



T.C.

OSMANIYE KORKUT ATA ÜNİVERSİTESİ  
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ  
RESİM ANA SANAT DALI

SANATTA RUHSAL İZDÜŞÜMLER VE YAYOI  
KUSAMA İLE FAHRELNİSSA ZEİD'İN  
KARŞILAŞTIRMALI DEĞERLENDİRİLMESİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

MELEK OBUZ

OSMANIYE / 2025

**T.C.  
OSMANİYE KORKUT ATA ÜNİVERSİTESİ  
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ  
RESİM ANA SANAT DALI**

**SANATTA RUHSAL İZDÜŞÜMLER VE YAYOI KUSAMA İLE FAHRELNİSSA  
ZEİD'İN KARŞILAŞTIRMALI DEĞERLENDİRİLMESİ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**MELEK OBUZ**

**Danışman: Prof. Ali Asker BAL  
Jüri Üyesi: Prof. Dr. Osman ALTINTAŞ  
Jüri Üyesi: Doç. Dr. Emine TEKER**

**OSMANİYE / 2025**

**Osmaniye Korkut Ata Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Müdürlüğüne;**

SANATTA RUHSAL İZDÜŞÜMLER VE YAYOİ KUSAMA İLE FAHRELNİSSA ZEİD'İN KARŞILAŞTIRMALI DEĞERLENDİRİLMESİ başlıklı çalışma, jürimiz tarafından Resim Ana sanat Dalında YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

**Başkan:** Prof. Ali Asker BAL  
(Danışman)

**Üye:** Prof. Dr. Osman ALTINTAŞ

**Üye:** Doç. Dr. Emine TEKER

**ONAY**

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim elemanlarına ait olduklarını onaylarım.

.../.../2025

Prof. Dr. Hasan DEMİR  
Enstitü Müdürü

**NOT:** Bu tezde kullanılan ve başka kaynaktan yapılan bildirişlerin, çizelge, şekil ve fotoğrafların kaynak gösterilmeden kullanımı, 5846 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu'ndaki hükümlere tabidir.



## TEZ ÇALIŞMASI ETİK BEYANI FORMU

Doküman No	OKÜ.LEE.FR.0030
Yayın Tarihi	01.06.2023
Revizyon Tarihi	--
Revizyon No	00

T.C.  
**OSMANİYE KORKUT ATA ÜNİVERSİTESİ**  
**Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Müdürlüğüne**

Osmaniye Korkut Ata Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Tez Yazım kurallarına uygun olarak hazırladığım; Sanatta Ruhsal İzdüşümler ile Yayoi Kusama ve Fahrelnissa Zeid'in Karşılaştırmalı Değerlendirilmesi başlıklı **Yüksek Lisans/Doktora** Tez çalışmamda

Sunulan verilerin; gerekli izinleri alınmış ve denetimli laboratuvar koşullarında tarafımdan veya ilgili görevlilerce elde edildiğini ya da izin belgesine dayalı olarak ve kaynak göstermek suretiyle kullanıldığını

Kullanılan veriler üzerinde herhangi bir değişiklik veya eksiltme yapılmaksızın etik kurallara uygun olarak işlenip sunulduğunu

Maddi veya manevi destek sağlamış olan Kurum, Kuruluş ve kişilere destek türü de belirtilerek, varsa proje protokol numarası ile yoksa ismen Ön Söz/Teşekkür Bölümlerinde yer verildiğini

Yararlanılan kaynaklara Tez metni içinde atıf göstermek suretiyle değinildiğini ve bunların Kaynaklar Bölümüne eklendiğini

Tez çalışmamda, Yükseköğretim Kurumları Bilimsel Araştırma ve Yayın Faaliyetlerinde Üretken Yapay Zekâ (ÜYZ) Kullanımına Dair Etik Rehberi çerçevesinde ÜYZ kullanıldığma

Teknik/Bilimsel Eser niteliği taşıyan Tezin özgün parçalarının bir başka ortamdan kopyalanarak alınmadığını ve bu parçaların bir başka Kurum/Kuruluş bünyesinde akademik amaç veya unvan almak amacıyla hiçbir suretle kullanılmadığını ve bir başkasının kullanmasına izin verilmediğini

Burada belirttiğim hususların aksinin tespit edilmesi halinde tüm yasal sorumluluğun şahsıma ait olduğunu beyan ederim.

Gereğini bilgilerinize arz ederim.

**İmza** :

**Tarih** : ... / ... / 20.

**Ad Soyad** :

(Lütfen tüm alanları doldurunuz.)	
<b>Öğrenci No</b>	202221170008
<b>Ana Bilim/ Ana Sanat Dalı</b>	Resim
<b>Programı</b>	<input checked="" type="checkbox"/> Yüksek Lisans <input type="checkbox"/> Doktora
<b>Enstitü Kayıt Tarihi</b>	5.09.2022

**Bu form, Ana Bilim/ Ana Sanat Dalının üst yazısıyla Enstitüye iletilir.**

### DİKKAT

\* Bilgilerde eksiklik ya da hata bulunan dilekçeler ile imzasız dilekçeler işleme konulmayacaktır.

**Adres** : Osmaniye Korkut Ata Üniversitesi  
Rektörlüğü 80000 Merkez/OSMANİYE

**Telefon** : 0328 827 10 00  
**İnternet Adresi** : www.osmaniye.edu.tr  
**E-Posta** : info@osmaniye.edu.tr

Sayfa 1 / 1

## ÖZET

### SANATTA RUHSAL İZDÜŞÜMLER VE YAYOI KUSAMA İLE FAHRELNİSSA ZEİD'İN KARŞILAŞTIRMALI DEĞERLENDİRİLMESİ

MELEK OBUZ

Yüksek Lisans, Resim Ana sanat Dalı

Danışman: PROF.ALİ ASKER BAL

Eylül 2025, 158 sayfa

Bu çalışmanın amacı, çağdaş sanat dünyasında özgün ve derin ruhsal ifadeleriyle öne çıkan iki önemli kadın sanatçı, Fahrelnissa Zeid ve Yayoi Kusama'nın eserlerinde yansıtılan ruhsal izdüşümlerin karşılaştırmalı olarak incelenmesidir. Her iki sanatçının içsel dünyaları, yaşadıkları psikolojik süreçler ve kişisel deneyimlerinin sanatsal üretimlerine nasıl yansıdığı araştırılmıştır. Araştırmada nitel yöntemler benimsenmiş; sanat tarihsel metinler, psikoloji kuramları ve sanatçı biyografileri doğrultusunda kapsamlı doküman incelemesi yapılmıştır. Ayrıca, eserlerdeki sembolik imgeler, renk kullanımları ve kompozisyonel tercihler ruhsal ve psikolojik perspektiflerle betimsel analizlere tabi tutulmuştur. Çalışmanın bulguları, Zeid'in mitolojik ve mistik motiflerle şekillenen sanatında, bireysel ve kültürel kimlik arayışının derin bir ruhsal yolculuğa dönüştüğünü ortaya koymaktadır. Kusama'nın ise tekrarlayan nokta motifleri ve sonsuzluk kavramları üzerinden, travmatik anılar ve obsesif psikolojik durumlarını sanatsal dile dönüştürdüğü görülmüştür. Fahrelnissa Zeid ve Yayoi Kusama'nın sanatlarında ruhsal izdüşümlerin, onların yaşam deneyimlerinin, psikolojik durumlarının ve kişisel algılarının sanatsal ifadesi olarak merkezi bir rol oynadığı belirlenmiştir. Bu tez, sanat üretiminin sadece görsel bir yaratım değil, aynı zamanda derin psikolojik süreçlerin dışavurumu olduğunu vurgulayarak, kadın sanatçıların ruhsal dünyalarını anlamada önemli bir katkı sağlamaktadır.

Fahrelnissa Zeid ve Yayoi Kusama'nın sanatlarında ruhsal izdüşümlerin, onların yaşam deneyimlerinin, psikolojik durumlarının ve kişisel algılarının sanatsal ifadesi olarak merkezi bir rol oynadığı belirlenmiştir. Bu tez, sanat üretiminin sadece görsel bir yaratım değil, aynı zamanda derin psikolojik süreçlerin dışavurumu olduğunu vurgulayarak, kadın sanatçıların ruhsal dünyalarını anlamada önemli bir katkı sağlamaktadır.

**Anahtar kelimeler:** Sanat psikolojisi, Yayoi Kusama, Fahrelnissa Zeid, Japon Sanatı, Ruhsal İzdüşümler

**ABSTRACT****SPIRITUAL PROJECTION IN ART AND COMPARATIVE EVALUATION  
OF YAYOI KUSAMA AND FAHRELNISSA ZEID****Melek OBUZ****Master Thesis, Department of Painting****Supervisor: Prof. Ali Asker BAL****September 2025, 158 pages**

The purpose of this study is to comparatively examine the psychological projections reflected in the works of two prominent female artists in contemporary art, Fahrelnissa Zeid and Yayoi Kusama, known for their unique and profound spiritual expressions. The study investigates how the inner worlds, psychological processes, and personal experiences of both artists are reflected in their artistic productions. Qualitative methods were adopted in the research; comprehensive document analysis was conducted based on art historical texts, psychological theories, and artist biographies. Additionally, symbolic images, color usage, and compositional choices in the works were subjected to descriptive analyses from psychological and spiritual perspectives.

The findings reveal that in Zeid's art, shaped by mythological and mystical motifs, the search for individual and cultural identity transforms into a deep spiritual journey. Kusama, on the other hand, through her repetitive dot motifs and concepts of infinity, transforms traumatic memories and obsessive psychological states into artistic language. It is determined that the spiritual projections in the artworks of Fahrelnissa Zeid and Yayoi Kusama play a central role as expressions of their life experiences, psychological conditions, and personal perceptions. This thesis emphasizes that art production is not merely a visual creation but also an expression of profound psychological processes, contributing significantly to understanding the spiritual worlds of female artists.

**Keywords:** art psychology, Yayoi Kusama, Fahrelnissa Zeid, Japanese art, Spiritual projections

## ÖN SÖZ

Sanat, kimi zaman suskun bir çılgılık, kimi zaman ise kalbin duyulmamış ritmidir. Bu çalışmada sanat eserlerinin yalnızca estetik nesnelere değil, aynı zamanda sanatçının iç dünyasının ve ruhsal deneyimlerinin güçlü birer yansıması olduğu düşüncesinden hareketle oluşturulmuştur. Sanat ile psikoloji arasındaki bu derin ve çok yönlü ilişki, özellikle bireysel travmalar, içsel çatışmalar ve ruhsal durumların sanatsal üretime etkisi bağlamında incelenmeye değer bir alandır. Çalışmada bu bağlam, farklı coğrafyalarda ve kültürel arka planlarda yetişmiş iki özgün kadın sanatçı, Yayoi Kusama ve Fahrelnissa Zeid üzerinden değerlendirilmiştir. Yayoi Kusama'nın kendi zihinsel labirentlerinden dışavurduğu nokta takıntılı evreniyle; Fahrelnissa Zeid'in hem Doğu'nun hem Batı'nın çelişkilerini taşıyan duyguyu yüklü soyut kompozisyonları, bu çalışmanın kalbini oluşturmaktadır. Yayoi Kusama'nın psikotik halüsinasyonları ve obsesif düşüncelerinden beslenen disiplinlerarası üretimleri ile Fahrelnissa Zeid'in içsel arayışlarını ve duyguyu dünyasını yansıtan soyut anlatımları, bu iki sanatçının sanatı yalnızca bir ifade biçimi değil, aynı zamanda bir iyileşme ve varoluş alanı olarak benimsediklerini göstermektedir. Bu tezde, her iki sanatçının ruhsal durumlarının yapıtlarına nasıl yansıdığı karşılaştırmalı biçimde ele alınmış, bireysel travmaların, psikolojik derinliklerin ve toplumsal çevrelerin sanatsal yaratım üzerindeki etkileri irdelenmiştir. İkisi de yalnızca resim yapmamış, varoluşlarını şekillendirmiştir. Bu nedenle bu tez, bir sanat incelemesi olmanın ötesinde, iki ruhun çözümlemesine dair bir anlatıdır.

Çalışma sürecinde bana rehberlik eden danışmanım Prof. Ali Asker BAL'a, bu alanın derinliğini kavramamda destek olan akademisyenlere ve sabırla süreci paylaşan ve akademik kariyerim için beni destekleyen aileme, en zor anımda hızla yetişen değerli arkadaşım Furkan Yardım'a ve bu süreci sabırla destekleyen kıymetli eşim Muhammed Sait OBUZ'a teşekkür ederim. Ayrıca, yaşamlarını sanata adayan ve iç dünyalarını eserleri aracılığıyla bizlerle paylaşan tüm sanatçılara saygıyla...

## İÇİNDEKİLER

	Sayfa
<b>ÖZET</b> .....	<b>v</b>
<b>ABSTRACT</b> .....	<b>vi</b>
<b>ÖN SÖZ</b> .....	<b>vii</b>
<b>İÇİNDEKİLER</b> .....	<b>viii</b>
<b>KISALTMALAR</b> .....	<b>xi</b>
<b>TABLolar LİSTESİ</b> .....	<b>xii</b>
<b>ŞEKİLLER LİSTESİ</b> .....	<b>xiii</b>

### BÖLÜM I

#### GİRİŞ

1.1. Problemin Tespiti.....	3
1.2. Araştırma Yöntemi .....	4
1.3. Araştırma Modeli .....	4
1.4. Veri Toplama Süreci .....	5
1.5. Veri Analizi.....	5
1.6. Sınırlılıklar .....	5

### BÖLÜM II

#### KAVRAMSAL ÇERÇEVE

2.1. Sanatta Ruhsallığın Yeri ve Sanatçı Yaklaşımlar .....	6
2.2. Sanat Psikolojisi ve Sanatçı .....	7
2.3. Freud ve Jung'un Sanat Psikolojisi Yaklaşımları .....	8
2.3.1.Sigmund Freud ve Süblimasyon Kuramı.....	9
2.3.2.Carl Gustav Jung ve Arketip Kuramı.....	10
2.3.3.Jung'a Göre Sanat Psikolojisi .....	10
2.4.Sanatta Otobiyografik ve Duygusal İmgelerin Rolü.....	11
2.5. Sanatçı Yaşamlarında Ruhsal İzdüşümlerin İzleri.....	13
2.5.1. Leonardo Da Vinci.....	15
2.5.2. Michelangelo Buonarroti .....	19

2.5.3. Carravaggio.....	23
2.5.4. Artemisia Gentilelesschi .....	25
2.5.5.Francisco Goya .....	28
2.5.6.Vincent Van Gogh .....	30
2.5.7.Edvard Munch.....	33
2.5.8.Kahte kollwitz.....	35
2.5.9.Otto Dix .....	37
2.5.10.Hale Asaf .....	39
2.5.11.İhsan Cemal Karaburçak.....	41
2.5.12. Frida Kahlo .....	43
2.5.13 Bryn Charley.....	47
2.6.Yayoi Kusama Ruhsal Travmalarla Örselenmiş Bir Sanat Yaşamı .....	50
2.6.1.Yayoi Kusama'nın Sanatı ve Yapıtları .....	58
2.6.2. Yayoi Kusama'nın Eserlerinde Freud ve Jung Etkisi .....	67
2.7. Fahrelnissa Zeid Bir Benlik Oluşturma Yolu Olarak Ruhsal Yoğunlaşma .....	69
2.7.1.Benlik Oluşumu ve Sanatsal Pratik .....	76
2.7.2.Fahrelnissa Zeid'in Sanat Anlayışı ve Üslup Özellikleri.....	77
2.8.Fahrelnissa Zeid'de Ruhsal Yoğunlaşma ve Dışavurum.....	78

### **BÖLÜM III**

#### **YÖNTEM**

3.1. Araştırma Modeli .....	82
3.2.Çalışma Grubu.....	82
3.3.Veritoplama Aracı .....	82
3.4. Verilerin Toplanması.....	83
3.5. Resim Değerlendirme Ölçeği.....	83
3.6. Verilerin Analizi .....	84

### **BÖLÜM IV**

#### **BULGULARI VE YORUM**

4.1. Resim Değerlendirme Ölçeği.....	85
--------------------------------------	----

**BÖLÜM IV**  
**TARTIŞMA VE YORUM**

**BÖLÜM V**  
**SONUÇ VE ÖNERİLER**

5.1.Sonuç .....	135
5.2.Öneriler .....	136
<b>KAYNAKÇA .....</b>	<b>138</b>
<b>EKLER .....</b>	<b>142</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ .....</b>	<b>144</b>



## KISALTMALAR

U1: Uzman1

U2: Uzman 2

U3: Uzman 3

s. : Sayfa

Bkz : Bakınız



**TABLULAR LİSTESİ**

	<b>Sayfa</b>
<b>Tablo 1.</b> Normal Dağılım Testi Sonuçları.....	84
<b>Tablo 2.</b> Resim Değerlendirme Ölçeği.....	85
<b>Tablo 3.</b> Resim Değerlendirme Ölçeği.....	88
<b>Tablo 4.</b> Resim Değerlendirme Ölçeği.....	91
<b>Tablo 5.</b> Resim Değerlendirme Ölçeği.....	94
<b>Tablo 6.</b> Resim Değerlendirme Ölçeği.....	96
<b>Tablo 7.</b> Resim Değerlendirme Ölçeği.....	98
<b>Tablo 8.</b> Resim Değerlendirme Ölçeği.....	100
<b>Tablo 9.</b> Resim Değerlendirme Ölçeği.....	102
<b>Tablo 10.</b> Resim Değerlendirme Ölçeği.....	104
<b>Tablo 11.</b> Resim Değerlendirme Ölçeği.....	106
<b>Tablo 12.</b> Resim Değerlendirme Ölçeği.....	109
<b>Tablo 13.</b> Resim Değerlendirme Ölçeği.....	111
<b>Tablo 14.</b> Resim Değerlendirme Ölçeği.....	113
<b>Tablo 15.</b> Resim Değerlendirme Ölçeği.....	115
<b>Tablo 16.</b> Resim Değerlendirme Ölçeği.....	117
<b>Tablo 17.</b> Resim Değerlendirme Ölçeği.....	119
<b>Tablo 18.</b> Resim Değerlendirme Ölçeği.....	121
<b>Tablo 19.</b> Resim Değerlendirme Ölçeği.....	124
<b>Tablo 20.</b> Resim Değerlendirme Ölçeği.....	127
<b>Tablo 21.</b> Resim Değerlendirme Ölçeği.....	130

## ŞEKİLLER LİSTESİ

### Sayfa

Şekil 1.	Vitruvius Adam, 1490, Louvre Müzesi.....	15
Şekil 2.	Leonardo da Vinci, (1503-1507), Yağlı boya,77cm x 53 cm, Louvre Müzesi .....	17
Şekil 3.	Michalengelo,1504, Heykel,517 cm, Floransa.....	19
Şekil 4.	Michelangelo, Pieta del Vaticana,1498-1499, 174 cm × 195×69 cm, Vatikan .....	20
Şekil 5.	Michelangelo, “Sistina Şapeli Tavanı”,1512, 4093 cm x 1391, Vatikan. ....	22
Şekil 6.	Carravigo, “Mesihin Alınması”, 1602, 133 cm x 169 cm, Dublin.....	23
Şekil 7.	Artemisia Gentileschi, Judith Holofernes’I Öldürürken, 1625 .....	27
Şekil 8.	Francisco Goya, “Satürn Oğlunu Yiyor”, 1823. ....	29
Şekil 9.	Vincent Van Gogh, Patates Yiyenler , 1885, Amsterdam.....	31
Şekil 10.	Vincent Van Gogh, Yıldızlı Gece,1889,New York. ....	32
Şekil 11.	Çığlık, 1893, Karton üzerine yağlı boya, tempera ve pastel, 91 x 73,5 cm, Nasjonalgalleriet, Oslo, Norveç. ....	34
Şekil 12.	Käthe Kollwitz, Ölü Çocuklu Kadın, 1903. ....	36
Şekil 13.	Otto Dix, “The War”, 1932.Almanya .....	38
Şekil 14.	Hale Asaf,İsimsiz Kadın Portresi,Tuval Üzerine Yağlı Boya,1931,İstanbul. 40	
Şekil 15.	İhsan Cemal Karaburçak, “Çiçekler III”,Duralit Üzeri Yağlı Boya, 1959 ....	41
Şekil 16.	Frida Kahlo, “Kırık Sütun”, tuval üzerine yağlıboya, 1944, 43x33cm. ....	44
Şekil 17.	Henry Ford Hastanesi, Frida Kahlo,1932,Museo Dolores Olmedo, Meksika. ....	45
Şekil 18.	Frida Kahlo , iki gözlü kız, 173 x 173 cm, 1939.....	46
Şekil 19.	Bryan Charnley, “self-portrait”, yağlı boya tuval üzerine, 51 × 51 cm, 1991. .....	48
Şekil 20.	Yayoi Kusama,Çiçek Eskizleri, Defter Üzerine Kurşun Kalem,1945, .....	51
Şekil 21.	Yayoi kusama, “A flower”, 1964, .....	53
Şekil 22.	Yayoi kusama,”Pumking”,2004. ....	54
Şekil 23.	Yayoi Kusama'nın ilk Sonsuzluk Ayna Odası 1965, Castellane Gallery, New York, Eikoh Hosoe. ....	55
Şekil 24.	Yayoi Kusama, Body Festival,1967,New York.....	56
Şekil 25.	Yayoi Kusama, Sonsuz Birikim, 2022,London.....	58
Şekil 26.	Yayoi Kusama,”Mirror Performance”,New York,1968.....	60
Şekil 27.	Yayoi Kusama, “Accumulation No.1”,1962, .....	61

<b>Şekil 28.</b> Yayoi Kusama, I Have for the Pumpkins detail, 2016, Victoria Miro London. .....	62
<b>Şekil 29.</b> Yayoi Kusama, "Narcissos Bahçesi", 2018, New York .....	64
<b>Şekil 30.</b> Yayoi Kusama, "Narcissus Garden", 1966, Venedik Bienali .....	65
<b>Şekil 31.</b> Louis Vuitton, Yayoi Kusama Heykeli, Champs-Élysées', (t.y).....	66
<b>Şekil 32.</b> Yayoi Kusama "Sonsuz Aynalar", 1950, New York .....	67
<b>Şekil 33.</b> Fahrelnissa Zeid, "My Summer House, Büyük Dere", 1943 .....	71
<b>Şekil 34.</b> Fahrelnisa Zeid ve Ailesi, Osmanlı Arşivi, Tarih bilinmiyor, .....	73
<b>Şekil 35.</b> Fahrelnissa Zeid, Fahrelnissa Zeid'in Atölyesi, 1950, Paris, Laval Studio ....	74
<b>Şekil 36.</b> Fahrelnissa Zeid, Soyut Kompozisyon, 1950, London .....	75
<b>Şekil 37.</b> Fahrelnissa Zeid, "Triton Octopus", 1953, The Farjam Collection, Dubai .....	77
<b>Şekil 38.</b> Yayoi Kusama, "Psikedelik Mantarlar" .....	85
<b>Şekil 39.</b> Yayoi Kusama "Sun God" .....	88
<b>Şekil 40.</b> Yayoi Kusama, "Butterfly" .....	91
<b>Şekil 41.</b> Yayoi Kusama, Yellow Pumpkin.....	94
<b>Şekil 42.</b> Yayoi Kusama, "Flowers".....	96
<b>Şekil 43.</b> Yayoi Kusama, "Amidst the Agony of Flowers".....	98
<b>Şekil 44.</b> Yayoi Kusama, Tekstil Tasarımı.....	100
<b>Şekil 45.</b> Yayoi Kusama, "Denizin Derinlikleri" .....	102
<b>Şekil 46.</b> Yayoi Kusama, "Fruits" .....	104
<b>Şekil 47.</b> Yayoi Kusama, "Shellfish" .....	106
<b>Şekil 48.</b> Fahrelnissa Zeid, "Soyut Papağan" .....	109
<b>Şekil 49.</b> Fahrelnissa Zeid, "Cehennemim" .....	111
<b>Şekil 50.</b> Fahrelnissa Zeid, "Atomun Parçalanışı ve Bitkisel Hayat" .....	113
<b>Şekil 51.</b> Fahrelnissa Zeid, "Fırtınaya Doğru".....	115
<b>Şekil 52.</b> Fahrelnissa Zeid, "Loch Lomond" .....	117
<b>Şekil 53.</b> Fahrelnissa Zeid, "The Reverse" .....	119
<b>Şekil 54.</b> Fahrelnissa Zeid, "Übü Kuşu" .....	121
<b>Şekil 55.</b> Fahrelnissa Zeid, "Çözülmüş Problemler".....	124
<b>Şekil 56.</b> Fahrelnissa Zeid, "Soyut Kompozisyon" .....	127
<b>Şekil 57.</b> Fahrelnissa Zeid, "Güneş Arenası" .....	130
<b>Şekil 58.</b> Resim ölçeği analiz grafiği.....	132

## BÖLÜM I

### GİRİŞ

Sanat tarihi boyunca, insanın iç dünyası, yaşadığı travmalar, hayal kırıklıkları, umutları ve varoluşsal sorgulamaları, sanatsal üretimin merkezinde yer almıştır. Sanat, yalnızca görsel bir ifade biçimi değil, aynı zamanda bireyin kendilik deneyimini anlamlandırdığı ve dış dünyaya sunduğu güçlü bir araç hâline gelmiştir. Özellikle 20. yüzyıldan itibaren sanatçının ruhsal süreçlerine duyulan ilgi artmış, psikanalitik kuramların da etkisiyle sanat, bireyin iç dünyasını anlamlandırmada bir yöntem olarak değerlendirilmiştir. Bu bağlamda, sanat eserleri yalnızca estetik objeler değil, aynı zamanda bilinçaltının, bastırılmış arzuların, travmaların ve ruhsal kırılmaların dışavurumu olarak yorumlanmaya başlanmıştır.

Sanatta ruhsal izdüşüm kavramı, sanatçının bireysel psikolojisi ile sanatsal üretimi arasında kurulan köprüyü tanımlamaya yardımcı bir kavramdır. Ruhsal izdüşüm, sanatçının içsel yaşantılarının, bilinçdışı dinamiklerin, duygusal çatışmaların ve zihinsel süreçlerin sanat yoluyla görsel biçime bürünmesini ifade eder. Bu kapsamda yapılan çalışmalar, sanatçıların eserlerine yalnızca biçimsel ya da tematik bir perspektiften değil, aynı zamanda psikolojik bir bakış açısıyla da yaklaşmayı gerekli kılar. Sanatçının yaşadığı toplum, cinsiyeti, kültürel kimliği, ruhsal sorunları ya da geçmişe dair anıları, sanat eserinde kimi zaman açık biçimde, kimi zaman ise simgesel olarak kendini gösterebilir.

Bu çalışma, sanatta ruhsal izdüşüm kavramını merkeze alarak, Japon sanatçı Yayoi Kusama ile Türk sanatçı Fahrelnissa Zeid'in sanatlarını karşılaştırmalı olarak incelemeyi amaçlamaktadır. Farklı coğrafyalarda, farklı kültürel ve toplumsal bağlamlarda üretim yapan bu iki sanatçının sanatsal yolculuklarında ortaklaşan ve ayrışan yönleri, özellikle ruhsal arka planları üzerinden analiz edilecektir. Kusama'nın yaşamı boyunca mücadele ettiği psikotik deneyimler, obsesif tekrarlar ve halüsinasyonlarla imgelerle örülü sanatı, onun ruhsal kırılğanlıklarının ve içsel çatışmalarının doğrudan izdüşümünü yansıtmaktadır.

Kusama, sanatını bir tür terapi aracı olarak kullanmış, zihninde beliren imgeleri yoğun biçimde tekrar ederek kendi içsel huzursuzluğunu dışsallaştırmıştır. Özellikle ataerkil bir ortamda büyümesi onu daha çok özgürlük arayışına, başkaldırıya ve aykırı

olmaya itmiştir. Renkler, desenler ve sonsuzluk teması, onun ruhsal dünyasına açılan bir kapı olarak değerlendirilebilir. Yayoi'nin resim çizmeye bağlanmasına ve kendini orada daha rahat hissetmesine bir tür psikoterapi de denmektedir.

Psikoterapi Yunanca “therapevein” iyileşmek ya da iyileştirmek anlamlarına gelmektedir. Bu sebeple psikoterapi ruh iyileştirmesi olarak adlandırılabilir. (Sayar,2014, s.27) Bu bağlamda psikoterapi bireyin kendisiyle uyumunu geliştirmek, diğer insanlarla sağlıklı iletişim kurmasını sağlamak, sorunlara karşı kendini koruyabilmek için teknikler öğretmek amacıyla yapılan bir tedavi yöntemi olarak tanımlanabilmektedir. (Özbey, 2009, s.212) Fahrelnissa Zeid ise daha çok kimlik arayışları, kültürlerarası geçişler, toplumsal rol çatışmaları ve bireysel dönüşüm süreçleriyle şekillenen bir sanatsal ifade biçimi geliştirmiştir. Zeid'in dışavurum kompozisyonları, zaman zaman içsel patlamaların, zaman zaman da metafiziksel arayışların izlerini taşımaktadır. Onun eserlerinde figüratif anlatımdan soyut dile geçiş süreci, aynı zamanda ruhsal dönüşümünün de göstergesi olmuştur. Doğu ile Batı arasında kurduğu görsel köprü, sadece kültürel bir sentez değil, aynı zamanda kimlik ve ruhsal bir uzlaşma arayışının da sanat yoluyla ifade bulmuş hâli olmuştur.

Bu iki sanatçının eserleri, bireysel ruhsal süreçlerin sanata nasıl dönüştüğünü anlamak açısından oldukça değerli örnekler sunmaktadır. Kusama ve Zeid'in eserleri incelenirken, Sigmund Freud'un bastırma, dürtü ve sanat ile nevroz arasındaki ilişkiye dair görüşleri ile Carl Gustav Jung'un kolektif bilinçdışı, persona ve arketip kavramları temel kuramsal çerçeveyi oluşturacaktır. Bu bağlamda tez çalışması, yalnızca sanat tarihi bağlamında değil, aynı zamanda psikoloji, psikanaliz ve kültürel çalışmalar alanlarında da disiplinlerarası bir yaklaşımı benimsemektedir.

Bu kapsamlı incelemede öncelikle ruhsal izdüşüm kavramı kuramsal düzlemde tanımlanacak, ardından her iki sanatçının yaşam öyküleri, kişisel travmaları, zihinsel süreçleri ve sanatsal ifade biçimleri detaylı biçimde ele alınacaktır. Son bölümde ise bu iki sanatçının eserleri karşılaştırmalı bir bakışla analiz edilerek, sanatın bir ifade biçimi olmanın ötesinde bir tür içsel şifa, ruhsal boşalma ve yeniden inşa süreci olduğu ortaya konulacaktır. Böylelikle çalışma, sanatta ruhsal izdüşümün görsel temsillerini anlamaya yönelik özgün bir bakış açısı sunmayı hedeflemektedir.

## 1.1. Problemin Tespiti

Tarih boyunca bireyin içsel dünyasını ifade etmesinin en güçlü araçlarından biri sanat kavramı olmuştur. Sanatçılar çoğu zaman yaşadıkları ruhsal çatışmaları, psikolojik süreçleri ya da bilinçdışı dinamikleri sanatsal formlarla dışa vurmuştur. Özellikle sanatçıların ruhsal durumlarının yoğun biçimde hissedildiği ve dışa aktarıldığı sanat eserlerinde hem bireysel hem kolektif düzeyde derin anlamlar taşımaktadır.

Yayoi Kusama ve Fahrelnissa Zeid, farklı coğrafya ve kültürel arka planlardan gelen; ancak her ikisi de sanatlarında ruhsal süreçlerini yoğun biçimde yansıtan iki sanatçıdır. Kusama'nın psikoz ve obsesif durumlarını tekrar eden motifler ve sonsuzluk imgeleriyle betimlemesi; Zeid'in ise özellikle II. Dünya Savaşı sonrası yaşadığı travmatik dönemleri soyut anlatımla izleyiciye aktarması ruhsal izlenimlerin sanatsal üretimle nasıl iç içe geçtiğini göstermektedir.

Ancak, bu iki sanatçının eserlerinde ruhsal süreçlerin izlerini sistematik biçimde karşılaştıran, kültürel ve psikolojik çerçevelerle desteklenen akademik çalışmalar sınırlıdır. Bu nedenle bu tez, sanat eserlerinde ruhsal izlenimlerin nasıl biçimlendiğini çözümlmeyi; bireysel iç dünyaların sanatsal dile nasıl dönüştüğünü hem psikolojik hem de biçimsel bağlamda karşılaştırmalı olarak ortaya koymayı amaçlamaktadır.

Bu çalışmanın temel problemi, Yayoi Kusama ve Fahrelnissa Zeid'in sanatlarında ruhsal izlenimlerin ne şekilde ifade edildiği ve bu ifadelerin biçimsel, tematik ve psikolojik düzeyde hangi benzerlikler ve farklılıkları taşıdığı sorusuna cevap aramaktır.

Bu araştırma, sanatçıların içsel dünyasını ve psikolojik durumlarını sanata nasıl yansıdığını inceleyerek sanatın yalnızca estetik değil psikolojik bir ifade biçimi olduğunu ortaya koymaktadır. Sanatın iyileştirici gücüne ve dışavurumcu yönüne dikkat çekmektedir.

Bu çalışma; Yayoi Kusama ve Fahrelnissa Zeid'i Farklı Perspektiflerden değerlendirmektedir. Her iki sanatçı da kadın, modern dönemin etkili figürleri ve ruhsal zorluklar yaşayan bireylerdir. Kültürel, tarihsel ve coğrafi olarak farklı zeminlerde üretim yapmışlardır. Tez, bu benzerlik ve farklılıkları ortaya koyarak karşılaştırmalı sanat analizi literatürüne katkı sağlamaktadır. Kusama'nın Japonya ve Batı sanat çevresiyle kurduğu ilişkiler ile Zeid'in Osmanlı aristokrasisinden gelip Avrupa modernizmine uzanan deneyimi, farklı kültürel kimliklerin sanat yoluyla nasıl şekillendiğine dair değerli bir analiz zemini sunmaktadır.

Sanat psikolojisi ve kadın sanatçı temsiline katkı sağlamaktadır; Kadın sanatçıların ruhsal deneyimlerini merkeze alan bu çalışma, sanat psikolojisinin toplumsal cinsiyet boyutuna da dolaylı katkı sunmaktadır. Ayrıca kadın sanatçıların ruhsal deneyimlerini estetik bir dile dönüştürme biçimlerini görünür kılmaktadır. Bu tez, sanat tarihi, psikoloji, kültürel çalışmalar ve feminist sanat kuramları gibi çeşitli alanları bir araya getirerek disiplinlerarası bir bakış açısı sunmaktadır. Böylece sadece görsel analizle sınırlı kalmayıp derinlemesine kavramsal çözümler geliştirilmektedir.

Bu bağlamda çalışma, hem akademik literatürdeki boşluklara yanıt vermektedir hem de sanat ve ruh sağlığı ilişkisine yönelik çağdaş yaklaşımları görünür kılmaktadır.

## **1.2. Araştırma Yöntemi**

Bu araştırma, çağdaş ve modern sanat bağlamında ruhsal izlenimlerin sanatsal üretime yansımalarını incelemek amacıyla, Yayoi Kusama ve Fahrelnissa Zeid'in seçili eserlerini karşılaştırmalı bir çözümleme yöntemiyle ele alınmaktadır. Çalışma nitel araştırma yöntemi ile yapılandırılmıştır. Sanat psikolojisi ve psikanalitik sanat yorumu temel kuramsal çerçeveyi oluşturmaktadır.

Araştırmanın temelinde her iki sanatçının yaşamsal deneyimleri, psikolojik süreçleri ve kültürel arka planlarının sanata nasıl yansıttıklarını ortaya koymak; bununla birlikte ruhsal izlenimlerin estetik form üzerinden nasıl dışa vurulduğunu değerlendirmektir.

## **1.3. Araştırma Modeli**

Bu tez belgesel tarama ve nitel betimsel analiz tekniklerinin bir arada kullanıldığı bir model izlemektedir. Belgesel tarama yöntemi ile sanatçıların yaşam öyküleri, sanatsal üretim süreçleri ve sanat eleştirmenlerinin değerlendirilmeleri incelenmiştir. Ardından, seçili eserler üzerinden yapılan içerik analizi yoluyla sanatçıların ruhsal durumlarının plastik öğelere nasıl yansıdığı yorumlanmıştır. Sanatçılardan 10'ar resim seçilerek "Resim Değerlendirme Ölçeği" ile 3 alan uzmanı tarafından değerlendirilmiştir.

#### **1.4. Veri Toplama Süreci**

Araştırma süreci boyunca başta sanat tarihi, sanat psikolojisi, psikanaliz, kadın sanatı ve çağdaş sanat kuramları literatürü olmak üzere çeşitli disiplinlerden akademik yayınlar taranmıştır. Yayoi Kusama ve Fahrelnissa Zeid'e dair akademik tezler, katalog yazıları, röportajlar ve görsel sanat arşivleri incelenmiş; ayrıca sanatçılara ait otobiyografik anlatılar da kullanılmıştır. Bununla birlikte sanatçıların resimleri Resim Değerlendirme Ölçeği ile belirlenmiş uzmanlar tarafından değerlendirilmiştir.

#### **1.5. Veri Analizi**

Verilerin analizinde görsel çözümlene ve tematik içerik analizi yöntemleri uygulanmıştır. Yayoi Kusama ve Fahrelnissa Zeid'in seçilen yapıtları, sanat psikolojisi bağlamında analiz edilerek; obsesif tekrar, renk kullanımı, simgesel imgeler ve kompozisyon gibi unsurlar ruhsal dışavurum bağlamında değerlendirilmiştir. Her iki sanatçının da farklı dönemlerde ürettikleri eserleri karşılaştırılarak, içsel süreçlerin sanat biçimlerine olan etkisi tarihsel ve kültürel bağlam içinde analiz edilmiştir.

#### **1.6. Sınırlılıklar**

Araştırma yalnızca Kusama ve Zeid'in seçili eserleriyle sınırlı olup; tüm üretim dönemlerini kapsamak yerine ruhsal izlenimlerin açık biçimde olduğu, Yayoi Kusama'dan 10 adet ve Fahrelnisa Zeid'den 10 adet olmak üzere toplam 20 resmi "Resim Değerlendirme Ölçeği" ile değerlendirilerek sınırlandırılmıştır.

## BÖLÜM II

### KAVRAMSAL ÇERÇEVE

#### 2.1. Sanatta Ruhsallığın Yeri ve Sanatçı Yaklaşımlar

Sanat, insan psikolojisinin çok katmanlı yapısına dair derin ve sembolik bir ifade alanı sunmaktadır. Bununla birlikte sanat hem bir eylem hem bir işlev görevi görmektedir. Alıcıya yaptığı katkı olarak düşünüldüğünde, sanatın var olarak konumu, alıcının-sanatçının-sanat eserinin etkileşimde olduğu noktada yer alır. Etkileşim olmadan ne sanat söz konusudur ne de sanat eseri. (Erinç, 2004, s.15) Psikoloji ise insan davranışını anlamaya, tanımlamaya ve nedenleri sorgulamaya çalışan bir bilim dalıdır. (Yılmaz,2017, s.38) Sanat eserleri genel manada estetiği, güzelliği ön plana çıkarır fakat estetik üretim yalnızca duyuşsal bir deneyim değildir; aynı zamanda bireyin içsel dünyasının, bilinçdışı süreçlerinin ve duyuşsal çatışmalarının yansıdığı psikodinamik bir sahadır. Bu bağlamda sanat psikolojisi, bireyin yaratıcı eylemleri ile ruhsal yapısı arasındaki karmaşıklığı inceleyerek hem bireysel hem de kolektif bilinç düzeylerine dair anlamlı içgörüler üretmeyi amaçlar. Sanat psikolojisinin temel sorularından biri, bireyin içsel yaşantılarının –örneğin kaygı, arzu, korku, tutku ve melankoli gibi duyuşların– sanatsal forma nasıl dönüştüğü sorusudur. Bu süreçte sanat, yalnızca bir ifade biçimi değil; aynı zamanda bireyin psikolojik savunma mekanizmalarını, bilinçdışı imgelerini ve varoluşsal gerilimlerini dışa vurabileceği bir sahneye dönüşür. Sigmund Freud, sanatın bastırılmış dürtülerin süblimasyonu aracılığıyla gerçekleştiğini öne sürerken; Carl Gustav Jung, sanatçının kolektif bilinçdışına ait arketipleri açığa çıkaran bir figür olduğunu belirtir. Her iki yaklaşım da sanatsal üretimi içsel dünyayla derin bir bağ içinde kavrar.

Sanatsal üretim, çoğu zaman bireyin dış dünyaya gösterdiği, kendi içsel evreniyle kurduğu derin bir diyalogdur. Bu süreçte sanatçı hem bireysel hem de evrensel olanı ifade eder; kendi içsel gerçekliği üzerinden toplumsal ve kültürel anlam katmanları inşa etmektedir.

Sanat psikolojisinin önemli uygulama alanlarından biri de sanat terapileridir. Görsel sanatlar, müzik, edebiyat ve drama gibi disiplinler, bireyin sözel olarak ifade edemediği duyuşsal durumları ve psikolojik dinamikleri yapılandırılmış bir ortamda açığa çıkarmasına olanak tanımaktadır. Bu süreçte sanat iyileştirici bir müdahale tekniği

olarak işlev görebilmektedir. Travmatik deneyimlerin işlenmesi, kimlik bütünlüğünün sağlanması ve duygusal regülasyonun(düzenleme) desteklenmesi gibi çok çeşitli hedefler, sanat temelli psikolojik yaklaşımlarla ele alınabilir.

Sanatın psikolojik işlevi yalnızca bireyler üzerinde sınırlı değildir; aynı zamanda kültürel bilinç ve toplumsal bellekle de etkileşim içinde olmuştur. Sanat eserleri, belli bir dönemin ruhsal iklimini, kolektif kaygılarını ya da varoluşsal sorgulamalarını yansıtabilmektedir. Bu nedenle, sanat psikolojisi yalnızca bireyin değil, aynı zamanda toplumların içsel dinamiklerine dair de önemli ipuçları sunmaktadır.

Sanat psikolojisi, sanatı hem yaratıcı hem de alımlayıcı düzeyde bir psikolojik süreç olarak ele almaktadır. Her estetik üretim, bireyin bilinç ile bilinçdışı, bireysel ile evrensel, içsel ile dışsal arasında kurduğu çok boyutlu bir köprüdür. Bu bağlamda sanat, yalnızca bir ifade aracı değil; aynı zamanda bireyin ruhsal bütünlüğünü sağlama çabasında merkezi bir rol oynayan psiko-estetik bir yapı olarak değerlendirilmelidir.

## 2.2. Sanat Psikolojisi ve Sanatçı

Sanat psikolojisi 19.yüzyıl sonlarında başlayan ve günümüze kadar uzanan sanat bilimleri arasında yer alan bir bilim dalıdır. Sanat sosyolojisi, sanat felsefesi gibi sanat bilimleri sanatı süreç ya da ürün olarak ele almaktadır. Sanat psikolojisi, psikoloji kuramlarından yola çıkarak sanatçıyı ya da sanat eserini açıklamaya çalışmaktadır (Okvuran,2023, s.420). Sanat psikolojisinde önemli olan estetik değil sanatçı ve onun bize yansıttığı imgelerdir. Sanat psikolojisi sanatçı, sanat eseri ve sanat izleyicisi üçgeninden oluşur. Sanat psikolojisinde incelenebilecek en yakın kuram ekspresyonizm ve sürrealizm olarak görülmektedir. Ekspresyonizm sanatçının dilini ve bakış açısını anlatımını daha fazla gözler önüne sermektedir.

Sanatçının yaratıcılığı üzerinden ruhsal hastalıkları incelenerek sanatçının üretim süreçleri takip edilmiştir. Bununla birlikte sanatçının hangi konuyu ele aldığı, hangi metaryallerle duyguyu algıya dönüştürdükleri sorgulanmaktadır (Hanson,2005). Sanat psikolojisinin yanında psikoterapiden söz edilmeden geçilmemektedir. Psikoterapi sanatçının ruhunun derinliklerine en hızlı ulaşımı sağlayan yollardan birisi olmuştur. Bu sebeple var olanı ortaya koyarken inkar edilemeyecek bir şekilde ortaya koymaktadır (Ayan,2020, s.9) İki de yalnızca resim yapmamış, varoluşlarını şekillendirmiştir. Bu

nedenle bu tez, bir sanat incelemesi olmanın ötesinde, iki ruhun çözümlemesine dair bir anlatıdır.

### 2.3. Freud ve Jung'un Sanat Psikolojisi Yaklaşımları

Sanat psikolojisi alanında en köklü ve etkili yaklaşımlardan ikisi, psikanalitik kuramın öncüsü Sigmund Freud ve analitik psikolojinin kurucusu Carl Gustav Jung'a aittir. Her iki düşünür de bireyin içsel yaşantılarının, özellikle bilinçdışı süreçlerinin sanatsal üretime nasıl yansıdığı sorusunu merkeze alarak, sanatın psikodinamik boyutunu anlamaya çalışmıştır. Bu kuramlar, bu çalışmada incelenen Yayoi Kusama ve Fahrelnissa Zeid gibi sanatçıların ruhsal deneyimlerinin estetik dile dönüşümünü analiz etmek için temel kavramsal bir zemin oluşturmaktadır. Freud'a göre psikanalitik kuramı, bireyin ruhsal yapısında bastırılmış dürtülerin, bilinçdışı çatışmaların ve çocukluk dönemine ait izlenimlerin belirleyici olduğunu ileri sürer. Bu yaklaşım doğrultusunda sanat da yalnızca estetik bir üretim alanı değil, bireyin bilinçdışı dünyasının simgesel olarak dışavurumu olarak değerlendirilir. Freud'a göre sanat, sanatçının çözemediği içsel çatışmalarını dolaylı yollarla ifade etmesine olanak tanıyan bir boşalım alanıdır (Freud, 2010, s.35). Freud, sanatçının iç dünyasını nevrotik bireyle benzer şekilde yapılandırır; sanatçının da tıpkı bir nevroz hastası gibi bastırılmış dürtüleri vardır. Ancak sanatçının farkı, bu dürtüleri bilinçdışı düzeyde bastırmak yerine, onları estetik biçimler aracılığıyla toplumsal olarak kabul gören sanat eserlerine dönüştürmesidir.

Bu süreci Freud, "hayal gücü ile gerçeklik arasında bir denge kurma çabası" olarak tanımlar (Freud, 2010, s.42). Sanatçının iç dünyasında yoğunlaşan çatışmalar, sembolik anlatım biçimleriyle –örneğin mitler, imgeler ya da biçimsel bozunumlar yoluyla– sanat eserine aktarılır. Böylece sanatçı hem içsel gerilimini boşaltır hem de toplumsal bir anlam yaratır (Kara, 2016, s.6). "Freud'un Leonardo da Vinci üzerine yaptığı analiz, sanatçının iç dünyasına dair en çarpıcı çözümlmelerden biridir. Leonardo'nun çocukluk fantezileri, annesiyle olan ilişkisi ve bastırılmış cinselliği, onun yaratıcı üretiminin kökenine yerleştirilir.

Freud'a göre Leonardo'nun resimlerinde görülen yumuşaklık, annesel erotizmin simgesel bir yansımasıdır (Freud,2010, s.58). Bu örnek üzerinden, Freud, sanatçının geçmiş yaşantıları ile estetik üretimi arasında doğrudan bir bağ kurar.

Freud'un bu yaklaşımını değerlendirirken sanatın yalnızca bireysel bir ifade alanı değil, aynı zamanda toplumsal normlarla yüzleşmenin de bir aracı olduğunu vurgulanmıştır. Sanatçı, toplumda ifade edilmesi tabu olan dürtüleri imgelerle yeniden şekillendirerek izleyiciye aktarmıştır. Bu yönüyle sanat hem sanatçının içsel gerilimini azaltır hem de izleyicide bir tür “ruhsal boşalma” yaratır. Bu süreç, sanatın hem bireysel hem de kolektif bilinçdışına hitap eden çok katmanlı bir yapı taşıdığını ortaya koymaktadır (Artun,2011,s.143). Freud'un bakış açısından yola çıkarak, özellikle çağdaş sanatçıların beden, kimlik ve travma eksenli üretimlerinde bilinçdışı süreçlerin izinin daha görünür hâle geldiği belirtilmiştir (Bal,2008, s 78). Sanatçının öznel deneyimi, bilinçdışının imgeleriyle birleşerek seyirciye aktarılırken, izleyici de bu imgeler aracılığıyla kendi bastırılmış içeriğiyle yüzleşebilir.

Freud'a göre sanatçının iç dünyası, geçmiş deneyimlerin, bastırılmış arzuların ve çözülmemiş ruhsal çatışmaların bir bileşkesidir. Sanat, bu karmaşık yapının görünür kılınmasına olanak tanıyan simgesel bir dil sunar. Sanatçının yaratım süreci, nevrotik yapılarla benzerlik taşısa da, onun toplumsal kabul gören üretim kapasitesi, estetik düzeyde yaratıcı ve dönüştürücü bir mekanizmaya işaret eder.

### **2.3.1.Sigmund Freud ve Süblimasyon Kuramı**

Freud'a göre sanat, bastırılmış dürtülerin ve arzuların bilinçli farkındalık düzeyine ulaşmadan, estetik bir biçime dönüştürülmesidir. Bu süreçte sanatçı, içsel çatışmalarını doğrudan ifade etmeden onları simgesel düzeyde yeniden yapılandırmıştır. Freud bu süreci “süblimasyon” kavramıyla açıklar. Süblimasyon, ilkel dürtülerin yaratıcı ve sembolik bir faaliyete dönüştürülmesidir (Freud,1999,s.125). Bu bakışa göre sanat, bir tür psikolojik boşalma değil; dürtülerin estetik bir yeniden inşasıdır. Sanatçının çocukluk travmaları, bastırılmış arzuları ya da korkuları, sanat eserinde bir tür “ikincil işleme” uğrayarak görsel biçimlere dönüşmüştür (Erinç, 2004,s.64).

Kusama'nın halüsinasyonlarını simgeselleştirdiği nokta desenleri ya da Zeid'in parçalanmış kompozisyonları, Freud'un kuramı ışığında değerlendirildiğinde, bireysel içeriğin estetik biçime dönüşme süreci olarak yorumlanabilir. Freud'un sanatçıya dair bir diğer önemli vurgusu ise “hayal kuran insan” tanımıdır. Ona göre sanatçı, düşsel fantezilerini dış dünyaya yansıtarak izleyicinin de bilinçdışıyla iletişim kurmasına aracılık etmektedir.

### 2.3.2. Carl Gustav Jung ve Arketip Kuramı

Carl Gustav Jung, Freud'dan farklı olarak bilinçdışı yapıyı yalnızca bireysel değil, aynı zamanda kolektif bir alan olarak da ele alır. Jung'a göre her bireyin ruhsal yapısında, insanlığın ortak mirası olan "arketipler" yer alır. Arketipler; anne, gölge, kahraman, anima, persona gibi evrensel imgeler yoluyla bilinçdışı deneyimleri temsil etmiştir (Jung, 2019, s.3). Sanatçılar bu arketipsel imgeleri, bireysel yaratıcılık süreci içinde bilinç düzeyine taşır ve estetik biçimlere dönüştürmüşlerdir.

Jung, sanatçıyı "kolektif bilinçdışının sözcüsü" olarak tanımlar; çünkü sanatçı yalnızca kendi iç dünyasını değil, aynı zamanda insanlığın evrensel ruhsal yapısını da dile getirmektedir (Avşar, 2021s.23). Bu yönüyle Kusama'nın tekrar eden sonsuzluk temaları ya da Zeid'in mistik-geometrik soyutlamaları, yalnızca bireysel bir psikolojik deneyimi değil, aynı zamanda kolektif hafızanın ve arketipsel imgelerin sanatsal biçimlenmesini yansıtabilir. Jung'un kuramı özellikle doğu-batı sentezi, toplumsal kimlik ve kişisel dönüşüm gibi temalarla çalışan sanatçıların üretiminde işlevsel bir analiz aracı sunmaktadır. Zeid'in doğulu motifleri batılı soyutlamalarla harmanlaması ya da Kusama'nın "yok olma" fantezileriyle sonsuzluk kavramı arasındaki ilişki, Jungiye bakış açısıyla kolektif bilinçdışının sanattaki tezahürü olarak okunabilir.

### 2.3.3. Jung'a Göre Sanat Psikolojisi

Carl Gustav Jung'un sanat anlayışı, bireyin psikolojik gelişim süreciyle yakından ilişkilidir. Jung'a göre sanat, yalnızca estetik bir ifade biçimi değil; aynı zamanda bilinçdışının, arketiplerin ve kolektif deneyimlerin dışavurum alanıdır. Jung'un sanat psikolojisi kuramı, özellikle bireyselleşme süreci, arketipler, gölge, anima/animus gibi kavramlar çerçevesinde sanatçının ve izleyicinin ruhsal dünyasını anlamaya çalışmaktadır (Jung, 2019, s.112). Sanatçı, Jung'a göre "bilinçdışının aracısı"dır. Yani sanatçı, yalnızca kendisini ifade etmekle kalmaz; kolektif bilinçdışında yer alan evrensel imgeleri (arketipleri) semboller yoluyla görünür hâle getirmektedir. Bu bağlamda sanat eseri, bireysel bir üretimden çok daha fazlası olup, insanlığın ortak psişik altyapısının yansımasıdır (Yontar, 2013, s.88). Jung'a göre bu durum, sanatçının bilinçli niyetinden bağımsızdır; çünkü sanatçı bazen neyi neden yaptığını bilmeden yaratmaktadır. Bilinçdışı, sanatçıyı adeta bir "araç" gibi kullanarak ifade bulmaktadır.

Sanat, aynı zamanda bireyin kendini keşfetme sürecinde önemli bir rol oynar. Jung'un "bireyselleşme" adını verdiği bu süreç, kişinin bilinç ve bilinçdışı unsurlarını dengeleyerek bütünsel benliğe ulaşmasını amaçlamıştır. Bu süreçte sanat, kişinin gölge yönleriyle yüzleşmesini, bastırıldığı duygularla bağ kurmasını ve psişik dengeyi sağlamasını mümkün kılmaktadır (Özkarar, 2020: 52). Jung'a göre sanat eseri, yalnızca bireysel duyguların dışavurumu değil; aynı zamanda "ruhsal deneyimin simgesel bir temsili"dir. Jung, özellikle mitolojilerde, rüyalarda ve sanatta tekrar eden motiflerin, insanlığın ortak bilinçdışından türeyen arketipler olduğunu belirtir.

Sanatçının bu motifleri kullanması tesadüfi değil, psişik yapının derinliklerinden gelen bir zorunluluktur (Jung, 1995, s.41). Sanatın izleyici üzerindeki etkisi de Jung'un kuramında önemli bir yer tutmaktadır. Jung'a göre bir sanat eseri, izleyicinin kendi bilinçdışını da harekete geçirir; çünkü eserde kullanılan imgeler, yalnızca sanatçının değil, kolektif bilinçdışının da taşıyıcısıdır.

Bu nedenle bazı eserler, döneminin çok ötesinde anlamlar barındırmış ve evrensel düzeyde etkileyici olmuştur (Jung, 1995,s.57).Carl Gustav Jung'un sanat psikolojisi kuramı, sanatı hem bireysel hem de evrensel bir psişik süreç olarak ele almıştır. Sanatçının yaratım süreci, yalnızca estetik bir üretim değil, bilinçdışı içeriklerin sembolleştirilerek dışavurumu olarak görülmektedir. Arketipsel imgelerle örülü sanat eserleri hem sanatçının ruhsal çözümlemesini hem de izleyicinin içsel yüzleşmesini mümkün kılmaktadır. Bu yönüyle Jung'un sanat anlayışı, psikoloji ve sanat arasında güçlü bir köprü kurmaktadır.

#### **2.4.Sanatta Otobiyografik ve Duygusal İmgelerin Rolü**

20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, sanat eserlerinde otobiyografik ve duygusal öğeler ön plana çıkmış, sanatçılar kendi yaşam öykülerinden ve içsel deneyimlerinden beslenerek imgeler aracılığıyla anlatılar oluşturmuştur. Bu anlatılar, sanatçının kendisiyle hesaplaşma sürecinin bir parçası olmanın ötesinde, aynı zamanda izleyici ile kurduğu empatik ilişkinin de temelini oluşturur. Otobiyografik anlatımlar, bireyin geçmiş yaşantılarına ait duygularını, anılarını ve kimlik arayışlarını estetik bir yapı içinde yeniden inşa etmesini sağlar. Bu tür anlatılar, sanatçının benliğini kurgusal bir düzlemde şekillendirmesine olanak tanırken, aynı zamanda yaşam deneyimlerinin sembolik temsili olarak da işlev görür. (Sağlık, 2013, s.104). Otobiyografik sanatın sanatçının mitini

oluşturma çabası olarak değerlendirilebileceğini ifade eder. Sanatçı, imgeler aracılığıyla yalnızca kendini tanımlamakla kalmaz, aynı zamanda benliğini sanatsal düzlemde yeniden kurmaktadır. Bu durum, izleyici açısından da kişisel olanın evrenselleştiği bir bağ kurma deneyimine dönüşmektedir.

Sanatsal ifade sürecinde kullanılan duygusal imgeler, bireyin içsel dünyasında taşıdığı güçlü duyguları dışa vurmasına yardımcı olmaktadır. Bu imgeler, sembolik biçimlerde ifade edilerek, sanat eserinde yoğun bir duygu atmosferi yaratmıştır (Kapar,2009, s.44). Sanatçının geçmiş yaşantılarına ait bastırılmış duygularını doğrudan ifade etmekte zorlandığı durumlarda, bu duyguların simgeler yoluyla sanat eserine aktarıldığını belirtilmiştir. Sanatçı bu şekilde bilinçdışı materyali dönüştürür ve hem kendisine hem de izleyiciye aktarılabilir hâle getirmektedir. Özellikle çocukluk dönemine ait imgeler, duyguların taşıyıcısı olan güçlü semboller hâline gelerek sanat eserinde belirginleşmiştir. Bu süreç yalnızca sanatçının kendisiyle yüzleşmesini değil, aynı zamanda izleyicinin de kendi bilinçdışıyla temas kurmasını sağlar. Bu anlamda sanat eseri, yalnızca estetik bir nesne değil, aynı zamanda hem sanatçı hem de izleyici için psikolojik bir yüzleşme alanı olmuştur. Jung'un psikoloji kuramı bu noktada önemli bir kuramsal temel sunmaktadır. Jung'a göre, birey sanat aracılığıyla bilinçdışı materyali ifade ederken kolektif bilinçdışında yer alan arketipsel imgeleri de harekete geçirir (Jung,2019,s.112). Bu imgeler, yalnızca sanatçının değil, insanlığın ortak psikolojik yapısının ürünleri olarak değerlendirilmiştir. Böylece sanat eseri bireysel bir anlatının ötesinde evrensel bir simgesel dile dönüşmüştür.

Otobiyografik ve duygusal imgelerle kurulan sanatsal anlatı, sanatçının psikolojik bütünlüğünü yeniden kurma sürecine katkı sağladığı gibi, sanat eserini de içsel bir çözümleme aracı hâline getirir. Bu anlatılar, sanatçının kimlik inşası, benlik sorgulaması ve içsel dönüşümünün bir parçası olarak değerlendirilebilir. Aynı zamanda bireyin belleğini simgesel düzlemde yeniden üretmesine olanak tanır. Bu üretim süreci, sanatın psikolojik işlevlerinden biri olarak değerlendirilmeli ve sanat psikolojisi disiplini içinde anlamlandırılmalıdır.

Otobiyografik ve duygusal imgeler, sanat eserinin hem yaratım hem de alımlama süreçlerinde belirleyici rol oynayan unsurlardır. Bu imgeler aracılığıyla sanatçı, iç dünyasını, bastırılmış duygularını ve yaşam deneyimlerini görünür kılmaktadır. İzleyici ise bu imgeler sayesinde sanatçıyla empatik bir bağ kurar, kendi bilinçdışı içeriğiyle yüzleşir ve estetik deneyimi duygusal bir katmanla derinleştirilmiştir. Dolayısıyla

otobiyografik anlatım ve duygusal imgeler, sanatın hem bireysel hem de kolektif psikolojik işlevini görünür kılan çok katmanlı anlatım biçimleridir.

## 2.5. Sanatçı Yaşamlarında Ruhsal İzdüşümlerin İzleri

Sanat, yalnızca biçimsel bir ifade ya da estetik üretim değildir; aynı zamanda bireyin iç dünyasının, ruhsal çatışmalarının ve bilinçdışı süreçlerinin dışavurumudur. Sanatçı, yaşadığı çağın toplumsal, kültürel ve psikolojik gerçeklikleriyle kurduğu ilişkiyi, çoğu zaman kendi iç dünyasıyla harmanlayarak eserlerine yansıtmaktadır. Bu bağlamda sanatçı, yalnızca bir üretici değil, aynı zamanda kendi içsel deneyimlerinin tanığı ve dışavurumcusudur. “Ruhsal izlenim” terimi, sanatçının duygu dünyasında şekillenen izlenimlerin, sanatsal üretim sürecinde biçim kazanmasını ifade etmektedir. Bu süreçte özellikle psikodinamik kuramlar, sanatçının üretim sürecinde ortaya koyduğu içsel dinamikleri anlamada güçlü bir teorik çerçeve sunmaktadır. Sigmund Freud’un psikanalitik yaklaşımına göre sanat eseri, bireyin bastırılmış dürtü ve arzularının, bilinçdışı düzeyde sembolik biçimlerde dışavurulduğu bir araç olarak değerlendirilmektedir. Freud’a göre sanatçı, toplumsal olarak kabul görmeyen dürtülerini doğrudan ifade etmek yerine, bu dürtüleri imgeler aracılığıyla estetik bir forma dönüştürerek bilinçdışı malzemeyi bilinç düzeyine taşır. Bu anlayış, özellikle yaratıcı süreçte içsel çatışmaların dönüştürücü rolünü vurgulayan modern sanatçıların eserlerinde açıkça izlenebilmektedir. Freud’un bu konudaki açıklamaları, sanat eserinin bilinçdışı temsiller yoluyla ruhsal boşalımı sağladığını ileri sürdüğü Sanat ve Sanatkâr Üzerine başlıklı yapıtında da ayrıntılı biçimde ele alınmaktadır (Freud, 2004, s.58). sanatın kökenini nevrotik belirtilere benzetmiş ve sanatçının çocukluk deneyimlerinin sanatsal üretimde önemli rol oynadığını savunmuştur. Ona göre sanatçı, bastırdığı içsel çatışmaları estetik biçim altında kabul edilebilir hale getirerek hem kendisini hem de izleyiciyi rahatlatmaktadır. Carl Gustav Jung ise kolektif bilinçdışı ve arketipler kavramıyla sanatçının bireysel ruhsal süreçlerinin ötesinde evrensel bilinçdışıyla temas kurduğunu öne sürer. Jung’a göre sanatçı, kişisel olanı evrensel olana dönüştürme gücüne sahip bir aracı olmuştur (Jung, 2015). Sanatta ruhsal izlenimler, tam da bu bireysel ve evrensel bilinçdışı arasındaki geçirgenlikte ortaya çıkmaktadır.

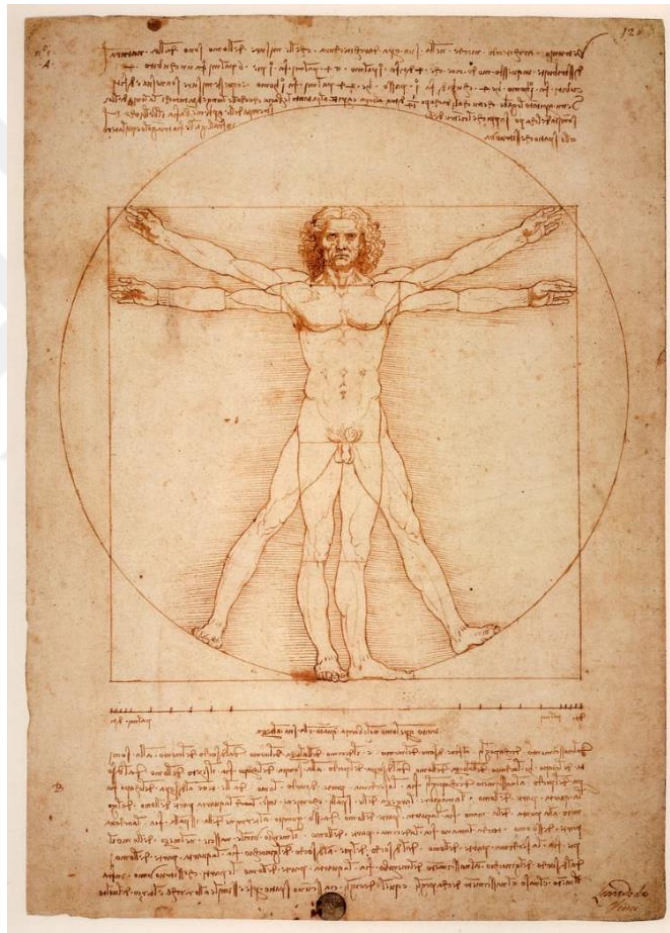
Modern ve çağdaş sanat tarihine bakıldığında, birçok sanatçının ruhsal izlenimlerini doğrudan ya da dolaylı biçimlerde eserlerine yansıttığı görülmektedir.

Örneğin Edvard Munch'un Çılgılık adlı eseri, bireysel anksiyete halinin evrensel bir ifadeye dönüşmüş halidir. Munch'un bu eseri, sanatçının yaşadığı ruhsal çöküntü, kaygı bozukluğu ve ölüm korkusuyla ilişkilendirilmiştir. Benzer şekilde, Vincent van Gogh'un fırça darbelerinde ve renk seçimlerinde görülen yoğun duygusallık, onun içsel karmaşasının ve psikoz deneyimlerinin sanatsal karşılığı olarak okunabilir. Her iki sanatçı da, ruhsal durumlarını dışavurmakla kalmamış, izleyicinin de bu duyguları paylaşmasına olanak sağlamıştır. Sanatçının ruhsal izlenimlerini dışavurduğu süreçte, yalnızca bireysel travmalar değil, aynı zamanda kültürel travmalar da belirleyici rol oynar.

Örneğin, II. Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıkan sanat anlayışı, yalnızca bireysel estetik kaygılarla değil, aynı zamanda insanlık tarihine kazınmış toplumsal travmaların yansımalarıyla şekillenmiştir. Savaşın neden olduğu kitlesel yıkım ve ruhsal sarsıntılar, sanatçıların bilinçdışı birikimlerini açığa çıkaran yaratıcı süreçleri tetiklemiştir. Bu bağlamda sanat, bireyin yalnızca kişisel duygularını değil, aynı zamanda kolektif bilinçaltını ifade ettiği bir mecra hâline gelmiştir. Varoluşsal sorgulamalarla şekillenen bu dönem sanatı, ruhsal çözülme ile yeniden yapılanma arasındaki salınımı yansıtarak, sanatın terapötik boyutunu ön plana çıkarmaktadır. Günümüzde sanat terapisi alanında yapılan uygulamalar da bu tarihsel temele dayanmakta; sanatın, bireyin içsel çatışmalarını tanıması, dışa vurması ve dengelemesi açısından güçlü bir iyileştirici araç olduğunu göstermektedir. Sanatla terapi, bireyin kendilik algısını derinleştirilmesi ve psikolojik direncini artırması bağlamında önemli katkılar sunmaktadır (Balcıoğlu, 2015, s. 146). Bu bağlamda, sanatçının üretim süreci de benzer bir terapötik özellik taşımakta; ruhsal izlenimlerin sanat yoluyla dışavurumu, sanatçının kendisiyle yüzleşmesini ve psikolojik bir bütünlük kazanmasını sağlayabilmektedir. Sanatçılarda ruhsal izlenimler, bireyin içsel dünyasıyla sanatsal üretim arasında kurduğu derin ve çoğu zaman bilinçdışı düzeydeki ilişkiye işaret etmektedir. Bu izlenimler, kimi zaman nevrotik bir baskının dışavurumu, kimi zaman ise kolektif bir duygunun estetik temsili olabilmektedir. Sanat, bu izlenimleri görünür ve paylaşılabilir hale getirerek hem bireysel hem de toplumsal bir iyileşme alanı yaratmaktadır. Sanatçının ruhsal süreci, yalnızca kendisinin değil, izleyicinin de duygusal ve düşünsel katılımını sağlayarak estetik bir deneyime dönüşmüştür. Bu nedenle sanatçılarda ruhsal izlenimler, sanatın hem yaratıcı hem de dönüştürücü gücünün temelini oluşturmaktadır.

### 2.5.1. Leonardo Da Vinci

Leonardo da Vinci, 15 Nisan 1452 tarihinde, Floransa Cumhuriyeti'nde (bugünkü İtalya) doğmuştur. Yalnızca Rönesans döneminin değil, insanlık tarihinin en çok yönlü ve derinlikli sanatçılarından biri olmuştur. Ressam, heykeltıraş, mühendis ve anatomist kimliğiyle tanınan da Vinci'nin sanatı, sadece estetik bir üretim değil; aynı zamanda bireysel deneyimleri, entelektüel arayışları ve ruhsal karmaşaları yansıtan bir içsel analiz alanı olmuştur. Onun yaşam öyküsü ve yaratım süreci, zihinsel yoğunluk ile duygusal karmaşıklığın sanatsal formda vücut bulmuş haline dönüşmüştür.



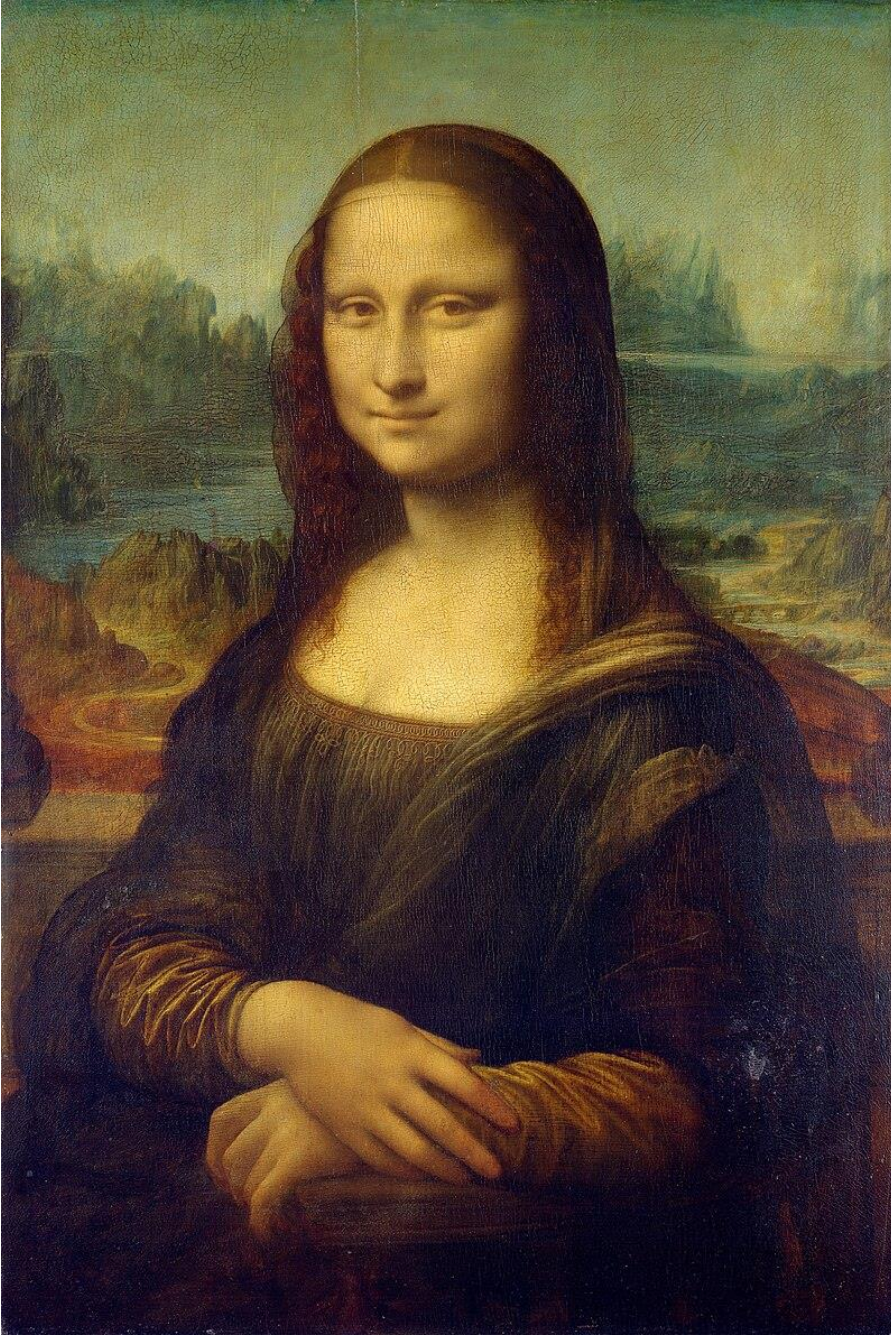
Şekil 1. Vitruvius Adam, 1490, Louvre Müzesi

Çocukluk yıllarında ailesinin dağınık yapısı ve evlilik dışı dünyaya gelmiş olması, toplumsal konumuna dair içsel bir gerilim yaratmıştır. Floransa'da aldığı sanat eğitimi ve güçlü gözlem yeteneği sayesinde yalnızca bir ressam değil, doğa ve insan üzerine düşünen bir düşünce insanı haline gelmiştir. Ancak bu bilimsel ilgisi, sanatında biçimsel çözümlemelere değil, çoğu zaman insan ruhunun dışavurumuna hizmet eden bir anlatım

aracı olmuştur. Da Vinci'nin anatomiye olan ilgisi, yüzeysel bir meraktan öte, insan bedeninin ardında yatan psikolojik ve varoluşsal yapıyı anlamaya yönelmiştir. "Vitruvius Adamı" çizimi (Bkz. Şekil 1), yalnızca insan oranlarını değil, bireyin evrendeki yerini felsefi açıdan konumlandırma çabasını da yansıtmıştır.

Vitruvius Adamı, yalnızca bir çizim değil; Leonardo'nun hem fiziksel gerçeklik hem de ruhsal denge arayışının sembolik bir ifadesi olmuştur. Kare, sabitlik ve maddeyi temsil ederken; daire, sonsuzluk ve ruhsal olanla ilişkilendirilir. Bu iki geometrik form içine yerleştirilen insan figürü, Leonardo için ruh-beden bütünlüğünün ve kozmosla olan uyumun temsili hâline gelmiştir. Bu bağlamda çizim, sanatçının sadece dışsal biçimlerle değil, içsel yapılarla da ilgilendiğini açıkça gösterir.

İnsan bedeninin bu kadar detaylı şekilde ölçümlenmesi, aslında onun zihinsel dünyasında düzen, anlam ve ruhsal dengeyi arayan yapısının bir yansıması olarak okunabilir. Ayrıca, Leonardo da Vinci'nin bu çizimi notlarla birlikte sunması da önemlidir. Çizimin etrafına yazdığı açıklamalar, onun sadece görsel değil aynı zamanda düşünsel bir sanatçı olduğunu, çizdiği her formun arkasında bir fikir, bir sorgulama bulunduğunu gösterir.



Şekil 2. Leonardo da Vinci, (1503-1507), Yağlı boya,77cm x 53 cm, Louvre Müzesi

Bu durum, onun sanatsal üretimini bir tür iç gözlem biçimine dönüştürmüştür. Leonardo da Vinci, insan bedenine bakarken aslında insan doğasına, varoluşa ve kendi iç dünyasına da bakmaktadır. Bu yönüyle Vitruvius Adamı, yalnızca bilimsel bir katkı değil; aynı zamanda Leonardo'nun ruhsal yapısının dışavurumu olarak da değerlendirilebilir.

Leonardo, insanı hem fiziki hem de ruhsal yönleriyle kavramaya çalışan çok katmanlı bir sanat anlayışının temsilcisi olmuştur. Resim sanatındaki yaklaşımı da bu yönelimi destekler niteliktedir Figürlerin yüz ifadelerinde belirsizlik, duygu geçişleri ve

sessiz bir hareketlilik hissedilir. Özellikle “Mona Lisa” adlı yapıtı, teknik mükemmelliğin ötesinde, insan ruhunun çok katmanlı doğasını yansıtan bir temsil halini almıştır. Gülümsemenin anlamının belirsizliği, bakışın sabitlenememesi ve kompozisyonun içe dönüklüğü, sanatçının bilinçdışı ile bilinç arasındaki sınırları sorgulayan bir tavır sergilediğini göstermektedir. Bu eserin sanatçının kendi içsel dünyasına dair ipuçları barındırdığı da birçok sanat tarihçisi tarafından dile getirilmiştir. Leonardo’nun ruhsal durumuna dair yapılan bazı çağdaş değerlendirmeler, onun belirgin bir içe dönüklüğe sahip olduğunu ortaya koymaktadır. Hayatının büyük bir kısmını yalnız geçirmiş, yazılarında da sıklıkla içsel gözlem ve bireysel sorgulamaya yer vermiştir. Döneminin sosyal yapısında dışlanma riski taşıyan cinsel kimliği ve toplumla arasına koyduğu mesafe, onun içe dönük bir entelektüel olarak şekillenmesine neden olmuştur.

Freud’un incelemelerine göre Leonardo, annesine yönelik çocukluk anılarını bastırması ve bu duygusal bastırmayı entelektüel üretim yoluyla dönüştürmüştür. Freud, onun yaşamında cinselliğin geri planda kalmasını, enerjisinin tümüyle zihinsel ve sanatsal üretime yönlendirilmiş olmasına bağlamıştır. Leonardo'nun sürekli bir şeyler araştırması, yarım bıraktığı eserler, zaman zaman içine kapanması ve çevresiyle sınırlı ilişki kurması; günümüzde bazı araştırmacılar tarafından dikkat eksikliği ve obsesif kişilik yapısı ile açıklanmıştır. Ancak bu psikolojik eğilimleri onu zayıf kılmamış, tam tersine yaratıcı üretimini şekillendiren birer yapı taşı olmuştur. Yalnızlığı, onun için bir kaçış değil, derinleşme ve gözlem imkânı sağlayan bir alan olmuştur. Da Vinci, yalnızlıkla değil yüzleşerek; üretimle değil tüketmeden, gözleme değil, içselleştirerek sanat üretmiştir. Bu bakımdan onun ruh hali, kararlı bir içe dönüşü ve kendilik sorgusunu sanatla ifade eden nadir örneklerden biri olmuştur.

### 2.5.2. Michelangelo Buonarroti

Michelangelo Buonarroti, 6 Mart 1475 tarihinde Caprese, Floransa Cumhuriyeti'nde (günümüzde İtalya) doğmuştur. Tüm sanat tarihinin en derinlikli sanatçılarından biri olmuştur. Onun üretim süreci, döneminin estetik anlayışını aşarak bireysel deneyimlerinin ve ruhsal çatışmalarının sanatsal biçime dönüştüğü bir mecra hâline gelmiştir. Sanatı yalnızca teknik başarı değil, aynı zamanda içsel bir gerilimin, inançla hesaplaşmanın ve yaşamla süregelen bir yüzleşmenin ifadesidir. Michelangelo'nun çocukluk döneminden itibaren yaşadığı duygusal ve sosyal travmalar, sanatında derinlikli bir ruhsal katmanın oluşmasına neden olmuştur.



Şekil 3. Michalengelo,1504, Heykel,517 cm, Floransa

Küçük yaşta annesini kaybetmesi, ailesiyle kurduğu sınırlı duygusal bağlar ve Floransa'daki katı eğitsel çevre, onun içe dönük, zaman depresif bir kişilik yapısı

geliştirmesine yol açmıştır. Bu içsel kırılmalar, dini temalara yöneliminde yalnızca inançsal bir gereklilik değil, aynı zamanda varoluşsal bir ihtiyaç haline gelmiştir. Michelangelo'nun eserlerinde kutsal anlatılar, insanın içsel acılarını, suçluluk duygularını ve kurtuluş arayışlarını temsil eden bir dil aracılığıyla ifade bulur. Nitekim sanatçının figüratif anlatımında, bedensel yoğunlukla ruhsal çatışmanın bir arada ele alındığı görülmektedir (Balcıoğlu, 2015, s. 153; Derman, 2019, s. 94). Sanatçının gençlik dönemine ait heykelleri incelendiğinde, idealize edilmiş bedenlerin yalnızca fiziksel gücü değil, aynı zamanda ruhsal bir gerilimi taşıdığı görülür. Özellikle Davud heykeli (Bkz. Şekil 3), zafer öncesi gerginliği ve karar anının psikolojik ağırlığını simgeleyen bir duruşla işlenmiştir. Bu figürde, yüz ifadesi ve beden dilinde yalnızca bedensel bir kuvvet değil, derin bir içsel odaklanma da hissedilmektedir. Benzer şekilde Pietà heykelinde Meryem figürünün taşıdığı sakin ama yoğun hüznün, Michelangelo'nun acıya bakışını ve kendi yaşamındaki kayıpları sembolik olarak işleyiş biçimini ortaya koymaktadır (Hibbard, 2005; Baykara, 2016).



Şekil 4. Michelangelo, Pietà del Vaticana, 1498-1499, 174 cm x 195x69 cm, Vatikan

Michelangelo'nun en çarpıcı anlatılarından biri olan Sistina Şapeli'nin tavan freskleri ise onun sanatsal dehası ile ruhsal karmaşasının bir arada incelenebileceği eşsiz örneklerdendir. Fresklerdeki figürlerde idealize beden oranlarıyla birlikte dramatik pozisyonlar, sanki her an bir çatışmanın içindeymiş gibi bir ifade oluşturur. Adem'in Yaratılışı sahnesinde Tanrı'nın hareketi ve Adem'in edilgen duruşu, insanın Tanrı karşısındaki yetersizliğini ve Michelangelo'nun inanç ile özgür irade arasında kurduğu içsel dengeyi simgeler (Wallace, 2012; Özkan, 2017).

Yaşamının ilerleyen yıllarında Michelangelo'nun ruhsal durumunun daha da karardığı ve bunun sanatsal üretimlerine doğrudan yansıdığı görülmektedir. Son Yargı freski, bu durumun en güçlü örneklerinden biri olarak kabul edilir. Kompozisyonun genelindeki kaotik yapı, figürlerin korku, endişe ve çaresizlik içinde sunulması, yalnızca dinsel bir konunun değil, sanatçının kendi ruh dünyasındaki hesaplaşmaların bir yansıması olarak okunabilir. Freskteki en dikkat çekici detaylardan biri, Aziz Bartolomeus'un tuttuğu yüz­süz deri figüründe sanatçının kendi yüzünü resmetmiş olmasıdır. Bu ifade, Michelangelo'nun kendisini hem kurban hem tanık olarak konumlandığı, derin bir içsel yabancılaşmayı sembolize eden bir öğedir (Freud, 2014; Derman, 2019).

Michelangelo'nun kendi kaleme aldığı şiirlerinde ve mektuplarında sıkça yalnızlık, Tanrı korkusu, ölüm düşüncesi ve dünya karşısındaki yorgunluk temaları yer almaktadır. Sanatçının bu metinleri incelendiğinde, onun sanat üretiminin yalnızca dışsal bir yetenek değil; zihinsel bir mücadele, vicdani bir hesaplaşma ve ruhsal bir arınma süreci olduğu anlaşılmaktadır (Baykara, 2016).

Michelangelo Buonarroti, sanat aracılığıyla yalnızca bedenin değil, insan ruhunun en derin çatışmalarını da görünür kılmayı başarmıştır. Onun yapıtları, Rönesans'ın ideal güzellik anlayışını aşarak ruhsal gerilim, metafizik sorgulama ve bireysel yalnızlık gibi kavramlarla yoğrulmuş bir sanat anlayışının temsilcisi hâline gelmiştir. Bu yönüyle Michelangelo, içsel kırılanlıkları ve inançla yüzleşmeleri sanatın en yüksek formlarına taşıyan bir sanatçı olmuştur.



Şekil 5. Michelangelo, "Sistina Şapeli Tavanı", 1512, 4093 cm x 1391, Vatikan.

### 2.5.3. Carravaggio

Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571–1610), Barok dönem resminin en önemli temsilcilerinden biri olarak, yalnızca sanatsal devrimleriyle değil, aynı zamanda tutkulu, çalkantılı ve karanlık yaşamıyla da dikkat çekmiştir. Onun eserlerinde görülen dramatik ışık kullanımı, figürlerin gerilim yüklü ifadeleri ve dinsel sahnelerin yoğun duygusal atmosferi, sanatçının iç dünyasında yaşadığı çatışmaların doğrudan birer yansıması olarak değerlendirilebilir. Caravaggio'nun sanatı, estetik bir yüzeyden ziyade, ruhsal bir gerilimin görsel dile dönüşmüş biçimi olarak okunmalıdır.

Caravaggio'nun yaşamı boyunca süregelen şiddet, sürgün, toplumsal dışlanma ve ruhsal dalgalanmalar, onun sanatını biçimlendiren en temel unsurlar olmuştur. Henüz altı yaşındayken ailesini veba salgınında kaybetmiştir. Bu travmalar onu öfke dolu, huzursuz ve dışlanmış kişilik yapılarını biçimlendirmiştir. Sonraki yapıtlarında sıkça karşılaşılan yoğun şiddet sahneleri, suç ve kefaret temalarını, onun bireysel çatışmalarını yansıtır. (Uçar, 2014, s.48). Caravaggio'nun dini anlatıları bile huzurdan uzak, karanlık, çatışmalı ve çoğu zaman şok edici unsurlar içerir.



Şekil 6. Carravigo, “Mesihin Alınması”, 1602, 133 cm x 169 cm, Dublin.

Caravaggio'nun 1602 yılında tamamladığı *Mesih'in Alınması* adlı yapıtı, Barok dönemin dramatik anlatım gücünü ve psiko-duygusal yoğunluğunu bir araya getiren simgesel bir anlatıdır. İsa'nın çarmıha gerilmeden önce Roma askerleri tarafından yakalanış anını betimleyen bu kompozisyon, yalnızca tarihsel bir olayın temsilinden ibaret olmayıp, ihanetin, teslimiyetin ve ruhsal çözülmenin sahneye taşındığı bir duygusal izdüşümdür. Caravaggio'nun ışık ve gölge kontrastına dayalı tenebrism tekniği, olayın ruhsal gerilimini yoğunlaştırmakta; figürlerin yüz ifadeleri ise izleyiciyle doğrudan empatik bir bağ kurmaktadır. Özellikle İsa'nın yüzündeki içe kapanık huzur ve çevresindeki figürlerin panik içindeki halleri, ihanetin yalnızca dışsal değil, içsel bir travma olduğunu da ortaya koymaktadır. Ressamın kendi portresini sağ üstte bir tanık figürü olarak resmetmesi, sanatçının bilinçdışı düzeyde suçluluk, tanıklık ve çözülme duygularını yapıta dahil ettiğini düşündürmektedir (Alpaut, 2013, s. 128; Balcıoğlu, 2015, s. 149).

Caravaggio'nun resimlerinde göze çarpan ilk özellik, "chiaroscuro" (ışık-gölge) tekniğinin uç noktaya taşınmasıdır. Ancak bu kullanım yalnızca teknik bir tercih değil, aynı zamanda sanatçının ruhsal durumuna dair ipuçları barındırır. Aydınlıkla karanlık arasında kurduğu keskin karşıtlık, onun yaşamında da hâkim olan ahlaki ve duygusal gelgitlerin görsel bir metaforu gibidir. Özellikle *Aziz Matta'nın Çağrılışı* ya da *İsa'nın Mezara Konuluşu* gibi eserlerinde görülen ışığın dramatik yönlendirmesi, sahnelerdeki yas ve inziva duygusunu içsel bir hesaplaşmaya dönüştürmüştür (Karakuş, 2020, s.74).

Sanatçının otoportrelerinde ya da kendini alegorik figürler yoluyla resmettiği sahnelerde, içe dönük bir acının ve kimlik çatışmasının izleri sürülebilir. Özellikle *Davud ve Golyat* adlı yapıtında Golyat'ın kesik başı, doğrudan Caravaggio'nun kendi yüz hatlarıyla resmedilmiştir. Bu özdeşleşme, sanatçının hem kurban hem de fail olma hâlini sorguladığı, suçluluk ve kefaret temalarıyla boğuştuğu bir iç hesaplaşmayı temsil eder (Demirtaş, 2020). Kendi yaşamında cinayet işleyip kaçak olarak yaşadığı yıllar düşünüldüğünde, bu tarz eserlerin yalnızca dinsel alegoriler değil, aynı zamanda ruhsal bir pişmanlığın dışavurumu olduğu söylenebilir.

Caravaggio'nun figür tercihleri de onun ruhsal yapısını anlamak açısından önemlidir. Dini figürleri idealize etmek yerine, gündelik yaşamdan seçilmiş sıradan insanların yüzleriyle betimlemesi, onun manevi gerçekliği yücelik ve temizlikte değil, acı, günah ve çatışma içinde aradığını gösterir. Kutsal figürleri kırılğan, yorgun ve neredeyse zavallı hâlleriyle resmetmesi, sanatçının Tanrı ile kurduğu sorgulayıcı, hatta zaman

zaman çatışmalı ilişki biçimini de yansıtır (Baykara, 2018). Bu tutum, yalnızca bir estetik tercih değil, aynı zamanda ruhsal bir başkaldırıdır.

Caravaggio'nun sanat yaşamının son yıllarında eserlerinin giderek daha karanlık ve kasvetli hâle gelmesi, ruhsal durumunun da giderek bozulduğuna işaret eder. Özellikle Malta sürgünü sırasında yaptığı işlerde görülen sertlik, bedenlerin çarpık pozisyonları ve ifade edilen içsel boşluk, yalnızca dinsel bir karanlığı değil, sanatçının kendi zihinsel çözümlüğünü de yansıtır. Caravaggio'nun yaşamı, bir yandan şiddet, suç ve kaçış içinde ilerlerken, diğer yandan derin bir inanç arayışının ve kurtuluş özleminin içinde sürmüştür.

Caravaggio'nun sanatı, onun içsel çatışmalarını, suçluluk duygusunu, ölümle olan yakın temasını ve ruhsal yalnızlığını estetik bir biçim içinde yeniden üretmiştir. Yaşamındaki kaos, onun resimlerinde yalnızca tema olarak değil, biçimsel tercihlerde ve anlatım dilinde de kendini gösterir. Bu bağlamda Caravaggio, yalnızca Barok sanatının bir temsilcisi değil; ruhsal çöküşü sanatsal bir dile dönüştürmüş, acıyı estetikleştirilmiş bir iç gözlemci olarak da değerlendirilmelidir.

#### 2.5.4. Artemisia Gentileschi

17. yüzyıl Barok döneminin en dikkat çekici sanatçılarından biri olan Artemisia Gentileschi (1593–c.1653), yalnızca dönemine göre sıra dışı bir kadın ressam olmakla kalmamış, aynı zamanda yaşadığı travmaların izlerini sanatında derin biçimde işlemiş bir sanatçıdır. Gentileschi'nin sanatı, yaşadığı cinsel saldırı, sosyal dışlanma ve ataerkil sanat dünyasında verdiği mücadelelerin hem bireysel hem de evrensel anlatımı olarak değerlendirilebilir. Onun resimleri, kadın kimliğinin bastırılmışlığını, adalet arayışını ve içsel gücün temsillerini güçlü bir görsel anlatımla sunar.

Artemisia'nın sanat eğitimi, babası Orazio Gentileschi'nin atölyesinde başlamıştır. Babası da dönemin önemli ressamlarından biridir ve Caravaggio'nun izinden giden bir ışık-gölge ustasıdır. Ancak Artemisia, kısa sürede kendi anlatım dilini geliştirerek özellikle kadın figürleri merkeze alan eserleriyle dikkat çekmiştir. Genç yaşta uğradığı cinsel saldırı ve sonrasındaki mahkeme süreci, onun hayatında ve sanatında belirleyici bir kırılma noktası olmuştur. Bu travmatik olay, yalnızca kişisel bir yara değil; sonraki üretimlerinde kadınların yaşadığı baskı, şiddet ve adalet taleplerinin sanat yoluyla dile getirilmesini sağlayan bir ruhsal izdüşüm hâline gelmiştir (Erol, 2019).

Gentileschi'nin resimlerinde sıklıkla karşılaşılan kadın figürleri, dönemin klasik temalarından farklı olarak edilgen değil, aktif ve çoğu zaman erk karşısında güçlü duruşlar sergileyen bireylerdir. Özellikle *Judith Holofernes'i Öldürürken* adlı yapıtı, bu tavrın en belirgin örneklerinden biridir. Bu eserde Judith figürü, bir kadına biçilen geleneksel sabırlı ve zayıf kimliğin tam tersi olarak, irade sahibi ve kararlıdır. Kanlı sahne, yalnızca dramatik bir anlatım değil; aynı zamanda sanatçının öfkesini, travma sonrası psikolojik tepkilerini ve güçlenme sürecini görsel biçime dönüştürdüğü bir ifade aracıdır (Tunalı, 2021).

Gentileschi'nin sanatında kadına dair temalar çoğunlukla mitolojik ya da kutsal anlatılar üzerinden işlenmiş olsa da bu temalar onun yaşamışlıklarıyla güçlü biçimde örtüşür. *Susanna ve Yaşlılar* ya da *Lucretia* gibi eserlerinde görülen kadın bedenleri, seyir nesnesi değil; duygusal, zihinsel ve ahlaki bütünlüğüyle ele alınmış özneler olarak resmedilmiştir. Bu yaklaşım, kadını yalnızca bir estetik figür olarak değil, irade sahibi bir ruh olarak merkeze koyan anlatının sanat tarihindeki öncülerinden biri olmasını sağlamıştır (Özcan, 2020).



Şekil 7. Artemisia Gentileschi, Judith Holofernes'I Öldürürken, 1625

Sanatçının yaşadığı baskılar, sadece bireysel değil toplumsal düzeyde de yoğun olmuştur. Kadın sanatçı olarak yaşadığı dışlanmışlık, eserlerinin uzun süre erkek sanatçılara atfedilmesi ve yaşamı boyunca birçok şehir değiştirmek zorunda kalması, onun sürekli bir dışlanma, korunma ve kendini yeniden inşa etme süreci içinde var olduğunu gösterir. Bu nedenle Gentileschi'nin sanat üretimi yalnızca estetik değil, aynı zamanda psiko-sosyal bir direnç alanı olarak da değerlendirilebilir (Yalçın, 2018).

Artemisia Gentileschi'nin eserlerinde kullanılan renkler, figürlerin duygusal ifadeleri ve sahne kompozisyonlarındaki gerilim, onun ruhsal durumunu anlamada önemli

ipuçları sunar. Karanlık fonlara karşı sert ışıklarla aydınlanan kadın figürleri, içeriden dışarıya yükselen bir içsel gücün sembolü gibidir.

Bu yönüyle sanatçının üretim süreci, travmanın yalnızca bir yara değil, aynı zamanda bir yeniden doğuş ve direnç alanı olduğunu göstermektedir.

Artemisia Gentileschi'nin sanatı, sadece döneminin klasik Barok anlatımına değil, aynı zamanda onun iç dünyasındaki acıların ve direnç mekanizmalarının görsel ifadesine işaret etmektedir. Yaşadığı travmaları doğrudan eserlerine yansıtarak, kadın kimliğinin bastırılmış duygularına ve güçlenme süreçlerine güçlü bir alan açmıştır. Gentileschi, yalnızca bir kadın ressam olarak değil, ruhsal acıyı sanata dönüştüren nadir sanatçılardan biri olmuştur.

### 2.5.5. Francisco Goya

Francisco Goya, yalnızca İspanyol sanatının değil, aynı zamanda modern Avrupa sanat tarihinin en çarpıcı ve dramatik figürlerinden biri olarak kabul edilir. Yaşamı boyunca geçirdiği siyasi, fiziksel ve ruhsal krizler, sanatında belirleyici bir rol oynamış; özellikle geç dönem eserlerinde Goya'nın iç dünyasında yaşadığı dönüşümler açıkça görünür hâle gelmiştir. Sanatçının eserleri incelendiğinde, klasik anlamdaki güzellikten uzaklaşp karanlık, grotesk ve sembolik imgelerle dolu bir dünyaya yöneldiği görülmektedir. Bu yönelim, Goya'nın hem bireysel ruhsal durumuyla hem de yaşadığı dönemin siyasal-toplumsal çöküntüsüyle yakından ilişkilidir (Demir, 2018).

Sanat yaşamının ilk evrelerinde Goya, dönemin saray ressamı olarak daha çok aristokrasiye ve kiliseye hizmet eden konvansiyonel portre ve duvar resimleri üretmiştir. Ancak özellikle 1792 yılında geçirdiği ciddi bir hastalık sonucu işitme yetisini büyük ölçüde kaybetmesi, onun içe dönmesine ve daha bireysel, ruhsal temaları işlemeye başlamasına neden olmuştur. Bu ani sağlık kaybı, Goya'nın dünyayla olan ilişkisini koparmış; yalnızlaşma süreci onun sanatsal üretiminde belirginleşen bir içe kapanışı tetiklemiştir (Seylan, 2020). Artık sanat, onun için yalnızca dış dünyayı temsil etmenin değil, aynı zamanda içsel bir hesaplaşmanın ve dışavurumun aracına dönüşmüştür.

Goya'nın ruhsal karanlığının en çarpıcı yansımalarından biri, "Aklın Uykusu Canavarlar Doğurur" (El sueño de la razón produce monstruos) adlı gravüründe görülür. Bu eser, onun 1799 yılında yayımladığı "Los Caprichos" dizisinin bir parçasıdır ve toplumsal çöküş, cehalet, dinî dogmalar gibi kurumları yererken aynı zamanda sanatçının

zihinsel karanlığına da işaret eder. Goya burada yalnızca dışsal bir eleştiride bulunmaz; aynı zamanda akıl ile bilinçdışı, mantık ile korku arasında parçalanan kendi zihninin de bir temsiline yer verir (Bayraktar, 2017).

Goya'nın özellikle 1808 Fransız işgali ve ardından yaşanan toplumsal yıkım karşısında geliştirdiği tutum da onun ruhsal durumuyla doğrudan ilişkilidir. "3 Mayıs 1808" adlı eseri, sıradan insanların savaşın kurbanı oluşunu, kahramanlık anlatılarının dışında ve trajik bir biçimde sunar. Bu tablo, yalnızca politik bir tepki değil, aynı zamanda insani varoluşun dehşet verici kırılganlığına dair bir içsel sarsıntının dışavurumudur (Çelik, 2016). Bu yönüyle Goya, klasik anlatının idealize edilmiş imgelerinden uzaklaşıp psikolojik bir gerçekliğe ulaşmaya çalışır.



Şekil 8. Francisco Goya, "Satürn Oğlunu Yiyor", 1823.

Sanatçının ilerleyen yıllarda oluşturduğu “Kara Resimler” (Las Pinturas Negras) dizisi, ruhsal çözülüşün en yoğun biçimde gözlemlendiği dönemdir. Bu resimler, Goya'nın Madrid yakınlarındaki evinin duvarlarına doğrudan çizdiği, halka hiç göstermediği, yalnızca kendisine ait imgelerle dolu karanlık kompozisyonlardır. Bu eserlerde karamsarlık, umutsuzluk, delilik, ölüm korkusu ve insanın içsel boşluğu baskın temalar kullanmıştır. “Satürn Oğlunu Yiyor” adlı eser, mitolojik bir anlatıyı kullanarak hem insanın iktidar arzusunun hem de sanatçının içsel korkularının grotesk ve çarpıcı bir tasvirini sunmaktadır (Ünver, 2019).

Bu dönem eserlerinde biçim de içerik gibi dönüşüme uğramıştır. Goya artık figürleri idealize etmez; aksine onları bozar, çarpıtır ve korkunçlaştırmıştır. Renk paleti koyulaşmış; fırça darbeleri düzensizleşmiştir. Figürlerin sınırları belirsizleşirken, kompozisyon giderek soyut ve psikolojik bir hâl almaktadır. Bu biçimsel bozulma, sanatçının zihnindeki karmaşanın ve ruhsal çözülmenin görsel bir ifadesi olmuştur (Seylan, 2020).

Francisco Goya'nın sanatı, yalnızca dış dünyayı yansıtan bir gözlemci bakışla değil, iç dünyanın derinliklerinden beslenen yoğun bir psikolojik anlatımla biçimlenmiştir. Onun eserleri, akıl ve bilinçdışının, karanlık ile ışığın, umut ile dehşetin sınırlarında gezinmektedir. Bu bağlamda Goya, yalnızca bir geçiş dönemi ressamı değil, aynı zamanda ruhsal çalkantıların sanatsal dile dönüşmesinin erken temsilcilerinden biri olmuştur. Sanatı, 19. yüzyılın toplumsal yıkımlarına tanıklık ettiği kadar, bireyin içsel çatışmalarına da tanıklık eden bir arşiv niteliğindedir.

### **2.5.6. Vincent Van Gogh**

Vincent van Gogh, modern resim sanatında yalnızca tekniğiyle değil, duygu yoğunluğu ve içsel dünyasının açık bir biçimde yansıtılmasıyla da öne çıkan sıra dışı bir sanatçıdır. Yaşamı boyunca toplumdaki dışlanmışlık, yalnızlık, ruhsal çöküntüler ve sevgisizlikle örülü bir varoluş sürmüştür; bu durum, resimlerinin tematik içeriğine ve biçimsel yapısına doğrudan yansımıştır. Van Gogh'un sanat hayatı, sadece bir estetik üretim süreci değil, aynı zamanda bir ruhsal çözüm ve bu çözüme direnme biçimi olarak okunabilmektedir. Onun eserlerinde gözlemlenen yoğun duygulanım, sıradan bir sanatçının üretiminin ötesinde, ruhsal bir otobiyografi niteliği taşımaktadır. (Kaya, 2020) Sanatçının çocukluk yıllarından itibaren içine kapanık ve melankolik bir kişilik

geliştirdiği bilinmektedir. Özellikle ailesiyle kurduğu ilişkilerde yaşadığı yetersizlik duygusu ve sosyal çevresinde kabul görmemesi, genç yaşlardan itibaren duygusal dünyasında derin çatlaklara neden olmuştur.

Bu durum, onun resme yönelmesinde belirleyici bir etken olmuştur. Van Gogh için resim yapmak, dünyayla kuramadığı ilişkinin yerine geçecek bir varoluş biçimidir. Dolayısıyla onun eserlerinde yalnızca bir doğa ya da insan betimlemesi değil, bu imgeler aracılığıyla yansıtılan içsel bir gerçeklik vardır (Korkmaz, 2018). Van Gogh'un erken dönem yapıtlarında Hollanda kırsalının yoksul ve çalışkan insanlarına odaklanması, hem sosyal gerçekçiliğe duyduğu ilgiyi hem de kendi iç dünyasındaki köksüzlük hissini telafi etme arzusunu yansıtmaktadır.



Şekil 9. Vincent Van Gogh, Patates Yiyenler , 1885, Amsterdam.

1885 tarihli “Patates Yiyenler” tablosunda, köylülerin sofradaki sade ama gerçekçi yaşamı, koyu renk tonları ve sert fırça darbeleriyle dramatik bir biçimde sunulmuştur. Bu çalışma, yalnızca toplumsal bir gözlem değil, aynı zamanda sanatçının içsel karanlığının ve insanla doğa arasındaki ilişkiyi yeniden kurma çabasının bir ürünü olmuştur (Özdemir, 2015). Paris’e taşındıktan sonra karşılaştığı yeni sanatsal akımlar özellikle empresyonizm ve Japon ukiyo-e baskıları onun renk anlayışını ve kompozisyon

yapısını derinden etkilemiştir. Ancak Van Gogh'un eserlerinde görülen canlı renkler, çoğu zaman sanıldığı gibi neşeli bir ruh halini değil, bastırılmış bir ruhsal acının ve arayışın dışavurumunu temsil eder.

“Yıldızlı Gece” (1889), bu dönemin en çarpıcı örneklerinden biridir. Tablo, dış dünya gözleminin ötesine geçerek iç dünyadaki fırtınalı halin simgesel bir temsilidir. Gökyüzündeki spiral formlar, bilinçdışının hareketini; dalgalı bulutlar ve parlak yıldızlar, zihinsel karmaşayı temsil eder. Sanatçının doğayı ve evreni algılayış biçimi, bu eserle birlikte metafizik bir boyut kazanır (Korkmaz, 2018). Van Gogh'un kendisini en çok tekrar ettiği alanlardan biri de otoportreleridir. Yirmiden fazla otoportresinde sürekli olarak kendini izleyen, sorgulayan, yer yer parçalanmış bir benlik algısı vardır. Bu otoportreler, hem bir kimlik inşası hem de ruhsal varoluşun görsel belgeleridir. Onun kendine yönelttiği bakış, sanat tarihinde benzeri az bulunan ölçüde içe dönüktür ve bu yönüyle psikolojik çözümlemenin nesnesi hâline gelir (Özdemir, 2015). Yaptığı fırça darbelerinin hem bu kadar sert hem de uzaktan bakıldığında çekici bir estetiğe sahip olması sıradışı bir yeteneğin ve iç dünyanın göstergesi olmuştur.



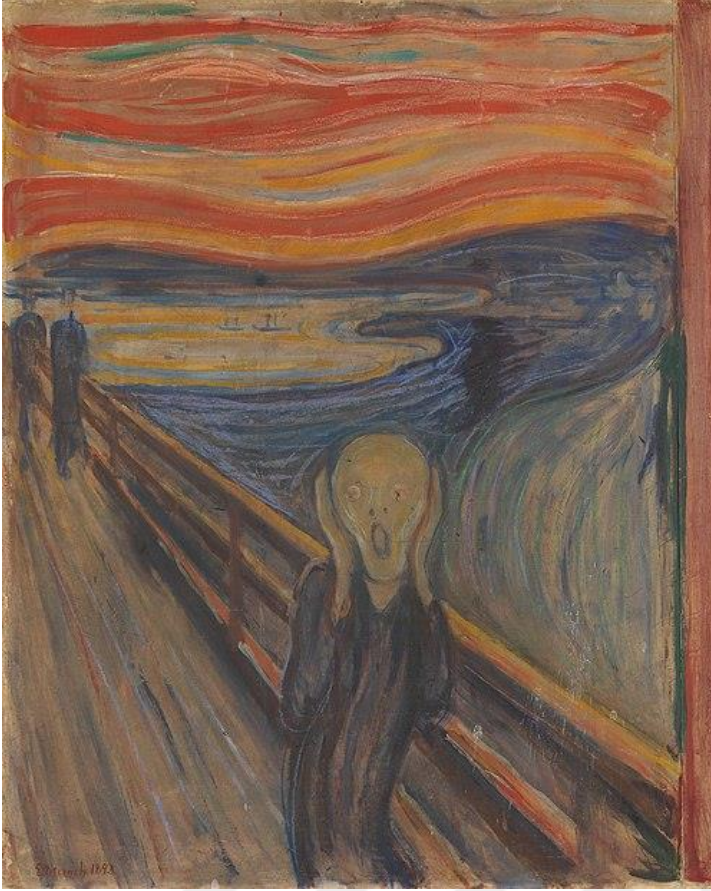
Şekil 10. Vincent Van Gogh, Yıldızlı Gece, 1889, New York.

Van Gogh'un sanatında görülen imgeler, doğayı ve insanı sadece dışsal biçimleriyle değil, duygusal ve psikolojik katmanlarıyla birlikte işlemiştir. Onun eserlerinde gözlemlenen her detay, yaşamının bir parçasıdır; bu yönüyle resimleri yalnızca görsel değil, aynı zamanda biyografik ve ruhsal bir anlatı halini almıştı. Van Gogh'un yaşam öyküsü ile sanatı arasındaki bu sıkı ilişki, onu modern sanat tarihinde hem sanatsal hem de psikolojik açıdan eşsiz bir konuma yerleştirmektedir.

### **2.5.7.Edvard Munch**

19.yüzyıl sonlarında Norveç'te doğan Edvard Munch (1863–1944), modern resim sanatında psikolojik anlatımı merkeze alan öncülerden biridir. Hayatı boyunca yaşadığı ruhsal gerilimler, ailesel travmalar ve kişisel bunalımlar, onun sanatsal üretiminin temelini oluşturur. Munch'un eserleri, bireyin iç dünyasını yansıtan sembolik ve ekspresyonist öğelerle doludur; özellikle ölüm, kaygı, yalnızlık ve aşk gibi evrensel temaları kişisel deneyimlerinin filtresinden geçirerek evrensel bir duygulanım düzlemine taşımıştır (Sönmez, 2018).

Çocuk yaşta annesini ve kız kardeşini veremden kaybeden Munch, daha o dönemde ölümün sürekli varlığıyla karşı karşıya kalmış, bu durum onun duygu dünyasında silinmez izler bırakmıştır. Babasının dindar ve cezalandırıcı tavrı ise suçluluk duygusunun, içe kapanıklığın ve melankolinin temel kaynaklarından. Sanatçı, bu içsel yüklerle başa çıkmanın bir yolu olarak sanatı seçmiştir. Bir mektubunda "Sanatımı acılarım yönlendiriyor" demesi, yaratım sürecini doğrudan ruhsal çözümlene biçimi olarak kullandığının açık göstergesidir (Tunalı, 2020).



Şekil 11. Çığlık, 1893, Karton üzerine yağlı boya, tempera ve pastel, 91 x 73,5 cm, Nasjonalgalleriet, Oslo, Norveç.

Edvard Munch'un 1893 tarihli *Çığlık* adlı yapıtı, yalnızca ekspresyonist sanatın simgesi değil, aynı zamanda bireyin iç dünyasındaki derin ruhsal çalkantıların güçlü bir temsilidir. Eserde yer alan figürün biçimsel deformasyonu, kıvrımlı çizgilerin yarattığı görsel dalgalanma ve renklerin yüksek kontrastlı kullanımı, sanatçının ruhsal durumunun dışavurumu niteliğindedir. Özellikle arka planda betimlenen kan kırmızısı gökyüzü, boğucu atmosferiyle izleyicide anksiyeteye benzer bir duygulanım uyandırır. Bu ifade biçimi, Munch'un çocukluk travmaları ve kayıp deneyimleriyle şekillenen psikolojik dünyasının simgesel bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Sanatçının kendine özgü üslubu, yalnızca dışsal gerçekliği değil, bireyin varoluşsal krizlerini ve içsel çözümlerini de görselleştiren bir anlatı haline gelmektedir (Özeskici, 2024, s. 169). Munch, eserlerinde zaman zaman otoportrelere de başvurarak kendi ruhsal çözümlerini görünür hâle getirmiştir.

Sanatçının melankolisi, 19. yüzyıl romantik estetiğinin pasif duygusallığından ziyade, bireyin varoluşsal yalnızlığına ve içsel çöküşüne odaklanan daha derin bir sorgulama biçimi olarak karşımıza çıkmaktadır. Kadın figürlerinin sıklıkla mesafeli,

tehditkâr ya da ulaşılamaz biçimde resmedilmesi ise, sanatçının cinselliğe dair ikircikli yaklaşımını ve erken yaşta yitirdiği anne figürüne dair taşıdığı duygusal boşluğu yansıtmaktadır. Munch'un kadın temsilleri, idealize edilmekten ziyade, korku, suçluluk ve bastırılmış arzuların biçimlendirdiği karmaşık bir anlatımın parçası olarak görülmektedir (Vural, 2024, s. 150–151). Munch, kendisini hiçbir zaman bir “mutluluk” ressamı olarak tanımlamamıştır. Aksine, sanatını bir terapi, bir arınma süreci olarak görmüş, “İçimdeki hayaletlerden kurtulmak için resim yapıyorum” sözleriyle sanatının psikodinamik boyutunu doğrudan dile getirmiştir. Sanatçının yaşamının ilerleyen evrelerinde ruhsal dengesizliklerinin daha da görünür hâle geldiği, belirli dönemlerde psikiyatrik destek aldığı ve zaman zaman toplumsal izolasyon yaşadığı bilinmektedir. Ancak bu içe kapanış süreci bile onun yaratıcı üretimini kesintiye uğratmamış; sanat, onun için bir içsel çözümleme ve ifade biçimi olarak işlev görmeye devam etmiştir. Bu durum, Munch'un sanatını yalnızca estetik değil, aynı zamanda terapötik bir araç olarak değerlendirmeyi mümkün kılmaktadır (Çelik, 2022, s. 97–98).

Edvard Munch'un sanatı, yalnızca estetik kaygılarla değil; daha çok psikolojik çözümlenmeler, kişisel travmalar ve bilinçaltı dürtülerle şekillenmiştir. Onun eserleri, modern insanın iç dünyasını yansıtan evrensel bir dile dönüşmüş; bireyin varoluşsal bunalımlarını sanatsal düzeyde ifade etmenin güçlü örneklerinden biri olmuştur. Munch, acı ve kaygıdan beslenen sanat anlayışıyla, yalnızca Norveç'in değil, dünya sanat tarihinin en derin ruhsal anlatıcılarından biri olmuştur.

### **2.5.8. Kahte kollwitz**

Alman sanatçı Käthe Kollwitz (1867–1945), modern sanat tarihinde yalnızca teknik becerisiyle değil, derin toplumsal ve ruhsal anlatımıyla da dikkat çeken bir figürdür. Gravür, litografi ve heykel gibi farklı disiplinlerde üretimde bulunan sanatçı, özellikle savaş, yoksulluk, annelik, ölüm ve insan acısı gibi temaları merkeze alarak bireyin iç dünyasını dışa vurmuştur. Kollwitz'in sanatı, yaşadığı dönemle iç içe geçmiş; iki dünya savaşı, sosyal adaletsizlikler ve kişisel kayıplar, onun sanatsal anlatısının ana kaynaklarını oluşturmuştur (Kızılarıslan, 2017).

Sanatçının ruhsal dünyasında belirleyici olan en önemli etkenlerden biri, 1914'te I. Dünya Savaşı'nın başında oğlunu cepheye göndermesi ve kısa süre sonra onu kaybetmesidir. Bu olay, Kollwitz'in içsel kırılmasını simgeler. O tarihten sonra sanatında

acı, yas ve suçluluk duyguları daha belirgin bir biçimde görünür hâle gelmiştir. Kollwitz bu durumu “Artık yalnızca yasin resmini yapıyorum” sözleriyle ifade eder (Koç, 2020). Sanatı, yalnızca bir estetik üretim alanı değil; aynı zamanda kişisel bir iç döküş, varoluşsal bir hesaplaşma alanına dönüşmüştür.



Şekil 12. Käthe Kollwitz, Ölü Çocuklu Kadın, 1903.

Eserlerinde figüratif anlatımı tercih eden Kollwitz, bireyin duygusal ifadesini en yalın ve etkileyici biçimde aktarmayı başarmıştır. Özellikle “Ana”, “Acı”, “Yoksulların Ayaklanması” ve “Savaş” başlıklı dizilerinde görüldüğü üzere, beden dili, yüz ifadeleri ve mekân kullanımındaki kasıtlı sadelik, izleyicinin doğrudan duygusal bir temas kurmasını sağlar. Kollwitz’in figürleri çoğunlukla başı öne eğik, omuzları düşmüş ve içine kapanmış duruşlarıyla betimlenir. Bu anlatım tarzı, bireyin hem kişisel hem de kolektif acısını somutlaştırır (Yavuz, 2018).

Ruhsal açıdan değerlendirildiğinde, Kollwitz’in sanatında melankoli, suçluluk ve empati gibi duyguların iç içe geçtiği görülür. Oğlunun ölümünden duyduğu vicdan azabı, onun sadece bireysel yasını değil, aynı zamanda savaşa gönderilen tüm çocuklar için

duyduğu ortak acıyı yansıtır. Bu yönüyle Kollwitz'in üretimi, bireysel travmaların sanatsal dile dönüştürülerek toplumsal bir farkındalığa evrilmesinin güçlü bir örneğini sunar (Erkmen, 2019).

Sanatçının ruhsal durumunu besleyen bir diğer kaynak da sınıfsal duyarlılığıdır. Kollwitz, işçi sınıfının yaşam koşullarına duyduğu empatiyle, onların acılarını kendi iç dünyasında da deneyimlemiş ve bu duyguyu sanatına güçlü biçimde taşımıştır. Özellikle “Dokumacıların Ayaklanması” (1893–1897) ve “Çiftçiler Savaşı” (1902–1908) gibi dizilerde, tarihsel olaylar aracılığıyla sınıfsal mücadele, baskı ve umutsuzluk anlatılırken, figürlerin içsel acıları da resmedilir. Bu eserlerdeki figürlerin ruhsal durumları, yalnızca tarihsel bağlama değil; zamanın ötesine geçen insani acıların anlatısına da karşılık gelir (Uçar, 2021).

Käthe Kollwitz'in sanatı; bireysel travmalarla şekillenen, toplumsal bilinçle bütünleşen ve ruhsal derinliği yüksek bir anlatı ortaya koyar. Sanatçının yaşamı boyunca deneyimlediği acılar, eserlerine doğrudan yansımış; estetikten çok etik bir tavırla, sanatını insan acısının dili hâline getirmiştir. Kollwitz, modern sanat tarihinde empatiyi merkeze alan üretimiyle, acının görsel hafızasını kuran en önemli sanatçılardan biri olmuştur.

### **2.5.9.Otto Dix**

Otto Dix, 20. yüzyıl Alman sanatının en etkili figürlerinden biri olarak kabul edilir. 1891 yılında Almanya'nın Gera şehrinde doğmuş olan Dix, özellikle I. Dünya Savaşı sonrasında ortaya koyduğu eserlerle savaşın dehşetini, insanın ruhsal çöküşünü ve toplumsal bozulmayı çarpıcı bir şekilde yansıtmıştır. Sanat hayatı boyunca toplumsal eleştiri, insan doğasının karanlık yönleri ve bireysel travma temalarını işlerken, ruhsal durumunun da eserlerine yansıdığı görülmektedir.

Dix'in ruhsal durumu, özellikle savaş deneyimlerinin ardından belirginleşen travmatik etkilerle şekillenmiştir. I. Dünya Savaşı'na gönüllü olarak katılan sanatçı, cephede gördüğü şiddet ve yıkımın psikolojik etkilerini eserlerinde yoğun biçimde dışa vurmuştur. Savaşın getirdiği fiziksel ve ruhsal tahribat, Dix'in sanatında sıklıkla deformasyon, çarpıtılmış figürler ve grotesk imgeler aracılığıyla ifade edilmiştir. Bu durum, savaş sonrası Almanya'da yükselen umutsuzluk, kayıplar ve toplumsal çöküşle paralellik göstermektedir (Petropoulos, 1999, s. 45).



Şekil 13. Otto Dix, “The War”, 1932.Almanya

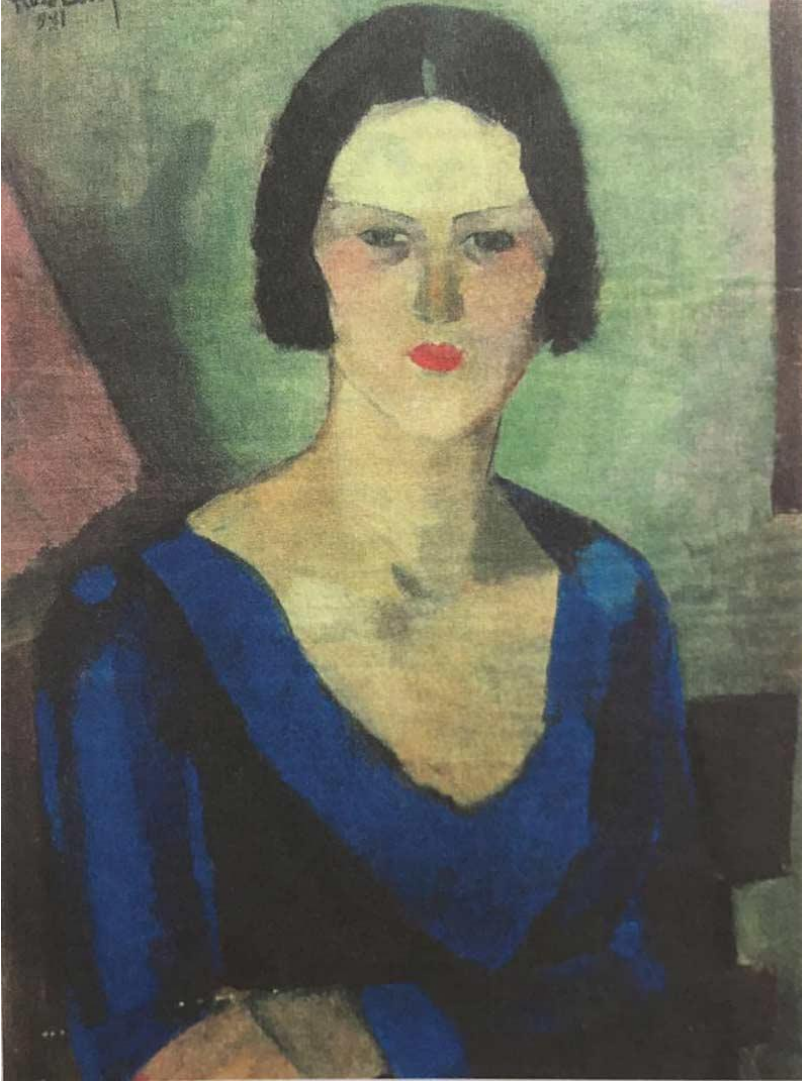
Sanatçının eserlerinde gözlemlenen psikolojik derinlik ve karanlık tonlar, Dix’in bireysel psikolojisinin yanı sıra dönemin kolektif ruh halinin de yansımasıdır. Özellikle savaş sonrası dönemde yaşadığı depresyon ve travmalar, onun resimlerinde kaotik ve rahatsız edici sahneler olarak belirginleşmiştir. Dix, ruhsal yoğunluğunu ve içsel çatışmalarını dışa vurmak için ekspresyonist tekniklerden yararlanmış, renk kullanımını dramatik ve çoğu zaman rahatsız edici şekilde tercih etmiştir (Friedländer, 2002, s. 112).

Ayrıca Dix’in eserlerindeki toplumsal eleştiri, onun ruhsal durumunun dışavurumudur. Savaşın birey üzerindeki yıkıcı etkilerini sadece fiziksel değil, psikolojik ve ahlaki açıdan da sorgulamış, modern insanın yaşadığı yabancılaşmayı ve kimlik krizlerini resmetmiştir. Bu bakımdan Dix’in ruhsal durumu, sanatında hem bireysel hem de toplumsal travmaların birleştiği bir katman olarak işlev görür (Ritchie, 2011, s. 78).

Otto Dix, hayatı boyunca yaşadığı savaş deneyimleri ve döneminin sosyal krizleri nedeniyle derin bir ruhsal yoğunluk yaşamış, bu durum eserlerine yansımış ve onu Alman sanatında trajik gerçekçiliğin önde gelen temsilcilerinden biri haline getirmiştir. Ruhsal durumu, sanatının ana itici gücü olmuş ve onun modern sanat tarihindeki yerini sağlamlaştırmıştır.

### 2.5.10.Hale Asaf

Hale Asaf, Türk resim sanatının öncü kadın figürlerinden biri olarak 20. yüzyılın başlarında önemli bir yer edinmiştir. 1905 yılında İstanbul'da doğan sanatçı, sanat eğitimini Türkiye'de ve Fransa'da almış, özellikle Paris'teki École des Beaux-Arts ve André Lhote'un atölyesinde kendisini geliştirmiştir. Hale Asaf, hem Batı sanat anlayışını hem de kendi kültürel mirasını harmanlayarak, Türk modern resminin şekillenmesinde etkili olmuştur (İnal, 2003, s. 45). Hale Asaf'ın sanat yaşamı, Türkiye'de kadın sanatçılar için oldukça zorlu koşulların hüküm sürdüğü bir döneme denk gelmiştir. Sanatçı, yaşadığı sosyal ve kültürel çevrelerde kadın olmanın getirdiği sınırlamalar ve toplumsal baskılarla mücadele etmiştir. Bu durum, onun ruhsal dünyasında bir tür gerilim ve içsel çatışma yaratmıştır. Özellikle aile hayatında yaşadığı zorluklar ve erken yaşta eşinden ayrılması, psikolojik olarak derin izler bırakmıştır (Çalışkan, 2010, s. 78). Eserlerinde gözlemlenen melankoli ve kimi zaman içe dönüklük, Hale Asaf'ın ruhsal durumuna dair ipuçları vermektedir. Soyut ve dışavurumcu öğelerle bezeli resimlerinde, sanatçının içsel dünyasının karmaşası, ruhsal yoğunluğu ve yaşadığı izolasyon hissi yansımaktadır. Bu psikolojik derinlik, onun modernist anlayışla birlikte kişisel deneyimlerini de sanatına taşıdığını göstermektedir (Özkan, 2015, s. 112). Sanatçının ruhsal durumu, eserlerinde kullandığı renk paleti ve biçimlerin seçimiyle de desteklenmektedir.



*Şekil 14.* Hale Asaf,İsimsiz Kadın Portresi,Tuval Üzerine Yağlı Boya,1931,İstanbul

Genellikle soğuk ve mutedil tonlar, onun içsel yalnızlık ve melankoli duygusunu ifade etmektedir. Hale Asaf, sanatını ruhsal bir dışavurum aracı olarak kullanmış, kişisel sıkıntılarını ve varoluşsal sorgulamalarını tuvale yansıtmıştır (Demir, 2017, s. 90).Hale Asaf'ın yaşam öyküsü ve ruhsal durumu, Türk modern sanatının şekillenmesinde bireysel trajedilerin ve toplumsal kısıtlamaların etkisini ortaya koyan öneml bir örnektir. Sanatçı, yaşadığı ruhsal çalkantıları ve toplumsal engelleri sanat yoluyla ifade ederek, hem kendi iç dünyasını hem de döneminin kadın sanatçılarının deneyimlerini yansıtmıştır.

### 2.5.11.İhsan Cemal Karaburçak



Şekil 15. İhsan Cemal Karaburçak, “Çiçekler III”,Duralit Üzeri Yağlı Boya, 1959

İhsan Cemal Karaburçak, Türk resim sanatının önemli isimlerinden biri olarak 20. yüzyılın ortalarında sanat yaşamını sürdürmüş ve modern sanat akımlarının Türkiye’de yayılmasına katkıda bulunmuştur. 1906 yılında İstanbul’da doğan Karaburçak, sanat eğitimini hem Türkiye’de hem de Paris’te almış, özellikle empresyonizm ve modernizmin etkilerini eserlerine yansıtmıştır (Demir, 2001, s. 63). Sanatçının üretimleri, hem bireysel ifade biçimlerini hem de dönemin sosyal ve kültürel değişimlerini yansıtması açısından önemlidir.

Karaburçak’ın ruhsal durumu, onun sanat anlayışını doğrudan etkileyen faktörlerden biri olarak değerlendirilmiştir. Yaşamı boyunca karşılaştığı çeşitli kişisel ve toplumsal zorluklar, ruhsal dünyasında derin izler bırakmış ve bu izler eserlerine yansımıştır. Özellikle içe dönük ve melankolik eğilimler, sanatçının resimlerinde sıkça kendini gösteren temalar arasındadır (Özkan, 2010, s. 77).Renk paletinde sıkça tercih ettiği pastel tonlar ve sakin kompozisyonlar, Karaburçak’ın içsel dinginlik arayışını ve ruhsal huzur özlemini yansıtmaktadır. Ancak bu sakinlik, kimi zaman eserlerinde ortaya çıkan gerilimli detaylarla dengelenir; bu da sanatçının iç dünyasındaki çelişkileri ve

karmaşayı gözler önüne sermektedir. Sanatçının bu denge arayışı, modern Türk resminde psikolojik derinlik ve estetik uyum arasında dikkat çekici bir köprü kurmaktadır (Yıldırım, 2015, s. 102).

Karaburçak'ın sanatında gözlemlenen bu psikolojik katmanlar, onun bireysel deneyimleriyle toplumsal gerçeklik arasındaki ilişkiyi yansıtma çabasının bir parçasıdır. Ruhsal durumundaki dalgalanmalar, eserlerinde doğa ve insan temalarıyla metaforik bir şekilde ifade edilmiştir. Bu bağlamda, sanatçı sanatını bir tür ruhsal arınma ve kendini ifade etme yöntemi olarak kullanmıştır (Aydın, 2018, s. 89).

İhsan Cemal Karaburçak, sanat anlayışında renklerin taşıdığı duygusal ve estetik ağırlığa dikkat çekmiş, kendi resimlerinde bu unsurların belirleyici olduğunu ifade etmiştir. Sanatçının beyanına göre, renk onun için sadece bir biçimsel öge değil, aynı zamanda iç dünyasının dışavurumudur. Karaburçak, doğanın güneş ışığıyla renkleri soldurduğu anlara nazaran, yağmur sonrası ya da bulutlu saatlerde renklerin daha belirgin ve doymuş hâle gelmesini tercih ettiğini, bu atmosferlerin estetik duyarlılığıyla örtüştüğünü dile getirmiştir. Koyu tonlara yöneliminin ise kimi zaman mizacının melankolik ya da karamsar eğilimlerinden, kimi zaman da ışık ve gölge oyunlarının cazibesine duyduğu ilgiden kaynaklandığını belirtmiştir. Her ne kadar bu yönelimlerin ardındaki psikolojik ya da estetik gerekçeler tam olarak açıklanmasa da, sanatçının kendi ifadesiyle, bu tercihlerin onu sanatsal anlamda tatmin ettiği anlaşılmaktadır. Sanatı yalnızca içsel bir gereksinim olarak, "sanat için sanat" ilkesi doğrultusunda icra ettiğini belirten Karaburçak, bu yönüyle hem sanatına hem de yaşamına duyduğu memnuniyeti açıkça ortaya koymaktadır (Karaburçak, 1968, s. 18)

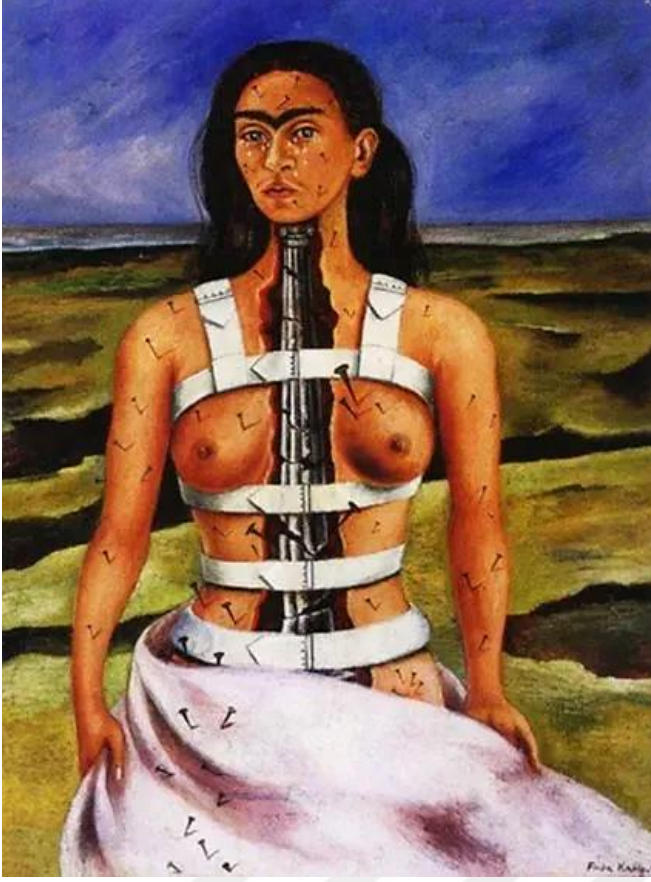
İhsan Cemal Karaburçak'ın hayatı ve ruhsal durumu, Türk modern sanatında bireysel psikolojik deneyimlerin estetik ifadeye dönüştüğü önemli bir örnek teşkil eder. Onun eserleri, ruhsal yoğunluğun ve içsel çatışmaların sanat yoluyla yansıtılması açısından incelenmeye değerdir.

### 2.5.12. Frida Kahlo

Frida Kahlo, tam adıyla Magdalena Carmen Frida Kahlo y Calderón, 6 Temmuz 1907 tarihinde Meksiko, Coyoacán'da dünyaya gelmiştir.20. yüzyıl sanat tarihinde yalnızca eserleriyle değil, kimliğiyle de sanatın dönüşümüne öncülük etmiş özgün bir figür olmuştur. Sanatı; acı, kimlik, toplumsal cinsiyet ve kültürel aidiyet gibi temaların iç içe geçtiği çok katmanlı bir yapıya sahiptir. Kahlo'nun resimlerinde otobiyografik öğeler merkezi bir yer tutar. Yaşamının büyük bölümünü etkileyen fiziksel acılar, geçirdiği trafik kazası sonrası maruz kaldığı kalıcı sakatlıklar ve hastalıklar, onun resimsel anlatımında doğrudan etkili olmuş; beden, yalnızca bir anlatı nesnesi değil, aynı zamanda ifade aracı hâline gelmiştir.

Hayatında nörolojik problemler henüz doğmadan önce başladığı bilinmektedir. Doğumsal bir anormallik olan omuriliğin kapanmaması (spina bifida) ile doğmuştur. Biyografik yazılarda bu durumdan ya hiç bahsedilmemiş ya da çok az değinilmiştir. Frida Kahlo, bacak problemleri için yaşamı sırasında gelişen çocuk felci(poliomiyelit) ve kazayı suçlamayı tercih etmiştir. Sağ ayak ve bacağına yapılan birçok ameliyat mevcut zaafını daha da kötüleştirmiştir. Bacağını gizlemek için uzun kolalı etekler giymeyi tercih etmiştir.(Yerdelen,2014:1) Eserlerinde acı, yalnızca dramatik bir unsur olarak değil, varoluşun ayrılmaz bir parçası olarak sunulmuştur. “Kırık Sütun” adlı eserinde, vücudunun ortasından ikiye ayrılmış şekilde resmedilmesi, hem fiziksel kırılmasını hem de bu kırılma ile kurduğu başkaldırı ilişkisini sembolize etmiştir.

Kahlo'nun bu tarz otoportreleri, kendisini dış bakışa sunarken aynı zamanda bedeni üzerindeki anlatı hâkimiyetini yeniden kurmayı hedeflemiştir. Bu yönüyle onun sanatı, feminist sanat tarihinde kadının kendine dair görsel temsillerini yeniden biçimlendiren önemli bir kırılma noktası olarak kabul edilmektedir.



Şekil 16. Frida Kahlo, “Kırık Sütun”, tuval üzerine yağlıboya, 1944, 43x33cm.

Frida, bu resimde omurgası kırık ama her şeye rağmen ayakta kalmayı başarmış güçlü bir kişilik olarak görülmektedir. Çıplak vücudunun birçok yerine batırılmış çivi çektiği acının göstergesi gibidir. Sanatçı kendisini ayakta tutan omurgasını kırık bir sütuna benzeterek umutsuzluğunu dile getirmiştir. Arka fonda kullanılan ıssız çöl manzarası yalnızlığının ve çaresizliğinin göstergesi olmaktadır.

Frida Kahlo, kadınlık deneyimini sadece bireysel bir yaşantı olarak değil, toplumsal cinsiyet rolleri çerçevesinde sorgulayan bir perspektifle ele almıştır. Sanatında yer verdiği annelik, doğurganlık, düşük ve üreme organları gibi temalar, kadının biyolojik kimliğini toplumsal normlarla yüzleştirirken; aynı zamanda bastırılan, görmezden gelinen veya idealize edilen kadın gerçekliğini görünür kılmayı amaçlamıştır. Kahlo'nun "Henry Ford Hastanesi" adlı eserinde düşük yaptığı sıradaki duygusal ve bedensel çöküntü, çarpıcı bir açıklıkla ifade edilmektedir. (“Bkz.Şekil 3”) Bu yönüyle Kahlo'nun sanat pratiği, hem bireyin içsel çatışmalarını hem de kadın kimliğinin kültürel bağlamda nasıl inşa edildiğini anlamak açısından dikkate değer bir olgu olmuştur. Onun otoportrelerinde sıklıkla yer alan bıyık, kalın kaşlar ve geleneksel Tehuana kıyafetleri gibi detaylar,

cinsiyet rollerine, güzellik normlarına ve Batı merkezli kadın bedenine dair idealize edilmiş algılara karşı bir tür görsel direniş işlevi görmüştür.



şekil 17. Henry Ford Hastanesi, Frida Kahlo, 1932, Museo Dolores Olmedo, Meksika.

Frida Kahlo'nun sanatında Meksika kültürü önemli bir yer tutmuştur. Yaşadığı dönemde Meksika'da gelişmekte olan ulusal kimlik inşası, yerli köklerin ve halk kültürünün ön plana çıkarılmasına dayalı bir estetik anlayışla i içe geçmiştir. Kahlo, geleneksel Meksika kıyafetlerini, mitolojik figürleri, yerli motifleri ve dinsel simgeleri eserlerine taşıyarak bir yandan köklere bağlılığını, diğer yandan modernleşme sürecine eleştirel yaklaşımını ifade etmiştir. Bu yönüyle Kahlo'nun sanatı, yerel ile evrensel, bireysel ile toplumsal, geçmiş ile şimdi arasında sürekli gidip gelen bir anlatım zemini sunar. O yalnızca bireysel acısını değil, bir halkın tarihsel kimlik mücadelesini de resimsel bir dile geçirmektedir. Özellikle Komünist Parti'ye olan bağlılığı, Diego Rivera ile olan ideolojik birlikteliği ve işçi sınıfının haklarına duyduğu hassasiyet, onun sanatını bireysel dışavurumun ötesine taşıyan unsurlar arasında yer almıştır.



Şekil 18. Frida Kahlo , iki gözlü kız, 173 x 173 cm, 1939.

Sanat tarihçileri tarafından zaman zaman sürrealist olarak tanımlansa da Frida Kahlo, bu sınıflandırmayı reddetmiş ve kendi sanatını düşlerden değil, gerçeklerden beslenen bir anlatı olarak konumlandırmıştır. André Breton gibi sürrealist figürlerle etkileşimde bulunmuş olsa da, Kahlo'nun eserleri gerçeküstü olmaktan ziyade, gerçekliğin travmatik yüzüne açılmış pencereler gibi görülmektedir. Onun imgeleri bilinçaltının rastlantısal çağrışımlarından çok, bilinçli bir yüzleşmenin ürünüdür. Bu bağlamda Kahlo'nun sanat anlayışı, öznel gerçekliğin, bireysel hafızanın ve bedensel deneyimlerin görsel dile dönüştürülmesidir. Kendi bedenini, kimliğini ve acısını sürekli yeniden inşa eden bu anlatım, çağdaş sanatta otobiyografik temelli üretimlere öncülük etmiştir. Frida Kahlo'nun sanat anlayışı, bireysel olanın toplumsallaştığı, özel olanın kamusal olduğu bir anlatı biçimiyle şekillenmiştir. Onun eserleri, yalnızca bir kadının iç dünyasını resmetmekle kalmaz; kadınlığın, bedenin, kimliğin ve kültürel aidiyetin nasıl görselleştirilebileceğine dair güçlü birer örnek olmuştur. Bugün hem feminist sanat tarihinde hem de çağdaş kimlik temelli sanat pratiklerinde Kahlo'nun etkisi açıkça izlenebilmektedir. Bu bağlamda Frida Kahlo, yalnızca bir ressam değil; aynı zamanda

sanatta kadın bakışının, direnişin ve politik duyarlılığın sembol figürlerinden biri hâline gelmiştir.

### 2.5.13 Bryn Charley

Bryan Charnley, 1949 yılında İngiltere’de dünyaya gelmiş ve yaşamının büyük kısmını ağır bir şizofreniyle mücadele ederek geçirmiş bir sanatçıdır. Özellikle 20 yaşından itibaren ciddi psikolojik kırılmalar yaşamış ve şizofreni tanısı almıştır. Bu tanı, sadece tıbbi bir durumdan ibaret kalmamış; onun sanatsal üretiminin temel belirleyeni hâline gelmiştir. Yaşamı boyunca gördüğü tedaviler, özellikle elektroşok uygulamaları ve ilaçların etkisiyle giderek toplumdan izole bir hale gelen sanatçı, içsel dünyasında yaşadığı parçalanmaları doğrudan tuvallerine taşımıştır. Sanat onun için yalnızca estetik bir araç değil, aynı zamanda ruhsal çözülme sürecini anlamaya ve ifade etmeye yönelik bir çaba olmuştur.

Charnley’in sanatında açık biçimde görülen dönüşüm, özellikle otoportre dizisinde belirgindir. 1991 yılında yaptığı ve “Self-Portrait Series” olarak adlandırılan on yedi parçalık otoportre dizisinde sanatçı, psikiyatrik ilaçlarını kademeli olarak azaltarak zihinsel durumundaki değişimleri her bir resme yansıtmıştır. Dizinin ilk resimleri daha gerçekçi, figüratif ve kontrollü formlara sahipken, ilerleyen portrelerde yüz formunun bozulduğu, simgelerin yoğunlaştığı, ifadelerin karmaşıklaştığı ve gerçekliğin parçalanmaya başladığı görülür. Her bir portre, sanatçının zihinsel kopuşunun aşamalarını adeta belgeler niteliktedir. Charnley bu süreçte yalnızca resim yapmakla kalmamış, aynı zamanda her bir portrenin yanına bir günlük notu da yazarak o anki ruhsal durumunu açıklamıştır. Bu eş zamanlı yazı ve görsel üretim yöntemi, onu hem bir görsel sanatçı hem de kendi zihnini belgeleyen bir gözlemci olarak özgün bir konuma yerleştirmiştir.



Şekil 19. Bryan Charnley, "self-portrait", yağlı boya tuval üzerine, 51 × 51 cm, 1991.

Charnley'in resimlerinde sıkça görülen imgeler, onun iç dünyasındaki kaygıların, korkuların ve bastırılmış travmaların göstergeleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Bryan Charleyn'nin *Self Portrait-18 May 1991* adlı yağlı boya otoportresi, sanatçının ilaç dozajını azaltma sürecinde yaşadığı zihinsel çözülmeyi sembolik biçimde yansıtmıştır. Özellikle zihnini dev bir ağız olarak tanımlamış ve bu metaforu eserine doğrudan yansıtmıştır. Figürün ağızdan çıkan çivi yaşadığı sosyal izolasyonu, ifade güçlüğü ve ,çsel parçalanmayı simgelemektedir. Yüzdeki simetrik bozulma ve yoğun renk girdapları, şizofreniye bağlantılı zihinsel karmaşayı görsel dile çevirir. Bu eser zihinsel hastalıkların kimlik inşasına etkisini ve sanatsal yaratıcılıkla olan ilişkiyi sorgulayan derin bir otoportre örneği olmuştur. Antropomorfik nesnelere, hayali canlılar ve kaotik arka planlar sanatçının bilinçdışı imgelerini somutlaştıran unsurlar olarak değerlendirilmiştir. Çoğu sanat eleştirmeni tarafından bu imgelerin, halüsinasyonlara, paranoyalara ve kimlik dağılmasına dair simgeler olduğu ifade edilmiştir. Sanatçının eserlerinde figürlerin yüzleri çoğu zaman simetriden uzak, çarpıtılmış, çözülmüş ya da aşırı simgeleştirilmiş

biçimdedir. Bu da şizofreninin kimlik algısını nasıl sarstığını gösteren görsel bir kanıt olmuştur.

Sanatçının erken dönem çalışmalarında çiçek teması yoğun biçimde yer alırken, bu resimler daha çok gerçekçiliğe yakın ve düzenli kompozisyonlardan oluşmaktadır. Ancak zamanla içsel çöküş derinleştikçe bu düzenli yapı yerini karmaşık, içe dönük ve bozulmuş yüzeylere bırakır. Özellikle otoportre serisi, Charnley'nin zihinsel parçalanmayı gözlemlemeye ve göstermeye yönelik açık bir girişimidir. Sanatçının notlarına göre bu resimler onun tedavi sürecinin doğal bir parçası değil, aksine tedaviyi reddetmenin ve "gerçek benliğiyle" yüzleşmenin bir yolu olmuştur. İlaçların yarattığı zihinsel sisin kalkmasıyla birlikte Charnley'nin gerçekliği nasıl algıladığı da doğrudan resimlere yansımıştır.

Bryan Charnley, eserleriyle yalnızca bir bireysel deneyimi değil, aynı zamanda psikiyatrik bozuklukların içeriden nasıl görüldüğünü belgeleyen bir bakış geliştirmiştir. Resimleri, bir zihinsel hastalığın semptomlarını görselleştirmekten öte, bu hastalığın öznesi tarafından nasıl deneyimlendiğini gösteren sanatsal belgelerdir. Onun otoportre dizisi, hem modern psikiyatri hem de sanat psikolojisi açısından önemli bir vaka örneği olarak değerlendirilmektedir. Sanatçının 1991'de kendi yaşamına son vermesi ise, bu içsel çatışmanın ne denli derin ve yıkıcı olduğunu trajik bir biçimde ortaya koyar. Bugün Charnley'nin çalışmaları, yalnızca estetik değeriyle değil; aynı zamanda ruh sağlığı alanındaki farkındalık açısından da değerlidir. Onun eserleri, hem sanat tarihinde bir dönüm noktası hem de psikolojik çözümlemenin görsel aracı olarak kalıcılığını korumaktadır.

## 2.6.Yayoi Kusama Ruhsal Travmalarla Örselenmiş Bir Sanat Yaşamı

Japon sanatının önde gelen isimlerinden biri olan Yayoi Kusama, 22 Mart 1929'da Hotoka Dağı'nın yamacında dünyaya gelmiştir. Çocukluğu Matsumoto, Nagaro eyaletinde geçmiştir. Yaşadığı bu bölge taşra olarak bilinmektedir. Japon ay takvimin üçüncü ayında doğduğundan sebeple adını Yayoi koymuşlardır. "Yayoi" adı genel olarak "devam eden yaşam", "sürekli büyüyen" veya "yeniden doğuş" gibi anlamlara gelir. Bu anlamlar Japon kültüründe baharla, yeniden uyanışla ve doğanın döngüsüyle özdeşleşmiştir(kotobank.jp). Yayoi Kusama'nın ismi, onun sanatıyla sembolik olarak örtüşür: Sonsuzluk temaları, Sürekli tekrar ve büyüme, Psikolojik yeniden doğuşlar ve döngüler...Bu yönleriyle, "Yayoi" isminin taşıdığı anlamlar, Kusama'nın yaşamı ve sanatında sezgisel biçimde yansımalarını bulmuştur.

Yayoi Kusama, erken çocukluk döneminden itibaren sanata karşı yoğun bir ilgi duymuş; özellikle doğa ile kurduğu bağ, onun ilerideki sanatsal üretiminin temel kaynaklarından biri olmuştur. On yaşlarındayken halüsinasyon görmeye başlamıştır. Çevresindeki çiçekleri konuşurken görmüş, hayvanlarla onlar gibi iletişim kurmayı denemiştir. Ancak Kusama'nın sanatsal eğilimleri yalnızca gözlemsel ya da dışsal bir ilgiden değil, aynı zamanda psikolojik ve ruhsal yaşantıların bir sonucu olarak da gelişmiştir. Sanatçı, genç yaşlarından itibaren gördüğü çeşitli halüsinasyonlar nedeniyle çevresindeki nesnelere çoğaldığını, şekillerin devindiğini ve uzayla bütünleştiğini deneyimlemiştir. Bu görsel ve duyuşsal bozulmalar, onun sanatındaki tekrarlayan motiflerin (nokta, ayna, ağ gibi) temelini oluşturmuştur (Sayın, 2021). Kusama'nın ailesiyle olan ilişkisi de onun iç dünyasında derin yarılmalara neden olmuştur. Kusama, annesinin çizim yaparken elinden kağıtlarını alıp yırttığını ve onun sanata duyduğu ilgiyi "saçmalık" olarak nitelendirdiğini ifade etmiştir (Kusama, 2013). Bu durum, sanatçının bastırılan bireysel ifadesini ilerleyen yıllarda obsesif tekrarlarla dolu sanatsal formlara dönüştürmesine zemin hazırlamıştır. Özellikle "halüsinatif benekler" (dots) ve sonsuzluk temaları, Kusama'nın çocukluğunda deneyimlediği psikolojik rahatsızlıkların sembolik bir dışavurumu olarak yorumlanmaktadır. Annesinin sanatı küçümseyen ve katı bir figür olması, sanatçının yalnızlıkla erken yaşta yüzleşmesine neden olmuş; babasının sadakatsizlikleri ise Kusama'nın erkeklere ve cinselliğe dair geliştirdiği karmaşık duyguların temelini oluşturmuştur (Gürbilek, 2020). Bu nedenle sanatçı, eserlerinde cinsel imgeleri hem bastırılmış arzular hem de korkunun yansıması olarak kullanmıştır.

Annesi evde diktatörken babası ise hep huzursuz bir adam olmuştur. Babasının davranışları ve sadakatsizliği yüzünden erkek cinselliğini antipatik bulmuştur. Bununla birlikte aslında farkında olmadan fallik formlara karşı bir saplantı geliştirmiştir. Kendisine bir kaçış noktası olarak tuvalette çizim yapmayı seçmiştir. Özellikle annesinin heyheyleri tepesindeyken tuvalette kaçıp orada sayısız çiçek çizmiştir. O dönem çizimlerinde çiçekleri vajinaya benzetip ortalarına benek koyup penisi simgelemeyi amaçlamıştır.



Şekil 20. Yayoi Kusama, Çiçek Eskizleri, Defter Üzerine Kurşun Kalem, 1945,

Kusama, babasının başka kadınlarla olan ilişkilerini annesinin zoruyla takip etmek zorunda bırakıldığını belirtir. Bu süreç, henüz ergenliğe yeni adım atan bir çocuk için ağır bir duygusal yük oluşturmuş, aile içi rollerin bulanıklaştığı bir psikolojik ortam yaratmıştır. Kusama'nın ileriki dönemlerde sıklıkla tekrar eden fallik imgeler, fallus biçimli heykeller ve cinselliğin anonimleştiği performansları, bu travmatik geçmişin bilinçdışı izlerini taşır (Özgür, 2021). Ayrıca Kusama, ailesinin geleneksel Japon kimliğiyle Batı'ya duyduğu özlem arasında sıkışmış bir birey olarak konumlanmıştır. Annesinin baskıcı, ataerkil yapısı Kusama'yı Japonya'dan uzaklaştırmış, 1950'li yıllarda Amerika'ya göç etmesinde etkili olmuştur.

Japon toplumunun kadına biçtiği geleneksel rollerin dışına çıkmak isteyen Kusama, sanatını bu bağlamda feminist bir direniş olarak da inşa etmiştir. Annesiyle kurduğu sevgi yoksunu ilişki, Kusama'nın sanatta tekrar eden "sonsuzluk" (infinity) kavramına duyduğu bağlılıkta sembolik bir karşılık bulur: sevilmemiş bir çocuk, sonsuz biçimde kendini görünür kılmaya çalışır. Kusama, yaşamı boyunca annesinden bir onay ya da destek görmediğini, hatta annesinin onun Amerika'ya gitmesine de karşı çıktığını ifade etmiştir. Ancak tüm bu reddedilme, aşağılanma ve ilgisizlik, Kusama'nın yaratıcı gücünü bastırmamış; aksine onu travmalarla hesaplaşma yolunda sanata daha fazla bağlamıştır. Aile figürleri, Kusama'nın eserlerinde fiziksel olarak yer almamış olsa da, onların yokluğu, ruhsal düzeyde eserlerin en görünür teması hâline gelmiştir.

Resim yapmak onu hayata bağlayan tek olgu olmuştur. Onu fallik formlara iten tek şey babası değil yaşadığı toplumdaki cinsel hikayeler de etkili olmuştur (Shore R.2013 S:13). Eserlerinde sıklıkla kullandığı puantiye ve nokta desenlerini her disiplinde uygulamış, halüsinasyonlarda gördüklerini, düşündüklerini tablolarında, duvarlarda ve daha sonra çeşitli objelerde yaşatmaya devam etmiştir.



Şekil 21. Yayoi kusama, “A flower”, 1964,

Yayoi Kusama iyi bir öğrenci olmuştur ama yurt içinde ve yurt dışındaki siyasi olaylar okula devam etmesini ciddi şekilde etkilemiştir. “Bu militarizmden kaçamadım çünkü hükümet ve okullar bunu istiyordu. Acı çektim. Bu benim zihnimi öldürdü”(shore,2013:15). demiştir. Japonya’nın ikinci dünya savaşına girmesiyle Kusama bir tekstil fabrikasına girmiş ve kendini orduya üniforma ve paraşüt üretirken bulmuştur. Yayoi Kusama öğretmenlerinin gerçekçi resim anlayışının aksine Japon tarzı modern resim çizmeyi sürdürmüştür. Bir süre kendi odasına kapanıp resim çizmiştir. Odasından çıktığı süreçlerde de yağmurda meditasyon yapıp hayvanat bahçelerini gezmiştir. Ayrıca Kusama bal kabaklarını çizmekten aşırı hoşlanmıştır. Çocukluk dönemlerinde bal kabaklarının da konuştuğunu sanmış ve bunu yıllar geçse bile hatırlamıştır.(Bkz. şekil 22)Hatta öyle ki bal kabağı resimlerinden biri daha Yayoi 17-18 yaşlarındayken yerel bir resim yarışmasında ödül kazanmıştır.



Şekil 22. Yayoi Kusama, "Pumking", 2004.

Yayoi Kusama'nın yaşamı, sanatıyla sıkı sıkıya bağlı, hatta zaman zaman birbirinden ayırt edilemeyecek kadar iç içe geçmiş bir bütünlük göstermektedir. Sanatçının çocukluk döneminde yaşadığı psikotik epizodlar onun hem bireysel yaşamını hem de sanatsal ifade dilini derinden etkilemiştir. Özellikle sürekli olarak gördüğünü belirttiği "tekrar eden desenler", "kendini yok eden biçimler" ve "her yere yayılan noktalar", zamanla Kusama'nın sanatsal dilinin temelini oluşturmuştur (Erden, 2017). Bu görsel ve zihinsel deneyim, yalnızca bir rahatsızlık değil, onun sanatının merkezine yerleşen bir estetik yapıya dönüşmüştür.

Döneminin ruh haline göre çeşitli disiplinde çalışma yapmasına ve başarılı olmasına rağmen boya resminden hiçbir zaman vazgeçmemiştir (Monro, 2012:78). Kusama, içinde yaşadığı ruhsal çatışmaları sanat yoluyla dönüştürmüş; özellikle "Sonsuzluk Odaları" ve "Obsesif Noktalar" dizisiyle bilinçaltını biçimsel bir dile aktarmayı başarmıştır.



Şekil 23. Yayoi Kusama'nın ilk Sonsuzluk Ayna Odası 1965, Castellane Gallery, New York, Eikoh Hosoe.

Kusama'nın yaşamının önemli bir dönüm noktası, 1957 yılında Japonya'yı terk ederek Amerika Birleşik Devletleri'ne gitmesiyle başlamıştır. Bu karar, yalnızca coğrafi değil, aynı zamanda Japon kültüründen bir kopma anlamı taşımaktadır.

Amerika'da soyut dışavurumculuk, minimalizm ve pop art gibi akımlarla karşılaşan Kusama, bu sanat ortamında kendi dilini geliştirerek özgün bir estetik oluşturmuştur. Kusama, burada dönemin önemli sanat akımlarıyla (minimalizm, pop art, performans sanatı) temas kurmuş ancak hiçbirine bütünüyle dâhil olmamıştır. Japonya'dan gelen bir kadın sanatçı olarak, batı sanat dünyasında hem ırksal hem cinsiyet temelli ötekileştirmeyle karşılaştığı da bilinmektedir. Kusama, bu dışlayıcı tavra rağmen sanatsal pratiğini sürdürmüştür; özellikle beden politikaları, cinsellik ve psiko-sosyal

bozulmalar üzerine ürettiği işler, onu dönemin en sıra dışı sanatçılarından biri hâline getirmiştir.

Özellikle 1960'lı yıllarda gerçekleştirdiği kamusal performanslar, çıplak insan bedenine nokta desenleri yerleştirdiği eylemler ve anti-savaş gösterileri, onun sanatı politik ve bedensel bir ifade alanı olarak kullandığını göstermektedir (Altun, 2019).



Şekil 24. Yayoi Kusama, Body Festival, 1967, New York

Ancak bu süreç, aynı zamanda sanatçının ruhsal sağlığı açısından ciddi zorlanmalara da sahne olmuştur. Yoğun üretim temposu ve Amerika'daki rekabetçi sanat ortamı, Kusama'yı yeniden psikiyatrik destek almaya yöneltmiş; 1970'li yılların sonunda Japonya'ya dönerek Tokyo'daki bir psikiyatri kliniğine yerleşmiştir.

Hâlen aynı klinikte yaşamaya devam eden sanatçı, buradan yürüttüğü üretimle küresel sanat dünyasında etkinliğini sürdürmektedir (Koçak, 2018). Kusama'nın yaşamı boyunca mücadele ettiği psikoz, obsesif kompulsif belirtiler ve toplumsal uyum sorunları; onun sanatında yalnızca tematik değil, yapısal bir unsur hâline gelmiştir. Sanat, Kusama için bir ifade aracı olduğu kadar, ruhsal bir denge kurma çabasıdır. Bu yönüyle onun üretimleri, sanatın terapi edici yönünü gözler önüne sererken; bireyin bilinçdışıyla

kurduğu ilişkiyi estetik bir düzlemde görünür kılmaktadır (Erden, 2017). 1960'lı yıllarda gerçekleştirdiği çıplaklık, beden boyama ve kamusal mekâna müdahale içeren performansları, sanatın sadece nesne değil, süreç ve deneyim olabileceğine işaret eden öncü bir tavır olmuştur(Bkz.Şekil 24). Bu eylemler aynı zamanda savaş karşıtı politik duruşuyla da ilişkilidir. Kusama, Vietnam Savaşı'na karşı gerçekleştirdiği protesto temalı çıplak gösterilerde hem bireysel hem toplumsal bir travmayı ifade alanına dönüştürmüştür (Altun, 2019).

Sanatçının psikotik deneyimleriyle sanatsal üretim süreci arasında doğrudan bir ilişki kurmak, modern sanatın psikodinamik analizine olanak sunmaktadır. Freud'un "sublimasyon" kavramı bağlamında değerlendirildiğinde, Kusama'nın bastırılmış ya da rahatsızlık veren içeriği estetik bir düzleme taşıyarak dönüştürdüğü söylenebilmektedir (Erden, 2017). Sanatı, bireysel ruhsal sürecin hem ürünü hem aracıdır. Çocukluk travmaları, toplumsal baskılar, bedensel yabancılaşma ve psikiyatrik deneyimler; onun üretiminde estetik form olarak değil, deneyimsel bir birikim olarak yer almaktadır. Bu yönüyle Kusama, yalnızca çağdaş sanatın öncü figürlerinden biri değil, aynı zamanda sanatın ruhsal çözümlere verdiği yanıtın görsel kanıtlarından biri olarak değerlendirilmelidir.

1970'li yıllarda psikiyatrik durumu kötüleşen Kusama, Amerika'dan Japonya'ya döner ve Tokyo'daki bir psikiyatri kliniğine yerleşmiştir. Ancak bu süreç, onun üretiminden kopmasıyla değil, aksine daha da derinleşen ve olgunlaşan bir ifade diliyle devam etmiştir. Klinik içinde yaşamaya başlayan sanatçı, gündüzleri atölyeye gidip üretim yapar, akşamları ise kliniğe geri döner. Bu yaşam biçimi, onun sanatla kurduğu ilişkinin bir tür denge ve iyileşme aracı olduğunun açık göstergesidir (Koçak, 2018). Sanatçının kendi ifadesiyle "sanat, hayatta kalma yöntemidir" (Aktaran,Sayın, 2021).Günümüzde Kusama'nın eserleri, yalnızca müzelerde değil; kent meydanlarında, parklarda ve dijital ortamlarda da yer almaktadır.



Şekil 25. Yayoi Kusama, Sonsuz Birikim, 2022,London

Kent meydanlarındaki eserlerinden biri olan Sonsuz Birikim heykeli,10 metre yüksekliğe ve 12 metre genişliğe ulaşır ve yaklaşık 100 metre uzunluğunda bir alanı kaplamıştır. Pırıl pırıl gümüş küreleri yerden yükselir ve etraflarındaki her şeyi yansıtacak şekilde son derece cilalı yapılmıştır. İzleyiciyi ve etrafındaki dünyayı yansıtan bu dinamik, son derece yansıtıcı mimari form, Sonsuz Birikim'in Londra'nın kentsel peyzajının değişen mekanları içinde hem bireysel hem de kolektif deneyime yanıt verdiği anlamına gelmektedir.

Yayoi Kusama'nın bu tarz eserleri yalnızca bireysel değil, kolektif bilinç düzeyinde de bir karşılık bulduğunun göstergesidir. Kusama, yaşam öyküsüyle sanatı arasında çizdiği kesintisiz hat sayesinde, çağdaş sanat tarihinde hem psikolojik hem estetik derinliği olan az sayıda sanatçıdan biri olarak değerlendirilmektedir.

### 2.6.1.Yayoi Kusama'nın Sanatı ve Yapıtları

Yayoi Kusama'nın sanatı, bireysel ruhsal deneyimlerin estetik formlara dönüştüğü bir alan olarak değerlendirilmelidir. Sanatçının erken yaşlardan itibaren deneyimlediği halüsinatif algılar, görsel tekrarlar ve nesnelerin çoğalması gibi fenomenler, zamanla

onun eserlerinin temel yapıtaşlarını oluşturmuştur. Kusama'nın "oblitere edici (yok edici) tekrar" olarak tanımladığı nokta ve ağ desenleri, yalnızca biçimsel bir tercih değil, aynı zamanda psikotik deneyimlerin sanatsal düzlemdeki karşılığıdır (Erden, 2017). Bu desenler, sanatçının dünyayı algılayış biçimiyle doğrudan ilişkilidir ve hem içsel çözülmenin hem de yeniden inşa sürecinin simgesel ifadesidir.

Sanatçının 1950'li yıllarda başlayan üretim süreci, ilk dönemlerinde daha çok resim üzerine odaklanmış; ancak zamanla enstalasyon, performans, heykel, moda ve şiir gibi farklı disiplinleri kapsayan bir bütünselliğe ulaşmıştır. Kusama'nın eserlerinde en belirgin biçimsel özellik, tekrara dayalı görsel organizasyonlardır. "Polka dot" (benek) olarak adlandırılan bu tekrar eden noktalar, kimi zaman evrensel bir bütünlüğün, kimi zaman ise varlığın kayboluşunun metaforu olarak işlev görür. Özellikle 1960'larda ürettiği "Infinity Net" adlı diziler, tuval üzerine elle çizilmiş binlerce ağ deseninden oluşur ve sonsuzluğu çağrıştıran, sabırla işlenmiş bir meditatif yapıya sahiptir (Altun, 2019). Bu diziler, yalnızca yüzeysel bir desenin ötesinde, zamanın ve zihinsel döngülerin görsel temsili olarak okunabilir.

Kusama'nın 1960'larda gerçekleştirdiği kamusal performanslar, onun sanatının yalnızca bireysel değil, aynı zamanda kolektif ve politik yönünü de gözler önüne sermektedir. Vietnam Savaşı'na karşı düzenlediği çıplak beden boyama eylemleri, beden bir protesto aracı olarak kullanılmasını sağlamış; aynı zamanda toplumsal baskı, sansür ve bireysel özgürlük temalarını gündeme getirmiştir (Altun, 2019). Bu performanslarda kullanılan benek desenleri, bedeni kamusal alanda görünür kılarken, aynı zamanda bedenin anonimleşmesini ve bireyselliğin yok oluşunu da simgeler.



Şekil 26. Yayoi Kusama, "Mirror Performance", New York, 1968

Kusama'nın sanatında malzeme seçimi ve mekânla kurduğu ilişki de dikkat çekicidir. 1965 yılında gerçekleştirdiği ilk "Infinity Mirror Room" (Sonsuzluk Aynalı Oda), izleyicinin kendi yansımasıyla sınırsız bir görsel evrende karşı karşıya kaldığı, mekânsal algıyı bozarak sonsuzluk hissini tetikleyen bir enstalasyon olarak sanat tarihinde yerini almıştır (Koçak, 2018). Bu tür çalışmalar, bireyle mekân arasındaki sınırları silerken, aynı zamanda Kusama'nın benlik algısına dair sorunsallaştırmayı da içermektedir. İzleyici, bu odalarda yalnızca bir gözlemci değil, aynı zamanda eserle bütünleşen bir varlık hâline gelmektedir. Bu durum, performatif ve deneyimsel sanat anlayışının öncülerinden biri olarak Kusama'yı tanımlamaktadır.

Sanatçının beden temsilleriyle çalışmaları, cinsellik ve toplumsal normlarla hesaplaşma içerir. "Accumulation" (Birikim) adını verdiği heykel serilerinde, gündelik nesnelere (sandalyeler, botlar, çantalar) üzerini fallik formlarla kaplamış; bu form tekrarlarıyla bastırılmış cinsel imgeleri hem grotesk (absürt) hem de ironik biçimde dışa vurmuştur (Yasa Yaman, 2020). Bu seriler hem erkek egemen toplum yapısına hem de kadının bedenine yönelen nesneleştirici bakışa karşı görsel bir eleştiri sunmaktadır.



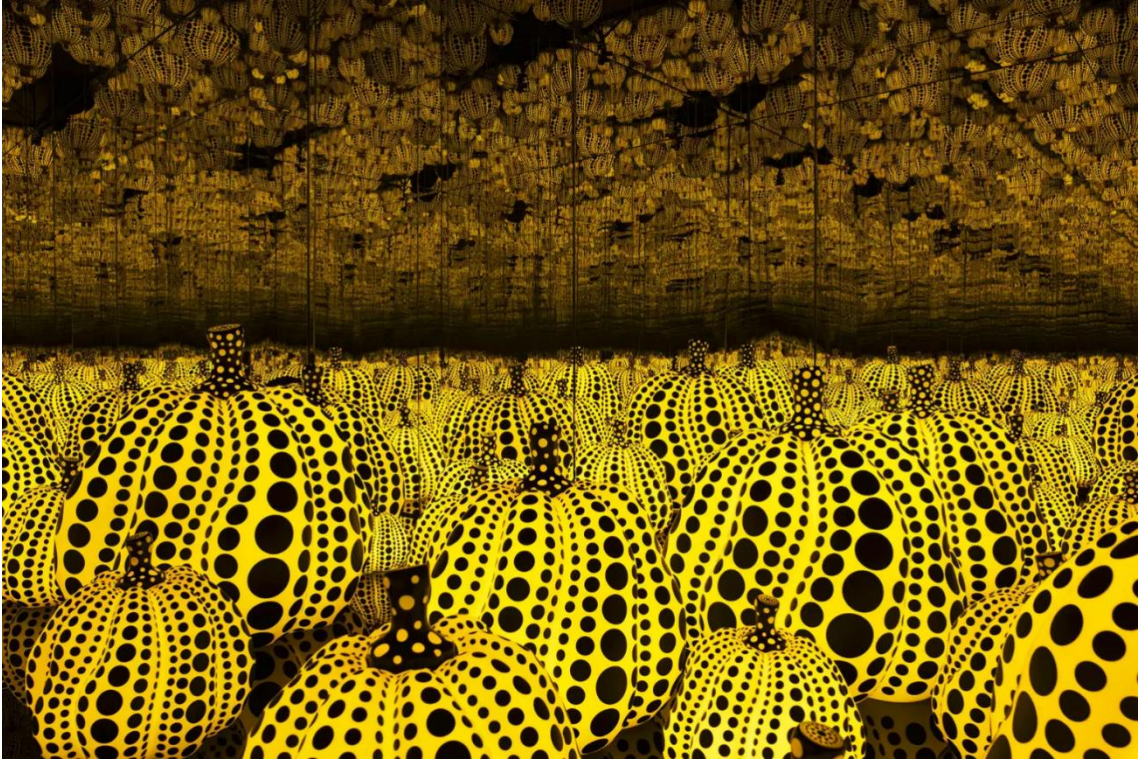
Şekil 27. Yayoi Kusama, "Accumulation No.1", 1962,

Kusama "Kanepelerim, elbiselerim ve kayıklarım falluslarla dolu" demiştir. Bahsettiği "falluslar", Jackson Pollock ve Willem de Kooning de dahil olmak üzere New York avangardının en ünlü adamları tarafından kullanılan malzemelerin aynısı olan pamukla doldurulmuş ve emaye boya ile kaplanmış pamuklu ördek kanvas örnekleridir. Kusama'nın ilk heykeli olan Accumulation No.1'deki dolgun koltuk, çeşitli uzunluklarda gevşek falluslarla patlıyor. Sürecinin merkezinde yer alan tekrara uygun olarak, bu çıkıntıların her birini elle dikmiştir. Eleştirmenler, sıradan bir ev nesnesinin komik, cinselleştirilmiş dönüşümü karşısında şok olmuşlardır. Bunun ardından Kusama, sekse karşı tiksinti duygularını iyileştirmek için penis yapmaya başladığını açıklamıştır. Nesnelere yeniden üretmenin korkuyu yenme yolu olduğunu söylemiştir.

Bu aynı zamanda Japonya'da geride bıraktığı baskıcı ataerkil toplumu ve o zamanlar New York sanat dünyasına hâkim olan maçoluğu güçsüzleştirme bir yolu olmuştur.

Kusama'nın sanatı, yalnızca bir estetik strateji değil, aynı zamanda psikolojik bir direnç ve iyileşme alanıdır. Eserlerinde tekrar eden biçimler, obsesif bir dürtünün değil; aksine, içsel dengenin kurulma çabasının görsel temsili olarak yorumlanabilmektedir. Bu

yönüyle onun üretimi, sanatın terapötik işlevini ortaya koymaktadır. Kusama, sanatla birlikte var olmuş; sanat yoluyla hem kendini hem dünyayı yeniden kurmuştur (Sayın, 2021).1957'de Amerika Birleşik Devletleri'ne gitmiştir. Aynalar ve elektrik ışıkları kullanarak büyük resimler, yumuşak heykeller ve çevresel heykeller göstermiştir.



Şekil 28. Yayoi Kusama, I Have for the Pumpkins detail, 2016, Victoria Miro London.

1960'ların sonlarında, vücut boyama festivalleri, moda şovları ve savaş karşıtı gösteriler gibi birçok etkinlik düzenlemiştir. Film yapımcılığı ve gazete yayıncılığı gibi medya ile ilgili faaliyetler başlamıştır. 1968 yılında yapımcılığını ve başrolünü üstlendiği "Kusama'nın Kendini Yok Etme" filmi, Belçika'daki Dördüncü Uluslararası Deneysel Film Yarışması'nda ve İkinci Maryland Film Festivali'nde ödül ve Ann Arbor Film Festivali'nde ikincilik ödülü kazanmıştır. Avrupa'nın çeşitli ülkelerinde de sergiler açmış ve etkinlikler düzenlemiştir.



*Şekil 29. Yayoi Kusama, Her Studio with Polka-Dotted Mannequins, 1997, New York*

Sergilerden birisi olan (Bkz. Görsel 27) *Self-Obliteration*'daki yiyecek ve vazolarla donatılmış sade yemek masası, izleyicinin bu yerleştirmenin bir ev ortamını simüle ettiğini düşünmesine neden olmaktadır. Altı zarif kadın manken, masa ve sandalyelerin etrafında, canlı sohbetlerle dolu bir partideymiş gibi durmaktadır. Bu sahnede tuhaf olan şey, bu mankenlerin, masanın ve yiyeceklerin hepsinin Kusama'nın imzası olan 'sonsuzluk ağı' deseniyle kaplı olması. Bu renkli yarım daire desenleri mankenlerin yüzlerini yok etmekle kalmamış aynı zamanda onları dondurup sıkıştırmıştır. Hem eserin adı hem de sahne, Kusama'nın kendini yok etme fikriyle örtüşmektedir. Sıradan, ev gibi ortam, aynı zamanda kişinin kendini yok etmesinin her an, her yerde nasıl gerçekleşebileceğini de göstermektedir.



Şekil 29. Yayoi Kusama, "Narcissos Bahçesi", 2018, New York

Yayoi Kusama, Narkissos Bahçesi 'ni (Narcissus Garden) ile ilk kez 1966 Venedik Bienali' nde sanat severlerle buluşturmuştur. 2018 model Narkissos'un Bahçesi ise 1 Temmuz'da New York, Rockaways'deki Fort Tilden tesislerindeki eski tren garajında açılmıştır. Plaj yakınındaki eski askeri üstte yer alan çalışma bin 500 adet aynalı paslanmaz çelik küreden oluşmaktadır.



Şekil 30. Yayoi Kusama, "Narcissus Garden", 1966, Venedik Bienali

Yayoi Kusama, Venedik Bienali'nin İtalyan pavyonunun yakınındaki bir çimenliğe 1500 gümüş plastik küre yerleştirmiştir. Küreler, ziyaretçilerin ve çevrelerinin görüntüsünü yansıtarak sonsuzluk etkisi yaratmıştır. Yayoi Kusama, altın bir kimono giyerek küreleri her biri iki dolara satmaya başlamıştır. Kusama, bu eylemiyle sanat piyasasını ve modern toplumun tüketimciliğini eleştirmek istemiştir(Mepiute, 2024)



Şekil 31. Louis Vuitton, Yayoi Kusama Heykeli, Champs-Élysées', (t.y)

Kusama, sanatıyla dünyanın dört bir yanındaki insanları büyülemiştir. Bununla birlikte Louis Vuitton markası ile iş birliği yapmıştır. Kırsal Japonya'dan uluslararası üne ve zamanımızın en etkili kadın sanatçısı olarak tanınmaya olağanüstü bir yolculuk yapan Kusama günümüzde hala popülerliğini korumaktadır. Kusama, türler arasındaki sınırları bulanıklaştırarak, büyülü yaratımlarıyla nesilleri büyülemeye devam etmektedir.

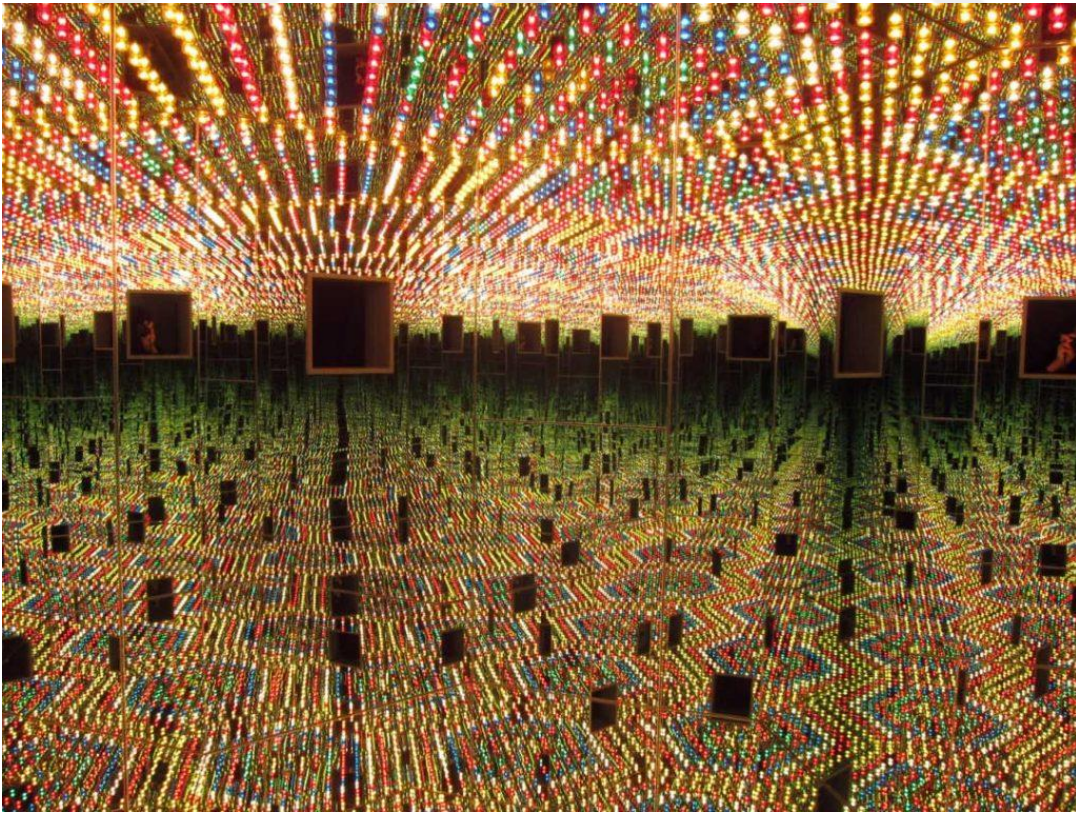
Louis Vuitton'un ustalığını gösteren yenilikçi bir serigrafi tekniği, Kusama'nın fırça darbelerini yeniden üreterek şaşırtıcı derecede gerçekçi bir elle boyanmış 3D efektiyle sonuçlanıyor. Elle uygulanan, çeşitli boyutlardaki yarı metal küreler, koleksiyondaki bir dizi parçayı şaşırtıcı bir gümüş ayna efektiyle canlandırmaktadır. Bu iş birliği bize sanatı moda yoluyla kutlayan zamansız stillerin yenilikçi bir yeniden yorumu olmuştur. Yayoi Kusama'nın Louis Vuitton ile gerçekleştirdiği ikinci iş birliği kapsamında New York'taki Fifth Avenue mağazasında 93 yaşındaki sanatçıyı temsil eden animatronik bir robot sahneye çıkmıştır. Rus bir robot, mağazanın vitrin içine yerleşerek Kusama'nın ünlü puantiyelerini gerçek zamanlı olarak boyayarak izleyicinin yoğun dikkatini çekmiştir (The Art Newspaper, 2023; Time Out, 2023)

Buna ek olarak, Fifth Avenue mağazasının cephesine yerleştirilmiş dev bir enstalasyon da markanın sanatçıya yönelik saygısını somutlaştırır. Paris ve Londra mağazalarında da benzer şekilde mimari cephelerde büyük ölçekli Kusama enstalasyonlarına yer verilmiş, özel efektler ve dev baskılı vitrinlerle görsel anlatı pekiştirilmiştir (Luxury Travel Magazine, 2023).

## 2.6.2. Yayoi Kusama'nın Eserlerinde Freud ve Jung Etkisi

Yayoi Kusama'nın sanat pratiği, yalnızca estetik bir düzlemde değil, aynı zamanda psikodinamik bir perspektifte de anlamlandırılabilir. Özellikle psikanalitik kuramların kurucu isimleri olan Sigmund Freud ve Carl Gustav Jung'un düşünceleri, Kusama'nın iç dünyasını ve yaratım süreçlerini çözümlenmede etkili teorik çerçeveler sunmaktadır. Kusama'nın eserlerinde bilinçdışı dürtüler, bastırmalar ve simgesel dönüşümler açık biçimde gözlemlenebilmektedir. Sanatçının yaşam öyküsüyle birlikte ele alındığında, bu kuramsal yaklaşımlar daha da belirginleşmektedir. Freud'un geliştirdiği süblimasyon kavramı, Kusama'nın erken dönem işlerinde bariz bir şekilde gözlenebilmektedir.

Kusama, obsesif düşüncelerini ve travmatik çocukluk deneyimlerini doğrudan değil, sanatsal imgeler aracılığıyla, bilinçli denetim altına alarak dışavurmuştur. Örneğin sonsuzluk aynaları serisinde, tekrar eden benzer formlar ve noktalar aracılığıyla hem içsel gerilimlerini boşaltmakta hem de izleyicide bilinçdışı etkiler yaratmaktadır (Freud, 1999, s.125). Sanatçı, fobik yapısını doğrudan anlatmaktan ziyade, onu soyut biçimlere dönüştürerek estetik bir dile çevirmektedir.



Şekil 32. Yayoi Kusama "Sonsuz Aynalar",1950, New York

Freud'un tanımladığı anlamda bastırılmış dürtülerin yaratıcı ve simgesel bir alanda dışavurulması olarak değerlendirilmektedir (Freud, 2012, s. 89). Kusama'nın "phallus" (fallus) imgeleriyle bezeli heykellerinde ise cinsellik ve bastırılmış arzular Freudcu anlamda doğrudan ele alınabilmektedir. Bu imgeler, hem obsesif-kompulsif bozukluğun sembolik bir yansıması hem de çocukluk döneminde annesi tarafından "günahkâr" olarak kodlanan cinsel merakın bastırılmasıyla ilişkilendirilmektedir. Kusama, erkek cinselliğine duyduğu korkuyu çoğaltarak etkisizleştirme yolunu tercih etmektedir. Freud'un fetiş nesnesi kuramı açısından değerlendirildiğinde, sanatçının bu imgeleri travmatik çekirdeği örtbas eden birer savunma nesnesi olarak üretmiş olduğu düşünülmektedir (Freud, 2012, s. 108). Carl Gustav Jung'un arketip kuramı, Kusama'nın kolektif bir bilinçdışıyla bağ kurduğu eserlerinde daha belirgin biçimde hissedilmektedir.

Özellikle "Narcissus Garden" gibi yerleştirmelerinde, insan benliğinin yansıması, parçalanması ve sonsuzluk kavramları arketipsel olarak "benlik" ve "gölge" imgelerini çağrıştırmaktadır (Jung, 2019, s. 35). Jung'a göre sanatçı, bireysel bilinçdışının ötesine geçerek kolektif bilinçdışıyla temas kuran ve bu evrensel yapıları sembolleştiren bir figür olarak değerlendirilmektedir.

Kusama'nın eserleri de yalnızca bireysel psikopatolojinin değil, insanlığın ortak ruhsal mirasının dışavurumu olarak okunabilmektedir (Jung, 2019, s. 41; Avşar, 2021, s. 38). Kusama'nın 1960'larda gerçekleştirdiği performanslarında görülen "bedenin çoğaltılması" ya da "benliğin silinmesi" olguları, Jung'un persona ve anima arketipleriyle ilişkilendirilebilmektedir. Sanatçı, bedenini kamusal alanda bir yüzey gibi kullanırken aslında kişisel kimliğini bilinçli olarak silikleştirmekte ve kolektif bir imgeye dönüştürmektedir. Bu durum Jung'un "sanatçının yalnızca kendini değil, insanlığın evrensel ruhsal yapısını da temsil ettiği" düşüncesini somutlaştırmaktadır (Jung, 2019, s. 44). Kusama'nın eserleri hem Freud'un süblimasyon ve bastırma kuramları hem de Jung'un kolektif bilinçdışı ve arketipler yaklaşımı çerçevesinde çok katmanlı biçimde okunabilmektedir. Kusama'nın içsel çatışmalarını sanat aracılığıyla dönüştürmesi hem bireysel bir terapi süreci hem de evrensel bir anlatı biçimi olarak değerlendirilmektedir.

Kusama'nın kullandığı soğuk renkler, halüsinasyonlarla başlayan tekrar motifleri, bireysel saplantının dışavurumu iken, aynı zamanda polka dot'lar küresel bir kozmos algısı oluşturarak Jung'un evrensel imgeleri temsil eder. Böylece hem öznel hem de nesnel düzeyde katmanlı bir okuma sunar (Munroe 1998; Hoptman 1998; Kent 2012; Tatehata 1993; Munroe & Danto; Munroe, Munroe ed., 1998)

## 2.7. Fahrelnissa Zeid Bir Benlik Oluşturma Yolu Olarak Ruhsal Yoğunlaşma

6 Aralık 1901'de İstanbul, Büyükkada'da doğan Fahrelnissa Zeid, Şakir Paşa ailesinin beşinci çocuğudur. Amcası Cevat Paşa ve babası Şakir Paşa; başarılı askerler, yazarlar ve amatör fotoğrafçılar olarak öne çıkmaktadır. Cevat Paşa aynı zamanda dergi editörlüğü yapmış ve 5000 kitaba ulaşan özel kütüphanesiyle dönemin en büyük kütüphanelerinden birine sahip olmuştur (Hanieh,2018,s.5). Fahrelnissa Zeid, sanatla iç içe büyümüştür: resim çizen, sürekli okuyan ve araştıran bir ağabeyi olan Cevat Şakir Kabaağaçlı sayesinde evde sanat konuşmalarının merkezi olması, onun sanat ilgisinin oluşumunda belirleyici olmuştur. Fahrelnisa Zeid, henüz dört yaşındayken ağabeyi Cevat Şakir'i resim yaparken izlemiştir. Sanatçı, ağabeyinden çok etkilenmiştir. Bu durumu şöyle ifade etmiştir: "Onun fırçasının sesi müzik gibi kulağımı okşuyordu. Elimi tutup kâğıdın ortasında gezdirmeye başladı. O günde beri ne o ses kulağımdan gitti ne de resim yapma tutkusu" (Yaman, 2006, s.18). Fahrelnissa Zeid, eğitim hayatına İstanbul'daki Notre Dame Sion Lisesi'nde başlamıştır. Ancak okul, 1914 yılında Birinci Dünya Savaşı'nın etkileriyle kapanmış; bunun üzerine Zeid özel bir kolej olan Pension Braggiott'ye kaydolmuş ve 1918 yılında buradan mezun olmuştur. Bu dönemde yaşanan savaş, babasının vefatı ve ağabeyinin hapse girmesi gibi zor koşullar, Fahrelnissa'nın gençlik yıllarını derin biçimde etkilemiştir (Hanieh,2018,s.19). Fahrelnissa, resim eğitimi almak amacıyla, kökeninde 1882'de Sanay-i Nefise Mektebi olarak kurulan ve 1914'te Sultan Reşad döneminde kız öğrenciler için İnas Sanay-i Mektebi'ne dönüştürülen okula kaydolmuştur.

Bu okul, Cumhuriyet döneminde ise 1928'de Güzel Sanatlar Akademisi'ne dönüşmüştür (Devrim, 2010, s. 61). "1926 yılında varlığı ortadan kalkan İnas Sanayi-i Nefise Mektebi son mezunların dan biri de Fahrelnissa Zeid'dir". (Bal,2023, s.896). Fahrelnisa, geleneksel Osmanlı sanatları ve batı tarzı eğitim arasında bir köprü kuracak şekilde kendini geliştirmiştir. Özellikle Osmanlı minyatür sanatına olan ilgisi, ilerleyen yıllarda eserlerinde minyatür motiflerinin modern yorumlarına dönüşmüştür. Genç yaşta, sanat eğitimini daha ileri seviyeye taşımak amacıyla Paris'e gitmiştir. Paris'teki Académie Julian'da eğitim alan sanatçı, burada dönemin önemli modern sanat akımlarını yakından tanıma fırsatı bulmuş ve Pablo Picasso, Henri Matisse gibi sanatçılardan etkilenmiştir (Demir, 2017 s.65).

1920'lerde İstanbul'a döndükten sonra, sanatını daha da geliştirmek için Ortadoğu ve Avrupa'nın çeşitli şehirlerinde yaşamaya devam etmiştir. 1929 yılında Ürdün Prensi

Zeid bin Hüseyin ile evlenmiş ve bu evlilik, ona “Prenses Zeid” unvanını kazandırmıştır. Bu unvan, onun hem sosyal hem de kültürel çevrelerde tanınmasını sağlamıştır. Ayrıca bu evlilik, farklı kültürlerin sanatına duyduğu ilgiyi pekiştirmiştir (Öztürk, 2020 s.80).

1930’lu yıllardan itibaren Fahrelnisa Zeid, soyut sanat alanında önemli çalışmalar yapmaya başlamıştır. Onun sanatı, geleneksel motiflerin soyutlamalarla birleştiği, renklerin ve geometrik formların ön planda olduğu bir yapı kazanmıştır. Özellikle Paris’teki sanat çevreleriyle etkileşimleri, bu dönemde sanatının şekillenmesinde belirleyici olmuştur. 1940’lar ve 1950’lerde eserleri uluslararası galerilerde sergilenmeye başlamış ve kendine özgü sanatıyla geniş bir kitleye ulaşmıştır (Kaplan, 2019 s.115).

Zeid’in sanatı, sadece estetik kaygılarla sınırlı kalmayıp aynı zamanda ruhsal yoğunlaşma ve mistisizmle de derin bir bağ kurmuştur. Bu yönüyle eserleri, dönemin sanat anlayışlarından farklılaşmış ve özgün bir ifade biçimi kazanmıştır. Renkler ve soyut formlar aracılığıyla, izleyicide ruhsal bir deneyim yaratmayı amaçlamıştır (Yılmaz, 2018 s.30).1960’lar ve 1970’lerde sanatçı, uluslararası sanat çevrelerinde daha fazla tanınmış ve eserleri çeşitli müzelerde koleksiyonlara alınmıştır.

Sanat hayatı boyunca birçok önemli ödül almış ve retrospektif sergilerle kariyerini taçlandırmıştır. Fahrelnisa Zeid, 1991 yılında vefat edene kadar üretkenliğini sürdürmüş, Türk ve dünya sanat tarihinde kalıcı bir iz bırakmıştır (Demir, 2017 s.60).

1920’li yıllarda figüratif çalışmalar yapan Zeid, 1934’te Ürdün Prensi Emir Zeid ile evlenmesi ona farklı kültürleri deneyimleme fırsatı sunmuştur. 1940’lı yıllardan itibaren Avrupa’nın sanat merkezlerinde yaşamaya başlamış, Paris, Londra ve Amman’da geçen yıllarında, Batı modernizmiyle Doğu motiflerini sentezlediği özgün üslubunu geliştirmiştir.

Soyut resme yöneldiği bu dönemde, özellikle büyük boyutlu tuvalerde geometrik desenler, organik formlar ve canlı renkler kullanarak iç dünyasını yansıtan eserler üretmiştir. Bu dönemin önemli eserlerinden biri olan "My Hell", sanatçının ruhsal yoğunluğunu ve içsel çatışmalarını gözler önüne sermiştir.

Fahrelnisa Zeid, Türkiye’nin modern sanat tarihinde önemli bir figür olarak kabul edilir ve eserleriyle hem Doğu hem de Batı sanat geleneklerini sentezlemiştir. Sanatsal kariyeri, Osmanlı İmparatorluğu’nun son yıllarında başlayan yaşamı boyunca çeşitli coğrafyalarda aldığı eğitimler, deneyimler ve kültürel etkileşimlerle şekillenmiştir (Kara, 2015, s. 150-170).

Sanat hayatının erken dönemlerinde Zeid, minyatür sanatı ve klasik figüratif tekniklerden etkilenmiş, bu etki eserlerinde geleneksel motiflerin modern yorumlarına

dönüşmüştür. 1920’lerde Paris’te Académie Julian’da sanat eğitimi alması, onun modern sanat akımlarıyla tanışmasını sağlamış ve özellikle kübizm ile soyut sanatın etkilerini eserlerinde hissettirmiştir (Demir, 2017, s. 60-75). Bu dönemde sanatçının kullandığı renk paleti, canlı ve doygun tonlarla zenginleşmiş; özellikle mavi ve kırmızı gibi renkler eserlerinde öne çıkmıştır.

Zeid’in sanatsal kariyeri, farklı dönemler ve temalar çerçevesinde değerlendirilebilmektedir. İlk dönem çalışmaları, daha çok figüratif ve doğa betimlemelerine odaklanırken, ilerleyen yıllarda soyutlama ve geometrik formların hakim olduğu eserler ortaya koymuştur. 1940’lar ve 1950’lerde, sanatçının Paris ve Londra gibi sanat merkezlerinde bulunması, eserlerine uluslararası bir nitelik kazandırmıştır. Bu yıllarda Zeid, soyut ekspresyonizm ve modernizm akımlarından etkilenmiş, ancak kendi kültürel köklerinden kopmamış; bunun aksine, Doğu’nun mistik ve sembolik öğelerini eserlerine entegre etmiştir (Kaplan, 2019, s. 115-125).



Şekil 33. Fahrelnissa Zeid, “My Summer House, Büyük Dere”,1943

Sanatçının eserlerinde dikkat çeken temel unsurlardan biri, ruhsal yoğunlaşmanın dışavurumudur. Zeid, renkler ve biçimlerle izleyicide derin bir psikolojik ve ruhsal deneyim yaratmayı amaçlamıştır. Bu bağlamda, eserlerinde karmaşık geometrik desenler, katmanlı boya uygulamaları ve sembolik öğeler yer alır. Örneğin, “Büyükdere” adlı eseri, İstanbul’un doğal ve kültürel dokusunu soyut bir perspektifle yorumlarken, izleyiciye hem görsel hem de duygusal bir yoğunluk sunmaktadır (Öztürk, 2020, s. 80-90)

Öne çıkan diğer eserleri arasında “Cehennemim” ve “Soyut Kompozisyon” sayılabilir. “Cehennemim”, sanatçının içsel çatışmalarını ve ruhsal karmaşasını yansıtan koyu tonlu, yoğun fırça darbeleriyle dolu dramatik bir çalışmadır. “Soyut Kompozisyon” ise geometrik formlar ve canlı renklerin dengeli kullanımıyla, sanatçının soyut sanat alanındaki ustalığını gözler önüne sermektedir (Yılmaz, 2018, s. 21-39).

Zeid’in portreleri de sanatsal kariyerinde ayrı bir önem taşımaktadır. Bu portrelerde, geleneksel Türk figürlerinin modern yorumları, yüz ifadelerinin detaylı betimlemeleri ve sembolik öğelerle zenginleştirilmiştir. Kadın figürleri özellikle öne çıkarak, sanatçının kadınların toplumdaki yerini ve gücünü yansıtmaya çabası dikkat çekmektedir (Demir, 2017, s. 70-75).

Fahrelnisa Zeid’in sanatı hem Türkiye’de hem de uluslararası arenada takdir görmüş, eserleri pek çok önemli müze ve koleksiyonda yer almıştır. Sanat tarihçileri tarafından, modern Türk resminin kurucu figürlerinden biri olarak kabul edilmekte ve Doğu ile Batı sanatını bir araya getiren köprü görevi görmektedir (Kara, 2015, s. 165-170; Kaplan, 2019, s.120-125). Zeid’in sanatındaki en belirgin özellik, geometrik soyutlamayı geleneksel İslam motifleriyle bütünleştirilmesi ve renkleri bir anlatım dili olarak kullanmasıdır.



Şekil 34. Fahrelnisa Zeid ve Ailesi, Osmanlı Arşivi, Tarih bilinmiyor,

Sanatçının üretimlerinde başlıca malzeme olarak yağlı boya tercih edilmiştir. Ancak, belirli dönemlerinde tempera ve karışık teknik kullanımlarına da rastlanmaktadır. Zeid, eserlerinde genellikle geniş yüzeylere yayılan formları işleyerek büyük boyutlu tuvaler üzerinde çalışmayı tercih etmiştir (Demir, 2017, s. 68). Katmanlı boya uygulamaları, onun resimlerinde derinlik ve dokusal zenginlik yaratmasında etkili olmuştur.



Şekil 35. Fahrelnissa Zeid, Fahrelnissa Zeid'in Atölyesi, 1950, Paris, Laval Studio

Bir başka önemli teknik yönelim, ince detaylara verdiği önemdir. Zeid, Osmanlı minyatür sanatına duyduğu ilginin etkisiyle, eserlerinde detaylı çizimler ve desenler oluşturmuş, bazen ana formun içinde küçük motiflerle yüzey zenginliği sağlamıştır (Öztürk, 2020, s. 84). Bu detaycılık, modern soyutlamanın sert ve keskin hatlarına mistik bir yumuşaklık katmaktadır.

Fahrelnissa Zeid'in tarzı, soyut sanat ile figüratif sanatın kesişiminde yer almaktadır. İlk dönemlerinde figüratif anlatımla başlayan sanat hayatı, 1940'lı yıllardan itibaren soyut yönelim kazanmıştır. Ancak bu soyutlama, Batı'daki soyut ekspresyonizm akımlarından farklı olarak mistik ve ruhsal anlam katmanlarıyla beslenmiştir (Kaplan, 2019, s. 116). Özellikle İslami geometrik desenleri, Doğu felsefesi ve geleneksel motifleri modern soyut formda yeniden yorumlaması, onun sanatını benzersiz kılmaktadır.

Renk, Zeid'in sanatının en önemli bileşenlerinden biridir. Onun eserlerinde kontrast renklere özel bir vurgu yapılmaktadır; özellikle mavi, kırmızı ve sarı gibi doygun ve güçlü renkler, tuval yüzeyinde bir anlatım aracı olarak görülür. Zeid için renk, yalnızca estetik bir unsur değil, aynı zamanda ruhsal yoğunlaşmayı temsil eden bir öğedir (Yılmaz,

2018, s. 30-33). Renklerin içsel etkisine inanması, renk düzenlemelerini bilinçli ve dengeli şekilde gerçekleştirmesine neden olmuştur.

Sanatçının kompozisyon anlayışı, merkezden dışa doğru yayılan formlar ve tekrarlanan desenler üzerine kuruludur. Bu tarz, İslam sanatında sıkça rastlanan sonsuzluk kavramını çağrıştırmaktadır. Biçimsel olarak baktığımızda, geometrik çizgiler ve dairesel hareketlerle oluşturulan kompozisyonlar, onun ruhsal arayışlarını ve evrenin bütünselliğine olan bakışını yansıtır (Kara, 2015, s. 158-160).



Şekil 36. Fahrelnissa Zeid, Soyut Kompozisyon,1950,London

Fahrelnisa Zeid, sanatsal üretiminde sadece resimle sınırlı kalmamış, seramik, cam boyama ve mozaik gibi farklı alanlarda da denemeler yapmıştır (Demir, 2017, s. 70). Bu teknik çeşitlilik, onun sanatını malzeme bağımsız bir ifade alanı olarak gördüğünün göstergesi olmuştur. Bir dönem üç boyutlu formlara olan ilgisi artmış ve bu süreçte yaptığı cam panolar önemli örnekler olarak kabul edilmiştir (Öztürk, 2020, s. 86).

Fahrelnissa Zeid (1901-1991), sanatı aracılığıyla yalnızca estetik bir üretim değil, aynı zamanda ruhsal bir arayış ve benlik inşası gerçekleştirmiş sanatçılardan biridir. Zeid'in eserlerinde görülen soyut kompozisyonlar, geometrik düzenlemeler ve canlı renkler, onun bireysel ruhsal yolculuğunun dışavurumu olarak değerlendirilebilir (Yılmaz, 2018, s. 27-32). Bu bağlamda, sanatçı için resim yapmak yalnızca bir ifade biçimi değil, aynı zamanda içsel bir denge kurma ve kendini yeniden inşa etme süreci olmuştur.

Batı modernizminin merkezlerinde sanat eğitimi alması, kimlik ve aidiyet duygusunu sorgulamasına neden olmuştur (Demir, 2017, s. 65-70). Sanatçının bu kültürel ikilemele başa çıkma yöntemi, sanatı aracılığıyla ruhsal bir denge aramak şeklinde ortaya çıkmıştır. Zeid'in resimlerinde görülen tekrar eden desenler ve merkezden dışa yayılan kompozisyonlar, sanatçının içsel dünyasında aradığı huzur ve bütünlüğün bir göstergesidir. Özellikle 1950'li yıllarda yaptığı büyük boyutlu soyut eserlerinde, düzenli geometrik desenlerin içine gizlenen kaotik yapılar, ruhsal yoğunluğun ve denge arayışının simgesi olarak değerlendirilebilir (Kaplan, 2019, s. 118-122).

### **2.7.1. Benlik Oluşumu ve Sanatsal Pratik**

Zeid'in sanatı, onun bireysel benlik inşasında önemli bir araç olmuştur. Geleneksel toplum yapısında bir kadın ve Osmanlı soylusu olarak şekillenen kimliği, Batı sanat çevrelerine dahil olduktan sonra farklı bir boyut kazanmıştır. Zeid, hem doğu kökenli geleneksel kadın kimliğini hem de Batılı modern sanatçı kimliğini eserleri aracılığıyla yeniden üretmiştir (Kara, 2015, s. 160-165). Onun için resim, bu ikili kimliğin sentezini sağlayarak bütüncül bir benlik oluşturmanın aracı olmuştur.

Sanatçının eserlerinde renk ve biçim, bu kimlik arayışının görsel temsilleri olarak karşımıza çıkar. Özellikle "Cehennemim" adlı çalışması, sanatçının içsel çatışmalarını simgeleyen koyu tonlar ve yoğun desenlerle doludur. Buna karşılık, "Soyut Kompozisyon" gibi eserlerinde, daha sakin ve dengeli renkler kullanarak ruhsal yoğunluğun sakinleştiği bir benlik düzeyine ulaştığı anlaşılır (Öztürk, 2020, s. 85-88).



Şekil 37. Fahrelnissa Zeid, "Triton Octopus", 1953, The Farjam Collection, Dubai

Fahrelnissa Zeid'in eserlerinde mistik öğeler önemli bir rol oynar. İslam sanatındaki sonsuzluk deseni, geometrik tekrar ve soyut semboller, Zeid'in eserlerinde çağdaş bir yorum kazanır. Bu unsurlar, ruhsal yoğunlaşmanın yalnızca bireysel değil, aynı zamanda evrensel bir arayış olduğunu göstermektedir (Yılmaz, 2018, s. 30-35). Zeid için resim yapmak, sadece kendine değil, evrensel varoluşa ve kozmik düzen arayışına da yönelmek anlamına gelir.

### 2.7.2. Fahrelnissa Zeid'in Sanat Anlayışı ve Üslup Özellikleri

Fahrelnissa Zeid'in sanatı, biçimsel olarak soyutlama ile figüratif öğeleri bir araya getirmesiyle dikkat çeker. 1930'lu yıllardaki erken dönem eserlerinde figüratif kompozisyonlar görülse de, 1940'lardan itibaren geometrik soyutlamaya yönelmiştir. Zeid'in soyut resimlerinde tekrar eden desenler, ritmik hareketler ve merkezden dışa doğru yayılan geometrik formlar, onun ruhsal ve mistik yoğunlaşmasını yansıtan önemli unsurlar arasında yer almaktadır (Demir, 2017, s. 62-70).

Sanatçının renk kullanımını da dikkat çekicidir. Özellikle canlı kırmızılar, doygun maviler ve parlak sarılar, Zeid'in yapıtlarında öne çıkan renklerdir. Renk, onun için yalnızca estetik bir unsur değil, aynı zamanda ruhsal derinliği ve içsel arayışı temsil eden bir anlatım aracıdır (Yılmaz, 2018, s. 29-34).

Zeid'in eserlerinde, İslam sanatındaki geometrik desenlerin modern bir soyutlama anlayışıyla ele alındığı görülür. Sonsuzluk desenleri, dairesel hareketler ve merkezi simetrik düzenlemeler, sanatçının Doğu mistisizmi ile Batı modernizmini birleştiren sanatsal yaklaşımının temel unsurları olarak değerlendirilebilir (Kaplan, 2019, s. 118-124).

Fahrelnissa Zeid'in sanat yaşamı boyunca ortaya koyduğu eserler, farklı dönemler ve teknikler çerçevesinde incelenebilir. Yapıtlarında figüratif öğeler, portreler ve geleneksel manzara betimlemeleri ön plana çıkmıştır. Ancak olgunluk döneminde, soyutlama yönelimi baskın hale gelmiş ve özellikle büyük boyutlu tuvaler üzerine gerçekleştirdiği soyut kompozisyonlarıyla dikkat çekmiştir.

Cehennemim (My Hell): Sanatçının en bilinen eserlerinden biridir. Bu yapıt, onun ruhsal çatışmalarını ve içsel karmaşasını anlatan koyu tonların hâkim olduğu, dramatik bir soyutlama örneğidir (Öztürk, 2020, s. 85).Soyut Kompozisyonlar (Abstract Compositions): Bu dönemde ürettiği eserlerde merkezden dışa yayılan desenler, güçlü kontrastlar ve yoğun boya katmanları kullanılmıştır. Bu eserler, sanatçının Doğu-Batı sentezini ve ruhsal yoğunluğunu yansıtan çalışmalar olarak kabul edilmektedir (Demir, 2017, s. 70).Kraliyet Ailesi Portreleri: Zeid'in Ürdün'de yaşadığı dönemde gerçekleştirdiği portre çalışmaları, onun figüratif tarzını ve kişisel anlatımını ortaya koyar. Geleneksel portre anlayışını modern stilize çizgiler ve sembollerle birleştirmiştir (Kaplan, 2019, s. 121).

Fahrelnissa Zeid'in eserleri, yalnızca Türkiye'de değil, Paris, Londra ve Amman gibi uluslararası sanat merkezlerinde de sergilenmiş ve büyük ilgi görmüştür. Sanatçının çalışmaları, Batı sanatının soyut anlayışıyla Doğu sanatının simgesel yapısını birleştirerek küresel ölçekte özgün bir anlatı oluşturmuştur. Onun yapıtları bugün Londra Tate Modern, İstanbul Modern ve Ürdün Kraliyet Sanat Galerisi gibi kurumların koleksiyonlarında bulunmaktadır (Yılmaz, 2018, s. 34).

## **2.8.Fahrelnissa Zeid'de Ruhsal Yoğunlaşma ve Dışavurum**

Fahrelnissa Zeid , sanatında ruhsal yoğunlaşmayı ve bireysel dışavurumu temel alan özgün bir anlatım dili geliştirmiştir. Sanat yaşamı boyunca resim yapmayı yalnızca bir estetik üretim değil, aynı zamanda ruhsal bir denge arayışı ve benlik inşa süreci olarak değerlendirmiştir. Onun eserlerinde sıkça karşılaşılan geometrik soyutlamalar,

merkezden dışa yayılan desenler ve renklerin yoğun kullanımı, sanatçının ruhsal dünyasını ve içsel çatışmalarını somutlaştırmanın görsel yollarıdır. Zeid'in resim anlayışı, Batı modernizmi ile Doğu mistisizmi arasında kurduğu köprü sayesinde evrensel bir anlam katmanına ulaşır.

Sanatçının eserlerinde görülen biçimsel yoğunluk, aynı zamanda ruhsal yoğunluğun görsel bir ifadesidir. Özellikle büyük boyutlu tuvallerinde tercih ettiği merkezi kompozisyonlar, dairesel ve sonsuzluk hissi veren yapılar, onun evrensel bütünlüğü arama çabasını temsil eder. Bu yapılar, İslam sanatındaki geleneksel geometrik desenlerin soyut bir yorumla modern sanatın alanına taşınması anlamına gelir. Zeid, bu biçimleri yalnızca estetik tercih olarak kullanmaz; onları bireyin evrenle bütünleşme arzusunun bir temsili olarak kurgular. Merkezden başlayarak dışa doğru yayılan yapılar, ruhsal bir yolculuğun ve derinleşmenin görsel karşılığıdır.

Sanatçının ruhsal yoğunlaşmayı sanatıyla ifade etme gereksinimi, yalnızca estetik bir arayıştan değil, aynı zamanda kişisel yaşam deneyimlerinden beslenir. Osmanlı aristokrasisinde geçen çocukluğu, Batı'da aldığı eğitimler, farklı kültürlerde yaşadığı kimlik bunalımları, onun içsel dünyasında sürekli bir çatışma yaratmıştır. Zeid'in eserlerinde sıkça görülen karmaşık desenler ve yoğun renkler, bu çatışmaların dışavurumudur. Sanatçının "Cehennemim" adlı eseri, içsel bunalım ve ruhsal karmaşanın dramatik bir görselleştirmesi olarak öne çıkar. Yoğun boya katmanları, koyu tonlar ve dinamik çizgilerle Zeid, izleyiciye ruhsal huzursuzluğunu doğrudan yansıtır.

Renk kullanımı Zeid'in ruhsal anlatımında önemli bir yer tutar. Canlı ve kontrast renkler, onun eserlerinde yalnızca estetik bir unsur değil, aynı zamanda duygusal ve ruhsal bir anlatım aracıdır. Renkler aracılığıyla hem bir enerji üretir hem de içsel duygusal durumunu soyut biçimlerle yansıtır. Özellikle mavi, kırmızı ve sarı gibi doygun renklerin bir arada kullanılması, eserlerinde görülen ruhsal gerilimi ve aynı zamanda bu gerilimin aşılma arzusunu temsil eder.

Zeid için sanat, bireysel anlamda bir dışavurum olduğu kadar, evrensel bir anlam arayışıdır. Eserlerinde kullandığı soyut geometrik biçimler ve renkler, bireysel deneyimlerden yola çıkarsa da evrensel olanı arar. Onun yapıtları, bireyin evrenle bütünleşme çabasını, ruhsal huzuru ve dengeyi bulma arayışını yansıtan çok katmanlı yapıtlardır. Ruhsal yoğunluk, sanatçının bireysel varoluşunu anlamlan

dırmaya çalıştığı bir süreçken; dışavurum ise bu sürecin tuval üzerine yansıyan yüzüdür.

Fahrelnissa Zeid'in sanatı, yalnızca biçimsel yenilikler barındıran bir üretim alanı değil, aynı zamanda bireysel bir iç dünya yolculuğunun görsel anlatımıdır. Doğu ve Batı sanat geleneklerini ustaca birleştirerek geliştirdiği soyut anlatımı, onun ruhsal derinliğini ve bireysel dışavurumunu uluslararası sanat çevrelerine taşımıştır. Yapıtları, bireysel ruhsal deneyimlerin sanat aracılığıyla evrensel bir dile dönüştürülebileceğinin güçlü örnekleri arasında yer alır.

Fahrelnissa Zeid'in yaşam öyküsü, onun sanatsal yönelimini ve ifade biçimini belirleyen önemli dönüm noktalarıyla şekillenmiştir. 1901 yılında İstanbul'da Osmanlı aristokrat bir ailenin üyesi olarak dünyaya gelen Zeid, küçük yaşlardan itibaren resim yapmaya ilgi duymuş ve bu ilgi, yaşamının ilerleyen evrelerinde kimlik inşasının ve ruhsal ifadenin bir aracı haline gelmiştir (Kara, 2015, s. 148). İlk resim eğitimini Halife Abdülmecid Efendi'nin atölyesinde almış, ardından İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'nde eğitim görerek kadın sanatçılar arasında öncü bir konuma yükselmiştir (Demir, 2017, s. 58). Bu dönem, onun geleneksel sanatla profesyonel anlamda tanıştığı ilk kırılma noktası olmuştur.

1928 yılında Paris'e giderek Académie Ranson'da eğitim alması, yaşamındaki ikinci önemli dönüm noktasıdır. Batı modernizmiyle doğrudan temas ettiği bu süreçte, soyut sanat eğilimleriyle tanışmış ve biçimsel olarak Batı sanatına yönelmiştir. Paris yıllarında renk kullanımı ve kompozisyon anlayışı köklü değişimler göstermeye başlamış, geleneksel Osmanlı sanatını modern biçimlerle sentezleme arayışına girmiştir (Kaplan, 2019, s. 115-118). Bu dönemde gerçekleştirdiği erken dönem çalışmaları figüratif öğeler taşısa da, soyutlamaya geçişin izleri belirginleşmeye başlamıştır (Yılmaz, 2018, s. 25-27).

1934 yılında Ürdünlü Prens Emir Zeid ile evlenmesi, uluslararası çevrelerde yer almasını sağlayan sosyal bir dönüm noktasıdır. Bu evlilik sayesinde diplomatik çevrelere girmiş ve Ürdün, Paris ve Londra arasında hareket eden kozmopolit bir yaşama adım atmıştır (Kara, 2015, s. 151). Ancak bu süreçte, kadın ve sanatçı kimliklerini bir arada var etme çabası, onun ruhsal dünyasında önemli çatışmalar yaratmış ve bu çatışmalar eserlerine soyut dışavurumcu biçimler olarak yansımıştır (Öztürk, 2020, s. 81).

1940'lı yıllarda figüratif anlatımı tamamen terk ederek soyut sanata yönelmesi, sanatsal kariyerindeki en büyük dönüm noktalarından biri olarak değerlendirilir. Bu yıllarda, Batı soyut sanatının biçimsel etkilerini alırken, İslam sanatının geometrik desenlerinden ilham alarak geliştirdiği özgün bir anlatım dili oluşturmuştur. Merkezden

dışa yayılan geometrik desenler, tekrarlayan formlar ve katmanlı boya teknikleri, bu dönemin eserlerinin belirleyici özellikleridir (Demir, 2017, s. 63-67).

1958 yılında Amman'a taşınmasıyla birlikte sanat yaşamı farklı bir boyuta taşınmıştır. Bu dönemde sadece resim yapmamış; cam boyama, seramik ve mozaik gibi alanlara yönelerek disiplinlerarası bir üretim anlayışı benimsemiştir. Amman'daki atölyesinde, bir öğretmen olarak sanat eğitimine de katkıda bulunmuş; Ürdün Kraliyet ailesinin portrelerini resmederek figüratif resme geçici bir geri dönüş yapmıştır (Kaplan, 2019, s. 122). Bu dönemde gerçekleştirdiği portre çalışmalarında, figüratif anlatımı modern stilizasyonla birleştirmiştir (Yılmaz, 2018, s. 30).

1980'li yıllarda üretiminde belirginleşen sade kompozisyonlar ve pastel tonlar, onun yaşamının son dönemlerinde ruhsal olarak daha dingin bir evreye girdiğinin işaretleri olarak görülür. Bu yıllarda yaptığı eserler, bireysel çatışmalarını geride bırakmış bir sanatçının evrensel bir bütünlüğe ulaşma arzusunun göstergesidir (Öztürk, 2020, s. 86).

Fahrelnissa Zeid'in yaşamındaki bu dönüm noktaları, onun sanatıyla birebir ilişkilidir. Eğitim, evlilik, göç, kültürel temaslar ve bireysel çatışmalar, hem biçimsel hem kavramsal olarak sanatını şekillendiren temel unsurlar olmuştur. Bu nedenle onun biyografisi, yalnızca bir yaşam öyküsü değil, aynı zamanda bir sanat tarihidir. Zeid, yaşamındaki her kırılmayı, sanatı aracılığıyla ruhsal ve estetik bir ifadeye dönüştürerek bireysel benliğini sanat yoluyla inşa etmiştir.

## BÖLÜM III

### YÖNTEM

#### 3.1. Araştırma Modeli

Bu çalışmada nitel araştırma yöntemlerinden doküman inceleme yapılmış, betimsel ve karşılaştırmalı analiz yöntemi uygulanmıştır. Araştırmanın temel amacı, sanat eserleri aracılığıyla ruhsal izdüşümlerin incelenmesi ve bu bağlamda Yayoi Kusama ile Fahrelnissa Zeid'in üretimlerinin benzerlik ve farklılıklarını incelenmiştir. Bu doğrultuda sanatçıların eserleri ruhsal-psikolojik perspektiften değerlendirilmiş; literatür incelemesi, uzman görüşleri ve resim değerlendirme ölçeklerinden yararlanılarak kapsamlı bir çözümleme gerçekleştirilmiştir.

#### 3.2.Çalışma Grubu

Bu araştırmanın çalışma grubunu, Yayoi Kusama ve Fahrelnissa Zeid'in farklı dönemlerde ürettikleri seçili eserler oluşturmaktadır. Sanatçıların üretimleri, ruhsal izdüşüm yaklaşımı çerçevesinde incelenmek üzere amaçlı örnekleme yöntemiyle belirlenmiş, eserlerin seçimi ise hem sanatçıların karakteristik üsluplarını hem de psikolojik yansımaları en belirgin şekilde ortaya koyan çalışmalar esas alınarak yapılmıştır. Çalışma grubu bireylerden değil, sanatsal eserlerden oluştuğu için çözümlenmeler doğrudan yapıtların biçimsel, içeriksel ve ruhsal boyutları üzerinden gerçekleştirilmiştir.

#### 3.3.Veritoplama Aracı

Bu çalışmada veri toplama aracı olarak nitel yöntemlere dayalı doküman incelemesi kullanılmıştır. Çalışmada doğrudan gözlem ya da deneysel yöntemler yerine, sanatçıların ürettiği eserler üzerinden derinlemesine analiz yapılması tercih edilmiştir.

**1.Doküman İncelemesi:** Yayoi Kusama ve Fahrelnissa Zeid'in seçili çalışmalarına ilişkin görsel dokümanlar, sanat tarihine yönelik kaynak kitaplar, akademik makaleler, kataloglar ve sergi kayıtları temel veri kaynağı olarak değerlendirilmiştir.

**2.Resim Değerlendirme Ölçeği:** Ayrıca, sanat eserlerinin ruhsal-psikolojik açıdan çözümlenmesini desteklemek amacıyla resim değerlendirme ölçeklerinden yararlanılmış ve uzmanların bağımsız görüşüyle bulguların geçerliliği güçlendirilmiştir. İki sanatçıdan 10'ar resim olmak üzere toplam 20 resim değerlendirilmiştir. Ölçek tematik içerik(ruhsal izdüşüm izleri, renk ve duygu ilişkisi vb.), biçimsel özelliklerini de ele alan başlıklar içermektedir. Böylece veriler, hem literatür taraması hem de sanat eserleri üzerinde yapılan doğrudan analizler aracılığıyla toplanmış ve yorumlanmıştır.

### 3.4. Verilerin Toplanması

Bu araştırmada veriler, belge taraması ve uzman görüşü teknikleriyle toplanmıştır. Araştırmanın konusu olan sanatçılara ait makaleler, kataloglar, dergiler, akademik yayınlar, sergi dökümanları sistematik biçimde incelenmiştir. Özellikle Şirin Devrim'in kaleme aldığı Şakir Paşa Ailesi adlı kitabı aile hayatının anlaşılması açısından önemli kaynaklar arasında yer almıştır. Bununla birlikte her iki sanatçıya ait 10'ar adet eser resim değerlendirme ölçeği üzerinden analiz edilmek üzere uzmanlara sunulmuştur.

### 3.5. Resim Değerlendirme Ölçeği

Ölçek, sanatsal üretimlerin ruhsal izdüşümler bağlamında sistematik biçimde incelenebilmesi amacıyla oluşturulmuş ve üç farklı uzman tarafından uygulanmıştır. Ölçek on maddeden oluşmakta olup her madde, sanat eserinin estetik, psikolojik ve ifade boyutlarını çok yönlü olarak değerlendirmeye yöneliktir. Bu maddeler;

İmge, leke ve renklerin tekrarı; ruhsal izdüşümün izleri, resimde boyutlandırma; yaşantı içeriğinin yansımaları, renk ve duygu ilişkisi; soyut ifadenin etkisi, resmin psikolojik etkisi; özyaşam formlarının bulgulanması; dönemin ruhsal izdüşümü ve resimde birim/form tekrarını kapsamaktadır.

Her bir madde beşli likert tipi bir derecelendirme üzerinden puanlanmış ve uzmanların değerlendirmeleri karşılaştırmalı olarak kaydedilmiştir. Bu puanlar 1(çok düşük) ile 5 (çok yüksek) arasında değişmektedir. Bu yöntem, sanat eserlerinin yalnızca biçimsel yönlerinin değil, aynı zamanda sanatçının iç dünyası, yaşantısal izleri ve dönemin ruhsal atmosferini nasıl yansıttığının ortaya konmasına olanak sağlamıştır. Elde edilen puanlar nitel analizle desteklenerek sanatçıların ruhsal izdüşümünün eserlere nasıl yansıdığını açığa çıkaran anlamlı

bir veri oluşturmuştur. Ölçeğin bu bağlamda kullanılması, Yayoi Kusama ve Fahrelnissa Zeid'in eserlerinin ruhsal izdüşümler açısından karşılaştırmalı analizine bilimsel bir temel kazandırmıştır.

### 3.6. Verilerin Analizi

Yayoi Kusama ve Fahrelnissa Zeid'e ait seçili eserler, alanında uzman üç kişi tarafından değerlendirilmiş ve bu süreçte geliştirilen Resim Değerlendirme Ölçeği kullanılmıştır. Ölçek, sanat eserlerini ruhsal izdüşüm bağlamında çok yönlü olarak incelemek amacıyla hazırlanmış olup, imge-leke-renk tekrarları, ruhsal izdüşüm izleri, resimde boyutlandırma, yaşantı içeriğinin yansıması, renk-duygu ilişkisi, soyut ifadenin etkisi, resmin psikolojik etkisi, özyaşam formlarının varlığı, dönemin ruhsal izdüşümü ve birim/form tekrarları olmak üzere on farklı ölçüt içermektedir.

Her bir eser, üç uzman tarafından ayrı ayrı puanlanmış ve değerlendirmeye alınan veriler, uzmanların puanlarının ortalaması üzerinden hesaplanmıştır. Böylece elde edilen veriler, bireysel yorum farklılıklarından arındırılarak daha güvenilir bir hale getirilmiştir. Analiz sürecinde toplamda yirmi resim (her iki sanatçıdan onar adet) değerlendirilmiş; her bir resim, ölçeğin belirlediği on ölçüt üzerinden sistematik biçimde puanlandırılmıştır.

Verilerin analizinde SPSS 25 programı kullanılmıştır. Öncelikle, üç uzmanın verdiği puanların normal dağılıma uygunluğu Kolmogorov-Smirnov ve Shapiro-Wilk testleriyle sınanmıştır. Yapılan testler sonucunda  $p > 0.05$  düzeyinde anlamlılık elde edilmiş, bu durum uzman puanlarının normal dağılım gösterdiğini ortaya koymuştur. Böylece verilerin istatistiksel olarak güvenilir biçimde analiz edilebilmesi sağlanmıştır.

Tablo 1

#### *Normal Dağılım Testi Sonuçları*

	Kolmogorov-Smirnov			Shapiro-Wilk		
	Statistic	df	Sig.	Statistic	df	Sig.
Uzman 1	0.165	20	0.155	0.919	20	0.097
Uzman 2	0.172	20	0.125	0.927	20	0.137
Uzman 3	0.114	20	0.200*	0.966	20	0.659

\* $p > 0.05$  düzeyinde anlamlılık bulunmuştur.

## BÖLÜM IV

### BULGULARI VE YORUM

#### 4.1. Resim Değerlendirme Ölçeği



Şekil 38. Yayoi Kusama, “Psikedelik Mantarlar”

Tablo 2  
Resim Değerlendirme Ölçeği

Resim Değerlendirme Ölçeği	Genel Puan	1. Uzman	2. Uzman	3. Uzman	Toplam
1. İmge, leke ve renklerin tekrarı	5	5	5	5	
2. Ruhsal izdüşümün izleri	5	4	3	3	
3. Resimde boyutlandırma	5	2	4	4	
4. Yaşantı içeriğinin yansımaları	5	4	4	4	
5. Renk ve duygu ilişkisi	5	4	5	4	
6. Soyut ifadenin etkisi	5	4	4	4	
7. Resmin psikolojik etkisi	5	5	5	2	
8. Özyaşam formlarının bulgulanması	5	4	4	2	
9. Dönemin ruhsal izdüşümü	5	5	3	2	
10. Resimde birim/form tekrarı	5	5	5	5	

\*Ölçek, üç alan uzmanının görüşleri alınarak araştırmacı tarafından geliştirilmiştir. Alan uzmanları: (U1) Prof. Dr. Yüksel GÖGEBAKAN, (U2) Doç. Dr. Selma ŞAHİN, (U3) Doç. Samet DOĞAN.

Uzmanların değerlendirmelerine göre Yayoi Kusama'nın resimlerinde; genel olarak yüksek puanlarla öne çıkan bir ifade gücü sergilemiştir. Özellikle "İmge, leke ve renklerin tekrarı" (5/5), "Resimde birim/form tekrarı" (5/5), "Renk ve duygu ilişkisi" (4.5 ortalama) gibi başlıklar, Kusama'nın obsesif içsel dünyasını estetik düzleme güçlü bir biçimde yansıttığını göstermektedir. "Ruhsal izdüşümün izleri" ve "Resmin psikolojik etkisi" gibi maddelerde ise uzmanlar arasında küçük farklılıklar göze çarpmakta, bu durum eserin çok katmanlı yapısının yorum farklarına açık olduğunu göstermektedir. Sanatçının çocukluk yıllarından itibaren deneyimlediği halüsinasyonlar ve obsesif düşünceler, eserlerinin ana kaynaklarından biri olarak öne çıkmaktadır. Kusama, mantar formunu çocukluk anılarında yer alan görsel halüsinasyonlarının bir sembolü olarak kullanmıştır. Bu bağlamda mantar, onun için yalnızca doğaya ait bir öge değil; zihinsel dünyasında büyüyen, tekrarlayan ve baskın hale gelen bir imgeler bütünüdür. Resimlerinde kullanılan psikedelik renkler ve mantarların abartılı boyutları, sanatçının algı dünyasındaki bozulmaların ve ruhsal karmaşasının görsel bir ifadesidir. Eser, halüsinojenik bir deneyimi temsil ederken aynı zamanda sanatçının ruhsal sıkışmışlığının sembolik bir dışavurumudur.

Sanat tarihçileri Kusama'nın eserlerini sıklıkla "travmanın estetik organizasyonu" (Munroe, 2012) olarak yorumlarken, psikiyatristler onun üretimlerini "sanat yoluyla otoregülasyon" olarak değerlendirmiştir (Yamazaki, 2015). Bu bağlamda, eserdeki "özyaşam formlarının bulgulanması" ve "dönemin ruhsal izdüşümü" başlıklarında uzmanlar arasında daha düşük puanların verilmesi, yorumlayıcılar arasındaki epistemolojik farklara işaret eder. Sanat tarihsel bakış eserin evrensel bir estetik bağlamını vurgularken, klinik psikoloji eksenli yaklaşımlar daha bireysel/psikodinamik okumalar önermektedir.

Amidst the Agony of Flowers, yalnızca görsel bir tekrar düzeni değil, aynı zamanda içsel patolojilerin görsel dille kurgulanmış halidir. Noktaların, formların ve renk geçişlerinin ritmik akışı, bilinçdışı süreçlerin yüzeye çıkışını temsil eder. Bu yönüyle eser, izleyiciyi yalnızca estetik değil, aynı zamanda empatik bir etkileşime de davet eder. Kusama'nın sanatındaki ruhsal izdüşüm, bireysel deneyimin kolektif dilde yeniden şekillendiği bir alan yaratmakta; bu da eserin çağdaş sanat tarihinde neden kalıcı ve etkili bir yere sahip olduğunu açıklar.

"Psikedelik Mantarlar", bireysel ruhsal gerçekliğin evrensel bir düzleme aktarılma çabasını da yansıtır. Kusama, tekrarlayan formlarla bilinçaltının baskın imgelerini yüzeye çıkarırken, izleyiciyi de bu ruhsal yoğunluğun içine çeker. Mantarların çoğalması ve

mekâna yayılması, sanatçının zihinsel evrenindeki sınırsız ve durdurulamaz düşünce akışını temsil eder. Kusama'nın birçok eserinde olduğu gibi bu yapıtında da tekrar, yalnızca biçimsel değil, ruhsal bir zorunluluk olarak okunabilir.

Sanatçının mantar formuna yüklediği anlam, Jungçu bir bakışla, bireysel bilinçaltının arketipsel imgeler aracılığıyla ifade edilmesi olarak da yorumlanabilir. Mantarların yer altı ile yüzey arasında kurduğu bağ, bireysel bilinçdışı ile bilinç arasındaki geçiş alanını temsil eden bir metafor olarak okunabilir. Böylece eser, hem kişisel travmaların hem de kolektif bilinçaltı imgelerinin sanatsal bir ifadesi haline gelir.

Renk tercihleri de eserin ruhsal boyutunda belirleyici rol oynar. Kusama'nın seçtiği canlı ve zıt renkler, psikedelik deneyimlere atıfta bulunmanın ötesinde, sanatçının ruhsal gerilimini ve duygusal yoğunluğunu da simgeler. Sıcak kırmızılar, parlak sarılar ve doymuş yeşiller aracılığıyla eser, zihinsel bir taşma halinin ve ruhsal bir arayışın görsel kaydına dönüşür.

Yayoi Kusama'nın "Psikedelik Mantarlar" eseri, sanatçının obsesif düşünce kalıplarını, ruhsal travmalarını ve bireysel halüsinasyon deneyimlerini estetik bir düzleme taşıdığı, aynı zamanda ruhsal yoğunluk ve dışavurumun güçlü bir örneği olarak değerlendirilebilir. Kusama, bu yapıt aracılığıyla kişisel dünyasındaki ruhsal labirentleri izleyiciyle paylaşırken, bireysel gerçekliğini evrensel bir ifade biçimine dönüştürmeyi başarmıştır



Şekil 39. Yayoi Kusama “Sun God”

Tablo 3

*Resim Değerlendirme Ölçeği*

Resim Değerlendirme Ölçeği	Genel Puan	1. Uzman	2. Uzman	3. Uzman	Toplam
1. İmge, leke ve renklerin tekrarı	5	5	5	3	
2. Ruhsal izdüşümün izleri	5	4	4	4	
3. Resimde boyutlandırma	5	2	4	4	
4. Yaşantı içeriğinin yansıması	5	3	3	3	
5. Renk ve duygu ilişkisi	5	4	4	4	
6. Soyut ifadenin etkisi	5	4	5	4	
7. Resmin psikolojik etkisi	5	4	4	3	
8. Özyaşam formlarının bulgulanması	5	4	4	2	
9. Dönemin ruhsal izdüşümü	5	4	4	3	
10. Resimde birim/form tekrarı	5	4	4	4	

\*Ölçek, üç alan uzmanının görüşleri alınarak araştırmacı tarafından geliştirilmiştir. Alan uzmanları: (U1) Prof. Dr. Yüksel GÖĞEBAKAN, (U2) Doç. Dr. Selma ŞAHİN, (U3) Doç. Samet DOĞAN.

Yayoi Kusama'nın "Sun God" başlıklı eseri, sanatçının ruhsal dünyasını ve zihinsel süreçlerini dışavurduğu sembolik anlatılarından biri olarak değerlendirilebilir. Kusama'nın üretiminde sıkça rastlanan tekrar eden formlar, yoğun renk kullanımı ve obsesif desenler, bu eserinde de belirgin biçimde karşımıza çıkar. Ancak "Sun God" isimli yapıtta bu unsurlar, sanatçının bireysel ruhsal sıkışmışlığını aşma çabasını ve evrensel bir bütünlük arayışını yansıtan daha metafiziksel bir düzlemde ele alınır.

Güneş figürü tarih boyunca yaşam, enerji ve kutsallık simgesi olarak anlamlandırılmıştır. Kusama'nın "Sun God" eserinde güneş, klasik anlamlarının ötesinde, sanatçının içsel aydınlanma ve ruhsal dönüşüm arzusunun simgesel temsilcisine dönüşür. Bu eser, onun çocukluk döneminden itibaren mücadele ettiği psikoz belirtileri, halüsinasyonlar ve zihinsel sıkışmışlıkların ötesine geçme, bir tür ruhsal arınmaya ulaşma arzusunu simgeleyen bir metafor olarak okunabilir. Güneş, burada yalnızca bir gök cismi değil, Kusama'nın zihinsel evrenindeki karanlık düşünceleri aydınlatacak metafiziksel bir güç olarak kurgulanmıştır.

"Sun God" eserinde kullanılan canlı sarılar, portakal tonları ve kırmızılar, enerjiyi, yaşam gücünü ve içsel patlamayı ifade eder. Kusama'nın güneşi betimlerken tercih ettiği tekrarlayan spiral desenler, bir merkezden dışa doğru yayılan formlar halinde kurgulanmıştır. Bu biçim, sanatçının zihinsel hapisneden kurtulma ve evrenle bütünlüşme arzusu olarak değerlendirilebilir. Spiral formlar, bilinçaltından bilince doğru yapılan bir ruhsal yolculuğun görsel temsili olarak işlev görür.

Sanatçı için güneş formu, aynı zamanda ruhsal yoğunluğun ve bireysel dönüşümün görsel bir alegorisidir. "Sun God", Kusama'nın kendisi için yarattığı bir tür metafizik kurtarıcı olarak yorumlanabilir. Bu bağlamda eser, sanatçının ruhsal dünyasında bir denge unsuru ve iyileştirici güç arayışının sanatsal ifadesidir. Güneş, onun için hem bir içsel patlama hem de ruhsal arınma sembolüdür. Özellikle tekrarlayan güneş ışını motifleri, zihinsel enerjinin dışavurumu ve ruhsal sıkışmışlığın çözülmesi olarak değerlendirilir (Munroe, 2012, s. 64-65).

Eserin kompozisyonundaki simetri ve merkezci yapı, Kusama'nın kaotik zihinsel yapısını düzenleme ve kontrol altına alma arzusunun sanatsal düzleme aktarımıdır. Güneş formunun merkezde konumlandırılması, bilinçaltındaki kaotik düşünceleri merkeze alarak onlarla yüzleşme ve onları dönüştürme çabasının sembolik bir anlatımıdır.

Renk tercihlerinin psikolojik boyutu da dikkate değerdir. Sıcak renklerin tercih edilmesi, içsel enerjinin açığa çıkışını simgelerken, parlaklık ve yoğunluk, ruhsal gerilimin bir ifadesi olarak değerlendirilebilir. Kusama, bu eserde güneşi sadece bir doğa

formu olarak değil, kendi zihinsel evreninde karanlığa karşı m¼cadele eden bir fig¼r olarak sunar.

Yayoi Kusama'nın "Sun God" eseri, sanatçının bireysel ruhsal çatışmalarını aşma ve evrensel bir varoluş d¼zeyine ulaşma arzusunun g¼rselleřtirilmiř hali olarak değerlendirilebilir. G¼neř formu, onun ruhsal d¼nyasındaki içsel ışığı, arınmayı ve iyileşmeyi temsil eder. Kusama, "Sun God" aracılığıyla bireysel travmalarından ve psikolojik sıkışmışlığından sıyrılarak, ruhsal b¼t¼nl¼ę¼ ve içsel dengeyi yakalama çabasını izleyiciyle paylaşır.





Şekil 40. Yayoi Kusama, “Butterfly”

Tablo 4

*Resim Değerlendirme Ölçeği*

Resim Değerlendirme Ölçeği	Genel Puan	1. Uzman	2. Uzman	3. Uzman	Toplam
1. İmge, leke ve renklerin tekrarı	5	5	3	5	
2. Ruhsal izdüşümün izleri	5	4	4	4	
3. Resimde boyutlandırma	5	1	4	4	
4. Yaşantı içeriğinin yansımaları	5	2	3	3	
5. Renk ve duygu ilişkisi	5	3	5	3	
6. Soyut ifadenin etkisi	5	2	3	4	
7. Resmin psikolojik etkisi	5	3	4	4	
8. Özyaşam formlarının bulgulanması	5	2	4	2	
9. Dönemin ruhsal izdüşümü	5	4	3	3	
10. Resimde birim/form tekrarı	5	5	3	4	

\*Ölçek, üç alan uzmanının görüşleri alınarak araştırmacı tarafından geliştirilmiştir. Alan uzmanları: (U1) Prof. Dr. Yüksel GÖĞEBAKAN, (U2) Doç. Dr. Selma ŞAHİN, (U3) Doç. Samet DOĞAN.

Yayoi Kusama'nın "Butterfly" başlıklı eseri, sanatçının ruhsal dünyasının sembolik temsili olarak değerlendirilebilecek önemli yapıtlarından biridir. Kusama'nın eserlerinde sıklıkla görülen doğa formlarının ruhsal düzeyde metaforik anlamlar kazandığı göz önünde bulundurulduğunda, kelebek formunun da yalnızca estetik bir tercih olmadığı, sanatçının içsel dünyasındaki ruhsal dönüşüm ve kırılma temalarının bir dışavurumu olduğu anlaşılmaktadır.

Kelebek imgesi, evrensel düzeyde dönüşüm, yeniden doğuş ve ruhun serbest kalışı gibi anlamlar taşır. Kusama'nın sanat pratiğinde ise bu imge, bireysel ruhsal sıkışmışlık ile özgürleşme arzusu arasındaki ikili yapıyı simgeler. Özellikle çocukluk yıllarından itibaren yoğun halüsinasyonlar ve obsesif düşünce kalıplarıyla mücadele eden sanatçı, kelebek imgeleri aracılığıyla zihinsel hapishaneden kurtulma arzusunu ve ruhsal dönüşüm hayalini yansıtır. Kusama'nın ifadesiyle, "kelebek bir özgürlük simgesi değil; benim için kırılmanın ve uçucu benliğin sembolüdür" (Yayoi Kusama Museum, 2019).

"Butterfly" eserinde görülen canlı renkler ve kontrast desenler, sanatçının duygusal gerilimini ve zihinsel yoğunluğunu yansıtan araçlar olarak dikkat çeker. Kusama, kelebek formunu çoğu zaman abartılı boyutlarda, yoğun desenlerle bezeyerek gerçeklikten koparır ve imgeyi ruhsal bir sembole dönüştürür. Kelebek kanatlarında tekrarlayan nokta desenleri, onun obsesif eğilimlerinin ve zihinsel tekrarlarının görsel temsili olarak okunabilir. Bu noktalar, kelebek gibi hafif ve özgür olması beklenen bir varlığı, Kusama'nın ruhsal dünyasında bir ağırlık ve tekrara mahkûm hale getirir.

Eserde kullanılan simetrik kompozisyon, sanatçının kaotik zihinsel durumunu düzenleme ve kontrol etme arzusunu yansıtır. Kanatların simetrik yapısı, bilinçaltında dağınık olan düşünceleri disipline etme çabasının metaforu olarak yorumlanabilir. Bu durum, Kusama'nın sanat üretimini bir tür ruhsal terapi olarak kullanmasının bir yansımasıdır. Sanatçı için bu tür desenli kelebekler çizmek, ruhsal karmaşasını somutlaştırmak ve onu yönetilebilir hale getirmek anlamına gelir (Knafo, 2017, s. 212).

Kusama'nın "Butterfly" eseri, bireysel ruhsal kırılmanın sanatsal düzleme taşınması açısından dikkate değerdir. Kelebek, dönüşüm ve özgürlükten çok, geçicilik, savunmasızlık ve benlik kaybının metaforudur. Kusama'nın kırılma ruhsal yapısı, bu imgede kendisine bir görsel ifade alanı bulmuştur. Kanatların desenlerinde görülen yoğun kontrastlar, onun zihinsel dünyasındaki gerilimlerin ve duygusal iniş-çıkışların bir yansımasıdır.

Yayoi Kusama'nın "Butterfly" başlıklı yapıtı, sanatçının ruhsal deneyimlerini somutlaştırdığı, bireysel travmalarını ve özgürlük arayışını görselleştirdiği psikolojik

derinlikte bir eserdir. Kelebek imgesi, Kusama için yalnızca bir doğa formu değil; kırılma, kaçış arzusu ve ruhsal dönüşüm arayışının imgeler düzeyindeki anlatımıdır. Bu eser, bireysel ruhsal süreçlerin estetik ifade aracı olarak sanatın dönüştürücü gücünü ortaya koyar.





Şekil 41. Yayoi Kusama, Yellow Pumpkin

Tablo 5

Resim Değerlendirme Ölçeği

Resim Değerlendirme Ölçeği	Genel Puan	1. Uzman	2. Uzman	3. Uzman	Toplam
1. İmge, leke ve renklerin tekrarı	5	5	5	4	
2. Ruhsal izdüşümün izleri	5	3	5	3	
3. Resimde boyutlandırma	5	4	4	5	
4. Yaşantı içeriğinin yansımaları	5	2	4	3	
5. Renk ve duygu ilişkisi	5	2	4	3	
6. Soyut ifadenin etkisi	5	2	5	4	
7. Resmin psikolojik etkisi	5	3	5	4	
8. Özyaşam formlarının bulgulanması	5	2	4	2	
9. Dönemin ruhsal izdüşümü	5	2	3	3	
10. Resimde birim/form tekrarı	5	5	4	4	

\*Ölçek, üç alan uzmanının görüşleri alınarak araştırmacı tarafından geliştirilmiştir. Alan uzmanları: (U1) Prof. Dr. Yüksel GÖĞEBAKAN, (U2) Doç. Dr. Selma ŞAHİN, (U3) Doç. Samet DOĞAN.

Yayoi Kusama'nın Yellow Pumpkin (Sarı Balkabağı) eseri, sanatçının ruhsal dünyasının metaforik bir temsili ve psikotik deneyimlerinin somutlaştırılmış hali olarak değerlendirilebilir. Kusama'nın sanatında sıkça karşımıza çıkan balkabağı formu, yalnızca doğaya ait bir nesne değil, sanatçının bireysel belleğinde çocukluk anılarından başlayarak kök salmış, ruhsal denge arayışının merkezi bir sembolüne dönüşmüştür. Özellikle "Yellow

Pumpkin” adlı eseri, Kusama’nın içsel karmaşasını kontrol altına alma ve ruhsal bütünlüğe ulaşma arzusunu yansıtan en ikonik çalışmaları arasında yer alır.

Balkabağı, Kusama için nostaljik bir imge olmasının ötesinde, psikanalitik açıdan değerlendirildiğinde, içsel dinginliği ve ruhsal korunma arzusunu simgeleyen bir metafor olarak okunabilir. Sanatçı çocukluk yıllarında, ailesinin tohum ticaretiyle uğraştığı çiftlikte balkabaklarıyla kurduğu görsel ve duyuşsal ilişkiyi, ruhsal huzurun ve zihinsel stabilitenin bir temsili olarak belleğinde kodlamıştır. Bu nedenle, “Yellow Pumpkin” yalnızca bir doğa formu değil; Kusama’nın zihninde güvenli bir alan, ruhsal bir sığınak olarak anlam bulur (Yayoi Kusama Museum, 2017).

Sarı rengin psikolojik ve sembolik düzlemdeki etkileri dikkate alındığında, sanatçının bilinçli bir tercihle canlı sarıyı kullanması, içsel enerjiyi, sıcaklığı ve ruhsal arınmayı simgelediği biçiminde yorumlanabilir. Sarı, Kusama için iyileştirici bir renktir; balkabağının büyük, yuvarlak formu ise zihinsel kaostan korunma amacıyla oluşturduğu bir tür metaforik zırh gibidir. Sarının canlılığı ve yoğunluğu, sanatçının ruhsal sıkışmışlığından kurtulmak için kendisine görsel bir enerji alanı yaratma çabasının yansımasıdır.

“Yellow Pumpkin” eserinde görülen noktalar ise Kusama’nın obsesif-kompulsif düşünce yapısının görsel bir temsili olarak değerlendirilebilir. Nokta motifi, sanatçının zihinsel süreçlerindeki tekrarların, kontrol edilemeyen düşünce kalıplarının ve halüsinatif imgelerin estetik dile dönüştürülmüş hali olarak okunur. Kusama, noktaları tekrarlayarak kendi zihinsel karmaşasını disipline etmeye çalışır; böylece tekrarlayan motifler, onun için yalnızca bir estetik unsur değil, bir tür ruhsal düzen sağlama aracıdır (Knafo, 2017, s. 218).

Formun sadeliği ve geometrik bütünlüğü, Kusama'nın ruhsal açıdan parçalanmış dünyasında denge ve istikrar arayışını temsil eder. Sanatçının çocukluğundan beri deneyimlediği yoğun halüsinasyonlar ve paranoid düşünceler, “Yellow Pumpkin” gibi eserlerde minimalist biçimlerle dengelenmiş ve bir tür ruhsal arınma estetiğine dönüştürülmüştür. Balkabağının geniş yüzeyi, yüzeyi kaplayan eşit aralıklı noktalarla birleştiğinde, Kusama’nın içsel huzur yaratma süreci somutlaşır. Bu süreç, sanatçının kendi ifadesiyle “sonsuzluğun içinde kaybolmaktan korktuğu için noktalara tutunma” olarak açıklanabilir (Yayoi Kusama Museum, 2017).



Şekil 42. Yayoi Kusama, “Flowers”

Tablo 6

*Resim Değerlendirme Ölçeği*

Resim Değerlendirme Ölçeği	Genel Puan	1. Uzman	2. Uzman	3. Uzman	Toplam
1. İmge, leke ve renklerin tekrarı	5	5	4	4	
2. Ruhsal izdüşümün izleri	5	5	3	3	
3. Resimde boyutlandırma	5	2	4	4	
4. Yaşantı içeriğinin yansımaları	5	3	5	4	
5. Renk ve duygu ilişkisi	5	3	4	3	
6. Soyut ifadenin etkisi	5	1	3	4	
7. Resmin psikolojik etkisi	5	4	4	4	
8. Özyaşam formlarının bulgulanması	5	2	5	3	
9. Dönemin ruhsal izdüşümü	5	3	3	3	
10. Resimde birim/form tekrarı	5	5	4	4	

\*Ölçek, üç alan uzmanının görüşleri alınarak araştırmacı tarafından geliştirilmiştir. Alan uzmanları: (U1) Prof. Dr. Yüksel GÖĞEBAKAN, (U2) Doç. Dr. Selma ŞAHİN, (U3) Doç. Samet DOĞAN.

Yayoi Kusama'nın "Flowers" başlıklı eserleri, sanatçının ruhsal deneyimlerinin ve bilinçaltı dünyasının sembolik bir temsili olarak değerlendirilebilir. Kusama, doğa formlarını yalnızca görsel bir tema olarak değil, bireysel travmalarını, obsesif düşünce kalıplarını ve ruhsal dünyasındaki çatışmaları somutlaştırdığı metaforlar olarak kullanır. Çiçek formları da bu bağlamda, sanatçının içsel dünyasındaki kırılmalığı, ruhsal dönüşüm arzusunun ve benlik inşası sürecini yansıtan özel anlamlar taşır.

Kusama'nın çocukluk döneminden itibaren gördüğü halüsinasyonlarda doğa unsurlarına karşı geliştirdiğı obsesif bakış açısı, "Flowers" serisindeki imgelerin temelini oluşturur. Sanatçı, çiçekleri yalnızca estetik veya romantik bir nesne olarak değil, kendi ifadesiyle "sarmalayan, içine çeken ve kaybolmaya neden olan tuhaf varlıklar" olarak algılar (Yayoi Kusama Museum, 2017). Bu bağlamda çiçek formu, onun ruhsal dünyasında hem bir tehdit hem de bir sığınak olarak çift anlamlı bir konumda yer alır. Çiçeklerin merkezden dışa doğru açılan yapısı, sanatçının ruhsal çözülme ve dağılma korkusunun görsel bir anlatımı olarak okunabilir.

Kusama, "Flowers" eserlerinde yoğun desen tekrarları ve abartılı renk kullanımıyla çiçek imgelerini gerçeklikten koparır. Bu formlar, izleyiciyi halüsinatif bir dünyaya çekmeyi amaçlar. Çiçeklerin doğasına aykırı düşen sert renk kontrastları, onun ruhsal gerilimini ve içsel huzursuzluğunu yansıtır. Özellikle canlı kırmızılar, sarılar ve siyahların bir arada kullanılması, psikotik epizodlarının ve zihinsel karmaşasının görsel karşılığıdır (Munroe, 2012, s. 54).

Sanatçının çiçek formunu çoğaltarak kullanması, obsesif-kompulsif bozukluk belirtilerinin estetik dile dönüştürülmesidir. Tek bir çiçeğin yüzlerce kez yinelenmesi, onun zihnindeki tekrarlayan düşünce kalıplarının görselleştirilmesidir. Kusama için bu tekrar yalnızca estetik bir tercih değil, bilinçaltındaki sıkışmış enerjinin boşaltılma yöntemidir (Knafo, 2017, s. 221). Böylece eser, terapötik bir işlev de üstlenir: Sanatçı, içsel karmaşasını dışsallaştırarak onu kontrol edilebilir bir görsel düzene dönüştürür.

Kusama'nın "Flowers" yapıtları, feminist bir okuma açısından da ruhsal kırılmalığı ve benlik inşasına ilişkin önemli ipuçları sunar. Geleneksel olarak kadınlıkla ilişkilendirilen çiçek imgelerini, sanatsal üretiminde yoğunlaştırarak ve abartılı biçimlere dönüştürerek, Kusama bu klişeyi bilinçli olarak altüst eder. Çiçekleri narin ve güzel varlıklar olmaktan çıkarıp, ruhsal dünyasındaki kaotik ve tehditkâr unsurlara dönüştürür. Böylece çiçekler, onun için pasif bir nesne değil, bireysel gücün ve zihinsel mücadelenin metaforik anlatım aracı haline gelir.



Şekil 43. Yayoi Kusama, “Amidst the Agony of Flowers”

Tablo 7

*Resim Değerlendirme Ölçeği*

Resim Değerlendirme Ölçeği	Genel Puan	1. Uzman	2. Uzman	3. Uzman	Toplam
1. İmge, leke ve renklerin tekrarı	5	5	5	5	
2. Ruhsal izdüşümün izleri	5	4	5	4	
3. Resimde boyutlandırma	5	1	4	3	
4. Yaşantı içeriğinin yansımaları	5	2	4	3	
5. Renk ve duygu ilişkisi	5	3	5	4	
6. Soyut ifadenin etkisi	5	4	5	5	
7. Resmin psikolojik etkisi	5	4	5	3	
8. Özyaşam formlarının bulgulanması	5	1	3	2	
9. Dönemin ruhsal izdüşümü	5	2	3	3	
10. Resimde birim/form tekrarı	5	5	5	5	

\*Ölçek, üç alan uzmanının görüşleri alınarak araştırmacı tarafından geliştirilmiştir. Alan uzmanları: (U1) Prof. Dr. Yüksel GÖĞEBAKAN, (U2) Doç. Dr. Selma ŞAHİN, (U3) Doç. Samet DOĞAN.

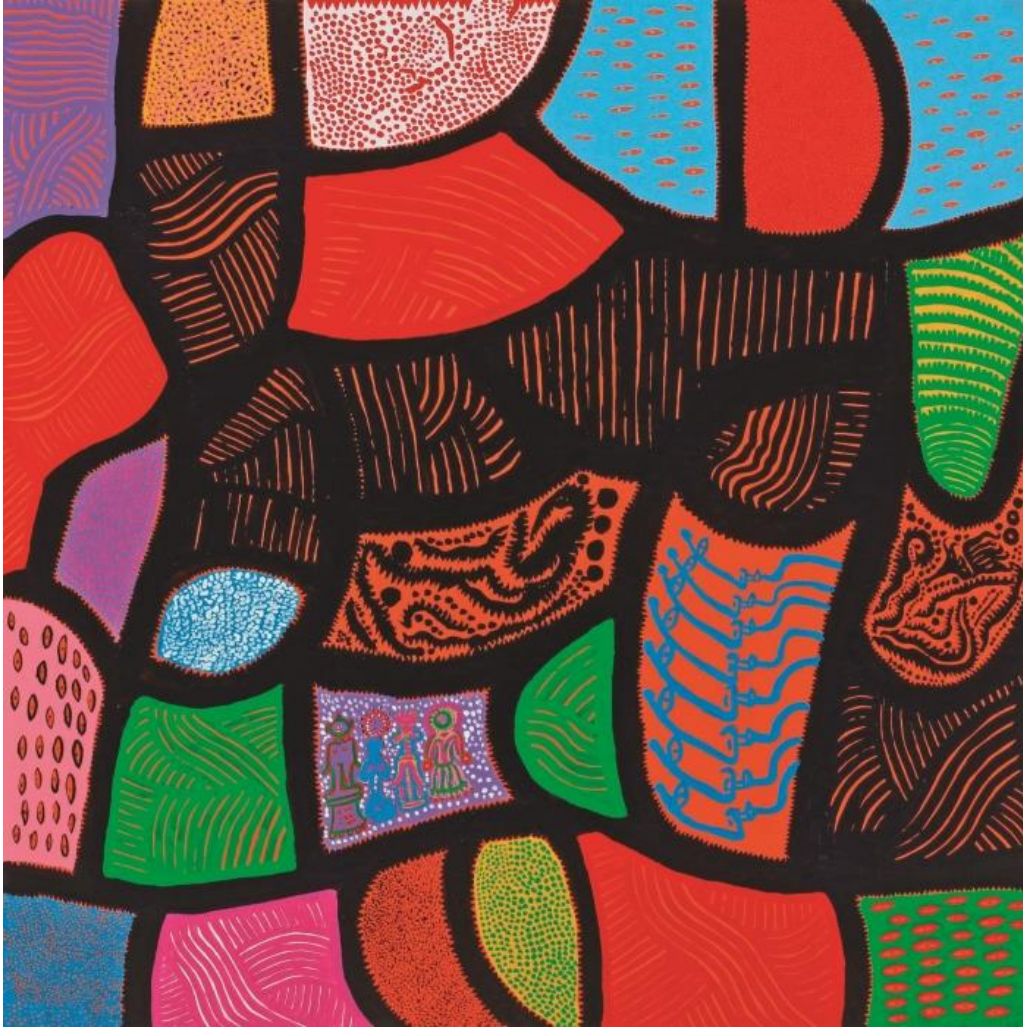
Yayoi Kusama'nın "Amidst the Agony of Flowers" adlı eseri, sanatçının psikolojik iç dünyasını, travmatik deneyimlerini ve varoluşsal sorgulamalarını çarpıcı bir şekilde yansıtan önemli bir çalışmadır. Eser, Kusama'nın karakteristik tekrarlayan nokta motifleri ve organik formlarla oluşturduğu çiçek teması etrafında şekillenmekte olup hem görsel hem de duygusal açıdan yoğun bir sembolik yük taşır.

Eserin başlığı, "çiçeklerin ıstırabı içinde" ifadesiyle, yaşamın hem güzelliği hem de acısıyla iç içe geçmiş doğasını vurgular. Çiçekler, genellikle saflık, yaşam ve yenilenme simgeleri olarak değerlendirilirken, Kusama burada onların ıstırap ve acı ile bağdaştırıldığı bir psikodinamik durumu ortaya koyar. Bu yaklaşım, sanatçının çocuklukta yaşadığı ruhsal travmalar ve obsesif-kompulsif bozuklukla mücadele sürecinin eserlerine yansıyan derin etkilerini anlamak açısından önemlidir.

Sanatçının eserinde nokta motifleri, hayatın tekrarlayan döngülerini ve psikolojik obsesyonları simgeler. Amidst the Agony of Flowers'da bu noktalar, çiçeklerin organik formuyla bütünleşerek hem bir görsel hareketlilik hem de bir ruhsal karmaşayı temsil eder. Kusama'nın noktalara olan takıntısı, eserde bir yandan kaotik içsel dünyasının dışavurumu iken, diğer yandan evrensel bir sonsuzluk ve yok oluş teması sunar.

Kompozisyonun yoğunluğu ve renk kullanımı, izleyicide hem büyülenme hem de rahatsızlık hissi uyandırır; bu da sanatçının zihinsel durumundaki çelişkili duyguların sanatsal yansımasıdır. Kusama'nın kullandığı parlak ve canlı renkler, eserin içsel acısını ve kaosu görünür kılarak, yaşamın trajik ama bir o kadar da büyüleyici doğasına işaret eder.

Kusama'nın bireysel ruhsal sancılarını, travmalarını ve varoluşsal endişelerini evrensel bir dile dönüştüren bir sanat eseri olarak değerlendirilebilir. Bu çalışma, sanatçının kişisel deneyimleriyle kolektif insan deneyimi arasında köprü kurarken, modern sanatın ruhsal derinliğini ve psikolojik katmanlarını anlamada önemli bir örnek teşkil eder.



Şekil 44..Yayoi Kusama,Tekstil Tasarımı

Tablo 8

Resim Değerlendirme Ölçeği

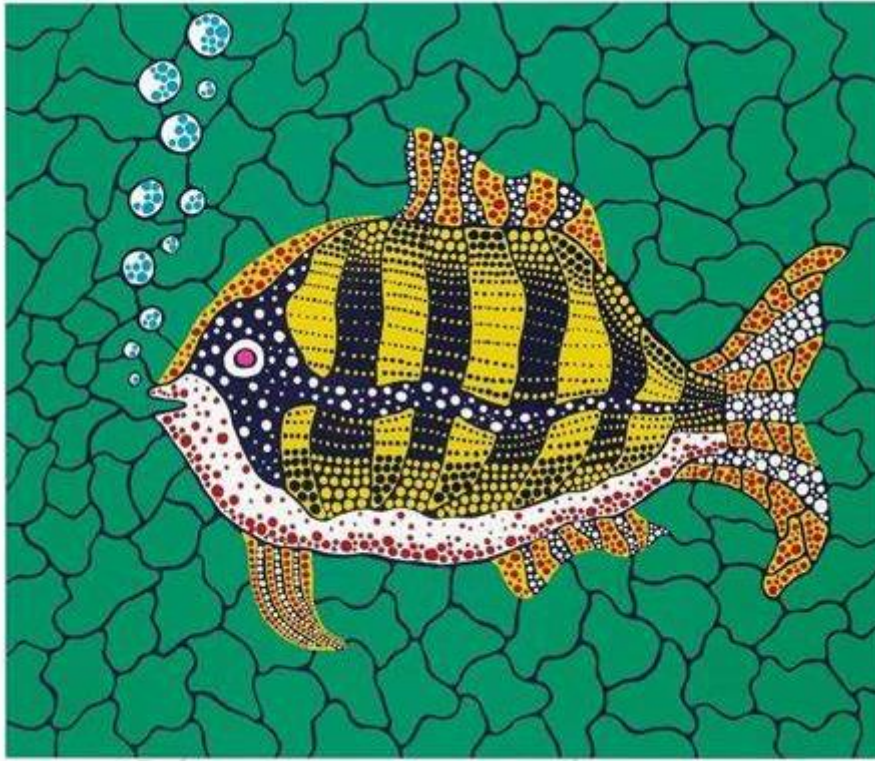
Resim Değerlendirme Ölçeği	Genel Puan	1. Uzman	2. Uzman	3. Uzman	Toplam
1. İmge, leke ve renklerin tekrarı	5	5	4	4	
2. Ruhsal izdüşümün izleri	5	4	5	4	
3. Resimde boyutlandırma	5	1	5	5	
4. Yaşantı içeriğinin yansımaları	5	2	4	2	
5. Renk ve duygu ilişkisi	5	2	5	3	
6. Soyut ifadenin etkisi	5	2	5	5	
7. Resmin psikolojik etkisi	5	3	5	3	
8. Özyaşam formlarının bulgulanması	5	2	4	2	
9. Dönemin ruhsal izdüşümü	5	2	4	2	
10. Resimde birim/form tekrarı	5	5	5	4	

\*Ölçek, üç alan uzmanının görüşleri alınarak araştırmacı tarafından geliştirilmiştir. Alan uzmanları: (U1) Prof. Dr. Yüksel GÖĞEBAKAN, (U2) Doç. Dr. Selma ŞAHİN, (U3) Doç. Samet DOĞAN.

Yayoi Kusama'nın tekstil tasarımları, özellikle noktalardan oluşan tekrar eden desenler ve organik formlarla bezenmiş yüzeyler, sanatçının zihinsel dünyasının doğrudan bir yansıması niteliğindedir. Kusama'nın "obsesif kompulsif" eğilimlerinin ve psikotik halüsinasyon deneyimlerinin, eserlerindeki desen tekrarı ve sonsuzluk hissi aracılığıyla görsel dile dönüştüğü görülür. Bu bağlamda, tekstil üzerine işlediği motifler yalnızca estetik bir tercih değil, aynı zamanda onun içsel gerilimlerinin ve zihinsel çalkantılarının dışavurumudur.

Tekstil eserlerindeki tekrar eden motifler, noktalar, kabak formları ya da sinir ağına benzeyen örgüsel yapılar Kusama'nın yaşamı boyunca deneyimlediği zihinsel rahatsızlıkların (şizofreni belirtileri, anksiyete, obsesif düşünceler) tekrar eden düşünce kalıplarına karşı sanatsal bir cevap olarak okunabilir. Özellikle tekstil gibi gündelik ve dokunsal bir yüzeyde bu imgelerin yer alması, izleyicinin yalnızca görsel değil, bedensel bir etkileşime de açık hale gelmesini sağlar. Bu, Kusama'nın bireysel yalnızlığına karşı kurduğu bir temas arayışıdır.

Bu eserlerdeki ritmik tekrar, bilinçaltı bir rahatlama arzusunun dışı vurumu olarak da değerlendirilebilir. Sonsuzluğa açılan desenler, sanatçının içsel evreninde kaybolma ve kendini yok etme arzusunun; aynı zamanda kendini tekrar tekrar yeniden inşa etme ihtiyacını sembolize eder. Eser, sanatçının ruhsal izdüşümünün izlerini taşıyan bir tür görsel günlüktür.



Şekil 45. Yayoi Kusama, “Denizin Derinlikleri”

Tablo 9.

Resim Değerlendirme Ölçeği

Resim Değerlendirme Ölçeği	Genel Puan	1. Uzman	2. Uzman	3. Uzman	Toplam
1. İmge, leke ve renklerin tekrarı	5	5	3	3	
2. Ruhsal izdüşümün izleri	5	4	4	3	
3. Resimde boyutlandırma	5	3	4	3	
4. Yaşantı içeriğinin yansımaları	5	3	5	3	
5. Renk ve duygu ilişkisi	5	3	5	3	
6. Soyut ifadenin etkisi	5	2	4	3	
7. Resmin psikolojik etkisi	5	3	4	2	
8. Özyaşam formlarının bulgulanması	5	2	3	2	
9. Dönemin ruhsal izdüşümü	5	2	3	2	
10. Resimde birim/form tekrarı	5	5	3	4	

\*Ölçek, üç alan uzmanının görüşleri alınarak araştırmacı tarafından geliştirilmiştir. Alan uzmanları: (U1) Prof. Dr. Yüksel GÖGEBAKAN, (U2) Doç. Dr. Selma ŞAHİN, (U3) Doç. Samet DOĞAN.

Yayoi Kusama'nın "Denizin Derinlikleri" (The Depths of the Sea) adlı eseri, sanatçının ruhsal dünyasının karanlık ve bilinmeyen katmanlarını keşfettiği, derin bir içsel yolculuğun görsel ifadesi olarak değerlendirilebilir. Kusama'nın sanatında sıkça karşılaşılan tekrar eden formlar ve yoğun desenler, bu yapıtında deniz teması ile birleşerek, bilinçaltının derinliklerine inişi ve ruhsal yoğunluğun dışavurumunu simgeler.

Deniz, tarih boyunca bilinçaltı, bilinmeyen ve ruhsal keşiflerin metaforu olarak kullanılmıştır. Kusama'nın "Denizin Derinlikleri" eserinde, bu tema sanatçının psikolojik labirentlerine ve zihinsel karmaşasına ayna tutar. Derinlik ve sınırsızlık imgesi, onun ruhsal sıkışmışlık hissi ile evrensel bir bütünleşme arzusunu bir arada taşır. Eserde kullanılan koyu tonlar ve tekrar eden dalga, yosun ya da deniz canlısı motifleri, izleyiciyi hem boğucu hem de büyüleyici bir ruhsal atmosferin içine çeker (Munroe, 2012, s. 88).

Kusama'nın halüsinatif görsel dünyasında deniz, bilinçaltının kaotik yapısının ve karmaşık duygusal katmanların bir dışavurumudur. "Denizin Derinlikleri" eseri, sanatçının kendi zihinsel karmaşasını ve psikotik epizodlarını sembolize eden yoğun ve tekrar eden motiflerle doludur. Bu motifler, ruhsal sıkışmışlık ve kontrol kaybı duygularının görsel karşılıklarıdır. Kusama, denizin derinliklerinde kaybolan bireysel benliği ve parçalanmış ruh halini bu yoğun ve labirentvari desenlerle ifade eder (Knafo, 2017, s. 230).

Eserdeki desenlerin sonsuzluk hissi yaratacak şekilde tekrarlanması, Kusama'nın obsesif-kompulsif bozukluğunun sanatsal bir dışavurumu olarak yorumlanabilir. Bu tekrarlar, sanatçının zihinsel dünyasında kontrolü sağlamaya yönelik çabasının estetik karşılığıdır. Aynı zamanda denizin derinliklerinde kaybolma ve yeniden doğuş temaları, ruhsal arınma ve dönüşümün simgeleri olarak öne çıkar.

Renk paletinde hakim olan koyu mavi ve siyah tonları, denizin bilinmeyen, karanlık ve bazen tehditkâr doğasını yansıtır. Bu renkler, Kusama'nın ruhsal karmaşasını ve karanlık düşüncelerini somutlaştırırken, eserin genel atmosferine melankolik ve meditasyonel bir boyut kazandırır. Eser, izleyicide hem korku hem de hayranlık duyguları uyandırarak, ruhsal yoğunluğun çifte doğasını açığa çıkarır.



Şekil 46. Yayoi Kusama, “Fruits”

Tablo 10

Resim Değerlendirme Ölçeği

Resim Değerlendirme Ölçeği	Genel Puan	1. Uzman	2. Uzman	3. Uzman	Toplam
1. İmge, leke ve renklerin tekrarı	5	5	5	4	
2. Ruhsal izdüşümün izleri	5	2	4	3	
3. Resimde boyutlandırma	5	3	5	4	
4. Yaşantı içeriğinin yansması	5	3	5	4	
5. Renk ve duygu ilişkisi	5	3	5	4	
6. Soyut ifadenin etkisi	5	2	5	4	
7. Resmin psikolojik etkisi	5	3	4	2	
8. Özyaşam formlarının bulgulanması	5	4	4	2	
9. Dönemin ruhsal izdüşümü	5	3	4	3	
10. Resimde birim/form tekrarı	5	4	5	4	

\*Ölçek, üç alan uzmanının görüşleri alınarak araştırmacı tarafından geliştirilmiştir. Alan uzmanları: (U1) Prof. Dr. Yüksel GÖĞEBAKAN, (U2) Doç. Dr. Selma ŞAHİN, (U3) Doç. Samet DOĞAN.

Yayoi Kusama'nın "Fruits" (Meyveler) adlı eseri, sanatçının ruhsal dünyasındaki çok katmanlı psikolojik süreçlerin ve bilinçaltı imgelerin estetik düzlemde ifade bulduğu önemli bir çalışmadır. Kusama'nın eserlerinde sıkça rastlanan doğa temaları, özellikle meyve formu aracılığıyla, yalnızca nesnel betimlemeler olmaktan çıkar; sanatçının bireysel deneyimlerini, travmalarını ve obsesif düşünce kalıplarını yansıtan simgesel anlatılara dönüşür.

Meyve, evrensel anlamda bereket, yaşam döngüsü ve doğurganlık simgesi olarak kabul edilir. Ancak Kusama'nın "Fruits" eserinde bu olumlu anlamlar, ruhsal yoğunluk ve zihinsel karmaşanın yansıtıldığı bir bağlama yerleşir. Sanatçı, meyve formlarını aşırı renk doygunluğu, yoğun tekrar ve soyutlamalarla betimleyerek, halüsinatif deneyimlerinin ve obsesif-kompulsif düşünce yapısının görsel dışavurumunu yaratır. Meyveler, Kusama'nın zihnindeki ruhsal enerji dalgalanmalarının, hem çekici hem de tehditkâr yanlarının simgesi olarak ortaya çıkar (Munroe, 2012, s. 102).

"Fruits" eserindeki tekrarlayan motifler ve yoğun nokta desenleri, Kusama'nın zihinsel süreçlerindeki saplantılı tekrarların ve kontrol etme çabalarının görsel karşılığıdır. Bu noktalar ve tekrarlar, sanatçının ruhsal karmaşasını disipline etme ve kaotik iç dünyasını organize etme aracıdır. Psikanalitik perspektiften değerlendirildiğinde, meyve formunun içsel ve dışsal dünya arasındaki sınırları temsil eden bir metafor olarak işlev gördüğü söylenebilir. Kusama, meyveleri hem besleyici hem de yenileyici öğeler olarak sunarken, aynı zamanda bu formların içindeki karmaşık duygusal gerilimleri ve zihinsel çalkantıları da görünür kılar (Knafo, 2017, s. 228).

Renk paletinde yoğun ve canlı tonların tercih edilmesi, sanatçının ruhsal dünyasındaki enerji patlamalarını ve duygusal dalgalanmaları yansıtır. Sarı, kırmızı ve turuncu gibi sıcak renkler, yaşam enerjisinin yanı sıra, Kusama'nın içsel dünyasındaki gerilimin ve coşkunun görsel göstergeleridir. Bu renkler aracılığıyla eser, ruhsal karmaşanın hem çekici hem de bunaltıcı yönlerini ortaya koyar.



Şekil 47. Yayoi Kusama, “Shellfish”

Tablo 11

*Resim Değerlendirme Ölçeği*

Resim Değerlendirme Ölçeği	Genel Puan	1. Uzman	2. Uzman	3. Uzman	Toplam
1. İmge, leke ve renklerin tekrarı	5	5	4	3	
2. Ruhsal izdüşümün izleri	5	4	3	3	
3. Resimde boyutlandırma	5	3	4	4	
4. Yaşantı içeriğinin yansımaları	5	2	4	3	
5. Renk ve duygu ilişkisi	5	3	5	3	
6. Soyut ifadenin etkisi	5	4	4	4	
7. Resmin psikolojik etkisi	5	4	4	3	
8. Özyaşam formlarının bulgulanması	5	3	4	2	
9. Dönemin ruhsal izdüşümü	5	4	3	3	
10. Resimde birim/form tekrarı	5	5	4	4	

\*Ölçek, üç alan uzmanının görüşleri alınarak araştırmacı tarafından geliştirilmiştir. Alan uzmanları: (U1) Prof. Dr. Yüksel GÖĞEBAKAN, (U2) Doç. Dr. Selma ŞAHİN, (U3) Doç. Samet DOĞAN.

Yayoi Kusama'nın "Shellfish" adlı eseri, sanatçının psikolojik dünyası ve ruhsal süreçleriyle doğrudan bağlantılı olarak değerlendirilebilecek, derin bir içsel anlatı sunar. Kusama'nın sanat pratiğinde sıklıkla görülen obsesif tekrarlamalar, fobiler ve halüsinatif imgeler bu eserde de belirgin biçimde yer almaktadır. "Shellfish" başlıklı bu yapıt, sadece biyolojik bir canlıyı betimlemenin ötesinde, Kusama'nın zihinsel haritasındaki korkuların, kaygıların ve ruhsal sıkışmışlıkların simgesel bir yansıması olarak okunabilir.

Kusama'nın çocukluk döneminden itibaren deneyimlediği psikotik epizodlar ve halüsinasyonlar, deniz canlıları, mercanlar ve deniz kabukları gibi doğal formlara karşı obsesif bir ilgi geliştirmesine neden olmuştur. Shellfish formu, sanatçının zihninde sadece bir doğa nesnesi değil; kapalı, içe dönük ve savunmacı yapısıyla onun ruhsal dünyasındaki kırılma ve korunma arzusunun bir metaforu olarak anlam kazanır. Deniz kabuklarının spiral yapısı, sanatçının bilinçaltı dünyasında sürekli dönen, iç içe geçmiş düşünce döngülerini temsil eder. Bu bağlamda, "Shellfish", bireysel psikolojinin içe kapalı ve savunma mekanizmalarıyla örülmüş yapılarını simgeleyen görsel bir arketip olarak okunabilir.

Kusama'nın renk ve form kullanımı, eserin ruhsal katmanlarını derinleştirir. Kimi zaman sert ve metalik renklerle betimlenen kabuklu formlar, sanatçının fobik bakışını ifade ederken; kimi zaman canlı ve parlak renklerle boyanan kabuklar, ruhsal sıkışmışlığın üstünü örtme, içsel boşluğu renkle doldurma arzusunu yansıtır. Sanatçının ifadesiyle bu formlar, "sarmalanmış hislerin dış kabuğudur" ve içsel kırılma mekanizmalarını koruyan bir zırh görevi görür (Yayoi Kusama Museum, 2017).

"Shellfish" eserinde görülen spiral desenler ve kapanan formlar, psikanalitik açıdan ele alındığında, bireysel kimlik ve iç dünya ile dış gerçeklik arasındaki sınırın görselleştirildiği bir temsil olarak yorumlanabilir. Kabuklu deniz canlılarının içine doğru kıvrılan formları, sanatçının zihinsel olarak içine kapanmasını ve dünyayla kurduğu sınırlı iletişimi sembolize eder. Bu kapalı formlar aynı zamanda onun ruhsal savunma mekanizmalarının görsel metaforu haline gelir.

Eserdeki tekrarlayan formlar ve yoğun desen kullanımı, Kusama'nın obsesif-kompulsif bozukluk belirtilerinin sanatsal bir dışavurumu olarak da değerlendirilebilir. Sanatçının bu yapıtında görülen yoğun tekrar, yalnızca estetik bir tercih değil, zihinsel bir zorunluluk olarak sanat pratiğine yansımaktadır. Spiral formun sürekli dönen yapısı, bilinçaltındaki sıkışmış düşünce kalıplarının görsel karşılığıdır.

“Shellfish”, sanatçının deniz altı dünyasına yönelttiği fobik ilgiyi ve aynı zamanda içine kapanma dürtüsünü temsil eden bir yapıttır. Bu bağlamda eser, doğanın bir nesnesini görselleştirmenin ötesinde, Kusama’nın psikolojik savunma sistemlerini ve iç dünyasındaki yalnızlığı metaforik bir biçimde ifade eder. Deniz kabuğu, onun için dış dünyaya karşı geliştirilen bir zırh, içsel kırılmanın sarıldığı spiral bir yapı ve ruhsal yalnızlığın görsel kanıtıdır.

Yayoi Kusama’nın “Shellfish” adlı yapıtı, sanatçının bireysel psikolojisinin, obsesyonlarının ve ruhsal savunma mekanizmalarının simgesel bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Kusama, bu eserinde doğadan aldığı bir formu, kendi ruhsal deneyimlerini ve fobik dünyasını anlatan bir metafora dönüştürerek, sanatını bireysel travmalarının görsel dili haline getirmiştir.





Şekil 48. Fahrelnissa Zeid, “Soyut Papağan”

Tablo 12

*Resim Değerlendirme Ölçeği*

Resim Değerlendirme Ölçeği	Genel Puan	1. Uzman	2. Uzman	3. Uzman	Toplam
1. İmge, leke ve renklerin tekrarı	5	5	5	5	
2. Ruhsal izdüşümün izleri	5	5	5	3	
3. Resimde boyutlandırma	5	3	5	3	
4. Yaşantı içeriğinin yansımaları	5	2	4	2	
5. Renk ve duygu ilişkisi	5	4	5	3	
6. Soyut ifadenin etkisi	5	5	5	5	
7. Resmin psikolojik etkisi	5	5	5	3	
8. Özyaşam formlarının bulgulanması	5	1	4	2	
9. Dönemin ruhsal izdüşümü	5	4	4	2	
10. Resimde birim/form tekrarı	5	5	5	5	

\*Ölçek, üç alan uzmanının görüşleri alınarak araştırmacı tarafından geliştirilmiştir. Alan uzmanları: (U1) Prof. Dr. Yüksel GÖĞEBAKAN, (U2) Doç. Dr. Selma ŞAHİN, (U3) Doç. Samet DOĞAN.

Fahrelnissa Zeid'in "Soyut Papağan" (Abstract Parrot) adlı yapıtı, sanatçının bireysel ruhsal dünyasını ve içsel dönüşümünü simgesel bir düzlemde yansıttığı önemli eserlerinden biri olarak değerlendirilebilir. Geleneksel doğa formu olan papağan, bu eserde figüratif bir anlatımdan soyutlamaya taşınarak, yalnızca görsel bir motif değil; sanatçının içsel çatışmalarının, ruhsal sıkışmışlığının ve özgürleşme arzusunun metaforik bir yansıması haline gelir.

Sanat tarihinde kuş ve özellikle papağan figürü, genellikle egzotiklik, taklit yeteneği ve canlılıkla ilişkilendirilir. Ancak Zeid, "Soyut Papağan" eserinde bu formu soyutlayarak, bilinen anlamlarının ötesine taşır. Papağan formu, burada belirli bir doğal varlığı temsil etmenin ötesinde, sanatçının bireysel benliğini yeniden kurma çabasının simgesine dönüşür. Zeid, bu eserde doğrudan dış gerçekliği kopyalamak yerine, içsel dünyasını ve ruhsal süreçlerini görselleştirir. Eser, onun kendini arayışının ve kimliğini soyut biçimler yoluyla ifade etme isteğinin bir ürünüdür (Altan, 2014, s. 96).

Kompozisyondaki parçalı formlar ve keskin geometrik bölünmeler, sanatçının ruhsal dünyasındaki kırılmaları ve dağılımı hissi ifade eder. Zeid, renkli yüzeyleri ve soyutlanmış çizgileri kullanarak, bireysel ruhsal karmaşasını sanatsal düzleme taşır. Özellikle kırmızı, sarı ve mavi gibi temel renklerin sert kontrastlarla bir arada kullanılması, içsel enerjiyi ve duygusal yoğunluğu yansıtmakla birlikte, ruhsal çatışmanın ve gerilimin de görsel karşılığıdır. Bu anlamda, papağan formunun soyutlanması, sanatçının içsel karmaşasının parçalı ve tanımsız doğasını ifade eder (Arıkan, 2019, s. 212).

"Soyut Papağan" eserinde görülen hareket hissi, Zeid'in ruhsal dünyasında var olan durağanlığa karşı geliştirdiği bir tepkidir. Kuşun uçuş ve ses çıkarma kapasitesi gibi nitelikleri, özgürlük ve iletişim arzusunun metaforu olarak yorumlanabilir. Ancak bu potansiyel, eserde soyutlanarak durağan bir forma hapsedilir. Bu durum, Zeid'in bireysel kimliğini şekillendirme sürecinde yaşadığı zihinsel sıkışmışlığı ve özgürleşme arzusuyla çatışmasını simgeler. Papağanın renkli doğası, Zeid'in Doğu ve Batı arasında sıkışmış kimliğini ve çok kültürlü geçmişinden gelen estetik çeşitliliği yansıtır (Eczacıbaşı, 2008, s. 137).

Eserde görülen yapısal dinamizm ve formların arası keskin çizgilerle ayrılması, psikanalitik açıdan sanatçının içsel dünyasındaki bölünmüş benlik yapısının bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Zeid, bu parçalanmayı soyut sanat aracılığıyla görünür kılarak, ruhsal bütünlüğünü yeniden inşa etme girişiminde bulunur. Eserdeki renk patlamaları ve soyutlanmış form, bir yandan içsel enerjiyi boşaltırken, diğer yandan ruhsal dağınıklığı disipline etme çabasını temsil eder.



Şekil 49. Fahrelnissa Zeid, “Cehennemim”

Tablo 13

*Resim Değerlendirme Ölçeği*

<b>Resim Değerlendirme Ölçeği</b>	<b>Genel Puan</b>	<b>1. Uzman</b>	<b>2. Uzman</b>	<b>3. Uzman</b>	<b>Toplam</b>
1. İmge, leke ve renklerin tekrarı	5	5	5	5	
2. Ruhsal izdüşümün izleri	5	5	4	3	
3. Resimde boyutlandırma	5	2	5	4	
4. Yaşantı içeriğinin yansımaları	5	2	4	2	
5. Renk ve duygu ilişkisi	5	5	5	3	
6. Soyut ifadenin etkisi	5	4	5	5	
7. Resmin psikolojik etkisi	5	5	5	3	
8. Özyaşam formlarının bulgulanması	5	3	4	2	
9. Dönemin ruhsal izdüşümü	5	5	4	2	
10. Resimde birim/form tekrarı	5	5	5	5	

\*Ölçek, üç alan uzmanının görüşleri alınarak araştırmacı tarafından geliştirilmiştir. Alan uzmanları: (U1) Prof. Dr. Yüksel GÖGEBAKAN, (U2) Doç. Dr. Selma ŞAHİN, (U3) Doç. Samet DOĞAN.

Fahrelnissa Zeid'in "Cehennemim" (My Hell) başlıklı eseri, sanatçının bireysel ruhsal dünyasındaki derin çatışmaları, içsel sıkışmışlık duygusunu ve varoluşsal bunalımlarını soyut bir görsel dil aracılığıyla dışavurduğu en çarpıcı yapıtlarından biri olarak değerlendirilebilir. 1951 tarihli bu eser, Zeid'in Avrupa'daki soyut ekspresyonist eğilimlerle etkileşimini yansıtmakla birlikte, öznel ve kültürel geçmişinden beslenen ruhsal yoğunluğun evrensel bir anlatıdır.

"Cehennemim" tablosu hem biçimsel açıdan hem de anlam katmanları bakımından bir ruhsal fırtınanın görselleştirilmiş hali olarak yorumlanabilir. Sanatçının yoğun duygusal gerilim yaşadığı bir dönemde ürettiği bu eserde, parçalanmış formlar ve şiddetli renk kontrastları belirgin biçimde ön plandadır. Psikanalitik açıdan değerlendirildiğinde, bu tablo, Zeid'in bilinçaltında bastırılmış korkularını, kaygılarını ve ruhsal acılarını boşaltmaya çalıştığı bir dışavurumcu anlatı olarak okunabilir (Eczacıbaşı, 2008, s. 142-143).

Eserdeki kırmızı, siyah ve sarı tonlarının şiddetli karşıtlığı, sanatçının zihinsel fırtınasını yansıtan bir görsel strateji olarak işlev görür. Kırmızı, burada yalnızca canlılık ya da yaşam enerjisini değil, aynı zamanda içsel patlamayı, öfkeyi ve ruhsal acıyı simgeler. Siyah tonlar ise bilinçaltındaki karanlık alanları, korkuları ve ruhsal kapanmaları temsil eder. Sanatçı, bu zıt renkleri bir arada kullanarak ruhsal çelişkilerini ve içsel parçalanmayı somutlaştırır (Altan, 2014, s. 112).

Kompozisyondaki hareketli çizgiler, dalgalanan formlar ve keskin geçişler, kontrol edilemeyen bir zihinsel enerjinin dışavurumu olarak değerlendirilebilir. Zeid, formu parçalayarak ve geleneksel kompozisyon kurallarını kırarak, ruhsal karmaşasını sanatsal dile dönüştürür. Figüratif öğelerin tamamen yok sayıldığı bu eserde, soyutlama bir estetik tercih olmanın ötesinde, ruhsal bir ihtiyaç ve kaçış biçimi olarak kullanılmıştır. Bu anlamda "Cehennemim", sanatçının içsel karmaşasını görsel düzeyde denetleme çabasının ve psikolojik gerilimini boşaltma arzusunun simgesel karşılığıdır (Arıkan, 2019, s. 218).

"Cehennemim" başlığı, sanatçının yaşadığı ruhsal sıkışmışlığı doğrudan ortaya koyar. Zeid, bireysel cehennemini soyut biçimler aracılığıyla anlatırken, izleyiciyi bu içsel sıkışmışlık hissini tanıtır. Eserde mekânsal bir bütünlük yerine, parçalı ve kontrolsüz biçimde yayılmış formlar ön plana çıkar. Bu parçalanma, sanatçının ruhsal dünyasındaki bölünmeyi, kimlik karmaşasını ve içsel çöküş duygusunu temsil eder. Özellikle kesik çizgilerle oluşturulan şiddetli geometrik formlar, bu dağınık enerjiyi bastırma ve kontrol altına alma çabasının görsel göstergesidir.



Şekil 50. Fahrelnissa Zeid, “Atomun Parçalanışı ve Bitkisel Hayat”

Tablo 14

*Resim Değerlendirme Ölçeği*

Resim Değerlendirme Ölçeği	Genel Puan	1. Uzman	2. Uzman	3. Uzman	Toplam
1. İmge, leke ve renklerin tekrarı	5	5	5	5	
2. Ruhsal izdüşümün izleri	5	5	5	4	
3. Resimde boyutlandırma	5	2	5	5	
4. Yaşantı içeriğinin yansımaları	5	3	4	2	
5. Renk ve duygu ilişkisi	5	5	5	4	
6. Soyut ifadenin etkisi	5	5	5	5	
7. Resmin psikolojik etkisi	5	4	5	3	
8. Özyaşam formlarının bulgulanması	5	3	4	2	
9. Dönemin ruhsal izdüşümü	5	5	5	2	
10. Resimde birim/form tekrarı	5	5	5	5	

\*Ölçek, üç alan uzmanının görüşleri alınarak araştırmacı tarafından geliştirilmiştir. Alan uzmanları: (U1) Prof. Dr. Yüksel GÖĞEBAKAN, (U2) Doç. Dr. Selma ŞAHİN, (U3) Doç. Samet DOĞAN.

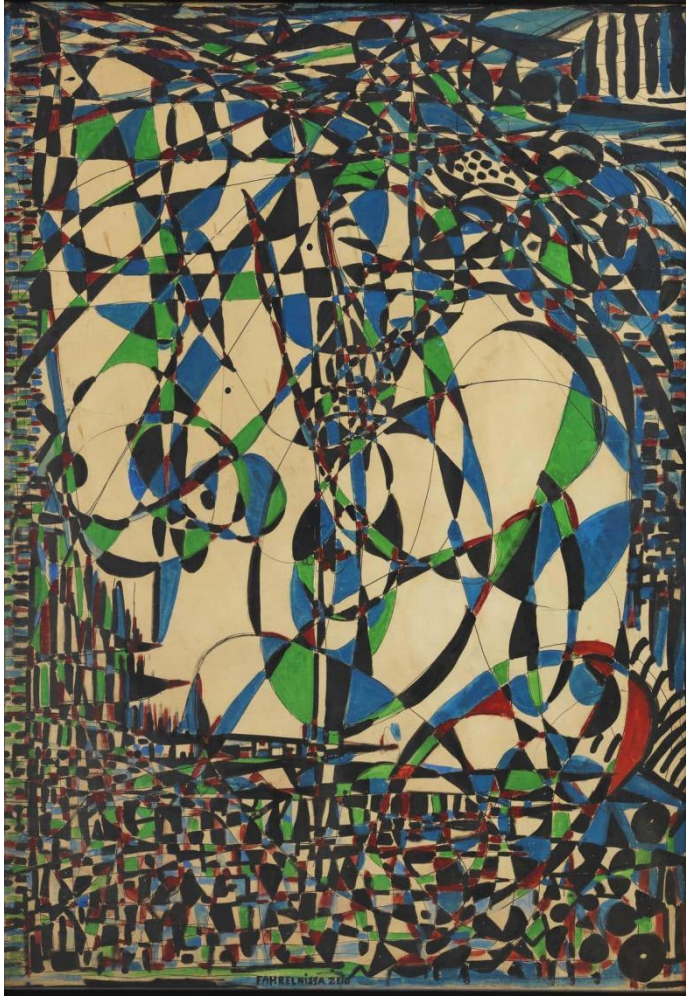
Fahrelnissa Zeid'in "Atomun Parçalanışı ve Bitkisel Hayat" başlıklı tablosu, sanatçının ruhsal dünyasındaki çatışmaları, varoluşsal kaygıları ve bireysel dönüşüm arayışını soyut bir anlatı çerçevesinde ortaya koyduğu önemli yapıtlarından biri olarak değerlendirilebilir. Zeid'in Batı soyut sanatıyla Doğu estetik anlayışını sentezlediği bu eseri, aynı zamanda onun ruhsal yoğunluğunun ve psikolojik geriliminin estetik bir dışavurumu olarak okunur.

Eserin başlığında yer alan "atomun parçalanışı", yalnızca bilimsel bir süreci değil; Zeid'in ruhsal dünyasında yaşadığı kırılmaları, benlik bölünmesini ve kontrol kaybını simgeler. Atom, evrenin yapıtaşı olduğu kadar, bireyin içsel bütünlüğünün de metaforu olarak yorumlanabilir. Bu bağlamda, atomun parçalanışı, sanatçının bireysel benliğinin bölünmesini ve ruhsal çözülme sürecini anlatır (Eczacıbaşı, 2008, s. 145). Zeid'in eserindeki parçalanmış formlar ve keskin geometrik bölünmeler, ruhsal bütünlüğün kaybı ve kimlik dağılmasının görsel karşılığı olarak değerlendirilebilir.

Eserdeki bitkisel hayat imgesi ise, ruhsal anlamda donukluk, hareketten yoksunluk ve bilinç kapanmasını temsil eder. Sanatçı, "atomun parçalanışı" ile ifade ettiği içsel patlama ve dağılmayı, "bitkisel hayat" kavramıyla ruhsal durağanlık ve hissizlikle dengeler. Bu karşıtlık, eser boyunca kullanılan renk ve form ilişkilerinde de görülür. Hareketli çizgilerle bölünmüş geometrik formlar, ruhsal enerjiyi ve parçalanmayı; daha yumuşak, dalgalı desenler ise donmuş, hareket edemeyen bir bilinç durumunu simgeler (Altan, 2014, s. 120).

Kompozisyondaki yoğunluk ve biçimsel karmaşıklık, Zeid'in ruhsal dünyasındaki kaotik enerjiyi ifade eder. Sanatçı, eserinde sert kırmızılar, sarılar ve maviler gibi zıt renkleri yan yana kullanarak, içsel çatışmalarını ve ruhsal yoğunluğunu görünür kılar. Özellikle kırmızı-siyah karşıtlığı, atomun parçalanmasıyla ortaya çıkan ruhsal patlama ve benlik bölünmesini yansıtır. Öte yandan, daha sakin yeşil ve mavi tonlarının araya serpiştirilmesi, ruhsal durgunluk ve bitkisel yaşam metaforuyla bağlantılıdır (Arıkan, 2019, s. 224).

Psikanalitik açıdan değerlendirildiğinde, eser bir tür oto-psikanaliz niteliğindedir. Atomun parçalanışı, sanatçının bilinçaltındaki bastırılmış korkuların ve içsel gerilimlerin dışavurumunu simgelerken; bitkisel hayat, bu çözülmenin sonucunda yaşanan ruhsal donukluk ve varoluşsal boşluk hissini ifade eder. Zeid, bu iki karşıt durumu soyut bir anlatı içinde bir araya getirerek, ruhsal çözülme ile zihinsel kapanma arasındaki gerilimi görünür kılar.



Şekil 51. Fahrelnissa Zeid, “Fırtınaya Doğru”

Tablo 15

*Resim Değerlendirme Ölçeği*

Resim Değerlendirme Ölçeği	Genel Puan	1. Uzman	2. Uzman	3. Uzman	Toplam
1. İmge, leke ve renklerin tekrarı	5	5	5	4	
2. Ruhsal izdüşümün izleri	5	4	5	3	
3. Resimde boyutlandırma	5	3	5	3	
4. Yaşantı içeriğinin yansımaları	5	3	5	2	
5. Renk ve duygu ilişkisi	5	5	5	4	
6. Soyut ifadenin etkisi	5	5	5	5	
7. Resmin psikolojik etkisi	5	4	5	3	
8. Özyaşam formlarının bulgulanması	5	2	5	2	
9. Dönemin ruhsal izdüşümü	5	4	5	2	
10. Resimde birim/form tekrarı	5	5	5	4	

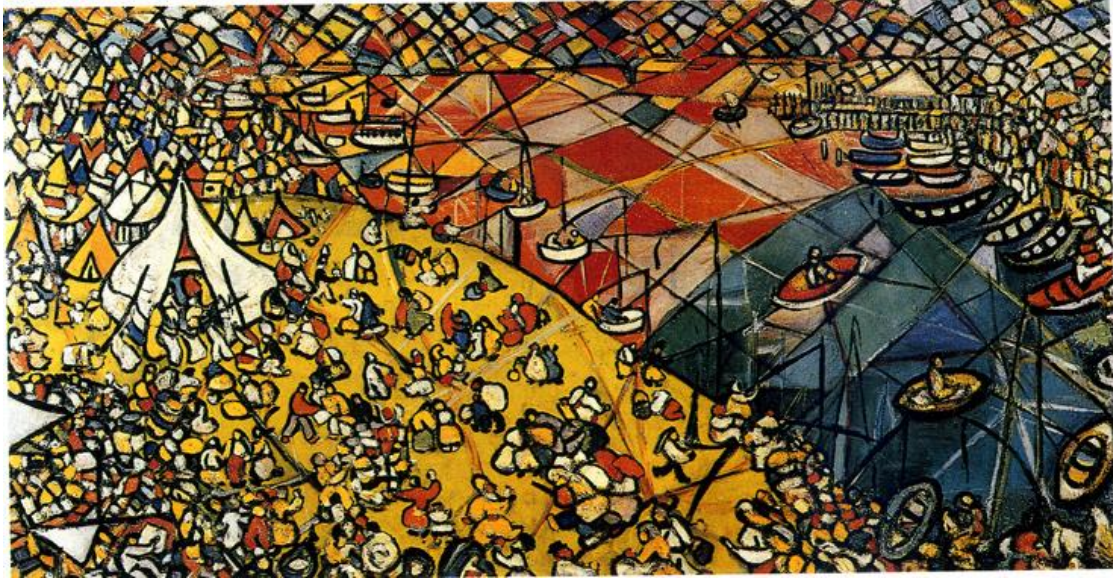
\*Ölçek, üç alan uzmanının görüşleri alınarak araştırmacı tarafından geliştirilmiştir. Alan uzmanları: (U1) Prof. Dr. Yüksel GÖĞEBAKAN, (U2) Doç. Dr. Selma ŞAHİN, (U3) Doç. Samet DOĞAN.

Fahrelnissa Zeid'in "Fırtınaya Doğru" (Towards the Storm) adlı tablosu, sanatçının ruhsal dünyasındaki gerilim, içsel çatışma ve varoluşsal belirsizliklerin soyut anlatımı olarak değerlendirilebilir. Bu eser, Zeid'in özellikle 1940'lı ve 1950'li yıllarda yoğunlaştığı bireysel kimlik arayışı, ruhsal yoğunluk ve dışavurum arzusunun estetik bir izdüşümüdür. Sanatçı, Batı'da gelişen soyut dışavurumculuk ile Doğu kültürüne özgü biçimsel unsurları harmanlayarak, içsel dünyasında yaşadığı ruhsal fırtınaları görselleştirir.

Eserin başlığında geçen "fırtına" kavramı, psikanalitik açıdan bireyin ruhsal dünyasındaki kaotik ve kontrol edilemeyen bilinçaltı süreçlere işaret eder. Zeid, bu tabloda fırtınayı yalnızca doğa olayı olarak değil, kendi ruhsal evreninde yaklaşmakta olan krizlerin ve duygusal patlamaların metaforu olarak kullanır. Eserde görülen parçalı formlar, kırık çizgiler ve şiddetli renk kontrastları, sanatçının zihinsel dünyasındaki bölünmüşlük ve duygusal dalgalanmaların görsel yansımalarıdır (Eczacıbaşı, 2008, s. 155). "Fırtınaya Doğru" tablosunda belirgin bir merkezi odak bulunmaz; bunun yerine göz, parçalı ve dairesel formlar arasında gezinmeye zorlanır. Bu dağılmış ve merkezsiz yapı, sanatçının ruhsal dünyasındaki kontrolsüzlüğü ve yönsüzlüğü temsil eder. Özellikle kırmızı, siyah ve mavi tonlarının sert geçişlerle kullanılması, ruhsal gerilimin, yaklaşan kriz anının ve içsel çatışmaların sembolik ifadesidir (Altan, 2014, s. 124).

Sanatçının kullandığı kıvrımlı çizgiler ve hareketli geometrik formlar, eserin genelinde yoğun bir hareket duygusu yaratır. Bu dinamik yapı, psikanalitik anlamda içsel enerjinin ve bastırılmış ruhsal süreçlerin serbest kalma arzusunun temsil eder. Fırtınaya doğru ilerleyen bir ruhsal atmosfer yaratılarak, izleyiciye bir içsel sıkışmışlık ve huzursuzluk duygusu aktarılır (Arıkan, 2019, s. 230). Zeid, ruhsal çatışmalarını disipline etmektense, kaotik biçimde sergilemeyi tercih eder. Bu eserinde içsel karmaşasını düzenlemek yerine, ruhsal yoğunluğu olduğu gibi boşaltmayı amaçladığı söylenebilir. Renklerin agresif kullanımı, formun parçalanması ve kompozisyonun merkezsizliği, sanatçının ruhsal patlama anını ve duygusal fırtınasını doğrudan görselleştirir. Özellikle kırmızı ve siyahın bir arada kullanılması, hem ruhsal enerji hem de kaygı ve korkunun dışavurumu olarak yorumlanır.

Eserin bütünü, Zeid'in ruhsal dünyasında yaklaşmakta olan bir krizi, ruhsal kopuşu ya da varoluşsal bir kırılmayı metaforik düzlemde yansıtır. Sanatçı, soyut formlar aracılığıyla bilinçaltındaki bastırılmış duyguları, korkuları ve kaygıları görsel dile dönüştürür. Bu anlamda "Fırtınaya Doğru", yalnızca bir doğa olayını değil, bir ruhsal fırtınayı, bilinç düzeyine çıkmakta olan bir içsel kaosu simgeleyen bir oto-psikanaliz çalışması olarak değerlendirilebilir.



Şekil 52. Fahrelnissa Zeid, “Loch Lomond”

Tablo 16

*Resim Değerlendirme Ölçeği*

Resim Değerlendirme Ölçeği	Genel Puan	1. Uzman	2. Uzman	3. Uzman	Toplam
1. İmge, leke ve renklerin tekrarı	5	5	5	3	
2. Ruhsal izdüşümün izleri	5	4	5	3	
3. Resimde boyutlandırma	5	4	5	4	
4. Yaşantı içeriğinin yansımaları	5	5	5	4	
5. Renk ve duygu ilişkisi	5	4	5	4	
6. Soyut ifadenin etkisi	5	4	5	3	
7. Resmin psikolojik etkisi	5	4	5	3	
8. Özyaşam formlarının bulgulanması	5	4	5	3	
9. Dönemin ruhsal izdüşümü	5	4	5	4	
10. Resimde birim/form tekrarı	5	5	5	3	

\*Ölçek, üç alan uzmanının görüşleri alınarak araştırmacı tarafından geliştirilmiştir. Alan uzmanları: (U1) Prof. Dr. Yüksel GÖĞEBAKAN, (U2) Doç. Dr. Selma ŞAHİN, (U3) Doç. Samet DOĞAN.

Fahrelnissa Zeid'in "Loch Lomond" adlı tablosu, sanatçının doğa gözlemlerini soyut anlatımla birleştirerek ruhsal dünyasını yansıttığı önemli eserlerinden biri olarak değerlendirilebilir. İskoçya'daki Loch Lomond gölünden esinlenen bu tablo, yalnızca bir manzara resmi değil; Zeid'in bireysel ruhsal yoğunluğunu, içsel huzursuzluklarını ve doğa aracılığıyla aradığı psikolojik sığınağı temsil eden bir dışavurum olarak ele alınabilir.

Doğa, sanat tarihinde sıkça bireyin ruhsal dünyasının yansıtıcısı olarak kullanılmıştır. Zeid'in "Loch Lomond" tablosunda ise göl, yalnızca bir peyzaj ögesi değil; sanatçının ruhsal dinginlik arayışının ve içsel çatışmalarıyla başa çıkma çabasının metaforu olarak karşımıza çıkar. Ancak bu göl, düz bir huzur mekânı değil; parçalanmış formlar, kırık perspektifler ve soyut renk lekeleriyle dolu bir doğa kesitidir. Bu durum, Zeid'in doğaya yönelmesinin bir kaçış değil, ruhsal karmaşasını doğa aracılığıyla çözümlene girişimi olduğunu gösterir (Eczacıbaşı, 2008, s. 150).

"Loch Lomond" tablosunun kompozisyonu, belirgin bir mekânsal düzen taşımaktan uzaktır. Sanatçı, manzarayı parçalayarak, su yüzeyini ve gökyüzünü iç içe geçen renk yüzeylerine dönüştürür. Bu parçalı yapı, Zeid'in ruhsal dünyasındaki bölünmüşlük duygusunun görsel karşılığıdır. Eserde görülen keskin çizgiler ve kırık açılar, sanatçının ruhsal fırtınalarından kaynaklanan duygusal çatışmaların, doğa yüzeyine yansıyan kırılmalarını temsil eder (Altan, 2014, s. 130).

Renk kullanımı da bu ruhsal anlatının önemli bir parçasıdır. Mavi ve yeşil tonlarının baskın olduğu tablo, sakinlik ve dinginlik izlenimi yaratmakla birlikte; araya serpiştirilen kırmızı ve siyah tonlar, bu huzurun yüzeysel olduğunu ve sanatçının ruhsal arka planındaki gerilimi koruduğunu işaret eder. Zeid, doğa manzarasını sadece huzurun bir Psikanalitik açıdan değerlendirildiğinde, "Loch Lomond" sanatçının bilinçaltındaki duygusal dalgalanmaların ve ruhsal sıkışmışlıkların doğa yüzeyine yansıtıldığı bir projeksiyon alanıdır. Su, genellikle bilinçaltını simgeler. Zeid'in soyutlaştırdığı göl yüzeyi, sanatçının iç dünyasındaki bastırılmış duyguların ve ruhsal bulanıklığın görsel metaforudur (Arıkan, 2019, s. 235). Gölün durağanlığı ile soyut formların dinamizmi arasındaki gerilim, Zeid'in ruhsal dünyasında dinginlik arayışı ile içsel kaos arasında yaşadığı çatışmayı ifade eder.



Şekil 53. Fahrelnissa Zeid, “The Reverse”

Tablo 17

*Resim Değerlendirme Ölçeği*

Resim Değerlendirme Ölçeği	Genel Puan	1. Uzman	2. Uzman	3. Uzman	Toplam
1. İmge, leke ve renklerin tekrarı	5	5	5	2	
2. Ruhsal izdüşümün izleri	5	4	5	3	
3. Resimde boyutlandırma	5	3	5	4	
4. Yaşantı içeriğinin yansımaları	5	2	5	3	
5. Renk ve duygu ilişkisi	5	4	5	3	
6. Soyut ifadenin etkisi	5	4	5	4	
7. Resmin psikolojik etkisi	5	4	5	2	
8. Özyaşam formlarının bulgulanması	5	3	5	3	
9. Dönemin ruhsal izdüşümü	5	3	5	3	
10. Resimde birim/form tekrarı	5	5	5	3	

\*Ölçek, üç alan uzmanının görüşleri alınarak araştırmacı tarafından geliştirilmiştir. Alan uzmanları: (U1) Prof. Dr. Yüksel GÖĞEBAKAN, (U2) Doç. Dr. Selma ŞAHİN, (U3) Doç. Samet DOĞAN.

Fahrelnissa Zeid'in "The Reverse" (Tersyüz) adlı tablosu, sanatçının bireysel benlik arayışını, ruhsal yoğunluğunu ve içsel çatışmalarını soyut anlatımla görünür kıldığı önemli bir yapıttır. Eser, yalnızca biçimsel bir soyutlama değil; aynı zamanda sanatçının ruhsal dönüşümünü ve bilinçaltı süreçlerini dışavurduğu psiko-estetik bir anlatı olarak değerlendirilebilir.

Eserin başlığındaki "Reverse" (Tersyüz etme), doğrudan psikanalitik anlamlar taşır. Zeid, bu tabloda yalnızca görsel düzeni tersyüz etmekle kalmaz; bireysel benliğine ve bilinçaltına dair bastırılmış unsurları da yüzeye çıkarmayı amaçlar. Bu bağlamda tablo, sanatçının ruhsal dünyasında sürdüğü içsel yüzleşmenin ve bastırılan psikolojik katmanları açığa çıkarma çabasının bir simgesidir (Eczacıbaşı, 2008, s. 162). Zihinsel süreçlerin görünür hale gelmesiyle sanatçı, bireysel içsel karmaşasını estetize ederek izleyiciyle paylaşır.

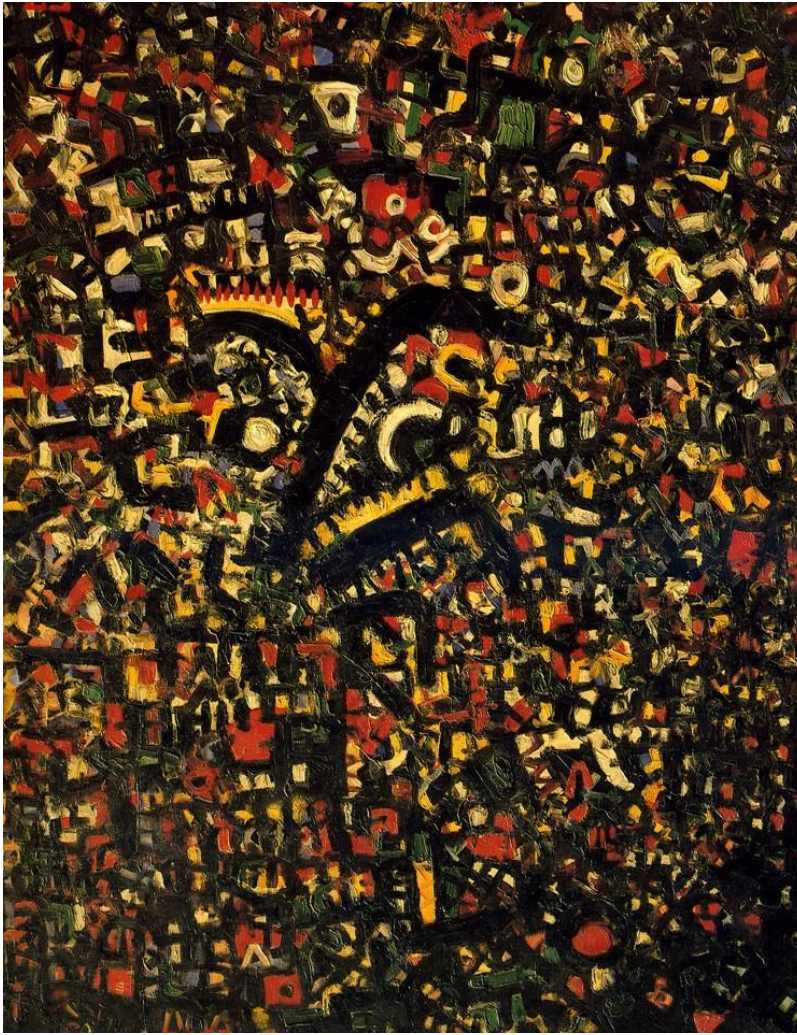
"The Reverse" tablosunda belirgin bir yukarı-aşağı, iç-dış, ön-arka ayrımı yoktur. Bu, psikanalitik düzeyde sanatçının ruhsal bütünlük arayışında yaşadığı yönsüzlüğü ve kimlik karmaşasını yansıtır. Kompozisyonun tersyüz edilmesi, sanatçının kendi bilinç haritasını altüst etme ve yeni bir içsel düzen kurma arzusunun görsel karşılığıdır. Çarpıcı renk kontrastları, özellikle mavi, kırmızı ve sarının birbiriyle mücadele eden formlarda sunulması, ruhsal çatışmanın estetik dışavurumu olarak okunabilir (Altan, 2014, s. 137).

Eserde görülen parçalı geometrik formlar, ruhsal bölünmüşlüğün ve içsel parçalanmanın görsel metaforlarıdır. Zeid, bu bölünmüş formlar aracılığıyla bireysel kimliğinin dağılmış yapılarını simgeler. Ayrıca kompozisyondaki hareket hissi, sanatçının ruhsal bütünlük arayışındaki devinimi ve çatışmayı ifade eder. Yön duygusunun kaybolması, sanatçının ruhsal labirentinde yönsüzleştiğinin işaretidir (Arıkan, 2019, s. 240).

"The Reverse" eserinde baskın olarak kullanılan koyu mavi ve kırmızı tonları, psikanalitik açıdan ruhsal derinlik ve içsel gerilimin renkleri olarak yorumlanabilir. Mavi, Zeid'in ruhsal arka planındaki içsel sessizlik, durgunluk ve depresif yönler işaret ederken; kırmızı, bastırılmış enerji, ruhsal patlama ve kaygı duygularını temsil eder. Bu iki rengin agresif biçimde bir arada kullanılması, Zeid'in ruhsal dünyasındaki zıt güçlerin çatışmasını görünür hale getirir. Siyah çizgilerle bölünmüş yüzeyler ise ruhsal sınırlamaların ve benlik sınırlarının belirsizleştiğini ima eder.

Eserde tersyüz etme, yalnızca estetik bir tercih değil; Zeid'in ruhsal olarak kendini yeniden yapılandırma sürecinin simgesidir. Bilinçdışı unsurların yüzeye çıkması ve kimlik yapısının altüst edilmesi, sanatçının ruhsal yeniden doğuş çabasını anlatır. Bu bağlamda tablo,

bir tür oto-psikanaliz işlevi taşır. Zeid, sanatını ruhsal dönüşüm ve iyileşme aracı olarak kullanarak, içsel karmaşasını estetik disiplin altına alma girişiminde bulunur.



Şekil 54. Fahrelnissa Zeid, “Übü Kuşu”

Tablo 18

*Resim Değerlendirme Ölçeği*

Resim Değerlendirme Ölçeği	Genel Puan	1. Uzman	2. Uzman	3. Uzman	Toplam
1. İmge, leke ve renklerin tekrarı	5	5	5	4	
2. Ruhsal izdüşümün izleri	5	5	5	4	
3. Resimde boyutlandırma	5	3	5	4	
4. Yaşantı içeriğinin yansımaları	5	2	5	3	
5. Renk ve duygu ilişkisi	5	4	5	3	
6. Soyut ifadenin etkisi	5	4	5	4	
7. Resmin psikolojik etkisi	5	5	5	4	
8. Özyaşam formlarının bulgulanması	5	2	4	2	
9. Dönemin ruhsal izdüşümü	5	4	5	3	
10. Resimde birim/form tekrarı	5	5	5	4	

\*Ölçek, üç alan uzmanının görüşleri alınarak araştırmacı tarafından geliştirilmiştir. Alan uzmanları: (U1) Prof. Dr. Yüksel GÖĞEBAKAN, (U2) Doç. Dr. Selma ŞAHİN, (U3) Doç. Samet DOĞAN.

Fahrelnissa Zeid'in "Übü Kuşu" (The Ubu Bird) adlı tablosu, sanatçının bireysel bilinçaltını, ruhsal yoğunluğunu ve varoluşsal kaygılarını soyut ve fantastik imgelerle dışavurduğu önemli yapıtlarından biridir. Eser, yalnızca bir kuş figürünün soyutlanmış tasviri olarak değil; sanatçının ruhsal evrenindeki karmaşanın, bastırılmış korkularının ve kimlik arayışının metaforu olarak değerlendirilir. Bu tablo, Zeid'in dışavurumcu eğilimleri ile Doğu mitolojisine ve kendi içsel dünyasına yaptığı göndermelerin birleştiği psiko-estetik bir anlatı niteliği taşır.

Sanat tarihindeki kuş imgesi, genellikle özgürlük, ruhun uçuşu veya ruhsal kurtuluş anlamlarını taşır. Ancak Zeid'in "Übü Kuşu" eserinde, kuş formu grotesk ve deformasyona uğramış şekilde resmedilmiştir. Bu durum, kuşun geleneksel pozitif anlamlarının tersine çevrilmesi olarak yorumlanabilir. Übü Kuşu, burada sanatçının ruhsal dünyasında bir özgürlük simgesi değil; aksine ruhsal sıkışmışlığın ve deformasyonun figürü haline gelir. Sanatçının parçalanmış benlik yapısının ve ruhsal deformasyonunun dışavurumu olan bu figür, bilinçaltındaki bastırılmış korkuların ve içsel huzursuzluğun görsel temsilidir (Eczacıbaşı, 2008, s. 172).

"Übü Kuşu"nun grotesk yapısı ve abartılı biçimlendirilmiş kanatları, Zeid'in bilinçdışındaki imgeleri dışavurduğunun göstergesidir. Burada figüratif tasvir, gerçekçi bir anatomiden ziyade psikanalitik bir sembolizme dönüşür. Eser, Jungçu anlamda sanatçının bireysel bilinçaltından arketipsel bir figürün, deformasyona uğrayarak sanatsal yüzeye çıkışını temsil eder. Kanatların sivri uçları ve hareketli formu, ruhsal enerjinin serbest bırakılma arzusunu; aynı zamanda kontrolsüzlük hissini ve kaotik duygusal yapıyı ima eder (Altan, 2014, s. 142).

Eserde kullanılan renkler –özellikle koyu mavi, siyah ve kırmızı tonları–, sanatçının ruhsal dünyasında devam eden çatışmaları ve kaygıyı yansıtır. Özellikle kırmızı-siyah zıtlığı, hem içsel patlamayı hem de ruhsal kapanmayı temsil eder. Renklerin yüzeyde lekesel biçimde kullanılması, biçimlerin net sınırlar taşımaması, sanatçının kimlik yapısındaki belirsizliklere ve ruhsal sınırlarının silikleşmesine işaret eder (Arıkan, 2019, s. 246).

"Übü Kuşu" eserinde kuş imgesinin soyutlanması, Zeid'in yalnızca biçimsel bir arayış içinde olmadığını, ruhsal dönüşüm sürecini görselleştirme çabası içinde olduğunu gösterir. Kuşun groteskleşmesi, sanatçının kendi benliğinde yaşadığı deformasyonu sembolize eder. Bu anlamda, kuş figürü sanatçının bireysel kimliğinin metaforik karşılığına dönüşür. Kimlik, burada uçmakta olan değil, parçalanmış, deforme olmuş ve varoluşsal bir sıkışmaya mahkûm edilmiş bir forma bürünür.

Eserin grotesk doğası ve tersyüz edilmiş anlamlar taşıyan kuş figürü, bilinçaltının yüzeye çıkışı ve ruhsal gerilimin estetize edilişinin bir göstergesidir. Übü Kuşu, Zeid'in ruhsal çatışmalarını doğrudan görselleştirdiği ve kendi iç dünyasındaki huzursuzluğun deformasyona uğramış bir sembol aracılığıyla dışavurduğu bir oto-psikanaliz örneğidir. Bu açıdan eser, Zeid'in bireysel kırılmasını ve ruhsal yoğunluğunu kontrolsüz bir biçimde sanat aracılığıyla boşaltma ve ifade etme arzusunu yansıtır.





Şekil 55. Fahrelnissa Zeid, “Çözülmüş Problemler”

Tablo 19

*Resim Değerlendirme Ölçeği*

Resim Değerlendirme Ölçeği	Genel Puan	1. Uzman	2. Uzman	3. Uzman	Toplam
1. İmge, leke ve renklerin tekrarı	5	5	5	5	
2. Ruhsal izdüşümün izleri	5	5	5	3	
3. Resimde boyutlandırma	5	2	5	4	
4. Yaşantı içeriğinin yansımaları	5	2	5	2	
5. Renk ve duygu ilişkisi	5	4	5	4	
6. Soyut ifadenin etkisi	5	5	5	5	
7. Resmin psikolojik etkisi	5	5	5	3	
8. Özyaşam formlarının bulgulanması	5	2	5	2	
9. Dönemin ruhsal izdüşümü	5	5	5	2	
10. Resimde birim/form tekrarı	5	5	5	5	

\*Ölçek, üç alan uzmanının görüşleri alınarak araştırmacı tarafından geliştirilmiştir. Alan uzmanları: (U1) Prof. Dr. Yüksel GÖĞEBAKAN, (U2) Doç. Dr. Selma ŞAHİN, (U3) Doç. Samet DOĞAN.

Fahrelnissa Zeid'in "Çözölmüş Problemler" (*Solved Problems*) adlı tablosu, sanatçının bireysel ruhsal gerilimlerini soyut anlatım diliyle çözümlene çabasını ve içsel karmaşasının estetik bir yüzleşmeye dönüştürölmesini temsil eden önemli eserlerinden biridir. Zeid'in bu çalışması, yalnızca biçimsel bir çözümlene arayışının değil, ruhsal bir iyileşme arzusunun ve bireysel kimlik inşasının görsel ifadesi olarak okunabilir.

Tablonun adında geçen "çözümlene problemler" ifadesi, psikanalitik açıdan değerlendirildiğinde, sanatçının ruhsal dünyasında süregelen içsel çatışmaların ve bastırılmış duyguların sanat aracılığıyla dönüştürölüp ifade edildiği bir içsel barışma sürecine işaret eder. Zeid'in bu eserinde, daha önceki kompozisyonlarında sıkça karşılaşılan parçalı formlar ve bölünmüş yüzeylerin, daha akışkan ve bütünleşmiş bir düzene evrilmesi dikkat çeker. Bu bütünleşme, sanatçının ruhsal çözümlene süreçlerinin bir yeniden yapılandırma ve dengeleme evresine girdiğinin göstergesi olarak yorumlanabilir (Eczacıbaşı, 2008, s. 180).

Kompozisyonun merkezinde yer alan birbirine bağlı geometrik formlar, ruhsal bütünleşmeyi ve kimlik inşa sürecinde ulaşılan geçici dengeyi temsil eder. Zeid, burada parçalanmış benlik imgelerini bir araya getirerek ruhsal bir sentez arayışını görselleştirir. Daha önce eserlerinde sıkça rastlanan kaotik hareket duygusunun yerine, daha düzenli ve ritmik bir görsel akış dikkat çeker. Bu, sanatçının ruhsal yoğunluğunu disiplin altına alarak çözümlene sürecine girdiğini düşündürür (Altan, 2014, s. 153).

"Çözümlene Problemler" eserinde Zeid'in renk kullanımı da ruhsal durumu yansıtan önemli bir göstergedir. Sanatçının önceki eserlerinde yoğun olarak kullandığı kırmızı ve siyahın yarattığı kaygı verici atmosferin aksine; burada mavi, sarı ve yeşil gibi daha dengeli renklerin hâkimiyeti göze çarpar. Mavi tonlarının baskın kullanımı, içsel sakinleşmenin ve ruhsal denge arayışının işareti olarak okunabilir. Zeid'in renk tercihleri, ruhsal arınma sürecinin başladığını ve bireysel karmaşanın yavaş yavaş çözülmeye başladığını ima eder (Arıkan, 2019, s. 251).

Renklerin yüzeyde uyumlu bir şekilde yan yana kullanılması, Zeid'in ruhsal bütünlük arayışındaki ilerlemesini gösterir. Bu süreçte renkler artık çatışmaktan ziyade birbirini tamamlayan bir yapı sunar. Bu da duygusal bütünleşmenin ve ruhsal iyileşmenin estetik bir göstergesi olarak değerlendirilebilir.

Tablodaki soyut form düzeni, psikanalitik perspektiften sanatçının içsel benlik inşasını ve bilinçaltı imgelerini kontrol altına alarak yüzeye çıkarma çabasını simgeler. Zeid, bu yapıtında içsel dağınıklığını sadece dışavurmakla kalmaz, aynı zamanda

anlamlandırarak yeniden yapılandırma sürecine girer. Bu anlamda eser, onun ruhsal analiz sürecinin bir sonucu olarak değerlendirilebilir.

Sanatçının önceki dönemlerinde karşılaştığımız ruhsal patlama ve kaotik enerjinin aksine, burada bir ruhsal çözümleme ve içsel barışa doğru ilerleyiş söz konusudur. Bu, tablonun adının da doğrudan işaret ettiği gibi, ruhsal problemlerinin çözüldüğüne dair bir içsel kanaat ya da en azından bu yönde bir arayışın ifadesidir (Karakaya, 2020, s. 88).





Şekil 56. Fahrelnissa Zeid, “Soyut Kompozisyon”

Tablo 20

*Resim Değerlendirme Ölçeği*

Resim Değerlendirme Ölçeği	Genel Puan	1. Uzman	2. Uzman	3. Uzman	Toplam
1. İmge, leke ve renklerin tekrarı	5	5	5	5	
2. Ruhsal izdüşümün izleri	5	4	5	3	
3. Resimde boyutlandırma	5	2	5	4	
4. Yaşantı içeriğinin yansımaları	5	2	5	2	
5. Renk ve duygu ilişkisi	5	5	5	3	
6. Soyut ifadenin etkisi	5	5	5	4	
7. Resmin psikolojik etkisi	5	5	5	3	
8. Özyaşam formlarının bulgulanması	5	2	5	2	
9. Dönemin ruhsal izdüşümü	5	5	5	2	
10. Resimde birim/form tekrarı	5	5	5	5	

\*Ölçek, üç alan uzmanının görüşleri alınarak araştırmacı tarafından geliştirilmiştir. Alan uzmanları: (U1) Prof. Dr. Yüksel GÖĞEBAKAN, (U2) Doç. Dr. Selma ŞAHİN, (U3) Doç. Samet DOĞAN.

Fahrelnissa Zeid'in "Soyut Kompozisyon" adlı eseri, sanatçının bireysel ruhsal çözümlerini ve içsel çatışmalarını dışavurmak için geliştirdiği özgün soyut anlatım dilinin önemli örneklerinden biridir. Bu tablo, yalnızca estetik bir soyutlama denemesi değil; sanatçının bastırılmış duygularını, kimlik kırılmalarını ve varoluşsal gerilimlerini soyut formlar ve renkler aracılığıyla ifade ettiği ruhsal bir anlatı olarak değerlendirilebilir.

"Soyut Kompozisyon" eserinde belirgin figüratif unsurlar bulunmaz. Bunun yerine, kırık çizgilerle bölünmüş geometrik formlar, dinamik yüzeyler ve renk kontrastlarıyla dolu parçalı bir kompozisyon hâkimdir. Bu yapısal parçalanma, psikanalitik açıdan sanatçının ruhsal dünyasındaki bölünmüşlük ve benlik yapısındaki çözülme sürecinin görselleştirilmesi olarak okunabilir (Eczacıbaşı, 2008, s. 165).

Sanatçının bilinçli olarak merkezi odaktan uzak durması ve izleyicinin gözünü sürekli yüzeyde dolaştırmaya zorlaması, ruhsal yönsüzlük duygusunu güçlendirir. Bu, Zeid'in kimlik bölünmelerini ve ruhsal dağılmalarını görselleştirdiği bir strateji olarak değerlendirilebilir.

Eserde kullanılan yoğun kırmızı, siyah ve sarı tonları, Zeid'in ruhsal dünyasındaki gerilim, içsel çatışma ve bastırılmış duyguları açığa vurur. Özellikle siyah çizgilerin yüzeyi keskin biçimde bölmesi, ruhsal bariyerlerin ve benlik sınırlarının bir metaforu olarak yorumlanabilir (Altan, 2014, s. 147). Siyah çizgiler adeta sanatçının ruhsal enerjisini sınırlandırmaya çalışan psişik engellerdir; fakat bu engellerin arasından sızan kırmızı ve sarı tonları, bastırılmış duyguların yüzeye çıkma arzusunu temsil eder.

Renklerin yüzeyde düzensiz dağılımı, ruhsal enerjinin kontrolsüz boşalmasını ve içsel gerilimin yoğunluğunu yansıtır. Zeid'in renk kullanımındaki agresif yaklaşım, sanatçının bastırıldığı ruhsal enerjileri estetik dile dönüştürme biçimidir.

"Soyut Kompozisyon" tablosunda soyut formlar, yalnızca estetik tercihler değil, Zeid'in bireysel ruhsal çözülmesini anlatan bilinçdışı imgeler olarak işlev görür. Bu soyutlama, Carl Jung'un "kolektif bilinçdışı" kuramı kapsamında değerlendirildiğinde, sanatçının bireysel psikolojisinin evrensel bir ruhsal arayışla buluşma girişimi olarak da okunabilir (Arıkan, 2019, s. 254). Sanatçının kullandığı geometrik bölünmeler ve kesik yüzeyler, ruhsal parçalanmışlığı ve varoluşsal çatışmayı simgeleyen bilinçdışı imgeler niteliğindedir.

Kompozisyonun bütününde gözlenen kontrolsüz hareket, sanatçının ruhsal patlamalarının estetik bir dışavurumu olarak değerlendirilebilir. Zeid, bu soyutlama

yoluyla kendi iç dünyasındaki karmaşayı disipline etmektense, doğrudan sanatsal yüzeye aktarma eğilimindedir.

Fahrelnissa Zeid'in bu tablosu, bireysel benlik inşa sürecindeki kırılmaları, ruhsal boşalmaları ve kimlik parçalanmalarını görünür hâle getirir. Kompozisyondaki parçalı yapı, sanatçının dağılmış kimlik yapısını; sert geçişler ve renk patlamaları ise yoğun ruhsal enerji boşalmalarını temsil eder. Bu tablo, Zeid'in sanatı bir ruh boşaltım alanı olarak kullanmasının açık göstergelerinden biridir.





Şekil 57. Fahrelnissa Zeid, “Güneş Arenası”

Tablo 21

*Resim Değerlendirme Ölçeği*

Resim Değerlendirme Ölçeği	Genel Puan	1. Uzman	2. Uzman	3. Uzman	Toplam
1. İmge, leke ve renklerin tekrarı	5	5	5	5	
2. Ruhsal izdüşümün izleri	5	4	5	3	
3. Resimde boyutlandırma	5	3	5	4	
4. Yaşantı içeriğinin yansımaları	5	2	5	2	
5. Renk ve duyu ilişkisi	5	5	5	2	
6. Soyut ifadenin etkisi	5	5	5	5	
7. Resmin psikolojik etkisi	5	5	5	3	
8. Özyaşam formlarının bulgulanması	5	2	5	2	
9. Dönemin ruhsal izdüşümü	5	4	5	2	
10. Resimde birim/form tekrarı	5	5	5	5	

\*Ölçek, üç alan uzmanının görüşleri alınarak araştırmacı tarafından geliştirilmiştir. Alan uzmanları: (U1) Prof. Dr. Yüksel GÖĞEBAKAN, (U2) Doç. Dr. Selma ŞAHİN, (U3) Doç. Samet DOĞAN.

Fahrelnissa Zeid'in "Güneş Arenası" adlı tablosu, sanatçının ruhsal yoğunluklarını, evrensel varoluş temalarını ve bireysel içsel çatışmalarını soyut sembollerle ifade ettiği önemli bir eserdir. Bu çalışma, Zeid'in mitolojik imgelerle harmanladığı kişisel psikodinamik süreçlerini, ruhsal arınma ve dönüşüm metaforları çerçevesinde estetik bir anlatıma dönüştürmesinin somut bir örneği olarak ele alınabilir.

"Güneş Arenası" tablosunda "güneş" figürü, çoğu kültürde olduğu gibi Zeid'in eserinde de hayat verici, aydınlatıcı ve arındırıcı bir sembol olarak karşımıza çıkar. Ancak sanatçı, bu sembolü sadece pozitif bir enerji kaynağı olarak değil, aynı zamanda ruhsal mücadelenin ve içsel çatışmaların merkezi olarak konumlandırır. "Arena" kavramı ise, ruhsal bir meydan okuma alanı, çatışmanın ve dönüşümün gerçekleştiği içsel alanı simgeler (Eczacıbaşı, 2008, s. 178).

Tablodaki dinamik formlar ve yoğun renk kullanımı, sanatçının ruhsal gerilim ve enerji patlamalarını yansıtır. Özellikle sarı ve turuncu tonlarının hâkimiyeti, güneşin yakıcı ve dönüştürücü enerjisini çağrıştırırken, kontrast oluşturan koyu renkler, bu enerjinin sınılandığı, zorlandığı psikolojik süreçleri ima eder.

Zeid'in kompozisyonda kullandığı ritmik ve döngüsel çizgiler, ruhsal enerjinin sürekli hareket ve dönüşüm halini simgeler. "Güneş Arenası"nda form ve renklerin birbirleriyle etkileşimi, bilinç ve bilinçdışı arasındaki sürekli gerilimi ve uzlaşma arayışını betimler. Bu yapısal dinamizm, sanatçının kendi içsel mücadelelerini, varoluşsal kaygılarını ve ruhsal yeniden doğuşunu estetik bir düzleme taşıdığına işaret eder (Altan, 2014, s. 160).

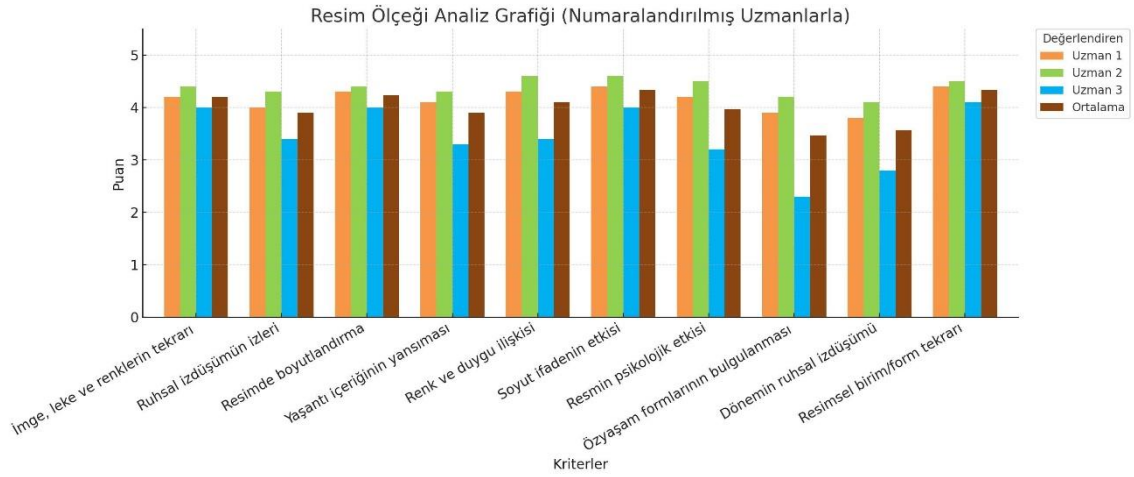
Kompozisyonun merkezinde yoğunlaşan formlar, ruhsal yoğunluğun odağını, çevresinde açılan genişleyen hareketler ise arınma ve genişleme çabalarını temsil eder. Bu merkezkaç ve merkezci hareketler, Zeid'in ruhsal deneyimlerindeki çatışma ve denge arayışını metaforik olarak gözler önüne serer.

Sanatçının kullandığı sıcak renk paleti, özellikle sarı, turuncu ve kırmızının güçlü etkileşimi, ruhsal enerji ve arınma süreçlerinin yoğunluğunu vurgular. Sarının bilgelik ve aydınlanma, turuncunun dönüştürücü güç, kırmızının ise tutku ve mücadeleyi simgelemesi, tablonun ruhsal temalarını derinleştirir (Arıkan, 2019, s. 260).

Bu sıcak tonların yanına serpiştirilen koyu ve soğuk renkler, ruhsal mücadeledeki engelleri ve bilinçaltındaki karanlık yanları temsil eder. Renklerin kontrastı, sanatçının ruhsal karmaşa ve denge arayışının görsel karşılığıdır.

"Güneş Arenası", Zeid'in ruhsal dönüşüm sürecini ve bireysel kimlik arayışını ifade eden bir oto-psikanaliz ürünü olarak değerlendirilebilir. Güneş figürünün

dönüştürücü gücü, Jungcu anlamda bireyin kendini gerçekleştirme yolundaki “gölge”yle yüzleşmesini ve bilinçdışı materyalleri bilince çıkarmasını simgeler. Arena ise bu yüzleşmenin geçtiği psikolojik mekandır; çatışmaların, krizlerin ve çözümlerinin gerçekleştiği içsel sahne (Karakaya, 2020, s. 95).



Şekil 58. Resim ölçeği analiz grafiği

## BÖLÜM IV

### TARTIŞMA VE YORUM

Bu çalışma, Yayoi Kusama ve Fahrelnissa Zeid'in sanatlarında görülen ruhsal izdüşümleri karşılaştırmalı olarak incelemiş, bireysel psikodinamik süreçlerin sanatsal üretime nasıl yansındığını açığa çıkarmayı hedeflemiştir. Sanatın bir tür dışavurum aracı olduğu gerçeğinden yola çıkılarak, her iki sanatçının da yaşam öykülerinde iz bırakan psikolojik deneyimlerin sanat diline dönüşüm biçimleri değerlendirilmiştir. Elde edilen bulgular, sanat ile ruhsal yapı arasında güçlü ve çok katmanlı bir ilişkinin varlığını teyit eder niteliktedir.

Yayoi Kusama'nın erken çocukluk döneminde başlayan halüsinatif deneyimleri, bilinçdışı içeriklerin ve korkuların sürekliliği ile birleşerek obsesif tekrarlara dayalı bir sanat dilinin oluşumunu tetiklemiştir. Kusama'nın eserlerinde görülen tekrarlar ve noktasal formlar, yalnızca estetik tercihler değil, aynı zamanda anksiyete bozukluklarının, şizofrenik epizotların ve travmatik geçmişin psikosomatik izdüşümleri olarak değerlendirilebilir. Bu bağlamda, sanatçının eserleri Jung'un "kolektif bilinçdışı" kavramı çerçevesinde ele alınabilir; nokta dizileri ve sonsuzluk imgeleri, bireysel benliğin sınırsız bir evrensellekle bütünleşme çabası olarak okunabilir. Aynı zamanda Freud'un "tekrar zorlantısı" kavramı da Kusama'nın üretimlerinde belirgin bir şekilde kendini gösterir; zira sanatçı, bastırılmış ruhsal malzemeyi yeniden üretme ve kontrol altına alma amacıyla yinelemeye başlamıştır.

Fahrelnissa Zeid'in sanatına baktığımızda ise, kimliksel karmaşaların, kültürel çok katmanlılığın ve toplumsal dönüşümlerin tetiklediği bir ruhsal yapı ile karşılaşmaktadır. Zeid'in figüratif ve soyut eserleri, bir yandan bireysel arayışları, diğer yandan politik ve sosyo-kültürel bağlamları içeren bir ruhsal anlatı sunmaktadır. Özellikle Batı ve Doğu kültürleri arasında sıkışmış kimliği, sanatında hem bir çatışma hem de bir sentez biçiminde karşımıza çıkmaktadır. Bu noktada Zeid'in sanatı, bireysel bilinç ile kültürel bilinç arasında gidip gelen bir denge arayışının ifadesidir. Zeid'in büyük ölçekli soyut kompozisyonları, bilinçdışının içsel enerjisini açığa çıkarırken; figüratif yapıtları ise travmalarla yüzleşme ve onları dönüştürme çabasını ortaya koymaktadır.

Her iki sanatçının da ruhsal durumları, onların yaratım süreçlerinin merkezine yerleşmiş ve eserlerinde hem biçimsel hem içeriksel olarak görünür hale gelmiştir.

Kusama'nın zihinsel dağınıklığı ve psikotik epizotları nokta düzenlemeleri, yansıtıcı yüzeyler ve sonsuzluk formlarıyla estetikleştirilmiş; Zeid'in içsel çatışmaları ise dramatik biçim düzenlemeleri ve renk patlamaları ile yansıtılmıştır. Bu anlamda sanat, her iki kadın sanatçı için de yalnızca bir ifade biçimi değil, aynı zamanda ruhsal bütünlüklerini kurma ve koruma aracı olmuştur.

Sanat psikolojisi literatürü çerçevesinde değerlendirildiğinde, bu çalışma göstermiştir ki; sanat, birey için yalnızca dışsal bir yaratım değil, içsel bir düzenleme ve yeniden yapılandırma sürecidir. Sanatçılar, bilinçdışı süreçleri simgesel anlatımlara dönüştürerek ruhsal denge kurmaya çalışırlar. Bu yönüyle sanat, psikanalitik bağlamda yaratıcı terapötik bir süreç olarak ele alınmalıdır.

Sonuç olarak, Yayoi Kusama ve Fahrelnissa Zeid'in sanatları, ruhsal izdüşümlerin görsel dile aktarımında iki farklı yaklaşım sunmaktadır. Kusama'nın eserleri, psikopatolojik deneyimlerin bireysel düzeyde tekrarlı ve kompulsif imgelerle yansıtılması olarak değerlendirilebilirken; Zeid'in eserleri, ruhsal dönüşümün ve kültürel çatışmaların entelektüel bir sanat diline dönüşümüdür. Her iki sanatçının da üretimlerinde ortak nokta ise sanatın bir tür ruhsal kurtuluş, bireysel anlamlandırma ve iyileşme süreci olarak işlev görmesidir. Bu bağlamda, sanatçının iç dünyasını anlamak için yalnızca biyografik değil, aynı zamanda psikodinamik yaklaşımları da içeren çok boyutlu analizlere ihtiyaç duyulmaktadır.

## BÖLÜM V

### SONUÇ VE ÖNERİLER

#### 5.1.Sonuç

Bu çalışma kapsamında, sanatta ruhsal izdüşümler olgusu bağlamında Yayoi Kusama ve Fahrelnissa Zeid'in sanatsal üretimleri karşılaştırmalı olarak ele alınarak, her iki sanatçının bireysel ruhsal deneyimlerinin, eserlerine yansıma biçimleri incelenmiştir. Araştırma sürecinde, her iki sanatçının da çocukluk dönemlerinden itibaren yaşadıkları Travmatik deneyimlerin, ruhsal durumlarının ve psikolojik mücadelelerinin sanat üretimlerini derinden etkilediği gözlemlenmiştir. Yayoi Kusama'nın obsesif-kompulsif bozukluk, halüsinasyonlar ve kaygı temelli ruhsal problemleri, eserlerinde tekrar eden formlar, noktasal desenler ve sonsuzluk imgeleri ile somutlaştırılmış; sanatçı kendi deyimiyle, sanatı "hayatta kalma aracı" olarak kullanmıştır. Kusama'nın sanatı, psikolojik anlamda bireysel bir iyileşme süreci olarak okunabileceği gibi, çağdaş sanatın dışavurumcu eğilimleri içinde obsesyon ve bireysel kaygıların estetik bir temsili olarak da değerlendirilmektedir. Fahrelnissa Zeid ise, özellikle Osmanlı İmparatorluğu'nun son döneminden erken Cumhuriyet Türkiye'sine geçişte, aristokrat bir ailede dünyaya gelmiş olmanın getirdiği kimlik çatışmaları, Batı ve Doğu kültürleri arasında sıkışmışlık, bireysel yalnızlık ve kadın kimliğine dair sorgulamaları doğrultusunda ruhsal yoğunlaşma süreçlerini eserlerine yansıtmıştır. Zeid'in özellikle soyut desenlere yöneldiği dönem eserlerinde, mistik öğelerle bütünleşen içsel karmaşanın ritmik ve simgesel bir anlatımla dışavurulduğu görülmektedir.

Her iki sanatçının da farklı kültürel bağlamlarda yaşamalarına rağmen, sanatın bir tür ruhsal arınma ve ifade biçimi olarak ortaya çıktığı; bireysel travmaların ve ruhsal yoğunlukların sanatsal yaratım süreçlerini biçimlendirdiği anlaşılmıştır. Araştırmanın önemli bir bulgusu, sanatçının ruhsal durumunun yalnızca bireysel psikolojiyle değil; aynı zamanda toplumsal, tarihsel ve kültürel bağlamlarla da etkileşim içinde olduğu yönündedir. Özellikle kadın sanatçı kimliği, gerek Kusama gerekse Zeid'in üretimlerinde önemli bir belirleyici faktör olarak ortaya çıkmıştır. Sanatta bireysel anlatımın sınırlarını zorlayan her iki sanatçının da, kendi ruhsal dünyalarını evrensel bir dile dönüştürdüğü ve

kişisel deneyimlerini kolektif anlamda bir ifade aracı haline getirdikleri söylenebilir. Bu doğrultuda, çalışma sonuçları ışığında bazı önerilerde bulunmak mümkündür.

## 5.2.Öneriler

Bu tez kapsamında öncelikle, sanatta ruhsal izdüşümler kavramı, yalnızca bireysel psikolojik süreçlerle sınırlandırılmamalı; kültürel kimlik, toplumsal yapı ve tarihsel arka plan gibi etkenlerle birlikte disiplinlerarası bir yaklaşımla ele alınmalıdır. Klinik psikoloji ve sanat terapisi alanında, Kusama'nın tekrar ve takıntılı formlar üzerinden ürettiği eserler vaka analizi olarak ele alınabilir. Böylece sanat terapisi süreçlerinde farklı ifade biçimlerinin terapötik etkileri araştırılabilir. İlerleyen araştırmalarda, farklı coğrafyalardan sanatçıların ruhsal yoğunluk ve dışavurum biçimlerinin karşılaştırmalı olarak incelenmesi, bireysel kimlik ile sanat arasındaki ilişkinin daha geniş bir perspektiften değerlendirilmesine katkı sağlayacaktır. Ayrıca, kadın sanatçıların üretim süreçlerinde ruhsal izdüşümlerin rolünü merkeze alan yeni araştırmalar yapılması, sanat tarihi yazımında kadın sanatçılara ilişkin eksik bırakılan ruhsal ve bireysel boyutun daha görünür kılınmasına yardımcı olacaktır. Bu çalışma, hem sanat kuramı hem de sanat psikolojisi disiplinleri açısından sanatta bireysel ruhsal süreçlerin önemini vurgulayan özgün bir bakış açısı sunmaktadır. Ruhsal izdüşümler kavramı, yalnızca bir sanatsal ifade biçimi olarak değil, aynı zamanda bireysel varoluşsal mücadelenin görsel dile dönüştüğü bir alan olarak değerlendirilmelidir. Sanatçının ruhsal yoğunluğu ve içsel dünyası, yalnızca psikolojik değil, sanatsal, kültürel ve toplumsal düzlemde de araştırılmaya değer önemli bir olgudur. Bu bağlamda, çalışma ileride yapılacak araştırmalara kaynak teşkil edecek nitelikte olup, sanatta ruhsal dışavurumların derinlemesine anlaşılması yönünde önemli bir başlangıç noktası oluşturmaktadır.

Resim değerlendirme ölçeklerinin kullanımı, sanat eğitimi sürecinde öğrencilerin eserleri analiz etme ve yorumlama becerilerini geliştirmek için uygulanabilir. Bu tür ölçekler, öğrencilere yalnızca estetik bakış açısı kazandırmakla kalmayıp aynı zamanda ruhsal ve psikolojik boyutları fark etmelerini sağlayacaktır.

Eğitim programlarında, sanatçıların eserlerinin sadece teknik özellikleri değil, aynı zamanda psikolojik ve ruhsal arka planları da incelenmelidir. Böylece öğrenciler sanatı, çok boyutlu bir ifade alanı olarak kavrayabilecektir. Çalışmada kullanılan Resim Değerlendirme Ölçeği farklı sanatçılar ve farklı dönemlerde üretilmiş eserler üzerinde

uygulanarak geçerlilik ve güvenilirliği daha geniş kapsamda test edilmelidir. Nitel analizlerin yanı sıra nicel yöntemlerin de eklenmesi, daha kapsamlı sonuçların elde edilmesini sağlayabilir. Örneğin, ölçek puanlarının istatistiksel analizleri, sanat eserlerinin psikolojik etkilerini nesnel verilere dayalı biçimde ortaya koyabilir.

Sanat galerileri ve müzeler, eserlerin yalnızca sanatsal değil, aynı zamanda ruhsal ve psikolojik boyutlarını da vurgulayan sergiler düzenleyebilir. Bu tür sergiler, izleyicilerin sanatçıların iç dünyasıyla daha derin bir bağ kurmasına olanak tanır. Sanatçılar için düzenlenen atölye ve eğitim programlarında, bireysel ruhsal süreçlerin sanatsal üretime etkisi üzerine çalışmalar yapılmalı, böylece sanatçıların kendi yaratıcılık süreçlerine ilişkin farkındalıkları artırılmalıdır. Farklı kültürlerden kadın ve erkek sanatçıların eserlerinin karşılaştırmalı analizleri yapılabilir. Bu tür çalışmalar, toplumsal cinsiyetin sanattaki ruhsal izdüşümlere yansımalarını ortaya koyacaktır. Günümüz çağdaş sanatçılarının eserleri, dijital sanat ve yeni medya bağlamında incelenerek, teknolojik gelişmelerin sanatçının ruhsal dünyasını nasıl dönüştürdüğü araştırılması önerilmektedir.

Ayrıca, disiplinlerarası araştırmalara ağırlık verilerek sanat, psikoloji, sosyoloji ve kültürel çalışmaların kesişim noktalarında yeni değerlendirme modelleri geliştirilebilir.

## KAYNAKÇA

- Akay, S. (2020). Delilik ve sanat: Yayoi Kusama örneği. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 12(1), 43–58.
- Avşar, B. (2021). Kolektif bilinçdışının sanatsal yansımaları: Jung kuramı ışığında bir değerlendirme. *Sanat Kuramı ve Eleştiri Dergisi*, 7(2), 35–40.
- Aydın, E. (2021). Modern sanat ve cinsiyet temsilleri bağlamında Edvard Munch. İstanbul: Sanat Kuram Yayınları.
- Bal, A. A. (2023). Sanat yapıtının sosyolojik yorumu: Ömer Adil'in Kızlar Atölyesi resmi. In A. Ayyıldız (Ed.), V. Anadolu Bilimsel Araştırmalar Kongresi, 21-23 Temmuz 2023, Hakkari Üniversitesi (pp. 891–897). IKSAD Publishing House.
- Çelik, H. (2022). Modern sanatın yalnız figürü: Edvard Munch'un ruhsal çözümlenmeleri. *Sanat ve Psikoloji Dergisi*, 5(2), 89–102.
- Dağ Özdemirler, M. (2024). Portre sanatında sembolizmin tinsellik açısından değerlendirilmesi (Yüksek lisans tezi, Osmaniye Korkut Ata Üniversitesi).
- Derman, A. (2019). Sanat ve ruh: Psikanalitik perspektiften yaratım süreci. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Erinç, S. M. (2005). Sanat psikolojisine giriş. Ankara: Doruk Yayınları.
- Freud, S. (2001). Sanat, yaratıcılık ve psikanaliz (S. Budak, Çev.). İstanbul: Say Yayınları.
- Freud, S. (2012). Sanat ve psikanaliz (E. Kapkın, Çev.). İstanbul: Say Yayınları.
- Freud, S. (2014). Sanat ve psikanaliz (A. B. Türesay, Çev.). İstanbul: Say Yayınları.
- Güray, E. (2020). Fahrelnissa Zeid'e ışık, renk ve şeffaflık bağlamında yeniden bir bakış: Paleokrystal serisi ve vitrayları. *Görünüm*, 8(8), 46–56.
- Hodge, S. (2013). Beş yaşındaki çocuk bunu neden yapamaz (M. Üstünipek, Çev., s. 174-175). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Jung, C. G. (2004). Sanat ve ruh (Z. Akgün, Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.

Jung, C. G. (2019). Ruh ve simge (A. Özdemir, Çev.). İstanbul: Cem Yayınevi.

Kireç, D. (2019). Psikanalitik kuram çerçevesinde psikolojik rahatsızlıkların yaratıcılığa ve sanat eserlerine yansıma biçimleri. Kesit Akademi Dergisi, 18, 258–271.

Köse, M. (2019). Sanat ve psikoloji: İmgelerin dilinden ruhun derinliklerine. Ankara: Ütopya Yayınevi.

Kusama, Y. (1965). Infinity Mirror Room – Phalli’s Field [Enstalasyon]. The Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington D.C.

Kusama, Y. (1977). Pumpkin [Tuval üzerine akrilik]. Yayoi Kusama Studio. Erişim: <https://www.yayoi-kusama.jp/>

Kusama, Y. (1996). Narcissus Garden [Yerleştirme]. Museum of Modern Art, New York.

Kusama, Y. (2009). Infinity Dots Mirrored Room [Yerleştirme]. Tate Modern Koleksiyonu. Erişim: <https://www.tate.org.uk>

Kusama, Y. (2013). Love is Calling [Yerleştirme]. Pérez Art Museum, Miami. Erişim: <https://www.pamm.org/>

Kusama, Y. (2013). Sonsuzluk günlükleri (E. Şipal, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Kusama, Y. (2013). Sonsuzluk netliği: Bir otobiyografi (S. Erel, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık. (Orijinal eser: Infinity Net, 2011)

Kusama, Y. (2022). Infinity Mirror Box with Pumpkins [Yerleştirme]. M+ Museum, Hong Kong. Erişim: <https://www.mplus.org.hk/>

Kusama, Y. (2022). Louis Vuitton Collaboration Window Display [Vitrin enstalasyonu]. Fifth Avenue Store, New York. Erişim: <https://us.louisvuitton.com/>

- Küçük, A. (2013). Fahrelnissa Zeid'in sanatında kimlik ve soyutlama. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, (10), 42–53.
- Malchiodi, C. A. (2012). *Sanat terapisinin temelleri* (B. Arıkan, Çev.). İstanbul: Litera Yayıncılık.
- Munroe, A. (2000). *Yayoi Kusama* (E. Yücel, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. (Orijinal eser: *Yayoi Kusama*, Phaidon Press)
- Özgür, N. (2021). *Kusama'nın sanatında psikolojik travmaların yansımaları* (Sanatta yeterlik tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi).
- Sayın, S. (2019). Yayoi Kusama'nın sanatında obsesif düşünce ve psikanalitik yorumlar. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 11(2), 45–61. <https://doi.org/10.29135/std.657392>
- Şahinbaş, U., Türker, İ. H., & Ağçıçek, M. (2019). Savaşlar ve ölümler çağında bir kadın sanatçı: Käthe Kollwitz. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 4(8), 160–171.
- Ünal, A. (2021). Sanat terapi bağlamında Yayoi Kusama'nın yapıtlarında benliğin inşası. *Uluslararası Sanat ve Tasarım Dergisi*, 7(1), 155–169. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/usad/issue/62571/922981>
- Vural, F. (2024). Hüznün çekimi: Melankolinin dönemlerarası sanatsal tezahüratı. *Uluslararası Anadolu Sosyal Bilimler Dergisi*, 8(1), 142–163.
- Yasa Yaman, Z. (2020). Yayoi Kusama'da sanat ve akıl sağlığı ilişkisi. *Sanat Yazıları*, (32), 75–88.
- Yıldırım, E. (2020). Yayoi Kusama'nın sanatında psikopatoloji ve toplumsal yabancılaşma. *Kadın/Woman 2000*, 21(1), 127–144. <https://doi.org/10.21748/kd.706050>
- Zengin, H. (2021). Ruhsal imgelerin görselleşmesi: Kusama'nın sanatında psikolojik izler. *Psikanaliz ve Sanat Dergisi*, 4(2), 88–104.
- Zeid, F. (1950). *Fight Against Abstraction* [Tuval üzerine yağlı boya]. Tate Modern Koleksiyonu. Erişim: <https://www.tate.org.uk/>

Zeid, F. (1953). My Hell [Tuval üzerine yağlı boya]. İstanbul Modern Koleksiyonu.

Zeid, F. (1976). Paléokrystal Composition [Cam üzerine boya]. Fahrelnissa Zeid Koleksiyonu.

Zeid, F. (1980). Break of the Atom and Vegetal Life [Tuval üzerine yağlı boya]. Tate Modern Koleksiyonu. Erişim: <https://www.tate.org.uk/>

Zeid, F. (1983). Self-Portrait [Tuval üzerine yağlı boya]. National Portrait Gallery, Londra.



## EKLER

**Evrak Tarih ve Sayısı: 16.06.2025-E.238545**



T.C.  
OSMANIYE KORKUT ATA ÜNİVERSİTESİ REKTÖRLÜĞÜ  
Sosyal ve Beşeri Bilimler Araştırma Etik Kurulu



Sayı : E-58565088-100-238545  
Konu : Etik Kurul Onay Belgesi (Melek OBUZ)

16.06.2025

Sayın Prof. Ali Asker BAL  
Endüstriyel Tasarım Bölüm Başkanlığı - Bölüm Başkanı

Danışmanı olduğunuz Yüksek Lisans Öğrencisi Melek OBUZ'un 22.05.2025 tarih ve E.235003 sayılı başvurusuna istinaden alınan 04/06/2025 tarih ve 2025/7/5 sayılı Sosyal ve Beşeri Bilimler Araştırma Etik Kurulu kararı ekte sunulmuştur. Söz konusu kararın ilgili öğrenciye bildirilmesi hususunda gereğini bilgilerinize rica ederim.

Prof. Dr. Ahmet DEMİRTAŞ  
Kurul Başkanı

**Bu belge, güvenli elektronik imza ile imzalanmıştır.**

Belge Doğrulama Kodu : BSL5FJRKTS Pin Kodu : 00803 Belge Takip Adresi : <https://www.turkiye.gov.tr/osmaniye-korkut-ata-universitesi-ebys>  
Adres : Osmaniye Korkut Ata Üniversitesi Karacaoğlan Yerleşkesi Fakiuşağı Osmaniye  
Telefon : 0328 825 1818 Faks:0328 825 0097 Bilgi için : Halil Coşkun  
e-Posta : genelsekreterlik@osmaniye.edu.tr Unvanı : Bilgisayar İşletmeni  
Kep Adresi : oku@hs01.kep.tr



**Bu belge, güvenli elektronik imza ile imzalanmıştır.**

Evrak Tarih ve Sayısı: 16.06.2025-E.238545

Evrak Tarih ve Sayısı: 07.06.2025-31567



**TOPLANTI KARAR FORMU**  
(GENEL AMAÇLI)

Doküman No	OKU.KKO.FR.0024
Yayın Tarihi	01.06.2023
Revizyon Tarihi	--
Revizyon No	00

T.C.  
**OSMANİYE KORKUT ATA ÜNİVERSİTESİ**  
Sosyal ve Beşeri Bilimler Araştırma Etik Kurulu  
Toplantı Kararı

Karar Tarihi	Toplantı Sayısı	Karar Sayısı
04/06/2025	7	5

Osmaniye Korkut Ata Üniversitesi Sosyal ve Beşeri Bilimler Araştırma Etik Kurulu, Prof. Dr. Ahmet DEMİRTAŞ başkanlığında 04/06/2025 tarihinde saat 10.00'da toplanarak aşağıdaki kararı almıştır.

**Gündem 5:** Osmaniye Korkut Ata Üniversitesi Yüksek Lisans Öğrencisi Melek OBUZ'un 22.05.2025 tarih ve E.235003 kayıt sayılı yazısı hakkında görüşme

**Karar 5:** Osmaniye Korkut Ata Üniversitesi Yüksek Lisans Öğrencisi Melek OBUZ'un 22.05.2025 tarih ve E.235003 kayıt sayılı başvurusunda belirtilen, "**Sanatta Ruhsal İzdüşümler ve Yayoi Kusama ile Fahrelnissa Zeid'in Karşılaştırmalı Değerlendirilmesi**" başlıklı araştırmasını yapabilesinin Sosyal ve Beşeri Bilimler Araştırma Etik Kurulu ilkelerine göre uygun olduğu kanaatine varılarak; araştırma için bu belgenin "**Etik Kurul Onay Belgesi**" olarak verilmesine toplantıya katılan üyelerimizin oy birliği ile karar verilmiştir.

Başkan Yardımcısı	Üye	Üye (İzinli)
Prof. Dr. Adem TUTAR	Prof. Dr. Bülent KIRMIZI	Prof. Dr. Mehmet Burhanettin COŞKUN
İlahiyat Fak. Öğretim Üyesi	İnsan ve Toplum Bil. Fak. Öğretim Üyesi	İktisadi ve İdari Bilimler Fak. Öğretim Üyesi
Üye	Üye	Üye
Doç. Dr. Fatih ERHAN	Doç. Dr. Fatih Çağatay BAZ	Doç. Selma ŞAHİN
İnsan ve Toplum Bil. Fak. Öğretim Üyesi	İktisadi ve İdari Bilimler Fak. Öğretim Üyesi	Mimarlık Tasarım ve Güzel Sanatlar Fak. Öğretim Üyesi
		Başkan
		Prof. Dr. Ahmet DEMİRTAŞ
		İnsan ve Toplum Bil. Fak. Öğretim Üyesi



## ÖZGEÇMİŞ

### KİŞİSEL BİLGİLERİ

**Adı ve Soyadı** : Melek OBUZ

### EĞİTİM BİLGİLERİ:

**Yüksek Lisans** : Osmaniye Korkut Ata Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı 2022-2025

**Lisans** : İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi Resim -İş Öğretmenliği 2015-2019

T.C.  
OSMANİYE KORKUT ATA ÜNİVERSİTESİ  
Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Müdürlüğüne

Aşağıda bilgileri yer alan tez çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Özet ve Abstract c) Giriş, d) Ana bölümler, e) Sonuç ve f) Kaynakça kısımlarından oluşan toplam 143 sayfalık kısmına ilişkin, 19.09.2025 tarihinde Lisansüstü Eğitim Enstitüsü tarafından Turnitin adlı intihal tespit programından aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı % 3. 'tür. Aşağıda belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve aşağıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini bilgilerinize arz ederim.

İmza :  
Tarih : 17.09.2025  
Öğrenci Ad, Soyad : Melek OBUZ

(Lütfen tüm alanları doldurunuz.)	
Adı ve Soyadı	Melek OBUZ
Ana Bilim/ Ana Sanat Dalı	Resim Ana Sanat Dalı
Öğrenci Numarası	202221170008
Danışman Ünvanı, Adı-Soyadı	Prof. Ali ASKER BAL
Tez Başlığı (Türkçe)	Sanatta Ruhsal İzdüşümler ve Yayoi Kusama İle Fhrelnissa Zeid'in Karşılaştırmalı Değerlendirilmesi

AZAMİ BENZERLİK ORANLARI			
FİLTRELEME I		FİLTRELEME II	
1	Kabul / Onay ve Bildirim sayfaları hariç	1	Kabul / Onay ve Bildirim sayfaları hariç
2	Kaynakça hariç	2	Kaynakça hariç
3	Alıntılar dahil	3	Alıntılar hariç
		4	5 Kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç
<input type="checkbox"/>	Benzerlik maksimum %30	<input type="checkbox"/>	Benzerlik maksimum %10

DANIŞMAN ONAYI		ENSTİTÜ ONAYI	
Tarih	17.09.2025	Tarih	19.09.2025
UYGUNDUR		UYGUNDUR	
Ünvan Ad, Soyad	Prof. Dr. Ali Asker Bal	Ünvan Ad, Soyad	Dr. Öğr. Üyesi Uğur ACAR
İmza		İmza	

**Bu form, Ana Bilim/ Ana Sanat Dalının üst yazısıyla Enstitüye iletilir.**