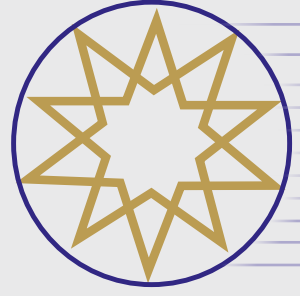


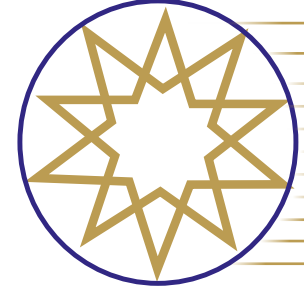
ISSN 2149-1755



Volume 12
Number 1
Year 2025

YTÜ
PRESS

www.yjad.yildiz.edu.tr



Volume 12 Number 1 Year 2025 - June

EDITOR-IN-CHIEF

Doç. Dr. Mehmet Emin KAHRAMAN
Yıldız Technical University, İstanbul, Türkiye

ASSOCIATE EDITORS

Yusuf KEŞ
Süleyman Demirel University, Isparta, Türkiye
Doğan ARSLAN
Medeniyet University, İstanbul, Türkiye

EDITORIAL BOARD

Safet SPAHİU
Tetova State University, Tetova, Republic of North Macedonia
Leandro Faber LOPES
Federal University of Juiz de Fora, Brasil
Dimitri CHOLAKOV
University of Shumen, Shumen, Bulgaria
Valeri CHAKALOV
University of Shumen, Shumen, Bulgaria
Uğur ATAN
Selçuk University, Konya, Türkiye
Atilla İLKİYAZ
Gazi University, Ankara, Türkiye
Birsen ÇEKEN
Gazi University, Ankara, Türkiye
Canan DELİDUMAN
KTO Karatay University, Konya, Türkiye
Yusuf KEŞ
Süleyman Demirel University, Isparta, Türkiye
Mehmet ÜSTÜNİPEK
İstanbul Kültür University, İstanbul, Türkiye
Selahattin GANİZ
Yeniüzyıl University, İstanbul, Türkiye
İlhan ÖZKEÇECİ
Erciyes University, Kayseri, Türkiye

Duygu DUMANLI KÜRKÇÜ

Arel University, İstanbul, Türkiye
İsmail Erim GÜLAÇTI
Yıldız Technical University, İstanbul, Türkiye

LINGUISTIC EDITOR

Mustafa POLAT
Marmara University, İstanbul, Türkiye

Turan SAĞER

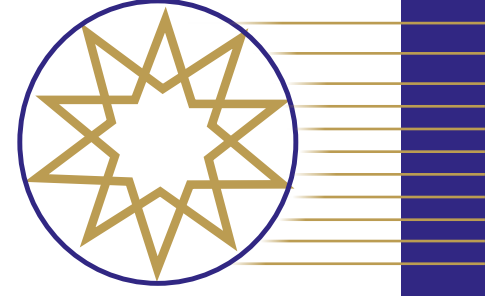
Alanya University, Antalya, Türkiye
Rıfat ŞAHİNER
Yıldız Technical University, İstanbul, Türkiye
Peno PENEV
St. Cyril and St Methodius University of Veliko Tırnovo, Bulgaria
Kenan ZEKİC
IUS International University of Sarajevo, Bosnia and Herzegovina
Öykü Ezgi YILDIZ
İstanbul Kültür University, İstanbul, Türkiye
Ceyda DENEÇLİ
İstanbul Kültür University, İstanbul, Türkiye
Sevda DENEÇLİ
İstanbul Kültür University, İstanbul, Türkiye
Aslıhan ERUZUN ÖZEL
Yıldız Technical University, İstanbul, Türkiye
Ayşe Derya KAHRAMAN
İstanbul University Cerrahpaşa, İstanbul, Türkiye
Kader SÜRMELİ
Yıldız Technical University, İstanbul, Türkiye
Fethiye ERBAY
İstanbul University, İstanbul, Türkiye

Abstracting and Indexing:

Yıldız Journal of Art and Design is an international refereed journal indexed in field indexes. Our journal is currently indexed in international indices like DRJI, ResearchBib, Google Scholar, BASE (Bielefeld Academic Search Engine), Electronic Journals Library, JournalSeek, Academic Keys, Scientific Indexing Services and SOBIAD.

Journal Description: The journal is supported by Yıldız Technical University officially, and is a blind peer-reviewed free open-access journal, published quarterly (June, December).

Owner: Yıldız Technical University / **Editor-in-Chief:** Mehmet Emin KAHRAMAN / **Language of Publication:** English / **Frequency:** 2 issues / **Publication Type:** Online e-version / **E-mail:** mek@yildiz.edu.tr / **Web site:** https://yjad.yildiz.edu.tr, https://dergipark.org.tr/tr/pub/yjad / **Publisher:** Kare Publishing



Volume 12 Number 1 Year 2025 - June

CONTENTS

Research Articles

- 1** Hospital theme in European painting
Güliz BAYDEMİR KATKAR
- 15** Eye gestures and gaze in portrait photography: An analysis of meaning construction
Yavuz ALKAYA
- 29** Visual traces of art; the case of Lebanon
Betül TANRIKULU
- 42** Production of 3D scientific instructional models using “ender 3 neo” 3D printer
Bennett ONOSIGHO, Felix OSAIGBOVO



Original Makale / Original Article

Avrupa resim sanatında hastane teması

Hospital theme in European painting

Güliz BAYDEMİR KATKAR*^{ORCID}

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, Çanakkale, Türkiye

MAKALE BİLGİSİ

Makale hakkında

Geliş tarihi: 24 Şubat 2025

Revizyon tarihi: 28 Nisan 2025

Kabul tarihi: 29 Nisan 2025

Anahtar kelimeler:

Avrupa, hastane, mimari, resim, sanat.

ARTICLE INFO

Article history

Received: 24 February 2025

Revised: 28 April 2025

Accepted: 29 April 2025

Key words:

Europe, hospital, architecture, painting, art.

ÖZ

Bu makalede 16. ve 20. yüzyıllar arasında Avrupa resim sanatında hastane temalı eser örnekleri incelenerek, hastane binalarının biçim ve içerik bakımından tarihsel olarak temsil ediliş biçimleri irdelenmektedir. Tıp, sağlık hizmetleri tarihi ve toplumsal yapıya dair veriler sunan bu eserlerin; hastane yapılarının evrimine ışık tutarak, şehircilik ve mimarlık tarihine dair de belge niteliği taşıdığı görülmektedir. Araştırmada, Avrupadaki hastane binalarının tarihçelerine de yer verilerek, bu yapıların resimlerde ele alınış biçimleri “Avrupa Hastaneleri ve Resim Sanatındaki Temsilleri” ana başlığı altında incelenmiştir. Fransa, İspanya, İtalya, İngiltere ve Türkiye’de Hastane Temalı Resimler alt başlıkları altında Avrupada yer alan hastanelere ait tasvirler kronolojik olarak analiz edilmiştir. Orta Çağ’dan bu yana hastane yapılarının dış görünüşleri ve iç mekanlarının resmedildiği eserlerde; sanatçıların, binaların mimari unsurlarını betimlemenin yanı sıra bu yapıların işlevlerini de ele alarak toplumun sosyal ve kültürel yapısını yansıttıkları izlenmiştir. Avrupada yer alan hastane binalarının resmediliş biçimleri, tarihi ve kültürel bağlama göre farklılık göstermekle birlikte hastane yapılarının resmedildiği eserler; özellikle büyük şehirlerdeki ikonik yapılarıyla ön plana çıkan simge niteliğindeki tarihi hastane binalarının dış cephelerinin resmediliş ve ikonografik olarak sosyal, kültürel ve bazen de dramatik bağlamda ele alınan hastane iç mekân tasvirleri olarak ayrıştırılabilir. Hastane temasının Avrupa resim sanatında ele alınış biçimleri, hastane iç ve dış mimarisinin evrimine ışık tutarken aynı zamanda tarihsel ve işlevsel süreçlerini anlamak için önemli bir kaynak oluşturmaktadır.

ABSTRACT

In this article, examples of hospital-themed works in European painting between the 16th and 20th centuries are examined and the historical representations of hospital buildings in terms of form and content are examined. These works provide data on the history of medicine, health services and social structure; By shedding light on the evolution of hospital buildings, it is seen to be a document about the history of urbanism and architecture. In the research, the history of hospital buildings in Europe was also included, and the way these buildings were depicted in the paintings was examined under the main title “European Hospitals and Their Representations in Painting”. Depictions of hospitals in Europe were analyzed chronologically under the subheadings of Hospital Themed Paintings in France, Spain, Italy, England and Türkiye. In works depicting the exteriors and interiors of hospital buildings since the Middle Ages; It was observed that the artists reflected the social and cultural structure of the society by depicting the architectural elements of the buildings as well as the functions of these structures. Although the way hospital buildings in Europe are depicted varies depending on the historical and cultural context, the works depicting hospital buildings; It can be divided into depictions of the exteriors of historic hospital buildings, which stand out with their iconic structures, especially in big cities, and depictions of hospital interiors, which are handled iconographically in a social, cultural and sometimes dramatic context. The ways in which the hospital theme is handled in European painting sheds light on the evolution of hospital interior and exterior architecture and at the same time constitutes an important source for understanding all historical processes.

Cite this article as: Baydemir Katkar, G. (2025). Hospital theme in European painting. *Yıldız J Art Desg*, 12(1), 1–14.

*Sorumlu yazar / Corresponding author

*E-mail address: gulizbaydemir@gmail.com



GİRİŞ

Resim, mimarlık ve tıp tarihinin görsel temsilleri üzerine araştırmaların yayınlandığı çalışmalardan ulaşılan verilerin yanı sıra, sanat ve tıp müzeleri ve Avrupa’da gelişmiş olan hastane müzeciliği geleneği sayesinde; hastane ve vakıfların çevrimiçi sunulan sanat koleksiyonları ve bu kurumların tarihçelerini içeren çeşitli makalelerden elde edilen veriler bu araştırma makalesinin oluşmasında önemli rol oynamıştır. Hastane binaları ve görsel temsillerinin toplumsal ve kültürel yansımalarını irdeleyen akademik kaynaklar taranarak hastane binalarının dış cephe tasvirleri ve kimi zaman ise çok figürlü kompozisyonları içeren hastane iç mekan betimlemelerine ulaşılmıştır. Sanat tarihi perspektifinden, bu eserlerin biçim ve içerik analizi yoluna gidildiği bu makalede, hastane yapılarının mimari tasarımlarına değinilerek kronolojik olarak resim sanatında nasıl görselleştirildikleri ele alınmıştır. Hastanelerin Güzel Sanatlar ile bağlantısı, genellikle tıp, sanat tarihi, sosyal tarih ve kültürel incelemelerde yer alırken sanat tarihi ve tıp tarihi üzerine yapılan akademik çalışmalar bu konuda önemli veriler sunmaktadır. Tarihi Resim, Mimari Resim, Janr Resmi, Natüralist Resim türlerinde hastane binalarının iç ve dış mimarisine dair ve dönemin sosyo kültürel durumuna dair pek çok veri saptanabilmesi bakımından hastane temalı resimler sosyolojik önem taşımaktadır.

AVRUPA HASTANELERİ VE RESİM SANATINDAKİ TEMSİLLERİ

Hastaların bakımına yönelik ilk adımların antik dönemlerde atılmış olduğu görülür. Sümerlilerde sağlık hizmetleri, din adamları yoluyla yürütülmüştür (Güntöre, 2005: 4). Eski Mısır’da cerrahide önemli gelişler kaydedilmiştir. Hint tıbbının M.Ö. 1500 yıllarda başladığı kabul edilir (Aslan, 2017: 10). Eski Çin tıbbında akupunktur gibi tedavi yöntemleri geliştirilmiştir. Mitoloji, din ve felsefenin etkisi altında kalarak ilerleme göstermiş olan Eski Yunan tıbbı, Hipokrat’tan (M.Ö. 460-M.Ö. 370) sonra laikleşmeye başlamıştır (Doğan ve Sezgin, 2012: 275). Roma İmratorluğu’nda modern hastanelerle doğrudan ilişkisi bulunmakla birlikte “valetudinaria” adı verilen askeri hastane yapılarına rastlanmaktadır (Tabanelli, 1956).

Hastaneler, içlerinde sağlık hizmetleri verilen yapılardır. Ortaçağ’da hem Batı’da hem de İslam dünyasında ortaya çıkan hastane yapıları; İslam ülkelerinde darüşşifa, şifahane, bimarhane gibi adlar alarak dindışı nitelik taşıırken aynı dönem Avrupa’sında ise, hastaneler, dinsel niteliktedirler (Sözen&Tanyeli, 2010: 130). “Bu yapılar tonoz ya da çatı örtülü basit, uzun bir veya birkaç holden oluşmaktadır. İslam ülkelerinde pek görülmeyen bu “koğuş tipi” hastane Avrupa’da 19. yüzyıla dek egemen olmuştur, 19 yüzyıldan sonra hastanelerin gelişim süreci mimari olmaktan çok, teknik bir evrimleşmeyi içerir” (Sözen&Tanyeli, 2010: 130).

Erken dönemlerde, hastaların bakımı çoğunlukla dini kurumlara, manastırlara veya kiliselere bağlı olduğu hastanelerde yapılmıştır. Avrupa hastanelerinin Geç Orta Çağ ve Modern yüzyıllar boyunca deneyimlediği çeşitli dönü-

şümlerden bağımsız olarak, genel hastane modelinin Orta Çağ’da ortaya çıktığı söylenebilir. Rönesans ve Erken Modern Dönemde Avrupa’da hastanelerin modernizasyonun başlamasıyla birlikte, hastane binalarının daha sistematik ve yapılandırılmış duruma geldiği görülür.

Geç Orta Çağ döneminin ekonomik zorluklarının bir getirisi sonucu siyasi bir strateji yürütülerek küçük çaplı hastaneleri azaltma yoluna gidilerek yeni sosyal Genel hastanelerin oluşturulduğu bir hastane reformuna gidilmiştir. Bu sayede hastanelerde doktorlar ve cerrahlar tarafından verilen tıbbi bakım önemli bir hale gelmiştir (Bianchi & Slón, 2006: 12-13) ve “hastanede tıbbileştirme” terimi ortaya çıkmıştır. 1350’den sonra çeşitli Avrupa bölgelerinde, doktorlar hastanelerle daha fazla ilişkilendirilmeye başlanmıştır (Ferragud, 2014: 305-324). İtalya ve Almanya’da, şehirlerdeki hastanelerin daha fazla profesyonel tıbbi hizmet sunmaya başlamış oldukları bu büyük hastane yapılarının Ortaçağ’da önemli kavramlar olan asalet, şöhrat ve güzellik gibi kavramlar ile öne çıkarak hem yakın çevreden hem de bölgeler arası potansiyel bağışçıların sayısını giderek artırmış olduğu görülür (Bridgewater, 2020: 332). Geç Ortaçağ’da çok sayıdaki büyük şehir hastanelerinin başarısı, hayranlık uyandırarak halkın bağışlıklarını yüceltmiş ve bu hastanelerin yükselişini sağlamıştır.

“Rönesans’la birlikte bilimsel araştırmalar hız kazanmış, tıp ve sağlık alanında da büyük ilerlemeler kaydedilerek hekim sayısında artış yaşanmıştır. Anatomi büyük bir gelişme kaydetmiş ve büyük anatomistler yetişmiştir. 17. yüzyılda Rönesans’ın etkisiyle yayılmaya başlayan bilimsel düşünce sayesinde serbest düşünceli hekimler yetişmiş ve fizyoloji güçlenmeye, gelişmeye başlamıştır” (Aslan, 2017: 10). Avrupa’da 15. yüzyıldan itibaren küçük ve belirli işlevleri olmayan hastaneler yerlerini yavaş yavaş daha az sayıda daha büyük kurumlara bırakmış (Galient, 2012: 41-60) ve Avrupa’da genel hastane binaları inşa edilmeye başlanmıştır.

Genel hastanelerin ortaya çıkışı, yardım imkanlarının da önünü açmış olup 16. yüzyılın ortalarında yoksul insanlardan oluşan daha spesifik gruplar ve onlara daha uzmanlaşmış bakım sağlanmasına duyulan ihtiyaç sonucu “Genel hastane”ler 17. Yüzyılda yaygın bir olgu haline gelmiştir. Frengi gibi bulaşıcı veya tedavi edilemeyen delilik gibi belirli bir hastalıktan muzdarip belirli yoksul insan gruplarına yönelik bu bakım modellerinin etkileri, hastane kavramının tıbbileştirilmesine yönelik evriminde önemli bir rol oynamıştır (Arrizabalaga, 2006: 204). Bakım çoğunluğunun ön planda olduğu bu dönemde, yoksullar hastaneleri yerlerini yavaş yavaş hastalar hastanelerine bırakmaya başlamıştır. Ancak henüz hastanelerin hijyenik bir alan olarak düşünülmediği bir tıp kültürü bulunmaktadır (Arrizabalaga, 2006: 204). Modern dönemde giderek daha organize ve sistematik bir bakım modeli olmasına rağmen, düşkünlere çoğunlukla hastane bakımının hedefi olmaya devam ettiği görülür (Tomassetti, 2019: 91-127).

18. ve 19. yüzyılda Endüstri Devrimi ile birlikte Avrupa’da tıp bilimlerinde büyük ilerlemeler kaydedilmiş ve bu yüzyıllarda yeni burjuva ve liberal düzen bağlamında hastaneler birer tıp kurumu haline gelmiştir (Pena & Ma-

teu: 2023: 107). 18. ve 19. yüzyılda, daha iyi hijyen koşulları sağlanmaya başlanmış ve hastane binaları daha geniş alanlar ile geliştirilmiştir. Hastanelerde hijyenin artırılması, modern hastane tasarımının temel unsurlarından biri haline gelmiştir.

Avrupadaki hastane binalarının resimlerde ele alınışı tarihi ve kültürel bağlama göre çeşitli farklılıklar göstermekle birlikte genel olarak, hastane temasının işleniş biçiminde birkaç önemli yaklaşımın öne çıktığı görülür. 16. yüzyılda Hollanda'da gelişerek 17. Yüzyılda bağımsız bir tür haline gelen "Mimari Resim"ler ve şehir manzaraları özellikle 18. Yüzyılda Avrupa'da popüler hale gelmiştir. "Bu eserlerde, yalnızca binaların stil ve karakterlerinin güvenilir bir şekilde aktarılması değil, aynı zamanda perspektifin belirleyici bir rol oynadığı mekansal açımların net sunumu da belirleyicidir" (Baydemir, 2024: 21). 18. yüzyılda Avrupa'da ortaya çıkan "Vedutist Resim" ve onun bir kolu olan "Harabe Resmi" türü ve ardından gelişen "İngiliz Romantik Manzara Resmi"nde ve 19. Yy Empresyonist ressamların kent izlenimlerinde hastane binalarının tasvirlerine sıklıkla rastlanmaktadır.

Modern hastane binalarının oluşturulduğu 19. yüzyıldan itibaren hastane binalarının yapısı, genellikle geniş pencereler, fonksiyonel odalar, temizlik ve hijyen koşulları göz önünde bulundurularak tasarlanmıştır. Bu modern hastane binaları, dönem sanatçıların resimlerinde genellikle daha sade, endüstriyel ve işlevsel tarzlarıyla betimlenmişlerdir. 19. Yüzyılın ortasında hemşirelik ve hastane iç mekanlarına dair çalışmaları ile tanınan Florence Nightingale (1820-1910)'in hijyen ve hasta bakımını iyileştirmeyi amaçlayarak tasarladığı hasta koğuşu tipi yayılmaya başlamıştır. 19. ve 20. yüzyılda hastane temalı resimlerde Nightingale koğuşlarına sıkça rastlanmaktadır. Özellikle 19. yüzyılda Kırım Savaşı (1853-1856) ve ardından Birinci Dünya Savaşı (1914-1918)'na dair, bu koğuşların konu alındığı resimler bulunmaktadır.

20. yüzyılda Avrupa resim sanatında hastane binası temalı eserlerin, özellikle savaş ve sağlık konuları etrafında şekillenen önemli bir alt tema olduğu izlenir. Bu tür eserlerde hastane yapıları, genellikle toplumsal travmaların, savaşın ve hastalıkların dramatik yansımaları olarak ele alınmıştır. Pek çok eserde I. Dünya Savaşı sırasında savaşın fiziksel ve psikolojik etkilerini işlerken hastane iç mekanlarında yaralı askerlerin tedavi edildiği ortamlar tasvir edilmiştir. Pek çok sanatçı savaş ve ölüm temalarını sıklıkla işlerken; hastaneler dikkat çeken manevi semboller haline gelmiştir.

Avrupa Resim sanatında hastane temasının ele alınışı hem tıbbın hem mimarinin hem de toplumsal yapının bir yansıması olarak incelenebilir. Hastane temalı eserler, toplumun hastalık ve sağlıkla ilgili algılarının sanatla nasıl ifade edildiğini anlamak için önemli örneklerdir. Hastane dış cephe ve iç mekan tasvirlerine dair Rönesans'tan 20. yüzyıla değin değinilecek olan örneklerden ilki; Roma'da üreten Alman Barok dönem sanatçısı, Adam Elsheimer (1578-1610)'ın yaklaşık 1598 tarihli "Macaristanlı Aziz Elizabeth Hastanesindeki Mahkumlara Yiyecek Getiriyor" adlı eseridir (Şekil 1).

Elsheimer'ın; 1228'de kendi hastanesini kuran ve hastanelerin koruyucu azizi olarak atfedilen Macaristan-



Şekil 1. Adam Elsheimer, "Saint Elizabeth of Hungary Bringing Food For the Inmates of a Hospital", 1598, bakır plaka üzerine yağlıboya, 27,8x20cm, Wellcome Collection, Londra.

lı Elizabeth'i hastane alanındaki hastalarla ilgilenirken resmettiği eserde yatakların üzerinde yer alan Meryem Ana ve çocuk heykeli ve duvarlardaki dini sahne betimlemelerinde inanç ve şifaya dair fikirlerin iç içe geçtiğini görülmektedir. St Elizabeth'in aile arması da pencerenin üzerinde yer almaktadır. Her ne kadar mekan, sanatçı tarafından hayal edilerek kompoze edilmiş olsa da; bu tablo, hastalara hem dünyevi hem de manevi bakımlarının cömert kaynaklarını hatırlatmak için dini tasvirler ve bağışçıların desteklerinin vurgulandığı, dönemin iyi finanse edilen bir hastanesinin muhtemelen ideal bir versiyonunu göstermektedir (Wallentine, 2024).

Avrupadaki erken modern hastaneler, zengin insanların evde bakıma gücü yettiğinden, ağırlıklı olarak yoksul topluluklardan insanlara hizmet etmiştir. 16. yüzyıldan kalma gravür ve resimler sıklıkla bakım, yemek pişirme, temizlik ve yemek yeme gibi tüm faaliyetlerin yoğun bir alanda gerçekleştiği sade, karanlık ve yoğun koşulları tasvir etmektedir. Çok az finansmana sahip birçok bakım kurumunun benzer şekilde kalabalık ve dekorasyonsuz olduğu görülür. 17. ve 18. yüzyıllarda Bilimsel Devrim ve Aydınlanma; Avrupa'da bilim; biyoloji ve tıpta radikal yeni anlayışları başlatarak hastanelerin kuruluş ve işleyişine farklı çerçeveler getirmiştir. Aydınlanma'nın eğitim ve bilimsel keşif idealleri üzerine kurulan gönüllü hastaneler, dini kurumlar tarafından yönetilen hastanelerin yerini almaya başlamıştır.



Şekil 2. Giuseppe Zocchi, (1711/7-1767), “A View of the Piazza della Santissima Annunziata, Florence, with the Ospedale Degli Innocenti”, tuval üzerine yağlıboya, 57.2 x 87.7 cm, özel koleksiyon.

İtalya’da Hastane Temalı Resimler

İtalya, entelektüel, sanatsal ve finansal anlamda Rönesans’ın merkezini oluşturmaktadır (Bridge, 2015; cev Sezer, 2016, s.114). İtalyanın Floransa şehrinde bulunan, Ospedale degli Innocenti/Masumlar Hastanesi; bu yapıyı tasarlayan ve inşasında önemli rol oynaya Floransalı erken Rönesans sanatçısı Filippo Brunelleschi (1377-1446)’nin mimarideki başarısını gözler önüne sermektedir. İtalyan ressam Giuseppe Zocchi (1711/7-1767), Floransa’nın bir görünümü ele aldığı eserinde; Santissima Annunziata meydanı ve Erken Rönesans dönemi hastane mimarisinin örneklerinden biri olan Ospedale degli Innocenti/Masumlar Hastanesi’ni resmetmiştir (Şekil 2). Floransa’nın manzaralarını ve önemli yapılarını resmetmiş olan 18. Yüzyıl Toskana topografya sanatçısı, bu eserinde; Ospedale degli Innocenti ve çevresindeki yapıların, Canaletto’nun topografya yaklaşımından etkilenecek, doğrusal perspektifle çizilmiş ayrıntılı görünümünü sunmuştur. Bu çizimler, özellikle mekana dair farklı bakış açılarını kaydetmek için mekanik cihazlar kullanarak yapılan dikkatli gözlemlere dayanmaktadır (Germaner, 1996:64). Zocchi’nin eserinde, meydanı çevreleyen yapılar detaylı bir şekilde resmedilmiştir. Eser, kompozisyona eklenen figürlerle erken dönem hastane tasarımının sosyal işlevine dair ait fikirler sunarak, dönemine dair incelikli detayları görselleştiren bir belge niteliği taşımaktadır.

Fransa’da Hastane Temalı Resimler

Paris’teki Foundling Hastanesi (L’Hôpital des Enfants-Trouvés), 1670 yılında XIV. Louis döneminde kraliyet

fermanıyla kurulmuştur. 17. 18. ve 19. Yüzyıllarda doğum kontrolünün eksikliği nedeniyle; filozof, yazar ve besteci Jean-Jacques Rousseau (1712-1778)’nun çocukları da dahil olmak üzere çok sayıda muhtaç kalan çocuğun bakımını üstlenmiştir. “Avrupa’nın diğer başkentleriyle karşılaştırıldığında ve sakinlerinin sayısına oranla, Paris hastanesi genel ortalamada en az sayıda yetim çocuğu kabul eden şehirdir. Ve yine de, tüm uluslar arasında, bu talihsiz varlıkları toplumun yararlı üyeleri yapma konusunda en fazla kayıtsızlık gösteren ülke Fransa’dır” (Daffodil, 2013). Az sayıda ize rağmen Rousseau’nun 1747 ile 1751 yılları arasında Marie-Thérèse Levasseur’dan beş çocuğu olduğu düşünülmektedir. David Potts (2015), Rousseau’nun Çocukları Onun Ahlak Teorisin Kurbanı mıydı?” adlı makalesinde dönemin toplumsal koşullarına dair bilgiler sunmaktadır. O dönemde çocukları, kimsesiz çocuklar hastanesine terk etmek sosyal olarak kabul edilebilir bir durumdur ve çocuklarını Foundling Hastanesi’ne terk etmenin “ülkenin geleneği” olduğu fikri iddia edilmektedir. “Bu yıllarda Paris Foundling Hastanesi’nde yatan bir bebeğin ilk yılını yaşama şansı yalnızca üçte iki ve olgunluğa ulaşma şansı yalnızca yüzde beştir” (Potts, 2015).

Tarihi bir janr ressamı olan Henry Nelson O’Neil Ara (1817-1880), 1840’larda Kraliyet Akademisi’nin ortodoksluğuna karşı çıkan bir grup düzen karşıtı sanatçı olan Clique’in üyesidir. “Çocuğunu Paris’teki Foundling Hastanesi’ne Bırakan Bir Anne” (1855) adlı resminde, hastanenin bir penceresi önünde çocuğunu görmeyi umut eden



Şekil 3. Henry Nelson O'Neil, Çocuğunu Paris'teki Foundling Hastanesi'ne Bırakan Bir Anne, 1855, ahşap üzerine yağlı boya, 38.1x27.9 cm, Thomas Coram Foundation, Londra.

bir anneyi resmetmiştir (Şekil 3). Mimari yapının dış cephe detaylarını ve beklemekte olan kadın figürlerini betimlediği bu eser dönemin toplumsal durumunu da imlemektedir.

Paris'te 1656 yılında inşa edilmiş olan Barok üsluptaki Salpêtrière "Château de la Salpêtrière" Hastanesi, Fransada sanatçılar tarafından resmedilmiş olan bir diğer hastane yapısıdır. 16. Yüzyılda büyük bir sefalet içerisinde Paris'te gittikçe çoğalan dilenciler, Fransa Kralı XIII. Louis'nin (1601-1643) kararıyla barut deposundan dev bir bakımevi haline getirilen Château de la Salpêtrière'de toplatılmıştır. 17. yyda Kral XIV Louis (1638-1715) ve Kardinal Jules Mazarin (1602-1661)'in planlaması ile yoksul dilenciler için Genel Hastane yavaş yavaş inşa edilmiştir. Devlet Bakanı Jean-Baptiste Colbert (1619-1683)'in bir emriyle ahlak polisi güçlendirilmiş ve fuhuş yapan kadınlar Salpêtrière Force Hapishanesi'ne toplatılmışlardır. 18. yüzyılın sonunda Salpêtrière bir tımarhane ve doğum evi haline gelmiştir (Histoire Des Sciences Medicales, 182-183). 19. Yüzyılda sağlık personelinin bulunduğu bir bakımevi-hastane olarak hastalara bakım vermeye devam etmiştir. Yıllar içinde bir kompleks halinde genişleyen yapı University Hospitals Pitié Salpêtrière adıyla halen işlevini sürdürmektedir.

Tarih ve tür ressamı André Brouillet (1857-1914) tarafından 1887'de çizilen bir grup portresi olan "Salpêtrière'de Klinik Bir Ders" (1887) adlı eser, Salpêtrière Hastanesi'nin iç mekanına dair bir betimleme sunmaktadır (Şekil 4). Akademide Jean-Léon Gérôme (1824-1904) ve Jean-Paul Laurens (1838-1921)'in öğrencisi olan André Brouillet, iki büyük pencerenin aydınlattığı bir odanın içerisinde yer alan



Şekil 4. Andre Brouillet, "Salpêtrière'de Klinik Ders/ Une Leçon Clinique à la Salpêtrière", 1887, tuval üzerine yağlıboya, 290 cm x 430 cm, Descartes Üniversitesi, Paris.



Şekil 5. Paul Joseph Victor Dargaud, “The Hopital de la Salpetriere”, 1904, Tuval Üzerine Yağlıboya, 24.5x38.5 cm, Musee de la Ville de Paris, Musee Carnavalet, Paris, Fransa.

31 kişiyi resmetmiştir. Bu sahne; tıp tarihinin önemli bir ismi olan nörolog Jean-Martin Charcot (1825-1893)'nın bir histeri hastası ile birlikte bir grup lisansüstü öğrenciye sunduğu klinik bir gösterinin temsildir. Brouillet'in detaylı tasviri sayesinde figürlerden birinin Tourette sendromunu tanımlayan hekim Georges Gilles de la Tourette (1857-1904) olduğu anlaşılmaktadır. Ayrıca tablodaki detaylar arasında, Charcot'un öğretmeni olan nörolojide ve tıbbi fotoğraflamada öncü Guillaume Duchenne (1806-1875) tarafından geliştirilen elektroterapi cihazı ve ders odasının arka duvarında anatomist ve tıp sanatçısı Paul Richer (1849-1933) tarafından 1878'de çizilmiş büyük bir füzen çalışması da yer almaktadır (Croisile, 2022). Eserde, nörolojik bir gösterinin dramatik etkileri ve bilimsel araçların kullanımı dikkatle vurgulanmıştır. Akademik grup portreleri geleneğinde yapılmış olan ve tamamlanması 3 yıl sürmüş olan bu resim, ilk kez 1887'de; 1880'den beri devlet adına sergiler düzenleyen Fransız Sanatçılar Derneği'nin Salon Sergisi'nde sergilenmiştir, ardından Académie des Beaux-Arts tarafından satın alınmış olan eser şu anda Paris'teki Descartes Üniversitesi'nin koridorunda asılı durmaktadır.

Paul Joseph Victor Dargaud (1873-1920), tarafından 1904'te resmedilen “Hastane de la Salpetriere”, hastane binasının 20. yüzyılın başındaki hareketli Paris kentindeki halini belgelemektedir (Şekil 5). Paris'in en ikonik simge yapılarından biri olan ihtişamlı yapının dış cephesini resmettiği yağlıboya tabloda sanatçı, binanın cephesindeki de-

ayları ustalıkla ele almış ve Fransız tarihinde önemli bir rol oynayan bu ünlü hastanenin mimari güzelliğini yansıtmıştır. İlk kurulduğunda bomboş bir arazide yer alan hastane artık diğer binalar ve insanlarla çevrilidir. Hastane caddesindeki insanlar telaşla gündelik hayatlarını sürdürmektedirler. Dargaud, sıcak renk paleti ve açık ve orta değerlerde ton skalası ile tıbbi bakım arayanlar için bir umut ve şifa simgesi olarak hizmet vermekte olan bu mimari yapının ihtişamı ve halen ayakta duran binanın dinginliğini ustaca yansıtmıştır. Bu tablo, hem Paris mimarisinden önemli bir örneği bize aktarmakta hem de kendini ihtiyacı olanlara bakım sağlamaya adanmış bir kuruma olan saygıyı vurgulayarak Fransa'nın kolektif tarihini hatırlatmaktadır.

Fransa'da resim sanatına Vincent Van Gogh (1853-1890) sayesinde yansıyan bir hastane; 16. ve 17. yüzyıllarda inşa edilmiş olan Arles Hastanesi'dir. Yapımı yaklaşık 200 yıl boyunca sürmüş olan hastane binasına 1835'te şiddetli bir kolera salgını sırasında üç kanat eklenmiştir. Hollanda doğumlu Post Empresyonist sanatçı Van Gogh; 1888'in Şubat ayında Provence bölgesindeki Arles kentine yerleşmiştir. Ekim ayında arkadaşı Paul Gauguin (1848-1903)'in yanına gelmesi ve Aralık ayında kardeşi Theo'nun, nişanlanacağı haberini almasının ardından Van Gogh, 23 Aralık'ta ilk ruhsal bunalımını yaşamış ve kulağını kesmiştir. “Onu yaralı olarak bırakan Gauguin, 27 Aralık'ta Paris'e doğru yola çıkar. Vincent iki hafta hastanede yatar. 1889, 7 Ocak'ta hastaneden eve döner, kısa bir süre sonra yeniden



Şekil 6. Vincent van Gogh, “Ward in the Hospital in Arles”, 1889, tuval üzerine yağlıboya, 74 cm x 92 cm, Müze Koleksiyonu Am Römerholz, Winterthur, İsviçre.

çalışmaya başlar. 4 Şubat’ta ikinci krizini geçirir; iki hafta kadar süren bu krizi, ay sonuna doğru bir üçüncüsü izler. Hastaneden saliverilmemesi için dilekçe yazarak imza toplayan Arles halkının baskısı yüzünden Nisan’ın sonlarına dek hastanede kalır” (Roskill, 1985: 9 Çev. Kür 1996). Vincent Van Gogh, Nisan 1889’da, hastanedeki odasından “Arles Hastanesi Bahçesi” ni resmetmiştir. Bu eserinde binalar arasındaki merkezi bahçeyi tasvir etmiştir. Binalar kompleksi tarafından dört tarafı çerçevelenen, çiçeklerle dolu olan bahçeye, birinci kattaki kemerlerden ulaşılmaktadır. Eserde bina cephesinin bahçeye bakan iki katı da resmedilmiştir. Eski Arles hastanesinin avlusu, şimdi “Espace Van Gogh” olarak adlandırılmaktadır.

Sanatçı, “Arles Hastanesi Koğuşu” (1889) adlı bir diğer resminde ise hastane içindeki bir koğuşu tasvir etmiştir (Şekil 6). Derinleşen iç mekân içerisinde, ön planda yer alan sobanın etrafında oturmuş, ısınmakta olan hastaları ve arka planda rahibe hemşireleri resmettiği eserde; yapının zeminini, karşılıklı iki duvarı ve tavanına dair iç mimari detaylar sunmaktadır. Resimde, duvar boyunca sıralanmış yatakların perspektifi, figürlere uzanan bir direksiyon yaratmaktadır. Sanatçı, paravanların oluşturduğu dikey ritmi, kompozisyonda önemli bir yer ayırdığı tavandaki kirişlerin yatay

ritmiyle şekilsel olarak dengelemiş, duvarlar paravanlar ve tavanın soğuk rengine karşıt hastaların üzerinde bulunduğu zeminin sıcak rengini vurgulamıştır.

İspanya’da Hastane Temalı Resimler

İspanya’da 19. yüzyılın ortalarında çıkarılan Hayırseverlik Kanunu ardından hayır kurumları ve hastanelerin yeniden düzenlenmesi gerçekleşmiştir. Ressam ve gravür sanatçısı Francisco José de Goya y Lucientes (1746-1828), memleketi olan Zaragoza’daki hastanenin bu düzenlemelerden önceki durumuna dair eserler ortaya koymuştur. Romantizm akımının önde gelen sanatçısı, “Veba Hastanesi/Hospital de Apestados” (1808–1810) adlı eserinde, 1348’de Avrupa’ya ulaşan ve 19. Yüzyıla değin aralıklı olarak tekrarlayan Veba salgınının tahribatını gözler önüne sermiştir. Büyük kemerlerle çevrili hastane odasında hastalıktan müzdarip insanlar, karanlık iç mekanda küçük pencereden içeri sızan ışıkla aydınlanmaktadır. Bazı hastaların, daha ağır hasta olan, hatta ölmekte olanlara ilaç vererek yardım etmeye çalıştıkları üzücü bir durumu yansıtırken Goya, figürlerin yüzlerini yüzeysel olarak ele almış, çoğu durumda ölümü haber veren hayaletsi bir görünüm kazandırmıştır. Bitkin insanların çektiği acıları ve umutsuzluğu cansız yüzlere yansıtmıştır (Fundacion Goya En Aragon).



Şekil 7. Francisco de Goya, “Deliler Evi”, Yaklaşık 1814 – 1816, panel üzerine yağlıboya, 45x72 cm, San Fernando Kraliyet Güzel Sanatlar Akademisi, Madrid, İspanya.

Goya, “Deliler Evi” (1814–1816) adlı çok benzer bir diğer kompozisyonunda, karanlık ve ışığın çarpıcı kullanımıyla, Zaragoza’daki akıl hastanesini betimlemiştir (Şekil 7). Teyzesi ve amcası da bu hastalıktan muzdarip olan Goya, gençliğinde tanık olduğu bir sahneye dayanarak kurguladığı eserde; tek ışık kaynağı parmaklıklı bir pencere olan tonozlu bir odada, çıplak veya yarı çıplak bir grup insanı yatay bir kompozisyon oluşturacak şekilde düzenlemiştir. Tabloda, çıplak veya yarı çıplak bir grup figürü, farklı toplumsal sınıfları temsil eden unsurlar olarak bir araya getirmiştir (Radden, 2021).

Figürlerin tutarsız eylemleri, onları bir tür deliliğe iten koşulları simgelerken, çıplaklık tüm sınıfların eşitlenmesini sağlamaktadır. Tablo, tembel ve eğitimsiz insanlar, kilise, imparatorluk, ordu ve köylüler gibi çeşitli toplumsal figürleri içermektedir ve İspanya kralı VII. Ferdinand (1784-1833)’ın mutlak iktidarına yönelik sert bir eleştiri olarak yorumlanabilir. Bu eleştiriler, Goya’nın, dönemin toplumsal ve politik durumuna karşı duyduğu öfke ve endişesini yansıtmaktadır. (Fundación Goya en Aragón). Goya’nın o zamanlar ünlü olan Zaragoza akıl hastanesinde tanık olduğu bir sahneye dayanarak ortaya koyduğu bu eserinde, hastaların kilitli tutulduğu iç mekan klostrofobik mimarisıyla dikkat çekmektedir. Hastalara kelepçe takılması ve kamusal eğlencenin konusu olmaları bu dönemde İspanya’da da İngiltere’de olduğu gibi popülerdir. Bu eser, hem akıl hastalıklarını tedavi etmenin tarihsel yöntemlerine ışık tutmakta, hem de sanatsal ifadeye dair bir içgörü işlevi görerek toplumsal bir yorum niteliği taşımaktadır.

19. Yüzyılın sonuna doğru; costumbrist bir janr ressamı olan Luis Jiménez Aranda (1845-1928), “Başhekimlik Turu Sırasında Bir Hastane Koğuşu” (1889) adlı resminde İspanya’da bir hastanenin iç mekanını natüralist bir yaklaşımla ele almıştır (Şekil 8). 1889 Paris Evrensel Sergisi’nde ödül kazanan ve 1892 Ulusal Sergisi’ne damgasını vuran Luis Jiménez Aranda’nın bu eseri, 19. yüzyıl sonlarında İspanya’da sosyal gerçekçiliğin tarih resminin yerini almasına öncülük etmiştir. Aranda’nın eseri, hastane odasında bir grup öğrencinin tıbbi gözlem yaptığı bir sahneyi tasvir etmektedir. Muayene sırasında uzman hekim onlara hastaların vücudunu incelemeyi, hastalığın etkilerini gözlemlemeyi ve teşhis koymayı ve tedaviyi uygulamayı öğretmektedir. Özellikle kadınlar için İspanya’da tıp eğitimi almanın çok nadir ve zor olduğu bir dönemi yansıtan bu resimde sanatçı, tıp öğrencilerinin arasında bir kadın figürünü de resmetmiştir. Kurumsal bürokrasi ülkenin ilk kadın tıp doktoru olan Barselona’daki Dolors Aleu i Riera (1857-1913) gibi öncü kadınların doktoralarını kabul etmiş ancak tıp alanında uzmanlaşmayı engellemek için tıp alanındaki üniversitelere yeni kız öğrenci kaydı yapılması yasaklayarak sorunu daha başlangıç aşamasındayken ortadan kaldırmıştır (Ortiz, Aktaran. Dona, 2017). Aranda’nın hastanelerde günlük yaşam ve tıbbi uygulamalar üzerine ayrıntılı bir gözlem sunan bu eseri, sosyal gerçekçilik akımının estetik ve bilimsel gözlemleri birleştirdiği bir dönemin eseridir. “Sağlık hizmetlerinin sorumluluğu dinsel değil sivil ellerde olunca, tıbbi konular yenilikçi sanatsal uygulamalarda merkezi bir rol üstlenmiştir” (Prado Museum).



Şekil 8. Luis Jiménez Aranda, “A Hospital Ward during the Chief Physician’s Round”, 1889, tuval üzerine yağlıboya, 290x445cm, Prado Müzesi, Madrid.

İngiltere’de Hastane Temalı Resimler

Resim alanında büyük gelişmeler ancak 18. yüzyılda görüldüğü İngiltere’de (Tansuğ, 1992: 223) özellikle Londra’da bulunan hastanelerin resmedildiği 18 ve 19. yüzyıla ait çok sayıda hastane binası temalı eser bulunmaktadır. Bu eserlerin büyük bir çoğunluğu hastanelerin koleksiyonları için yapılmıştır ve binaların dış cephelerinin betimlerini içermektedir. Avrupa’da teknolojik üretimin bilimle olan ilişkisi sürecinde 18. yüzyılın sonlarında ilk olarak İngiltere’de görülen ve zamana dünyanın birçok bölgesine yayılan Endüstri/Sanayi Devrimi 19. yüzyılda kentlerin önemli bir çekim merkezi olması sonucu hızla artan nüfus nedeniyle yeni şehircilik ve mimarlık yaklaşımlarının geliştirilmesini zorunlu kılmıştır (Altınöz, 2020: 2).

Avrupa’da 20. yüzyılın ilk yarısında gelindiğinde bilimdeki yeni gelişmelerle modern hastanelere dair sanatçı yorumları ortaya çıkmaya başlamıştır.

19. Yüzyılda güzel sanatlar ile tıp sanatının ilgi çekici bir karışımı olan “The Operating Theater” “ameliyathane resmi” türü ortaya çıkmıştır. Özellikle tıp pratisyenlerinin yer aldığı, hastaların cerrahi müdahalelere tabi tutulduğu ortamlar, dönem sanatçıları tarafından betimlenmiştir.

Prof. Henry Tonks (1862-1937), İngiliz resim sanatında hastaneleri konu alan eserler yaratan sanatçılardan biridir. Başlangıçta başarılı bir cerrah olan Tonks, 1893’te tıp kariyerini bırakarak Slade Güzel Sanatlar Okulu’nda öğretmenlik yapmaya başlamış olsa da Birinci Dünya Savaşı sırasında plastik cerrahide çalışmaya devam etmiştir. Özellikle anatomi bilgisi, Tonk’un sanatında figür kompozisyonlarına katkı sağlamıştır. Tonks, çalışmalarında Rokoko, Empresyonizm ve 1860’ların İngiliz illüstrasyonunun unsurlarını kendine özgü bir yorumla sentezlemiştir (Art UK). Aynı zamanda karikatürist olarak da tanınan sanatçı, bu alanı karakterinin alaycı yönlerini ifade etmek için kullanmıştır.

Eserlerinde bilimsel alandaki yeni gelişmeleri de yansıtan Tonks’un çizimleri arasında, 1905 civarına tarihlenen bir karikatür, dönemin tıbbi ve toplumsal anlayışlarını hicvetmektedir. Bu karikatür, öjeni teorisiyle ilgili eleştiriler barındıran bir görsel anlatım sunarken o dönemde popüler olan “kadınlara oy ver” sloganı gibi sosyal bir referansa da yer vermektedir (Chris Beetles Gallery). Tonks; tıbbi geçmiş ve sanattaki yetkinliğiyle, bir hastanenin ameliyathanesini konu alan “Eugenics or Thalamus Hodiernus” (1905 civarı) adlı karikatüründe, öjeni gibi tartışmalı bir konuya olan yaklaşımını eleştirel bir şekilde sunmuştur (Şekil 9).

20. Yüzyılın başında I. Dünya Savaşı (1914-1918) sırasında İngiltere’deki hastanelerde tedavi gören askerleri konu alan resimler, hastane temalı resmin güçlü bir örneğini oluşturur. Dünya Savaşı’nın ardından, savaşın ve hastalıkların yol açtığı fiziksel ve psikolojik travmaların etkilerini gösteren eserler, genellikle bir hastanenin içindeki hasta yatakları ve tedavi süreçlerini yansıtmaktadır. Birinci Dünya Savaşı sırasında trenlere, teknelere ve konutlara el konularak geçici hastanelere dönüştürülmüştür. İngiliz, manzara, şehir manzarası, natürmort ve iç mekan ressamı Charles Henry Harrison Burleigh (1869-1956), “The Music Room



Şekil 9. Henry Tonks, “Eugenics or Thalamus Hodiernus” (1905 civarı), mürekkepli kalem ve suluboya, 17,78x22,86cm, özel koleksiyon.

of The Royal Pavilion as a Hospital for Indian Soldiers/ Hint Askerleri için Hastane Olarak Kraliyet Köşkü'nün Müzik Odası” (1914-1915) ve “Interior of the Pavilion, Brighton: Indian Army Wounded” (1917) adlı tablolarında, Birinci Dünya Savaşı sonrası, savaş ve hastalıkların yarattığı travmaları yansıtmıştır (Şekil 10).

Burleigh, bu eserlerde Brighton Kraliyet Köşkü'nün hastaneye dönüştürülmüş olan Müzik Odası'nda tedavi gören Hintli askerleri gösterir. Köşk, savaş sırasında geçici bir hastaneye dönüştürülerek 600'den fazla yataklı Hint askerlerine hizmet vermiştir (Brighton & Hove Museums). Burleigh, iç mekandaki detayları titizlikle yansıttığı bu eserlerinde, hastanedeki askerlerin sağlık sürecini ve koşullarını vurgulamıştır. Bu resimler, askerlerin türbanlarının renkleri ve kırmızı muşamba zemin detayı gibi, siyah-beyaz fotoğraflarda bulunmayan unsurları izleyiciye sunmasından ötürü Burleigh'in savaştan sonra kaydettiği benzersiz bir görsel kayıt olarak nitelendirilebilir.

Türkiye'de Hastane Temalı Resimler

Hastalar ve düşkünlük için bakım sağlanmasını teşvik eden Hristiyanlık'ta olduğu gibi, İslam dünyasında da benzer şekilde hastalar için özel bakım evleri kurulmuş olduğu

görülmektedir. Selçuklu döneminde kurulmuş olan birçok darüşşifa Osmanlı Devletinde de kullanılmaya devam edilmiştir. Osmanlı'da III Selim (1761-1808) döneminde sağlık hizmetlerinde köklü ıslahatlar gerçekleşmiştir (Aslan, 2017: 11). Selçuklu döneminde kurulmuş olan ve Osmanlı döneminde de kullanılmaya devam edilmiş olan darüşşifalar ve Osmanlı İmparatorluğu'nda külliye dahilinde yapılmış olan hastanelerin ardından; Sultan III Selim döneminde “Nizam-ı Cedit” ordusunun sağlıkla ilgili ihtiyaçlarını karşılamak amacıyla kışlada inşa edilmiş olan “Levent Çiftliği Hastanesi” (1799) ilk çağdaş Osmanlı hastanesi olarak bilinir (Yavuz, 1988: 124). Bu dönemde sağlık hizmetlerinde köklü ıslahatlar gerçekleştirilmiş farklı hastaneler inşa edilmiştir. “II. Mahmut da kışlalara yakın yerlerde veya kışlalara içerisinde birçok askeri hastaneyi faaliyete geçirmiştir” (Yıldırım, 1994: 14). Bu hastanelerin benzerleri Osmanlı tarihi boyunca genellikle savaşlar sonrasında gazilerin tedavisi için inşa edilmiştir (Aslan, 2011: 88). Osmanlı tıp tarihinde “hastahane” sözcüğü ilk kez, 1843 yılında Sultan Abdülmecid (1823-1861)'in annesi Bezm-i Alem Valide Sultan'ın kurdurduğu Bezm-i Alem Valide Sultan Guraba-i Müslimin Hastahanesi için kullanılmıştır. Bu hastane genel sağlık koşulları göz önüne alınarak, kent içindeki yerleşme



Şekil 10. Charles Henry Harrison Burleigh “The Music Room of The Royal Pavilion as a Hospital for Indian Soldiers/ Hint Askerleri için Hastane Olarak Kraliyet Köşkü'nün Müzik Odası”, (1914-1915) Tuval üzerine yağlıboya, 69,5x56,5cm, Brighton & Hove Museums.

alanlarından biraz uzakta inşa edilerek vakıf niteliğinde faaliyet göstermiştir (Yavuz, 1988: 127). “1800’lü yıllardan sonra Osmanlı Devleti tarafından inşa ettirilen 36 hastane-nin (Gedik, 2009: 1) büyük bir kısmı yıkılmış olsa da Cum-huriyet dönemine ulaşmış hastaneler de mevcuttur” (Aslan ve Erdem, 2017, s.15-16).

“Osmanlı Devleti’nde askeri hastanelerle başlayan hasta-ne inşa etme faaliyetleri bilhassa salgın hastalıklar, savaşlar, göçler ve Tanzimat ile birlikte çeşitli kamusal hizmetlerde olduğu gibi halk sağlığı anlamında da yeni kurum ve ku-ruluşların kurulmasına, yeni düzenlemelerin yapılmasına sebep olmuştur. II. Abdülhamid (1842-1918) Dönemi’nde, başta İstanbul olmak üzere ülkenin birçok yerinde ihtiyaç duyulan birimler dikkate alınarak hastaneler inşa edilmiş, mevcut olanlara eklemeler yapılarak geliştirilmiştir” (Kılıç, 2021: 187). Çanakkale’de 1800’lerin sonunda Osmanlı Rus Savaşı (1877-1878) sırasında yaptırdığı 1050 yatak-lı hastane binası I. Dünya Savaşı Çanakkale cephesindeki (1915-1916) yaralı askerlerin bakımında önemli rol oynadı. Bu dönemdeki hastane iç mekanlarına dair tasvir-ler; satışından elde edilen gelirin gazi ve şehit çocuklarının ihtiyaçlarını karşılamak için kullanıldığı Kızılay kartpos-tallarında yer almaktadır (Şekil 11). “Kızılay kartpostalla-rı dönemin Viyanalı ressamı ve bazıları da Hayri Çizel ve Mehmet Şemsettin tarafından resimlenmiştir” (Balkan, 1917). Osmanlı Padişahı II. Mahmud (1785-1893)’un 14 Mart 1827’de açtığı, Türkiye tarihindeki ilk tıp fakültesi



Şekil 11. Hilâl-i Ahmer Cemiyeti’nin geliri için bastırılarak satılan kartlar (Yavuz Balkan koleksiyonu).

olan, Haydarpaşa’daki Mekteb-i Tıbbiye-i Şahane de 1915’te hastane olarak kullanılmıştır.

19. Yüzyılda, İstanbul’da yaşayan gayrimüslimlerin, azınlıkların, hacıların ve gemicilerin tedavi edildiği, yabancı ülkelerin büyükelçilikleri ve hayır cemiyetleri tarafından Beyoğlu ve civarında inşa edilmiş olan; Alman Hastanesi (1846-56), Fransız Hastanesi (1858), Pangaltı, Aziz Nikolay Rus Hastanesi (1875), Beyoğlu, İtalyan Hastanesi (1876), Şişli, Bulgar Hastanesi (1901), İngiliz Bahriye Hastanesi (1902), Avusturya, Ermeni, ve Macar Hastaneleri gibi çeşit-li hastane binaları da bulunmaktadır. Genellikle yanlarıyla kilise ve okul gibi yapılar da eklenen bu hastaneler kurul-dukları dönemde misyonerlik faaliyetlerinin yürütülme-sinde de rol oynamıştır (Arabacı. 2018, 486). Bu binaların hemen hepsi günümüze ulaşmış olup, çeşitli tıbbi alanlarda uzmanlaşmış olan hastanelerin bir kısmı halen işlevlerini sürdürmektedir.

İstanbul Beyoğlu’ndaki İngiliz Denizciler Hastanesi, Kırım Savaşı (1853-1856) sırasında İngiliz Dışişleri Bakan-lığı tarafından kurulmuştur. 1855’te inşa edilen ilk hastane binasının yerine 1900’lerin başında İngiliz mimar Henry Percy Adams (1865-1930) ve Charles Henry Holden (1875-1960)’ın çizdiği planla, yeni hastane binası inşa edilmiştir. Percy Adams’ın 1902’deki mimari planlarından; 1854’ten 1856’ya kadar ‘Freehold Land Times and Building News’, 1860’tan 1862’ye kadar ‘Building News and Architectural Review’ ve 1863’ten itibaren ‘Building News and Enginee-ring Journal’ Building News, 1926’dan itibaren ise The Ar-chitect ile birleşerek ‘Architect and Building News’ olarak



Şekil 12. Henry Percy Adams, “British Seamans Hospital-Galata-Constantinople”, Turkey, 1902, suluboya, özel koleksiyon.

yayımlanan dergide basılmış olan mimari illüstrasyonunun (Şekil 12), çeşitli yıllarda kartpostal olarak uyarlanmış çeşitli varyasyonları bulunmaktadır (British News Paper Archive).

Gelen herhangi bir geminin net bir şekilde görülebildiği bir kulesi ile dikkat çeken hastane binası, Cumhuriyet’in ilanı sonrası, 1924 yılında İngilizler tarafından Kızılay’a devredilmiş, 1937-48 yılları arasında bir dönem “Kuduz Hastanesi”, 1948-93 yılları arasında ise “Beyoğlu Belediye Hastanesi” olarak hizmet vermiştir.

SONUÇ

Avrupa’da hastane binalarını ve iç mekanlarını resmeden sanatçılar, genellikle tıbbi, sosyal ve kültürel bağlamları yansıtan çalışmalara imza atmışlardır. Bu tür resimler, tıp tarihi ve hastaların deneyimlerini anlatmak açısından sanat tarihinde önemli bir yer tutmaktadır.

Özellikle Orta Çağ ve Rönesans dönemlerine ait hastane binaları sağlık hizmetlerinin dini bir görev olarak görüldüğü dönemi yansıtmaktadır. Bu tarihi hastane binalarının resmedilişi Tarih Resmi, Mimari Resim ve Romantik Manzara Resminde sıkça görülür. Büyük şehirlerde, hayır kurumlarıyla ilişkilendirilen, zarif yapılarıyla tanınan ve sembolleşen hastane binaları, detaylı cepheler ve büyük

avlularıyla dikkat çekmektedir. Bir kısmı günümüze kadar varlığını korumuş olan bu binaların çoğu, hastane olarak işlevlerini sürdürmüşler ya da müzelere veya çeşitli kamu binalarına dönüştürülmüşlerdir.

Avrupa’da hastanelerin sanat koleksiyonu oluşturma geleneği, tıp tarihi müzelerinin oluşmasında da önemli rol oynamıştır. Bazı sanatçılar, özellikle 18, 19. ve 20. yüzyılda, tıp tarihi müzelerinin ve hastane koleksiyonlarının parçası olarak, hem hastane binalarının dış cephelerini betimlemişler, hem de hastane personeli ve hastaların tedavi süreçlerini tasvir eden eserler yaratmışlardır. Sanat ve ikonografi bağlamında özellikle savaş zamanlarında hastane binaları, tıbbi tedavi ve insanların dayanıklılığını simgeleyen mekanlar olarak betimlenmişlerdir.

19. Yüzyıla doğru hastane iç mekanlarının eserlerde hastalık ve tedavi süreçlerinin dramatik yönleri ile öne çıktığı görülür. 19. Ve 20. yüzyıl resim sanatında hem hastane binalarının dış görünümünü ele alan, hem de hastane içindeki yaşamı resmeden böylece dönemlerinin iç ve dış mimari unsurlarını yansıtarak hastanelerin sanattaki temsiline örnek oluşturan eserlere rastlanmıştır. Tarihsel süreç içerisinde ressamın hastaneleri, öncelikle mimari bir unsur olarak ele almaktan öte, tasvir ettikleri kompozisyonlarda anlatılmak istenen durumun bir mekanı olarak yansıtmış oldukları saptanmıştır.

Avrupa'daki hastane temalı resimler; bize tıp, hastane kültürü üzerine önemli bilgiler sunmaktadır. Ve bu eserler, toplumun sağlıkla ilgili algılarının sanatla nasıl ifade edildiğini anlamak için önemli örneklerdir. Her resmin, kendi döneminin tıp ve hastane ilişkisi üzerinden toplumsal olanı betimlemekte olduğu izlenmiştir.

Etik: Bu makalenin yayınlanmasıyla ilgili herhangi bir etik sorun bulunmamaktadır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar, bu makalenin araştırılması, yazarlığı ve/veya yayınlanması ile ilgili olarak herhangi bir potansiyel çıkar çatışması beyan etmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Ethics: There are no ethical issues with the publication of this manuscript.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author declared no potential conflicts of interest with respect to the research, authorship, and/or publication of this article.

Financial Disclosure: The author declared that this study has received no financial support.

KAYNAKLAR

- Altınöz, M. Ö. (2020). *Sanayileşme ve modernizm*. Nobel Yayınevi.
- Arabacı, H. M. (2018). Pangaltı Saint Nikolai Russian Hospital. *Journal of Oriental Scientific Research*, 10(1), 486-505. [Turkish]
- Aranda, L. J. (2021). *A Hospital Ward during the Chief Physician's Round, 1889, tuval üzerine yağlıboya, 290x445cm*, Prado Müzesi, Madrid. <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/a-hospital-ward-during-the-chief-physicians-round/318cc81b-77d6-4688-ad98-ffbe3dd7a4a5> Accessed on Dec 17, 2024.
- Aslan, S., & Erdem, R. (2017). The historical development of hospital. *Journal of Süleyman Demirel University Institute of Social Sciences*, 27, 7-21. [Turkish] [CrossRef]
- Balkan, Y. (2017). "Çanakkale Savaşında Bir Başka Düşman" Çanakkale Muharebeleri 1915. https://canakkale-muharebeleri1915.com/index.php?option=com_content&view=article&id=416&catid=153&Itemid=259 Accessed on Oct 27, 2024.
- Baydemir Katkar, G. (2024). Architectural reflections in western painting. *Journal of Art*, 7(1), 17-27. [Turkish]
- Bridge, N. (2015). *Mimarlık 101/architecture 101*. (Çev. Sezer, F. 2016). Say Yayınları.
- British News Paper Archive United Kingdom. (2024). *Title Building News*. <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/titles/building-news> Accessed on Oct 30, 2024.
- Brouillet, A. (2021). *Salpêtrière'de Klinik Ders/ Une leçon clinique à la Salpêtrière. 1887, tuval üzerine yağlıboya, 290 cm x 430 cm*. Descartes University. <https://neurologies.fr/andre-brouillet-la-lecon-clinique-de-charcot-a-la-salpêtrière-1887/> Accessed on Nov 30, 2024.
- Canning, R. (2022). Rousseau and The Paris Foundling Hospital. *Orphans & Care Experience in Literature*, <https://careleaversinfiction.wordpress.com/2022/07/17/rousseau-and-the-paris-foundling-hospital/> Accessed on Jan 30, 2025.
- Croisile, B. (2022). André Brouillet - La leçon clinique de Charcot à La Salpêtrière (1887). *Revue Neurologies*, 25(250), 244-247. [French]
- Çanakkale Muharebeleri. (2017). *Hilâl-i Ahmer Cemiyeti'nin geliri için bastırılarak satılan kartlar (Yavuz BALKAN Koleksiyonu)*. https://canakkalemuharebeleri1915.com/index.php?option=com_content&view=article&id=416&catid=153&Itemid=259 Accessed on Feb 3, 2025.
- de Goya, F. (2023). *Deliler Evi, Yaklaşık 1814 - 1816, panel üzerine yağlıboya, 45 x 72 cm*. San Fernando Kraliyet Güzel Sanatlar Akademisi, Madrid, İspanya <https://fundaciongoyaenaragon.es/obra/casa-de-locos/463> Accessed on Nov 8, 2024.
- Digresses, D. (2024). *The Foundlings of France: 1831 and 1857, Mrs Daffodil Digresses* <https://mrsdaffodil-digresses.wordpress.com/2013/05/29/the-foundlings-of-france-1831-and-1857/> Accessed on Oct 21, 2024.
- Dona, F. (2017). Una sala del hospital durante la visita del médico jefe. *Arte y Medicina, Imágenes y textos para la Historia de la Medicina a través del Arte*, <https://arteymedicina.blog/2017/11/09/una-sala-del-hospital-durante-la-visita-del-medico-jefe/> Accessed on Dec 30, 2024.
- Elsheimer, A. (2025). *Saint Elizabeth of Hungary bringing food for the inmates of a hospital. 1598, bakır plaka üzerine yağlıboya, 27,8x20cm*. Wellcome Collection, Londra. <https://artuk.org/discover/artworks/saint-elizabeth-of-hungary-bringing-food-for-the-inmates-of-a-hospital-125856> Accessed on Jan 4, 2025.
- Foundling Museum, United Kingdom, *A Mother Depositing Her Child at the Foundling Hospital in Paris 1855*, <https://foundlingmuseum.org.uk/object/a-mother-depositing-her-child-at-the-foundling-hospital-in-paris-c-1855/> Accessed on Dec 14, 2024.
- Fundacion Goya en Aragon, *Francisco de Goya, "Hospital de apestados"* <https://fundaciongoyaenaragon.es/obra/hospital-de-apestados/567> Accessed on Jan 2, 2025.
- Germaner, S. (1996). *18. Yüzyıl Avrupa Resmi*. Kabalcı Yayınevi.
- Harrison Burleigh, C. H. (2021). *The Music Room of The Royal Pavilion as a Hospital for Indian Soldiers/ Hint Askerleri için Hastane Olarak Kraliyet Köşkü'nün Müzik Odası*, (1914-1915) Tuval üzerine yağlıboya, 69,5 x 56,5cm, Brighton & Hove Museums. <https://brightonmuseums.org.uk/discovery/history-stories/the-music-room-of-the-royal-pavilion-as-a-hospital-for-indian-soldiers/> Accessed on Dec 20, 2024.

- Hauser, A. (1984). *Sanatın toplumsal tarihi*. (Çev. Gölönü, Y. 2006) Ankara: Deniz Kitabevi, https://www.lepoint.fr/eureka/pourquoi-jean-jacques-rousseau-a-t-il-abandonne-ses-enfants-01-09-2024-2569145_4706.php Accessed on Dec 3, 2024.
- Hulsker, J. (1980). *The complete Van Gogh*. Phaidon.
- İskender Kılıç, P. (2021). Hospital opening attempt in Istanbul during Abdulhamid II period and Doctor Stécoulis. *History Studies International Journal of History*, 13(1), 187-199. [Turkish] [CrossRef]
- Kültür Envanteri. (2024). *Galata İngiliz Bahriye Hastanesi, Bulgar Hastanesi*, <https://kulturenvanteri.com> Accessed on Nov 22, 2024.
- Laboratoires DAUSSE. (1975-1976). *Histoire des sciences medicale. Organe Officiel De La Société Française D'histoire De La Médecine* (pp. 182-183). IX(3-4), Laboratoires DAUSSEs.
- Le Corre, P. J. (2024). Pourquoi Jean-Jacques Rousseau a-t-il abandonné ses enfants ? *Le Point*.
- Lemonick, M. D. (Mart 2021). What Florence Nightingale Can Teach Us about Architecture and Health. (Ed. Steven Lockley). *SCIAM Scientific American*, <https://www.scientificamerican.com/article/what-florence-nightingale-can-teach-us-about-architecture-and-health/> Accessed on Jan 11, 2025.
- Levantine Heritage. (2024). *British Seamen Hospital*, <https://www.levantineheritage.com/hosp.htm> Accessed on Nov 22, 2024.
- Museo Del Prado, Espana. (2025). *Jiménez Aranda, Luis* <https://www.museodelprado.es/coleccion/artista/jimenez-aranda-luis/6e730fa1-1d8e-47a8-908e-6c1a74837f49> Accessed on Jan 4, 2025.
- O'Neil, H. N. (1987). *Çocuğunu Paris'teki Foundling Hastanesi'ne Bırakan Bir Anne, 1855, ahşap üzerine yağlı boya, 38.1x27.9 cm*. Thomas Coram Foundation. <https://artuk.org/discover/artworks/a-mother-depositing-her-child-at-the-foundling-hospital-in-paris-191942> Accessed on Sep 12, 2024.
- Özge, A. (Edt.) (2006). *Letter of Van Gogh*. (Ed. Roskill, M). (Çev: Kür, P., 1st ed. 1985). Yapı Kredi Yayınları. [Turkish]
- Percy Adams, H. (2021). *British Seamen Hospital-Galata-Constantinople, Türkiye, 1902, suluboya, özel koleksiyon*. <https://www.mediastorehouse.com/fine-art-finder/artists/english-school/british-seamans-hospital-galata-24701572.html> Accessed on Feb 5, 2024.
- Potts, D. (2015). Were Rousseau's Children Victims of His Moral Theory? *Policy of Truth*, <https://irfankhawajaphilosopher.com/2015/06/28/were-rousseau-s-children-victims-of-his-moral-theory/> Accessed on Jan 10, 2024.
- Radden, J. (2021). Mad agency', reflections on Goya's 'The Madhouse'. <https://pmc.ncbi.nlm.nih.gov/articles/PMC8058925/> Accessed on Dec, 2024.
- Rodríguez Martín, A. M. & Rubio Luzón, R. A. (2020). La inclusa de Zaragoza a mediados del siglo XIX [Unpublished doctoral thesis] Médica Revista de Historia Jerónimo Zurita, 261-285. [Spanish] <https://ifcdpz.es/recursos/publicaciones/38/57/11rodriguez-rubio.pdf> Accessed on Jan 30, 2025.
- Salt Reserach. (2024). Archives, *British Seamen Hospital*, <https://archives.saltresearch.org/browse?type=subject&value=British+Seamen%27s+Hospital> Accessed on Nov 30, 2024.
- Sözen, M., & Tanyeli, U. (1896). *Sanat sözlüğü*. (17th ed). Remzi Kitabevi.
- Tabanelli, M. (1956). I valetudinari in Roma antica [Valetudinaria in ancient Rome]. *Minerva Medicine*, 47(47), 1046-1053. [Italian]
- Tansuğ, S. (1992). *Resim sanatının tarihi*. Remzi Kitabevi.
- Tonks, H. (2021). *Eugenics or Thalamus Hodiernus (1905 ci-varı), mürekkepli kalem ve suluboya, 17,78x22,86cm, özel koleksiyon*. Chris Beetles Gallery. *Eugenics or Thalamus Hodiernus*. <https://www.chrisbeetles.com/artwork/25111/eugenics-or-thalamus-hodier-nus> Accessed on Oct 16, 2024.
- van Gogh, V. (1889). *Ward in the Hospital in Arles 1889, tuval üzerine yağlıboya, 74 cm x 92 cm, Müze Koleksiyonu Am Römerholz*. Winterthur, İsviçre. http://www.vggallery.com/painting/p_0646.htm Accessed on Oct 6, 2024.
- Vehbi Koç Foundation Encyclopedia. (2025). *Italian Hospital*, <https://encyclopedia.vkv.org.tr/Categories/Projects/Health/Italian-Hospital> Accessed on Feb 3, 2025.
- Victor Dargaud, P. J. (2021). *The Hopital de la Salpetriere, 1904, Tuval Üzerine Yağlıboya, 24.5x38.5 cm*. Musee de la Ville de Paris, Musee Carnavalet, Paris. <https://www.bridgemanimages.com/fr/explore/artist/Dargaud-Paul-Joseph-Victor-fl.1873-1920> Accessed on Dec 18, 2024.
- Wallentine, A. (2024). *A history of art in hospitals*, Wellcome Collections. <https://wellcomecollection.org/stories/a-history-of-art-in-hospitals> Accessed on Sep 30, 2024.
- Zocchi, G. (1711/7-1767). *A view of the Piazza della Santissima Annunziata, Florence, with the Ospedale degli Innocenti. tuval üzerine yağlıboya, 57.2 x 87.7 cm, özel koleksiyon*. <https://www.christies.com/en/lot/lot-5639306> Accessed on Feb 30, 2025.



Orijinal Makale / Original Article

Portre fotoğraf sanatında göz işaretleri ve bakış: Anlam inşası üzerine bir inceleme

Eye gestures and gaze in portrait photography: An analysis of meaning construction

Yavuz ALKAYA*^{ID}

İstanbul Büyükşehir Belediyesi, Gençlik ve Spor Hizmetleri Dairesi Başkanlığı, Hayat Boyu Öğrenme Şube Müdürlüğü, İstanbul, Türkiye

MAKALE BİLGİSİ

Makale hakkında

Geliş tarihi: 21 Mart 2025

Kabul tarihi: 01 Haziran 2025

Anahtar kelimeler:

Anlam, bakış, göz, iletişim, portre fotoğrafı.

ARTICLE INFO

Article history

Received: 21 March 2025

Accepted: 01 June 2025

Key words:

Meaning, gaze, eye, communication, portrait photography.

ÖZ

Portre fotoğraf sanatında göz ve bakış kavramlarının anlam inşasındaki rolü bu çalışmanın odak noktasını oluşturmaktadır. Çalışmanın amacı, gözlerin ve bakışın fotoğraftaki anlatıyı nasıl yönlendirdiğini, izleyiciyle kurulan anlam ilişkisini nasıl etkilediğini ve sözsüz iletişim bağlamında nasıl bir işlev üstlendiğini ortaya koymaktır. Araştırmanın kuramsal çerçevesi, Eckhard Heinrich Hess'in (1975) gözlerin duygusal ve bilişsel süreçlerdeki işlevlerine dair yaklaşımları ile Allan Pease (2002) ve Joe Navarro'nun (2021) bakışın sözsüz iletişimdeki anlamına ilişkin teorileri temel alınarak oluşturulmuştur. Araştırma, nitel analiz yöntemiyle yürütülmüş olup, veri toplama sürecinde literatür taraması ve görsel materyallerin analizi bir arada kullanılmıştır. Çalışmanın analiz yöntemi, Roland Barthes'in (1979) görüşleri çerçevesinde şekillenen göstergebilimsel analiz yaklaşımına dayanmaktadır. Literatür taraması, portre fotoğrafçılığı ve sözsüz iletişim alanındaki bilgi birikimini sistematik bir şekilde ortaya koymak ve önceki çalışmaları değerlendirmek amacıyla gerçekleştirilmiştir. Görsel analiz ise, bakış yönü, göz teması ve gözbebeği hareketlerinin fotoğraftaki anlatıyı nasıl biçimlendirdiğini ve izleyiciyle kurulan anlam ilişkisini nasıl etkilediğini belirlemek amacıyla yapılmıştır. Elde edilen bulgular, gözlerin ve bakışın, fotoğrafın anlatı gücünü nasıl yönlendirdiğini ve izleyicide nasıl bir algı oluşturduğunu ortaya koymaktadır. Bu bağlamda, göz ve bakışın fotoğrafik anlatının merkezinde yer alan sözsüz iletişim öğeleri olarak değerlendirilmesi ve görsel sanatlar alanındaki analizlerde bu unsurların dikkate alınması önerilmektedir.

ABSTRACT

The role of the concepts of eyes and gaze in the construction of meaning in portrait photography constitutes the focal point of this study. The aim of the study is to reveal how eyes and gaze direct the narrative in photography, how they affect the relationship of meaning established with the viewer, and what function they assume in the context of nonverbal communication. The theoretical framework of the study is based on Eckhard Heinrich Hess's (1975) approaches to the functions of the eyes in emotional and cognitive processes, as well as the theories of Allan Pease (2002) and Joe Navarro (2021) regarding the meaning of gaze in nonverbal communication. The study was conducted using a qualitative analysis method, combining a literature review and the analysis of visual materials in the data collection process. The analytical approach of the study is based on the semiotic analysis perspective shaped by Roland Barthes (1979). The literature review was carried out to systematically

*Sorumlu yazar / Corresponding author

*E-mail address: yvzalkaya@gmail.com



present the accumulated knowledge in the fields of portrait photography and nonverbal communication and to evaluate previous studies. The visual analysis aimed to determine how gaze direction, eye contact, and pupil movements shape the narrative in photography and influence the meaning relationship established with the viewer. The findings reveal how eyes and gaze direct the narrative power of photography and shape the viewer's perception. In this context, it is suggested that eyes and gaze be regarded as nonverbal communication elements at the core of photographic narrative, and that these elements be taken into consideration in analyses within the field of visual arts.

Cite this article as: Alkaya, Y. (2025). Eye gestures and gaze in portrait photography: An analysis of meaning construction. *Yıldız J Art Desg*, 12(1), 15–28.

GİRİŞ

Gerçekçi bir anlayışla insan yüzünü betimleyen sanat yapıtları, resim, heykel veya fotoğraf türünde portre olarak adlandırılır (Tanyeli ve Sözen, 2011: 249). Başka bir ifadeyle portre, sanatçılar da dahil olmak üzere gerçek kişileri, çizim, resim veya heykel gibi sanat biçimleriyle tasvir etmeye yönelik bir görsel anlatıdır (Harris, 2006: 241).

Portre fotoğrafçılığı, fotoğraf sanatının önemli bir alanı olarak, bireyin kimliğini, duygusal durumunu ve toplumsal bağlamını ortaya koyarak izleyiciyle güçlü bir bağ oluşturmaktadır (Leppert, 1996: 201). Yüz ifadelerini, duyguları ve mimikleri gerçekçi biçimde kaydedebilme olanağı sağlayarak, portre sanatının gelişiminde önemli bir aşama oluşturmuştur (Clarke, 1992: 25–47). Bireyin karakterini ve ruh halini yüz ifadesi, beden dili ve duruş gibi çeşitli unsurlarla yansıtan portre fotoğrafçılığı, insan bedeninin estetik özelliklerini de ortaya koymaktadır (Alkaya, 2025: 41).

Portre fotoğrafında, sanatçı üzerinde en büyük etkiye sahip olan unsur, fotoğraflanan kişidir. Diğer sanat dallarındaki nesnelerle kıyaslandığında, portre fotoğrafının öznesi pasif bir konumda olmayıp ifadesiyle sanatçıyı doğrudan etkilemektedir (Alkaya, 2024: 9). Bu sanat dalında gözler ve bakış, anlatının merkezinde yer almakta ve izleyici ile sanat eseri arasındaki etkileşimi belirleyen temel unsurlar olarak öne çıkmaktadır.

Gözler, bireyin duygu durumunu, niyetini ve hatta bilişsel süreçlerini yansıtan en önemli sözsüz iletişim araçlarından biri olarak kabul edilmektedir (Pease, 2002). Bakış ise, fotoğrafın anlatı gücünü yönlendiren ve izleyiciyle kurulan anlam ilişkisini etkileyen kritik bir bileşendir (Berger, 2008). Bu bağlamda, portre fotoğrafında gözlerin ve bakışın anlam inşasındaki rolünün incelenmesi, hem görsel iletişim hem de fotoğraf sanatının estetik boyutlarını anlamlandırma açısından önemli bir araştırma alanıdır.

Portre fotoğrafında gözler ve bakışın işlevselliği üzerine yapılan çalışmalar, sözsüz iletişimin anlam inşasında nasıl bir rol oynadığını ortaya koymaktadır. Ancak, bu konuyu doğrudan ele alan kapsamlı akademik araştırmaların sınırlı olduğu görülmektedir. Özellikle göz temasının izleyiciyi nasıl etkilediği, bakış yönünün anlatıyı nasıl biçimlendirdiği ve gözbebeği hareketlerinin duygu aktarımındaki rolü gibi unsurlar, portre fotoğrafçılığı bağlamında daha ayrıntılı bir biçimde incelenmeye ihtiyaç duymaktadır.

Literatür Tartışması

Portre fotoğrafçılığında gözlerin ve bakışın anlam inşasındaki rolü, çeşitli disiplinlerin kesişim noktasında yer almaktadır. Psikoloji, iletişim bilimleri ve fotoğraf sanatı alanlarında yapılan araştırmalar, gözlerin ve bakışın algı, duygu aktarımı ve anlam üretimi üzerindeki etkilerini farklı açılardan ele almıştır.

Portre fotoğraf sanatında göz işaretleri ve bakışın rolü üzerine yapılan bu araştırma ise mevcut literatürle derinlemesine bir karşılaştırma sunarak, bu alandaki bilgi eksikliklerini ortaya koymaktadır. Literatürde, göz temasının sözsüz iletişimdeki önemi yaygın olarak kabul edilmiştir (Guffey, Rogin ve Rhodes, 2009; Samovar vd., 2017). Kenneth Moore (2000: 222) ise etkili bir iletişimde göz temasının belirleyici bir unsur olduğunu ve iletişim eksikliğinin büyük oranda göz temassızlığından kaynaklandığını belirtmektedir. Ancak mevcut literatür, göz temasının portre fotoğraf sanatındaki somut kullanımını ve fotoğrafçıların bu iletişim aracını nasıl manipüle ettiğini yeterince ele almamaktadır.

Gözlerin duygusal ifade kapasitesi konusunda Joe Navarro (2021) ve Henry Edward Lahn (2010) gibi araştırmacılar, gözlerin bireyin içsel dünyasını yansıttığını ve duyguları doğrudan aktardığını vurgulamaktadır. Benzer şekilde Hess (1975) ve Pease (2002), gözbebeklerinin büyüklüğünün duygusal tepkiyi belirlediğini ve özellikle moda fotoğrafçılığında bilinçli olarak manipüle edildiğini belirtmektedir. The Tell-Tale Eye adlı kitabında Hess (1975), göz bebeği genişlemesi konusundaki tarihî gözlemleri ve bu alanda öncü nitelikteki bilimsel çalışmaları ele alarak, alanın temel isimlerini tanıtmaktadır. Örneğin, Felice F. Fontana'nın 1765'te gerçekleştirdiği gözlemler, yoğun ışığın göz bebeklerinin genişlemesine neden olduğunu ortaya koymuştur. Carl F. Westphal ise, göz dışındaki duygusal uyaranların göz bebeklerine etkisini irdeleyen araştırmalar yapmıştır. Bu çalışma, portre fotoğraf sanatında gözlerin kullanımına dair bu kuramsal altyapıyı desteklerken, fotoğrafta göz işaretleri ve bakış kullanımının özellikle izleyici ile olan ilişkisini nasıl etkilediğini de örneklerle detaylandırmaktadır.

Bununla birlikte, mevcut literatür göz hareketlerinin spesifik anlamlarına dair çelişkili görüşler sunmaktadır. Judi James (2013), göz temasının kişisel statüyü yükseltebileceğini ancak aşırı kullanımın tehditkâr olarak algıla-

nabileceğini belirtirken, Pease (2002) göz temasının iş ve sosyal ilişkilerde farklı anlamlar taşıdığını ileri sürmektedir. Bu çalışma, portre fotoğraf sanatında farklı bakış açılarının fotoğraf kompozisyonunda nasıl bir anlatım aracına dönüştüğünü ve göz hareketlerinin izleyici algısı üzerindeki etkilerini örneklerle analiz ederek bu akademik tartışmaya katkı sağlamaktadır.

Ayrıca, mevcut literatürde göz teması ve bakış yönünün kültürel farklılıkları yeterince vurgulamadığı dikkat çekmektedir. Samovar vd. (2017) göz iletişiminin kültürel olarak farklı anlamlar taşıyabileceğini belirtse de, bu farklılıkların sanat ve portre fotoğrafçılığında nasıl şekillendiğini yeterince tartışmamıştır. İnsanların sözsüz iletişimde kullandıkları yüz ifadeleri, göz teması, el-kol hareketleri ve beden duruşları, kültürel farklara rağmen evrensel benzerlikler taşımaktadır (Apeltauer, 1996). Mutluluk, korku, öfke, iğrenme, şaşkınlık gibi temel duyguların farklı kültürlerde benzer beden diliyle ifade edilmesi, insanlığın ortak bir iletişim formuna sahip olduğunu göstermektedir (Darwin, 2001: 382–388). Ancak beden dili, bireyin toplumsal geçmişine bağlı olarak ortaya çıkan tepkileri de kapsamaktadır (Ekman, 2006: 23–43). Yaşanılan bölge, iklim koşulları, yaşam tarzı ve inanç sistemleri, bireylerin beden dilinde kültürel farklılıklara yol açabilmektedir (Kaşıkçı, 2002). Bu çalışma, farklı kültürlerdeki bakış normlarını fotoğraf sanatı çerçevesinde ele alarak, bu eksikliği gidermeye yönelik bir katkı sunmaktadır.

Portre fotoğraf sanatında göz teması ve göz işaretlerinin kullanımına dair literatürdeki eksiklikleri gidermeyi amaçlamakta olan bu çalışma, fotoğrafçıların ve izleyicilerin göz işaretlerini nasıl algıladığına dair detaylı bir analiz sunmaktadır. Mevcut teorik çerçeveyi örneklem üzerinden test ederek, gözlerin sözsüz iletişimdeki çok boyutlu etkisini ortaya koymaktadır.

Fotoğraf sanatında göz ve bakışın kullanımı üzerine yapılan görsel analizler, farklı kompozisyon tekniklerinin izleyici algısını nasıl etkilediğini göstermektedir. Barthes (2016), “Camera Lucida” adlı eserinde, bir fotoğrafın izleyicide yarattığı “punctum” etkisinin, çoğu zaman bakış ile bağlantılı olduğunu ileri sürmektedir. Barthes’e (2016) göre, bir portredeki gözlerin ifadesi ve bakışın yönü, izleyiciyi doğrudan etkileyen ve fotoğrafın anlam katmanlarını belirleyen unsurlar arasında yer almaktadır. Bununla birlikte, John Berger’in (2008) “Görme Biçimleri” adlı çalışması, görsel anlatının izleyici üzerindeki etkisini toplumsal ve kültürel bağlamda ele almakta, bakışın hiyerarşik ilişkiler kurmadaki rolünü tartışmaktadır.

Gözlerin ve bakışın anlatıdaki rolü üzerine yapılan bu teorik çalışmaların yanı sıra, çağdaş fotoğrafçılıkta bu unsurların nasıl kullanıldığı da önemli bir tartışma konusudur. Cindy Sherman ve Richard Avedon gibi fotoğrafçılar, portre çalışmalarında bakışın izleyiciyle kurduğu etkileşimi vurgulayarak, gözlerin görsel bir unsur olmaktan ziyade anlatının taşıyıcısı olduğu fikrini güçlendirmişlerdir. Sherman’ın kurgusal portrelerindeki doğrudan izleyiciye yönelen bakışlar, anlamın tek bir doğrultuda inşa edilmediğini, aksine izleyicinin aktif katılımıyla anlam kazandığını göstermektedir.

Araştırmada analiz edilen sanatçılar, portre fotoğrafçılığı alanında göz işaretleri ve bakış yönünün anlam inşasında belirleyici olduğu eserler üretmiş olmaları temelinde seçilmiştir. Sanatçıların farklı kültürel, coğrafi ve sosyopolitik bağlamlarda üretim yapmaları, göz ve bakış kavramının çeşitli anlam katmanlarında nasıl şekillendiğini anlamak açısından belirleyici olmuştur. Örneklem, tematik çeşitlilik (toplumsal travma, direniş, bireysel kimlik) ve kompozisyon tekniklerinin farklılığı esas alınarak oluşturulmuştur. Seçilen sanatçıların eserleri, ön analiz sürecinde göz teması, bakış yönü ve gözbebeği vurgusu açısından anlamlı çeşitlilik göstermiştir. Ayrıca sanatçıların eserlerinin uluslararası sanat platformlarında (sergi, katalog, çevrim içi arşiv) erişilebilir olması ve eserlerin lisanslı görsel malzeme statüsünde kullanıma uygunluğu, seçimde bir diğer ölçüt olmuştur. Bu bağlamda, örneklem grubunda yer alan fotoğrafçılar şunlardır: Newsha Tavakolian (İran), Nina Berman (ABD), David Needleman (ABD), Emilio Nasser (Arjantin) ve Tamuna Chkareuli (Gürcistan). Seçilen sanatçıların eserleri, portre fotoğrafçılığında gözlerin ve bakışın anlatıdaki işlevini detaylı bir şekilde analiz etmeye olanak tanımaktadır.

YÖNTEM

Portre fotoğraf sanatında gözler ve bakış kavramlarının anlam inşasındaki rolünü incelemek amacıyla yürütülen bu çalışma, nitel araştırma yöntemi benimsenerek gerçekleştirilmiştir. Araştırmada, doküman incelemesi ve göstergebilimsel analiz teknikleri bir arada kullanılmış olup, bu yaklaşım, konunun derinlemesine incelenmesine olanak tanımıştır. Nitel yöntemin tercih edilmesinin temel nedeni, konunun farklı boyutlarıyla ele alınmasına olanak tanınmasıdır. Nitel yöntem, elde edilen bulguların mevcut literatür ile karşılaştırılmasına ve yeni yorumlar getirilmesine olanak sağlamaktadır (Creswell, 2013: 45). Elde edilen bulguların gerçekliği yansıtmaya kapasitesi, nitel araştırmada iç geçerliği belirler. (Yıldırım ve Şimşek, 2013). Araştırma sürecinde farklı veri toplama araçlarının (doküman inceleme, göstergebilimsel analiz) kullanılmasıyla veriler karşılaştırılmış ve çeşitlendirilmiştir.

Araştırmanın veri toplama süreci iki aşamada gerçekleştirilmiştir. İlk olarak portre fotoğraf sanatı, gözler ve bakış üzerine yapılan teorik ve deneysel çalışmalar akademik veri tabanları, kitaplar, makaleler ve kataloglar taranarak incelenmiştir. Ardından seçilen çağdaş portre fotoğraf örnekleri üzerinde göz ve bakış unsurlarının izleyici algısındaki rolü analiz edilmiş, bakış yönü, göz teması ve göz bebeği hareketleri gibi unsurlar incelenerek fotoğraf anlatısına etkileri değerlendirilmiştir. Bu yöntem, Roland Barthes (1979) ve John Berger (2008) gibi akademisyenlerin görsel anlatıya dair çalışmaları, Eckhard Heinrich Hess (1975) ile Allan Pease (2002) gibi uzmanların beden dili üzerine teorileri temel alınarak yürütülmüştür.

Bu yaklaşımla, portre fotoğraf sanatında gözler ve bakışın anlam inşasındaki kritik rolü detaylı bir biçimde ortaya konmuş ve akademik literatüre katkı sağlayacak bulgular elde edilmiştir. Nitel yöntemin subjektif yorumlara açık olması ve genellenebilirliğinin sınırlı olması, çalışmanın potansiyel kısıtlamaları arasında yer almaktadır. Gelecek çalışmalar, nicel veri toplama yöntemleriyle desteklenerek daha kapsamlı bir analiz sunabilir.

BULGULAR VE YORUMLAR

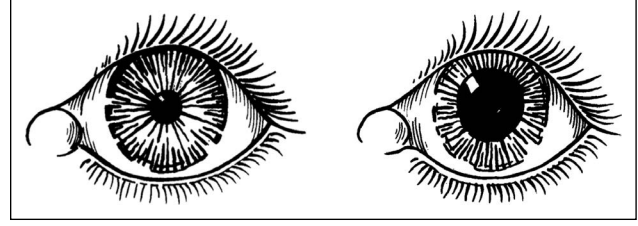
Beden Dilinde Göz İşaretleri ve Bakış Kavramı

Sözsüz iletişim, bireylerin bazı iç ve dış uyaranlara yönelik, dil yoluyla aktaramadıkları tepkileri, çeşitli vücut hareketleri aracılığıyla ortaya koydukları bir iletişim biçimidir (Hellriegel & Slocum, 1989: 510). Sözsüz iletişimin önemli bir aracı olan beden dili, insanların duygularını aktardıkları bir ifade biçimidir ve bu iletişim türü, jestler, yüz ifadeleri, bedeninin duruşu, göz işaretleri ve baş hareketleri yoluyla sağlanmaktadır (Pease, 2002). Portrelerde, öznenin gözleriyle kurduğu iletişim, beden duruşuyla verdiği mesajlar ve yüz ifadeleri, izleyicinin algısını yönlendirerek fotoğrafın anlam inşasında etkili olmaktadır.

Bireyin ruh hali ve duygusal yansımaları, en açık şekilde gözler aracılığıyla ifade edilmekte (Pease, 2002) ve gözler, bu bağlamda güçlü bir ifade kaynağı olarak değerlendirilmektedir (Guffey vd., 2009). Lahn'a (2010: 5) göre gözler, insan ruhunun aşk, umutsuzluk, üzüntü, yakarış ve ahlaksızlık gibi çeşitli duygusal durumlarını dışa vuran bir yapıya sahiptir. Bu yönüyle gözler, akıl ve ruhun yönlendirdiği, duyguların tümünü etkileyen bir ışık kaynağı niteliği taşımaktadır. Navarro'ya (2021: 208–209) göre de gözler insanın duygu ve düşüncelerini yansıtan en belirgin göstergeler arasındadır. Ayrıca Navarro (2021), göz etrafındaki kas yapısının yüzün diğer kaslarına göre daha az iradi kontrol altında olduğunu ve evrimsel süreçte gözlerin güvenliğini sağlamak amacıyla özel bir yapıda geliştiğini öne sürmektedir. Örneğin, gözbebeklerinin ışık duyarlılığını düzenleyen kaslar ile göz çevresindeki kasların, olası tehditlere karşı refleksif tepkiler vererek gözleri koruma işlevini üstlendiklerini ifade etmektedir.

Ortamin ışık seviyesine bağlı olarak, bireyin duygu durumu ve yaklaşımı olumlu ya da olumsuz bir şekilde değiştiğinde, gözbebeklerinde genişleme veya daralma oluşabilmektedir (Pease, 2002: 118). Heyecanlanan insan ve hayvanların gözbebekleri standart ölçülerine kıyasla dört kat daha büyük hale gelmektedir (Navarro, 2021: 220). Diğer taraftan bireyde kızgınlık veya olumsuz başka bir ruh hali geliştiğinde gözbebekleri küçülmekte; bu durum Şekil 1'de görüldüğü gibi 'minik boncuk gözler' ya da 'yılan gözleri' terimleriyle anılmaktadır (Pease, 2002: 118).

Hess'in (1975) öne çıkardığı gözlemler, moda ve portre fotoğrafçılığı başta olmak üzere görsel medyada, kadın portrelerinin büyük gözbebekleriyle vurgulanmasına yönelik bir eğilimin bulunduğunu göstermektedir. Moda alanındaki profesyonel fotoğrafçılarla yaptığı görüşmelerde Hess, bu kişilerin yüz hatlarını ön plana çıkarmak adına fotoğraflarda gözbebeklerini büyütme yönünde düzenlemeler yaptığını aktarmaktadır. Erkek tüketicilere hitap eden kadın dergilerindeki fotoğraflarda gözbebeği büyüklüğünde yaşanan değişimlere dikkat çeken Hess, zaman içinde dergi kapaklarındaki kadın figürlerinin gözbebeklerinin belirgin biçimde büyüdüğünü gözlemlediğini ifade etmektedir. Araştırmalara ve Thomas M. Simms'in çalışmalarına atıfta bulunan Hess, kadınların, diğer kadın görsellerine karşı daha az genişleyen gözbebekleriyle tepki verdiğini, büyük gözbebeğine sahip kadın fotoğraflarına ise daralmayla kar-



Şekil 1. Yılan gözleri ve yatak odası gözleri (Pease, 2025).

şılık verdiklerini söylemektedir. Diğer taraftan, erkeklerin, büyük gözbebeklerine sahip kadın fotoğraflarına daha fazla gözbebeği genişlemesi ile tepki verdiklerini vurgulamaktadır (Şekil 2) (Hess, 1975: 95–98).

Pease (2002: 118), bir kadının bir erkeğe duyduğu sevgi ya da hoşlanma durumunda gözbebeklerinin neredeyse dört kat büyüdüğünü belirtmekte ve bu durumu 'yatak odası gözleri' olarak isimlendirmektedir (Şekil 1). Gözbebeklerinin genişlemesi, olumlu bir belirti olarak algılanmaktadır ve bu durum gözlemlendiğinde, kişi kendini rahatlatan, iyi hissettiren bir şeyle karşı karşıya olduğunu fark etmektedir (Navarro, 2021: 223–224).

Portre fotoğraf sanatında gözbebeklerinin büyüklüğü kadar bakışın yönü, göz teması gibi unsurlar da izleyicinin algısını yönlendiren temel faktörlerdendir (Alkaya, 2024: 175). Öznenin doğrudan kameraya bakması, izleyici ile güçlü bir bağ kurarak samimiyet hissi yaratırken, göz temasının olmaması bir mesafe veya içsel bir yolculuk izlenimi verebilmektedir (Berger, 2008). Bu bağlamda, portrelerde gözlerin konumu ve ifadesi, fotoğrafın anlatı gücünü etkileyen kritik unsurlar arasında yer almaktadır.

Göz teması, portre fotoğraf sanatında öznenin sosyal ve psikolojik konumunu belirleyen en güçlü unsurlardan biridir. Doğrudan ve kendinden emin bir bakış, izleyiciye karşı hâkimiyet kurarken, göz temasının eksikliği veya kaçırılan bakışlar, öznenin daha edilgen bir pozisyonda olduğunu ima etmektedir (Hess, 1975: 314–315). Yapılan araştırmalar, hâkim konumdaki bireylerin göz temasını uzun süre koruyabildiğini ve bakışlarını özgürce yönlendirebildiğini göstermektedir (Navarro, 2021: 232–233).

Bir portrenin anlam dünyasını belirleyen unsurlardan biri de bakışın yönüdür. (Pease, 2002: 123). Portre fotoğrafçılığında bakış yönü, duygusal mesajların en önemli ileticilerinden biridir. Hafifçe kalkmış kaşlar ve sıcak bir gülümsemeyle desteklenen yan bakış, ilgi ve flörtöz bir atmosfer yaratırken; çatık kaşlar, sert bir yüz ifadesi veya aşağıya dönük baş ifadesiyle birleştiğinde, eleştirel veya tehditkâr bir anlam kazanmaktadır (Şekil 3) (Pease, 2002: 122).

Pease'ye (2002: 106) göre üç temel baş pozisyonu bulunmaktadır (Şekil 4). İlk pozisyonda, baş yukarıda düz olup birey, duydukları karşısında herhangi bir belirgin tepki vermeyen nötr bir duruş sergilemektedir. İkinci pozisyonda, başın belirgin şekilde yana eğilmesi (Şekil 4), kişinin dikkatinin arttığını ve ilgi göstermeye başladığını göstermektedir (Pease, 2002: 106). Navarro'ya (2021: 218) göre de başın eğilmesi, bireyin açık, samimi ve sıcak bir yaklaşım içinde olduğunu ifade eden bir beden dili göstergesidir. Üçüncü pozisyonda, eğer baş aşağıya eğilmişse (Şekil 4), bu durum



Şekil 2. Heinrich Hess gözbebekleri (Heinrich Hess, 2025).



Şekil 3. Flörtöz ve saldırgan yan bakış (Alkaya, 2025).

kişinin olumsuz bir tavır sergilediğini ve hatta yargılayıcı, saldırgan bir bakış açısına sahip olduğunu göstermektedir. (Pease, 2002: 106–107).

Özgüvenin yüksek olduğu anlarda, çene belirgin şekilde öne çıkmakta ve baş hafifçe yukarı kalkarak burnun havada olduğu bir pozisyon oluşmaktadır (Şekil 5). Bu beden dili,

bireyin kendinden emin ve rahat olduğunu ifade etmektedir (Navarro, 2021: 256).

Portrelerin, bireyin çeşitli duruşları ve bakış açılarıyla yapılması, farklı ifadelerin ortaya çıkmasına olanak tanımaktadır. Önden portre, birinci şahıs perspektifini yansıtarak yücelik ifade eden bir “ben”i göstermektedir. Bu bakış



Şekil 4. Nötr, ilgili ve yargılayıcı bakış pozisyonları (Alkaya, 2025).

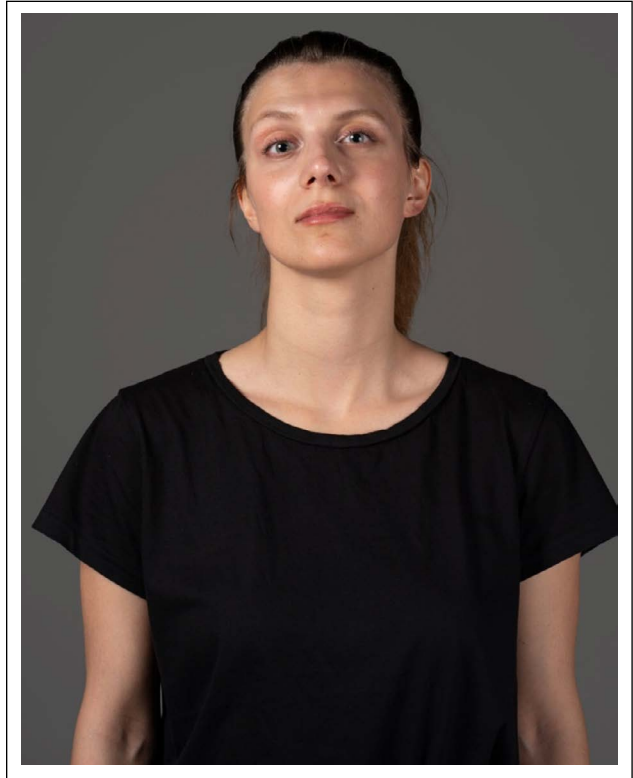
açısı, seyreden ve seyredilen arasındaki dinamiği oluşturmaktadır. Fakat, gözlemlerimize konu olan “ben” yalnızca eserdeki figürün “ben”i değildir; aynı zamanda onu yaratan sanatçının bakış açısını da kapsamaktadır (Erdok, 1977: 103). Resimsel gramerde, dörtte üç dönük portre ikinci şahıs bakış açısını benimsemekte ve bu “sen”i simgelemektedir (Erdok, 1977: 105). Önden bakışın olumlu ve kesin ifadesinin aksine, eğik bakış, iki anlamlılık ve şüpheciliği yansıtarak, tam bir yabancılık hissi uyandırmaktadır. Bu bakış nötrdür ve aynı zamanda “o” diyen bakıştır.

Bu bağlamda, portre fotoğrafçılığında bakışın yönü, göz teması ve gözbebeği büyüklüğü, izleyicinin algısını biçimlendiren temel bileşenler olarak öne çıkmaktadır. Hess’in (1975) ve Pease’nin (2002) vurguladığı gibi, gözbebekleri bireyin duygusal durumunu yansıtan güçlü göstergelerden biridir. Navarro (2021) ise göz kaslarının diğer yüz kaslarına kıyasla daha az kontrol edilebilir olduğunu belirterek, gözlerin bilinçdışı duygusal tepkileri açığa çıkardığını öne sürmektedir. Bu doğrultuda, gözbebeklerinin genişlemesi veya daralması hem biyolojik bir refleks hem de sosyal ve psikolojik etkileşimlerin de bir yansımasıdır.

Gözlerin ifade gücü ve bakış yönü, portre fotoğrafçılığının anlatı gücünü şekillendiren kritik unsurlar arasında yer almaktadır. Gözbebekleri aracılığıyla ortaya çıkan bilinçdışı tepkiler ile bakış yönünün verdiği bilinçli mesajlar arasındaki dinamik ilişki, hem bireysel hem de kültürel düzeyde anlam inşasında önemli bir rol oynamaktadır. Bu çerçevede, portrelerde gözlerin ve bakış açısının kullanımı, yalnızca görsel bir tercih değil, aynı zamanda izleyiciyle kurulan iletişimi yönlendiren stratejik bir unsurdur.

Gösterge ve Göstergebilim Kavramı

Hayatın her alanında etkili bir iletişim süreci için, gösterge adı verilen öğelerin kullanımı kaçınılmazdır (Değerli, 2021: 180). Bir kişinin bakış açısına göre, bir öğenin farklı bir kavramın yerine geçmesi veya onu simgelemesi, “gösterge” olarak adlandırılmaktadır (Günay, 2002: 181; Akerson, 2005: 93). Değerli’ye (2021: 180) göre gösterge, insanların iletişim kurmak için geliştirdiği ve kullandığı dil, jestler, semboller, trafik işaretleri, bayraklar, moda



Şekil 5. Kendinden emin duruş (Alkaya, 2025).

öğeleri, mimari yapılar ile edebi, görsel ve müzikal unsurlar gibi ses, görüntü, yazı ve hareketlerden meydana gelen sistemlerin anlam taşıyan bileşenleridir. Sanat eserlerinde kullanılan renkler ya da figürler bir göstergeye dönüşebileceği gibi, edebi metinlerdeki karakterlerin niyetleri, hareketleri ya da belirli bir giysinin moda açısından anlamı, çevresel faktörlerle bağlantı kurarak gösterge işlevi görebilmektedir (Karaman, 2017: 27).

Göstergebilim terimi, Eski Yunanca’da “semeion” (gösterge) ve “logia” (kuram, söz) kelimelerinin birleşmesiyle ortaya çıkmıştır (Rifat, 1990: 27). Göstergebilim, göstergeler, belirtkeler ve düzgüler gibi çeşitli anlam yapılarını

Tablo 1. Gösterge-gösteren-gösterilen dağılımı

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Göz teması	Huntly'nin doğrudan bakışı	Tarihsel bir hesaplaşma, geçmişin izleri
Bakış yönü	Omuz üstünden yan bakış	Yüzleşme, bastırılmış travma

inceleyen ve çözümleyen akademik bir disiplindir (Giraud, 1994). Ferdinand de Saussure (1998: 46), işaretlerin toplumdaki işlevlerini ve yapısal ilişkilerini ele alan alanı göstergebilim olarak ifade etmiştir.

Roland Barthes'in (1979: 26–27) gösterge anlayışı, Ferdinand de Saussure'un yapısal dilbilim yaklaşımına dayanmaktadır ve "gösteren" ile "gösterilen" olmak üzere iki ana unsurdan oluşmaktadır. Göstergebilim İlkeleri eserinde Barthes (1979: 1), amacın "dilbilimsel temellere dayanan çözümleyici kavramlar inşa etmek" olduğunu vurgulamaktadır. Burada dile getirilen temel ilke, sınıflama süreçleriyle ilişkilidir. Barthes (1979), bu ilkeleri yapısal dilbilim çerçevesinde dört farklı kategoride ele almıştır (Bircan, 2015: 19). Bu dört temel başlık şu biçimde ifade edilmiştir: 1. Dil ve Söz, 2. Gösteren ile Gösterilen, 3. Dizge ve Dizim, 4. Düzanlam ile Yananlam (Bircan, 2015: 19).

Saussure'un (1998) gösterge anlayışına karşılık Barthes (1979), "biçim" ve "içerik" terimlerini kullanarak, göstergenin temelini gösteren ile gösterilen arasındaki ilişkiye dayandırmıştır. Bu ilişkinin kurulmasıyla anlam üretim süreci başlamakta ve göstergebilim bağlamında anlam, düz anlam ile yan anlam biçiminde ikiye ayrılmaktadır. Barthes, göstergebilimi dilbilimin "çözülmesi" olarak tanımlayarak, anlam üretimini bilimsel dilbilimin dışında kalan yönleriyle değerlendirmeye çalışmaktadır (Culler, 2008: 81).

Barthes (1979: 50), anlamın oluşumunu, gösteren ve gösterilenin etkileşiminden hareketle değerlendirmiş ve bunu emek ve ücret örneği ile somutlaştırmıştır. Gösterilen konumundaki "emek" ile, ona benzemeyen gösteren olarak "ücret" arasındaki etkileşim, anlamın ortaya çıkış sürecini karşılaştırma ilişkisi bağlamında ifade etmektedir. Bu anlamlandırma evresinde gösterge, zıtlıkların ortaya çıkmasına aracılık etmektedir. Barthes'e (1979: 60) göre anlam, yalnızca gösteren ile gösterilenin etkileşiminden değil, aynı zamanda bu etkileşimle birlikte oluşan karşıtlıklardan doğduğu için, değer anlamın önünde yer almaktadır. Barthes (1979: 88), nihai olarak, gösterge kavramının anlam üretiminde yüzeyin ötesine geçen karmaşık ve katmanlı bir yapıyı barındırdığını ifade etmektedir.

Gösterge, anlamını kültürel, sosyal ve bireysel bağlamlarla kurduğu ilişkiler doğrultusunda kazanmaktadır. Barthes'in göstergebilimsel yaklaşımı, görsel imgeler aracılığıyla anlam üretimini açıklarken, gösteren ve gösterilen arasındaki ilişkiye dayalı bir çözümleme yöntemi sunmaktadır (Küçükşen, 2020). Bu bağlamda, görsel bir sanat formu olan portre fotoğrafının sözsüz iletişim boyutunu incelemek amacıyla, bu çalışmada Roland Barthes'in göstergebilimsel çözümleme yöntemi temel alınmıştır. Fotoğraflarda yer alan göz ve bakış öğeleri, Barthes'in ortaya koyduğu gösteren-gösterilen ilişkisi çerçevesinde değerlendirilmiş ve bu unsurların anlam üretim sürecindeki işlevleri incelenmiştir. Bu yaklaşım doğrultusunda, seçilen portre fotoğ-

raflarındaki görsel göstergelerin, estetik ve iletişimsel bağlamları dikkate alınarak, gösteren ile gösterilen arasındaki ilişkinin sunduğu anlam katmanları ortaya konulmuştur. Böylelikle, portre fotoğrafçılığında gözlerin ve bakışın izleyiciyle kurduğu anlam ilişkileri, göstergebilimsel bir bakış açısıyla sistematik biçimde analiz edilmiştir.

Portre Fotoğraf Sanatında Göz İşaretleri ve Bakış

Bireyin imgesinin sanat eserine dönüştürülme sürecinde, sanatçı, eser ve model arasında çeşitli etkileşimler meydana gelmektedir. Sanatçı, bireyi analiz ederek oluşturacağı sanat yapıtının formunu nasıl belirleyeceğini düşünmektedir (Özkanlı, 2011: 57). Portre sanatının oluşum aşamalarıyla ilgili olarak Henri Matisse şu sözleri dile getirmiştir: "Bir portrenin oluşum sürecinde, beni en çok yönlendiren his, karşımdaki yüzü ilk defa gördüğümde hissettiğim şok edici etkidir" (Matisse, 2003: 71).

Araştırmanın önceki bölümlerinde, göz hareketleri ve bakış yönünün beden dili açısından taşıdığı anlamlar ile portre fotoğraflarında oynadığı mesaj iletme rolleri kapsamlı şekilde değerlendirilmiştir. Bu teorik çerçevenin daha kapsamlı şekilde ele alınabilmesi için, belirli portre fotoğraf sanatçılarının eserleri analiz edilecektir. İncelenen eserler aracılığıyla göz hareketleri ve bakış yönünün katkıları somut örneklerle açıklanarak, portre fotoğraf sanatındaki çok katmanlı yapıları daha iyi anlamak hedeflenmektedir. Bu bağlamda ilk örnek, Nina Berman'ın 67 yaşındaki Richard Huntly'yi, 2013 yılında Orlando, Florida'daki evinde çektiği fotoğrafıdır (Şekil 6).

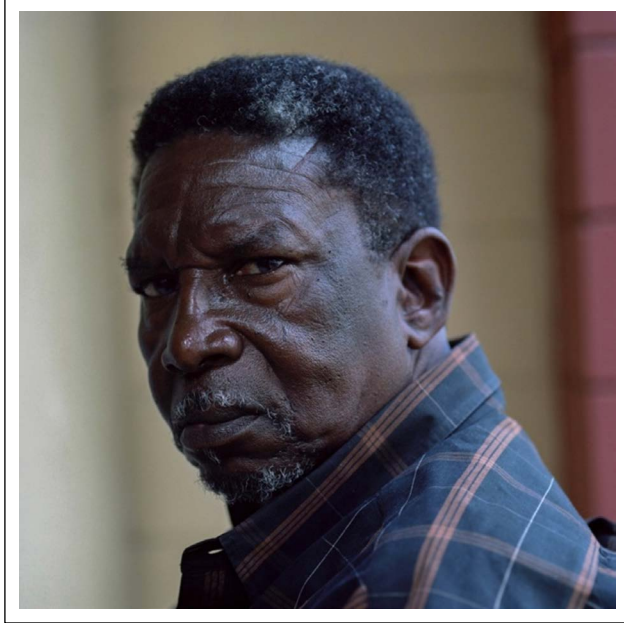
Huntly, Dozier Reform Okulu'nda kölelik benzeri şartlarda çalıştırılan, ağır şiddete maruz kalan binlerce siyah çocuğun deneyimlerini görünür kılmak amacıyla "Dozier'in Siyah Çocukları" adında bir topluluk kurmuştur. Kendisi de 10 yaşında bu kuruma götürülmüş ve burada yaşadıkları hayatında silinmez izler bırakmıştır. 1901'de açılan okul, yıllar boyunca şiddet, zorla çalıştırma ve skandallarla anılmış, nihayet 2011'de kapatılmıştır (Berman, 2013).

Richard Huntly'nin portresi, bireyin yüz ifadesini yansıtmakla kalmayıp, tarihsel travmaları, adaletsizliği ve kişisel direnci de görsel anlatımın merkezine yerleştirmektedir. Bu bağlamda, portre fotoğrafı, Roland Barthes'in (1979) göstergebilimsel analizi ile incelendiğinde, gözlerin ve bakışın anlam inşasında kritik bir rol oynadığı ortaya konmaktadır. (Tablo 1).

Allan Pease'e (2002) göre, göz temasının sözsüz iletişimde temel bir anlam inşa edici rolü bulunmaktadır. Huntly'nin bakışı doğrudan izleyiciye yöneltilmiş, belirgin bir duygu yoğunluğu içermektedir. Tarihsel bir hesaplaşmayı ve yaşanmış travmaların ağırlığını izleyiciye aktaran bu bakış, izleyicide derin bir empati ve sorgulama hali yaratmakta, gösterilenin şekillendirdiği anlamlar dizgesine eklenmektedir.

Tablo 2. Gösterge-gösteren-gösterilen dağılımı

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Bakış	Bakışın çerçeve dışına yönelmesi	Geçmiş veya geleceği düşündüğüne dair bir ipucu
Gözler	İzleyiciyle doğrudan bağ kurmaması	Duygusal mesafe, içe kapanıklık

**Şekil 6.** 67, Dozier'in Siyah Çocukları serisinden (Berman & Huntly, 2023).

Gözlerin beden dilindeki en güçlü ifade aracı olduğuna dikkat çeken Joe Navarro (2021), kas hareketlerinin bilinçsizce duygu durumunu yansıttığını belirtmektedir. Navarro'ya (2021: 208) göre, bireylerin gerilim ya da korku anlarında göz kaslarında gözle görülür bir sertlik meydana gelmektedir. Huntly'nin portresinde, göz kaslarının belirgin bir gerginlik taşıması, geçmişin izlerini vurgulamakta ve izleyiciyi anlatının bir parçası haline getirmektedir.

Pease (2002) bakış yönünün, bireyin psikolojik durumu hakkında ipucu verdiğini belirtmektedir. Huntly'nin bakışı, doğrudan izleyiciye odaklanmakta, izleyiciyi bir sorgulama sürecine itmektedir. Huntly'nin bakışı, izleyiciyi öznenin yaşadığı travmalar üzerine düşünmeye zorlayan bir niteliğe sahiptir. Resimsel gramer açısından bakıldığında, dörtte üç dönük portre ikinci şahıs bakış açısını benimseyerek "sen"i simgelemekte ve izleyici ile özne arasında dolaylı bir diyalog kurmaktadır (Erdok, 1977: 105).

Nina Berman (2013) ise bu fotoğrafı hakkında şunları söylemiştir: "Bakışları, onun soluna, yani benim bulunduğum yöne doğru çevrilmiş durumda. Bu ifadeyle adeta şunu söylüyor gibi hissediyorum: 'Beni aldatamazsın, olup bitenin farkındayım. Beyaz dünyanın yaptıklarını biliyorum ve bunları asla unutmayacak, sessiz kalmayacağım.' En azından, fotoğrafı bu şekilde yorumluyorum".

Araştırma kapsamında tartışılan ikinci örnek ise, News-ha Tavakolian'ın 2015 yılında Kenya'da çektiği 14 yaşındaki Agnes isimli genç bir kadının portresidir (Şekil 7). Tavakolian'ın "Samburu'da Serbest Düşüş" adlı serisinde yer alan

bu eseri, Kuzey Kenya'daki Maralal bölgesinde yaşayan 14 yaşındaki Agnes'in toplumsal baskılar ve zorla evlendirilme süreci karşısındaki direnişini konu edinmektedir. Agnes, ailesi tarafından kadın sünnetine zorlandığı için evinden kaçmak zorunda kalmıştır. Fotoğrafta, kendisi gibi zor durumda olan kızlara destek sağlayan güvenli bir sığınakta otururken görülmektedir (Tavakolian, 2015).

Newsha Tavakolian'ın 2015 yılında çektiği Agnes'in portresi, toplumsal baskılar karşısında bireysel direnişin görsel anlatımını sunmaktadır (Tavakolian, 2015).

Agnes'in bakışı, çerçevenin dışına doğru, uzak bir noktaya yönelmiştir. Bu bakış, Berger'in (2008) "kaçış noktası bakışı" olarak adlandırdığı, bireyin zihinsel olarak bulunduğu ortamdaki kopuşunu temsil eden bir beden dili unsurudur. Doğrudan kameraya bakmaması, izleyiciye karşı mesafeli bir duruş sergilediğini göstermektedir. Allan Pease'nin (2002) göz teması üzerine yaptığı çalışmalara göre, doğrudan bakış yerine dışa dönük bir bakış, bireyin içsel dünyasına dair bir anlatı oluşturmaktadır (Tablo 2).

Hess'in (1975) gözbebeği genişlemesi teorisine göre, bireyin duygu durumuna bağlı olarak gözbebekleri genişlemekte veya daralmaktadır. Fotoğrafta Agnes'in gözbebekleri belirgin değildir; fakat göz kapakları ve göz çevresi hafif kısık, derin düşünceli bir ifadeye sahiptir. Bu durum, kaygı ve duygusal içe kapanıklık göstergesi olarak yorumlanmaktadır.

Newsha Tavakolian (2015) ise fotoğrafı şu sözleri ile açıklamaktadır: "Bedeni boş bir odada dinleniyor. Arka plan onun kimsesizliğini gösteriyor. Bakışları ağır ve geleceğe yönelik... Uzaklara bakıp kendi dünyalarında olan birini görmek, belki de görmek istediğim şey budur. Onların uzaklara bakma anını yakalamak, portre de özellikle arzuladığım andır".

Çalışma kapsamında analiz edilen üçüncü örnek, David Needleman'ın (2024) Portraiture I serisinde yer alan Deoratty Nagaloo isimli bir kadının 'gözleri kapalı' portresidir (Şekil 8).

Needleman'ın Portraiture I serisinde yer alan Deoratty Nagaloo'ya ait portre, fotoğraf sanatında gözlerin ve baş pozisyonunun etki ettiği anlam derinliğini çarpıcı bir şekilde gözler önüne sermektedir. Portrede, özne gözleri kapalı bir şekilde tasvir edilmiş olup bu durum Pease'nin (2002: 123) "gözlerle dışarıda bırakma hareketi" olarak tanımladığı özgüven, şefkat ve kendine yönelen nezaket göstergeleri ile ilişkilidir. Bununla birlikte, Navarro'nun (2021: 21) belirttiği gibi, gözlerin bloke edilmesi bazen tehdit altında hissetme veya olumsuz bir duyguyu dışa vurma biçimi de olabilmektedir.

Başın yönü ve öznenin hafifçe gülümsemesi de bu kompozisyonda önemli bir yer tutmaktadır. Gözleri kapalı olarak betimlenen portrede, öznenin yüzü hafif yandan konumlandırılmıştır. Bu portrede, gülümsemenin hafif



Şekil 7. Şamburu'da serbest düşüş serisinden (Agnes, 2015).

ve doğal olması, duygusal bir derinlik sunduğunu düşünmektedir. Yüz kaslarının rahatlığı, sahici bir anın yakalandığını göstermektedir (Burton, 2013). Needleman, klasik Rembrandt aydınlatmasına benzer bir ışık kullanımıyla öznenin yüz hatlarını vurgularken, cilt dokusunun belirginliği ve ışığın düşme biçimi, fotoğrafın duygu yoğunluğunu artırmaktadır (Szarkowski, 1973). Özellikle, kontrastın dikkatlice ayarlandığı görülmektedir; bu da siyah-beyaz fotoğrafçılığın temel bileşenlerinden biridir (Barthes, 2016: 78). Böylece fotoğrafın anlatısı evrensel ve zamansız bir forma bürünmüştür.

David Needleman'ın (2024) bu portresi, izleyici ile model arasında tek taraflı bir bakış yerine, modelin kendi iç dünyasına odaklanan bir anlatı yaratmaktadır. Gözlerin kapalı olması ve baş pozisyonunun şekillenmesi, izleyicinin öznenin içsel duygu durumuna daha fazla odaklanmasına yol açmaktadır (Tablo 3).

Needleman (2024), fotoğrafı hakkında şunları söylemiştir: "Bir portreyi incelediğimde, bireyin fiziksel ve duygusal durumunu, tonlarını ve orada bulunmaya yönelik katılımını değerlendiririm. Örneğin, bu fotoğrafta özgüvenini, gözlerini kapatışındaki samimi şefkati, kendine yönelen nezaKETİNİ ve kendisine duyduğu saygıyı fark ettim."

Araştırma kapsamında tartışılan bir diğer örnek ise, Beyrut'ta doğan ve İsveç'e göç eden Dalya'nın, Filistin'deki



Şekil 8. Portraiture I serisinden (Needleman & Nagaloo, 2024).

kardeşini ziyareti sırasında Emilio Nasser (2024) tarafından çekilen portre fotoğrafıdır (Şekil 9). Nasser'in çektiği Dalya isimli kadının portresi, yüz ifadeleri, bakışın anlamı üzerine derinlemesine bir analiz yapmayı gerektiren güçlü bir görsel anlatıya sahiptir.

Sözsüz iletişim, bireylerin duygu ve düşüncelerini dil kullanmaksızın, jestler, yüz ifadeleri ve beden dili aracılı-

Tablo 3. Gösterge-gösteren-gösterilen dağılımı

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Gözler	Bilinçli veya bilinçsiz göz kapatma	Özgüven, şefkat veya kendini koruma içgüdüğü
Başın yönü-bakış	Dengenin hafifçe kaydırılması	Kendine dönüş, huzur ya da bir savunma mekanizması olarak dünyadan soyutlanma

Tablo 4. Gösterge-gösteren-gösterilen dağılımı

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Gözler ve bakış yönü	Gözlerin uzak bir noktaya odaklanması	Geçmişe yönelik düşünme, içsel yolculuk
Kıyafet ve atkı	Sade ve işlevsel giysiler	Göçmen kimliği, aidiyet arayışı
Elindeki nesne	Sarı renkte bir nesne (muhtemelen bir çiçek)	Geçicilik, umut veya anıları hatırlama

**Şekil 9.** Dalia, Gazze Filistin (Nasser, 2024).

ğıyla aktardıkları bir iletişim biçimidir (Hellriegel & Slocum, 1989: 510). Bu tür iletişimde gözlerin rolü, duygusal durumların doğrudan ve yoğun biçimde ifadesi açısından hayati öneme sahiptir (Pease, 2002). Nitekim bu portrede de öznenin bakış yönü, göz yapısı ve yüz ifadesi aracılığıyla izleyiciye güçlü bir ruhsal atmosfer yansıtılmaktadır.

Allan Pease (2002), beden duruşunun ve mikro ifadelerin bilinçaltı mesajlar taşıdığını ifade etmektedir. Dalia'nın ellerinin konumu, savunmacı bir duruş sergilemekle birlikte, bir içe dönüklüğü ve düşünceli bir ruh halini yansıtmaktadır. Bedenin hafifçe geriye yaslanması, Pease'e (2002) göre temkinli bir yaklaşımı veya bilinçaltındaki savunma mekanizmasını göstermektedir (Tablo 4).

Fotoğraf, Pease ve Navarro'nun beden dili üzerine yaptığı çalışmaların ışığında analiz edildiğinde, bir kimlik ve aidiyet sorgulaması sunduğu görülmektedir. Fotoğrafta özne, doğrudan kameraya bakmamakta, bakışını uzak bir noktaya yöneltmektedir. Bu durum, izleyici ile özne arasında dolaylı bir ilişki kurmakta ve içsel bir yolculuk izlenimi vermektedir. Berger'in (2008) belirttiği gibi, göz temasının yokluğu, izleyicide bir mesafe duygusu yaratmakta ve portrede öznenin kendi düşüncelerine dalmış, çevresinden bağımsız bir konumda olduğu izlenimini pekiştirmektedir. Bu, izleyicinin algısını yönlendiren bilinçli bir tercih olarak değerlendirilebilir. Pease'in (2002: 123) belirttiği gibi, bakış yönü, duygusal mesajların temel ileticisidir. Bu portrede öznenin çerçeve dışına

Tablo 5. Gösterge-gösteren-gösterilen dağılımı

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Göz teması	Annenin doğrudan izleyiciye bakan gözleri	Direnç, geleceğe dair belirsizlik, yorgunluk, varoluşsal ifade
Bakış yönü	Çocuğun gözlerini ve başını sağa çevirmesi	Edilgenlik, savunmasızlık, içe kapanıklık
Temas	Çocuğun annesine dokunuşu	Bağ kurma arzusu, korunma ve şefkat arayışı
	Annenin çocuğu saran duruşu	Merhamet, içgüdüsel koruma

**Şekil 10.** Çocuklu Madonna, Abhazya, Gürcistan (Chkareuli, 2023).

yönelen bakışı, hafifçe çatılmış kaşları ve durgun yüz ifadesiyle birleştiğinde, melankolik, düşünceli bir duygu durumu ortaya çıkmakta ve izleyicide, öznenin karşı karşıya olduğu içsel bir çatışma, geçmişe yönelik bir özlem duygusu hissi yaratmaktadır. Başın düz konumu ve hafif geriye doğru yaslanması, Pease'in (2002: 106) tanımladığı nötr bir duruşa karşılık gelmekte, bu da öznenin içinde bulunduğu ruh hâlini bastırmaya ya da dengelemeye çalıştığı izlenimini vermektedir.

Emilio Nasser (2024) ise bu fotoğrafı hakkında şunları söylemiştir: "Birbirimizi gördüğümüzde, eve gidiyordu; Filistin'de yaşayan bir kardeşini ziyarete gelmiş. Fotoğraflarımda özneyi keşfetmeye başladığım yer gözlerdir. Gözler, gözlem yapar; kurar, konuşur ve düşüncelerimi, hayal gücümü ve içimizde bulunan çelişkili önyargıları sorgular, meydan okur."

Bir diğer örnek, Tamuna Chkareuli'nin (2023) Abhazya'da, eski bir Sovyet tatil köyünde zor şartlar altında yaşayan yerinden edilmiş bir anne ve bebeğini konu alan portresidir (Şekil 10).

Chkareuli'nin (2023) Çocuklu Madonna adlı fotoğrafı, portre fotoğrafçılığında gözlerin ve bakışın anlam inşasındaki kritik rolünü ortaya koyan çarpıcı bir örnektir. Fotoğrafta yer alan anne ve çocuk figürleri, geleneksel Madonna tasvirlerini anımsatacak şekilde konumlandırılmıştır. Madonna ve çocuk ikonografisi, Batı sanat geleneğinde kutsallığı ve merhameti simgeleyen önemli bir göstergedir (Gombrich, 2015). Burada, annenin bakışı ve göz teması, izleyiciye doğrudan mesajlar ileten bir yapı oluşturmaktadır (Tablo 5).

Gözlerin ve bakış yönünün anlam inşasındaki rolü, Barthes'in Camera Lucida (2014) eserinde belirttiği "punçtum" etkisiyle açıklanabilir. Barthes'e (2014: 72) göre punctum, tetiklenip tetiklenmemesine bakılmaksızın, fotoğrafa yapılan bir eklemedir; aslında orada bulunan bir unsurun algıya dahil edilmesidir. Aynı zamanda, punctum gizli bir öteyi temsil etmektedir. Sanki görüntü, bize sunduğu sınırların ötesinde bir bakış hareketine geçirmiştir. Bu fotoğrafta izleyiciye derin

bir etki bırakan ve adeta kalbe saplanan şey, annenin çocuğunu içgüdüsel bir şefkatle koruduğu anda, çocuğun annesine ilgi beklercesine dokunduğu o milisaniyelik andır. Fotoğrafın ölümsüzleştirdiği de tam olarak bu geçiş anıdır.

Fotoğrafta, anne ve çocuğun bakışları, izleyicinin algısını yönlendiren temel öge olarak öne çıkmaktadır. Anne, doğrudan kameraya bakmakta; bu doğrudan bakış, izleyiciyle kurulan dolaysız temas sayesinde, samimiyet ve gerçeklik duygusunu pekiştirmektedir (Berger, 2008). Pease'in (2002) belirttiği üzere, doğrudan bakış özne ile izleyici arasında güçlü bir bağ kurulmasına olanak tanırken, göz teması öznenin sosyal ve psikolojik konumunu da tayin etmektedir. Bu doğrultuda, annenin bakışı, kendinden emin ve dirençli bir duruş sergilemekte; aynı zamanda portrede sunulan yaşam koşulları bağlamında, güçlü bir varoluşsal ifade niteliği taşımaktadır. Diğer taraftan çocuk, gözlerini sağ tarafa çevirmiş, izleyiciyle doğrudan bir temas kurmaktan kaçınmıştır. Bu bakış yönü, izleyicide içsel bir yolculuk izlenimi oluştururken; aynı zamanda çocuk figürünün edilgen konumunu pekiştirmektedir. Navarro'ya (2021: 232–233) göre göz temasını kaçırarak bakışlar, edilgenliği ve savunmasızlığı ima eder. Bu bağlamda çocuğun kaçan bakışı, hem yaşına özgü savunmasızlık hâlini hem de çevresel uyaranlara duyduğu tedirginliği ifade etmektedir.

Görselin arka planı ve kompozisyon unsurları, portredeki beden dili ile göz teması üzerinden kurulan sözsüz iletişim bağlamında daha da anlam kazanmaktadır. Soyutlanmış mekânsal yapı, figürlerin duruşuna dramatik bir derinlik katmakta ve izleyiciyi, gözlerin taşıdığı mesajlara odaklanmaya yönlendirmektedir. Bu bağlamda, portre öznenin yaşadığı sosyo-ekonomik koşulların görsel bir anlatımını sunmaktadır.

Tamuna Chkareuli (2023) ise fotoğrafı şu sözleri ile açıklamaktadır: “Anne, yaşadıkları zorlukları anlatırken, çocuğunu şefkat ve koruma duygusuyla sarmalamaktadır. Çocuk ise, annesinin ilgisini çekmek istercesine ona dokunmakta... Bu anne-çocuk ilişkisi, zorlayıcı yaşam koşullarına karşın koruma, ilgi ve sevgiye dayalı hassas bir bağın temsidir.”

SONUÇ

Araştırmanın temel bulgularından biri, göz teması ve bakış yönü gibi unsurların portrede öznenin sosyal, psikolojik ve kültürel konumunu doğrudan etkilediğidir. Özellikle doğrudan izleyiciye yöneltilmiş bakışlar, özne ile izleyici arasında güçlü bir iletişim kanalı oluştururken; çerçeve dışına yöneltilmiş veya kaçan bakışlar, içe dönüklük, edilgenlik ya da geçmişe yönelik düşünsel bir duruşu temsil etmektedir (Berger, 2008; Navarro, 2021). Bu bulgular, Pease'nin (2002) sözsüz iletişim teorisi ile de örtüşmektedir: “Göz teması, hem sosyal etkileşim hem de güç ilişkilerinin kurulumunda belirleyici bir etkidir.”

Bununla birlikte, literatürde bu evrenselci yaklaşımlara yönelik eleştirel görüşler de mevcuttur. Edward T. Hall (2014), sözsüz iletişimin kültürel bağlamda şekillendiğini ve özellikle bakış yönünün bazı toplumlarda saygı ifadesi, bazı toplumlarda ise saldırganlık göstergesi olarak algılandığını

belirtmektedir. Bu görüşe göre, fotoğraftaki bakışın izleyici üzerindeki etkisi, kültürel kodlar ve toplumsal normlarla belirlenmektedir. Dolayısıyla, göz temasının anlamı sabit değil, bağlama duyarlı ve değişkendir. Benzer şekilde, David Le Breton (2019), bakışın iletişimsel anlamının yorumlayıcı bir süreçte tabi olduğunu ve izleyici ile özne arasında kurulan ilişkinin, bireysel algılar ve sosyal deneyimlerle şekillendiğini savunmaktadır. Bu bakış açısına göre, portredeki göz işaretleri, evrensel değil; kültürel çoğulluk ve bireysel deneyim çerçevesinde çoğul anlamlar taşımaktadır. Bu karşıt görüşler, çalışmanın bulgularını daha eleştirel ve çok yönlü bir çerçevede değerlendirme gerekliliğine işaret etmektedir. Her ne kadar göz teması ve bakışın biyolojik temelli işlevleri (örneğin gözbebeği büyüklüğünün duygusal yansımaları) evrensel düzlemde değerlendirilebilse de, bu unsurların anlam üretimi süreci, kültürel ve bireysel bağlamlara göre farklılaşabilmektedir. Bu bağlamda, araştırma hem evrensel teorilerle hem de bağlamsal yaklaşımlarla ilişkilendirilmiş, fotoğraf sanatında göz işaretlerinin çok boyutlu doğasına dikkat çekilmiştir.

Araştırmada ortaya konan diğer önemli bulgu ise, gözbebeklerinin büyüklüğünün izleyici algısındaki etkisidir. Hess'in (1975) gözlemleri, görsel sanatlarda gözbebeği manipülasyonunun estetik ve duygusal aktarımı yönlendirdiğini göstermekte; özellikle portre ve moda fotoğrafçılığında bu durum bilinçli bir strateji olarak kullanılmaktadır.

Bu bağlamda çalışma, Roland Barthes'in göstergebilimsel analiz yaklaşımı ile portre fotoğrafındaki görsel unsurların, kültürel ve bireysel bağlamlarda nasıl anlam kazandığını detaylı şekilde ortaya koymuştur. Fotoğraflarda göz ve bakış öğeleri, “gösteren” ve “gösterilen” arasındaki ilişkiyle çözümlenmiş; anlamın yalnızca görsel öğelerden değil, izleyici algısı ve bağlamsal etkileşimden kaynaklandığı gösterilmiştir.

Bu çalışma, literatürde nadiren ele alınan portre fotoğrafında göz işaretleri ve bakışın kültürel anlamları üzerine özgün bir katkı sunmaktadır. Özellikle Newsha Tavakolian, Nina Berman ve Emilio Nasser gibi sanatçıların eserleri, farklı bağlamlarda bakışın nasıl anlam kazandığını ortaya koyarak, sosyo-politik temsiller, bireysel kimlik inşası ve toplumsal travmaların görselleştirilmesi gibi temalarla anlam katmanlarını genişletmiştir.

Araştırmanın nitel yöntemine dayanması, genellenebilirlik açısından belirli sınırlamalar doğurmaktadır (Creswell, 2013). Ayrıca analiz edilen eserler, belli başlı sanatçılara odaklandığı için, daha geniş örneklemle farklı kültürel bağlamları içeren çalışmalarla desteklenmesi gerekmektedir. Göz işaretlerinin algısal etkileri ise, bu çalışmada yalnızca görsel analizle değerlendirildiğinden, psikofizyolojik verilerle zenginleştirilmemiştir.

Çalışma, göz işaretleri ve bakışın, portre fotoğrafında iletişim, estetik ve kültürel bir köprü işlevi gördüğünü ortaya koyarak, görsel sanatlar alanına çok boyutlu bir kuramsal katkı sunmaktadır. Gözlerin ifade gücüne dair farkındalığın artırılması, fotoğraf sanatının anlatı derinliğini kavramak açısından önemlidir. Ayrıca, kültürel farklılıkları merkeze alan analizler, görsel sanatların çoğulcu doğasını vurgulamakta, sabit anlam kalıplarının ötesine geçilmesi gerektiğine işaret etmektedir.

Çalışmanın bulgularından hareketle gelecek araştırmalara yönelik şu öneriler sunulabilir:

1. Göz izleme (eye-tracking) teknolojileriyle izleyici tepkileri nesnel biçimde ölçülünerek anlam inşasına dair daha derin veriler elde edilebilir.
2. Kültürel karşılaştırmalı analizler ile farklı coğrafyalarda göz temasının ve bakış yönünün algılanış biçimleri ampirik verilerle desteklenebilir.
3. Portre fotoğrafında mikro ifadeler, el hareketleri gibi diğer sözsüz iletişim unsurlarının göz işaretleriyle ilişkisi incelenebilir.
4. Fotoğraf sanatında dijital manipülasyonun, yapay zekanın, göz ve bakış anlamı üzerindeki etkileri etik ve estetik boyutlarıyla değerlendirilebilir.

Sonuç olarak, bu çalışma, portre fotoğrafında göz işaretleri ve bakışın anlam inşasındaki çok yönlü etkisini görür kılma; görsel sanatlar, iletişim bilimi ve kültürel çalışmalar alanlarına eleştirel ve çok boyutlu bir zemin sunmaktadır.

Etik: Bu makalenin yayınlanmasıyla ilgili herhangi bir etik sorun bulunmamaktadır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar, bu makalenin araştırılması, yazarlığı ve/veya yayınlanması ile ilgili olarak herhangi bir potansiyel çıkar çatışması beyan etmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Ethics: There are no ethical issues with the publication of this manuscript.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author declared no potential conflicts of interest with respect to the research, authorship, and/or publication of this article.

Financial Disclosure: The author declared that this study has received no financial support.

KAYNAKLAR

- Akerson, F. E. (2005). *Göstergebilime giriş*. Multilingual.
- Alkaya, Y. (2024). *Portre fotoğraf sanatında beden dili* [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü. İstanbul.
- Alkaya, Y. (2025). *Flörtöz ve saldırgan yan bakış*. [Yazarın kişisel arşivinden alınmıştır].
- Alkaya, Y. (2025). *Kendinden emin duruş*. [Yazarın kişisel arşivinden alınmıştır].
- Alkaya, Y. (2025). *Nötr, ilgili ve yargılayıcı bakış pozisyonları*. [Yazarın kişisel arşivinden alınmıştır].
- Alkaya, Y. (2025). Portre fotoğraf sanatında ellerin verdiği mesajlar üzerine bir inceleme. *ART7 Sanat ve İletişim Dergisi*, 2(1), 40–58.
- Apeltauer, E. (1996). *Körpersprache in der interkulturellen kommunikation. Flensburger Papiere zur Mehrsprachigkeit und Kulturenvelfalt im Unterricht*. Flensburg Heft, Nr.16/17.
- Barthes, R. (1979). *Göstergebilim ilkeleri*. (Vardar, B. & Rifat, M. Çev.). Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Barthes, R. (2014). *Camera Lucida*. (R. Akçayaka, Çev.) Altıkkırkbeş Yayın.
- Barthes, R. (2016). *Camera Lucida: Fotoğraf üzerine düşünceler*. (Akçakaya, R. Çev.) Altıkkırkbeş Yayın.
- Berger, J. (2008). *Görme biçimleri*. (Salman, Y. Çev.). Metis Yayınları.
- Berman, N. (2013). *The Black Boys of Dozier (Dozier'in Siyah Çocukları) Serisi*. <https://www.ninaberman.com/visura-co-nberman-dozier> Accessed on Mar 18, 2025.
- Berman, N., & Huntly, R. (2013). *67, Dozier'in siyah çocukları*. <https://www.ninaberman.com/visura-co-nberman-dozier> Available at: Mar 18, 2025.
- Bircan, U. (2015). Roland Barthes ve göstergebilim. *S Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi*, 13(26), 17–41.
- Breton, D. L. (2018) *Yüz üzerine antropolojik bir inceleme*. Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Chkareuli, T. (2023). *Çocuklu Madonna, Abhazya, Gürcistan*. <https://www.tamunachkareuli.com> Available at: Mar 21, 2025.
- Chkareuli, T. (2023). *Çocuklu Madonna, Abhazya, Gürcistan*. <https://www.tamunachkareuli.com> Available at: Mar 20, 2025.
- Clarke, G. (1992). *The portraid in photography*. London Reaktion Book Ltd.
- Creswell, J. W. (2013). *Research design: Qualitative, quantitative, and mixed methods approaches*. Sage Publications.
- Culler, J. (2008). *Barthes*. (Gür, H. Çev.). Dost Kitabevi Yayınları.
- Darwin, C. (2001). *İnsan ve hayvanlarda duyguların ifadesi*. (Orhan T. Çev.). Gün Yayıncılık.
- De Saussure, F. (1998). *Genel dilbilim dersleri*. (Vardar, B. Çev.). İstanbul.
- Değerli, A. S. (2021). Göstergebilimsel çözümleme yöntemi ile sosyal ağ konulu afişlerin incelenmesi. *Asya Studies*. 5(18). 179–188. [CrossRef]
- Ekman, P. (2006). *Yalan söylediğimi nasıl anladın?* (Erdem, İ. A. Çev.). Okuyan Us Yayıncılık.
- Erdok, N. (1977). *Figüratif resimde bakış diyalektiği ve bakış-espas ilişkisi*. İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi.
- Gombrich, E.H. (2015). *İmge ve göz: görsel temsil psikolojisi üzerine yeni incelemeler*. (Kemal Atakay, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.
- Guffey, M. E., Rogin, P., & Rhodes, K. (2009). *Business communication: Process and product*. Nelson Education Limited.
- Guiraud, P. (1994). *Göstergebilim*. (Yalçın, M. Çev.). Ankara: İmge Yayınları.
- Günay, V. D. (2002). *Göstergebilim yazıları*. Multilingual Yayınevi.
- Hall, E. T. (2014). *Beyond culture*. Anchor Books.
- Harris, J. (2006). *Art history: The key concepts*. Routledge. [CrossRef]
- Heinrich Hess, E. (1975). *The Tell-Tale Eye: How your eyes reveal hidden thoughts and emotions*. Van Nostrand Reinhold Company.
- Hellriegel, D., & Slocum, J.W. (1989). *Organizational behavior*. (15th ed). West Publishing Company.

- Hess, E. H. (1975) *The Tell-Tale Eye: How your eyes reveal hidden thoughts and emotions*. Litton Educational Publishing.
- James, J. (2013). *Beden dili kutsal kitabı: İnsanların hareketlerindeki ve ifadelerindeki gizli anlamı çözme yolları*. (Haktanır, B. S. Çev.). Koridor Yayıncılık.
- Kaşıkcı, E. (2002). *Doğrucu beden dili*. Hayat Yayıncılık.
- Küçükşen, K. (2020). COVID-19 günlerinde ev hallerinin karikatürlere yansımaları göstergebilimsel bir analiz. *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi*, 7(6). 38–57.
- Lahn, H. E. (2010). *Iridology: The diagnosis from the eye*. Kessinger Publishing Company.
- Leppert, R. (1996). *Sanatta anlamın görüntüsü imgelerin toplumsal işlevi*. (Türkmen, İ. Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Matisse, H. (2003). *Portreler*. (Ünlü Eryar, D. Çev.). Aries.
- Moore, K. (2000). *Öğretim becerileri*. (Altıntaş, E. Ed.). Nobel Yayın Dağıtım.
- Nasser, E. (2024). *Dalya, Gazze Filistin*. <https://emilionasser.com/proyect/> Available at: Mar 20, 2025.
- Navarro, J., & Karlins, M. (2021). *Beden dili, eski FBI ajanından insanların bedenini okuma rehberi*. Alfa Yayınları.
- Needleman, D., & Nagaloo D. (2024). *Portraiture I series*. <https://www.davidneedleman.com/Pictures/Portraiture-I/11> Available at: Mar 20, 2025.
- Özkanlı, Ü. (2011). *Sanatta bir kimlik problemi olarak portre* [Yayımlanmamış sanatta yeterlik tezi]. Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Pease, A. (2002). *Beden dili*. (Yeşim, Ö. Çev.). Rota Yayınları.
- Pease, A. (Ed.), (2002). *Yılan gözler ve yatak odası gözleri*. In *Beden Dili*. Rota Yayınları
- Rifat, M. (1990). *Dilbilim ve göstergebilimin çağdaş kuramları*. Düzlem Yayınları.
- Samovar, L., Porter, R., McDaniel, E., & Roy, C. (2017) *Communication between cultures*. (9th ed). Cengage Learning.
- Sözen, M. & Tanyeli, U. (2011). *Sanat kavram ve terimleri sözlüğü*. Remzi Kitabevi.
- Szarkowski, J. (1978). *Looking at photographs: 100 pictures from the collection of The Museum of Modern Art*. MOMA.
- Tavakolian, N. (2015). *Agnes, 14, Samburu'da serbest düşüş*. <https://www.newshatavakolian.com/free-falling-in-samburu> Available at: Mar 18, 2025.
- Tavakolian, N. (2015). *Free falling in Samburu*. <https://www.newshatavakolian.com/free-falling-in-samburu> Available at: Mar 18, 2025.
- Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2013). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Seçkin Yayıncılık.



Original Makale / Original Article

Sanatın görsel izleri; Lübnan örneği Visual traces of art; the case of Lebanon

Betül TANRIKULU*

İzmir Bakırçay Üniversitesi, İzmir, Türkiye

MAKALE BİLGİSİ

Makale hakkında

Geliş tarihi: 12 Mayıs 2025

Kabul tarihi: 02 Haziran 2025

Anahtar kelimeler:

Modern sanat, Lübnan sanatı,
Sanat ve göç, çağdaş sanat,
kültürel kimlik.

ARTICLE INFO

Article history

Received: 12 May 2025

Accepted: 02 June 2025

Key words:

Modern art, Lebanese art, art
and migration, contemporary
art, cultural identity.

ÖZ

Lübnan çok dilli ve kültürlerarası bir Akdeniz liman şehri olmasıyla birlikte kültürel faaliyetler için Doğu ile Batı arasında bir buluşma noktası olarak görülür. Lübnan sanatı, Doğu Akdeniz'in zengin tarihsel ve kültürel mirasını yansıtan çok katmanlı bir sanat geleneğine sahiptir. Lübnan; Fenikeliler, Asurlular, Persler, Yunanlılar, Romalılar, Araplar, Haçlılar, Osmanlı Türkleri ve Fransızlar tarafından işgal edilmiştir. Lübnan'da modern sanat, ülkenin tarihsel, kültürel ve toplumsal yapılarından beslenerek gelişmiştir. 20. yüzyılın başlarında Batı ile artan etkileşim, Lübnanlı sanatçılara yeni bir perspektif sunmuş ve modern sanat akımlarına geçişi hızlandırmıştır. Paris gibi sanat merkezlerinden ilham alan sanatçılar, Lübnan'ın geleneksel sanat anlayışını modern tekniklerle harmanlayarak, hem yerel hem de evrensel bir dil geliştirmiştir. Çalışma, Lübnan'da sanatın tarihsel gelişimini, toplumsal olaylarla kurduğu ilişkiyi ve çağdaş dönemdeki dönüşümünü ele almayı amaçlamaktadır. Lübnan'da modern sanatın temelleri, Batı sanatının etkisiyle atılırken, aynı zamanda Arap dünyasının sanatsal mirası da korunmuştur. Sanat eğitimi, özellikle 20. yüzyılın ortalarından itibaren kurumsal bir yapıya kavuşmuş, geleneksel ve modern yaklaşımların harmanlandığı çok yönlü bir gelişim göstermiştir. Modern Lübnan sanatında savaşın ve toplumsal travmaların izleri büyük bir rol oynamıştır. Lübnan İç Savaşı (1975–1990), sanatçıları toplumsal ve psikolojik etkileri görselleştirmeye yönlendirmiştir. Sanatçılar, savaşın acılarını, kayıplarını ve yıkımını eserlerine yansıtmış, aynı zamanda toplumsal değişimleri ve yeniden yapılanmayı sorgulamışlardır. Bugün Lübnan sanatçıları, bu geçmişin izlerini taşıırken, kimlik, bellek ve kültürel miras gibi temaları da işlemeye devam etmektedir. Beyrut, Lübnan'daki modern sanatın merkezlerinden biri olarak uluslararası sanat sahnesinde önemli bir rol oynamaktadır. Modern sanat galerileri, bienaller ve festivaller aracılığıyla Lübnanlı sanatçılar, global sanat dünyasında kendilerini tanıtmaktadır. Ayrıca, çağdaş sanatın çeşitliliği ve evrimi, Lübnan'ı dünya çapında önemli bir sanat merkezi haline getirmiştir.

ABSTRACT

Lebanon is a multilingual and intercultural Mediterranean port city and is seen as a meeting point between the East and the West for cultural activities. Lebanese art has a multilayered artistic tradition that reflects the rich historical and cultural heritage of the Eastern Mediterranean. Lebanon was occupied by the Phoenicians, Assyrians, Persians, Greeks, Romans, Arabs, Crusaders, Ottoman Turks and the French. Modern art in Lebanon developed by feeding on the country's historical, cultural and social structures. The increasing interaction with the West in the early 20th century offered Lebanese artists a new perspective and accelerated the transition to modern art movements. Inspired by art centers such as Paris, artists developed both a local and a universal language by blending Lebanon's traditional understanding of art with modern techniques. The study aims to address the historical development of art in Lebanon, its relationship with social events and its transformation in the contemporary period.

*Sorumlu yazar / Corresponding author

*E-mail address: betultanrikulu@gmail.com



While the foundations of modern art in Lebanon were laid under the influence of Western art, the artistic heritage of the Arab world was also preserved. Art education, especially from the mid-20th century, acquired an institutional structure and showed a multifaceted development where traditional and modern approaches were blended. Traces of war and social trauma have played a major role in modern Lebanese art. The Lebanese Civil War (1975–1990) led artists to visualize social and psychological effects. Artists reflected the pain, loss and destruction of war in their works, while also questioning social change and reconstruction. Today, Lebanese artists continue to deal with themes such as identity, memory and cultural heritage, while carrying traces of this past. Beirut plays an important role in the international art scene as one of the centers of modern art in Lebanon. Lebanese artists make themselves known in the global art world through modern art galleries, biennials and festivals. In addition, the diversity and evolution of contemporary art has made Lebanon an important art center worldwide.

Cite this article as: Tanrıkulu, B. (2025). Visual traces of art; the case of Lebanon. *Yıldız J Art Desg*, 12(1), 29–41.

GİRİŞ

Lübnan, Orta Doğu'da Akdeniz kıyısında yer alan, tarihi, kültürel çeşitliliği ve kozmopolit yapısıyla öne çıkan bir ülkedir. Farklı din ve etnik grupların bir arada yaşadığı Lübnan, zengin mutfağı, sanatı ve savaşlarla dikkat çeker. Lübnan sanatı, Doğu Akdeniz'in zengin tarihsel ve kültürel mirasını yansıtan çok katmanlı bir sanat geleneğine sahiptir. Lübnan; Fenikeliler, Asurlular, Persler, Yunanlılar, Romalılar, Araplar, Haçlılar, Osmanlı Türkleri ve Fransızlar tarafından işgal edilmiştir (Campo, 2009). Fenike döneminden günümüze uzanan bu sanat tarihi; antik heykel, mozaik ve mimariden, çağdaş resim, performans ve video sanatına kadar geniş bir yelpazeye yayılır.

Lübnan, 1943 yılında Fransa'dan bağımsızlığını elde ettiğinde yirmi üç yıl boyunca hakimiyeti altında kaldığı kolonyal idarenin izlerini hemen silemedi ancak sosyo-politik ve kültürel arenada daha özgür ve modern bir Lübnan ulusu elde etme yolunda ilerlemeye başladı. Bu anlamda modern sanat da manda yönetiminin izlerinin olmadığı ancak Batı modernizminin de etkisinin ihmal edilmediği bir anlayışla, bağımsız Lübnan'ın ilk dönemlerinde kendisine yer bulmaya çalıştı. Modern Lübnan sanatçıları, kimlik, savaş, göç ve aidiyet gibi temaları işlerken; hem bireysel hem toplumsal hafızayı sorgulayan yaratıcı pratikler geliştirmiştir. Beyrut, sanat galerileri, müzeleri ve bienalleriyle Orta Doğu'nun önemli kültür merkezlerinden biri hâline gelmiştir.

YENİ LÜBNAN KİMLİĞİNİN SANAT YANSIMASI

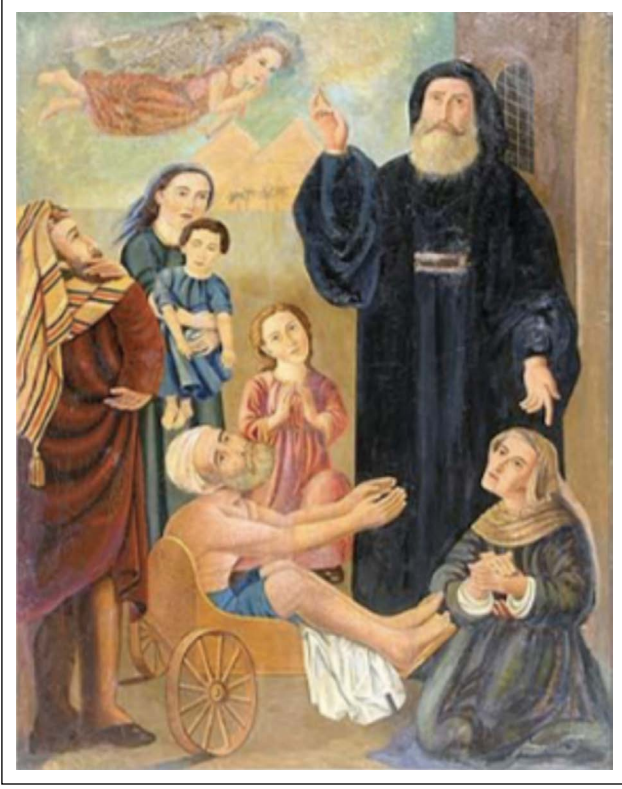
Lübnan çok dilli ve kültürlerarası bir Akdeniz liman şehri olmasıyla birlikte kültürel faaliyetler için Doğu ile Batı arasında bir buluşma noktası olarak görülür (Şekil 1). Bizans ve İslami dönemlerde Lübnan'daki sanatsal üretim, mozaik, mimari süsleme ve kaligrafi alanında yoğunlaşmıştır. Hristiyan Maruni toplulukları ile İslam kültürü arasında görsel sanatlarda belirgin sentezler ortaya çıkmıştır. Camilerde ve kiliselerde görülen süslemeler, dönemin estetik anlayışını yansıtır.

Lübnan da modern sanatın ilk etkileri 17. Yüzyılın başından Osmanlı Lübnan'ı yöneten Mir Fakhr-al-Din yönetiminde görülür. 1613 yılında Mir Fakhr-al-Din İtalya'yı ziyaret ettiğinde Rönesans sanat ve mimarisinden etkilendi



Şekil 1. Lübnan haritası.

(Ali, 1989). Lübnan'a döndükten sonra Beyrut'ta Venedik tarzı saray inşa ederek Avrupa sanat ve mimarisinden etkilenen bir dönem başladı. Lübnan'ın dağlık bölgesinde yaşayan Avrupalı misyonerlerin etkisi ile batılılaşmanın ilk adımları görüldü. Matbaayı kullanmaları ile birlikte entelektüel ve sanatsal bir uyanışa yol açarak kültürel, sosyal ve politik yaşamın temeli oluşturuldu. Kilise sanatı etkisi ile birlikte 18. yy gotik tarz popüler hale geldi. "Gotik" sözcüğü ilk kez, Rönesans dönemi İtalyan sanat eleştirmenlerince, Roma İmparatorluğunu yıkıp, kentlerini yağmalayan Gotlar tarafından İtalya'ya getirildiğine inanılan ve barbar sayılan bir üslubu nitelemek için kullanılmıştır (Gombrich, 2013). Gotik tarzdaki sanat eserleri, kasabalarda ve köylerde çok sayıda kilise ve manastırın salonlarını ve koridorlarını doldurdu. İtalya ve Avusturya'dan etkilenen sanat anlayışı yerel yetenek üzerinde bir etki bırakmaya başladı. Oryantalist sanatçıların akımının sonucu olarak Beyrut'ta yeni bir sanat akımı başladı.



Şekil 2. Moussa Dib tarafından yapılan ese. 160x120 cm Lübnan.

Modern sanatın 19. yüzyıl Lübnan'ında doğuşunu sağlayan ilk isim olan Davud Corm (1852–1930) kendisinden sonraki sanatçıların kimlik ifadelerinde kullandıkları yöneme de rehberlik eden önemli bir ressamdı.

19. yüzyılda kurulmaya başlayan üniversitelerin yapısı Lübnan'ın kozmopolit durumunu yansıtır. Amerikalı ve Avrupalı Protestan misyonerler 1866'da Beyrut Amerikan Üniversitesi'ni kurarken Fransız Cizvitler Saint Joseph Üniversitesi'ni 1875'te eğitime açtılar (İslam Ansiklopedisi, 2020). 19. Yüzyılın son yarısına kadar Osmanlı eyaleti olan kent, misyoner, siyasi ve kültürel faaliyetler için bölgesel bir merkez olarak hizmet etmiştir. Lübnan iç savaşının sonu (1975–90) ile birlikte bölgede sanatsal etki varlığını hissettirerek Beyrut'taki savaş sonrası çağdaş sanat uluslararası saygınlığa taşındı.

Lübnan'da ilk resme Antone Gemayel tarafından 1567 yılında yaptırılan Beka-fayya'daki Mar Abda Kilisesi'nde ikonografi duvar resimlerinde rastlanmaktadır. Daha sonra Al- Shammās Abd Allah el-Zekerine (1684–1748) tarafından gotik tarzda otoportre görülmüştür (Ali, 1989, 35). İki sanatçı hakkında da detaylı bilgilere ulaşılamamaktadır. 16. ve 18. yy Lübnan'da sanat anlında oldukça az çalışma yapıldı varolanlar ise çoğunlukla kilise çevreleriyle sınırlıydı. Eserleri bilinen en eski Lübnan ressamı 19. yy ilk yarısındadır. Bu ressamlardan biri Moussa Dib (1826)'tir (Şekil 2). Kiliselerde ve manastırlarda bulunan çalışmalarının çoğu kilise patriklerinin ve dini sahnelerin portrelerinden oluşur.

Moussa Dib'in yeğeni ve aynı zamanda öğrencisi olan Kenan Dib (1873) 1831'de Cizvitlerle Beyrut'a gelen İtal-



Şekil 3. Bedevi kadın çocuğu 1900, tuval üzerine yağlıboya, 58x83 cm Daoud ve Hiram Corm Koleksiyonu.

yan sanatçı Constantin Giusti'den etkilendi. Giusti hayatı boyunca Lübnan, Suriye ve Filistin'deki Cizvit düzeni ile yakından ilgiliydi. Kenaan'ın da çalışmaları Amcası gibi Lübnan'daki kilise ve manastırlarda görülmektedir. Çalışmalarının görünür olmasıyla birlikte sanatçı hakkında bilgilere ulaşılabilirlik artmıştır. 19. yy ilk yarısında daha çok kilise ve manastırlardan ulaşılan görseller neticesinde bilinen ilk ressamlar hristiyan sanatçılardır. 19. yy ikinci yarısında ise Lübnan ve Arap gençlerin birçoğu Askeri ve Denizcilik akademilerinde eğitimlerini sürdürmek üzere İstanbul gittiler. Türk Asker ressamı arasında yaygın olan eğitime katıldılar. Bu dönemde Tarihsel olayları işleyen temalar üzerine çalışmalara rastlanmaktadır. Resimlerde kullanılan figüre Türkiye'den daha önce Lübnan resim sanatında görülmüştür (Ali, 1989). İbrahim Sarabiyye, Alman İmparator II. Wilhelm'in Beyrut'a geliş anısına yaptığı çalışma ile tanınan Asker Ressamlardan biridir. Ali Jamal al-Beirut ve Hassan Tannir diğer bilinen asker ressamlarıdır. Bununla birlikte 19. yy ortalarında Lübnan fotoğraf ile tanıştı. Fotoğraf çalışmaları ile tanınan Fransız Felix ailesi 1877 yılından Beyrut'ta yaşadı ve Lübnan, Suriye, Filistin, Mısır bölgelerinin etnik, dini, sosyal kayıtlarını fotoğraf ile ulaşılabilirliğini sağladılar (Ali, 1989). Ayrıca Sarrafian ve Saboungi Lübnan'lı fotoğrafçılar bölgenin fotoğraflarını çektiler. Fotoğraf dünyayı görmek için fotoğrafik bir yol olmakla birlikte resim dünyasını derinden etkiledi. Daoud Corm, Khalil Saleeby vb. Lübnan'lı ressamların eserlerinde etkisini gösterdi.



Şekil 4. Youssef Hoyeck, ağlayan kadınlar.

19. yy sonu Lübnan kültürü için önemli bir dönemdir. Doğu ile Batı arasında köprü olan Beyrut çeşitli sanat alanlarında tiyatro, kütüphaneler, sanat alanında yayınlar ve yerel gazeteler varlığını göstermiştir. Bununla birlikte, üniversitelerin kurulması kültür ve sanat alanında Batı etkisinin artmasını sağlamıştır. Lübnan modern sanatın ilk öncüleri sanat eğitimlerini almak üzere daha çok Avrupa ülkelerine -Brüksel, Roma, Paris, Londra- giderek klasik ve çağdaş batı eğilimler hakkında bilgi edindiler. Daoud Corm, Habib Srou, Ni'matallah Maadi, Philippe Mourani ve Khalil Saleby bu sanatçılar arasındaydı.

Lübnan sanatında Rönesans dönemini başlatan en önemli ressam olarak kabul edilen Corm (1852–1930) iki İtalyan misyoner rahip tarafından keşfedilmesi ile birlikte eğitimine İtalya'da İtalya, Accademia di San Luca'da devam eder. Corm, resim yaparak hayatını kazanan ilk sanatçıdır (Rogers, 2020). Konularında sosyal ve mesleki duruşlarıyla birlikte portre çizimlerine ek olarak manzara resimleri de çizdi. Bu tür sahneleri teatral olarak tanımlanır (Şekil 3). Corm'un girişimiyle birlikte Lübnan'da yalnızca din adamlarının değil Aristokrat sınıfın portrelerinin de sanat eserlerinde görülmeye başlaması ülkedeki politik değişimlerin bir yansıması mesabesindeydi. Özellikle 19. yüzyıl boyunca Lübnan topraklarında siyasal hegemonyaya sahip olan Maruni Kilisesi'nin liberalizm tandanslı ideolojilerle birlikte etkisini yitirmeye başlaması, aynı zamanda yeni Lübnan'ın sınırlarına Beyrut'un dahil olma-

sıyla Beyrutlu tüccarların ülkede alternatif bir güç oluşturmaları, sanatsal yönelimlerde de alan kaymasını başlattı. Diğer taraftan tablolarla Burjuva sınıfının etkisi, sınıfsal ayrımlara veya bir başka ifadeyle üst sınıfın farkının hissedilmesine de yol açtı (Smith, 1974). Habib Srou (1860–1918) Rönesans tarzında yaptığı gerçekçi manzaralar, ışık, gölge ve formun temel ilkelerine dikkat ederek etkileyici bir tablo çizdiği kabul edilir. Buna karşılık, Roma ve Paris'te eğitim alan Lübnanlı sanatçıların çoğu Türkiye'deki meslektaşları gibi 19. yy sonundaki Fransız'da popüler olan Empresyonizmden etkilenmediler.

İkinci nesil modern sanatçı denilen Yusef Hoyeck, Youssef Ghassoub ve Khalil Gibran gibi sanatçılar batı eğitimi aldılar. Birçok Arap çağdaşlarının aksine kendi öz kimliklerini kaybetmeden, yerel/dini sanattan, kendilerinden önceki sanat tarzı ve Batı eğitiminin onlara kattığı tarzları birleştirerek çalışmalarına yansıtılar.

Youssef Hoyeck (1883–1962) Roma ve Paris'te çizim ve heykel alanında eğitim gördü. Lübnan'daki modern heykelin babası olarak kabul edilen Hoyeck, Naturalist tarzı heykellerini çeşitli ülkelerde sergiler. En bilinen heykellerinden biri olan yerel kireç taşından yapılmış olan heykel 'Ağlayan Kadınlar' çalışması oğullarının kaybına ağlayan Müslüman ve Hristiyan iki kadın figürünü sembolize etmektedir (Şekil 4) (Kassir, 2010). Günümüzde, Beyrut'taki Nicholas Sursock Müzesi'nin bahçesinde bulunmaktadır. Nicolas Ibrahim Sursock Müzesi, 1961 yılında Beyrut'ta açılan modern ve

çağdaş bir sanat müzesidir (Sursock Museum, 2020). Gibran Khalil (1883–1933) daha çok Arapça ve İngilizce edebi katkılarıyla tanınır. Ayrıca resimleri ve yazıları arasında mistik semboller ve sanat akımlarından bağımsız yaptığı çalışmalar ile tanınır. Hayatının çoğunu Lübnan dışında geçirdiği için Lübnan modern resmine katkısı oldukça azdır.

LÜBNAN MODERN SANATIN ÖNCÜLERİ

20. yüzyılın başlarında “Arap uyanışı” olarak adlandırılan “Nahda” hareketinin Batı sekülerizmiyle birleşmesinin yansımaları Fransa’nın 1920 yılında ülkede manda yönetimini ilan etmesiyle daha görünür olmuştu. Mandater yönetim altında 1937 yılında kurulan Lübnan Sanat Akademisi, Lübnanlı gençlerin eğitimine ülkelerinde başlayıp yurt dışında burslu olarak devam etmelerine imkân sağladı. Batı eğitimiyle sanat kariyerlerini geliştiren sanatçılar, Fransız çağdaşlarını örnek alsalar da kendi öz kimliklerinden tamamen sıyrılmayı da reddettiler. Savaş, kültürel çeşitlilik ve Batı ile Doğu arasında köprü konumunda olan Lübnan, özgün bir modern sanat anlayışının yeşermesine zemin hazırlamıştır. Özellikle César Gemayel, Saloua Raouda Choucair ve Shafic Abboud gibi sanatçılar; Batı’daki modernist eğilimleri yerel motiflerle harmanlayarak hem biçimsel hem düşünsel düzlemde yenilikçi eserler ortaya koymuşlardır. Bu sanatçılar, yalnızca estetik üretimleriyle değil, aynı zamanda açtıkları sergiler, kurdukları atölyeler ve sanat eğitimiyle Lübnan’da sanat ortamının kurumsallaşmasına da katkı sağlamışlardır.

I. Dünya Savaşı’ndan sonra Lübnan üzerindeki Osmanlı yönetimi sona erdi. 1919’da, ülke üzerinde Fransız Mandası kuruldu ve 1924’te manda yetkilileri Fransızca ve Arapça’yı Lübnan’ın resmi dilleri haline getirdi. Fransız Mandası (1920–1943) Arapça, Fransızca ve İngilizce’nin hakim olduğu çok dilli dönemdir (Rogers, 2020). Bu dönemde Mustapha Farroukh, César Gemayel, Omar Onsi, Saliba Douaihy ve Rachid Wehbi önemli Lübnan’lı sanatçılardır. Etkisinin günümüze kadar devam eden Lübnan modern sanat çalışmaları bulunmaktadır.

Sanatçılar, Lübnan’da daha önce görülmemiş bir özgünlük ve ifade özgürlüğünü ortaya koydular. Corm, Sroure ve Saleeby tarafından atılan Lübnan çağdaş sanatının temelleri, daha sonraki yıllardaki sanatçılar tarafından kendilerine güven kazanıp kendi sanatsal kökenlerini ve kültürlerinin etkisinde oluşturulmasına yardımcı olmuşlardır. Bu yaklaşımla birlikte Batılı sanatçıların I. Dünya Savaşı sonrasında tecrübe ettikleri kargaşadan kurtarmalarını sağlamıştır. Batıda eğitim alan öncü ressamalardan farklı olarak modern öncülerin ilk sanat eğitimi Lübnan’da gerçekleşti. Mustapha Farroukh (1902–1957), Saliba Douaihy (1912–1994) ve Rachid Wehbi (d. 1917), Habib Sroure ile sanat derslerine başlarken Omar Onsi (1901–1969) ve César Gemayel (1898–1958) Khaleel Saleeby’den sanat eğitimi aldılar (Ali, 1989, 39). Daha sonra sanatçılar Roma ve Paris’e giderek çalışmalarında dini konuların yerini ulusal olayların yer aldığı çalışmalara bıraktılar. Lübnan’ın henüz iç savaş çalkantılarıyla boğulmadığı dönemlerde sesini duyurmaya başlayan bir diğer isim ise Selva Ravda Şukayir (1916–2017) oldu.

Beyrut, Kahire ve Fransa’da modern sanat eğitimleri alan Şukayir, 1950’lerin başlarına kadar sanatsal faaliyetlerinin ve eserlerinin profesyonel anlamda tanınmasını sağlayamadı ancak çocukluk ve gençlik yıllarında beslendiği Arap milliyetçi ruhunun etkisiyle Beyrut Amerikan Üniversitesinde okurken katıldığı organizasyonlar sayesinde yüksek bir popülerite elde etmeyi başardı. Ravda Şukayir’i Lübnanlılar nezdinde önemli kılan ise bu ruhla ortaya çıkardığı eserlere atfettiği bilinç oldu. 1950’li yıllar Ravda Şukayir’i Arap dünyasının modern sanata bakışını Lübnan üzerinden ele almasıyla da önemli bir konuma koydu. Bir eleştiri mektubu olarak yazılan ancak Beyrut’ta kısa zamanda büyük ses getiren “Araplar görsel sanatları nasıl anladı?” (Kristen Scheis, 2020) başlıklı yazı, o döneme kadar Lübnan basınında yer alan analizlere göre farklı bir anlam taşıyordu. Şukayir’in eserleri her ne kadar eleştirmenler tarafından “soyutlama” “modernite” “Arap-İslam Sanatı” gibi isimlendirmeler alsa da modern Lübnan’da sanatın toplumun her kesiminde ve hatta her evde olması gerektiğini savunan bir sanatçı için yaptığı eserlerde her birey kendi yansımasını görüyordu.

I. Dünya Savaşı sonrası Avrupa’yı etkileyen Kübizm, Dadaizm ve Fovizm etkilerini çalışmalarına yansıttılar. Lübnan’a döndüklerinde ise ülkenin doğal güzellikleri, yerel kıyafetleri, mimarisi, doğa ve insanların içeren geleneklerinin de çalışmalarına yansıdığı kaydedildiği bir dokümantasyon ortaya çıktı. Sanatçılar, mütevazı geçmişlere sahip olmakla birlikte aileleri sanata yabancıydı. Faroukh’un babası okuma yazma bilmeyen, bakır eşyaları tamir ederek yaşamına devam ediyordu. Wehbi’nin babası öğretmen ve Gemayel ise dağ yolları inşasında çalışıyordu. Bununla birlikte Lübnan’da 20. yy en önemli ressamalrındandır. Farroukh, natüralist resimlerde yoğun görsellik ve teknik incelik ile izleyicinin duygusal duyarlılığını artırarak seyirci ile verimli iletişim kurmayı amaçlar (Farroukh, 2010). Bununla birlikte Batıda aşına oldukları çıplak kadın resimlerinin Lübnan’da sergisine dahil ettiğinde Lübnan’da büyük şaşkınlığa neden olmuştur (Kristen Scheis, 2020). 1955 yılından Cumhurbaşkanının birincilik ödülünü almıştır. Saliba Douaihy Lübnan’da soyut sanat alanında çalışmalar üreten birkaç sanatçıdan biriydi. Amerika Birleşik Devletleri’nde uzun yıllar yaşayan sanatçı Mark Rothko’dan ilham almıştır (Eigner, 2010). Omar Onsi erken dönem çalışmalarına kuruşun kalem çizimi ile başlayan sanatçı, 1940’lara gelindiğinde, hızlılık ve yerçekimi üzerinde ısrar eden hızlı yan yana düz renklerle rahatça çalışıyordu. Ayrıca zaman zaman kil ve bronzda çalıştı (Mathaf Ansiklopedisi, 2020). Diğer birçok çağdaş gibi ilham kaynağı Lübnan dağları, köy hayatı, sokaklar ve manzaralarda. Nü çalışmalarında bulundu (Şekil 5). Kırmızı, yeşil, mavi gibi güçlü renkleri eserlerine yansıttı. Gemayel’in de öncülüğünde bulunduğu ALBA olarak da bilinen Lübnan Güzel Sanatlar Akademisi’nin kurulmasına yardımcı olan ulusal girişimlere katıldı (Lenssen, 2018). Okullarda verdikleri sanat dersleri aracılığıyla hem stüdyoda aldıkları eğitim ile Batılı teknik ve becerileri yeni nesillere aktardılar. Sıkı çalışma disiplini ve yetenekleri sayesinde Lübnan çağdaş sanatını geliştirerek kitlelerin ulaşmasını sağladılar. Modern sanatın temellerini atmayı ve halkı çağdaş sanat eğilimlerine alıştırmayı başaran bu üçüncü nesil



Şekil 5. Omar Onsi'nin sergideki kadınlar, 1932, tuval üzerine yağlı boya, 37X45 cm.

sanatçılardır diyebiliriz. Farroukh, Douaihy, Wehbi, Onsi ve Gemayel erken Lübnan sanat tarzı olarak adlandırılabilir. Ayırt edici bir hareket oluşturdu.

1930'lar, Lübnan'da kültürel bir uyanış dönemidir. Bağımsızlık mücadelesi sürerken sanat, ulusal kimliğin inşasında önemli bir rol oynamaya başlamıştır. Sanatçılar, hem bireysel hem de kolektif bir estetik dil geliştirme çabası içindeydi. Bu dönemde özel sergiler düzenlenmeye başlamış, Beyrut'ta sanat galerileri filizlenmiştir. Beyrut, 1930'larda Lübnan'ın çeşitli şehirlerinden, Fransa ve diğer ülkelerden sanatçıların sanatsal çalışmalarıyla birlikte çok hızlı gelişerek kültür ve sanat alanlarının merkezi haline geldi. 1920–1943 yılları arasında Fransız Mandası altında bulunduğu dönemde Lübnan/Beyrut güzel sanatlar alanında tanınırlığı artmaya başladığı dönemdir (Lenssen, 2018). Fransız Mandası döneminde Fransız politikalarını desteklemek üzere sergiler düzenlendi ve bu sergilerle birlikte sanat alanında aktif bir süreç yaşandı. 1931 yılında Paris'ten kömür resimleri ile yeni dönen Rachid Wehbi ve Cesar Gemayel'inde bulunduğu sergi düzenlediler. Zamanın muhafazakar ortamında, çizimler merak ve utanç uyandırdı (Farroukh, 2010). Fransız ressam George Cyr Beyrut'a yerleşerek Cha-

fic Abboud, Elie Kanaan. Omar Onsi ve Farid Awad dahil olmak üzere birçok ressamı derinden etkiledi. 1934 yılına gelindiğinde ise sanatsal etki olarak La Syrie gazetesinin düzenlediği sergiye Habib Srouf, Philippe George Mourani, Moustapha Farroukh ve Rachid Wehbi katıldı. 1936 yılında Meclis Binası'nda büyük bir sergi düzenlendi. 1937 yılında ise Lübnan Güzel Sanatlar Akademisi (Libanaise des Beaux Arts) açıldı. 1939 yılına gelindiğinde Hoyeck'inde dahil olduğu Lübnan'lı sanatçıların çalışmalarını New York'taki Uluslararası Dünya Fuarı'ndaki Lübnan Pavilyonu'nda sergiledi. 1940 yılında Ressam, Heykeltıraş ve Sanatçılar derneği kuruldu.

LÜBNAN'DA SANAT EĞİTİMİ

Lübnan'da sanat eğitimi, özellikle 20. yüzyılın ortalarından itibaren kurumsal bir yapıya kavuşmuş, hem geleneksel hem de modern yaklaşımların harmanlandığı çok yönlü bir gelişim göstermiştir. Lübnan'lı ilk sanatçılar sanat eğitimleri için İstanbul'da bir askeri okula katıldılar. Ayrıca yurtdışında (çoğunlukla Roma ve Paris'e) sanat ritimlerine devam ettiler. Gibran hariç az sayıda sanatçı Amerika Bir-

leşik Devletleri'ne sanat eğitimi için gittiler. 1937 yılında Lübnan Güzel Sanatlar Akademisi (Libanaise des Beaux Arts) açıldıktan sonra Lübnan, Fransız ve İtalyan sanatçılar tarafından eğitmen olarak sanatın gelişime katkı sağlandı. Academie Libanaise des Beaux-Arts'a 1943'te Farid Awad, Mounir 1944'te Eido, 1945'te Michel Basbous, 1916'da Chafic Abboud, 1946'da Helen Khal, 1947'de Farid Awad, 1947'de Jean Khalife, 1947'de Yvette Achkar, 1949'da Akl, 1951'de Amin Sfeir, 1952'de Adel Saghir ve 1952'de Rafic Sharaf, 1953'te Halim Jurdak, 1953'te Hadia Saikali, Mounir 1954'te Najem, 1954'te Amin Elbasha, 1955'te İbrahim Marzouk, 1957'de Mousa Tiba, 1961'de Hüseyin Madi ve 1961'de Odile Mazloum katılan ilk öğrenciler arasındalar (Farrukh, 2010). Sanat eğitimi Lübnan'da erişilebilir duruma geldi ayrıca yurtdışında da eğitim almak üzere giden sanatçılar da bulunmaktadır.

II. Dünya Savaşı'ndan sonra ABD Arap Dünyasında yer edinmeye başladı. Özellikle demokrat ve eşitlik anlayışı ile yeni nesli etkiledi. Amerikan kültürü Fransız Kültürünün hakim olduğu çevrelerde hızla yayılmaya başladı. 1954 yılında ise Beyrut Amerikan Üniversitesi Güzel Sanatlar Bölümü açarak Amerikalı eğitimciler bölüme dahil edildi. Sanat seminerleri, halka açık konferanslar düzenlenerek yenilikler getirildi. Halkında dahil edildiği sanatsal ortamlarında etkisi ile Fransa'nın sanat üzerindeki tekeline daha farklı açılardan bakmaları sağlandı. 1965 yılında Lübnan Üniversitesinde Güzel Sanatlar Bölümü açıldı ayrıca daha sonra Lübnan Amerikan Üniversitesi ismini alacak olan Beyrut Koleji (Kadınlar için) kuruldu. Lübnan sanat eğitimi geç başlamış olsada 1960'lı yıllarda Lübnan üsluplarıyla sanat eğitimi veriliyordu. 1950'lerde ve 60'larda Beyrut, Ortadoğu'nun finans ve turistik merkezlerinden biri oldu.

'Ortadoğu'nun Paris'i lakaplı Beyrut, bölgenin seçkinlerinin uğrak alanı oldu. Beyrut, 1960'larda ekonomik ve kültürel zirvesine ulaştı (Eigner, 2010). 1960'lı yıllardaki ekonomik patlama Beyrut'u Orta Doğu'daki büyük sanat merkezi haline getirdi. Galeriler açılarak, uluslararası festivaller düzenlendi.

Lübnan, yirminci yüzyıl başından bu yana Batı kültürü ile iletişim halinde olagelmıştır. Ülke, bağımsızlığını kazanmasıyla birlikte sanat alanında dördüncü nesil Lübnanlı sanatçıların eserlerini görmekteyiz. 1943'te Bağımsız Lübnan Cumhuriyeti kurulduktan sonra, Fransızlar, herhangi bir siyasi zorlama göstermeden Lübnan halkına eğitim ve para birimleri konusunda yeni bir politika başlattı (Fakhoury, 1983). Aynı dönemde Lübnanlı eğitimciler tarafından tüm okullarda ortak eğitim hedefleri ve müfredatlar oluşturuldu. Milli Eğitim Bakanlığı okulları organize eden, müfredatla ilgili yazılar yayınladı. Lübnanlı Sanatçılar, Avrupalı meslektaşlarının aksine savaştan yoksunluk ve moral bozukluğu yaşamamışlardır. Bununla birlikte birçok sanatçı o sırada Avrupa'daki sanat akımlarını takip ettiler ve başarısızlıkla sonuçlanan bir deneyim oldu. Sanatçıların ulaşmaya çalıştıkları dünya yabancıydı ve ilk kez iki dünya arasından yabancılaşma hissi yaşadılar (Ali, 1989). Ayrıca bağımsızlığını elde ettiğinden bu yana Lübnan'da mezhep çatışmalarında artış gözlemlenmektedir. Orta Doğu'da meydana gelen çatışmaların neticesinde savaştan etkilenen bölgelerden

büyük bir mülteci yerleşimci akını yaşandı. 1950'lerde Lübnan'daki batı kültürünün etkisi ile birlikte kimlik kaybına etki etmiştir. 1950'lerin sanatçıların çoğu kasaba ve köylerden geliyordu ve bulundukları bölgelerde Arapça, edebiyat, tarih ve din eğitimi almaktadırlar. Bu nedenle sanatçılar Beyrut'a geldiklerinde, Batı felsefesi, edebiyat, bilim, kültür, tarih, psikoloji, müzik, sanat ve tiyatro eğitimlerini aldılar. Karşılaştıkları kültür karşısında psikolojik olarak ikilik yarattı. Ayrıca birçok üniversite mezununun işsizliğe mahkum edilmesi kızgınlık ve hayal kırıklığı oluşmasına neden oldu. Sanat bu anlamda bazıları için kaçış olarak ele alındı ancak çalışmalarının kalitesizliği ülkenin genel sanatsal standardını etkiledi (Ali, 1989). Bu sanatçıların bir kısmı Fransa'da popüler olan varoşçuluğu benimsediler. Form ve stillerinde -altta yatan felsefesine vakıf olmadan- Kübizm, Sürrealizm ve Soyut sanattan etkilenen kopya çalışmalar ürettirler. 20. yy sanat akımlarından Kübizm, figürü betimlemeyi tümünden kaldırmayı değil, onu yeniden düzenlemeyi amaçlıyordu. Sürrealistler ise, bir yapıtın önceden planlanamayacağını, onun kendi başına büyümesine izin verilmesi gerektiğini düşünüyorlardı. Aynı dönemdeki etkisi ile doğada varolan gerçek nesneleri betimlemek yerine, biçimler ve renklerin, temsili olmayan veya öznel kullanımı ile yapılan sanat olan soyut sanat önemli yere sahiptir.

Kandinsky, saf renklerin psikolojik etkilerini vurgulayarak, canlı bir kırmızının, bir boru sesi gibi bizi nasıl etkileyebileceğini belirtmiştir. Bu yolla, insanlar arasında ruhsal bir bütünleşme yaratmanın mümkün ve gerekli olduğuna inanıyor du. Bu inançtan aldığı cesaretle, rengin müziği üstündeki ilk denemelerini sergiledi (Şekil 6). Böylece "Soyut Sanat" olarak adlandırılan akımı da başlatmış oldu (Gombrich, 2013). Bu kültürel ve psikolojik yönelim bozukluğunun bir sonucu olarak, Michel Murr (1930–1970) gibi bazı sanatçılar intihar ettiler, ancak diğerleri güvenlerini geri kazanabildi (Ali, 1989). Dördüncü kuşağın tüm sanatçıları bu gruba dahil değildir. Bunlardan bir grup ikinci ve üçüncü nesil sanatçılardan aldıkları eğitim nedeniyle kendilerini dönemin kargaşasından uzak kalmayı başarmışlardır. Bu grup geçmişteki çalışmalardan ilham alarak devam ettiler ancak ürettikleri işler taklit veya tekrardan uzaklaşarak çalışmalarını önemli bir noktaya taşıdılar. Çalışmalarında kültürel kaynaklardan ilham alarak, güçlü bir teknik ifade ile eserler ürettirler.

Paradoksal olarak Doğu'nun güçlü ışık etkisi, arabesk motifleri, kaligrafisi ile Paul Klee ve Paul Franck gibi sanatçılar tarafından Avrupa'da keşfedildi. Klee, Mısır'a yaptığı geziden ilham alarak Bereketli Ülkedeki Suluboya Anıtı (1929) adlı çalışmasını yapmıştır. Bu keşifle birlikte Lübnanlı sanatçılar kendi miraslarının bilincine vararak sanatsal çalışmalar üretmeye devam etti.

Refik Charaf bu dönemdeki Lübnanlı sanatçılardan birdir. Wajih Nahle, Etel Adnan, Hussein Madi ve Said Akl gibi sanatçılar çalışmalarında geleneksel hatlarla birlikte Arapça Kaligrafi ile çalışmalarda bulundular. Wajih Nahle'nin özellikle teknik ve renk kullanımında 1948'den 1953 yılına kadar resim eğitimi aldığı Moustapha Farroukh'un etkisi görülür. İlhamını kadim doğudan ve İslam Sanatından alır. Eserlerinde Tanrı, Özgürlük gibi kavramlardan



Şekil 6. Vassily Kandinsky Kazaklar, 1910–1911 tuval üstüne yağlıboya, 95X130 cm.



Şekil 7. Wajih Nahle, Dancing, 130x90 cm.

beslenir. Homojen bütün oluşturmak için eski masal ve hikayeleri kullanır ve kelimelere mecazi anlamlar yükleyerek eserlerine yansıtır (Şekil 7). Bununla birlikte; Iraklı sanatçı Jamil Hamoudi, 1971 yılında Beyrut'a giderek Arap Sanatçıları şehre gelmeleri konusunda önderlik etti ve Lübnanlı sanatçı Wajih Nahle'nin de aralarında bulunduğu Şam'da gerçekleşen toplantıda Arap Plastik Sanatçılar Birliği komitesinin oluşumu sağlandı. Komitede her Arap ülkesinden bir sanatçıdan oluşan kurucu komite oluşturuldu. Komite; Arap sanatçıların arzuladıkları hedeflere ulaşmaları için destek sağlamak ve sergiler düzenleyerek etkileşim, iletişim içerisinde bulunmayı öngörmektedir.

Rafic Charaf, 1952 yılından Academie Li banaise des Beaux-Arts (Lübnan Güzel Sanatlar) okulunda eğitim aldı aynı zamanda bir çok sergiye katıldı. 1955 yılında aldığı burs ile İspanya'da eğitim daha sonra çalışma hayatına devam etti. İlk dönem resimlerinde sosyal duruma protesto amaçlı kullandığı siyah rengin hakimiyeti çalışmalarına yansır (Şekil 8). 1970'li yıllarda siyah renge olan takıntısından kurtularak ışıltılı ve canlı renkler eserlerinde karşımıza çıkar. Lübnan İç Savaşı patlak verdiğinde direnişe adanmış posterler üretti. "Resim savaşı etkiler mi?" sorusuna "Yağlı boyamanın akademik sanat eseri olarak görülmesinin doğal olduğuna inanıyorum, çünkü genellikle bireyseldir. Bu akademik tablo, günlük sanatçının yaşamının hafızasından, hayal gücünden ve hayal kırıklığından alınan mültecinin



Şekil 8. Rafic Charaf, Bird (1965–68) 92.5x73 cm.

tecrit hissini ve belirli nesneler ve sembollerle bölünmüş hissini yansıtır” diye ifade etmiştir (Molaeb, 1989).

20 Ağustos 1992 yılının akşamında Antelisa’taki bir bölgede enstelasyon çalışması görüldü (Şekil 9). Proje, Amherst College’da BFA’sını tamamladıktan sonra 1991 yılında ülkesine dönen genç bir sanatçı olan Ziad Abillama tarafından yapıldı (Rogers, 2007). Savaş söylemi, sahil alınının önemi, nesne, imge ve metin arasındaki ilişki ve sanatın etkinliği etrafından dönen bir dizi soruyu da beraberinde getirdi (Wilson-Goldie, 2015). Abillama, Beyrut’un kuzeyindeki Antelias kentinde çöplük alanı haline gelen Saint-Free Plajı’nın bir alanını temizledi. Lübnan’daki birçok su cephesi, İç Savaş sırasında çöplük alanı haline geldi ve bu da arazide muazzam çevresel bozulmaya yol açtı. Plastik bir sandalyeden motorlara kadar bir dizi nesneden yapılmış bir dizi heykelden oluşan bir enstelasyon dikti, bunların tümü dairesel bir dikenli telli çit ve çelik direklerle çevrildi (Sadek, 2019). Projeden geriye kalan belgelenmiş fotoğraflarda, bir jeneratör ışık gücü sunarak, sitenin çöpüne yerleştirilen çeşitli parçaları çevreleyen tesisata tek girişi açığa çıkarıyor. İçeride, heykelsi nesneler, savaşa karşı eleştirel bakış ile teatral bir duruş sergilenmektedir. Abillama bu eserinde kazılan savaş kalıntılarını halka sergileyerek enstelasyonun teatrallığı üzerinden kasıtlı olarak savaşı yeniden canlandırıyor. Zamanın esnekliği, bu silahları, makineleri ve motorları nostaljik nesneler olarak yeniden konumlandırır. Savaşı, yeniden ortaya çıkma ya da “oluş” için bir temel sağlayan

tarihsel bir an olarak ortaya çıkarır. İzleyici, savaş kalıntılarına ve tüketici arzu nesnelerine bölünmüş bir çevre ve kültürle karşı karşıya kalır. Site, Abillama’nın kendi kavramsal çöplüğündeki gerilimleri ve İç Savaş sonrası Lübnan’ın doğasında bulunan sorunlu sosyopolitik koşulları boşa çıkardı. Abillama, savaşa ilgili kaygılarını incelemek için enstelasyon sanatını kullanarak küresel bir sahnenin parçası “olma” fikrini eleştiriyor (Ussef, 2014).

Ağustos 2020 yılında şehrin sosyo ekonomik omurgası olan limandaki depoda hayatı olumsuz etkileyen büyük patlama meydana geldi (Bhaskar Kundu, Batakrushna Senapati, Ai Matsushita, Kosuke Heki, 2021) (Şekil 9). Sadece ülkenin fiziksel altyapısına büyük zarar vermekle kalmadı, aynı zamanda Lübnan halkının psikolojik ve kültürel dokusunu derinden sarstı. Ekonomik ve sosyal hayatı derinden etkileyen patlamanın etkisi sanat alanında da yansımaları buldu. Patlama sonrası Beyrut’ta sanat, toplumsal travmanın ve yeniden yapılanmanın ifadesi haline gelmiştir. Patlamanın hemen ardından sanatçılar, şehrin harabe halini, yıkılmış binaları, toprakta kalan izleri, kaybedilen insanları ve yaralıların acılarını tuvallere, heykellere, fotoğraflara ve dijital medyaya yansıtmışlardır. Patlama, özellikle Beyrut’un sokak sanatı ile özdeşleşmiştir. Mural sanatçılar, şehri yeniden inşa etme ve toplumsal direnci simgeleyen grafitilerle sokakları süslemiş, bu sanat formu adeta bir başkaldırıya dönüşmüştür.

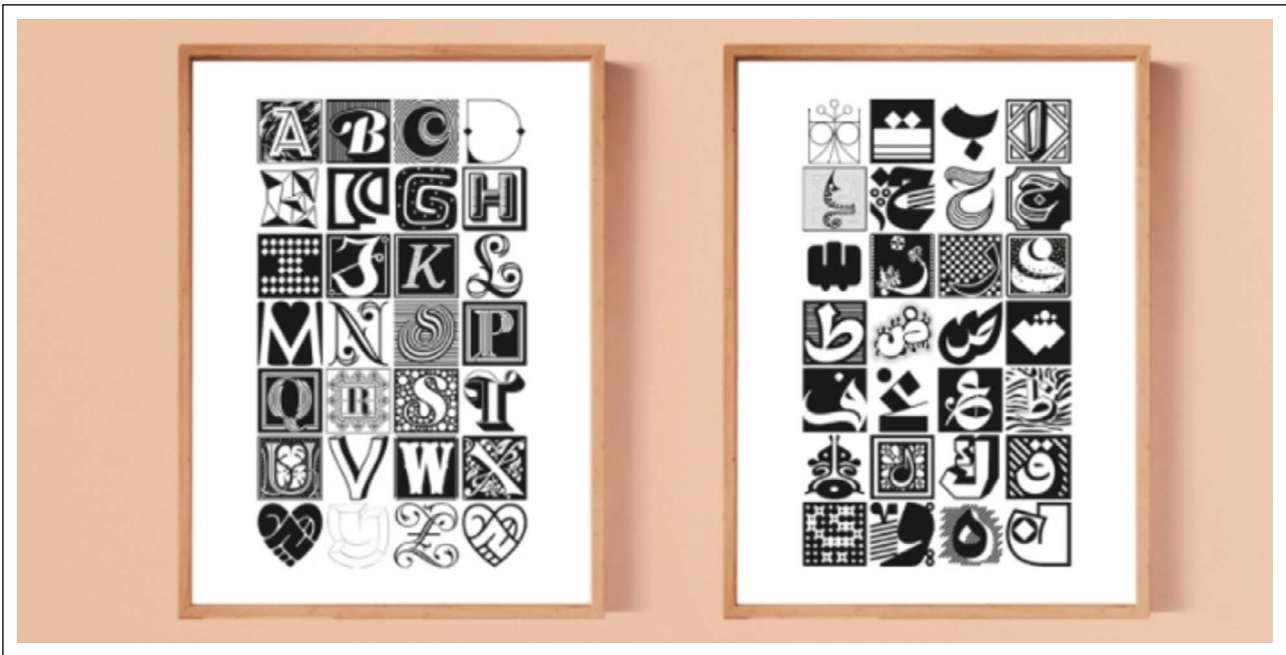
Tarihi Sursock Müzesi önemli ölçüde hasar gördü, vitray pencereleri tamamen paramparça olurken, içi ve birkaç resmi ağır hasar gördü. Sfeir-Semler Galerisi ve Beyrut Sanat Merkezi’nin duvarları yıkıldı ve son on yılda Gemmayzeh ve Mar Mikhaël mahallelerinde kurulan tüm küçük ve orta ölçekli galeriler ve sanat mekanları - ayrıca liman çevresinde yaşayan birçok sanatçının evleri ve stüdyoları - enkaza dönüştü. Lübnan Eski Eserler Genel Müdürlüğü’nün UNESCO ve Uluslararası Müzeler Konseyi ile birlikte yürüttüğü resmi bir araştırmaya göre, yaklaşık 650 kültürel miras alanı zarar gördü. Beyrut Opera Galerisi de tamamen yıkıldı. Patlamadan Sfeir-Semler Galerisi, Saint George Maronite Katedrali, Arap İmaj Vakfı, Beyrut Sanat Merkezi, Ulusal Müze ve Ashkal Alwan gibi diğer birçok kurum da etkilendi. Tüm Dünya’yı etkisi altına alan COVID-19 salgınının etkileri ile sanat mekanları için zaten zor bir yıl olmakla birlikte meydana gelen patlama ile birlikte sanat faaliyetlerine etkisi güçlü bir şekilde hissedildi.

Beyrut doğumlu tasarımcı Nadine Chahine, Beyrut’taki yıkıcı patlamanın kurbanları için bağış toplamak üzere Erik Spiekermann ve Mamoun Sakka’da aralarında bulunduğu tasarımcıların katkıları ile Li Beyrut yazı tipini tasarladılar (Şekil 10). Dünyanın çeşitli ülkelerindeki 157 tasarımcı tarafından oluşturulan ve arapça ‘Beyrut için’ anlamına gelen ‘li Beyrut’ yazı tipi 300’den fazla şekilden oluşmaktadır. Bağış toplamak adına oluşturulan şekiller patlamanın etkilerinin sanat ile sarılmasını hedeflemektedir.

Patlamanın ardından bir diğer sanatçı Hayat Nazer patlayan enkazı umudun sembolü haline getirdi. Patlamada kırılan camlardan ve molozlardan yapılan yaklaşık 3 metre boyunda, kolu havada ve saçlarını rüzgara karşı savuran heykel patlamanın sembollerinden biri olarak görülmek-



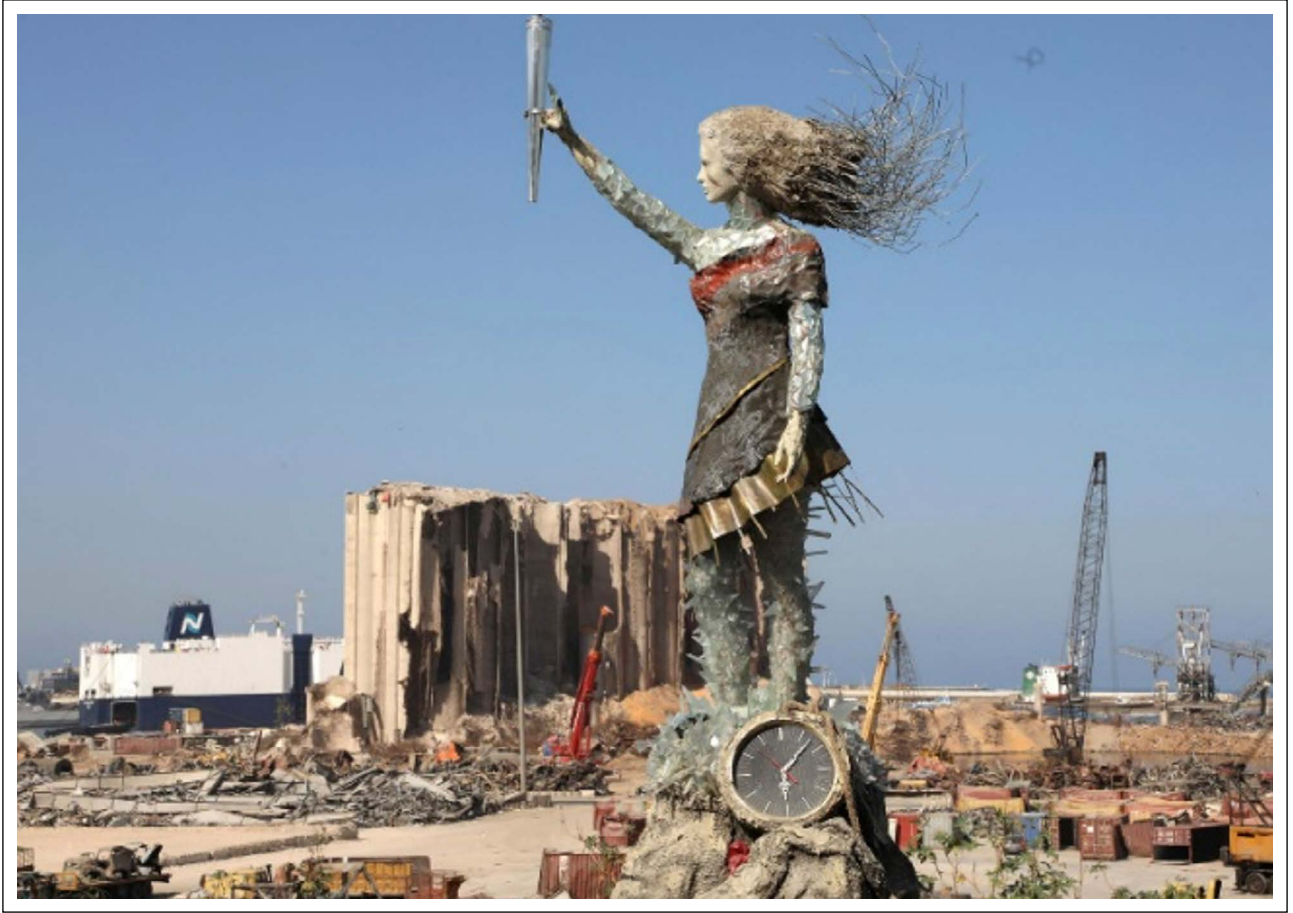
Şekil 9. Beyrut Limanı'ndaki patlamadan görüntüler (2021, 11 Şubat). www.nature.com/scientificreports



Şekil 10. Uluslararası tasarımcılar tarafından tasarlanan yazı tasarımı (2020, 11 Şubat). <https://www.dezeen.com>

tedir (Şekil 11). Ayrıca heykelin ayaklarının yanına yerleştirilen saat patlamanın olduğu zamana 16:08'e vurgu yapmaktadır. Sanatçı Heykel'in devam etmek istiyor olmasını

ve parçalarından tekrar yükselmesini sembolize etmekle birlikte Beyrut'un çektiği acıya rağmen çok güçlü bir kadın olduğunu hissettiğini belirtmektedir. (Abdallah, 2020).



Şekil 11. Lübnanlı sanatçı Hayat Nazer'in isimsiz heykeli (2020, 12 Şubat). <https://www.reuters.com>

Küratör Amanda Abi Khalil tarafından Ekim ayında kurulan Temporary Art Platform program katılımcılarından biri olan Lara Tabet tarafından Ağustos ayında Beyrut çevresinde çekilen fotoğraf çalışması (Şekil 12). Bununla birlikte Beyrutlu film yapımcısı ve sanatçı Mohamed Berro'nun video ve enstalasyon çalışmalarının sergilendiği yerel sanatçıları ve illüstratörleri devlet destekli gözetleme, bakım stratejileri ve Lübnan'ın temsil sınırlarının ötesindeki gerçeklerine dair düşünceler hakkındaki farklı sorulara yanıt vermeye davet eden üç bölümlük "Mikro Komisyonlar" serisinin çalışmaları da izleyici ile buluşmuştur.

Lübnan coğrafyası barındırdığı kültürel zenginliği ile yalnızca sanatçılara ilham vermekle kalmadı aynı zamanda düzenlenen müzik festivalleri özellikle de Baalbek Uluslararası Festivali özelinde oldukça etkisi bulunmaktadır. Bununla birlikte uluslararası opera, bale, senfoni ve tiyatro alanlarında Beyrut'un kültürel hayatını zenginleştirmek için uluslararası etkileri bulunmaktadır. 1990'da iç savaşın sona ermesinin ardından, Lübnan'ın kültürel hayatı yavaş yavaş yeniden ortaya çıkmaya başladı, ancak bu canlanma, 20. yüzyılın sonları ve 21. yüzyılın başlarındaki şiddet dönemleri nedeniyle kesintiye uğramaya devam etti.

Lübnan sanatında etkin olan merkezler şunlar: Beirut Art Fair; 2010 yılında kurulan Ortadoğu ve Akdeniz havzasının sanatsal sahnelerine odaklanan uluslararası bir modern ve çağdaş sanat fuarıdır. Fuarın temel değerleri olan ifade özgürlüğüne, kültürler arası diyaloga, yenilikçiliğe,

hoşgörüye ve verimli fikir alışverişini teşvik etmeye önemli bir yer verir (Beirut Art Fair, 2010). Askal Alsan: 1993 yılından bu yana Lübnan Plastik Sanatlar alanında kurulan bir kuruluştur. Dernek, sanatsal üretimi kolaylaştırmayı, çağdaş sosyal gerçekler etrafında eleştirel düşünmeyi teşvik etmeyi ve topluluk seferberliğine katılmayı hedeflemektedir (Ashkal Alwan, 2025). Beirut Art Centre (BAC): 2009 yılında sergi mekanı olarak açılan daha sonra yıl boyunca açık ve aktif olan ve giriş ücreti gerektirmeyen bir alanda yerel ve uluslararası sanat araştırmaları ve kültürel uygulamaları üretmek, sunmak ve bağlamsallaştırmak üzere kentin dışından yer alan eski bir fabrika sergi mekanına dönüştürülmüştür (<http://beirutartcenter.org/>). Zico House: Fransız Mandası dönemi binasında 1995 yılından buyan Zico'nun ailesinden kalan eski bir evde sanatçıları ağırlamaya başlaması ile temelleri atılmış.

98 Weeks – Araştırma projesi: 98 Haftada bir yeni bir konunun tanıtılması üzerine düşünülmüş ve verilmiştir. Küçük mekânlarda workshoplar, sanatçı söyleşileri ve projeler gerçekleştiren küratöryal bir kollektif (Beirut, 2025). Arab Image Foundation: Orta Doğu, Kuzey Afrika ve Arap diasporasından gelen ve bunlarla ilgili 500.000'den fazla fotoğraf nesnesi ve belgeden oluşan koleksiyona sahip bir dernektir. Amacı, bölgenin görsel mirasını belgelemek ve korumak. Arşivi ticari kurumlar küçük bir ücret ödeyerek, ticari olmayan girişimler ise bedelsiz kullanabiliyor (Arab Image Foundation, 2020).



Şekil 12. Lara Tabet tarafından Ağustos ayında Beyrut çevresinde çekilen sahnelerin bir fotoğrafı (2020, 13 Şubat). <https://www.artnews.com/>

SONUÇ

Lübnan, kültürlerarası bir Akdeniz liman şehri olmasıyla birlikte kültürel faaliyetler için Doğu ile Batı arasında bir buluşma noktası olarak görülür. Köklü bir tarihe sahip olan ülkede modern sanatın ilk etkileri 17. yüzyılın başından Osmanlı Lübnan'ı yöneten Mir Fakhr-al-Din yönetiminde görülür. 16. ve 18. yy Lübnan'da sanat alanında oldukça az çalışma yapıldı var olanlar ise çoğunlukla kilise çevreleriyle sınırlıydı. Eserleri bilinen en eski Lübnan ressamı 19. yy ilk yarısındadır. Şehrin kozmopolit ve değişken yapısı, siyasi istikrarsızlığı sanat alanında da yakından etkili olmuştur. Lübnan'ın tarihi şiddet ve yıkım dönemleriyle gölgelenmiş olsada, hep yeniden inşa edilmiştir. Oryantalist sanatçıların akımının sonucu olarak Beyrut'ta yeni bir sanat akımı başladı. 19. yüzyılda kurulmaya başlayan üniversitelerin yapısı Lübnan'ın kozmopolit durumunu yansıtır. 19. yy sonu Lübnan kültürü için önemli bir dönemdir. Doğu ile Batı arasında köprü olan Beyrut çeşitli sanat alanlarında tiyatro, kütüphaneler, sanat alanında yayınlar ve yerel gazeteler varlığını göstermiştir. Bununla birlikte, üniversitelerin kurulması kültür ve sanat alanında Batı etkisinin artmasını sağlamıştır. Lübnan modern sanatın ilk öncüleri sanat eğitimlerini almak üzere daha çok Avrupa ülkelerine -Brüksel,

Roma, Paris, Londra- giderek klasik ve çağdaş batı eğilimler hakkında bilgi edindiler.

Beyrut, 1930'larda Lübnan'nın çeşitli şehirlerinden, Fransa ve diğer ülkelerden sanatçıların sanatsal çalışmalarıyla birlikte çok hızlı gelişerek kültür ve sanat alanlarının merkezi haline geldi. 1920–1943 yılları ardından Fransız Mandası altında bulunduğu dönemde Lübnan/Beyrut güzel sanatlar alanında tanınırlığı artmaya başladığı dönemdir. II. Dünya Savaşı'ndan sonra ABD Arap Dünya'sında yer edinmeye başladı. 1950'lerde Lübnan'daki batı kültürünün etkisi ile birlikte kimlik kaybına etki etmiştir. 1960'lı yıllardaki ekonomik patlama Beyrut'u Orta Doğu'daki büyük sanat merkezi haline getirdi. Galeriler açılarak, uluslararası festivaller düzenlendi. Lübnan İç Savaşı patlak verdiğinde hayatı olumsuz etkilemesiyle birlikte sanat alanında da yansımaları görüldü. Ağustos 2020 yılında şehrin sosyo ekonomik omurgası olan limandaki depoda hayatı olumsuz etkileyen büyük patlama meydana geldi. Ekonomik ve sosyal hayatı derinden etkileyen patlamanın etkisi sanat alanında da yansımalarını buldu. Aynı yıl Tüm Dünya'yı etkisi altına alan COVID-19 salgının etkileri ile sanat mekanları için zaten zor bir yıl olmakla birlikte meydana gelen patlama ile birlikte sanat faaliyetlerine etkisi güçlü bir şekilde hissedildi.

Ülkede devam eden ekonomik zorlukların toplumsal ve bireysel açılardan ele alınarak sanat eserlerine yansımaları görülmektedir.

Etik: Bu makalenin yayınlanmasıyla ilgili herhangi bir etik sorun bulunmamaktadır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar, bu makalenin araştırılması, yazarlığı ve/veya yayınlanması ile ilgili olarak herhangi bir potansiyel çıkar çatışması beyan etmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Ethics: There are no ethical issues with the publication of this manuscript.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author declared no potential conflicts of interest with respect to the research, authorship, and/or publication of this article.

Financial Disclosure: The author declared that this study has received no financial support.

KAYNAKLAR

- Abdallah, I. (2020, November 16). *Rise from the rubble: Lebanese artist turns blast debris into symbol of hope*. <https://www.reuters.com/article/us-lebanon-crisis-art-idUSKBN27W1TZ/> Accessed Jun 03, 2025.
- Ali, W. (1989). *Modern Islamic Art Development and Continuity*. The University Press of Florida.
- Arab Imag Foundation. (2020). *Arab Imag Foundation*. <http://arabimagefoundation.com> Accessed Jun 03, 2025.
- Artnews. (2020, February 13). *Lara Tabet* <https://www.artnews.com/> Accessed Jun 03, 2025.
- Ashkal Alwan. (2025, April 05). *Ashkal Alwan*. <https://ashkalalwan.org> Accessed Jun 03, 2025.
- Beirut Art Fair. (2010). *Beirut Art Fair* <https://beirut-art-fair.com> Accessed Jun 03, 2025.
- Beirut. (2025). *Beirut*. <https://www.beirut.com> Accessed Jun 03, 2025.
- Campo, J. E. (2009). *Encyclopedia of Islam* (p. 441). Infobase Publishing.
- Charaf, R. (2020, May 3). *Bird* (1965-68) 92.5 x 73 cm. <https://sursock.museum/content/modern-and-contemporary-art> Accessed Jun 03, 2025.
- Dezeen. (2021, February 11). *Uluslararası tasarımcılar tarafından tasarlanan yazı tasarımı* <https://www.dezeen.com/2020/08/25/li-beirut-typeface-nadine-chahine/> Accessed Jun 03, 2025. [CrossRef]
- Dib, M. (2020, March 15). *160x120 cm. Lübnan*. <https://www.onefineart.com/artists/painters/Moussa-Dib> Accessed Jun 03, 2025.
- Eigner, S. (2010). *Isabelle Caussé, and Christopher Masters. Art of the Middle East: Modern and Contemporary Art of the Arab World and Iran*. London: Merrell. London: London, Merrell.
- Farrukh, M. (2010). *Tali'at al-Fannanin al-Lubnaniyyin," in Muhadarat al-Nadwa al-Lubnaniyya* (pp. 205). Cenacle Libanais.
- Gombrich, E. (2013). *Sanatın öyküsü*. Remzi Kitabevi.
- Hoyeck, Y. (2020, April 20). *Ağlayan Kadınlar*. <https://the-arabweekly.com/new-beginning-beirut-s-sursock-museum> Accessed Jun 03, 2025.
- İslam Ansiklopedisi. (2020). *Lübnan*. <https://islamansiklopedisi.org.tr/lubnan> Accessed Jun 03, 2025.
- Kassir, S. (2010). *Beirut*. University of California Press.
- Kundu, B., Senapati, B., Matsushita, A., & Heki, K. (2021, February 02). *Atmospheric wave energy of the 2020 August 4 explosion in Beirut, Lebanon, from ionospheric disturbances*. <https://www.nature.com/articles/s41598-021-82355-5> Accessed Jun 03, 2025. [CrossRef]
- Lenssen, A. R. (2018). *Modern art in the Arab World: Primary documents* (MoMA). Museum of Modern Art Yayınları.
- Lorientlejour. (2020, May 02). *Omar Onsi'nin Sergideki Kadınlar. 1932, tuval üzerine yağlıboya, 37-45 cm* <https://www.lorientlejour.com/article/1176846/-jeunes-femmes-a-une-exposition-de-omar-onsi.html> Accessed Jun 03, 2025.
- Maps of World. (2020, March 22). *Lübnan haritası*. <https://www.mapsofworld.com/lebanon/> Accessed Jun 03, 2025.
- Mathaf Ansiklopedisi. (2020, April 27). *Mathaf*. <http://www.encyclopedia.mathaf.org.qa/en/bios/Pages/Omar-Onsi.aspx> Accessed Jun 03, 2025.
- Molaeb, J. H. (1989). *Artists and art education in time of war: Lebanon* [Unpublished doctoral thesis]. The Ohio State University.
- Nahle, W. (2020, May 2). *Dancing. 130 x 90 cm*. <https://www.onefineart.com/direct-sale/Wajih-Nahle>. Accessed Jun 03, 2025.
- Nature. (2021, February 11). *Beyrut Limanı'ndaki patlamadan görüntüler*. www.nature.com/scientificreports Accessed Jun 03, 2025.
- Reuters. (2020, February 12). *Lübnanlı sanatçı Hayat Nazer'in isimsiz heykeli*. <https://www.reuters.com> Accessed Jun 03, 2025.
- Rogers, S. (2007). Out of History: Postwar art in Beirut. *Art Journal*, 66(2), 820. [CrossRef]
- Rogers, S. (2020, March,15). Dooud Corm, Cosmopolitan Nationalism and the Origins of Lebanese Modern Art. *The Arab Studies Journal*, 18,1.
- Sadek, W. (2019). *A matter of words*. Kindle Edition.
- Sadek, W., & Sasha, U. (2014). *Ziad Abillama's Where Are We?*
- Scheis, K. (2020, February 21). *Silverchair*. <https://watermark.silverchair.com/> Accessed Jun 03, 2025.
- Smith, H. (1974). *Area handbook for Lebanon*. Foreign Area Studies The American University.
- Sursock Museum. (2020, April 21). *Mission*. <https://sursock.museum/content/mission> Accessed Jun 03, 2025.
- Ussef, S. (2014). *Excavating Beirut: a study of time and space in Ziad Abillama, Ilaria Lupo, and the Dictaphone Group*. Faculty of the USC Roski School of Art and Design. University of Southern California.
- Vassily Kandinsky Kazaklar. (2018). *1910-1911 Tuval üstüne yağlıboya, 95 X 130 cm*. Tate Gallery, Londra. Gomb-rich, 571.
- Wilson-Goldie, K. (2015). *Kaelen Wilson-Goldie*. ARTFORUM, 53. <https://www.artforum.com/features/kaelen-wilson-goldie-223858/>



Original Article

Production of 3D scientific instructional models using “ender 3 neo” 3D printer

3D bilimsel eğitim modellerinin “ender 3 neo” 3D yazıcı kullanarak üretimi

Bennett ONOSIGHO^{id}, Felix OSAIGBOVO^{*id}

University of Benin, Benin City, Nigeria

ARTICLE INFO

Article history

Received: 16 November 2024

Revised: 23 April 2025

Accepted: 18 June 2025

Key words:

3D printing, equipment,
pedagogic, skeleton, technology,
understanding

Anahtar kelimeler:

3D baskı, ekipman, pedagojik,
iskelet, teknoloji, anlama

ABSTRACT

It is widely accepted that pupils and students comprehend and retain information more effectively when taught using concrete physical objects. The problem of lack of understanding of the teaching of scientific concepts especially in the secondary schools is partly because the teachers do so by using abstract concepts in teaching science subjects. If a child has not previously seen an object and it is taught without a tangible representation, confusion may arise in the mind of such student. This is where using concrete object becomes important and so the objective of this study is to produce scientific models like skull, eye, brain and skeleton for pedagogic purpose. Although the 3D technology has gained significant recognition worldwide for its ability to produce various equipment, there is limited awareness in developing economies like Nigeria and other African countries; so, this study aims to explore the potentials of 3D printing technology in the production of various scientific equipment for teaching. The methodology used in this research is studio-based and practice-led where 3D printer was used in the studio to produce various scientific instructional models and apparatuses to precision. The models so produced are to be sent to secondary schools for testing and at the end it was found that teaching with physical objects enhancing understanding.

ÖZ

Genellikle öğrencilerin somut fiziksel nesneler kullanılarak öğretildiğinde daha iyi anladıkları ve özümlediklerine inanılır. Özellikle ortaokullarda bilimsel kavramların öğretiminin anlaşılabilmesi sorunu kısmen öğretmenlerin fen konularını öğretirken soyut kavramlar kullanmalarından kaynaklanmaktadır. Bir çocuğun daha önce görmediği ve böyle bir nesne sağlanmadan öğretilen bir şeyin, öğrencinin zihninde karışıklığa neden olması muhtemeldir. İşte bu noktada somut nesne kullanımı önem kazanmaktadır ve bu çalışmanın amacı pedagojik amaçla kafatası, göz, beyin ve iskelet gibi bilimsel modeller üretmektir. 3D teknolojisi, çeşitli ekipmanlar üretme kabiliyeti nedeniyle dünya çapında önemli bir tanınırlık kazanmış olsa da, Nijerya ve diğer Afrika ülkeleri gibi gelişmekte olan ekonomilerde sınırlı farkındalık vardır; bu nedenle bu çalışma, öğretim için çeşitli bilimsel ekipmanların üretiminde 3D baskı teknolojisinin potansiyellerini keşfetmeyi amaçlamaktadır. Bu çalışmada kullanılan metodoloji stüdyo tabanlı ve uygulama odaklı olup, stüdyoda hassas bir şekilde çeşitli modeller ve aparatlar üretmek için 3D yazıcı kullanılmıştır. Bu şekilde üretilen modeller test edilmek üzere ortaokullara gönderilecek ve sonuçta fiziksel nesnelerle öğretimin anlayışı geliştirdiği görülmüştür.

Cite this article as: Onosigho, B. & Osaigbovo, F. (2025). Production of 3D scientific instructional models using “ender 3 neo” 3D printer. *Yıldız J Art Desg*, 12(1), 42–51.

*Corresponding author

*E-mail address: felix.osaigbovo@uniben.edu



INTRODUCTION

Cano (2015) observes that the term 3D printing covers a lot of processes and technologies that are used for the production of various materials ranging from auto parts to beef, human parts and plastic products. Essentially, what is common amongst the various techniques is that production is carried out layer by layer in an additive manner which is at variance with the traditional methods of production using the subtractive, sculpting and casting processes. Applications of 3D printing processes keeps evolving almost on a daily basis, and as this technology continues to permeate more deeply across industrial circles, awareness is created. Ford and Minshall (2018) avers that today, the world has only just begun to witness the true prospect of 3D printing.

Fundamentally, the unique theory that drives 3D printing is that it is an additive manufacturing process; and this is indeed the nucleus of this study in the sense that 3D printing is a completely different manufacturing process that is hinged on advanced artificial intelligence robotic technology that build up various parts of products in an additive manner using layers in minute scales which is not the same with other techniques. Lipson and Kurman (2013) advanced the disadvantages in the conventional building that has essentially been built on hand-made patterns.

Many authors have written various books and materials about what 3D printing and additive manufacturing is essentially about but the efforts of this writers show a particular step-by-step manual of the production processes of scientific instructional materials like skeletons, the heart model, skull and other anatomical structures. Teaching of science subjects like Biology is easier handled with the use of concrete teaching apparatuses. And that is what this research is all about. In the light of the foregoing, this research seeks to delve into the unexplored domain of 3D printing of scientific models which, in the interim could be used as instructional materials in the teaching of science-based subjects like Biology. This research aims to pave a way for informed strategies that promote the integration of 3D printing within the confines of the creative landscape of Graphics. Through this exploration, this research aspires to contribute to the enrichment of artistic and scientific legacy, while simultaneously positioning various countries involved in it as the vanguard of technological innovation in the sciences, arts and design.

Statement of the Problem

Since the onset of the global recession, scientific instructional models have become difficult to procure from foreign manufacturers with the rise in the purchase of foreign exchange; moreover the models acquired by various institutions have become old and in a state of disuse and so, local production of these models has become a necessity and as graphic artists, these researchers have taken the initiative to produce these materials without further consulting foreign manufacturers; this will save cost and promote indigenous technology.

Aim and Objectives of the Study

This study aims to produce scientific instructional materials for use in the teaching of Human Biology in Nigerian secondary schools and other research institutes. While the objectives are as follows:

- i. Gather data to know the state of use of scientific instructional materials in selected secondary schools in Nigeria.
- ii. Query the barriers, challenges, and factors that hinder the use of scientific instructional models in these schools
- iii. Produce these models
- iv. Distribute to schools to test their effectiveness as instructional materials

MATERIALS AND METHODS

The methodology employed in this research is studio-based and practice-led where 3D printer was used in the studio to produce various models and apparatuses. Materials like 3D printer and different types and grades of filament and portable electric generating set were purchased to facilitate the seamless outcomes of this research as 3D printing technology has been found to save time and produce materials with precision and so at the end of this research, the models manufactured were used as instructional materials for the teaching of science students and for use in medical research institutions.

Tools and materials employed in the production.

1. Ender 3 Neo 3D Printer
2. White unbranded filament (Diameter 1.75 mm)
3. Prusa Slicer 2.7.4

These scientific instructional models were done using the Fused Deposition Modeling (FDM) method of 3D printing. The items produced are one complete structure of human skeleton, a skull and the heart vessel. Ahmad et al (2019) are of the view that 3D printing technology is useful in the area of dentistry for producing various types of teeth and in the same vein, these researchers, in carrying out this production took several steps; from the preparation of the digital model to post-processing of the printed parts were done and below are the production steps:

The first step was to obtain a 3D Model, the items were acquired from Creality.com. Creality is an online repository where 3D Models can be purchased while other online repositories are, Thingiverse, GrabCAD and PuraSlicer.

Secondly, the model was sliced using slicer software known as PrusaSlicer 2.7.4. Slicing is a crucial step in the 3D printing process, as it directly affects print quality, accuracy, and efficiency. In 3D printing technology, Horvath and Cameron (2020) sees “slicing” as the process of dividing a 3D digital model into thin, horizontal layers or slices. This is done to prepare the model for printing, as 3D printers create objects layer after layer as seen in Figure 1.

The model of the skeleton was imported into PrusaSlicer Slt format. Slt is a file format used to represent 3D models, specifically designed for stereolithography (SLA) and resin 3D printing. It contains information about 3D model's

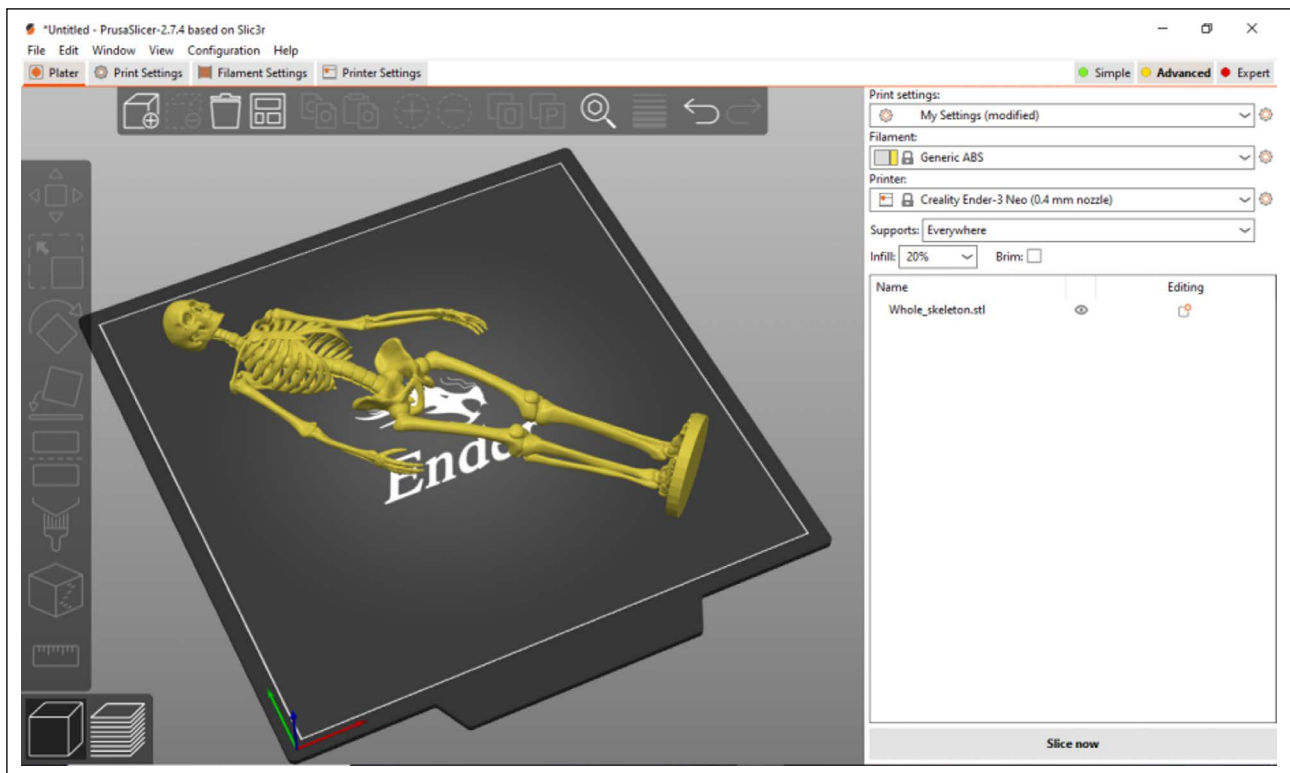


Figure 1. PrusaSlicer showing a model of skeleton (screenshot by Onosigho, B.O. & Osaigbovo, F.O.).

geometry, including the triangles that make up the model's surface, as well as layer information for printing. The dark square area where the skeleton lies is a simulation of the print bed area whose area is 220 mm by 220 mm.

The purposes of slicing as submitted by Prusa & Bach (2019) are as follows:

- i. To change 3D models into printable format: Slicing software converts the 3D model into a format the 3D printer understands.
- ii. To generate print paths: Slicing creates the print paths for the 3D printer to follow, ensuring accurate and efficient printing.
- iii. To determine layer height and thickness: Slicing software sets the layer height and thickness, which affects print resolution and speed.
- iv. To optimize print settings: Slicing allows for optimization of print settings, such as infill density, support material, and print speed.
- v. To prepare for print bed adhesion: Slicing ensures proper adhesion to the print bed, thereby preventing warping or detachment during printing.
- vi. To estimate print time and usage of material: Slicing provides estimates of print time and usage of material, helping with planning and resource allocation

The green part in Figure 2 above shows the grid support style of structure; those parts are removable after the printing is completed. The brown colour of the skeleton of the image above is the default colour of all models imported into the slicer application and will not be the same as the final output whereas output colours will be dependent on the colour of the filament loaded in the printer. After

the above, perimeters in 2.0 was set for optimized printing as shown below in terms of the height, infill density, print speed, and support structures, the model was sliced simply by clicking on the slice button. The software automatically slices the model and the result can be seen visually in Figure 2 which is saved in G-code.

3D Printer Settings for Production of the full Skeleton

Layer/Perimeters:

Layer height – 0.3 mm
 First layer height – 0.35
 Vertical shell – 3 mm
 Horizontal shell top – 3 mm
 Horizontal shell bottom – 3 mm
 Seam position – Aligned

Support Material:

Support style – Grid
 Top contact z distance – 0.2 (detachable) mm
 Bottom contact z distance – 0.2 (detachable) mm
 Support pattern – Rectilinear
 Pattern spacing – 2.5mm
 Top interface layers – 3 (heavy) mm
 Bottom interface layers – 3 (heavy) mm
 Interface pattern – Rectilinear
 Interface pattern spacing – 0mm
 XY separation between an object and its support - 50°

Speed:

Perimeters – 60 mm/s
 Small perimeters – 15mm/s
 External perimeters – 50% mm/s
 Infill – 80 mm/s
 Solid infill – 20 mm/s

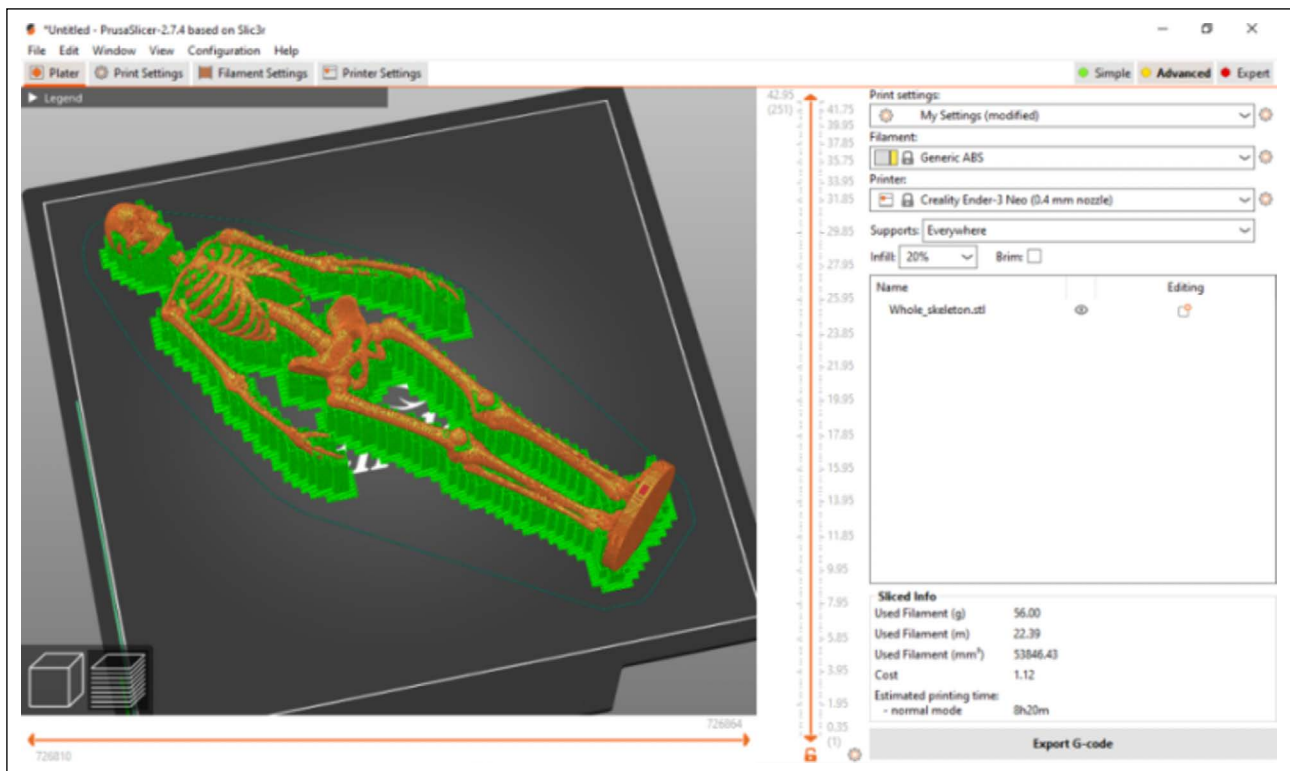


Figure 2. PrusaSlicer showing a model of skeleton with support (screenshot by Onosigho, B.O. & Osaigbovo, F.O.).

Top solid infill – 15 mm/s'

Support materials – 60 mm/s

Bridge – 60 mm/s

Gap fill – 20 mm/s

Speed for non-print moves

Travel – 130 mm/s

Z travel – 0 mm/s

Modifiers

First layer speed – 30 mm/s

The setting used for printing the skeleton in Figure 3 was also used to print two other models, a skull and the heart model. Below are the objects as at when they were imported into PrusaSlicer for slicing. The settings are not uttered most times except when there is change of material from PLA to ABS or PETG. Another reason that could make for resetting is only if the structure of a model changes and so it is not all models that needs support.

Figure 4 is the heart model in the Prusa Slicer environment. The screen above shows a detailed breakdown of the printing time. Located at the top-left corner of the viewport is a transparent layer labeled "Legend" as seen in Figure 4. On the legend is the feature type which carries the breakdown of the time it will take to print the different parts of the model after being sliced. Table 1 below is the breakdown according to the parts that make up the model as displayed in Figure 4. The green area in Figure 5 are the support holding the overhangs in place, those parts were removed during the post-processing phase.

Figure 6 reflects the white colour of the PLA filament used for the printing. These are the results after the post-processing stage. After slicing, the colour of models



Figure 3. 3D printed full skeleton after support has been removed (screenshot by Onosigho, B.O. & Osaigbovo, F.O.).

turns from gold to orange with the support areas green as it shown in the screenshot in Figure 7. The skull model in Figure 8 was imported into PrusaSlicer and awaiting slicing, that is why the colour is gold. The setting used for the skel-

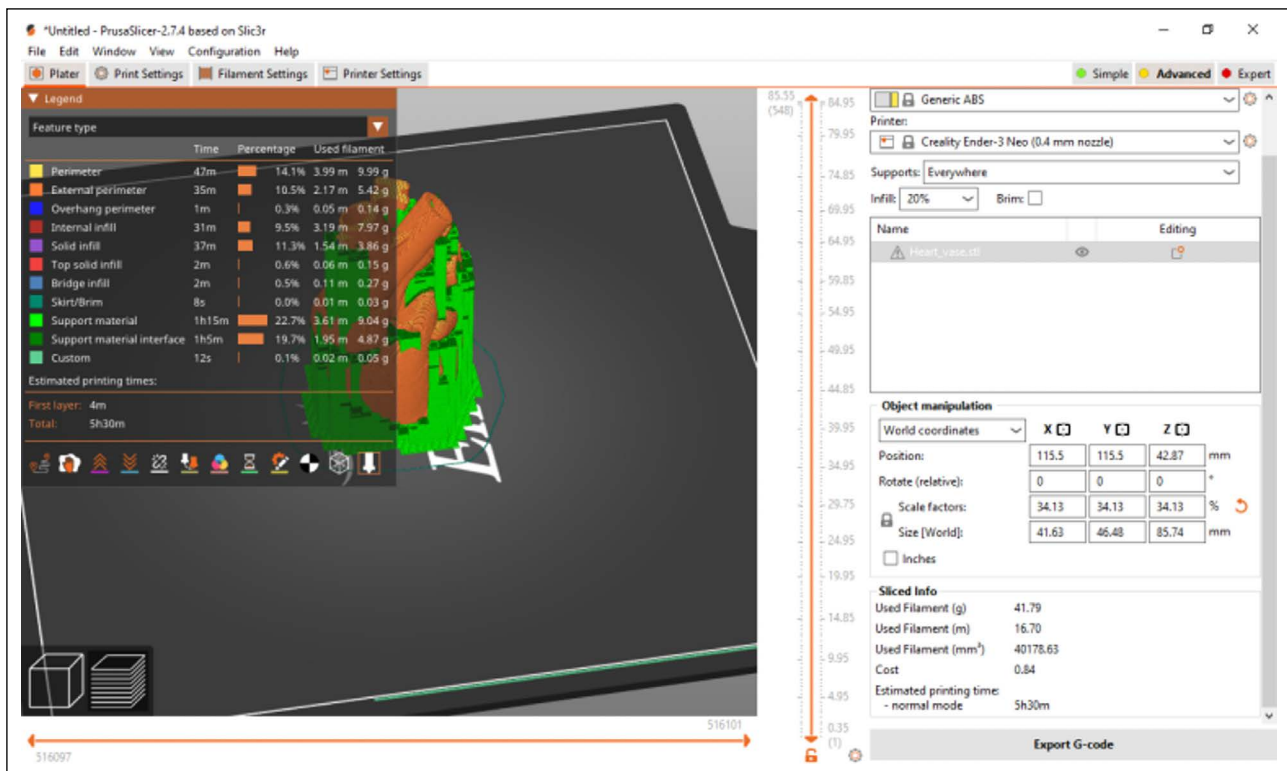


Figure 4. 3D printed full skeleton after support has been removed (screenshot by Onosigho, B.O. & Osaigbovo, F.O.).

Table 1. Estimated printing time is 5 hrs 30 m

Feature type	Time	Percentage	Used filament
Perimeter	47 m	14.1%	3.99 m 9.99 g
External perimeter	35 m	10.5%	2.17 m 5.42 g
Overhang perimeter	1 m	0.3%	0.05 m 0.14 g
Internal infill	31 m	9.5%	3.19 m 7.97 g
Solid infill	37 m	11.3%	1.54 m 3.86 g
Top solid infill	2 m	0.6%	0.06 m 0.15 g
Bridge infill	2 m	0.05%	0.11 m 0.27 g
Skit/brim	8 s	0.0%	0.01 m 0.03 g
Support material	1 h 15 m	22.7%	3.61 m 9.04 g
Support material interface	1 h 5 m	19.7%	1.97 m 4.87 g
Custom	12 s	0.1%	0.02 m 0.05 g

eton model and heart model was retained since the output of the skeleton was okay. Figure 9 is a printed skull using white filament.

Preparation of the printer was the next step and selection of material is very important at this stage; PLA (Polylactic Acid) filament was selected because of the ease of printing as compared to ABS and PETG which are more difficult to print although they are more durable especially when printing outdoor objects that will be having direct contact with the atmosphere. PLA (Polylactic Acid) is a biodegradable thermoplastic commonly used in FDM 3D printing due to its ease of use and good print quality; this assertion was corroborated by Ford and Minshall (2018) who stressed that

PLA was best for amateurs that are learning to keep pace with 3D printing technique as it is normally used for educational models due to its ease of production and usage. White filament was chosen and loaded on the just to mimic the actual colour of bones and the diameter of the filament was 1.75 mm.

The next step was calibration of the printer; this process involves leveling of the print bed and nozzle height adjustment, followed by the printing process while the printing was monitored especially for the initial layers to ensure proper adhesion and adjust settings if necessary. It took a total 8 hours and 20 minutes from the first print layer to the last on top on the Z axis.

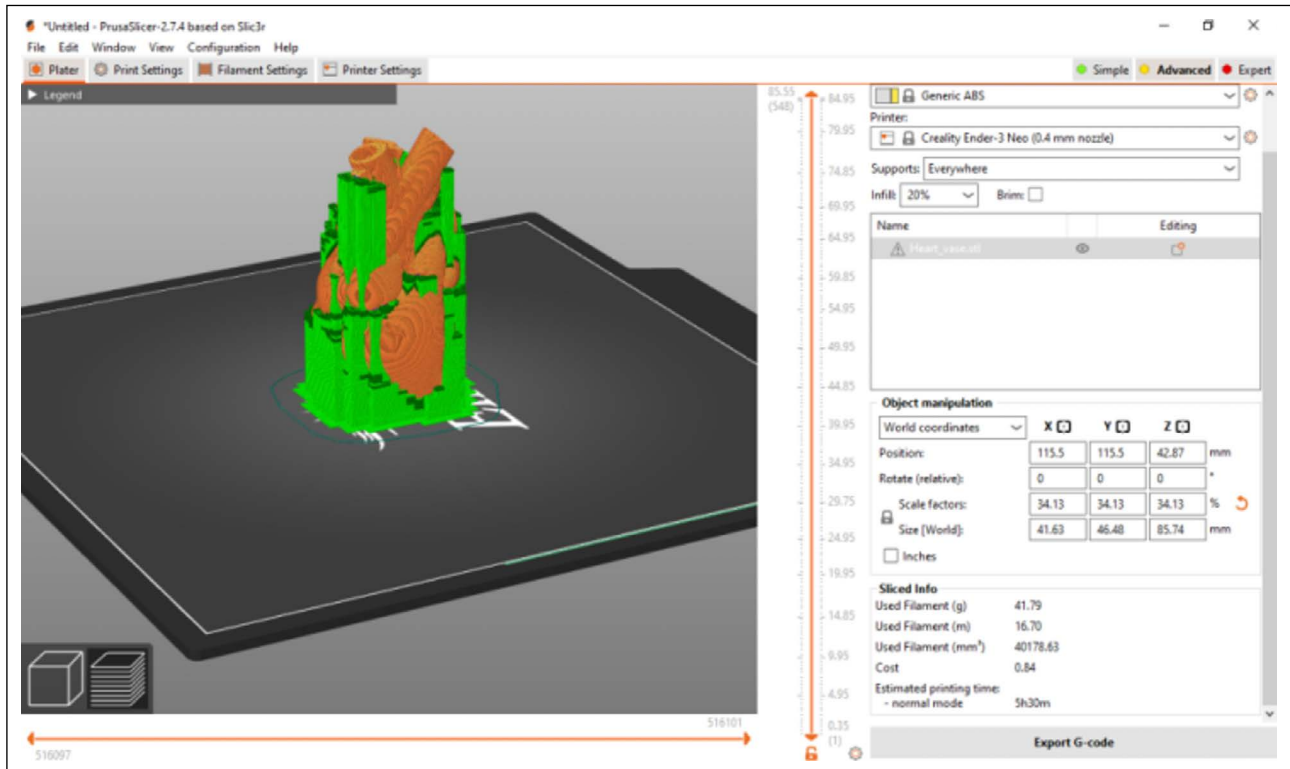


Figure 5. PrusaSlicer showing a model of heart with support material (screenshot by Onosigho, B.O. & Osaigbovo, F.O.).



Figure 6. The Heart model after support has been removed (screenshot by Onosigho, B.O. & Osaigbovo, F.O.).

Spahic (2020) refers to the last stage as post-processing stage and at this point the supporting structures were all removed using tools like pliers, cutters, and hobby knives; after removing all support structures, the object was checked to ensure that no part was mistakenly removed in the course of the removal of the supporting structures.

Other activities involved in the post-printing stage are sanding and smoothing of rough surfaces especially when acrylic paint finish will be applied. But the finishing of the skeleton was quite impressive, so there was no need for gloss finishing.

Description of the Software Environment

The PrusaSlicer 2.7.4 version is popular slicing software for 3D printing and its window for 3D objects consists of several key sections as seen in Figure 10. There are other slicing software that could have been employed for this project, however, PrusaSlicer was chosen because it is one of the most popularly used and its slicing environment when compared to the others like Creality and Cura, contains more details in the settings for beginners and experts which makes it the choice of most 3D printing enthusiasts. Figure 10 shows the environment of PrusaSlicer application.

Some Highlights of the Software Environment

- i. **Software Name:** At the top-most section when the software is launched is the name and version of the software.
- ii. **Menu Bar:** The menu bar is located just below the software identification and version at the top. This is the section where menus like the File, Edit, Window, View, Configuration and Help are located. And there are actions that can be taken under each menu. For example, under the file menu, actions such as: New Project, Open Project, Recent Projects, Save Project, Save Project as ..., Import, Export, Convert, Eject SD Card/Flash Drive, (Re) Slice Now, Repair Stl file, G-code Preview and Exit.

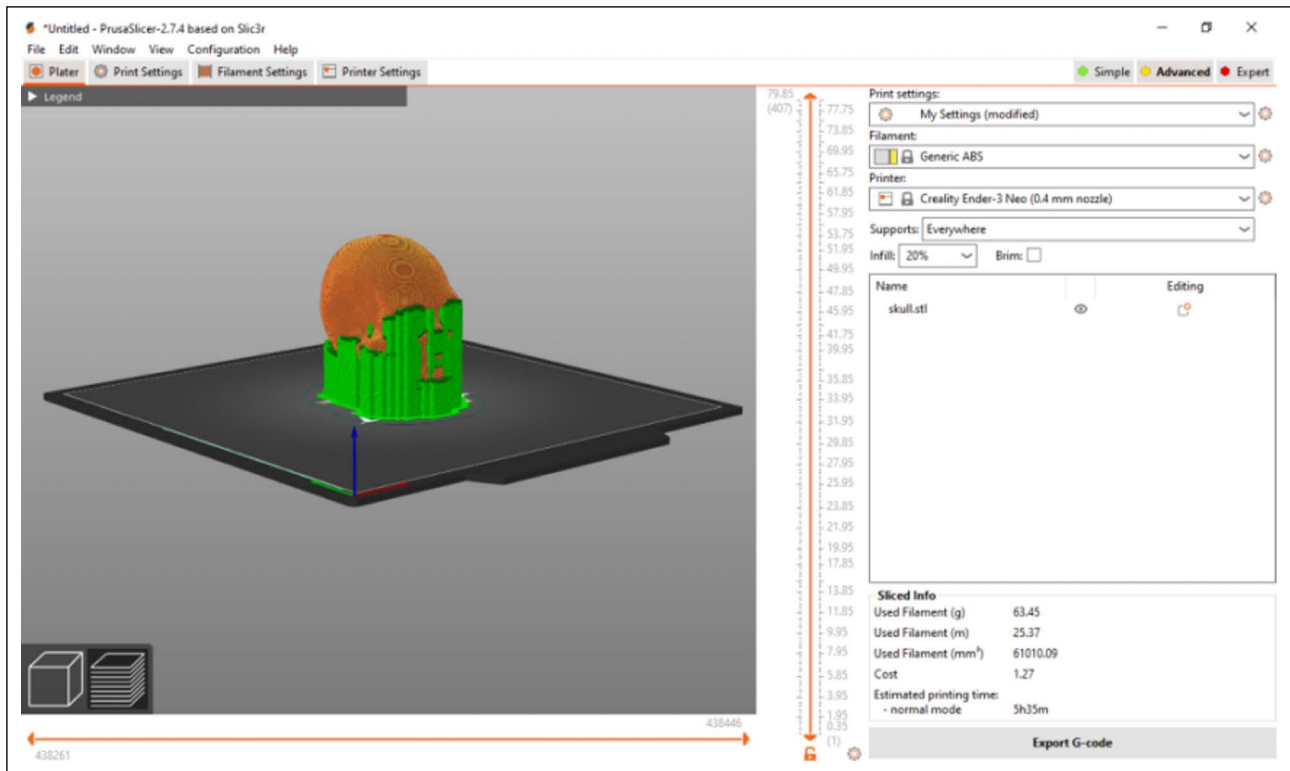


Figure 7. PrusaSlicer showing s model of a skull (screenshot by Onosigho, B.O. & Osaigbovo, F.O.).

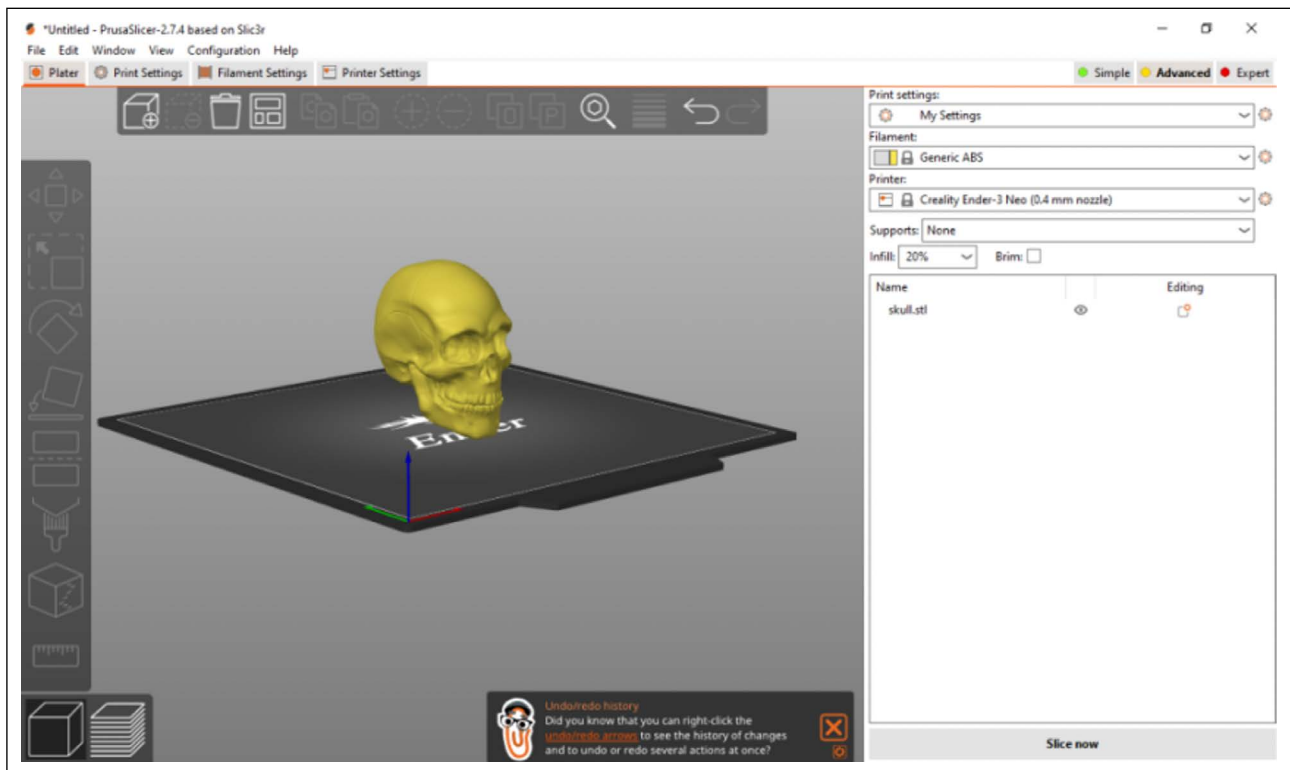


Figure 8. PrusaSlicer showing s model of a skull (screenshot by Onosigho, B.O. & Osaigbovo, F.O.).

- iii. **Toolbar:** This is located directly below the menu bar. The toolbar provides quick access to common actions such as Plater, Print Settings, Filament Settings and Printer Settings.
- iv. **3D Viewport:** This is the main area where the 3D object is displayed, allowing for rotation, zooming, scaling and panning.
- v. **Icon:** A sidebar showing a list of loaded objects, their names, and properties.



Figure 9. Finished result of the skull after the supports has been removed (screenshot by Onosigho, B.O. & Osaigbovo, F.O.).

- vi. **Setting Panel:** A tabbed section for configuring slice settings such as layer height, infill density and support materials.
- vii. **Slice Preview:** A 3D representation of the sliced objects showing individual layers and the print paths.
- viii. **Console:** A log area displaying messages, warnings and errors during slicing and printing.
- ix. **Status Bar:** At the bottom-most section is status bar

showing information such as object dimensions, slice time and estimated print time.

Within these sections, other actions can also be performed such as:

- Loading and manipulating 3D models
- Configuring slice settings and print parameters
- Preventing and adjusting slice layouts
- Exporting G-code for printing.

At a glance on the work environment is a set of menu bars at the top-most section of the screen. Underneath the menu bar is the viewport. At the top and at the left-end of the viewport are sets of icons that get activated when a model is imported into the software. At the right side of the screen is where the three categories of settings are displayed. The amount of modification that can be made in a model for slicing is dependent on whether it is the Simple, Advanced and Expert that is being selected. Below this setting is the slice bottom and once a model is sliced, it is saved as G-code format for printing.

Description of 3D Printer Used

After slicing the models with PrusaSlicer 2.7.4, it was saved in the default format which is G-code. This is the code 3D printers understands. The printer as seen in Figure 11 is a single extruder printer, it comes in with a built volume of 220 m, 220 m, by 250 mm. The machine dimension is 440x440x465mm. It comes with the standard nozzle diameter of 4.0 mm and nozzle temperature of 260 °C and Heat bed temperature of 100 °C. The G-code commands in a set of numbers as seen in Figure 12. This is what determines the movement of printer nozzle in the different coordinates (x, y, and z). The Ender 3 Neo 3D printer manufactured by

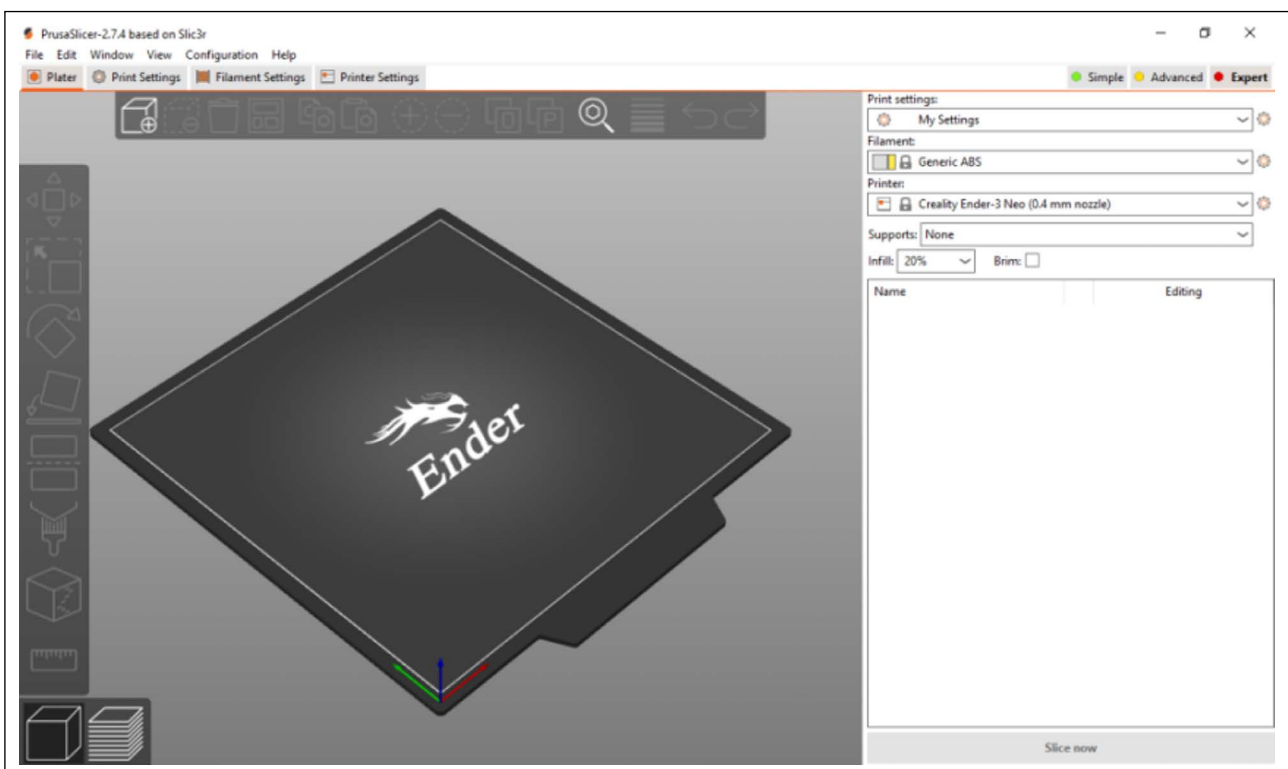


Figure 10. PrusaSlicer software work environment (screenshot by Onosigho, B.O. & Osaigbovo, F.O.).

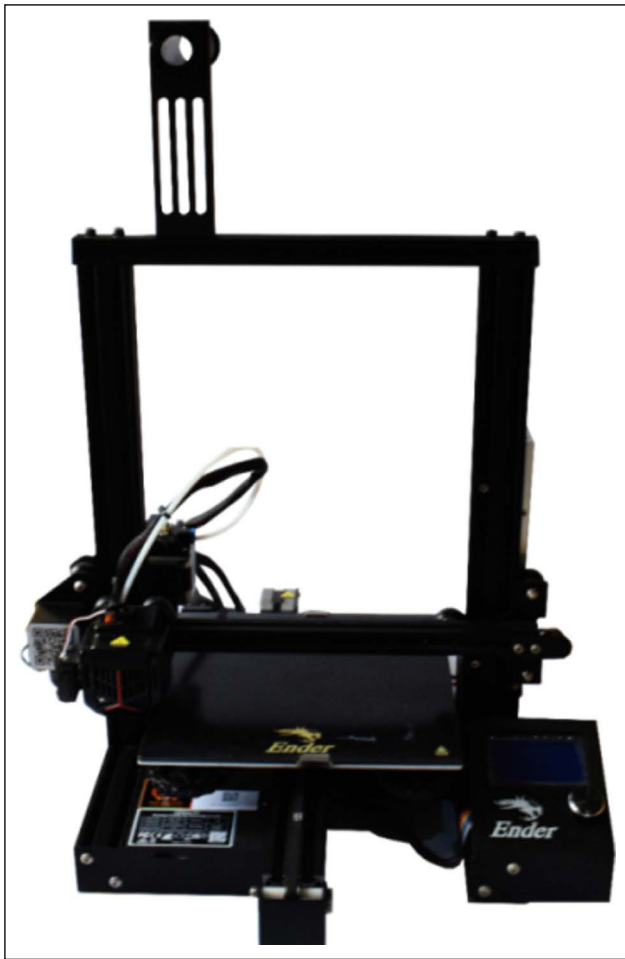


Figure 11. Ender 3 Neo 3D printer dimension: 440x440x465 mm (Photograph: Bennett Onosigho).

Creality, a popular Chinese 3D printing company was used to print the above models.

Some key features of the Printer

- **Open-frame design:** A compact, open-frame structure with sturdy metal base and removable build plate.
- **Average built volume:** A spacious build area of 220x220x250mm (8.66x8.66x9.84 inches) for printing objects.
- **Improved extruder:** A redesigned extruder with tighter filament path and a more reliable hot-end for better print quality.
- **Upgraded electronics:** A Creality-specific motherboard with a silent TMC2208 stepper driver for smoother and quieter operation.
- **Enhanced cooling:** Improved cooling system with a larger heat sink and a more efficient fan for better temperature control.
- **Easy assembly:** A semi-assembled kit with straightforward assembly process, suitable for beginners and hobbyists.

When the G-code is opened with Microsoft notepad, the instructions for each slice are revealed as seen in Figure 12 and this is the path the print head follows layer by layer until the entire object is completely printed.

```

Heart_vase.gcode - Notepad
File Edit Format View Help

; external perimeters extrusion width = 0.45mm
; perimeters extrusion width = 0.45mm
; infill extrusion width = 0.45mm
; solid infill extrusion width = 0.45mm
; top infill extrusion width = 0.40mm
; support material extrusion width = 0.35mm
; first layer extrusion width = 0.42mm

M201 X500 Y500 Z100 E5000 ; sets maximum accelerations, mm/sec^2
M203 X500 Y500 Z10 E60 ; sets maximum feedrates, mm / sec
M204 P500 R1000 T500 ; sets acceleration (P, T) and retract acceleration (R), mm/sec^2
M205 X8.00 Y8.00 Z0.40 E5.00 ; sets the jerk limits, mm/sec
M205 S0 T0 ; sets the minimum extruding and travel feed rate, mm/sec
;TYPE:Custom
G90 ; use absolute coordinates
M83 ; extruder relative mode
M104 S150 ; set temporary nozzle temp to prevent oozing during homing and auto bed leveling
M140 S0 ; set final bed temp
G4 S30 ; allow partial nozzle warmup
G28 ; home all axis
G29 ; auto bed levelling
G1 Z50 F240
G1 X2.0 Y10 F3000
M104 S200 ; set final nozzle temp
M190 S0 ; wait for bed temp to stabilize
M109 S200 ; wait for nozzle temp to stabilize
G1 Z0.28 F240
G92 E0
G1 X2.0 Y140 E10 F1500 ; prime the nozzle
G1 X2.3 Y140 F5000
G92 E0
G1 X2.3 Y10 E10 F1200 ; prime the nozzle
G92 E0
G21 ; set units to millimeters
G90 ; use absolute coordinates
M83 ; use relative distances for extrusion

```

Figure 12. G-code screenshot: Bennett Onosigho (screenshot by Onosigho, B.O. & Osaigbovo, F.O.).

FINDINGS

Based on these exercises, the following were ascertained about 3D printing:

1. 3D printing is mainly for rapid prototyping; it is quick for creating scale models or prototypes for testing.
2. It is good for the production of end-use products such as consumer goods, machine parts or medical devices and not for mass production because of the time it takes to produce an item. From the above exercises, the larger the item, the more time it takes to complete printing a model. The skeleton full model took 8 hours, 20 minutes to complete, while the heart model and the skull took 5 hours 30 minutes and 5 hours, 35 minutes respectively. So, other larger objects could take up to days to print.
3. Steady source of power is needed to have a complete smooth print. Once there is power outage, it interrupts the printing; however, manufacturers are upgrading their machines to resume prints when power is restored. Even at that, a slight shift is observed on the model which creates a kind of deformity on the model.
4. The space where the printing is been executed should be air tight since other sources of air other than the one produced by the printer for cooling the models as printing progresses will result into stringing. Stringing is the spider like web created between points on print model especially where there are no supports.
5. Appropriate setting is the key to good print out-put. Once there is error in the settings in such areas like the speed, retraction, cooling, style of support and temperature, it could result in defective output.
6. Filament breaking in the course of printing is a sign the filament has expired. Unexpired filament will not break in the course of printing.
7. Only one colour can be printed at a time. Where different colours is desired which can only be applied hori-

zontally because of the movement of the nozzle in z axis, it is imputed in the settings. So, when a colour is to be changed, the printer will pause for the other colour of filament to be loaded after which the resume bottom is pressed for the printing to continue. But in a printing that has multiple extruders, filaments are loaded from the onset.

8. The feedback from the various secondary schools these models were sent to for teaching purposes shows that the students understood the various concepts that these models were used better than previously taught without the use of concrete scientific instructional models.

CONCLUSION

This research effort explored the innovative intersection of 3D printing technology and scientific instruction, highlighting its significance in modern pedagogy, its applications across different educational levels and the potential benefits to students and instructors.

The production of scientific instructional models using 3D printing technology according to Tryssen and Meier (2023) represents a paradigm shift in educational practices and a departure from the conventional two-dimensional learning aids to immersive three-dimensional representations. This shift not only facilitates a deeper understanding of scientific structures and processes but also fosters experiential learning, critical thinking, and problem-solving skills amongst students.

In the light of this research development, this research has delved deeper into the potential applications, challenges, and future directions of utilizing 3D printing technology for scientific instruction. Bomorden and Papenbroch (2020) supports the idea of using 3D instructional models by examining case studies, educational initiatives, and emerging trends in science-graphics field and so these researchers sought to improve on the transformative impact of 3D printing on science education and inspire further innovation in pedagogy.

This research effort has shown that teaching Biology in secondary schools better done using concrete scientific instructional models and it is recommended that future research efforts be done by other researchers to surpass the present research.

Ethics: There are no ethical issues with the publication of this manuscript.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The authors declared no potential conflicts of interest with respect to the research, authorship, and/or publication of this article.

Financial Disclosure: The authors declared that this study has received no financial support.

REFERENCES

- Ahmad, I., & Al-Harbi, F. (2019). *3D Printing in Dentistry 2019/2020*. https://www.quintessence-publishing.com/downloads/extract_21731_ahmad_al-harbi_3d-printing-in-dentistry.pdf Accessed Jun 19, 2025. [CrossRef]
- Bomorden, M., & Papenbroch, J. (2020). Evidence-based optimization of classroom teaching units using 3D printers for designing models from the 2D picture to the 3D flower. *Education Sciences*, 12(11), 831. [CrossRef]
- Cano, L. M. (2015). *3D printing: A powerful new curriculum tool for your school library*. Bloomsbury Publishing. [CrossRef]
- Ford, S., & Minshall, T. (2018). Where and how 3D printing is used in teaching and education. *Additive Manufacturing*, 25, 131-150. [CrossRef]
- Horvath, J., & Cameron, R. (2020). *Mastering 3D Printing: A Guide to Modeling, Printing, and Prototyping*. 2020, ebook. <https://www.google.com.ng/books/edition/Mastering3DPrinting/8T7oDwAAQBA-J?hl=en&gbpv> Accessed Jun 19, 2025. [CrossRef]
- Lipson, H., & Kurman, M. (2013). *Fabricated: The New World of 3 Printing*. Wiley.
- Průša, J., & Bach, M. (2019). Basics of 3D Printing. Prusa Research a.s. Partyzánská 188/7a 170 00 Praha Česká Republika.
- Spahic, B. (2020). *3D Printing Without Prior Knowledge: 7 Days to Your First 3D Print, Realising ideas without technical know-how*. Amazon Media EU.
- Tryssen, C., & Meier, M. (2023). 3D Printing as an element of teaching perceptions and perspectives of teachers at German schools. 2023/ German schools. *Frontiers in Education*, 8, 1233337.