

# ULUSLARARASI SANAT VE ESTETİK DERGİSİ

*INTERNATIONAL JOURNAL OF ART & AESTHETICS*

Yıl: 4 Sayı: 6 | ISSN: 2667-4815

## Editör

Dr. Tahir Çelikbağ

## Editör Yardımcıları

Dr. Eylem Güzel

Dr. Samir Sadıkov

Arş. Gör. Cihangir Eker





# SANAT ve ESTETİK

ULUSLARARASI SANAT VE ESTETİK DERGİSİ  
INTERNATIONAL JOURNAL OF ART & AESTHETICS

## Editör

Dr. Tahir Çelikbağ

## Editör Yardımcıları

Dr. Eylem Güzel | Dr. Samir Sadıkov | Arş. Gör. Cihangir Eker

**Uluslararası Sanat ve Estetik Dergisi (International Journal of Art and Aesthetics)** uluslararası hakemli bir dergi olup yılda 2 sayı yayınlanır. Gerekli durumlarda özel ya da ek sayılar da yayınlanabilir. Uluslararası Sanat ve Estetik Dergisi, sanatın bütün disiplinleri ve sosyal bilimlerin sanat ve estetikle ilgili disiplinlerarası yazı yayınlayan bir dergidir. Bu çerçevede özgün bilimsel makaleler, çeviriler, çeviri-yazılar, röportajlar, kitap, makale, sempozyum, panel ve bilimsel etkinlik tanıtma çalışmaları ile nekroloji metinleri yayınlar. Ayrıca, sunulduğu yer, toplantı ve tarihin kaydedilmesi ile başka bir yerde yayınlanmamış olması şartıyla sempozyum bildirileri de yayınlanabilir. Ancak bu yayın etkinliğinden kaynaklanması muhtemel herhangi bir sorunun sorumluluğu yazara aittir. Yayınlanması için Uluslararası Sanat ve Estetik Dergisi'ne gönderilen yazıların basım ve yayın hakları dergiye devredilmiş olur. Bu yazılar dergi yönetiminden izin alınmaksızın bir başka yayın organında yayınlanamaz, çoğaltılamaz ve kaynak gösterilmeden kullanılamaz.

Uluslararası Sanat ve Estetik Dergisi (International Journal of Art and Aesthetics), yayınlamış olduğu metinleri çeşitli mecralarda yayınlayabilir. Uluslararası Sanat ve Estetik Dergisi'ne gönderilmiş yazılardan kaynaklanması muhtemel herhangi bir yasal, hukuksal, ekonomik ve etik sorumluluk, söz konusu yazı yayınlanmış olsa bile yazarlarına aittir. Dergi herhangi bir yükümlülük kabul etmez. Uluslararası Sanat ve Estetik Dergisi'nin yayın dili Türkçe ve İngilizcedir. Diğer dillerden gelen yazılar değerlendirmeye tabi tutulur ve hakemler tarafından yayımlanması uygun görüldüğü takdirde yayınlanır.

[www.usved.com/](http://www.usved.com/) [usved@akademikiletisim.com](mailto:usved@akademikiletisim.com)

ISSN:2667-4815

YIL:4 / SAYI:6

## ALAN EDİTÖRLERİ

Dr. Fadime Alparslan	<i>Antropoloji</i>	Cumhuriyet Üniversitesi
Dr. Özge Pınarcık	<i>Eğitim , Okul Öncesi</i>	Düzce Üniversitesi
Dr. Ayşe Nur Sır Dünder	<i>Dil Bilimi</i>	Dumlupınar Üniversitesi
Dr. Muhammet Zincirli	<i>Eğitim Bilimleri</i>	Fırat Üniversitesi
Dr. Sena Küçük	<i>Edebiyat</i>	Selçuk Üniversitesi
Dr. Zeynep Balkanal	<i>El Sanatları</i>	Abant İzzet Baysal Üniversitesi
Dr. Vedat Çelebi	<i>Felsefe</i>	Erciyes Üniversitesi
Dr. Sezgin Demir	<i>Göstergebilim</i>	Fırat Üniversitesi
Dr. Serkan Polat	<i>Gast. ve Mutfak Sanatları</i>	İstanbul Medeniyet Üniversitesi
Dr. M. Gökhan Genel	<i>Görsel İletişim Tasarımı</i>	Yalova Üniversitesi
Dr. Fatih Özdemir	<i>Grafik</i>	İnönü Üniversitesi
Dr. Natic Aliyev	<i>Heykel</i>	Azerbaijan State Academy of Arts
Dr. Mert Ağaoglu	<i>Türk-İslam Sanatları</i>	Sakarya Üniversitesi
Dr. Usama Abdulrahman Abdulaleem	<i>Kuyumculuk Tasarımı</i>	Helwan University
Dr. Limüna Akbarova	<i>Mozaik ve Vitray Sanatı</i>	Azerbaijan State Academy of Arts
Dr. Deniz Demirarslan	<i>Mimarlık</i>	Kocaeli Üniversitesi
Dr. Süleyman Cem Şaktanlı	<i>Müzik</i>	Yüzüncü Yıl Üniversitesi
Dr. Meltem Yağmur Valece	<i>Peyzaj Mimarlığı</i>	Ege üniversitesi
Dr. Ceyda Güler	<i>Resim</i>	Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Dr. Metin Uçar	<i>Görsel Sanatlar Eğitimi</i>	Kastamonu Üniversitesi
Dr. Yalçın Karaca	<i>Sanat Tarihi - Arkeoloji</i>	Yüzüncü Yıl Üniversitesi
Dr. Mine Ülkü Öztürk	<i>Seramik ve Cam Tas.</i>	Necmettin Erbakan Üniversitesi



**SANAT ve ESTETİK**

ULUSLARARASI SANAT VE ESTETİK DERGİSİ  
INTERNATIONAL JOURNAL OF ART & AESTHETICS

Dr. Cengiz Asiltürk	<i>Sinema ve Televizyon</i>	Beykent Üniversitesi
Dr. Sultan Okumuşoğlu	<i>Sanat Psikolojisi</i>	Lefke Avrupa Üniversitesi
Dr. Zafer Durdu	<i>Sosyoloji</i>	Muğla Sıtkı Kocaman Üniversitesi
Dr. Elif Aksoy	<i>Tekstil</i>	Fırat Üniversitesi

### **Yabancı Dil Uzmanları**

Bülent Polat

### **İndeks Sorumlusu**

Arş. Gör. Cihangir Eker - Fırat Üniversitesi

### **Grafik Tasarım**

Arş. Gör. Cihangir Eker - Fırat Üniversitesi

### **DANIŞMA KURULU**

Prof. Dr. Arif Aziz - Azerbaijan State Fine Arts University - Bakü / Azerbaycan

Prof. Dr. Alaybey Karoğlu - Çankırı Karatekin Üniversitesi - Çankırı - Türkiye

Prof. Dr. Anastasiya Golovniya - Belarus State Art University - Minsk / Belarus

Prof. Dr. Adnan Tepecik - Başkent Üniversitesi - Ankara / Türkiye

Prof. Dr. Aydın Ayan - Mimar Sinan Üniversitesi - İstanbul / Türkiye

Prof. Dr. Ahmet Kamil Cihan - Erciyes Üniversitesi - Kayseri / Türkiye

Prof. Dr. Ahmet Ali Bayhan - Ordu Üniversitesi - Ordu / Türkiye

Prof. Dr. Ata Yakup Kaptan - Ondokuz Mayıs Üniversitesi - Samsun / Türkiye

Prof. Dr. Bilal Makled - Egypt Helwan University - Kahire / Mısır

Prof. Dr. Fuat Salayev - Azerbaijan State Academy of Arts - Bakü / Azerbaycan

Prof. Dr. Kazim Hadzimejlic - Academy of Fine Art Sarajevo - Saraybosna / Bosna Hersek

Prof. Dr. Mustafa Bulat - Atatürk Üniversitesi - Erzurum / Türkiye



**SANAT ve ESTETİK**

ULUSLARARASI SANAT VE ESTETİK DERGİSİ  
INTERNATIONAL JOURNAL OF ART & AESTHETICS

Prof. Dr. Hüseyin Elmas - Selçuk Üniversitesi - Konya / Türkiye  
Prof. Dr. Meliha Yılmaz - Gazi Üniversitesi - Ankara / Türkiye  
Prof. Dr. Recai Karahan - Yüzüncü Yıl Üniversitesi - Van / Türkiye  
Prof. Dr. İbrahim Yavuz Yükselsin - Dokuz Eylül Üniversitesi - İzmir / Türkiye  
Prof. Dr. İsmail Aytac - Fırat Üniversitesi - Elazığ / Türkiye  
Prof. Dr. Yüksel Gögebakan - İnönü Üniversitesi - Malatya / Türkiye  
Assoc. Prof. Dr. (Doç. Dr.) Melinda Kostelac - Rijeka University - Rijeka / Croatia

#### YAYIN KURULU

Prof. Dr. Aslı Yazıcı - Bartın Üniversitesi - Bartın / Türkiye  
Prof. Dr. Bekir Deniz - Ardahan Üniversitesi - Ardahan / Türkiye  
Prof. Dr. Can Mehmet Hersek - Başkent Üniversitesi - Ankara / Türkiye  
Prof. Dr. Cemile Hesenzade - Azerbaijan State Academy of Sciences - Bakü / Azerbaycan  
Prof. Dr. Erhan Vecdi Küçükberbaş - Ege Üniversitesi - İzmir / Türkiye  
Prof. Dr. Hamza Gündoğdu - Sakarya Üniversitesi - Sakarya / Türkiye  
Prof. Dr. Meliha Yılmaz - Gazi Üniversitesi - Ankara / Türkiye  
Prof. Dr. Melek Gökay - Necmettin Erbakan Üniversitesi - Konya / Türkiye  
Prof. Dr. Orhan Cebraioğlu - Selçuk Üniversitesi - Konya / Türkiye  
Prof. Dr. Shukhrat Abdumalikov - Uzbekistan State of Art University - Taşkent / Özbekistan  
Prof. Dr. Serap Buyurgan - Başkent Üniversitesi - Ankara / Türkiye  
Prof. Dr. Zeki Taştan - Yüzüncü Yıl Üniversitesi - Van / Türkiye  
Doç. Dr. Aygöl Aykut - Erciyes Üniversitesi - Kayseri / Türkiye  
Doç. Dr. Afet Aslanova - Azerbaijan State Fine Arts University - Bakü / Azerbaycan  
Doç. Dr. Abaz Dizdaroviç - International University of Novi Pazar - Saraybosna / Bosna-  
Hersek  
Doç. Dr. Galina Miskiniene - Vilnius University - Vilnius / Litvanya  
Doç. Dr. Meltem Katrancı - Gazi Üniversitesi - Ankara / Türkiye



**SANAT ve ESTETİK**

ULUSLARARASI SANAT VE ESTETİK DERGİSİ  
INTERNATIONAL JOURNAL OF ART & AESTHETICS

Doç. Dr. Mustafa Cevat Atalay - Namık Kemal Üniversitesi - Tekirdağ / Türkiye

Doç. Dr. Özcan Bayrak - Fırat Üniversitesi - Elazığ / Türkiye

Doç. Dr. Serdar Yavuz - Fırat Üniversitesi - Elazığ / Türkiye

Assoc. Prof. Dr. (Doç. Dr.) Ljubica Jovic Knezevic - University of Art in Belgrade / Serbia

Dr. Öğr. Üyesi Ahmet Türan Sinan - Fırat Üniversitesi - Elazığ / Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Gökçen Şahmaran Can - Yüzüncü Yıl Üniversitesi - Van / Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Seyhan Mercan Kalaycı - Yüzüncü Yıl Üniversitesi - Van / Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Fahrettin Geçen - İnönü Üniversitesi - Malatya / Türkiye

#### **YURT DIŞI TEMSİLCİLERİ**

Prof. Dr. Nehat Begiri - Tetova University - Tetova / Macedonia

Assoc. Prof. Dr. Ljubica Jovic Knezevic - University of Art in Belgrade / Serbia

Assoc. Prof. Art. Melinda Kostelac - Rijeka University / Croatia

Assoc. Prof. Dr. Limuna Akbarova - Azerbaijan State Academy of Arts / Azerbaijan

Assoc. Prof. Dr. Usama Abdulrahman Abdulaleem - Helwan University / Egypt

#### **TARANDIĞI İNDEKSLER**

*ISAM (İslam Araştırmaları Merkezi)*

*HINDEX*

*RESERARCH BIBLE*

*CiteFactor*

*ESJI (Eurasian Scientific Journal Index)*

*I2OR (International Institute of Organized Reserarch)*



**SANAT ve ESTETİK**

ULUSLARARASI SANAT VE ESTETİK DERGİSİ  
INTERNATIONAL JOURNAL OF ART & AESTHETICS

ISSN: 2667-4815 YIL: 4 SAYI: 6



# SANAT ve ESTETİK

ULUSLARARASI SANAT VE ESTETİK DERGİSİ  
INTERNATIONAL JOURNAL OF ART & AESTHETICS

## İÇİNDEKİLER

**Zekiye Meltem Akkaya, Şükrü Kara**

SANAT EĞİTİMİNDE ESTETİK ÇÖZÜMLEME METODOLOJİLERİ

s.1-10

**Çiğdem Özdemir, Meliha Yılmaz**

GÜZEL SANATLAR LİSESİ ÖĞRENCİLERİNİN DIŞAVURUMCU RESİMLERİNDE  
YAZINSAL ANLATIMIN YARATICILIK AÇISINDAN İNCELENMESİ

s. 11-22

**Meryem Yıldız**

RESİM SANATINDA EMPRESYONİZM AKIMINA BİR ÖRNEK: PIERRE AUGUST  
RENOİR

s. 23-40

**Leyla Önen**

AZERBAYCAN VE RUS RESİM SANATÇISI TAHİR SALAHOV'UN YENİ İFADE BİÇİMİ  
OLAN SERT REALİZM TARZINDA ORTAYA KOYDUĞU ESERLERİNİN İNCELENMESİ

s. 41-63

**Yıldırım Onur Erdiren**

ESTETİK DÜŞÜNCENİN KAVRAMSAL VE İLİŞKİSEL BOYUTU

s. 64-86

**Aşkın Ercan**

GODARD'IN "ÇİLE FİLMİNİN SENARYOSU" VE NAME JUNE PAİK'İN "SERAP  
SAHNESİ" ÇALIŞMALARINA ELEŞTİREL BAKIŞ

s. 87-96

**Özdemir Karabay**

OKUL ÖNCESİ VE İLKOKUL ÖĞRETMENLERİNDE ALAN HAKİMİYETİ BAĞLAMINDA  
SANATSAL BECERİ VE ÖZGÜVEN EKSİKLİĞİ

s. 97-126

**Yalçın Karaca, Eda Eriş Kızgın**  
YEDİKİLİSE MANASTIRI (VARAGAVANK) GİRİŞLERİ VE SÜSLEME ÖZELLİKLERİ  
ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME  
s. 127-174

**Kıymet Güven Ak**  
BEDENİN BİR DİRENİŞİN ESTETİĞİ OLARAK PERFORMANS SANATINA DÖNÜŞÜMÜ  
s.175-190

**Başak Özdemir Uysal**  
DOKUMA YÖNTEMİNİN SANATSAL BİR İFADE ARACI OLARAK KULLANILMASI:  
MARTA LACHMAN VE GÜL BOLULU ÖZELİNDE BİR İNCELEME  
s.191-219





## SANAT EĞİTİMİNDE ESTETİK ÇÖZÜMLEME METODOLOJİLERİ

*Zekiye Meltem Akkaya<sup>1</sup>, Şükrü Kara<sup>2</sup>*

### Özet

21.yy'da estetik, bir bilim olarak; disiplinlerarası, bütüncül ve küresel kültürü ele alan yaklaşımlarla biçimlenmektedir. Estetiğin sanatın içerisindeki yeri ve bu noktada teorisyenlerin, değişen sanat kuramları çerçevesinde sanat eğitime katkılarını saptayabilmeleri için, günümüzde ki sanat eğitimi tartışmaya açmak ve bu konudaki araştırmaları özümsemeleri gerekmektedir. Hem sanat kuramları çerçevesinde hem de eğitim kuramlarını temel alan düşünürler ışığında önerilen sanat eğitimi programlarıyla günümüzdeki sanat eğitimine yön vermesi amaçlanmaktadır.

Öncelikle estetiğin metodolojisini bilmek ve felsefenin birbirinden farklı iki yöntemi olan diyalektik ve metafizik kavramlarını çözümlenmek gerekmektedir. Bu kavramlar maddeci ve idealist felsefe anlayışlarını temel alan dünya görüşlerini temel almaktadır. Toplumcu anlayışın ifadesi olan maddeci felsefe ve bilimsel maddeci estetik anlayışın günümüzde ki etkisi çok önemlidir. 19. yy'da ortaya çıkan ve psikolojiye dayanan deneysel estetik anlayışı, estetik disiplininin ve eğitiminin değişimi açısından önemli bir dönüm noktasıdır. Bu noktada sanat eğitimi alanındaki görüşleri ile Schiller, Herbert Read ve John Dewey'in pedagojik önerileri, problem çözme, eleştiri, sanat eğitiminde hazır bulunuşluk, amaç, psikolojik ve sosyolojik hazırlık açısından geleneksel beklentileri daha ileri taşımada önerilerde bulunmuşlardır. Tartışmada 20. yy'da ortaya çıkan siberetik ve semiotik gibi yeni bilim dallarının estetik ile olan bağlantıları sanat eğitimine yeni bakış açıları getirmiştir. Bu da klasik bir sanat eğitiminin dışında yeni kuramlar ve sanat eğitimi önerileri getirmiştir.

**Anahtar kelimeler:** Sanat eğitimi, estetik, eğitim bilimleri, pedagojik formasyon

## AESTHETIC ANALYSIS METHODOLOGIES IN ART EDUCATION

### Abstract

Aesthetic as a science in 21st century, has been shaped by approaches tackling with interdisciplinary, holistic and global culture. At this point, it is important to determine contributions of theorists to aesthetic education in terms of changing theories; to start a

<sup>1</sup> Prof. Dr., Aydın Adnan Menderes Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Resim İş Eğitimi Anasanat Dalı, ORCID ID: 0000-0003-2141-9372, meltemsoylemez@gmail.com

<sup>2</sup> Dr. Öğr. Üyesi, Aydın Adnan Menderes Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Resim İş Eğitimi Anasanat Dalı, ORCID ID: 0000-0002-4340-8220, karasart1@gmail.com

## SANAT EĞİTİMİNDE ESTETİK ÇÖZÜMLEME METODOLOJİLERİ

discussion about moving aesthetic education to a universal point and to bring new perspectives to aesthetic education in educational institutions.

Methodology of aesthetical analysis is based on dialectical and metaphysical concepts of philosophy which are different from each other. These concepts reflect as transformation of worldviews stemming from materialistic and idealistic concepts of philosophy. Scientific materialist aesthetics stemming from dialectical and historical materialist model. Thus aesthetic perception has headed for discovering psychic processes functioning in instant human consciousness. Theories of sociology developing in parallel with psychology leads to new experiences in aesthetic awareness. In addition to that, new discussions under influence of new disciplines such as cybernetics and semiotics that emerged in the 20th century begins and connections of art related to aesthetic start to be questioned and we witness that transformations of aesthetic with the theory of communication are treated within system of multiform indicator.

Need and necessity of adhering to aesthetic theories in aesthetics education today along with uncovering the relation of normative a by sense aesthetics has emerged the necessity of bringing the principles of organization together. However it has become a necessity to determine dialectical processes capable of making aesthetics analysis; theories in terms of aesthetics education, value and meaning of art on aesthetics defence.

Starting from a historical angle to determine the bases of questioning process, we should shape a structured education of art and aesthetics that make interaction between disciplines necessary and it has become a necessity to reveal methodological debates of theorists, that form aesthetics education with views of theorists, and aesthetics theories.

Keywords:

### Giriş

Estetik terimi 18.yy ortalarında Alman filozof A.G.Baumgarten tarafından ortaya atılmıştır. Baumgarten, insanın zihinsel dünyasını akıl, duygu ve irade olarak ayıran Leibniz felsefesinden yola çıkmıştır. Baumgarten'in "*duygusal algının yetkinliği*" olarak tanımladığı estetiği, güzellik olgusu olarak litaretüre sokması ile insanın sanatsal etkinliği de, en yüksek nokta olarak karşımıza çıkmaktadır.

18. yy'ın sonlarına doğru, estetik terimi, duysal algı kuramını değil, "güzellik felsefesini", "sanat felsefesi"ni, ya da her ikisini birden dile getiriyordu. Ama estetik denilince artık, kendisini felsefeden ayırmış, kendi araştırma alanına kavuşmuş bir bilim dalı anlaşılıyordu (Kagan;1992:14).

Estetik düşüncesi, 18.yy'da sanatsal algının taşıdığı tarihsel özelliğinde bir niteliğini yansıtıyordu.. Bu anlamda Hegel sanatın kuramsal ve tarihsel olarak çözümlenmesindeki birliğini kuran ilk kuramcı olarak dikkat çekti. Estetik yasaların bilgisi, estetitiğin metodolojisine dayanarak; ilk kuramsal yaklaşımı ise platon ortaya koymuştur. Platon, güzel'e özgü ilk felsefe öğretisinin mimarıdır. İçinde yaşadığımız gerçeklikteki güzel görüngüleri, bize estetik haz veren olguları ve olayları ortaya

## SANAT EĞİTİMİNDE ESTETİK ÇÖZÜMLEME METODOLOJİLERİ

çıkarmanın yanında neden güzel olduklarını söylemenin adımını atmıştır. Idealist felsefenin temsilcisi olan platon'a göre "güzel" manevi yaşama özgüdür.

İdealizmin, eğitim metodolojisi epistemolojiye dayanmaktadır. Başka bir deyişle "insanın özü, yani insanı her ne ise o yapan şey de onun manevi varlığı ya da aklıdır. İnsanı ruh ve bedenden teşekkül etmiş bir varlık olarak değerlendiren idealizm, ruhun özsel özelliğinin de akıl ve düşünceden meydana geldiğini savunur. idealizmin epistemoloji anlayışı, baştan sona rasyonalizmin oluşturduğu zemin üzerinde yükselir" (Cevizci :2012; 37).

Tarihsel süreçte estetiğin dönüşümleri bazı çelişkileri ve düşünürler arasında da düşünce farklılıklarına neden olur. Öznelci idealist estetiğin, Ernst Neumann ve Benedetto Croce olmak üzere Batı Avrupa estetikçilerinin bu dönüşümü yeterli bulmadıkları görülür. Kagan, bu anlaşmazlığın nedenini netleştirir ve "güzel olanın çözümlenmesinde, idealist bir temele dayanarak, nesnel –olan ile öznel-olanın gerçek birleşimini yapmak olanakasızdır" der (Kagan: 1992:69). Kagan, Bununla ilgili en önemli adımın, 19.yy ortasında Rus filozofu Çernişevski'nin attığını ileri sürmektedir.

Çernişevski'nin güzel-olanın anlayış tarzı, nesneli öznel sınırları bağlar. Çünkü, hem güzel'in nesnel varoluşunu, hem de onun insan tarafından algılanışının tarihsel ve toplumsal koşullarını gösterir. Felsefeciye göre, güzel, bir *yargı* kategorisidir. Nesnel idealistlerin (Platon, Schelling, Hegel) estetik anlayışları, en başta güzel üstüne yargıları, dünya ile ilgili genel felsefi görüşlerinden temellenir; buna göre, dünya, bizim dışımızda nesnel bir şekilde- var olan ve saltık ide, evrensel us ya da Tanrı biçiminde kendini dışı vuran manevi özün maddi tözüdür." (Ziss:2009;158)

Estetik çözümlemede, Bilimsel maddeci estetikçiler, yeni estetik kuram peşine düşerek, diyalektik maddeciliğin özünde çözümü bulamayınca, diyalektik ve tarihsel maddecilik felsefesiyle çözüm bulmaya çabalamışlardır.

### Estetik Eğitimi

Estetik tek başına bir disiplin olmasının ardından, Estetik eğitimi ile ilgili çabalarında paralel olarak gelişmeye başladığını görmekteyiz. 18.yy'da Friedrich Schiller, Kant'ın estetik anlayışından yola çıkarak bir çok çıkarımda bulunmuştur. "İnsan'ın Estetik Eğitimi Üstüne Bir Dizi Mektup" isimli çalışmasında düşüncelerini belirtmiştir. Estetiği bir eğitim sürecinin bir parçası olarak görmek maddeci estetik anlayışının bir sonucudur. Fakat tamamen bu dönüşen estetik anlayışa bağlamak doğru olmaz. Bu dönüşüm, belli sürecin sonucunda sağlanmıştır.

18. yy sonlarına doğru Fransız estetiğini, Hender ve Schiller 18. yy'da Antik sanata öykünen Fransız sanatını eleştirmişler ve bunun yanlışlığı üzerinde durmuşlardır. Schillerden sonra 19.yy'da "DeneySEL Estetik", "Estetiğe Giriş" yapıtlarıyla, estetik konusunda ilk ve yöntemleri tartışan Theodor Ziehen ve Gustave

## SANAT EĞİTİMİNDE ESTETİK ÇÖZÜMLEME METODOLOJİLERİ

Teodor Fechner" *deneysel psikolojik estetiğin*" temellerini attılar. Aynı zamanda, Alman ruhbilimci ve estetikçi Max Dessoir, güzelliği inceleyen asıl estetiği, sanatsal yaratım ve sanat yapıtı sorunlarını ele alan genel sanat biliminden ayırır.

"Kagan "*Estetik dersleri*" kitabında, Estetik bilimi sanatsal yaratmanın gelişme yasaları ile yapısının bilinmesi sürecinde ortaya çıkmıştır. Normativ estetik karşısında anti-normativ estetik anlayışı ve "*sanat için sanat*" ayrımı ortaya çıkmıştır. Normativ anlayışın karşısında yer alan Kant, Taine ve modern burjuva estetiğini çoğu temsilcileri, yaratıcılık için kurallar ortaya koymamışlar, Bilimsel maddeci estetikçilerin önünü açmışlardır.

Bununla birlikte bilimsel maddeci estetikte, idealist estetiğin temsilcilerinden gelen düşünürlerle de karşılaşılır. Ama bilimsel maddeci estetikte idealist estetikten gelen düşünce biçimlerine de rastlanmaktadır. insan duygusu ile düşüncesinin birbirine bağlantılı olduğunu düşündüğümüzde kesin katı kurallarla birbirinden ayıramayacağını görürüz.

Estetik bilimi ile ilgili yapılan araştırmalar, onun eğitimsel boyutunu da beraberinde getirmiştir. 20. yy'da Burjuva estetiğinde sanatı çok yanlı boyutuyla ele alan ve yöntem bilim konusunda kafa yoran ve işlevsel boyutta katkılarını sağlayan, Maiman, Read, Rader, ve Munro gibi araştırmacılar yaptıkları sentezlerle katkıda bulunsalar da araştırmalar, bireşimsel değil; biraz eklettik kalmıştır.

### Sanat Yoluyla Eğitim

Estetik eğitimi kuramının, 18 yy'a kadar çok bir anlamı yoktur. Estetiğin kuramsallaşması, eğitim pedagojisindeki gelişmeler nedeniyle sanat eğitiminin de özerk bir araştırma alanı olmasını sağlamıştır.

Sanat eğitim bilimi genel pedoji ile iç içe olmasına rağmen, sanat pedagojisi disiplinlerarası etkileşimden yararlanmak durumunda kalmıştır. Estetik eğitiminde ilk somut adımı atan kişi Schiller'dir. Felsefi düşüncelerine dayanarak estetik eğitimi konusunda ilk kafa yoran filazoftur. Estetik eğitimi ile ilgili bir dizi mektup yazmıştır. Bu mektuplarda düşünürün estetik ilkelerini Kant'a dayandırdığı görülür. Schiller'in sanatının ilkesi edimsel hayata geçirmeye çabaladığı, tümel ile tikelin, özgürlük ile zorunluluğun, tin ile doğanın birliği, idea'nın kendisi olarak, bilginin ve varoluşun ilkesi kılınmıştır. Schiller'e göre oran-orantı güzelin koşulu değil, doğanın koşuludur. Öğretici ve ahlakileştirici sanat ve eğitim anlayışı, sanatsal alımlamayı belli bir amaç veya eğilim doğrultusunda yönlendirir.

Schiller, us ve duygu arasındaki mantık farklılığını sanat yoluyla kırılacağını ön görür. Ve böylece, sanat yoluyla insanların eğitilebileceği fikrini çıkarır. Bu iki karşı düşünce oyun dürtüsüyle, estetik özdeşleşerek, kendisine sistemsel bir kurgulama yapar. Diğer bir sanat eğitiminin yolunu açan ingiliz şair, felsefeci, romancı, politika kuramcısı, eğitim kuramcısı ve sanat eleştirmeni olarak tanınan Herbert Read, sanat

## SANAT EĞİTİMİNDE ESTETİK ÇÖZÜMLEME METODOLOJİLERİ

egitiminin amaçlarını da belirlemeye çalışır. Read, Schiller gibi eğitim modelinde ahlaki değerlere birinci planda tutarak; bu modeli tüm sanat dalları için ölçü, uyum, oran, ritmik gibi güzel'e varan yolu ararken küresel bir etkidedir.

Gelinen aşamada Read, sanatı simgesel dizgelere dayandırmaktadır. Read'in sanatçıların gerçekliği olabildiğince temsil etmek için simgeler yarattıklarına inanmıştı. Bunu insanın doğal bir biyolojik süreçle oluştuğuna ve bu oluşumu dış dünyanın insanların bedenler tarafından biyolojik duyuları sayesinde algılandığını düşünerek; gerçekliği anlamamızı sağlayan simgelerin yaratılmasının tek sorumlusu da beden biyolojik organizması olarak görmektedir.

Sanat eğitiminde, deneycilik mantığını kazandıran John Dewey'de, Read gibi, sanat eğitimini faydacılığa dayandırır. Amerikalı felsefeci gerçek anlamda pragmatizmin savunucusudur.

Dewey, yaşantı ile sanatı birleştirir ve işlevsel kılar. Bu sürecin güzel sanatlardaki işleyişini göstermeye de uğraşır.

Düşünür, eğitim pratiği yönüyle, gelenekçi eğitim anlayışından ilerlemeci eğitimin kapısını açar. Eğitim felsefesi pratiğini anlayışına liberal bir yaklaşımla kurgulamış, bu liberal yaklaşım, deneyim felsefesi ışığında yararcı koşula dayandırılmıştır.

Bu anlamda, sanat felsefesi de toplum adına faydacılığa dayanmış olur. Ama sanat eğitiminin Schiller, Herbert Read ve John Dewey'in pedagojik önerileri, problem çözme, eleştiri, sanat eğitiminde hazır bulunuşluk, amaç, psikolojik ve sosyolojik hazırlık açısından geleneksel beklentileri daha ileri taşımada önem arz ederler.

20.yy'ın sanat eğitimi problemleri ile ilgilenen Susanne Langer'e göre, nesnelleşmiş öznel yaşantılar söz konusudur. İçsel süreç, dışsal simgesel bir formla yaratılır. Langer, daha çok bunu maddesel yapı üzerinden değil; duygusal yapı üzerinden kurgular.

### **Estetik Amaçlı Eğitim**

19.yy sonları ve 20.yy başlarında sanat eğitimi ve estetik eğitimi ile ilgili Almanya ve Fransa'da bir atılım görülür. Estetik, 1900'lü yıllardan sonra, sanat açısından bir çok görüşün aynı anda savunulduğu bir dönem başlangıcı olması nedeniyle; sanat eğitimi ve estetik eğitimi yönünde olasılıkların zenginleşmesini sağlamanın yanısıra pratiklerin tespiti konusunda zorlayıcı da olmuştur. Sanat eğitimi, 20 yy. İçeriğinde genel anlamda bazı sorunlar içermektedir. Çünkü; sanatta ki dönüşümler, sanat eğitiminin hedefleriyle özdeşleştirilmeli ve bunun pedagojik formasyonun bilgi alanından yararlanılmalıdır.

## SANAT EĞİTİMİNDE ESTETİK ÇÖZÜMLEME METODOLOJİLERİ

Sanat eğitiminin yöntembilimle uzlaşımı oldukça zor görünmektedir. Temel ayırım sanat eğitiminin araçsal olarak kullanımı veya sanatın kuramsal yönünün pratiği ile birlikte devamlı güncellenen ve değişime uğratılan bir sanat eğitimi anlayışıdır. Bu tartışmalar, yeni estetik eğitiminde güzel'in ve beğenin yön değiştirip değiştirmediği noktasında sorunsallaşır. Çünkü güzel'in ve beğenin doğası değişmiştir. Aslında estetik tartışmalarda baştan beri kendisine yanıt aranan soru güzel'in doğasının ne olduğu sorusudur.

17.18.19. yy'a kadar, estetik, idealist anlayışa dayalı, metafizik ve objectivist mantıkla devam ederken; "Kant, Schiller, Hegel ve Vischer önderliğinde kurulan Yeni çağ düşünce sisteminin, metafizik felsefesine kattığı en önemli gelişim; özellikle özne üzerinde yapılan araştırmalarla, öznenin kendi içindeki duygu-düşünce ilişkilerinin ve özne ile nesne arasındaki ilişkilerin güzellik kapsamında değerlendirilmesidir" (Aykut:2012:74).

20.yy başlarında "Estetik eğitimi, sanatı yaratma, değerlendirme, konu ve bağlamı düşünmeden ayırt edici bir duyarlılığın geliştirilmesi, estetik kavram ve prensiplerle bütünleşmiş ortak sanat programları konularında estetik okuryazarlığı geliştiren sanat eğitim programları anlamına gelir" (Aykut:2012:95) .

Görsel sanat eğitimi içerisinde estetiğin bir güzelin bilimi olarak yer almasının dışında, sanatın, estetiğin amaç olmaktan çıkıp çağdaş sanatı açıklayıcı bir eğitim programı, 20.yy'da etkili olmaya başlayan yapısalılık (Strüktüralizm) Yorumbilim (Hermeneutik) Göstergibilim (Semiyoetik), fenomenoloji (olgubilim) gibi sanat kuramları aynı anda gelişme gösterir. Çok bilgililik sanat eğitiminde yöntem bilim açısından bağlayıcı olduğu gibi aynı zamanda da ayırımlar da getirir ve bu anlamda sanat eğitimi modelini oluşturma da zorlayıcı olur.

20.yy da sanat eğitiminin oturmasında kilit isimler ve kurumlar olmuştur. Bunlardan biri, Sanat eğitim bilimcisi Gunter Otto,'dur. Kuram ile uygulamanın bütünleşmesini, biçimlendirici etkinlikte öznelleştirme ve nesnelleştirme eğitimlerinin bir arada yer alınması gerektiğini savunur. Çağdaş sanatı ön plana çıkararak bilişsel yöntemlerin kullanıldığı pratikler önemser.

İkincisi Pfennig'in kuramıdır. Pfennig, çocuktan hareket etmemekte güncel sanattan yola çıkıyordu; çağcıl biçimlendirme ilkelerinin sanat dersi öğretim programlarında ders konusunu oluşturmasını öngörüyor, bu ilkelerin didaktik bakımından sunulmasını sanat eğitimbiliminin bir görevi olarak görüyordu. Böylece sanat ilk kez yönlendirici bir öge oluyordu." (San:2010;110).

R.Pfennig'e göre sanat derslerinin amacı görsel yorumsal olarak biçimlendirici düşünme biçimine ulaşmaktır. 1970'lerden bu yana, eğitim bilimlerinin temeli artık psikoloji değil; toplumbilimine dayanmaktadır. Sanat dersleri için bu şu anlama gelmektedir; öğrencinin bireysel başarıları ve bu başarılarının isteklendirilmesi, geliştirilmeye çalışılması arka plana itilecek; öğrenci, grup çalışmaları, grup etkinlikleri, proje çalışmaları Nelson Goodman'ın göstergibilim kuramını

## SANAT EĞİTİMİNDE ESTETİK ÇÖZÜMLEME METODOLOJİLERİ

kullanarak," bir sanat yapıtını, üzerinde düşünülecek bir nesneden çok simgesel bir anlatımı doğru okumak için gereken bilgiye sahip olmayı gerekli kılar. Ve sanatı göstergebilime dayalı çözmeye çalışır.

Bu anlamda, Modern çağın estetik eğitimi konusunda en önemli katkı sağlayanlardan biri de Nelson Goodman'dır." Goodman, " *Anlama Yönünden Estetik Deneyim*" adlı araştırmasında sanatı gerçekte bilişsel olduğu tezini savunur.

21.yy'da estetik eğitim araştırmalarını bilişsel sonuçlardan bağımsızlaştırmak gerekliliğine ilişkin görüşlerin ağır bastığı görülmektedir. Bu anlamda Csikszentmihaly'nin görüşleri bize fikir verir. Estetik eğitimin ölçümünün nasıl yapılacağı, uygun yöntemin ne olacağı tartışılmalıdır. Bunu başarmak için geliştirilecek yeni estetik metodun köktenci olması gerektiğini düşünür.

Estetik kültürlerarası ilişkileri çözümlemede postmodernistlerin en etkili eğitim aracı görülmektedir. Bunlardan birisi D. Arel'dir. Arel'e göre genç sanatçılar, genellikle estetiği öğrenirken çeşitli engellerle karşılaşır. Gençlerin sanat keşiflerinde karşılaştıkları ilk engel estetikle yüzleştiklerinde yaşadıkları çatışmalardır. Estetik sadece bir bilgi değildir. Estetik analiz gençlerin sanatsal yargılarında çoğunlukla ikilemler yaratmaktadır. Estetiğin nesnel dünyasını sorgulama biçimi, genç sanatçılar da şüphe oluşturarak yaratıcılıklarına müdahale edebilir. Sanatçılar bu yüzden estetik analizin yaratıcılıklarına zarar vereceğinden şüphe duymakla kalmaz, estetikle yüzleşmekten çekinebilir. Bu nedenle pek çok sanatçı estetiği öğrenmeye eğilim göstermiyor olabilir (Aykut: 2012 ;114-115).

Sally Hagaman'da, " *Sanat eğitiminde estetik* " adlı makalesinde, benzer bir soruna dikkat çeker. Hagaman'a göre, "Estetik, ya da Sanat Felsefesi, sanat eğitimi açısından en sıkıntılı disiplin olarak görülür. Onun büyük ölçüde sözlü doğası ve içeriği ve soruşturma modları, sanat öğretmenlerinin tecrübe eksikliği ve bununla birlikte; estetik nedeniyle doğası ve sanatın tüm eserleri hakkında genel bir bilgi ve tecrübeyi gerektirir." (Hagaman:1990;2). Sanatın kuramsal yöntemlerle çözümlenmesi sanatçıları, öğrencilerini bilinç düzeyini yükseltmek, sanatın düşünsel temelleri, kavramları, dili yapısı ve sanat süreçlerinin analizi gibi konuları anlaması açısından gereklidir.

David Fenner aynı yaklaşımlarla, " *Estetiğe Giriş* " "*Deneyisel Estetik*" ve (1876)," *estetik* konularında çeşitli ilke ve yöntemler tartıştı (1871) ve " *deneyisel psikoloji ve estetiğin* " temelini attı. Amerika birleşik devletlerinde, Estetik deneyimin kavramlarını geliştirerek " *estetik armoni* ", " *estetik eşiği* " gibi tanımlamalar atarak estetiği psikolojik bir araştırma alanına soktu. Sanat eğitimcisi,

"Estetiği bir bilgi olarak görmekte ve sınıf ortamında estetiğin diğer bütün deneyimlerden soyutlandığını, estetiğin temel bir deneyim olarak ele alınması gerektiğini belirtmiş ve Estetik davranışın, estetik objelerin, estetik seçimlerin ve tüm estetik şeylerin deneyimine analizin dahil edilmesi gerektiğini ifade etmiştir. Fenner, estetik deneyimle estetik analizinin birbirlerinden farklı olduğunu savunur" (Fenner:2003;1).

## SANAT EĞİTİMİNDE ESTETİK ÇÖZÜMLEME METODOLOJİLERİ

Sanat eğitimcisi W. Eliot Eisner’de,

Estetik eğitimini, sanat disiplinleri içinde en insancıl bir eğitim olarak görür. Bu tür bir eğitimin amaçlarını gerçekleştirmek için, sadece davranış bilimlerini inceleyerek değil; sanat tarihi ve felsefesini de araştırmanın fikir oluşturmak için gerekli olacağını düşünür. Sanat eğitiminde estetik ve eleştiri üzerine okuma parçalarının olduğu bir kitabın giriş kısmında Smith sanat eğitimi alanındaki bu düşünce değişikliğini onaylar. "(Fenner:2003;2)

1950 ve 1960 arası Amerika’da da sanat eğitimi alanında bir atılım olur. Estetik eğitimini, eğitim pedagojisi ile birleştirmek; estetiğin geldiği noktayla bağlantı kurabilmektir. Estetik eğitiminde Amerika’da Ralph A. Smith, "*Estetik eğitimin de problemler*" isimli ilk kitabının ardından ikinci basım, "*Estetik ve Sanatta Eğitim*" eserinde bir çok sanat eğitimcisinin değerli makalelerini kullanır. İkinci kitap, birinci kitabın devamı niteliğindedir. Estetik eğitimcileri, kitap içeriğinde, estetiğin, tüm sanat dallarının, eğitimde, oynayabileceği rolü araştırmışlar, estetiğin altında yatan felsefi ve eğitimsel teorilerin çalışma alanlarını tartışıp, müfredatın tasarlanması ve değerlendirilmesini yapmakla beraber; estetik eğitiminin problemlerini tartışırlar. Smith, iyi gelişmiş bir sanat algısının sadece sanatsal yaratma ve uygulama aşinalığını değil; estetik kavramlar, sanat tarihi ve eleştiri ilkeleriyle de içli dışlı olunmasını ön koşul olarak görür ve sanat öğretmenlerinde güncel sanatı takip eden geçmiş ve gelecekle bağlantı kurabilen bir donanıma sahip olması gerektiğini düşünür.

Ralph Smith, kitabında, Amerika da, sanat eğitimi estetik eğitimiyle ilgili önemli adımlardan bahseder:

"Birincisi, "*National Endowment for the Arts*", sanat ajansının kurulmasıdır. 1965 yılında kurulan kuruluş, sanat eğitimi ile ilgili ilk adımlardan birini atmıştır. Kuruluş profesyonel olarak, Sanat eğitimcilerine burs verir. Ajansın amacı artistik yaratıcılığı geliştirmektir. Bu kurum sayesinde yeni gelişen estetik durumlar topluma inmiştir." (Smith,1991;2)

Amerika’da ki diğer bir gelişme, 1966 yılında "*Estetik Eğitim*" dergisinin kurulmasıdır. Bu dergi sayesinde, sanat eğitimcileri fikirlerini düzenli olarak yayınlama imkanı buldular. Ve estetik eğitimi konusunda çıkış noktaları yakalama açısından önemli olmuştur.

Bu dergi Harvard projesi altında (proje 0) olarak 1967 de destek vermiştir. Diğer önemli atılım ise, CEMREL projesidir. Merkezi orta-batı Bölgesi Eğitim Laboratuvarı (CEMREL)’nin estetik eğitimi programı,1968 yılında okullarda estetik çalışmalarını ilerletmeyle ilgili kişilerin çabalarını birleştirmede fırsatlar tanımıştır.1971’den beri estetik eğitiminin bu çabaları katlanarak artmıştır. Estetik sanatlarla: CEMREL Estetik eğitimi müfredatında, Stanle S.Madeja (program müdürü) Sheila Onuska ile birlikte (1977) yazarlar, estetik eğitimin en basit anlamda, duyular yoluyla bildiğimiz şeylerin estetik yönden nasıl anlaşılacağı, nasıl bir karara varılacağı ve nasıl değerlendirileceğinin öğrenileceğini öğrenilmesi olduğu yazmışlardır" (Smith,1991:2).



## SANAT EĞİTİMİNDE ESTETİK ÇÖZÜMLEME METODOLOJİLERİ

CEMREL'in çabalarından sonra, Getty merkezinin çabaları görülür. Bu vakfın kolu, J. Paul Getty, bu çabaları daha da ileriye taşımıştır.

Vincent Lanier ve Madaje, D.N.Perkins, estetik konuların fenomonolijisi üzerine bir dizi görüş yayımlamıştır. En dikkate değer olanı GETTY Sanat eğitim merkezi'nin sanat eğitimine katılımıdır. 17 yıl boyunca Leilani Lattin Duke tarafından yönetilen Getty girişim gücünü, sanat eğitim dallarının birbiriyle bütünleştiğine inanmış birbiriyle ilişkili sanat kuramcılarında almıştır. Bu yaklaşım sanat tarihi, sanat eleştirisi ve estetik içerik ve yöntemlerine dayandırılması gerektiğini savunmaktaydı (Aykut:2012:124).

Getty merkezinin çabalarından sonra Amerika'da, R.Smith, Alan Simpson, M.C. Beardsley, Louis Lankford, estetik eğitiminde felsefi ve eğitsel anı birleştirmeyi hedefleyen Micheal Parsons ve H.Gene Blocker, Maxine Green, estetiğe ideoloji olarak yaklaşan, David Swanger, Marily Stewart ve H.Gene Blocker'in kuramla estetiğin birleştirilmesi ilgili çabaları ve eğitim felsefesi programları dahilinde sanatın durumu ile güncellenen bir estetik algının gelişimini ve estetik deneyimin öğrenci üzerinde önemli bir öğrenme aracı olduğunu vurgularlar. Marcia.M.Eaton, Harry S. Broudy estetik deneyimin önemi ile ilgili makaleleri vardır. Beardsley ise, estetik teorinin ulusal ve eğitim politika amaçlarını, "*estetik refah*" kavramıyla ortaya koyar. Estetik refah kavramı, toplumun estetik tecrübesinden yararlanır ve geliştirilmesi üzerinedir. Toplumunu da hedefleyen bir estetik anlayıştan bahsedilir.

Beardsley'e göre bir resmi değerlendirirken bir takım yardımcı estetik elemanlarda olmalıdır. Yani, öğretmenler, kültürel görevliler ve estetik değere varmaya yarayacak diğer yardımcı öğeler gibi. Eğitimci bu durumu estetik eğitim fonksiyonlarını değerlendirmede ve gerekçelendirmeyle faydalı bulmakla kalmaz, Beardsley'in sanatta geçmişten gelen değerlerin ve eleştirel ifadelerin sınıflandırılmasını ve bunların altında yatan sebepleri de bir o kadar faydalı bulurlar (Aykut: 2012 ;126).

Breadsley ve Goodman'nın radikal estetik eğitim projeleri bir çok sanat eğitimcisini cesaretlendirmiştir. Estetik eğitiminin doğrulanmasında onların fikirlerini kullanmışlardır.

20.yy'ın "ikinci yarısında en büyük Amerikan estetik eğitim düşünürü, Harry S. Broudy idi." Broudy, insan seçimlerinin ve kararlarının estetik yargı ya da kalıplarla yayılması gerektiğini düşündüğü için, insan deneyiminin daha karmaşık ve hassas, ince formlarının anlamını ifade eden sanat eserleri yoluyla öğrencilerin mutluluğu ve içe bakış kapasitelerinin artmasını amaçlayan bir estetik eğitim fikrine karşı, kavramaya yönelik sezgisel bir yaklaşım önermiştir. Genel eğitim olarak Estetik eğitim, öğrencilerin hem yaratıcı hem de değerlendirme becerilerini kazandıran bir ortam sağlayacaktır" (San:2010;128).

Sonuçta bu yazarların amacı; estetiği, eğitim pedagojisinin uyulama alanına sokabilecek bir program önerisi aramalarıdır. Bu noktada estetiğin sahip olduğu nitelikler, eğitim felsefesini sorunsalları içerisinde değerlendirebilmek için ideal

## SANAT EĞİTİMİNDE ESTETİK ÇÖZÜMLEME METODOLOJİLERİ

koşulların tespit edilmesi ve gerekli donanımın sağlanması için ön koşulların saptanması noktasında açıklık getirirler.

Temel kaygı, sanat eleştirisinin özerk alanının estetikle kaynaştırılmasıdır. Böylece estetiğin kuramsal yani pratikle özdeşleştirilir, tarih, kültür gibi değerler estetiğin değerler kategorisine dahil edilir. Sorgulayan, araştıran ve üreten bir öğrenci kitlesi hedeflenir. Bunu araştırırken; estetiğe ilişkin ortaya çıkan yeni kavramların tartışılacağı bir ortamın hedeflenmesi gerekmektedir. Çağdaş estetikte, estetik algı deneyimle birleşir ve deneyimin alanı bir çok pratikle birleştirilir. Bu geçmiş ve geleceğin özümsemiği, öğrencinin duygusu, haz ve mutluluğunun önemsemiği, bir deneyim ve üretime dayalı pratiğin deneyimini kapsar. Hedef sadece öğrenci değil; toplumdur. Toplumun refahını yükseltmeye yönelik bir hedefte gereklidir. Yeni çağın estetik anlayışı sanat, toplum ve ideoloji kavramları ile birlikte bakabilmelidir.

### KAYNAKÇA

- Altuğ, T., (2007). Kant Estetiği. İstanbul: Payel.
- Altuğ, T., Ünler, H. (2012). Estetik. Wilhelm Hegel: İstanbul.
- Aygül, A. (2012). Sanat Eğitiminde Estetik. İstanbul: Hayalperest.
- Cevizci, A. (2012). Eğitim Felsefesi. İstanbul: Say.
- Dewey, J. (2013). Deneyim ve Eğitim (çev: Sinan Akıllı). İstanbul: ODTÜ Yayıncılık.
- Fenner, David, E.W. (2003). Aesthetic Experience and Aesthetic Analysis. The Journal of Aesthetic Education, Volume 37, Number 1, SprinGOg 2003 ,pp. 40-53 | 10.1353/jae.2003.0003
- Hagaman, S. (1990). Easthetics in Art Education, Social Science Education Bloomington IN., Adjunct ERIC.
- Kagan, M. (1993). Estetik ve Sanat Dersleri (çev: Aziz Çalışlar). İstanbul: İmge.
- Langer, K. S. (2010). Sanat Problemleri. İstanbul: Mitos.
- San, İnci, (2010) Sanat Eğitimi Kuramları, Ütopya Yayınları, İstanbul.
- Schiller, F. Ruh Yüceliği (çev. Ahmet Aydoğan). İstanbul: Say.
- Smith, A. Ralph (1991) Aesthetics and Arts Education, edit. Ralph Smith and Alan Smith by Board of trustees of the University of Illinois Manufactured in the States of America.
- Tunalı, İsmail, (2010) Estetik Beğeni. İstanbul: Remzi.
- Ziss, A. (2009) Estetik (çev. Yakup Şahan). İstanbul: Hayalbaz.



## GÜZEL SANATLAR LİSESİ ÖĞRENCİLERİNİN DIŞAVURUMCU RESİMLERİNDE YAZINSAL ANLATIMIN YARATICILIK AÇISINDAN İNCELENMESİ <sup>1</sup>

*Çiğdem Özdemir<sup>2</sup>, Meliha Yılmaz<sup>3</sup>*

### Özet

Bu araştırma, güzel sanatlar lisesi öğrencilerinin dışavurumcu resimlerinde yazınsal anlatımın etkisinin olup olmadığını, var ise ne düzeyde olduğunu belirlemek amacıyla yapılmıştır. Araştırma, yazınsal anlatımda edebiyatın “anı” türüyle, sanatsal teknik olarak ise yağlı boya ile sınırlandırılmıştır. Araştırmanın çalışma grubunu, Giresun Güzel Sanatlar Lisesi 12. sınıfta öğrenim gören 18 öğrenci oluşturmuştur. Araştırmada nicel araştırma yöntemlerinden tek denekli ön test- son test deneysel desen kullanılmıştır. Araştırmanın veri toplama araçları, dışavurumcu anlayışla yapılan ön test- son test resimlerinin, yaratıcılık kriterinin değerlendirilmesinde kullanılan dereceli puanlama anahtarı ve literatür taramasıdır. Veriler; “SPSS” programı ile analiz edilmiştir. Üç alan uzmanı tarafından gerçekleştirilen değerlendirme sonuçlarına göre; yaratıcılık kriteri açısından, yazınsal anlatımın son test lehine anlamlı bir fark yarattığı tespit edilmiştir.

**Anahtar kelimeler:** Dışavurumculuk, Yazınsal Anlatım, Yaratıcılık, Disiplinler Arası Sanat Eğitimi

<sup>1</sup> Bu araştırma Öğr. Gör. Dr. Çiğdem ÖZDEMİR'in Prof. Dr. Meliha YILMAZ danışmanlığında hazırladığı, “Güzel Sanatlar Lisesi Öğrencilerinin Ekspresyonist Resimlerinde Yazınsal Anlatımın Etkisi”, başlıklı doktora tezinden üretilmiştir. Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Resim-İş Öğretmenliği.

<sup>2</sup> Öğr. Gör. Dr., Giresun Üniversitesi, Teknik Bilimler M.Y.O., Tasarım Bölümü, ORCID ID: 0000-0003-3850-0089, cigdem.ozdemir@giresun.edu.tr

<sup>3</sup> Prof. Dr., Gazi Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Resim İş Eğitimi Anabilim Dalı, ORCID ID: 0000-0002-7732-2660, ameliha@gazi.edu.tr

# GÜZEL SANATLAR LİSESİ ÖĞRENCİLERİNİN DIŞAVURUMCU RESİMLERİNDE YAZINSAL ANLATIMIN YARATICILIK AÇISINDAN İNCELENMESİ

## AN INVESTIGATION OF LITERARY EXPRESSION IN EXPRESSIVE PICTURES IN TERMS OF CREATIVITY OF FINE ARTS HIGH SCHOOL STUDENTS<sup>4</sup>

### Abstract

This research was conducted in order to determine whether or not literary expression has an effect on the expressionist paintings of fine arts high school students, and if so, to what extent. The research is limited to the "memoir" type of literature in literary expression and to oil paint as an artistic technique. The study group of the research consisted of 18 students studying in Giresun Fine Arts High School 12th grade. In the study, one-subject pre-test-post-test experimental design, one of the quantitative research methods, was used. The data collection tools of the study are the graded scoring key used in evaluating the creativity criteria of the pre-test and post-test pictures made with an expressive approach and the literature review. Data; It has been analyzed with the "SPSS" program. According to the results of the evaluation made by three field experts; In terms of creativity criteria, it was determined that literary expression made a significant difference in favor of the posttest.

**Keywords:** Exspressionism, Literary Expression, Creativity, Inter Disciplinary Art Education

### Giriş

İnsanoğlunun sanat eserlerini ilk üretmeye başladığı yıllardan beri, sanat eserleriyle yaşamlarını ifade etmeye çalıştıkları, onlara çeşitli anlamlar yükleyerek onlarla bütünleştikleri söylenebilir. Sanatın sadece işlevsel bir görev üstlenmediği, duyguları aktarma amacı güderken, aynı zamanda görsel olarak da haz alma duygusunu pekiştirdiği bir gerçektir.

Sanatçının ifade ettiği aslında en içsel duygularıyla algıladığıdır, varlığının anlatımıdır, dışavurumdur; geçici olanlar onun için simgesel bir görüntüdür; kendisi için en önemli düşünce kendi yaşamıdır. Dolayısıyla dış dünyanın kendi üzerinde bıraktığı izlenimleri o kendi içinden süzerek dışa vurur ( Richard, 1991, s. 9).

Dışavurumculukta kitlenin değil bireyin tarzı ifade edilir ki bu yönüyle modern düşünüş tarzının bir başka ilkesi olan "birey aslı"nu şiddetli bir biçimde ortaya koyar. Psikolojik hayalin optik hayale tercih edilmesinin sebebi, resmi doğanın değil duyguların etkisinde yapmak olduğudur (Turani, 1971'den aktaran Kalfa, 2019, s.455).

Barret (2015)'e göre dışavurumcu sanatın öznesi, insandır ve temel olan şey yaşanmışlıklardır. (Barret, 2015, s.103).

---

<sup>4</sup> This research was produced from the doctoral thesis titled "The Effect of Literary Expression on the Expressionist Paintings of Fine Arts High School Students", prepared by Lecturer Dr. Çiğdem ÖZDEMİR under the supervision of Prof. Dr. Meliha YILMAZ. Gazi University Institute of Educational Sciences Art Teaching.

## GÜZEL SANATLAR LİSESİ ÖĞRENCİLERİNİN DIŞAVURUMCU RESİMLERİNDE YAZINSAL ANLATIMIN YARATICILIK AÇISINDAN İNCELENMESİ

Dışavurumcu sanatta yaşanmışlıklar temel alınır dolayısıyla kişinin iç dünyası merkezdir. Her bireyin yaşanmışlıkları ve izleri farklı olduğundan kişi kadar ekspresif anlayış olduğu söylenebilir.

Dışavurumcu sanatçı kendini içgüdülerine ve iç dürtülerine terk ettiğinden kendini ruhunun uyumuna bırakır. Böylece olgusal gücün etkisiyle kendini doğasına bırakıp ortaya dramatik eser koyar (Turani, 2011, s.577).

Dolayısıyla kendi ruhuyla baş başa kalan sanatçı özgürdür ve özgür irade de yaratıcılıkta önemli bir basamak görevi görür.

Yaratıcılık, daha önceden kurulmamış ilişkiler arasında ilişkiler kurabilme, bu amaç doğrultusunda yaşantıların, deneyimlerin, yeni fikirlerin, yeni ürünlerin bir düşünce şeması içinde oluşturulabilmesi yetisidir ( Keser, 2009, s.359).

Yılmaz (2010)'a göre yaratıcılık, sanat eğitiminin temel ilkesi olup, tüm insanlarda var olan ancak bireysel farklılık gösteren bir özelliktir. Doğuştan getirildiği için öğrenilemez fakat gerekli eğitim ortamları düzenlendiğinde geliştirilebilir (Yılmaz, 2010, s. 20).

San (2019)'a göre;

- Yaratıcılık doğuştan gelen bir yetidir. Yaratıcılık insana özgüdür. Her insan yaratıcı olabilme şansına sahiptir.
- Yaratıcı sayılmak için dahi olmak gerekli değildir.
- Yaratıcılık yetisi çeşitli nedenlerle köreltilmiş olsa bile, yaşam deneyimleri ve özel programlarla yeniden kazanılabilir, güdülenebilir ve geliştirilebilir (San, 2019, s. 81-82).

Yaratıcılığın geliştirilmesinde disiplinler arası sanat eğitiminden faydalanılabilir.

Disiplinler arası sanat eğitimi, belirlenen bir tema etrafında konu alanlarının kaynaştırılarak bireysel duyguları ve düşünceleri yansıtmaya çalışan bireye, yardım etmeyi ve onu topluma uyumlu kişi olarak hazırlama amacını güder (Lowenfeld, 1964'ten akt. Kırısoğlu, 2009).

Tüm diğer disiplin alanlarının yoğun etkileşim içinde olması, sanatları birbirinden ayıran sınırların aşılması, çağımızın eğitim anlayışına yansımış ve disiplinler arası yaklaşım kaçınılmaz hale gelmiştir. Bu durum diğer tüm dersler gibi görsel sanatlar dersleri açısından bireyin çok yönlü gelişiminin hedeflendiği olumlu bir gelişmedir (Yılmaz, 2009, s. 791).

Görsel sanatlar eğitiminde disiplinler arası yaklaşımla, yaratıcılığı katkı sunabilecek öncelikli alanlardan biri, edebiyattır.

Edebiyat, konuların belirlenmesinde ve motivasyonun sağlanmasında yararlanılabilecek en temel disiplin alanlarından biridir (Yılmaz, 2014, s. 792).

## GÜZEL SANATLAR LİSESİ ÖĞRENCİLERİNİN DIŞAVURUMCU RESİMLERİNDE YAZINSAL ANLATIMIN YARATICILIK AÇISINDAN İNCELENMESİ

Edebiyat türlerinden biri olan anı ile geçmişteki birikimler aktarılırken yaşanmışlıkların izleri netleştirilebilir.

Anı kelime anlamı olarak, kişinin günlük yaşamdan beslendiği yazı türü olup yaşanmış olayları başkalarına aktarmayı içerir (Bülbül, 2000, s.91). Sözcükler, düşünceyi şekillendirmede, duyguları yönlendirmede ve harekete geçme kararlılığını etkin hale getirmede önemli bir güce sahiptirler (Marantz, 1988'den akt. Kırıçoğlu, 2009). Özellikle yazınsal anlatım, yeteneklerinin farkında olmayan ya da farkında olup bunu açığa çıkaramayan öğrenciler için yararlanılabilecek sahalardan biridir.

Anı, derinlemesine bir bakış açısıyla olayları farklı yönleriyle ele aldığı için üst düzey düşünme becerisi sağlar ( Braun ve Crumpler 2014'ten akt. Duran ve Soyucok, 2020).

Böylece yazınsal anlatımdan, imgesel düşünme sonucunda yaratıcı eserler ortaya çıkarabilmesinin, kişinin iç dünyasını konuşturabilmesi olarak söz edilebilir. Bu doğrultudaki kazanımlara yönelik San (2017)'a göre;

Özellikle lise öğrencilerine yönelik yazınsal yaratıcılık çalışmaları ders dışı sosyal etkinliklerde notla değerlendirilmeyen, öğrencilerin kendilerini özgür bir biçimde ifade etmesi amacını güden; resim, müzik, drama çalışmaları yanında yazın alanının da yerleşmesi uygulamaları ile çağımızın hastalığı yazma tembelliğinden kurtulmak öğretim programlarının temel hedeflerindedir (San, 2017, s. 116).

Yazarak anlatmada iç görü, sezgi, şefkat ve farkındalık somutlaşmış olarak belirir. Yazma eylemi kullanıldığında bu, kişiyi düşünmeye teşvik eder ve kişide farkındalığı artırır. Dolayısıyla yaşamlarda rol oynayan deneyimlerin, yaşanmamış olabilecek konulara ışık tutmaya yardımcı olabileceği söylenebilir (Raab, 2014, s.18).

Öğrencilerin resimlerindeki yaratıcılık, onların kendilerini ne kadar iyi yansıtabildikleri, yani dışavurumları ile alakalıdır. Anılardan biri hatırlanması istendiğinde, hafızada izi kaldığı kadarıyla, anlık hatırlama durumu söz konusudur. Bir anının yazarak ifade edilmesi istendiğinde ise, yazma eylemine dökülebilmesi için daha çok düşünme, ayrıntıların hatırlanması, farkındalığı artırma, yüzleşme, içsel yolculuk, çağrışım yoluyla daha çok imgenin bilinç düzeyine çıkması, duygusal keşif durumunun daha güçlü şekilde gerçekleşmesi vb. anlamına gelebilir. Bu, aynı zamanda ekspresif anlatımın güçlenmesi, dışavurumun daha yoğun şekilde gerçekleşmesi demektir.

Böyle bir problem durumdan yola çıkılarak, yapılan bu çalışmada, edebiyat alanının anı türü seçilmiş olup, yazınsal anlatımdan yararlanmanın öğrencilerin dışavurumcu resimlerinde yaratıcılık açısından etkili olup olmadığı incelenmiştir. Yazınsal anlatım yoluyla gerçekleştirilebileceği düşünülen dışavurum durumunun, resimsel anlatımda da dışavurumcu bir anlatım olarak karşılık bulup bulamayacağı,

# GÜZEL SANATLAR LİSESİ ÖĞRENCİLERİNİN DIŞAVURUMCU RESİMLERİNDE YAZINSAL ANLATIMIN YARATICILIK AÇISINDAN İNCELENMESİ

diğer bir deyişle yazınsal anlatımın, resimde dışavurumcu anlatımı yaratıcılık temelinde etkileyip etkilemeyeceği irdelenmiştir.

## Yöntem

### Araştırmanın Modeli

Bu araştırmada, dışavurumcu resimlerde yazınsal anlatımın etkisini belirlemek amacıyla nicel araştırma yöntemlerinden tek denekli ön test-son test deneysel desen metodu kullanılmıştır.

“Deneme modelleri, neden-sonuç ilişkilerini belirlemeye çalışmak amacı ile doğrudan araştırmacının kontrolü altında, gözlemlenmek istenen ve verilerin üretildiği araştırma modelidir” (Karasar, 2014, s. 87).

“Deneysel çalışma, özel bir işlemin sonuç üzerinde etkisinin olup olmadığını belirlemeye çalışır. Araştırmacı bu işlemi yaparken gruplardan birine özel bir müdahalede bulunurken diğer gruba bulunmaz ve her iki grubun sonuçta aldıkları puanları belirleyerek değerlendirme yapar. Deneysel çalışmalar, deneklerin müdahale koşullarına rastgele atandığı gerçek deneysel ve rastgele olmayan atamaların kullanıldığı yarı-deneysel desenleri içerir” ( Keppel, 1991’den akt. Creswell, 2013).

“Deneysel model ile yapılan her araştırmada mutlaka bir karşılaştırma vardır. Bu belli bir şeyin kendi içindeki değişimleri ya da bu “şey”ler arası ayrımların karşılaştırılması anlamında olabilir” (Karasar, 2005, s. 88).

Nicel araştırma yöntemi olarak belirlenen tek grup ön test-son test deneysel desen modeli, Tablo 1’de gösterildiği gibidir.

Tablo 1.

*Tek Grup Ön Test-Son Test Deneysel Desen Modeli*

Grup	Ön Test	Uygulama	Son Test
DG	O1	X	O3

Yukarıdaki şekilde; DG deney grubunu, O1 ve O3, deney grubunun ön test ve son test ölçümlerini, X ise deney grubundaki deneklere uygulanan bağımsız değişkeni (deneysel değişkeni) göstermektedir (Büyüköztürk, Çakmak, Akgün, Karadeniz & Demirel, 2010, s. 201).

### Çalışma Grubu

Araştırmanın çalışma grubu, 2016-2017 Eğitim Öğretim yılı II. Yarıyılı, Giresun Güzel Sanatlar Lisesi 12. sınıfta öğrenim gören 18 öğrenciden oluşmaktadır.

# GÜZEL SANATLAR LİSESİ ÖĞRENCİLERİNİN DIŞAVURUMCU RESİMLERİNDE YAZINSAL ANLATIMIN YARATICILIK AÇISINDAN İNCELENMESİ

Uygulama için 20 öğrenciden gönülsüz olan 2 kişi çıkartılarak 18 kişilik çalışma grubuyla çalışmaya devam edilmiştir. Çalışma grubunun 10 (% 55,6) kız öğrenci ve 8 (% 44,4) erkek öğrencidir. Araştırmada, gönüllü katılım sağlayan iki resim öğretmeni ile çalışılmıştır.

## Verilerin Toplanması

Ön test haftada 4 saatlik dersten oluşmuş olup toplamda 5 hafta süresince devam etmiştir. Öğrencilere ilk hafta sunuş yoluyla öğretim yöntemi ile dışavurumculuk nedir, türleri nelerdir, sanatçıları kimlerdir gibi bilgilendirmeler yapılmıştır. Dışavurumculuk ile ilgili teorik bilgilerin görsellerle desteklenmesinin öğrenmede kalıcılığa katkı sağlayacağı düşünülmüştür. Sunuş yoluyla öğretim yönteminden sonra soru cevap yöntemine geçilerek öğrenilenlerin pekiştirilmesi amaçlanmıştır. Soru cevap kısmında öğrencilerden neden dışavurumculukta bilinçli yere renk ve biçim deformasyonuna gidildiği yönünde sorular gelmiştir. İlgili bilgilendirme yapıldıktan sonra hayatları boyunca onları derinden etkileyen bir anıyı (mutluluk, hüzn, şaşkınlık yaratan durum vb.) resmetmeleri istenmiştir. Eskizlerini hazırlayarak beş hafta boyunca yağlı boya tekniği ile tuval üzerine resimlerini tamamlamışlardır. Tamamlanan resimler fotoğraflanarak ilk veriler toplanmıştır.

Son test çalışması için yine haftada 4 saatlik dersten oluşan toplamda 5 hafta süre kullanılmıştır. İlk hafta öğrencilere dışavurumculuk sunuş yoluyla tekrar hatırlatılmış ardından bu kez resimlerini yapmadan önce onları hayatları boyunca derinden etkileyen bir anılarını (mutluluk, hüzn, şaşkınlık yaratan durum vb.) yazarak anlatmaları istenmiştir. Öğrenciler A4 kağıdına anılarını yazmışlar, ardından bu anılardan yola çıkarak eskizlerini yapmışlardır. Sonraki 4 hafta boyunca yine yağlıboya tekniğinde son test resimlerini tamamlamışlardır. Tamamlanan resimler fotoğraflanarak ikinci veriler elde edilmiştir.

Veri toplama aracı olarak tek kritere bağlı, üç alan uzmanı tarafından onaylanan 5'li likert tipi dereceli puanlama anahtarı kullanılmıştır. Dereceli puanlama anahtarı (1) oldukça zayıf, (2) zayıf, (3) orta, (4) iyi, (5) çok iyi olarak tanımlanmıştır.

## Verilerin Analizi

Ön test ve son test resimlerinin uzmanlar tarafından değerlendirilmesi sonucu toplanan veriler SPSS-21 paket programına işlenmiştir. Ön test puanları ile son test puanları arasında farklılığa Wilcoxon işaretli sıralar testi ile bakılmıştır.

## Bulgular ve Yorumlar



# GÜZEL SANATLAR LİSESİ ÖĞRENCİLERİNİN DIŞAVURUMCU RESİMLERİNDE YAZINSAL ANLATIMIN YARATICILIK AÇISINDAN İNCELENMESİ

*Öğrencilerin yaptıkları resimlerde yaratıcılık kriteri açısından ön test ile son test puanları arasında anlamlı bir farklılık olup olmadığına ilişkin bulgular*

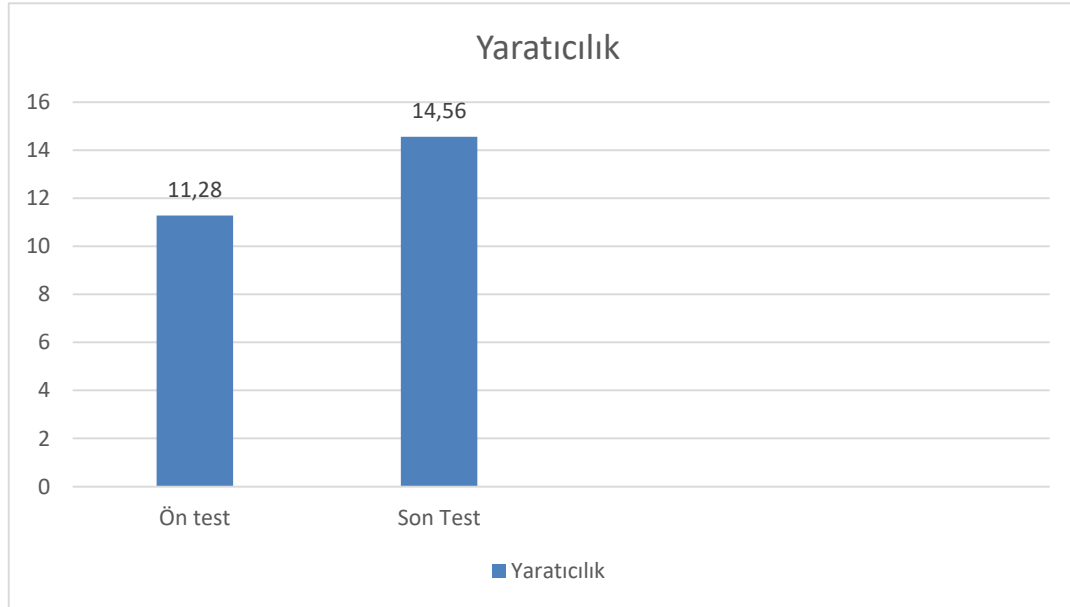
Tablo 2.

*Öğrenci Resimlerinin Yaratıcılık Açısından Ön Test İle Son Test Puanları Arasındaki Farklılığa İlişkin Wilcoxon İşaretili Sıralar Testi Sonuçları*

	Test	N	$\bar{X}$	S	Sıra Ortalaması	Sıra Toplamı	Z	p
Yaratıcılık	Sontest	18	14,56	1,34	7,45	82,00	-2,57	,010*
	Öntest	18	11,28	3,69	4,50	9,00		

\*p<,05

Tablo 2'ye bakıldığında öğrencilerin yaptıkları resimlerde dışavurumcu akıma göre yaratıcılık kriteri açısından uzmanların puanlamasına göre, ön test puanları ile son test puanları arasında anlamlı farklılık olup olmadığı incelenmiştir. Öğrenci resimlerinin yaratıcılık kriteri açısından son test puanlarına ( $\bar{X}$  =14,56) ilişkin sıra ortalamaları (7,45) ile ön test puanlarına ( $\bar{X}$  =11,28) ilişkin sıra ortalamaları (4,50) arasında Z=-2,57, p=,010<,05'e göre anlamlı farklılık olduğu görülmektedir. Yaratıcılık kriteri açısından yazınsal anlatımın öğrenci çalışmalarını üzerinde etkisi olduğu görülmektedir.



Şekil 1. Öğrenci Resimlerinin Yaratıcılık Kriteri Açısından Ön Test ile Son Test Puanları Arasındaki Farklılığa İlişkin Wilcoxon İşaretili Sıralar Testi Sonuçlarının Yüzde Dağılımı Grafik Tablosu

**GÜZEL SANATLAR LİSESİ ÖĞRENCİLERİNİN DIŞAVURUMCU  
RESİMLERİNDE YAZINSAL ANLATIMIN YARATICILIK AÇISINDAN  
İNCELENMESİ**

Tablo 3. Öğrenci Resimlerinin Yaratıcılık Kriteri Açısından Ön test- Son test Uzman Değerlendirme Sonuçlarının Yüzde ve Frekans Tablosu

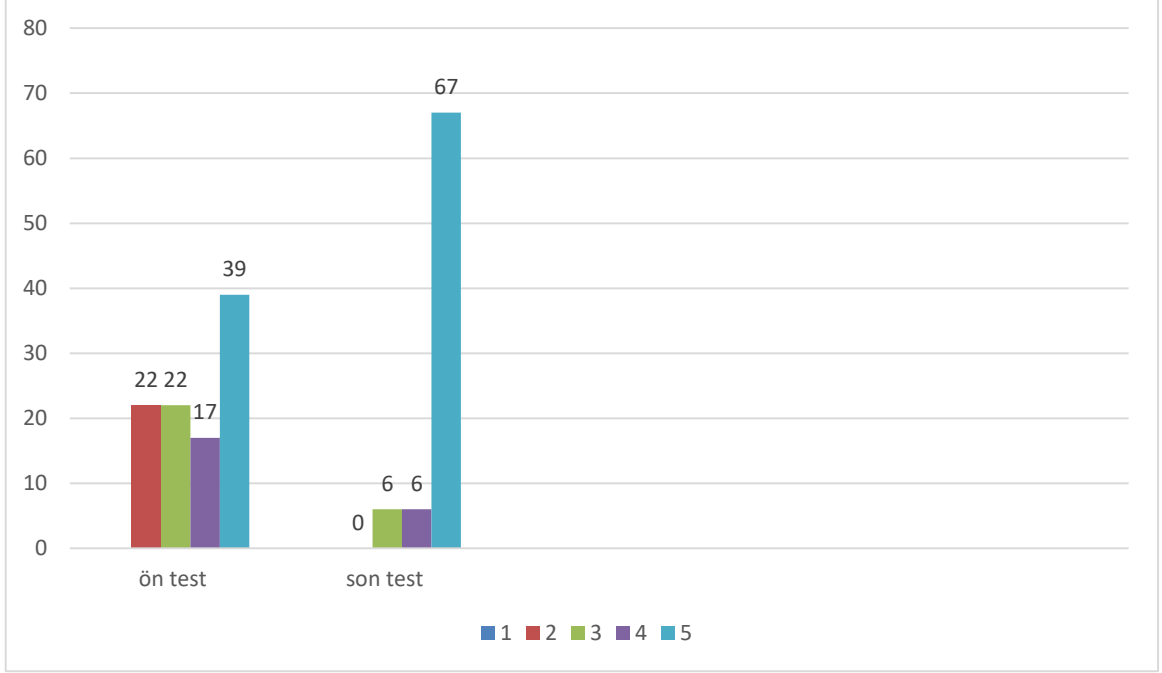
	Dereceli	(f)	Ön test	%	(f)	Son test	%
Uzmanların	1	0		0	0		0
Genel	2	4		22	0		0
Ortalaması	3	4		22	1		6
	4	3		17	1		6
	5	7		39	16		88
	<b>Toplam</b>	<b>18</b>		<b>100</b>	<b>18</b>		<b>100</b>

(1) Oldukça zayıf, (2) Zayıf, (3) Orta, (4) İyi, (5) Çok iyi

Dışavurumcu akıma göre yaratıcılık kriteri açısından ön test- son test uzman değerlendirme sonuçlarına yönelik bulgular aşağıda verilmiştir.

Tablo 3'e göre, yaratıcılık kriteri, 5'li likert tipi uzman değerlendirme sonuçlarına göre; Ön testte ve son testte oldukça zayıf (1) puan alan öğrenciler % 0 oranında görülürken ön testte zayıf (2) puan alan öğrenciler % 22 son testte % 0 olarak ortaya çıkmıştır. Orta (3) puan alan öğrenciler ön testte % 22 oranındayken son testte % 6 oranında belirmiştir. Burada son test lehine anlamlı farklılık göze çarpmaktadır. İyi (4) puan alan öğrenciler ön testte % 17 son testte % 6'dır. Ön testte çok iyi (5) puan alan öğrenciler % 39 oranındayken son testte % 88 oranında bir artış görülmüştür. % 72 oranında son test lehine artışla buradaki fark net olarak görülmektedir. Tabloya bakıldığında en fazla artış oranını, çok iyi (5) puanla son test lehindedir. Dışavurumcu resimlerde yaratıcılık kriteri açısından son test lehine anlamlı farklılık ortaya çıktığı görülmektedir.

## GÜZEL SANATLAR LİSESİ ÖĞRENCİLERİNİN DIŞAVURUMCU RESİMLERİNDE YAZINSAL ANLATIMIN YARATICILIK AÇISINDAN İNCELENMESİ



Şekil 2. Öğrenci Resimlerinin Yaratıcılık Kriteri Açısından Ön test- Son test Uzman Değerlendirme Sonuçlarının Yüzde Dağılımı Grafik Tablosu

Dışavurumcu akıma göre yaratıcılık kriteri açısından ön test- son test uzman değerlendirme sonuçlarına göre son test lehine anlamlı bir farklılık olduğu görülmüş, bu sonuçlara göre yorumlar iki farklı öğrenci çalışmasıyla aşağıda örneklenmiştir.

Örneğin bir öğrenci (Ö1 nolu) ön test çalışması olarak yapmayı tercih ettiği bir portre çalışmasında yüzün bir tarafını sıcak renklerle, diğer tarafını da soğuk renklerle bloklar halinde boyamış olmasını, kendi mutluluk ve mutsuzluk durumunu sıcak ve soğuk renklerle bütünleştirdiğini söylemiş, klişe bir anlatım yolu tercih etmiştir.

Oysa aynı öğrenci (Ö1 nolu) son test resminde halatlara bağlı olan irili ufaklı duvar saatleri çizmiştir. Bunlarla resme olan ilgisini ve hayallerinin peşinden giden azmini adım adım işlemiştir. Ufak saatlerle güzel sanatlar lisesi sınavını kazanmayı, büyük saatlerle de iç mimar olma yolundaki isteğini vurgulamıştır. Saatlerin bağlı olduğu halatlardaki aşınmalar, onların kopmak üzere olduğunun göstergesi olup hayallerine kavuşmak için zamanın yaklaştığının da simgesidir. Ayrıca hem büyük saatlere hem de küçük saatlere bağlı bir çark çizilmiş, bu çarktan akan suyun saatlerin hızlı dönmesini sağlayan mekanizma ile de zamanın ilerlemesi isteği vurgulanmıştır. Küçük saatlerden birinin iç kısmında dans eden silüet ile kendini resmederek güzel sanatlar lisesi sınavını kazanmış olmanın mutluluğunu, büyük saatlerden birinin iç kısmına da akreple yelkovanı hızlı hareket ettiren silüetle zamanın hızlı ilerlemesi isteğini aksettirmiştir. Öğrencinin yazınsal olarak ifade

## GÜZEL SANATLAR LİSESİ ÖĞRENCİLERİNİN DIŞAVURUMCU RESİMLERİNDE YAZINSAL ANLATIMIN YARATICILIK AÇISINDAN İNCELENMESİ

ettiği anısındaki detaylandırmaların zengin imgelerle ve yaratıcı bir kurgulanışla son test resmine yansıdığı görülmüştür.

Başka bir öğrenciye (Ö17 nolu) ön test resminde neyi anlatmak istediği sorulduğunda, duygusal anlamda onu en derinden etkileyen olayın erkek arkadaşıyla ayrılık olduğunu ve bunu da sahile vurmuş boş kayık olarak ifade ettiğini söylemiştir. Burada ayrılık boş kayık ile ifade edilmiş, duyguların ifadesinde detaylandırma ve tasvir zenginliği yakalanamamış bu da klişeleşmiş biçimlerle anlatım yoluna gidildiğini göstermiştir.

Halbuki aynı öğrencinin (Ö17 nolu) son test resminde, öğrenci bir sırrını sadece yakın arkadaşı ile paylaşmış olduğunu, arkadaşı ise verdiği sözde durmayarak sırrı başkalarına söylediğini dile getirmiştir. Her anını beraber geçirdiği, çok sevdiği yakın arkadaşı tarafından büyük bir hayal kırıklığına uğratılmanın onda yarattığı travmayı yazmış olduğu anısında detaylandırıp aynı şekilde resmine yansıttığı görülmüştür. Öğrenci resminde, hayali bir karakter çizerek bunu, hayal kırıklığına uğradığı arkadaşı ile özdeşleşmiştir. Gözler ve ağızın yerini, derin ve karanlık çukurlarla ifade etmiş burada gözlerden ve ağızdan çıkan sözlerin sahteliğine vurgu yapmıştır. Aynı karakterde eller ve baş, uzayan dallarla ifade edilmiş, baş düşüncüyü, eller de dostluğu simgelemesine rağmen sahteliğin bu uzuvları değiştirdiğini belirtmiştir. Yine aynı karakterde kanatlar resmedilmiş kanatların dış kısmı aydınlık renkle, içte kalan kısmı da karanlık renkle ifade edilmiştir. Kanadın, melek simgesi ile bütünleşmiş olduğu düşünülürse, dışardan dost görünen arkadaşın aslında dost olmadığına bu şekilde vurgu yapmıştır.

### Sonuç ve Öneriler

Bu araştırma ile güzel sanatlar lisesi öğrencilerinin dışavurumcu resimlerinde, yaratıcılık kriteri açısından yazınsal anlatımın etkisi olup olmadığı araştırılmış ve anlamlı bir etkisi olduğu sonucu ortaya çıkmıştır. Ön test ve son testte anılardan yola çıkılarak dışavurumcu anlatımla resimler yapılmış ancak son testte yazınsal olarak ele alınıp işlenmiştir. Bu durumun son test lehine anlamlı bir fark yarattığı görülmüştür.

Yazınsal anlatımın etkisiyle oluşan son test resimlerde, yaratıcı ifadeler, farklı anlatım yolları gözlemlenmiştir. Her bireyin farklı oluşu ve iz bırakan olayların farklılığı, anılarda yazınsal anlatımda detaylandırılmış, bu detayların da resimlere yansıdığı görülmüştür. Bu durumun, anıların yazma eylemine dökülebilmesi için daha çok düşünme, ayrıntıların hatırlanması, farkındalığı artırma, yüzleşme, içsel yolculuk, çağrışım yoluyla daha çok imgenin bilinç düzeyine çıkması, duygusal keşif durumunun daha güçlü şekilde gerçekleşmesi gibi nedenlerden kaynaklı olduğu düşünülmektedir. Anıların yazınsal anlatımla ele alınmasının, imge ve tasvir zenginliği oluşturarak yaratıcı ifadeye katkı sağladığı görülmüştür.

## GÜZEL SANATLAR LİSESİ ÖĞRENCİLERİNİN DIŞAVURUMCU RESİMLERİNDE YAZINSAL ANLATIMIN YARATICILIK AÇISINDAN İNCELENMESİ

Son test resimlerde, gerek yaratıcı kompozisyon oluşturma gerekse imgelem zenginliği başarılı bir şekilde yansıtılmış, aynı zamanda detaylandırmalarda mesaj kaygısı güdüldüğü görülmüştür. Öğrencileri düşündürerek, yazarak üretkenliğe geçiren, kendiyle yüzleşmeyi öğreten, kendi hikayesinden ders çıkarabilen, başkalarınınkiyle empati yaptırabilen yazınsal anlatım ve görsel sanatlar birlikteliği ile zengin ve yaratıcı çalışmalar ortaya çıktığı görülmektedir.

Bu doğrultuda Graves' e göre; "Yazarak anlatma gibi resim de hem yaratıcılığın hem de düşünsel süreçlerin işe koşulduğu bir anlatım biçimi olup bireyin bilişsel, sosyal ve gelişimsel boyutlardaki seviyesini ortaya koyar" (Graves, 1983 ve diğ. akt. Şahin, 2013 ve diğ.).

Gelişimsel evre olarak ergenlikte soyut düşünmenin geliştiği bilinmekte olup, yazınsal anlatımın burada öğrencilere sağlayacağı en önemli kazanımlardan biri, kendini daha iyi ifade etmek olduğudur. Yaşantılardaki izlere ait ayrıntıların yazarak açığa çıkartılması ve dışavurum sağlanmasının, görsel sanat çalışmalarını da yaratıcılık açısından da beslediği görülmüştür.

Böylece öğrencilere görsel sanatlar dersinde kendilerini ifade edebilecek diğer edebi türlerden şiir, öykü, deneme vb. yazınsal çalışmalar yaptırılıp plastik sanatların farklı dalları ile (grafik, heykel, seramik vb.) görsel sanatlar çalışmalarına etkisi araştırılabilir. Çocuğun sanatsal gelişim basamakları dikkate alınarak farklı kademedeki öğrenci grupları ile onların yaş seviyelerine uygun yazınsal anlatım ve görsel sanat çalışmaları gerçekleştirilebilir. Ayrıca öğrencilere duyarlılık ve farkındalık kazandırmak adına belli konulara dair (vatan sevgisi, çevre sevgisi, hayvan sevgisi vb.) yazınsal çalışmalar yaptırılarak duygu ve düşüncelerinin görsel sanatlara yaratıcılık açısından nasıl yansıdığı saptanabilir.

### KAYNAKÇA

- Barret, T. (2015). *Neden bu sanat çağdaş sanatta estetik ve eleştiri*. (Ermert, E. Çev.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Bülbül, R. (2000). *Yazılı anlatım ve yazı türleri*. Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.
- Büyüköztürk, Ş., Çakmak, E.K., Akgün, Ö.E., Karadeniz Ş. & Demirel, F. (2010). *Bilimsel araştırma yöntemleri*. Ankara: Pegem.
- Creswell, J.W. (2013). *Araştırma deseni* (Çev Ed. S. B.Demir). Ankara: Eğiten Kitap.
- Duran, E., Soyuçok, M. (2020). Ortaokul 8. sınıf öğrencilerinin anı yazma beceri düzeylerinin belirlenmesi. *Anadolu kültürel araştırmalar dergisi*. 4 (1), s. 45-55.
- Kalfa, Z. (2019 Nisan). Resim sanatında dışavurumculuk. 3. *Uluslararası Sanat ve Estetik Sempozyumu'nda sunulmuş bildiri*. Gaziantep Üniversitesi. Gaziantep.
- Karasar, N. (2005). *Bilimsel araştırma yöntemi*. Ankara: Nobel Yayın.
- Karasar, N. (2014). *Bilimsel araştırma yöntemi*. Ankara: Nobel Yayın.

**GÜZEL SANATLAR LİSESİ ÖĞRENCİLERİNİN DIŞAVURUMCU  
RESİMLERİNDE YAZINSAL ANLATIMIN YARATICILIK AÇISINDAN  
İNCELENMESİ**

- Keser, N. (2009). *Sanat sözlüğü*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Kırıçoğlu, T. O. (2009). *Sanat kültür yaratıcılık*. Ankara: Pegem Akademi.
- Raab, D. (2014). Creative transcendence: Memoir writing for transformation and empowerment. *The Journal of Transpersonal Psychology*, 46 (2), 187-207.
- Richard, L. (1991). *Ekspresyonizm sanat ansiklopedisi*. (B. Madra, S. Gürsoy, İ. Usmanbaş Çev. ). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- San, İ. (2017). *Çocuk ve sanat*. İstanbul: Yeni İnsan Yayınevi.
- San, İ. (2019). *Sanatlar, eğitim ve kültür. Sanatlar eğitimi*. İstanbul: Yeni İnsan Yayınevi.
- Şahin, Y. E., Maden, S., Güteryüz Ş., Satır, M., Aydın, G. (2013). Müzik dinlemenin resimle ve yazıyla anlatım becerisi üzerine etkisi. *Dil ve edebiyat eğitimi dergisi*. 2(5), s. 32-49.
- Turani, A. (2011). *Dünya sanat tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Yılmaz, M. ( 2009, Nisan ). Sanatsal motivasyonda yazılı ve sözlü edebiyat ürünlerinin yeri ve önemi. *Uluslararası Karşılaştırmalı Edebiyat, Edebiyat ve Dil Öğretimi Kongresi'nde sunulmuş bildiri*, Gazi Üniversitesi, Ankara.
- Yılmaz, M. (2010 ). *Görsel sanatlar eğitiminde uygulamalar*. Ankara: Data Yayınları.
- Yılmaz, M. (2014). Görsel sanatlar eğitiminde mizahın yeri ve kaynakları. *Akademik Bakış Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler E-Dergisi*, İktisat ve Girişimcilik Üniversitesi Türk Sosyal Bilimler Enstitüsü, Celalabat. 40, 1-22.  
<http://www.akademikbakis.org>



## RESİM SANATINDA EMPRESYONİZM AKIMINA BİR ÖRNEK: PIERRE AUGUST RENOİR

*Meryem Yıldız<sup>1</sup>*

### Özet

Rönesans'tan beri süregelen natüralist sanat, XIX yüzyılda Empresyonizm'in açık hava ressamlığıyla son aşamasına varır. Bu aşamada sanat, uçan izlenimlerin peşinde bir ışık ressamlığına dönüşür. Bu yeni akım 1870'lerde ortaya çıktığı zaman yargılanır. Fakat kısa bir süre içinde sanat yaşamına egemen olur ve Empresyonizm'in getirdiği yeni görüş bütün sanatlar dallarınca benimsenir. Sanatçının izleyen göz olmaktan uzaklaşıp 'özne' olmaya yönelmesiyle, nesnel bilginin peşinden değil, gerçeğin 'öte' yüzünü arayan özne olma sürecini barındıran bir sürece dönüşür. Rönesans'tan başlayıp XIX. yüzyıla kadar ki geçen süreçte resim sanatında oluşan gelişmeler ve döneme damgasını vuran sanatçılardan Pierre August Renoir'ın çocukluğundan itibaren başlayan resim hayatı anlatılır. Pierre August Renoir resimlerinde daima değişim içerisinde olduğunu üslup özelliğinde oluşan farklılıklar gösterir. Tablolarında kullandığı renk skalasında canlılık ve çeşitlilik hâkimdir. Yapacağı kompozisyonu tuvale aktarırken sert ve kalın fırça darbelerinin kullanmaktan çekinmez. İlk sanat yıllarından Empresyonizm'e ve oradan son sanat yıllarına kadar kazandığı bu deneyimleri eserlerine aktarır.

**Anahtar Kelimeler:** Renoir, Empresyonizm, ışık, üslup, deneyim

## AN EXAMPLE OF THE IMPRESSIONAL CURRENT IN THE ART OF PAINTING: PIERRE AUGUST RENOİR

### Abstract

Naturalist art, which has been continuing since the Renaissance, reaches its final stage with the open-air painting of Impressionism in the XIX century. At this stage, art turns into a painting of light in pursuit of flying impressions. This new trend is judged when it emerges in the 1870s. But in a short time it dominates the art life and the new view brought by Impressionism is adopted by all the arts. As the artist moves away from being the observer eye and tends to be 'subject', it turns into a process that includes the process of becoming the subject seeking the 'beyond' of reality, not after objective knowledge. Starting from the Renaissance and XIX. The developments in the art of painting in the period until the 20th century and the painting life of Pierre August Renoir, one of the artists that left his

<sup>1</sup> Uzman Sanat Tarihcisi, Pamukkale Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Yüksek Lisans Mezunlu, Orcid No: [0000-0002-1246-3374](https://orcid.org/0000-0002-1246-3374), [mrymyldz1990@gmail.com](mailto:mrymyldz1990@gmail.com)

## RESİM SANATINDA EMPRESYONİZM AKIMINA BİR ÖRNEK: PIERRE AUGUST RENOİR

mark on the period, started from his childhood. Pierre August Renoir, in his paintings, shows that he is always in change with the differences in style. The color scale he uses in his paintings is dominated by liveliness and diversity. He does not hesitate to use hard and thick brush strokes while transferring his composition to the canvas. He transfers these experiences he gained from the first years of art to Impressionism and from there to the last years of art into his works.

**Keywords:** Renoir, Impressionism, light, style, experience

### Giriş

Renoir'ın resim sanatı içerisinde yaptığı çalışmalardaki yeni denemeleri ve bu çalışmalar esnasında yaşadığı dönemde geçtiği evreler makalenin konusunu oluşturur. Resim de katı kuralların hâkim olduğu bir dönem de kuralların dışına çıktığı için ağır ve olumsuz eleştirele maruz kalan Renoir, kalıpları yıkma düşüncesine vurgu yapan bir üslup ile karşımıza çıkmaktadır. Sanatçının resimleri incelendiğinde bize yaşadığı dönemin resim sanatıyla ilgili bilgi vermesinin yanı sıra resimde yaptığı farklı denemelerle renk ve ışık uyumunu daha farklı açılardan göstermeye çalıştığı görülmektedir.

Çalışmanın amacı sanatçının yaptığı resimleri kronolojik olarak sıralamak, yorumlamak ve yapıldığı dönemlere göre sanatsal özelliklerini ortaya koymaktır. Bu çalışmada bir kişinin yaşam ve sanat hayatının anlatılmasının amacı; ressamın yaşamı boyunca geçtiği süreçlerde, bulunduğu toplumsal çevreyi de göz önünde bulundurarak genel çerçeve içerisinde değerlendirilmesi gerektiğini aktarmaktır. Çalışmada yapılan açıklamalar ışığında bir sanat eserini değerlendirirken daha geniş açıdan bakılması; insan, zaman, medeniyet, toplum, tarih ve sosyal yapı vb. göz önünde bulundurulması hedeflenmektedir.

Çalışma dört bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde Renoir'ın yaşamından bilgiler verilmekte, ikinci bölümde ise resim sanatındaki ilk yılları, üslup arayışı ve geçirdiği değişimler anlatılmaktadır. Üçüncü bölümde ise Empresyonizm akımından, bu akımın nasıl temsilcisi olduğundan ve yaptığı resimlerde nasıl değişimler meydana geldiği anlatılmaktadır. Dördüncü bölüm sanat hayatının son yılları olarak geçer ve sanatçı bu dönemde de farklı denemeler yaparak karşımıza çıkmaktadır.

Çalışma, sonuç kısmıyla tamamlanmıştır. Sonuç kısmında sanatçının yaptığı çalışmalarda yansıttığı üsluplar üzerinde durulmuş, ayrıca sanatçının izleyiciye vermek istediği mesajı açıklamak için eserlerinin birbirleriyle karşılaştırılması yapılmıştır. Bu çerçeve de Renoir'ın yaptığı resimlerin bulunduğu dönemle ilişkilendirildiği irdelenmiştir.

### 1. Renoir'ın Yaşamı

Renoir, 1839'da terzi bir babanın ve işçi bir annenin oğlu olarak dünyaya gelir (Sarhanlı, 2008, s. 133). Renoir'lar yedi kuşaktan beri porselen işçiliği ile ün



## RESİM SANATINDA EMPRESYONİZM AKIMINA BİR ÖRNEK: PIERRE AUGUST RENOİR

salmış bu şehre yerleşmiş tipik bir Fransız işçi ailesidir. Pierre her çocuk gibi önce ilkokula verilir, akşamları da babasının yanında çalışır (Altun, 1970, s. 84). Yaşamının ilerleyen yıllarında bir seramik fabrikasında desinatör olarak ve daha sonra da yelpaze üzerine 18. yüzyıl tarzı resimler yaparak hayatını kazanan sanatçı zanaatkârlıktan gelir (Sarhanlı, 2008, s. 133). Sanatçı yaptığı seramikleri, 16. ve 17.yüzyılın ünlü Limoge'lu ustalarını hatırlatan bir tarzda, son derece parlak, güzel renklerle boyar. Renkler arasındaki kurduğu ahenk ve bu renkleri seçişinde gösterdiği ustalık hayret vericidir. Sanatçı öğle paydoslarında Louvre'a gider. Bu muazzam müzede eski şaheserleri inceler, ya da antik heykellerin karalamalarını yapar (Altun, 1970, s. 85-86). Renoir'ın seramik fabrikasında yaptığı çalışmalar, resim üslubunun oluşmasında birer basamak görevindedir. İlk sanat yıllarından Empresyonizm'e ve oradan son sanat yıllarına kadar kazandığı deneyimler eserlerinde görülür.

1858 yılında özel porselen matbaaların kurulmasıyla bu alan da makineleşir. Bunun sonucunda Temple Sokağı'ndaki işçilerle birlikte Renoir da kendisine başka bir meslek aramak zorunda kalır. Yelpaze hazırlayan bir ustanın yanına girer. Çok geçmeden bu işinden de ayrılır. Zorlu bir hayat mücadelesi yaşar (Altun, 1970, s. 87). 1860'da Louvre'deki resimlerin kopyasını yapma iznini elde eden Renoir, 1862'de ise, hem Güzel Sanatlar'a hem de diğer izlenimcilerle Mone Charles Gabriel Gleyre'nin atölyesine gitmeye başlar (Sarhanlı, 2008, s. 133). 1870 harbinin bir müddet için genç sanatçıları birbirinden ayırması, çalışmalarına da geçici olarak sekte vurur. Harb süresince Bordeaux'da görevli olan Renoir bir yıl sonra tekrar Paris'e döner (Altuna, 1970, s. 92).

Cloude Oscar Monet (1840-1926) ile birlikte yeni esinler bulmak amacıyla Akdeniz kıyısı boyunca uzun bir seyahate çıkar; fakat bu onların son ortak çalışmaları olur, artık yolları ayrılır. 1884 yılı sanatçı için öncelikle geçiş ve arayış dönemi olur. Bu arayış ve deneme yıllarından sonra Renoir sanat gelişimini sürdürür ve eserlerinde yeni üsluplar benimser. (Art Book Renoir, 1991, s. 66) 1890'da modeli Aline Victorice Charigot (1859-1915) ile evlenen Renoir'ın üç oğlu olur. İlk oğulları Pierre 1885'te, yönetmen olacak oğlu Jean 1894'te, lakabı "Cocoé olan üçüncü oğulları Claude ise, 1914'te doğmuştur (Sarhanlı, 2008, s. 144).

I. Dünya Savaşı'ndan Renoir da nasibini alır. Önce oğlu Jean sonra da Pierre ağır yaralanır. Hemen arkasından karısını kaybeder (Altuna, 1970, s. 103). Ellili yaşlarına geldiğinde artık Renoir'ın başarılı bir ressam olduğu ve ilk yılların ekonomik belirsizliklerini, korkularını ve sıkıntılarını geride bıraktığı söylenebilir (Maurice,1991,s. 168). Sanatçı 19 Şubat 1919'da Legion d'honneur 'commandeur' unvanını alır: Temmuz'da 'resmin babası' olarak koltukta taşınarak son bir kez daha Louvre'a dönmek ister. Sonbaharda ciğerlerinden hastalanır ve 2 Aralık'ta yaşama gözlerini kapar. 6 Aralık da Essoyez'ye gömülür (ArtBook Renoir, 1991, s. 124)

## RESİM SANATINDA EMPRESYONİZM AKIMINA BİR ÖRNEK: PIERRE AUGUST RENOİR

### 2. Renoir'ın Sanat Yaşamının İlk Yılları

Renoir'ın çocukluk yıllarından beri sanat anlamında hep içinde var olan üretme aşkı, edindiği deneyimler sayesinde şekillenir. Geçinmek için iş anlamında yaptığı çalışmalar onun sanat yaşamını şekillendirmiş olup hep yeni deneyimler tatmasını sağlar. Yaşamını kazanabilmek için yelpazeler üzerine on sekizinci yüzyıl geleneğine uygun süslemeler yapar. 1862 yılında Güzel Sanatlar Okulu'na (Ecole des Beaux Arts), hem de Charles Gleyre'nin atölyesine başlar ve burada Frederic Bazille (1841-1870), Monet ve Alfred Sisley'le (1839-1899) tanışır (Maurice, 1991, s. 158.)

'Yelkenliyle Geziden Dönüş' adlı eserini Charles Gleyre'nin atölyesine devam ettiği sırada 22 yaşında yapar. Sanatçının ilk önemli çalışması olan bu tabloda gerek Ecole'de gerekse düzenli olarak gittiği Louvre'de tanıdığı klasik eserlerden elde ettiği izlenimlerin bir sentezidir. Kişilerin kompozisyonu biraz tiyatroyvari de olsa, burada sanatçının sıradan duruşlardan kaçınma çabası fark edilir, saydamlık etkisi yaratacak kadar geniş ve kalın fırça darbeleriyle renklerin ve ışığın etkisini kontrol etmeye çalışmıştır (Art Book Renoir, 1991, s. 14)



**Görsel 1:** Yelkenliyle Geziden Dönüş, 1862, Özel Koleksiyon, Paris  
(Kaynak: <http://www.leblebitozu.com/empresyonist-ressamlardan-renoirin>)

1863 yılında 'Salon'a resimlerinden biri kabul edilir o zamana kadar ancak kendi halinde bir porselen ressamı olarak bilinen Renoir'ın bu sergiye kabulü bir bakıma büyük bir başarı sayılır (Altuna, 1970, s. 90). Salon, birbirinden tamamen farklı iki işleve hizmet eder. Devlet tarafından düzenlenen etkinlik, ahlak veya

## RESİM SANATINDA EMPRESYONİZM AKIMINA BİR ÖRNEK: PIERRE AUGUST RENOİR

kahramanlık gibi önemli temaları ele alan ve onları günlük gerçekliğin üzerine çıkarmak için yeterince genelleştirilmiş bir şekilde çağdaş sanata en yüksek biçimde sunmayı amaçlar. Salon aynı zamanda bir pazar yeri olarak da hizmet verir. Orada gösterilen resimlerin çoğu özel koleksiyoncuları çekmek için yorumcu tarafından kabul edilen zevk için tasarlanan önemsiz, tanıdık konular titizlikle illüzyonist bir teknikle işlenir (House, 1997, s. 5).

Gleyre'nin atölyesi kapandıktan sonra Fontainebleau'na giden arkadaşlarına katılır ve onların resim tarzından etkilenir. Renoir burada kendisine açık renkler kullanmasını öneren Barbizon Okulu sanatçılarından Norcisse Diaz De La Pena (1807-1876) ile tanışır. Ama Renoir'ın ilk eserlerinde Barbion Okulu'nun diğer sanatçısı olan Courbert ve Romantik Delacroix'in etkileri gözlenir (Sarhanlı, 2008, s. 133).

1864-1870 yılları arasında resimlerini düzenli bir şekilde 'Salon' da sergiler. Bu yıllarda onu etkileyen sanatçılar Diaz, Eugene Delacroix (1798-1863) ve özellikle Gustave Courbet (1819-1877) dir. Az çok gerçekçi kaldığı bu dönemde yaptığı resimler arasında şunları sıralayabiliriz: Anthony Ana'nın Hanı, Avcı Diana (1867 'Salon' tarafından geri çevrilmiştir.), Güneşlikli Lisa (1868 Salon kabul edilir.) dir. Güneşlikli Lisa'da Empresyonizme ait kıpırtılar vardır (Maurice, 1991,s. 158-159).



Görsel 2: Mere Antony'nin Hanı,1866, National Museum, Stockholm  
(Kaynak: <https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Renoir>)

Renoir'in en iddialı figür resimlerinin çoğu, aniden geleneksel ve açık bir şekilde çağdaş unsurları bir araya getirir. 1867'de Salon jürisi tarafından reddedilen

## RESİM SANATINDA EMPRESYONİZM AKIMINA BİR ÖRNEK: PIERRE AUGUST RENOİR

Diana, yay ve ölü geyik özelliklerine sahip klasik tanrıçanın imgeleri ile kilolu, idealize edilmemiş figür tipleri arasında garip olan bir füzyondur (House, 1997, s.10).



**Görsel 3:** Avcı Diana, 1867, National Gallery of Art, Washington  
(Kaynak: <https://tr.pinterest.com/pin/454230312407130881/>)

Renoir için 1878 zor bir yıl olur: Resim satışları hala zayıftır ve Hotel Drounet'daki üç eseri anca 159 franka satılır. Sanatçı 1881 yılında Cezayir ve İtalya'ya geziler düzenler. Floransa, Venedik, Roma, Napoli'yi ziyaret eder. Fransa'ya geri döner. Ekonomik yönden de kötü durumda olan sanatçı resimlerini satmakta güçlük çeker. (Altuna, 1970, s. 98) Ancak yaşadığı bu deneyimler, resim üslubunu şekillendiren ana etkenlerden birisidir. Geçtiği zor süreçlere ve yaşadığı ekonomik sıkıntılara rağmen sanattan, resim yapmaktan vazgeçmeyen sanatçı, geçirdiği zorlu süreçleri yaptığı eserlere yansıtmaz. Ona göre resim özgür bırakılmalı ve ressamın istediği gibi şekillenmelidir.

### 3. Empresyonizm ve Renoir

#### 3.1 Empresyonizm Ortaya Çıkışı ve Üslup Özellikleri

1863'te Manet'nin çalışmalarını resmi sergi olan Louvre'daki Paris Salonu kabul etmez. Bunu izleyen kargaşa sonucunda, yetkili makamlar, jüri tarafından kabul edilmeyen tüm eserleri éReddedilen Sergisié (Salon de Refuses) adıyla özel bir sergide sergilemek zorunda kalır. Bu sergide en çok tepki uyandıran resim Manet'nin Kırda Öğle Yemeği adlı yapıtıdır. Resim yeteneğini daha önceki sergilerde kanıtlamış olan Manet'nin bu resminin yargılanmasının nedeni, tuhaf bir

## RESİM SANATINDA EMPRESYONİZM AKIMINA BİR ÖRNEK: PIERRE AUGUST RENOİR

biçimde dikkat çekici olarak giyinik adamların yanında çıplak bir kadının ve geri planda yıkanan diğer yarı çıplak bir kadının bulunmasıdır. Aslında bu tepki çekmiş eserin ilham kaynağı Rönesans ressamlarından Tiziano'nun 'Pastoral Concert' ve Raimando'nun 'The Judgement of Paris' adlı eserleridir. Fakat Manet'nin eserindeki çıplak kadınlar, Rönesans eserlerindeki gibi idealize edilmiş, çıplak vücutlar, tanrıçalar, su perileri değil, dönemin çağdaş Fransız kadınlarıdır. Bu eser aleni çıplaklığı ve toplumu ahlaksızlığı teşvik etmesi gerekçesiyle seçkin sınıf tarafından aşağılanır ve zevksiz bulunur. Manet'nin aynı yıl yapıp ertesi yıl sergilediği Olympia adlı eseri de aynı sert tepkiyle karşılaşır. Ne var ki bu yeni tutum ilerici kesimde kendisine taraflar bulur ve Charles Baudelaire, Claude Monet gibi aydınlar Manet'yi destekler, ünlü romancı Emile Zola, Manet'yi ve bu yapıtı öven bir kitapçık yayımlar. Bu olaylar yenilikçi ressamların birleşmesini sağlayarak, onların Paris sokaklarında, parklarında, nehir kıyılarında, gün ışığıyla parıltıyan rengârenk tablolar yapmalarına esin kaynağı olur (Alıcı, 2017, s. 2984-2985).

Rönesans'tan beri süregelen natüralist sanat, XIX yüzyılda Empresyonizm'in açık hava ressamlığıyla son aşamasına varır. Bu aşamada sanat, uçan izlenimlerin peşinde bir ışık ressamlığına dönüşür. Bu yeni akım 1870'lerde ortaya çıktığı zaman yargılanır. Fakat kısa bir süre içinde sanat yaşamına egemen olur ve Empresyonizm'in getirdiği yeni görüş bütün sanatlarca benimsenir (İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 2011, s. 22). Sanatçının izleyen göz olmaktan uzaklaşıp 'özne' olmaya yönelmesiyle, nesnel bilginin peşinden değil, gerçeğin 'öte' yüzünü arayan özne olma sürecini barındıran bir süreçtir (Gögebakan ve Kılınç, 2020, s. 20).

1874 yılında bazı genç sanatçılar, Heykeltıraş, Gravürcü ve Ressamlar Anonim Şirketi'ni kurarlar. Kendi usullerine göre yaptıkları resimleri, 'resmi sergilerden kovulanlar' adıyla Capucines Bulvarı'ndaki 35 numaralı Nadar Fotograf Atölyesi'nde sergilerler. Fotoğrafçı Gaspard Felix Toumacha, (Nadar 1820-1910) daima akademik kurallara aykırı hareketleri destekleyen bir adamdır. Salonunu bedavadan verir. Fakat sergi tam bir rezalet olur. 15 Nisan 1874'ten 15 Mayıs tarihine kadar süren sergi için, 25 Nisan tarihli Charivari'de bir yazı yazan gazeteci Lorey, Monet'in tablosundan aldığı isimle, bu resamlara 'empresyonist' der. Bir başkası, o zamanki Paris'in atla çekilen otobüslerini hatırlatarak, bu resimlerden 'omnibüs atlarını şaha kaldıracak kadar gülünç,' diye bahseder. Bir başkası bunlara, akademik kurallara başkaldırdıkları için 'intransigent' (Serkeş, isyancı) der (Beksaç, 1995, s. 99).

Sanatın edindiği geçici ya da kalıcı anlık izlenimlerin uyardığı duyumların, duyulduğu biçimde, doğrudan doğruya, yansıtılmasına dayanan bir sanat anlayışı olan Empresyonizm, teknikten daha çok düşünce yöntemidir. Empresyonistler kelimesi, Louis Leroy adında ki gazeteci; resme olan geleneksel yaklaşımından vazgeçerek, kendi kişisel görsel izlenimlerini yansıtma yolunu tutan sanatçıları aşağılamak amacıyla kullanır. Empresyonizm, adını nereden alırsa alsın tamamen görsel, içgüdüsel bir sanat anlayışını belirler. Sürekli yenilenen bu bakış biçimi, ışık

## RESİM SANATINDA EMPRESYONİZM AKIMINA BİR ÖRNEK: PIERRE AUGUST RENOİR

ve ışığın geçişen türlü değişimleriyle yaratılır. Bunun sonucu olarak da resmin asıl konusu olacak kadar büyük boyutlara ulaşır. Böylece, manzara resimleri öteki tüm resim çeşitlerinden ağır basar; dinsel, mitolojik ve tarihi konulu resimler az çok ortadan silinir. Ressamlar artık, çalışmalarını açık havada sürdürür, doğanın sürekli değişimi içinde kaçıp giden izlenimi yakalamaya çabalar. Doğada, çabucak gelip geçen, kısa süreli ışık etkilerinin büyümesine nerede kapılırlarsa orada sehpalarını kurup elverdiğince kısa sürede bu büyüğü canlandırmaya çalışırlar. Görüşleri son derece keskin ve güçlüdür (Perdahçı, 1999, s. 64). Empresyonizmde çizgisel perspektif anlayışı yerini hava perspektifine bırakır. Empresyonistler, ağacın, insanın ya da bulutların aldıkları ışıklarla ilgilenirden kaçış çizgisiyle ufuk çizgisine dayanan ve ilk kez Rönesans sanatçılarının bir buluşu olarak ortaya çıkan bilimsel perspektife arka dönmüş olurlar. Bunun yerine başka bir şey kayarlar, o da hava perspektifidir (Ayaydın, 2015, s. 92).

Yapıtlarında dönemin moda olan insan biçimini yansıtırken, doğayla teknoloji arasında bir denge kurmaya çalışırlar, kalabalık kahveleri, insanların gezindiği sokakları ve kent görünümünü doğanın bir parçası olarak değerlendirirler. Geleneksel kurallar doğrultusunda konu her zaman tuvalin ortasına yerleştirilmez kimi zaman yana ya da köşeye çekilir. Derinlik, figürlerin farklı boyutları ve mekansal konumlarıyla elde edilir. İzlenimciler cisimleri gördükleri gibi betimlemekle birlikte, kesin dış çizgiler kullanmayarak biçim özgürlüğüne ulaşırlar. Işık önemli bir öğe olarak kullanılır, koyu tonlardan kaçınılarak, ışığı en iyi yansıtan parlak ve açık renkler yeğlenir. Boyalar palette karıştırılmadan, ayrı ayrı ve tek tek birbiri üzerine gelen fırça vuruşlarıyla uygulanır, ışıltılı etki bu yöntemle elde edilir. “Su” ve “kar”, yansıtıcı niteliklerinden ötürü en sevilen temalardır. Renk ve teknik açısından ortak bir dil geliştirmelerine karşın izlenimcilerin konu ve anlatım biçimi birbirinden farklıdır. Renoir; kadınları, çocukları ve neşeli sahneleri; Degas, atları, balerinleri ve ev işleri yapan kadınları; Sisley, Pissaro ve Monet’ye doğa görünümünü betimler. Bir başka ortak yanı da konu ne olursa olsun anlık izlenimleri yakalamalarıdır (Başaran, 2014, s. 4).

### 3.2. Renoir’in Üzerindeki Empresyonist Etkiler

Deneme devresinde sık sık üslubunu değiştiren sanatçının sonunda Courbet’in plastik tarzını bırakarak daha çok Delacroix renk dünyasını benimsediği görülür. ‘Güneşlikli Lisa’ 1868 Salon’una kabul edilir. Resim hafif berraktır. Genç kızın omuzlarına serpiştirdiği maviye çalan gölgeler, beyaz yazlık şapkasında ağaç yapraklarının yansıması ‘Empresyonist’ tekniğin ilk habercisi sayılır ki bunda ressam Diyaz’ın payı büyüktür. Resmin genel yapısı henüz gelenekçidir, mesela beyaz öyle itina ile sunulmuştur ki, fırça renkleri bile belirsizdir. (Altun, 1970, s. 92-91) Monet ile sıkı bir dostluk kuran Renoir, 1870’lerin

## RESİM SANATINDA EMPRESYONİZM AKIMINA BİR ÖRNEK: PIERRE AUGUST RENOİR

başından itibaren gittikçe izlenimci resme daha çok bağlanmaya başlar ve çok sayıda resim verir (Sarhanlı, 2008, s. 133).



**Görsel 4:** Güneşlikli Lisa, 1867, Folkwang Museum, Essen  
(Kaynak: <https://en.opisanie-kartin.com/description-of-the-painting>)

1870'i takip eden yıllarda Monet, Renoir, Pissarro Seine nehriyle Oise nehri kıyılarında, yani doğrudan doğruya tabiat karşısında resim yapmaya koyulurlar. Gördükleri öğrendikleri resim usulleriyle değil de, gerçekte olduğu gibi yapabilmeye uğraşırlar. Işığın sudaki akisleri, parıltıları dikkatlerini çeker. Suyun gölgeli yerlerinde koyu tonları kullanmazlarsa şeffaflığı daha iyi gösterebileceklerini düşünürler. Gerçeğe bağlanma yolundaki bu deney, resimlerine ayrı bir güzellik verir. Bunun üzerine paletlerinden koyu tonları atarlar. Ama bunu, bir teoriyi gerçekleştirmek için yapmazlar. Gördüklerini, gördükleri gibi resme dökülebilmek için yaparlar. Nitekim bir zamanlar, suları kendi buluşlarıyla, ama dağları ve evleri öğrendikleri renklerle boyadıklarından resimlerinde bir ikililik ortaya çıkar. Bunun üzerine resmin her yerini aynı şeffaflıkta boyamayı düşünürler. Böylece ışık gerçeği anlatan bir vasıta olmaktan çıkar ve bir üslup özelliği haline gelir (Beksaç, 1995, s. 98-99). Sanatçının empresyonist tekniği ve ilkeleri yalnızca manzaraya değil, günlük yaşamın her sahnesine, çıplaklara ve portrelere de uygulaması onun dehasını gösterir. On sekizinci yüzyıl Fransız ressamlarından da bir şeyler vardı onda. Gençliğin basit zevklerini ve mutlu hayallerini kapsayan bir dünyayı resmeder. Kimler yoktur ki bu dünyada: Küçük kızlar, yetişkin işçi kızlar, kaba köylü kadınlar, modayı izleyen üst sınıf hanımlar her yaştan ve her sosyal sınıftan

## RESİM SANATINDA EMPRESYONİZM AKIMINA BİR ÖRNEK: PIERRE AUGUST RENOİR

insanlar onun fırçasıyla canlanıp hayal bulurlar. Ton üzerindeki ışık oyunlarının, yansımalarının, biçimlerin havada ve güneş ışığında giderek çözümlerinin resimlerini yapar (Perdahcı, 1999, s. 94).

1870 yılında sergilenen *Bather with a Griffon* yine Gourment'i anımsatan ayakta duran çıplak bir kadın, antik Venüs pudica'yı düşündüren bir poz üstlenir (House, 1997, 10).



**Görsel 5:** *Bather with a Griffon*, 1870, Museu de Arte de Sao Assis Chateaubriand. (Kaynak: [John House, Pierre-Auguste Renoir La Promenade, 1997](#))

Sanatçının 1874'te fotoğrafçı Nadar'ın atölyesinde açılan tarihi sergide teşhir ettiği 'Loca'sı, bu serinin bir şaheseridir. Ünlü sanatçı Marie Henre Beyle (Standhal 1783-1842)'ye göre 'Güzellik mutluluğun teminatıdır.' Renoir ise bunu daha da basitleştirerek kısaca 'Güzellik mutluluktur.' der. İşte 'Loca' isimli tablo kadın güzelliğini renk ve çizgi halinde dile getirir. Renoir sanat hayatının bu bölümünde siyah için 'Renklerin kraliçesi' der. Bu tabloda da siyah renk hâkimdir (Altun, 1970, s.98).



## RESİM SANATINDA EMPRESYONİZM AKIMINA BİR ÖRNEK: PIERRE AUGUST RENOİR



Görsel 5: La Loga, 1874, Tuval üzerine yağlıboya. 80 x 63.5 cm. Courtauld Institute Galleries, Londra. (Kaynak: <https://tr.pinterest.com/pin/511510470149611068/>)

Konu seçimi olarak en çok kadınları resmetmeyi tercih eden Renoir, onları 19. yüzyıldaki günlük hayat görüntüleriyle birlikte genellikle neşeli ve eğlenceli figürler olarak ele alır. Renoir'ın kadın figürlü kompozisyonları genellikle toplumsal cinsiyetin kendilerine biçtiği rolleri yerine getiren ve erkek ile kadın arasındaki bölünümün keskinliğini ifade eden kadındır. Dikiş diken, çamaşır yıkayan, eşleriyle birlikte parkta dolaşan, müzikli ve danslı etkinliklere katılan, kısacası diğer modernist sanatçılar gibi modernitenin kadınlara sunmuş olduğu sosyal alan ve mesleki dayatmalara uygun düşen kadın prototipini karşılayacak kadınlar resmeder. Renoir, Fransız modernleşmesinin günlük hayattaki görüntülerini, hayatın rengini, neşesini kısacası çağın göze görünen taraflarını yansıtmaya çalışarak modernleşmenin ve çağın ressamıdır. Ama kadınlara olan yaklaşımı Manet'de veya Pissarro'da olduğu gibi duyarlılık taşımaz. Herhangi bir feminist amaç taşıdığı da söylenemez. O, kadınları modernitenin görmek istediği şekliyle, güzellik ve canlılık kavramları ile özdeşleştirerek kendi kimliklerinden çok toplum tarafından üzerlerine giydirilen kılıfları resmetmeyi tercih eder. Yalnızca eğlenmek ve mutlu olmak amacıyla resim yaptığını söyleyen bir sanatçının ait olduğu topluma olan bakışı idealize ettiği kadın imgeleri üzerinden ifade bulur (Özensoy, 2017, s.49). Renoir'ın 1877'deki üçüncü Empresyonist sergisinin en önemli parçası olan modern Paris hayatını anlatan Moulin de la Galette adlı tabloda ana gruplamalardaki figürler anekdot olarak kolayca yorumlanamaz. Arka planda birkaç çift, böyle bir okumaya davet eder: mavi elbiseli kadın sol arkadaki bankta yüksek şapkalı adamdan uzaklaşır, arka merkezde bir adam sürekli dans eder,

## RESİM SANATINDA EMPRESYONİZM AKIMINA BİR ÖRNEK: PIERRE AUGUST RENOİR

sağda ise ağacın yanında sırtı dönük mavi elbiseli kadına eğilerek bir şeyler söyleyen bir adam vardır (House, 1997,s.72). Bu tablo da Renoir, güncel yaşamdan birer kesit sunar, zarif kıyafetler içinde betimlediği insanlarla oluşturduğu sıcak ortamı geniş fırça darbelerini kullanarak tuvaline işler. Resimde açık pembe ve mavi renklerin hakimiyeti önemlidir. Renoir eserlerinde diğer empresyonistlerden farklı olarak siyah rengi kullanır (Karatepe, 1999, s.40). Ayrıca ressamın arkaya koydu figürler, resme derinlik katar. Aslında sanatçı farklı grupların aynı anda yaptığı eylemleri bir bütün içinde göstermeye çalışır. Burada konu sadece merkezde tutulmaz tuvalin her yerine dağıtılır.



**Görsel 6:** Dance at Le Moulin de la Galette, 1876, Musee d' Orsay, Paris (Kaynak: <https://www.sanatabasla.com/2012/11/le-moulin-de-la-galettete-dans-dance-at-le-moulin-de-la-galette-renoir/>)

Renoir'ın çıplak resimleri arasında ilk ve en önemlilerinden biri olan 1876 tarihli Empresyonist sergide sergilenen 'Güneşteki Kadın' adlı eseridir. Mutluluk ve yaşamla dolu olan bu kadın bedeni, su ve parlak ışıkla yıkanmaktadır. Albert Wolff, Le Figaro'da bu resim için şunları yazmıştır: 'M. Renoir'a bir kadın bedeninin, cesetteki ileri dereceli çürüme belirtileri olan yeşil ve mor renkli lekelerle kaplı bir et yığını olmadığını açıklamaya çalışın lütfen' (Maurice 1991, s. 163).

Ressam resimde kadın figürünü dönemin kurallarına hakim resimlerden farklı olarak etine dolgun resmeder. Kendisine modellik yapan kadını gördüğü gibi resmeder. Gördüğünü gördüğü gibi tuvale aktaran sanatçı, Empresyonizm özelliği olan parlak renkleri de kullanmayı ihmal etmez. Arkadaki parlak renk skalası kadının bedenini keskin şekilde ortaya çıkarır. Ayrıca ressam figürün vücuduna

## RESİM SANATINDA EMPRESYONİZM AKIMINA BİR ÖRNEK: PIERRE AUGUST RENOİR

yansıyan ışıkları da resmetmeyi unutmaz, resimlerinde ışık en önemli unsurdan biridir. Resimde figürün saçının bazı kısımları siyah, bacak kısmını örten örtü ise beyaz renklidir. Ressam bu resimde azda olsa siyah rengi kullanır hatta birçok resminde olduğu gibi bu resiminde de siyah ve beyazın karşıtlığından faydalanarak figürü daha belirgin hale getirir.



Görsel 7: Güneşteki Kadın, 1876, Musee d'Orsay, Paris (Kaynak: <https://www.artsy.net/artwork/pierre-auguste-renoir-study-torso-of-a-woman-in-the-sunlight>)

### 4.Renoir'ın Sanat Yaşamının Son Yılları

1880'li yılların başında, ilk izlenimci sergilerinin verdiği hayal kırıklığıyla, İtalya, İspanya ve Belçika'ya giden sanatçı, İtalya'da çalıştığı müzelerdeki resimlere ve Raphael'e hayran kalışı ile Fransa'ya döndükten sonra Cezanne ile yaptığı çalışmalar-ki bu dönemde aşırı parlak renkler kullanmıştır.-onun İzlenimcilik'ten giderek uzaklaşmasına ve daha yapısal bir anlayış içine girmesine temel hazırlar. 1881'de Cezayir'e giden ve orada bir yıl kalan sanatçı, Cezayir'de Arap Bayramı (1881, Musee d'Orsay, Paris) gibi oryantalist dokular içeren resimler de yapar. Ressamın çizgiyi ve toprak renkleriyle zıt renkleri tercih ettiği bu dönem "İngresvari" veya "Hırçın" veya "Çiğ" dönem diye adlandırılır (Sarhanlı, 2008, s. 134).

Louvre'da resim kopya ettiği ve porselen bezemesi yaptığı eğitim döneminden beri Klasik, Yunan, İtalyan Rönesans'ı ve 18. yüzyıl Fransız sanatından etkilenir. Bu referans noktaları İtalya yolculuğundan sonra artarak, sonraki resim

## RESİM SANATINDA EMPRESYONİZM AKIMINA BİR ÖRNEK: PIERRE AUGUST RENOİR

üretiminde belirleyici olmuştur. Günlük yaşamdan alınan basit sahneleri ve konuları geçmişin başyapıtlarının belli noktalarıyla özdeşleştirerek soylulaştırma tercihi, Renoir'in 'Güncel sonsuzluk' dediği şeyi gerçekleştirmesine olanak tanır. Söz konusu olan, sıradan bir sanat eserinin ötesinde, 'gözlem anında, çalışmakta olan sıradan bir hizmetçiyi Olympos'un Iuno'suna' dönüştürebilen, bilinçli bir estetik seçimidir. 1888 tarihli 'Yıkanan Genç Kız' adlı resimdeki poz, bugün Roma, Capitolino Müzesi'nde bulunan ve Helenistik bir heykelin II. Yüzyıl Roma kopyası olan Capitolino Venüs'ü anımsatır (Art Book, 1991, s. 82-83).



**Görsel 9:** Yıkanan Genç Kız, 1888, David Keereger Koleksiyonu, Washinton  
(Kaynak: [ArtBook Renoir sf:82](#))

Bu araştırma ve deneyim yıllarından sonra Renoir'ın sanatı, gelişimini sürdürür. Çizime geri dönerek uyguladığı disiplin ve sınırlı bir renklendirme kullanması sayesinde tekniği daha esnek bir niteliğe bürünür; bu da biçim ve dış çizgiler üzerinde Empresyonist döneme oranla daha fazla durduğunu gösterir. Renkleri giderek gölgelenir ve incimsi tonlarla karışır. Bu nedenle yaklaşık 1890-1897 yılları arasındaki dönem 'İncilerle Süslü' dönem adını alır (Maurice, 1991, s. 67). 1892 yılında yaptığı Piyano Çalan İki Genç Kız adlı eseri "İncilerle Süslü" dönem özelliklerini gösterir. Tabloya baktığımızda figürler ve objelerin biçimleri daha belirgindir. Bu dönem de daha sade ve kalabalıktan uzak resimler yapmayı tercih eden ressam tabloda iki figür kullanır. Arkada duran kız, önde duran kızdan belirgin çizgilerle ayrılır. Renkler çok parlak olmamakla birlikte gölgelidir. Fırça darbeleriyle renklerin birbirine girmemesine özellikle dikkat edilmiştir.

## RESİM SANATINDA EMPRESYONİZM AKIMINA BİR ÖRNEK: PIERRE AUGUST RENOİR



**Görsel 10:** Piyano Çalan iki Genç Kız, 1892, Metropolitan Museum, New York  
(Kaynak: <https://www.pinterest.fr/pin/306455949646920874/>)

1897 yılında yaptığı Yonne ve Christine Leralle Piyanoda, adlı eserinde de yine ressamın sınırlı renk kullandığını görüyoruz. Ressamın siyahtan vazgeçemediğini arkadaki figürün elbisesinin boyun detayında ve piyanoda görüyoruz. Çizgisel üslup bu tabloda da devam etmektedir. Renkler arasında geçişler belirgin çizgilerle ayrılmıştır. Ressam açık ve koyu renk kullanımının verdiği zıtlıktan faydalanarak çizgisel detayları daha belirgin hale getirir.



**Görsel 11:** Yonne ve Christine Leralle Piyanoda, 1897, Musée de la Ville de Paris, Paris  
(Kaynak: <https://twitter.com/wannartcom/status/1209858934997172226/photo/1>)

## RESİM SANATINDA EMPRESYONİZM AKIMINA BİR ÖRNEK: PIERRE AUGUST RENOİR

Parlak ve aydınlık renklerde yapılmış çok sayıda manzara resminin dışında, sanatçı birçok çıplak kadın resmi de yapar. Bu sitilin en üstün örneği Yıkanan Kadınlar ya da 'Nymphs' tir. Tombul gövdelerin zengin kıvrımları ve karınlarındaki konsantirik daireler nedeniyle bu resme 'Bibendum' veya 'Michel'in Çemberi' gibi lakaplar takılır (Maurice, 1991, s. 173). Renoir diğer pek çok çağdaşından farklı olarak, sanat yaşamının büyük bölümünde kadının cinsel cazibesini ortaya koyan resimlere pek eğilmez ama yaşamının son yıllarında nü resme büyük bir ağırlık verir. Kadın vücudunun yumuşak ve yuvarlak hatlarına odaklanan sanatçı resimlerinde, doğayla kaynaşan modern kadının vücudunu betimleyerek, onun erotik yanlarını da yansıtır. Renoir nü resimlerinde kadınları bir çiçekmiş gibi betimler ve onları parlak ışık ve canlı renkler eşliğinde, bir deniz kıyısında veya nehir kenarında gösterir. Çağdaşları Gauguin nü'lerinde ilkel kadını, Degas ise modern kadını yüceltirken, Renoir, Rokoko'nun ustaları Boucher, Fragonard ve Watteau'nun geleneğini izler ve kadınları mistik bir çekicilik katar ayrıca figürleri yaratırken onları, İtalyan Rönesans sanatının ustalarına duyduğu hayranlıkla harmanlar (Sarhanlı, 2008, s. 144-145).



Görsel 12: Yıkananlar, 1918-1919, Musee D'orsay, Paris  
(Kaynak: [https://www.renoir.net/the\\_bathers.jsp](https://www.renoir.net/the_bathers.jsp))

Renoir'in benimsediği sosyal ve sanatsal duruş yelpazesi, estetik ya da sosyal açıdan tipik olmayı reddettiğini ortaya koyar. (House, 1997, s. 71)

## RESİM SANATINDA EMPRESYONİZM AKIMINA BİR ÖRNEK: PIERRE AUGUST RENOİR

### Sonuç

Pierre August Renoir resim sanatı içerisinde, mutluluk ve sevinci eserlerinde işleyen bir ressamdır. Böylelikle eserlerine bakan izleyicilerin yüzünde tebessüm bırakmayı amaçlamıştır. Dönemindeki çoğu ressam belli başlı kurallara bağlı kalmayı tercih etse de Renoir'ın resimlerine bakan izleyiciler, onu her zaman bir arayış içerisinde yakalar. Böylelikle ondan sonra gelen ressamlar onun resim çizgisini keşfetmeyi tercih ettiklerinde, belli başlı sınır ve kurallara bağlı kalmadan evrensel resim anlayışını daha geniş kitlelere yayma fırsatı bulur.

Kurgu ve noktalama, parlak renkler, açık havada resim yapma gibi Empresyonizm'e özgü kuralları uygulamaya başlayan sanatçı resimlerinde siyah rengi kullanmaya devam eder. Empresyonizme ait etkiler Güneşlikli Lisa adlı eserinde kısmen de olsa görülür. Artık sanatçı için yeni bir dönem başlar. Renoir Empresyonist tekniği sadece manzara resimlerinde değil aynı zamanda natürcüler, nü ve portre eserlerine de uygular. Empresyonizm akımının öncülerinden olan sanatçı, Dance At Le Moulin De La Galette adlı eserinde bu akımın üslup özelliklerini kullanmaya başlar. Ancak siyah renk kullanımı da resme hâkimdir. Yaptığı çoğu resimde beyaz ve siyahın zıtlığından faydalanarak eserlerine daha canlı bir görünüm vermeye çalışır. Işığı farklı açılardan yakalayarak renklerle ahenk içerisinde dans ettirir.

Empresyonizmden kopuş yıllarında ise sanatçı çizime geri döner ve biçim ve dış çizgiler üzerinde durur. Yonne ve Christine Leralle Piyanoda adlı eserinde kullandığı renklerin giderek gölgelendiği ve sınırlı sayıda renk tercih ettiği görülür. Verilen örneklerden de anlaşılacağı üzere resim yapmaya tutkuyla bağlı olan ressamın resimlerinde farklı üslup özellikleri denediği görülür.

Onun eserlerine ilham kaynağı olan asıl özellik resmetmek istediği kompozisyonu tuvale nasıl aktaracağıdır. Özellikle insana yer verdiği tablolarında, figürlerin vücut hatlarını tüm ayrıntısına kadar işler. Nü resimlerinde klasik ve orantılı vücut hatlarının dışına çıkarak figürleri oldukları gibi resmeder. "Yıkılanlar" reminde bu özelliği açık bir şekilde görülür. Kadınlar bütün vücut hatlarıyla standart ölçülerin dışında tuvale aktarılır.

Üzüntü, karamsarlık ve keder onun sanatın yer almaz. Tablolarına baktığımızda genel kompozisyon içinde yaptığı betimlemelerde ve figürlerin yüzlerinde; üzüntü, karamsarlık ve keder görülmez. Figürleri belli bir kalıp ve form da vermeyi reddedip, tüm ayrıntılarıyla resmetmeye çalışsan ressam, figürlerin yüzlerine bu saydığımız ifadeleri (karamsarlık, keder ve hüzn vb.) yerleştirmeyi reddeder. Bunun nedeni ise yaşadığı dönem de oluşan ekonomik sıkıntıların, savaşların ve toplumsal sorunların insanlarda oluşturduğu keder ve üzüntüyü resimlerine aktarmak istememesidir. Onun resimlerine daima mutluluk ve huzur hâkim olur.

## RESİM SANATINDA EMPRESYONİZM AKIMINA BİR ÖRNEK: PIERRE AUGUST RENOİR

Klasik tarzda yaptığı resimleriyle başlayıp sürekli bir değişim içerisinde olan ressam, Empresyonist özelliklerinde hâkim olduğu değişik tarzı ve estetiğiyle günümüze ulaşan bir sanatçıdır.

### KAYNAKÇA

- Altuna, S. (1970). *Empresyonist Ressamlar Hayatları ve Eserleri*. İstanbul: Hayat Yayınları.
- Alıcı S. (2017). "19. Yüzyılda Sanatın Başkenti Paris ve İzlenimcilik Akımı", *İdil Dergisi*, Cilt 6, Sayı 38, s. 2977-2998.
- Art Book Renoir* (2001). (Çev. Cemal Kaan Emek). İstanbul: Dost Yayınları.
- Ayaydın A. (2015). "Empresyonizm (İzlenimcilik) Akımının Güncel Bakış Açısıyla Bazı Yönlerden İncelenmesi" , *Sanat Eğitimi Dergisi*, Cilt 3, Sayı 2, s. 83-97.
- Başaran, Gamze, (2014), *1914 Kuşağı Türk Ressamlarının Empresyonist Eğilimleri*, Okan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Beksaç, E. (1995). *Avrupa Sanatına Giriş*, İstanbul:Engin Yayınları.
- Ğögebakan Y.; Kılınç, E., (2020). "Empresyonizm, Kübizm, Sürrealizm ve Ekspresyonizmde Tarz Olarak Sayutlama" , *Sanat Dergisi* (35) s. 19-31.
- House J. (1997). *Pierre-Auguste Renoir La Promenade*. Los Angelas: Getty Museum Studies On Art.
- İpşiroğlu, N.; İpşiroğlu, M. (2011). *Sanatta Devrim*, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Karatepe, İlkey, (1999), *Türk Ressamlarının Etkilendiği Batılı Ressamlar*, Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi , İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Maurice, S. (1991). *Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi*. İstanbul:Remzi Kitapevi.
- Perdahcı, Nurcan, (1999), *Işığın Yeniden Keşfi; Empresyonizm ve Sonrası İçin Bir Yaklaşım*, Yayımlanmış Sanatta Yeterlilik Tezi, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Özensoy, Ecem, (2017), *Modern Sanatın Doğuşunda Kadın İmgesi: Türk ve Avrupa Resim Sanatı Karşılaştırması*, Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Sarhanlı, Ayşen, (2008), *İzlenimci (Empresyonist) Resimde Kadın İmgesi*, Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.





## AZERBAIJAN VE RUS RESİM SANATÇISI TAHİR SALAHOV'UN YENİ İFADE BİÇİMİ OLAN SERT REALİZM TARZINDA ORTAYA KOYDUĞU ESERLERİNİN İNCELENMESİ

*Leyla Önen<sup>1</sup>*

### Özet

Tahir Salahov, 1928 yılında Azerbaycan'ın başkenti Bakü şehrinde doğmuştur. 1942 yılında kazandığı Azim Azimzade adına Bakü Sanat Okulu'ndan 1950 yılında mezun oldu. 1951 ve 1957 yılları arasında İ. Sürikov adına Moskova Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde eğitim almıştır. Salahov Sosyal Realizm tarzının uzantısı olan Sert realizm tarzını ortaya koyan ilk sanatçılardandır. Sanatçı eserlerine Sosyal realizm tarzının popüler ve güncel konularını aktarmıştır. Yenilikçi ifade tarzında birçok portre, manzara, figüratif kompozisyon ortaya koymuş ve petrol, emek konularına yer vermiştir.

Çalışmada, Sovyet dönemi ve çağdaş dönemde siyasal, sosyal ve kültürel değişimlerin Azerbaycan ve Rus resim sanatçısı Tahir Salahov'un yaşamı ve sanatına yansımaları incelenmiştir. Aynı zamanda "anlamca sosyalist, biçimce milli" sanat anlayışından yola çıkarak ürettiği eserlerine yer verilmiştir. Bu çalışma, 1950 ile 2000'li yıllar arasında ortaya çıkan olaylar ve dönemin özelliklerinin Tahir Salahov'un sanatına etkileri esas alınarak ortaya konulmuştur. Sanatçının Sert realizm tarzında ulusal renk ve biçim anlayışıyla ortaya koyduğu eserleri incelenmiştir. Araştırmanın problemini toplumun günlük sorunlarının ve yaşam biçiminin dışavurumcu ifade tarzıyla yansıtılması bağlamında yer alan yeni ifade biçimi oluşturmaktadır.

Bu çalışmada nitel araştırma yöntemlerinden betimsel analiz kullanılmıştır. Veri toplama aracı olan literatür taraması yoluyla; konu ile ilgili güncel yayınlar, yerli ve yabancı kaynaklar haberler ve internet erişimi ile sınırlandırılmıştır.

Çalışmada Sovyet Birliği dönemi ve sonrası ortaya çıkan değişimlerin sanatçının sanatına ve eserlerine etkisi belirlenmeye çalışılmıştır. Eserlerinde Azerbaycan geleneklerinde yer alan öğelerden yararlandığı bulgulanmıştır. Üretim süreci, eserlerinde yer alan renk anlayışı, çizgi, biçim incelenmiş ve yorumlanmıştır. Sanatçının Azerbaycan resim sanatının tanınmasında önemli bir yere sahip olduğu belirlenmiş, eserleriyle Azerbaycan, Rus ve dünya sanatına katkı sağladığı bulgulanmıştır. Buradan yola çıkarak Tahir Salahov'un Sovyet dönemi ve sonrası Azerbaycan ve Rus resim sanatında önemli bir sanatçı olduğu belirlenerek değerlendirilmesi yapılmıştır.

<sup>1</sup> Dr. Öğr. Üyesi, Giresun Üniversitesi, Görele Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, ORCID ID: 0000-0002-3115-6943, ressam\_aliyeva@windowslive.com

# AZERBAIJAN VE RUS RESİM SANATÇISI TAHİR SALAHOV'UN YENİ İFADE BİÇİMİ OLAN SERT REALİZM TARZINDA ORTAYA KOYDUĞU ESERLERİNİN İNCELENMESİ

**Anahtar kelimeler:** Tahir Salahov, Azerbaycan resim sanatı, Sovyet resim sanatı, Rus resim sanatı

## AN INVESTIGATION OF THE WORKS OF AZERBAIJAN AND RUSSIAN PAINTING ARTIST TAHİR SALAHOV IN A HARD REALISM STYLE WITH NEW EXPRESSION

### Abstract

Tahir Salahov was born in 1928 in Baku, the capital city of Azerbaijan. He graduated from Baku Art School in 1950 on behalf of Azim Azimzade, which he gained in 1942. Tahir gained the Moscow State Academy of Fine Arts in 1951 and graduated in 1957. Tahir Salahov is the first artist to introduce the Hard realism style, which is an extension of the Social Realism style. The artist conveyed the popular and current issues of the social realism style in his works. Tahir Salahov has included forward many portraits, landscapes, figurative compositions in his innovative expression style, and included the subjects of oil and labor.

In this research, the reflections of the social, political and cultural changes in the Soviet period and contemporary period on the art of the Azerbaijani and Russian painting artist Tahir Salahov were examined. At the same time, the works produced by the artist based on "socialist in meaning, national in form" were included in the research. This study is based on the effects of Tahir Salahov's period on his art between 1950 and 2020 years. In this research, the works of the artist created in the style of hard realism with a national understanding of color and form were examined. The problem of the study is the new form of expression in the context of reflecting the daily problems and lifestyle of the society with an expressive style.

Descriptive analysis, one of the qualitative research methods, was used in this study. In this study, the artistic production process and activities of the artist through the literature review as a data collection tool; current publications on the subject are revealed by local and foreign sources, news and internet access.

In the research, the effects of the changes that occurred during and after the Soviet Union on the artist's art and works were tried to be determined. It was found that the artist made use of elements of Azerbaijani traditions in his works. In the research, the artist's production process, his understanding of color, line and style in his works have been examined and interpreted. It has been determined that the artist has an important place in the recognition of Azerbaijani art and contributed to Azerbaijani, Russian and world art with his works. Based on this, it was determined that Tahir Salahov was an important artist in the Azerbaijani and Russian painting arts during and after the Soviet period.

**Keywords:** Tahir Salahov, Azerbaijani painting, Soviet painting, Russian painting

# AZERBAIJAN VE RUS RESİM SANATÇISI TAHİR SALAHOV'UN YENİ İFADE BİÇİMİ OLAN SERT REALİZM TARZINDA ORTAYA KOYDUĞU ESERLERİNİN İNCELENMESİ

## Giriş

1920 yılından itibaren Azerbaycan'ın Sovyet Birliği'nde yer alması, sanatta Sosyal Realizm tarzının hâkim olmasına yol açmıştır. 1930'lu yıllardan başlayarak ülkede Stalin'in önderliğinde kimliğe saygı görüşü kültür ve sanatta etkisini ortaya koymuştur (Ahmedov, 2000:66). Sanat ve kültür hükümetin kontrolü altına geçmiştir. Yürütülen politikalarla Sosyal Realizm'in sanatta egemen anlayış olması sağlanmıştır (Cebrailoğlu, 2009:63). Dünyada "sosyal ya da siyasal olayla birlikte sanat da paralel kırılmalar yaşamış" (Sırmalı Şirin, 2013:2) sanatçılar da bu kırılmalardan yola çıkarak toplumu yönlendirmiştir. Sovyet Birliği sanatçıları Sosyal Realizm tarzında eserler ortaya koyarak toplumun yönlendirilmesi sorumluluğunu üstlenmiştir. Sanatın tüm alanları coşku, mutluluk duyguları ile donatılmış propaganda karakterli eserlerden oluşmaktaydı (Sabancı, 2006, s. 29).

5 Mart 1953 yılında Stalin'in ölüm haberi yayıldı. Stalin, ölümüne kadar olan dönemde Sovyet Birliği'ni totaliter rejimin baskıcı görüşleriyle yönetmiştir. Ölümünden sonraki dönemde - 1957 yılında iktidara Kruşçev gelmiş ve Yumuşama dönemine geçilmiştir. O yıllar uygulanan politikalar ile demokratikleşme gayreti kültür ve sanat alanlarında olumlu gelişme sağlamış, sanatta milli, geleneksel değerlere eğilim etkisini göstermiştir (İbadov, 2001:128). Yumuşama döneminde kültürel ve sanatsal alanda "ulusal biçim ve sosyalist içerikli" doktrin uygulanmıştır. Bu durum Azerbaycan resim sanatında da etkisini ortaya koymuştur. Sanatçılar Sosyal Realizm anlayışı doğrultusunda geleneksel değerlerle yeni tarzda eserler üretmiştir (Babayev,1999).

60'lı yıllarda tüm dünyada olduğu gibi Sovyetler Birliği'nde de endüstrinin gelişimiyle çağdaşlaşma dönemine geçilmiştir. Azerbaycan'da da etkisini sanayileşmenin gelişimi ve kentsel dönüşüm ile göstermesi sanatta çağdaş eğilimlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. 60'lı yıllarda sanatçılar Sosyal Realizm konulu Sert üslûpta eserler ortaya koymuştur (Деготь, 2009). Bu sanatçılar toplumun günlük yaşamını gerçekçi bir tarzda eserlerinde betimlemiştir. O dönem eserler dışavurumcu ifade tarzıyla üretilmiştir. Aynı zamanda romantik ve kübizm eğilimler de görülmüştür (Aliyev, 2008). Eserlerde ele alınan karakterler duygusal, mutsuz ifade tarzlarıyla aktarılmıştır (Cebrailoğlu, 2009). Bu dönem Azerbaycan resim sanatında Tahir Salahov, Toğrul Nerimanbeyov, Rasim Babayev, Cevat Mircevadov ve Tefvik Mircevadov isimli sanatçılar yer almıştır. Tahir Salahov Sovyet resim sanatında yeni anlayış olan "Sert realizm"i ortaya koyan ilk sanatçılardandır. "Sert realizm" Sosyal realizm tarzının uzantısı olarak ortaya çıkmıştır (Azerbaycan, 2018).

Salahov, portre, manzara, figüratif kompozisyon türünde eserler üretmiştir. Sanatçı portrelerde karakterin iç dünyasının bulunduğu ortamları ilişkisini, psikolojik durumunu ustalıklı tuvale aktarmıştır. Çalışmada ele alınan karakterlerin dahili duygularının dışavurumu, psikolojik durumları ve

## AZERBAYCAN VE RUS RESİM SANATÇISI TAHİR SALAHOV'UN YENİ İFADE BİÇİMİ OLAN SERT REALİZM TARZINDA ORTAYA KOYDUĞU ESERLERİNİN İNCELENMESİ

bulunduğu ortamla ilişki ve bağı araştırılmıştır. Buradan yola çıkarak sanatçının yeni ifade biçimi olan Sert realizm tarzında ulusal renk anlayışıyla ortaya koyduğu eserlerinin incelenmesi amaçlanmıştır.

Eserlerindeki benzersiz renk duyumu, lakonik çizgilerin kullanımı ile toplumun yaşamsal sorunlarının yansıtılması bağlamında yer alan yeni ifade biçiminin araştırılması bu araştırmanın önemini oluşturmaktadır. Bununla birlikte eserlerinde kullandığı renk, çizgi ve kompozisyon incelenmiş ve elde edilen bulgular çalışmanın önemini ortaya koymuştur.

Bu çalışma nitel araştırma yöntemiyle oluşturulmuştur. "Araştırma yöntemi, araştırmanın amacını gerçekleştirebilmek için kullandığı genel yaklaşımdır" (Şen,2005:346). Veri toplama aracı olarak literatür taraması; yerli ve yabancı kaynak, makale, tez, dergi, kitap, haber ve internet erişimi ile sınırlıdır. Çalışma materyali olarak, sanatçının resmettiği portre, natürmort, kentsel yaşamı yansıtan manzara ve figüratif kompozisyonlarının görselleri yer almıştır. Çalışmanın örneğini sanatçının geleneksel renk anlayışı ile ürettiği eserleri oluşturmaktadır. Sanat, tarihsel-eleştirel anlamda yorumlanarak, eser inceleme yöntemine yer verilmiştir. Tahir Salahov'un yaşamı, sanatı, Sert realizm tarzıyla ortaya koyduğu eserleri çözümlemeleri ile birlikte incelenmiş ve değerlendirilmiştir. Aynı zamanda sanatçının sanat anlayışı, eserleri dönemin siyasal, toplumsal kültürel ve sanatsal özellikleri bağlamında araştırılmıştır.

### Tahir Salahov

#### Yaşamı



Görsel 1: Tahir Salahov (Wikiart, 2017).

Tahir Salahov, 1928 yılında Bakü'de doğmuştur (Görsel 1). Dokuz yaşındayken; 1937 yılında babası halk düşmanı adıyla hapse atılır ve öldürülür. Ancak 1956 yılında babası beraat ettirilmiştir (Abdinova, 2015: 52).

Salahov 1942 yılında Bakü Sanat Okulu'nda eğitime başlar. İkinci Dünya Savaşı döneminde okulu bırakmak zorunda kalır ve Bakü Su Boru Hattı İdaresi'nde

## AZERBAJYCAN VE RUS RESİM SANATÇISI TAHİR SALAHOV'UN YENİ İFADE BİÇİMİ OLAN SERT REALİZM TARZINDA ORTAYA KOYDUĞU ESERLERİNİN İNCELENMESİ

çalışmaya başlar (Manin, 2013:7). Nihayet 1950 yılında Bakü Sanat Okulu'ndan mezun olur.

Tahir, babasına vurulan damgadan dolayı birçok zorlukla karşılaşır. Nitekim 1950 yılında başvuru yaptığı İ.Y. Repin adına Saint Petersburg Devlet Güzel Sanatlar Akademisi giriş sınavında başarılı olmasına rağmen kabul edilmemiştir. Uzun uğraşlar sonucu 1951 yılında İ. Sürikov adına Moskova Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'ni kazanmış ve 1957 yılında mezun olmuştur (Esedova ve Şirinova, 2013:7). 1953 yılında Özbek ses sanatçısı Kari Yagubov'un kızı Vansetta ile evlenir. Bu evlilikten Lara, Alagöz ve Aydan isimli kızları olmuştur. 1979 yılından itibaren yaşamını Varvara Aleksandrovna ile devam ettirmiş ve İvan isimli oğlu olmuştur.

### Eğitim ve sanatsal faaliyeti

Tahir Salahov, 1997 yılından başlayarak Rusya Güzel Sanatlar Akademisi'nde başkan yardımcısı olarak görev yapmaktadır. 2000 yılından itibaren Azerbaycan Devlet Ressamlık Akademisi'nde Lisans ve Yüksek Lisans diploma tez işi değerlendirme komisyonu başkanıdır (Vikipedia, t.y.).

Salahov, 1976 yılında Sovyet bilim, kültür, eğitim alanında başarılarından dolayı Ekim Devrimi Nişanı, 1998 yılı Azerbaycan'da Bağımsızlık madalyası, 2003 yılında Rusya'da II derece Vatana hizmet madalyası, 2008 yılı Haydar Aliyev madalyası almış, vb. mükafata layık görülmüştür (Qacar 2013: 102,103).

1960'lı yıllardan başlayarak Sovyet Birliği'nde birçok ülke ile kültürel, sanatsal ilişkiler başlatılmıştır. Bununla Sovyet Birliği ve komşu ülkelerde sanatsal, kültürel etkileşimi ortaya koyan etkinlikler düzenlenmiştir. Bu etkinliklerden biri de Fransa'nın başkenti Paris'te düzenlenen Bahar Bienali'ydı. Dönemin önemli sanatçılarından Vera Muhina ile birlikte Tahir Salahov'da bu bienale katılmıştır (Kaspi, 2018).

Sovyet Birliği'nin dağılması sonrasında sanatçının birçok ülkede kişisel sergileri; 2008 yılında Moskova'da Aydan Galerisinde, 2010 yılında Londra'da Sotheby'sin sanatsal etkinliğinde, 2016 yılında Rusya Devlet Tretyakov Galerisi'nde ve 2018 yılında Bakü Expo Merkezinde düzenlenmiştir (Bayramov, 2018). 2015 yılında ise Portekiz'in Lizbon şehrinde Uluslararası Sanat Festivali'nde "Gelenek ve çağdaşlık" isimli sergide eserleriyle yer almıştır (Murad, 2015).

Tüm bu etkinliklerle birlikte sanatçı Türkiye'nin başkenti Ankara'da bulunan ve Atatürk'ün anıt mezarı olan Anıtkabir'de Rusya ve birçok ülkenin sanatçıları birliği başkanı olarak görevlendirilmiştir. Bunun sonucu olarak Atatürk ve Kurtuluş Savaşı Müzesi'nde Kurtuluş Savaşını anlatan duvar resimleri, Atatürk portresi ve figüratif kompozisyon üzerinde çalışılmış, birçok eser ortaya koyulmuştur

## AZERBAJCAN VE RUS RESİM SANATÇISI TAHİR SALAHOV'UN YENİ İFADE BİÇİMİ OLAN SERT REALİZM TARZINDA ORTAYA KOYDUĞU ESERLERİNİN İNCELENMESİ

(TÜRKSOY,2009). Bunun dışında Moskova'da bulunan Hazreti İsa kilisesindeki resimlerin restore edilme süreci Tahir Salahov'un başkanlığında gerçekleştirilmiştir.

### Sanat anlayışı ve eserleri

1960'lı yıllarda Sovyetler Birliği'nde kültürel olarak öze dönüş başlamıştır. Sovyet Birliği halkları sanatın tüm alanlarında geleneksel ve kültürel değerlere yönelmiştir. Buradan yola çıkarak Tahir Salahov geleneksel renk arayışıyla Sert realizm üslubunda eserler üretmiştir. Siyasal, kültürel, toplumsal olayların gelişimi ve değişimi sanat alanında "bir tür kendini yenileme, dönüştürme süreci sayılabilir"(A. Uzun, 2014:123).

Resim sanatçısı, siyasal, toplumsal olaylardan etkilenerek "yaşadığı bölgeye kapalı olmayan ve çevresinde meydana gelen hadiseleri farklı bir minvalde yorumlayan, güzellik olgusunu kendi dilince yorumlayan ve esere aktaran kişidir" (Adam, 2015:13). Tahir Salahov da olayları kendi ifade üslubuyla yorumlayan ve eserlerine yansıtan sanatçılardandır. Salahov, 1960'lı yıllardan itibaren "biçimce milli anlamca sosyalist" anlayışından yola çıkarak eserler üretmeye başlamıştır. Azerbaycan ve Rus resim sanatında Sert realizm'i ortaya koyan ilk sanatçı olmuştur. Bu tarza Sert realizm adının verilmesi dönemin resim yapma ölçütlerine uymamasıyla bağlantılıdır. Yeni anlatım dili, Stalin'in ölümünden sonraki dönemde Sosyal Realizm'in sanat önerisine ve rejim politikalarına karşı ortaya çıkmıştır. Resim sanatçısı, siyasal, toplumsal olaylardan etkilenerek "yaşadığı bölgeye kapalı olmayan ve çevresinde meydana gelen hadiseleri farklı bir minvalde yorumlayan, güzellik olgusunu kendi dilince yorumlayan ve esere aktaran kişidir" (Adam, 2015:13). Sanatçı, Sosyal Realizm'in gerçeği yansıtmayan eserlerine karşın, toplumun gerçek yaşamını, anılarını, zorluklarını yansıtmaya çalışmıştır. Salahov, eserlerinde yaşam zorluklarını dışavurumcu ifade tarzıyla resmetmiştir (Efendi, 2007:251).

Salahov Sosyal realizmin popüler ve güncel konularını yansıtarak toplumun günlük yaşamındaki sorunlarını gerçekçi tarzda aktarmıştır (Azerbaycan, 2018). Yenilikçi ruhta birçok portre, manzara, figüratif kompozisyon ortaya koymuş, petrol, emek konularına yer vermiştir. Tahir Salahov kentsel yaşam biçimlerinin gelişimini ortaya koyan; petrol direkleri, Hazar sahili, şehir manzaralarından kesitleri de betimlemiştir. Eserlerinde beş ana renk ile öz ifade biçimi kullanmıştır (Abdinova, 2015: 57).

Tahir Salahov peyzajlarında Abşeron (Azerbaycan'da yarımada) manzaralarına yer vermiş, Azerbaycan, Almanya, İngiltere, İtalya, Fransa ve Yunanistan gibi gezdiği ülkelerin şehir görüntülerini de betimlemiştir. Yağlıboya eserlerle birlikte birçok tiyatro dekorasyonu üzerinde de çalışmıştır. Aynı zamanda

## AZERBAYCAN VE RUS RESİM SANATÇISI TAHİR SALAHOV'UN YENİ İFADE BİÇİMİ OLAN SERT REALİZM TARZINDA ORTAYA KOYDUĞU ESERLERİNİN İNCELENMESİ

grafik çalışmalar da yapmış, gazlı kalem, Çin mürekkebi tekniği ile birçok portre ve manzara ortaya koymuştur (TÜRKSOY, 2009).

İnsan faktörüne yer veren sanatçı eserlerindeki karakterlerin duygularını dış vurumcu ifade tarzıyla ele almıştır (Efendi, 2007: 247). Salahov, portrelerinde karakterlerin iç dünyasının tezahürü, psikolojik durumu, duyguların yansıtılmasını, bulunduğu ortamla oluşan bağı izleyiciye aktarmayı yeğlemiştir. Sanatsal üretim sürecinde karakterlerin psikolojik durumunu yansıtmak amacıyla kişilerin yaşamını irdelemiş ve araştırmıştır(TÜRKSOY, 2009).

Salahov'un eserlerinde karakterlerin yüzlerinde mutsuzluk, bıkkınlık, durgunluk ifadesi yer almaktadır. Bu ifade günlük yaşamdaki sorunların yansımalarıdır. Sovyet hükümeti bu ifade tarzını devlete karşı propaganda olarak değerlendirmiştir. Hükümetin koyduğu katı kurallara uymayan; mutlu, neşeli Sovyet insanı yerine karamsar karakterleri yansıtan eserler devlet denetiminden geçememekteydi. Bu nedenle ilk başlarda sanatçının eserleri kabul görmemiştir. Ancak totaliter rejimin tüm baskılarına rağmen zamanla eserleriyle kabul görmeyi başarmıştır (Şerifov ve Patterson, 1999).

Tahir, 1957 yılında diploma tez işi olarak yaptığı "İşten Dönüş (Vahtada)" adlı çalışmasıyla dönemin sanatçıların ilgisini çekmiştir (Görsel 2). Eserde işten yorgun çıkan işçiler resmedilmiştir. Denizden gelen rüzgâr insanları ilerlemekte zorlarsa da yollarına devam etmekte. Eser gri, kahverengi, mavi, sarı ve beyaz renklerden oluşmaktadır. Sanatçı ön plânda koyu renkler kullanmış, arka plânu ise açık renklerle bulanıklaştırarak renk perspektifini ortaya koymuştur. Bununla birlikte eserde haçvari kompozisyona yer vermiştir. Kompozisyonu ikiye bölen yatay çizgiler, paralel devinimi ön plâna çıkarmıştır (Manin, 2013:10). Bunun dışında eserde yer alan sarı renk tonları esere yenilik izlenimi vermiştir. Bu izlenim yeni bir günün başlangıcına işaretdir. Rüzgârın oluşturduğu kıyafetlerdeki kıvrımlar ve uçuşmalar esere hareketlilik katmıştır. Eser genel olarak açık renklerden oluşsa da işçilerin yorgun ve bıkkın halleri ustaca yansıtılmıştır (Azerbaycan, 2018).



Görsel 2: İşten Dönüş, T.Ü.Y.B.165x 368, 1957. (Кравцова, 2013).

Bu eser bazı değerlendirmelere göre Rus resim sanatçısı Deyneyka'nın "Sevastopol'in müdafaası" eserine benzemektedir (Görsel 3). Ancak sanat eserini

## AZERBAJYAN VE RUS RESİM SANATÇISI TAHİR SALAHOV'UN YENİ İFADE BİÇİMİ OLAN SERT REALİZM TARZINDA ORTAYA KOYDUĞU ESERLERİNİN İNCELENMESİ

inceleyenler, sadece kompozisyonun benzediğini, içerik ve anlam bakımından Deyneyka'nın eseri ile fark teşkil ettiğini savunmuşlar (Manin, 2013:10). İşten Dönüş eserile dikkatleri üzerine çeken sanatçı, 50'li yılların sonu 60'lı yılların başlarında Sovyet Birliği'nde düzenlenen sergilerde yer almaya başlamıştır.



Görsel 3: Sevastopol'in müdafaası. T.Ü.Y.B., 1942

Sanatçı 60'lı yıllarda birçok eser ortaya koymuştur. 1961 yılında yaptığı ve seneler sonra ses getiren eseri "Senin için beşeriyet!"tir (Görsel 4). Salahov, bu eserle zamanın önünde olduğunu göstermiştir (Mafusova, 2016). Eserin oldukça büyük boyutlarda çalışılması atölyeye sığmamasına neden olmuş ve bu sebepten okuduğu üniversitede yapılmıştır.

1962 yılında İkinci Dünya Savaşı ile ilgili etkinlikler arasında Moskova Maneji galerisinde sergi düzenlenmiştir. Tahir "Senin için beşeriyet" eseriyle bu sergiye katılmış, ancak denetleme kurulunun bu eseri eleyeceğini düşünerek sergilemekten imtina etmiştir. Bu yaptığından dolayı teşekkür yazısı vermediği unutmamayan hükümet eserin çok formel olduğunu ve beğenilmediğini ifade etmiştir. Bundan sonra eseri gören olmamıştır. Ancak 2008 yılında Moskova'da Tahir Salahov'un kızı Aydan Salahova'ya ait galeride sekseninci yıldönümüne özgü düzenlenen sergide bu eser de yer almıştır. Bunun yanı sıra 2008 yılında düzenlenen Venedik Bienal'inde Azerbaycan bu eserle temsil edilmiştir (Mafusova, 2016).



Görsel 4: Senin için Beşeriyet, T.Ü.Y.B., 180x594, 1961. (Mafusova,2016).

Sanatçı tabloda beşeri değerlerin kazanmasını ön görerek kadın ve erkeğin uzaya doğru hareket etmesini canlandırmıştır. Eserde koyu mavi renk tonları hâkimdir. Burada yer alan kadın ve erkek figürünün elindeki ışık (uzay uydusu)



## AZERBAIJAN VE RUS RESİM SANATÇISI TAHİR SALAHOV'UN YENİ İFADE BİÇİMİ OLAN SERT REALİZM TARZINDA ORTAYA KOYDUĞU ESERLERİNİN İNCELENMESİ

uzayla iletişim sağlanmasına işaret edilmektedir. Rojin'e (2008:93) göre bu tabloda uzayın fethedilmesine gönderme yapılmıştır. Sanatçı bu eseri sergilediği gün Yuri Gagarin "Vostok" (Güney) isimli uzay aracıyla uzaya çıkan ilk kişi olmuştur.

Sanatçının 60'lı yıllarda ortaya koyduğu figürlü kompozisyonlardan biri de Kara Karayev eseridir (Görsel 5). Bu eserle Salahov Azerbaycan SSCB Ressamları Gümüş madalyonuna layık görülmüştür. 1968 yılında ise SSCB Devlet Mükâfatını almıştır. Sovyet Birliği'nin dağılması sonrası New York'ta bulunan Guggenheim müzesinin sergi salonunda sergilenen Kara Karayev'in portresi Amerika küratörleri ve sanat eleştirmenlerinde hayranlık uyandırmıştır (Rojin, 2008:93).

Bu eserde Azerbaycan bestecisi Kara Karayev'i bir arayış içinde düşüncelere dalmış vaziyette resmetmiştir (Ерманка,2007). Bu da bestecinin zor yaratım sürecinde olduğunu gösterir. Kara Karayev kuyruklu siyah piyanonun önünde beyaz boğazlı kazağıyla dikkat çekmektedir. Bununla renk kontrastı ortaya çıkmış ve kuyruklu piyano ile kompozisyon ikiye bölünmüştür.



Görsel 5: Besteci Kara Karayev'in portresi, T. Ü.Y.B., 121x203,1960. (Ерманка,2007).

Sabancı'ya göre (2006:23) sanatçının Sosyal Realizm'in etkili olduğu eserlerinde nesnelere dolgun hatlarla çevrelenmesi sert görünümü ortaya koymuştur. Sert realizmin izlerini taşıyan bu eserde kavranması zor olan ruhsal durum, benzersiz renk duyumu ve sanatsal duyguların aktarılması sonucu elde edilmiştir. Kara Karayev'in sanatsal kimliğini, düş ve duygularını aktaran sanatçı, çağdaş portre türünün doruklarına ulaştığını söyleyebiliriz (Efendi, 2007:251). Salahov, eserdeki bu duyguları yansıtmak amacıyla Kara Karayev'in bestelerini dinlemiş, operalarını izlemiştir.

O dönem toplumsal, kültürel ve siyasal olaylar etkisini sanat dâhil birçok alanda ortaya koymuştur. Salahov da bulunduğu coğrafyada baş veren olaylardan etkilenerek dışa vurumcu karakterli eserler üretmiş ve endişe, özlem gibi duyguları aktarmıştır. Bu duyguların yer aldığı Abşeron kadınları eseri de 60'lı yılların

## AZERBAYCAN VE RUS RESİM SANATÇISI TAHİR SALAHOV'UN YENİ İFADE BİÇİMİ OLAN SERT REALİZM TARZINDA ORTAYA KOYDUĞU ESERLERİNİN İNCELENMESİ

ürünüdür. Eserde Hazar denizi sahilinde bekleyen kadınlar betimlenmiştir. Bu kadınların kimisi anne, kimisi eştir. Kadınların uzağa dikilen bakışları beklenti durumunu ortaya çıkarmıştır (Manin, 2013:18). Bu eserle sanatçı kendi ıstırabına gönderme yapmıştır (Görsel 6).

Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği'nde hükümetin önerdiği görüş ve düşünceyi kabul etmeyen insanlar yönetim tarafından dışlanmış, öldürülmüş, sürgün edilmiş, halk düşmanı adını almıştır. Bildiğimiz gibi Tahir Salahov'un babası da bu durumdan nasibini almıştır. Tahir annesinin kaderini resmin diliyle anlatmaya çalışmış; yaşadığı zor anları, hep bekleyiş içinde olduğunu ve çocuklarının gelecek kaygısını dile getirmiştir (Rojin, 2008, s. 93). Ayrıca, Abşeron kadınları eseriyle Azerbaycanlı kadının ahlâkî değerlerini, fedakârlığını, saygınlığı betimlenmiştir.



**Görsel 6:** Abşeron Kadınları, T.Ü. Y.B., 1967. (Ханаева,2016)

Eserde yüzünü farklı yönlere çevirip bekleyen beş kadın figürü bulunmaktadır. Sanatçı figürlü kompozisyonlarında olduğu gibi burada da bir birinin yüzüne bakmayan yedi kişi canlandırmıştır. Sahilde çaresizce bekleyen kadınlar ümitlerini kesmiş gibi görünmekteler. Bu duygular eserde karamsar ortam oluşturmuştur. Kuş bakışı çizilen bu eserde beyaz ve siyah renkli kıyafetler kontrast oluşturmuştur (Ханаева,2016). Kumların üzerinde oturan kırmızı elbiseli kız renk açısından eseri dengelemiş ve esere canlılık kazandırmıştır. Tahir, diğer eserlerinde olduğu gibi bu yapıtında da gri, bej, kahverengi tonları ve siyah renk kullanmıştır. Eserin bazı kısımlarında ağır, donuk ve koyu renklere yer verilmiştir (Sabancı, 2006:23). Bu eserde insan mefhumunun önemine vurgu yapılmış ve

## AZERBAYCAN VE RUS RESİM SANATÇISI TAHİR SALAHOV'UN YENİ İFADE BİÇİMİ OLAN SERT REALİZM TARZINDA ORTAYA KOYDUĞU ESERLERİNİN İNCELENMESİ

yaşam mücadelesi veren insanın gerçekler karşısında çaresizliği yansıtılmıştır (Uzun, 2011:164).

Bu dönemde yapılan ve konu bakımından farklı olan "Abşeron Motifi", "Şirvanşahlar Sarayı" gibi eserlerde de kötümser duygular hâkim olmaktadır. Ancak bu eserler sanatsal ifade biçimiyle farklılık göstermektedir. Tüm bunlarla birlikte 60'lı yıllarda sanatçı "Fikret Emirov", "Aydan", "Hazar Sahilinde", "Gladioller", "Narlarla Natürmort", "Kolizey'de Akşam Vakti" gibi birçok eser üretmiştir. Aynı zamanda 1967 yılında yaptığı küçük kızı Aydan'ın portresi sevilen eserler arasında yer almaktadır. Tahir, Aydan tablosunda çocuğuna karşı olan duygularını ortaya koymaya çalışmıştır (Görsel 7).



**Görsel 7:** Aydan Salahova, T.Ü.Y.B., 1967. (Qacar, 2013).

70'li yıllara gelindiğinde sanatçı portre, manzara, natürmort tarzında eserlere devam etmiştir. O yıllar petrol konusu birçok sanatçı gibi Tahir Salahov'un da dikkatini çekmiştir. Salahov, bu yıllarda ortaya koyduğu Yeni Deniz eseri ile Azerbaycan Devlet Mükâfati almıştır (Görsel 8). Yeni Deniz (1970) eserinde petrol çalışanlarının sorunları aktarılmıştır (Abdinova, 2015: 54). Eser görkemiyle insanın yaratıcı gücünün doğa üzerindeki başarısını ve yalınlığı ortaya koymaktadır (Efendi, 2007: 251). Eserde mutsuz ve endişeli olan işçi sınıfı betimlenmiştir. Tahir Salahov, bu tabloda yorgun, bıkkın insanların ruh hallerini yansıtmıştır. Ön planda koyu renk tonları ile arka planın açık renk tonu kontrast oluşturmaktadır.

## AZERBAYCAN VE RUS RESİM SANATÇISI TAHİR SALAHOV'UN YENİ İFADE BİÇİMİ OLAN SERT REALİZM TARZINDA ORTAYA KOYDUĞU ESERLERİNİN İNCELENMESİ



**Görsel 8:** Yeni Deniz, Y.B.Tuval. 260x260, 1970. (Sabancı, 2006:99).

Yeni Deniz eserinde kaldırımlarda duran figürler deniz dalgalarını seyretmekte (Manin, 2013:18). Eserin sol üst köşesinde yer alan ve ön planda çizilmiş figürler denge unsurudur ve açık koyu renk değerleri de dengeli şekilde dağıtılmıştır. Eserde kompozisyon kurallarına ustalıkla yer verilmiştir. Eserin önemli hususlarından biri, sanatçının diğer çok figürlü kompozisyonlarında olduğu gibi kalabalığı oluşturan insanların bir birleriyle ilgilenmeyerek bakışlarını farklı yerlere yönlendirmesidir. Sanatçı dışavurumcu ifade tarzıyla insanların yüzündeki dalgınlık, kaygı ve umutsuzluk duygularını aktarmıştır (Şerifov ve Patterson, 1999).

Salahov, 1970'li yıllarda figürlü kompozisyonlar, portreler dışında birçok manzara ve natürmort tarzında eserler üretmiştir. İlk natürmortlar arasında orijinal kompozisyonuyla "Gladyoller" eseri (Görsel 9) yer almıştır. Bununla birlikte "Macar Sandalyesiyle Natürmort", "Lambayla Natürmort" "Pencerede Moskova Şehrinin Sabahı" isimli yapıtları da bu yılların örnek eserleri arasında bulunmaktadır. Genellikle natürmort ve manzaralarda aktarmak istediği duyguyu beş ana renkle yansıtmıştır. Tahir renk uygulama biçimiyle eserlerindeki öğelerin niteliklerini açık şekilde aktarabilmiştir. O dönem sanatçının tarzında hafif fırça vuruşlarıyla değişim söz konusudur (Manin, 2013:27). Tahir'in natürmortları belli bir anlamda öyküsel anlatım özelliğine sahiptir. Bu eserlerdeki öğeler sanatsal ifade tarzı ve duyguların dışa aktarımıyla betimlenmiştir (Rojin, 2008: 95).

## AZERBAYCAN VE RUS RESİM SANATÇISI TAHİR SALAHOV'UN YENİ İFADE BİÇİMİ OLAN SERT REALİZM TARZINDA ORTAYA KOYDUĞU ESERLERİNİN İNCELENMESİ



**Görsel 9:** Gladiollar, T.Ü.Y.B.(Wikiart, 2017).

1980'li yıllarda iktidara Mihail Gorbaçov gelmiştir. Gorbaçov, tüm alanlarda Şeffaflık ve Yeniden yapılanma politikaları uygulamıştır. 1980'li yıllarda uygulanan politikalar ile Sovyetler Birliği'nin çöküş süreci başlamıştır. Şeffaflık ve Yeniden Yapılanma döneminin getirdiği özellikler, Tahir Salahov'un sanatta farklı yönde eğilim göstermesini sağlamıştır. 80'li yıllardan başlayarak sanatsal yaklaşım biçiminde yenilikler ortaya çıkmıştır. Salahov, işçi, emekçi sınıfının dışa vurumcu karakterlerini yansıtmayı bir kenara bırakıp, sanatsal, tarihi kimlikleri olan kişileri konu olarak ele almıştır. Yeni dönemin getirdiği değişimlerle farklı tür ve konulara yönelmiştir. Manin (2013: 24) araştırmasında 80'li ve 90'lı yıllarda ortaya çıkan sanatsal eğilim ile Salahov'un da dikkatini sanat adamlarına yönlendirdiğini ve bu durumu yeni devrin işçilere tutumuyla ilişkilendiğini, işçi sınıfının toplumsal değişimin önemli gücü, sosyal gelişme motoru olmadığını, renk kontrastıyla farklı sanatsal konu ve yorumlara yer vermeye çalıştığını ifade etmiştir.

**AZERBAYCAN VE RUS RESİM SANATÇISI TAHİR SALAHOV'UN YENİ İFADE BİÇİMİ OLAN SERT REALİZM TARZINDA ORTAYA KOYDUĞU ESERLERİNİN İNCELENMESİ**



Görsel 10: Varvara Alexandrovna, T.Ü.Y.B., 1984. (Ханаева, 2016)

Salahov, 80'li yıllardan başlayarak büyük boyutlu eserler yerine portre, natürmort ve peyzajlar ortaya koymuştur. Bu eserlerde ulusal renk ilkesine önem veren sanatçı, yine dışavurumcu karakter taşıyan portreler yapmıştır. 80'li ve 90'lı yıllarda ürettiği portrelerde betimlenen kişilerin duygularını renk uygulama biçimiyle açık şekilde aktarmayı başarmıştır. 1984 yılında yaptığı eşi Varvara Alexandrovna'nın (Görsel 10), kızları Gül ve Aydan'ın portreleri kadın ihtişam ve güzelliğinin ustaca yansımasıdır (Rojin, 2008:95). Bu portreler arasında besteci Fikret Emirov'un, Azerbaycan şairi Resul Rza'nın, ve annesi Sona hanımın da portreleri yer almıştır (Efendi, 2007: 251). Anne isimli eseri sanatçı için önem taşımaktadır (Görsel 11). Bu eserde ön planda yer alan kadın figürü annesi Sona hanımdır. Arka plânda yer alan Agave bitkisi ise Kırım'dan getirilmiştir. Bu bitkiyi sanatçının annesi bakıp büyütüştür. Bu nedenle, "Agave" isimli birçok natürmort resmetmiştir. Bu eserde yer alan bitki kendisi ve kardeşlerini temsil ederek imgesel anlam taşımaktadır (Менчукова, 2019).

## AZERBAYCAN VE RUS RESİM SANATÇISI TAHİR SALAHOV'UN YENİ İFADE BİÇİMİ OLAN SERT REALİZM TARZINDA ORTAYA KOYDUĞU ESERLERİNİN İNCELENMESİ

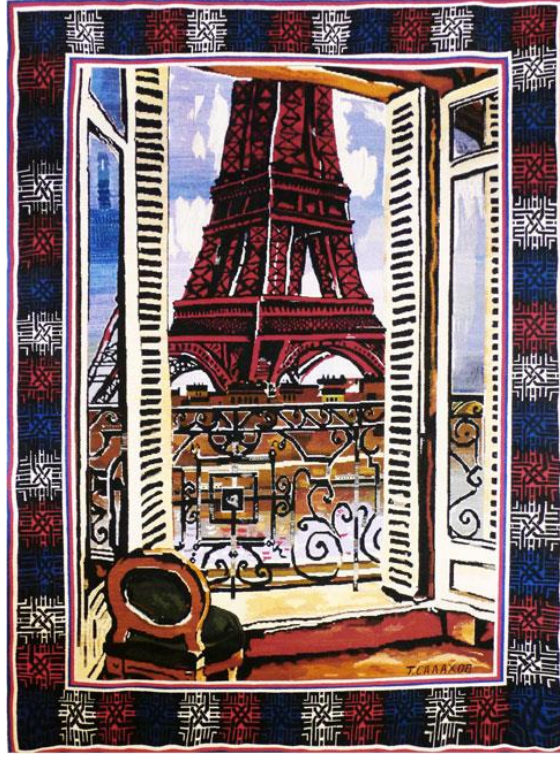


Görsel 11: Annesinin Portresi, T.Ü. Y.B, 90x100, 1980. (Менчукова, 2019).

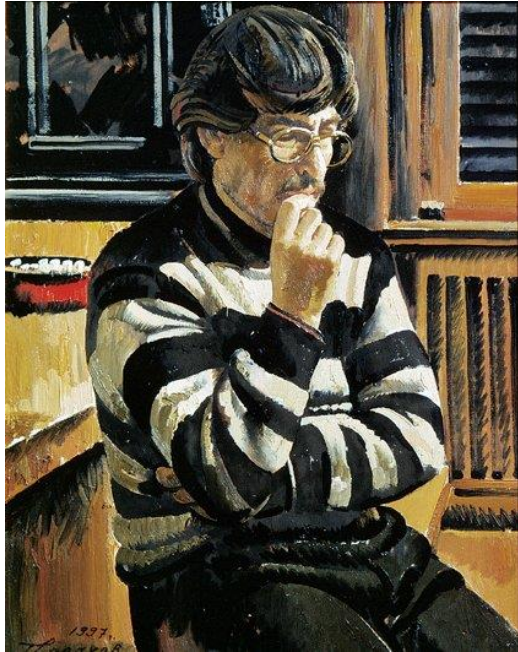
Salahov bu eserde sade Azerbaycan kadını timsalinde Sovyet döneminin zorluklarıyla boğuşan, beş çocukla tek başına hayatın çarkından geçen annesini resmetmiştir. Aynı zamanda eteğinde birleştirdiği kaba elleriyle yorulmak, usanmak bilmeden çalışan bir kadın görebiliriz. Eserde figür beyaz elbisesiyle dağılacak dikkatleri üzerine çekmektedir.

1990 yılında Sovyetler Birliği siyasal, sosyal, ekonomik, kültürel çalkantılarla boğuşarak dağılma sürecine girmiştir. Nihayet 1991 yılında birçok ülke gibi Azerbaycan da Sovyetler Birliği'nden ayrılarak bağımsızlığını ilân etti. Bu olaylar sanatçının sanatını da etkileyerek toplumsal konulardan uzaklaşmasına yol açmıştır ve yeni konuları ele almasına neden olmuştur. Sanatçının "Maksimilian'ın Portresi", "Armutlarla Natürmort", "Nar Dallarıyla natürmort", "Galper'in Portresi", "Murtuza'nın Portresi", "Rauschenberg'le Görüş" gibi tabloları bu dönem yaptığı eserler arasında yer almıştır. Tahir Salahov'un bu yıllar ortaya koyduğu eserleri çizgisel karakter taşımaktadır. Bu eserlerde geleneksel değerlerden yararlanarak milli renk anlayışını uygulanmıştır. 90'lı yıllarda "Mstislav Rostropoviç'in portresi" ve "İtaliya'yı gezerken" serisi bu özellik bakımından benzeşmektedir. Bunun yanı sıra, 1999 yılında "Terminus otelinin balkonu" (Görsel 12) isimli farklı görüntülerden oluşan eser ortaya koyulmuştur. Bu eseri Rostropoviç portresi'yle karşılaştırırsak yinelenmelerin uyumuyla benzer karakter oluşturduğunu görebiliriz (Manin, 2013: 35). Yine bu dönem ürettiği portrelerde fiziksel benzerlik ve karakteristik özellikler ön plana çıkmıştır. Bu durum "Maksimilian Şellin portresi"nde açık şekilde ortaya koyulmuştur (Görsel 13). "Maksimilian Şellin portresi"nde (1990) Salahov'a özgü koyu renkler yer almıştır. Tahir Salahov serbest pozda oturmuş Maksimilian'ı sınavıca bakışlarla izleyiciyi izlerken çizmiştir. Eserde kullanılan saydam renk tonu oyuncunun sezginin imajını ortaya koymuştur (Manin, 2013: 36).

**AZERBAYCAN VE RUS RESİM SANATÇISI TAHİR SALAHOV'UN YENİ İFADE BİÇİMİ OLAN SERT REALİZM TARZINDA ORTAYA KOYDUĞU ESERLERİNİN İNCELENMESİ**



**Görsel 12:** Terminus otelinden görüntü. T.Ü.Y.B. (Manin, 2013:39).



**Görsel 13:** Maksimilian'ın portresi. T.Ü.Y.B.(Pinterest, t.y.).

1980'lerin sonları 1990'ların başında Demir Perde'nin kalkmasıyla komşu ülkelerle kültürel ve sanatsal etkileşim gerçekleşmiştir. Tahir Salahov, bu yıllarda Francis Bacon, Robert Rauschenberg ve James Rosenquist'in gibi sanatçıların Moskova'da



## AZERBAYCAN VE RUS RESİM SANATÇISI TAHİR SALAHOV'UN YENİ İFADE BİÇİMİ OLAN SERT REALİZM TARZINDA ORTAYA KOYDUĞU ESERLERİNİN İNCELENMESİ

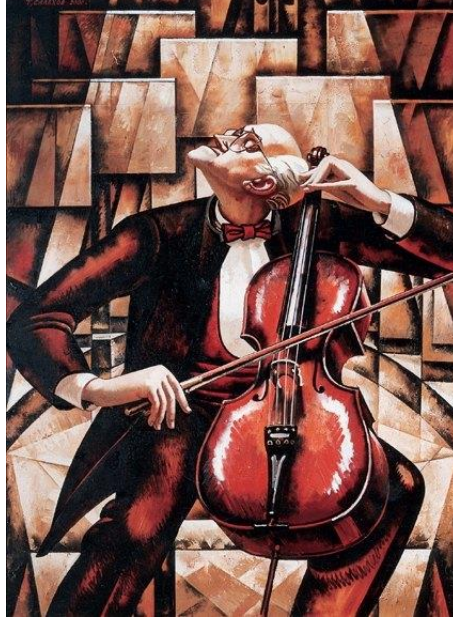
kişisel sergilerinin düzenlenmesine yardımcı olmuştur. Salahov "biçimce milli, anlamca sosyalist" görüşüyle eserler üretmiş olmasına rağmen, çağdaş sanata ilgisini Francis Bacon, Robert Rauschenberg ve James Rosenquist'in gibi sanatçıların sergilerinin düzenlenmesinde önemli adımları atmakla göstermiştir. Sanatçı, çağdaşlık ilkelerinin olmadığı baskıcı rejim öğretileriyle yetişmiş olsa da, çağdaş kavramlara eleştirel tavır sergilememiştir (Смотрим, 2016). Bu sergiler sonrasında, birçok ünlü kişiyle birlikte Robert Rauschenberg'in portresini de yapmıştı (Görsel 14).



Görsel 14. Rauschenberg,1990. T.Ü.Y.B. (Manin 2013:45).

2000'li yıllara gelindiğinde Salahov, sanat hayatına aynı çizelgede devam ederek kendine özgü tarz ortaya koymuştur. Bu dönem yaptığı Rostropoviç'in portresinde yinelenen renk ifadesiyle farklı yaklaşım biçimi, müziğin ritmini duymamıza yardımcı olmaktadır. Rojin'e (2008:95) göre Tahir'in sanatsal evrimindeki önemli husus; yeni anlamsal dizgenin arayışı ile gelişim ve dahilen ilerleme gücünün yapı taşını oluşturmasıdır.

**AZERBAYCAN VE RUS RESİM SANATÇISI TAHİR SALAHOV'UN YENİ İFADE BİÇİMİ OLAN SERT REALİZM TARZINDA ORTAYA KOYDUĞU ESERLERİNİN İNCELENMESİ**



**Görsel 15:** Rostropoviç'in portresi.T.Ü. Y.B.,198x145,2000.(Aydamirova, 2003:40).

Eser tek renk tonlarından oluşmuştur (Görsel 15). Arka fonun daha açık olması, figürü arka plândan ayırtmıştır. Ancak ön plândaki öğede kırmızıyla kahverenginin karışımı kullanılmıştır. Bu kırmızı renkle dünyaca ünlü müzisyen olan Rastrapoviç'in dâhili ruhu aktarılmıştır. Aynı zamanda, tabloda Rastrapoviç karikatürize edilmiştir. Bu durum esere dinamiklik katmıştır. Sanatçı renk duyumuyla pozitifliyi yansıtmaya çalışmıştır (Aydamirova, 2003:40).



**Görsel 16 :** Azerbaycan Müzisyeni Feridun Şuşinski, T.Ü.Y.B., 2005.(Qacar 2013: 70,71).

2000'li yıllarda sanatçı, "Moskova Laleleri" , "Roma", "Bergamo meydanı", "Dede Korkut", "Hazar Akşamı", "Gelenekler ve Çağdaşlık", "Azerbaycan Müzisyeni Feridun Şuşinski" (Görsel 16) gibi eserler ortaya koymuştur (Qacar 2013: 70,71). 2005

## AZERBAJYAN VE RUS RESİM SANATÇISI TAHİR SALAHOV'UN YENİ İFADE BİÇİMİ OLAN SERT REALİZM TARZINDA ORTAYA KOYDUĞU ESERLERİNİN İNCELENMESİ

yılında yapılan "Azerbaycan Müzisyeni Feridun Şuşinski" eseri geleneksel öğelerin yer almasıyla dikkat çekmektedir. Sanatçı Azerbaycan geleneksel müziğinin temsilcisi olan Feridun Şuşinski'yi resmetmiştir. Eserde Azerbaycan'ın geleneksel halısı, müzik âleti olan tar betimlenmiştir. Sanatçı bu eserde karakterin geçmişle bağlantısını gramofon ve resimlerle yansıtmıştır.

Bununla birlikte 2000'li yıllarda yapılan eserler arasında "Alevler Şehri" (2007) yer almıştır. Bu eserde Azerbaycan kültürünü yansıtan öğeler büyük boyutlu tuvale aktarılmıştır. Triptikten oluşan bu eserde Azerbaycan petrol işçilerinin kahramanlık öyküleri Hazar denizinde dalgalarla boğuşan figürlerin ele alınmasıyla yansıtılmıştır (Görsel 17). Üç tuvalden oluşan bu eserin birinci tuvali Hazarda bugün, merkezi tuval Ateşperestler mabedi, üçüncü tuval ise Kız kalesi olarak adlandırılmaktadır (Kaspi, 2018). Kız kalesi, Ateşperestler mabedi Azerbaycan'ın kültürel ve maddi varlıkları arasında yer almaktadır. Bu eserle sanatçı petrol direğinde daim alevlenen ateşle Azerbaycan'ın eski inançları arasında yer alan Zerdüştlük dinine gönderme yapmıştır. Aynı zamanda Azerbaycan'ın yeraltı serveti olan doğalgaz ve petrole dikkat çekmiştir (Деготь,2009).



Görsel 17: "Alevler şehri" T.Ü.Y.B. 225x145,2007. (Qacar 2013: 90,91).

Tahir Salahov yaşına rağmen sanatsal faaliyetine devam etmektedir. Salahov eğitmen olarak Moskova Devlet Ressamlık akademisinde ders vermektedir. Akademik unvanına sahip olan sanatçı birçok ulusal ve uluslararası sanat kurumunun Onursal Başkanı'dır. Bunun dışında Azerbaycan Devlet Ressamlık Akademisi'nde her yıl düzenlenen diploma tezi komisyonunda yer almaktadır. Sanatçı eserler üretmeye Moskova'da ve Bakü'de devam etmektedir. Durmadan, yılmadan çalışan sanatçı her yıl dev boyutlardan oluşan onlarca eserler üretmektedir.

## AZERBAJYAN VE RUS RESİM SANATÇISI TAHİR SALAHOV'UN YENİ İFADE BİÇİMİ OLAN SERT REALİZM TARZINDA ORTAYA KOYDUĞU ESERLERİNİN İNCELENMESİ

### Sonuç

1953 yılında Sovyet Birliği'nde Yumuşama politikalarının uygulanması ile Sosyal Realizm ışığında yeni ifade biçimleri ortaya çıkmıştır. Salahov Sosyal Realizm'in gerçeği yansıtmayan eserlerine karşın, insanların günlük yaşamındaki sorunları yeni ifade biçimi olan Sert realizm tarzıyla yansıtan ilk sanatçılardandır. Salahov Azerbaycan ve Rus resim sanatında yenilikçi ifade tarzıyla, geleneksel ve ulusal renk anlayışı, lakonik çizgileriyle farkını ortaya koymuştur.

Çağdaş dönemin klâsik sanatçıları arasında yer alan Tahir Salahov portrelerinde karakterin iç dünyasını, ortamlarla ilişkisini, psikolojik durumunu ustalıklarla yansıtmıştır. Sanatçı Sosyal realizm tarzının esas konularını dışavurumcu ifade tarzıyla ele almış ve "biçimce milli, anlamca sosyalist " görüşünü benimsemiştir. Sanatçı kendisine özgü sanat anlayışıyla, ulusal, geleneksel ve beşeri görüşlerden yola çıkarak eserler ortaya koymuştur. Sanatçının çocukluk döneminin sorun ve zorluklarının da eserlerine yansıdığı görülmektedir (Uzun, 2011: 165).

1960 yılında ürettiği eserlerinde insanların zor yaşam koşulları aktarılmıştır. Bu dönem renk, çizgi anlayışı zaman ve mekân ilişkisi bağlamında uyum sağlamaktadır. Ayrıca bu yıllarda uygulanan renkler lekesele karakter taşımaktadır.

1970'li yıllardan sonra karakterlerin gergin, mutsuz ve yorgun ifade tarzına sık sık rastlanmasa da dışavurumcu ifade biçimiyle eserler üretmeye devam etmiştir. 1990'lı yıllardan itibaren ise dışavurumcu ifade tarzından tamamen uzaklaşmış, yeni ve farklı yaklaşım biçimiyle günümüz eserlerini üretmiştir. Çağdaş dönem eserlerinde ise Azerbaycan'ın geleneksel, kültürel ve maddi değerlerine yer vermiştir. O dönem ortaya koyduğu eserlerde renk kullanımı bağlamında bütünlük sağlanmıştır. Bu eserleri çizgisel karakter taşımaktadır. Sanatçının sade ve lakonik renk anlayışı sanatının ileri döneminde de devam etmektedir. 2000'li yıllardan başlayarak eserlerde kırmızı ve siyah renk baskın karakter taşımıştır. Konu olarak yine Azerbaycan petrolü, portreler, şehir manzaraları, natürmortlar betimlenmiştir. Portre olarak daha çok aile üyeleri, arkadaşları ve tanınmış kişiler resmedilmiştir. Sanatçının eserleri zengin ifade biçimi, konu ve tür çeşitliliği ile de dikkat çekmektedir.

Azerbaycan ve Rusya sanatına önemli katkıda bulunan sanatçı dünya resim sanatçıları arasında yer almıştır. Yeni ifade biçimiyle yapıtlar ortaya koyan sanatçının eserleri ilk yıllar olumsuz eleştirilere maruz kalsa da günümüzde klâsik tablolar arasındadır. Sanatçıya ister Azerbaycan'da ister ise Rusya'da halk ve devlet tarafından gereken değer verilmektedir. Tüm sanat faaliyetlerinin yanında tiyatro dekorasyonu ressamlığı da yapmıştır ve ortaya koyduğu yapıtlardan dolayı birçok mükâfata lâyık görülmüştür. Salahov Azerbaycan, Rusya ve dünya sanatına, kültürüne eserleriyle katkıda bulunmuştur. Sanatçının eserleri Azerbaycan, Rusya ve dünya ülkeleri müze, galeri ve koleksiyonlarında bulunmaktadır. Tahir'in sınır tanımayan sanatı uluslararası olarak nitelendirilmektedir.

# AZERBAJYAN VE RUS RESİM SANATÇISI TAHİR SALAHOV'UN YENİ İFADE BİÇİMİ OLAN SERT REALİZM TARZINDA ORTAYA KOYDUĞU ESERLERİNİN İNCELENMESİ

## KAYNAKÇA

- Abdinova, P. (2015). "American Series" of on Azerbaijani artist. *İrs Art*, No 3(22). S.52-57.
- Adam, A.(2015). *Toplumsal ve Sosyal İçerikli Olayların Sanatçı Tarafından Algılanışı ve Sanat Eserine Yansıması*. Yüksek Lisans Tezi. Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Resim – İş Öğretmenliği Ana Bilim Dalı. Ankara.
- Ahmedov, İ. (2000). *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Konya
- Aydamirova, G. (2003). Rostropovich the home muzeum. *Azerbaijan International*. (11)2, pp.40-42.
- Azerbaycan. (29.11.2018). Xalq rəssamı Tahir Salahov: Sərt realizmdən romantizmə. Resmî Dövlət Qəzeti, Erişim adresi: <http://www.azerbaijan-news.az/view-158600/xalq-ressami-tahir-salahov-sert-realizmden-romantizme>
- Azerbaycan Cumhuriyeti Kültür Bakanlığı.(18 Aralık 2018). Tahir Salahovun əsərləri dünya təsviri sənətinin inciləri sırasında yer alır. Erişim adresi: <http://www.kultura.gov.az/az/umumi-xeberler/tahir-salahovun-eserleri-dunya-tesviri-senetinin-incileri-sirasinda-yer-alir>
- Babayev, R. (1999). "Uluslararası Azerbaycan" Dergisi Temmuz, <http://www.azgallery.org/artgallery/artist/babayev.rasim-22/article-babayev99/72-rasim.htm>
- Bayramov, E. (5 Dekabr, 2018). Xalq rəssamı Tahir Salahovun 90 illik yubileyi AMEA'da qeyd olunacaq, Xalq qəzeti. Erişim adresi: <http://xalqqazeti.com/az/news/10256>
- Cebraiiloğlu, O. (2005). *Çağdaş Azerbaycan Resim Sanatında Minyatür Etkileri*. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Konya.
- Cebraiiloğlu, O. (2009). Çağdaş Azerbaycan Resim Sanatında Minyatür Etkileri, Selçuk Üniversitesi, *Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi Dergisi*, Sayı:27, s.51-69
- Efendi, R. (2007). *Azerbaycan sanatı*. Şark- Batı Yayıncılık, Bakü
- Efendiyeva, N. T. (2010). 2.5.13. *XX yüzyıl Azerbaycan kültürü*. Kültür tarihi ve teorisi, s. 352-355
- Aliyev, Z. (2008). XX Əsr Azərbaycan Təsviri Sənətində Romantizm. *Qobustan qəzet*, No: 1, Erişim adresi: <http://www.azyb.net/cgi-bin/jurn/main.cgi?id=41>, Erişim tarihi: 20/10/2018.
- Esedova S. ve Şirinova, L. (2013). *Tahir Salahovun bibliografiyası*, (Red. Veliyeva, M.)Azerbaycan Milli Kitabxanası, Bakı.
- İbadov, A. (2001). *Bağımsızlıktan Sonra Azerbaycan Siyasi ve Kültürel Yapılanması*. Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi. Isparta.
- Kaspi, Medeniyet. (29 Noyabr, 2018). Her bir Azerbaycanlının fexr etdiyi büyük senetkar. Erişim adresi: <http://kaspi.az/az/her-bir-azerbaycanlinin-fexr-etdiyi-byuk-senetkar-fotolar/pages/q.pdf>

## AZERBAJYCAN VE RUS RESİM SANATÇISI TAHİR SALAHOV'UN YENİ İFADE BİÇİMİ OLAN SERT REALİZM TARZINDA ORTAYA KOYDUĞU ESERLERİNİN İNCELENMESİ

- Mafusova, E. (2016, 13 Nisan). Таир Салахов. Тебе, Человечество!, *Nargis Magazine, Güzel Sanatlar, Kültür*. Erişim adresi: <http://www.nargismagazine.az/az/31492>
- Manin, V., С. (2013). Книги Русская Живопись Хх Века. "Суровый Стиль" и Его Модификации. Издательство Аврора.
- Murad, E. (7 Oktyabr 2015). Tahir Salahovun əsərləri Portuqaliyada nümayiş olunacaq. Erişim adresi: <https://az.trend.az/azerbaijan/culture/2441088.html>
- Pinterest (t.y.). Tahir Salahov. Erişim adresi: <https://tr.pinterest.com/fedanhacizade/tahir-salahov/>
- Qacar, G. (2013). *Tahir Salahov*. Servet, Şerq Qerb Neşriyyat evi, Bakı.
- Rojin, A. (2008). Классик, Изобразительного Искусства к 80-летию Мастера. *Палитра журнал*, No:3 (33), s.41-43.
- Rojin, A. (2008). Масштаб Искусства и Личности: Таир Салахов, Третьяковская Галерея, Номер журнала: 3, 2008(20).
- Sabancıalı, S. (2006). *Azerbaycan Resim Sanatında Çizginin Yeri ve Öneminin Resim Eğitimi Açısından İncelenmesi*. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Konya.
- Sırmalı Şirin, E. (2013) *Siyasî rejimlerin ve sosyal olayların Batı sanat üzerine etkileri*. Erişim adresi: Academia.edu.
- Şen, Ü. S. (2005). Sanat Eğitiminde Bilimsel Araştırma Yöntemlerinin Kullanılması. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, No: 5 (1) s.343-360.
- Şerifov, A. ve Patterson, J. (1999). Tahir Salahov, Azerbaijan International (7.2) Summer 1999. Erişim adresi : <http://www.azgallery.org/artgallery/artist/salahov.tahir-90/article-salahov /72- salahov.html>.
- TÜRKSOY, Uluslararası Türk Kültürü Teşkilâtı. (16 Ocak, 2009). Ünlü Azerbaycan ressamı Tahir Salahov. Erişim adresi: [https://www.turksoy.org/tr/news/2009/01/16/unlu\\_azerbaycan\\_ressami\\_tahir\\_salahov](https://www.turksoy.org/tr/news/2009/01/16/unlu_azerbaycan_ressami_tahir_salahov)
- Uzun, A. (2014). *1950 Sonrası Toplumsal Olayların Sanata Yansımaları*. Yüksek Lisans Tezi. T.C. Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı.
- Uzun, D. (2011). *Azerbaycan Resim Eğitiminin Gelişiminde Azerbaycan Azim Azimzade Devlet Ressamlık Mektebinin Önemi*, Selçuk Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Fakültesi, Yüksek Lisans Tezi, Konya.
- Wikipedia. (t.y.). Salaxov, Tair Teymur oğlu. Erişim adresi: ru.m.wikipedia.org
- Wikiart. (2017). Tahir Salahov. Gladiolus
- Дёготь, Е. (2009). Горение внутреннее и внешнее о Герое Социалистического труда Таире Салахове — и о самом социалистическом труде, Erişim adresi: <http://os.colta.ru/art/names/details/7467/>
- Ерманка, Я. (2007, 2 Nisan). Портрет композитора Кара Караева (Elektronik Mesajlaşma). Erişim adresi: <http://www.ermanok.net/news/comment.php?1412>
- Кравцова, М. (2013, 29 Ekim). Таир Салахов: «Мое отношение к детям и ученикам в первую очередь зависело от их таланта». (Söyleşi). Erişim adresi:

**AZERBAYCAN VE RUS RESİM SANATÇISI TAHİR SALAHOV'UN YENİ İFADE BİÇİMİ OLAN SERT REALİZM TARZINDA ORTAYA KOYDUĞU ESERLERİNİN İNCELENMESİ**

<http://artguide.com/posts/488-tair-salakhov-moie-otnoshieniie-k-dietiam-i-uchienikam-v-piervuiu-ochieried-zavisielo-ot-ikh-talanta>

Менчукова, О. (2019). Таир Салахов: «Меня в этой жизни волнует всё». Erişim adresi: <https://taday.ru/text/2165651.html>

Смотрим. (2016). В Третьяковке открывается выставка художника Таира Салахова. Erişim adresi: [https://tvkultura.ru/article/show/article\\_id/147346/](https://tvkultura.ru/article/show/article_id/147346/)

Хапаева, Л. (2016). Галерея Таира Салахова. Erişim adresi: <https://papahastories.ru/tair-salakhov/>



## ESTETİK DÜŞÜNCENİN KAVRAMSAL VE İLİŞKİSEL BOYUTU

Yıldırım Onur Erdiren<sup>1</sup>

### Özet

Estetik sözcüğü Grekçe “*aisthesis*” ya da “*aisthanesthai*” sözünden gelir. “*Aisthesis*” sözcüğü, duyum, duyulur algı anlamına geldiği gibi “*aisthanesthai*” sözcüğünde, duyu ile algılanmak anlamına gelir. Bazı düşünürlerde “*estetik*” sözcüğünün her iki anlamda da kullanıldığı görülebilir. Örneğin, Kant estetik sözcüğünü hem duygusallık anlamında hem de bugünkü estetik bilimi anlamında kullanır (Tunalı, 2012: 13). Estetik'in bir bilimsel araştırma alanı olarak ele alınmasının kurucusu Alexander G. Baumgarten'dır. Ona göre duyumun kendi mantığını ifade edecek özel bir terime ihtiyaç vardı ve sonunda Yunancada “duyularla ilgili” anlamına gelen *aisthesis*'ten hareketle buna estetik adını verdi (Baumgarten, 23: 1954). Baumgarten'a göre, mantıksal kavramanın hedefi gerçek, estetik (duyusal) kavramanın hedefi ise güzel'dir. Estetik güzelin bilimidir. Güzel, duyularla kavranan mükemmellik ve gerçek, usla kavranan mükemmelliktir. İyi ise, ahlaksal istençle ulaşılan mükemmelliktir (Tolstoy, 2015: 21). Baumgarten, 1750- 1758 yıllarında yayımladığı *Aesthetica* adlı yapıtında, ilk kez böyle bir bilimi temellendirir, onun konusunu belirler ve bu bilimin sınırlarını çizer. 1735 yılında yayınladığı “*Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus*” (Şiir Üzerine Bazı Felsefi Düşünceler) adlı doktora tezinde böyle bir bilimin olanağından söz açar. İlk kez olarak *estetik* sözcüğü, böyle bir bilimin adı olarak *estetik* kitabında kullanılır. Bu çalışmada, estetik düşüncenin kavramsal boyutu ve ilişkisi irdelenecektir.

**Anahtar kelimeler:** Estetik, estetik çözümleme, kavramsal ilişki.

## THE CONCEPTUAL AND RELATIVE DIMENSION OF AESTHETIC THOUGHT

### Abstract

The word aesthetics comes from the Greek word "aisthesis" or "aisthanesthai". The word "aisthesis" means sensation, perception and the word "aisthanesthai" means perceiving with the senses. It can be seen that some thinkers use the word "aesthetics" in both senses.

<sup>1</sup> Öğr. Gör. Dr. Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sosyoloji Bölümü, ORCID ID: 0000-0001-7446-0454, [yoerdiren@nku.edu.tr](mailto:yoerdiren@nku.edu.tr)

Bu çalışma Prof. Dr. Güncel ÖNKAL danışmanlığında doktora tezinde bölüm olarak sunulmuştur.



For example, Kant uses the word aesthetics in the sense of both sensuality and today's aesthetic science (Tunalı, 2012: 13). Alexander G. Baumgarten is the founder of aesthetics as a scientific research field. According to him, a special term was needed to express its own logic of sensation, and eventually he named it aesthetics, starting from aisthesis, which means "related to the senses" in Greek (Baumgarten, 23: 1954). According to Baumgarten, the goal of logical comprehension is real, the goal of aesthetic (sensory) comprehension is beautiful. Aesthetics is the science of beauty. Beautiful is perfection perceived by the senses, and truth is perfection perceived by reason. Good is the perfection achieved by moral will (Tolstoy, 2015: 21). In his *Aesthetica*, published in 1750-1758, Baumgarten bases such a science for the first time, determines its subject and draws the boundaries of this science. In his doctoral dissertation titled "Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus" (Some Philosophical Thoughts on Poetry), which he published in 1735, he mentioned the possibility of such a science. For the first time, the word aesthetics is used in the aesthetics book as the name of such a science. In this study, the conceptual dimension and relationship of aesthetic thought will be examined.

**Keywords:** Aesthetics, aesthetic analysis, conceptual relationship.

## Giriş

*Aesthetica*'nın ilk satırlarında Baumgarten, estetiği şöyle tanımlar: "*Aesthetica (theoria liberallium atrium, gnoseologia inferior, ars pulcre cogitandi, ars analogi rationis = özgür sanatlar teorisi, aşağı bilgi teorisi, güzel üzerine düşünme ve akla benzer bir yeti bilimi) est scientia cognitionis sensitivae (Estetik, duyuşal bilginin bilimidir)*" (Akt. Tunalı, 2012: 14). Böyle bir betimlemede ilk kez estetik adı verildiği bilimin bir tanımıyla karşılaşılacağı Tunalı, "Bu tanım, çok yanlı bir tanımdır. Estetik'i belirlemek isteyen bütün bu farklı elemanlar, bir temel belirleyici motivi geri götürebilir; bu temel belirleyici motiv, cognition sensitiva'dır, duyuşal bilgidir" diye nitelendirir (Tunalı, 2012: 14). Estetik, açık ve seçik olmayan bir bilginin, sensitiv (duyuşal) bilginin bilimi olarak tanımlandığına göre, açıklık ve seçiklik, estetik bilginin ölçüsü değildir; açıklık ve seçiklik, intellektüel bilginin ölçüsüdür. Sensitiv, yani estetik bilginin özelliği, açık ve seçik olmak değil tersine, açık ve seçik olmamak, bulanık olmaktır (Tunalı, 2012: 14). Buradan anlaşıldığı gibi Baumgarten'a göre, sensitiv tasavvurları araştırarak bir bilimin varlığı zorunludur. Böyle bir bilim estetik olacaktır. Baumgarten'a göre, estetik bir çeşit mantıktır yani mantığın küçük kızkardeşi olarak tanımlanmaktadır. Bu değerler estetikte sanat nesnelere yüklenen kavramlar olarakta kullanılmaktadır. Bunun yanı sıra bu kavramlarla bir estetik yargıya da varılabilir. Örneğin "Bu tablo güzel" dendiğinde estetik bir değer atfedip bir yargıda bulunmuş olunmaktadır. Eagleton'a göre, estetik, bedene ilişkin bir söylem olarak doğmuştur. Baumgarten tarafından verilen orijinal formülendirme içerisinde, bu terim, ilk elde sanata değil, fakat Grekçe *aisthesis* sözcüğünün belirttiği gibi, çok incelenmiş kavramsal düşünce alanına karşıt olarak, bütün insani algı ve duyum alanına gönderir (Eagleton, 2011: 32). Estetik, salt bir güzellik bilimi olarak temellendirilemez. Fakat, güzellik ile insan

arasında belli bir ilgi vardır. İnsan, güzelden hoşlanır, ondan haz duyar. Güzelliğin amacı, insana haz vermektir (Tunalı, 2012: 16). Sanat nesnelere de insana haz verebilir. Sanat yapıtlarından haz alma kişiden kişiye göre değişebilir. Örneğin bir manzara resmi insana haz verirken, ölüm temalı bir resimden haz alınmayabilir.

### Tarihsel Süreçte Estetik Sorunlar

Estetik, her ne kadar bağımsız bir bilim olarak ancak iki yüzyıllık bir geçmişe sahipse de estetik sorunlarla uğraşan ilk düşünürleri İlkçağdan beri izleyebilmekteyiz (Arat, 2006: 39). Platon, *mimesis* kuramını estetiğe ilk kazandıran filozof olmuştur. Platon *Devlet*'te (onuncu ve son kitabında) sanatı genel olarak bir taklit (*mimesis*) olarak görür. Platon'a göre dünyadaki her şey Tanrı'nın eseridir. Sanatçı sadece varolanı yansıtan bir taklit ustasıdır. Doğayı iyi taklit edebildiği sürece sanatçıdır. Her şey Tanrı tarafından yaratıldığı için sanatçının yaratıcılığı söz konusu olamaz. Sanatın görevi, her şeyin yaratıcısı olan Tanrı'nın bilgisine erişebilmek için, doğada varolana, duyularımızla algıladığımız dünyayı en mükemmel biçimiyle yansıtmaktır. Böylece, varolandan yola çıkılarak Tanrı'nın bilgisine erişilebilir. Kısacası, sanat bir *mimesis*'tir, bir *taklit*'tir. Platon'a göre, taklidin objesi doğrudan doğruya bizi her yanımdan saran nesnelere, görünüşler dünyasıdır. Tek kelime ile *kosmos aisthetos*'tur (duyulur dünya). Ama Platon'a göre, gerçek varlık *idea*'lar dünyasıdır. Buna göre sanatın objesi olan fenomenler, aslında gerçekliği bulunmayan bir takım kopyalardır (Tunalı, 2011: 81). Gerçek olan sadece *idea*'lardır; sanatın taklit ettiği şeyler ise, bu *idea*'ların birer benzetmesi, birer kopyasıdır. Sanatın yöneldiği obje, yani mimetik obje, aslında bir kopyadan başka bir şey olmadığına göre, sanat eseri, bir gerçeğin, bir özün varlığın değil, ama bir kopyanın kopyasıdır (Tunalı, 2011: 81).

Platon'un *mimesis* görüşü resim sanatıyla uğraşan kişileri düşündürmektedir. "Resim sanatı bir taklit etkinliği midir?" sorusu ressamın sorguladıkları bir konudur. "Tasarımın hammadeleri veya tasarımın ilkeleri yani unsurları bakımından mı taklit ediyoruz?" gibi sorularla düşünerek Platon'un da dediği gibi sanat nesnelere taklit edilmektedir. Bir başka sorunsallar, sanat eserlerini "kopya ediyor muyuz?", "hangi temaları kopya ediyoruz?", "hangi unsurları kullanıp kopya ediyoruz?", "kopya etmek doğru mudur?" gibi sorular taklit unsurunun sorugulanması gereken diğer belli başlı sorulardır. Kısacası, resim sanatında sıkça kullanılan taklit, özellikle "portre" çalışmalarında kullanılmakta olup, sanatçıların kendi özgün çalışmaları ile bu temaları resmetmeleri daha doğrudur. Platon, *mimesis* kavramını çeşitli diyaloglarında kullanır. Fakat çeşitli diyaloglarda anlatılan *mimesis* deyiimi farklı anlamda kullanılır. Örneğin teknik bir deyim olarak, bir etik kavram olarak, nihayet sanı (*doxa*) ile ilgili bir taklit olarak kullanılır (Tunalı, 2011: 76). Platon, *mimesis* kavramını teknik bir deyim olarak ilk *Kratylos* diyalogunda kullanır. Burada *mimesis*, tam taklit anlamında kullanılıyor. Resim, müzik gibi, adlar da birer taklit anlamındaki *mimesis*, yine tamamen teknik bir deyim olarak

kullanılıyor; ve olumlu bir kavram olarak düşünülüyor Nasıl Platon'a göre, bir şeyin resmi, o şeyin bir taklidi ise, aynı şekilde bir şeyin ismi de, o şeyin özünün bir taklididir (Tunalı, 2011: 76-77).

Benzerlik elde etmek için ressamlar bazen lal rengi kullanırlar; bazı defa da, mesela et rengi yahut bu cins başka bir renk hazırladıkları zaman birçok renkleri karıştırırlar... Demek oluyor ki, ad, nesnenin sesle yapılan taklidinden başka bir şey değildir. Bir kimse, sesle taklit edişinde nesneyi taklit ediyor ve adını söylüyor (Platon, 2015: 82-84).

Bu teknik, olumlu bir kavram olarak hemen hemen temel bir kültür kategorisi olarak kavranıyor. Olumlu anlayış *Devet'*in üçüncü kitabında da bir süre devam eder. Fakat, *Devet'*in üçüncü kitabında *mimesis'*i kullanırken, Platon, bunu, eğitimle ilgili olarak yapıyor (Tunalı, 2011: 77). Platon problemi ortaya şöyle koyar:

Şair bize başkalarının söylediği sözlerin nerede, nasıl söylendiğini anlattığı zaman, yaptığı iş bir anlatmadır sadece. Ama şair bu sözleri söylerken kendisi değil, bir başkasının yerine geçmek, sözünü bir başkasının kişiliğine, elinden geldiği kadar uydurmak değil mi? Peki, bir insan sesini, davranışını bir başkasına uydurmaya çalıştı mı ne yapmış olur? Benzetmek istediği kimseyi taklit etmiş olmaz mı? Demek ki Homeros da, bütün şairler de anlatmalarında taklide başvururlar (Platon, 2011: 83-84).

Platon, *mimesis'*in bir anlatma aracı olduğunu göstermek istiyor. *Mimeisthai*, taklit etme, bir çeşit bir anlatmadır; dolaylı bir anlatım değil de, doğrudan doğruya bir anlatım tarzı. Anlatan kişi, anlatacağı kimsenin kişiliğine bürünüp, onun adına eylemde bulunduğu zaman, artık bir anlatım gelişi güzel bir anlatım olmaktan çıkar, bir *mimeisthai* haline gelir (Tunalı, 2011: 78). Platon *mimesis*, bir tasvir etme, bir ifade formunu da yalnız tragedya ve komedyaya kullanır (Tunalı, 2011: 78). Böylelikle, edebiyat formunun iki türünün olduğunu anlıyoruz. *Mimesis* ve *Mimeisthai'*i kullanan tür hangisi dir, anlatmayı kullanan hangi sanattır? Platon *mimesis'*ten hareketle anlatım söz konusu olduğunda karşılaşılan yeni formları şöyle betimler:

Ama şair kendini hiç gizlemezse, anlattıklarına taklit karışmaz. Gene nasıl olur kavrayamadım, denemem için anlatayım: Homeros, Khryses'in, kızı için kurtulmalık getirdiğini söyledikten sonra kendisini Khryses olmuş gibi değil de, Homeros olarak konuşsaydı, işe taklit karışmaz, bu anlatma olurdu... Demek, şiirin iki türlü anlatma yolu varmış: Biri dediğim gibi tragedya ve komedyadaki taklit yolu; öteki, şairin olup biteni kendi anlatması. Bu çeşitli, *dithyrambos'*larda görülür sanırım. Her iki çeşidin de bir araya geldiği olur, destanlarda ve başka şiirlerde olduğu gibi (Platon, 2011: 84-85).

Buradan anlaşıldığı üzere, üç tür şiir türü ile karşılaşılmaktadır: Bunlardan ilki, *mimeisthai'*a dayanan *tragedya* ve *komedyaya*, diğeri *Diegesis'*e dayanan *dithyrambos*; üçüncüsü ise, *mimesis* ve *diegesis'*in karışık olarak meydana getirdiği biçimler: *epos*,

vb. (Tunalı, 2011: 78). Böylelikle, *Devlet*'in onuncu kitabında anlatılan sanat görüşü ile Şölen diyalogunda öne sürülen sanat görüşü birbirinden farklıdır. *Şölen*'de daha çok poetik bir etkinlik olarak anlaşılan sanat etkinliği, *Devlet*'te tamamen bir *mimetik* (taklitçi) etkinlik olarak anlaşılır (Tunalı, 2011: 80). Platon'un kendi ifadesiyle,

İstersen bir ayna al eline, dört bir yana tut. Bir anda yaptın gitti güneşi, yıldızları, dünyayı, kendini, evin bütün eşyasını, bitkileri, bütün canlı varlıkları, Evet görünürde varlıklar yaratmış olurum, ama hiçbir gerçekliği olmaz bunların- iyi ya, tam üstüne bastın işte düşüncemin; çünkü bu tür varlık yaratan ustalar arasına ressam da koyabiliriz, değil mi? (Platon, 2011: 337).

Dış dünyaya, nesnelere tuttuğumuz ayna içinde, nesnelere ve nesne dünyasını meydana getirmiş oluruz; ama, bu ayna içindeki dünya, bir gerçek nesne ve bir gerçek dünya değildir, tersine nesnelere sadece birer görüntüsü, birer benzetmesi ve birer kopyasıdır (Tunalı, 2011: 80).

Platon *Devlet* adlı eserinde tragedya, şiir, resim vb. sanatlar ve bunlarla uğraşan sanatçıların yaptıkları işin ne olduğunu inceler. Platon'a göre bu tür eserler çoğunlukla "benzetmeye" yani taklide dayanır. Bunun için de benzetilen şeyin gerçekten ne olduğu bilinmiyorsa bunları gören ve dinleyen insanların düzeni bozulur. Platon aynı adı verdiğimiz değişik nesnelere hep birden içine alan bir idea, bir kalıp arıyoruz diye işe başlar. Platon'a göre dünyada birçok masa ve sedirler söz konusudur. Fakat bu sedirler ve masalar tek bir masa ve sedir ideasının bir çok masa ve sedirler içine girerler. Bunlardan birini yapan işçi bir idea uydurur, yaptığı, *ideasına* göre kimi masalar yapar, kimi sedirler, kimi daha başka şeylerdir (Platon, 2011: 336). Platon ressamın da yaptığı şeyin gerçekliliğinin olmadığını, yapılan şeyin görünüş olduğunu söyler. Örneğin Platon'a göre dülger sedirin ideasını, aslını, özünü yapamaz. Sadece bir çeşidini yapabilir. Usta sediri yapamadığına göre gerçeğini değil benzeyen bir örneğini yapmış olur. Bundan dolayı dülgerin veya başka bir ustanın yaptığı şey için tam anlamıyla gerçek diyen aldanır (Platon, 2011: 337). Platon'a göre bu durumda üç sedir olmaktadır. Ona göre asıl sedir, ki onu yalnız Tanrı yapabilir, diğeri ise dülgerin yaptığı sedirdir. Üçüncüsü ise ressamın yaptığı sedirdir. Bu durumda da ancak üç türlü sedir ustasından bahsedilebilir: Tanrı, dülger ve ressam, Tanrı'nın yaptığı sedir, sedirin aslı ve özüdür. Sedirin asıl yaratıcısı Tanrı'dır. Dülger bir anlamda sedir yapımcısıdır. Fakat ona göre ressam sedirin yapımcısı olmayıp ancak benzeticisidir yani taklitçisidir. Ressam bir bakıma gölgenin gölgesini yapmıştır (Platon, 2011: 338). Buradan da anlaşıldığı üzere, Platon her şeye bağlı üç sanat olduğunu söyler. Bunlar kullanma, yapma ve benzetme sanatlarıdır (Platon, 2011: 344). Ona göre bunlardan benzetme ile uğraşan kişi gerçekten uğraşmayıp sadece görünüşleri ele alır ve onları bilir. Benzetme sanatında benzetmeci yaptığı herşeyi benzetir. Fakat bunun iyi mi kötü mü olduğunu bilmez. Her benzetmeci sanat doğrudan ve gerçekten uzaktır. Ona göre benzetme işini ortaya koyamayan aklımızın ölçüye dayanmayan yanıdır. Bu yan bilgeliğe karşı koyan yanımızla düşer kalkar, sağlam

ve gerçek hiçbir şeyin ardına düşmez (Platon, 2011: 346). Bütün bunlara bakıldığında; sanatçının taklit ettiği örnek, hakikatin kendisi değildir, olgu ya da imgedir. Sanatçının yapabileceği tek şey olabildiğince hakikate yakın bir güzellikte taklit etmektir. Çünkü taklit ettiği şey hep bir imgeden öteye gidemez. Örneğin ressam hem doğal hem de yapma nesnelere taklit eder, oysa bunların kendisi de ideaların taklidinden başka bir şey değildir. Öyleyse ressam ideaların taklidini değil, taklidin taklidini yapar. Bundan dolayı sanat bir taklit olduğuna göre bir bilgi değildir. Platon'a göre bu, ciddi bir iş de değildir. Hazza yönelmiş bir uyumdur yalnızca. Buradan da anlaşıldığı gibi, Platon, *mimesis* kuramını kullanırken sanat nesnelere taklit etmektedir. Sanatçılar da bu kuramı sıkça eserlerinde kullanmaktadırlar. Örneğin, "Monaliza" portresi taklit unsuru kullanılarak resmedilmektedir. Taklit kuramını gerek eserleri sivilize, gerekse gerçekçiliği yansıtarak özgür bir biçimde eserlerimize yansıtmaktayız.

Aristoteles, *Metafizik* adlı eserinde insanda üç temel etkinlikten bahseder. Bunlar, bilme, eylemde bulunma ve yaratmadır (Aristoteles, 2014: 293). Bu üç temel faaliyete yine üç temel bilgi karşılıktır: bilme, "teoretike"nin; eylem, "praktike"nin; yaratma, "poiesis" ise, "poetike"nin konusunu teşkil eder. Bilmeyi inceleyen teoretike tepe noktasına "İlk Felsefe"de, "Prote philosophia"da ulaşır, çünkü teoretike'nin amacı, hakikattir, illetler bilgisine ulaşmaktır; bu bilgi ise en yüksek muhtevası ilk fekefede, yani *Metafizik*'de elde eder (Aristoteles, 2014: 293). Aristoteles, İlk Felsefesinde bunu enine boyuna incelemiştir. Fakat Aristoteles *poiesisi*, yaratma faaliyetini incelemeyi bırakmış ve bir genel *poetike* yazmamıştır. Ama bir *Poetika* yazmıştır; fakat bu, edebiyat sanatı üzerine kaleme alınmış ve çok eksik olarak kalmış bir kitaptır (Tunalı, 2016: 307). Aristoteles, *taklit* kavramını değişime uğratarak sanatçıyı öne çıkarır. Aristoteles'e göre sanatçı, kendi zekası ve yaratıcı yetisi ile insanlara, bir yaratma bir ortaya çıkarma sunar. Sanatın amacı, doğadaki varolanı değil, olabilir olanı yansıtmaktır. Platon'dan farklı olarak o, sanatçıya bir kişilik verir. Sanatçının görevi varolandan hareketle bilinmeyeni, bilinebilir olanı ortaya çıkarmaktır. Yani bilgili değil, bilge insan yaratmaktır (Özel, 2014: 292).

Aristoteles'e göre taklit,

...daha çocukluktan başlayarak İnsanın doğasında vardır; "öteki" hayvanlardan, taklide duyduğu büyük eğilimle ayrılır insanoğlu ve ilk bilgilerini taklit yoluyla edinir; taklitten büyük bir haz alır. Bunun açık bir kanıtı, gerçekte çok zor seyredebileceğimiz şeylerin, örneğin en korkunç canavar görüntülerinin ya da kadavraların birebir taklidinden bile çok hoşlanmamızdır. Bunun nedeniyse, öğrenmenin çok hoş bir şey olmasıdır: yalnızca felsefeciler için değil- ortak çok yanları olamasa da- tüm insanlar için. Resimlere bakmaktan hoşlanırsınız, çünkü onlara bakarken öğrenebiliriz, akıl yürütebiliriz ve örneğin şu resimden, onun falanca kişiyi betimlediği sonucunu çıkarabiliriz. O adamı daha önce görmediyseniz

bile yapıt, bu kez taklit olarak değil, yapılındaki ustalıklarla, renkleriyle ya da başka bir özelliğiyle hoşumuza gidecektir (Aristoteles, 2014: 13).

Aristoteles'in çıkış noktası, Platon'un aksine aşkın metafiziksel bir güzellik ideası olmayıp daha çok tek tek sanat eserleridir. Ona göre, sanat eseri ontik bir bütündür. Sanat eserinin bir ontik bütün olarak belirlenimi, bu ontik bütünü belirleyen kategorilerin araştırılması, artık bir metafizik değil, daha çok bir ontoloji, bir sanat ontolojisi ile ilgilidir. Ona göre, estetiğin temel belirlenimi onun bir ontoloji, bir sanat ontolojisi olmasıdır (Tunalı, 2012: 8). Aristoteles'e göre, güzellik ideası var olduğu için güzel bulduğumuz nesnelere sanat eserleri bir varlık sanatında kazanmıyorlar, tersine sanat eserleri var oldukları içindir ki güzellik kavramından söz ediyoruz, güzel nesnelere olduğu içindir ki nesnelere güzellikten söz açabiliyoruz (Aristoteles, 2012: 8). Aristoteles, *Poetika*'sında, genel bir poetika ile değil de, daha çok edebiyat sanatı ve dil sorunlarıyla uğraşmıştır. Aristoteles'e göre, *epos*, *tragedya*, *komedya*, *dithrambos şiiri* ile *flüt* ve *kitara* sanatlarının büyük bir kısmı genel olarak taklittir (Aristoteles, 1902: 7). Fakat bu sanat türleri üç bakımdan birbirlerinden ayrılırlar: taklit etmede kullanılan araç bakımından, taklit edilen nesnelere bakımından, taklit tarzı bakımından (Aristoteles, 2012: 11). Bazı sanatlar renkler ve figürler aracılığı ile taklit eder, bazı sanatlar ise ses aracılığı ile taklit eder, buna göre de bütün adı geçen sanatlarda genel olarak taklit, ya ritim ya söz ya da harmoni aracılığı ile gerçekleştirilir. Fakat bu üçü ayrı ayrı, ya da birlikte kullanılır. Örneğin flüt ve kitara, aynı şekilde kaval çeşidinden olan sanatlar sadece harmoni ve ritmi kullanırlar; çünkü dans edenler, ritmik beden hareketleri aracılığı ile karakter özelliklerini, tutkularını ve hareketleri taklit ederler (Aristoteles, 2012: 14). Sanatlardan her biri, birbirinden farklı olan eylemleri taklit etmesi bakımından ötekenden ayrılmakla yine bu farklılığı yansıtır. Bu ayrılıkları her sanatta görebiliriz. Örneğin *tragedya* ve *komedya* arasındaki ayrılıklardan biri şudur: Aristoteles'e göre *komedya*, ortalamadan daha kötü karakterleri, *tragedya* ise ortalamadan daha iyi olan karakterleri taklit etmek ister. *Tragedya*, Aristoteles'e göre ahlaksal bakımdan ağır basıp, başı ve sonu olan, belli bir uzunluğu bulunan bir eylemin taklididir. Sanatçının güzelleştirilmiş bir dili vardır. İçine aldığı her bölüm için özel araçlar kullanır; eylemde bulunan kişilerce temsil edilir. Bundan dolayı Aristoteles'e göre *tragedya* salt bir öykü anlatımı değildir. *Tragedya*'nın ödevi, uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla insanları tutkularından temizlemektir (Aristoteles, 2012: 22). Aristoteles'e göre *tragedya*da taklit edilen eylem, karakter ve düşünce bakımından belli bir özellikte olması gereken eylem halindeki kişilerce temsil edildiğine göre, karakter ve düşünce trajik eylemin iki etkeni olarak karşımıza çıkar. Kişiler, eylemlerinde bu iki etkene uyarak ereklerine (mutluluğa) ulaşırlar ya da ulaşamazlar. Bu durumda bir eylemin taklidi öyküyü oluşturur. Aristoteles, "öykü deyince, olayların örgüsünü, karakter deyince, eylemde bulunan kişiler kendisi bakımından bir özellik yordduğumuz şeyi düşünce deyince de kendisiyle konuşanların bir şey kanıtladığı ya da genel bir hakikate ifade verdikleri şeyi" anladığını söyler (Aristoteles, 2012: 23). Aristoteles'e göre *tragedya*nın altı ögesi vardır; öykü,

karakterler, dil, düşünceler, dekorasyon ve müzik. Dil ve müzik tragedyanın taklit araçlarını, dekorasyon taklit tarzını, öykü, karakter ve düşünceler ise taklit nesnelere oluştururlar. Her tragedya dekorasyona, karakterlere, bir öyküye, dile, müziğe ve düşünce birliğine dayanır (Tunalı, 2012: 23). Bu öğeler arasında en önemlisi olayların birbirleriyle bağlanmasıdır. Çünkü tragedya, kişilerin değil, tersine onların eylemlerinin, mutluluk ve felaket içinde geçen bir hayatın taklidir. Karakter bakımından biz ya şu ya da bu özellikteyizdir; eylem bakımından ise ya mutluyuz, ya da mutlu değilizdir. Tragedya ozanları eylemde bulunan kişileri ortaya koyarken karakterleri taklit amacı gütmeyiz. Tersine, eylemlerden ötürü karakterleri de birlikte ortaya koyarlar. Bu durumda eylem ve öykü tragedyanın son ereğini oluşturur. Son erek yani mutluluk ise bütün erekler arasında en önemlisidir. Karakterlere dayanmayan bir tragedya olabilirken bir öyküsü olmayan bir tragedya olamaz (Aristoteles, 2012: 23-24). Genel olarak tragedya korku ve acıma duyguları uyandıran eylemleri taklit etmelidir. Bu, "tragedya" denen sanatın özünü ve temelini oluşturur. Buna göre de tragedya ozanının yapacağı şey şudur; ne erdemli kişileri mutluluktan felakete düşmüş olarak göstermelidir, çünkü böyle bir hal, korku ve acıma değil, tersine yalnızca öfke uyandırır; ne de kötü kişileri felaketten mutluluğa ermiş olarak göstermelidir, çünkü böyle bir şey asla trajik olmaz. Bundan başka, çok kötü olan birinin mutluluktan felakete düşmüş olarak gösterilmemesi de gerekir. Bundan ötürü, Aristoteles'e göre, Euripides'in trajik etki yönünden bütün öteki ozanlara üstün olduğu söylenebilir (Aristoteles, 2012: 36-37). Şimdi, korku ve acıma, ya sahne dekorasyonu aracılığıyla uyandırılır, ya da olayların örgüsünden kendiliğinden doğarlar. Öykünün örgüsü o şekilde olmalıdır ki, onu sahnede oynanırken görmedende, öyküde geçen olayları sırf dinlemekle ve bu olaylar nedeniyle korku ve acıma uyandırabilmelidir. Tragedyadan her çeşit zevk vermesi istenemez. Ondan beklenen zevk, tragedyanın özüne ilişkin zevktir (Aristoteles, 2012: 39). Aristoteles'e göre her tragedya bir düğüm bir de çözümden oluşur. Çoğu yapıtın dışında, kimi yapıtın da içinde bulunan olaylar, düğümü oluştururlar; bütün geri kalan olaylar ise çözümü oluşturur. Düğüm, yapıtın başında mutluluk veya felakete doğru baht dönüşü için sınır oluşturan bölüme dek uzanan olaylar örgüsüdür. Çözüm de, bu baht dönüşünden yapıtın sonuna dek olan bölümdür (Aristoteles, 2012: 51). Aristoteles'e göre dört tür tragedya vardır; bunlar karmaşık tragedya, acılı bir eylemi kapsayan etik tragedya, karakter betimlemesine dayanan etik tragedya ve yalın tragedyadır (Aristoteles, 2012: 52). *Epos* mu yoksa *tragedya* mı daha üstün bir sanattır sorusunu Aristoteles şöyle cevaplar. Daha az kaba olan bir taklit, daha aydın bir okuyucuyu koşul tutar. Böyle bir taklit, kaba bir taklitten daha üstündür. Tragedya yaşlı oyuncuların daha genç oyuncuları değerlendirdikleri tarza uyan bir sanattır (Aristoteles, 2012: 83). Epik sanat, olayları gözünün önünde görmeye ihtiyacı olmayan daha aydın bir okuyucuyu koşul tuttuğu halde, trajik sanat daha aşağı düzeyde bulunan bir seyirciye yönelir. Buna göre de trajik sanat daha kaba bir sanatsa, o zaman açıktır ki tragedya değer bakımından *epos*'un daha altında bulunur (Aristoteles, 2012: 84). Fakat tragedya epik şiirin sahip olduğu her

şeye sahiptir. Çünkü o da aynı ölçüyü kullanabilir. Tragedya hem metniyle, hem de eserin sahnede oynanmasıyla birtakım etkileri elde eder. Tragedya taklit edici betimleme olarak ereğine, olayların daha dar bir çerçevesi içinde ulaşır. Çünkü, sıkıştırılmış olan, uzun bir süre içine yayılmış olandan daha hoş bir etki yapar. Aristoteles'e göre tragedya ereğine daha iyi ulaşmakla, *epos*'a karşı bir üstünlük sağlar (Aristoteles, 2012: 85). Aristoteles, doğayı taklit ederken sanatçılarda doğa taklidini kullanmışlardır. Özellikle resmin bir türü olan peyzaj (manzara) resminde taklit sıkça kullanılmaktadır. Örneğin manzara resmi çalışan ressamalarda bunu sıkça görmekteyiz. Doğayı doğada bakarak taklit edebilir ya da bir resme bakarak doğayı taklit edilebilir. Sanatçılar bu eylemlerinde özgür yaratıcılığa sahiptirler. Aristoteles'e göre tragedya, bir eylemin taklidi olup düşünce bakımından ve eylemleri bakımından özgürdür.

Plotinos'un sanat görüşü, genel olarak Platon karakteri taşır. Fakat, buna rağmen, bazı temel noktalarda Platon'dan ayrılmaktadır. Platon ilkelerinden hareket eden Plotinos, Platon'un düştüğü tutarsızlığa düşmeden, Platon'un varması gerektiği halde varamadığı ereğe tutarlı olarak erişmektedir (Tunalı, 2011: 124). Plotinos'a göre de sanat bir *mimesis*'dir. O'na göre *mimesis*'in kendine özgü bir anlamı vardır. Plotinos'un *mimesis*'i örneğin Platon'un *Devlet* adlı kitabında anladığı ve geliştirdiği anlamda bir *mimesis* değildir. Onun *Şölen* diyalogunda ifade edilen *poiesis* kavramına yakındır (Tunalı, 2011: 125). *Poiesis* sözcüğü, Yunanca *poiein* fiili ile anlatılan bir etkinliğin adı olup, yapmak, üretmek ve yaratmak anlamlarında kullanılmaktadır. Aristoteles *poiesis* adı verilen etkinliği tıpkı *oraxis* gibi belirli bir amacı gerçekleştirmeye yönelik olmaya ilişkilendirir. O'na göre, *poiesis* ile ilgili bir etkinlik olan sanatın sözcük olarak karşılığı *techné*'dir.

Ortaçağ'da daha çok inanç merkezli olan sanat ve estetik anlayış, duyularla algılanan dış dünyanın ve insan vücudunun güzelliğine pek ilgi duymaz. Rönesans döneminde, insanın değerli olduğunu öne çıkaran Hümanizm düşüncesinin etkisiyle sanat, varolandan hareket ederek, doğayı ve insanın güzelliğini, duyularla algılanamayan doğaüstü bir kusursuzluğun görüntüsünü yansıtır. Rönesans sanatı insanı idealleştirir. Görünen dünya hakkında akılla varılan bilgi, duyularla algılanamayan bir dünyanın bilgisine yönelir. Böylece sanatçı, hem yeniliğin yaratıcısı hem de doğanın taklitçisi olur. Artık alıcı, doğanın ve yeryüzündeki yaşamın yansıtılmasındaki ustalığa göre resimleri yargılamaya başlar (Özel, 2014: 293). Rönesans döneminde sanatta, figüratif unsurlar ön plandadır. Özellikle figüratif heykel ve resim sanatı oldukça gelişmiştir. Heykel ve resim sanatında yer alan figüratif unsurlar birbirlerinin kopyası halindedir. *Taklit* unsuru bu dönemde de oldukça görülmektedir. Ortaçağ, estetik sorunlarından birçoğunu klasik Antikçağ'dan miras almış; ama, bu konuları Hıristiyan görüşünün tipik insan, dünya ve tanrısallık anlayışı içine yerleştirerek onlara yeni bir anlam katmıştır (Eco, 2015: 21). Ortaçağ'da salt bir kavranabilir güzellik, ahlaki uyum ve metafizik görkem kavrayışı söz konusudur. Antik dönemde ve Ortaçağda güzellik



kavramının bugün olduğundan kapsamlı olduğunu söyler ve ahlaki değer ile faydayı içine aldığını belirtir (Eco, 1988: 183). Skolastik felsefe güzellikten söz ettiğinde, güzellik ile Tanrı'nın özniteliklerinden birini kastediyordu. Güzellik metafiziği (sözgelimi, Plotinos'ta) ile sanat kuramı arasında hiçbir ilişki yoktu. "Modern" insan, Yeni-Platoncularla Ortaçağlılar'ın sahip olduğu, akılla kavranabilen güzellik duygusunu yitirdikleri için sanata aşırı bir değer yüklemektedir. Burada, estetiğin hakkında hiçbir şey bilmediği türden bir güzellik söz konusudur (Curtius'tan akt. Eco, 2015: 22). Ortaçağlılar estetik ilgiyi duyularla algılanamayan güzellik alanına içerecek şekilde genişleterek, analoji yoluyla, açık veya örtük koşutluklar kurarak, duyulur güzelliğe, doğadaki şeylerin ve sanatın güzelliğine ilişkin çeşitli görüşler geliştirmişlerdir (Eco, 2015: 22-23). XII. yüzyılda, kilise süslemelerinde gereksiz ve aşırıya kaçan gösterişli sanat öğeleri kullanılmıştır. Kiliselerde ki vitray, heykel, resim, altın ve gümüş gibi nesnelere çok kullanılmıştır. Ortaçağda Duns Scotus'un güzellik tanımlaması çok ilginçtir; şimdiye kadar gözden geçirdiğimiz tanımlamalara benzer görünmekle birlikte, aslında onlardan son derece farklıdır:

Güzellik, güzel cisimde mevcut olan mutlak (bağımsız) bir nitelik değildir; büyüklük, şekil ve renk gibi onda birleşen şeylerin birlikteliğinden ve bu özelliklerin hem cisimle, hem kendi aralarındaki tüm ilişkilerin birlikteliğinden kaynaklanır (De Bruyne'den akt. Eco, 2015: 168).

Sanat kuramı, Ortaçağ estetik tarihinin en bilinmeyen bölümünü oluşturur; gerçekten de Ortaçağlıların ars konusundaki görüşü, ayrıntılı bir çözümlemede ele alınması zorunlu olan sayısız ve tipik dalgalanmalar bir yana, köklerini insana özgü yapma konusundaki klasik ve anlıkçı öğretilerden almış ve sanatı hemen hemen bu öğretiyle aynı doğrultuda görmüştür (Eco, 2015: 175). Ortaçağ sanat kuramı özellikle insan tekniğinin oluşumuna, teknik oluşum ile doğal oluşum arasındaki ilişkilere ilişkin felsefe olması açısından ilginçtir (Eco, 2015: 177). Ortaçağ estetik ile sanat arasında bağlantı kurmakla birlikte, gene de "spesifik olarak sanat" konusunda yetersiz bir bilince sahiptir. Bir başka deyişle, Ortaçağ'ın bir güzel sanatlar kuramı, bugün anladığımız anlamıyla bir sanat görüşü yoktur (Eco, 2015: 181-182).

Hümanist Yeni-Platonculuk, Ortaçağ Yeni-Platonculuğuna oranla, güçlü bir Yeni-Platonculuktur; tanrısal ilkenin rasyonelliğini ve çelişmezliğini kurtarma gereksinimiyle düzeltmeye gidilmemiş bir düşüncedir (Eco, 2015: 234). Plotinos'tan Proklos'a uzanan özgün Yeni-Platonculuğa yeniden bağlanmak yoluyla şimdi varlıklar zincirinin doruğunda kavranması olanaksız ve anlaşılmasız bir Bir'in bulunduğu bir metafizik ve bir ontoloji gerçeklik kazanır; bu, herhangi bir belirlenime yatkın olmadığından, tüm belirlenimleri içerir, dolayısıyla son derece verimli bir çelişkiler alanıdır (Eco, 2015: 234).

Rönesans sanatçısını önceki dönemlerden farklı kılan, salt gözlem ve tekniğe dayalı gerçekliğin ötesinde, duyular üstü olan ancak sezgiyle kavranabilen idealize edilmiş bir güzelliği yansıtabilmesidir. Yeni bir beceri gerektiren bu durumda sanatçının amacı, fiziksel gerçekliğin ötesinde yarattığı mistik ve düşsel ortam ile bize evrenin gizleriyle ilgili ipuçları sunabilmektedir. Böylece doğa aşılarak, sanat görünmeyen arkasındaki ideal güzele ulaşmaya çalışır. Bundan sonra sanatçılar, olağanüstü yaratıcılıkları ile gerçekliğin de ötesine geçerek, kendilerine özgü anlatım dillerini ve estetik anlayışlarını oluştururlar (Özel, 2014: 294). Dante, Petrarca, Baccaccio gibi yazarlar Rönesans dönemini temsil eden hümanizmin öncüleri olurlar. Hümanizm, önceleri, Antik dönem edebiyatı üzerinde daha çok Grek ve Latin dillerinin, kültürlerinin ve sanatlarının araştırılmasına odaklanan bir eğilimdi. Rönesans döneminde humanizm; insanı, insanın özünü ve bu dünyadaki yerini araştıran çalışmaların tümünü tanımlayan ve bu değerlere odaklanan bir yaklaşımın ismi oldu. Hümanizm, daha geniş anlamıyla, dinden bağımsız, insan ve yaşamla ilgili bir felsefe ve kültür yaratmak isteyen modern insanın yeni yaşam anlayışını ve düşünce biçimini ortaya çıkaran bir tanım olarak da anlaşılabilir (Özel, 2014: 130).

17. yüzyıl filozofları içinde şiiri en çok küçümseyen düşünür Locke olduğu halde, onun belli bir ölçüde, tümüyle yeni bir estetik akımı esinlemesi estetik tarihi içinde ironik bir durum olarak görünebilir. Locke'un yeni yöntemi herhangi bir bilimsel araştırmada çıkış noktası olarak usun genel bir doğruluğu yerine, özel bir ruhsal olayı almaktan ibaretti. Bir Locke'çu için açıklamak demek, bir duyulmazlıkta herhangi bir sürecin tarihsel kaynağını ortaya çıkarmak demektir (Arat, 1979: 76). Aydınlanma Çağı olarak bilinen 18. yüzyıl, Batı dünyasının kültür yapısı üzerinde, bireyin yaşamında ve toplumsal yaşamda bilimsel düşünceye bağlı olarak, esaslı değişimlerin olduğu bir dönemdir. Ortaçağda dine öncelik veren kavramlar, Rönesans düşüncesinde sanatı ortaya çıkarmış, 17. ve 18. yüzyıllardaki akıl kavramı ise yerini bilime bırakmıştır. Bu dönemde, doğaya bağlı olarak gerçekleştirilen biçim kaygılarından ortaya konur. Artık sanat yapıtları işlevsellikten çok estetik nitelikleriyle değer kazanmaya başlar. Jean-Jacques Rousseau, mizacı ve ilgi alanları birçok filozoftan farklıdır. Rousseau da eski sanat sistemiyle yeni güzel sanatlar sistemi arasında kalmış birisiydi. Hatta çağdaşları bile kendisini, çelişki değilse bile, bir paradox içinde olmakla, bir yandan güzel sanatları ahlaki yozlaşmanın bir tezahürü olarak redederken öte yandan da opera, oyun ve roman yazmaya devam etmekte suçlanmıştı (Shiner, 2013: 218-219). Rousseau'nun ödül almış alan Birinci Söylev'i Sanat ve Bilimlerin ahlaki yararları konusundaki soruya verilen şiddetli bir hayırdı. O'nun denemesini bizim için bu denli ilginç kılan şeylerden biri şudur: Rousseau'nun tam da Alembert'in Ansiklopedi'nin önsözünde bu kavramların reklamını yaptığı yıl kaleme aldığı bu denemesinde, hem yeni beaux arts kategorisini hem de zevk ve fayda karşıtlığını kesin dille eleştiriyordu (Shiner, 2013: 219). Rousseau'nun eleştirisi çökmüş Atinalılara kentli zihniyete sahip İspartalıları arasındaki bildil karşıtlık üzerine inşa ediliyordu: "Güzel Sanatların

getirdiği günahlar Atina'ya sokulurken" Ispartalılar "Sanatı ve Sanatçıları kapı dışarı" ediyorlardı (Shiner, 2013: 219-220). Rousseau'nun *Birinci Söylev*'i birçok eleştiri alıyordu. Bu durum onu güzel sanatların toplumu yozlaştırmaktaki rolü üzerine daha derinden düşünmeye zorlamıştır (Shiner, 2013: 220). Rousseau'nun beğeni düşüncesi güzel sanatlar kategorisine yaklaşımı gibi belirsizlik arz ediyordu. Zaman zaman, beğenide duygu ve akıl birliği vurgulamasında olduğu gibi, sonraları estetik halini almış olan incelmış beğeniye doğru giden görüşler seslendirilmiştir (Shiner, 2013: 221). Ana akım estetik kuramının kucak açtığı incelmış ya da tarafsız zevkin tersine Rousseau kendisinin "ılımlı tensellik" ya da "şehvetlik" adını verdiği sıradan bir zevk biçimi olarak tanımlıyordu beğeniye (Shiner, 2013: 222). Rousseau'nun yeni ortaya çıkan güzel sanat ve estetik ideallerine direnişini tam anlamıyla değerlendirebilmemiz için bu ılımlı tensellik olarak beğeni düşüncesiyle onun zanaat ve festival hakkındaki kanılarını birlikte ele almamız gerekmektedir. Rousseau'ya göre, gündelik hayatla sanatın özgün birliğinin izlerine Amerika Yerlilerinin zanaat pratiklerinde ve hatta kimi İsviçre köylerinde hala rastlayabilirdik (Shiner, 2013: 223). Rousseau'nun sanata ilişkin düşüncelerinin en yetkin yorumcusu onun betimlediği festivali "normatif" bir mit" olarak adlandırmaktadır. Fakat bu tamamen ona göre bir fantezi değildir. Herkesin katıldığı bir festivalde icra edilen basit sanatlar, Rousseau'nun ılımlı tensellik olarak beğeni nosyonuna karşılık gelmektedir. Ana akım estetik ve güzel sanat dünyasının Sanatla Hayatı yeniden birleştirme çabalarının hep boşa çıkması hiç de sürpriz değildir (Shiner, 2013: 224). Rousseau'ya göre, bilimlerin ilerlemesi hiç de insanların yararına olmamıştır. Bilimlerdeki ilerleme insanları daha çok köleleştirmiştir; eşitsizliklerin, adaletsizliklerin artmasına yol açmıştır. Bundan böyle insanı yetiştirmek, eğitmek için doğal ortamlara dönmek gerekmektedir. Rousseau bu bağlamda yaptığı belirlemeleri, eğitimle, siyasal yaşamla ve siyasal örgütlenmeyle ilgileri bakımından da ele almaktadır (Çotuksöken, 2012: 160).

18. yüzyıl estetiği, ne Fransız Klasizminin ne de Hume'un yolunu izlemiştir. Fakat her iki düşünce akımının bu estetik üzerindeki sürekli etkisi, bu estetiğin hem sorunlara yaklaşışında hem de gelişmesinde görülebilir (Arat, 1979: 75). Deneycilikte ise, estetik sorunun ilk dile getirilişinde bu akımın temel öğeleri içerildiği için etkisinden kaçınmak daha zorlaşmıştır. Fakat, bu yüzyılda estetik sorununa genellikle ruhbilimsel görüş açılarından yaklaşılabilirdi (Arat, 1979: 75). Hume'un, nesnel güzellik kavramı tümüyle kaldırılmıştır. O, güzelliğin nesneliliği karşısına, arı özneliliği dikmiştir. Bunu da usun yerine hayal gücünü çıkarmak ve hayal gücünü çıkarmıştır. Güzellik duygusu yargıcı yapmakla başarmıştır. Güzellik duygusu yargısında da hiç değilse kabul etmiştir. Bu da, biçim alanında, yargının görelî bir uygunluğunu getirdi (Schiller, 1965: X). Kant, gerçi, güzelliğin öznel niteliğini onadı ama Hume'a karşı, estetik yargının genel değerini ve gerekliliğini savundu: Bu yargı işini Kant, estetik yargıyı törel yargının benzeri yapmakla kazanmıştır (Schiller, 1965: X). Hume'a göre, güzelliğin ölçüsü düzensizlik, ya da faydacılıktır. Hume, Aristoteles'ten sonraki tüm eleştirilenlerin

çok sözle az şey söylediklerini çünkü beğeni ve duyularını felsefenin doğruluğu ile koşul olarak geliştiremediklerini öne sürdüğü zaman, felsefenin doğruluğu gibi övgüsel bir deyimle Locke'un öne sürmüş olduğu yeni çağrışım öğretisini dile getirmişti (Arat, 1979: 76). Shaftesbury, estetiğinde kişisel iç-dünyanın yapısını yöneten yasayı bulmak istemektedir. O'na göre salt bir bilgelik öğretisi olarak kavranan felsefe, bir güzellik öğretisi içinde eksik kalır. Gerçek doğruluk, güzellik olmaksızın, güzellik de doğruluk olmaksızın varolamaz (Arat, 1979: 101).

Antik dönemden bu yana iyi, hoş ve doğru kavramlarıyla da bir arada düşünülen güzel, 18. yüzyılda ilk kez Kant'ın düşünce sistemi içinde salt estetik bir değer olarak, ayrı bir araştırma alanı olarak ortaya çıkar. Kant, estetik yargıların önemi ve geçerliği üzerine düşünceler üreterek, beğeni yargısını genel bir yargı olarak temellendirmek ister. Doğanın ürünü olan insanın yaratıcı etkinliğinin sonucu sanatın ortaya çıkışında, doğanın belirleyici bir rolü olduğunu savunur. Kant'a göre, sanattan alınan haz duygusu duyumlarla bağlı değil, düşünerek elde edilen bir yargı yetisinin sonucunda belirlenir ve evrensel bir geçerlilik kazanır. Kant için bir estetik değer olarak "yüce"nin yine bir estetik değer olan "güzel" ile olan ilgisidir. Bu ilgi doğal olarak yüce ile güzel arasındaki benzerlik ve ayrılıkların saptanmasıyla belirlenebilir. Kant iki tür "yüce"den söz açar: matematik yüce ve dinamik yüce. Matematik yüce, kavranamayan bir büyüklük olarak kendini gösterir. Dinamik yüce de, bütün ölçüleri aşan bir kuvvettir (Tunalı, 2012: 228). Saltık olana büyük olana yüce denir. Ama büyük olma ve bir büyüklük olma bütünüyle ayrı kavramlardır. Aynı yolda, birşeyin açıkça büyük olduğunu söylemek onun saltık olarak büyük olduğunu söylemekten bütünüyle başka birşeydir. Sonuncusu tüm karşılaştırmanın ötesinde büyük olandır (Kant, 2016: 74). Güç büyük engellere karşı üstün olan bir yetidir. Eğer kendisi bir güce iyi olanın direncine de üstün gelirse, ona bir erk denir. Doğa estetik yargıda üzerimizde hiçbir etki olmayan güç olarak görüldüğünde dinamik olarak yücedir (Kant, 2016: 83).

Çünkü yücenin duygusu karakteri olarak kendisiyle birlikte anlığın nesnenin yargılanışı ile bağlı bir devinimi gerçekleştirirken, Güzel durumunda ise beğeni anlığın dingin seyrediş içinde varsayar ve sürdürür. Ama bu devinim öznel ereksel olarak yargılanması gerekir; böylece imgelem yetisi yoluyla ya bilgi ya da istek yetisine bağıntılanır; ama her iki bağıntıda da verili tasarımın erekselliğinin yalnızca bu yeti açısından yargılanması gerekir; buna göre ilk durumda nesneye imgelem yetisinin matematiksel, ikincide dinamik bir ayarlanması olarak yüklenir; böylece nesne sözü edilen iki yolda yüce olarak tasarılanır (Kant, 2016: 73-74).

Antikçağda Platon'la başlayan güzellik felsefesi, 19. yüzyıl estetiğinin en etkileyici düşünürü olan Hegel'de doruk noktasına ulaşır. Hegel'e göre estetik duygu bilimidir (Hegel, 1988: 1). Hegel, güzelin sadece insan tarafından ortaya çıkarılmış olan sanatla ilgili olduğunu, estetiğin ele alacağı güzelin, insan çabası ve düşgücünün üretici etkinliği olan sanat güzelliği olduğunu belirtir. Sanatçı, doğanın bütün özelliklerini olduğu gibi kopya etmez, onların öz ve derin karakterini

kavrayarak, anlamlarını genişletir. Doğada var olan güzeli de yadsıamaz çünkü güzellik ilk olarak doğada gerçekleşir. Sanatçı doğayı model alsada onu aşar, sonsuz ve değişmez gerçeği görünür kılarak, onu idealleştirir. Hegel düşünceleriyle sanatın ve sanatçının adeta özgürlüğünü ilan eder. Hegel'e göre estetik, konu olarak güzelin geniş imparatorluğuna sahiptir ve bu bilime en iyi uyan ifadeyi kullanmak gerekirse, sanat felsefesi, ya da daha kesin bir biçimde, güzel sanatlar felsefesi demek uygun düşer (Hegel, 1982: 66).

Schiller'e göre, 1771 yılında, estetik çalışmalarına başladığı sıralarda, estetik çok tartışılan konuydu. Kant'ın *Yargı Gücü Eleştirisi* adlı eseri pek kandırıcı olmamıştı. Eserde düşünceleri, açıkça verildiği halde, ağırlıkları yüzünden, karşıtların giderildiği pek görünmüyordu; sonra da bir Fransız, bir İngiliz ve bir Alman estetiğinden söz ediliyordu. Aralarındaki ayrım, çok çeşitli olduğu halde, yalnızca ana çizgileri belirtmişti: "Fransız estetiği" ussal idi. "İngiliz estetiği"nin bir yanı deneyci, bi yanı da ülkücü idi. "Alman estetiği"ne gelince, ona: eleştirici-ülkücü diyorlardı (Schiller, 1965: VIII-IX). Tartışmalar iki sorun üzerine toplandı. Bunlardan ilki, doğrunun, güzelin ve iyinin birliğidir. İkincisi ise, sanatın ödevi nedir? örneği ne olmalıdır? sorularıdır. Doğrunun, güzelin ve iyinin birliğinde, birçok filozof güzellik üzerine görüşlerini belirtmiştir ve güzelliğin ölçüsü üzerine yorumlar yapmışlardır. Schiller'in estetik görüşlerini yöneltten olumlu güçler arasında, onun Antik Çağa, en çok da Eski Yunan mitolojisine, felsefesine ve sanatına olan büyük saygısı da vardır. Kant'ın düşüncelerini benimsemiş bir filozof olan Schiller, *Dağınık Görüşler* isimli yazısında güzeli; hoş, iyi ve yüce kavramlarından ayırmak ister:

Hoş, sanata layık değildir; iyi sanatın ereği değildir; çünkü sanatın ereği hazdır. Ve iyi ister pratik isterse teorik olsun, duyu aracı olamaz. Hoş, yalnız duyuların hoşuna gider; iyi yalnız aklın hoşuna gider; Güzel ise, duyusal hoşlanma için bir araçtır ve bu yönden iyiden ayrılır. Ama biçimi nedeniyle aklın da hoşuna gider; bu yolda hoştan da ayrılmış olur. O halde: İyi, yalnız akla uygun biçimi ile hoş gider. Güzel, akla benzeyen biçimi ile hoş gider. Hoşun ise biçimi yoktur, yalnız maddedir. İyi düşünülür, güzel seyredilir, hoş ise duyularla duyulur (Özel, 2014: 168).

Böyle diyerek Schiller, güzeli iyi ve hoştan ayıran değerlendirmeleri ile Kant'la ortak görüşleri paylaşır. Bu tanımlamayla güzel, bu kavramların bir sentezi olarak anlaşılabilir. Schelling, Alman felsefesinin Kant sonrası önemli düşünürlerindedir. Schelling ve Hegel, Kant'ın felsefesini "Alman idealizmi" adı verilen bir metafizik estetik ve güzellik anlayışı içinde yorumlamışlardır. Schelling'in estetikle ilgili öğretilerini anlayabilmek incelemek gerekir.

Her estetik yaratma, her özgür yaratımda ayrılmış olan iki etkenliğin kendi başına sonsuz bir ayırımından başlar. İmdi ama üründeki bu iki etkenliğin birleşik olarak ortaya konması gerektiği için, bu sayede bir sonsuz olan şey sonlu olarak ortaya

konur. Ama sonsuz olanın sonlu olarak konması güzelliştir. Her ikisini önceleyerek kendisinde kavrayan her sanat yapıtının temel karakteri, demek ki güzelliştir ve güzellik olmaksızın hiçbir sanat yapıtı yoktur (Özel, 2014: 175).

Schelling, estetiği tüm felsefenin en üstün ve en yüksek aşaması kabul eder. Güzelliği ortaya çıkaran sürecin sonunda ulaşılan bilgi, sanat felsefesidir. Felsefenin elde etmek istediği bilgi, asıl gerçek olan idealardır. Varlığın özü olan idealara ulaşabilmek sanatla mümkün olabileceğine göre, sanat felsefesinin doruk noktası güzellik olmalıdır (Özel, 2014: 176).

19. yüzyılın estetiğinde, Kant'ta olduğundan daha güçlü olarak ortaya konulur. Sanat yapıtının duyulara verilen yanından, estetik yaşam yoluyla, başka bir dünyayı, metafizik olanı kavrarız. Eğer bu böyle ise, metafizik olan "duyulmalı", yani ilkel bir biçimde bilinmelidir. Schopenhauer, durmadan sanat yaşamının bir bilgiyi içerdiğini yineler. Bütün sanatların ereği, kavranan ide'nin bildirilmesidir; istemenin nesnelleştirme oyunlarının seyredilmesidir; bizim sanatta tattığımız şey (Geiger, 2015: 46). İlk defa psikolojik estetik; estetik yaşamdaki düşünsel ve geist'la ilgili artıkları bir kenara almak istiyor. Schopenhauer için estetik yaşam, nesnenin duygulara etkisidir; tam olarak edilgin bir tat almalıdır. Onda düşünsel olanın yeri yoktur. İlk defa bu estetik, kendi içine dönerek yoğunlaşan amatöre, teorik bir temel hazırlar (Geiger, 2015: 46).

Schopenhauer, "teorik değil pratik bir kurtuluş yolu temin etmeye çalışır. Söz konusu pratik yola da ilk ve en önemli aday olarak estetiği göstermiştir. Estetik deneyim, isteme ve boşuna uğraşma çarkının dışına çıkabilme yolunda insanın azımsanmayacak bir mesafe almasını mümkün kılar. Bir kurtuluş kaynağı olarak sanattan gelen estetik deneyimin insana zamanın sınırlarını aşma, bireysellikten kurtulma imkanı verdiğini söyleyen Schopenhauer, sanatın bunu, çok paradoksal olarak bize bilgi vermek suretiye yaptığını söyler" (Cevizci, 2014: 928). Sanata yüksek bir değer veren Schopenhauer, "onun bize ayrıca haz verdiğini söylemeyi ihmal etmez. Sanatın verdiği haz ise iki türdür. Bunlardan birincisi, bilişsel bir değeri olan nesnel hazdır. Söz konusu haz, bizim Platonik idealarla temasa geçmemizi ve ide ya da temsil olarak değil de 'irade olarak dünya'yı kavramımızı mümkün kılan bir bilişsel değer taşır. İkincisi ise bizi, insani varoluşun ve boş çabalamaya koşuşturmacalardan kurtaran bir duygu hali kazandıran öznel hazdır" (Cevizci, 2014: 929).

Nietzsche, özellikle bir sanat olarak trajedinin üzerinde durur. Ama bu trajedi, aynı zamanda bir yaşama biçimi, en üstün yaşama biçimidir. Sanat ve yaşam ayırımı yoktur onda. Trajedinin özündeki bu ikiliğe Nietzsche, iki tanrı adını vermekle, sanat, özellikle de trajik karşısında tutumunu belirtmiş olur. Dionysos ve Apollon, kavramlar değil, eski Yunan yaşamına karışmış ve onu etkilemiş iki varlıktır; insan onları görebilir, onlara dokunabilir. Nietzsche'nin trajediyi böyle bir çerçeve içinde görmesi, sanata mantık çıkarımlarıyla değil, doğrudan doğruya bir

kavramayla yaklaştığını gösterir (Kuçuradi, 2013: 22). Apollon ve Dionysos, dünya görüşlerinin gizli öğretisini tanrılarıyla ifade eden ve bunu aynı zamanda gizli tutan Yunanlılar, kendilerinin sanatına çifte kaynak olarak iki tanrıdır. Bu isimler sanat alanında, genelde rekabet halinde yan yana yol alan ve sadece bir kez, o da Helen "istencinin" zirvede olduğu an "Attika Tragedyası" denilen sanat yapıtı adına kaynaşmış görünen üslup farklılıklarını simgelerler (Nietzsche, 2011: 57). Apollon, bütünüyle güneş ve ışık tanrısıdır. Her şeyiyle "görünendir" o, bütünüyle güneş ve ışık tanrısıdır, özelliği güzelliğinden gelir ve bu nedenle güzel olanın düş dünyası alanında hüküm sürer (Nietzsche, 2011: 57-58). Dionysos sanatı, coşku ve esrimeyle yapılan oyunla ilgilidir. Nahif doğa insanını, kendinden geçirecek coşku seviyesine ulaştıran iki güç önceliklidir, bahar dürtüsü, tüm doğanın "Başlayın!" komutu ve narkotik içki. Bunların etkileri *Dionysos* figüründe ifadesini bulur (Nietzsche, 2011: 58).

Sanatta modernizm ve daha sonra kurama yönelik Frankfurt Okulu ve post-yapısalcılık sağlam bir zeminin ortaya çıkmasına yardımcı olmuşlardır. Çünkü sistemi, karşı çıkmak için çok güçlü bulan pozitif estetik geleneği, artık gücünü yitirmiştir (Eagleton, 2012: 461). Modernizm, resim sanatında sanat eserleri olarak önemlidir. Modern sanat postmoderninden farklı olarak eserlere yansımaktadır. Modernizmi yansıtan sanatçılar gerçekçiliği son derece özgürce yansıtmıştır. Resim sanatından örnek vermek gerekirse, bu kuramı yansıtan sanatçı/ressam İbrahim Çallı'dır. Çallı, eserleri modernizmi yansıtmaktadır.

Lyotard'a göre modern sanat "sunulmayan var olması olgusu"nu sunar. Bu açıdan bakıldığında Lyotard: modern sanatın gerçekte olmayanın, üretilmemiş ve yansıtma yoluyla tüketilmeyen sanat nesnelere bahseder. Sanat nesnesinin özgün bir form içerisinde keşfedilmemiş yeni bir sanat türüne işaret etmesi modern sanat için önemli bir özellik olarak görülmektedir. Postmodernizm, geleneksel doğruluk anlayışlarını sorgulama eğilimindedir ve bu mutlak, tekmantıkçı doğruluk savlarına yönelik kuşkuculuk, gerçekten de radikal etkiler yaratmıştır. Bununla birlikte postmodernizm, adet olduğu üzere, düşmanları karşısında kendini üstün görme hazzını yaşayabilmek için aşkınsal bir tarafsızlığa sahip olan bir bilgiyi hedefleyecek şekilde yönlendirilen gerçeklikle ilgili düşünceleri karikaterize etmeye yönelik kronik bir eğilim sergiler (Eagleton, 2012: 473). Postmodernizm'in gelişmesiyle birlikte resim sanatında da gelişmeler söz konusu olmuştur. Özellikle fikir özgürlüğü bakımından gelişme göstermiştir. Yapılan eserlerde de gördüğümüz üzere klasikleşmiş biçimlerin dışına çıkılmaktadır. Fikir özgürlüğü geliştikçe yaratıcılık artmıştır. Eserlerde yapılan soyut sanat postmodernizmin etkilerindedir.

Güzellik ve doğruluk arasında çok sıkı bir bağıllık kuran düşünürlerden birisi de Heidegger'dir. Heidegger'e göre, güzellik, varlığın bir tür ışıklanışı, aydınlanmasıdır; bu da doğruluktan başka bir şey değildir. Doğruluk, var olmanın

gizlilikten kurtulmasıdır. Doğruluk, varlığın doğruluğudur. Güzellik, doğruluğun yanında ortaya çıkmaz. Eğer doğruluk, sanat yapıtı içine girerse, o zaman güzellik olarak görünür (Tunalı, 2012: 137). Heidegger'e göre, sanat eseri ve sanatçının kökeni sanattır. Onun varlığını gerçek eserde anlarız. Eserin gerçekliği, hakikatin, eserde işbaşında olmasıyla ve hakikatin gerçekleşmesiyle belirlenir (Heidegger, 2007: 55). Sanat hakikati ortaya çıkarır. Sanat kurucu koruma olarak, eserde var-olan hakikati çıkarır. Bir şeyi doğdurmak demek varlık kökeninden varlığa doğru kurucu atılma anlamındadır yani köken anlamındadır (Heidegger, 2007: 73). Sanat eserinin kökeni yani yaratanların ve koruyanların kökenleri yani bir halkın tarihsel orada oluşunun kökeni sanattır. Sanat kendi varlığında bir köken olduğu yani hakikat gibi harika bir tarzda var-olarak yani tarihsel olduğu için bu böyledir (Heidegger, 2007: 73-74). Heidegger'in estetik eleştirisi, modern sanatın hayatla bağlarının koptuğu yolundaki değerlendirmesinden kaynaklanır. Heidegger modern sanatı, daha eski estetik sanat kavramsallaştırması ile karşılaştırır. Bu daha eski kavramsallaştırmada sanat bize nasıl yaşayabileceğimiz konusunda kılavuzluk yapan bir şey olarak görülür (Bolt, 2015: 126). Heidegger, sanat kavramsallaştırmasının yerini duyumsal idrekle, yeni deneyimle bağlantılı bir kavramsallaştırmanın aldığını iddia eder. Heidegger'e göre, bir deneyim olarak sanatın hayatı nasıl yaşadığımızla bir bağlantısı kalmamış, dolayısıyla nasıl yaşayacağımıza dair bize kılavuzluk yapamaz hale gelmiştir. Estetik sanat kavramsallaştırması, tam da bu nedenle sanatın sonuna getirir. Deneyim, sadece sanatın takdir edilmesi ve ondan zevk alınmasının değil, sanatsal yaratıcılığın da kaynağı ve standardı olduğunda, sanatın içinde öldüğü unsur da deneyimdir (Bolt, 2015: 126). Heidegger'e göre, büyük sanat, sanat tarihçilerinin ve kuramcılarının hakkında yazdığı ve eleştirmenlerin övdüğü "düşük" sanatın karşısı "yüksek" sanat değildir. Heidegger "büyük sanat"ı sanatın özüne ilişkin yaptığı tanımdan hareketle tarif eder. Büyük sanat insanların gündelik yaşamlarında bir fark yaratan, dünya içindeki varoluşumuzu anlamaya yönelik etik bir zemin sunan sanattır (Bolt, 2015: 126-127). Büyük sanat, dünya tarihi açısından önemli olduğu ve önemli bir görevi yerine getirdiğinden büyüktür: "Bir bütün olarak varlıkların ne olduğunu ortaya çıkarır". Yani Heidegger'e göre büyük sanat "varolanların bir bütün olarak hakikatini, yani koşullu olanı, mutlak olanı" açtığı ve böylece "hakikati açan" niteliği nedeniyle belirli bir tarihsel bağlamda nasıl yaşayacağımıza dair kılavuzluk yaptığı için belirleyici bir rol oynar. Böylece, sanatı büyük yapan şey sanat eserinin niteliği ile ilgili bir sorun değil, onun mutlak bir ihtiyaç olmasıdır. Mutlak bir ihtiyaç olarak sanat yaşam etiğine bağlıdır (Bolt, 2015: 127).

20. yüzyılın başında estetik'in kuruluşu ile ilgili yeni bir sav ortaya atılmıştır. Bu savı ortaya atan, Croce'dir. Croce'ye göre, estetik dediğimiz bilim, Baumgarten'den önce bir İtalyan filozofu tarafından kurulmuştur. Bu filozof Vico'dur (Tunalı, 2012: 16). Vico, şiir ve sanatın özünü incelediği *Yeni Bilim* adlı 1725 yayınlanan eseriyle Baumgarten'den yirmibeş yıl önce Croce'ye göre, estetik'i kurmuş sayılmalıdır. Fakat, Croce'nin bu savı, belli bir yankı ve ilgi görmemiş,



estetik bilimin kurucusu ve aynı zamanda isim babası olarak Baumgarten gerçekliğini korumuştur (Tunalı, 2012: 16-17). Croce'ye göre estetik'in konusu tümel bir varlık alanı sezgi'dir. Sezgi, kavramsal bilgiden önce gelen, onun temelini oluşturan, bize bireysel olanı veren en yalın bir bilme biçimidir.

Şunlar sezgilerdir: *"Bu ırmak, bu göl, bu dere, bu yağmur, bu bardaktaki su"* (Tunalı, 2012: 17). Sezgi, bize bireysel olanı verir, ama, bundan ötürü de o algıyla aynı şey anlamına gelmez. Bütün bu sezgileri inceleyen böyle bir bilim vardır ve bu bilim de estetikdir. Sartre'ın ise dili, düzyazı ve şiir dili olarak ikiye ayırması, şiire karşı olumsuz olması, tüm estetiğinde görülen bir özelliktir. Sartre, güzeli ve iyiyi de birbirinden ayırır. Güzele karşı olumsuzdur Sartre; güzel kötüdür, güzel olan iyi değildir. Güzelliğin bu anlayışı geleneksel güzellik anlayışından farklıdır. Platon'da güzel iyi olandır. İyi olmayan güzel değildir. Zaten bu kavramlar, eski Yunancada aynı sözcükle ifade edilir. Nitekim güzellik ideası da diğer bütün idealar gibi mutlak iyide birleşir. Bu mutlak veya ideal güzellik anlayışı felsefe tarihinde Hegel'e kadar etkinliğini sürdürmüştür (Turgut, 1993: 71). Sartre'ta *"güzel veya güzellik varlığın soyutlanması, gerçeğin saptanmasıdır. Güzel, varlıktan uzaklaşıp hiçlik hakkında düşünmez. Bu nedenle kötüdür. İmgesel olan, şiirsel olan güzeldir. Güzelin sosyal ve ahlaksal bir değeri yoktur. Ama iyinin vardır. İyi, doğru ve yanlışla ilgilidir. Bu nedenle edebiyat iyidir, şiir güzeldir"* (Turgut, 1993: 71).

Varlık objesiyle sanat yapıtı arasındaki ilişki, Platon ve Aristoteles'ten bu yana sanat felsefesinin ana sorunlarından biri olmuştur. Marksist estetik, doğadaki varlığı estetik obje olarak düşünse de, ele aldığı estetik gerçeklik, doğal gerçeklikten farklıdır. Estetik gerçeklik, insanla var olur. Doğada var olanlar, sanata ve insana özgü, toplumsal bir gerçekliktir. Marksist sanat felsefesinin temelinde, bir bilgi problemi bulunur. Buradaki bilgi, sanat yapıtının varlığıyla ve estetik gerçeklikle ilgilidir. Marksist estetikte, doğanın sanat yapıtında karşımıza çıkması, sanatçı tarafından yaratılanın toplumla paylaşıldığı anlamına gelir.

Marx, estetik objenin, yani sanat olayının kavranabilmesi için bir süjenin varlığının gerekliliği üzerinde dururken şüphesiz günümüz estetik anlayışına farklı bir katkıda bulunur. Bir estetik obje kendi başına bir varlık olarak değil, ancak onu kavrayan bir süje ile var olabilir. Hümanist bir yaklaşımla bireye önem veren Marksist anlayış, sanatı toplumsal değerler açısından yargılanarak, insanı, doğayı, toplumsal olayları insanla olan ilgisi açısından karar verir ve anlatır. Bu bağlamda, sanatın toplumsal bir görevi vardır ve sanat bu görevi yerine getirmelidir. Marx, Adorno'nun akıl yürütme tarzını açığa çıkarabilir, modernist sanat eserlerini monadlar olarak tarif etmesinin anlamı açıklanabilmektedir. Marx, kapitalizm tahiline başlarken der ki *"capitalist toplum kendisini muazzam bir meta birikimi şeklinde sunar"*, ardından da belirtir ki, meta *"metafizik inceliklerle ve teolojik ayrıntılarla dolu gizemli bir şeydir"* (Boucher, 2013: 99). Adorno, bugün proletaryanın tüketimcilik içinde erimesi riskinin olduğunu düşünür. Marx'ın analiz

tarzını terk etmez. Sanata kapitalizmin çelişkilerinin kalbinde devrimci bir rol atfeder. Adorno'ya göre, otonom sanat metalaşmış olsa da, kültür endüstrisinin standart ticari ürünlerinden farklı olarak işe yarar bir nesne olarak yaratılmaz (Boucher, 2013: 100). 20. yüzyılda, sanat artık araç olmaktan çıkıp amaç olarak ele alınır. Sanatın varlık nedeni kendinden başka hiçbir şeye bağlanamaz. Amaç olarak sanat yapıtından söz edebilmek için, her şeyden önce onun bir estetik obje olarak varlık kazanması gerekir.

Marksist anlayışın egemen olduğu Frankfurt Okulu düşünürlerinden Adorno, sanatın *mimesis* teorisini yeni bir açıdan değerlendirir. Ona göre sanatın toplumsal gerçekliği yansıtması beklenemez; çünkü toplumsal gerçeklik bozuk, çarpık ve yanlışta öyle bir gerçeklik sanatın konusu olmaz. Sanatın topluma örnek olma gibi bir işlevi varsa örnek olma değeri toplumda değil sanatta aranmalıdır. Sanat doğada var olan biçimden yola çıkarak düşünülmüş ve kurgulanmış dengeli bir oluşumdur. Bunların da ötesinde Adorno için en önemlisi sanat yapıtının özerk ve özgün olmasıdır.

Teknoloji ve üretimin öne çıktığı modern dünyada, birey özgünlüğünü yitirerek, adeta birbirinin benzeri olan nesnelere haline döşünür. Frankfurt Okulu düşünürlerinden Marcuse, kapitalizm ve tüketim toplumunun, kültürün ve kişiliğin gelişmesine olanak tanımadığı gibi yaratıcılığı ve bireyin özgürlüğünü de sınırladığını ve o da Adorno gibi sanatın tek kurtuluş yolu olduğunu düşünür.

20. yüzyılın ilk yarısında, Marksist kökenli bir düşünür olan Lukacs, hem Marksist kuramcılarının pek de değinmedikleri sanat ve estetik bir bütün olarak değerlendirmeye çalışır hem de Aristoteles ve Platon'dan başlayıp tüm düşünürlerin görüşlerini özümseyerek, kendi düşünce dünyasında yeni kurgularla aşmayı başarır. Estetik, özü açısından gerçekliğin kendisi değil fakat yansıtılmasıdır. Böylece yaşanan gerçeklik, estetik düzeyde yeniden üretilerek, kendine özgü bir anlam kazanır. Gerçekliğin aslına sadık kalınarak yansıtılması, estetik bakımdan hiçbir değer taşımaz. Sanat yapıtı, hem günlük yaşamdan hem de günlük yaşamı aşırı çelişkiden doğar. Bu çelişki her yaratma eyleminde vardır. Estetik bir değer olarak ortaya çıkan sanat, artık bir objektivasyondur (Özel, 2014: 298). Lukacs, estetik kuramını geliştirirken sürekli olarak günlük yaşamdan ve günlük yaşam içerisindeki günlük insandan kaynaklandığı, estetik davranışın konumunu belirlerken bu davranışın kökenlerini sürekli olarak insanın eylemlerinin bütünselliği içerisinde aradığı göz önünde tutulursa, büyük önemin nedeni kendiliğinden anlaşılır (Lukacs, 1978: 10). Lukacs, estetik sorunlara insanoğlunun yaratıcı eylemlerinden ve bu eylemin ürünü olan sanat yapıtlarından kaynaklanan sorunlara eğilişi, çok genç yaşlarına rastlamaktadır. Lukacs, marksist öğretiyi bile henüz gerçek anlamda özümsemiş değildir. Lukacs'ın çok erken dönemlerden başlayarak, sanat yapıtı üzerinde çok yoğun bir şekilde düşünmüş, sanatı, biçimi, toplum içerisindeki çelişkileri ve aksaklıkları aşmaya yarayacak önemli bir araç diye

görmüş olmasıdır (Lukacs, 1978: 10). Lukacs'ın estetiği, estetik kategorilerin bağlamından kopuk, tek başına ele alınıp incelenmesini öngören klasik estetikten köklü biçimde ayrılır. Estetik alanında uzmanlık, Lukacs'ın her zaman şiddetle karşı çıktığı bir kavramdır; bu kavramın karşısına Lukacs, felsefe temeline dayanan eleştirmenin çalışma biçimini koyar (Lukacs, 1978: 12-13).

Adorno için ise sanatın tümü *ütöpic* bir uğrak barındırır: “En arı sanat yapıtında bile, bir başka türlü olabilirdi” gizlidir. Edebi olanlar da dahil tam anlamıyla inşa edilmiş, yapılmış olan nesnelere, yani sanat yapıtları kendi kaçıncıkları bir pratiğe işaret ederler (Eagleton, 2012: 437). Adorno'ya göre sanat, bedenlenmiş bir çelişkiden çok idealize bir varlık alanıdır. Her yapılmış şey, azimle kendi aleyhine çalışır ve bunu, türlü türlü biçimlerde yapar. Saf bir özerklik için gayret eder, fakat ayrışık bir uğrak olmaksızın havada kayboluveren bir hiçliktir (Eagleton, 2012: 440). Adorno'nun estetiğinin asıl derdi sanatın mantıksal önermelerle daha iyi ele alınabilecek yavan bir kavramsallığa indirgenmesinden ziyade, umut ilkesinin kendi tarihsel konumu hakkında son derece öz-düşünsel bir sanat eserlerine nihai bir biçim tesis etmekten ziyade bütünüyle tarihseldir, birey ve toplum arasındaki değişken ilişkiye karşı uyanıktır. Otonom sanat “insanlık fikrinden beslenir”: (Boucher, 2013: 92). Adorno, modernist sanat eserlerinin hermetik niteliğinin gayet farkındadır. Onları evrensel bir eşdeğerlik denizi içinde sürüklenen otonom fragmanlar olarak konumlandırır ve paradoksal yapılarını betimlerken modernist sanatlara dair toplumsal monadlar tarifine başvurur (Boucher, 2013: 98). Adorno'ya göre, kendi kendini biçimlendirme, sanat eserinin kendi kurallarını kendisinden koymasının tam da kendisi toplumsal bütünselliğin yerel bir halinden başka bir şey değildir, zira sanat eserleri belirli türden bir pratik tarafından toplumsal iş bölümü dahilinde üretilir (Boucher, 2013: 99). Adorno, sanat eserleri “artık değiş tokuş, kar ve aşağılanmış bir insanlığın sahte ihtiyaçlarıyla çarpıtılamayan şeylerin tam yetkili elçileridir.” Hemen tümüyle şeyleşmiş toplumda, yabancılaşmış emeğin ötesine işaret eden yaratıcı praksisin son sığınağı otonom sanat olur. Otonom sanat toplumsal şeyleşmenin antitezi olan bir yaratıcı praksis biçimi iken, aynı zamanda yabancılaşmış emeğin toplumsal işbölümü ağına düşerek sakatlanmış pratikleri değiştirme gücünden yoksundur (Boucher, 2013: 100-101). Radikal sanat eserleri işte bu nedenle onları meydana getiren çelişkiye sadık kalmalı, sanatın insani mutluluk vaadini aynı anda hem muhafaza etmeli hem de olumsuzlamalıdır. Adorno, bunu yapmanın yegane yolunun estetik uyumsuzluk olduğunu düşünür (Boucher, 2013: 101).

Otonom sanat bizzat varoluşuyla şeyleşmeye ve rasyonelleşmeye karşı bir protestodur. Otonom sanat araçsal aklın ve meta şeyleşmesinin, hatta bu sorunları yaratan toplumsal işbölümünün antitezidir. İnsan yaratıcılığı ile birlikte bir emek sürecini birleştirmesi rutinleştirmeye ve tahakküme karşı direniş potansiyeli yaratmaktadır. Zihinsel emek ile kol gücü emeğini birleştirmesi ise toplumsal iş bölümünde bu etkinlik biçimlerinin sakatlayıcı şekilde ayrılmasının karşısını teşkil

eder. Sanat toplumun antitezidir çünkü ütopyacı uzlaşmayı içkin doğası gereği öngören yaratıcı praksisin olasılığını temsil eder (Boucher, 2013: 101). Kant'ın, sanatı "kasıtlı işe yaramazlık" diye tanımlayan düşüncesiyle hemfikir olan Adorno, "sanat eserlerine toplumsal bir işlev atfedilecekse eğer bu onların işlevsizliğidir" tespitini yapar (Boucher, 2013: 101). Entelektüel kültürün işbölümüne dahil edilip sanayileştiği, bunun sonucunda tepkileştiği ve homojenleştiği koşullarda, sanat eserinin bağımsızlığı ve özgünlüğü bir başkaldırandır." Sanat, direniş gücü kaynağı toplumsal işlevsizlik ile estetik otonomiye birleştirmesinde yatar (Boucher, 2013: 101).

Frankfurt Okulunun estetikteki konumlanması, Adorno ve Lukacs arasında gelişen tartışma sürecinde belirginleşir. Her ikisinde marksist kökenli olan bu iki düşünürden Adorno modern estetiği savunurken, Lukacs yansıma estetiğine daha yakın durmaktadır (Dellaloğlu, 2014: 61). Adorno'ya göre, "Lukacs, sanat çalışmasının kurucu ve oluşturucusu biçime ait sorunları birçok bakımdan yanlış anlamaktaydı. Adorno için, Lukacs yansıma kuramını savunuyor olması gerçekçiliği deneysel gerçekliğin taklit edilmesiyle varılabilecek bir şey sanmaktaki ısrarı onu, modernizmin imajlarının gerçekliğin çarpıtılmış biçimleri ya da bilinçli olmaksızın nesnel gerçekliğin kılık değiştirmiş görünümleri olduğu sanısına sürüklemektedir" (Dellaloğlu, 2014: 61). Adorno'ya göre, sanat yapıtının üretimi, öznenin nesnel dünyayı özümseyip içseleştirme derecesinde kavranabilmiş olmasına; ama bunu estetik biçimin kendi yasalarına uygun bir tarzda yapabilmiş olmasına bağlıdır (Dellaloğlu, 2014: 61). Lukacs, estetikte "imaj" ve "öz" gibi terimlerin kullanılmasını idealizmin göstergesi saymaktaydı. Fakat bu terimlerin sanat alanına uygulanmaları, onların felsefedeki uygulamalarından bütünüyle farklıdır. Lukacs'ın bu sorunları ele alış tarzındaki en önemli yetersizlik, bu ikisi arasındaki farklılığı göremeyişidir (Dellaloğlu, 2014: 62). Adorno ve Lukacs arasındaki gerginlik, hem modern estetik ile yansıma estetiği arasında bir tartışma, hem de marksist estetiğin nasıl olması gerektiği üzerine bir tartışma olarak değerlendirilebilir. Adorno, marksist estetiği modernizme açmaya çalışırken, Lukacs onu yansıma estetiğinin o dönemlerdeki zirvesi olan gerçekçi estetiğe dayamaya çalışmıştı. Lukacs'ın estetik kurama en büyük katkısı, siyasal ve o zamana kadar yalnızca biçimsel bir estetik olgusu sayılagelmiş ideolojik içeriği anlayıp kavramımızı sağlayacak bir dolayım kuramı geliştirmesi olmuştur (Dellaloğlu, 2014: 64).

Estetik görüşler kuramsal olarak sanat nesnelere daha iyi idrak edilmesine ve alımlanmasına yardımcı olmaktadır. Filozofların estetik görüşleri günümüze de ışık tutmuş yeni fikirlere neden olmuştur. Estetik görüşler kuramsal olarak sanat nesnelere daha iyi idrak edilmesine ve alımlanmasına yardımcı olmaktadır. Sanat nesnelere; yüce, güzel, hoş, uyum (*harmoni*) ve çirkin gibi yargıların estetik görüşlerin sonucunda bir değerlendirme ve dolayısıyla alımlama ifadesi olduğunu anlamaktayız. Bu kavramları sanat nesnelere yüklediğimizde daha bilinçli olarak

yorum yapılabilir. Esere yorum yapan kişiler eseri ilk olarak alımlayıp daha sonra bir değerlendirme yaparsa, o esere yüklenen yargı daha doğru olacaktır. Böylece eserin nasıl bir niteliğe sahip olduğu daha açık ve net bir şekilde görülebilir.

### Sonuç

Sonuç olarak, estetik felsefe tarihinde filozoflar tarafından farklı biçimde yorumlanmıştır. Platon, *mimesis* kuramını estetiğe ilk kazandıran filozof olmuştur. Platon *Devlet*'te (onuncu ve son kitabında) sanatı genel olarak bir taklit (*mimesis*) olarak görür. Platon'a göre dünyadaki her şey Tanrı'nın eseridir. Sanatçı sadece varolanı yansıtan bir taklit ustasıdır. Doğayı iyi taklit edebildiği sürece sanatçıdır. Aristoteles, *taklit* kavramını değişime uğratarak sanatçıyı öne çıkarır. Aristoteles'e göre sanatçı, kendi zekası ve yaratıcı yetisi ile insanlara, bir yaratma bir ortaya çıkarma sunar. Sanatın amacı, doğadaki varolanı değil, olabilir olanı yansıtmaktır. Platon'dan farklı olarak o, sanatçıya bir kişilik verir. Ortaçağ'da daha çok inanç merkezli olan sanat ve estetik anlayış, duyularla algılanan dış dünyanın ve insan vücudunun güzelliğine pek ilgi duymaz. Rönesans döneminde, insanın değerli olduğunu öne çıkaran Hümanizm düşüncesinin etkisiyle sanat, varolandan hareket ederek, doğayı ve insanın güzelliğini, duyularla algılanamayan doğaüstü bir kusursuzluğun görüntüsünü yansıtır. Antik dönemden bu yana iyi, hoş ve doğru kavramlarıyla da bir arada düşünülen güzel, 18. yüzyılda ilk kez Kant'ın düşünce sistemi içinde salt estetik bir değer olarak, ayrı bir araştırma alanı olarak ortaya çıkar. Kant için bir estetik değer olarak "yüce"nin yine bir estetik değer olan "güzel" ile olan ilgisidir. Bu ilgi doğal olarak yüce ile güzel arasındaki benzerlik ve ayrılıkların saptanmasıyla belirlenebilir. Hegel'e göre ise, estetik, konu olarak güzelin geniş imparatorluğuna sahiptir ve bu bilime en iyi uyan ifadeyi kullanmak gerekirse, sanat felsefesi, ya da daha kesin bir biçimde, güzel sanatlar felsefesi demek uygun düşer. Buradan anlaşılacağı üzere, farklı dönemlerde filozofların estetik kavramına bakış açıları, estetiğe kazandırdıkları anlam ve estetiği bir sorunsal olarak ele almaları felsefe tarihinde önemli olmuştur.

### KAYNAKÇA

- Arat, N. (1979). *18. Yüzyıl İngiliz Felsefesinde Etik ve Estetik Değerler Arasındaki İlgili Sorunu*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, No. 2569.
- Aristoteles (2012). *Poetika*, (Çev. İ. Tunalı), İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Aristoteles (2014). *Poetika*, (Çev. S. Fırat), İstanbul: Can Sanat Yayınları.
- Boucher, G. (2013). *Yeni Bir Bakışla Adorno*, İstanbul: Kolektif Kitap.
- Bolt, B. (2015). *Yeni Bir Bakışla Heidegger*, (Çev. M. Özbek), İstanbul: Kolektif Kitap.
- Dellaloğlu, B. F. (2014). *Frankfurt Okulu'nda Sanat ve Toplum*, İstanbul: Say Yayınları.

- Eco, U. (1988). *The aesthetics of Thomas Aquinas*, Cambridge Mass: Harvard University Press.
- Eco, U. (2015). *Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik*, (Çev. K. Atakay), İstanbul: Can Yayınları.
- Eagleton, T. (2010). *Estetiğin İdeolojisi*, (Çev. B. Gözkan, H. Hünler v.d.), İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Geiger, M. (2015). *Estetik Anlayış*, (Çev. T. Mengüşoğlu), Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Heidegger, M. (2007). *Sanat Eserinin Kökeni*, (Çev. F. Tepebaşı), Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Hegel, G. W. (1982). *Estetik*, (Çev. N. Bozkurt), İstanbul: Say Yayınları.
- Hegel, G. W. (1988). *Hegel's Aesthetics*, (Trans. T. M. Knox), New York: Oxford University Press.
- Kant, I. (2016). *Yargı Yetisinin Eleştirisi*, (Çev. A. Yardımlı), İstanbul: İdea Yayınevi.
- Kuçuradi, İ. (2013a). *Sanata Felsefeyle Bakmak*, Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu.
- Kuçuradi, İ. (2013b). *Schopenhauer ve İnsan*, Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu.
- Lukacs, G. (1978). *Estetik I*, (Çev. A. Cemal), İstanbul: Payel Yayınevi.
- Nietzsche, F. (2011). *Yunan Tragedyası Üzerine İki Konferans*, (Çev. M. Kahraman), İstanbul: Say yayınları.
- Özel, A. (2014). *Estetik ve Temel Kuramları*, Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Platon (2011). *Devlet*, (Çev. S. Eyüboğlu, M. Ali Cimcoz), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Schiller, F. (1965). *İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Bir Dizi Mektup*, (Çev. M. Özgü), İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Shiner, L. (2013). *Sanatın İcadı*, (Çev. İ. Türkmen), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Tolstoy, L. N. (2015). *Sanat Nedir*, (Çev. M. Beyhan), İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Tunalı, İ. (2011a). *Grekt Estetik'i*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tunalı, İ. (2011b). *Sanat Ontolojisi*, İstanbul: İnkilap Kitabevi.
- Tunalı, İ. (2012). *Estetik*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Turgut, İ. (1993). *Sanat Felsefesi*, İzmir: Akademi Kitabevi.



## GODARD'TIN "ÇİLE FİLMİNİN SENARYOSU" VE NAME JUNE PAİK'İN "SERAP SAHNEŞİ" ÇALIŞMALARINA ELEŞTİREL BAKIŞ<sup>1</sup>

Aşkın Ercan<sup>2</sup>

### Özet

Günümüz sanatında postyapısalcı yaklaşımlar, sanatı yoruma açmış ve sanatçıların çalışmalarında yaratıcı bir perspektif oluşmasına olanak sunmuştur. Postmodernizm ile büyük anlatılar devrinin kapanması ve sanat yapıtlarının yeniden inşası yoruma açık bir bakış geliştirmiştir. Bu araştırma sinema ve videonun yeniden düşünülmesini ve yorumlanmasını incelemiştir. Sinemada yeni dalganın yönetmenlerinden olan Jean Luc Godard, 1982 yılında yapmış olduğu "Çile (Passion)" filmine eleştirel bir bakış ile ürettiği "Çile Filminin Senaryosu (Scenario du Film Passion)" adlı videosu sinemada metin ve imge oluşturma süreçlerine, yeni düşünce yapılarına sorgulamalar sağlayan bir alan yaratmıştır. 1950'lerde televizyon eleştirisi olarak ortaya çıkan video sanatının öncülerinden olan Name June Paik 1986'da "Serap Sahnesi (Mirage Stage)" isimli bir çalışma yapmıştır. Sanatçı, radyo ve televizyon yayınına sağlayan uydu ağının küresel bilinç elde etmek için kullanıldığını ve bu aygıtların yeniden sorgulanması gerektiğine inanmaktadır. Sanata ilişkin bütün kabulleri sorgulayan ve yeni düşünsel yollara giden sanatçılar, köktenci bir değişim ile üretim yapmaktadır. Bu araştırma sanatçıların çalışmalarında medyum olarak kullandıkları sinema ve videonun yapı söküm ile ilişkisi kurularak yeniden inşa edilen sanat yapıtlarını incelemektedir. Araştırma kapsamında literatür taraması yapılmış, kaynak olarak kitaplar, tezler, makaleler ve internet içeriklerinden faydalanılmıştır.

**Anahtar Sözcükler:** Jean Luc Godard, video, sinema, postmodernizm, postyapısalcılık

<sup>1</sup> Bu makale Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalında Prof. Tansel Türkdoğan Danışmanlığında yürütülen "Bir Sanat Pratiği Olarak Yapısöküm Bağlamında Videoda Yeniden İnşa" adlı Sanatta Yeterlik Tezinden üretilmiştir.

<sup>2</sup> Aşkın Ercan, Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Ana Sanat Dalı, Sanatta Yeterlik (2019). Eposta: askinadan@gmail.com ORCID: 0000-0002-9688-8838

# GODARD'IN "ÇİLE FİLMİNİN SENARYOSU" VE NAME JUNE PAİK'İN "SERAP SAHNESİ" ÇALIŞMALARINA ELEŞTİREL BAKIŞ

## A CRITICAL OVERVIEW OF GODARD'S "SCENARIO'S OF PASSION" FILM AND NAME JUNE PAİK'S "MIRAGE STAGE"

### Abstract

Poststructuralist approaches in today's art have opened art to interpretation and enabled the artists to create a creative perspective in their work. The closure of the era of great narratives, and the reconstruction of artworks by postmodernism has developed a clear view of interpretation. This research evaluated the rethinking and interpretation of cinema and video. Jean Luc Godard, one of the directors of the new wave in cinema, produced a video titled "*The Scenario du Film Passion*", which he produced with a critical view of the movie "*Passion*", in 1982, and created a space that provides interrogation to the processes of text and image formation and new thinking structures in cinema. Name June Paik, one of the pioneers of video art that emerged as a television critic in the 1950s, created a work called "Mirage Stage" in 1986. He believes that the satellite network that provides radio and television broadcasting is used to achieve global awareness and that these devices should be questioned again. The artists, who asks all the assumptions about art and takes new intellectual paths, produces a radical change. This research examines the artworks reconstructed by establishing the relationship between cinema and video, which artists use as mediums in their works, with deconstruction. Within the scope of the research, literature was searched, and books, articles, theses and internet contents were used as sources.

**Keywords:** Jean Luc Godard, video, cinema, postmodernism, poststructuralism

### Giriş

20. yüzyıl geleneksel estetik değerlerin ve alışlagelmiş görme biçimlerinin dönüşüme uğradığı bir dönem olarak tanımlanmaktadır. Duchamp ile sanatçının yaratım sınırları haline gelen araçlar, bağlamı doğrultusunda değişime açık hale gelmiştir. Bu değişim sanatçıya algının sınırsızlığı ile düşünme ve üretme olanağı sağlamıştır. Sanata ilişkin kabuller ve önermeleri sorgulayan, alternatif malzeme ve düşünsel yollara giden, izleyiciye rol veren sanatçı yeni yaklaşımlar oluşturmuştur. Flüksus, süreç sanatı, arazi sanatı, yeni medya sanatı ve çoğaltılabilecek pek çok alan ile sanatçı, imajları eleştirel olarak ele alıp, geçmişteki stilleri yeniden yorumlayarak melezleşen bir mecraya olanak sağlamıştır. Merkezci "ben" in anlamını yıkan nesnenin ne'liğini sorgulayan bir yapıda sanatı bağlam üzerine konumlandırmak hatta bu bağlamın okunma sınırlarının tüketilmesine kadar uzayan bir sorgulama yolu olarak ifade edilmektedir.

Bilgi, kavram, hiyerarşi ve bilinen tüm kuralların yeniden yorumlanmaya açık olması gerektiğini ifade eden postyapısalcı Jacques Derrida, sanatçının üretimlerini bu ekseninde düşünmesi ile yeni ve çok yönlü bir sanat dili oluşturacağına inanır. Derrida, modernizm eleştirileri ile postmodern bakışın yerleşmesine öncülük



## GODARD'IN "ÇİLE FİLMİNİN SENARYOSU" VE NAME JUNE PAİK'İN "SERAP SAHNESİ" ÇALIŞMALARINA ELEŞTİREL BAKIŞ

etmiştir. Modernizmin bütün kavramları yapı sökümüne uğramıştır. Böylece yeni düşünce yapılarına sorgulamalar sağlayan bir alan açılmıştır. Yeniden inşa ile oluşan fikir, üretmeye ve ilerlemeye uygun bir kavram gücüne sahiptir. "Jacques Derrida, gösterenin salt bir anlama indirgenemeyeceğini savunmaktadır. Derrida'ya göre gösteren ve gösterilen arasında bir tekabülyet ilişkisi yoktur. Gösterenden gösterilene giderken, gösterge sürekli başka bir göstergeye doğru kayar ve anlam ertelenir. Salt bir anlama indirgenemeyen gösterge, somut bir gösterilene ulaşamayacağı için anlam, zincirleme devam ederek sonsuza dek çoğalır." (Derrida, 1994, s.33-35). Derrida'nın ileri sürdüğü yapı sökülüm ile gösteren-gösterilen-gösterge ilişkisi yapısalci Ferdinand de Saussure'nin<sup>3</sup> dilin anlamlandırma sürecindeki işaretler sisteminden farklıdır. Derrida'nın farklılaştığı nokta, anlamaların nihai olarak sabitlenmiş olmasından çok, açık ve kapanımsız olduğudur. Böylece dilin daha esnek olduğunu iddia eder.

"1960'larda yaygınlaşmaya başlayan yapı sökülümünde gösteren- gösterilen-gösterge ilişkisi sonucu oluşan kodlar, ideogramlar, piktogramlar, işaretler, diller, insan gelenek ve yaşantısı ile ilgili daha birçok alan değişime açıktır ve kesin değildir." (Türkdoğan, 2014, s.57). Değiştirilemez olduğu düşünülen kavramların ve anlamı üreten yapının, postyapısalci yaklaşımlar ile yoruma açık hale gelmesi postmodernizm ile bağlantılı olarak büyük anlatıların devrinin kapandığına işaret eder. "Postmodern ve postyapısal yaklaşımlar hakikate ilişkin bilindik nosyonlarımızın temellerini sarsar. Bilgi ve değerlerin çıkarları, deneyimler, bakış açıları ve kimlikleri yansıttığını ileri sürer. Bu nedenle dünyanın, tam ve doğru bir bilgisi mümkün değildir. Aslında evrensel olarak geçerli bilgi ya da ahlaki sistem de yoktur; sadece bakış açıları vardır" (Smith, 2007, s.329). Böylece postyapısalci argümanlar, modernizm ile şekillenmiş evrensel yapılara ve bilime şüpheci bir tutum ile eleştirel yaklaşmaktadır. Bu eleştirel yaklaşımlar postyapısalci kültürel kuramcılar tarafından, toplumsal yaşamı şekillendiren söylem, metin, kimlik ve farklılıkların merkezci ve özerk rolünü tartışmaya açmıştır.

Derrida, net mesaja sahip bir metni üretmekte olan egemen yazar fikrine meydan okurken, anlamın sabitlenmiş olmasını eleştirmektedir. Bu bağlamda sinema yazım kurallarını ve sinema imajları estetiğini yeniden düşünen Fransız yönetmen Jean Luc Godard olmuştur. Godard sinema tarihinde oldukça önemli bir yere sahiptir. 1960'larda Fransız yeni dalga<sup>4</sup> akımının yönetmenlerindedir. Klasik gerçekçi anlatımın yerine, kamera kullanımı, anlatımın sürekliliği ve tarzı kendine

<sup>3</sup>Saussure'a göre dil, kavramlar (şeyler ya da fikirler) ile bağlantılı akustik bir görüntüden (kelimeler, sesler) oluşur. Bunlar arasındaki ilişki, yalnızca bir araya gelme meselesi idi. "Ağaç" kelimesinin neden bir ağaç kavramını temsil etmesi gerektiğine ilişkin zorunlu hiçbir neden yoktur. Onun ünlü ifadesi ile "dile ait işaret keyfidir" (Smith, 2007, s.137).

<sup>4</sup> Yeni Dalga; İkinci Dünya Savaşı'nın bitiminde sinema alanında İtalya'da başlayan yeni süreç, dünya sinemasında bir değişim rüzgarının esmesine öncülük etti. Savaş sırasında başlayan ve savaşın sonunda Rossellini ile çıkış yapan Yeni Gerçekçi İtalyan sineması, tüm dünya ülkelerine sinema alanında değişime duyulan ihtiyacı hatırlattı. Ancak. Bu değişim hemen gerçekleşmedi, 1958 yılının Fransa'sını bekledi. 1950'nin sonlarında Fransa'da ortaya çıkan ve ilk modern sinema hareketi olarak nitelendirilen "Yeni Dalga'nın çıkış noktası, işte bu değişim ihtiyacı ile oldu. (Çoşkun, 2011, s.199)

## GODARD'IN "ÇİLE FİLMİNİN SENARYOSU" VE NAME JUNE PAİK'İN "SERAP SAHNESİ" ÇALIŞMALARINA ELEŞTİREL BAKIŞ

özgü dil biçimi ile sinemaya yeni boyutlar kazandırmıştır. Yönetmen yoruma ve denemeye açık bir tavır içindedir. Sinemaya sert bir klasik sinematografi eleştirmenliğinden gelmiştir. "Godard, sinemayı sonunu kestiremediği entelektüel bir macera olarak görür ve tam olarak nereye ulaşacağını bilemez. Her zaman için yeni kodlar keşfetmeye çalışır. Film dili, anlatımı, konuları ve sürekli gelişimiyle Yeni Dalgayı en fazla etkileyen yönetmenlerden biri olur ve modern sinemaya öncülük eder." (Coşkun, 2011.s .27).

Baker Godard hakkındaki görüşlerini şöyle ifade etmektedir "...okuldayım, görüyorum neler olup bittiğini, hapishanedeyim ve görüyorum neler olup bittiğini, göstermiyorum, görüyorum, bu görüyorum sinema cihazının konvansiyonlarında yoktur. Sinema hep bir gösteriyorum ile işliyordu. Ve filmlerin sinema filmi olarak yapılmış olması salt bir teknolojik meseleden ibarettir." (Baker, akt. Türkdöğ, 2014, s.243). "Jean Luc Godard'ın anlatıcı filmde geliştirdiği bir filmsel metin örneğinden türemiştir. Godard'ın filmlerinde artan biçimde öykü geri çekilmekte ve imge, ses, müzik ve konu yepyeni bir metin biçimini ortaya çıkaracak şekilde örülmektedir" (Turim, Akt. Kılıç, 1995, s.106). Sinemanın neredeyse bütün kurallarını yok sayan Godard, kendi dilini yaratmış, yeni bir anlayış ile yola çıkmıştır.

Godard ile sinemada büyük bir kırılma yaşanmıştır. Ayrıca 1960'larda ticari televizyon eleştirisi olarak ortaya çıkan videonun<sup>5</sup> da yeni bir şey söylediği oldukça açıktır. Godard videoyu yeni bir anlatım aracı olarak kullanmıştır. Deleuze, "sinema imajlarla işler. Video ise bizce "görüyorum" edimleriyle işler, imajlarla olmaktan çok. Sinemayı seyrederek ama videoyu görürüz...Seyir toplumu varsayım bizi bir uçtan da o sefil televizyona götürürken bu iki belirlenimden kurtulmanın, özgürleşmenin bir aleti olarak videoyu kullanmaya çalışmanın nesinin kötü olduğunu pek anlayamıyorum." (Baker. Akt. Türkdöğ, 2014, s. 243) demiştir. "Video, Godard'ın ve yeni dalganın bir gezgincisi olan Chris Marker'in imgelem dünyasını yakalaması rastlantı değildir. Filmde daha fazla video, düz görüntüyle metni bağlayan, gururlu ve tantanalı ses fazlalıkları yerine daha içten sesleri, görüntüde de çıplak gerçeklik yerine kodlanmış, insan görüntüleri tercih eden bir araç olarak göze çarpmaktadır" (Turim, akt. Kılıç, 1995, s.106). Godard videonun 'görüyorum' edimini üretimlerine yansıtmıştır. (Görsel- 2 sanatçının video üretimine örnek oluşturur)

---

<sup>5</sup> Sözü geçen video 'Ayna Sahnesinde Video' başlığı altında incelemeye alınarak açıklanmaktadır.

## GODARD'IN "ÇİLE FİLMİNİN SENARYOSU" VE NAME JUNE PAİK'İN "SERAP SAHNESİ" ÇALIŞMALARINA ELEŞTİREL BAKIŞ



Görsel 1: Çile (Passion), Jean Luc Godard, 1982 (Kaynak:

<https://cultmoviesandsoundtracks.wordpress.com/2016/04/07/20-passion-cile-1982-nilgun-yuruk/>)

Godard *Çile* (Görsel-1) filmi ile endüstriyel film üretim dinamiklerini eleştirmektedir. Film yapmaya çalışan, krizde olan bir yönetmeni konu alır. Bu eleştirel yaklaşım ile film yapımcılarının deneysel eskizler ve araştırmalar yapmasının olanaklı olduğunu göstermeye çalışmıştır. Film endüstrisi ve bütçe kısıtlamalarının yarattığı sorunlar, bir hikâyenin olup olmaması meselesi ve karanlık aydınlık ilişkisi sorgulanmıştır. Rembrant, Goya, Ingres, Delacroix gibi sanatçıların eserlerinden yola çıkarak kurgulanmıştır. Filmde yönetmen Jerzy'in film yapım sürecinde yaşadığı emek sermaye ilişkisini mizahi bir dil ile anlatmaya çalışmıştır. Film bulutların arasından geçen bir uçağın hareketlerini takip eden gökyüzü görüntüsü ile başlar. Kamera ışık ve gölgenin arasında hareket eder. Karanlık ve aydınlık dengesi kurulmaya çalışılmıştır.

Godard, estetik söylemsel sinemasının ana karakteristiğini yoruma açarak yeniden düşünmektedir. *Scenario du Film Passion* (Görsel-2) senaryosu prodüksiyondan önce yazılmış olan *Passion* (Görsel-1) isimli filme öyküsel bir yolculuk sunmaktadır. Yönetmen bir filmin oluşturulma biçimini, hikâye'nin yazılmasını, film yapım sürecinde yer alan ekiple paylaşılma şeklini sorgulamaya çalışmıştır. Sinematografik üretimlerini, yaratılışlarının arkasındaki düşünce süreciyle ilişkilendirmiştir. '*Scenario du Film Passion*' (*Çile filminin senaryosu*) çalışmasında videoyu medyum olarak seçmiş ve seyirciye kendi sesi ile videoyu izlerken film yapımında neler olduğunu göstermeyi amaçlamıştır. Godard, *Senerio Du Film Passion* ile konusu sinema işi olan bir film hakkında video yapmıştır. Yönetmen masasının arkasında, projektörün aydınlatması ile beyaz parlak bir ekrana bakmaktadır. Projeksiyonda yansıttığı beyaz görüntünün önünde, videoyu bir eskiz defteri olarak kullanmıştır. Neler yapacağını kurgular iken imajlar ile konuşmakta ve

## GODARD'IN "ÇİLE FİLMİNİN SENARYOSU" VE NAME JUNE PAİK'İN "SERAP SAHNESİ" ÇALIŞMALARINA ELEŞTİREL BAKIŞ

oluşan tüm katmanları tanımlamaya çalışmaktadır. Godard görmenin yazmadan daha etkili olduğunu, sinemanın imge oluşturma sürecini anlatan arzu ve emek üzerine inşa edilmiş mizahi bir rüya yaratmaktadır. Kılıç'ın belirttiği gibi; "Video kamera sadece gerçeği kayıt etmez, gerçeği yeniden yaratır" (Kılıç, 1995, s.11).



**Görsel 2:** Çile filminin senaryosu (Scenario Du Film Passion), Jean Luc Godard, 1982 (Kaynak: <https://mubi.com/films/scenario-du-film-passion>)

Godard, sinemanın geleneksel alışkanlıklarının açığa çıkarılmasını, dikkati de anlam üretme sürecine çekmektedir. Yüksek gelir elde etmek için film yapım şirketlerinin senaryoya müdahalesini eleştirmektedir. Boş bir ekran üzerinde imgelerin oluşturulabileceğinin mümkün olduğunu göstermiştir. Sözcükler, imajın oluşturulması için neler olması gerektiği ile ilişkilidir. Kılıç'ın belirttiği gibi; "ses-merkezciliğin anlam ve dolayısıyla hakikat ile olan yakın ilişkisi göz önüne getirildiğinde, yıllar boyu süre gelen tek tip bir kabulün hakimiyetine ve bununla birlikte oluşan anlamın gösteren ve gösterilen bahsindeki sıkışmışlığına bir itirazdır" (Kılıç, 1995, s.11). Godard tarafından anlatılan yönerge, sinemanın normatif ekonomik koşullarına dirençli ve farklı bir şekilde görme girişimindedir.

Görünmeyen yapıt, imajın ortaya çıkışı ile yavaş yavaş ekranda yerini bulmaktadır. Postyapısalcılara göre; "gözlemcinin toplumsal konumu, tarihsel oluşumu ve onun kendi bilgisi, kavrayışların ve kuramların biçimlenmesinde rol oynar" (Smith, 2007, s.166). *Scenario Du Film Passion* ile kültürlerin ve metinlerin farklı yollardan yorumlanabildiği ve durmaksızın artan çelişik okumaların olduğunu söylemek mümkündür. Godard sineması kavram sınırının ortadan kalktığı, farklılıkların tartışmaya açıldığı ve yorumlandığı düşünce süreçleri ile ilişkilenebilir.

## GODARD'IN "ÇİLE FİLMİNİN SENARYOSU" VE NAME JUNE PAİK'İN "SERAP SAHNESİ" ÇALIŞMALARINA ELEŞTİREL BAKIŞ

### Ayna Sahnesinde Video

Video, 1950'lerde kayıt cihazlarının üretilmesi ve yaygınlaştırılması ile yaratıcı bir alan olarak kullanıldı. 'Videre' kelimesinden türeyen video 'görme' anlamına gelmektedir. Görülmeyeni görülür hale getirerek sunulması videonun kökeninde olan "görme" ile ilişkilendirilebilir. "Deleuze göre, duyumlarımızdan başlayıp, ötesinde "saf algının (kaosun)" bulunduğu son filtreye kadar, üst üste bindirilmiş bir filtreler ya da elekler sonsuzluğu vardır. Videonun işlettiği elektromanyetik elek, "saf algı" ya duyumlarımızın filtresinden daha yakın bir filtredir" (Lazzarato, 2016, s. 77). Algıyı beyaz bir levha olarak görürsek ışık ile oluşan akışkan imajlar video ile akışmadde ulaşır ve bilincimizin erişemediği noktalara ulaşır. Videonun algı ve hafızayı yeniden ürettiğini söylemek mümkündür.

1845 yılında ilk fotoğraf imajından sonra, 1968-69 yıllarında kablolu televizyon ve internetin yaygınlaşmaya başlaması ile hareketli görüntü üretme teknolojilerindeki ilerleme videonun da oldukça hızlı bir biçimde gelişmesine ve yayılmasına sebep olmuştur. Video 1960'larda ticari televizyona karşı bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. İlk kez Nam June Paik ve Wolf Vostel'in sergilerinde kullanılmıştır. Popüler kültür imajlarının hızlı bir şekilde televizyon yayıncılığı ile bireylerin hayatına girmesi tüketimi de aynı oranda hızlandırmıştır. Televizyon, karşısında duranı saatlerce etkisi altına alan ve görüntünün geniş bir kitleye hızlıca yayılmasından dolayı izleyici üzerinde büyük bir büyüye sahiptir. "Televizyon yapısı gereği diğer sanat türlerini temsil eden, temsil ederken de kendi dilini izlenme oranına göre oluşturan, bu yanı sıra edebiyat ve gazete arasındaki ilişkinin tersine sinemadan ayrılır. Televizyonun en büyük olanağı onun temsil gücüdür. Yani televizyon bir kez izlendikten sonra unutulmuş sürekli şimdikiyi iletme zorunda olan, aşırı tekrara dayanan özgünlüğü dert edinmeyen ama aynı zamanda sinema ortamını ve filmin teknik dilini kullanan bir iletişim aracıdır" (Özgür, 2017, s. 253). Böylece video sanatçıları televizyona karşı eleştirel çalışmalar üretmişlerdir.

Nam June Paik 1986 yılında *Serap Sahnesi (Mirage Stage)* (Görsel-3) isimli bir çalışma yapmıştır. Radyo ve televizyonlardan oluşan bir video enstalasyondur. Teatral bir sahne setini referans olarak oluşturulmuştur. Üç kanallı bir video olarak üretilmiş ve yaklaşık otuz üç adet görüntüyü akıtan televizyon monitörü ile kırk tane boş kutudan oluşan bir yığın heykeldir. Monitörlerde Nam June Paik'in tek kanallı video üretimlerinden oluşan "A Tribute to John Cage" (1973-1976), "Merce by Merce by Paik" (1975-1978), "Documenta 6 Satellite Telecast" (1977), "Guadalcanal Reguim" (1977-1979) ve "Globe Groove" (1973)' dan hızlı kolajlar gösterilmiştir. Sanatçı *Mirage Stage* isimli video enstalasyonu Brecht' in televizyonun ikizi radyo için yaptığı eleştiri üzerine üretmiştir. Brecht şöyle demiştir "Aygıtın daha verimli olması için o aygıtın toplumsal temellerini yıkmamız gerekir ve birkaç kişinin tekelinde olması da sorgulanmalıdır" (Kılıç, 1994, s. 12). Radyo ve televizyon yayını sağlayan uydu ağının küresel bilinç elde etmek için kullandığını düşünen sanatçı, böylece gündelik yaşamın parçası haline gelen bu aygıtların yeniden sorgulanması gerektiğine

## GODARD'IN "ÇİLE FİLMİNİN SENARYOSU" VE NAME JUNE PAİK'İN "SERAP SAHNESİ" ÇALIŞMALARINA ELEŞTİREL BAKIŞ

inanmaktadır. Foucault modern çağda egemen iktidarın "bedeni kontrol ve disipline ederek benliği yeniden kurma ve normalleştirme üzerinde çalıştığını belirtir. Bu sürecin amacı otoriteye boyun eğen ve toplumsal kontrole karşı yumuşak başlı olan bir uysal beden yaratmaktır" (Smith, 2007, s. 173) demiştir. Name June Paik popüler kültür imajlarının, küresel bilinç sağladığı yüzyılda iktidarın denetim araçlarından olan televizyon ve radyonun eleştirisini *Mirage Stage* isimli çalışması ile yapmıştır. Paik popüler kültür ve küresel kapitalizm altında, sanat, eğlence ve gösteri arasındaki sınırların bulanıklaştığı yeni bir alan yaratmıştır.



**Görsel 3:** Serap Sahnesi (*Mirage Stage*), Nam June Paik, 1986 (Kaynak: <https://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/mirage-stage>)

"Derrida bugünün göstergelerinden yola çıkarken gerek bilim de gerek toplumsal ve siyasal yaşamda ortaya çıkmakta olan yeni olguları, kültür ve uygarlığı oluşturan belli bir metafizik görüşe ait temel kavramları yerlerinden ettiğini belirtir" (Türkdoğan, 2014, s. 61). Özellikle görsel kültür imajlarının taşıyıcısı olan araçlar, bireyi kolaylıkla yönlendirebilen bir etkiye sahiptir. Postman'ın ifade ettiği gibi; "Araç (medyum), bizi zihinlerimizi düzenleyip dünyaya ilişkin deneyimimizi bütünleştirmeye yönelttiğinden, kendini bilincimize ve toplumsal kurumlarımıza melez biçimlerle kabul ettirmeye çalışır. Bazen dindarlık, fazilet ya da güzellik kavramlarımızı etkileyecek kadar gücü bile olur. Araç, hakikate ilişkin fikirlerimizi tanımlama ve düzenleme biçimlerimizde de her zaman kendine bir yer bulur" (Postman, 2019, s. 30).

*Mirage Stage*, televizyon ve radyonun işlevinden tamamen dönüştürülmüş bir formdadır. Bu araçlar sanatçının manipüle edebileceği bir yapboz halindedir. "...yıkma' ve 'kurma', 'parçalara ayırma' ve 'yeniden parçalara ayırma' denilebilir. Charles Ramond 'kurucu parçalama' mantığının felsefi ve edebiyat metinlerinin (hukuki, siyasi, idari metinlerin de) okunmasına ve yorumlanmasına uygulanması olarak tanımlanabilir". (Türkdoğan, 2014, s.58). Burada söz konusu olan hem yıkma (destruction) hem de kurmadır (construction). Böylece

## GODARD'IN "ÇİLE FİLMİNİN SENARYOSU" VE NAME JUNE PAİK'İN "SERAP SAHNESİ" ÇALIŞMALARINA ELEŞTİREL BAKIŞ

Derrida'nın ileri sürdüğü yapı sökülme ile sanatın anlam zinciri kırılarak yeni okumaların olduğunu söylemek mümkündür.

Godard ve Paik'i buluşturan, sanat üretim biçimlerinde yenilikçi ve eleştirel bir yaklaşım sunmaları olmuştur. Sanatçılar sinemanın ve televizyonun gösterdiği imajlar ilişkisi ile kültür endüstrinin kitlelere ulaştığı araçlara meydan okumuştur. "Yirminci yüzyılda televizyon, radyo ve sinema ile ilgili yeni teknolojilerin yükselişi kitle toplumu hipotezinin ortaya çıkışına denk gelmiştir" (Smith, 2007, s.230). Bütün bu araçlar kitle kontrolünün büyük sermayeler tarafından kolaylıkla yapılmasını ve gündelik yaşama dolaylı yoldan müdahalesine neden olmuştur. Sinemada gösterilen popüler kültür imgeleri Hollywood tarafından en alt ortak payda olan kitleye ilişkin bir anlayış sunmuştur. Üretimin de bu paralelde çoğalması içeriği zayıflamış bir görsel imaj yığını yaratmıştır. Sürekli televizyon yayınının kesintisiz olması da bu paralelde benzerlik göstermiştir. Böylece çalışma saatleri fazlasıyla artan yayın emekçileri, yayıncı şirketlerin baskısı altında üretimi çoğalmak için mesai harcamıştır. Araştırmada örneklendirilen çalışmalar, kapitalizmin gücünü sanatçının yaratıcı imajları ile yapı sökülmesine uğramıştır. Video, sanatçıların anlatımını araçsallaştıran bir mecra olarak seçilmiştir.

### Sonuç

Postmodern paradigmlar günümüz sanat üretimlerinde büyük kırılma olmasını sağlamıştır. 1960'lardan bu yana sinema, fotoğraf, video ve yeni medya sanatları alanında çalışmalar yapan sanatçılar, sanat yapıtını yoruma açarak yeniden düşünmenin mümkün olabileceğini savunmuştur. Geleneksel sinema filmi yapımı, yeni dalga sinemasının yönetmenlerinden olan Godard'ın etkisi ile kırılmaya başlamıştır. Godard, estetik söylemsel sinemayı yoruma açarak yeniden düşünmektedir. Yönetmen yeni sinema yaklaşımı ile klasik sinema anlayışından bağımsız bir anlatım içindedir. Sinema filmi üretim sürecine eleştirel bir yaklaşım sunarak videoyu medyum olarak kullanmıştır. Video sanatçının, ifade alanında yarattığı geniş bir sahadır. Böylece yönetmenin film üretim süreci ve yeni yaratıcı anlatım alanları açması postyapısalcı Jacques Derrida'nın yapı sökülme ve yeniden inşa kavramları ile örtüşmektedir. Derrida'ya göre kavramlar ve tanımlar esnek sınırlar içinde dönüştürücü ve yoruma açıktır. Bilinen bütün kurallar ve kavramlar, mevcut var olan tanımları ya yok sayarak var eder ya da olduğu hali ile yeni bir tanımlama oluşturarak varlığını sürdürmektedir. Bu tanımlamalardan yola çıkarak Godard'ın çalışmalarında da bütün kavramlar ve metinler yeniden üretilebilir.

Sinemanın Hollywood aracılığı ile kitleleri yönlendiren gösteri dünyası ve televizyonun ulaştığı kitlelere sunulan imajların benzerlik gösterdiğini söylemek mümkündür. Her iki alanda da hareketli imajlar yönlendirici ve bağlayıcıdır. Seyirciye gösterilen imajların sınırları belirlenerek aktarılmıştır ve izleyici pasiftir.

## GODARD'IN "ÇİLE FİLMİNİN SENARYOSU" VE NAME JUNE PAİK'İN "SERAP SAHNESİ" ÇALIŞMALARINA ELEŞTİREL BAKIŞ

Büyük şirketler sinemanın kontrolünü sağlarken televizyon yayıncılığı da küresel yayın ile evlerimize girerek yapmıştır. Popüler imajların oluşturduğu ikonlar ve işareteler bağımlılık yapacak kadar hayatımıza girmiştir. Postyapısalcı argümanların sanatçının yaratıcılığı üzerinde oluşan etkisi sorgulayıcıdır. Böylece videonun yarattığı ifade alanı, sinema ve televizyon dünyasından bağımsızdır. Video sanatçısı kendi gerçekliğini yaratan yeni estetik biçimler ile izleyici ile buluşur. Sinema ve televizyonun kitleler üzerinde bıraktığı etkiyi, çalışmalarını eleştiren Godard ve Paik, yapının yeniden düşünülmesi ve yorumlanmasını sağlamıştır.

### KAYNAKÇA

- Algahtani, A.S., Daghestani, L.F., Ibrahim, L.F. (2017). *Environments and System Types of Virtual Reality Technology in STEM: A Survey*. (IJACSA) International Journal of Advanced Computer Science and Applications, Vol. 8, No. 6. 77-89
- Derrida, J. (1994). *Göstergebilim ve Gramatoloji*, (Çev. T. Aksin). İstanbul: Afa Yayınları
- Derrida, J. (1994). *Gösterge Bilim ve Gramatoloji (Jacques Derrida ile Kristiva arasında söyleşi)*. (Çev. Z. Direk) İstanbul: Afa Yayınları (Eserin orijinali 1972 tarihinde yayınlanmıştır)
- Derrida, J. (2014). *Platon'un Eczanesi*. (Çev.Z. Direk). İstanbul: Pinhan Yayıncılık (Eserin orijinali 1972 tarihinde yayınlanmıştır)
- Derrida J. (2017). *Gramatoloji*. (Çev. İ. Birkan) Ankara: BilgeSu
- Coşkun, E. (2009). *Dünya Sinemasında Akımlar*. Ankara: Phoenix Yayınevi
- Kılıç, L. (1995). *Video Sanatı- Eleştirel Bir Bakış*. Ankara: Hil Yayıncılık
- Lazzarato, M. (2017). *Video felsefe*. (Çev. Ş. Ç. Solmaz,) İstanbul: Otonom.
- Özgür, F. (2017). *Video Sanatında Televizyona Sızma Stratejileri ve Eleştirel Politika*. Çakar Bikiç, N. Özgür, F (Editörler) *Belgesel Kısa Film Video Sanatı* içinde (s.253) İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Smith, P. (2007). *Kültürel Kuram*. İstanbul: Babil Yayınları
- Sourdis, C., De Lucas, G. (2019). *The Essay Film a Methodology for Film Theory and Practice: Disruptions and Expansions for Film Research*. Alphaville: Journal of Film and Screen Media, no. 12, pp. 80-96.
- Türkdoğan, T. (2014). *Sanat Kültür Politika*. Ankara: Nobel Yayın
- Postman, N. (2019). *Televizyon: Öldüren Eğlence*. (Çev. Osman Akınhay). İstanbul: Ayrıntı Yayınları





## OKUL ÖNCESİ VE İLKOKUL ÖĞRETMENLERİNDE ALAN HAKİMİYETİ BAĞLAMINDA SANATSAL BECERİ VE ÖZGÜVEN EKSİKLİĞİ

*Özdemir Karabay<sup>1</sup>*

### Özet

Sanat eğitimi konusunda gerekli sanatsal beceriye sahip olmayan, lisans döneminde yeterince bilgi sahibi olmayan ve bu süre zarfında kendini istenilen düzeyde geliştiremeyen bazı öğretmenler, sanata ilişkin bir özgüven eksikliği hissetmektedirler. Sanatın az sayıda insanda veya özel olarak çocukluğundan beri bu eğitimi almış insanlarda bulunan ve özel yetenekler gerektiren bir ayrıcalık olarak algılanması, öğretmenlerin kendilerini bu alanda yetersiz kabul etmelerinde etkili olmaktadır. Yapılan bu çalışma ile gerek okul öncesi öğretmenleri gerekse ilkokul öğretmenlerinin bu kaygılarının gereksiz olduğu zira söz konusu sanat eğitimi alanında başarılı olmanın ön koşulunun sanat eğitimine katılmak ve ona dahil olmaktan geçtiği konusu yazarın yirmi yıllık gözlemi ve deneyimine ek olarak literatürde mevcut bilimsel kanıtlarıyla ortaya konarak olumsuz düşüncelerinin giderilmesi amaçlanmıştır. Araştırma çalışması 2019- 2020 eğitim öğretim dönemi içinde uygulamaya konmuş, Araştırma grubunu Van ili genelinde Milli Eğitim Müdürlüğüne bağlı okul öncesi ve ilkokullarda görev ve staj yapan 197 öğretmen aday ve öğretmenler oluşturmuştur. Araştırma çalışmasında söz konusu öğretmenlerin sanata ilişkin bir özgüven eksikliği hissetmesinden yola çıkılarak, nitel araştırma desenlerinden olgubilim deseni kullanılmıştır. Çalışmada veri toplama aracı olarak; öğretmenlerle yapılan görüşmeler sonucu görüşme formundaki sonuçların incelenmesinden yararlanılarak elde edilen veriler yarı görüşme yöntemiyle kaydedilmiş ve gözlem yöntemi kullanılmıştır.

**Anahtar kelimeler:** Okulöncesi, İlkokul, Sanat Eğitimcisi, Alan Hakimiyeti, Güven Eksikliği

### IN PRE-SCHOOL AND PRIMARY SCHOOL TEACHERS (DUE TO LACK OF FIELD DOMINANCE) LACK OF CONFIDENCE IN ART

#### Abstract

Some teachers who do not have the necessary artistic skills in art education, who do not have enough knowledge during their undergraduate period and cannot develop themselves at the desired level during this period feel a lack of self-confidence in art. The perception of art as a privilege that requires special abilities and which is found in a small

<sup>1</sup> Dr. Öğr. Üyesi, Amasya Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Orcid No: 0000-0002-2184-5729, ozdemirkarabay44@gmail.com

## OKUL ÖNCESİ VE İLKOKUL ÖRETMENLERİNDE ALAN HAKİMİYETİ BAĞLAMINDA SANATSAL BECERİ VE ÖZGÜVEN EKSİKLİĞİ

number of people or especially people who have received this education since childhood, is effective in teachers' accepting themselves inadequate in this field. With this study, these concerns of both preschool teachers and primary school teachers are unnecessary because the prerequisite of being successful in the field of art education is to participate in art education and to be included in it. is intended to be removed. The research study was implemented during the 2019-2020 Education period and the art activity and visual arts course in these schools were discussed jointly with the candidates and teachers who worked in pre-school and primary schools under the Directorate of National Education throughout the province of Van. In the research study, the teachers in question felt a lack of self-confidence in the art, and used a factual pattern from qualitative research patterns. As a data collection tool, the data obtained by examining the results in the interview form as a result of interviews with teachers were recorded by semi-interview method and observation method was used.

**Key words:** Preschool, Elementary School, Art Educator, Domination, Lack of Trust

### Giriş

Genel olarak ele aldığımızda öğretmen, eğitim sürecini yönlendiren öğrencilerin öğrenmesine rehberlik eden bir kılavuzdur. Sanat eğitimi veren öğretmen ise sanat eğitimini kapsamlı ele alan ve onu çocuğun yaş seviyesine indirgeyen, çocuğun ufkunu açan, bunu yaparken de çocuğun hayal dünyası ile yaratıcılığını geliştirmeye ve desteklemeye çalışan öncü bir kuvvettir. Bu bağlamda sanat eğitiminde kuşkusuz en önemli faktör olan sanat eğitimi veren öğretmenlere çok büyük görevler düşmektedir. Çünkü söz konusu öğretmen bu derste öğrencinin en temel ve en güvenilir kaynağı olan ufku geniş, sezileri güçlü bununla birlikte öğrenciyi düşünme, merak etme, hayal kurma - hayalini gerçekleştirme ve en önemlisi yaratıcılık konularında ona yol gösterecek olan kişidir.

Ne var ki, Teknolojik gelişmelerin baş döndürücü bir şekilde insan hayatını kolaylaştırdığı bir çağda bir kısım okul öncesi ve ilkököl eğitimcisi açısından bu süreç aynı paralelde gelişme göstermemektedir. Sanat eğitimi konusunda gerekli sanatsal beceriye sahip olmayan, lisans döneminde yeterince bilgi sahibi olmayan ve bu süre zarfında işi ciddiye almayan ve gerek mesleğe başlamadan önceki üniversite döneminde olsun gerekse öğretmenliğe ilk adım attığı yıllarda olsun kendini yeterince geliştiremeyen bazı öğretmenler, "yapamam, ben o kadar yetenekli değilim" kaygısıyla sanata ilişkin bir özgüven eksikliği hissetmektedirler. Sanatın çok az sayıda insanda veya özel olarak çocukluğundan beri bu eğitimi almış insanlarda bulunan ve özel yetenekler gerektiren bir ayrıcalık olarak algılanması, öğretmenlerin kendilerini bu alanda yetersiz kabul etmelerinde etkili olmaktadır. Bu becerinin ve yeteneğin kendilerinde var olmadığını varsayan öğretmenler sanat eğitimi konusunda öğrencilere faydalı olamayacaklarını düşünerek kendilerini geliştirmekten kaçınılmaktadırlar.

## OKUL ÖNCESİ VE İLKOKUL ÖĞRETMENLERİNDE ALAN HAKİMİYETİ BAĞLAMINDA SANATSAL BECERİ VE ÖZGÜVEN EKSİKLİĞİ

Söz konusu sanat eğitimi alanında başarılı olmanın ön koşulu sanat eğitimine katılmak ve ona dahil olmaktan geçmektedir. Özellikle öğretmenlerin mesleğe başlamadan önceki lisans eğitimi döneminde bu konuya çok zaman ayırmaları, bu dönemi dolu dolu yaşamaları, öğretmen olduktan sonra da bu sürece dahil olmaları ve kendilerini (eksik yönlerini belirleyerek) becerilerini geliştirip, sürekli yenileyip sanat sürecine katılarak alan hakimiyeti konusunda yeterli duruma gelmeleri gerekir. Sanat etkinliklerine (uygulama, sergi, bianel, konferans, çalıştay vb.) yeterince katılmayan öğretmenlerin, sanat alanında son zamanlarda yaşanan gelişmelere uzak kalmalarından dolayı, çocuklara sanatı öğretmeleri konusunda sıkıntılar yaşamaları kaçınılmaz olacaktır.

### Alan Hakimiyeti Kavramı

Bandura'nın sosyal öğrenme teorisinde öne çıkardığı alan hakimiyeti (yeterlik) kavramı, bu teorinin ana merkezini oluşturan kavramlardan birisidir. Öz-yeterlik ise, bireylerin olası durumlar ile başa çıkabilmesi için gereken eylemleri ne kadar iyi yapabildiklerine ilişkin yargılarıyla ilgilidir. Bu yargılar mantıklı ve olumlu ise kişi karşısındaki durumla ilgili yapacağı eylemleri, onu başarıya ulaştıracak şekilde planlayacaktır ya da bu yargıların absürd ve olumsuz olması durumunda başarısızlık kaygısı yaşayacaktır (Morgil, Seçken ve Yücel, 2004:63). Alan hakimiyeti veya başka bir deyişle öz-yeterlilik inancı, eğitim alanında, ya da uzmanlaşmaya çalışılan alanda öğretmenlik davranışlarındaki bireysel farklılıkları açıklamak için kullanılabilirken bu öz yeterlilik inancı öğretmen davranışlarının anlaşılması ve geliştirmesi anlamında önemli katkılar sağlayacağı düşünülmektedir

Tanım olarak ele aldığımızda ise; (Mesleki Yeterlilik olarak da nitelendirilen) alan hakimiyeti (öz-yeterlilik) kişinin bulunduğu mesleki konumda görevini layıkıyla ve başarılı olarak yerine getirebilmesi için sahip olması gereken yeterlik durumudur. Sözlük anlamı olarak ise; bir işi yapma gücü sağlayan kifayet, ehliyet ve özel bilgidir. Bir kişinin o işi yapabilme kabiliyeti açısından belirli bir meslek dalında istenilen düzeye ulaşmasıdır (Türk Dil Kurumu (TDK), 2005). Öğretmenlik mesleğini hayata geçiren öğretmenin, bu süre zarfında iki temel niteliği ortaya çıkar; kişilik nitelikleri ve mesleki nitelikleri. Öğretmen sınıf veya atölye ortamında çok farklı insan tipiyle, dolayısıyla da çok farklı sorunlarla karşılaşabilmektedir. Bu sorunların üstesinden gelebilmesi için de mesleki ve alan bilgilerin yanı sıra kendini geliştirmiş bir vaziyette bazı bireysel niteliklere ve becerilere sahip olması gerekir. Öğretmenin kişiliği ile ilgili özellikleri öğrencinin derse, atölyeye ve okula karşı tutumunu etkilemektedir. Bu tutum ve davranışlar bazen olumsuz olabilir. "Çoğu zaman öğrenci öğretmenin anlattıklarından çok konuya yaklaşımından etkilenmektedir" (Başaran, 2004, s.5). Öğretmen adayının mezun olmadan önce alan, öğretmenlik mesleği ve eğitim politikaları ve eğitim sistemi hakkında yeterli bilgi donanımına sahip olması gerekmektedir. Öğretmenlik mesleği yeterlikleri

## OKUL ÖNCESİ VE İLKOKUL ÖRETMENLERİNDE ALAN HAKİMİYETİ BAĞLAMINDA SANATSAL BECERİ VE ÖZGÜVEN EKSİKLİĞİ

hakkında ilgili kaynaklar incelendiğinde mesleki yeterlilik özelliklerinin genellikle üç çatı altında toplandığı görülmektedir. “Bunlar; öğretmenlik meslek bilgisi, alan bilgisi ve genel kültürdür” (Ak, Yıldırım, Ateş, 2016, s.93).

### Öğretmenlik Meslek Bilgisi (Genel Pedagoji Bilgisi)

Öğretmen etkin ve kalıcı planlama yapabilme konusunda strateji geliştirebilmeli. Bunun yanında sınıf yönetimi ve motivasyonu sağlama teknikleri konusunda yeterli tecrübeye sahip olmalı. Bireysel olarak öğrencilerin psikolojik yapılarını göz önünde bulundurarak gelişim ve öğrenme özelliklerini tanıyabilmeli, öğrenci seviyesine inerek öğretim yapabilmeli, Ayrıca zaman yönetimi ve Ölçme değerlendirme konularında da gerekli bilgiye, donanıma sahip ve en önemlisi adil olmalıdır.

### Alan Eğitimi Bilgisi

Yüksek Öğretim Kurumu'nun öğretmen yeterlikleriyle ilgili düzenlemesinin alan eğitimi bilgisiyle öğretmenlerden beklenenler şöyle sıralanmıştır (YÖK, 2007):

- Öğrencilerde süreklilik arz eden eksik ve yanlış olarak gelişmekte gösteren kavramların farkında olmalı,
- Öğrencilerin konuyu anlamamaları durumunda konunun özüne ilişkin anlaşılmayan bölümleri yeniden ele alarak basite indirgeme yapmalı, bu konuyla alakalı öğrenciden gelen sorulara uygun ve yeterli yanıtlar verebilmeli,
- Öğrencilerin bedensel, zihinsel, duygusal ve sosyal gelişiminin öğrenmede büyük önem arz ettiğini anlayabilmeli,
- Konu alanı öğretim programlarına ilişkin yeterli bilgiye sahip olmalı,
- Konu alanı ile ilgili özel öğretim yaklaşım, yöntem ve tekniklerine ilişkin bilgi sahibi olmalı,
- Konu alanı ile ilgili son yıllardaki gelişmeler takip edilmeli, bu gelişmeler doğrultusunda bilgi teknolojilerinden azami derecede istifade etmeli,
- Konu alanı ile ilgili olarak öğrencinin ve kendinin sağlık ve güvenlik önlemlerini önceden sağlamalı.

### Genel Kültür

Öğretmenin görevlerinden birisi de öğrencilerine içinde yaşadığı toplumun kültürünü sonraki nesillere aktarmak, değer yargılarına saygılı olmak ve onların sosyalleşmesi için katkı sağlamaktır. Öğretmenin görev yaptığı bölgenin inanç ve

## OKUL ÖNCESİ VE İLKOKUL ÖRETMENLERİNDE ALAN HAKİMİYETİ BAĞLAMINDA SANATSAL BECERİ VE ÖZGÜVEN EKSİKLİĞİ

değer yargılarını, kültürel özelliklerini çok iyi bilmesi, o özelliklerle çatışmayacak davranışlar sergilemesi ve toplumun bu değerlerine gerekli saygıyı göstermesi gerekir. Öğretmenler aynı zamanda çevresinde olan olaylara karşı duyarlı olmalı, gelişmeleri objektif bir gözle izleyebilmeli, toplumu ilgilendiren sorunların farkına varmalı ve bu sorunlara tarafsız ve adil bir şekilde çözüm yolları üzerinde düşüncelerini dile getirebilmelidir.

### Alan Hakimiyetine Sahip Sanat Eğitimcisinde Bulunması Gereken Özellikler

- 1) Lisans döneminde görsel sanatlar dersini ciddiye almış olması gerekir.
- 2) Söz konusu bu dönemde yaptırılan uygulama çalışmalarına eksiksiz katılmış olmalıdır.
- 3) Lisans dönemini yeterince verimli geçirmemişse aynı çalışmaları yeniden ele alarak eksik olan yönlerini tamamlamalıdır.
- 4) Eleştirilmeye ve kendini geliştirmeye açıktır.
- 5) Öğrencileri güdülemeye yönelik özellikler taşır.
- 6) Düşünce ve uygulamadaki başarısıyla öğrenciler için iyi bir modeldir.
- 7) Öğrencilere karşı davranışlarında hoşgörülü, güler yüzlü ve sevecendir.
- 8) Öğrencilere karşı tarafsız, güvenilir, objektif, sırdaş, dürüst ve dosttur.
- 9) Sınıfta ve atölyede eğitsel, düşünsel, yapıcı ve yaratıcı bir disiplin sistemi oluşturur.
- 10) Taklitten uzak özgün düşüncesiyle örnek ve lider özellikleri taşır.
- 11) Ürettiği eserlerle öğrencilerinin, meslektaşlarının, velilerin, çevresinin beğenisini ve takdirini toplar.
- 12) Yol gösterici, cesaretlendirici ve destekleyicidir.
- 13) Sevecen, esprili, hoşgörülü ve anlayışlıdır.
- 14) Sorunlardan yakınmakla zaman kaybetmez bunun yerine çözüm bulmak için gayret gösterir.
- 15) Eğitim bilimlerine yönelik temel kavramları bilir ve bu sayede öğrenmeyi basite indirgeyerek kolaylaştırır.
- 16) Kendini çağın getirdiği yeniliklere ve sanattaki değişmelere paralel olarak sürekli yenileme gayreti içinde olan iyi bir gözlemcidir.
- 17) Okula başlama döneminin en önemli safhası olan okul öncesi eğitimi mesleğini hayata geçiren öğretmenlerin, milli eğitim bakanlığınca hazırlanan okul öncesi eğitimi programının hedefleri doğrultusunda bireyler yetiştirebilmek için en ince

## OKUL ÖNCESİ VE İLKOKUL ÖRETMENLERİNDE ALAN HAKİMİYETİ BAĞLAMINDA SANATSAL BECERİ VE ÖZGÜVEN EKSİKLİĞİ

ayrıntısına kadar inerek bahsettiğimiz okul öncesi öğretmenliği mesleki yeterliliğine ve yaratıcı bir kişiliğe mutlaka sahip olması gerekir.

18) Aynı şekilde okulöncesi öğretmenliği mesleğini çok yönlü olarak ele alıp, bilimsel ve sanatsal açıdan değerlendirip, bunları icra eden öğretmenlerin de, milli eğitim bakanlığı tarafından belirlenen hedefleri doğrultusunda çalışarak nitelikli bireyler yetiştirebilmek için azami gayret göstermeleri gerekir (Çelikten vd., 2005).

### Eğitim Süreci İçinde Sanat Eğitiminin Çocuğun Gelişim Alanlarına Katkısı

Sanat eğitimi dendiği zaman konuyu genel anlamda ve kapsamlı ele almak gerekir. Şöyle ki; işin içinde bir tarafta sanat eğitimi alan merak ve hayal gücü güçlü olan, çekinmeden soru sorabilen ve yaratıcı bir kimliğe sahip birey olarak yetiştirilmesi düşünülen, önce yaşamı sonra doğayı daha sonra da yaşadığımız evrende çok ayrıcalıklı özelliklere sahip insanı algılayabilmesini, yorumlayabilmesini ve kendi duygu ve düşüncelerini farklı sanatsal faaliyetlerle anlatabilmesini amaçlayan öğrenci, diğer tarafta ise sanat eğitimi veren, çocuğun ufkunu açan, bunu yaparken de çocuğun hayal dünyası ile yaratıcılığını geliştirmeye ve desteklemeye çalışan öğretmen bulunmaktadır. Bu bağlamda kuşkusuz en önemli faktör olan öğretmenlere çok önemli görevler düşmektedir. Ne var ki, sanat eğitimi konusunda lisans döneminde yeterince bilgi sahibi olmayan ve bu süre zarfında kendini yeterince geliştiremeyen bir kısım öğretmenler, sanata ilişkin bir özgüven eksikliği hissetmektedirler. Sanatın çok az sayıda insanda veya özel olarak çocukluğundan beri bu eğitimi almış insanlarda bulunan ve özel bir takım yetenekler gerektiren bir ayrıcalık olarak algılanması, öğretmenlerin kendilerini bu alanda yetersiz kabul etmelerinde etkili olmaktadır. Bu yeteneğin kendilerinde var olmadığını düşünen öğretmenler sanat eğitimi konusunda öğrencilere faydalı olamayacaklarını düşünmektedirler.

Söz konusu öğretmenlerin sanat eğitimi alanında başarılı olabilmesi için, tam anlamıyla alana entegre olmaları gerekir. Özellikle geçmişte öğretmenlerin işin başında ihmal ettikleri, mesleğe başlamadan önceki başarılı olma konusunda çok önem arz eden lisans eğitimi döneminde sanat eğitimi alanına yeterince zaman ayırmaları ve bu dönemi kesinlikle boş geçmemeleri gerekir. Zira yıllar sonra bu eksikliğin farkına varan öğretmenler geçen yıllara hayıflanarak öğretmen olduktan sonra da bu sürece dahil olmaları ve kendilerini (eksik yönlerini belirleyerek) bilim ve teknolojiye gelişmeler ışığında sürekli yenileyerek sanat sürecine katılmaları gerekir. Bir kısım öğretmenler hala sanat eğitiminin, sadece çocuklara resim çizdirmekten ibaret olduğu yanılgısı taşımaktalar. Halbuki sanat evrenseldir ve bu alanda son yıllarda yaşanan teknolojinin de içinde olduğu gelişmeler sürekli takip edilmeli ve bu alanda yapılan (uygulama, sergi, bianel, konferans, çalıştay vb.) sanat etkinliklerine sanat eğitimi veren öğretmenler mutlaka katılmalıdır. Bilim ve sanatta

## OKUL ÖNCESİ VE İLKOKUL ÖRETMENLERİNDE ALAN HAKİMİYETİ BAĞLAMINDA SANATSAL BECERİ VE ÖZGÜVEN EKSİKLİĞİ

yapılan bu etkinliklere katılmayarak kendini yenilemeyen ve geliştiremeyen öğretmenlerin çocuklara sanatı öğretmeleri konusunda sıkıntılar yaşamaları kaçınılmaz olacaktır.

Sanat eğitimi alan öğrenciler açısından konuyu ele aldığımızda öğrenciler; dünyada olup bitenleri duyu organlarıyla zenginleştirdikleri bireysel algılama kapasiteleri ve yaşantılarına göre duyumsarlar. Daha sonra doğada olup bitenleri görüp, varlıkları ve sanatsal formdaki yapıları anlamaya başlarlar.

Alınan bu sanat eğitimi aracılığıyla çocuk, yaşamı keşfedebilmesinin vazgeçilmez bir yolu olan sanat ile tanışır. Sanat eğitiminin çocuğun tüm gelişim alanlarına çok önemli katkıları bulunmaktadır (Karabay, 2018). Gelişim alanlarını tek tek ele aldığımızda sanat eğitimi;

*Fiziksel Gelişim*, büyük-küçük kas motor koordinasyonunun gelişimine, el-göz koordinasyonunun gelişiminin desteklenmesi ile de (görsel-motor beceri) hareketinin sağlanmasına katkıda bulunur (Eraslan, 2012). Çocuğun basit kalem kullanması kasların gelişimine bağlıdır. Araç ve gerece olan hakimiyeti fiziksel (bedensel) gelişimini ortaya koyar. Önemli olan nokta kas gelişiminin omuzdan olmasıdır. Daha sonra dirseğe oradan bileğe ve giderek parmaklarda gelişimini tamamlamasıdır (Kaççak, 2007).

*Bilişsel Gelişimi*; kavram öğrenme olarak renk, şekil, boyut ve dokunmayla ilgili özellikleri, zıt kavramlar olarak uzun-kısa, büyük-küçük, yumuşak-sert gibi özellikleri, matematikle ilgili beceriler olarak da sınıflama, sayma, korunum, eşleştirme gibi özellikleri kavramasına yardımcı olur.

Problem çözmeye yönelik, becerilerin gelişiminin desteklenmesi, estetik ve artistik kaygıların oluşması sonucu bu becerilerin (görsel algı-görsel ayırt etme gibi) gelişimine katkıda bulunur. (Eraslan, 2012).

Çocuğun gözlemleri sonucu ortaya çıkan algı, duyuşsal kayıta gelen bilginin kısa süreli belleğe aktarılmasında etkili olan bir süreçtir. Bu süreçte, sanat eğitimi yaratıcılığa yöneltip, bilgisel, bilişsel, duygusal, duyuşsal eğitim ihtiyaçlarını karşılar (Gültekin, 2011, s.5). Genel anlamda değerlendirildiğinde; aslında sanat eğitimi çocuklar kadar yaşlılar da dahil olmak üzere her yaştaki kişiler için gereklidir.

*Dil Gelişimi*; bilgiyi alma ve ifade etmede dil gelişiminin geliştirilmesine ve bunun desteklenmesine ve ayrıca sanatla ilgili teknik ve kavramların öğrenilmesine, adlandırılmasına (Eraslan, 2012) katkıda bulunur. Sanat eğitiminde sanat dili gelişiminin önemi eğitimbilimi boyutlarında ele alınıp değerlendirildiğinde, çocuğa kendini anlatacağı bir dil, bir tarz, bir yöntem, kısaca bir anlatım yolu kazandırmasında temellenir.

## OKUL ÖNCESİ VE İLKOKUL ÖRETMENLERİNDE ALAN HAKİMİYETİ BAĞLAMINDA SANATSAL BECERİ VE ÖZGÜVEN EKSİKLİĞİ

Bilgi çağında, çağdaş sanat eğitimi için, çocuğun ve sanatın dilini anlayan, onlardan gelecek mesaj sinyallerini çözümleyebilecek, teknoloji donanımlı “hocaların hocası” düzeyde araştırma ve geliştirme yaparken bunu çocuğun seviyesine indirgeme çabası içinde olmaları gerekir. Sanat eğitimi sürecini gönüllü, dolayısıyla verimli kılacak olan kendine has ve ancak kendi dili ile tanımlandırabilecek özel bir durumu vardır (Atan, 2010).

*Sosyal Gelişim;* paylaşma, İşbirliği kurma, Birlikte plan yapma, sözel iletişim kurma, gruba uyum sağlama gibi becerilerin geliştirilmesine ve desteklenmesine katkı sağlar. (Eraslan, 2012).

Eğitim öğretim çalışmaları sanat yoluyla yapıldığında kalıcılığı artmakta ve farklı özellikteki çocukların öğrenmesi de farklı olmakta ve ayrıca öğrenmeyi de kolaylaştırmaktadır. Sanat eğitimi alan çocuk diğer çocuklarla iletişime geçip kullandığı malzemeleri paylaşmayı öğrenir. Yardımlaşma duygusunu geliştirir.

Sanat eğitimi çocuğun arkadaşlarıyla ve çevresiyle iletişim sağlamasında ön yargılardan arınmış bir şekilde samimi ilişkiler kurmasına yardımcı olur. Sanatsal çalışmalarda çocuğa fazla müdahale edilmeden, belli ve bilinen bir yöne yönlendirilmeden etkinlik yaptırılmalıdır. Çocuk kendi düşünceleriyle, tamamen özgür bir şekilde içinden geldiği gibi çalışmalıdır. Bu yolla çalışması durumunda öğrenci özgün çalışmalar elde edebilir. Sanatsal etkinlikler sırasında çocuk ve çevresindeki kişiler arasında olumlu bir etkileşim oluşturulmalı, paylaşımın, yardımlaşmanın önemi konusunda öğrenciler yönlendirilmeli ve bu değerler onlara kazandırılmalıdır. Çocuğun zorlandığı etkinliklerde gerek fiziksel olarak gerekse sözel olarak yardımda bulunulmalıdır.

*Duygusal Gelişimi;* kendi duygularını fark edebilmesine ve ifade edebilmesine, öz saygının gelişimine, yeterli olma ve güven duygusunun gelişimine, yardımcı olmaktadır (Eraslan, 2012).

Sanat; çocuğun kendi duygularını, düşüncelerini, algılayışını, fantezilerini, rüyalarını, kaygılarını, sürprizlerini, problemlerini, korkularını, üzüntülerini, heyecanlarını, merak ettiklerini, kızgınlığını, neşesini ve nefretini içermelidir. Çocuğun Kendi çevresini fark edebilmesine, esnek bir kişilik geliştirebilmesine, bunlara bağlı olarak kendine olan öz saygısının gelişmesine imkan tanıyacaktır. Almış olduğu sanat eğitimi sayesinde çocuğun; hayal gücünü kullanabilmesine ve yaratıcılığını geliştirebilmesine, yenilikler yapabilmesine, yeni durumlara uyum sağlayabilmesine, hoşlandığı ve hoşlanmadığı bazı durumları tanımlayabilmesine, kendini ifade edebilmeyi öğrenmesine ve kendine olan güveninin artmasında etkin rol oynayacaktır (Eraslan, 2012).

“Çocukta sanat eğitimi, önemli ve önemsenmesi gereken bir alan olarak karşımıza çıkar. Sanatın çıkış noktası insan ruhu olduğu için bu alan; çocuk bilinmezlerinin bilinmesine ortam hazırlar. Sanat, özellikle çocukların hayal gücünü



## OKUL ÖNCESİ VE İLKOKUL ÖRETMENLERİNDE ALAN HAKİMİYETİ BAĞLAMINDA SANATSAL BECERİ VE ÖZGÜVEN EKSİKLİĞİ

yansıtır. Onların özgüven kazanmasına neden olur. Özgürlük ve özgünlük bağlamında isabetli kararlar almalarına yardımcı olur (Atan, 2010). Günümüzde verilen neden, niçin alıyorum diye sorgulamayan, niteliksiz ve özgüven sorunu olan bir toplum yaratılmaya çalışıldığı ve en önemlisi bu süreçten geçip üniversitelere gelen öğrencilerde bu sorunun çok daha büyük olduğu göz ardı edilemeyecek bir gerçektir. Sadece bu nedenlerden de olsa çocukta sanat eğitiminin önemi çok büyüktür.

“Eğitimin çocuğun özgür, mutlu ve yaratıcı olması hedeflerine ulaşabilmesinde, hem çocuğu güdüleyen hem de bu amacı gerçekleştiren en önemli araçlardan biri sanat eğitimidir” (Dilmaç ve Topuz, 2017, s.44) düşüncesinden yola çıkarak; “Sanat eğitimi, yaratıcılık eğitiminin ön planda tutulduğu, iraksak düşünmenin geliştirildiği, her öğrencinin kişisel gelişimi ve eğilimleri paralelinde yönlendirilmeye çalışıldığı en güvenilir ortamdır” (Buyurgan, 2001, s.9) diyebiliriz. Her ne kadar söz konusu olan okul öncesinde ve ilkokullarda sanat eğitimi olsa da, eğitimin bütün kademelerinde uygulamaya konan çalışmalar öğrencilerin yaratıcı düşünce güçlerini ifade edebilecekleri şekilde dizayn edilmelidir. “Çünkü sanatın içinde bilgi, düşünme ve yaratma değerleri vardır” (Tepecik, 2002, s.11). Çocuğun görmeye, aramaya, sormaya, denemeye, sonuçlandırılmaya yönlendirilmesi ve bunu alışkanlık haline getirmesi maksadıyla verilen sanat eğitimi, eğitimin her kademesinde kesintiye uğratılmadan zincirleme bir şekilde verilmelidir. Bu süreçte öğretmenin öğretmenlik hayatının başında bir plan çerçevesinde hareket etmesi, yeni göreve başlayan öğretmen edasıyla işi sıkı tutması, verilen sanat eğitimiyle çocuğun konuşarak ifade edemediklerini resim yoluyla ifade edebileceği konusu üzerinde önemle durması, derse gelmeden önce bir hazırlık safhası geçirerek derse hazırlanması, derse girerken ses tonunu ayarlayarak alanına hakim bir vaziyette ders işleme, öğrencilerine eğitim verirken işi ciddiye alması, yapılacak çalışmayla ilgili gerekli malzemenin derse getirilmesi ve derse katılımın büyük oranda sağlanması konularında kesinlikle taviz vermemesi gibi konularda prensip sahibi öğretmen görünümü vermesi çok önemlidir.

### **Öğretmenlerin Sanat Eğitiminde Başarısız Olmasının Nedenleri ve Çözüm Önerileri**

Okullarda hali hazırda görev yapan özellikle ilkokul öğretmenlerinin görsel sanatlar dersinde başarısız olmalarının nedenlerinin başında, üniversitede okurken öğrencilik döneminde işi ciddiye almamaları ve görsel sanatlar dersine gereken ihtimamı göstermemeleri gelmektedir. Buna ilaveten toplumda ve çevrede derse karşı yüklenen negatif değer gibi değişkenlerin öğrenci motivasyonunu olumsuz yönde etkilemesi de başka bir neden olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu olumsuzluklara bağlı başarısızlıkların önüne geçilebilmesi için, günümüzde görev yapan eğitimcilerin kırk, elli yıl geriye gidip altmışlı-yetmişli yıllarda yaşanan

## OKUL ÖNCESİ VE İLKOKUL ÖRETMENLERİNDE ALAN HAKİMİYETİ BAĞLAMINDA SANATSAL BECERİ VE ÖZGÜVEN EKSİKLİĞİ

yokluklar ile teknoloji, ekonomi ve en önemlisi eğitim alanındaki geri kalmışlık durumlarına bir göz atmaları çok yararlı olacaktır. Hiç kimse söz konusu altmışlı yıllarda verilen eğitimle şu an verilen eğitimin, ders içeriklerinin günümüz şartlarına göre uyarlanması, öğretim yöntem ve teknikleri, öğretim teknolojileri ile araç ve gereçleri tanıma ve kullanma açısından, öğrenme ortamlarının çocuğun fiziki ve psikolojik yapısına göre düzenlenmesi gibi konular açısından aynı yapıda ve düzeyde olduğunu iddia edemez. Geçmişte kendi memleketinden uzakta büyük şehirde üniversite okuyan öğrencilerin şimdilerde olduğu gibi dört yıldızlı otel konforunda yurt imkanları bulunmuyordu. Yıkık-dökük, derme-çatma evlerde olumsuz kış şartlarında buz gibi odadan sabah kahvaltısı bile yapmadan okula giden yüzlerce öğrencinin olduğuna, bu gün bile üniversite okumuş birçok insan şahitlik edebilir. Ne var ki o yıllarda okuyan öğrencilerde gayret vardı, çaba vardı, sorumluluk bilinci ve daha önemlisi idealistlik vardı! Günümüzde üniversitede okuyan öğrencilerin ise barınma, yemek, sıcak su, ulaşım vb. hiçbir sorunu olmamasına rağmen ilgisizlik, vurdumduymazlık ve “sorumluluk yüklenmeme, sorumluluk almaktan kaçma” gibi olumsuz davranışlarda bulunma lüksleri bulunmaktadır. Akademik camia olarak bir şekilde bir araya gelinip eğitim ve bu eğitimi alan öğrenciler konuşulduğunda ne yazık ki Üniversitelerde artık ilgisiz, alakasız, sorumluluk taşımayan, sorumluluktan kaçan, ne lise ayarında ne de üniversite ayarında olmayan ikisinin arasında yeni bir profilin türemiş olduğu kanaati artık geniş kitlelerde kabul görmektedir. Üniversitelerin büyük bölümünü de bu profildeki öğrenciler oluşturmaktadır. Ülkemizin ve ülkemizde yaşayan gençliğin geleceğini ilgilendiren bu konuda tedbir alınmazsa ileride üniversitelerden mezun işinin erbabı olmayan mühendis, hakim, veteriner, diş hekimi ve hatta doktorlarla karşılaşılması kaçınılmaz olacaktır.

Sonraki neslin de aynı kaygıları yaşamaması adına YÖK tarafından yapılan görsel sanatlar öğretmen eğitimi programlarında bu konunun ele alınması, ders içeriklerine sindirilmesi ve özel olarak bu konudaki uzmanlar tarafından yürütülecek, çocuğun zihinsel, duygusal, bedensel gelişimine paralel olarak hayal gücünün geliştirilmesi ve çocuğa özgüven kazandırma anlamında çok yönlü yarar sağlayan bir ders olarak planlanması önemli görülmektedir. Bu bağlamda araştırmanın ortaya koyduğu sonuçlar, görsel sanatlar dersinde başarısız olma kaygıları konusunda ve söz konusu kaygılardan kurtulabilme modelleri konusunda öğretmene birçok ipucu vermektedir. Bunlardan bazıları şunlardır;

1. Milli eğitim sistemi içerisinde son zamanlara kadar alınan kararlar ki bunlar; içeriklerin seçimi, öğretim yöntem ve teknikleri, öğretim teknolojileri ile araç ve gereçleri, öğrenme ortamlarının düzenlenmesi gibi hayati konular ne yazık ki öğrencilerin beklentilerinden uzak, onlara danışılmadan, masa başında alınan kararlardan oluşmaktadır. Beklentiler önemli bir motivasyon kaynağı olduğundan öğrenme süreçlerinde öğrencilerin görsel sanatlar dersinden ve öğretmeninden

## OKUL ÖNCESİ VE İLKOKUL ÖRETMENLERİNDE ALAN HAKİMİYETİ BAĞLAMINDA SANATSAL BECERİ VE ÖZGÜVEN EKSİKLİĞİ

beklentileri saptanmalı, başarı amaçları (öğrenme amaçları ve performans amaçları), bu amaçlara ulaşmak için ders içeriklerinin seçimi, öğretim yöntem ve teknikleri, öğretim teknolojileri ile araç ve gereçleri, öğrenme ortamlarının düzenlenmesi, sınama durumları gibi programın tüm boyutlarında öğrenci beklentileri dikkate alınmalıdır.

2. Bu güne kadar ilköğretim okullarında okutulan resim dersleri; konu itibarıyla sürekli yüzeysel olarak sadece önemli gün ve haftaların ele alındığı, yıllardır hep aynı konuların işlendiği, çocuğun hayal dünyasını ve yaratıcı düşüncesini açığa çıkarmaktan uzak bir şekilde ele alınmıştır. Son zamanlarda yapılan araştırmalarda aslında öğrencilerde başarı inançlarının oluşturulmasında onların özgür iradelerini ortaya koyarak farklı konu ve tekniklerde seçim yapmalarının etkili olduğu gözlemlenmiştir. Bu düşünceden hareketle öğrencilere, bir tornadan çıkmış gibi, hepsi birbirinin aynı, yıllardır önemli gün ve haftalara ait çalışmalar yaptırmak yerine taklitten uzak, orijinal, çocuğun kendisini anlatan, duygu ve düşüncelerine hitap eden, o konudaki merakını gideren, konu üzerinde hayal kurabilen ve en önemlisi yaratıcılığını açığa çıkaran çalışmalar yapmaları konusunda inanç ve başarabilme duygularının geliştirilmesi sağlanmalıdır. Dolayısıyla sanat etkinliklerinde standart bir konu, içerik ve tek bir teknik yerine, muhtelif konuları içeren içerik ve teknik çeşitliliğe gidilmeli, öğrencilerin konu belirleme, içerik ve teknik seçimine zemin hazırlanmalıdır.

3. Eğitim sisteminde başarı sadece not ile değerlendirilmektedir. Başarı sadece not ile değil notun yanı sıra öğrenciyi teşvik edici, güdüleyici, övgü dolu sözlerle de desteklenmelidir. Ayrıca başarılı öğrencilere ödül verme, eserini ilgili yerlerde teşhir ve sergileme gibi dışsal motive ediciler kontrollü bir şekilde kullanılmalı, öğrencilerin içsel motivasyonları hedeflenmelidir.

4. Öğretmenin kişilik özelliklerinin öğrenci motivasyonunu etkilediği bulgusu, öğrencilerin ve velilerin gözünden kaçan en önemli etkidir. Öğretmenin güler yüzlü oluşu, çalışmayı ilk başta olumsuz yönlerini ele alarak düzeltme yoluna gitmesi bunun yanında çalışmadaki olumlu ve başarılı yönlerini de ele alarak "bak burada mükemmel bir performans sergilemişsin, şurayı da bu azim ve kararlılıkla ele alırsan sonuç mükemmel olacak..." gibi övgü dolu sözcükler söylemesi çocuğun çalışmayı coşkulu bir şekilde yeniden ele almasını ve hatalarını düzelterek sonuçta başarılı bir çalışma çıkmasını sağlayacaktır.

5. Ders görsel sanatlar olmasına karşın, bazen bu ders bile öğrenciler için sıkıcı olmaktadır. Her şeyden önce derste kullanılacak malzeme kırtasiyecilerde satılan hazır malzeme olmamalı. Burada bile öğrencinin yaratıcılığı göz önünde bulundurularak, evsel atık dediğimiz atık ve artık malzemelerle çalışma yapmaları sağlanmalıdır. Yapılacak çalışmada atölyede sanat eğitimcisi tarafından kullanılacak malzeme üzerinde münazara yapılarak dersler eğlenceli ve ilgi çekici hale

## OKUL ÖNCESİ VE İLKOKUL ÖRETMENLERİNDE ALAN HAKİMİYETİ BAĞLAMINDA SANATSAL BECERİ VE ÖZGÜVEN EKSİKLİĞİ

getirilmeli, oyun eğitsel bir araç olarak kullanılmalı, hatta sanatsal etkinlikleri oyuna dönüştürerek, öğrencilerin etkinliklerden zevk almasına zemin hazırlanmalıdır.

6. Görsel sanat eğitimi alan çocukların sanat yapıtları inceleme ve sanatçıların yaşamlarıyla ilgili gözlem yapmalarına imkan tanıma adına belli aralıklarla müzeleri gezmeleri sağlanmalıdır. Orada yaptırılan basit uygulamaya ve teoriğe yönelik çalışmalarla öğrenenlerin sanata değer vermelerinin önü açılmalıdır. Müze eğitimi konusunda bilgi birikimi yeterli ve bu konuda tecrübe sahibi kişiler sayesinde öğrenci, müze nasıl gezilir, dört disiplin nedir, eserler nasıl incelenir vb. konularda bilgi sahibi olması sağlanır. Bu sayede gerek okul idarecilerine gerekse ailelere ve çocuklara müze bilinci kazandırılmış olurken, bilinçli müze gezme alışkanlığını da elde etmiş olurlar. Müze eğitimi, öğrencinin bakmayı değil görmeyi öğrenmesine yardımcı olurken bireylerin yaratıcılıklarını harekete geçirme, özgün düşünceler ve farklı fikirler ortaya koyma yetilerini geliştirir. Öğrencilerdeki bu gelişmeler öğrencilerin özgüvenli, ne istediğini, ne yapmak istediğini bilen kendinden emin ve alanında, kendilerini yeterli hissetmelerini sağlayacaktır.

7. Milli eğitim camiası içinde bir kısım öğretmen genellikle sanat eğitimi alma ve verme konusunda kendisini başarısız ve yetersiz hissetmekte ve yaratıcılıklarının olmadığını düşünmektedirler. Oysaki özellikle son yıllarda yapılan araştırmalar ve çıkan sonuçlar, sanat eğitiminde düşüncenin tamamen değiştiğini, sanat eğitiminin “ille de kalemle, boyayla ya da çizim yapılarak” verilir düşüncesini çürüttüğünü ortaya koymuştur. Sanat eğitiminde öğrencinin kalemle boyayla resim yapma zorunluluğu bulunmamaktadır. Bir öğretmen adayı üniversite eğitimi döneminde, aldığı eğitim çerçevesinde yaratıcılığını geliştirecek atık ve artık malzemeleri çeşitli yönleriyle ele alıp, asıl fonksiyonlarının ötesinde bunlardan sanatsal (leblebinin veya fıncığın böcekbaşı, hurma çekirdeğinin arının veya böceğin gövdesi, antepfıstığı kabuğunun kanat, çalı-çırpının kol-bacak-ayak olarak kullanılması gibi) yeni formlar oluşturarak yaratıcılık konusunda düşünce yapısını tamamen yenilemelidir. Söz konusu öğretmen adayı lisans döneminde atık ve artık malzemeler kullanmak suretiyle kendi yaptıklarını yeniden ele alıp bunu altı yaş seviyesine indirgediğinde ve bu deneyimini öğretmen olduğunda daha ileri götürüp yeni, farklı ve en önemlisi kendi yaratıcılığını işin içine katıp alışagelmışin dışında formlar ve tasarımlar oluşturduğunda; o öğretmen adayının özgüveni gelişecektir. Kendinde var olan bu ayrıcalığın farkına varan öğretmen adayı, kazanmış olduğu özgüvenle çocukları da bu yönde, daha farklı, kapsamlı ve nitelikli bir şekilde eğitmiş olacaktır (Karabay, 2018). Dolayısıyla sanatsal yaratmanın salt yetenekle ilgili olmadığı, bazı öğretmenlerde bulunan bu kaygıların yersiz olduğu, asıl önemli olanın kişinin kendini geliştirme çabası içinde olduğu ortaya konmalı, başarının çaba ve ısrara bağlı olduğuna ilişkin inanç geliştirmeleri sağlanmalıdır.

## OKUL ÖNCESİ VE İLKOKUL ÖRETMENLERİNDE ALAN HAKİMİYETİ BAĞLAMINDA SANATSAL BECERİ VE ÖZGÜVEN EKSİKLİĞİ

8. Öğrencilerin sanata ilişkin başarı inançlarında içinde buldukları sosyal çevrenin büyük oranda etkili olduğu gözden kaçırılmamalıdır. Grup çalışmaları yoluyla sosyal bir sanat çevresi oluşturulmalı, ayrıca sanat kurumlarıyla işbirliği yaparak sosyal ortam genişletilmelidir. Diğer taraftan ailelerle işbirliği yapılmalı, gerektiğinde ailelerin de sanat etkinliklerine katılmaları sağlanmalı, performans amaçlarından çok öğrenme amaçları ve öğrenilenlerin kalıcı olması hedeflenmelidir.

9. Bir yıllık eğitim-öğretim yılı göz önünde bulundurularak her öğrenci yeteneklerine, ilgi alanlarına ve başarılarına göre tek tek değerlendirmeye alınmalıdır. Her öğrenenin başarılı olabileceği “başarı projeleri” geliştirilmeli, böylece her öğrencinin görsel sanatlar dersinde başarı duygusu geliştirmesine zemin oluşturulmalıdır. İleriye doğru hedef koyma açısından kısa ve uzun süreli proje çalışmalarıyla öğrenenlerde başarı hedefleri oluşturulmalı, öğrencilerin hedeflenen sonuçlara ulaşmasına ve sanat alanında yeni hedefler geliştirilmesine katkı sağlanmalıdır.

10. Öğrencilerin duygusal belleklerinin sanat etkinliklerinde etkili rol oynadığı çoğu zaman eğitimcilerin gözünden kaçmaktadır. Bu nedenle öğrencilerin sanat yapıtlarından ve kendi üretimlerinden, işin içine duygusal belleklerini katarak estetik haz almalarına fırsat yaratılmalı, onların duyuşsal yönleri örgütlenmelidir.

11. Öğrencilerde merak ve heyecan uyandırılarak yaratıcılıkları desteklenmeli, söz konusu bu yaratıcılığın sıradan insanlarda olmadığı açık bir şekilde ortaya konarak onların kendilerini gerçekleştirmelerine ve kendileriyle gurur duymalarına katkı sağlanmalıdır. Geçmişten günümüze çocuğun sanatsal gelişiminde azımsanmayacak ölçüde olumlu gelişmeler olmasına karşın günümüzde bazı sanat eğitimcileri çocuklara kırtasiyecilerde satılan hazır malzeme kullanırmak suretiyle çocuğun merak, hayal gücü ve en önemlisi yaratıcılıklarını köreltmektedirler. Alan hakimiyetine sahip bilinçli sanat eğitimcisinin ise çocuğun yaratıcılığını geliştirmesinde önemli üç unsur olan merak, sabır ve en önemlisi hayal kurma yeteneğinin var olması ve hayata bakış açısının sıradan insanlardan farklı olması gerektiğini bilmesi gerekir. Aynı zamanda çocuğun yargılarından bağımsız, özgüveni olan ve hatta dominant bir kişiliğe sahip, çevresiyle iyi iletişim kurabilen bir yapıya sahip olması ve bir çıkmaza düştüğünde, karmaşıklığın ve bir problemin içinden kendi kapasitesini kullanarak çıkabilme ve buluş yapma yetisinin olması gerektiğini bilmelidir. Yukarıda saydığımız yetilere sahip çocuğa her zaman çekinmeden-sıkılmadan soru sorma imkânı verilmesi, alınan cevapları soruya çevirmesi için ortam sağlanması gerektiğini bilmelidir. Çünkü sorular bilgiye giden yolları aralayan kapılardır. Bilinçli, alanında başarılı eğitimcinin şunları da bilmesi gerekir; sanat eğitimi alan çocuğa yaratıcı potansiyele sahip olduğu ve bunun herkeste olmayan bir ayrıcalık olduğu, bir şekilde hissettirilmelidir. Bu ayrıcalığa sahip olduğu hissettirilirse çocuğun kendine güveni artar ve bu ona cesaret verir. Eğer bu potansiyele sahip olduğunun farkına varamazsa duygularını bir merkezde

## OKUL ÖNCESİ VE İLKOKUL ÖRETMENLERİNDE ALAN HAKİMİYETİ BAĞLAMINDA SANATSAL BECERİ VE ÖZGÜVEN EKSİKLİĞİ

toplayamaz, yaşam felsefesini ve hayal gücünü harekete geçiremezse yaratıcılık denen olguyu gerçekleştiremez.

12. Ülkemizde günümüz yükseköğretim kurumlarında sanat ve spor kültürünü yansıtan faaliyetler oldukça sınırlı sayıda faaliyetler olarak yer almaktadır. Bu faaliyetler yeniden gözden geçirilerek üniversitelerin çeşitli bölümlerde okuyan öğrencilerin üniversite (Basketbol, voleybol, futbol, yüzme vb.) takımlarında, yine üniversitenin senfoni orkestra ve korolarında, resim, heykel, geleneksel topluluklarında faaliyet göstermek istemeleri halinde onlara bu imkânlar sağlanmalıdır. Bu konu üzerinde yapılan kamuoyu yoklamaları öğrenci ve veli için ilgi yoğunluğu açısından kalıcı olan etkiler arasında sanatın yaşattığı haz ile sporun bir yarış olarak algılanmasıyla spordaki başarının verdiği gurur ve kıvanç olduğu belgeleniyor. Bu başarılarıyla ön plana çıkan ve başarılarıyla basında yer alan üniversiteler bilim insanı kadrolarının nitelikli oluşunu, bilim ve öğretim alanlarındaki başarılarını, öğrencilerinin yurtiçinde ve yurt dışındaki başarılı sonuçlarını daha kolay bir şekilde kamuoyuna anlatabiliyor. Akademik ve bilimsel çalışmaların dışında da sanatsal ve kültürel etkinlikler de gerçekleştiriyorlar. Kampüs alanı içinde yer alan koridorlarda, sosyal tesislerde rektörlük ve dekanlık katlarının uygun bölümlerinde ve diğer binaların içinde heykellerin, tabloların varlığı, sosyal alanlarda yer alan müzik yayınları, öğlen aralarında sergilenen canlı performanslar, resitaller, konserler, söyleşiler, sergiler, öğrenci topluluklarının/ kulüplerinin gerçekleştirdikleri faaliyetler, festivaller, spor turnuvaları üniversite yaşamlarının olmazsa olmaz haline gelmiş bulunmakta ve hatta son zamanlarda birçok üniversitede bu tür faaliyetlerde öğrencilere oldukça fazla imkân sunmaktadır. Örnekleme yapacak olursak; Oxford ve Cambridge üniversitelerinin 150 yılı aşkındır aralarında yaptığı kürek yarışları, sadece iki köklü üniversitenin spor müsabakası değil, tüm dünyada milyonlarca insanın televizyondan ve on binlerce kişinin de canlı izlediği; tarihi ve geçmiş hikâyeleri olan bir toplumsal karşılaşma olarak karşımıza çıkmaktadır. Sadece 20 dakika süren yarış için takımlar 10 ay çalışıyor, hazırlık süreçleri haberleştiriliyor ve kamuoyu kampanyaları hazırlanıyor, televizyon yayınları, sponsorluk gelirleri, takım ve üniversitelerin kültürel ürün satışları gibi spor endüstrisinin yayıldığı her alanda faaliyet ve satışlar yapılıyor. Sanat alanında, Avrupa ve Amerika'da üniversitelerin kurdukları senfoni orkestraları tüm yıl tamamen dolu salonlarda dinleti ve gösterilerini icra ediyor. Sadece yüzde 10'u müzik bölümü öğrencilerinden oluşan, geri kalanı hukuk, mühendislik ve ekonomi vb. bölüm öğrencilerinin oluşturduğu Yale Üniversitesi Senfoni Orkestrası (Yal Gale) iki yılda bir dünya turuna bu nedenle davet ediliyor. Bu sayede üniversiteleri kampüs dışında en iyi anlatan araç, kalite göstergesi de olan kültürleri geliyor buna bağlı olarak o kültürün dayandığı tarih ve bunlara dayalı hikâyelerin ürettiği kurumsal mitolojilerin paylaşım alanı genişledikçe, üniversitelerin çekim gücü artıyor (Dündar, 2015).

# OKUL ÖNCESİ VE İLKOKUL ÖĞRETMENLERİNDE ALAN HAKİMİYETİ BAĞLAMINDA SANATSAL BECERİ VE ÖZGÜVEN EKSİKLİĞİ

## Araştırmanın Amacı

Ülkemizin muhtelif yerlerinde görev yapan sayısı azımsanmayacak kadar çok sayıda, özellikle ilkököl öğretmenleri ve okul öncesi öğretmenleri sanat eğitimi konusunda üniversitede lisans döneminde yeterince bilgi sahibi olamadıklarından ve bu süre zarfında kendilerini yeterince geliştiremediklerinden dolayı ve en önemlisi sanatsal beceriden yoksun olmalarından dolayı sanata ilişkin bir özgüven eksikliği hissetmektedirler. Söz konusu öğretmenlerin kendilerini bu alanda yetersiz kabul etmelerinde Sanatın az sayıda insanda veya özel olarak çocukluğundan beri bu eğitimi almış insanlarda bulunan, özel beceri ve yetenek gerektiren bir ayrıcalık olarak algılanması en önemli neden olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu becerinin ve yeteneğin kendilerinde var olmadığını, alan hakimiyeti açısından yetersiz olduğunu düşünen öğretmenler sanat eğitimi konusunda ve dolayısıyla görsel sanatlar dersinde öğrencilere faydalı olamayacaklarını kabul etmektedirler. Yapılan bu çalışma ile gerek okul öncesi öğretmenleri gerekse ilkököl öğretmenlerinin bu kaygılarının gereksiz olduğu zira Söz konusu sanat eğitimi alanında başarılı olmanın ön koşulunun sanat eğitime katılmak ve ona dahil olmaktan geçtiği konusu yazarın yirmi yıllık gözlemi ve deneyimine ek olarak literatürde mevcut bilimsel kanıtlarıyla ortaya konarak bahse konu öğretmenlerin araştırma konusu üzerindeki olumsuz düşüncelerinin giderilmesi amaçlanmıştır.

## Yöntem

Sanatın az sayıda insanda veya özel olarak çocukluğundan beri bu eğitimi almış insanlarda bulunan ve özel yetenekler gerektiren bir ayrıcalık olarak algılanması, öğretmenlerin kendilerini bu alanda yetersiz kabul etmelerinde etkili olmaktadır. Yapılan araştırma çalışmasında söz konusu öğretmenlerin sanata ilişkin bir özgüven eksikliği hissetmesinden yola çıkılarak, bu kaygıların yersiz olduğunu ortaya koymak ve bu konuda çözüm önerilerini belirleyebilmek için nitel araştırma desenlerinden olgubilim deseni kullanılmıştır. Olgubilim araştırmalarında veri analizi yaşantıları ve anlamları ortaya çıkarmaya yöneliktir. Bu amaçla yapılan içerik analizinde verinin kavramsallaştırılması ve olguyu tanımlayabilecek kategorilerin ortaya çıkarılması çabası vardır. Sonuçlar betimsel bir anlatım ile sunulur ve sık sık doğrudan alıntılara yer verilir. Bunun yanında ortaya çıkan kategoriler ve örüntüler çerçevesinde elde edilen bulgular açıklanır ve yorumlanır (Yıldırım ve Şimşek, 2011). Olgu bilim yöntemi kullanılan çalışmalarda veriler çoğunlukla mülakat yapılarak toplanır (Çepni 2012). Gözlemler, yazılı yansıtıcı ifadeler ve açık uçlu anket soruları olgubilim çalışmalarında sıklıkla kullanılan diğer veri toplama araçlarıdır (Rands & Gansemer-Topf, 2016). Bu araştırma çalışmasında ele alınan olgu (fenomen) sanat eğitimi konusunda yeterince bilgi sahibi olmayan,

## OKUL ÖNCESİ VE İLKOKUL ÖĞRETMENLERİNDE ALAN HAKİMİYETİ BAĞLAMINDA SANATSAL BECERİ VE ÖZGÜVEN EKSİKLİĞİ

işi ciddiye almayan ve gerek mesleğe başlamadan önceki üniversite döneminde olsun gerekse öğretmenliğe ilk adım attığı yıllarda olsun kendini yeterince geliştiremeyen bir kısım öğretmenin, “yapamam, ben o kadar yetenekli değilim” kaygısıyla sanata ilişkin bir özgüven eksikliği hissetmesinden yola çıkılarak, bu kaygıların yersiz olduğunu ortaya koymaya yönelik çözüm önerileridir.

### Araştırmanın Katılımcıları

Araştırmanın temelini oluşturan çalışma grubunu; Yüzüncü Yıl Üniversitesi Eğitim Fakültesi Okul Öncesi Eğitimi Bölümü ve Sınıf Öğretmenliği Bölümlerinde öğrenim görüp staja giden öğrencilerle birlikte Van Milli Eğitim Müdürlüğü, İpekyolu, Tuşba ve Edremit Milli Eğitim Müdürlükleri bünyesinde ilkokul ve okul öncesi eğitimi sınıflarında hali hazırda görev yapan öğretmenler oluşturmuştur. Araştırma grubu uygun örnekleme yöntemi ile belirlenmiştir. Belirlenen grup (60 Okul Öncesi Bölümü ile 70 Sınıf Öğretmenliği Bölümü) 130 stajyer öğretmenden ve 45 sınıf öğretmeni ile 22 okul öncesi öğretmeni olmak üzere toplam 197 öğretmen aday ve öğretmenden oluşmaktadır.

### Veri Toplama Aracı

Çalışmada veri toplama aracı olarak; ilkokullarda ve okul öncesi eğitim kurumlarında çalışan ilkokul öğretmenleri ve okul öncesi öğretmenlerinin algıları ilk önce yüz yüze yapılan görüşmelerle ortaya konmaya çalışılmıştır. Bu görüşmelerden elde edilen verilerin bir havuzda toplanarak incelenmesi sonucu sorunun ne olduğu konusunda katılımcılarla sohbet havasında münazara yapılmış ve nedenleri üzerinde durularak sonuca gidilme yolu denenmiştir. Ancak sadece yüz yüze yapılan görüşmenin yeterli olamayacağı kanaati hasıl olunca araştırmacı tarafından geliştirilen on soruluk yarı yapılandırılmış görüşme formundaki sonuçların incelenmesinden yararlanılarak elde edilen veriler yarı görüşme yöntemiyle kaydedilmiş ve gözlem yöntemi kullanılarak sonuca ulaşılmıştır.

Araştırmada, öncelikli olarak literatür taraması yapılmış ve araştırmanın amacına paralel bir şekilde on soruluk açık uçlu sorulardan oluşan bir taslak form oluşturulmuştur. Yüzüncü Yıl Üniversitesi Eğitim Fakültesi, Okul Öncesi Eğitimi ve Sınıf Öğretmenliği Bölümlerinde öğrenim görüp staja giden öğrencilerle birlikte Van Milli Eğitim Müdürlüğü, İpekyolu, Tuşba ve Edremit Milli Eğitim Müdürlükleri bünyesinde sınıf öğretmenliği ve okul öncesi eğitimi sınıflarında görev yapan öğretmenlere pilot uygulama yapıldıktan sonra gerekli dönütler alınarak forma son hali verilmiştir.



# OKUL ÖNCESİ VE İLKOKUL ÖRETMENLERİNDE ALAN HAKİMİYETİ BAĞLAMINDA SANATSAL BECERİ VE ÖZGÜVEN EKSİKLİĞİ

## Verilerin Analizi

Araştırma çalışmasının analizinde Nitel (Betimsel) Analiz Tekniği kullanılmıştır. Nitel analiz tekniği ile veriler özetlenmiş ve yorumlanmıştır. Nitel analizin amacı, ham verilerin okuyucunun anlayabileceği ve isterse kullanabileceği bir hale getirilmesidir (Yıldırım ve Şimşek, 2006). Ayrıca nitel analizler sosyal olaylar ve olguların nasıl ve ne şekilde gerçekleştiğini anlamamızı sağlayan tekniklerdir. Nitel araştırmalarda amaç ölçmekten çok, değişkenlerin derinlemesine incelenmesi ve çalışmasıdır. Ancak nitel yöntemler her ne kadar sayılamaz dense de her zaman sayısal verilere dönüştürülebilme imkanı vardır (Böke, 2011).

Araştırmaya katılan Yüzüncü Yıl Üniversitesi Eğitim Fakültesi Okul Öncesi Eğitimi ve Sınıf Öğretmenliği Bölümlerinde öğrenim görüp staja giden öğrencilerle birlikte, Van Milli Eğitim Müdürlüğü, İpekyolu, Tuşba ve Edremit Milli Eğitim Müdürlükleri bünyesinde ilkokul ve okul öncesi eğitimi sınıflarında görev yapan öğretmenler olmak üzere tüm katılımcılar kendi sınıfları içerisinde gruplar halinde ele alınmış ve katılımcılarla birebir yüz yüze görüşmeler yapılmıştır. Görüşmeler bir dönem boyunca haftanın belirli günlerinde ilgili ders süresi içerisinde gerçekleştirilmiştir. Adı geçen öğrencilerle yapılan yüz yüze görüşmelerde özellikle okul öncesi ve sınıf öğretmenliği bölümü öğrencilerinin ve öğretmenlerinin büyük bir bölümü üniversitede okurken öğrencilik döneminde işi ciddiye almadıkları ve görsel sanatlar dersine gereken ihtimamı göstermediklerinden dolayı şimdi bu sıkıntıları yaşadıklarını beyan etmişlerdir.

## Bulgular ve Yorum

Bu bölümde, araştırmaya esas teşkil eden amaç doğrultusunda cevap aranan araştırmaya ilişkin konular içerisindeki sorunlar belirlenerek durum tespiti yapılmış, araştırmaya tabi tutulan öğrencilerle gruplar halinde yüz yüze görüşülmüş ve elde edilen bulgulara ve yorumlara yer verilmiştir. İlk olarak okul öncesi eğitimi ve sınıf öğretmenliği bölümünden mezun durumunda olup staj yapan ve bu bölümden mezun olmuş halihazırda öğretmenlik yapan öğretmenlerin, "Sanat eğitimi konusunda bazı öğretmenler, sanata ilişkin bir özgüven eksikliği hissetmektedirler." konusu ile "Sanatın az sayıda insanda veya özel olarak çocukluğundan beri bu eğitimi almış insanlarda bulunan özel beceri ve yetenekler gerektiren bir ayrıcalık olarak algılanması," konusunda düşüncelerinin ne olduğu ile ilgili görüşleri alınarak işe başlanmıştır. Adı geçen öğrencilerle yapılan yüz yüze görüşmelerde özellikle okul öncesi ve sınıf öğretmenliği bölümü öğrencilerinin ve öğretmenlerinin büyük bir bölümü yukarıda zikredilen kaygılara tamamen katıldıklarını beyan etmişlerdir.

## OKUL ÖNCESİ VE İLKOKUL ÖRETMENLERİNDE ALAN HAKİMİYETİ BAĞLAMINDA SANATSAL BECERİ VE ÖZGÜVEN EKSİKLİĞİ

Araştırmada amaçlı örnekleme yöntemlerinden ölçüt örnekleme yöntemi kullanılmıştır. Verilerin toplanmasında araştırmacılar tarafından geliştirilen on soruluk yarı yapılandırılmış görüşme formu kullanılmıştır. Verilerin analizinde betimsel analiz kullanılmıştır.

Yapılan görüşmeler sonucunda lisans döneminin son yılında olup staj yapan ve okullarda görev yapan okul öncesi ve özellikle ilkököl öğretmenlerinin görsel sanatlar dersinde başarısız olmalarının nedenlerinin başında üniversitede okurken öğrencilik döneminde işi ciddiye almamaları ve görsel sanatlar dersine gereken ihtimamı göstermemeleri geldiği, hemen hemen tüm katılımcılar tarafından ifade edilmiştir. Aynı katılımcılar ayrıca toplumda ve çevrede derse karşı yüklenen olumsuz ve negatif değer gibi değişkenlerin öğrenci motivasyonunu olumsuz yönde etkilediği konusunda da hem fikir olmuşlardır. Söz konusu bu öğrencilerin araştırma konusu kapsamında görüş ve düşüncelerinin daha iyi anlaşılması için onlara on sorudan oluşan açık uçlu sorular sorularak durum netleştirilmiştir.

Katılımcıların sanat alanında yeterli alt yapıya sahip olup/olmadıkları konusunda açık uçlu sorular ile bu sorulara verdikleri cevaplar ve değerleri aşağıdaki tablolarda gösterilmiştir.

**Tablo 1.** Okullarda okutulan görsel sanatlar gibi sanat eğitimi derslerine gerek var mı?

	Gerek Var		Gerek Yok		Seçmeli Olmalı	
	f	%	f	%	f	%
Okul Öncesi Bölümü Stajyer	60	100	-	-	-	-
Okul Öncesi Öğretmeni	22	100	-	-	-	-
Sınıf Öğretmenliği Bölümü Stajyer	70	100	-	-	-	-
İlkokul Öğretmeni	31	68	5	11	9	2

Yukarıdaki tablo incelendiğinde “görsel sanatlar dersine gerek var mı?” sorusuna okul öncesi bölümünden mezun ve hala eğitimine devam edip staj yapan öğrencilerin tamamı “gerek var” cevabı verirken 45 ilkököl öğretmeninden 5’i gerek yok derken 9’u “seçmeli olmalı” yönünde cevaplar vermişlerdir. Sınıf öğretmenliği bölümünde okuyup staj yapan 45 öğrenciden 31’i gerek var derken, çocuğun gelişimi ve sanat eğitimi konusunda görselliğin öneminin uzmanlar ve psikologlar tarafından sürekli gündeme getirildiği, içinde bulunduğumuz yüzyılda “sanat eğitime gerek yok” şeklinde düşünen eğitimcilerin hala var olması düşündürücüdür.

## OKUL ÖNCESİ VE İLKOKUL ÖĞRETMENLERİNDE ALAN HAKİMİYETİ BAĞLAMINDA SANATSAL BECERİ VE ÖZGÜVEN EKSİKLİĞİ

**Tablo 2.** Lisans dönemi boyunca öğretmenlik lisans programında yer alan görsel sanatlar eğitimi dersinin içerik, yöntem ve materyal açısından yeterli düzeyde verimli geçtiğine inanıyor musunuz?

	Evet		Hayır		Hocaya Göre Değişken	
	f	%	f	%	f	%
Okul Öncesi Bölümü Stajyer	60	100	-	-	-	-
Okul Öncesi Öğretmeni	22	100	-	-	-	-
Sınıf Öğretmenliği Bölümü Stajyer	33	47	21	30	16	22
İlkokul Öğretmeni	5	11	33	73	7	15

Lisans dönemi boyunca öğretmenlik lisans programında yer alan görsel sanatlar eğitimi dersinin içerik, yöntem ve materyal açısından yeterli düzeyde verimli geçtiğine inanıyor musunuz? Şeklindeki soruya katılımcılardan, okul öncesi öğretmenlerinin ve stajyerlerin tamamı evet cevabı verirken sınıf öğretmenliği bölümü staj öğrencilerinin 33'ü evet 21'i ise hayır cevabı vermiş ve ilkökul öğretmenlerinin yarısından çok fazlası ise bu soruya hayır cevabı vermişlerdir. Sınıf öğretmenliğinden yıllar öncesinde mezun olmuş öğretmenlerde derse karşı önyargılı yaklaşım hala devam etmektedir. Bu gün üniversitelerde verilen eğitimin 15-20 yıl öncesinden çok farklı olduğu yadsınamaz bir gerçekken, aynı durum görsel sanatlar dersi içinde geçerlidir. Bu konuda sadece görsel sanatlar dersini ele alacak olsak bile durum iletişim ve teknolojik gelişmelerin yüksek düzeyde olduğu günümüzde söz konusu dersler de buna paralel bir şekilde olumlu gelişmeler göstermiştir.. Geçmişteki alışkanlıklarını, derse bakış açılarını değiştirmeyen ve en önemlisi eğitim alanındaki gündemi ve değişiklikleri takip etmeyen bu ve benzeri öğretmenlerden de bu aşamada farklı düşünceleri beklenmemeli.

**Tablo 3.** Lisans döneminde lisans dersleri arasındaki sanat eğitimi (görsel Sanatlar) derslerine tam anlamıyla katıldınız mı?

	Evet		Hayır		Dersi Geçtirdim	
	f	%	f	%	f	%
Okul Öncesi Bölümü Stajyer	39	65	4	6	17	28
Okul Öncesi Öğretmeni	8	36	2	9	12	54
Sınıf Öğretmenliği Bölümü Stajyer	31	44	6	8	33	47
İlkokul Öğretmeni	22	48	3	6	20	44

## OKUL ÖNCESİ VE İLKOKUL ÖRETMENLERİNDE ALAN HAKİMİYETİ BAĞLAMINDA SANATSAL BECERİ VE ÖZGÜVEN EKSİKLİĞİ

Lisans döneminde lisans dersleri arasındaki sanat eğitimi (görsel Sanatlar) derslerine tam anlamıyla katıldınız mı? Şeklindeki soruya 60 okul öncesi bölümü stajyerlerinin 4'ü hayır, 17'si dersi geçiştirdim cevabı verirken 70 sınıf öğretmenliği bölümü stajyerlerinden 6'sı hayır, 33'ü dersi geçiştirdim cevabı vermişlerdir. Tablo yakından incelendiğinde her iki bölümde dersi geçiştirenlerin oranı yüksek olmakla birlikte özellikle sınıf öğretmenliği bölümü stajyerlerinde bu (% 47) oranın yüksek olması durumun ciddiyetini ortaya koymaktadır. Sınıf öğretmenliği bölümünde okuyan derse ilgisiz olan, sorumluluktan kaçan, günü kurtarmanın peşinde olan bir kısım öğrencinin davranışlarına o bölümde derse giren bir eğitimci olarak yazar tarafından bizzat şahit olunmuştur. Görsel sanatlar dersinde bir hafta sonra ilgili derste işlenecek konuyla alakalı malzeme listesi verilmesine rağmen söz konusu ilgisiz ve sorumsuz bu öğrenciler derse malzemesiz gelip, derste boş boş oturarak veya arkadaşının getirdiği malzemeden göstermelik bir iki parça ile çalışma yapıp ders süresini doldurmaya çalışan onlarca öğrenci olmuştur. Bu tür öğrencileri ilköğretimdeki gibi denetlemek, uyarmak veya azarlamak yükseköğretimde söz konusu olmayan davranışlar olduğu için yazar tarafından bu tür davranışlarda da bulunulmamıştır.

**Tablo 4.** İlkokullarda veya liselerde okutulan görsel sanatlar dersinin (diğer bazı branş öğretmenleri tarafından) “Gereksiz Ders” veya “Angarya Ders” ya da “Zaman Çalan Ders” olarak değerlendirmelerine katılıyor musunuz?

	Katılmıyorum		Katılıyorum	
	f	%	f	%
Okul Öncesi Bölümü Stajyer	60	100	-	-
Okul Öncesi Öğretmeni	22	100	-	-
Sınıf Öğretmenliği Bölümü Stajyer	61	87	9	12
İlkokul Öğretmeni	26	57	19	42

İlkokullarda veya liselerde okutulan görsel sanatlar dersinin (diğer bazı branş öğretmenleri tarafından) “Gereksiz Ders” veya “Angarya Ders” ya da “zaman çalan ders” olarak değerlendirmelerine katılıyor musunuz? Sorusuna okul öncesi bölümündeki stajyer ve görev yapan öğretmenlerin tamamı “katılmıyorum” şeklinde cevap verirken 45 ilköğretim öğretmenin 19'unun bu soruya “katılıyorum” cevabı vermesi ve bu kişilerin üniversite mezunu ve öğretmen adayı olması, çıkan sonucun “ilginç ve düşündürücü” olarak değerlendirilmesine vesile olmuştur. Dersine girdiğim staj öğrencileri arasında bu soruya cevap verenlerin (9) durumuna baktığımızda genellikle derse malzeme getirilmeden katılan, derse karşı ilgisiz ve en önemlisi dersi geçiştirmeye çalışan, yıl boyunca sürekli aynı davranışları sergileyen

## OKUL ÖNCESİ VE İLKOKUL ÖRETMENLERİNDE ALAN HAKİMİYETİ BAĞLAMINDA SANATSAL BECERİ VE ÖZGÜVEN EKSİKLİĞİ

öğrenciler olması şahsımı şaşırtmamıştır. Bu öğrencilerin psikolojik durumuna baktığımızda bunların, genellikle yaşı büyük (25-30) çalışan insanlar oldukları, ya da kendilerini liseden yeni mezun olmuş çocuk olarak nitelendiren ve öteki öğrencilerden farklı gören kişiler oldukları yazar tarafından tespit edilmiştir.

**Tablo 5.** Sanat eğitiminde sanatsal beceri ve alan hakimiyeti açısından kendinizi nasıl değerlendiriyorsunuz?

	Yeterli		Yetersiz		Yeterli Ancak Eksik Yönleri Var	
	f	%	f	%	f	%
Okul Öncesi Bölümü Stajyer	51	85	-	-	9	15
Okul Öncesi Öğretmeni	11	50	3	13	8	36
Sınıf Öğretmenliği Bölümü Stajyer	20	28	12	17	38	54
İlkokul Öğretmeni	8	17	6	13	31	69

Sanat eğitiminde sanatsal beceri ve alan hakimiyeti açısından kendinizi nasıl değerlendiriyorsunuz? Sorusuna katılımcılardan 60 okul öncesi bölümü stajyerlerinin 51'i yeterli, 9'u eksiği var cevabı verirken hiçbir öğrenci yetersiz cevabı vermemiştir. Aynı bölümün 22 öğretmeninden sadece 3'ü yetersiz, 8'i eksiği var cevabı vermişlerdir. Sınıf öğretmenliği bölümüne baktığımızda 70 stajyerdan 12'si yetersiz 38' de eksiği var cevabı vermiş, 45 ilkokul öğretmeninden sadece 6'sı yetersiz cevabı vermiş 31'i ise eksiği var cevabı vermişlerdir. Burada da ilkokul öğretmenlerinin yarısından çok fazlasının eksiği var cevabını vermesi söz konusu bu öğretmenlerin bir kısmının yıllar öncesinde mezun olması ve o dönemlerde üniversitelerde lisans eğitiminde ders veren hocaların iletişim ve bilgi teknolojisi alanlarında eksikliklerin olması, kalifiye öğretim elamanı sıkıntısının yaşanması ile doğru orantılıdır.

**Tablo 6.** Sanatın veya sanatla ilgili yeteneğin az sayıda-özel insanlarda bulunan sanatsal beceri ve özel yetenekler gerektiren bir ayrıcalık olduğuna inanıyor musunuz?

	Evet		Hayır		Yorum Yok	
	f	%	f	%	f	%
Okul Öncesi Bölümü Stajyer	20	33	40	66	-	-
Okul Öncesi Öğretmeni	8	36	14	63	-	-
Sınıf Öğretmenliği Bölümü Stajyer	34	70	14	29	-	-
İlkokul Öğretmeni	29	64	7	15	9	20

## OKUL ÖNCESİ VE İLKOKUL ÖĞRETMENLERİNDE ALAN HAKİMİYETİ BAĞLAMINDA SANATSAL BECERİ VE ÖZGÜVEN EKSİKLİĞİ

Sanatın veya sanatla ilgili yeteneğin az sayıda-özel insanlarda bulunan sanatsal beceri ve özel yetenekler gerektiren bir ayrıcalık olduğuna inanıyor musunuz? Şeklindeki soruya okul öncesi bölümündeki 20 stajyer ile sınıf öğretmenliği bölümündeki 34 stajyer “Evet” cevabı verirken hiçbir öğrenci “yorum yok” dememiştir. Ancak sınıf öğretmenliği bölümündeki stajyerlerden 34’ü ve ilkokul öğretmenlerinden 29’u evet cevabı vermiş 22 stajyer ve 9 ilkokul öğretmeni ise ilginç bir şekilde “yorum yok” cevabı vermişlerdir. Bu durum da sınıf öğretmenliği bölümü öğrencilerinin okul öncesi bölümü öğrencilerine oranla sanata karşı ilgisiz olduklarının bir göstergesi olarak kabul edilebilir.

**Tablo 7.** Görsel sanatlar/Resim alanında yeteneğiniz olmasa da kendinizi bu alanda geliştirebileceğinize inanıyor musunuz?

	Evet		Hayır		Yorum Yok	
	f	%	f	%	f	%
Okul Öncesi Bölümü Stajyer	58	96	-	-	2	3
Okul Öncesi Öğretmeni	21	95	-	-	1	4
Sınıf Öğretmenliği Bölümü Stajyer	30	42	37	53	3	4
İlkokul Öğretmeni	38	84	7	15	-	-

Görsel sanatlar/Resim alanında yeteneğiniz olmasa da kendinizi bu alanda geliştirebileceğinize inanıyor musunuz? Katılımcılardan okul öncesi stajyerler ve öğretmenlerden toplam 82 kişiden hiçbir öğrenci hayır cevabı vermezken sınıf öğretmenliği bölümü stajyerlerinden 37’si ve ilkokul öğretmenlerinden 7’si (toplam 115 kişiden) 44 öğretmen ve stajyer) hayır cevabı vermişlerdir. Burada stajyerlerin yüksek oranda hayır cevabı vermesinin nedenlerinin başında: staj öğrencilerinin lisans eğitimi dönemini özellikle bu derste fazla ciddiye almadıkları ve geçtirdikleri gelmektedir. Ayrıca bu konuda öğretmenlerin son yıllarda yaşanan gelişmelerle ilgili yeterli bilgiye sahip olmadıkları da ayrı bir gerçektir. Atık ve artık malzemenin görsel uyaran olarak sıkça kullanıldığı günümüzde görsel sanatlar dersi eskiden olduğu gibi sadece kalem ve boyalarla yapılmamaktadır. Görsel sanatlar eğitimi (üç boyutlu) resim eğitimini de içine alarak, çocuğun düşünmesine, merak etmesine, hayal kurmasına ve en önemlisi yaratıcı kabiliyetinin ortaya çıkarılmasına ve bunu hayata geçirebilmesine imkan tanıyarak ele alınmalıdır. Bu sayede öğretmenin ve öğrencinin “yeteneğim yok” kaygısından uzak tutulması sağlanmalıdır.

**Tablo 8.** Sanat Eğitimi konusunda kendinizi nasıl değerlendiriyorsunuz?

	İyi Yetişmiş	Yeterli	Eksiği Var
--	--------------	---------	------------

**OKUL ÖNCESİ VE İLKOKUL ÖĞRETMENLERİNDE ALAN HAKİMİYETİ  
BAĞLAMINDA SANATSAL BECERİ VE ÖZGÜVEN EKSİKLİĞİ**

	f	%	f	%	f	%
Okul Öncesi Bölümü Stajyer	32	53	15	25	13	21
Okul Öncesi Öğretmeni	11	50	7	31	4	18
Sınıf Öğretmenliği Bölümü Stajyer	13	18	26	37	31	44
İlkokul Öğretmeni	7	15	8	17	30	66

Sanat Eğitimi konusunda kendinizi nasıl değerlendiriyorsunuz? Sorusuna 82 okul öncesi stajyer ve öğretmenden 17'si eksiği var cevabı verirken, 115 sınıf öğretmenliği bölümü stajyer ve öğretmenden 61'i eksiği var cevabı vermişlerdir. Buradaki sonuçlara bakıldığında yine sınıf öğretmenliği bölümü stajyerleri ve bu bölümden mezun öğretmenlerin büyük bir bölümü öğrencilik döneminde bu derse gereken ihtimamı göstermedikleri ve dersi geçtirdikleri en önemlisi mezun olduktan sonra bu durumun farkına varmış olduklarını dile getirerek bunun farkına geç vardıklarını ifade etmeleri oldukça düşündürücüdür.

**Tablo 9.** Staj yaptığınız dönemde öğretmenlerin günlük planlarında sanat etkinliklerine yeterince yer verdiklerine inanıyor musunuz?

	Evet		Hayır		Günü Kurtarma Amaçlıydı	
	f	%	f	%	f	%
Okul Öncesi Bölümü Stajyer	60	100	-	-	-	-
Okul Öncesi Öğretmeni	22	100	-	-	-	-
Sınıf Öğretmenliği Bölümü Stajyer	29	41	17	24	24	34
İlkokul Öğretmeni	12	26	8	18	25	55

Staj yaptığınız dönemde öğretmenlerin günlük planlarında sanat etkinliklerine yeterince yer verdiklerine inanıyor musunuz? Sorusuna 82 okul öncesi bölümü stajyer ve öğretmenin tamamı evet cevabı verirken 115 sınıf öğretmenliği bölümü stajyer ve ilkökul öğretmenlerinin 41'i bu soruya evet cevabı vermişlerdir. Okullarda yılsonlarına yaklaşırken SBS veya YKS ya da TEOG (şimdilerde bu sınavın adı ne oldu yeterince bilinmiyor) vb. sınavlarda :Matematik veya Fen ya da Türkçe öğretmenin "hocam çocukları deneme sınavı yapacağım, ders saatinizi kullanabilir miyim" şeklindeki teklifine olumsuz yanıt vererek göstermelidir. Bu konuda görsel sanatlar öğretmenlerinin dirayetli olması ve en önemlisi kendi alanına önce kendisinin sahip çıkması ve saygı duymasıyla gerçekleşecektir Görsel sanatlar demek sadece çizim yapmak değildir. Öğrencileri müzelere götürüp sanat tarihi konularında bilgilendirmek, resim galerilerine götürüp günümüz sanatı ve sanatçılarıyla tanışmasını sağlamak, sanat söyleşilerine ve bianellere,

## OKUL ÖNCESİ VE İLKOKUL ÖRETMENLERİNDE ALAN HAKİMİYETİ BAĞLAMINDA SANATSAL BECERİ VE ÖZGÜVEN EKSİKLİĞİ

sempozyumlara, müzik resitallerine katılmasını sağlamak da sanatın farklı alanlarından haberdar olma adına öğretmenlere kazanım sağlayacaktır.

**Tablo 10.** Sanat eğitimi alanında başarılı olmanın ön koşulunun sanat eğitimine katılmak ve ona dahil olmaktan geçtiği konusu üzerindeki görüşlere katılıyor musunuz?

	Katılıyorum		Katılmıyorum		Fikrim Yok	
	f	%	f	%	f	%
Okul Öncesi Bölümü Stajyer	60	100	-	-	-	-
Okul Öncesi Öğretmeni	22	100	-	-	-	-
Sınıf Öğretmenliği Bölümü Stajyer	42	60	8	11	20	28
İlkokul Öğretmeni	15	33	4	8	26	58

Sanat eğitimi alanında başarılı olmanın ön koşulunun sanat eğitimine katılmak ve ona dahil olmaktan geçtiği konusu üzerindeki görüşlere katılıyor musunuz? Sorusuna da yine okul öncesi bölümü stajyer ve öğretmenlerinin tamamı katılıyorum cevabı verirken 115 sınıf öğretmenliği bölümü stajyer ve öğretmeninden 57'si katılıyorum cevabı vermiş ve 46 stajyer ve öğretmen ise ilginç bir şekilde fikrim yok cevabı vermişlerdir. Sanatın çağdaş ve evrensel olduğu gerçeği göz ardı edilmeden sanat eğitimi veren, yeteneği olsun-olmasın bu alanda derslere giren eğitimcilerin gerek teorik olarak gerekse uygulamalı olarak mutlaka bu alana angaje olması sağlanmalıdır. Bu konuda öğretmenlerin eksikliklerinin belirlenmesi cihetine gidilerek üniversitelerin ilgili bölümleriyle iş birliği yapılarak ve hatta iki kurum arasında bir protokol imzalanarak, yılsonlarında öğretmenlere düzenlenen seminer programı içerisinde üniversite hocalarının konuyla ilgili seminer vermeleri sağlanmalıdır.

Yukarıdaki tablolar yakından incelendiğinde: görsel sanatlar dersine genel bakış anlamında okul öncesi stajyer ve öğretmenlerinin sınıf öğretmenliği bölümü stajyer ve öğretmenlerine oranla derse karşı ilgili, daha duyarlı ve sorumluluk sahibi oldukları net bir şekilde ortaya çıkmaktadır. Özellikle yıllar önce eğitim fakültesi sınıf öğretmenliği bölümlerinden mezun öğretmenlerde derse karşı önyargılı yaklaşım hala devam etmektedir. Bu gün üniversitelerde verilen eğitimin 15-20 yıl öncesinden çok farklı noktada olduğu yadsınamaz bir gerçekken, aynı durum görsel sanatlar dersi içinde söz konusudur. Yazar, deneyimlerine dayanarak ve yirmi yılı aşkın bir süre okul öncesi ve sınıf öğretmenliği bölümlerinde görsel sanatlar eğitimi dersine girmiş bir eğitimci olarak *buradaki sonuçların nedenlerinin başında yine sınıf öğretmenliği bölümü stajyerleri ve bu bölümden mezun öğretmenlerin büyük bir bölümünün öğrencilik döneminde bu derse gereken ihtimamı göstermedikleri ve dersi geçiştirdikleri en önemlisi mezun olduktan sonra bu durumun farkına varmış oldukları gelmektedir*, gibi objektif bir görüş ortaya koymaktadır. Sanat eğitimi alanında



## OKUL ÖNCESİ VE İLKOKUL ÖĞRETMENLERİNDE ALAN HAKİMİYETİ BAĞLAMINDA SANATSAL BECERİ VE ÖZGÜVEN EKSİKLİĞİ

yetersiz ve eksikliği var düşüncesinde olan özellikle yıllar öncesinde mezun olmuş öğretmenler için sömestre tatilinde veya yılsonunda, üniversitelerin ilgili bölümleriyle temasa geçilerek bir dizi seminer programı hazırlanması bu ve benzeri düşüncede olan öğretmenlerin konuları uygulamalı ve teorik şekilde yeniden ele alarak eksik yönünü tamamlaması onların adına büyük bir kazanım olacaktır. Ayrıca bu konuda öğretmenlerin son yıllarda yaşanan gelişmelerle ilgili yeterli bilgiye sahip olmadıkları da ayrı bir gerçektir. Atık ve artık malzemenin görsel uyaran olarak sıkça kullanıldığı günümüzde görsel sanatlar dersi eskiden olduğu gibi sadece kalem ve boyalarla yapılmamaktadır. Görsel sanatlar eğitimi (üç boyutlu) resim eğitimini de içine alarak, çocuğun düşünmesine, merak etmesine, hayal kurmasına ve en önemlisi yaratıcı kabiliyetinin ortaya çıkarılmasına ve bunu hayata geçirebilmesine imkan tanıyarak ele alınmalıdır. Bunun gerçekleşmesi durumunda ilkokul öğretmenin ve staj öğrencisinin “yeteneğim yok” kaygısından arınmış olması sağlanacaktır. Araştırma konusunun temelini oluşturan “Görsel sanatlar/resim alanında yeteneğiniz olmasa da kendinizi bu alanda geliştirebileceğinize inanıyor musunuz?” şeklinde önemli bir soruyla karşı karşıya kalan stajyerlerin yüksek oranda bu soruya hayır cevabı vermesinin başlıca nedeni ise öğrencinin ileriye net görememe gibi bir kaygısının olmasından kaynaklanmaktadır. Bu konuda sıkıntılı olan öğrenciler lisans döneminde yeterince sanat eğitimine angaje olamadığından, yeteneği yoksa da kendini bu konuda nasıl geliştirebileceği konusunda bilgi birikimine de sahip olmadığından bu konuda geleceğe pek olumlu bakmamakta ve en önemlisi öğretmen olduğunda öğrencileri bu konuda geliştirebilmek için ders esnasında konuya nereden giriş yapacağı konusunda tereddütler yaşadığından ve en önemlisi güven eksikliği yaşamamasından kaynaklanmaktadır.

### Tartışma ve Sonuç

Öğretmenlik mesleğini genel anlamda ele alıp geniş bir yelpazede değerlendirdiğimizde iki önemli unsur karşımıza çıkmaktadır. Bunlardan birincisi öğretmen diğeri ise sanat eğitimcisi öğretmendir. Bu süreçte her ikisinin de üzerinde çok büyük sorumlulukları bulunmaktadır. Tek tek ele alıp incelediğimizde; öğretmen eğitim sürecini yönlendiren öğrencilerin öğrenmesine rehberlik eden bir kılavuzdur. Sanat eğitimcisi ise sanat eğitimi veren, çocuğun merak etmesini sağlayarak ufkunu açan, bunu yaparken de çocuğun hayal dünyasını önemseyip hayal kurmasını sağlayan onu düşünmeye, yaratıcılığını geliştirmeye ve desteklemeye çalışan sezileri güçlü, öncü bir kuvvettir. Bu bağlamda sanat eğitiminde kuşkusuz en önemli faktör olan sanat eğitimcisi öğretmenlere çok büyük görevler düşmektedir. Çünkü söz konusu öğretmen bu derste öğrencinin en

## OKUL ÖNCESİ VE İLKOKUL ÖĞRETMENLERİNDE ALAN HAKİMİYETİ BAĞLAMINDA SANATSAL BECERİ VE ÖZGÜVEN EKSİKLİĞİ

temel ve en güvenilir kaynağı ve en önemlisi her konuda ona yol gösterip rehberlik edecek olan kişidir.

Teknolojik gelişmelerin baş döndürücü bir şekilde insan hayatını kolaylaştırdığı bir çağda bir kısım okul öncesi ve özellikle ilköğretim öğretmenleri açısından okullarda verilmeye çalışılan sanat eğitimi aynı paralelde gelişme göstermemektedir. Sanat eğitimi konusunda yeterince bilgi sahibi olmayan, işi ciddiye almayan ve gerek mesleğe başlamadan önceki üniversite döneminde olsun gerekse öğretmenliğe ilk adım attığı yıllarda olsun kendini yeterince geliştiremeyen ve en önemlisi sanatsal beceriden yoksun bazı öğretmenler, *yapamam, ben o kadar yetenekli değilim* kaygısıyla sanata ilişkin bir özgüven eksikliği hissetmektedirler. Sanatın çok az sayıda insanda veya özel olarak çocukluğundan beri bu eğitimi almış insanlarda bulunan ve özel beceri ve yetenekler gerektiren bir ayrıcalık olarak algılanması, öğretmenlerin kendilerini bu alanda yetersiz kabul etmelerinde etkili olmaktadır. Bu yeteneğin kendilerinde var olmadığını varsayan öğretmenler sanat eğitimi konusunda öğrencilere faydalı olamayacaklarını düşünerek kendilerini geliştirmekten kaçınmaktadırlar.

Yirmi yılı aşkın bir süre okul öncesi ve sınıf öğretmenliği bölümlerinde görsel sanatlar eğitimi dersine girmiş olan yazar; öğretmenlerin ve stajyerlerin görsel sanatlar dersinde başarısız olmalarının nedenlerinin başında öğrencilik döneminde bu derse gereken ihtimamı göstermedikleri ve dersi geçtirdikleri en önemlisi mezun olduktan sonra bu durumun farkına varmış oldukları sonucuna ulaşmıştır. Bununla birlikte Milli Eğitim Bakanlığı bünyesinde bulunan derslerin isimlerinin ve içeriklerinin değişmesi, müfredata bazı yeni derslerin eklenmesi, bunun yanında, yeni eklenen veya içeriği değiştirilen dersler hakkında ve öğretmenlerin son yıllarda yaşanan gelişmelerle ilgili yeterli bilgiye sahip olmadıkları da ayrı bir gerçektir. Örneğin atık ve artık malzemenin çocuklarda görsel uyaran olarak sıkça kullanıldığı günümüzde görsel sanatlar dersi eskiden olduğu gibi sadece kalem ve boyalarla yapılmamaktadır. Görsel sanatlar eğitimi (üç boyutlu) resim eğitimini de içine alarak, çocuğun düşünmesine, merak etmesine, hayal kurmasına ve en önemlisi yaratıcı kabiliyetinin ortaya çıkarılmasına ve bunu hayata geçirebilmesine imkan tanıyarak yürütülmektedir. Bu değişikliğin farkında olduğunda ve söz konusu görsel sanatlar dersinin bu şekilde işlenmesi durumunda ilköğretim öğretmenin ve staj öğrencisinin *yeteneğim yok* kaygısından arınmış olması sağlanacaktır.

Araştırma konusunun temelini oluşturan ve son yıllarda eğitimcilerin sıkça karşılaştıkları *Görsel sanatlar/resim alanında yeteneğiniz olmasa da kendinizi bu alanda geliştirebileceğinize inanıyor musunuz?* şeklindeki önemli bir soruyla karşı karşıya kalan stajyerlerin çoğunluğu bu soruya ne yazık ki *hayır* cevabı vermişlerdir. Bu önemli soruya stajyer öğretmenin *hayır* cevabı vermesinin başlıca nedeni, öğrencinin ileriye net görememe gibi bir kaygısının olmasından kaynaklanmaktadır. Bu

## OKUL ÖNCESİ VE İLKOKUL ÖRETMENLERİNDE ALAN HAKİMİYETİ BAĞLAMINDA SANATSAL BECERİ VE ÖZGÜVEN EKSİKLİĞİ

konuda sıkıntılı olan öğrenciler lisans döneminde yeterince sanat eğitimine angaje olamadığından, sanatsal beceri yoksunluğundan, yeteneği yoksa da kendini bu alanda nasıl geliştirebileceği konusunda bilgi birikimine de sahip olmadığından geleceğe pek olumlu bakmamaktadır. En önemlisi staj öğrencisi, öğretmen olduğunda öğrencileri görsel sanatlar konusunda geliştirebilmek için ders esnasında konuya nereden giriş yapacağı anlamında tereddütler yaşadığından ve alan hakimiyetine sahip olmadığından dolayı bir özgüven eksikliği hissetmektedir.

### Öneriler

İşin başında, sonuçlara dayalı olarak, milli eğitim sistemi içerisinde öğrenme süreçleri göz önünde bulundurularak öğrencilerin görsel sanatlar dersinden ve öğretmeninden beklentileri saptanmalı, taklitten uzak, orijinal, çocuğun kendisini anlatan, duygu ve düşüncelerine hitap eden, o konudaki merakını gideren, konu üzerinde hayal kurabileceği ve en önemlisi yaratıcılığını açığa çıkarabileceği çalışmalar yapmaları konusunda inanç ve başarabilme duygularının geliştirilmesi sağlanmalıdır.

Ülkemizde 1970'li yıllardan beri ilköğretim okullarında okutulan resim dersleri konu itibariyle sürekli yüzeysel olarak ele alınmıştır. Bu uygulama sadece önemli gün ve haftaların ele alındığı, yıllardır hep aynı konuların işlendiği, çocuğun hayal dünyasını ve yaratıcı düşüncesini açığa çıkarmaktan uzak, sıkıcı ve basmakalıp bir müfredatla günümüze kadar süregelmiştir. Günümüzde sanat eğitimi çok farklı bir şekilde ele alınmakta ve ille de kağıtla, kalemle, boyayla resim yapma zorunluluğu ortadan kalkmış bulunmaktadır. Bu gelişmeler ışığında öncelikle içinde bulunduğumuz çağın getirdiği bilimsel ve teknolojik gelişmeler ve yenilikler göz önünde bulundurularak günümüz şartlarına göre müfredat ve ders içerikleri güncellenmelidir. Klasik anlamda (kalem, kağıt, boya kullanılarak) yapılan görsel sanatlar eğitiminden vaz geçilerek, çocuğun çevreye karşı daha duyarlı yetiştirilmesi bu bağlamda elindeki malzemeyi bir kez kullandıktan sonra onu çöpe atmak (günümüzde en fazla yaptığımız eylem) yerine onu atık malzeme olarak yeniden kullanma adına değerlendirmesi ve bu konuda bilinçlendirilmesi çocuk ve çevre adına büyük kazanım olacaktır. Görsel sanatlar dersinin uygulama kısmında çalışmada kullanılacak malzeme için yeterli zaman ayrılmalıdır. Bu doğrultuda ortaya çıkarılması düşünülen ürün için kullanılacak malzeme kırtasiyecilerde satılan hazır malzemeden seçilmesi yerine evsel atık ve artık malzemeden seçilmeli ve bu konuda öğrenci bilinçlendirilmelidir. Çalışmaya geçmeden önce atölyede sanat eğitimcisi tarafından bu malzeme üzerinde münazara yapılarak dersler eğlenceli ve ilgi çekici hale getirilmeli, oyun eğitsel bir araç olarak kullanılmalı, hatta sanatsal etkinlikleri oyuna dönüştürerek, öğrencilerin etkinliklerden zevk almasına zemin hazırlanmalıdır. Bunun başarılması durumunda, farkında olmadan öğretmen özgüven kazanmış olacaktır.

## OKUL ÖNCESİ VE İLKOKUL ÖĞRETMENLERİNDE ALAN HAKİMİYETİ BAĞLAMINDA SANATSAL BECERİ VE ÖZGÜVEN EKSİKLİĞİ

Her öğrenenin başarılı olabileceği *başarı projeleri* geliştirilmeli, bir yıllık süre içerisinde her öğrencinin görsel sanatlar dersinde başarı duygusunun geliştirilmesine ve sanat alanında yeni hedefler geliştirilmesine zemin oluşturmalıdır.

Araştırma çalışmasında adı geçen öğrencilerle yapılan yüz yüze görüşmelerde özellikle okul öncesi ve sınıf öğretmenliği bölümü stajyer öğrencilerinin ve görev yapan öğretmenlerinin büyük bir bölümü yukarıda zikredilen kaygılara tamamen katıldıklarını beyan etmişlerdir. Buna ilaveten toplumda ve çevrede derse karşı yüklenen olumsuz ve negatif değer gibi değişkenlerin öğrenci motivasyonunu olumsuz yönde etkilemesi de başka bir neden olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu olumsuzluklara bağlı başarısızlıkların önüne geçilebilmesi ve geçmişten ders alınarak öğretmenin kendi öğrencilerine eğitim verirken işi ciddiye alması, yapılacak çalışmayla ilgili gerekli malzemenin derse getirilmesi ve derse katılımın büyük oranda sağlanması konularında kesinlikle taviz vermemesi önemlidir. Sonraki neslin de aynı kaygıları yaşamaması adına YÖK tarafından yapılan görsel sanatlar öğretmen eğitimi programlarında bu konunun ele alınması, ders içeriklerine sindirilmesi ve özel olarak bu konudaki uzmanlar tarafından yürütülecek, çocuğun zihinsel, duygusal, bedensel gelişimine paralel olarak hayal gücünün geliştirilmesi ve çocuğa özgüven kazandırma anlamında çok yönlü yarar sağlayan bir ders olarak planlanması önemli görülmektedir. Daha fazla vakit kaybetmeden Sanat eğitimi alanında *yetersiz ve eksiği var* düşüncesinde olan özellikle yıllar öncesinde mezun olmuş öğretmenler ve öğretmen aday stajyer öğrenciler için, görsel sanatlar alanında yeteneğin geliştirilebilir olduğu noktasında hemfikir olunarak, Milli Eğitim Bakanlığının vakit geçirilmeden bir takım radikal kararlar alarak o ilde bulunan üniversitelerle işbirliği yaparak ve hatta bir protokol imzalayarak, yıl sonunda düzenlenen seminer programında bu konulara hem teorik hem de uygulamalı yer vererek öğretmenlerin eksik yönlerinin tamamlanması ve bu kazanımlarla da alan hakimiyetine sahip olması sağlanmalıdır.

### KAYNAKÇA

Araştırma Modeli Nedir? Türleri Nelerdir?, <https://networkokulu.net/arastirma-yontemleri-nedir-ve-turleri-nelerdir>

Ak, G; Yıldırım, B; Ateş, H., (2016). "Okul Öncesi Öğretmenlerinin Mesleki Yeterlilik Algılarının İncelenmesi (Başakşehir İlçesi Örneği)", *Akademik Bakış Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt/55, s. 89-108.

Atan, A. Çocukta Sanat Eğitiminin Önemi, <http://ahmetatan.com/?p=68>

Atan, A. Çocuk Gelişiminde Resim Eğitiminin Yeri, <http://www.gorselsanatlar.org/insanin-sanatsal-gelisimi/cocuk-gelisiminde-resim-egitiminin-yeri/>

## OKUL ÖNCESİ VE İLKOKUL ÖRETMENLERİNDE ALAN HAKİMİYETİ BAĞLAMINDA SANATSAL BECERİ VE ÖZGÜVEN EKSİKLİĞİ

- Başaran, İ. E. (2004). *Yönetimde İnsan İlişkileri Yönetimsel Davranış* (3.baskı). Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.
- Buyurgan, S.; Buyurgan, U. (2001). *Sanat Eğitimi ve Öğretimi*. Ankara: Dersal Yayıncılık.
- Böke, K. (2011). *Sosyal Bilimler Araştırma Yöntemleri* (3.Baskı). İstanbul: Alfa Basım Yayım Ltd. Şti.
- Çepni, S. (2012). *Araştırma ve Proje Çalışmalarına Giriş*. Geliştirilmiş 6. Baskı, Ankara: Celepler Matbaacılık.
- Dilmaç, O.; Topuz, B. (2017). "Erken Çocukluk Döneminde Değerlerin Öğretilmesinde Sanat Eğitiminin Rolü", *The Journal of Academic Social Science Studies Dergisi International Journal of Social Science*. Cilt/63, s. 39-49.
- Dündar, T. (2015). Üniversitelerde Kültür, Sanat ve Sporun Önemi, <https://www.hurriyet.com.tr/egitim/universitelerde-kultur-sanat-ve-sporun-onemi-40026495>
- Eraslan, E. (2012). 3-6 Yaş Çocukta Sanat Eğitimi. <https://www.doktoramcam.com/3-6-yas-cocukta-sanat-egitimi/>
- Gültekin, T. (2011). "Sanat Eğitiminde Estetik Değerlerin Gelişimi Sürecinde Çocuk ve İletişim", *Akademik Bakış Dergisi*, (24), s. 32-39.
- Karabay, Özdemir, (2018), Temel Tasarım Elemanlarının Kullanılması Bağlamında Çocuk Resimlerinin Okunması (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Erzurum.
- Kapçak, M. (2007). Çocuk Gelişimi ve Sanat Eğitimi İlişkileri. <http://blog.milliyet.com.tr/cocuk-gelisimi-ve-sanat-egitimi-iliskileri/Blog/?BlogNo=43065>
- Karasar, N. (2007). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*. Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.
- Milli Eğitim Bakanlığı, (2013). Çocuk Gelişimi ve Eğitimi, Dil Gelişimi, [http://www.megep.meb.gov.tr/mte\\_program\\_modul/moduller\\_pdf/Dil%20Geli%C5%9Fimi.pdf](http://www.megep.meb.gov.tr/mte_program_modul/moduller_pdf/Dil%20Geli%C5%9Fimi.pdf)
- Morgil, İ.; Seçken N.; Yücel, S., (2004). "Kimya Öğretmen Adaylarının Öz-Yeterlilik İnançlarının Bazı Değişkenler Açısından İncelenmesi". *Balıkesir Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Dergisi*, 6(1), s. 62-72.
- Rands, M.; Gansemer-Topf, A. M., (2016). "Phenomenography: A methodological approach for assessment in student affairs". *Journal of Student Affairs Inquiry*, 1(2), s. 1-22.
- Öğretmen Yetiştirme ve Eğitim Fakülteleri* (2007). Ankara: Yükseköğretim Kurulu Yayını.
- Özden, Y. (2000). *Eğitimde Dönüşüm Eğitimde Yeni Değerler*. Ankara: Pegem Yayınları.
- Sırmalı, Ş. E., Sanat Eğitimi Kapsamında "Görsel Algı" ve Gestalt. <http://www.academia.edu/8963541/sanat>
- Türkçe Sözlük* (2005). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Tepecik, A. (2002). *Grafik Sanatlar*. Ankara: Detay Yayıncılık.

## OKUL ÖNCESİ VE İLKOKUL ÖRETMENLERİNDE ALAN HAKİMİYETİ BAĞLAMINDA SANATSAL BECERİ VE ÖZGÜVEN EKSİKLİĞİ

- Ulutaş, İ.; Ersoy, Ö. (2004). "Okulöncesi Eğitiminde Sanat Eğitimi", *Kastamonu Eğitim Dergisi*, 12(1), s. 1-12.
- Ulutaş, İ. (2014). *Her Yönüyle Okulöncesi Eğitim 2*. Ankara: Hedef Yayıncılık.
- Yıldırım, A.; Şimşek, H. (2016). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. (10. Baskı). Ankara: Seçkin Yayıncılık.



## YEDİKİLİSE MANASTIRI (VARAGAVANK) GİRİŞLERİ VE SÜSLEME ÖZELLİKLERİ ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME

*Yalçın Karaca<sup>1</sup>*

*Eda Eriş Kızgın<sup>2</sup>*

### Özet

Ermeniler için önemli yerleşim yerlerinden biri olan Van şehri, Hristiyan dini mimarisine ait birçok önemli esere ev sahipliği yapmaktadır. Kutsal haçın bir parçasını korumak için kurulduğuna inanılan ve bir dönem başpiskoposluk merkezi olarak kullanılan Yedikilise Manastırı' da (Varagavank) Ermeni dini mimarisinin önemli eserlerinden biridir. Van'ın İpekyolu İlçesi'nde bulunan manastır, farklı dönemlerde inşa edilen altı kilise, bir jamatun, bir çan kulesi ile müştemilat kısımlarından oluşmaktadır. 981-1817 tarihleri arasında inşa edilen manastır yapılarından bir kısmı günümüze ulaşamamıştır. Günümüze ulaşabilen yapılarından Surp Astuacacin Kilisesi, St. Georges Jamatunu, St. Croix ve St. Sion Kiliseleri mimarileri ve taş süsleme programlarıyla dikkat çeken yapılardır. Yapılardaki süslemeler jamatun ve kiliselerin giriş kapıları ile duvar yüzeylerinde yer almaktadır. Bu çalışma kapsamında manastır yapılarına ait yedi giriş ele alınarak mimari formları ve taş bezemeleri değerlendirilmiştir. Ermeniler zaman içerisinde kendine özgü mimari formlar üretmiştir. Ancak yaşadıkları bölge itibarıyla pek çok kültürün etkisi altında kalan Ermeni toplumu, ortaya koyduğu mimari eserlere de bu etkiyi yansıtmıştır. Yedikilise Manastır (Varagavank) girişlerinin 1648 tarihinde Van'da meydana gelen büyük deprem sonrasında yapıldığı dikkate alındığında, form ve süsleme unsurları bakımından Türk-İslam sanatı ile etkileşim içinde olduğu anlaşılmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Van, Manastır, Kilise, Giriş, Taçkapı, Süsleme

## AN ASSESSMENT ON YEDİKİLİSE MONASTERY (VARAGAVANK) ENTRANCES AND DECORATIVE FEATURES

### Abstract

Van city, that one of the important settlements for Armenians, hosts many important works of Christian religious architecture. Yedikilise Monastery (Varagavank) is one of the important works of Armenian religious architecture which believed to be founded to protect

<sup>1</sup> Dr. Öğr. Üyesi, Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-1642-2331>, [ykaraca@yyu.edu.tr](mailto:ykaraca@yyu.edu.tr)

<sup>2</sup> Bilim Uzm., Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü 100/2000 YÖK Doktora Burslu Öğrencisi, ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-8440-0826>, [eda.eris89@gmail.com](mailto:eda.eris89@gmail.com).

## YEDİKİLİSE MANASTIRI (VARAGAVANK) GİRİŞLERİ VE SÜSLEME ÖZELLİKLERİ ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME

piece of the holy cross and one-period used as the archbishopric center. The monastery located in the İpekyolu District of Van consists of built in different periods six churches, a jamatun, a bell tower and outbuildings. Some of the monastery buildings built between 981-1817 have not survived. Among the structures of the that can reached today; Surp Astuacacin Church, St. Georges Jamatunu, St. Croix and St. Sion Churches are remarkable structures with their architecture and stone decoration programs. The decorations in the buildings are located on the wall surfaces with the entrance doors of the jamatun and churches. Within the scope of this study, by handling seven entrances belonging to the monastery structures, were evaluated their architectural forms and stone decorations. Armenians have produced distinctive architectural forms over time. However, the Armenian community, which has been under the influence of many cultures by region were they live, reflected this effect on the architectural works it produced. It is understood that it interacting with Turkish-Islamic art in terms of form and decoration elements, considering that it was built after the great earthquake that occurred in Van in 1648 of Yedikilise Monastery (Varagavank) entrances.

**Keywords:** Van, Monastery, Church, Entrance, Portal, Decoration

### Giriş

Doğu Anadolu Bölgesi'nde uzun bir süre varlığını sürdüren Ermeniler, bölgede yaşadıkları süre boyunca büyük devletlerin egemenliği altında kalmış ve bağımsızlıklarını tam olarak elde edememişlerdir. Ermeniler hâkimiyeti altına girdikleri Müslüman ve Türk-İslam devletleri tarafından sağlanan dini özgürlükler sayesinde birçok anıtsal kilise ve manastır inşa etmişlerdir. Doğu Anadolu Bölgesi'nde Ermenilerin yaşadığı önemli şehirlerden biride Van'dır. Şehirde vasa Vaspuhyan Krallığı (908-1021) zamanından başlayarak dini mimari alanında faaliyet göstermişlerdir. Ancak günümüze gelebilen Van Gölü çevresindeki Ermeni manastır ve kiliselerinin ağırlıklı olarak Osmanlı Devleti'nin XVI. yy. da bölgeye tamamen hakim olmasından sonra yapıldıkları veya yenilendikleri de bir gerçektir. Bu eserler mimari formları ve plastik süslemeleri ile dikkat çekmektedir. Yapılardaki plastik süslemeler genellikle giriş kapılarında ve duvar yüzeylerine yerleştirilmiş haçkar işlemeli kuşak ya da taşlarda yer almaktadır.

Dıştan sade görünümlere sahip Ermeni dini yapılarının en ilgi çekici yanı giriş cephelelerinde ve ek mekanlara geçişlerde yer alan kapılarıdır. Her biri kendi çapında birer önem taşıyan ve özellikle ana girişlerdeki kapıların birçoğu silmeleri, bezemeli bordürleri, sütun ve kemerleriyle taçkapı formunda dizayn edilerek dikkat çekmektedir.

Yedikilise Manastırı'nda (Varagavank) anıtsal girişleriyle günümüze gelebilen en önemli manastır yapılarını barındırmaktadır. Van'ın İpekyolu İlçesi Yukarı Bakraçlı mahallesinde yer almaktadır. Van'ın 9 km. güneydoğusunda yer alan köy yerleşkesi Erek Dağı'nın (3204 m.) güneybatı yamacındaki bir düzlükte



## YEDİKİLİSE MANASTIRI (VARAGAVANK) GİRİŞLERİ VE SÜSLEME ÖZELLİKLERİ ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME

kurulmuştur. Farklı zaman dilimlerinde yapılmış altı kilise, bir jamatun<sup>3</sup>, bir çan kulesi ile müştemilat kısımlarından meydana gelen manastır, iki kompleks şeklinde tasarlanmıştır. Birbirine yakın tasarlanan bu komplekslerden ilkinin manastır yapılarının en erken tarihlisi olan Sainte Sophia Kilisesi ile Saint Jean Kilisesi oluşturmaktadır. İkinci kompleks ise Saint Jean Kilisesi'nin kuzeyinde yer almaktadır. İkinci kompleksin en önemli yapısı Surb Astuacacın Kilisesi'dir. Bu kilisenin kuzeyinde Saint Siğne Şapeli, batısında Saint Georges Jamatunu bulunmaktadır. Saint Georges Jamatunu'nun güneyinde Saint Sion Kilisesi, kuzeyinde Croix Kilisesi, batısında ise revaklı çan kulesi vardır (Çiz: 1-2). Ayrıca kaynaklardan ve manastıra ait eski fotoğraflardan yola çıkarak ikinci kompleksin güneybatısında L planlı 47 tane keşiş hücresi, bir banyo, eğitimle ilgili sekiz odalı iki bina ve sosyal tesislerin yer aldığını öğreniyoruz (Foto: 1-2) (Bachmann, 1913: 33-40; Karaca, 1996: 17-19).

### 1. Manastırın Tarihçesi

Manastır yapıları bölgede gerçekleşen depremler sonucunda hasar almış ve bir kısmı yıkılmıştır. Günümüzde birinci kompleksten Sainte Sophia Kilisesi'nin apsisi, ikinci kompleksten ise Surb Astuacacın Kilisesi, Saint Georges Jamatunu ile jamatunun iki yanında yer alan küçük kiliseler gelebilmiştir (Çiz: 3 / Foto: 3-4).

Manastırla ilgili ilk tarihi bilgilere X. yüzyılda rastlanmasına rağmen, Ermeni rivayetlerinde manastırın Saint Gaiane ile Hripsime'nin getirdiği kutsal haçın bir parçasını korumak amacıyla VII. yüzyılda kurulduğu belirtilmektedir (Layard, 1853: 409; Deyrolle, 1876: 391). Manastır yapılarından en erken tarihli olan Saint Sophia Kilisesi günümüzde mevcut olmayan kitabesine göre 1003'de Vaspurakan Kralı olan Senekerim Hovhannes'in eşi ve Kral Gagik Bağratid'in kızı Khoshush tarafından 981 yılında yaptırılmıştır (Bachmann, 1913: 33-40). Bu kilisenin yanında yer alan Saint Jean Kilisesi'nin inşa kitabesi bulunmamaktadır. Fakat kaynaklardan elde edilen bilgilerden hareketle Kral Senekerim tarafından 1003-1021 yılları arasında yaptırıldığı kabul edilmektedir (Nersessian, 1945: 66-95).

İkinci kompleksin merkezinde yer alan Surb Astuacacın Kilisesi Kral Senekerim tarafından XI. yüzyılın başında inşa ettirilmiştir (Thierry, 1965: 177-178). Ardzruni Sülalesi'nin himayesinde olan manastır, bu dönem içerisinde başpiskoposluk merkezi haline gelmiştir (Urfalı Mateos, 1987: 12; Grousset, 1947: 433). XI. ve XVI. yüzyıllar arasında manastırın inşa faaliyetleri ile ilgili herhangi bir bilgiye ulaşılamamıştır. Ancak bu süre içerisinde aktif olarak hizmet veren manastırda el yazma kitapların üretildiği bilinmektedir. 1591 tarihli bir kolofona göre manastırın girişleri, kilisenin bozulan kısımları ve keşiş hücreleri Sargis ve

---

<sup>3</sup> Kilise evi anlamına gelen, kiliselere geçiş özelliğinin yanında birçok farklı işlevleri de olan ve çoğunlukla kiliselerin batı cephelerine sonradan eklenen jamatunlar hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. (Karaca, 2004: 46-51)

## YEDİKİLİSE MANASTIRI (VARAGAVANK) GİRİŞLERİ VE SÜSLEME ÖZELLİKLERİ ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME

Herapet tarafından onarılmıştır (Thierry, 1969: 142-145; Karaca, 2004: 145; Yıldız, 2017; 51).

1648 yılında Van'da meydana gelen depremde manastır yapılarının yıkıldığı bilinmektedir. Depremde büyük tahribata uğrayan Surb Astuacacın Kilisesi aynı yıl içerisinde yaptırılmıştır (Thierry, 1986: 796-797, 823; Mercangöz ve bşk., 1995: 48-50). Kilisenin batısına jamatun eklenmiştir. Jamatunun giriş kapısı üzerinde 12 satırlık inşa kitabesi bulunmaktadır.

### Kitabenin Anlamı:

Katagikos Philippe'nin gözetiminde, 1648 yılında, Tanrı'nın, iyilikçi peygamberin iradesiyle ve Saint Signe'nin gücüyle, Vardapet Ter Kirakos'un, asil öğretici Amirhan'ın, Rouhidjan ve Martiros'un yönetiminde olduğu kadar bütün halkın ve mimar Tirator'un desteğiyle kubbelerle taçlandırılmış giriş, avlu ve duvarlar tamir ettirildi. Ey İsa, korkunç günde onları hatırlar mısın. (Thierry, 1969: 142-145; Thierry-Donabedian, 1989: 587-588; Karaca, 2004: 145, 148)

Kitabeye göre jamatun Katoğikos I. Philipppe (1633 - 1655) tarafından 1648 yılında halkın desteği ve din adamlarının çabaları sonucu, manastırın başrahibi olan Ter Kirakos denetiminde Mimar Tiratour tarafından inşa edilmiştir. Surb Astuacacın Kilisesi'nin kuzeyine bitişik olarak inşa edilen ve kitabesi bulunmayan Saint Signe Şapeli'nin (Holly Seal-Surb Nsan) yapım 1724 ve 1769 yıllarında manastırda yapılan tamiratlar esnasında eklendiği düşünülmektedir. Saint Georges Jamatun'unun güneyinde yer alan Saint Sion Kilisesi'nin 1849 yılında, kuzeyinde bulunan Saint Croix Kilisesi'nin ise 1817 yılında eklendiği bilinmektedir. Jamatunun batısında bulunan çan kulesinin ise XIX. yüzyılda inşa edilmiş olabileceği düşünülmektedir (Thierry-Donabedian, 1989: 588; Mercangöz ve bşk., 1995: 94; Güzeloğlu, 1996: 48-50; Uluçam, 2000: 80-89).

Asıl konuya girmeden önce Yedikilise Manastırı'nın (Varagavank) Ermeniler için ne anlam ifade ettiğine kısaca değinmekte fayda vardır. Manastır, I. Dünya Savaşı öncesinde Van ve çevresinde meydana gelen isyan ve siyasi etkinliklerin merkezi konumuna dönüşmüştür. Varak Manastırı'nın bu misyonunu anlamak için 1820'de Van'da doğan, büyüyen ve daha sonrasında önemli dini mertebelere ulaşmış olan Mıgırdıç Kırimyan'ın hayatına bakmak yeterli olacaktır. Osmanlı Devleti'nde yüzyıllar boyu "Millet-i Sadıka" adını alarak önemli bir yer edinen Ermeniler, XIX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren milliyetçi bir kimliği ön plana çıkarmıştır. Yaşamı boyunca bağımsız bir Ermeni devletinin kurulması için çaba sarf eden ve yeni kuşaklara sürekli olarak milliyetçi bir kimlik kazandırmaya çalışanların en önünde yer alan isimlerin başında Mıgırdıç Kırimyan gelmektedir. İlk olarak dini eğitimini almak amacıyla Van'daki Varak Manastırı'na devam etmiş ve burada aldığı eğitimin etkisiyle ruhani olmuştur. Uzun bir gezi sürecinden sonra 1856 da Van'a geri dönmüş ve Erek Dağı'ndaki Yedikilise'de matbaa kurarak burada Artsvi Vaspurakan (Van Kartalı) isimli gazeteyi 1858 de yayınlamaya

## YEDİKİLİSE MANASTIRI (VARAGAVANK) GİRİŞLERİ VE SÜSLEME ÖZELLİKLERİ ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME

başlamıştır. Kırimyan, Varak Manastırı'nda kurduğu matbaanın yanı sıra Zharangavorats adını verdiği bir teoloji okulu kurmuştur. Bu okullarda yetişen öğrenciler daha sonra kurulan gizli örgütlerin öncüleri olmuşlardır. 1879 - 1885 yılları arasında Van piskoposluğu görevini yürüten Kırimyan Kendisine merkez olarak seçtiği Van ve Varagavank'ta (Yedikilise Manastırı) uzun süre faaliyetlerine devam etmiştir. Manastır üstlenmiş olduğu misyon ve yürütmüş olduğu etkinlikler nedeniyle, bölgede meydana gelen savaşlar ve siyasi gelişmeler sonucu XX. yy. başında terk edilmiştir (Akçora, 1994: 29,44, 219; İlter, 1996; 40; Yavuz, 2007: 257-289).

Yukarıda tarihçesini ve milliyetçi Ermeni kimliğinin oluşmasındaki yerini özetlemeye çalıştığımız bu manastırın yapıları, taşıdığı mimari ve süsleme özellikleri ile Ermeni dini mimarisi içinde önemli bir yere sahiptir. Özellikle günümüze sağlam bir şekilde gelebilen Surp Astuacacin Kilisesi, Saint Georges Jamatunu ve Saint Croix Kilisesi mimari form ve süsleme programlarıyla manastır içerisinde ön plana çıkan yapılardır. Bu yapılardaki süslemeler genel itibariyle giriş kapılarında ve duvar yüzeylerinde karşımıza çıkmaktadır. Duvar yüzeyleri haçkarlar (Haç işlemeli taş) ile giriş kapıları ise bitkisel ve geometrik kompozisyonlu bordürler, silmeler ve mukarnaslarla bezenmiştir.

Van İli, İpekyolu Merkez İlçesi, Yukarı Bakraçlı Mahallesi, Pafta No: 10, Parsel No: 1056'da yer alan manastır yapıları günümüzde özel mülkiyettir. Yedikilise Manastırı'nda (Varagavank-Varak Manastırı) Van Valiliği tarafından 2009-12 yılları arasında, onarıma yönelik uygulama proje çalışmaları başlatılmıştır. Mimar Şahabettin Öztürk'ün koordinatörlüğünde hazırlanan rölöve, restitüsyon, restorasyon projeler, 2011-12 yıllarında tamamlanarak Van Kültür Varlıkları Koruma Bölge Müdürlüğü tarafından onaylanmıştır. Yapıların özgün dokusunu bulmak için manastır çevresinde kamulaştırma çalışmaları başlatılmıştır. 2011 yılındaki Van Depremi nedeniyle kesintiye uğramış ve tamamlanamamıştır. Uygulama çalışmaları Kültür ve Turizm Bakanlığı, Van Valiliği, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi ve İpekyolu İlçe Belediyesi işbirliği çerçevesinde devam etmektedir.<sup>4</sup> (Öztürk, 2021: 5-6)

Bu çalışma kapsamında Surp Astuacacin (Kutsal Meryem Ana) Kilisesi, kilisenin batısında yer alan ve ona bitişik inşa edilmiş Saint Georges Jamatunu, Saint Croix ve Saint Sion Kiliseleri ile Saint Sıgne Şapeli girişleri ele alınarak mimari form ve süsleme özellikleri üzerinde durulacaktır.

### 2. Yedikilise Manastırı (Varagavank) Girişleri

---

<sup>4</sup> Manastır Diyarbakır Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kurulu Müdürlüğü tarafından 17.06.1997 tarih ve 1978 sayılı kararı ile anıt niteliğinde yapı olarak tescil edilmiştir. Manastır yapıları için hazırlanan projelerden rölöve ve restitüsyon projeleri, Van Kültür Varlıklarının Koruma Kurulu Müdürlüğü tarafından 16.03.2011 tarih ve 799 sayılı kararı ile restorasyonu projesi ise 05.04.2012 tarih ve 140 sayılı kararı ile onaylanmıştır (Öztürk, 2021: 12)

## YEDİKİLİSE MANASTIRI (VARAGAVANK) GİRİŞLERİ VE SÜSLEME ÖZELLİKLERİ ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME

### 2.1. Surp Astuacacin (Kutsal Meryem Ana) Kilisesi Girişi

Tetrakonkos planlı ana kilisenin girişi, jamatunla bitişik olduğu batı cephede yer almaktadır. Girişin bulunduğu batı cephede kilise ve jamatuna ait ayrı duvar örgüleri bulunmaktadır. Kapının malzeme özellikleri ve süsleme detaylarının jamatunla uyumlu olması ve jamatunun 1648 tarihli inşa kitabesinde girişlerinde onarım kapsamına alındığının belirtilmesi üzerine, Surp Astuacacin Kilisesi giriş kapısının da 1648 yılında jamatunla birlikte yaptırıldığı anlaşılmaktadır.

Jamatunun içten 11.35 m. uzunluğundaki doğu duvarı aynı zamanda Surb Astuacacin Kilisesi'nin batı cephesi konumundadır. Duvarın tam ortasında 1.10 m. eninde ve 2.00 m. yüksekliğindeki kiliseye geçişi sağlayan kapı açıklığı yer almaktadır. Kapının derinliği 1.00 m. olup jamatunun doğu duvar kalınlığıyla aynıdır. Dörder blok taştan oluşan 0.14 m. enindeki kapı sövelerini üstte düz bir atkı taşı birbirine bağlamaktadır. Jamatunun doğu duvarının ortasına yerleştirilen giriş kapısı iki yanındaki yırtmaç nişler ile anıtsal taçkapı formunda düzenlenmiştir. 3.90 x 4.16 m. ölçülerinde dikdörtgen formlu sivri kemerli taçkapı, duvar yüzeyinden dışa doğru 0.10 m. taşıntılı olup dıştan içe doğru silme, sütünce ve bordürler ile kademelendirilmiştir (Çiz: 4 / Foto: 5-6).

Taçkapı en dışta 0.19 m. genişliğinde, dıştan içe doğru düz, oluk ve kaval silme şeklinde oluşturulan üçlü silme kuşağı ile çerçevelenmiştir. Silmelerden sonra 0.13 m. boyutunda bir bordür bulunmaktadır. Bordürün yüzeyi iki yanlarda rumilerle çerçevelenen palmetler ile bezelidir (Çiz: 5 / Foto: 7). Bitkisel kompozisyonlu bu bordürün ardından 0.35 m. genişliğinde üçlü mukarnas dizisinden oluşan bordür gelmektedir. Kapının içe doğru kademelenmesi mukarnaslar ile sağlanmıştır. Üçlü mukarnas dizisindeki ilk sırada bulunan mukarnaslar sivri kemer formunda, ikinci sıradakiler badem üçüncü sıradakiler ise yaprak formuna sahiptir. Her bir mukarnas sırası bir öncekinden derin tutulmuştur (Çiz: 6 / Foto: 8). Mukarnaslardan sonra 0.10 m. eninde iki kaval silme bulunmaktadır. Kaval silmeler altta sütünce şeklinde düzenlenmiş kaidelere oturtulmuştur. Dıştaki kaval silmenin alt kısmında kıvrık dal ve palmet motiflerinden oluşan bitkisel kompozisyon, ikinci silmede ise altı kollu yıldızlardan oluşan geometrik kompozisyon yer almaktadır (Çiz: 7 / Foto: 9). Kaval silmelerden sonra 0.10 m. genişliğindeki alt kısımda rumi ve kıvrık dallarla bezeli bordür bulunmaktadır. Bu bordürün ardından 0.30 m. ölçülerinde haç kabartmaları ile bezeli kuşak gelmektedir. Burada 0.30 x 0.30 m. ölçülerinde 22 tane haç kabartması vardır. Kolları üçgen şeklinde sonlanan bu haçların içlerine tekrar haç işlenmiştir. İç haçların merkezinde ve kolları üzerinde düğüm motifleri yer alırken, kollar palmetlerle sonlandırılmıştır. Bu iki haç arasında kalan boşluklar palmetler ile bezenmiştir. Bordürdeki haçların birleşme noktasıyla bordür çizgisi arasında bulunan kısımlara kıvrık dal ve palmet motifleri işlenmiştir (Foto: 10-11). Haç kabartmalı bu bordürden sonra dikdörtgen formlu kapı açıklığını dış bordürde olduğu gibi rumi ve palmet motifleri ile bezeli bordür çerçevelemektedir.

## YEDİKİLİSE MANASTIRI (VARAGAVANK) GİRİŞLERİ VE SÜSLEME ÖZELLİKLERİ ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME

Kapı açıklığının üzerinde 1.40 x 0.90 m. ölçülerine sahip sivri kemerli alınlık yer almaktadır. Alınlığın ortasında 0.95 x 0.85 m. ölçülerinde 0.10 m. dışa taşırılan üçgen alınlıklı pano bulunmaktadır. Dıştan bitkisel kompozisyonlu bordür ile çerçevelenen panonun ortasında merkezden kollara doğru genişleyen haç vardır. Haçın kolları düğüm motifleri ile bezelidir. Haç kollarının uç kısımlarında simetrik olarak yerleştirilmiş palmetler yer almaktadır. Haçın yatay kollarının altında karşılıklı olarak yerleştirilmiş birer kuş figürü bulunmaktadır. Kuşların ağzında üzüm salkımları vardır. Haçın yanında yer alan bu kuşların genel vücut yapısı, duruşu, boyun yapısı ve ayakların perdeli olması kaz, kuğu ve ördekler familyasına (Anatidae) ait olduğu izlenimi yaratmaktadır. Van Gölü Havzası'nda geçmişten günümüze yaban kazları, ötücü kuğu ve yaban ördekleri türleri yaşamaktadır. Gaga yapısı ve gaganın kafaya oranı daha ziyade görüntünün bir kaz türü (Anser sp.) olma olasılığını güçlendirmektedir (Karaca, 2016: 974). Haçın ve kuşların etrafı kıvrık dal, rumi ve palmet motifleri ile bezenmiştir (Çiz: 8 / Foto: 12).

Kiliseye geçişi sağlayan kapı açıklığı 1.10 m. eninde olup, Bachman'ın verdiği bilgilerden hareketle taçkapıda ahşap kapı kanatlarının olduğu bilinmektedir. Gül ve yıldız motifleri ile bezeli bu kapı kanatlarının sedef kakma tekniğinde yapıldığı belirtilmiştir (Foto: 13).

Giriş ufak bozulmalar dışında iyi durumdadır. Proje kapsamında kısmen tahrip olan kısımlar da tamamlanarak rölöve, restorasyon ve restitüsyon çizimleri gerçekleştirilmiştir (Çiz: 9).

### 2.2. Saint Georges Jamatunu Girişi

Jamatun'un girişi 13.70 m. uzunluğundaki batı cephede yer almaktadır. Cephenin ortasında cepheye hâkim konumda yerleştirilen giriş kapısı anıtsal taçkapı formunda düzenlenmiştir. Taçkapının ortasında 1.20 m. eninde ve 2.10 m. yüksekliğindeki basık kemerli giriş yer almaktadır. Kapı sövelerinin eni 0.40 m. olup dörder blok taştan oluşmaktadır. Silme ve bordürlerle kuşatılmış jamatunun girişi ile üst köşelerinde bulunan konsollar batı cepheye bir hareketlilik kazandırmıştır. Taçkapı 3.75 x 4.20 m. ölçülerinde dikdörtgen formlu sivri kemerlidir (Çiz: 10 / Foto: 14-15).

Cephe yüzeyinden 0.05 m. dışa doğru çıkıntılı olan taçkapı dıştan içe doğru silme, mukarnas ve bezemeli bordürler ile kademelendirilmiştir (Çiz: 11/ Foto: 16). Kapı en dışta sırasıyla düz, oluk ve kaval silmeler ile çerçevelenmiştir. Bu silmelerin ardından 0.13 m. genişliğinde bir bordür bulunmaktadır. Bu bordürün alt kısmı rumilerle çerçevelenmiş palmet motifleri ile bezelidir. Bu bitkisel kompozisyonlu bordürden sonra 0.34 m. genişliğinde mukarnaslı bordür gelmektedir. Mukarnaslar yatay olarak üç sıra halinde düzenlenmiştir (Çiz: 12 / Foto: 17). Bu bordürün yanında iki kaval silme ile düz bir silme yer almaktadır. İkinci silmenin alt bölümünde altıgen ve altı kollu yıldızlardan oluşan geometrik kompozisyon bulunmaktadır (Çiz: 13 / Foto: 18).

## YEDİKİLİSE MANASTIRI (VARAGAVANK) GİRİŞLERİ VE SÜSLEME ÖZELLİKLERİ ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME

Dikdörtgen formlu kapı açıklığı bitkisel kompozisyonlu iki bordür ile çerçevelenmiştir. 0.08 m. genişliğindeki ilk bordürde rumi ve kıvrık dallar, 0.12 m. ölçüsündeki ikinci bordürde ise rumilerle çerçevelenmiş palmetler yer almaktadır (Çiz: 14 / Foto: 19). Sivri kemerli alınlık kısmında 10 satırlık kazıma tekniği ile yazılmış kitabe bulunmaktadır (Çiz: 15 / Foto: 20).

Jamatunun batı cephesine sonradan yapılan revaklı bölüm 2011 Van depreminde yıkılmış olmasına karşın yapının batı cephesi ve taçkapı formundaki giriş ufak bozulmalar dışında iyi durumdadır. Restorasyon projesi kapsamında rölöve ve restitüsyon çizimleri gerçekleştirilmiştir (Çiz: 16).

### 2.3. Saint Sığne Şapeli Girişi

Surp Astuacacin (Kutsal Meryem Ana) Kilisesi'nin kuzeybatı köşesine inşa edilen ve günümüzde mevcut olmayan Saint Sığne Şapeli'ne girişi kilisenin içinden sağlanmaktaydı. W. Bachmann'ın (1913) manastır yapıları ile ilgili tasvir ve plan çizimi ile yerinde yaptığımız detaylı çalışmalar, şapele kilisenin dışından bir giriş bulunmadığını göstermektedir (Çiz: 1-3). Ancak yapının yıkılması ve zeminin dolması nedeniyle girişi dışarıdan görmek mümkün değildir. Kilisenin içinde kuzeybatı köşesinde açılan bir koridordan geçilen dikdörtgen küçük bir köşe odasından sonra gelen 0.80 m. enindeki bir kapıdan şapele geçilebilmekteydi. Günümüzde bu giriş dolmuş durumdadır (Çiz:17 / Foto: 21).

### 2.4. Saint Croix Kilisesi Girişleri

Saint Croix Kilisesi'nin iki girişi bulunmaktadır. Biri kilisenin batı cephesinde, diğeri jamatunla bitişik olduğu güneybatı duvarında ve jamatunun kuzeybatı duvarı üzerinde yer almaktadır.

#### 2.4.1. Saint Croix Kilisesi Batı Cephe Girişi

Kilisenin batı cephesi oldukça sade yapılmıştır. Hareketliliği sağlayan unsurlar üst kısımda açılmış üç adet mazgal pencere ile giriş kısmıdır. Yapıya geçişi sağlayan cephenin ortasındaki dikdörtgen formlu ve yuvarlak kemerli kapının eni 1.00 m., derinliği 1.15 m. dir. Kapıda herhangi bir süsleme unsuruna yer verilmeyerek sade bırakılmıştır. Üst kısmında kitabelik şeklinde bir alınlık vardır. Dışta koyu, içte açık iki farklı renkte taş almaşıklıkla yapılmış bu alınlıkta herhangi bir yazıt bulunmamaktadır (Foto: 22-23).

Giriş iç tarafta koyu kahverengi andezit tuf taşı ile örülerek dış tarafına nazaran daha itinalı yapılmıştır. Günümüzde harç kullanılmadan moloz taşlarla örülerek kapatılmış durumdadır (Çiz:18 / Foto: 24). Bugün Saint Croix Kilisesi'ne jamatunun içindeki kuzeybatı köşede bulunan kapıdan girilmektedir.

#### 2.4.2 Saint Croix Kilisesi Jamatunun İçindeki Kuzeybatı Köşe Girişi

Jamatunun iç mekan kuzey duvarı 11.60 m. uzunluğundadır. Duvarın batı köşesinde 0.80 x 1.40 m. ölçülerinde Saint Croix Kilisesi'ne geçişi sağlayan dikdörtgen formlu dilimli kemerli kapı yer almaktadır. Kapının derinliği 1.20 m. dir.

## YEDİKİLİSE MANASTIRI (VARAGAVANK) GİRİŞLERİ VE SÜSLEME ÖZELLİKLERİ ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME

Söve taşları duvar yüzeyinden içeri doğru 0.18 m. girinti yapmaktadır. 0.28 m. enindeki söveler dörder blok taştan meydana gelmektedir ve üstte tek blok taştan oluşan 0.30 m. enindeki düz atkı taşı ile birbirine bağlanmıştır. Söve taşının üst kısmı, üç dilimli kaş kemer şeklinde düzenlenmiş kapı alınlığına sahiptir. Alınlık 1.40 m. genişliğinde ve 1.50 m. yüksekliğindedir. İki renkli taş malzeme kullanılarak renk almaşıklığı oluşturulmuştur. Kapı iki yanda kalın birer kaval silme ile sınırlandırılmıştır. Köşelerde yer alan sütunce şekli verilmiş iki kaval silmenin üst kısımları duvar yüzeyinden 0.03 m. taşırılarak üst kısımları sütun başlığı şeklinde tasarlanmıştır. 0.10 x 0.10 m. ölçülerindeki bu başlıkların üzerinde üçer adet mukarnas dizisi yer almaktadır. Bu kısımda Saint Croix Kilisesi ile Saint Georges Jamatunu'na ait iki ayrı duvar örgüsü bulunmaktadır. Bu nedenle Saint Croix Kilisesi daha geç bir tarihte inşa edildiği için bu kapı jamatunun inşa tarihi olan 1648 de yapılmış olmalıdır (Çiz:19-21 / Foto: 25-26).

### 2.5. Saint Sion Kilisesi Girişleri

Jamatunun güney cephesine bitişik olarak daha geç bir tarihte inşa edilen Saint Sion Kilisesi'ne ait iki giriş vardır. İlki kilisenin güney cephesinde yer alırken, ikincisi jamatunla bitişik olduğu kuzeybatı duvarında ve jamatun iç mekan güneybatı duvarı üzerinde bulunmaktadır (Çiz: 1-3, 19).

#### 2.5.1. Saint Sion Kilisesi Güney Cephe Girişi

Kilisenin güney cephesindeki kapı, günümüzde eklenen kare planlı giriş ünitesinin içinde kalmıştır. Dış cepheden girişi görme imkanı yoktur (Foto: 27). Bu kısımda zemin dıştan yaklaşık 1.00 m. dolarak yükselmiş durumdadır. Günümüzde kiliseye giriş yapının güney beden duvarının ortasında yer alan 1.15 m. genişliğindeki kapıdan gerçekleştirilmektedir. Dikdörtgen formlu ve üst kısmı yuvarlak kemerle sonlanan giriş sade tasarlanmıştır ve süsleme unsuru bulunmamaktadır. Kapının iki yanında tek parça halinde iki adet söve taşı mevcuttur. Üst kısımdaki lento taşı düşmüştür (Foto: 28).

#### 2.5.2. Saint Sion Kilisesi Jamatunun İçindeki Güneybatı Köşe Girişi

Jamatunun iç mekan güney duvarının batı kısmında yer alan kapı, jamatunun kuzey duvarında bulunan ve Saint Croix Kilisesi'ne girişi sağlayan kapı gibi dikdörtgen formlu dilimli kaş kemerli ve iki renkli taş malzemelidir. Simetrisinde bulunana kuzey duvarın batı köşesinde açılmış kapı ile aynı form ve ölçülere sahiptir. Bu kapı günümüzde kapalı durumdadır. Güney cepheye bitleştirilen Saint Sion Kilisesi'nin kuzey duvarı tarafından kapanmış durumdadır. (Foto: 29).

### 3. Değerlendirme ve Sonuç

Ermeni mimarisi içerisinde ilk dikkat çekici kapı örneklerine VI. yüzyılda inşa edilmiş eserlerde rastlanılmaktadır. Genel olarak kapılar, dikdörtgen açıklıklı olup dıştan gömme sütunlar üzerine oturan ve kapı alınlıklarını çevreleyen yuvarlak

## YEDİKİLİSE MANASTIRI (VARAGAVANK) GİRİŞLERİ VE SÜSLEME ÖZELLİKLERİ ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME

formlu boşaltma kemerleriyle sınırlandırılan bir forma sahiptir (Donabedian, 1986; 337-380).

IX.-X. yüzyıldan itibaren taçkapıların formunda değişiklikler olmuştur. Bu tarihlerden sonra Ermeni mimarisi taçkapılarında, Avrupa sanatının önemli stilleri olan Romanesk ve Gotik unsurlara rastlanılmaktadır. Bu unsurlar Erken Ermeni taçkapıları ile Orta Dönem Ermeni taçkapıları arasında geçiş formları olarak da değerlendirilebilir. Gochavank (XII. y.y. Ermenistan-Gosh Köyü) ve Marmachen (X-XIII. y.y. Ermenistan-Shirak) Kiliselerinin dikdörtgen formlu taçkapıları, bu orta dönemin stil özelliklerinin başlangıcı olarak kabul edilebilir. Ancak Ani Katedrali'nin (989-1001) taçkapısındaki formlar ise Erken Ermeni taçkapıları ile Geç Dönem Ermeni taçkapıları arasındaki formun açıklayıcısı olarak durmaktadır. Sütunce demetlerinin üzerindeki yuvarlak kemerler ve bu kemerleri çevreleyen dikdörtgen form hâkimdir. X yy. ın önemli yapılarından olan Van Gölü Akdamar Adası'nda inşa edilen Kutsal Haç Kilisesi'nin (915-921) girişleri mimari form ve süsleme açısından incelediğimiz eserlerle benzerlik göstermemektedir. XI. ve XII. yüzyıllardan sonra taçkapılarda görülen benzerlikler arasına Meraga ve Nahçıvan bölgelerinin stil özellikleri de eklenmiştir. Bu benzerliği Nor Guedig ve Sagmosavank manastırlarının (XII - XIII. yy.) taçkapılarında görmek mümkündür. Geç Dönem Ermeni eserlerinde yer alan taçkapılarda ise Selçuklu ve Osmanlı etkilerini görmek mümkündür (Şen, 2009: 19-20).

İncelenen kilise girişlerinden Surp Astuacacın Kilisesi ve St. Georges Jamatunu kapıları anıtsal taçkapı formunda düzenlenirken St. Croix ve St. Sion kiliselerinin ana girişleri sade tasarlanmıştır. Ancak St. Croix ve St. Sion kiliselerinin jamatunun iç mekânında yer alan kapıları, dış cephelerindeki girişlerine göre daha itinalıdır. Özellikle jamatunun kuzey ve güney duvarlarında bulunan ve kiliselere açılan kapıların boyutları nedeniyle jamatunun ilk inşa edildiği dönemde bu kapıların duvar nişi olarak kullanıldıkları, kiliselerin eklenmesiyle sonradan kapıya dönüştürüldükleri izlenimi bırakmaktadır.

Surb Astuacacın Kilisesi ve St. Georges Jamatunu girişleri doğu-batı aksına yerleştirilen ikili taçkapı şeklinde düzenlenmiştir. Ermeni mimarisinde bu tarz ikili taçkapı örnekleri, Van'ın Çarpanak Adası Saint Jean Manastırı (Foto: 30-31) ile Başkale İlçesi'ndeki Albayrak Saint Bartholomeus Manastırı'nda karşımıza çıkmaktadır. Ancak bu manastırın kilise girişi günümüze sağlam olarak gelememiştir (Foto: 32-33). Yedikilise Manastırı'nda olduğu gibi jamatun ve kilise taçkapıları batı cephe ortasına konumlandırılmıştır.

Surp Astuacacın Kilisesi ve St. Georges Jamatunu taçkapıları dikdörtgen formlu sivri kemerli, cephe yüzeyinden dışa doğru taşkındır. St. Croix Kilisesi'nin batı cephesinde bulunan kapısı yuvarlak kemerli, St. Sion Kilisesi'nin güney cephesinde yer alan kapısı dikdörtgen formlu olmasına rağmen bu kiliselerin jamatunun iç mekânında bulunan kapıları dikdörtgen formudur ve üst kısımları dilimli kaş kemer şeklinde düzenlenmiştir.



## YEDİKİLİSE MANASTIRI (VARAGAVANK) GİRİŞLERİ VE SÜSLEME ÖZELLİKLERİ ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME

Taçkapıların dış sınırını belirleyen sivri kemerler bir silme ile oluşturulmuştur. Benzer sivri kemerli taçkapı düzenlemesi manastırın yakın çevresinde inşa edilmiş olan Van Çarpanak Adası'ndaki St. Jean Babiste Kilisesi (1712-1720) taçkapısı (Foto: 30), Van Çatak İlçesi Albıçak (Cunik) Manastırı Jamatunu (17.-18. yüzyıl) (Foto: 34) ve Adır Adası St. Georges (Lim) Manastırı Jamatunun (1766) (Foto: 35) taçkapıları ile Bitlis'in Hizan İlçesi Döküktaş Köyü'nde yer alan Saint Croix (Aparank) Manastırı taçkapısı (1629) (Foto: 36) ve yine Bitlis'te bulunan St. Jean (Porayvank) Manastırı taçkapısında (16. yüzyıl) (Foto: 37) bulunmaktadır.

Birbirine benzeyen St. Georges Jamatunu ve Surp Astuacacın Kilisesi taçkapıları silmeler, bitkisel kompozisyonlu bordürler ve mukarnaslar ile süslenmiştir. Taçkapılar üzerindeki bitkisel süslemeler kıvrık dal, rumi ve palmet motiflerinden oluşmaktadır. Aynı kompozisyon içerisindeki birbirinin tekrarı şeklinde kullanılan motifler sonsuzluk hissi vermektedir. Kökenleri çok eski medeniyetlere dayanan palmet ve rumi Hıristiyan ve İslam sanatlarında yüzyıllar boyunca sevilerek kullanılmış motiflerdir. Ermeni sanatı içinde bu bitkisel motifler önemli olmuş, Yedikilise Manastırı gibi önemli dini merkezlerinin giriş kapılarında olduğu gibi pek çok eserde de bezeme unsuru olarak kullanılmıştır.

Surp Astuacacın Kilisesi taçkapı alınlığında bulunan üzüm salkımları incelenen girişler içerisindeki meyve motifi bulunan tek örnektir. Üzüm, Hıristiyan sembolizminde dini seramonilerde içilen şarabı temsil etmesinin yanı sıra, hasadın ilk meyvesi olarak kabul edildiğinden Tanrı'ya ait olduğuna inanılır ve ona adanır. Bu sebeple üzüm motifi tüm Hıristiyan toplumlarında olduğu gibi Ermeniler içinde önemli olmuş ve mimariye bağlı süslemelerde çok sık yer verilmiştir.

Girişlerde bitkisel süslemeye oranla geometrik süslemeye daha az yer verilmiştir. St. Georges Jamatunu ve Surp Astuacacın Kilisesi taçkapılarında kaval silmeler üzerinde yer alan geometrik kompozisyon düşey ekseninde yerleştirilmiş altı kollu yıldız ve etrafını çevreleyen altıgenlerden meydana gelmektedir. Bu geometrik kompozisyon örneklerine Türk-İslam mimarisi içerisinde rastlanmaktadır. İlk olarak XI. yüzyıl Büyük Selçuklu tezyinatında karşımıza çıkan bu geometrik kompozisyon XVII. yüzyıla kadar tekrarlanmıştır (Mülayim, 1982: 84).

İncelenen girişlerde figürlü süsleme sadece Surp Astuacacın Kilisesi taçkapı alınlığında bulunan kuş figürleridir. Jamatun taçkapısının iki yanındaki duvar yüzeyinde bulunan şeritler halinde sıralanmış haçkarlarda da benzer kuş figürleri kullanılmıştır. Ancak bu kuş figürleri ikonografik ve anlatımdan ziyade, havzada yaşayan kuş türlerinin bezeme amaçlı işlendiklerini göstermektedir. Fakat taçkapıdaki kuş figürlerinin ağzında üzüm salkımı bulunması Ermeni Apostolik Kilisesi'nin beş önemli yortusundan biri olan Surp Asdvadzadzin ve bu yortu ile bağlantılı Üzüm Bayramı olarak bilinen gün ile bir bağ kurmak mümkündür (Karaca, 2017: 975).

## YEDİKİLİSE MANASTIRI (VARAGAVANK) GİRİŞLERİ VE SÜSLEME ÖZELLİKLERİ ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME

Manastır girişlerinde silme, mukarnas, sütunce kaidesi ve başlığı gibi yapısal öğelerde süsleme unsuru olarak kullanılmıştır. Mukarnas, Surp Astuacacın Kilisesi ve St. Georges Jamatunu taçkapılarını çevreleyen bordürler ile St. Croix ve St. Sion kiliseleri giriş kapılarını sınırlandıran silmelerin üst kısmında yer alan sütunce başlıkları üzerinde kullanılmıştır. Mukarnasın taçkapılarda bu şekilde kullanılması, özellikle Van ve çevresinde Türk-İslam sanatının etkilerinin XVII. yy. da Ermeni mimarisine yansımalarını göstermektedir. Silmeler jamatun ve jamatundan kiliselere açılan tüm kapılarda kullanılırken, sütunce kaidesi Surp Astuacacın Kilisesi ile St. Georges Jamatunu taçkapılarını sınırlandıran silmelerin alt kısmında bulunmaktadır.

Jamatunun iç mekânından St. Croix ve St. Sion kiliselerine açılan kapılarda hareketlilik üç dilimli kemerler ve renk almaşığı ile sağlanmıştır. Giriş kapılarındaki renkli taş uygulaması bölgede hem İslam hem de Hıristiyan dini mimarisinde kullanılmıştır. Akdamar Kilisesi Jamatunu (1763) ile kilisenin kuzeydoğusunda yer alan St. Serguis Şapeli (1296-1336) giriş kapısında (Foto: 38-39) ve Gevaş Saint Thomas Manastırı Jamatun (1671) giriş kapısı (Foto. 40) renkli taşın uygulandığı Ermeni mimarisi örnekleridir.

İncelediğimiz Yedikilise Manastırı (Varagavank) girişleri mimari form, süsleme ve renkli taş işçiliği bakımından Van ve Bitlis'te bulunan XVI - XVII. yy. da inşa edilmiş farklı işlevlerdeki Türk İslam eserleri ile oldukça fazla benzerlik göstermektedir. Bu açıdan ilk önce 1915'te Rus İşgaline uğrayan, Ermeni isyanları ve savaş koşulları nedeniyle tamamen terk edilmiş olan Eski Van şehrindeki eserlere bakmak gerekir (Foto. 41).

En başta Van Hüsrev Paşa Camisi'nin (1567) giriş ve mihrabı renkli taş malzeme ile inşa edilmiş olup, mihrabın üst kısmı kaş kemer şeklinde düzenlenmiştir (Foto: 42-43). Caminin güneydoğu köşesinde yer alan Hüsrev Paşa Türbesi'nin (1587) giriş ve pencereleri, kaş kemerli formları ile mimari ve süsleme açısından oldukça dikkat çekicidir. Yedikilise Manastırı (Varagavank) Saint Georges Jamatunu (1648) içinde yer alan iki kapı girişi verdiğimiz örneklerle çok yakın benzerlik göstermektedir (Foto: 44-46). Aynı şekilde Hüsrev Paşa Külliyesi'nin doğusunda bulunan Kaya Çelebi Camii (1660) mukarnas dizili bordürlü girişi ve kaş kemer şeklinde dizayn edilen pencereleri bakımından örtüşen diğer bir Osmanlı Dönemi eseridir (Foto: 47-48).

Van Gevaş İlçesi'ndeki İzzeddin Şir Medresesi (14.-15. yüzyıl) (Foto: 49) ve Hakkari Meydan Medresesi (1700) girişleri, Bitlis Şerefiye Külliyesi (1529) taçkapısı (Foto: 50), Bitlis İhkasiye (Gökmeydan) Medresesi (1529) taçkapısı (Foto: 51) ile Diyarbakır'da yer alan Behram Paşa Camisi'nin (1564-1572) pencereleri (Foto: 52) incelenen kilise girişlerine en yakın Türk-İslam dönemi mimari örneklerdir. Doğu Anadolu Bölgesi'ndeki renkli taş kullanımının, Güneydoğu Anadolu, Orta Anadolu ve Akdeniz bölgelerindeki Suriye etkisinden ziyade Kafkaslar ile Van Gölü

## YEDİKİLİSE MANASTIRI (VARAGAVANK) GİRİŞLERİ VE SÜSLEME ÖZELLİKLERİ ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME

Havzası'ndaki Ermeni, Gürcü ve Türk-İslam mimarisinin birbiri ile etkileşim içinde olduğunu göstermektedir (Yelen, 2020: 345-361).

Manastırın jamatun ve ana kilise beden duvarları ile bu yapıların taçkapıları açık renkli kalker taşı ile yapılmıştır. Ancak St. Croix ve St. Sion Kiliselerinin jamatununun iç mekanında yer alan girişlerinde kalker ve andezit tuf taşı kullanılmıştır. St. Croix Kilisesi'nin batı cephesinde bulunan giriş kapısının kemeri ise tuğla malzemelidir. St. Georeges Jamatunu ve Surp Astuacacın Kilisesi taçkapılarındaki bezemelerde kabartma, oyma ve kazıma teknikleri kullanılmıştır.

St. Georges Jamatunu ve Surp Astuacacın Kilisesi taçkapıları jamatun giriş kapısı üzerindeki kitabeye göre Mimar Tiratur tarafından inşa edilmiştir. Fakat St. Croix, St. Sion Kiliseleri ile St. Siğne Şapeli'nin mimarları ile ilgili herhangi bir bilgiye ulaşılamamıştır.

Kendine özgü mimari formlar üretmesinin yanısıra yaşadıkları bölge itibariyle hakim toplumların etkisi altında kalan Ermeniler, inşa ettikleri mimari eserlerde de bu etkiyi yansıtmıştır. Çalıştığımız manastır giriş kapılarının 1648 ve sonrasında yapıldığı dikkate alındığı takdirde Osmanlı ve öncesinde Selçuklu sanat ve kültür anlayışının özellikle Van ve Bitlis'te etkili olduğu bilinmektedir. Bu bağlamda bakıldığında girişlerde kullanılan form ve süsleme unsurlarının Türk-İslam sanatı ile etkileşim içinde oluşturuldukları anlaşılmaktadır.

XVII. yy.'da bölgedeki önemli bir dini merkez olan Yedikilise Manastırı (Varagavank), mimari özellikleri ve süsleme programlarıyla Ermeni mimarisini en iyi şekilde yansıtan nadir eserlerden biridir. Bu anlamda temennimiz, ülkemizin kültürel mirası içinde yer alan bu yapıların mimarisinin ve anıtsal nitelikteki taş süsleme programına sahip giriş kapılarının aslına uygun kalınarak korunmasıdır. Manastırın restorasyon projesi hazırlanmıştır. Bu durum ülkemizin geçmişten gelen hoşgörüsünü de göstermesi açısından önem taşımaktadır.

### KAYNAKÇA

- Akçora, E. (1994). *Van ve Çevresinde Ermeni İsyancıları*. Ankara: Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı.
- Bachman, W. (1913). *Kirchen und Moschen in Armenian und Kurdistan*. Leipzig: J.C. Hinrichs.
- Baş, G. (2013). *Diyarbakır'daki İslami Dönemi Mimari Yapılarında Süsleme*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Deyrolle, M. T. (1876). *Le Tour du Monde*. LLX-XLVIII, Paris.
- Donabedian, P. (1986). "Le Portail Dans L'Architecture Armenienne Du Haut Moyen Age", *Revue des Etude Armeniennes*, XX, Paris.

## YEDİKİLİSE MANASTIRI (VARAGAVANK) GİRİŞLERİ VE SÜSLEME ÖZELLİKLERİ ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME

- Grousset, R. (1947). *Histoire de L'Armenie Des Origines a 1071*. Paris: Payot.
- İlter, E. (1999). *Ermeni Kilisesi ve Terör*. Ankara: Köksav Yayınları.
- Karaca, Y. (1996). *Van ve Çevresindeki Manastır Kiliseleri*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Van.
- Karaca, Y. (2004). *Doğu Anadolu Bölgesi Hıristiyan Dini Mimarisinde Jamatun Yapıları*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Van.
- Karaca, Y. (2016). Van Yedikilise Manastırı (Varagavank) Mimari Plastik Süslemelerdeki Kuş Figürleri, XX. Uluslararası Ortaçağ Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri, 2, 02-05 Kasım 2016, (Ed. Ela Taş), Sakarya, s. 964-984.
- Layard, A.H. (1853). *Discoveries in the Ruins of Nineveh and Babylon with Travels in Armania, Kurdistan*, London: G.P. Putnam and Co.
- Mercangöz, Z. ve bşk. (1995). *Ortaçağda Van Hıristiyan Dönemi*, İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Mülayim, S. (1982). *Anadolu Türk Mimarisinde Geometrik Süslemeler, Selçuklu Çağı*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Nersessian, S. D. (1945). *Armenia and the Byzantine Empire, A Brief Study of Armenian Art and Civilization*. Massachusetts: Harvard University Press.
- Öztürk, Ş. (2021), "Van-Warak Wank Manastırı (Yedi Kilise) Koruma ve Onarım Uygulama Projesi Hakkında Bir Analiz", *Online Journal of Art and Design*, volume 9, issue 2, 1-37
- Şen, M. (2009). *Van Gölü Havzası Hıristiyan Dini Mimarisi'nde Taçkapı Formları*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Van.
- Thierry, J. M. - Donabedian, P. (1989). *Armenian Art*. New York: Harry N.Abrams.
- Thierry, J. M. (1965). Notes Sur des Monuments Armeniennes en Turquie – 1964. *Revue des Etude Armeniennes*, II, Paris.
- Thierry, J. M. (1969). Monasteres Armeniens du Vaspurakan –III. *Revue des Etude Armeniennes*, VI, Paris.
- Thierry, J. M. (1986). La Renaissance Architecture du XVII. Siecle au Vaspurakan. *Armenian Etudes Armeniennes in Memoriam Haiğ Berberian*, Lisboa.
- Uluçam, A. (2000). *Ortaçağ ve Sonrasında Van Gölü Çevresi Mimarlığı – I – Van*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

## YEDİKİLİSE MANASTIRI (VARAGAVANK) GİRİŞLERİ VE SÜSLEME ÖZELLİKLERİ ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME

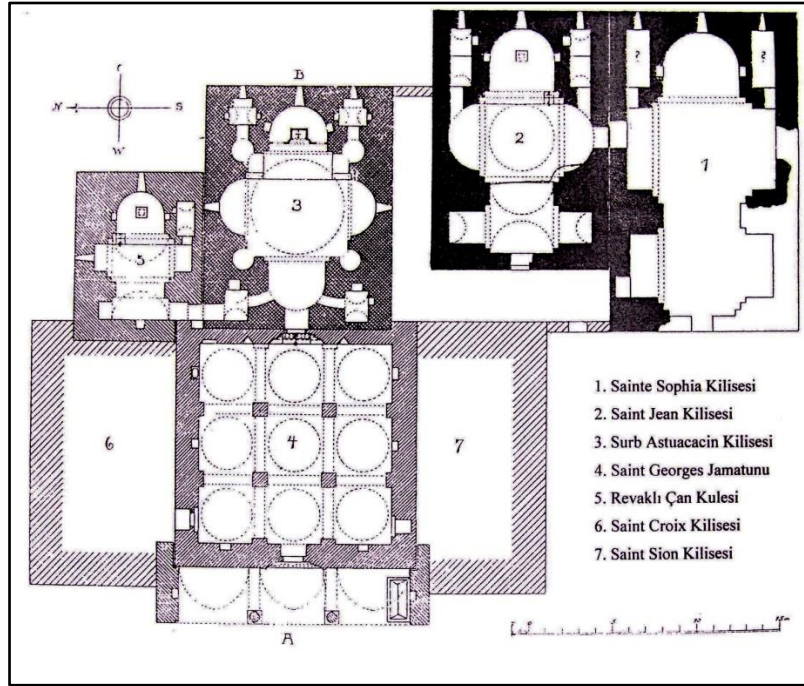
Urfalı Mateos, (1987). *Vekayi-Namesi ve Papaz Grigor'un Zeyli* (Çev.; Hrant D. Andreasyan), Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Yavuz, F. (2007). "Ermeni Kimliğinin İnşasında Bir Patrik Portresi: Mıgırdıç Kırımyan", *Sakarya Üniversitesi SBE Akademik İncelemeler Dergisi*, 2 (1), s. 257-289.

Yelen, R. (2020). "Van'da Ortaçağ ve Sonrasına Ait Taş Mimaride Polikromi" (Ed. Ercan Çalış, Resul Yelen), *Sanat ve Kültür Tarihi Araştırmaları*, İstanbul, 345-384.

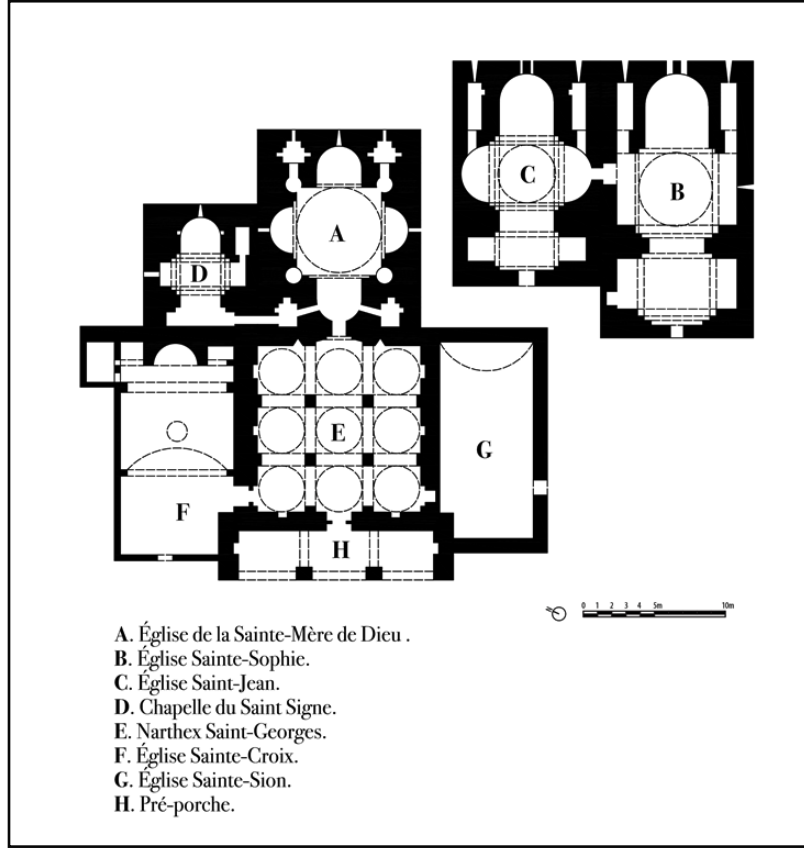
Yıldız, E. (2017). *Van'daki Hıristiyan Dini Mimarisine Ait Plastik Süslemelerde Görülen Bitkisel ve Geometrik Motifler*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Van.

### ÇİZİM VE FOTOĞRAFLAR



Çizim 1: Van Yedikilise Manastırı (Varagavank) Planı (Kaynak: Bachmann, 1913)

## YEDİKİLİSE MANASTIRI (VARAGAVANK) GİRİŞLERİ VE SÜSLEME ÖZELLİKLERİ ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME

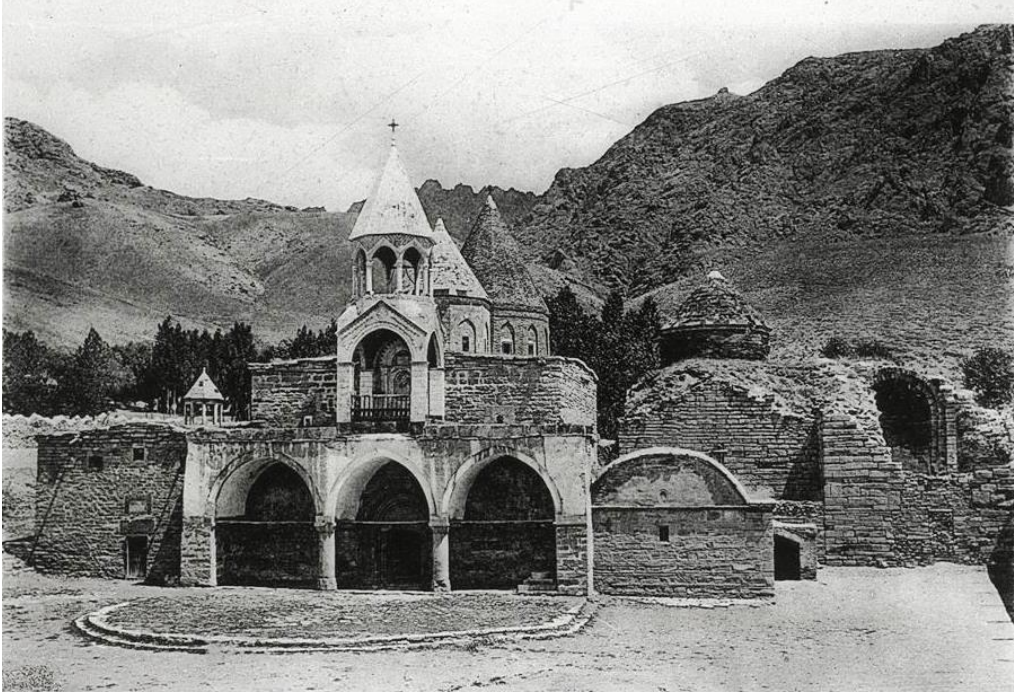


Çizim 2: Van Yedikilise Manastırı (Varagavank) Planı (J. M. Thierry, 1989)

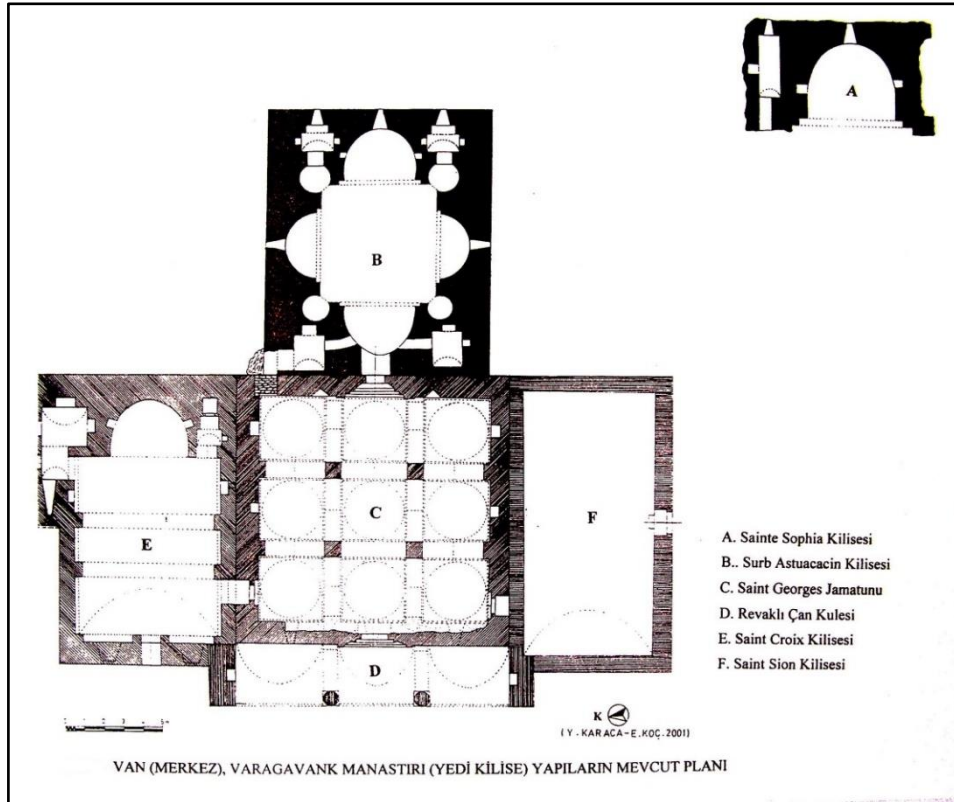


Fotoğraf 1: Yedikilise Manastırı (Varagavank) güneydoğudan görünüş (E. Lalayan, 1911)

## YEDİKİLİSE MANASTIRI (VARAGAVANK) GİRİŞLERİ VE SÜSLEME ÖZELLİKLERİ ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME



Fotoğraf 2: Yedikilise Manastırı (Varagavank) batıdan görünüş (Bachmann, 1913: 29)



Çizim 3: Van Yedikilise Manastırı (Varagavank) Mevcut Planı (Karaca, 2004)

## YEDİKİLİSE MANASTIRI (VARAGAVANK) GİRİŞLERİ VE SÜSLEMELERİ ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME



Fotoğraf 3: Yedikilise Manastırı (Varagavank) güneybatıdan genel görünüş



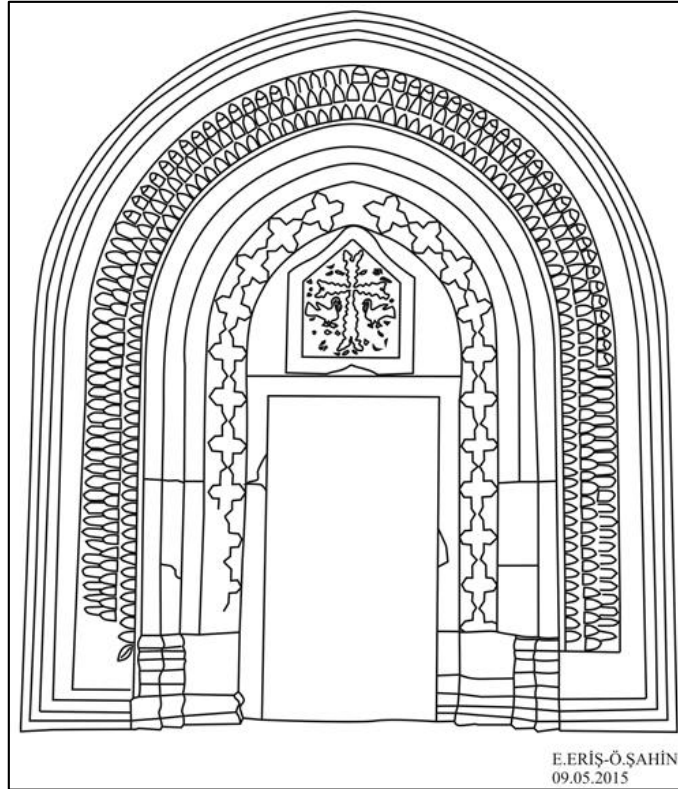
Fotoğraf 4: Yedikilise Manastırı (Varagavank) güneyden genel görünüş



YEDİKİLİSE MANASTIRI (VARAGAVANK) GİRİŞLERİ VE SÜSLEME  
ÖZELLİKLERİ ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME



Fotoğraf 5: Surp Astuacacin Kilisesi Taçkapısı

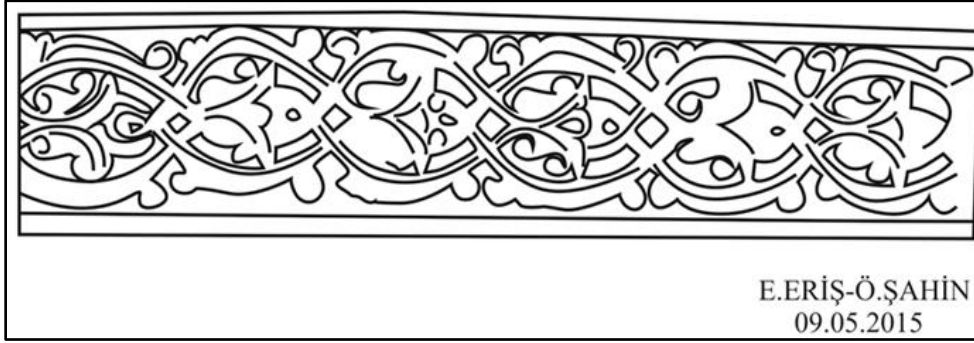


Çizim 4: Surp Astuacacin Kilisesi Taçkapısı Çizimi

YEDİKİLİSE MANASTIRI (VARAGAVANK) GİRİŞLERİ VE SÜSLEME  
ÖZELLİKLERİ ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME

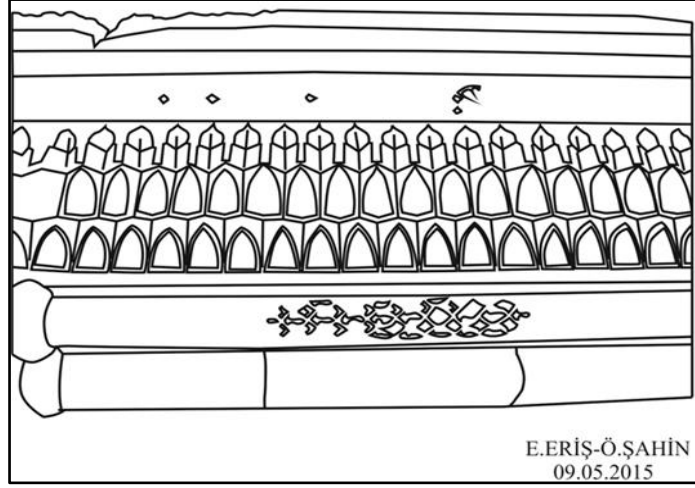


Fotoğraf 6: Surp Astuacacin Kilisesi Taçkapısı güneyindeki kademelenme ve yırtmaç nişin görünüşü.

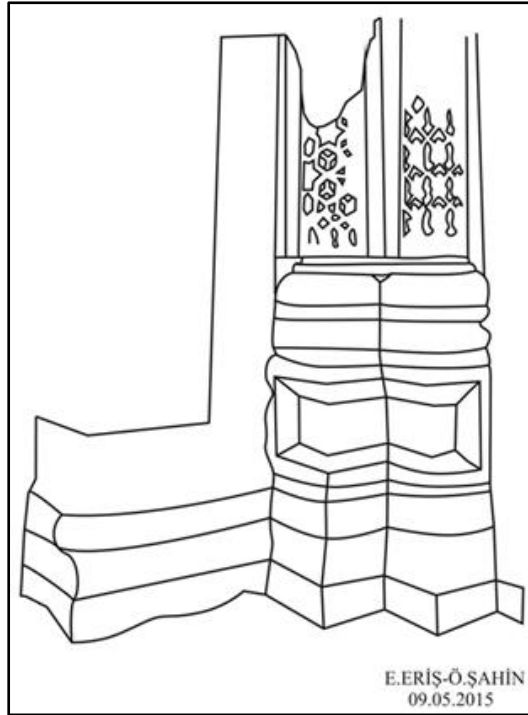


Çizim 5 / Fotoğraf 7: Surp Astuacacin Kilisesi Taçkapısı bitkisel kompozisyonlu bordür.

YEDİKİLİSE MANASTIRI (VARAGAVANK) GİRİŞLERİ VE SÜSLEME  
ÖZELLİKLERİ ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME



Çizim 6 / Fotoğraf 8: Surp Astuacacin Kilisesi Taçkapısı mukarnaslı bordür



YEDİKİLİSE MANASTIRI (VARAGAVANK) GİRİŞLERİ VE SÜSLEME  
ÖZELLİKLERİ ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME



Çizim 7 / Fotoğraf 9: Surp Astuacacın Kilisesi Taçkapı sütunce detayı

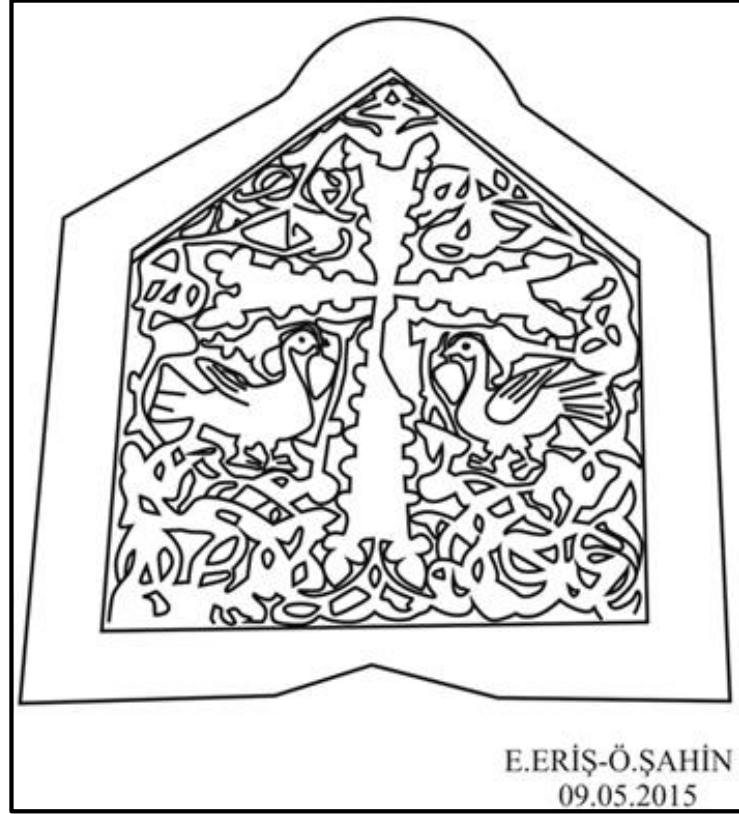


Fotoğraf 10: Surp Astuacacın Kilisesi Taçkapı alınlık ve süsleme bordürleri

YEDİKİLİSE MANASTIRI (VARAGAVANK) GİRİŞLERİ VE SÜSLEME  
ÖZELLİKLERİ ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME



Fotoğraf 11: Surp Astuacacın Kilisesi Taçkapı haç işlemeli bordür



YEDİKİLİSE MANASTIRI (VARAGAVANK) GİRİŞLERİ VE SÜSLEMELERİ  
ÖZELLİKLERİ ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME

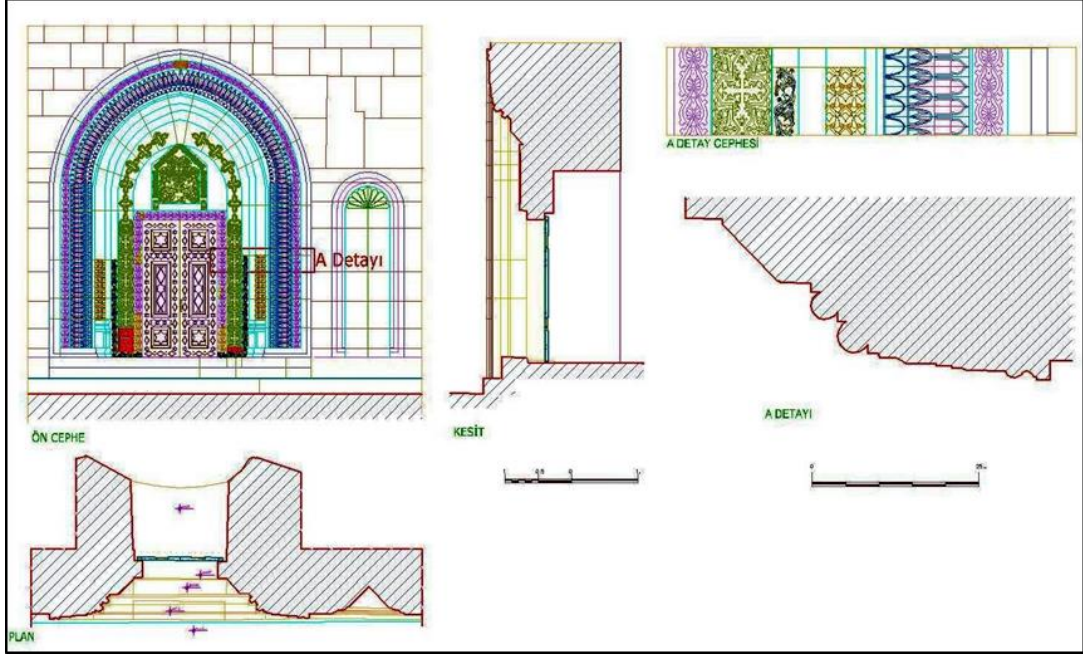


Çizim 8/Fotoğraf 12: Surp Astuacacin Kilisesi taçkapı alınlığındaki haç ve kuş işlemeli pano



Fotoğraf 13: Surp Astuacacin Kilisesi taçkapısı (Bachman, 1913)

## YEDİKİLİSE MANASTIRI (VARAGAVANK) GİRİŞLERİ VE SÜSLEME ÖZELLİKLERİ ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME



Çizim 9: Surp Astuacacın Kilisesi taçkapı rölöve ve restitüsyon çizimleri (Öztürk, 2021: 14)

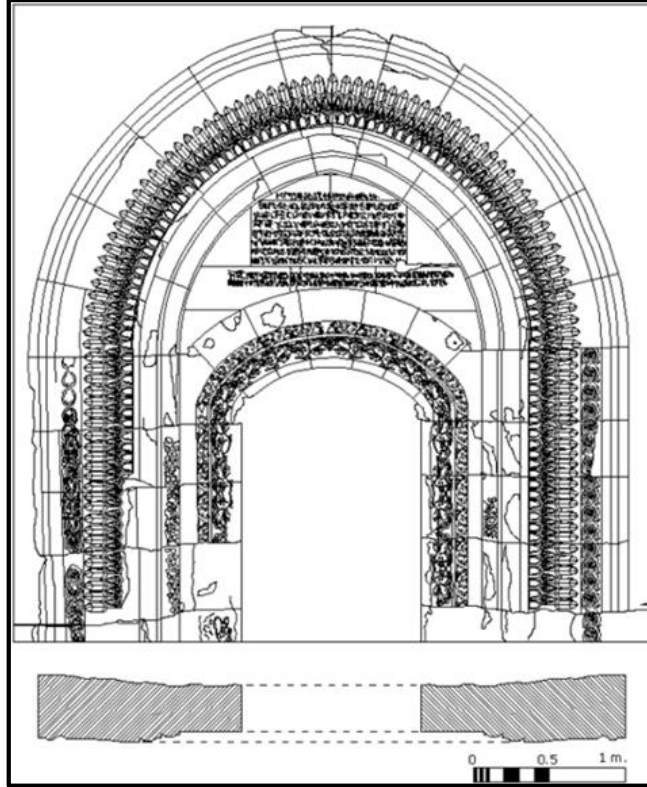


Fotoğraf 14: St. Georges Jamatunu 2011 Van Depremi sonrası batı cephesi (Karaca Arşivi, 2012)

## YEDİKİLİSE MANASTIRI (VARAGAVANK) GİRİŞLERİ VE SÜSLEMELERİ ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME



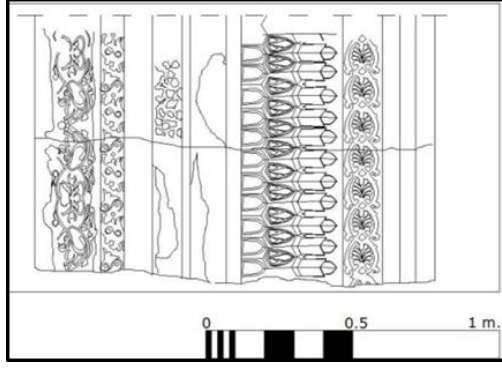
Fotoğraf 15: St. Georges Jamatunu batı giriş ve taçkapısı (Karaca Arşivi, 1995)



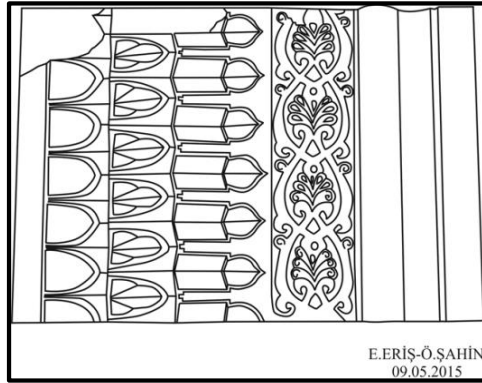
Çizim 10: St. Georges Jamatunu taçkapısı (Şen, 2008)



## YEDİKİLİSE MANASTIRI (VARAGAVANK) GİRİŞLERİ VE SÜSLEME ÖZELLİKLERİ ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME

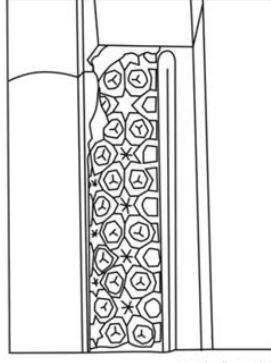


Çizim 11 / Fotoğraf 16: St. Georges Jamatunu taçkapı bordürleri (Çizim, M. Şen 2008)



Çizim 12 / Fotoğraf 17: Jamatunun taçkapısındaki bitkisel ve mukarnas işlemeli bordür detayları

YEDİKİLİSE MANASTIRI (VARAGAVANK) GİRİŞLERİ VE SÜSLEME  
ÖZELLİKLERİ ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME



E.ERİŞ-Ö.ŞAHİN  
09.05.2015



Çizim 13 / Fotoğraf 18: St. Georges Jamatunu taçkapı geometrik kompozisyonlu silme

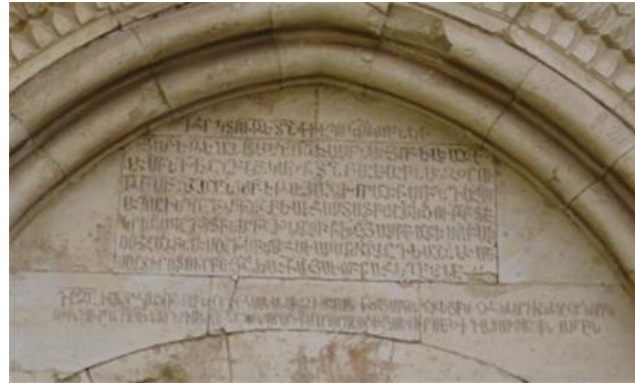
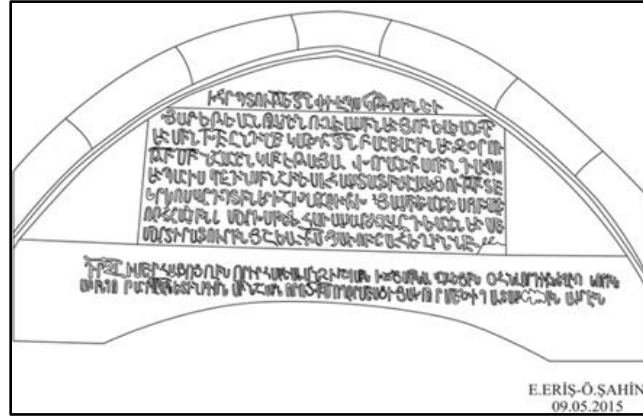


E.ERİŞ-Ö.ŞAHİN  
09.05.2015

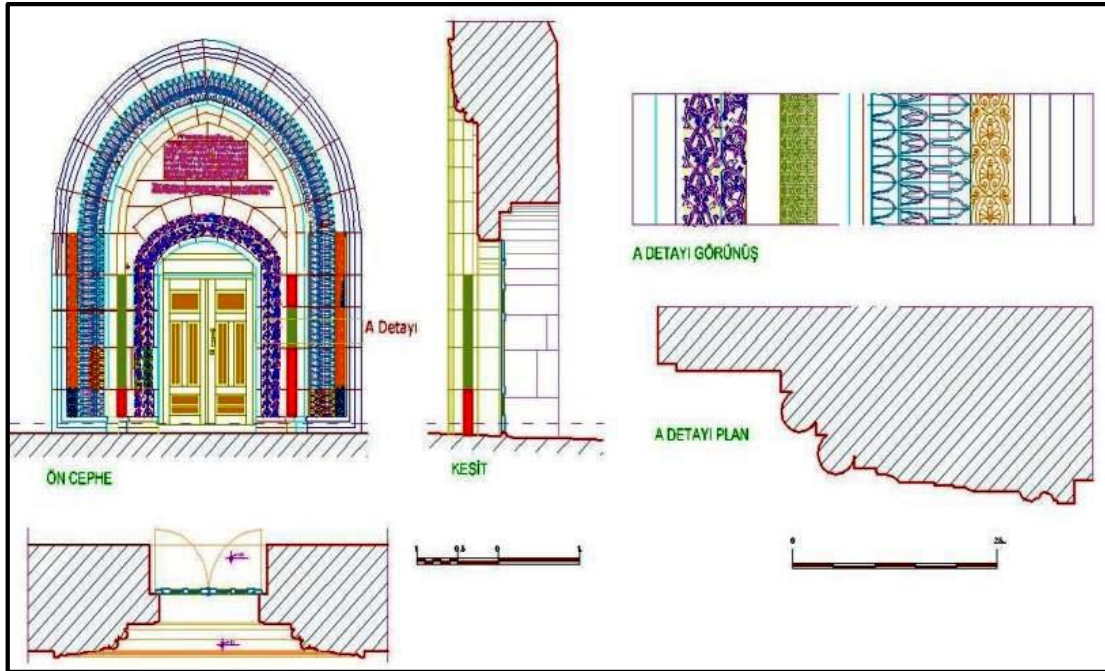


Çizim 14 / Fotoğraf 19: St. Georges Jamatunu kapı açıklığını çerçeveleyen bordürler

## YEDİKİLİSE MANASTIRI (VARAGAVANK) GİRİŞLERİ VE SÜSLEME ÖZELLİKLERİ ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME

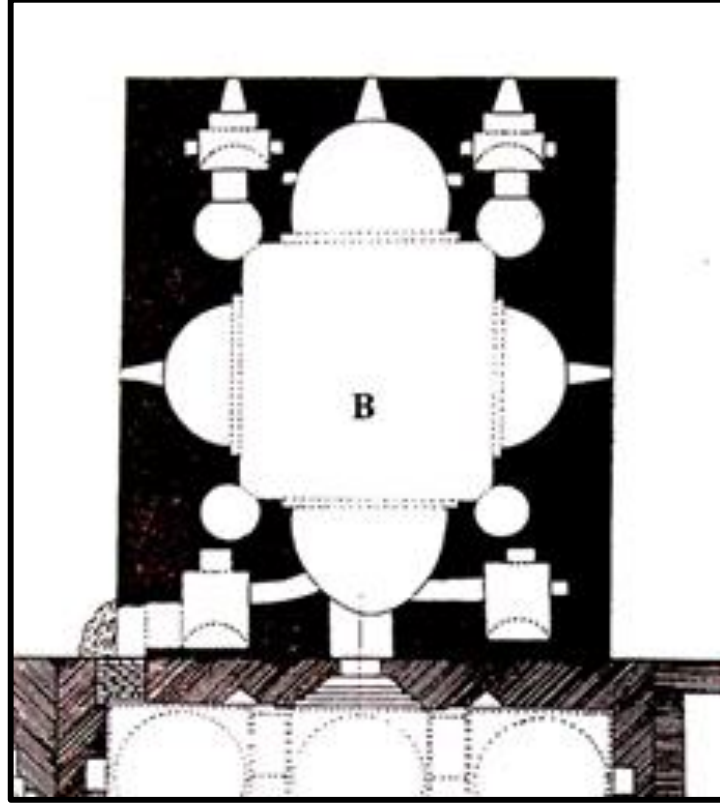


Çizim 15 / Fotoğraf 20: St. Georges Jamatunu taçkapı üzerindeki kitabe



Çizim 16: St. Georges Jamatunu taçkapısı röleve ve restitüsyon çizimleri (Öztürk, 2021: 18)

YEDİKİLİSE MANASTIRI (VARAGAVANK) GİRİŞLERİ VE SÜSLEME  
ÖZELLİKLERİ ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME



Çizim 17: Kilisenin içinden St. Siğne Şapeli'ne geçiş planı (Karaca, 2004)



Fotoğraf 21: Kilisenin içinden St. Siğne Şapeli'ne geçiş koridoru

**YEDİKİLİSE MANASTIRI (VARAGAVANK) GİRİŞLERİ VE SÜSLEME  
ÖZELLİKLERİ ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME**



**Fotoğraf 22:** St. Croix Kilisesi batı cephesi (Karaca Arşivi,1995)

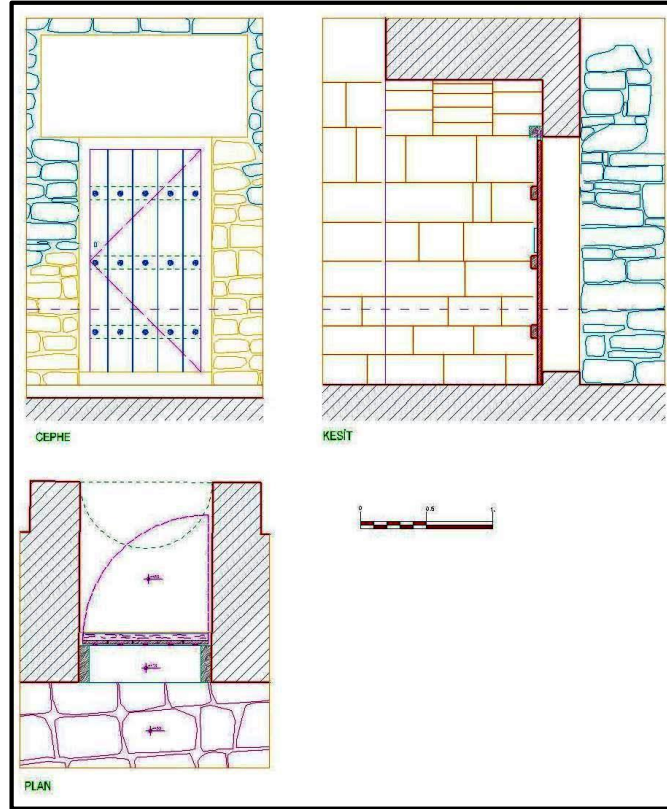


**Fotoğraf 23:** St. Croix Kilisesi batı cephe ve giriş kapısının dıştan görünüşü.

## YEDİKİLİSE MANASTIRI (VARAGAVANK) GİRİŞLERİ VE SÜSLEMELERİ ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME



Fotoğraf 24: St. Croix Kilisesi giriş kapısının içten görünüşü.

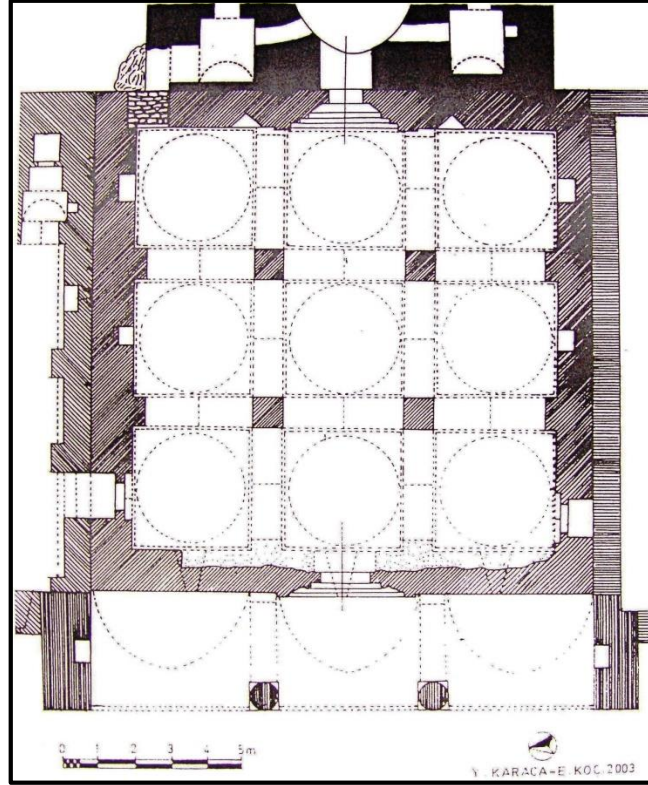


Çizim 18: St. Croix Kilisesi batı giriş kapısının rölöve ve restitüsyon çizimleri (Öztürk, 2021: 18)

## YEDİKİLİSE MANASTIRI (VARAGAVANK) GİRİŞLERİ VE SÜSLEME ÖZELLİKLERİ ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME

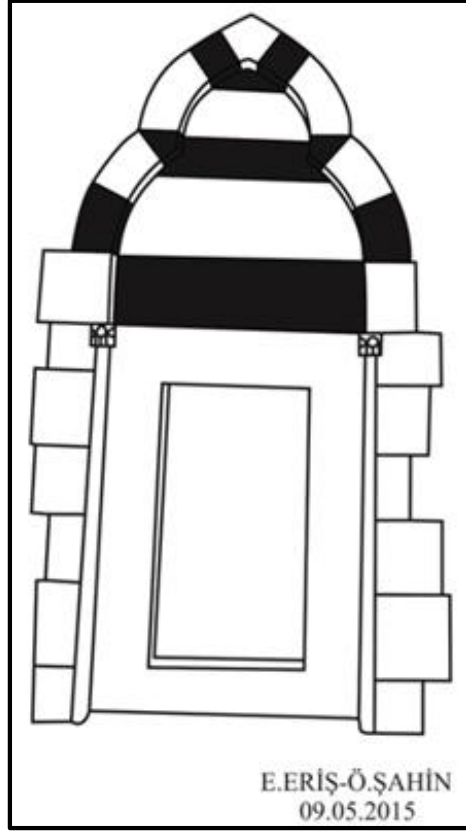


Fotoğraf 25: St. Croix Kilisesi'ne jamatunun içinden girişin olduğu kuzey duvarın görünüşü.



Çizim 19: Saint Georges Jamatunu ile bağlantılı girişleri gösteren plan (Karaca: 2004).

YEDİKİLİSE MANASTIRI (VARAGAVANK) GİRİŞLERİ VE SÜSLEME  
ÖZELLİKLERİ ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME



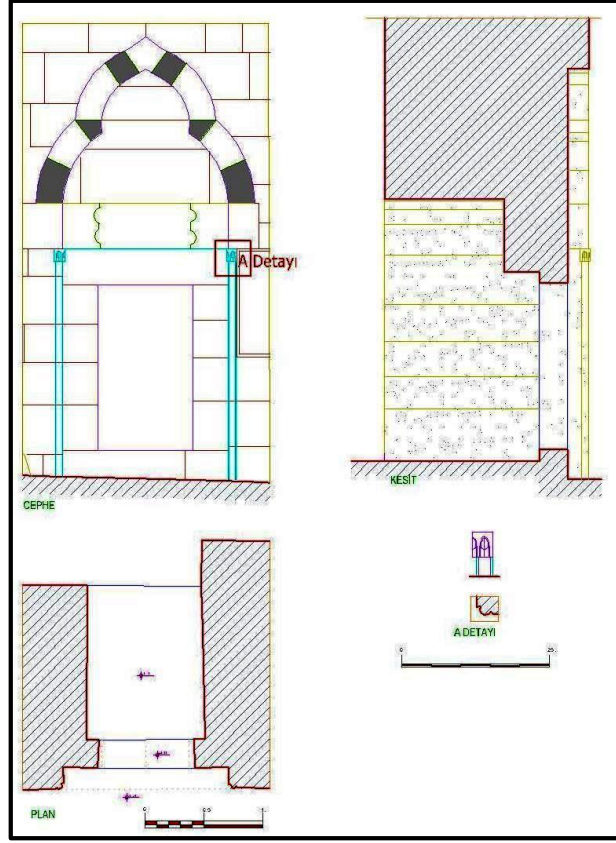
Çizim 20: St. Croix Kilisesi jamatun iç mekan kuzeybatı köşe girişin çizimi.



Fotoğraf 26: Jamatunun içindeki St. Croix Kilisesi girişinin görünüşü.



## YEDİKİLİSE MANASTIRI (VARAGAVANK) GİRİŞLERİ VE SÜSLEME ÖZELLİKLERİ ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME



Çizim 21: St. Croix Kilisesi jamatun iç mekan kuzeybatı köşe giriş çizimleri (Öztürk, 2021: 18)



Fotoğraf 27: Saint Sion Kilisesi güney cephe ve giriş bölümünün güneydoğudan görünüşü.

**YEDİKİLİSE MANASTIRI (VARAGAVANK) GİRİŞLERİ VE SÜSLEME  
ÖZELLİKLERİ ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME**



**Fotoğraf 28:** Saint. Sion Kilisesi güney girişinin iç mekandan görünüşü.



**Fotoğraf 29:** Jamatunun içindeki Saint. Sion Kilisesi girişinin görünüşü.

YEDİKİLİSE MANASTIRI (VARAGAVANK) GİRİŞLERİ VE SÜSLEMELERİ ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME



Fotoğraf 30: Van Çarpanak Adası Saint Jean Manastırı (Ktouts) jamatun taçkapısı

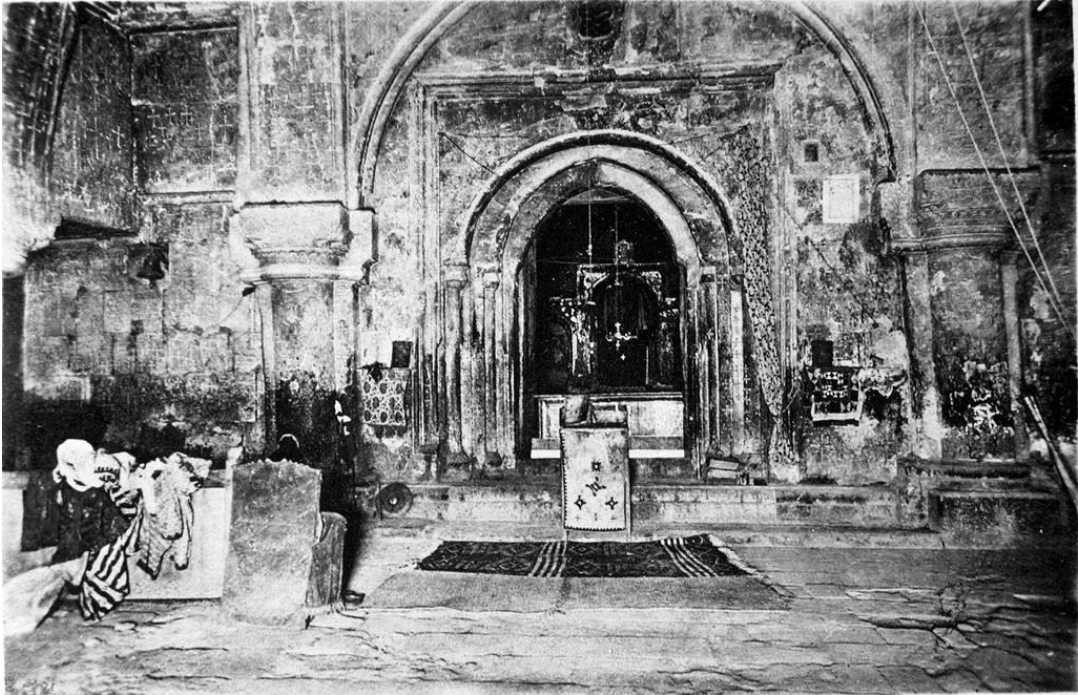


Fotoğraf 31: Van Çarpanak Adası Saint Jean Manastırı (Ktouts) kilise taçkapısı.

YEDİKİLİSE MANASTIRI (VARAGAVANK) GİRİŞLERİ VE SÜSLEME  
ÖZELLİKLERİ ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME



Fotoğraf 32: Van Albayrak Saint Bartholomeus Manastırı jamatun taçkapısı.



Fotoğraf 33: Van Albayrak Saint Bartholomeus Manastırı kilise taçkapısı (Bachmann, 1913)

**YEDİKİLİSE MANASTIRI (VARAGAVANK) GİRİŞLERİ VE SÜSLEME  
ÖZELLİKLERİ ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME**



**Fotoğraf 34:** Van Çatak İlçesi Albıçak (Cunik) Manastırı Jamatunu giriş kapısı.



**Fotoğraf 35:** Van Adır Adası Saint Georges (Lim) Manastır Jamatun taçkapısı

**YEDİKİLİSE MANASTIRI (VARAGAVANK) GİRİŞLERİ VE SÜSLEME  
ÖZELLİKLERİ ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME**



**Fotoğraf 36:** Bitlis Hizan Saint Croix (Aparank) Manastırı kilise taçkapısı (Karaca: 2004)



**Fotoğraf 37:** Bitlis Değirmenaltı Köyü Saint Jean (Porayvank) Manastırı taçkapısı (Karaca Arşivi, 2006)

**YEDİKİLİSE MANASTIRI (VARAGAVANK) GİRİŞLERİ VE SÜSLEME  
ÖZELLİKLERİ ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME**



**Fotoğraf 38:** Van Akdamar Adası Kutsal Haç Kilisesi Jamatun giriş kapısı.



**Fotoğraf 39:** Van Akdamar Adası St. Serguis Şapeli giriş kapısı

**YEDİKİLİSE MANASTIRI (VARAGAVANK) GİRİŞLERİ VE SÜSLEME  
ÖZELLİKLERİ ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME**



**Fotoğraf 40:** Van Gevaş St. Thomas Manastırı Jamatun giriş kapısı



**Fotoğraf 41:** Eski Van Şehri Hüseyin Paşa Külliyesi ve Kaya Çelebi Camii kuzeybatıdan görünüşü.



YEDİKİLİSE MANASTIRI (VARAGAVANK) GİRİŞLERİ VE SÜSLEMELERİ  
ÖZELLİKLERİ ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME



Fotoğraf 42: Eski Van Şehri Hüsrev Paşa Camii girişi.



Fotoğraf 43: Eski Van Şehri Hüsrev Paşa Camii mihrabı

**YEDİKİLİSE MANASTIRI (VARAGAVANK) GİRİŞLERİ VE SÜSLEMELERİ ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME**



**Fotoğraf 44:** Eski Van Şehri Hüseyin Paşa Türbesi güneyden görünüşü.

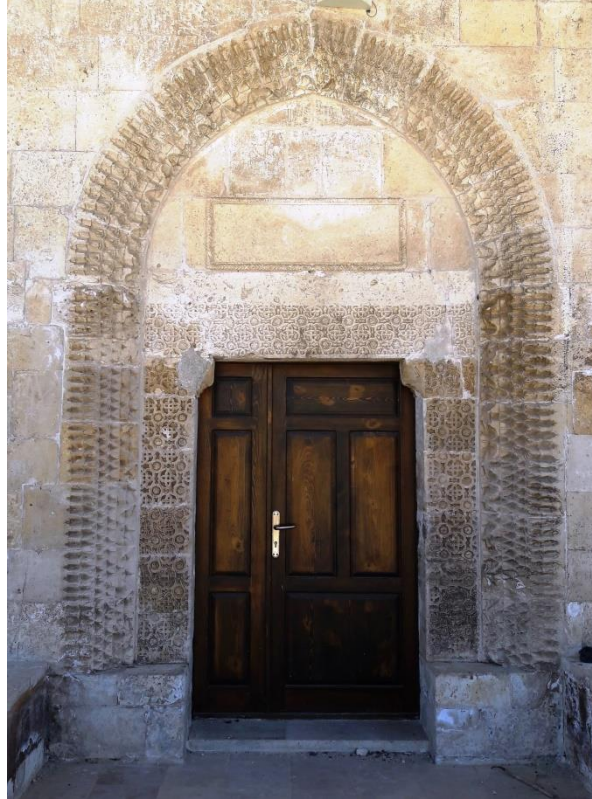


**Fotoğraf 45:** Eski Van Şehri Hüseyin Paşa Türbesi girişi

**YEDİKİLİSE MANASTIRI (VARAGAVANK) GİRİŞLERİ VE SÜSLEMELERİ ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME**

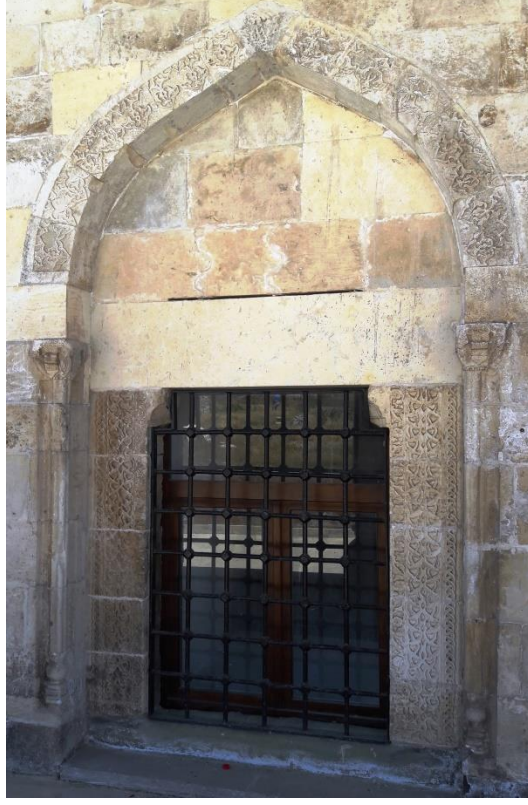


**Fotoğraf 46:** Eski Van Şehri Hüsrev Paşa Türbesi pencere kaş kemer ve süslemeleri



**Fotoğraf 47:** Eski Van Şehri Kaya Çelebi Camii girişi

YEDİKİLİSE MANASTIRI (VARAGAVANK) GİRİŞLERİ VE SÜSLEME  
ÖZELLİKLERİ ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME



**Fotoğraf 48:** Eski Van Şehri Kaya Çelebi Camii penceresi



**Fotoğraf 49:** Van Gevaş İzzeddin Şir Medresesi girişi.

**YEDİKİLİSE MANASTIRI (VARAGAVANK) GİRİŞLERİ VE SÜSLEMELERİ ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME**



**Fotoğraf 50: Bitlis Şerefiye Külliyesi taçkapısı**



**Fotoğraf 51: Bitlis İhlasiye (Gökmeydan) Medresesi taçkapısı**

**YEDİKİLİSE MANASTIRI (VARAGAVANK) GİRİŞLERİ VE SÜSLEMESİ  
ÖZELLİKLERİ ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME**



**Fotoğraf 52:** Diyarbakır Behram Paşa Cami penceresi (Baş, 2013).



## BEDENİN BİR DİRENİŞİN ESTETİĞİ OLARAK PERFORMANS SANATINA DÖNÜŞÜMÜ

*Kıymet GÜVEN AK<sup>1</sup>*

### Özet

Denetim ve disiplin mekanizmalarının ana öznesi olarak beden tarihsel süreç içerisinde bastırılan, disipline edilen, kapatılan bir gövde olarak sonuç verilen bir alanda olan ikametini performans sanatı aracılığıyla bir direniş öznesi olarak devam ettirmiştir. Sanatçılar bedenleri ile gerçekleştirdikleri sanatsal performanslarıyla egemen olana ve egemen olanın yönetsel yanlışlıklarına eleştiri sunarak bedensel bir direniş estetiği yakalamışlardır. Aynı zamanda geleneksel sanat önermelerine karşı çıkan performans sanatçılarının estetik anlayışları modern estetik normlarını sarsan niteliktedir. Sanatçının kendi bedeni aynı zamanda sanatının ana malzemesidir. Bu çalışmanın amacı, bedenini sanatsal bir direnişin ve başkaldırının estetik malzemesi olarak kullanan ve direnmeye alternatif ve yaratıcı bir önerme ile yaklaşan performans sanatını ve bu sanatı gerçekleştiren performans sanatçılarını incelemektir. Çalışmada beden kavramına ve performans sanatıyla olan politik ilişkisine değinilerek sanatçı ve çalışmaları etrafından analiz edilecektir. Bedenlerinin self denetimini sanat aracılığıyla ortaya koyan sanatçıların sanat alanında ortaya koydukları yaratıcı ve alternatif yaklaşımları ortaya koyulacaktır. Bu anlamda sanatçının salt estetik kaygılarla bir üretim gerçekleştirmediği, kendi bedenini hem bir sanat malzemesi hem bir direnişin öznesi olarak cesur bir şekilde kullanarak aynı zamanda bir aktivistin dönüştürücü rolüne büründüğü vurgulanmaktadır. Böylece sanatın eleştirel boyutundaki malzemenin sonsuzluğuna katkı sağlamak amaçlanmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Beden, Performans Sanatı, Vücut Sanatı, Direniş Estetiği

## TRANSFORMATION OF THE BODY INTO PERFORMANCE ART AS A RESISTANCE AESTHETICS

### Abstract

The body, as the main subject of control and disciplinary mechanisms, has maintained its residence in a field that has been suppressed, disciplined, and closed in the historical process as a subject of resistance through performance art. Artists have achieved an aesthetic of physical resistance by criticizing the dominant and the administrative mistakes of the dominant with their artistic performances with their bodies. At the same time, the aesthetic understanding of the

---

<sup>1</sup> Öğretmen, M.E.B., ORCID NO: 0000-0002-3307-4888, temyik.2014@gmail.com

## BEDENİN BİR DİRENİŞİN ESTETİĞİ OLARAK PERFORMANS SANATINA DÖNÜŞÜMÜ

performance artists who oppose the traditional art proposals has the nature of shaking the modern aesthetic norms. The artist's own body is also the main material of his art. The aim of this study is to examine the performance art that uses its body as the aesthetic material of an artistic resistance and rebellion and approaches resistance with an alternative and creative proposition and the performance artists who perform this art. In the study, the concept of body and its political relationship with performance art will be addressed, and the artist and his work will be analyzed around them. The creative and alternative approaches of the artists who reveal the self-control of their bodies through art will be revealed. In this sense, it is emphasized that the artist does not produce with purely aesthetic concerns, but has a transformative role like an activist by using his own body as both an art material and a subject of resistance. Thus, it is aimed to contribute to the eternity of the material in the critical dimension of art.

**Keywords:** Body, Performance Art, Body Art, Resistance Aesthetics

### Giriş

Bu araştırmada, 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren değişen beden algısının yine aynı dönemlerle birlikte değişen sanatsal yaklaşımlarla olan devinimli ilişkisi bazı sanatçılar etrafında ele alınmıştır. Bu bağlamda bu sanatçılar, modernitenin özellikle beden üzerindeki yıkıcı felsefesi ve yaptırımlarına karşı, sanatı postmodern dönemle birlikte özgürlüğüne kavuşturarak, modern estetik ve plastik ilkelerin dışına ve ötesine geçerek, kendi bedenleri ile bir direnişin estetiğini, performans sanatı aracılığıyla görünür kılmışlardır.

Modern estetik kaygılardan ziyade toplumsal ve bireysel rahatsızlıklarını kimi zaman geleneksel sanat anlayışına getirdikleri eleştiriler bağlamında, kimi zaman da ırk, cinsiyet, ötekileştirme politikaları gibi toplumda yaralar açan konulara, bir aktivist gibi yaklaşarak görünür hale getirmek istemişlerdir. Politik kaygılarını sanatsal bir dil kullanarak göstermişlerdir. Ancak kullandıkları sanat malzemeleri, tuval, fırça, boya değil kendi bedenleri ve onunla yapabilecekleri her şeydir. Bu anlamıyla sanatçılar bedenlerini bir sanat nesnesi olarak sunarak iktidar mekanizmalarının beden üzerindeki tahakkümünü eleştirmiş ve kendi bedenlerinin tahakkümünü ellerine alarak, kendi maliki olan özneye bedeni teslim etmişlerdir.

Beden modern dönem ve öncesi de dahil bütün dönemlerde şiddetin, denetimin, bastırılmanın, acının ve arzunun en fazla görüldüğü yerdir. Sanatçılar, performanslarında kendi bedenleri üzerindeki denetimleri deneyimlediği ve bu deneyime izleyiciyi de katarak ortaklaştırdığı, kimi zaman üretim sürecinin sorumluluğunu izleyiciye bıraktığı, geleneksel izleme kalıplarını kırarak, izleyiciyi aktif, sorgulayan, sorunsallaştıran rollerle buluşturan bir alanda kendi direnişlerine izleyiciyi de katan bir direnişin öznesi olarak hareket etmektedirler.

### Beden ve Performans



## BEDENİN BİR DİRENİŞİN ESTETİĞİ OLARAK PERFORMANS SANATINA DÖNÜŞÜMÜ

İnsan zihninin ikamet alanı olarak beden, insanlık tarihi boyunca hem ilahi konuların, hem sosyal konuların hem de siyasi konuların ana öznesi ve ilgi nesnesi halinde değerlendirilip irdelenmiştir. Beden üzerinde düşünce geliştiren bir çok farklı disiplin mevcuttur. Ancak uzunca zamandır akıl, ruh ve bedenin ayrı unsurlar olarak ele alınması bedenin sosyolojinin alanında değerlendirilmesini ileri tarihlere götürmüştür. "Sosyolojik gelenek içinde insanlar zihinleriyle topluma, bedenleriyle doğaya ait olarak algılandığı için, beden, tıp başta olmak üzere doğal bilimlerin, zihin ise beşeri bilimlerin nesnesi olarak ele alınmıştır" (Akçay 2004: 233). Biyolojik temellere dayandırılan bedenin toplum tarafından şekillendirildiği, sorunsallaştırıldığı ve toplumunda beden tarafından, bedenler tarafından oluşturulduğu düşüncesi bedenin sosyoloji alanında görünür olduğu zamana kadar, kavramsal bağlamda gözlerden uzak kalmıştır. Özellikle felsefedeki beden ve akıl düalizminde, bedenin akla göre daha az önemli sayılması bunun sebepleri arasındadır denilebilir.

"17.yüzyıldan başlayarak, bedenin tüm anatomik ve işlevsel özellikleri genel bilimsel kurallar tarafından anlaşılabilen bir nesne olarak bilimin ona atfettiği biçimde tanımlandığı söylenir. Buna verilecek en önemli örnek, Descartes'tir. Descartes, 'Varım' önermesinin doğruluğunun ancak akıl tarafından algılandığında doğru olduğuna işaret eder; beden ise burada, 'tanımlanabilir' konumu, düzenlenebilir şekli olan ve uzamda yer kaplayan şey olarak tanımlanmaktadır" (Işık, 1998: s.116). Bu anlamıyla farklı uzuvların birleştiği ve bu uzuvlarla bütünleşen kütsel bir yapı olarak düşünülebilir. "Batı düşüncesi bedeni öteki olarak kurmuştur. Bedenin bir ilgi alanı ve araştırma konusu olarak ortaya çıktığında temel sorunsal, Batı düşüncesinin Kartezyen yapısının yoğun biçimde eleştiriye açılmasıdır. Bu eleştirilerden önemli bir tanesi yapısalılık sonrası düşünürlere aittir" (Işık, 1998: s.12). Bu düşünürlere Foucault, Derrida, Lyotard ve Baudrillard beden üzerindeki düşünceleriyle bedene ve bedenin önemine işaret edenler arasındadır. Özellikle Michel Foucault beden ile sosyolojiyi yan yana getirip, sosyolojinin gözünü bedene çekerek, bedenle de ilgilenilmesini sağlayan önemli düşünürlere dendir. O, bio-iktidar çözümlemesi üzerinden özne ve beden kavramlarıyla bir analiz yapar.

Foucault sosyolojisinde;

özneyi bedenden ve iktidardan ayırmak mümkün değildir. Çünkü Foucault'ya göre özneyle adeta varoluşsal bir ilişki içerisinde olan iktidar, bunu öznenin bedeni üzerinden de gerçekleştirmektedir. Diğer deyişle, öznenin değerlerini, söylemlerini, norm ve davranışlarını bizzat kuran, değiştirip geleceğe taşıyan iktidar, bütün bunları yaparken onun bedeninden mutlaka istifade etmektedir. Böylece bedenin kendisi de bir iktidar alanı ve göstergesi haline gelerek sosyolojik bir olguya dönüşmektedir" (Bingöl, 2019: s.327,328).

Ona göre hastaneler, okullar, askeri kışlalar ve bunlar gibi yerler iktidarın bedeni kuşatma, disipline etme gibi düşüncelerinin uygulandığı ve yaygınlaştırıldığı mekanlardır.

## BEDENİN BİR DİRENİŞİN ESTETİĞİ OLARAK PERFORMANS SANATINA DÖNÜŞÜMÜ

Elbette ki modern dönem öncesi, krallıklarda, monarşilerde iktidar olgusunun bedeni cezalandırma biçimleri; üstelik tiyatro sahnesine benzer şekilde; meydanlardaki gösteriler şeklinde yapılmak suretiyle de mevcuttur; ancak modernizmle ve getirdikleriyle beraber bu durumun belirtilen bu kurumlarda dahil olarak aile içerisine de girilebilecek biçimde, denetleyerek, her bir zihnin ve bedenin içine zuhur ederek bu öznelere pasifikasyonu ile sonuçlanmıştır. Hapishanelere atılan bedenler, hastaneye konan bedenler, kışlada savaşıyan bedenler, okulda eğitilen bedenler iktidarın denetimi ve kontrolü altında hareket edecek şekilde programlanmaya itilir.

İktidarın ve egemen olanın yakın markajında olarak 'beden' sanatçılar içinde ayrıca bir öneme sahiptir. Özellikle 20. yüzyılda ortaya çıkan bazı sanat hareketleri beden üzerinden ve bedeni malzeme olarak kullanarak bedenin kendisiyle ilgilenmişlerdir. Bu "Performans sanatı, 'Beden Sanatı', 'Happening', 'Aksiyon' gibi çeşitli başlıklar altında gündeme gelmiş, Sitüasyonizm, Fluxus, Feminist Sanat, Arazi Sanatı gibi farklı akımlar dahilinde de uygulanmıştır" (Antmen, 2008: s. 219). Sanatçılar performanslarıyla toplumun yaşadığı politik ve sosyolojik problemleri kendisine dert edinerek sanatın yönünü oldukça yaratıcı ve güçlü bir biçimde etkilemiştir.

Beden sanat tarihinin tüm evrelerinde sayısız şekillerde tasvir edilmiş ve sanatçıların repertuarında her daim güncelliğini korumuştur. Ancak performans sanatıyla birlikte, beden oldukça yaratıcı ve farklı bir medyum olarak sanatta oldukça politik bir dil ile kullanılmıştır. "Modernitenin etkisindeki erken dönem uygulamalardan günümüze performans, cinsellik eksenli, bedeni görselleştiren ve seyirlik bir durum olarak var olmaktan kurtulmuş, modernitenin üzerini örttüğü ve kimi karşıtlıklar üzerinden tanımladığı bir alan olmaktan giderek uzaklaşmıştır" (Şahiner, 2015: s.173).

Beden bir direniş malzemesi olarak sanatın dilini zenginleştiren sanatın hayatı değiştirme gücüne katkı sağlayan ve bunu sürekli bir biçimde hatırlatan, iktidar mekanizmalarının hayatı ve bedeni kuşatan uygulamalarına karşı bir direniş estetiği geliştiren en önemli bir unsur olarak kullanılmıştır performans sanatında. Postmodernizmle beraber parçalanan, modernizmin bütünsel bakış açısı; sanatın dilinin bütünlük değil farklılaştırma arayışına çevrilmesi oldukça olağandır. İzleyici bütünsel bir yapı karşısında edilgen bir biçimde izleme görevini terk ederek modernizmin kurduğu izleyici ve sanat eserindeki mesafe ortadan kaldırılmış, izleyici ve sanat üretimi arasında karşılıklı iletişim ve etkileşim üzerinden inşa edilen üretimler ortaya çıkmaktadır.

"Kaprow ve Beuys gibi sanatçılar, *beden aracılığıyla eylem anındaki varoluşa* dikkat çekmişlerdi. Yves Klein, Hermann Nitsch, Marina Abramoviç Dennis Oppenheim, Bruce Nauman, Carolee Scheneemann, Chris Burden, Stelarc ve Orlan gibi sanatçılarsa araç ve nesne ilişkisini tersine çevirerek, eylem aracılığıyla beden üzerine yoğunlaştılar" (Yılmaz, 2006: s.283).

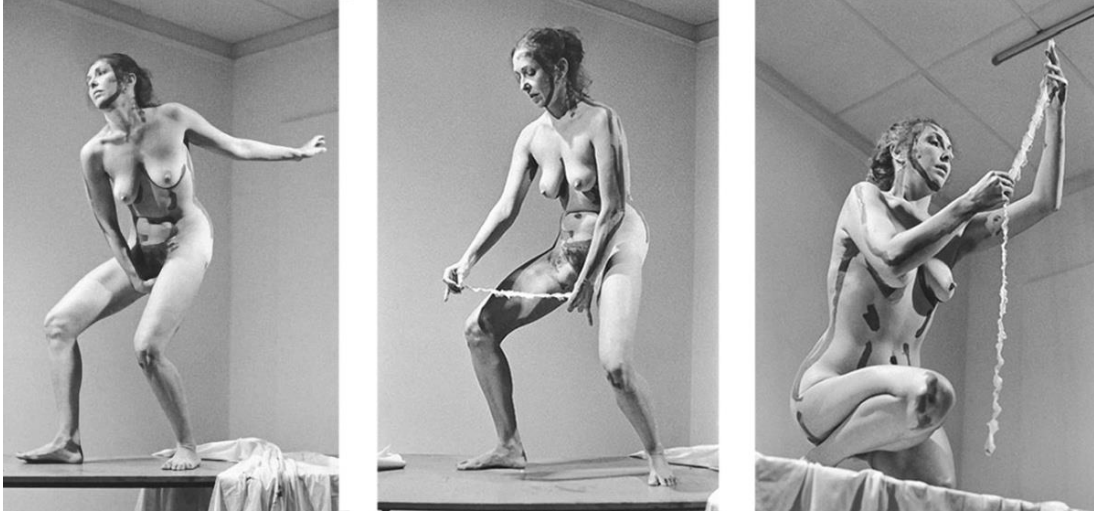
## BEDENİN BİR DİRENİŞİN ESTETİĞİ OLARAK PERFORMANS SANATINA DÖNÜŞÜMÜ

"Modernizm'in ideolojik olarak kodladığı ve toplumsalın içine yerleştirdiği beden olgusu, artık geçmişteki prosedürlerle ele alınamaz haldedir. Bedene ilişkin kodları kırılğanlaştırmak, onun gerçekliğini bütüncül olarak kavrayabilmek adına artık farklı stratejilere başvurmak gerekmektedir. Bu stratejilerden belki de en önemlisi sübjektif beden algısı ve bu algının dışarıda bıraktığı ötekinin varlığını da düşünmeye yol açan öznel stratejileridir" (Şahiner, 2015: s.173-174). Bu öznel kim zaman bazı sanatçılar için modernliğin mesafe koyduğu ölüm gibi, çıplaklığın sınırları zorlayan görünürlüğü gibi, acı gibi, kan gibi izleyiciyle iletişimi ve etkileşimli yüzleşme düşüncelerini yeniden yapılandırma yoluna sokan stratejiler barındırır.

Schneemann, erkek egemen düşüncenin yerleştiği sanat dünyasında, kadın sanatçıların bu egemenliğin altında hareket etmelerinin önüne geçilmesine, kadınların bu dünyada ezilmelerine ve baskı altında olmalarına direnen ve bedeni aracılığıyla gerçekleştirdiği üretimlerde bu durumu eleştirmeyi amaçlayan performanslar gerçekleştirmiştir. Dahili Tomar isimli performansını (Görsel 1) bu minvalde ortaya koymuştur. "Performansın başlangıcında çarşafarla kaplı bir odaya girer. Daha sonra bu alanın ortasında soyunur ve bir masanın üzerine çıkar. Burada vücuduna çamur sürerek Schneemann vücut hatlarını belli eder ve resim derslerinde duran modeller gibi pozlar verir"(1). Cezanne iyi bir ressamdır isimli kendi yazdığı metni okurken sanatçı Cezanne'a bir kadın gibi hitap eder. Sanatçı bu anlamda sanat tarihindeki büyük sanatçı ve kadın sanatçı sorununa gönderme yapar.

Vajinasından çıkardığı yılan kavi kağıdı Torah, göbek bağı, dil, şakül, çan kulesi ve gökkuşağına benzeten sanatçı, tarih öncesinden kalma yılan biçimli ana tanrıça simgelerinin kadınlar tarafından bedenlerine benzediği için resmedildiğini düşünür. Yılan ve vajina arasında mitolojik ilişkiler kurulur. Kutsal bilgi kaynağı olan vajina, doğurganlığın ve arzunun gizeminin kaynağıdır. Öte yandan bu yılan biçimli kağıtta yazanlar, kadın sanatçıların erkek egemen sanat dünyasından dışlanmalarını anlatır (Özbay Aydoğan, 2006: s. 77-78).

## BEDENİN BİR DİRENİŞİN ESTETİĞİ OLARAK PERFORMANS SANATINA DÖNÜŞÜMÜ



**Görsel 1.** Carolee Schneemann, Dahili Tomar (Interior Scroll), 1975. (Kaynak: <https://fineartmultiple.com/blog/carolee-schneemann-interior-scroll-masterpiece/>)

Schneeman performanslarını çıplak şekilde gerçekleştirmektedir. Birçok feministin eleştirilerine maruz kalmasına rağmen, O bu şekilde erkek egemenliğini yıkmının yolunun, direnişin çıplak kadın bedeni ile gerçekleştirilmesi ve kadın bedeninin cinsel özgürlüğe kavuşmasının etkili yolu olduğunu düşünür.

Beden ile çalışmaya 1970'li yıllarda başlayan Gina Pane performanslarını ağırlıklı olarak acıyı izleyiciyle deneyimlediği kesik, yaralanma, yanma gibi tehlikeli durumlarla gerçekleştirir. O, "bedeni psikolojik, dinsel, biyolojik ve özellikle toplumsalın oluşturduğu bir araç olarak gördüğünden, sanatın nesnesi olarak kendi bedenini kullanır. Resmin aksine bedenin derinliklerini yüzeye çıkararak akıtarak ve bedenin performatif haliyle karşılaşılması değerlidir" (Akkol, 2018: s. 1231). Beyaz giyinerek gerçekleştirdiği performanslarında, ustura, jilet gibi kesici aletlerle kolunu, yüzünü, dudaklarını keser, bu aletleri kendisine saplar, kusana kadar çürük et yer ve tüm bunları yaparken vücudundan damlayan kanın, beyaz giysisiyle bir zıtlık oluşturmasına izin vererek acının estetiğini gerçekleştirir.

1973 yılında, Milano'da gerçekleştirdiği Duygusal Eylem isimli performansında (Görsel 2) yalnızca kadın izleyicilere yer vermiştir; İki kez tekrarlayarak yaptığı performansın birincisinde kırmızı güller ikincisinde beyaz güller vardır. İlk aşama beyaz kıyafetli ellerinde kırmızı gül ile ilerleyip sanatçının embriyo pozisyonuyla oturmasıyla biter. Sonraki aşamada güllerin dikenlerini kolunun önyüzüne tek tek batırır ve çıkarır. Akan kan beyaz gülleri kırmızıya çevirmiştir. Performans sona erdirirken avucunu jiletle keser. Bu esnada iki kadının sesi duyulur.

Biri İtalyan ve diğeri Fransız olan sesler kadının kendi kimliğine göndermede bulunur. Kadınlar ellerinde romantik bir ilişkiyi gösteren mektuplar okurlar. Bu mektuplarda ayrıca

## BEDENİN BİR DİRENİŞİN ESTETİĞİ OLARAK PERFORMANS SANATINA DÖNÜŞÜMÜ

kadınlardan birisinin annesinin ölümünü anlatır. Bu performans, anne-çocuk ilişkisinin bir içsel yansıması olarak tanımlanmakla birlikte hem kadın hem anne hem de eşcinsel olmakla marjinalleşmenin psikolojik acısının iletilmesidir de (Akkol, 2018: s.1232).



**Görsel 2.** Gina Pane, SentimentalAction, (DuygusalEylem1973) (Kaynak: <https://www.artsy.net/artist/gina-pane>)

Küba asıllı sanatçı Ana Mendieta'da aidiyet, kimlik, cinsiyet, kadın olmak gibi konuları kendi bedenini özne olarak kullandığı performanslarıyla sorgular. Onun performanslarında, özellikle doğa içerisinde gerçekleştirdiklerinde ince bir direniş estetiği görmek mümkündür diyebiliriz.

1973 yılında gerçekleştirdiği Rape Scene performansında (Görsel 3) mekan olarak kendi dairesini kullanır. Davet ettiği izleyiciler gelmeden mekan ve bedenini oluşturduğu senaryo etrafında hazırlamıştır. İzleyiciler geldiğinde her yeri dağılmış, kan lekelerinin olduğu evde şok olacakları bir manzarayla karşılaşacaklardır. Sanatçı mutfak masasına yüz üstü bağlanmış, pantolonu ayağına kadar sıyrılmış, vücudu kanlı bir biçimde ve tecavüze uğramış bir kurban tasviriyle izleyiciyi beklemektedir. Şiddet ve kadın olgularını bu performansında net bir biçimde ortaya koyarak bedeni bir enstalasyon nesnesi olarak kullanır.

"Sanatçı, bedeni, kimi çalışmalarında kadın olmanın kendisini sorgulamış ve ürkünç, dışlanan ve şiddet uygulanan bedenleri veya cinsiyeti parodi olarak yeniden canlandırmıştır" (Özbay Aydoğan, 2006: s.68). Oldukça gerçekçi ve iyi düşünülmüş bu paradi karşısında izleyicinin şok halini tahmin etmek zor değildir. Çünkü tarih boyunca kadınlar benzer görüntüleri her coğrafyada ve kültürde yaşamış ve yaşamaktadırlar. Bu açıdan bakıldığında performans sanatının politik bir tavrı olduğu daha net

## BEDENİN BİR DİRENİŞİN ESTETİĞİ OLARAK PERFORMANS SANATINA DÖNÜŞÜMÜ

anlaşılmaktadır. Kadın tecavüzleri, kadın cinayetleri ve kadına karşı işlenen adi suçlara karşı uygulanan yaptırımlara, bu suçların hala devam etmesinin ve işleyemeye niyet gösterenler açısından bakıldığında yeterince caydırıcı olmadığını görmekteyiz.



**Görsel 3.** Ana Mendieta, *Rape Scene* (1973). (Kaynak: <https://www.artforum.com/print/201801/fully-loaded-power-and-sexual-violence-73188>)

Başsız Kadın veya Göbek Dansı ismindeki video performans çalışmasıyla (Görsel 4) Nil Yalter, feminist direnişlerini kendi bedeni üzerinden görünür kılmıştır. Sanatçı performansına René Nelli'nin 'Erotique et Civilisations' isimli kitabındaki bir metni, siyah keçeli kalemle, göbek deliğinin etrafından başlayarak yazmasıyla başlar.

Tezkan (2009), bu metnin Afrika'nın bazı bölgelerinde yaygın olan kadın sünnetine dair etnografik bir analiz olduğunu, Anadolu'da kadın doğurganlığını artırmak için bedenine tılsımlı yazılar yazılmış kadının durumuna gönderme yaptığını belirtmektedir. Geleneğin baskısı altındaki kadının durumuna eleştirel bir ironi getirilmiştir. Kamera açısı sabit bir şekilde göbek deliğini objektifin merkezine alır. Sanatçı göbeğine metni yazar, yazıyla kaplı bir şekilde göbek dansı yapar. Video, Anadolu kadını geleneksel yaşamın baskısıyla sıkıştırıp doğal zevklerden men edilmesine isyan eder niteliktedir. İronik bir dille eleştirirken izleyiciyi trajikomik bir olayı ayini davet eder.

Yalter bu ve diğer işleriyle dünya üzerindeki madun halklara özellikle kadınların da içinde bulunduğu ötekileştirmeye maruz kalan kesimlerin dertlerini kendisine dert edinip sanatı aracılığıyla ortaya koyduğu direnişiyse varlık mücadelesi ortaya koyar. Bu

## BEDENİN BİR DİRENİŞİN ESTETİĞİ OLARAK PERFORMANS SANATINA DÖNÜŞÜMÜ

sanatçılar içinde buldukları ya da bulunmadıkları toplumun politik marazlarına, yaşadıkları ırkçı cinsiyetçi ya da sınıfsal ayrımcılığa karşı sanatlarını bir direniş estetiği olarak, bedenlerinde performansa dönüştürüp, avazı çıktığı kadar bağırılmaktadır.



**Görsel 4.** Nil Yalter, Göbek Dansı Videosu, 1975. (Kaynak: <https://art50.net/batililasma-surecinden-gunumuze-turkiyede-sanat/>)

Performanslarında pasif bir rol üstlenerek, kimi zaman bedenini halka açık ve müdahalelere izin verdiği bir nesne olarak sunan Yugoslav sanatçı Marina Abramoviç; izleyiciyle olan etkileşimi bu yönde gerçekleştirerek sanatsal eylemlerinde rahatsızlık veren gösterilere imza atmıştır.

Abramoviç, performanslarında kendi bedeninin sınırlarını oldukça keskin bir biçimde zorlamaktadır. Kadın cinsiyeti bağlamında, dinsel bağlamda ve siyasal bağlamda, içinde yaşadığı toplumun marazlarını sorgulayan ve sorgulatan konuları performansları aracılığıyla görünür hale getirmektedir. Bedeni üzerindeki denetimini kendi eline alıp acıyı kendi uygulayarak, kimi zaman da bu işi izleyiciye vererek denetimin elini ve sorumluluğu değiştirir. Çağdaş toplumun ölüm korkusu ve acı üzerindeki algıyla hareket ederek, acıyı kendi bedeninde gerçekleştirerek bedeninde açtığı yaralarla tarihin toplumda açtığı yaralara göndermeler yapar. Sanatçı performanslarında kullanacağı her aleti, materyali belirli bir mantıki çerçeve içerisinde oluşturmuştur fakat yine de performansları bir çok performansta olduğu gibi rastlantısallığa açıktır. Ancak bu rastlantısallık izleyici açısından açık mesajlara gebe, izleyicini zihninde alacağı yol konusunda açıktır. Başta Balkan savaşı olmak üzere tüm savaşları lanetlemek için gerçekleştirdiği balkan Broque performansında (Görsel 5), kanlı hayvan kemiklerini attığı ve gittikçe aha fazla ısınmasıyla kokunun arttığı bodrum katında dört gün geçirmiştir. Performansı sırasında halk şarkıları söyleyerek yer yer

## BEDENİN BİR DİRENİŞİN ESTETİĞİ OLARAK PERFORMANS SANATINA DÖNÜŞÜMÜ

ağlayarak kemikler ve kanla bedenini bütünleştirerek herkesin yapamayacağı kadar ağır ama pasif bir direniş estetiğini bizlere yaşatmıştır.



**Görsel 5.** Marina Abramović, "Balkan Broque", 1997. (Kaynak: <http://www.sanatatak.com/view/anin-patikasinda-yasayan-bir-zaman-gezgini-marina-abramovic>)

1974 Rhytm 0 (Ritim 0) ismiyle gerçekleştirdiği performans (Görsel 6), izleyicinin şiddete olan eğilimi açığa çıkarması ve sanatçının kendisinin değil, izleyicinin sanatçıya uyguladığı şiddet açısından oldukça çarpıcıdır. Sanatçı masanın üzerine sıraladığı 72 objeyi, kendi bedeni üzerinde her türlü müdahaleye açık ve izleyicinin özgürlüğüne bırakmıştır. Bu objeler arasında, şarap, üzüm, makas, parfüm, metal çubuk, güller, ekmek, bir silah ve silaha uyan bir mermi de bulunmaktaydı. Altı saat süren performans normal bir şekilde başlarken yavaş yavaş akıllara durgunluk verecek bir biçimde devam etmeye başlamıştır. İzleyiciler sanatçının masaya bıraktığı jileti alarak sanatçının boynunu yaralamış, sanatçıyı kol ve bacaklarından tutup salonda gezdirmiş, sanatçıyı masaya bırakıp bacaklarının arasındaki boşluğa bıçağı saplamışlar, yetmediği gibi daha da ileri giderek masadaki tabanca mermiyle doldurulup sanatçıya doğrultulmuş. Vardar (2015)'ın ifade ettiği gibi; sanatçı , performans sürecinde tüm kontrolü izleyicinin eline bir oyuncak gibi bırakmış, galeri sahibinin müdahale ederek performansı bitirmesiyle kendisine gelmiştir. Aynı şekilde izleyici de, performansın bitiminde içine girdikleri o duygu durumundan çıkarak acı verdikleri o nesne bedeni, ilk halindeki kişiliği ile görmeye başlamışlardır.

Sanatçı hayati risk taşıyan ve gerçekleştirdiğinde de tehlikeli bir sınıra dayanan bu performansıyla izleyici tarafından ağır bir şiddete maruz kalmıştır.



## BEDENİN BİR DİRENİŞİN ESTETİĞİ OLARAK PERFORMANS SANATINA DÖNÜŞÜMÜ



**Görsel 6.** Marina Abramovic, Rthym 0 (Ritim 0), 1974. (Kaynak: <https://seyler.eksisozluk.com/vucudunun-ve-seyircinin-sinirlarini-gormek-isteyen-m-abramovicin-unutulmaz-performansi-rhythm-0>)

Sanatçı performansından önce izleyiciler için galeriye yerleştirdiği "Ben bir nesneyim" yazılı not, öncelikle kendi dişiliği ve cinselliği arasındaki ilişkiyi sorgular. Aynı zamanda bir sanatsal nesneyi ya da eyleme dayanan bir işi seyretmek için eğitilmiş halkı, nesneliği gösteren kadınla yüzleştirir ve izleyenleri kendi davranışlarını izleyen seyirciler durumuna sokar" (Kılınç, 2007 : S.50).

Modern Batı toplumunun oluşturduğu güzellik algısı etrafında kadın bedeninin kuşatılmasına, bu algıyı şekillendiren ve yayan görsel medyaya karşı bedenine yaptırdığı çeşitli estetik operasyonlarla direniş sergileyen sanatçı Orlan'ın ameliyat performansları (Görsel 7), iktidarın tıp aracılığıyla beden üzerinde oluşturduğu tahakkümü akla getirir. Orlan;

tıpkı öznelliğimiz gibi, teknolojinin de bizim hayal ettiğimiz kadar saf olmadığını göstermek ister. Bu açıdan, tehlikeli bağlantılarıyla bedenlenmenin kimlikten önce var olduğunu göstermektedir. Onun bedenlenmesi, tehlike, tutku ve provokasyonu işaret eder; ki bu, görselliğin günahkar bir oyunu olarak cinselliğin ayrıcalığının ya da gündelik hayatın kültürel narsisizmine yönelik sorgulayıcı bir bakış açısının yansımasıdır (Şahiner, 2015: s.189).

Onun Carnal Art olarak nitelendirdiği ameliyat performanslarındaki önemli nokta süreçtir. Bu ameliyatları estetik ameliyatlarının asıl amacı olan daha genç, güzel görünmek için gerçekleştirmez sanatçı. Bedeni üzerindeki denetimi ele alıp, "güzellik kavramını yeniden yapılandırmak ve kendi tarzına uygun bir şekilde bu kavramı yeni baştan yaratmak için"(2) gerçekleştirir.

## BEDENİN BİR DİRENİŞİN ESTETİĞİ OLARAK PERFORMANS SANATINA DÖNÜŞÜMÜ



Görsel 7. Orlan, Ameliyat Performans, 1993 (Detay) (Kaynak: [http://www.izinsizgosteri.net/asalsayi37/Kubilay.Akman\\_37.html](http://www.izinsizgosteri.net/asalsayi37/Kubilay.Akman_37.html))

Sanatçı ameliyatlarında lokal anesteziyi tercih eder. Ameliyatın verdiği acıyı deneyimlememek ve performans sonuna kadar izleyiciyle etkileşim halinde kalabilmek için böyle bir yol tercih etmektedir. Sanatçı kendi bedenini yeniden yapılandırırken tarihte güzelliği temsil eden beş kadının ayrı parçalarını alarak kendi yüzünde onları birleştirme fikri üzerine gider. Boucher'ın Europa'sının dudaklarını, Mona Lisa'nın alnını, Botticelli'nin Venüs'ünün çenesini, Gerard'ın Psych'sinin gözlerini, Diana'nın burnunu dijital bir ortamda birleştirir. Bu bağlam onun sanat tarihinin kadın temsillerine de gönderdiği bir eleştiri olarak düşünülebilir.

Carnal Art manifestosunda Orlan, "ironik bir ifadeyle performe ettiği sanatın klasik anlamda, çağın mümkün kıldığı teknolojiyle gerçekleşen bir oto-portre olduğunu bildirir. Bu, çağımızın ulaşmayı henüz mümkün kıldığı, bedenün figürasyon ve disfigürasyonu arasında duran bir yazıttır. Orlan'a göre vücut 'değiştirilmiş bir hazır yapım' olmalıdır" (2) der. Acı, sanatçının performanslarını diğer performanslar arasında farklı bir noktaya taşıyan en ayırıcı özelliktir. Çünkü Orlan acıyı bir arınma amacı olarak kullanmaz. Hatta acıyı hiç kullanmaz ve performansları esnasında uyanıktır. İzleyici ile olan etkileşimde kitap okur, şarkı söyler. Onun performanslarında acı yoktur denilebilir. Performanslarını video aracılığıyla kalıcılaştırırken, bu videoları ameliyatından kalan et parçalarını, performanslarının ağır masraflarını karşılayabilmek için kullanır.

Üretimlerini anti-konformist bir biçimde gerçekleştiren, yaşadığı çağın, toplumun patriarkal kültürel, politik marazlarına karşı direniş sergileyerek bedeni aracılığıyla sanatsal performanslar gerçekleştiren bir diğer sanatçı Şükran Moral'dir. Onun sanatsal

## BEDENİN BİR DİRENİŞİN ESTETİĞİ OLARAK PERFORMANS SANATINA DÖNÜŞÜMÜ

performanslarının teması genellikle savaşlar, genelevler, din ve toplumda marjinalleştirilenlerdir. Uluslararası düzeyde ses getiren üretimlerinden birisi 1994 yılında gerçekleştirdiği Artista (sanatçı) çalışmasıdır. İsa'nın Çarmıha Gerilmesi ikonografik sahnesini alışıya ederek kendi bağlamı üzerinden tekrarlamıştır. Bir kadını üstelik kadın bir sanatçı İsa yerine çarmıha gerilmiş görünmektedir. Bu bağlamda kendisini İsa yerine koyan ilk kadın sanatçı olması açısından önemlidir ama bir o kadar da tepkileri üzerinde toplamıştır. 1997 yılında gerçekleştirdiği Bordolle (Genelev) performansında (Görsel 8) 27 saatini bir genelevde geçirir. Genelevin kapısına 'çağdaş sanat müzesi' yazmış, eline de 'satılık' (for sale) yazan bir kağıt almıştır. "Bu şekilde müze ve genelev arasında bir bağlantı kurmaktadır. Müze ve sanatçı kavramlarını genelev ve fahişe kavramları üzerinden eğretilme ile kullanmıştır. Bu yine incelikli bir sanat tarihi eleştirisidir. Çünkü, estetik bakış nesnesini deneyimler, onu tüketmez "(Arapoğlu, 2016: s.59).



**Görsel 8.** Şükran Moral, Genelev 1997. (Kaynak: <http://www.milliyetsanat.com/yazar-detay/ozge-yilmaz/sukran-moral-uzerine/1609>)

Şükran Moral, müzelerin sanatçılara olan yaklaşımlarını eleştirilirken aynı zamanda toplumun kadınlara olan bakış açıları ve değer yargılarına direnen ve eleştiren bir performans gerçekleştirmiştir. Bu açıdan da güncelliğini koruyan; görünen o ki uzun bir sürede koruyacak olan bu performans ile aynı zamanda, kadın bedeninin metalaşmasının resmiyeti ile ataerkil toplumun objesi olarak devam eden rolü sorunsallaştırmıştır.

Hermann Nitsch "1962'de canlandırmaya başladığı devam eden on yılda da gerçekleştirmeye devam ettiği kanlı ritüeller serisinde "kendi bedenini ekspresyonist bir biçimde kullandı. Freudcu psikolojinin yanı sıra aksiyon resminden de ilham alan sanatçı, korku aracılığıyla psikolojik katarsisin peşine düşmüştü. (...) Amaç sanatçının ve izleyicinin doğal fakat toplumsal olarak bastırılmış saldırgan içgüdülerini serbest bırakmaktır" (Fineberg, 2014. s.332). Performansları (Görsel 9) Şaman ayinlerine ve aktivitelere benzese de izleyici açısından tiksindirici, algıda şok etkisi yaratan, sorgulayan ve sorgulatan içerisinde direniş ile tiksintiyi estetik bir noktada barındıran

## BEDENİN BİR DİRENİŞİN ESTETİĞİ OLARAK PERFORMANS SANATINA DÖNÜŞÜMÜ

olgular taşır.



Görsel 9. Hermann Nitsch, Orgien Mysterien Theater (Gizemli Alem Tiyatrosu), 1998. (Kaynak: [http://www.all-art.org/art\\_20th\\_century/nitsch1.html](http://www.all-art.org/art_20th_century/nitsch1.html))

Sanatçı aynı zamanda 1965 yılında Viyana Aksiyonizmini oluşturmuştur. O üretimlerinde bedeni bütün biçimleriyle kutsar ama bunu yaparken onu bozarak, kurban ederek kimi zaman yaralayarak idealize edilmiş beden algısını yerinden oynatarak eleştirel bir bakış getirir. Onun performanslarında modernizmin kutsadığı sanatın evrensel ve değişmez kabul edilen estetik ve plastik ilkelerine karşı bir direniş ve başkaldırı mevcuttur. Müze ve galerilerden özerkliğini alan sanatın mekanı şimdi ve her yerde şekline bürünmüştür. Burjuvanın beyaz duvarlarında halktan uzak ve ayrıcalık kadehine doldurulan içecekleri yudumlayarak seyre dalınan sanat biçimleri, sokağa, yaşamın devam ettiği her mekanda, hayatın içerisine daha çok girerek yaşamın kendisine talip biçimde hareket etmektedir. Sanatın metalaşması ve ticarileşmesinin getirdiği yaratımsal sanrılara tepki olarak sanatın gerçek hayatın içine sokulmasıyla yaratmanın özgürlüğünün deneyimleşmesinin yolu açılmıştır.

Regina Jose Galindo, *Who Can Erase the Trace? (Bu izleri kim silecek?)* (Görsel 9) isimli performansında Guatemala Anayasa Mahkemesi binasından eski Ulusal Saray'a kadar yürümüştür. Fakat yürümeden önce ayaklarını içinde insan kanı bulunan beyaz bir kaba aralıklı olarak sokarak kan ile boyanmasını sağlamıştır. Kanlı ayaklarının oluşturduğu izler ile birlikte yürüyüşünü gerçekleştirmiştir. 30 yıl süren bir iç savaşta, sivil halkın öldürülmesine bir tepki ve eleştiri olarak direnişini ortaya koymuştur.

## BEDENİN BİR DİRENİŞİN ESTETİĞİ OLARAK PERFORMANS SANATINA DÖNÜŞÜMÜ



**Görsel 9.** Regina Jose Galindo, *Who Can Erase the Traces* 2003. (Kaynak: <https://lareviewofbooks.org/article/amnesty-justice-art-regina-jose-galindo/>)

### Sonuç

Direnişin beden aracılığıyla sanatsal bir estetiğe dönüşmesinin incelendiği bu çalışma sanatın ve direnişin sonsuz biçimi ve dili olduğuna işaret etmektedir. Modernitenin ve onun kurumlarının gizli ya da açık bir biçimde uyguladığı denetim mekanizmalarına bir eleştiri niteliğinde olan bu çalışmada, postmodern performans sanatçıların beden algıları ve beden üzerindeki tahakkümleri ele alınmıştır. Sanatsal ifadelerini beden üzerinden gerçekleştiren sanatçılar, özellikle kendi bedeni üzerindeki denetimi ele alarak, çeşitli iktidar mekanizmalarının beden, cinsiyet, ırk politikalarını görünür kılarak, eleştirme ve gösterme bağlamında bu mekanizmalara bir direniş sergilenmiştir. Aynı zamanda sanat tüketimini yeniden gözden geçirip, sanatın tüketimine demokratik bir şekilde yaklaşarak, her yerde herkesle sanat performansları gerçekleştirerek kapitalizme karşı da bir direniş estetiği gerçekleştirmişlerdir. Sanatsal performansları aracılığıyla, sanatla hayatı birleştirerek izleyicinin pasif alıcı konumundan çıkarıp, sanat üretimiyle etkileşime girip, sürece dahil ederek sanat eyleminin ve üretiminin elitist yaklaşımı sorgulanarak tersine çevrilmiştir. Bu açıdan performans sanatının, sanatın yaratıcılık dilini şu anda öngöremeyeceğimiz noktalara taşıyacak potansiyelinin olduğunu ve sanatın tek işlevinin temsil etmek değil direnmenin de sanat olabileceğini bedenin bir direnişin estetiği olarak performans sanatına dönüşümüyle görmüş olmaktadır.

### KAYNAKÇA

Akçay, A.(2004). *Beden, Felsefe Ansiklopedisi*, ed. Ahmet Cevizci, ss. 231-237, İstanbul: Etik Yayınları.

Akkol, N.(2018). Acıyı Deneyimleme: Gina Pane Performansları, *İdil Dil ve Sanat Dergisi*, C.7, S.50.

## BEDENİN BİR DİRENİŞİN ESTETİĞİ OLARAK PERFORMANS SANATINA DÖNÜŞÜMÜ

- Antmen, A.(2008). *20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Arapoğlu, F.(2016). Şükran Moral Özelinde Türkiye'de Feminist Sanatta Kimlik ve Farklılık, *Tykhé Sanat ve Tasarım Dergisi*, C.1S.1 (52-63).
- Bingöl, O., (2019). Foucault'da İktidar, *Beden ve Özne Üçlüsü*, *Asia Minor Studies*, Cilt 7 Sayı 2, 327-334,
- Fineberg, J. (2014). *1940'tan Günümüze Sanat: Varlık Stratejileri*, (Çev. Simber Atay-Eskier ve Görül Erinc Yılmaz, İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları
- Işık, E. (1998). *Beden ve Toplum Kuramı*. Bağlam Yayınları: İstanbul
- Kılınç, G.M.(2007) *Bedenin İktidar kavramına Karşıt Bir Öge Olarak Vücut ve Performans Sanatı'nda Kullanılması*, Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü)
- Özbay Aydoğan S. M., (2006). *Kadın Bedeni Kurguları ve Temsiliyet: 1970 Sonrası Batı Sanatında Bedenlerini Kullanan Kadın Sanatçıları*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Şahiner, R. (2015). *Çağdaş Sanatta Temsiliyet Krizi: Çağdaş Kuramlar ve Güncel Tartışmalar*, Ankara: Ütopya Yayınları
- Tezkan, M. (2009). Gerçekliğe Alternatif Bir Gerçeklik: Nil Yalter Videosu. *Erişim*, 1, 2016.
- Vardar, B. (2015) *Bir Güncel Sanat Pratiği Olarak Beden Performans Sanatı ve İtalyan Performans Sanatçıları*, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), İzmir: Yaşar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Yılmaz, M. (2006). *Modernizmden postmodernizme sanat*. Ütopya.
- <https://medium.com/@ecebasar/%C3%B6nc%C3%BC-feminist-sanat%C3%A7%C4%B1-carolee-schneemann%C4%B1n-ard%C4%B1ndan-124993269211>
- [http://www.izinsizgosteri.net/asalsayi37/Kubilay.Akman\\_37.html](http://www.izinsizgosteri.net/asalsayi37/Kubilay.Akman_37.html)



## DOKUMA YÖNTEMİNİN SANATSAL BİR İFADE ARACI OLARAK KULLANILMASI: MARTA LACHMAN VE GÜL BOLULU ÖZELİNDE BİR İNCELEME

*Başak Özdemir Uysal<sup>1</sup>*

### Özet

İnsanlığın varoluşu ile paralellik gösteren tekstil, önemli bir ihtiyaç olarak ortaya çıkmıştır. Bu bağlamda tekstil çatısı altında yer alan dokuma da tüm zamanların kullanım nesnesi olmuştur. İşlevsel bir özelliğe sahip olan dokuma, her dönem farklı kullanım biçimleri ile yerini almıştır. Zaman içerisinde değişen koşullarla (siyasi, ekonomik, kültürel, iklimsel/coğrafi, dini) günümüze kadar varlığını sürdüren bu ürün, toplumlara ait kültürel değerler taşımakta ve onlara ilişkin tarihi bilgiler aktarmaktadır. Bu özelliğiyle tarihi bir belge niteliği de bulunmaktadır.

İnsanoğlunun kültürel değerleri arasında önemli bir yere sahip olan dokuma, ihtiyaçlar doğrultusunda var olmuş olsa da zamanla sanatsal bir yaratım ve ifade aracına dönüşmüştür. Dolayısıyla günümüzde Çağdaş Sanat içerisinde önemli bir yere sahip olan ve lif sanatının da önemli bir tekniği olan dokuma, yalnızca kendi alanında değil, farklı disiplinlerin de malzemesi haline dönüşmüştür.

Araştırma kapsamında, ifade aracı olarak kullanılan dokumanın, malzeme ve teknik bakımdan estetik dönüşümü ele alınmış, bu bağlamda Polonya'lı Sanatçı Marta Lachman ve Türk Sanatçı Gül Bolulu'ya ait çalışmalar incelenmiştir. Yapılan çalışmada, farklı kültürlerde yetişen ve aynı yöntemi ifade aracı olarak kullanan iki sanatçının eserleri gözlemlenmiş, benzerlikler ve farklılıklar irdelenmiştir.

Çalışmada; kitap, tez, makale, internet kaynakları gibi araçlardan yararlanarak genel tarama yapılmıştır. Ayrıca sanatçılarla yapılan görüşmeler sonucunda elde edilen röportaj verileri ve görsel kaynaklardan yararlanılmıştır. Yapılan bu çalışma ile iki farklı kültürden gelen her iki sanatçının sanatsal kimliklerinin incelenmesi, eserlerinin karşılaştırılması, elde edilen verilerin aktarılması ile literatüre katkı sağlamak amaçlanmıştır.

**Anahtar kelimeler:** Dokuma, Lif Sanatı, Tapestry, Marta Lachman, Gül Bolulu.

<sup>1</sup> Dr. Öğr. Üyesi, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Tekstil Bölümü, ORCID: 0000-0003-4506-3710, basakozdemir@gmail.com, basakozdemir@marmara.edu.tr

# DOKUMA YÖNTEMİNİN SANATSAL BİR İFADE ARACI OLARAK KULLANILMASI: MARTA LACHMAN VE GÜL BOLULU ÖZELİNDE BİR İNCELEME

## USING THE WEAVING METHOD AS AN ARTISTIC EXPRESSION TOOL: A REVIEW SPECIAL OF MARTA LACHMAN AND GUL BOLULU

### Abstract

Textile, which has developed in parallel with the existence of humanity, has emerged as an important need. In this sense, weaving, which comes under the roof of textile, has been the object of use of all times. Weaving, which has a functional feature, has been used in different forms in every period. This product, which has survived to the present day with conditions (political, economic, cultural, climatic/geographical, religious) changing over time, carries cultural values belonging to societies and provides historical information about them. In this respect, it also has the quality of a historical document.

Although weaving, which is an important cultural value of human beings, has existed in line with the needs, it has turned into an artistic creation and means of expression over time. Therefore, weaving, which takes a significant position in Contemporary Art nowadays and is an important technique of fiber art, has become the material of not only its own field but also different disciplines.

Within the scope of the study, the aesthetic transformation of weaving, used as a means of expression, was discussed in terms of material and technique. In this context, the works of Polish Artist Marta Lachman and Turkish Artist Gül Bolulu were reviewed. In the study, the works of two artists who grew up in different cultures and used the same method as a means of expression were observed, and similarities and differences were investigated.

In the study, tools such as books, theses, articles, and internet resources were used for a general review. Moreover, visual sources and interview data obtained as a result of interviews with artists were used. In this study, it was aimed to contribute to the literature by examining the artistic identities of both artists from two different cultures, comparing their works, and revealing the data obtained.

**Keywords:** Weaving, Fiber Art, Tapestry, Marta Lachman, Gül Bolulu.

### Giriş

Tarihsel süreç incelendiğinde insanların yaşamları boyunca hayatta kalabilmek için doğanın zorlu şartlarına uyum sağlamak zorunda kaldıkları görülmektedir. En temel ihtiyaç olan örtünme ve korunma gereksinimlerinin karşılanması zorunluluğu ile tekstil yöntemleri geliştirilmiştir.

Yaşantılarını sürdürebilmek amacıyla gereksinimleri doğrultusunda erişebildikleri malzeme kaynaklarını zorlayarak ortaya çıkardıkları uygulamalar zaman içerisinde insanların yeteneklerini ve bilgilerini geliştirmiştir (Arıgil, 1999: 66). Bu bağlamda gerçekleştirilen uygulamalarda, zaman içerisinde estetik değerlerin arttığı ve kullanılan tekniklerin çeşitlendiği görülmektedir.

Çağlar boyu insanlar, üretmiş oldukları tekstilleri, yaşam çevrelerinde yer alan, gördükleri, hissettikleri renkler, dokular, biçimler ve dokuma, baskı, işleme gibi



## DOKUMA YÖNTEMİNİN SANATSAL BİR İFADE ARACI OLARAK KULLANILMASI: MARTA LACHMAN VE GÜL BOLULU ÖZELİNDE BİR İNCELEME

tekniklerin kullanımı ile bezemişlerdir. Bu bezemeler, insanların duygu ve düşüncelerini başka insanlara aktarmak için kullandıkları bir anlatım dili olmuştur (Önlü, 2018: 761).

Tekstilin temel uygulama yöntemlerinden olan dokumanın gelişimi, kültürle paralellik göstermektedir. Bu nedenle arkeolojik kalıntılarda elde edilen tekstiller, döneminin kültürünü yansıtan önemli belge niteliği taşımaktadır (Özay, 1995: 34).

Yüzyıllardır uygulanan dokuma yöntemi, zaman içerisinde sanat alanında bir ifade aracı olarak yer almıştır. Günümüzde birçok sanatçının uygulamalarında bu yöntemi doğrudan ya da kendine özgü geliştirdiği biçimlerle kullandığı, ifade çeşitliliğinin arttığı görülmektedir. Özay'ın belirttiği gibi, "Günümüzde dokuma sanatı, yapıtlarında özgürce kendini ifade etmek isteyen sanatçıya malzeme ve teknik açısından geniş seçenekler sunmaktadır. Doğal ya da sentetik liflerle biçim ve mekânı içeren yeni malzemeler kullanılmakta ve bu malzemelerle yüzey ve kütleler arasında değişen yeni formlar üretilmektedir" (Özay, 1995: 78).

Günümüz Çağdaş Sanat eserleri gözlemlendiğinde dokuma yöntemini kullanan birçok sanatçı bulunduğu görülmektedir. Yapılan bu çalışmada özgün yaklaşımları ile dikkat çeken, Marta Lachman ve Gül Bolulu eserleri ile ele alınmıştır. Makalede öncelikle dokuma yönteminin sanat alanında ifade aracı olarak kullanımına değinilmiş, sonrasında her iki sanatçı ile yapılan görüşmeler neticesinde elde edilen bilgiler doğrultusunda, sanatçıların eğitim geçmişi, uygulama süreçleri, malzeme seçimleri hakkında bilgiler aktarılmış, on eseri üzerinden irdeleme yapılmıştır.

Hazırlanan bu çalışmanın, iki farklı kültürden gelen çağdaş sanatçının dokuma yöntemini kullanım biçimi, malzeme ve form yaklaşımı irdelenmesi ve karşılaştırma yapılması ile dokuma yönteminin güncel uygulamaları belgelenerek yapılacak yeni çalışmalara fikir oluşturabileceği düşünülmektedir.

### **Dokuma Yönteminin Sanatsal İfade Aracı Olarak Kullanılması**

Tekstil; insanı doğduğu andan itibaren ikinci bir deri gibi kuşatarak saran, zaman içerisinde farklı anlamlar kazanmış, giyinmenin dışında kültürlerdeki anlamların sözsüz bir ifade aracı olmuştur.

Turney tekstil ve insan ilişkisini; "Tekstil insan ilişkisini birtakım kutlamalar, sosyal olaylar üzerinden temellendirerek, aynı zamanda tekstillerin dokunma eylemine yönelik oluşunun insanlığın gelişimi içindeki ilişkide, dilin gelişiminden daha önce geldiğini" (Turney, 2009) ifade etmektedir.

Bir durumu, davranışı, kıymeti, statüyü, sanatsal bir ifadeyi anlatmak için kullanılan tekstiller, farklı anlam ve görevler üstlenmişlerdir. Turney'in de ifade ettiği gibi bazı kavim ve toplumlarda tekstil dilin önüne geçmiş, yazıt gibi sözsüz bir ifade aracına dönüşmüştür. Maya medeniyeti örneğinde yer alan düğüm alfabesi,

## DOKUMA YÖNTEMİNİN SANATSAL BİR İFADE ARACI OLARAK KULLANILMASI: MARTA LACHMAN VE GÜL BOLULU ÖZELİNDE BİR İNCELEME

toplumun ihtiyaçlarını karşılamıştır. Dügüm alfabesine göre daha geç örneklerden biri olarak gösterebileceğimiz başka tekstiller ise duvar halılarıdır. Gücün ortaya konması gibi farklı anlam ve amaçlar için kullanılan halılar, tekstilin farklı bir disiplin olarak gelişiminde dönüm noktası olarak gösterilmektedirler. Tapestry adıyla anılan goblen ve duvar halıları, kullanılan tekniğin sunduğu zengin renk imkânı ve form elde etme olanağı ile Avrupa'da popüler hale gelmiştir. Kilim dokuma tekniği ile resim oluşturma eylemi olan tapestry, bilinen özelliklerinden uzaklaştırılıp, 1920'li yıllardan itibaren yeni anlamlar yüklenerek çağdaş sanata dâhil edilmiştir (Acar, 2013: 52). Kilim tekniğinin kullanıldığı tapestrylerde atılan kısa atkılar sayesinde elde edilen şekil ve form oluşturma özelliği figüratif anlatımlara sahip kompozisyonların üretilmesine olanak sağlamıştır. Tapestry dokumalarda renklendirme, süreksiz atkı iplikleri ile gerçekleştirilmektedir. Daha detaylı resimleme imkânı sağlamak için atkı iplikleri çözgü ipliklerine göre daha ince kullanılmaktadır. Resimsel konu anlatım olanağı, tekniğe bağlı olarak sınırsız renk sayısının kullanımına olanak sağlamaktadır (Erzurumlu Jorayev, 2020: 92). Bu sayede ön plana çıkan duvar halıları, tekstilin plastik bir etki kazanarak resim gibi sergilenmeye başlanmasına yol açmıştır. 14. yüzyıldan 18. yüzyıla kadar yaygın kullanılan tapestryler, taşınabilme özelliklerinden dolayı "mobil freskler" olarak adlandırılmış ve duvar resimleri gibi (fresko), kiliselerin sarayların duvarlarında yer almışlardır. Dönemin ressamı tarafından çizilen, üretimi ise dokuyucular tarafından yapılan tapestry adı verilen resimli dokumalar tekstil sanatı ve sanatçı ilişkisinin gelişiminde önemli bir paya sahiptir. (Koca, 2018:3). Şüphesiz, tapestrylerin üretiminde dokumacı ve ressam iş birliğinin önemli bir yeri vardır. Bu iş birliği tapestrynin gelenekselden koptuğu dönemlerde bile varlığını devam ettirdiğinden, birçok örneği bulunmaktadır. Özellikle tapestry dokuma yöntemi birçok sanatçı tarafından kullanılmıştır. Bu örnekleri Art&Craft ve Bauhaus ekollerinde gerçekleştirilen uygulamalarda görmek mümkündür. Arts&Craft ve Bauhaus ile klasiğe ve el işçiliğine övgüyle birlikte başlayan geleneksel tekniklerin kullanımı, önemini kaybetmiş olan tapestryleri çağdaş sanatçıların yeni yorumuna sunmuştur. Bu dönemde sanatçılar tarafından yeniden yorumlanan tapestryler, Rapheal gibi usta ressamlar ile iş birliği yapılarak üretilmiş, tapestrylerin resim ile bağı bir kez daha kuvvetlendirmiştir (Arslan, 2012: 47).

Resim ile bağı geçmişe dayanan tapestryler farklı disiplinler ile etkileşime geçmiş, birçok ressam tarafından renk, malzeme ve form arayışlarıyla çağdaşlaşma sürecine girmiştir. Picasso, Braque, Matisse, Leger, Miro gibi ressamların ilgisiyle tapestryler, tekstilin bir sanat nesnesi olabileceği üzerine birçok tartışmayı beraberinde getirmiştir. Özellikle Bauhaus dokuma atölyesinde Anni Albers, Gunta Stölz gibi sanatçıların, dokumalarında kullandığı malzeme ve arayışlar ile ön plana çıkan çalışmaları tekstil sanatının ve tasarımının doğuşuna zemin hazırlamıştır. Bauhaus'un kapatılmasından sonra Amerika'da kariyerine devam eden Anni Albers'in Museum of Modern Art'da 1949 yılında açtığı sergi tekstil sanatı için önemli bir girişim olmuştur. Alanında bir ilki gerçekleştiren Albers ilk defa tekstilleri bir

## DOKUMA YÖNTEMİNİN SANATSAL BİR İFADE ARACI OLARAK KULLANILMASI: MARTA LACHMAN VE GÜL BOLULU ÖZELİNDE BİR İNCELEME

müzedede sergilemiş, bu olay tekstillerin sanat objesi olabileceği üzerine tartışmalar yaratmıştır. ‘Tekstil sanatçısı’ terimi de ilk defa sergiden sonra kullanılmıştır (Gothardt, 2020: 113). Tekstilin sanat nesnesi olma yolculuğu dokuma ile başlayıp, makrame, düğümleme, örgü, nakış gibi bilinen tekniklerin, özgün eserler üretmekte kullanılmasıyla devam etmiştir.

Tekstilin sanat olma yolculuğunda 1960’dan sonra resim ve heykel arasındaki keskin sınırın erimeye başlamasının ve “art object” gibi yeni bir terim ve sanat yaklaşımının ortaya çıkmasının önemli katkıları olmuştur (Alpan, 1986: 12). Bu yaklaşımın sanat alanında yükselişe geçmesi, tekstilin önünde yer alan katı sanat normlarının yıkılmasında etkili olmuştur. Lozan Bianeli ile başlayan tekstil sanatını dünyaya tanıtmaya çabası ile sanat tarihine geçecek önemli kadın sanatçılar ön plana çıkmaya başlamıştır. Geleneksel teknikler kullanarak gelenekselden bir kopuş biçiminde nitelendirebileceğimiz Lozan Bienali, özellikle kadın uğraşı olarak kabul edilmiş, ötekileştirilmiş tekstili ve bir sanatçı olarak kadını yüceltmıştır. Bu yeni sanat yolunun önemli temsilcileri arasında, Magdalena Abakanowicz, Shelia Hicks, Leonore Tawney, Olga de Amaral, Jacoda Buic sayılabilir. Bu sanatçılar çağının önünde koşan yorumlarıyla tekstil dışında malzemenin olanaklarından yararlanan birçok çağdaş sanatçıyı ve günümüz sanatını beslemeye devam etmektedir. Günümüzde de tekstili ifade aracı olarak kullanan birçok sanatçı bulunmaktadır.

### Marta Lachman ve Eserleri

1975 tarihinde Polonya’da doğan Marta Lachman 1990-1995 yılları arasında Tarnow Güzel Sanatlar Lisesi’nde Sanatsal Dokuma Uzmanı bölümünden mezun olmuştur. 1995-1997 yılları arasında Krakow Sanat Okulları’nda Sanatsal Giyim Tasarımı ve Yönetimi alanında eğitim gören Lachman, eğitimini tamamladıktan sonra bir reklam şirketinde görsel sanatçı olarak görev almıştır (Lachman, Çevrimiçi Ortamda Yazılı Görüşme: 19.04.2021).



**Görsel 1:** Marta Lachman (Kaynak: Sanatçının kişisel arşivinden)

## DOKUMA YÖNTEMİNİN SANATSAL BİR İFADE ARACI OLARAK KULLANILMASI: MARTA LACHMAN VE GÜL BOLULU ÖZELİNDE BİR İNCELEME

Sanata olan ilgisinin çok genç yaşta başladığını belirten sanatçı, on iki yaşında sınıf arkadaşlarının portrelerini çizerek ilk sergisini açtığını, aynı yıllarda iğne işi ve dikiş dikmeyi öğrenmeye başladığını aktarmıştır.

2016 yılında “Martafari Art” adıyla sanatsal dokuma çalışmalarına geri dönen sanatçının, kendi atölyesinde uyguladığı dokuma çalışmaları Amerika Birleşik Devletleri, Kanada, Almanya, Avustralya, Polonya gibi dünyanın birçok ülkesinde özel koleksiyonlarda yer almıştır.

Sanatçı, Görsel 2’de yer alan “Ateş” adını verdiği çalışması için karton kullanarak, özel bir dokuma tezgâhı tasarımı yaptığını belirtmektedir. Oluşturduğu bu yapı sayesinde yarı dairesel formları dokuma işlemi esnasında birleştirerek dikişsiz bir şekilde formu elde etmektedir.



Görsel 2: Kartondan Yaptığı Dokuma Tezgâhı (Kaynak: Sanatçının kişisel arşivinden)



Görsel 3: “Ateş” Marta Lachman (Kaynak: Sanatçının kişisel arşivinden)

## DOKUMA YÖNTEMİNİN SANATSAL BİR İFADE ARACI OLARAK KULLANILMASI: MARTA LACHMAN VE GÜL BOLULU ÖZELİNDE BİR İNCELEME

Marta Lachman, her yeni dokumanın aslında kendini keşfetmek olduğunu belirtmiş, kişinin kendi yolundan ilerlemesi ve kendi zayıflıklarının üstesinden gelmesinin her yeni yapılan çalışma için bir köprü oluşturduğunu ifade etmiştir. Dokumaya ilk başladığında kendisini en çok etkileyen sanatçının Magdalena Abakanowicz olduğunu ve eserlerine olan hayranlığıyla büyüdüğünü aktaran Lachman, aynı zamanda hocası Włodzimierz Cygan'ı ustası ve sihirbazı olarak gördüğünü belirtmiştir.

Sanatçı çalışmalarını, yeni formlarla hafiflik ve sıcaklık katarak mekânlarını zenginleştirmek ve kendini doğal nesnelere çevrelemek isteyen özel koleksiyonculara yönlendirdiğini belirtmektedir.

Marta Lachman Sanatını, kökleri doğada saklı büyümlü bir bahçe olarak gördüğünü ifade etmiştir. Bitkilerin renkleri, değişkenliği ve geçiciliğinin kendisini her zaman büyülediğini belirten Lachman, ağaçların hışırtısını, sallanan çimenleri, şarkı söyleyen kuşları ve cama vuran yağmur damlalarını, yaratma sürecinde kendisine ritim oluşturan müzik olarak değerlendirmektedir. Yaşadığı gezegenin algılanabilir ruhunun kalbini harekete geçirdiğini ve hayal gücünün resimler çizdiğini söylemektedir.

Sanata yaklaşımının şamanik olduğunu ve kendisini dokuma bahçıvanı olarak gördüğünü ifade eden Lachman, açıklamasına sanatının farklı koku ve renkleri içeren baharatlara benzediğini belirterek devam etmekte, Toprak Ana'nın ihtiyaçlarına duyarlılık kazandırmaya çalıştığını vurgulamaktadır. Toprak Ana'yı ruhsal bir yeşil gezegen, insanları da onun ayrılmaz parçaları olarak göstermeye çalıştığını düşünen sanatçı, Atalarının sahip olduğu farkındalığa ve bilgiye açılmak ve kadim kültürün köklerine geri dönmek istediğini ifade etmektedir. Marta Lachman eserleri aracılığı ile izleyicilerde merak duygusu uyandırmayı, duyarlılıklarını arttırmayı, yüreklerindeki yalınlığı keşfetmelerini ve doğayı sevmelerini sağlamayı hedeflediğini açıklamıştır.

Sanatçı, dokuma eğitimini tamamladıktan sonra uzun süre elyaf ile çalışmalar yapmadığını, dokuma yapmaya 2016 yılında başladığını belirtmektedir. Her zaman alışılmışın dışında, yenilikçi dokuma uygulamalar yapmak istediğini vurgulayan Lachman, ilk yaptığı çalışmalarda daha yalın motifler kullandığını, zaman içerisinde geri dönüşüm malzemelerine yönelerek kumaş ve deri parçaları gibi farklı materyallerle doku çeşitliliğini arttırmayı amaçladığını açıklamıştır. İlerleyen süreçte metal, ahşap ve seramik gibi tekstil dışı malzemeleri dokuma uygulamaları ile birleştirdiğini aktarmıştır. Sanatçı, kenevir iplik ile çalışmaya başladığında, bu malzemenin dokuma uygulamalarına oldukça fazla olasılıklar kattığını keşfettiğini ifade etmektedir. Dokuma yönteminin kullanılan malzemenin etkisi ile serbest şekil alabilme imkânı sunduğunu ve sanatının daha ilkel hale gelmesi ile heyecanlandığını vurgulamaktadır.

## DOKUMA YÖNTEMİNİN SANATSAL BİR İFADE ARACI OLARAK KULLANILMASI: MARTA LACHMAN VE GÜL BOLULU ÖZELİNDE BİR İNCELEME

Lachman uygulamalarını gerçekleştirirken genellikle dikey dokuma tezgâhında kilim tekniği ile üretmektedir. Sanatçı uygulama yaptığı tezgâhın ince ve kalın ipliklerle bir arada çalışmasına olanak tanıdığı, farklı kalitelere dokumalar yaptığını aktarmaktadır.



**Görsel 4:** Marta Lachman, Atölyesinde dikey dokuma tezgâhında çalıştığı anlardan biri. (Kaynak: Sanatçının kişisel arşivinden)

Marta Lachman Görsel 5'te görülen eserinde, çalışmasının bir parçası olan çember üzerinde dokumasını gerçekleştirmiştir. Sanatçı, yuvarlak şekilli dokuma uygulamalarında bu yöntemle çalışmaktan keyif aldığını belirtmektedir. Doğadan esinlenen ve doğayı kaynak alan sanatçı, bazı eserlerinde doğada bulunduğu, görsel olarak beğendiği bir dal üzerinde de dokuma yaptığını aktarmıştır.



**Görsel 5:** Marta Lachman, Atölyesinde dokuma çarkında çalıştığı anlardan biri. (Kaynak: Sanatçının kişisel arşivinden)

**Görsel 6:** Kolye Tasarımı Uygulama Süreci, Marta Lachman (Kaynak: Sanatçının kişisel arşivinden)

## DOKUMA YÖNTEMİNİN SANATSAL BİR İFADE ARACI OLARAK KULLANILMASI: MARTA LACHMAN VE GÜL BOLULU ÖZELİNDE BİR İNCELEME

Form ve doku ile oynayarak mekâna uygun tasarımlar yapmaktan keyif aldığı ifade eden Lachman aynı zamanda küçük bir çerçeve kullanarak, daha hassas olarak nitelendirdiği kolye ve bileklik tasarımlarından oluşan dokuma takı uygulamaları da yapmaktadır.

Lachman, yaygın olarak kenevir ipliği ile çalıştığını, uygulamalarında genellikle bitki lifleri kullanmayı tercih ettiğini belirtmektedir. Kenevir iplerinin dokumalarına kattığı etkiyi beğendiğini vurgulayan sanatçı, bu ipliğin kullanımı ile yeniden canlanan kenevir endüstrisini desteklemesi ve yasallaştırılması için mücadele ettiğini ifade etmektedir. Keten iplik kullandığı dokuma çalışmalarında da elde ettiği dokuları beğendiğini aktaran Lachman, bitkisel liflerin sert bir yapıya sahip ve dayanıklı olmaları nedeniyle bu liflerle çalışmaktan keyif aldığını açıklamaktadır.

Lachman kullandığı malzemelere müdahalede bulunarak görsel açıdan yeni etkiler oluşturmaktadır. Bu sayede dokuma uygulamalarında benzersiz biçimler ve dokular elde ettiğini belirten sanatçı, kullanılan iplikten duvara asılacak askıya kadar her unsurun birbiriyle etkileşimde olduğunu ve bütün olarak ele alınmasının önemini vurgulamaktadır.



**Görsel 7:** Elde boyanmış iplik/Renk seçimi (Kaynak: Sanatçının kişisel arşivinden)

**Görsel 8:** Dokuma Araçları (Kaynak: Sanatçının kişisel arşivinden)

**Görsel 9:** Çözgü Hazırlama İşlemi (Kaynak: Sanatçının kişisel arşivinden)

Dokuma sürecine malzeme seçimi yaparak başlayan sanatçı, tasarımına uygun renkler elde etmek için el boyamacılığı yöntemi ile iplik renklendirmesi yapmaktadır. Çözgü malzemesi netleştikten sonra yapacağı dokuma kalitesine uygun çözgü sarımı yaparak hazırlık aşamasına geçmekte, çözgü ipliklerini tezgâha gerdikten sonra dokuma işlemine geçmektedir.

## DOKUMA YÖNTEMİNİN SANATSAL BİR İFADE ARACI OLARAK KULLANILMASI: MARTA LACHMAN VE GÜL BOLULU ÖZELİNDE BİR İNCELEME



**Görsel 10:** Tezgâh üzerinde dokuması tamamlanmış olan eser (Kaynak: Sanatçının kişisel arşivinden)

**Görsel 11:** "The Way to the Stars-Yıldızlara Giden Yol", Marta Lachman, 115×190cm, 2021(Kaynak: Sanatçının kişisel arşivinden)

Lachman görsel 11’de yer alan "The Way to the Stars-Yıldızlara Giden Yol" adını verdiği eserinde, bir şamanın mistik yolculuğunun hikâyesini anlatmaktadır. Yerde kutsayan bir kadın ve bu kadının var olan dünya hakkındaki deneyimleri ile kazanımlarını dokuma uygulamasında dalgalı çizgi hareketleriyle vermiştir. Bu çizgileri yaşamsal bir yol, bilinçli bir hayat ve ağaç kabuğunun üzerindeki izlere benzeterek doğa ile bağlantı kurmuş, dokumasına aktarmıştır. Sanatçı bu uygulamasında farklı dokulara, toprak renklerine ve organik şekillere dikkat çekmek istemiş ve dokumasında doğal boya kullanarak el boyaması ile renklendirdiği kenevir ipler kullanmıştır. Yıllar içinde, dokuma çalışmaları ile birlikte yaşlanacağını düşünmüş, doğal karakteri ile Kenevir lifinin çok dayanıklı olmasını özdeşleştirmiş ve eserlerinde bu malzemeyi kullanmayı tercih etmiştir. Uygulamasında dikkat çekmek istediği bir diğer nokta da, heykelsi bir unsur olması sebebiyle yapının ana eksenini oluşturan, eski ahşap bir dal parçasıdır. Doğadan bulduğu bu dal parçasını orijinal haliyle kullanmak yerine ateşte yakıp (Görsel 12), üzerine birbirinden farklı motiflerle oluşturduğu bir desen çizip, dokuması ile bütünleştirmeye çalışmıştır. Sanatçı bu eseri için “şu anda yaratmakta olduğum stili ve karakteri yansıtıyor” ifadesini kullanmıştır.



**Görsel 12:** Dokumayı asmak için önceden pişirilerek oyulan ve sabitlenen dal parçası. (Kaynak: Sanatçının kişisel arşivinden)



**DOKUMA YÖNTEMİNİN SANATSAL BİR İFADE ARACI OLARAK  
KULLANILMASI: MARTA LACHMAN VE GÜL BOLULU ÖZELİNDE BİR  
İNCELEME**



**Görsel 13:** "The Sun is Coming-Güneş Geliyor", Marta Lachman, 80×120cm, 2021 (Kaynak: Sanatçının kişisel arşivinden)

**Görsel 14:** "The Sun is Coming-Güneş Geliyor", Detay Görüntüsü (Kaynak: Sanatçının kişisel arşivinden)

Martha Lachman Görsel 13’de yer alan "The Sun is Coming-Güneş Geliyor" adlı eserinde yeryüzünü simgeleyen Gaia-Toprak Ana’yı ele almıştır. Güneş’in bir mücevher gibi Gaia-Toprak Ana’ya yansması, yaşamımıza hayat veren ayrılmaz ikili olduklarını ifade etmektedir. Kadın beden formuna sahip olduğunu belirttiği dokumasında, toprak renklerinde doğal boya ile renklendirdiği el boyaması kenevir ipler kullanmıştır. Bir önceki çalışmasında olduğu gibi bu çalışmada da, yapının ana eksenini oluşturan eski ahşap bir dal parçasıdır. Doğada bulunduğu dal parçasını yakıp üzerine farklı motiflerden oluşan desen çizip, dokuması ile uyumlu hale getirerek bütünlük kazandırmıştır.



**Görsel 15:** "Moon-Ay", Marta Lachman, 75 cm çapında, 2021 (Kaynak: Sanatçının kişisel arşivinden)

## DOKUMA YÖNTEMİNİN SANATSAL BİR İFADE ARACI OLARAK KULLANILMASI: MARTA LACHMAN VE GÜL BOLULU ÖZELİNDE BİR İNCELEME

Görsel 15'de yer alan "Moon-Ay" adlı çalışmada Lachman, ayın şeklini değiştirmesi ve bulutlarda saklanan güneş gibi doğanın değişebildiğini vurgulamıştır. Sanatçı, bu değişkenlik sırasında yakalanan güzelliğin kusurlarda saklı olduğunu belirtmek için uygulamasını mükemmel yuvarlak bir formdan uzak olan bakır bir çember üzerinde gerçekleştirmiştir. Her ayrıntısı detaylı bir şekilde kurgulanmış olan uygulamada, bakır çemberi daha eskimiş gösterebilmek için oksitlendirme işlemi uygulamıştır. Sanatçı dokuma çalışmasında, keten ve doğal boyalı kenevir iplikleri renk planına uygun biçimde kullanmıştır.



**Görsel 16:** "Gazelle-Ceylan", Marta Lachman, 89×126cm, 2021 (Kaynak: Sanatçının kişisel arşivinden)  
**Görsel 17:** "Gazelle-Ceylan", Marta Lachman, Detay Görüntüsü (Kaynak: Sanatçının kişisel arşivinden)

Görsel 16'da yer alan "Gazelle-Ceylan" adlı çalışmada, hayvanlar âlemine atıfta bulunduğunu ifade etmektedir. Dokumasında kullandığı boynuz şeklindeki dal ile kabile karakterini simgelemektedir. Sanatçı eserini dekoratif bir duvar panosu gibi görmekten çok doğayı izleyiciye yaklaştıran bir unsur olarak değerlendirmektedir. Sanatçı, doğal renkte ve boyayarak renklendirdiği kenevir ipliklerini kullanmıştır. Eserin parçası olan ve dokumayı asmak için kullanılan dal parçası yakılarak yaşanmışlık hissi verilmiştir. Bu dal üzerine çeşitli motifler kullanarak desen çizilip, sonrasında şeffaf cila sürülmüş ve dokuma ile bütünleştirilmiştir.

**DOKUMA YÖNTEMİNİN SANATSAL BİR İFADE ARACI OLARAK  
KULLANILMASI: MARTA LACHMAN VE GÜL BOLULU ÖZELİNDE BİR  
İNCELEME**



**Görsel 18:** "Femininity-Kadınlık", Marta Lachman, 64×135 cm, 2020 (Kaynak: Sanatçının kişisel arşivinden)

**Görsel 19:** "Femininity-Kadınlık", Marta Lachman (Kaynak: Sanatçının kişisel arşivinden)

Görsel 18’de yer alan "Femininity-Kadınlık" adlı çalışmada, çıkırıkta eğirme işlemi yapılmış yün iplik ve kenevir kullanılmıştır. Yün ipliğinin yer yer ince, yer yer kalın olması, dokuma yüzeyinde yumuşaklık hissi veren rölyef etkinin ön plana çıkmasında belirleyici olmuştur. Sanatçı eserinde kullandığı pembe rengi, toprağa asalet katan, parıldayan değerli bir taş gibi yorumlamakta, siyah rengi ise, derinlik hissini ön plana çıkarmak için kullandığını ifade etmektedir. Eserinde en önemli unsurlardan biri olan yün saçaklara dikkat çeken sanatçı, sergileme için kullandığı siyah tahtanın taşıyıcı parça olduğu ve kadınsı görünümüne etkisini vurgulamaktadır.



**Görsel 20:** "Beaded-Boncuklu", Marta Lachman, 78×160cm, 2020 (Kaynak: Sanatçının kişisel arşivinden)

**Görsel 21:** "Beaded-Boncuklu" (Kaynak: Sanatçının kişisel arşivinden)

## DOKUMA YÖNTEMİNİN SANATSAL BİR İFADE ARACI OLARAK KULLANILMASI: MARTA LACHMAN VE GÜL BOLULU ÖZELİNDE BİR İNCELEME

Sanatçı görsel 20’de yer alan "Beaded-Boncuklu" adlı eseri, “Doğa alışılmadık yerler yaratır, daima özel, daima güzel... Güzelliği de içinde hayranlıkla izlenebilir” şeklinde ifade etmektedir. Akşam yağmurdan, dalgaların sesinden etkilenerek tasarladığı bu çalışmasını uygularken eski bir dokuma tezgâhı kullanmıştır. Birbirinden farklı dokular elde etmek amacı ile kenevir, keten, pamuk ve sisal gibi doğal liflerle uygulama yapan sanatçı özellikle kenevir lifinin dokumasına daha sert tutum kazandırdığını belirtmektedir. Kenevir lifini doğal renkte kullanan Lachman, mavi renk elde etmek için sentetik boya ile elde boyama yöntemini kullanmıştır. Dokumada kullanılan saçak ve püsküller dekoratif unsurlar içermesi nedeniyle tercih edilmiş, sergilemede taşıyıcı unsur olarak bambu çubuk kullanılmıştır.



**Görsel 22:** "Silence of the Ocean-Okyanus'un Sessizliği", Marta Lachman, 42×90cm, 2019 (Kaynak: Sanatçının kişisel arşivinden)

**Görsel 23:** "Silence of the Ocean-Okyanus'un Sessizliği", Detay Görüntüsü (Kaynak: Sanatçının kişisel arşivinden)

Lachman, Görsel 22’de yer alan "Silence of the Ocean-Okyanus'un Sessizliği" koleksiyonuna ait olan bu çalışmada dokuların zenginliğini ve sıcaklığını minimalist yaklaşımla verdiğini ifade etmektedir. Deniz temasına atıfta bulunan koleksiyona ait bu çalışmada, rüzgârla yere düşen ağaçta oluşan şekiller ve çatlaklar vurgulanmıştır. Aynı zamanda denizin üstünde yer alan köpük görüntüsü ve suya batıp çıkma hissi dokuma yüzeyde oluşturulmuştur. Malzeme olarak iğ üzerinde elle eğrilen keten ip kullanılmıştır. Kiremit ve koyu gri olarak görülen iplikler doğal ve sentetik boya kullanılarak el boyama yöntemi ile renklendirilmiştir. Sanatçı, sergileme için kalın doğal bir dal parçası kullanmıştır.

**DOKUMA YÖNTEMİNİN SANATSAL BİR İFADE ARACI OLARAK  
KULLANILMASI: MARTA LACHMAN VE GÜL BOLULU ÖZELİNDE BİR  
İNCELEME**



**Görsel 24:** "Sunny Glow-Güneşli Parıltı", Marta Lachman, 90×85cm, 2018 (Kaynak: Sanatçının kişisel arşivinden)

**Görsel 25:** "Sunny Glow-Güneşli Parıltı" (Kaynak: Sanatçının kişisel arşivinden)

Görsel 24'de yer alan "Sunny Glow-Güneşli Parıltı" adlı eserde, doğanın sıradışı, eşsiz ve güzel mekânlar yarattığı ve bunun sanatçılar için bir ilham kaynağı olduğu vurgulanmaktadır. Güneşin sıcaklığı ve doğaya yansıttığı ışıktan faydalanarak, mekâna enerji ve sıcaklık hissi veren bu çalışmada birbirinden farklı lifler kullanılarak zengin dokular elde edilmiştir. Mat ve parlak malzemelerin birlikte kullanılması, ışığın yüzeyde farklı yansımaya sebep olmuştur.



**Görsel 26:** "Source of Life-Hayatın Kaynağı", Marta Lachman, 84×80cm, 2018 (Kaynak: Sanatçının kişisel arşivinden)

**Görsel 27:** "Source of Life-Hayatın Kaynağı", Detay Görüntüsü (Kaynak: Sanatçının kişisel arşivinden)

Görsel 26'da yer alan "Source of Life" adlı eserde, büyümlü bir yaşam kaynağı olan su ve susuzluğunu gidermeye çalışan dünyayı yansıtan bir ayna olma hali

## DOKUMA YÖNTEMİNİN SANATSAL BİR İFADE ARACI OLARAK KULLANILMASI: MARTA LACHMAN VE GÜL BOLULU ÖZELİNDE BİR İNCELEME

vurgulanmaktadır. Çalışmada, pamuk, sisal, deri ve geri dönüştürülmüş sentetik elyaftan yapılmış malzemeler kullanılarak dikey dokuma tezgâhında uygulama yapılmıştır. Dokuma yüzeyde parlak etki vermesi için kullanılan simli iplik ve deri saçaklar, yüzeyde farklı dokuların oluşmasına olanak sağlamıştır.



Görsel 28: "Rosa-Gül", Marta Lachman, 100×80cm, 2018 (Kaynak: Sanatçının kişisel arşivinden)

### Gül Bolulu

Gül Bolulu 1961 tarihinde Türkiye’de doğmuştur. 1988 Yılında Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Tekstil Bölümü Dokuma Sanat Dalı’ndan mezun olan sanatçı, 1998 yılında Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü’nde yüksek lisans eğitimini tamamlamıştır. Bolulu öğrencilik yıllarında başladığı fotoğrafçılığa, 1995 yılına kadar profesyonel olarak devam etmiştir. Bu tecrübe, eserlerine farklı bir bakış açısı ile yaklaşmasına katkı sağlamıştır. 1990 yılından bu yana yaptığı dokumalarda fotoğraf, resim, dokuma öğretilerini pekiştirerek uygulama yapmakta, eserlerinde resimsel etki öne çıkmaktadır. Son on yıldır üç boyutlu tekstiller üreten sanatçının otuz kişisel sergisi bulunmaktadır. Ayrıca, yurtiçi ve yurtdışında düzenlenen pek çok karma sergiye katılmıştır. 1. Uluslararası Antalya Tekstil Bienali’nde “Yeşil Tekstil” konulu yarışmalı sergide birincilik ödülü almıştır.

Gül Bolulu Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Tekstil Bölümü’nde Öğretim Görevlisi olarak çalışmaktadır. Öğrencilerin, dokuma, baskı, örme alanlarında yaptığı tasarımları model üzerine giydirme pratiği kazandıran, tekstil tasarımına yönelik özel bilgisayar programlarının eğitimi vermekte, Sanatsal çalışmalarını ise İstanbul Büyükkada’da bulunan atölyesinde sürdürmektedir (Bolulu, Çevrimiçi Ortamda Yazılı Görüşme: 12.04.2021).

## DOKUMA YÖNTEMİNİN SANATSAL BİR İFADE ARACI OLARAK KULLANILMASI: MARTA LACHMAN VE GÜL BOLULU ÖZELİNDE BİR İNCELEME



Görsel 29: Gül Bolulu (Kaynak: Sanatçının Kişisel Arşivi)

Bolulu, kendisi için doğanın en büyük ilham kaynağı olduğunu belirtmekte, bu yaklaşımının şekillenmeye başladığı bir anısını şu şekilde anlatmaktadır:

On beş, on altı yaşlarında böcek koleksiyonu yapıyordum. Topladığım böceklerin üzerindeki desenleri büyüteçle bakarak inceliyor ancak kâğıda aktaramıyordum. 1980'lerde resme başladığım yıllarda, zeytin ve incir ağaçları çok ilgimi çekti. Bu ağaçları karakalem çalışmak büyük bir zevkti benim için, ağacın dokularından yüzler ve insan figürleri çıkarmak çalışmanın en heyecan verici tarafıydı.

Sanatçı, üniversite yıllarında özellikle doğada yer alan dokuların fotoğraflarını çekmeye yöneldiğini, böylece doğaya ait detayları başka bir gözle keşfederek hayranlığının iyice arttığını ifade etmektedir. Doğadan aldığı ilhamın yanı sıra ortaokul çağlarındayken ilgiyle okuduğu "Yunan Mitolojisi" kitabı sayesinde mitoloji ile tanışmış ve ileride yapacağı dokumaların düşünsel ve görsel temelleri de böylelikle oluşmaya başlamıştır. Sanatçının yaptığı çalışmalarda doğa, mitoloji ve felsefenin etkileri görülmektedir.

Üniversite döneminden önce, uzun yıllar resim çalıştığını ancak yaratıcılık sürecinin ve sanatsal bakış açısının üniversite eğitimi sırasında başladığını ifade etmektedir. Bu dönemde hocaların atölyelerinde çalışmasının eğitim süreci için değerli bir katkı olduğunu vurgulamaktadır. Bu süreci "henüz hamur yapabilmek için tarladan buğdayları topluyordum" ifadesiyle dile getirmektedir.

Gül Bolulu, ilk yaptığı çalışmasının kendisi için çok anlamlı olduğunu vurgulamakta, tezgâhın başında dokumadan oturduğu uzun bir belirsizlik sürecinin ardından kâğıt üzerine desen çizerek sürecin başladığını belirtmektedir. Daha sonra, o sıralar çalışmakta olduğu çizgi film atölyesinde kullanılan özel boyaların şişelerdeki kurumuş halinden etkilenerek, şişeleri alıp eve getirmiş ve çizdiği desenle birleştirerek heyecanla dokumaya dönüştürmüştür. Sonucun nasıl olacağını tam olarak bilemeden başladığı bu ilk uygulamanın, şu anda heyecanını, umutlarını ve

## DOKUMA YÖNTEMİNİN SANATSAL BİR İFADE ARACI OLARAK KULLANILMASI: MARTA LACHMAN VE GÜL BOLULU ÖZELİNDE BİR İNCELEME

kararlılığını hatırlatmak üzere atölyesinin en güzel köşesinde bulunduğunu aktarmaktadır.

1990'lı yıllardaki ilk çalışmalarıyla, son yıllarda yaptığı uygulamalar arasında gelişim sürecinin doğal bir sonucu olarak tasarım dili ve bakış açısı yönünden farklılıklar olduğuna değinmektedir. Tekniğin, malzemenin, form anlayışının yanında ele alınan konuların da değiştiğini belirtmiş, açıklamasına şu sözlerle devam etmiştir; "Bir dokuma biterken kendime hep şunu sorarım: "bir sonrakinde nasıl olmalı?"

Tekstilin sanatsal dilini özümseme sürecini anlatırken bir çocukluk anısı aktaran Bolulu, küçüklüğünde neredeyse her evde İran'dan gelen duvar halısı bulunduğunu belirtmiştir. O halıların üzerindeki resimleri incelerken renklerin, insan ve hayvan figürlerinin (özellikle geyiklerin), karlı dağların, dans eden kadın görüntülerinin kendisini çok etkilediğini, ayrıca tekstilin bulunduğu ortama sıcaklık duygusu kazandırdığını ifade etmiştir. İç mekân için tasarlanan tekstillerin kültürümüzde önemli bir yeri olduğunu vurgulayan Bolulu, konunun lif sanatı bağlamını ise şu sözlerle tanımlamıştır:

Kıl çadırların keçi kılından yapılması nedeni ile çadırda ateş yansa bile içinde duman barındırmaması etkileyicidir. Kültürümüzde mekân içinde, liflerin ısı ve yalıtım anlamında büyük bir yeri vardır. Benim lif sanatını anlatım dili olarak benimsememde, lifleri kullanarak sanatsal bir yapıyı ve sürdürülebilir bir döngüyü oluşturma düşüncesi yatmaktadır.



**Görsel 30:** Gül Bolulu, Atölyesinde dokuma tezgâhında çalıştığı anlardan biri. (Kaynak: Sanatçının kişisel arşivinden)

**Görsel 31:** Gül Bolulu, Atölyesinde dokuma tezgâhında çalıştığı anlardan biri (Kaynak: Sanatçının kişisel arşivinden)

Bolulu, günümüzde küreselleşmenin sanata yeni bir anlam kazandırdığını ve sanat anlayışına disiplinler arası bir bakış açısı kattığını vurgulamakta, yaratma olgusunu "tekstilin zengin ifade olanaklarını Çağdaş Sanat yaklaşımı ile şekillendirmek" olarak tarif etmektedir.



## DOKUMA YÖNTEMİNİN SANATSAL BİR İFADE ARACI OLARAK KULLANILMASI: MARTA LACHMAN VE GÜL BOLULU ÖZELİNDE BİR İNCELEME

Sanatçı eserlerini uygularken yaratım sürecinde önce çizim yaparak fikri görselleştirmekte ve sonrasında uygun malzemeleri seçtiğini belirtmektedir. Bu süreçte fikir-tasarım-malzeme uyumunun önemli olduğunu vurgulamaktadır. Ayrıca, yapı, malzeme ve form ilişkisinin de önemine dikkat çeken sanatçı, tasarladığı forma uygun malzemeyi ararken zaman zaman elindeki tekstil malzemelerini kullanarak yeni bir materyal elde etmektedir.



**Görsel 32:** "Bir Bakış", Gül Bolulu, Dokuma aşamaları 1 (Kaynak: Sanatçının kişisel arşivinden)

**Görsel 33:** "Bir Bakış", Gül Bolulu, Dokuma aşamaları 2 (Kaynak: Sanatçının kişisel arşivinden)

**Görsel 34:** "Bir Bakış", Gül Bolulu, Dokuma aşamaları 3 (Kaynak: Sanatçının kişisel arşivinden)

Yaratım sürecini yönlendirecek konu ve kavramları, duyarlı olduğu başlıklara göre belirleyen Gül Bolulu'nun, çoğu çalışması doğaya karşı hassasiyetini ortaya koymaktadır. Gerek eser isimlerinin gerek doğadan gelen ve doğrudan doğayı çağrıştıran malzemeleri çalışmalarına dâhil etmesinin izleyiciye bu hassasiyetleri hatırlattığını söyleyebiliriz. Sanatçı 1999 yılından sonra, dünya üzerindeki ağaçların hızla yok edilmesine dikkat çekmek üzere "Dokunmuş Ağaçlar" adlı kişisel sergisini açmıştır.

Sanatçı "Dip" adlı sergisinde, insanlara balıkların, yosunların, kendi ifadesiyle "tertemiz maviliğin" çağrısına kulak verilmesi gerektiğini hatırlatmayı amaçlamaktadır. Bolulu, Eserlerini oluştururken hissettiği duyguları izleyicilere aktarabildiğini düşündüğünü ifade etmekte, "Dip" adlı sergisinde dokumaları inceleyenleri izlerken, "İnci Abla"yı anlatan çalışmasında Abla'nın mutsuzluğunu ya da "Galata Kulesi Nefes Almak İstiyor" adlı uygulamasında kentsel dönüşümüne karşı hissedilen duyguları görebildiğini ve bunun kendisine büyük mutluluk verdiğini belirtmektedir.

**DOKUMA YÖNTEMİNİN SANATSAL BİR İFADE ARACI OLARAK  
KULLANILMASI: MARTA LACHMAN VE GÜL BOLULU ÖZELİNDE BİR  
İNCELEME**



**Görsel 35:** "İnci Abla", Gül Bolulu, 120x140cm, 2008 (Kaynak: Sanatçının kişisel arşivinden)  
**Görsel 36:** "İnci Abla", Detay Görüntüsü (Kaynak: Sanatçının kişisel arşivinden)

Bolulu görsel 35’de yer alan “İnci Abla” adlı çalışmasını, Sulukule’nin yıkılmaması için destek veren "40 gün & 40 gece" adlı grubun projesine davet edilmesinden sonra dokumuştur. Yapılan etkinlikler kapsamında sanatçı, Sulukule’de Dokuma Atölyesi etkinliği gerçekleştirmiş ve bu atölye çalışmalarının yanı sıra Çatalca'nın Roman köylerinden birinde tanışmış olduğu ve kişiliğinden çok etkilendiği "İnci Abla"yı konu olarak almıştır. 1990 yılında tanıştığı İnci Abla'nın çok güçlü bir Roman kadını olduğunu dile getiren Bolulu, yaşadığı yeri ziyaret ettiklerinde yıkılmak üzere olan bir evin içinde, yıllardır yatalak hasta olan kocası ile ilgileniyor olmasına rağmen, inci kolyesi ve bembeyaz dişlerini ortaya çıkaran güzel kahkahasını gördüğünde çok şaşırdığını belirtmektedir. Kendisine, "herşeye rağmen "güçlü olmak"" duygusunu hissettiren İnci Abla'nın fotoğraflarını çektikten sonra, 2008 yılında yaptığı dokuma ile O'nu sonsuzlaştırdığını düşündüğünü ifade etmektedir. Bu dokuma, Sulukule'de aylarca sokaklarda ve kahvede sergilenmiştir. Bu vesile ile Sulukule halkının İnci Abla'yı tanışmış olmasından mutluluk duyduğunu vurgulamaktadır. Halı tezgâhında kilim tekniği ile dokunan uygulamada, çözgüde pamuk, atkıda orlon, yün ve akrilik iplik kullanılmıştır.

Sanatçı Görsel 37’de yer alan “Galata Kulesi Nefes Almak İstiyor” adını verdiği çalışmada, kentsel dönüşüm konusu altında, eskiden İstanbul’un en yüksek kulesi olan Galata Kulesi’nin sıkışmışlığı ve nefes alamıyormuş hissini vurgulamıştır. Bolulu’nun bu çalışması, Göçebe Bağımsız Sanat Platformu ile katıldığı, Nakkaş Sanat Galerisi’nde gerçekleşen sergide yer almıştır. Halı tezgâhında kilim tekniği ile dokunan eser uygulanırken çözgüde pamuk, atkıda ise akrilik, yün ve orlon iplik kullanmıştır.

**DOKUMA YÖNTEMİNİN SANATSAL BİR İFADE ARACI OLARAK  
KULLANILMASI: MARTA LACHMAN VE GÜL BOLULU ÖZELİNDE BİR  
İNCELEME**



**Görsel 37:** “Galata kulesi Nefes Almak İstiyor”, Gül Bolulu, 100x140cm, 2010 (Kaynak: Sanatçının kişisel arşivinden)

**Görsel 38:** “Galata kulesi Nefes Almak İstiyor”, Detay Görüntüsü (Kaynak: Sanatçının kişisel arşivinden)



**Görsel 39:** “Umut”, Gül Bolulu, 120X140 cm, 2004 (Kaynak: Sanatçının kişisel arşivinden)

**Görsel 40:** “Umut”, Detay Görüntüsü (Kaynak: Sanatçının kişisel arşivinden)

Görsel 39’da Bolulu, 1997 yılında çıkmış olduğu mavi yolculuk sırasında görüp etkilendikten sonra dokuduğu "Deniz Altı Mağarası" adlı çalışmanın devamı niteliğinde olan “Umut” adlı eseri, 2004 yılında Yerebatan Sarnıcı'nda açtığı “DİP” adlı kişisel sergide yer almıştır. Derinliğin, lacivertin ve karanlığın üzerine yayılan ışığın umut olduğunu anlatmaktadır. Sanatçı bu çalışmasında, kırmızı rengi umudun

## DOKUMA YÖNTEMİNİN SANATSAL BİR İFADE ARACI OLARAK KULLANILMASI: MARTA LACHMAN VE GÜL BOLULU ÖZELİNDE BİR İNCELEME

temsili olarak kullanılmıştır. Bolulu Umut adlı çalışmasını şu sözlerle açıklamaktadır: “Hep güvende olmak isteriz. Oysa başarmak için risk almak gerekir. Kaybetme ihtimaline rağmen, kazanma amacıyla yola çıkılır... Ve her amaçta “umut” olmalıdır. Benim için umut, kazanmanın beslendiği masmavi sulardır. Bazen en derinde dinlenmek, güç toplamak ve daha güçlü olarak yüzeye çıkmak gerekir”. Halı tezgâhında kilim tekniği ile uyguladığı eserde, çözgüde pamuk, atkıda yün, orlon ve pamuk kullanılmıştır.

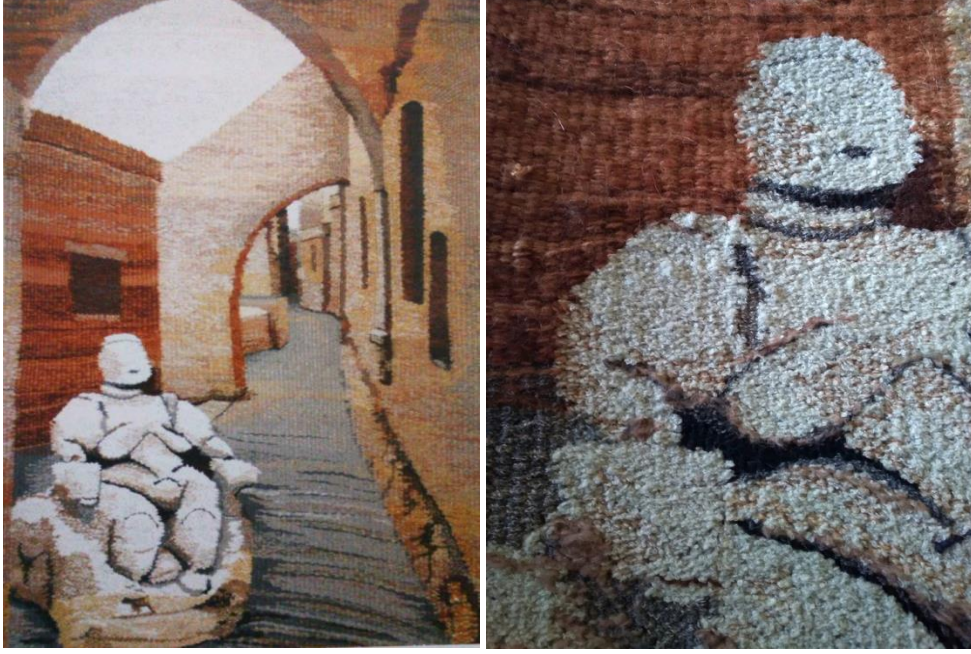


**Görsel 41:** “Ve... yeryüzü için dans etmeye başlar kadın”, Gül Bolulu, 100X120cm, 2015 (Kaynak: Sanatçının kişisel arşivinden)

**Görsel 42:** “Ve... yeryüzü için dans etmeye başlar kadın”, Detay Görüntüsü (Kaynak: Sanatçının kişisel arşivinden)

Bolulu görsel 41’de yer alan “Ve... yeryüzü için dans etmeye başlar kadın” adını verdiği eserinde, dünyada yaşanan savaşlara, açlığa, yoksulluğa, çocukların hüznüne dikkat çekmek istemiş ve vurgulamak istediği duyguları anlatırken şu ifadeleri kullanmıştır: “Yeryüzü bize dargın, yeryüzü yorgun, yeryüzü savaş istemiyor. Gittikçe artan nüfus, gittikçe artan tüketim, hırslara yenik düşmüş savaşan insanlar ve sınırlar... Yeryüzünü benim zannedenler, acımasızca yok edenler... Kan kokusunun inadına barışa özlem için bir işaret bekler insanoğlu. Barış için... VE YERYÜZÜ İÇİN DANS ETMEYE BAŞLAR KADIN...” Çift kat çözgü kullanarak kat arasına dolgu malzemesi yerleştirerek rölyef etkisinin ön planda olduğu bu uygulamada malzeme olarak, çözgüde pamuk, atkıda ise yün ve kendir kullanmıştır.

**DOKUMA YÖNTEMİNİN SANATSAL BİR İFADE ARACI OLARAK  
KULLANILMASI: MARTA LACHMAN VE GÜL BOLULU ÖZELİNDE BİR  
İNCELEME**



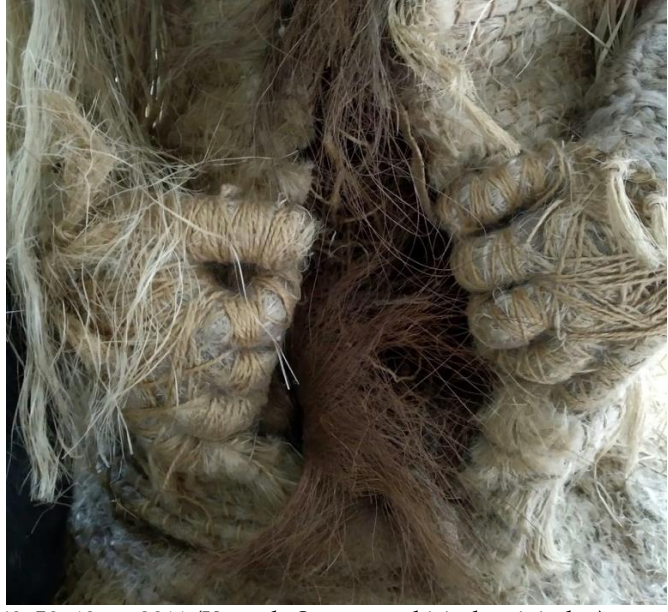
**Görsel 43:** "Abbaralı Sokağın Misafiri", Gül Bolulu, 120X140cm, 2011 (Kaynak: Sanatçının kişisel arşivinden)

**Görsel 44:** "Abbaralı Sokağın Misafiri", Detay Görüntüsü (Kaynak: Sanatçının kişisel arşivinden)

Bolulu, görsel 43'de yer alan "Abbaralı Sokağın Misafiri" adlı eserinde, derinliği, sakinliği ve ışığıyla Mardin'in en çok sevdiği sokağı olduğunu dile getirdiği sanat sokağını konu edinmiştir. Sokağı huzur dolu ve ilham verici bulmasının yanında, Abbara adı verilen, binaların altından geçen tünellerle çevrelenmiş olmasından etkilendiğini ifade etmektedir. Diğer yandan mitolojiye olan ilgisi dolayısıyla, bu etkileyici mekân ile Mezopotamya'da bereketin ana tanrıçası Kibele ile bağlantı kurmuş ve bu ilişkiyi dokumasında resmetmiştir. Bolulu, çalışmasını anlatırken "Kibele'yi Abbaralı sokağa misafir olarak davet ettim" ifadesini kullanmaktadır. Sanatçı bu eserini 2011 yılında Dünya Kadınlar gününde "On Kadın Sanatçı" sergisi ile Mardin'e davet edilmesi üzerine dokuduğunu belirtmiştir. Halı tezgâhında dokuduğu çalışmada çözgüde pamuk, atkıda yün ve orlon kullanmıştır.

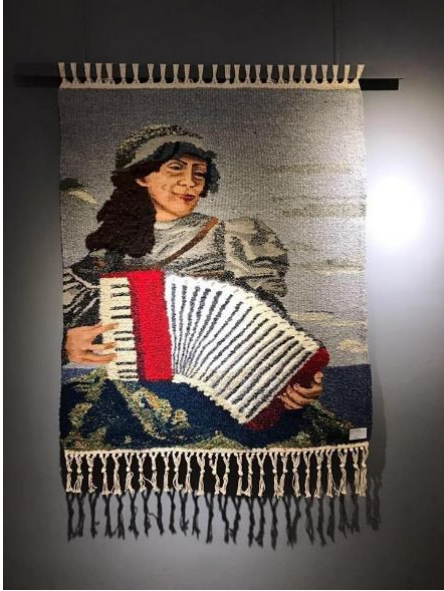
Bolulu Görsel 45'de yer alan "Keten Hatun" adlı çalışmada, acı çeken kadınları konu almıştır. Sanatçının ifadesine göre; kadının başı önündedir çünkü insanlar onu anlamamakta ve başka şeyler söylemektedirler. Haliç Kongre Merkezi'nde gerçekleştirilen sanat fuarına "Göçebe Sanat Platformu" olarak davet edildiklerinde dokuduğu insan figürü formunda olan bu uygulama, sanatçının ilk üç boyutlu çalışmasıdır. Dört çerçevesi ahşap dokuma tezgâhta dokuduğu ve sonrasında manipülasyonlar yardımı ile gerçekleştirdiği eserinde, çözgüde kendir iplik, atkıda iplik ve lif halinde kendir kullanmıştır.

**DOKUMA YÖNTEMİNİN SANATSAL BİR İFADE ARACI OLARAK  
KULLANILMASI: MARTA LACHMAN VE GÜL BOLULU ÖZELİNDE BİR  
İNCELEME**



**Görsel 45:** "Keten Hatun", Gül Bolulu, 60x50x40cm, 2011 (Kaynak: Sanatçının kişisel arşivinden)

**Görsel 46:** "Keten Hatun", Detay Görüntüsü (Kaynak: Sanatçının kişisel arşivinden)



**Görsel 47:** "Akordeon Çalan Kadın", Gül Bolulu, 120x140cm, 2016 (Kaynak: Sanatçının kişisel arşivinden)

**Görsel 48:** "Akordeon Çalan Kadın", Detay Görüntüsü (Kaynak: Sanatçının kişisel arşivinden)

Sanatçı Görsel 47'de yer alan "Akordeon Çalan Kadın" adlı çalışmasını, Prof. Yüksel Şahin'in Dünya Kadınlar günü için düzenlediği "Yüzler Suretler Lif Sanatı Sergisi" için dokumuştur. Türk Ermenisi akordeon sanatçısı Madam Anahit'i konu alan eserde, Beyoğlu'nda, özellikle Çiçek Pasajı'nda, Hohner akordeonu ile dolaşarak eski İstanbul tangoları, Rum kasap havaları ve Ermeni taverna şarkıları çalarak yaşamını sürdürmüş olan Anahit'in karşılaştığı tüm güçlüklerle rağmen yaşama sınıksızlığı

## DOKUMA YÖNTEMİNİN SANATSAL BİR İFADE ARACI OLARAK KULLANILMASI: MARTA LACHMAN VE GÜL BOLULU ÖZELİNDE BİR İNCELEME

sarılarak ayakta kalmasından ve yitirmediği yaşam sevincini akordeonu ile izleyicilere aktarmasından etkilenen Gül Bolulu, "kadınlar günü" konulu bu sergide Anahit'in öyküsünü izleyicilere hatırlatmak istemiştir. Halı tezgâhında dokuduğu bu uygulamada, çözgüde pamuk, atkıda yün ve orlon kullanmıştır.



**Görsel 49:** "Bir vardım, bir yoktum", Gül Bolulu, 60x150cm, (4 adet), 2009 (Kaynak: Sanatçının kişisel arşivinden)

**Görsel 50:** "Bir vardım, bir yoktum", Detay Görüntüsü (Kaynak: Sanatçının kişisel arşivinden)

Bolulu, görsel 49'da yer alan "Bir Vardım Bir Yoktum" adlı eserinde, kadına şiddeti ve kadın cinayetlerine dikkat çekmeyi hedeflemiştir. Kadınların değersizleştirilmesini anlatan eserde yer alan dört kadın figürünün gözlerindeki siyah bantlar, kim olduklarını saklamalarının temsili, bedenini saklayan uzun şeritler ise ölümü, huzuru, başka bir yere geçişi vurgulamaktadır. Sanatçı, Göçebe Sanat Platformu grubu ile Mardin Müzesinde gerçekleştirilen sergi için ürettiği bu çalışmada, çözgüde pamuk iplik, atkıda ise yün iplik kullanmıştır. Dokunan kadın bedenlerine bez şeritler eklenerek üç boyutlu hale getirilmiştir.



**Görsel 51:** "Açlık", Gül Bolulu, 120x150cm, 2009 (Kaynak: Sanatçının kişisel arşivinden)

**Görsel 52:** "Açlık", Detay Görüntüsü (Kaynak: Sanatçının kişisel arşivinden)

## DOKUMA YÖNTEMİNİN SANATSAL BİR İFADE ARACI OLARAK KULLANILMASI: MARTA LACHMAN VE GÜL BOLULU ÖZELİNDE BİR İNCELEME

Görsel 51’de yer alan “Açlık” adlı çalışmasında, "tohum"un önemine vurgu yapmak isteyen Bolulu, bozulan tohumları ve bu bozuk tohumların toprakları nasıl verimsiz duruma getirdiğini ifade etmektedir. Günümüzde üretimden çok tüketimin önemli hale geldiğine dikkat çeken bu eseri gerçekleştirirken, halı tezgâhındaki dokumanın üstüne tohumlar ekerek, çimlerin oluşum ve yok oluş sürecini de çalışmasına dâhil etmiştir. Sürecin sonunda, çimenlerin kuruyup dokunun içinde kaybolmasının anlamlı bir seyir olduğunu aktaran Bolulu, eser hakkındaki görüşlerini "Aylarca dokuma içinde yaşayan bir şeyler vardı. Bu beni çok heyecanlandırdı" sözleriyle aktarmaktadır. Sanatçının bu çalışması, Göçebe Bağımsız Sanat Platformu çalışmaları kapsamında Tüyap Sanat Fuarında sergilenmiştir. Halı tezgâhında kilim tekniği ile dokunan uygulamada, çözgüde sisal, atkıda kendir ipleri ve lifleri ile çim tohumu kullanılmıştır.



**Görsel 53:** “Ayşe”, Gül Bolulu, 140x160cm, 1997 (Kaynak: Sanatçının kişisel arşivinden)

**Görsel 54:** “Ayşe”, Detay Görüntüsü (Kaynak: Sanatçının kişisel arşivinden)

Görsel 53’te yer alan “Ayşe” adlı eser, Bolulu'nun henüz malzemenin olanaklarını araştırdığı 90’lı yıllarda gerçekleştirdiği bir çalışmadır. Çift taranmış yerli kendir lifini tuşesinden etkilenerek, çalışmasında atkı malzemesi olarak kullanan sanatçı, çözgüde ise sisal malzemeyi tercih etmiştir. Sanatçı halı tezgâhında kilim tekniği kullanarak yaptığı uygulamada, bu iki malzemenin zorlayıcı kullanımına rağmen dokumasını heyecanla sürdürdüğünü belirtmektedir. Sisalin sert bir malzeme olması nedeniyle dokuma eylemi sırasında ellerine zarar vermesi ve kendir tozlarının ise etrafa yayılması gibi güçlüklerle rağmen keyifle çalıştığını dile getirmektedir.



# DOKUMA YÖNTEMİNİN SANATSAL BİR İFADE ARACI OLARAK KULLANILMASI: MARTA LACHMAN VE GÜL BOLULU ÖZELİNDE BİR İNCELEME

## Değerlendirme

Yapılan çalışmada Marta Lachman ve Gül Bolulu hakkında genel bilgi verilmiş, tasarım süreçleri, uygulama aşamaları irdelenmiş, sonrasında dokuma yöntemi ile elde ettikleri on eser gözlemlenmiştir. Yapılan bu incelemeler sonucunda iki farklı kültürden gelen dokuma sanatçılarının temelde aynı tekniği ifade aracı olarak kullandıkları görülmüş, tekstil uygulama yöntemi, materyali ve sanatının evrensel bir dile sahip olduğu ortaya konulmuştur.

Her iki sanatçının en belirgin ortak özelliklerinin, yapıyı dokuma yöntemi ile elde etmeleri ve doğadan esinlenerek çalışmalarını gerçekleştirmeleri olduğu söylenebilir. Ayrıca klasik tapestry uygulama yöntemi ile dokumalarını gerçekleştirdikleri, bunun haricinde kendilerine özgü geliştirdikleri yöntemlerle serbest dokumalar yaptıkları görülmektedir. Lachman ve Bolulu, uygulamalarında çözgü ipliklerini yer yer dokumaya dâhil etmeyerek serbest bırakmaktadır. Lachman'ın ayrıca, çoğunlukla atkı ipliklerini yüzeyde serbest bırakarak görsel anlatımını çeşitlendirdiği görülmüştür.

Marta Lachman ve Gül Bolulu çoğunlukla doğal elyaftan elde edilen lifleri kullanmaktadır. Lachman'ın eserleri incelendiğinde doğal kaynaklı tekstil lifleri haricinde, doğadan topladığı dal parçalarını sergileme unsuru olacak biçimde dokumalarına dâhil ettiği görülmüştür. Bu dallara yakma yöntemi ile müdahalelerde bulunup çalışmasına uyumlu hale getirdikten sonra eserin bir parçası olarak kullanması, görsel ifadeye zenginlik katmaktadır. Ayrıca Görsel 16'da görüldüğü gibi bu katkı eser formunda da etkili olmuştur. Sanatçının Görsel 15'te bulunan eserine dikkat edildiğinde, çember ek malzeme üzerinde uygulama yapması form konusunda belirleyici olduğu gibi, tezgâh dışında dokuma gerçekleştirmesine de olanak sağlamıştır.

Bolulu'nun eserleri gözlemlendiğinde doğal kaynaklı tekstil liflerinin kullanımı dışında sentetik ipliklerin, hazır tekstil aksesuarlarının malzeme olarak kullanımı ile karşılaşmıştır. Ayrıca Görsel 49'da yer alan eserde olduğu gibi dokuma yöntemi ile yapıyı oluşturduktan sonra malzeme olarak kumaş parçalarının kullanımı ile serbest düzenlemeler yaptığı görülmektedir. Sanatçı hem Görsel 45'te bulunan çalışmasında olduğu gibi klasik kilim tekniği ile çözgü eninde dokuma gerçekleştirmekte hem de Görsel 47'de bulunan eserinde olduğu gibi uygulamadan sonra özgün müdahalelerle form elde etmektedir. Bolulu yaygın olarak tek kat dokuma gerçekleştirmekte, Görsel 41'de bulunan eserinde ise kadın formunda çift kat çözgü kullanarak kat arasına dolgu malzemesi yerleştirerek rölyef etkiyi ön plana çıkarttığı görülmektedir.

Sanatçıların renk kullanımına dikkat edildiğinde, her iki sanatçının da malzemeleri doğal renklerde kullandığı çalışmaları olduğu, ayrıca Lachman'ın el boyama yöntemi ile iplikleri renklendirdiği, Bolulu'nun yaygın olarak hazır renklendirilmiş malzemeyi kullandığı tespit edilmiştir.

# DOKUMA YÖNTEMİNİN SANATSAL BİR İFADE ARACI OLARAK KULLANILMASI: MARTA LACHMAN VE GÜL BOLULU ÖZELİNDE BİR İNCELEME

## Sonuç

Farklı coğrafyada ve kültürde yetişen Marta Lachman ve Gül Bolulu, köklü geçmişe sahip dokumacılık yöntemini hem klasik hem de çağdaş yorumlarla kullanarak özgün sanat eserleri uygulamaktadırlar. Her iki sanatçı da sınırsız kaynak sunan doğadan esinlenerek tasarım sürecini gerçekleştirmektedirler. Tasarımlarına uygun formu elde ederken, bazen tezgâhın sınırları içinde kalırken, bazen de tezgâh sınırları dışına taşarak ya da serbest müdahaleler yaparak çalışmaktadırlar. Serbest çalışmaları doku ve form çeşitliliği ile eserlerine yansımaktadır.

Lachman'nın ve Bolulu'nun, incelenen on eseri göz önünde bulundurulduğunda, temelde tekstil malzemeleri kullanmaları ve yapıyı elde ederken aynı yöntemi ifade aracı olarak uygulamalarına rağmen birbirinden farklı üsluplarda eserler oluşturdukları görülmektedir.

Makalede ele alınan her iki sanatçının temelde geleneksel dokuma yöntemi ve tekstil malzemeleri ile elde edilen eserleri gözlemlendiğinde, çağdaşları arasında özgünlükleri ile dikkat çeken uygulamalar olduğu vurgulanmakta, dokuma yönteminin ve malzemesinin farklı coğrafyalarda benzer biçimde kullanılması sanatın evrensel dile sahip olduğunu hatırlatmakta, ortak dile rağmen birbirinden farklı kimliklerde sanat nesnelere ile karşılaşılması da sanatçıların kendilerine özgü geliştirdikleri üslupları yansıtarak farklılaştıklarını ortaya koymaktadır.

## KAYNAKÇA

- Acar, Sedef (2013). 'Tapestry' Geleneğinden Lif Sanatına Geçiş Sürecinde Jagoda Buic ve Sanatsal Çalışmaları. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*. Kış 2013, Sayı 9, s. 51-59.
- Alpan, D. (1986), *Tekstilde Sanat Objeleri*. III. Ulusal Tekstil Sempozyumu, Yayın no. 123, s. 12-13.
- Arıgil, Sema (1999). "Geçmişten Günümüze Dokuma Resim Sanatına Bakış". *Ev Tekstili Dergisi*. Sayı. 22, s. 66-67.
- Arslan, S. (2012). *Resmin Dokunması*. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 27, s. 47-48.
- Bolulu, Gül. *Çevrimiçi Ortamda Yazılı Görüşme* (12.04.2021).
- Erzurumlu Jorayev, Özlem (2020). *Modern Tapestry Uygulamalarda Yer Alan Farklı İfade Biçimleri*. *Uluslararası Sanat ve Estetik Dergisi*. Yıl: 3. Sayı: 4. Haziran 2020. s. 89-115.
- Gothardt, A. (2020, 11 3). *The Woman Of The Bauhaus School*. <https://lostmuses.wordpress.com/2017/04/04/thewomen-of-the-bauhaus-school/>
- Koca, Binnaz (2018). *Feminist Sanat Sonrası Cinsiyet*. İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi. Yıl 2019, Cilt 9, Sayı 19, s. 1-18.
- Lachman, Marta. *Çevrimiçi Ortamda Yazılı Görüşme* (19.04.2021).

**DOKUMA YÖNTEMİNİN SANATSAL BİR İFADE ARACI OLARAK  
KULLANILMASI: MARTA LACHMAN VE GÜL BOLULU ÖZELİNDE BİR  
İNCELEME**

- Önlü, Nesrin (2018). Sanat Objesi Olarak Tekstiller, Yaratıcılık ve Yaratım Süreci. Uluslararası Kültür, Sanat ve Toplum Sempozyumu. 18- 20 Ekim. Van. s. 759-781.
- Özay, Suhandan (1995). Dokumanın Bugünü: Lif Sanatı. Milliyet Sanat. 15 Nisan 1995. s. 34-35.
- Özay, Suhandan (1995). İnsanlık Tarihi Kadar Eski Figürlü Tekstiller: Tapestry Sanatı. Antika Dekorasyon ve Sanat Dergisi. Sayı 29. s. 74-78.
- Turney, J. (2009), The Culture of Knitting. 1. Edition, Oxford: Berg Publishers.