

# Güzel Sanatlarda Güncel Tartışmalar ve Disiplinlerarası Yaklaşımlar

Editör: Dr. Öğr. Üyesi Göktuğ Ege SAĞLAM



DUJAF

**GÜZEL SANATLARDA  
GÜNCEL TARTIŞMALAR VE  
DİSİPLİNERARASI  
YAKLAŞIMLAR**

**Editör**

**Dr. Öğr. Üyesi Göktuğ Ege SAĞLAM**



***Güzel Sanatlarda Güncel Tartışmalar ve Disiplinlerarası Yaklaşımlar***

***Editör***

***Dr. Öğr. Üyesi Göktuğ Ege SAĞLAM***

**Genel Yayın Yönetmeni:** Berkan Balpetek

**Kapak ve Sayfa Tasarımı:** Duvar DESIGN

**Basım Tarihi:** Mayıs 2026

**Yayıncı Sertifika No:** 49837

**E-ISBN:** 978-625-8756-70-8

© Duvar Yayınları

853 Sokak No:13 P.10 Kemeraltı-Konak/İzmir

Tel: 0 232 484 88 68

[www.duvar yayinlari.com](http://www.duvar yayinlari.com)

[duvarkitabevi@gmail.com](mailto:duvarkitabevi@gmail.com)

*"Bu kitapta yer alan bölümlerde kullanılan kaynakların, görüşlerin, bulguların, sonuçların, tablo, şekil, resim ve her türlü içeriğin sorumluluğu yazar veya yazarlarına ait olup ulusal ve uluslararası telif haklarına konu olabilecek mali ve hukuki sorumluluk da yazarlara aittir. Yayınevi ve editörler sorumlu tutulamaz.*

## İÇİNDEKİLER

<b>1. Bölüm</b> .....	<b>1</b>
Kolektif Atölye Ortamında	
Bireysel Kimliğin Kolektif İnşası	
Ayşenur Ceren ASMAZ	
<b>2. Bölüm</b> .....	<b>14</b>
İznik Duvar Çinileri ile	
Portekiz Azulejo Duvar Seramikleri Üzerine Bir İnceleme ve Özgün Tasarımlar	
Dila UZUN, Atilla Cengiz KILIÇ	
<b>3. Bölüm</b> .....	<b>40</b>
Pozitif Psikoloji ve Oyunculuk Mesleği	
Kerim DÜNDAR	
<b>4. Bölüm</b> .....	<b>50</b>
Dijital Kültürde Bedenin Dönüşümü ve	
Çağdaş Resim Sanatında Beden Temsilleri	
Serdar DARTAR	

# 1. Bölüm

## Kolektif Atölye Ortamında Bireysel Kimliğin Kolektif İnşası

Ayşenur Ceren ASMAZ<sup>1</sup>

### Giriş

Güzel sanatlar eğitiminde atölyeyi, yalnızca teknik becerinin aktarıldığı işlevsel bir mekân olarak tanımlamak eksik kalacaktır. Atölye; beden, araç, malzeme ve söylemin ortaklaşa kullanıldığı, bireyin hem diğerleriyle hem de kendisiyle ilk kez ciddi biçimde yüzleştiği toplumsal bir uzamdır. Bu uzamda gerçekleşen öğrenme, salt bilginin bireyden bireye aktarılmasından ibaret değildir; kimliğin, eğilimin ve uygulamacı özbenliğinin de biçimlendiği dönüştürücü bir süreçtir.

Sanatçı kimliğine ilişkin yaygın bir kabul, bireyselliği özgünlüğün temel ölçütü olarak konumlandırır ve bunu kolektif deneyimden bağımsız, hatta ona karşıt bir değer olarak sunar. Bu kabulün içinde atölye ortamı çoğunlukla sorunlu bir yer tutar: normlara uyum baskısı yaratan, bireyi sıradanlaştıran, eğiticinin estetiğine mahkûm eden bir düzenek olarak. Oysa bu çalışmada savunulan görüş farklıdır. Kolektif atölye ortamının bireysel sanatçı kimliğini baskıladığı ya da sildiği değil; tam tersine, bu kimliğin inşa edilebileceği zorunlu zemini sağladığı ileri sürülmektedir. Bireysellik ile kolektiflik, birbirini dışlayan iki kutup olarak değil; birbirini zorunlu kılan iki süreç olarak ele alınmaktadır.

Bu argümanın temeli birkaç katmanlı gözleme dayanmaktadır. Becker'in (1982) *sanat dünyaları (Art Worlds)* kavramı, sanatçı kimliğinin hiçbir zaman yalnız bir öznenin ürünü olmadığını; paylaşılan uzlaşımlar, araçlar, ilişkiler ve kolektif pratikler aracılığıyla üretildiğini göstermektedir. Wenger (1998) ise *uygulamacı toplulukları (Communities of Practice)* çerçevesinde, kimliğin topluluk içindeki katılım biçimleri aracılığıyla biçimlendiğini ortaya koyar. Bu iki perspektiften bakıldığında atölye, öğrencinin yalnızca teknik yetkinlik edindiği değil; kendi uygulamacı konumunu, tercihlerini ve sesini oluşturmaya başladığı bir ortam olarak anlaşılmalıdır.

Çalışma, bu genel çerçeveyi birbirine bağlı dört eksen üzerinden ele almaktadır. İlk olarak atölye, bir *uygulama topluluğu* olarak kavramsal düzeyde konumlandırılmakta; kimliğin kolektif üretiminin teorik temelleri ortaya

<sup>1</sup> Doç. Dr., Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik ve Cam Tasarımı Bölümü,  
ORCID: 0000-0002-3352-4551

konmaktadır. İkinci olarak, başkasının deneyimine *tanıklık etme* pratiğinin bireysel kimlik gelişimindeki belirleyici işlevi incelenmektedir: gözlem, yalnızca teknik bir öğrenme aracı değil, kim olunmak istendiğine dair bir ayna işlevi de görmektedir. Üçüncü olarak, atölye ortamında yaşanan baskı deneyimi *üreten baskı* kavramıyla yeniden ele alınmaktadır; ne yapılacağını öğrenmek kadar ne yapılmayacağını öğrenmek de sanatçı kimliğinin oluşumunda belirleyici bir rol üstlenmektedir. Son olarak, eğiticinin estetik anlayışı, not kaygısı ve beğeni baskısı, öğrenciyi bunaltan olumsuzluklar olarak değil; mesleki özerkliğin ilk deneyimlendiği alan olarak değerlendirilmektedir.

Çalışma boyunca atölye, hem tarihsel hem de çağdaş güzel sanatlar eğitimi bağlamında ele alınmaktadır. Kuramsal argüman sosyolojik, pedagojik ve sanat eğitimi literatürüne dayandırılmış; örnekler ise bu teorik çerçeveyi somutlaştırmak amacıyla seçilmiştir. Temel iddia şudur: kolektif ortam, bireysel sesi bastırmaz; onu oluşturacak malzemeyi, gerilimi ve zemini sağlar.

### **Bir Uygulama Topluluğu Olarak Atölye**

Atölye, Batı sanat geleneğinde yüzyıllar öncesine uzanan köklü bir öğrenme mekânıdır. Usta-çırak ilişkisine dayanan geleneksel biçimiyle atölye; teknik aktarımın, gözlem yoluyla öğrenmenin ve zanaatkâr kimliğinin kuşaktan kuşağa taşındığı bir ortam olarak işlev görmüştür. Bu geleneksel modelde bilgi, sözel açıklamadan çok bedensel birliktelik ve ortak pratik aracılığıyla aktarılmıştır. Modern yükseköğretim kurumlarındaki atölye anlayışı, bu kökten beslenmeye devam etmekle birlikte, yapısal olarak dönüşüme uğramıştır: bireysel ustalık ilişkisinin yerini, farklı düzeylerde öğrencilerin bir arada çalıştığı, eğiticinin rehber konumuna geçtiği ve akran etkileşiminin belirleyici bir öğrenme kaynağı hâline geldiği daha açık bir topluluk modeli almıştır. Bununla birlikte, atölyeyi diğer eğitim mekânlarından ayıran temel özellik değişmemiştir: burada öğrenmek, pasif bilgi alımından değil; yaparak, izleyerek, yanılarak ve birlikte düşünerek gerçekleşen aktif bir katılım pratiğinden doğmaktadır.

Bu noktada atölyeyi yalnızca fiziksel bir mekân olarak değil, sosyal ve epistemik bir yapı olarak kavramak gerekmektedir. Vygotsky'nin bilişsel gelişim kuramı, bu tartışmaya önemli bir açılım sağlar. *Yakınsak gelişim alanı (zone of proximal development)* kavramı çerçevesinde Vygotsky (1978), bireyin kendi başına ulaşamayacağı ama daha deneyimli bir akranın ya da yetişkinin rehberliğiyle erişebildiği bir öğrenme bölgesinin varlığını ortaya koyar. Atölyede bu bölge yalnızca eğitici-öğrenci ilişkisinde değil, öğrenciler arasındaki gündelik etkileşimde de sürekli olarak yeniden üretilmektedir. Bir adım ileride olan akranın çalışmasını gözlemlemek, onun yaptığı tercihleri yakından izlemek ya da aynı probleme farklı

çözümler geliştirmek; bireyin kendi gelişim sınırlarını dinamik biçimde genişletmesine zemin hazırlar.

Bununla birlikte, atölyeyi bir öğrenme ortamı olarak kavramlaştırmanın daha kapsamlı bir çerçevesini Wenger'ın (1998) *uygulamacı toplulukları (communities of practice)* kuramı sunmaktadır. Wenger'a göre öğrenme, bireysel zihinlerde gerçekteşen bilişsel bir süreç olmaktan önce, topluluk içinde anlam üretmeye katılmanın ta kendisidir. Kimlik ise bu sürecin doğal bir ürünü olarak ortaya çıkar: birey, topluluğa katılarak hem uygulamayı hem de *uygulamacı olmayı* öğrenir. Bu perspektiften bakıldığında atölye, kimliğin dışarıdan verilmediği; içeriden, birlikte ve zaman içinde inşa edildiği bir uzam olarak anlaşılmaktadır. Vygotsky'nin öğrenmeyi bilişsel bir süreç olarak ele alması ile Wenger'ın kimliği topluluksal katılımın ürünü olarak konumlandırması arasındaki bu ayrım göz ardı edilmemelidir. Bu çalışmada benimsenen çerçeve Wenger'ındır; zira burada tartışılan mesele yalnızca öğrencinin ne öğrendiği değil, bu öğrenme sürecinde kimin hâline geldiğidir.

Becker'in (1982) *sanat dünyaları* kavramı ise bu tabloya tamamlayıcı bir boyut ekler. Becker, sanat üretiminin hiçbir zaman yalnız bir öznenin eylemi olmadığını; uzlaşım, araçlar, kurumlar ve ilişkiler ağı içinde gerçekteşen kolektif bir etkinlik olduğunu gösterir. Bu bağlamda atölye, sanat dünyasının küçük ölçekli ama işlevsel bir modeli gibi çalışmaktadır: ortak malzeme ve araç kullanımı, ortak bir estetik dil, paylaşılan eleştiri pratikleri ve zamanla oluşan bir aidiyet duygusu. Öğrenci, atölye ortamına katılarak yalnızca teknik bir pratiği değil; bir sanatçı olarak var olmanın toplumsal boyutunu da içselleştirmeye başlamaktadır.

Bu içselleştirme süreci en somut biçimiyle iki pratik üzerinden gözlemlenebilir: süreç içi eleştiri ve akranlar arası paylaşım. Güzel sanatlar eğitiminde eleştiri (*critique* ya da *krit*), çoğunlukla dönem sonu ya da sınav bağlamında değerlendirilen bir ritüel olarak algılanır. Oysa süreç içinde — henüz iş tamamlanmamışken — gerçekteşirilen eleştiriler niteliksel olarak farklı bir işlev üstlenir. Bu tür bir eleştiri, bireyin çalışmasına değil sürecine müdahil olur; soruyu sonuçtan önce sormayı, tercihi yerleşmeden tartışmayı mümkün kılar. Schön (1983), tasarım eğitimi bağlamında bu tür müdahaleleri *yansıtıcı uygulama (reflective practice)* olarak tanımlar ve öğrencinin kendi pratiği üzerine düşünme kapasitesinin ancak bu tür geri bildirim döngüleri içinde gelişebildiğini ileri sürer. Süreç içi eleştiri, öğrenciyi yalnızca bir değerlendirme nesnesine değil; kendi kararlarını sorgulayan, gerekçelendiren ve yeniden düzenleyen bir uygulamacıya dönüştürür.

Akranlar arası paylaşım ise bu dönüşümün daha az görünür ama bir o kadar belirleyici boyutunu oluşturur. Atölyede malzeme paylaşımı, fikir alışverişi ve farklı bakış açılarına gündelik temasın sağladığı birikim; öğrencinin kendi tercih sınırlarını fark etmesini, beğeni anlayışını sorgulamasını ve repertuarını genişletmesini

mümkün kılar. Bir öğrencinin beklenmedik bir malzeme kullanımını izlemek, bir diğerinin çözümsüz bıraktığı problemi nasıl ele aldığını görmek ya da ortak bir eleştiri seansında farklı yaklaşımların yan yana belirmesine tanıklık etmek; bireyin kendine özgü uygulamacı kimliğini yalnızca model olarak değil, *karşılaştırarak ve ayırt ederek* geliştirdiğini göstermektedir. Bu süreçte atölye, bireyi eriten değil; onu biçimleyen bir ortam olarak işlev görür.

### **Başkasının Deneyiminden Öğrenmek**

Atölye ortamında öğrenmenin kendine özgü bir boyutu, bireyin kendi üretim sürecinin dışında, ama ona yakın mesafede geçirdiği zamanda yatmaktadır. Bir öğrenci çalışmasına ara verip etrafına baktığında, aslında boşta değildir; gözlemlemektedir. Bu gözlem, dikkatsiz bir izleme ya da pasif bir bekleme hali değildir. Başkasının deneyimine tanıklık etmek, bireyin kendi uygulamacı kimliğini biçimlendirmesinde belirleyici bir rol oynayan aktif bir öğrenme sürecidir. Atölye ortamında bu tanıklık, yalnızca başarılı sonuçları izlemekle sınırlı kalmaz; bir akranın karşılaştığı teknik güçlükler, bu güçlüklerle verdiği tepkiler, ürettiği çözümler ya da çözümsüz bıraktığı sorunlar, eğiticinin müdahalelerinin biçimi, tonu ve zamanlaması; bütün bunlar, atölye ortamında sürekli akan ve herkes tarafından deneyimlenen bir bilgi akışı oluşturur.

Bu tanıklık deneyimi, farklı biçimler alır ve her biçim kendine özgü bir öğrenme üretir. Bir öğrencinin teknik bir problemle boğuşmasını izlemek bunların başında gelir. Örneğin, seramik atölyesinde çarkta yükseltmeye çalıştığı formun defalarca çöktüğünü gören bir başka öğrenci; henüz kendisi o tekniğe ulaşmamış olsa bile, problemin nerede düğümlendiğini, hangi beden kararının sonucu değiştirdiğini ve direncin ne zaman bırakılması gerektiğini gözlemler. Bu gözlem, sözel bir açıklamayla elde edilemeyecek türden bir bilgidir; bedensel ve durumsal olduğu için ancak yakın tanıklıkla kavranabilir. Bir diğer tanıklık biçimi, eğiticinin müdahalesine tanıklık etmektir. Eğitici başka bir öğrenciye yönelttiği soruyu, yaptığı uyarıyı ya da önerdiği alternatif yolu dile getirirken, atölyedeki herkes bu anı kendi süzgecinden işler. Kimi için o anda söylenen şey anlamsız görünür; kimi için tam da aradığı yanıtı taşır. Tanıklığın bu boyutu, eğitimin yalnızca birebir ilişkide değil; kolektif ortamın kendisinde gerçekleştiğini göstermektedir. Belki de en az görünür ama en insani tanıklık biçimi, bir akranın duygusal tepkisine (hayal kırıklığına, şaşkınlığına, aniden bulunan çözümün yarattığı heyecana) yakın olmaktır. Atölyede bu tepkiler çoğunlukla söze dökülmez; bedenle, sessizlikle, ani bir duraklama ya da yeniden başlamayla kendini gösterir. Bu anlara tanıklık etmek, bireye sanatsal üretimin duygusal dokusunu, cesareti, direnci, kırılğanlığı içselleştirme fırsatı sunar.

Bu gözlem pratiğinin köklerini anlamak için atölye geleneğinin tarihsel boyutuna kısaca değinmek gerekmektedir. Geleneksel usta-çırak modelinde öğrenme, sözel aktarımdan çok bedensel birliktelik ve yakın gözlem aracılığıyla gerçekleşmiştir.

Brancusi'nin 1907'de Rodin'in atölyesine katılması ve kısa süre içinde ayrılması bu açıdan düşündürücüdür: başkasının pratiğini yakından tanımak, kimi zaman ne yapılacağını değil ne yapılmayacağını görmek anlamına da gelmektedir. Bauhaus geleneğinde ise bireysel ustalık ilişkisinin yerini daha açık ve kolektif bir atölye modeli almış; öğrenciler farklı disiplinleri ve yaklaşımları hem birbirlerinde hem de mekânın kendisinde gözlemlene fırsatı bulmuştur. Gropius'un öngördüğü bu model, gözlemi yalnızca bireysel bir edim olarak değil; kolektif öğrenmenin yapısal bir bileşeni olarak konumlandırmaktadır. Modern yükseköğretim atölyesi bu gelenekten izler taşımaya devam etmekte; gözlem yoluyla öğrenme, yapısal bir öğrenme biçimi olarak varlığını sürdürmektedir.

Sennett (2008), zanaatkâr bilgisini ele aldığı çalışmasında el ile düşünme arasındaki ayrılmaz bağı incelerken, pratiğin yalnızca bireysel bir edim olmadığını; toplumsal bir ortamda, başkalarıyla birlikte ve onların pratiklerini izleyerek geliştiğini vurgular. Sennett'e göre beceri, yalnızca tekrarla değil; neyin nasıl yapıldığını yakından gözlemlenmek ve bu gözlemi kendi pratiğiyle ilişkilendirmek suretiyle kazanılır. Bu perspektiften atölyede tanıklık etmek, sessiz ama işlevsel bir öğrenme biçimi olarak anlaşılmalıdır: başkasının elini, kararlarını, duraksamalarını ve düzeltmelerini izlemek, gözlemleyen kendi repertuarını genişletir.

Ingold (2000) ise *taskscape* (birbirine bağlı eylemlerin oluşturduğu ortam dokusu, bir mekânda birlikte gerçekleşen eylemlerin birbirine işlenmiş bütünü) kavramıyla bu tartışmaya mekânsal ve bedensel bir boyut ekler. Ingold'a göre insanlar, birlikte eylemde bulunurken yalnızca bireysel görevler icra etmezler; paylaşılan bir anlam zemini oluştururlar. Atölye, bu anlamda bir *taskscape* olarak okunabilir: her bireyin pratiği, diğerlerinin pratikleriyle ritimsel bir ilişki içindedir. Biri kil yoğururken diğeri ölçer, biri duraklar ve bakar, bir diğeri yeniden başlar. Bu ritimler, atölye ortamındaki öğrenmenin yalnızca bilişsel değil; bedensel, mekânsal ve ilişkiyel bir süreç olduğuna işaret eder. Tanıklık etmek, bu ritme dahil olmaktır.

Gözlemin aktif doğası, atölye pratiğinde somut biçimlerde kendini gösterir. Bir öğrenci, atölyenin ortasında durarak etrafındaki çalışmalarını incelerken aslında bilinçli ya da bilinçsiz bir karşılaştırma pratiği yürütmektedir: hangi çalışma dikkatini çekiyor, hangisi ilgisini tutamıyor ve bu fark neden kaynaklanıyor? Eğiticinin bir başka öğrencinin çalışması üzerine yaptığı yorum kulağına çarptığında, o yorumu kendi çalışmasıyla ilişkilendirebiliyor mu? Bir akranın daha önce çözmekte zorlandığı bir problemi farklı bir malzeme kararıyla aştığını gördüğünde, bu gözlem ileride kendi pratiğine nasıl sızacak? Bu sorular, gözlemin pasif bir izleme olmadığını; bireyin sürekli işlediği, eleştirdiği ve kendine mal ettiği

dinamik bir zihinsel etkinlik olduğunu göstermektedir. Gözlemleyen öğrenci, bu akışa kendi süzgecinden katılır; neyi fark ettiği, neye dikkat kesildiği ve neyi anlamlı bulduğu, büyük ölçüde kendi gelişim düzeyi ve henüz tam biçimlenmemiş soruları tarafından belirlenir.

Wenger (1998), uygulamacı topluluklarında kimliğin katılım yoluyla biçimlendiğini ileri sürerken, bu katılımın yalnızca aktif üretim anlarında değil; *çevresel katılım (legitimate peripheral participation)* aşamalarında da etkili biçimde işlediğini vurgular. Bir topluluğa yeni dahil olan birey, başlangıçta çeperde yer alır: tam olarak içinde değildir ama tamamen dışında da değildir. İzler, dinler, gözlemler; topluluğun dilini, pratiklerini ve değer yargılarını içeriden anlamaya çalışır. Bu çevresel konum, geçici bir yetersizlik hali olarak değil; öğrenmenin meşru ve işlevsel bir biçimi olarak anlaşılmalıdır. Atölye ortamında bu süreç açıkça gözlemlenebilir: ilk dönemlerinde çevresine yoğun biçimde bakan, eğiticinin başka öğrencilere verdiği geri bildirimleri dikkatle dinleyen, henüz söze dökemediği sorularını başkalarının deneyimlerinde arayan öğrenci, aslında topluluğa katılımını fiilen sürdürmektedir. Zamanla bu çevresel konum, daha merkezi bir uygulamacı konumuna dönüşür; ama bu dönüşüm, yalnızca kişinin kendi üretimiyle değil, etrafında akan deneyimlere verdiği dikkatle de şekillenmektedir.

Bütün bu boyutlarıyla düşünüldüğünde, başkasının deneyimine tanıklık etmek yalnızca teknik bilgi edinmenin bir yolu olarak görülemez. Daha derin bir işlev, gözlemin bireye sunduğu *ayna* işlevidir. Başka bir öğrencinin üretimine, tercihlerine ve tepkilerine bakmak; bireyin kendi uygulamacı eğilimlerini, henüz farkında olmadığı beğeni sınırlarını ve yönelimlerini görünür kılar. Bu ayna, yalnızca *ben de böyle yapabilirim* ya da *ben bunu böyle yapmazdım* gibi teknik karşılaştırmalara aracılık etmez; daha köklü sorular açar: Bu yaklaşım bana ne hissettiriyor? Bu çalışmada beni rahatsız eden nedir, beni çeken nedir ve bu tepkiler benim hakkımda ne söylüyor? Bu sorular çoğunlukla sessizce ve farkında olunmadan sorulur; ama zamanla bireyin uygulamacı kimliğinin örtük haritasını oluştururlar. Bu haritanın, ileride ne yapılmak istendiğine ve ne yapılmaması gerektiğine ilişkin daha bilinçli bir farkındalığa dönüşeceği bir sonraki bölümde ele alınacaktır.

### **Üretken Baskı ile Ne Yap(ıl)mayacağı Öğrenmek**

Sanatçı kimliğinin biçimlenmesi, çoğunlukla olumlu bir dil üzerinden ele alınır; neyin benimsendiği, hangi estetiğin içselleştirildiği, hangi malzeme ya da yaklaşımın kişisel bir söyleme dönüştüğü. Oysa bu sürecin eşit derecede belirleyici ama çok daha az görünür bir boyutu, bireyin ne yapmak *istemediğini* ve ne yapılmaması gerektiğini kavramasıyla ilgilidir. Kimliğin olumsuzlama yoluyla inşası (yani bir şeyin reddedilmesi aracılığıyla başka bir şeyin netleşmesi) atölye ortamında kendiliğinden ve çoğunlukla farkında olunmadan işleyen bir süreçtir. Bu süreçte

baskı, bireyi bunaltan bir kuvvet olarak değil; tercihlerini, sınırlarını ve yönelimlerini görünür kılan işlevsel bir gerilim alanı olarak karşımıza çıkar. Atölye ortamındaki bu deneyimi kavramlaştırmak için önce eğitim literatüründeki yakın kavramlarla diyalog kurmak, ardından bu kavramların kimlik inşası bağlamındaki sınırlarını tartışmak gerekmektedir.

Bu yeniden çerçeveleme, eğitim literatüründe yer alan birkaç yakın kavramla diyalog içinde kurulabilir. Kapur'un (2008) *üretken başarısızlık (productive failure)* kavramı, öğrencinin doğrudan öğretim almadan önce bir problemle boğuşmasının, uzun vadede daha derin ve kalıcı bir öğrenme ürettiğini göstermektedir. Kapur'a göre başarısızlık, öğrenme sürecinin bir aksaklığı değil; kavramsal anlaşılabilirliği artıran ve bilginin transferini güçlendiren yapısal bir aşamasıdır. Bjork ve Bjork'un (2011) *arzu edilen güçlükler (desirable difficulties)* kavramı da benzer bir zemine oturur; öğrenme sürecini anlık olarak yavaşlatan ve zorlaştıran koşulların, uzun vadede daha sağlam kazanımlar ürettiği ileri sürülmektedir. Boaler (2016) ise bu tartışmayı *üretken mücadele (productive struggle)* kavramıyla matematik eğitimi bağlamına taşımış; zorlu görevlerle boğuşmanın yalnızca bilişsel değil, motivasyonel ve kimliksel düzeyde de dönüştürücü işlevler üstlendiğini ortaya koymuştur.

Bu üç kavramın ortak eksenini şudur; zorluk, engel ve başarısızlık, öğrenme sürecinin önünde duran olumsuzluklar değil; bu sürecin içinde anlam kazanan ve onu derinleştiren deneyimlerdir. Bununla birlikte söz konusu kavramların tamamı, bilişsel öğrenme süreçleri ve teknik beceri edinimi odağında geliştirilmiştir. Güzel sanatlar eğitimindeki atölye ortamında ise baskı deneyimi yalnızca bilişsel bir süreç olarak kavranamaz; zira burada tehlikeye giren şey yalnızca bir problemin çözümünü ya da bir becerinin edinimi değil, bireyin uygulamacı kimliğinin ta kendisidir. Öğrenci, ne yapacağını öğrenirken aynı zamanda *kim olacağını* da müzakere etmektedir. Bu nedenle bu çalışmada, söz konusu kavramların açtığı kuramsal zemin üzerinde durmakla birlikte, atölye ortamındaki baskı deneyimini kimlik inşası boyutunda ele almak amacıyla *üretken baskı* kavramı önerilmektedir. *Üretken baskı*, bireyin uygulamacı kimliğini biçimlendiren gerilim alanlarını —özgünlük beklentisi, akran karşılaştırması, eğitici değerlendirmesi ve beğeni farklılıklarıyla karşılaşma— bastırıcı değil yönlendirici kuvvetler olarak konumlandıran bir çerçevelemedir.

Bu çerçevelemenin teorik zeminini Bourdieu'nün *habitus* ve *alan (field)* kavramları güçlü biçimde destekler. Bourdieu'ye göre *habitus*, bireyin içinde bulunduğu sosyal alan tarafından biçimlendirilen ve zamanla içselleştirilen eğilimler, algı şemaları ve beğeni yapılarının bütünüdür (Bourdieu, 1993). Atölye ortamı, bu anlamda bireyin sanatsal *habitusunu* inşa ettiği ilk alanlardan biridir. Hangi çalışmaların değerli, hangilerinin sıradan olduğuna dair yargılar; hangi

malzeme kararlarının cesur, hangilerinin klişe olduğuna dair sezgiler; hangi estetiğin kabul gördüğüne dair örtük uzlaşmalar ve bu gibi pek çoğu, atölye ortamında bireye dışarıdan dayatılamaz; gözlem, katılım ve karşılaşma yoluyla içselleştirilir. Bourdieu'nün perspektifinden bakıldığında bu içselleştirme süreci hem kısıtlayıcı hem de özgürleştiricidir. Alan, bireyin hareket edeceği sınırları çizer, ama aynı zamanda bu sınırları tanıyan bireye, onlarla nasıl ilişki kuracağını seçme imkânı da sunar. *Üretken baskı* işte bu çift yönlü dinamiğin ürünüdür.

Bu dinamik, atölye ortamında en somut biçimiyle ayna metaforu üzerinden okunabilir. Ancak burada söz konusu olan ayna artık örtük sorular soran değil; keskin ve bazen rahatsız edici yanıtlar veren bir aynadır. Şöyle bir senaryo düşünülün; iki öğrenci aynı görevi farklı biçimlerde ele almaktadır. Biri malzemeyi hızla tüketir, biçimleri büyütür, mekânı doldurur; diğeri aynı malzemeyle çok daha küçük, çok daha sessiz bir şey yapar. Eğitici her iki çalışmayı da tartışmaya açtığında, bir köşede oturan üçüncü öğrenci için bu an yalnızca iki farklı çözümü izlemekten ibaret değildir. O öğrenci, doldurulmuş mekân karşısında içinde bir şeyin kapandığını, küçük ve sessiz çalışma karşısında ise tam tersine bir şeyin açıldığını fark eder. Bu farkındalık, teknik bir gözlemden çok kimliksel bir ipucudur. Neyin kendisine ait olmadığı, neyin ise henüz dile getiremediği bir şekilde kendisine daha yakın olduğu. Başkasının tercihleri, bu öğrencinin kendi sınırlarını ve yönelimlerini görünür kılan bir kontrast işlevi üstlenmiştir. Ayna, bu kez yalnızca yansıtmaz; *ayrıştırır*.

Bu ayrıştırma pratiği, kimlik inşasının belki de en az tartışılan ama en belirleyici boyutunu oluşturur: ne yapılmayacağını öğrenmek. Sanatçı kimliğine ilişkin söylem çoğunlukla olumlu bir dil üzerinden kurulur; ne yapılabileceği, hangi malzemeyle nereye gidilebileceği, hangi estetiğin benimseneceği. Oysa pek çok sanatçı, kendi sesini bulmadan önce başkalarının seslerini tanıdığını ve bu tanımanın bir tür *ret* pratiği olduğunu ifade eder. Atölye ortamı, bu ret pratiğinin ilk biçimlendiği uzamdır. Öğrenci, kimi zaman çok net bir biçimde *ben bunu yapmak istemiyorum* diyebildiği bir ana ulaşır; bu an çoğunlukla kendi başarısızlığından değil, başkasının tercihine verdiği içgüdüsel tepkiden kaynaklanır. Deneyim kendisine ait olmayabilir; ama öğretici olduğu için bu kadar keskin bir farkındalık yaratır. Ne yapılmak istendiğini bilmek, çoğu zaman ne yapılmak *istenmediğini* bilmekten daha sonra gelir; olumsuzlama yoluyla inşa edilen kimlik, olumlu modelleri taklit yoluyla inşa edilen kimlikten daha kişisel ve daha köklüdür.

Bu süreçte *üretken baskı*, öğrencinin uygulamacı kimliğini edilgen biçimde kabullenmesini değil; aktif olarak müzakere etmesini sağlayan bir dinamik olarak işlev görür. Atölyedeki özgün olma beklentisi, bu perspektiften bastırıcı bir zorunluluk olarak değil; bireyi kendi tercihlerini sorgulamaya ve netleştirmeye zorlayan üretici bir gerilim alanı olarak anlaşılmalıdır. Farklılaşmak, önce benzerliği

tanımayı gerektirir; ne yapılmayacağını öğrenmek, önce ne yapıldığına yakından bakılmasını zorunlu kılar. Atölye, bu bakışın ve bu öğrenmenin gerçekleşebildiği nadir ortamlardan biridir.

### **Eğiticinin Estetiği, Not Kaygısı ve Beğeni Baskısıyla Yaşamayı Öğrenmek**

Sanatçı kimliğinin biçimlenmesi, teknik yetkinliğin çok ötesine geçen; beğeni, yargı ve uygulamacı özbenliğinin de şekillendiği bir süreçtir. Bu sürecin en karmaşık ve en az tartışılan boyutlarından biri, öğrencinin eğiticinin estetik anlayışıyla kurduğu ilişkidir. Bu ilişki, basit bir taklit ya da itaat meselesi değildir; kimliğin biçimlendiği, sorgulandığı ve zaman zaman keskin biçimde ayrıştığı çok katmanlı bir dinamiği barındırmaktadır.

Öğrencinin eğiticinin estetiğine yakınsaması iki farklı ama birbirini besleyen motivasyondan kaynaklanır. Bunlardan ilki not kaygısıdır. Değerlendirme, güzel sanatlar eğitiminde kaçınılmaz biçimde eğiticinin beğeni yargısını devreye sokar; öğrenci bu yargıyı okumayı, tahmin etmeyi ve karşılamayı öğrenir. Bu durum bir zaaf değil, eğitim ilişkisinin yapısal bir gerçekliğidir. İkinci motivasyon ise daha derin ve daha özgün bir ihtiyaçtan kaynaklanır: öğrenci, henüz kendi sesini bulmamış olduğu için doğal bir referans arayışı içindedir. Eğitici, bu aşamada yalnızca bir değerlendirici olarak değil; uygulamacı olmak ne anlama gelir sorusuna yanıt arayan öğrenci için somut ve erişilebilir bir model olarak da işlev görür. Bu iki motivasyonun birbirinden ayrılması güçtür; çoğu zaman not kaygısı ile referans arayışı, öğrencinin eğiticiye yöneliminde iç içe geçmiş biçimde işler.

Bu dinamiğin sağlıklı işleyebilmesi, büyük ölçüde eğiticinin eleştiri pratiğinin niteliğine bağlıdır. Eğiticinin tonu — otoriter, sezgisel ya da diyalogcu — öğrencinin anlık tepkisini ve uzun vadeli tutumunu etkiler; ancak tondan çok daha belirleyici olan şey, eğiticinin her yargısını gerekçelendirip gerekçelendirmediğidir. Eisner (1998), etkili eleştirinin *algının ebesi* olduğunu ileri sürer: eleştiri, öğrencinin çalışmasında henüz göremediği şeyi görünür kılmalıdır. Bir çalışma övüldüğünde neyin neden işe yaradığı, eleştirildiğinde neyin neden yetersiz kaldığı ve alternatif bir yolun neden önerilebileceği söze dökülmelidir. Eisner (2002), eğiticinin öğrencinin yapılanı görmesine ve alternatifleri değerlendirmesine yardım etmesini, sanat eğitiminin temel pedagojik işlevi olarak tanımlar. Bu perspektiften bakıldığında gerekçesiz bir övgü ya da gerekçesiz bir eleştiri, öğrenciyi eğiticinin yargısına bağımlı kılar; öz-değerlendirme kapasitesini beslemez.

Öte yandan, gerekçesiz yargının yalnızca o öğrenci üzerinde değil; tüm atölye ortamı üzerinde bir algı kirliliği yarattığı göz ardı edilmemelidir. Eğitici bir öğrencinin çalışmasını gerekçe sunmaksızın öne çıkardığında, diğer öğrenciler bu durumu kolayca kayırma olarak okuyabilir. Benzer biçimde, gerekçelendirilmemiş bir eleştiri kişisel bir husumetin yansımaları olarak algılanabilir. Her iki durumda da

kolektif öğrenme ortamının güven zemini sarsılır; öğrenciler eğiticinin yargısını sanatsal bir rehberlik olarak değil, öngörülemeyen bir güç pratiği olarak deneyimlemeye başlar. Bourdieu'nün (1993) *sembolik şiddet (symbolic violence)* kavramı bu dinamiği teorik düzeyde aydınlatır: gerekçelendirilmemiş yargı, güç ilişkisini görünmez kılar ve egemen beğeni anlayışını doğalmış gibi sunar. Gerekçeli eleştiri ise tam tersine bu güç ilişkisini şeffaflaştırır, öğrencinin söz konusu yargıyla bilinçli biçimde ilişki kurmasını mümkün kılar. Bu nedenle eğiticinin her yorumunu alan diline uygun biçimde gerekçelendirmesi bir nezaket meselesi değil; pedagojik bir sorumluluktur.

Schön (1983), tasarım eğitimi bağlamında gerekçeli geri bildirim *yanıtıcı uygulama (reflective practice)* sürecinin temel bileşeni olarak tanımlar: öğrenci, yalnızca neyi yanlış yaptığını değil; neden yanlış yaptığını ve bu yanlışın hangi alternatif kararlarla aşılabileceğini kavradığında, kendi pratiği üzerine gerçek anlamda düşünmeye başlar. Bu kapasite, atölye ortamında eğiticinin sistematik gerekçelendirmesiyle inşa edilir.

Rauschenberg ve Josef Albers arasındaki ilişki, bu dinamiğin tarihsel düzeyde en iyi belgelenmiş örneklerinden birini sunar. Kotz'un (2005) aktardığına göre Rauschenberg, Albers'in sert ve yıkıcı eleştirilerini hiçbir zaman bizzat talep etmemiş; derslerde onun *en kötü öğrencisi* olarak anılmıştır. Rauschenberg yıllar sonra bu deneyimi şöyle aktarmıştır: "*Albers güzel bir eğiticiydi ve imkânsız bir insandı... Onu hayatımın en önemli eğiticisi olarak görüyorum, o da beni en kötü öğrencilerinden biri olarak görüyordu.*" Katz (2002), bu ilişkiyi pedagojik açıdan değerlendirerek Albers'in katı renkçi anlayışının, Rauschenberg'in kendi pratiğini tam tersi yönde geliştirmesine zemin hazırladığını ortaya koyar: *White Paintings* serisi, Albers'in renk kuramının bilinçli bir reddi olarak biçimlenmiştir. Albers, Rauschenberg'e karşı çıkabileceği bir şey sunarak belki de en kalıcı pedagojik etkisini yaratmıştır. Bu örnek, eğiticinin estetik anlayışının öğrenci üzerindeki etkisinin tek boyutlu olmadığını göstermektedir: bazen bir model, bazen bir referans noktası, bazen de bir karşı konum olarak işlev gören bu etki, her halükârda öğrencinin kendi kimliğini müzakere ettiği bir zemin oluşturur.

Bununla birlikte, atölye ortamında kazanılan gerekçeli geri bildirim alışkanlığının mesleki hayatta doğrudan bir karşılığı bulunmamaktadır; bu gerçeklik, atölye eğitiminin sağladığı kazanımların sınırlarını ve dönüşüm zorunluluğunu da belirler. Eğitici, öğrenciye neden övdüğünü, neden eleştirdiğini ve neden alternatif önerdiğini açıklar; bu açıklama öğrenme ilişkisinin özüdür. Ancak sanat pratiğinin dış dünyasında — galerici, küratör, izleyici, jüri — bu tür bir gerekçelendirme beklenmez ve çoğunlukla gerçekleşmez. Bir izleyici bir çalışmanın önünde birkaç saniye durur ve geçer; bir küratör seçimini tek kelimeyle ya da hiç açıklamadan iletir; bir jüri üyesi sessiz kalır. Becker'in (1982) *sanat dünyaları* çerçevesinden

bakıldığında, bu değerlendirme pratikleri sanat dünyasının işleyişinde yapısal ve normalleşmiş unsurlardır. Sanatçının görevi, gerekçe beklentisini dışsal onaydan bağımsız kılmayı öğrenmektir; başka bir deyişle, kendi yargısına dayanabilme kapasitesini inşa etmektir. Atölyede gerekçeli geri bildirimle yetişen öğrenci, bu kapasiteyi geliştirmek için en elverişli ortamda bulunmaktadır; çünkü gerekçeleri anlayan biri, gerekçe sunulmadığında da kendi gerekçesini üretebilir.

Bu noktada not kaygısının, mesleki hayatta farklı bir biçim alarak süreceği kabul edilmelidir. Notun yerini beğeni, satış, seçilme ya da görünürlük alır; ama dışsal onay arayışının yapısı özünde değişmez. Bourdieu (1993), bu dinamiği *alanda tanınma* kavramıyla ele alır: sanatçı, alanın meşruiyet kriterlerini içselleştirerek hem bu kriterlere uyum sağlar hem de kendi konumunu müzakere eder. Öğrencinin atölyede başladığı bu müzakere, mesleki hayatta daha karmaşık ve daha az şeffaf bir zemine taşınır. Bu nedenle atölye eğitiminin sağladığı en kalıcı kazanım, belirli bir estetiği ya da belirli bir eğiticinin onayını içselleştirmek değil; dışsal değerlendirmeye ilişki kurma biçimlerini çeşitlendirmek ve bu ilişkide özerk bir konum geliştirebilmektir.

## SONUÇ

Güzel sanatlar eğitiminde atölye ortamı, çoğu zaman yalnızca teknik becerinin aktarıldığı, yalnızca öğrenime dayalı işlevsel bir mekân olarak ele alınmıştır. Ancak atölye, sanatçı kimliğinin inşa edildiği, sınındığı ve müzakere edildiği toplumsal bir uzamdır. Bu inşa süreci, bireyin kendi başına gerçekleştirdiği bir iç yolculuk değil; kolektif deneyimin içinde, başkalarıyla birlikte ve bazen onlara rağmen şekillenen dinamik bir süreçtir.

Wenger'ın uygulamacı toplulukları çerçevesinden bakıldığında, atölye ortamının sunduğu en temel kazanım katılımın kendisidir. Bireyin topluluğa dahil olması, zamanla çevreden merkeze doğru ilerlemesi ve bu süreçte yalnızca ne yapacağını değil, kim olacağını da öğrenmesi. Becker'in sanat dünyaları perspektifinden ise atölye, sanat pratiğinin içinde gerçekleşeceği daha geniş kolektif düzenlemelerin ilk ve en korunaklı örneği olarak okunabilir. Bu iki yaklaşım bir arada düşünüldüğünde, bireysel kimliğin kolektif zeminsiz var olamayacağı; aksine kolektif deneyimin bireyselliği mümkün kılan zemin olduğu anlaşılmaktadır.

Başkasının deneyimine tanıklık etmek, bu zeminin en sessiz ama en işlevsel boyutunu oluşturur. Sennett'in el ile düşünme arasındaki bağı ya da Ingold'un birlikte eylemin oluşturduğu anlam dokusu bir arada değerlendirildiğinde, atölyedeki gözlemin pasif bir izlemeden çok aktif bir anlam üretme pratiği olduğu görülmektedir. Öğrenci, başkasının tercihlerini, hatalarını, keşiflerini ve kırılma noktalarını izlerken kendi uygulamacı yöneliminin henüz söze dökülmemiş sorularına yanıt arar. Bu yanıtların bir kısmı olumlu bir yönelim olarak güçlenir ve

belirginleşirken; bir kısmı ise daha keskin bir ret pratiği olarak (ne yapılmak istenmediğinin farkındalığı olarak) biçimlenir.

Üretken baskı kavramı tam da bu noktada devreye girer. Kapur'un üretken başarısızlık ya da Bjork ve Bjork'un arzu edilen güçlükler kavramlarının bilişsel öğrenme literatüründe açtığı tartışmanın ötesinde, atölyedeki baskı deneyimi kimlik inşasına özgü bir gerilim alanı oluşturur. Özgün olma beklentisi, akran karşılaştırması ve eğiticinin değerlendirmesi; bireyi ne yapabileceğini keşfetmeye değil, daha kökten bir soruyla yüzleşmeye zorlar; *kim olmak istiyor?* Bu soruya verilen yanıt çoğunlukla olumsuzlama yoluyla gelir, bunun nedeni kim olunmak istenmediğinin, çoğu zaman kim olunmak istendiğinden önce netleşmesidir. Atölye, bu olumsuzlamanın güvenli biçimde deneyimlendiği, hatta teşvik edildiği nadir ortamlardan biridir.

Eğiticinin estetik anlayışıyla kurulan ilişki ve not kaygısı ise bu sürecin en katmanlı boyutunu oluşturur. Bourdieu'nün alan ve habitus kavramları, bu ilişkideki güç dinamiklerini görünür kılar; Schön'ün yansıtıcı uygulama yaklaşımı ise gerekçeli geri bildirimden öğrencinin öz-değerlendirme kapasitesini nasıl inşa ettiğini gösterir. Rauschenberg ve Albers örneğinin ortaya koyduğu gibi, eğiticinin estetiğiyle kurulan gerilimli ilişki bile (hatta bazen özellikle bu tür bir ilişki) öğrencinin kendi sesini bulmasında belirleyici bir rol üstlenebilmektedir. Atölyede başlayan bu müzakere, dış dünyada daha az şeffaf ve daha az gerekçeli bir değerlendirme iklimiyle karşılaşınca olgunlaşır; öğrenci, gerekçe sunulmadığında kendi gerekçesini üretebilecek bir uygulamacıya dönüşür.

Bütün bu eksenler bir arada değerlendirildiğinde, kolektif atölye ortamının bireysel kimliği baskılayabileceği ya da silebileceği yönündeki yaygın kabulün sorgulanması gerektiği açıkça görülmektedir. Tersine, kolektif deneyim bireysel kimlik inşasının önünde değil; onun içinde ve onunla birlikte işlemektedir. Teknik yetkinlik ve kendini ifade etme, öğrenme sürecinde birbirini dışlamaz; ikisi de kolektif ortamın sunduğu sürtünme, tanıklık ve baskı aracılığıyla anlam kazanır.

Bu çalışmanın açtığı soruların bir kısmı, kemikleşmiş öğrenimler, uygulamalar ve dinamikler üzerinden incelendiğinde yanıtız kalmaktadır ve bu yanıtızlık, alanın gelecekteki araştırmalar için sunduğu zengin bir zemin olarak okunmalıdır. Farklı disiplinlerdeki atölye ortamlarının (seramik, resim, heykel, grafik tasarım vb.) kimlik inşası süreçleri üzerindeki özgül etkilerinin karşılaştırmalı biçimde incelenmesi; eğiticinin eleştiri biçiminin uzun vadeli kimlik gelişimi üzerindeki izlerinin boylamsal çalışmalarla takip edilmesi; kolektif öğrenme ortamlarında akran etkileşiminin niteliğini belirleyen faktörlerin daha ayrıntılı araştırılması bu alanların başında gelmektedir. Sanat eğitiminin yalnızca bir beceri aktarımı değil, bir kimlik inşası pratiği olduğu kabul edildiğinde, atölye ortamının pedagojik tasarımı da bu anlayışla yeniden ele alınmayı hak etmektedir.

## KAYNAKÇA

- Becker, H. S. (1982). *Art Worlds*. California: University of California Press.
- Wenger, E. (1998). *Communities of Practice: Learning, Meaning, and Identity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Vygotsky, L. S. (1978). *Mind in Society - The Development of Higher Psychological Processes*. (M. Cole, Ed.) London: Harvard University Press.
- Schön, D. A. (1983). *The Reflective Practitioner: How Professionals Think in Action*. New York: Basic Books.
- Sennett, R. (2008). *The Craftsman*. London: Yale University Press.
- Ingold, T. (2000). *The Perception of the Environment-Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*. Abingdon: Routledge.
- Kapur, M. (2008). Productive Failure . *Cognition and Instruction*, 26(3), 379-424.
- Bjork, E. L., & Bjork, R. (2011). Making things hard on yourself, but in a good way: Creating desirable difficulties to enhance learning. *Psychology and the Real World*, 55-64.
- Boaler, J. (2016). *Mathematical Mindsets:Unleashing students' potential through creative math, inspiring messages and innovative teaching*. San Francisco: Jossey-Bass/Wiley.
- Bourdieu, P. (1993). *The Field of Cultural Production*. New York: Columbia University Press.

## 2. Bölüm

# İznik Duvar Çinileri ile Portekiz Azulejo Duvar Seramikleri Üzerine Bir İnceleme ve Özgün Tasarımlar

Dila UZUN<sup>1</sup>, Atilla Cengiz KILIÇ<sup>2</sup>,

### Özet

Bu çalışma, İznik duvar çinileri ile Portekiz azulejo duvar seramiklerini tarihsel, teknik ve estetik bağlamda karşılaştırmalı olarak incelemeyi amaçlamaktadır. Her iki seramik geleneği, farklı coğrafyalarda ve kültürel ortamlarda gelişmiş olmasına rağmen mimari yüzeylerde dekoratif ve anlatsal bir ifade aracı olarak önemli bir rol üstlenmiştir. Araştırmada, İznik çinilerinin motif ve kompozisyon anlayışı, renk paleti ve sır altı tekniği gibi özellikleri ele alınmış; azulejo geleneği ise tarihsel gelişimi, figüratif ve anlatı temelli düzenlemeleri ile mekânsal kullanım biçimleri üzerinden değerlendirilmiştir.

Çalışma kapsamında iki gelenek arasındaki benzerlikler ve farklılıklar biçimsel ve kavramsal açıdan analiz edilmiş, kültürel kimlik ve görsel anlatım dili bağlamında karşılaştırmalar yapılmıştır. Elde edilen bulgular doğrultusunda, her iki geleneğin tarihsel gelişimi, teknik özellikleri ve estetik anlayışlarının farklılık göstermesi nedeniyle azulejo seramiklerinin çini olarak adlandırılmayacağı ortaya konmuş; ayrıca her iki seramik mirasından beslenen özgün tasarım önerileri geliştirilmiştir. Bu tasarımlar, geleneksel estetik değerlerin çağdaş bir yorumla yeniden ele alınmasını amaçlamakta ve çini sanatının güncel tasarım pratiği içindeki sürdürülebilirliğine katkı sunmayı hedeflemektedir.

**Anahtar Sözcükler:** İznik çini sanatı, Azulejo, seramik, duvar seramikleri, mimari süsleme, desen

<sup>1</sup> Yüksek Lisans Öğrencisi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları, Çini Anasanat Dalı, dilauzunn@gmail.com, 0000-0001-6065-2148

<sup>2</sup> Doç., Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Çini Anasanat Dalı, atilla.kilic@deu.edu.tr, 0000-0002-5646-4125

## **Abstract**

This study aims to comparatively examine İznik wall tiles and Portuguese azulejo wall ceramics within historical, technical, and aesthetic contexts. Although these two ceramic traditions developed in different geographical and cultural environments, both have played a significant role as decorative and narrative elements on architectural surfaces. The study discusses the motif repertoire, compositional structure, color palette, and underglaze technique of İznik tiles, while the azulejo tradition is evaluated in terms of its historical development, figurative and narrative-based arrangements, and spatial applications.

Within the scope of the study, the similarities and differences between the two traditions were analyzed from formal and conceptual perspectives, and comparisons were made in the context of cultural identity and visual language. Based on the findings, it was revealed that azulejo ceramics cannot be referred to as 'tile art' due to the differences in their historical development, technical characteristics, and aesthetic approaches; moreover, original design proposals inspired by both ceramic traditions were developed. These designs aim to reinterpret traditional aesthetic values through a contemporary perspective and contribute to the sustainability of tile art within current design practices.

**Keywords:** İznik tile art, azulejo, ceramics, wall ceramics, architectural ornamentation, pattern

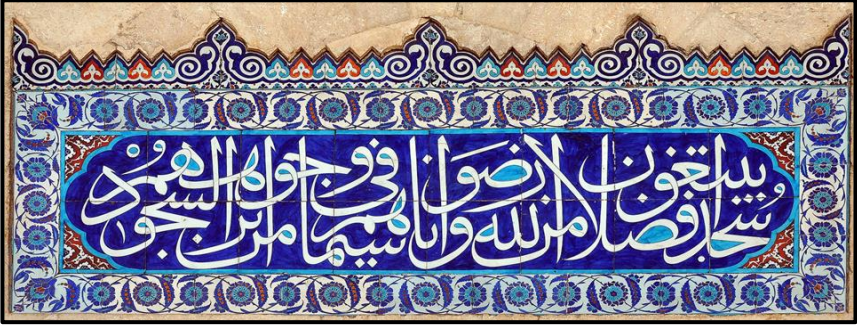
## 1. Giriş

Çini kelimesi, Osmanlı döneminde sarayın XV. yüzyıl Çin porselenlerinden etkilenmesiyle kültürümüze girmiş ve zamanla Türklere özgü bir sanat terimi haline dönüşmüştür. Çini; kil, kuvars, kaolin ve tebeşir gibi hammaddelerin belirli oranlarda karıştırılmasıyla elde edilen çamurun şekillendirilmesi, ardından astarlanarak ilk pişiriminin gerçekleştirilmesi, sonrasında yüzeye aktarılan desenlerin renklendirilip sırlanması ve ikinci kez pişirilmesi sonucunda ortaya çıkan bir ürün olarak tanımlanmaktadır (Karaca, Aydemir, 2020, s. 21).

Çini olarak tanımladığımız sanat eseri, bir şehir ismiyle beraber adlandırılarak günümüzde “İznik çinisi” adını almış ve bu şekilde var olmuştur. Bir kentin saygınlığını belirleyen unsurlardan biri, bir sanatla anılmasıdır. Çini sanatı ise seramik sanatının ulaştığı zirve haline gelmiştir. İznik öncesi çini sanatı üretimi, ilk Müslüman Türk devletlerine kadar uzanmakla birlikte, Osmanlı döneminde İznik çinisi sahip olduğu özgünlük ve kaliteyle her zaman ön plana çıkmıştır (Çakan, 2020, s. 87).

Türk sanatında iç ve dış mimari süslemenin en önemli unsurlarından biri olan çini sanatının başlangıcını, Türklerin yayıldığı geniş coğrafyalarda izleyebilmemiz, bu sanata verdikleri önemin en açık göstergesidir. Bununla birlikte, mimariye renk ve estetik kazandıran çini sanatı, çeşitli teknik ve motiflerle zenginleşerek asıl hızlı gelişimini Anadolu Türk mimarisinde ortaya koymuştur. Türklerin Anadolu'ya gelinceye kadar geçen tarihsel süreçte bu başlangıcın izlerini takip edebilmemiz ise, ancak bu alanda gerçekleştirilen kazı ve araştırmaların artmasıyla mümkün olmaktadır (Yetkin, 1972, s. 1).

Orta Asya'dan çıkarak Selçuklular aracılığıyla Anadolu'ya taşınan çini sanatı, ilk dönem uygulamalarında daha çok eşya üzerinde ve yapıların dış yüzeylerinde kullanılmıştır. Büyük Selçuklu yapılarında çininin özellikle dış duvarlar ve minare kaplamalarında tercih edildiği görülürken, Anadolu Selçuklu döneminde hem dış hem de iç mekânlarda kullanım alanı genişlemiştir. Selçuklu mimarisinde kubbe ve geçiş elemanlarının kaplanması için kullanılan çini, Osmanlı'nın klasik döneminde iç mekâna taşınarak duvar süslemelerinde önemli bir yer edinmiştir. Klasik dönemin simge yapılarından Süleymaniye Camii'nde kullanılan çiniler ise İznik üretimi olup, İznik bu dönemde payitahtın çini ihtiyacını karşılayan başlıca üretim merkezi konumuna gelmiştir (Çakan, 2020, s. 87).



Görsel 1. Süleymaniye Camii Çinileri, (Kırtay, Ders Sunumu, 2022).



Görsel 2. Süleymaniye Camii'nin mihrap duvarının sağında ve solunda iki dairesel çini üzerinde hat, <https://www.fikriyat.com/galeri/kultur-sanat/suleymaniye-camiinin-hatlari/15> , Erişim Tarihi: 28 Şubat 2026.

Mimar Sinan döneminde gerçekleştirilen ve geniş bir alana yayılan yeni yapı inşaatları, büyük ölçekli çini üretimini de beraberinde getirmiştir. İnşa edilen yapıların iç ve dış mekân planlarına uygun olarak tasarlanan çini süslemeler, mimariye önemli bir estetik değer kazandırmıştır. Süleymaniye Camii (1557) örneğinde, görkemli mihrabın etkisi, çevresine belirli bir düzen içinde yerleştirilen çini kaplamalarla daha da güçlendirilmiştir (Öztürk, 2025, s. 198).

Dünyada farklı dönemlerin sanat anlayışları içerisinde, pek çok yerleşim merkezinde kent dokusuna önemli katkılar sunan seramik karolara verilebilecek dikkat çekici örneklerden biri de geleneksel Azulejo seramikleridir. “Azulejo” terimi, İspanya ve Portekiz’de üzeri opak sırla kaplı terracotta fayansı ifade etmek için kullanılmaktadır. Kelime, Arapça kökenli olup “parlatılmış taş” anlamına

gelmekte ve Mağrip kültürü aracılığıyla İber Yarımadası'na taşınmıştır. Bu tür karolar, yalnızca İspanya ve Portekiz'de değil; Hollanda, İtalya, Türkiye, İran ve Fas gibi farklı coğrafyalarda da yaygın biçimde kullanılmıştır.

13. yüzyıldan itibaren Azulejos karoların, duvar panoları, çeşmeler, kaldırımlar, tavanlar, tonozlar ile banyo ve şömine yüzeylerinde dekoratif amaçlarla sıklıkla tercih edildiği görülmektedir (Erman, 2013, s. 60).

Portekiz'de M.S. 18. yüzyılın sonları ile 19. yüzyılın başlarına tarihlenen cephe ve duvar kaplama mozaikleri, Barok ve Rokoko akımlarının süslemeci etkilerini yansıtmaktadır.

Portekizce “azulejo” olarak adlandırılan bu mozaik birimlere, Portekiz'de özellikle Lizbon'da yer döşemeleri, cepheler ve Ulusal Lizbon Müzesi iç duvarlarında sıklıkla rastlanmaktadır. Daha çok resimsel bir etki taşıyan bu karolar; eski kiliseler, kaleler ve saray gibi yapıların iç mekânlarında, özellikle koridor ve cephe yüzeylerinde kullanılmakta olup, ağırlıklı olarak mavi ve beyaz renklerin hâkim olduğu görülmektedir (Hakan, 2003, s. 17).



**Görsel 3.** Lizbon, Portekiz'deki Medeiros e Almeida Müzesi iç mekan görünümü (2 numaralı yazarın arşivi, Atilla Cengiz Kılıç).



Görsel 4. Lizbon, Portekiz'deki Medeiros e Almeida Müzesi iç mekan görünümü (2 numaralı yazarın arşivi, Atilla Cengiz Kılıç).

Bu çalışma, İznik duvar çinileri ile Portekiz azulejo duvar seramiklerini tarihsel, teknik ve estetik açıdan inceleyerek iki gelenek arasındaki benzerlik ve farklılıkları ortaya koymayı amaçlamaktadır. Ayrıca, tarihsel gelişim, teknik özellikler ve estetik anlayışlarındaki farklılıklar doğrultusunda Portekiz azulejo seramiklerine bazı yayınlarda azulejo çinileri diye betimlemeler yapılmaktadır. Bunlara neden çini denilemeyeceğinin ortaya konması hedeflenmektedir. Bununla birlikte, her iki seramik geleneğinden beslenen özgün tasarım önerileri geliştirilmesi de amaçlanmaktadır.

## 2. İznik Çinileri

Anadolu çini ve seramik sanatı tarihinde önemli bir buluntu ve üretim merkezi olan İznik, İpek Yolu gibi başlıca ticaret güzergâhları üzerinde yer alması nedeniyle Roma İmparatorluğu, Bizans İmparatorluğu, Selçuklu Devleti ve Osmanlı Devleti gibi önemli medeniyetlere başkentlik yaparak çok katmanlı bir kültür mozaiği haline gelmiştir. 1331 yılında Orhan Gazi tarafından fethedilmesinin ardından kent, kısa sürede anıtsal yapılarla donatılmıştır.

1453 yılında İstanbul'un Fethi sonrasında ise İstanbul'dan Doğu Anadolu ve Suriye'ye uzanan kervan yolları üzerinde yer alması, kentin ticari ve sosyal hareketliliğini artırmıştır. 1534 yılında Kanuni Sultan Süleyman'ın kenti ziyareti sonrasında, Mimar Sinan tarafından hamam, kervansaray, çeşme ve cami gibi çeşitli imar faaliyetleri gerçekleştirilmiştir (Cesur, 2023, s. 3).



**Görsel 4.** Haseki Hürrem Sultan Türbesi'ndeki çok renkli sır altı İznik çinileri (T.C. Anadolu Üniversitesi Yayını No: 2084, Açıköğretim Fakültesi Yayını No:1117, 2010: s. 179).



**Görsel 5.** Bu eser, İngiltere Bonham's Müzayede Evi'nin 4.10.2011 tarihli "Islamic Art" müzayede kataloğunda Lot 158 olarak yer almaktadır. Sale: 18950 (<https://ayk.gov.tr>) **Erişim Tarihi:** 1 Mart 2026.

İznik'te seramik üretiminin her dönemde varlık gösterdiği, gerçekleştirilen kazı çalışmalarında elde edilen buluntularla ortaya konulmuştur. Kent, özellikle 15. yüzyıldan itibaren çini üretimiyle öne çıkarak bu alanda önemli bir merkez haline gelmiştir. Eski dönemlerden beri sürdürülen seramik üretimi, Osmanlı döneminde sırlı çinilerle birlikte dünya çapında ün kazanmıştır. 15. yüzyılın ilk yarısında gelişmeye başlayan çinicilik, kısa sürede büyük bir ivme kazanmış ve bu durum kentin "Çinili İznik" olarak anılmasına yol açmıştır.

İznik'te çini ve seramik üretimi ani bir gelişimin sonucu olmayıp, daha önce aynı coğrafyada Yunan, Roma İmparatorluğu, Bizans İmparatorluğu, Anadolu Selçuklu Devleti ve Beylikler Dönemi'nde var olan sırlı ve sırsız üretim tekniklerinin birikimi üzerine inşa edilmiştir. Bunun yanı sıra Mezopotamya, Mısır ve Orta Asya'da gelişen İslam seramik geleneğinin de İznik üretimi üzerinde etkili olduğu görülmektedir (Palta, 2023, s. 13).

## 2.1. İznik Çinilerinin Tarihsel Gelişimi

Osmanlı çinileri içerisinde önemli bir yere sahip olan İznik'te çiniciliğin başlangıç tarihi kesin olarak bilinmemektedir. İlk Osmanlı dönemine ait çinilerin de İznik'te üretilmiş olması muhtemel görülmektedir. Bu duruma ilişkin ilk kayıt, 1495 tarihli bir hazine defterinde geçen “Kâse-i İznik-i” ifadesinde yer almaktadır.

İznik'te çini üretiminin 1495 yılı itibarıyla planlı bir şekilde başladığı kabul edildiğinde, çok kısa sürede büyük bir gelişim gösterdiği anlaşılmaktadır. Bu gelişim sonucunda şehir; “Çinili İznik”, “Çin-i Maçin-i Rûm” ve “Çinizlik” gibi adlarla anılmıştır. İznik çiniciliği, en parlak dönemine 16. yüzyılın ortalarında ulaşmıştır. Nitekim Rüstem Paşa Camii, Topkapı Sarayı'ndaki Altın Yol çinileri ile III. Murad dairesinde yer alan çiniler İznik'te üretilmiştir (Şen, 1998, s. 64).



**Görsel 6.** III. Murad Has Odası kuzey cephesi genel görünüm ve taç kapı girişinde sağ taraftaki bahar dalı pano (Alp, 2023, s. 34-43).

16. yüzyılın ortalarında, mavi-beyaz renk anlayışından çok renkliliğe geçiş süreci olarak değerlendirilen Şam tipi kullanım seramikleri; yüksek kuvars oranına sahip sert beyaz çamurları, ince ve pürüzsüz astar yapıları ile parlak sır özellikleriyle

İznik'te üretildiği kanıtlanan önemli bir grubu oluşturmaktadır. Sır altı tekniğiyle üretilen bu örneklere, çinili yapılarda sınırlı sayıda rastlanmakta olup, özellikle Bursa Yeni Kaplıca (1552–53) ve Silivrikapı Hadım İbrahim Paşa Camii (1551) bu bağlamda öne çıkan yapılardır. Bu grubun “Şam tipi” olarak adlandırılması ise; kobalt mavisi, turkuvaz, patlıcan moru, adaçayı yeşili ve siyah gibi benzer renklerin 16. yüzyılın ikinci yarısında Mimar Sinan'ın Şam'daki yapılarında da görülmesinden kaynaklanmaktadır (Turan, 2018, s. 4).

*“15. yüzyılın ortası 16. Yüzyılın başı Osmanlı Dönemi'nde üretilen mavi-beyaz seramikler, yeni bir dönemin başlangıcı olarak nitelendirilir. Çin sanatının Yuan ve Ming Hanedanlığı dönemine ait sağlam yapıdaki porselenlerinden etkilenecek geliştirildiği düşünülen bu grup seramikler; kuvars yoğunluğu yüksek, sert beyaz hamurlu, ince astarlı, renksiz ve şeffaf sırlarıyla dikkati çekmiştir. Mükemmel incelikte desen, işçilik ve teknik özelliklere sahip olan seramiklerin desenlerinin Osmanlı saray nakkaşhanesinde hazırlandığı ve başlıca üretim merkezinin İznik olduğu bilinmektedir. Ayaklı ayaksız çukur kâseler, bardak, vazo, askı topları, şamdan ve cami kandilleri gibi sayısız çeşitte formlar, kobalt mavisinin tonlarındaki renkleriyle büyüleyici güzelliكتedir. Kütahya'nın da aynı dönemlerde mavi beyaz üretim yaptığı, tarihli ve yazılı seramik örneklerine dayandırılarak tespit edilmiştir. Mavi-beyaz seramikler motif özellikleri ve tasarım kurguları bakımından Baba Nakkaş, Haliç İşi ve Ustaların Üslubu olarak tanımlanan üç farklı grupta incelenir”.* (Turan, 2018, s. 4)

16. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Osmanlı çini sanatında, özellikle İznikli ustaların üretimleri önemli bir gelişim göstermiş ve bu dönem klasik üslubun olgunlaştığı evre olarak değerlendirilmiştir. İznik'te üretilen seramiklerde yeni form anlayışları ortaya çıkmış, desen repertuarı genişlemiş ve süsleme motifleri hem taklit hem de yeniden yorumlama yoluyla çeşitlenmiştir. Bu süreçte Osmanlı atölyeleri için Çin porselenleri önemli bir esin kaynağı olmuş; ancak bu etkinin niteliği konusunda farklı görüşler ileri sürülmüştür. Julian Raby üretimin 1460–1470 yıllarında başladığını ve Baba Nakkaş'ın etkisiyle geliştiğini belirtirken, Arthur Lane Çin, İran, Suriye ve Mısır seramiklerinin etkisine dikkat çekmektedir (Ölçer, 2018, s. 277-278).



**Görsel 7.** İznik Çinileri, 1942 / Hüseyin Kocabaş

Iznik, La Poterie en Turquie Ottomane, 1989 / Nurhan Atasoy, Julian Raby  
(<https://www.arthill.com.tr/urun/8808852/osmanli-17-yuzyil-iznik-seramik-tabak-17-yuzyil-osmanli-iznik-mercan-kirmizis>) **Erişim Tarihi:** 5 Mart 2026.

17. yy. başlarında İznik çini saantı, tam olarak bozulmalar görülmemişken çok sayıda duvar çinisi (kaşiler) üretmiştir. Sultan Ahmet Camii çinileri bu dönemde tamamlanmış olup, 17. yy. ikinci yarısından itibaren çok hızlı bir şekilde gerileme başlamış ve atölyeler üretimlerini tam anlamıyla durdurmuşlardır (Bakır, 1999, s. 12).

18. yüzyıl, İznik çiniciliğinin gerileme sürecine girerek neredeyse tamamen sona yaklaştığı; buna karşılık Kütahya çiniciliğinin yükselişe geçerek önemli bir üretim merkezi hâline geldiği bir dönemdir. Başka bir ifadeyle, Anadolu'nun çini ve seramik alanındaki ihtiyaçlarını karşılayan başlıca üretim merkezinin bu dönemde Kütahya olduğu anlaşılmaktadır. 1715 yılında Paul Lucas'ın İstanbul'dan, 1753 yılında ise Konsolos Claude-Charles de Peyssonnel'in Kırım'dan aktardığı bilgiler ile Suriye ve Mısır'da bulunan çok sayıda seramik fragmanı, Kütahya'da üretilen kap formlarının geniş bir coğrafyaya yayıldığını ve dağıtım ağının oldukça yaygın olduğunu göstermektedir (Yılmaz, 2002, s. 2).

## 2.2. İznik Çinilerinin Teknik Özellikleri

*“İznik seramiklerini teknik açıdan incelerken içiçe geçmiş yapısal ve kimyasal özelliklerini göz önünde bulundurmak gerekir.*

*Yapısal özelliklerin başında hamur ile sırın parlaklığı ya da matlığı, sırın gövdeye yapışması ve fırınlama sırasında bütün bileşenlerin görel olarak gelişmesi ya da küçülmesi gelir. Kimyasal açıdan incelendiğinde ise gerek hamur gerekse sır*

*farklı veriler sunar. Bu durumda kullanılan hammadde ile renkler önem kazanır.”*  
(Atasoy, Raby, 1989: s. 64)

İznik'te çini üretiminde kullanılan ham madde genellikle fritli çamurdur; bu hamurun temel bileşeni olan kuvarsın çevredeki dere yataklarında bol miktarda ve serbest halde bulunduğu bilinmektedir. Öte yandan, kil ve boyaların yanı sıra özellikle soda gibi bazı ham maddeler uzak bölgelerden temin edilmiştir. Fırın tipleri açısından, dairesel ateşhaneli fırınlar genellikle 16. yüzyıla tarihlenirken, uzun dikdörtgen biçimli fırınlar daha erken dönemlere aittir. Pişirme sürecinde, genellikle “uçayak” adı verilen ara malzeme kullanılmış olup, uçayak izi bulunmayan önemli parçaların pişirilmesinde kasetli yöntem tercih edilmiştir (Özgür, 2021, s. 4).

### 2.3. İznik Çinilerinin Desen ve Bezeme Anlayışı

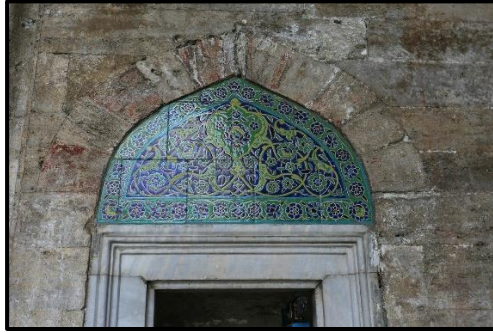
16. yüzyılın ikinci yarısında, saray desteği çini sanatının gelişiminde belirleyici bir rol oynamıştır. Bu dönemde, natüralist üslubu benimseyen ve öğrenci kuşaklar üzerinde etkili olan baş nakkaşlar aracılığıyla, çinilerde figüratif ve doğa temalı tasarımlar daha belirgin ve etkileyici bir hâle gelmiştir. Özellikle Kara Memi'nin öncülüğünde ortaya çıkan natüralist yaklaşım, bu yüzyılın ikinci yarısında çini sanatında estetik ve teknik açıdan yeni bir dönemin kapısını aralamıştır.



**Görsel 8.** İznik Çini Karo-Mehmet Gürsoy  
(<https://www.iznikcini.com/tr/collections/iznik-cini-karo>)

**Erişim Tarihi:** 12 Mart 2026

İznik çinisi, hem teknik hem estetik açıdan kendine özgü özellikler taşır. Altyapısı, kullanılan malzemeler, desenleri ve renk paleti bakımından diğer çini türlerinden ayrılır. Özellikle çok renkli sır altı tekniğinin uygulanması, birden fazla rengin aynı yüzeyde dengeli ve uyumlu bir şekilde kullanılmasını mümkün kılar. Fîrûze, mavi, yeşil, kırmızı, lâcivert ve beyaz gibi temel renklerin yanı sıra bazen siyah da kullanılarak ortaya zengin ve etkileyici bir görsellik çıkar. Bu teknik, çini sanatında estetik ve yaratıcılık açısından yeni bir dönemin başlangıcını temsil eder. Üretim yeri farklı olsa da aynı yöntemle üretilen çiniler, ortak bir gelenek çerçevesinde İznik çinisi olarak değerlendirilir (Çakan, 2020, s. 89-90).



**Görsel 9.** Kara Ahmet Paşa Camii

(<http://lpsphoto.top/ru/istanbul/kara-ahmet-pasa-camii>)

**Erişim Tarihi:** 12 Mart 2026.

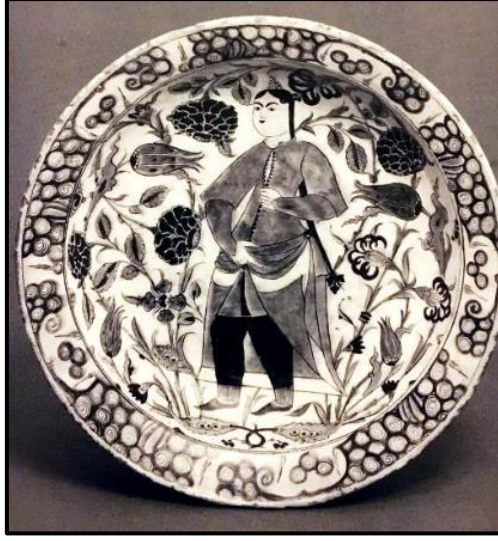
**Görsel 10.** Silivrikapı İbrahim Paşa Camii

(<https://kulturelmiras.ibb.istanbul/hadim-ibrahim-pasa-camii/>)

**Erişim Tarihi:** 12 Mart 2026.

Geleneksel Osmanlı dönemi çinileri, oldukça süslemeci bir anlayışla tasarlanmıştır. Bu çinilerde hayvan figürlerinin yanı sıra sümbül, lale, gül, penç ve hatayı gibi stilize edilmiş çiçek motifleri ile insan figürlerine de yer verilmiştir.

İnsan figürlü kompozisyonlar, genellikle tabak yüzeylerinde siyah konturlarla belirginleştirilmiş ve kırmızı, turkuaz, kobalt, patlıcan moru ve yeşil gibi renklerin sır altı tekniğiyle uygulanmasıyla oluşturulmuştur. Desenler, çoğunlukla belirli bir düzen içerisinde bitkisel motifler ve dönemin kıyafetlerini yansıtan figürlerden meydana gelmektedir (Tosunoğlu ve Boratav, 2021, s. 344).



**Görsel 11.** Kadın Tasviri, 1600, Osmanlı Dönemi, İznik, Sır altı Teknikli, (Kurt Kırtay, 2021, s. 988).

### 3. Portekiz Azulejo Seramikleri

Portekiz'in siyasi tarihi, diğer bazı ülkelerde görüldüğü kadar ülkenin kültür ve sanat yaşamına doğrudan yansımamıştır. Bununla birlikte, İspanya'daki Endülüs özerk bölgesinin merkezi Sevilla'da görülen ve Endülüs Emevilerinin El Hamra Sarayı ile somutlaşan Arap-Müslüman kültürel etkileri kadar yoğun olmasa da, Portekiz'de de Mağrip kültürünün izleri gözlemlenebilir. Bu etkileşim, Portekiz seramik sanatında özellikle "azulejo" olarak bilinen cilalı taş eserlerde kendini göstermektedir (Batır, 2024, s. 5).

Azulejo seramikler, Portekiz dışında Hollanda, İspanya, İtalya, Türkiye, İran ve Fas gibi ülkelerde de görülmektedir. 13. yüzyıldan itibaren bu karolar, duvar panellerinde, çeşmelerde, kaldırımlarda, tavan ve tonozlarda, ayrıca banyo ve şömine yüzeylerinde yaygın olarak kullanılmıştır. Büyük dekoratif panellerdeki kullanımları, Brezilya'dan Hindistan'a kadar Portekiz kültürünü etkilemiş bir kültürel miras olarak değerlendirilebilir.

En eski örneklerine 13. yüzyılda rastlanırken, 17. yüzyılda özellikle Lizbon ve Porto'da Azulejos seramiklerinin en ustalıkla işlenmiş örnekleri ortaya

çıkılmıştır. Başlangıçta manastır ve kiliselerin duvar kaplamalarında üretilen bu seramiklerde yeşil, sarı, kahve ve mavi renkler öne çıkar.

Zamanla geometrik formlar, bitkisel motifler, kabartmalar, figürler, manzaralar, gemi tasvirleri, dinsel semboller ve ikonlar gibi çeşitli dekoratif öğeler, farklı renk ve dokularla işlenmiştir.

Bunlar arasında en gösterişli örnekler, Delft işi mayolikalara benzer biçimde, fırça dekorlu mavi-beyaz seramiklerdir (Erman, 2013, s. 60).



**Görsel 12.** Capela das Almas (Ruhlar Şapeli) binası ve detay görünümü (2 numaralı yazarın arşivi, Atilla Cengiz Kılıç).

### **3.1. Portekiz Azulejo Seramiklerinin Tarihsel Gelişimi**

Kültür, toplumların şekillenmesinde ayrı bir öneme sahip olup oldukça geniş bir içeriğe sahiptir. Genel anlamıyla kültür, belirli bir halkın veya sosyal grubun “yaşam tarzını” ifade eder ve çeşitli ilgi alanları ile arayışların kesişme ve kaynaşmalarının bir sonucu olarak ortaya çıkar.

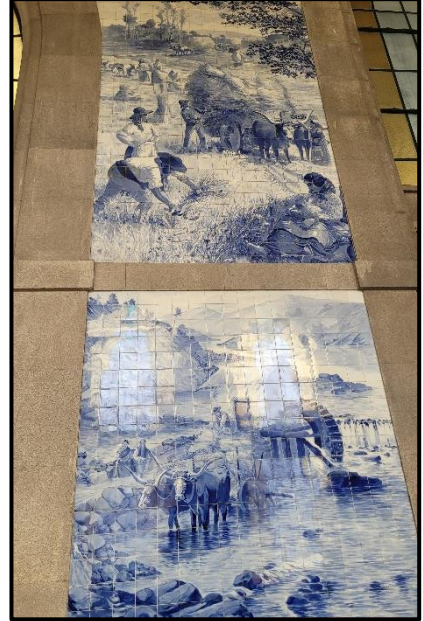
Bir başka deyişle, bir toplumun tarih boyunca ürettiği sözlü, yazılı, maddi ve manevi değerler bütününe kültür denir. Azulejo seramiklerinin tarihsel süreçteki kültürel etkileşimleri, sırasıyla İslam, İtalyan-Flaman ve Oryantal-Hint etkileri çerçevesinde izlenebilir.

Bu etkileşimler, sanatsal yaklaşımları şekillendirmiş ve azulejolar üzerinde farklı üslup ve tarzların oluşmasına olanak sağlamıştır. Barok, Joanine, Rokoko, Pombaline, Neo-Klasizm, Maniyerizm, Art Nouveau ve Art Deco gibi stiller, bu süreç içerisinde değişim ve gelişim göstermiştir (Helvacıkara, 2023, s. 2322).

16. yüzyılın başlarından itibaren Sevilla ve Valensiya'dan Portekiz'e, mozaik, renkli sır, arista (ya da cuenca) ve kalay sır üzerine boyama teknikleriyle üretilmiş çinilerin ihraç edildiği bilinmektedir.

Bu çiniler, Coimbra Katedrali ve Sintra Kraliyet Sarayı gibi prestijli yapılarda kullanılmıştır. İspanya'dan ithal edilen çinilerin etkisiyle Portekiz'de çiniye olan ilginin arttığı görülmektedir. 16. yüzyılın ilk yarısında bazı soylular, villa ve sarayları için İtalya'dan ve İtalya etkisinde üretim yapan Flaman bölgelerinden kalay sırlı çini panolar temin etmişlerdir. Zamanla bazı İtalyan ve Flaman ustaların Portekiz'e yerleştiği ve burada atölyeler açtığı, Portekizli seramik ve çinicilerin bu ustalardan kalay sırlı çini tekniklerini öğrendiği bilinmektedir. Böylece yüzyılın üçüncü çeyreğinde yerel çini üretiminin temelleri atılmıştır (Adıgüzel, 2014, s. 54).

16. ve 17. yüzyıllarda Portekiz çinilerinde figüratif motifler öne çıkmış; 17. yüzyıldan itibaren sarı ve mavi renkler ile geometrik desenler de kullanılmaya başlanmıştır. 17. ve 18. yüzyıllarda ise ağırlıklı olarak mavi-beyaz renkler tercih edilmiş ve betimleme konusu olarak azizlerin hayatları, av sahneleri, bayram kutlamaları ve gündelik yaşamdan sahneler öne çıkmıştır (Demirdurak, 2017: 57-58; Rona, 1997, s. 178).



**Görsel 13.** Capela das Almas (Ruhlar Şapeli) azizlerin hayatı betimlemesi  
(2 numaralı yazarın arşivi, Atilla Cengiz Kılıç).

**Görsel 14.** Sao Bento Tren İstasyonu gündelik yaşam betimlemesi  
(2 numaralı yazarın arşivi, Atilla Cengiz Kılıç).

Lizbon'da tarihi çini eserlerin yer aldığı başlıca mimari yapılar arasında Fronteira Sarayı, 1741'den bu yana çini üretimi yapan Sant Anna Fabrikası, mavi-beyaz geleneksel fayansın oluşan ve 23 metre uzunluğundaki çini panonun sergilendiği Ulusal Çini Müzesi (Museu Nacional do Azulejo), Ulusal Sintra Sarayı, Barok tarzı mavi-beyaz fayansın örneğinin bulunduğu São Vicente de Fora Manastırı ve 1865 yılından beri üretim yapan Viúva Lamego seramik fabrikası sayılabilir (Şengel ve Kınam, 2020, s. 609).

19. yüzyılın sırlı seramik karolar açısından en dikkat çekici anıtsal yapıtı, Porto merkezindeki São Bento Tren İstasyonu'dur. Bu istasyon, büyük üstat Jorge Colaço (1868–1942) tarafından tasarlanmış ve 20.000 parça el boyaması, kalaylı mavi-beyaz sırlı azulejo karolarla dekore edilmiştir.

Tuval ressamı ve karikatürist olan Colaço, sanat eğitimini Lizbon, Madrid ve Paris'te tamamlamış; ilerleyen dönemlerde özellikle büyük boyutlu seramik panoların üretiminde ve karo üzerine fırça ile resim yapma konusunda uzmanlaşmıştır. İlk karo 13 Ağustos 1905'te monte edilmiş ve Colaço'nun

çalışması toplam on bir yıl süresince tamamlanmıştır. İstasyonun girişteki büyük salonunun sol cephesinde, Portekiz tarihinin önemli savaşlarını betimleyen sahneler yer almakta olup, bunlar arasında en etkileyici örnek Büyük Valdevez Savaşı'nı canlandıran paneldir (Erman, 2013, s. 61).



**Görsel 15.** Jorge Colaço, 1868-1942, Porto Sao Bento merkez tren istasyonu Büyük Valdevez Savaşı'nın canlandırıldığı ana duvar (Erman, 2013, s. 62).

### **3.2. Portekiz Azulejo Seramiklerinin Teknik Özellikleri**

17. yüzyılın ikinci yarısında Portekiz'de azulejo üretiminin Lizbon'da Flaman kökenli çömlekçi Hans Goos (Portekizce adıyla João de Gois) tarafından başlatıldığı kabul edilmektedir. 17. yüzyılın sonlarında Avrupa'da mavi-beyaz Çin porselenine olan ilginin artması ve Hollanda karolarının etkisi, Portekiz'de mavi-beyaz azulejo üretiminin yaygınlaşmasını sağlamıştır.

Mimari yapılarda artan dekoratif gereksinimler, üretimin gelişmesine katkıda bulunmuş ve yerli sanatçılar azulejo panellerinde resimsel ve figüratif kompozisyonların ilerlemesine önemli ölçüde destek vermiştir. 17. yüzyılda John V. döneminde saray, kilise ve manastırlar için dekoratif panellere olan talep artmış ve üretim önemli ölçüde genişlemiştir. 1755 Lisbon depremi sonrasında şehrin yeniden inşa edilmesi süreci ile Marquis of Pombal'un sanayileşme politikaları, azulejo üretiminde daha sistemli ve seri üretim yöntemlerinin geliştirilmesine olanak sağlamıştır.

Bununla birlikte, 19. yüzyılın başlarında sanayileşmiş ithal karoların yaygınlaşması, geleneksel azulejo üretimine yönelik talebin azalmasına yol açmıştır (Pereira, Conte, Esteves, Pais, Mimoso, 2023, s. 3805–3806).

Lizbon'un Mouraria bölgesinde çömlekçiler, hem Çin porseleninden esinlenmiş ihracat amaçlı sofraya eşyaları hem de desenli duvar karoları üretmişlerdir. Bu

karolarda kullanılan renk paleti genellikle mavi, sarı ve beyaz olup, Talavera de la Reina desenlerinden etkilenmiştir. Zamanla Portekiz atölyelerinde mavi-beyazın yanı sıra mavi, yeşil, bordo ve beyaz renklerin kullanıldığı karolar geliştirilmiş ve kiliseler, saraylar ile evlerin dekorasyonunda büyük ölçekte uygulanmıştır. 16.–18. yüzyıl karolarının seramik gövdeleri, bölgeden çıkarılan Pliosen ve Miosen kil kaynakları kullanılarak üretilmiştir. Pliosen kilden yapılan arista tipi karolar, 16. yüzyılın ilk yarısında Santo António da Charneca’da üretilirken, Miosen kil kaynakları 16. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Mouraria ile Lizbon çevresindeki Santa Catarina ve Nossa Senhora dos Prazeres bölgelerinde kullanılmıştır. Lizbon karoları, 850–950 °C sıcaklıklarda pişirilmiş olup, kaolinit, muskovit/illit, kuvars, kalsit ve feldspat gibi mineralojik bileşenler içermektedir. Farklı Miosen kil türlerinin tercih edilmesi, kilin işlenişi ve karışımların kalitesine verilen önemi göstermektedir. Bu sistematik yaklaşım, Sevilla karoları ile Lizbon karoları arasındaki üretim farklarının belirlenmesine ve Portekiz atölyelerinin yüksek kaliteli ve dayanıklı azulejo üretim geleneğini sürdürmesine olanak sağlamıştır (Ferreira, Machado, Pereira, Mangucci, 2023, s. 2).

Hollanda Delft seramikleri, teknik açıdan Portekiz azulejolarıyla yakın ilişki gösteren, kardeş sayılabilecek üretim gelenekleridir. Her iki teknikte de esas olarak mayolika tekniği kullanılmaktadır. Bu teknikte, bisküvi pişirimi yapılmış kirli renkli bünye üzerine beyaz ve örtücü özellik sağlamak amacıyla kalay oksit içeren bir sır uygulanır. Kalay kullanımının temel nedeni, o dönemlerde zirkonun örtücülük özelliğinin henüz bilinmemesi ve seramik sırlarında opaklaştırıcı olarak kullanılmamasıdır. Zirkonyum dioksitin yüksek örtücülük ve beyazlatma özelliği ancak 20. yüzyılın başlarında, özellikle 1910’lardan itibaren seramik ve porselen sektöründe keşfedilmiş ve opaklaştırıcı ajan olarak kullanılmaya başlanmıştır.

Sırlama işleminden sonra yüzey, ham sır üzerine fırça ile boyanarak sulu boya etkisi veren bir bezeme tekniğiyle dekore edilir. Bu yönüyle Delft seramikleri, ham sır üzeri bezeme esasına dayanan mayolika tekniği ile üretilmektedir.

Boyaların yüzeyden silinmesini veya ele gelmesini önlemek amacıyla bezemenin üzerine ince bir transparan sır tabakası uygulanarak ikinci pişirim gerçekleştirilir.

Delft seramikleri ile azulejolar arasındaki en belirgin ortaklık mavi-beyaz renk anlayışıdır. Ancak azulejo geleneğinde mavi-beyaz kompozisyonların yanı sıra sarı, yeşil, mangan moru ve kahverengi gibi farklı renklerin kullanıldığı çok renkli örneklerle de sıkça rastlanır. Delft seramiklerinde ise mavi-beyaz estetik daha baskın ve karakteristik bir özellik olarak öne çıkar.

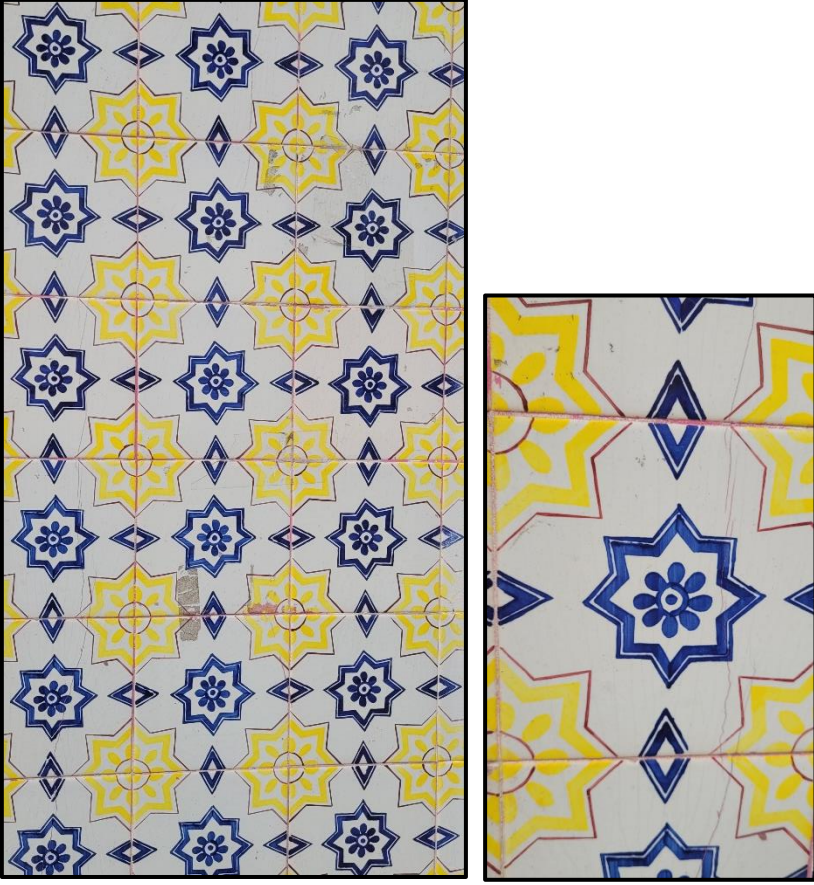
### **3.3. Portekiz Azulejo Seramiklerine Estetik Yaklaşım ve Mimari Kullanımı**

15. yüzyıldan 18. yüzyılın sonlarına kadar İspanya ve Portekiz’de “azulejo” olarak adlandırılan duvar karoları, mimaride yaygın bir kaplama malzemesi olarak kullanılmıştır. Başlangıçta kilise duvarlarını süslemek amacıyla tercih edilen bu karolar, zamanla evlerde, parklarda ve metro istasyonlarında da yüzey kaplama materyali olarak uygulanmaya başlanmıştır. İlk dönemlerde mavi, yeşil, sarı ve beyaz renklerin öne çıktığı azulejo seramiklerinde, sonraki dönemlerde mavi renk baskın hâle gelmiştir. Lizbon Çini Müzesi, bu seramiklerin tarihsel gelişimini gözler önüne sermektedir (Tazeoğlu, 2016, s. 25–26).

Portekiz, tarih boyunca ve günümüzde mimari ile çini sanatının bir araya geldiği önemli ülkelerden biridir. “Azulejo” olarak adlandırılan Portekiz çinileri, 15. yüzyıldan itibaren mimaride yaygın biçimde kullanılmaktadır. 15. yüzyılda Sevilla’dan, 16. yüzyılda ise Talavera ve Antwerp (Belçika) üzerinden temin edilen çiniler, başta saraylar ve kiliseler olmak üzere önemli yapılarda uygulanmıştır. 17. yüzyıldan itibaren çinilerin konutlardaki kullanımı yaygınlaşmış, 19. yüzyılda ise Portekiz’de çini üretimi yapan fabrikalar kurulmuştur. Günümüzde, konut ve kamusal yapılardaki çini uygulamaları halen devam etmektedir (İmran, 2025, s. 24).

Duvar karoları, 15. ve 18. yüzyıllar arasında İspanya ve Portekiz’de mimaride yaygın bir kaplama malzemesi olarak kullanılmıştır. Azulejo olarak adlandırılan bu karolar, başlangıçta kilise duvarlarında dekoratif amaçla uygulanmıştır. Zamanla, evlerde ve sosyal alanlarda da yüzey kaplama materyali olarak kullanım alanı bulmuştur. Modern mimarlıkta, 1950’lerden itibaren mimar ve sanatçı iş birliklerinin güçlenmesi, seramik yüzeylerin mimari bütünün ayrılmaz bir parçası olarak ele alınmasına imkân sağlamıştır.

Bu sayede seramik panolar, mekânın yönlendirici bir unsuru olmanın yanı sıra izleyici ile estetik ve kavramsal düzeyde iletişim kuran bir bileşen hâline gelmiştir (Batu & Yücel, 2025, s. 91).



**Görsel 16.** Lizbon kentinde yer alan bir sivil yapı  
(2 numaralı yazarın arşivi, Atilla Cengiz Kılıç).

#### 4. Sonuç

Osmanlı döneminde özellikle 15. ve 17. yüzyıllar arasında İznik'te üretilen; kuvars esaslı beyaz hamuru, parlak sır yüzeyi, zengin renk paleti ve özgün bezeme anlayışıyla öne çıkan önemli bir seramik sanatıdır.

Bitkisel, geometrik ve hat temelli süslemelerle şekillenen bu çiniler, Osmanlı estetik anlayışını teknik ustalıkla birleştiren, hem mimari yapılarda hem de günlük kullanım eşyalarında kendine yer bulan özgün bir üretim geleneğini temsil etmektedir.

Portekiz Azulejo seramikleri ise, kökeni Endülüs-İslam seramik geleneğine dayanan ve özellikle Portugal'da gelişim gösteren, sırlı yüzey üzerine yapılan bezemeleriyle tanınan dekoratif seramik kaplama sanatıdır. Mimari yüzeylerde yoğun olarak kullanılan bu seramikler; figüratif anlatımları, tarihsel ve gündelik yaşam sahnelerini yansıtan kompozisyonları ile dikkat çeker.

Özellikle mavi-beyaz renk anlayışıyla özdeşleşmiş olmakla birlikte, farklı dönemlerde çok renkli örnekleri de görülmektedir. Azulejo geleneği, estetik işlevinin yanı sıra mimariyi koruyucu ve mekâna kimlik kazandırıcı bir unsur olarak da önem taşımaktadır

İznik çinileri ile Portekiz azulejo seramikleri, mimari yüzeyleri süsleme ve mekâna estetik bir kimlik kazandırma açısından benzer işlevler üstlenmektedir. Her iki gelenek de buldukları yapıların görsel etkisini güçlendiren önemli sanat ürünleri olarak öne çıkmaktadır. Ancak tarihsel gelişim, teknik özellikler ve estetik anlayış bakımından belirgin farklılıklar göstermektedir. Tarihsel süreç açısından İznik çinileri, Osmanlı sarayının himayesinde gelişmiş ve özellikle 16. yüzyılda klasik dönemini yaşayarak yüksek kalite ve özgünlüğe ulaşmıştır. Buna karşılık azulejo seramikleri, İslam, İtalyan ve Flaman etkilerinin birleşimiyle şekillenmiş, daha çok kültürlü ve etkileşimli bir gelişim süreci izlemiştir.

Bu durum, İznik çinisinin daha sistemli ve merkezî bir sanat anlayışını; azulejonun ise daha açık ve eklektik bir yapıyı temsil ettiğini göstermektedir. Teknik açıdan değerlendirildiğinde, İznik çinileri kuvars ağırlıklı fritli çamur, düşük pişirim derecesi ve sır altı tekniği ile üretilmektedir. Bu teknik, yüzeyde parlaklık, derinlik ve dayanıklılık sağlamaktadır. Azulejo seramikleri ise kil esaslı gövde üzerine kalay sır uygulaması ve çoğunlukla sır üstü ya da kalay ham sır üzerine yapılan boyamalarla oluşturulur. Bu nedenle azulejolar da daha resimsel ve yüzeysel bir etki görülmektedir. Ayrıca pişirim sıcaklıklarının daha düşük olması da iki üretim arasındaki teknik farkı ortaya koymaktadır.

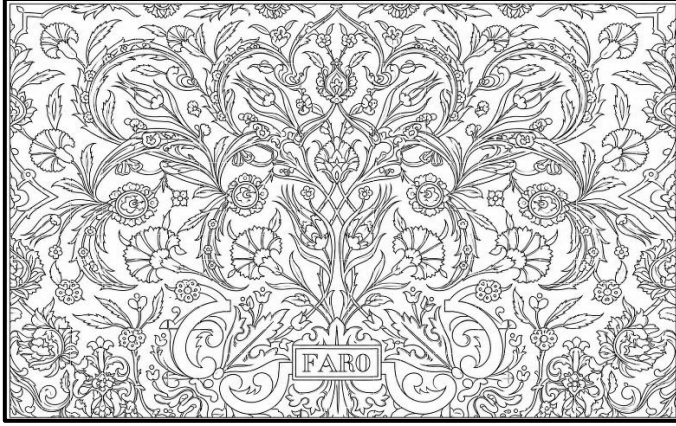
Estetik açıdan İznik çinileri, stilize ve natüralist bitkisel motiflerin hâkim olduğu, belirli bir ritim ve kompozisyon düzenine dayanan süslemeci bir anlayış sergiler. Lale, karanfil ve sümbül gibi motifler dengeli bir bütünlük içerisinde kullanılır. Buna karşılık Azulejo seramiklerinde figüratif anlatım ön plandadır; tarihsel olaylar, dini sahneler, gündelik yaşam ve manzaralar geniş yüzeylere resimsel bir anlayışla aktarılır.

Renk kullanımında ise İznik çinilerinde çok renkli ve zengin bir palet görülürken, azulejolar da farklı renk uygulamalarına rastlanmakla birlikte özellikle mavi-beyaz renk hâkimiyeti daha belirgin bir karakteristik özellik olarak öne çıkmaktadır. Mimari kullanım açısından her iki gelenek benzer işlevlere sahip olsa da uygulama alanlarında belirgin farklılıklar görülmektedir. İznik çinileri daha çok cami, türbe ve saray gibi yapıların iç mekân süslemelerinde yoğunlaşırken, Azulejo seramikleri hem iç hem de dış cephelerde yaygın biçimde kullanılmıştır.

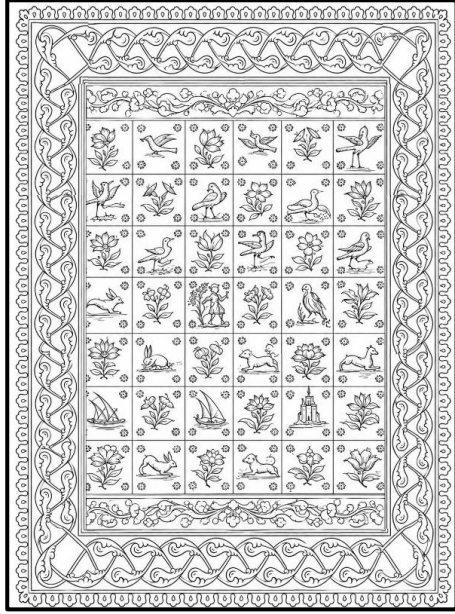
Özellikle sivil mimaride de geniş ölçüde tercih edilmesi, bu seramiklerin kent dokusunun ayrılmaz bir parçası hâline gelmesine neden olmuştur. Bu yoğun kullanım, şehir genelinde adeta tüm yüzeylerin seramikle kaplandığı etkisini

uyandıran güçlü bir görsel bütünlük oluşturmuştur. Sonuç olarak, İznik çinileri ile azulejo seramikleri işlevsel açıdan benzerlik gösterse de, teknik, estetik ve üretim anlayışları bakımından birbirinden ayrılmaktadır. Nitekim bazı kaynaklarda da azulejo seramikleri “çini” olarak adlandırılrsa da, kullanılan çamur yapısı, üretim teknikleri ve estetik yaklaşım göz önünde bulundurulduğunda bu tanımlama bilimsel açıdan doğru değildir. Azulejo daha çok seramik karo geleneği içerisinde değerlendirilmelidir. Bununla birlikte, her iki gelenek de günümüz çini ve seramik tasarımları için zengin bir ilham kaynağı sunmakta, farklı yaklaşımların bir araya getirilmesiyle özgün ve çağdaş yorumların geliştirilmesine olanak sağlamaktadır.

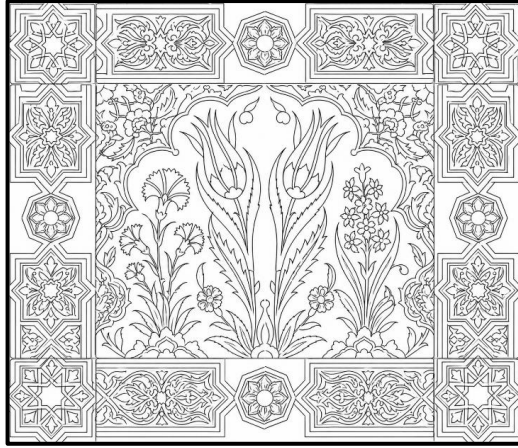
### 5. Özgün Tasarımlar



Görsel 17. Tasarım-1.



Görsel 18. Tasarım-2.



Görsel 19. Tasarım-3.



Görsel 20. Tasarım-4.



Görsel 21. Tasarım-5.

## 6. Kaynakça

- Adıgüzel, H. (2014). *Topkapı Sarayı'ndaki Avrupa çinilerinin üretim merkezleri ışığında değerlendirilmesi* (Yayımlanmamış doktora tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Atasoy, N., Raby, J., & Petsopoulos, Y. (1989). *Iznik: The pottery of Ottoman Turkey*.
- Batır, B. C. (2024). Portekiz sanat ve tasarımını anlamak. *İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, 10(19), 1–18.
- Batu, T., & Yücel, E. (2025). Disiplinlerarası bir etkileşim alanı olarak seramik yapı yüzeyi tasarımı: Malzeme, form ve anlatı. *Görünmeyeni Biçimlendirmek: Sanatta Kavramın Yolculuğu*, 89.
- Belediyesi, P. (2018). *Dün kâşî evânî bugün çini sergisi sempozyum kitabı*. [https://m.pendik.bel.tr/data/dokumanlar/5bfe2af272447\\_dun-ks-evn-bugun-cini-sergisi.pdf](https://m.pendik.bel.tr/data/dokumanlar/5bfe2af272447_dun-ks-evn-bugun-cini-sergisi.pdf)
- Cesur, G. I. (2023). *Günümüzde İznik'te çini üretim yapan atölyeler* (Yüksek lisans tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi.
- Çakan, M. R. (t.y.). *Sanata ismini verdiren şehir: İznik ve İznik çinisi*.
- Demirdurak, B. (2017). *Orta Avrupa* (2. baskı). Gita Yayınları.
- Erman, D. O. (2013). Bir kent belleği unsuru olarak yüzey seramikleri ve Sao Bento tren istasyonu örneği. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, (42), 51–68.
- Ferreira, L. V., Machado, I. F., Pereira, M. F. C., & Mangucci, C. (2023). Archaeometry of tiles (azulejos) produced in the region of Lisbon (16th–18th centuries). *Journal of Archaeological Science: Reports*, 49, 104041.
- Hakan, E. (2003). *Tarih öncesinden günümüze geleneksel ve çağdaş seramik mozaikler* (Yüksek lisans tezi). Anadolu Üniversitesi.
- Helvacıkara, F. T. (2024). Portekiz'de toplum kültür ilişkisi içinde mimaride azulejo kullanımı. *Journal of Social, Humanities and Administrative Sciences*, 9(61), 2320–2336.
- Karaca, Ş., & Aydemir, I. (2021). Dekoratif ve aidiyet tamamlayıcı (vurgulayıcı-anımsatıcı) bir simge olarak İznik çinilerinin Londra'da üç Türk lokantasının iç mimarisinde kullanımının incelenmesi. *Journal of Technology and Applied Sciences*, 4(1), 19–32.
- Kırtay, K. K. (2021). Türk çini sanatında kadın figürlü tasvirler. *International Journal of Social and Humanities Sciences Research*, 8(68), 984–992.
- Kırtay, Ders Sunumu, 2022.
- Ölçer, S. (2018). 15 ve 16. yüzyıl mavi-beyaz seramikleri: Osmanlı, Safevi ve Çin hanedanlığı örneklerinin üslup bağlamında karşılaştırılması. *Türk Dünyası*, XXVII(1), 277-278.

- Özgür, D. (t.y.). *İznik üretimi “Şam işi” adıyla anılan çiniler*.
- Öztürk, B. S. S. (t.y.). Türk çini sanatının tarihsel gelişimi ve Eser-i İstanbul çinileri. *Milli Saraylar Sanat Tarih Mimarlık Dergisi*, (28), 187–207.
- Palta, F. (2023). *İznik kültürü çini geleneği ve güncel uygulamalar* (Yüksek lisans sanat çalışması raporu). Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Satış, İ. (2025). *Çini ve seramiğin temel tasarım ölçütleriyle incelenmesi ve yenilikçi mimari tasarımlar için analitik bir model oluşturulması*.
- Şen, T. (1998). *İznik'in tarihi coğrafyası* (Yüksek lisans tezi). Marmara Üniversitesi.
- Şengel, Ş., & Kınam, B. (2020). Kültürel değerlerin ambalaj tasarımına yansımaları: Portekiz örneği. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, (26), 603–624.
- Tazeoğlu, F. (2016). *21. yüzyılda seramik ve cam malzemelerin mimaride yüzey oluşturma ve kaplamada kullanımı* (Yüksek lisans tezi). Anadolu Üniversitesi.
- Tosunoğlu, E. D., & Boratav, O. (2021). Osmanlı dönemi insan figürlü çini tasvirlerinde baş süslemeleri. *Sanat Dergisi*, (37), 337–358.
- Turan, B. S. (1999). *İznik çinileri ve Gülbenkyan koleksiyonu*. T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Yetkin, Ş. (1972). *Anadolu'da Türk çini sanatının gelişmesi*.
- Yılmaz, C. (2002). 18. yüzyıl Kütahya çiniciliği. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, (6), 2.

## 3. Bölüm

### Pozitif Psikoloji ve Oyunculuk Mesleği

Kerim DÜNDAR<sup>1</sup>

Dünya Sağlık Örgütü, sağlıklı insanı sadece rahatsızlığı olmayan insan olarak değil fiziksel, ruhsal, sosyal olarak iyi halde olan insan şeklinde tanımlamaktadır. Bu tanımdan yola çıkarak bireyin sadece probleminin olmaması yeterli görünmemekte aynı zamanda birey her alanda iyilik hali içerisinde olmalıdır (Demir ve ark. 2020).

Pozitif psikolojiye ilişkin çok sayıda tanımlama söz konusudur. Bu tanımlamaların en kısası, bireyin hayata bağlanmasına ve hayatını bulunduğu konumdan çok daha iyi bir konuma taşınmasına katkı sunan, neyin ya da nelerin olumlu olduğu ile ilgilenen bilimsel bir alan olmasıyla ilgili tanımlamadır. (Peterson, 2000). Pozitif psikoloji; genel bir bakış açısıyla bireyin zayıf yanlarından daha çok, güçlü yönlerini, probleminden daha fazla, çözüm gücünün üzerine odaklanan olumlu bir yaklaşımdır. Bu anlamda pozitif psikoloji, Dünya Sağlık Örgütü'nün sağlıklı insan tanımı ile birebir uyumlu, sağlıklı insan modeline odaklıdır. Bu bakış açısına göre; bireyin yalnızca rahatsızlıklarının, sıkıntılarının azaltılması ya da tamamen giderilmesi yeterli görülmemektedir. Bununla birlikte, bireyin gelişimi, iyilik halinin artması, yaşamını kaliteli durumdan çok daha kaliteli hale getirmesi öngörülmektedir. Özetle; birey, duygu düzeyi olarak eksiden, artıya gidebilecek durumda olmalıdır (Hefferon ve Boniwell, 2014).

Pozitif psikolojinin söz konusu bu bakış açısı, psikolojik danışmanlık ve rehberlik hizmetleri ile de paralellik göstererek ilerlemektedir. Psikolojik danışmanlık ve rehberlik alanında temel olan, toplumdaki her bireyin bu hizmetlerden yararlanması ve destek almasıdır. Yani; pozitif psikoloji klinik problemi olmayan sorunsuz insanlarla da ilgilenmesine destek vermektedir. Özetle; psikoloji sadece klinik problemlili bireylere değil, her bireye açık bir alan olarak var olmaktadır. Pozitif psikoloji; sıradan insanın ya da insanların içinde bulunduğu duygusal durumdan çok daha iyi bir duygu durumuna gelmesini

---

<sup>1</sup> Öğr. Gör., Dokuz Eylül Üniversitesi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü Oyunculuk Anasanat Dalı Güzel Sanatlar Fakültesi, ORCID ID: 0000-0003-4989-4554

sağlamakla uğraşırken, aynı zamanda insanın yaşam kalitesini arttırarak problemlerin ortaya çıkmasını da önlemektedir.

Psikoloji bilimi, problemlili insanların zayıf yönlerinin onarılması, azaltması ya da düzeltilmesi konusunda çalışmaktadır. Bunun en temel nedeni; problemlili durumda olan bireylere yardım edilmesi konusunun, herhangi bir problemlili olmayan bireyi ya da bireyleri geliştirmekten çok daha öncelikli görülmesinden kaynaklanmaktadır. Ancak burada uzmanlara göre; göz ardı edilen bir durum söz konusudur. O da bireyin güçlü yönlerine odaklanmanın, bireyin problemlilerinin, sorunlu davranışlarının azaltmasına ya da önlenmesine yardımcı olabileceği gerçeğidir. (Gable ve Haidt, 2005).

Pozitif psikoloji yalnızca sağlıklı ve bir problemlili bulunmayan insanın iyilik halinin arttırılması olarak yorumlanmamalı, pozitif psikoloji aynı zamanda problemlili olan insanın problemlilerinin azaltılması ya da ortadan kaldırılması konusunda da destek verdiği bilinmelidir (Seligman, 2002).

Psikoloji yalnızca hastalığın, zayıf yönlerin ve alınmış olan zararın incelenmesi değil; ayrıca bireyin ya da bireylerin güçlü yanlarının ve iyi özelliklerin de ele alınmasının yöntemidir. Psikolojik tedavi yalnızca yanlış olanı düzeltmek değil; ayrıca doğru olanın gerekiyorsa yeniden inşa edilmesidir. Psikoloji yalnızca hastalık veya sağlık ile ilgili bir bilim değildir; eğitim, öngörü, iş, gelişim, sevgi ve en temelde oyun ile ilgili bir alandır (Seligman, 2002).

Psikolojiye göre; bireyin kendi hayatına yön verebilecek etken bir rolde olması esastır. Bu yolla ancak birey hayatında değişiklikler yapmak için içsel bir motivasyona sahip olabilir. Sonucunda da; pozitif psikoloji destekli davranış değişikliği bireyi hayata bağlılık yönünde motive eden önemli bir istek oluşturur (Akin-Little ve Little, 2004).

Söz konusu psikoloji bilimi ve özellikle de pozitif psikoloji olunca önemli olan nokta, bireyin ya da bireylerin, hayatın hemen her alanında motive olma isteği algılanmaktadır. Bu durumdan hareketle; genel olarak oyunculuk mesleğine ve oyunculuk eğitimine baktığımızda söz konusu alanın bir tarafı profesyonellik ve uygulama, diğer tarafı ise eğitim olmak üzere iki taraflı sürdürüldüğünden, söz konusu her iki tarafın da kendi içinde psikolojik ve fizyolojik bir çalışma biçimine dayandığını söylemek sanırım yanlış olmayacaktır. Bu bakış açısıyla; fizyolojik alanın temelinde, bedensel eğitim, nefes, ses, oyunculuk teknikleri ve dayanıklılık gibi oyuncunun temel ve teknik alt yapısını geliştirmeye yönelik önemli sahne üzeri gelişimlerin sağlanması amaçlanmaktadır. Psikolojik taraftan bakılacak olursa, oyuncunun hem mesleki, hem de eğitim konusundaki iyilik hali (**Pozitif Psikoloji**) büyük önem taşımaktadır.

Oyuncu ya da oyunculuk mesleğini yapan bireyin temelde bir insan olması göz ardı edilmemesi gereken bir durumdur. Buna göre şekillenen insani duygu değişimleri, psikolojik durum, moral ve motivasyon düzeyi yapılan işi büyük oranda etkilenmektedir. Özünde sahne üzerinde olmak bir birey için oldukça büyük bir psikolojik öz güven ve sağlamlık gerektirmektedir. Bu alanın en önemli belirleyenlerinden birisi psikolojik sağlamlık ve yanısıra mesleki alandaki kendini yetiştirebilmiş olma kapasitesi olarak tanımlanabilir. Sahne üzerinde eyleyen bir birey, eylediği durumun öncelikle mesleki gereklerini, sahne üzerindeki duruş, konuşma, rolün belirleyenleri gibi temel unsurlarını çözmek zorundadır. Ama işin daha da önemli kısmı duygu ile ilgili olan alanda başlamaktadır. Oyuncunun duygusu en temel belirleyeni olmaktadır. Oyuncu mesleğini gerçekleştirirken söz konusu eylemin duygusunu en doğru ve net bir biçimde çözmüş olmak zorundadır. Bu herşeyden önce hem kendi rolünü doğru çözümlenmek ve sergileyebilmek açısından, hem de izleyicinin doğru ve anlaşılır bir eylemi izleyebilmesi açısından gerekliliktir. Çünkü; temelde oyuncu ve izleyici sahne üzerinde ki eylemin duygusal paylaşımcılığını yapmaktadır. Söz konusu durum duygunun ve dolayısıyla da sahnedeki psikolojinin bir başka tanımı gibi değerlendirilebilir.

Oyuncu sahne üzerinde bir eylemi gerçekleştirirken bir duyguyu anlatımına aracı kılar, ve izleyici de bu duygu üzerinden sahne üzerindeki eyleme paydaşlık eder (klasik dramatik yapı). Bu durum, rolün psikolojisi ya da oyunun genel psikolojisi olarak da düşünülebilir. Ancak; duruma başka bir açıdan daha bakmak gerekmektedir. Bu bakış açısında da karşımıza başka bir durum daha çıkmaktadır. O da; oyunu ya da eylemi gerçekleştiren oyuncu kimliğindeki bireyin psikolojisi olarak düşünülmelidir. İşte en temel nokta oyuncunun psikolojisi açısından düşünülmelidir. Çünkü; sahne üzerindeki eylemi gerçekleştirecek olan oyuncunun psikolojisi en üst düzeyde iyi olmalıdır, bu iyi oluş hali ve bu oyun açısından ne derece önemli olmaktadır?

Oyuncunun psikoloji oldukça önemli bir durum olarak karşımıza çıkar; oyunculuk mesleği ya da eğitimi tam anlamıyla psikolojinin ve insan psikolojisinin ayrıntılı bir biçimde incelenmesi, empatiye ve en çok da duygusal ifadeye dayanan, oldukça yüksek psikolojik dayanıklılık gerektiren bir sanat dalı ve alan olarak karşımıza çıkar. Bu alanın hem eğitim sürecinde, hem de profesyonel yaşamında oyuncu ya da oyuncu aday, karakter analizi konusunu, bilinçaltını harekete geçirmeyi ve Stanislavski yönteminin bir çok alanını kullanarak izleyicisine karşı inandırıcı bir duygusal gerçeklik yaratmayı hedefler. Bu yolla oyuncular en çok ihtiyaç duydukları performans ve odaklanma sorunlarını çözemeye başlar ve dahası duygusal denge bularak başarıya odaklanırlar (Bağcı, 2021)

Oyunculuk mesleğinde ve eğitiminde psikoloji oldukça önemli bir alan olarak karşımıza çıkmaktadır. Oyunculuk iki biçimde işleyen bir yapıya sahiptir. Bunlardan ilki; oyuncunun rol ve karakter analizi açısından ihtiyaç duyduğu psikolojik yöntemlerdir (Adler, 1964).

İkinci durum ise, oyuncunun kişisel psikolojisi ve iyi olma durumu olarak tanımlayabileceğimiz pozitif psikolojiye ilişkin halidir. Bunlardan ilkinine ilişkin olan, oyunculuk ve karakter analizine yönelik belli başlı temel noktalar şöyle sıralanabilir:

- Karakter Analizi ve Psikoloji
- Duygusal Hafıza ve İfade
- Amaç ve Süper Amaç
- Duygusal Bellek
- Fiziksel Eylemler Yöntemi

Diğer taraftan ise; oyuncunun kendi psikolojisine ilişkin birkaç başlıktan söz etmek yerinde olacaktır. Bu başlıkları ise şöyle sıralamak olasıdır. Bu başlıkların genel karşılığını özetleyecek olursak da buna oyuncu ve psikoloji arasındaki ilişki demek yerinde olacaktır

- Duygusal rahatlama (Katharsis)
- Performans Baskısı ve dayanıklılık
- Travma Bilgili Oyunculuk
- Beden ve Duygu Bağlantısı
- Özgüven Gelişimi
- Zihinsel odaklanma
- Psikolojik İyilik hali

**Oyuncunun rol ve karakter analizi açısından ihtiyaç duyduğu psikolojik yöntemler:**

- **Karakter Analizi ve Empati:** Oyuncu role çalışırken canlandırdığı ya da canlandırma- çağı bir karakterlerin yönelişlerini, duygu düzeyini ve geçmiş yaşantısını anlamak üzere derinlemesine psikolojik analiz yapar. Bu eş zamanlı olarak oyuncunun kendi psikolojisi ile bağlantılı olarak da empati yeteneğini gelişmesine destek olmaktadır.
- **Duygusal Hafıza ve İfade:** Oyuncu, kendi öz benliğine ilişkin duygusal deneyimini ya da deneyimlerini söz konusu rol kişinin duygularını yansıtmak amacıyla role destek olarak kullanır. Bu aynı zamanda oyuncunun kendine ilişkin iç dünyasıyla yüzleşmesini ve çözümlemesini de sağlayacak önemli bir unsurdur.

- **Amaç ve Süper Amaç (Objective and Super-Objective):** Rol kişinin ya da başka bir söylemle karakterin oyun içinde ulaşmak istediği somut bir hedefi (amaç) ve oyunun bütününde ulaşmak istediği nihai hedefi yani (süper amaç) vardır. Rol kişisine ilişkin hemen tüm davranışlar bu biçimde belirlenmektedir.
- **Duygusal Bellek ya da Duygusal Hafıza (Emotional Memory):** Oyuncu, sahne üzerinde canlandırdığı karaktere ilişkin hissetmesi gereken duygunun bir benzerini yani rolde kullanacağı duyguyu, kendi geçmiş yaşantısından anımsayarak sahneye taşır.
- **Fiziksel Eylemler Yöntemi (Method of Physical Actions):** Role ilişkin gerçekleştirilecek olan duygular doğrudan ve zorunlu olarak ortaya çıkamayacaktır. Bu düşünceyle, sahne üzerindeki karakterin fiziksel eylemlerine (ne yaptığına) derinlemesine odaklanarak, içsel duygulara ulaşmayı amaçlayan, Stanislavski'nin geç dönem tekniklerinden biridir (Adler, 1964).

### **Oyuncunun kişisel “psikolojik iyilik hali” için ihtiyaç duyduğu yöntemler:**

Yukarıda söz ettiğimiz oyuncunun kendi psikolojisine ilişkin başlıklara göz attığımızda; Bu başlıkların genel karşılığının oyuncu ve psikoloji arasındaki ilişki kavramını ortaya çıkarttığını görmekteyiz. Genel olarak bu duruma da Psikolojik iyilik hali ya da iyi olma durumu adı verilmektedir (Demir ve ark., 2020).

- Duygusal rahatlama (Katharsis)
- Performans Baskısı ve dayanıklılık
- Travma Bilgili Oyunculuk
- Beden ve Duygu Bağlantısı
- Özgüven Gelişimi
- Zihinsel odaklanma
- Psikolojik İyilik hali

**Duygusal rahatlama (Katharsis) :** Katarsis genel tanımıyla bastırılmış, yoğun veya ifade edilmesi güç olan duyguların (korku, öfke, hüzn v.b) dışa vurulmasıyla birlikte, psikolojik arınma ve rahatlama sağlanmasına ilişkin süreç olarak tanımlanmaktadır (Aydn, 2012).

Sözü edilen kavramın geçmişi Antik Yunan'a kadar dayanmaktadır. Söz konusu olan bu kavram, günümüzde yoğun stres ve travmalarla başa çıkma yolunda, hatta sanatla (sinema, edebiyat v.b.) ya da terapi yöntemiyle (ağlama,

konuşma v.b.) yaşanan duygusal boşalma durumunu ifade etmektedir. Söz konusu terapi yöntemiyle kişi arınır , temizlenir. Yöntem; Freud'un psikanaliz yöntemine dek içsel gerilimin boşaltılması olarak tanımlanmış ve uygulanmıştır. Söz konusu yöntemle birey, duygularından arınmakta, zihinsel olarak rahatlamakta, iç huzura ermekte özellikle günümüz koşullarında yoğun biçimde hissedilen stres ve anksiyete gibi durumlarla başa çıkmakta oldukça yararlı olmaktadır (Aydın, 2012).

Söz konusu bu durum oyuncunun kişisel duygularında özgürleşmeye gitmesini sağlarken, sahne üzerine taşımaya hazırlandığı rol kişinin duygularının çözümlenmesini de kolaylaştıracaktır.

**Performans Baskısı ve Dayanıklılık:** Oyunculuk mesleği ya da oyunculuk eğitimi, oldukça yoğun provalar ve denemeler biçiminde ilerleyen bir çalışma yöntemine sahiptir. Bu durumda oyuncu genel olarak, performans kaygısı içine düşer ve özellikle de başarısızlık korkusuyla başa çıkmaya çalışır. Bu durum güçlü olmayı ve psikolojik dayanıklılığı gerektirmektedir. Özellikle performans baskısı; oyuncular ve hatta değişik alanlardaki sanat üreticileri ya da sporcular da mesleki açıdan oldukça büyük beklentiler, rekabet içinde olunan ortamlar sebebiyle, bireyin ya da üreten kişinin psikolojik sınırlarını hayli ciddi anlamda zorlamakta ve oldukça büyük stres alanları oluşturmaktadır. Söz konusu bu baskı, aşırı mükemmeliyetçi olmaktan ve özellikle de "yeterince iyi miyim?" düşüncesinden ya da hata yapma korkusundan ortaya çıkmaktadır. Bu nedenle; sahneye, çıkma öncesinde yoğun kaygı (performance anxiety) gibi sonuçlara yol açmaktadır (Demir ve ark., 2020).

Yukarıda sözünü ettiğimiz performans baskısı, elbette durup dururken ortaya çıkan bir süreç değildir. Buna ilişkin nedenler oldukça açık ve nettir. Bu nedenlere de değinecek olursak;

- **Mükemmeliyetçilik:** Sürekli en iyiyi ya da daha iyiyi yapabilme kaygısı, sanatçılarda yetersiz hissetme ve ürettiği işten tatmin olamama duygusuna yol açabilmektedir.
- **Rekabet ve Beklentiler:** Özellikle sanat alanındaki profesyonel üretim yapan kişilerde yüksek rekabet sonucunda beden üzerinden fizyolojik strese bağlı sonuçlar ortaya çıkmaktadır.
- **İzleyici ve Çevre:** Özellikle sanatsal üretim alanında birlikte üretim yapılacak olan oyun ekibi, yönetmen ve izleyici korkusu ile ortaya çıkan baskı, oyuncuya oldukça ağır bir yük oluşturabilmektedir.
- **Hata Yapma Korkusu:** Özellikle oyuncuların kabusu olan sahne üzerinde replik unutma korkusu ya da oyun içinde hata yapma düşüncesi oyuncunun sahne disiplinini ya da veya oyun disiplinini bozabilmektedir (Nagehan ve ark.,2020).

**Travma Bilgili Oyunculuk:** Profesyonel oyunculuk sürecinde ya da oyunculuk eğitimi sırasında, özellikle oyuncunun zihinsel ya da mental sağlığını koruyabilmek amacıyla, sahne üzerinde var edeceği karakterin travmatik deneyimlerini, yaşamışlıklarını oluştururken, oyuncunun kendi duygusal güvenliğini merkeze alan yaklaşımlarla çalışma biçimi olarak (travma bilgili oyunculuk) kullanılmaktadır (Nagehan ve ark., 2020).

**Beden ve Duygu Bağlantısı:** Oyuncunun kendi yaşamındaki psikolojisi ve işi ya da gündelik yaşamı sırasında gerçekleştirdiği bedensel aktiviteler, oyuncunun duygusal performansını doğrudan etkilemektedir.

**Özgüven Gelişimi:** Oyunculuk mesleğinde, özellikle eğitim dönemi içinde ve eğitime yönelik yapılan çalışmalar sırasında ortaya çıkan nitelikli ve başarılı performanslar, oyuncunun özgüvenini artırma konusunda olumlu etki yaratmaktadır. Bu durum sonucunda oyuncunun hem kendine olan güveni, hem de mesleğiyle ilgili olarak gelişen sağlam alt yapı ve kaliteli üretim konusu özgüven kazanma konusunda oldukça büyük etken olmaktadır.

**Zihinsel odaklanma:** Oyuncu için sahne üzerinde var edeceği bir rol kişinin ya da karakterin duygusunda kalabilmek ve karakterin o an yaşadığını hissedip, o anı yaşamak, sahne üzerindeki dikkati ve zihinsel odaklanma seviyesini artıracaktır. Oyunculuk mesleği yalnızca teknik bilgilerden oluşan bir yetenek sergileme olayı değil, aynı zamanda insana ilişkin ruh halini ve yapısını anlama ve ifade etme sanatı olarak psikoloji ile iç içe geçmiştir. Burada sağlanan odaklanma oyuncunun öz güvenini ve başarı odaklı yaklaşımını daha da besleyecektir. Aynı zamanda oyuncunun günlük yaşamına da olumlu yönde katkı sağlayacaktır (Nagehan ve ark., 2020).

**Psikolojik İyilik Hali:** Pozitif psikoloji bireylerin ve özellikle de alanımızla ilgili olarak oyuncunun yalnızca günlük ya da mesleki sorunları ve psikolojik bozukluklarını incelemek amacıyla kullanılan bir yol ya da yöntem değildir. Pozitif Psikoloji özünde; insana ilişkin güçlü yanları ve psikolojik açıdan en iyi oluş durumunu, mutluluklarını, hayata ilişkin ürettiği doğru ve iyi anlamları ve yaşama ilişkin iyi oluş noktasındaki, haz sürecini nasıl sürdürülebilir kılacağını araştıran bir alan olarak karşımıza çıkmaktadır. Özet olarak bakacak olursak; pozitif psikoloji insanların nasıl daha iyi psikolojilerle yaşayabileceği ile ilgili bilimsel yanıtlar arayan bir alan olarak karşımıza çıkar (Demir ve ark., 2020).

Pozitif psikoloji ve oyunculuk üzerine etkileri konusunda şu ana dek üzerinde durmuş olduğumuz tüm tanımlama ve belirleyenler genel anlamıyla oyunculuk mesleğini icra eden sanatçılar ve oyunculuk eğitimi alan bireylerdeki yapısal belirlemeler üzerine temellendirilmiştir. Oyunculuk mesleğinde yer alan bireylerin özünde insan olduğu gerçeğinden yola çıkarak, genel olarak iyi olma halinin, yaşamın içindeki bir bireyin iyi olma hali ile eşdeğer olduğunu göz ardı

etmemek gerekmektedir. Bu nedenle önce insan, sonra sanatçı ve oyuncu olarak değişik etkenlerle birlikte ilerleyen oyunculuk mesleğinin iyi olma hali ile ilişkilendirilmesi oyunculuk mesleğinin psikolojiyle bağının olmasıyla da yakından ilgilidir.

Oyunculuk mesleğini icra eden sanatçının günlük yaşamında psikolojik iyilik halini yakalamış olması gerçekten oldukça önemli bir durumdur. Bu durum elbette ki, sahneye hazırlanış sürecinden, sahne üzerinde ki üretkenliğe ve sahnenin sorunsuz tamamlanmasına kadar etki eden bir süreci kapsamaktadır. Çünkü günlük yaşamında iyi oluş halini yakalayabilmiş olan kişi önce birey, sonra oyuncu olarak başarı yüzdesini de rahatlıkla yükseltebilen sanatçıya dönüşmektedir. Bu durum hiç şüphesiz ki izleyiciye de yansıtacaktır. Çünkü yaşamında rahat ve başarılı, kendisiyle barışık olan oyuncu, izleyicisi ile kurduğu iletişim konusunda da sorun yaşamayacaktır.

Oyunculuk mesleği açısından pozitif psikoloji olumlu ve etkili bir yöntem olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu anlamda pozitif psikolojinin oyuncuya ilişkin yararlarını şöyle özetlemek olasıdır:

- Mesleki olarak mutluluğu ve yaşama ilişkin doyumunu yakalamış olacaktır.
- Psikolojik açıdan yaşama karşı dayanıklılığı (resilience) güçlenmiş olacaktır.
- Öncelikle birey, sonrasında oyuncunun üretim potansiyelini ve kişiliği ile ilgili güçlü yönlerini ortaya çıkarmış olacaktır.
- Oyuncu için hem yaşamı, hem mesleği daha anlamlı, kişilik olarak daha erdemli ve daha dengeli bir yaşamı yakalamış olacaktır (Nagehan ve ark., 2020).

Özellikle oyunculuk mesleği açısından pozitif psikolojiden yararlanılması durumunda bir çok olumlu edinim sağlanacak ve bu edinimler sonucunda sayısız yararlı yöneliş sağlanabilecektir. Bu durum büyük bir önem taşımaktadır çünkü; kişi ya da oyuncu olan birey hayat koşullarından genel anlamıyla ne kadar mutlu olursa, yaşama ilişkin olumlu duyguları daha yoğun yaşaması kaçınılmaz olacaktır. Kısaca bu edinimleri ve pozitif psikolojinin yararlarına ilişkin özetlemesini başlıklar halinde irdelenecek olursak;

- **Pozitif Psikolojinin Gerekliliği:** İnsanların hatalarını ve yanlış davranışlarını düzeltmekle sınırlı değildir. İnsanların doğru şeyleri inşa etmesini sağlamaktadır. İnsanlarda bulunan iyi yanların ve yeteneklerin ortaya çıkmasına yardımcı olur.
- **Mutluluk Açısından Pozitif Psikoloji:** Kişinin kendi yaşamında mutlu olabilmesi ve yaşam kalitesini artırabilmesi açısından yöntemler geliştirir.

- **Bilimsel Kanıtları:** Konu felsefi tartışmalara açık olsada belirgin teorik kanıtları söz konusudur. Bunlardan umutlu olmak, iyimserlik ve yaşam kalitesinin yükseltilmesi gibi araştırma sonuçları bulunmaktadır.
- **Emosyon:** Dış dünyadan gelen uyaranlara karşı zihnin ve bedenin verdiği ani, yoğun ve istemsiz tepkilerin tümü olarak tanımlanmaktadır. Genel olarak "duygu" kelimesinin karşılığı olarak da kullanılmaktadır. Buna örnek olarak; öfke, sevinç, korku ve şaşkınlık gibi ani değişimler birer emosyon olarak tanımlanmaktadır.
- **İçsel Motivasyon:** Bireye ilişkin içsel motivasyonun artmasını sağlayacak strateji ve yöntemler geliştirilmesini sağlar. Sağlanan bu motivasyonun yararlarını gösterirken, nasıl kullanılması gerektiğini de göstermektedir.
- **Bireysel ve Sosyal Gelişim:** Yalnızca bireyleri değil, toplumsal gelişmeleri de takip eder, inceler ve daha kaliteli yaşam koşullarının bulunmasını sağlayacak yöntemler geliştirir.
- **Pozitif Yanılsamalar:** yanılsamaların bireyler üzerindeki etkilerini inceleyerek, bu yanılsamaların pozitif etkilerini bulmayı hedefler. Söz konusu yanılsamalarla, bireylerin kendilerini daha iyi hissetmelerini sağlar.
- **Sağlık:** öncelikle duygusal iyilik halinin ve sağlıkla ilgili olan iyilik halinin yaşam kalitesi üzerindeki etkilerini belirler. Bireylerin öncelikle beden sağlığının ve duygusal sağlığının iyileşmesi üzerine stratejiler geliştirir (Hefferon, ve ark., 2014).

Sonuç olarak; oyunculuk mesleğinde ve özellikle oyuncu olan bireylerin pozitif psikoloji alanından yararlanmaları hem mesleki gelişim ve değişimleri, hem de bireysel gelişim ve değişimleri açısından oldukça destekleyici ve geliştirici olacaktır. Bunun bilimsel kanıtları zaten psikoloji bilimi ile birlikte saptanmıştır. Öz olarak bakacak olursak da; oyunculuk mesleği kendi içinde psikoloji alanıyla birlikte çalışmaktadır. Bunun kanıtları da çağlar içinde geliştirilmiş olan oyunculuk yöntemleriyle birlikte görülmektedir. İşte tam da bu noktada işi psikoloji ve karakter yaratmak olan birey kendi psikolojisini de olumlu ve sürekli olarak yüksek tutmak zorunda olacaktır. Özellikle, çağımızın insanının içinde bulunduğu sosyal, ekonomik, politik olumsuzluklar düşünüldüğünde, bireyin psikolojik durum ve motivasyonunun gerçek anlamda bir kurtarıcıya ihtiyaç duyduğu kaçınılmaz bir gerçeklik olarak karşımıza çıkmaktadır. Özellikle bu alanda işte karşımıza pozitif psikoloji çıkmaktadır. Yalnızca oyunculuk mesleği için değil, yaşamın her alanında var olan tüm bireylerin gerçek anlamda yararlanması gereken bir alan olmaktadır pozitif psikoloji.

## KAYNAKÇA

- Adler, S. (1964). The Reality of Doing, Tulane Drama Review, vol.9, no.1.
- Akin-Little, K.A., Little, S.G. (2004). A preventative model of school consultation: Incorporating perspectives from positive psychology. *Psychology in the Schools*, 41(1), 155-162.
- Aydın, B. (2012). *Tıbbi Sanat Terapisi*, Psikiyatride Güncel Yaklaşımlar; 4(1):69-83
- Bağcı, E. (2021). Michael Chekhov Oyunculuk Tekniğindeki Psikolojik Jest Kavramının Psikanaliz Üzerinden İncelenmesi, Bursa Uludağ Üniversitesi, Y. Lisans Tezi, XIII + 139
- Demir, R., Türk, F. (2020). Pozitif Psikoloji:Tarihçe, Temel Kavramlar, Terapötik Süreç, Eleştiriler ve Katkıları. *Humanistic Perspective*,2(2),108-125
- Gable, S.L., Haidt, J. (2005). What (and why) is positive psychology? *Review of General Psychology*, 9(2), 103-110.
- Hefferon, K., Boniwell, I. (2014). *Pozitif psikoloji: Kuram, araştırma ve uygulamalar*. T. Doğan (Çev.Ed.). Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.
- Nagehan, K., Nuray, T. (2020), Özgüven Üzerine Bir Derleme, Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi (KÜSBD), Cilt 10, Sayı 2, Sayfa 297-312.
- Peterson, C. (2000). The future of optimism. *American Psychologist*, 55(1), 44–55.
- Seligman, M.E.P. (2002). Positive psychology, positive prevention and positive therapy. In C.R. Snyder and S.J. Lopez (Ed.). *Handbook of Positive Psychology*. New York: Oxford University Press.

## 4. Bölüm

# Dijital Kültürde Bedenin Dönüşümü ve Çağdaş Resim Sanatında Beden Temsilleri

Serdar DARTAR\*

### 1.Giriş

Dijital kültür, bireyin gündelik yaşam deneyimlerini yalnızca teknik araçlar üzerinden dönüştürmekle kalmayıp aynı zamanda algısal ve bilişsel düzeyde yeni bir gerçeklik üretmektedir. Bu yeni gerçeklikte görsellik, deneyimin ikincil bir unsuru olmaktan çıkarak doğrudan kurucu bir rol üstlenmektedir. Böylece birey kendisini ve çevresini giderek daha fazla görsel temsiller üzerinden anlamlandırmaya başlamaktadır.

Dijital teknolojilerin günlük yaşamın merkezine yerleşmesi, bireyin kendisinin yanı sıra bedenini algılama biçiminde köklü değişimlere yol açmıştır. Özellikle sosyal medya ortamlarının yaygınlaşmasıyla birlikte beden, yalnızca fiziksel bir varlık olmaktan çıkarak sürekli görünürlük üzerinden değerlendirilen bir temsil alanına dönüşmüştür. Baudrillard, simülasyonu bireyin gerçekte sahip olmadığı bir durumu varmış gibi üretmesi olarak açıklamaktadır (Baudrillard, 2003: 18). Bu durum dijital kültürde bedenin görsel müdahalelerle yeniden üretilmesi süreciyle paralellik göstermektedir.

Sosyal medya ortamlarında bedenin sunumu, bireyin kimlik inşasıyla doğrudan ilişkili bir süreç haline gelmiştir. Bu süreçte beden, sabit bir biyolojik yapı olmaktan ziyade sürekli düzenlenen, seçilen ve yeniden üretilen bir imgeye dönüşmektedir. Görünürlük arzusu, bireyin dijital varlığının temel belirleyicilerinden biri haline gelirken, bu durum bedenin toplumsal değerinin de görsel temsiller üzerinden ölçülmesine yol açmaktadır.

Dijital kültür içerisinde birey, kendisini çoğunlukla görsel temsiller aracılığıyla ifade etmektedir. Sosyal medya platformları, çoğu zaman erişilmesi güç ve gerçekçi olmayan güzellik anlayışlarını yaygınlaştırarak bireylerin kendilerini başkalarıyla kıyaslamasına ve yetersizlik hissi geliştirmesine neden olmaktadır. Filtreler ve dijital müdahaleler aracılığıyla üretilen görseller ise idealize edilmiş beden ve güzellik algısını daha da güçlendirmektedir (Öztunç vd. 2025: 2).

---

\* Doç. Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Sanat Bölümü, Bileşik Sanatlar Anasanat Dalı, serdardartar@gmail.com, ORCID ID: 0000-0002-5944-8331

Dijital ortamda üretilen beden temsilleri ile fiziksel beden arasındaki mesafe giderek belirginleşmektedir. Bu mesafe, bireyin kendi bedeniyle kurduğu ilişkiyi dönüştürerek algısal bir gerilim yaratmaktadır. Gerçek bedenin doğal özellikleri, dijital ortamda sunulan idealize edilmiş imgeler karşısında daha görünür hale gelirken, bu durum beden algısında sürekli bir karşılaştırma ve yetersizlik hissi üretmektedir.

Filtreler, dijital düzenlemeler ve idealize edilmiş görseller, bedenin doğal yapısını geri plana iterken, mükemmel, kusursuz görünme baskısını artırmaktadır. Bu süreç, bedenin yalnızca bireysel bir varlık değil, aynı zamanda toplumsal onay mekanizması içinde değerlendirilen bir nesneye dönüşmesine neden olmaktadır.

Çağdaş resim sanatında beden, artık klasik ideal form anlayışıyla temsil edilen bir nesne olmaktan uzaklaşarak parçalanmış, deformasyona uğramış ve çoğu zaman yoğun bir psikolojik gerilim taşıyan bir yapı olarak ele alınmaktadır. Çağdaş sanat içerisinde sözü edilen yapıyı irdeleyen pek çok sanatçı bulunmaktadır. Francis Bacon'ın figürlerinde beden, varoluşsal bir sıkışmışlık ve çözülme hissi üzerinden yeniden kurulurken; Jenny Saville'in resimlerinde beden, maddesel yoğunluğu ve fiziksel gerçekliğiyle kimlik ve benlik sorgulamasına dönüşmektedir. Cecily Brown ise figür ve soyutlama arasındaki sınırları bulanıklaştırarak bedeni tanımlanabilir bir form olmaktan çıkarır ve hareketli bir görsel alan içinde eritmektedir.

Bu çalışma, dijital kültürün beden algısı üzerindeki etkilerini çağdaş resim sanatı bağlamında incelemeyi amaçlamaktadır. Bu doğrultuda seçilen sanatçılar üzerinden bedenin temsili dönüşümü ele alınarak, dijital çağın görsel rejimi ile sanatsal üretim arasındaki ilişki değerlendirilmektedir.

Çalışmada cevap aranan sorular şu şekilde yer almaktadır:

- Dijital kültür ve sosyal medya, bireyin beden algısını nasıl dönüştürmektedir?
- Çağdaş resim sanatında beden temsilleri, dijital kültürde yaşanan bu dönüşümle nasıl bir ilişki içindedir?

## **2. Dijital Kültürde Bedenin Dönüşümü**

Dijitalleşmenin yaygınlaşmasıyla birlikte beden, yalnızca fiziksel bir varlık olmaktan çıkarak görsel ve temsil edilen bir nesneye dönüşmüştür. Sosyal medya platformları, bireyin sürekli görünür olduğu bir alan yaratarak bedenin algılanma biçimini doğrudan etkilemiştir. Bu ortamda beden, bireysel bir gerçeklikten çok, başkalarının bakışına açık bir gösteri unsuru hâline gelmiştir.

Bu süreç, ideal beden algısının güçlenmesine yol açmaktadır. Dijital düzenleme araçları ve filtreler, bedenin doğal yapısını dönüştürerek daha

kusursuz bir görünüm üretmektedir. Bu durum, birey üzerinde estetik bir baskı yaratmakta ve bedenın sürekli yeniden düzenlenmesi gereken bir proje olarak algılanmasına neden olmaktadır. Böylelikle beden artık dışardan gelen görüş etkisiyle görünür olma ve sürekli mükemmel olma durumu ile bir döngü içerisine girmektedir.

Günümüz kuramsal yaklaşımları, medyanın bireyler üzerindeki etkilerinin; medya içerikleri ile bireylerin ihtiyaçları, kişilik özellikleri ve içinde buldukları sosyal koşullar arasındaki çok yönlü etkileşim sonucunda ortaya çıktığını ileri sürmektedir (Perloff, 2014: 367).

Aynı zamanda dijital kültür, kimlik yapılarının parçalı ve değişken bir hâl almasına yol açmaktadır. Birey, farklı platformlarda farklı benlik sunumları geliştirerek sabit bir kimlikten uzaklaşmaktadır. Bu durum, beden ile benlik arasındaki ilişkinin de dönüşmesine neden olmaktadır.

Geleneksel medya ve sosyal medya aracılığıyla yaygınlaşan idealize edilmiş beden imgeleri, bireylerin beden algısını olumsuz yönde etkileyebilmektedir ((Fardouly & Vartanian, 2015). Bu bağlamda dijital kültür, bedeni sadece görünürlük üzerinden tanımlanan değil aynı zamanda sürekli müdahale edilen bir alan hâline getirmiştir. Bu dönüşüm, çağdaş sanatın beden temsillerine doğrudan yansımaktadır.

### **3. Çağdaş Resim Sanatında Beden Temsilleri**

Çağdaş resim sanatında beden, sabit ve ideal bir form olmaktan uzaklaşarak çok katmanlı bir anlam alanına dönüşmüştür. Modern sonrası sanat anlayışında beden, artık yalnızca temsil edilen bir nesne değil; kimlik, algı ve toplumsal deneyimlerin birleştiği bir yapı olarak ele alınmaktadır.

II. Dünya Savaşı sonrası Avrupa'daki karışıklıklar ve Amerika'daki ekonomik büyüme, sanatın merkezini Amerika'ya taşımıştır. Marcel Duchamp'ın hazır nesne fikri sanatın sınırlarını genişletmiş, bedenın de sanat nesnesi olarak kullanıldığı bir anlayış doğmuştur. Pop Sanat, Minimalizm ve Kavramsal Sanat ile Performans, Fluxus ve Yerleştirme gibi alanlar çağdaş sanatı şekillendirmiştir. Çağdaş sanat, düşüncüyü öne çıkaran, kalıplara sığmayan ve bu nedenle zor anlaşılabilir bir sanat anlayışıdır (Muraz & Dokak, 2019: 137).

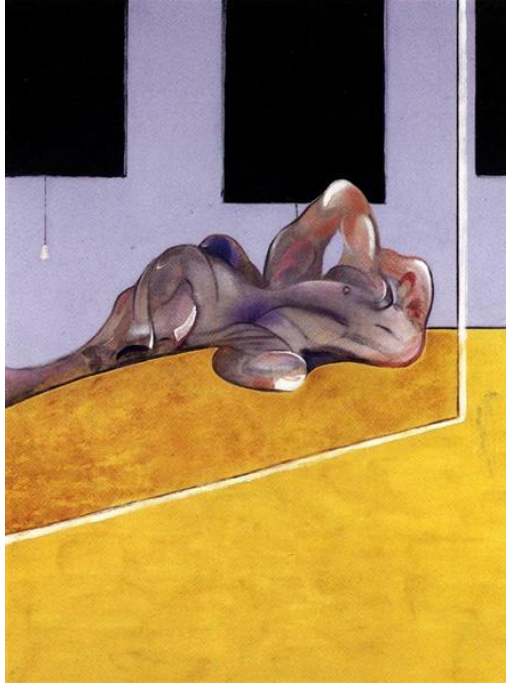
Çağdaş sanatta pek çok alanda bedenın farklı şekillerde değerlendirildiği görülmektedir. Söz konusu bedenın sanat nesnesi olarak kullanımı, sanatçıların onu farklı biçimlerde ele almasının önünü açmış ve sanatçılar ifade aracı olarak beden üzerinden çeşitli yaklaşımlar geliştirmişlerdir.

Francis Bacon, Jenny Saville ve Cecily Brown'ın üretimleri, bu dönüşümün farklı estetik biçimlerini ortaya koymaktadır. Her üç sanatçı da bedeni idealize

etmek yerine onun kırılğan, değişken ve çözülmeye açık yapısını görünür kılmaktadır.

### 3.1. Francis Bacon

Çağdaş resim sanatı içinde bedene farklı bir bakış açısıyla yaklaşan Francis Bacon'un eserleri ilk bakışta rahatsız edici bir etki uyandırmaktadır. Bedenlerde uygulamış olduğu deformasyonlar psikolojik bakımdan sarsıcı ve etkileyicidir. Francis Bacon'un resimlerinde beden, deformasyon ve sıkışmışlık üzerinden varoluşsal bir gerilim alanı olarak sunulmaktadır. Figürler çoğu zaman parçalanmış ve bozulmuş yapılar hâindedir. Bu durum fiziksel olduğu kadar psikolojik bir çözülmeye de işaret etmektedir. Sanatçının, söz konusu bedensel deformasyonu içeren Bir Aynada Uzanan Figür isimli eseri bu duruma örnek teşkil etmektedir. Eserde aynadan yansıyan figür zor bir şekilde seçilirken rahatsız edici bir etki uyandırmaktadır. Kullanılan renklerin resmin genel atmosferini yansıtmada etkili oluşu dikkat çeker niteliktedir.



Görsel 1. Francis Bacon, Bir Aynada Uzanan Figür, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1971.

Francis Bacon'ın Bir Aynada Uzanan Figür adlı eseri çıplak insan bedenini ele almaktadır; form o kadar parçalanmıştır ki eller ve ayaklar seçilememekte, baş gövdeyle bütünleşmiş, uzuvlar ayırt edilemez hale gelmiştir. Belirgin bir meme ucu bu dönüşümü daha görünür kılmaktadır. Francis Bacon'ın portrelerindeki vücutlar çoğunlukla eriyip canavara benzer şekiller almış gibi görünmektedir (Trend, 2024: 91).



Görsel 2. Francis Bacon, Isabel Rawsthorne'un Üç Etüdü, Tuval Üzerine Yağlıboya, 119x152,5 cm., 1967, Ulusal Galerî, Berlin.

Sanatçının diğer bir çalışması olan Isabel Rawsthorne'un Üç Etüdü isimli eserde yine söz konusu deformasyonlar ve mekânsal anlamda sıkışmışlık ve rahatsızlık etkisi veren bir kompozisyonun olduğu görülmektedir. Üç etüt resim düzlemini üçe ayıran bir etki uyandırırken sanatçı bedenlerin içini gösterircesine parçaladığı ve bunu yaparken renklerin etkisinden de faydalandığı gözlemlenmektedir.

Francis Bacon, insanların görünür yüzeylerini değil, sanki derilerinin altındaki et dokusunu görerek resim yapmaktadır. Isabel Rawsthorne'un Üç Etüdünde model, tuvalden kaçmaya çalışan bir figür gibi betimlenmektedir; üç tasvir de kaçış hâindedir. Biri omzunun üzerinden geriye dönmekte, biri kapı aralığından çıkmaya çalışmakta, diğeri ise yakalanmış ve şişe geçirilmiş gibi sunulmaktadır. Burada figürün ressamın nüfuz eden bakışından uzaklaşmak istediği söylenebilir. Bacon'ın sanatında resim, hayat üzerine çelişkili bir anlatıya dönüşmektedir. Ona göre tehlike ve ölüm olmadan yaşamı ifade etmek mümkün değildir (Krausse, 2005: 118).

Kapalı ve izole mekânlar, figürlerdeki yalnızlık ve yabancılaşma hissini güçlendirmektedir. Kullanılan fırça teknikleri ve yüzey bozulmaları, bedenin sabit bir bütün olmadığını, aksine sürekli çözülmeye açık bir yapı olduğunu göstermektedir. Bacon'ın yaklaşımı, insan bedenini varoluşsal kırılma üzerinden yeniden düşünmeye imkân tanımaktadır.

Figürlere uyguladığı deformasyon ve mekânsal sıkışmışlık etkisinin gözle görülür şekilde olduğu bir diğer resim ise Velazquez'in Papa X. Innocent Portresi Üzerine Çalışma adlı eseridir (Bkz. Görsel 3). Bu resminde de Bacon, rahatsız edici ve yer yer tiksinti uyandıran unsurları öne çıkararak, kâbus atmosferi içinde insan ruhunun derinliklerini görünür kılmıştır (Haydaroğlu, 2004: 23).



Görsel 3. Francis Bacon, Velázquez'in Papa X. Innocent Portresi Üzerine Çalışma, Tuval Üzerine Yağlıboya, 158x118 cm, 1953, Des Monies Art Center, ABD.

Francis Bacon, Velázquez'in güçlü papa figürünü çaresiz ve kırılma bir karaktere dönüştürmüştür. Abartılmış detaylar, eserin kâbusu andıran atmosferini daha da yoğunlaştırmaktadır. Papa'nın giysisi hastane önlüğünü, tahtı ise elektrikli sandalyeyi anımsatmaktadır. Çılgın atan figür elektrik şokunun etkisiyle bilincini yitirmiş gibidir. Resmin altındaki diyagonal çizgiler elektriği yukarı

taşırken, kafatasına saplanan dikey çizgiler bedenini delercesine aşağı doğru inmektedir (Pankhurst & Hawksley, 2018: 31).

### 3.2. Jenny Saville

Jenny Saville'in resimlerinde beden, fiziksel gerçekliğiyle güçlü bir şekilde görünür kılınmaktadır. Büyük ölçekli figürler, beden maddeselliğini ve ağırlığını doğrudan hissettirmektedir. Sanatçı, bedenin idealize edilmesine karşı bilinçli bir estetik karşı duruş geliştirmektedir. Jenny Saville, büyük boyutlu eserleriyle izleyici üzerinde güçlü bir etki yaratmayı amaçlamaktadır.

Sanatçı; bozulmuş beden imgeleri, kadavralar, obez bireyler ve annelerin gündelik yaşamlarını ele alarak toplumun dayattığı ideal beden anlayışını sorgulamaktadır. Eserleri, popüler kültür ve kapitalizmin kusursuz kadın bedeni algısına karşı geliştirilmiş eleştirel bir duruş niteliğindedir (Ünal, 2024: 178).

Özellikle kadın bedenine odaklanan Saville, toplumsal güzellik normlarını ve medya temsillerini sorgulamaktadır. Yoğun boya katmanları, beden yüzeyini hem fiziksel hem de eleştirel bir alan hâline getirmektedir. Bunları yaparken rengin etkisinden ve büyük kompozisyon oluşumlarından faydalanmaktadır. Sanatçı için ideal güzelliğin peşinde bir yaklaşım değil, aksine onun ne kadar deforme olmuş, bozulmuş, abartılı olması önemlidir. Bu durumun oluşmasında dayatılan güzellik kavramının eleştirisi söz konusudur.

Saville, kusursuzluk ve zarafet gibi kalıplaşmış idealler yerine ağırlık, bozulma ve aşırılık kavramlarını ön plana çıkarmaktadır. Sanatçının büyük ve zaman zaman groteskleşen figürleri, idealize edilmiş beden temsiline karşı güçlü bir eleştiri niteliği taşımaktadır (Han, 2026: 25).

Bu yaklaşım, dijital kültürde yaygınlaşan kusursuz beden anlayışına karşı gerçekliğin maddeselliğini öne çıkarmaktadır. Sanatçının eserlerindeki tutumu bedenin yalnızca estetik bir nesne olarak değil, toplumsal baskılar ve kimlik meseleleri üzerinden okunabilecek bir ifade alanı hâline geldiğini göstermektedir. Saville'in deformasyona açık figür anlayışı, izleyiciyi güzellik kavramını yeniden sorgulamaya yöneltirken bedenin fiziksel gerçekliğini görünür kılmaktadır. Kalın boya katmanları ve abartılı anatomik biçimler aracılığıyla sanatçı, bedeni idealize etmek yerine onun kırılğan, ağır ve dönüşebilir yapısını vurgulamaktadır. Böylece eserlerinde, çağdaş toplumun dayattığı kusursuz görünüm anlayışına karşı eleştirel bir tavır ortaya çıkmaktadır.

Sanatçı, büyük boyutlu tuvalerde aşırı kilolu kadın bedenlerini resmetmektedir (Bkz. Görsel 4). Bu figürlerin bazılarında şiddet ve işkenceyi çağrıştıran izler dikkat çekmektedir. Çıplak olarak betimlenen bedenler ise estetik bir çekicilikten uzak, rahatsız edici bir görünüm sergilemektedir. Bu yönüyle Saville'nin, sanat tarihindeki klasik çıplak figür ressamlarından çok, bedeni

eleştirel ve sorgulayıcı bir bakışla ele alan Abramoviç ve benzeri sanatçılarla yakınlık taşıdığı söylenebilir (Yılmaz, 2006: 371).



Görsel 4. Jenny Saville, *Fulcrum* (1998 – 99). Broad Sanat Vakfı.



Görsel 5. Jenny Saville, Tuval üzerine yağlı boya, 273,7 × 366,1 cm, 2003, Metropolitan Müzesi, New York.

Jenny Saville'in morgda yer alan bir bedeni resmettiği eserinde (Bkz. Görsel 5), figürün başının resim düzleminin neredeyse tamamını kaplayacak şekilde konumlandırıldığı görülmektedir. Sanatçının renk kullanımı eserdeki soğuk ve huzursuz edici atmosferi desteklerken vurgu tam anlamıyla yüz odaklıdır.

Eser, morgda çekilmiş bir kadın başı fotoğrafından ilham alır. Saçların dağınık hali ve yüzdeki sarkmalar, yerçekiminin etkisiyle yana doğru düşmüş izlenimi verir. Mavi tonlardaki ışık ve sağ üst köşedeki muayene lambalarını çağrıştıran yuvarlak şekiller, rahatsız edici bir ortam hissi oluşturur. Jenny Saville, kalın ve akıcı fırça vuruşlarıyla etin katmanlarını andıran yoğun bir yüzey kurar; kremimsi ve sedefimsi tonlar ise eserin ürkütücü içeriğiyle çarpıcı bir tezat meydana getirir (Jenny Saville - Still - the Metropolitan Museum of Art).

### 3.3. Cecily Brown

Cecily Brown'ın resimlerinde beden, sabit sınırları olmayan ve sürekli çözülme hâlinde bir yapı olarak ortaya çıkmaktadır. Figür ile soyutlama arasındaki geçişlilik, bedenin net bir form olarak algılanmasını engellemektedir. Sanatçının eserleri incelendiğinde beden formlarının bozulmuş olduğu hatta giderek zor seçilebildiği gözlemlenmektedir.

Sanatçının kariyerine genel bir bakış atıldığında, erken dönem eserlerinde figürlerin daha net ve belirgin şekilde ele alındığı görülmektedir. 1990'larda ürettiği resimlerin neredeyse tamamında, beden parçalarından oluşan kompozisyonlara yer verdiği dikkat çekmektedir. (Özdemir & Eryılmaz, 2021: 336).

Sanatçının yoğun fırça hareketleri ve katmanlı renk yapısı, figürlerin okunabilirliğini azaltmaktadır. Beden, tamamlanmış bir bütün olmaktan çok, görsel bir akış içinde sürekli oluşan bir yapıya dönüşmektedir. Bu durum, çağdaş görsel kültürdeki hız ve parçalanmış algı yapısıyla paralellik göstermektedir. Deformasyon, zor okunurluk, renk etkisi gibi unsurlar sanatçının eserlerinde kendini büyük ölçüde göstermektedir.

Brown, sanatıyla anlamı aktaran bir figür olmaktan çıkarak onu üreten kişiye dönüşmekte; böylece resimlerde ataerkil kültürün sembeleri olarak konumlandırılan kadınlara dair kurulan sembolik düzeni altüst etmektedir (Gatt, 2024: 166).



Görsel 6. Cecily Brown, Siyah Resim No 1, 203,2x228,6 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 2002, Los Angeles.

Cecily Brown'ın eserleri incelediğinde bedenlerin deforme edildiği açıkça görülmektedir. Siyah-koyu arka planda kompozisyonun aşağı kısmında yer alan figürün etkisi de bu durumu destekler niteliktedir (Bkz. Görsel 6). Cecily Brown'ın resimlerinde figür, yalnızca fiziksel bir varlık olarak değil, aynı zamanda hareket, bellek ve duygu katmanlarıyla parçalanmış bir yapı olarak ele alınmaktadır. Bu eserde de bedenin sınırları belirgin çizgilerle tanımlanmak yerine fırça darbelerinin akışına bırakılmıştır. Söz konusu durum figürün hemen üstünde yer alan fırça darbeleri ve pentür etkisiyle doğrudan izlenebilmektedir. Özellikle açık tonlarla betimlenen figürün çevresindeki koyu ve yoğun boya kullanımı, izleyicide hem kırılma hem de belirsizlik hissi uyandırmaktadır. Sanatçı, klasik figür anlayışını bozarak insan bedenini durağan bir form olmaktan çıkarmaktadır. Böylece figür, adeta çözülmekte olan bir görüntüye dönüşmektedir. Kompozisyondaki ışık-gölge karşıtlığı ise yalnızca görsel derinlik yaratmakla kalmamakta, aynı zamanda yaşam ve yok oluş arasındaki gerilimi de hissettirmektedir. Kullanılan renklerin de bu zıtlığı vurguladığı görülmektedir. Bu nedenle eser, yalnızca biçimsel bir deformasyonu değil, insan bedeninin psikolojik ve varoluşsal kırılmasını da görünür kılan etkileyici bir anlatım sunmaktadır. Aynı durum sanatçının bir diğer eserinde de kendini göstermektedir (Bkz. Şekil 7).



Görsel 7. Cecily Brown, İsimsiz, 226,1x215,9 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 2012.

### 3.4. Karşılaştırmalı Değerlendirme

Bacon, Saville ve Brown'un üretimleri farklı estetik yönelimler taşısa da bedenın sabit, ideal ve bütüncül bir yapı olmaktan uzaklaşması ortak bir noktadır. Bacon'da bu durum varoluşsal çözülme, Saville'de fiziksel gerçeklik ve toplumsal eleştiri, Brown'da ise görsel belirsizlik üzerinden ifade edilmektedir.

Bu farklılıklar, çağdaş resimde bedenın tekil bir anlamla sınırlandırılmayacağını, aksine çok katmanlı bir temsil alanı olarak yeniden kurulduğunu göstermektedir. Bu bağlamda çağdaş sanatçılar, bedeni yalnızca anatomik bir form olarak ele almak yerine, kimlik, hafıza ve psikolojik deneyimlerin taşıyıcısı olarak yeniden yorumlamaktadır. Figürün parçalanması, deformasyona uğraması ya da belirsizleşmesi, insanın modern yaşam içerisindeki yabancılaşma duygusunu görünür kılan önemli bir anlatım aracına dönüşmektedir. Böylece beden, klasik sanat anlayışındaki ideal güzelliğin ötesine geçerek toplumsal, bireysel ve duygusal gerilimlerin yansıtıldığı dinamik bir ifade alanı hâline gelmektedir. Aynı zamanda toplumsal bir yaklaşımı da beraberinde getiren bakış açıları, beden imgesine bakış açısını da farklı bir boyuta taşımıştır. Bu yaklaşım, çağdaş resimde figüratif anlatımın yalnızca görsel bir temsil değil, aynı zamanda düşünsel bir sorgulama biçimi olarak da değerlendirildiğini ortaya koymaktadır.

## Sonuç

Dijital kültürün yaygınlaşmasıyla birlikte beden algısı önemli ölçüde dönüşmüş, beden yalnızca fiziksel bir varlık olmaktan çıkarak görünürlük, temsil ve toplumsal onay ekseninde değerlendirilen bir yapıya dönüşmüştür. Sosyal medya platformları, filtreler ve dijital müdahaleler aracılığıyla üretilen idealize edilmiş beden imgeleri, bireylerin kendilerini algılama biçimlerini etkilemiş ve beden üzerinde sürekli bir yeniden düzenleme baskısı oluşturmuştur. Bu süreçte beden, bireysel kimliğin yanı sıra toplumsal beklentilerin de şekillendirdiği bir temsil alanı hâline gelmiştir.

Araştırma kapsamında incelenen Francis Bacon, Jenny Saville ve Cecily Brown'ın eserleri, çağdaş resim sanatında bedenın nasıl farklı biçimlerde yeniden yorumlandığını ortaya koymaktadır. Bacon'ın deformasyona uğramış figürleri, insanın varoluşsal kaygılarını ve psikolojik kırılganlığını görünür kılarken, Saville'in büyük ölçekli beden temsilleri, toplumsal güzellik normlarına ve ideal beden anlayışına yönelik eleştirel bir yaklaşım sunmaktadır. Brown'un resimlerinde ise beden, figür ile soyutlama arasında çözülerek belirsizleşmekte ve çağdaş görsel kültürün parçalı yapısıyla ilişki kurmaktadır.

Bu sanatçıların ortak yönü, bedeni klasik sanat anlayışındaki ideal ve kusursuz formdan uzaklaştırmalarıdır. Çağdaş resim sanatında beden; kırılganlık, yabancılaşma, kimlik, toplumsal baskı ve psikolojik gerilim gibi kavramlarla birlikte ele alınmaktadır. Böylece beden, yalnızca estetik bir unsur değil, aynı zamanda bireyin çağdaş yaşam içerisindeki deneyimlerini görünür kılan çok katmanlı bir anlatım aracına dönüşmektedir.

Bu bağlamda, dijital kültürde bedenın dönüşümü, çağdaş resim sanatındaki beden temsilleriyle doğrudan ilişkilidir. Dijital ortamın yarattığı görünürlük ve idealizasyon baskısı, sanatçıların bedeni parçalanmış, deformasyona uğramış ya da belirsizleşmiş biçimlerde ele almasına zemin hazırlamaktadır. Bu durum, çağdaş sanatın bedeni yalnızca fiziksel bir gerçeklik olarak değil, toplumsal, psikolojik ve kültürel dönüşümlerin taşıyıcısı olarak değerlendirdiğini göstermektedir. Araştırma, dijital kültür ile çağdaş resim sanatı arasındaki ilişkinin beden temsilleri üzerinden okunabileceğini ortaya koyarken, elde edilen veriler ışığında bedenın günümüzde giderek daha karmaşık ve çok boyutlu bir anlam alanına dönüştüğü sonucuna da varılmıştır.

## Kaynakça

- Baudrillard, J. (2003). *Simülakrlar ve simülasyon* (O. Adanır, Çev.). Doğu Batı Yayınları.
- Fardouly, J., & Vartanian, L. (2015). Appearance comparisons and body image in women's everyday lives. *Journal of Eating Disorders*, 3(S1). <https://doi.org/10.1186/2050-2974-3-s1-o20>
- Gatt, A. (2024). The making of Cecily Brown: The creative success of a female artist. *UWA Profiles and Research Repository (University of Western Australia)*. <https://doi.org/10.26182/xp6y-tw35>
- Han, Y. (2026, March 20). Jenny Saville'in desen çalışmalarında kadın ve beden imgeleri. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ijhar/article/1803957>
- Haydaroğlu, M. (2004). *500 sanatçı 500 sanat eseri*. Yapı Yayın.
- Krausse, A. C. (2005). *Rönesanstan günümüze resim sanatının öyküsü*. Literatür Yayıncılık.
- Muraz, Ö., & Dokak, H. (2019, April 16). Çağdaş sanatta sanat nesnesi olarak beden. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/nwsafine/article/547745>
- Özdemir, M., & Eryılmaz, E. (2021, June 27). Cecily Brown'ın eserlerinde resimlerarasılık süreci ve yeni dışavurumcu tavır üzerine bir inceleme. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sanatvetasarim/article/958320>
- Öztunç, M., Çötök, N. A., Işıkgöz, M. E., & Biricik, K. (2025). Digital culture and aesthetic orientation: Associations with body perception and beauty perception on social media. *BMC Psychology*, 13(1), 1178. <https://doi.org/10.1186/s40359-025-03517-y>
- Pankhurst, A., & Hawksley, L. (2018). *Sanatı büyük yapan nedir?* Hayalperest Yayın.
- Perloff, R. M. (2014). Social media effects on young women's body image concerns: Theoretical perspectives and an agenda for research. *Sex Roles*, 71(11–12), 363–377. <https://doi.org/10.1007/s11199-014-0384-6>
- Trend, N. (2024). *Sanat tarihinde ilkler* (A. Gürsel, Çev.). Hepkitap. The Metropolitan Museum of Art. *Still*. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/498651>
- Ünal, M. R. (2024, December 31). Sanat üretiminde postmodern yaklaşım sergileyen sanatçı incelemesi: Jenny Saville. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/asstudies/article/1593190>
- Yılmaz, M. (2006). *Modernizmden postmodernizme sanat*. Ütopya Yayınevi.

## Görsel Kaynakçası

- Görsel 1. Francis Bacon, Bir Aynada Uzanan Figür, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1971. <https://www.wikiart.org/en/francis-bacon/lying-figure-in-mirror-1971>

- Görsel 2. Francis Bacon, Isabel Rawsthorne'un Üç Etüdü, Tuval Üzerine Yağlıboya, 119x152,5 cm., 1967, Ulusal Galeri, Berlin.  
<https://www.francis-bacon.com/artworks/paintings/three-studies-isabel-rawsthorne-0>
- Görsel 3. Francis Bacon, Velazquez'in Papa X. Innocent Portresi Üzerine Çalışma, Tuval Üzerine Yağlıboya, 158x118 cm, 1953, Des Monies Art Center, ABD.  
[https://en.wikipedia.org/wiki/Study\\_after\\_Vel%C3%A1zquez's\\_Portrait\\_of\\_Pope\\_Innocent\\_X](https://en.wikipedia.org/wiki/Study_after_Vel%C3%A1zquez's_Portrait_of_Pope_Innocent_X)
- Görsel 4. Jenny Saville, *Fulcrum* (1998 – 99). Broad Sanat Vakfı.  
<https://news.artnet.com/art-world/jenny-saville-get-under-the-skin-2728049>
- Görsel 5. Jenny Saville, Tuval üzerine yağlı boya, 273,7 × 366,1 cm, 2003, Metropolitan Müzesi, New York.  
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/498651>
- Görsel 6. Cecily Brown, Siyah Resim No 1, 203,2x228,6 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 2002, Los Angeles. <https://gagosian.com/artists/cecily-brown/>
- Görsel 7. Cecily Brown, İsimli, 226,1x215,9 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 2012. <https://gagosian.com/artists/cecily-brown/>