her ne kadar kullanım açısından ortak görüşlere sahip olsa bile hangi kavram hangi açıklamanın karşılığına denk düşmekte olduğu sorusu kaynaklara göre değişkenlik göstermektedir. Görme fizyolojisi başlığı altında bahsedilenlerden yola çıkılarak görmenin göz organıyla alakalı olduğu, bakma kavramının sonradan edinilen bir eylem olduğu söylenebilmektedir. Bu fikirden yola çıkılacak olunursa bakmanın değil görmenin anlık bir edim olduğu, bakışların kasti yapıldığı sonucuna varılabilir. Görmek kavramı daha genel bir kullanıma sahipken bakmak kavramı daha içsel ve öznel açıdan kullanılmaktadır. Bakmak; görme yoluyla elde edilen görüntünün, kişinin kendi edindiği deneyimleriyle daha derinine inerek salt varlığından kişinin kendi hakikatine dönüştürmesidir. Bu bağlamda da bakmak ve görmek kavramının altında yatan felsefi bakış açısı incelenmektedir. Bu iki kavramın nesnel ve öznel olarak iki kola ayrılması söz konusu olduğunda bakmak kavramı öznel, görmek kavramının ise nesnel olduğu savunulabilir.

Görme organımız olan göz, algılama eylemini gerçekleştirirken karşısında bulunan nesneyi zihinde bir imgeye dönüştürür ve daha sonrasında bellekte kendi öznel değerlendirmesini yaparak bakış edimini gerçekleştirilmeye başlanmaktadır

diyebiliriz. Bakmak için önce görmek, gördükten sonra da bakmak eylemi gerçekleştirilmektedir. Bu iki kavramın birbirine bağdaşık ilerleyip bir noktada ayrılması kavram kargaşası yaratmaktadır dersek yanlış olmayacaktır. Bakmak ve görmek kavramının hangi açıdan incelendiği dâhi bu konuyla ilişkilidir denilebilir.

Bakmak ve görmek olgusunda göz organı bir araç vazifesi görmektedir. Işığın kırılması ve sınırlar aracılığıyla beyne iletilmesi gibi fizyolojik eylemlerin sonucunda bakmak ve görmek fiili gerçekleşmektedir. Görme eylemi anlık olarak gözün görme açısına giren yerler dahilinde gerçekleşen bir eylemken, bakma ise bir nesneye, figüre yahut alana odaklanarak bilgi birikimine dayalı bir eyleme bağlıdır. Nesneye olan ilişki ve imgelerin bellekte edindiği yer bakma edimine bağlıdır. Görmek istem dışı gerçekleşen bir fiil halindeyken bakmak istemli ve bilinçli yapılan hareketlere denilmektedir.

Göz görmediği sürece bakma edimi gerçekleştirilemez. Göz nesneyi görür ve hafızaya alır. Birey nesneyi görmediği anda dâhi imge olarak daha önce gözlemediği görsel zihinde mevcuttur. Göz açıldığı anda istemsiz bir şekilde odaklanma ve arka planın diğer tarafında odaklanmama olayı sürekli olarak değişkenlik göstererek görüntüler imgeler halinde kaydedilir. Görülen ve görülmeyenler kişinin kendi tercihidir. Bakma eylemi bireyin kişisel ve kolektif belleklerinden yola çıkarak, deneyimlerinden çıkarttıkları sonuçlarla oluşturdukları, benliklerinin izin verdiği kadarıyla görüntüyü bilinçli bir odaklanma alanı haline getirmektedir. Bu eylem bilinç dışı bir seçim süreci olarak kendiliğinden gelişir.

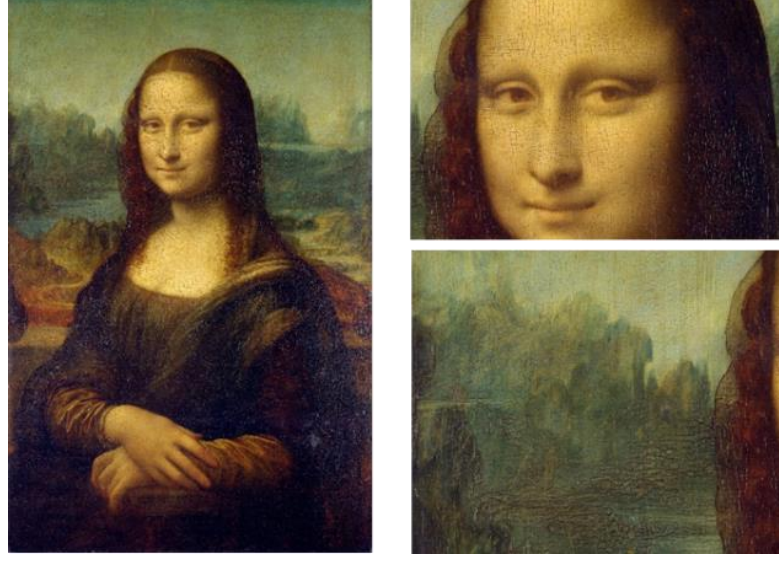
Bakmanın altında yatan farklı algı ve anlamlar vardır. Her bireyin tahayyülünde aynı nesne farklı imgeler olarak yer edinebilir. Bunun nedeni ise bakmak ve görmek arasındaki bilinç altı imgeleridir. Kişisel veriler doğrultusunda algılanan nesne veya imgeler John Berger'in deyiimiyle; 'düşüncelerimiz, inançlarımız ve yaşadıklarımız nesnelere karşı bakış açımızı etkilemektedir.' (Berger, 2012) Berger'in düşüncesinden yola çıkılarak bireyin baktığı ve yorumladığı her şey kesin bir yargı olamaz; bireyler kendi fikir ve deneyimlerinin üzerine kattığı her düşünce ve çıkarımlar bakış açısını da değiştirebilmektedir sonucuna varabiliriz.

Bu bağlamda bakmak ve görmek arasındaki farkın bireyin bilincinde yatan, kültürel olguların ve etnik kökenin de bakma eyleminde önemli rol oynadığı söylenebilir. Bakmak ya da görmek fark etmeksizin iki kavramından kişiden kişiye mutlak suretle değişiklik gösterdiği, gündelik yaşamda dahil olmak üzere her alanda bu

iki kavramın farklılığının öznel farklılık barındırdığını söylemek yanlış olmayacaktır. Bu farklılık öyle ki zamana bağlı olarak dâhi değişimler göstermektedir. Bireyin kendi kişisel gelişim ve düşünce yapısına da bağlı olan bakma edimi kesin bir sonuca ulaştıramayacağını ancak yeni bir deneyim ve birikim sağladığını söyleyebiliriz. Bakmak algılamakla eşdeğerdir, rasgele ve tesadüfi yapılan bir eylem olmadığından bireye kazanım sağlar. M. A. Akşit ve Z. Ermiş tarafından yazılan makalede bakmak ve görmek şu şekilde ayrıştırılmaktadır; “...Görmenin gözle olmadığı, olamayacağı anlaşılmaktadır. Göz sadece bir araçtır, önemlidir ama bakmanın boyutu, bakmayı kavramalıdır.” (Akşit vd., 2018, s. 382)

Bireye kazanım ve kendi hakikatini sağlayan bakma mefhumu basit bir örnekle şu şekilde anlatılabilir; biyolojik olarak görüş açımıza giren her nesneyi fizyolojik olarak birey görmektedir. Ancak gözü bir noktaya çevirip tek bir nesneye odaklandığında o nesne artık bakış açısına girmiştir ve diğer bütün kadraj artık arka plandır. Bakışları bir yöne çekmek bireyin kendi tercihiyken görüş açısında bulunan her şeyi görmek biyolojik bir engel yoksa mecburi bir eylem olduğu söylenebilir.

Odak noktası sağlayarak bakışları belirli bir alana yönlendirme eylemi sanat eserlerinde de mevcuttur. Bakışları belirlenen yöne çekme tekniği ilk kez Leonardo Da Vinci'nin sfumato tekniğiyle başlamaktadır. En güzel ve anlaşılır örneği Mona Lisa (Resim 3) tablosunda görülmektedir. Bu bireyin bakmayı tercih etmesi dışında ekstra bir zorundalık sağlamaktadır. “İstenilen odak noktası haricinde kalan alanlarda bu teknik uygulanarak odak noktasının yakalanması sağlanmış ve izleyiciye tek bir yönde seyir hali sunulmuştur. Sfumato tekniği ön plana çıkartılan nesne yahut figür harici tüm planın blurlaştırıp ayrıntıdan arındırılarak gözü asıl noktaya çekmeyi sağlayan bir tekniktir.” (Keele vd., 1983, s 11)



**Resim 3:** Leonardo Da Vinci, Mona Lisa, Kavak Pano Üzerine Yağlı Boya, 77 cm x 53 cm, 1519, İtalya/ Louvre Müzesi

Bu teknik birçok sanatçı tarafından kullanım görmüştür. Eserin bakışı ve seyircinin bakışını etkilemekte olan bu yöntem eseri görmenin ötesinde bakmaya zorlamaktadır diyebiliriz. Mona Lisa tablosunda sfumato tekniğini inceleyecek olursak ön planda duran figür ayrıntılarıyla işlenilmiş, ancak aynı ayrıntı arka planda soft ve netliğinden arındırılmış olarak seyirciye yansımaktadır. Netliğinden arındırılmış olan arka plan nedeniyle optik olarak göz önde durmakta olan figüre odaklanarak asıl görmesi gereken noktaya bakmaktadır. Arka planın detaylı ancak gözü yormayan geçişleri sayesinde odak noktasından sapmadan izleyiciye bakışlarını yöneltmiş olan figürle göz göze gelirken daha etkili bir iletişim sağlamaktadır diyebiliriz.

Kültürel olarak da batıl inançlar arasında bakmanın/bakışların etkili birer silah olduğu görülmektedir. Gözler negatif veyahut pozitif enerji aktarımında köprü vazifesi görerek karşıdaki kişiye etki sağladığı düşünülmektedir. Bu söylemi destekleyici cümleler Doğu ve Batı edebiyatında bakışlar üzerine yazılan metinlerde görülmektedir. ‘Batı edebiyatındaki en dikkat çekici “görme/bakma motifi” Orpheus mitinde anlatılmaktadır.’ (Arıcı, 2011 s. 153)

Antik Yunancanın “bakmak” ve “görmek” üzerinden kurduğu bağlantının etimolojik izini Arapçada daha açık bir şekilde takip edebiliyoruz. Bakmak nazardır; teatron manzara (bakacak, bakılacak yer anlamında); theoria ise nazariye demektir. Kısaca söylemek gerekirse tiyatro yapmak da teori üretmek de bakmak ve görmekle ilişkili, yani nazardan türeyen eylemlerdir. Fakat Batı edebiyatında da Doğu edebiyatında da bakmak ve görmek tehlikeli bir eylem olarak ele alınır.” (Arıcı, 2011, s. 152)

Doğu edebiyatında Batı'ya kıyasla görme organı olan göz tehlike olarak görülmekte olduğu söylenebilir. Göz iktidarına giren herhangi bir şey bakışların yol açtığı tehlikeli sonuçlardan kem göz, nazar veya işlerin ters gitmesi gibi olumsuz enerjilerden negatif yönde etkilenildiği düşünülmektedir. Bakma eylemi sırasında birey kendi düşüncelerinden beslenir ve bakışlarına bu fikirler doğrultusunda yön vermektedir.

Doğu ve Batı edebiyatında geçen bakmanın kudretli söylemleri Yunan mitolojisi hikayelerinde de yer almaktadır. Altaş'ın Zeuksis ve Parrhasios hikayesine olan bakış açısı bu örneklerden bir tanesidir. Hikâye şöyledir;

Bakışın göz karşısındaki üstünlüğü ile ilgili Kris ve Kurz, Zeuksis ile Parrhasios'u konu alan Antik masaldan bahsetmektedir. Bu masala göre, Zeuksis'in üzümlerine aldanan kuşlar bir bir tablonun üzerine konarak üzümleri yemek için çabalamaktadır. Bu duruma karşın Zeuksis'e üstünlüğünü kanıtlamak isteyen Parrhasios ise tuvalin önüne tül perde yaparak Zeuksis'i yanıltır. Bu noktada aslında Parrhasios'un yanılttığı Zeuksis'in gözüdür. Dolayısıyla asıl mesele gözü kandırmaktır. Göz saf ve masumdur. Dış gerçeklik gözün saflığını kullanır. Bu yolla bakışı hizaya sokmak için mücadele verir. (Altaş, 2018 s. 28 )

Bu doğrultuda bakmak ve görmek mefhumları yaşantımızda önemli rol oynayan iki eylemdir demek yanlış olmayacaktır. Fikir ve görüşlerimiz, düşünce yapımız, psikolojik ve felsefi görüşlerimizde etkili rol oynayan bakma edimi günlük hayatta olduğu kadar sanat alanında da bireye kazanım sağlamaktadır. Bakma ve görme eylemi sanat alanında da kesin bir yorum, nesnel bir düşünce yapısı sunmaz diyebiliriz. Bakma ve görme edimi bireysel farklılıklar nasıl taşıyorsa sanat eserinde de aynı şekilde biriciklik söz konusudur.

### **1.3.1. Sanatta Bakmak ve Görmek**

Bir sanat eserinin, ona bakan izleyici kadar varyasyonunun olduğu ve her izleyicinin kendisine göre; eserdeki belli noktalara daha fazla ya da daha az dikkat etmesiyle oluşturdukları farklı anlamların mümkünlüğü tartışma konusudur. Eserin, günümüz teknolojiyle çekilmiş net fotoğrafına bakıldığında, orijinal hali olmadığı bunun sadece fotoğrafı olduğu fikri düşünülmektedir. Eğer bir sanat eserinin en doğru anlamı ve orijinal hali sorulacak olursa tek bir doğrusu ve tek bir gerçeği olduğu



varsayılabilir; o da eser sahibinin yüklediği anlam ve doğrularının bulunduğu orijinal eserdir. “Orijinale baktığımızda biricik gerçeği görürüz, diğerine baktığımızda biricik gerçeğin sadece var olduğunu, onun bir yerlerde gerçek olduğunu düşünürüz (ansız). Gerçeği görmekle, onun kopyasını görmek, gözün zaten var olan bir farklılığından da etki alır.” (Küçüköner, 2005, s. 33) Ancak her izleyici, gördükleri bir eseri farklı açılardan yorumlamaktadır. Eser izleyicisinin bakış açısı sanat eserinin tüketim süreci açısından düşünüldüğünde manipüle edilmeye yatkın olduğu düşünülmektedir. Eserin bulunduğu ortamdaki ses, ışık, başka izleyicilerin yaptıkları yorumlar gibi dış etkenler altında eser izleyicisi yorumlamasında ve bakış açısındaki değişiklikler yapabilmektedir. Bu etkenler doğrultusunda her bir eser izleyicisi sanat eserlerini farklı yorumlar, farklı algılar ve farklı bakar.

Sanat eserinin künye, manifesto veya sanatçının kendi izleyiciye aktardığı düşünceleri gibi yazılı yahut sözlü açıklamaların esere olan bakış açısını değiştirdiği yönündedir. Bu konuya dair Berger’e göre farklı algı yaratmanın etkileri üzerine şu sözlere ve örneklere yer verilmektedir “Eklenen sözün imgeyi nasıl değiştirdiğini açıklayabilmek güç, ama değiştirdiği kuşkusuz. Artık imge sözü aydınlatıyor.” (Berger, 2012, s. 27) sözleriyle desteklemektedir. Bu cümleyi desteklemekte olan örnek ise Vincent Van Gogh’un Buğday Tarlası ve Kargalar adlı eseridir.

*Bu eser Van Gogh'un kendini öldürmeden önce yaptığı son resimdir.*



Vincent Van Gogh "Buğday Tarlası ve Kargalar" 1890

Tuval Üzerine Yağlı Boya, 103 cm x 50,2 cm, Van Gogh müzesi, Amsterdam

**Resim 4:** Van Gogh, Buğday Tarlası ve Kargalar, 1890, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 103 cm x 50,2 cm, Amsterdam

John Berger'in de örneklendirdiği Buğday Tarlası ve Kargalar çalışması üzerinden sanat eseri izleyicisinin düşüncelerine yön vermenin nasıl olduğu konusu şu şekilde açıklanabilir; ilk bakışta sıradan sarı bir buğday tarlasının üzerinde, mavi tonlarında gökyüzü ve uçuşan siyah kargalar olarak yorumlanan sıradan bir peyzaj olarak görülmektedir. Herhangi bir natürmorttan alelade bir farkı dâhi olmadığı yönünde yorum yapılması yanlış olmayacaktır.



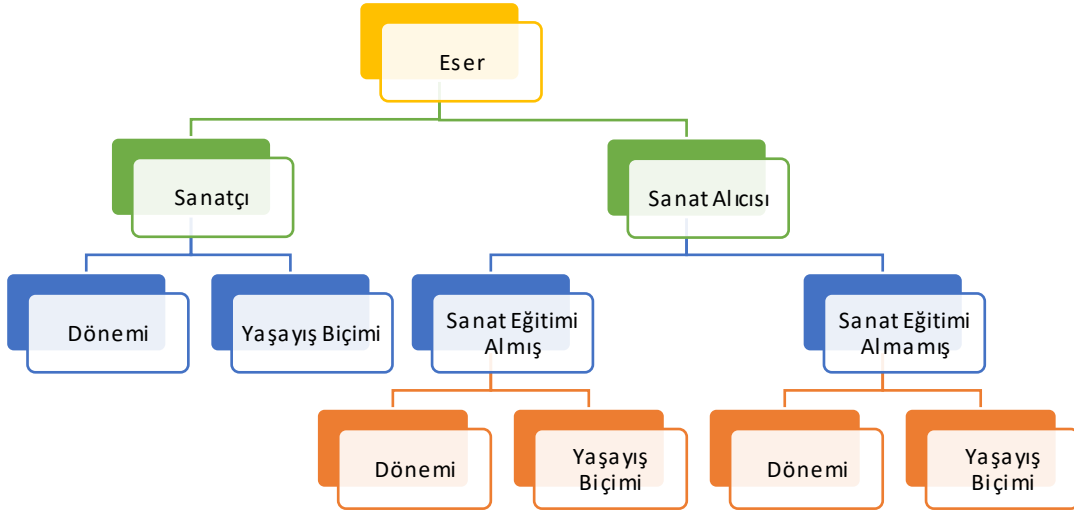
Vincent Van Gogh "Buğday Tarlası ve Kargalar" 1890  
Tıval Üzerine Yağlı Boya. 103 cm x 50.2 cm, Van Gogh Müzesi, Amsterdam

**Resim 5:** Van Gogh, Buğday Tarlası ve Kargalar, 1890, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 103 cm x 50,2 cm, Amsterdam

Ancak aynı esere yukarıda verilen açıklamadan sonra (Resim 4) tekrar bakıldığında çoğunlukla sanat izleyicisinin artık esere daha karamsar duygular uyandıran bir tablo olarak baktığı söylenebilir. Bakış açısına yön veren dış etkenler doğrultusunda birçok eser bu örnekte verildiği gibi farklı anlamlara çıkabilmektedir. Birçok eser ve eser tüketicisi bu gibi yönlendirmelerle alt metin oluşturabilir. Buğday Tarlası ve Kargalar üzerinden incelenmiş olan bu örnek gibi birçok sanat eserine de örnekte olduğu üzere birkaç yönlendirme ile fikir ve görüşlerin farklı yönlere çekilmesi mümkün olacaktır. Bu bağlamda sanat eseri alıcısının hangi açıdan esere bakmış olduğu önemli bir unsur olarak düşünülmektedir. "Sanatçı izleyicinin ne görmesini istiyorsa ona izin veriyor. İşte burada bakmak ve görmek ya da kişilerin birbirlerinden farklı görebilmesini ve farklı düşünebilmesini sağlayan algı devreye giriyor." (Yalur, 2019, s. 149)

Sanat eserine bakmak deyişini iki farklı eksende incelenirse daha açık ve anlaşılır olacağı düşünölmektedir; sanat alıcısının eksenini ve sanatçının eksenini. Bu iki eksen kendi içlerinde alt dallara ayrılabilir, sanat alıcısının eksenini iki farklı alıcı birey tipine; ilki sanat eğitimi almamış bireylerin dönemi ve yaşayış tarzları, ikincisi ise sanat eğitimi almış bireylerin dönemi yaşayış biçimleri olabilir. Sanatçının eksenini de yine dönemi ve yaşayış biçimi olarak ayrılabilir. Ancak sanat tüketicisinin eğitim almış bireylerin içinde bulunduğu grubu dolaylı yoldan etkisi altına alabilir. Aşağıda “Tablo 1” de anlatılan durum şemayla somutlaştırılmıştır.

**Tablo 1:** Sanat Tüketicisinin Esere Bakış Açısı



Sanat eserine bakmak deyişini iki grubun ortak noktaları açısından analiz edilmek istendiğinde üç farklı madde çıktığı düşünölmektedir; bakışların bilinçli olarak yönlendirilmesiyle eserle iletişim kurulması, aktif olarak ilgilenilmesi, anlam ve mesajların yorumlanması. Kişinin kendi iradesiyle meydana getirdiği bakmak eylemi; deneyim, yaşantı, eğitim gibi düşünceleri ve tutumları etkileyen durumlardan dolayı her birey için öznel bir çıkarımın oluşması olağandır. Bireyin kendi hakikatleri ve

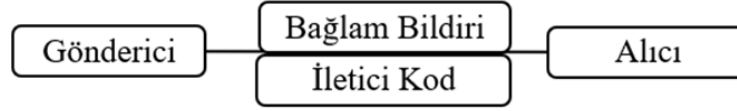
geçmişinin yanı sıra dış etkenler de göz önünde bulundurulacak olunursa her tüketici her esere farklı bir yorum getirdiği savunulabilir. “Bakmak ve görmek arasındaki ayrımın farkındalığı ve duyuların estetik eğitimi, kişinin yalnızca mesleki gelişimi ile sınırlı olmadığı gibi, aynı zamanda duygu varlığı olarak insan doğasının da bir gereksinimidir.” (Bilir, 2014, s. 23)

Sanat eğitimi almış bireyler bakımından düşünüldüğünde, bireyler tarafından sanatçının dönemi ve yaşantısının bilineceği varsayıldığından esere bakılırken; seçilen renklerin ne anlama geldiği, sanatçının bu eseri neden veya ne zaman yaptığı, kompozisyon öğelerinin anlatıma nasıl destek olduğu gibi hem tasarımsal hem de estetiksel analizle bakmaları mümkün görülmektedir. Sanat eserini bağlamsal olarak yorumlamak, eserin yaratıldığı tarihi ve kültürel bağlamı dikkate almayı gerektirdiği düşünülmektedir. Sanatçının geçmişini, eserin yaratıldığı dönemi ve eseri etkilemiş olabilecek herhangi bir kültürel veya sosyal hareketi içerebilir, aynı zamanda içinde bulunduğu sanat camiasının gerekliliklerini içerisinde barındırabilir demek yanlış olmayacaktır. Bazı izleyiciler bir parçaya belirli varsayımlar veya önyargılı fikirlerle yaklaşabilirken, diğerleri ona açık fikirlilikle yaklaşabilir ve eserin kendi adına konuşmasına izin verebilir.

Sonuç olarak, sanat eserinin yorumlanması son derece kişisel bir deneyimdir ve her izleyici için farklı olabilir. Buna bağlı olarak sanatçının dönemi, yaşantısı ve sanatsal görüşü, ortaya çıkan eser, sanat eserini alan bireyler, bu bireylerin eğitim düzeyi, kültürel birikimi, içinde bulunduğu dönem ve yaşantısına bağlı olan bir zincirle sanat eserine olan bakma mefhumu gerçekleşmektedir yorumunu çıkarabiliriz. “Bakmak ve görmek arasındaki unsur öznedir. Bir sanat nesnesine veya sıradan bir objeye bakan kişiler arasında duygu, düşünce ve algılayış biçimlerinde farklılıklar vardır.” (Birlik vd. 2020, s. 37) Bu cümleye istinaden yukarıdaki şema ve fikri desteklemekte olduğu söylenebilmektedir.

Berna Moran’ın Edebiyat Kuramları ve Eleştiri kitabında bu şema benzer bir şekilde aşağıda görüldüğü gibi aktarılmıştır. (Tablo 2)

**Tablo: 2:** Moran, 2007, s. 181



Sanat alıcısı yönünden varsayımlarda bulunduğumuz bakış açısından, sanat vericisi olan sanatçı ve eseri üzerinden yapılan fikir ve edimlerin alt yapısı incelenecek olursa, benzer bir şemanın oluştuğunu söylemek mümkün olacaktır. Sanatçının düşünce ve yaratım sürecinde etkin faktörler arasında; yaşanan dönemin etkileri ve sanatçının yaşantısından çıkardığı deneyimler sonucu bir yaratım süreci gerçekleşmekte olduğu söylenebilir. Bu süreç doğrultusunda üretilmiş olan eser yaşantı ve deneyimlerin bütününi oluşturmakta olan bir ayna vazifesi gördüğü yorumu çıkartılabilir.

Bir sanat yapıtına bakmak kişisel ve öznel süreçlerden geçer. Asıl anlamına bakmaksızın bireyler sadece estetik açıdan keyif verici bir süreçten geçerken başka bir sanat alıcısı derin anlamlara inerek entelektüel açıdan yorum yapma ihtiyacı hissdebilmektedir. Nihai olarak birçok farklı anlam ve görüşe dayanan, her biri öznel yorum ve bulguları içeren bireysel bakış açıların var olduğu yorumlardır sonucuna varmak yanlış olmayacaktır. Konu hakkında sonuca varılan yorum ve edinilen bakış açısı izleyicinin bireysel doğruluğunu içerir. Çıkarılan her farklı fikir ve bakış kişinin kendi hakikatini içermektedir. Başka bir deyişle sanatta bakmak ve görmek kavramları arasındaki farkın temelinde görsel algının kazanılması ve bireyin bakmayı /görmeyi öğrenerek bakış açısına sahip olmasıdır. (Beyoğlu, 2015, s. 335)

Bu bağlamda sanatta bakmak ve görmek olgusu şu şekilde özetlenebilir; her bir sanat eserinin tek bir orijinali vardır ve bu orijinal eserin tek bir hakikati vardır. Ancak eseri yorumlamakta olan ve fikir üreten bireyler ışığında doğru birden fazla olmaktadır. Çünkü herkesin kendine has hakikatleri ve doğruları olduğundan bir eserin birden çok yorumunun olabilmesi mümkündür. Bakmak mefhumu derinleştikçe kendini bakış açısına bırakmakta ve bakış açısı kavramı “gaze” olarak ayrıştırılmaktadır. Görmek fizyolojik, bakmak ise seçilen bir eylemdir, bu seçim ediminin seçilmiş hali ise bakışlardır. Sanatta ve sanat eserinde bilinç altında toplanan

her imge, gaze teriminin barındırdıkları altında yorum yapmaya ve bir sonuç çıkarmaya yardımcı olmaktadır.

#### 1.4. Gaze Kavramı

Bakışların çok etkili bir iletişim aracı olduğu söylenebilir. Bunun nedeni ise bakışların içinde bakmak ve görmenin içinde barınanlar dışında bakış atılan herhangi bir şeye karşı duygusal bir bağ kurma hissiyatı olduğu söylenebilir. Bakışların seçili ancak yaşanan hissiyatların istem dışı bir süreçten geçtiği bakış atma eylemi bakmak ve görmek eylemlerinden bu fark nedeniyle ayrılarak kendi başına 'gaze' kavramını oluşturmaktadır. Sözsüz iletişimde bir anahtar biçimi olan gaze gözünü ayırmadan bakma süresinin artışıyla beraber beğenme çekim yahut hâkimiyet anlamlarına gelebilir. Gaze terimi Oxford sözlüğünde "bakış" (-look) olarak geçmekte ve "birine / bir şeye uzun, sabit bir bakış" anlamına gelmektedir. Türk Dil Kurumu sözlüğünde bakış kelimesi olarak arandığında "bakma işi" olarak tanımlanmıştır.

Tureng sözlüğünde 11 anlamı olduğu görülmektedir. Bu anlamlarda yaygın kullanım olarak "bir nesneye, insana, bölgeye, olaya, vb. herhangi bir şeye gözünü dikmek olarak tanımlanmaktadır. Genel tanımlanması ise dik bakış, nazar, sürekli bakış, Lacancı bakış olmak üzere dört temelde toplanmıştır. Lacancı bakış olarak anlatılmak istenen; bakma ediminin gerçekleştiren bireyin yani öznenin bakma eylemine duyduğu arzu ile birine bakabileceğine dair bilinci arasındaki ilişki olarak tanımlanabilir. Psikoloji de ise aynı kelime sadece bakış, eski kullanımı ise bakılan nesne" olarak tanımlanmaktadır.

D. Chandler ve R. Munday'in (2018) yazmış olduğu Medya ve İletişim Sözlüğünde bakış (gaze) kavramının 10 farklı anlamı bulunmaktadır. İlk ve kısa tanımı seyirci ve izleyen olarak geçmektedir. Diğer anlamları ise şunlardır; "birine yahut bir şeye gözünü ayırmadan bakmak, doğrudan dikkatlice bakmak, diğer insanlara gözlerinin istikametinden bakmak, erkeklerin kadınları görsel yönden inceleyen bakışları, Freud'a göre kısmi özdeşleşmenin arzusuyla olan kırılma terkihi, Lacan'a göre çocuk bakışı aynadan benliğe ilişkin tutarlı fakat yanıltıcı bir imge olarak geri yansır ve sezgisel olarak bakışı dikkat çeken özgürce bakmayı seçmemizden ziyade nesnenin bireyi resmetmesi, Mulvey tarafından eril bakış ile ilişkilendirilen bir izleme biçimi, Sartre'a göre birinin özgürlüğünü kısıtlayan ve onun utanmasına yol açan bakış,

Foucault'ya göre iktidarda olanlar tarafından gözetildiğın de ortaya çıkan göz hapsi, televizyonla özdeşleşen göz atma ediminden ziyade film ile özdeşleşen bakma şekli' olarak açıklamalar bulunmaktadır. (Chandler vd, 2014, syf 42)

Gaze kavramının kelime kökeni incelendiğinde Etimoloji Sözlüğünde 14. Yüzyıl sonları “*gasen, gazen (bakmak, sabit ve dikkatle bakmak)* muhtemelen İskandinav kökenli Norveç ve İsveç lehçelerinde ‘*gasa*’ (gape- esnemek, ağız açık kalmak) olarak geçen, Eski İskandinav dilinde ‘*heed*’ (see *gawk*) ile ilişkilidir. Gape kelimesi olarak İngilizce’ye geçmiş olan *gase* terimi “esneme, hayret, ağız açık kalma, bakakalma, şaşkınlık, açık kalma” anlamlarında kullanılmış “1540-1550’lerde isim olarak ‘*gaze-hound* ve *star-gazer*’ olarak kullanım görmüştür. Bakılan şey, uzun bakış ve gözlemci gibi anlamlara çıkarken 1785 Amerikan İngilizcesinde ‘*gawk*’ olarak kullanım gören bu terim ‘*gawky*’ olarak fiil haline gelerek ‘aptalca bakmak’ fiiline dönüşmüştür.”

Görmek, bakmak ve bakış atmak zincirinden oluşmakta olan gaze kavramı imgelerin bir araya gelerek hafızada oluşturduğu kopyalar bütünüdür. Bu kopyalar zamanla ve yaşanmışlıklarla bireyin hafızasında bir birikim oluşturarak nesnenin gerçeği ve nesnenin imgesel kopyası olarak iki adet gerçek ve sahte görüntü yaratmaktadır. Aynı fonksiyona sahip nesnelere üzerinden değerlendirilecek olunursa bireysel yaşantılar sebebiyle imgesel ve işlevsel olarak kişilerde farklı sonuçlara varılmaktadır denilebilir. Şemsi Altaş’a göre bu durum şu şekilde açıklanmaktadır; “Bakmak bir seçme edimini, bakış ise bunun seçilmiş halidir. Seçilmiş olan şey bakış tarafından kopyalanmaktadır. Bu nedenle bakış bir kopyalama makinasıdır. Durmadan gördüğü şeyin çiftini yaratarak zihne yerleştirir. Bu açıdan bakıldığı zaman bakış, zihinde paralel bir evren yaratmaktadır.” (Altaş, 2018, s. 16)

Zihnin bakışlar esnasında aktif rol oynadığı bir kavram olan gaze teriminin, bakmak ve görmek mefhumlarından ayrılan en temel noktasının duygusal ve deneysel faktörlerin daha çok etkisinin olmasıdır. Bakışlarda bireyin tüm benliği yatmaktadır. Bireyin imgesel ve duygusal hafızasındaki birikimlerin birer sonucu olan gaze toplumdaki statü, kültür ve cinsiyet gibi insanın nesneye olan bakışını değiştiren veya dönüştüren faktörlerden etkilenmekte olduğu söylenebilir. Bakmanın, görmenin veya gözlemlemenin bakışlara olan köprüsü zihindir; bilinç altında birikmiş olan görsel öğeler hatıralar zinciri oluşturmakta ve birey geçmişe dönük bir eşleştirme yapmakta olduğu varsayılabilir. “Dolayısıyla görmek bakışın yolunu açmaktadır.

Bakmak demek bilmek ya da bilmeye başlamak demektir. Bir şeyleri bilme durumu ise o şeye baktığımız ve algıladığımızı işaretler.” (Altaş, 2018, s. 18)

Gaze oluştuktan sonra bireyin hayatında izler bıraktığı söylenebilir. Nedeni ise sonrasında görmeye gerek kalmadan zihinde yer eden imgelerin yaşamdan birer parça haline gelmesidir. Deneyimlediğimiz her bir imge bakmadan ve görmeden bireye ait gazesini anımsatabilme yetisine sahip olduğu söylenebilir. Şemsi Altaş’a göre nesne zihni manipüle ederek bireyin gazesine yön verebilmektedir. Bu durumu şu şekilde açıklamaktadır; “Güç nesnedir ve istediğini yaptırmaktadır. Bakış sadece nesnelere zihnin içerisinde anlamlandırmakta ve anlamlanan dış gerçeklik bir vücut ve ruh kazanmaktadır. Bakış bu sayede gerçekliğe yeni bir fonksiyon sağlayarak zihinde yeni bir aura oluşturur. Bakışın her defasında dış dünyaya dadanıp durması buradan gelir.” (Altaş, 2018, s. 16)

Lacan’a göre bu durum şu şekilde özetlenmektedir; “Dışarıyı gördüğüm gayet açıktır, algı benim içimde değildir, kavradığı nesnelere üzerindedir. Buna rağmen dünyayı sanki ‘kendimi gördüğümü görüyorum’ un içkinliği kapsamına giren bir algı içinde idrak ederim. Öznenin buradaki ayrıcalığı bu iki kutuplu ve dörtlü ilişkinin bir sonucu gibidir, öyle ki, algıladığım anda temsillerim bana ait hale gelir.” (Lacan, 2013, s. 91) Bu bağlamda zihnin ve de nesnelere bir gaze oluşturmada etkili faktörler olduğu, iki olgunun da birbirine ilintili ve sonuca varan yolda birer etken olduğu söylenebilir.

Bireylere göre değişkenlik gösteren imgeler her kişide farklı bir görsel eşleşmeye denk düşmektedir. Sıradan bir nesnenin herhangi bir bireyde eşleşen çağrışımı kişiye has deneyimlerin sonucu elde edilen hakikatin ve bununla birlikte oluşan imge ve tahayyülün neticesi olduğu söylenebilir. Gaze’nin oluşum sürecinde imge, tahayyül ve sonrasında asıl bakış olan Gaze’nin geldiğini söylemek mümkündür. İmge ve tahayyül kavramları gaze kavramına giden yolda önemli rol oynamaktadır. Birbirleriyle benzer ancak ufak nüanslara sahip bu kavramlar bir diğerinin üzerlerine anlam yükleyerek en son Gaze’ye vardığını söyleyebiliriz. Görüp algıladığımız, sonrasında tercih ederek bakmayı seçtiğimiz ve inceleyerek deneyim sahibi olduğumuz nesnelere bellek üzerine kaydedilerek imgeleri oluşturmaktadır. İmge; “Zihinde tasarlanan; duyu organlarının dıştan algıladığı bir nesnenin bilince yansıyan benzeri; duyuyla algılanan, bir uyarıcı söz konusu olmaksızın bilinçte beliren nesne ve olaylar” anlamına gelmektedir. Cevizci imge kavramını şu şekilde açıklamaktadır;



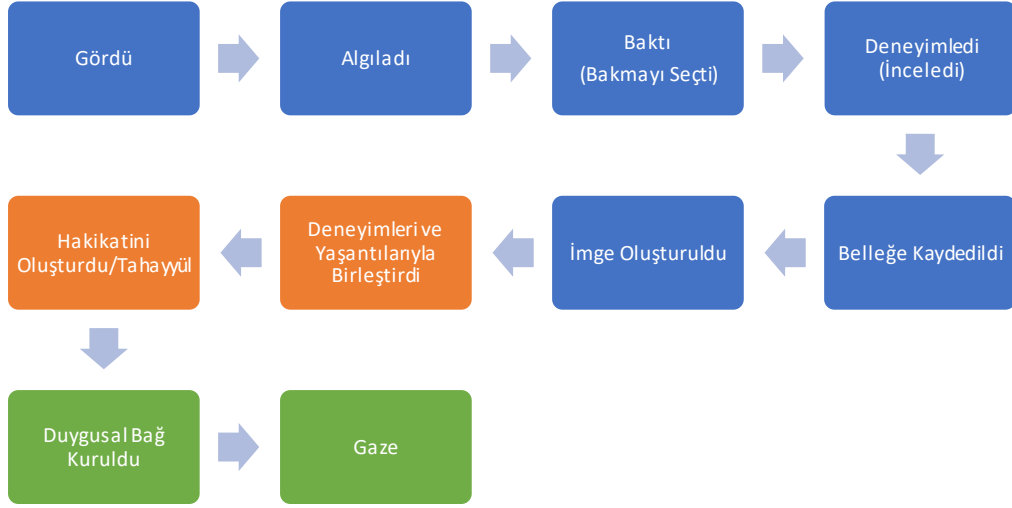
“Dış dünyadaki nesnelere zihinsel resim, kopya ya da tasarım; gerçek ya da gerçek dışı bir şey ya da olgunun zihinsel tasarımı; var olan şeylerin zihinde oluşan sureti, resimsel niteliği olan tasarım; zihnin, duyuşsal bir niteliği ya da dış dünyada var olan bir şeyin kopyasını, duyuşsal uyarıların yokluğunda meydana getirmesi sürecinin ürünü olan zihinsel nesne.” (Cevizci, 2005, s. 916).

Oluşturulan imge bireysel yaşantı ve deneyimler sonucu kişinin zihninde bir tahayyül oluşturur. Tahayyül; Türk Dil Kurumu Sözlüğünde “Hayalde canlandırma” olarak tanımlanmıştır. Derinlerine inildiğinde hayalde canlandırılan karelerin kişinin kendi öznel imge ve deneyimlerinin bütününden oluştuğu söylenebilir. Bir kelime yahut bir nesne gibi çağrışım yapacağı herhangi bir kilit nokta her bireyde farklı bir tahayyüle denk düşebilmektedir.

Tahayyül kavramının üzerine duyuşsal bağların getirilmesiyle konumlanan gaze; seçilmiş bir edimden artık istemsizce, hayranlıkla yahut başka haz duyguları gibi derin duyuş durumlarıyla birlikte bakılma eylemini doğurmaktadır. Öznel imge ve duyuşların bütünlüğünü oluşturmada olan gaze kavramı bireyin tüm benliğindeki ifadeleri bakışlarda toplayarak iletişim aracı haline gelmektedir. Sözsüz bir iletişim aracı olduğunu varsayabileceğimiz gaze; çoğu zaman bir ihtiyaç doğrultusunda yönlendirilen, bilinçli ya da bilinçsiz yapılan bir edim olduğu söylenebilmektedir. Bakılmakta olunan nesne ya da kişinin durumuna dair anlam ve bir imge sonucuna varmak için istemsiz bakış atmakta olan birey dolaylı yoldan kendi öznel birikimleriyle boşlukları doldurmaktadır. Bu bakışlar bilinçaltında bir gaze oluştururken birebir aynı nesne ya da olaylar çerçevesinde yaşanan deneyimler sonucunda çıkan anlam ve oluşan imgeler her bireyde farklılık göstermektedir.

Bu bağlamda söz konusu olan gazenin oluşum sürecine dair Altaş (2018) konuyu şu şekilde açıklamaktadır “Bakış, zihnin duvarını dış dünyayı yansıtan, zihin duvarındaki de ötekine yansıtan bir tepegözdür. Bu doğrultuda bakıldığında imgelerin bakışları daima olası mesajlar barındırmaktadır. Bu mesajları olası anlam boşluklarıyla doldurmak yaklaşım biçimimizle ilgili bir durumdur. Dolayısıyla her imgenin bakışı farklı vücutlarda farklı anlam katmanlarına bürünerek bizimle iletişime geçmektedir.” (Altaş, 2018, s. 16)

**Tablo: 3:** Gaze Kavramı



Bireylerin birçok farklı anlama çıkan ve iletişim aracı vazifesi üstlenen gaze kavramında hem bireyler arası hem de bireyler arasındaki sınıf farklılıkları olarak kategorize olduğu söylenebilir. Farklı bedenlerde farklı izler taşımakta olan ve her izin farklı deneyim geçirdiği düşünüldüğünde cinsiyet, eğitim düzeyi, ırk, kültür, siyasi görüş, maddi statü gibi refah ve hürriyetini etkileyebilecek ayrımların söz konusu olduğu sınıflandırmaların oluşun bakış açılarını etkilediği varsayılabilir.

Gaze kavramını etkilemekte olan dört farklı kategorinin varlığı alan yazın taraması sonucunda ulaşılmış bir sonuçtur. Bu sonuçtan yola çıkılarak karmaşık ve anlaşılması zor bu kavramın daha anlaşılır hale gelebilmesi için gaze; hümanist gaze, politik gaze, felsefi gaze ve Lacancı gaze başlıkları altında incelenmesi ön görülmüştür. Hümanist gaze; eril gaze ve dişil gaze olarak sınıflandırılmakta, politik gaze; iktidar, muhalif ve sömürge gaze, felsefi gaze ise postkolonyal gaze olarak ele alınması öngörülmüştür.

### 1.4.1. Hümanist Gaze

Hümanizm insanı en üstte tutan, insani değerleri önemseyen ve insan refahı için uğraşan bir görüştür. Oxford sözlüğünde “insana değer veren, insancı ve insancılık öğretisini benimsemiş olan” olarak geçmektedir. Paradigma Felsefe Sözlüğünde ise “insanı, insani ilgi ve çıkarları temele alan kişi, disiplin ya da yaklaşım için kullanılan sıfat” tanımıyla tabir edilmiştir. (Cevizci, 2015 s. 863)

Hümanist gaze, insanların çevrelerindeki dünyayı algılama ve anlama biçimini ifade etmektedir. Algı, bilinç, öznellik ve yorumlama dahil olmak üzere insan deneyiminin çeşitli yönlerini kapsayan hümanist gaze, kişinin kendisine ve başkalarına karşı olan anlayış, saygı gibi edimleri empatiyle anlamlandırma arayışına yönlendirmektedir.

#### 1.4.1.1. Eril Gaze

“Male Gaze” (*eril bakış/gaze*) olarak ilk tanımı feminist filmci Laura Mulvey tarafından ortaya atılmıştır. Ataerkil iktidarlık varsayımı üzerine kurulan bu tanım Mulvey tarafından dikizci bakış olarak da tanımlanmaktadır. Feminist film kuramında önderlik eden Laura Mulvey Freud’un skopofilizm (röntgencilik) kavramı üzerine eril bakışları bağdaştırmıştır. Skopofili başkalarının vücutlarının nesneleşmesi ve bedene bakarken haz alınması olarak tanımlanmaktadır. Leppert’in deyişiyle “bakmanın hazzı” demektir (Leppert, 2009) Sinema kültüründe kadını bastırarak daha aktif rol oynamakta olan erkek figürleri kadını nesneleştirerek erkek izleyici için heyecan verici görsel olarak perdeye yansıtır. Mulvey’e göre bu “aktif erkek ve pasif kadının ilişkisine bakılarak alınan haz” olarak tanımlanmaktadır. (Mulvey 1975, s. 9.)

Medya ve İletişim Sözlüğünde eril bakış iki farklı bakış açısıyla ele alınmıştır. İlki hem günlük etkileşim hem de görsel medyada ki temsilleriyle ilişkili olarak feminist, hegemonik ve maskülenlikle ilişkilendirilerek kadın bedenlerine incelenmesi gereken nesnelermiş gibi muamele etmek adına bakılan bakış biçimi. Bir diğeri ise film teorisinde erkek bakışlarının özne ve de eylemin şekillendiricisi olduğu yönündedir. Kadınların hem bakışın hem de sinemanın anlatsal uzlaşımları içinde yeniden şekillenmiş olan bakış açısı aynı zamanda Hollywood sinemasında film seyircisinin kadın imgesine bakmanın iki biçim arasında gidip geldiğini savunur;

dikizci bakış ve fetişist bakış olarak erotik detaylar üzerinde takıntılı bir odaklanmayı içermektedir. Mulvey bu uzlaşımın ataerkil toplumun beğeni ve değerlerini yansıttığını iddia etmektedir. (Chandler vd 2018, syf 127)

Erkek bakışı; kadınlar üzerine konumlanmış bir açığa sahiptir. Sanat da dahil olmak üzere görsel medyanın kadınları genellikle heteroseksüel maskülenitenin bakışıyla, erkek izleyicinin zevki için nesneleştirilip cinselleştirilme biçimini tanımlayan bir kavram olarak görülmektedir. Sanat bağlamında erkek bakışı, tarih boyunca erkek sanatçıların kadınları aktif, tamamen gerçekleşmiş bireyler olarak değil, erkek arzusunun pasif nesnelere olarak tasvir etme eğilimine atıfta bulunur. Bu, sanattaki pek çok kadın figürün pasif, savunmasız ve açığa çıkmış olarak tasvir edilmesinde, bedenleri ve cinselliklerinin kişilikleri veya faillikleri üzerinde vurgulanmasında görülebilir. Kadınların sanatta sıklıkla nesnelendirildiği yollara dikkat çekerek, erkek bakışı farkındalık yaratmaya ve sanat ve kültürde kadınların daha nüanslı, karmaşık temsillerini teşvik ettiği düşünülmektedir.

Erkek bakışlarının egemenliğini genel olarak iktidar ve güç istenci olarak yorumlamak mümkündür. Bu istencin altında ataerkil yaşam biçimi olduğu söylenebilir. Ataerkil düzeni oluşturan sistemin temeli erkeklik olgusudur. Bahsedilen erkeklik olgusu biyolojik olarak eril bir cinsiyete sahip olmak değil; topluma empoze edilmiş olan, benimsenmiş ve kabul görmüş olan erkek gücüne dayanmaktadır. Bu sisteme dayanmış olan hegemonik erkeklığe bağlı soy devamlılığını sağlama iç güdüsü ataerkil ağ ile sürdürülebileceği söylenebileceği düşünülmektedir. Bu bağlamda eril bakışların sadece haz ve cinsellik duygularına bağlı olarak değil, altında yatan güç ve gövde gösterisine yönelik üstünlük olduğu sonucuna varılabilir. John Berger bu durumu bir örnekle açıklamakta ve kanıtlamaktadır. “Devlet adamları, iş adamları böyle resimlerin altında yapıyorlardı iş tartışmalarını. İçlerinden birisi yenik düştüğünü hissettiği zaman avunmak için başını kaldırıp resimlere bakıyordu. Resimde gördükleri ona erkek olduğunu bir kez daha anımsatıyordu” sözleriyle eril bakışların gücüne değinmiştir. (Berger, 2012, s. 57)



**Resim 6:** William Bouguereau, Les Oréades, 1902, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 236 x 182 cm, Fransa

Erkek üstünlüğü savını savunarak kadını geri planda tutan bu düşünce sistemine karşı feminist filmciler Mulvey'in kuramlarından yola çıkarak karşı bir görüş sunmuşlardır. Bu görüş eril bakışı reddedip kadını bir obje olmaktan çıkartarak birey ve karakter olarak değerlendirilmesini öngörmektedir.

#### 1.4.1.2. Dişil Gaze

Dişil bakış, kadınların dünyayı ve arzu ettikleri nesnelere görme biçimlerini ifade eden bir kavram olduğu söylenebilir. Bu, erkeklerin geleneksel olarak kadınları sanatta ve medyada arzu nesnelere olarak görme biçimini tanımlamak için kullanılan bir terim olan erkek bakışına karşıt bir terim olarak kullanım görmeye başlamıştır. Dişil bakış filmlere konu olmuş ve üzerine birçok kavramın yer verilmiş olduğu kavramsal bir çerçevedir. Bu konu hakkında feminist filmin temel fikirlerini yaratmış olan Laura Mulvey dişil bakışlara şu şekilde değinmiştir; toplumun temsil kalıplarının ataerkil düzen çerçevesinde kurulduğu ve sözde erkek bakışları tarafından yönetildiğini, eril bir perspektifin yeterince yer verilmediği sadece bir nesne olarak kadın bakışlarının yer aldığı iddia etmektedir. (Tatsenko vd., 2022, s. 5)

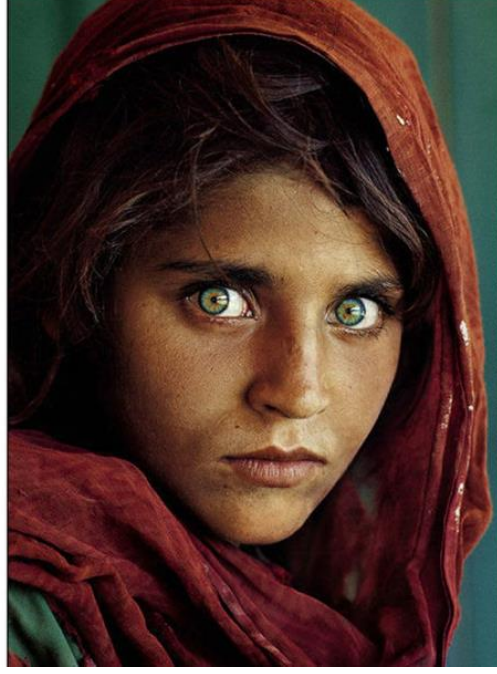
D. Chandler ve R. Munday'a (2018) göre şu şekilde oluşmuştur; "...klasik Hollywood filmlerinde kurulan geleneklerin, cinsiyetlerine bakılmaksızın tüm izleyicilerin erkek kahramanla özdeşleşmesini ve bu tür filmlerin etrafında tutulduğu kontrolcü erkek bakışını benimsemesini gerektirdiği iddialarına yanıt olarak feministler tarafından türetilen bir terim." (Chandler vd 2018, s. 23) Eril bakışa karşı dişil bakışlar görsel sanatlar alanında baş rolün erkek figürünün boyunduruğu altında gelişmesiyle doğan bu terim ile kadını birey olarak ve kendine has karakteriyle tanımlanmaya başlandığı söylenebilir.

Dişil bakış eril bakışın aksine sadece fiziksel görüntülerin veya cinsel hazların dürtülerini konu almaz. Bu materyalist bakış açısından ziyade dişil bakış hem bireyin kendisinin veya başkalarının içsel yaşamını hem de karşılıklı ilişkilere odaklanmaya hedefli bakışlarla ilişkilendirilebilmektedir. Aynı zamanda kadınların yaşamış oldukları olaylardan veya toplumun görüşlerinden dolayı kendilerine aksedilen kimliklerin getirisi olarak farklı bakış açılarına sahip olabileceklerini söylemek mümkündür. Kültürel etkilerin de bağlı olduğu kadın bakışlarının ortak teması duygusal nüanslarla ilintilidir. Eril bakış ve dişil bakışı ayıran temel nokta olan duygusal açıyla birlikte sığ düşünceler yerine derin anlamların geldiği, geleneksel ve toplumsal cinsiyet rollerinin empoze edildiği bakışlara karşı sorgulayıcı bakış açısını benimsediği görülebilir.

Ancak toplum baskısı, ataerkil düşünce sistemi ve belirli kalıplar üzerinden yaşam düzeni kurmuş olan kadınların bazılarında da yargılayıcı eril bakışların bulunması söz konusu olabilir. Dayatılan baskı ve sosyal hayatta zorunlu kılınmış otokontrolün bireyin özel alanında dahi hakimiyet kurması nedeniyle dişil bireylerin eril bakış açısıyla düşünmesi olası bir durumdur. Bartky'e (1998) göre bu durum şu şekilde açıklanmaktadır "Çağdaş ataerkil kültürde, panoptik bir erkek çoğu kadının bilincinde bulunur: Onlar sürekli olarak onun bakışlarının önünde ve yargısı altında dururlar. Kadın, bedenini bir başkası tarafından, anonim bir ataerkil Öteki tarafından görüldüğü gibi yaşar" (Bartky, 1998, s. 7) Bu bağlamda kadınların dış perdelere yönelik itinalı bir davranış sergiledikleri söylenebilir.

Yukarıda açıklandığı üzere kadının her iki açıdan düşüncelerini şekillendirerek yaşam tarzına yön vermesiyle bu duruma karşı boyun eğme yahut baş kaldırma gibi tavır sergiledikleri yönünde çıkarım yapmak mümkün olacaktır. Bu çıkarıma dair

feminist ve burka gaze kavramları kadın bakış açılarındaki çeşitliliğe örnek olarak verilebilir.



**Resim 7:** Sharbat Gula, Afgan Kızı, Fotoğraf, 2002, Afganistan

Burka gaze kavramı kadınlar tarafından giyilen tüm vücudu örten, gözlerinin de aralıklı bir kumaş parçasıyla örtülü olduğu çarşafa bürünme biçimini ifade etmektedir. Türk Dil Kurumunda peçe olarak tanımlanmakta olan burka kavramı “kadınların sokakta yüzlerine örttüikleri ince siyah örtü, maske, sır ve giz” olarak ifade edilmektedir. Ağ veya ızgara benzeri şeffaf bir kumaşın ardından görüşlerini sağlamayı ifade eden burka kavramının; gözlerin dışarıdan kamuflaj edilerek bakışların saklanması açısından gizemli ve çarpıcı bir hale geldiğini söylemek mümkündür. Burka gazenin kültürel ve toplumsal normlara bağlı olarak farklı yorumlanması olası bir durumdur. Batı kültüründe, ataerkil düzenin devamlılığını savunan bir ifade biçimi olarak görülen burkanın bir yaşam tarzına dönüşmesinde kadınlara dayatılmakta olan sömürgecilik ve kadınların özgürlüğün kısıtlanması olarak görüldüğüne dair görüşler bulunmaktadır.

Doğu kültürüne gelindiğinde ise İslam dininde temellenmiş bir anayasaya sahip olan ülkelerde bunun bir kültürel öge olduğu, mecburi bir gereklilik ve de zorunluluk haline getirildiği görülmektedir. BBC'nin “Taliban, Afgan kadınları peçe takmaya

zorlayacak” başlığı adı altında yayınladığı haberde de ifade edildiği gibi kanun haline gelmiş olan burka Afganistan’da kadınlara dayatılmakta olan bir ögedir. Ancak Türkiye gibi anayasasında İslami zorunluluk şartı bulunmayan ancak çoğunluğun İslami görüşe sahip olduğu kültürlerde bu yaşamın benimsenip benimsenmemesi kadının kendi bireysel özgürlüğüne ait olduğu görülebilir.

Belçika ve Fransa gibi ülkelerde her ne kadar tartışma söz konusu olsa bile burka yasakları çıkmış; “Kişilerin Kamuya Açık Alanlarda Yüzlerini Kapatmalarının Yasaklanmasına İlişkin Kanun” önerisi Fransız Ulusal Meclisi’nden 336 evet oyuna karşılık 1 hayır oyuyla yürürlüğe geçmiştir. (BBC News, Eylül 2010) Bu yasakların sebeplerinden bir tanesi burka giyim tarzının güvenlik açısından tehdit oluşturmasıdır. Bu düşüncüyü burka giyerek hırsızlık yapılma durumları da desteklemektedir. Dış göz olarak baskıcı rejimin araçlarından biri olarak görülse de burkalı kadınlar açısından eril bakışların dayattığı cinsellik rolüne karşı duvar ördükleri söylenebilir. Razack’in burka hakkında ki düşüncelerini şu sözlerle ifade etmektedir; “Örtülü bakış, kadın ile gözlemci arasında bir gizem veya mesafe duygusu yaratabileceğinden perspektifi de etkileyebilir.” (Razack, 2007, s. 78) Bu bağlamda burka gaze olarak ele alınan dış bakış açısı eril bakışların kendilerine atfettikleri anlamları kabullenerek dışarıya dönük gizlenmek üzere kendilerini burka altına saklayarak dış dünyanın bakışlarına karşı kendilerini soyutlamakta oldukları yorumu yapılabilir.

Feminist gaze burka gazenin aksine eril bakışın ataerkil üstünlüğünü reddederek cinsiyetçi eşitsizliğe karşı durmaktadır. Feminizm kavramının tanımı Türk Dil Kurumu sözlüğünde “Toplumda kadının haklarını çoğaltma, erkeğinkiler düzeyine çıkarma, eşitlik sağlama amacını güden düşünce akımı, kadın hareketi” olarak açıklanmaktadır. Bu bağlamda feminist gaze kadına atfedilmiş kimliklerin ve buna paralel olarak zorunda olduğu lanse edilen basmakalıp biçimlere karşı eleştirel bakış açısıyla yaklaşılması olduğu söylenebilir. Feminist gaze, bu baskın anlatılara meydan okumaya, yıkmaya, kadınlara karşı kalıplaşmış toplumsal normlara farklı nüanslarla yaklaşarak eril bakışlara güçlü bir tavır sergileme amacı gütmekte olduğu söylenebilir. Bu farkındalığın ilk aşamasının kadının bulunduğu durumu sorgulamaya başlaması ve olan durumu tanımlaması olarak yorumlanabilir. (Yıldırım, 2019)

Bu farkındalık feminist bakışların ilk adımıdır. Eril ve dışıl bireylerin eşitliğini savunan feminizm bu bağlamda yaşanan zıt bakış açılarını eritip kadın ve erkeğin sadece bir cinsiyetten ibaret olduğunu savunmaktadır. Feminist gazeye sahip bireyler



dünyaya, nesnelere veya insanlara cinsiyetlerden arınmış bir şekilde baktıklarını ve bu sayede olayın özünü görebildiklerini söyleyebiliriz. Değer, itibar ve diğer toplumsal güç olgularını oluşturmakta olan faktörlerin erkeklerle eşitliğini savunan feminist gaze; aynı hak, aynı özgürlük ve aynı potansiyele sahip olmanın önünde engellerin kaldırılması gerektiğine inanan bir bakış açısına sahiptir. Feminist gaze ataerkil düzenin hâkim olduğu kültürlerde kadın ve erkek arasında var olan eşitsizliğin ve kültürel olarak kadının bastırılan tarafta olmasına karşılık olarak güçlü ve eşitlikçi düzen yaratmaya çalışan feminist bakış açısına sahip bireyler önceliği kadın haklarına vermektedir.

#### **1.4.2. Politik Gaze**

Politika, insanların siyasi görüşlerini veya herhangi bir konudaki fikirlerini ifade etmeleri olarak düşünülebilir. Bu düşünceyle birlikte politika birçok farklı disiplinle birlikte ele alınabilir bir terim haline gelmektedir. Sosyal, kültürel, ekonomik ve politik meseleler üzerinden insanların fikirlerini beyan etme aracı olarak da ifade edilebilen politika Türk Dil Kurumuna göre; “devletin etkinliklerini, amaç yöntem ve içerik olarak düzenleme ve gerçekleştirme esaslarının bütününe, davranış biçimi ve düşünce yapısına, bir hedefe varmak için karşısındakilerin duygularını okşama, zayıf noktalarından veya aralarındaki uyumsuzlıklardan yararlanma vb. yollarla işini yürütme” şeklinde tanımlanmaktadır. Bu bağlamda politika toplumun çıkarlarını ve gücünü artırmak, sağlanan gücü kullanmaları yönünde ki faaliyetler olarak ifade edilebilir. Aynı zamanda toplumu bir arada tutma amacı güden politika farklı yelpazeden oluşan fikir ve düşüncelerin düzenini sağlamak için güç kullanımını destekler.

Bireylerin politika çatısı altında yoksulluk, eşitsizlik, ırkçılık ve sömürgecilik gibi birçok sosyal konular hakkında kendilerini ifade etmek için kullandıkları bir araç veya bir propaganda aracı olması da söz konusudur. Bir kültürün politik meseleleri ve bu olaylara karşın sergilenen tavır ve duruşun bireyin inançları, değerleri, eğitim ve kişisel ilgi alanları gibi çeşitli faktörlerden etkilendiği de söylenebilir. Bireyin sosyo-ekonomik durumu, kültürel çevresi ve öznel yaşantısı aynı zamanda bireyin eğitim düzeyi ile birlikte kişisel gelişimi gibi durumlar politik bakış açısına yön veren etmenlerdir.

### 1.4.2.1. İktidar Gaze

İktidar bakışlarının bir güç ifadesi olduğunu söylemek mümkündür. Türk Dil Kurumuna göre iktidar terimi “bir işi yapabilme gücü, erk, kudret, bir işi başarabilme yetki ve yeteneği, devlet yönetimini elinde bulundurma ve devlet gücünü kullanma yetkisi, bu yetkiyi elinde bulunduran kişi ve kuruluşlar” olarak tanımlanmaktadır. Yetki ve yönetim gibi kontrol mercisi olma yetisi kazanan iktidar sahibi bir bireyin elinde birçok güç olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Güç, başkalarının davranışlarını etkileme veya kontrol etme gibi bireysel ve toplumsal dinamikleri şekillendirmede önemli rol oynamaktadır. Bazı bağlamlarda güç, bireysel ve kolektif hedeflere ulaşmanın bir aracı ve etkili yönetim ve liderliğin gerekli bir bileşeni olarak olumlu bir şekilde görülürken bazı bağlamlarda güç baskı ve sömürü kaynağı olarak bireysel özgürlüğe yönelik bir tehdit olarak olumsuz etkiler sarf edebilir.



**Resim 8:** George Grosz, Grauer Tag, 1921, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 115 cm x 80 cm, Berlin

Gücün toplumdaki birey üzerindeki etkisi ile birlikte toplumdaki bireyler iktidarı sosyal adaleti sağlamaya teşvik etme aracı gibi olumlu bir faktör olarak görebilirken, bazı bireyler bu gücü baskı ve sömürge aracı olarak olumsuz yorumlayabilmektedir. Bu bağlamda olumlu ya da olumsuz düşünceyle toplumu

manipüle etme yetisine sahip olan iktidarın kudretiyle iş yapabilme ve yaptırabilme gücüne sahip olduğu söylenebilmektedir. Söz konusu olan ‘iş yapabilme ve yaptırabilme’ gücünün eş değeri olan ‘erk’ kelimesinin ataerkil yapıya da değindiği fikrinin ortaya çıkması mümkün olacaktır. Eril yönetim şeklinin egemen olduğu toplumlarda ki ataerkil sistem içerisinde kadına karşı olan baskı ve yönetim belirli ideolojik ve politik iktidarı beraberinde götürmektedir. Demren’e göre ataerkil iktidarlık şu şekilde yorumlanmaktadır; “Bu iktidarın paylaşıldığı hiyerarşinin içinde olmak, erkeklere görelî bir özgürlüğü ve serbestliği tanıır.” (Demren, 2003, s. 4) Bu bağlamda söz konusu güç ve iktidarı bakış açısının eril bireylerin baskın olduğu yorumu çıkartılabilmektedir.

İktidar gazeye başka bir yorum Foucault’dan gelmektedir. Foucault iktidarı birine/birilerine karşı istemsiz kontrol ve bağıllık yoluyla tabi tutulan ve şahsi kimliğiyle edinilen bir bilinçle kurulan bağ olarak görmektedir. Bu gaze genel perspektif içerisinde boyun eğdiren ve boyunduruk altında olan bir yönetim şeklini ortaya çıkarmaktadır. İktidar sadece kendi çıkarları doğrultusunda benimsemiş olduğu fikirleri dikte eden bir güç değil, aynı zamanda bir iletişim ve etkileşim aracıdır. Bu doğrultuda Foucault’ya göre “İktidardan çok, iktidar ilişkileri üzerinde durulmalıdır.” (West, 1998, s. 235). Yasaklar ve kuralları da beraberinde getiren iktidar ve toplum etkileşimi nedeniyle kısıtlanmış ancak hür ve bağımsız bireylerin tablosu ortaya çıkmaktadır. Bu durum daimî olarak bir güç tarafından kontrol ve teşhir etme durumunu ortaya koyduğu söylenebilir.

#### **1.4.2.2. Muhalif Gaze**

Muhalif, hâkim ve baskın bir ideoloji veya iktidar yapısına aykırı olan, bunlarla çatışan bir duruş ya da bakış açısını ifade eder. Muhalif bakış açısı, felsefi, sanatsal ve psikolojik olmak üzere çeşitli şekillerde yorumlanabilir. Türk Dil Kurumuna göre muhalif terimi “bir tutuma, bir görüşe, bir davranışa karşı olan, aykırı olan kimse, aykırı” şeklinde ifade edilmiştir. Bu bağlamda muhalif bakışların iktidar yapılanmasına eleştirel bir yaklaşım olduğu sonucu çıkartılabilir. Mevcut iktidar sisteminin yadsınamaz çelişkileri ve beraberinde getirdiği hataları gün yüzüne çıkartmak amacıyla sorgulamayı ve meydan okumayı beraberinde getiren muhalif gaze edebiyat, müzik,

performans, grafiti gibi çeşitli sanat dallarıyla kendini ifade edebilir. Muhalif bir bakış açısı benimseyen bireyler, çalışmalarını genellikle yerleşik normlara ve değerlere meydan okumak, baskın ideolojileri ve güç yapılarını eleştirmek için kullanırlar.



**Resim 9:** Eugène Delacroix, Halka Önderlik Eden Özgürlük, 1830, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 260 cm x 325 cm, Fransa

Muhalif gazenin altında yatan ideolojinin toplumsal ve politik değişimlere değinerek aykırı ancak bilinçli şekilde hazırlanmış olan organize olmuş bireyler tarafından gerçekleştiği söylenebilir. (Meriç, 2012) Bu bağlamda yapılan eylemlerin toplumsal ve siyasi baskılara karşı bir direniş biçimi olduğu yorumu çıkartılabilir. Baskın anlatıları ve güç yapılarını reddetmeyi, aktif olarak onlara meydan okumayı ve alt üst etmeyi içerir. Muhalif gaze, birey üzerinde hem kimlik duygusu hem de toplumla ilişkisi açısından önemli bir etkiye sahip olmaktadır. Sanatta karşıt bakış açısı genellikle baskın anlatıların sorgulanması veya marjinalize edilmiş bakış açılarının keşfedilmesi gibi yıkıcı ve meydan okuyan temalar aracılığıyla ele alınır. Sanatın toplumsal eleştiri ve siyasi aktivizm aracı olarak kullanılmasının yanı sıra bireysel özgürlük ve ifadeyi geliştirmenin bir yolu olarak da kullanılabilir.

### 1.4.2.3. Sömürge Gaze

Sömürge terimi kendi kültürel, ekonomik ve siyasi sistemlerini sömürgeleştirilmiş halklara empoze edilen bir dünya görüşünü ifade etmektedir. Türk Dil Kurumuna göre sömürge kelimesi “bir devletin kendi ülkesinin sınırları dışında

egemenlik kurarak yönettiği ekonomik veya siyasal çıkarlar sağladığı ülke, sömürülen ülke, müstemleke, koloni” olarak ele alınmaktadır. Sömürge toplumdaki bireyler üzerinde kişinin kültürel kimliğine ve miraslarına karşı güven eksikliğine yol açabilmesi söz konusu olabilir. Avrupa veya Batı kültürüne bağımlılık duygusu ve sömürgeci ile sömürgeleştirilen arasındaki güç dengesizliklerini görmek mümkündür.

Sömürgeyi yapan birey, bireyler yahut bir topluma sömürgeci terimi kullanılmaktadır. Sömürgeci görüş alanyazında, Avrupalı olmayan halkları Avrupalıların rehberliğinde korunmaya muhtaç, pasif ve çaresiz olarak görme eğilimindedir. Türk Dil Kurumunda sömürgeci kavramı “sömürgesi olan, sömürge elde etmek amacıyla olan kimse veya ülke, müstemlekeci, kolonyalist, sömürgecilikle ilgili olan” olarak ifade edilmektedir.

Sömürgeleştirilmiş toplum ya da devlet açısından bakıldığında, sömürgeci gaze kültürel ve politik bir boyun eğme duygusuna aynı zamanda özerklik ve faillik kaybına yol açabilir. Sömürgeci güçler genellikle yerel kültür ve gelenekler pahasına kendi kültürel değerlerini sömürgeleştirilmiş halklara empoze etmeye çalıştıklarından kültürel silinmeye de yol açması mümkündür. “Sömürgelelere sahip olanlar için vazgeçilmez kar getirisi olan sömürgecilik, sömürülen taraf açısından düşünüldüğünde tanımlanması mümkün olmayan yaralara yol açan bir uygulamadır. Sömürülen topraklarda yaşayan insanlar daima daha zayıf ve fakir durumda olup, başkalarının sürekli destek ve yardımlarına muhtaç halde yaşamak zorunda bırakılırlar.” (Şahin vd., 2023, s. 237)

Sömürge haline getirilen ülkeler bilinçli olarak zayıf ve güçsüz bırakılmışlardır sonucu elde etmek mümkündür. Yapı bozumuna uğrayan sömürge altındaki toplum kültürel değerlerini kaybettiği söylenebilir. Bu bağlamda sömürge gaze sömürgeye uğramış bireylerin baskıcı ve boyunduruk altında yaşam biçimi sürmesi nedeniyle kısıtlı bir perspektiften deneyimlerini yorumlamaları olasıdır.

### **1.4.3. Felsefe Gaze**

Felsefe, düşünce bilgi ve gerçeklik araştırma ya da sorgulamalarıyla ilgilenen bir disiplindir. Sorular sorma, düşünme ve tartışma yoluyla insanların dünyayı ve kendilerini anlamlandırmalarını sağlar. Felsefi düşünce, evrenin doğası, bilgi, ahlak,

varlık, gerçeklik, değerler ve insanın yerine dair temel soruları ele alır. Türk Dil Kurumunda felsefe terimi “varlığın ve bilginin bilimsel olarak araştırılması, bir bilimin veya bilgi alanının temelini oluşturan ilkeler bütünü, dünya görüşü, bir konuda soyut düşünüş” olarak ifade edilmektedir. Aynı zamanda felsefe kelimesi Etimoloji sözlüğüne göre “Eski Yunanca philosophía φιλοσοφία bilgelik-sevgisi sözcüğünden alıntıdır. Bu sözcük Eski Yunanca philósophos φιλόσοφος ‘bilgelik-seven’ sözcüğünden türetilmiştir.” Bu bağlamda felsefenin amacının; insanın bilgiyi, gerçeği, ahlakı ve dünyayı anlama ve anlamlandırma sürecine katkıda bulunmak olduğu yorumu çıkartılabilmektedir.

Felsefi gazenin, felsefi düşünceyle derin bir bağlantı içinde olan bir tür odaklanma ve kavrama durumu olduğu söylenebilir. Felsefi gazenin derinlerine inildiğinde düşüncelerin ve felsefi soruların bireyi ruhen ve zihnen kapsadığı, düşünsel bir yoğunlaşma ve kavrayışın deneyimlendiği sonucuna varılabilir. Kısacası bireyin tüm benliğiyle bir şeye veya bir şeylere odaklandığı, dikkatini vererek inceleyip konuyu kavradığı anlamına gelmektedir. Sanat ve edebiyat gibi disiplinlerde kullanımı üretim yaratımında ya da yorumlanmasında düşünce ve bakış açısı adına etkili bir faktör olmaktadır. Bireyin kendi hakikatini bulma konusunda da kendine has soyut düşlerin somutlaştırılması bakımından felsefi gazenin fikir ve düşünce yolunda bireye geniş bir yol haritası sunduğu varsayılabilir.

Felsefe belli bir bellek birikimi olan, her düşünen ve sorgulayan beynin üzerine bir cevap daha kattığı kavram olduğu düşünülmektedir. Bu düşünceyi Fazlıoğlu şu yorumla ifade etmektedir; “felsefe, bir medeniyetin ürettiği kendine has düşünce kodlarından izler taşır.” (Fazlıoğlu, 2015, s. 29).” Bu bağlamda kültür yansımalarının geçmişe dayalı bir felsefe üzerinden doğduğu düşüncesi çıkartılabilir ve de farklı etnik kökenler doğrultusunda farklı felsefi düşüncelerin ortaya çıkabileceği yorumu yapılabilmektedir. Yaşam biçimi, kültürel öğeler, eğitim düzeyi ve hatta ülke ekonomisi gibi bireye kimlik kazandıran durumların felsefi gaze üzerinde etki yaratmaktadır.

#### **1.4.3.1. Postkolonyal Gaze**

Postkolonyalizm, sömürgeciliğin sona ermesinden sonra ortaya çıkan ve sömürge geçmişinin etkilerini inceleyen bir düşünce sistemidir. Felsefe sözlüğünde post eki “post-. --den sonra anlamına gelen Latince ön ek.” (Cevizci, 2015, s. 697)

'Post-' ön eki, sömürge sonrası dönemi ifade ederken, "kolonyal" ise sömürgecilik ve sömürgeciliğe dair ilişkiler anlamına gelmektedir. Postkolonyalizm bireyi, toplumu ve kültürü sömürgeci rejimin ardında kalan ayrımcılık ve de kimlik konuları üzerinden bireylere yaşanan sonucu anlatmaya çalışmaktadır. Oxford İngilizce Sözlüğünde kolonyalizm şu şekilde ifade edilmektedir; "bir ülkenin başka bir ülkeyi veya bölgeyi kontrol ettiği bir politika veya sistem, bir ülkenin diğeri ve ekonomisi üzerindeki kontrolü veya bu tür bir kontrolün desteklenmesi" olarak ifade edilmiştir. Bu tanımlamalardan yola çıkarak postkolonyalizm teriminin temel amacının sömürgeciliğin ve sömürgeci düzenin etkilerini eleştirmek, anlamak ve değiştirmek olduğu sonucuna varılabilir. Bu düşünce akımı kültürel hükümünün, kültürel kimliğin ve bağımsızlığın korunmasının önemini vurgular. Postkolonyalizm, sömürgeciliğin yarattığı ezilme, dışlanma ve baskılama gibi olumsuz etkilerle mücadele eder; toplumların kendi kimliklerini yeniden inşa etmelerini teşvik edici hareketlerde bulunmaktadır.

Sivil Haklar hareketi, ırkçılık karşıtı hareketler, azınlık haklarının korunması gibi ayrımcılık ve hürriyet karşıtı durumlar için verilen mücadelede örgütlenen postkolonyalist düşünce sahibi bireyler bu ideoloji adına birçok disiplini araç olarak kullanıp karşı gücü protesto ederler. (Enwezor, 2003, s. 62) Bu bağlamda postkolonyal gaze sahibi bireylerin sömürgeci ve ırkçı zihniyette olan ülke, toplum, kurul, kuruluş veya tek başına bir bireyi postkolonyalist düşünce sisteminin altında yatan neden ve sonuçlar doğrultusunda özgürleşmek, kendi doğrularını oluşturmak ve etnik kökenlerini korumak amaçlı karşı tavır sergiledikleri söylenebilir. Postkolonyal gazenin savunduğu salt düşünce yapısının toplumları sömürgeci kalınlardan kurtarma ve sosyal adaleti sağlama çabası olduğu; bu düşünce akımı, toplumsal, politik yapıları eleştirdiği, eşitsizliklere dikkat çektiği ve farklı kültürlerin eşitlik ve saygı çerçevesinde bir arada yaşamasını teşvik ettiği sonucuna varılabilir.

#### **1.4.4. Lacancı Gaze**

Lacancı gaze Fransız psikanalist Jacques Lacan'ın düşünce yapısı ve ortaya koyduğu çalışmaların sonucuna dayanmakta olan bir kavramdır. Lacan, insan ve insanın sahip olduğu kimlik, arzu ve dil arasındaki karmaşık ilişkiyi anlamlandırmaya yönelik teoriler üretmiştir. Lacan'ın teorisi psikanaliz ve yapısal dilbilim arasında bir

köprü kurarak, bilinçdışının ve dilin insan psikolojisindeki rolünü vurgulamaktadır. Görsel bir nesnenin veya bir başka kişinin bakışının, bireyin kendi kimliği ve arzusu üzerindeki etkisini ifade eden Lacancı gaze; bireyin kendisini diğerlerinin gözünden görmesi, yargılanma korkusu, kabul edilme arzusu ve nesneleşme hissi gibi psikolojik deneyimleri barındırmaktadır. Lacan'a göre gaze bireyin kimlik oluşumunda ve arzu düzenlemesinde önemli bir role sahiptir.

Birey, başkalarının gözünde tamamlanma ve onaylanma arayışıyla aidiyet duygusundaki eksikliği giderme çabası içindedir. Kendisine toplum içinde bir yer edinmek isteyen birey yaptığı her davranışta bu aidiyete erişme çabasındadır. Bu durum bireyin arzusunu şekillendirirken aynı zamanda toplumsal normlara uyum sağlamasına, başkalarının beğenisini kazanmasına, toplumun büyük bir kesimi tarafından kabul edilmesine olanak sağlar. Buradan yola çıkılarak insan yaptığı veya planladığı herhangi bir davranış, görünüş veya tutumlar aslında bireyin kendisi için değil başkaları için yaptığı şeylerdir. Birey diğer insanların kendisi hakkındaki düşüncelerini ve tutumlarını değiştirmek veya yeniden oluşturmak için çalışır. Bu duruma skopik dürtü denilmektedir. Skopik dürtü; her insanın gözlemlemesi, bakması ve görsel olarak incelemesi gerektiği durumu, görme alanında kişiyi arzulaması ile ilgilidir. Lacan skopik dürtüyü, ötekinin arzu seviyesi olarak tanımlamaktadır. (Lacan, 2013, s. 112) Lacan terminolojisinde sıkça kullanılan 'öteki' ifadesi, benliğe tahakkümde bulunan, ona zulüm eden anlamında düşünülmemelidir. Öteki, benliğe varlığını hissettiren ve onun varlığının garantisini de sağlayandır. (Homer, 2013, s 43)

Gaze kavramı, benlik ve kimlik duygumuzun temelde başkaları tarafından algılanma ve onlara bakma biçimimizle şekillenmesi etrafında döner. Lacan insan öznesinin temelinde eksiklik duygusunu giderme amacıyla başkaları tarafından fark edilme ve kabul edilme arzusuyla iç güdüsel davranış sergilediğini savunmaktadır. Bu bağlamda 'öteki' tarafından bireyin iletişim ilişkilerine aracılık ettiği, kişinin kendini algılamasında önemli bir rol oynadığı için öznelğin oluşumunda merkez unsur haline geldiği savı ortaya çıkmıştır. Lacan öteki tarafından bakılmayı, "ben bir noktadan görebilirim, ama varoluşumda bana her taraftan bakılır" olarak ifade eder. (Lacan, 2013, s. 80)

Lacan'ın bakış açısı, bireysel kimliklerin tümünün etkileşim halinde olduğunu vurgular ve bu etkileşimlerin insan toplumlarındaki güçlerini yansıttığını savunur. Leader'a göre bu etkileşim bakma ve bakılma döngüsüyle gerçekleşmektedir. "Kişi bir



yere bakarken kendisine de bakıldığını bir süre sonra hissedebilir.” (Leader, 2004, s. 35) Ancak bu etkileşimin devamlı olarak bakma ve bakılma ilkesi üzerinden süregeldiği açısından düşünülürse kişi bir yere bakarken aynı zamanda kendisine de bakıldığını bilincinde olduğunda birçok duygu uyandırabilir. Bunlar zevk, savunmasızlık ve kaygı gibi bakılma ediminin getirdiği bilinç dışı süreçlerden geçerek yaşanan hissiyatların deneyimi ile kimliklerine etki edecek bellek birikimi sağlamaktadır.

### **1.5. Temsil Öznesi, İmge ve Gaze**

Temsil öznesi; bir bireyin yahut bir kültürün benimsediği cinsiyete yönelik görüşler, etnik köken, ekonomik durum ve eğitim düzeyi gibi sosyal statüyü etkileyen faktörlerin içinde bulunduğu topluluk adına veya salt kendisi adına başka bir topluluğa ya da başka bir bireye karşı nasıl davrandığı ve nasıl yansıdığını ifade ettiği düşünülmektedir. Temsil öznesi ile ilgili yapılmış olan alan yazın taraması sonucunda kavramı oluşturan terimlerin ayrı bir şekilde açıklanmasıyla anlaşılabilceği kanısına varılmıştır. Bu bağlamda öncelikle özne terimi “işaret edilen, betimlenen veya gönderme yapılan şey, bir çalışmanın veya söylemin konusu” veya “tek bir kişi, bir insanoğlu veya sosyal eylem” olarak açıklanmaktadır. (Chandler vd., 2018) Temsil terimi “bir şeyin nasıl betimlendiği ya da yansıdığı, bir kişinin bir başka kişi adına hareket ettiği bir ilişki veya bir grup insan tarafından seçilerek bir bakıma onların adına hareket ettiği siyasal ilke, mevcut ya da aleni kılmak, olmayan bir şeyi farklı bir biçim içinde betimleme yahut mevcut kılmak” anlamı taşımaktadır. Bu çalışmada bahsi geçen temsil, özne temellidir. Bahsedilecek terimin özne temelli olması tez çalışmasının asıl konusu olan gazenin öznellik barındırmasına dayanmaktadır. Bu bağlamda temsil öznesi kavramı birey açısından ele alınmaktadır. Bu nedenle kişiye ait bir ideolojinin yansıtıldığı yönünde bir yorum çıkartılabilir.

Temsil Öznesi, toplumsal düzenin ideolojik yapısını yansıtan, bunu yeniden üreten ve sürdüren bir tür "işlevsel kimlik" olarak görülebilir. Aynı zamanda temsil öznesi sadece toplumsal değil bireysel kimliğin ve düşünce yapısının dışı yansıma biçiminde de ayna görevi gördüğü şeklinde bir yorum çıkartılabilir. Bu kavramın, temsil edilen kimliği inceleyen iki ana yaklaşıma dayandığı düşünülebilir: yansıtıcı yaklaşım ve yapısal yaklaşım. Yansıtıcı yaklaşım; çeşitli görsel kültür alanlarında

bulunan kimlik temsillerinin, gerçek hayatta var olan toplumsal dinamikleri yansıttığı düşünülmektedir. Yapısal yaklaşım ise, temsilin aslında toplumsal dinamikleri üreten ve sürdüren ideolojik yapıların bir yansıması olduğu, kültürel ideoloji aktarımında bireye yansıyan bir edim olduğu düşünülebilir.

Kişinin kendi kimliğini dış dünyaya nasıl ifade ettiği temsil öznesi kavramının alt yapısını oluşturan bir temeldir. Bireyin kişiliği ve düşünce yapısının temelleri yaşam sürdüğü kültürel ideolojinin etkisine de bağlı olarak gelişip değiştiği göz önünde bulundurulursa “temsil toplumsal bir sürecin içinde gelişir ve dönüşür” yorumu yapılabiliriz. (Alp, 2013, s. 53) Öte yandan temsilin neyi nasıl ve ne kadar temsil ettiği gibi sorular çevre etkenlerine göre değişkenlik gösterebilmektedir. Bu durum ise şu şekilde ifade edilmektedir; “Bu değişken durum iki ana nedene bağlıdır. Bunlardan ilki, temsil edenin, temsil ettiği şeyi algılama ve aktarma durumudur. Bu durum bir anlamda bireysel bir tavrı içerir. İkincisi ise temsilin toplumsal konumudur. Temsil, aslında bireysel niteliğini de toplumsal konumundan alır.” (Alp, 2013, s. 53)

Bu doğrultuda temsil öznesinin bireye özgün olduğu, kişiden kişiye farklılık gösterdiği sonucu çıkarılabilir. Bireyin açık, anlaşılır ve net bir biçimde kendi özünü temsil etmesi mümkündür. Temsil öznesi bireyin deneyimi üzerine şekillenir. Birey kendi ilgisi, istek ve arzuları doğrultusunda deneyimlediği herhangi bir olguyu görünüşüne, davranışına, diline veya tutumlarına yansıtmaktadır. Bu durumda temsil öznesi insanların şeffaflaşmasına ve kendisini izleyenlere göstermiş olur. (David, 2022)

Bu temsiller, toplumsal kimliklerin algılanış biçimlerini, sosyal ilişkileri, sanatsal üretim sürecini veya siyasal davranışları etkileyebilir. Örneğin, bir siyasi liderin veya ünlü bir kişinin medyadaki temsili, izleyicilerin o kişi hakkındaki algılarını şekillendirebilir. Bir bakımdan bu durum kişiler arası ön yargılara ya da yanlış yorumlamalara yol açmaktadır. Temsil öznesi kavramı, görsel kültür, medya ve siyasi temsil gibi alanlarda etkili bir şekilde kullanılabilir. Günümüzün getirisi olan görsel kültürün çeşitli temsil ve imgelerinin bilinçaltı etkisinde kaldığı söylenebilir. “Görsel kültür içinde yaşadığımız çağın iletişim ağı içinde görsel imgelerin etkin gücünün ve bu gücün insanlar üzerinde yarattığı etkinin ve birikimin adıdır.” (Kırışoğlu, n 2015, s. 44) Görsel kültür ve imgelerin toplumun değerlerini,

inançlarını ve kimliklerini etkilemek ve aynı zamanda olan benimsenmiş olan kültürel değerleri yansıtmak amacıyla kullanıldığı söylenebilir.

Temsil öznesinin sonucunda bireyin zihnindeki görsel kültür birikimine de dayalı olarak bir imge olduğu kanaatine varılabilir. İmge kavramı ise bir nesnenin yahut bir olay örgüsünün insan zihnine yansıyan görüntüsü olarak açıklanabilir. İmge terimi “Dış dünyadaki nesnelerin zihinsel resim, kopya ya da tasarımı; gerçek ya da gerçekdışı bir şey ya da olgunun zihnindeki tasarımı; var olan şeylerin zihinde oluşan sureti” ya da “zihinde bir imgenin oluşması, algı sonucunda olabileceği gibi daha sonra bir algıyı düşünmek, çağrıştırmak, bir şeyi imgelemde kurmak yoluyla da olabilir” ifadesiyle açıklanmaktadır. (Cevizci, 2015, s. 916) Bu bağlamda imge kavramı insanın yaşamı boyunca deneyimlediği tüm duygusal ve fikrî veriler doğrultusunda zihninde bilgi birikimini toparlayarak oluşturduğu temsilleri ifade etmektedir. İmgelerin kültürel ve yaşam biçimi ışığında anlam kazandığı, bu nedenle de kişiden kişiye farklılık gösterdiği yorumu çıkartılabilir. Yalnız temsil edilen şeyin yansımasının gerçeği birebir yansıtmadığı, hafızaya alınana dek geçen süreçlerde yeniden kurulmuş biçimi olduğundan yeni bir şeyi temsil ettiği söylenebilir. (Keser, 2005)

İmgelerin hafızaya kaydedilmesi süreci bireyin deneyimleri söz konusu olduğunda nasıl bir bütünlük oluşturduğu ve nasıl bir sonuca vardığı tamamen öznel bir yapıya sahip olduğu söylenebilir. Bu sayede zihne yansıyan imgelerin kimlik oluşumunda etkili olduğu, bireyin düşünce yapısını etkilediği için iletişim ve sosyal faaliyetlerde de etkili bir araç olduğu yorumu yapılabilmektedir. “Özetle dış dünya ile insan arasındaki ilişki ve algılar, imgeler ve kavramlar yoluyla gerçekleşmektedir. Yani imge, nesnelerle insan arasında var olan bir açıklama ve anlama şeklidir.” (Tülüce, 2021, s. 9) Birçok disiplinde kullanım gören imge kavramı; sinema, görsel sanatlar, medya, politika, psikoloji ve antropoloji gibi alanlarında ise yaygın olarak kullanım gördüğü alan yazın taramasında rastlanmaktadır. İmge, toplumsal ve kültürel bağlamda incelendiğinde, insanların nasıl anlam inşa ettiklerini ve dünyayı nasıl algıladıklarını anlamak için önemli bir araçtır. Sonuç olarak, imge, insanların algılarını, anlamlarını ve düşüncelerini yansıtan önemli bir aracı görevi üstlenmektedir. Belirli sosyal, kültürel ve siyasi amaçlar için kullanılabilir ve toplumsal kimliklerin oluşumunda ve yeniden şekillenmesinde etkili bir rol oynar.

Temsil öznesi ve imge kavramları gaze terimiyle birleştğinde daha derin bir anlam ifade ettiği söylenebilir. Temsil öznesi ve imge ile birleştirildiğinde gaze kavramı artık bir kişinin ne düşündüğü ve ne hissettiğini değil, artık dış dünyaya da bireyin kendini nasıl yansıttığını da ifade etmektedir. Bir kişinin kendisini nasıl temsil ettiği ve başkalarının onu nasıl algıladığına bağlı olarak birçok yansıma şekillenebilir. İmge, Gaze kavramıyla birleştirildiğinde, belirli imgelerin nasıl inşa edildiği ve nasıl algılandığı önem kazanır. Bir kişinin bakış açısına göre şekillenen gaze, belirli imgelerin nasıl kullanıldığını ve bu imgelerin nasıl algılandığını etkileyebilir. Bu bağlamda temsil öznesi, imge ve gaze kavramlarının birbirleriyle etkileşim halinde olduğu söylenebilmektedir. Bu kavramların bütünü bireysel hakikat oluşturulmasında ve kişiye has, öznel bir düşünce yapısı oluşmasında da oldukça önemlidir.

Bir kişinin belirli bir toplumsal kimliğe sahip olması, temsil öznesi kavramıyla bağlantılıdır. Bu kimliğin nasıl temsil edildiği ise gaze kavramıyla bağlantılıdır. Bu temsilin nasıl algılandığı ise imge kavramıyla bağlantılıdır. Dolayısıyla temsil öznesi, imge ve gaze kavramlarının birlikte ele alınması, toplumsal dinamiklerin ve ilişkilerin anlaşılmasında, insanların nasıl algılandığı, nasıl temsil edildiği ve belirli toplumsal kimliklerin nasıl şekillendiğini anlayıp kavramakta yardımcı rol oynayan unsurlardır. Bu kavramlar insanların nasıl anlam inşa ettiklerini ve dünyayı nasıl algıladıklarını anlamak için önemli bir araçtır.

## **1.6. Sanatta Gaze**

Gaze kavramı bir esere nasıl bakılması gerektiği, nasıl yorumlandığı ve nasıl anlaşılma biçimini etkileyerek sanat eseri, sanatçı ve sanat tüketicisi çemberinde dönen yelpazede önemli bir rol oynamaktadır. Sanatçının nasıl bir bakış açısıyla eserini ele aldığı, hangi deneyim ve hangi düşünce sisteminde eseri ürettiği gaze kavramının etkileşimiyle ortaya çıktığı düşünülmektedir. Ortaya çıkan sanat eserini yorumlayan, tüketen bireylerin eserle nasıl bir ilişki kurduğu ve kurulan bağ ile ortaya çıkan gaze kavramının hangi yönde ele alındığı gibi konular gaze kavramı kapsamındadır.

Sanatçı bakımından gaze kavramının öncelikle üretim aşamasına kadar edindiği, kendi gaze kavramı anlayışı çerçevesinde fikir ve öznel bakış açısının hangi duygularla yansıdığı önemli bir noktadır. Niyet ve anlamla birleşerek yeni bir gazeye ulaşan sanatçı; kompozisyon, konu ve üslubuyla gaze kavramının temsillerini eserine

yansıtmaktadır. Bu bağlamda sanat eserine yapılan ilk gaze yaratıcı vizyonu tarafından sanatçının gözünde gerçekleşmektedir. Sanat tüketicisine sunulan eser artık birçok nesnel ve öznel yorumunun hakikati olarak sunulmuş geniş bir yelpazeye açılmaktadır. Nesnel yorumla bahsedilen sanatçının eserde anlatmak istediğidir. Üretici ve tüketici arasında bir iletişim bağı olan sanat eseri; görsel diyalog kurarak bakmakta olan bireyde duygu ve fikir uyandırma kudretine eriştiği söylenebilir. Sanat eserinin yansımaları tüketen kişide içinde barındırdığı anlamlar bütünü düşünürmeye davet ederek kendini yorumlatma ve yeni deneyim sahibi olmaya teşvik etmektedir.

Eserin biçim ve içerik olarak çeşitli teknik, temsil ve imgelerle yansıyan görüntüsü tüketicinin dikkatini çekerek içsel duyguları dürtebilir ve bilinç altına yeni olgular katabilir.

### **1.6.1. Sanatsal Biçim Olarak Gaze**

Sanatsal biçim, bir sanat eserinde kullanılan renk, malzeme, teknik, üslup ve öğelerin tamamıdır. Sanatçının amacına bağlı olarak, sanatsal biçimler farklı şekillerde kullanılabilir ve farklı anlamlar ifade edebilir. Gaze kavramı ise bir bireyin şahsi bakış açısından kaynaklanan ve dış dünyaya kendi kimliği nasıl temsil ettiğini ifade eden, öteki kişiler üzerindeki etkisini ifade eder. Bu etki kişinin kendini nasıl algıladığı, kendini nasıl yansıttığı ve bunun sonucunda diğer insanlarla olan ilişkilerini nasıl kurduğu konusunda önemli rol oynamaktadır. Bu iletişim bağı görsel imgelerle destekleyerek gaze kavramını sanatsal biçimlerle ifade etmek mümkündür.

Sanatta yaratım süreci biçimlendirme yönünden ele alınırsa; sanatçının düşünsel tüm fikirlerinin yansıtılmış halini biçim dilinin oluşturduğu düşünülebilir. “Sanatçı biçim dilini oluştururken sistematik kurallar, dizgeler kullanır ve kullandığı bu dizgelerin anlamlandırma sürecine de yine kendisi müdahale eder.” (Demir, 2006, s. 1) Çizgi, şekil, renk, doku, ışık-gölge, boşluk-doluluk, oran-orantı, form, perspektif, kompozisyon ve sonrasında mekân gibi biçimsel özellikler görsel etki yaratmak, anlam iletmek, duyguları uyandırmak, odak noktaları oluşturmak, hareket veya durgunluk sağlamak ve izleyicinin bakışlarını kendine odaklamak için birlikte çalışırlar. Aynı zamanda kullanılan biçimler sanatçının ve ortaya çıkmış olan eseri tüketen bireyin gazesiyle bağlantılı bir netice vermektedir. Bu nedenle sanatsal biçim, bakış kavramıyla çeşitli şekillerde etkileşime girebilmektedir. Kompozisyon, perspektif ve

çerçeveleme gibi tekniklerin kullanımı, izleyicinin sanat eseri içindeki bakışını yönlendirebilir ve farklı yorumlara yol açabilir.

Sanatçının sanatsal formu kasıtlı olarak manipüle etmesi, izleyicinin sanat eseriyle nasıl etkileşim kurduğunu ve onu nasıl yorumladığını etkileyen faktörlerdir. Gaze ise, izleyicinin kendi bakış açılarını ve kültürel bağlamını yoruma getirerek sanatsal biçim anlayışını ortaya koymaktadır. Bir sanat eserini oluşturan önemli bileşenler arasında renklerde sayılabilir. Özellikle renkler görsel bir çağda yaşadığımız ve her geçen gün imge yağmuruna tutulduğumuz günümüzde önemli bir yer edinmektedir. Sanatsal biçimde renklerin gazeye olan etkisinin incelenmesi olası görülmüştür. Sanatsal biçimin gazeye olan etkisini renklerin psikolojisi üzerinden incelersek; renklerin hangi amaçla kullanıldığı ve kullanım görmüş olan renklerin karşıya yansımakta olan yorumu sanat eserini etkilediği söylenebilir. Frieling'e göre, "çocukluktan gençliğe geçiş döneminde yaşanan sorunlar, zihin bulanıklığı ve dış çevreye açılma, iletişim kurmaya başlama gibi yaşanan gerçekler, kişilerin renk tercihlerini kökünden değiştirmekte ve derinden etkilemektedir." (Frieling, 1954)

Sanatta biçimin sanatsal içerik kısmına da hizmet verdiği, sanatçının bu öğelere göre bir sanat eseri ürettiği söylenebilir. Bir sanat eserinin sanatsal biçimleri, gaze oluşturma sürecinde kullanılan teknikler ve diğer faktörler, eserin yorumlanması ve anlaşılması için önemlidir. Bu bağlamda kullanım gören her bir biçimsel özelliğin ortaya çıkan sanat eserinin farklı yorumlanmasına neden olduğu, bu farklı perspektiflerin ise bireyde oluşan gaze kavramında farklı içerik algılamasına yol açtığı sonucuna varılabilmektedir.

### **1.6.2. Sanatsal İçerik Olarak Gaze**

Sanat eserleri, içerdikleri görsel, işitsel ve sözel unsurlar aracılığıyla birçok farklı anlam taşırlar. Sanatsal içerik olarak gaze, sanat eserinde görsel bir motif olarak yer alır ve bu motif aracılığıyla sanatçı, seyircinin bakış açısını ve izlenimini yönlendirir. Sanat eserindeki gaze, sanatçının amacına bağlı olarak farklı şekillerde kullanılabilir. Bu nokta da biçimsel özelliklerden faydalanan içerik kısmı, biçimsel öğeler ve sanatçının düşünce yapısıyla birlikte temsil ettiği imgelerinde beraberliğinde tüketici bireylere geniş bir anlam yelpazesi sunar.

Sanatta biçim tek bir elden yorumlanmasına karşın sanat eserinde içerik birçok açıdan farklılık göstermekte olduğu yorumu çıkartılabilir. Şöyle ki üretilen eser tüketim toplumunca kültürel olarak yahut bulunduğu tarih itibarıyla birçok farklı etmene maruz kalarak tüketici bireylerin kendi bakış açılarını orta koymaktadır. “İçerik ve öz kavramının sosyo-kültürel ortam, tarihsel geçmiş ve daha pek çok etkenlerin etkisi altında olduğu görülmektedir” bu bağlamda aynı eserin farklı kültürel yaşanmışlığı olan yerlerde farklı sonuçlara varması olası bir durumdur. (Şölenay, 1997)

Sanat eserindeki içerik, eserde görsel olarak tasvir edilen veya fiziksel olarak mevcut olanı ifade eder. Sanatçının kullandığı konuyu, imgeleri, sembolleri, renkleri, dokuları ve biçimsel öğeleri kapsar. İçerik, belirli duyguları uyandırabilir. Bu duygular tüketici bireyin deneyimlerine dokunarak zihninde kendine ait imgelerle bir hakikat uyandırır ve kendi kavramsal çerçevesiyle sanat eserini yorumlar. Bu bağlamda ortaya çıkan gaze kavramı tüketicinin bulunduğu sosyo-kültürel, eğitim düzeyi veya kendi kimliğine dayalı olarak eserin anlamını dönüştürerek farklı noktalardan görmeye ve düşünmeye sevk eder.

Gaze, sanat eserindeki diğer unsurlarla birlikte çalışarak, eserin anlamını ve yorumunu etkiler. Sanat eserindeki renkler, ışıklandırma, konumlandırma ve kompozisyon gibi diğer unsurlar, gaze'nin yarattığı etkiyi destekleyebilir veya zıt bir etki yaratabilir. Bu nedenle, sanat eserindeki gaze'nin etkisi, diğer sanatsal unsurlarla birlikte değerlendirilmelidir. Sanatsal içerik olarak gaze, sanat eserinin seyirciyle olan ilişkisini de belirler. Sanatçı, gaze aracılığıyla seyirciyle etkileşime girer ve seyircinin eseri nasıl algıladığını ve yorumladığını yönlendirebilir.

Bu bağlamda sanatsal içerikte gazenin daha çok kavramsal açılardan bireye hizmet ettiği ve bu iletişimin daha çok duygu ve düşünceyi etkilediği sonucuna varılabilir. Resim sanatında portre türleri bu anlamda tüketiciye güçlü mesajlar vererek izleyicinin gaze kavramıyla etkileşime geçmektedir. Beden dilinin tüketiciye kendi ifade biçimlerine dayalı empati kurma, kimlik ve bellek olgularına dokunarak daha derin anlam arayışlarına sürüklenme konusunda imkân sunar.

## 2. BÖLÜM: POR TRE

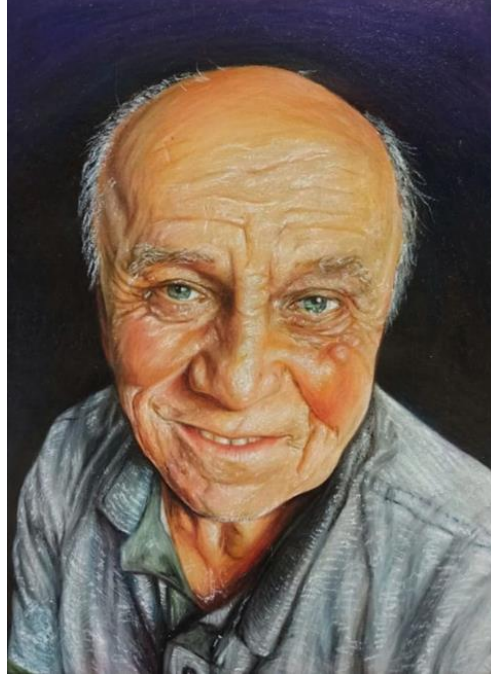
Portrelerin uzun bir geçmişe sahip olduğu, farklı kültürler ve zaman dilimlerinde çeşitli biçimlerde yaratıldığı görülmüştür. Portre kelimesi genel anlam itibariyle bir insanın yahut hayvanın çehresinin ele alındığı yazılı ya da görsel yansıma biçimi olarak tanımlanmaktadır. Türk Dil Kurumuna göre portre kelimesi “bir kimsenin yağlı boya, sulu boya, kara kalem vb. bir yolla yapılmış resmi” veya “bir kimsenin, bir şeyin sözlü veya yazılı tasviri” olarak ifade edilmektedir. Cambridge Sözlüğüne göre ise portre şu şekilde tanımlanmaktadır; “bir kişinin veya daha az sıklıkla bir grup insanın resmi, fotoğrafı, çizimi” olarak ifade edilmektedir. Kelime kökeni Fransa’ya dayanmakta olan portre kelimesi *portrait* "suret, resim, özellikle insan yüzü resmi" olarak geçmektedir. *protraire* "çizmek, resim yapmak" fiilinden türetilmiştir. Bu sözcük Geç Latince aynı anlama gelen *protragere* fiilinden evrilmiştir. Geç Latince fiil Geç Latince yazılı örneği bulunmayan *\*tragere* "çizgi çekmek, çizmek" fiilinden *pro+I* önekiyle türetilmiştir. (Etimoloji Türkçe-Portre)

Tarihinin mağara dönemlerine dayandığı bilinen portreler, tarih sayfalarında sıkça karşımıza çıkan bir sanat türüdür. “Bilinen en eski portre, 2006’da Fransa’daki Angoulême yakınlarında yer alan Vilhonneur mağarasında keşfedilen ve 27.000 yıllık olduğu tahmin edilen duvar resmidir.” (Uysal, 2009, s. 109) Sanat tarihi boyunca önemli roller üstlenen portre teknik, üslup ve zaman değişse dahi yapılan sanat eserleri bu türde devam ettiğini söylenebilir. Geleneksel olarak portreler, sanatçılar tarafından yağlı boya, sulu boya, karakalem veya pastel gibi çeşitli sanatsal biçimlerle ifade edildiği sanat tarihi geçmişinde rastlanmaktadır. Teknolojik gelişmelerle beraber portreler dijital teknik biçimleriyle fotoğrafçılık ve grafik alanlarında da görülmektedir.

Portreler; sanat eserine konu olan bireyin kimliğini, yaşadığı dönemi ve anlık ruh halini yansıtmaktadır. Sanat tarihine bakıldığı vakit portreler az önce bahsedilen sosyokültürel faktörleri yansıtmalarının yanı sıra konu olan bireyin evli veya bekâr olmasını, bir kadının bakire olup olmadığını, soylu olup olmadığını veya dini inançlarına bağlı olup olmadığını belli yardımcı etmenlerle desteklenmektedir. Aynı zamanda sosyal statü belirtmekte kullanılan portrelerin yapılmasındaki nedenler “kişinin görünüşünü, kişiliğini ve ruh halini olanca açıklığıyla yansıtarak kişinin suretini ölümsüzleştirme, anıları belgeleme, cinsiyetin iktidarını sorgulama ya da kendi



ile yüzleşme isteği olarak düşünülmektedir.” (Uysal, 2009, s. 108). Portreler ayrıca liderleri, hükümdarları veya etkili figürleri temsil etmek için resmi ve siyasi nedenlerle de ele alındığı görülmektedir.



**Resim 10:** Rüya Nur Mızrak, Portre, 2020, Kraft Üzerine Kuru Boya, 17,5 cm x 25 cm, Karabük

Portreler, gerçekçi ve ayrıntılı temsillerden daha soyut veya stilize yorumlara kadar farklı tarzlarda olabilir. Aynı zamanda sadece görsel olarak değil, edebi sanat akımlarında da kullanım gören portre yazılı olarak da bir bireyin suretini tanımlamakta kullanılmaktadır. “Fiziki portre ve tinsel portre olarak iki türü olduğu söylenebilir. Çoğu zaman bu iki türün bir arada çalışıldığı bilinmektedir.” (Uysal, 2009, s. 108) Tinsel, edebi ya da ruhsal portreler başlıkları altında geçen portre türleri; kişinin ruhsal durumu ve fiziki özelliklerinin yazılı olarak bahsedildiği, kişilik özelliklerinin tanımlandığı portre türleridir. Hikâye, masal, deyimler, destanlar ağıtlar, şiiirler veya mektuplar gibi yazılı veya sözlü alanlarda kullanılan portrelerin ilk örneğinin Orhun kitabeleri olduğu varsayılmaktadır. “Edebiyat tarihinde ilk kitabe olan Orhun Kitabelerinde kullanılan alfabe ile (Orhun alfabesi) ilk "portre" yazıtları da tarihe geçmiştir. Çünkü bu kitabede Türklerin kişilikleri, kahramanlıkları, savaşçı ruhları ve kimlikleri açıklanmaktadır.” (Bülbül, 2014, s. 10)

Özetle portre; sanat tarihi akımlarında farklı biçimlere bürünse de net bir benzerlik yahut belirli özellikleri vurgulamakta kullanılan, duygu, ifade, temsil etme veya kişilik yansıtma gibi konularda belge niteliği taşıyan ve belirli mesajların iletimini sağlayan amaçlara hizmet verdiği görülmektedir.

## 2.1. Resim Sanatında Portre

Resim alanında portre türünün sanat eserlerine sıklıkla konu edildiği görülmektedir. Oldukça sık rastlanan portre türü gerek arka plan öğeleriyle gerekse başka biçimlerle desteklenerek içerik ve kavram olarak birçok şekilde yorumlanmıştır. Portrenin resim sanatında ele alınmasının nedenleri sanatçının fikir ve düşünce yapısına göre değişkenlik göstermektedir. İncirkuş'un yayınlamış olduğu bir makalede resim sanatında portrenin yapılma amaçlarını dokuz farklı nedene bağlamıştır. Bunlar; estetik kaygı, miras ya da belge niteliği, varlık kanıtı, kişisel nedenler, dini tasvirler, sipariş, statü göstergesi, hayal gücünün yansıtılması, eleştiri olarak sınıflandırılmaktadır. (İncirkuş, 2020)

Estetik kaygıların baskın olduğu portre türlerinde ele alınan dönemin güzellik standartlarına uygun biçimde eser üretimi sağlanmaktadır. Temsil edilen modelin yahut imgesel olarak yansıtılmakta olan suretin güzelliği maksimum düzeyde yapılarak dış görüntünün beğeniye hitap etmesi beklentisi amacı güdülmektedir. Resim sanatı tarihi incelendiğinde estetik kaygıların en çok görüldüğü Antik Yunan sanatında kadın figürüne olan bakış açısı nedeniyle sanatçı güzellik ve estetik kaygıları sanat eserine yansıttığı görülmektedir. “Afrodit betimlemelerindeki estetik ve güzellik anlayışı öznel bir bakış açısıyla ortaya konulsa da toplumun zevklerinin ürünüdür. Bu betimlemeler Antik Yunan erkeğinin hayal dünyasındaki ideal kadın modelidir.” (Marangoz, 2019, s. 3) Afrodit gibi birçok Yunan Tanrıçası veya sıradan figürler estetik ve güzellik bakımından ele alındığı alanyazında rastlanan öğeler arasındadır.



**Resim 11:** Sandro Boticelli, Venüs'ün Doğuşu, 1486, Tuval Üzerine Tempera, 172,5 cm x 278,9 cm, Floransa

Bunun yanı sıra hem estetik kaygıların hem de belge niteliği taşımakta olan eserlere de rastlanmaktadır. Belge niteliği taşıması amaçlı yapılan yahut yaptırılan eserlerin de gelecek nesillere miras olarak bırakılarak kendi bireysel kimliklerinin ve görünüşlerinin nasıl olduğunu yansıtmaya amacı güdülmektedir. Sonraki nesillere soy ağacı ve atalarının nasıl bir kültürden geldiklerine ait ipuçları vermesi adına resmedilen portreler ailenin nesilden nesile aktarılan önemli bir kültür mirası konumundadır. Jan Van Eyck'in Arnolfini'nin Evlenmesi adlı eseri bir evlilik yeminine şahitlik ederek bir çiftin evlilik anını tarihe belgelemektedir.



**Resim 12:** Jan Van Eyck, Arnolfini'nin Evlenmesi, Meşe Üzerine Yağlı Boya, 82,2 cm x 60 cm, İngiltere/Londra

Varlık kanıtı amacıyla ele alınış olan sanat eserleri sanatçının kendini yahut sıradan bir modelin portresi gündelik bir görsel niteliği taşımaktadır. “Bu portreler genellikle sanatçının kendi portresi için idealdir. Sanatçı her sene değişen kendi görüntüsünü portrelerinde yansıtarak kişisel bir otobiyografi tutmaktadır.” (İncirkuş, 2020, s. 39) Bu bağlamda birçok sanatçının kendi otoportrelerini yaparak yıllar içindeki değişimini, fiziki görünümünü resmederek geleceğe yönelik kendi varlıklarına ait kanıt bırakmaktadır.



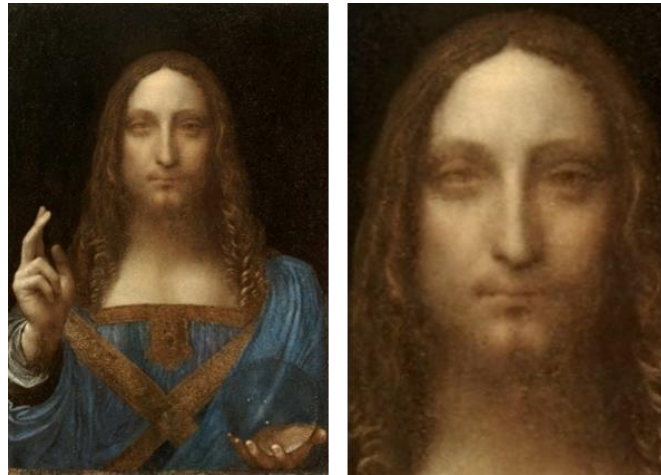
**Resim 13:** Albrecht Dürer, Kürklü Mantolu Otoportre, 1500, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 66 cm x 49 cm, Almanya

Sanatçı bireylerin eserleri arasında belli bir amaca hizmet etmeden, sadece kendi ruh halini yansıtan eser üretimleri de yapmaktadır. Kişisel fikir ve düşünceler doğrultusunda yansıttıkları portreler birçok konu ve birçok amaca hizmet verebilir. Oldukça geniş bir yelpazeye sahip olan kişisel neden adı altında üretim sağlanmış eserler sanatçının acısını ya da sevincini, politik düşüncelerini yahut sadece deneme yanılma amacıyla yapmakta olduğu bir eser niteliği taşıyabilmektedir. Sanatçının duygusal bir deneyimi veya modelin kişisel duygularını yansıtan portreler, izleyiciye içsel bir bağlantı kurmaya yardımcı olabilir. Mimikler, gözlerin ifadesi ve beden dilindeki ipuçlarıyla da tüketici kısma mesaj iletebilir.



**Resim 14:** Pierre Auguste Renoir, Otoportre, 1910, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 18 cm x 15 cm, Fransa

Dinsel temalar üzerinden resmedilen, dini tasvirlerin yer aldığı portre kategorileri öteki dünya ile ilişkilendirilen, manevi tasavvurlara dokunan ve dini ritüelleri ele alan konularla birlikte kullanım görmüştür. “Semavi dinler olarak da adlandırılan tek tanrılı dinlerin en yaygın olanları Yahudilik, Hristiyanlık ve İslamiyet’tir. Bu dinlerin ortak özelliği tanrı huzurunda hesap verecekleri bir ahiret inancının olmasıdır.” (Muraz, 2023, s.26) Bu bağlamda sanatçının dini inancını ifade etmesi, tüketici bireylerin ibadet ve dua aracı olması, dini hikayeleri resmederek eğitim ve aydınlatma aracı olarak kullanmak ve kültürel ifade aracı olarak kullanıldığı söylenebilir.



**Resim 15:** Leonardo da Vinci, Salvator Mundi, 1500, Ceviz Tahta Üzerine Yağlı Boya, 65,6 cm x 45,4 cm, New York

Sipariş üzerine yapılan portrelerin ilk önceliği müşterinin tercihleri ve beklentileri doğrultusunda bir eser üretimi sağlamaktır. Sipariş üzerine yapılan portreler genellikle modelin birileriyle olan ilişkisini veya anılarını yansıtmış olduğu yorumu çıkartılabilir. Kompozisyon ilkeleri ve biçimlerin müşteri isteğine bağlı olarak yapıldığı göz önünde bulundurulursa model olan birey ya da bireylere ait imgelerle bağlantılı mesajlar olduğu söylenebilir. Bu tür portreler yorumlanırken müşterinin istekleri doğrultusunda şekillenen eserler olduğu göz önünde tutularak değerlendirilmesi daha doğru olur. Sanatçı bakımından düşünüldüğünde yaşam sürdürebilmesi ve kendini resim piyasası üzerinden tanıtmaya çalışması açısından kendisine yarar sağlamaktadır.



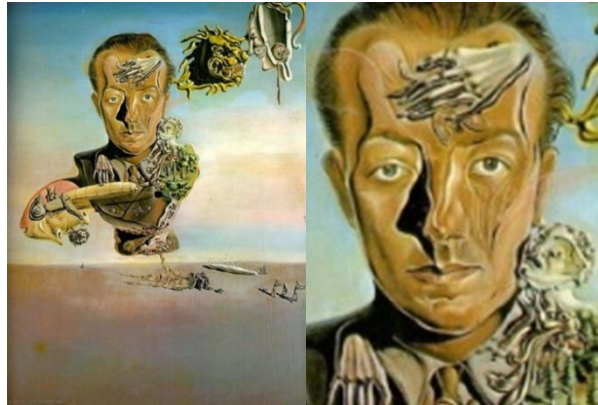
**Resim 16:** Jacop van Oost, Bir Adamın Portresi, 17. Yüz Yıl, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 76,6 cm x 58,4 cm, Amerika

Statü göstergesi ifade eden portreler “genellikle görkemli elbiseler, pahalı mücevherler ve eşyalar kişinin sosyal statüsünü göstermekte, böylelikle modelin zenginliğine ve ihtişamına dikkat çekmektedir.” (İncirkuş, 2020, s. 44) Prestij göstergesini vurgulayan, statü adına yapılan portreler resmedilen modelin güç ve iktidarını ifade etme amacını hedefler. Sanat tarihinde soylu bir aileden gelme, asil kökenli veya aristokrat kişilerin tercih ettiği portreler statüyü vurgularken sahibinin kültürel ve entelektüel bakış açısının da belgesi olmaktadır.



**Resim 17:** Francisco De Goya, Ferdinand VII, 1814, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 207 cm x 144 cm, İspanya

Sanatçının hayal gücünü yansıtan portrelerin hedeflerinden ilkinin kendi iç dünyasını yansıtan yaratıcılığını yansıtmak olduğu varsayılabilir. Sanatçı, kendi iç dünyasında veya hayal gücünde oluşturduğu karakterleri, figürleri ve hikayeleri resimlerine yansıtarak, izleyicilere benzersiz simalar göstermektedir. İmgesel öğelerle biçimlendirilerek fantastik ve sürrealist altyapıyla karakterlerin yüz ifadeleri, beden dili ve semboller aracılığıyla derin duygusal anlatımlar oluşturarak, izleyicilere duygusal bir etki yaratmayı hedeflediği düşünülmektedir. Bu bağlamda sanat tüketicisi kendi hayal dünyasından tüketici bireyin hayal gücüne dayalı bir düşünce yaratmasına teşvik etmektedir.



**Resim 18:** Salvador Dali, Paul Eluard'ın Portresi, 1929, Karton Üzerine Yağlı Boya,

Eleştirel bakış açısına sahip portreler genel olarak kültürel, sosyal, kişisel veya politik problemlerden kaynaklanan konulara dikkat çekmeyi hedeflemektedir. Aynı zamanda eşitsizlik, adaletsizlik, ayrımcılık veya güç ilişkileri gibi toplumsal meselelere dikkat çekerek, izleyicilerde düşünce ve farkındalık oluşturmayı amaçlar. Eleştirel portreler, kurumları, politikacıları, liderleri veya güçlü figürleri eleştirel bir perspektiften resmedebilir. Sanatçı, toplumun belirli bir kültürel değerini veya kalıplaşmış düşüncelerini eleştirel bir perspektifle resmederek, izleyicinin farkındalığını artırmayı ve alternatif bakış açılarını teşvik etmeyi hedefler. Sanat vasıtasıyla güçlü mesajlar iletmeyi ve sanat tüketicilerini düşünmeye ve tartışmaya yönlendirmeyi amaçlar.



**Resim 19:** George Grosz, Toplumun Taşıyıcıları, 1926, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 108 cm x 200 cm, Berlin

Bu bağlamda resim sanatında portre yardımcı etmenlerinde sayesinde birçok konuya rehberlik eden sanat türlerinden olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Bir portre bana çoğu zaman yarım düzine yazılı biyografiden daha fazla açıklayıcı gelmektedir... Diğer bir deyişle, benim için portreleri yazılı biyografileri aydınlatan ve



onların ilk defa okunmalarını sağlayan birer küçük mum ışığı gibidirler. (Öztuncay, 2008, s. 9.) Yüzün güçlü bir ifade aracı olması sanatçıların fikirler ve düşüncelerini gerekli biçimsel özellikleri de resme dahil ederek tüketici toplumuyla iletişim kurmayı kolaylaştırdığı sonucuna varılabilir. Bu nedendir ki sanat tarihinde de sıkça karşılaşılan portre türleri biçim ve içerik yönünden değişse bile sanat kavramına konu edinme yönünden sekteye uğramadan devamlılığını sürdürmektedir.

## 2.2. Tarihsel Süreçte Portrenin Değişimi

Portre sanatının tarih içindeki değişimi sanatsal, sosyal ve kültürel etkilerinde değişime uğraması nedeniyle ele alınan portre konularına da yansıdığı görülmektedir. Geçmiş uzun yıllara dayanan portre konusunun ilk örneklerinin yaklaşık 5000 yıl önce gelişmekte olan ve kökenleri Antik Mısır'a dayanandırıan bir içerik olduğu alanyazın taraması sonucunda ulaşılmış olan bir veridir. (Karaalioğlu, 2001) Başka bir kaynağa göre ise mağara resimlerine yapılan silüetlerinin portreyi temsil etmesinden kaynaklı portrenin kullanımını duvar çizimlerine kadar uzanmaktadır. (Özeskici, 2021)

Her döneme ait sanat anlayışının değişmesiyle birlikte gelişen biçim ve içeriğin portre konusunda da paralel ilerlediği gözlemlenir. İnsanlığın yıllar içinde biriktirdikleri kültürel deneyimler, maddi ve manevi değerler sanat alanını kapsayan konuların yeni bir perspektiften ele alınmasıyla oluşmaktadır. Bulunduğu dönemin din, siyasi, cinsiyetçi, ekonomik yahut sosyal statü sorunlarının sanatçı tarafından eleştirilmesiyle de döneme ait problemlerin veya koşulların getirisine dayalı sanat eserleri üretilmekte olduğu yorumu yapılabilmektedir. Bu bağlamda belli faktörlerin etkisiyle birlikte sanat tarihinde değişiklikler görülmesi olası bir durumdur.

Zaman içerisinde imkanlar dahilinde yaygınlaşan sanat alanı tarihsel gelişim sürecinde erişilebilir hale gelmekte olduğu gözlemlenmiştir. İlk sanatsal anlamda karşımıza çıkan Mısır dönemi Fayyum portreleri; ölen firavun ve ailesinin mezarlarında olması nedeniyle statüsel bir ayırım olduğunu, zengin kesime ait erişilebilir yapıtlar olduğu yorumunu çıkarmamızı sağlamaktadır. Bu dönemde belirli kalıpların dışına çıkmayan, sipariş usulü diyebileceğimiz eserler görülmektedir. Ancak 14. Yüzyıl'da portrenin değişim süreci başlamaktadır. (Şen, 2021)

Burjuvazi kesim olarak nitelendirilmekte olan soyluların varlık ve statü göstergesi olarak yaptırılan portrelerle resim sanatı eskiye nazaran daha özgün eser üretimine başlamaktadır. Bununla birlikte kutsal kişilerin temsilleri, devlet adamları gibi şahıslarında yer aldığı portrelerin beraberinde sanatçılar kendilerini, sıradan halkı da model olarak kullanarak içerik anlamında farklılıklar ortaya koymuştur. (Uzuner, 2021) Bu değişimlerin ardından daha erişilebilir olan portre rağbet görmeye başlamış ve sanat gelişimine ivme kazandırmıştır.

Bu çarpıcı değişikliklerin en vurucu olanının teknolojinin gelişiminin getirisi olan yenilikler olduğu düşünülmektedir. Fotoğraf makinasının icadıyla birlikte resim sanatında radikal değişikliklerin olduğu gözlenmektedir. Portreye dair tüm bu bilgiler ve fotoğrafın portreye dâhil olması ile birlikte daha önceleri toplumda belli bir kesimin hizmetinde var olan portre anlayışı git gide toplumun her kesimine yayılmıştır. (Görgülü, 2019) Sanayi devrimiyle beraber 19. Yüzyıl ortalarına denk gelen fotoğraf makinasının icadıyla birlikte portre fotoğrafçılığı başlamış ve ucuz portre üretimi sağlanması sonucunda resim sanatında üslup olarak daha farklı bir anlayış yolunda ilerlenmeye başlanmıştır. Ancak varlığını bir şekilde idame ettirmekte olan portre alanı resim sanatında varlığını sürdürmeye devam ettiği sanat tarihi incelendiğinde görülmektedir. Biçim ve içeriğin değişmesine rağmen portre konusunun devamlılığının devam etmesi üzerine Bresson (2006) şu sözlerle durumu özetler; “İnsanlar portrelerinde yaşamaya devam etmek isterler, kendilerinden sonra yaşayanlara iyi görünmek isterler; belki gizliden bunu hak ettiklerini düşünürler.” (Bresson, 2006, s. 20) Bu düşünce sisteminin temelinde yatan nedenin insanoğlunda ölümsüz olma, varlık aidiyeti ve tarihe nitelikli bir belge bırakmak gibi düşünce nedenleri olduğu varsayılabilir. Bu düşünceye dair Barthes (2014) ise “Portre fotoğrafı çekildiği anı ölümsüz kılar. Portrenin o anki görünümü ve bulunduğu mekân, dondurulmuş ve geleceğe sunulmuş olur” (Barthes, 2014, s. 82)

**Tablo: 4: Sanat Tarihi Dönemleri**

ANTİK DÖNEM	KLASİK DÖNEM
<ul style="list-style-type: none"><li>• Taş Devri Primitif Sanat MÖ 30000-MÖ 3500</li><li>• Mezopotamya Kültürü MÖ 3500-MÖ 539</li><li>• Mısır Kültürü MÖ 3500-MÖ 30</li><li>• Hellen Sanatı MÖ850-MÖ 31</li><li>• Roma Sanatı MÖ 500- MS 476</li><li>• Hindistan, Çin, Japon MÖ 653-MS 1900</li><li>• Bizans-Endülüs Sanatı 476-1453</li><li>• Gotik, Kelt Sanatı 500-1400</li></ul>	<ul style="list-style-type: none"><li>• Rönesans 1400-1600</li><li>• Maniyerizm 1527-1580</li><li>• Barok Sanatı 1600-1750</li><li>• Neo-Klasisizm 1750-1850</li><li>• Rokoko 1740-1770</li><li>• Realizm 1775-1900</li><li>• Romantizm 1780-1850</li></ul>
MODERN DÖNEM	POSTMODERN DÖNEM
<ul style="list-style-type: none"><li>• Empresyonizm 1865-1885</li><li>• Post-Empresyonizm 1885-1910</li><li>• Noktacılık 1886-</li><li>• Fovizm 1900-1935</li><li>• Ekspresyonizm 1905-1920</li><li>• Kübizm 1907-1914</li><li>• Fütürizm 1909-1914</li><li>• Konstrüktvizm 1913-1930</li><li>• Sürrealizm 1916-1924</li><li>• Dada 1916-1924</li></ul>	<ul style="list-style-type: none"><li>• De Stijl /Neo Plastisizm 1917-1932</li><li>• Soyut Ekspresyonizm 1945-1960</li><li>• Performans Sanatı 1950-</li><li>• Sembolizm 1886-1900</li><li>• Pop Art 1950-1970</li><li>• Minimalizm 1960-</li><li>• Kavramsal Sanat 1960 –</li><li>• Foto Realizm 1960 –</li><li>• Sokak Sanatı 1960 –</li><li>• Opart 1965-1970</li></ul>

Bu bağlamda tarihsel süreçte portrenin değişimi mutlak suretle dönüşümlere uğramış, ancak varlığını sürdürmeye devam etmiştir. Bu değişim süreçlerini alan yazın taraması sonucunda 4 farklı kategoride inceleyerek değişim ivmesini anlaşılır kılmak adına uygun görülmüştür. Bunlar Antik dönem, Klasik dönem, Modern dönem ve

Postmodern dönemlerdir. Bu dönem başlıkları adı altında resim sanatında portrenin nasıl bir değişime uğradığını portreler özelinde biçim ve içerik olarak incelenecektir.

### 2.2.1. Antik Dönem

İlk görsellerin Taş Devri dönemi çizilen mağara resimleri olduğu tarih sayfalarında bahsedilmektedir. Bazı kaynaklara göre sanat eseri olarak değil bir iletişim aracı olarak görülen primitif sanat dönemi, bazı kaynaklarca da sanatın ilk evresi olduğu yorumunu yapmaktadır. Mezopotamya kültürüne geçildiğinde ise genel olarak tapınma amaçlı dini figürlerin olduğu küçük ebatlı heykeller görülmektedir. Yerleşik düvenin oturmaya başlamasıyla mimari yapılara mozaik ve rölyef yapılmaya başlanmasıyla sanatsal anlamda ilerleme kaydedilmektedir. (Köroğlu, 2013)

Mısır dönemine gelindiğinde ise; Antik dönem resim sanatının, sanatsal anlamda faaliyet göstermeye başladığı tarihin Mısır dönemi Fayyum bölgesinde bulunan Fayyum portreleri olduğu kaynaklarca kabul görmektedir. Borg'a (2009) göre "Bu eserler eşsiz özellikleriyle bilinen ilk tipik ikon resimlerdir." (Borg, 2009, s. 38). Mısır resminde Fayyum Portre geleneğinin ortaya çıkmasında temel etken Mısırın bir dönem Romanın hâkimiyetinde kalmış olmasından kaynaklanmaktadır. (Hazir, 2019, s. 3)

Antik dönem içerisinde bulunan sanat eserlerinin genel kaygısı güzel olana ulaşmak için belirli çerçeveler ışığında eserleri üretmektir. Gombrich; önemli olan kişi değil ideal insandır der. "Bu dönemde vücudun görünüşünden ve benzerliğinden çok formu önem kazanmış, yüzün tasvirinde iç duyguların yansıtılmasından kaçınılmıştır. Burada önemli olan ideal güzelliğe ulaşmaktır." (Gombrich, 1997, s. 98) "Fayyum portrelerine bakıldığında gözlerin modelin başına oranla büyük çizildiği görülmektedir. Gözler ifade biçiminde önemli bir etkendir. Büyük gözler portrenin güçlü ve etkileyici görünmesini sağlayan en önemli unsurdur." (Hazir, 2019, s. 5)



**Resim 20:** Fayyum Portreleri, MÖ. 199-110 Altes Müzesi, Berlin

Ataerkil düşünce sistemini benimseyen bu dönem nedeniyle kültüre bağlılık duyan topluluğun atadan gelme yoldan devamlılığı sürdürerek teknik gelişiminde çok yol izlemediği gözlemlenmiştir. Gelenekçi toplumun farklı bir düşünce sistemine karşı endişeleri sanat yapıtlarının belirlenen formlara uygun eser üretimini sağlamaktadır. (Aydın, 2008)

Helenistik döneme gelindiğinde ise klasik döneme ışık tutan heykeller görülmektedir. İçerik olarak kahraman ve tanrı konularını ele alan Helenistik dönemde, sıradan insan portreleri yapılması yasaklanacak kadar değerli bir alan olarak görülmekteydi. Bir bireyin portresinin yapılması için kültürüne çok önemli hizmetler veren başarılı bir insan olması gerekmektedir. Bu nedenle anatomik olarak estetik değerlerin üstünde ele alınan figürlerin daha kudretli görünümlere sahip olduğu görülmektedir. (Türkoğlu vd., 2021)

Roma dönemin portrelerinde devlet erkanları, mitolojik Tanrı ve Tanrıça konularının ele alındığı görülmektedir. Helenistik dönemde olduğu gibi Roma döneminde de portrenin bir güç istenci olarak görülmesi nedeniyle bu tarihlere portreler imparatorluk tarafından ülke liderinin portrelerinin sikkeler üzerine basıldığı görülmektedir. (Demirel, 2018) Uzak Doğu kültüründe ise portre konusu saray soyundan gelen, din görevlileri, yazarlar gibi halk ozanları ve statü sahibi insanların konu edindiği görülmektedir. (Mollaoğlu, 2023) Bizans dönemine gelindiğinde ikonaların hâkim olduğu bir sanat anlayışı hakimdir. İçerik olarak konuların kutsallık,

sembolizm, tasvir ve statü sahibi bireylerin konu aldığı portreler görülmektedir. (Şarlak vd, 2011).

Ancak Gotik döneme gelindiğinde sanatın yeni anlayışlar kazandığı görülmektedir. Perspektifin keşfi ve renk gelişimi görülen Gotik dönemde Giotto'nun öncülüğünde Klasik dönemin başlamasını sağlayacak özgün eser verme gibi gelenekselciliğe karşı kırılma noktaları yaşanmıştır. (Ayaydın, 2010)



**Resim 21:** Giotto di Bondone, Madonna Tahta Çıktı, 1306, Panel Üzeri Tempura ve Altın, 3,25 cm x 2,04 cm, İtalya

Özetle Antik dönem portrelerini incelersek; içerik bakımından soylu kesim ve dini tasvirlerle ait figürlerinin hâkim olduğu genellemesine ulaşılabilir. Zamanla renk skalasında canlılık hâkim olmuş ve sanatçı tarafından da özgün kompozisyonlar oluşturulmaya başlanmıştır. İçerik olarak imgeler ve temsillerin yer aldığı Antik dönem portrelerinde Klasik dönemin miladı olan özgün düşünce sisteminin başladığı görülmektedir.

### 2.2.2. Klasik Dönem

Klasik dönemde portreler, antik dönemden farklı olarak sanatsal değeri olan eserler olarak kabul edilmiştir. Bu dönemde portreler, güzellik, uyum ve idealizm

kavramlarına uygun olarak yapılırken sanatsal ifade öne çıkmıştır. Klasik dönemdeki portrelerde, portre konusunun idealize edilmesi, gözlerin büyütülmesi, burunların kavisli olması ve ağızların hafifçe kıvrık olması gibi özellikler sıkça görülmüştür. Bunun temel nedeninde de ideal güzelliğe erişmek ve beğeniye sunulması olduğu yorumlanmaktadır. Rönesans boyunca çoğunlukla dini konulu resimler yapılmıştır. Konu ister dini olsun ister olmasın, portre sanatçıları çoğunlukla resmettikleri kişiyi tek bir idealizmi somut bir şekilde toplamış birisi olarak gösterme eğilimini sürdürürler.

Gotik gelenekten Rönesans'a geçişte belki de en temel fark artık dini konularda kutsal figürlerle beraber sıradan kişilerin de resmin merkezinde oluşudur. "Portre siparişi veren kişi çoğu kez diz çöküp dua eder pozda ve genel kompozisyon içinde, kendisinin koruyucu aziz ya da Meryem ve İsa'nın alışlagelmiş tasvirleri yanında ikinci derecede önemli olacak şekilde gösterilirdi." (Aydın , 2008, s. 43)

"Kapitalizmin ilk aşaması olan Rönesans döneminde, toplumsal sınıflar arasındaki güç savaşında, sanatın büyük bir görevi vardır. Portre, sınıfsal kimliklerin ifade aracına dönüşmüştür." (Papila, 2007, s. 180) Rönesans dönemini önemli kılan diğer unsurlardan birisi teknik ve içerik olarak geçmiş dönemlerden ayrılan öğeler olmasıdır. Renk, kompozisyon, ışık-gölge, perspektif ve düşünce yapısının değişime uğraması gelecek dönemlerdeki kavramsal sanatın ilk adımı olmuştur. İdeal estetik kaygılarından gelen belirli kalıplara göre resmedilen portreler artık kişinin ruh halini ve kişiliğini yansıtarak sıradan, anlamlı, kendine has bir biçimde eserin daha etkili biçimde sanat tüketicisiyle iletişim kurmasını sağlamaktadır. (Karkın, 2006)



**Resim 22:** Titian, La Bella, 1536, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 98 cm x 74 cm, İtalya

Maniyerizm döneminde; “sanatçılar kendilerini her zaman özgür hissedecekleri hacimsel biçimlerin yanında ufka dikey ve yatay olarak uzanan çizgilerle kompozisyonlarda bir derinlik oluşturma yoluna gitmişlerdir.” (Geçen vd., 2021, s. 376) Rönesans dönemiyle bu dönemin eserleri karşılaştırıldığında, renklerin bazı eserlerde daha özensiz ve daha kirli tutulduğu, anatomik yapının yer yer bozulduğu gözlemlenmiştir. İdeal görüntü yerine sanatsal üslup arayışlarında olan Maniyerizmin kendinden sonra gelen sanat akımlarına örnek teşkil ettiği söylenebilir.



**Resim 23:** Francesco Parmigianino, Uzun Boyunlu Meryem, 1540, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 216,5 cm x 132,5 cm, İtalya

Barok dönemi ise diğer dönemlerden ayıran en önemli fark eserlerde görülen hareketliliktir. Kompozisyon olarak daha canlı, daha ‘anlık’ bir çerçeveden yansıtılan eserler daha yaşamın içinden izlenimi vermektedir. Teknik ve tarz olarak Barok dönemi sanatçıları kendilerini Rönesans dönemi üslubunun mirasçısı olarak görse de Rönesans döneminden ayrılan önemli noktaları vardır. Rönesans dönemi ne kadar aşırıktan uzak, hareketsiz ve mantıklıysa Barok dönemi abartı, hareketli ve sanatçının hayal gücünün yansımaları görülmektedir. (Sevil, 2008)

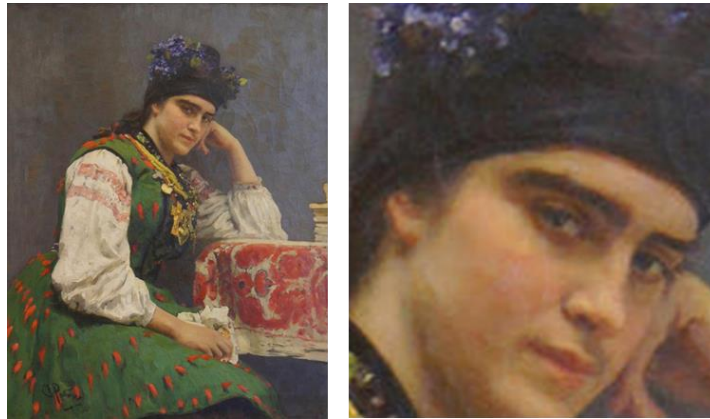




**Resim 24:** Artemisia Gentileschi, Resmin Alegorisi Olarak Otoportre, 1839, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 98,6 cm x 75,2 cm, İtalya

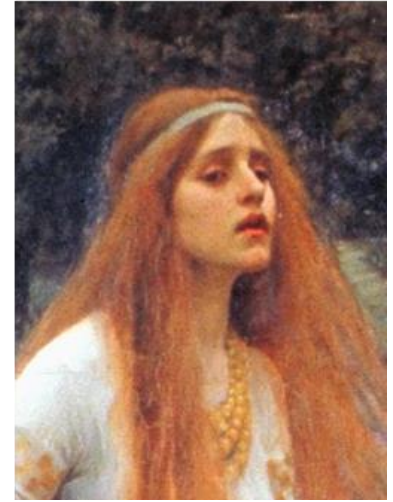
Neo-klasizm akımında bir ilerleme değil bir gerileme dönemi yaşandığı söylenebilir. Bunun nedeni ise Roma ve Yunan dönemi sanat anlayışını tekrardan canlandırma isteğiyle geçmiş döneme ait biçim ve içeriğin kullanım görmeye başlanmasıdır. Bunun başlıca nedenleri arasında Barok ve Rokoko dönemlerinin aşırı süsleme yapılmasına karşın bir tepki ortaya konulmasıdır. (Tezcan, vd., 2018, s. 46)

Realizm dönemi resim sanatında gerçekleşen endüstriyel gelişmelerle beraber toplumun sınıfsal ayrılıklarının belirgin hale gelmesiyle sanatçılar hayal dünyasından çıkarak gerçek hayata inmektedirler. Sanatçılar ‘sıradan insanlar’ diye nitelendirilebilecek köylüler, işçi sınıfı ve emekçiler gibi konulara odaklanmıştır. “Realizm üslubundaki en önemli ölçüt gerçekçilik yani gerçeğe yakınlıktır.” (Suci, 2017).



**Resim 25:** İlya Repin, Sophia Dragomirova'nın Portresi, 1889, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 71 cm x 57 cm, Rusya

Romantizm döneminde ise resim sanatında konu olarak şiir, edebiyat, felsefe ve müzik konularını ele alan entelektüel bakış açısıyla ele alınan konular bu akıma dahil olmaktadır. Halk destanları ve tarihi olaylarında yer aldığı, Fransız ihtilalinin de etkisiyle siyasi ve toplumsal sorunlarında vurgulandığı eserler olan Romantizm dönemi, duygu yoğunluklu eserlerden oluşmaktadır. (Göktepe, 2020) Romantizm dönemi resimlerde renk ve ışık etkili bir şekilde kullanılır. Sanatçılar, renklerin duygusal etkilerini ve atmosferi vurgulamak için yoğun tonları ve karşıtlıkları kullanır. Işık, resimlerde dramatik bir etki yaratmak ve izleyiciyi duygusal olarak etkilemek için kullanılır.



**Resim 26:** John William Waterhouse, Shalott Leydisi, 1888, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1,53 cm x 200 cm, İngiltere

Özetle; başlarda dini tasvirlerden oluşan, saray soylusu kesimlerin konu edindiği portreler, sonrasında sıradan halka yayılmış ve daha yaşamın içinden sahnelerden kesitler ele alınmıştır. Ara ara farklı teknik ve üslup arayışı olan ve değişim sürecinin de kendini geliştiren klasik dönem anlayışı modern sanat anlayışına yadsınmayacak etkilerde bulunmaktadır.

### 2.2.3. Modern Dönem

Modern dönemde portreler, gerçekçilik ve idealizm arasında bir denge oluşturacak şekilde yapılırken, sanatçının öznel yorumu da eserlerde yerini almıştır.

Portrelerde farklı teknikler ve materyaller kullanım görmeye başlamıştır. Sanatçılar, portrelerinde sadece görünüşü değil, aynı zamanda portre konusunun kişiliğini, ruh halini ve karakteristik özelliklerini de yansıtmaya çalışmışlardır. Renk, biçim ve içerik bakımından klasik dönemle karşılaştırıldığında oldukça farklılıklar gözlemlenen modern dönem sanat eserlerinin ilk eserlerinin empresyonistler tarafından yapıldığı söylenebilir.

İzlenimcilik/Empresyonizm akımının 19. Yüzyılda Fransa'da başlamasıyla birlikte başta resim sanatı olmak üzere birçok sanat alanında büyük etkiler yaratmıştır. Empresyonizm sanat akımını diğer akımlardan ayıran en önemli özellik hem akıma adını veren hem de eserlere konu olan izleme eyleminden doğmaktadır. Sanatçılar doğayı, insanları izleyerek realist bir gerçeklik kaygısı gütmeyen sadece seyrettiklerinin zihnine yansıyan görüntüsü doğrultusunda eser vermektedirler. Işık ve renklerin yansımalarını baz aldıkları bir teknik uygulayan empresyonist ressamlar geniş fırça darbeleriyle beraber renkleri çığ kullanarak canlı görüntüler elde etmektedirler. Empresyonizmin temelinde görüleni değil, bakılan ve hissedilenlerin tüketiciye aktarılmasını önemsemeleri yatmaktadır. (Suci, 2017).

Ardından gelen post-empresyonizm akımı ilk dönemlerde empresyonist bakış açısıyla devamlılığını sürdürse de sonrasında benzetme kaygısı duymadan daha serbest ve daha özgün çalışmalar üretmişlerdir. Empresyonizmden farkı; daha öznel yorumlar ve biçimsel olarak yapılan deformelemeler görülmektedir. (Antmen,2008)



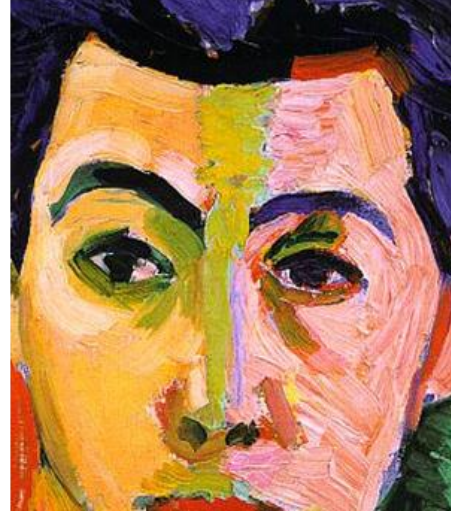
**Resim 27:** Paul Gauguin, Ne zaman Evleneceksiniz, 1892, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 101 cm x 77 cm, Fransa

Puantilizm/Noktacılık sanat akımıyla geniş fırça darbelerini noktalar halinde bir bütün oluşturarak adını aldığı tekniğe dönüşmektedir. Küçük noktaların bir sanat esrine dönüşmesiyle oluşan puantilizm, yakından bir anlam verilemeyen, ancak uzaktan bakıldığında noktaların bir görüntü oluşturduğu teknikte yapılmaktadır.



**Resim 28:** Paul Signac, Şemsiyeli Kadın, 1893, Tuval Üzerine Yağı Boya, 81 cm x 65 cm, Fransa

“Fovistler ise bir resmi oluşturan ana öğenin, rengin gücü olduğunu savunmaktadırlar.” (Aykut, 1973, s.10) Saf renkler ve sert fırça darbeleriyle renk alanları yaratılmış, şekilleri geniş kontur çizgileriyle sınırlandırarak ifadeleri basite indirgemişlerdir. “Onlara göre resim, doğa ve aynanın gösterdiğinden farklı bir şeydir. Fovistlerin kontur çizgilerinde ağırlıklı olarak kullandıkları renk ise siyahtır. Siyah renk, Fovistler tarafından ışığın yerine kullanılmaktadır.” (Aykut, 1973, s.10) Kullanılan renkler ve formların öznellik barındırması sanat eseri üretiminde dışavurumcu bir bakış açısına yol açmaya başladığı söylenebilir.



**Resim 29:** Henri Matisse, Madam Matisse/Yeşil Şerit, 1905, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 40,5 cm x 32,5 cm, Danimarka

Ekspresyonizm dönemi resim sanatında sanatçılar içinde barındırdığı duygu yoğunluğunu sanatıyla dışa yansıtması olarak tanım görmektedir. “Ekspresyonizm, modern sanat akımı olarak, sanayileşmenin, kırsal kesimlerden kentlere göç olgusunun, sermayenin ve rekabetin getirdiği acılı ama dinamik ortamın yani kapitalizmin sonuçlarının bir ürünüdür denilebilir.” (Suci, 2017, s. 49)

İç dünyanın sosyal, ekonomik, politik yahut başka problemlerin temsili olan figürler ve hissiyata dayalı renklerle yansıtılmıştır. Bu düşünce sistemi ışığında sanatçı alışlagelmiş kalıplar ve kuralların dışına çıkarak öznel duyguların hakimiyetinde hareket etmiştir. (Suci, 2017) Bu bağlamda üretilen eserlerde sanatçının kişiliğine dair izlerin görülmesi mümkündür. Formların anatomik kaygılar güdülmenden bozulduğu, figürlerde veya nesnelere üzerinde öznel yorumların bulunduğu ekspresyonizm döneminden yavaş yavaş kübizm dönemine geçiş aşaması görülebilmektedir.



**Resim 30:** Amedeo Modigliani, Kırmızı Saçlı Kadın, 1917, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 92 cm x 61 cm, İtalya

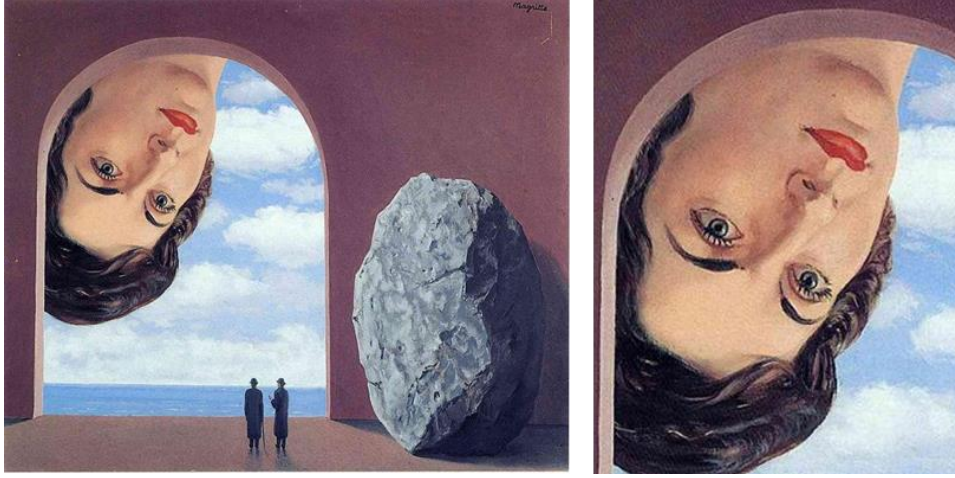
Kübizm; post-modern sanat dönemine atılan adımların önderliğini etmiş olduğu söylenebilir. “Kurucuları Picasso ve Braque olan akım, nesnelerin parçalara ayrılması ve farklı bir yorumla tekrar bir araya getirilmesi esasına dayanmaktadır. Kübizm, bu yanı sıra felsefedeki yapısöküm ve yapıbozumculuk yöntemlerini çağrıştırmaktadır.” (Suci, 2017, s. 48) Geometrik şekillerin bir araya geldiği, sert kontürlerin eşliğinde nesne yahut figürlerin ön plana çıkartıldığı tekniklerle bir araya gelen kübizm; ekspresyonizm dönemindeki gibi içerik olarak sanatçının duygularının dışı vurumunun yansımalarıyla ortaya çıkmıştır. Kübizmin önemli ayrıntılarından biri de nesnelerin, figürlerin veya objelerin üç boyutunu iki boyutlu düzlemde yan yana göstermeleridir.



**Resim 31:** Pablo Picasso, Dora Maar'ın Portresi, 1937, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 92 cm x 65 cm, Fransa

Sürrealizm ya da diğer adıyla gerçeküstücülük akımı sanatçıların hayal gücü sınırlarını zorlayarak olmayan şeyleri varmışçasına gerçekçi resmetmeleridir. Bilinçaltının meydana getirdiği duyguların ve düşüncelerin özgün bir şekilde fantastik yansımalarıdır. Aynı zamanda, bilimsel ve teknik gelişmelerle aklın ve mantığın ezici baskısıyla gerçekliğini ve değer yargılarını yitiren insanın özgürleştirilmesiyle ilgilenmektedirler. Gerçeküstücüler bu yaklaşımlarını sanatın hemen hemen her alanına yansıtmışlardır. (Suci, 2017)

İçerik olarak sanatçının özgün ve hür olduğu, biçim olarak yansıtmakta olan kompozisyonda mantık aranmaması gereken sürrealizm akımı; insan bilinçaltında yatanların yansımaları bakımından ilginç eser üretimi sağlamaktadır. Kendilerini mantıksal bağlantılardan kurtarıırken ve beklenmedik nesne kombinasyonları, çarpık figürler, tuhaf alanlar ve doğaüstü varlıklar yaratırken bunu yaparak, izleyicilere olağanüstü deneyimlerle gerçek dünyanın sınırlarını aşmaktadırlar.



**Resim 32:** René Magritte, Stephy Langui'nin Portresi, 1961, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 50 cm x 60 cm, Belçika

Dada akımı, 20. yüzyılın başında ortaya çıkan bir sanat hareketidir. Diğer dönem resim sanatlarından farklı olarak, Dada akımı radikal bir yaklaşım benimsemiş ve sanatın geleneksel kurallarını sorgulamıştır. Dada akımının teknik ve içerik bakımından diğer dönem resim sanatlarından farklı olarak geleneksel resim tekniklerini reddederek deneysel, yenilikçi yaklaşımlar kullanmaktadır. Tesadüfi ve

rastgele yöntemlerle ortaya çıkan eserler içerik bakımından ironi ve alaycı bir yaklaşım sergilemektedir. Anlamsızlık, mantıksızlık, absürtlük ve provokasyon.

Dada'nın içeriğinde önemli bir yer tutar. Dadaistler, toplumun ve sanat dünyasının kurallarına karşı çıkarak, klasik estetik anlayışı ve sanatın mevcut normlarını reddetmişlerdir. Dada akımı, diğer dönem resim sanatlarından farklı olarak, radikal bir yaklaşım benimsemiş ve sanatın kurallarını altüst etmiştir. Dadaistler, sanatın özünde alay, eleştiri ve provokasyon olduğuna inanmışlar ve toplumsal normları sorgulamışlardır. (Sürmeli, 2012)



**Resim 33:** Hannah Höch, Rus Dansçı, 1928, Kolaj, Berlin

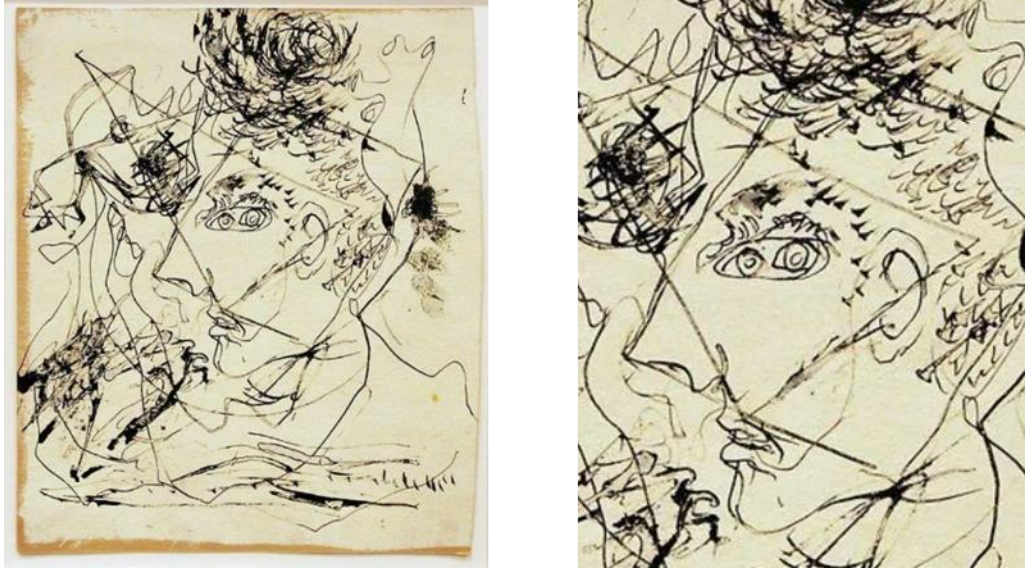
#### 2.2.4. Postmodern Dönem

Modernizm sonrası kapsamakta olan postmodernizm dönemi; modern düşünce ve kültürlerde benimsenmiş olan temel kavramların ve perspektifin sorunsallaştırılmasıyla birlikte ortaya çıkmaktadır. İleri endüstriyel kapitalizmin getirdiği sosyal, ekonomik ve siyasal problemleri düşünce temeline oturtan Postmodernist düşünce sistemini pek çok kuramcı modernitenin yahut kapitalizmin şiddetlenmesi olarak yorumlamaktadır. Bu temelin altında yatan felsefi görüşlerin postyapısalcılık, yapısöküm, radikal kuşkuculuk ve görecelikle ilgili kavramlar barındırmaktadır. Ele almakta olduğu konuları ironik bir üslupla yansıtmakta olan



postmodernist sanatçılar kavramsal nitelik taşıyan eser üretimleri kaygısı taşımaktadırlar. (Chandler D & Munday R. Medya ve İletişim Sözlüğü, Çev. Babacan Taşdemir, İletişim yayınları, 2018, İstanbul syf 331)

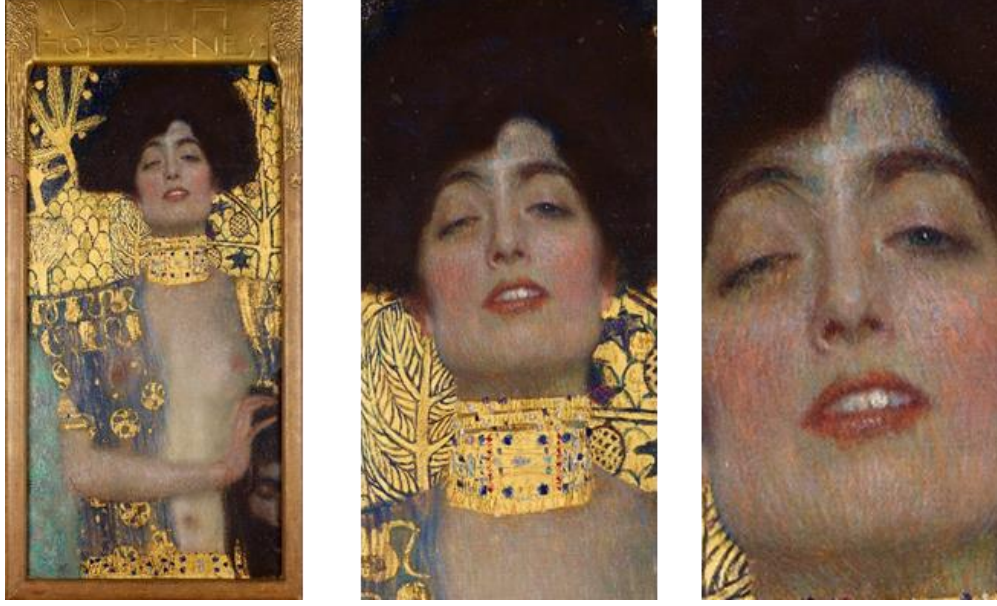
Soyut ekspresyonizm/soyut dışavurum dönemi sanatçının derin duygularla ve evrensel problemler üzerine kurulu üretim verdikleri bir dönemdir. Ekspresyonistlere göre; “sanat eserini anlayabilmenin yolu, insanı anlayabilmekle mümkündür.” Sanatçıların her biri yapıtlarını yapmadan önce kendi iç dünyasında kendini bularak bir düşünür edasıyla eserlerinde felsefi bir dil oluşturmaktadırlar. (Taşkesen, 2018, s. 170) Biçim olarak gerçek nesnelere kendileri yerine renk ve şekillerle temsil ederek ifade edilmektedir.



**Resim 34:** Jackson Pollock, Otoportre

Post ekspresyonizm döneminde oldukça soyutlaşmakta olan biçimsel üslup kullanılmasıyla beraber figür yahut nesnelere detaylarındaki yok olmaları minimalist bir bakış açısı doğurmuş; bu minimalist bakış açısı ise yerini sembolere bırakmıştır. Sembolizm en genel anlamıyla fikir, nitelik, içerik ve biçimsel olarak yapılmak isteneni değil onun temsilini yapmaktır. (Chandler vd., 2018, s. 359) “Sembolizm akımı ile birlikte sanatsal zekâ anlayışı da kuvvetlendi. Sembolizm akımının günümüze yansımalarında en önemli kazanımlarından biri sanatta zekâ olgusunun ve yaratıcılık kavramının akademik düzeyde kabul edilebilir hale gelmesindeki etkisidir.”

Teknik olarak geniş bir yelpazeye sahip olan Sembolizm döneminde sanatçılar tamamen kendine özgü eser üretimi yapmaktadır. (Ayaydın, 2017)



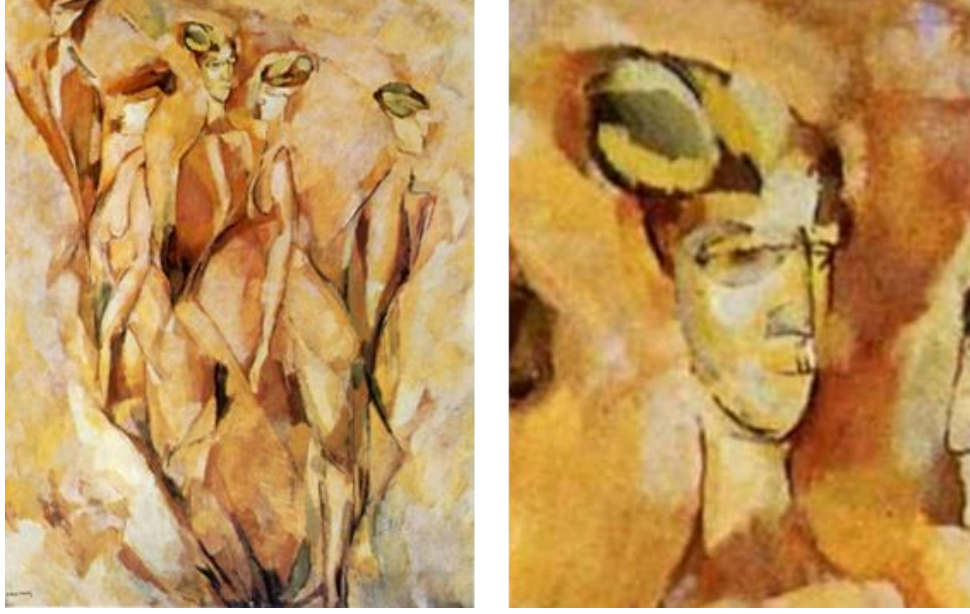
**Resim 35:** Gustav Klimt, Judith, 1901, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 84 cm x 42 cm, Avusturya

Pop art; bağımsızlaşan sanat alanının artık kendini mekanik çağa bırakarak arz talep artışıyla beraber, tüketim toplumunun popülerleşen ticari öğelerin görsel kültür imajlarıyla birleşmesiyle oluşan sanat türüdür. Post modernizm döneminin 'kiç' olarak tanımladığı ticari kültürün sanat alanında kullanım görmesi ve yaygınlaşması ilk olarak pop art döneminde görülmektedir. (Toptaş, 2017) Bilimsel gelişmeler, teknoloji ve moda gibi dönemin popülerleşmiş haber değeri ve reklam değeri olan olaylar bağlamında özellikle genç kitleyi etkisine alan modern çağ öğeleri, sanatçıların harekete geçmesini sağlamıştır. Tüketim kültürünü ironik biçimde ele alan sanatçılar içerik olarak kullandığı konu yahut kavramları tabiri caizse 'göze batacak' şekilde kullanmış, abartıdan kaçmayarak eleştirilerde bulunmuşlardır. (Usluca, 2011)



**Resim 36:** Roy Lichtenstein Fox, Ağlayan Büyük Kız, 1964, Resim Kağıdına Baskı, Amerika

Alışıl gelmişin dışında anlatım dilini benimseyen kavramsal sanat; metalaşmış sanat nesnelere ticaret malı olmaktan kurtarma iç güdüsüyle sanatın paha biçilemezliğine vurgu yapmayı hedeflemektedir. Barındırdıkları bakımından çok yönlü olan kavramsal sanat eserleri sıradan bir çerçevenin dahi sıradan olmayan yönlerine vurgu yaparak düşündürmeyi amaçlar. (Koca, 2017) Zihinsel gücün bir ürünü olan sanat eserlerini görmenin yetmeyeceğini, bakarak anlaşılacağı düşüncesinden feyz alarak sanatçılar eserlerini yaratmaktadır. “Kavramsal sanat, müzelerde izlenen eserlere yapılan aşırı övgünün, birkaç saniyelik izleme mümkün olmayacağını; sanatçının ününün, eserden duyulan hazzın yerini aldığını söyler.” (Koca, 2017, syf 97) Diğer sanat akımlarıyla karşılaştırıldığında kavramsal sanatta biçimin önemsiz olduğu söylenebilir. Nedeni ise biçim ve formların ne olduğu değil düşüncenin nasıl bir yolla ifade edildiğidir. Yazı ve sözel dille eser desteklenebilir. Teknik ve üslup olarak bir kural yoktur. (Bağatır, 2011) Bu bağlamda kavramsal sanatın bağımsız olduğu, sanata farklı perspektiflerden bakmayı gerektiren geniş bir düşünce skalasına sahip olduğu yorumu çıkartılabilir.



**Resim 37:** Marcel Duchamp, Dulcinea, 1911, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 146,4 x 114 cm, Fransa

Hiperrealizm akımı bazı kaynaklarca yaratıcılığın sanat noktasında köreldiği bir nokta olarak bahsedilirken, bazı kaynaklarda ise soyutlaşan biçimlerin yeniden bir forma bürünmesi amacıyla ele alındığıdır. Fotoğraf makinasıyla hemen hemen aynı görüntüyü yansıtması ve sanatçının tüm hünerini ortaya koyarak kopyaladığı fotoğrafın kısır bir anlayış olduğu düşüncesi sanat eleştirmenleri tarafından oldukça eleştiri almaktadır. Belirli bir disiplin isteyen ve en önemlisi renk bilgisi gerektiren foto realist sanat alanı sınırlı bir biçim anlayışı olarak görülmektedir. (Dede vd. 2021) Birebir aynı görüntüyü yansıtmayı tercih etmekte olan sanatçıların eserdeki özgünlüğün duygu ve düşünceden arınmış olmasının yansıması olduğu kanaatindedir. Zamanla fotoğraf makinasından elde edilen görüntü sadece bir model olmuş ve fotoğraf araç haline dönüşmüştür. Kendi düşünce konseptlerini oluşturan sanatçılar farklı içerik üslupları oluşturarak tekrara düşme eğiliminden kurtarmışlardır. (Yalım, 2023).



**Resim 38:** Chuck Close, Leslie, 1973, Sulu Boya, 259,1 cm x 213,4 cm, San Francisco

Bu bağlamda Postmodern dönem resim sanatı tarihi incelendiğinde portre alanının sürekli bir değişim gösterdiği, biçim ve içerik anlamında bir arayış yaşadığı söylenebilir. Soyut formların, deformelerin ve realist yaklaşımların olduğu oldukça değişkenlik gösteren Postmodern dönem; içerik anlamında sanatçının daha özgür, kendini istediği yöntemle ifade edebildiği daha hür bir ortam sağlamakta olduğu yorumu çıkartılabilir.

### **2.3. Portreye Yansıyan Kimlik**

Kimlik bir bireyin toplum üzerindeki niteliğini yansıtan, diğer bireylerden farkını ortaya koyan kavramdır. Bireylerin kendilerini nasıl tanımladıkları, nasıl algıladıkları ve nasıl algılandıkları gibi çok yönlü ve kapsamlı bir kavramdır. Türk Dil Kurumuna göre kimlik kavramı “toplumsal bir varlık olarak insanın nasıl bir kimse olduğunu gösteren belirti, nitelik ve özelliklerin bütünü” olarak ifade edilmektedir. Kişisel inanç, deneyim, kültür ve sosyal roller olmak üzere kendini tanımlamasını sağlayan faktörlerdir. Kişinin benliğini oluşturan kimlik kavramı psikologlara göre bireyi diğerlerinden ayıran tutarlı ve yapılanmış göstergeler olarak tanımlamaktadırlar. (Aşkm, 2007)

Aynı zamanda kimlik kavramı bireysellik haricinde sosyal ve kültürel kimlik gibi farklı perspektiflerden de değerlendirilebilir. Aşkın'a göre (2007) sosyolojik kimliğin tanımı; "toplumsal cinsiyet ve sınıf belirlemelerinde kullanılan bir kavram olup, bireyin sosyal durumunu ifade eder. Felsefede ise kimlik, öznenin varoluşunun ontik, epistemik, etik ve estetik gibi belirlemeleri sonucu oluşmuş olan gerçekliklerdir." (Aşkın, 2007, s. 215) Kültürel kimlik ise; bir millete ait din, dil, ırk, etnik köken, kültürel miraslar, örf adet ve geleneklerin bütününde oluşan kolektif bilginin devamlılığı sonucunda oluşan iletişim pratikleri tanımıdır. (Chen, 2017) Bu bağlamda nesiller boyunca aktarılan ortak gelenekleri, görenekleri, dili, inançları ve değerleri içerir. Kültürel kimlik, bireyin dünya görüşünün, benlik algısının ve aidiyet duygusunun şekillenmesinde çok önemli bir rol oynadığı söylenebilir.

Kimlik kavramının sanatta önemli rolleri olduğu, özellikle resim sanatında portrelerin yaratılması ve yorumlanmasında etkilidir. Sanatta kimlik sanatçının kişisel ve kolektif deneyimlerini, bakış açısı ve duygularını etkileyerek üretim verdiği esere de bu edimleri yansıtarak doğrudan ya da dolaylı bir şekilde etkileşim sağlamaktadır. Edeer'e (2015) göre yüzün fiziksel yapısının benzeşmesi dışında figürün içinde bulunduğu tinsel durumda açık ve net bir şekilde yansıtılabilmelidir. "Yüzler görünümülerinden daha fazlasını, yani fizikselliklerinin yanında anlaşılmaçlıklarını, sessizliklerini içeren tinsel özellikleri de içerirler. Böylece görünürlüklerinin arkasında yer alan varlıklarının en gizli yanını da dile getirirler" (Edeer, 2015, s. 10)

İnsan yüzü asla durağan değildir..Portrelerde olduğu gibi gerçek hayatta da bizler, insanları öncelikle yüz ifadelerine göre ve özellikle de yüzün arkasındaki canlının bilinçli ya da bilinçdışı biçimde yüzüne hangi şekillerle nasıl anlamlar yüklediğini esas olarak değerlendiririz. Halbuki bir portrede, temsil edilen kişideki bütün karmaşıklar "tek bir yüz" tarafından açıklanmalıdır. Bu yüz, portrenin amacını tanımlayan anlamı ya da anlamlar kümesini kapsamalıdır. Portreler asla "Ben buyum" un belgesi olarak değil, daha ziyade "Bunu anlatıyorum"un belgesi olarak çizilir. (Leppert, 1996, s. 207)

Bu bağlamda portre, resim sanatında insanın benzersiz özelliklerini ve karakterini ifade etme amacını taşıdığı söylemek yanlış olmayacaktır. Bir portre, sadece bir kişinin fiziksel özelliklerini betimlemekle kalmaz, aynı zamanda onun iç dünyasını ve kişiliğini yansıtmayı hedefler. Portrelerde, kişinin yüz ifadesi büyük bir öneme sahiptir. Benliğine ait yaşanmışlıkların ve mizacın karakteristik yansımalarının bireylerin yüzlerine yansması olası bir durumdur. Gözlerin ifadesi, yüz çizgileri, ağız

hareketleri ve diğer yüz hatları, kişinin duygusal durumunu, karakterini ve iç dünyasını yansıtabilir. Yüz hatlarında bulunan kırışıklıklar ve çizgiler bireyin yaşamışlıkların birer izidir. Karkın (2006) yüz çizgileri için; "Yüzün çizgileri ve boyutları iç karaktere gönderme yapan göstergelerdir" sözleriyle yüz çizgilerinin karaktere olan yansımalarını ifade etmiştir. Aynı zamanda portrelerde bireyin duruşu ve beden dili de önemli roller üstlenmektedir. Beden dilindeki detaylar, portredeki kişinin karakterini ve enerjisini göstermeye yardımcı olur.

Ancak yüz ifadesi ve ruh arasındaki bağlantının niteliği hususunda tarih boyunca önemli bir tartışma konusu olmuştur. "Kimi yazarlar ve düşünürler 'yüz ruhun aynasıdır' söylemini savunurken, kimileri tam tersine 'dış görünüş aldatıcıdır' yaklaşımını ana hatlarıyla savunagelmiştir." (Öztuncay, 2008, s. 18) Bir yaklaşım duygusal ve felsefi bir bakış açısıyla yorumlanırken karşıt görüşlerin mantık ve materyalist pencereden baktığı yorumu çıkartılabilir. Ancak her ne kadar duygusal felsefi yaklaşım olarak nitelendirse de doğruluk payının da olduğu, insanın karakter ve kişiliklerinin yüzlerine yansıdığı görsellerde bulunmaktadır. (Öztuncay, 2008)

Tüm bu ögeler doğrultusunda portrenin izleyicilere bir karakterin, bir benliğin ve bir kişiliğin derinliklerine göz atmalarını sağladığı söylenebilmektedir. Ancak Gombrich'e (2015) göre; "Portrelerde ruhu ve gerçek hali veren, çizimin kesinliği değil; daha çok, portresi çizilen kişinin karakterinin ve mizacının yansıtılacağı anda parçalar arasındaki uyumdur" şeklinde ifade etmektedir. (Gombrich, 2015, s. 118)

Yüz ifadelerinin sözsüz bir iletişim aracı olduğu düşünülmektedir. Kişiden kişiye değişkenlik göstermekte olan yüz ifadeleri ve simanın bireye has olduğu kabul gören bir olgudur. Bu bağlamda ele alınmış olan portrelerin biçim ve içerik ne şekilde ele alınırsa alınsın bireyin kendine özgü farklılıklarından ötürü ortaya çıkan eseri özgün kılmaktadır. Bu özgünlükler birden çok anlam ve mesaj niteliği taşımaktadır. Bu mesajların yoğunlaştığı alanın gözler olduğu söylenebilir. "Moore (2000) için gözler, sözsüz iletişimde kullanılacak en etkin kanaldır. Göz teması ile iletişim başlatılabilir, sürdürülebilir veya bitirilebilir." (Aktaran Üstünel, 2011, s. 54)

İnsanın hislerini en kolay ve berrak şekilde ifade eden organ gözlerdir. Bu nedenle portrede en çarpıcı ve etkileyici unsurun gözler olduğu söylenebilir. Anlam ve ifadeleri en çarpıcı biçimde yansıtabilen gözler portrenin diğer detayları kadar güçlüdür. Sanat tüketicisiyle karşılıklı göz teması kurmayı sağlaması nedeniyle tüketici

kesimimle yoğun bir etkileşime girdiği, derin bir bağ kurabileceği söylenebilir. Karşılıklı kurulan bağ ile tüketicinin eserde yer alan portreye dair ipuçları edinebileceği, kişiliği, duygusal durumu ve diğer nüanslarla karakterine dair izler keşfedebilir. Tüketicinin kurduğu derin bağın gözlerin de yardımıyla iletişim bağındaki gücü Arıkan (2005) şu sözlerle ifade etmektedir; “bir bakış bir bakışa neler anlatır, bir bakış bir bakışı saatlerce ağlatır.” (Arıkan, 2005, s. 349) Bu sözlerin bakışlardaki gücün önemine vurgu yapmakta olduğu yorumu çıkartılabilir.

Gözlerin önemine dair halk arasında kullanım gören deyimlerde bulunmaktadır. ‘Gözler kalbin/ruhun aynasıdır’ deyimini sıkça duyulan ve dillere pelesenk olmuş bir deyimdir. “Göz/gözler, öncelikle tin anlamında kullanılmıştır: Tinde bulunan iyilik de kötülük de dile gelen bu gözlerde karşılık bulur.” (Kızılcım, 2016, s. 97) İzgören’e (2010) göre insanlar birçok şeyi gizleyebilir ancak göz bebeklerinin kontrolünü sağlayamadığı için gözler yalamı inkâr etmektedir. (İzgören, 2010) Bu bağlamda gözlerin bireyin içsel dünyasına dair yansımaların ifade aracı olduğu yorumu yapılabilir. Bu konu hakkında Boyacı (2022) şu sözleri ifade etmektedir;

Tasavvufta “yüz” ve esasında “göz”, ruhun kendini yansıttığı, var ettiği mekân olarak yorumlanmaktadır. Göz genellikle manevi arayış yolunda elde edilen içsel farkındalığa ulaşmamızdaki kapıdır; kalbin aynasıdır. Bu nedenle de tasavvuf şiiirinde “çeşm-i dil” (gönül gözü), “çeşm-i sır” (sır gözü), “çeşm-i lahutî” (ilahi göz) gibi tamlamalar halinde kullanılır. Bir deyişle göz ruhun, özün kaynağına açılan kapıdır (Boyacı, 2022, s. 70)

Portrede gözlerin etkisinin dışındaki etmenlerde portreye yansımakta olan kimliğe dair ipuçları vermektedir. Bu faktörlerde kişinin giyim tarzı ve stil tercihleri de kimlik yansıtma konusunda önemli bir faktör olduğu söylenebilir. Giyim tarzı, mesleki kimliği, kültürel bağlantıları veya kişisel tercihleri yansıtabilen özelliklerdendir. Örneğin; resmi bir kıyafet iş dünyasıyla ilişkilendirilebilirken, renkli ve sıra dışı bir tarz kişinin yaratıcılığını veya farklılığını yansıtabilir. Giyim tarzı, portrenin hangi döneme ait olduğunu veya sosyal çevreye ait olduğunu da yansıtabilir. Bununla birlikte, portrelerdeki arka plan ve çevre, kişinin yaşadığı ortamı ve kültürel yansımalar gibi detayları verebilmektedir. Arka plan, portredeki kişinin kimliğini ve yaşam tarzını daha fazla vurgulamada kullanılır. Portrelerde kullanılan renkler ve ışıklandırma, portredeki kişinin duygusal durumunu ve enerjisini yansıtabilir. Renklerin ve ışığın kullanımı, portreye derinlik ve atmosfer katarak izleyicinin



duygusal tepkilerini etkiler. Renklerin duygusal ve sembolik anlamlar taşıdığı kaynaklarca ifade edilmiştir. Canlı ve sıcak renkler, neşeyi, enerjiyi ve pozitif duyguları ifade ederken, koyu ve soğuk renkler hüznü, gizem veya içe dönüklüğü yansıtabilir.

Sanatçının yaptığı portreyle hem modelin fiziksel ve ruhsal özelliklerini, karakteristik yapısını vurgulaması, hem de portreyi yapan sanatçının çizgisi, tavrı ve biçimiyle yaptığı yapıta var olması” çok önemlidir bu konuda. Karakteri yakalamada önemli ipuçlarının ötesinde, bir resim bir portre olma ayrıcalığını estetik kaygılar, derinlik, hacim gibi resimsel değerlerle bulur. (Partanaz, 2007, s. 4)

Portreyi tanımlamakta ve anlamlandırmakta yardımcı olan tüm bu etmenler doğrultusunda sanat tüketicisi ve eser iletişime geçmektedirler. Bu iletişim bağlamında eser kendinden birtakım fikirler sunarken tüketici bu fikirler ışığında kendine ait anlamlar çıkartmaktadır. Bireysel farklılıklara dayalı bu anlamlar eserin tüketici kişi sayısı ile paralel ilerlemektedir. İnsan deneyimlerinin çeşitliliği ve karmaşıklığının topluluklara ve tarihsel dönemlere belgeleme niteliği olarak hizmet etmesi yönünde tüketiciye fikir ve kolektif hafıza kazanımı sağlamaktadır. Bu kazanımların temsil ve ifade biçimlerini destekleyen öğelerin portreye yansımakta olan kimliğin yorumlanması hususunda biçim ve içerikten yararlandığı, kompozisyon, renk, üslup gibi öğelerden de faydalandığı söylenebilir. Bu bağlamda portrede kimliğin yorumlanırken aynı zamanda bu yorumların biçim ve içerik olarak tüketiciye farklı bakış açısı sunduğu söylenebilir. Bireyin özünü yakalama, benzersiz kimliklerine ve deneyimlerine şahitlik etme, farklı pencerelerden bakma imkânı sunması her bireyin kendine ait hakikatinin oluşmasını sağlamaktadır.

## **2.4. Biçim ve İçerik Olarak Portrede Gaze**

Sanat alanında olduğu gibi portre alanında da biçim ve içerik ifade bakımından önemli bir rol oynamaktadır. Bu önemli öğelerin kişilerin bakış perspektifine yön verdiği gibi gazesini de önemli ölçüde etkileyerek, sanatçı, sanat eseri ve sanat tüketicisi bağını da etkilediği söylenebilir. Bir bütünlük taşıyan biçim ve içerik kısmının sanatçının anlatmak istediği, esere nasıl yansıdığı, tüketicinin ne anladığı gibi

sorular zinciri bağlamında fikir ve düşüncelerin ortaya çıkmakta olduğu yorumu yapılabilir.

Sanatçı bazında biçim ve içerik olarak portrenin teknik, üslup, kullanılan model, modelin duruşu, yaratılan kompozisyon, kullanılan malzeme, arka plan, renk ve imgeler gibi öğelerin nasıl ve ne amaçla kullanıldığı gaze kavramına etki etmektedir. Portrenin kendine has kimliğinin dışında sanatçının da bireysel ifadesinin esere yansması, ortaya çıkan sanat eserinde birden çok deneyimsel izinin barınmasını sağlamaktadır. Kullanılan biçimsel ve içeriksel dilin sonucunda çıkan görsel etkinin bakışlar tarafından dikkat çekici bir faktör olduğu söylenebilir.

Kompozisyon, sanat tüketicisinin konuyu algılamasını etkileyen uyum ve dengeyi sağlayan bir olgudur. Sanatçının kompozisyon seçimi, izleyicinin bakışına rehberlik ederek ve belirli bir ruh halini veya atmosferi aktararak öznenin kimliğinin veya anlatımının belirli yönlerini de vurgulayabilir. Bu yardımcı öğeler belirlenen imge, renk ya da sembol gibi çeşitli yardımcı etmenlerle desteklenmektedir. Tasarım ilkeleri ışığında görselleşen fikirler belirli form ve şekillerin düzenlenmesinde yardımcı etmen olurken, aynı zamanda sanatçının etkili kompozisyon kurarak anlaşılır ve etkili iletişim kurulmasını sağlamaktadır. Her parçanın bir bütün oluşturması ve bu bütünlüğün bir şeyler ifade etmesi Gestalt kuramının 'bütünden yola çıkma' ilkesini işaret etmektedir. Zemin ve şekil ilişkisi algıda seçicilik oluşturarak bireyin kompozisyona göre odak noktasına yön vermektedir. (Kanlıoğlu, 2022) Bu bağlamda kompozisyon ilkelerinin odak noktasını belirleme yönünde biçimsel nitelikleri ön plana çıkardığı ve tüketici bireyin asıl bakması gereken yere dikkat çektiği yorumu çıkartılabilir.

Kompozisyon ilkelerinde biçimi etkileyen diğer önemli nokta renk kullanımıdır. Renk, duyguları iletebildiği, tonu ayarlayabildiği ve görsel etki yaratabildiği için portre biçiminde önemli bir rol oynar. Sanatçının renk seçimi ve uygulaması, konunun belirli özelliklerini iletebilir veya belirli bir ruh halini uyandırabilir. Parlak, canlı renkler enerji ve canlılık çağrıştırdıkları, sessiz veya tek renkli tonlar iç gözlem veya melankoli hissi verebilir. Örneğin; ana renkler içerisinde yer alan sıcak tonlu kırmızı rengin coşku ve heyecan verici bir renk olduğu söylenmektedir. Dinamik ve tahrik edici bir etkisi olan kırmızının şiddet, nefret, aşk gibi tutkulu duyguları uyandırmaktadır. Ana renk grubunda yer alan diğer bir renk

sarının ise aydınlık, ferahlık, sevinç ve mutluluk gibi daha durağan duyguları yansıtmaktadır. Başka kaynaklarca aynı rengin zayıflık, hastalık, fakirlik ve mutsuzluğu nitelendirdiği ifade edilmektedir. Ana renk grubunda ki tek soğuk renk olan mavinin ise sükûnet, rahatlık ve temizlik gibi dingin duyguları içinde barındırdığı yorumlanmaktadır. (Yılmaz, 2013)

Ara renkler den olan, mavi ve kırmızının bileşeninden meydana gelen mor renginin esrarengiz bir aurası olduğu ifade edilmektedir. Melankolik, keder, hüzn, korku ve panik gibi karamsar duygular uyandırabileceği gibi sevinç duygularını da yansıtabilme yetisine sahip olan etkisi kuvvetli bir renk olduğunun da yorumları yapılmaktadır. Diğer bir ara renk olan sarı ve kırmızının birleşmesinden oluşan turuncunun ise insan psikolojisinde ısıtan bir enerji verdiği söylenmektedir. Sarının durağanlığı ve kırmızının coşkusu nötrleyen turuncunun coşku ve neşeyi beraberinde getirdiği ifade edilmektedir. Sarı ve mavinin bütünlüğünden oluşan yeşilin ise doğayı anımsatması sessiz, sakin ve durağanlığı anımsatmaktadır. Duygusal bir gizemi olduğu yorumu yapılmakta olan yeşilin insan psikolojisine huzur verdiği ifade edilmektedir. (Yılmaz, 2013)

Işık ve gölge kullanımında yararlanılan beyaz ve siyah renklerinin de bireyler üzerinde psikolojik etkilerini görmek mümkündür. Siyah renk kullanım itibarıyla olumsuz duygularla özleştirilmektedir. Karamsar ve melankolik ifadelerin anlatım dilinde sıklıkla siyah ve siyahla desteklenmiş tonlar görmek mümkündür. Beyazın ise tam tersi daha olumlu aydınlık ve masumiyeti temsil ettiği düşünülmektedir. (Özdemir, 2005)

Renklerin psikolojik etkilerin kültür bazında değişim gösterebileceği de göz önünde bulundurulmalıdır. Toplumsal yaşayış ve inanç farklılıkları nedeniyle aynı toplum bireyleri arasında bile tarihsel, kültürel ayrımları nedeniyle farklı seçimler vardır.” (Yılmaz, 2013, s. 11) Örneğin yeşil rengi İslamiyet’te önemli bir yeri vardır. Kuran’da yeşil renginin geçmesi cennetle ilişkilendirilmiş ve bundan ötürü kutsal olarak nitelendirilen yer ya da nesnelere yeşil ile renklendirilmiştir. (Dokumacı, 2020) Diğer kültürlerde yeşil rengi incelendiğinde doğa yahut para gibi kavramlarla ilişkilendirildiği görülmektedir. Bu bağlamda renklerin portrede kullanımı duygusal nitelikleri yansıtmada aracı bir öge olabilmektedir. Kişinin iç dünyasını, duygusal durumunu ve kimliğini ifade etmede aracı olan renk skalası renklerin ve ışığın

psikolojik etkilerini kullanarak, portredeki kişinin karakterini ve hislerini izleyiciye aktarmaya çalıştığı yorumu yapılabilir. Bu şekilde, renk ve ışık portrelerin etkileyici ve anlamlı olmasını sağlamaktadır.

Tüm bu biçimsel öğelerin içerik kısmına hizmet ettiği ve birbirleriyle ilintili olduğu söylenebilir. Sanat eserinde kullanılan görsel öğelerin, nesne ve formların duygusal ve düşünsel alanlara hizmet verdiği görülmektedir. Konu ve kavramları destekleyici unsur olan biçimsel öğeler tüketicinin deneyimine de dayanarak belirli fikirler edinmeyi sağlamaktadır. Edinilen bilgilerin kişiye ait tahayyülleriyle birlikte anlamlı bir içerik oluşmaktadır. Bu içerik sanatçının aslen yansıtmak istediği yorumla örtüşmek zorunda değildir çünkü esere olan bakış açısı tamamen kişisel verilere dayanmaktadır. Bu bağlamda sanatçının eseri yaratım sürecindeki duygu ve düşünceleri ve bununla beraber esere olan etkileri, eser sergilenme sürecine geçtikten sonra sanat tüketicisinin düşünsel faaliyetine kalmaktadır.

Sanat eserinin biçim ve içerik bağlamında gaze kavramının oluşum sürecini desteklediği söylenebilir. Bireyde oluşan gaze kavramı yapılan eseri gördükten sonra farklı yönlerden bakma sürecini başlatmaktadır. Bu süreç resim sanatında portre bazında ele alındığında ise; geneli insan yüzünün temsili olan portrelerin beden dili ve duygusal ifadeleri yansıtan sanatsal nesnelere olması bu süreci etkili kılmaktadır. Biçim, bir portrede kullanılan kompozisyonel unsurları ifade ederken, içerik ise temsil edilen kişinin kimliği, duyguları ve tarihsel bağlamı gibi içsel unsurları ifade eder. Biçimsel olarak, gözlerin konumlandırılması, bakış yönü ve yoğunluğu gibi faktörlerle ifade edilir. Gözlerin portredeki yerleşimi, izleyiciyle etkileşim kurmayı sağlar. Göz teması veya gözlerin izleyiciyi takip ettiği durumlar, izleyicide bir bağlantı hissi uyandırır ve portrenin daha etkileyici ve gerçekçi görünmesini sağlar. İçerik olarak, gaze kavramı portrenin anlatmak istediği hikâyeyi veya duyguyu ifade eder. Bir portrenin gözleri, kişinin iç dünyasını, düşüncelerini, duygularını ve hatta tarihsel bir dönemin atmosferini yansıtabilir. Gözler, bir portredeki karakterin içsel dünyasına ve izleyiciye anlatmak istediği hikâyeye bir pencere gibi hizmet eder. Portredeki gaze, izleyiciyi portre konusunun dünyasına çeker ve duygusal bir bağlantı kurmasını sağlar. Sanat tüketicisi portrenin duygularını ve düşüncelerini anlamaya çalışırken kendini empati kurarken bulabilir. Bu şekilde, portre izleyicide bir duygusal tepki uyandırarak, düşündürücü veya etkileyici bir deneyim sunabilir.

Bu bağlamda biçim ve içerik olarak portrede gaze konusunun form, renk, konu ve kavram olarak kişiler arası farklı yorumlanabileceği; sanat tüketicilerinden görenin değil bakanın konuya vakıf olabileceği söylenebilir. Biçim ve içeriğin göreceli olduğu, portreye yansıyan ifadelerin derinlemesine bakıldığında çözümlenip anlamlandırılacağı yorumu çıkartılabilir.

#### **2.4.1. Portreye Bakmak, Görmenin Seçiciliği, Görsel Algıda İmgenin**

##### **Ayrımı**

Portre sanatı, izleyicinin portreye bakışının önemli bir rol oynadığı alanlardan biridir. Ancak portreye bakmak sadece gözlerle görmek anlamına gelmez, aynı zamanda anlamlandırmak, içselleştirmek ve empati kurmak anlamına gelir. Bu nedenle bakmak, görmekten daha derinlemesine bir süreçtir ve sanat izleyicisi için büyük bir değer taşır. Bir portreye bakmak, izleyicinin dikkatini portrenin detaylarına yönlendirmekle başlar. Sanat tüketicisi olan bir bireyin portreye bakma süreci portrenin kompozisyonunu, renkleri, çizgileri ve dokuları gözlemleyerek portrenin biçimsel unsurlarını algılamasıyla başlamaktadır. Ancak sadece görsel yönüyle bakmak, portrenin derin anlamını kavramak için yeterli değildir. Portreye bakmak, izleyicinin portre konusunu anlamlandırmak, onun duygusal durumunu, ifadelerini ve iç dünyasını anlamak anlamına gelmektedir.

Tüketici birey portre konusunda bakışlarını, jestlerini, ifadelerini ve beden dilini analiz ederek portrenin içeriğini keşfeder. Ekman'a (2012) göre jest ve mimiklerin kültürel öğelerden bağımsız bir şekilde evrensel nitelik taşıması, sosyal etkileşimde algılanabilir olmasını sağlamaktadır. (Ekman, 1994) Bu sayede portreye bakmakta olan birey yaşadığı duygusal deneyimleri, düşünceleri ve kişilik özelliklerini algılayarak kişinin baktığı portre üzerinden anlam kurmasını sağlamaktadır. Ancak portreye bakarken bakmak ve görmek arasındaki ayrımı yapmak önemli bir husustur. Görmek, izleyiciyi portrenin yüzeyine yerleştirirken, bakmak izleyiciyi portrenin içine çeker ve onunla bir bağlantı kurmasını sağlar. Bakmanın görmekten daha önemli olmasının nedeni, sanat izleyicisinin bu süreçte kazandığı değerdir. Portreye bakmak ve görmek, tüketiciye farklı bir bakış açısı kazandırır, insan deneyimlerini daha derinlemesine anlama yeteneğini geliştirir ve empati kurma becerisini artırır. Bakmak, izleyicinin portre konusuyla empati kurmasını, onun deneyimlerini paylaşmasını ve iç

dünyasındaki bir pencereden bakmasını sağlar. Bu bağlamda esere bakmak izleyicinin portreye ilişkisini derinleştirir ve sanat eserindeki etkisini artırdığı söylenebilir. Sanat tüketicisi, portredeki insan figürlerine ve ifadelerine odaklandıkça, insan doğasının karmaşıklığına ve çeşitliliğine dair derin bir anlayış geliştirir. İnsanların duygusal dünyalarını, iç çatışmalarını ve kimliklerini yansıtan portreler üzerinden tüketici bu zenginlikleri keşfetme fırsatı bulur. Bu da izleyiciye, insanlığın ortak deneyimlerine daha fazla empati gösterme ve farklı perspektiflerden bakma yeteneği kazandırmakta olduğu fikrini ortaya koymaktadır.

Sanat tüketicisi bir portreye bakarken geçmişini gözden geçirebilir ve geçmiş deneyimleri ışığında bireysel hakikatiyle eseri anlamlandırabilir. Portrenin içeriğini ve temasını kendi bakış açısından yorumlar ve eserin sunmak istediği mesajları keşfeder. Bu süreç, izleyicinin eleştirel düşünme becerisini geliştirir ve sanatla aktarılan ifadelerin çok katmanlı doğasını anlamasına yardımcı olmaktadır. Portreye baktıkça kendi duygusal tepkilerini, düşüncelerini ve bağlantılarını keşfeden sanat tüketicisi bu süreçte kişisel gelişim, insanlar arası iletişim ve duygusal zenginleşme sağlayabilmektedir. Bu bağlamda portrelerin aynı zamanda bir tür iletişim aracı olduğu söylenebilir. Bir portreye bakarken kişi portreye sessiz bir diyalog halinde olabilmektedir.

Sonuç olarak bir esere veya bir portreye bakmak ve görmenin farklı edimler olduğu, bir esere bakılmadan değerlendirip anlamlandıramayacağı yorumu çıkartılabilir. Bir esere bakmanın sanat tüketicisi açısından yeni bir bakış açısı sunmakta olduğu, deneyimlediği bilgilerin zihninde yeni olgular yarattığı kanısına varılabilir. Bir portreye gerçekten bakarak, yaratıcılığını ve hayal gücünü kullanarak portre konusuyla etkileşime geçilebilen birey, kişiye kendi deneyimlerini ve onun üzerinde düşünmeye, anlamaya ve sorgulamaya teşvik edebilir. Bu sayede bakan kişinin zihninde oluşan yeni deneyimler kişinin zihninde yeni imgeler, kavramlar ve anlamlar oluşturarak görsel algı oluşturmakta olduğu varsayılabilir. Oluşan algı ve edinilen bilgiler ışığında algıda seçicilik oluşturan birey, bundan sonraki deneyimlerde istemsiz şekilde gördüğü her şeye bakarak anlamlandırma ve bir gaze oluşturma sürecine girmektedir.

Görme, insanların dünyayı algılamasında en önemli duyulardan biridir. Ancak, görmenin sadece bir veri toplama süreci olmadığı, aynı zamanda bir seçme süreci

olduğu dűşünelir. Görsel algı, insan zihninin sentezlediği bilgiler ışığında gerçekleşmektedir. Bir süzgeç gibi anlamlandırılan her şeyi sentezleyen beyin bireyin sonraki deneyimlerinde daha seçici olmasına olanak sağlamaktadır. Bu seçici süzgeç, dikkatleri bir nesneye odaklamayı, bazı detayları fark etmeyi veya diğerlerini göz ardı ederek gerekli bilgiyi edinmeyi sağlamaktadır. Sanatta görsel algının seçiciliği, sanatçının niyeti, izleyicinin perspektifi ve sanat tüketicisinin beyinde gerçekleşen süreçler gibi birçok faktöre bağlıdır. Ancak, bu seçim süreci, her bireyin deneyimlerine, kültürel geçmişine ve kişisel tercihlerine bağlı olarak değişir.

Karadağ'a (2004) göre görüp bakarak algıladıkları her görüntü bireyin belleğini etkilemektedir. "Görüntülerin gücü, görüntülerin bir bellek gibi işlev görmesinden kaynaklıdır. Görsel bellek, yaşamın suretlere, suretlerin de sonsuza dek saklanmasından veya yeniden üretilmesinden beslenmektedir. Görüntüler, sessizliklere gömülmüş gerçekliklerdir." (Karadağ, 2004, s.30) Bu bağlamda görülen ve sonrasında bakılan her görüntü bireye kendi hakikatini kazandırmaktadır. Bir seçim dahilinde kazanılan hakikatin görme ediminden güç aldığı ve sonrasında bakma eylemine geçerek güç kazanır ve güç katar. Bakılan her görüntüye anlam ve nitelik katan bireyin kendisidir. Ancak, sanatın gerçekliği yansıma biçimi seçicilikle belirlenir. Sanatçı, bir nesneyi ya da konuyu seçerken, dikkatini belirli detaylara yönlendirir ve izleyicinin odaklanmasını sağlar. Sanat tüketicisinden önce esere anlam yükleyen kişi sanatçının kendisidir. Sanatçının kişisel bakış açısıyla anlamlandırdığı her nitelik sanatçının kendine ait bildirisidir. Bu bildirinin karşı tarafa yansıyan ifadeleri bakan ve gören kitlenin nasıl nitelendirdiğine bağlı olarak seyir zevki oluşturmaktadır. Duygu ve düşüncenin karşı tarafa bir anlam yüklemesi, tüketici bireye bir sonraki yaşayacağı deneyimlerde seçici olması konusunda deneyim kazandırmaktadır.

Bu seçici yaklaşım, izleyiciye bir anlam ve duygu deneyimi sunmayı hedefler. Sanatta görsel algının seçiciliği, izleyicinin perspektifiyle de şekillenir. İzleyici, kendi deneyimleri, kültürel arka planı ve kişisel tercihleri gibi faktörlerle birlikte sanat eserini değerlendirir. Bu, farklı insanların aynı sanat eserini farklı şekillerde yorumlamasına neden olur. Birey sanat eserini farklı açılardan görebilir, bazı detayları fark edebilirken, diğerlerini göz ardı edebilir. Bu durum, sanatın görece olduğunu ve farklı insanların farklı duygusal tepkiler verebileceğini gösteren nüanslardandır.

Sanatta görsel algının seçiciliğinin bir başka önemli alanı, portrelerdir. Portreler, insanların yüzlerini ve kişiliklerini temsil etme amacı güder. Ancak, portrelerde de seçicilik önemli bir rol oynar. Bir portre sanatçısı, modele odaklanırken, belirli detayları vurgulayarak veya diğerlerini göz ardı ederek bir kişiyi temsil etmeye çabası içerisinde bulunabilirler. Gözler, ifade, giyim veya duruş gibi detaylar daha fazla ön plana çıkarılarak arka plana diğer ipuçları ve psikolojik etmenler konumlandırılabilir. Bu, izleyiciye portreyi incelediğinde daha fazla bağlantı kurma ve empati kurma fırsatı sunar. Bir sanat eserini değerlendirirken, görsel algı seçiciliği, estetik kriterler, duygusal tepkiler ve anlam oluşturma süreci üzerinde etkili olabilir. Bu seçimler, portrenin tüketici kitleye iletmek istediği kişilik, duygu ve anlamı belirleyebilir.

Bu bağlamda bir esere karşı olan seçici yaklaşımın bireyin belleğine kazınan gaze edimleri sonucunda oluşan bir süreç olduğu söylenebilir. Bu süreç deneyimlenen ve kişinin kendi doğrusu haline gelen kazanımlar sonucu artık istemsizce gerçekleştirip anlam çıkartabildiği bir refleks haline gelmektedir. Bu kazanım sonucunda birey karşılaştığı eserde kendi duygu ve düşüncelerine dokunan imgeleri ayrıştırma yetisine ulaşmaktadır. Eserde ipucu niteliği taşıyan imgeleri ayırt ederek algıda seçicilik kazanan birey daha kolay analiz yapma ve yorumlama gücüne sahip olabilirler.

Görsel algı bireyin çevresini ve nesnelere anlamlandırmada önemli rol oynamaktadır. Bu algı sürecinde bireylerin hafızalarına kaydettikleri görsellerin kendilerine ait olan anlamları seyir sürecini yönlendirmede önemli bir husustur. Sanat açısından görsel algının oluşmasındaki ilk adım sanat üreticisinin “görme duyularıyla yarattıklarının tümü olan görsel algılamının sonuçlarıdır.” olarak tanımlanmaktadır. (Genç vd. 1992, s. 15) “Görsel algı, görsel algılama ve görmeyi öğrenme, görsel bir yapı oluştururken, tüm görsel bileşenlerden yararlanabilmek olarak tanımlanmaktadır” (Gökbulut, 1992, s. 91).

Görsel algı süreci, izleyicinin görsel uyarıyı zihninde işleme koyma, anlamlandırma ve yorumlama sürecidir. Bu süreçte imge bireyin zihninde farklı katmanlara ayrışır ve anlam kazanır. Görsel algı, bireyin bakış açısı, önyargıları, deneyimleri ve bilişsel süreçleriyle etkilenmekte olup bu doğrultuda bireysel farklılık göstermektedir. Bu algı sürecini besleyen unsurlardan en önemlisi görsel imgelerin oluşturduğu söylenebilir. Bu görsel imgeler Yücel’e (1997) göre “gerçeği sezdireni,



sezdirmekten de öteye geçip onu somutlaştıran elle tutulur ölçüde cisimleştiren” olarak ifade edilmektedir. (Yücel, 1997, s. 245) Sanat alanında sıklıkla kullanım gören imgeler bir temsil biçimi olarak kullanılmaktadır. Sanatta imge bir sanat eserinin anlamının aktarılmasında önemli role sahiptir. Sanatçılar bir imge oluştururken belirli bir anlamı veya duyguyu ifade etmek için kullanmaktadır. İmge, sanat eserinde sembolik, metaforik veya gerçekçi bir anlam taşıyabilir.

Görsel sanatlar alanında görsel algının işleyişi sanat tüketicisinin dikkatini çekmek ve etkilemek için kullanım görmektedir. Bu noktada gaze kavramı devreye girer. Gaze, bir kişinin bakışının yönünü ve odaklandığı noktayı ifade etmektedir. Resim sanatında gaze kavramı özellikle portrelerde belirgin hale geldiği söylenebilir. Portredeki gözler bireyle doğrudan bir bağlantı kurarak sanat tüketicisinin dikkatini kendine çekmektedir. Göz teması bireyi portreye yaklaştırır ve onunla etkileşim kurma hissi yaratmaktadır. Bu nedenle portredeki ifadeler, imgenin ayrıştırılması ve anlam yüklenmesi açısından sanat tüketicisi açısından büyük bir öneme sahiptir. Portreye bakma süresinin artmasıyla imgenin ayrıştırılması ve anlam yüklenmesi için yeterli bir algılama süreci oluşmaktadır.

İlk bakışta, izleyici genel bir izlenim edinerek ve kompozisyonu, renkleri ve formu değerlendirmektedir. Daha sonrasında ise detaylara odaklanarak gözlerin ifadesini, yüzdeki çizgiler, jest ve mimikler gibi ayrıntıların seyir süreci başlamaktadır. Bu süreçte birey kendi öznel yorumunu ekler ve imgenin anlamını kendi deneyimleri, kültürel bağlamı ve duygusal tepkileriyle ilişkilendirir. Önceki deneyimleri, kültürel etkileri ve kişisel perspektifleri imgeyi anlamlandırmada etkili olur. İzleyici, portreye bir ilişki kurarken kendi duygusal tepkilerini deneyimler ve imgeyi kendi deneyim dünyasıyla bağdaştırır. Böylece, imge bireyin zihninde katmanlara ayrışır ve anlam kazanır.

## **2.5. Sanatçıların Eserlerinde Gözler ve Gaze**

Bu başlık adı altında konuyla ilişkili sanat eseri incelemesi yapılacaktır. İncelenecek sanat eserleri biçim ve içerik olarak farklı seçilmeye çalışılmış olup 5 adet yabancı sanatçı, 5 adet de Türk sanatçıyla örneklendirilerek, her bir sanatçı başlığında bir eser incelemesi karşılığında 10 eser analizi yapılması öngörülmüştür.

### 2.5.1. Amedeo Modigliani

İtalyan bir ressam olan Amedeo Modigliani 20. yüz yılın başlarında eser üretmiş olan etkili bir ressamdır. Sanat tarzını yansıttığı biçimi; özellikle portrelere olan bakış açısı ve tekniği sanatçının imzası haline gelmiş etkili eserlerdir. Portreleri uzun, ince ve stilize edilmiş biçimde ele alan, ifadelerine vurgu yapan bir sanatçıdır. Eserlerinin genelinde gözler ve bakışlar insan figürünün ifadesini vurgulamak için önemli bir role sahiptirler. Gözler; eserlerin odak noktası haline gelmekte, karakterin ve sanatçının iç dünyasından ifadeler taşımaktadır. Modeli resmeden sanatçı gözlem gücü, özgün üslup idealıyla eser üretimi vermektedir. Modigliani gerçekçi ifadeler taşıyan bir portrenin güçlü psikolojik yorumlama için bir köprü kurarken, modelin fiziksel görünüşünden de kopmadan içselleştirdiği görüntüyü elde etmektedir. Sınırlandırılmış olan biçimler, stilize edilmiş yüz formları, ten renginin gerçek yerine sadece sembolize edildiği, kontrolden çıkmadan yapılan deformasyon, gözlerin bilinçli olarak tamamlanmaması çoğu eserde karşılaşılan benzer özelliklerdir. (Benezra, 1986, s. 197)

İstikrarlı bir biçimde aynı üsluba yakın çalışmalar yapması sanatçının değişmeyen yaşam gerçeği ve içe dönük düşünce yapısından kaynaklı ruhsal bir gerçeklik arayışı olduğu düşünülmektedir. “Özellikle kadın figürlerinde boynu uzatıp, başın hafif yana düşmesi anjelik (meleksesi) bir görüntü vererek masumiyetin ve yalnızlığın içsel ifadesini yakalama” olarak yorumlanmaktadır. (Erdal, 2010, s. 32) Figürde gözler yarım bırakılmış hissiyatı vermektedir. “Portrede diğer tüm bölgeler gerçeğe uygun halde tasvir edilirken, figürlerinin gözlerini tamamlamaz, o bölümün içini siyah boyayarak karanlıkta bırakır. Böylece sanatçı, resimdeki karakterin sahip olduğu duygulardan arındırılmış olur.” (Rüstemoğlu, 2012, s. 44)

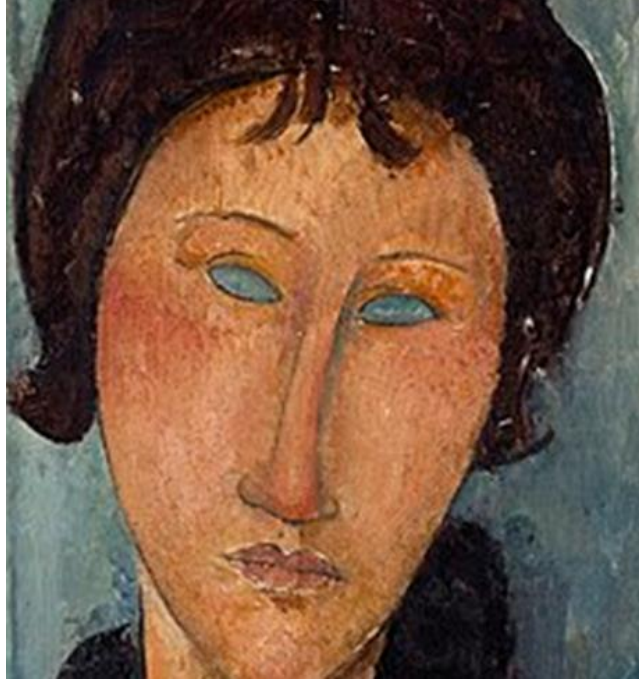


**Resim 39:** Amedeo Modigliani, Mavi Gözlü Kız, 1918, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 81 cm x 54 cm, Fransa

Mavi Gözlü Kız (Resim 39) isimli tablosu incelendiğinde kirliliği mavi ve yeşil renklerin merkezinde durmakta olan, tek eli göğsünün üzerine uzanmış, siyah kıyafetler içerisinde saçları fazla özenilmemiş topuz şeklinde toplanan koyu kahve saçlara sahip bir kadın görülmektedir. Uzun boyunlu zarif ve uzun ince parmaklara sahip bu kadının gözlerinin yerinde buz mavisi bir boşluk kaplamaktadır. İnce yay gibi kaşları olan kadının burnu kontür içerisine alınmış, al yanaklı hafif boynu sağa eğik bu kadın ifadesiz gibi durmaktadır. Sanatçının diğer eserlerinde bulunan kadın figürleriyle benzer özellik gösteren “Mavi Gözlü Kız” eserinde de aynı üslup, biçim ve içerik görülmektedir.

İçerik olarak eserin anlamı incelendiğinde karşısında duran gerçekliğin değişken yapısını sorgulamak yerine iç dünyanın gerçekliğine yönelen Modigliani, esasında resmettiği modelin içsel dünyasından ziyade kendine ait içsellik yansıtmaktadır. Siyah rengin hâkim olduğu görülmekte olan eserde kullanılan renkler kasvetli ve sıkıcı bir etki yaratmaktadır. Siyah rengin insan psikolojisine olan duygu durumlarının keder, sıkıntı, üzüntü ve matem gibi nitelikler taşıdığı düşünülürse aynı

etkileri kullanılan renklere de yansıtmaktadır. (Yılmaz, 1991) Mavi tonları ağırlıklı olan resimde mavi tonlarının kirletilmiş ve baskınlığının azaltılmış olduğu görülmektedir. Mavinin normal şartlarda sükûnet, rahatlık ve dinlendirici etkilerinin olduğu düşünüldüğünde mavi tonlarının kirlenmesi bu kavramlara olumsuzluk getirdiği yönünde hissiyat yaratabilir.



**Resim 40:** Amedeo Modigliani, Mavi Gözlü Kız, 1918, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 81 cm x 54 cm, Fransa, (Kesit)

Sanatçının eserinde portre yakından incelendiğinde gözlerin olmadığı, jest ve mimiklerden arındırılmış oldukça yalın bir yüz ifadesi görülmektedir. Gözleri tamamlamayan sanatçının arka planındaki sebebi gözleri içselleştirmesinden kaynaklıdır. Model aldığı figürlerin hatta karısının gözlerini dahi yapmayan sanatçıya nedeni sorulduğunda “ruhunu gördüğüm zaman gözlerini yapacağım” diyerek gözlere yüklediği anlamı ifade etmektedir. (Keltek, 2016, s. 8)



**Resim 41:** Amedeo Modigliani, Şapkalı ve Kolyeli Jeanne Hebuterne, 1917, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 67 cm x 51,1 cm, Fransa (Kesit)

Şapkalı ve Kolyeli Jeanne Hebuterne (Resim 32) tablosunda gözleri yarım bırakmaması, sanatçının model aldığı kişinin içindeki insanı gördüğü ve hissettiği yorumu çıkartılabilir. Bu bağlamda sanatçının eserlerinde ele aldığı kavramsal çerçevede gözlere yüklemiş olduğu önem ve anlam sanatçının eserleri incelendiğinde oldukça net ifade edilmiştir.

### 2.5.2. Édouard Manet

Manet 19. Yüzyıllarda eser vermiş Fransız ressamlardan biridir. Modern sanatın gelişiminde etkili rol oynamış olan Manet, çağdaş ve geleneksel sanat anlayışlarına meydan okuyan sanatçılar arasında yer almaktadır. Yaşam sürdüğü tarihin toplumsal, politik ve sanatsal konularına değinen çalışmalar veren sanatçı realizm ve izlenimcilik akımları arasında bir köprü olarak kabul edilmiştir.

Üslup olarak gerçeklik hissiyatı uyandıran, sade kompozisyonların arasında güçlü ifadelerle yer veren bir düşünce yapısına sahiptir. Figürler günlük yaşamda karşılaşılması olası biçimde ele alırken portrelerinde içsellik ve doğal duruşların yakalanmaya çalışıldığı yorumu çıkartılabilir. Bu içsellik figürlerin nesnelere etkileşim halinde tasvir edilmiş olmasıyla güçlü bir dinamizm ve anlam katmaktadır. (Mallarmé vd. 2006)

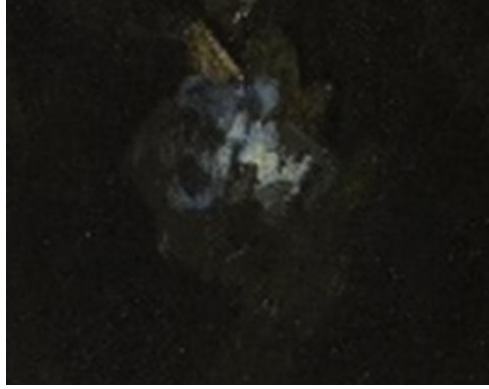


**Resim 42:** Édouard Manet, Menekşe Buketi ile Berthe Morisot, 1872, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 55,5 cm x 40,5 cm, Fransa

Menekşe Buketi ile Berthe Morisot (Resim 42) isimli eserinde ressam arkadaşı olan Morisot'un yas kıyafeti içerisinde resmedildiği görülmektedir. Bej-gri renkli arka planın önüne konulan kadın figürü hafif soluna dönük bir şekilde durmaktadır. Siyah pardösü benzeri kıyafetin içerisinde fırfırlı beyaz bir yaka görülmektedir. Göğsünde belli belirsiz mor bir menekşe yerleştirilmiş figürün boynunda da fular benzeri siyah bir kumaş bulunmaktadır. Kulağında zarif küpeleri, başında siyah büyük bir şapka bulunan figürün açık kahve saçları taktığı şapkanın arasından süzülmemektedir. Açık soluk tenli bir yapıya sahip ten rengi, ince kaşları iri gözleri olan kadının dudakları minik ve ifadesizdir.

Siyah renginin kasvetli havasının hâkim olduğu eserde diğer eserlerinde sıklıkla karşılaşılan eşit ışık yayılımının dışına çıkarak alışılmadık dışında tek bir yönden ışık vurmaktadır. Böylece sol tarafı parlarken, sağ tarafı derin matem gölgesi altında kalmaktadır. Başındaki şapka ve boynundaki siyah kurdele detayı anma ve yas

sembolü olabileceği yönünde bir izlenim yaratmaktadır. (Bedikian, 2008) Tabloya ismini vermekte olan menekşe buketi ise tablonun karanlığı altında gizlenmektedir. Dikkatli bakıldığında görülmekte olan menekşe, bazı kaynaklara göre maneviyat ve aydınlanma sembolüken, bazı kaynaklarda ise sabrı, alçak gönüllülüğü veya bağlılığın temsili olarak kabul görmektedir. (Saravi, 2021)



**Resim 43:** Édouard Manet, Menekşe Buketi ile Berthe Morisot, 1872, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 55,5 cm x 40,5 cm, Fransa (Kesit)

Bu bağlamda karanlığın arasında parlamakta olan portrenin odağı diğer noktalara yönlendirdiğimizde karşılaşılan öğelerle beraber içsel bir düşünceye ait duygusal bir anlam taşımakta olduğu görülebilir. Bu öğelerin bütünlüğünde sıradan bir hal olmaktan sıyrılan portrede Morisot'un yüzündeki hafif gülümseme ve gözlerindeki melankolik ifade, izleyicide bir içsel düşünce ve duygusal bir tepki uyandırabilir.



**Resim 44:** Édouard Manet, Menekşe Buketi ile Berthe Morisot, 1872, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 55,5 cm x 40,5 cm, Fransa (Kesit)

### 2.5.3. Feyhaman Duran

Duran, Türk resim sanatı tarihinin önemli isimlerinden biridir. Modern Türk resminin öncülerinden olan Duran, geleneksel Türk sanatının etkilerini daha çağdaş ve modern yaklaşımla birleştirerek kendine özgü yeni bir üslup geliştirmiştir. İlgili kaynaklar incelendiğinde genellikle portre üzerine çalışan sanatçının yoğunlaşmış olduğu çalışmalarında kendine özgü ifade ve anlam taşıdığı düşünülmektedir. Duran'ın resimlerinde arasında genellikle düz renkler ve yalın kompozisyonlar öne çıkar. Fırça darbeleri, genellikle düz ve temiz bir şekilde uygulanır. Realizmi idealize etme eğilimi vardır ve figürleri idealize ederek güzelliklerini vurguladığı yönünde yorum yapılabilir. Bu idealize bazen yumuşak ve akıcı geçişlerle, bazen de net çizgilerle ifade edilir.

Biçim ve içerik olarak Duran'ın estetik değeri ve sanatın içsel anlamını destekleyen göstergeler kolay ve yalın biçimde aktararak algılanması basit hale getirilmiştir. (Akdeniz, 2021) İnsan figürleri ve portreler aracılığıyla insan ruhunun derinliklerini ve duygusal durumlarını anlatmaya çalıştığı söylenebilir. Duran, portrelerinde figürlerin duygusal ifadelerini yakalamaya ve izleyiciye bir hikâye anlatmaya özen gösterir. Portrelerinde genel olarak, figürlerin yüz ifadeleri, duruşları ve gözlerinin ifadesi önemli bir role sahiptir. Duran, figürlerin iç dünyalarını, duygusal durumlarını ve karakterlerini yansıtmaya çalışır. Bunun yanı sıra, figürlerin giysileri, aksesuarları ve arka plan elemanları da anlam katmak için kullanılır. Özellikle Türk kültürüne ait sembolik unsurlar ve motifler, Duran'ın eserlerinde sıklıkla görülür.



**Resim 45:** Feyhaman Duran, Bir Portre, 1917, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Özel Koleksiyon



‘Resim 45’ görülmekte olan eserinde turuncu-kahve tonlarında olan arka plan önünde yan duran, sağ omzu üzerinden bakan erkek figürü görülmektedir. Gri ceket, içerisine giydiği kırık beyaz gömleği, arka planla ve gömleğin rengiyle aynı tonlara sahip kalın çizgili kravatı olan figürün ten renginin de arka planla uyumlu tonlarda olduğu söylenebilir. Koyu kahve gür saçları yandan taranmış, geniş alnın altında da yine gür ve koyu kalkık kaşları konumlanmıştır. Kemerli burnunun altında seyrek ve kısa bıyıkları bulunan adamın dudaklarında ise hafif bir gülümseme bulunmaktadır.

Turuncu-kahve tonlarının hâkimiyetinin esere sıcak bir hava kattığı söylenebilir. Turuncunun tonları kahverengine yaklaştıkça toprak tonlarına dönmektedir. Bu tonlar psikolojik olarak bireye dünyevi duyular uyandırmaktadır. Ciddiyet, dayanıklılık ve metanet sembolü olarak görülen toprak tonları aynı zamanda insanın iç dünyasında pişmanlık veya hüznün duyguları da uyandırabilmektedir. (Yılmaz, 1991)

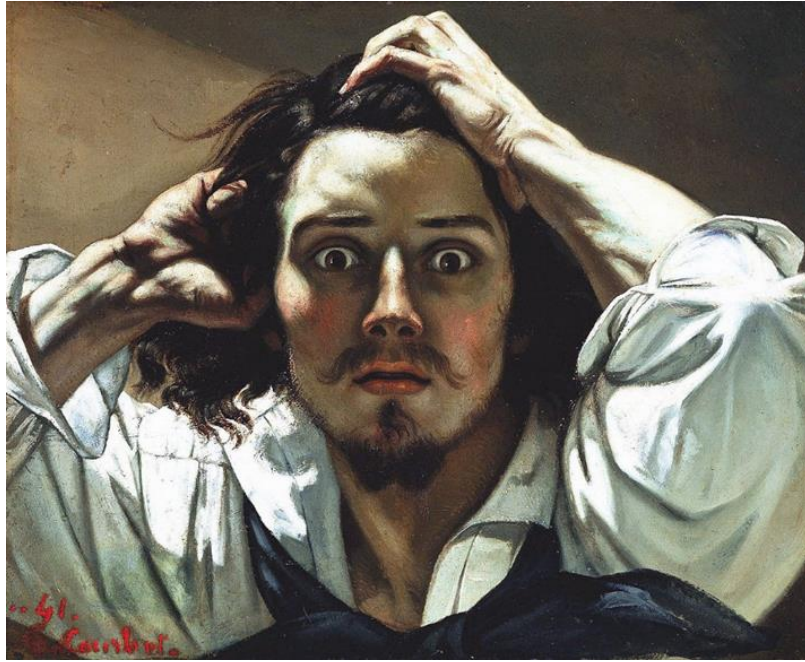
Bu bağlamda portre tekrar incelendiğinde, izleyiciyle göz göze gelen ve yüzünde tebessüm olan figürün karşı tarafla samimiyet kurmaya çalıştığı ancak toprak tonlarıyla olan birleşimleri göz önünde bulundurulduğunda bu samimiyetin altında içsel bir sıkıntının da olabileceği yönünde bir yorum getirilebilir. Kaşların hafifçe kalkması ve gözlerin kısılmaması da bu zoraki gülüşü destekleyici unsurlardandır.



**Resim 46:** Feyhaman Duran, Bir Portre, 1917, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Özel Koleksiyon (Kesit)

#### 2.5.4. Gustave Courbet

Gustave Courbet 19. yüzyıl Fransız ressamıdır ve gerçekçilik akımının önde gelen temsilcilerinden biridir. Courbet, geleneksel sanat anlayışına meydan okuyarak gerçek hayatı ve toplumsal konuları resimlerine yansıtmıştır. Sanat anlayışı, doğanın ve insan gerçekliğinin dürüst bir şekilde betimlenmesine dayanır. Realizm akımının öncülerinden kabul edilen Courbet gördüğünü resmetmeyi savunan, bir önceki neslin süslü betimlemelerinden uzak daha samimi ifadeler kullanmayı tercih etmiştir.

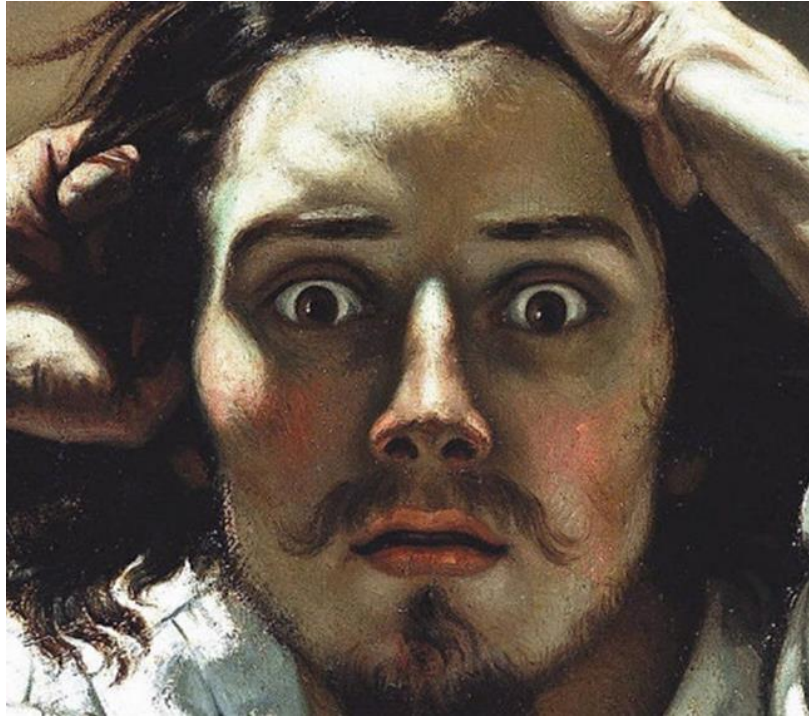


**Resim 47:** Gustave Courbet, Umutsuz Adam, 1845, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 45 cm x 54 cm, Paris

Umutsuz Adam (Resim 47) eserinde görülen ifadede bazı kaynaklara göre romantizm akımına karşı olan kızgınlığın ifadesi olarak yorumlanmaktadır. Sol tarafı açık gri-bej tonlarında, sağ tarafında bu tonlardan daha koyu bir rengin barındığı arka planın önünde bulunan genç adam yakın kadraj resmedildiğinden arka plan fazla görülmemektedir. Beyaz gömlek giyen genç adamın boynunda tam görülmeyen siyah fular benzeri bir kumaş parçası gevşemiş biçimde bağlı durmaktadır. Uzun dalgalı koyu kahverengi saçlarının arasına geçirdiği ellerinde sol kolu diğer koluna göre gölgede kalmış, damarlı yapısından dolayı saçlarına asıldığı yönünde ipucu

vermektedir. Kalın düz kaşları, iri ve şaşkın bakan gözleri, kibar burnu, hafif aralanmış ağız, bıyıkları ve geçi sakalı bulunan adamın yanakları kırmızı ten rengi ise donuktur.

İçerik bakımından tabloya tekrar bakılacak olursak tabloda genç adam ellerini saçlarının arasına geçirmiş bir şekilde yorgun ve umutsuz bir şekilde tasvir edildiği görülür. Portredeki figürün ifadesi, içsel bir çaresizlik ve umutsuzluk hissiyle doludur. Courbet, figürün duygusal durumunu derinlikli bir şekilde yansıtmak için renk, kompozisyon ve fırça darbelerini kullanmaktadır. Courbet'in genel olarak kullandığı teknikler, figürleri ve sahneleri gerçekçi bir şekilde betimlemeye odaklanmış olduğu yorumu yapılabilir. Renk kullanımı, nesnelerin ve figürlerin doğal tonlarını yansıtırken, detaylı çalışma ve ışık-gölge kontrastlarıyla birlikte derinlik oluşturduğu görülmektedir.



**Resim 48:** Gustave Courbet, Umutsuz Adam, 1845, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 45 cm x 54 cm, Paris (Kesit)

Soğuk tonların esintilerinin bulunduğu eserde figürün yüz ifadesi, duruşu ve ellerinin pozisyonu, izleyiciye bir içsel çatışma ve acıyı hissiyatını sunduğu yönünde düşündürtebilir. Soğuk tonların dinginlik verici etkisi olduğu ifade edilmektedir. (Yılmaz, 1991) Ancak bu sakinliği bozan karşı tarafa şaşkın, korkmuş, tedirgin

olmuşçasına bakan karmaşık düşüncelere sahip figürdür. Ağzı şaşkınlıkla aralanmış, yanakları kızarmış olan figürün yüz ifadesindeki bu ayrıntıların izleyiciye dokunan yönlerinden birkaçı olduğu yönünde yorum yapılabilir. Işık-gölgenin sert bir kontrast yaratması da eserin etkileyici niteliğini artırmaktadır. Bu bağlamda eserin izleyici kitleye doğrudan bakan gözleri karşı tarafla iletişim kurmasında bir köprü oluşturmaktadır. Renk ve kompozisyonun bu bakışlara güç kazandırması, yüz ifadesinin doğal ve anlık oluşu, sanat tüketicisi açısından anlam ve yorum getirmesi hususunda yardımcı öğelerdir.

### 2.5.5. Naci Kalmukoğlu

Türkiye'ye sığınmış olan Rus asıllı sanatçı; akademik kuralların disiplinini benimsemiş bir üsluba sahiptir. Türk vatandaşlığı aldıktan sonra sanatçı kimliğini bir iş sahsına çevirdiği görülmektedir. Tiyatro, lokanta ve fuar gibi alanların dekorlarını süsleyen sanatçı bir görev haline getirdiği sanatçı kişiliğiyle estetik kaygılar gütmektedir. Bu nedenle dönemin beğenilerine uygun, konu ve üslupları benimsediği görülmektedir. Değişim ve gelişime karşı kendi inanmış olduğu çizgiden şaşmayan Kalmukoğlu değişim göstermek için çaba sarf etmemektedir. (Yerli, 2020)



**Resim 49:** Naci Kalmukoğlu, Portre, 1896-1954, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 72 cm x 58,5 cm, Özel Koleksiyon

Kalmukoğlu'nun 'Resim 49'da görülen eserinde Türk kültürüne ait motiflerin bulunduğu söylenebilir. Yeşil-sarı tonlarında arka planın önünde ahşap kenarlı çiçek motifleri bulunan bir koltukta oturduğu belli olan bir kadın figürü bulunmaktadır. Gri renginin içersin de bulunan kırmızı ve yeşil renklerin yansımaları olan koltukta belli belirsiz yaprak-çiçek motifleri bulunmaktadır. Kırmızı renkte elbisenin üzerinde yeşil, bordo, koyu kahverengi ve hardan tonlarının olduğu çiçekli bir elbise giyen figürün elleri kucağı üzerinde birleşmiştir. Zarif boynu ve bağı açık olan kadının koyu kahverengi saçları örülmüş ve taç gibi önden sarılmış, arkadan da minik bir topuz yapılmıştır. Hafifçe solundan bakan kadının açık ten rengi vardır. Yüzü kemikli, kaşların ince ve kavisli, gözleri çökük, burnu kemerlidir. Dudağına kırmızı ruj sürmüş kadının yanakları alıdır.

Eserin anlamı bakımından tekrar incelendiğinde koltukta oturmakta olan orta yaştaki kadının bir esere konu olacağının farkındalığıyla giyimine, saçlarına ve makyajına özendiği yönünde yorum yapabiliriz. Kırmızı rujun, özellikle ataerkil düşünce yapısına göre sıklıkla kötülendiği, feminist düşünce yapısına göreyse zevkli bir süsleme ve kendini ifade etme biçimi olarak tanımlandığı görülmektedir. (Scott, 2005) Bu nedenle özgüvenli, bakımlı ve dişil enerjisi yüksek bir kadın profili çizdiği söylenebilir. Giydiği kıyafetin rengi ve biçimi bağlamında incelendiğinde Türk kültürü bazında bakıldığında ise daha modern, şehirli ve belki de bir statüye sahip birinin görülmekte olduğu yorumu çıkartılabilir.



**Resim 50:** Naci Kalmukoğlu, Portre, 1896-1954, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 72 cm x 58,5 cm, Özel Koleksiyon, (Kesit)

Portre incelendiğinde ilk bakışta çökük elmacı kemiklerinin yansıtmış olduğu otoriter bir karakter izlenimi görülmektedir. Hafifçe kalkık kaşların altındaki gözler izleyiciyle direkt temas kurmaktadır. Hafif çökük, yorgun bakan gözlerde yaşanmış yılların duygu yoğunluğunun yansıdığı yönünde yorum yapılabilir. Bu bağlamda sanat tüketici baktığı bu kadın suretinde yaşanmışlıkların izine dair anlamlar çıkartırken, belki de yapay bir poz veren bu kadının içsel dünyasına dair ipuçları da bulabilmektedir.

### **2.5.6. Namık İsmail**

Türk sanatçı olan Namık İsmail soyut dışavurumculuk akımının önemli temsilcilerinden birisidir. Kariyeri boyunca birçok tarz ve teknik denemekten çekinmeyen İsmail, duygusal yoğunluk, renk kullanımı ve kendine özgü kompozisyonlarıyla tanınmaktadır. Konu aldığı modellerin fiziksel özelliklerinin ötesinde, psikolojik ifadelerini de yansıtmaktadır. “Ancak çıplak figürlerinde modelin yüzünü okumak olanaksızdır. Modeli en zor pozlarda dahi doğal bir duruşta, denetimli fırça vuruşlarıyla resmeder.” (Yıldırım, 2015, s. 49)

Namık İsmail resimlerinde doğa, insan figürleri ve günlük yaşam sahneleri gibi temalar yer almaktadır. Bu temalar zamanla kendini soyut ve sembolik biçimlere dönüştürse de sanat tüketicisine duygusal bir etki bırakması ve kişisel düşüncelerinin yansıması devamlılığını sürdürmektedir. Kendi tarzını ve kendine özgü anlatımını oluştururken, Türk kültüründen, geleneklerden ve mitolojiden de etkilenmiştir. Namık İsmail'in eserleri, içsel bir yolculuğun ve ifadenin izini sürerken aynı zamanda sanatın evrensel dilini kullanır.



**Resim 51:** Namık İsmail, Mediha Hanım, 1920, Mukavva Üzerine Yağlı Boya, 36 cm x 45 cm, İzmir

Namık İsmail'in eşini resmettiği Mediha Hanım adlı tablosunda (Resim 51) sanatçının hızlı fırça darbeleri görülmektedir. Sarı yeşil arka fonun tam ortasında duran kadın figürü kahve tonunda bağı açık bir kıyafet giymiş olduğu görülmektedir. Belirgin köprücük kemikleri, uzun ve zarif boynu olan kadının koyu kahve küt saçları, düz ve kalın kaşları, kızarmış göz altı torbaları belirginleşmiş baygın bakan gözleri, kemerli burnu ve düz orta kalınlıkta dudakları bulunmaktadır. Ten rengi de arka planla hemen hemen aynı tonlara sahiptir.

“Mediha Hanım”ın bu portresi, Namık İsmail'in, Cumhuriyet döneminde, Cumhuriyet ideolojisinin kadına bakışına koşut olarak gerçekleştirdiği resimlerden birisidir. Namık İsmail burada Mediha Hanım üzerinden Cumhuriyet'in tipik kadını sunmaktadır. Çarşafı ve peçesini atmış, kısa saçlı, cinsiyetsizleştirilmiş bir ‘modern’ kadın,” olarak tasvir edildiği yorumu yapılmaktadır. (Çermikli, 2009, s. 99) Sarı ve yeşil tonlarının hakimiyeti içerisinde bulunan tablo da sarı tonlarının mutsuzluğunun da esintilerinin bulunduğu yorumu yapılabilir. Sanatçının yaptığı diğer Mediha Hanım tablolarından farklı olan bu tablo da diğerlerinin aksine bir hüznün havasının olduğu yorumu yapılabilir. “Sanatçı, burada modelin uzun ve oval yüzünü ruh haline uydurmak amacıyla bilinçli olarak, olduğundan uzun ve zayıf göstermiş anlatımı

güçlendirmek amacıyla deformasyona gidebilmiştir. Işıklı, sarı, soluk renk ve gölgeler yüzde dikkati çeken önemli noktalardır” (Gürtuna, 1994, s 42)



**Resim 52:** Namık İsmail, Mediha Hanım,1920, Mukavva Üzerine Yağlı Boya, 36 cm x 45 cm, İzmir, (Kesit)

Portre yakından incelendiğinde hüznü bakışmalarla karşılaşılmaktadır. Sarı yeşil tonlarıyla ışık gölge verilmiş olan ten renklerinin arasında kızarmış olan gözler Mediha Hanımın belkide yeni ağlamış olduğu hissiyatını vermektedir. Düşen kaşları, çökmüş göz altları ve ifadesiz duran ağız yapısı kederli bir yüz ifadesini yansıtmaktadır. Bu bağlamda esere bakan sanat tüketicisinin eserdeki gözlerle karşı karşıya geldiğinde kasvete bürünen düşünceler içerisinde kendin bulması olası bir durumdur.

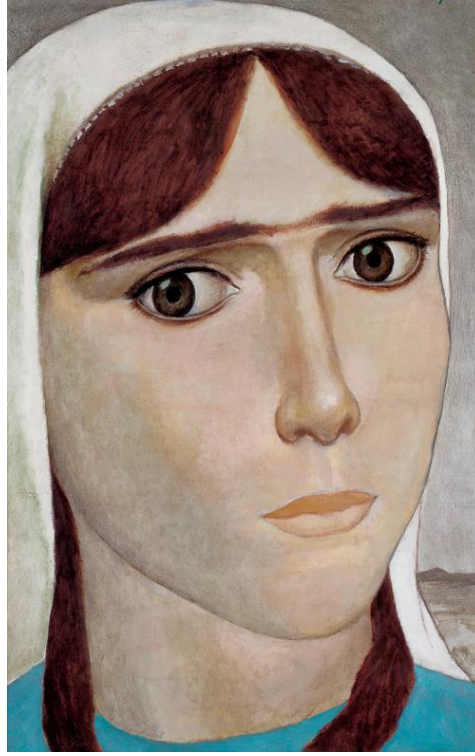
### 2.5.7. Nuri İyem

İyem, Türk ressam ve çağdaş Türk resminin önde gelen isimlerinden biridir. Uzun ve üretken bir kariyere sahip olmuş ve kendine özgü bir tarz geliştirmiştir. Eserleri, gerçekçilik, figüratif resim ve Türk gelenekleriyle modernizm arasında bir denge kurmaktadır. Nuri İyem'in çalışmaları, genellikle insan figürlerine odaklıdır. Özellikle, kadın figürlerini resimlerinde sıkça kullanmakta olduğu görülür. Eserlerinde Türk kültürünün sembolik anlamları ve güzellik idealine uygun bir şekilde tasvir



etmektedir. İyem, bu figürleri etkileyici bir biçimde resmederken, renklerin ve kompozisyonun etkileyici bir kullanımını da sergilemekte olduğu yorumu yapılabilir.

İyem'in resimlerindeki renk paleti, genellikle zengin ve canlıdır. Türk el sanatlarından, geleneksel kıyafetlerden ve doğadan ilham alarak, figürlerini zengin desenler, motifler ve renklerle süsler. Bu, eserlerine bir coşku ve enerji katarken, aynı zamanda Türk kültürüne bir atıf yapmaktadır. (Günay, 2011) Nuri İyem'in resimlerindeki kompozisyonlar, denge ve akıcılık sergiler. Figürler, genellikle güçlü bir duruş ve ifadeleriyle tasvir edilirken, arka plandaki unsurlar ve çevresel detaylar, bir hikâye anlatma amacı güder. İyem'in eserleri, figürlerin duygusal ifadeleri ve beden dilini ön plana çıkarır ve izleyiciye bir öykü anlatma deneyimi sunmaktadır.



**Resim 53:** Nuri İyem, Portre,1980-, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 64 cm x 100 cm, Özel Koleksiyon

Resim 53 de görülmekte olan eserde de donuk gri renkler hâkimdir. Çok az görülse de gri arka planı bulunan, muhtemelen manzaranın ucu ulan daha koyu gri ve kahverengi renkli biçimsiz bir leke bulunmaktadır. Sadece yakası görülen kıyafetin rengi canlı bir turkuazdır. İki yandan örtülü kızıl-kahve saçları beyaz bir tülbentle bir

kısmı örtülüdür. Soluk ten rengi olan kadın figürünün çenesi geniş, alını dar, düz ve birleşik kızıl kaşları, küçük burnu, iri kahve gözleri, ince bir dudak yapısı olduğu görülmektedir.

Sosyo-kültürel bakış açısıyla ele alınmış bir portrenin yer aldığı söylenebilir. İki yandan örülü saçları ve beyaz tülbenti Türk kültürünü yansıttığı yönünde izlenim bırakmaktadır. Eserin tamamı donuk renklerden oluşmaktayken göze çarpan turkuaz renginin de Türk kültürüne bir atıf yapılması amaçlı kullanıldığı yorumu yapılabilir. (Eroğlu, 2023)

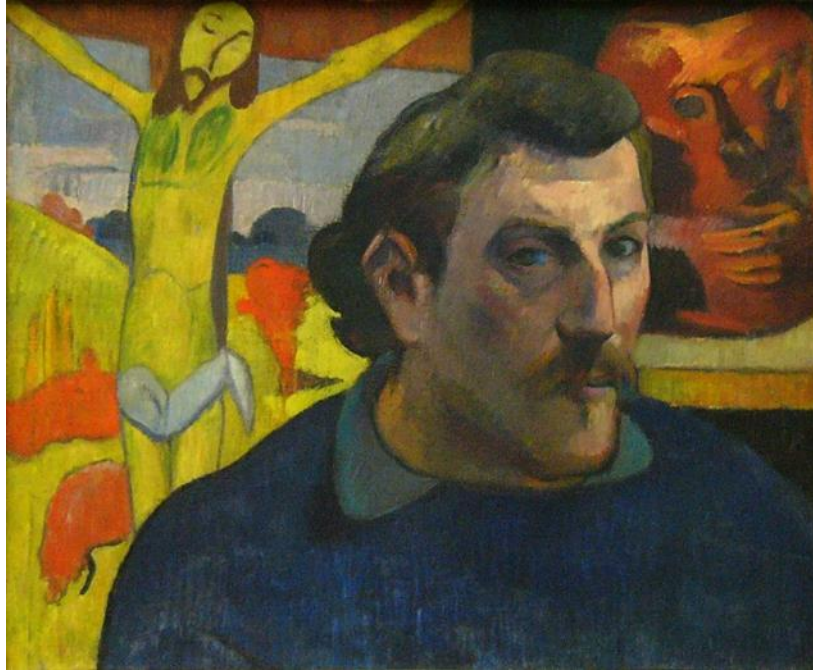


**Resim 54:** Nuri İyem, Portre,1980-, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 64 cm x 100 cm, Özel Koleksiyon (Kesit)

Yakından incelendiğinde düz duran kaşları, iri gözlerinde mahcubiyet dolu bakışlar gözüktüğü söylenebilir. İri ve dikkat çekici gözler yüzdeki odak noktasını direkt olarak gözlerin üzerine çekmektedir. İyem'in gözlere atfettiği anlam ve önemin altında yatan düşünce gözlerin iç dünyanın bir penceresi olduğu yönündedir. Bu bağlamda ele alınan portrede jest ve mimiklerin de desteğiyle, daha iri yapılan iç dünyaya açılmakta olan gözlerin kendi başına birer anlam ve önem arz ettiği yönünde çıkarım yapılabilmektedir. Nuri İyem'in gözlerle olan anlamsal ifadesi, onun resimlerindeki duygusal derinlik ve insanlık hikâyelerini vurgular. Bu şekilde, izleyiciye kişisel bir bağlantı ve anlam sunar.

### 2.5.8. Paul Gauguin

19. yüzyılın sonlarında etkili olan post-empresyonist akımın önde gelen bir ismidir. Sanatsal biçim ve içerik konusundaki düşünce sistemi, Gauguin'in resimlerinde özgün ve belirgin bir şekilde ortaya çıkmaktadır. Gauguin, geleneksel sanatın sınırlarını zorlamayı hedeflerken, iç dünyasını ve duygusal deneyimlerini resimlerine aktarmak istemiştir. Onun eserlerindeki biçimsel ve içeriksel öğeler birbirini tamamlar ve izleyiciye güçlü bir duygu ve anlam yaratmaktadır. Sanatsal biçimde, Gauguin, renk, çizgi, kompozisyon ve perspektif gibi unsurları kullanarak özgün bir ifade arayışında olduğu söylenebilir. Gauguin'in renk paleti, canlı ve doygun tonlardan oluşmaktadır. Sadelik ve sembolik anlatım, resimlerindeki çizgileri belirlerken, perspektifi ve gerçekçiliği reddederek, figürleri ve nesnelere stilize eder ve soyutlaştırır.



**Resim 55:** Paul Gauguin, Sarı İsa'lı Otoportre, 1889, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 30 cm x 46 cm, Fransa

Sarı İsa'lı Otoportre adlı eserinde de tek bir tabloda üç farklı eserin olduğu görülmektedir. Sol tarafta çarmıha gerilmiş olan sarı tonlarının arasından ayrılan İsa figürü, sağ tarafta ise kendi tanımıyla 'yabani Gauguin'in kafası' olarak ifade ettiği

eseri durmaktadır. Ortada yer alan ve merkezde konumlandığı için odak noktası sayılan Gauguin'in kendisi, gündelik hayattan bir parça olduğu varsayılan haliyle eserin bütünlüğünde normal yaşantının dini sembollerle olan birleşimine atıf yaptığı yönünde düşündürmektedir. Arka planın sol yarısında sarı tonlarının hakimiyetinde parlak ve canlı kırmızı renk patlaması bulunmaktadır. Çarmıha asılı duran İsa figürü kadraja yarım alınmıştır. Ten rengi sarı-yeşil olan İsa'nın çıplak bedeninde sadece alt tarafını örtmekte olan beyaz bir kumaş parçası vardır. Uzun ve sündürülmüş bedeni çelimsiz görülmektedir. Yüz hatları da dahil olmak üzere yalın kontür çizgileriyle belirlenmiştir. İki yana açtığı kolları, uzun kızıl kahve saçları olan İsa'nın gözleri kapalı durmaktadır. İsa'nın arkasında duran kırmızı renkteki üç adet form otlamakta olan büyükbaş hayvan hissiyatı uyandırmaktadır. Ufuk çizgisinin üzerinde koyu mavi-yeşil renkli ve kırmızı renkli ağaç formuna benzer şekil bulunmaktadır.



**Resim 56:** Paul Gauguin, Sarı İsa'lı Otoportre, 1889, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 30 cm x 46 cm, Fransa (Kesit)

Arka planın sağ tarafında ise Yabani Gauguin'nin Kafası olarak tanımlanmış olduğu kısım bulunmaktadır. Siyah zeminin üzerine yaptığı kırmızı tonlara hâkim olan sağ kısımda suret benzeri bir kütle görülmektedir. Sanatçının kendisinin tanımlanmış olduğu Yabani Gauguin'nin Kafası tanımı üzerinden yorumlanacak olunursa sanatçının görünen yüzü değil görünmeyen yüzünün tasviri şeklinde yorum yapılabilir.

Siyah gözler, biçimsiz burun ve ağızdan oluşan suret sarı bir zemin üzerinde durmaktadır.



**Resim 57:** Paul Gauguin, Sarı İsa'lı Otoportre,1889, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 30 cm x 46 cm, Fransa (Kesit)

Sağ ve sol tarafı ayıran Gauguin lacivert bir kazak, daha açık renkte mavi-yeşil tonlarında bir gömlek giymektedir. Hafif sağa dönük yüzü keskin hatlarla belirginleştirilmiştir. Dalgalı koyu hardal-kahverengi tonlarında ki saçları kulak arkasına atılmış, kavisli kaşları hafif çatık durmaktadır. Kırık gibi duran kemerli burnunun altında gür bıyıkları görülmektedir. İfadesiz bakışları, bıyıklarının altında görülen düz dudaklarıyla ifadesiz duruşunu destekler niteliktedir.

Eser bir bütün halde incelendiğinde arka plandaki renk odaklı yorumlandığında sağ ve sol kısmın açık koyu dengesinin insanın iç dünyasındaki iyilik ve kötülük kavramlarının bir sembolüymüş gibi olduğu yorumu yapılabilir. Bu denge kırmızının içinde bulunan sarı, sarının içinde bulunan kırmızıyla iyinin içinde bulunan kötülük, kötünün içinde bulunan iyilik gibi yorum çıkartılması da olası bir durumdur. Ressamlar tarafından sarı rengin güven verici bir renk olduğu, kırmızı rengin tahrik edici bir uyaran etkisi olduğu düşünülürse bu yorumu desteklemesi de olası bir durum haline gelmektedir. (Yılmaz, 1991)

### 2.5.9. Rembrandt Harmenszoon van Rijn

Rembrandt 17. Yüzyılda yaşamış olan Hollandalı bir ressamdır ve tarihin büyük ressamlarından biridir. Rembrandt'ın sanatında dikkat çeken özelliklerden biri, ışık ve gölge kullanımındaki ustalığıdır. Chiaroscuro tekniğı olarak da bilinen bu yöntemde, güçlü bir ışık kaynağından gelen ışığın ve gölgenin yoğun bir şekilde kullanılmasıyla derinlik ve hacim etkisi yaratılmaktadır. Bu tekniğı kullanarak, figürler ve nesnelere üç boyutlu bir his verir ve duygusal bir etki yaratır. Rembrandt'ın portreleri, ayrıntılı ve içgörülü bir şekilde karakterleri yansıtılmıştır. İnsanların ruhsal durumlarına ve iç dünyalarına odaklanır. Ressam, figürlerin yüz ifadeleri, beden dili ve kıyafetleri aracılığıyla psikolojik bir derinlik ve duygu ifadesi vermektedir. Portrelerinde gösterdiği insanlık anlayışı, izleyicinin figürlerle empati kurmasını sağlar. Rembrandt'ın resimleri aynı zamanda dini ve mitolojik temaları da içerir. Bu eserlerde, dramatik anlatım ve yoğun duygu ifadesi vardır. Aydınlatma, renk kullanımı ve kompozisyon, hikâyenin atmosferini ve anlatımını güçlendiren unsurlardır. Rembrandt, maneviyatı ve insanın kaderini anlama arayışına vurgu yapar. (Abbing, 1999)



**Resim 58:** Rembrandt Harmenszoon van Rijn, Otoportre, 1628, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 23,4 cm x 17,2 cm, Amsterdam

Eser incelendiğinde sol alt taraftan ışık aldığı tahmin edilen koyu kahverengi-mor tonlarının içerisinde barındığı bir arka plan görülmektedir. Sağ omzunun üzerinden bakan figür gölge altında kalmaktadır. Koyu kahverengi kıyafetinin yakasında beyaz kumaş parçası görülmektedir. Kahverengi kıvrıkcık saçları sol arka kısımdan ışık almaktadır. Gölgede kalan yüzü karanlık nedeniyle belli belirsizdir. Siyah gözlerinin altında duran yuvarlak hatlı burnun ucu ışık hüzmesiyle parlamaktadır.

Rembrandt'ın kendisini gölgelerin arasında resmettiği oto portresinde chiaroscuro tekniğinin yansımaları görülmektedir. Derin bir gölgenin arasında ressamın arkasından süzülen ışık hüzmesinin yüzünü gölgede bırakışı birçok farklı anlam çıkartmaya olanak sağlamaktadır. Yüzün gölgede kalması, enseden gelen ışık, geçmiş ve gelecek olarak yorumlanabilir. Yüzün gölge içersin de kalması, yüzün detaylarının belli belirsiz olması sanat tüketicisini düşündüren ve içsel düşüncelere dalma serüvenine sürükleyebilir.

### **2.5.10. Turgut Zaim**

Türk ressam olan Turgut Zaim, Paris'te sanatını geliştiren sanatçılardandır. Anadolu'yu gezen ve gezerken Türk örf ve adetlerini, gelenek görenekleri gözlemleyen Zaim sanat eserlerinde de bu kültürel öğeleri kullanmaktadır. Zaim yaşadığı dönemin toplumsal gerçekliklerine vurgu yapmakta ve figürlerine de bu problemleri yansıtmaktan çekinmemektedir.



**Resim 59:** Turgut Zaim, Anne ve Çocuğu, 1906-74, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 71 cm x 59 cm, Türkiye

‘Anne ve Çocuğu’ (Resim 59) isimli çalışmasında da Anadolu kadınının izlerini yansıtmaktadır. Resmin çoğunluğu kirlili ve soğuk renk tonlarına hakimdir. Arka planda kerpiçten yapılmış ev tarzı Doğu kültürüne ait bir şehir manzarası olduğunu düşündürmektedir. Evlerin bitiminde ya da karşı tarafında duran boş alanda ağacın altında otlayan üç adet keçi bulunmaktadır. Ön planda duran iki figür esere ismini vermekte olan anne ve çocuk figürüdür. Lacivert entarisi olan, önünde, kollarında ve omuzlarında turuncu düğme ve işleme detayı olan, belinde kahverengi kuşağı, başında beyaz yazması, yazmanın altında kırmızı tonlarında kumaş detayı olan anne figürü bulunmaktadır. Uzun ince parmakları olan figürün yüzük parmağında alyans benzeri bir yüzük detayı bulunmaktadır. Elleri çocuğu kucğından düşmemesi için tutan figürün ten rengi kirlili bir buğday tenine sahiptir. Figürün yüz hatları oldukça stilize şekilde biçimlendirilmiş, kaşları yay gibi, gözleri yüzüne göre oldukça iri durmaktadır. Burnu ve dudakları yalın bir şekilde belirtilmiştir. Çocuk figürünün ise üzerinde kırmızı- turuncu tonlarında yamalı ve kirlili gibi duran bir elbise vardır. Uzun siyaha yakın kahverengi saçları arkaya taranmış, anne figüründe olduğu gibi yüz yalın bir şekilde resmedilmiştir.





**Resim 60:** Resim 60: Turgut Zaim, Anne ve Çocuğu, 1906-74, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 71 cm x 59 cm, Türkiye, (Kesit)

Kültürel giyim tarzı, arka planda görünen şehir manzarası Doğu Anadolu bölgesine ait bir çerçeveye bakıldığı hissiyatını uyandırır. Kirletilmiş renkler havaya kasvet verici bir etki yarattığı yönünde yorumlanabilir. Parmağında alyans olması, kadının kucığında tuttuğu kız çocuğunun annesi olduğunu pekiştiren öğelerdendir. Arkada otlayan keçilerden kadının çoban olabileceği yorumunu çıkartmamızı sağlasa da keçilerin uzak olması ve kadının günlük kıyafetler giymiş olması kadının tepede manzarayı seyrettiği veyahut yanında olmayan eşinin yolunu gözlediği hissiyatını vermektedir.



**Resim 61:** Turgut Zaim, Anne ve Çocuğu, 1906-74, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 71 cm x 59 cm, Türkiye, (Kesit)

Portreler yakından incelendiğinde anne ve çocuğun yüzlerindeki ifadelerin kısıtlı olduğu gör÷lmektedir. Ancak renk tonlarının kirlili ve karamsar olmasından kaynaklanan bir hü zün ve keder yansıttığı yorumu çıkartılabilir. (Yazkaç, 2018)

### 3. BÖLÜM

#### 3.1. Sanatsal Çalışmalar ve Yorumları

“Sanatta Bakış: Gaze Üzerine Düşünceler” tez başlığının düşünce yapısı sonucunda oluşan “Şeffaf” serisi çeşitli insan yüzlerinden oluşan 30 cm x 30 cm ebatında cam üzerine yağlı boya tekniğinin kullandığı 10 eserden oluşan bir seridir. Cam yüzeye sadece portrenin konumlandırıldığı, yardımcı hiçbir ögenin bulundurulmadığı bu çalışmada cam yüzey sayesinde arka planın değişken olmasıyla salt portrenin öne çıktığı çalışmalar bütünüdür. Portreler gerçekçi bir üslupla, canlı renk tonlarıyla ele alınarak kişinin fiziksel özellikleri korunmaya gayret gösterilmiş olup anlık oldukları gibi aktarılmaya özen gösterilmiştir. Kullanılan renkler yoruma kaçmadan olduğu gibi kullanılmaya dikkat edilmiş, fırça darbeleri kişinin kendi dokusunu bozmadan ince rötüşlerle ele alınmıştır.



**Resim 62:** Rüya Nur Mızrak, Şeffaf 1, 2022, Cam Üzerine Yağlı Boya, 30 cm x 30 cm

Çalışmalarda cam kullanılmasıdaki temel amaç konumlandırıldığı fona göre değişiklik göstererek eserdeki arka plan ve ön plan ilişkisini keserek portredeki iletişimin değişip değişmediği yönünde izleyici kitleyi düşündürmektir. Değişkenlik gösteren arka plan, kişi ya da kişilerin belirlediği fon üzerine yerleştirilerek anlık olarak yorumlamada farklılıklar göstermesi olası bir durumdur. Bu durum kişiden kişiye göre de değişmekte olan gaze kavramıyla ele alındığında farklılık göstermekte

olan bir eserle ön ve arka plan ilişkisinin ne denli önemli olduğuna dair de vurgu yapmaktadır.



**Resim 63:** Rüya Nur Mızrak, Şeffaf 2, 2022, Cam Üzerine Yağlı Boya, 30 cm x 30 cm

Arka plan ve ön plan arasındaki değişiklik üzerinden yorumlayacak olursak sağ tarafta ki resim 63’de görülen eserin arka plan olmadan salt portrenin öne çıktığı yalın bir çalışma olarak yorumlanmaktadır. Sadece portredeki bireyin yüz ifadesi, çizgileri veya gözlerinden anlam çıkartarak izleyicinin yorumuna kısıtlı bir çerçeveden yorum yapılmasına izin verilmektedir. Resimde görülen figürün giymiş olduğu kıyafet, figürün fiziksel olarak yaşı ve cinsiyeti, göz rengi gibi özelliklerinden yola çıkılarak yapılabilen yorumlar dar bir perspektif üzerinden kişiye yorum yetisi kazandırmaktadır. Ancak bu dar perspektif üzerinden de bir gaze oluşumu sağlayabilen sanat tüketicisinin kendisine bireysel duygular yaşatması da olasıdır.

Kısıtlanan çerçevenin değişken yapısıyla ele alındığında sol tarafta bulunan resim 63’de görüldüğü üzere herhangi dış mekânın görüldüğü arka planı koyulduğunda izleyici kitlenin bakış açısına farklı öğeler, renkler ve kompozisyonel başka biçimler karışmaktadır. Bu farklı perspektif izleyici kitlenin kendi deneyim, fikir ve edimleri doğrultusunda oluşan bireysel hakikatlerin var olduğu bir çerçeveden yorumlanmasını sağlamaktadır. Değişken arka planın tek bir eser üzerinden daha fazla gaze oluşturması kişide bir eser üzerinde birden çok hikâye oluşturmasını sağlamaktadır.



**Resim 64:** Rüya Nur Mızrak, Şeffaf 3, 2022, Cam Üzerine Yağlı Boya, 30 cm x 30 cm



**Resim 65:** Rüya Nur Mızrak, Şeffaf 4, 2022, Cam Üzerine Yağlı Boya, 30 cm x 30 cm

Portreleri inceleyen bireyin eserle arasında görsel bir ilişki kurmasına olanak sağlayan bu çalışmalar izleyiciye farklı varyasyonlarla ve farklı yüzlerle birlikte birden fazla yorum çıkarmasını sağlar. Gaze kavramından yola çıkılarak esere bakmak ve görmek kısmındaki ince çizgi üzerinden değerlendirilme yapıldığı, nasıl anlaşıldığı ve bunun sonucunda esere yüklenen anlamın nasıl bir yol çizdiği tamamen tüketicinin düşsel gücüne bırakılmaktadır.



**Resim 66:** Rüya Nur Mzrak, Şeffaf 5, 2022, Cam zerine Yağlı Boya, 30 cm x 30 cm



**Resim 67:** Rüya Nur Mzrak, Şeffaf 6, 2022, Cam zerine Yağlı Boya, 30 cm x 30 cm



**Resim 68:** Rüya Nur Mzrak, Şeffaf 7, 2022, Cam zerine Yağlı Boya, 30 cm x 30 cm



**Resim 69:** Rüya Nur Mzrak, Şeffaf 8, 2022, Cam zerine Yağlı Boya, 30 cm x 30 cm

Aynı zamanda izleyicinin dikkatini vermeye zorlayan eserler bütününde, sanat tüketicisi sanat eserini incelerken kendi duygusal ve zihinsel tepkilerini de deneyimlemeye zorlaması da olası durumlardandır. Bu deneyim sonucunda edindiği hakikatlerle beraber gözlemlediği yüzlere bakarak her birinde farklı hikayelerin olduğu sonucuna çıkabilmektedir. Varmış olduğu sonuçlar üzerinden arka planın farklı olması durumunda oluşabilecek olası durumları da değerlendiren birey, daha önce deneyimlemiş olduğu çerçeveyle eseri ilişkilendirebilir.



**Resim 70:** Rüya Nur Mzrak, Şeffaf 9, 2022, Cam zerine Yağlı Boya, 30 cm x 30 cm



**Resim 71:** Rüya Nur Mzrak, Şeffaf 10, 2022, Cam zerine Yağlı Boya, 30 cm x 30 cm

Bu bağlamda gaze kavramının yorum yapma stveninde bir köprü oluşturması, sanat eserinin izleyiciye bakışları ve izleyicinin sanat eserine olan bakışları bu çalışmanın alt metnini oluşturan sürecin ilk adımı olmaktadır. Bir eseri incelerken anlık değil, o ana kadar ki yaşanmışlıkların birikimleri sonucunda bir edimin ortaya çıkacağı yönünde yorum yapılabilir. Bu doğrultuda bir esere bakmak; tercihlere bağlı alınan kararlar sonucunda gerçekleşmektedir. Ancak bu eserler



bütününde olduğu gibi bireysel tercihlerin dışında gerçekleşebilecek olası etkenler tek elden yapılan yorumları dahi etkileyebilmektedir. Bu gibi dış etkenlere bağlı yahut sanatçının eser üzerinde dışlediği manipülatif fikirler tek bir eserde tek bir birey tarafından birçok yoruma dayalı sonuçlara varmaktadır.

## SONUÇ

Sanat ve gaze kavramları birbirleriyle bağlantılı derin ve iç içe girmiş karmaşık iki kavramdır. Gaze, görsel olarak bakma, inceleme, seyretme ve algılama gibi eylemleri ifade ederken, sanat bağlamında gaze, sanat yapıtlarının yaratım sürecinde ve tüketim sürecindeki iletişim bağında önemli bir rol oynamaktadır. Gazenin sanat ile arasındaki bağlantısı kişinin içine dönük sorgulama, empati kurma ve zihinde yeni temsiller yaratarak bireysel gerçekliklerine kavuşmayı sağlamaktır. Sanatla etkileşim halindeyken, izleyicinin bakışı sanatsal deneyimin aktif bir katılımcısı haline gelmektedir. İzleyicinin gözleri, resmin sunduğu çeşitli öğeleri, dokuları, renkleri ve kompozisyonları keşfetme sürecinde görsel bir diyaloga çekilerek görsel ayırım yapmaktadır. İzleyicinin bakışı, görsel bilgiyi özümseyerek anlam oluşturma aracına dönüşmektedir.

Sanatçılar, kendi bakış açılarıyla eserlerini ele alır ve üretim sürecindeki gaze kavramı anlayışlarını yansıtır. Niyet ve anlama birleşerek, sanatçılar yeni bir gaze oluştururlar ve eserlerinde kompozisyon, konu, üslup gibi unsurları kullanarak gaze kavramının temsillerini aktarırlar. Sanatçının dönemi, yaşantısı ve sanatsal görüşü, ortaya çıkan eser, eseri tüketen bireylerin eğitim düzeyi, kültürel birikimi ve yaşantıları gibi faktörler, sanat eserine olan bakışı etkileyen bir zincirin parçalarını oluşturur. Sanat eseri, bir iletişim bağı olarak sanatçı ve tüketici arasında işlev görür. Görsel diyalog kurarak, izleyicinin duygu ve fikirlerini harekete geçirme gücüne sahiptir. Sanat eserinin yansması, tüketen kişide çeşitli anlamların düşündürülmesine ve kendi yorumunu yapmasına olanak tanır Her bir izleyici, kendi deneyimleri, inançları ve kültürel geçmişleriyle birlikte sanat eserini yorumlar ve eserle ilişkilendirerek yeni bir perspektiften bakmayı öğrenmektedir. Sonuç olarak, sanat eserinin yorumlanması son derece kişisel deneyimlere bağlı ve her izleyici için farklılık gösteren edimlerin sonucunda oluşmaktadır.

Portre gibi bir sanat eseri, kişinin fiziksel özelliklerini ve iç dünyasını yansıtmanın yanı sıra, sanatçının bireysel ifadesini de içerir. Kullanılan biçimsel ve içeriksel dilin sonucunda ortaya çıkan görsel etki, izleyicinin dikkatini çeken bir faktördür. Bu çalışmanın sonucunda, sanat ve gaze kavramlarının birbirleriyle ayrılmaz bir bağ içerisinde olduğu ve sanatın tüketiciyle iletişim kurarak duygusal, düşünsel ve kişisel gelişime katkı sağlayabileceğini göstermektedir. Sanat eserinin

yorumlanması ve bakış açısının, izleyicinin geçmiş deneyimleri ve kişisel kimliğiyle etkileşim halinde olduğu sonucuna varılmıştır. Sanatta bakışın, izleyici ve sanatçı arasında bir köprü işlevi gördüğünü ve sanat eserinin kişisel, duygusal ve iletişimsel bir deneyim sağladığını vurgulanmaktadır. Gaze kavramının bireyde bir görsel algı yarattığı ve bu algıların kişi ya da kişilerde bir imgeye denk düşebileceği yönünde bir sonuca varılmaktadır. Sanatın gücü, izleyiciyi iç dünyasına yolculuğa çıkarmak, yeni perspektifler sunmak ve farklı deneyimler sağlamaktır. Bu bağlamda, sanat ve gaze arasındaki etkileşimin daha fazla incelenmesi ve anlaşılması, sanatın insan yaşamındaki önemini ve etkisini daha iyi kavranmasına yardımcı olacaktır.

## KAYNAKÇA

- Abbing, M. R., & van Rijn, R. H. (1999). Rembrandt Toont Zijn Konst: Bijdragen Over Rembrandt-Documenten uit de Periode 1648-1756. Leiden: Primavera Pers.
- Açıkgenç, A. (1989). Felsefe-Kültür İlişkisi. Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, 4(1), 34-38.
- Adil, F., Ecevit, B. & Berk, N. (1967). Nuri İyem, Broşür, Devlet Nüshası
- Afganistan Burka Zorunluluğu Kararnamesi. (7.05.2022). BBC. Erişim tarihi: [erişim tarihi: 28.12.2022] [<https://www.bbc.com/news/world-asia-61361826>]
- Akdeniz, A. G. (2021). Görsel Göstergibilim ve Feyhaman Duran ve Erol Akyavaş'ın Eserlerinden Kesitlemeye Dair Bir Analiz Denemesi. 2(4), 137-151.
- Akkaya, T. (2014). Akademik ve Disiplinlerarası Yeni Sanat Eleştirisi Kuramı. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Akşit, M. A., & Ermiş, Z. (2018). Bakmak, Görmek. Türk Dünyası Uygulama ve Araştırma Merkezi Yenidoğan Dergisi, 3(2), 379-385.
- Alp, K. (2013). Sanatın Temsili ve Postmodern Sanatta Temsil Sorunu. Art-e Sanat Dergisi, 6(12), 40-61.
- Altun, S. U. (2010). Hitler Almanyasında Sanat ve Propaganda. Sanat ve Tasarım Dergisi, 1(5), 23-39.
- Antmen, A. (2013). Kimlikli Bedenler. Sel Yayıncılık.
- Arapoğlu, F. (2015). Çağdaş Sanat ve Siyaset: Dünyayı Değiştirme Arzusu. İletişim Yayınları
- Arıcı, O. (2011). Bakmak, Görmek ve Orpheus Miti. Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi, 0 (18)
- Arnheim, R., (2021). Görsel Düşünme. (çev. R. Öğdül). Metis Yayınları.
- Artun. A., (2015). Çağdaş Sanat ve Kültüralizm - Kimlik ve Estetik. İletişim Yayınları.
- Aşkın, M. (2007). Kimlik ve Giydirilmiş Kimlikler. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 10(2), 213-220.
- Avril, N. (2005). Yüzün Romanı. Doğan Kitapçılık A.Ş.
- Avaydın, A. (2010). Gotik Sanat'na Yirmi Birinci Yüzyıl Perspektifinden Bir Bakış. Ekev Akademi Dergisi 14 (44), 117- 125.

- Aykut, M. (1973). Renk Üstüne. Ankara Sanat Dergisi, (83).
- Ayvazoğlu, B. (2001). Altın Kapı. Kapı Yayınları
- Bağatır, R. D. (2011). Nesnenin Ötesi: Kavramsal Sanatın Dayanak Noktaları. Sanat ve Tasarım Dergisi, 1(7), 23-33.
- Balıkçı, D. (2013). Duyu Bütünleme Terapisinde Çevresel Düzenleme ve Materyalin Önemi. Ergoterapi ve Rehabilitasyon Dergisi, 1, 97-99.
- Barnard, M., (2002). Sanat, Tasarım ve Görsel Kültür. (çev. G. Korkmaz). Ütopya Sanat Dizisi.
- Barthes, R. (2014). Camera Lucida. AltıKırkbeş Yayınları.
- Bartky, S. L. (1998). Foucault, Femininity and the Modernization of Patriarchal Power. In R.
- Başmak, H. (2010). Gözün Anatomisi ve Fizyolojisi. (N. Ekem, S. Yurdakul, A. Özer, Ş. Korkmaz, G. Savaroğlu, G. Arslan, A. Şahin ve E. Aksak, Ed.) Türkiye Optik ve Optometrik Meslekler Derneği.
- Batur, E. (2004). Göz İçin Giz. Başkalaşım I-X. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş.
- Baykam, B. (1990). Boyanın Beyni. Literatür Yayıncılık.
- Bedikian, S. A. (2008). The Death of Mourning: From Victorian Crepe to the Little Black Dress. Omega -Journal of Death and Dying, 57(1), 35-52.
- Bender, M. T. (2010). Nuri İyem'in Resimlerinde Göz. Yedi, 2 (47). 47-50.
- Benezra, N. (1986). A Study in Irony: Modigliani's "Jacques and Berthe Lipchitz." Art Institute of Chicago Museum Studies, 12(2).
- Bentham, J., Pease-Watkin, C., Werret, S., Çoban, B., Özarslan, Z., (2008). Panoptikon Gözün İktidarı. Su Yayınları.
- Berger, J. (2002). Görme Biçimleri. Metis Yayınları.
- Berger, J. (2011). Görünüre Dair Küçük Bir Teoriye Doğru Adımlar. (B. Somay, Çev.) Metis Yayınları.
- Berger, J. (2018). Portreler. Metis Yayınları.
- Beyoğlu, A., (2015). Sanat Eğitiminde Algı, Görsel Algı ve Yanılsama: Victor Vasarely'nin Çalışmaları Üzerine Bir İnceleme. Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi 17 (1), 333-348.

- Bilir, A. (2014). Plastik Sanatlar Eğitiminde Çevresel Sanat Uygulamaları. Sanat ve Tasarım Dergisi, 6(6), 20-41.
- Birlik, Ö. G. İ., & Kıvanç, Ş. (2020). Bir Sanat Nesnesi Olarak Taramalı Elektronik Mikrografları, Uluslararası İletişim ve Sanat Dergisi, 1 (1). 33-42
- Boyacı, M. (2022). Varlığın Açıklanışı Olarak Ayna-Göz İmgesi: Marina Abramovic "The Artist is Present" ve Rasin Arsebük Portreleri. Nosyon: Uluslararası Toplum ve Kültür Çalışmaları Dergisi, (9). 69-80.
- Bresson, H. (2006). Karar Anı. YGS Yayınları.
- Breton, D. L., (2018). Yüz Üzerine Antropolojik Bir Deneme. Boğaziçi Üniversitesi Yaynevi.
- Bülbül, M. (2014). Sanat Akımlarında Portrenin Yeri (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Arel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Calogero, R. M., Tantleff-Dunn, S., & Thompson, J. K. (Eds.). (2011). Self-objectification in women: Causes, consequences, and counteractions. American Psychological Association.
- Calvano, J. A. (2018). Neye Bakıyorsun? Fin de Siècle Cancan ve Bob Fosse'nin Sweet Charity'sindeki Erkek Bakışının Komplikasyonu. Dans Eğitimi Dergisi.
- Celer, Z. (2012). 17. Yüzyıl Hollanda Toplumunu ve Resim Sanatı Üzerine: Bakış, Üslup ve Yorumlama. Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi, 16(65). 65-84.
- Cemal, A. (2015). Sanat Üzerine Denemeler. Can Yayınları.
- Cevizci, A. (2015). Paradigma Felsefe Sözlüğü. Paradigma Yayıncılık.
- Chandler, D., & Munday, R., (2018). Medya ve İletişim Sözlüğü. (Çev. B. Taşdemir). İletişim Yayınları.
- Chen, V. H. H. (2017). Kültürel Kimlik. Center for Intercultural Dialogue Key Concepts in Intercultural Dialogue
- Clero, J. P., (2002). Lacan Sözlüğü. (çev. Ö. Soysal). Say Yayınları.
- Çakır, M., (2014). Görsel Kültür ve Küresel Kitle Kültürü. Ütopya Yaynevi.
- Çeçen, A. (1996). Kültür ve Politika. Gündoğan Yayınları.
- Çermikli, G. (2009). Namık İsmail'in Yaşamı ve Sanatı (Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi).

- Çetin, Sultanoğlu, S., & Aral, N. (2015). Duyuların gelişimi. İçinde M. Yıldız Bıçakçı (Ed.), *Bebeklik ve İlk Çocukluk Döneminde (0-36 ay) Gelişim Duyuların Gelişimi ve Desteklenmesi İçinde*. Eğiten Kitap Yayınevi.
- Darwin. C., (2021). İnsanda ve Hayvanlarda Duyuların İfade Edilmesi. Alfa Yayıncılık.
- De Botton, A. (2007). Görmek ve Fark Etmek. (A. Ece, A. S. Bayer, A. Antmen, Çev.) Sel Yayıncılık.
- Dede, B., & Mutlu, A. (2021). Sanatta Yaratıcılığın Yitimi: Hiperrealizm. *Sanat ve İnsan Dergisi*, 5(1).
- Deleuze, B. (2009). Francis Bacon Duyumsamanın Mantığı. (C. Batukan ve E. Erbay, Çev.): Norgunk Yayıncılık.
- Demirel, B. (2018). Anadolu'da Bulunmuş Olan Hellenistik ve Roma Dönemi Tondo Büstleri ve Portreleri. (Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Arkeoloji Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi)
- Demirtaş, C. (1982). Nuri İyem'in 50. Sanat Yılı. DAP A.Ş. Yayınları.
- Demren, Ç., (2003). Erkeklik, Ataerkillik ve İktidar İlişkileri. *Toplumsal Cinsiyet, Sağlık ve Kadın*. Hacettepe Üniversitesi Yayınları. 33-44
- Doğan, S. (2020). Politika Olarak Örgütler. *The Journal of International Educational Sciences*, 25(25), 01–15.
- Dokumacı, M. (2020). Renklerin İnsan Yaşamındaki Etkileri ve Renklerin Tarih Boyunca Yolculuğu. *Takvim-i Vekayi*, 8(2), 120-131.
- Edeer, Ş. (2015). *Yüzün Bakışı*. Nisan Yayıncılık
- Ekici, N. (2004). Grafik Eğitiminde Öğrencilerin Görsel Algı ve Algılama Farklılıklarının Afiş Tasarımları Yoluyla Saptanması (Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi).
- Ekman, P. (1994). *The Nature of Emotion: Fundamental Questions*. Oxford University Press.
- Ekman, P., (2019). *Ne Düşündüğünü Biliyorum*. (çev. E. Karababa). Diyojen Yayınevi.
- Enwezor, O. (2003). The Postcolonial Constellation: Contemporary Art in a State of Permanent Transition. *Research in African Literatures*, 34(4), 57–82.
- Epikman, R. (1939). Türk Ressamlarının Yurt Gezileri. *Ülkü Dergisi*, 25, 461-462.

- Epikman, R. (1939). Yurdu Gezen Türk Ressamları. *Güzel Sanatlar Mecmuası*, 1, 131-137.
- Erdal, B. (2010). *Ekspresif Tavrda Yalnızlık (1900-1950) Resim Sanatı (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi)*.
- Erdal, B. B., & Erkan, A. (2021). Modern Resim Sanatında Portrenin Serüveni. *Journal of Academic Social Science Studies*, 14(88).
- Ergüven, M. (1989). *Nuri İyem'i Anlamak*. Argos Yayınları.
- Ergüven, M. (1998). *Görmece*. Metis Yayınları.
- Eriş, S. M. (2004). *Sanat Psikolojisine Giriş*. Ütopya Yayınevi.
- Erkan-Çiçek, A. (2017). Görsel ve Kavramsal Sanatlarda Yaşam Boyu Öğrenme Açısından Fotoğraf ve Medya Okuryazarlığı. *Journal of International Social Research*.
- Eroğlu, M. A. (2023). Türk ve Kızılderili Kültüründe Turkuaz Renk Kullanımı. *Bingöl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (25), 246-256.
- Eroğlu, Ö. (2016). *Bir Resme Nasıl Bakmalıyız*. Tekhne Yayınları.
- Esaak, S. (2020, 26 Ağustos). *Görsel Sanatlar Nelerdir?* ThoughtCo. <https://www.thoughtco.com/what-are-the-visual-arts-182706>
- Fischer, E. (1993). *Sanatın Gerekliliği*. (Çev. Ç. Çapan). V yayımları.
- Foucault, M. (2002). *Kliniğin Doğuşu: Tıbbi Algının Arkeolojisi*. Epos Yayınları.
- Foucault, M. (2003). *İktidarın Gözü*. (Çev. I. Ergüden). Ayrıntı Yayınevi.
- Foucault, M., (2019). *Kendini Bilmek*. Profil Kitap Yayıncılık.
- Geçen, F., & Dede, B. (2021). Maniyerizm Sanat Anlayışında Oran-Orantı ve Perspektif Sorunsalı ve Vurgu. *Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 38, 374-396.
- Genç, A., & Sipahioğlu, A. (1990). *Görsel Algılama Sanatta Yaratıcı Süreç*. Sergi Yayınevi.
- Gezer, Ö. (2017). Sanat Siyaset İlişkisi: Propaganda ve Protesto. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 6(39), 3091-3110.
- Goldstein, A. J., & Spence, C. (2017). The Development of Tactile Perception. In *Advances in Child Development and Behavior* (Cilt 52).
- Gombrich, E. H. (1992). *Sanatın Öyküsü*. Remzi Kitabevi.



- Gombrich, E. H. (1994). *İmge ve Göz*. (Çev. K. Atakay). İstanbul: Yapı Kredi.
- Gombrich, E. H., (1992). *Sanat ve Yanılsama*. (çev. A. Cemal). Remzi Kitapevi
- Gombrich, E. H., (2014). *İmge ve Göz*. (çev. K. Atakay). Yapı Kredi Yayınları.
- Göka, E., & Beyazyüz, M. (2012). "Gerçek" İnsanın Yüzünde Yazar Mı? (Ed. F. Erdem). Timaş Yayınları.
- Gökbulut, N. (1992). *Temel Sanat Eğitiminde Görsel Alanın Arındırılmasına İlişkin Bir Uygulama Örneği*. (Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi).
- Göktepe, M. (2020). *Romantizm Sanat Akımı ve Sanatçıları Üzerine Bir Değerlendirme*. *Sanat Dergisi*, 3(1).
- Görgülü, E. (2019). *Bedenin Dramatize Edilmesi: Portre ve Dönüşümler*. *Stratejik ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 3(1), 141-150.
- görselTezcan, V. (2018). *Sanatsal Eylemde Gerçeklik Algısı ve Neoklasizm Sonrası Küskün Duygu*. *Siirt Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 5(2), 31-65.
- Gülensoy, T. (2007). *Türkiye Türkçesindeki Türkçe Sözcüklerin Köken Bilgisi*. TDK Yayınları
- Günay, E. (2011). *Nuri İyem ve Neşet Günal'ın Türk Resim Sanatı'ndaki Yeri*. (Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi).
- Güngör, A. C. (2019). *Geçmişten Günümüze Türkiye'de Devlet-Sinema İlişkinine Bakış*. *Turkish Online Journal of Design Art and Communication*, 9(3), 344-357.
- Harris, J. (2013). *Yeni Sanat Tarihi*. (Çev. E. Yılmaz). Sel Yayınları.
- Hazır, D. (2019). *Antik Mısırdan Günümüze Resimde Portre Anlayışı* (Yüksek Lisans Tezi).
- Homer, S. (2013). *Jacques Lacan*. (Çev. A. Aydın). Phoenix Yayınları.
- <https://libmma.contentdm.oclc.org/digital/collection/p15324coll10/id/84637>
- İşıklı, Ş. (2014). *Kadına Tahakküm ya da Eril Usun Tavırları*. *Akademik Bakış Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler Dergisi*, (43), 0-0.
- İncirkuş, B. (2020). *Portre Resimlerinin Yapılma Amaçları*. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, (65), 34-49.
- İzgören, A. Ş. (2010). *Dikkat Vücudunuz Konuşuyor*. Elma Yayınevi.

- James, S. L., & Dillon, S. (Eds.). (2012). *A Companion to Women in the Ancient World*. Wiley Blackwell.
- Kaçmaz, Z. (2021). *Lacan ve Resimde Arzunun Kayıp Nesnesi* (Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi).
- Kahraman, B. H. (2005). *Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri*. Agora Kitaplığı.
- Kandinsky, W. (2001). *Sanatta Ruhsallık Üzerine*. (Çev. G. Ekinci). Altıkkırkbeş Yayınları.
- Kanhoğlu, A., & Öztürk, A. (2022). Fotoğrafik Kompozisyon ve Gestalt İlkelerinin İlişkisi Üzerine Bir Çözümleme. *Ufku Ötesi Bilim Dergisi*, 22(2), 143-166.
- Karabaş, P. A., & Yıldız, G. (2016). Soyut dışavurumculuk akımı kapsamında renk alanı resimleriyle Mark Rothko. *Uluslararası Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 2(2), 351-364.
- Karadağ, Ç. (2004). *Görme Kültürü- Görüntüler Evreni*. Doruk Yayıncılık.
- Karaesmen, E., (2010). *Gözün ve Kulağın Düğünleri*. Literatür Yayınları
- Karkın, N. (2006). Fizyonomik İfadenin Resim Sanatında Çözümlemesi. *Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 3(5).
- Keele, K. D., & Roberts, J. (1983). *Leonardo da Vinci: Anatomical Drawings From the Royal Library, Windsor Castle*. Metropolitan Museum of Art.
- Keltek, Y. (2016). 20. Yüzyıl Sanatında Otoportre Tekniklerinin Günümüz Sanatı İçinde Özçekim Kavramıyla İlişkilendirilmesi (Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi).
- Kızılcım, Y. (2016). Baudelaire'de Göz Okuma Yöntemi. *Iğdır Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, (10), 87-104.
- Koca, B. (2017). Kavramsal Sanat. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 3(2), 97-103.
- Köksal, A. (1976). *Gerçekçi Beş Ressamımız*. Milliyet Sanat.
- Köroğlu, K. (2013). *Eski Mezopotamya Tarihi: Başlangıçtan Perslere Kadar*. İletişim Yayınları.
- Kranowitz, C. S. (2005). *The Out-of-Sync Child: Recognizing and Coping with Sensory Processing Disorder*. Penguin. 80-101.
- Kuçuradi, İ., (2009). *Sanata Felsefeyle Bakmak*. Türkiye Felsefe Kurumu.
- Küçüköner, M., (2015) *Görme Üzerine Bir İnceleme*. *Sanat Dergisi*, 0 (8), 31-34

- Lacan, J. (2013). *Psikanalizin Dört Temel Kavramı*. (Çev. N. Erdem). Metis Yayınları.
- Leonardo da Vinci. *Anatomical Drawings From the Royal Library, Windsor Castle*. Metropolitan Museum of Art Publications.
- Leppert, R. (2009). *Sanatta Anlamın Görüntüsü İmgelerin Toplumsal İşlevi*. (Çev. İ. Türkmen). Ayrıntı Yayınları. 210-211.
- Lynton, N. (1982). *Modern Sanatın Öyküsü*. Remzi Kitabevi.
- Mallarmé, S., & Checcaglini, I. (2006). *Edouard Manet. L'Atelier des brisants*.
- Mather, G. (2018). *Foundations of Sensation and Perception*. (Çev. C. S. Canan & R. Dokuyucu). Nobel Akademik Yayıncılık.
- McGowan, T. (2012). *Gerçek Bakış*. (Çev. Z. Ö. Barkot). İstanbul: Say Yayınları.
- Merleau-Ponty, M., (2017). *Algının Önceliği ve Felsefi Sonuçları*. Alfa Yayıncılık.
- Merleau-Ponty, M., (2019). *Göz ve Tin*. Metis Yayıncılık.
- Mollaoğlu, S. (2023). *Çin Görsel Sanatları*. *Sosyal Bilimlerde Aktüel Araştırmalar: Etkiler-Sonuçlar*, (2), 51.
- Moore, K. D. (2000). *Öğretim Becerileri*. (Ed. E. Altıntaş). Nobel Yayın Dağıtım.
- Moran, B. (2007). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İletişim Yayınları.
- Mulvey, L. (1975). *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. *Screen*, 16(3), 9.
- Muraz, Ö. (2023). *Çağdaş Batı Sanatı ve Din İlişkisi Üzerine*. *Socrates Journal of Interdisciplinary Social Studies*, 9(27), 24-34.
- Naciye Aydın (2008). *20. Yüzyılda Portre Sanatı (Atatürk Üniversitesi Yüksek Lisans Tezi)*.
- Ötgün, C. (2008). *Sanat Yapıtına Yaklaşım Biçimleri*. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1(2).
- Öz, F. G. (2019). *Doğanın Hiperrealist Seramik Yansımaları (Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi)*.
- Özdemir, A. G. T. (2005). *Tasarımında Renk Seçimini Etkileyen Kriterler*. *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 14(2), 391-401.
- Öztuncay, B., (2005). *Hatıra-i Uhuvvet Portre Fotoğrafların Cazibesi: 1846-1950*. MAS Matbaacılık A.Ş.
- Özyazıcı, K., Boğa-Baran, E., Alagöz, N., Varlıkgöz, K., Arslan, Z., Akto, S., & Sağlam, M., (2021). *Duyuların Gelişimi ve Duyu Bütünleme*. *Gelişim ve Psikoloji Dergisi*. 2(4). 209-226.

- Papila, A. (2007). Kimliğin Anlatım Aracı Olarak Sanat. Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 1(1), 176-190.
- Parlakalay, H. (2020). Kamusal Alanda Sanat ve Sanat Eserleri. Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 22(4), 1157-1172.
- Partanaz, P. (2007). Resim Sanatında 19. Yüzyılın Sonundan Günümüze Portre (Yüksek Lisans Tezi, Sosyal Bilimler Enstitüsü).
- Pitt, D. (2022). Mental Representation. The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Fall 2022 Edition), E. N. Zalta & U. Nodelman (Eds.).Psikoloji Dergisi (GPD). (2021). 2(4), 209-226.
- Razack, S. H. (2007). When Place Becomes Race. In T. D. Gupta (Ed.), Race and Racialization: Essential Readings 74-82. Canadian Scholars Press.
- Read, H., & Erinc, S. M. (03.04.2018) Paul Gauguin. (<https://itaatsiz.org/paul-gauguin-herbert-read/>)
- Read, H., (2017) Sanatın Anlamı. Hayalperest Yayınları.
- Revel, J. (2012). Foucault Sözlüğü. (Çev. V. Urhan). Say Yayınları.
- Rideal, L. (2015). Resimler Nasıl Okunur? Anlam ve Yöntem Okuma Rehberi. (Çev. E. Erbay). Yem Yayınları.
- Roberts, T. A., (1997). Objectification Theory: Towards Understanding Women's Lived Experiences and Mental Health Risks. Journal of Women and Therapy, 21(2), 173-206.
- Robins, K. (2013). İmaj Görmenin Kültür ve Politikası. (Çev. N. Türkoğlu). Ayrıntı Yayınları.
- Ross, D. A. (2012). The Empty Eye and the Full Heart: Lin Fengmian's Figure Paintings and Modernist Tradition. Southeast Review of Asian Studies, 34.
- Rüstemoğlu, H., (2012). Modern Resim Sanatında Çıplaklık ve Erotizm Olgusu. (Sakarya Üniversitesi Yüksek Lisans Tezi).
- Saravi, V. (2021). Symbolic Concepts of Violet Flower in Mazandaranian Couplets.
- Sartre, J. P. (2009). Varlık ve Hiçlik – Fenomenolojik Ontoloji Denemesi. İthaki Yayınları.
- Sassatelli, R. (2011). Laura Mulvey ile Röportaj: Film Kültüründe Cinsiyet, Bakış ve Teknoloji. Teori, Kültür ve Toplum, 28(5), 127.
- Satılmış, S. (2019). Turgut Zaim'in Resimlerinde Renk Sembolleri Kullanımı ve Minyatür Etkisinin Araştırılması. (Altınbaş Üniversitesi Yüksek Lisans Tezi).

- Sayın, K. E. (2020). Avrupa'da Burka Yasakları Üzerine Bir İnceleme. İnönü Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi , 11 (1) , 180-193.
- Schaaf, R. C., & Miller, L. J. (2005). Occupational Therapy Using a Sensory Integrative Approach for Children with Developmental Disabilities. Mental Retardation and Developmental Disabilities Research Reviews, 11(2), 143-148.
- Scott, L. M. (2005). Fresh Lipstick: Redressing Fashion and Feminism. London: Palgrave Macmillan.
- Serttek, E. G. (2013). Persona: Yüzün Anlamı. Ankara Üniversitesi Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi, 16, 29-40.
- Sevil, T. (2008). Rönesans ve Barok Resim Sanatında İnsan Anatomisinin Üsluplara Göre Yorumlanması. (Dokuz Eylül Üniversitesi Doktora Tezi).
- Solomon-Godeau, A. (2018). Going Native: Paul Gauguin and the Invention of Primitivist Modernism. In The Expanding Discourse (pp. 312-329). Routledge.
- Steiner, R. (1997). Sanatçının Benliği, Schiele. (Çev. A. Antmen). Taschen, ABC Kitabevi Yayın ve Dağıtım A.Ş.
- Sturken, M., & Cartwright, L. (2001). Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture. Oxford University Press.
- Suci, M. (2017). Türk Resim Sanatında Gerçeküstücü Ressamlar. (Doğuş Üniversitesi Yüksek Lisans Tezi).
- Sümer, N. (2014). Çağdaş Sanatta Karşı Metaforlar. (Güzel Sanatlar Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi).
- Sürmeli, K. (2012). Dada Hareketinden Kavramsal Sanata. İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, 2(6).
- Şarлак, E., & Özer, F. (2011). Post-Bizans Döneminde İstanbul'da İkona Üreten Ressamlar ve Üslup Özellikleri. İtü Dergisi. 1(1).
- Şener, G. (2015). Bakışın İktidar/sız/lığı: Lacancı Bir Film Çözümlemesi. II. Türkiye Lisansüstü Çalışmaları Kongresi-Bildiriler Kitabı IV, 1095-1103.
- Taşkesen, S. (2018). Soyut Dışavurumculuk Akımının Performans Sanata Etkisi ve Rol Değiştiren Beden Oluşu. Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi, (41), 170.
- Tatsenko, P., & Tatsenko, N. (Yayımlanmamış Çalışma). A Journey Through The Female Gaze: Media And Art Perspective.
- Tolun, E. F. (2021). Post Modernizm Aurasına Bakış ve Sanatsal Örneklemeler. Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi, 9(61), 853-865.

Toptaş, R. (2017). Türkiye'de Pop Sanat ve Resim. *Journal of International Social Research*, 10(51).

Tulum, H. (2013). Yüz Yüze: Suretin Sireti. *Mimar-ist* (1).

Tuna, S., & Alakuş, A. O., (2020) *Görsel Sanatlar Öğretimi*. Nobel Yayıncılık.

## TABLULAR LİSTESİ

<b>Tablo 1:</b> Sanat Tüketicisinin Esere Bakış Açısı .....	33
<b>Tablo 2:</b> Moran, 2007, s. 181 .....	35
<b>Tablo 3:</b> Gaze Kavramı.....	40
<b>Tablo 4:</b> Sanat Tarihi Dönemleri .....	73

## RESİM LİSTESİ

- Resim 1:** Rüya Nur Mızrak, İsimsiz, Fotoğraf, 2023 ..... 23
- Resim 2:** Kaynak: (<https://goz doktor.net/gozun-yapisi/>) ..... 24
- Resim 3:** Leonardo Da Vinci, Mona Lisa, Kavak Pano Üzerine Yağlı Boya, 77 cm x 53 cm, 1519, İtalya/ Louvre Müzesi ..... 29
- Resim 4:** Van Gogh, Buğday Tarlası ve Kargalar, 1890, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 103 cm x 50,2 cm, Amsterdam ..... 31
- Resim 5:** Van Gogh, Buğday Tarlası ve Kargalar, 1890, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 103 cm x 50,2 cm, Amsterdam ..... 32
- Resim 6:** William Bouguereau, Les Oréades, 1902, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 236 x 182 cm, Fransa ..... 43
- Resim 7:** Sharbat Gula, Afgan Kızı, Fotoğraf, 2002, Afganistan ..... 45
- Resim 8:** George Grosz, Grauer Tag, 1921, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 115 cm x 80 cm, Berlin ..... 48
- Resim 9:** Eugène Delacroix, Halka Önderlik Eden Özgürlük, 1830, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 260 cm x 325 cm, Fransa ..... 50
- Resim 10:** Rüya Nur Mızrak, Portre, 2020, Kraft Üzerine Kuru Boya, 17,5 cm x 25 cm, Karabük ..... 63
- Resim 11:** Sandro Boticelli, Venüs'ün Doğuşu, 1486, Tuval Üzerine Tempera, 172,5 cm x 278,9 cm, Floransa ..... 65
- Resim 12:** Jan Van Eyck, Arnolfini'nin Evlenmesi, Meşe Üzerine Yağlı Boya, 82,2 cm x 60 cm, 1434, İngiltere/Londra ..... 65
- Resim 13:** Albrecht Dürer, Kürklü Mantolu Otoportre, 1500, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 66 cm x 49 cm, Almanya ..... 66
- Resim 14:** Pierre Auguste Renoir, Otoportre, 1910, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 18 cm x 15 cm, Fransa ..... 67
- Resim 15:** Leonardo da Vinci, Salvator Mundi, 1500, Ceviz Tahta Üzerine Yağlı Boya, 65,6 cm x 45,4 cm, New York ..... 67



- Resim 16:** Jacop van Oost, Bir Adamın Portresi, 17. Yüz Yıl, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 76,6 cm x 58,4 cm, Amerika..... 68
- Resim 17:** Francisco De Goya, Ferdinand VII, 1814, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 207 cm x 144 cm, İspanya..... 69
- Resim 18:** Salvador Dali, Paul Eluard'ın Portresi, 1929, Karton Üzerine Yağlı Boya, ..... 69
- Resim 19:** George Grosz, Toplumun Taşıyıcıları, 1926, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 108 cm x 200 cm, Berlin ..... 70
- Resim 20:** Fayyum Portreleri, MÖ. 199-110 Altes Müzesi, Berlin ..... 75
- Resim 21:** Giotto di Bondone, Madonna Tahta Çıktı, 1306, Panel Üzeri Tempura ve Altın, 3,25 cm x 2,04 cm, İtalya..... 76
- Resim 22:** Titian, La Bella, 1536, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 98 cm x 74 cm, İtalya 77
- Resim 23:** Francesco Parmigianino, Uzun Boyunlu Meryem, 1540, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 216,5 cm x 132,5 cm, İtalya..... 78
- Resim 24:** Artemisia Gentileschi, Resmin Alegorisi Olarak Otoportre, 1839, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 98,6 cm x 75,2 cm, İtalya ..... 79
- Resim 25:** İlya Repin, Sophia Dragomirova'nın Portresi, 1889, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 71 cm x 57 cm, Rusya..... 79
- Resim 26:** John William Waterhouse, Shalott Leydisi, 1888, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1,53 cm x 200 cm, İngiltere ..... 80
- Resim 27:** Paul Gauguin, Ne zaman Evleneceksiniz, 1892, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 101 cm x 77 cm, Fransa ..... 81
- Resim 28:** Paul Signac, Şemsiyeli Kadın, 1893, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 81 cm x 65 cm, Fransa ..... 82
- Resim 29:** Henri Matisse, Madam Matisse/Yeşil Şerit, 1905, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 40,5 cm x 32,5 cm, Danimarka ..... 83
- Resim 30:** Amedeo Modigliani, Kırmızı Saçlı Kadın, 1917, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 92 cm x 61 cm, İtalya..... 84
- Resim 31:** Pablo Picasso, Dora Maar'ın Portresi, 1937, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 92 cm x 65 cm, Fransa ..... 84
- Resim 32:** René Magritte, Stephy Langui'nin Portresi, 1961, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 50 cm x 60 cm, Belçika ..... 85

<b>Resim 33:</b> Hannah Höch, Rus Dansçı, 1928, Kolaj, Berlin .....	86
<b>Resim 34:</b> Jackson Pollock, Otoportre .....	87
<b>Resim 35:</b> Gustav Klimt, Judith, 1901, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 84 cm x 42 cm, Avusturya .....	88
<b>Resim 36:</b> Roy Lichtenstein Fox, Ağlayan Büyük Kız, 1964, Resim Kağıdına Baskı, Amerika .....	89
<b>Resim 37:</b> Marcel Duchamp, Dulcinea, 1911, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 146,4 x 114 cm, Fransa .....	90
<b>Resim 38:</b> Chuck Close, Leslie, 1973, Sulu Boya, 259,1 cm x 213,4 cm, San Francisco .....	91
<b>Resim 39:</b> Amedeo Modigliani, Mavi Gözlü Kız, 1918, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 81 cm x 54 cm, Fransa .....	105
<b>Resim 40:</b> Amedeo Modigliani, Mavi Gözlü Kız, 1918, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 81 cm x 54 cm, Fransa, (Kesit) .....	106
<b>Resim 41:</b> Amedeo Modigliani, Şapkalı ve Kolyeli Jeanne Hebuterne, 1917, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 67 cm x 51,1 cm, Fransa (Kesit) .....	107
<b>Resim 42:</b> Édouard Manet, Menekşe Buketi ile Berthe Morisot, 1872, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 55,5 cm x 40,5 cm, Fransa .....	108
<b>Resim 43:</b> Édouard Manet, Menekşe Buketi ile Berthe Morisot, 1872, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 55,5 cm x 40,5 cm, Fransa (Kesit) .....	109
<b>Resim 44:</b> Édouard Manet, Menekşe Buketi ile Berthe Morisot, 1872, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 55,5 cm x 40,5 cm, Fransa (Kesit) .....	109
<b>Resim 45:</b> Feyhaman Duran, Bir Portre, 1917, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Özel Koleksiyon .....	110
<b>Resim 46:</b> Feyhaman Duran, Bir Portre, 1917, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Özel Koleksiyon (Kesit) .....	111
<b>Resim 47:</b> Gustave Courbet, Umutsuz Adam, 1845, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 45 cm x 54 cm, Paris .....	112
<b>Resim 48:</b> Gustave Courbet, Umutsuz Adam, 1845, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 45 cm x 54 cm, Paris (Kesit) .....	113
<b>Resim 49:</b> Naci Kalmukoğlu, Portre, 1896-1954, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 72 cm x 58,5 cm, Özel Koleksiyon .....	114

- Resim 50:** Naci Kalmukoğlu, Portre, 1896-1954, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 72 cm x 58,5 cm, Özel Koleksiyon, (Kesit) ..... 115
- Resim 51:** Namık İsmail, Mediha Hanım,1920, Mukavva Üzerine Yağlı Boya, 36 cm x 45 cm, İzmir ..... 117
- Resim 52:** Namık İsmail, Mediha Hanım,1920, Mukavva Üzerine Yağlı Boya, 36 cm x 45 cm, İzmir, (Kesit) ..... 118
- Resim 53:** Nuri İyem, Portre,1980-, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 64 cm x 100 cm, Özel Koleksiyon ..... 119
- Resim 54:** Nuri İyem, Portre,1980-, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 64 cm x 100 cm, Özel Koleksiyon (Kesit) ..... 120
- Resim 55:** Paul Gauguin, Sarı İsa'lı Otoportre,1889, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 30 cm x 46 cm, Fransa ..... 121
- Resim 56:** Paul Gauguin, Sarı İsa'lı Otoportre,1889, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 30 cm x 46 cm, Fransa (Kesit) ..... 122
- Resim 57:** Paul Gauguin, Sarı İsa'lı Otoportre,1889, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 30 cm x 46 cm, Fransa (Kesit) ..... 123
- Resim 58:** Rembrandt Harmenszoon van Rijn, Otoportre, 1628, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 23,4 cm x 17,2 cm, Amsterdam ..... 124
- Resim 59:** Turgut Zaim, Anne ve Çocuğu, 1906-74, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 71 cm x 59 cm, Türkiye ..... 126
- Resim 60:** Resim 60: Turgut Zaim, Anne ve Çocuğu, 1906-74, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 71 cm x 59 cm, Türkiye, (Kesit) ..... 127
- Resim 61:** Turgut Zaim, Anne ve Çocuğu, 1906-74, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 71 cm x 59 cm, Türkiye, (Kesit) ..... 127
- Resim 62:** Rüya Nur Mızrak, Şeffaf 1, 2022, Cam Üzerine Yağlı Boya, 30 cm x 30 cm ..... 129
- Resim 63:** Rüya Nur Mızrak, Şeffaf 2, 2022, Cam Üzerine Yağlı Boya, 30 cm x 30 cm ..... 130
- Resim 64:** Rüya Nur Mızrak, Şeffaf 3, 2022, Cam Üzerine Yağlı Boya, 30 cm x 30 cm ..... 131
- Resim 65:** Rüya Nur Mızrak, Şeffaf 4, 2022, Cam Üzerine Yağlı Boya, 30 cm x 30 cm ..... 131

- Resim 66:** Rüya Nur Mızrak, Şeffaf 5, 2022, Cam Üzerine Yağlı Boya, 30 cm x 30 cm  
..... 132
- Resim 67:** Rüya Nur Mızrak, Şeffaf 6, 2022, Cam Üzerine Yağlı Boya, 30 cm x 30 cm  
..... 132
- Resim 68:** Rüya Nur Mızrak, Şeffaf 7, 2022, Cam Üzerine Yağlı Boya, 30 cm x 30 cm  
..... 133
- Resim 69:** Rüya Nur Mızrak, Şeffaf 8, 2022, Cam Üzerine Yağlı Boya, 30 cm x 30 cm  
..... 133
- Resim 70:** Rüya Nur Mızrak, Şeffaf 9, 2022, Cam Üzerine Yağlı Boya, 30 cm x 30 cm  
..... 134
- Resim 71:** Rüya Nur Mızrak, Şeffaf 10, 2022, Cam Üzerine Yağlı Boya, 30 cm x 30  
cm..... 134

## **ÖZGEÇMİŞ**

Rüya Nur Mızrak, 2020 yılı Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sanat Tasarım Fakültesi Görsel Sanatlar Bölümünden ikincilikle mezun oldu. 1 kişisel sergi, 8 karma sergisi bulunmaktadır.