



# Editörler ve Kurullar

## EDİTÖR

1. Yrd. Doç. Dr. Levent ÇORUH, Erciyes Üniversitesi

## EDİTÖR YARDIMCILARI

1. Dr. K. Hakan Tekin, Erciyes Üniversitesi
2. Arş.Gör. Mehmet ARSLANBOĞA, Erciyes Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Türkiye

## YAYIN KURULU

1. Prof. Dr. N. Oya Levendoğlu Öner, Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
2. Prof. Nurdan KARASU GÖKÇE, Erciyes Üniversitesi
3. Yrd. Doç. osman yılmaz, Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Türkiye
4. Öğr.Gör. Nizam Orçun ÖNAL, Erciyes Üniversitesi, Türkiye
5. Dr. K. Hakan Tekin, Erciyes Üniversitesi

## HAKEM KURULU

1. Prof.Dr. Hasan ARAPGİRLİOğLU, Kırıkkale Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik, Türkiye
2. Prof. Dr. Hülya İZ BÖLÜKOğLU, TOBB. Ekonomi ve Teknoloji Üniversitesi, Türkiye
3. Prof. Dr. Hakan Muharrem CEVHER, Ege Üniversitesi, Türkiye
4. Prof. Dr. N. Oya Levendoğlu Öner, Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
5. Prof. Dr. Mehmet TUNÇEL, Türkiye
6. Prof. Dr. Ahmet Hakkı Turabi, Marmara Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi
7. Prof. Dr. Kerim Türkmen, Erciyes Üniversitesi
8. Prof. Dr. Nihan YAğIŞAN, Konya Necmettin Erbakan Ün., Türkiye
9. Prof. Dr. Safa YEPREM, Marmara Üniversitesi, Türkiye
10. Prof. Dr. İncilay Yurdakul, Hacettepe Üniversitesi
11. Prof. Hakan PEHLİVAN, Erciyes Üniversitesi, Türkiye
12. Prof. Turhan ÇETİN, Hacettepe Üniversitesi, Türkiye
13. Prof. Nurdan KARASU GÖKÇE, Erciyes Üniversitesi
14. DOÇ.DR. FAZLI ARSLAN, İstanbul Üniversitesi
15. Doç. Dr. Cenk GÜRAY, Yıldırım Beyazıt Üniversitesi
16. Doç. Dr. Aygöl AYKUT, Erciyes Üniversitesi
17. Doç. Dr. Emet Egemen ASLAN, Konya Selçuk Üniversitesi, Türkiye
18. Doç. Mustafa AğATEKİN, Anadolu Üniversitesi, Türkiye
19. Doç. Ahmet ALBAYRAK, Erciyes Üniversitesi, Türkiye
20. Prof. Kaan CANDURAN, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Bölümü
21. Doç. Tuğrul Emre FEYZOğLU, Hacettepe Üniversitesi, Türkiye
22. Doç. Gülveli KAYA, Yeditepe Üniversitesi, Türkiye
23. Doç. Bilge Sayıl ONARAN, Hacettepe Üniversitesi
24. Doç. Kadir SEVİM, Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi, Bozüyük MYO, Türkiye
25. Yrd. Doç. Dr. Okan Murat ÖZTÜRK, Başkent Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, Türkiye
26. Yrd. Doç. Dr. Kivanç AYCAN, Erciyes Üniversitesi, Türkiye
27. Yrd. Doç. Dr. Levent Değirmencioğlu, Erciyes Üniversitesi
28. Yrd. Doç. Dr. Gül Fahriye EVREN, Erciyes Üniversitesi
29. Yrd. Doç. Dr. Faruk YILDIRIM, Erciyes Üniversitesi
30. Yrd. Doç. Can KÜÇÜKTEPEPINAR, Mersin Üniversitesi, Türkiye
31. Yrd. Doç. Emre Demirel, Üniversitesi, Türkiye
32. Yrd.Doç. Osman YILMAZ, Erciyes Üniversitesi, Türkiye

\*ERCİYES SANAT DERGİSİ / ISSN: 2148-533X

T.C. Erciyes Üniversitesi  
Güzel Sanatlar Enstitüsü  
Melikgazi - KAYSERİ

Tel: 0 352 207 66 66 - 47800  
Fax: 0 352 437 55 82  
E-posta: [gse-dergi@erciyes.edu.tr](mailto:gse-dergi@erciyes.edu.tr)

# GÖRSEL SANATLARDA KENT İMGESİNİN TEMSİLİ

## REPRESENTATION OF THE CITY IMAGE IN VISUAL ARTS

Ayşe YÜCE<sup>a</sup>, Tuncay YÜCE<sup>b</sup>

<sup>a</sup> Mersin Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü, [ayseyuce@mersin.edu.tr](mailto:ayseyuce@mersin.edu.tr)

<sup>b</sup> Mersin Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema Televizyon Bölümü, [tyuce@mersin.edu.tr](mailto:tyuce@mersin.edu.tr)

### Özet

Doksanlı yılların 'bilgi otoyolları' (information superhighways) 21. Yüzyılın 'bilgi toplumunu' (information society) oluşturdu. Teknolojik ve toplumsal gelişmeler on yıllar içerisinde gerçekleşmekte ve hayatın hemen her alanında yaşanan gelişmelere tanık olunmaktadır. Bu süreç içerisinde başta kentler olmak üzere insan topluluklarının yaşadığı alanlar olarak mekânlar artan oranlarda dönüşüme uğramakta ve bu mekânlardan en üst düzeyde yarar sağlanabilecek arayışlar içerisine girilmektedir. Kuşkusuz 'sayısal devrim' (digital revolution) sayesinde yaşanan pek çok olgu burada öncü rolü oynamakta ve her alanda bir 'yakınsama' (convergence) söz konusu olmaktadır. Bilimsel, ekonomik, toplumsal ve sanatsal alanda disiplinler arası etkileşim ağırlığını hissettirmekte ve yapılan tüm çalışmalarda artık söz konusu alanlar başta olmak üzere hayatın hemen her alanında gelenekseli de içerisinde barındıran yenilikçi ve ortaklaşa kotarılan çalışmaların oluşturduğu bir anlayış etkin olmaktadır. Yaşanan bu gelişmelerin izlerini kentin farklı yerlerinde farklı formlarda görmekteyiz. Bu araştırmada, kentleşme, kent kültürü ve bunun sonucunda oluşan bu kent formlarının (meydan, bedesten, pasaj, AVM, vb.) sanatla olan birlikteliğinin önemine işaret edilmektedir. Kent formları dönemin görsel kültür ve kimliğini içerisinde barındıran çok zengin bir donanımına sahip yaşam alanlarıdır. Sanat ve sanatçının gelişiminde önemli rol oynamaktadır. Bu araştırmada konu resim, heykel, fotoğraf ve sinema gibi farklı sanat dalları açısından ele alınmış, sözü edilen bağlamda işler üreten, farklı yöntem ve teknikleri bir arada kullanan sanatçıların eserlerinden örnekler verilmiştir. Ele alınan konunun aydınlatılması ve zenginliği açısından sosyologların, sanat tarihçilerinin ve kent araştırmacılarının görüşlerine de yer verilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Meydan, Bedesten, Agora, pasaj, AVM, kent, Görsel Sanatlar

### Abstract

'Information highways' of 90s created 21<sup>st</sup> century's 'information society'. Technological and social developments has been realized within ten years' period and we have witnessed to all of these happenings within amongst every aspects of life. In this process, particularly in areas inhabited by human communities , including the cities are being transformed by the increasing rates of interest and benefits are taken from these locations can be achieved at the highest level. Undoubtedly 'digital revolution' , is playing a leading role in all areas in this concept and in every field 'convergence' becomes the main concern. Scientific, economic, social and interdisciplinary interaction weighs heavily in the artistic field , and all the studies that are now in almost every sphere of life, especially in such areas as the traditional understanding in a host of innovative and effective partnership is formed handled within the studies . This research indicates the importance of urbanization, urban culture and the consequences of the co-operation of art and city forms (ie. Square, covered bazaars, arcades, malls, etc.). City forms are living areas which has very rich furnishing hosting visual culture and identity of the period. It plays an important role to development of art and the artist. In this study, the subject has been considered in the aspect of different art branches such as painting, sculpture, photography and cinema, and has been given examples of artists who produce works using different methods and techniques together in this context. Opinions of sociologists, art historians and city researchers has been given in order to clarify and enrich the considered subject.

**Keywords:** Square, covered bazaar, agora, arcade, mall, city, , visual arts

## 1. Giriş

Kent, günümüz dünyasında insan toplulukların sayıları giderek artan bir biçimde yöneldiği yaşam alanları olarak karşımıza çıkmaktadır. Kent; yönetsel, nüfus yoğunluğu, ekonomik ve toplumsal olmak üzere birtakım ölçütlere göre tanımlanmaktadır (Keleş, 1993: 75). Kentleşme olgusu ise, “ (...) bir toplumun ekonomik ve toplumsal yapısındaki değişimden doğar. Bu nedenle, kentleşmeyi tanımlarken, nüfus hareketini yaratan ekonomik ve toplumsal değişimlere de yer vermek gerekir” (Keleş, 1993: 19). Bu bağlamda Türk sinemasında ‘göç olgusunu’ ele alan Ömer Lütfi Akad, Halit Refiğ gibi sinemamızın saygıdeğer yönetmenleri ve filmleri, başta İstanbul olmak üzere ülkemizin büyük şehirlerinde bu olgunun işlendiği ve kentlerin görsel sanatlarda temsilini oluşturan örneklerden biridir.

Kentlerin açık alanları, kentin belleğinde yeri olan olay ya da kişilerin izlerini barındırırlar. Antik Yunan'dan itibaren var olan kent olgusunun günümüze değin geçirdiği gelişim çizgisine baktığımızda, değişik dönemlere ait coğrafyalarda; tarihsel, sosyo-ekonomik ve kültürel farklılıkla biçimlenen kentsel formların oluştuğunu görürüz. Bu kentsel formlara, meydanları, bedestenleri (Agora), pasaj ve AVM'leri örnek olarak verebiliriz. Bu yerler insanların çalışmalarından arta kalan zamanlarında ihtiyaçlarını karşılayabildikleri, sosyalleşmelerini güçlü kılan, sosyo-kültürel aktivitelerin bir arada bulunduğu sosyal etkileşim alanlarıdır.

Dünden bugüne baktığımızda kentler ve farklı kent formları, başta görsel sanatlar olmak üzere her zaman sanatsal etkinliklere hem konu hem de mekân olagelmiştir. Bir kentin kimliğinin sosyal, kültürel, siyasal, ekonomik ve sanatsal etkinliğe tanıklığının en önemli göstergelerinden mimari yapılar ve bunların görsel sanatlardaki yansımaları çalışmamızın temel izleğini oluşturmaktadır.

Sanat, farklı kuramsal yaklaşımlarda taklittir, temsildir. Kimi görüşler sanatın doğayı taklit ettiğini kimi görüşler de sanatın yapıtlar aracılığıyla bir nesneyi, kişiyi, olayı vb. temsil ettiğini savunur. Tarihsel gelişim sürecinde sanat; sanatçı, sanat yapıtı ve seyirci üçgeni çerçevesinde imgelerle ele aldığı olguyu dışa vurma gereği duymuş ve duymaktadır. “Temsil ve/ya da taklitten söz edildiğinde, çoğu insanın aklına gelen sanat türü görsel sanatlardır. (...) Temsil, görsel sanat tarihinde o kadar önemlidir ki geçmişte görsel sanatın sadece resimler üzerinden düşünüldüğü dönemler bile olmuştur. Günümüzde bile görsel sanatların büyük çoğunluğu temsildir. Aynı şekilde etrafımızı saran fotoğraf, film, video ve televizyon programları da temsillerdir” (Carroll, 2012: 56).

Yıllar boyunca sanatçılar kentlerin bu dinamik yapısını çalışmalarında konu olarak seçmişler hatta mimari yapıları kendi çalışmalarına ‘zemin’ olarak kullanmışlardır. Örneğin; aralarında Devrim Erbil, Mehmet Gülerüz ve Ara Güler’in de bulunduğu bir grup sanatçı İstanbul’u ve tarihi yapılarını ‘yeni medya’nın anlatım olanaklarıyla bir sanat galerisine dönüştürmüşlerdir. “Tag İstanbul / İstanbul Bir Tuval Olursa” adlı etkinlik çerçevesinde sanatçılar 19 Ekim 2009 tarihinde bir günlüğüne lazer, kamera, bilgisayar ve projeksiyon kullanarak İstanbul’un tarihi binalarının yüzeylerinde gerçekleştirdikleri “performans” ’lar aracılığıyla kent ve sanat etkileşimine çok farklı bir yaklaşımda bulunmuşlardır. Resim, fotoğraf ve sinema gibi sanat dallarının yakınsaması aracılığıyla ortaya çıkan bu yeni anlatım biçiminin doğal bir mekân olarak

kullandığı kentler, çoğu zaman sanatçıların ilgisini çekmiş ve çekmektedir. “Kent, uygarlıkların en zengin ifadelerini içinde barındırıp yeni biçimlerle yeniden üretme yeteneğine sahiptir; ticari ilişkilerden sosyal dönüşümlere, ürbaniizmden sahne sanatları ile diğer kültürel formlara ve gündelik yaşamın en ince ayrıntısına kadar. Kentsel hayat bu olgularla yaşanır ve sürekli olarak değişik formasyonlarla kendini üretir”(Öztürk 2002: 11). Ülkemizde kent ve sanat başlığı altında; resim sanatında kentin konu edildiği çalışmalar arasında Osmanlı'da minyatürler aracılığıyla kentin değişik vesilelerle konu olarak boy göstermesi, Burhan Doğançay gibi ressamın kentlerdeki yaşamışlığın izlerini sürmesi, fotoğraf sanatında da aynı şekilde kartpostal fotoğrafçıları, kent gezginleri, vb. aracılığıyla değişik kent panoramaları örnek olarak verilebilir. Walter Benjamin sinema sanatı için ise durumu şu biçimde betimlemektedir: “Bir zamanlar içki evlerimizin, odalarımızın, tren istasyonlarının ve fabrikalarımızın arasına hapsolmuş gibiydik. Daha sonra sinema geldi ve zindandan oluşma bu dünyayı saniyenin onda biri uzunluğundaki zaman parçacıklarının dinamitiyle paramparça etti; şimdi bu dünyanın geniş bir alana dağılmış yıkıntıları arasında serüvenli yolculuklara çıkmaktayız” (Benjamin, 1993: 64). Bu haliyle sinema, “(...) Kevin Robins'in ifade ettiği gibi, modern kentteki yaşam deneyimlerini, karmaşık görünümünü sergiler. (...) Sinema, sadece kentsel yaşam görünümünün sunumları olmakla kalmaz, Robins'e göre aynı zamanda kentin, görsel deneyimlerini de biçimlendirir. Demek ki bu problematik iki boyutludur: Bir yanda 'sinemada kent', diğer yanda 'kentte sinema'...” (İçinde Öztürk 2002: 11-12). Italo Calvino da kentle olan etkileşimini şöyle betimlemektedir: “Geometrik rasyonellik ile insan yaşamlarının iç içe geçmiş yumağı arasındaki gerilimi dile getirmek açısından bana daha geniş olanaklar sunan, daha karmaşık bir simge, kent simgesidir” (Calvino, 2012: 15).

'Yeni medya' gibi diğer görsel sanat dallarının oluşturduğu biçimsel yaklaşımlar ile kent(ler)in dinamik yapısını oluşturan unsurların bir araya gelmesi ile sanatsal çalışmalarda da bu söz konusu değişimin izleri sürülebilecektir. Bu çalışmaların içeriği tam da değişen ekonomik, kültürel ve sosyal yapılarıdaki hareketliliğe de işaret etmektedir. Kentler ve imgeleri buldukları toplum içerisinde hayatın tüm alanlarında etkilerini gösterecek biçimde yapısal bir oluşum durumundadırlar.

Lynch'e göre bir çevresel imge üç bileşene ayrılabilir: “kimlik, yapı ve anlam” (Lynch,2012: 8). Lynch'in, "Bir imge yaşanabilir çevrede yön bulmaya dair bir değere sahip olmaksızın, onun birtakım nitelikleri de bulunmalıdır" biçiminde betimlediği 'kent imgesi' ile Angelopoulos'un "imgelere ne kadar az sahip olmaya kalkarsak onlara o kadar hâkim oluruz" biçimindeki imge betimlemesi arasında bir bağ kurmak bizi, her kentlinin ya da her bireyin kent algısından kaynaklanan bir anlamlandırmaya yönlendirmektedir. Buradan hareketle kentin bütünselliği içerisinde her bir bireyin kent algısı olduğu çıkarılabilir. Bir kentin "anamlı grup imgeleri" o kentin toplumsal hafızasını da oluşturduğu düşünülecek olursa, bu türden bir anlamlandırma kentin müzeler, galeriler, meydanlar, çarşı pazar gibi kamusal alanlarında ortaya çıkmakta ve bu tarz kent imgeleri de o kentin kimliğini oluşturmaktadır (Lynch, 2012: 8).

## **2. Kentsel Formlar: Meydanlar, Bedestenler, Agoralar, Pasajlar ve AVM'ler**

Meydanlar, bir kentin kimliğini oluşturan başlıca unsurlardan biridir. Kent meydanları, tarihsel süreç içerisinde yaşanan toplumsal, kültürel, ekonomik, siyasal ve sanatsal tüm

gelişmelerin izlerini bünyelerinde barındırırlar. Türk Dil Kurumu Büyük Sözlüğünde meydan; “ alan, saha; yarışma, eğlence veya karşılama yeri; bulunulan yer ve çevresi” gibi karşılıklarla tanımlanmaktadır. Günlük konuşma dilinde de sıklıkla kullanılan meydan, pek çok deyimde de geçmektedir. Kültürel hayatın birçok alanında bu biçimde kullanımı olan meydan; özellikle kent kültürünü de doğrudan etkilemekte ve kendisi de karşılıklı biçimde etkilenmektedir. Kent meydanları buldukları kentin farklı zaman dilimlerinde gerçekleşen olayların da izlerini taşımaktadırlar. “Meydanlar, buldukları mekânın büyüklüğü, ya da gösterişliliği, formal ya da informal olması, sunduğu imkânlarına göre oluşturulduğu dönemdeki kültürü en iyi şekilde yansıtmaktadır. Bu nedenden ki, Antik Yunan kentlerinde içinde çeşitli toplumsal konuların tartışıldığı agoralar, daha sade ve işlevsel yaşam tarzını, ortaçağda düzgün geometrik formlara sahip olmayan ancak birçok heykelin sergilendiği meydanlar, öncelikle yayalara hizmet veren, insanı ön plana çıkaran ve sanatsal yaşam tarzını, Rönesans’ta denge unsurunun egemen olduğu meydanlar, şekilciliği temel alan yaşam tarzını, barok dönemde hareketliliğin en iyi şekilde ortaya konduğu meydanlar, süslü ve gösterişli yaşam tarzını, modern dönemde artan iş yaşantısıyla birlikte artan araç trafiğine cevap veren, kent dokusu içinde sıkışıp kalmış durumda olan meydanlar ise daha mekanik bir yaşam tarzını ortaya koymaktadır” (Akt. Taşçı, 2014: 109).

Kentler ve kimlikleri arasındaki bağlantıda da, bir kentin kimliğini oluşturan mekânlar olarak karşımıza yine meydanlar çıkmaktadır. Taşçı’nın da belirttiği gibi (2014); “(...) kent meydanları barındırdıkları tarihi, kültürel ve sanatsal objeleriyle doğrudan doğruya bir şehrin tanımlanmasına sebep olabilirler” (s. 168). Farklı kültürlerde, farklı kent yapılanmaları da söz konusu olmaktadır. Örneğin Batı kentlerinde “(...) meydan yaşamın her anında bulunan ve kentsel hayatın olmazsa olmaz unsurlarından” iken “(...) Batı-dışı şehirlerde meydan bu kadar baskın öge konumunda değildir. Gerek sağladıkları görsellik ve gerekse işlevleri açısından şehrin önemli unsurlarından biri olmakla birlikte bütün kentsel yaşamın planlanmasının odağı konumunda değildirler” (Taşçı, 2014: 173).

Dolayısıyla kent ve meydan ilişkisi içerisinde bakıldığında Antik Yunan döneminde yer alan Agoralar’ı İslam şehirlerine bakıldığında ise agoraya karşılık gelen “Bedesten”i görmekteyiz. Grekçe bir kelime olan “agora” toplanılan yer, kent meydanı, çarşı, pazar yeri gibi anlamlara gelmektedir. Agoralar, şehirlerde; politik, dini, ticari, her türlü faaliyetin gerçekleştiği tüm binaların etrafında sıralandığı halka ait açık alanlardır. Bedesten için de şu betimleme verilebilir: “Farsçadan gelen ve aslında 'Bedestan' olan bu kelime, değerli, kıymetli kumaşlar, mücevherler ve buna benzer eşyanın satımına mahsus üstü kapalı, mahfuz çarşıların bütününe verilen addır” (Vikipedi). Çarşı, bedesten gibi kent formlarının temsili, görsel sanatlarda başlangıçta aklımıza Osmanlı Minyatürlerini getirmektedir. Minyatüre özgü anlatım biçim ve araçlarıyla kentlerin söz konusu mekânları, farklı vesilelerle kentlerin o zamandaki görünümünü karşımıza çıkarmaktadırlar. Ayrıca dönemin geleneksel sanatları da kent temsillerinin unsurları arasındaki yerlerini almaktadırlar.

Kent kültürünün bir diğer yaşam alanı ise; 15. ve 19. yüzyıllarda başta Paris ve Londra’da olmak üzere tüm Avrupa ülkelerinde yaygınlaşmaya başlayan “Pasajlar” olduğunu görürüz. “Benjamin, pasajların oluşumu için iki koşul gereklidir der. Birinci koşul tekstil ticaretinin artmasıdır. Kapitalist mal üretimi mal bolluğudur. Pasajlar lüks mal ticaretinin merkezlerinden biridir, vitrinlerin çekicilik kazandığı malın seyirlik

haline geldiği yerlerdir. Pasajların donatımıyla birlikte sanat, tüccarın hizmetine girer”. Pasajların oluşumunun ikinci koşulu, demir konstrüksiyonun kullanılmaya başlanmasıdır. Demirle birlikte mimarlık tarihinde ilk kez yapay bir yapı malzemesi ortaya çıkmıştır. (Meral Özbek, Benjamin, 1992, ss. 26-27).

Toplum içerisinde varlığını sürdüren sanatçı kentleşmeyle birlikte, kamusal alanlardaki modernitenin sunduğu yeniliklerin, yeni oluşum ve yapılanmalarının içerisinde kendisini bulur, işlerine yansır. Sanatçı gündelik hayatın bu nesnelere üretiminde sanat nesnesine dönüştürür. Baudelaire'in modern ressama biçtiği “şimdi” ’nin geçici, koşullara bağlı yeniliğini yakalama görevi, özel bir yöntem sorununu gündeme getirir, çünkü “sıradan hayatta, dışsal şeylerin günlük dönüşümünde, sanatçının eserini koşut bir hızla gerçekleştirmesini gerektiren hızlı bir hareket söz konusudur” (George Simmel, s.11).

Modernleşmeyle birlikte oluşan kent, görsel sanatlarda da özellikle 19. Yüzyılda fotoğraf ve sonrasında sinema sanatı aracılığıyla temsil edilmeye başlanmıştır. Kentlerin farklı mekânlarında yer alan AVM'ler; renkli kıyafetleriyle mankenlerin yer aldığı ışıklı vitrinleri, değişik dekorları, insanlarla hayat bulan yürüyen merdivenleri, billboardları, vb. ile bu hareketliliğin yoğun bir şekilde yaşandığı yerlerdir. “Bir kentin hareketli öğeleri ve özellikle de kentte yaşayan insanlar ve faaliyetleri sabit fiziksel kısımlar kadar önemlidir. Bizler de bir manzaranın yalnızca birer parçası haline geliriz. Bizlerin kent algısı genellikle bütünsel değildir. Daha çok, başka endişeleri de içinde barındıran parçalı bir algıdır. Neredeyse her bir duyu işin içine girer ve imge de bütün bunların birleşimidir” (Lynch, 2012: 2).

### 3. Kent ve Görsel Sanatlar

Geriye dönüp kentsel formlara baktığımızda; Bedestenler gündemdeyken söz konusu olan geleneksel sanat dallarının yerlerini pasajlarla birlikte modern sanatın yapıtlarına bıraktığını (mimari, resim, heykel, fotoğraf, sinema, vb.) görmekteyiz. Günümüz AVM'lerinde ise postmodern sanatın (enstalasyonlar, dijital sanat örnekleri, vb.) çalışmaları bizi karşılamaktadır.

Günümüzün yetenekli genç sanatçılarından Semih Zeki “Brüt Katmanlar” adıyla açtığı kişisel sergisinde; 'Brüt Katmanlar', 'AVM', vb. gibi isimler verdiği yapıtlarında, bina konstrüksiyonlarının, beton blokların, sürekli değişen yapıların doğayı geri plana itmesi ve birey özelliğini yitirerek sosyal yaşam içerisinde genetik yapısı bozulmuş bir varlığa dönüşen insanın doğayla olan çarpık ilişkisini irdelemektedir. Başka bir çalışma da 2015 yılında kuramsal temelleri bu yazıda belirtilen “Kare-ler-im-iz” adlı çalışmamızdır.

Sinema sanatı, zaman içerisinde yaşananlara, başka bir deyişle geçmişin yaşanmışlığına şimdiki zamanda ‘bir mekân’ oluşturur. Aynı durum Bergson’cu anlamda ‘süre’ olgusu çerçevesinde şimdi ve gelecek için de geçerlidir. Böylece sinema sanatı; kendine özgü anlatım araçları sayesinde belirli bir mekânda ve belirli bir zaman diliminde ‘anamlı’ görsel-ışitsel imgeler aracılığıyla ‘hareket-zaman blokları’ oluşturmaktadır. Bu durumu Bachelard (2013)şöyle betimler: “Anılar hareketsizdir; mekansallaştıkları ölçüde sağlamlaşırlar” (s. 39). İşte sinema bize bu mekânı sağlar. ‘hareketsiz anılarımıza’ belirli bir zamanda mekân sunar. Bu da çoğu zaman kentin bir yerlerinde sinemanın doğal platolarından birini karşımıza çıkarmaktadır.

Henri Bergson'un "süre" (dureé) kavramı, 2013 yılında Ayşe Yüce ve Tuncay Yüce'nin hazırladığı 'Kare-ler-im-iz' adlı yerleştirmedeki en önemli çıkış noktasının kuramsal temelini de oluşturmaktadır. Durağan nitelikleri yok sayarak devinimleri öne çıkararak 'süreç felsefesi' olarak bilinen anlayışın kurucusu olan Bergson, bilimsel yöntemlerle ölçülen zaman kavramına karşı "dureé" (süre, yaşanan zaman) kavramını geliştirerek dönemin felsefi düşünüşü üzerinde büyük bir etki yaratmıştır. Farklı zamanlarda, farklı bakış açılarıyla oluşturulmuş imgelerin (karelerin) bir araya getirdiği "im" 'ler ve "iz" 'ler aracılığıyla bir tür 'zamanı işleme' çabası olarak düşünülecek 'Kare-ler-im-iz', Bergson'un deyişiyle "akışların üçüz yapısı" bağlamında da değerlendirilebilir: "Bizce madde, 'imgeler' bütünüdür. "İmge" 'den bizim anladığımız şey ise bir tür varoluştur ve bu varoluş, idealistin tasarım olarak adlandırdığından daha fazlası, gerçekçinin şey olarak adlandırdığından ise daha azıdır; 'şey' ile 'tasarım' arasında yarı yolda duran bir varoluş" (Bergson, 2007: 7-8). Bu betimleme aynı zamanda sanatsal imgenin de tanımıdır. Ötesi; insan yaşantısı içerisinde karşılaştığı imler, onları algılayışı ve bıraktığı izlerdir. "Aslında, anılara bulaşmamış algı yoktur. Duyularımızın dolaysız ve mevcut verilerine, geçmiş deneyimimizin binlerce ayrıntısını katarız. Genellikle bu anılar bizim gerçek algılarımızı yerinden eder. Bu durumda yalnızca birkaç bilgiyi, bize eski imgeleri hatırlatmaya yönelik basit bir, iki "im" 'i akılda tutarız. Algının kullanışlılığının ve süratinin bedeli budur; ama her türden yanılısma da buradan doğar" (Bergson, 2007: 27). 'Kare-ler-im-iz' adlı çalışmada sanatçı Tacita Dean'in bir röportajında söylediği gibi; "geçmiş değil geçmiş olan şeyleri" resmediyor, fotoğraf ve videolarını çekiyoruz. "Süre, özünde bellektir, bilinçtir, özgürlüktür. Süre, önce bellek olduğu için bilinç ve özgürlüktür. Ama belleğin sürenin kendisiyle bu özdeşliğini Bergson hep iki biçimde sunar: 'geçmişin şimdide saklanması ve birikmesi'. Ya da: 'şimdi ister geçmişin gitgide büyüyen imgesini açık biçimde kendinde taşıyın, ister ardımızda sürüklediğimiz, biz yaşlandıkça daha da ağırlaşan yüke sürekli nitelik değiştirmesiyle tanıklık etsin.' Ya da son olarak: 'dolaysız algının oluşturduğu zemini anıların örtüsüyle kaplıyor olarak ve de ayrıca, bir anlar çokluğunu sıkıştırıyor olarak, iki biçimi altındaki bellek" (Deleuze, 2005: 91).

Sanat; günümüzde gelmiş olduğu, yerde tek başına saf (pure) sanatın olanaksızlığına ya da bir bakış açısına göre de bir zenginliğe yol açmaktadır. Bu bağlamda diğer sanat dallarıyla etkileşim içerisinde olan sinema sanatı, günümüzün teknolojik gelişimi aracılığıyla kendisine yeni olan anlatım olanaklarını da değerlendirmektedir. En genel anlamıyla 'yeni medya' olarak adlandırabileceğimiz bu yaklaşımda sinema sanatı, diğer sanat dallarındaki gelişmeleri yakından takip etmekte ve özellikle de sayısal teknolojinin anlatım olanaklarını da düşündüğümüzde yeni biçim arayışlarını da sunmaya çalışmaktadır. Sayısal teknoloji kullanılarak oluşturulan sanatsal biçimler "(...) görüntü oluşturma, heykel, enstalasyon ve sanal gerçeklik, performans, müzik ve ses sanatı, animasyon ve video yazılım, veritabanı ve oyun sanatı, net sanatı" (Wands, 2006: 14) olarak sınıflandırılabilir. "Yeni medya" 'yı tanımlarken öncelikle teknolojinin ve onun getirdiklerinin üzerinde durmak gerekir. Çünkü burada teknoloji dediğimiz zaman neredeyse "yeni medya" 'nın kendisini tanımlamaktayız. "Yeni medya" dağıtımında ve gösteriminde bilgisayar teknolojisini kullanan kültürel nesnelere (Manovich, 2001). 'Yeni medya' bir çalışma alanı olarak farklı alan ve özelliklerin bir araya gelmesiyle, başka bir deyişle bu alanlar arasındaki 'yakınsama' (convergence) ile oluşan çok disiplinli ve aynı zamanda uluslararası bir olgudur. Bu alanda meydana gelen çalışmalar ana akım oluşumların dışında gerçekleşen öncelikler ve tasarımlar tarafından gerçekleştirilmiş ve gerçekleştirilmektedir. Sanatsal üretim



açısından durum böyleyken sanatın deneyimlenmesi açısından da durum farklı değildir. Sanatın mekânsal deneyimi, mekân açısından çeşitlenmiştir. Artık herhangi bir sanat dalı için mekânsal anlamda seçeneklerin çoğalması söz konusudur. Artık sergi mekânları için 'Beyaz Küp' tek seçenek değildir. Sanal sergi mekânları, sanal müzeler, ev sinema sistemleri vb. bilgisayar teknolojisi aracılığıyla bu seçenekleri çoğaltmaktadır. İzleyici ile teknoloji arasındaki bu etkileşim, terimlere de 'kullanıcı', 'gezgin', 'katılımcı', 'gömülen' gibi karşılıklarla yansımaktadır (Burnett 2007: 24). 'Yeni medya olgusuyla birlikte kendini duyuran 'yenilik' bizce en çok sayısal bir dönüşüm süreciyle etkisini göstermektedir. Örneğin ABD'de açık hava sinemalarının dönüşümü...

Günümüz yaşantısında mekânlar arasında eskiden olduğu gibi fiziksel uzaklıkların önemi kalmadı. Bunun nedeni de teknolojinin ilerlemesiyle özellikle iletişim alanında yaşanan gelişmeler olmaktadır. Bir dönemin "bilgi süper otoyolları" (information superhighways), günümüzün "bilgi toplumu" 'nu oluşturmuştur. Kentler gibi uygarlığın bir izdüşümü olarak düşünülen bir oluşumdan bir diğerine, bir başka kültürel birikim göstergesi olan sanat olgusuna yöneldiğimizde yine modern dönemlerin kent gibi bir başka unsuru olan sinema karşımıza çıkar. Sinemada da kentler, doğal bir mekân olarak daha sinema sanatının ortaya çıktığı ilk günlerden günümüze kadar sıklıkla işlenen konulardandır. Auguste ve Louis Lumiere kardeşlerin kentlerden derleyip topladıkları belge filmler; dünyanın dört bir yanındaki garları, meydanları, eğlence merkezlerini, manzaraları, vb., halka açık gösterimlerde beyazperdeye taşıdılar. Dziga Vertov'un "Kameralı Adam" (1929), Alberto Cavalcanti'nin "Yalnızca Saatler" (1926), Walter Ruttmann'ın "Berlin: Bir Kentin Senfonisi" (1927) gibi filmleri 'Kent Belgeselleri' olarak adlandırılan ve 20'li yıllardan günümüze, çıkış noktaları kent olan filmlerin başlangıcı olmuştur. Günümüzde de kökleri sinemanın ilk günlerine kadar uzanan belgesel geleneği ve yine uygarlık tarihinde kadim bir tarihsel süzgeçten gelen kentlerin aracılığıyla günümüzde de yaşanan dönüşümlerinin izleri sürülebilmektedir. Diğer sanat dallarının bir bileşimi olarak düşünebileceğimiz sinema sanatı, filmler aracılığıyla "(...) düşüncelerimizin ve anılarımızın bir görselleşmesi olarak" bu işlevi yerine getirmektedir (Frampton, 2013: 33).

#### 4. Sonuç

Kentlerde görülen cami, kilise, müze, anıt, vb. gibi mimari yapılar buldukları yerin kimliğini de temsil etmektedirler. Yirminci yüzyılın ikinci yarısında inşa edilen sanat müzeleri de tıpkı sözü edilen yapılar gibi kentlerin sembolik anıtları arasındaki yerlerini alırlar (Shiner, 2010: 373). Bunların bazıları eski binaların restore edilerek sanat galerisi ya da müze olarak kullanıma açılması ile ortaya çıkarılırken, bazıları da mimarlar tarafından bu amaçla ilk kez inşa edilen yeni binalar olarak kentteki yerlerini almaktadırlar.

Yukarıda sözü edilen 'yeni medya' araçlarıyla birlikte yaşanan gelişmeler, kenti ve kentsel formları gündelik hayatın dinamizmini yakalamaya çalışan 'yeni' sanatsal yaklaşımlar açısından da tıpkı bir 'tiyatro sahnesi' gibi değerlendirilmesine neden olmaktadır. Bu durumu on dokuzuncu yüzyılın flanörleri gibi değerlendirmek pek de yanlış olmayacaktır. Özellikle görsel sanatlar alanında yaşanan bu gelişmelerin kent ve sanat gibi oldukça dinamik iki alanda yapıcı oluşumlara yol açtığını düşünmekteyiz.

Mimari yapılar, anıtlar, müzeler, galeriler, heykeller, vb. gibi rahatlıkla çoğaltılabilecek

örneklerle kültürel öğelerin, kentlerin kimliğini oluşturduğundan söz etmiştik. İşte bu kültürel öğeler turistik ya da iş amaçlı gezilerle kentleri ziyaret edenlerin belleklerinde bıraktıkları izler aracılığıyla kültürel yaşantının da sürekliliğini sağlamakta ve bu serüven sonraki kuşaklara da aktarılmaktadır.

Hangi sanat dalı olursa olsun kentlerin günümüzdeki (olumlu ya da olumsuz bakış açıları ile birlikte) haline 'kayıtsız kalması' düşünülemez. Zaten kendi anlatım araçları içerisinde sanat dallarının tamamı kentin bir köşesinden kendilerini 'gösterme' çabası içerisinde. Çalışmamız boyunca bunlardan söz edilmeye çalışıldı. Her türden sanat dalını kucaklayan kent olgusu içerisinde ağırlıklı olarak görsel sanatların görece bir ağırlığı olduğunu kabul etmek gerekir. Kendi mekânlarına dahi sığmayan bu çalışmalar, teknolojik olanaklar sayesinde giderek de sayılarını arttırmaktadır. Günümüzün gelinmiş olan bu aşamasında kentte yaşayan ya da kentteki yaşantıya katılmaya aday her bir birey ya da topluluk 'söyleyecekleri bir söz' varsa, bunları değişik platformlarda dile getirebilecek bir aşamaya gelmiş görünüyor. Bu durumda kuşkusuz yapılabileceklerin sınırlarını belirleyecek olan bazı unsurlar olacaktır. Dilerseniz bu konuları da yine tarihin ve de sanat tarihinin o kadim geleneğine bırakalım.

## KAYNAKÇA

- BACHELARD, Gaston. (2013).** *Mekanın Poetikası*, (Çev. Alp Tümertekin), İthaki Yayınları: İstanbul.
- BENJAMIN, Walter. (1993).** *Pasajlar* (Çev. Ahmet Cemal), Yapı Kredi Yayınları: İstanbul.
- BERGSON, Henri. (2007).** *Madde ve Bellek* (Çev. Işık Ergüden), Dost Kitabevi Yayınları: Ankara.
- BURNETT, Ron. (2007).** *İmgeler Nasıl Düşünür?*, (Çev. Güçsal Pusar), Metis Yayınları: İstanbul.
- CALVİNO, Italo. (2012).** *Görünmez Kentler*, (Çev. Işıl Saatçioğlu) Yapı Kredi Yayınları: İstanbul.
- DELEUZE, Gilles. (2005).** *Bergsonculuk*, (Çev. Hakan Yüceler), Otonom Yayıncılık: İstanbul.
- FRAMPTON, Daniel. (2013).** *Filmozofi: Sinemayı Yepyeni Bir Tarzda Anlamak İçin Manifesto*, (Çev. Cem Soydemir), Metis Yayınları: İstanbul.
- KELEŞ, Ruşen. (1993)** *Kentleşme Politikası*, İmge Kitabevi Yayınları: Ankara.
- LYNCH, K. (2012).** *Kent İmgesi*, (Çev. İrem Başaran), Türkiye İş Bankası Yayınları: İstanbul.
- MANOVICH, Lev. (2001).** *The Language of New Media*, The MIT Press: Cambridge.
- ÖZBEK, Meral. (2000).** “Walter Benjamin Okumak-III”. *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, Sayı:4, Cilt: 55, ss. 83-110.
- ÖZTÜRK, Mehmet. (2002).** *Sinemasal Kentler*, Om Yayınevi: İstanbul.
- SHINER, Larry. (2010).** *Sanatın İcadı: Bir Kültür Tarihi*, (Çev. İsmail Türkmen), Ayrıntı Yayınları: İstanbul.
- SIMMEL, Georg. (2004).** *Modern Kültürde Çatışma* (Çev. T. Bora, N. Kalaycı, E. Gen), İletişim Yayınları: İstanbul.
- TAŞCI, Hasan. (2014).** *Bir Hayat Tarzı Olarak Şehir Mekan Meydan*, Kaknüs Yayınları: İstanbul.
- TDK Büyük Sözlük.** [http://tdk.gov.tr/index.php?option=com\\_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.55f5663f1faf38.79753682](http://tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.55f5663f1faf38.79753682). (9. Eylül 2015 tarihinde erişildi).

**Wikipedi.** <https://tr.wikipedia.org/wiki/Bedesten> (9. Eylül 2015 tarihinde erişildi).

**WANDS, Bruce. (2006).** *Dijital Çağın Sanatı*, (Çev. Osman Akınhay), Akbank Yayınları: İstanbul.

**YÜCE A. ve YÜCE T. (2011).** “Sanatsal Etkinlikler İçerisinde 'Yeni Medya' Olgusu”.  
*Sanat*

*Yazıları*, Sayı: 19, ss. 55-63.

**YÜCE A. ve YÜCE T. (2013).** “Kare-ler-im-iz: Kent ve Mekan”, Sanart II. Türkiye Estetik Kongresi, Basılmamış Bildiri, Mersin Büyükşehir Belediyesi Kongre Merkezi: Mersin.

# SANAT YAPITLARININ NASIL ANLAMLANDIRILDIĞI VE İZLEYİCİYLE İLETİŐİMİNE DAİR BİR İNCELEME

## AN ANALYSIS OF MAKING SENSE OF ARTWORKS AND THEIR COMMUNICATION WITH AUDIENCES

Ahmet Kürőad ALBAYRAK

Erciyes Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, akalbayrak@erciyes.edu.tr

---

### Özet

Bir sanat yapıtı, takipçisine kendisini açmak istediğinde nasıl anlamlandırıldığını bir şekilde hissettirir. Bu hissediş birtakım değerlendirmeler ve sistemler dahilinde şekillenir ya da gün yüzüne çıkar. Çünkü sanat yapıtını üreten sanatçı da, sanat takipçisi de resmetmeye, yazmaya ve üretmeye meyillidir. Bu yazı, görsel sanatlar yoluyla farklı sanatçıların eserlerine ilişkin yorumlar ortaya koyarak sanatın nasıl anlamlandırıldığını dair bir vizör oluşturma gayretindedir. Sanat eserini üreten kişinin nelerden etkilendiğı, hangi zamana veya faktörlere bağılı olarak eserini oluşturduğı da önem arz etmektedir. Bir sanat eserinin algılanma süreci sanatçının kendini okumaya, seyahat etmeye, araőtırmaya yönlendirmesi kadar izleyicinin de bu donanımların farkında olmasıyla özümсенir. İşte burada bir iletişim doğar. Bu iletişimde bilgi akışının hangi göstergeler, izler ya da dinamiklerle zenginleőtiğı, çalışmanın nasıl okunması ya da algılanması gerektiğine dair ipuçları vermektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Sanat, İletişim, Resim, Sanatçı, İzleyici

### Abstract

Works of art somehow express to their audiences how to make sense of them. This feeling is either shaped or revealed through a variety of judgements and systems. This is because the artist who produced the artwork and the art audience are inclined to paint, write and produce. This article aims at creating a vision of how art is made sense of by presenting interpretations of artworks by a variety of visual artists. The influences on producers of art, their period and the reasons they create artworks are important. The perception of an artwork can be affected by the inclination of the artist towards reading, traveling and research as well as audiences' awareness of this background. At this point, communication emerges. This communication provides hints regarding the indicators, traces or dynamics that enrich information flow and how the work will be interpreted and perceived.

**Key Words:** Art, Communication, Painting, Artist, Audience

---

## 1. Giriş

Sanat, üzerinde yoğun bir şekilde konuşulan ve tartışılan bir alan olmuştur. Kimilerine göre sanat yokken sanatçı vardır. Kimilerine göreyse sanat bir yansıtmadır. Bu tanımlarla beraber bir bakıma sanatın kesin bir tarifinin yapılamayacağı da söylenebilir.

Burada dikkatimizi çeken şey sanatın hayata katkısının ve gerekliliğinin oluşudur. Çevreye karşı duyarlılık düzeyi, alınacak olan sanat eğitimiyle anlam kazanır. (Özsoy, 2007: 22) Sanat; yaşama dinamizm katan bir unsurdur ve bunun yanı sıra Vedat Özsoy'un Eisner'den aktarımıyla nasır uçlarına dokunabilen bir niteliktedir.(Eisner, 1972: 280-281) Bu niteliğin oluşumunda sanatı üreten insanın hayata bakışı da son derece önemlidir.

Sanat tarihinin başlangıcından bu yana, örneğin bir resme bakıldığında, görsel olarak bir sistemden faydalandığı söylenebilir. Sanatın bir önerme olduğu düşünülürse görülebilir bir resmin sözel bir ifadeden ziyade bazen daha çok betim veya anlam içerdiğini düşünülebilir. (Özsezgin, 2009: 69-74)

Bu noktada Alman asıllı ve algı psikolojisi üzerindeki çalışmalarıyla tanınan sanat ve film kuramcısı Rudolf Arnheim'in (Arnheim, 2007) ressam G.Braque'nin bir sözüne kulak vererek bir fincan yanında bulunan çay kaşığına ayakkabı ile topuk arasına yerleştirdiğimizde kaşığın bir anlamda ayakkabı çekeceğine dönüştüğünü söylemesi, bir şeyin farklı anlamlar içerebileceğine işaret eder. Ayrıca sözcükler ve imgeler arasında görece rastlantısal ilişkiler kurulabilir ve düşüncelerin gördüklerimizle şekillenmesi sığ ve yoz düşünceye bir yorum kapısı açar. Rudolf Arnheim'e göre insanın bilme yetisinin en etkin organı görme duyusudur ve Schopenhauer'in tezinden yola çıkarak akıl yürütmenin dışıl bir doğaya sahip olduğu, bu eyleme yol açanın ise görme duyusu olduğu dile getirilmektedir.

Gözün karmaşık bir yüzeyle karşılaştığında ayıklama yaparak bağlantılar kurduğu ve kargaşayı karşılıklı ilişkilerden oluşan biçimlere indirmediği söylenebilir. Devabil Kara'nın belirttiği üzere (Kara, 2015) görsel şekillendirmelerde doğadaki gibi ekonomik yüzey bütünlüğünü bulma eğiliminin olduğu düşünülmektedir. Bununla birlikte bir sanat yapıtının algılanma sürecinde; izleyici kişiliği, duyarlılık düzeyi, toplumsal etkenler, pozitif bilimlerin ortaya koyduğu veriler ve felsefi içerik gibi durumların bilinmesi de etkilidir. Artistik başarıyı ölçmede bir parametre oluşturmak için iyi resme ait değerlerin bilinmesi de gerekir. Bununla birlikte yeri gelirse farklı sosyal, politik ve dinsel tarihe ait bilgilere ve antropolojik çalışmalara gereksinim duyulabildiği de söylenmektedir. Unutulmamalıdır ki estetik değerlendirme basit bir iş olarak görülmemelidir.

Sanatı anlamak deyince bir düşüncenin başkasına aktarılması için onun maddeleştirilmesi, yani belli göstergeler sistemi aracılığıyla bildirimine gereksinim olduğu görülür. Sanatçı-yapıt ve alıcı biçiminde bir dizge kurulduğu ve bu dizgenin bir gösterge sisteminde bulunan şifreleme içeriğiyle kendini bize tarif ettiği görülmektedir. Bu şifreleme oluşurken de sanatçının kullandığı kod anahtarının çözümlenmesi için nasıl bir dinamikten beslendiği de unutulmamalıdır. Örneğin ( Ziss, 2009: 101)'da belirtildiği üzere bir gün bayanın birinin Henri Matisse'in ziyaretine geldiği, tuvaline bakarken bir kadın portresinde kollardan birinin ötekine oranla kısa olduğunu fark ettiği ve şaşırıldığı görülür. Daha sonra ise ressama mösyö diye seslenerek bu kol farklılığının nedenini sorduğunda H. Matisse'in yanıtı ilginç olmuştur. Madama yanıldığını söylemiş ve o gördüğü şeyin bir "kadın" değil bir "tablo" olduğunu belirtmiştir. Buna benzer bir durumu Rembrandt Harmenszoon van Rijn'ın atölyesinde

düşünemeyeceği aşikârdır. Çünkü sanatçının portrelerinde çarpıtmalara pek yer yoktur. Dolayısıyla işte sanat eserini algılama sürecinde bir tür sanatçıdan sanatçıya, zamandan zamana ya da okuldan okula diyebileceğimiz şifreleme farklılıkları vardır. Bu gösteriyor ki imge sisteminin dilini kullanmada farklı işaret levhaları olabilmektedir. Aynı durumun günümüzde herhangi bir resim yarışmasının veya görsel yetenekle ilgili bir eleme sınavının sınav jürisinde yaşanabileceği düşünülebilir. Bir jüri üyesi daha dışavurumcu ve öğretilmeden yapılan bir resmi başarılı bulurken diğer üye daha gerçekçi ve çarpıtması az olan yapıtı tercih edebilir. Bu nedenle gösterge üzerinden yürüdüğümüzde göstergenin bilimsel yaklaşımın sanat dilinde olduğu ve bu dilin oluşumunun sadece XX. yy.'da değil eski çağlardan buyana filozofların gösterge bilimsel niteliği üzerinde durdukları söylenebilir. Örneğin XIX. yy'da yapıt sanatsal düşüncenin özgül bir göstergesi olmuş, Hegel bu durumu üç kurucu öge şeklinde açıklayarak sanatın kendisini yaratan özne, kendisi üzerinde durup düşünen özne ve yapıt olmak üzere sanat yapıtında idenin göstergesini bulduğunu söyleyerek belirtmiştir. Bu noktayla ilgili olarak başka bir örnek verilirse İsviçreli sanatçı Paul Klee'nin resimle müziği birleştiren ve bunu adeta naif çocuksu bir tavırla ele alarak dışavurumcu ve kübist etkilerle eserlerine yansıttığı görülmektedir. Sanatçının taklidi bir kenara koyarak ezber bozan formlar ve renkler yakalaması yanında üstün renk sezgisi, (Eroğlu,2015) de belirtildiği üzere sanatçının biçimi oluştururken nelere dikkat ettiğini bize göstermektedir. Bununla birlikte estetik bir değerlendirme olarak sanatçının resimlerindeki artistik parametrenin oluşmasında Vincent van Gogh ve P.Cezanne'nin de etkili olduğu görülmektedir. (Satır ve Kayserili, 2013: 78-82)'nin (Düchting, 2002)' den aktardığına göre sanatçının Münih'te Zimmermann ve Brakl galerilerinde 1908'deki iki van Gogh sergisiyle Paul Cezanne'nin sekiz çalışmasından oluşan sergiyi görmesi renk seçimindeki tercihlerine yönelim kazandırmıştır. Van Gogh'un parlak renkleri ile Cezanne'nin renklerindeki sıcak- soğuk, aydınlık- karanlık kutupların değişimindeki rahat değişikliklerin canlı ve parlak olan görünimleri sanatçının resimsel üslubunda rol oynar. Ayrıca Cezanne'da olduğu gibi resimdeki nesnenin içselliğini sağlam bir temele oturtma düşüncesi vardır. Kısacası Paul Klee için gerçeklik anlayışı nasıldır veya resmi nasıl adlandırmıştır sorularının yanıtlarına baktığımızda ressamın bulduğu ya da objektif gerçeklikten (naturalizmden) sezinlediği subjektif bir gerçekliğe kavuştuktan sonra sanatını gerçekleştirdiği fikrine varmak muhtemel görünmektedir. Bu manada sanatçının birinci dünya savaşı sonrası başka ressam arkadaşlarını kaybetmesi ve o günlerin atmosferi içinde zihnindeki resim formlarına şekil verebileceği ihtimali gibi, Van Gogh ve Cezanne'dan etkilenmesi de sanat yapıtının algılanma sürecine ait izler olarak görünmektedir. (Satır ve Kayserili, 2013: 78-82)



Şekil 1. Paul Klee, Moonshine, 1919

Bir sanat yapıtını ele aldığımızda, örneğin bir resmi güzeli arama disiplini olarak düşünürsek bu güzelin bizde uyandırdığı etki nedir sorusuna verilen ad bizim resmi anlamlandırmanın veya sevmemizin estetik bir dili olacaktır. Bu etkinin özünde yatan şey nedir, çözümlendiğimizde ya da sınırlamak istediğimizde aynamıza yansıyan yorum ve yargılar nelerdir şeklindeki sorulara alacağımız cevaplar resmi çözümlene adına temellendirilecek noktalardır.

Resmi çözümlene ve plastik anlayışı anlama adına bir temsil olgusundan bahsedilirken şu şekilde bir aktarıma yer verilir:

Resim her zaman bir şeyleri gösterecek, bunları belli bir görüşle anlatacak bir değer verecektir. Resim sanatında resmin “neyi”, “nasıl” temsil ettiği batı yirminci yüzyıl kültürünün en önemli konusudur. Batı sanatının yirminci yüzyılı, temsiliyete dair sorunlaştırmayla geçmiştir. Sanatın dağılan aynasının yerine gelen ifade kişisel bir biçim dilini dolayısıyla görece bir estetiği ve plastik olgunluğu getirmiştir. Artık sanatçının tasarımları esas olmuş tüm plastik kurgu buna göre şekillenmeye başlamıştır. Temsil daha çok ayna metaforuyla açıklanır: Resim bir aynadır ve her şeyin ideal yansımasını vermekle görevlidir. Ancak temsil beraberinde “anımsamayı” getirir (Kaptan ve Ümer, 2011: 617).

### ***1.1. Sanat Yapıtını Anlamlandırma ve İzleyiciyle İletişim***

Sanat yapıtını anlamlandırmak için sanat eleştirmeni ve küratör olan Nicolas Bourriaud’un ilişkisel estetik üzerine görüşlerine bakmakta fayda vardır. N. Bourriaud bir ilişkisel sanattan bahseder. İlişkisel sanatla kastedilen, işi üreten kişi ve izleyicisi arasındaki sınırların belirsizleşmesi ve sanat işiyle ilişkilerin geliştirilmesinin hedeflenmesine yönelik bir durumdur. Sanatın alışılmışı zorlayan ve sürprizlere açık bir yapısından söz edilmektedir. (Bahçekapılı, 2006:3) Bu noktada Bahçekapılı, Nicholas Bourriaud’un ilişkisel estetik adlı kitabına değinerek (Bourriaud, 2005) Bourriaud’un, iletişimin insani temasları, toplumsal bağı farklı ürünlere parçalayan kontrol uzamlarının derinliklerine sürüklediğini ve sanatsal eylemin alçakgönüllü dallar üretmeye, birtakım tıkanmış geçitleri açmaya, birbirinden uzak tutulan gerçeklik katmanlarını birbiriyle temasa geçirmeye çalıştığını söylediğini belirtmektedir.

Sanat yapıtını anlamlandırma işine batı sanatından Jennifer Pastor adlı sanatçının çalışmalarıyla yaklaştığımızda ise resimde şiir yazar gibi ilginç dinamiklerle ve insicamlarla izleyicisinin karşısına çıktığı görülmektedir. Jennifer Pastor’un “Perfect Ride” isimli çalışması insana ait bir kulağın çizimi ve animasyonundan oluşur. Sanatçının çalışması zıplayan bir boğa üzerindeki kovboyun heyecanlı bir anını çizgi animasyona dönüşür olarak üretmesiyle tarif edilebilir.



Şekil 2. Jennifer Pastor, Stills from "The Perfect Ride" Animation, 2003



<http://www.moma.org/collection/works/96946?locale=en> (Erişim Tarihi: 18.08. 2015)

Pastor'un stiline kitsch ve pop art arasında bir yerde olduğu ama ironik yönelimlerden yoksun olduğu dile getirilmekle birlikte kılı kırk yaran araştırma ve özenli üretimlerinin sonucu olan eserlerinin fiziksel dünya ve rüyaların gerçeküstü dünyasına dair çizim angajmanını hareketle besleyen geniş bir etkilenme hissi oluşturduğu söylenmektedir. Sanatçının "Kusursuz Sürüş" isimli eserinin bu ilgi çekici genç sanatçının çalışmaları üzerine yeni bir ışık yaydığı şeklinde bir yorum yapılmıştır. (Tumlir, 2015)

Sanatçının "Kusursuz Sürüş" adlı eseriyle ilgili olarak, yakından izlendikçe boğanın hareketlerinin figür ve zemin arasındaki farkı bulanıklaştıracak derecede hızlı ve kaotik olduğunu gördüğü ki bu onun Hoover Dam'da yaşadığı görüş deneyimini hatırlatan, Pastor'un özellikle ilgisini çeken bir durum olduğu da söylenmiştir. Jennifer Pastor'un enstalasyon deneyimlerinden biri olan kusursuz sürüşün şaşırtıcı bulmaca gibi olduğunu söyleyenler de olmuştur. İlk bakışta (bir yönden bakıldığında) herhangi özel bir sunumu görünmeyen tuhaf bir heykelsi biçim var iken diğer taraftan bir rodeo binicisinin canlandırılan filmi yer almaktadır. Ama bu çalışma, limitlerini zorlayan (geren) bir metaforun ve öykünün böylelikle dar bir pencereden hayal gücünü artıran bir sürece gitmesini sağlayan bir çalışmadır. Onu engelleyen durum bir gece otel odasının televizyonundaki heyecanını düşüren tuhaf heykelsi boğanın hareketleriyle rodeoyu seyredene kadarki donup kalış anıdır. J. Pastor bunun boğanın tek bir hareket noktasıyla gelen nefes resmi çizicisi (spirograph) gibi olduğunu açıklar. Ama hareketli bir nokta önce bir çizgi ve sonra bir düzlem ve sonra da birbiri içerisine girmiş karmaşık yüzeyler oluşturmaktadır. <sup>1</sup>

Bir başka sanatçı Russell Crotty'e bakıldığında ise uzunca bir süredir tutkulu bir sörfçü olan sanatçının kıvrım, dalga, sörf konulu resim ve desenler yaptığı görülmekte ve büyük ölçekteki kitap sayfalarına tasvirler çizdiği anlaşılmaktadır.



Şekil 3. Russell Crotty, A Portfolio of Surf Drawings, Sörf Çizimlerinden Bir Detay, 2008

<http://russellcrotty.com/surf.html> (Erişim Tarihi: 18.08. 2015)

<sup>1</sup> <http://www.Installationart.Net/Pdf/Pastor.Pdf> - (Work In Progress Sample Version Installationism: The Expanded Field Of Sculpture 1985–2005 sayfasından alınmıştır. (Erişim Tarihi: 18.08. 2015)



Şekil 4. Russell Crotty, Bear Creek Zirvesi'nin Gölgesinde, 2007, Manzara Çalışması

Bir başka sanatçı olan 1974 Maryland doğumlu Berkeley ve Newyork'da yaşayan Trevor Paglen'in onbirinci İstanbul Bienali'ndeki çalışmaları anlamlandırmak istenildiğinde sanatçının işlediği konuların çerçevesini deneysel coğrafyanın oluşturduğu görülür. Sanatçı gizli askeri operasyonlar, uydu gözlemcileri, CIA programları, gizli askeri endüstriyel kompleksin kara dünyası ve gizli uydular gibi durumları araştırmaktadır. Örneğin "Gök Cisimleri (İstanbul) 2009" şeklinde tariflenen çalışması İstanbul'un üzerinde geri ileri dolaşan askeri ve keşif istihbarat uydularını saptarken çalışma İstanbul üniversitesi astronomi işbirliği içinde gerçekleşmektedir. Çalışmanın görsel anlamdaki etkili ve lirik denilebilecek sunumunun saf astronomik resimlere benzeyen bu fotoğraflarda kara dünyanın kinik belirsizliğine de bir atıf olduğu söylenmektedir. (Baliç, 2009: 210-211)



Şekil 5. Trevor Paglen, Gök Cisimleri (İstanbul), Fotoğraf, 2009

<http://11b.iksv.org/sanatcilar.asp?sid=52> (Erişim Tarihi: 01.07. 2015)



Şekil 6. Trevor Paglen, Gök Cisimleri (İstanbul), Fotoğraf, 2009

<http://11b.iksv.org/sanatcilar.asp?sid=52> (Erişim Tarihi: 01.07. 2015)

Resmi anlamada sadece görerek değil zihnen düşünülerek yapılan resimlerin gerçeklerle ilgilerinin olmamasının yanında süsleyici ve dini özellikler taşıması bunlara ayrıca bir kıymet vermesi bakımından önemlidir. Bu durum bir yazı ile ok- yay resmiyle örneklenebilir. Okçuluk geleneğinde okun “Ya Hak” denilerek atıldığı söylenir. Aynı zamanda bir beyitle bu durum aksettirilir. Bu durumun nasıl olduğu kendini yazı resimde gösterirken hak kelimesinin yay ve ok biçimini aldığını görürüz. Arapça çifte kaf “ق” harfinin yay biçimine girdiği ve buna bir ok katıldığı görülür. Bu durumu beyitte geçen isimde “kulları” sözüne bakıldığında resmi bir saray ressamının yaptığı ya da bir rütbeliye hediye olarak takdim ettiğinin anlaşıldığı belirtilmiştir. (Ayvazoğlu, 2010: 129) Beyit şöyledir: “Ne heva vü ne keman ü ne kemankeş ancak, Erdiren menziline tırı nida-yı “Ya Hak” (1319 Mehmet Reşid Kulları)



Şekil 7. Yazı ile Ok Yay Resmi, Ankara Etnoğrafya Müzesi, (Ayvazoğlu, 2010: 130)

Bir başka sanatçı Zahit Büyükişleyen’in eserlerine bakıldığında, çalışmaların nasıl anlamlandırıldığına dair ipuçları dikkat çekmektedir. Sanatçının bir sergisine “Yorumlar” adını koyduğu bilinmektedir. Yorumsallığın yönü de burada önemli olabilir. Sanatçının çalışmalarında doğadan aldığı notları resminde görmek olası olmakla beraber süreçte doğa gerçekliğine ilişkin yeni arayışlara girdiği söylenebilir. (Özsezgin, 2009: 65) Günümüzde de eğer bir sanat yapıtından söz ediliyorsa bir üslup ve yorum becerisi bir kenara atılmamalıdır.

Zahit Büyükişleyen’le ilgili olarak Kibele Sanat Galerisi’nde 20.12.2012- 02.02.2013 tarihlerinde gerçekleşen retrospektif sergisinde, başlangıçta resimlerinde doğaya bağlı çalıştığı söylenebilir. Daha sonra soyut denemelere girişen sanatçının Almanya’ya yolculuğuyla beraber metropol ve müzeler görmesi, bienallere katılması ve Documenta sergisini

gözlememesi sanatının sınırlarını düşünmesinde etkin rol oynar. Çalışmalarında farklı orijinal rüzgârlar esmeye başlar ve sanatının kilometre taşları kimlik kazanır. Sanatçının çalışmaları süreçte soyut dışavurumcu ve Türkiye'ye dönüşüyle kavramsal bir dışavurumcu çizgidedir. Kavramsal dışavurum kazanma noktasında ise çevresel sorunlar ve sanatçının da bir birey olması gibi farklı etkenler sayılabilir.<sup>2</sup>



Şekil 8. Zahit Büyükişleyen, Güz Dönüşümleri Sergisinden, 02.12.2014 - 19.12.2014



Şekil 9. Zahit Büyükişleyen, 2011, Deja vu II, 120cmx 120cm, Tuval Üzerine Yağlıboya

<http://www.zahitbuyukisliyen.com/pPages/pArtist.aspx?paID=614&section=140&lang=TR&periodID=&pageNo=0&exhID=3260&bhcp=1>  
(Erişim Tarihi: 18.08. 2015)

Sanat bir hayal kurma ya da şuuraltındaki tezahürlerle kendini sanatçının yerine koyarak sanatla arasındaki yakınlığı sağlama düşüncesi olarak algılanabilir. Nasıl ki bir ıhlamur ağacı güzelliği dolayısıyla filiz veriyorsa ve bunun dışında büyüüp geliyor ve bir görevi ifade etmek için yaratılıyorsa o ağacın dalının kesilmesi de insanın damarının kesilmesi gibi bir şey olmaktadır. Yani sanat hayatın bir parçasıdır ve korunmalıdır. Bunun dışında üretilen bir yazı ya da eser olsun sanatta o fikir pınarının yansımalarının nasıl olduğuna bakılmalıdır. Örneğin bir selvi ağacını düşündüğümüzde biz o ağacı rengi ve formuyla hissedebildiğimiz kadar daha öncesinden görebilmeli ya da dokunabilmeliyiz. (Tolstoy,2004:17-31)

Gerçeklik, o gerçeği olduğu gibi yansıtmaya yerine, o gerçeklikten yola çıkarak bir senteze ulaşma yönünde olmalıdır. Sanatçı bir eser üretirken o eserle ilgili sanatsal düzenleme öğeleri (çizgi, doku, şekil, renk, mekân, değer, ton, form) ve ilkelerinden (bütünlük, ritim, denge, zıtlık, örüntü, vurgu) faydalanıp bir gerçeğe veya doğru bilgiye ulaşmaktadır. Bu gerçek

<sup>2</sup>ekavart tv'de yayınlanan Zahit Büyükişleyen'in 20 Aralık 2012- 2 Şubat 2013 tarihleri arasındaki Kibele Sanat Galerisi'nde gerçekleşen Retrospektif Sergisi videosundan alınmıştır. <http://www.ekavart.tv/sergiler/diger/zahit-buyukisliyen-retrospektif-sergisi> (Erişim Tarihi. 11.06.2015)

sadece bir yansıtma değildir. Araştırılarak senteze ulaşılan ve deneyimlenen bilgilerin bir yorumudur. Dolayısıyla sanat sadece bir yansıtma değil, gizli olana doğru keşfe çıkılan bir atölyedir. Bu atölyenin yirminci yüzyıl sanatı göz önüne alındığında sabit bir nicelik olmadığı, karmaşık bir estetik ve değişken olduğu da görülmektedir. (Smith,2004:383)

Bir sanat yapıtının okuyucusu ya da izleyicisiyle olan bağının anlamlandırılmasında eserin formu, izleyicisi ve sanatçısı ile kurduğu ilişki yanında etik yaklaşımı da önemsenmelidir. Çünkü üretilen eserin muhteviyatıyla sanatçı arasındaki inanma veya savunma ortaklığı eseri daha güçlü kılacaktır. Biz bu durumu Tolstoy'un, Maupasant adlı yazarın "une vie (bir hayat)" adlı kitabının başarısını anlattığı notlarında da görmekteyiz. (Tolstoy, 2004:42-43)

Bir sanat eserinin gerçekte olan bağlantısı da resmi anlamlandırmada fikir veren bir durum oluşturabilir. Nitekim kübizmi düşündüğümüzde birbirine geçmiş görüngülerden meydana gelen sonsuz etkileşim içindeki görsel bir dünya ortaya çıkaran tipik bir modernlik örneği sunduğu söylenebilmektedir. Ayrıca sanata bir bakıma bir etkinlik olarak da bakılabilir. Bu etkinlik günümüzün makineleşen üretim yapısıyla, ucuz renkli baskılarla sanatın konumunu da farklı alanlara çekebilmektedir. Dolayısıyla günümüzde toplumun, sanatı meta olarak alınıp satılabilen nesnelere değerlendiren neyi temsil ettiğinden çok ne olduklarına göre değerlendirebileceği unutulmamalıdır. Bununla birlikte John Berger'in de bahsettiği üzere geleneksel resmin, kadınları erkeğin arzu nesnesi gibi temsil etmesini yakından ele aldığı görülür. İdeal seyircinin her zaman erkek olduğu varsayımı ile hareket edilmekte ve kadın imgesi erkeğin hoşuna gidecek formda tasarlanmaktadır. Bu erkek bakışının sanat tarihinin olağan bir parçası olmasının yanına Berger'in çözümlemesinin ise 1972'de çığır açtığı söylenir. (Murray, 2009:73-75) Bu noktadan hareketle sanat sadece bir tarafın ya da bir kadının arzu nesnesi olarak değerlendirilmesinden öte ulvi ve etik bir şeydir.

Bir başka durum da sanat eseriyle ilgili yorumlardaki mündemiç tutumdur. Bu durumla ilgili olarak örneğin Evrim Ölçer Uzuner yazısında (Uzunel, 2013:122) araştırmacı Peter Burke'un tasvirlerin sessiz tanıklar olduğundan söz ettiğini ve onları yazıya dökmenin güçlüğüne ifade ettiğini aktarır. Burke 'a göre (Burke, 2003:14) bu tasvirler kendilerine göre bir mesaj iletmek istemiş olabilirler, ancak tarihçiler resimlerin satır aralarını okumak ve sanatçının farkında olmaksızın gösterdiği şeyleri görmek uğruna bu gerçeği sıkça göz ardı ederler. Uzuner yazısında Malik Aksel'e değinerek (Uzunel, 2013:123) sanatçının halk hikâyelerinin taş baskılarındaki resimleri analiz ederken resim ve hikâyeyi birbirini tamamlayacak şekilde analitik bir çözümleme yöntemi geliştirdiğinden de bahseder. Bu resimler birer metin olarak değerlendirilir. Hem ressam gözüyle çözümlenir hem de halk bilimcinin sorması gereken soruları sormaktadır. Kısacası birtakım resimler için net yargılara varılırken bazı resimlerin anlatımında farklı okumalar yapılabilmektedir.

## **Sonuç**

Sanat eserlerine baktığımızda içerik olarak neyi temsil ettiği ve ne olduğuna göre değerlendirildiği takipçisi tarafından yorumlanmakla birlikte sanatçının yaşadığı çevre, aldığı eğitim, yaşanan çağ, sanatçının psikolojisi ve hissini nasıl sanata çevrildiğine dair veriler eserin anlamlandırılmasında rol oynamaktadır. Bununla birlikte araştırma ve keşif merakı diğer alanlarda olduğu gibi sanat eserlerinin oluşmasında da bir faktördür. Bir eserin istenilen özellikteki sunumunun başarıyla istediği de sonundaki şeyin ne kadar başarılı olduğuna dair bir fikir verir. Bu manada sanatçının doyurulmayan merakı ve bu merakın ifadeye dönüşümü

kimi zaman doğadan esintiler yoluyla, kimi yerde zihnen tasarlanmış veya süsleyici özellikler taşıyarak, kimi zaman da çok daha farklı etkenlerle ne için yapıldığına dair eski ezberler üzerine yeni şeyler karıştırabilen farklı aktörlerin bir arada kullanılmasıyla gerçekleşir. Bu manada sanat tıpkı akarsuların denizle buluşması gibi yaşamın bir bölümünü oluşturur. Su kaynaklarının farklı renk ve tatları olduğu gibi sanatın da zengin bir akarsuyu vardır. Bu durum hayata bakış için de düşünüldüğünde onu gerekli kılar. Sanatçı farkında olmadan da sanat eserinde birşeyler göstermiş olabilmektedir. Bu durum ona fazlaca anlam yüklemesi yapılacağı manasına gelmez. Çünkü sanat bir sentezdir ve doğru anlamlandırmalar yapıldığında sanatçı, sanat eseri ve izleyicisi arasındaki iletişim yeterince berraklaşır. Bu berraklaşmada yaşanan zaman faktörünün, sanatçının o zamandaki ilgileriyle beraber düşünülmesi gerektiği öne çıkmaktadır ve sanat eserine yakınlığını artırmak isteyen izleyiciye ipuçları verdiği görülmektedir.

## KAYNAKÇA

**ARNHEİM, R., (2007).** *Görsel Düşünme*, (çev. Rahmi Ögdül) Kasım, Metis Yayınları: İstanbul.

**AYVAZOĞLU, B., (2010).** *Malik Aksel- Türklerde Dini Resimler*, 2. Basım, Kapı Yayınları: İstanbul.

**BAHÇEKAPILI, N., (2006).** İlişkisel Mekân Ve Diller + Scofidio Örneği, Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, s.3.

**BALİÇ, İ. ve WHW., (2009).** *11. İstanbul Bienali, 12 Eylül- 8 Kasım 2009 Rehber, İnsan Neyle Yaşar*, (çev. Nazım Dikbaş, Sona Ertekin, G Yayın grubu) İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı, Ofset Yapımevi: İstanbul.

**BOURRIAUD, N., (2005).** *İlişkisel Estetik*. (çev. S. Özen), Bağlam Yayıncılık: İstanbul.

**BURKE, P., (2003).** *Afişten Heykele Minyatürden Fotoğrafa Tarihin Görgü Tanıkları*. (çev. ZeynepYelce), 2. Baskı. Kitap Yayınevi: İstanbul

**DÜCHTING, H., (2002).** *Paul Klee Painting Music*, Prestel Verlag: Munich-London-New York.

**EİSNER, W.E., (1972).** *Educating Artistic Vision*, The Macmillan Company: Newyork.

**EROĞLU,Ö.**KöşeYazıları,PaulKlee'DeDüşünsellik,<http://www.ozkaneroglu.com/readessay.asp?id=73&catalog=2> (Erişim Tarihi: 18.08. 2015)

**KAPTAN A. Y. VE ÜMER E., (2011).** “Lisans Düzeyindeki Resim Atölye Derslerinde Plastik Anlayışın Öğretimi (Kavramlar Ve Terimler)”, *Kastamonu Eğitim Dergisi*,[http://www.kefdergi.com/pdf/19\\_2/19\\_2\\_21.pdf](http://www.kefdergi.com/pdf/19_2/19_2_21.pdf) (Erişim Tarihi: 18.08.2015). Mayıs, Cilt:19 No:2 s.617.

**KARA,D.** Metinler, Resmi Analiz Etmek ve Anlamlandırmak, <http://devabilkara.com/resmi-analiz-etmek-anlamlandirmak-ve-dee> (Erişim Tarihi: 22.09.2015)

**MURRAY, C., (2009).** *Yirminci Yüzyılda Sanatı Okuyanlar*, (çev. Suğra Öncü) Sel Yayıncılık: İstanbul.

**ÖZSEZGİN, K., (2009).** *Yorum ve Anlam*, Çekirdek Sanat Yayınları: İstanbul.

**ÖZSOY, V., (2007).** *Görsel Sanatlar Eğitimi*, Gündüz Eğitim ve Yayıncılık: Ankara.

**SATIR M. ve KAYSERİLİ E., (2013)** “Paul Klee'nin Müziğe Dönüşen Resimleri”, *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, <http://edergi.atauni.edu.tr/ataunisobil/article/view/1020009863/1020007891> (Erişim Tarihi:18.08.2015), Sayı: 17 (2):77-88

**SMİTH, E.L., (2004).** *20. Yüzyılda Görsel Sanatlar*, (çev. Ebru Kılıç, Begüm Kovulmaz, Osman Akınhay), Akbank Kültür ve Sanat Yayınları: İstanbul.

**TOLSTOY, L. N., (2004).** *Sanat Nedir*, (çev. A. Baran Dural), Bilge Karınca Yayınevi: İstanbul.

**TUMLİR, J.** Jennifer Pastor: The Perfect Ride <http://www.amazon.com/Jennifer-Pastor-The-PerfectRide/dp/0874271436> (Erişim Tarihi: 18.08. 2015)

**UZUNEL, E. Ö., (2013),** “Görmezden Geline ‘Evimizin Ressamı’: Folklorun 100. Yılında Malik Aksel ve Görsel Halkbilimine Katkıları”, *Mili Folklor*, Yıl 25 Sayı: 99.

**ZİSS, A., (2009).** *Gerçekliği Sanatsal Özümsemenin Bilimi Estetik*, (çev: Yakup Şahan) Hayalbaz Kitap: İstanbul.

### **İnternet Kaynakları**

<http://russellcrotty.com/surf.html> Erişim Tarihi: 18.08. 2015

<http://www.ekavart.tv/sergiler/diger/zahit-buyukisliyen-retrospektif-sergisi> Erişim Tarihi: 11.06.2015

<http://www.installationart.net/PDF/Pastor.pdf>(The Expanded Field of Sculpture 1985–2005) Erişim Tarihi: 18.08. 2015

<http://www.moma.org/collection/works/96946?locale=> Erişim Tarihi: 18.08. 2015

<http://www.zahitbuyukisliyen.com/pPages/pArtist.aspx?paID=614&section=140&lang=TR&periodID=&pageNo=0&exhID=3260&bhcp=1> Erişim Tarihi: 18.08. 2015

<http://11b.iksv.org/sanatcilar.asp?sid= 52> Erişim Tarihi: 01.07. 2015



# AVANOS ÇÖMLEKÇİLİĞİNDE AJUR TEKNİĞİ

## PIERCING TECHNIQUE ON AVANOS POTTERY

Nizam Orçun ÖNAL<sup>a</sup>, Pınar BAKLAN ÖNAL<sup>b</sup>

<sup>a</sup>Erciyes Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik ve Cam Tasarımı Bölümü,

<sup>b</sup>Erciyes Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik ve Cam Tasarımı Bölümü,

<sup>a</sup>nizamorcunonal@gmail.com; <sup>b</sup>pinarbaklan@gmail.com

---

### Özet

Anadolu geleneksel çömlekçiliğinin önemli merkezlerinden biri olan Avanos, günümüzde hala üretime devam etmekte olan sayılı seramik merkezlerdendir.

Yerel çömlekçilerle yapılan görüşmeler sonucu görüldüğü üzere küp, yağdan, gebece, ibrik, künk, testi, abdestlik, çömlek, güveç, çıralık gibi isimlere sahip, günlük ihtiyaçlara yönelik kullanım eşyası üretimlerinin, 1990'lı yıllardan itibaren yerini turistik ve ekonomik gerekçelerle daha albenili kılınmaya çalışılan popüler üretimlere bırakmaya başladığı anlaşılmıştır. Bu doğrultuda, farklı dekor tekniklerine yönelmeler başlamış, geleneksel formlar üzerine süsleme anlayışına dayalı bezemeler işlenmiştir. Yüzünü turizme dönen seramik üretimi, Kapadokya bölgesi turizm hareketliliğinde değişmelere sebep olurken; bu hareketin de üretimde biçim ve yüzey anlayışını değiştirdiği görülmektedir. İlk örnekleri genellikle sırsız veya zift kaplı olduğu görülen seramikler, bu yönelimle renkli sırlarla, sıraltı dekorlarla kaplanmaya ve rapido adı verilen kalemler ile boyanmaya. Bu yenilenme hareketlerinden biri de Ajur (delik işi) yöntemi ile üretilmeye geçilmesidir.

Bölgede yaşamış uygarlıkların kullandığı biçimler stilize edilmiş, bunların yanı sıra, Anadolu'daki diğer seramik merkezlerinde yapılan geleneksel formlar da üretim çeşitliliğine eklenmiştir. Bu arayışların içinde ham çamuru dantel gibi işleme yöntemi olan ajur tekniği, günümüz Avanos çömlekçiliğinde incelikte uygulanan bir eğilim olarak karşımıza çıkmaktadır.

**Anahtar Sözcükler:** Geleneksel seramik, Avanos, Ajur yöntemi, Delik işi tekniği

### Abstract

Avanos, one of the important centers of Anatolian traditional pottery, is one of the few ceramic centers that is still continuing production today.

It is understood according to observations as the result of interviews done with local ceramists, their production of everyday use items like jar, oiler, pot with two handles, pitcher, water pipe, crock, ablution cup, crockey, stew pan, have been replaced with production towards touristic items, popular items with decorations. In this respect, they began to lean towards different décor techniques, ornaments based on decoration concept on traditional forms were applied. While ceramics production, turning towards tourism have caused changes in tourism activity in Cappadocia region, it is seen that this activity has changed form and surface concept in production. Ceramics with first examples without glaze or coated with tar, began to be covered with colorful glazes, decorations under the glaze and painted with pens named rapido. One of these innovative moves was also to start production with Ajur (perforations) method.

Forms used by the civilizations that lived in the region have been stylized and also traditional forms done in other ceramics centers in Anatolia were added to production variety. Ajur technique, working on clay like a lace, comes forth among other methods as a tendency applied finely in Avanos pottery.

**Keywords:** Traditional Ceramic, Avanos, Hemstitch (Ajour) method, Piercing technique

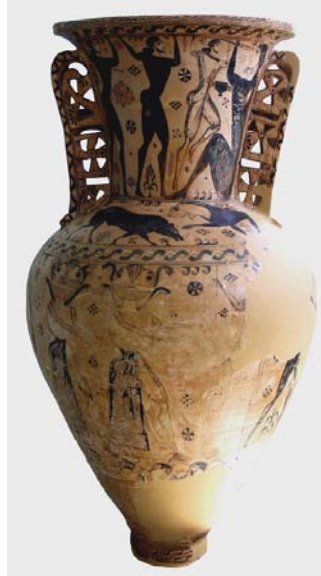
---

## 1. Seramikte Ajur

Fransızca kökenli ve dantelde, bir motif içindeki boşlukların kafes örgüyle doldurulduğu dolgu işi ve ‘boşluk’ anlamına gelen bir kelime olan “Ajour’dan” ya da Türkçeleştirilen adıyla Ajur; delik işi adıyla metal, taş, ahşap işçiliğinde bezemelerde kullanılmaktadır. İngilizce “Pierced Work” olarak isimlendirilen teknik, terim olarak tekstil ürünlerinde ve kumaşta boşluklu desenler oluşturmak anlamında, ahşap oymacılığı ve mimaride ise kafes süslemesi anlamında kullanılmaktadır.

Dilimize kumaş işlemeciliğiyle ilgili olarak girmiş, delikli motifler işleme suretiyle yapılan ajur, 18.yüzyıl boyunca yapılmış seramiklerin pek çoğunda sık sık kullanılmış kafes gibi oymalı (işlemeli - gözenekli), farklı büyüklüklerde delikli olarak hazırlanan süslemelere verilen addır. Genel bir deyişle, delikli motif süslemeleri olarak da tanımlayabileceğimiz ajurlu seramikler, parçaların üstüne yerleştirilen dekoratif biçimlerin kesilmesi ve çeşitli boşluklar meydana getirecek şekilde delinip çalınması yoluyla elde edilir (Ayta, 1976: 16).

Birçok kaynakta ajur yönteminin ilk uygulamalarının verildiği medeniyetlerin bilgisinde farklılık olduğu gözlenmiştir. Tekniğin “en eski örneğinin şu anda Eleusis Arkeoloji Müzesi’nde bulunan MÖ. 650-675 yılları arasında tarihlenen bir Proto Attic Amfora” (Janson, 1991’den aktaran, Aktaş, 1999: 10) olduğu bilinmektedir.



**Şekil 1.** Proto Attic Amfora, MÖ. 675-650, h:142,3 cm, Eleusis Arkeoloji Müzesi, Yunanistan  
[http://kenney-mencher.com/pic\\_old/classic\\_early\\_christian\\_byzantine/pottery.htm](http://kenney-mencher.com/pic_old/classic_early_christian_byzantine/pottery.htm)  
 (Erişim: 13.10.2015)

Bir başka kaynağa göre ise “teknğin uygulandığı ilk örnekler M.Ö. 935 yılında Kore’de Silla dönemine aittir. Bu örneklerin benzerlerine daha sonra 1-2. Yüzyıllarda Japonya’da rastlanmıştır (Sevim, 2007: 64)”



şekil 2. Kore Silla Dönemine Ait Çanak

<http://jeonseongkeun.blogspot.com.tr/2015/02/jeon-seong-keun-in-context-of-koreas.html>

(Erişim: 13.10.2015)

Kore’de Silla dönemine ait (M.Ö. 685 – 938) örnekte çanağın ayak kısmında ajur yöntemi kullanılmıştır. (şekil 2)

Uzakdoğu’dan ticaret yolları ile Avrupa’ya taşınan seramikler 17.-18.yüzyıllarda İngiltere’de “creamware” olarak adlandırılmış, Chelsea ve Worcester Fabrikalarında üretilmiştir. Almanya’da 17.-18. Yüzyıllarda üretilen ajurlu seramiklerin bir kısmı İngiltere’de üretilenlerden taklit edilmişlerdir. 1748’de Meissen’de üretilen bir vazo çok ilgi görmüş ve İngiltere’de varyasyonları yapılmıştır. İtalya’da üretilen ajurlu ürünler 16.-18. Yüzyıllara tarihlenmektedir. Bu seramikler Vienna, Sansulolo, Faenza ve Bolongo’da üretilmişlerdir (Aktaş, 1999’dan aktaram, Gökçe, 2011: 6)

İran’da seramik formlar üzerinde uygulanan ve Uzakdoğu ile Avrupa’ya yayılan bu teknik, Anadolu’da Selçuklu döneminde seramik alanında uygulanmaya geçilmiş, 18. yüzyılda Kütahya ve 19. yüzyılda Çanakkale’de ağırlıklı olarak görölmeye başlanmıştır. Avrupa’da başta İngiltere olmak üzere, İtalya ve Almanya’nın 18. yüzyıl seramiklerinde sıklıkla karşılaşılan bir uygulama olmuştur. Günümüzde birçok sanatçının geleneksel, dekoratif ve modern yönelimli seramik eserlerinde örneklenebilecek bu yöntem, üretime devam eden çömlekçilik merkezlerinde de görölebilmektedir. Bu bölgelerden biri olan Avanos’ta ajur yönteminin, turistik – ekonomik

gerekçelerle seramik üretiminde, biçim ve dekor üslubunda yenilik arayışları içinde olan çömlekçiler tarafından 1990'lı yıllardan beri kullanıldığı bilinmektedir.

Ajur tekniğinin uygulanacağı form, elle (serbest), tornada ya da kalıpla oluşturulabilir. Genelde plastikliği yüksek tüm seramik çamur çeşitleri ile uyumlu olan yöntemde, formun büyüklüğüne göre mukavemeti artırarak dayanıklılığı koruyabilecek, iyi öğütülmüş tanecikli plastik bir çamur seçilmesi kesme işlemini de kolaylaştıracağından uygun seçim olarak görülebilir.

Ajur dekorları, pişirildikleri zaman belirli bir dayanıklılık ve sağlamlık kazanmaları için, genellikle pekişme yeteneği yüksek, sert hamurlardan yapılan parçalar üstünde uygulanır. Çünkü bu tarz dekorlar, yapılan oyuntularla ana gövdenin fiziksel direncini azalttığından, parça dayanıksız, kırılabilir bir nitelik gösterir. Bu durum, kuruma ya da pişme sırasında ortaya çıkabilir. Pekişmiş hamurlarla yapılan ajurlu parçaların ise öteki hamurlara göre dayanıklılığı daha fazladır (Ayta, 1976: 16).

Yöntem, uygulama açısından çeşitlilikler gösterebilmektedir. Elle şekillendirilen serbest formlar, torna üzerinde oluşturulan formlar ve kalıpla oluşturulan formlar üzerine farklı uygulama teknikleri bulunan yöntem, ham formun direk kesilmesi, şablon çizilerek dekorlanması, kalıp üzerine veya alçı model üzerine kazıma - ekleme ile desenin aktarılması ya da döküm akıtma ile oluşturulan bezemenin applike edilmesi gibi uygulama çeşitliliğine sahiptir.

Teknik, geleneksel çömlekler üzerinde kullanıldığında ustanın el becerisi ve deneyimi sebebiyle genelde ezberlenmiş dekorun direk ürün üzerinde kesilmesi ile uygulanmaktadır. Kağıt veya teneke şablon kullanılarak motiflerin ham çamur üzerine aktarılması ile çalışmak da bir başka yöntem olarak sunulabilir. Birçok sanatsal üretimde de eserin kompozisyonuna göre diğer dekor teknikleri ile beraber kullanılması, yer yer serpiştirilmesi veya tamamının kaplanması söz konusudur. Endüstriyel üretimde ise ajur yapılacak alanlar alçı model üzerinde çizilip işaretlenmekte veya derin oyuklar kazınarak kalıp alınmaktadır. Alçı kalıba döküm yapılarak veya çamur basılarak üretim yapılan bu yöntemde, bırakılan izler veya oyuk alanlar ajurun kesileceği bölgeleri göstermektedir.

Ajur tekniği dekoratif amacın dışında işlevsel olarak da kullanılmıştır. Özellikle Mısır'da 10.-12. Yüzyıllarda filtre görevi gören delikli parçalar; sürahilerin ve büyük su kaplarının içine, boyun kısımlarına eklenmiştir. Buhurdanlık, tütsülük gibi örneklerde ise ajur tekniği ve delikler hem dekoratif hem de işlevsel amaçla kullanılmıştır (Gökçe, 2011: 49).

Teknik uygulanırken göz önünde bulundurulması gereken en önemli hususlar arasında çamurun karakterini tanımak, ona uygun şekillendirme tekniğini seçmek ve kuruma davranışını izlemek sayılabilir. Kıvamı yumuşak olan bir ürüne ajur uygulamak desenin bozulmasına ve deforme olmasına sebep olabilmekte, kıvamı deri sertliğini geçmiş ürünlerde kesme yapmak ise kırılmalara yol açabilmektedir. Bu sebeple ajur dekorunun uygulanacağı bünyeyi doğru seçip onun karakterine uygun deseni çizmek ve kesme yapmak, ayrıca doğru kıvamı yakalamak önem arz etmektedir.

Doğru bünyenin seçimi kadar kurutma aşaması da dikkat gerektirmektedir. Bilhassa cidarı ince çalışmalar ve döküm işleri ajur dekoru bittikten sonra yavaş ve sağlıklı bir kurutma sürecine alınmalıdır.



**Şekil 3.** "Tripod Bowl", Julie Shepherd, Limouges Porseleni.  
[http://www.brisbanemodernart.com.au/gallery/ceramics-bronze/Julie\\_Shepherd/18](http://www.brisbanemodernart.com.au/gallery/ceramics-bronze/Julie_Shepherd/18)  
 (Erişim: 13.10.2015)

Julie Shepherd, 35 yılı aşkın süredir seramik eserler veren, ajur tekniğini porselenin ışık geçirgen yapısıyla bir arada kullanmayı tercih ederek doğal çevre ve insan varlığının hassasiyetini yansıtmak istediği narin, dantelimsi, transparan yüzeylere sahip kaplar üreten sanatçılardan biridir.



**Şekil 4.** “A Small Bowl”, Dorothy Feibleman, Nerikomi – Ajur, Porselen, 1981  
<https://www.pinterest.com/pin/425942077230579382/>  
 (Erişim: 14.10.2015)

Renkli çamurları Agataware (Mermer Tekniği) ve daha planlı Nerikomi tekniği ile bir arada kullanan Dorothy Feibleman'ın çalışmaları kap, kase, çanak ve kupa formlarının çağdaş yorumlarından oluşmakta ve bazılarında ajur tekniği ustalıkla kullanılmaktadır.



**Şekil 5.** Sandra Black, Diamond Etched Serisi, Kemik Porselen, 2008  
<http://www.ceramicartswa.asn.au/sites/default/files/galleries/DiamondEtchedseries2008005.jpg>  
 (Erişim: 14.10.2015)

Seramik malzemenin kendine has sınırlılıklarını kabullenmiş ve bu sınırları verdiği eserlerle zorlayan bir diğer sanatçı ise ajur tekniğini kemik porselen bünye üzerinde kullanan Sandra Black'tir. Döküm yoluyla çalışan sanatçı, çalışmalarının delik işini deri sertliğinde bıçaklar ve elektrikli hassas kesicilerle yapmaktadır.



**Şekil 6-7.** Jennifer McCurdy, Kemik Porselenler  
<http://www.jennifermccurdy.com/currentwork.shtml>  
 (Erişim: 15.10.2015)

Kemik porselen'in gibi uygulaması oldukça zor bir malzemeyi kullanan bir diğer sanatçı da, tornada şekillendirdiği formlarını ajur yöntemi ile dekorlayan ve soyut dinamik seramik kaplar oluşturan Jennifer McCurdy'dir.



**Şekil 8-9.** "Tors", Mine Aktaş Poyraz  
<https://www.pinterest.com/cermine/my-works/>  
 (Erişim: 12.10.2015)

Çalışmalarında ajur yöntemini uygulayan Mine Aktaş Poyraz da, tekniği birçok yönüyle ele almış, hatta bu konuda tez yazmış bir sanatçı olarak bu dekoratif yöntemle son derece çağdaş eserler üreten sanatçılardandır.

## 2. Avanos Çömlekçiliğinde Ajur

Avanos'ta, kesinliği bilinmemekle birlikte birçok yayında Hitit dönemine dayandırılan kap kacak üretiminin (Çobanlı ve Canbolat, 2010: 41), Güngör Güner'in araştırmasına göre 1202 yılında Avanos'un kuruluşu ile birlikte başladığı düşünülmektedir (Güner, 1988).

Ustalarla yapılan görüşmeler çerçevesinde; 1990'lı yıllara dek, bölgeye özgü biçimler ustaların kendilerini kalkındırma çabaları ile beraber sürse de geçimlerini seramikten sağlayacak denli kazançlı olunamadığından, biçimlerin ve yöntemlerin farklılaştırılmaya başlandığı söylenmektedir. Günlük yaşamda önemli yer tutan çanak çömleğin, yerini teknolojinin plastikle başlattığı durdurulamaz ve hesapsız alışkanlığına bırakması, tüm seramik merkezlerini olduğu gibi Avanos üretimini de olumsuz etkilemiştir. Bu doğrultuda bölgede üretim yapan atölye sayısı büyük oranda düşmüş, çömlekçiler kalkınmanın yolunu turizmin kapitalist anlayışı içinde aramak zorunda kalmıştır.

Böylece geleneksel, yalın ve özgün biçim anlayışı yerini başka yörelere özgü geleneksel biçimleri de içeren daha bezemeci, süslemeci anlayışa ve fonksiyonel olmayan hediyelik eşya üretimine bırakmaya başlamıştır. Biçimdeki yeniliklerle Hitit halka işi, gaga ağızlı testiler, dekoratif çini ürünleri Avanos pazarına girerken, yüzeydeki arayışların kumlama, boya, kalem (Rapido işi), vernik kullanımıyla seramik dışı tekniklere kaydığı da görülmüştür. Turistik pazara hizmet etmek amaçlı bu yönelimler arasında bir dekoratif yüzey tekniği olan ajur da çarkta şekillendirilen kaplar üzerinde kullanılmaya başlanmıştır. Bu çalışmanın temelini de oluşturan ajur tekniği, Avanos seramiğinde yirmi yılı aşkın süredir kendine yer edinmiştir. Genellikle Avanos çömlekçiliğinde ajurlu seramiklerin dekoratif anlayıştaki aydınlatma eşyaları olarak üretilmelerinden dolayı teknik, bölge üreticileri tarafından "abajur" tekniği olarak adlandırılmaktadır.

Avanos'un Kızılırmak kil yataklarına özgü geleneksel kırmızı çamuru, yerel üretimin her çeşidinde kullanıldığı gibi, ajur dekoru uygulanacak formlarda da plastikliğinden dolayı tercih nedeni olmuştur. Çömlekçi çarkına uygun



plastik bir bünye olmasının yanında ajur yönteminin zorluklarını kaldırabilir bir bileşkeye sahip oluşu da diğer tercih nedenleri olarak sayılabilir.



Şekil 10. Avanos'ta Bir Atölye  
(Kişisel Arşiv)



Şekil 11. Avanos'ta Üretim Tezgahı  
(Kişisel Arşiv)

Tekniğin uygulanacağı form, çömlekçi çarkında şekillendirilmektedir. Ajur uygulaması yapılacak olan formun tamamlanmasından sonra, uygulamanın yapılabileceği deri sertliği kıvamına gelmesi için sarılarak “yanalak” adı verilen kurutma mağaralarında saklanmaktadır. Çok fazla ışık almayan bu depolar, mamulün dengeli şekilde kurumasına imkan veren yerlerdir. Deri sertliğine gelen mamul üzerinde pergel ile alanlar belirlenir, kesilecek bölgeye uygun bıçaklar seçilerek kesme işlemine başlanır. Deformasyon ve kesik uçlu alanların çatlaması riskinin yüksek olmasından dolayı, dengeli ve hassasiyet gerektiren bir işçilik gerektirmektedir. Normalde, bu teknik için bünyenin davranışının önceden bilinmesi gerektiğinden denemeler yapılarak desen yüzeye şablonla aktarılır. Avanos bölgesinde ajurun sıklıkla uygulanmasından dolayı, artık şablon kullanılmamakta, usta eline aldığı ham ürünü herhangi bir çizim gereği duymadan kesmeye başlamaktadır. Tecrübe ile hızın birleştiği uygulamada saatlerce sürebilecek bir desen dakikalar içerisinde tamamlanabilmektedir.



Şekil 12-13. Yanalak'ta Kurutmaya Alınmış ve Pişirimi Yapılıp İstiflenmiş İşler  
(Kişisel Arşiv)

Uygulama özel hazırlanmış bıçaklar ile yapılmaktadır. Ajur tekniğinde kullanılan aletler genelde uçları inceltilmiş, keskin, farklı ölçü ve şekillerde delikler ile net kesikler açabilecek uçlara sahip bıçaklardır. (Şekil 14)



Şekil 14 Ajur Uygulamasında Kullanılan Aletler

Bu aletler dışında iğne, tığ, çivi, matkap ve matkap ucu gibi kesici – delici farklı malzemeler de uygulama için kullanılabilen materyallerdir.

Kesim işlemi sırasında önceden tecrübe edilmiş ve çalışmayı kolaylaştıracak bir kesim yönü ve kesim açısı belirlenmektedir. Yine kesilen parçanın bünyeden çıkartılması da dikkatle yapılmakta, kesim köşelerinde oluşabilecek çatlak ve kesiklere anında müdahale edilmektedir. Kesilmiş olan bölgenin rötuşu da aynı anda yapılarak, kontrollü bir ilerleme sağlanmaktadır.



Şekil 15. Uygulama Yapılacak Yüzeyin Temizlenmesi  
(Kişisel Arşiv)



Şekil 16. Desenin Alanının Pergel ile Belirlenmesi  
(Kişisel Arşiv)

Bu aşamada ürün ara ara nemlendirilerek kesim için uygun sertliğin ayarlanabilmesi gerekebilmektedir. Ürün yumuşak ise formda deformasyonlar oluşabileceğinden kesme işlemi yapılamamaktadır. Kesim işleminde yüzeyin tamamında dengeli boşluklar bırakılmaması da mukavemet açısından problem oluşturabileceğinden, çökme ve deformasyon riski taşımaktadır. Özellikle bir bölgede ağırlıklı olarak kullanılacak bir tasarım varsa çok kontrollü ve sabırlı çalışmak ve çamurun sertliğini sabit tutmak gerekmektedir.



Şekil 17. Kesme İşleminin Yapılışı  
(Kişisel Arşiv)



Şekil 18. Kurutmaya Hazır Bitmiş Çalışma  
(Kişisel Arşiv)



Şekil 19-20. Avanos'ta Üretilmiş Ajurlu İşler  
(Kişisel Arşiv)

### 3. Sonuç

Avanos'ta ajur yönteminin geçmişi son 20 - 25 yıla dayanmakla beraber, gelişen farklı malzemeler ile geleneksel seramiğin kullanımının hediyeelik eşya niteliğine bürünmesi ve artık bir kazanç kapısı olamaması sonucu yeni ustaların yetişmemesi üretimi durma noktasına getirmiştir. Ajur yöntemi ile dekoratif mumluk ve aydınlatma ürünleri yapan iki atölye, ürünlerini toptan satma yoluna giderek üretimlerini devam ettirmeye çalışmaktadır.

İşçiliği yüksek olan ajurlu seramiklerin bölgeye gelen yabancı turistlerden ilgi görmesi, diğer üretilen ürünlere kıyasla biraz daha pahalı satılmasına neden olmuştur. İç pazarda ise toptan alımlar dışında tek ürün satımı yok denilecek kadar azdır.

Ajurlu seramiklere talep sanılanın aksine diğer ürünlere göre fazla değildir. Pazar payı olarak bakıldığında diğer ürünler ile ajurlu ürünler yakın oranlarda talep görmektedir. Bunun önemli nedenlerinden biri satış fiyatlarının biraz daha fazla olması ve alıcılar tarafından işçiliğe yeterince önem verilmiyor olmasıdır. Yerli turistlerin genelde güveç, vazo gibi ucuz ve özelliksiz ürünleri talep etmeleri, işçilik bulunan ürünlere pek yaklaşmamaları bu oranları dengede tutmaktadır.

Avanos'ta çömlekçilik ve geleneksel el sanatları açısından bakıldığında göze çarpan nokta, üretimin tamamen ticari kazanç yönelimine dönüştüğü, bu nedenle seramik mantığına aykırı işlerin de pazara sokulması ile kalitenin gerilediğidir. Usta- çırak ilişkisi ile günümüze kadar gelen geleneksel üretim zamanla hediyeelik eşya üretimine dönmüş, oluşan rekabet ortamı ve denetim eksikliğinden kaynaklanan kalitesiz üretimler sonucu bölge imajı olumsuz yönde etkilenmiştir. Atölyelerin ayakta kalabilmeleri ve üretimlerine devam edebilmeleri için gereken güven ortamı ortadan kalkmış, seramik üretimi ticari anlamda sekteye uğramıştır. Bu ortam doğrultusunda genç neslin bu alana olan ilgisi kaybolmuş, üretimi devam ettirecek yeni çırakların bulunmamasına yol açarak, önemli bir kültürel mirasımız olan Avanos geleneksel çömlekçiliği yok olma noktasına gelmiştir.

## Kaynakça

- Aktaş, M. (1999).** *Seramik Yüzey Değerlendirilmesinde Ajur Yöntemi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
- AnaBritannica Genel Kültür Ansiklopedisi (1986).** Ana Yayınları. A.Ş. İstanbul
- Aslanapa, O. (1977).** *Yüzyıllar Boyunca Türk Sanatı (14.yy.)*, M.E.B. Yayınları, Ankara.
- Ayta, T. (1976).** Toprak sanatlarında Dekoratif Uygulama Yöntemleri. <http://www.tulinayta.com/pdf/ToprakSanatlarındaUygulamaYontemleri.pdf>  
Erişim: 14.10.2015
- Çobanlı, Z ve Canbolat, A. (2010).** “Avanos Çömlekçiliği”, 4. Uluslararası Eskişehir Pişmiş Toprak Sempozyumu, Bildiriler Kitabı, Eskişehir.
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi (1997).** YEM Yayınları, İstanbul, 1997.
- Gökçe, E. (2011).** *Londra Victoria and Albert Müzesi'nde Bulunan Farklı Formlarda Görülen Bazı Ajurlu (Delikli) Seramikler*, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir
- Güner, G. (1988).** *Anadolu'da Yaşamakta Olan İlkel Çömlekçilik*, Ak Yayıncılık Kültür Serisi, İstanbul.
- İşçen, Y. (2010).** “Avanos'ta Çömlekçilik”, *Peribacası Kapadokya Kültür ve Tanıtım Dergisi*, Mayıs.
- Mülayim, S. (1982).** *Selçuklu Çağı Anadolu Türk Mimarisinde Geometrik Süsleme*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Öney, G. & Çobanlı, Z. (2007).** *Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı*, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Sanat Eserleri Dizisi, İstanbul.
- Sevim, S.S. (2007).** *Seramik Dekorlar ve Uygulama Teknikleri*, Yorum Sanat Yayın, İstanbul.
- Ünal, S. (1990).** “Kınık ve Avanos Çömlekçiliği”, *Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi*, Sayı 9: 62–70.

# MUHALİF BİR SANATÇI KİMLİĞİ: ŞENOL YOROZLU

## *A DISSIDENT ARTIST IDENTITY: ŞENOL YOROZLU*

Zeki U MAY

*Mersin Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, [zeki.umay@mersin.edu.tr](mailto:zeki.umay@mersin.edu.tr)*

---

### **Özet**

Sanatçılar, sanatın enerjisine, direniş geleneğine ve kendilerine kalan mirasa sahip çıkmış, içinde yaşadıkları kültürün önemli temsilcileridir. Onlar toplum içerisinde yer alan bireylere hatırlatmalarda bulunur, olaylara ve alışkanlıklara eleştirel bakabilmenin örneklerini üretimlerine aktarırken kendi bakış açılarını da ortaya koyarlar. Bu eylem biçimi sanatçıyı, içinde yaşadığı çağın belgelerini toplaması, tek bir bakış açısı yerine farklı bakış açılarını değerlendirerek çalışmalarını ortaya koymasını nedeniyle, yaşadığı dönemin tanığı haline getirir. Şenol Yoroğlu, bir sanatçı olarak benzer sorumluluk bilinciyle çalışmalarını ortaya koymakta bu tavrıyla günceli sorgulamakta, bize olağanmış gibi gösterilmek istenen doğallığı bozarak hayatın bu olağan görüntüsüne karşı koymaktadır.

**Anahtar Sözcükler:** Şenol Yoroğlu, Sanat, Gözlem, Eleştiri.

### **Abstract**

Artists who are important representatives of the society they live in, lay claim to energy of art, tradition of resistance and to the heritage they inherited. They remind the individuals of the society, they put their point of views forward while transferring the samples of critical thinking to the incidents and habits. This type of action makes the artist the witness of the time they are living in because of collecting the documents of the era they are living in and evaluating different point of views instead of one perspective. Şenol Yoroğlu puts his works forward with the consciousness of similar responsibility as an artist, questions the contemporary by this attitude and resists against the ordinary image of life by disrupting the naturalness that is shown as if it is usual.

**Keywords:** Şenol Yoroğlu, Art, Investigation, Critique.

---

*Bu dünyanın insanı irkilten yanı korkunçluğu değil, olağan görüntüsüdür.*  
**Theodor Adorno**

## 1.Giriş

Sanatçı adayların gelişimi kendilerine rol model olarak kabul ettikleri farklı sanatçıların yaşantılarından, bilgi ve beceri ortaklıklarından ve daha da önemlisi onların bakış açılarından oluşmaktadır. Ancak bu ortaklık zamanla farklılıkları besleyerek büyüyecektir. Üretim sürecine yansıyan ve farklılığı yaratan bu duruşlar ayrı ayrı zamanlarda verilen pozlardan oluşur. Bilindiği gibi aslında poz fotoğrafçılık terimi olarak filme veya film kartına gelen ışık miktarı üzerinden değerlendirilir. Ancak yaygın kullanım kişilerin fotoğraf makinesi görüldüğü anda yaptığı duruşları akla getirir. İlk yaklaşım ele alındığında ışığın fazlalığı ya da azlığı çekilen görüntünün kalitesiyle eşdeğer nitelikte olacaktır. Bu nedenle fotoğrafçılıkta pozlama süresi çok önemlidir. Bu benzetmeyle sürenin, bireylerin yaratıcı kimliklerin ortaya çıkması açısından da çok önemli olduğunu belirtmek gerekir.

Yaşantımız poz verdiğimiz anlarının seçkisi değildir çünkü daima yüzü gülen olarak gösterilen değildir yaratıcı bireyler. Çok farklı duyguların birlikteliğiyle varlıklarını sürdürürler. Bu da onların üretim süreçlerinin sadece poz verdikleri anlardan değil, yaşantılarının her hangi bir anına karşılık gelen durumların toplamından oluşabileceğini hatırlatmak gerekir. Unutmamak gerekir ki olmakta olan biri kendini, yaşam boyu karşılaştığı farklı ve olumsuz durumlara rağmen üretimlerine devam eden kişi olarak açıklar.

## 2.Eleştiri

Her ne olursa olsun olan biteni makul görüp şaşırmadan kalabilmek günümüz insanının bir hastalığı mıdır? Yoksa bu kabullenme şu ana kadar olumlanan ve beklenen bir davranış biçimi midir? Gündelik yaşam ve insan modeli böylesine bir kalıbın içinde yer alırken sanatçının tavrı ne olmalıdır?

Kuşkusuz sanatçının sorumluluğu, öncelikle doğal olduğu varsayılan şeyleri olağan bulmayıp, onu irdelemek ve sorgulamaktır. Ayrıca araştırmalarını, mevcut bilginin çarpıtılmasına müsaade etmeden, özgür yaşam alanları yaratmanın önemine vurgu yaparak gerçekleştirir. Sorumluluk bilinciyle tüm çabasını açık bir şekilde çalışmalarına yansıtır. Mevcut düzende özgür, eşit, yaşamdan yana taraf olan her sanatçının, yaşamı yaşanmaz kılanlara, haksızlıkları görüp de sırtını dönenlere, sözleri ve resimlerini içeren eylemleriyle itirazı vardır.

## 3.Muhalif

Manifesto özelliği taşıyan “Yirmi birinci yüzyıla girerken niçin resim yapıyorum?” adlı Yorozlu'nun yazdığı ve kendi tanıtım sayfasında yayımladığı bildirisi, dünyada olup bitenlere karşı çıkışın izlerini taşır:



Sanatçı yapıtlarında gerçeği göstermekle yetinmez, onu onaylatma yerine değiştirme yönündeki eylemimizi de sürekli biçimde bize hatırlatır. Dil olarak 'diklenirken' ve de bu 'dili' diri tutmaya uğraşırken, sanatçı 'dil' arayışlarına girip bir kez daha dünyanın bugünkü durumuyla yüz yüze gelir. Bu 'dil'se güncelin geçerli olan diline 'karşı çıkmak'tır (Yorozlu, 1987).

Şenol Yorozlu, bu tavrıyla günceli sorgulamakta, bize olağanmış gibi gösterilmek istenen doğallığı bozarak hayatın bu olağan görüntüsüne karşı koymaktadır.

İstedigince yalın görünsün göze/kuşkuyla bakın/En küçük olaya bile! Sınayın gerekli olup olmadığını hele 'alışagelmış' türden ise/Açıkça istiyoruz şunu sizden; Sakın doğal bulmayın/Çünkü artık hiçbir şeye doğal dememeli/Şu kanlı kargaşanın, şu düzenli geçinen düzensizliğin/Serserice başına buyrukluğun/ve insanla ilintisini yitirmiş insanlığın/Egemen olduğu dönemlerde kimse demesin: doğaldır bu olup bitenler; böyle denmesin ki her şeyin değişebileceğine inanılsın (Brecht, 1977:5).

Bertold Brecht'in bu dizelerini Şenol Yorozlu mektubunda kaleme alırken, birikimini benzer duyguyla inşa edeceğini, kendi üslubuna giden yolun yapı taşlarını bu doğrultuda oluşturacağını anlamak kaçınılmazdır. Bundan sonra onun için, insana ve yaşama dair her ne varsa tüm bunlar, yaşamın her anında önemli olacaktır. Bu nedenle günlük olaylardan kopmadan belirlediği konuların içine dalacak, yaşadığı anın ve dönemin tanıklığını çalışmalarıyla belgeleyecektir.

#### 4.Gözlem

Bu yüzden sanatçının sokakta, otobüste, dolmuşta, sinemada, doğada, pazarda topladığı her şey karikatür, makale, yazı ve fotoğraf olarak biriktirdiği her delil, kurulu düzeni sorgulamak için masaya yatırılmaktadır. Gözlemci yanını hep ayakta tutan, insanların gündelik yaşamda karşılaştıkları olumsuzlukları açık bir şekilde gösteren ve bunu yaparken de saf tutmanın zorunluluğuna vurgu yapan bir sanatçı tavrıdır bu. Yorozlu yönetim erkine karşı duruşunu sanatsal tavrıyla göstermenin gerekliliğini görev bilir çoğu zaman.

Sanatçının seçtiği temalar hem güncel hem de evrensel boyuttadır. Gözlemlendiği aile tipleri, kapalı toplumda kadın erkek ilişkileri, adalet içindeki dengesizlikler sanatçının resimlerinde tematik öğeler olarak yer alır. Kadın, güç ve para, politik ve kutsal güce sahip kimlikler ve bu kimliklerin oluşturduğu her türlü şiddet ressamın belli başlı düşünme, okuma ve imge yaratma alanlarıdır. Kadınların peşinden koşulduğu ama aynı zamanda küçümsendiği bir “Cinsel Şiddet” ortamında kadın tiplerini, “Sidikli Olympia”da, “İkili Davet”de, “İkaros’un Düşüşü”nde, “Lut ve Kızları”nda, “Şarkıcı”larda, “Baby”de resimleştiren Yorozlu, çok küçük yaştan itibaren oluşturduğu bu izlenimlerini eleştirel bir tavırla yeniden biçimler.

İlk dönem resimleri arasında sonradan görme bir ailenin, İstanbul'un ünlü otellerinin birisinde gerçekleştirdiği tantanalı ve tabanca düğün izlenimleri, Yorozlu için bir çıkış noktası olur. “Milyonluk Yemek” adı altında bir dizi resim yapar. Böylelikle sanatçı, toplumun çoğunluğunun büyük sıkıntılar içinde olduğu bir dönemde kara para gösterişçiliğini ve şımarıklığını eleştirel bir gözle paranteze alır. Ancak gözlemlerini sadece toplumsal yaşama değil aynı zamanda sanatın farklılıklarına da yönelir.

## 5.Etkilenme

“Sanatın özü etkilenmedir” diyen sanatçı bu etkilerden korkulmaması gerektiğini dile getirir ancak diğer taraftan bu etkilerin çalışmalarda ezici bir egemenliğe dönüşmesine de izin vermez. Birbiriyle iç içe durabilen, anlatımı için uygun bulduğu bir tekniği ya da üslubu kullanmaktan çekinmez ve bunu sanat anlayışının bir parçası olarak kabul eder. Kuşkusuz Orta Anadolu insanını ve sorunlarını sorumlu bir tavırla resmeden ve “Resim benim için bir oyun değil, azaplı bir süreçtir” (Ergüven, 1996:1) diyen Atölye hocası Neşet Günal'ın gerçeklik anlayışı, Şenol Yoroğlu'nun yaklaşımına dolaylı bir şekilde nüfuz etmiş olmalıdır. Bu nedenle sanatçının gerçeklik algısına ilişkin benzer disiplinini, ödün vermeksizin oluşturduğu çalışmalarda görmek mümkündür. İnsanı büyüteç altına alırken bunları sadece genel motifleri ve yöresellikleriyle değil aynı zamanda evrensel boyutlarıyla da sahneye çıkarır. Ayrıca Yoroğlu'nun işindeki ciddiyet mizahi bir tutumla bir araya gelebilir gerektiğinde.

## 6.Biçem

Toplumsal olaylardan yola çıkarak resme başlayan Yoroğlu, plastik dil olarak yeni figüratif eğilimin içinde yer alır. Resimlerinde kimi zaman politik, kimi zaman alaycı bir mizah vardır. Ancak politik motifler içeren imgeleri, resimlerini politik yapmaz. Günümüz insanının yapay ilişkilerini, aldatmacalarını, insanın insana, çevresine ve giderek kendine yabancılaştığı bir ortamda yaşadıklarını konu edinir resimlerinde.

1973-78 yıllarında Neşet Günal atölyesinde edindiği figüre dayalı ifade tarzını benimserken Yoroğlu, eğitim atölyelerinin basmakalıp standartlarından arta kalmış ne varsa tümünü ayıklayıp kendine özgü bir dil ve özgün bir üslup yaratmayı başarabilmiştir. Sanatçının koyu lekeler ve boya katlarıyla oluşturduğu figür anlayışı, kurulu düzene yöneltilecek eleştirinin bir karşılığıdır. Ayrıntıdan uzak, üzerinde birkaç renk lekesinin yer aldığı figür düzenlemelerinde, dramatik anlatım hakimdir. Karanlık bir ortam içindeki gizli ışık vurguları, iç yaşamdaki coşkuların karşılığı olur. Kimi zaman resimlerinde bilinçli bir bitmemişlikle izleyiciyi çarpmayı amaçlayan Yoroğlu, farklı teknik ve malzemeleri bir arada kullanmaktan kaçınmaz.

Tek bir üsluba ve tutuma sapanmadan anlatımı neyi öngörüyorsa ona uygun bir biçim dili oluşturan sanatçı, çalışmaları için gerektiğinde figür dilini ya da soyut bir anlatım dilini seçer. Tekrar tuzağına düşmeden meseleye uygun yeni teknikler, farklı resimlere yönelir. Her ne kadar soyut resim yanlış olmasa da sanatçı, eğer resmin bütünü içinde anlatıma güç katıyorsa, dili zenginleştirmesi adına soyut öğeler kullanmaktan kaçınmaz. Doğal olarak onun resimleri bilginin soğuk mesafeli yapısına özenmeden bir bilgi nesnesi olarak var olurlar.

## 7.Yazı

“Ay İçin Küçük Şeyler” adlı kitap, Şenol Yoroğlu ile Turgay Kantürk'ün birlikte ancak ayrı zaman ve mekanlarda ürettikleri, iki ayrı disiplini bir araya getiren ortak bir çalışmanın ürünüdür. Şenol Yoroğlu'nun desenlerinin yer aldığı bu kitap, yazı ile resmin birbirinden ayıramayacağı bir türün ilk örnekleri arasındadır. Kuşkusuz Roland Barthes'ın dediği gibi “yazı başlangıcından bu yana resimle bağlantılıydı”(Barthes,

2005:69) çünkü eskiden beri bilinen şey ressam fırçasıyla hem yazmakta hem de resmetmekteydi. Belki de bu nedenle denilebilir ki o dönem ressam ve yazar aynı kişiydi. Şenol Yorozlu'nun bu tür resimlerindeki yazı ve resim ilişkisi, harflerin aynı zamanda bir imaj olabileceği gerçeğini de bizlere hatırlatır. Bu sayede batının birbirinden ayırdığı bu yapıyı Yorozlu, kendi işaret sistemi ile yeniden kurar. Resmin içerisindeki bu dil, görselliğin yazı ile ilişkilendirildiği, yazının da görsel bir uzay alanı oluşturduğu bir dil olur.

Okunmayı bekleyen ancak okunabilir olmanın dışında farklı kodlar üzerinden izleyici ile buluşan bu harfler, sanatçının çalışmalarında toplumsal eleştirinin biçimleri olarak görünmeye başlarlar. Sanatçının harfleri kullanıldığı yazı resimleri “VAV”da, “Beyaz Yazı” serisi ve “Musa'nın Bulunuşu” resimlerinde görülebilir. Birbirlerini zenginleştiren biçimsel ve anlamsal göndermeleri olan bu harflerin resimde kullanılması sanatçının, bu coğrafyaya ait hat sanatının mirasına da sahip çıktığını gösterir. Diğer ressamın harfleri ve kelimeleri kullandığı gibi o da yazıyı resimlerine ekler. Bunu yaparken, batı pentür geleneğinin bilgisini doğunun mirası üzerine kurar. Ancak Yorozlu yazıyı tipografinin veya ‘hüsnuhat’ın alanına girmeden kullanır ve çalışmalarını resmin alanı dışına çıkmadan yapar. Bu sayede okumanın dışında, görme ya da bakma özel bir önem kazanır. Yazının, yazı olma vasfını koruyarak resme dönüştüğü çalışmalardır bunlar.

## **8.Sonuç**

Sonuç olarak Şenol Yorozlu, sanatın enerjisine ve direniş geleneğine ve ondan kalan mirasa sahip çıkmış, özgür kültürün önemli bir parçası olan, toplum içerisinde yer alan bireylere hatırlatmalarda bulunmuş, olaylara ve toplumsal alışkanlıklarımıza eleştirel bakabilmemize, kızgınlıklarımızı, rahatsızlıklarımızı çözmemize, farkındalıklarımızı arttırmamıza katkıda bulunmuştur. Bu eylemi sanatçıyı, içinde yaşadığı çağın belgelerini toplaması, kıyaslaması, eleştirel bir yaklaşımı ile yeniden biçimlemesi nedeniyle, yaşadığı devrin şahidi haline getirmiştir.

**Kaynakça**

**AYTEKİN, Can, (2010).** *Sergi Katoloğu*, İstanbul.

**AYTEKİN, Can, (2012).** *Yorozlu Ve Zor Yolu*, 2012, İstanbul.

**BARTHES, Roland, (2005).** *Yazı Üzerine Çeşitlemeler- Metnin Hazzı*, YKY, İstanbul.

**BRECHT, Bertolt, (1977).** *Me-Ti Tarihte Diyalektik*, Günebakan Yayınları, İstanbul.

**CENİKLİ, Fatih, (2010).** *Sergi Katoloğu*, İzmir.

**GÜREL, Haşim Nur,** *Yorozlu Soruyor: “Kaftan Kim?”*,

[http://yorozlu.com/?page\\_id=165](http://yorozlu.com/?page_id=165), (Erişim tarihi: 14 Eylül 2015)

**ERGÜVEN, Mehmet, (1996).** *Neşet Günal*, Bilim Sanat Galerisi Yayınları, İstanbul.

**KÜÇÜK, Suat Hayri,** *Kökten Özgürlükçü Direniş Sanatı*,

[http://yorozlu.com/?page\\_id=169](http://yorozlu.com/?page_id=169), (Erişim tarihi:14 Eylül 2015)

**YOROZLU, Şenol,** *Osmanlı 2005*,

[http://yorozlu.com/?page\\_id=160](http://yorozlu.com/?page_id=160), (Erişim tarihi:14 Eylül 2015)

**YOROZLU, Şenol,** *Manifesto 1987*,

[http://yorozlu.com/?page\\_id=202](http://yorozlu.com/?page_id=202), (Erişim tarihi:14 Eylül 2015)