

T.C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI

ÇAĞDAŞ TÜRK RESİM SANATINDA KENT İMGESİNİN
GÖSTERGEBİLİM AÇISINDAN İNCELENMESİ

NURSUN HAFIZOĞLU

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Danışman

Doç. NEVİN YAVUZ AZERİ

ANTALYA - 2020

T.C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI

ÇAĞDAŞ TÜRK RESİM SANATINDA KENT İMGESİNİN
GÖSTERGEBİLİM AÇISINDAN İNCELENMESİ

NURSUN HAFIZOĞLU

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Danışman
Doç. NEVİN YAVUZ AZERİ

ANTALYA – 2020



T. C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü



BİLİMSEL ETİK SAYFASI

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

...../...../.....

Öğrencinin
Adı ve Soyadı

İmzası



T. C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü



YÜKSEK LİSANS TEZİ KABUL FORMU

Nursun HAFIZOĞLU tarafından hazırlanan “Çağdaş Türk Resim Sanatında Kent İngesinin Göstergebilim Açısından İncelenmesi” başlıklı bu çalışma 16/01/2020 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliği/oyçokluğu ile başarılı bulunarak, jürimiz tarafından yüksek lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Doç. Ü. Ilgaz ÖZGEN TOPCUOĞLU

Başkan

İmza

Doç. Nevin YAVUZ AZERİ
(Danışman)

Üye

İmza

Doç. Dr. Ceyda GÜLER

Üye

İmza

Tez Konusu: “Çağdaş Türk Resim Sanatında Kent İngesinin Göstergebilim Açısından İncelenmesi.”

Onay: Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Tez Savunma Tarihi:

Mezuniyet Tarihi:

Dr. Öğr. Ü. Enver GÜNER
Enstitü Müdürü V.

TEŞEKKÜR

“Çağdaş Türk Resminde Kent İmgesinin Göstergebilim Açısından İncelenmesi” başlıklı tezin yazım sürecinde her türlü desteği veren tez danışmanı hocam Doç. Nevin Yavuz Azeri’ye ve tezin oluşum sürecinde faydalanılan tüm kaynakların yazarlarına teşekkürü borç bilirim.





T.C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü



Öğrencinin	Adı Soyadı	Nursun HAFIZOĞLU
	Numarası	20175302002
	Anasanat Dalı	Resim
	Danışmanı	Doç. Nevin YAVUZ AZERİ
Tezin Adı		Çağdaş Türk Resminde Kent İmgesinin Göstergebilim Açısından İncelenmesi

ÖZ

Çağdaş Türk resminde kent imgesi, başlangıcından beri kendine yer bulan, sanatçıların üzerinde düşünmeyi ve eser üretmeyi tercih ettikleri çok yönlü bir kavram olmuştur. Asker ressamların kent dokusunu tuvale aktardıkları manzara resimlerinden, 1980’li yılların sosyo-kültürel değişimlerinden etkilenen ve alışılmış kalıpların dışına çıkarak eleştirel bir söylem taşıyan resimlere kadar, Türkiye’nin içerisinde bulunduğu değişim ve dönüşümlerden etkilenen sanatçılar, kenti ve kent yaşamını çeşitli yönlerden irdeleyerek eserlerine taşımışlardır.

1950’lerde Türkiye’deki kentleşme ile başlayan gelişim ve değişim, özellikle 1980’lerden sonra hayatın tüm alanlarında büyük farklılıklara sebep olarak, birçok sanatçının, sanatsal üretimlerini oluşturma sürecinde beslendiği kaynak olmuştur. Sanatçıların yaşam alanları olan kentlerde, sorunların giderek büyüdüğü ve içerisinden çıkılmaz hale geldiği noktada sanatçılar da bu durumun tanıkları olarak sessiz kalamamışlar ve eserlerinde varolan uyumsuzlukları ve çarpıklıkları yansıtmaya çalışmışlardır.

Gerçekliğin temsil edilmesinde büyük öneme sahip bu resimlerin anlamının, doğru olarak ortaya çıkartılması için göstergebilimsel yöntem kullanılmıştır. Dilsel göstergeler kadar görsel göstergeler üzerinde de çalışmalar yapılan göstergebilimciler, göstergebilim yöntemleri ile sanat eserlerinin analiz edilerek çözümlenebileceğini kanıtlamışlardır. Sadece görünen değil, altta yatan anlamın da ortaya çıkarılmasına yardımcı olan göstergebilimsel yöntemde, Çağdaş Türk resmine ait eser örnekleri üzerinde tutarlı ve nesnel çözümlenmeler yapılarak, kent resimleri üzerinden dönemin Türkiye’sine bakılmıştır. Tez çalışmasında yer alan eser çözümlenmeleri, Roland Barthes’ın ‘Göstergebilim İlkeleri’ kitabında yer alan “düzanlam/yananlam” öncülüğünde ele alınmıştır.

Anahtar kelimeler: Göstergebilim, Görsel Göstergebilim, Çağdaş Türk Sanatı, Kent Resmi



T.R.
AKDENİZ UNIVERSITY
Institute of Fine Arts



Student	Name Surname	Nursun HAZFIZOĞLU
	Number	20175302002
	Department	Painting
	Advisor	Assoc.Prof. Nevin YAVUZ AZERİ
Thesis Name		An Examination of the Urban Image in Contemporary Turkish Painting from the Perspective of Semiotics

ABSTRACT

In contemporary Turkish painting, the image of the city has been a multifaceted concept from the very beginning, in which artists prefer to think and produce works. From landscape paintings of military painters on the city to paintings that were influenced by the socio-cultural changes of the 1980s and carried critical discourse out of the unorthodox, the affected artists examined the city in various directions and carried it to their works.

The development and change that began with urbanization in Turkey in the 1950s caused great differences, especially in all areas of life after the 1980s, and became the source that many artists fed in the process of creating their artistic productions. At the point where the problems grew and became inconclusive in cities that were also living spaces for artists, they didn't remained silent as witnesses to this situation and tried to reflect the dissonances and distortions that existed in their works.

The semiotic method has been used to accurately reveal the meaning of these images, which are of great importance in representing reality. Semiotics, which have studied linguistic indicators as well as visual indicators, have proved that works of art can be analyzed using semiotics methods. In the semiotic method, which helps to reveal not only the visible but also the underlying meaning, consistent and objective analyses were made on the examples of contemporary Turkish painting and the Turkey of the period were looked at through urban paintings. The analysis of the works in the thesis work was taken under the leadership of Roland Barthes's book "Principles of Semiotics" and focused on denotation/connotation.

Keywords: Semiotic, Visual Semiotic, Contemporary Turkish Art, Urban Art

İÇİNDEKİLER

BİLİMSEL ETİK SAYFASI	i
TEZ KABUL FORMU	ii
ÖNSÖZ/TEŞEKKÜR	iii
ÖZ	iv
ABSTRACT	v
TABLolar LİSTESİ	vii
RESİMLER LİSTESİ	viii
1. GİRİŞ	1
2. BÖLÜM: RESİM SANATINDA ÇÖZÜMLEME YÖNTEMİ OLARAK GÖSTERGEBİLİM VE KENT İMGESİ	3
2.1.Göstergebilim/Kavramsal Çerçeve.....	3
2.1.1.Göstergebilim Kuramı.....	3
2.1.2.Göstergebilimin Tarihçesi.....	11
2.1.3.Göstergebilimde Kullanılan Temel Kavramlar.....	15
2.1.3.1.Yapısalcılık.....	15
2.1.3.2. Kodlar.....	17
2.1.3.3. Eğretileme.....	18
2.1.3.4. Düzdeğişmece.....	19
2.1.3.5. Dizimsel Çözümleme.....	19
2.1.3.6. Dizinsel Çözümleme.....	20
2.1.3.7. Metin.....	21
2.2.Görselgöstergebilim ve Kent İmgesi.....	22
2.2.1.Kent ve Kentleşme Kavramı.....	28
3. BÖLÜM: ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNDE KENT İMGESİ	34
3.1.Çağdaş Türk Resminde 1980 Öncesi Kent İmgesi.....	36
3.2.Çağdaş Türk resminde 1980 Sonrası Kent İmgesi.....	45
3.3.Göstergebilimsel Yöntemle Eser Çözümlemeleri.....	45
3.3.1.Turan Erol.....	46
3.3.2.Nedim Günsür.....	49
3.3.3. Oya Zaim Katoğlu.....	52
3.3.4. Nuri İyem.....	54

3.3.5.Cihat Burak.....	56
3.3.6. Yüksel Arslan	59
3.3.7. Mehmet Güteryüz	62
3.3.8. Mustafa Okan	64
3.3.9. Mustafa Pancar	67
3.3.10. Hakan Gürsoytrak	69
3.3.11. Lütfi Özden.....	72
3.3.12. Canan Tolon.....	75
4. BÖLÜM: NURSUN HAFIZOĞLU’NUN ÇALIŞMALARINDA KENT İMGESİNİN GÖSTERGEBİLİM AÇISINDAN DEĞERLENDİRİLMESİ.....	77
5. SONUÇ.....	107
KAYNAKÇA	109
ÖZGEÇMİŞ.....	118

TABLOLAR LİSTESİ

Tablo.1: Düzanlam ve Yananlam (Kıran, 1999:109).....	25
Tablo.2: Kömür Dağıtım Yeri adlı resmin gösterge analizi.....	47
Tablo.3: Uçurtmalı Gecekondular adlı resmin gösterge analizi.....	50
Tablo.4: Sonbahar adlı resmin Gösterge analizi.....	53
Tablo.5: Gecekondular adlı resmin gösterge analizi.....	55
Tablo.6: Canavar adlı resmin gösterge analizi.....	58
Tablo.7: Bockland-Arture 540 adlı resmin gösterge analizi	61
Tablo.8: Şelale adlı resmin gösterge analizi.....	63
Tablo.9: Kara Uykular Krallığında adlı seriye ait bir resmin gösterge analizi.....	66
Tablo.10: Hafriyat adlı resmin gösterge analizi.....	68
Tablo.11: Keşif Heyeti adlı resmin gösterge analizi.....	71
Tablo.12: Battal Boy adlı resmin gösterge analizi.....	73
Tablo.13: Glitch I (Bozukluk I)adlı resmin gösterge analizi.....	76
Tablo.14: İnsanlar Cehennemi adlı resmin gösterge analizi.....	79
Tablo.15: Gösteri Devam Etmeli adlı resmin gösterge analizi.....	81
Tablo.16: Yerinden Edilenler I adlı resmin gösterge analizi.....	84
Tablo.17: Yerinden Edilenler II adlı resmin gösterge analizi.....	86
Tablo.18: Yerinden Edilenler III adlı resmin gösterge analizi.....	88
Tablo.19: Yersiz Yurtsuz I adlı resmin gösterge analizi.....	91
Tablo.20: Yersiz Yurtsuz II adlı resmin gösterge analizi.....	93
Tablo.21: Yersiz Yurtsuz III adlı resmin gösterge analizi.....	96
Tablo.22: Yersiz Yurtsuz VI adlı resmin gösterge analizi.....	99
Tablo.23: Yersiz Yurtsuz V adlı resmin gösterge analizi.....	101
Tablo.24: Yersiz Yurtsuz VI adlı resmin gösterge analizi.....	103
Tablo.25: Yersiz Yurtsuz VII adlı resmin gösterge analizi.....	106

GÖRESELLER LİSTESİ

Görsel.1: Saussure'ün Gösteren ve Gösterilen Şeması	5
Görsel.2: Vincent Van Gogh, Auvers Kilisesi, Tuval üzerine yağlı boya, 1890, 93 x 75cm, 1890	24
Görsel.3: Francisco de Goya, Bekçi Köpeği ve Çocuklar, Tuval üzerine yağlı boya, 1786-1787, 112 x 145cm	25
Görsel.4: Hüseyin Zekai Paşa, Üsküdar'dan, Tuval üzerine yağlı boya, 70 x 109cm, t.y.....	37
Görsel.5: Hoca Ali Rıza, Karda Üsküdar, Tuval Üzerine yağlı boya, 53,5 x 81cm, t.y.....	37
Görsel.6: Nazmi Ziya Güran, Taksim Meydanı, Tuval üzerine yağlı boya, 73,5 x 93cm, 1935, Sakıp Sabancı Müzesi Koleksiyonu	38
Görsel.7: Namık İsmail, Manzara, Karton üzerine yağlı boya, 26 x 19cm, t.y.....	39
Görsel.8: Eşref Üren, Ankara - Opera Binası, Tuval üzerine yağlı boya, 38 x 46cm, 1940....	40
Görsel.9: Nuri İyem, Gecekondu Güzelleri, 1970'ler.....	41
Görsel.10: Bedri Rahmi Eyüboğlu, Kondu, 1964, 32 x33cm	42
Görsel.11: Turan Erol, Altındağ'dan, 80 x 100cm, 1976, Türkiye İş Bankası Koleksiyonu	43
Görsel.12: Lütfü Günay, Gecekondu, Kağıt üzeri karışık teknik, 42 x 50cm, t.y.....	44
Görsel.13: Turan Erol, Kömür Dağıtım Yeri, Tuval üzerine yağlı boya, 80 x 110cm, 1986	47
Görsel.14: Nedim Günsür, Uçurtmalı Gecekondu, 26 x 33cm, t.y.....	50
Görsel.15: Oya Zaim Katoğlu, Sonbahar, 90 x 45cm, 1991.....	52
Görsel.16: Nuri İyem, Gecekondu, 50 x 45cm, 1998.....	54
Görsel.17: Cihat Burak, Canavar, 16 x 16cm, Kağıt üzerine karışık teknik, 1980.....	57
Görsel.18: Yüksel Arslan, Bockland-Arture 540, Kağıt üzerine karışık teknik, 25 x 54,5cm, 1980	60
Görsel.19: Mehmet Güteryüz, Şelale, 250 x 180cm, Tuval üzerine yağlıboya, t.y.....	63
Görsel.20: Mustafa Okan, Kara Uykular Krallığı serisinden, 144 x 115cm, Tuval üzerine akrilik, 2008.....	65
Görsel.21: Mustafa Pancar, Hafriyat, Tuval üzerine yağlı boya, 145 x 200cm, 1996.....	68
Görsel.22: Hakan Gürsoytak, Keşif Heyeti, 135 x 170cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1997.....	70
Görsel.23: Lütfi Özden, Battal Boy, Tuval üzerine karışık teknik, 160 x 190cm, 2013.....	73
Görsel.24: Canan Tolon, Glitch I (Bozukluk I), Tuval üzerine yağlı boya, 148 x 137cm, 2006.....	75

Görsel.25: Nursun Hafizoğlu, İnsanlar Cehennemi, 70 x 90cm, Tuval üzerine karışık teknik, 2018.....	78
Görsel.26: Nursun Hafizoğlu, Gösteri Devam Etmeli, 70 x 90cm, Tuval üzerine karışık teknik, 2018.....	81
Görsel.27: Nursun Hafizoğlu, Yerinden Edilenler I, 70 x 90cm, Tuval üzerine karışık teknik, 2018.....	83
Görsel.28: Nursun Hafizoğlu, Yerinden Edilenler II, 70 x 90cm, Tuval üzerine karışık teknik, 2018.....	85
Görsel.29: Nursun Hafizoğlu, Yerinden Edilenler III, 66 x 70cm, Tuval üzerine karışık teknik, 2018.....	88
Görsel.30: Nursun Hafizoğlu, Yersiz Yurtsuz I, 100 x 100cm, Tuval üzerine karışık teknik, 2018.....	90
Görsel.31: Nursun Hafizoğlu, Yersiz Yurtsuz II, 100 x 100cm, Tuval üzerine karışık teknik, 2018.....	93
Görsel.32: Nursun Hafizoğlu, Yersiz Yurtsuz III, 100 x 100cm, Tuval üzerine karışık teknik, 2019.....	95
Görsel.33: Nursun Hafizoğlu, Yersiz Yurtsuz VI, 100 x 100cm, Tuval üzerine karışık teknik, 2019.....	98
Görsel.34: Nursun Hafizoğlu, Yersiz Yurtsuz V, 80 x 100cm, Tuval üzerine karışık teknik, 2019.....	101
Görsel.35: Nursun Hafizoğlu, Yersiz Yurtsuz VI, 80 x 100cm, Tuval üzerine karışık teknik, 2019.....	103
Görsel.36: Nursun Hafizoğlu, Yersiz Yurtsuz VII, 75 x 75cm, Tuval üzerine karışık teknik, 2019.....	105

1. GİRİŞ

Kentler, modern dünyanın vazgeçilmez unsurlarındandır. İnsanlığın toplumsal birliktelik kurduğu, barınma ve güvenlik ihtiyaçlarının karşılandığı sanayi devrimi öncesi kentlerden, günümüz modern kentlerine ulaşılan kadar kaydettiği ilerleme aynı zamanda “uygarlık” yolundaki ilerleyişinin de göstergesi sayılır. Bu sürekli gelişen ve değişen kentlerin toplum ve doğa üzerinde oluşturduğu olumlu olumsuz etkileri, kentlerde yaşayan bireyler olarak sanatçıların da sürekli olarak incelediği çok yönlü bir konu haline gelmiştir.

Bileşenleri açısından oldukça kaotik olan kent ve kent yaşamı, sanatçıların resimlerinde kullandıkları malzeme, imge ya da sembollere göre farklı anlamlar oluşturmaktadır. Kentin bu çok yönlü varlığı sanatçılara oldukça çekici görünmüş ve her sanatçı kendine has yorumuyla kente ve kent yaşamına göndermelerde bulunarak, anlamları ve teknikleri birbirinden oldukça farklı resimler üretmişlerdir. Kent hayatının çok yönlülüğünden doğan bu resimler elbette farklı içerik ve anlamlar taşımaktadırlar. Resimlerin bu oldukça genişleyen içeriklerini doğru olarak değerlendirebilme, resimlerdeki anlamı yakalayabilme ve onu yorumlayabilmek için, plastik sanatlara ilişkin yapıt okumalarında kullanılan yöntemlerden biri olan göstergebilim ışığında söz konusu resimler üzerinden çözümlenmeler yapılmıştır.

Cumhuriyet döneminden günümüze kadar Türk Resim Sanat’ında yer alan kent imgesi, endüstriyel gelişmeler ve küreselleşmeyle yeni bir kimlik kazanan kentlerin değişim ve dönüşümlerini yansıtmaktadır. Özellikle 1980’li yıllardan itibaren oluşturulan kent resimleri, eleştirel yaklaşımların gözlendiği, hiciv içeren, kentin ve kent yaşamının gerçeklerinin deşifre edildiği yapıtlar olmuştur. Söz konusu yapıtların, izleyici açısından doğru ve eksiksiz anlaşılıp, yorumlanabilmesi için tutarlı ve nesnel çözümlenme yöntemi olan “göstergebilim” tercih edilerek, “gösterge” kavramının anlaşılması amaçlanmıştır. Roland Barthes'ın göstergebilimsel çözümlenme yöntemine bağlı kalınarak, Çağdaş Türk resminde kent imgesi incelemeye tabi tutulmuştur.

Kent imgesi, Çağdaş Türk Resminde, sanatçıların özenle incelediği ve üzerinde çokça eser ürettiği konulardan biridir. Kentin sadece görsel yapısından kaynaklanan seyirlik nesne durumu ile ilgilenmeyen sanatçılar, sosyo-ekonomik, psikolojik, ekolojik açılardan kente bakmışlar ve kentin bir bireyi olarak bu durumu yapıtlarına

anlam katmanları olarak işlemişlerdir. İşte bu katmanlar arası anlamı (detaylı bir inceleme olanağı sunan) göstergebilim ışığında ortaya çıkarıp, sanatçıları kent resimleri yapamaya iten sebepleri ortaya koymak ve toplumun aynası olarak, sanatçıların gözünden dönemin Türkiye'sinin kentlerine bakarak, değerlendirme yapabilmek adına bu tez çalışması önem taşımaktadır. Araştırma aynı zamanda resim öğrencilerine düşünsel bir kaynak ve alt yapı oluşturmada da yardımcı olacağı düşünülmektedir ve Türkçe kaynaklarda sıkça karşılaşılmayan göstergebilimsel yaklaşım ile eser incelemesi örnekleri içerdiği için önemlidir.

Kent imgesi, modernleşme süreci içerisinde incelenmiş olup, konu ile ilgili verilerin toplanmasında tarama yöntemi kullanılmıştır. Kent imgesi üzerinden eser üreten sanatçılar hakkında fikir sahibi olunabilecek tez, makale, süreli ve süresiz yayınlar ele alınmıştır ve Cumhuriyet Dönemi sonrasında günümüze kadar olan süreç içerisinde sanatsal ve toplumsal olayları konu eden kaynaklar ile desteklenmiştir.

Araştırmada, göstergebilimsel yolla sanat eseri analizi gerçekleştirilmiş olup, göstergebilimin temsilcilerinin metinleri birincil kaynaklar olarak kullanılmıştır.

“Çağdaş Türk Resminde Kent İmgesinin Göstergebilim Açısından İncelenmesi” başlıklı tezde, Çağdaş Türk Resminde küreselleşmenin, hızla artan kent nüfusunun, çevre kirliliğinin ve çarpık yapılaşma gibi olumsuz durumların kent dinamikleri üzerindeki etkilerinin daha yoğun hissedilmeye başlandığı ve bu durumun sanat üretimine yansıdığı 1980 sonrası ele alınmıştır. Cumhuriyet sonrası Türk resminde kent imgesinin ilk kez uygulanmaya başladığı yıllardan 1980 yılına kadar olan sürece de yer verilmiştir. Tezi sınırlandırmak ve koyuya hakimiyet sağlayabilmek adına belirtilen konu ve zaman aralığı dışında kalan yazılı ve görsel veriler araştırma kapsamı dışında bırakılmıştır.

2. BÖLÜM: RESİM SANATINDA ÇÖZÜMLEME YÖNTEMİ OLARAK GÖSTERGEBİLİM VE KENT İMGESİ

2.1.Göstergebilim/Kavramsal Çerçeve

2.1.1.Göstergebilim Kuramı

Göstergebilim kavramı genel bir tabirle, çevredeki yazılı, sözlü, görsel işaretlerin tanımlanması, anlamlandırılması ve doğru iletiye dönüşmesini sağlayan bir bilim dalıdır. Göstergebilimin onunla ilgilenen birçok dilbilimci ve felsefeciyeye ait birçok tanımı bulunmaktadır. En genel tanımlarından biri de Mehmet Rifat'ın yapmış olduğu tanımdır. “Dilimizde özellikle dilbilim (Fransızca linguistique) sözcüğü örnek alınarak üretilmiş olan göstergebilim (Fransızca sémiotique ya da sémiologie) terimi ilk bakışta ‘göstergeleri inceleyen bilim dalı’ ya da ‘göstergelerin bilimsel incelemesi’ olarak tanımlanır.” (Rifat, 2014, s.7).

Fatma Erkman da göstergebilimi şöyle tanımlamaktadır:

“Göstergebilim ..., göstergeleri inceleyen, birbirleriyle olan ilişkilerini araştıran, türlerini saptamaya çalışan bilimdir. Kızılderililerin dumanla haberleşmelerinden, modadan, yazıdan, matematik formüllerinden, mimari ve dizayn üsluplarından, resme, edebiyata, şiire ve dile kadar yayılan, yani tüm kültür olgularını kapsayan geniş bir alana sahiptir. Göstergebilim için, kültürü iletişim açısından inceleyen bilim dalıdır da diyebiliriz” (Erkman, 1987, s.10-11).

Göstergebilim insanların nasıl iletişim kurduğu, bunu yaparken nasıl bir yol izlediği ve bu iletişimin nasıl yorumlanması gerektiğine dair araştırma yapan bir bilim dalıdır. İletişim kurmak için öncelikle sözel dil kullanılsa da, dilden farklı olarak kullanılan, anlam yüklenilen yazılı, görsel veya eylemsel iletişim biçimleri de vardır.

“Bir gösterge, kendisinden başka bir şeye gönderme yapan, duyularımızla kavrayabileceğimiz fiziksel bir şeydir ve varlığı, kullanıcıları onu bir gösterge olarak kabul etmelerine bağlıdır. ... Açık artırmayı yöneten müzayedeciye bir gösterge olarak kulak mememi çekmemi ele alalım. Gösterge burada fiyatı arttırdığıma gönderme yapar ve hem benim tarafımdan hem de müzayedeci tarafından bu anlamda kabul edilir. Anlam benim tarafımdan müzayedeciye aktarılır: artık iletişim gerçekleşmiştir” (Fiske, 2003, s.63).

Göstergebilimi anlamak için öncelikle göstergenin ne olduğunu, nelere gösterge denildiğinin bilinmesi gerekiyor. “Kendisi o şey olmadığı halde, o şeyi çağrıştırarak iletişim olanağı sağlayan her aracı birer göstergedir” (Erkman, 1987, s.10). Bu araçların iletişimde bulunabilmesi için bir anlama sahip olması gerekmektedir. Alıcılar bu işaretleri algılar ve anlamlandırır. Çevresini algılayabilen herkes göstergeleri fark eder. Göstergeler bu çağa ait bir olgu değildir. İnsanlar iletişim kurabilmek için varoluşundan itibaren bazı göstergeleri kullanmışlardır. Yazının icadından önce başlayan bu süreç, sonrasında da devam etmiş ve günümüze kadar göstergeler çeşitlenerek varlığını sürdürmüştür.

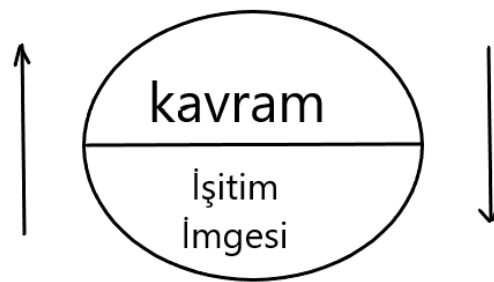
Erkman’a göre göstergeler tek başlarına varolamazlar, bir dizgeye ihtiyaç duyarlar. (Güzel kavramının anlamına ulaşması ve ayırıcı olabilmesi için çirkin kavramı da olmalıdır.) Dizge kavramı sayesinde her şey bir bütün içerisinde anlamlandırılıp, aralarındaki bağlantılar kurulabilir. Göstergeler çevrelerinden soyutlanarak anlaşılacakları için, her birim bir dizge içerisinde anlamlandırılır bu durum da dizgenin önemini gösterir çünkü gerçeklik dizge kurarak yeniden üretilir ve yansıtılır. Yani insan dizgeli bir düşünme yapısına sahiptir ve bu sebeple dil de bir göstergeler dizgesidir (Erkman, 1987, s.18-44).

Mehmet Rifat’ın ayrıntılı açıklaması göstergebilimin ve göstergenin daha iyi anlaşılmasını sağlıyor.

“İnsanların bir topluluk yaşamı içinde birbirleriyle anlaşmak amacıyla yarattıkları ve kullandıkları doğal diller (Sözelimi Türkçe, Fransızca, İngilizce, Çince, vb.) çeşitli jestler (el-kol-baş hareketleri), sağır dilsiz alfabesi, trafik işaretleri, bazı meslek gruplarında kullanılan flamalar (sözelimi denizcilerin flamaları), reklam afişleri, moda, mimarlık düzenlemeleri, edebiyat, resim, müzik, vb. çeşitli birimlerden oluşan birer dizgedir. Değişik gereçlerin kullanılmasıyla (ses, yazı, görüntü, hareket, vb.) gerçekleştirilen bu dizgeler belli kurallarla işleyen birer anlamlı bütündür. Bu anlamlı bütünlüklerin birimleri de genelde gösterge diye adlandırılır. Sözelimi bir tablodaki bir renk ögesi ya da bir figür gösterge olarak değerlendirilebileceği gibi, bir edebiyat yapıtında bir kahramanın amacı ya da davranışı veya moda dergisinde gördüğümüz bir bluz, bir etek, bir kazak, vb. çevresindeki öbür birimlerle bağlantısı olan gösterge olarak değerlendirilebilir” (Rifat, 2014, s.12).

Rifat'ın da belirttiği gibi gösterge ve gösterge dizgeleri anlam taşıyan ve bir bütünün oluşturulması için bağlantılar kuran birimlerdir. Gülümseyen insanların mutlu olduklarının düşünülmesi, alyans takan bireyin nişanlı ya da evli olduğunun düşünülmesi, trafik lambasında yanan kırmızı ışığın durulmasını söylemesi gibi her göstergenin bir anlamı vardır. Önemli olan bu anlam üzerinde toplumca uzlaşma sağlanmış olmasıdır. Fiske, göstergelerin uzlaşımlar olmadan bir anlam ifade etmediğini belirtir ve uzlaşımları göstergelerin toplumsal boyutları olarak değerlendirir (Fiske, 2003, s.80-81). O halde, bazı göstergeler farklı toplumlarda farklı anlamlara gelebilir. Bu demek oluyor ki, göstergeler yer aldıkları kültürel yapı içinde doğru anlamını bulacaktır. Sözelimi, renklerin anlamı veya kamusal alanlardaki tuvaletlerin üzerindeki görsel işaretler farklı coğrafya ve kültürlere göre değişebilir.

“Gösterge, bir gösterenle bir gösterilenden kuruludur, gösterenler düzlemi anlatım düzlemini, gösterilenler düzlemiyse içerik düzlemini oluşturur” (Barthes, 1979, s.31). Bir yerlerden yükselen duman görünüyorsa, orda yanan bir ateşin olduğunu anlaşılır. Duman, anlatım düzleminde göstereni, içerik düzlemi de gösterileni temsil eden ateş olarak algılanır. “Bütünü belirtmek için gösterge sözcüğü kullanılmalı, kavram yerine gösterilen ve işitimi imgesi yerine de gösteren terimleri benimsenmelidir. Gösteren ve gösterilen terimleri hem kendi aralarındaki, hem de bütünü kurdukları karşılığı belirtmek gibi bir yarar sağlar” (Saussure, 1998, s.111).



Görsel.1: Saussure'ün Gösteren ve Gösterilen Şeması (Saussure, 1998, s.110).

Saussure 'sandalye' dediğimiz zaman dilsel olarak karşılığını zihnimizdeki sandalye kavramıyla oluşturduğunu belirtmiştir, ona göre gösteren ve gösterilen terimleri hem kendi aralarında hem de bütünlükle bir karşılık kurarlar. Göstergenin anlama

ulaşabilmesi, sandalye sözcüğü işitsel olarak algılandığı anda zihnimize yer alan bir sandalye imgesine karşılık gelmesine bağlıdır. Aksi takdirde sandalye sözcüğü bize hiçbir şey ifade etmeyecek, göstergenin okuması doğru yapılmış olmayacaktır. Bu sebeple de göstergeleri doğru okuyabilmek için önceden öğrenilmiş bilgilere ihtiyacımız vardır. Sandalye toplumca o nesnenin ismi olarak kabul edilmiş bir sözcük olmalıdır ki işitsel olarak algılanan sözcük, kavrama karşılık olarak anlamlandırılabilir.

“Göstergeler insanlar arasında anlam iletişimini kurmak için kullanılır. İnsan zihninde bir mesaj inşa eder; bu, bir başka insana anlatmak istediği bir anlam yumağı, bir düşünce ya da düşünce sürecidir. Her iki insan da öğrenmiş oldukları, ortak kod ya da dilbilgisine sahiptir. Bu kod aracılığıyla birincisi, (kaynak) mesajını örneğin, özel bir ifade biçimine, bir cümle haline sokar. Ardından da bu cümleyi bir belirtke’ye, bir sesler dizisine dönüştürüp fiziksel bir biçime sokar ve bu belirtkeyi bir kanaldan iletir. İletilen belirtke, ikinci insan (alıcı) tarafından alınır, kodu çözülür, özgün mesaj elde edilir. Bir zihinden ötekine bir düşünce aktarımı yapılmıştır” (Wollen, 2004, s.141-142).

Göstergebilim sınırları tam olarak çizilmiş bir bilim dalı olduğunu söylemek zordur. “Göstergebilimin inceleme nesnesi açısından "doğal" diller ve "doğal" dünyaya ilişkin nesnelere çözümlenmesinden farklı bir yaklaşım gerektirdiği, çünkü inceleme nesnesinin "kurulmuş, oluşturulmuş" bir dil ve dünya olduğu görüşü sıklıkla dile getirilmiştir” (Öztoğat, 1999, s.136). Göstergebilimin hem dilsel ve hem de dil dışı öğelerden oluşması araştırmacıları farklı yorumlara götürmüştür.

“1970’lerin hemen sonunda çok sayıda araştırmacının genel göstergebilimin temel ilkelerinden yola çıkarak doğal dillerin dışındaki dizgelerin incelenmesine ağırlık verdikleri görülür. Semiyoloji, resim, mimari, müzik gibi doğal dille gerçekleşmeyen yapıtlar üzerine yazılmış yazılı metinleri inceler ve konularının betimlenmesinde araç olarak doğal dili kullanır. Semiyotik ise bir üst dil olarak konuları kendisi betimlemez, konusunu niçin sorusunu değil, nasıl sorusunu sorarak kendi üst diliyle çözümler. Resim, fotoğraf, çizgi roman, hatta mimarlık alanından seçilmiş yapıtlar birer inceleme nesnesi olarak ele alınır” (Karahan, 2010, s.75).

Bu da göstergelerin sadece dilsel değil dil dışı olarak da var olabileceklerini gösterir. Sözel dilin anlatım olanakları fazla olsa da bazı durumları olayları imge daha

net hatta daha etkili bir şekilde sunabilir (Günay ve Parsa, 2012, s.14). Bir tatlı reklamında sözel dilin anlatım olanakları çok iyi kullanılsa da o tatlıya ait bir görsel amaca daha iyi hizmet edecektir. Her şeyi sözlü dille anlatmak olanaksızdır. İmge tek başına anlam yüklenebilir, bir metin gibi çözümlemesi yapılabilir.

“Çağımızda metinlerin iletilerini aktarmada imgenin de söz denli önem kazanması gerçeği çoğu araştırmacıyı görsel metnin içerik çözümlemesine yöneltmiş, söz ve imge arasındaki ilişkiler yeniden gözden geçirilmiştir. Örneğin tıpkı dil gibi, görüntüsel örnekler de, salt görüntü ya da izleksel düzeylerde belli bir ekine bağlanan dünya ve evren görüşünü, kavramlar bütünü yansıtmaktadır. İmgenin sözle birlikte bir ileti oluşturması (örn: tabloların adları, çizgi film yazıları) ya da imgenin bir söylemi görselleştirmesi araştırmacıların dikkatinden kaçmamıştır” (Öztokat, 1999, s.139).

Öztokat’ın örneğinde belirttiği üzere, bir resim kendi başına anlam taşıyabileceği gibi, ona bir isim verilmesi de bazı durumlarda anlamı daha etkili hale getirir. Reklamlarda sıklıkla kullanılan imgenin ve sözün beraberliği mesajın etkisini arttırarak anlamın hedef kitleye ulaşmasında başarıyı arttırır.

“Yazılı ve görsel metnin bir arada kullanıldığı iletilerde, sözün imgenin gösterilenlerini tanımlamada önemli bir işlev üstlendiği bilinir (Magritte’in ünlü tablosu "Bu bir pipo değildir" bu açıdan bakıldığında gösteren/gösterilen ilişkisinin sorgulanışıdır). Özellikle betisel sanatla tablo adları iletinin izleksel boyutuna ilişkin kesinleyici bir işlev üstlenir “(Öztokat, 1999, s.140).

İnsanlarının iletişim kurmak, anlamı olan bir tavır veya harekette bulunmak için sadece doğal dili kullanmaları beklenemez. Her ne kadar toplum içi iletişimin büyük bölümü sözel dil sayesinde olsa da insanlar bazen daha etkili, bazen daha kısa, bazen de daha konforlu olduklarını düşündükleri göstergeleri kullanırlar.

“İnsanın beklentileri, amaçları, niyetleri değişiktir. İletişim kurmak için illa dilsel olarak bir şeyler söylemeye gerek yoktur. Herkesin isteklerini aynı gösterge türüyle anlatması zor olabilir. Bu nedenle insanlar farklı türden göstergeler kullanabilmektedir. Görüntüsel (fr. iconique), sözel (örneğin dilbilimleri), sözel dışı (fr. paraverbal)(örneğin titremleme, durak, konuşma şekli (fr. débit) gibi), sözel olamayan (fr. non-verbal) durumlar (örneğin beden duruşu, bakış oyunları, yüz hareketleri, el-kol hareketleri, bedenin duruş biçimleri; kaş, göz, ağız eylemleri; anlam yaratıcı değişik bedensel eylemler, gülme, mesafe/uzaklık (fr.

distance) gibi) her türlü yapılar, dijital ya da bir başka türdeki gösterge grubu insanların iletişim kurmak için kullanabileceklerinden bir kaçıdır. Her türlü iletişimde şu dört tür göstergelerden biri ya da birkaçını kullandığımızı söyleyebiliriz” (Baylon-Fabre, 1983, s.24; Aktaran: Günay, 2012, s.13).

Gündelik hayatta sıradan bir insan sayısız göstergeye maruz kalır. Bunlardan bazılarını kendi üretebiliyorken bazılarını da çevrede hazır olarak bulabilir. Özellikle günümüz kent hayatında herhangi bir göstergeye rastlamamak mümkün değildir. İnsanların karşılaştıkları göstergeleri doğru okuyabilmesi, hayatına sorunsuz devam etmesine yardımcı olur. Örnek vermek gerekirse; yol üzerinde bir hastane tabelası varsa, onun bir hastane olmadığı ama yakınlardaki bir hastaneyi işaret ettiği algılanır. İletişim kurulan herhangi bir insanın yüzünden ve hareketlerinden onun sinirli olup olmadığı anlaşılabilir veya arabanın benzin göstergesi kırmızıda ise arabadaki benzinin bittiği algılanabilir. Gündelik hayatın her anında varolan bu göstergeleri anlamlandırmak ve bildirimleri doğru olarak algılayabilmek çok önemlidir. Sadece sözel göstergeler değil, görsel göstergeler de araştırmacıların üzerinde çalıştığı göstergebilimde büyük bir yere sahip olan bir alandır.

“Görsel göstergebilim kuramının gelişmesinde Fransız düşünür Roland Barthes’ın çalışmalarının önemi büyüktür. 1964 yılında “Panzani” makarnalarının reklam fotoğrafını inceleyen Barthes, resimde görülen nesnelere, algılanan renklerin betimlemesini yaptıktan sonra resmin içerdiği bildirimleri çözümlenmiştir. Felix Thürlemann’ın ressam Paul Klee’nin üç tablosunu çözümlendiği 1979 tarihli tezinin yayımlanmasının ardından yapıt, bugün görsel göstergebilim alanındaki temel yapıtlar arasında yer almaktadır. Resimde anlamın oluşumu gibi karmaşık bir sürecin aslında yalın karşıtlıklar üzerine kurulu olduğunu kanıtlayan tez, görsel yapıtların tıpkı dilsel yapılar gibi ele alınabileceğine dikkat çeker” (Karahana, 2010, s.76).

Resimdeki anlama ulaşmak çoğu insana güç gelse de, aslında basit göstergeler üstünden ilerleyerek resmin anlam bütünlüğü yakalanıp, iletmek istediği bildirişime ulaşılabilir. Göstergebilim, herhangi bir görsel üzerinde betimleme ve çözümlenme yöntemlerini uygulayarak, onun anlamına ulaşılmasını sağlar. “Barthes göstergebilimin amacını, sanatsal üretimlerin anlaşılabilirliği (karmakarışıklığı) karşısında izleyicilerin sanatsal üretimleri anlamlandırmaları için bir model ortaya

koyabilmesi olarak ifade etmiştir” (Barthes, 2014b, s.138-139; Aktaran: Susuz, 2017, s.18).

Çağdaş göstergebiliminin öncülerinden olan Saussure sadece dilsel sistemle ilgilenerek, sosyo-kültürel durumlarla göstergebilimi ilişkilendirmemiştir (Fiske, 2003, s.115). Barthes ise, göstergebilimi daha çok popüler kültürle ilişkilendirmiştir. Sosyo-kültürel durumlar Barthes’in ilgi odağı haline gelmiş ve göstergebilimin bu durumları analiz etme ve yorumlamada oldukça önemli bir yere sahip olduğunu belirtmiştir.

“Barthes, Saussure’ün kavramına karşılık olarak biçim, işitim imgesine karşılık olarak da içerik isimlendirmesini yapmıştır. Gösterge, gösteren ile gösterilen arasındaki ilişkidir ve bu ilişkinin kurulmasından da anlamlama ortaya çıkar. Göstergebilimde anlamlama, düz anlam ve yan anlam olarak ele alınır.” (Bircan, 2015, s.19).

Herhangi bir metinde anlam, hem onu yaratan hem de okuyucusu tarafından karşılıklı etkileşim içinde var olur. Anlam zihinde oluşturulurken kültürel, tarihsel ve toplumsal koşullar içinde şekillenir. Dil bu süreçte tek değil ama en çok başvurulan iletişim sistemidir. Günümüzde çevremizi saran birçok görselin olduğu düşünülünce, onların da kendine özgü yapıları içerisinde dış gerçekliğe ve kültüre özgü görsel bir dil oluşturduğu söylenebilir. Görsel iletiler görür görmez algıladığımız düzanlamlarının yanında yananamları da barındırırlar. Görsel metinlerdeki bu yananamların dilde yaptığımız gibi çözümlenmesi gerekir (Günay ve Parsa, 2012, s.157).

Barthes’a göre gösteren ve gösterilen arasında kurulan ilişki anlamlamayı oluşturur ve anlamlandırmanın iki düzeyi bulunmaktadır. Düzanlam ve yananlam. Düzanlam anlatım düzlemi ya da gösterenden oluşurken, yan anlam ise, içerik düzlemi ya da gösterileni ifade etmektedir. “Düzanlam, göstergenin neyi temsil ettiğini, yan anlam ise göstergenin nasıl temsil edildiğini konu edinir” (Bircan, 2015, s.20).

“Anlamlandırmanın birinci düzeyi, Saussure’un üzerinde çalıştığı düzeydir. Bu düzey, göstergenin göstereni ve gösterileni arasındaki ilişkiyi ve göstergenin dışsal gerçeklikteki göndergesiyle ilişkisini betimler. Barthes bu düzeyi düzanlam olarak adlandırır. Düzanlam, göstergenin ortakduyusal, aşıkâr anlamına gönderme yapar”(Fiske, 2003, s.116).

Fiske'nin de belirttiği gibi anlamlandırmanın birinci düzeyi olan düzanlam, göstergeye ait gösteren ve gösterilen arasındaki ilişkiye ve o göstergeye ait gerçeklikteki ilk duyuma ve aynı zamanda da o göstergenin açık anlamına vurgu yapar.

“Barthes, düzanlamın sürekli olarak yananlam ürettiğini belirtir. Yananlam gösteren ve gösterilenden oluşan bir dizgedir. Yananlam, insanın tarih ve kültür dünyasını bir dizge içerisinde ele almasını sağlar. Yananlam mit ve çağrışım boyutlarına sahip olduğu için öznel yorumları ve sosyokültürel durumları içerir ve ideolojilerin, anlatıların çözümlemesinde kullanılır” (Bircan, 2015, s.25).

Barthes, gösteren ve gösterilenden oluşan yananlamın insan belleğindeki tarih ve kültür dünyasına ait çağrışımlardan beslenerek, sürekli olarak anlam ürettiğini belirtirken, bu anlamların çözümlenmesinde öznel ve sosyo-kültürel durumların etkisi üzerinde durur.

Yananlamın sahip olduğu mit, yaşanan gerçekliğe ait durumları içerir ve bu durumların irdelenmesinde önemli bir rolü vardır. Fiske'ye göre mit, “bir kültürün, gerçekliğin ya da doğanın bazı görünümünü açıklamasını ya da anlamasını sağlayan bir öyküdür” (Fiske, 2003, s.118). Barthes'a göre bir anlamlama biçimi olan “mit”in amacı, bir mesaj iletmektir. Bu mesaj altta yatan bir yapıda yer alır, yani gizlidir. Ona göre bir “üst-dil” olan mitlerin kaynağı toplumsal gerçeklerdir ve benimsetilmek istenen bir ideoloji taşırlar. Barthes, mitlerin anlamına ulaşmak için, yananlam düzlemiyle birlikte çözümleme yaparak, toplumsal gerçeğin dil içindeki yapısal dönüşümlerini inceler (Bircan, 2015, s.27-28). Yananlamın açığa çıkmayı bekleyen bu gizli anlamına ulaşmak için, mitlerin sahip olduğu “üst-dil”in de çözümlenmesi gerekmektedir. Aksi takdirde yananlamın söylemi toplumsal gerçekliğin algılanmasında eksiklik yaratacaktır.

“Düzanlam göstergenin tek, kesin, nesnel, sürekli ve yansız anlamıdır” (Kıran, 1996, s.106). Düzanlam, göstergenin kişide uyandırdığı ilk çağrışımdır. Göstergeyle karşılaşıldığında onun algılanmasına neden olan biçimsel yapısıdır. Herhangi bir yorum istemeden varılan, duyu organlarıyla algılanan ilk izlenimler göstergenin düz anlamıdır. Örnek vermek gerekirse, bir fotoğrafta düz bir fonun önünde yaşlı bir insan varsa, ilk izlenim olarak algılanan bir insan figürü ve onun yaşlı birine ait olma durumudur ve figüre ait psikolojik, sosyo-ekonomik, vb. durumu hakkında herhangi bir yorum yapılması da gerekmez.

“Yananlamlar ise göstergenin çoğul, çağrıştırılan, öznel, toplumsal, yanlı ve süreksiz, bir başka deyişle, zamana, uzama, bireye göre değişen anlamlarıdır” (Kıran, 1996, s.108).

“Yan anlam; Göstergelerin değerlendirilmesindeki en önemli ve tartışmalı kısım şüphesiz yan anlam incelemesidir. Göstergeler yan anlam bakımından incelenirken; duygular, mesajlar, kültürel değerler, toplumsal algılar esas alınmaktadır. Yan anlamlar düz bir bakış açısı yerine, psikolojik, sosyolojik, tarihsel bir arka plan kapsamında değerlendirilmektedirler” (Korkmaz, Gökçearslan, 2015, s.148).

Göstergenin yananlamına daha öznel yorumlarla veya üzerinde uzlaşma sağlanmış toplumsal yargılarla ulaşılabilir. Bunu yaparken de bilgi birikimleri ve duygusal tecrübeler, tarihsel gerçekler daha ön planda yer alabilir. Düz bir fonun önündeki yaşlı insan fotoğrafı yananlam bakımından incelendiğinde, yaşlı insanın yüz ifadesinden psikolojik durumu, üzerindeki kıyafetlerinin genel görünümünden sosyo-ekonomik sınıfı ve yaklaşık fotoğraflama tarihi, figürün duruş biçiminden sağlık durumu gibi fotoğrafta yer alan birçok ayrıntı figür hakkında kapsamlı bir değerlendirme olanağı sunar.

2.1.2.Göstergebilimin Tarihçesi

Gösterge sadece günümüze ait bir kavram değildir. Eski çağlardan itibaren insanların iletişim kurmak veya herhangi bir konu hakkında bir anlam oluşturmak için (mağara duvar resimleri, kayaların üzerinde bırakılan el izleri) göstergeleri, işaretleri, sembolleri kullandıkları bugün biliniyor. Yazının icadından sonra da devam eden bu süreçte göstergeler insanın gelişimine/değişimine bağlı olarak artarak devam etmiş ve günümüz modern dünyası göstergelerden oluşan bir yapı haline gelmiştir.

“Gösterge kavramı üstüne Eskiçağ’dan günümüze felsefeci, bilim adamı ve hekim düşünce üretmiş, başta dilsel göstergeler olmak üzere çeşitli alanlardaki göstergeleri, belirtileri (sözelimi tıp alanındaki) incelemişlerdir” (Rifat, 2014, s.27). İnsan hayatında bu kadar yer edinen gösterge kavramını araştırmacılar inceleyip, onun kavramsal çerçevesini belirlenmeye çalışmışlardır.

“Bugün batı dillerinde kullanılan ve Türkçede göstergebilim diye karşıladığımız semiyotik sözcüğü Yunancadaki semeiotike teriminden, semiyoloji sözcüğü ise

Yunanca semeion (gösterge) ve logia (“kuram”; “söz” anlamındaki logos’tan) sözcüklerinin birleşiminden doğmuştur. Gösterge (ya da belirti, işaret) anlamına gelen Yunanca semeion, teknik ve felsefi bir terim olarak İ.Ö. 5. yüzyılda Yunanlı hekim Hippokrates ve Yunanlı felsefeci Parmenides tarafından daha çok “kanıt”, “belirti”, “sempptom” anlamına gelen Yunanca tekmerion ile eşanlamlı olarak kullanılmıştır. Bir göstergeler öğretisi ise Stoacılarla birlikte özellikle mantık ve dil alanlarındaki tartışmalarda ortaya çıkmıştır (İ.Ö. 3. yüzyıl). Stoacılar gösteren (semainon) ile gösterilen (semainomenon) arasındaki karşıtlıktan söz etmişlerdir. ... İşte bu ilk kaynaklardan sonra da Batı düşünce tarihinde bir göstergeler öğretisi yerleşmeye başlamıştır” (Rifat, 2014, s.27-28).

İngiliz filozof John Locke An Easy Concerning Human Understanding (İnsan Anlığı Üstüne Bir Deneme) (1690) adlı eserinde bir dil ve anlam kuramı tasarlamıştır. Locke bilimleri Yunanca terimlerle üçe ayırmaktadır. 1- physike (doğa felsefesi); 2- praktike (etik); 3- semeiotike ya da logike (göstergeler öğretisi ya da mantık). J. Locke gösterge sorununa yer verdiği kitabında bir şeyi anlamamızda veya başkalarıyla iletişim kurduğumuzda kullandığımız göstergelerin niteliğini incelemektedir (Rifat, 2014, s.28).

Çağdaş anlamdaki göstergebilimin öncüleri, birbirinden habersiz olarak, Amerika’da felsefeci, mantıkçı ve matematikçi Charles Sanders Peirce (1839-1914) ve Avrupa’da İsviçreli dilbilimci Ferdinand de Saussure’dür (1857-1913). Peirce, her alandaki göstergeleri sınıflandırmış ve göstergebilimin bağımsız bir bilim dalına dönüşmesini sağlamıştır. Hem dilsel hem de dil dışı göstergelerle ilgili tasarladığı kurama ‘semiotic’ adını vermiştir. Peirce’ün bu sınıflandırmasında en temel olan ve en çok gönderme yapılan üçlük de görüntüsel gösterge (ikon) (fotoğraf), belirti (belirtke) (ateş için duman) ve simge (sembol) (adalet için terazi) olarak üçe ayırdığı tasniftir (Rifat, 2014, s.30). Konu hakkında daha açıklayıcı olmak adına Barrett’in bir örneğini verirsek; “Kedinin ikonu temsil eder (Kedinin gerçekçi bir şekilde resmedilmesi); kedinin belirtkesi atıfta bulunur (kedinin çamurdaki ayak izi) ve kedinin sembolü rastlantısal olarak uzlaşının yerine geçer (kedi kelimesi)” (Barrett, 2015, s.200).

Çağdaş göstergebilimin Avrupa’daki öncüsü olan Saussure’nün ölümünden sonra öğrencilerinin ders notlarına dayanılarak yayımlanan Cours De Linguistique

Générale (Genel Dilbilim Dersleri) adlı yapıtında dilbilimin inceleme alanında sadece diller yer alırken, dil dışı göstergeler için farklı bir bilim dalı önerir (Rifat, 2014, s.32).

Saussure'nün dil dışı göstergeler için "sémiologie" adı altında tasarladığı bilimin tanımını şöyle yapar;

"Göstergelerin toplum yaşamı içindeki yaşamını inceleyecek bir bilim tasarlanabilir: Toplumsal ruhbilime, bunun sonucu olarak da genel ruhbilime bağlanacak bir bilim. Göstergebilim (Fr. sémiologie; Yun. sêmeion 'gösterge'den) diye adlandıracağız biz bu bilimi. Göstergebilim, göstergelerin ne olduğunu, hangi yasalara bağlandığını öğretecek bize. Henüz yok böyle bir bilim; onun için, göstergebilimin nasıl bir şey olacağını söyleyemeyiz. Ama kurulması gerekli; yeri önceden belli. Dilbilim, bu genel nitelikli bilimin bir bölümünden başka bir şey değil. Onun için, göstergebilimin bulacağı yasalar dilbilime de uygulanabilecek. Böylece, insana ilişkin olgular bütünü içinde dilbilim iyice belirlenmiş bir alana bağlanabilecek" (Saussure, 1998, s.46).

Saussure'nün kitabının yayımlanmasıyla beraber dilbiliminde çığır açıldı. O zamana kadar "dil" birtakım olguların toplamı olarak tek tek ele alınıp, zaman içinde dilin geçirdiği değişiklikleri artzamanlı (dış bağlantılar ve geçmiş ile bağlantılı) araştırılıp, kuralları saptanırken; Saussure dili belli bir zaman noktasından ele alarak eşzamanlı, kendi kendine yeterli ve bağımsız bir sistem olarak incelemeyi önerdi (Moran, 2007, s.186,187).

"Saussure'ün terimleri arasında gösterilen ve gösteren göstergenin oluşturucularıdır" (Barthes, 1993, s.37).

"Sözcükler bir şeye işaret ettikleri için birer göstergedirler ve bir göstergenin iki yönü vardır: Biri bir ses imgesidir ki gösteren adını alır. "Köpek" dediğimiz zaman ağızımızdan çıkan ses imgesi gösteren'dir, bunun işaret ettiği köpek kavramı da gösterilen'dir. Gösteren ile gösterilen arasındaki bağlantı saymacadır (keyfi), çünkü köpek kavramını bu sözcüklerle göstermek için bir neden yoktur" (Moran, 2007, s.188).

Çağdaş göstergebilimin Fransa'daki öncüsü Roland Barthes'dır (1915-1980). Barthes 1950'lerden 1970'lere uzanan süreçte göstergebilimi kendi değişiyile bir serüven olarak yaşamıştır ve farklı dönemlerde izlediği yollar değişebilmiştir. (Rifat, 2014, s.60) "Saussure'ün yapısalcı dil modelini edebiyata ve moda, reklam, güreş, hayvanat bahçeleri, müzik, sinema, fotoğraf, resim gibi her tür kültürel fenomene

uyarlayan ilk isimdir” (Barrett, 2015, s.199). Barthes, göstergebilimi dilbilimin alt bölümü olarak ele almış olup, sanat eserleri de dahil olmak üzere gündelik yaşamda karşılaşılabilecek her türlü olay ve nesnenin anlamının çözümlenmesinde kullanılabileceğini belirterek, Saussure’nün yapısalcı dil modelinin sınırlarını genişleterek, onun göstergeye yüklediği anlamı da çoğaltmıştır.

“O, Göstergebilim İlkeleri’nde Saussure’ün göstergebilimi dilbilimin üstünde görmesi durumunu değiştirerek göstergebilimi dilbilimin alt bölümü olarak ele almıştır. Barthes, Saussure gibi yazıya ağırlık vermez. Moda, mutfak, yazın gibi gösterge dizgelerinin dil ile gerçeklik kazandığını belirtir. ... Barthes, göstergebilimin konusunu, tözü ve sınırları ne olursa olsun her türlü göstergeler dizgesi olarak belirler. Görüntüler, jestler, mimikler, müzik, törenlerde ve protokollerde görülen tözlerin bir dil oluşturmaya da bunların karmaşaları en azından anlamlı dizgeler oluştururlar. Bu şekliyle Barthes, Saussure’ün göstergeye yüklediği anlamın ve bu anlamın sınırlarının gelişmesini sağlamıştır” (Bircan, 2015, s.19).

Barthes için dil, göstergebilimsel dizgenin anlamlandırılmasında temel oluşturur ve göstergebilimci bu gerçekten sapamaz. Çünkü dil sayesinde çözümlenen dizgeler tekrar sunulur. Göstergebilimci kültür içerisindeki dizgelerin (moda, yemek vb.) içerdiği kodları çözümlmek için yine dildeki karşıtıklardan ve adlandırmalardan faydalanır (Bircan, 2015, s.20). Barthes’ın “Mytologies” (Çağdaş Söylenler) ismini taşıyan meşhur eserinde popüler kültüre ait çağdaş mitler eleştirel bir biçimde ele alınmış ve bu mitlerin oluşturduğu yapı, düzanlam ve yananlam açısından kuramsal olarak incelenmiştir.

“Barthes dilbilimsel çözümlmeden göstergebilimsel çözümlmeye geçerken düzanlam (denotation), yananlam (connotation), üstdil (metalanguage) gibi gösterge düzlemlerinden yararlanmışır. Bu üç anlamlama dizgesi de bir anlatım (gösteren) ve bir içerik (gösterilen) dizgesine sahiptir. Gösteren, gösterilen ve göstergeden oluşan ilk dizge bize düzanlamı verir. Düzanlam, anlamlandırma düzeyinde ilk sırada yer alır ve görünür haliyle anlama göndermede bulunur. Yananlam düzlemi ilk dizgenin göstergesini kendi dizgesinin göstereni haline getirir. Barthes’a göre “birinci dizge düzanlam; birinci dizgeyi kapsayan ikinci dizgeyse yananlam düzlemini oluşturur” (Bircan, 2015, s.25).

Barthes, gösterenin öz niteliği ile gösterileninkinin hemen hemen benzer gözlemlere yol açtığını söyler ve tek ayrım olarak gösterenin bir aracı olduğunu ve bir özdeğe ihtiyaç duyduğunu belirtir. Gösterilenin bir nesne olmayıp, anlıksal bir tasarım olduğunun vurgulandığını da hatırlatır. Öküz sözcüğünün gösterileni, hayvanın kendisi değil, onun anlıksal imgesidir (Barthes, 1979, s.35-40).

Barthes bütün metinleri “bir göstergeler galaksisi” olarak tanımlanabileceğini, metinlerin içlerinde yer alan anlamların pek çok yoruma açık olduğunu 1974 yılında yazdığı S/Z adlı kitabında belirtmiştir (Barrett, 2015, s.202).

Göstergebilimin bağımsız bir bilim dalı haline gelmesini sağlayan Peirce (1839-1914) ve göstergebilimi ilerde kurulacak olan bir bilim dalı olarak betimleyen Saussure'nün (1857-1913) öncülüğünde gelişen göstergebilim, Barthes'ın (1915-1980) da çalışmalarıyla hem hızlanmış hem de çeşitlenmiştir. Göstergebilime olan katkılarıyla da tanınan diğer araştırmacılardan bazıları; Louis Hjelmslev, Claude Levi-Strauss, Julia Kristeva, Christian Metz, Algirdas J.Greimas, Jean Baudrillard, Charles W. Morris, Ivor A. Richards, Charles K. Ogden, Umberto Eco, Thomas Sebeok ve Jacques Derrida'dır (Rifat, 2014, s.30-67).

2.1.3.Göstergebilimde Kullanılan Temel Kavramlar

Göstergebilim kuramının daha iyi anlaşılabilmesi için bazı temel kavramların bilinmesi gerekmektedir ve kuramın dayandığı ilkelere hakim olabilmek önemlidir. Bu kavramlar, gösterge ve gösterge dizgelerinin anlam üretmesini, üretilen bu anlamın betimlenmesi, çözümlenmesi ve yorumlanması işlevlerinin daha iyi yerine getirilmesini yani anlamın doğru şekilde karşı tarafa iletilmesini sağlamakta büyük önem taşırlar.

2.1.3.1.Yapısalcılık

Fiske, göstergebilimi yapısalcılığın bir biçimi olarak yorumlarken, yapısalcılığın görevinin de dünyayı algılamada, insanların sosyo-kültürel başlıklarından oluşan anlamlandırma farklılıklarının temelinde yatan durumları/kavramları araştırmak olduğunu belirtmektedir.

“Göstergebilim yapısalcılığın bir biçimidir, çünkü bizim dünyayı kendi terimleriyle anlayamayacağımızı, dünyayı ancak kendi kültürümüzdeki

dilbilimsel ve kavramsal yapılarla kavrayabileceğimizi savunur. ... Yapısalcıya göre ise, araştırmacının görevi farklı kültürlerin dünyayı algılama ve anlamalarına yardımcı olan kavramsal yapıları ortaya çıkarmaktır. Yapısalcılığın görevi dünyanın ne olduğunu değil, insanların bu dünyayı nasıl anlamlandırdıklarını keşfetmektir “(Fiske, 2003, s.151).

Yapısalcılığı anlamak için Saussure’ün dil ve söz ayrımına da değinmek gerekir. Dil bir sistemin adıdır (Türkçe, Fransızca, İngilizce, vb.). Söz ise bir konuşucu tarafından dilin somut kullanımıdır. Bir dil sistemi içinde sayısız söz vardır ve bunlar dil sistemine uyarlar. O halde “söz” somut ve bireysel olsa da, onu belirleyen soyut ve toplumsal bir yapı yani “dil” vardır. Dilbilim “söz”ü inceleyerek bu soyut ve toplumsal yapıya ulaşmaya çalışır (Moran, 2007, s.187-188).

Soyut bir sistem olan “dil”, birey tarafından “söz” olarak somut şekilde kullanılır. Dilbilimciler, toplumsal yapıya ulaşabilmek ve örtük anlamı ortaya çıkarabilmek adına işte bu somut olan “söz” e ihtiyaçlar duyarlar.

“Yapısalcılık, sanat eserlerini de içine alan tüm kültürel fenomenleri derin ve gizli bir yapı temelinde işleyen bir gösterge sistemi olarak algılayan etkili bir akımdır. Yapısalcılık dilbilimci Ferdinand de Saussure’ün ilk dönem çalışmalarından evrilmiş ve ilk dönem Avrupalı, özellikle de farklı disiplinlerden Fransız akademisyenler tarafından benimsenmiştir.... Yapısalcılık pek çok alanda, edebi çalışmalar, eleştiri, estetik ve eleştiri, antropoloji ve psikanalitik kuram üzerinde hala dünya çapında etkilidir. Yapısalcılar farklı konularda ve çapraz alanlarda çalışırlar ancak tek bir yönetime bağlı kalmazlar” (Barrett, 2015, s.197).

Saussure’nün çalışmalarıyla gelişen yapısalcılık, birçok farklı disiplinden bilim insanının dikkatini çekmiştir. Dünyayı anlamlandırmak isteyen araştırmacılar, yapısalcılığın, görünenin arkasındaki gerçekleri gün yüzüne çıkarmasından dolayı yapısalcılığa başvurmuşlardır. Bu sebeple yapısalcılığı tek bir konu veya yöntemle sınırlamak doğru değildir.

“Bütün manifestolarda yapısalcılığın, görünen dünyanın altında yatan ve onu belirleyen fark edilmeyen yapıyı görünür hale getireceği vaad edilir. Yapısalcılar derinlerde yatan ancak daha öncelerden gizlenmiş istikrarı, düzeni ve nesnelligi ortaya çıkarabileceklerine inanırlar. Bu modernist inanışlara çok benzer ve bazı akademisyenler bunu modernizmin son basamağı olarak görürler” (Sim, “Structuralism”,316; Aktaran: Barrett, 2015, s.201).

Yapısalcılık 20. yüzyıl düşünce sisteminde önemli bir yer edinmiştir. Karşılaştırmalı analizlerde kullanılacak oldukça güvenilir ve etkili bir kuram haline gelen yapısalcılığı Barthes çalışmalarında oldukça başarılı biçimde kullanmıştır (Sim, “Sturucturalism”,316; Aktaran: Barrett, 2015, s.201).

2.1.3.2. Kodlar (Düzgü)

“En basit anlamıyla kodlar, anlamın açık ya da belli olmadığı iletişim biçimlerinde anlamı yorumlamak için kullanılan sistemlerdir” (Berger, 2014, s.90). Çevredeki ileti taşıyan çoğu durumun, görselin, sözün veya yazının anlamına ulaşmada sorun yaşanabilir. Bunun sebebi onların kodlarının bilmemesidir. Kodların bilmemesi, onların gözden kaçmasına ya da gelen iletinin yanlış yorumlanabilmesine neden olabilir. Her toplumda bulunan kültürel kodlar toplumun şekillenmesine yardımcı olurlar. Kodlar, estetik yargılardan ahlaki inançlara, mutfak kültüründen önyargılara kadar pek çok şeyle ilgili olabilirler. Genellikle yol gösterici olan kodlara tutarlılık sağladığı için ihtiyaç duyulur ve onlar evrensel olabildiği gibi yerel de olabilir (Berger, 2014, s.90-91).

“Trafik ışıkları çözümlenmemizde üzerinde çalıştığımız şey bir koddur. Aslında kodlar, içinde göstergelerin düzenlendiği sistemlerdir. Bu sistemler, bu kodu kullanan topluluğun tüm üyelerinin kabul ettikleri kurallar tarafından yönetilirler. Dolayısıyla, kodlarla ilgili çalışmaların, iletişimin toplumsal boyutunu sık sık vurgulaması gerekmektedir” (Fiske, 2003, s.91).

Toplumsal yaşamda, topluluğun üzerinde uzlaştığı, kurallar tarafından yönetilen tüm görünümleri "kodlanmış" olarak tanımlayabiliriz. Hukuk kodları, görgü kodları gibi “davranış kodlarıyla”, “anlamlandırma kodları” birbirinden farklıdır. “Anlamlandırma kodları” gösterge sistemleridirler. Ama bu iki kod kategorisi birbiriyle bağlantısız değildir. Karayolu kodu hem bir davranışsal koddur hem de bir anlamlandırma sistemidir (Fiske, 2003, s.91).

Toplulukların üzerlerinde anlaşma sağladığı kodlar, aynı zamanda kabul edilmiş kurallardır ve bilinmemeleri durumunda iletinin fark edilmemesine veya yanlış anlaşılabilmesine sebep olmaktadır. İletişim kurarken anlamı yorumlamamıza yarayan bu kodlar, davranış ve anlamlandırma kodları olarak ayrılrsa da, ikisi birbirleriyle

bağlantılıdır. Fiske, söz konusu anlamlandırma sistemine ait kodların belli başlı temel özelliklerini şöyle sıralamaktadır;

“1. Bu kodlar, içlerinden seçim yapılan birçok birimden (ya da bazen bir birimden) oluşurlar. Bu paradigmasal boyuttur. Bu birimler (en basit açık-kapalı tek-birim kodları dışında) kurallar ya da uzlaşımlar aracılığıyla birleştirilebilirler. Bu dizimsel boyuttur.

2. Tüm kodlar anlam taşırlar: birimleri, çeşitli araçlarla kendilerinden başka bir şeye göndermede bulunan göstergelerdir.

3. Tüm kodlar, kullanıcıları arasındaki bir anlaşmaya ve paylaşılan kültürel bir ardyöreye dayanırlar. Kodlar ve kültür dinamik bir şekilde karşılıklı ilişki içindedirler.

4. Tüm kodlar, tanımlanabilir bir toplumsal ya da iletişimsel işlevi yerine getirirler.

5. Tüm kodlar, uygun medya ve/veya iletişim kanalı aracılığıyla aktarılabilirler” (Fiske, 2003, s.92).

2.1.3.3. Eğretileme

“Eğretilmeler bir şeyi başka bir şey yoluyla açıklama, yorumlama ya da örneksme ile anlam oluşturan dil mecazlarıdır” (Berger, 2014, s.94). Eğretileme sadece şiir ve edebiyatta kullanılmaz, o gündelik hayatın içinde, düşünce yapımızın merkezindedir. İnsanlar iletişim kurarken eğretilmeyi sıklıkla kullanırlar. Gemi dalgaları biçti cümlesinde gemi bıçak ya da bıçak gibi bir şey yerine geçer. Biçti kelimesi yerine -yardı, böldü, yırttı, vb.- bir sözcük de getirilebilir ve her yeni sözcük de anlam değişir. Demek ki eğretileme, sadece edebiyattaki mecazi dil değildir, anlam üretmenin temel araçlarından biridir (Berger, 2014, s.94-95).

“Gündelik eğretilmeler edebi eğretilmelerden birkaç açıdan ayrılırlar. Eğretileme olarak dikkat çekmezler ve dolayısıyla bizi bilinçli bir kod açımına davet etmezler. Dolayısıyla daha sinsidirler ve yarattıkları anlam çok daha kolaylıkla toplumun "ortak duyusunun" bir parçası haline gelebilir. ... Bu tür bir ortak duyu doğal görünür, ama asla doğal değildir: daima nedensizdir, daima toplumsal olarak üretilmiştir. Dolayısıyla son kertede ideolojiktir: başat sınıflar iktidarlarını kısmen kendi fikirlerini tüm sınıfların ortak duyusu haline getirebildikleri ölçüde sürdürürler. Örneğin, mavi yakalı işçilerin kendi toplumsal konumlarını yöneticilerinkinden daha "aşağı" görmelerine yol açan ideolojik bir

ortak duyudur; eğlenmeyi boşa zaman harcama olarak düşünmemize yol açan da ideolojik ortak duyudur. Gündelik eğretilmeler edebi eğretilmelerden daha ideolojik ve daha gizlidirler, bu nedenle onlara ve onların yarattıktan "ortak" duyuya karşı daha uyanık olmanız gerekmektedir" (Fiske, 2003, s.127).

2.1.3.4. Düzdeğişmece

Bir metinde parça ile bütün arasındaki bağlantıyı kuran ve parçanın bütüne yaptığı göndermedeki anlamın çağrışım yoluyla oluşturulduğu bir tür metafordur.

“Düzdeğişmece, anlamın örneksime yoluyla olduğu eğretilmenin aksine, anlamın çağrışım yoluyla olduğu bir dil mecazıdır. Düzdeğişmece (metonymy) terimi iki parçadan oluşur: meta yani nakletmek, ve onoma, yani isim. Böylece gerçek anlamıyla düzdeğişmece “ikame adlandırma”dır” (Berger, 2014, s.95).

“Düzdeğişmecenin temel tanımı, bir parçanın bütünü temsil etmesini sağlamaktır” (Fiske, 2003, s.127). “Mum ışığında bir akşam yemeği” cümlesinde bir düzdeğişmece kullanılıyor ve “romantizm” kavramı çağrıştırılıyor demektir. “Gerçekliğin temsil edilmesi kaçınılmaz olarak düzdeğişmeceyi gerektirir: gerçekliğin bir parçasını, bütünü temsil etmesi için seçeriz” (Fiske, 2003, s.127). Düzdeğişmece yapılacak olan parçanın seçimi çok önemlidir, çünkü anlam bütünlüğüne ulaşmak için düzdeğişmecedan yola çıkar, onun bize çağrıştırdığı anlamı yakalamaya çalışırız. Anlamı doğru olarak algılamak sağlıklı iletişim kurabilmemiz için gereklidir.

2.1.3.5. Dizimsel Çözümleme

Erkman’a göre göstergeler, dizim veya dizge olarak birbirleriyle iki tür ilişki kurarlar. Yani bir gösterge dizgesi ya dizim ya da dizge oluşturur. (Erkman, 1987, s.52).

“Dizim bir zincir biçiminde gerçekleşir (örneğin sözün akışı). Ne var ki, daha önce de gördüğümüz gibi anlam ancak bir eklemlemeden doğabilir, bir başka deyişle “gösteren” yüzeyle “gösterilen” yığının eşanlı bölümlenişinin ürünü olabilir: İnsan dili bir bakıma gerçeği bölümleyen olgudur (örneğin renklerin kesintisiz tayfi sözcükler aracılığıyla bir dizi kesintili öğeye indirgenir). Demek ki her dizimde bir çözümleme sorunuyla karşılaşırız: Dizim hem kesintisizdir (akıp gider, bir zincirlenmiş gösterir), hem de ancak “eklemler” olduğunda anlam aktarabilir” (Barthes, 1993, s.58-59).

Metinleri oluştururken seçtiğimiz unsurlar art arda gelerek bir süreklilik oluştururlar. Bu unsurların dizilişi bize o metindeki anlama götürür. O halde dizimsel çözümleme metin içinde bir anlam yaratmak adına kullanılır. Metin içindeki unsurların sıralanışı değiştirildiğinde, metnin anlamı da değişecektir.

“Dizim (syntagn) sözcüğü, zincir anlamına gelir ve metinlerin dizimsel (syntagmatic) çözümleme, anlatının çizgisel gelişimini incelemeyi içerir. Kurgu (editing) temelde anlam üretmek için bir metindeki unsurların sırasını düzenlemeyi ve metnin okuyucularında belli türden tepkiler oluşturmayı kapsar” (Berger, 2014, s.102).

Fiske, dizimi seçilen göstergelerin oluşturduğu ileti olarak yorumlar. İletiler anlamı vermek üzere bir dizim olarak birleştirilmelidirler. Giysilerimiz; şapkalar, kravatlar, gömlekler, ceketler, çoraplar ve benzerlerinin arasından yapılan seçimlerin bir dizimidir (Fiske, 2003, s.82-84).

“Örneğin, siyah ceket, beyaz yakaya takılı siyah papyon bir akşam yemeği davetinin göstergesidir, ancak aynı papyon kuyruklu ceket ve kıvrılmış beyaz yaka ile birlikte takılmışsa bir garsonu niteler. Ayrıca, bir dizimden seçilen gösterge, o dizimdeki diğer göstergelerle ilişkisinden etkilenebilir; göstergenin anlamı kısmen dizimdeki diğer göstergelerle ilişkisi tarafından belirlenir” (Fiske, 2003, s.84).

2.1.3.6. Dizisel Çözümleme

Bir metinde dizi (paradigma) ilişkisinin kurulabilmesi için birbirinin yerine geçebilecek göstergeler olmalıdır. “Ahmet kapıyı açtı” cümlesinde özne olan “Ahmet” yerine “Mehmet”, “Ali”, “Ayşe” veya “çocuk”, “kapıcı” gibi ad veya ad türü sözcükler koyulabilir. Bu örnekteki gibi birbirinin yerini alabilen sözcükler bir dizi oluşturur. Yani, aynı dizide yer alan iki gösterge, birbirinin işlevini taşıyabilir. Ama “Ahmet” yerine “kağıt” veya “derinlik” kelimeleri konulamaz (Erkman, 1987, s.52-53).

Dizisel (paradigmatic) çözümleme ise, metinlerdeki karşıtlıklara dayanarak onların çözümlenmelerini içerir (Berger, 2014, s.104). Dizisel çözümleme için öncelikle metindeki temel karşıtlık nedir o bulunmalı ve sonra her karşıtlık için onunla ilgili durum, olay, konuşma, vs. listelenmelidir. Bu karşılaştırma bize metin içindeki gizli anlamı söyleyebilir (Berger, 2014, s.105).

Metinlerin içindeki tüm anlamlar her zaman hemen ulaşılabilir değildir. Onları ortaya çıkarabilmek için metin çözümlemelerini doğru yapılması gerekir ki bu karşıtlıklardan doğan anlam ortaya çıkabilsin. Dizisel çözümleme, metnin görülmeyen anlamını görünür kılma adına doğru bir yaklaşımdır.

“Dizisel boyut sadece anlam bakımıyla da sınırlı değildir. Teknik ve diğer açılardan da dizisel inceleme yapılabilmektedir. ... Dizisellik, kısaca aynı türden birbirinin yerine geçebilecek göstergeler içinden, sadece birini seçip, diğerlerini elemektir. Örneğin, restoranlarda bize sunulan menüdeki ara sıcaklar birer birimler dizisidir. Karar verirken herhangi bir ara sıcakı seçebiliriz. İşte bu seçim anlam oluşturan dizisel boyuttur” (Korkmaz ve Gökçearsan, 2015, s.149).

2.1.3.7. Metin

“Metin her şeyden önce bir yapıdır. Bu yapıda yalnızca metnin yapısal örgüsü değil, onu çevreleyen dış gerçeklik de söz konusudur. Metin çözümlemelerinde, özellikle de anlam ve tümce yapılarına ilişkin olan çözümleme yöntemlerinde, metni tümüyle tüketme hem kendi içinde hem de kendi dışında çözümleme yöntemidir. Dolayısıyla, metinler dilbilimsel yöntemle ya da metnin yapısal örgüsüne yönelmeden, metni çevreleyen dış gerçekliğin oluşturduğu "toplumsal-ekinsel-siyasal" çerçeve örgüsü içerisinde ele alınmalı ve çözümlenmelidir. Metin çözümlemelerinde seçim alanına aldığımız metin hangi türden -haber, söyleşi, köşe yazısı, manşet, simge, reklam, afiş, öykü, film, şiir, roman, resim, fotoğraf, müzik vs- olursa olsun, metni en yüzeysel düzlemden en derin düzleme kadar inerek çözümlmeliyiz” (İnceoğlu ve Çomak, 2009, s.19).

Göstergebilimsel çözümlemelerde incelenen ve anlam verilmek istenen yapıya metin denilmektedir. Metin denilince akla yazılı metin gelse de, aslında metin hem yazılı hem sözlü hem de görsel olabilir. Metinlerdeki anlamı doğru olarak yakalayabilmesi için onu sadece kendi içerisinde değerlendirilmemesi gerekir, metnin bağlı bulunduğu tarihsel, toplumsal, sosyolojik bağlamları da ele alarak çözümleme yapılmalıdır.

2.2. Görsel Göstergebilim ve Kent İmgesi

“Görsel göstergebilim (semiotique visuelle) daha çok imgelerin (resim) eklemeliğini ve doğasını çözümlenmeye yönelen bir alt alan... “ (Tükel, 2005, s.8).

“Göstergebilimin yazınsal yapıt çözümlenmeleriyle ilgili olarak ulaştığı yöntemsel olgunluk, sunulan incelemelerin nitelik ve nicelik açısından vardığı nokta bugün özellikle görsel söylemlerin çözümlenmesinde de belli bir ölçüde yakalanmıştır. Böylece görsel alandaki çözümlenme çalışmaları da geniş bir göstergebilim kuramının içinde kendi yerini belirlemiştir” (Karahan, 2004, s.75).

Göstergebilim sadece sözlü ve yazılı dil üzerine değil, bir anlam taşıyan küçük bir birimi bile inceleme nesnesi olarak görmüştür. İnsanlarla insanlar arasında veya insanlarla başka varlıklar arasında gerçekleştirilen her türlü iletişim, bildirişim içersin içermesin göstergebilim tarafından çözümlenmeye çalışılır. Görsel alan da bu duruma dahildir ve göstergebilimciler görsel nesnelere çözümlenmesinde belli kurallar oluşturmuşlardır.

Greimas bu araştırmacılarından biridir. O, "doğal" diller ve "doğal" dünyaya ilişkin nesne çözümlenmelerinin farklı yaklaşımlar gerektirdiğini belirtmiştir. Greimas, görsel göstergebilim için temel bir ölçüt önerir; bu ölçüte göre, düzlemsel olarak anlatımda bulunan nesnelere olan resim, grafik, fotoğraf özgül görsel alanlar olarak tanımlanır. Bu görsel alanlar kuşkusuz birer “dil”dir ve bu dil bize “betileyim”i (temsili) verir. Greimas’a göre betileyim olgusu birçok dizgeyi içinde barındırır. Söz konusu dizgelerin farklı işlevleri olabilir (bilgilendirme, yazılım, oluşturma gibi) (Öztoğat, 1999, s.136).

“Görsel ürün olarak resmi ele aldığımızda Greimas algılayım sürecinde betilerin bir özelliğine dikkat çeker. Betiler artık dış dünyanın bir nesnesi değildir. Bunları algılayan, örneğin tuvalde bir bitkiyi ya da bir hayvanı tanıyan özne, dış dünyaya ilişkin insan ölçekli bir okuma gerçekleştirir. Betileri birer nesneye indirgememizi, onları sınıflandırmamızı, kendi aralarında ilişkilendirmemizi, yorumlamamızı sağlayan, dünyaya bir anlam veren işte bu insan ölçekli okumadır. O zaman tuvale yansıtılan, dünyaya ilişkin bir "gösterilen" olur” (Öztoğat, 1999, s.136-137).

Bir resimde herhangi bir temsil artık dış dünyaya ait değilse de onun taşıdığı anlam gerçekliğe ait bir okuma sunar alıcıya. Resimde görülen beyaz bir güvercin bize

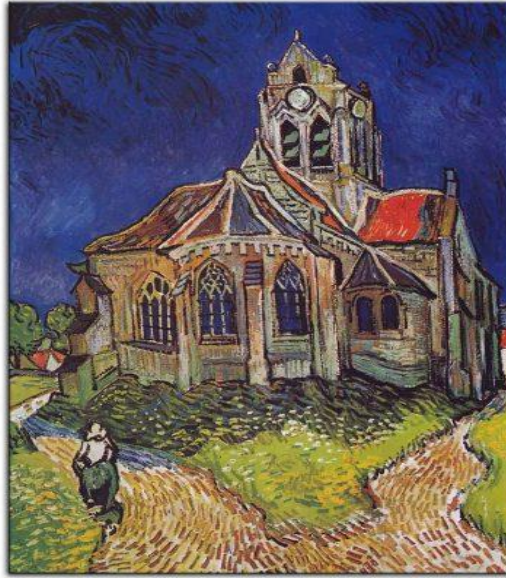
“barış”ı çağrıştırabilir veya bir sokak görüntüsü, bu sokağın sakin bir kasabaya mı yoksa kalabalık bir metropole mi ait olduğu konusunda yorum yapmamıza imkan tanıyabilir.

“Sanatsal biçim, birbirinden farklı, ama diyalektik olarak birbiriyle bağıntılı iki işi görmek zorundadır: birincisi, sanatsal bir içeriğe cisim verme; ikincisi, başlı başına bu içeriği iletme. Demek, sanatın iletişimsel bir işlevi oluşu, sanat biçiminin yalnızca kuruluşsal-estetik bir özellik değil, ama aynı zamanda, bir gösterge özelliği de taşıdığını ortaya koymaktadır. Buna göre, sanatın içeriği, onu dile getiren ve onu ileten gösterge sistemi açısından ele alındığında, sanatsal bildirişim olarak tanımlanabilir” (Kagan, 2008, s.269).

Sanat nesnesinin taşıdığı anlam onun estetik özelliklerinden ayrı olarak varoluşunda barındırdığı bir durumdur. Bir resme baktığımızda ilk olarak onun renk, doku, benek, çizgi, ana yüzeyler, vs. gibi biçimsel özelliklerini algılarız. O halde resim, hem biçimsel özelliklere sahip olup hem de bunu bize ileterek bizimle bir iletişim kurar. Her sanat yapıtının taşıdığı bir anlam vardır ve bunu doğası gereği bize iletir. Küçükdoğan’a göre, görsel iletilerin kullandığı görsel metaforlar ve bunların anlamlarının aktarımı okuyucuya algılama ve anlamlandırmada güçlük yaşatır. Çünkü bu tür iletiler çok anlamlı iletilerdir ve okumalarında onlara uygun olarak çok boyutlu olması gerekir (Günay ve Parsa, 2012, s.66). Bir görsel metinde, kullandığı metafor ve göstergelere bağlı olarak her katmanda anlamının farklılaşmasını mümkün olabilir, görsel metnin alıcıları çoklu okumalar yaparak metnin içindeki bütün anlam katmanlarına ulaşabilirler. Görsel dil, doğal dillerden biraz daha farklı ve görsel düzenlemelere aşına olmayanlar için güç bir okuma şekli olarak görülse de aslında çok farklı değiller. Her ikisi de gündelik hayatımızda sıklıkla kullandığımız iletişim biçimlerinden. “Görsel dilin de konuşulan ve yazılan dillerin olduğu gibi kendine özgü grameri, kodları ve sentaksı bulunmaktadır” (Günay ve Parsa, 2012, s.158). Öztokat bu durumu şöyle özetlemiştir; görsel dil, doğal diller gibi dizisel-dizimsel bağıntılara ve karşıtlık-benzerlik gibi ilişkilere sahiptir. Görsel metin aşamalı olarak bir sözce olarak ele alınıp incelenir ve ilk aşama olarak görsel metin bölümlere ayrılır. Bu aşamada biçimsel olarak ele alınacağı gibi anlatısal, betisel, izleksel, tutkusal, vb. ölçütler göz önüne alınarak da bölümlenebilir. Bir sonraki aşamada ise her kesite yoğunlaşarak orda bulunan anlam ortaya çıkarabilir. İlk gözlemler daha yüzeysel olsa

da anlam katmanları çözümlendikçe daha derin bir yerdeşliğe rastlanabilir (Öztoat, 1998, s.256).

Kıran'ın konu ile ilgili örneğine değinirsek;



Görsel.2: Vincent Van Gogh, **Auvers Kilisesi**, Tuval üzerine yağlı boya, 1890, 93 x 75cm, 1890 (<https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-g/gogh-vincent-willem-van/vincent-willem-van-gogh-auvers-kilisesi-3956/> ,erişim tarihi:09.09.2019)

“Resim 1' deki Auvers Kilisesi küçük bir kiliseyi canlandırmaktadır. Bu da resimdeki bir birimdir. Kimi resimler izleyenlere bilmece gibi, kapalı ve anlaşılmaz gelir. Bu durumda yapılan şey düzenlama başvurarak resmin yapıldığı maddeyi, biçimleri, kütleleri, renkleri, çizgileri ele almaktır. Ama bu durumda bile, daha önceden bildiğimiz örneklerle karşılaştırma ve benzetme yaparak, bildik biçimleri arar, ama hiçbir zaman tam olarak başarılı olamayız. Çünkü ister istemez yoruma gideriz. Hele hele, resmin bir adı varsa, bu ada uygun anlamlandırma yapmaya çalışırız, bu da düzenlamı aşar, yananlama uzanır” (Kıran, 1996, s.107-108).

Görsel nesneyi algılama ve anlamlandırma yollarından birinin de Barthes'ın düzenlam-yananlam kavramlarının görsel metne uygulayarak, metnin hem görünen hem de örtük anlamlarının açığa çıkarabileceğine değinilmişti. Kıran'ın, Goya'ya ait “Bekçi Köpeği ve Çocuklar” adlı tablosunun düzenlam ve yananlam ilişkilerini betisel bakımdan incelediği örneğe anlamı bölmek adına tam olarak yer verilmiştir.



Görsel.3: Francisco de Goya, **Bekçi Köpeği ve Çocuklar**, Tuval üzerine yağlı boya, 1786-1787, 112 x 145cm (<https://spiffingprints.com/products/francisco-de-goya-children-with-dog>, erişim tarihi: 02.10.2019)

“Düzanlamlar ve yananlamlar bileştirilerek resim çözümlendiğinde "uygarlıktan, toplumdan ve toplumsal ayrımlardan uzakta zengin ve fakir çocukların köpek sevgisini paylaşması ve arkadaşlık ilişkisi kurması" anlamı çıkarılabilir”(Kıran, 1999, s.108).

Tablo.1: Düzanlam ve Yananlam (Kıran, 1999, s.109)

Göstergeler	Düzanlam	Yananlamlar
kır, dağlar, ormanlar	/açık uzam/ /canlı+/hayvan/ /Döörtayaklı+/evcil/	/uzaklık/,/özgürlük/ /sadakatl/,/koruyucu/ /güçlü/
Tasma	/cansız+/nesne/ /kimi hayvanları bir yere bağlamaya, çekip götürmeye yarar+/kemer biçimi+/bağ/	/sahipli olma/, /özgür olmama/
1. çocuk	/canlı+/insan/ /erkek+/yetişkin olmayan+/sarışın/	/masumiyet/,/sağlık/

ayakkabısızlık	/ayağı çıplak olma/	/fakirlik/,/köylülük/, /doğallık/
2. çocuk	/canlı+/insan/ /erkek+/yetişkin olmayan+/esmer/	/masumiyet/,/sağlık/
çizme	/cansız+/nesne/ /giyim eşyası+/ayağı ve bacakları dizlere kadar örter/	/zenginlik/,/soyluluk/, /uygarlık/
kırmızı sarı	/bir renk/	/zenginlik/,/soyluluk/, /bilgi/,/üstünlük/

Bu resim gayet açık olmakla beraber yine de düzenlam ve yananlam ilişkisiyle bakıldığında, zengin fakir ayrımı yapmayan masum çocukların, ortada dost canlısı bir köpekle arkadaşlık içinde buldukları anlamı çok net ortaya çıkmaktadır. Ama özellikle günümüz kent hayatında rastlanılan bütün görsel iletiler bu kadar açık, net ve olumlu değildir. Kentli sıradan bir insan gündelik hayatta birçok görsel gösterge ile karşılaşır ve bu durum onlar için olağandır. Lynch'a göre ise, karşılaşılan bu görsel iletiler insan ve çevre arasında işleyen çift yönlü bir süreçtir ve insanlar kendi amaçları doğrultusunda gördüklerini seçer, düzenler ve anlamlandırır (Lynch, 2018, s.7). Bu seçme, düzenleme ve anlamlandırma işlemleri yapılamadığı takdirde iletişim sağlıklı olarak gerçekleşemez ve sekteye uğrar.

20. yüzyıl'dan itibaren iletişim, gelişen teknolojiyle beraber çok hızlı bir ilerleme göstermiştir ve bu durum bireyleri, yaşayabilmek için çeşitli alanlardaki dizgelerin çoğuna hakim olmaya zorlamıştır. Kurallar, yasalar, para birimleri, çeşitli aygıtlara ait yazı ve rakamlar, kent içi ulaşım araçlarının işaretleri, nezaket dizgeleri, vb. gibi birçok dizgenin günümüz kent yaşamında öğrenilmesi gerekmektedir (Erkman, 1987, s.22-23). Kent hayatının görüntülerle sarmalanmış olarak akması da, görsel göstergelerin en az diğer dizgeler kadar, hatta bazen daha önemli olduğunu vurgular. Trafik işaretleri, dükkanların tabelaları, gazete-dergiler, televizyon, grafitiler, ürün ambalajları, reklam panoları, kişisel bilgisayarlar, vb. Bu örnekler daha da çoğaltılabilir, çünkü günümüz kent insanı, hayatının nerdeyse her anında görsel

iletilelerle karşı karşıyadır. Göstergelerin bu derece yoğun olması insanların onların hepsini algılamaya çalışmamasına, hatta onları fark bile etmemelerine sebep olabiliyor. Görsel iletiler her daim var olsa da bundan 200 yıl öncesine kadar gündelik hayat böylesine sıkışık bir göstergeler ağıyla sarılmamıştı. Gelişen teknoloji ve büyüyen kentler git gide daha fazla görsel uyarıcının gündelik hayata dahil olmasına sebep oluyor ve bu durum artık insanlar için sıradanlaşmış olsa da yabancılaşıp kente bakıldığında durumun vahameti gözler önüne seriliyor. Kent yaşamına adapte olabilmek, toplumu anlamak ve çevreyi doğru olarak anlamlandırılabilirlik için bu göstergelerin tutarlı bir yöntemle çözümlenmesi gerekmektedir. Her an yüz yüze olunan bu görsel iletilerin metin okumalarını doğru yapabilmek için de, göstergebilim ihtiyacı duyulacak bir bilim dalı olarak görünüyor.

“Günümüzde bir "imge uygarlığında" yaşadığımız ve görsel kültürün yazılı kültüre, imgenin yazıya baskın çıktığı görüşü sık sık dile getirilmektedir. Gerçekten de televizyon, sinema, bilgisayar oyunları, reklam panolarıyla çevrili günlük yaşamımızda imge, yazıdan çok daha fazla yer tutmaktadır. Dolayısıyla bizi çevreleyen imgeleri anlamak, yorumlamak, ortaya koydukları söylemleri çözümlemek toplumumuzu anlamının yollarından biri durumuna gelmiştir artık. Görsel göstergebilim de görsel söylemin çözümlenmesi için en tutarlı yöntemlerden birini oluşturur” (İnceoğlu ve Çomak, 2009, s.289).

Kent hayatının ayrılmaz bir parçası olan semboller ve göstergeler okunarak, onun kolay kavranabilmesi sağlanır ve okunaklı bir kent daha iyi gruplandırılır. Kentin güzel olarak tanımlanabilmesi için illa açıklık veya okunaklılık gerekmez de, büyüklüğü, zamansızlığı ve karmaşasıyla bir kent oluşturacak boyutlardaki çevreler için okunaklılık oldukça önemlidir. Hatta kentlerde yaşamak için bu durum gereklidir. Net bir gösterge kentte güvenli, kolay ve hızlı bir şekilde hareket etmeyi sağlar (Lynch, 2018, s.3-4). Kentteki görsel karmaşadan uzak durulmaması da görsel iletileri doğru okuyabilme, kentlilerin gündelik faaliyetlerinde azami hıza ulaşarak, daha sorunsuz yaşamalarına imkan tanır.

Kentler sürekli bir değişim ve dönüşüm içinde olan canlı birer organizma gibidir (Kayan, 2015, s.278). Kent ile içerisinde barındırdığı insanlar arasında gerçek bir ilişki vardır. Çoğu şair, ressam, yönetmen, müzisyen de kentten ve kent hayatından etkilenip onu sanatlarının odak noktası haline getirmiştir. Kentin kaotik yapısından onun

sıradanlığına kadar her ayrıntısı bir sanat eserine ilham vermiştir. Lynch'e göre kent, çeşitli sınıf ve karakterlere sahip insanlar tarafından algılanabilen ve hatta zevk alınan bir nesnedir ve kentin yapısını sürekli geliştiren pek çok yaratıcının da ürünüdür. Kent tasarımı da bir sanat olarak gören Lynch, görünüşünün sıradanlığına rağmen, kentlere bakmak insana özel bir zevk verebilir der (Lynch, 2018, s.1-2). Lynch ile aynı fikirde olan ve kentin görüntüsünü tuvallerine taşıyan Türkiye'de veya yurt dışında binlerce ressam vardır ve o ressamlar kentin sadece sıradan bir görüntüsüyle ilgilenmemiş, kentin farklı dinamikleri üzerinden çalışmalarını biçimsel ve/veya kavramsal olarak yapılandırmışlardır. Kent kimi sanatçıya göre pitoresk, kimi sanatçıya göre eğlenceli, kimine göre ise talan alanı olarak algılanmış ve sanatçılar "kentli insan"ı sanatçı hassasiyetiyle belli bağlamlarda (sosyo-ekonomik, sosyo-kültürel, psikolojik, vb.) ele alarak kentin içine yerleştirmişlerdir.

Her ne amaçla yapılıyor olursa olsun, sanatçılar çevrelerinden etkilenir ve onu etkilerler. Çoğu sanatçının kentlerde yaşadığı düşünülünce kentin ve kent hayatının sanatçılar tarafından incelenmemesi ve yorumlanmaması mümkün değil gibi görünmektedir. Sanatçıların kent tanımları çok bilindik nesne ve figürlerden oluşsa da kent gibi bir konunun ele alınması, o resmi, kent kadar çok anlamlı ve katmanlı hale getirebilir. Kent resimlerini göstergebilimsel açıdan ele aldığımızda resmin kente dair söylediği söz ortaya çıkmış olur ve resim anlamına kavuşur.

2.2.1.Kent ve Kentleşme Kavramı

"Kent insanın en büyük sanat yapıtıdır" (Mumford; Aktaran: Özdeş, 1997, s.984).

Kentlerin insanlık tarihi kadar eski olması onların değişen dönüşen dünya ile beraber evrim geçirdiklerini gösterir. "Tarih boyunca kentler, kültür ve medeniyetlerin doğduğu, geliştiği ve yayıldığı yerler olmuştur. Medeniyetlerin çoğu zaman kentlerde ortaya çıktığı ve kentlerin çökmesi ile birlikte medeniyetlerin de çöktüğü görülmektedir" (Pustu, 2006, s.129). Kentler ile kültür arasındaki bu sıkı ilişki ilk ilkel kentlerden günümüz çağdaş kentlerine kadar hiç durmadan devam etmiştir. Kentlerin insanlık tarihindeki kapladığı büyük alan, onun birçok disiplin tarafından araştırılıp incelenmesine sebep olmuştur. Bu durum da karşımıza farklı kent tanımları çıkarmaktadır. Türk Dil Kurumu (TDK)'ya göre kent;

“Sürekli toplumsal gelişme içinde bulunan ve toplumun, yerleşme, barınma, gidişgel, çalışma, dinlenme, eğlenme gibi gereksinmelerinin karşılandığı, pek az kimsenin tarımsal uğraşılarda bulunduğu, köylere bakarak nüfus yönünden daha yoğun olan ve küçük komşuluk birimlerinden oluşan yerleşme birimi” olarak tanımlanır (TDK, 2019).

Özdeş kent kavramını soyut olarak şöyle tanımlamıştır;

“Kent, kentsel yaşamın olduğu ve insan yapısı çevrenin doğal çevreye egemen kıldığı bir ortamdır. Bundan başka kenti halkının büyük çoğunluğunu tarım dışı işlerle uğraşan insanların oluşturduğu demografik, ekonomik ve sosyolojik bir yerleşme olarak da tanımlamak olanaklıdır”(Özdeş, 1997, s.984).

Erken Türkçede “kend” şeklinde kullanılan bu sözcük her tür yerleşme birimi anlamına gelmekteyse de genellikle büyük kasaba ya da şehir karşılığı olarak kullanılmaktadır. Günümüz Türkçesinde “şehir” sözcüğü Farsça olduğu için “kent” sözcüğü tercih edilmektedir (Özdeş, 1997, s.983).

Çezik’in tanımında ise, kent daha genel olarak ifade edilmiştir;

“En genel ifadesiyle kent; Tarım dışı ve tarımsal üretimin denetlendiği, dağıtımın koordine edildiği ekonomisi bunu destekleyecek şekilde tarım dışı üretime dayalı bulunan, teknolojik değişimin beraberinde getirdiği teşkilatlanma, uzmanlaşma ve iş bölümünün en yüksek düzeye ulaştığı, geniş fonksiyonların gerektirdiği nüfus büyüklüğü ve yoğunluğuna varmış, toplumsal heterojenlik ve entegrasyon düzeyi yükselmiş karmaşık ve dinamik bir mekanizmanın sürekli olarak işlediği insan yerleşmesidir” (Çezik, 1982, s.17; Aktaran: Es ve Ateş, 2004, s.212).

Tarihte ilk kentler, arkeologların araştırmalarına göre, neolitik dönem sonunda oluşmaya başladıkları biliniyor. Neolitik çiftçilerle neolitik çobanların arasında geçen ilişkilerin sonucunda ticaretin ortaya çıkışı, fetihler, tabakalı toplum yapısının belirmesi gibi durumlar insanların ilkel toplumdan uygar topluma geçişinin ve uygun çevresel koşulların da elverişli olduğu yerlerde kentlerin kurulmasının yolunu açmıştır (Şenel, 2001:178) “Mezopotamya’da 5000’lerde ilk tarımcı neolitik köylerden başlayıp, M.Ö. 3000’lerde ilk uygar kentlere ulaşan bu gelişmeler, tarihçilerin 1. Hassuna, 2. Halaf, 3. Übeyd, 4. Uruk, 5. Cemdet Nasr olarak saptadıkları aşamalardan geçmiştir” (Şenel, 2001, s.186). Dönemlerden kısaca bahsetmek gerekirse; Hassuna aşaması, Mezopotamya’nın kuzeyindeki dağlık bölgede yapılan tarımın Mezopotamya ovasına geçiş aşamasıdır. Halaf aşamasında, (M.Ö. 5000 yıllarında denk gelir) insanlar

evlerini yaparken sıkıştırılmış çamur yerine ilk kez kerpiç kullanmaya başladılar. Ubeyd aşamasında, Mezopotamya bir istila sonrası yeni gelen topluluğun kültürünü alarak, ilk kez kültürel bir birlik sağlamıştır. Uruk dönemi köyden kente geçişin dördüncü aşaması olarak görülür son olarak da Cemdet Nasr aşamasında kesin olarak uygar kent toplumuna geçiş sağlanmıştır. Böylece köy-kent farklılaşması ikisinin de birbirine gereksinim duymalarını sağlayarak, sağlam bir ekonomik, toplumsal ve siyasal bütünleşmeye ulaşılmış oldu (Şenel; 2001, s.186-198). Childe'a göre ise, M.Ö. 3000 yıllarında artık Mısır, Mezopotamya ve İndüs vadisi için, basit çiftçilerden oluşan küçük toplulukların yaşam alanları değil, rahipler, prensler, profesyonel askerler, memurlar, zanaatçılar, yazıcılar, işçilerden, vb.'den oluşan sınıflı toplum yapısına sahip devletler oluşmaya başlamıştır (Childe, 2007, s.104). İlkel köylerden uygar kentleri oluşturan toplumsal gelişmeler daha sonra ulusal devletleri, ulusal devletlerden de imparatorluklara geçişi sağlamıştır (Şenel, 2001, s.247-258).

Sanayi devrimiyle birlikte “modern kent” oluşmaya başlamıştır. 18. yüzyılın sonlarına doğru başlayan sanayi devrimi büyük bir değişimi de beraberinde getirmiştir. Hayatın her alanında görülen bu değişimi destekleyen Fransız devrimi başta olmak üzere çeşitli toplumsal hareketler de sosyal, siyasal, kültürel alanlarda farklılıklara sebep olmuştur. Sanayi devrimiyle gelişen ekonomi kentlerin değişimine ivme kazandırmıştır (Aktan ve Tunç, 1998).

“Endüstri devrimi, kentleşme sürecinde gelişmeyi etkileyen önemli bir aşamadır. Özellikle İngiltere’de endüstri alanındaki yeni buluşların yanı sıra, tarım alanındaki ilerlemeler ve mülkiyetle ilgili yeni gelişmeler, köylülerin endüstri bölgelerine göç etmelerine neden olmuştur. İngiltere’de başlayan endüstrileşme hareketleri kısa zaman aralıklarıyla Almanya, Fransa, İsviçre ve Belçika gibi diğer Avrupa ülkelerine yayılmıştır. Bu ülkelerde de kırdan gelen insanlar, kentlerin etrafında sefil bir şekilde ve aklın alamayacağı sağlık şartları içinde yerleşmeye başlamışlardır. Bu şekilde kentleşme, “pislik” ve “çirkinlik” kavramlarına bir anlam kazandırmıştır. Sanayi kenti, bu anlamdaki kent sözcüğünün ilk örneklerindedir” (Es ve Ateş, 2004, s.206-207).

19. yüzyıldan itibaren kurulan büyük fabrikalarda çalışmak üzere kente göçen işçi ve işsizler ordusu fabrikaların etrafında yerleşmeye başladı (Bumin, 1990, s.66). Kent ve insan hayatı üzerinde yıkıcı etkilere sahip bu yüzyıl Bumin’e göre isyan ettirici

bir manzaraya sahiptir ve bu duruma sessiz kalamayan birçok doktor, ekonomist, filozof tarafından da dile getirilip eleştirilmiştir (Bumin, 1990, s.70). Bu sanayi kentlerinde yaşanarak ve barınarak büyük bir sosyal doku zedelenmesi yaratılmıştır ve bu kötü gidişat devletin “Sosyal Devlet” kavramını geliştirmesine sebep olmuştur (Es ve Ateş, 2004, s.207). 19. yüzyılın ikinci yarısından sonra işçi sınıfının girdiği siyasal mücadele ve bununla beraber gelişen modern kent planlamaları söz konusu kötü durumu hemen düzeltemese de konu hakkında çalışmalara başlanmıştır.

“Sjoberg kentleri sanayi öncesi, sanayileşmekte olan ve sanayi kentleri şeklinde sınıflandırarak kent tanımı için teknolojiyi belirleyici etmen olarak kullanmaktadır” (Sjoberg, 2002: 37; Aktaran: Kayan, 2015, s.277). Sjoberg ile aynı fikirde olan Sennet, “Sanayi devrimiyle birlikte kentlerin yapısında, işleyişinde, kurumlarında kısaca her alanında tam bir değişim ve dönüşüm yaşanmıştır” diyerek sanayi devriminin dünyaya yön veren önemli süreçlerden biri olduğunu belirtmiştir (Sennet, 2002, s.20; Aktaran: Kayan, 2015, s.278). Tarihsel olarak da baktığımızda sanayi öncesi ve sonrası kentlerin biçiminden toplumsal yapısına kadar birçok unsur büyük bir değişime girmiştir. Sanayileşmenin yol açtığı sorunlar, bu değişimin yoğun şekilde hissedilmesini sağlamıştır; hızlı nüfus artışı, çevre kirliliği ve bunun sonucu doğal dengenin bozulması, doğal kaynakların tükenmesi, gıda üretimindeki sorunlar gibi daha birçok olumsuz durum sayabiliriz (Aktan ve Tunç, 1998). Sadece biçimsel, demografik ve ekolojik açıdan değil kentlileşme insanlar arasında da geleneksel değerlerdeki farklılaşma, hayat tarzının değişmesi ve yabancılaşma gibi kavramların da gündeme gelmesine sebep olmuştur.

“Görüldüğü gibi, kentleşme aynı zamanda bir toplumsal değişme sürecidir. Bir kültür değişmesidir de. Kentlere gelen, kentte yaşayan insanların davranışlarında, değer sistemlerinde, dünya görüşlerinde de, kentleşmeyle birlikte kimi değişiklikler beklenmektedir. İşte, kentleşmenin bu ögesine, "kentlileşme" diyoruz. Kentlileşme, kentleşme olgusunun ayrılmaz bir ögesi olmakla birlikte, ondan daha dar bir kapsamı vardır” (Keleş, 1995, s.1).

Kentleşme kavramından bahsedildiğinde, ilk akla gelen genellikle kentin olumsuz taraflarıdır; çarpık yerleşim düzeni, trafiği, sağlıklı besine ve havaya ulaşmadaki zorluklar, gürültüsü, vb. gibi durumlar gündelik hayatta her kentlinin her an yüz yüze kaldığı gerçeklerdir. Konut, sağlık, eğitim, sosyal refah gibi önemli

konularda da büyük sorunlar yaşanmaktadır. Hızlı nüfus artışının tetiklediği bu sorunlar, önlem alınmadığı takdirde içinden çıkılmaz hale gelebilir. “Hızlı nüfus artışı hızlı kentleşmeyi getirmektedir. Bu da az gelişmiş ülkelerde önemli bir soruna yol açmaktadır” (Es ve Ateş, 2004, s.213). Bu durumun yaşanmaması için nüfus artışına uygun olarak kentin kendini yenileyebilmesi ve olanaklarını değiştirmesi gerekmektedir. Es ve Ateş’in bahsettiği üzere fiziki, sosyal, kültürel, ekonomik, vb. alanlarda gerekli hazırlıklar yapılmadan oluşan kentleşme, az gelişmiş ülkelerde sağlıklı bir kentleşme olarak belirecektir ve büyük bir sorun olarak yaşamın her alanına yansıtacaktır.

“Büyük kentlerin Anadolu’dan çektiği büyük ölçekli ve sürekli göç zamanla kentin ekonomik, sosyal, fiziksel yapısında önemli değişiklik ve sorunlara yol açmıştır. Açık ve gizli işsizlik, gelir dağılımında adaletsizlik, gittikçe kutuplaşan toplumsal yapı ve kentsel kimlik, tarihi ve doğal çevrenin tahribi, kentsel yaşam standartının sürekli düşmesi sorunlar arasında sayılabilir. Bu şekliyle kent, giderek geri kalmış bölgelerin sorunlarının taşınarak açığa çıktığı bir metropol haline gelmiştir” (Baro, 1993, s.3-11; Aktaran; Es ve Ateş, 2004, s.230).

Türkiye’deki kentleşme hareketinin kaynağı içgöçlerdir. Bu olayı sadece demografik olarak değil, toplumsal değişim hareketi olarak da değerlendirmeliyiz. Geleneksel tarafı ağır basan Türk toplumunun, karmaşık kent içi ilişkilere uyum sağlama süreci kentleşme olarak tanımlanabilir (Es ve Ateş, 2004, s.208). Keleş ise kentleşmenin toplumsal bozulmalara yol açabileceğinden bahsetmiştir. Köylerinden kalkıp kente gelen insanlar sağlıklı bir kentleşme süreci yaşarlar ve giderek kentleri köyleştirmektedirler. Ülkemizde de “kentlileşmeden kentleşme” durumu hızlı, dengesiz, çarpıktır ve yaşamın her alanında büyük sorunlara yol açmaktadır (Keleş, 1995, s.2).

Bir Alman atasözünde “kent havası insanı özgür kılar” denir. Tarihsel olarak bakıldığında kentlerin diğer yerleşim birimlerine göre insanı özgür hissettirdiği söylenebilir ama gerçekten de durum öyle midir? Kent yaşamı insanı özgür kılmak yerine tutsak mı ediyor, bu durum Türkiye’de nasıl işliyor? Bu soruların yanıtlanabilmesi için üç saptamada bulunmak gerekiyor: İlk olarak kentleşme, sanayileşme ve kapitalist gelişme, tüketimi, bencilliği, rant arayışını tetikliyor. İnsanların çevresine ve değerlerine yabancılaşmasının temel nedenlerinden biri budur.

İkinci olarak, kentin özgürlük konusunda anlayışlı tavrı, insanların canı ne isterse yapabilecekleri konusunda yanlış bir yoruma götürüyor. Son olarak da, küreselleşme sayesinde teknolojinin hayatımızda büyük yer edinmesi, yıllardır sahiplendiğimiz değerlerin kaybolmasına, kültürün hasar görmesine sebep olabiliyor. Görüldüğü gibi özgür olma hali, toplum yapısının nasıl şekillendiğiyle ilgili bir durum olarak karşımıza çıkıyor. Kentli insan özgür olabilir ama bu özgürlük değerlerin yitimine sebep olabiliyor (Keleş, 2005, s.12).

Kentler bütünü bir parçası olarak, bütün hakkında bilgi veren yerleşimlerdir ve bir kente bakıldığında onun sosyo-ekonomik durumu, değerlerine sahip çıkma oranı, refah seviyesi veya fiziki durumu hakkında bilgi sahibi olunabilir. Bu bilgiler bütünü görülmesine yardımcı olacak unsurlardır.

“Kentler, bağlı oldukları ekonomik ve toplumsal dizgelerin birer parçası, minyatürü, aynasıdır. Genel yapını tüm özellikleri, güzellikleri ve hastalıklarıyla birlikte onlara da yansır. Roma’da İtalya’yı, Londra’da İngiltere’yi, Jakarta’da Endonezya’yı ve İstanbul’da Türkiye’yi tüm özellikleriyle bulabilirsiniz” (Keleş, 2005, s.9).

İstanbul’a bakıldığında Türkiye’nin genel yapısı hakkında bir bilgi sahibi Mönüşümlerini içinde barındırırlar. Toplumsal olarak yaşanan değişimler her zaman kentlerde yerini alır. Kentlerin geçirdiği her türlü değişim olumlu veya olumsuz olarak kentin bağlı bulunduğu dizgeyi de etkiler. "Kenti değiştirmek, hayatı değiştirmektir formülü, her zaman için geçerlidir" (Bumin, 1990, s.128).

3. BÖLÜM: ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNDE KENT İMGESİ

Çağdaş Türk resmine geçmeden öncelikle Türkiye’deki kentleşme kavramına ve onun yarattığı değişim ve dönüşümlere bakmak gerekirse; kentleşme, ülkenin toplumsal, siyasal, kültürel ve ekonomik yapısına müdahale ederek değişmesine sebep olmuş, aynı zamanda karşılaşılan bu dönüşümler sahip olunan değer ve normları da oluşturan yeni durumlara göre şekillendirmiştir. Bu durumların sonucunda ortaya çıkan yeni kentte yeni bir sosyalleşme ve siyasallaşma süreci başlamıştır. Türkiye diğer ülkelerden farklı bir kentleşme süreci içerisine girmiştir. Gelişmiş ülkelerde sanayileşme ile paralel bir gelişme görülürken, Türkiye’de tarımın makineleşmesi sonucu kırdan kente göç hareketlerin yaşanması, kentleşme olgusunun en önemli özelliği durumuna gelmiştir. Türkiye’deki kentleşmenin, sadece tarımdaki değişimlerin ve sanayileşmenin bir sonucu olarak da değerlendirilmemesi gerekmektedir, bu durum aynı zamanda toplumsal olarak bir değişim süreci olarak da ele alınmalıdır (Yılmaz ve Çitçi, 2011, s.253).

Araştırma konusunun daha iyi anlaşılabilmesi için Türkiye’deki kentleşme sürecine de kısaca değinmek gerekirse; 1927-1950 yılları arasında kapsayan I. Dönem, ‘durgun dönem’, 1950-1985 yılları arasında kapsayan II. Dönem ‘hareketli dönem’, 1985-1997 yıllarını kapsayan III. Dönem ise, büyük göç dalgalarının yaşandığı ‘dramatik ve anomik şehirleşme dönemi’ olarak sınıflandırılabilir (Mutlu, 2019, s. 11).

“1950’ye kadar fazla bir gelişme göstermeyen kentleşme hareketi 1950’li yıllardan sonra Türkiye’nin en ciddi meselelerinden biri haline gelmiştir” (Yılmaz ve Çitçi, 2011, s.259). Özellikle 1950’li yıllardan itibaren sanayileşmeyle beraber dikkat çekmeye başlayan göç ve bunun sonucu oluşan hızlı kentleşme, günümüzde sancıları halen devam eden uzun ve yorucu bir süreci kapsar. Tansuğ’a göre, düzensiz kentleşmenin ve nüfus yoğunlaşmasının neden olduğu sosyo-ekonomik ve kültürel sorunlar özellikle ilgilenilmesi gereken durumlar ortaya çıkarmıştır. Ayrıca kentleşme sorunlarının herhangi bir çözüme kavuşmadan hızla artması, tarihsel dokunun zarar görmesi, giderek büyüyen kentlerin bireysel ve kitlesel olarak buhranlara sebep olması, geleneksel kültürün yozlaşması gibi birçok etmen de bu dönem sorunları içerisinde yer almaktadır. Bu aşamada modernleşme sürecindeki Türk resim sanatı

sosyo-ekonomik yapının liberalleşmesiyle paralel olarak bireyselleşme sürecine girmiştir (Tansuğ, 1993, s.10-12).

“Türkiye’de 1980 ve sonrası, birçok yönden değişim ve dönüşümün yaşandığı bir dönem olarak nitelendirilmektedir. Ülkemizin içinde bulunduğu sosyal, ekonomik ve siyasal koşullara bağlı olarak yaşanan kentleşme hareketinin bu dönemde farklı boyutlar kazandığı görülmüştür” (Yılmaz ve Çitçi, 2011, s.253).

Türkiye’de 1980 sonrası kentsel dönüşümler büyük boyutlara ulaşarak, gözle görülür oranda rahatsız edici olmuştur. Söz konusu bu durumun oluşturduğu toplumsal değişimler, modernitenin ve onun öngördüğü kalıpların dışına çıkılmasına sebep olmuştur. Sağlıksız gelişen kentlerde 1980’lerle beraber kontrol kaybedilerek başta gecekondu olmak üzere, çok yönlü değişimler hız kazanmıştır. Kente yeni katılan bu insanlar gecekondu, dolmuş, arabesk müzik, simitçilik, ayakkabı boyacılığı, seyyar satıcılık, lahmacun vb. gibi yeni gerçeklikleri kente eklemiştir ve bu durum köyleşen kentleri oluşturmuştur (Mutlu, 2019, s.13-14). Birçok ressam bu dönemde kent kültüründeki bu bozulmaya isyan etmiş ve resimlerinde bu durumlara yer vererek bir çıkış yolu aramışlardır. Tansuğ resim sanatının kente yaklaşımını değerlendirirken, kentin kendi değerlerini koruyamamasının ve kültürün yozlaştırılmasının yarattığı tedirginliğin resme yansıdığını belirtmiştir (Tansuğ, 1993, s.66). Kentin bu yeni atmosferine alışmaya çalışan insanlar kadar, Türk resim sanatı da bu yeni kent gerçekliğiyle baş etmenin yollarını aramıştır.

“Kentleşme zorunluluğu içinde bulunan sanatın güç ve karmaşık sorunlar içerisinde bulunduğu açıktır. Belli şema ve klişeleri olan köylülükten ayrılıp ya da bunu aşarak kentliliğe ulaşmak öylesine güç bir evrim ortaya koymaktadır ki, resim sanatımızın son 40-50 yıl içinde karşılaştığı en büyük açmazı bu noktada görmenin pek de yanlış olmayacağını düşünüyorum” (Tansuğ, 1993, s.66).

Sanatçılar bu değişen ve dönüşen kente ve tıpkı kentin kendisi gibi baş döndüren bir hızla farklılaşan insanına tepkisiz kalamazlardı. Kent yaşantısına sıkı sıkıya bağlı olan sanatçılar, eleştiri barındıran veya sadece resimsel anlatımı ön planda tutan resimleriyle kentin gerçeklerini yansıtmaya çalışmışlardır. Türkdoğan’a göre; “Sanatçının kent ile olan ilişkisi çok daha öznel bir tavırla bağlam olarak alınırken, kentin yeniden inşasındaki toplumsal mühendisliğinin sanatı manipüle edişi de sanatçıların ilgi alanına girmiş durumda” (Türkdoğan, 2013, s.7). Sanatçının kenti ele

alıp onu değiştirmek için girdiği çaba kadar, kentte yaşanan değişimlerin de sanata müdahalesi dolaylı olarak yaşanmaktadır ve kent yaşamının tam ortasında bulunan sanatçı için kent konusundan uzak durmak pek de mümkün görünmemektedir.

Var olduğu ilk andan itibaren değişime ve dönüşüme açık olan kent ve onun her alanda gerçekleşen toplumsal hareketleri özellikle 19. yüzyıldan itibaren sanatı da etkisi altına almıştır. Sözü geçen kent-sanat ilişkisi, sanatçıları kendine çeken, onları etkisi altına alan aynı zamanda sanatçılar tarafından da şekillenen bir beraberlik olarak değerlendirilebilir. Kenti malzeme yapan sanatçılar farklı bakış açılarına sahiptirler. Türkdoğan'a göre, sanatçılar kenti ele alırken kimi zaman bir toplumbilimci, kimi zaman bir muhabir, kimi zaman bir terapist, kimi zaman bir turist hatta kimi zaman bir röntgenci gibi rollere bürünebileceğini belirtmiştir (Türkdoğan, 2013, s.9). Hangi bakış açısıyla olursa olsun sanatçı her daim yaşadığı ortamdaki etkilenmiş ve onu etkilemiştir. Bu sebeple kent kavramı çağdaş Türk resim sanatında oldukça ilgi gören bir konu olarak resimlerde yer almıştır.

3.1.Çağdaş Türk Resminde 1980 Öncesi Kent İmgesi

Tansuğ, Türk resim sanatında çağdaşlaşma sürecinin başlangıcını kesin olarak tarihlendirmenin pek mümkün olmayacağını belirtmişse de Mühendishane-i Berri Hümayun'un 1795 tarihinde kuruluşu bu sürecin başlangıcı olarak belirlenmesinin uygun olacağını söylemiştir (Tansuğ, 2008, s.11). Bu tarihten itibaren hızla bir modernleşme sürecine giren Türk resmi büyük bir atılım gerçekleştirmiştir.

19.yüzyıl büyük değişimlerin çağı olarak Osmanlı Türkiye'sini de etkisi altına almıştır ve bu dönem içerisinde Osmanlı toplum yapısındaki değişim, modern kurumların oluşmasından da anlaşılabilir. Bu durumun en belirgin örneği ise güzel sanatlar okulunun kurulması düşüncesidir. 1883 yılında Mekteb-i Sanayi-i Nefise-i Şahane adıyla açılan bu okul devlet eliyle kurulmuştur. Okulun hem kurucusu hem de müdürü olan Osman Hamdi Bey sadrazamlığa kadar yükselmiş aydın, bilgili ve Batılılaşma bilinciyle yetişmiş Edhem Paşa'nın en büyük oğludur (Çoker, 1983, s.6). "Sanayi-i Nefise'nin kurulması plastik sanatlar öğretimini kurumsallaştırılması adına atılmış en büyük adımdır" (Çetin ve Avcı, 2010, s.54). Sanayi-i Nefise Mektebi ile beraber asker ressamı Batı'ya daha sık gönderilmeye başlanmıştır (Karabulut, 1995;

Aktaran: Çetin ve Avcı, 2010, s.54-55). Bu durum da Türk resmi için büyük bir atılımı başlatmıştır denilebilir.

Asker ressamı arasında Hüseyin Zekai Paşa Üsküdar'dan (Görsel.4) isimli manzara resminde, çizgisel ayrıntılardaki naiflik ile pentürü birleştirmiş olduğu görülmektedir (Tansuğ, 2008, s.55-59). Aynı şekilde Hoca Ali Rıza'nın manzara resmi de (Görsel.5) kentin görüntüsünü bize sunmaktadır. Kent dokusunu tuvale yansıtan Hoca Ali Rıza, Tansuğ'a göre, üst üste binmiş kentin binalarını, resmin yapısal değeri haline getirebilmiştir ve bu özelliği oldukça dikkat çekicidir (Tansuğ, 2008, s.60).



Görsel.4: Hüseyin Zekai Paşa, **Üsküdar'dan**, Tuval üzerine yağlı boya, 70 x 109cm, t.y. (Tansuğ, 2008, s.57)



Görsel.5: Hoca Ali Rıza, **Karda Üsküdar**, Tuval Üzerine yağlı boya, 53,5 x 81cm, t.y. (Tansuğ, 2008, s.63)

19. yüzyılda asker ressamların sanata katkıları oldukça fazladır. Osmanlı İmparatorluğunun Türkiye Cumhuriyeti Devletine dönüşmesinde asker ressamların sanatı geliştirme çabaları ve ısrarları, onlar üzerinde önemle durulmasının nedenidir (Ögel, 1964, s.2; Aktaran: Tansuğ, 2008, s.55).

1914 yılından sonra Batı'daki anlamına daha çok benzeşen bir resim atağı görülür. Sanayi-i Nefise'de açılan sınavdan sonra Avrupa'ya giden öğrenciler I. Dünya Savaşının çıkmasıyla beraber ülkeye geri dönmüşlerdir. Bu geri dönen sanatçılar 1914 kuşağı ressamları olarak anılmışlar ve üslup özellikleri izlenimcilik akımına yakın olarak görülmüştür (Tansuğ, 2008, s.118-119). Bu dönemde asker ressamlar gibi fotoğraflardan değil, genellikle doğayı gözlemleyerek resim yapılmaya başlanmıştır ve kente, kent yaşamına dair konular üzerinde yapılan çalışmalar dönemin sıkça karşılaşılan resim konuları arasına girmiştir (Giray, 2000; Aktaran: Arısoy ve Altinkurt, 2012, s.6).

1914 kuşağı ressamlarından Nazmi Ziya genellikle izlenimci anlayışta manzara resimleriyle tanınmaktadır. Nazmi Ziya, 1935 yıllarının Taksim Meydanı'nı betimlediği bu resminde (Görsel.6) modernleşen Türkiye'ye ait insanları resmetmiştir. İstanbul'un günlük kent hayatına ait bir resim olması ve Cumhuriyet'in ilanından sonraki süreçte değişen kente insanların uyum sağlamasını göstermesi bakımından önemlidir (Arısoy ve Altinkurt, 2012, s.6).



Görsel.6: Nazmi Ziya Güran, **Taksim Meydanı**, Tuval üzerine yağlı boya, 73,5 x 93cm, 1935, Sakıp Sabancı Müzesi Koleksiyonu

<http://www.sanatteorisi.com/sanatteorisi.asp?sayfa=Galeri&icerik=Goster&id=801> ,erişim tarihi: 05.10.2019)

Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği 1929 yılında kurulmuştur ve cumhuriyetin ilk sanatçı topluluğudur. Gelişen Türkiye’de sanatın, sanatçının ve kültürün korunması, yayılması ve dönüşen kentlerdeki değişimin daha sağlıklı ve estetik olmasına yönelik önerilerde bulunmuşlardır. Namık İsmail kurumun müdürü olarak bakanlığa bir rapor sunar ve bu raporda; Türk sanatının ulusal kimliğini koruyarak sanat ve kültürün evrensel olarak var olabileceği belirtilmiş aynı zamanda kentleri yapılandırırken gelişime paralel olarak düzenlenmesine dikkat edilmesi, yeni yapıların kentin estetik değerlerine uygunluğunun denetlenmesi, sanatçılardan Türk devrimlerinin topluma yayılması için yararlanılması, sanatçılara iş sağlanması, devletin sanatla ilgili işlerinin yabancılara değil Türk sanatçılara yaptırılması, büyük kentlerde yapılan sanat çalışmalarının yurdun her köşesine götürülerek, resim ve heykel sevgisinin tüm topluma benimsetilmesi önerilmiştir (Tansuğ, 2008, s.59).

Namık İsmail’in bu manzara resminde (Görsel.7) üst üste yığılmış bir kent görüntüsü vardır. İzlenimci bir üslubun hakim olduğu resimde kentlerin kalabalıklaşmaya başlaması ressamın dikkatinden kaçmamıştır. Namık İsmail de, Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği de kentlerin gelişirken estetik görünümünden feragat edilmemesi için önlemler alınması gerektiği görüşündedirler ve ressama ait peyzajların birçoğunda bu konunun vurgulandığını hissedebiliriz.



Görsel.7: Namık İsmail, **Manzara**, Karton üzerine yağlı boya, 26 x 19cm, t.y.

(http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=368, erişim tarihi: 05.10.2019)

Türkiye Cumhuriyeti Devleti 10. yılında, her alanda büyümeye ve gelişmeye devam eden genç bir ülke olarak sanat alanında yenilikler son hız devam etmiştir ve 1933’de “D Grubu” adında yeni bir sanatçı birliği kurulmuştur. D Grubu sanatçıları 1950’lere kadar etkin bir biçimde üretmeye devam etmişler ve hem yurt içi hem de yurt dışında önemli sergilere katılmışlardır. Ama D Grubu’nun sanatçıları kente dair sorunları resme aktarmada eksik kalmışlardır, çıkış noktaları kent kültürü olmasına rağmen (Tansuğ, 2008, s.179-183).

Kent resimlerine en fazla yönelen D Grubu sanatçıları arasından Eşref Üren olduğu söylenebilir. Genellikle, Ankara’nın parklarını, sokaklarını, insanlarını şiirsel bir dokunuşla resmettiği görülür (Eşref Üren, t.y., 2. Paragraf).



Görsel.8: Eşref Üren, **Ankara - Opera Binası**, Tuval üzerine yağlı boya, 38 x 46cm, 1940 (<http://www.beyazart.com/sanatci/E%C5%9Fref-%C3%9Cren> ,erişim tarihi: 05.10.2019)

1940’larda D Grubuna karşı tavırla kurulan “Yeniler” adıyla oluşturulan başka bir sanatçı topluluğu, kentin yoksul yaşamına odaklanarak, özellikle İstanbul’da limandaki balıkçıları, işçileri konu olarak ele alan toplumsal içerikli yapıtlarıyla öne çıkmışlardır. Bu sanatçıların arasından Nuri İyem, İstanbul ve çevresinin gecekondu kadınlarına, köyden kente göçmüş insanların yaşadığı sorunlara çalışmalarında yer vermiştir (Arısoy ve Altınkurt, 2012, s.7). İyem’in “Gecekondu Güzelleri” (Görsel.9)

resminin arka planında yüksek katlı binaları ve yeni yeni oluşan kentin modern görüntüsünü, ön planda ise kentin etrafını saran geniş gecekondu yığınlarını görürüz. Sanki kentin gecekondu semtleri tarafından kuşatılmış bir görüntüsü vardır ve figürler, resmin ön alt alanına yerleştirilmiştir (Hanay, 2009, s.106; Aktaran: Çoban ve Sert, 2018, s.453).



Görsel.9: Nuri İyem, **Gecekondu Güzelleri**, Tuval üzerine yağlı boya, 1970'ler
(Çoban ve Sert, 2018, s.453)

1950'li yıllardan sonra sanayileşmeyle beraber dikkat çekmeye başlayan göç hareketleri ve bunun sonucu oluşan yine aynı tarihlerde başlayıp gelişen kentleşme olgusu sosyo-ekonomik, sosyo-kültürel, ekolojik, vb. bir çok sorun ortaya çıkarmıştır (Es ve Ateş, 2004, s.216). Bu sorunların arasında yer alan gecekondu sorunu ressamların ilgisini çeken bir konu haline gelmiştir. Hem Avrupa da hem de Türkiye'de yaşayan Türk sanatçıların kenti malzeme yaparken farklı yöntemler seçmişlerdir. Bu sayede oluşan sanat da kentleşmeyle aynı hızla değişim göstermiştir (Giray, 2000; Aktaran: Arısoy ve Altinkurt, 2012, s.8).

Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun öncülüğünde 1947 yılında kurulan "10'lar Grubu" sanatçıları da kent dokusuna ve yaşamına ilişkin resimler ortaya koymuşlardır (Arısoy

ve Altınkurt, 2012, s.7) 1950’li yıllarda başlayan gecekondulaşma, sosyologların, mimarların ve sanatçıların ilgisini, 60’lı yıllardan 70’li yılların sonlarına doğru uzanan süreç içerisinde çekmeye başlamıştır (Tansuğ, 1993, s.60). Bu sanatçılardan Bedri Rahmi Eyüboğlu toplumsal bir sorun olan gecekondulu semtlerini, resimlerinde konu olarak işlediği görülür (Tansuğ, 1993, s.59-60). Milli sanat söylemini seçen sanatçı gecekondulu sorununa ilk olarak 1964 yılında değinmiş (Görsel.10) konuya biçimsel olarak yaklaşan sanatçı, 1971’lerden itibaren üslubuna uygun olarak folklorik ve nakışsal özelliklerini koruyarak konuya ait resimler üretmiştir (Çoban ve Sert, 2018, s.451). Minyatür sanatının istif tekniği ile kentin yığılımlığının biçimsel olarak gösterildiği Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun gecekondulu resimlerinde, bir nakkaşın üslubunu görmek mümkündür (Araf, 2013).

“Büyük kentlerimizin çevrelerindeki sarp tepelere kadar her yeri, hızlı bir şekilde sarıp sarmalayan mimari istila, açık, orta, koyu, lekelerin yardımıyla yüzey tasarımları üzerinde gecekondulu imgeleri olarak beneklere dönüşmüş, kompozisyonların özgün dilini oluşturmuştur” (Erol, 1984, s.139; Aktaran: Çoban ve Sert, 2018, s.452).



Görsel.10: Bedri Rahmi Eyüboğlu, **Kondulu**, 1964, 32 x33cm

(Araf, 2013, <http://blog.peramuzesi.org.tr/sergiler/araf/> , erişim tarihi: 07.09.2019)

Bedri Rahmi'nin öğrencisi olan ve On'lar Grubu'nda yer alan Turan Erol da kent yaşamına ilgi duyan ressamlar arasındadır (Gönülal, 2005).

“Turan Erol'a göre gecekonduardaki çarpıcı renkler bir varlık mücadelesidir. Turan Erol, Ankara'nın gecekondu tepelerinden biri olan Altındağ'ı yan yana üst üste hiç boşluk bırakılmadan plansız yerleştirilmiş evlerden oluşmuş bir tepe olarak betimlerken, daha çok sanki burada yaşayan insanların renkli yaşamlarına dikkat çekmek istemiş gibidir. Turan Erol bu konudaki görüşünü şöyle ifade etmiştir: “Gecekondu mahalleleri gözümün önünden gitmiyor. Köydeki boz evlere karşılık, bu mahallelerde en canlı renklere boyanmış evler görülüyor. Zehir gibi bir yeşil, bir mor, bir sarı, bir firuze, yığınlar içinde patlar durur. Görülme, ayırmsanma, varlığını kanıtlama isteğinden mi kaynaklanıyor bu renklerin seçimi?” (Şenyapılı, 2008; Aktaran: Arısoy ve Altinkurt, 2012, s.9).



Resim.10: Turan Erol, *Altındağ'dan*, 80 x 100cm, 1976, Türkiye İş Bankası Koleksiyonu
(Araf, 2013, <http://blog.peramuzesi.org.tr/sergiler/araf/> , erişim tarihi: 07.09.2019)

Türk resim sanatında 1950'lerden 1970'lere resmin biçimsel özelliklerini öne çıkaran soyut resimleriyle tanınan Lütfü Günay da, gecekondulaşma sorununa kayıtsız kalamayan ressamlardanır. Gecekondu sorunu aynı zamanda kente ait toplumsal bir sorun olduğundan Günay konuyu hassasiyetle ele almıştır ve resmin plastik elemanına dönüştürmüştür. (Yaman, 2012, s.384; Aktaran: Çoban ve Sert, 2018, s.454).

Günay'ın kente ait seçimi, aslında kente ait olmayanların yaşadığı bir yer olan gecekondu bölgesidir (Görsel.12). Sanatçı, donuk, soğuk bir kaç renkle betimlenen resimde, bir tepe üzerinde bir arada duran, bunu gereksinim olarak gören kırdan kente göçen insanların yaşadıkları bölgeyi resmetmiştir.



Görsel.12: Lütfü Günay, **Gecekondular**, Kağıt üzeri karışık teknik, 42 x 50cm, t.y.

(<http://www.rcmuzayede.com/index.php?p=eserDetay&kat=12955>, erişim tarihi:21.10.2019)

3.2.Çağdaş Türk resminde 1980 Sonrası Kent İmgesi

1980 sonrası Türk sanatı yeni bir kırılma noktasıyla karşı karşıyadır. Türkiye'nin ve dünyanın siyasal, sosyal ve kültürel olarak içinde bulunduğu durum, değişimleri de beraberinde getirmiştir. Bu değişim hareketleri sanatın da değişimine ve gelişime uygun ortamı hazırlamıştır. 80'li yıllar Türkiye'de modern ve postmodern sanatın bir arada varıldığı bir dönemdir ve bu tarihlerden sonra sanatta özgürleşmenin belirginleştiği gözlenebilir (Duben ve Yıldız, 2008, s.20-24). 1990'lardan itibaren bu durumun giderek artan etkisi, günümüzde de halen devam etmektedir.

Kente ve kent hayatına dair düşünce ve eser üreten sanatçıların giderek arttığı bu dönemde, sanatçıların kent üzerinden sorguladıkları kavramlar; gündelik hayattan, sosyal, siyasal, kültürel açıdan yapılan değerlendirmelere kadar geniş bir aralıkta yer almaktadır. Türkdoğan'a göre, "sanat=yaşam mottosu ile varoluşunu yenileyen sanatçı için, bugünün insanının yaşam alanlarını oluşturan kentleri hemen malzemesi yapması bu anlamda kaçınılmazdır" (Türkdoğan, 2013, s.7). 1950'li yıllardan itibaren aşama aşama çoğalan kentleşme, 80'lerden sonra ivme kazanmış ve beraberinde getirdiği sorunlar (köyden kente göç olgusu, nüfus büyümesi, sosyal adaletsizlik, eğitim ve sağlık sorunları, alt yapı ve gecekondü sorunları, sanayileşmenin yol açtığı kirlilik, vb.) Türkiye'nin gündeminde yer almaya başlamıştır. Hal böyleyken, yaşam alanları kentler olan sanatçıların kent konusu üzerine eğilmemeleri mümkün görünmemektedir.

Nüfusunun %80'inin kentlerde yaşadığı Türkiye'de, kentin değişim ve dönüşümlerinin etkisi, sanatı da derinden sarsmaktadır. Kent yaşamına ait sorunlar yokmuş gibi yaparak resim yapmanın çoktan geride kaldığını düşünen Türkdoğan, günümüz sanatında "güzel" dışında farklı çıkış noktalarından da hareket eden sanatın, metropolün karmaşık ve çarpık kurgusundan referans aldığını belirtiyor (Türkdoğan, 2013, s.7).

3.3. Göstergibilimsel Yöntemle Eser Çözümlemeleri

Bu bölümde seçilen sanatçı eserleri, Türkiye'deki özellikle 1980 sonrası etkileri yoğun olarak hissedilmeye başlanılan küreselleşmenin, hızla artan kent nüfuslarının, çevre kirliliğinin ve çarpık yapılaşma gibi birçok olumsuz durumun sanatçıları

tarafından eleştirel bir bakış açısıyla ele alınarak, hiciv içeren, kentin ve kent yaşamının gerçeklerinin deşifre edilmeye çalışıldığı yapıtlar oluşmuştur. Gerçekliğin temsil edilmesinde büyük öneme sahip bu resimlerin anlamının doğru olarak ortaya çıkartılmasında kullanılan ve tezin bilimsel yöntemi olarak seçilen göstergebilimin ışığında eserler, tutarlı ve nesnel biçimde çözümlenmeye çalışılmıştır.

3.3.1.Turan EROL (1928-)

Turan Erol, 1944'te İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'ne girmiş ve 1951'de mezun olmuştur. Dört yıl Bedri Rahmi Eyüboğlu atölyesinde çalışan Erol, öğrencilik yıllarında Onlar Grubu'nun (1948) kurucuları arasında yer almıştır. Grup, Anadolu'nun kültürel değerlerine bağlı kalarak ve Batı resminin anlatım biçimlerini kullanarak doğadan ve gerçek yaşamdan seçtikleri konuları yöresel bir dil ve çağdaş sanatın soyutlama anlayışıyla resmetmeyi amaçlamıştır. Erol da doğayı işlerken çağdaş bir üslup sergilemiştir, erken dönem resimlerinde geometrik bir yapı hakimdir. 70'li yıllardan sonra Ankara gecekondularıyla, şehre ilişkin gündelik yaşamdan kesitler sunmuştur. Sanatçı, renk lekelerinin egemen olduğu lirik-soyutlamacı kompozisyonlarıyla tanınsa da 50 yılı aşkın bir süredir resim yapmakta olduğundan geometrik temelden, soyut expresif tavra, portreden peyzaja kadar geniş bir çeşitliliğe sahiptir. Bu bir tutarsızlık değil de, üslupsal kalıplaşmaya bir karşı duruş olarak görülmelidir. Turan Erol resimlerinin yanında, hocalığı ve sanat bilimine dair yazılarıyla toplumunun sanatla olan ilişkisinin güçlenmesinde önemli bir karakter olarak görülmektedir (Gönülal, 2005).



Görsel.13: Turan Erol, **Kömür Dağıtım Yeri**, Tuval üzerine yağlı boya, 80 x 110cm, 1986
(Başbuğ, 2012, <http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1357393491.pdf> , erişim tarihi: 07.09.2019).

Tablo.2: Kömür Dağıtım Yeri adlı resmin gösterge analizi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen (Düzanlam / Yananlam)	
Turan Erol'un Kömür Dağıtım Yeri Resmi	At arabaları	Atlar tarafından çekilen, insan veya mal naklinde kullanılan tekerlekli araç	Bakımsızlık, Gelir kaynağı, Düşük gelir seviyesi, Bekleyiş, Çaresizlik, Tutsak olma
	Kamyonlar, Kepçe	İş makinaları, Kazı, Nakliye, Şantiye alanı	Doğaya insan müdahalesi, Güç, Üstünlük, Yüksek gelir seviyesi
	Kömür	Kazı sonucu topraktan çıkarılan maden, Enerji	Doğanın talan edilmesi, Kaynakların tüketilmesi, Aç gözlülük, Kar amacı, Yenilenmeyen kaynak

	Baraka	Temelsiz tek katlı yapı	Sağlıksız yaşam koşulları, Çalışma şartları
	Beton direkler	Güvenlik tedbiri	Yasak alan, Sınır, Sahiplenme
	Arka plandaki tepe	Açık, uzam	Hava kirliliği, Toprak kirliliği, Doğal bitki örtüsünün yok oluşu, Kömürün doğaya verdiği zarar
	Çamurlu Toprak	Çalışma alanı	Zarar görmüş çevre, Bakımsız çevre
	Renk	Kahverengi, Gri, Siyah, Koyu yeşil, Mavi, Kırmızı	Kahverengi: Kasvetli mekan etkisi, çamurumsu alan Gri: Hava kirliliği, Kömür dumanı Koyu yeşil: kirlenmiş, parlaklığı sönmüş doğa Kırmızı: Uyarı, tehlike Mavi: Kontrastı sağlayan renk

Turan Erol Kömür Dağıtım Yeri adlı çalışması için şöyle diyor: “Küçükken çok iyi ata binerdim. Babamın hazır kundura mağazası vardı. Atlara da meraklıydı, at besliyorduk. İlk atımız bir doru küheylendi. Ben ısrarla bindim ata. Arkadaşlarım da hayret ederlerdi, “Bu bisiklete binemiyor ata çok güzel biniyor” diye. Atla alır başımı giderdim. Kömür Dağıtım Yerleri resimlerimde at figürünü biraz mahzun, hüzünlü olarak kullandım. Atla hayatını kazanan insanlar gelir iş beklerlerdi orada. Öyle koşu

atı, binek atı olarak hiç resmetmedim atları” (Türk ressamların At Resimleri, 2015, 13. Bölüm).

Erol’un bu resminde 1980’li yıllara ait bir kömür dağıtım yeri resmedilmiştir. At arabaları, kömür yığınları, iş makinaları, çamurlu arazi, şantiye alanı, isli bir görüntünün hakim olduğu resimde renkler de konunun iç karartıcı atmosferine uygun olarak seçilmiştir. Resimde ön planda yer alan atlar ve çektikleri tahtadan yapılmış tekerlekli araçlar bakımsızlığın, fakirliğin, çaresizliğin, kötü koşullarda yaşamının birer göstergesi haline dönüşmüştür. Onlar özgür hayvanlar değil kötü koşullarda çalışmak zorunda olan hayvanlardır ve tabii ki sahiplerinin de durumu onlardan pek de farklı değildir. Arka planın koyu yeşilimsi rengi, atların bulunduğu çamurlu arazi, kömür yığınları, isin ve dumanın atmosferdeki görüntüsü kirlenen, kullanılan, kaynakları kar uğruna tüketilen doğaya gönderme yapmaktadır. Resmin içinde iş makinaları at arabalarıyla tezat bir biçimde var olmuşlardır. At arabaları ne kadar ilkel ve sahiplerinin gelir düzeyi düşükse, iş makinaları da o derece modernleşen dünyanın simgesi ve maddi olarak güçlü insanların araçları olmalarına vurgu yapılmıştır. Son olarak beton direklerin oradaki varlıkları mesafe koymayı, diğerleriyle arasına çekilen sınırı gösterir.

3.3.2.Nedim GÜNSÜR (1924-1994)

Nedim Günsür, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, Bedri Rahmi Eyüboğlu Atölyesi'nde öğrenim gördü ve Bedri Rahmi'nin kuruculuğunu yaptığı On'lar Grubu'na katıldı. Fransız Hükümeti'nin verdiği bursla Paris'e giden sanatçı orada aldığı eğitimin etkisiyle soyuta yönelmiş, daha sonra naif öğelerin öne çıktığı dışavurumcu bir üslup benimsemiştir. Çağının bir tanığı olarak Günsür yaşadıklarını tuvale aktarmıştır; çocukluk anıları, düşleri, umutları aynı zamanda yokluk, yoksunluk, ayrılık, kıtlık, savaşın acıları gibi yaşadıkları ve tanık oldukları yer alır resimlerinde (Nedim Günsür, <http://www.beyazart.com/sanatci/Nedim-G%C3%BCns%C3%BCr>, erişim tarihi: 11.10.2019).

Nedim Günsür’ün toplumsal gerçekliği yoğun olarak yansıtan, geniş doğa alanları üzerindeki küçük figürlerinden oluşan simgesel figüratif çalışmalarında, gecekondu yıkımlarını, cenaze taşıyanları, lunaparklardaki hüznü yansıtmayı başarmıştır (Tansuğ, 1993, s.57).



Görsel.14: Nedim Günsür, **Uçurtmalı Gecekondu**, 26 x 33cm, t.y. (Tansuğ, 1993, s.48-49)

Tablo.3: Uçurtmalı Gecekondu adlı resmin gösterge analizi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen (Düzanlam / Yananlam)	
Nedim Günsür'ün Uçurtmalı Gecekondu Adlı Resmi	Tepe	Gecekonduların dağınık bir şekilde yapılandırıldığı engebeli arazi	Kentin dışındaki alan, Herhangi bir albenisi olmayan arazi, Kıraç arazi, Zor yaşam koşulları
	Gecekondu	Tek katlı veya iki katlı yapılar	Çarpık yapılaşma, Plansız-dağınık yerleşim, Bir arada kalmaya çalışma durumu, Düşük gelir seviyesi, Çaresizlik, Tekdüzelik, Sağlıksız yaşam koşulları
	Toprak yollar	Evlere ulaşmak için kullanılan yollar	Az gelişmişlik, Bakımsızlık, Alt yapı ve üst yapı sorunları,

			İnsanlar arasındaki iletişim
	İnsanlar	Grup halinde duran insanlar	Berberlik, Dayanışma, Paylaşım, İletişim kurma
	Ağaçlar	2-3 ağaç çeşidinden oluşan seyrek ağaçlar	Kıraç arazi, Verimsiz toprak
	Gökyüzü	Açık, Uzam, Mavi	Özgürlük, Ferahlık
	Renkli uçurtmalar	Çocukların ellerindeki oyuncaklar	Umut, Özgürlük, Farklılık, Yaşam sevinci

Günsür'ün Uçurtmalar adlı reminde umutsuzlukla umut bir arada görülebilir. Kentin yakınında ama dışında yer alan, coğrafi konumu ya da verimsizliği yüzünden kentliler tarafından tercih edilmeyen bir tepede yapılandırılan gecekondular çaresizliğin, umutsuzluğun, düşük gelir seviyesinin, plansız ve dağınık yerleşimin göstergeleridir. Toprak yollar, altyapı ve üst yapı sorunlarının varlığını işaret eder. Aynı zamanda evlerin birbirleriyle arasındaki bağlantıyı da kuran toprak yollar, kırsaldan gelen bu insanların iletişim kurma ihtiyaçlarını da vurgular. Aynı vurgu tepede yer alan evlerin dağınık ve plansız olsa da bir aradalığında ve uçurtma uçuran çocukların grup halinde olmasında da görülür. Çocukların ellerindeki rengarenk uçurtmalar umuda, farklılıkların güzelliklerine ve yaşam sevincine gönderme yaparken mavi ve açık bir gökyüzü özgürlüğü ve ferahlığı simgeler. Gecekondular ne kadar tekdüze ve sabitse, uçurtmalar da çocukların kıyafetleri gibi o kadar renkli ve hareketlidir.

3.3.3. Oya Zaim KATOĞLU (1940-)

Oya Zaim Katoğlu Tansuğ'a göre naif olarak nitelendirilen sanatçıların içerisinde yer almaktadır. Sanat tarihi eğitimi alan Katoğlu resim yapma tekniğini babası ressam Turgut Zaim'den öğrenmiştir ve resimde babasının izinden gitmiştir. Minyatürlerde kullanılan istif ve mekan prensiplerinden ilerleyen sanatçı, sevimli denilebilecek eserler üretmiştir (Tansuğ, 1993, s.311-313).



Görsel.15: Oya Zaim Katoğlu, **Sonbahar**, 90 x 45cm, 1991

(<http://www.beyazart.com/sanatici/Oya-Zaim-Kato%C4%9Flu> ,erişim tarihi: 01.10.2019)

Tablo.4: Sonbahar adlı resmin gösterge analizi

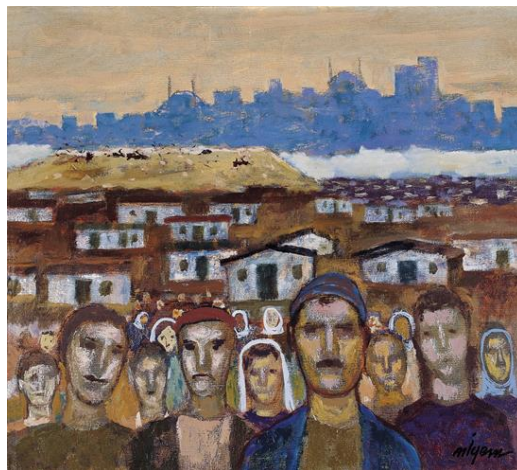
Gösterge	Gösteren	Gösterilen (Düzanlam / Yananlam)	
Oya Zaim Katoğlu'nun Sonbahar Adlı Resmi	Evler	Yan yana dizilmiş eski kent mimarisine ait evler	Çarpık yapılaşma, Plansız-dağınık yerleşim, Eskiye özlem
	Ön plandaki ağaçlar	Tüm resmi kaplayan ön plan, Yapraklarının çoğu dökülmüş ağaçlar, Sonbahar	Hüzün, İç sıkıntısı
	Tepe	Yaprakları sararmış ağaçlardan oluşan engebeli arazi	Sonbahar, Hüzün, Yaşam döngüsü
	Taş yollar	Taş döşenmiş yerler	Tepede bulunan ağaçlık alandan farklı olma durumu, Doğadan kopuş
	İnsanlar	Grup halinde duran insanlar	Bir arada olma gereksinimi, kadın-erkek-çocuklardan oluşan toplum, Neşesiz-mahcup-hüzünlü insanlar
	Kıyafetler	İnsanların üzerindeki renkli giysiler	Köylülük, Doğallık, Fakirlik, Samimiyet
	Renkler	Sarı ve mavi tonlarının hakim olduğu renkli bir resim	Sonbaharı anımsatan renkler, Tüm canlılıklarına rağmen resimdeki hüznü bastıramayan renkler

Katoğlu'nun bu resminde ön planda yer alan ve tüm resmi nerdeyse kaplayan yapraklarının çoğu dökülmüş olan ağaçlar sonbaharı ve hüznü çağrıştırırken arka planda çarpık yapılaşmanın etkilerinin fark edildiği, yan yana düzensiz biçimde

sıralanan evler görülür. Evlerin biçiminin eski kent mimarisini anımsatmasına dayanarak, geçmişe duyulan özlemi çağrıştıran bir duygu yakalandığı söylenebilir. Ön plandaki yapraksız ağaçların altlarında görülen bir grup insan kadını, erkeği, çocuğuyla toplumu temsil etmekte ve bir arada olma gereksinimlerine dikkat çekilmektedir. Figürlerin kıyafetlerinin renkliliğinin aksine beden dilleri ve mimikleri hüznü, mahcubiyeti ve neşesizliği çağrıştırmaktadır. Köye ait kıyafetleri giyen bu insanların gelir düzeyleri düşüktür ama doğal ve samimi görünmektedirler. Çalışmada kullanılan sarı tonları sonbaharı çağrıştıran renklerdir ve genel itibarıyla bu renkli resim, içinde barındırdığı hüznü karşıt bir durum oluşturur. Ama bu karşıt durum resmin ismi olan sonbahar adıyla uyumludur.

3.3.4. Nuri İYEM (1915-2005)

İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'nden mezun olan İyem, ömrü boyunca geçimini resimden sağlamıştır. Türk resmi için önemli ve üretken bir sanatçı olan İyem, toplumsal gerçekçi Türk resminin temsilcilerinden biridir. İyem büyük gözlü Anadolu kadınlarını ve onların hayatlarını resmetmeyi adeta kendine görev bilmiştir (Bender, 2009, s.47). Anadolu'dan büyük kente göçen insanların, hem göçü hem de göç sonrası yaşamın sorunlarını işleyen İyem'in, eserlerinin arka planında kullandığı köy, kasaba veya gecekondu mahallerinin görüntüleri sıklıkla resimlerinde yer almıştır (Türe, 2002, s.41; Aktaran: Çoban ve Sert, 2018, s.453).



Görsel.16: Nuri İyem, **Gecekondular**, 50 x 45cm, 1998

(<http://www.nuriyem.com/eser/s135-169/> , erişim tarihi:03.10.2019)

Tablo.5: Gecekondu adlı resmin gösterge analizi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen (Düzenlam / Yananlam)	
Nuri İyem'in Gecekondu Adlı Resmi	İnsanlar	Kadınlar ve erkeklerden oluşan grup	Topluluk, Ortak sosyal çevre, Ortak kültür, Bir arada olma gereksinimi, Mutsuzluk, Umutsuzluk, Çaresizlik
	Gecekondu	Tek katlı derme çatma yapılar	Çarpık yapılaşma, Plansız- dağınık yerleşim, Bir arada kalmaya çalışma durumu, Düşük gelir seviyesi, Çaresizlik, Tekdüzelik, Sağlıksız yaşam koşulları
	Toprak zemin	Gecekonduların bulunduğu arazi	Az gelişmişlik, Bakımsızlık, Alt yapı ve üst yapı sorunları, Zor yaşam koşulları, Atıl bölge
	Kıyafetler	İnsanların üzerindeki giysiler, kasket, bere, başörtüleri	Kente ait olmayan giyim biçimi, Köylülük, Fakirlik, Değişen koşullara uyum sağlayamama
	Tepe	Gecekonduların ilerisinde bulunan yükselti	Atıl bölge, Kıraç arazi
	Kent silüeti	Resmin arka planı, Uzam	Gecekondu bölgesinden ayrı konum, İstanbul silüeti

	Renkler	Kahverengi tonları, Mavi	Kahverengi tonları: Toprağa ait insanları çağrıştıran renk Mavi: Kentin uzaktan görüntüsü
--	---------	--------------------------	---

“Gecekondular” resmi İyem’in Anadolu insanının göç ve sonrası yaşadığı sorunları konu olarak edindiği resimlerinden biridir. Bu resimde, ön planda grup halinde gördüğümüz insanlar, kırsaldan kente göç etmiş ama kente ait olamamış, mutsuz, umutsuz, fakir insanlardır. Kadınli erkekli bir arada var olmaya çalışan bu insanların üzerlerindeki giysilerden hala köyden kalma kıyafet alışkanlıklarını değiştirmedikleri anlaşılıyor. Aynı kıyafetleri gibi yaşam biçimleri de kente uygun olmayan bu insanların bir arada olmaları onları hayata bağlamıştır. Kentte yaşamalarına rağmen, kentten kesin olarak ayrılmış, atıl, kıraç bir bölgede yerleşmeye başlayan bu insanların yaşam kavgalarının güçlüğü yüzlerine yansımıştır. Alt ve üst yapı sorunlarının yaşandığı bakımsız gecekondu bölgesinde hayatlarını devam ettirmek zorunda olan bu insanlar geleneklerine bağlı, emeğiyle ayakta kalmak zorunda olan insanlardır. Arka plandaki silüetinden anladığımız kent, İstanbul’dur ve aslında kent gecekondu insanları için resimdeki kadar uzak ve ulaşılmazdır.

3.3.5. Cihat BURAK (1915-1994)

Güzel Sanatlar Akademisi Mimarlık mezunu olan sanatçı Paris’e gidip orada resim ve gravür üzerine çalışmıştır çünkü sanatçının asıl amacı resim yapmaktır. Onun çok yönlü kişiliği resimlerine, hem gündelik hayattan görünümeler hem de düş gücünden kaynaklanan konular olarak yansır. Kent yaşamıyla da yakından ilgilenen sanatçı, kent mimarisinin yozlaşması ve kültürel değerlerin tümünde yaşanan sorunlardan oldukça etkilenir. Burak’ın resimlerini kent kültüründeki bu bozguna karşı açılan bir savaş olarak değerlendiren Tansuğ, aynı zamanda bu durumun tamiri olarak da görmektedir (Tansuğ, 1993, s.29-31).

“Mimari yapı ile plastik sanatsal katkı ilişkisini en iyi kavramış olan birinin gene Cihat Burak olduğunu söyleyebilirim. Kendi resminde mimari dekora yönelik

yoğun bir ilgi olduğu kadar, mimari yapının içerdiği tüm plastik öğeler ve ışık karşısında duyarlılığı eşsizdir” (Tansuğ, 1993, s.103).

Yine Tansuğ’a göre, Burak’ın resminin düşsel dekoratif yönünün ağır basması sebebiyle naif ressamlar arasında yer alır (Tansuğ, 2008, s.311). “Zengin bir muhayyele çabası ile dikkatli bir gözlem sonucunda oluşan her Cihat Burak resmi, yaşanan kentsel gerçeklerin altındaki fantastik değer hatlarının cevher birikimleri halindedir (Tansuğ, 2008, s.381).



Görsel.17: Cihat Burak, **Canavar**, 16 x 16cm, Kağıt üzerine karışık teknik, 1980

(<http://www.beyazart.com/sanatci/Cihat-Burak> ,erişim tarihi: 02.10.2019)

Tablo.6: Canavar adlı resmin gösterge analizi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen (Düzanlam / Yananlam)	
Cihat Burak'ın Canavar Adlı Resmi	Kent	Çizgisel değerlerden oluşan kent görüntüsü	Yığılımlılık, Gelişmiş kent görüntüsü, Doğaya ait olmayan yapılar, İnsanın doğaya verdiği zarar
	Canavar	Yeşil, büyük, tarih öncesi yaratık	Godzilla filmi, İnsanlardan doğayı katlettikleri için intikam alan yaratık, Saldırı anı
	Patlama efekti	Kent görüntüsünün arkasında oluşan patlama	Hiroşima ve Nagazakiye atılan atom bombaları, İnsanın insan eliyle yıkımı, İnsanın doğaya verdiği zarar, Sonun başlangıcı
	Ay	Normalden farklı görünen ay	Deformasyon, Hem dünyada hem dünya dışında insanlığın verdiği zarar, Bozulan doğal denge
	Renkler	Yeşil, Mavi, Beyaz, Siyah, Mor	Yeşil: Canavarın rengi, Kötü olma durumu Mavi: Deniz, Canavarın yaşam alanı Beyaz: Kent, Masum insanların da yaşadığı yer Siyah: Gece, Kararan hayatlar Mor: Patlama, Kimyasal patlama

Cihat Burak'ın bu resminde 1954 yapımı bir filme gönderme yaptığını görüyoruz. Filme kısaca değinmek gerekirse;

Japon ikonlarından en önemsi olan Godzilla, “Canavarlar Kralı” Gojira orijinal adı ile 1954 yılında ilk defa filme alınmıştır. Daha sonra film Japonya’da yirmi sekiz kez, ABD’de 2019 yılına kadar üç kez çekilmiştir. Beyazperdenin altmış yıllık kahramanı olan Godzilla, dinozorumsu bedeni ve nükleer nefesiyle dehşet saçarak, 1945 yılındaki Hiroşima ve Nagazaki’ye atılan atom bombalarını seyirciye hatırlatarak, “Doğayı siz mahvettiniz” vurgusuyla insanların aklını başına alması gerektiği mesajını vermektedir (Kabadayı, 2013, s.59-61).

Burak'ın resminde yer alan canavar karakteri “Godzilla” ile eşleşir. İnsanın bencilliğinin, kibrinin sebep olduğu büyük çaptaki felaketler ve kentlerin bitmek bilmeyen ihtiyaçlarını karşılamak uğruna doğaya verilen zararlar sanatçının da ilgi alanına girer ve kendi plastik dili ile bu durumu görselleştirir. Kentin hemen arkasında gerçekleşen patlama, 2. Dünya Savaşı sırasında atılan atom bombalarını hatırlatır. Patlamanın etkisiyle ortaya çıkan dumanın yeşil ve mor renkleri de nükleer bir patlama etkisini güçlendiren renklerdir. Distopik olanın öne çıkması olarak değerlendirilebilecek olan bu resimde, Burak'ın çoğunlukla eserlerinde kullandığı “ay” imgesi deforme olmuş biçimdedir ve doğanın dengesinin bozulduğuna dair bir işaret olarak görülebilir.

3.3.6. Yüksel ARSLAN (1933-2017)

İstanbul Üniversitesi’nde sanat tarihi eğitimi aldığı dönemde resme yönelen sanatçı, 1961 yılında André Breton ve Reymond Cordier’in çağrılısı olarak Paris’e gider (Tansuğ, 2008, s.384). Tansuğ’a göre Arslan otodidakt bir insandır ve kendine ait resim malzemeleri, çizgi ve boya uygulamaları vardır. Resim yaparken kağıt kullanan Arslan, resme daha başlamadan önce toprakla, yağla, suyla ve kendine has diğer malzemeleriyle kağıdı hazırlar ve ona bir tür zamanın rengini almış izlenimi yaratır. (Tansuğ, 2008, s.248-249).Bu kendine ait çizgileri ve özgün renkleri ile yeni bir resim türü oluşturan Arslan’ın yapıtlarına “arture” denmektedir. Arslan “arture” için, gerçek resim olmadıklarını, resimle şiir arasında farklı bir sanat biçimi olduğunu belirtir.(Saulnier,<http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/54637/001642224010.pdf?sequence=1&isAllowed=y>, erişim tarihi:15.10.2019). Arture

serileriyle psikologların ilgisini çeken sanatçı, daha sonra Karl Marx'ın "Kapital"(1969-1974) adlı kitabını resimlemek için bir çeşit denemeye girişmiştir. 1980'den sonra ise, "Etkiler" adını verdiği ve kültürel ve sosyal yaşantısındaki olaylardan etkiler taşıyan resimler yapmaya başlamıştır (Tansuğ, 2008, s.259).

Bir Arture nasıl yapılır? Sorusuna sanatçının cevabı şöyledir;

"Elinizdeki toprak boya stokunuzdan (tercihen sarı renkten) iki çorba kaşığı alınız, iyice inceleneye kadar öğütünüz. Küçük bir tencereye 40-50 gram tereyağı, yarım kaşık bal, üç kahve kaşığı şeker, bir çay kaşığı tuz koyun, üzerine 4 gram sabun rendeleyin ve on damla kadar tütün suyu ekleyin; sonra tencerenin içine işeyin (1/10 litre kadar); son olarak tencerenizi ateşe koyun. Kaynamaya yüz tuttuğunda daha önce hazırladığınız iki kaşık toprak boyayı ekleyin, ağıdalı sıvıyı bir çatalla karıştırarak 3 ila 4 dakika kaynamaya bırakın. Biraz soğumaya bırakın ve içine beş yumurta akı ekleyerek üç dört dakika çırpın. Tencerenin içindekileri büyük bir kâğıt üzerine (tercihen Canson lavis tekniğiyle) boşaltın, sıvıyı bir fırça yardımıyla kâğıdın tüm yüzeyine yayın ve on saat kadar kurumaya bırakın" ("Yüksel Arslan", 2017).



Görsel.18: Yüksel Arslan, **Bockland-Arture 540**, Kağıt üzerine karışık teknik, 25 x 54,5cm, 1980 (<http://www.beyazart.com/sanatci/Y%C3%BCksel-Arslan>, erişim tarihi: 15.10.2019)

Tablo.7: Bockland-Arture 540 adlı resmin gösterge analizi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen (Düzanlam / Yananlam)	
Yüksel Arslan'ın Bockland-Arture 540 Adı Resmi	Kent	Arka plan, Modern kent görüntüsü	Planlı-Yeşil alanlara sahip kent, Sosyal adaletsizlik, Zenginlik, Güç
	Duvar	Evler ile yol arasındaki sınır	Sosyal adaletsizlik, Düzenli kentten ötekileri ayıran sınır, Modern feodal sistem, Görmezden gelme, Yasak alan
	Çöpler	Duvarın dışında yığın halinde bulunan çöp vb. malzemeler	Kentin atıkları, Kentte istenmeyen, Kentte olmaması gereken, Kirlilik
	Köpekler	Çelimsiz, duvarın ötesindeki bir grup köpek	İnsanların atıklarıyla beslenen canlılar, Açlık, İstenmeyenler, Her çöp yığnında karşılaşılabilen canlılar
	Kapı	Duvarın ortasında bulunan kapı, Kapalı kapı, Önünde çöp yığnının bulunduğu kapı	Kopuk iletişim, İstenmeyen iletişim

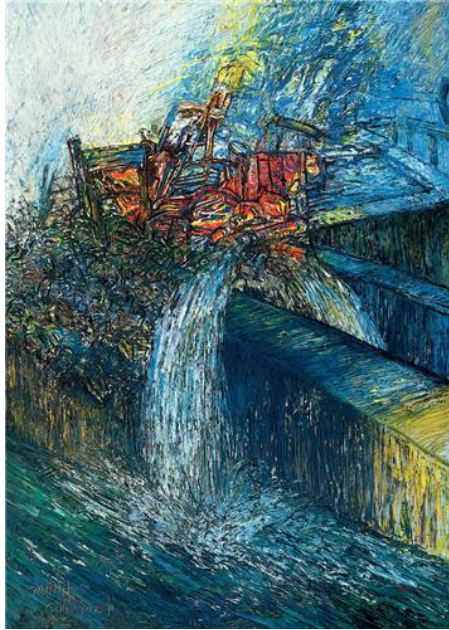
Yüksel Arslan'ın "Kapital" serisinde de sıklıkla kullandığı kent imgesinin, bu resminde de sosyal adaletsizliğin simgesi olarak kullanılmakta olduğu söylenebilir. Resmin arka planında kalan binalar ve ağaçlar, düzenli, modern bir kent görünümünü verirken duvarın resmin ortasındaki varlığı, onun "ötekilerden" ayrılma noktası olarak tanımlanabilir. Feodal düzenin 80'lerde devam ettiğini söyleyemesek de, imtiyazların ve dokunulmazlıkların modern boyutunun halen devam ettiğine dair işaretler resimde

yakalanabiliyor. Duvarın ortasındaki kapının kapalı olması hatta önünde çöp yığınları olması da duvarın dışındakilerle iletişimin olmamasının göstergesidir. Resmin ön planında bulunan, kentin atıklarının yer aldığı bölüm, kirliliği temsil eder ve bakımsız, aç köpekler yiyecek bulmak umuduyla bu yığının çevresindedir. Sanatçı “Bockland” adlı resminde, kentin birbirinden farklı hayatlar yaşayan bu iki yüzünü göstermek istemiş gibidir.

3.3.7. Mehmet GÜLERYÜZ (1938-)

İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi resim bölümü mezunu olan sanatçı Türk resminde yeni dışavurumcu eğiliminin temsilcileri arasındadır. Güleryüz eserlerinde renk, desen, boya dokusu ve çizgisel anlatım bir arada görülür. Sanatçı, toplumun sosyal ve psikolojik durumlarını ifadeci bir dil kullanarak eserlerine aktarır ve belirli bir ritmin hakim olduğu resimlerinde, yoğun boya kullanımı ve renkçi bir üslup ön plana çıkar (Burunsuz, 2018, s.1315-1316).

Kent resmi yapmanın sadece peyzajla mümkün olmadığını söyleyen sanatçı, kentin insan üzerindeki yansımalarının da resmedilebileceğini, insanları aracılığıyla kentin izlenebileceğini belirtiyor (Güleryüz, 2014, s.67). “Sanatçının, ... kamusal alanlardaki gündelik yaşam sahnelerini estetize ederek, mekân/kent patolojilerini duyarlı bir şekilde resimlediği gözlenmektedir” (Uysal, 2009, s.114; Aktaran: Burunsuz, 2018, s.1317). Kentin enerjisinden beslenen sanatçı, kente ait durumları konu olarak seçtiği resimlerinde, kendine özgü üslubuyla dikkat çekmektedir.



Görsel.19: Mehmet Gülerüz, **Şelale**, 250 x 180cm, Tuval üzerine yağlıboya, t.y.
(https://turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=345 ,erişim tarihi:
25.10.2019)

Tablo.8: Şelale adlı resmin gösterge analizi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen (Düzanlam / Yananlam)	
Mehmet Gülerüz'ün Şelale Adı Resmi	Nehir	Kurumamış nehir	Kentin atık suyunun aktığı yer, Doğal olan, Kirletilen doğa
	Su kanalı	Suların nehre ulaşmasını sağlayan su yolu	Kentin atık sularının taşındığı su yolu, Doğal olmayan, Kirletilen doğa, Kentte olmaması gereken atıklar

	Su boruları	Suyu iletmeye yarayan nesnelere	Kentten toplanan atık suları nehre ileten nesnelere, Doğal olmayan, Kirletilen doğa
	Yığın	Kanalı üzerinde bulunan çeşitli malzemelerden oluşan yığın	Doğal olmayan nesnelere, Atık görünümü olan nesnelere, Kentte yer alması istenmeyen nesnelere, Doğaya atılan çöp vb.
	Resmin adı	Şelale	Mecazi dil, İroni

Genellikle, gündelik hayattan figür düzenlemelerini konu olarak seçen Mehmet Gülyüz bu resminde, resmin adıyla ironi oluşturacak şekilde, kentin başka bir gerçeğini resmetmiştir. Şelale adlı resimde, su kanalından kentin atık suyunun boşaldığı, yarı dolu bir nehir görülmektedir. Kanalın üzerinde bulunan yığın, çöp benzeri çeşitli malzemelerden oluşmuş görüntüsü verirken, artık kent sakinlerinin işine yaramayacak nesnelere toplu halde bulunması olarak da değerlendirilebilir. Atık suların ve çöplerin birbirine karıştığı bu yer, kentin uzağında bulunan bir mekandır ve kentin temiz kalması için kirletilen doğayı temsil etmektedir.

3.3.8. Mustafa OKAN (1963-2016)

Mustafa Okan Gazi Eğitim Fakültesi Resim-İş Öğretmenliği Bölümü mezunudur. 1993 yılında Çukurova Üniversitesi Eğitim Fakültesi Resim-iş Öğretmenliği Ana-bilim Dalı'nda çalışmaya başladı. 2008 yılında doçent, 2013 yılında profesör oldu. Sanatı bir tür bilgi olarak gören sanatçı, sanat ürününü de, gerçekliğe ilişkin sorulan bir sorunun yanıtı, ele alınan bir problemin çözümü ya da her hangi bir durumun algılanış biçimi olarak kabul ederek, sanatı bir eylem biçimi olarak benimsemiştir (Eraldemir, 2018).

Mustafa Okan'ın resimlerinde, nesnelere dış görünüşlerinden öte onların gerçeklikle bağları öne çıkar ve sanatçı bu konudaki düşüncesini şöyle belirtir;

“Gerçekliğin ele geçirilmesine dönük her zihinsel eylemi gerçekçilik kültürü içinde görüyorum. Biçim ve öz ayrımını olanaksız görmem de bununla ilgili. ... Gerçekçilik sanatçının ele aldığı sorunu çözümlenebilir, açıklığa kavuşturma, çeldirici unsurlarından arındırabilme, bağlı bulunduğu ilişkiler ağını izleyebilme/izletebilme, onlardan hayat için yeni olanaklar, olasılıklar üretebilme eylemidir”(Yılmaz, 2012, s.395).

İnsanlık için önemi büyük olan öyküler gerçeklerle iç içedir. Hayatı anlamlandırabilmek için bu öykülere ihtiyacımızın olduğunu düşünen ve öykülerle inandırıcılığını arttırabilen bir sanat üretiminden bahseden Okan'ın sanatsal üretimi dahilinde öyküler büyük yer kaplar. Anlatma denilen şeyi, gerçekliğin ele geçirilme çabası olarak gören sanatçı, farklı bir öykü yaratılabiliyorsa farklı bir hayat da yaratılabileceğini savunmuştur (Eraldemir, 2018).



Görsel.20: Mustafa Okan, **Kara Uykular Krallığı** serisinden, 144 x 115cm, Tuval üzerine akrilik, 2008 (Okan, 2008, s.17)

Tablo.9: Kara Uykular Krallığında adlı seriye ait bir resmin gösterge analizi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen (Düzanlam / Yananlam)	
Mustafa Okan'ın Kara Uykular Krallığı Serisine Ait Bir Resim	Mekan	Geometrik biçimlerden oluşan mekan algısı	Endüstriyel kent görünümü, gelişen uygarlık, parçalara bölünmüş kent, binalar, iş sahaları, metal konstrüksiyonlar
	1. Figür	Kafes benzeri bir formun içindeki alt plandaki figür	Özgür olmayan insan, çalışan insan, sömürü, Statü olarak alt düzey
	2. Figür	Resmin üst kısmındaki kanatları olan figür	Özgür insan, Söz sahibi insan, Statü olarak üst düzey
	Av hayvanları	2. Figürün elindeki öldürülmüş hayvanlar	2. Figürün güç gösterisi, Doğa üzerindeki hakimiyet, Kent üzerindeki hakimiyet, Katledilen doğa
	Köpek	Başında sahibinin tacını taşıyan köpek	2. Figürün emrindeki güç, Korkutma, dize getirme, tehdit unsuru, kraldan çok kralcılık
	Renk	Siyah-Beyaz	Akla kara, Karanlıkla aydınlık, Gerçekle yalan

Günümüz modern dünyasındaki iktidar ilişkilerinin sorguladığı ve resimlerinde endüstriyel kent görünümünün kullanıldığı Kara Uykular Krallığı adlı seriye ait bu resimde Okan, geometrik formlarla oluşturduğu kent temsilini sadece süslü bulvarlar

ve geniş güzel siteler olarak değil parçalanmış mekanlar olarak tasarlamıştır. Bu parçalı mekanların arasından seçilen binalar, iş sahaları, elektrik direkleri, çalışan makinalara benzeyen formlar ile yaşayan, üreten, gelişen bir uygarlık etkisi yaratılmıştır. Bu mekana yerleştirilmiş 2 figür birbirinin zıttı olarak resimde yer almıştır. Biri özgür olan yönetici veya söz sahibi yüksek statü sahibi figür, diğeri ise çalışan, üreten, alt tabakaya ait bir figürdür. Resimdeki yerleştiriliş konumları da bu durumu teyit eder şekildedir. Ayrıca üstteki figürün kanatlarının olması onun özgür bir birey olduğuna dair bir işarettir. Bir diğeri alt kısımdaki figür ise kafes benzeri bir formun içerisinde temsil edilmiştir ve bu o figürün diğeri tersine onun tutsaklığına göndermedir. Güç sahibi figürün elindeki av hayvanları, onun gücünün sınanma noktasında buna bir son verdirir çünkü o, hem doğa hem de kent üzerindeki hakimiyetini o hayvanları avlayarak dolaylı yoldan kanıtlamıştır. Yanındaki köpek figürü ise aslına ona ait olduğu düşünülen bir taca sahiptir yani o, bir tehdit unsuru olarak yanında taşıdığı hayvanıyla etrafa korku salmaktadır. Kraldan çok kralcılığı da temsil eden köpek figürü, gücünü yanındaki figürden alır. Resimde kullanılan siyah-beyaz renkleri resmin anlamını güçlendiren, akla-kara, güçlü-güçsüz, karanlık-aydınlık, haklı-haksız gibi karşıtlıkları vurgulayan güçlü bir göstergedir.

3.3.9. Mustafa PANCAR (1964-)

Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü Adnan Çoker Atölyesinden mezun olan sanatçı, kente dair birçok unsurun bir araya geldiği resimler üretir. Pancar'ın resimlerinde bütüncül olmayan bir anlatıyla yorumlanan kent gerçekleri vardır ("Mustafa Pancar", t.y., Biyografi bölümü).

İlk sergisini 1996 yılında açan Hafriyat Grubunun kurucuları arasında yer alan Pancar 2009 yılına kadar açılan tüm sergilerine de katılmıştır. Pancar'dan başka Antonio Cosentino, Hakan Gürsoytrak ve sonradan Murat Akagündüz Hafriyat'ın kuruluşuna öncülük etmiş sanatçılar arasındadırlar. Emre Zeytinoğlu, "Yerin Altını Üstüne Getirmek: Hafriyat" başlıklı yazısında; Hafriyat Grubunu "metropol gözlemcisi" olarak tanımlar ("Hafriyat Grubu", t.y., 1.-3. paragraf).

2004 yılında açılan Yalan Dünya sergisi için Hafriyat sanatçılarının kaleme aldığı yazı şöyledir;

“Göçlerle birlikte gelen hareketliliğin melezeleştiği kent kültürü, "arada" bir oluşum yarattı. Çoğu hafriyat sanatçısı, kentin bu ayrık geometrisinden esinlenen işler üzerinde çalıştı; akademik kuramcıların ürettiği, şık ya da steril buldukları örneklere mesafeli durdu ve başka bir gerçekliğe baktı” (“Hafriyat Grubu”, t.y., 4.paragraf).



Görsel.21: Mustafa Pancar, **Hafriyat**, Tuval üzerine yağlı boya, 145 × 200cm, 1996

(<http://mustafapancar.com/tr/1996-hafriyat-ilk-sergi/> , erişim tarihi: 06.10.2019)

Tablo.10: Hafriyat adlı resmin gösterge analizi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen (Düzanlam / Yananlam)	
Mustafa Pancar'ın Hafriyat Adı Resmi	Deniz	Doğal olan	Toprakla doldurulan deniz, Rant sağlamak, Bozulan doğal denge
	Kara parçası	Ön plandaki kara parçası, Doğal olmayan	Kıyı dolgu çalışmaları, Rant sağlama, Doğaya müdahale, Açıgözlülük, Çarpık kentleşme

	İş makinaları	Çalışır haldeki araçlar	Doğaya müdahale, Kara parçasını genişleten makinalar
	Moloz	İş makinaların taşıdığı hafriyat malzemesi	Başka yere ait taş-toprak, Denize dökülen hafriyat malzemesi, Bozulan doğal denge

Pancar'ın Hafriyat adlı resminde bir çalışma sahası görülmektedir. Denizin kıyısındaki bir kara parçası, iş makinalarının taşıdığı molozlara doldurularak genişletilmeye çalışılmaktadır. Hafriyat kamyonlarının taşıdığı molozlar ise başka bir yerde bina vb. bir yapı için kazılan taş ve topraklardan oluşmuştur. Ama bu durum sadece basit bir yer değiştirme olayı değildir, yeni yaşam alanları için bozulan dengenin çarpık ve sağlıksız kentleşmeyi getireceği öngörülebilir. İnsanın kendi lehine karar alarak, hem kentleşme sorunlarına hem de doğanın dengesinin bozulmasına sebep olduğu söylenebilir.

3.3.10. Hakan Gürsoytrak (1963-)

Gürsoytrak, 1984'de Marmara Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi'nden mezun olduktan sonra, 1990 yılında da Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümünü bitirmiştir. Hafriyat grubunun kurucularından biri olan sanatçı, grup sanatçılarının ortak noktasının, kent ressamlığı olduğunu belirtir. Hafriyat grubu sanatçılarının, diğer sanatçıların rağbet etmediği konulara, mekanlara, izlere bakarak, gündelik gerçekleri temalaştırıp, atölyeden sokağa çıkan bir "alt kültür" hareketi olduğunu ve sadece plastik kaygılardan değil, kente daha içeriden bir bakış attıklarını varolanla ilgilendiklerini belirtir (Hakan Gürsoytrak, 2004).

"Hakan Gürsoytrak da, çoğu İstanbul'da yerleşik, özellikle de son derece karmaşık bir kentsel kültüre sahip İstanbul'un genel manzarası boyunca yaşadığı haliyle günümüz deneyiminin içine işlemiş kırılma ve parçalanma hissine resimleri, fotoğrafları ve eylemci organizasyonları ile ya doğrudan ya da

belirtisel olarak seslenen bu sanatçılar grubuna bağlı hissediyor kendini. ... Gürsoytrak'ın, içeriği günlük hayatın tüm boyutlarını yansıtan, fotoğraflı haberciliği veya çizgi bantları çağrıştıran öykücü imgelerinde yerel olaylar ve şehir görünümüleri güncel birer efsaneye dönüşür" (Madra, 2007).

Sanatçının resimleri, kent kültürünün kaotik yapısı içerisinde şekillenen ve kentteki bireylerin ortak sorunlarından, toplumsal olarak yaşanan gerginliklere kadar gündelik hayata dair imgelerden oluşmaktadır.



Görsel.22: Hakan Gürsoytrak, **Keşif Heyeti**, 135 x 170cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1997

(<http://www.gursoytrak.com/sergiler/hafriyat-iii-akm/>, 11.11.2019)

Tablo.11: Keşif Heyeti adlı resmin gösterge analizi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen (Düzanlam / Yananlam)	
Hakan Gürsoytrak'ın Keşif Heyeti Adlı Resmi	Gecekondü bölgesi	Resmin sağ-ön planında yer alan derme-çatma yapılar	Çevre kirliliği, Sağlıksız yaşam koşulları, Hastalık, Düşük gelir seviyesi, Düzensizlik, Sosyal adaletsizlik
	Kent	Resmin sol-üst planında yer alan modern binalar	Kentin düzenli kısmı, Modern yapılar, Nispeten sağlıklı yaşam koşulları
	Takım elbiseli insanlar	Keşif heyetini oluşturan insanlar	Çevre kirliliği, Durumun incelenip raporlanması, Bilirkişiler, Çözümlemesi gereken durum
	Takım elbisesiz insanlar	Keşif heyetinin arkasındaki grup	Gecekondü sakinleri, Temiz çevre hakkı gasp edilen grup
	Dere	Renginden ve içindeki nesnelere kirli olduğu anlaşılan dere	Çevre kirliliği, Zarar gören doğal yaşam, Hastalık saçan sular
	Renk	Grinin tonları	Kirli derenin, betonun, arka plandaki kentin ve ön plandaki kirlilik yaratan nesnelere rengi. Soğukluk, Sağlıksızlık, Duygusuzluk

Gürsoytrak'ın bu resminde, resme ismini de veren bir durum yansıtılmıştır. Keşif heyetinin bir mekanı incelediği resimde, kentin kenarından geçen derenin büyük olasılıkla kirliliğini ve yarattığı etkiyi inceleyen bilirkişilerden oluşan bir grup

görülmektedir. Kentin atıklarının veya bir sanayi kuruluşunun atıklarının derede yol açtığı kirlilik, gözle görülür boyuta ulaşmıştır. Bu kötü durumun en fazla etki ettiği yer ise, derenin diğer tarafında bulunan gecekondu bölgesidir. Sadece görsel kirlilik değil sağlığı tehdit edecek durumların varlığı keşif heyetinin orda bulunmasından anlaşılabilir. Heyetin arkasında bulunan mahalle sakinlerinden oluşan grupsa merakla durumu takip etmekte görünüyor. Oldukça düşük standartlardaki yaşam şartlarına ek olarak bir de derenin kirliliğinin ve saçtığı hastalıkların, onların hayatları üzerinde büyük tehdit oluşturmakta olduğu anlaşılabilir. Sanatçının kullandığı renkler genelde soğuk, donuk gri ve tonları olup, atmosfer rengi olarak tercih edilmesinin sebebi de, sanayi kentlerinin büründüğü dramatik ve depresif etkiyi güçlendirmek için olduğu söylenebilir.

3.3.11. Lütfi Özden (1974-)

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümünden mezun olan sanatçı, 2001 yılında Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Bölümü'nde yüksek lisans, 2006 yılında da sanatta yeterlik derecelerini aldı (Özden, 2014, s.63).

Yaşadığı kent üzerine yoğunlaşan sanatçı, kentin gerçekliğini, herkesin ilk bakışta fark edeceği gösterişli mekânlardan çok, dikkat çekmeyen, izbe, biraz da ürkütücü ayrıntılarla yansıtıyor resimlerine. Özden bu mekânlarda, insanı göstermeyerek kısırılmış, sıkışmış ve umutsuz kent insanının durumlarına dikkat çekiyor. Özden'in seçtiği mekânlarda kente dair nesnelere, göstergeler vardır ama kentin gerçek öznesi olan insan yoktur. Kentin öznesi kentin kendisidir. Havalandırma mazgalı, çöplük, bariyer veya beton kütlesi sanatçının seçtiği renkleriyle birlikte kente dair tedirgin bir atmosfer oluşturur (Ötügen, t.y., 2.paragraf).

Sanatçı yaşam alanı olan kenti, estetize edilmiş bir görme biçimiyle değil, etki-tepkiye dayalı bir okuma üzerinden algılamıştır. Özden'in kente dair bu tavrı resimlerinde "rahatsızlık imgeleri" oluşturmuştur ve günümüz gerçekliği içerisinde rahat olamadığını belirtmiştir. Sanatçı konu hakkında şunları söyler; "İnsanın-ağacın yok edilmesinin tanığıyım. Toprağın betonla, asfaltla nefes alamaz hale getirilişinin,

gökyüzünü her geçen gün daha az bir aralıkta görür hale gelişimizin tanığıym” (Özden, 2014, s.14).



Görsel.23: Lütfi Özden, **Battal Boy**, Tuval üzerine karışık teknik, 160 x 190cm, 2013

(Özden, 2014, s.18).

Tablo.12: Battal Boy adlı resmin gösterge analizi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen (Düzanlam / Yananlam)	
Lütfi Özden'in Battal Boy Adlı Resmi	Mekan	Kente ait bir yer	Dikkat çekmeyen yer, sıradan bir yer, kenar-köşe
	Çöp poşetleri	Battal boy bir arada duran ağızları açık çöp poşetleri	Kentin atıkları, Tüketim kültürü, Yozlaşma, Kirlenen dünya, Kirlenen kültürel değerler, Öteki olma durumu
	Çöp	Poşetlerin içerisindeki nesnelere	Kentin atıkları, Kirlilik, Tüketim kültürü, Sahip olduklarımız

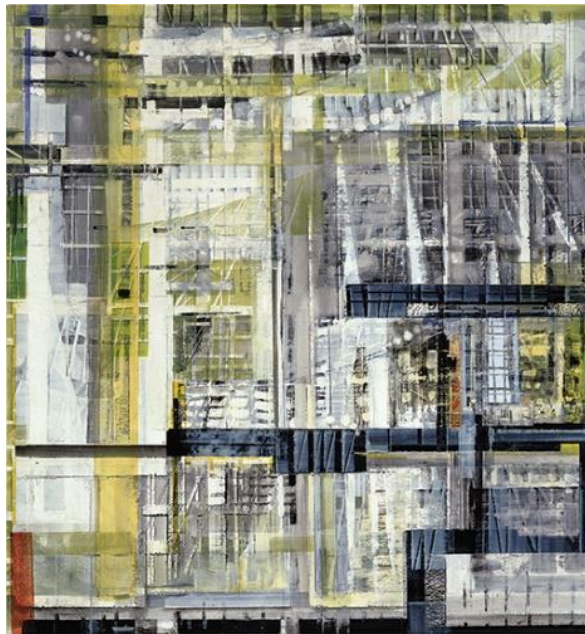
	Mazgal	Çöp poşetleri ile aynı alanı paylaşan fazla suyun tahliye edilmesine yarayan delik	Kente ait bir imge, Öteki olma durumu, istenmeyeni ortadan kaldırma, yok etme
	Renk	Gri, Siyah	Gri: Beton rengi, Tekdüzelik, Soğukluk, Donukluk Siyah: Kötü olan, Olmaması gereken, İstenmeyen

Özden, bu resminde kente ait sıradan bir durumu resmetmiştir. Sokağın ayakaltı olmayan bir köşesinde yığılı duran siyah büyük boy çöp poşetleri, kentin istenmeyen atıkları ile dolu olarak gösterilmiştir. Kente eleştirel bir gözle bakan Özden, sıradan olanın tedirginliğini, bir arada kompoze ettiği nesnelere yüklediği anlamlarla yaratmıştır. Mekanın gri, soğuk, duygusuz beton etkisi kente ait oldukça sıradan bir kenarı/köşeyi tanımlarken, mazgallarında orada bulunuşu durumun gerginliğini ve bu gerginlik ise, izleyicideki olumsuz psikolojik etkiyi arttırmıştır. İstenmeyen suyun kentten tahliyesini sağlayan mazgallar, istenmeyen çöplerin de kentten uzaklaşmasını sağlayan çöp poşetleri birbirlerine benzer anlamlar taşır. Kent hayatının tüketime olan düşkünlüğün yanı sıra yozlaşmanın da işareti olan bu çöp poşetleri, düne kadar değer verilip sahip çıkılan kültürel değerler üzerindeki, günümüz yaşam tarzının sebep olduğu yıkıcı etkilerin de göstergesi sayılabilirler. Özden bu resmi için şöyle demiştir; “Resimlerden birinde yer alan “battal boy” çöp torbalarının sadece tüketimi eleştiren düz bir mantığı yoktu. Aynı zamanda kültürel değerlerin erozyona dönüştüğü dönemsel kirlenmeyi de tanımlıyordu.” (Özden, 2014, s.14).

3.3.12. Canan TOLON (1953-)

Tolon, İstanbul Fransız Okulu'ndaki felsefe ve edebiyat öğreniminden sonra, İskoçya, Almanya ve İngiltere'de tasarım ve iç mimarlık öğrenimi görmüştür. 1980-86 yılları arasında Berkeley Kaliforniya Üniversitesi'nde mimarlık yüksek lisansını ve mimarlık tarihi doktora programını tamamlamıştır. Aynı üniversitede Mimarlık ve Çevre Tasarım Bölümlerinde öğretim görevlisi olarak bir müddet çalışan sanatçı daha sonra kendini daha özgür ifade edebileceğini düşündüğü sanat alanına tamamen yönelerek ilk sergisini 1984'te, Amerika'da gerçekleştirmiştir. Sanatçı yurtiçi ve yurt dışında birçok sergiye katılmıştır ve halen sanat çalışmalarını Berkeley'de sürdürmektedir (Canan Tolon, t.y., 1.paragraf).

Tolon'un çalışmalarının merkezinde kendini hiç durmadan yenileyen bir doğa ve kültürün yansıması olarak mimarinin etkileri bulunmaktadır. Sanatçının tasarladığı çalışmalarda, bu iki varoluşun karşılaşması ve birbirlerine karşı geliştirdikleri direncin sonuçları irdelenmektedir. Yaşama ölüm arasındaki tedirginliğin hissedildiği resimlerde doğa, kültür, mimari üzerinden görsel bir dünya tasarlanmaktadır (Canan Tolon: Sen Söyle, 2019).



Görsel.24: Canan Tolon, **Glitch I**, Tuval üzerine yağlı boya, 148 x 137cm, 2006

(<http://www.canantolon.com/PaintingGlitch/glitch1.html> , erişim tarihi: 30.11.2019)

Tablo.13: Glitch I (Bozukluk I)adlı resmin gösterge analizi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen (Düzanlam / Yananlam)	
Canan Tolon'un Glitch I Adlı Resmi	Mekan	Kent	Metropol, Sıkışıklık, Kaos, Gürültü, Olmayan doğa, Kaygı
	Nesne	Demir Konstrüksiyonlar	Sanayi kentinin görüntüsü, Tedirginlik, Kaygı
	Parçalı yapı	Tuval üzerindeki bölümler	Kentin çok anlamlılığı, tüm parçaların kente ait olması, Yok olan doğa
	Nesne	Duvar, Pencere	Kente ait bir nesnelere, Doğal olmayan nesnelere, Kentte her yerde olan nesnelere
	Renk	Gri, Siyah, Beyaz, Mavi, Sarı	Her kentte karşılaşılan sıradan renkler, Binaların renkleri
	Resmin Adı	Glitch I (Bozukluk I)	Durum tespiti

Glitch I (Bozukluk I) adlı resimde, sanatçının üst üste yarı saydam tabakalar halinde oluşturduğu resmin parçalı yapısı tam olarak günümüz metropollerine ait bir görünüm sunmaktadır. Tekrar eden formları, soluk renkleri, karmaşası, üst üste-iç içe yapısı ve hep aynı formların hakim olduğu resimde doğaya ait herhangi bir nesne, bir parça veya bir duyguya rastlanılamamaktadır. Bu tekdüzelik, sanatçının resmin adında da belirttiği gibi bozukluk olgusunun, bir hatanın var olduğu hissini çağırışımına sebep olmaktadır. İzleyiciyi tedirgin eden bu resimde, doğanın en ufak bir parçada bile yer almaması, onlardaki kaygı ve endişe gibi ruh durumlarının da uyarılmasında büyük önem taşımaktadır.

4. BÖLÜM: NURSUN HAFIZOĞLU'NUN ÇALIŞMALARINDA KENT İMGESİNİN GÖSTERGEBİLİM AÇISINDAN DEĞERLENDİRİLMESİ

Modern kent ve kent yaşamının sorgulandığı çalışmalarda “ütöpik olan/distopik olan” kavramlarından yola çıkılmaktadır.

Resimlerdeki kent kavramı, yaklaşık 500 yıl önceki ütöplastlerin başlattığı yerden, günümüze değin oluşan farklılıklar üzerinden şekillenmiştir. İnsanlık; savaşlar, küreselleşen dünya, ekosistemdeki büyük kırılmalar, tüketim kültürü, nüfus büyümesi, sosyal adaletsizlik, teknolojinin yol açtığı olumsuzluklar gibi, birçok negatif durumun sonucunda ütöpyalardan uzaklaşmış ve oluşan hayal kırıklığı ve umutsuzluk ortamı insanı distopik olana yaklaştırmıştır.

Bu bağlamda kentin açgözlülüğü ve kentli insanın doğaya yabancılaşması sorunu çalışmaların merkezinde yer alırken, günümüz kentlerindeki temel durumlar irdelenmektedir ve “belirsizlik, çözümsüzlük, yığılımlık, yalnızlık, kaos” gibi, bu irdelemelerin sonucunda ulaşılan kavramlarla da çalışmalar beslenmektedir.

Ütöplastlerin, insanı değıştirmeye çevresinden başlaması gerektiği ölküsünden hareketle kurguladıkları kent tasarımları, söz konusu çalışmalarda; günümüz kentlerinden hareketle ulaşılan genellikle olumsuz kavramlara ve sıradan bir kentli için alelade imge ve sembollerle donatılmış kent görünümüne ulaşmaktadır. Bu durum kentlerin distopik olana ne kadar yaklaştığını anlamak üzere, gerçeklikle olan bağlantı kopartılmadan süren bir sorgulama olarak devam etmektedir.

Kentin içinde birden bire karşımıza çıkan bir hayvan imgesi veya bitki soyutlamaları vahşi doğanın ve yaşam alanları tahrip edilmiş yaban hayatının göstergeleriye, kente ait imgelerse, herhangi bir kentlinin gündelik yaşam pratikleri içerisinde sıklıkla deneyimledikleri nesne, işaret ve sembollerden oluşmaktadır. Resimde yer alan, karşıtlıkların beslediği anlam, bu bağlamda belgeci bir gerçeklik ve düş gücünden doğan bir karşılaşmanın tedirginliğini yansıtır. Aynı zamanda malzeme kullanımı bu anlatımı güçlendirmek üzere hassas olanın ve tahribe açık olanın dengesini gözeterek, ölüm ve yaşam arasındaki sınıra dikkat çekmektedir.

Bir mücadele içerisinde kurgulanan söz konusu doğa-kent kavramının zaman zaman oldukça sert kırılma noktaları bulunmaktadır ve bu durumun sorumlusu elbette

insan ve onun bitmeyen hırslıdır. Yaşadığımız bu distopik dünyada kural koyanlar olarak insanın bile baş edemediği gerçeklerle, yaban hayatına ve doğaya dahil olan canlıların/cansızların baş etmesi imkansız gibi görünmektedir. Modern insan kendini tekrar doğanın bir parçası olarak hissetmeye başlamadığı ve bencil davranışlarını sürdürdüğü sürece de, bu kötü gidişat şiddetini arttırarak devam edecek gibi görünmektedir.

Bu bağlamda söz konusu çalışmalar, modern dünyaya ait kent görünümleri üzerinden bir uyarı olarak, insanlığın değişmek zorunda olduğunun işaretlerini içermektedir.



Görsel.25: Nursun Hafizoğlu, **İnsanlar Cehennemi**, 70 x 90cm, Tuval üzerine karışık teknik, 2018

Tablo.14: İnsanlar Cehennemi adlı resmin gösterge analizi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen (Düzanlam / Yananlam)	
İnsanlar Cehennemi Adlı Resim	Mekan	Kent görüntüsü	Sıkışmışlık, Yığılımlık, Kaos, Düzensizlik, Rahatsızlık, Kirlilik, Yozlaşma, Doğadan kopuş, Yabancılaşma
	Hayvan figürü	Maymun, Goril	Vahşi yaşam, Zapt edilen doğal yaşam alanları, Deney hayvanı, Güçsüz olan
	Nesne	Savaş uçağı	Savaş, Her şeye zarar veren insan, Güçlü olan
	Bitki	Kente dağılmış halde bulunan yaprak ve ağaçlar	Umut, Doğa, Doğanın sürekliliğı, Doğanın mücadelesi, Tüm canlılar için doğal olana duyulan ihtiyaç
	Nesne	Elektrik Direğı, Elektrik telleri	Teknoloji, İnsan aklı, Değışen güç dengesi, Hakimiyet kuran insan
	İşaretler	Ok işareti, Dikkat bandı, Trafik levhası, Otoyol çizgileri	Kente ait göstergeler, Kural koyucular, Uyulması gereken kurallar
	Kırmızı renk	Gökyüzü	Olmaması gereken bir renk, Uyarı, Ateşin rengi, Cehennemi çağrıştıran renk
	Resmin adı	İnsanlar Cehennemi	İroni, Mecazi dil

İnsanlar Cehennemi adlı resimde sıkışmış, yığılmış, düzensiz kent görüntüsünün içinde ilk göze çarpan, aslında orada bulunmaması gereken maymun ve goril figürleridir. İnsanlara ait olan kentte vahşi hayata ait herhangi bir canlı ancak kafes içerisinde yer almalıdır veya hiç yer almamalıdır. Ama buradaki hayvanlar binaların tepesinde dolaşiyor, oradan oraya atlıyor, kent onlarınmış gibi davranıyorlar; sanki insan o bölgeye gelip, onları hiç yerlerinden etmemiş gibi. Aynı şekilde bitkiler de kentin nerdeyse her yerinde var olmaya, parlak renkleriyle dikkat çekmeye çalışıyorlar. Doğa, insanın, onu yok etmeye varacak davranışlarına karşın, doğaya yabancılaşan insana bu durumu hatırlatmak istercesine hala hayata tutunarak, umudu temsil ediyor.

Kent/doğa karşıtlığının merkezde olduğu bu resimde, bir tür mücadelenin varlığından bahsedilebilir, bu kaotik kentlerde insanın hırsı ve bencilliği ile sadece doğal hayat değil insanların hayatı da tehlikededir. Doğaya yabancılaşan ve tüketim kültürünün gözleri boyadığı kentli insanın bu durumun farkına varması da oldukça güç görünmektedir. Kaldı ki farkına varsa bile, kural koyucular tarafından aciz bırakılmıştır. Sadece yok edilen doğal yaşama değil, aynı zamanda toplumsal iktidar sorununa dikkat çeken resimde hayvanlar gibi insanlar da istedikleri yerde yaşayıp, istedikleri gibi davranamazlar. Resimde yer alan işaretler (trafik levhaları, ok işaretleri, dikkat bantları, otoban çizgileri) bu durumun, yani kural koyucular tarafından yönlendirilmenin ve karar alanların onlar olduğunun göstergeleri olarak kesin yargılarda bulunmaktadır.



Görsel.26: Nursun Hafızoğlu, **Gösteri Devam Etmeli**, 70 x 90cm, Tuval üzerine karışık teknik, 2018

Tablo.15: Gösteri Devam Etmeli adlı resmin gösterge analizi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen (Düzanlam / Yananlam)	
Gösteri Devam Etmeli Adlı Resim	Mekan	Kent görüntüsü	Sıkışmışlık, Yığılımşlık, Kaos, Düzensizlik, Rahatsızlık, Kirlilik, Yozlaşma, Doğadan kopuş, Yabancılaşma
	Hayvan figürü	Fil	Vahşi yaşam, Zapt edilen doğal yaşam alanları, Sirk hayvanı, Bedeninden kazanç sağlanan, Gücsüz olan

	Nesne	Uçak	Güçlü olan, Hükmeden insan
	Bitki	Kente dağılmış halde bulunan yaprak ve ağaçlar	Umut, Doğa, Doğanın sürekliliği, Doğanın mücadelesi, Tüm canlılar için doğal olana duyulan ihtiyaç
	Nesne	Elektrik Direği, Elektrik telleri	Teknoloji, İnsan aklı, Değişen güç dengesi, Hakimiyet kuran insan
	İşaretler	Ok işareti, Bayrak simgesi, Otoyol çizgileri	Kente ait göstergeler, Kural koyucular, Uyulması gereken kurallar
	Nesne	Fildişi	Kazanç sağlanan hayvan bedeni parçaları, İnsanın aç gözlülüğü, İnsanın zevkleri uğruna başka canlıların yaşamlarına kast etmeleri
	Resmin adı	Gösteri devam etmeli	İroni, Mecazi dil

Gösteri Devam Etmeli adlı resimde, binalarıyla, yollarıyla, elektrik direkleriyle modern dünyaya ait sıradan, sıkışık, düzensiz bir kent görüntüsüyle karşılaşılmaktadır. Bu kente ait olmayan ama kentte yer alan fil figürü izleyiciyi şaşırtsa da aslında çok da anormal bir görüntü sunmamaktadır. Çünkü modern kentlerde bulunan, eğlenmek üzere insanların ailecek gidebildiği sirklerde, fil görmek oldukça sıradan bir durumdur. Bir tür gösteriye dönen kent hayatında hiç kimse sirklerde veya hayvanat bahçelerinde

gördüğü bu hayvanlardan korkmaz veya onları yadırgamaz, tabii özgürce dolaşmadıkları takdirde.

Kent/doğa karşıtlığı üzerine odaklanan bu resimde, varolan mücadelenin insan lehine sonlanmak üzere olduğunun işaretleri görünmektedir. İnsanın hırsı, açgözlülüğü ve doğa üzerinde kurduğu hakimiyeti sayesinde vahşi yaşam neredeyse bitmek üzeredir. Tonlarca ağılıktaki fil, doğal yaşam alanından kopartılıp, insanın oyuncacı haline getirilmiştir. Onun bedeninin parçalarından, sadece süs eşyası yapabilmek için yaşam hakkı elinden alınmıştır. Doğaya yabancılaşan ve tüketim kültürünün gözleri boyadığı kentli insan, fildişinden yapılmış eşyalarını zevkle kullanıp, hafta sonu çocuklarını eğlenmeye sirke götürerek ne kadar duyarsızlaştığını gözler önüne sermektedir. Resimde yer alan ve umudu temsil eden bitkilerin nispeten az kullanılışı da güçlü olan ve doğal olarak baskı kuran tarafın insan olduğunun işaretlerini barındırmaktadır. Ortak paylaşılan bu dünyada, insanın bir iktidar meselesi haline getirdiği durumlar sebebiyle yok olan doğanın bedelinin bugün olmasa da yarın hep birlikte çekileceğinin işaretlerini içeren bu resim, bir uyarı niteliğinde ele alınabilir.



Görsel.27: Nursun Hafizoğlu, **Yerinden Edilenler I**, 70 x 90cm, Tuval üzerine karışık teknik, 2018

Tablo.16: Yerinden Edilenler I adlı resmin gösterge analizi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen (Düzanlam / Yananlam)	
Yerinden Edilenler I Adlı Resim	Mekan	Kent görüntüsü	Sıkışmışlık, Yığılımışlık, Kaos, Düzensizlik, Rahatsızlık, Kirlilik, Yozlaşma, Doğadan kopuş
	Hayvan figürü	Arı	Vahşi yaşam, Zapt edilen doğal yaşam alanları, Gücsüz olan
	Bitki	Kente dağılmış halde bulunan yapraklar ve dallar, Çam ağaçları, Gül bitkisi	Umut, Doğa, Doğanın sürekliliği, Doğanın mücadelesi, Tüm canlılar için doğal olana duyulan ihtiyaç
	Nesne	Elektrik Direği, Elektrik telleri	Teknoloji, İnsan aklı, Değişen güç dengesi, Hakimiyet kuran insan
	İşaretler	Ok işareti, Çarpı işareti, Otoyol çizgileri	Kente ait göstergeler, Kural koyucular, Yapılması gerekenler

Yerinden Edilenler I adlı resimde, kaotik modern kent, nefes almayı bile güçleştiren klostrofobik bir durum yaratır. Resimde iç içe, üst üste binaların arasındaki belki de kilometrelerce alan içerisindeki tek doğaya ait parça olan çam ağaçları, bu klostrofobik etkinin azaltılmasında güçlü bir imge olarak yer almıştır. Ağaçların

birinin üzerindeki çarpı işareti, kesilecek olan ağaçlardaki işaretlere gönderme yaparak, orada bulunan ağaçların da birer birer kesilerek yeni binalara-yollara alan açmak isteğinin göstergesi sayılabilir.

Resimdeki arıların varlığı halen insanlara rağmen düzenine devam etmeye çalışan doğal yaşamın işaretleriyken, kesilmeye çalışılan çam ağaçlarının arasındaki ters dönmüş arı figürü ise, önlem alınmadığı takdirde doğal hayatın, insanın aç gözlülüğü, hırsı ve bencilliği sebebiyle bitebileceği hakkında bir öngörü içerir.

Bitkilerin resmin her yerinde, bazen bir çiçek, bazen kuru dallar, bazen ağaçlar, bazense oraya buraya saçılmış yapraklar şeklinde varolmaları, geleceğe dair bir umudun varlığına işaret eder.

Resimde bulunan “keep doing” yazısıyla ironi yapılmıştır. Bugüne kadar yaptıklarını artık yapma, anlamında kullanılan bu yazı öfke ile karışık bir yalvardır. İnsan akli ve onun sahip olduğu teknoloji dünyaya egemen olsa da, doğal yaşam olmadan, insanın unutmamasına rağmen parçası olduğu doğa yok olduğunda, o da yok olacaktır. Bu durumun ne kadar çabuk farkına varırsa o kadar çabuk kendini düzeltecek olan insanın, sahip olduğu güzellikleri ve bugüne kadar yok ettiklerini fark etmesini sağlayan “uyarıcılara” ihtiyacı vardır. Bu bağlamda sanat, insanlara olasılıkları sunarak, insanların silkinip kendilerine gelmelerini sağlamasında büyük önem arz etmektedir.



Görsel.28: Nursun Hafizoğlu, **Yerinden Edilenler II**, 70 x 90cm, Tuval üzerine karışık teknik, 2018

Tablo.17: Yerinden Edilenler II adlı resmin gösterge analizi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen (Düzanlam / Yananlam)	
Yerinden Edilenler II Adlı Resim	Mekan	Kent görüntüsü	Sıkışmışlık, Yığılımışlık, Kaos, Düzensizlik, Rahatsızlık, Kirlilik, Yozlaşma, Doğadan kopuş, Yabancılaşma
	Hayvan figürü	Keçi	Vahşi yaşam, Zapt edilen doğal yaşam alanları, Güçsüz olan
	Bitki	Kente dağılmış halde bulunan yapraklar, ağaçlar, çiçekler, dallar	Umut, Doğa, Doğanın sürekliliği, Doğanın mücadelesi, Tüm canlılar için doğal olana duyulan ihtiyaç
	Nesne	Elektrik Direği, Elektrik telleri	Teknoloji, İnsan aklı, Değişen güç dengesi, Hakimiyet kuran insan
	Nesne	Kavşak üzerine dikilen keçi anıtı	İroni
	Yazı	They have no choice (Onların seçim hakları yok)	Güçsüz olanı temsil eden ifade, Hakimiyetin sadece insana ait olması

Yerinden Edilenler II adlı resimde yine sıkışmış, yığılmış, düzensiz kent görüntüsüyle karşılaşıyoruz. Resmin nerdeyse dörtte birini kaplayan bir kavşak, kavşağın ortasında bir hatıra anıtı ve çevresindeki binalarla izleyiciye her gün karşılaşılan oldukça sıradan bir kent görüntüsü sunmaktadır tabi etrafta gezinen, binalara toslayan keçileri saymazsak. Kavşağın ortasında bulunan, o bölgenin kente dönüşümünden önceki halinde doğal yaşam alanları olan keçilere ithafen dikilen anıt, onları yerlerinden eden ama sözde çok seven insanın bir tür günah çıkarması olarak görülebilir. Sanki bir şeyler insan için ters gitmiş ve tekrar eski yaşam alanlarına dönen keçiler, kentin sokaklarında özgürce dolaşmaya başlamışlardır.

Doğa-kent karşıtlığının bir mücadele olarak sürdüğü resimde, bitkilerin de tekrar kendi yaşam alanlarını ele geçirmeye başlaması ile bu mücadelenin aslında beraber ortak çıkarları muhafaza ederek yaşayabilmek adına bir çaba olarak değerlendirilebilir.

Aklı ve teknolojiyle sağladığı hakimiyetini paylaşmak istemeyen ve kendi türünün dışındakilere yaşam hakkını çıkar ilişkisi içerisinde tanıyan insanın, diğer canlı türlerine karşı takındığı bu acımasızca tutumunun sonucunda, kendi de zarar görmektedir. Bu derece doğaya yabancılaşan insanın, hem doğaya hem de doğanın bir parçası olan kendine verdiği zararların çıplak gözle bile görülmesine rağmen, o hırslarını yenip bu duruma bir son verememektedir. Bu bağlamda insanın hakimiyeti karşısında pek fazla seçeneği olmayan doğal yaşamın devamı, yine insanın vicdanına bırakılmıştır.



Görsel.29: Nursun Hafizoğlu, **Yerinden Edilenler III**, 66 x 70cm, Tuval üzerine karışık teknik, 2018

Tablo.18: Yerinden Edilenler III adlı resmin gösterge analizi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen (Düzanlam / Yananlam)	
Yerinden Edilenler III Adlı Resim	Mekan	Kent görüntüsü	Sıkışmışlık, Yığılımşık, Kaos, Düzensizlik, Rahatsızlık, Kirlilik, Yozlaşma, Doğadan kopuş, Yabancılaşma
	Hayvan figürü	Papağan	Vahşi yaşam, Zapt edilen doğal yaşam alanları, Yerinden edilen canlılar, Korku, Güçsüz olan

Bitki	Kente dağılmış halde bulunan yapraklar, ağaçlar, çiçekler, dallar	Umut, Doğa, Doğanın sürekliliği, Doğanın mücadelesi, Tüm canlılar için doğal olana duyulan ihtiyaç
Nesne	Elektrik Direği, Elektrik telleri	Teknoloji, İnsan aklı, Değişen güç dengesi, Hakimiyet kuran insan
Yazı	Parrot in the bottle (Şişede papağan)	Güçsüz olanı temsil eden ifade, Hakimiyetin sadece insana ait olması

Yerinden Edilenler III adlı resimde, düzensiz, kirli, üst üste binmiş bir kent görüntüsü, resmin içerisine yerleştirilmiş papağanlar, etrafa dağılmış yapraklar, ağaçlar, elektrik direkleri, ok işareti ve gökyüzünde papağanın şişede olduğunu belirten bir yazı ile karşılaşılıyor. Bilindik kent görüntüsünü kıran bu görsel ve yazınsal öğelerin oluşturduğu anlam huzur, mutluluk, sevgi kavramlarını değil; çözümsüzlük, acı, korku, karmaşa kavramlarını çağrıştırıyor. İnsanın binlerce yıldır inşa ettiği kentlerde gelişmişlik düzeyi artsa da, buna paralel şekilde diğer canlıların yaşam haklarına gösterilen saygıda artış görülmemekte, aksine, insan çıkarları uğruna her şeyi yok edebilmektedir. Kazanç uğruna ana vatanlarından kopartılan papağanlar “insanlık dışı” şekilde su şişelerini içerisinde aç-susuz kilometrelerce yok katettirilerek, tüketim kültürünün kör ve sağır eden etkisinden çıkamayan kentli insana pazarlanmaktadır. Herhangi bir sorgulamaya gerek duymadan bu hayvanları satın alan kentli, bu davranışlarıyla düzenin devamına katkıda bulunmaktadır.

Söz konusu kent-doğa mücadelesinin ana ekseninde yer aldığı bu resimde, akıllı ve teknolojiyle diğerlerinden üstün olan insanın hırslarına mani olmayarak çevresine verdiği zararların bir kısmının görünürlüğü sağlanmıştır. İnsan, gücünü kentler üzerinden alarak, vicdanın sesini dinlemeden bencilliğine ve açgözlülüğüne kapıldıkça, bu dünya tüm canlılar için korkutucu bir hal almaya devam edecektir.

Her Şeye rağmen resimde çoğu yerden fiŝkiran bitkiler, doğanın “savaşı” bırakmamasına yapılan bir gönderme içermektedir ve bir arada huzurla yaŝayabilmenin umudunu içlerinde taşımaktadırlar.



Görsel.30: Nursun Hafizoğlu, **Yersiz Yurtsuz I**, 100 x 100cm, Tuval zerine karışık teknik, 2018

Tablo.19: Yersiz Yurtsuz I adlı resmin gösterge analizi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen (Düzanlam / Yananlam)	
Yersiz Yurtsuz I Adlı Resim	Mekan	Kent görüntüsü	Sıkışmışlık, Yığılımlık, Kaos, Düzensizlik, Rahatsızlık, Kirlilik, Yozlaşma, Doğadan kopuş, Yabancılaşma
	Hayvan figürü	Geyik, Karga	Geyik: Vahşi yaşam, Zapt edilen doğal yaşam alanları, Gücsüz olan Karga: Haberci, Ölüm, Hastalıklar, Uğursuzluk
	Bitki	Kente dağılmış halde bulunan yapraklar, ağaçlar, çiçekler, dallar	Umut, Doğa, Doğanın sürekliliği, Doğanın mücadelesi, Tüm canlılar için doğal olana duyulan ihtiyaç
	Nesne	Elektrik Direği, Elektrik telleri	Teknoloji, İnsan aklı, Değişen güç dengesi, Hakimiyet kuran insan
	Ay	Birden fazla siyah ay	Karanlık, Kötülük, Zulüm
	İşaretler	Ok işareti, Otoyol Çizgileri,	Kente ait göstergeler, Kural koyucular, Uyulması gereken kurallar

Yersiz Yurtsuz I adlı resimde bir biri ardına çizilen çizgilerle derinliğin ve karmaşanın daha da vurgulandığı, gökyüzünün bile nerdeyse fark edilmediği, uçsuz bucaksızmış gibi görünen üst üste binmiş binalardan oluşan bir kent görünmektedir. Bu kent sıkışmışlığı, kirliliği, karmaşasıyla günümüzün modern kentlerinden herhangi biridir. Tek fark kentin dokusuyla uyuşmayan oradan oraya atlayan, bağırarak geyiklerin varlığıdır.

İnsan aklını ve iktidarını temsil eden modern kentler karşısında, vahşi hayatı temsil eden geyikler ve bu dramatik etkiyi güçlendiren karga ve bitkiler. Kargalar, öykü anlatmayı da dinlemeyi de çok seven insanın belleğinde genellikle kötü olanın, hastalıkların, savaşın, uğursuzlukların sembolüdür. Bu resimde de, kentle doğanın karşılaşmasında, her iki tarafın da büyük yara alacağını habercisi olarak yer almaktadır. Birden fazla kullanılan siyah ay, karganın resim içerisindeki söylemini güçlendirerek aynı anlamı taşımaktadır. Belki yüzlerce yıl evvel insan tarafından yerlerinden edilen canlılar tekrar eski yerlerine geri dönmek istiyorlar çünkü başka çareleri kalmamış durumda. Her yerde söz sahibi olan insan, diğer canlıların yaşam haklarını elinden alarak, sadece çıkar ilişkisi kurduğu canlılara yaşam hakkı tanımış böylelikle de hakimiyetinin devamlılığını sağlamaya çalışmıştır. Ama doğaya yabancılaşan insanın unuttuğu bir şey var; yok etmeye çalıştığı doğanın parçası olarak, kazananın kendisi olması durumunda aslında herkesin kaybedeceği.

Geyik figürünün temsil ettiği umudun, binaları kaplayan ve her yerden fişkıran bitki soyutlamalarıyla desteklenerek, onların başlatmadığı bu mücadelenin olumlu olarak bitebileceğinin göstergesi olarak resimde yer alırlar.



Görsel.31: Nursun Hafizoğlu, **Yersiz Yurtsuz II**, 100 x 100cm, Tuval üzerine karışık teknik, 2018

Tablo.20: Yersiz Yurtsuz II adlı resmin gösterge analizi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen (Düzanlam / Yananlam)	
Yersiz Yurtsuz II Adlı Resim	Mekan	Kent görüntüsü	Sıkışmışlık, Yığılımşlık, Kaos, Düzensizlik, Rahatsızlık, Kirlilik, Yozlaşma, Doğadan kopuş, Yabancılaşma
	Hayvan figürü	Geyik	Vahşi yaşam, Zapt edilen doğal yaşam alanları, Katledilen canlılar, Gücsüz olan

Bitki	Kente dağılmış halde bulunan yapraklar, ağaçlar, çiçekler, dallar	Umut, Doğa, Doğanın sürekliliği, Doğanın mücadelesi, Tüm canlılar için doğal olana duyulan ihtiyaç
Nesne	Elektrik Direği, Elektrik telleri	Teknoloji, İnsan aklı, Değişen güç dengesi, Hakimiyet kuran insan
Ay	Birden fazla siyah ay	Karanlık, Kötülük, Zulüm
İşaretler	Ok işareti, Otoyol Çizgileri, Dikkat bantı, Bayrak simgesi	Kente ait göstergeler, Kural koyucular, Uyulması gereken kurallar
Nesne	Fabrika bacası, Sanayi tesisine ait borular	Kirlilik, Teknoloji, Açgözlülük, Zarar gören doğa
Nesne	Savaş Uçakları	Savaş, Her şeye zarar veren insan, Güçlü olan
Renk	Mavi	Temizlik, Ferahlık, Saflık

Yersiz Yurtsuz II adlı resimde, kent merkezinden belli bir mesafe uzakta bulunan sanayi tesislerinin, fabrikaların, yüksek gerilim hattı direklerinin bulunduğu ve kentin ihtiyaçlarını karşılamak üzere kurulmuş tesislerin ön planda olduğu bir yerleşim görünmektedir. Doğal yaşam alanlarına kurulan ve insan dışındaki canlıların yaşam haklarına özen gösterilmeyen bu düzen, doğayı kirleterek doğal dengenin

bozulmasına sebep olmaktadır. Sadece onların değil, insanların da zarar gördüğü bu durumun sorumlusu gene insanlardır. Resmin içerisinde yer alan geyikler oradan oraya kaçarak, bağırarak veya okla vurulmuş halde izleyiciye bakarak bu trajik durumu anlatmaya çalışmaktadır.

Yerlerinden edilen, gidecek yerleri kalmayan, bu ve bunun gibi binlerce hayvanın ölümüne yol açan insanın kurduğu bu düzenin devamlılığı konusunda izleyiciyi sorgulamaya iten çalışmada, resmin birçok yerinde bulunan bitkiler mücadeleye devam eden doğanın göstergesi olarak resimde yer alırlar. Benzer şekilde, bitkilerin anlamını güçlendirmek üzere kullanılan mavi renk de, dereyi ve gökyüzünü sembolize eder biçimde bazı kısımlarında kullanılarak, bu durumun değişebileceğine dair umudu temsil eder.



Görsel.32: Nursun Hafizoğlu, **Yersiz Yurtsuz III**, 100 x 100cm, Tuval üzerine karışık teknik, 2019

Tablo.21: Yersiz Yurtsuz III adlı resmin gösterge analizi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen (Düzanlam / Yananlam)	
Yersiz Yurtsuz III Adlı Resim	Mekan	Kent görüntüsü	Sıkışmışlık, Yığılımlık, Kaos, Düzensizlik, Rahatsızlık, Kirlilik, Yozlaşma, Doğadan kopuş, Yabancılaşma
	Hayvan figürü	Geyik, Karga	Geyik: Vahşi yaşam, Zapt edilen doğal yaşam alanları, Güçsüz olan Karga: Haberci, Ölüm, Hastalıklar, Uğursuzluk
	Bitki	Kente dağılmış halde bulunan yapraklar, ağaçlar, çiçekler, dallar	Umut, Doğa, Doğanın sürekliliği, Doğanın mücadelesi, Tüm canlılar için doğal olana duyulan ihtiyaç
	Nesne	Elektrik Direği, Elektrik telleri	Teknoloji, İnsan aklı, Değişen güç dengesi, Hakimiyet kuran insan
	Ay	Birden fazla siyah ay	Karanlık, Kötülük, Zulüm
	Nesne	Savaş uçağı	Savaş, Her şeye zarar veren insan, Güçlü olan

Bina	Fabrika, Enerji Santrali	Kirlilik, Teknoloji, Açgözlülük, Zarar gören doğa
Nesne	Balık kılçıkları	ölen doğa, Yok olan hayvan türleri, İnsanın acımasızlığı, İnsanın açgözlülüğü
İşaretler	Ok işareti, Otoyol �izgileri, Bayrak simgesi, Trafik Levhası	Kente ait göstergeler, Kural koyucular, Uyulması gereken kurallar

Çoklu bakış açısına sahip Yersiz Yurtsuz III adlı resim,  z ms zl klerle dolu bir kentin görüntüsünü sunmaktadır. Geçmişin veya geleceğin değil, şimdinin gerçekliğini yansıtan resim, doğa-kent üzerinden bir sorgulama üzerine kuruludur. Parçalardan oluşan resimde, tüm parçalarda bulunan ve parçalar birleştikçe ağırlığını daha da arttıran belirsizlik,  z ms zl k, kaos gibi negatif kavramlarla ve resmin geneline yayılmış kirlili-puslu atmosfer ile izleyiciyi rahatsız etmektedir. İnsanın aklının ve yapabileceklerinin gücünü de yansıtan resim, doğanın başına gelen felaketlerin sorumlusu olarak insanı göstermektedir.

Üst üste yığılmış binalar, fabrikalar, enerji tesisleri, otoyollar, köprüler arasında, etrafta dolaşan binaların üstlerinden zıplayan, kent hayatıyla hiçbir bağlantısı olmayan geyik figürleri ile karşılaşılır. Resimdeki bu karşıtlıklarla beslenen anlamı daha da g clendiren resmin ismi, bu hayvanların yerlerinden edilerek, nerdeyse onlara yaşayacak bir yer bırakılmaması üzerinden, insanın tüm vahşi yaşama karşı gösterdiği tavrın bu kadar acımasızca olduğunu savunur. Karga figürü, insanın uğursuz olarak gördüğü, hastalıkları, ölümü, savaşı sembolize eden bir hayvandır. Bu resimde de aynı anlamı taşıyarak, eğer insan yaptıklarının farkına varıp geri adım atmazsa, dünya üzerindeki hastalıkların, savaşların ve ölümlerin bitmeyeceğini vurgular. Siyah ay da aynı şekilde bu durumu onaylarcasına birkaç yerde birden görünmektedir.

Bunca olumsuz duruma ve göstergeye rağmen, yeşil bitki filizi umudun ve insanın değişebileceğinin ihtimalini içermektedir.



Görsel.33: Nursun Hafizoğlu, **Yersiz Yurtsuz VI**, 100 x 100cm, Tuval üzerine karışık teknik, 2019

Tablo.22: Yersiz Yurtsuz VI adlı resmin gösterge analizi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen (Düzanlam / Yananlam)	
Yersiz Yurtsuz VI Adlı Resim	Mekan	Kent görüntüsü	Sıkışmışlık, Yığılmışlık, Kaos, Düzensizlik, Rahatsızlık, Kirlilik, Yozlaşma, Doğadan kopuş, Yabancılaşma
	Hayvan figürü	Geyik	Vahşi yaşam, Zapt edilen doğal yaşam alanları, Katledilen canlılar, Güçsüz olan
	Bitki	Kente dağılmış halde bulunan yapraklar, ağaçlar, çiçekler, dallar	Umut, Doğa, Doğanın sürekliliği, Doğanın mücadelesi, Tüm canlılar için doğal olana duyulan ihtiyaç
	Nesne	Elektrik Direği, Elektrik telleri	Teknoloji, İnsan aklı, Değişen güç dengesi, Hakimiyet kuran insan
	Ay	Birden fazla siyah ay	Karanlık, Kötülük, Zulüm
	İşaretler	Ok işareti, Otoyol Çizgileri, Çarpı İşareti	Kente ait göstergeler, Kural koyucular, Uyulması gereken kurallar
	Nesne	Sanayi tesisi, Rüzgar tribünleri	Kirlilik, Teknoloji, Açgözlülük, Zarar gören doğa

	Nesne	Taht	İktidar sahibi insan, Güçlü olan, Krallık
	Renk	Mavi Şerit	Temizlik, Ferahlık, Saflık

Karşıtlıkların ve çoklu bakış açılarının kullanıldığı Yersiz Yurtsuz VI adlı resimde insanın dünya üzerinde kurduğu hakimiyeti ve bunun sonuçları sorgulanmak istenmiştir. Karşımızda yine binalardan, fabrikalardan, enerji santrallerinden oluşan bir kompozisyon bulunmaktadır. Resimdeki merdivenlerin en üstünde bulunan taht, insanın dünya üzerinde ilan ettiği hakimiyetinin simgesi olarak çalışmada yer almaktadır. Tahtın hemen önüne birkaç saniye sonra düşecek olan geyik figürü, söz konusu durumun dramatikliğini ve trajikliğini güçlendirmiştir. Dünyanın her yeri insan tarafından kullanılıp, kirletilip, işe yaramaz hale getirilmesi sebebiyle gidecek yeri kalmayan, yiyecek bulamayan hayvanlar kente; eski yaşam alanlarına geri dönmüşler ve artık mücadele etmek zorunda kalmışlardır.

Yaşamla ölüm arasındaki sınırın vurgulandığı resimde kent hayatının doğaya yabancılaştırdığı insan, bu mücadelenin galibi olduğunda her iki taraf için de geri dönülmez bir yenilginin varlığı gayet açıktır. Çünkü iklim değişiklikleri, küresel ısınma, nüfus artışı ve buna paralel temiz su ve yiyeceğe olan ihtiyaç, her gün daha da kirlenen dünyada temiz hava hatta toprak bile şimdide başlayan ve çok yakın gelecekte dünyanın karşı karşıya kaldığı en büyük sorunlar olacaktır. Bu bağlamda çalışma, geçmişe veya yarına ait değil, şimdinin gerçekliği üzerinden geleceğe dair bir uyarı niteliğinde ele alınabilir.

Çok geç kalmadan, insanın hem kendisi hem de aynı gezegeni paylaştığı canlı/cansız varlıklar için hırslarından ve açgözlülüğünden vazgeçerek, bu savaşa bir son vermesi gerekiyor. Bu mücadelenin barışla sona ereceğine dair umudu yansıtan bitki soyutlamaları resmin nerdeyse her yerinde yer alarak, güzel günlerin geleceğini işaret etmektedir.



Görsel.34: Nursun Hafizoğlu, **Yersiz Yurtsuz V**, 80 x 100cm, Tuval üzerine karışık teknik, 2019

Tablo.23: Yersiz Yurtsuz V adlı resmin gösterge analizi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen (Düzanlam / Yananlam)	
Yersiz Yurtsuz V Adlı Resim	Mekan	Kent görüntüsü	Sıkışmışlık, Yığılmışlık, Kaos, Düzensizlik, Rahatsızlık, Kirlilik, Yozlaşma, Doğadan kopuş
	Hayvan figürü	Geyik	Vahşi yaşam, Zapt edilen doğal yaşam alanları, Katledilen canlılar, Güçsüz olan

Bitki	Kente dağılmış halde bulunan yapraklar, ağaçlar, çiçekler, dallar	Umut, Doğa, Doğanın sürekliliği, Doğanın mücadelesi, Tüm canlılar için doğal olana duyulan ihtiyaç
Nesne	Elektrik Direği, Elektrik telleri, Sokak lambaları	Teknoloji, İnsan aklı, Değişen güç dengesi, Hakimiyet kuran insan
İşaretler	Ok işareti, Otoyol Çizgileri, Park yeri çizgileri, Çarpı İşareti	Kente ait göstergeler, Kural koyucular, Uyulması gereken kurallar
Nesne	Sanayi tesisi, Enerji santrali	Kirlilik, Teknoloji, Açgözlülük, Zarar gören doğa

Yersiz yurtsuz V adlı resimde, karanlık, kirli, üst üste binmiş binaların arasında nefes almanın bile zor olduğu duyumsanan bir atmosfer hakimdir. Yaşamla ölüm arasındaki o ince çizgide durmanın tedirginliğinin hissedildiği resimde, bu olumsuzlukların mimarı olan insan bile, kentlerde yaşamakta hem zihinsel hem fiziksel olarak zorluk çekmektedir. Ne olacağına, nasıl olacağına, ne zaman olacağına hatta, kimin yaşayıp, kimin öleceğine karar veren insanın yönettiği bu dünyada, kent harici yerlere göre kentler, oldukça düzenli ve temiz sayılabilir. Çünkü o, kent dışında kalan yerleri kendine yarayabilecek her şeyi alarak, talan alanına çevirmiş, kirliliğiyle, sebep olduğu iklim değişiklikleriyle birçok canlının da ölümüne sebep olmuştur.

Binaların çevrelerinde bulunan geyik figürleri artık gidecek bir yeri kalmayan, bu sebeple de kente gelen zavallı hayvanlardır. Her şeye rağmen içinde umudu barındıran doğa, bu kötü gidişatı sonlandırabilmek adına mücadeleye başlamıştır. İki tarafın da kazanabilmesi için insanın kaybetmesi gereken mücadeleye.



Görsel.35: Nursun Hafizoğlu, **Yersiz Yurtsuz VI**, 80 x 100cm, Tuval üzerine karışık teknik, 2019

Tablo.24: Yersiz Yurtsuz VI adlı resmin gösterge analizi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen (Düzanlam / Yananlam)	
Yersiz Yurtsuz VI Adlı Resim	Mekan	Kent görüntüsü	Sıkışmışlık, Yığılımşık, Kaos, Düzensizlik, Rahatsızlık, Kirlilik, Yozlaşma, Doğadan kopuş, Yabancılaşma
	Hayvan figürü	Geyik	Vahşi yaşam, Zapt edilen doğal yaşam alanları, Katledilen canlılar, Gücsüz olan

Bitki	Kente dağılmış halde bulunan yapraklar, ağaçlar, çiçekler, dallar	Umut, Doğa, Doğanın sürekliliği, Doğanın mücadelesi, Tüm canlılar için doğal olana duyulan ihtiyaç
Nesne	Elektrik Direği, Elektrik telleri	Teknoloji, İnsan aklı, Değişen güç dengesi, Hakimiyet kuran insan
İşaretler	Ok işareti, Otoyol Çizgileri, Park yeri çizgileri, Bayrak simgesi, Dikkat bandı	Kente ait göstergeler, Kural koyucular, Uyulması gereken kurallar
Nesne	Dağ	Doğanın gücü, Umut
Nesne	Üzerlerinde nükleer atık simgesi bulunan variller	Doğanın yok edilmesi, Geri dönüşü olmayan atık

Yersiz Yurtsuz VI adlı resimde yine “gelişmiş” bir kent görüntüsü evleriyle, sanayi tesisleriyle, sokaklarıyla aynı zamanda kirliliği ve düzensizliğiyle çoklu okuma yapılabilecek parçalı yapıda sunulur. Kentin içerisindeki geyikler izleyiciye doğa-kent arasındaki gerilimi yansıtırken, resmin tam ortasında yer alan ölü geyik imgesi durumun ciddiyetinin kavranması hususunda ısrarcı bir imge sunar. Çalışmada eğer insan, bu mücadeleye hırsları ve açgözlülüğü sebebiyle (ki ortada başka neden yoktur) devam etmeye kararlı olduğu takdirde, durumun herkes için daha kötü olacağını sinyallerini içermektedir. İnsanın kendine sunduğu konforun bedelini tüm canlı ve cansızlara ödetmesinin bir sona ulaşması gerektiğini söyleyen bu resimde, bitki soyutlamaları söz konusu olumsuz durumun düzeleceğine ve artık insanın savaştan vazgeçeceğine dair umudun varlığını simgelerler.

Resimdeki hatıra ormanı aslında insanın yaptıklarının ağırlığını hissetmeye, vicdanının sesini dinlemeye başlamasının göstergesi olarak okunabilir. Hatıra ormanları; yakıp, yok ettikleri büyük küçük tüm canlıların birlikte yaşayan ekolojik bir sistemin oluşturduğu ormanların yerini alamasa da, bir başlangıç olarak görülebilir.



Görsel.36: Nursun Hafizoğlu, *Yersiz Yurtsuz VII*, 75 x 75cm, Tuval üzerine karışık teknik, 2019

Tablo.25: Yersiz Yurtsuz VII adlı resmin gösterge analizi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen (Düzanlam / Yananlam)	
Yersiz Yurtsuz VII Adlı Resim	Mekan	Kent görüntüsü	Sıkışmışlık, Yığılımlık, Kaos, Düzensizlik, Rahatsızlık, Kirlilik, Yozlaşma, Doğadan kopuş
	Hayvan figürü	Geyik	Vahşi yaşam, Zapt edilen doğal yaşam alanları, Katledilen canlılar, Güçsüz olan
	Bitki	Kente dağılmış halde bulunan yapraklar, ağaçlar, çiçekler, dallar	Umut, Doğa, Doğanın sürekliliği, Doğanın mücadelesi, Tüm canlılar için doğal olana duyulan ihtiyaç
	Nesne	Elektrik Direği, Elektrik telleri	Teknoloji, İnsan aklı, Değişen güç dengesi, Hakimiyet kuran insan
	Ay	Siyah ay	Karanlık, Kötülük, Zulüm
	İşaretler	Ok işareti, Otoyol Çizgileri, Çarpı İşareti	Kente ait göstergeler, Kural koyucular, Uyulması gereken kurallar
	Renk	Siyah, Beyaz, Yeşil	Siyah/Beyaz: Karşıtlık, İyi/kötü, Güçlü/Güçsüz Yeşil: Umut

5. SONUÇ

Kent kavramı, insanın gelişimine paralel bir seyir izleyerek, M.Ö. 5000 yıllarındaki neolitik köylerden, günümüzde milyonları geçen nüfuslara sahip metropollere dönüşmüş ve dünya üzerindeki nüfusun yarısından çoğunun barındığı yerleşim merkezleri haline gelmiştir.

18.yüzyıl'da İngiltere'de başlayan ve 19.yüzyıl'da hız kazanan sanayi devrimi ve ona paralel olarak dünyada yaşanan değişim ve gelişmeler özellikle kente ve kent hayatına yansımıştır. Türkiye'de 1950'li yıllara kadar kentte ve kent hayatında büyük değişimler görünmese de bu tarihten sonra Türkiye, sanayi devriminin yarattığı durumlardan etkilenerek hızlı bir kentleşme sürecine girmiş ve bu süreç 1980'lerden sonra ülkenin toplumsal, siyasal, kültürel ve ekonomik yapısına müdahalelerde bulunarak büyük kırılmaların yaşandığı bir döneme sebep olmuştur. Kentleşme süreci, aynı zamanda toplumsal değişmelerin de beraberinde görüldüğü bir süreç olarak değerlendirilecek olursa, bu dönem içerisinde Türk toplumunun sahip olduğu değer ve normlarda da büyük değişimler gözlemlenmiştir.

Türkiye'de tarımdaki sanayileşmenin tetiklediği kırdan kente göç hareketi, hızlı ve plansız kentleşmeyle beraber birçok sorunu beraberinde getirmiş; gecekondu sorunu, eğitim-sağlık sorunları, gelir adaletsizliği, işsizlik, çevre kirliliği, kültürel yozlaşma, vb., gibi birçok etmen 50'li yıllardan sonra Türkiye'nin en ciddi meselelerinden biri haline gelmiştir ve günümüze kadar da bu olumsuz etkiler biçim değiştirerek devam etmiştir.

Toplumsal yapıyı nerdeyse baştan sona etkileyen söz konusu kentleşme süreci elbette ki sanatçıların da harekete geçmesine sebep olacaktı. Özellikle 80'lerden sonra kentin ve kent yaşamının sebep olduğu aksaklıklara ve sorunlara resimlerinde daha büyük oranda yer verdiği görülen sanatçıların, giderek büyümesine rağmen köyleşen ve talan alanına dönen kentler için kendi düşünsel pratikleri içerisinde bir çıkış yolu aramışlardır.

Kenti konu alan sanatçılar, kente dair farklı söylemlerde bulunmuşlardır. Kenti sadece plastik bir malzeme olarak görmeyen sanatçılar, aynı zamanda birer kentli olarak da yakından gözlemledikleri kente dair gerçekliklerin deşifre edildiği, eleştirel bir üsluba sahip, hiciv içeren eserler üretmişlerdir. Bu söz konusu sanatçıların

yapıtlarındaki anlam katmanlarının nesnel ve tutarlı olarak çözümlenmesine olanak tanıyan göstergebilim yönteminden faydalanılarak, sanatçıların resimlerinde kullandıkları göstergeler detaylı bir şekilde incelenerek bazı örtük ifadeler anlamlandırılmıştır.

20. yüzyıldan itibaren çağdaş göstergebilimin öncüleri olan Saussure ve Peirce'ün kuramını benimseyen birçok göstergebilimci göstergelerin anlamlandırma süreçlerini incelemiştir. Dil dışı göstergeleri de detaylı inceleme olanağı sunan görsel göstergebilimin gelişmesinde önemli rolü olan Roland Barthes'ın çözümleme yöntemi, bu çalışma içerisinde incelenen eserlere uygulanmıştır. Göstergebilimin anlamlandırma sürecinde, öncelikle eserlerin içerisinde yer alan küçük parçalar tek tek düz anlam ve yananlam bakımından incelenerek, bunların birbirleriyle olan ilişkisi analiz edilmiş ve sonuç olarak eser bir bütün olarak değerlendirilmiştir. Ele alınan metnin derinlikli, tutarlı, nesnel bir çözümlemesini sunan göstergebilimin, toplumun sosyo-kültürel yapısını yansıtan sanat eserlerinin analiz edilmesi ve anlamlandırmasında geçerli bir rol üstlendiği söylenebilir. Çağdaş Türk resminde kent imgesi daha önce farklı bağlamlar içerisinde ele alınmış olsa da, bu tez çalışması kent imgesini, Türkçe kaynaklarda sıkça karşılaşılmayan göstergebilimsel yaklaşım ile eser incelemesi yaparak, göstergebilim ve gösterge kavramını açıklamaya çalıştığı için diğer tezlerden ayrılmaktadır.

Bu bağlamda, kent kadar karışık bir yapının resimlenmesiyle oluşan sanat eserlerinde, resmin sahip olduğu tüm anlamları derinlemesine inceleme olanağı sunan göstergebilim, eser çözümlemelerinde tercih edilmiştir. Sanatçıların kenti ele alırken kullandıkları göstergelerle ve gizli/açık anlam örüntüleriyle oluşturdukları resimsel kurguların gerçeklikle olan bağlantıları göstergebilim sayesinde tespit edilerek, sanatçıların eserleri üzerinden dönemin Türkiye'sine bakılmıştır. Kentleşmenin getirdiği sorunlara tepkisiz kalamayan, kenti sosyo-ekonomik, kültürel, ekolojik veya siyasi açıdan ele alıp, düşünen ve eser üreten sanatçıların sayılarının giderek arttığı ve kent çıkmazına bir çözüm üretmeye çalıştıkları söylenebilir.

KAYNAKÇA

Aktan, C.C. ve Tunç, M. (1998). Bilgi Toplumu ve Türkiye. *Yeni Türkiye Dergisi*, Ocak/Şubat, 118-134. Erişim adresi: <http://www.canaktan.org/yeni-trendler/bilgi-toplumu/bilgi-toplum-dogusu.htm>, Erişim tarihi: 10.10.2019.

Arısoy, D. ve Altınkurt, L. (2012). Türk Resminde Kent. *Akademik Bakış Dergisi*, Kasım-Aralık/33, 1-18. Erişim adresi: <http://www.acarindex.com/dosyalar/makale/acarindex-1423867907.pdf>, Erişim tarihi: 14.09.2019.

Aslanoğlu, R. A. (2000). Kent, Kimlik ve Küreselleşme. (2. Baskı). Bursa: Ezgi Kitapevi.

Barthes, R. (1979). Göstergebilim İlkeleri, B. Vardar, M. Rifat (Çev.). (1. Baskı). Ankara: Kültür Bakanlığı.

Barthes, R. (1993). Göstergebilimsel Serüven, M. Rifat, S. Rifat (Çev.). (1. Baskı). İstanbul:Yapı Kredi Yayınları.

Barthes, R. (1996). S/Z. S.Ö. Kasar (Çev.). (1. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Barthes, R. (2014). Çağdaş Söylenler, T.Yücel (Çev.). (4. Basım). İstanbul:Metis Yayınları.

Barrett, T. (2015). Neden Bu Sanat? Çağdaş Sanatta Estetik ve Eleştiri. (1. Baskı). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Bender, M. T. (2009). Nuri İyem'in Resimlerinde Göz. *Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi Yedi*, Sayı:2, 47-50. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/203671>, Erişim tarihi: 12.11.2019.

Berger, A.A. (2014). *Kültür Eleştirisi Kültürel Kavramlara Giriş*. Ö. Emir (Çev.). (2. Baskı). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.

Berger, J. (2012). *Görme Biçimleri*, Y. Salman (Çev.). (18. Basım). İstanbul: Metis Yayınları.

Bircan, U. (2015). Roland Barthes ve Göstergebilim, *Issue*, 26/2, 17-41, Erişim adresi: <http://doczz.biz.tr/doc/266230/roland-barthes-ve-g%C3%B6stergebilim> Erişim Tarihi: 29/08/2019.

Bumin, K. (1990). *Demokrasi Arayışında Kent*. (1. Baskı). İstanbul: Ayrıntı Yayınevi.

Burunsuz, M. (2018). Mehmet Gülyüz Eserlerinde Figür ve Mekan Çözümlenmeleri. *İdil Dergisi*, 7/51, 1315-1318. Erişim adresi: <http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1541838564.pdf>, Erişim tarihi: 25.10.2019.

Burnett, R. (2007). *İmgeler Nasıl Düşünür*. G. Pular (Çev.). (1. Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.

Childe, G. (2007). *Kendini Yaratan İnsan*. F. Ofluoğlu (Çev.). (9. Baskı). İstanbul: Varlık Yayınları.

Çetin, Y. ve Avcı, M.A. (2010). Çağdaşlaşma Sürecinde Sanayi-i Nefise Mektebi'nin Kuruluşu ve Asker Ressamların Bu Okuldaki Eğitim Faaliyetleri Üzerine Bir Değerlendirme. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 0/25, 51-66. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ataunigsed/issue/2580/33201>, Erişim tarihi: 10.09.2019.

Çoban, İ. ve Sert, N. (2018). 1950 Sonrası Çağdaş Türk Resminde Gecekondu Teması. *İdil Dergisi*, 7/44, 449-458. DOI: 10.7816 /idil-07-44-10.

Çoker, A. (1983). Osman Hamdi ve Sanayi-i Nefise Mektebi. *Mimar Sinan Üniversitesi Yayını*. Erişim adresi: <https://docplayer.biz.tr/24201126-Osman-hamdi-ve-sanayii-nefise-mektebi.html>, Erişim tarihi: 28.09.2019.

Danto, A.C. (2010). Sanatın Sonundan Sonra. Z. Demirsü (Çev.). (1. Baskı). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Duben,İ. ve Yıldız, E. (2008). Seksenlerde Türkiye’de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar. (1. Baskı). İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Eraldemir, B. (2018). Mustafa Okan Anısına: Siyah-Beyaz. Çukurova Üniversitesi 2. Uluslararası Sanat Sempozyumu. Erişim adresi: <https://docplayer.biz.tr/105208085-Mustafa-okan-anisina-si-yah-beyaz.html>, <http://sanatarastirmalari.com/Yedek/2ND/mustafa-okan.html> Erişim tarihi: 01.10.2019.

Eriñç, S.M. (2013). Sanat Sosyolojisine Giriş. (2. Baskı). Ankara: Ütopya Yayınevi.

Erkman, F. (1987). Göstergebilime Giriş. (1. Baskı). İstanbul: Alan Yayıncılık.

Es, M. ve Ateş, H. (2004). Kent Yönetimi Kentlileşme ve Göç: Sorunlar ve Çözüm Önerileri. *Sosyal Siyaset Konferansları Dergisi*, 48, 205-248. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/9112>, Erişim tarihi: 23.07.2019.

Fiske, J. (2003). İletişim Çalışmalarına Giriş. S. İrvan (Çev.). (2. Baskı). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Guiraud, P. (1994). Göstergebilim. M. Yalçın (Çev.). İstanbul: İmge Kitabevi.

Güleryüz, M. (2014). Resmi Geçit. (1. Baskı). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Günay, V.D. ve Parsa, A.F. (Eds.). (2012). Görsel Göstergebilim: İmgenin Anlamlandırılması. İstanbul: Es Yayınları.

Hasgüler, S.B. (2013). Türkiye’de Sanat Üretimi. (1. Baskı). Parşömen Yayınevi.

İnceoğlu, Y.G. ve Çomak, N.A. (2009). Metin Çözümlemeleri. (1. Baskı). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Kabadayı, L. (2013). Altmış Yıllık Kahraman “Godzilla”. Egeden, *Ege Üniversitesi Rektörlüğü Yayını*, 6/19, 59-61 Erişim adresi: <http://egekitap.ege.edu.tr/files/egeden19.sayi/files/assets/basic-html/page31.html>, Erişim tarihi: 02.10.2019.

Kagan, S.M. (2008). Estetik ve Sanat Notları. A. Çalışlar (Çev.). (1. Baskı). İzmir: Karakalem Kitapevi.

Karahan, Ç. (2004), Dil Dışı Gösterge Olarak Sanat/Resim. *Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 3/1, 75-83. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ataunisobil/issue/2813/37833> Erişim tarihi: 22/09/2019.

Kayan, A. (2015). Küreselleşmenin Kentler Üzerindeki Etkileri ve Küresel kentlerin Özellikleriyle İlgili Bir Değerlendirme. *Girişimcilik ve Kalkınma Dergisi*, 10/1, 271-295. Erişim adresi: <http://acikerisim.lib.comu.edu.tr:8080/xmlui/handle/COMU/1337> Erişim tarihi: 08/08/2019.

Keleş, R. (1995). Kentleşme ve Türkçe. *Dilbilim Araştırmaları Dergisi*, (6), 1-5. Erişim adresi: <http://dad.boun.edu.tr/tr/issue/4535/313036>, Erişim tarihi: 14.09.2019.

Keleş, R. (2005). Kent ve Kültür Üzerine. *Mülkiye Dergisi*, 29/246, 9-18. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/mulkiye/issue/246/968>, Erişim tarihi: 14.09.2019.

Kıran, A. (1996), Figüratif Resimde Anlatım Biçimleri, *Anadolu Sanat*, Sayı: 5, 105-128. Erişim adresi: <https://earsiv.anadolu.edu.tr/xmlui/handle/11421/1014>, Erişim tarihi: 01.09.2019.

Korkmaz, S. ve Gökçearslan, A. (2015), Küreselleşme Sürecinde Çok Uluslu Şirketlerin Afiş Tasarımlarının Göstergebilim Açısından Değerlendirilmesi, *Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Yazıları*, 32, 139-164. Erişim adresi: http://sanatyazilari.hacettepe.edu.tr/img/1549591472015__9789544940i.pdf, Erişim tarihi: 24.10.2017.

Kuspit, D. (2006). *Sanatın Sonu. Y. Tezgiden (Çev.)*. (2. Baskı). İstanbul: Metis Yayıncılık.

Leppert, R. (2017). *Sanatta Anlamın Görüntüsü. İ. Türkmen (Çev.)*. (3. Baskı). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Lynch, K. (2018). *Kent İmgesi. İ. Başaran(Çev.)*. (11. Baskı). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Moran, B. (2007). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, (16. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.

Mutlu, A. (2019). *Türkiye’de Kentleşme*. s.s.1-36. Erişim adresi: <https://docplayer.biz.tr/10998632-Turkiye-de-kentlesme.html> Erişim tarihi: 01.09.2019.

Okan, M. (2008). *Kara Uykular Krallığı*. Milli Reasürans Sanat Galerisi.

- Özdeş, G. (1997). Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 2. Cilt. İstanbul: Yem Yayın.
- Özsezgin, K. (1982). Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi. Cilt 3. İstanbul: Tıglat Basımevi.
- Öztoğat, N. (1999), Görsel Nesnelerin Çözümlemesinde Göstergebilimsel Yöntem. *Dilbilim Araştırmaları*, s.s.135-141, Erişim adresi: <https://docplayer.biz.tr/42326971-Gorsel-nesnelerin-cozumlenmesinde-gostergebilimsel-yontem-nedret-oztokat-istanbul-universitesi.html> Erişim tarihi: 22/09/2019.
- Öztoğat, N. (1998), Göstergebilim ve Plastik Sanatlarda Çözümleme. 1416 Mayıs 1998 Mersin Üniversitesi XII. Dilbilim Kurultayı Bildirileri, s.s. 253-258.
- Polat, N. (2016). Çağdaş Sanat Konuşmaları. (1. Baskı). İstanbul: Okan Üniversitesi Yayınları.
- Pustu, Y. (2006). Küreselleşme Sürecinde Kent “Antik Site’den Dünya Kentine”. *Sayıştay Dergisi*, 17/60, 129-151. Erişim adresi: https://personel.omu.edu.tr/docs/ders_dokumanlari/4094_10497_1655.pdf, Erişim tarihi: 08.10.2019.
- Rifat, M. (1982). Genel Göstergebilim Kuramları Kuram ve Uygulama. İstanbul: Alaz Yayınları.
- Rifat, M. (2009). Gösterge Bilimin ABC’si. (3. Baskı). İstanbul: Say Yayınları.
- Rifat, M. (2014). 20. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları-1. (5. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Saussure, F. (1998). Genel Dilbilim Dersleri. B. Vardar (Çev.). (1. Baskı). İstanbul: Matbaa 70.

Susuz, M. (2017), *Göstergebilim Bağlamında Tüketim Kültürü ve Sanat:Enstalasyon*, (Doktora Tezi), YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi (463292).

Tansuğ, S. (1976). Sanatın Dili. (1. Baskı). Ankara: Koza Yayınevi.

Tansuğ, S. (1993). Türk Resminde Yeni Dönem. (3. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Tansuğ, S. (2008). Çağdaş Türk Sanatı. (8. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Taylor, C. (2011). Modernliğin Sıkıntıları. U. Canbilen (Çev.). (2. Baskı). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Timuçin, A. (2007). Düşünce Tarihi 1. (6. Baskı). İstanbul: Bulut Yayınları.

Turani, A. (2008). Çağdaş Sanat Felsefesi. (6. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Tükel, U. (2005) Resmin Dili, İkonografiden Göstergebilime. (1. Baskı). İstanbul: Homer Yayınevi.

Türkdoğan, T. (2013). Bir Bağlam Olarak Kent. *Kontrast Fotoğraf Dergisi*, 2013(36), 7-9. Erişim adresi: <https://docplayer.biz.tr/1102062-Kontrast-fotograf-dergisi-temmuz-agustos-2013-ana-sponsorlugunda-yayimlanmaktadır.html> Erişim tarihi: 30.09.2019.

Wollen, P. (2004), Sinemada Göstergeler ve Anlam. Z. Aragök, B. Doğan (Çev.). (2. Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.

Yılmaz, E. ve Çiftçi, S. (2011). Kentlerin Ortaya Çıkışı ve Sosyo-Politik Olarak Türkiye’de Kentleşme Dönemleri. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 10/35, 252-267. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/esosder/issue/6149/82577>, Erişim tarihi: 11.10.2019.

Yılmaz, M. (2009). Sanatçıları Okumak Ya Da Postmodern Söyleşiler. (1. Baskı). Ankara: Ütopya Yayınevi.

İNTERNET KAYNAKLARI

Arâf: Gecekondulu Hayat. (2013). Pera Müzesi Blok. Erişim adresi: <http://blog.peramuzesi.org.tr/sergiler/araf/>, Erişim tarihi: 07.09.2019.

Canan Tolon, Turkish Paintings. Görsel Sanatçılar Ansiklopedisi Bölümü. Erişim adresi: http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=34&l=1&modPainters_artistDetailID=838, Erişim tarihi: 30.11.2019.

Canan Tolon: Sen Söyle. (2019). Erişim adresi: https://www.istanbulmodern.org/tr/sergiler/guncel-sergiler/canan-tolon-sen-soyle_2326.html, Erişim tarihi: 30.11.2019.

Eşref Üren, Ünlü Türk Sanatçıları Bölümü. Erişim adresi: http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=37, Erişim tarihi: 05.10.2019.

Gönülal, Ö. (2005). Turan Erol. Makaleler Bölümü. Erişim adresi: <http://www.sanatteorisi.com/sanatteorisi.asp?sayfa=Makaleler&icerik=Goster&id=2553> Erişim tarihi: 10.09.2019.

Hafriyat Grubu, Erişim adresi: https://www.wikiwand.com/tr/Hafriyat_Grubu#/overview, Erişim tarihi: 06.10.2019.

Hakan Gürsoytrak, Erişim adresi: <http://www.gursoytrak.com/>, Erişim tarihi: 11.11.2019.

Madra, M. (2007). Hakan Gürsoytrak'ın Neo-kavramsal Resimleri. Erişim adresi: <http://www.gursoytrak.com/sosyalizm-artik-moda-degil-ama-kuresellesmenin-de-cozumlere-gereksinimi-var/>, Erişim tarihi: 11.11.2019.

Mustafa Pancar, Erişim adresi: <http://mustafapancar.com>, Erişim tarihi: 06.10.2019.

Nedim Günsür, Erişim adresi: <http://www.beyazart.com/sanatci/Nedim-G%C3%BCns%C3%BCr>, Erişim tarihi: 11.10.2019.

Ötgün, C.. Lütfi Özden'le Kentin Anaforuna Bakmak. Erişim adresi: <http://www.atlassanat.com/yayinlar/15-Lutfi-Ozden>, Erişim tarihi: 07.11.2019.

Özden, L. (2014). Çalakent-Tortu. Sergi Kataloğu. Erişim adresi: <https://docplayer.biz.tr/39341485-Lutfi-ozden-calakent-tortu.html>, Erişim tarihi: 07.11.2019.

Saulnier, M.G. Yüksel Arslan'ın "Asıl Olan" Dünyası. Erişim adresi: <http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/54637/001642224010.pdf?sequence=1&isAllowed=y>, Erişim tarihi: 15.10.2019.

Türk Ressamların At Resimleri, 2015, 13. Bölüm. Erişim adresi: <http://www.leblebitozu.com/turk-ressamlarin-fircasindan-15-buyuleyici-at-resmi/>, Erişim tarihi: 11.09.2019.

Yüksel Arslan 1933-2017. (2017). Skopbülten. Erişim adresi: <https://www.e-skop.com/skopbulten/yuksel-arslan-1933-2017/3348>, Erişim tarihi, 15.10.2019.



T. C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü



ÖZGEÇMİŞ

<i>Kişisel Bilgiler</i>	
Adı Soyadı	Nursun HAFIZOĞLU
Doğum Yeri	Aydın
Doğum Tarihi	23/07/1980
<i>İletişim Bilgileri</i>	
Telefon	0555 7064419
e-posta	hafizoglunursun@gmail.com
Adres:	Pınarbaşı Mah. 722 Sok. N. Afşin Apt. No:11 Kat:1 Daire:6 Konyaaltı/ANTALYA
<i>Eğitim Bilgileri</i>	
Lise	Efeler Lisesi
Lisans	Çukurova Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Bölümü
Yüksek Lisans	Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
<i>Kariyer Bilgileri*</i>	
İş Deneyimi	2001-2006 Ulaştırma ve Alt Yapı Bakanlığı 2006-2011 Sağlık Bakanlığı 2011-2017 Milli Eğitim Bakanlığı
Kurs-Sertifika	
Aldığı Ödüller	2019- KSÜ Üniversite Öğrencileri İçin 16. Resim Yarışması, Başarı Ödülü 2019- 9. Bazaart Resim Yarışması, Jüri Özel Ödülü 2019- Saküder Resim Yarışması, 2.'lik Ödülü
Üyelikler	
İlgi Alanları	Sanat tarihi- Tiyatro- Sinema
Referanslar	

İmza

** Doldurulması zorunlu değildir.*