T.C.

TRAKYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

NİHAL MARTLI'NIN RESİMLERİNDE ANLATI

TANSU GÜLER

TEZ DANIŞMANI
DOÇ. RUKEN ASLAN

EDİRNE 2021

Tezin Adı: Nihal Martlı'nın Resimlerinde Anlatı

Hazırlayan: Tansu Güler

ÖZET

"Anlatı", geçmişten günümüze, insanlığın var olduğu andan itibaren süregelen kültürel bir olgudur. Bütün toplumlarda, insan hayatının her alanında anlatı mevcuttur. İki kişinin birlikte ettiği sohbetin içerisinde de, sanat eserinin içeriğinde de anlatı vardır. Bu tez kapsamında çeşitli felsefecilerin düşüncelerinden yararlanılarak ve bilimsel metodlara dayandırılarak "anlatı" kavramı açıklanmış, bu kavramla ilgili olduğu düşünülen "gösterge" ve "göstergebilim" kavramlarına değinilmiştir. Roland Barthes, Ferdinand de Saussure ve Sanders Pierce gibi çeşitli düşünürlerin bu kavramlara yaklaşım biçimleri ele alınmıştır. Görsel sanatlar alanında, "anlatı" kavramıyla yakından ilişkili olduğu düşünülen "resimlerarasılık" kavramı, Martlı'nın çeşitli sanatçılardan alıntılayarak yeniden ürettiği eserleriyle birlikte değerlendirilmiş ve açıklanmıştır. Yine bu bağlamda, "pastiş", "üslup", "hikaye" ve "otoportre" gibi konular elde edilen bilgiler dahilinde sanat tarihinden görsel referanslar alınarak Nihal Martlı'nın eserleri üzerinden incelenmiştir.

Bu çalışma eser-metin şeklinde hazırlanmış olup, çalışmanın son bölümü kendi resimlerimdeki anlatıların çözümlenmesine ayrılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Anlatı, Gösterge, Göstergebilim, Pastiş, Resimlerarasılık, Otoportre.

Title of the Thesis: Narration in Nihal Martlı's Painting

Prepared by: Tansu Güler

ABSTRACT

"Narrative" is an ever-present cultural phenomenon that has been ingrained in the existence of humanity since its beginning. It exists within the domain of human life, within all communities. It exists in a dialogue between two people, as well as in the content of a piece of art. In this dissertation, the concept of "narrative" is expounded based on scientific methods and ideas of various philosophers, with reference to concepts of "sign" and "semiotics", which are thought to be related to this notion. The way how several thinkers such as Roland Barthes, Ferdinand de Saussure, and Sanders Pierce approach these concepts is discussed. The concept of "interpicturality", which is believed to be closely associated with the concept of "narrative", is expounded and evaluated along with Nihal Martlı's pastiches based on various artist's artworks. Within the same context, concepts such as "pastiche", "style", "story", and "self-portrait" are analyzed through Martlı's artworks in light of obtained information and with visual references from art history.

This study was conducted in the form of an art-text, and the final section was set apart for the analysis of the narratives of my own pictures.

Keywords: Narrative, sign, semiotics, pastiche, interpicturality, self-portrait.

ÖNSÖZ

Bu tez çalışmasının konusuna karar vermemdeki en belirleyici unsurlardan biri, günümüzde yaşayan bir sanatçı olan Nihal Martlı'nın eserleriyle kendi resimlerim arasında çok yakın bazı bağlantılar hissetmiş olmamdır. Bu bağlantıları bu eser-metin çalışması kapsamında, resim örnekleri üzerinden elimden geldiğince açıklamaya çalıştım. Martlı'nın resimlerini çözümleme çabası kendi resimlerim üzerinde de daha fazla düşünmemi ve resimlerimde özellikle "anlatı" ile ilgili daha farklı arayışlara girmemi sağladı.

Tez süreci boyunca, bilgi ve tecrübelerini paylaştığı için Nihal Martlı'ya ve lisans eğitimimden bu yana bana olan tüm katkılarından dolayı tez danışmanım Doç. Ruken Aslan'a teşekkür ederim.

TANSU GÜLER

2021, EDİRNE

İÇİNDEKİLER

ÖZET ..... **i**

ABSTRACT ..... **ii**

ÖNSÖZ ..... **iii**

İÇİNDEKİLER ..... **iv**

RESİMLER LİSTESİ ..... **v**

GİRİŞ……..**1**

1.GÖSTERGEBİLİM VE ANLATI ÇALIŞMALARI **6**

2. NİHAL MARTLI'NIN ESERLERİNDE ANLATIYI OLUŞTURAN TEMEL UNSURLAR……..... ..... **12**

2.1.Ressamın Kendi İmgesi: Otoportre **12**

2.2.Resim Sanatında "Ayna" İmgesi ve İşlevi **20**

2.3 Metinlerarasılık **25**

2.4. Resimlerarası/Alıntı **27**

2.5. Pastiş **38**

3. RESİM SANATINDA JUDITH VE HOLOFERNES EFSANESİNE PASTİŞ KAVRAMI EKSENİNDE ÜÇ YAKLAŞIM **48**

4. KENDİ RESİMLERİMLE İLGİLİ ÇÖZÜMLEMELER **54**

SONUÇ **65**

KAYNAKÇA **70**

ÖZGEÇMİŞ..... 78

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1. Barthes'ın çözümlediği "PANZANI" reklam bildiri fotoğrafı, 1964... 10

Resim 2. Nihal Martlı, "Une dame avec perroquet", oil on canvas, 210 x 164 cm, 2008..... 16

Resim 3. Nihal Martlı, "Chambre d'une peintre", oil on canvas, 150 x 150 cm, 2006 18

Resim 4. Nihal Martlı, "Dixième couture", oil on wood, 65 x 54 cm, 2016..... 19

Resim 5. Rene Magritte, "Çoğaltılması Yasaktır", Tuval üzerine yağlıboya, 81.3 cm × 65, 1937 21

Resim 6. Diego Velazquez, "Las Meninas" (Nedimeler), tuval üzerine yağlıboya, 318cm x 276, 1656 22

Resim 7. Nihal Martlı, "I'm going in", oil on canvas, 60x60 cm, 2010..... 23

Resim 8. Hans Memling, "Kendine Hayranlık", 1485..... 24

Resim 9. Pablo Picasso, "Velazquez'den Sonra" (Nedimeler), 1957 29

Resim 10. Nihal Martlı, "Ni Frida ni Nihâl", 100x100 cm, 2004 31

Resim 11. Frida Kahlo, "The Two Fridas", 1939..... 31

Resim 12. Nihal Martlı, "Jeune turque à la perle", oil on canvas, 210 x 166 cm, 2008..... 33

Resim 13. Nihal Martlı, "J'ai cru que votre rouge est rouge", oil on canvas, 150 x 150 cm, 2004..... 36

Resim 14. Nihal Martlı, "Reste !" , oil on canvas, 80 x 100 cm, 2004..... 37

Resim 15. Tziano, "Urbino Venüsü", 1538 41

Resim 16. Edouard Manet, “Olympia”, 1863 41

Resim 17. David Teniers, “Arşidük Leopold Wilhelm Brüksel’deki Galerisinde”, 1650 43

Resim 18. Nihal Martlı, “My art history for beginners”, oil on canvas, 200 x 140 cm, 2014 44

Resim 19. Raffaello, "Lucretia" 1511 46

Resim 20. Artemisia Gentileschi, “Lucretia”, 1625 47

Resim 21. Rembrandt," Lucretia" 1664 47

Resim 22. Nihal Martlı, “Lucretia series, Tua, Yours, Tuyo”, oil on canvas, 40 x 20 cm (each), 2017 48

Resim 23. Caravaggio, “Judith Holofernes’in Başını Keserken”, 145 cm × 195 cm, 1599 50

Resim 24. Artemisia Gentileschi, “Yudit Holofernes’i Katlederken”, (158,8 cm × 125,5 cm, 1612 51

Resim 25. Nihal Martlı, “Goodbye my love goodbye”, oil on canvas, 160 x 120 cm, 2017 53

Resim 26. Tansu Güler,"İsimsiz",Tuval Üzerine Yağlı Boya, 80x110 cm, 2020 56

Resim 27. Tansu Güler, "İsimsiz", Tuval Üzerine Yağlı Boya, 30x60 cm,2020 . 58

Resim 28. Tansu Güler, "İsimsiz" Tuval Üzerine Yağlı Boya, 40x60,2019 60

Resim 29. Tansu Güler, "İsimsiz", Tuval Üzerine Yağlı Boya, 60x80 cm,2020 . 62

Resim 30. Tansu Güler, "İsimsiz" Tuval Üzerine Yağlı Boya,2020 64

GİRİŞ

İnsanın göstergeler, formlar, biçimler, simgeler, işaretler ve imgelerle çevrili bir dünyası vardır. Göstergeler iletişim kurmak amacıyla insanlar tarafından kimi zaman istemli bir şekilde üretilmişler, kimi zaman ise varolan hayat şartları içerisinde kendiliğinden ortaya çıkmışlardır. Belli bir düşünceyi, görüşü, yeni çıkan bir ürünün varlığını gösterge aracılığıyla bir başkasına aktarmaktayız. Düşünmek, göstergeleri kullanmak ve işletmek demektir. Düşünmenin varlığı, paylaşılması ve gelişmesi tamamen göstergelere bağlıdır. Bu bağlamda göstergeler yoluyla düşünüyoruz ve yine göstergeler yoluyla konuşabiliyoruz denilebilir.[1]

Araştırmanın birinci bölümünde "Gösterge ve Anlatı Çalışmaları" başlığı kapsamında gösterge ve göstergebilim kavramları açıklanmıştır ve Roland Barthes, Ferdinand de Saussure ve Sanders Pierce gibi çeşitli düşünürlerin bu kavramlara yaklaşım biçimleri ele alınmıştır.

TDK'nın tanımına göre gösterge, "bir şeyi belirtmeye yarayan şey, işaret, belirti ve im" şeklinde aktarılır[2]. Roland Barthes'ın tanımlamasına göre gösterge, "kendi dışında bir şey gösteren öğe" anlamına gelir. Yani, kendisi dışındaki herhangi bir şeyi temsil eden ve bu temsil ettiği şeyin yerini alabilecek özellikte olan her çeşit biçim, nesne, olgu, vb. şeylerdir. Bahsedilen bu durum sanat aracılığıyla meydana gelebileceği gibi, trafik işaretleri, sağır dilsizlerin alfabesi, reklam afişi ya da moda gibi daha pek çok unsur ile de meydana gelebilir.[3] "Gösterge" ve "Bilim" kelimelerinin yan yana gelmesiyle oluşan "göstergebilim" kavramı, 20.Yy'da birçok kuramcı tarafından ele alınan bir araştırma konusu haline gelmiştir. Göstergebilim, göstergeleri, gösterge dizgelerini ele alan, oldukça farklı, bazen ise çelişik

[1] Doğan Günay, "Görsel Okuryazarlık ve İmgenin Anlamlandırılması", *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi,* 01, Isparta 2008, s: 2.

[2] https://kelimeler.gen.tr/gosterge-nedir-ne-demek-136715#:~:text=a.%201.,Anar.

[3] Mehmet Rıfat, *Göstergebilimin ABC'si*, Say Yayınları, İstanbul 2009, s: 12.

yaklaşımları ele alan, devinim içinde bulunan geniş bir daldır.[4] Yüzyılın ilk yarısında dilbilimci Ferdinand de Saussure'ün dilbilimsel çalışmaları ile göstergebilim kavramı geliştirilmiştir. Saussure*; "Göstergelerin toplum yaşamı içindeki yaşamını inceleyecek bir bilim tasarlanabilir"*[5] demiştir ve göstergelerin toplum içindeki yaşamını incelemiştir. Göstergebilim, dilsel olanı da dilsel olmayanı da kapsamaktadır. Aynı dönem, Amerikalı filozof Charles Sanders Pierce ise göstergebilimi "mantık" kavramı çerçevesinde ele almıştır ve üç başlık altında incelemiştir. Bunlar: Görsel gösterge, belirti ve simgedir. Saussure, göstergebilimin dildeki işlevini incelemiş, Pierce ise mantıksal işleviyle ilgilenmiştir. Roland Barthes'a göre ise göstergeler "anlamlar evreni"dir[6]. Göstergebilim, anlamlar dünyasını inceleyen bilim dalıdır. Barthes, belli bir birikim ile ele alınacak gösterge dizgelerinin bilimi niteliğini taşıyacak göstergebilimi kurmayı amaç edinmiştir. O, göstergebilim prensiplerinde, Saussure'ün, göstergebilimi dilbilimin üstünde görmesi durumunu tersine çevirerek, göstergebilimi dilbilimin alt kısmı olarak ele almıştır. Barthes, göstergebilimin dil ile özdeşleştiğini ve dildeki en önemli şeyin ise "anlam" olduğunu ileri sürmüştür. Herhangi bir göstergede; gösteren ve gösterilen arasında bir ilişki kurulmasına "anlamlama" denir.[7] Barthes'a göre anlamlama, bir oluş biçiminde oluşabilir ve gösterenle gösterileni birleştiren durumdur.[8] Bir gösteren görüldüğünde ya da duyulduğunda, gösterilen zihinde belirmektedir. Anlamlama, gösterenin göstergesini, gösterilen şeklinde zihinde canlandırma sürecidir.[9]

Roland Barthes, "Göstergebilimsel Serüven" adlı kitabında, "Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş" kısmında, "anlatı" nın, hayatın her alanında olduğunu, her zaman ve daima varlığını sürdürdüğünü belirtmiştir. Dünyada

---

[4] Roland Barthes, *Göstergebilim İlkeleri,* Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1979, s: IX

[5] Kemal Güleç, "Anlatı Çalışmaları ve Yapısalcılık Bağlamında Televizyon Dizileri", *Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi,* 2014, s: 16.

[6] Roland Barthes, a.g.e., s:22

[7] Esra Karaman, "Roland Barthes ve Charles Sanders Peirce'in Göstergebilimsel Yaklaşımlarının Karşılanması", *İstanbul Aydın Üniversitesi Dergisi*, Sayı: 34, 2017, s: 17.

[8] Roland Barhes, *Göstergebilimsel Serüven*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1993.

[9] Esra Karaman, *a.g.e.,* s:31
Gös. Yer.

sayılamayacak kadar fazla anlatı ve anlatının birçok türü mevcuttur. Bu türler de, değişik tözlere dağılmıştır. Anlatılar, eklemli dil (sözlü veya yazılı), görüntü (durağan ya da devingen), el kol-baş hareketi ve tüm bu unsurların düzenli bir karışımından oluşabilmektedir. Hikayede, televizyonda, mitte, efsanede, tabloda, gazete hatta kısacası her şeyde anlatı vardır. Hatta anlatı, tüm toplumlarda, her zaman diliminde vardır. İnsanlık tarihinin başladığı anda anlatı da başlamıştır.[10]

Rus biçimcilerden Vladimir Proop ise anlatı çözümlemesinin işlevsel boyutuyla ilgilenmiştir. Rus masallarını incelemiş ve her hikayenin birbirinden ne kadar farklı olduğunu da göz önünde bulundurarak belirli bazı işlevlerinin değişmez olduğunu savunmuştur. Propp'a göre her hikayenin 31 işlevi, 7 karakteri vardır. Hikâyelerdeki işlevler belirlidir ve tekrar edilerek birbirinden farklı görünen ama aynı yapısal özellikler barındıran anlatılar elde edilir .[11]

Yazınsal veya dilsel olmayan yani görsel göstergelerin gelişimine oldukça katkı sağlayan Felix Thürlemann, ressam Paul Klee'nin üç tablosunu tezinde çözümleyerek sunmuştur. Resimde anlamın oluşumunun karmaşıklığının, yalın karşıtlıklar üzerine kurulu olduğunu öne sürmüştür.[12] Thürlemann, görsel yapıtların aynı dilsel yapıtlar şeklinde ele alınıp çözümlenebileceği ile ilgili çalışmalarıyla bugün önemli bir yer edinmiştir.

Levi Strauss sanat yapıtının dil ile doğa arasındaki ara yerde olduğunu belirlemiştir. Hilmi Yavuz'a göre bu durum gerçekten de böyledir. Çünkü gerçekten de "doğa"yı yansıladığı ölçüde nesneye yaklaşır sanat yapıtı. Doğadan koptuğu

[10] Roland Barthes, *a.g.e.*, s: 83
Gös. Yer.

[11] Esra Güngör Kılıç, "Farklı Yüzyıllar Aynı biçimler: V. Propp'un İşlevsel Yaklaşımı Çerçevesinde Alacakaranlık Film Serisi Üzerine Bir Çözümleme ve Kitle Kültürü Sineması Eleştirisi", *International Journal of Social Sciences and Education Research*, Sayı: 4(3), 2018 s: 468.

[12] Çağatay Karahan, Karahan Çağatay, "Dil Dışı Gösterge Olarak Resim/ Sanat" *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 2004 s: 75.

oranda da dile yaklaşır. Doğayı taklit eden sanat derken somut, dile yaklaşan sanat derken ise soyut sanat vurgulanmak istenmektedir.

Araştırmanın ikinci bölümünde, görsel bir anlatım şekli olan resim sanatını "Nihal Martlı'nın Eserlerinde Anlatı" başlığı altında ele alarak, Martlı'nın resimlerinde anlatı çözümlemeleri yapılmıştır. Sanatçının anlatılarına bakıldığında, ilk dikkat çeken, kendi bedenini sanatının konusu haline getirdiğidir. Kendisinin otoportre eserlerinden örnekler göstererek üzerinde analizler yapılmıştır. Martlı'nın resimlerinde görünen figürler, her zaman farklı mekanlarda ve farklı dönemlerde olsalar da çoğu zaman aynı beden temsiliyle karşımıza çıkar. Yani, sanatçı kendi beden temsiliyle sadece kendisini değil çevresinde yaşayan kadınları, sanat alanında değerli bulduğu kimseleri, kimi zaman feminist bir yaklaşımla, ötekileştirilen herhangi bir kadının hikayesini ya da mitolojik bir kahramanı anlatmaya çalışmaktadır.

Sanatçının resimleri incelendiğinde "ayna" imgesinin anlatıları açısından önem taşıdığı görülmektedir. Resim sanatında, özellikle portre resimlerinde "ayna" birçok sanatçı tarafından farklı biçimlerde ele alınmıştır. Araştırmanın devamında "Resim Sanatında Ayna İmgesi ve İşlevi" alt başlığıyla sanat tarihinden çeşitli sanatçıların ve Martlı'nın resim örnekleri incelenmiştir. Ayna imgesini kullanan sanatçıların iç dünyalarına yöneldikleri, kendini tanıma ve sorgulama gibi, psikolojide de işlenmiş konuların yanı sıra, izleyiciye "tekinsizlik" hissini aktardıkları da görülmektedir. Rene Magritte'nin "Çoğaltılması Yasaktır" (Resim 5.) tablosu bunun için iyi bir örnek sayılabilir. Diego Velazquez'in "Las Meninas" (Resim 6.) tablosunda ise ayna nesnesinin resimde gizem yarattığı gözlemlenmektedir.

Nihal Martlı'nın anlatılarında gözlemlenen en belirgin unsurlardan bir diğeri ise resimlerarasılık yöntemini sıkça kullanıyor olmasıdır. Resimlerarasılık kavramına değinmeden önce "metinlerarasılık" kavramı araştırılmıştır. Aslında bu iki kavram

birbirine oldukça yakındır. En geniş anlamıyla metinlerarasılık kavramı; bir metnin içindeki diğer metinler şeklinde yorumlanabilir[13]. Kristeva'nın da öne sürmüş olduğu gibi, her metin aslında kendinden önceki metinlerin yeniden inşası ve yorumlanmasıdır[14]. Metinlerarasılık kavramı; bir yapıtın geçmişte yazılan metne ya da değişik sanat yapıtlarına alıntı yaparak gönderme yapmasına ve o eserlerin farklı söylemler ile günümüzde yaşatılmasına imkan sağlamaktadır. "Alıntı", metin ile önceki metin arasındaki ilişkinin en yaygın biçimidir. Yani, bir metni açık bir şekilde tekrarlama işlemi olarak da algılanabilinir. Bir metnin başka bir metindeki varlığını en somut biçimde görünür kılanın, ilk akla gelenin, en genel ve en sık karşımıza çıkanın metinlerarası yöntem olduğunu da vurgulamaktadır. Bu bağlamda, metinlerarasılık yöntemde sıkça kullanılan alıntı yöntemi resimlerarasılık bağlamında da bir yöntem çeşidi olarak sıkça karşımıza çıkar. Sanat tarihinde ve günümüzde resimlerarasılık yönteminin sıkça kullanıldığı görülmektedir. Örneğin, Picasso, "çalınacak bir şey varsa onu ben çalarım" sözüyle modernizm döneminin en çok resimlerarasılık tekniğini kullanan sanatçısı olarak bilinir. Martlı'nın bu yöntemi kullanmasının en önemli nedenlerinden biri sanat tarihine olan hayranlığıdır. Geçmiş sanatçıların eserlerini kendi eserlerinde yeniden üreterek geçmişe ve aynı zamanda o sanatçıya olan hayranlığını gösterir eserlerinde.

Son olarak "pastiş" kavramı araştırılmıştır. Pastiş, bir çeşit "kendine mal etme" eylemiyle, kendinden önce üretilmiş sanat eserlerini, kendi yorumuyla yeniden üretme durumudur. Matlı'nın eserlerinde sıkça rastlanan bir durumdur bu. Genellikle sanat tarihine mal olmuş ressamların eserlerinden esinlenerek yeniden yorumladığı çalışmalarında hem geçmişin hem de bugünün izleri hissedilmektedir. Çalışmada, sanatçının alıntılamış olduğu eserleri, yeniden ürettiği eserlerle birlikte incelenmiştir.

Çalışmanın son bölümü, "Kendi Resimlerimde Anlatı Çözümlemeleri" başlığı altında, kendi resimlerimin özellikle bu çerçevede çözümlenmesine ayrılmıştır. Bu resimlerde, Martlı'nın resimleriyle ortak, "otoportre", "ayna", "kendi-beden temsili"

[13] Feyza Bulut, "'Metinlerarasılık' Kavramının Kuramsal Çerçevesi", *Edebi Eleştiri Dergisi,* Sayı: 1, Cilt: 2, Nisan 2018 s:2.

[14] Kubilay Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, Öteki Yayınevi Ankara, 1999. s: 7

gibi bazı unsurların, anlatı bağlamında ne derece farklılıklar barındırabileceği üzerinde durulmuştur.

1. GÖSTERGEBİLİM VE ANLATI ÇALIŞMALARI

Göstergebilim; "göstergeleri inceleyen bilim dalı" şeklinde açıklanır. Göstergebilimin ne olduğundan önce göstergenin ne olduğunu anlamakta fayda vardır. TDK'nın tanımına göre gösterge; Bir şeyi belirtmeye yarayan, şey, belirti, im, işaret" şeklinde aktarılır.[15] Kuramsal çerçeveyle ele alınmak istenirse, gösterge; topluluk yaşamından insanların birbirleriyle iletişim kurmak amacıyla oluşturdukları diller (örneğin; Türkçe, İngilizce, Fransızca vb.), çeşitli jest hareketleri, sağır dilsiz alfabeleri, trafik işaretleri, reklam afişleri, moda, edebiyat, resim, müzik gibi daha pek çok örnek vermenin mümkün olduğu çeşitli şeylerdir. [16] Bir yazıyla karşımıza çıkabilen göstergeler bir görüntü aracılığı ile de karşımıza çıkabilmektedir. Göstergeler mesaj iletme işlevine sahiptir. Gazete sayfasındaki bir haberle olabildiği gibi, sanat aracılığıyla da mesaj iletme işlevi gerçekleşebilir.

Gösterge kavramı üzerine eski çağlardan itibaren çeşitli düşünceler ortaya atılmış olup çıkış noktası çok eskiye uzanmaktadır. "Gösterge" ve "Bilim" kelimelerinin birleşimiyle doğan "Göstergebilim" kavramı ise 20. Yy'da ortaya çıkmıştır. Yüzyılın ilk yarısında dilbilimci Ferdinand de Saussure'ün dilbilimsel çalışmaları ve 60'lı yıllara gelindiğinde Roland Barthes ve çeşitli kuramcıların çalışmalarıyla toplumsal yaşamdan modaya, görsel sanatlardan işitsel sanatlara kadar uzanan geniş bir alanda geliştirilmiştir. Saussure'ün göstergebilim kavramı ekseninde dilbilimsel çalışmalarının aksine Amerikalı filozof Charles Sanders Pierce, göstergebilim kavramını "mantık" üzerine kurmuştur. Pierce'nin göstergebilim

[15] https://kelimeler.gen.tr/gosterge-nedir-ne-demek-136715#:~:text=Bir%20%C5%9Feyi%20belirtmeye%20yarayan%20%C5%9Fey,2

[16] Mehmet Rıfat, *Göstergebilimin ABC'si*, Say Yayınları, İstanbul 2009, s: 12

kavramı tanımlamasına bakıldığında üç çeşit göstergeden bahsetmek mümkündür. Bunlar; görsel göstergeler, belirti ve simgedir. Görsel göstergeyi örneklendirmek gerekirse, örneğin bir resim ve resimdeki insan. Burada "gösteren", resim; resimdeki insan ise "gösterilen"dir. Gösteren ve gösterilen yakından ilişki içerisindedir. Pierce'ye göre görsel gösterge iki ana özelliğe sahiptir: Birinci özelliği, göstergenin temsil ettiği nesneye benzemesi, ikincisi ise görsel göstergenin nesnesi olmasa dahi gösteren olma özelliğini yitirmemesidir. Belirti, gösterge ve gösterilenin neden-sonuç bağlamında kurduğu ilişkilerdir. Peirce simgeyi, nesne ve gösterge arasındaki nedensizlik ilişkisi ve zamanla simgenin kendisini bir gösterge yapan durumunu kaybetmesiyle iki temel özellik ekseninde kurmuştur[17]

Anlatı kavramını göstergebilimsel yaklaşımla açıklamak mümkün kılınmaktadır ve bu, göstergebilimin her zaman ilgisini çekmiştir. Barthes, göstergebilim kavramının "anlam" üzerine kurulması gerektiğini ileri sürmüştür. Göstergebilimin anlamlar dünyasını çözümlemeyi amaçladığını düşünmektedir.

Barthes, göstergeyi tanımlamadan önce Hegel, Wallon, Peirce ve Jung'un gösterge hakkındaki düşüncelerini incelemiştir. Gösterge ve gösterilenin çokça birbirleri yerine kullanılmasını doğru bulmamış ve eleştirmiştir. Göstergenin anlatım düzlemini oluşturan gösteren ile içerik düzlemini oluşturan gösterilenden oluştuğunu vurgulamıştır. Barthes'a göre gösterge, dilsel ve göstergebilimsel olmak üzere ikiye ayrılmaktadır. Göstergebilimin kanıtının dil olduğunu ve dilde en önemli şeyin "anlam" olduğunu ileri sürmektedir[18].

[17] Hakan Soydaş, , Eric Emmanuel Schmit'in Nuh'un Çocukları (L'Enfant De Noe) Adlı Hikayesine Göstergebilimsel Yaklaşım", *Fransız Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, 2014, s:16*

[18] Roland Barthes, Göstergebilim İlkeleri, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1979, s:

Barthes, anlatının insanlık tarihiyle başladığını ve dünyanın hiçbir yerinde anlatısı olmayan bir halkın bulunmadığını vurgulamıştır[19] Demek ki insanın var olmasıyla birlikte anlatının başlamış olduğunu söylemek mümkündür. Dünyada birçok anlatı çeşidi vardır, sayılamayacak kadar da tür mevcuttur. "Mitte, efsanede, fablda, masalda, uzun öyküde, destanda, hikayede, trajedide, dramda, pantomimde, tabloda, vitrayda, sinemada, çizgi resimlerde, sıradan bir gazete haberinde, konuşmada hep anlatıya rastlarız.[20] İster tablodaki bir resim aracılığıyla, ister ses ile, ister iki kişinin ettiği sohbette, her zaman her yerde anlatıyla karşılaşırız.

Anlatılar şu üç unsurla birbirine sıkı sıkıya bağlıdır. Birincisi, anlatısal metnin kendisidir. Buna 'sözce, söylem' de diyebiliriz ki anlatı bir sözce biçimidir. Bir diğeri ise anlatısal içeriktir (hikaye, gösterilen). Ve son olarak anlatma biçimi ya da üretici süreç söz konusudur.[21] Anlatıların neden ve sonuç ilişkisi içerisinde birbirine bağlı olan ve aynı zamanda da başlangıç, gelişme ve sonuca bağlanması beklendiği düşünülmektedir. İnsan, aslında her türlü gösterge çeşidiyle anlatı üretir. Barthes'a göre; gösterge, gösteren ile gösterilen arasındaki ilişkidir ve bu ilişkinin kurulmasından da anlamlama ortaya çıkmaktadır.[22] Bir anlatıyı oluştururken, "anlam üretme" sürecinin karşısında, anlatılanı kavrarken yaşanan " anlam yakalama" süreci mevcuttur.

Barthes, anlatının daima işlevlerden oluştuğunu söylemiştir:

"Onda her şey değişik derecelerde anlam taşır. Bu, anlatıcı açısından, bir sanat sorunu değil, bir yapı sorunudur. Söylemin düzeninde belirtilmiş olan her şey, tanımı gereği belirtilebilecek bir şeydir: Bir ayrıntı, tartışılamayacak kadar anlamsız, her çeşit işleve direnir gibi görünse bile, saçma ya da yararsız anlamına

[19] Roland Barthes, *a.g.e*, s:83
[20] Roland Barthes, a.g.e, s: 83
[21] Kubilay Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, Öteki Yayınevi Ankara, 1999, s:7
[22] Ufuk Bircan, "Roland Barthes Ve Göstergebilim" *Dicle Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Felsefe Bölümü*, Sayı: 26, 2015, s:19

gelecek kadar işlev taşır: Çünkü her şeyin anlamı vardır ya da hiçbir şeyin anlamı yoktur. Bir başka deyişle, sanat gürültüyü (sözcüğün bildirişim olgusundaki anlamıyla) bilmez. Sanat katışıksız bir dizgedir; onda hiçbir zaman yitirilmiş birim yoktur; kendisini öykünün düzeylerinden biriyle- birleştiren bağ ne kadar uzun, ne kadar gevşek, ne kadar ince olursa olsun durum değişmez"* [23]

Bazı anlatılar yaşamı anlamanın yanı sıra yaşamdan bir süreliğine de olsa uzaklaşma, başka dünyalara yolculuk işlevi taşımaktadırlar. Geleneksel anlatılarda okuyucunun ya da izleyicinin önüne çözümler sunulup rahatlatma amaçlanırken, çağdaş anlatılarda çözüm sunmak yerine var olan sorunu göz önüne sermek tercih edilmektedir. Bir olayın "yeniden sunumu" olarak tanımlanan anlatı, Rus biçimcilerden Vladimir Propp'un anlatı biçimleri üstüne yaptığı çalışmalardan sonra teorik ve uygulamalı araştırmaların konusu haline gelmiştir. [24] Propp, göstergebilim ve anlatı çözümlemelerine, işlevsellikleri açısından yaklaşmıştır. Kendisi Rus masallarını inceleyip, hikayelerin birbirlerinden ne kadar farklı olsa da belli bir takım işlevlerin değişmediğini savunmuştur. Propp'a göre değişmeyen otuz bir işlev ve bu işlevleri yerine getiren yedi karakter bulunmaktadır.

Görsel göstergebilimin gelişmesinde oldukça önemli bir yere sahip olan Barthes, 1964 yılında "Panzani" (Resim 25) makarnalarının reklam fotoğrafını incelemiş ve görüntülerde görülen nesnelerin ve renklerin betimlemesini yaparak çözümlemiştir. Barthes bu reklam fotoğrafını inelerken şu sorular ekseninde metni okuyup çözümlemiştir:

[23] Roland Barthes, a.g.e, s:89.

[24] Seda Aktaş, "Bir Yeni Roman Uyarlaması Olan "Saatler" Filminde Metinlerarasılık ve Göstergelerarasılık, *Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi*, İstanbul 2011, s:17

"1. Reklamda saptanan gösterenler hangileridir? 2. Bunlar ne anlama geliyor? Gösterilenler hangileridir? 3. Reklama "mit" düzeyinde bakalım: Kültürel mesaj ya da tema nedir?"[25]



[26]***Resim 1. Barthes'ın Çözümlediği "PANZANI" Reklam Bildiri Fotoğrafı, 1964***

Yazınsal veya dilsel olmayan göstergelerin gelişimine oldukça katkı sağlayan Felix Thürlemann, ressam Paul Klee'nin üç tablosunu tezinde çözümleyerek sunmuştur. Resimde anlamın oluşumunun karmaşıklığının aslında yalın karşıtlıklar üzerine kurulu olduğunu öne sürmüştür.[27] Thürlemann, görsel yapıtların tıpkı dilsel yapıtlar gibi ele alınıp çözümlenebileceğini kanıtlayarak bugün bu alanda önemli bir yer edinmiştir.

[25] Alev F. Parsa-Seda Sünbül Olgundeniz, "İletişimde Göstergebilim Ve Anlamlandırma Sürecini Örneklerle Değerlendirme, *Ege Üniversitesi, 2014*, s:7

[26]https://acikders.ankara.edu.tr/pluginfile.php/173149/mod_resource/content/1/11.Hafta-barthes.pdf

[27] Çağatay Karahan, a.g.m.,s:76.

Thürlemann, görsel derlemelerde görüntüsel gösterge ve plastik göstergeler olmak üzere iki çeşit gösterge olduğunu ileri sürmüştür. Örneğin yağlıboya resim plastik göstergedir.

"Görüntüsel gösterge, gerçek dünyadaki bir nesnenin resimde yeniden oluşturulmasını belirtir. Plastik gösterge de bir gösterge türüdür ama daha özgür ve yoruma açık bir tür olarak yapıtta yer alır. Plastik gösterge, içerikle ilgili değil, anlatımla ilgilidir. Yani bir tablonun sanatsallığı bir bakıma plastik göstergelerle oluşmaktadır. Bir görüntünün derin düzeyini oluşturan renk, biçim, dekor, düzlem, ışık gibi betilerdir "[28]

Sözcükler ve imgeler arasındaki ilişki bazı felsefeciler ve sanatçılar tarafından geçmişte dile getirilmiştir. Örneğin, Horatius'un "Şiir Sanatı" adlı eserinde; 'Ut pictura poesis/resim şiir gibidir' sözü buna örnektir. Bir diğer örnek ise, Yunan tarihçi Plutarchus, Simonides'in şiir-resim konusundaki görüşünü "...poema pictura loquens, pictura poema silens/…şiir konuşan resim, resim sessiz şiir" şeklinde aktarmaktadır.[29]

Görsel ve işitsel göstergelerin sınırları içinde, sanat üretimi, imgesel gösterge kurmanın her çeşit amacına hizmet edebileceği gibi, resim sanatının da kendine has bir imgesel gösterge sistemine gereksinimi olduğu ileri sürülmektedir. Yani buradaki sanatsal göstergeler birer açık dizge vasfında yeni bir anlamlama biçimi üretir. Sanatsal biçim ise, imgesel gösterge olduğu gibi, tikel bir dil olup, estetik ve iletişimsel değerin taşıyıcısıdır. İmge, dış dünyadan edinilen izlenimlerin ya da gerçek olmayan şey veya olguların değişime uğraması olarak insandaki yeni duyusal ya da düşünsel yansılardır. Resim sanatında imgenin rolü büyüktür. Çünkü,

[28] Güneş Oktay, "Çağdaş Sanatta Resmin Sanat Nesnesi Bağlamında Gösterge Olarak Yer Almas"ı, *Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi,* 2009, s:27.

[29] Açelya Betül Gönüllü, Resimsel "Anlatı Sanatı" Yapıları Üzerine", *İdil Dergisi,* Sayı:34, Cilt: 6, 2017, s:1749.

kültürel birikimler ışığında izleyici, resimdeki imgeleri algılamaktadır. Sanatçının kodlara ve uzlaşımlara karşı bir biçimlendirme durumuna girme ihtimali gibi, izleyicinin de bunları irdelemesi farklı şekillerde gerçekleşebilmektedir. Anlamın çok yönlülüğü de bundan kaynaklıdır.[30]

"Resim sanatı bağlamında *sanat yapıtının* konumu nedir?" sorusunu, Levi-Strauss; sanat yapıtının, nesne ile dil arasında, bir ara-konum'da olduğunu ileri sürerek cevaplar. 'Sanat yapıtı', der Levi-Strauss:

'Doğa'nın tam bir yansılaması olamaz: Modelle yapıt özdeş iseler, Sanatçı Doğa'yı (mekanik biçimde) yeniden-çoğaltmıştır. Bir başka deyişle, üretilen şey, sanat yapıtı değil, bir nesne'dir'.[31]

Levi Strauss, sanat yapıtının dil ile doğa arasında, ara bir yerde olduğunu belirlemiştir. Hilmi Yavuz'a göre bu durum gerçekten de böyledir. Çünkü gerçekten de doğa'yı yansıladığı ölçüde nesneye yaklaşır sanat yapıtı. Doğadan koptuğu oranda da dile yaklaşır. Doğayı taklit eden sanat derken somut, dile yaklaşan sanat derken ise soyut sanat vurgulanmak istenmektedir.

2. NİHAL MARTLI'NIN ESERLERİNDE ANLATIYI OLUŞTURAN TEMEL UNSURLAR

2.1. Ressamın Kendi İmgesi: Otoportre

[30] Çağatay Karahan, a.g.m., s:78
[31] Hilmi Yavuz, *Yazın, Dil ve Sanat*, Boyut Yayıncılık, İstanbul 1999, s:222

Resmedilecek onlarca konu varken, bir sanatçının, neden kendi "öz portresini" resmetme gereksinimi duyduğu daima sanat alanında bir araştırma konusu olmuştur. Yazının ilerleyen kısımlarında sanat tarihinden birkaç örnekle de ele alacağımız üzere, tarihsel süreç incelendiğinde, sanatçıların, farklı sebeplerden dolayı otoportrelerini resmettiği bilinmektedir.

Edebiyat alanında otobiyografik eserin bilinen ilk örneği J.J. Rousseau'nun "İtiraflar" adlı eseridir. Rousseau, kendi deneyimlerini ve kendilik bilincini keşfedip, sahip olduğu kendi benliğini özne ve nesne olarak çalışmasında yeniden oluşturur.[32] Huck Gutman, Rousseau'nun otobiyografik yazıları için şöyle demiştir: *"Özne olmak, kendini bir nesne olarak görebilmektir."* Resim alanında otoportre bağlamında ele alındığında da, kendisine, hem öteki olarak dışarıdan bakabilmek, hem de kendini bir nesne olarak ele alabilmek sonucuna varmak mümkündür. [33] Yani, sanatçının, kendi varlığını tuval üzerinde yaratması, kendisini nesne olarak ele alması şeklinde düşünülebilinir.

"Hayat hikayemizin merkezine baktığımızda 'kendimizle' karşılaşırız; bunu hikayeleştirme döngüsünde düşündüğümüzde de asıl kahraman ben'dir. 'Hem hikayemize sahip olur, hem de hikayemiz oluruz. Kendimizle yüzleşerek bir süre kendimize bakıp yabancılaştıktan sonra ruhumuzu betimlemeye çalışırken, hikayemizi başka bir düzeyde yorumlamak için onun içinden çıkıp diğer tarafa geçeriz. Bir tür kendiyle karşı karşıya gelme durumudur tanımlamak istediğim. Bahsettiğim yalnızlık hayatın içinde, kalabalıklar arasında olan yalnızlık değil; beklemediğimiz bir anda ruhumuzun çıplaklığıyla ve ben'in gelişigüzel haliyle karşılaşmak gibidir.: yağmurlu bir sabahta beyaz ve gölgeli bir odada uyanıp, bir

[32] Işıl Tüfekçi Ardıçe, "Sanatta Kendilik Ve Kişisel Tarihin Anlatımı Kapsamında Öznel Uygulamalar", *Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Seramik Anasanat Dalı Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi*, 2019, s:3.

[33] Sabire Suzuz, "Günümüz Sanatında Öznel Bir Tavır Olarak Sanatçının Kendi İmgesi", *Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Grafik Anasanat Dalı Sanatta Yeterlilik Tezi*, 2007, s:44.

aynada tesadüfen kendimizi gördüğümüzde duyduğumuz yalnızlıktır. Yaratma ediminde de benzer hislere kapılmamız olasıdır"[34]

Martlı'nın sözünü ettiği "ben" ve "kendilik" kavramlarını, yazımın konusunun olabildiğince dışına çıkmayarak açıklamak gerekirse -ki aslında bu konu başlı başına bir tez konusu olabilecek kadar geniş ve uzun bir konudur- şöyle açıklanabilir; kendilik kavramı, psikoloji, felsefe, ve sosyoloji gibi alanların içerisinde daima sorgulama ve araştırma konusu olmuştur. Kohut'un öncülüğünde geliştiği bilinen "kendilik" kavramı, kişinin benlik (ego), içinde yer alan bir kendilik tasarımı (self-representation) -kişinin kendini algılayış biçimi ve kendisiyle ilgili imgeler bütünü- şeklinde düşünülmüştür. Kendilik kavramının en basit haliyle ben'e karşılık geldiği belirtilmektedir. Kohut, kendilik psikolojisinin ilk hedefinin kendini dışarıdan görme, yaratıcılık ve üreticilik olduğunu belirtmektedir.[35]

Martlı'nın anlatılarında/resimlerinde görünen figürler, her zaman farklı mekanlarda ve farklı dönemlerde olsalar da çoğu zaman aynı beden temsilinde karşımıza çıkar. Resmettiği portrelerde kimi zaman kendi hikayesini, kimi zaman ise başkalarının hikayelerini görürüz. Ve çoğu zaman bu hikayeleri kendi bedeniyle anlatır. Kendi otoportreleri dışındaki resimlerinin neredeyse tamamı kadın merkezlidir. Ayna aracılığıyla kendisine bir kadın olarak dışarıdan bakmaktadır. Her resimde farklı rollere bürünen, aynı kahraman gibi düşünülebilinir. Resimlerinde şiirselliğin ön planda olduğunu söylemek mümkündür. Martlı'ya göre her ressam, resmettiği her şeyde kendinden izler bırakır. Ona göre otoportre demek, sadece kendi beden imgesini tuvale aktarmak değildir; bir fırça darbesi ya da resmin içerisindeki herhangi bir nesne de otoportredir. Kendisi, kendi dünyasını resmettiği resimler hakkında şu sözleri söylemiştir:

[34] Nihal Martlı, "Kişisel Mitolojiler", *Yayınlanmış Yüksek Lisans Sanat Eseri Çalışması Raporu*, 2006, s: 13.

[35] Işıl Tüfekçi Ardıç, a.g.e., s: 13.

"Resim sanatında yüzyıllardır varlık gösteren kişinin iç dünyasını betimlemesi bir gelenek ya da ritüel olarak değil de içselliğin spontane bir biçimde yansıması olarak değerlendirilebilir. Ben de dünyamı anlatırken bedenimi de kullanıyorum."

Otobiyografide temel özelliğin, anlatıcının, anlatılan kişinin ve metne imzasını koyan kişinin aynı olmasına dayandığı söylenmektedir. [36] Fakat Martlı'nın anlatılarında, anlatılan kişi her zaman kendisi olmaz. Portrelerle, bazen çevresindeki kadınların, bazense feminist bir yaklaşımla, ötekileştirilen herhangi bir kadının hikayesini anlatabilir. Kısacası sanatçının kendi bedeniyle kimin hikayesini anlatacağı sürprizdir. İç dünyasını anlatırken, bir çeşit dürtü olarak kabul edilebilecek olan 'kendi hikayesini anlatma' eylemini gerçekleştirirken, başkalarının hikayeleri de onu ilgilendirir. Martlı, 2006 yılında yazmış olduğu araştırma yazısında Jean Houston'dan alıntıladığı bir cümleyle bu durumu şöyle ifade etmiştir*: "Hikayeler değiş tokuş etmek üzere vardır. Hikayeler insan gelişiminin temel taşıdır."*[37]

"Kişi hikayecilikten kurtulamaz; kendi hikayeleriyle ve başkalarının hikayeleriyle çevrili yaşar; başına gelen her şeyi onlar aracılığıyla görür ve hayatını anlatıyormuş gibi yaşamaya çalışır." [38]

"Ressam dünyaya vücudunu vererek dünyayı resme dönüştürür"[39] böylelikle görüş ile beden birlikte resmin içinde buluşurlar. Bu bağlamda düşünüldüğünde görünür görmeye başladığında, beden hem özneldir hem de nesneldir.

---

[36] Esra Koruç, "Günümüz Sanatında Otobiyografik Anlatılar", *Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Heykel Anasanat Dalı Yayınlanmış Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu*, 2018,s: 12.

[37] Nihal Martlı, *a.g.e.*, s:7.

[38] Jean Paul Sartre, *Bulantı*, Can Yayınları, 2019, s:67

[39] Maurice Merleau -Ponty, *Göz ve Tin, Metis Yayınları*, İstanbul, 2012, s: II.

[40]

Resim 2. Nihal Martlı, "Une dame avec perroquet, oil on canvas", 210 x 164 cm, 2008

Martlı'nın 2008 yılında resmettiği "Une Dame Avec" (Resim 2.) adlı eserinde mor rengin hakim olduğu arka plan üzerine otoportresini resmettiği görülmektedir. Resmin genel havası karamsardır. Figürün üzerinde gelinliği andıran bir elbise vardır. Figürün sağ tarafında koyu yeşillerle boyanmış ağaç ve zeminde belli belirsiz taş imgeleri bulunmaktadır. Figür, izleyiciye sırtı dönük pozisyonda durmaktadır. Sol omzunda ise kırmızıların yoğunlukta olduğu bir papağan imgesi resmedilmiştir. Resim sanat tarihine bakıldığında hayvan imgelerinin bir çeşit sembol olarak, sanatçılar tarafından sık sık kullanıldığı bilinmektedir. Papağan, sembol olarak ele alındığında, sahtecilik, yapmacıklık, yalancılık ve sürekli tekrarlanan akılsızlıkları temsil etmektedir.[41] Renkleri insan üzerindeki ortak çağrışımları üzerinden değerlendirmek gerekirse, kırmızının insana en çok çağrıştırdığı şey, aşk, cinsellik, korku ve heyecan gibi duygulardır. [42] Kırmızı rengin en önemli özelliği ise, ilk bakışta dikkat çekmesidir. Bu resimde, kendisiyle yakın

[40] http://www.martli.net/paintings/2016/

[41] Melisa Yücel, "17. Yüzyıl Hollanda Resminde Sembol Kullanımı" *Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Resim İş Öğretmenliği Bilim Dalı Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi*, 2007, s: 99.

[42] Melisa Yücel, a.g.m., s:99.

temasta bulunan kırmızı papağanın, sahte ve yapmacık ilişkilerini temsil ettiği düşünülebilinir. Sanatçı bu resimde kendini bir papağanla resmederek, yalnızlığını betimlemiştir. Sanatçının birçok resminde olduğu gibi bu resimde de gözler izleyiciye bakmaktadır.

Martlı'nın kendini resmettiği resimlerinde kimi zaman an'ı resmettiğini görmekteyiz. Elinde fırçasıyla izleyiciye bakarken resmettiği otoportreleri, 'resim yapma' eylemine gönderme yapmaktadır. Bunu yaparken de ortaya koyduğu nesnelerle farklı şeyler anlatmayı amaçladığını söylemek mümkündür. Kişisel Mitolojiler adlı yazısında bu durumu şu şekilde ifade etmiştir:

"Yönetmen Jean-Luc Godard'ın filmlerinde yaptığı gibi ben de resimlerimde ortaya bir nesne koyarken yaratı ile birlikte bir yandan da 'resim yapma' eylemine gönderme yapmak, bunu yaparken de resim ya da güzellik gibi değer yargılarına dair fikirlere de dokunmak isterdim"[43]

[43] Nihal Martlı, *a.g.e.*, s:6

[44]

Resim 3. Nihal Martlı, "Chambre d'une peintre", oil on canvas, 150 x 150 cm, 2006

Martlı'nın portrelerinde "göz ve bakış" oldukça önemli bir yere sahiptir. Çoğu portresinde izleyiciye bakan gözler, bazen izleyiciyi düşündürür, bazen ise yargılar. Gözlerin büyüklüğünün abartılması, bu portrelerin daha güçlü olmasını sağlamıştır. Bu durum, resmedilen suratları daha etkileyici ve canlı kılmaktadır.

Aşağıdaki eserde (Resim 4) Martlı'nın kendi portresini merkezde resmettiğini ve büyük bir canlılıkla bize, yani izleyiciye baktığını görmekteyiz.

[44] http://www.martli.net/paintings/2016/

Bakışları o kadar güçlü ve canlıdır ki, bir şeyler anlattığı düşünülebilinir. Bakışlarında hesap sorarcasına kararlılık ve sabitlik hakimdir.

[45]

Resim 4. Nihal Martlı, "Dixième couture", oil on wood, 65 x 54 cm, 2016,

[45] http://www.martli.net/paintings/2016/

2.2. Resim Sanatında "Ayna" İmgesi ve İşlevi

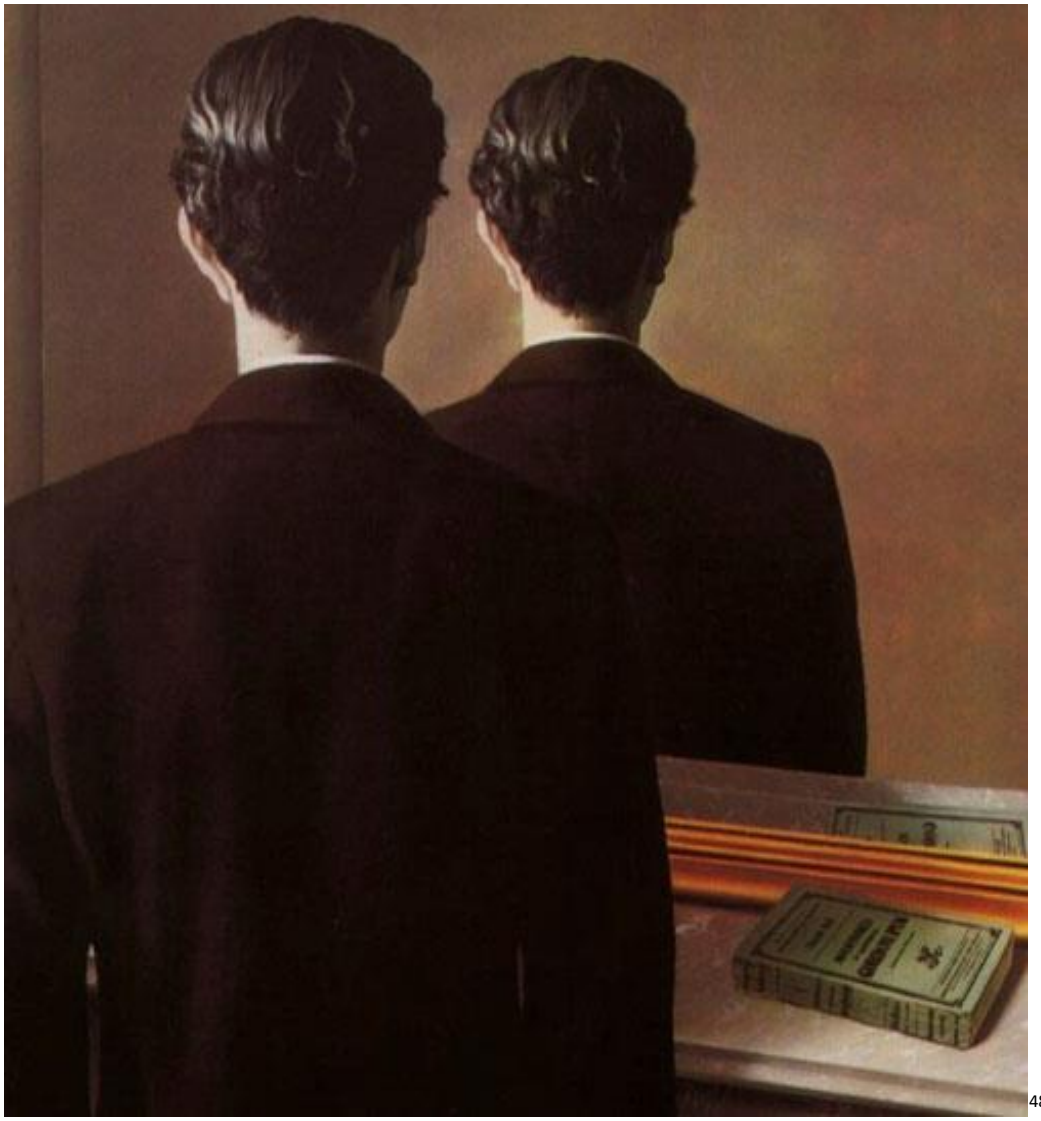
Resim sanatına bakıldığında, özellikle portre resimlerinde "ayna" birçok sanatçı tarafından farklı biçimlerde işlenmiştir. Ayna, resmin içerisine öteki bakışı dahil etmekteki yararı ve yüzeyinin yansıtıcı özelliği sebebiyle de etkili bir görsel imge olarak görülmektedir.[46] Batı Avrupa resim sanatında da sıkça kullanılan ayna imgesi, kimi zaman metafor olarak da kullanılmıştır. Noorazar Khoshknab, "Sanat Yapıtının Ayna İşlevi" adlı kitabında aynadaki görüntünün algısını şöyle ifade etmiştir:

"Aynadaki görüntünün anlam ve algılanışı, kaçınılmaz olarak, bakmakta olan kişinin durumuna bağlıdır. Herhangi bir öznenin aynaya bakış ve oradaki görüntüsünü algılayışı, bir başka kişiden farklı olabilir. Bu bağlamda, aynada, kimlik arayışı sorununu oldukça karmaşık bir durum gösterir. Bu durum, aynı zamanda, dil düzleminin ve iç duyguların belirsizliğiyle de bağlantılıdır. [47]

Ayna imgesini kullanan sanatçıların iç dünyalarına yöneldikleri, kendini tanıma ve sorgulama gibi, psikolojide de işlenmiş konuların yanı sıra, izleyiciye "tekinsizlik" hissini aktardıkları da görülmektedir. Örneğin, Rene Magritte'nin "Çoğaltılması Yasaktır" tablosunda figürün sırtı dönük bir şekilde kendisini ve yansımasını görmekteyiz. Bu eserdeki figür, ayna karşısında aynaya bakıyordur ve yansıyan görüntü, yüzü olması gerekirken kendi sırtıdır. Gizem yaratılan bu eserde, sağ tarafta konumlandırılmış olan kitap, aynada yansıması gereken şekilde durmaktadır. Ressam, çoğu eserinde, günlük yaşamda kullanılan nesneleri, gerçek işlevlerinin dışında resmetmiştir.

[46] Şive Neşe Baydar "Resim Yüzeyindeki Terslik", Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi, 09-2012, s:1.

[47] Burçin Erdies, "Metaför Olarak Ayna", İdil Dergisi, Sayı: 52, 2018, s: 1457.

[48]

Resim 5. Rene Magritte, "Çoğaltılması Yasaktır", Tuval üzerine yağlıboya, 81.3cm×65, 1937

[48] https://kitap.ykykultur.com.tr/etkinlikler/resim-sanatinda-ayna?date=2.4.2018

[49]

Resim 6. Diego Velazquez, "Las Meninas"(Nedimeler) ,tuval üzerine yağlıboya, 318cm x276, 1657

Diego Velazquez'e ait olan bu eser (Resim 5.), 1656 yılında yapılmış olup, gizemini hala korumaktadır. Ressamın kendisini de dahil ettiği bu eserde değişik bir sahne resmedilmiştir. Tablonun tam ortasında kralın küçük kızı Margarita, nedimeleri ve soytarıları ile resmedilmiştir. Resme dikkatlice bakıldığında, Margarita'nın arkasındaki duvarda bir aynanın asılı olduğunu ve aynaya yansıyan figürlerin, İspanya kralı IV. Felipe ile Avusturyalı kraliçe Maria-Anna'nın olduğu söylenmektedir. Resimde, Valezquez'in o an çalışıyor olduğu tuvalde, bize ters biçimde dönük olduğu görülmektedir.[50] Resmi kimin yapıyor olduğu, Velazquez'in karşısında ayna olup olmadığı ve eğer ayna varsa arka duvarda asılı duran aynadaki kral ve kraliçenin tam olarak nerede durduğu, sanat tarihçileri tarafından sıkça tartışma konusu olmuştur. "Las Meninas" ın aynası izleyiciye resmin

[49] https://www.pivada.com/diego-velazquez-nedimeler-las-meninas
[50]Michel Foucault, *Kelimeler ve Şeyler*, İmge Kitabevi, 2001, s:10.

dışındaki bakışı gösterendir. Orada var olan, ayna olmadan asla bilemeyeceğimiz gerçekliktir. [51]

[52]

Resim 7. Nihal Martlı, "I'm going in", oil on canvas, 60x60 cm, 2010,

Martlı'nın 2010 yılında yapmış olduğu "I am going in" (Resim 7.) adlı eserinde pembe tonlarının hakim olduğu bir mekanda, izleyiciye sırtı dönük bir biçimde, el aynası aracılığıyla otoportresini resmetmiş olduğunu görmekteyiz. Resme bakıldığında ilk dikkat çeken şey, sanatçının aynadaki yansımasıdır. Resme verdiği isimden de anlaşılacağı üzere, Martlı'nın ayna imgesini bir çeşit içe dönüşün

[51] Şive Neşe Baydar, a.g.e., s: 76.
[52] http://www.martli.net/paintings/2016/

metaforu biçiminde kullandığı düşünülebilinir. Martlı, ayna aracılığıyla, resme ruhsal bir boyut katmıştır.

Resimlerde ayna imgesinin, çoğu zaman kadınların kendilerine duydukları hayranlığı gösteren bir simge olarak kullanıldığı düşünülmektedir [53] John Berger, Görme Biçimleri adlı kitabında bu durumu yalanlamıştır. Avrupa resim geleneğine bakıldığında, erkek ressam tarafından, eline ayna verilerek poz verdirilen kadın model, kendisinin seyirlik nesne olduğunu onaylar niteliktedir. Örneğin Hans Memling'in "Kendine Hayranlık" adlı çalışması bu resimlerden sadece bir tanesidir. Çıplak kadına bakmaktan zevk duyulduğu için çıplak kadın resmi yapılıyordu; kadın elinde aynayı tutarak resmediliyordu ve resme "Kendine Hayranlık" deniyordu[54]



Resim 8. Hans Memling, "Kendine Hayranlık", 1485,

[53] John Berger, *Görme Biçimleri, Metis Yayınları*, İstanbul, 2018, s: 51.
[54] John Berger, *a.g.e.*, s: 51
Gös. Yer.

2.3 Metinlerarasılık

1960'lı yılların yazın eleştirisinde, bir metni tanımlama gayesinde olan bazı eleştirmenlerin (özellikle Julia Kristeva ve Barthes) ortaya çıkardıkları "metinlerarası" kavramı, metnin özerk olduğu inancından sonra yaygın bir şekilde kullanılmaya başlandı [55] En geniş anlamıyla metinlerarasılık kavramı; bir metnin içindeki diğer metinler şeklinde yorumlanabilir [56]

İki veya daha fazla metin arasındaki her cinsten paylaşımı konu edinen metinlerarası, hiçbir metnin saf olmadığı; ilk metni aramanın anlamsız olduğu ve metinlerin öncülleri ile kurdukları biçim ve anlamsal ilişkiler ile var oldukları görüşü üzerine temellenir [57]

Kristeva'nın da öne sürmüş olduğu gibi, her metin aslında kendinden önceki metinlerin yeniden inşası ve yorumlanmasıdır. Anlatının da doğrudan ya da mümkün kıldığı süreçte "metin" kavramı altında yer aldığı düşünülür. Bir uzam, işleyiş durumundaki anlamlamalar süreci, tek sözcükle anlamlılık olan "Metin", bitmiş, sona erdirilmiş bir ürün olarak değil de, oluşum halinde bulunan, başka metinlerle, başka kodlarla "bağlantıda olan" yani metinlerarasılık, böylelikle de, topluma, tarihe, gerekirci yollarla değil de alıntılama (adını anma, belirtme, zikretme, aktarma) yollarıyla bağlanan bir üretim olarak gözlemlenir. Metinlerarasılık kavramı; bir yapıtın geçmişte yazılan metne ya da değişik sanat yapıtlarına alıntı yaparak gönderme yapmasına ve o eserlerin farklı söylemler ile günümüzde yaşatılmasına imkan sağlamaktadır.

[55] Kubilay Aktulum, *a.g.e.*, s:7.
[56] Feyza Bulut, *a.g.e.*, s:1.
[57] Tülay Zorlu, "Art Sanat", *DergiPark, ULakbilim Dergi Sistemleri*, 2018, s:481

Sanat yapıtları günümüzde postmodern öğreti bağlamında metinlerarası yaklaşımla okunmaktadır. Metinlerarasılık kavramı öncelikle yazınsal alanda, sonrasında sanatın öbür disiplinlerinde eleştirmenlerce kabul gören bir okuma/analiz etme usulüdür. Kavrama göre hiçbir metin tek başına/bağımsız var olamaz ve her metin önceki ya da moderni olan yazılı ve sözlü başka metinleri benimseyerek oluşur. [58]

Yeni diye oluşturulan metin, daha önce yazılmış metinlerden aldığı kısımları yeni bir sentez kumpası içerisinde bir araya getirmektedir. Evvelleri Rus biçimcilerce metinler çoğunlukla dış etmenlerle ele alınmıştır. [59] Aktulum tarafından; söylemlerin iç içe geçtikleri, eserlerin üst üste gelerek birbirleriyle karıştıkları, her yazınsal metnin gerçeğinde çok sesli özellikte olduğu, metnin ve anlamın büyük miktarda evvelki metinlerden gelen kesitlerin iç içe geçmelerine bağlı olarak üretildiği savı ileri sürülmektedir.

Günümüzde farklı sanat disiplinleri arasındaki sınırlar kaldırılmıştır. Metinlerarasılık sadece romanlarda değil, tüm sanat dallarında da vardır. Yani, metinlerarasılık kavramının diğer sanat dalları için de geçerli olduğu söylenebilir. Ancak bu durum yazınsal olmayan sanat dalları için farklı şekilde adlandırılır. Kubilay Aktulum bu durumu şu sözlerle açıklamıştır:

"Sözsel sanatlar ile sözsel olmayan sanatlar arasındaki göstergebilimsel ayrım açık seçik ortada olduğu için sözsel olan sanatların kendi aralarındaki alışverişlerine metinlerarası alışverişler yerine göstergelerarası alışverişler adını vermek daha yerinde ve doğru olacaktır." [60]

---

[58] Adem Yücel, "Andy Warholl Çalışmalarının Metinlerarasılık Bağlamında İncelenmesi" Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi, 9(1), 1-10, 1019 Yücel, Melisa, "17. Yüzyıl Hollanda Resminde Sembol Kullanımı" *Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Resim İş Öğretmenliği Bilim Dalı Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi*, 2007, s:3.

[59] Adem Yücel*, a.g.e.*, s:3
Gös.yer.

[60] Kubilay Aktulum, *Resimsel Alıntı*, Çizgi Kitabevi, Konya, 2016, s:16.

Göstergelerarasılık terimini ilk kullanan kişi Roman Jacobson'dur. Kendisi; "bir göstergeler dizgesinden bir diğerine aktarımı"ndan söz eder. Bu bağlamda, daha önce yapılmış olan bir eserin taklit edilmesi, farklı disiplinlerin bir araya gelmesi, yansılanması ve alıntılanması gibi daha sayabileceğimiz birçok örneklerin işlenmesiyle "yeniden üretim" sürecine girilir.[61] Metinlerarasılık ve göstergelerarasılık; edebiyattan, sanata kadar birçok disipline göndermeler yaparak çokseslilik sağlar. Yazınsal olmayan diğer sanat dallarındaki göstergelerarasılık yöntemi de, eski sanat eserleriyle etkileşim halinde olarak yeni ve yeniden üretilen birçok yapıtın var olmasına olanak sağlamıştır.

2.4. Resimlerarası/Alıntı

En basit anlamıyla alıntı tanımı; "bir yazıya bir başka yazıdan alınan küçük parça" şeklinde aktarılmıştır. Ancak yalnızca kopyalama ve yapıştırma yönteminden ibaret değildir. Compagnon'un da dediği gibi bir yeniden-sözceleme edimidir; aktarılan kesit yeni bir bağlamda yeni bir anlama bürünür.

Kubilay Aktulum "Metinlerarası İlişkiler" adlı kitabında, "alıntı, metinlerarası ilişkinin en belirtgesel biçimidir" şeklinde belirtmiştir. "Alıntı", metin ile önceki metin arasındaki ilişkinin en yaygın biçimidir. Yani, bir metni açık bir şekilde tekrarlama işlemi olarak da algılanabilinir. Bir metnin başka bir metindeki varlığını en somut biçimde görünür kılanın, ilk akla gelenin, en genel ve en sık karşımıza çıkanın metinlerarası yöntem olduğunu da vurgulamaktadır. Bu bağlamda, metinlerarasılık yönteminde sıkça kullanılan alıntı yöntemi resimlerarasılık bağlamında da bir yöntem çeşidi olarak sıkça karşımıza çıkar. Bu çalışmanın amacına ilişkin alıntı tanımı ise; bir ressamın bilerek ve isteyerek daha önceki bir resmin tamamını veya bir parçasını kendi resim düzlemine taşıması eylemi

[61] Oktay Köse- Tuğba Kodal, "Claude Levi-Strauss'un Mit Çözümlemeleri Üzerinden Resimlerarasılık Perspektifinde Resim Değerlendirmesi", *Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi,* 07, Mayıs 2011, s: 50.

şeklindedir.[62] Yani sanat tarihinde var olan ünlü sanatçıların eserlerini ele alarak yeniden bugüne aktarılması sonucunda yeniden yorumlama yöntemidir.

Göstergelerarasılık bağlamında yoğunlukla gerçekleştirilen alıntılamalar; öykünme (paştiş), taklit, anıştırma, parodi alıntı ve gizli alıntı olarak vurgulanmaktadır. Pastiş, iki yapıt arasında gerçekleşen biçeme dayalı bir taklit işlemi olarak belirlenmektedir. Parodi ile benzerlik gösterdiği düşünülse de bütün anlamıyla parodiye karşılık bulmamaktadır. Parodi, onu gerçekleştiren bireyin alaycı davranışı ile asıllaşmakta, öte yandan öykünme ise üslup taklit şekli veya kurgusal yine yazım olarak belirlenmektedir. [63]

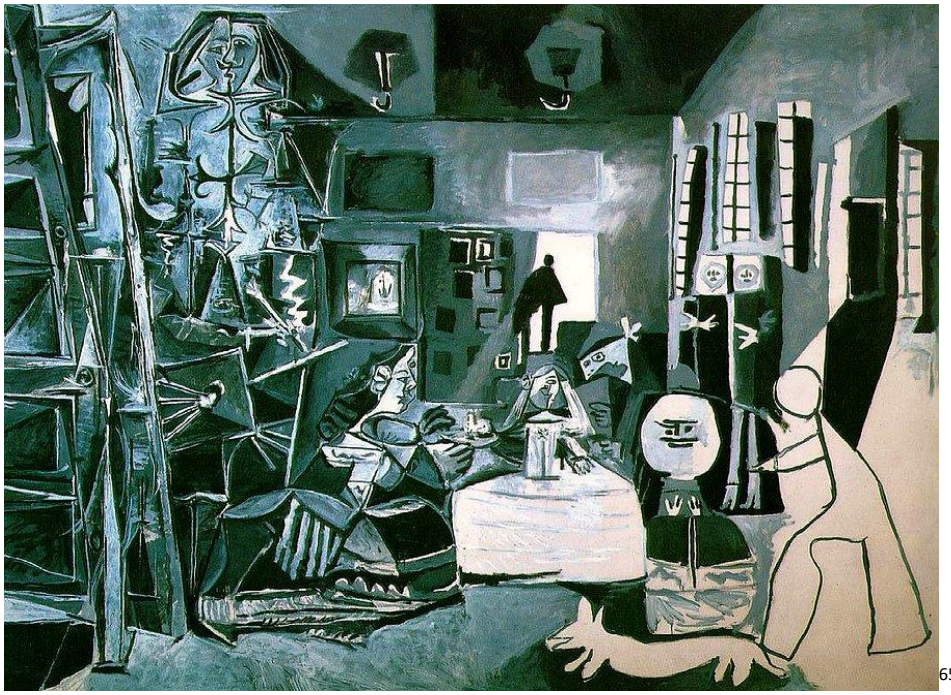
Resimsel bağlamda alıntı, en az iki resim arasında gerçekleşmektedir. Geçmişten beri resim sanatında "alıntı" örneklerine sık sık rastladığımız gibi modern dönemlerde de karşımıza fazlasıyla çıkmaktadır. Örneğin resim sanat tarihine bakıldığında, Leanardo Da Vinci'nin eseri olan "Mona Lisa", Rembrandt'ın "Anatomi Dersi", Velazquez'in "Nedimler"i gibi daha pek çok sanatçının eserleri değişik dönemlerde yeniden resmedilen, alıntılanan resimlere örnektir. Pablo Picasso Modernizm döneminde en çok alıntı yöntemini uygulayan sanatçılardan biridir. Sanatçı, "çalınacak bir şey varsa, onu ben çalarım" sözüyle, alıntının ustaca yapılması gerektiğini vurgulamış, üslup yerine tema ve kompozisyonu alıntılayarak biçimsel alıntılar yapmıştır.[64] Örneğin, Velazquez'in "Nedimeler" adlı resmini 58 kez yeniden yorumlamıştır.

---

[62] Oktay Köse, Tuğba Kodal, *a.g.e*., s:252.
Gös. Yer.

[63] Remzi San, "Mad Max Sinema Filmi ve "Fallout" Oyun Serilerinin Göstergelerarası Bağlamda İncelenmesi" Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Eloktronik Dergisi, Sayı:2, Cilt:6, 2018, s:1629.

[64] Yeliz Erdoğan, "Bir Resimsel Alıntılama Şekli Olarak Sanat Eğitiminde Kendine Mal Etme", *19 Mayıs Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi*, 2018, s: 48

[65]

Resim 9. Pablo Picasso, "Velazquez'den Sonra Nedimeler", 1957

Alıntılama yönteminin en çok uygulandığı eserlerden bir diğeri Manet'in "Kırda Öğle Yemeği" adlı resmidir. Yapıldığı dönemden günümüze kadar pek çok sanatçı tarafından çeşitli yöntemlerle yeniden üretilmiştir. Dönemin koşullarını ve sanat anlayışını yeniden yorumlanan eserlerde farklı şekillerde hissetmek mümkündür. [66]

Tüm dünyaca tanınmış bir yapıt üzerinden mesaj iletmek alıcıya daha basit ve daha anlaşılır bir biçimde ulaşacaktır. Alıntı yöntemi bu anlamda sıklıkla müracaat edilen bir yöntem olmuştur. Anlatılmak istenen açık bir biçimde ortaya

[65] http://aycakoncina.blogspot.com/2018/09/picasso-velazquezin-izinde-eser.html
[66] Yeliz Erdoğan, a.g.e., s:19.

koyulur. Elbette, ele alınacak yapıtın tenkit edilecek dönem, sanat akımları vs. öğeleri barındıracak bir kalitede olması gerektiği ileri sürülür. [67]

Sanat tarihine olan hayranlığını sıklıkla dile getiren Martlı, eserlerinde fazlasıyla alıntı yöntemini uygulamaktadır. Geçmişin önemli sanatçılarının eserlerinden esinlenerek, onları yeni bir bakış açısı ile yorumlamıştır. Kendisi, klasik ve modern sanatçıların eserlerini yeniden yorumlarken, kendi işlerinde de kimi zaman biçim, renk, ışık, gölge ve üslup bakımından benzerlikler taşıdığı görülmektedir. Bazı örneklerde de tespit edileceğimiz üzere, kimi eserlerinde de tamamen esinlenilen orijinal resmin yapısından uzaklaştığı söylenebilinir. Her alıntılama işlemi, ötekinin yapıtını kendi iyesi yapmaktadır.[68] Bu bağlamda, sanatçının, bazen de resimlerine yüklediği işlevlere ve anlamlara göre figürlerini değişik görünümlere büründürdüğü görülmektedir. Güncel ve geçmiş sanat eserlerinin bir arada yeniden harmanlanarak izleyiciye sunulması çok sesliliği sağlar. Bu çok seslilik yalnızca geçmiş resim sanatıyla sınırlı değildir Martlı'nın resimlerinde. Edebiyat ve diğer sanat dallarına da çokça göndermeler yapmaktadır.

Martlı'nın Frida Kahlo'nun "İki Frida" (Resim 11.) adlı resminden alıntılayarak yeniden ürettiği "Bir Frida Bir Nihal" (Resim 10.) adlı resminin, resimlerarası alışverişe tam olarak uygun olduğu söylenebilir. Bu örnekte Martlı, Frida Kahlo'nun resminin tamamını değilse de, bir kısmının aynısını alarak, orijinal resmin somut varlığına işaret etmiştir.

Resmin arka planı kara bulutlarla çevrelenmiştir. Yeşil bankın üzerinde oturan, elleri birbirlerine sımsıkı tutuşmuş iki kadın vardır. Biri Kahlo, diğeri ise Martlı'dır. Değişen şey, sağ tarafta oturan figür ve figürün kıyafetidir. Resim, orijinal resme bağlı kalmakla birlikte kendi otoportresini resmeden Martlı'nın iyeliğini

[67] Hakan Arıkan, "Resimlerarası Alıntı Bağlamında Eugene Delacroix'in "Halka Yol Gösteren Özgürlük" Eserinin Yeniden Yorumlanması, *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 17(2), 49-60, Aralık 2016, s: 50.

[68] Kubilay Aktulum*, a.g.e.*, s:22.

kazanmıştır. Resmin arkasındaki kara bulutlar Frida'nın ruhundaki karmaşayı ve acıyı göstermektedir. Martlı ise kalplerinin birbirine bağlı olan damarlarını göstererek o acıya ortak olmuştur. Değişen bir diğer şey ise, Frida'nın orijinal resmine bakıldığında soldaki figürün elinde bir makas varken, Martlı'nın otoportresinde, elinde makas yerine kırmızı tüylü bir kalem olduğudur. Başka bir bakış açısıyla bakacak olursak; Kahlo'nun resmindeki sağdaki figür, Meksika'nın geleneksel kıyafetleri içerisindedir. Soldaki figür ise daha açık tenli resmedilmiş, daha modern ve süslü giysiler giydirilmiştir. Kahlo'nun resminde, sağdaki Frida'nın elinde Diego'nun çocukluk fotoğrafının olduğu muska bulunmaktadır. Martlı ise kendi zamanının modern kıyafetiyle kendisini tasvir ederken Frida'nın elindeki muskaya başka bir bebek imgesi resmetmiştir. Bu bebek imgesi ile farklı dönemlerde benzer acılar yaşanabileceğine işaret etmiştir.



70

Resim 10. Nihal Martlı, "Ni Frida ni Nihâl", oil on canvas, 100x100 cm, 2004



69

Resim 11. Frida Kahlo, "The Two Fridas", 1939

[69] http://www.martli.net/paintings/2016/

[70] https://www.sanatabasla.com/2014/07/iki-frida-the-two-fridas-frida-kahlo/

Martlı'nın resimlerarası alıntı yöntemle yeniden ürettiği eserlere bir diğer örnek ise, Hollandalı ressam Johannes Vermeer'in "Türbanlı Kız" şeklinde de adlandırılan "İnci Küpeli Kız" adlı resmidir. Vermeer'in resimlerinde, nesnelerin dışında en çok görülen şey, kesinlikle kadın imgesidir. Hemen hemen tüm resimlerinde, kadınların eylem ve davranışlarını gösterme çabası içerisinde olduğu düşünülür. Vermeer'in bahsi geçen bu eseri, kendisinin resmetmiş olduğu kırktan fazla kadın görüntüsünden bir tanesidir. Bu resimdeki modelin kim olduğu bilinmemektedir. Yalnızca varsayımlar yapılmıştır. Sanatçının kendi kızı olduğunu söyleyenler de olmuştur, evindeki yardımcısı olduğunu öne sürenler de. Fakat kesin bir bilgi bulunmamaktadır. Bu nedenle, bu resim, tıpkı Da Vinci'nin "Mona Lisa"sı gibi günümüzde hala gizemini korumaktadır. Vermeer'in resmettiği kadınlar her ne kadar sosyal ve kültürel açıdan farklılıklar içerisinde resmedilmiş olsalar da, neredeyse hepsi, gerek fırça darbeleri, gerekse erkek egemenliğinin hüküm sürdüğü dönemde eril güçten kendini soyutlamış özgür kadın profilleridir.

Kimliği belirsiz modelin kıyafeti ve kulağındaki inci küpe, zenginliği ve aynı zamanda masumiyeti simgelemektedir. Kafasındaki mavi türban aracılığıyla egzotik bir hava yansıtılırken, kulağındaki inci küpe ile saflığı, masumiyeti göstermeyi amaçladığı düşünülür. Bazı yaklaşımlara göre ise resimdeki kadının başını çevirmesi ve bakışları, kendisini izleyen erkek egemen gücün karşısında güçlü bir kadının imajıdır.

Vermeer'in "İnci Küpeli Kız"ı ile Martlı'nın "Jeune Turque à La Perle" (Resim 12.) isimli, Türkçe çevirisi, "Bir İnci ile Genç Türk Kız" olan resmi ilk bakışta neredeyse birçok yönden birbirinden farklı gözükmektedir. Ancak vurgulanmak istenen şey aynıdır; Vermeer'in öne çıkarmış olduğu mavi türban, inci küpe, başını çeviriş biçimi ve keskin bakışları, Martlı'nın resminde de aynı şekilde gösterilmiştir. Vermeer'in modelinin kimliğinin belirsiz oluşuna karşılık, Martlı'nın açık şekilde otoportresini resmetmesiyle, kadının, eril gücün karşısındaki dik duruşunu kendi beden imgesiyle izleyiciye göstermiş olduğu söylenebilir. Martlı'nın bedeni, baş ve omuzlardan ibaret değildir; daha geniş bir kadraj alınarak, tüm vücut

resmedilmiştir. Martlı'nın eserinde, modelin üzerindeki giysiler, Vermeer'in resminin aksine, yoksulluğu çağrıştırabilecek şekilde resmedilmiştir. Ayakkabılarından birinin olmaması bunun kanıtıdır. Bu bağlamda, Martlı, kadının gücünü ve aynı zamanda masumiyetini gösterirken, zenginliği vurgulamaya ihtiyaç duymamıştır.

[71]

Resim 12. Nihal Martlı, "Jeune turque à la perle", oil on canvas, 210 x 166 cm, 2008

[71] http://www.martli.net/paintings/2016/

Martlı'nın 2004 yılında resmetmiş olduğu "Sizin Alınız Al İnandım" (Resim 13.) adlı eserde, sıcak renklerin yoğunlukta olduğu bir mutfakta, yerde yatar vaziyette kendi bedenini resmettiğini görmekteyiz. Bu eserde görülen figür, resimlerinde büründüğü farklı kılıklardan sadece biridir. Mutfaktaki objeleri incelediğimizde klasik bir mutfaktan farklı olduğunu görmekteyiz. İki adet pastaya benzeyen yiyecek, normalden oldukça büyük şekilde resmedilmiştir. Bornozuyla yerde yatan kadının depresif hali, kek ile ilişkilendirilmek istendiğinde anlamlı bir yere oturtulabilinir. Buradaki keklerin büyüklüğü, kadınların "depresyona" girdiğinde ya da regl dönemlerinde kek, pasta yaparak oyalandıkları düşüncesine gönderme yapmak üzere resmedilmiş olabilir. Eşya olarak tabak, çatal, kaşık gibi objeler yerine iki tane cam fanusun içerisinde kullanılmış fırçaların suda temizlenmek üzere bırakıldığını görmekteyiz. Genel havası depresif olan bu resimde, fırçaları göstererek, o anki ruh halinin karamsar olduğunu anlatmaya çalışmaktadır. Ön planda uzanan figürün üzerindeki kırmızı bornoz, figürü odak noktası haline getirmiştir.

Martlı'nın eserlerine baktığımızda "feminizme" değinmeden geçmek doğru olmayacaktır. Kendisini salt "feminist ressam" olarak tanımlamasa da, neredeyse her bir resminde kadın bedenine, kadın yaşantısına ve ruhuna vurgu yaptığını görmek mümkündür. Gerek pembeler içerisinde resmettiği ve mekan olarak mutfağı tercih ettiği resimleri olsun, gerekse sanat tarihinin önemli kadın ressamları, yazarları ve müzisyenlerine gönderme yaptığı çalışmaları olsun, fazlasıyla feminizm olgusuna gönderme yaptığı söylenebilir. Bu çalışmada da feminizm etkileri bariz bir şekilde ortadadır.

Eserin isminden de anlaşılacağı üzere "Sizin Alınız Al İnandım" ismi Turgut Uyar şiirinden alıntıdır;

"Sizin alınız al inandım

Morunuz mor inandım
Tanrınız büyük amenna
Şiiriniz adamakıllı şiir
Dumanı da caba
Ama sizin adınız ne
Benim dengemi bozmayın
Aşkım da değişebilir gerçeklerim de
Pırıl pırıl dalgalı bir denize karşı
Yan gelmişim diz boyu sulara
Hepinize iyi niyetle gülümsüyorum
Hiçbirinizle dövüşemem
Siz ne derseniz deyiniz
Benim bir gizli bildiğim var.
Sizin alınız al, inandım
Sizin morunuz mor, inandım
Ben tam dünyaya göre
Ben tam kendime göre
Ama sizin adınız ne
Benim dengemi bozmayın"[72]

[72] http://siir.sitesi.web.tr/turgut-uyar/denge.html

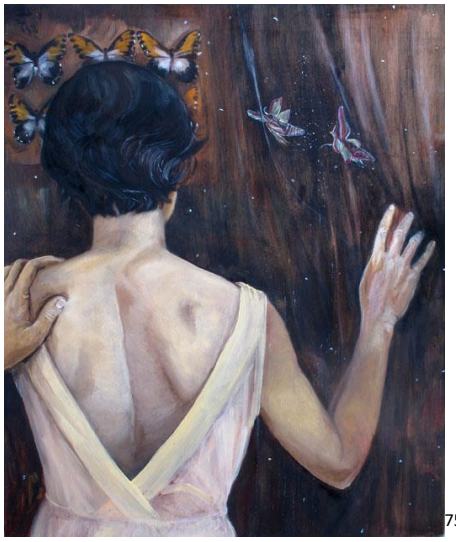
[73]

Resim 13. Nihal Martlı, "J'ai cru que votre rouge est rouge", oil on canvas, 150 x 150 cm, 2004

Martlı, edebi bir eseri, kendi resmine yorumlayarak metinlerarasılık kavramını bu resminde de yinelemiştir. Sanatçı, bazen bir şiirdeki cümleden, bazense dinlediği bir şarkının içerisinde etkilendiği bir cümleden yola çıkarak, o cümlenin kendisine anımsattığı hislerle eserlerini üretir. 2006 yılında yazdığı "Kişisel Mitolojiler" adlı tez yazısında bu durumu şu şekilde ifade etmiştir:

"*Dinlediğim şarkının bana verdiği ilhamla yazdığım yazılar, bir şarkıyı değiştirerek yeniden yazma (bkz. Şiirler, 'Bir Gün Beni Sevdiğine İnanırsan','au bout du telephone') ya da şarkıya ait bir cümleyi 'başlık' olarak kabul edip içimde bu başlığa yönelen hisleri ifade edecek kelimelerin içimde oluşturduğu melodramsal atmosferin yansıması olarak kabul edilebilecek yazılarım ya da aynı yöntemle kurduğum komposizyonlarla ortaya çıkan resimlerim de metinler-arasılığa değindir.*" [74]

[73] http://www.martli.net/paintings/2016/
[74] Nihal Martlı, a.g.e.,

[75]

Şekil 1 Nihal Martlı," Coat of arms, oil on wood",

65 x 54 cm, 2016

[76]



Resim 14. Nihal Martlı, "Reste!", oil on canvas, 80 x 100 cm, 2004

[75] http://www.martli.net/paintings/2016/
[76] http://www.martli.net/paintings/2009/

Yukarıdaki görseldeki (Resim 14.) "Reste" isimli bu eserde de Edith Piaf'ın aynı ismi taşıyan şarkısının Martlı'da uyandırdığı duyguyla resmedilmiş olduğunu söylemek mümkündür.

Martlı, iç dünyasını anlatırken, bir çeşit dürtü olarak kabul edilebilecek olan 'kendi hikayesini anlatma' eylemini gerçekleştirirken, başkalarının hikayeleri de onu ilgilendirir.[77] *"Hikayeler değiş tokuş etmek üzere vardır. Hikayeler insan gelişiminin temel taşıdır.*[78]

Martlı, yalnızca bir şiirin ya da sözcüğün içinde oluşturduğu duyguyla resim yapmaz, bazen de o sözcükleri somut bir şekilde doğrudan resme aktarır.

2.5. PASTİŞ

TDK'nın tanımına göre "pastiş", *"başka sanatçıların eserlerini taklit yoluyla meydana getirilen sanat eseri"* olarak geçmektedir.[79] "Pastiş", bir diğer adıyla "öykünme" olarak da adlandırılan bu kavram, başka sanatçıların üslubu ve tarzı taklit edilerek de meydana gelmektedir. Postmodernizm ve günümüz sanatı, yavaş yavaş modernizmin izlerini silmeye başlamıştır. Büyük anlatının ve modernist düşüncenin tersine; yapıbozuma, ironiye ve öykünmeye yönelinmiştir. [80] Postmodern dönemden günümüz sanatına değin yaygın bir kullanım alanına sahip olan pastişin, resimlerarası alıntılama yöntemi olduğunu da söylemek mümkündür. "Parodi" ile sıklıkla karıştırılan pastiş kavramının, parodide olduğu gibi alıntıladığı resmi yermek, küçümsemek ya da dalga geçmek için değil, aksine o esere bir çeşit saygı veya sevgi göstergesi olarak kullanıldığı söylenmektedir.

---

[77] Nihal Martlı, a.g.e.,s: 7.

[78] Nihal Martlı, a.g.e., s:8.

[79] https://kelimeler.gen.tr/pastis-nedir-ne-demek-248669)

[80] Hikmet Şahin, "Günümüz Sanatında Üslup Karmaşası Ve Pastiş" *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi,* Sayı: 15, 2015, s:113.

Benjamin, pastişin öğrenciler tarafından sanatsal çalışmalarında pratik yapma ve el becerilerini geliştirme amacıyla kullanıldığını, sanatçılar tarafından ise, eserlerin görünürlüğünü arttırmak amacıyla kullanıldığını belirtmektedir.

"Benjamin'in saptamasıyla, "sanat yapıtı ilkesel olarak her zaman yeniden üretilebilir olmuştur. İnsanların yaptığı şey, her zaman yine insanlar tarafından taklit edilebilmiştir. " Söz konusu öykünme veya taklit etme, "sanatta alıştırma yapma amacıyla öğrenciler tarafından, yapıtları yaygınlaştırma amacıyla ustalar tarafından " ve son olarak da "kazanç düşkünü üçüncü kişiler" tarafından yapılmıştır. Buna karşın, "sanat yapıtının teknik olarak yeniden-üretimi yeni bir şeydir. " Bu yeni şey, tarihte "aralarında uzun zaman farkı bulunan aralıklarla, ancak artan yoğunlukla " gerçekleşmektedir".[81]

Pastiş, bir çeşit "kendine mal etme" eylemiyle, kendinden önce üretilmiş sanat eserlerini, kendi yorumuyla yeniden üretme durumudur. Benjamin'in de ifade ettiği gibi, pastiş yöntemiyle üretilen her sanat eserinin amacı farklılık gösterebilmektedir. Sanat yapıtlarında "kendine mal etme", postmodern sanat pratiklerinin en önemli özelliklerinden biridir. Bu durum başlı başına "sanat" olarak da değerlendirilmektedir. Sanat tarihinin geleneksel dilini, günümüze uyarlayarak, çağdaş bir dil oluşturmak anlamında pastiş yöntemine sıklıkla başvurulmaktadır. Sanat tarihini çağdaş bir dille yeniden üreten Sergei Gilbaut'un "Modern Sanatın New Yorklular Tarafından Kaçırılması" adlı çalışmasında pastiş kavramının kullanımı net olarak görülmektedir. Sanatçı bu eserinde hem Picasso'nun "Avignonlu Kızlar" adlı eserinden, hem de Rubens'in "Leuccipus'un Kızlarının Kaçırılışı" adlı çalışmalarından alıntılar yapmıştır. Rubens'in çalışmasındaki ikizleri, talancı New Yorkluları, Picasso'dan alıntıladığı kadın figürlerini ise modern sanatı temsilen kullandığı görülmektedir.[82]

[81] Onur Bilge Kula, *Marx, Benjamin, Adorno, Sanat ve Edebiyat*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2008.

[82] Hamdi Gökova, "Ön Rönesans Dönemi Resim Sanatının Özellikleri Ve Temsile yönelik Çağdaş Resim Sanatı Üzerindeki Etkileri", *Sanat Tasarım ve Bilim Dergisi*, Sayı: 20, 2018.

"Kendine mal etme" yoluyla yeniden üretilen sanat eserleri bir kesim tarafından oldukça eleştirilmiştir. Örneğin Bourriaud, "postprodüksiyon" adlı kitabında şu ifadeleri kullanmıştır;

"Doksanlı yılların başından beri gittikçe artan sayıdaki sanat işleri daha önce var olan çalışmalardan yola çıkarak yaratılıyor; giderek daha fazla sanatçı başkaları tarafından yapılmış çalışmaları ya da hâlihazırdaki kültürel ürünleri yorumluyor, yeniden üretiyor, yeniden sergiliyor veya kullanıyor. Kullanıma hazır işlerin sayısındaki bu artış ve şimdiye değin görmezden gelinen ya da küçümsenen formların sanat dünyasına katılması ile karakterize edilen bu postprodüksiyon sanat, bilgi çağında küresel kültürün hızla yayılan kaosuna bir tepki gibi gözüküyor. Kendi işlerini diğer insanların işlerine yerleştiren bu sanatçılar, üretim ve tüketim, yaratı ve kopya, hazır-nesne orijinal iş arasındaki geleneksel ayrımın kökünün kazınmasında rol oynuyorlar. Manipüle ettikleri materyal birincil değildir artık. Bundan böyle önemli olan ham materyali temel veri olarak alan bir formun ayrıntılarıyla ele alınması meselesi değil, kültürel pazarda çoktan dolaşımda olan nesnelerle (...) çalışma meselesidir"[83]

Bourriaud gibi Ali Artun da eleştirel bir yaklaşımla; "geçmişteki her eserin alıntılanması, taklit edilmesi, kopya edilmesi ve bu sayede modern sanatın kalbi sayılan orjinallik/otantisite/biriciklik ilkesinin tahrip edildiğini" ileri sürmektedir. Bu düşüncelerin aksine, yeniden üretimin sanata olumlu katkılarından bir örnek vermek gerekirse; resim sanatındaki modernizmin öncüsü olarak bilinen Edouard Manet'nin, Tiziano'nun "Urbino Venüsü" adlı eserini alıntılamasını göstermek mümkündür. Manet, "Olympia" adlı bu eserinde Rönesans döneminin bilinen tüm öğretilerini yıkmış olup yerine daha gerçek bir imge yaratmıştır.[84] Pastiş kavramı bu çerçevede ele alındığında, "orjinalin yerine yeni bir orijinal yaratma" durumunun gerçekleşmesinin mümkün olduğu söylenebilir.

[83] Erdem Oğuz, "Temellükten Postprodüksiyona Yasumasa Morimura Örneği" *İdil Dergisi*, Sayı:39, 2017, s.3459

[84] Erdem Oğuz, a.g.e., s:3457



Resim 15. Tziano, "Urbino Venüsü", 1538[85]



Resim 16. Edouard Manet, "Olympia", 1863[86]

[85] https://www.sanatabasla.com/2014/07/urbino-venusu-venus-of-urbino-tiziano/

[86] https://resimbiterken.wordpress.com/2014/07/29/edouard-manetin-olympia-eseri/

Martlı'nın üretimlerinin birçoğu pastiş kavramı çerçevesinde oluşmaktadır. Genellikle sanat tarihine mal olmuş ressamların eserlerinden esinlenerek yeniden yorumladığı çalışmalarında hem geçmişin hem de bugünün izleri hissedilmektedir.

Yukarıda da belirtildiği üzere, pastişin kullanımının nedenlerinden biri, sanat tarihine duyulan hayranlıktır. O halde Martlı'nın geçmişin ve günümüzün sanatını birbirine harmanladığı eserlerini bu çerçevede incelemek mümkündür. Geçmiş ustaların eselerini kendi resimleriyle birleştirirken, resimlerinin içinde sıklıkla otoportrelerine yer vermektedir. Resimleri dönüştürürken, kendine has yepyeni üslup ve renkler kullandığı görülmektedir. Sanatçının 2014 yılında resmettiği, "My Art History For Beginner" (Resim 18.) adlı tablosu, pastiş kavramı bağlamında kendi üslubuyla yeniden resmettiği eserlere iyi bir örnektir. Sanatçı bu eseri David Teniers'in "Özel Resim Galerisinde Arşidük Leopold Wilhelm" (Resim 17.) isimli çalışmasından alıntılayarak tekrar yorumlamıştır. İki resim içerik bakımından birbirinden oldukça farklıdır. Teniers, resminde, Arşidükü tabloya hayran olan insanlarla dolu bir salonda, bir koleksiyoncu olarak gösterir. Sanatçı kendisini ise şapkasını elinde tutarak Ardişük'ü dinler vaziyette resmetmiştir. Teniers'in aksine, Martlı'nın resmine bakıldığında, kendisini sol arka tarafta camdan dışarıyı seyrederken betimlemiştir. 2014 yılına kadar yapmış olduğu tüm resimleri bir tablonun içerisine tekrar resmederek "resim içinde resim" yöntemini uygulayarak kendi sanat tarihini gözler önüne sermiştir.

[87]

Resim 17. David Teniers, "Arşidük Leopold Wilhelm Brüksel'deki Galerisinde", 1650

Martlı'nın pastiş yöntemiyle yaptığı bir diğer eseri "Lucretia series, Tua, Yours, Tuyo" (Resim 22.), adını verdiği üçlü serisidir. Bu resmin merkezinde Roma tarihinin efsanevi figürü, isminden de anlaşılacağı üzere Lucretia'dır. Ayrı ayrı resmettiği üç tablodaki figürlerin suratları birbirinden farklı kişilere ait betimlenmiştir. Serisinin bir tablosunda kendi portresini resmeden Martlı, diğer iki resimde farklı iki kadını resmetmiştir. Martlı'nın portrelerinde görülen yüzlerin hemen hemen hepsi kendisine ait olsa da, bazı portreler yakın çevresindeki kadınlara ya da sanat dünyasındaki önemli bulduğu kişiliklere aittir. Bu bağlamda, bahsi geçen eserde görülen figürlerin, sanatçının çevresinden olabileceği ihtimali oluşmaktadır.

[87]https://www.e-skop.com/skopbulten/cagdas-estetik-estetik-zevkin-kokenleri/698

[88]

Resim 18. Nihal Martlı, "My art history for beginners", oil on canvas, 200 x 140 cm, 2014

Tarihçi Eutropius'un "Roma Tarihinin Özeti" adlı kitabındaki bilgiye göre, Tarquinius Superbus'un oğlu Sextus, soylu ve iffetli bir kadın olan Lucretia'ya tecavüz etmiştir. Ve Lucretia'nın bu durumdan kaynaklı intihar edip ölmesine sebep olmuştur. Üstelik bu intiharı herkesin gözü önünde gerçekleştirmiştir. [89]

[88] http://www.martli.net/paintings/2017/
[89] Eutropius, *Roma Tarihinin Özeti*, Kabalcı Yayınları, İstanbul, 2004, s:33.

Raffaello, Artemisia, Rembrandt ve Albert Dürer gibi pek çok sanatçı tarafından sanat tarihinde sıklıkla işlenen bu konu Martlı tarafından da yeniden resmedilmiştir. Mitolojiden alıntılanan bu pastiş yönteminde hiçbir sanatçının yaptığı resimlerdeki kadın figürleri birbiriyle aynı değildir ve aynı zamanda üslup ve tarz bakımından da birbirlerinden farklıdırlar. Martlı'nın resmine yer verdiği kadın figürlerinin çoğunluğu otoportrelerden oluşmuş olsa da, sanatçının, duygusal anlamda bağ kurduğu ya da Nilgün Marmara, Virginia Woolf gibi entelektüel anlamda etkilendiği bazı figürlere de rastlamak mümkündür resimlerinde. Bu kadınlara dikkatlice bakıldığında, fiziksel olarak birbirlerinden farklı, ancak ortak bir ruhsal paydada buluştuklarını görmekteyiz.[90] Aynı zamanda, tanıdık olmayan başka suratlar da görürüz resimlerinde, 'Lucretia series, Tua, Yours, Tuyo' (Resim 22.) adlı eserinde de olduğu gibi. Latincede "tua" kelimesi, İspanyolcada "tuya" ve İngilizcede "yours" kelimelerinin Türkçe karşılığı "senin" demektir. Sanatçının üç farklı dil kullanarak, feminist bir yaklaşım ile, kadınların yaşadığı cinsiyet ayrımcılığının evrenselliğine değinmiş olduğu düşünülebilinir. Pastiş yöntemini kullanıp, bu bedenleri içerik bakımından daha çok güçlendirdiğini söylemek mümkündür.

Kimliği görünür kılma, hakikatinde objektif olarak somutlaştırma göreviyle karşı karşıya kalan portrelerin fiziksel vücudu ruhun ispatlama zemini olarak istihdam etmeleri gerekir. Martlı da tüm eserlerinde kadınlara atfedilen toplum içi cinsiyet rollerine ve kendi karanlığından kurtulmaya çalışan kadınlara birer fiziksel beden inşa eder. [91]

Hemen hemen her resimde gösterilen tek ortak nokta, elindeki kılıcı kendine doğru çeviren kadın figürüdür. Hikayede betimlenen Lucretia'nın soylu bir kadın olarak tasvir edilmesi, resimlerdeki kadın figürlerine de bu imajla yansımıştır. Martlı'nın resmindeki kadın figürlerinin bedenlerinin Rönesans döneminde tasvir edilen kadın bedenlerine oldukça benzediği görülmektedir. Bu bakımdan, birden

[90] Bora Gürdaş, "Nihal Martlı Romantique" Sergi Katolok Yazısı, İstanbul, 2012, s:1
[91] Bora Güneş, a.g.e., s:1.

fazla eserden alıntılama yaparak bir eser meydana getirmenin mümkün olduğunu belirtmekte fayda vardır. Renk ve üslup bakımından oldukça özgün resmedilen bu eser, siyah arka fon üzerine resmedilmesi sayesinde kadın figürlerinin hemen dikkati üzerlerine çekmesi sağlanmıştır.



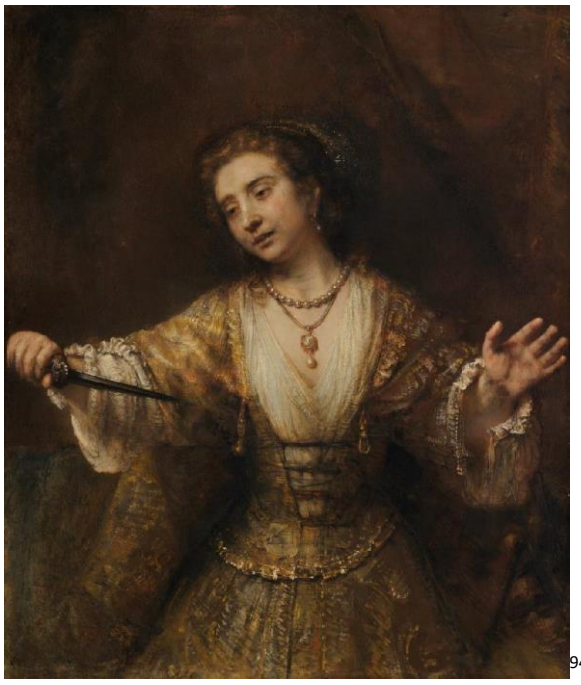
[92]

Resim 19. Raffaello, "Lucretia" 1511

[92] https://www.wikiwand.com/en/Marcantonio_Raimondi

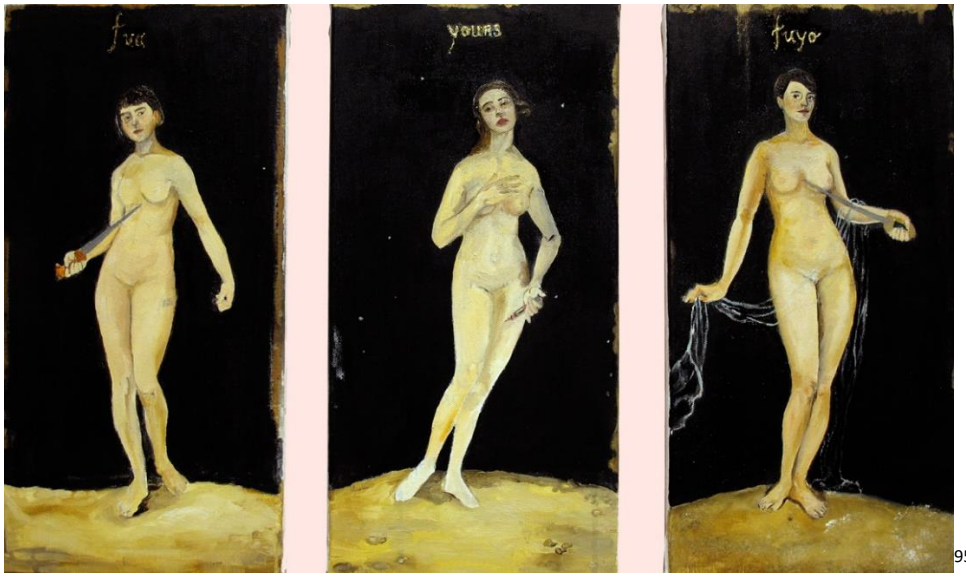
[93]

Resim 20. Artemisia Gentileschi, “Lucretia”, 1625

[94]

Resim 21. Rembrandt," Lucretia" 1664

[93] https://www.falsi-d-autore.it/storia-c-5426_5432/lucrezia-p-9587.html
[94] https://en.wikipedia.org/wiki/Lucretia_(Rembrandt,_1664)



[95]

Resim 22. Nihal Martlı, "Lucretia series, Tua, Yours, Tuyo", oil on canvas, 40 x 20 cm (each), 2017

3. RESİM SANATINDA JUDITH VE HOLOFERNES EFSANESİNE PASTİŞ KAVRAMI EKSENİNDE ÜÇ YAKLAŞIM

Judith ve Holofernes'in hikayesi, Rönesans ve Barok sanatçıları tarafından tekrar tekrar betimlenerek konu edilmiş popüler bir konudur. Rönesans ve Barok döneminde farklı ressamlar tarafından sürekli yeniden resmedilen ve popüler olan bu eser günümüzde önemini yitirmiş olsa da bazı sanatçılar tarafından hala ele alınmaktadır.

Bu öyküde, İsrailoğullarının kurtuluşu anlatılmaktadır. Judith'in Holofernes ve Asurlu askerleri kandırıp; Holofernes'i sarhoş edip öldürerek, başını kesip Bethulia'ya götürdüğü yazılıdır.

[95] http://www.martli.net/paintings/2017/

''Asurlular İsrail'i kuşatmış, halkın gözünü korkutmuş, İsrail halkı teslim olmak üzere iken güzel, zengin ve iyi bir üne sahip olan dul Judith matem elbisesini bir kenara bırakıp, en güzel giysilerini giyip hizmetçisi Abra'yı da yanına alarak şehri kuşatan Asurluların kampına gider. İsraillileri yenmeleri için onlara yardım edeceğini söyler. Askerler Judith'i, Holofernes'in yanına götürürler. Holofernes'le üç gece geçiren Judith hem Holofernes hem de askerlerin güvenini kazanır. Dördüncü gece Holofernes Judith'e ziyafet verir ve çok içki içen Holofernes derin bir uykuya dalar. Holofernes'in uyumasıyla birlikte onu koruyan çadırın önündeki askerlerden bir şekilde kılıcı alan Judith Holofernes'in başını keser. Başını kestiği anda hizmetçisi çadırın dışında beklemektedir. Hizmetçisini yardıma çağıran Judith, Holofernes'in başını bir çuvala koyarlar ve çadırdan uzaklaşarak kendi askerlerinin yanına dönerler ve onlara Holofernes'in başını teslim ederler. Holofernes'in kesik başını gören Asurlular korkarak kaçarlar.''[96] *(The Book of Judith, 14:16, 10:1-13:20, 1-7:32, 8:1-9.14) (Erkan, 2018:210)*

14. yy'dan günümüze kadar resim alanında sıkça tekrarlanan bu anlatı, bir önceki ressamdan etkilenerek birçok defa yeniden resmedilmiş olup resimlerarasılık kavramına iyi bir örnek oluşturmaktadır. Bunun yanı sıra, bu anlatının varolan bir hikayeden yani eski ahitte Apokrif metin olarak geçen efsaneleşmiş bir metinden alıntılandığını belirtmekte de fayda var.

[96] Aziz Erkan, "Resim Sanatında "Judith Ve Holofernes" Efsanesine Farklı İki Yaklaşım" *İdil Degisi*, 07-42-11, 2018, s: 210.

[97]

Resim 23. Caravaggio, "Judith Holofernes'in Başını Keserken", 145 cm × 195 cm

Carravaggio'ya ait olan bu eserin (Resim 23.), izleyici tarafından ilk bakışta vahşet resmi gibi algılansa da, incelendiğinde daha fazlasını içerdiği görülmektedir. Bu eser ile ilgili, basit bir kafa kesme hikayesi olmaktan öte, figürleri tek tek ele aldığımızda, figürler üzerinden ruhsal anlamda pek çok çıkarımda bulunmak mümkündür. Metne göre; sarhoş bir şekilde yatağına yatırılan Holofernes, kafası kesilmeye yakın, telaşlı bir şekilde ayılarak yukarı bakan gözleri ve açık ağzı ile resimde ilk dikkat çeken figürdür. Tabloyu ortadan ikiye ayırdığımızda, Judith ve hizmetçisini resmin sağ tarafında, Holofernes'i ise sol tarafta yatar pozisyonda yerleştirmiştir. Holofernes'i son derece acılı resmederken, Judith ve hizmetçisi oldukça sakin ve donuk görünmektedir. Judith, hafif kaşları çatık, kararlı ama bir o kadar da ürkek ve çekingen bakışlarla Holofernes'in kafasını kesme işlemini gerçekleştirirken, hemen yanında duran hizmetçisi Abra ona cesaret

[97]https://www.sanatabasla.com/2012/05/judith-holofernesin-kafasini-keserken-judith-beheading-holofernes-caravaggio/

veriyormuşçasına betimlenmiştir. Abra, elinde tuttuğu kumaş ile Holofernes son nefesini verdikten sonra yüzünü kapatacakmış gibi sabırsızlıkla beklemektedir.

Adeta bir tiyatro sahnesi gibi resmedilen bu eserde kırmızı perde dışında arka planı tamamen karanlık resmetmiştir. Işık ve gölgenin ustası olarak tanınan Caravaggio, her resminde olduğu gibi bu resimde (Resim 23) de ışık ve gölgeyi son derece etkili kullanmıştır. Figürlerin yer aldığı ön tarafta yoğun bir şekilde ışık kullanmıştır.

[98]

Resim 24. Artemisia Gentileschi, "Yudit Holofernes'i Katlederken", 158,8 cm × 125,5 cm, 1612

[98] https://www.sanatabasla.com/2014/04/judith-holofernesi-katlederken-judith-slaying-holofernes-artemisia-gentileschi/

Ele aldığımız üç sanatçıdan bir diğeri ise, 17. Yy'ın en önemli kadın ressamlarından biri olarak tanınan Artemisia Gentileschi'ye (Resim 24.) aittir. Artemisia, mitolojik, tarihsel ve apokrif konuları resmederken, erkek sanatçılardan farklı bir bakış açısıyla resimlerini üretmiştir. Eserlerindeki kadın figürleri; boyun eğen, çaresiz ve güçsüz şekilde değil, aksine güçlü, boyun eğmeyen ve kararlı şekillerde göstermiştiru. Resim sanatına, ressam olan babası Orazio Gentileschi'nin eğitimleriyle başlayan Artemisia, tıpkı babası gibi sanatı boyunca Caravaggio'nun tarzından etkilenmiştir. Caravaggio'nun Judith ve Holofernes tablosundan etkilenerek resmedilen bu resimde, kahramanların aynı kişiler olması ilk dikkati çeken şeydir. Caravaggio'nun eserindeki gibi, Judith ile hizmetçisi Abra tablonun sağ tarafına, Holofernes ise yatar pozisyonda sol tarafa konumlandırılmıştır. İlk bakışta, gerek ışık-gölge ve mekan bakımından, gerekse konu bakımından fazlasıyla benzerlik taşısa da, figürler tek tek ele alınarak incelendiği taktirde, anlatılmak istenen hikaye Caravaggio'nun eserinden oldukça farklıdır. Caravaggio'nun Judith'i oldukça çekingen, kararsız ve donuk resmedilmiştir. Oysa Artemisia'nın Judith'i resmediş şekli, sadece bakışlarıyla değil, elinde tuttuğu kılıcı, Holofernes'in saçlarını kavrayışı ve kafasını kesme işlemi ile son derece cesur, özgüvenli ve güçlü bir kişiliği yansıtmıştır.

Artemisia'nın hayat hikayesinde bakıldığında, resimde anlatmak istenen hikaye daha rahat okunabilir. 18 yaşındayken babasının arkadaşı tarafından tecavüze uğrayan Artemisia'nın, tecavüzcüsünün yerine Holofernes'i koyarak resmettiği düşünülmektedir. Kutsal kabul edilen bu hikayeyi, kendi hayat mücadelesi ile birleştirerek yeniden resmetmiştir.

2018 yılında Martlı tarafından yeniden yorumlanan bu eserde (Resim 25.), diğer iki sanatçıdan da farklı bir tarz ve üslup ile karşılaşılmaktadır. Barok dönemine ait ışık ve gölge oyunları bu eserde görülmemektedir. Arka mekan karanlık değildir ve derinlik hissi yoktur. Aksine mekan ve figürler birbirine yakın tonlarda resmedilip, figürlerin duvara yakın pozisyonda resmedildiği görülmektedir. Martlı, Judith karakterini kendi otoportresi ile göstermiştir. Caravaggio ve Artemisia'nın

"Holofernes"'i aynı şekilde resmedilmişken, Martlı kendi tiplemesini yaratmıştır. Artemisia'da bahsettiğimiz cesur ve kararlı hareketleri Martlı'nın eserinde de görmekteyiz. Kılıcı tutuş şekli ile emin olduğunu hissetsek de, gözlerini kapalı resmetmiş olması, dehşet anını görmekten korkuyor olduğunu düşündürmektedir.

Diğer resimlerden en belirgin farkı ise, Judith'in yanındaki hizmetkarın Martlı'nın eserinde betimlenmemiş olmasıdır. Artemisia'nın resminde, Judith'e fiziksel anlamda güç veren ve aynı şekilde Carravaggio'nun resminde Judith'in arkasından cesaret veren Abra, Martlı'nın resminde yoktur. Yazılı kaynaklarda, Abra'nın olay sırasında çadırın dışında olduğu belirtilmektedir. Bu bağlamda, Martlı'nın, metne bağlı kaldığı söylenebilir.

[99]

Resim 25. Nihal Martlı, "Goodbye my love goodbye", oil on canvas, 160 x 120 cm, 2017

[99] http://www.martli.net/paintings/2017/

4. Kendi Resimlerimle İlgili Çözümlemeler

> *"İnsan, insan-olmak hususunda bir anlatıya giriştiğinde, irdeleyeceği hep kendisi olacaktır. Bu kendini-anlatma, anlatının hem içerisinde hem de biçiminde içkindir. Hiçbir özgün kuram öteki'nden çıkmaz. Her şey "kendi"nin kuramıdır. Öteki, ancak bir ilişki sürecinde, öteki'nde kendini bulmak ve oluşturmak içindir".*[100]

Çoğunluğu otoportrelerden oluşan resimlerimde kendime hem öteki olarak dışarıdan bakarak, hem de kendi bedenimi bir nesne şeklinde ele alarak, insana ve özellikle de kadına ait olan anlatılarımı resmetmekteyim. "Otoportresini resmeden ressamın derdi kendisidir" cümlesi, ruhsal açıdan anlamlandırılabileceği gibi plastik açıdan da irdelenebilir. Bu bağlamda ele alacak olursak, kendimi resmetmemdeki en önemli amaçlarımdan biri, kadın bedenini çözümlemektir. Çünkü başka bir model arayışına girmeden, bana en yakın olan kendi bedenimi her daim resmetme ve inceleme olasılığım mevcuttur. Kendi bedenimi resmederken fırça ve tuvale ne kadar ihtiyaç duyuyorsam ayna nesnesine de bir o kadar ihtiyaç duymaktayım. Bunun nedeni, fotoğraftan bakarak iki boyutlu imgeyi tuval üzerine aktarmak yerine direkt aynadan yansıyan görüntüyü tuvale aktarmanın resme farklı bir boyut ve aura kattığı inancıdır. Resimlerimdeki anlatıyı oluşturan unsurlardan en önemlisinin kullandığım renkler ve fırça darbeleri olduğunu söylemek mümkündür. Kullandığım renkler ve fırça darbeleri neticesinde toplumsal algının onayladığı "güzel kadın" görüntüsüne karşı kendiliğinden oluşan "çirkin kadın" imajı sergilenmektedir. Teknik anlamda açıklamak gerekirse, bu durum, boyayı yedirerek daha pürüzsüz, yumuşak ve estetik bir tensel etkiyle belki daha "güzel" denebilecek bir kadın imajı elde etmenin aksine; fırçadaki boyayı daha net bir şekilde ve farklı renkleri yan yana koyarak daha

[100] Carl Gustav Jung, a.g.e., s:7.

parçalanmış ve sert, dolayısıyla "yaşlandırılmış" ve "çirkinleştirilmiş" bir kadın imajı yaratma isteğiyle ilintilidir.

Ataerkil sistemde, kadınların yalnızca kadın oldukları için sanatçı kimlikleriyle ön plana çıkmakta daima zorluklarla karşılaştıkları bilinmektedir. Erkek ressam tarafından resmi yapılan kadın model genellikle metalaştırılarak resmedilmiştir. Aşağıdaki resimde (Resim 26.) ressam da, model de benim. Ellerimde tuttuğum fırçalar bunu kanıtlar nitelikte izleyiciye bakmakta, mutfak önlüğünü andıran güllü kıyafet, kadının mutfakta değil atölyede olduğunu anlatmaktadır. Atölye ortamında resmettiğim bu portre, her ne kadar "ben"e karşılık gelmiş olsa da, ifade etmeye çalıştığım durum aslında atölyede resim yapan herhangi bir kadın cinsini betimlemektir.

Çeşitli kaynaklara bakıldığında, bir ressamın kendini resmetmesinin nedeninin karşılığı olarak, "kendini var etme, kendi varlığını ortaya koyma ihtiyacı" gibi çeşitli düşüncelere rastlanmaktadır. Her çocuğun iki yaşından başlayarak kendi varlığının tanınması için dikkat çekmeye çalıştığı evrelerden geçtiği bilinmektedir. İnsanın otorite ile ilk yüzleşmesi ve sürtüşmesi çocukluk çağında ebeveyni aracılığıyla oluşmaktadır. İlerleyen yaşlarda da hem toplum hem de ailesi karşısında kendiliğini ortaya koyma gayreti içerisine girecektir. Bu süreçler, hayatı anlamlandırma çabasının doğuştan geldiğine dair emarelerdir.[101]

[101] Sabire Susuz, a.g.e., s: 17.



Resim 26. Tansu Güler, "İsimsiz",
Tuval Üzerine Yağlı Boya, 80x110 cm, 2020

Otoportre yapma amacımı sorgularken Abraham Maslow'un İhtiyaçlar Hiyerarşisi'ne değinmekte fayda vardır. Maslow, ihtiyaçlarımızın belirli bir sıralamaya göre karşılanması gerektiğini öne sürmüştür. Hayatta kalmamız için temel gereksinimler olan yemek yeme, uyuma gibi "fizyolojik" ihtiyaçları piramitin ilk sırasında yer almaktadır. İkinci seviyede ise "güvenlik" ihtiyacı bulunmaktadır. İş güvenliği, varlıklarımızın ve sağlığımızın güvende olması gibi ihtiyaçlar buna örnektir. Maslow'a göre güvenlik ihtiyacı ancak fizyolojik ihtiyacımız karşılandıktan sonra karşılanabilinir. Bu iki seviye temel seviyelerdir. Üçüncüsü ise "sosyal" ihtiyaçlar olarak adlandırılmaktadır. Aile, arkadaşlık ve sevgi ihtiyacı bu seviyenin içerisinde yer alır. Dördüncüsü ise "saygı" seviyesidir. Kendimize güven duymaya ve başarma arzusuna karşılık geldiği söylenmektedir. Bu seviyeye ulaşıldığında ise başkalarının da bize saygı duymasına ihtiyaç duyduğumuzu düşünmektedir Maslow. Sonuncusu ise "kendini gerçekleştirme" seviyesi olarak adlandırılmaktadır. Temel olarak kişinin potansiyelini ortaya çıkarması, yaratıcılık ve kişisel tatmin ihtiyacı gibi düşünülebilinir.[102]

Maslow' a göre "kendini gerçekleştirme" kişinin ulaşabileceği en yüksek düzeydir. Dolayısıyla öncelikle "benliğini" fark eden insan, her şeyi kendini gerçekleştirmeye yönelik algılayacaktır. Şöyle der Maslow; "sahip olduğunuz tek şey bir çekiçse, her şeyi bir çivi olarak görmeye başlarsınız." Ve ekler: "İnsan doğası ancak objektif ile subjektif bir arada ele alındığında anlaşılabilir bireyin ne olduğu değil ne olabileceğini, ne gibi potansiyeller barındırdığını incelemek insan türünün mutluluğu ve geleceği açısından çok önemlidir"[103]

Bu bilgilerden hareketle sanatın, kendini gerçekleştirme düzeyinde en etkili araçlardan bir tanesi olduğunu söylemek mümkündür. Otoportrelerim aracılığıyla ressam kimliğimi öne çıkarma çabamı bu doğrultuda sorgulamam mümkündür.

---

[102] https://tr.wikipedia.org/wiki/Maslow_teorisi

[103] Sabire Susuz, a.g.e., s: 13.



Resim 27. Tansu Güler, "İsimsiz",
Tuval Üzerine Yağlı Boya, 30x60 cm, 2020

Yukaradaki çalışmada (Resim 27), soyut bir mekanın önüne bir figür yerleştirilmiştir. Mekana az yer verilmiş olup tuvalin büyük bir kısmını figür kaplamaktadır. Figürün gözleri direkt olarak izleyiciye bakmakta, bedeni ise öne doğru eğilmektedir. Resimdeki renklerde çoğunlukla sıcak tonlar hakimdir. Çoğu resmimde de olduğu gibi yumuşak fırça darbeleri yerine daha net ve sert fırça darbeleri kullanılmıştır. Bu resmi öteki resimlerimden ayıran en önemli fark, memelerin üzerine konumlandırılan güllerin sembol niteliği taşımasıdır. Resimdeki

anlatıyı çözümleyebilmek için, güllerin gerçek anlamının dışında sembol niteliği taşıdığını belirtmekte fayda vardır. Bazı inanışlara göre gül; anneliği, saflığı ve merhameti simgelemektedir. Kadın memesinin toplumda sadece cinsel organmış gibi nitelendirilmesinden dolayı, sürekli olarak örtünmesi ve saklanması gerektiği empoze edilir. Amacım kadın memelerinin cinsel organ olmaktan öte anneliği ve doğurganlığı simgelediğini, gizlenmesi gereken bir organ olmadığını anlatmaktır. Hem saklanması gerekmediğini savunup hem de güller ile memeleri kapatmamın nedenini ise, kadın bedenine yönelik giderek artan sansürü bir nevi protesto isteğiyle açıklayabilirim.

Bana göre insan bedenindeki en etkili bölge "yüz"dür. Richard Leppert, *"insan yüzünün asla durağan olmadığını"*[104] belirtmiştir. Richelieu' nün portrelerindeki durağanlığı ve aynılığı da göz önünde bulundurarak söylemiştir bunu. Kendi çalışmalarımda da aynı durum söz konusu.

Portrelerde olduğu gibi gerçek dünyada da bizlerin insanları öncelikle yüz ifadelerine göre ve özellikle de yüzün arkasındaki canlının bilinçli ya da bilinçdışı biçimlerde yüzüne hangi şekillerle nasıl anlamlar yüklediğini esas alarak değerlendiririz. Halbuki bir portrede. temsil edilen kişideki bütün karmaşıklıklar "tek bir yüz" tarafından açıklanmalıdır. Bu yüz. portrenin amacını tanımlayan anlamı ya da anlamlar kümesini kapsamalıdır. Portreler asla "Ben buyum"un belgesi olarak değil, daha ziyade "Bunu anlatıyorum"un belgesi olarak çizilir [105]

Martlı'nın bazı resimlerinde olduğu gibi benim resimlerimde de "resim yapma eylemini" göstermek ve an'ı resmetmek önemli bir yere sahiptir.

[104] Lichard Lapper, Richard Leppert, *Sanatta Anlamın Görüntüsü*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 20019,: 27

[105] Richard Leppert, *a*.g.e., s: 127



Resim 28. Tansu Güler, "İsimsiz" Tuval Üzerine

Yağlı Boya, 40x60, 2019

Yukarıda yer alan, 2019 yılında yapılan bu çalışmada (Resim 28) aynı resim içinde iki tane otoportre yer almaktadır. Ön tarafta izleyiciye bakan portre ve duvarda asılı şekilde duran ikinci portre. Bu çalışmada başka bir resmimi tekrar yeni bir resimde kullanarak hem resimlerarası alıntılama yöntemi hem de resim içinde resim tekniği kullanılmıştır. Figür, elindeki resim fırçası ve bezi ile izleyiciye bakmaktadır. Arkadaki portrenin orjinalinde gözler açık resmedilmişken, bu resimde kapalı şekilde betimlenmiştir. Bu durumda anlatılmak istenen hikaye şu şekildedir; arkadaki resim önceden yapılmış ve eskimiş, izleyiciye bakan otoportrem ise o an resmedilmiş olup yeni bir "ben" yaratılmıştır. Günlük yaşamdaki ben ile resimlerimdeki ben doğru orantıda ilerlemektedir. Gerçek hayattaki fiziksel görüntüm ve düşüncelerim değişip geliştikçe bu durumun otoportrelerime de yansıdığı görülmektedir. Mesela saçlarım uzadığında, o an'ı resmettiğimden otoportrelerimdeki saçlar da uzamaktadır. Kendimi çirkin ve mutsuz hissettiğimde fırça darbelerim her zamankinden daha keskindir. Mutlu hissettiğimde ise daha aydınlık bir atmosfer yaratılmaktadır. Otoportrelerimde kurgunun yeri pek yoktur. Bu resim özelinde anlatacak olursam, üzerimdeki kazak gerçek hayatta da o an giydiğim kazak, arkada asılı olan resim zaten arkada asılıdır. Bunlar günlük hayatın içindeki tamamen rastlantısal öğelerdir.



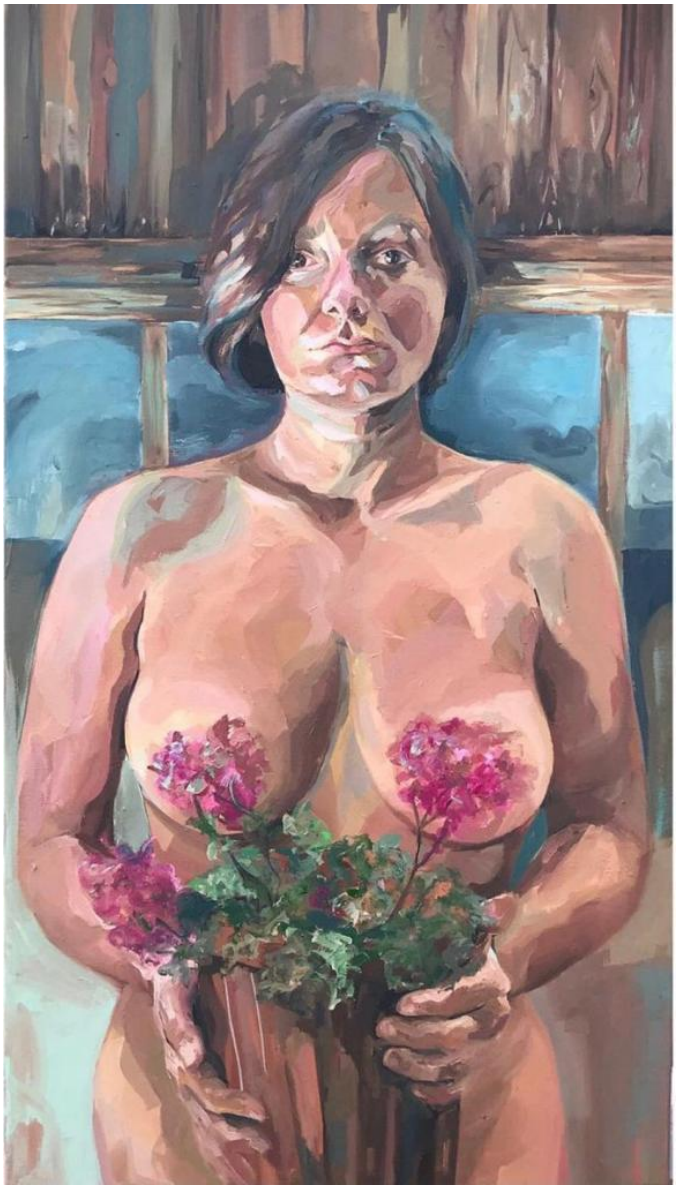
Resim 29. Tansu Güler, "İsimsiz", 60x80 cm, 2020

Türk Dil Kurmu'na göre "kimlik"; "*Toplumsal bir varlık olarak insana özgü olan belirti, nitelik ve özelliklerle, birinin belirli bir kimse olmasını sağlayan şartların bütünü"* şeklinde tanımlanmaktadır.[106] Kimlik, hem bireysel olarak hem de toplumsal olarak iki şekilde incelenir. Bireysel kimlik, doğduğumuz andan itibaren insan olmakla başlar. Toplumsal kimlik, dış dünya ile iç içe yaşayan insanın, sonradan edindiği kimliktir.

Sanat, kimliği ifade etmenin araçlarından biridir. Sanat eserini yaratan sanatçı, ortaya çıkan eser ve bu eseri yorumlayan toplum, sanat ve kimlik ilişkisinin temel noktalarıdır. Sanatçının kişisel kimliği, öznel iç dünyası, kendisinin sanatçı olmasını sağlar. Sanatçının yaşam süreci, toplumsal yapılar içinde sürer, toplumsal kimliği bu yapılar içerisinde biçimlenir.[107] Bedenini sanat malzemesi haline getiren sanatçının, görsel olarak bireysel kimliğini izleyiciye aktardığı söylenebilinir. Ancak, sanatçı, içinde yaşadığı toplumun kültürel kimliğine de işaret edebilir. Irkçılık, cinsiyetçilik, eş cinsellik gibi ayrımcılığa maruz kalmaya işaret eden resimler aynı zamanda kimlik politikalarını işaret eden resimlerdir.

[106] https://kelimeler.gen.tr/kimlik-nedir-ne-demek-193621#:~:text=kimlik%2C%20%2D%C4%9Fi&text=Toplumsal%20bir%20varl%C4%B1k%20olarak%20insana,belgesi%2C%20tan%C4%B1tma%20kart%C4%B1%

[107] Aytül Papile, "Kimliğin Anlatım Aracı Olarak Sanat" *Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı:1, 2007, s: 177.



Resim 30. Tansu Güler, "İsimsiz"

Tuval Üzerine Yağlı Boya, 2020

Yukarıda yer alan otoportrem (Resim 30), özellikle iç mekanda resmedilmiştir. Kadının kimlik sorununa işaret eden bu resim, günümüzde hala devam eden, kadının sözde "kırılgan yapısı"na vurgu yapan, onu çiçeklerle özdeşleştiren ve yalnızca ev yaşamına hapsedilmesi gereken varlıklarmışçasına konumlandıran düşünme şeklini eleştirmek amacıyla yapılmıştır.

SONUÇ

Bugüne kadar anlatı çalışmalarının yazınsal alanda ulaştığı nokta, bir sanat eserini çözümleme yolunda bazı fikirler edinilmesine olanak sağlamıştır. Bu tez kapsamında elde edilen verilere göre yazınsal ve dilsel alanda gelişen göstergebilim kavramının, görsel göstergebilim alanında, belli ölçüde, bir resmin çözümlenmesinde etkili olduğu düşünülmektedir. Günümüzde metinsel bilgilerin aktarılmasında imgenin de yazınsal ve dilsel iletiler kadar önem kazanması gerçeği birçok araştırmacıyı görsel metnin içerik analizine yöneltmiş, dilsel ve yazınsal iletiler ile görüntüsel iletiler arasındaki ilişkiler gözden geçirilmiştir.[108] Görüntüsel imgeler de, kavramları, anlamları, dünya görüşünü vb. sistemleri yansıtabilmektedir.

Roland Barthes, "Panzani" marka makarnanın reklam fotoğrafını inceleyerek, "görsel göstergebilim"in gelişmesine katkı sağlamıştır. Fotoğrafı inceleyerek, görüntülerde görülen nesnelerin ve renklerin betimlemesini yaparak çözümlemiştir. Kimine göre "Panzani reklam fotoğrafında" görülen şey yalnızca bir makarnadan ibaretken, Barthes, fotoğraftan saptanan, gösteren ve gösterilenin ne olduğunu ve mit düzeyindeki kültürel mesajın anlamını sorgulamıştır. Bu yöntem, görsel göstergebilim kapsamında, resim sanatı içinde de çözümlemeler yapılabilmesine olanak sağlamıştır. Resim incelemesinde, hem resmi yapan sanatçı hakkında bilgi sahibi olmak, hem de resmin içerisindeki katmanları çözümlemek önemlidir. Sanatçının resmi yaptığı dönem, resmin içerisinde gönderme yaptığı döneme ait veriler, nesne betimlemeleri… Plastik açıdan ise renkler, biçimler ve sanatçıya ait üslup gibi unsurlar görsel göstergebilim incelemesi için önem taşımaktadır. Tüm bu unsurlar saptanabilse de, bir sanat eserini anlamak, trafik işaretlerini anlamakla aynı şey değildir kuşkusuz. Çünkü, sanat eseri özgündür. Doğadan edinilen göstergeler, birer nesne temsili halinde tuvale aktarılır. Sanatçının

[108] Nedret Öztokat, "Görsel Göstergebilim Çözümlemesinde Göstergebilimsel Yöntem", İstanbul Üniversitesi Dilbilim Araştırmaları, 1999, s: 139.

resimde kullandığı nesne imgelerini, zihninde farklı şekilde yorumlayarak tasarlamış olabileceği ihtimali de göz önünde bulundurulmalıdır.

Bu araştırmada konu edilen İsrailoğullarının kurtuluşunu anlatan, Nihal Martlı'nın da resmine konu olan, "Judith ve Holofernes" hikayesinin, Sanat Tarihinde de sık sık kullanılmış efsanevi bir hikaye olduğundan bahsedilmişti. Bu bağlamda, resim sanatının, görsel imgeler yoluyla, yazınsal bir metnin, hikayenin, efsanenin anlatısal işlevini yerine getirmesinin son derece olanaklı olduğu görülmektedir.

Nihal Martlı'nın bilinçli bir şekilde, geçmiş dönem sanatçılarının eserlerinin tamamını veya bir parçasını kendi resim düzlemine taşımasıyla beraber yeniden yorumladığı eserlerinde geçmişin ve günümüzün izleri görülmektedir. Onun, böylelikle geçmiş sanat eserlerine güncel bir bakış açısı geliştirdiğini söylemek mümkündür. Sanatçının başka sanatçıların resimlerinden alıntılayarak ürettiği resimleri salt kopyalamadan ibaret değildir, aynı zamanda yeni bir anlamın görüntüsüdür.

Bu yeni anlam, Onun resimlerinde son derece Romantik bir atmosfer içerisinde oluşturulmuştur. Bu resimler, başka resimlere gönderme yapsa da, hemen ilk anda hissedilen kurgusal, masalsı ve genel olarak duygusal ve şiirsel atmosfer anlatıyı çok farklı anlamlara taşımaktadır.

Dil ve yazınsal göstergeler ile görüntüsel gösterge arasındaki ilişki, hem Martlı'nın hem de benim resimlerimde görünen bir gerçektir. Göstergelerin anlam evrenini oluşturduğu düşüncesinden hareketle, bir sanat yapıtındaki gösterilen şeylerin anlam boyutunun dilsel anlatım yolu ile aktarılması da mümkündür. Bu çalışmadaki görsel gösterilenlerin anlam analizi, dilsel yorumlamalarla yazıya dökülerek anlamlandırılmıştır.

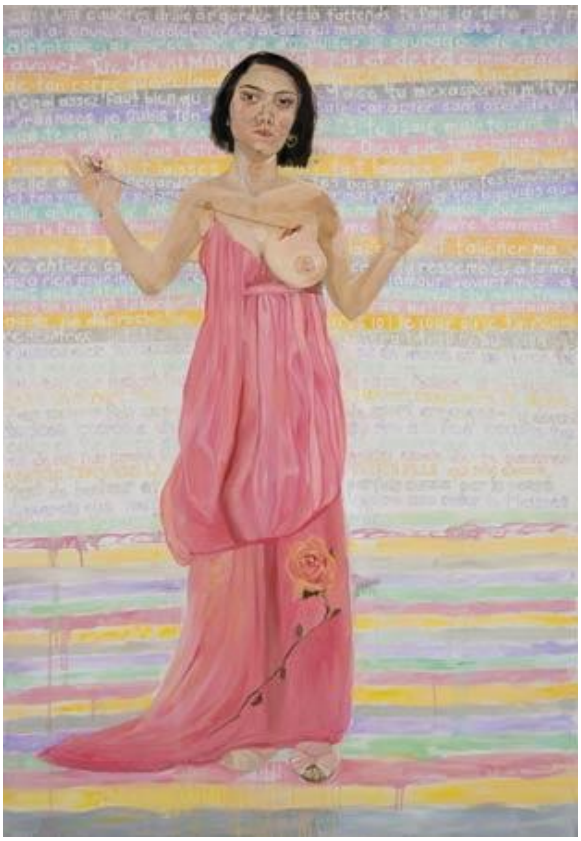
Hem dilsel, hem görsel göstergelerin bir arada kullanıldığı sanat yapıtlarına rastlamak mümkündür. Rene Magritte'nin "İmgelerin İhaneti" adlı tablosunda, dilsel olarak yazıyı, görsel olarak da pipoyu resmettiği görülmektedir. Araştırmada, Matlı'nın da birçok resminde dilsel ve görsel göstergeleri bir arada kullandığından bahsedilmişti. Örneğin Martlı, "Tu Te Laisses Aller" adlı resminde, kendi bedenini görsel gösterge, "Tu Te Laisses Aller" şarkısının sözlerini de dilsel gösterge olarak yazı halinde resme aktarmıştır. Somut olarak, bir sanat yapıtının içerisinde hem dilsel, hem de görsel göstergelerin bir arada kullanılabilmesi söz konusudur burada. Bu durum aynı zamanda farklı disiplinlerin bir araya gelmesiyle göstergelerarası alıntılama yöntemine örnektir.

Anlatı gibi geniş ve derin bir konu için bu çalışma tam anlamıyla yeterli olmasa da, kendi resimlerim için farklı bir bakış açısı geliştirmemi sağlamıştır. Resimlerimde kullandığım teknikten konu seçimlerime, bu seçimlerin nereye kadar gerçekten kişiye özgü olabileceğine dair çok yönlü bir sorgulamaya yöneltmiştir beni bu çalışma. Anlatı düzleminden çok genel bir şekilde bakıldığında, kadına yönelik yazılı olmayan fakat toplumun empoze ettiği çeşitli kural, yargı ve söylemlere dair bir eleştirinin imgelere dönüşmüş halinden söz edilebilir belki de resimlerimde.

İnsanın kendi ürettiği işlere bilimsel yöntemlerle bakabilmesi, işlerini nesnel bir düzlem içerisinde ifade edebilmesi belki daha da zor. Bu anlamda, özellikle işlerindeki anlatı açısından kendime yakın bulduğum bir ressamı araştırmak, kendi çalışmalarımdaki anlatıya da biraz daha yaklaşabilmemi sağlamıştır. Yine bu bağlamda, tezimde bu konuyu seçme nedenimi tam olarak açıkladığını düşündüğüm, Jung'un şu sözlerine bir kez daha dönmek istiyorum:

"İnsan, insan-olmak hususunda bir anlatıya giriştiğinde, irdeleyeceği hep kendisi olacaktır. Bu kendini-anlatma, anlatının hem içerisinde hem de biçiminde

içkindir. Hiçbir özgün kuram öteki'nden çıkmaz. Her şey "kendi"nin kuramıdır. Öteki, ancak bir ilişki sürecinde, öteki'nde kendini bulmak ve oluşturmak içindir".[109]



Resim 31. Nihal Martlı, 1Tu te laisses aller", oil on canvas, 110 x 160 cm, 2007

[109] Carl Gustav Jung, a.g.e., s: 7.

KAYNAKÇA

Aktaş, Seda, "Bir Yeni Roman Uyarlaması Olan "Saatler" Filminde Metinlerarasılık ve Göstergelerarasılık, *Yüksek Lisans Tezi,* 2011.

Aktulum, Kubilay, "Folklorik Bir Metnin Metinlerarası Çözümlemesinin Temel Kavramsal Bileşenleri", *Milli Folklor,* Sayı: 108, 2015.

Aktulum, Kubilay, *Metinlerarası İlişkiler,* Öteki Yayınevi Ankara, 1999.

Aktulum, Kubilay, *Resimsel Alıntı*, Çizgi Kitabevi, Konya, 2016.

Ardıç, Tüfekçi, Işıl, "Sanatta Kendilik Ve Kişisel Tarihin Anlatımı Kapsamında Öznel Uygulamalar", *Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Seramik Anasanat Dalı,* 2019.

Arıkan, Hakan, "Resimlerarası Alıntı Bağlamında Eugene Delacroix'in "Halka Yol Gösteren Özgürlük" Eserinin Yeniden Yorumlanması, *Eskişehi Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi,* 17(2), 49-60, Aralık 2016.

Atabek, Nejdet, "Kuramcılara Göre Anlatı", *Kurgu Dergisi,* Sayı:11, 339-347, 1992.

Barthes, Roland, *Göstergebilim İlkeleri,* Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1979.

Barthes, Roland, *Göstergebilimsel Serüven*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1993.

Batur, Enis, *Şiir ve İdeoloji,* Mitos Yayınları, İstanbul, 1993.

Baydar, Şive Neşe, "Resim Yüzeyindeki Terslik", *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi,* 09-2012.

Berger, John, *Görme Biçimleri*, Metis Yayınları, İstanbul, 2018.

Bircan, Ufuk, "Roland Barthes Ve Göstergebilim" *Dicle Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Felsefe Bölümü,* Sayı: 26, 2015.

Bulut, Feyza, "'Metinlerarasılık' Kavramının Kuramsal Çerçevesi", *Edebi Eleştiri Dergisi*, Sayı: 1, Cilt: 2, Nisan 2018.

Doğan, Günay, "Görsel Okuryazarlık ve İmgenin Anlamlandırılması", *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi,* 01, 2008, s. 2.

Erdies, Burçin, "Metaför Olarak Ayna", *İdil Dergisi,* Sayı: 52, 2018.

Erdoğan, Yeliz, "Bir Resimsel Alıntılama Şekli Olarak Sanat Eğitiminde Kendine Mal Etme", *19 Mayıs Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi,* 2018.

Erkan, Aziz, "Resim Sanatında "Judith Ve Holofernes" Efsanesine Farklı İki Yaklaşım" *İdil Degisi,* 07-42-11, 2018.

Eutropius, *Roma Tarihinin Özeti,* Kabalcı Yayınları, İstanbul, 2004.

Foucault, Michel, "*Kelimeler ve Şeyler*", İmge Kitabevi, 2001.

Gombrich, E.H. *Sanatın Öyküsü,* Remzi Kitabevi, İstanbul, 1994.

Gökova, Hamdi, *"*Ön Rönesans Dönemi Resim Sanatının Özellikleri Ve Temsile yönelik Çağdaş Resim Sanatı Üzerindeki Etkileri", Sayı: 20, 2018.

Gönüllü, Betül, "Açelya, Resimsel "Anlatı Sanatı" Yapıları Üzerine", *İdil Dergisi,* Sayı:34, Cilt: 6, 2017.

Güleç, Kemal, "Anlatı Çalışmaları ve Yapısalcılık Bağlamında Televizyon Dizileri", *Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi,* 2014.

Gürdaş, Bora, "Nihal Martlı Romantique" Sergi Katolok Yazısı, İstanbul, 2012.
Karahan Çağatay, "Dil Dışı Gösterge Olarak Resim/ Sanat" *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi,* 2004.

Jung, Carl Gustav, *Dört Arketip*, Metis Yayınları, İstanbul 2005.

Karaman Esra, "Roland Barthes ve Charles Sanders Peirce'in Göstergebilimsel Yaklaşımlarının Karşılanması", *İstanbul Aydın Üniversitesi Dergisi,* Sayı: 34, 2017.

Kılıç, Güngör, Esra, "Farklı Yüzyıllar Aynı biçimler: V. Propp'un İşlevsel Yaklaşımı Çerçevesinde Alacakaranlık Film Serisi Üzerine Bir Çözümleme ve Kitle Kültürü Sineması Eleştirisi", *International Journal of Social Sciences and Education Research,* Sayı: 4(3), 2018.

Kodal, Tuğba, Köse, Oktay, "Claude Levi-Strauss'un Mit Çözümlemeleri Üzerinden Resimlerarasılık Perspektifinde Resim Değerlendirmesi", *Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi,* 07, Mayıs 2011.

Koruç, Esra, "Günümüz Sanatında Otobiyografik Anlatılar", *Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Heykel Anasanat Dalı Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu,* 2018.

Kula, Bilge Onur, *Marx, Benjamin, Adorno, Sanat ve Edebiyat,* Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2008.

Lappert, Richard, *Sanatta Anlamın Görüntüsü,* Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2009.

Leppert, Richard, *Sanatta Anlamın Görüntüsü,* Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 20019.

Martlı, Nihal, "Kişisel Mitolojiler", *Yüksek Lisans Sanat Eseri Çalışması Raporu,* 2006.

Oğuz, Erdem, "Temellükten Postprodüksiyona Yasumasa Morimura Örneği" İdil Dergisi, Sayı:39, 2017.

Oktay, Güneş, Çağdaş Sanatta Resmin Sanat Nesnesi Bağlamında Gösterge Olarak Yer Alması, *Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi,* 2009.

Özay, Yeliz, "Metinlerarası İlişkilerde Sözlü Yapıtların ve Sanatçıların Konumu

Üzerine", *Milli Folklor Dergisi,* Sayı:75, 2019.

Öztokat, Nedret, "Görsel Göstergebilim Çözümlemesinde Göstergebilimsel Yöntem", İ*stanbul Üniversitesi Dilbilim Araştırmaları*, 1999.

Parsa F., Alev- Olgundeniz, Sünbül, Seda, "İletişimde Göstergebilim Ve Anlamlandırma Sürecini Örneklerle Değerlendirme, *Ege Üniversitesi, 2014*.

Papila, Aytül, "Kimliğin Anlatım Aracı Olarak Sanat" *Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi,* Sayı:1, 2007.

Ponty, Maurice, Marleau *Göz ve Tin,* Metis Yayınları, İstanbul, 2012.

Rıfat, Mehmet, *Göstergebilimin ABC'si,* Say Yayınları, İstanbul 2009.

San, Remzi, "Mad Max Sinema Filmi ve "Fallout" Oyun Serilerinin Göstergelerarası Bağlamda İncelenmesi*" Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Eloktronik Dergisi,* Sayı:2, Cilt:6, *2018.*

Sartre, Jean-Paul, *Bulantı*, Can Yayınları, 2019.

Soydaş, "Hakan, Eric Emmanuel Schmit'in Nuh'un Çocukları (L'Enfant De Noe) Adlı Hikayesine Göstergebilimsel Yaklaşım", *Fransız Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi,* 2014.

Starbonıskı, Jean, *Aynada Melankoli,* Dost Kitabevi, Ankara, 2007.

Susuz, Sabire, "Günümüz Sanatında Öznel Bir Tavır Olarak Sanatçının Kendi İmgesi", *Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Grafik Anasanat Dalı Sanatta Yeterlilik Tezi,* 2007.

Şahin, Hikmet, "Günümüz Sanatında Üslup Karmaşası Ve Pastiş" *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi*, Sayı: 15, 2015.

Tatar, Muhammet, "Resim Sanatında Parodi, Pastiş ve İntihal" *Sanat Tasarım Dergisi,* Sayı:8, 2017.

Yavuz, Hilmi, *Yazın, Dil ve Sanat*, Boyut Yayıncılık, İstanbul 1999.

Yücel, Adem, "Andy Warholl Çalışmalarının Metinlerarasılık Bağlamında İncelenmesi" *Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi,* 9(1), 1-10, 1019

Yücel, Melisa, "17. Yüzyıl Hollanda Resminde Sembol Kullanımı" *Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Resim İş Öğretmenliği Bilim Dalı,* 2007.

Zorlu, Tülay, "Art Sanat", DergiPark, ULakbilim Dergi Sistemleri, 2018.

İNTERNET ALINTILARI

Atmaca, Efnan, https://v3.arkitera.com/h8995-kendini-bedeniyle-anlatiyor.html, 2006.

Turgut Uyar, Denge, http://siir.sitesi.web.tr/turgut-uyar/denge.html

https://kelimeler.gen.tr/pastis-nedir-ne-demek-248669#:~:text=a.%201.,pasti%C5%9F%2C%206%20karakter%20ile%20yaz%C4%B1l%C4%B1r.

Gösterge,https://kelimeler.gen.tr/gosterge-nedir-ne-demek-136715#:~:text=Bir%20%C5%9Feyi%20belirtmeye%20yarayan%20%C5%9Fey,2.

Kimlik,TDK,https://kelimeler.gen.tr/kimlik-nedir-ne-demek-193621#:~:text=kimlik%2C%20%2D%C4%9Fi&text=Toplumsal%20bir%20varl%C4%B1k%20olarak%20insana,belgesi%2C%20tan%C4%B1tma%20kart%C4%B1%2C%20h%C3%BCviyet.

Pastiş, TDK, https://kelimeler.gen.tr/pastis-nedir-ne-demek-248669

Vikipedia, Maslow Teorisi, https://tr.wikipedia.org/wiki/Maslow_teorisi ,2020

ÖZGEÇMİŞ

TANSU GÜLER

Doğum Tarihi: 12.05.1996

Doğum Yeri: İstanbul

EĞİTİMİ

Halkalı İMKB Kız Teknik ve Meslek Lisesi, 2010-2014

Trakya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü, 2014-2018

Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, 2018-…