

# DENİZ BİLGİN RESMİNİN İKONOĞRAFİK ÇÖZÜMLEMESİ

MELİS COŞKUN

İŞIK ÜNİVERSİTESİ

# DENİZ BİLGİN RESMİNİN İKONOĞRAFİK ÇÖZÜMLEMESİ

MELİS COŞKUN

Yüksek Lisans, Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Kuramı ve Eleştiri Tezli, IŞık  
Üniversitesi, 2013

Bu tez, IŞık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'ne

Yüksek Lisans (MA) derecesi için sunulmuŐtur.

IŞIK ÜNİVERSİTESİ

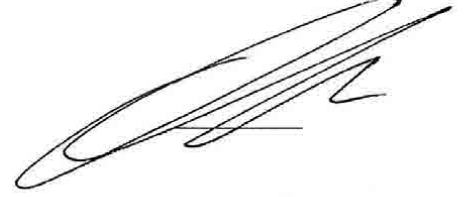
2015

İŞIK ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

DENİZ BİLGİN RESMİNİN İKONOĞRAFİK ÇÖZÜMLEMESİ  
YÜKSEK LİSANS TEZİ  
MELİS COŞKUN

ONAYLAYANLAR:

Prof. Dr. Evangelia ŞARLAK Işık Üniversitesi  
(Tez Danışmanı)



Prof. Dr. Filiz ÖZER Kemerburgaz Üniversitesi



Prof. Meriç HIZAL Işık Üniversitesi



Onay Tarihi: 13/05/2015

# DENİZ BİLGİN SANATININ İKONOĞRAFİK ÇÖZÜMLEMESİ

## TÜRKİYE'DE ÖYKÜLEŞTİRİLEN İLLÜSTRASYONLAR

### ÖZET

Bu tezin temel amacı, Batı ve Türk sanatında ortaya konmuş öyküleştiren illüstrasyonların incelenmesinin akabinde ressam Deniz Bilgin'in öyküleştiren illüstratif resimlerinin ikonografik çözümlemesinin yapılmasıdır. İlk bölümde illüstrasyon ve ikonografi kavramları açıklanmış, sonraki bölümde Batı ve Türk sanatındaki öyküleştiren illüstrasyon örnekleri incelenmiştir. Son bölümde ise Deniz Bilgin'in 2004 yılında gerçekleşen sergisinde yer alan resimleri öyküleştirme kavramından yola çıkılarak ikonografik incelemeye alınmıştır.

**Anahtar kelimeler: Sanat, resim, illüstrasyon, ikonografi, Deniz Bilgin**

# ICONOGRAPHIC ANALYSIS OF DENİZ BILGİN ART NARRATED ILLUSTRATIONS IN TURKEY

## ABSTRACT

The main purpose of this thesis is to conduct an iconographic analysis of the narrated illustrative paintings of Deniz Bilgin subsequent to the analysis of narrated illustrations presented in Western and Turkish art. Concepts of illustration and iconography are explained in the first chapter, followed by an analysis of narrated illustrations in Western and Turkish art. In the last part, paintings of Deniz Bilgin which partook in her 2004 exhibition are iconographically analyzed on the basis of the concept of narration.

**Keywords: Art, painting, illustration, iconography, Deniz Bilgin**

## TEŐEKKÜR

Bu yola çıkarken bana karŐılıksız olarak burs sağlayan ve kısa bir s¼re sonra vefat eden manevi dedem Mehmet Coşkun'a, ihtiyaım olan her anda t¼m sorularıma içtenlikle cevap veren tez danıŐmanım Prof. Dr. Evangelia Őarлак'a, hayatımın her devresinde t¼m zorluklara rağmen sanat eğitimime koŐulsuz destek sağlayan canım annem ve babama, beni evinde misafir edip bana Deniz'i anlatan Prof. Dr. İhsan Bilgin'e, ve Emel Meltem Yılmaz'a, tez yazım s¼recinde pozitif enerjileri ile yanımda olan ve yardımlarını esirgemeyen Irmak D¼nmez, Seda T¼rkmen, Bahadır Ően ve Nazan Turgut'a, değerli hocam AyŐeg¼l Utku G¼naydın'a, ihtiyaım olan bilgilere ulaŐabilmem adına değerli kitaplarını benimle paylaŐan Kenan Kocaturk'e, hayatımı g¼zelleŐtirerek ihtiyaım olan motivasyonu sağladığı için Arslan BaŐay'a ve her umutsuzluğa d¼Őt¼đ¼m anda varlığından g¼ aldığım kedim S¼tla'a en içten sevgilerimle teŐekk¼r ederim.

Deniz'e, kardeşlikle...  
Umarım huzura ermişsindir.

## İÇİNDEKİLER

1.	Giriş.....	1
2.	İllüstrasyon, İllüstratif Resim ve İkonografi Kavramları ve Görsel Sanatlardaki Yeri.....	4
2.1.	İllüstrasyon ve İllüstratif Resmin Tanımı ve Öyküleştirilmesi.....	4
2.2.	İkonografinin Tanımı.....	8
2.2.1.	Görsel Sanatlarda İkonografik Çözümleme.....	12
2.2.2.	İkonografik Çözümlemenin Metodolojisi.....	14
3.	İllüstrasyonun Tarihsel Süreci İçinde Türkiye.....	17
3.1.	Batı Sanatında İllüstrasyonun Doğuşu ve Bugünü.....	17
3.2.	Türkiye’de İllüstrasyon.....	20
3.2.1.	Türkiye’de İllüstrasyonun Başlangıcı.....	20
3.2.2.	Türkiye’de Yayın İllüstrasyonları.....	23
3.2.3.	Türkiye’de Gelişen Sanat Ortamında Özgün İllüstrasyonlar.....	27
4.	Deniz Bilgin Biyografisi ve Sanatı.....	29
4.1.	Deniz Bilgin Biyografisi.....	29
4.2.	Deniz Bilgin Sanatı.....	31
5.	Deniz Bilgin’in Öyküleştirilen İllüstratif Resimleri ve İkonografik Çözümlenmeleri.....	45
5.1.	İsimsiz (Defter Dergisi kapak resmi, Kış, 1996, Sayı:26), 1988, Kağıt Üzerine Guaj.....	45
5.2.	İsimsiz, 1989, Kağıt Üzerine Guaj.....	47
5.3.	İsimsiz (Defter Dergisi kapak resmi, Bahar 1997, Sayı:30), 1989, Kağıt Üzerine Guaj.....	49
5.4.	İsimsiz, 1991, Kağıt Üzerine Guaj.....	50
5.5.	İsimsiz, 1991, Kağıt Üzerine Guaj.....	52
5.6.	İsimsiz, 1992, Kağıt Üzerine Guaj.....	54
5.7.	Nehir, 1994, Kağıt Üzerine Guaj.....	57
5.8.	Sihirbaz, 1995, Kağıt Üzerine Guaj.....	59
5.9.	Madonna And The Child, 1996, Kağıt Üzerine Guaj.....	62
5.10.	Horoz ve Kadın, 1996, Kağıt Üzerine Guaj.....	64



5.11.	Dolunay, 1996, Kağıt Üzerine Guaj.....	67
5.12.	Bahçe, 1996, Kağıt Üzerine Guaj.....	69
5.13.	Kırmızı, 1997, Kağıt Üzerine Guaj.....	72
5.14.	Tütün, 1997, Kağıt Üzerine Guaj.....	74
5.15.	Rugan, 1997, Kağıt Üzerine Guaj.....	78
5.16.	Adalar, 1998, Kağıt Üzerine Guaj.....	80
5.17.	Kış, 1998, Kağıt Üzerine Guaj.....	85
5.18.	Üşümüş, 1998, Kağıt Üzerine Guaj.....	90
5.19.	İsimsiz, 1999, Tuval Üzerine Yağlıboya.....	98
5.20.	Minareden At Beni İn Aşağı Tut Beni, 1999, Kağıt Üzerine Guaj....	101
6.	SONUÇ.....	105
7.	KAYNAKÇA.....	109
	ÖZGEÇMİŞ.....	117

## RESİM LİSTESİ

- Resim 1: Chauvet mağarası, Fransa  
([http://tr.wikipedia.org/wiki/Chauvet\\_Ma%C4%9Faras%C4%B1](http://tr.wikipedia.org/wiki/Chauvet_Ma%C4%9Faras%C4%B1)).....18
- Resim 2: Lascaux mağarası, Fransa  
(<http://arkeolojigazetesi.com/wp-content/uploads/2012/01/YAPTRL1.jpg>).....18
- Resim 3: Altamira mağarası, İspanya  
([http://www.dream-worlds.net/forum/uploads/Arda\\_Library/Altamira-Bison.jpg](http://www.dream-worlds.net/forum/uploads/Arda_Library/Altamira-Bison.jpg))...19
- Resim 4: Münif Fehim illüstrasyonu, Ayda Bir Dergisi, , Temmuz 1936  
(<http://www.nuveforum.net/1698-kultur-tarihi/193780-mayolar-fora/>).....22
- Resim 5: İhap Hulusi, Bayer Takvimi, 1932  
(Başlangıcından Günümüze Türk İllüstrasyon Sanatı, Kaan Saçan, 1998, s.42).....23
- Resim 6: Rigoletto Operası Afişi, Mengü Ertel, 1970  
(Başlangıcından Günümüze Türk İllüstrasyon Sanatı, Kaan Saçan, 1998, s.50).....24
- Resim 7: Selçuk Demirel'in 1990 yılında Fransız Le Nouvel Observateur dergisine kapak olan bir çalışması  
(<http://www.sanathaber.net/haber.asp?HaberID=421&KategoriAdi=Resim-Gorsel>)26
- Resim 8: İsimli (Deftter Dergisi kapak resmi, Kış, 1996, Sayı:26), 1988, Kağıt Üzerine Guaj, 46.5x27 cm  
(Deniz Bilgin, Ressam, 2004, İstanbul, Karşı Sanat Yayınları, s.87).....46
- Resim 9: İsimli, 1989, Kağıt Üzerine Guaj, 49.5x70 cm  
(Deniz Bilgin, Ressam, 2004, İstanbul, Karşı Sanat Yayınları, s.82-83).....47

Resim 10: İsimsiz (Defter Dergisi kapak resmi, Bahar 1997, Sayı:30), 1989, Kağıt Üzerine Guaj, 35x49 cm (Deniz Bilgin, Ressam, 2004, İstanbul, Karşı Sanat Yayınları, s.84-85).....	49
Resim 11: İsimsiz, 1991, Kağıt Üzerine Guaj, 70x49.5 cm (Deniz Bilgin, Ressam, 2004, İstanbul, Karşı Sanat Yayınları, s.79).....	51
Resim 12: İsimsiz, 1991, Kağıt Üzerine Guaj, 49.5x70 cm (Deniz Bilgin, Ressam, 2004, İstanbul, Karşı Sanat Yayınları, s.80-81).....	53
Resim 13: İsimsiz, 1992, Kağıt Üzerine Guaj, 70x49.5 cm (Deniz Bilgin, Ressam, 2004, İstanbul, Karşı Sanat Yayınları, s.77).....	55
Resim 14: Deniz Bilgin, Nehir, 1994, Kağıt Üzerine Guaj, 57.5x88 cm (Deniz Bilgin, Ressam, 2004, İstanbul, Karşı Sanat Yayınları, s.75).....	58
Resim 15: Deniz Bilgin, Sihirbaz, 1995, Kağıt Üzerine Guaj, 88x57.5 cm (Deniz Bilgin, Ressam, 2004, İstanbul, Karşı Sanat Yayınları, s.73).....	60
Resim 16: Deniz Bilgin, Madonna and the Child, 1996, Kağıt Üzerine Guaj, 88x57.5 cm (Deniz Bilgin, Ressam, 2004, İstanbul, Karşı Sanat Yayınları, s.65).....	63
Resim 17: Deniz Bilgin, Horoz ve Kadın, 1996, Kağıt Üzerine Guaj, 88x57.5 cm (Deniz Bilgin, Ressam, 2004, İstanbul, Karşı Sanat Yayınları, s.67).....	65
Resim 18: Deniz Bilgin, Dolunay, 1996, (Defter Dergisi Kapak Resmi), Kağıt Üzerine Guaj, 57.5x88 cm (Deniz Bilgin, Ressam, 2004, İstanbul, Karşı Sanat Yayınları, s.68-69).....	68
Resim 19: Deniz Bilgin, Bahçe (Defter Dergisi Kapak Resmi), 1996, Kağıt Üzerine Guaj, 57.5x88 cm (Deniz Bilgin, Ressam, 2004, İstanbul, Karşı Sanat Yayınları, s.70-71).....	70

Resim 20: Deniz Bilgin, Kırmızı, 1997, Kağıt Üzerine Guaj, 69x100 cm (Deniz Bilgin, Ressam, 2004, İstanbul, Karşı Sanat Yayınları, s.58-59).....	73
Resim 21: Deniz Bilgin, Tütün, 1997, Kağıt Üzerine Guaj, 69x100 cm (Deniz Bilgin, Ressam, 2004, İstanbul, Karşı Sanat Yayınları, s.60-61).....	75
Resim 22: Deniz Bilgin, Rugan, 1997, Kağıt Üzerine Guaj, 57.5x88 cm (Deniz Bilgin, Ressam, 2004, İstanbul, Karşı Sanat Yayınları, s.62-63).....	79
Resim 23: Deniz Bilgin, Adalar, 1998, Kağıt Üzerine Guaj, 69x100cm (Deniz Bilgin, Ressam, 2004, İstanbul, Karşı Sanat Yayınları, s.52-53).....	81
Resim 24: Deniz Bilgin, Kış, 1998, Kağıt Üzerine Guaj, 69x100 cm (Deniz Bilgin, Ressam, 2004, İstanbul, Karşı Sanat Yayınları, s.54-55).....	85
Resim 25: Deniz Bilgin, Kış, 1998, Kağıt Üzerine Guaj, 69x100 cm (detay) (Deniz Bilgin, Ressam, 2004, İstanbul, Karşı Sanat Yayınları, s.55).....	88
Resim 26: Ropen (temsili) ( <a href="http://www.genesispark.com/wp-content/uploads/2011/11/Ropen-Dimorphodon-Image-Web.jpg">http://www.genesispark.com/wp-content/uploads/2011/11/Ropen-Dimorphodon-Image-Web.jpg</a> ).....	89
Resim 27: Deniz Bilgin, Üşümüş, 1998, Kağıt Üzerine Guaj, 69x100 cm (Deniz Bilgin, Ressam, 2004, İstanbul, Karşı Sanat Yayınları, s.56-57).....	91
Resim 28: Deniz Bilgin, Üşümüş, 1998, Kağıt Üzerine Guaj, 69x100 cm (detay) (Deniz Bilgin, Ressam, 2004, İstanbul, Karşı Sanat Yayınları, s.56-57).....	93
Resim 29: Maxime Aubert, 2014, Cave Paintings of Sulawesi Island, Griffith University, Australia ( <a href="http://news.nationalgeographic.com/news/2014/10/141008-cave-art-sulawesi-hand-science/">http://news.nationalgeographic.com/news/2014/10/141008-cave-art-sulawesi-hand-science/</a> ) .....	94

Resim 30: Resim 8: Deniz Bilgin, İsimli, 1999, Tuval Üzerine Yağlıboya, 200x200 cm

(Deniz Bilgin, Ressam, 2004, İstanbul, Karşı Sanat Yayınları, s.49).....99

Resim 31: Deniz Bilgin, Minareden At Beni İn Aşağı Tut Beni, 1999, Kağıt Üzerine Guaj, 100x69 cm

(Deniz Bilgin, Ressam, 2004, İstanbul, Karşı Sanat Yayınları, s.51).....102

# 1. GİRİŞ

Sanatçı kişinin ortaya koyduğu anlatımın, hangi alanda, hangi dilde, hangi biçimde olursa olsun, öznel olduğu düşünülebilir. Öznellik, göreceyi doğurmaktadır. Bu görecelik içinde sanata bakıldığında bazı kavramların yerine tam oturmaması söz konusu olabilir.

Bu araştırmanın konusu Deniz Bilgin sanatı üzerine yapılan ikonografik çözümlenmelerdir. Araştırmada eserin; biçimi, kompozisyon kurgusu, konusu ve içeriği, kullanılan simgeler ve sanatçının üslubu ele alınarak ikonografik çözümlenme yapılmıştır. Sanatın sanat bilimi çerçevesi içinde ve daha çok sanat yaratıları üzerinde durularak yargılanma ve değerlendirilmesi<sup>1</sup> olan sanat eleştirisinin tarihsel, sosyolojik, akademik, popüler gibi türleri vardır. Akademik eleştiri dahilinde ele alınan ikonografik yöntem, aslında daha çok tarihsel ve sosyolojik eleştiri ile yakından ilgilidir.

Deniz Bilgin'in yapıtlarını ikonografik yöntem ile çözümlenmeden önce, kavramsal olarak illüstrasyon ve ikonografi gibi bir takım kavramların tanımlanması, yerine oturtulması gereği duyulmuştur. Türkiye'deki illüstrasyonlardan yola çıkılarak ressam Deniz Bilgin'in sanatına yapılacak olan ikonografik incelemeyi yapabilmek için önce illüstrasyonun ve ikonografinin ne olduğu açıklanmıştır. Çalışmada sınırlar belirlenirken öncelik illüstrasyon kavramına verilmiştir ve Türkiye'de gelişen sanat ortamı dahilinde illüstrasyon kavramı ele alınmıştır. Illüstrasyonun nasıl doğduğu, Cumhuriyet döneminden bu yana nasıl geldiği, Batı'yla olan etkileşimi ve bugün hangi noktada olduğu incelenmiştir. Yalnızca Batı ile etkileşimin ele alınmasının

---

<sup>1</sup> SAN, İnci (2008). Sanat ve Eğitim, Ankara: Ütopya Yayınevi, s.68

sebebi, illüstrasyon bağlamında Doğu ile Türkiye arasındaki etkileşimin, Türkiye’de Cumhuriyet’ten öncesine, Osmanlı Devleti’ne dayanmasıdır. Bu sebeple Cumhuriyet öncesine, böylece minyatür sanatına kadar gidilmemiş, yalnızca afiş sanatı ile doğuşu gerçekleşen Cumhuriyet sonrası illüstrasyonlar ele alınmıştır.

Bu bağlamda Deniz Bilgin sanatının incelenmesinin sebebi, Bilgin’in resimlerinin birer illüstrasyon oluşu, neredeyse tüm resimlerin illüstrasyonun tanımı dahilinde ele alınabilecek oluşudur. Bizleri Deniz Bilgin’e götürecek en önemli noktalardan biri, illüstrasyonun Türkiye’de hangi noktada olduğu, bugün nerede konumlandığıdır. Yani özellikle Türkiye’deki sanat dünyasındaki statükocu (kalıplaşmış, sorgulanmayan ve bağınaz) bakışın illüstrasyonu bir sanat eseri olarak görmeyişi, akademik öğretilerin dışında kalan bir tavır olduğunu ifade edişi sonucunda illüstrasyon kavramının aslında doğrudan sanatın bir kolu olduğunun, çeşitli tanımlamalar ve örneklendirmelerle anlatılması amaçlanmıştır. İllüstrasyon, Türkiye’de akademik tavrın içinde bulunduğu negatif algı dahilinde, bir hiyerarşik sıralama yapıldığında resim sanatının altında görülmektedir. Oysa illüstrasyonun fantastik olanı anlattığı söylenen tanımı dahilinde bakıldığında, hiyerarşik sıralamada resim sanatından bir farkı olmadığı açıkça ortadadır. Türkiye’de bir kategori problemi yaşanan illüstrasyon sanatında, daha özgün ve tekil çalışan illüstrasyon sanatçılarına ve illüstrasyonlara yer verilen bu çalışmada, illüstrasyon ile alakalı yaşanan bu terminolojik söylem hatası ve anlaşmazlığını vurgulamak ve bu hatayı düzeltmek adına Deniz Bilgin’in çalışmaları illüstrasyon olarak nitelendirilmiştir ve tıpkı illüstrasyon kavramının sanat terminolojisinde kendine yer bulamayışıyla, Deniz Bilgin’in sanatının da hiçbir akım, hiçbir birlik dahilinde değerlendirilemediğinin birlikte ele alınışı söz konusudur.

Deniz Bilgin’in 2004 yılında Karşı Sanat Galerisi’nde açılan sergisinde bulunan resimler, yani yine bu serginin kataloğu niteliğindeki Bilgin’e ait kapsamlı bir kitap

olan “Deniz Bilgin Ressam” adlı kitabın “Sergi Resimleri” adlı bölümündeki tüm resimler, önce kendi içleri dahilinde ikonografik çözümleme yapılarak incelenecek, sonra sonuç bölümünde birbirleri ile ortak noktaları ve sonuçta Deniz Bilgin’in sanatının esası, tüm bu incelemeler ışığında değerlendirilecektir. Yalnızca “Sergi Resimleri” bölümündeki resimlerin incelenmesinin sebebi, bu resimlerin Deniz Bilgin’in sanat anlayışını incelemek üzere yeterli örnekler içerişi, Deniz Bilgin sanatının tanımının bu örnekler üzerinden tatmin edici bir biçimde yapılabilecek oluşudur.

Günümüzde illüstrasyonun kabul edilmiş bir sanat biçimi mi olduğu yoksa dekoratif sanat mı olduğu tartışması halen devam etmektedir. Buna rağmen zaman içinde yapılan illüstratif çalışmalara bakıldığında, bu sanat biçiminin resim ve heykel gibi diğer güzel sanatlara eşdeğer olduğu inkar edilemez. Deniz Bilgin’in eserleri birer illüstrasyondur ve her birinin ayrıca anlattığı öykülerle izleyiciye sunduğu bakış açıları, sanatın en güzel örneklerindedir.



## 2. İLLÜSTRASYON, İLLÜSTRATİF RESİM VE İKONOĞRAFI KAVRAMLARI VE GÖRSEL SANATLARDAKİ YERİ

### 2.1. İllüstrasyon ve İllüstratif Resmin Tanımı ve Öyküleştirmesi

İllüstrasyon, Latince’de anlamı anlaşılır kılmak olan “lustrare” kökünden türetilmiş, “illustratus” (aydınlatmak) kelimesinden gelmektedir. İngilizce’de ve Fransızca’da, aynı kelime “illustration”, Almanca’da ise “illustrierung” olarak kullanılır. Daha çok kitap resimlendirme sanatı olarak bilinen illüstrasyon sanatı, yazılı bir metni veya bir fikri, daha etkili ve verimli açıklamak, anlamını genişletmek, onu daha ilginç kılmak için yapılan resimsel yaratımın sanatıdır.<sup>2</sup> İllüstrasyon, verilmek istenen mesajı en kısa yolla anlatan görsel bir iletişim yöntemidir.<sup>3</sup> Resim sanatında, doğada benzeri olmayan ya da abartılı olan ve deneysel olarak kurgulanamayacak kompozisyonların resmedilmesidir. Eşlik ettiği material hakkında yorumlama ya da açıklamalar yapar. Bir ürün sattırmak ya da bir hikayeyi canlandırmak, garip tuhaf şeyleri canlandırmak ya da bir mesajın vurgusunu artırmak için kullanılır.<sup>4</sup> Bizzat kendisi bir sanatsal çalışma olarak tasarlanabileceği gibi, reklam, eğitim ve fantastik anlatımları ifade amacı ile çizilebilir. Antik mağara resimlerinden günümüzde gazetelerde çizilen karikatürlere kadar uzanan geniş bir yelpazeye sahiptir. Başta siyasi kaygılar güden ve ticari amaçla ortaya çıktığı söylenebilecek olan illüstrasyonlar, zamanla başlı başına bir sanat eseri haline gelmiştir.

İllüstrasyon, bir konuyu anlatan, açıklayan, illumine eden (aydınlatan), görsel olarak sunan desen ve resimlere verilen isimdir. Bazen yalnızca yazılı bir metni görsel

---

2 Kara, Cem (2004) Günümüz İllüstrasyon Sanatı, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Grafik Anasanat Dalı Serbest Grafik Sanat Dalı Yüksek Lisans Tezi, Danışman: Gürbüz Doğan Ekşioğlu, İstanbul

3 Mardi, Halime Özge (2006) Çocuk Kitapları Resimlemede Karakter Yaratma, T.C. Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Resim-İş Öğretmenliği Programı Yüksek Lisans Tezi, İzmir, s.4 (Kaynak: [http://www.ozgemardi.com/img/ozge\\_mardi\\_tez.pdf](http://www.ozgemardi.com/img/ozge_mardi_tez.pdf), 22.02.15, 15:40)

4 Keş, Yusuf (2001) Görsel İletişimde İllüstrasyonun Kullanım Alanlarına Kuramsal Bir Yaklaşım, Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Isparta

unsurlarla temsil eden edebi ya da ticari bir eser olabilir. Günümüzde illüstrasyonun kabul edilmiş bir sanat biçimi mi olduğu yoksa dekoratif sanat mı olduğu tartışması halen devam etmektedir.<sup>5</sup> İllüstratif resimler, içerisindeki mesajı ya da fikri, illüstrasyonun yukarıdaki tanımı dahilinde izleyiciye aktarmak üzere yapılan resimlerdir. Bir resmin illüstratif olduğu, bir hikaye anlatıyor olması üzerinden söylenebilir. İllüstrasyonlar, içerdikleri resimsel değerlerin birbirinden farklı yorum ve stilleriyle, sanatçının özgün karakterleriyle kaynaşarak, okuyucu-seyircide estetik bir haz uyandırır. Bu estetik haz, sanat katına çıkan illüstrasyonların yaşamı yansıtan, sevdiren ve dönüşümüne katkı sağlayan gücüyle gerçekleşir.<sup>6</sup> İllüstrasyonun işlevi sayesinde gerçekte karşılaşılmaması mümkün olmayan hayal ürünü olay ve durumların resimlemesi yapılabilir.<sup>7</sup> İllüstrasyonlarda, geleneksel çizim ve boyama tekniklerinin yanı sıra fotoğraf, kolaj ve dijital malzemeler de kullanılabilir. İllüstrasyon; reklam illüstrasyonları, yayın illüstrasyonları, bilimsel ve teknik illüstrasyonlar, özgün illüstrasyonlar şeklinde alt başlıklarda incelenebilir.

Yaşanan, görülen ya da tasarlanan olayların anlatılmasına öyküleme – öyküleştirme denir. Bir olaya bağlı olan anlatım biçimidir ve bu anlatım bir akış içerisinde yapılır. Bahsi geçen olay; kişi, zaman ve mekan öğeleri kullanılarak belirli bir konu dahilinde tasarlanır ve sunulur. Bir öyküleştirmeden bahsedebilmek için bu olayların öyküleştirmeyi yapan kişi tarafından belirli bir düzene sokulmuş olması gerekir. Tüm olaylar birbirini takip eden bir sıralama içerisinde gerçekleşir ve öyküleştirme, bu sıralamanın ortaya konması ile mümkün olur. Betimlemeden farkı, bir olayın en ince ayrıntısına kadar sunulmasından öte birkaç olayın arka arkaya sıralanması söz konusudur. Bu olaylar birbirleriyle bağlantılı olarak birbirini izlemekte ve bir konunun, ana fikrin altında toplanmaktadır. Yani öyküleştirmek, bir olay halkası yaratmak, birbirini takip eden ve aynı mekana, zamana ait kişi veya kişilerin,

---

5 <http://www.visual-arts-cork.com/illustration.htm> (21.02.15, 18:03)

6 İllüstratörler Derneği Broşürü (1998) s.2

7 Mardi, Halime Özge (2006) Çocuk Kitapları Resimlemede Karakter Yaratma, T.C. Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Resim-İş Öğretmenliği Programı Yüksek Lisans Tezi, İzmir, s.8 (Kaynak: [http://www.ozgemardi.com/img/ozge\\_mardi\\_tez.pdf](http://www.ozgemardi.com/img/ozge_mardi_tez.pdf), 22.02.15, 17:36)

karakterlerin hareketlerini, yaşadıklarını ve hissettiklerini aynı düzlemde izleyici veya okuyucuya sunmaktır.

Öyküleştirme tekniğinde öncelikle üzerinde durulması gereken konu, öyküleştirme süreci ve bunun aşamalarına baktığımızda, öncelikle öykü ve anlatı yapısı ile ilgili kavramlardır. Bir öykü ister gerçeği yansıtın ister yoğun dramatik kurmaca özelliklere sahip olsun, bir anlatı yapısı içinde ele alınıp biçimlenmektedir.<sup>8</sup> Anlatı, duyduklarımızı ve gördüklerimizi oluşturan olaylar düzlemi (içerik) ve nasıl gördüğümüzü, nasıl duyduğumuzu belirleyen biçim düzlemi (biçim) olarak birbirine bağlı iki kısımdan oluşmaktadır. Öykü, olaylar düzleminde yer alıp onu oluşturan olay örgüsü, mekan, zaman, karakter, kostüm, dekor, renk, ışık, ses gibi anlam yaratan unsurlardan meydana gelmekte ve tüm bu unsurların biçim düzlemindeki yazılı, sözlü, görsel, görsel-işitsel, işitsel anlatım tekniklerine göre düzenlenip şekillenmesiyle aktarımı yapılmaktadır.<sup>9</sup>

Modern anlatı, bir karmaşık anlamlama sistemi yaratıp olaylar arasındaki ilişkiye ya da ilişkisiz enformasyona yönelmekte, soyutlama, kendini yansıtmaya ve öznellik üzerinde durmakta ve yorumun belirsizliğini öne çıkarmaktadır.<sup>10</sup> Bu yönüyle modern anlatı yolu ile öyküleştirme soyutlama ve hayal gücü ve yaratıcılığın daha fazla öne çıktığı sanat, edebiyat ve medya alanlarında daha çok kabul görmekte ve diğer alanlarda (eğitim, bilim ve diğer kurumsal hizmetler) ise soyutlama ve hayal gücüne ihtiyaç duyulan yerlerde kullanım olanağı bulabilmektedir. Öyküleştirmenin kullanıldıkları alanlara (sanat, edebiyat, medya, eğitim v.s.) ve sahip oldukları anlatı

---

<sup>8</sup> Foss, Bob (2009) Sinema ve Televizyonda Anlatım Teknikleri ve Dramaturji (Çev.Mustafa K. Gerçekler) İstanbul, Hayalbaz, s. 11-12, 17

<sup>9</sup> Yakut, İnci (2014) Günümüzün Eğitim Ortamlarında Resimli Öykü Taslağı (Story-Board) ve Öyküleştirme (Story-Line) Tekniklerinin İşlevleri, Akdeniz Sanat Dergisi, Cilt 7, Sayı 14, s. 61

<sup>10</sup> Kovacs, Andras Balint (2010) Modernizmi Seyretmek-Avrupa Sanat Sineması: 1950- 1980 (Çev. Ertan Yılmaz) Ankara, DeKi, s.65

yapısına göre amaçları ve uygulanış biçimleri değişmekte ve farklı özelliklere sahip olabilmektedir.<sup>11</sup>

Öyküsellik, kentsel mekanı gerçek ya da tasarlanmış kurgularla anlatarak, kişileştirerek temsil etme durumudur. Öyküleştirme, gerçeklik duygusunu sarsıcı bir etkide olabilir. Romantize edilmiş bir bakışla, kurgusunun bir parçası olamayacak gerçekleri maskeleyerek, üstünü örterek, meşruiyetini sağlayacak durumları, özellikleri aşırı vurgulayarak, tümel bir algı ve değerlendirmeden bizi yoksun bırakabilir. Öyküleştirme bir yönüyle vitrinler oluşturur. Çünkü metalaştırma da araçsal olarak kullanılabilir. Bazı kentsel mekanları bağlamından yalıtılmış dekorlara dönüştürerek betimler, referansları kişisel ve hayali olduğu için, kolaylıkla ve edebi bir dille geçmişin rüyasını anlattığı, masal kentler yaratarak, geçmişe özlem duygusunu tetikler.<sup>12</sup>

Öyküleştirme, bir olay halkası yaratmak, birbirini takip eden ve aynı mekana, zamana ait kişi veya kişilerin, karakterlerin hareketlerini, yaşadıklarını ve hissettiklerini aynı düzlemde izleyici veya okuyucuya sunmak, yani öyküleştirmek, illüstrasyonun en önemli niteliklerinden biridir. Bir illüstrasyonun öyküleştirilmesi, yapılan illüstrasyonun bir konusu ve hikayesi olduğu, izleyicisine bunu anlatmak üzere ortaya konduğu anlamına gelir. Bu durumda illüstrasyonlarda anlatılan hikayeye doğru bir okuma üzerinden ulaşabilmek için tüm sembol ve imgeleri iyi analiz etmek gerekir. İllüstrasyonun dilinden anlamak için ikonografik çözümleme yapmak çok önemlidir.

---

11 Yakut, İnci (2014) Günümüzün Eğitim Ortamlarında Resimli Öykü Taslağı (Story-Board) ve Öyküleştirme (Story-Line) Tekniklerinin İşlevleri, Akdeniz Sanat Dergisi, Cilt 7, Sayı 14, s. 62

12 Uz Sönmez, Funda (2007) Seksenler İstanbul'u Kentsel Söylemini Popüler Yazılı Medya Üzerinden Okumak, İstanbul, s. 47

## 2.2. İkonografinin Tanımı

İkonografi, sanat tarihinin, sanat yapıtlarının biçimlerinin karşısı olarak, konuları ve anlamlarıyla ilgilenen dalıdır. Öyleyse, öncelikle, bir tarafta biçim, öbür taraf konu ya da anlam arasındaki ayırımı tanımlamasından sözedilmelidir.<sup>13</sup> İkonografi, Grekçe iki sözcüğün birleşiminden oluşuyor: Eikon (imge) ve graphia (yazım). Kökenindeki bu anlama dayanarak sözcük, “imge yazma” ya da “imge oluşturma” biçiminde açıklanabilir. Ancak sanat tarihi söz konusu olduğunda, ikonografiyi yöntemselleştiren Erwin Panofsky'nin (1892-1968) deyişiyile “Sanat yapıtlarında betimlenen olay, kişi, düzen ve kalıpları inceleyen bilimsel disiplin” olarak tanımlayabiliriz.<sup>14</sup> Panofsky İkonografi kavramını şu şekilde açıklamaya devam etmiştir: “Grafı (graphy) son eki, Yunanca “yazmak” anlamına gelen graphein fiilinde türemiştir ve salt betimsel hatta çoğu kez istatistiksel bir yöntemi anlatır. Öyleyse ikonografi, tıpkı etnografinin insan ırklarının tanımlanması ve sınıflandırılması olması gibi, imgelerin tanımlanması ve sınıflandırılmasıdır.”<sup>15</sup> Yazar, ikonoloji sözcüğünü ise “çözümlemeden (analiz) çok birleşime (sentez) dayanan bir yorumlama yöntemi”<sup>16</sup> olarak tanımlamaktadır.<sup>17</sup> Bir eserin algılanabilmesi ve estetik anlamda tadılabilmesi için üç ayrı evrede incelenmesi gerekir ve bu üç ayrı evre için geçerli olan gerçekliği saptamak gereklidir.” der Erwin Panofsky. İkonografik çözümlemenin temelleri böylece Panowsky tarafından atılır. Ancak, ikonografi çalışmaları tarihsel olarak aslında Panofsky'den de önceye uzanır. Yöntemin gerçek öncüsü belki de Alman sanat tarihçisi Aby Warburg'dur. Warburg, Bone Üniversitesi'nden mezun olacağı yıllarda (1881-91) Boticcelli üzerine yazdığı tezde ilk kez ciddi anlam sorunlarıyla karşılaşır. Sorunları aydınlatmak için çeşitli metin araştırmalarına girişir. Warburg, bu çalışmalarını gittikçe genişletmesine rağmen, belli bir yöntem ortaya koymaz. İkonografi,

---

<sup>13</sup> Panofsky, Erwin (1995) İkonografi ve İkonoloji “Rönesans Sanatının İncelenmesi Giriş”, (Çev: Engin Akyürek) İstanbul, Afa Yayıncılık, İstanbul, s.23

<sup>14</sup> Tükel, Uşun – Yüzcüller Arsal, Serap (2014) Sözdün İmgeye Batı Sanatında İkonografi, İstanbul, Kabalıcı Yayıncılık, s.13

<sup>15</sup> Panofsky, Erwin (1995) İkonografi ve İkonoloji “Rönesans Sanatının İncelenmesi Giriş”, (Çev: Engin Akyürek) İstanbul, Afa Yayıncılık, İstanbul, s.32

<sup>16</sup> Panofsky, Erwin (1995) İkonografi ve İkonoloji “Rönesans Sanatının İncelenmesi Giriş”, (Çev: Engin Akyürek) İstanbul, Afa Yayıncılık, İstanbul, s.43

<sup>17</sup> Karabulut, Necmi (2008) Sanat Eğitiminde Bir Alt Disiplin Olarak Sanat Eleştirisi ve Bir Akademik Eleştiri Örneği, İstanbul, s.71

Warburg'un çalışma alanına giren iki araştırmacı Fritz Saxl ve Erwin Panofsky tarafından saptanarak düzenlenir.<sup>18</sup>

20. yüzyılın başlarında sanatın sınırlarını çizen, sanat tarihini belirli dönemlere ayıran, sanat yapıtlarının ortak özelliklerini saptayan ve buna göre de biçimlerini incelemeye çalışan Morelli, Riegl, Warburg ve Wölfflin modern sanat tarihinin bilimsel temellerini atmışlardır. Erwin Panofsky ise; bu ilk kuşak sanat tarihçilerinin öğrencisi olup özellikle Wölfflin'in sanat yapıtının salt biçimsel çözümlenmeye dayalı kuramını eleştirerek kendi sanat tarihi yöntemini olutmaya başlamıştır. Yapıtın biçim (form) çözümlenmesini ve genel niteliklerini Rönesans ve Barok biçime dayandıran Wölfflin, çizgisel-gölgesel, düzlem-derinlik, açık form-kapalı form, çokluk-birlik, belirlilik-belirsizlik ilkelerinden hareketle, biçime ilişkin yasalar üzerine kurulu bir sanat tarihi bilimi kurmayı amaçlamıştır. Wölfflin, biçimcidir. Ona göre esas olan formdur, biçimdir. İçerik değil. Başka bir deyişle öz, içerikte değil, biçimde aranıp bulunacak şeydir. Panofsky'ye göre ise, içerik, sanat eserinin ifşa ettiği ve fakat afişe etmediği şeydir. Panofsky, Wölfflin'in görüşüne karşı çıkarak bir sanat yapıtının doğru tanımlanabilmesi için yapıtı yaratıldığı ortamdan soyutlayıp, başlı başına bir nesne olarak ele alınmasının yeterli olmadığını, yapıtın içinde olduğu ve bir parçası olduğu kültür ortamı içerisinde ele alınıp incelenmesi gerektiğini savunmuştur.<sup>19</sup>

Panofsky'ye göre sanat yapıtı, içinde olduğu ve bir parçası olduğu kültür ortamı içerisinde –yani dönemin felsefesi, toplumsal yapısı, psikolojisi, dinsel ortamı, politik ve ekonomik durumu vb gibi olgularıyla birlikte- ele alınıp incelenmelidir. Kuramcı, bu olguların hepsini “kültürel belirtiler” (cultural symptoms) olarak

---

18 Tükel, Uşun – Yüzgüller Aarsal, Serap (2014) Sözdten İmgeye Batı Sanatında İkonografi, İstanbul, Kabalcı Yayıncılık, s.15

19 Akyürek, Engin (1995) Erwin Panofsky ve “İkonografi ve İkonoloji Üzerine”- Bilime Adanmış Bir Yaşam, İstanbul: Afa Yayıncılık, s.9-11

adlandırmakta ve sanatın da bu kültürel belirtilerinden birisi olduğunu, ötekilerle karşılıklı etkileşim içerisinde olduğunu öne sürer. Kuşkusuz ki, günümüz sanat tarihçileri artık bu düşünceyi olağan karşılamaktadırlar. Tüm bu kültürel belirtilerin bir araya gelmesi, Panofsky'nin çok önem verdiği bir kavram olan "weltanschauung"un (dünya görüşü) oluşumuna katkıda bulunurlar ve dünya görüşü de tek tek kültürel belirtilerin –özellikle de felsefe ve sanatın- oluşumunu, biçimlenmesini etkiler. Sanatçılar bilerek ya da bilmeyerek, bütün bir çağa damgasını vuran bu dünya görüşünü yapıtlarına taşırlar.<sup>20</sup>

Sanat yapıtını, salt bir biçim olarak ele almak, onu açıklamaya yetmez. Kuşkusuz ki sanat yapıtının bir biçimi (form) vardır. Sanatta biçim değişimini açıklamak için yalnızca biçimin ölçü olarak ele alınması, dünyanın salt optik olarak algılanması anlamına gelir. Değiş yerindeyse, sanat yapıtının "ruhunun" da ele alınması gereklidir. Buradan yola çıkarak Panofsky, Wölfflin'in sanat yapıtının salt biçimsel çözümlemesi için getirdiği beş ölçüte karşı sanat yapıtını, biçim, konu ve içerik açısından ele alan ve günümüz sanat tarihi yönteminin de temelini oluşturan üç inceleme düzeyi tasarlamıştır. Panofsky, bu aşamalardan ilkinin "ön-ikonografik tanımlama" olarak adlandırır. Bu, nesnelere en yalın biçimleriyle tanımlamaktır. Yani, sanat yapıtının biçim olarak algılanması, çizgi, biçim, renk ve hacim oluşumlarının belli nesnelere ya da olaylar olarak tanınmasıdır. İkinci inceleme aşamasını ise "ikonografik çözümleme" olarak adlandırır. Bu, sanat yapıtında betimlenmiş olan biçimlerle, tema ve kavramlar arasında bir bağ kurulması, imgelerin çözümlenerek, öykü ve alegorilerin saptanmasıdır. Üçüncü inceleme aşaması, "ikonolojik yorum"dur ki bu, sanat yapıtının içeriğini ortaya koymak ve değerlendirmektir. Bu aşamada sanat yapıtının oluştuğu dönemin kültürel niteliklerinin, sanatçı kişiliğinin ve bu kültür ortamının oluşumuna katkıda bulunduğu sanat yapıtının içerdiği "anlam"ın da irdelenmesi gerekmektedir. Böylece, bir sanat yapıtının ikonolojik yorumlanması, bu yapıtı aynı zamanda yaratıldığı çağın kültürü ve dünya görüşünü,

---

<sup>20</sup> Tükel, Uşun – Yüzcüller Arsal, Serap (2014) Sözcük İmgeye Batı Sanatında İkonografi, İstanbul, Kabalıcı Yayıncılık, s.16

sanatçısının kişiliğini yansıtan bir belge haline de getirmektedir. Bu aşama, Panofsky'nin yönteminin en üst aşamasıdır.

Özetle, Panofsky “ön-ikonografik tanımlama”, “ikonografik çözümleme”, “ikonolojik yorumlama” olarak üç aşamaya ayırdığı yönteminde, anlamın üç ayrı katmanı (evresi) üzerinde yoğunlaşır. Önce belli bir soyutlamayla anlamı, bütün sezdirmelerinden ayırır, doğal haliyle karşımıza getirir. Daha sonra, tıpkı dil gibi, insanın uzlaşımalsal biçimde oluşturduğu (kolektif ya da bireysel) anlamlandırma sürecini çözümler. En son olarak da yapıtın “bildirisini” bir üst dile dönüştürür. Dolayısıyla Panofsky'nin görsel “imgeleri”, “motifleri”, “imge-bileşkeleri”, adeta göstergebilimin yazınsal “gösterge”, “gösteren”, “gösterilen”, “gönderge” vb kavramlarına denk gelir. İlk bakışta paradoksal gibi görünse de, biçimci Wölfflin'in aksine Panofsky'yi “Sanat Tarihinin Saussure'ü” olarak adlandırmak, belki de bu nedenlerden ötürü geçerli sayılmalıdır.<sup>21</sup>

“Her gerçek sanat eseri, geleneğe bağlılığı oranında, onu yadsıyıcı bir özellik taşır. Bu nedendir ki bir yandan tarihsel bir süreç içerisinde yer alır, bir yandan da, eşî olmayan, benzersiz, tek bir olgudur. Yani hem toplumsaldır, hem de alabildiğince bireyseldir. Sanatçının özgün kişiliğinden gelen ve alışılmış biçimlere, kalıplara ters düşen, ama aslında yeni bir gelenek oluşturacak unsurlar taşıyan, yeni anlatım yollarından haz alabilmek, kolayca gerçekleşen bir ilişki değildir. Çünkü “beğeni” dediğimiz yetenek doğuştan getirdiğimiz gibi kalan durgun bir eğitim değildir. “Beğeni” gelişen, ilerleyen, zamanla tamamlanan bir özellik taşır. Bu bakımdan, alışılmış beğeni ölçülerimizi zorlayan, hatta ilk karşılaşmada bize olumsuz estetik yargılar bile verdiren birçok yenilik, onları tabanda besleyen ilke ve gerçekler anlaşıldıktan sonra içimize yeni kapılar açarlar, beğenimizin sınırlarını biraz daha genişletirler, yenilikleri daha sağlıklı ve gerçeğe uygun bir biçimde kabul edebileceğimiz bir düzeye ulaştırırlar bizi. Bir akım olarak romantizmin çağı geçmiştir. Çağımız insanın genel duyarlılığı böyle davranışı güç kabul eder. Ama romantizm, genel bir insan eğilimi olarak her zaman vardır ne var ki insan

---

<sup>21</sup> Tükel, Uşun – Yüzgüller Arsal, Serap (2014) Sözdən İmgeye Batı Sanatında İkonografi, İstanbul, Kabalıcı Yayıncılık, s.17



yapımızdaki bu genel romantik eğilim, bir akım olarak romantizmi anlamaya yeterli değildir. Onu ancak yeşerdiği, oluştuğu, geliştiği dönemi tarih, kültür ve beğeni koşulları içerisinde kavrayarak tadabiliriz. Çünkü ancak bu yolla temellendirilmiş bir beğeniye sahip oluruz; ancak bu yolla, çağımızın baskın duyarlılığına yenilmeyerek, başka dönemlere özgü sanat gösterilerine yaklaşabiliriz; yine bu yolla, sanat olgusunu bireysel niteliğini tarihsel ortamda gerçekleştirip temellendirerek, evrensel kılmak olanaklı olur.<sup>22</sup> Bu bağlamda bir sanat eserinin en doğru ikonografik çözümlemesine, eserin, yapıldığı ortamı içerisinde sanatçının kişiliği ve sanat anlayışı dahilinde değerlendirildiğinde ulaşılabilir.

### **2.2.1. Görsel Sanatlarda İkonografik Çözümleme**

İkonografi ve ikonoloji, daha çıkışından başlayarak Batı'lı bir yöntem olarak benimsenmiştir. Buna bağlı olarak kurama yön verenlerin de Batı'dan çıkması kaçınılmazdır. Oysa sanat yapıtlarındaki anlam sorunlarının Doğu'su Batı'sı yoktur. Bir Bizans resmi, bir doğu minyatürü, bu açıdan bir Coreggio'dan, bir Botticelli'den çok da farklı değildir. Sonuçta her klasik sanat yapıtı bir şey anlatır ve bunun oluşum (program) ve ortaya konmuş biçimi, kuşku yok ki çeşitli anlam sorunları içerir. Doğudaki sanat yapıtlarının (bunlar, 20. yüzyılın uzun bir bölümünde – zaman zaman günümüzde de – arkeolojik malzeme işlemi görmekteydi) isim, tarih ve boyutlarının saptanması tutkusundan sıyrılıp, anlam sorunlarına yönelmenin ülkemizdeki tarihi çok yenidir.<sup>23</sup>

Henry van de Velde, “Bugün, her ressam belli karşıtlık ve karşılıklı tamamlayıcılık yasalarına göre bir fırça darbesinin ötekini etkilediğini bilmelidir, renkleri serbestçe ve aklına estiği gibi kullanamayacağını bilmelidir. Yakında çizgiler ve biçimleri irdeleyen bilimsel bir kurama varacağımızdan eminim.” der 20. yüzyılın başlarında.

---

<sup>22</sup> Cömert, Bedrettin (1995) Mitoloji ve İkonografi, Ankara, DeKi

<sup>23</sup> Tükel, Uşun – Yüzcüller Arsal, Serap (2014) Sözcük İmgeye Batı Sanatında İkonografi, İstanbul, Kabalıcı Yayıncılık, s.10

Bahsi geçen, çizgileri ve biçimleri irdeleyen bilimsel kuram, ikonografik çözümlerle denebilir.

18. ve 19. yüzyıllarda, dikkatin yapıtın biçemi ve yapılış tekniğine yönelmesi nedeniyle Batı sanatındaki simgesel ve amblematic anlamlar, büyük oranda unutulmuştur (bunda kuşkusuz, Aydınlanma Çağı'nın düşünsel eğilimleri de büyük pay sahibidir) modern sanat tarihi içinde sanat yapıtlarının anlam dünyası ancak ikonografi ve ikonoloji çalışmalarının başlamasıyla bütün zenginliği ile tartışılabilmiştir. O kadar ki, 17. yüzyılda yapılan ve ilk bakışta belli bir olayı ya da nesne grubunu naturalist bir anlayışla yansıtmayı amaçlıyor görünen kimi genre (iç mekan) ve natüremort resimlerinde de aslında zengin bir örtük anlam katmanı (disguised symbolism) bulunduğu, yapılan araştırmalarla ortaya çıkarılmıştır.<sup>24</sup> Bir sanat eserinin ifadesine, konusuna ve alt metnine hiçbir zaman tam olarak ulaşmak söz konusu olmasa da, yapılabilecek en doğru irdelemeyi, ancak ikonografik çözümlerle yaparız. “Anlama, seyircinin olgunlaşarak, sanatçının bulunduğu noktaya yaklaşmasıdır. (...) sanatın zamanının çocuğu olduğu söylenmişti. Böyle bir sanat ancak, günün atmosferini açık seçik olarak dolduran şey neyse, onu tekrarlayabilir. Bu, içinde geleceğe ilişkin hiçbir gücülük barındırmayan, yani sadece zamanın çocuğu olan ve hiçbir zaman gelişip geleceği anası olma durumuna eremeyecek olan sanat, iğdiş edilmiş bir sanattır. Kısa sürelidir ve kendisini oluşturan atmosfer değişir değişmez manevi yönden ölür.”<sup>25</sup> Kunstgeschichtliche Grundbegriffe<sup>26</sup> adlı kitapta Wölfflin, sanat yapıtlarının biçimsel çözümlenmesi ve genel niteliklerinin belirlenmesi için yine Rönesans ve Barok dönemleri ele almakta ve bu biçimlerin özelliklerini salt biçim açısından saptamak üzere, birbirlerine karşıt beş kavram çifti oluşturmaktadır. Bunlar çizgisel ile gölgesel, düzlem ve derinlik, açık form ve kapalı form (tektunik-atektunik), çoğunlukla birlik ve bölünmez birlik, salt belirlilik ve bağlantılı belirlilik gibi salt biçime ilişkin ölçütlerdir. Wölfflin, “biçime

---

24 a.g.e., s.15

25 Kandinsky, Vassily (2009) Sanatta Zihinsellik Üzerine, İstanbul, Hayalbaz Kitap Sana Kuramlar 1, s. 22

26 Wölfflin'in bu kitabı, sanat tarihinin Temel Kavramları adı ile ilk kez 1973'te Hayrullah Örs tarafından Almanca aslından Türkçe'ye çevrilerek, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi yayınları arasından çıkmış; 1895'ten sonra Remzi Kitabevi tarafından yayımlanmaya başlamıştır.

ilişkin yasalar” üzerine outran bir sanat tarihi bilimi kurmayı amaçlamıştı. Bu amaçla da, sanat yapıtını ölçütlerin nesnesi olarak tek başına ele almış, onu “kendi yaşamı ve çağdaşı kültürlerden bağımsız bir tarihe olan” ve hatta “kendisini yapan sanatçıdan bile bağımsız olan” bir nesne olarak incelemiştir. Günümüz sanat tarihi de ikonografik yaklaşım açısından büyük ölçüde Panofsky’nin bahsi geçen yöntemini benimsemektedir. Panofsky, yazısına şu sözlerle başlamaktadır: “İkonografi, sanat yapıtlarının biçimlerine karşı onların konu ya da anlamlarıyla uğraşan bir sanat dalıdır.”<sup>27</sup>

### 2.2.2. İkonografik Çözümlemenin Metodolojisi

İkonografik yöntem, içinde bulunduğumuz çağdan başka çağlarda ortaya koyulan yapıtları tam anlamıyla algılamanın mümkün olmadığı savından hareket eder. Başka çağların yapıtlarını, içinde bulunduğu dönemin kültürü, tarihi ve beğenileri dahilinde değerlendirebiliriz. Çünkü ancak bu yolla, temellendirilmiş bir beğeniye sahip oluruz; ancak bu yolla çağımızın baskın duyarlılığına yenilmeyerek, başka dönemlere özgü sanat gösterilerine yaklaşabiliriz; ancak bu yolla sanat eserinin bireysel niteliğini tarihsel ortamda gerekçelendirilip temellendirilerek, evrensel kılmak olanaklı olur.<sup>28</sup> Hangi türde olursa olsun, bir sanat ürününün tadılması onun kavranılmasıyla doğru orantılıdır. Eseri ne kadar çok anlamışsak elde edeceğimiz haz da o kadar yüksek olacaktır. Anlamak ise araştırmakla, irdelemekle, aklın dışındaki güçlere elverdiğince az pay bırakmakla, sezgi ve izlenimlerimizi dile döküp başkalarına iletir hale getirmekle gerçekleşebilir.<sup>29</sup>

Bir eserin algılanabilmesi ve estetik anlamda tadılabilmesi için üç ayrı evrede incelenmesi gerekir. Bu üç ayrı evre için geçerli olan gerçekliği saptamak gerekliliği Erwin Panofsky’nin ifadesidir. Bu evrelerin ilki doğal anlamdır, doğal anlam ise kendi içinde olgusal ve ifadesel anlam olarak ikiye ayrılır. İkincisi anlaşmalı anlam,

---

27 Tükel, Uşun – Yüzcüller Arsal, Serap (2014) Sözden İmgeye Batı Sanatında İkonografi, İstanbul, Kabalıcı Yayıncılık, s.15

28 Cömert, Bedrettin (1995) Mitoloji ve İkonografi, Ankara, DeKi, s. 14

29 Cömert, Bedrettin (1995) Mitoloji ve İkonografi, Ankara, DeKi, s. 13

üçüncüsü ise asıl anlam veya içerik şeklinde ifade edilir. Doğal anlamın ilk türü olgusal anlam, bir resimde gördüğümüz biçim ve nesnelere ve bunlar arasındaki ilişkileri belirtmekle ve hangi hareketler içerisinde olduklarını saptamakla elde edilen anlamdır. Belirli nesnelere benzeterek adlandırılan, peşinden hangi hareketler içerisinde bulunduğu saptanan bu biçimlerin ifadesel niteliklerini bularak ise doğal anlamın ikinci türü olan ifadesel anlama ulaşırız. Bir duruşun, davranışın acılı veya sevinçli özelliği; bir çevrenin, bir ortamın bizde hemen uyandırdığı sakin, hareketli veya kasvetli hava, ifadesel niteliklerdir. O halde olgusal ve ifadesel anlamlar, bize, eserin doğal konusunu vermektedir.<sup>30</sup>

Panofsky, bu doğal anlamın taşıyıcısı olan, onu bize ileten unsurlara, sanatsal motifler adını vermekte, bu motiflerin bulunmasına ise, eserin ön-ikonografik tasviri demektedir.<sup>31</sup> Bir eserin izleyiciye ilk bakışta kapalı kalan ve gündelik pratik deneyimlerle açıklanamayan anlamına, anlaşmalı anlam denmektedir. Anlaşmalı anlamın bulunması ise gündelik pratik deneyimlerin dışına çıkmakla, onları başka bilgilerle tamamlamakla mümkün olmaktadır. Bu bilgiler ise ancak araştırılarak bulunabilmektedir. Ressam ve heykeltıraşlar için, sanat tarihi boyunca bitmeyen hazine olmuş bazı geleneksel kaynaklar mevcuttur. Örneğin, Michelangelo'nun neden bir resminde biri erkek, biri kadın olan çıplak iki figürü yan yana koyduğunun, bir yılanı, bir ağacı, bir meyveyi, neden bu iki figürle ilişkili gördüğünün, eli kılıçlı bir figürün, neden bu iki çıplak figürü bir yerdek kovduğunun ve bu yerin neresi olduğunun cevabı, araştırmalar sonucu Kutsal Kitap'ın Yaratılış bölümünde bulunabilmektedir. İkonografik çözümlene yapılırken, sanatsal motiflerle kimi kavramlar arasında bir bağ kurulur, bu bağ belirlendiğinde de, sanatçının serine bilerek, bilinçli olarak koyduğu anlaşmalı anlama ulaşılabilir. Eserin önikonografik tasviri için, pratik yaşamdan elde edilen deneyler yeterliyken, ikonografik çözümlene için, sanatsal motiflerle kimi kaynaklar, metinler ve kavramlar arasında bir bağ, bir ilişki kurulmaktadır. Böylece sanatçının eserinde ortaya koyduğu konuya ulaşmak söz konusudur. Bir eserin algılanması için Panofsky'nin sıraladığı üç anlam

---

30 a.g.e., s. 15

31 a.g.e., s. 16

evresinin sonuncusu asıl anlam veya içeriktir. Bir ulusun, bir sınıfın, bir dönemin, bir dinsel veya felsefi anlayışın, bir sanatçı kişiliği tarafından nitelenmiş ve bir eserde yoğunlaşmış temel davranışlarını belirten temel değerlendirmesi, insanlığın ulaştığı düşünce ve estetik bir bütünlük içinde yaşanılması, insanın öteki etkinlikleriyle uyum içerisinde bir ilişkiye sokulmasının sağlanması için uygulanan işleme ikonolojik yorum denir. O halde, ikonografik yorum ne kadar çözümlenmeye dayanıyorsa, ikonoloji de o kadar birleştirme yöntemine dayanmaktadır. Bir eserin doğru biçimde yapılmış önikonografik tasviri, o eserin doğru ikonografik çözümlemesi için nasıl gerekliyse, aynı şekilde, doğru bir ikonolojik yorum için de, doğru bir ikonografik çözümleme gereklidir.<sup>32</sup>

Bütün kuramsal eleştirilere karşı ikonografik yöntem, eğitsel amacı bir yana, sanat tarihindeki anlam sorunlarıyla getirdiği çözüm yollarıyla, günümüzde de yaygın bir biçimde kullanılmaktadır. Kaldı ki, yöntemin işleyişi açısından geleneksel sanat ve sanatçı hiyerarşisine sıkı sıkıya bağlı kalınmaması da bir farklılık yaratmaktadır. Bu bağlamda bir ikonografi uzmanının kendini bir sanat tarihi kanonu içindeki başyapıtlarla sınırlamaz, gerektiğinde kopyaları bile ele almaktan kaçınmaz. Öznesi “başyapıtlar” değil, çoğu kez örtük bir perdenin altında yatan, anlamı ortaya koyan yapıtlardır. Bu nedenle ikonografik yöntemle çalışan, yetkin bir araştırmacı, yapıtın ortaya konuş sürecindeki toplumsal ve düşünsel temeli arayan, çok-kimlikli bir uzman olmalıdır.<sup>33</sup>

---

<sup>32</sup>Cömert, Bedrettin (1995) Mitoloji ve İkonografi, Ankara, DeKi, s. 16-18

<sup>33</sup>Tükel, Uşun – Yüzcüller Arsal, Serap (2014) Sözdən İmgeye Batı Sanatında İkonografi, İstanbul, Kabalcı Yayıncılık, s.19

### 3. İLLÜSTRASYONUN TARİHSEL SÜRECİ İÇİNDE TÜRKİYE

Mağara resimlerinden modern sanata kadar, çok uzun zamandır gerek ihtiyaçları karşılamak, gerek bir sanat biçimi olarak fikir beyan etmek, gerekse de izleyiciye bir hikayeyi sunmak için çeşitli illüstrasyonlar yapılmıştır. İllüstrasyonların yapılaş amacı, bu uzun dönem içinde değişebilir; siyasi afişler, bilimsel illüstrasyonlar, basın ve yayın illüstrasyonları, reklam illüstrasyonları gibi çeşitlenir. Tarihsel süreç incelendiğinde Batı sanatından oldukça fazla etkilendiği açıkça gözlemlenen Türk sanatında illüstrasyon, başlarda kullanıldığı afiş sanatı doğrultusunda çok geniş kitlelere yayılmasa da günümüz sanatında teknolojinin de gelişmesi ile kitlelere yayılabilmiş, özellikle genç neslin dikkatini çeken ve genç sanatçıların hikakayeleri için anlatım dili olarak kullandığı bir sanat haline dönüşmüştür. Türkiye'deki sanatçıların, geçmiş dönemlerin sanatına bakıldığında, teknolojinin de yadsınamaz büyük katkısı vurgulanarak ilk defa Batı sanatının gelişimi ile eş zamanlı eserler ortaya koyduğu rahatlıkla söylenebilir.

#### 3.1. Batı Sanatında İllüstrasyonun Doğuşu ve Bugünü

İllüstrasyonun ortaya çıkışı, neredeyse yazının bulunmasından da önceye dayanır. MÖ 30.000-10.000 yılları arasında Chauvet<sup>34</sup> (Resim 1), Lascaux<sup>35</sup> (Resim 2) ve Altamira<sup>36</sup> (Resim 3) mağaralarında bulunan mağara resimleri, Paleolitik dönemde yaşayan insanların, kömür ve toprak boyası kullanarak etraflarında gördüklerini resmetmeleri ile meydana gelmiştir.

---

34 Chauvet Mağarası, Güney Fransa'da bulunur ve 18 Aralık 1994 tarihinde tesadüfen keşfedilmiştir. Yapılan karbon testleri sonucu, dünya üzerinde bulunan en eski resimler bu mağarada yer almaktadır. Mağarada mağara ayısı, mamut gibi artık nesli tükenmiş canlıların kafa tasları bulunmuştur. (Kaynakça: Cave Of Forgotton Dream (2010). [DVD] France: Werner Herzog)

35 Fransa'nın Dordogne bölgesinde, Montignac yakınlarında bulunan Vezere Vadisi'nde yer alan bir mağaradır ve içerisinde tarih öncesi döneme ait duvar resimleri bulunmaktadır.

36 Altamira Mağarası, İspanya'nın kuzey kesiminde paleolitik çağlardan kalma mağaradır. Santander yöresinde, Santillana del Mar yakınında yer alan Altamira mağarası, 1879'da bulunmuştur. Tarih öncesi çağdan kalma duvar resimleriyle ünlüdür.



**Resim 1: Chevet Mağarası, Fransa**



**Resim 2, Lascaux Mağarası, Boğalar Salonu, Fransa**



**Resim 3, Altamira Mağarası, Düşen Bizon, İspanya**

Şimdiki bilinen biçimiyle 19. yüzyılda başlayıp bugüne dek uzanan illüstrasyon sanatı, özellikle İkinci Dünya Savaşı'na kadar olan dönemde altın çağını yaşamıştır. Endüstri Devrimi ile başlayan ve makineleşmeye kadar uzanan bu dönemde, sosyal ve ekonomik dönüşümler yaşanırken, sanatta Arts and Crafts hareketi ve Art Nouveau akımından etkilenerek, illüstrasyon bağlamında alternatif bir dil üretilmiştir. 1880 yılından itibaren, hızla gelişen baskı teknolojilerinin sonucunda, kitap ve dergi gibi basılı yayınların görsel anlatımlarındaki ihtiyacı karşılamak amacıyla illüstrasyon sanatı ön plana çıkmıştır. Dönemin sanatçıları, her ne kadar ortaya koydukları bu yeni anlatım dilini bir sanat biçimi olarak ele almışlarsa da, illüstrasyon, bir sanat biçimi olarak görülmemiştir. İran ve Türk minyatürleri, Japon baskıları, 19. Yüzyılda açılmaya başlayan ticaret yollarıyla Avrupa'ya ulaşmaya başladığında, Avrupa'lı sanatçılar gördükleri bu yeni anlatım dilini benimsemeye ve kendi sanat teknikleri ve anlatım dilleriyle harmanlamaya başladılar. Böylece bir sanat dili olarak illüstrasyon kullanılmaya başladı. Zaman



içinde yapılan illüstratif çalışmalara bakıldığında, bu sanat biçiminin resim ve heykel gibi diğer güzel sanatlara eşdeğer olduğu inkar edilemez.

### **3.2. Türkiye’de İllüstrasyon**

Yapıldığı amaca dair oldukça geniş bir skalaya sahip olan illüstrasyonun, Türkiye’de ilk defa İhap Hulusi Görey’in de büyük katkılarıyla afiş sanatı doğrultusunda yapılmış olduğu söylenebilir. 20. yüzyıldan günümüze kadar, gelişen teknoloji ile ulaştığı alanların da genişlediği illüstrasyon, çeşitli tekniklerle, basılı mecralar da dahil olmak üzere birçok alanda örneklendirilmiştir.

#### **3.2.1. Türkiye’de İllüstrasyonun Başlangıcı**

Türkiye’de illüstrasyon, en belirgin biçimde baskı teknolojileri ve Batı etkileşimleriyle birlikte afiş sanatıyla başlamıştır. Afiş, bir şeyi duyurmak veya tanıtmak için hazırlanan, kalabalığın görebileceği yere asılmış, genellikle resimli duvar ilanıdır.<sup>37</sup> Bir sergiyi, oyunu, ürünü vb tanıtmak, reklamını yapmak veya propaganda yapmak için kullanılır. Aynı zamanda güzel sanatların bir dalı olan afiş sanatı, 19. yüzyılda taş baskı sayesinde metin ve resimler birleştikten ve çoğaltılabilir olduktan sonra, tüketim mallarının toplu üretime geçmesiyle ve rekabete dayalı ekonominin ilerlemesiyle, afiş sanatı büyük önem kazanmıştır. Başta küçük boyutlarıyla kitap kapağı illüstrasyonlarını ve basın bültenlerini andıran afiş, daha sonra kısa bir metnin sade bir resimle beraberliği haline gelmiştir. Manet, Daumier, Toulouse Lautrec gibi sanatçılar, afişin gelişimine önemli katkılarda bulunmuşlardır. Daha sonra 20. yüzyılda gerçeküstücü akımın etkisi altında kalan afiş sanatı, 21. yüzyılda da pop-art etkisi altında kalmıştır.

---

<sup>37</sup> Quintavalle, Carlo Arturo () Afiş Sanatının Gelişimi, (Çeviri: Yılmaz Aysan) Mimarlık Dergisi, 78/2, s.7

Modern afişin ortaya çıkması, Avrupa kültüründeki belli bir ana, yani 19. yüzyılın ikinci yarısında yer alan, imgeye sözün rolünün dönüştüğü ana sıkıca bağlıdır. O zamanlar, endüstri devrimi bir tüketim ekonomisi yaratmaya başlamıştır, afiş de daha çok sattırmak ve inandırmak için kullanılmaya başlamıştır. Aynı zamanda, daha gelişmiş baskı araçlarının ortaya çıkması da, kitlesel üretimi olanaklı kılmıştır. Bu yüzyılın sonlarına doğru, Fransa'da Jules Cheret'den Toulouse - Lautrec'e kadar tüm sanatçıları kapsayan anlatımcı afiş; İngiltere, Avusturya ve Almanya'da ortaya çıkan, simgesi Art Nouveau olan afiş olmak üzere, belli başlı iki ikiz eğilimle, afiş sanatının ilk çiçeklenişi oluşmuştur.<sup>38</sup>

Türkiye'de afiş sanatına dair ilk örnekler Osmanlı'nın son dönemi ve Cumhuriyet'in ilk yıllarında görülmeye başladı. Basın endüstrisinin gelişmesi, reklam ajanslarının çoğalması, Türk afiş sanatının ilerlemesinde büyük rol oynamıştır. Yurt dışında eğitim görüp 1925 yılında Türkiye'ye dönen İhap Hulusi Görey, ilk Türk afiş sanatçısıdır.

1923'te Cumhuriyet'in ilanından sonra büyük devlet kuruluşları, örneğin Devlet Demir Yolları, Deniz Yolları, Sümerbank vb kuruluşlar, çalışmalarını geniş yığınlara duyurabilecek, çok yönlü bir grafik ürün gereksinimi ile karşılaştılar. İkinci Dünya Savaşı'nın başlamasıyla kapanan bu dönemin kısıtlı olanakları, bilinçsiz yöneticiler ve yeteneksiz çizerler elinde yok oldu. Bu dönemde azımsanacak az sayıda sanatçılardan biri, Cumhuriyet öncesi yaptığı çalışmalarla da tanıdığımız Münif Fehim'dir. Münif Fehim, Cumhuriyet sonrası özellikle yaptığı dergi ve kitap kapağı illüstrasyonlarıyla dikkat çeker. Sanatçı, çocuk kitapları için kapaklardan, reklam illüstrasyonlarına kadar geniş bir üretim yelpazesıyla izleyiciye ulaşır.<sup>39</sup>

---

38 Quintavalle, Carlo Arturo () Afiş Sanatının Gelişimi, (Çeviri: Yılmaz Aysan) Mimarlık Dergisi, 78/2, s.7

39 Saçan, A. Kaan, SAÇAN, A. Kaan (1998). Başlangıcından Günümüze Türk İllüstrasyon Sanatı, İstanbul, Marmara Ün. Yüksek Lisans Tezi, Danışman: Gürbüz Doğan Ekşioğlu, s.40



**Resim 4: Ayda Bir Dergisi, Münif Fehim illüstrasyonu, Temmuz 1936**

Bu dönemlerde anımsanacak diğer bir sanatçı İhap Hulusi'dir. Almanya'da eğitim group, 1925'te Türkiye'ye dönen İhap Hulusi, 1927'de kendi atölyesini açarak çalışmalarına başlar. Önceleri Akbaba Dergisi'ne illüstrasyonlar çizer. Bu çalışmaları, adının duyulmasını sağlar. Yaptığı ilk reklam illüstrasyonunu, İzmir'deki bir diş macunu firması için yapar. İhap Hulusi, özellikle afiş sanatına öncülük eder. 45 yıl, Tayyare Piyangosu'na (Milli Piyango), 35 yıl da Tekel İdaresi'ne hizmet veren İhap Hulusi'nin bilinmemesi en üzücü olan yapıtı; ülkemizde Latin harfleriyle yazılan ilk alfabenin kapak dizaynı olan illüstrasyonudur belki de. Bu illüstrasyonda, Atatürk'le manevi kızı Ülkü ve yazı tahtası üzerindeki "Atatürk" yazısı yer alır (1932).<sup>40</sup>

---

<sup>40</sup> Saçan, A. Kaan, SAÇAN, A. Kaan (1998). Başlangıcından Günümüze Türk İllüstrasyon Sanatı, İstanbul, Marmara Ün. Yüksek Lisans Tezi, Danışman: Gürbüz Doğan Ekşioğlu, s.40

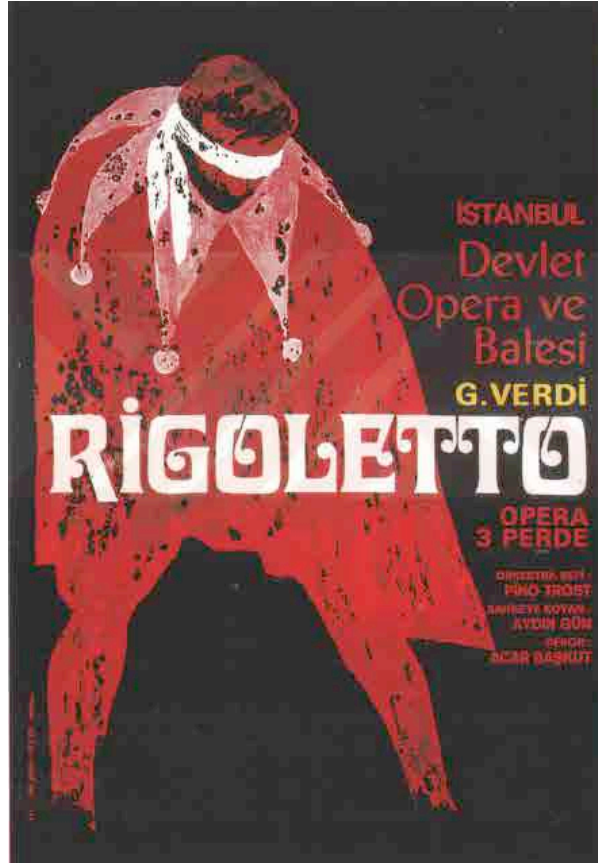


Resim 5: İhap Hulusi, Bayer Takvimi, 1932

### 3.2.2. Türkiye’de Yayın İllüstrasyonları

Yayın alanındaki illüstrasyonlar, gazete, dergi, kitap, ansiklopedik veya eğitim amaçlı kaynaklardaki makale, öykü, şiir ve haber gibi metinlere eşlik eder. 1960 yılından sonra matbaacılıkta görülen, tipo baskıdan ofset baskıya geçilmesi gibi yeni gelişmelerle, özgün kitap kapağı ressamlığı ön plana çıkmış, pek çok grafik sanatçısı önemli illüstratif çalışmalara imza atmıştır. Bu sanatçılardan bazıları şu şekilde sıralanabilir: Yurdaer Altıntaş, Mengü Ertel, Sait Maden, Erkal Yavi, Bülent Erkmen, Aydın Erkmen, Fahri Karagözoğlu, Sadık Karamustafa. Özellikle Mengü Ertel, grafik sanatının illüstrasyon elemanını yoğun bir şekilde kullandığı tiyatro afişleriyle ünlenir. (bkz. Resim 4) Sanatçı, 1968’de ilk kişisel sergisini açar ve bunu sonraki yıllarda, yurt içi ve yurt dışında başka sergiler izler.<sup>41</sup>

<sup>41</sup> Saçan, A. Kaan, SAÇAN, A. Kaan (1998). Başlangıcından Günümüze Türk İllüstrasyon Sanatı, İstanbul, Marmara Ün. Yüksek Lisans Tezi, Danışman: Gürbüz Doğan Ekşioğlu, s.50



Resim 6: Rigoletto Operası Afişi, Mengü Ertel, 1970

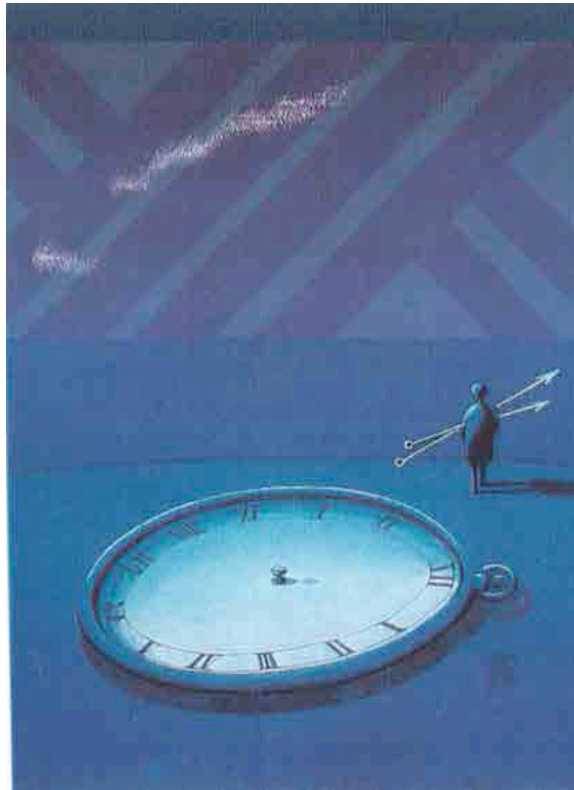
Editoryal illüstrasyon denildiğinde, bir yayımda metinle birlikte varolan, onu açıklayan ve anlamlandıran bir illüstrasyon türü anlaşılmaktadır. Gazeteler, dergiler ya da kitaplar gibi basılı metinlerin okunmasını ve anlaşılmasını kolaylaştıran bu görsel betimleme alanı, gerçekçi yaklaşımlardan absürd yorumlamalara, hatta karikatürlere uzanan geniş bir yelpazeyi oluşturmaktadır. Türkiye’de profesyonel anlamda editorial illüstrasyonun başlangıcı, Resimli Ay, Akbaba, Marko Paşa gibi yayınlara kadar uzanır. Akbaba, 1922’de Yusuf Ziya Ortaç ve Ozan Seyfi Orhon tarafından çıkarılmaya başlanmıştır. Türkiye’nin ilk mizah dergisi olan Akbaba, 1977 yılında kapandığında, 55 yıllık yayım hayatında birçok çizere okul olmuştu. Özellikle ilk yıllarında günümüzdeki görsel mizah anlayışından farklı olan, daha resimsel ya da illüstratif denilebilecek çalışmalarla editoryal illüstrasyona yakındır diyebiliriz. Akbaba’da Münif Fehim, Ali Ulvi, Zeyki Beyner, Ramiz Gökçe ve Semih Balcıoğlu gibi, grafik tasarım ve

illüstrasyon tarihimizdeki değerli çizerlerin çalışmaları yer almıştır. Akbaba'nın en önemli yönlerinden biri, muhalif bir yayın organı olarak varlığını sürdürmesiydi. Yine bir başka muhalif dergi olan Resimli Ay ise 1924'de Zekeriya Sertel tarafından kurulmuştur. Resimli Ay'da, yazar kimliği ile tanıdığımız Cevat Şakir Kabaağaçlı'nın (Halikarnas Balıkcısı) yazılarının yanı sıra illüstrasyonları da yer almıştır. Editoryal illüstrasyonda olmazsa olmazlardan biri, konuyu çabuk kavrayıp hızlı çalışmaktır. Belli bir yayım periyodunda basılması gereken işler için zaman yönetimi oldukça önemli bir konudur. Bir diğer önemli konu özellikle gazeteler için yapılan çalışmalarda, gündemle, dünyayla, politikayla ve insanlık halleri ile ilgili konularda düşünsel bir altyapının oluşmasının zorunluluğudur. Editoryal illüstrasyon, rafine bir süzgeçten geçmiş yorumu gerektirir. Dolayısıyla olaylar ve olgular arasında kavramsal bir bağlantı kurulmalıdır. Fotoğraflar, çizimler sırasında referans olarak kullanılabilse bile, birebir bir fotoğraftan illüstrasyon üretilmesi pek tercih edilen bir durum değildir. Daha çok çizerin görsel yorumunu da yansıtan, zaman zaman da metaforlar içeren çizimler, bu alan için uygun olmaktadır. Haberde ya da makalede anlatılan konunun aynen çizilmesindenense, illüstratörün metinde çok vurgulanmayan bir noktayı vurgulaması ya da metni görsel olarak farklı bir akışla okutması, editoryal illüstrasyonu daha değerli kılar. Olayları ya da nesnelere birebir yansıtan illüstrasyonlar da kullanılmaz mı; gerektiğinde kullanılır. Ancak editorial illüstrasyonun biçimini, gazete ya da derginin görsel editörünün yanı sıra, yayımın türü ya da haberin niteliği de belirlemektedir. Politik illüstrasyonlar, tüm dünyada hala en popüler editoryal illüstrasyon biçimlerinden biridir. Yaklaşımına göre bazıları karikatür olarak da değerlendirilebilen bu tür çalışmalara Time, New Yorker, Newsweek, Rolling Stone, Vanity Fair gibi dünya çapında gazete ve dergiler son derece önem vermektedirler. Türkiye'de de dergiler ve gazetelerde Türkiye'li çizerlerin çalışmalarına gittikçe daha çok yer verilmektedir. Bu, illüstrasyonun öneminin ve bir mesleki alan olarak tercih edilebilirliğinin göstergesi olarak oldukça önemlidir. Kutlukhan Perker, Gürbüz Doğan Ekşioğlu, Selçuk Demirel gibi çok değerli illüstratörler, yaptıkları editoryal illüstrasyonlarla uluslararası platformda da varlık göstererek belli başlı yayım organlarında yer almaktadırlar.<sup>42</sup>

---

<sup>42</sup> Songür Dağ, Elif (2012) Basın Yayın İllüstrasyonu (Editoryal) Kaynak: [https://www.academia.edu/8782294/Bas%C4%B1n\\_Yay%C4%B1n\\_%C4%B011%C3%BCstrasyonu\\_editoryal\\_25.02.15,\\_23:05\\_\(Yazının\\_yayımlandığı\\_kaynak:\\_Ali\\_Tekin\\_Çam\\_\(2012\)\\_İllüstrasyon,\\_İstanbul,\\_Alternatif\\_Yayıncılık,\\_s.264\)](https://www.academia.edu/8782294/Bas%C4%B1n_Yay%C4%B1n_%C4%B011%C3%BCstrasyonu_editoryal_25.02.15,_23:05_(Yazının_yayımlandığı_kaynak:_Ali_Tekin_Çam_(2012)_İllüstrasyon,_İstanbul,_Alternatif_Yayıncılık,_s.264))

1970'li yıllar, Türk illüstrasyon sanatının en önemli sanatçılarından biri olan Selçuk Demirel'in sanat hayatına başladığı yıllardır. Selçuk Demirel, ilk çizimlerini 1973 yılında lise öğrencisiyken yayınlar. Mimarlık öğrenimine devam ederken, önemli gazetelerde çizgilerini yayınlamayı sürdürür (1974-1978). 1978 yılında Paris'e yerleşir. O tarihten bu yana Le Monde, Le Monde Diplomatique, Le Nouvel Observateur gibi dergi ve gazetelerde çizmeye başlar. Demirel'in eserleri, kitap ve dergi kapaklarından kendi desen albümlerine, kartpostallardan afişe ve çocuk kitaplarına kadar büyük çeşitlilik gösterir.



**Resim 7: Selçuk Demirel'in 1990 yılında Fransız Le Nouvel Observateur dergisine kapak olan bir çalışması**

1980'li yıllar, Türk illüstrasyon sanatının önemli isimlerinden Gürbüz Doğan Ekşioğlu'nun çalışmalarına başladığı yıllardır. Ekşioğlu, çalışmalarına öğrencilik yıllarında yaptığı karikatürler ile başlar ve yarışmalardan ödüller alır. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde 1981 yılında asistanlığa başlayan sanatçı,

kişisel olarak illüstrasyon ve karikatürlerle ilgilenir. 1984 ile 1991 yılları arasında Hürriyet Gösteri Dergisi edebiyat bölümü için illüstrasyonlar hazırlar. 1988'de reklam ajanslarından gelen talep üzerine, reklam piyasasına illüstrasyonlar yapmaya başlar. Ayrıca Almanya, Belçika ve Amerika için çalışmalar yapan Ekşioğlu'nun pek çok çalışması bu ülkelerde yayımlanır.<sup>43</sup>

### 3.2.3. Türkiye'de Gelişen Sanat Ortamında Özgün İllüstrasyonlar

İllüstrasyon dünyası epeyce geniştir. Bu alanda daha bitmemiş bir evin görünümü ortaya konulabilir, nesli tükenmiş veya çok nadir görünen bir hayvanın, mevsimi olmayan bir sebze veya meyvenin betimlemesi gerçekleştirilebilir. Ancak sanatsal bir kaygı taşımayıp, belgelendirme özelliği devam eden bu gibi teknik ve bilimsel illüstrasyonları kapsamın dışında tutacak olursak, günümüzde yapılan illüstrasyon için salt biçimsel bir estetik beğeni yerine, fikir açısından çekicilik ve özgünlüğün öncelikle aranacak nitelikler olduğu görülmektedir. Bugün için oluşan bu kriterlerin sebeplerini iyi anlayabilmek için de illüstrasyonun tarihsel gelişim süreci içerisindeki teknolojik gelişmelere ve sosyolojik değişmelere olan tepkilere bakmak gerekir. Böylece günümüz illüstrasyon sanatının görünümünü de ortaya çıkarabilmek için ipuçları elde edilmiş olacaktır. İllüstrasyon, sadece illüstratörün hayal gücü ve iletilmek istenen mesajın kapsamı ile sınırlı olabilir. Yani sanatsal biçim ve kişisel fantazilerin yansıtılabileceği büyük bir ortam söz konusudur.<sup>44</sup> Disiplinlerin birbiri içerisine girdiği, en basit obje veya firkin sanat eseri konumunda değerlendirilebildiği, sanat ve iletişimin yakınlığı günümüzde illüstrasyon sanatı, canlandırma özelliğiyle varolmayanı, etkileyici estetik bir dilde betimleyebilme gibi iletişimin en güçlü araçlarından biri konumuna yükselmiştir. Bunun yanında da

---

43 Saçan, A. Kaan, SAÇAN, A. Kaan (1998). Başlangıcından Günümüze Türk İllüstrasyon Sanatı, İstanbul, Marmara Üny. Yüksek Lisans Tezi, Danışman: Gürbüz Doğan Ekşioğlu, s.70

44 Kara, Cem (2004) Günümüz İllüstrasyon Sanatı, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Grafik Anasanat Dalı Serbest Grafik Sanat Dalı Yüksek Lisans Tezi, Danışman: Gürbüz Doğan Ekşioğlu, İstanbul, Giriş, s.XI



birçok alanda olduğu gibi, ülkemizin sosyal ve ekonomik koşullarından ötürü illüstrasyona verdiğimiz önemi gelişmiş ülkelerdeki yerini aratmaktadır.<sup>45</sup>

Akademik anlamdaki sanat anlayışının bir sanat biçimi olarak görmediği illüstrasyon, gelişen teknoloji ile günümüz Türk sanatında kendine bir yer edinmeye çalışmaktadır.

---

45 Kara, Cem (2004) Günümüz İllüstrasyon Sanatı, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Grafik Anasanat Dalı Serbest Grafik Sanat Dalı Yüksek Lisans Tezi, Danışman: Gürbüz Doğan Ekşioğlu, İstanbul, s.6

## 4. DENİZ BİLGİN BİYOGRAFİSİ VE SANATI

### 4.1. Deniz Bilgin Biyografisi

14 Nisan 1956 da resim öğretmeni Müjgan Akçin ve pilot üsteğmen H. İbrahim Akçin'in kızları olarak Diyarbakır'da doğan Deniz Bilgin, 1958'de babasının sivil pilotluğu tercih etmesi nedeniyle önce Ankara'da, THY merkezinin Ankara'dan İstanbul'a taşınması ile de 1960'dan itibaren İstanbul'da, Teşvikiye, Hüsrev Gerede Caddesi'ndeki, çocukluk anılarında önemli bir yer tutacak olan 2 katlı evde yaşamaya başlamıştır. 1962'de Nilüfer Hatun İlkokulu'na başlamıştır. Annesiyle kurduğu yoğun empatik ilişkinin ifadesi olarak göreceği ve adlandıracağı resimle ilişkisi bu yıllarda başlamış ve varoluşunun ayrılmaz parçası olarak ömrü boyunca sürmüştür. İlkokul eğitimini 3. sınıftan itibaren devam ettiği Özel Şişli Koleji'nde tamamladıktan sonra 1967'de Şişli Terakki Lisesi'ne başlamıştır. 1973'te bir yıl İstanbul Üniversitesi İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü'ne devam ettikten sonra 1974'te Londra'ya gitmiş ve London College of Printing Grafik Bölümü'ndeki eğitimine başlamıştır. Kendine özgü resim ve ifade tekniği, Londra'nın ve orada sürdürdüğü yaşamın tonlarını da alarak belirginleşmeye ve pekişmeye başlamıştır. 1979'da eğitimini tamamlamış ve babasının görevi nedeniyle ailesinin o sırada bulunduğu Singapur'a gitmiştir. Yerel sanatçılarla tanışmış, dostluklar kurmuş ve batik tekniğini öğrenmiştir. Singapur National Museum'da bir karma sergiye katılmıştır. Arkadaşlarıyla birlikte Endonezya adalarına yaptığı gezide, yaşamı boyunca hatırlayacağı ve anacağı insanları, giyim-kuşamı, yolları, yerleşmeleri, bitki ve hayvanları görmüş, şöenlere şahit olmuştur. Singapur'un ve Endonezya gezisinin izleri özgün resim tekniğine yeni tonlar, yeni ifadeler katmıştır. 1980'de İstanbul'a dönmüş ve batik tekniğiyle kumaş üzerine resim yapmaya başlamıştır. 1980'ler boyunca sergileyeceği resimleri bu teknikle yapmıştır. Yanı sıra, kuru kalem, mürekkepli kalem, sulu boya ve guaj boya kullanarak irili ufaklı sayısız ürün üretmiştir. Bunların küçük bir kısmı kitap ve dergilerde kapak resmi olarak basılmıştır. 1982'de İhsan Bilgin ile evlenen Deniz Bilgin, 1982-1984 yılları arasında İstanbul Arkeoloji Müzesi müdiresi Dr. Nuşin Asgari'nin asistanı olarak çalışmıştır. 1980 sonrasında yaptığı resimleri 1984'te Taksim Sanat Galerisi'nde, İstanbul

Arkeoloji Müzesi'nde ve Ankara Dost Sanat ortamında sergilemiştir. Sonraki 2 yılda batik tekniğiyle ürettiği resimleri 1986'da Taksim Sanat Galerisi'nde sergilemiştir. 1987'de İletişim Yayınları'nda, Sosyalizm ve Sosyal Mücadeleler Tarihi Ansiklopedisi'nin yayınında çalışmıştır. 1987 yılında Metis Yayınları tarafından yayınlanmaya başlayan Defter dergisinin, yaşamı süresi içinde çıkan 37 sayısından 19'unun kapak resimlerini yapmıştır. Bu resimleri daha sonra Semih Sökmen "Defter'e bu biçimini, çehresini Deniz kazandırmıştı... Hepimizin çok hoşuna giderdi Deniz'in resimleriyle görünmek." diyerek, Bülent Somay da "Bize söylediğimiz sözün sınırlarını hatırlatan resimlerdi bunlar." diye anmışlardır. Londra'da eğitimini aldığı grafik tasarımı formasyonunu 1980'lerde, Defter, Ben gibi dergilerin kapakları, Cumartesi, Pazartesi gibi yayınevlerinin logoları, Kuzey, Yedi İklim gibi firmaların logoları ve kurum kimlikleri gibi işlerde kullanmıştır. 1988'den itibaren sergilediği resimlerde kumaş üzerine batik tekniği yerine, fon kartonu üzerine guaj tekniğini tercih etmeye başlamıştır. 1990'lar boyunca eşinin çalışmaları dolayısıyla çeşitli aralıklarla Avrupa'nın ve Amerika'nın bir çok şehrine geziler yapmıştır. Londra ve Singapur'la başlayan ve ilham verici bulunduğu şehir keşfetme üslubunu bu yıllar içinde pekiştirmiştir. Sümer Atak, Sevda Kılıç, Sinan Kılıç, Mustafa Arslantunalı, Lale Müldür, Mine Bulut, Mehmet Çarvat, Bejan Matur gibi arkadaşları keşif deneyimini paylaşarak İstanbul'u onunla birlikte yeniden tanımışlardır. 1980'lerin sonundan itibaren guaj tekniğiyle yaptığı resimleri 1993'te Taksim Sanat Galerisi'nde sergilemiştir. İlkokul yıllarında başlayan, irili ufaklı kağıtlara, defterlere çeşitli araçlar kullanarak resim yapma alışkanlığını 1990'lar boyunca da sürdürmüştür. Dans etmek, yemek yapmak, şehir gezmek gibi sevdiği ve ilham aldığı tüm aktiviteleri resim yapmaya benzeten sanatçının, sınırlı sayıda sergilenmiş yapıtın dışındaki çok sayıda işi, varoluşunun ayrılmaz parçası olan bu aralıksız çalışmanın ürünüdür ve 2004 yılında "Deniz Bilgin Ressam/Painter" adlı retrospektif sergide ilk kez sergilenmiş ve sergiyle aynı adı taşıyan katalog niteliğindeki tüm eserleri kapsayan kitapla da yayınlanmıştır. Bu çalışmaların küçük bir kısmı Latife Tekin, Murathan Mungan, Lale Müldür, Engin Geçtan, Hür Yumer, Bejan Matur, Metin Kaygalak, Alberto Moravia, Henri Troyat ve Ursula K. Le Guin kitaplarının kapak resmi olarak 1980'lerde ve 90'larda yayınlanmıştır. Deniz Bilgin, 1997'de yayınlanmaya başlayan Virgül dergisinin tasarımına katkıda bulunmuş, desenleri ve resimleri çeşitli sayılarının kapak ve iç sayfalarında yayınlanmıştır. 1997'den itibaren

çalışmalarını, ressam arkadaşı Emmanuelle Selimoğlu ile paylaştığı Cihangir'deki atölyesinde sürdürmüştür. 1990'ların ikinci yarısında, yine guaj tekniğiyle ürettiği 12 adet resmi 1998'de Taksim Sanat Galerisi'nde sergilenmiştir. Serginin afişini BEK Tasarım bünyesindeki arkadaşı Bilge Barhana ile hazırlamıştır. Bu sergide resimlerine ilk kez isim koymuştur; Nehir, Sihirbaz, Bahçe, Dolunay, Horoz ve Kadın, Madonna and the Child, Rugan, Tütün, Kırmızı, Üşümüş, Kış, Adalar... 1998 sergisinden sonra guaj tekniğiyle bir resim daha yaptıktan sonra tual üzerine yağlı boya tekniği ile çalışmaya başlamıştır, 2x2 metre boyutlarında olan yağlı boya tekniğindeki ilk işini tamamlayamadan, 8 Kasım 1999'da Ankara'da ölmüştür. İhsan Bilgin tarafından ebeveyni ve kardeşlerinin yanı sıra, arkadaşları Emel Güntaş ve Taciser Ulaş'a danışılarak tasarlanan kabri, Aşiyen Kabristanı'nın sırtlarında, çok sevdiği ve ilham aldığı şileplerin geçidini seyreder konumda bulunmaktadır.<sup>46</sup>

#### **4.2. Deniz Bilgin Sanatı**

Profesyonel sanat izleyicisine anlaşılması güç gelen Deniz Bilgin resimlerinin bu görüntüsünün asıl nedeni, resimlerin bir akımı veya bir geleneği tam olarak temsil etmeyen duruşu ve neredeyse hiçbir kavramsal yükü taşımayışıdır denebilir.<sup>47</sup> Yarattığı özgün dünyada, yine özgün figürlerle ifade ettiği tüm konular, neredeyse alt metni tamamen içinde, kendisine saklamaktadır. Anlaşılmak üzere yapılmadığı çok açık olan bu resimleri yorumlamak ancak Deniz Bilgin'in sanatına genelden derinlemesine doğru ilerleyen bir bakışla mümkündür. İçerisinde mit, masal, oyun ve din fantazilerinden öğelerin olduğu resimler yine de tam olarak bu alanlarla alakalıdır denemez. Bilgin'in ortaya koyduğu tüm figürler, kendi özgür dünyalarında yaratılan alandırlar ve bilinen gerçekleri ancak andırabilirler, tam karşılığı olamazlar.

---

<sup>46</sup> Deniz Bilgin Ressam/Painter (2004) İstanbul, Karşı Sanat Çalışmaları, s.320-324

<sup>47</sup> Necmi Zeka, "Bir Tuhaf", Deniz Bilgin Ressam/Painter (2004) İstanbul, Karşı Sanat Çalışmaları, s.13

Orhan Koçak, Deniz Bilgin'in sanatı için "Deniz Bilgin'in canavarını, hep ikizleşen canavarını biraz daha iyi seçebiliyoruz artık: Kendi ışıltılı ve korkutucu özgürlüğünün, harikuladeye doğru tehlikeli uçuşlarının yarattığı şeydir o, kendi dehşetinin ayna imgesi, ama aynı zamanda, dışından geldiği ve eşiğinde bir an için durakaldığı, sanki hiç bitmeyecek bir an boyunca donakaldığı muhteşem ve acımasız bir geleneğin kayıtsızlığı ve kımıldatılmazlığıdır." der.<sup>48</sup> Figürlerin sessiz duruşları, Deniz Bilgin'in resimlerinde çok önemlidir, Irigaray'ın "doğduğumuzda ışığa ve sessizliğe doğarız" saptaması da bu figürlerin sessiz duruşunu destekleyen bir söylemdir. Buradan yola çıkarak, Deniz Bilgin'in fantastik figürlerinin sessizliği, onların doğallığına ve doğuşuna dair denebilir.<sup>49</sup>

Deniz Bilgin figürlerinin resimlerindeki tekinsiz figür ve mekanların izleyende uyandırdığı tuhaflık duygusu açılmaya çalışıldığında, ilk akla gelen kavramlardan biri de Freud'un "unheimlich" kavramıdır. "Unheimlich", ev, yuva, memleket anlamlarında kullanılan "das Heim" kelimesinden türetilen "heimlich" sıfatının olumsuz halidir. "Heimlich", hem huzur veren, hem de gizli, saklı, kapalı anlamına gelirken, "unheimlich", kaygı, hata dehşet uyandıran anlamına gelmektedir. Bu semantik çözümlemeyle Freud, bizi rahatsız eden, kaygılandırıcı şeylerin aslında yeniden ortaya çıkan şeyler olduğunu vurgulamaktadır. Kaygının kökenini dışarıdan içeriye, kişinin içine taşıyan "unheimlich" kavramı, özellikle de bu kavrama Kristeva'nın "yabancı"yı da dahil ederek getirdiği yorumdur. Buradan yola çıkarak Deniz Bilgin'in yaratıklarına farklı bir açıdan bakabiliriz. Kristeva'nın kabaca, "Yabancı içimde, o yüzden hepimiz yabancıyız. Eğer herkes yabancıysa, kimse yabancı değildir." biçiminde özetlenebilecek yorumu, psikanalizi siyasal bir tutum olarak geliştirmeye, yabancı düşmanlığını olanaksız kılmaya yönelik bir yaklaşımdır. Kristeva'nın yabancı'nın içkinliğinden yola çıkarak vardığı kozmopolitizmi Deniz Bilgin'in figürler dünyasına taşındığında, onun kendi özneliği içinde adeta tüm yaratıkları ve formlarıyla doğayı da içeren, her türlü yabancılığa açık, çok geniş bir

---

48 Orhan Koçak, "Anka'nın Bildiği", Deniz Bilgin Ressam/Painter (2004) İstanbul, Karşı Sanat Çalışmaları, s.30

49 Necmi Zeka, "Bir Tuhaf", Deniz Bilgin Ressam/Painter (2004) İstanbul, Karşı Sanat Çalışmaları, s.15

evrenselliği sergilediği görülür. İnceden inceye işlenmiş arka planlarında, Gombrich'in "bakılmayan sanat" adını verdiği, izleyiciye doğrudan konuşmadığı için özel dikkat gerektirmeyen, son dönemde özellikle eşitlikçi, evrensel bir stil platformu olarak "suç" olmaktan çıkıp yeniden önemsenmeye başlanan süslemecilik öğelerini kullanması da, bu açıdan değerlendirilebilir.<sup>50</sup> Doğalcı temsilin olsa olsa çözümlenip soyutlanmasına alışabilmiş bir göz, üstüne üstlük zahitçe bir süsleme düşmanlığına da kaptırmışsa kendini, Bilgin'in resimleri karşısında tam ne yapacağına karar veremeyecek, ondan "salt görsel" bir haz almakla bu tuhaf temsilleri "yorumlama" itisi arasında askıda kalacaktır. Gerçek şu ki, bu kararsızlığın, duygusal hazla anlam arasındaki durdurucu kutuplaşmanın da Batı modernizmi içinde bir yeri vardır, üstelik bu yer, çok da marjinal sayılamayacak bir yerdir. Deniz Bilgin'in kompozisyonları, izleyiciye bir an için "Ne demek istiyor olabilir?" sorusunu uyandıran ama aynı anda her şeyin büyüleyici bir görsel şaka olduğunu da düşündüren ve üstelik iki seçeneğin de birbirini rahat bırakmasına izin vermeyen kompozisyonlardır. Yalnız Deniz Bilgin değil, işlerini ve gereçlerini ciddiye alan bütün sanatçılar da, Adorno'nun bazen "normalistleşme" bazen de "tözsüzleşme" adını verdiği o öğütücü, tasfiye edici eğilimin buyruğuna girdiklerini hissetmiş olmalıdırlar. Bu an, sanatçı açısından bakıldığında, yapıtta herhangi zorunluluk ya da "sahicilik" varsa eğer, bunun yapılan şeyden çok yapma ediminin kendisine, sonuçtan çok emeğe aitmiş gibi görünmeye başladığı andır. Büyübozumu anlamında bir aydınlanma boyutu içerdiği de söylenebilir. Canlandırmanın, dışavurumun, hatta inşanın aslında birer yanılısama olduğu ve ortada işe koşulmayı bekleyen bazı gereçlerden, bazı teknikler ve konvansiyonlardan başka bir şey bulunmadığı hissedilmektedir. Bir kriz anıdır bu, öyleyse, yapıtta bir araya gelen ve genel olarak sanatı düşünmemizi mümkün kılan bütün estetik/psikolojik kategoriler –esin ve izlenim, üslup ve disiplin, ifade ve anlamlılık- aynı anda hem birbirinden ayrışma hem de zorlayıcılıklarını yitirme eğilimine girmiş gibidirler. Sanatçı, modern çünkü gecikmiş sanatçı, programını krizden öğrenir: Her şeyi büyübozumuna uğrayıp hafiflemiş haliyle devralacak, ama o yitip gitmiş yanılısamayı da bu kez gereçlere kendi verdiği hareketle, bir tür ikincil büyülenme olduğunu bilerek ve sezdirerek

---

<sup>50</sup> Necmi Zeka, "Bir Tuhaf", Deniz Bilgin Ressam/Painter (2004) İstanbul, Karşı Sanat Çalışmaları, s.15

yeniden kuracaktır. Kimseye ve en başta da kendine yalan söylemiyordur artık; ama bir “sanatsal hakikat” iddiasından vazgeçmek pahasına elde edilmiş bu yalansızlık, sanatın o en eski büyüsel işlevinin, sadece sanat olarak kalmayıp daha fazla bir şey olma isteğinin de bugünkü görünümü olabilir. Pierre Boulez’den beri bazı müzisyenler, Klemperer gibi geç romantik şeflerin ağır, tutkulu, ihtişamlı icralarını hızlandırıyorlar. Sanki kendilerini ve dinleyicilerini bir sahicilik ya da tözsellik vehmine kapılmaktan korumak isterlermiş gibidir. Ürkünün henüz tam aşılammış olduğu bir alanda Deniz Bilgin’in mitik semenderi de, o saf tılsım haliyle bir konser afişinde bir kez görüldükten sonra, kendini daha çok kompozisyonun genel aurasında ve en çok da zeminin kıvrılmış, kıvranmış desenlerinde gösterecektir.

Bilgin’in guaj tekniğine geçmeden önce yaptığı çizimler, yaygın bir üslup arayışına işaret eder; çok farklı tarzlar yoklanmış, kendiliğindenlik-planlılık ve farklı noktalarda konaklanılmıştır. Ama en azından duygular düzleminde bu çeşitliliğin belli bir yöne doğru akmakta olduğu ve asıl verimini orada gerçekleştirdiği görülebilir. Psikolojinin “duygusal ikirciklenme” ya da “çift-değerlilik” adını veridiği bir deneyim bölgesidir. İç sıkıntısı ve büyülenme bir araya gelir orada, korkuyla haz, yalnızlıkla şölen duygusu, yasaklamayla şefkat birbirine karışır. Bilgin’in sadece portrelerinde, sevinçle ağrının, istekle aldırışsızlığın, estetik gurur denebilecek bir şeyle ahlaki belirsizliğin kıl payı bir dengede donakaldığı yüz çizimlerinde değil, seçilip araştırılan o amblematik figürlerin ikircikli karakterlerinde ortaya çıkan bu çift-değerlilik, içsellikle dışsallığı ve eğlenceyle kederi hem birleştiren hem de bu karşıtlıkları askıya alan palyaço figürlerinde, eski bir zarafetin temsilcisi olup da şimdi gülüncün, hatta groteskin alanına kaymış olan beyler ve hanımlarda, organikle inorganığın içiçeliği, maska dönüşmek üzere olan yüzlerde, oturdukları koltuğun ya da masanın parçası veya biçimsel devamı olmuş bedenlerde, Hans Bellmer’in bebeklerini anımsatan kolaj figürlerde, ölgün canlı gövdeler ama tekinsiz bir hayatiyet kazanmış kuklalarda gözlemlenir. Özellikle Endonezya deneyiminden sonra daha belirginleşen canavarsı bir harikuladenin görünümüleri de bu çerçevede düşünülmelidir, Anka, ejderha, yılan-kuş konfigürasyonları, Sfenks ve Yüksel

Aslan'inkileri de çağrıştıran hayvan başlı insan bedenleri, korku ve hayranlıkların birleşik nesnelere dir.

Guaj tekniği öncesi dönemin işleri içinde yalınlığıyla dikkatlerden kaçabilecek biri vardır ki, bütün ötekilerin içerdği karmaşık, çelişik, muğlak anlam yükünü kendinde billurlaştırıyor ve guajlardaki o çekinik virtüözlüğün de bir ipucunu vermektedir. Üçüncü hamur kağıda çizilmiş, hatta oracıkta “çiziktirilmiş” bir şehir ve hayvan konfigürasyonu bu. Arka planda bir şehir silüeti; önde şehrin sınırlarının dışında toplumsal hayatın tepelere doğru seyrelmiş ve sona ermiş olduğu bir yerde bize doğru bakan bir ... nedir? Bir büyük kediyi andırmaktadır, başıyla ve yelesiyle, Bilgin'in stilize aslan desenleri de olduğunu izleyici bilmektedir. Ama bu figür başının gövdeye oranla küçüklüğü ve sadece iki bacağına görünmesiyle mitin ikircikli dünyasına gönderir izleyiciyi; şehrin üstüne konmuş bir talih kuşu mudur, kedi başlı bir Anka mıdır, yoksa şehri tehdit eden ve girmek isteyenleri (izleyiciyi) Sfenks gibi durdurup sorgulayan ısrarcı bir canavar mı? Aynı anda talih ve uğursuzluk mu? Bu belirsizlik, katlanılmaz bir hazinenin bu dilsizleştirici, hareketsizleştirici yükü, icranın hafifliğiyle dengelenmiştir. Gereçlerin ağırlıksızlığı (üçüncü hamur kağıt, tükenmez kalem) kadar ilk bakışta çok plansız, hazırlıksız “şıpınışı” çizgilerin şaşmaz kesinliği de yapıtı ve seyircisini psikolojinin bulanık suyuna gömülmekten korumaktadır.<sup>51</sup>

Dişlerin aslında kesici, parçalayıcı aletler olduğunu, Deniz Bilgin'in resimleri izleyiciye anımsatır. İzleyici, insan yüzünün bütün parçaları ve organlarıyla bir şiddet aracı olduğunu bir daha ama sanki ilk kezmiş gibi fark eder. Bilgin'in çalışmasında maskın ağırlığını nasıl anlamak gerektiği ise şöyle açıklanabilir; mask, en eski ayinsel işlevini hâlâ kısmen koruduğu kültürel ortamlarda bile "sanat" ile süsleme arasındaki geçişsel biçimlerden biri olmuştur. Ama Bilgin'de yüzlerin masklaşması,

---

<sup>51</sup> Orhan Koçak, “Anka'nın Bildiği”, Deniz Bilgin Ressam/Painter (2004) İstanbul, Karşı Sanat Çalışmaları, s.18-20



Endonezya'da böyle bir deneyimin canlı pratiğiyle tanışmasından ve batik yapmaya geçmesinden önce başlamaktadır. Şu önemlidir: Bilgin, Picasso-sonrası modernist pratikten farklı olarak, hazır, konvansiyonelleşmiş bir sanatsal gereç olarak devralmamıştır maskı; masktan portreye değil, portreden maska doğru gitmiş, kişisel yüz ifadesini adım adım maska dönüştürmüştür. Mask, modern festivallerde ve maskeli balolarda bile sadece bir gizlenme aracı değildir; gizlediği kadar dışa da vurur, bir ifadedir. Ama bu ifadede kişiliği silen arkaik bir duygulanım da oldukça belirgindir. Bu masklarda, aynı anda hem ilksel korkunun, hem de o korkuya karşı geliştirilmiş bir savunmanın izleri bulunabilir. Bulunan, korkulan şeyin, ona benzemek veya onunla özdeşleşmek yoluyla yatıştırılmasıdır. Bilgin'in defterlerinde, suluboyalarında ve guajlarında izleyicinin karşısına çıkan o maska dönüşümün farklı evrelerindeki yüzler, maskın bir sonuç olarak değil de bir dönüşüm süreci olarak kavrandığını, öyleyse mitin ve ardındaki dehşetin hala aktif olduğunu düşündürür.

Mask konusu ile de gündeme gelebilecek bir kavram olan metamorfoz, insanın canlı ya da cansız başka bir şeye dönüşmesi, mitin asli hareketidir. Böyle bir özdeşleşme, Bilgin'in yapıtında, insanla hayvanı ve bitkiyi farklı bileşimlerde birleştiren o büyülü, canavarsı figürlerde de sezilir. Bütün yapıta, sonu gelmez bir benzeyişler dizisi olarak bakılabilir. Ama bir aile benzerliğinin temsili değildir bu, her şeyin akrabalığını farklılıklarıyla birlikte gösteren istikrarlı bir evrensel uyum tablosu değildir. Bilgin'in figür ve konfigürasyonları da daha önce James Ensor'un festival resimlerinde hissedilen bir farksızlaştırıcı sürüklenişin etkisi altına girmiş gibidir. Şimdilik birer konfigürasyon -farklı şekillerin birliği- olsalar bile, uç noktada bütün farklılıkları silecek bir hareketin çekimine kapılmış gibidirler. Eğer yapıtın tümü bir "dans"ın sürüp gittiği izlenimini bırakıyorsa izleyicide, bu, resmin o nihai farksızlığa bir yaklaşım bir kaçmasının doğurduğu bir izlenim olmalıdır. Bilgin'de çok başlardan beri sürüp giden bir tematik özelliğin kurcalanması bu noktada yararlı olabilir. Bu tematik özellik, figürlerin, yüzlerin ve bedenlerin ikileşme ya da ikizleşme eğilimidir. Resmin genel tonundan söz ederken değinilen o duygusal ikirciklenmenin figür ve kompozisyon alanındaki karşılığı mıdır bu? Bazen tek bir figürün ikileşmesi, kendi ikizini ya da gölge kopyasını üretmesi olarak, bazen de iki ayrı yüz ya da

gövdenin bir araya gelip birleşik bir figür yaratması olarak belirmektedir. İkiz (ya da gölge ve ayna imgesi) Romantizm sonrası yazar ve sanatçının gözde motiflerinden biridir ki bu motif, gölgenin veya ayna yansımasının yitirildiği ya da hiç yoktan ortaya çıkan bir kopya/ikizin kahramanı ölümcül sona kadar kovaladığı öykülerde hep talih/talihsizlik düşüncesiyle birlikte bir örgü oluşturur. Konu psikanalitik kuramcılarının da ilgisini çekmiş, Freud ve ardından Otto Rank gibi analistler ikiz/gölge temasının işlenişinde her zaman ortaya çıkan duygusal ikirciklenmeyi ya da “çift-değerliliği” saptamakta gecikmemişlerdir. (Rank, önce koruyucu ruh olan gölgenin zamanla ölümcül anlamını belli ettiğine dikkat çeker.) Ama psikanalitik yorumcu, bazı örneklerde çok da haklı olarak, ikiz motifini ölüm korkusuna, sonsuz yaşam ya da ölümden sonra yaşam isteğine ve sonuçta da “narsisizm” kavramına bağlama eğilimindedir. Böyle bir yorum, bütün dikkatini bir sonuç olarak ikizlik olgusuna yöneltirken, süreci, iki(z)leşmeyi gözden kaçırabilir; oysa "çift-değerlilik" adı verilen deneyimin o bulanık sancısı da, bir şeyin başka bir şeye dönüşmüş olduğunu anlamak kadar, hatta belki daha çok, orada, izleyicinin gözü önünde dönüşmekte olduğunu görmekle ilgilidir. Deniz Bilgin'in maskaları gibi ikili konfigürasyonları da süreci hissettirmektedir. İnsanın hayvana, insan organlarının balığa, kuş ya da mitik varlıklara benzemeye yöneldiği mucizevi dönüşümün aslında çok daha tekinsiz bir farksızlaşma sürecinin sadece bir uğrağı olduğunu, her ikizin bir “canavar ikiz” (Rene Girard) potansiyeli taşıdığını ve bu potansiyelin bir noktada mutlaka gerçekleşeceğini hissettirmektedir. Bilgin'in yapıtını adım adım izlerken, mucizenin de, ayinin de, masalın da her zaman bu potansiyeli hem temsil ettiğini hem de ona karşı bir baraj olarak tasarlandığı sezilir.<sup>52</sup>

Bazı insanlar, bazı sanatçılar, belki de kendi oluşumlarının bazı tesadüfleri yüzünden, kökensele şiddetin etkisine daha açık, onun işleyişini yeniden canlandırmaya daha yatkın olabilirler; bireysel kaza, tıpkı bir mıknatıs gibi, daha uzak, daha genel şiddetin görünümünü ve biçimlerini kendine çekiyor, kendi

---

<sup>52</sup> Orhan Koçak, “Anka'nın Bildiği”, Deniz Bilgin Ressam/Painter (2004) İstanbul, Karşı Sanat Çalışmaları, s.22-26

çevresinde örgütlüyor gibidir. Ama bunu söylerken, sanatı ve gereçlerini devre dış bırakan ya da sadece "sonuç" konumuna düşüren bir psikolojizme de itibar etmemek gerekir. Çoğu zaman sanatın -ya da geleneğin- kendi içsel koşullarıyla ilişkilidir sanatçıyı o birey-ötesi şiddeti çağırmaya yönelten etken; ve başarı halinde her zaman "sadece sanata" ait bir öge olarak görünür. Deniz Bilgin'in yapıtında ifade bulan şiddet de görünüşte fazlaca rastlantısal, fazlaca olumsal bir durumla bağlantılı olabilir. Sanatçının "akademi dışından" gelmiş ve bir işliğin, bir usta-çırak ilişkisinin kısıtlayıcı ama güvenli mahremiyetinden uzak yetişmiş olması, peş peşe ve bazen de aynı anda denenilen çok farklı tarzlar, belirli bir noktaya yönelse de çok ayrı konvansiyonlardan ve üslup bölgelerinden devşirilmiş bir ikonografi, yağlıboyadan uzak durulması - bütün bunlar, ürkütücü bir özgürlüğün içine bırakılmış olmanın da işaretleridir. Öte yandan, belirli bir usta-çırak ilişkisinin yokluğu, sanatçının her türlü "etkilenme endişesinden" azade kalmasını sağlamaktan çok, bu endişenin daha genel bir plana kaymasına yol açmış gibidir. Mücadele edilen ve karşısında sınav verilen usta (hem memnun edilmesi hem de aşılması gereken model) somut bir kişi ya da kişiler değil, Bilgin için belki de esas olarak "yağlıboyada" cisimleşen bütün bir akademik resim geleneğidir; üstelik sonunda modernistleri de içermeyi becermiş bir gelenek. Deniz Bilgin'in hep ikizleşen canavarını biraz daha iyi seçebiliyoruz artık: Kendi ışıltılı ve korkutucu özgürlüğünün, harikuladeye doğru tehlikeli uçuklarının yarattığı şeydir o, kendi dehşetinin ayna imgesi; ama aynı zamanda, dışından geldiği ve eşliğinde bir an için durakaldığı, sanki hiç bitmeyecek bir an boyunca donakaldığı muhteşem ve acımasız bir geleneğin kayıtsızlığı ve kınımlanmazlığıdır.<sup>53</sup>

Deniz Bilgin'e canavar hep bu çifte-belirlenimiyle görünmüş olmalıdır. Bilgin'in yapıtı hem sınırsız bir özgürlüğün, her şeyin denenebileceği duygusunun, hem de buna direnen bir katılık ve değişmezliğin ürünüdür. İkiz tematiği kadar desenin de, o çok sıkı işlenmiş "süslemeci" zemin desenlerinin de Bilgin'de kazandığı önem, bu ikili belirlenimlere bağlıdır. Aynı zamanda grafikçi/batikçinin, akademik resim geleneğine karşı, onun kendi ilkesini seferber ederek verdiği mücadelenin aracıdır.

---

<sup>53</sup> Orhan Koçak, "Anka'nın Bildiği", Deniz Bilgin Ressam/Painter (2004) İstanbul, Karşı Sanat Çalışmaları, s.30

Her şeyin birer isimden, öznenin keyfi adlandırmalarından ibaret olduğunun kabullenilmesidir nominalizm; temsil, simge, hatta dışavurum gibi kategoriler de, her şeyin itibarileştiği ve kendi işaretine indirgendiği bir noktaya yönelen sürecin farklı görünümleridir. Saussure sonrası dilbilim ve semiyolojide göstergenin gösteren (harf, şekil) ve gösterilen (anlam) diye ikiye bölünmesi ve ilkinin ikincisinden bağımsızlaşması da aynı işleyişin ürünüdür. Sanat, dinsel işlevinden, kült işlevinden bağımsızlaşıp öznenin özgürlüğünün ifadesi haline geldikçe bu sürecin de araçlarından birine dönüşür; ama süsleme sanatları dışında, bu kez dışavurum veya nesnelci konstrüksiyon gibi kavramların yardımıyla bir sahicilik iddiasının da bekçiliğini yapmaktadır. Canavarın aslında aydınlanmayla işbirliği içinde olduğunun da anlaşıldığı nokta, Bilgin'in mitik ya da doğa üstü olan ile salt süslemeci olanı bir araya getiren yapıtı, gerçekçi temsilden saf öznel yaratış fikrine görece pürüzsüz bir geçiş yapmış bir büyük geleneğin çelişik dürtülerini birbirine karşı kullanarak tekrar bir soruya dönüştürdüğü noktadır. Bu soru, bu kez geleneğin (Sfenks'in) eşikte bekleyene değil, eşiktekinin geleneğe yönelttiği bir sorudur. Bu karşı hamlenin henüz ürkek ve kararsız ilk belirtileri, mitik içeriğin epeyce geri plana düştüğü bazı guaj-öncesi çalışmalarda bulunabilir.<sup>54</sup>

Bir resme baktığımızda renkler, şekiller, dokular ve bu öğelerin ifadesi izleyiciyi etkiler. Çağrışımların yakınlaştırıcı bir gücü vardır. Bakanın dünya algısıyla resmin sunduğu arasındaki yakınlaşma sonraki yorumların tatlı yorgunluğunda bir hikâye kazanır, dinilir. "Ben hiçbir şey anlamadım" diyenler de olacaktır. Ya gizlice etraftakilere söylenecek, ya da "aslında" diye başlayan bir kökensel hakikat beyanında. Bu şimdi etkisiyle oluşan kendiyle dolu, ebediliğin gururunu taşıyan anları henüz olmayan bir ana bağlama çabasının bir ürünü, başkalık (alterity) kavramıdır. Bir anın sonrasına bağlanmasında araya giren hep başka hayatlar ve ölümler vardır. Hayatı anlamlı ve kırılğan kılan farklılıkla kurulan ilişkidir. Resimlere sonradan bakıldığında, ressamın, yaşamının belirsizliği ve değişkenliği çekildiğinde, dehşetle donmuş kalmış bir düzenlilik görülmektedir. Resmetme

---

<sup>54</sup> Orhan Koçak, "Anka'nın Bildiği", Deniz Bilgin Ressam/Painter (2004) İstanbul, Karşı Sanat Çalışmaları, s.32

eylemi zaman içinde genç kızlığın hayal aleminden sıyrılıp, çizgilerin anlık yıkıcılığından vazgeçip bir düzen kurmaya, hatta dokumaya yönelmiştir. Buna, resimde yeniden üreyen doğanın tanrısal düzeni denemez. Tam tersine, verili olan, yani kökensel imgelemin açık ya da örtük olarak varsaydığı tanrısal düzen alt üst edilmekte, parçalanmaktadır. Bedenlerin bildiğimiz anlamda organik bütünlükleri dağılmaktadır, ya en temel parçalarını kaybetmektedirler ya da kendilerine yabancı yeni parçalar edinmektedirler. Bedenler birbirlerinin içine geçmektedirler. Bir sevişme, belki de bir savaş gibi. Ama aralarında alışveriş yoktur. Deniz Bilgin'in dünyası, insanların tanrının inayetiyle çiftleşerek ürettikleri, insan ailelerine ait bir dünya değildir. İnsan olmayan yaratıklar ise henüz insanlar tarafından evcilleştirilmemiş ya da artık insan merkezli dünyayla ilişkilerini koparmışlar, insan gözünün ve iktidarının hapsinden ve bununla birlikte tantının ya da genlerin verdiği üreme mantığından da kurtulmuşlardır. Deniz Bilgin'in resminde şaşkıncı olan esas nokta, varsayılan düzenin bu şekilde dağılmasının kaos değil, bir düzenlilik olarak sunulması ve bunun kendini gizlemeye gerek görmeyen bir yapaylık içinde olmasıdır. Yapay bir zemine yerleştirilmiş, yapay yöntemlerle ilişkilenen gövdeler, varlıkların izleyicinin tanıdığı hiyerarşiden uzak ama barışçıl da olmayan başka bir düzen içinde kendi malzemelerini ve başkalarını; ateşi, arzuyu, kini, taşı, toprağı, metali kullanarak bir dünya inşaatı yapılmaktadır. Yaratılan bu dünyada yaşam kendini bilinen yöntemlerle sürdürmeme, tam tersine şu anki insan ben'ine yabancı bir hatırlama anında duraklamaktadır. Bu bir "alter-dünya"dır. Bilgin'in özellikle çoğu guaj olan son dönem resimlerinde perspektif yoktur; yakınlıklar, uzaklıklar, dünyanın içinde bir gözün gördüğü gibi değildir. Bu resimsel tavır, çok daha eskilere ait olan kimi desenlerdeki idealize edilmiş genç kız figürleriyle büyük bir karşıtlık içindedir. Zaman içinde genç kız ve yakın düzeni parçalanmış, ben'in başka bir dünyayı kuran gözü çoğullaşmış ve dağılmıştır; gözler her yeredir ve parçalı, yokuşları bir bakışın içinde tutulamayacak yüzeyler yaratmaktadır. Ben'i yok eden bu göz çoğalmasının, sadece başkalarının gözünden görmek, gören başkalarını bu dünyaya katmak çabası değildir. Organik beden tasarımının parçalanmasıyla oluşan figürlere eklenmiş gözler belki de hiç görmemektedirler. Sadece uzağa bakan gözler, bu bakışla dünyayı hareketlendirmemekte, etkileşerek bir sonraki anı yaratmamaktadırlar. Eğer hep bir bakışla tutuluyorsa düzen, bu varlıkları tutan, hatta yaratan nedir? Varlıklara can veren ve onları cansızlaştıran, körleştiren zamanın

kendisidir. Alter-dünyayı kuran, zaman içinde düşsel bir hatırlamadır. Geçmiş hatırlama bulanıklık içinde de olsa, bir bakışın kendi serüvenini ve onun izlerini taşımaması, bir yere ve bir yola tutunması, titrek ve öznel ışığında bir dünyayı kendisi için canlandırması gerekir. Deniz Bilgin'in resimlerinde, son resimdeki (Minareden At Beni İn Aşağı Tut Beni, 1999) oyunda olduğu gibi, aynı anda bir imkânsızlık ve beklenti vardır. Bu beklenti, öldürücü bir tutkunun beklentisidir. Hatırlanan, sanki hiç olmamış gelecekte bir andır; ve bu, kehanet ya da fal gibi geleceğe ilişkin bir an şimdide görme biçimidir. Görülen an bütün donukluğuna karşın ya da tam da bu yüzden kuvvetli bir keskinlik, çarpıcılık içermektedir. Yüzeyindeki net katmanları yaratan küçük dokumalar, katmanların arasına saklanmış ve resimden resme tekrar eden küçük resimsel öğeler kadar büyük çarpıcı figürler de keskin hatlarla belirlenmiştir. Deniz Bilgin'in resimlerinde, bulanıklığın, titreşimlerin, varolan dünyayı duyumsamanın izleri yoktur. Örneğin, güneşin ışığı yoktur. Bu donukluk ve yaşamsızlık, gelecekteki anla ilgili büyük bir endişe yaratmaktadır. Bilgin'in resimleri, sadece parçalanmış bir iç dünyanın fantastik simgeleri olarak yorumlanamaz, ortaya koyulan dünya, parlak ve titreşimsizdir. Resimlerinde, Bilgin'in Endonezya yolculuğunun ve buradan etkilenerek ürettiği batiklerin etkisi ve dokusu görülmektedir. Bilgin'in 1979 yılında yaptığı Singapur ve Endonezya yolculukları, resimleri bağlamında birçok açıdan bir başkalık yaratmaktadır. Örneğin, sömürgecilik pratiği içinde oluşan Batılı ben'in ötekisi anlamında, modern Batı felsefesi "geleneği" ve onun eleştirileri içinde ben ve öteki ilişkisi, güncel olarak da önemini koruyan ve üzerine çok düşünülmüş, yazılmış bir konudur. Kendi bedeninden ve duyularından yalıtılmış olarak dünyaya baktığı varsayılan Kartezyen benin ötekini nesneleştirdiği, ötekinin öznelliğini kavramakta aciz kaldığı ve bu yüzden kendi benini doğrulamak için kendinden menkul kabullere gittiği bir felsefi yaklaşımla, sömürgeciliğin yarattığı ötekileştirme pratiği birlikte düşünülmektedir. Batı ve Batı dışının kanlı tarihinde, ben ve öteki karşılıklı olarak birbirlerini kurarken eşit bir ilişki içinde değildiler. Böyle bir yaklaşım içinde ben'in yalnızlığı ve şüphesi ile ötekinin fantastik imgesi birbirlerine tercüme edilememekte, eşitlenememektedir. Ben, iktidarla, güçle kendini doğrulamaya çalışmaktadır. Hüsrana arttıkça saldırganlığı da artarak, ötekine duyulan arzunun modelini kendi iktidar alanından üretmektedir. Bilgin, orada yaşarken artık bir sömürge olmaktan çıkmış olan Singapur'un kendi kültürel tarihi sadece bir öteki olarak değil, bir başkalık

olarak da düşünülebilir. Bu başkalık, sadece Batılı ben'i kuran olarak değil, Batılı ben tasarımının bilmediği, kavramsallaştıramadığı, tarihleştirmedeği bir yok-geçmiş olarak izleyicinin karşısına çıkmaktadır. Buna yok-geçmiş denmesinin sebebi, bir daha diriltilemeyecek, başka bir gözle bakılamayacak bir geçmiş olmasıdır. Bu geçmiş hatırlama, yazma biçimleri öteki'nin yapısal çemberinden geçmeden anlam bulamamaktadır. Yine de antropologlar, tıpkı Deniz Bilgin'in resimlerinde olduğu gibi, bu yok geçmiş dile getirmeye çalışmaktadırlar. Deniz Bilgin'in resimleri, zaman içinde ele geçirilemeyecek olandan, ölümden imkansız bir beklenti oluşturmaktadır. Örneğin Deborah Rose, Avusturalya yerlilerinin, yani sömürgecilik öncesi ahalinin, ben tasarımının Batılı ben tasarımından çok farklı olduğunu iddia etmektedir: "...bir insanın sınırlarının aynı anda bedeninin sınırları olduğunu düşünmek hata olur, bir insanın diğer insanın bedeni paylaşmasıyla onun sınırlarını ihlal ettiğini düşünmek de aynı derecede hatalıdır. Tam tersine, insanlar olgunluklarını ve bütünlüklerini (bir bakıma kendilerini gerçekleştirme) diğer insanlarla, hayvanlarla, ülkeyle ve düşlerle ilişki içinde sağlarlar. Yerlerin, ağaçların, kuyuların, düş görme mekanlarının ve öteki hayvanların da birer özne olduğu fikri, insanın bu şekilde kurulmasına içkindir. Onların dünya içindeki varlığı ve oluşu, bazıları insan olan diğer öznelerle ilişki içindedir."<sup>55</sup> Bu başka türlü ben algısına dair bulgular ve çıkarımlar, Batı'nın ötekileştirme sürecinden ayrı, başka bir dünya hayalini de beraberinde getirmektedir. Bu yok-geçmiş öteki değil, bir başkalıktır. Deniz Bilgin'in resimlerinin dili de bir başkalık içinde anlam bulmaktadır. Türkiye'deki resim "geleneği"yle ilişkilendirilmeyen, bu gelenek içindeki ekollere ve resimsel metinlere hiç gönderme yapmayan, bir atelyenin yarı-kamusal mekanında değil, evde tek başına yapılmış bu "yabancı" resimler, ne ötekiliği içselleştiren, ne de ötekini egzotikleştirerek kendini kuran bir öznelğin ürünleri olarak anlaşılabilir. Bir "kadın ressam"ın ötekiliğine yerleşmeyi değil, en başta bir kadının ve onunla birlikte insanların ve dünyanın başkalığını düşünmeyi seçmektedir. Yarattığı başka dünyada ben'in kendisi de tehdit altındadır. Ben algısı, modern Batılı erkek öznenin kendi iç dünyasını kurma şeklinden çok farklı olarak canlı ve cansız öznelerle beden ve yer vermektedir. Yalnız bir ben'in kabuslarına, acılarına indirgenemeyecek özerk figürler yaratma çabası, aynı zamanda bilinen

---

<sup>55</sup> Deborah Rose (1999) *Indigenous Ecologies and an Ethic of Connection "Global Ethics and Environment"*, N.Low, London, Routledge

anlamıyla buradaki ben'i yok etme, onun bedenini başka varlıklarla paylaşırma, başka türlü bir ben ve öznelik tasarımı ve beklentisidir. Şimdiki zamana ve onun algısına karşı bir başka dünya algısının kuruluşunda zamanın durdurulması, büyük bir rol oynamaktadır. Batı dışı öznellikleri araştırma peşine düşen bir başka antropolog Marcia Langton “yerli” kültürler için kutsalın zamansızlığından söz etmektedir. Geçmiş, şimdi ve gelecek, özler ve ihtimaller aynı kutsal manzara içinde ifade bulmaktadırlar. Bilgin'in resminde de zamansız ve neredeyse kutsal bir imgelem vardır. Bu imgelem kutsaldır çünkü, gündeliğin uzağında, güncelleşmeye direnen bir üst dilin imgeleridirler. Ama bu başka varlıkların kutsal mimikleri dünyanın yeniden doğuşunun habercisi sayılamamaktadır. Onların yaşantısı kesintiye uğramıştır. Büyük bir titizlikle, keskinlikle inşa edilen bu alter-dünyada donakalmış durmaktadırlar. Aynı zamanda, geçmişte ve gelecekte gördüklerinin dehşetini, suniliğini, ifadesizliğini, yaşamsızlığını imleyebilmektedirler. Bu varlıklar, görmemekte, birbirlerini tutmamakta, varedememektedirler ve zamanın akışına karşı tutunabilecekleri bir zemin yoktur. Gevşek dokumalı yapay bir zeminden düşüverecek gibi görünmektedirler. Bu figürler keskin çizgilerle kuşatılmışlar, hapsedilmişlerdir. Tanrının ya da iktidarın kasnağına gerilmiş ben'cikler değildir ama yine de kendilerinden başka bir şey olma ihtimalleri olmadığı gibi şiddeti ve dehşeti yumuşatmak için bir çareleri de yoktur. Bu resimlerdeki zamansız başkalık tasarımının paradoksu da işte burada gözlemlenebilmektedir. Zamansızlık, başka bir dünya fikrini oluşturmaktadır ama ona uzanan dilin hareketini dondurmaktadır. "Zaman sadece süre deneyimi değildir, bizi sahip olduklarımızdan başka bir yere götüren bir dinamiktir. Sanki zaman içinde bize eşit olandan öteye bir hareket vardır."<sup>56</sup> Başkalık dil içinde sonsuz bir ötekiye uzanma biçimidir, paradoksu ancak ben-sen ilişkisi içinde tutulabilir, ve anlam kazanır. Ancak aşk içinde, tutkuyla ve ölüme doğrudur ve tutku hep bir yanılmayı ve yanılısamayı beraberinde taşımaktadır. Başka varlıklarla dansı mümkün kılan biricik hayatın yüreğine saplanan kazığın anısı ve acısı, ben'in ateşli hastalıkları tutkuyu çağırmıştır. Mekanik ve kayıtsız dünyanın şiddetini affederek kendine bir yer açabilmek, bir başkası tarafından sevildiğine inanabilmek, geleceğin dehşetini erteleyebilmek için, Bilgin'in resminde bu denli kesin olarak ortaya çıkan tutku beklentisindeki imkânsızlık, tutkuyu yok etmektedir.

---

<sup>56</sup> Emmanuel Levinas, (1985) Ethics and Infinity: Conversations with Philippe Nemo, Pittsburgh, Duquesne University Press (Türkçesi: “Etik ve Sonsuz”, “Sonsuza Tanıklık” (2003) Hazırlayan: Zeynep Direk, İstanbul, Metis)



Geleceğin donuk anısı, geçmişin ve geleceğin yanılısamasını zaptetmektedir. Neredeyse bir hakikatin dolaysız imgesi olmaya aday hakikatin dolaysız imgesi olmaya aday, hakikatini tavizsiz keskinliğinden ve yapaylığından alan bu dünya, kendini var ettiği anda yok olmanın başkalığını görmekte, ancak bunu tekrar yeni bir hayata bağlayan yanılısamayı reddetmektedir.<sup>57</sup>

---

<sup>57</sup> Ahıska, Meltem, (2004) "Terkedilmiş Sen", Deniz Bilgin Ressam/Painter, İstanbul, Karşı Sanat Çalışmaları, s.37-45

## 5. DENİZ BİLGİN'İN ÖYKÜLEŞTİRİLEN İLLÜSTRATİF RESİMLERİ VE İKONOĞRAFİK ÇÖZÜMLEMELERİ

### 5.1. İsimsiz (Defter Dergisi kapak resmi, Kış, 1996, Sayı:26), 1988, Kağıt Üzerine Guaj

İkizleşen bir figürün düz bir renk alanı üzerinde adeta portre resmi olarak yerleştirildiği bu resimde bir kadın ve bir adam figürü bulunmaktadır. Aynı bedenini iki parçası olarak görünen figürlerden kadın olan daha geniş bir alanı kaplarken, adam siyahtır ve kadının yüzünün üçte birini kaplar.

Kadın portresi izleyiciye direkt olarak bakarken, adam profilden görünmektedir. Boyundan aşağı kısımda, kıyafetler de bu iki figüre ait bir şekilde ikiye bölünmekte, bir kısım kırmızı dokuda kadının bedenini oluştururken, bir takım elbisenin kol detayı gibi görünen ilik ayrıntısı ile bölünen bedenini sağ tarafı yine bir takım elbise ceketini andırmaktadır.



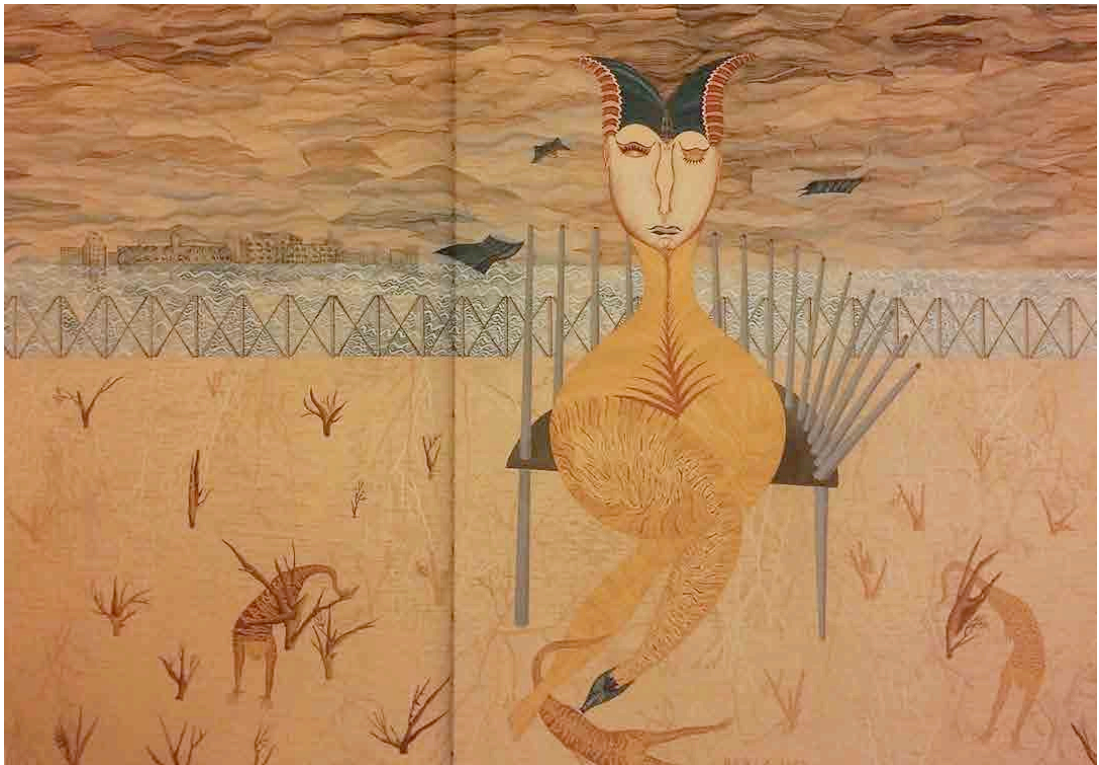
**Resim 8, İsimsiz (DeFTER Dergisi kapak resmi, Kış, 1996, Sayı:26), 1988, Kağıt Üzerine Guaj, 46.5x27 cm**

Kadın ve erkeğin aynı anda aynı bedende bulunduğu bu resim, ikiz bedenlerin zırlıkları bünyesinde barındırması ile ilgilidir. Kadın izleyiciye bakarken, adam profilden görünür, kadın aydınlıkken adam karanlıktır. Kadın ve erkek imgelerinin birlikteliği ve bundan doğan zıtlık üzerine çok söylemi olan ressamın, bu resimde de yine iki cinsin kurulan veya kurulamayan ilişkisinden söz ettiği düşünülebilir. Adamın gözlerinde dehşet ifadesi varken, kadının dişleri bu dehşet ve korku ifadesinin aksine sivri sürüngen dişlerine benzemektedir. Diğer resimlerle ortak bir diğer

noktası ise, kadının burnu ve ağız arasında kalan ve çukur formda olduğundan gölgeli olan kısmın gölgesi, pübis ve anüs biçimlidir.

## 5.2. İsimsiz, 1989, Kağıt Üzerine Guaj

Bir çöl olduğu düşünülebilecek sarı tonlardaki mekanda resmin büyük bir bölümünü kaplayan ve hikayenin esas unsuru olabilecek figür bir Şahmeran'a benzemektedir, iki yana açılan sivri uçlu boynuzları başının üzerinde, tek gözü açık, tek gözü kapalı duran bu figürün bacakları ise üst üstedir ve gövdesi yuvarlaktır. Gövdesinin tam ortasında, boynundan göbeğine doğru gittikçe yaprak formundaki parçaların uzadığı bir yarık bulunmaktadır.



Resim 9 İsimsiz, 1989, Kağıt Üzerine Guaj, 49.5x70 cm

Arka plan resmin üst kısmından aşağı doğru sırasıyla gökyüzü, deniz ve yeryüzü olarak kesitlere bölünmüştür. Gökyüzünde, Şahmeran figürünün arkasında uçan üç adet yarasa benzeri hibrit figür, denizin üzerinde binalarıyla bir sahil şeridi, kum olduğu varsayılabilir yerin üzerinde ise yaprakları veya herhangi bir yeşilliği olmayan, sadece dallardan oluşan ağaçlar ve üç tane kaplan bulunmaktadır. Şahmeran figürü ise, arkası demir izlenimi veren dikey çubuklarla dolu bir oturağın üzerinde oturmaktadır, ayaklarından birine ellerini öne doğru uzatmış kaplanlarda birinin kuyruğu dolanmıştır.

Şahmeran, daha çok Güney, Orta ve Doğu Anadolu resminde, masallarında, hikayelerinde rastlanan, akıllı ve iyicil olarak tanımlanan, bellerinden aşağısı yılan, üstü ise insan şeklindeki “meran” adı verilen doğa üstü yaratıkların başında bulunan ve hiç yaşlanmayan, ölünce ruhunun kızına geçtiğine inanılan varlıktır.<sup>58</sup> Ateşin yer altından çalınarak insanlara getirilişinde en önemli rolü üstlenen kaplan figürü<sup>59</sup> ise, resimdeki çöl veya toprak benzeri bir alanda çokça bulunmaktadır. Yine yeraltındaki kökleri yer yüzüne yükselen dalları ile yukarı doğru bir gidişi temsil eden ve iki dünyayı birleştiren ağaç ise kaplanlarla beraber çöle yayılmıştır.

Kaplanların adeta koruyucu görevi üstlendiği ve Şahmeran’a itaat eder gibi görüldüğü resimde, Şahmeran’ın dişi figür olarak baskın oluşu, burnu olarak betimlenmiş biçimin rahim çizgilerine sahip olması ile desteklenebilir. Rahim, ortası bombeli, tıpkı Şahmeran’ın burnu gibi çizgilere sahipken, hemen üzerinde bulunan yumurtalıklar, eğimli bir biçimde sağa ve sola doğru açılmaktadır ki Şahmeran’ın da kafasındaki boynuz benzeri uzantılar bu durumda yumurtalıkların formu ve konumu ile aynıdır.

---

<sup>58</sup> Karakurt, Deniz (2011) Türk Söylence Sözlüğü, İstanbul, Remzi Kitabevi

<sup>59</sup> [toplumvetarih.blogcu.com/dogu-ve-bati-mitolojilerinde-hayvan-3/9127870](http://toplumvetarih.blogcu.com/dogu-ve-bati-mitolojilerinde-hayvan-3/9127870) 10.04.15 02:51

### 5.3. İsimsiz (Defter Dergisi kapak resmi, Bahar 1997, Sayı:30), 1989, Kağıt Üzerine Guaj

Diğer resimlerine göre renk tonu ve tekniği bakımından bir parça fark gösteren bu resim genelde sıcak tonlara ve karanlık bir atmosfere sahiptir. Resmin bulunduğu bir mekan adeta bir duvarın önü gibidir; yer zemin belirgin bir biçimde resmin alt tarafında yerini alırken, orta alandaki boş kısımda yeşil boyayla serbest çizgiler bir kaos ortamı yaratmaktadır. Bu kaotik çizgilerin içerisinde açık ağzından ateş çıkan ve uçan bir ejderhanın üzerine bir kadın binmiştir ve onunla birlikte uçmaktadır. Kadının görünen tek eli, ejderhanın ağzından çıkan ateş ile birleşmekte, birleştiği noktada yılan kafasını ve gözlerini andıran bir forma bürünmektedir. Kadının sırtı izleyiciye dönüktür, yalnızca saçları görünen figürün yüzü görünmemektedir. Kalça ve göğüs formu, bu figürün bir kadın olduğunu vurgular.



**Resim 10, İsimsiz (Defter Dergisi kapak resmi, Bahar 1997, Sayı:30), 1989, Kağıt Üzerine Guaj, 35x49 cm**

Ejderhanın ağzının bulunduğu yönde, ejderhanın karşısında bir kadın figürü bulunur, bu figürün hemen sırtında ise bir kedi vardır. Kadının göğüsleri oldukça belirgindir, çizgilerle belirtilmiş şeffaf bir eteği, turuncu saçları vardır. Sırtındaki kedi ise yeşildir ve yüz hatlarıyla bir erkek olabileceğini düşündürmektedir.

Resmin sol köşesinde bir dolunay vardır, sarı renginden dolayı bunu güneş olarak nitelendirmek de mümkündür. Sağ taraftaki kadın ve kedi formlarının arkasında ise turuncu düz bir alana açılan bir kapı bulunmaktadır.

Çin mitolojisinde ejderha birçok hayvanın karışımından oluşan bir varlık olarak tasvir edilir. Erkek geyiğin boynuzları, canavarın gözleri, yılanın boynu, ineğin kulakları, kartalın pençeleri, sazan balığının pulları, kaplanın ayakları vardır. Kafasının üzerinde yer alan bir parça sayesinde havalanabilir, bazı ejderhaların kanatları vardır. Çin felsefesindeki yin-yang ejderhanın pullarında kendini gösterir. Ejderhanın 117 adet pulunda 81 tanesi iyilik (yang), 36 tanesi kötülük (yin) simgeler. Bu sebeple ejderha da tıpkı su gibi biraz koruyucu biraz yok edici özellik taşır.<sup>60</sup> Resimde tasvir edilen ejderha, ağzından çıkardığı ateşle, yok ediciliği, üzerinde kadını taşıması ile koruyuculuğu betimliyor denebilir.

#### **5.4. İsimsiz, 1991, Kağıt Üzerine Guaj**

Resmin en etkin imgesi bir masadır. Kırmızı renkteki masa, tek kaçırlı bir perspektifle, izleyiciden uzağa doğru küçülmekte ve resmin tam ortasında yer almaktadır. Masanın etrafında ilk göze çarpan 22 ögenin her biri farklı bir yapıda,

---

<sup>60</sup> Aydın, Öznur (2013) Çin ve Türk İşlemelerindeki Ejderha Motifi, Akdeniz Sanat Dergisi, Cilt 6, Sayı 12, s.5

hibrit figürlerdir. Kimi insan, kimi hayvan olan bu figürlerin ortak noktası, bir masa etrafında adeta İsa'nın Son Akşam Yemeği tasviri gibi konumlandırılmıştır. Masanın üzerinde ilk aşamada sayılabilen on iki yılan vardır ki dikkatlice bakıldığında çok daha fazla oldukları keşfedilebilir.

Kırmızı masa sonsuza doğru gitmekte, bittiği yer resmin kadrajı dışına çıkmaktadır, bu durumda görünen figürlerin devamının da olduğu düşünülebilir.



**Resim 11, İsimsiz, 1991, Kağıt Üzerine Guaj, 70x49.5 cm**



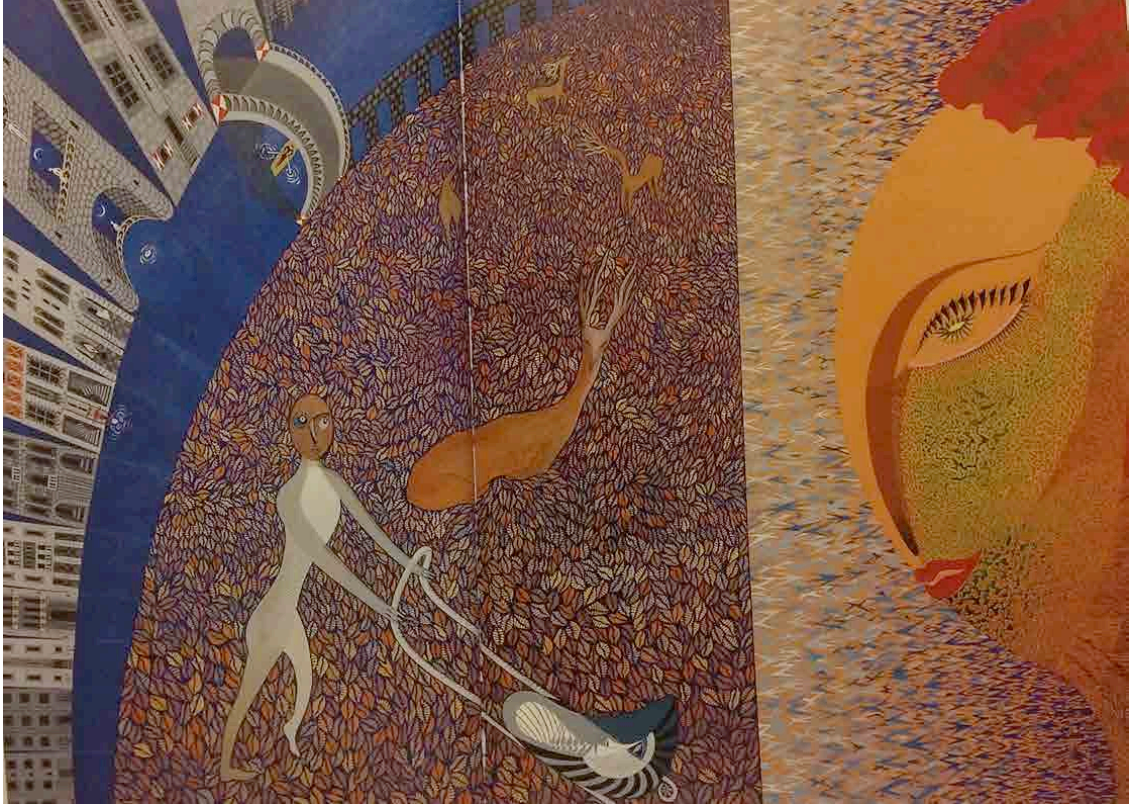
Resimdeki birçok cinsel imgeden biri, soldaki kadın figürü, bedenin baştan özerkleşmesi temasına verilebilecek bir örnektir. Bu kompozisyonda, bir elinde kırmızı diğesinde yeşil bir top (veya meyve) tutan kadının bedeni göğüsleri baş, kalçaları omuz olacak şekilde ayrılmıştır. Resimde, bütün olarak bakıldığında, kadının pübisine denk düşen noktanın kurgusal özerk-gövde-kadın'ın tam da göğsünün merkezine gelmesi ise rastlantısal değildir.<sup>61</sup>

### **5.5. İsimsiz, 1991, Kağıt Üzerine Guaj**

Resim bir diptik olarak değerlendirilebilir; sağ tarafta net bir alanla ayrılmış olan kısımda profilden görünen bir kadın yüzü vardır ve sol kısımdaki hikayeyi izlemektedir. Sol tarafta olan ve resmin büyük çoğunluğunu oluşturan alanda ise Venedik'teki yerleşime çok benzeyen, yan yana evler, evlerin önünde bir şerit halinde mavi su, bir evden çıkan ve bu alanın yarısından biraz fazlasını oluşturan ince işlenmiş yaprak detaylı kısma bağlanan bir köprü vardır.

---

<sup>61</sup> Akman, Kubilay (2006) Simgesel Söylem ve Sürrealizm Arasında Yersizyurtsuzlaşan İmgeler (Kaynak: <http://izinsizgosteri.net/new/?issue=38&page=1&content=285> 10.04.15 22:10)



**Resim 12, İsimlessiz, 1991, Kağıt Üzerine Guaj, 49.5x70 cm**

Evlerden birinin kapısında, ayakları neredeyse suya değmekte olan, ilk bakışta bir cambazı andıran bir figür varken, onun iki yanındaki ev diğerlerine göre oldukça farklı bir mimariye sahiptir. Bu evin en alt katı bir dairenin üst yarısı formundayken, orta katı düz, üst katı ise bir dairenin alt yarısının formundadır. Her üç katında da balkon vardır ve bu balkonlarda birer beyaz insan figürü silüeti bulunmaktadır. Her katta, arkasından görünen gökyüzündeki ay ile birlikte konumunu değiştiren figür, en alt katta balkonda ayakta durur ve ay hilal şeklinde, sivri uçları yukarı doğru bakar, orta ve düz formlu katta figür balkonun korkuluklarına bir bacağı atar, ay ise sivri uçları aşağıya bakacak şekilde görünür, en üst katta figür artık kendini balkondan aşağı doğru atar ve ay dolunay şeklinde görünür.

Resmin orta kısmında yaprak formlarıyla detaylandırılmış alanda elinde bir bebek arabası iten insan figürü, arkasında ise boyutları perspektif açısından arkaya doğru gittikçe küçülen dört tane geyik figürü vardır. İnsan figürünün ittiği bebek arabasında ise belli belirsiz profilden bir insan yüzü vardır, adeta arabanın kumaş deseni gibi arabanın formu doğrultusunda iki boyutlu bir biçimde onu sarmaktadır.

Sağ tarafta bulunan kadın figürünün sol tarafta tasvir edilen hikayeyi izlediği çok açıktır. Sol taraftaki alanda bulunan figür, elindeki bebek arabası ile yine doğumu temsil ederken, hemen arkasında bulunan evlerden birinde gerçekleşen intihar sahnesi en açık biçimde ölümü simgelemektedir. İki dünyadan birbirine geçişi anlatan köprü ise yine ölüm ve doğum arasında geçişi sağlamaktadır. Orta alanda bulunan geyikler ise reenkarnasyonun temsilidir<sup>62</sup>, doğum belki de arka planda intihar edenin reenkarnesidir.

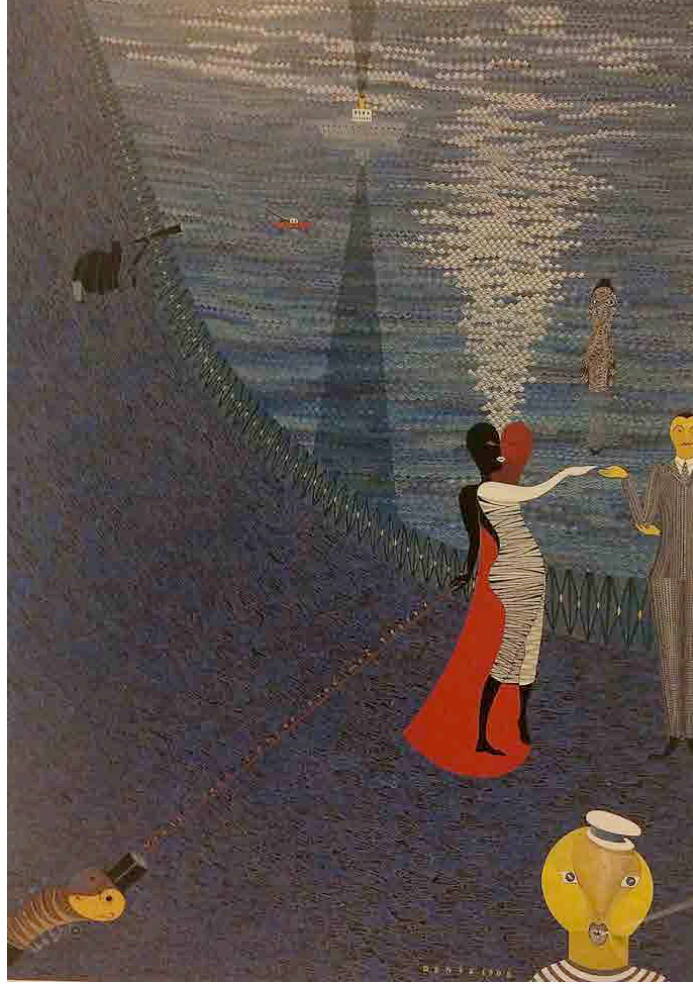
## **5.6. İsimli, 1992, Kağıt Üzerine Guaj**

Resmin kendini en çok izleyiciye gösteren figürü, resmin ortasından biraz daha sağa doğru yerleştirilmiş kadın figürüdür. Kadın, ikiye bölünmüş ya da ikizleşmiş gibidir; kırmızı elbiseli bedeni ön taraftadır, elini hemen sağ tarafında bulunan takım elbiseli bir adama doğru, bir dans teklifini kabul eder gibi uzatmakta, arka taraftaki silüeti ise tamamen siyah renkte olup elinde uzun bir çubuk tutmaktadır, bu çubuğun üzerinde “voulez vous danser avec moi (come dance with me/benimle dans eder misin)” yazmaktadır. Bu yazı, resmin açıklayıcı unsuru niteliğinde, adeta ikiz kadın figürünün elinin duruşunu açıklamaktadır.

---

<sup>62</sup> Cirlot, J. E. (1981) A- Dictionary of Symbols, İspanyolca'dan İngilizce'ye Çeviren: Jack Sage Rautlegge – Kegan Pail, London and Henley, s.369

Bahsi geçen yazının yazdığı çubuk, resmin sol kesinden kafasını çıkarmış, soytarı görünümlü figürün fötr şapkasında son bulmaktadır. Bu figür aynı zamanda bir tırtılı da andırırken, dikkatlice bakıldığında tıpkı kendi başındaki gibi siyah fötr bir şapkanın içinden çıktığı da görülebilir.



**Resim 13, İsimsiz, 1992, Kağıt zerine Guaj, 70x49.5 cm**

Resmin neredeyse yarısını kaplayan denizin sahil kesiminde, denize çok yakın bir yerde, üzerine izlediklerini daha net görebilmek için siyah bir örtü almış, örtünün altından belli olduğu kadarıyla dizlerinin üzerine okerek elindeki teleskopla denize doğru bakan bir figür bulunmaktadır. Figürün teleskopu, denizde giden bir küçük bir

de büyük gemiye bakmaktadır ve bu gemilerin hemen yanından, denizin üzerinde olduğu düşünülen yakamoz çıkıp incelerek kırmızı-siyah ikiz kadın figürünün iki başının tam ortasında son bulur.

Sağ alt köşede bedeni sarı, ağzında sigarası, başında kepiyle, üzerindeki çizgili bluzden de anlaşılacağı gibi bir denizci bulunmakta, izleyiciye tam karşıdan bakmaktadır. Resim bir fotoğraf olarak düşünüldüğünde, kadraja son anda dahil olmuş gibi bir hali vardır, adeta kadraja yanlılıkla girmişçesine resmin atmosferinden ayrı görünmektedir.

Denizin yoğun bir doku olarak geniş bir alanda kullanıldığı resimde en dikkat çekici figür her ne kadar kadraja sonradan girmiş gibi görünen sağ alttaki denizci figür olsa da, resme konusunu veren esas figür, ikiliği bedeninde yaşatan kadın formudur. Siyah, kırmızı ve beyazın birlikteliğinden oluşan bu figür, ikiz, aynı bedende birbirine geçmiş iki kadın gibidir. Bir elini karşısındaki adama uzatışı, bunun bir dans sahnesi olduğunu düşündürür ki kadının duruşu, elinde tuttuğu çubuğun üzerinde yazan yazı, bunu destekler.

Bilgin'in resmettiği kadın imgelerinin ikili bir varoluşu, parçalanmış zıt kişilikleri var gibidir. Yüzlerinin yarısı aydınlık yarısı karanlıktır. Buradaki kadın, bir elini karşısındaki erkeğe uzatırken diğer eli başka bir yöne uzanmıştır. Kadının "ikileşmesi" teması üzerine en ilginç örneklerden biri de budur. Burada kadının bir eli dans etmek üzere yalın bakışlı, mütevazı ve çelişkilerden azade bir erkeğe yönelmiştir. Bu el ve kol iyiliğin ve arılığın simgesi olan beyaz renktedir. Diğer el ise (siyah) arkada, farklı bir senaryonun parçasıdır. Bu, ilk bakışta görünen. Biraz sonra, aslında kadının bedeninin iki ayrı bedenden (ve ruh) oluştuğunu fark ederiz. İki başın dudakları birleşmiştir ve bütünsel olarak bir kalbi andırır. Sağdaki beyaz elin sahibi

olan kadına (ya da 'bir' olan kadının bu yarısına) ait olan baş kırmızı iken (aşk) diğer baş, siyahın temsil ettiği karanlık düşünceler içindedir. Sağdaki beden de ağırlıklı olarak beyazdır. Soldaki kadının alt yarısı ise kırmızıdır (şehvet). Kadın ister aydınlık ve arı, ister karanlık ve şehvetli yarısının koşulladığı şekilde davransın, sevdiği gerçekte kendisidir. Her iki yarısı dudak dudağadır, kendi kendine öpüşmektedir (narsizm).<sup>63</sup>

Dans öncesi sahnede yer alan kadın ve erkek figürünün ellerinin birleştiği yerden yukarıda oluşan hibrit figür, uçar gibi görünmektedir ve adeta kadınla adamın ellerinin neredeyse birleşmiş olduğundan oluşan enerjinin dışavurumu gibidir.

### **5.7. Nehir, 1994, Kağıt Üzerine Guaj**

Resmin sol üst köşesinden sağ alt köşesine doğru uzanan ve resmi çapraz bir biçimde ikiye bölen nehir, resme adını vermektedir. Nehrin üzerinden bir kayık gitmektedir. Nehrin dışında kalan alanlar resme baskın görünen dokusunu veren bitkilerle, ince fırça darbeleriyle resmedilmiş ebru sanatını andıran formlarla bezenmiştir.

---

<sup>63</sup> Akman, Kubilay (2006) Simgesel Söylem ve Sürrealizm Arasında Yersizyurtsuzlaşan İmgeler (Kaynak: <http://izinsizgosteri.net/new/?issue=38&page=1&content=285> 10.04.15 22:05)



**Resim 14, Deniz Bilgin, Nehir, 1994, Kağıt Üzerine Guaj, 57.5x88 cm**

Resmin tam ortasından biraz aşağı doğru, beyaz hibrit bir form bulunur, bu hibritin iki türlü okunması mümkün olabilir, birinde kırmızı gözlü iki farklı yüzü olan bir figür vardır, iki yüzünün ortasından uzun, sivri bir sakal formu çıkmaktadır ki bu form, bir sürüngenin dilini de andırmaktadır. Figürün iki yana açılan kanatlarının ardında, kanatlarını tamamlayan beyaz, yarı saydam bir alan vardır. Diğer okuma ise geniş plandan bakıldığında ve tüm unsurlar bir bütün olarak değerlendirildiğinde, bir ejderha sureti canlanmaktadır; yukarıda bahsi geçen figürün gövdesini oluşturan lale formundaki kısım, bu okumayla ejderhanın gözü olur, iki yüzden açık renkli olan yüzün kırmızı gözleri, ejderhanın burnu olur, iki yüzün arasından çıkan uzun ve sivri uzuv ise ejderhanın sakalı olur.

Her iki okuma da geçerli sayılabileceği gibi, bu okumaların aksine oldukça net bir biçimde kendini belli eden bir figür vardır; ellerini havaya kaldırmış, bedeni yeşil, bağdaş kurarak iki okumayla da okunabilecek ve bir kesinliği olmayan beyaz figürün üzerine oturmuş, başsız bir figür.

Bir arınma gibi düşünülebilecek suyun akışı, yani nehir, resmi çapraz bir biçimde ortadan ikiye bölmektedir. Perspektif açısından ele alındığında, resmin ana figürü olan ejderha ile melek arası nitelendirilebilecek figür, yeryüzünden oldukça yüksekte uçar gibi görünmektedir. Üzerindeki başsız figür, kayıp ruhuyla hayat bulan bedenin temsilidir<sup>64</sup> ki ruhunu kaybetmiş bir biçimde yeryüzünden oldukça yüksekte, arınmanın temsili olan nehri de yanına alarak dünyaya bakıyor gibidir. Nehrin üzerindeki kayık ise reel anlamı ile yolculuğu temsil eder denirse, resmin konusu ruh ve beden ayrılığındaki figürün yeryüzünden uzaktaki arınma yolculuğudur denebilir.

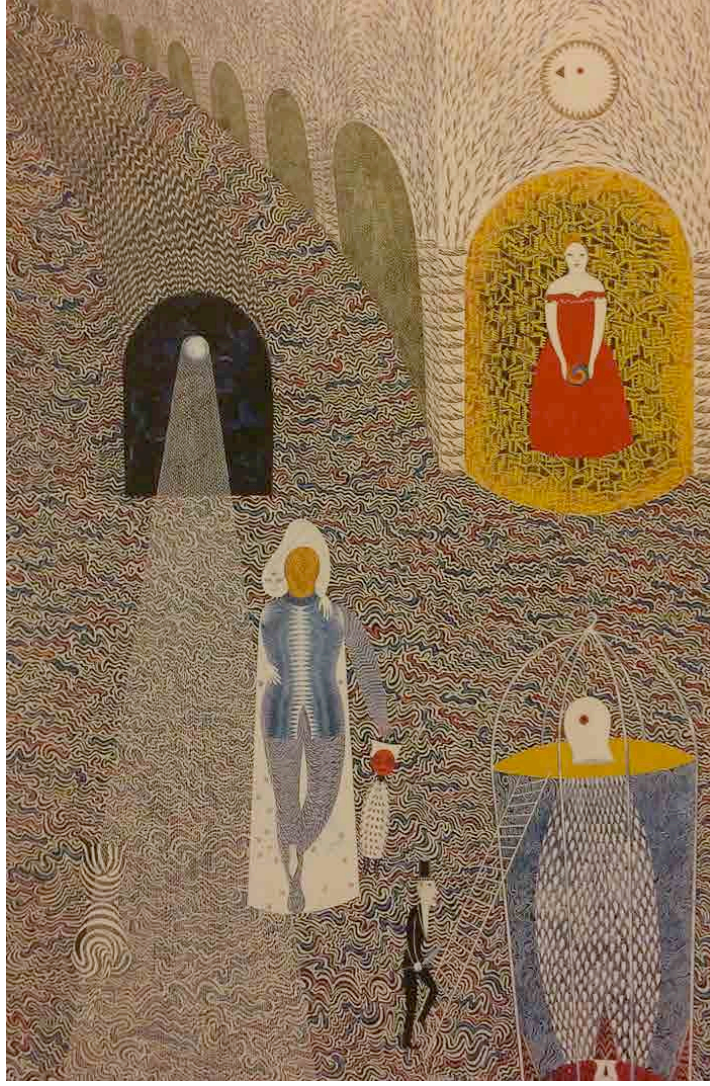
### **5.8. Sihirbaz, 1995, Kağıt Üzerine Guaj**

Resmin sağ üst köşesinde iki planı birden görünen taş bir bina vardır. Bu binanın bir cephesinde içi karanlık kapıları varken, izleyiciye doğru bakan cephesinde bir ışık kümesinin içinde kırmızı elbiseli bir kadın durmakta, elinde renkli spiral formu bir cisim tutmaktadır. Kadının bulunduğu ışık kümeli kapının hemen üzerinde ilk bakışta bir saati andıran yuvarlak bir unsur vardır ki dikkatlice bakıldığında bunun içerisinde belli belirsiz bir güvercin kafası olduğu görülmektedir. Güvercinin kafası beyazken, gagası çok net bir biçimde kırmızı bir üçgen, gözleri ise yine aynı netlikte kırmızı bir yuvarlaktır.

---

<sup>64</sup> Çapanık, Mehmet Cüneyd (2007), Gök Tenri, Ankara, Cem Ofset Matbaacılık, s. 189





**Resim 15, Deniz Bilgin, Sihirbaz, 1995, Kağıt Üzerine Guaj, 88x57.5 cm**

İki cephesi birden görünen binanın sol tarafında izleyiciye bakan kapısı simsiyah olan bir koridor bulunmaktadır, izleyiciye bakan siyah kapısının üzerinde ise beyaz bir delik vardır, bu deliğin içinden beyaz bir ışık çıkar ve bu ışık resmin izleyiciye en yakın duran kısmına kadar genişleyerek gelir.

Resmin tam ortasında beyaz bir pelerini olan bir insan figürü durur, figürün başının üzerini adeta bir saç gibi saran, yalnızca bir baş ve bir kolun uzantısındaki bir elden

oluşan, ağzı yıldız şeklinde bir figür bulunmaktadır. Ayaktaki insan figürü ise görünen tek koluyla sol tarafındaki kırmızı yüzlü kısa boylu bir figürü kafasından tutmaktadır. Ayaktaki figürün pelerinin dokusu ya da kumaşı, başının üzerindeki figürün dokusu ile aynıdır; her ikisi de beyaz ve yıldızlıdır.

Sağ alt köşede bir kafes vardır ki bu kafes, ilk bakışta yalnızca dikey tellerden oluşmuş gibidir. Tellerin arası boş gibi görünen kafes, ne ile sınırlandığı belli olmayan ve kafes ile aynı hacme sahip olan, kafesin yüzde seksenini dolduran bir su ile doludur, bu suyun içerisinde kafası suyun yüzeyine çıkmış ve yukarıda bahsi geçen saat benzeri yuvarlağın içerisindeki güvercin kafası ile birebir aynı bir güvercin bulunmaktadır, güvercinin su içinde kalan gövdesinin dokusu bir sürüngenin derisini andırmaktadır. Kafesin alt kısmında ise biri ortada, diğerleri sağ ve solda olmak üzere, ters bir biçimde üç güvercin kafası yerleştirilmiştir.

Kafese dayalı beyaz bir merdiven üzerinden kafese doğru bir figür çıkar; bu figür takım elbiseli ve fötr şapkalıdır, elinde ise bir bıçak tutmaktadır. Kesik gibi görünen kuş başları ile bu bıçağın yakından ilişkisi olduğu düşünülebilir.

Resmin içinde kendini tekrar eden unsurlardan biri ve belki de en önemlisi olan kapı, Türk-Altay mitolojisinde öteki dünyaya açılan yer altı geçididir, evrenin dışarıya açılan son kapısı demektir.<sup>65</sup> Resimde görülen kırmızı elbiseli kadının bahsi geçen bu iki dünyanın orta noktasındaki kapıda olduğu düşünülebilir. Elinde tuttuğu spiral, döngüyü temsil ediyorsa, kadın bu iki dünya arasında sürekli olarak gidip geliyor olabilir.

---

<sup>65</sup> Eliade, Mircea (?) Shaamanism Archaic Technics of Extacy, London, Routledge&Kegan Paul, s.152-154

Resmin sol tarafında bulunan ön cephesi, yani giriş kısmı tamamen siyah olup üzerinde içerisinden gelen ışığı dışarı veren bir delik bulunan tünel ise, hayatın bir bölümünden diğer bölümüne geçişi ifade etmektedir.<sup>66</sup>

Resmin sağ köşesinde bulunan ve içerisinde su dolu olan kafes, hapis halindeki kuşun alışlagelmedik bir biçimde suyun içinde var olma hikayesini canlandırır. Kafese dayalı merdivenle yukarı doğru çıkarak kuşa ulaşmaya çalışan ve sihirbaz olduğu resmin adında ifade edilen adam ise elinde bıçak tutmaktadır ki kuşun da boynu kesik gibi görünmektedir. En bilinen anlamıyla barışı temsil eden kuş, boynu kesilerek yitip giden barışı ifade edebilir.

Barışın olmadığı, dünyalar arası gidip gelerek arafta sıkışan bedenlerin kendilerine sabit bir mekan bulamadığı ve boşlukta kalarak bir türlü kendi olamadıkları bu resimde, bir sihirbazın gerçeği çarpıtması üzerinden dünyadaki gerçeğin de tek ifadesi olamayacağı, değişken olabileceği anlatılmıştır.

### **5.9. Madonna And The Child, 1996, Kağıt Üzerine Guaj**

Resmin tam ortasında kirpikleriyle bir kadını andıran tek gözü açık, tek gözü kapalı bir figür, kucağında tamamen dış kontürlerle belirtilmiş, içi beyaz bir figür tutmaktadır. Bu beyaz figür, diğer kadın figürünün oranlarıyla değerlendirildiğinde bir çocuk/bebek figürüdür. Beyaz bebek figürünün bir eli kadının yüzüne doğru durmakta, bebek figürünün kafasının etrafında, kafasını boynundan tutar gibi bir başka figürün eli bulunmaktadır.

---

<sup>66</sup> Çobanlı, Cem (2010) Meta Ansiklopedi, İstanbul, Ruh ve Madde Yayıncılık, s.489



**Resim 16, Deniz Bilgin, Madonna and the Child, 1996, Kağıt Üzerine Guaj,  
88x57.5 cm**

Ortadaki büyük kadın figürünün yüzünün ortasında, yukarı doğru bakan iki gözlü, ağzı dişli bir balık bulunmaktadır. Kadın figürünün arka kısmı, resmi dikey bir biçimde bölen, balık ve üzerindeki köprü ile eşleştirildiğinde nehir veya akan bir su izlenimi veren bir alan ile kaplıdır. Bu mavinin tonu ince çizgilerle bezenmiş alanın üzerinde kemer biçiminde bombeli bir köprü bulunmakta, köprünün üzerinde ağaç dallarına benzeyen geyik başı ve boynuzları bulunmaktadır. Geriye kalan tüm alanlar farklı dokular ve renklerle parçalara ayrılmıştır.

Bir kadın figürü, elinde bir bebeği tutmaktadır, kadının gözlerinden biri açık, diğeri kapalıdır. Kadının iki gözünün arasındaki balık, bir Japon balığı olan Koi'ye benzemekle birlikte, Koi, başarı ve azmin simgesidir. Nehirde akıntının tersi yönde yüzen Koi, nehrin kaynağına ulaşırsa, ejderhaya dönüşür.<sup>67</sup> Bu sırada arkada bir nehir görünmektedir ki nehir, suyun arıtıcı özelliği ve akışı ile bir arınmayı temsil edebilir, arınma söz konusu olduğunda ise akla vaftiz gelebilir; zira resimde belirgin bir biçimde bebek imgesi vardır. Resmin adından da anlaşılacağı gibi, bu kadın Madonna yani Meryem olabilir, elindeki bebek ise İsa olabilir, bu durumda arkadaki nehrin, İsa'nın vaftiz edildiği yani ilk vaftizin yapıldığı Ürdün Nehri olduğu düşünülebilir.<sup>68</sup>

Nehrin üzerinde bulunan köprü ise esas göreviyle en düz anlamıyla düşünülebilir ve bir alandan diğerine geçişi temsil ettiği söylenebilir, bu köprünün üzerinde ise bu durumu destekleyecek nitelikte başka bir öge vardır: Geyik. Geyik imgesi, sembolizmde ebediliğin, ölümsüzlüğün, ilk saflık halinin, ruhsal rehberliğin, yenilenmenin, yol göstericiliğin ve dönüşümün sembolüdür.<sup>69</sup>

### **5.10. Horoz ve Kadın, 1996, Kağıt Üzerine Guaj**

Adından da anlaşılacağı gibi resimde bir kadın ve bir horoz bulunmaktadır. Resmin sol tarafında duran kadın figürü, yaprak formunda ince yapılı desenlerin tekrarı ile bezenmiştir. Kadın figürünün kafası, gözlerinin üstünden itibaren yarımdır ve gözleri kapalı bir biçimde yukarı doğru durmaktadır. Başını geriye yaslayan kadının dudaklarının arasından iki adet yılan çıkmıştır -ki bunlar çift başlı yılan da olabilir- ve yılanların dilleri dışardadır. Kadın, iki elini ileriye doğru uzatmış karşısındaki horozun burnunu tutmaktadır.

<sup>67</sup> [www.koistory.com/blog/koi-fish-meaning-and-mit](http://www.koistory.com/blog/koi-fish-meaning-and-mit) 10.04.15 00:12

<sup>68</sup> İncil Matta 3. Cilt, s. 13-17

<sup>69</sup> Cirlot, J. E. (1981) A- Dictionary of Symbols, İspanyolca'dan İngilizce'ye Çeviren: Jack Sage Rautledge – Kegan Pail, London and Henley, s.369



**Resim 17, Deniz Bilgin, Horoz ve Kadın, 1996, Kağıt Üzerine Guaj, 88x57.5 cm**

Resmin sağ tarafında yer alan horoz figürünün, üzerindeki dokulu renk alanlarının dönüştüğü ve açıkça belirttiği takım elbisesiyle erkek olduğu anlaşılmaktadır. Horozun bir sıra halinde devam eden ibiği ve yine aynı şekilde devam eden sakalı kırmızı ve turuncu renklere sahiptir. Horozun elinde tuttuğu yerin kırmızı olduğu, siyah beyaz, üzerinde bir göz formu olan testere benzeri bir obje vardır ve bunu karşısında duran kadının karnına değdirmektedir. Bu testerenin kadının karnına değdiği yerden aşığı doğru kadının üzerinde kırmızı bir alan vardır.

Her iki figürün ortasında, resmin arka planında bitkinin yaprakları biçiminde yeşil ve mavinin tonlarıyla resmedilmiş parçalı bir biçim vardır. Yukarı doğru giden bu renk alanları, dalgalı formlar halinde yayılmaktadır. Bu alanın ortasından, diğer parçalardan ayrılan bir biçimde mavi-mor renklerde üç parça çıkmakta, yine bu parçaların dibinden ise çiçek sapçıkları veya sperm benzeri biçimler bulunmaktadır.

Kuş ve yılan sembolü, zıtlıkların sembolü olarak büyük önem teşkil eder, yılan yer yüzünü temsil ederken kuş gökkubeyi temsil eder, bu resimde ise yılan kadınla birlikte, kadının içindeyken, kuş, erkeğin bedenidir. Gerçek hayatta, doğanın gereğinde olduğu gibi mitolojide ve sembol anlamlarında da kuş ve yılanlar bir çekişme içindedirler.<sup>70</sup>

Bu mücadele olgusundan yola çıkılarak, kuş türevi horozun karşısındaki kadın figürüne batırıldığı testerenin ucundan akan kanın da desteği ile horozun takım elbisesinin tasvir ettiği erkeğin karşısındaki kadın ile mücadelesi söz konusudur denebilir. Kadının başı arkaya doğru eğiktir ve elleriyle horozu doğru uzanmaktadır, bir tutunma çabası söz konusudur fakat horoz duruşunu hiç bozmaz. Horozdan yola çıkılarak, bu dik duruşu da göz önünde bulundurulduğunda, erkeğin “horozlandığı” söylenebilir ve bu deyim, diklenme, karşı durma, kafa tutma anlamına gelir.

Kadının ağzından çıkan çift başlı yılan ise Uzakdoğu Yin-Yang felsefesinde, bir yılan başı yaşamı, bir diğeri ise ölümü temsil eder. Dolayısı ile çift başlı yılan, zehir ile panzehri, yani yine karşıtlığı temsil eder. Aynı zamanda, en bilinen kullanım alanı, Selçuklu mimarisinden bu yana şifadır.<sup>71</sup> Bu durumda, göğsüne saplanan

---

<sup>70</sup> [http://www.stroset.com/bireysel\\_gelisim/sembol/s23.htm](http://www.stroset.com/bireysel_gelisim/sembol/s23.htm) 10.04.15 01:14

<sup>71</sup> Palmer, Martin (1997) Understanding The Chinese Philosophy of Opposites and How to Apply it to Your Everyday Life: Yin and Yang, İstanbul, Dharma Yayınları, s.164

testere ile akıttığı kan sonucunda, kadının içinden çıkan ve gitmek halinde olan yılanlar, şifanın kayboluşunu anlatmaktadırlar.

### **5.11. Dolunay, 1996, Kağıt Üzerine Guaj**

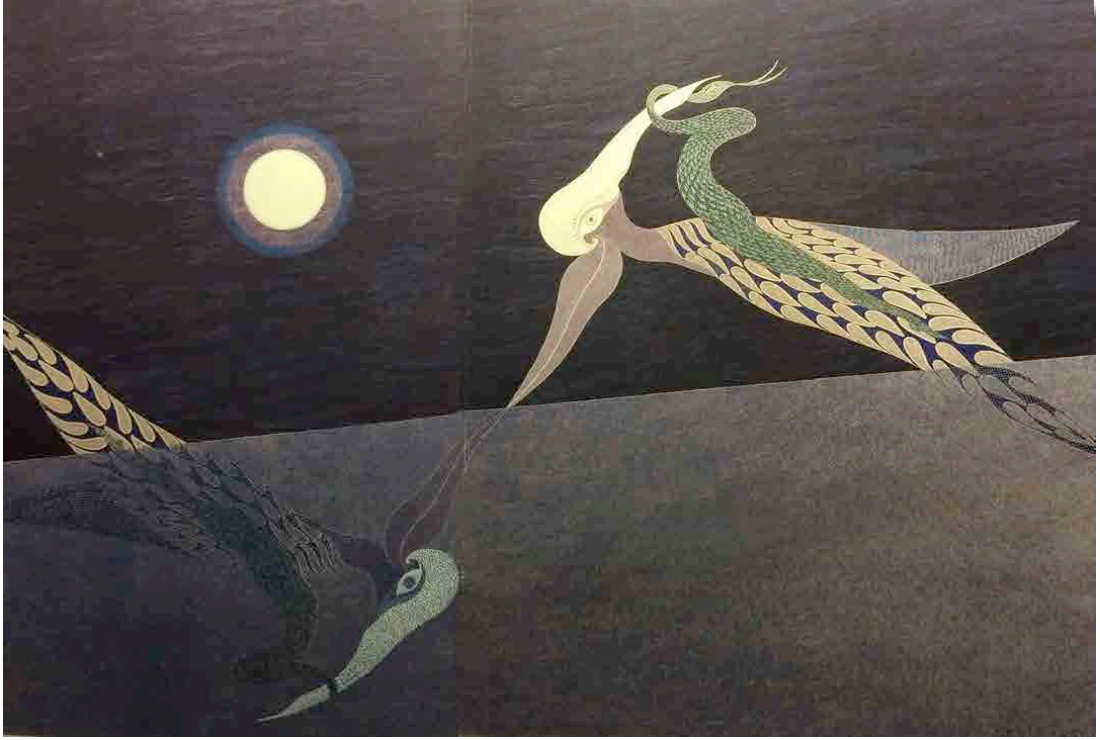
Resmin en belirgin özelliği, üst ve alt renk alanlarının kendini açıkça belli etmesi ve birbirinden resmi yatay düzlemde ikiye bölen çok net bir çizgiyle ayrılmasıdır. Üst taraf karanlık, koyu, siyaha yakın bir renk alanırken, alt taraf grinin koyu tonlarında fakat üst kısma göre belirgin bir biçimde açık renktir.

Resmin ana figürü aslında bir tanedir; üst alanda daha net bir biçimde görünen bu figür, adeta alt kısımda bulunan alana yansımış, ikizleşmiş gibidir. Yansıması olan figür, bir kuş figürüne benzemektedir; uzunca bir gagası vardır ve gözleri çok belirgindir. Kuşun kafasında horoz ibiği benzeri hacimli bir kısım vardır ve sırtından uzanan gövdesi oldukça kalın bir yılan, kafasıyla bu ibiğe dolanmıştır.

Bu gagalı hibrit yaratık, siyah alandan gri alana geçişte gagasının ucuyla çapraz bir biçimde simetriği olan diğer kuşa gagasının ucuyla bağlanır; iki kuşun gagası birbirine değer ve birbirinin tam simetrisidirler. Koyu alandaki kuş açık tonlarda ve arka planla kontrast oluştururken, açık renk alanındaki kuş koyu tonlarıyla bu alanine içinde kaybolmaktadır.

Resmin sol üst köşesinde, resme adını veren ve etrafında ışık hareleri bulunan bir dolunay bulunmaktadır; simsiyah alanın içinde bembeyaz bir yuvarlak şeklindedir.





**Resim 18, Deniz Bilgin, Dolunay (Defter Dergisi Kapak Resmi), 1996, Kağıt Üzerine Guaj, 57.5x88 cm**

Resimde, biri gecede biri gündüzde olduğu söylenebilecek bu iki figürün birbirinin yansıması olduğu yadsınamaz bir gerçektir. Birbirinin aynı iki figürde gözler oldukça belirgindir ki Ra'nın gözünü andıran bu gözler Horus'un gözü olabilirler. Manevi anlamıyla, vicdanın gözünden hiçbir şey kaçmayacağını, insanın iç halindeki her niyetini ve yaşamdaki her davranışını gözden kaçırmayan bu merhametsiz yargıcın keskin bakışını sembolize eder. Bu, vicdanın yirmi dört saat kapanmadan açık kalan gözüdür. Bu yüzden, güneş ve ay, Horus'un gözleri olarak ifade edilir. Çünkü güneş ve ayın her ikisi, nöbetleşe, gece ve gündüz insanın üzerinden eksik olmaz, aynı Horus'un yirmi dört saat açık kalan gözleri gibi. Bu nedenle Horus'un gözü, güneşle temsil edilen Ra'nın gözü olarak da ifade edilir.<sup>72</sup>

<sup>72</sup> Budge, Ernst Alfred Wallis (2005) Egyptian Religion: Egyptian Ideas of The Future Life, New York, Cosimo Inc., s.124

Gecenin gözü niteliğindeki ay ise, burada dolunay olarak en belirgin ve kuvvetli biçimiyle izleyicinin karşısına çıkmaktadır. Ay, evrendeki düallite prensibinin ve bir takım güçlerin kutupsallık göstermesinin sembolüdür. Aynı zamanda ölüm ve yeniden doğuşu ta temsil edebilir. Dolunay ise bütünselliği, gücü, tamamlanışı temsil eder. Ayrıca Budizm’de dolunay, ruhsal gücün keskin olduğu zamanlardır.<sup>73</sup>

Bu durumda bu iki figürün yaşamı ve ölümü, geceyi ve gündüzü, kadını ve erkeği temsil ettiği söylenebilir. Her iki figürün de bedenine dolanmış yılan figürü ise, yok edici bir güç olarak ölümü ve yıkımı temsil ederken, aynı zamanda periyodik olarak derisinin değişimi, hayatı ve yeniden dirilişi temsil etmesini de mümkün kılabılır. Yılan hem zehriyle öldürürken hem de panzehir olarak şifa vermekte, zıtlığı kendiliğinden bünyesinde barındırmaktadır.<sup>74</sup>

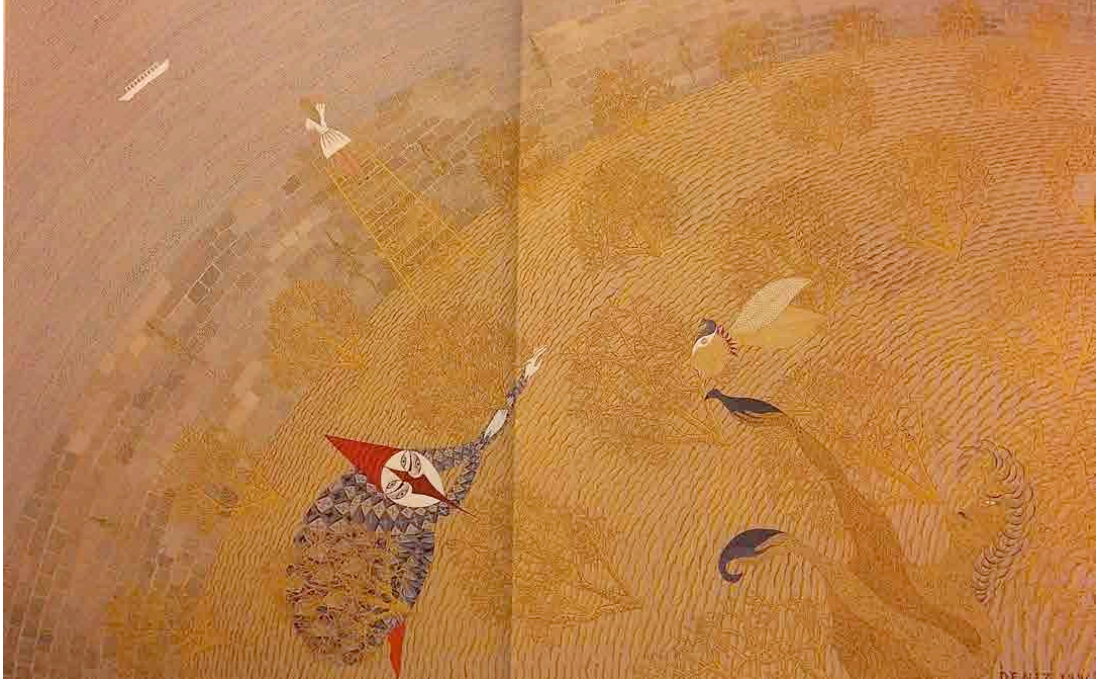
### **5.12. Bahçe, 1996, Kağıt Üzerine Guaj**

Metis’in 1996 yılında yayınladığı Defter dergisinin bir sayısının kapağı olan bu resmin sol üst köşesini dışarıda bırakacak şekilde sol alt köşesinden başlayıp sağ üst köşesine doğru devam eden taş bir duvar yer almaktadır. Duvarın üzerine yaslanmış sarı bir merdivenin üst basamaklarından birinde duran, sarı saçlı, beyaz elbiseli, arkası dönük bir kadın, duvarın ardında ince detaylarla bezenmiş denize doğru el sallamakta, denizin üzerinden bir tane beyaz gemi geçmektedir.

---

<sup>73</sup> Artley, Malvin (2014) The Full Moons: Topical Letters in Esoteric Astrology, United States, s.214 (e-book) (Kaynak: www.ebookit.com)

<sup>74</sup> Cooper, J.C.(2008) An Illustrated Encyclopedia of Traditional Symbols, Slovenia, Thames & Hudson, s. 96



**Resim 19, Deniz Bilgin, Bahçe (Defter Dergisi Kapak Resmi), 1996, Kağıt Üzerine Guaj, 57.5x88 cm**

Resmi boylu boyunca kesen taş duvarın üzerinde belli aralıklarla yerleştirilmiş, duvarın renginin tonlarına çok yakın olduğu için tam belirgin olmayan on adet kertenkele durmaktadır. Duvarın çevrelediği, kum rengi dokularla zemini işlenmiş bahçe olduğu isminden anlaşılan alanda, toplamda yirmi dört tane ağaç, zeminin sarı renk tonlarına yakın bir biçimde resmedilmiştir, ağaçların yaprakları yoktur, çok ve birbirine karışmış bir biçimde dalları bulunmaktadır.

Bahçe alanının içinde resmin sol tarafında kafasında kırmızı koni biçiminde bir şapka olan üst üste ikili göz olmak üzere toplamda dört gözü olan, burnunda kırmızı sivri bir cisim olan ya da bu cismin aslında burnunun kendisi olduğu, kırmızı sivri uçlu ayaklarıyla yere cenin pozisyonunda kapaklanmış, ellerini ileriye doğru uzatmış bir figür durmaktadır. İki ağacın arkasında konumlanmıştır.

Resmin sağ tarafında, zeminin ve ağaçların sarı tonlarındaki renginin bir başka tonuyla resmedilmiş bir figür bulunmaktadır. Profilden görünen yüzünde bir gözü, bir kaşı ve mavi bir ağzı olan figürün, yele benzeri saçları vardır ve iki elini biri yukarıda, biri aşağıda olmak üzere karşıya doğru uzatmaktadır. Her iki elinde de birer mavi kuş tutmaktadır. Kuşların biri karşıya bakarken, diğerinin kafası aşağıya, kuşun kendine dönüktür. Üst tarafta bulunan kuşun hemen üzerinde iki parçalı gövdesi, bir gözüyle fantastik bir figür bulunmakta, bu figürün de üzerinde mavi küçük bir kuş oturmaktadır. Fantastik olan figürün boynunda kırmızı sivri formlar bulunmaktadır.

Ağaç, yeraltındaki kökleri ve gökyüzüne yükselen dallarıyla yukarı doğru bir eğilimi sembolize eder ve dolayısıyla merdiven veya dağ gibi yukarı yükselen diğer sembollerle de ilişkilidir ki bunlar üç dünya arasındaki bağlantıyı temsil ediyor olabilir; yer altı dünyası, yani cehennem, orta alem, yani dünya ve yukarıdaki alem, yani cennet. Dolayısıyla merdiven üzerindeki kadının buradan üst aleme, yani cennete baktığı söylenebilir. Bu durumda arınmanın ve yenilenmenin, başkalaşımın sembolü suyun üzerindeki gemi de, kadını bu aleme götürecektir denebilir, kadın muhtemelen bu gemiyi beklemekte, gelişini gözlemektedir.<sup>75</sup>

Resmin sol tarafındaki yerde sürünürken görünen ve bir soytarıya benzeyen figür, adı İtalyanca'daki "cocoletta"dan gelen, Ortaçağ'dan beri cellatların başına taktığı kukuletayı takmakta ve böylece bir cellat olduğunu düşündürmekte ve böylece ölümle ilişkilendirilebilmektedir.<sup>76</sup> Duruşundan ötürü saklanmış olduğunu düşündüren soytarı, İskandinav mitolojisindeki kötülük tanrısı Loki'yi düşündürür ki Loki, suretini, varoluşunu değiştirerek karşıdakileri menfaatleri doğrultusunda

---

<sup>75</sup> Faivre, Antoine (1994) Access to Western Esotericism, New York, Sunny Press, s.174

<sup>76</sup> Merriam, William G. (1913) Webster's Revised Unabridged Dictionary, New York, The Century Co.

manipüle etme ustasıdır.<sup>77</sup> Resimde yer alan bu soytarı, cennet, dünya ve cehennem olmak üzere üç katmanın temsili olan bu mekanda, dünyayı nitelendiren yeryüzündedir ki dünyadan üst katmana bakmakta olan ve ölüme oldukça yakın duran, ölümü bekleyior gibi görünen kadından saklanmaktadır.

Bu sırada sağ tarafta bulunan hibrit figür, iki elinde güvercin tutmaktadır, güvercinlerin biri aşağıya doğru dururken diğer yukarı doğrudur, aşağıya doğru olanın boynu kendisine ve içe doğru bükükken, yukarı doğru olan güvercinin başı ileri doğru bakar. İslam kültüründe, sağ ve sol omzun üzerinde bulunan meleklerle ve bilinen haberci kimlikleriyle birleştiğinde, güvercinler, iyi haberleri ve kötü haberleri temsil ediyor olabilir. Bu durumda, sol tarafta bulunan ve kötü haberci olarak düşünülen güvercin, boynunu eğmiştir, iyi haberci güvercin ise neredeyse uçmak üzeredir.

İki dünyayı ayırdığı açıkça belli olan duvarın üzerindeki yukarı tırmanan kertenkeleler, Batı Afrika'nın Dogon Kabilesi'nde ruhlardan korunmak için evlerin ve ambarların üzerine çizilirler.<sup>78</sup> Bu duvarın üzerindeki kertenkeleler ise bu durumda iki dünya arası yolculuk yapacak olan ve arafta olan ruhları korumak üzere burada bulunuyor olabilir, yolculuğu gerçekleştirecek olan kadını korumak üzere duvara tırmanıyor olabilirler.

### **5.13. Kırmızı, 1997, Kağıt Üzerine Guaj**

Resmin odak noktası çok belirgin bir biçimde resmin sağ köşesinden ortasına kadar uzanan kırmızı figürdür. Kapüşonlu kırmızı, etnik desenli bir kıyafetin içindeki bu

---

<sup>77</sup> Munch, Peter Andreas (1926) Norse Mythology: Legend of Gods and Heroes, New York, The American-Scandinavian Foundation, s.21

<sup>78</sup> Griaule, Marcel (1965) Conversations with Ogotemmel: Introduction to Dogon Religious Ideas, Londra, International African Institute/Oxford University Press, s.22

figür, keskin yüz hatlarıyla sert bir duruşa sahiptir. Kafasında konik bir kukuletası vardır ve ağzından çıkan yeşil küçük çizgilerle belirtilen nefesle, avcu açık beyaz elinin ucundan uçtuğu görülen bir kuşa üflemedir. Üflediği kuş mor, amorf ve tek gözlüdür.



**Resim 20, Deniz Bilgin, Kırmızı, 1997, Kağıt Üzerine Guaj, 69x100 cm**

Resmin arka planı alev izlenimi veren kırmızının tonları ile boyanmış bir dokuya sahiptir. Bu alev görünümlü ince işlenmiş fırça darbeleri, figürden arda kalan alanda toplamda altı kadın figürü oluşturmaktadır. Bu kadın figürlerinin başı yoktur, yalnızca göğüsleri ve pübisleri belirtilmiştir. Pübisler, kalp şeklindedir. Kadın figürlerinin başının olması gereken yerlerden alevler çıkmaktadır. Bu alevlerin arasına yer yer mor ve kırmızı laleler gizlenmiştir.

Cehennemi andıran kırmızı ağırlıklı bu resim içerisinde, sağ taraftaki ana figürün haricinde kalan ve arka planı oluşturan bedenlerin başları alevler gibi yanarak savrulurken, gövdeler, püvisi merkez alan bir yoğunlaşma ile belirmektedir. Sağdaki masalsi figür, elinden bir kuş uçurmakta ve bu kuşa doğru üfleemektedir. Arka planı oluşturan figürler bariz bir biçimde kadın formundalarken, püvisleri de birer kalp formunda kendilerini göstermektedir. Resme bakıldığında ilk akla gelen cehennem olgusu düşünüldüğünde, resmin sol tarafında köşeden çıkan ve resmin ortasına kadar gelen figür, adı İtalyanca'daki "cocoletta"dan gelen, Ortaçağ'dan beri cellatların başına taktığı kukuletayı takmakta ve böylece bir cellat olduğunu düşündürmektedir ki resmin mekanının cehennem olduğunu düşündürmesi de bunu desteklemektedir.<sup>79</sup>

Resimdeki figürün ağzının son derece kapalı oluşu ise, figürün asla konuşmak istemeyen bir tavır içerisinde oluşunu ifade eder. Böylece figür, kendi yalnız dünyasında durmakta ve izleyici dahil olmak üzere hiç kimseye iletişim kurmak istememektedir.

#### **5.14. Tütün, 1997, Kağıt Üzerine Guaj**

Resmin genelindeki kendini tekrar eden desenlerle yapılan arka plan, ton ve leke değerleri farkları ile bir mekan oluşturmaktadır. İzleyici bir odanın içerisine davet eden mekan çizgileri tek kaçıışlı bir oda planı sunmaktadır. Resmin tam ortasına denk gelen duvarın üzerinde üç küçük pencere vardır. Her bir pencerenin içerisinde beyaz hayvanımsı figürler durmaktadır. Bu pencerelerden odaya sarı ışıklar sızmakta, resmi çok belirgin olmamakla birlikte boydan boya üç çizgi boyunca bölmektedir.

---

<sup>79</sup> Merriam, William G. (1913) Webster's Revised Unabridged Dictionary, New York, The Century Co.



**Resim 21, Deniz Bilgin, Tütün, 1997, Kağıt Üzerine Guaj, 69x100 cm**

Sol taraftaki duvarın önünde, yüzü izleyiciye dönük bir biçimde bir kadın figürü vardır. Üzerinde uzun kollu mor-mavi bir elbise bulunan kadının elleri ve ayakları çıplak, başı keldir. Kafasının üzerinde yarı saydam mavi bir tül bulunmaktadır.

Odanın ortasından biraz sola doğru olan kısımda arkası dönük bir biçimde sandalyede bir adam oturmaktadır. Adamın üzerinde siyah bir kıyafet vardır, ayakları görünmemekte, yalnızca kafası, ensesi ve sırtı görünmektedir. Sandalyenin de yalnızca arka iki ayağı görünmektedir.

Resmin sağ tarafında, izleyiciye diğer figürlerden daha yakın duran bir figür vardır. Tüm teni ince, sürüngenimsi bir doku ile kaplı olan turuncu figürün kafası bir hayvan kafasını andırır, sarı gözlerinde yuvarlak gözlükler vardır. Elinde kitap tutan figür,



kitaba bakar, ağızından küçük çizgilerle betimlenmiş bir nefes kitaba doğru uzanır. Figürün sırtında hayvan başlı çıplak bir kadın asılıdır, figürün omuzlarına tutunur ve geriye doğru yatırdığı başıyla figürün kafası arasında bağlantı unsuru olan ince kırmızı bir çizgi bulunur. Ayakta duran ve kitap okuyan figürün sırtına tutunan çıplak kadın figürünün pubisi ve göğüsleri oldukça belirgindir.

Resmin ön planındaki hibrit figür, ayakta durmakta ve kitap okumaktadır, yine hayvan kafalı, kadın vücuduna sahip bir başka figür, ayakta duran figürün sırtındadır. Ayakta duran ve kitap okuyan figürün kitapla ağızı arasındaki çizgilerden, bilgileri zihnine yüklediği ve kafasından aynı çizgiler yoluyla dışarı çıkararak sırtındaki kadının içine doldurduğu düşünülebilirken bunun tam tersi durumdan da bahsedilebilir; kadın formulu hibrit figür, söylediklerini sırtında olduğu erkek formulu hibrit figürün zihnine doldurmakta, erkek hibrit figür ise bunları deftere/kitaba doldurmaktadır. Her iki durumda da kadın ve erkeğin birlikte olduğu, bir bütün olduğu, birbirlerinin içinden birbirlerine doğru bir akış gerçekleştiği durumu söz konusudur.

Kapalı ve tuğla dokusu sebebiyle oldukça dış dünyadan kopmuş gibi görünen bu mekanda tekdüzelik ve tekdüzeliğin yarattığı boğucu his, tüm figürlerin duruşuna yansımıştır, öyle ki arkası dönük bir biçimde outran takım elbiseli figür oldukça yalnız ve kasvetli görünmektedir. Bir adam, bir odada, sırtı dönük bir biçimde yalnız dururken, bir kadın, aynı odada, bedenini duvara doğru ve oldukça yakın tutmakta, yüzünü seyirciye dönmemektedir, elleri ise kasıklarındadır, bedeninin bu bölgesini vurgular gibidir. Neredeyse bir küslük gibi görünen bu kadın ve adamın arasındaki ilişki oldukça kopuk bir o kadar da kuvvetlidir. Bu çelişki, sağ tarafta bulunan iki hibrit figürün birbiriyle kuvvetli birleşimi ile tezatlık oluşturmaktadır.

Her şeyden ayrı duran ve kendi hikayesini oluşturan üç koyun ise, mekanın dışında durmakta ve her birinin kendilerine ait üç pencereden mekana bakmaktadır, perspektif doğrultusunda bunların izleyiciye de baktıkları düşünülebilir. Koyun, İslam kültüründe kurban edilmek üzere kullanılan bir hayvandır, bu durumda kurban etme veya kurban olma meselesi de gündeme gelebilir. Koyunların alınlarında bulunan kırmızı noktalar ise Hint kültürüne ait olan Bindi'ye benzetilirse, evliliği sembolize ettikleri söylenebilir.<sup>80</sup> Bu durumda evlilik ve kurban olma meseleleri, mekandan dışlanmış bir biçimde, ya da kemdi kemdini mekandan soyutlamış, dışarı koymuş bir biçimde içeriye, olan biteni izlemekte ve birliktelik sağlamaktadır. Yani evlilik ve kurban edilme birleşir, birlikte anılır. Ressamın burada evlenmeyi bir kurban olma hali olarak gördüğü düşünülebilir.

Kapalı bir mekanda bulunan kadın ve erkek figürlerin, bir evliliğin temsilini gerçekleştirdiği düşünüldüğünde, pencereleri kurban olmaya ve dolayısıyla ölüme açılan izole bir mekanda, bu kadın ve erkek figürler, birbirleriyle aynı anda hem ilişki kurmakta ve yeri geldiğinde birleşip bir bütün olmakta, aynı zamanda birbirleriyle hiçbir bağları olmaksızın yüzlerini, sırtlarını birbirlerine dönmektedirler.

Evlilikten ve kurban edilmeden bahsedilmişken, İslam kültüründe zina yapan kadınlara verilen recm cezası<sup>81</sup> da gündeme gelebilir; bu durumda tıpkı recm cezasında olduğu gibi yüzü peçeyle örtülü ve siyah giyinmiş kadın, pübisini tutarak zinaya gönderme yapmakta olduğu, arkası dönük adamın buna karşı duyarsız kaldığı, olayı görmezlikten geldiği, ayakta kitap okuyan figürün elinde tuttuğu kitabın ise kutsal kitap olduğu düşünülebilir.

---

<sup>80</sup> Gwynne, Paul (2009) World Religions in Practice: A Comparative Introduction, Maiden MA, Blackwell Publishing, s.138

<sup>81</sup> el-Hin, Mustafa (?) Büyük Şafii Fıkhı, İstanbul, Huzur Yayınevi, 2. Cilt, s.46

Resmin içerisindeki biçimlerin yerleştirilmesindeki düzen, neredeyse matematiksel kesinliğiyle “bilmece” sözcüğünü gündeme getirmektedir ki söz konusu olan sadece bilinmezlik değil, bilinmek, çözülmek istenmektir. İzleyicinin anlamını bilmediği bir soru cümlesi ortaya çıkıyor gibidir ve burada sözdizimsel kesinlikle anlamsal belirsizlik iç içedir. Soldaki duvarın önünde, ayakları hafifçe yerden yüksekte duran, havalanmış gibi görünen kadın ise izleyiciye doğru bakarak “bu bilmeceyi çözmelisiniz ama çözemeyeceksiniz” der gibidir.<sup>82</sup>

### **5.15. Rugan, 1997, Kağıt Üzerine Guaj**

Resmin tam ortasında, resmin neredeyse dörtte üçü büyüklüğünde kuş benzeri bir hayvan bulunmaktadır. Yekpare bir parçadan evrilen kuşun kanatları, ayakları vb yoktur, yalnızca uzun gövdenin devamında gövdesinin gittiği yönün tam tersine bakan kafası vardır. Mavinin iki tonu ve yavruağzı renklerden oluşan ince işlemeli dokusunun yanında görünen tek gözü ve gagası da yine mavidir.

Resmin yine tam ortasında, yerden yükselen beyaz bir kolonun üzerinde duran sırtı dönük bir kadın figürü vardır. Kadının saçları sarı, elbisesi beyazdır ve kolları yukarı doğrudur, ellerinde bir kase tutmaktadır. Kuş, kaseye gagasının ucunu sokmuştur.

Kuş ve kadının bulunduğu alan koyu lacivert-siyah renklerinde dalgalı çizgilerle dokunmuş çember biçimindedir. Yine su izlenimi veren bu alanın sol tarafında beyaz bir figür, gözleri kapalı bir biçimde yüzmekte, bir başka tarafta ise mavi bir simidin içerisinde ikinci bir beyaz figür kollarını havaya kaldırmış, başını tek bir koluna yaslamış durmaktadır. Bu kadının yüzü, suya yansımıştır.

---

<sup>82</sup> Ahıska, Meltem (2004) Terkedilmiş “Sen”, Deniz Bilgin Ressam, İstanbul, Karşı Sanat Çalışmaları, s.37-45



**Resim 22, Deniz Bilgin, Rugan, 1997, Kağıt Üzerine Guaj, 57.5x88 cm**

Resmin orta kısmını kaplayan, sağ ve sol üst köşeler haricindeki tüm alana yayılan koyu lacivert-siyah renkteki su alanının dışında kalan köşelerden soldakinde siyah bir ejder bulunmaktadır. Siyah ejderin dili kırmızı ve dışarda, kafası ise kendine, içine doğru dönüktür. Resmin sağ köşesinde, suyun dışında kalan alanda ise bir erkek figür, ellerini birleştirmiş, suya doğru eğilmiş bir biçimde durmaktadır.

Ortadaki en vurgulu figür olan kuğu, siyah bir havuzda durur, sarı saçlı, beyaz elbiseli bir kadın, ona doğru uzattığı bir kaseyle onu besler. Güneş Tanrısı Hermes'in kuşu olan kuğunun, ölümünden hemen önce insanı büyüleyecek türden bir şarkı söylediğine inanılır, bu efsane ise yakın tarihlerde Alman besteci Wagner'in Lohengrin Operası ile ve Tchiaikovsky'nin Kuğu Gölü Balesi'nde dile getirilmiştir.<sup>83</sup> Ressamın ortaya koyduğu bu sahnede, kuğunun ardındaki beyaz figürler ölü

<sup>83</sup> [www.theoi.com/cult/Hermescult3.html](http://www.theoi.com/cult/Hermescult3.html) 09.04.15 23:49

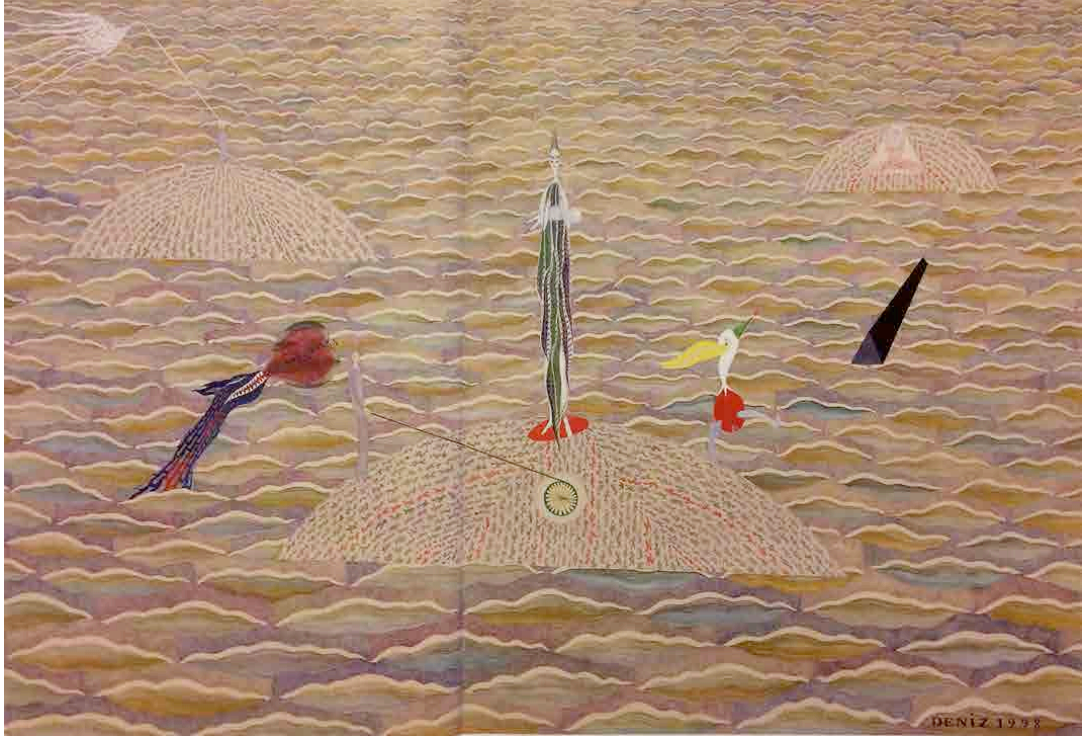
figürlerdir denebilirse, özellikle sağdaki figürün bale yaptığı düşünülebilir. Ölümü ve öteki dünyayı temsil ettiği söylenebilecek olan siyah alanın dışında kalan ejder ve insan figürlerine gelince, ejder figürü ise Komodor ejderidir ve bu ejderin özelliği, doğada hem erkeği, hem de dişisi olmasına rağmen, dişi komodo ejderlerinin içinde gerektiğinde erkek üreme hücresi oluşturacak bir kısmın bulunmasıdır. Bu kısım, üremeye dair zor durumlarda devreye girerek, dişinin kendi kendine üreyebilmesini sağlar.<sup>84</sup> Sağ köşedeki figür ise, ölümü temsil ettiği düşünülen göle yakın bir halde durarak böylece ölüme yakın duruyor denebilir.

### **5.16. Adalar, 1998, Kağıt Üzerine Guaj**

Resmin üç ana odağı bulunmaktadır. Bunlardan en göze çarpanı, resmin tam ortasına yerleşen ada görünümlü yarım daire formudur. Resmin sol üst köşesinde bulunan ikinci yarım daire formu ortadakinden küçük, sağ üst köşesinde bulunan yarım daire formu ise her ikisinden de küçüktür. Tüm bu ada görünümlü yarım daireler, sıvı izlenimi veren arka planın içinden çıkmaktadırlar. Yani, arka plandaki süslemeci dokunun ardında, bu daireler adeta tamamlanmaktadır.

---

<sup>84</sup> Bagemihl, Bruce (2000) *Animal Homosexuality and Natural Diversity*, New York, Stonewall Inn Editions, s. 281



**Resim 23, Deniz Bilgin, Adalar, 1998, Kağıt Üzerine Guaj, 69x100cm**

Ortada bulunan büyük adanın üzerinde ayakta duran ve izleyiciye direkt bakan, dört gözü olan bir figür vardır. Başının üzerinde konik bir biçim bulunmaktadır. Kollarının arasında koyunu andıran bir figürü tutmaktadır. Ayakta duran bu kadın figür, adanın üzerinde açılmış kırmızı bir deliğin üzerinde durmaktadır. Kadın figürün elbisesi, yılanı andıran dokularla bezenmiş uzun ince parçalardan oluşmaktadır. Kadın figürünün sol tarafında, yine aynı tepenin üzerinde takım elbise giymiş çıplak ayaklı bir adam, elinde tekerleği/çarkı döndüren siyah bir çubuk tutmaktadır. Ortadaki kadın figürünün sağında ise sarı gaga formundaki ağzı, kırmızı oval gövdesi, beyaz başı, ucunda kırmızı üç parçalı püskülü olan yeşil konik bir şapkası ve kırmızı gövde bölümünün alt kısmında bulunan pübis formundaki detayıyla fantastik bir karakter bulunmaktadır. İlk bakışta ördek izlenimi veren bu figürün bir ayağı adanın üzerine basarken, diğer ayağı havadadır fakat figür buna rağmen oldukça dengeli görünmektedir.

Ortada bulunan tepenin sol tarafında, resmin adından da çıkarım yapılacağı gibi adaların bulunduğu suyun içinden çıkan ejderha, ağzından üzerinde damarları da olan kalp şeklinde bir alev çıkarmaktadır. Bu kalp formunun üzerinde Almanca “seni seviyorum” anlamına gelen kelimeler “ich liebe dich h h ” şeklinde yazmaktadır.

Sol üst köşede bulunan, boyut sıralamasına göre ikinci sırada olan adanın üzerinde, tam karşıya bakan, kolları bedeninin yanında kapalı duran, gri kıyafetli bir figür bulunmaktadır. Figürün başı oldukça detaysızdır fakat başını tümüyle kaplayan ve etrafında hale gibi görünen beyaz bir daire, inceler ve uzayarak bir kuşun bedeni görünümündeki cisme bağlanmaktadır.

Sağ üst köşede bulunan, boyut sıralamasında en küçük adanın üzerinde bağdaş kurmuş izlenimi veren, kolları yukarı doğru başının üzerinde birleşen, oturan bir figür bulunmaktadır. Yalnızca kırmızı ve mavi boya ile yapılmış dokularla betimlenen figür, ayrıntısızdır fakat göğüsleri belirgin bir biçimde ifade edilmiştir. Figürün üzerini beyaz bir üçgen form kaplamıştır. Figür bu beyaz formun içerisinde hapsolmüştür.

Sağ tarafta bulunan adanın hemen altında, suyun üzerinde tek başına hiçbir yere bağlantısı olmaksızın duran siyah-gri tonlarında bir üçgen prizma bulunmaktadır.

Resmin adında da ifade edildiği gibi, kompozisyon tamamen su dolu bir zemin üzerinde duran adalar ve bunlarla ilişkili bir takım figürler üzerine kurulmuştur. En öndeki adanın üzerinde durup bize bakan üst üste iki çift gözüyle toplamda dört gözü olan figür bir kadındır ve kucağında tıpkı İsa’yı tutan Meryem gibi (Pieta,

Michelangelo) bebek benzeri bir hayvan taşımaktadır. Kadının dört gözlü oluşunun, görme duyusuna vurgu yapmak sebebiyle olduğu düşünülebilir. Üstteki çift gözü mavi, alttaki çift gözü yeşil olan kadının üzeri sarmaşıklar ile kaplıdır ve sol ayak bileğinde yılan sarıdır. Yunan Mitolojisi'nde Asklepios'un Epidauros'taki tapınağında bulunan yazıtlarına göre, yılan, kadınları dölleyen bir varlık olarak bilinmektedir.<sup>85</sup> Yılan, Batı ve Doğu ezoterizminde her dinde yaşamsal kudreti, yaşamsal değişimi, devr-i daimi sembolize eder. Daha çok Mısır, Babil, Yunan ve Hint uygarlıklarında kullanılmıştır. Son derece kompleks ve evrensel bir semboldür. Yılanlar yaşamın ilkbaharlarının, ölümsüzlüğün ve aynı zamanda ruhun kayıp hazine ile sembolize edilen yüksek zenginliklerinin koruyucularıdır. Hem ayta hem de güneşle ilişkilidir, hem hayat, hem de ölümdür, hem ışık hem karanlık, iyi ve kötü, bilgelik ve kör tutku, şifa ve zehir, koruyucu ve yok edici; hem ruhsal hem de fiziksel olarak yeniden doğumdur. Yılan güneştir, ama aynı zamanda da dünyasaldır, eşeylidir, ölümlü ile ilgilidir, her düzeydeki gücün tezahürüdür, hem maddi hem de ruhsal olan tüm potansiyellerin kaynağıdır; ayrıca ölüm ve yaşam sembolleriyle de yakından ilişkilendirilir.<sup>86</sup> Elinde bir bebekmiş gibi koyunu tutan kadın, bulunduğu adanın üzerindeki kırmızı delikten yukarı doğru çıkmaktadır. Bu adanın hemen sol tarafında bulunan ve sistemi, düzeni temsil eden kıyafetiyle, takım elbiseli figür, elindeki çarkı döndürerek kadının adanın içinden çıkışını sağlıyor olduğu düşünülebilir. Her ne kadar ilk bakışta koyun görüldüğü andan itibaren akla kurban edilme meselesi gelse de, burada bir doğum söz konusudur. Hemen adanın sağ tarafında yer alan ördek benzeri hibrit figür, burada gerçekleşen doğumu kutlarcasına bir neşe içinde görünmektedir. Bir ayağı havada olan figürün kırmızı oval formdaki gövdesinde belirgin bir biçimde işlenmiş pubis detayının, doğuma bir gönderme olduğu da düşünülebilir. Bu figür, sanki hikayeye ait değilmiş gibi görünmekte ve alaycı bir tavır da sergilemektedir, hikayeye ait değilmiş gibi görünmesi, temsil ettiği bebeğin de hikayenin dışında kalmasını sağlayacaktır. Figür, alaycı tavrıyla ironik bir işleve sahip olabilir. Ayrıca figürün kendinden emin ve dik duruşu da tüm bunları ifade ederkenki inandırıcılığı açısından önemlidir, izleyicinin resimde söylenenlere

---

<sup>85</sup> Ateş, Mehmet (2001), Mitolojiler ve Semboller – Anatanrıça ve Doğurganlık Sembolleri, İstanbul, Aksiseda Matbaası, s.151

<sup>86</sup> [http://www.stroset.com/bireysel\\_gelisim/sembol/s23.htm](http://www.stroset.com/bireysel_gelisim/sembol/s23.htm) (29.03.15, 22:08)



inanması, bu dik duruş ile sağlanmaktadır ki bu duruş, neredeyse tüm figürlerde bulunmaktadır.

Resmin genelinde bir oluşum söz konusudur denebilir. Bu durumda sol tarafta bulunan adanın üzerindeki başında bir ayrıntı olmayan ve başından yukarı doğru kuş motifi çıkan figür, ruhun ve bedenin temsili olabilir. Bedeni, en tipik formlarla ayrıntısız bir biçimde tasvir edilmiş, ruhu ise başından yukarı doğru uzayan kuşun boynuna bağlı gövdesiyle ifade edilmiştir.

En sağda bulunan adanın üzerinde ise meditasyon yapar gibi duran figürün yine bir oluşum içerisinde olduğu gözlemlenebilir; figür, tıpkı bir tırtıl gibi oluşumunu beklemektedir; figürü saran beyazlığın bir koza olduğu düşünülebilir. Kollarının yukarı doğru durarak içeriden kozayı itmesi de kozanın içerisinden çıkmaya çalışıyor olduğu anlamına gelebilir.

Resmin sol kısmında, ortada bulunan adanın üzerindeki takım elbiseli figürün hemen arkasında suyun içinden yarısı çıkmış bir biçimde betimlenen ejder figürü, ağzından çıkan kalp formundaki ateş ile doğum olgusunu ifade eden kadına doğru durmaktadır. Sanat eserlerinde karşımıza çıkan, yılan gibi pullu ve sürünge bir gövdeye sahip olan ejder figürüne, kullanıldığı yerlere göre çeşitli anlamlar yüklenmiştir. Bazen zıt prensipleri temsil ettiği gibi, bu figüre bereket simgesi, yer altının karanlık güçlerin işareti gibi anlamlar yüklendiği görülür.<sup>87</sup> Bereket, çoğalmak, üremek ve dolayısıyla doğumla ilgilidir. Ejderha, suyun içerisinden çıkarken ağzından çıkan ateşimsi kalp motifi çıkarmaktadır ve bu motifin içerisinde Almanca yazan “seni seviyorum” cümlesi, doğuma duyulan sevinç ve sevgi ifadesidir.

---

<sup>87</sup> Çevrimli, Nilgün (2012), Değişik İşlevli Bir Grup Madeni Eser Örnekleri Üzerinde Görülen Ejder Figürleri Hakkında Bir Değerlendirme, Vakıflar Dergisi Haziran Sayı: 37, s.205

### 5.17. Kış, 1998, Kağıt Üzerine Guaj

Eserin geneli aynı tondaki renklerle ve birbirini tekrar eden unsurlarla resmedilmiştir. İlk bakışta göze çarpan, bunun bir doğa resmi olduğudur, birbirini tekrar eden unsurlar birer başak benzeri ağaç gibi görünmekle birlikte bu unsurlarla kaplı olan alan, resmin yarısından biraz fazlasını kaplamaktadır. Ayrıca resmin hikayesini oluşturan tüm figürler bu alana yerleştirilmiştir.

Başak benzeri bitkilerle bezenmiş alanı, bodur, yuvarlak hatlı ve çam benzeri ince yapraklı bitkiler çevrelemiştir. Bu yuvarlak hatlı, ince yapraklı, kısa boylu ağaçların üzerleri, etrafı koyu renkli kontürlü, içleri gri, top biçimli öğelerle kaplıdır ve bunların birer meyve olduğu kolaylıkla düşünülebilir.



Resim 24, Deniz Bilgin, Kış, 1998, Kağıt Üzerine Guaj, 69x100 cm

Meyvelerle dolu olan kısa ağaçların arkasında, resmi izleyenin algısında gökyüzünü yerleştirdiği yerde, gökyüzü yerine tam olarak bir dile veya alfabeye benzetilmesi güç olan karalama gibi yazılar vardır ve bu yazılar resmin dörtte birini kaplayan alanda doku niteliği taşımaktadırlar.

Kümelenmiş ağaçların arasından bir geyiğin çıktığını görürüz; geyik oldukça sade bir formda resmedilmiş ve bir kısmını ağaçların ardına gizlemiş gibidir. Resmin tam ortasından biraz sağa doğru yerleştirilen, esere ilk bakıldığında göze çarpan en büyük figür, hibrit bir figürdür ve daha çok bir ineği veya keçiyi andırdığı söylenebilir. Ayrıca gövdesinin hemen altında kocaman gözleri, aşağı doğru uzayan sakalı ve boynuz gibi uzun kulaklarıyla bu yaratık, tam üstünde gagasıyla kuş olduğunu düşündüren bir başka yaratığı taşımaktadır. Bu kuşun kafasında yıldızlı kırmızı bir şapka vardır ve gözleri oldukça vurgulu olan hibrit figürün üzerinde durmakta; adeta onunla birleşip, bütünleşip, yeni bir hibrit karakter oluşturmaktadır. Bu garip ve fantastik figürlerin hemen üzerinde, ayakları boynuzumsu kulaklardan birine basan, sol elini kaşlarının üzerine koymuş, uzaklara doğru baktığı açıkça gözlemlenen bir kadın bulunmaktadır. Kadın, resmin diğer karakterlerinin kendi halinde oluşlarının karşısında, resmin hikayesinde olup bitenleri gözler gibi, hikayeyi oluşturan figürlerin bulunduğu alana doğru yüzünü çevirmiştir ve adeta onları, olanları izlemektedir.

Eserin izleyiciye doğru en yakın duran kısımda omzuna yüklendiği çubuğun iki ucunda asılı kovayı adeta bir terazi gibi tutarak duran bir kadın bulunur. Kadının iki tarafındaki kovaların içleri suyla doludur, hemen arkasında, sağ tarafında üzerinde tıpkı kuyularda olan düzeneğin aynı olan bir su bulunmakta, suyun hacmi iki boyutlu gibi görünmekte ve adeta birikintiyi andırmaktadır. Aynı şekilde, iki elinde terazi gibi çubuğun iki ucuna asılı kova taşıyan bir başka kadın, resmin ortasından dikey bir

çizgi çekildiğinde biraz sola doğru durmakta, bodur ağaçların içine doğru ilerler gibi görünmektedir.

Kuyu, Çin mitolojisinde çoğu zaman döl yatağını temsil etmektedir.<sup>88</sup> Bu resimde de, ressam ironik bir yaklaşımla kuyudan suyu çeken kadına döl taşıyor ve böylece doğuma, üremeye ve kadınlığa gönderme yapıyor olabilir. Mitolojiye bakıldığında terazi, çoğunlukla adaleti temsil etse de, burada Deniz Bilgin, ironik bir yaklaşımda bulunmuş, sırtına içi döllere dolu kovaları yerleştirerek, kadının bunları taşımasının adaletsizliğini, eşitsizliğini ve özgür olamayışını ifade etmiş olabilir. Ayrıca kuyu, aynı zamanda ruhun da sembolüdür ve kadınsı nitelikler taşımaktadır.<sup>89</sup>

Geyik imgesi, sembolizmde ebediliğin, ölümsüzlüğün, ilk saflık halinin, ruhsal rehberliğin, yenilenmenin, yol göstericiliğin ve dönüşümün sembolüdür.<sup>90</sup> Kullanıldığı tradisyona göre farklı anlamlara gelen geyik sembolünün, tradisyonlardaki başlıca anlamları şöyle açıklanabilir: Reenkarnasyonu simgeler. Sembolün bu anlamda kullanılmasının ana nedeni geyiğin sık sık boynuz değiştirmesidir. Ve spiritüel aydınlanmayı simgeler. Spiritüel aydınlanma, uyanış terimi ile birlikte anılabilir. Uyanış terimi ezoterizmde, Doğu dinlerinde ve mistisizmde de kullanıldığı gibi, daha derin bir anlamı ifade etmek üzere kullanılır. Bu tradisyonlarda uyanış, “spiritüel aydınlanma” denilen şuurulanma haline ulaşmış kimsenin geçirmiş olduğu realite değişimini ve bu değişim sırasında edinmiş olduğu idrak etme halini belirtir. Önceleri avam-ı beşer’i (inisiye olmayanlar) oluşturan diğer insanlar gibi birçok hakikatin farkında olmayan, pek çok şeyi idrak etmeden yaşayan ve bu yüzden “uyuyanlar”dan biri sayılan kişi, “spiritüel aydınlanma” (enlightment, illumination) sürecinin sonunda bazı hakikatleri öyle idrak eder ve

---

<sup>88</sup> Eberhard, Wolfram (2000) Çin Simgeleri Sözlüğü, Çeviren: Aykut Kazancıgil – Ayşe Bereket, İstanbul, s.192

<sup>89</sup> Cirlot, J. E. (1981) A- Dictionary of Symbols, İspanyolca’dan İngilizce’ye Çeviren: Jack Sage Rautlegge – Kegan Pail, London and Henley, s.369

<sup>90</sup> Cirlot, J. E. (1981) A- Dictionary of Symbols, İspanyolca’dan İngilizce’ye Çeviren: Jack Sage Rautlegge – Kegan Pail, London and Henley, s.369

görme, kavrama, anlama ve bilme bakımından öyle nitelikler kazanır ki, bu halini “uyanma” sözcüğünden başka niteleyebilecek bir sözcük yoktur.<sup>91</sup>



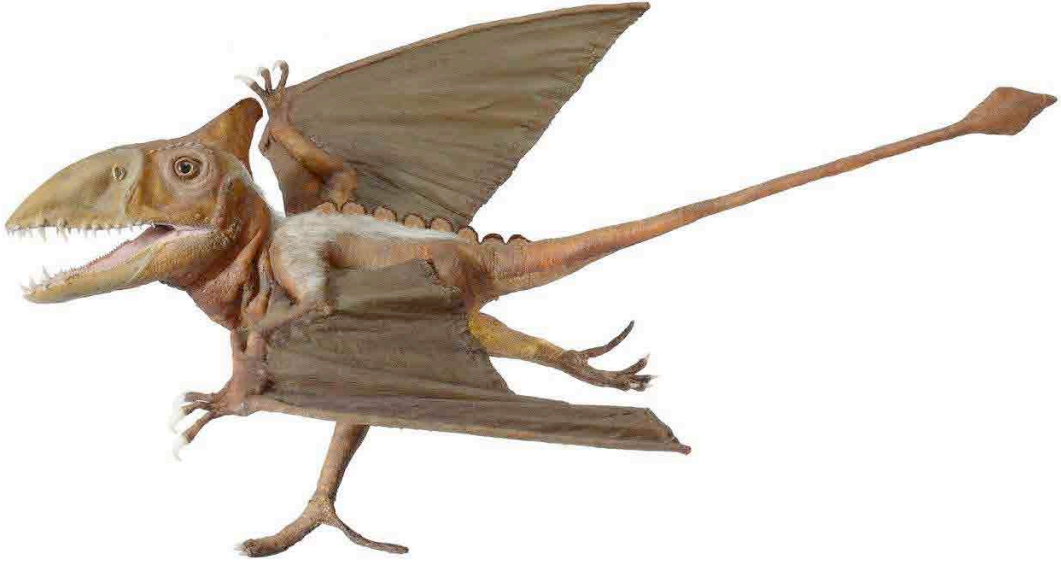
**Resim 25, Deniz Bilgin, Kış, 1998, Kağıt Üzerine Guaj, 69x100 cm (detay)**

Resmin sağ tarafında bulunan ineğe benzetilebilecek yaratığın başının üzerinde bulunan kuş benzeri figürü, Endonezya’da bir süre vakit geçirmiş ve yaşamış, kültüründen oldukça etkilenmiş olan Deniz Bilgin’in, yine bu kültüre ait bir hayvan olan Ropen’e (Resim 9) benzetmiş olduğu düşünülebilir. Ropen, uçan dinazor familyasından türemiş, Papua Yeni Gine ve Endonezya bölgelerinde yaşadığı bilinen pterozordur (uçan sürüngen). Tüysüz ve uzun kuyruklu olan Ropen’in kuyruğunun bitim noktası elmas şeklindedir,<sup>92</sup> boyutları tam olarak bilinmemektedir ancak bazı görgü şahitleri, gövdesinin on metre uzunluğunda, kanatlarının da timsah büyüklüğünde olduğunu söylemektedir.<sup>93</sup>

<sup>91</sup> Salt, Alparslan (2010) Semboller Ansiklopedisi, Neo-Spiritüalist Yaklaşımla Ezoterik Bilgilerin Işığında, İstanbul, Ruh ve Madde Yayınları, s.405

<sup>92</sup> Whitcomp, D. Jonathan (2005) Ropen Light Sighting By David Woetzel, Signs and Origin – email interview (Kaynak: [www.laattorneyvideo.com/nonlegal/pterosaurs/woetzel](http://www.laattorneyvideo.com/nonlegal/pterosaurs/woetzel) 2.04.2015 19:34)

<sup>93</sup> [www.floodofgenesis.com/pterosaurs](http://www.floodofgenesis.com/pterosaurs) 2.04.2015 19:37



**Resim 26, Ropen (temsili)** (<http://www.genesispark.com/wp-content/uploads/2011/11/Ropen-Dimorphodon-Image-Web.jpg>)

Papua Yeni Gine ve Endonezya yerel dillerinde dokuz farklı isme sahip olan Ropen, İncil, Kuran-ı Kerim ve eski İbranice yazıtlarda daha farklı isimlerle anılmaktadır. Duwas, Gilikioik, Indava, Kundua, Seklo-bali, Wawanar, Ahoor, Orank-bati, Uzakdoğu kültürlerindeki isimlerinden bazılarıdır.<sup>94</sup> Deniz Bilgin'in sürüngen dokusu ile işlediği bu hibrit yaratığın gövdesi düşünüldüğünde, Endonezya seyahati sırasında bu hayvandan çokça etkilendiği ve sonrasında da resmettiği söylenebilir. Ayrıca Ropen, Hristiyan kültüründe "Tanrı'nın tahtını koruyan ilahi ulak" olarak nitelendirilir. Kanatlarından bir tanesi kutsal aklı, diğeri ise ilahi Tanrı sevgisini temsil eder. İbranice'de "yanmak" anlamına gelen Saraph, İncil'e de bu isimle geçmiştir. Kuran-ı Kerim'de ise Serap olarak isimlendirilmekte, birçok sure ve ayette yer almaktadır. 1998 ve 2006 yıllarında Endonezya'da görgü şahidi olduğunu söyleyen kişilerle yapılan röportajlarda, gökyüzünde alev rengine sahip Ropenler

<sup>94</sup> [www.livepterosaur.com/modern-pterosaur-names](http://www.livepterosaur.com/modern-pterosaur-names) 2.04.2015 22:16

görüldüğü ortaya çıkmış, Ropen'in ışık saçtığı belirtilmiştir. Aynı zamanda İbranice'deki anlamı da "ışık saçan" olarak belirlenmiştir.<sup>95</sup>

Tüm bunlar göz önünde bulundurulduğunda Deniz Bilgin'in bu resimde cinselliği ön planda tutarak kadınlığa, özgürleşen bireye, üremeye gönderme yaptığı söylenebilir. Kendini tekrar eden unsurları, figürleri baskın biçimde öne itmek üzere arka planda kullandığı çok açıktır. Tekrar eden bir düzeneğin de temsili sayılabilecek bu unsurların dışında kalan ve literatür taraması yapıldığında birçok farklı anlamı bünyesinde barındıran figürler, kompozisyonun bütünü içinde değerlendirildiğinde hikayeyi oluşturmaktadırlar; adaleti temsil ettiği bilinen terazi imgesini, omzunda taşıdığı çubuğun iki tarafına asılı kovalar ile ifade eden iki kadın, biri arkaya doğru gider, biri öne doğru gelirken, taşıdıkları suyu aldıkları düşünülen ve Çin mitolojisinde döl yatağını temsil eden kuyu ve reenkarnasyon ile spiritüel aydınlanma/uyanış anlamına gelen geyik birlikte düşünüldüğünde, resim, bütünüyle üreme ve doğum sirkülasyonu anlamına gelebilir.

### **5.18. Üşümüş, 1998, Kağıt Üzerine Guaj**

Resmin arka planı, ince detaylarla su köpüğü etkisi verilmek üzere bir dokuyla kaplanmıştır. Bu suyun altında olduğu açıkça görülen bir figür, yüzü ve yüzünün iki yanındaki elleriyle resmin üst orta bölümünde yer almaktadır. Figürün kafası üst taraftan yarılmış, iki yana açılmıştır. Bu yana açılan iki kısmın üst bölümleri ve figürün dudakları mavi, yana ayrılan parçaların tam ortasındaki yarık biçimi kırmızıdır ve üzerinden yedi adet çizgi çıkmaktadır. Figürün iki yanda duran elleri, avuç içleri izleyiciye dönük bir biçimde açıktır.

---

<sup>95</sup> Goertzen, John (1998) The Bible and Pterosaurs: Archaeological and Linguistic Studies of Jurassic Animals That Lived Recently, Rutgers University, s.6-9 (Kaynak: [www.rae.org/pdf/pteroets.pdf](http://www.rae.org/pdf/pteroets.pdf) 3.04.15, 00:00)



**Resim 27, Deniz Bilgin, Üşümüş, 1998, Kağıt Üzerine Guaj, 69x100 cm**

Figürün sol tarafında kırmızı, sağa doğru eğimli, çok pencereli bir kule bulunmaktadır. Bu kulenin ön cephesinde bulunan iki delikten birinde tıpkı resmin ortasındaki figür gibi kafası iki yana ayrılmış, elleri iki tarafta açık olan bir figür, ayakta durmakta, izleyiciye bakmaktadır. Figürün bulunduğu mavi deliğin/kapının altında bulunan daire biçimindeki mavi delikten dışarı yine mavi bir ışık resmin alt sınırına kadar genişleyerek konumlanmaktadır. Deniz Bilgin'in imzasını tam da bu mavi alanın üzerine ters bir biçimde yazmasından, bu alanın su olabileceği de düşünülebilir. Yine bahsi geçen mavi ışık/su formunun üzerine doğru resmin sol tarafından gelen sarı bir merdiven bulunmaktadır. Bu merdivenin üzerinden inen, mavi alana tam tamına yarısı girmiş beyaz bir figür vardır. Figürün mavi alana giren elinde beyaz, mavi alanın dışında kalan elinde ise mavi birer küçük top bulunmaktadır.



Kırmızı kulenin hemen sol tarafında sarının üç tonu ile boyanmış bir küp, üç cepheden görünmektedir. Üzerinde içinden duman çıkan bir baca vardır.

Resmin tam orta kısmında bulunan elleri iki yana açık figürün hemen altında kırmızı bir topun peşinden giden, yarısı suyun içinde kalmış sürüngen kafalı bir balık bulunmaktadır. Bu balığın sağ tarafında ise sarı kafası, turuncu gagası ve iki yana açık turuncu perdeli ayakları ile bir civcive benzeyen yüzü simetrik bir biçimde iki göz ve iki gagayla hem sağa hem de sola bakan bir figür bulunmaktadır. Ayrıca bu figürün tepeye bakan üçüncü bir gözü de vardır. Üzerinde boynundan fiyonk ile bağlanmış, ayaklarının başladığı yerde fıfır ile biten, gri benekleri olan beyaz bir kıyafet vardır.

Resmin sağ üst köşesinde kırmızı kiremitlerle bezenmiş, tepesinde çizgili kırmızı bir alan olan bir başka kule bulunmaktadır. Bu kulenin tek bir penceresi vardır ve pencerede feminen formları açıkça belirtilmiş bir kadın bulunmaktadır. Bu kadının yüzü dahil olmak üzere hiçbir uzvu net görülmemektedir.

Kulenin hemen altında, sol tarafa doğru giden kanatlı beyaz bir figür vardır. Elleri arkaya doğrudur ve üzerinde harfler bulunan beyaz bir çubuğu sürüklemektedir. Figürün yüzünde beyaz bir maske vardır.

Resmin sol alt köşesinde kuşbakışı görünümlü bir kayık, kayığın içinde bir adam vardır. Kayıktan iki yana, yarısı suyun içinde olan iki kürek vardır ve etrafındaki çizgilerden yola çıkılarak hareket ettikleri söylenebilir. Ayrıca bu kayığın arka

kısından çıkan yarı saydam beyaz bir çizgi, hafifçe bükülerek ördeğin ayaklarının arasına girmektedir.



**Resim 28, Deniz Bilgin, Üşümüş, 1998, Kağıt Üzerine Guaj, 69x100 cm (detay)**

Resmin üst orta kısmında yer alan ve izleyiciyle tamamen karşı karşıya duran figürün yüzü ve ellerinin çok net bir biçimde görünmesinin yanı sıra, yarı saydam yapısıyla suyun altında olduğu izlenimi veren figürün içerisinden suyun dalgaları da görülebilmektedir. Sert bakışlarını izleyiciye doğrudan ileten figürün alnındaki belirgin yarık, kırmızı ve yatay bir dudak görüntüsündedir. Bu dudak formu, Deniz Bilgin'in resimlerinde sık sık kendini tekrar eden pübis formu ile de ilişkilendirilebilir; üzerinden çıkan yedi adet ince siyah çizgi bu durumda tüy olmalıdır ki zaten yüzeysel bir okuma ile ilk bakışta figürün saçları gibi görünmektedir. Figürün ellerini iki yana açması adeta "dur" der gibi görünmekle beraber, Deniz Bilgin'in sanatı doğrultusunda oldukça etkilendiği Endonezya'da

Sulawesi Adası'nda bulunan mağara resimlerindeki 39.900 yaşındaki el çizimleriyle de müthiş bir benzerlik göstermektedir.<sup>96</sup>



**Resim 29, Maxime Aubert, 2014, Cave Paintings of Sulawesi Island, Griffith University, Australia**

Endonezya'da bulunan bu duvar resimleri ile Deniz Bilgin'in bu resmin tam ortasına resmettiği figür arasındaki ilişki oldukça kuvvetli gibi görünmektedir; duvar resimlerindeki oğlak figürünün boynuzları ile figürün kafasındaki iki uzantı da birbirine çok benzemektedir. Figürün kafasını iki kulak/boynuz şeklinde ortadan ikiye yaran kırmızı dudak/pübis formunun, cinsellik ile ilgili bir söylem olduğu varsayılabilir. Bu durumda bu figür cinselliğe karşı olumsuz bir tavır sergilemekte,

<sup>96</sup> <http://news.nationalgeographic.com/news/2014/10/141008-cave-art-sulawesi-hand-science/>  
04.04.15 17:35

“dur” demekte fakat beynini, zihnini bir pübis ile ikiye bölmektedir. İzleyiciye yönelttiği sert bakışları ise bu tavrı destekler cinstendir.

Resmin sağ ve sol tarafında bulunan iki kule ve her ikisinde bulunan hapsolmuş figürler de hikayeyi çözümlenmek açısından oldukça önemlidir. Sol tarafta bulunan ve kapısından mavi bir ışık hüzmeleri çıkan kulenin karanlığa gömülü penceresinin içinde belli belirsiz bir figür vardır, dikkatlice bakıldığında bu figür, resmin ortasında bulunan ve az önce bahsi geçen elleri iki yana açık figürün aynıdır. Erkeği temsil ettiği düşünülen bu zihni ikiye bölünmüş figürün bulunduğu kulenin altındaki kapıdan çıkan mavi şerit, ilk bakışta bir ışık hüzmeleri gibi görünse de, Deniz Bilgin’in tam da bu mavi kısma gelen imzasını tersten yazmış olması, bunun bir su olduğunu düşündürmektedir. Bu mavi alan üzerine denk gelen merdivenden yine bahsi geçen mavi alana doğru inen beyaz figür, bedeninin yarısı mavi alanda yarısı dışarıda kalacak şekilde konumlandırılmış, mavi alanda kalan elinde beyaz bir top, mavi alanın dışında kalan elinde ise mavi bir top tutarak, renk ve hacim dengeleri açısından adeta bir Çin felsefesi olan Yin-Yang’ı andırmaktadır. Zıtlıklar felsefesi de denilebilen bu düşünce ekolünün sembolü, içinde denge, uyum ve eşitliğin özünü barındırır. Yin ve Yang’ın her biri akıcı çizgilerle birbirine yol verir, ve her biri kendi içinde, tam orta yerlerinde, diğerine ait bir unsuru taşır. Denge, uyum ve eşitlik de burada yatar. Çince’de Yin sözcüğünün anlamı ay, Yang sözcüğünün anlamı ise güneştir. Yin; karanlık, kötü, soğuk, siyah gibi birçok kavramı, Yang ise; aydınlık, ferahlık, iyi, sıcak, beyaz gibi kavramları sembolize eder.<sup>97</sup> Buradaki beyaz figürün iki mekanın tam ortasında oluşu ve sağ ve sol tarafından bir şeyleri karşı tarafında taşınması, Yin-Yang felsefesini ve sembolik anlamını gündeme getirmektedir.

Gökyüzünden iner gibi görünen boşlukta fakat yine de ayakta durabilen merdivenle adım adım mekanını değiştiren beyaz figür, mavi alana geldiğinde dengeyi kurmuş

<sup>97</sup> Türker, Nurcan (2007), Çin’deki Düşünce Akımlarına Genel Bakış, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Sayı:22, s. 289-298 (Kaynak: [http://sbe.erciyes.edu.tr/dergi/sayi\\_22/17-%20\(289-298.%20syf.\).pdf?ref=BenimShopum.com](http://sbe.erciyes.edu.tr/dergi/sayi_22/17-%20(289-298.%20syf.).pdf?ref=BenimShopum.com) 04.04.15 19:41)

gibidir. Erkek figürün bulunduğu kuleden çıkan mavi alanın üzerine doğru gelen merdivendeki kimliksiz figür, dengeyi temsil ederken, bu sırada kulenin içerisindeki figür karanlığa gömülü ve hapsolmuştur. Bu kulenin yatay düzlemde durduğu da düşünülebilir, ön kısma yansıyan mavi alan, kulenin tepesinden ya da yatay olduğu düşünüldüğünde arkasından dışarı doğru çıkmakta, resmin ortasında bulunan elleri iki yana açık olan figürün sağ elinin işaret parmağında bitmektedir. İçinden geçilebilen ve dış dünyayla bağlantısı olduğu gözlemlenebilen bu kulenin aksine, sağ tarafta bulunan ve içerisinde hatlarıyla kadın olduğu açıkça gözlemlenebilen figure barındıran kırmızı kiremit taşlı kule kapalı bir formdur ve hapis olma durumu burada daha belirgindir. Başka hiçbir penceresi, kapısı veya deliği olmayan bu kulenin içerisindeki kadın figürü, yalnızca elbisesi ile betimlenmiştir. Antik Yunan'daki küplerin üzerine yapılan desenlerdeki kadın figürlerine oldukça benzeyen bu figürün, kulede bulunduğu konumun yerden oldukça yüksek olması ve kulenin tamamıyla kapalı görünen formu sebebiyle kesinlikle hapsediği düşünülebilir.

Kadının bulunduğu kırmızı kiremitli kulenin hemen sol altında bulunan melek figürü ise resmin arka planındaki su dokusunun üzerinde yürümekte, kendini belli belirsiz bir biçimde göstermektedir. Elleri arkasında olan ve ellerinde ince bir çubukta harf benzeri sembollerini ardında sürükleyen melek figürünün de ellerinin bağlı olduğu düşünülürse, ve yüzünde beyaz dümdüz bir maske olduğu; yine bir hapislik, özgürlükten uzak bir hal söz konusudur denebilir.

Resmin neredeyse tam ortasında bulunan ve yarısı suyun içinde kalan balık, yüz hatları, dişleri ve ifadesiyle daha çok bir sürüngen andırmaktadır. Durduğu açı ve baktığı yön sebebiyle hemen ilerisindeki kırmızı topu takip ettiği söylenebilir. Bu kırmızı nokta ya da top, Hint kültürüne ait olan Bindi'ye benzetilirse, evliliği sembolize ettiği söylenebilir<sup>98</sup> ve bu durumda balık, evliliğin peşinden gitmektedir.

---

<sup>98</sup> Gwynne, Paul (2009) World Religions in Practice: A Comparative Introduction, Maiden MA, Blackwell Publishing, s.138

Sağ taraftaki kulenin hemen bitişiğinde bulunan sarı küp biçimi, üzerinde dumansı tüten bacasıyla bir evi temsil ettiği düşünülebilir. Bu evin hiçbir penceresi, hiçbir kapısı veya içine ulaşılabilir, içeriden de dışarı çıkılabilir bir deliği yoktur. Bu durumda bu eve ne girilebilir ne de içerisine giren dışarı çıkabilir.

Resmin sol tarafında orta alanda bulunan üç gözlü ördek figürü, yüzünün her iki tarafta da gözü ve gagası olması ile tek başlı ikiz bir figür gibi görünmekte, ortak noktasında bulunan üçüncü gözü ile altıncı hissi ve bu gözün içe doğru bakışı sonucunda bilinçli farkındalık merkezi oluşu ile içsel gücünün rehberliğinde kendi gerçeğinin farkına varan kişiyi temsil etmektedir.<sup>99</sup> Ayrıca üzerindeki bebek kıyafeti naifliğindeki kostümü, bu figürün bir bebek olabileceğini, çift yüzü ve üçüncü gözüyle ikiz olabileceğini düşündüren ya da ikiz kişiliğiyle her iki tarafta yer alan, içinde hem kadın hem de erkeğin bulunduğu iki kulenin olduğu yöne doğru bakan yüzleriyle arada kalmış olduğu da söylenebilir. Bu ördek figürünün iki bacağının arasından çıkan ve incelerek perspektif açısından düşünüldüğünde aşağıda kalan kayığa bağlanan yarı saydam beyaz çizgi, figürün aşağıda suyun üzerinde giden kayıkla ve kayığın içerisindeki adamla da bir bağlantısı olduğunu düşündürmektedir.

Antik Mısır'da ölüm olayı ile bedenlerini terk eden ruhlar, kimi zaman bir kayık ile hareket etmekte, bir taraftan diğerine bu kayık üzerinde geçmektedir. Eski Mısır anlayışında kayık, yaşamın bir halinden diğerine geçişini, yolculuğu temsil eder<sup>100</sup> ve bu resimde görünen kayık, üzerindeki cinsiyetsiz görünen fakat erkek oluşu daha muhtemel olan figür ile birlikte bir yolculuk halindedir. Ölümle birlikte yapılan yolculuğun, dünyalar arası geçişin sembolü olan kayığın<sup>101</sup> ördekle arasındaki yarı saydam bağlantı, ördeğin, dolayısıyla temsil ettiği çocuğun veya çocukların dünyalar arası yolculuk yaptığını, öldüğünü veya reeankarne olduğunu düşündürebilir. Ayrıca

---

99 Blavatsky, Helena Petrovna (1993) The Secret Doctrin Volume 2, Wheaton, Il., Theosophical Publishing House, s. 295

<sup>100</sup> Butge, Wallis (1967) The Book of The Death, New York City, Dover Publications, s.26

<sup>101</sup> Champdor, Albert (2006) Mısır'ın Ölüler Kitabı, İstanbul, Ruh ve Madde Yayınları, s.74

iki unsur arasındaki bahsi geçen yarı saydam çizgi, izleyiciye, ördeğin adeta kayıktan yukarı doğru fırladığını, bu durumda ördeğin ya da temsil ettiği çocuğun ölümden, ölüm dolayısı ile yapılan dünyalar arası yolculuktan kurtulmuş olabileceğini de düşündürmektedir.

Suyun içerisinde meydana gelen bu hikayede, ortadaki elleri iki yana açık figürün başını yaran pübis ile birlikte gündeme gelen cinsellik olgusu, iki yandaki kulelerde tıklıp kalmış kadın ve erkek figürleri ile birlikte düşünüldüğünde ortaya negatif birçok uzantısı olan bir aile meselesi çıkmaktadır. İçsel yolculukların, hapis olmuşlukların, evliliklerin bahsi geçtiği bu hikaye, kendi kulelerinde hapsolmuş kadın ve erkek figürlerinin, ölüm ile birlikte dünyalar arası seyahatin sembolü olan bir kayıktan fırlayan, dolayısı ile ölmüş olabileceği düşünülen bebek kostümlü bir ördeğin ve içerisine girilemeyen bir evin üzerine kurumuştur. Ayrıca sol tarafta bulunan denge unsuru figür de yine zıtlıkları dilegetirmektedir. Bu durumda kadın ve erkek başlı başına zıt unsurlar sayılabilmekte, konumları gereği birinin sağda birinin de solda oluşu yine bu zıtlığı desteklemektedir.

### **5.19. İsimli, 1999, Tuval Üzerine Yağlıboya**

Bu resim, yağlıboya tekniğinin yavaş kuruması ve akrilik boyadan ayrılan diğer teknik özellikleri sebebiyle Bilgin'in yaptığı tek yağlı boya resimdir. Oldukça koyu tonlarda bir renk skalasına sahip olan bu resim birbirine eşit dört parça oluşturacak şekilde bir siyah çizgi ile bölünmüştür. Üst iki kareyi kaplayan kısım yalnızca siyah üzerine koyu yeşil dokulardan oluşan bir arka plandır ve bu desenlerin biçimleri Deniz Bilgin'in batığı olan ilgisini yansıtmaktadır. Alt iki karenin içinde ise resmin konusunu anlatacak figürler konumlandırılmıştır.



**Resim 30, Deniz Bilgin, İsimsiz, 1999, Tuval Üzerine Yağlıboya, 200x200 cm**

Resmi ortadan yatay ve dikey olarak bölen siyah çizginin oluşturduğu karelerden sol alt taraftakinin içerisinde, resmin iki baskın karakterinden biri bulunmaktadır. Yeşili tonlarıyla resmedilmiş bu figür, ince uzun bir burna ve iki bacağa sahiptir. Kolları olmaksızın ayakta duran ya da bacakları olmaksızın elleri üzerinde duran figürün ayak uçları ve burnunun ucu kırmızıdır. Profilden görünen suretinin tek bir gözü, gözlerinin etrafında ise siyah çizgiler bulunmaktadır. Ağızının ucu açık olan figürün ağzından kırmızı damlalar çıkmaktadır. Adeta konuşuyor olabileceği düşünülebilecek olan bu figürün ağzından çıkan kırmızı damlalar birer balığa, ateş damlalarına ya da kana benzetilebilir.



Bahsi geçen yeşil figürün üstünde, resmin tamamını oluşturan dört karenin sol alt tarafında olan karenin üzerine denk gelen siyah çizginin hemen altında yüzer ya da uçar gibi görünen beyaz küçük bir figür bulunmaktadır. Bu figürün iki kolu vardır ve yana doğru açıktır. Bu durum figürün yüzdüğünü veya uçtuğunu düşündürmektedir. Figürün kafasının iki yanında kulak benzeri çift bombeli pembe unsurlar vardır. Figürün ortası anüs formundadır ve yine anüs ile benzerlik veya bağ kurulabilecek olan lale deseni bu kısımda yer almaktadır. Bu beyaz küçük figürün alt kısmı ise testis ya da kalça formundadır.

Resmin sol alt kısmındaki kare içerisine yerleştirilen son figür, yeşil büyük figürün de altında beyaz, dört ayaklı, göğsünde aşağı doğru sarkan birkaç memesi olan bir figür resmin sol tarafına doğru bakmaktadır. Dört ayağı da adeta insan ayağı gibi bir hacme sahiptir.

Resmi oluşturan dört kareden sağ altta bulunan ve resmin en büyük figürü olan kırmızı fantastik karakterin en baskın uzuvları beyaz gözleridir. Gözlerinde sanki göz bebekleri varmış da üzeri tekrar beyaza boyanmış gibi geriye açık gri göz bebeği lekeleri kalmıştır. Kafası bir alevden oluşmuş ağaç dalları gibi bir formun aşağıya doğru olan uzantısının sonunda bir burun formu ile belirlenmiştir.

Resimde soldan sağa doğru bir hareket söz konusudur, sol alt kare içerisine yerleştirilmiş figürün bakışları ve yüzü sağ tarafa doğrudur ki bu hareketi yönlendiren en önemli unsur bu bakıştır. Resmin en hareketli kısmı olan sağ köşe ise figürler açısından oldukça yoğundur. Bir su gibi görünen alt zemine yerleştirilen ateş başlı figür, su ve ateşin birlikte oluşu açısından tezatlık oluşturmakta, suyla birlikte halen var olabilmesiyle kendisinin oldukça güçlü olduğunu vurgulamaktadır ki

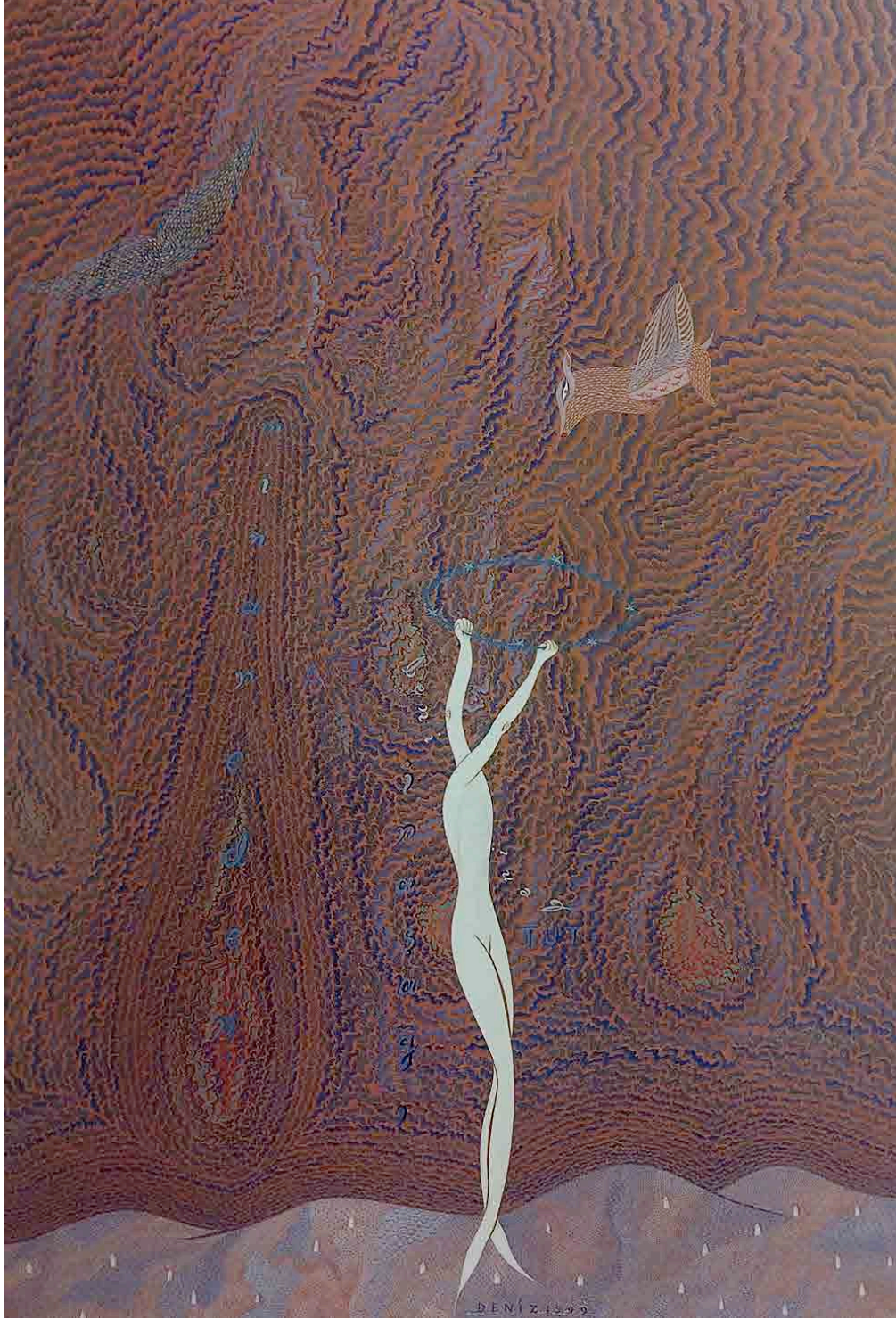
bakışları da bu kuvveti destekler. Gözbebeklerinin tam görünmüyor oluşu ise, ona bakan ve direkt onunla ilişki kuran izleyicinin tekinsiz hissetmesine neden olacaktır.

### **5.20. Minareden At Beni İn Aşağı Tut Beni, 1999, Kağıt Üzerine Guaj**

Deniz Bilgin'in ölümünden hemen önce yaptığı "Minareden at beni in aşağı tut beni" isimli resimde ana figür tam ortada olmamakla birlikte hafif sola doğru betimlenmiştir. Betim olarak göze en çok vurgu yapan beyaz ana figürün kolları yukarı doğrudur ve bu beyaz figür, ellerinin arasında yıldız görünümüne dikenleri olan bir halka tutmaktadır. Figürün başı yoktur, yalnızca kolları ve ayakları vardır. Beyaz figür, içinden yine beyaz küçük minareler çıkan inişli çıkışlı bir zeminin üzerinde durmaktadır. Zeminin üzerinde ise beyaz noktacıklar vardır, yakından büyüteç ile bakıldığında bunların birer minare olduğu gözlemlenir. Zeminin dokusu sürüngenlerde gözlemlenen pullarla bezenmiştir. Bu pullar, mavi, mor, gri ve kırmızı gibi farklı renklerde işlenmiştir. Bu alanın işlenme biçimi Noktacılık akımında da gözlemlenen üslupla ortaya koyulmuştur.

Figürün biraz üstünde, figürün elinde tuttuğu halkadan geçecekmiş gibi görünen ceylan benzeri bir hayvanın başına sahip ve aynı zamanda uçuyor izlenimi veren hibrit bir yaratık bulunmaktadır. Resmin sol üst köşesinde ise dudak formuna benzer bir imge bulunmaktadır. Tek başına oluşu ve uçuyor izlenimi vermesi, bu imgenin bir kanat olarak da değerlendirilebilmesine olanak sağlamaktadır. Resmin arka planı, farklı ton ve renklerde fırça darbelerinin oluşturduğu bir süsleme gözlemlenir. Arka plandaki detaylı fırça darbeleri, kimi zaman amorf bir biçim oluştururken, kimi zaman da bir su damlasını andıran biçimlere dönüşmektedir. Birbirini tekrar eden, her birinin kendi içinde kıvrımlarının farklılaştığı bu fırça darbeleri, çoklu kıvrımlar, ikili kıvrımlar ve s motifleri oluşturmaktadır ve lacivert, kırmızı, kiremit rengi gibi farklı renkler içermektedir. Bu ince detayların arasında aynı zamanda resmin adı olan "minareden at beni, in aşağı tut beni" cümlesi yazılmıştır. "Minareden" kelimesi, tıpkı bir minare gibi dikey bir biçimde yazılmıştır. Aynı şekilde "in aşağı" kısmının

da figürle paralel bir biçimde dikey olmasının yanı sıra “beni” ve “tut beni” kelimeleri, figürün etrafına dağınık halde yerleştirilmiştir.



**Resim 31, Deniz Bilgin, Minareden At Beni İn Aşağı Tut Beni, 1999, Kağıt Üzerine Guaj, 100x69 cm**

Eserin adından da anlaşılacağı üzere, resmin kendisinde de bulunan minare, İslam dinine ve Doğu kültürüne ait bir sembol olduğu bilinmektedir. Ayrıca gök ve Tanrı ile ilişkisi de bu bağlamda belirtilebilir; dikey formda olması göğe ve Tanrı'ya yakın durabilmesi sebebiyle olduğu düşünülebilir. Yüksek bir yerden atılmak veya atlamak, ölüm veya intihar ile kolaylıkla ilişkilendirilebilir ve ölüm de elbette din ile paralel bir kavram sayılabilir.

Halka veya çember soyut bir formdur denebilir; matematikte sayıların sonsuzluğunu temsil edebileceği gibi sonsuzluğu ve sonsuz döngüyü de temsil eder. Resimde halka ile ifade edilen bu sonsuz döngü, doğum-ölüm-yeniden doğum gibi, mevsimlerin sürekliliği gibidir. Döngüyü oluşturan, insanlığın arşetipik sembollerinden biri olan daire sembolüne, kimi zaman merkezsiz bir çember, kimi zaman merkezinde bir nokta veya kendisinden daha küçük bir daireyi içeren bir çember, kimi zaman da dekore edilmiş bir çark veya güneş diski olarak rastlanır. Daire, köşeleri olmayan kusursuz bir şekildir. Başı ve sonu yoktur. Noktanın eşitlik içinde yayılmış halidir. Çember üzerindeki tüm noktalar dairenin merkezine eşit uzaklıktadır. Tekliğin, bütünlüğün, tamlığın, ayrımsızlığın ve yoktan var edilen kainatın sembolü olarak kabul edilir. Başlangıç ve bitime sahip olmayan görüntüsü ona aynı zamanda dinamiklik ve süreklilik özelliği de vermektedir. Eski Mısır'da daire sembolü sonsuzluk bilgisiyle ilişkilendirilmiş olup Anana papirüsünde şöyle ifade edilmiştir: "Ebediyette son yoktur. Bunun sonucu ebediyet bir dairedir. Eğer yaşıyorsak bu sonsuza dek sürmek zorundadır."<sup>102</sup> Ayrıca resimdeki halka, tıpkı sirklerdeki gibi bir kullanım amacıyla bulunmaktadır. Hemen üzerindeki fantastik hayvanın geçmesi için ona doğru havaya kaldırılmıştır. Resmin adından yola çıkılarak bu dairenin temsil ettiği sonsuzluk, minareden atılanın aşağıdan tutulması döngüsü ile birlikte değerlendirilebilir.

---

<sup>102</sup> Karaca, Ali (Kaynak: <http://www.walkingtothelight.com/page.php?id=853&ad=EZOTER%DDZMDE%20DA%DDRE%20SEMBOL%DC> 29.03.15, 17:49)

Eski yazıtlarda (özellikle erken Türklerin Anadolu yazıtlarında) başsız figür, aklını kaybetmiş, ruhu bedeninde olmayan varlıkların temsilidir.<sup>103</sup> Deniz Bilgin'in yaptığı bu son resimde, ruhunu bedeninde barındırmayan varlıkların temsili olan başsız figürü kullanmasının ve sonsuzluğun temsili olan çemberi hemen bu figürün başının üzerine tıpkı bir hale gibi yerleştirmesinin, resmin genelinin ismi ve isminin de üzerinde yazması ile dine yakın durmasının, hayat ve ölüm adına yapılan bir yorum niteliğinde olduğu söylenebilir. Resmin sol üst köşesindeki kanat formu ise figürün ondan ayrı duran kanadı gibidir; minareden atıldığında yere düşmesini engellemenin garantisi gibi resmin bir yerinde durmaktadır. Başsız ve ayaksız, yerinden ve hafızasından uzak düşmüş bir gövdenin, iğreti kanatlarıyla uçmayı tam da beceremeyen hantal bir yaratıkla oynadığı çemberden atlama oyununu oynayı<sup>104</sup> ve bu iki figürün birbirlerinden uzak olup yaklaşma çabaları ve bu oyundaki çemberden figürün girmesi üzerine kurulan beklentiler, resme gömülü yazılan ve resmin dokusunda bir bakıma kendini kaybeden ismi ile birleştiğinde, hikayeyi izleyiciye sunmaktadır.

Figürün üzerinde durduğu sürüngenlerin derisindeki dokuya benzer küçük ayrıntılarla işlenmiş zemin, dağlık bir alanı andırmakta ve üzerinde yirmi beş tane minare bulundurmaktadır. Figür, bu minarelere göre oldukça büyük boyutlardadır ve minarelerin bulunduğu zemine bastığı düşüldüğünde onlardan çok daha yüksektedir. Ayrıca bu minareler figürün üzerine bastığı zeminde figürün boyutları göz önüne bulundurulduğunda ilk bakışta birer diken izlenimi vermektedir. Baş olmadığından ruhunu da kaybettiği varsayılan figür, minarelerin diken olduğu dalgalı bir zeminde durmakta ve sonsuzluğun temsili çemberi tutmaktadır.

---

<sup>103</sup> Çapanık, Mehmet Cüneyd (2007), Gök Tenri, Ankara, Cem Ofset Matbaacılık, s. 189

<sup>104</sup> Ahıska, Meltem (2004) Terkedilmiş "Sen", Deniz Bilgin Ressam, İstanbul, Karşı Sanat Çalışmaları, s.37-45

## 6. SONUÇ

Geçmişten bugüne kadar var olan ve birer öyküsü olan tüm illüstrasyonlardan Deniz Bilgin sanatının en büyük farkı, tüm öykülerin aynı dünyaya ait oluşu, ressam tarafından yaratılan fantastik figürlerin ortak bir duyguyla hareket etmeleridir. Tekinsizlik duygusu veren bu ortamlar ve figürler, kimi zaman birbirini tekrar eden ve kimi zaman birbirine çok benzeyen unsurlarla ortak bir noktada buluşmaktadırlar. Deniz Bilgin'in kişisel düşlerinin süzgecinden geçen bu oyunsu, masalsı, mitik yapıtlar, başta kendi hayatının birer yansımasıdır. En saf ifade ediliş biçimiyle bu yapıtlar, birer bilinçdışı sanattır denebilir. Fakat yalnızca bununla sınırlı değildirler, her biri kendi dünyasını oluşturur, hikayesini anlatır, tüm resimler bir arada değerlendirildiğinde her ne kadar hepsi aynı dünyanın birer yansıması olarak görünse de hepsinin kendi içinde yarattığı dünyalar farklılık gösterir.

Bu dünyaların altyapısını oluşturan süslemeciliğin, Deniz Bilgin neredeyse tüm resimlerinde önemli bir öge olarak kullanıldığını görürüz. Akademik anlayışla resmedilen eserlerin karşısında durduğu fakat Bilgin'in sıkça tekrar ettiği bu tavır, onun sanat anlayışında adeta kimliği oluşturan olmazsa olmaz öğelerden biri gibidir. Bu süslemeci tavır, Deniz Bilgin'in sanat dünyasının süslemeci tavra karşı gösterdiği negatif bakışa bir karşı durma halidir. Deniz Bilgin'in resimleri akademik teknik gibi öğretilbilir değildir, bir araçsallık içermezler. Her şeyden önce bu resimler göze "güzel" görünme çabasının çok daha ötesine geçmekte, hikayeyi görüntüden daha ön plana koymaktadır. Resimlerin hikayesi her ne kadar tekniğin ve biçimlerin önüne geçiyor olsa da, kendini vurguladığı kadar kuvvetli bir biçimde anlatımcı değildir aynı zamanda. Hem hikaye ön plandadır, hem de resimlerde anlaşılır olan hikaye değildir. Yani figürler her ne kadar parlak ve titreşimsiz bir dünyanın unsurları olarak en net halleriyle resmedilse de, hikayenin ne olduğunu yine aynı netlikte vermezler, anlatılanın ne olduğunun tek bir pencereden görülemeyişi ve kesin bir cevabı olmayışı, resimlerin izleyicide tekinsizlik hissi uyandırmasına sebep olur. Bu tekinsizlik ise açıkça bu resimlerin çekici yanındır, anlaşılmanın verdiği merak

duygusu, izleyiciyi çeker ve içinde bunları anlama, çözümlene arzusu uyandırır. Bu resimler izleyiciye bir şey anlatmak istiyorlardır fakat hiçbir şey açık veya kesin değildir; figürler kendi özgün ve özgür dünyalarından söylediklerini, izleyicinin anlamayacağını çoktan bilerek söylüyor gibidir. Bu sebeple kendi yalnız dünyalarına çoktan aşına oldukları söylenebilir, oradan çıkamayacaklarını ve anlaşılacaklarını bilmelerine rağmen yine de anlatmaya çalışıyorlar gibi görünürler. Bu resimler, bir alımlama duvarına çarpar ve bu sanat dünyası ile ressamın iç dünyası arasında kurulan çok keskin bir duvardır.

Eserlerin ortaya koyduğu dünya sürreal bir dünyadır, içerdikleri simgesel söylemlerle izleyiciyi içinde buldukları dünyayı merak etmeye sürükler, birer bilmece gibi, izleyici tarafından çözümlenmeyi beklerler. Böylece gündeme, hiçbir akıma dahil olmadığını kendi sözleriyle ifade ettiği rivayet edilen Deniz Bilgin'in, sürrealizm akımına oldukça yakın olduğu düşüncesi gelmektedir. Bu hem sürreal hem de mistik dünya, insan ailelerine ait bir dünya değildir. En başta oldukça donuk bir dünyadır bu, yaşam çoktan bitmiş veya birazdan bitecek gibidir, örneğin güneşin, ayın ışığı yoktur, en parlak olması gereken bu unsurlar bile ışsızdırlar ve bu durum gelecek ile ilgili bir tekinsizlik, güvensizlik ve endişe yaratır (bkz. Resim 10). Figürler, varolan dünyanın izlerini duyumsamaya engel olacak bu gibi olgularla bilinen düzeni bozarlar ancak bu bir kaos yaratmaz, kompozisyonlar, bozulan düzene alternatif yeni bir düzeni ortaya koyarlar.

Deniz Bilgin'in özgür ve özgün dünyasındaki figürler, ressamın kendi yaşamı ile paralellik gösterir, her biri göçebe ve yurtsuzdurlar. Türkiye, Singapur, İngiltere ve Endonezya gibi yerlere Bilgin'in yaptığı çeşitli seyahatler, resimlerdeki bu göçebelik ve yersizyurtsuzluk olgusunun kendi hayatındaki yansımalarıdır, üstelik resimler, bu farklı kültürlerin tek bir şeye dönüştüğü bir sentezi değil, her birinin yan yana, birlikte oluşudur. Ayrıca bu yapıtların kompozisyonlarında bir merkez olmadığı için, resimlerde bir merkezi yitirme, mekansız ve dolayısıyla yurtsuz kalma meselesi yine

gündeme gelir. İşte bu nokta, Deniz Bilgin'in kendi hayatı için de geçerlidir; kendine ait geniş bir aile kuramamak ve sürekli seyahat etmek, bu paralelliği destekleyen öğelerdir, Bilgin'in sahip olduğu özgürlük, figürlerin dünyasında da açıkça gözlemlenebilmektedir.

Deniz Bilgin'in resimler aracılığıyla izleyicisine sunduğu bu mistik dünyanın tekrar eden ve altı çizilen öğelerinin en başında varoluş, doğum, ölüm ve reenkarnasyon gelirken bunları cinsellik ögesi takip eder. Bu tılsımlı, özgürlükçü düşler dünyası, çoğu zaman bir oluşum içerisindeki figürlerin tasviridir, kimi zaman figürler ölüme yakın dururlarken (bkz. Resim 12, 17, 20) kimi zaman bir doğumu, başkalaşımı gerçekleştirirler (bkz. Resim 23). Bu başkalaşım, figürlerin bedenlerinde gerçekleşir, bedenler bazen eksik uzuvlarıyla izleyicinin karşısına çıkar (bkz. Resim 31), bazen de ikizleşirler (bkz. Resim 8, 13, 18). İkizleşme eğilimi, resimlerin birçoğunda olan tematik bir özellik olsa da resimlerde gölgenin hiç olmayışı, figürlerin doğal ikizini yok etmek anlamına da gelebilir (bkz. Resim 9, 12, 15, 18, 19, 21, 23, 24, 27, 31). Bu durum, figürlerde değil, anlatımda bir tezatlık oluşturmaktadır. Sonuç her ne olursa olsun, her iki durumda da ikizleşme meselesi vurgulanmıştır. Sıkça kendini tekrar eden göz imgesinin çoğulluğu da figürün "ben"ini yok eder ve çoğul bir görünüme yol açar; figürlerin bazılarında üst üste iki çift göz vardır (bkz. Resim 19, 23, 27), adeta portrelerinde ikizlerini barındırıyor gibi görünürler. Bir diğer tematik vurgu olan cinsellik konusu ise çeşitli simgesel öğelerle ön plana çıkar, resimlerde çokça pübis imgesinin ve kadın erkek figürlerin kendini tekrar edişi söz konusudur (bkz.8,11,20,21,23,27). Algılanan, cinsellik ile ilgili negatif bir yaklaşımın olduğudur, cinsellik, çoğu zaman ölüm ve kötülükle ilişkilendirilmiştir. Ressam, kadınlığın çileli ve hem fiziksel hem de ruhsal yıpranmaya yol açan dünyasının nedeni olarak cinselliği ve erkek figürü görüyor denebilir. Bu cinsellik, çoğu zaman bir bebeğe, doğuma bağlanmakta, olumsuz bir izlenim veren hikayeler sonucunda sanki bebek sahibi olmaya dair duyulan özlem ya da sahip olamamaya dair öfke gündeme gelmektedir (bkz Resim 12).



Resimlerde kendini tekrar eden bir diğere önemli olgu ise sürüngenlerdir. Kimi zaman bir hayvan olarak ejderhja ya da kertenkele biçiminde resmedilen sürüngen imgesi, kimi zaman hibrit figürlerde yalnızca derisinin dokusu ile izleyicinin karşısına çıkar (bkz. Resim 10, 11, 17, 23, 24, 31). Deniz Bilgin'in "Eğer yeniden doğum varsa, dünyaya bir sürüngen olarak geleceğim." sözünden de yola çıkılarak, Bilgin için sürüngen imgesinin ne denli önemli olduğu açıkça ifade edilebilir. Deniz Bilgin'in canavarsı figürlerinin neredeyse hepsinde bir imge sürüngenini andırmaktadır.

Bilgin'in resimlerindeki uzam çok önemlidir, mekanların sonsuzluğa gidişleri ve bu uzam sayesinde tüm figürler resimlerde küçücük kalmışlardır. Bu espas, hem resimlerdeki figürlerin hem de ressamın ta kendisinin içinde bulunduğu yalnızlığı, toplumdandan uzak durduğu noktayı, dünyaya karşı bildiğimiz anlamının dışındaki ilgisizliğini ifade etmektedir. Ayrıca resimlerin çoğunda kendini tekrar eden su veya hava gibi doğa unsurları da bu uzamın oluşmasına sebep olmuşlardır. Figürler ise çoğu zaman bu uzam içerisinde havada asılı kalırlar ve böylece boşluk meselesi gündeme gelir. Ve bu boşlukta gerçekleşen kompozisyonlarda perspektif kuralları tıpkı minyatür sanatındaki gibi bildiğimiz anlamıyla yoktur. Perspektifin ve gölgenin olmayışı da yine Deniz Bilgin'in akademik öğretilerin dışındaki tavrının göstergeleridir denebilir. Bu boşluktaki fantastik bedenler, kökensel imgelemin açık ya da örtük olarak varsaydığı düzeni alt üst etmekte, parçalanmaktadır ve böylece figürlerin organik bütünlükleri kaybolmakta, kimi zaman bir sevişme gibi birbirine geçmektedir fakat çoğu zaman aralarında görünen bir alışveriş yoktur. Bu resimlerin hissi, konusu, ne anlatmak istediği ve figürlerin kimlikleri, ancak zaman içerisinde uzun süren bir dikkatle incelendiğinde anlaşılabilir; bu resimler kesinlikle ilk bakışta çözümlenecek denli açık ifadeler içermemektedirler.

Tüm simgesel anlatımların haricinde, Deniz Bilgin'in sanat anlayışı ve illüstrasyonları, tutkunun kesin olarak resmedilişidir.

## 7. KAYNAKÇA

AHISKA, Meltem, (2004) “Terkedilmiş Sen”, Deniz Bilgin Ressam/Painter, İstanbul, Karşı Sanat Çalışmaları, s.37-45

AKDENİZ, Halil,(1990), Çağdaş Resim Sanatındaki Kuram. (Düşünce Boyutu) ve Türk Resim Sanatına Yansıması Üzerine Bir Araştırma, Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı

ANTMEN, Ahu, (2010), 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, İstanbul: Sel Yayıncılık

AKIN, Faruk (1994) Türk İllüstrasyon Sanatının Gelişimi Ve Grafik Sanatında Kullanımı, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Ana Sanat Dalı Yüksek Lisans Tezi, Danışman: Fevzi Karakoç,

AKMAN, Kubilay (2006) Simgesel Söylem ve Sürrealizm Arasında Yersiz Yurtsuzlaşan İmgeler (Kaynak: <http://izinsizgosteri.net/new/?issue=38&page=1&content=285> 2.04.15, 02:02)

AKYÜREK, Engin (1995) Erwin Panowsky ve “İkonografi ve İkonoloji Üzerine” – Bilime Adanmış Bir Yaşam, İstanbul, APA Yayıncılık, s.9-11

ARTLEY, Malvin (2014) The Full Moons: Topical Letters in Esoteric Astrology, United States, s.214 (e-book) (Kaynak: [www.ebookit.com](http://www.ebookit.com))

AYDIN, Öznur (2013) Çin ve Türk İşlemelerindeki Ejderha Motifi, Akdeniz Sanat Dergisi, Cilt 6, Sayı 12, s.5

BAGEMIHL, Bruce (2000) Animal Homosexuality and Natural Diversity, New York, Stonewall Inn Editions, s. 281

BATUR, Enis (Genel Yayın Yönetmeni), (1995, sayı 59), Sanat Dünyamız - Avant-

---

Garde1945-1995 Son Yarım Yüzyılın Sanat Akımları, Kavramları, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

BAYIK, Namık (1974). 50 yılda Grafik Sanatlar, Akademi Dergisi (1974) sayı.8

BEKTAŞ, Dilek (2003) Cumhuriyet'in İlk Döneminde Grafik Tasarım (1923-1943) Sanat Dünyamız, 89, s. 194–200

BELL, Jullian, (2009), Sanatın Yeni Tarihi, Çev: U. Ceren Ünlü, Nurçin İleri, Rana Gürtüna, İstanbul: NTV Yayınları

BERGER, John (1982) Görme Biçimleri, Ankara, Metis Yayınları

BLAVATSKY, Helena Petrovna (1993) The Secret Doctrin Volume 2, Wheaton, Il., Thesop Hical Publishing House, s. 295

BUDGE, Ernst Alfred Wallis (1967) The Book of The Death, New York City, Dover Publications, s.26

BUDGE, Ernst Alfred Wallis (2005) Egyptian Religion: Egyptian Ideasof The Future Life, New York, Cosimo Inc., s.124

CIRLOT, J. E. (1981) A- Dictionary of Symbols, İspanyolca'dan İngilizce'ye Çeviren: Jack Sage Rautlegge – Kegan Pail, London and Henley, s.369

CHAMPDOR, Albert (2006) Mısır'ın Ölüler Kitabı, İstanbul, Ruh ve Madde Yayınları, s.74

CÖMERT, Bedrettin (1995) Mitoloji ve İkonografi, Ankara, DeKi, s. 14

---

COOPER, J.C.(2008) An Illustrated Encyclopedia of Traditional Symbols, Slovenia, Thames & Hudson, s. 96

---

ÇAM, Ali, T. (2007) Çağdaş Türk grafik tasarımında ilk imza İhap Hulusi Görey Grafik Tasarım, 6, s. 24–29

ÇAM, Ali Tekin (2012) İllüstrasyon, İstanbul, Alternatif Yayıncılık

ÇEVİKER, Turgut (2006) Modern Türk grafik sanatının öncüsü: İhap Hulusi Görey Sanat Dünyamız, 100, s. 92–95

ÇOBANLI, Cem (2010) Meta Ansiklopedi, İstanbul, Ruh ve Madde Yayıncılık, s.489

DAĞ, Elif Songür (2012) Basın Yayın İllüstrasyonu (Editorial) Kaynak: [https://www.academia.edu/8782294/Bas%C4%B1n\\_Yay%C4%B1n\\_%C4%B011%C3%BCstrasyonu\\_editorial\\_](https://www.academia.edu/8782294/Bas%C4%B1n_Yay%C4%B1n_%C4%B011%C3%BCstrasyonu_editorial_) 25.02.15, 23:05 (Yazının yayımlandığı kaynak: Ali Tekin Çam (2012) İllüstrasyon, İstanbul, Alternatif Yayıncılık, s.264)

DASTARLI, Elif, (2011) Mart, Sayı 192, Genç Sanat, Figüratif, İstanbul: Genç Sanat

DURMAZ, Ömer (2010) “İstanbul’un 100 Grafik Tasarımcısı ve İllüstratörü”, 2010 Avrupa Kültür Başkenti, İstanbul’un Yüzleri-29

DÜVENCİ, Ertürk Ebru, (2005), Yeni Dışavurumcu Resimde Dramatik Etkiler ve Uygulamalar, Mersin Üniversitesi

EBERHARD, Wolfram (2000) Çin Simgeleri Sözlüğü, Çeviren: Aykut Kazancıgil – Ayşe Bereket, İstanbul, s.192

EL-HIN, Mustafa (?) Büyük Şafii Fıkhı, İstanbul, Huzur Yayınevi, 2. Cilt, s.46

ELIADE, Mircea (?) Shaamanism Archaic Technics of Extacy, London, Routledge&Kegan Paul, s.152-154

ER, Mutlu (2012) İhap Hulusi Görey'in Cumhuriyet Dönemi Afişlerinin Göstergebilimsel Açıdan İncelenmesi (Kaynakça: <http://www.turkbilig.com/pdf/201223-169.pdf> )

EROĞLU, Özkan, (2009), Sanat Birikimi, İstanbul: Mass Matbaacılık

FAIVRE, Antoine (1994) Access to Western Esotericism, New York, Sunny Press, s.174

FOSS, Bob (2009) Sinema ve Televizyonda Anlatım Teknikleri ve Dramaturji (Çev.Mustafa K. Gerçeker) İstanbul, Hayalbaz, s. 11-12, 17

GOERTZEN, John (1998) The Bible and Pterosaurs: Archaeological and Linguistic Studies of Jurassic Animals That Lived Recently, Rutgers University, s.4 (Kaynak: [www.rae.org/pdf/pteroets.pdf](http://www.rae.org/pdf/pteroets.pdf) 2.04.15, 23:48)

GRIAULE, Marcel (1965) Conversations with Ogotemmeli: Introduction to Dogon Religious Ideas, Londra, International African Institute/Oxford University Press, s.22

GWYNNE, Paul (2009) World Religions in Practice: A Comperative Introduction, Maiden MA, Blackwell Publishing, s.138

İllüstratörler Derneği Broşürü (1998) s.2

İNCİL, Matta 3. Cilt, s. 13-17

KANDINSKY, Vassily (2009) Sanatta Zihinsellik Üzerine, İstanbul, Hayalbaz Kitap Sana Kuramlar 1, s. 22

---

KARA, Cem (2004) Günümüz İllüstrasyon Sanatı, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Grafik Ana Sanat Dalı Serbest Grafik Sanat Dalı Yüksek Lisans Tezi, Danışman: Gürbüz Doğan Ekşioğlu, İstanbul

---

KARA, Cem (? ) İllüstrasyona giriş : Beş temel biçimsel unsur, Marmara Üniversitesi

KARABULUT, Necmi (2008) Sanat Eğitiminde Bir Alt Disiplin Olarak Sanat Eleştirisi ve Bir Akademik Eleştiri Örneği, İstanbul, s.71

KARAKURT, Deniz (2011) Türk Söylence Sözlüğü, İstanbul, Remzi Kitabevi

KAYNARDAĞ, Aslan (1985) “Kitap Grafik İlişkisi ve Günümüzde Kitap Kapakları”, Grafik Sanatı Dergisi, İstanbul, Sayı:1, s:5

KEŞ, Yusuf (2001) Görsel İletişimde İllüstrasyonun Kullanım Alanlarına Kuramsal Bir Yaklaşım, Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Isparta

KOCAK, Orhan (2004) “Anka’nın Bildiği”, Deniz Bilgin Ressam/Painter, İstanbul, Karşı Sanat Çalışmaları, s.16-35

KOVACS, Andras Balint (2010) Modernizmi Seyretmek-Avrupa Sanat Sineması: 1950- 1980 (Çev. Ertan Yılmaz) Ankara, DeKi, s.65

KUSPIT, Donald, (2006), Sanatın Sonu, İstanbul: Metis Yayınları

---

LEVINAS, Emmanuel, (1985) Ethics and Infinity: Conversations with Philippe Nemo, Pittsburgh, Duquesne University Press (Türkçesi: “Etik ve Sonsuz”, “Sonsuza Tanıklık” (2003) Hazırlayan:Zeynep Direk, İstanbul, Metis)

MARDİ, Halime Özge (2006) Çocuk Kitapları Resimlemede Karakter Yaratma, T.C. Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Resim-İş Öğretmenliği Programı Yüksek Lisans Tezi, İzmir, s.4 (Kaynak: [http://www.ozgemardi.com/img/ozge\\_mardi\\_tez.pdf](http://www.ozgemardi.com/img/ozge_mardi_tez.pdf), 22.02.15, 15:40)

MERRIAM, William G. (1913) Websters Revised Unabridged Dictionary, New York, The Century Co.

---

MUNCH, Peter Andreas (1926) Norse Mithology: Legend of Gods and Heroes, New York, The American-Scandinavian Foundation, s.21

QUINTAVALLE, Carlo Arturo (-) Afiş Sanatının Gelişimi, (Çeviri: Yılmaz Aysan) Mimarlık Dergisi, 78/2, s.7

PALMER, Martin (1997) Understanding The Chinese Philosophy of Opposites and How to Apply it to Your Everyday Life: Yin and Yang, İstanbul, Dharma Yayınları, s.164

PANOFSKY, Erwin (1995) İkonografi ve İkonoloji “Rönesans Sanatının İncelenmesi Giriş”, (Çev: Engin AKYÜREK) İstanbul, Afa Yayıncılık, İstanbul

ROSE, Deborah (1999) Indigeneous Ecologies and an Ethic of Connection “Global Ethics and Environment”, N.Low, London, Routledge

SALT, Alparslan (2010) Semboller Ansiklopedisi, Neo-Spiritüalist Yaklaşımla Ezoterik Bilgilerin Işığında, İstanbul, Ruh ve Madde Yayınları, s.405

SAN, İnci (2008) Sanat ve Eğitim, Ankara, Ütopya Yayınevi, s.68

SAÇAN, A. Kaan (1998). Başlangıcından Günümüze Türk İllüstrasyon Sanatı, İstanbul, Marmara Ün. Yüksek Lisans Tezi, Danışman: Gürbüz Doğan Ekşioğlu

TANSUĞ, Sezer, (1995), Türk Resminde Yeni Dönem, İstanbul: Remzi Kitapevi

TANSUĞ, Sezer, (2003), Çağdaş Türk Sanatı, İstanbul: Remzi Kitapevi

TAŞDEMİR, Nadir (1995); 'Türk Figüratif Resminde Görülen Dışavurumcu Eğilimin 1980 Sonrası Yansıyış Biçimi (Yeni Dışavurumcu Anlayış), Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Uygulamalı Resim Eğitimi Anabilim Dalı

---

TÜKEL, Uşun – YÜZGÜLLER, Arsal, Serap (2014) Sözden İmgeye Batı Sanatında İkonografi, İstanbul, Kabalcı Yayıncılık, s.10

TÜRKER, Nurcan (2007), Çin'deki Düşünce Akımlarına Genel Bakış, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Sayı:22, s. 289-298 (Kaynak: [http://sbe.erciyes.edu.tr/dergi/sayi\\_22/17-%20\(289-298.%20syf.\).pdf?ref=BenimShopum.com](http://sbe.erciyes.edu.tr/dergi/sayi_22/17-%20(289-298.%20syf.).pdf?ref=BenimShopum.com) 04.04.15 19:41)

UZ SÖNMEZ, Funda (2007) Seksenler İstanbul'u Kentsel Söylemini Popüler Yazılı Medya Üzerinden Okumak, İstanbul, s. 47

WHITCOMP, D. Jonathan (2005) Ropen Light Sighting By David Woetzel, Signs and Origin – email interview (Kaynak: [www.laattorneyvideo.com/nonlegal/pterosaurs/woetzel](http://www.laattorneyvideo.com/nonlegal/pterosaurs/woetzel) 2.04.2015 19:34)

WORRINGER, Wilhelm (1985) Soyutlama ve Özdeşleyim (Çev. İsmail Tunalı) İstanbul, Remzi Kitabev

YAKUT, İnci (2014) Günümüzün Eğitim Ortamlarında Resimli Öykü Taslağı (Story-Board) ve Öyküleştirme (Story-Line) Tekniklerinin İşlevleri, Akdeniz Sanat Dergisi, Cilt 7, Sayı 14, s. 6



YAPI KREDİ YAYINLARI (2007) İhap Hulusi tasarımcının bir genç sanatçı olarak portresi, İstanbul: Espas iletişim ve Basım

ZEKA, Necmi (2004) “Bir Tuhaf”, Deniz Bilgin Ressam/Painter, İstanbul, Karşı Sanat Çalışmaları, s.12-15

## ÖZGEÇMİŞ

MELİS COŞKUN

1990 yılında doğan Melis Coşkun, sanat eğitimine Pera Güzel Sanatlar Lisesi'nde başladı ve FMV Işık Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'nü bitirdi. Halen FMV Işık Üniversite Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde Sanat ve Eleştiri Kuramları Bölümü'ne devam ediyor. Galeri Artist'te 2013 yılında 'Pembe Fil' isimli illüstratif resimlerden oluşan ilk kişisel sergisini açtı. 2014 yılında 'Yüzen Kelebek' isimli çocuk kitabının illüstrasyonlarını yaptı. Halen çeşitli çocuk kitapları çalışmalarını ve sanat adına üretimi sürdürmektedir.

---