

**İKONOĞRAFİK GÖRSELLERİN  
ANLAM ve SEMBOLLERİ ÜZERİNE  
SANAT TEMELLİ EĞİTİM ARAŞTIRMA YÖNTEMİ:  
A/R/TOGRAFI**

**Yüksek Lisans Tezi**

**Aysel DAĞLIOĞLU**

**Eskişehir 2021**

**İKONOĞRAFİK GÖRSELLERİN ANLAM ve SEMBOLLERİ ÜZERİNE  
SANAT TEMELLİ EĞİTİM ARAŞTIRMA YÖNTEMİ:  
A/R/TOGRAFI**

**Aysel DAĞLIOĞLU**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı**

**Resim-İş Öğretmenliği Programı**

**Danışman: Prof. Metin İNCE**

**Eskişehir**

**Anadolu Üniversitesi**

**Eğitim Bilimleri Enstitüsü**

**Şubat 2021**

## JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

## ÖZET

### İKONOĞRAFİK GÖRSELLERİN ANLAM ve SEMBOLLERİ ÜZERİNE SANAT TEMELLİ EĞİTİM ARAŞTIRMA YÖNTEMİ: A/R/TOGRAFI

Aysel DAĞLIOĞLU

Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Resim-İş Öğretmenliği Programı

Anadolu Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Şubat 2021

Danışman: Prof. Metin İNCE

Kişisel sanatsal sorgulamalar çerçevesinde görsel kültürel kodlar barındıran Kapadokya kiliselerinde yer alan “İkonografik görsellerin anlam ve sembolleri” uygulama odaklı sanat temelli bir eğitim araştırma yöntemi olan A/r/tografi yöntemiyle incelenmiştir. Sanat eğitimi uygulamaları içeren A/r/tografi yöntemi ile katılımcının farklı disiplinleri işe koşarak tezin konusu kapsamında görselleri yorumlaması üzerine bir çalışma oluşturulmuştur. Kapadokya kiliselerinde yer alan ikonografik görsellerin anlam ve sembolleri göstergebilimsel analiz yöntemiyle “Alıntılama tasarımı” bölümünde yorumlanmıştır. Elde edilen veriler ve verilere yönelik sorgulama süreci yapısökümsel okumalarla “Gösterilmeyen’in tasarımı” bölümünde tasarım süreciyle yansıtılmıştır. Sonrasında ise ikonografik görsellerin anlam ve sembollerine yönelik etkilenimler ve yönelimler yaşayan sorgulamalarla “Kavrayış” bölümünde anlamlandırılmıştır. Araştırmanın amacına uygun şekilde A/r/tografi yönteminin sanatçı (artist), araştırmacı (researcher) ve öğretmen/öğrenen (teacher) kimliklerinin çalışmadaki katkıları kavrayış bölümünün alt başlıklarında ifade edilerek açığa çıkarıldığı düşünülmektedir. Araştırmanın hem katılımcısı hem de araştırmacısı olma deneyiminin aktarıldığı bu çalışmada bahsedilen kimliklerin süreç içerisinde iç içe geçmeleriyle hem sanatsal sorgulamalarla tasarım yaparken hem de araştırma yaparken tasarlama süreçleri birlikte işe koşulmuştur. Bu sayede çalışmada görsel kodlar barındıran görsellerin sorgulanmasıyla sanat eğitimi çerçevesinde öğretici bir süreç olduğuna yönelik bulgular elde edilmiştir.

**Anahtar Sözcükler:** , A/r/tografi, İkonografik görseller, Sanat temelli eğitim araştırması, Yaşayan sorgulama, Yapısökümsel okuma.

## ABSTRACT

### ART-BASED EDUCATION RESEARCH METHOD ON THE MEANING AND SYMBOLS OF ICONOGRAPHIC VISUALS: A/R/TOGRAPHY

Aysel DAĞLIOĞLU

Department of Fine Arts Education, Program in Arts and Crafts Teaching  
Anadolu University, Graduate School of Educational Sciences, February 2021

Advisor: Professor Metin İNCE

Within the framework of personal artistic research, the "meaning and symbols of iconographic visuals" in Cappadocia churches, which contain visual cultural codes, were examined using A/r/tography method, which is an application-oriented, art-based education research method. With the A/r/tography method, which includes art education applications, a study was created on the participant's interpretation of images within the scope of the subject of the thesis by employing different disciplines. The meaning and symbols of the iconographic visuals in the Cappadocian churches are interpreted in the "Quotation design" section with the method of semiotic analysis. The obtained data and the research process for the data are reflected in the design process in the section "Design of the Unseen" with deconstructive readings. Afterwards, the influences and orientations towards the meaning and symbols of iconographic visuals were made meaningful in the "Understanding" section with living research. In accordance with the purpose of the research, it is thought that the contributions of the artist, researcher and teacher/learner (teacher) identities of the A/r/tography method in the study are expressed in the subheadings of the comprehension section. In this study, in which the experience of being both a participant and a researcher of the research was conveyed, the design processes were put to work together both when designing with artistic inquiries and while doing research, with the intertwining of the identified identities in the process. In this respect, the findings of the research were found to be an instructive process within the framework of art education by questioning the visuals that contain visual codes.

**Keywords:** Art-based educational research, A/r/tography, Deconstructive perusal, Iconographic visuals, Living inquiry.

## ÖNSÖZ

İkonografik Görsellerin Anlam ve Sembolleri Üzerine Sanat Temelli Eğitim Araştırma Yöntemi: A/r/tografi başlıklı tezimin alana kaynak oluşturmasını umar, tez sürecinin başından sonuna kadar bana destek olan, lisans ve yüksek lisans öğrenimim boyunca bana emeği geçen, insanlık için kısa benim için uzun süren yüksek lisans eğitimimde motive edici konuşmalarıyla şu an bu satırları yazmamı sağlayan değerli hocam Prof. Metin İnce'ye, tez yazım sürecinde kaybolup ilerleyemediğim zamanlarda bana vakit ayırarak yolumu tekrar bulmamı sağlayan sevgili hocam Ar. Gör. Gülden Mavioğlu'na, lisans eğitimimden itibaren bana önerdiği kitaplarla öğrenmeyi sevdiiren hocam Öğr. Gör. Müfit Ercan'a, yandal Arkeoloji bölümü okumam esnasında dersini alarak kendini tanıma fırsatı bulduğum kişiliğiyle bana araştırmayı, öğrenmeyi sevdiiren kendime örnek aldığım sevgili hocam Dr. Öğr. Ferda Barut Kemirtlek'e teşekkürlerimi sunarım.

Özellikle her zaman yardımına koşup desteğini esirgemeyen, kendisi de tez yazdığı için bu süreci paylaştığım bana tez arkadaşı olan Kadir Karayel'e, lise eğitimimden itibaren beni bırakmayıp derdimi dinleyerek rahatlatan yaşadığım zorluklarda yanımda olan çok değerli arkadaşım Bartu Başoğlu'na, İngilizce kaynakları incelerken bana yardımcı olan çalışma arkadaşım Evrim Kaya'ya, yüksek lisans eğitimimde benden arkadaşlığını esirgemeyen Nergis Turan Cantürk'e, lisans eğitimimden itibaren özellikle en stresli olan öğretmen olma sürecinde zor zamanlarda dahi benden desteğini esirgemeyen kıymetli dostum Özgün Alıç'a teşekkürü bir borç bilirim.

Her koşulda beni destekleyerek doğru, yanlış tüm kararlarımda yanımda olduklarını hissetmemi sağlayan sevgili ailem; yaşadığımız tüm zorlukların üstesinden gelmemizi sağlayan annem Senem Dağlıoğlu'na, benden desteğini esirgemeyen ablam Gizem Dağlıoğlu'na sonsuz sevgi ve minnetlerimi sunarım. Tüm bu süreci, güzel sanatlar lisesine gitmemi isteyerek başlamamı sağlayarak bitirmemi dört gözle bekleyen ama sürecin bitmesine az kala maalesef sonunu göremeyen babam Turan Dağlıoğlu'na itaf ediyorum.

Aysel DAĞLIOĞLU

Eskişehir, 2021

## **ETİK İLKE ve KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ**

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan “bilimsel intihal tespit programı”yla tarandığımı ve hiçbir şekilde “intihal içermediğini” beyan ederim. Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçları kabul ettiğimi bildiririm.

Aysel DAĞLIOĞLU

## İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
BAŞLIK SAYFASI .....	i
JÜRİ ve ENSTİTÜ ONAYI .....	ii
ÖZET .....	iii
ABSTRACT .....	iv
ÖNSÖZ .....	v
ETİK İLKE ve KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ .....	vi
İÇİNDEKİLER .....	vii
GÖRSELLER DİZİNİ .....	x
KISALTMALAR .....	xiv
1. GİRİŞ .....	1
1.1. Problem Durumu .....	3
1.2. Araştırmanın Amacı .....	4
1.3. Araştırmanın Önemi .....	5
1.4. Araştırmanın Sınırlılıkları .....	6
1.5. İlgili Araştırmalar .....	6
1.5.1. İkonografik görsellere yönelik uygulama temelli araştırmalar ....	6
1.5.2. A/r/tografi ile ilgili araştırmalar .....	8
2. ALANYAZIN .....	11
2.1. İkonografi .....	11
2.1.1. Hristiyan ikonografisi .....	11
2.1.1.1. Ortodoks Hristiyan ikonografisi .....	13
2.1.2. Doğu kiliselerindeki 12 dini bayram .....	14
2.1.3. İsa siklusu .....	15
2.1.3.1. İsa'nın çocukluğu .....	16



	<u>Sayfa</u>
2.1.3.2. <i>İsa'nın mucizeleri</i> .....	24
2.1.3.3. <i>İsa'nın çilesi</i> .....	29
<b>3. YÖNTEM</b> .....	<b>39</b>
3.1. Sanat Temelli Araştırma .....	39
3.2. Sanat Temelli Eğitim Araştırması .....	40
3.3. A/r/tografi .....	41
3.3.1. Yaşayan sorgulama .....	43
3.3.2. A/r/tografi araştırmacısının kimlikleri .....	45
3.3.2.1. <i>Sanatçı (artist) kimliği</i> .....	45
3.3.2.2. <i>Araştırmacı (researcher) kimliği</i> .....	46
3.3.2.3. <i>Pedagojik (teacher) kimliği</i> .....	47
3.4. Rizomatik Analiz .....	47
3.5. Göstergebilimsel Analiz .....	49
3.5.1. Yapısöküm .....	51
3.6. Evren ve Örneklem .....	53
<b>4. BULGULAR ve YORUM</b> .....	<b>55</b>
4.1. Alıntılama .....	56
4.1.1. Alıntılama'nın tasarımı .....	61
4.1.2. Gösterilmeyen'in tasarımı .....	84
4.2. Kavrayış .....	100
4.2.1. Sanatçı (artist) oluş .....	109
4.2.2. Araştırmacı (researcher) oluş .....	114
4.2.3. Öğretmen (teacher) oluş .....	116
<b>5. SONUÇ ve ÖNERİLER</b> .....	<b>119</b>
5.1. Sonuç .....	119
5.2. Öneriler .....	123
5.2.1. Sanat eğitimi araştırmacılarına yönelik .....	123
5.2.2. Araştırmacılara yönelik .....	124
<b>KAYNAKÇA</b> .....	<b>125</b>
<b>EKLER</b>	

## ÖZGEÇMİŞ

## GÖRSELLER DİZİNİ

### Sayfa

<b>Görsel 2.1.</b> Cebrail'in Meryem'e Müjdesi ve Meryem'in Elizabeth'i Ziyareti Sahneleri, Eski Tokalı Kilise (Mustafa UYSUN arşivi) .....	16
<b>Görsel 2.2.</b> Beytullahim'e Yolculuk, Karnlık Kilise (Mustafa UYSUN arşivi) .....	18
<b>Görsel 2.3.</b> İsa'nın Doğumu, Karanlık Kilise (Mustafa UYSUN arşivi) .....	19
<b>Görsel 2.4.</b> Münecim Kralların Tapınması, Eski Tokalı Kilise (Mustafa UYSUN arşivi) .....	20
<b>Görsel 2.5.</b> İsa'nın Mabede Takdimi, Ayvalı Kilise (Mustafa UYSUN arşivi) .....	22
<b>Görsel 2.6.</b> Mısır'a Kaçış, Eski Tokalı Kilise (Mustafa UYSUN arşivi) .....	23
<b>Görsel 2.7.</b> İsa'nın Vaftizi, Eski Tokalı Kilise (Mustafa UYSUN arşivi) .....	24
<b>Görsel 2.8.</b> Lazar'ın Dirilişi, Karanlık Kilise (Mustafa UYSUN arşivi) .....	26
<b>Görsel 2.9.</b> Başkalaşım (Metamorphosis), Karanlık Kilise (Mustafa UYSUN arşivi) .....	28
<b>Görsel 2.10.</b> İsa'nın Kudüs'e Girişi, Karanlık Kilise (Mustafa UYSUN arşivi) .....	29
<b>Görsel 2.11.</b> Son Akşam Yemeği, Karanlık Kilise (Mustafa UYSUN arşivi) .....	30
<b>Görsel 2.12.</b> Yahuda'nın İhaneti, Kılıçlar Kilise (Mustafa UYSUN arşivi) .....	31
<b>Görsel 2.13.</b> İsa'nın Çarmıha Gerilmesi, Yeni Tokalı Kilise (Mustafa UYSUN arşivi) .....	32
<b>Görsel 2.14.</b> İsa'nın Cehenneme İnişi (Anastasis), Eski Tokalı Kilise (Mustafa UYSUN arşivi).....	34
<b>Görsel 2.15.</b> Havarilerin Kutsanması, Karanlık Kilise (Mustafa UYSUN arşivi) .....	35
<b>Görsel 2.16.</b> İsa'nın Göğe Yükselişi (Analipsis), Karanlık Kilise (Mustafa UYSUN arşivi) .....	37
<b>Görsel 2.17.</b> Meryem'in Ölümü (Koimesis), Ayvalı Kilise (Mustafa UYSUN arşivi) .....	38

<b>Görsel 4.1.</b> Yüksek lisans görsel araştırma yöntemleri dersi çalışmaları .....	57
<b>Görsel 4.2.</b> Yüksek lisans görsel araştırma yöntemleri dersi çalışmaları .....	57
<b>Görsel 4.3.</b> Erken Hristiyan sanatına ait katakomp resimleri (Barut-Kemirtlek, 2017, Yayınlanmamış lisans dersi sunumundan) .....	59
<b>Görsel 4.4.</b> Yüksek lisans sanat atölye II dersi çalışmaları, Karışık Teknik (Embossing ve Akuatint Baskı) .....	60
<b>Görsel 4.5.</b> Müjde, 34,5x49,5 cm, Akuatint Baskı, 2019 .....	63
<b>Görsel 4.6.</b> Hz. Muhammed ve ashabını Mekke'ye ilerlerken gösteren tasvir. Kanatlı betimlenen varlıklar İslam'ın dört büyük meleği Cebrail, Azrail, Mikail ve İsrail'dir. (Siyer-i Nebi, https-8) .....	65
<b>Görsel 4.7.</b> Doğum, 41,5x29 cm, Akuatint Baskı, 2019 .....	66
<b>Görsel 4.8.</b> Leonardo Da Vinci, Son Akşam Yemeği (https-9) .....	67
<b>Görsel 4.9.</b> Sunum, 49,5x68,5 cm, Akuatint Baskı, 2019 .....	68
<b>Görsel 4.10.</b> Arınma, 21,5x22,5 cm, Akuatint Baskı, 2020 .....	69
<b>Görsel 4.11.</b> Dönüşüm, 49,5x68,5 cm, Akuatint Baskı, 2019 .....	71
<b>Görsel 4.12.</b> Uyan, 34,5x49,5 cm, Akuatint Baskı, 2019 .....	72
<b>Görsel 4.13.</b> Geliş, 49,5x34,5 cm, Akuatint Baskı, 2019 .....	74
<b>Görsel 4.14.</b> Çarmıh, 34,5x49,5 cm, Akuatint Baskı, 2019 .....	75
<b>Görsel 4.15.</b> Çıkış, 25x26 cm, Akuatint Baskı, 2020 .....	77
<b>Görsel 4.16.</b> Son Kez, 25x50 cm, Akuatint Baskı, 2020 .....	80
<b>Görsel 4.17.</b> Göğe Yükseliş, 35x25 cm, Akuatint Baskı, 2020 .....	82
<b>Görsel 4.18.</b> Uyku, 35x25 cm, Akuatint Baskı, 2020 .....	83
<b>Görsel 4.19.</b> Sayın'ın (2003) kitabından alıntı .....	85
<b>Görsel 4.20.</b> Müjde, 31x45,5 cm, Kağıt üzerine karşık teknik, 2019 .....	86
<b>Görsel 4.21.</b> Doğum, 49,5x35 cm, Kağıt üzerine karşık teknik, 2019 .....	88

	<b><u>Sayfa</u></b>
<b>Görsel 4.22.</b> Sunum, 67x48 cm, Kağıt üzerine karşıık teknik, 2019 .....	91
<b>Görsel 4.23.</b> Arınma, 21x21 cm, Kağıt üzerine karşıık teknik, 2020 .....	92
<b>Görsel 4.24.</b> Dönüşüm, 40x58 cm, Kağıt üzerine karşıık teknik, 2019 .....	93
<b>Görsel 4.25.</b> Uyan, 34,5x41 cm, Kağıt üzerine karşıık teknik, 2019 .....	94
<b>Görsel 4.26.</b> Geliş, 38x24 cm, Kağıt üzerine karşıık teknik, 2019 .....	95
<b>Görsel 4.27.</b> Çarmıh, 38x48,5 cm, Kağıt üzerine karşıık teknik, 2019 .....	96
<b>Görsel 4.28.</b> Çıkış, 25x22 cm, Kağıt üzerine karşıık teknik, 2020 .....	97
<b>Görsel 4.29.</b> Son Kez , 25x50 cm, Kağıt üzerine karşıık teknik, 2020 .....	98
<b>Görsel 4.30.</b> Göge Yükseliş, 40x25 cm, Kağıt üzerine karşıık teknik, 2020 .....	99
<b>Görsel 4.31.</b> Uyku, 38x24 cm, Kağıt üzerine karşıık teknik, 2020 .....	100
<b>Görsel 4.32.</b> Çağrışım, 10x10 cm, Kağıt üzerine sulu boya, 2020 .....	103
<b>Görsel 4.33.</b> Görünenler tasarımı için eskiz, (kağıt üzerine kara kalen), 2020 .....	104
<b>Görsel 4.34.</b> Görünenler, 25x25 cm, Tuval üzerine karşıık teknik, 2020 .....	105
<b>Görsel 4.35.</b> Bağlantılar, Dijital kolaj tasarımı, 2020 .....	106
<b>Görsel 4.36.</b> Düşünceler , Karakalem eskiz, 2020 .....	109
<b>Görsel 4.37.</b> Sorgulamalarıma yönelik rizomatik ilişkilerin kartografik açılımı .....	110
<b>Görsel 4.38.</b> Örtülemeye yönelik sorgulama eskizi .....	111
<b>Görsel 4.39.</b> Tez yazımında anlamlandırma arayışına yönelik notlar .....	112
<b>Görsel 4.40.</b> Grekçe harflerden tipografik anlam yaratımı .....	113
<b>Görsel 4.41.</b> İlgi duyduğum kavramlara yönelik rizomatik ilişkilerin kartografik açılımı .....	114
<b>Görsel 4.42.</b> Araştırmaya yönelik örnek sorgulamalar (Cederboum, 2009) .....	115
<b>Görsel 4.43.</b> Araştırmaya yönelik oluşturduğum sloganlarım .....	116

**Görsel 4.44.** Öğrenmelerime yönelik rizomatik ilişkilerin kartografik açılımı ..... 118

## KISALTMALAR

ABR	: Art-Based Research (Sanat Temelli Araştırma)
ABER	: Art-Based Educational Research (Sanat Temelli Eğitim Araştırması)
Bkz.	: Bakınız
Çev.	: Çeviren(ler)
Ed.	: Editör(ler)
TDK	: Türk Dil Kurumu
Vb.	: Ve benzer(ler)i
S.	: Sayfa(lar)

“Sanatın hedefi; objelerin saklı yönünü bulmaktır. Çünkü bu, en doğru realitedir.”

Aristo

## 1. GİRİŞ

Sanatın kesin bir tanımını yapmak mümkün olmasa da, insanlığın bilinen tarihinin başından itibaren önemli bir olgu olmuş ve düşünürler ile sanatçılar tarafından farklı algılanıp farklı şekillerde ifade edilmiştir (Özsoy, 2015, s. 10). Erinç, Picasso'nun “Sanat nedir?” sorusuna verdiği: “Sanat ne değildir ki? Bilseydim onu kendime saklardım.” cevabından yola çıkarak sanatın ne olduğunun yanıtının olmadığından ve herkesin kendine özgü bir sanat anlayışının olduğundan bahsetmektedir” (Erinç, 1995, s.29). Sanatın, insanların var olduğundan itibaren birbirleriyle iletişim kurma, diğerlerine varlıklarını bildirme, avları ve yaşamları hakkında kendilerinden sonra gelecekleri eğitime, tanrılarıyla bağlantı kurma gibi birçok farklı işlevde kullanıldığı bilinmektedir. Sanatın işlevleri, geçmişten itibaren tartışılan konulardan olsa da eğitim sanatın en önemli işlevlerinden biri haline gelmiştir. Bu konu, filozofların da meşgul olduğu konulardan birisi olmuştur. Konuyla ilgili “Helenistik dönem filozoflarından Aristoteles, sanatı zevk vererek öğrettiği için eğitime ve ahlaka bağlı tutmuş, güzel şeylerin algısının bilgi edinmekten farklı bir işlem olmadığını savunarak sanat ile eğitimi savunan belki de ilk kişi olmuştur. Bununla ilgili olarak Aristoteles; sanatın, gençlerin duygu ve hareketlerini düzenlediği için hayata hazırladığını ve bilginin edinilebilmesi için de sanatın taklitçi yapısından yararlanması gerektiğini söylemiştir” (Bigali, 1976).

“Sanat eğitimi, dünyayı gözlemlemenin bilişsel işlevini geliştirir çünkü sanatlara dayalı doğrudan veya dolaylı deneyimler, dünyamızı ve çevremizdeki dünyayı daha iyi anlamamızı sağlar” (Eisner, 2002'den aktaran; Bajardi, 2014, s. 102). Sanat eğitimi yoluyla kazanılan estetik yaşantılar insanların bilişsel ve duyuşsal olarak bakış açılarını değiştirerek çevrelerini algılamalarını kolaylaştırır. Bir yaratma eylemi olan sanat aracılığı ile kişiler aynı zamanda sanatı bir iletişim aracı olarak kullanırlar. Fransız düşünür Barthes da “Sanat ürünlerinin bilgilendirme amacıyla hazırlanan ürünlerden farklı olmadığını öne sürer” (Doltaş, 2003, s. 26). Bu bağlamda görsel iletişim bir öğrenme süreci de oluşturur. Bu öğrenme süreçlerinde kişiler sadece iletişim becerilerini bilgilenmek için değil ayrıca algılamak ve algıları yönetmek için de kullanır.

“Kültür, bir gruba ait özelliklerin o gruptaki bireysel davranışları etkileyen yalnızca bir grubun görünür yönlerine değil, aynı zamanda düşünceleri, değerleri ve davranışlarını içeren daha geniş bir soyut durum yelpazesidir” (Choi, Lee, Kim & Jeon, 2005). "Kültür



aynı zamanda toplumsal bakış açısı ve toplumsal etkileşimlerin öne çıktığı bir süreçtir" (Oyserman, 2006'dan aktaradan Bedir-Erişti, 2017, s. 117a). Bu çerçevede kültür toplumların ortak değerleri, geçmişten günümüze kadar gelmiş normatif yapılarıdır. Görsel kültür ise bu bağlamda, çevremizde gördüğümüz her şeydir. Çağımızda, günlük hayatlarımızda birçok görsele maruz kalmaktayız. Gördüğümüz bu görseller bizim bilişsel alt yapımızdır ve etnik kökenlerimizle, yetiştiğimiz toplum ile birleşerek görsel estetik değerlerimiz oluşturmaktadır. Bununla birlikte çağımızda "Görsel içeriklerin oldukça hızlı, devingen, güncellenebilen ve yenilenen bir dönüşüm ile hedef kitle ile bulunduğu bir ortamda görsel kültür yeni bir dönüşüm ve değişim içerisine girmiştir" (Gauntlett, 2011'den aktaradan Bedir-Erişti, 2017a, s. 140). Bu nedenle görsel kültüre ilişkin yorumlarımız, tanımlamalarımız, ilişkilendirmelerimiz gün geçtikçe gelişmekte ve yenilenmektedir.

Freedman (2007, s. 86) görsel kültüre ilişkin, bir kişinin görsel kültürün biçimlerini görmek için sanat müzesine gitmesi gerektiğini sanatın gördüğümüz yerler, televizyon, bankalar, gazeteler, alışveriş merkezleri, parklar ve web sitelerini içine alacak şekilde genişlediğini söyler. Yani hayatlarımızın her anında -evde, okulda, sokakta- gördüğümüz görseller halihazırda görsel kültürümüzü oluşturmaktadır. Bunun için özel bir çaba sarf ederek gittiğimiz müzelerin sadece görsel kültürümüz olmadığına değinir. "Popüler görsel kültür ve güzel sanatların karışımıyla yeni imgeler üretilir ve sanatın yeni anlamları öğrenilir. Bunun sonucunda da sanat eseri bir müzede barındığı zamandan biraz farklı bir yol izler ve biliş, yeni bağlamlar, yeni anlamların inşa edilmesine neden olur" (Freedman, 2004, s. 86-87).

"Postmodern dönemin görsellere yaptığı vurgu, bireylerin görsellere ilişkin eleştirel sorgulamalarını ve etkili kullanımlarını gerektirir. Bu noktada, görsel kültür postmodern dönemin görsellere ilişkin karmaşık yapılarını çözümlenmede önemli bir rol üstlenmektedir" (Türkcan, 2013, s. 1). Bilgi toplumundaki bireylerin, eleştirel düşünerek, kültürel farklılıkları anlama ve anlamlandırılma gibi becerilere sahip olması gerekmektedir. Eğitim ile bireylere bu istendik davranışların kazandırılmasında ise sanat eğitimi önemli bir yer tutmaktadır. Birçok disiplini bünyesinde barındıran sanat eğitimi, sanat eğitimi uygulamalarıyla işlevsellik kazanmaktadır. Çalışmada, sanat eğitimi uygulamalarını içeren A/r/tografi yöntemiyle katılımcının farklı disiplinleri işe koşarak görselleri yorumlaması üzerine bir çalışma oluşturulmuştur.

## 1.1. Problem Durumu

Görsel iletişim insanların sahip oldukları bilgi ve düşünceyi başkalarına aktarmak için seçtiği en etkili yollardan olmuştur. Bunun sebebini John Berger (2017, s. 7), görmenin konuşmadan önce geldiğinden ve bir çocuğun konuşmaya başlamadan önce etrafına bakıp tanıyarak öğrendiğinden bahseder. Geçmişten günümüze çevremizin görseller ile çevrili olduğu görülür. Bu nedenle de “Bilgi toplumundaki bireyler için kültürel farklılıkları anlamak, eleştirel düşünerek çözümler üretebilmek ve iş birliği içinde çalışarak sorumluluk almak gibi beceriler önemli yer tutmaktadır. Bu becerilerin kazandırılması için harekete geçen ülkeler, aynı zamanda yeni değerlerle donanık yapıcı ve yaratıcı bireylerin yetiştirilmesi çabası içine girmişlerdir” (Türkcan, 2013). Görsel sanat eğitimi, tüm disiplinlerde olduğu gibi dünyayı anlamlandırmada önemli bir rol oynamaktadır. Görselleri anlamlandırmak, eleştirel düşünmek ve görsel algılama farkındalığının oluşturulması da sanat eğitiminin önemli kazanımlarındandır. Ancak Erişti (2016) öğrencilerin, görsellere yönelik uygun anlamlandırma yaklaşımlarının ve uygulama yöntemlerinin farkında olmadıklarını, bu nedenle de kullandıkları yöntemi uygulama sürecine entegre etmede sorun yaşadıklarını belirtmiştir. Bu bağlamda da öğrencilerin orijinal ve derinlemesine görsel veriler oluşturabilmeleri için işe koşulabilir yeterlilikler kazanmaları gerektiği vurgulanmıştır. Çığır, öğrencilere bu yeterliliklerin kazandırılabilmesi için ilk olarak görsel kültür eğitimi içeriklerinin kazandırılması gerektiğinden bahsetmiştir. Bu sayede öğrenciler eleştirel bakış açısıyla düşünme, yorumlama, çözümlenme ve ilişkilendirme yeterlilikleri ile görsel farkındalık sahibi olacaklarını söylemiştir (2016, s. 21).

“Uygulama odaklı eğitim araştırmalarında” (Mavioğlu, 2019) estetik öğrenmelerden elde edilen bilgilerin geçerliliği ve sağlamlığından bahsedilir. Bunun nedeni öğrenme sürecine aktif olarak katılma, bilginin uygulamaya konulması ve yapılandırılması olarak gösterilebilir. Ancak bu “Uygulamaların sonunda katılımcıların nihai bir sonuca ulaştığının kanıtı olarak görülmesinden ziyade katılımcıların şu anda oluşturduğu sonuç veya hedef olarak görülmesinden bahsedilmektedir” (Greenwood 2012, s. 17). Bu bağlamda teorisyen olarak katılımcının büyük bir sorumluluk üstlenmesine neden olmaktadır. Bunun sebebi sanat pratiğinin kültürel anlamlar, metinler ve eserlerin anlamlarını içeren bir araştırma şekli olmasıdır.

Çalışmaya kavramsal bağlam oluşturması için yapılan araştırmalarda, sanat temelli uygulamalarda ikonografik görsellerin çok fazla kullanılmadığı ve araştırmalarda

ikonografi alanının daha ziyade literatür taraması olarak kaldığı görülmektedir. Bu nedenle problemin çıkış noktasını oluşturan ikonografik görsellerin sorgulanması, uygulamada bilgi zenginliğinin ortaya çıkarılması ve yeni anlamlandırmalar edinilebilmesi için uygulama odaklı sanat temelli bir eğitim araştırma yöntemi olan “A/r/tografi” (Bedir-Erişti, 2017b) ile tekrar ifade edilmek istenmiştir. Konu, öznel bir sorgulamaya tabi tutularak ikonografik görsellerin nasıl aktarabileceği, etkilenimler yoluyla yeni anlamların oluşturulması, çalışmanın genel problemini oluşturmuştur.

## 1.2. Araştırmanın Amacı

Çalışmanın temel amacı, kişisel sanatsal ifadelerin sorgulanarak öğrenme ve araştırılmasına yönelik, uygulama odaklı sanat temelli bir eğitim araştırmasıdır. Bu çalışmada, görsel kültürel kodların bilinerek bu kodların içinde bulunduğu görsellere bakılınca anlaşılmasını, kültürel kodlar içeren sanat eserlerinin nasıl yorumlanabileceği ve yeni anlamların nasıl sorgulanabileceğini öğrenme üzerinde durulacaktır. Araştırmada bu öğrenmelere yönelik sorgulamalar gerçekleştirirken görsellere, resimsel alıntı yöntemi ile yaklaşılacaktır. Çünkü “Resimsel alıntı yalnızca yalın bir yinelemeden çok yeniden güncelleme işlemini gerektirir ve bu bağlamda bir yapıtı, ulusal ya da kültürel mirasın bir kesitinden yeni bir uzama aktarmaya dayanmaktadır” (Aktulum, 2011, s. 53). Bunu yaparken de uygulamalarda katılımcıları dahil etmek yerine kişisel sanatsal uygulama süreci üzerinde durulmaktadır. Bunun nedeni olarak McNiff (2007) de fikirlerini ve metotlarını ilerletmek için çalışmalarında başkalarını kullanmanın onu etik olarak rahatsız ettiğinden bahseder. Bu nedenle de odak noktasını insanın oluşturduğu çalışmalarda kendisini merkeze almanın daha doğru olduğunu söyleyerek bu süreci ‘öğretmen-araştırmacı’ olarak nitelendirmiştir.

İkonografiye yönelik sanat temelli uygulama araştırmalarında mitoloji kaynaklı metinler-görseller kullanılırken dini kaynaklı metinler-görsellerin bu çalışmalarda kullanılmadığı görülmüştür. Bu nedenle alanda uygulama odaklı sanat temelli bir eğitim araştırması ile örnek oluşturması için bu çalışma A/r/tografi yöntemiyle yansıtılmaya çalışılmıştır. Görsel kültür eğitimi içeriklerine yönelik kodlar bulunduran ikonografik görsellerin ‘*yapısökümsel okuma*<sup>1</sup>’ ile sorgulanarak bu süreci tasarım diline aktarmaya yönelik bir çalışma yapmak amaçlanmıştır.

---

<sup>1</sup> Bkz. Yanık, 2016, s.94

Tez konusu kapsamında çıkış noktası, Kapadokya kilise görsellerinin incelenerek yapışökümsel okuma ile görsellerin sorgulanmasıdır. A/r/tografik uygulama süreçlerinde kişisel bakış açıları ve uygulama süreçlerindeki sorgulamalardan dolayı ‘yaşayan sorgulamalar’ söz konusudur. Bu ilişkiden yola çıkılarak, ortaya konulan problem durumu çerçevesinde araştırma için kişisel sorgulamaların yapılması gerekliliğı duyulmuştur. Belirlenen bu kişisel sorgulamalar ‘Araştırmanın Amacı’ kısmının bu bölümünde belirtilmiştir.

Belirlenen amaçlar doğrultusunda araştırmada şu sorulara yanıt aranmıştır:

- İkonografik görsellerin benim için nasıl bir önemi var?
- İkonografik görsellere yönelik nasıl sorgulamalar yapılabilir?
- İkonografik görsellerin sorgulanması yapışökümsel okumayla yapılabilir mi?
- Görsel sanatlarda eser üretimine yapışökümsel okumalar/sorgulamalar nasıl dahil edilebilir?
- İkonografik görsellere yönelik yeni anlamlar üretilebilir mi?
- Görsel kültürel kodların bilinmesi, yapışökümsel sorgulamalara nasıl yön verebilir?
- İkonografik görsellere yönelik görsel kültür bilgisi, sanat temelli araştırmalarda sanatsal çalışmaları nasıl yönlendirebilir?
- Görsel okuma, yazma ve yaratma ile görsel kültür eğitime dayalı bu süreçte ne gibi ilişkiler kurarak kendim ve başkaları için anlamlar geliştirebilirim?

### **1.3. Araştırmanın Önemi**

Bu çalışma, sanat eğitiminde görsel kültürel öğeler bulunduran ikonografik görsellerin yapışökümsel olarak sorgulanmasını, eserlerin göstergebilimsel eleştiriyile doğru okunmasını sağlar. Çalışmanın yeni anlamlandırmalar oluşturması tartışma bakımından da önemlidir. Eserleri oluşturan kişinin, kendi eserlerini sorgulaması eğitimin temel amaçları olan kişisel gelişim ve mesleki gelişim açısından önemli bir yer tutar. Bu çalışmada da eserlerin taşıdığı anlamların sorgulanması ve yeni anlamların oluşturulması araştırma açısından önemlidir. Ayrıca sanat eğitimi alanına giren görsel kültürel kodlar barındıran ikonografik görsellerin, dilbilimi alanına yönelik göstergebilimsel analiz, yapışökümsel sorgulamalarla, öznel ve sanatsal tasarımlara taşınması, çalışmanın disiplinlerarası olmasını sağlaması bakımından da önemli bir yer tutmaktadır.

Ülkemizde, sanat eğitiminde uygulama odaklı çalışmalar yapılmasına rağmen yöntem olarak A/r/tografi'ye yönelik çalışmalar oldukça sınırlıdır. Uygulama odaklı sanat temelli bir eğitim araştırması olan A/r/tografi'nin, çalışmada yöntem olarak kullanılmasının, hem çalışmanın probleminin ifade edilmesinde hem de alanda farklı yöntemlerin kullanılmasına bir örnek oluşturması açısından önemli olduğu düşünülmektedir. Bu çalışmada da A/r/tografi yönteminin tanınarak geliştirilmesi ve yaygınlaştırılması bakımından sanat eğitimi ve sanat temelli uygulamalara örnek oluşturması açısından katkı sağlayabileceği düşünülmüştür.

#### **1.4. Araştırmanın Sınırlılıkları**

- Araştırmada katılımcı, araştırma yönteminin ve araştırma probleminin gerekliliği bakımından, araştırmacının kendisiyle sınırlandırılmıştır.
- Araştırmada kullanılan görseller, problemin gerekliliği bakımından Kapadokya Kaya Kiliseleri'nde bulunan Ortodoks Hristiyanlığı'na ait ikonografiler ile sınırlandırılmıştır.
- Araştırmada oluşturulan görsellerin tasarımı, sürecin başlangıcında, gravür resim uygulamasıyla sınırlandırılmıştır.
- Araştırmanın verileri, amaç ve yönetime uygun olarak, öznel sorgulamalarla tasarlanan görseller çerçevesinde oluşturularak elde edilmiştir.
- Göstergibilimsel analiz ile ilgili yapılan araştırmalar, bu tez ile ilişkili olma durumuna göre sınırlandırılmıştır.

#### **1.5. İlgili Araştırmalar**

##### **1.5.1. İkonografik görsellere yönelik uygulama temelli araştırmalar**

Bu bölümde uygulama temelli ikonografik görseller hakkında yapılan araştırmaların yanı sıra A/r/tografi yöntemi ile yapılan çalışmalara da yer verilecektir. Bunun sebebi bu tez çalışmasında ikonografik görsellerin sanatsal sorgulamalarla ilişkilendirilerek tasarımlarla ifade edilmeye çalışılmasıdır; bu nedenle ikonografik ya da ikonol Bu durum kişisel durumların, hikayelerin, sorgulamaların ya da anlatımların uygulama odaklı sanat araştırmalarına dönüştürüldüğü A/r/tografi araştırmalarının da incelenmesi gerekliliğini oluşturmasıdır.

Yapılan araştırmalarda literatürde ikonografik inceleme ve analiz yöntemleri ile yapılan bir çok araştırma olduğu görülmüştür. Ancak ikonografik araştırmaların

uygulamalarla yorumlanması, aktarılmasına yönelik olarak ülkemizde sadece üç araştırma olduğu ve araştırmaların, bu tezin konusu kapsamındaki Hristiyan ikonografisi kapsamında olmadığı gözlemlenmiştir.

Bozok'un (1989), 'Anatanrıça Kybele'nin Frig Dönemi İkonografisi ve Özgün Baskiresimlerdeki Yorumu' başlıklı tezinde, literatür taraması olarak Anatanrıça Kybele'nin Frig öncesi dönem ve Frig döneminde yeri ve önemine yer verilmiştir. Araştırmasına yönelik uygulamalarında, Frig döneminden kalan Frigya Yazılıkaya'larına ait ikonoları baskı teknikleri ile yorumlamıştır.

Şensılay'ın (2006), 'Türk İkonografisinde Ejderha Figürü ve Seramik Yorumları' başlıklı tezinde, Türk ikonografisinde görülen ejderha figürleri İslamiyet öncesi Orta Asya gelenekleri ve Anadolu geleneklerinde olmak üzere iki başlıkta ayırarak incelenmiştir. Sonrasında ise Türk ikonografisinde yer alan ejderha motiflerinden yararlanılarak tasarımlar yapılmış ve bu tasarımlar değerlendirilmiştir.

Erdem'in (2011), 'Kubad-Abad Saray Çinilerindeki Hayvan Motiflerinin İkonografisi, Simgesel Anlamı ve Günümüz Seramiğinde Yorumları' başlıklı tezinde, sarayda yer alan Türk sanatında yer alan hayvan üslubuna ait motifler belirlenerek değerlendirilmiştir. Ayrıca çalışmada, hayvan üslubuyla bağlantılı olarak Şamanizm ve şaman toplumlarındaki hayvan kültü hakkında da bilgi verilmiştir. Tezin uygulama bölümünde ise Kubad Abad Sarayının duvarlarında yer alan hayvan motifleri duvar dekoru olmaktan çıkarılarak, günümüz seramik anlayışına uygun olarak yorumlanarak tekrar ele alınmıştır.

Boydaş (2018)'in 'Resim Sanatında Ezoterik Göstergeler ve Bağlamlar Üzerine Bir İnceleme' başlıklı sanatta yeterlik tezi ezoterik görsellere ilişkin uygulama temelli bir araştırmadır. Boydaş seçtiği dokuz sanatçıya ilişkin yapıtları irdeleyerek kendi eserlerine yönelik yansımaları olup olmadığını mercek altına almıştır. Araştırmacının ezoterik eser olarak tanımladığı görseller, araştırmanın A/r/tografi niteliği taşıyan bölümünde 'ikonografik inceleme' ve 'göstergebilimsel inceleme' yöntemleri ile açıklanmaya çalışılarak bu tez kapsamında yapılmak istenen ikonografik görsellerin sorgulanarak tasarımlara aktarılmasına kaynak olması açısından da önemlidir.

### 1.5.2. A/r/tografi ile ilgili araştırmalar

Irwin ve arkadaşlarının (2004) gerçekleştirdiği, ‘The City of Richgate’ projesi A/r/tografi yöntemi ile yapılan ilk araştırmalardandır. Projede Kanada’da yaşayan bir grup sanatçı, araştırmacı ve göçmen aile ile gerçekleştirilmiştir. Kanada’nın Richmond Őehri’nde gerçekleştirilen projede Çinli ve Japon göçmenlerin Őehri Richgate (zenginlik kapısı) olarak adlandırılmasıyla projenin ismi bu Şekilde oluşturulmuştur. Dört yıldan uzun süren araştırmada her yıl sergiler aılılarak katılımcıların ve A/r/tografların farklı düzeylerde ancak ortak üretimle uygulama sürecine katıldıkları aktarılmaktadır.

Barney’nin (2009), ‘A Study of Dress Through Artistic Inquiry: Provoking Understandings of Artist, Researcher, and Teacher Identities’ (Sanatsal Uygulamaya Dayalı Bir Elbise alışması Sanatçı, Araştırmacı ğretmen Kimliklerini Anlamanın Yolu) başlıklı tezinde “elbise konseptleriyle sanatçı, araştırmacı ve ğretmen kimlikleri birleştirildiğinde hangi anlamlar teşvik edilir? Soruyla oluşturulmuş ve sanatçının sorgulamalarıyla uygulamayı ve teoriyi birlikte işe koşması üzerine yapılandırılmıştır. Süreç orta ğretim sanat ğretmeni ve öğrencileriyle gerçekleştirilerek sanatçı, araştırmacı, ğretmen ve ğrenci kimliklerinin yeniden yazılmasına yönelik olarak gerçekleştirilmiştir. Araştırmada bilgiler geleneksel tez yazım süreçleriyle değil Barney’in A/r/tografik olarak oluşturmuş olduğu ilişkisel sıralamayla gerçekleştirilmiştir. Bu nedenle tez bir daha yazılarak araştırmanın yaratıcı süreçlere ilişkin sınırlandırılmasına neden olmuştur.

Golparian’ın (2009), ‘Displaced Displacement: An A/r/tographic Performance of Experiences of Being 45 Unhomed’ (Yersiz-Yurtsuzluk: Evsiz Olma Deneyimine İlişkin A/r/tografik Performans) başlıklı tezi, yersiz-yurtsuzluk kavramına ilişkin görsel ve yazınsal performans ile gerçekleştirdiği “*arada olmanın acısı*” temalı A/r/tografik sorgulama araştırmasıdır. Golparian araştırmasında A/r/tografik süreçlerle kendi sanatsal ve estetik duyarlılıklarının sürece rehberlik ettiğinden bahsetmektedir. Gerçekleştirdiği bu sanatsal sorgulamalar araştırmasının konusunu oluşturmuştur. Araştırmasında acıyı anlamak, acıyı paylaşmak üzerine kendi deneyimlerini öteki olarak adlandırdığı seyirci ile paylaşıp yeniden hatırlayarak yaşayan deneyimlerini pedagojik bağlamda paylaşır. Golparian’ın A/r/tografik araştırmalarda araştırmacının kendini araştırmanın nesnesi haline getirmesi olarak ele alınabilecek çalışması, bu araştırmada da yapılmak isteneni destekleyecek bir kaynak olması açısından da önemlidir.

Güler'in (2015), A New Practice Based Research Method in Art Education: A/R/Tography. The Criticism of the Paintings made for Gershwin's Rhapsody in Blue" (Sanat Eğitiminde Uygulamaya Dayalı Yeni Bir Araştırma Metodu: A/R/Tografi Gershwin'in Rhapsody In Blue Adlı Eserine Yapılan Resimlerin Eleştirisi) başlıklı A/r/tografi yöntemi ile oluşturduğu çalışmasında müzisyen George Gershwin'in "Rhapsody in Blue" adlı eserini aşamalı olarak resmetmiştir. Araştırmada Güler ilk olarak müzisyen ve söz konusu parça hakkında hiç bilgi sahibi olmadan eseri dinleyerek resmetmiştir. Sonrasında ise müzisyenin hayatı ve eserleri hakkında bilgileri edindikten sonra tekrar söz konusu parçayı tekrar dinleyerek resmetmiştir. Çalışmada, eğitimcilerin ve öğretmen adaylarının kendilerini geliştirme yolunda sezgisel öğrenme/öğretme yaklaşımları sunularak eğitimde disiplinlerarası uygulamalara olanak sağlayabileceği görüşü yer almaktadır.

Coşkun'un (2016), 'Postmodern Sanat Eğitimi Anlayışına Dayalı Öznel Tarih Projesine İlişkin Öğrenci Görüşleri' çalışmasında, öğrencilerden yaşam öyküleriyle kendi belgesellerini oluşturmaları istenmiştir. Araştırma 2012-2013 yıllarında anasanat resim atölye dersini alan 6 öğrenciyle yarı yapılandırılmış görüşmelerin yorumlanarak elde edildiği belirtilmektedir. Projede sırasıyla, "Bulut Nesne", "Öznel Tarih Şeridi Tasarımı", "Öznel Tarih Projesi Araştırmaları", "Öznel Tarih Projesi ile İlgili Sunumlar" ve "Öznel Tarihin Görselleştirilmesi" etkinlikleriyle aşamalandırılmıştır. Araştırmada öğrenciler kendi yaşam deneyimlerinden yola çıkarak sanatsal deneyimlerini disiplinlerarası uygulamalardan faydalanarak yaratıcı keşiflerle aktarmışlardır. Çalışmada atölye derslerinde 'öğrenci merkezli' eğitim anlayışının benimsenmesinin olumlu etkileri vurgulanmaktadır.

Keser ve Narin'in (2017) 'Sanat Temelli Bir Soruşturma Yöntemi: A/r/tografi' çalışmasında, 'The City of Richgate' projesine ilişkin makaleleri inceleyerek A/r/tografi'nin nasıl bir yöntem olduğunu, ne şekilde biçimlendiği ve araştırmanın hangi araştırma süreçlerine yönelik olduğunu anlamaya yöneliktir. A/r/tografi yönteminin nihai amacının problem çözmek ya da sorulara cevap aramak olmadığını, bunun yerine araştırmaya ilişkin sanat eserlerinin, görsellerinin biçimlendirilmesi olduğu aktarılmaktadır.

Boydaş (2018)'ın 'Resim Sanatında Ezoterik Göstergeler ve Bağlamlar Üzerine Bir İnceleme' başlıklı sanatta yeterlik tezinde eserlerine yönelik inceleme raporunda A/r/tografi yöntemini kullanmıştır. Araştırmadaki uygulamaları, 'yazarın kendini



keşfetme serüveni içerisinde ezoterik unsurlarla ne denli bağ kurduğu' üzerine sorgulamalarını amaçlamıştır. Raporun hazırlanma aşamasında da gelişim sürecini ve yapmış olduğu çalışmalarını irdeleyerek çalışmasını aktarmıştır. Boydaş'ın bu araştırması hem A/r/tografi yöntemini barındırması hem de kendi ikonografik öğeler barındıran görsellerini, göstergebilimsel sorgulamalarla ele alınması bakımında da bu tez kapsamında yapılmak istenene kaynak oluşturması bakımından önemli görülmektedir.

Özcan'ın (2019) 'Tez Yazım Sürecindeki Erteleme Kavramı: A/r/tografik Bir Sorgulama' başlıklı yüksek lisans tezinde, bir davranış problemi olan erteleme kavramını otobiyografik sorgulamalarla tasarım sürecine aktararak A/r/tografi yöntemiyle incelemektedir. Araştırma soyut bir kavram olan ertelemenin, kişisel ifadelerle yöntemin üç kimliğine ilişkin bitişik yapıların birbirini beslediği üzerine durularak somut tasarımlarla aktarılmaya çalışılmıştır. Araştırmada, A/r/tografi yönteminin sanat eğitimi uygulamalarında kullanılmasının teşvik edilmesi önerilmiştir.

Mavioğlu'nun (2019), 'Bilinçaltına Yönelik Manipülatif Unsurların İndirgenmesine Dayalı Görsel Kültür Çalışmaları: Bir A/r/tografi araştırması örneği' başlıklı doktora tezinde, günlük hayatımızda bolca karşılaştığımız görsel uyaranların bilinçaltımıza yönelik gerçekleştirdiği manipülatif etkileri A/r/tografik yaklaşıma dayalı olarak incelenmektedir. Tezde, sanat temelli eğitim araştırma yöntemi olarak bilinen A/r/tografi yöntemi için "uygulama odaklı sanat temelli bir eğitim araştırma yöntemi" olarak bahsedilmektedir. Araştırmada, 'görsellerin bilinçaltı etkilerinin, ilişkisel bağlamlarının sorgulanması ve sorgulamalar aracılığıyla bilinçaltı etkilerinin azaltılabilirliğinin irdelenmesi' amaçlanmaktadır. Araştırma bulgularında, bilinçaltına etki eden görsel uyaranlar yaşayan sorgulamalarla yorumlanarak anlamlandırılmıştır. Ayrıca araştırmanın bulgularında bilinçaltına etki eden görsellere ilişkin, "Etkilenim", "Yönlenim", "Yönlendirme", "Fark Etme" ve "Aynalanma" kavramları çerçevesinde aktarılmıştır. Araştırmacı yöntemin üç kimliği olan sanatçı/araştırmacı/öğretmen rollerinin açığa çıkarılarak araştırmanın gerçekleştiğini vurgulamıştır ve yöntemin uygulama odaklı sanat eğitimi çalışmalarında kullanılmasının teşvik edilmesi önerilmiştir.

“Hakikat, varlıkta ya da yoklukta değil, karşıtların bileşimindedir. Hakikat oluşumdur.” Hegel

## **2. ALANYAZIN**

### **2.1. İkonografi**

İkonografi terimsel olarak: Grekçe<sup>2</sup>, Eikon (imge) ve graphia (yazım) sözcüklerinin birleşmesinden oluşmuştur. Tükel ve Yüzgüller Arsal (2014, s. 13) “sözcüklerin kökenindeki bu anlama dayanarak birleşimlerinden ‘imge yazma’ ya da ‘imge oluşturma’ biçiminde açıklanabildiğini” söylemektedir. Yani ikonografi, sanat eserlerinde oluşturulan imgelerin tanımlanması ve sınıflandırılması ile ilgilenen sanat tarihinin bir koludur denilebilir. “Ancak sanat tarihi söz konusu olduğunda, ikonografiyi yöntemselleştiren Erwin Panofsky’nin (1892-1968) deyişiyle ‘sanat yapıtlarında betimlenen olay, kişi, düzen ve kalıpları inceleyen bilimsel disiplin’ olarak tanımlayabiliriz” (Tükel ve Yüzgüller Arsal, 2014, s. 13).

İkonografiyi her ne kadar genel anlamıyla yazılan imgelerin incelenmesi olarak ele alsak da Turani (1998, s. 56) bunu, “Efsanevi veya dini bir konuyla ilgili resimlerde kullanılan geleneksel biçim kalıplarının ve simgelerin tümü; bunları inceleyen ve teolojik literatürle ilişkilerini araştıran bilim” olarak tanımlamış ve incelenecek imgelerin alanını sınırlandırmıştır. Arkeolog Şinasi Başeğmez ise ikonaları, “Hristiyanlığın başlangıcından itibaren resimlerin her türünü kapsayan bir deyim olarak tanımlamış ve bunların da; mozaik, fresk, kitapları süsleyen tasvirler, yani yapılan bütün resimlerin ikona olarak adlandırılabilceğini söylemiştir” (Mühürücü, 2014)

İkonografik görselleri kaynak alan araştırmada, belirtilmiş olduğu gibi Hristiyan dini Kapadokya Kaya Kiliseleri ikonografisinde önemli görülen tasvirler seçilerek araştırmanın konusu yapılmıştır.

#### **2.1.1. Hristiyan ikonografisi**

Hristiyanlık başlangıçta diğer bir tek tanrılı din olan Yahudiliğin benimsediği resim yasağını benimser. Bu nedenle de Hristiyan sanatının en erken örnekleri ikinci yüzyılın sonu üçüncü yüzyılın başına tarihlenir. Bu döneme ait ilk örnekler Roma’daki katakomplarda yer alan duvar resimleri ile sarkofaglarda bulunan kabartmalarda gözlemlenir.

---

<sup>2</sup>Eski Yunan dili (<https-1a>)

Hristiyan sanatı, ilk olarak okuma-yazma bilmeyen halka Hristiyanlık dininin öğretilip hızlı bir şekilde yayılması için yapılmaya başlanmıştır. Halkın bu resimlere bakarak din hakkında bilgilendirilmesine çalışılmıştır. Hristiyanlık inancında temel inanç ve öğretilerin yayılması amaçlandığından dolayı İsa ve annesi Meryem resimlerin ana figürler olmuştur. Böylelikle insanlar kitap okurmuş gibi bu resimleri “okuyabilirler”. Minor (2017, s. 74), ilahiyatçı Aziz Tommaso’nun bu konu hakkındaki düşüncesini şöyle dile getirmektedir:

“Kiliselere imgelere yer verilmesinin üç nedeni vardır. Birincisi cahil insanları eğitmektir çünkü imgeler onları sanki kitapla eğitiyor gibi eğitmemizi sağlar. İkincisi Hazreti İsa’nın insan şeklinde yeryüzüne inmesi mucizesi ve azizler, her gün gözümüzün önünde temsil edildiğinde belleğimizde daha etkin olurlar. Üçüncüsü, dindarlık duygularını harekete geçirmektir çünkü bir şeyi görmek, onu işitmeye kıyasla duyguları harekete geçirmek bakımından daha etkilidir”.

Yani bu ilk resimlerin görevi eğitim, hatırlatma ve dine bağlılığı sağlamaktır. Bu resimlerin ilk örnekleri oluşmaya başladığında, toplumda kabul edilmesini kolaylaştırmak için antik sanattan da yararlandığı görülmektedir. “Antik sanatın formlarına dayandığından dolayı bu ilk Hristiyan sanatı devri ‘Hristiyan Antikitesi’ olarak da tanımlanmaktadır” (Turani, 1998).

Hristiyan ikonografisi tam anlamıyla oluşmadan önce, Hristiyanlığın erken dönemine ait resimler ve sarkofag kabartmaları, Hristiyanlık öncesi ve dışı gelenekten etkilenecek var olmaya başlamış, kendilerine özgü bir dil yaratmadan önce de var olan gelenekten alıp uyarlanarak imgelerle iş görülmeye çalışılmıştır. Bunun sebebi ise dinin yayılmaya başladığı ilk yüzyıllarında temkinli davranan “İlk Hristiyanlar tarafından geliştirilen ilk semboller temsili olmaktan ziyade anlamsaldı ve bazıları ise sırf sözlüydü zira söz bedenden daha uzun ömürlüdür ve ebediyete intikal eder” (Honour ve Fleming, 2016, s. 290). İlk Hristiyanlar bunu, kendilerinden önce var olan antik ve pagan mirası reddetmek yerine, onları kendi amaçlarına uygun olarak kullanmayı seçmiş, zaman içinde de kendi kuralları ve özgün dili olan bir Hristiyan sanatı oluşturmuşlardır. İlk imgelerin üretiminde İncil kadar Tevrat, pagan gelenek, günlük yaşam adetleri de etkili olmuştur. Bu nedenle bu erken sanata, Yunan-Roma sanatının bir bölümü de denilebilir.

İmparator Konstantin öncesi ve geç dönem Hristiyan sanatı arasındaki belirgin farklardan birisi de konu seçiminde karşımıza çıkmaktadır. Erken dönem eserlerinde, İsa’nın yaşamından -çocukluk ve çile (passion) dönemlerine ait- imgelere hemen hemen hiç rastlanmazken, bu temalar geç dönem Hristiyan sanatının temel izleklerini

oluşturmaktadır. Yapılan erken dönem fresklerinde ise sıklıkla “Yemek sahneleri, dua eden figürler, çobanlar, ‘İyi Çobanlar’, *Tevrat* (Yunus, Daniel aslanlar arasında, Fırında Üç İbrani Genci, İbrahim ve İshak) ve *İncil*’den (Lazarus’un Dirilişi ve diğerleri) alınan konuların işlendiği görülür” (Koch, 2007, s. 132). Bu temalarda İsa’nın mucizeleri olarak belirtilen dönemi kapsamaktadır.

### **2.1.1.1. Ortodoks Hristiyan ikonografisi**

“Constantinus, Licinius’u MS. 324 yılında yendiğinde Roma imparatorluğunun tek hakimi olur ve Byzantion’u “Yeni Roma” olarak kurarak; şehirde yeni duvarlar, tapınaklar, kiliseler vb. yapılar yaptırır” (Koch, 2007, s. 7). Bu gelişmelerden sonra Konstantinoupolis (İstanbul) 330 yılında imparatorluğun yeni başkenti olmuş ve önem kazanmıştır. Constantinus öldükten sonra imparatorluğun başkenti Milano olmuş ancak “379-395 yılları arasında I. Theodosius, Gratianus tarafından Doğu’nun imparatoru olarak atanmış ve sanatta yenilikler oluşmuştur. Bu dönem Theodosius Rönesans’ı olarak bilinmektedir” (Koch, 2007, s. 9) Bu dönemde pagan kültürü yasaklanmış ve Hristiyanlık devletin resmi dini olmuştur. M.S. 395 yılında ise Roma İmparatorluğu Doğu’da Konstantinopolis ve Batı’da Roma başkent olmak üzere ikiye ayrılmıştır. Bu süreçte, Doğu’dakiler Konstantinopolis’in Batı’dakiler ise Roma’nın dini başkent olmasını öne sürmüşlerdir. Bunun sonucunda da;

Roma devletinin desteğiyle gündün güne güçlenen Roma kilisesinin rahibi kendisinin elçi Petrus’un halefi olduğunu, kilisenin tek evrensel şefi ve papası (babası) olduğunu bildirerek, Konstantinopolis patriğininde onun yetkisini kabul etmesi gerektiğini ileri sürünce, doğu kiliseleri buna karşı çıkıp birbirlerini aforoz ettiler. Bu şekilde 1054’te Batı’da Roma Katolik ve Doğuda da Ortodoks kilisesi oluşmuş oldu. Ortodoks kelimesi ‘doğru’ anlamına gelip, doğru inanca veya görüşe sahip olan demektir (<https-2>).

Ortodoks Hristiyanlık olarak adlandırılan IV.–VII. yüzyıllar arasında kilisenin teşvik etmesiyle Hristiyan kutlamaları, İsa, Meryem ve azizlerin hayatı gibi temaların ikonalar aracılığı ile gerçeğe uygun şekilde resmedilmesi önemli görülmüştür. Bunun sebebi, Bizans İmparatorluğu’nun temelini oluşturan Ortodoks teolojisi, dini bayramların yanı sıra doğum ve ölüm ritüelleri gibi günlük hayatı önemli ölçüde etkilediğinden; bu dogmaların anılmasını ve canlı tutulmasını sağlayan liturjik düzenlemeler toplumsal işleyişte oldukça önemli görülmüştür ve bu nedenle de Bizans sanatını doğrudan etkilemiştir (Ševčenko, 2008’den aktaran; Barut, 2012, s. 112).

“Kilise tarafından onaylanan bu ikonalar sayesinde belirli bir ikonografik kural bütünlüğü oluşturulmuş ve bunlar ikonografinin kaynakçasını oluşturmuştur” (Bobrov, 1995’den aktaran Mühürücü, 2014, s. 47). Ancak bu ikonografik kurallar kaynağını; “Hristiyanlığın erken dönemlerinden itibaren ‘Eski ve Yeni Ahit metinleriyle birlikte Platon başta olmak üzere Antik filozofların eserlerinden almış ve Ortodoks teolojisini biçimlendiren temel izleklerden olmuştur” (Louth, 2008’den aktaran; Barut, 2012, s. 114). Bu nedenle de ikonoklazma (Tasvir Kırıcılık) döneminde ikonalar yasaklanmıştır. Bu dönemde tasvirlerin gerçeğe uygun şekilde yapılması yerine sadece simgelerle din temsil edilmeye başlanmıştır. Bunun sonucunda da ikonoklazm sonrası Bizans’ta yasak ters etki göstermiş ve “Orta Çağ’da kaliteli işçilik gösteren mozaikli bazı kiliseler hem başkent Konstantinopolis’te hem de diğer bölgelere de yapılmıştır” (Koch, 2007, s. 138). Bu etki devam ederek “Rönesans döneminde de yapılan klasik alandaki tipler, klasik üslup ile işlenmesiyle sınırlı kalınmayarak Ortodoks Hristiyanlık açısından daha tehlikeli ve daha fazla sayıda sanat eserini, pagan geçmiş ile yapıldığı dönemi arasında görsel ve duygusal bir sentez ile aktarılan eserler olmuştur” (Panofsky, 2014, s. 113).

Ortodoks Hristiyan ikonografisini oluşturan literatür taraması Bizans Dönemi sanat anlayışını içermektedir. Bu çalışmada kullanılan görseller ve simgelerin kaynağını oluşturan Kapadokya kiliseleri sanatı da Bizans Dönemi sanat anlayışı ile resmedilmiştir. Bu doğrultuda görsellere kaynaklık etmesi için çalışmada bu bölüme yer verilmiştir.

### **2.1.2. Doğu kiliselerindeki 12 dini bayram**

“Doğu kiliselerinde ‘Dodekaorton’ diye anılan on iki adet bayram (yortu), diğerlerinden daha önemli sayılarak XI. yüzyıldan sonra, dini hayatta kutlanan ana yortular olmuştur” (Uysun, 2011, s. 44). Bu bayramlar şunlardır:

1. İsa’nın Doğumun Meryem’e Müjdelenmesi (Kerestismos)
2. İsa’nın Doğumu (Native=Hristugenna)
3. İsa’nın Tapınağa Sunulması (Hipapante=Protohronia) = İsa’nın Sünneti
4. İsa’nın Vaftizi (Baptism=Ta Fota)
5. İsa’nın Biçim Değiştirmesi (Metamorphosis)
6. İsa’nın Lazarus’u Diriltmesi
7. İsa’nın Kudüs’e Girişi (Vaiyon)
8. İsa’nın Çarmıha Gerilmesi (Paskalya)
9. İsa’nın Hades’e İnişi (Anastasis)

10. İsa'nın Ölümünden Sonra Havarilerine Görünmesi (Pentekost)

11. İsa'nın Gökyüzüne Yükselişi (Analipsis)

12. Meryem'in Ölümü (Meryem'in Uykuya Dalması) (Koimesis)

Bu bayramlar genel olarak İncil'de anlatılan İsa ve Meryem'in hayatını oluşturan en önemli hikayelerdir ve üç ana bölümden oluşmaktadır. Bu bayramlar ile ilgili bölümler detaylı olarak bir sonraki bölümde incelenmiştir. Doğu kiliselerinin dini bayramlarından "Meryem'in Ölümü" sahnesinden farklı olarak çalışmanın görsel kapsamı içerisinde olan Kapadokya Kaya Kiliselerinde ayrıca dini bayram olarak "Yahya'nın başının kesilmesi" sahnesi yer almaktadır<sup>3</sup> (Uysun, 2011, s. 46). Yahya'nın başının kesilme sahnesinin bu denli önemli olmasının sebebi, Yahya'nın İsa'nın peygamber olduğunu müjdeleyen ve vaftiz eden kişi olması olarak gösterilebilir.

### 2.1.3. İsa siklusu

Hristiyanlığın yayılmaya başladığı dönemde Roma'da kalıplaşmış bir portre anlayışı görülür. Bu nedenle Erken-Hristiyanlık inancı, Yunan-Roma sanat anlayışı ile açıklanmaya çalışılmıştır. Bunun için "Biçimiyle pagan antik sanat geleneklerine bağlı Erken-Hristiyan sanatının doğduğunu söyleyebiliriz" (İpşiroğlu, N. ve . İpşiroğlu M., 2010, s. 53). Bu sanat anlayışına göre portrelerin yapılan kişiye benzemesi gerekirdi. Ancak İsa yaşarken hiç resmi yapılmadığı için gerçekçi bir portresi bulunmamaktadır. Bu nedenle de ilk İsa tasvirleri Yunan filozofları ya da Yunan-Roma tanrılarına benzeyen genç-güzel erkek figürleri olarak tasvir edilmiştir. Ayrıca bu erken dönem örneklerinde İsa'yı temsil etmesi için balık ve koyun gibi figürler de kullanılmıştır. Bunun sebebi, "İsa Mesih Kurtarıcı Tanrı'nın Oğlu" ifadesindeki kelimelerin ilk harfleri Yunancadaki balık kelimesini oluşturmaktadır. Kuzu figürü ise Vaftizci Yahya'nın 'Dünya'nın günahını ortadan kaldıran Tanrı'nın kuzusu' sözleriyle, İsa'nın "Ben çobanım: İyi bir çoban hayatını sürüsü için verir." sözleri ve ayrıca pagan sanatta yardımseverlik ya da hayırseverlik gibi anlamları da simgeleyen bu figür özel önem kazanmıştır" (Honour ve Fleming, 2016, s. 291).

---

<sup>3</sup>Meryem'in uykuya dalması bu kiliselerde kutlanan eksta bayram olarak ele alınsa da sıklıkla resmedilen temalardan olduğu gözlenmiş ancak bayramlardan Yahya'nın başının kesilmesi sahnesi ile ilgili kilise görsellerine ulaşılamamıştır. Bu nedenle görsellere yönelik çalışmalarda bu bayrama ait tasarımlara yer verilmemiştir.

İsa siklusu, Hristiyan sanatında İsa'nın -doğumundan göğe yükselişine kadar olan- betimlemelerdir. Bu sahneler, İsa'nın Çocukluğu, İsa'nın Mucizeleri ve İsa'nın Çilesi/Çektikleri olarak üç ana başlıkta gruplandırılmaktadır.

### 2.1.3.1. İsa'nın çocukluğu



**Görsel 2.1.** *Cebrail'in Meryem'e Müjdesi ve Meryem'in Elizabeth'i Ziyareti Sahneleri, Eski Tokalı Kilise (Mustafa UYSUN arşivi).*

İsa'nın çocukluğu sahneleri, Cebrail'in İsa'nın doğumunu Meryem'e Müjdelemesi ile başlamaktadır. Meryem, Davud soyundan Yusuf ile nişanlıyken Cebrail, Meryem'e gebe kalacağını, doğan erkek çocuğuna da İsa adını koyacağını söyler. Meryem meleğe şimdiye kadar hiçbir erkekle olmadığını söylediğinde "Melek ona şöyle cevap verdi: 'Kutsal Ruh senin üzerine gelecek, Yüceler Yücesi'nin gücü sana gölge salacak. Bunun için doğacak kutsal olana, Tanrı Oğlu denecek'" (Luka 1: 35). Bu sahnenin ana figürleri, Meryem, Cebrail ve Kutsal Ruh'u simgeleyen güvercindir. Meryem bu sahnelerde evinin önünde bir tahtın üzerinde otururken Cebrail de onun önünde ayakta ya da diz çökmüş olarak resmedilmiştir. Meryem'in elinde yün, kitap ya da rulo bulunmaktadır. Kitap-rulo simgesi, Tevrat'ta İşaya (7: 14) bölümünde İsa'nın geleceğini müjdeleyen pasaja

göndermedir. Bazı resimlerdeki yün ise Meryem'in yünü dokuması gibi Tanrı'nın da İsa'yı Meryem'in karnında dokumasına dair göndermedir.

*Meryem'in Elizabeth'i Ziyareti* sahnesi, Meryem akrabası olan Elizabeth'in kısır olmasına rağmen hamile olduğunu duyması üzerine yanına gitmiştir. "Elizabeth Meryem'in selamını duyunca karnındaki çocuk hopladı. Kutsal Ruh 'la dolan Elizabeth yüksek sesle şöyle dedi: 'Kadınlar arasında kutsanmış bulunuyorsun, rahminin ürünü de kutsanmıştır!'" (Luka 1: 41-42) Bu sahnelerin ana figürleri, Meryem, Elizabeth ve Elizabeth'in kölesidir. Sahnede Meryem ve Elizabeth kucaklaşırken görülmektedir. Kucaklaşan iki kadından Elizabeth Meryem'den daha yaşlı olandır. Kölenin resmedilmesinin sebebi ise "Doğu kilisesi ikonografisindeki bazı önemli olaylara şahit olarak üçüncü kişilerin gösterilmesidir" (Uysun, 2011, s. 102).

*Yusuf'un Rüyası* sahnesinde, Yusuf Meryem'in hamile olduğunu öğrenmesi üzerine ondan sessizce ayrılmayı düşünmektedir. "Ama böyle düşünmesi üzerine Rabbin bir meleği rüyada ona görünerek şöyle dedi: 'Davud oğlu Yusuf, Meryem'i kendine eş olarak almaktan korkma. Çünkü onun rahminde oluşan Kutsal Ruh 'tandır'" (Matta 1: 20). Bu anlatı, Batı sanatında az rastlanan sahnelerdendir.

*Su Deneyi* sahnesi tasvirlerinde üç kişi görülmektedir. Bunlar Meryem, Yusuf ve başrahip Zekeriya'dır. Bu sahne ile ilgili sadece apokrif Yakup İncili'nden bilgi edinilmektedir. Yakup İncil'i 16: 2 kısmında, su deneyinden şu şekilde bahsetmektedir:

Ve başrahip aldı ve içmesi için Yusuf'a verdi ve çöle gönderdi: Ve o rahat olarak (geri) geldi. Meryem'e de içirdi ve çöle gönderdi. Ve o da rahat olarak geri geldi. Ve bu, onlarda günah çıkmayınca bütün halk rahat etti. Başrahip dedi "Eğer Tanrı, Rab günahlarınızı açığa çıkarmadı ise, ben de sizi yargılamam". Ve onları serbest bıraktı (Uysun, 2011, s. 105).





Görsel 2.2. Beytüllahim'e Yolculuk, Karnlık Kilise (Mustafa UYSUN arşivi).

**Beytlehem**<sup>4</sup> 'e Gidiş sahnesi, İncil'de Roma döneminde nüfus sayımı yapılacağından bahseder ve bunun için de herkesin kendi kentinde sayılması gerekmektedir. Yusuf nişanlısı Meryem ve ilk eşinden olan oğlu Yakup'u alarak "Celile'nin Nasıra kentinden Yahudiye bölgesine, Davud'un kenti Beytlehem'e" (Luka 2: 4) giderler. "Beytlehem'e Yolculuk ve Nüfus Sayımı, genellikle Doğu

<sup>4</sup>Beytüllahim kenti, İncil'deki (2017) kullanımı ile yazılmıştır.

ikonografisindeki çevrim sahnelerinde betimlenen Batı sanatında nadiren örneklerine ender rastlanan bir İncil anlatısıdır” (Tükel ve Yüzgüller Arsal, 2014, s. 99). Bu örneklerde sahnenin ortasında bir atın üzerinde Meryem, atın önünde Yusuf’un oğlu Yakup ve atın arkasında Yusuf yürürken sahnelenmektedir.



Görsel 2.3. İsa'nın Doğumu, Karanlık Kilise (Mustafa UYSUN arşivi).

**İsa'nın Doğumu**, kilise takviminde en önemli bayramlardandır. Doğum sahnelerinde ek olarak Çobanların Tapınması ve Müneccim Kralların Secdesi sahneleri de yer almaktadır. Bu sahnelerden İsa'nın doğumu, ilk banyosu sahnesini de içermektedir. İsa'nın Doğumu sahnesinin ana figürleri Meryem, Çocuk İsa, Yusuf, melekler, İsa'yı yıkayan İbrani ebeler Salome ve Mea'nın yanı sıra İsa'yı ısıtan eşek ve öküzdür. Bu hayvanların bulunma sebebi, Meryem ve Yusuf nüfus sayımı için Beytlehem'e geldiklerinde handa yer bulamamışlar ve doğum vakti gelen Meryem bir ahırda doğum yapmıştır. Bu Luka İncili'nde şöyle belirtilmiştir: “Onlar oradayken Meryem'in doğurma vakti geldi ve ilk oğlunu doğurdu. Onu kundağa sarıp bir yemliğe yatırdı. Çünkü handa yer yoktu” (2: 6-7). Bu anlatı sadece Luka İncili'nde yer almasına karşın Hristiyan ikonografisinin ana temalarından bir tanesidir. Çocuk İsa bu sahnelerde yemlikte ya da Meryem'in kucağında resmedilmektedir. Meryem ise yatakta yatarken ya da İsa'ya secde

ederken gösterilmiştir. Yusuf genellikle sahnenin kenarında arkası dönük düşünceli bir şekilde yer almaktadır.

**Çobanların Tapınması** sahnesinde ise Luka İncili'nde (2: 8-20) bahsedildiği üzere İsa'nın doğduğu yemliğe yakın koyunlarını otlatan çobanlara Tanrı'nın meleği görünür ve "Davud'un kentinde bir Kurtarıcı doğdu. Bu, Rab olan Mesih'tir. İşte size bir işaret: Kundağa sarılmış ve yemlikte yatan bir bebek bulacaksınız" der. Bunun üzerine çobanlar yemliğe giderek İsa'ya secde etmişlerdir. Sonrasında ise çobanların olup biteni çevrelerine yaydıklarından bahsedilmektedir. Bu olay çobanlara müjde ve çobanların tapınması olarak iki sahne şeklinde ele alınmaktadır. Sahne tasvirleri genellikle İsa'nın doğduğu yemlikte geçtiğinden dolayı sahnenin figürleri bebek İsa, Meryem, Yusuf, İbrani ebeler, melekler ve çobanlardır. Çobanların sayısı İncil'de belirtilmediğinden, eserlerde çobanların sayısı farklılık göstermektedir. Çobanlara müjde sahnesi, "Doğu ikonografisinde daha sık rastlanan bir motiftir. Batı sanatında secde motifi sahneye taşınmış, meleğin çobanlara görünmesi ise daha çok İsa'nın Doğumu sahnelerinin arka planında bir ayrıntı olarak gösterilmiştir" (Tükel ve Yüzgüller Aarsal, 2014, s. 101).



**Görsel 2.4.** Müneccim Kralların Tapınması, Eski Tokalı Kilise (Mustafa UYSUN arşivi).

Doğum'un son ek sahnesi olan *Müneccim Kralların Secdesi* sahnesinde ise Kral Hirodes zamanında Doğulu müneccimler, kendilerine görünen yıldızı takip ederek yeni doğan krala tapınmak için Kudüs'e gelirler. Şehirde, yeni doğan Yahudiler'in Kralı'nın nerede olduğunu sormaya başladıklarında Hirodes onları yanına çağırması ve çocuğu bulduklarında tapınmak için kendisine haber vermelerini istemiştir. Müneccimler yıldızı takip ederek çocuğu bulmuşlar ve O'na altın, günnük ve mür sunarak tapınmışlardır. Müneccimler, gördükleri rüyada Hirodes'in yanına uğramamaları için uyarılmışlar ve ülkelerine başka yoldan dönmüşlerdir (Matta 2: 1-12). Bu olaydaki Doğulu müneccimlerin Yahudi olmamalarına rağmen İsa'ya tapınmak üzere gelmeleri önemli bir yer tutmaktadır. Matta'da yıldızbilimciler (müneccimler) olarak belirtilen bu kişiler "Tertullianus, Tevrat'ta (Mezmurlar 72: 10-11) aktarılan sözlerle Matta'nın anlatımını ilişkilendirerek Çocuk İsa'yı secde eden müneccimleri kral olarak yorumlamıştır. Batı sanatında geç Ortaçağ örneklerinden itibaren İsa'ya secde eden müneccimler kral tacı ile betimlenmiştir" (Tükel ve Yüzgüller Arsal, 2014, s. 102). Luka İncili'nde "Çobanların Tapınması" anlatılırken Matta'da "Müneccim Kralların Tapınması" anlatılmaktadır. İki hikaye birbirinden farklı olsa da bunlar ilk tapınım sahneleri oldukları için Hristiyanlıkta önemli bir yer tutmaktadır. Bu sahnelerde, tahta oturan Meryem ve kucağında İsa, tahtın arkasında duran Yusuf, İsa'ya secde eden müneccimler ve gökte müneccimlere yol gösteren yıldız yer almaktadır.



Görsel 2.5. İsa'nın Mabede Takdimi, Ayvalı Kilise (Mustafa UYSUN arşivi).

**İsa'nın Tapınağa Takdimi**, Eski Antlaşma'da (Çölde Sayım 18: 15-17) bahsedildiği üzere ilk doğan çocuk Rab'be adanmalıdır. Bunun için Meryem ve Yusuf, Eski Antlaşma'da (Levililer 12: 1-8) da belirtildiği üzere sekiz günlük olan İsa'yı sünnet ettirmek ve Rab'be adanmak üzere Yeruşalim'e götürmüşlerdir. Ayrıca antlaşmada belirtildiği üzere doğum yapan kadının da paklanması için Tanrı'ya adanmak üzere yanlarında iki kumru ya da güvercin sunusu getirmişlerdir. O sırada Yeruşalim'de Simun adında dindar ve doğru bir adam vardır. Kendisine Mesih'i görmeden ölmeyeceği bildirilmiş ve Kutsal Ruh'un aracılığıyla tapınağa gitmiştir. İsa'yı gören Şimon O'nu kucağına alarak "Ey Rabbim, verdiğin sözü tuttun; artık ben kulun huzur içinde ölebilirim. Çünkü senin sağladığım, bütün halkların gözü önünde hazırladığın kurtuluşu, ulusların aydınlatıp halkın İsrail'e yücelik kazandıracak ışığı gözlerimle gördüm" (Luka 2: 29-32) der. Ayrıca Luka İncili'nde Anna adında yaşlı bir kadın Peygamber'den bahsedilmektedir. Kadın adak esnasında gelerek Yeruşalim'in kurtuluşunu bekleyenlere İsa'dan bahsetmiştir (Luka 2: 36-38). Bu sahnelerde tapınakta Meryem'in kucağında İsa, elinde güvercinler olan Yusuf, Rahip Şimon ve kadın Peygamber Anna yer almaktadır.



**Görsel 2.6.** *Mısır'a Kaçış, Eski Tokalı Kilise (Mustafa UYSUN arşivi).*

**Mısır'a Kaçış**, Matta (2: 13-18) İncili'nde belirtildiği üzere Müneccim Krallar İsa'nın yanından ayrıldıktan sonra Rab'bin meleği rüyasında Yusuf'a görünür ve “Çocukla annesini al, Mısır'a kaç. Ben sana haber verinceye dek orada kal. Çünkü Hirodes öldürmek için çocuğu aratacak.” der. Bunun üzerine Mısır'a giderler ve Hirodes'in ölüm haberi bildirilinceye kadar orada kalırlar. Bu sahnelerde, eşeğin üzerinde Meryem ve kucağında İsa, eşeği çeken Yusuf'un oğlu Yakup ve eşeğin arkasından gelen Yusuf yer almaktadır. Ayrıca Kapadokya kiliselerinde bu sahnelerde Mısır'ın kişileştirilmesi olan bir kadın bulunmaktadır.

**Masumların Katli**, Eski Ahit'te bahsedilen Mika peygamberin kehanetinden korkan Kral Herod, Beytlehem kentinde bulunan iki yaşın altındaki bütün erkek çocukların öldürülmesini emreder. Bu sahnelerde, Kral Herod ve noter cellada emir verirken görülür. Sahnenin merkezinde Cellad'ın elinde katletmek üzere olduğu çocuk ve bıçak, yerlerde de katlettiği çocuklar bulunur. Sahnenin sağ tarafında ise üzüntüsünü saçlarını yolarak gösteren Rahel bulunur. Bu Matta'da şöyle bahsedilir: “Böylelikle Peygamber Yeremya aracılığıyla bildirilen şu söz yerine gelmiş oldu: ‘Rama’da bir ses

duyuldu, ağlayış ve acı feryat sesleri! Çocukları için ağlayan Rahel avutulmak istemiyor. Çünkü onlar yok artık!” (Matta 2: 17-18).

### 2.1.3.2. İsa'nın mucizeleri



Görsel 2.7. İsa'nın Vaftizi, Eski Tokalı Kilise (Mustafa UYSUN arşivi).

**Vaftiz**, İsa'nın yetişkinliğe geçişini temsil eder ve bu tören, bireylerin Hristiyanlık dinine kabulünün bir göstergesi olduğu için önemli sahnelerden bir tanesidir. Bu nedenle “İsa'nın Vaftizi, Roma katakomp resimlerindeki üçüncü. yüzyıl örneklerinden itibaren Batı sanatının her evresinde sıkça rastlanan bir temadır” (Tükel ve Yüzgüller Arsal, 2014, s. 107). Vaftiz sözcüğünün kökeni, ‘suya batırmak, yıkamak’ anlamındaki Yunanca ‘vaptizo’ sözcüğünden gelmektedir. Bu tören, vaftiz edilen kişinin suya batırılması ya da alnının yıkanmasıyla gerçekleştirilen dini bir ‘arınma-yeniden doğma’ törenidir. “Bu

yeniden doğma anlayışı Ortodoks Hristiyanlık'ta İsa'nın ikili doğası olan *Enkarnasyon*'un iki temelinden birini oluşturmaktadır" (Barut, 2017)<sup>5</sup>. İsa'nın Vaftiz'i Kanonik İnciller'de (Matta 3: 13-17, Markos 1: 9-11, Luka 3: 21-22, Yuhanna 1: 26-36) şöyle geçmektedir:

<sup>13</sup>Bu sırada İsa, Yahya tarafından vaftiz edilmek üzere Celile'den Şeria Irmağı'na, Yahya'nın yanına geldi. <sup>14</sup>Ne var ki Yahya, "Benim senin tarafından vaftiz edilmem gerekirken sen mi bana geliyorsun?" diyerek O'na engel olmak istedi.

<sup>15</sup>İsa ona şu karşılığı verdi: "Şimdilik buna razı ol! Çünkü doğru olan her şeyi bu şekilde yerine getirmemiz gerekir." O zaman Yahya O'nun dediğine razı oldu.

<sup>16</sup>İsa vaftiz olur olmaz sudan çıktı. O anda gökler açıldı ve İsa, Tanrı'nın Ruhu'nun güvercin gibi inip üzerine konduğunu gördü. <sup>17</sup>Göklerden gelen bir ses, "Sevgili Oğlum budur, O'ndan hoşnudum" dedi.

Bu sahnenin ana karakterleri: İsa, Vaftizci Yahya, Kutsal Ruh'u temsil eden beyaz güvercin ve meleklerdir. Sahnede, yapıldığı döneme göre pagan inançtan kalan nehir tanrılarının da betimlendiği görülmektedir.

***Havarilerin Çağırılması***, İsa'nın vaftiz edilmesi ve sınanması olaylarından sonra havarilerini çağırmasıyla görevine başlamasıdır. Bu olayda İsa 12 havarisini seçmiştir. Havariler, Simon (Petrus), Andreas, Büyük Yakup, Yuhanna, Filipus, Bartholemeus, Tomas, Matta, Küçük Yakup, Yehuda (Taday), Simun, Yehuda (İşkariot) ve Matthias'dır.

---

<sup>5</sup>Enkarnasyon dogması, İsa'nın ikili doğasıdır: Tanrı Kelâmı'nın insan suretinde bedenlenmesi olarak kabul gören İsa figürü, hem Tanrı hem de insandır. Vaftiz ile birlikte Ortodoks Hristiyanlığın iki ana temelinden biri olan Ekmek-Şarap Ayini, *Enkarnasyon dogması* üzerine kuruludur (Barut, 2017).





Görsel 2.8. *Lazarus'un Dirilişi, Karanlık Kilise (Mustafa UYSUN arşivi).*

**Lazarus'un Dirilişi**, “Meryem ile kız kardeşi Marta'nın köyü olan Beytanya'da Lazarus adında bir adam hastalanmıştı. Meryem, Rab'be güzel kokulu yağ sürüp saçlarıyla O'nun ayaklarını silen kadındı. Hasta Lazarus ise Meryem'in kardeşiydi” (Yuhanna 11: 1-2). İncil'deki hikayede, İsa'ya Lazarus'un hasta olduğu bildirilmiş ve İsa, onun ölmeyeceğini söylemiştir. Bunun üzerine İsa Beytanya'ya Lazarus'un yanına gidinceye kadar onun ölümünün üzerinden dört gün geçmiş ve onu bir mezara koymuşlardı. İsa, Marta ve Meryem'in yanına geldiğinde onların üzüntüsünü görür ve kendisini Lazarus'un mezarına götürmelerini ister. Mezara vardıklarında İsa, mezarının kapağını açmalarını

ister ve Lazarus'a mezardan çıkmasını söyler. Ölü, elleri ayakları sargılarla bağlı bir şekilde kaya mezardan çıkar. Bu sayede olaya tanık olan birçok Yahudi İsa'ya iman eder.

Hikaye, sadece Yuhanna İncili'nde geçmesine rağmen İsa'nın mucizelerinden en önemlisi olarak görülür ve bu nedenle erken dönemlerden itibaren en sık karşılaşılan mucize tasviridir. Bunun sebebi "Yuhanna'nın anlatısı bir mucize olmasının yanı sıra sonsuz yaşam öğretisini ele alan bir İncil meselesi olarak da yorumlanır. Hristiyan düşüncesindeki ruhsal kurtuluş umudu ve ölümsüzlük öğretisini simgeleyen Lazarus'un Dirilişi mucizesi, İsa'nın Dirilişi ve Son Yargı gününde bütün ölülerin dirilişi temalarının ön-belirimi olarak kabul edilir" (Tükel ve Yüzcüoğlu, 2014, s. 143). Baskı altında yaşayan erken Hristiyanlar için bu tema bir kurtuluş umudu olmuş ve bu umudun somut ifadesi olarak sıklıkla resmedilmiştir. Sahnenin ana figürleri, İsa, mezardan sargılar içinde çıkan Lazarus, diz çökmüş Meryem, Marta ve havariler iken ikincil figürler ise olaya tanıklık eden Yahudiler'dir. Mezardan çıkan Lazarus sahnelerinde dönemseller değişiklikler ile ilgili olarak "Eski Yahudi ölü gömme geleneğine göre gövdeler mezara dik olarak yerleştiriliyordu. Bu geleneğe uygun betimleme anlayışı Bizans ve erken dönem sanatlarında özenle korunmuş ancak Yeniçağ sanatında ortadan kalkmıştır" (Tükel, 2005, s. 25). Yani incelediğimiz Kapadokya kilise sanatında da Lazarus'u dik bir şekilde mezardan çıkarken görmemize rağmen daha sonraki dönemlerde -Rönesans ve sonrası sanatta- bu anlayıştan vazgeçildiğini, Lazarus'un mezarının günümüz mezar anlayışı ile gömülerek resmedildiğini görürüz.



Görsel 2.9. Başkalaşım (Metamorphosis), Karanlık Kilise (Mustafa UYSUN arşivi).

**Suret Değişimi (Metamorphosis)**, Kanonik İnciller’de (Matta 17: 1-13, Markos 9: 2-13, Luka 9: 28-29) geçen hikayede İsa, havarilerinden Petrus, Yuhanna ve Yakup’u dua etmek üzere yanına alarak yüksek bir dağa çıkar. Dua ettikleri esnada İsa’nın yüzünün görünümü değişir ve kıyafetleri göz kamaştırıcı beyazlığa bürünür. Sonrasında ise yanında İlyas ve Musa peygamberler belirir ve İsa’yla konuşurlar. Konuştukları esnada peygamberlerin etrafını bir bulut kaplar ve “Sevgili Oğlum budur, O’ndan hoşnutum. O’nu dinleyin!” diye bir ses duyulur. Havariler korkudan yere kapanırlar ve başlarını kaldırdıklarında İsa’dan başkasını görmezler. Bu sahnelerin ortasında, değişimin bir göstergesi olarak İsa beyaz kıyafetler ile etrafını saran parlak mandorla içinde gösterilir. İsa’nın sağında Eski Ahit peygamberlerinden Musa ve solunda da İlyas peygamber yer alır. Bu üç ana figürün dışında, dağın eteğinde ise korkudan yere kapanmış üç havari resmedilmiştir. Bu olaya Hristiyan ikonografisinde ‘Surat Değişimi’ ve ‘İsa’nın Nurlanması/Başkalaşımı’ olarak geçer.

### 2.1.3.3. İsa'nın çilesi (Passion)



Görsel 2.10. İsa'nın Kudüs'e Girişi, Karanlık Kilise (Mustafa UYSUN arşivi).

**Kudüs'e Giriş**, İsa'nın çile dönemi sahnelerinin başlangıcını oluşturmaktadır. Bu sahnelerde, İsa bir eşeğin üzerinde sahnenin ortasında yer alır. Bunun sebebi; İsa'nın öğrencilerine Yerusaleml'e yaklaştıklarında "Karşınızdaki köye gidin orada bağlı duran bir eşek göreceksiniz. Onu bana getirin. Sebebini sorduklarında, bu Rab için gereklidir deyin." der. Bunun üzerine öğrenciler eşeği getirirler ve İsa eşeğin üzerinde Kudüs'e girer. Bu esnada bazı insanlar şehrin girişinde kıyafetlerini, bazı insanlarda kestikleri dal parçalarını İsa'nın yoluna sererler (Matta 21: 1-11, Markos 11: 1-11, Luka 19: 28-40, Yuhanna 12: 12-19). Bu sahnelerin sağında, Kudüs'ün girişinde İsa'nın önüne kıyafetler seren insanlar yer alır. Sahnenin arka planında ise ağaçların üzerinde yola kestiği ağaç

dallarını serdiği söylenen kişiler yer alır. Sahnenin sol tarafında ise İsa'yı takip eden öğrenciler resmedilmektedir.



Görsel 2.11. *Son Akşam Yemeği, Karanlık Kilise (Mustafa UYSUN arşivi).*

**Son Akşam Yemeği**, Mayasız Ekmek Bayramı'nda İsa'nın son kez havarileriyle birlikte yediği yemektir. Bu yemekte İsa öğrencilerine gideceğini bildirmiştir. Bunun da yemekteki öğrencilerden birisinin ihaneti sebebiyle olacağını söylemiştir. Bu tema Kanonik İncillerde şöyle geçer:

<sup>21</sup>Yemek yerlerken, 'Size doğrusunu söyleyeyim, sizden biri bana ihanet edecek' dedi. <sup>22</sup>Bu söz onları kedere boğdu. Teker teker, 'Ya Rab, beni demek istemedin ya?' diye sormaya başladılar. <sup>23</sup>O da, 'Bana ihanet edecek olan' dedi, 'Elindeki ekmeği benimle birlikte sahana batırandır. <sup>24</sup>İnsanoğlu kendisi için yazılmış olduğu gibi gidiyor, ama İnsanoğlu'na ihanet edenin vay haline! O adam hiç doğmamış olsaydı, kendisi için daha iyi olurdu. <sup>25</sup>O'na ihanet edecek olan Yahuda, 'Rabbi, yoksa beni mi demek istedin?' diye sordu. İsa ona, 'Söylediğin gibidir' karşılığını verdi (Matta 26: 21-25, Markos-17: 25, Luka 22: 14-23, Yuhanna 13: 21-27).

Bu sahnelerin erken dönem örneklerinde İsa sahnenin en solunda yer alırken ilerleyen dönemlerde İsa'nın sahnenin merkezinde havarilerin ise İsa'nın etrafında yer aldığı görülür. Sahnelerde, bir masa etrafında İsa ve havarileri yer almaktadır. İncillerde de belirtildiği gibi İsa elini takdis eder gibi uzatmıştır ve onunla birlikte Yahuda'nın da eli masaya uzanmış olarak gösterilir. Son Akşam Yemeği'nin erken dönem örneklerinde masada yiyecek olarak balığın yer aldığı görülür. Bunun sebebi “Din adamı olan sanatçılar ekmek ve balığı İsa'nın komünyonunun sembolü olarak kullanmışlardır. Museviler için balık, Sel'de Nuh'un gemisinin dışında yaşayabilen tek canlı olduğu için kutsanmış dini bir yiyecektir” (Uysun, 2011, s. 160). Bu nedenle de kutsal olan balık imgesi son akşam yemeğinde yerini almıştır.



Görsel 2.12. *Yahuda'nın İhaneti*, Kılıçlar Kilise (Mustafa UYSUN arşivi).

*Yahuda'nın İhaneti*, “O sırada Onikiler'den biri – adı Yahuda İskariot olanı - başkâhinlere giderek, ‘O’nu ele verirsem bana ne verirsiniz?’ dedi. Otuz gümüş tartıp ona verdiler. Yahuda o andan itibaren İsa’yı ele vermek için fırsat kollamaya başladı” (Matta 26: 14-16). Bu olaydan sonra İsa'nın havarileriyle yediği son akşam yemeği olayı gerçekleşmiştir. Orada, İsa Yahuda'yı ima ederek ihanetten bahseder. Yemekten sonra İsa dua etmek üzere üç havarisi ile Zeytin Dağı'na gider. “Yanıdakilere uyanık

kalmalarını söyler ama onlar dayanamayıp uyuyakalırlar. İsa havarilerine uyanık duramadıkları için sitem ederken yanında başkâhinler, kavmin ihtiyarları ve kılıçlı sopalı bir kalabalık eşliğinde Yahuda gelir ve İsa'yı işaret eder” (Barut, 2017). Bu sahnelerde İsa ve üç havarisi Zeytin Dağı'nın eteğindedir ve Yahuda yanındakilere İsa'yı göstermek için boynuna sarılır şekilde gösterilir. Ayrıca İncil'lerde belirtildiği üzere sahnelerde İsa'yı yakalamaya gelen kişilerde yer almaktadır.



Görsel 2.13. İsa'nın Çarmıha Gerilmesi, Yeni Tokalı Kilise (Mustafa UYSUN arşivi).

**İsa'nın Çarmıha Gerilmesi**, Yahudi Yüksek Rahiplerinin, din adamlarının ve halkın zorlaması ile Roma Valisi Platus tarafından İsa'ya dönemin ölüm cezası olan çarmıha gerilmesine karar verilir. İsa, askerler tarafından yanında iki suçlu ile birlikte çarmıha gerilmek üzere Golgota tepesine götürülür. Kanonik İncillerde İsa'nın Golgota tepesine getirilirken haçını Simon adında Kireneli bir adama taşıldığı yazılıdır. Ancak Yuhanna'da çarmıhı İsa'nın taşıdığından bahsedilmektedir. “Askerler İsa'yı alıp göturdüler. İsa çarmıhını kendisi taşıyıp Kafatası -İbranice Golgota- denilen yere çıktı. Orada O'nu ve iki kişiyi daha çarmıha gerdiler. Biri bir yanda, öbürü öteki yanda, İsa ise ortadaydı. Pilatus bir de yafta yazıp çarmıhın üzerine astırdı. Yaftada şöyle yazılıydı: Nasuralı İsa – Yahudilerin Kralı” (Yuhanna 19: 17-19). Bu sahnelerin merkezinde

belirtildiği üzere üç tane haç bulunur ve ortadaki haçta İsa çarmığa gerilmiştir. İsa'nın sağında ve solunda çarmıha gerilenlerin hırsız olduklarını bilmekteyiz. Apokrif Nikodemus İncili (http-2, s. 221)'nde İsa'nın sağındakinin Dismas, solundakinin Gesmas olduğuna değinilir. Başının üzerinde ise 'INRI' (Iesus Nazarenus Rex Iudaeorum-Nasuralı İsa Yahudilerin Kralı) yazılıdır. Sahnelerde, İsa'nın sağında genellikle üç Meryem tasvir edilir. Bunlar İsa'nın annesi Meryem, Mecdelli Meryem ve Klopas'ın karısı Meryem'dir. Buradaki kadınların detayı ile ilgili olarak Tükel (2005, s. 25), Matta'da Yakup ile Yoses'in anası Meryem ve Zebedi'nin oğullarının anası, Markos'ta Yakup ile Yoses'in anası Meryem ve Salome, Yuhanna'da bakire Meryem ve kız kardeşi, Klopas'ın karısı Meryem, 'başka kadınları' oluşturuyorlar" diye tanımlamaktadır. İsa'nın solunda ise İncil yazarlarından Yuhanna resmedilmiştir. Ayrıca İncillerde bahsedilen askerlerde İsa'nın ayaklarının dibinde resmedilmiştir.

**Çarmıhtan İndiriliş ve Mezara Konuş,** sahnelerinde de genel olarak Çarmıha Geriliş sahnelerindeki Üç Meryem ve incil yazarı Yuhanna görülür. Çarmıhtan İndiriliş sahnelerinde bu ana figürler dışında kişilerde görülebilir. Sahnelerde, İsa öldükten sonra Yahudi halktan korkup İsa'nın öğrencisi olduğunu gizleyen Nikodemus ve Aramatyalı Yusuf'un Vali Pilatus'dan izin alarak İsa'yı çarmıhtan indirirlerken ve Meryem'in kucağında İsa'nın cesedini tutarken resmedilir. İsa'nın ayaklarının altında da Golgota tepesini simgeleyen kuru kafalar gösterilir. İncil'lerde, İsa çarmıhtan indirildikten sonra Yusuf ve Nikodemus'un Yahudi geleneklerine göre İsa'yı temiz keten bir beze sararak boş bir kaya mezara koydukları, mezarın girişine de büyük bir taş yuvarlayarak kapattıkları yazılıdır. Sonrasında ise İsa ölmeden önce havarilerine öldükten üç gün sonra dirileceğini müjdelemiştir ve bu yüzden Vali Pilatus mezarı kapatan taşı, açması yasak olan Roma mührü ile mühürleterek mezarın başına askerler yerleştirmiştir. Bu askerler mezara konuş sahnelerinde İsa'nın dirilmesini bekleyen üç Meryem ile birlikte görülür. (Matta 27: 57-66, Markos 15: 42-47, Luka 23: 50-56, Yuhanna 19: 38-42).





Görsel 2.14. İsa'nın Cehenneme İnişi (Anastasis), Eski Tokalı Kilise (Mustafa UYSUN arşivi).

**İsa'nın Cehenneme (Hades) İnişi**, bu tema kaynağını Apokrif Nikodemus İncili (https-3) 'nden almaktadır. Kilisenin kabul ettiği Kanonik İncil'lerde bu anlatı yer almamaktadır. Çünkü "Nikodemus İncili"nin bahsettiği Hades'in (ölüler diyarı), antik dünyanın erken Hristiyanlık üzerindeki etkilerinin bir göstergesi olarak kabul edilmiştir" (Harman, 2019, s. 83). Hades hakkında çok detay olmasa da, "İsa'nın yeraltı dünyasına indiği (Hades'in aşağıda), İsa'nın ışığıyla aydınlatılmasının (Hades'in karanlık) ve Şeytanın Hades'le konuştuğu (Hades'in kişileştirildiği) görülmektedir" (Nikodemus İncili XVII.-XX). Bu anlatıya göre İsa mezara konulduktan dirilişine kadar olan üç gün içerisinde yeraltı dünyasındaki Hades'e gider. Burada Adem'in yaratılışından itibaren vaftiz edilmeyen günahkar ruhlar (özellikle de Eski Ahit peygamberleri) bulunmaktadır. Bu tema "Özellikle Ortodoks ikonografisinde yaygın biçimde işlenmiş bir temadır (Anastasis); bu nedenle Batı sanatında izlenen sahne kalıbının temelinde Bizans örnekleri oluşturur" (Tükel ve Yüzgüller Arsal, 2014, s. 172). Sahnelerde İsa, yaşlı sakallı bir adamın elini tutmaktadır, bu kişi Âdem peygamberdir. Onun yanında da Havva yer

almaktadır ve onların arkasında da Vaftizci Yahya ile Tevrat Peygamberleri resmedilmiştir. İsa'nın ayaklarının altında yerde ise İsa'nın girişi ile kırılan Hades kapılarının üzerine dolayısıyla da şeytanın üzerine basmış olarak tasvir edilmiştir.

**İsa'nın Dirilişi** sahnelerinde, İsa'nın yattığı kaya mezar ve dirileceğini bildirmesi üzerine mezarı koruyan askerler ve üç Meryem gösterilir. Kadınlar belirtildiği üzere üçüncü günde mezarı kontrol etmek için gelmişlerdir ve sahnelerde kadınlara kapağı açılmış boş mezarı gösteren bir melek de yer alır. Bazı sahnelerde, İsa'nın mezardan çıkışını simgeleyen ve bu nedenle korkup bayılmış şekilde tasvir edilen askerler de yer alır. İncil'lerde mezara giden kadınlar ile ilgili farklı bilgiler yer almaktadır (Matta 28: 1, Markos: 16: 1, Luka: 24-1). Bu nedenle tasvirlerde farklı sayıda kadın figürü yer almaktadır. Yuhanna İncili'nde (20: 11-18) ise mezarın başında ağlayan Mecdelli Meryem'den ve onun İsa'yı ilk başta tanıyamamasından, tanıdıktan sonrasında ise dokunmaya çalışıp İsa'nın izin vermemesinden bahsedilir. Bu sahne "İsa'nın ilk görünümü olmasından dolayı Rönesans sanatında sıklıkla resmedilmiştir" (Yüzgüller-Arsal, 2014). Bu sahne betimlemelerinde ise Mecdelli Meryem, İsa ve meleklerin resmedildiği görülür. Bu betimlemelerde İsa'nın yeni dirildiğini göstermek için ellerindeki ve ayaklarındaki çivi izleri ile böğründeki yara izi gösterilmiştir.



**Görsel 2.15.** *Havarilerin Kutsanması, Karanlık Kilise (Mustafa UYSUN arşivi).*

***İsa'nın Ölümünden Sonra Havarilerine Görünmesi***, aynı gün öğrencilerden ikisi Emmanus denilen bir köye gitmekteydiler. Olup bitenleri kendi aralarında konuşuyorlardı ve İsa yanlarına gelip onlarla birlikte yürümeye başladı. Ama onların gözleri O'nu tanıma gücünden yoksun bırakılmıştı. Yolda 'Nasıralı İsa'yla ilgili olayları' konuştular ve O'nu akşam yemeğine davet ettiler. Sofrada otururlarken İsa şükredip ekmeği bölerek uzatır ve havarilerin gözleri açılır, O'nu tanır. İsa ise gözleri önünden kaybolur (Luka 24: 13-35). Bu anlatıda yapılan resimlerde bazı temalarda İsa'nın havariler ile yolda yürüdüğü kısım resmedilirken bazı temalarda ise İsa'nın havarileriyle yediği yemek resmedilmiştir. Bu yemek esnasında havarilerden biri olan Tomas, O'nun İsa olduğuna inanmaz. "Tomas ise, O'nun ellerinde çivilerin izini görmedikçe, çivilerin izine parmağımla dokunmadıkça ve elimi böğrüne sokmadıkça inanmam." dedi. Tomas'a 'Parmağını uzat dedi.' 'Ellerime bak, elini uzat, böğrüne koy. İmansız olma, imanlı ol!" (Yuhanna 20: 24-27). Bu tema "13. Yüzyıldan itibaren yaygınlaşmaya başlayan Şüpheli Tomas betimlerinde, İsa'nın böğründeki mızrak yarasını işaret edişi ya da daha dramatik bir anlatım yolu izlenerek Tomas'ın İsa'nın böğründeki yaraya parmağıyla dokunuşu gösterilir" (Tükel, U. ve Yüzgüller Arsal, S., 2014, s. 171).



**Görsel 2.16.** *İsa'nın Göğe Yükselişi (Analipsis), Karanlık Kilise (Mustafa UYSUN arşivi).*

**İsa'nın Göğe Yükselişi**, sahnelerinde İsa havarilerine görünüp onları kutsadıktan sonra göğe yükselişini anlatır. Bu hikaye Kanonik İncil'lerden Markos ve Luka da bahsedilmiştir. Kapadokya kaya kiliselerindeki bu sahnelerin ortasında İsa bir hale içerisinde sağ eliyle takdis ederken diğer elinde de bir rulo tutarken gösterilir. Halenin etrafında, İsa ile birlikte göğe yükselen dört melek ve sahnenin alt kısmında da İsa'nın göğe yükselişini izleyen havariler ile Meryem yer alır. İsa'nın etrafındaki bu hale mandorla olarak da adlandırılır. Barok döneminde ise İsa'yı mandorla içerisinde çizmekten vazgeçildiği bunun ışık-gölgeyle sağlandığı gözlenir. Bu sahnelerdeki kişilerin yer aldığı düzlem yeryüzünü (dünyayı) temsil ederken İsa'nın ve meleklerin yer aldığı sahnenin üst kısmı ise gökyüzünü (cenneti) temsil etmektedir.



Görsel 2.17. *Meryem'in Ölümü (Koimesis), Ayvalı Kilise (Mustafa UYSUN arşivi).*

*Meryem'in Ölümü (Meryem'in Uykuya Dalması)*, sahneleri Kapadokya kiliselerinde farklı isimler ile görülen sahnelerdendir. “Meryem’in ölümü ikonografisinde en önemli ikonografik kaynaklar ise M.S. 454 yılında Theodoros Studios rahibinin Şam’lı Yuhannes’e yazdığı mektuplardır” (Uysun, 2011, s. 224). Bu sahnelerde, sahnenin ortasında yatağında uzanmış Meryem ve iki yanında duran havariler ile gösterilir. Ayrıca Meryem’in yatağının arkasında İsa ve melekler resmedilir. İsa’nın elinde de Meryem’in ruhunu temsil eden bir bebeği meleklerle uzatırken tasvir edilmiştir. Bu sahnenin, “Kapadokya kiliselerinde olmasının sebebi ise teolojik olarak imanla yaşayan ve kutsal bakire olarak ölen Meryem’in huzurlu ölümünün insanlığı kurtuluşa erdirecek bir model olarak gösterilmeye çalışılmasıdır” (Uysun, 2011).

### 3. YÖNTEM

Hristiyan sanatında ele alınan yapıtlar, uygulama odaklı sanat temelli bir eğitim araştırma yöntemi olan A/r/tografî yöntemiyle, Panofsky'nin ikonografik anlam çözümlenmesine ek olarak pek çok yönden benzerlik gösteren göstergebilimsel analiz yöntemi birlikte işe koşularak disiplinlerarası bir araştırma elde edilmeye çalışılmıştır. Bu, yapıtların anlam birimlerinin oluşturulmasında Tükel'in (2005) de kitabında değindiği "ikonografiden göstergebilime" kapsamında belirlenen ikonografik görseller incelenmiştir. İncelemeler sonucunda elde edilen imgeler-metaforlar yapı-sökümsel sorgulamalar ile yeniden ele alınmıştır. "A/r/tografik soruşturmaların amacının bir probleme çözüm ya da sorulara cevap vermek olmadığı" (Keser ve Narin, 2017, s. 193), bunun aksine A/r/tografik soruşturmaların uygulama odaklı olduğu için sonucun değil sürecin önemli olduğu ve bu nedenle de süreçte uygulanan her çalışmanın sanat olmadığı bilinmektedir.

#### 3.1. Sanat Temelli Araştırma

Sanat temelli araştırma, "sanatsal sürecin sistematik kullanımı, sanatın tüm farklı biçimlerinin sanatsal ifadelerinin fiili olarak yapılarak, hem araştırmacıların hem de çalışmalarına dahil ettikleri kişilerin deneyimlerini anlamının ve incelemenin birincil yolu olarak tanımlanabilir" (McNiff, 2007, s. 29). "ABR araştırma bağlamında yaratıcı sanatların ilkelerini birleştiren disiplinlerarası bir yaklaşımdır" (Leavy, 2009, 2015; McNiff, 2014, 2018'den aktaran Leavy, 2018, s. 4). Sanat-temelli araştırma (Arts-Based Research-ABR) ifadesi her türlü sanatsal ifade biçimine uyması, özel olarak da görsel sanatlar alanındaki çizme, boyama, heykel, medya ve benzerlerine uygun olması açısından seçildiği, bu nedenle de McNiff (2018, s. 23): "Tüm bu sanatları ifade edebilmek için 'sanat temelli' teriminin gerekli olduğunu hissetmenin ve ABR kısaltmasının hem sanat-temelli hem de sanat-temelli terminolojiye atıfta bulunduğu için kullanıldığından" bahsetmektedir.

Sanat temelli araştırma, "sanatın ve araştırmanın sınırlarını aşan metinlerarası bir sorgulamadır" (Denzin ve Lincoln, 2005, s. 242). Bunun nedeni "Sanat temelli araştırma, nitel araştırmanın birçok türü arasındaki metodolojik ve teorik bir tür olmasıdır ve bu Lincoln'un, sosyal bilimlerde katılımcı eleştirel eylem araştırmasının ortaya çıkış geleneği olarak tanımlaması arasında yer almaktadır" (Finley, 2005, s. 96). Ancak "Neilsen, bazı nitel araştırmaların dayandığı 'temelli teori' yaklaşımının aksine, ABR'nin

‘temelsiz teori’ yaklaşımını kullandığını öne sürerek ABR’yi nitel sorgulamadan dolayı olarak ayırmaktadır” (Leavy, 2018, s. 4-5).

Nitel paradigmanın kendine ayrılan rollerinin, sanatçı, araştırmacı ve öğretmen olarak kaynaşmasına izin vermesiyle yeni ve heyecan verici yönleri ortaya çıkmıştır. Sınırların ve sınır çizgilerinin değişmesi hatta parçalanmasıyla, sanat temelli araştırma için yeni alanlar oluşmuştur (Leavy, 2009, s. 253). Bu desende, öğrencilerin sanatsal anlatımları yoluyla çeşitli durumlara ilişkin algıları ve bakış açıları, kendi izlenimlerinden yola çıkarak ortaya konulmaya çalışılmaktadır (Eisner, 2002). Yani “Sanat temelli araştırma yaklaşımı, nitel araştırma geleneği içinde eğitimsel durumları keşfetmek, yorumlamak ve değerlendirmek için kullanılan bir araştırma yaklaşımı” (Ersoy ve Türkkan, 2010) olarak görülmektedir. Bu yaklaşıma göre, “zihinsel süreçler bakımından karmaşık olan görsel sanatlar alanında kuramsal, yapısal ve geleneksel eylemlerin açıklanması öngörülür” (Türkcan, 2013).

### **3.2. Sanat Temelli Eğitim Araştırması**

Günümüzde teknolojiyle birlikte artan görselliğin kullanımı, kişilerin görsellere maruz kalmasını arttırmış ve insanın dünyayı anlamlandırması yetisinin görseller üzerinden sağlanması gerekliliğini oluşturmuştur. Bu da görsel odaklı çalışmalara olan ihtiyacın gerekliliğini ortaya çıkarmıştır. Bu noktada, “Sanat-temelli eğitim araştırması (Arts-Based Educational Research-ABER) yaklaşımları, son birkaç on yılda artan eğitim uzmanı ve araştırmacısının sanatsal olarak değişen ve şekillenen sorgulama yaklaşımlarının olanaklarını keşfetmesiyle başlamış ve belirli insan faaliyetlerinin sanat eğitimi bağlamında ilişkilendirilmesi amacıyla” (Barone ve Eisner, 2006, s. 95) kullanılmaya başlanmıştır.

Sanat temelli eğitim araştırması, “kesinlik arayışına yönelik olmaması bunun yerine *bakış açılarının geliştirilmesine*” (Barone ve Eisner, 2006, s. 96) odaklandığından diğer eğitim araştırmalarından farklıdır. “Kesinlik ABER ve ABR’nin temel amacı değildir fakat her ikisi de anlamlandırmayı derinleştirmek amacı taşır” (Irwin, Barney ve Golparian, 2017, s. 191). Yani kişisel hayat deneyimlerinden oluşan sanatsal çalışmaların, genellenemeyen deneyimlerden olması bunların sanat eğitimindeki önemini değiştirmemektedir. Finley (2008, s. 72) de bunu, “Sanatı odağına alan araştırma yaklaşımı incelemelerinde, duyuşsal ve bilişsel deneyimleri kullanarak deneyimlerinden anlam yaratmak ve yorumlarıyla anlamları şekillendirmek için yeni yollar aramak” olarak

tanımlar. Bu nedenle de sanat-temelli araştırmaları (ABR) ve sanat-temelli eğitim araştırmalarını (ABER) uygulayanların kimliklerini en iyi şekilde sorgulayabildikleri araştırma yöntemi, A/r/tografi'dir.

### 3.3. A/r/tografi

Son yıllarda uygulama odaklı eğitim araştırmalarının sanat temelli araştırmalar ile işe koşulmalarının artmasıyla yeni bir yöntem ortaya çıkmıştır. "A/r/tografi" (Bedir-Erişti, 2017b), sanatçıların, araştırmacıların ve eğitimcilerin deneyimlerini barındıran uygulama odaklı sanat temelli eğitim araştırması yöntemidir. Başta Kanada British Columbia Üniversitesi'nden Rita L. Irwin, Anita Sinner, Barbara Bickel ve Stephany Springgay olduğu bir grup akademisyenin disiplinlerarası sorgulamalar gerçekleştirmek üzere görseller ve makaleler ile somutlaştırarak kavramsallaştırdığı ve 2003 yılından itibaren birçok yüksek lisans ve doktora tezinde kullanılmaya başlanan yeni bir yöntemdir (Mavioğlu, 2019, s. 24). Pourchier (2012, s. 25), A/r/tografi'nin sanat temelli eğitim araştırması rneği olmasının yanı sıra bilginin sanat yaratma süreçleri aracılığıyla nasıl inşa edildiğine dair derin bir epistemolojik soru ortaya çıkardığını söyleyerek şöyle açıklar; A/r/tografi'nin, bilginin nasıl elde edildiği ve araştırmayı sanat olarak temsil etme ve araştırmaya dahil olma süreçleri aracılığıyla farklı bilgilerin olasılıkları ile ilgilendiğini söyler.

Aslında "Yöntem ilk olarak 1950-60'lar boyunca Elliot Eisner ve Kenneth Beittel'in sanatçı/eğitimci/araştırmacı olarak uygulamalarını birleştirmeye başlaması ile ortaya çıkmıştır. Beittel çalışmalarını akıl, beden, ruh, toplumsal ve bireysel duygularını birleştirdiği, yaratıcı uygulamalarını geliştirerek devam etmiştir" (Gradle and Bickel, 2010). Sonrasında ise sanatçı/araştırmacı/eğitimci 'nin geleneksel entegrasyonu, 21.yy'da yenilenmiş ve yaratıcı bir ortaya çıkış ile A/r/tografi olarak belirmiştir (Bickel, 2006, s. 121).

"A/r/tography' kelimesi arkasında ifte bir varoluşla İngilizce a/r/t ve 'writing veya graphy' kelimelerinin bir araya gelmesidir. A/r/t, artist, researcher ve teacher kelimelerinin baş harflerinden oluşan sanatçı, araştırmacı ve eğitimci kimliklerinin aralarında oluşturulmuş ayrımlarla, çoklu kimlikleri temsil eden metaforik bir anlatımı" (Irwin, 2004) temsil ederken, 'writing veya graphy' kısmı ise 'yazma veya yapmayı' süreçle birleştirerek estetik farkındalıklarla sanatsal sorgulamaları yaşayan bir sorgulama haline getirir. "Bu iki tamamlayıcı birbirini genişletip, rtp ve/veya altüst ederek



görsel ve metinsel bir ikiye katlanma oluşturur. Bu ikiye katlanma önemlidir. Çünkü görsel ve yazılı olanın ötesine geçerek bilinmeyenin imalarla ortaya çıkarılması A/r/tografinin öznelarasılık anlayışını içerir” (Springgay ve Irwin, 2005, s. 900).

Bu farklı araştırma yaklaşımı, sanat temelli uygulamaları öğrenme ve öğretmede esnek ve yaratıcı araştırma yöntemleri kullanır. A/r/tografi kişilerin bakış açılarının ve uygulama sürecindeki estetik deneyimlerinin tanımlandığı bir araştırma yaklaşımıdır. Buna göre “Sanat eserleri, diğer alanlardaki sorgulama süreçlerini yansıtan bilginin üretildiği, analiz edildiği ve yorumlandığı ürünlerle somutlaştıran bir süreçle yapılır. Özellikle de stüdyo deneyimlerini hem teorik hem de pratik kaynak olarak görerek meydana gelen teorileştirmeyi görsel sanatların pratiklerinin de temeli olarak görmektedir” (Thompson, 2006, s. 3).

A/r/tografi, sanatçıların, araştırmacıların ve eğitimcilerin profesyonel uygulamalarını kaynak olarak melez bir araştırma yaklaşımı öngörür. A/r/tografi bu melez yapısını Deleuze ve Guattari’nin (1993) “Köksap (rizom) olarak adlandırdığı -her yanı bir yerden fışkıran ayrık düşünceler- yeni arayışlar yaratan, nesnelere ve fikirlerin bir araya geldiği düşünceden alır”. Yani “A/r/tografi, bir köksap içinde bulunan hareketi tanıyarak teori ile pratik arasındaki geleneksel ilişkiyi dönüştürür. Böylece kuramlaştırma ve uygulama, olduklarından farklı bir şey haline gelir ve oluşa doğru sürekli hareket halinde var olur” (Irwin, 2013, s. 199). Sorgulamaların doğasındaki bu süreklilikten dolayı da A/r/tografik sorgulama, yaşayan sorgulama olarak da nitelendirilmektedir.

A/r/tografi, “Rizomatik uygulamaların arasındaki belirsizlikte yaşayan bir araştırma metodolojisi, yaratıcı bir uygulama ve edimsel bir pedagojidir” (Irwin 2004’ten aktaran; Irwin, 2013, s. 199). Aslında A/r/tografi uygulaması sanat yapma ve yazma sürecini birbirine bağlayan bir anlamda yer almaktadır. A/r/tografi’nin bu şekilde ortaya çıkmasının kaynağını Irwin (2004, s. 27), Aristoteles’in (Aristoteles, 2017) ‘üç tür düşünce’ olarak adlandırdığı bilme (theoria), yapma (praxis) ve yaratma (poesis) ile diğer üretken sanatlar olarak açıkladığı düşünceye dayandırmaktadır. Bu üç düşünce yapısını anlamaya çalışmak doğası gereği yeni anlamlandırmalar ve bakış açıları ortaya da koymaktadır. Yani bu süreçteki “anlamak, araştırmacının nesnenin anlamını mekanik olarak yansıtmak yerine anlamlandırdığı; yaratıcı, yeniden üretken bir eylemdir” (Sullivan, 2005, s. 97).

A/r/tografi terimi her ne kadar başlangıcını oluşturan ‘a/r/t’ sanat ya da sanatçı kavramına atıf yapıyor gibi düşünülse de aslında daha geniş bir anlamı tanımlar. Bu ayrı

ve tanımlayıcı olmayan sözcüklerin bağlamasıyla aslında A/r/tografi, sanat-sanatçı atfıyla da bağlantı ve ek anlamları oluşturarak çifte bir süreci de oluşturur (Springgay, Irwin and Kind, 2005). Bu çifte süreç beraberinde çoklu kimlikleri de getirmektedir. A/r/tografi araştırmacıları bu çoklu kimlikleri ile bilgiyi yapmak-yaratmak için düşüncelerini veriler ve sanatsal süreçleri ile ilişkilendirmektedir. Çünkü “A/r/tografi spesifik araştırma sorularına kesin cevaplar bulmak için değildir. Bunun yerine A/r/tografi, kendi kurallarıyla insan deneyimlerinin kurallarını düzenlemek için zihnimiz, beynimiz ve ruhumuzda etkin olarak kurduğu bağlarla, yeni düşünme yollarına olasılıklar açar” (Gouzouasis, 2012). Bunun nedeni, büyük ölçüde, A/r/tograf’ların sorgulamalarının oldukça yorumlayıcı olmasıdır ve A/r/tograf’lardan gelebilecek bu yorumların zenginliği, derinliği ve genişliği de sanat temelli bir eğitim araştırmasının etkisinin bir göstergesi olarak kabul edilebilir.

A/r/tografi araştırmacılarının konularını, temalarını, fikirlerini istedikleri gibi yorumlayarak sorgulamalar yapabilmeleri, yöneme kişisel ve sanatsal bağlamda anlamlar oluşturmayı olanaklı hale getirir. A/r/tografi bu olanağından dolayı “Sanatçıların, bir kelimenin, bir imgenin, bir performansın gücünü farklı anlamak ve anlamlar yaratmak için ayrı ayrı ya da bir bütün olarak ele alarak bağlantılar kurabilmelerinden dolayı algıların incelenmesine olanak veren yaklaşım olarak da” (Irwin, Barney ve Golparian, 2017, s. 193) bilinmektedir.

### **3.3.1. Yaşayan sorgulama**

“Sanat temelli araştırmaların, eleştirel sorgulama yöntemleri ile belli soru ve sorunlara cevap vermenin en iyi yolu olarak kabul edilmesi gerekir” (McNiff, 2013, s. 111). Bunun sebebi ise bu araştırma yaklaşımlarının bireysel sorgulamaları yorumlamaya açık bırakarak yeni anlamlar oluşturmaya imkân sağlamasıdır. Yani A/r/tograf’lar sanat yapma ve yazma yollarını, belirli yöntemleri kullanmak yerine sorgulamaları ve kavramları aracılığıyla keşfederler. Bu da “Yerleşik bir araştırma metodolojisinin belli kriterlerini takip etmek yerine yeni bilgi oluşturma süreçlerine odaklanmak anlamına gelmektedir” (Pourcheir, 2012, s. 16). “A/r/tografi de sorularla odaklanılan bu türden araştırma süreçlerine ‘yaşayan sorgulama’ olarak nitelendirilir ve yaşayan sorgulama, fikirler ile ilişki kurmanın sürekliliğini ve fikirler ile yakınlığı gerektirmektedir” (Irwin, 2016, s. 200’den aktaran; Özcan, 2019, s. 30). “Kök sap kavramı üzerine inşa edilen A/r/tografi, uygulamadan ayrı ve belirgin bir soyut sistem olarak teori fikrini kökten

dönüştürmektedir. Buradan sürekli olarak yapılan ve tamamen başka bir şey haline gelen yansıtıcı, duyarlı ve ilişkisel bir değişim olarak anlaşılan” (Irwin and Springgay, 2008, s. XX) kök sap kavramı, kişisel sorgulamaları olanaklı hale getirerek “yaşayan sorgulamalarını ele alan araştırmacının araştırmanın hem öznesi hem de nesnesi olmasına olanak sağlamaktadır” (Golparian, 2012’den aktaran; Özcan, 2019, s. 30).

Yaşayan sorgulama olarak A/r/tografi, “Eylem araştırması ve otoetnografinin dönüştürücü uygulamalarını içerir” (Bickel, 2006, s. 118). Çünkü A/r/tografi, eylem araştırmasının “araştırmacının katılımcı rolü ve aynı zamanda veri toplama aracı olması” (Yıldırım ve Şimşek, 2018, s. 74) ile otoetnografinin, “araştırmaya konu olan bireyler tarafından yazılıp kaydedilmesini” (Muncey, 2010’dan aktaran; Creswell, 2018, s. 73) içinde barındırır. Bundan dolayı da A/r/tografi araştırmacıları, araştırmalarının öznesi ve nesnesi konumunda oldukları için günlükleri, kişisel hikayeleri, fotoğrafları vb. materyalleri veri toplama süreçlerinde kullanırlar. Bu araştırmacıların, bilgiyi kovalamaları ve yaratmalarında çağdaş eğitimci ve çağdaş sanatçı olmalarının yolunu oluşturur.

A/r/tografi araştırmacıları, bilgiyi yaratmak için kaynak olarak sanatçılar ve eğitimcilerin deneyimleri üzerine odaklanmayı tercih ederler. Çoğu zaman anlamı sezme ve ortaya koymak önemlidir ancak sorgulama süreci daha önemli hale gelebilir. “Sanatçılar birtakım konuları, temaları ya da fikirleri araştırmalarına yardım eden, merak ve estetik duyarlılıklarına ilham veren sanatsal sorgulamaya yönelirler. Eğitimciler ise öğrenmelerini ve öğrenmeyi öğrenmelerini sağlayan konuları, temaları ve fikirleri incelemelerine yardım eden eğitsel sorgulamaya yönelirler” (Irwin, Barney ve Golparian, 2017, s. 193). Bu nedenle de “Uygulama odaklı bir araştırma yöntemi olarak A/r/tografi, pedagojik sonuçları olan önemli otobiyografik keşiflere izin verir” (LeBlanc, Davidson, Ryu and Irwin, 2015, s. 356). Yani A/r/tografi’nin yaşayan sorgulama olarak da adlandırılması, araştırmacıların sanatçı-araştırmacı-eğitimci kimlikleri bağlamında araştırmalarının sonucuna değil elde ettikleri bilgilerinin bütünsel olarak sürecine odaklanmaları ve rizomların orta noktasından birbiri ile ilişkili büyüyen bağlar oluşturarak araştırmaya kaynak oluşturmasıdır.

### 3.3.2. A/r/tografi araştırmacısının kimlikleri

A/r/tografi, A/r/tografin sanatçı kimliği, araştırmacı kimliği ve öğretmen kimliği arasında ayrımlarla oluşturulmuş ve bu çoklu kimlikleriyle araştırmayı sorgulayan bitişik yapısı çerçevesinde irdelenmektedir.

A/r/tografi yöntemine ismini veren başındaki ‘A/r/t’ harfleri, A/r/tografi araştırmacısının, ‘artist’ sanatçı, ‘researcher’ araştırmacı ve ‘teacher’ öğretmen kimliklerini oluşturmaktadır. Yani barındırdığı bitişik yapılarla A/r/tografi yönteminde, sanat-eser için sanatçı, araştırma için araştırmacı, eğitim için öğrenen-öğreten kimlikleri işe koşularak araştırma gerçekleştirilir. Yöntemdeki bu üç kimlik ile araştırmaya, kendini dahil ederek sorgulamalar gerçekleştirilir. Bu kimliklerden hangisinin ne zaman işe koşulacağı süreçte belirlenir. Daha önce de belirtildiği üzere pedagojik süreçte ‘teacher’ kimliği sadece öğretmen rolüyle değil çifte bir varoluşla öğrenen rolünü de barındırır. A/r/tograflar, araştırma süreçlerindeki kimliklerine göre “görsel sorgulama, performatif sorgulama, anlatısal sorgulama veya müzikal sorgulamayı vurgulayabilir, ancak çalışmalarında sözlü tarih veya otobiyografi gibi nitel araştırmanın diğer formlarını da kullanabilirler” (Sinner, Leggo, Irwin, vd., 2006, s. 1228).

Araştırmacının rolünü oluşturan üç kimliğe ait roller, alt başlıklar halinde açıklanmıştır. Bu araştırmada, bahsedilen bu üç kimliğe yönelik rollerin olumlu katkılarına ise bulgular ve sonuç bölümünde yer verilmiştir.

#### 3.3.2.1. Sanatçı (artist) kimliği

A/r/tografi, araştırmacıların kimlikleri bağlamında araştırmanın süreci, sürece ilişkin ilişkilendirmeler, elde edilen veriler ve bütünsel yansımaları farklılık gösterebilir. “A/r/tografi’nin doğası gereği, birbiri ile ilişkili açık yapısı içerisinde oluşan ve devam eden ilişkilerle çoklu anlamlandırmalar ve bağlantılar kurmayı gerektirir” (Irwin, Barney ve Golparian, 2017, s. 194). “A/r/tografi’nin doğasında bulunan bu ilişkisellik, Bourriaud’ın ‘İlişkisel Estetiği’yle (2005) açıklanır” (Mavioğlu, 2020, s. 52) ve “Sanatsal eylem olarak ‘ilişkisel’, sınırları tam olarak çizilemeyen açık uçlu bir yapılanma üzerinden temellendirilir” (Ünal, 2013). Yani sanatsal eylem olarak ilişkisellik, bir kökenin ve yönelimin ilanına işaret eden kuram olmaktan çok bir sanat formudur. İlişkisel estetikle üretilen eserler, geleneksel sanat anlayışından farklı olarak kolektif üretilen/üretilebilen ve etkileşime açık, bitmiş bir iş anlayışından ziyade üretilmesi kadar tüketilmesi de kolektif olan eserlerdir ([https-4](https://4)).

A/r/tografi araştırmaları, sadece bir sanat uygulaması veya sadece bir araştırma veya sadece bir pedagojik çalışma değildir. A/r/tografi, araştırmacılarının sanatçı/araştırmacı/öğretmen kimlikleri öncelenmeden bitişik işe koşulduğu çalışmalardır ve bu bitişiklikten dolayı çalışmalar ilişkisel sorgulamalar ile yürütölür. Araştırmalara bu bakış açısının dahil edilmesi uygulama süreçlerinde gerçekleşir. A/r/tografi yöntemini kullanan “Sanatçılar, temalarını ya da fikirlerini araştırmalarına yardım eden, merak ve estetik duyarlılıklarına ilham veren sanatsal sorgulamalara yönelirler” (Irwin, Barney ve Golparian, 2017, s. 193). Sanatçıların, uygulamalarıyla sorgulamalar gerçekleştirmeleri, araştırmaları daha net, anlaşılır, anlamlandırılabilir, sorgulama süreçlerine yönelik ışık tutarak yeni farkındalıklar oluştırmaya olanak sağlar. Bu araştırmada da ürünler etkin bir şekilde sürece dahil olmuşlardır. Araştırmada ürünler, sürecin en başından itibaren belli bir tema çerçevesinde gerçekleştirilirken süreçte sorgulamalar ve anlamlandırmalar ile yeni tasarımlar da dahil edilmiştir ve bunlar ‘Bulgular ve Yorum’ bölümünde alt başlıklar halinde detaylı olarak aktarılmıştır. Sürece yönelik bu farklı durumlara yönelik tasarımları birleştirerek aktarmanın araştırmaya olumlu katkıları olduğu görölmüştür.

### **3.3.2.2. Araştırmacı (researcher) kimliği**

A/r/tografi yönteminin bitişik yapısını oluştıran sanatçı/araştırmacı/öğretmen-öğrenen kimliklerini kullanan A/r/tograflar, araştırmalarını ilişkisel sorgulamayla yapılandırır. Bu sorgulamalarda araştırmacılar, probleme dayalı olarak sorgulama sorularıyla etkileşimler sergilerler ve yeni anlam-anlamlandırmalar oluştırmaları. Süreçte anlamı sezme ve ortaya koymak önemlidir ancak çoğu zaman sorgulama süreci daha önemli hale gelebilir. Araştırmacılar, kasıtlı olarak gerçekleştirdikleri bu sorgulamaları arasındaki ilişkilendirmeleri aımlar. Bu da A/r/tografi araştırmasında, “araştırma paradigmasını, modellerini, dünya görüşlerini, araştırma programlarını ve metateorileri nasıl anladığımızın ve bu perspektiflerde yürütölen araştırmayı nasıl yorumladığımızın kişisel epistemolojik ve ontolojik anlayışlarına” (Gouzouasis, 2012) bağlı olarak A/r/tografin anlama ilişkin ilişkiselliklerini oluştırur. Anlamlandırmalara ilişkin oluştırulan bu ilişkisellik, Deleuze ve Guattari’nin rizomatik düşünce yapısına dayandırılır ve rizomun, ayrıksı düşünceler olarak tanımladığı merkeze almayan yapısıyla teori ile pratik arasındaki geleneksel yapıyı dönüştürür. Bu da kuram ve uygulamayı, olduklarından farklı bir Şey haline getirir. Rizomatik düşünce merkeze almayan yapısıyla,

A/r/tografi'nin çoklu kimliklerinin hiçbir vasfını öncelememiş olur ve kimlikler sürecin içerisinde ortaya çıkarlar.

Araştırma, ikonografik görsellerin araştırmacının sorgulamalarına yönelik olarak oluşturduğu tasarımlar çerçevesinde gerçekleştirilmiştir. Tezde, A/r/tografin araştırmacı kimliği, görsellere yönelik sorgulamaları ve eserlerin oluş aşamalarındaki farkındalığı, oluş süreciyle aktarılmıştır. Uygulama, Kapadokya kilise görselleri ve bu görsellere yönelik sorgulamalarla başlamış, süreçte görsellerin araştırmacıyı yönlendirmesi, sorgulamalarla farklı bakış açıları oluşturarak yeni görsellerin oluşturulması ve bunlara yönelik analiz ve değerlendirmeleri ile oluşturulmuştur. Süreç, araştırmacının sorgulamalarıyla yapılandığından dolayı 'Bulgular ve Yorum' bölümünde kişisel ifadelerle aktarılmıştır.

### **3.3.2.3. Pedagojik (teacher) kimliği**

Eğitim, bireylerde istendik davranış oluşturma edimidir ve görsellerle çevrili olduğumuz günümüzde, kültürel farklılıkları anlamak, eleştirel düşünerek çözümler üretebilmek için eğitim hayatımızda önemli bir yer tutar. Sanat eğitimini tartışan araştırmacılar da, temsil ve sorgulamalarıyla pedagojik teorilerle ilgili önemli bakış açıları sağlar. Çalışmanın kaynağını oluşturan ikonografik görsellerin görsel kültürel kodlar içerdiği bilinmektedir. Bu görsellere, görsel kültürel kodların bilinerek ya da bilinmeyerek bakılması, bireyleri nasıl yönlendirdiği eğitim için önemlidir.

Araştırmada, öğreten kimliği kadar öğrenen kimliği de önemli rol almıştır. Çalışmada bulgulardan yola çıkılarak görsellerin oluşturulduğu sürecin etkilerine dair farkındalık kazanma, bunlara yönelik sorgulamayı geliştirme ve sorgulamalarda bakış açısını geliştirme amaçları doğrultusunda önerilerde bulunulmuştur. Bu bağlamda 'Bulgular ve Yorum' bölümünün alt başlıklarında öğretmen oluşa yönelik aktarımlar yapılarak 'Sonuç ve Öneriler' bölümünde de pedagojik kimliğin öğrenen vasfı belirgin olarak aktarılmıştır.

### **3.4. Rizomatik Analiz**

İlk olarak "Rizomatik düşünceyi (rhizomatic thinking), Bin Yayla (Mille Plateaux) adlı kitaplarında ortaya atan Deleuze ve Guattari (1980), ağaçvari (arborescent) yapıyı rizomatik düşünce yapısıyla karşılaştırmışlardır" (Mavioğlu, 2019, s. 65). "Köksap düşünce olarak tanımlanan bu yapı, her yanı bir yerden fişkiran ayrıksı düşüncelerden"

(Deleuze ve Guattari, 1993, s. 7) oluşur ve çokluklardan oluşan bu yapıda herhangi bir bölümün ya da katmanın çıkarılması halinde yapının bütünlüğüne bir etki yapmaz. Deleuze ve Guattari bunu, göçebelerin yersizyurdsuzlaşma<sup>6</sup> kavramıyla açıklarlar. Gidilecek belli noktalar olsa dahi bu noktalar sadece konak yeridir ve terk edilmek üzere oradadırlar (Deleuze ve Guattari, 1990). Yani köksaplarda, düz çizgisel bir bütünlükten ziyade çevrimsel ebedi dönüşler vardır ve bunlar çokboyutlu çokluklarla oluşurlar. Bu metafor, düşüncenin sabit olarak var olmamasını, her sorgulamayla ulaşılan noktada sabit kalmak yerine bir sonraki varış noktası için yeni yollar-bağlar oluşturmayı gerektirdiğini imler.

“Deleuze ve Guattari, köksapları metaforik olarak ‘herhangi bir noktası herhangi bir noktadan’ bağlanan ayırksız otlar gibi büyüyen bir görüntü olarak tanımlar. Bu görüntü aracılığıyla, başlangıçlar ve sonların doğrusallığı yok olarak ‘orta’nın önemi vurgulanır” (Irwin, Beer, Springgay, Grauer, Xiong and Bickel, 2006, s. 71). Bu tekli ya da çoklu yapıya indirgenemeyen yapısıyla rizom metaforu, başta ya da sonda olmayarak, oluştuğu yapının tam ortasında yer alır ve büyüyüp, kök salarak ortamın parçası haline gelirler. Deleuze ve Guattari’nin köksapları; izlenecek bir yoldan ziyade, bir harita olarak tanımlamasından bahseden Kjaergaard ve Sorensen (2014), bu harita sayesinde yeni yolların açılmasından ve olası öğrenme yollarının sürece dahil edilmesinden bahsederler. Rizom metaforu, pedagojik sonuçları olan araştırmalarda, köksap benzeri ağ yapıların oluşturularak, öğrenciyi merkeze alan, kesin sonuçları olmayan ve öğrenme olasılıklarını sunan bir yöntemdir.

A/r/tograflar, rizomun bu merkezsiz yapısından yararlanarak, “araştırma uygulamalarının nedenlerini, aktif bilgiyi yaratma konusundaki üretkenliğini, dönüşlüğünü ve duyarlılığına yönelik alımlayıcısını bilgilendirmiş olurlar” (Gouzouasis and LaMonde, 2005). Böylece süreçler ve üretimler ilişkisel olarak düşünülmüş olur. “Süreç, kavramların etkileşimlerinden ve karşılaştırılmalarından ortaya çıkan yorumdan ziyade bir buluş eylemidir” (Irwin, 2003). Bu rizomatik düşüncenin, düz bir çizgi olarak kesin cevaplar aramaya yönlendirmesinden ziyade, çokboyutlu, çok katmanlı, buluşlara

---

<sup>6</sup>Deleuze ve Guattari’nin buldukları bu kelime Fransızca lügatlarda olmayan bir sözcüktür. Özel bir anlam taşır. Yurt sözcüğü ulusal devlet anlamına gelirken, yurd: Orta Asya Türklerinin ve Moğollardaki gibi özellikle göçebe halkların yaşam biçimini anlatmak ister. Bu nedenle sözcük sonuna (d) harfi konulduğunda ilk anlamını kaybeder. Bu nedenle, hem yer hem de yurd anlamı için yersizyurdsuzlaşma sözcüğü kullanılır (Deleuze ve Guattari, 1990, s. 29).

yönlendiren yapısıyla örtüşmektedir. Böylece “teori ve uygulama, üretim sürecinde olma ihtiyacını vurgulayan fiiller haline gelir” (Irwin, vd. 2006, s. 72).

### 3.5. Göstergebilimsel Analiz

İnsanlar, var olduklarından itibaren göstergeler, semboller, imgeler ve biçimlerle sarılı bir dünyada yaşarlar. Bunlar insanların birbirleriyle iletişim kurmak için ürettikleri yollardır ve bu sayede sadece dilsel olarak bir şeyler söylemeye gerek kalmaz. Bir düşünceyi, bir görüşü, başkasına göstergeler sayesinde aktarırız. Bu nedenle “Düşünmek; göstergeleri kullanmak ve işlemektir. Yani göstergeler yoluyla düşünürüz ve yine göstergeler yoluyla konuşuruz. Bu nedenle göstergelerin doğru biçimde algılanması ve yorumlanması; eğitim, deneyim ve toplumsal olmakla ilgilidir” (Günay, 2012). Çünkü toplum içindeki davranışlarımız, kıyafetlerimiz, konuşmalarımız, çevremizi saran kültüre ait öğeler, kısacası bildirişim amacı taşıyan ya da taşımayan her türlü olgu göstergedir ve iletişim değeri vardır. Kaçışımızın olmadığı bu göstergeler üzerine düşünmeyi, anlamayı ve anlamlandırmayı öğrenmemiz gerekir. Bu nedenle de anlamların daha iyi anlaşılmasında, göstergebilimsel analiz yöntemi işe koşulur. Çünkü “Göstergebilim burada doğrudan *göstergeyle* değil de *anlamla, anlamlamayla, anlamın üretilmesiyle* ilgilenen bir etkinlik olarak düşünülmektedir” (Rifat, 2007, s. 29).

Göstergebilimini, göstergeleri inceleyen bilim dalı olarak tanımladığımızda Erkman (1987), “Göstergebilim terimini tekrar *gösterge* ve bilim terimleriyle açıkladığımızı” söyler. Bu nedenle önce göstergenin ne olduğunu sorar. *Gösterge*, TDK’de “Bir şeyi belirtmeye yarayan şey, belirti, im, işaret” (<https-5>) olarak tanımlanmaktadır. Yani, “*Gösterge*, bizi bir ölçümü doğrudan doğruya yapmaktan kurtaran ölçme eylemimizin yerine geçen bir araçtır, diyebiliriz. Burada unutulmaması gereken şudur: Bir *göstergeyi* doğru okuyabilmek için nasıl okunacağını önceden öğrenmiş olmamız gerekir” (Erkman, 1987, s. 8). Rifat (2018, s. 124) ise *göstergeyi*: “Dil kuramlarında, *gösteren* (anlatım) ile *gösterilen* (içerik) düzlemlerinin birleşmesinden, karşılıklı olarak birbirini varsaymasından doğan birim” olarak tanımlarken bu tanımdan yola çıkarak da *göstergebilimi*: “Göstergeler kuramı ya da öğretisi” (Rifat, 2018, s. 126) olarak tanımlar. Yani *göstergeyi*, kendi dışında her şeyi gösteren her çeşit nesne, olgu, biçim vb. olarak tanımlayabiliriz. Ancak Rifat (2011, s. 16), *Göstergebilim* terimini oluşturan kavramların anlamsal toplamının, söz konusu olan bilim dalını açıklamak için yeterli olmayacağını söyler. Bunun sebebini ise Batı dillerinde iki ayrı terimle (Fransızca



*s miologie* ve *s miotique*) açıklanmaya çalışılırken Türkçede tek bir terimle açıklanmaya çalışılması olarak gösterir.

Göstergibilim, dilbilimden yola çıkılarak oluşturulmuş, göstergeler üzerinde incelemeler ve anlamlandırmalar yapan bir yaklaşımdır. Göstergibilim gelişmesinde birçok kuramcının çalışmalar yapması önemli bir yer tutar. Göstergeler kuramının ilk dönemindeki çalışmalarda *semiotik* s zc g ne rastlansa da, göstergeler kuramından çok, bir dil kuramının, felsefesinin geliştirildiği görülür. “İlk olarak 1916'da yayımlanan *Genel Dilbilim Dersleri*'nde Saussure, genel bir göstergeler biliminin ya da G stergibilimin varlığını ilke olarak ileri sürmüş; dilbilim bunun ancak bir bölümünü oluşturmuştur” (Barthes, 1993, s. 23). “Sonrasında bütün olguları kapsayacak Şekilde göstergeler kuramını mantıkla özdeşleştirip tasarlayarak kurama ‘semiotik’ adını veren kişi Ch. S. Peirce olmuştur” (https-6). Pierce'in ‘Bütün Yazılar’ adıyla yayımladığı kitabında, gösterge kavramını   l klere dayalı altı sınıflı dizgelere ayırmıştır ve önerdiği bu   l kler arasında en önemlisi *görüntüsel gösterge, belirti, simge üçlüsüdür*. “Görüntüsel gösterge belirttiği Şeyi doğrudan doğruya canlandıran bir göstergedir (resim, fotoğraf); belirti, nesnesiyle kurduğu gerçek ilişki gereği, bu nesne tarafından belirlenen bir göstergedir (duman ateşin belirtisidir); simge, uzlaşmaya dayanan bir göstergedir (terazi adaletin simgesidir)” (Rifat, 1982'den aktaran; Bayav, 2006, s. 8).

Saussure'un dil üzerinden tanımlayarak hayatımızın her alanında kullanabileceğimizi söylediği g stergibilimi, Pierce ise ayırmadığı dizgelerinden de anlayabileceğimiz üzere g stergibilimi, mantık ve kültüre dayandırır. 1950'lerde ise Saussure ve Pierce'den sonra Fransız Roland Barthes göstergeleri anlamlandırma kavramı üzerine çalışmalar yapmıştır. Dilin anlamın aktarıcısı olduğunu bu nedenle de dilin anlam aktaran imgeler, davranışlar ve nesnelere ayrı olamayacağını söylemiştir (Mutlu, 2019). Barthes, göstergeleri iki anlamlama dizgesiyle açıklamıştır. Birinci dizge, *düzanlam* ve birinci dizgeyi kapsayan ikinci dizge de *yananlam* düzlemidir. Öyleyse, yananlam dizgeleri, anlatım düzleminin de bir anlamlama dizgesi tarafından oluşturulduğu bir dizgedir (Barthes, 1993, s. 69). Bundan yola çıkarak d zanlamlar, göstergenin temsilini oluştururken yananlamlar ise göstergelerin nasıl temsil edildikleri üzerinde durur. Bu nedenle de düzanlam evrensel iken kendisi bir dizge olan yananlam ise kültürden kültüre değişen, yorumlanan ve anlamlandırılır.

Göstergibilimsel analizi, kitabında gösterge eleştirisi olarak ele alan Rifat (2011, s. 9); “ ağımızda gerçekleşmiş yeniliklere, altüst oluşlara, sarsıntılara ve dönüşümlere

uyumlu kılmaya çalışmış çözümleyici, yapıbozucu ve yeniden yapılandırıcı ‘yazısal’ etkinlikler için kullandığımız genel bir adlandırma” olarak tanımlamasının yanı sıra, Rifat kitabında yirmi beş tane gösterge eleştirisi tanımı yapmıştır. Bu tanımlarda göstergebilimsel analizden, gösterge dizgelerinden oluşan anlatım ve içeriğin, belli kalıplar içerisine sıkışıp kalmadan metnin yapısının bozulup, çözümlenip, yorumlanarak, anlam çoğalmasını hedefleyen bir eleştiri yöntemi olarak bahsetmiştir. Bu nedenle de göstergelerle ilintili görsel kültürel anlamları anlamak için sanat eğitiminde göstergebilim yöntemi önemli bir yer tutar. Ancak Smith-Shank’ın (2017, s. 64) da belirttiği gibi göstergebilim araştırmalarında araştırmacının elde ettiği sonuçların geçici olduğu kabul edilmelidir. Çünkü anlamlar bağlamlar çerçevesinde belirli sınırdan ortaya konulur ve bağlamlar değiştiğinde anlamlarda değişir. Yani araştırmalar araştırmacının bakış açısıyla şekillenir ve sürecin bir bağlamı olan araştırmacı süreçten çıkarıldığında konu ne olursa olsun sonuç değiştiği için anlamlarda değişebilir.

Anlamlar evrenini çözümleyerek yeniden anlamlandırmalar oluşturmayı amaçlayan göstergebilimin en belirgin özelliği, kuramsal ve biçimsel olarak bir *üstdil* oluşturmasıdır. Göstergebilim bu üstdile ise *varsayımsal-tümdengelimli* bir yaklaşım ile oluşturur (Rifat, 2011, s. 17). Oluşturulan bu üstdil sayesinde göstergebilim, bütün kültürel dizgelerde anlamın katmanlarını dizgeleştirerek sunmayı amaçlar. Araştırmalarında, üstdilin oluşturulmasında göstergebilimin ilkelerinden yararlanmak isteyen araştırmacılar kesitleme işlemine başvurur. “Kesitleme, göstergebilimsel çözümlemeye başlarken bir metni ya da bir sözcüğü ‘okuma birimleri’ne ayırma işlemidir” (Rifat, 2018, s. 179). Kesitleme işleminde, “Göstergebilimsel olarak incelenecek bütünceler belirli kesitlere ayrılır ve kesitler yoluyla bütünceler incelenerek genel anlam ortaya konulmaya çalışılır” (Günay, 2012, s. 40). Üstdile ulaşmak için yapılan kesitleme işleminde, tümdengelimsel yaklaşım sayesinde daha iyi göstergebilimsel çözümler yapılabilir. Ayrıca kesitlemeler sayesinde çözümlere yön verip onları oluştururken çözümler sayesinde de kesitlemelerin doğru yapıp yapılmadıklarını denetlemiş oluruz.

### **3.5.1. Yapısöküm**

Postmodern düşüncenin temellerini oluşturan “araştırma paradigması genelde postmodern, postyapısal, postkolonyal ve postfordist olarak adlandırılır. Bu kavramlar birbirinden ayrılabilir, ancak benzer bakış açıları ya da felsefeler kullandıklarından birçok kuram ile bir biçimde ilişkilendirirler” (Glesne, 2015, s. 16). Bu düşünce

paradigmalarının savunucusu olan araştırmacılar, eski gelenekten gelen Batılı düşünce ve algılamaya yönelik ayrıntılı bir şekilde sorgulamaya-eleştirmeye başlar. Bunlardan postyapısalcılık, Fransız düşünürlerden Jacques Derrida ve Michel Foucault'un çalışmalarına dayanmaktadır. Bu düşünürlere göre metinleri -anlamları, sistemleri, değerleri- bir bütün olarak değil tutarlı olmama ilkesinden yola çıkılarak içlerindeki kararsızlık ve çelişkilere odaklanılarak, göstergeler çözümlenerek yapıları bozulmalıdır. Bu, Derrida'nın en önemli buluşu olan yapısöküm (dekonstrüksiyon) olarak adlandırılan metin okuma stratejisidir.

Derrida, yapısökümün mantığını adlandırırken 'mevcudiyet' kavramına vurgu yapar. Mevcudiyet fikri, Batı metafiziğinin dayandığı merkez düşüncesine ve bu merkez tarafından belirlendiğine ilişkin varsayımdan kaynaklanmaktadır. Bu varsayıma göre Batı metafiziğini belirleyen felsefi düşünce, tek bir merkezden temellenerek kavramlara şiddet uygular ve önceden belirlenen mevcudiyetler ekseninde var olur (Rutli, 2016). Yani mevcudiyet fikri, kavramlar daha oluşmadan ikiliklerden kurtularak, birincil olanın doğru ve doğal olduğunu varsayar. İkincil olanı ise daha olmadan, ikincil ve değersiz olarak varsayarak üzerinde düşünülmesi gereksiz şey olarak görmektedir. Derrida'nın yapısökümsel okuması bu nedenle merkezi düşünceyi kapsayan bütün kültürel, siyasi ve ahlaki düşünce yapılarını hedef alarak, bunları temelsiz bırakmayı hedefleyen bir düşünce pratiğı olarak değerlendirilmektedir.

Yapısökümü; herhangi bir metin içinde geçen kavramların metnin bütünlüğü açısından tutarsız ve ikircikli kullanımlarından yola çıkarak, metin yazarının kurduğı kavramsal yarınlara başarısızlığını açıklamak amacıyla geliştirilmiş bir metin okuma yöntemidir. Başka bir deyişle, metinde öngörülen ölçütü, metnin kurduğı ölçün ya da tanımları sökerek metnin içerdiği özgün ayrımları darmadağın etmek için kullanılır (Sarup, 1997'den aktaran Yanık, 2016, s. 93).

Postmodernizm ile ortaya çıkan Derrida'nın yapısökümü, alışık olunan merkezi okuma düzenine karşı çıkarak eleştirel bakış açısıyla objektif okumalar yapmamızı sağlar. Bu nedenle geleneksel okumalar yerine, Derrida'nın yapısökümsel okumalarıyla bir konuyu anlamının yolu sağlanmış olur. Yapısöküm, Derrida'nın bir metodu olarak postyapısalcı görüş içerisinde yaşamın her alanına yayılmış ve salt bir felsefi söylem oluşturmaktan öte pek çok disiplinin (Toplumbilimi- İnsanbilimi, Ruhbilim-Göstergebilim, Dilbilimi- Yazın kuramı) bir araya gelmesiyle bir dizi ortak düşünceye yeni bir söylem oluşturur (Söylemez, 2011, s. 4). Yapısöküm, merkezi düşünceyle oluşan tüm kuramların reddi ile başlayarak bunları yapısöküme uğratmayı hedefler.

Bir metin okuma ve anlama yöntemi olan yapıbozumculuk, sanat üretimi üzerinde de etkili olmuş; 1970’li yıllardan itibaren Batı’da, 1990’lardan bu yana da ülkemizde pek çok sanatçı, yapıbozum yöntemini bir anlatım tekniği olarak benimsemiştir. Yapıbozumcu bir yaklaşımla üretilen çağdaş sanat yapıtları, bazen göstergenin içini boşaltarak bazen de gösterileni gösterene indirgemek suretiyle yerleşik görme biçimlerini ve anlamlandırma süreçlerini sorgular (Uzunoğlu, 2019, s. 22).

Postmodernist eleştiri aşamalarından olan yapıbozumda, mevcudiyet fikrinden kurtularak Derrida’nın sözlüğünde ‘differance’ sözcüğünde olduğu gibi ‘fark’ sözcüğüne de, ‘signe’ terimine yüklenen “belirti/gösteren/fark edilen” ve “gösterilen/fark ettirilen ” anlamları yüklenir. Fark kavramı, çoğulculuk anlayışıyla merkezi düşüncüyü yıkar ve farklı kültürleri, zıtlıkları, farklı bakış açılarını, anlam katmanlarını vb. unsurları birleştirir. Bu düşünce anlayışı beraberinde sürekli bir arayışı da getirmiş olur (Zariç, 2014, s. 755) ve öncelenen şey sürekli yapı sökümü uğratılarak sorgulanabilir.

Yapı sökümün, anlamın çoğaltmasına yönelik vurgusu, yapı sökümünü tekrarlanabilirlik (iterability) kavramıyla ilişkilidir. Tekrarlanabilirlik, yeni bağlamlara eklenenecek ve yeni durumlar içerisinde tekrarlanacak olan göstergelerin söz konusu kapasitesidir (Balkin, 2004, s. 322). Derrida’nın tekrarlanabilirlik kavramıyla göstergeler, değiştirilip-başkalaştırılarak yeni bağlamlara sokulur. Oluşturulan bu bağlamlar ile kısmen farklı, kısmen yeni, kısmen de önceki göstergeyi tekrarlayan anlamlar üretilebilir. Foucault göstergeye, gerilerde kalmış tarihsel bir yer vererek ona yönelik eleştiriye daha da yoğunlaştırırsa da; “Derrida, gösterilenlerin gerilemesi, yapıların merkezinin kaymasını öngörcek olarak ileri sürerek, gösterge kavramının kendisini de yerinden oynatır” (Barthes, 1993, s. 14).

### **3.6. Evren ve Örneklem**

Araştırmada ikonografik görseller üzerine uygulama odaklı sanat temelli bir eğitim araştırması olan A/r/tografi yönteminin kullanılması hedeflenmiştir. Araştırmada kullanılacak ikonografik görsellerle ilgili alan sınırlandırılarak Kapadokya Kaya Kiliselerinde bulunan 12 dini bayram olarak belirlenen tema ile ilgili görseller belirlenmiştir.

İkonografi daha önce ‘2.1. ikonografi’ bölümünde de belirtildiği üzere ‘imge yazma’ olarak tanımlanmaktadır. İmge TDK’de, “Zihinde tasarlanan ve gerçekleşmesi özlenen şey, hayal, hülya” olarak geniş bir kavramsal alanı kapsarken özel olarak ikona

“1. Ortodokslarda İsa, Meryem veya ermişlerin tahta üzerine mumlu ve yumurtalı boyalarla yapılmış dinî içerikli resimleri. 2. Bir kişi, düşünce, akım veya herhangi bir şeyi tek başına simgeleyen ve anlatan şekil veya resim” (https-7) olarak tanımlanarak daha kısıtlı bir alanı tanımlamaktadır. Araştırmanın yazım sürecinde ele alınan görseller için tanımlanan ikona kavramı bu tezde TDK'nin tanımladığı anlamlarıyla değerlendirilerek anlamsal olarak alan sınırlandırılmaya çalışılmıştır.

“Kapadokya Bölgesi'nde, kilise sayılarıyla ilgili kesin bir bilgi vermek mümkün olmasa da bir fikir vermesi için:

- 6-9. yüzyıllara tarihlendirilen yirmi;
- 9.yüzyıl ortaları ile 10. yüzyıl ortalarına tarihlendirilen otuz;
- 10 ila 12.yüzyıllara tarihlendirilen yetmiş altı;
- 13-14. yüzyıllara tarihlendirilen altı kilise bulunur” (Coşkun, 2009, s. 2).

Kapadokya'da yukarıda da belirtildiği üzere kesin olmamakla birlikte yüzü aşkın kilise bulunmaktadır. Ancak tezin konusunu oluşturan Kapadokya kilise ikonaları bu kiliselerin tamamını kapsamamaktadır. Görsellerin sorgulanmasına yönelik olan bu çalışmada, ilk olarak bu ikonaların konusuna göre bir sınırlama getirilmesi gerekliliği ortaya atılmıştır. Bu nedenle de Hristiyan dini ikonografisinde önemli yer tutan ve bu sebeple de çokça tekrarlanan 12 dini bayram temaları, alan uzmanıyla görüşülerek belirlenmiştir. Sonrasında ise bu bayramlara ait kilise görsellerinden araştırmacının sorgulamalarına yönelik daha uygun olduğu düşünülenleri seçilerek araştırmanın nesnesi yapılmışlardır. Araştırma da kullanılan görsellerin bulunduğu kiliseler şunlardır:

- Ayvalı Kilise
- Eski Tokalı Kilise
- Yeni Tokalı Kilise
- Karanlık Kilise
- Kılıçlar Kilise

“Sanat eseri olsun diye hiç resim yapmadım, resimlerimin hepsi bir araştırmaydı.”

Picasso

#### 4. BULGULAR ve YORUM

Bu bölümde, araştırmanın tasarım sürecindeki sorgulamalar ve araştırmaya yön veren anlamlandırmalara yer verilmiştir. Araştırmaya yönelik bu sorgulamalar ve anlamlandırmalara, araştırmacı günlükleri ve bu süreçteki sanatsal sorgulamalarında tasarlanan görseller ile yanıt verilmiştir. Kişisel anlamlandırmalara yönelik süreçleri barındıran bu araştırmada, araştırmanın katılımcısı aynı zamanda araştırmacısı olduğundan, bulgulara yönelik aktarımların tutarlı ve anlamlı bir dil oluşturması için kişisel ifadelerle anlatılması tercih edilmiştir.

Tez yazımında tasarım sürecine ait sorgulamalar için ele alınan Kapadokya kiliselerinde bulunan 12 dini bayrama ait ikonografik görsellerin kaynak oluşturması için gerekli bilgi-deneyimin ve etkilenimin geçtiği zaman ‘Alıntılama’ başlığı altında, bu görseller ve öykülemelerin kullanılarak sorgulamanın tasarım sürecini oluşturması ise ‘Alıntılama Tasarımı’ alt başlığında kişisel ifadelerle aktarılmıştır.

“Gösterilmeyen’in Tasarımı” başlığında ise Sayın’ın (2015)’te bahsettiği gösterilenin aslında ne olmadığından yola çıkılarak yapılan sorgulamalara yönelik tasarımlar ve anlamlandırmalar bu başlık altında kişisel anlatımlar yoluyla ifade edilmiştir. Bu bölümde yapılan tasarımlar aslında ‘Alıntılama Tasarımı’ başlığı altında kullanılan gravür baskıların diğer tıpkı basımlarının kullanılarak süreç içerisinde yapışökümsel sorgulamalara gidilerek araştırmaya yönelik yeni anlamlandırmaları oluşturmaktadır.

‘Kavrayış’ bölümünde ise araştırmacının bu A/r/tografi çalışmasına yönelik araştırmasını kavrayışı ve bu süreçte yazma deneyimlerinden yola çıkarak sorgulama tasarımları arasındaki bağı anlatmaktadır. Bölümün alt başlıklarında ise A/r/tografi yönteminin kimlikleri olan ‘Sanatçı oluş’, ‘Araştırmacı oluş’ ve ‘Öğretmen oluş’a yönelik kavrayışa dair anlatımlar yer almaktadır. Anlatımın tutarlı olması için kişisel anlatım tercih edilmiştir.

#### 4.1. Alıntılama

Tez yazım sürecinde sanatsal çalışmalar ile sanat eğitimi alanında uygulamalar yapmak istiyordum. Ancak bunu neden-nasıl yapacağıma yönelik düşüncelerimin ise ilk nasıl oluşmaya başladığından tam olarak emin değilim. Ancak geriye dönüp baktığımda asıl sebebinin lisans ve yüksek lisans derslerimde hocalarımın hep uygulamalarımızın düşünsel alt yapısının oluşturulması gerektiğini ve buna yönelik olarak çalışmalar yapmamızı istemelerinin olduğunu söyleyebilirim. Her çalışmanın-uygulamanın bir manifestosu olması gerekliliği, hiçbir şeyin öylesine yapılmaması, aksine düşünülmesi, araştırılması, öğrenilmesi ve uygulanması gerektiği öğretilmişti. Tez yazım sürecine aktif olarak dahil olana kadar aslında bunun sanat temelli bir araştırma yöntemi olduğundan ziyade bunun yapılması gereken bir gereklilik olduğunu düşünüyordum. Doğrusu bu ve böyle yapılmalı, detaylarının bizi ilgilendirmesi gerekmiyordu şeklinde bir algım vardı.

Yüksek lisans dersi olan Görsel Araştırma Yöntemlerinde ilk olarak sanat temelli araştırma yöntemleriyle ve A/r/tografi ile karşılaştım. Bu sayede aslında lisans eğitimimin başından itibaren yönlendirildiğim uygulama yönteminin, bilimsel bir karşılığı olduğunu fark etmiş olmamı sağladı. Yöntemi daha iyi anlamamız için dersin öğretmeni (Bedir-Erişti) tarafından sonuç odaklı bir tasarım uygulamasından ziyade sürece odaklandığımız ve nasıl ilerlediğimize yönelik uygulama ile ödevlendirildik (Görsel 4.1. ve 4.2.)<sup>7</sup>. Bu ödevde, çalışmanın anlatılmasından ziyade bu çalışmaya ulaşana kadar geçen, bizi etkileyen süreçlerin anlatılması ön plandaydı. Yani çalışmanın hem uygulayıcısı-katılımcısıyken hem de araştırmacısı durumuna gelmemiz gerekiyordu.

---

<sup>7</sup>Görsellerin tam halleri Ekler-1 bölümündedir.

Şimdi ise çalışmamda, ham olarak ele aldığım kaynakları yapasöküme uğratarak yorumlamanın yanısıra orijinal metni de kullanıyorum. Baskı panoların ortaya çıkmasında dini metinlerin kaynaklarından olan İncil'i çalışmamın konusu yaptım. Baskılarında yer alan yazılar İncil'in orijinal Grekçe'sinden alındı ve diğer kısmı da İncil'in Latince halinden alıntılanmıştır. Bunlar ham halde kullanılmak yerine üzerinde çinamalar yapılmıştır. Ayrıca resimlerde kullanılan yazılar/metinler bir nevi resmin nasıl okunması, ona nasıl bakılması gerektiğine işaret ettiği de bilinmektedir. Böylece resmin izleyicisine bu antik yazılarla neyi görmesi gerektiğine dair bir ipucu vermektayim. Baskıların zemin kısmında ise ahşap dokusunu kullandım. Bunun nedeni ise ikonalar ilk ortaya çıkmaya başladıklarında katakomplarda ahşapların ya da duvarların üzerine yapılmaktaydı. Kullandığım ahşap dokusuyla bu ilk hali anıştırmaya çalışıyorum.



İsimiz 1, ahşap ve fırın baskı, 70x100, 2018

Bu çalışmamda aynı kompozisyonu üç farklı renk düzenlemesi olarak ele aldım. İlk çalışmamı oluşturan düzenlemede yedi farklı renk kullandım böylece daha önce çalıştığım yedi günde yaratılışa da gönderme yapılmaktayım. Diğer çalışmamda ise çalışmamın temelini oluşturan eski el yazmalarını anıştırması için kraft karton üzerine kahverengi tonlarında çalıştım.



İsimiz 2, ahşap ve fırın baskı, 70x100, 2018

**Görsel 4.1. Yüksek lisans görsel araştırma yöntemleri dersi çalışmaları.**

Asıl çalışmamı oluşturan düzenlemede ise gri ton değerlerini kullandım. Bu benim daha önceki çalışmamda da kullanmayı tercih ettiğim ton değerlerini oluşturmaktadır. Siyah, beyaz ve gri kullanımı ham ifadenin biçimini doğrudan simgelemesi aslında işlerimde asıl anlatmak istediğim konuya uygun düşmektedir. Çünkü bu temalar yüzlerce yıldır işlenmektedir ve her yerden ele alınıp onlara bir şeyler katmakta ya da çıkarmaktadır. Belli dönemlerden sonra bu tasvirler belli kalıplara oturtulmuş, belli renk kullanımlarını gerektirmiştir. Ancak siyah, beyaz ve gri kullanımı bu tasvirlerde rengin ön plana alınmasındansa, tasvir göze getirmeyi hedeflemektedir. Çünkü bu tasvirler gerçekte görünmeyene bir hümet ve görünmeyeni göze getirme düşüncesiyle yapılmaktadır. Bu çok katmanlı anlatımları, onları renklerle daha da katmanlandırarak bu imgeleri bilinen çözümlerle onların teahhüşüne sebep olacaktı.

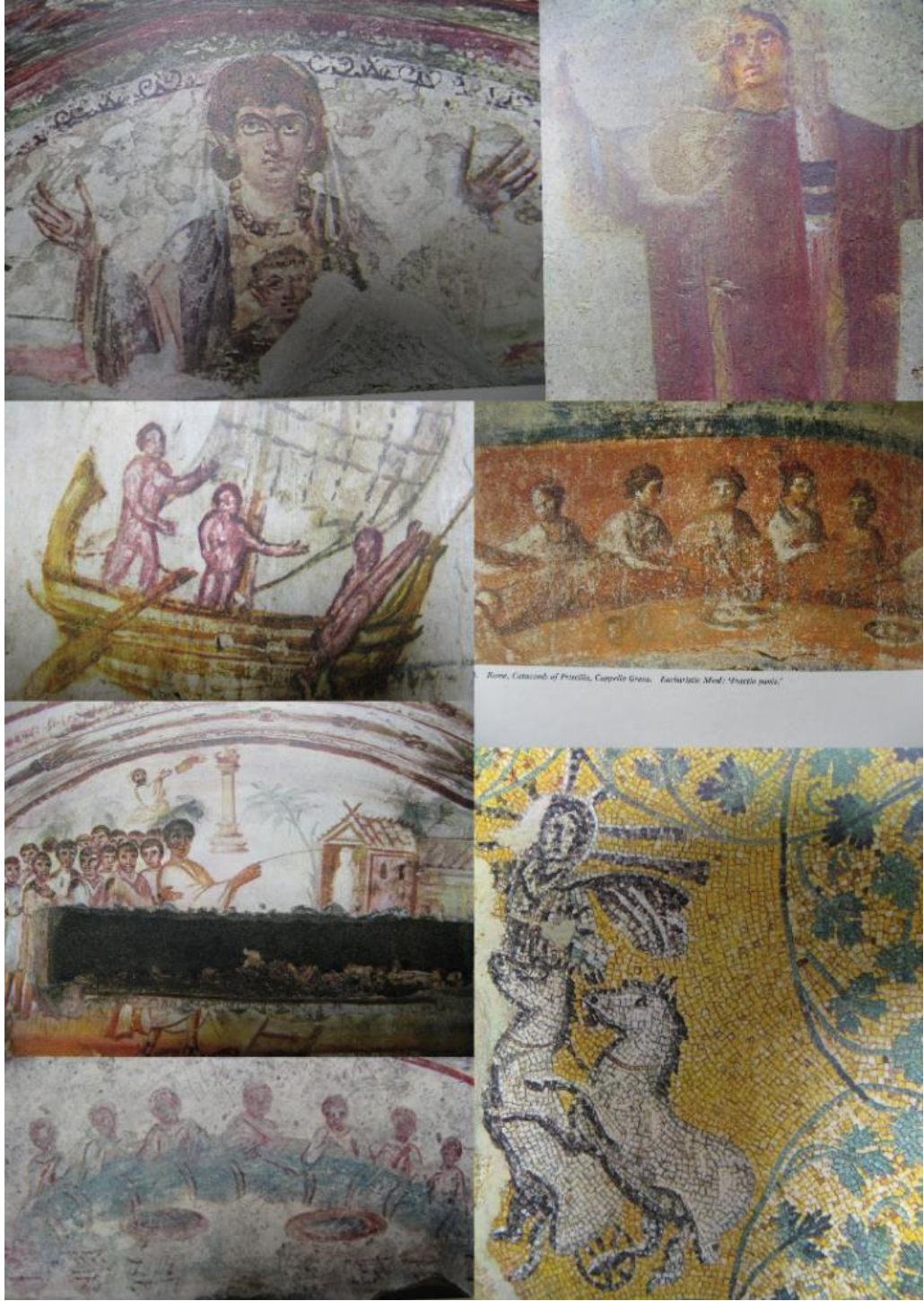


İsimiz 3, ahşap ve fırın baskı, 70x100, 2018

**Görsel 4.2. Yüksek lisans görsel araştırma yöntemleri dersi çalışmaları .**

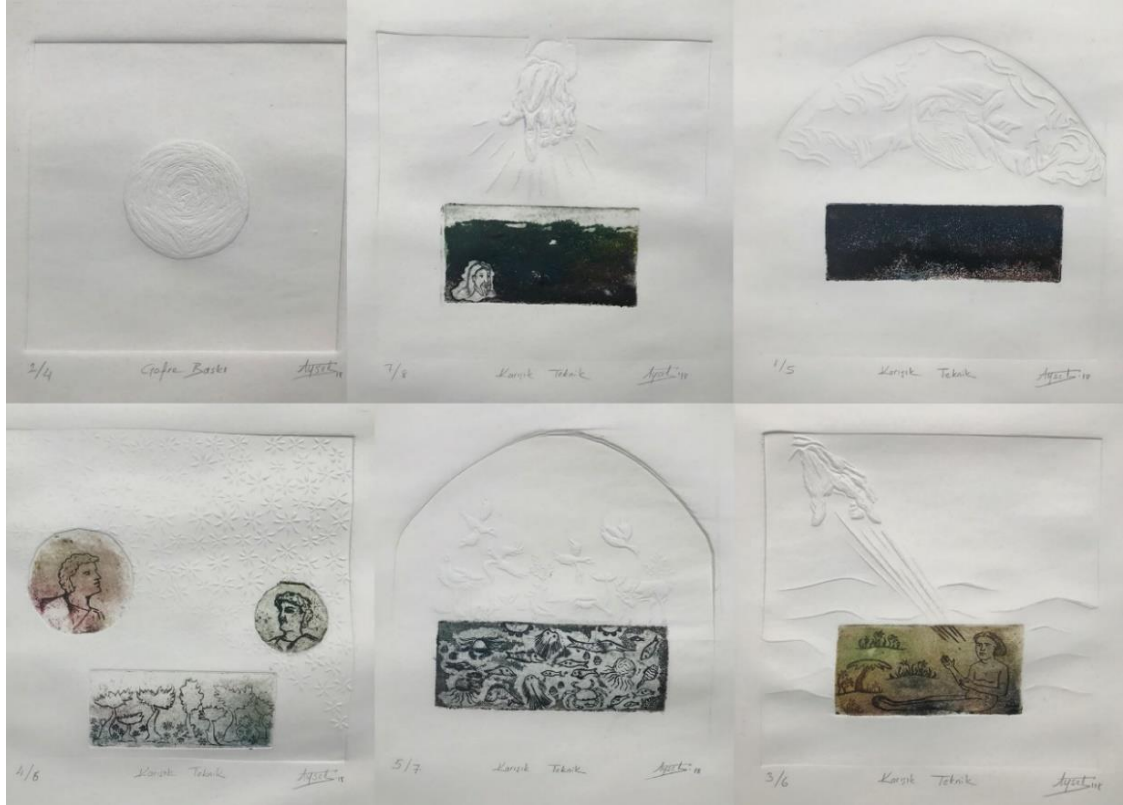


Tez yazım sürecine geçtiğimde ise bu yöntemi kullanmak istediğime karar verdim. Bunun asıl sebebi ise bu yöneme yönelik bilgidem ziyade, sanat temelli araştırma yöntemlerine yönelik merakımın oluşması ve alanı öğrenip kendimi geliştirirken uygulama odaklı sanat temelli bir eğitim araştırma yöntemi olan A/r/tografi ile kişisel ifadelerimle oluşturduğum diyaloglarla öğrenirken sanatsal uygulamalarımı da yaratabilecektim. Böylece lisans eğitimimden itibaren kullanmaya çalıştığım sanat temelli uygulamaları bir araştırma olarak gerçekleştirebilecektim. Tez araştırmasına yönelik olarak bu süreçte neler yapabileceğimi sorgulamaya başladığımda hep arkeoloji-sanat tarihi ile ilgili düşünmelere yöneldiğimi fark ettim ve bunun sebebi olarak lisans dönemimde aldığım ‘Geç Antitike ve Erken Hristiyanlık’ dersinin sanat eğitimi çalışmalarım da beni fazlasıyla etkilediğini, bu alanın konularına doğru yönlendirdiğini fark ettim. Çünkü derste ilk defa karşılaştığım bu arkaik görseller yazınsal kaynağını kutsal kitaplardan alırken görsel kaynağını pagan inançlardan almaktaydı. Bunun sebebinin ise “Hristiyanlığın, putperest Antikite'nin içinde doğduğundan, Antikite dünyasının süsleme ve yapı biçimlerini aynen kullanmaya devam” (Turani, 2010, s. 211) ettiğini öğrendim.



**Görsel 4.3.** Erken Hristiyan sanatına ait katakomp resimleri  
(Barut-Kemirtlek, 2017, Yayımlanmamış lisans dersi sunumundan).

Yüksek lisans atölye dersi çalışmalarına baktığımda bunu daha iyi fark ettim (Görsel 4.4.)<sup>8</sup>. Aslında bu çalışmalarda aklımı kurcalayan ilgi duymama neden olan, bu alanda neyi, nasıl sorgulayabileceğim; yorumlayabileceğim sürecini hocalarıma sorduğumda, Derrida'nın 'dekonstrüksiyon, yapıbozumu' ile bu süreci ele alabileceğimi söylediler.



**Görsel 4.4.** Yüksek lisans sanat atölye II dersi çalışmaları, Karışık Teknik (Embossing ve Akvatint Baskı).

Derrida'yı araştırmaya başladığımda ise hocamın da söylediği gibi aslında tam olarak yapmak istediğim şeyi anlattığını gördüm. “Derrida, metinlerin/göstergelerin sonsuzluğunu, bir metni (sonlu yazı) okuyanların (sonsuz kişilerin) anlamlandırmalarının sınırlandırılmayacağını, onun yörüngesinin belirsiz geleceğe bağlandığını” (Almond, 2016) söylüyordu. Ben de Geç Antitike ve Erken Hristiyanlık dersini alana kadar herkesin ikonlara baktığında onların ne anlama geldiklerini bildiğini düşünüyordum. Ama dersi aldığımda arkeoloji öğrencilerinin bu görsellerin kodlarını bilmedikleri için farklı yorumladıklarını gördüm ve aynı görselden nasıl bu kadar değişik anlamlar

<sup>8</sup>Görsellerin tam halleri Ekler-5 bölümündedir.

çıkartılabileceği dikkatimi çekmişti. Bunun üzerinde düşünmeye başladığımda aslında bir konu üzerinde zaten yüzlerce görsel olduğunu biliyordum. Sadece biz derslerimizde bu kodları öğrendiğimiz için üzerinde yorum yapmamıza ya da kaynağındaki tekliği öğrenmemize gerek yoktu. Yani Derrida'nın söylediği gibi sonlu bir metin, sonsuz görsellere dönüşmekte ve bu görseller de yörüngesiz bir şekilde yorumlanarak, yorumların yörüngesinin belirsizliği de “mutlak bir bağlamın merkezi olmadan sadece bağlamların var olması” (Derrida, 1982'denaktaran; Almond, 2016, s. 40)nı sağlıyordu. Bu da aslında bize özellikle ikonografide alıntılamanın sadece bir kopyalama işleminden ziyade “bir öznenin ya da konun tanınmasını sağlayan görsel basmakalıpların kullanılarak öteki resimlere yalın bir gönderge ya da açık ya da kapalı ilişkiler içeren ortakbirliktelik ilişkilerinin ötesinde ilişkiler kurmayı” (Aktulum, 2016, s. 185) sağlayan bağları oluşturmaktır. Bu nedenle ben de çalışmalarımında alıntılarımın kaynağını ikonalar olarak seçmeye karar verdim çünkü bu salt bir yinelemeden ziyade önceki bir imgenin ödünçlenerek kullanılmasıdır.

#### **4.1.1. Alıntılama tasarımı**

Alıntılama, bir yöntem olarak resmin bir özelliği gibi neredeyse her dönemde kullanılmıştır. “Eski dönem sanatçılarının yapıtlarını taklit etmek, onları ‘kopyalamak’, şu ya da bu biçimde gönderme yapmak eski dönemlerden beri bilinen bir uygulamadır” (Aktulum, 2016, s. 27). Aslında bu, resimlerin dönem fark etmeksizin sürekli alıntılanmaları, yeni anlamlar oluşturularak varlıklarını devam ettirmelerini sağlamıştır.

Araştırma sürecinde kullandığım Kapadokya kiliselerine ait görsellere yönelik yaptığım sorgulamaların ve çalışmaların özünü aslında bu alıntılama oluşturuyor. Resimlerimde alıntılama kullanmak benim için bir kopyalama işleminden ziyade ele aldığım resimleri kendi yapıtlarım için bir çıkış olarak görüyorum ve eskiye ait olan öteki durumdaki bu resimleri değiştirip-dönüştürerek anlamlarını yoğunlaştırmayı veya daraltarak bunları yeniden yazmaya çalışıyorum. Bu alıntılama aslında Aktulum'un (2011) da bahsettiği yenidenyazma, yenidenresmetme, resimlerarasılık kavramlarına rastlamaktadır.

Tez yazım sürecinde kullandığım bu görseller her ne kadar Kapadokya kilise görsellerine yönelik bir alıntılama oluşturular da aslında bunlar da kaynaklarını metinlerin geleneksel anlatı izleklerinden alırlar. Bu “görsel açıdan söylenenlerin kanonik yapının içine de yerleştiğinden, görsel söylemle yazılı söylem arasında ilginç bir

koşutluk, hatta göstergebilimcilerin ‘bir ya da daha çok yapı arasında, bunları oluşturan ilişkiler ağının benzeşmesiyle meydana gelen biçimsel örtüşme’ olarak tanımladıkları ‘eşbiçemlilik” (Tükel ve Öztokat, 2012, s.135)ten de söz edilir. Aslında bu imajların pedagoji’ye hizmet edebilmesi için herkesin ‘eğitilmiş’ olması gerekir. İmaj üretiminin olduğu kadar seyircinin de imajlardaki fikirleri alabilmesi, karşısındaki malzemeye sadece bakmayıp aynı zamanda ‘okuyabilmesi’ için donanımlı olması zorunludur (Taburoğlu, 2016, s. 67). Bu nedenle bu bölümde, resimlerimde gerekli anlamlandırmaların yapılabilmesi için göstergebilimsel analiz ile resimlerin okumaları yer almaktadır.



**Görsel 4.5.** Müjde, 34,5x49,5 cm, Akuatint Baskı, 2019.

Hristiyan resim sanatında, İsa'dan sonra en çok betimlenen kişinin annesi Meryem olduğu görülür. Bunun nedeni "hem Theotokos olması, hem Havva'nın İlk Günah'a sebep olmasından sonra ilk kez dini bağlamda bir kadın figürün saygı uyandırması, hem de birçok dinde ihtiyaç duyulan anne figürünün (Kibele, İsis, Afrodit gibi) eksikliği bunun

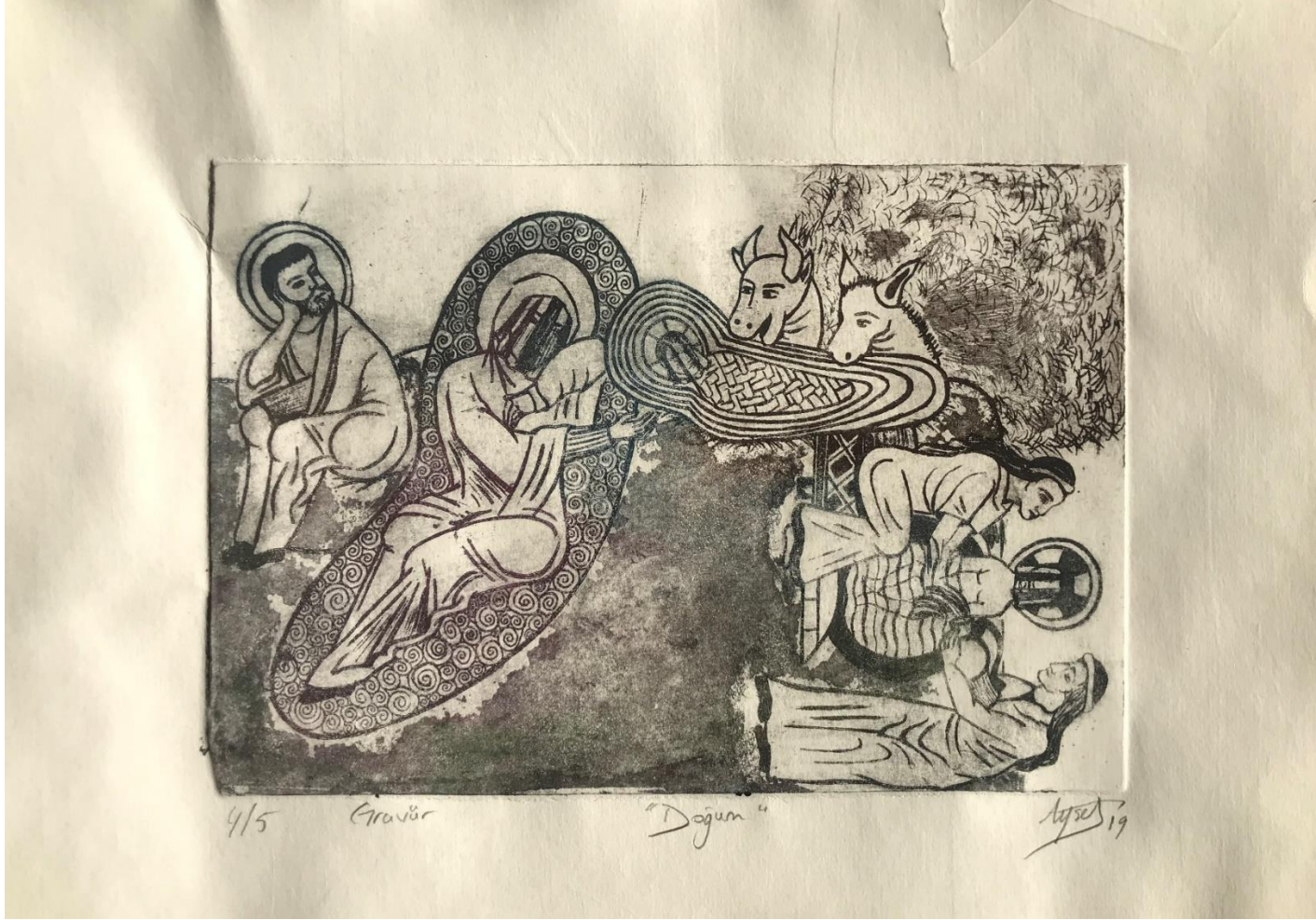
sebebini çok belirgin bir biçimde” (Kazancı, 2010) açıklamaktadır. Bu nedenle de bu görsellerin temalarında İsa’nın doğmasından önce Meryem ve hayatına dair anlatılar yer alır. Bunlar kaynağını “Yokobos’un Proto-Evagelia-Ön İncil- adlı Apokrif İncil’inden” (Cömert, 2008, s. 185) almaktadır. Bu sahnede Meryem, ona görünen Cebrail olduğunu bildiğimiz meleği selamlar şekilde bir eli havadadır. Meryem bir taht üzerinde durmaktadır ve diğer elinde de bir iğne/şiş tutmaktadır. Bunun sebebi ise Tanrı’nın İsa’yı Meryem’in karnında dokumasına bir gönderme yapmaktır. Genellikle çalışmalarında siyah-beyazı ya da tek bir rengin tonlarını kullanmayı tercih ederim. Çünkü bu renksizliği aslında saf ifadenin temsili olarak görüyorum ve bu yüzden bu çalışmamda da monokrom bir çalışma yapmayı tercih ettim.

Ayrıca bu bölümde yer alan ikonografik görsellerin tasarımında, salt bir yinelemeden ziyade ‘Minyatürlerle Osmanlı-İslam Mitoloji’(And, 2008) kitabındaki İslam minyatürlerinde olduğu gibi bir Hristiyan ikonasına, kutsal kişilerin-peygamberlerin yüzlerine örtülen örtüyü kullanmayı tercih ettim. Aslında bu hikayelerde, tanrının oğlu olarak anlatılan kişi ve annesinin çifte varlığını “gerek bu dünyada gerekse ötesinde iki ayrı mekana sahip olan görünenle görünmeyen arasında” (Sayın, 2015, s. 8) kalan ikonalarını bu şekilde yüzlerini örtüp göze getirmeyerek arada kalmış bir izlek oluşturmak istedim. Çünkü gösteren ile gösterilenin arasındaki bağ örtüşmezse, gösteren gösterilene simgelememiş olur. Ayrıca Hristiyan ikonalarında melekler çift kanatlı olarak tasvir edilirken bu tasarımda, Cebrail’i İslam sanatındaki gibi dört kanatlı göstermeyi tercih ettim. Görselde de görüldüğü gibi İslam minyatür sanatında dört büyük melek (Cebrail, Azrail, Mikail ve İsrail) dört kanatlı olarak tasvir edilerek önemleri bu şekilde gösterilmiştir.



**Görsel 4.6.** Hz. Muhammed ve ashabını Mekke'ye ilerlerken gösteren tasvir. Kanatlı betimlenen varlıklar İslam'ın dört büyük meleği Cebrael, Azrail, Mikail ve İsrafil'dir. (Siyer-i Nebi, [https-8](https://8)).





Görsel 4.7. Doğum, 41,5x29 cm, Akuatint Baskı, 2019 .

‘Doğum’ sahnesinde İsa’nın doğumu ve doğumundan sonraki zamanı birlikte anlatıyorum. Sahnede, hayvan betimlemelerin olması, İncil’de geçen hikayeye göre İsa’nın bir ağılda doğmasını ve hayvanların nefesleriyle ısınmasını anlatır. Tasarımda hikayenin çifte anlatımı gibi minyatür sanatının, perspektiften uzak tavrıyla, çifte bir bakışla olayları aktarmaya çalıştım. Resmin merkezinde Meryem ve yeni doğmuş İsa varken sahnenin sol ve sağ kısımlarında hikayenin figüranları olan Yusuf ve İbrani ebeler yer alıyor. Sağ kısımda, doğumdan sonra bebek İsa’nın yıkanma hikayesini anlatan sahneyi, sahnenin geneli gibi yatay bir bakış ile göze getirmekten ziyade hikayenin bilinmesini ve sorgulanması için dikey bir okuma gerektirecek şekilde oluşturmak istedim.

‘Sunum’ sahnesini (Görsel 4.9.) oluşturan hikaye, Meryem ve Yusuf’un İsa’yı Eski Ahit’te söylendiği üzere ilk doğan çocuğun tapınağa sunulması-adanmasını gerekliliğini anlatır. Buna göre sahnenin sağında kucagında İsa olan Meryem onun arkasında elinde bir çift güvercin olan Yusuf, sahnenin sol kısmında tapınağın görevlisi Rahip Şimon ve onun arkasında İncil’de kadın peygamber olduğu söylenen Anna yer almaktadır. Bu sahnede herkes kutsal kişi olarak görüldüğü için başlarında bunu belirten hale bulunur. Ancak sadece İsa ve Meryem’in yüzünde kutsallığın sembolü olarak örtü kullanmayı tercih ettim. Ayrıca arka planda yer alan tapınak mimarisinde aslında Leonardo Da Vinci’nin son akşam yemeği tablosunda yaptığı, “ilahi olanı hale yerine pencere kullanarak anlatması” (KhanAcademyTurkce, 2015) gibi ben de İsa’nın rahibe verilerek tapınağa sunulmasının, ilahi olana adanması izleğini bu şekilde resmin merkezine yerleştirdiğim tapınağın kapısıyla oluşturmak istedim.



**Görsel 4.8.** *Leonardo Da Vinci, Son Akşam Yemeği (https-9).*



Görsel 4.9. Sunum, 49,5x68,5 cm, Akuatint Baskı, 2019.

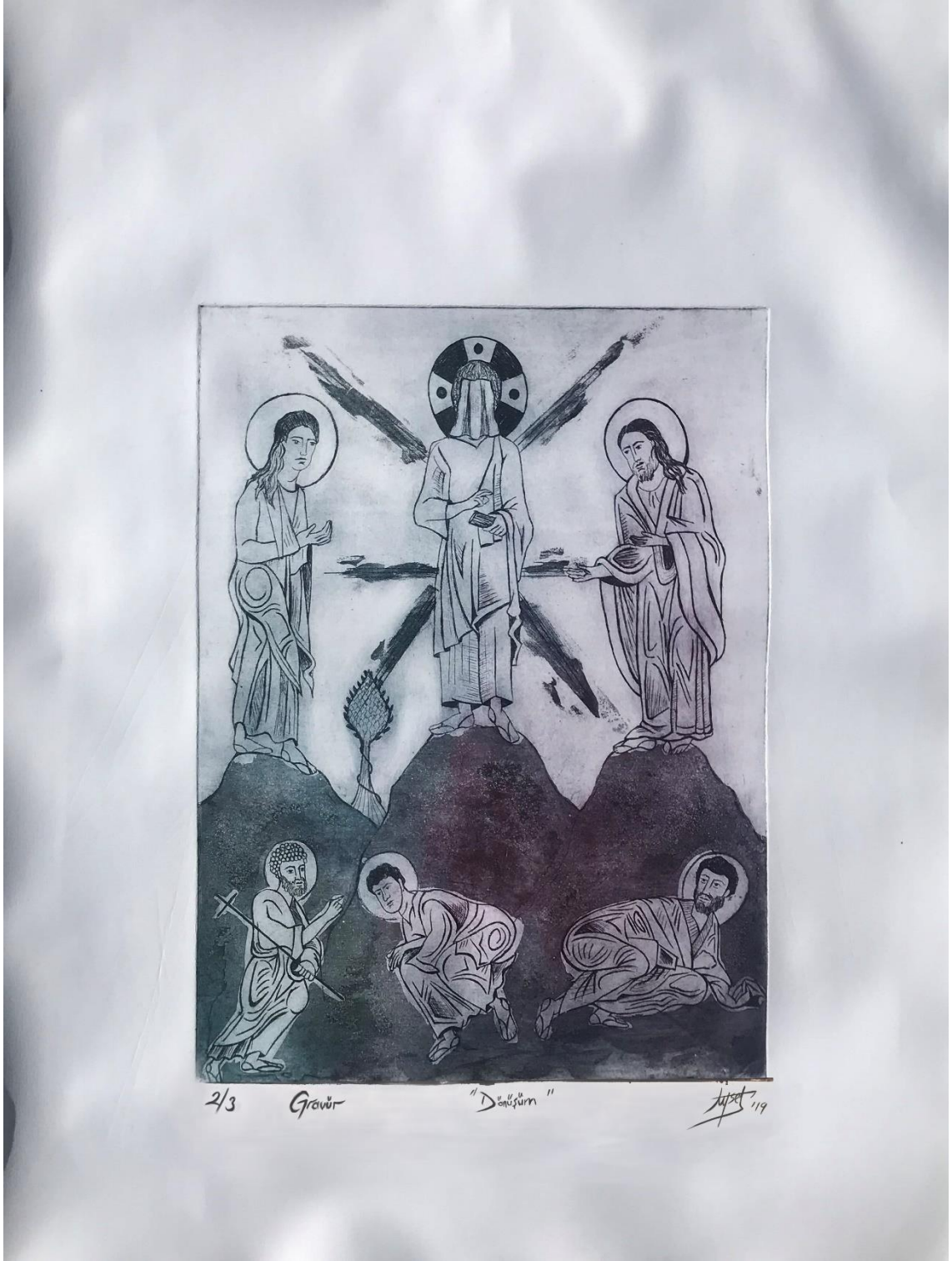


**Görsel 4.10.** *Arınma, 21,5x22,5 cm, Akuatint Baskı, 2020.*

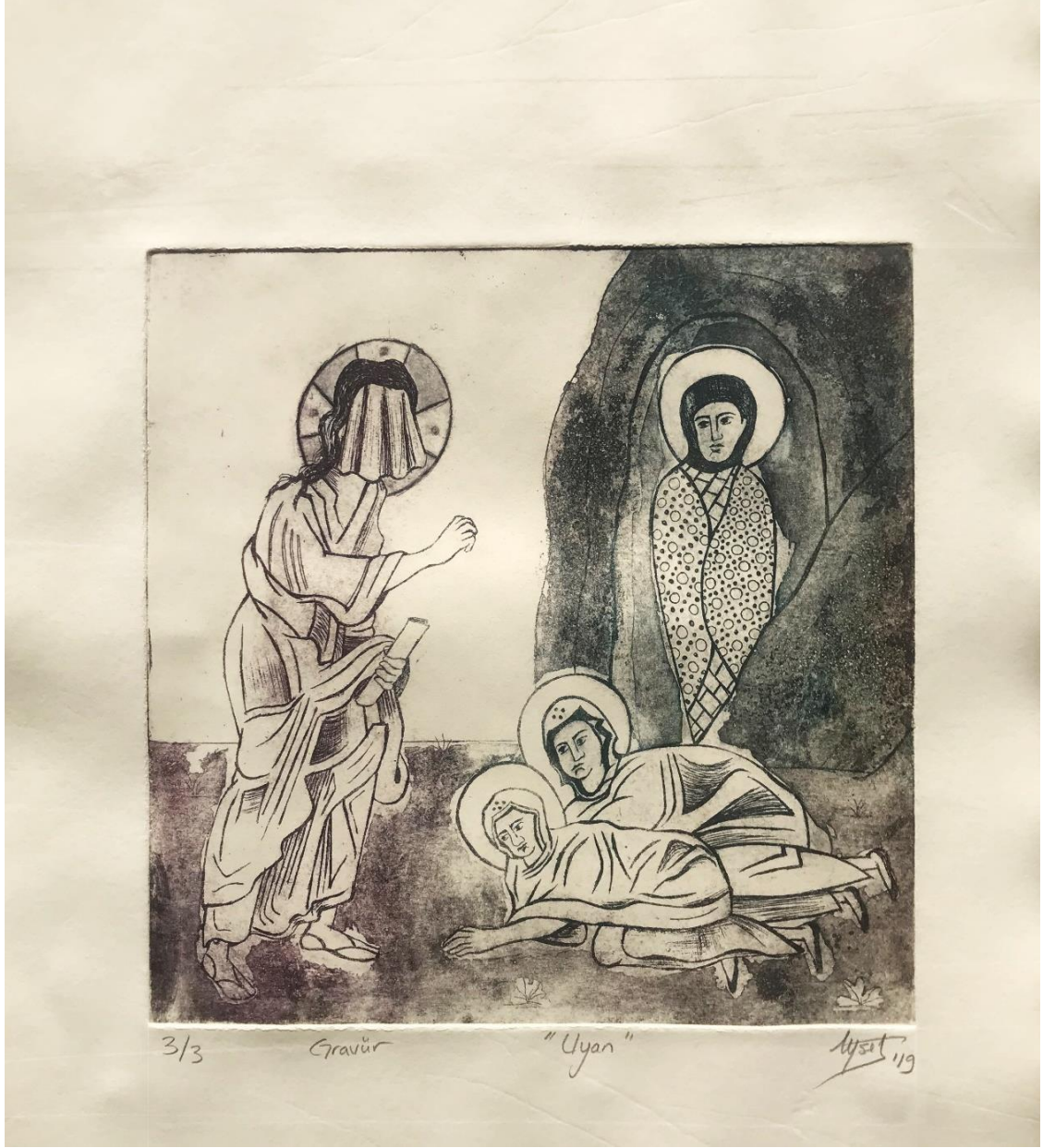
‘Arınma’ tasarımı, İsa’nın vaftiz sahnesi izleğini oluşturur. Bu hikayede İsa, Vaftizci Yahya tarafından vaftiz edilerek ilk günahı arındırılır ve Tanrı’nın meleği bu sahnede elinde bir bez tutarak bekleme durumundadır. Sahnenin merkezinde İsa ve onun üzerinde Tanrı’nın bu olaya tanıklık ettiğini belirten bir ışık hüzmesi yer alır. Gölün perspektif oluşturmayarak üstten bir bakış ile sunulması aslında serinin diğer görsellerinde olduğu gibi minyatür resim sanatının bir yansıması olmasını istememden kaynaklanıyor. Hikayelerin bir görselini oluşturan bu resimde, resimsel bir imge barındırmasından çok bu tasarımın diğerlerine göre anlatılan konunun bir taşıyıcısı konumunda olmasını istedim. Ve bu görsele bakıldığında aslında diğerlerine göre biraz daha boyama anlamında farklı gözüküyor. Bunun sebebi ise bu tasarımı oluşturan

akuatint baskıyı bir baskı makinasında değil, evde kendi imkanlarım ile yapmaya çalışmam sonucu böyle bir resmin ortaya çıkması. Bu bir yandan aslında akuatint baskı ile yapmaya çalıştığım lekeseleşme verirken bir yandan da eksik malzemeyle yapılan şeylerin aslında tam da istediğim netliği elde edememeye neden olduğunu öğrenmemi sağladı.

‘Dönüşüm’ resmini aslında daha iyi analiz edebilmek için kesitlere ayırmak daha iyi olur. Çünkü kesitlere ayırmak göstergebilimsel analiz için ilk adımlardan birisidir. Resme baktığımızda altı figür görürüz. Bunlardan üçü resmin üst kısmında (dikey düzlem) ayakta ve üç tanesi de resmin alt kısmında (yatay düzlem) yerde oturur-çömelmiş durumdadır. Dikey düzlemde ortada bulunan kişi İsa, onun sağında yer alan kişi Musa, solunda yer alan kişi ise İlyas peygamberdir. Yatay düzlemde yer alan kişiler ise İsa’nın havarileri Petrus, Yahya ve Yakup’tur. Anlatıda İsa yanına havarilerini alarak “Zeytin Dağı’na dua etmeye gider ve havarilerine uyanık kalıp onu beklemelerini söyler. Ama havariler İsa’yı beklerken uyuyup kalırlar” (Cömert, 2008, s. 218). Bu nedenle resimde yerde yatar, yarı uyanık-uyanık durumunda gözüküyorlar. Dikey düzlemde ise İsa dua ederken yanında peygamberler yer alır. “Konuşmalarının konusu ise İsa’nın Kudüs’te gerçekleşecek olan ölümüdür. Burada peygamberlerin şahitliğinde tanrıdan İsa’nın oğlu olduğunu ve onun en sevdiği kişi olduğu bildirilir” (Uysun, 2011, s. 148). Resimde İsa ile Musa arasında bir ağaç var. Bu ağaç hayat ağacıdır ve İsa’nın ölse dahi sonsuz yaşamını bildirmek için bulunur. İsa’nın etrafında sağa sola giden lekeseleşme çizgileri resmettim. Bunun sebebi tasarımın adıyla da aynı sebepten dolayıdır: İncil hikayesine göre İsa ölmeden önce tanrıya dua ederken bir dönüşüm geçirir. Buna göre tanrının sesinin duyulmasıyla peygamberlerin etrafını bir ışık demeti sarar ve İsa’nın yüzü aydınlanarak kıyafetleri beyazlar. Bu nedenle resimde, bahsedilen bu aydınlanmadan dolayı bir palaklık oluşturmak için resmin sağ üst düzleminden aşağıya doğru gelecek şekilde kırmızı bir renk hüzmesi ile bunu oluşturmak istedim.



Görsel 4.11. Dönüşüm, 49,5x68,5 cm, Akuatint Baskı, 2019.



**Görsel 4.12.** *Uyan*, 34,5x49,5 cm, Akvatint Baskı, 2019.

'Uyan' adlı ikonografik görsel çalışmamda dört tane figür yer almaktadır. Bunlardan dikey ekseninde yer alanlar İsa ve Lazar iken yatay ekseninde görülenler Lazar'ın iki kız kardeşi olan Meryem ve Marta'dır. Burada İsa'nın Lazar'ı ölümden dirilttiği hikaye anlatılmaktadır. Kadınların yerde dizlerinin üzerinde olmalarının sebebi İsa'ya kardeşleri Lazar'ı kurtarması için dua etmeleridir. Lazar'ın sahnenin sağında ayakta resmin geri kalanına göre daha koyu yapmamın sebebi hikayede Lazar'ın ölüp mezara onmasıdır. Dönemin mezar anlayışı, kayalara oyulmuş mezarlar şeklindedir ve ölümler bu mezarlara kefene sarılarak ayakta olacak şekilde gömülür. Bu nedenle de sahnede kaya

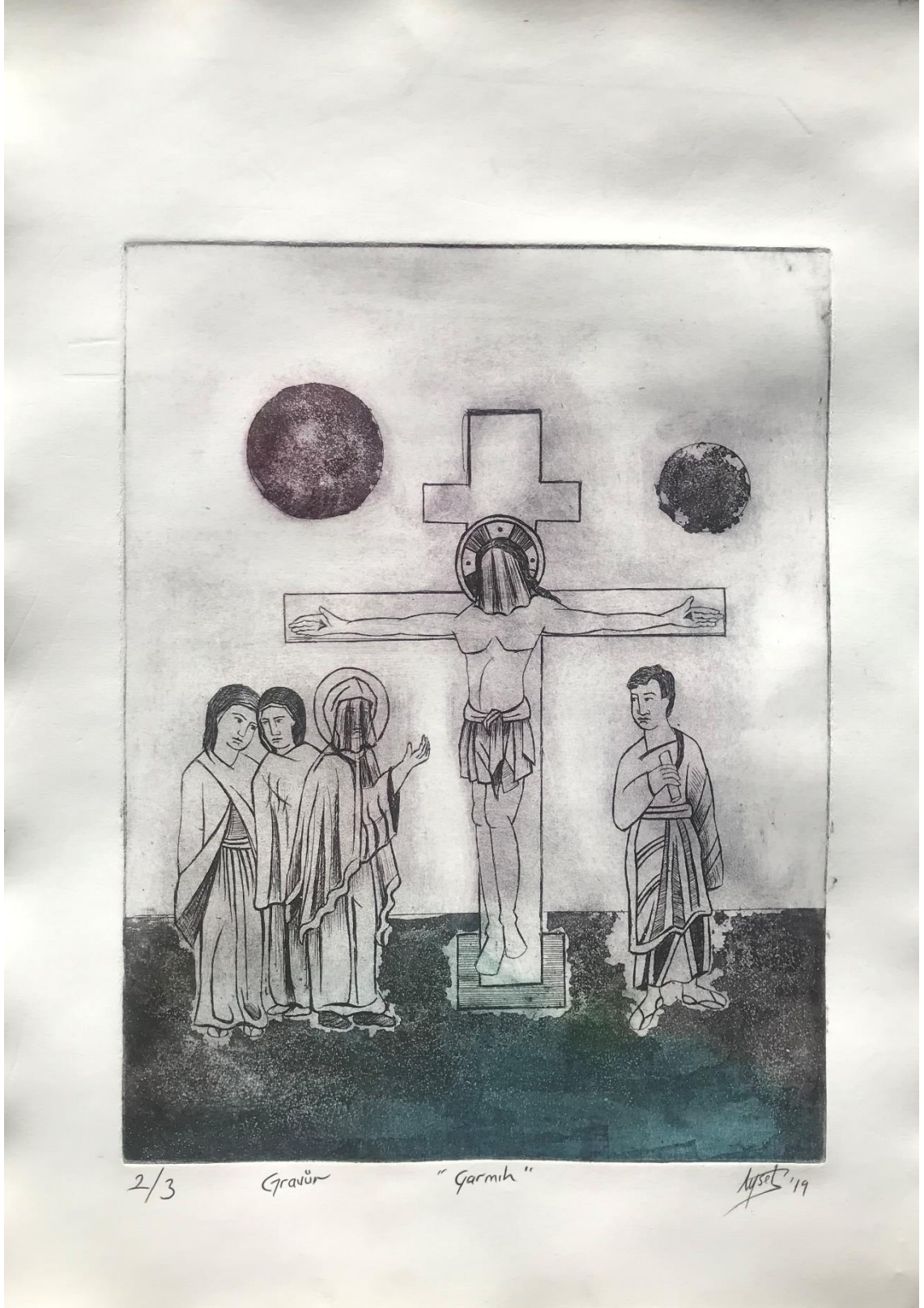
mezarın kapısı yana devrilmiş ve Lazar da İsa'nın istemesi üzerine ölümden uyanmış şekilde karşımızda durur. İsa'nın sağ eli Lazar'a seslenmek için uzanmışken diğer elinde bu gücünü Tanrı'nın kelamından aldığını göstercek şekilde İncil bulunur. İsa'nın yine diğer resimlerimde olduğu gibi burada da yüzü örtülüdür. Bu resimde diğer resme göre aslında istediğim akuatint (asitle yedirme) tekniğini daha iyi uyguladığımı gördüm. Çünkü burada akuatint tekniğini istediğim şekilde kaya mezarda üç ton, zeminde iki ton olarak uygulayabildim ve resimde açık-koyu ve orta değerleri elde edebildim.

'Geliş' sahnesi İsa'nın Zeytin Dağı'nda dua ettikten sonra Kudüs gelmesiyle ilgilidir. Kanonik İncil'lerde bu Kudüs'e giriş olarak adlandırılır . Bu hikayede İsa dua ettikten sonra öğrencilerine yakındaki köye gidip orada gördükleri eşek ve sıpayı getirmelerini söyler. Öğrenciler kendilerine söylenen şeyi yaparlar. Getirdikleri eşeğin üzerine kıyafetlerini sererler ve İsa eşeğe biner. Onlar yola çıktıkları esnada Kudüs şehrinde İsa'nın geldiği duyulur ve İsa'yı karşılamak isteyen insanlar şehrin kapısının önüne çıkarak İsa'yı karşılarlar. Resmi iki kesit olarak inceleyecek olursak resmin solunda (A düzlemi) iki kişi ve eşek bulur. Resmin sağında (B düzlemi) ise altı figür, ağaç ve kapı bulunur. A düzleminde bulunan kişilerden eşeğin üzerinde oturan İsa, onun arkasında bulunan kişi ise havarsi Yakup'tur. Alıntının kaynağını oluşturan kilise resminde aslında Dönüşüm sahnesindeki üç havari de bulunur. Ancak ben resmimde üç havari yerine bir havari çizmeyi tercih ettim. Bunun sebebi resmin ana konusunu oluşturan Kudüs'e girişte B düzlemini de oluşturan kapının önünde İsa'yı bekleyen halk kalabalığını göstermeye çalışmak istemem. Resmin B düzlemine baktığımızda altı figür görülür. Bunlar İsa'yı bekleyen Kudüslü çocuklardır. Kapının önünde oluşan kalabalıktan dolayı bir tanesini bir ağacın tepesinde beklerken görürüz. Çocukların ellerinde kıyafetler ya da otlar görürüz. Bunun sebebi bekleyenlerin İsa'nın ayakları altına bir şeyler serme istekleridir. Aslında bunu ayağının tozlanmaması, ayağına taş değmemesi için yapılmış bir saygı göstergesi olarak da görebiliriz. Resim genel olarak temiz basılmış bir baskı olarak gözükürken şehrin kapısında koyu bir lekeselelik oluşturdum. Bunun sebebi ise İsa'nın şehre bu girişinden gömülüşüne dek geçen zamanın Çile dönemi olarak adlandırılmasıdır. Yani bu bir nevi karanlık olan geleceğinin başlangıcı, ona ilk adım attığı yeri göstermek istememdir.





Görsel 4.13. Geliş, 49,5x34,5 cm, Akvatint Baskı, 2019.



**Görsel 4.14.** *Çarmıh*, 34,5x49,5 cm, *Akuatint Baskı*, 2019.

‘Çarmıh’ resmine baktığımızda hikayeyi daha iyi anlayabilmemiz için göstergebilimsel analiz yöntemiyle resmi kesitlerine ayırırız. Bunlardan ilk A düzlemi dediğimiz yatay düzlemdir. Bu kesitte resmin solunda üç, sağında bir kişi olmak üzere dört kişi yer alır. B düzlemi dediğimiz dikey düzlemde ise resmin ortasında yer alan figür ve onun da üstünde bulunan iki daire şekli yer alır. Bunların kodlarını tanımlayacak olursak A düzleminde resmin solunda üç kadın vardır. Bunlar İncil hikayesinden bildiğimiz üç Meryem olarak adlandırılan kadınlardır. Birisi İsa’nın annesi Meryem’dir ve bu nedenle onun yüzü daha önceki resimlerimde de bahsettiğim üzere onun kutsallığına ait atıftan dolayı yüzünü bir örtüyle örtmeyi tercih ettim. Diğer kadınlar ise Mecdelli Meryem ve Klopas’ın karısı Meryem’dir. Sağda yer alan kişi ise İncilci Yahya olarak bilinen İsa’nın havarisidir. Onun orada olma sebebi İsa’nın en güvendiği havarilerinden olması ve İsa’nın son anlarına tanıklık ettiğimiz bu sahnede ona annesini emanet ederek can vermesidir. B düzleminde resmin ortasında bulunan kişi ise İsa’dır ve kollarının açık olarak durmasının sebebi ise çarmıha gerilerek<sup>9</sup> idam edilmesidir. Bu sahne Hristiyan ikonografisindeki en önemli sahnelerden bir tanesi olarak görülür. İsa’nın sağ üst ve sol üstünde bulunan daireler ise güneş ve ayı sembolize etmektedir. Güneş ve Ay sembollerinin bu resimde olmasının sebebi İsa’nın çarmıha gerilip son nefesini vermesinden sonra İsa’nın ölümünü anlatan incil bölümlerinde (Matta 27, 45- 46, 51-52; Markos 15, 33, 38; Luka 23, 44-45) bahsedilen olaylardan kaynaklanır. Luka İncili’nde bununla ilgili “Saat altı suları olmuştu ve saat dokuza kadar güneş kararıp bütün memleket üzerine karanlık çöktü ve mabedin perdesi ortadan yarıldı” sözleri ile güneş tutulmasından bahsedilir. Bu nedenle de gerçekleşen güneş tutulmasına gönderme yaparak bu iki gök cismini görebilmemiz için tutulmanın gerçekleşmesinden önceki durumlarıyla ayrı ayrı olarak göze getirilmişlerdir. Bu resimde “İsa’yı, hikayeyi anlatan diğer ikonografik görsellerde kullanılan *Kederlerin Adamı*<sup>10</sup> betimlemesi ile tasvir etmek

---

<sup>9</sup> Çarmıha germe, M.Ö. 6.yüzyıldan itibaren Fenikeliler, İskitler, Persler, Kartacalılar, Yunan ve Romalılar’ın yaygın biçimde uyguladıkları cezalandırma biçimidir. M.S. 337 yılında, Büyük Konstantinos’un emriyle uygulamadan kaldırılır. Ancak, çarmıha germe, çok sık olmamakla birlikte, yüzyıllar boyunca sürer. Kayda geçen son olaylardan biri Fransa’da 1127 yılında Dürüst Charles’in katili Betholde’un, Louis’nin emriyle çarmıha gerilmesidir (Scott 2003, s. 166dan aktaran; Coşkuner, 2009, s. 88).

<sup>10</sup> İncil anlatılarına dayanmayan bu betim tipi, çarmıh yaralarını (elleri ve ayaklarındaki çivi izleri, böğründeki mızrak yarası) gösteren ve elinde ya da yanında çile gereçleri bulunan bir İsa portresi niteliğindedir (Tükel ve Yüzgüller-Arsal, 2014, s. 216).

yerine Salvador Dali'nin de betimlediği gibi" (Dağlıoğlu ve İnce, 2018, s. 956) bir İsa betimlemesi yaparak göstermek istedim.



**Görsel 4.15.** Çıkış, 25x26 cm, Akvatint Baskı, 2020.

‘Çıkış’ resmine ilk baktığımızda üç tane figür görürüz. Bunlardan bir tanesi resmin solunda diğer ikisi resmin sağındadır. Kişileri tanımlayacak olursak solda mandorla<sup>11</sup> içinde bulunan kişi İsa’dır. Mandorlanın kullanımı aslında İsa’nın kutsallığını küçük bir hale ile göstermekten ziyade yaydığı ışığı daha geniş ve büyük göstermek için kullanılmıştır. Çünkü hikayede anlatılan olay Hades’te geçmektedir. Bununla ilgili “en detaylı anlatım, Nikodemus’un apokrif incilindedir” (Uysun, 2011, s.206). Hades öldükten sonra ruhların karanlıklar içinde, şeytanın tutsakları olarak bekledikleri yerdir. Havva ve Adem’in ilk günahı işlemlerinden itibaren ölenlerin ruhları burada beklerler. Bu sahnede İsa’nın ellerinden tutmak üzere durduğu kadın ve erkek figürü Adem ve Havva’dır. Sahne, “İsa çarpmıha gerilip öldükten sonra, dirilmeden önceye geçen sürede, Araf’a gidişini ve ilk günahından itibaren kurtarılmayı bekleyen Eski Ahit peygamberlerini kurtarışını anlatır” (https-3). Resimde Havva ve Adem, buradan çıkmak için İsa’nın elini tutmak üzere uzanır durumundadırlar. Resmim yer düzlemi ve İsa’nın bulunduğu mandorla içerisinde metal levhaya asiti biraz daha fazla uyguladım ve metal levhamı çok fazla aşındırdım. Böylece diğer resimlerimde olduğu gibi net bir resimden ziyade lekeselliği fazla olan bir çalışma elde ettim. Bunun sebebi Hades’in karanlığını, yoğun bir lekesellekle anlatmaya çalışmaktı. Karanlık zemine biraz dikkatli baktığımızda Hades’te olduğumuzu anlamak için İsa’nın ayakları altında kötü ruhları temsil etmesi için iskelet gibi gözüken bir beden bulunmaktadır. Kutsal olan şeylerin burada bulunamayacağını simgelemek için de kırık bir haç ve İsa’nın öldürülmesinde kullanılan, el ve ayaklarından haça gerilerek asılmasına neden olan çivilerde burada bulunur. İsa’nın ışık yayma durumundaki parlaklığı ile gözükmemesini daha iyi ifade edebilmek için beyaz renk kullanmayı tercih ettim. Hadesi gösteren zeminde kutsallığın zıttı olarak lekesellikte koyu renk kullanırken, figürlerde ise bu kutsal olma ve olmama durumundan ayırmak için -çünkü araftadırlar- ayrı renkler kullanmayı tercih ettim.

‘Son Kez’ adlı resme baktığımızda on üç figür ve iki tane de ağaç görürüz. Bu figürlerden on ikisi resmin merkezine doğru eğilmiş durumdadır. Resmin merkezine baktığımızda ise ayakta yüzü örtülü bir figür görürüz. Figürleri tanımlayacak olursak resmin merkezinde yer alan figür İsa’dır. Bunu yüzünün örtülü oluşmasından ve başının üzerinde bulunan haçlı halesinden anlarız. Eğilmiş olan kişiler ise İsa’nın on iki

---

<sup>11</sup>Vücutun tamamını çevreleyen badem biçimli hale. Başkalaşım ve Göğe Yükseliş sahnelerinde İsa’nın bedeninin çevresinde görülür. Biçimin kökenini ise Harun’un olgun bademler yetişen değneğinde (Sayılar 17:8) buluruz(Tükel ve Yüzgüller-Arsal, 2014, s.220).

havarisidir. Eğilmelerinin sebebi, İsa'nın ölümden dönmüş olması ve İsa'nın son kez görünümünde ona olan saygılarını ve inanışlarını göstermek istedikleri için olabilir. İsa'nın ellerinin havada olmasının sebebi ise onları selamlaması ve kutsaması olarak görebiliriz. Havarileri arka arkaya çizerken diğer resimlerimde de olduğu gibi uzaklaşan figürleri bir perspektif algısıyla çizmek yerine, minyatürün olanak verdiği şekilde üstten bir bakışla çizmeyi tercih ettim. Bunu yapma sebepim, “geleneksel minyatürün, çoğunlukla merkezde yer alan kutsal varlıkları, kişileri resimde yerleştirdikleri yerden bağımsız, en öndeymiş gibi perspektifin yarattığı bozulmalardan ayrı olmaları ve başka nesnelere onların bütünlüğünü, tamamlanmışlığını gölgeleyecek şekilde önünü kapatmamalarından” (Taburoğlu, 2016, s. 49) kaynaklanmaktadır.



2/3 Gravür "Son Kez" Ayşe 20

Görsel 4.16. Son Kez, 25x50 cm, Akvatint Baskı, 2020.

‘Göğe Yükseliş’ resmine baktığımızda altı figür ve iki ağaç görürüz. Resmi daha iyi analiz edebilmek için yatay ekseninde iki kesite böldüğümüzde alt uzam ve üst uzam olarak ayırabiliriz. Figürlerden beşi resmin üst uzamında yer alırken diğer kişi ve ağaçlar alt uzamda yer almaktadır. Kişileri tanımlayacak olursak üst uzamda mandorla içerisinde olan kişi İsa peygamberdir. Etrafında bulunan kanatlı betimlenen varlıklar ise dört büyük melek olarak bilinen Cebrail, Azrail, Mikail ve İsrail’dir. Alt uzama baktığımızda gördüğümüz kişi ise Meryem’dir ve başını kaldırmış yukarıya bakar durumdadır. Resim bize İsa’nın İncil hikayelerinde anlatıldığı üzere öldükten üç gün sonra dirilerek göğe yükselmesini anlatmaktadır. Resmin geneline baktığımızda herkesin yüzünü kapalı olarak görürüz. Bunun sebebi resimde yer alan kişiler kutsal kişilerdir ve diğer resimlerde de olduğu gibi bu kişilerin kutsallığını belirtmek için yüzlerini örtmeyi tercih ettim. Kapadokya kiliselerinde yer alan resimlerde meleklerin çift kanatlı olduğunu görürüz. Ancak ben Müjde (Görsel 4.5.) resmimde olduğu gibi İslam resim sanatında tasvir edildiği üzere dört büyük meleğin diğer meleklerden ayırt edilmesi için her birini dört kanatlı çizdim. Ayrıca bu hikayeye yönelik resmedilmiş sahnelerde alt uzamda Meryem’in haricinde havarilerde yer alır ve kalabalık figür grupları görülür. Ancak ben bunun yerine İsa’nın yer yüzünden melekler eşliğinde ayrılışının betimlenmesini daha önemli gördüğüm için sahneyi sadeleştirerek annenin oğlunu son görüşü olarak resmetmek istedim. Alt uzamın yer yüzü temsili olduğunun daha net anlaşılması için ağaçları ve otları ekledim.





Görsel 4.17. Göge Yükseliş, 34,5x49,5 cm, Akvatint Baskı, 2020.



**Görsel 4.18.** *Uyku*, 35x25 cm, Akuatint Baskı, 2020.

‘Uyku’ resmine baktığımızda iki kanatlı varlık ve üç figür görürüz. Figürlerden bir tanesi aslında sahnenin ortasındaki figürün elinde tuttuğu bir bebektir. Figürlerden bir tanesi resmin ortasındadır ve elinde bir bebek tutmaktadır. Bunların üzerinde de iki kanatlı varlığı görmekteyiz. Resimde bu figürlerin bulunduğu düzleme arka düzlem diyebiliriz. Diğer figür ise resmin ön düzlemi boyunca uzanır gözükmektedir. Ön düzlemde gördüğümüz uzanan kişi, hikayenin ana konusunu oluşturan Meryem’dir. Resmin konusu, Meryem’in uykusu ya da Meryem’in ölümü olarak geçmektedir. Meryem’in arkasında yüzü örtülü olan kişi ise İsa’dır. Annesinin ölümü üzerine İsa tekrar yeryüzüne gelmiştir. Elinde kundağa sarılı olarak tuttuğu bebek ise Meryem’in ruhunun simgeselleştirilmiş halidir ve resmin arka düzleminde hazır bulunan meleklerle annesinin ruhunu uzatır durumdadır. Meryem’in ruhunun bebek şeklinde gösterilmesinin sebebi “Meryem’in aziz ve lekesiz ruhunu” (Uysun, 2011, s. 224) yeni doğmuş bir bebek kadar

günahsız olarak göstermektir. Doğu kiliselerinde Meryem'in ölümünün bir yortu olmasının sebebi, "teolojik olarak imanla yaşayan erdem timsali kutsal bakirenin insalığa kurtuluşa erdiren huzurlu ölümünü sunmaktır ve bununla ilgili ikonografiler kaynağını M.S. 454 yılında Theodoros Studios rahibinin Şam'lı Yuhannes'e yazdığı mektuplardan alır" (Uysun, 2011, s. 224). Alıntıların kaynağını oluşturan Kapadokya kiliselerinde Meryem'in uykusu sahnelerinde aslında Meryem'in yanı başında on iki havari ile resmedilmiştir. Çünkü incil hikayelerine göre İsa ölmeden önce annesini havarilere emanet etmiştir ve havarilerin Meryem'in son anına kadar yanında oldukları resimlerde gösterilmiştir. Ancak ben bu kişileri resmimde göstermek yerine konunun asıl temasını oluşturan Meryem'in son uykusunu göstermeyi almayı tercih ettim. Resmin arka düzleminde ise İsa'nın elinde Meryem'in ruhunun bebek olarak temsili -Meryem'in lekesizliğini ve temizliğinin en iyi göstergesi- ve ruhun taşıyıcı meleklerini resmimde tasvir ettim.

#### **4.1.2. Gösterilmeyen'in tasarımı**

Tezin bu bölümünde, bir önceki bölümde anlatılan akuatint baskı tekniği ile yaptığım resimlerin diğer tıpkı basımlarını kullanarak tez yazım sürecinde yapısökümsel okumalarla yeniden ele aldığım görseller yer almaktadır.

Gösterilmeyen'in tasarımı bölümünde, alıntılama tasarımı bölümünde kullandığım tıpkı basımları kullansam da bölümün başlığının farklı olmasının sebebi tasarımlarda kullandığım sembollerin gösterilmeyenlere atıf yapmasıdır. Aslında bölüm başlığını Sayın'ın (2015) ikonaları, "iki ayrı mekana sahip, görünenle görünmeyen arasında saklı" olarak tanımlamasından alır. Yani ikonalar, görünmeyenlerin göstergeleridir. Gösterilmeyen olarak ele aldığım tasarımlar aslında *alegorik yorumlarımı* oluşturur. "Sembolleri bir söylem altında toplama biçimi olan alegorik yorum, bir şey hakkındaki metin ya da sözün başka bir anlama geldiğini ortaya koyar" (Erş, 2019, s. 40), bu da resimlerimin kaynağını aldığı ikonografik görsellerden farklı anlamlara işaret etmesi olgusuna dayanmaktadır.

## → imgenin Pornografisi / Zeynep Sayın ←

Gösterilenle benzermeyen bir imge, imgenin ardında yatan görünmeyene sunulan karmet gereğidir. Onun ne olduğu değil, ancak ne olmadığı bilinebilir. Tarrisal askulüpa abşap panoda bire bir iaret adapeğine onu yalnızca ima eden figürler okutmak, bir diğer deyişle onu benzermayan bir benzerimle anırtmak, görünmeyene duyulan saygının gereğidir. Bu türden bir anırtırmayacağı benzermeye değil, benzermemeye dayandığı içindir ki ikonografinin artık ikonografiye meydan okuyan öteki yüpedir sözü edilen: Bizans, ikonaları savunmak uğruna, ikonaları yıتما sınırına gelmiştir. (s.17)

- 2003. İstanbul: Metis

Görsel 4.19. Sayın'ın (2003) kitabından alıntı (s.17).

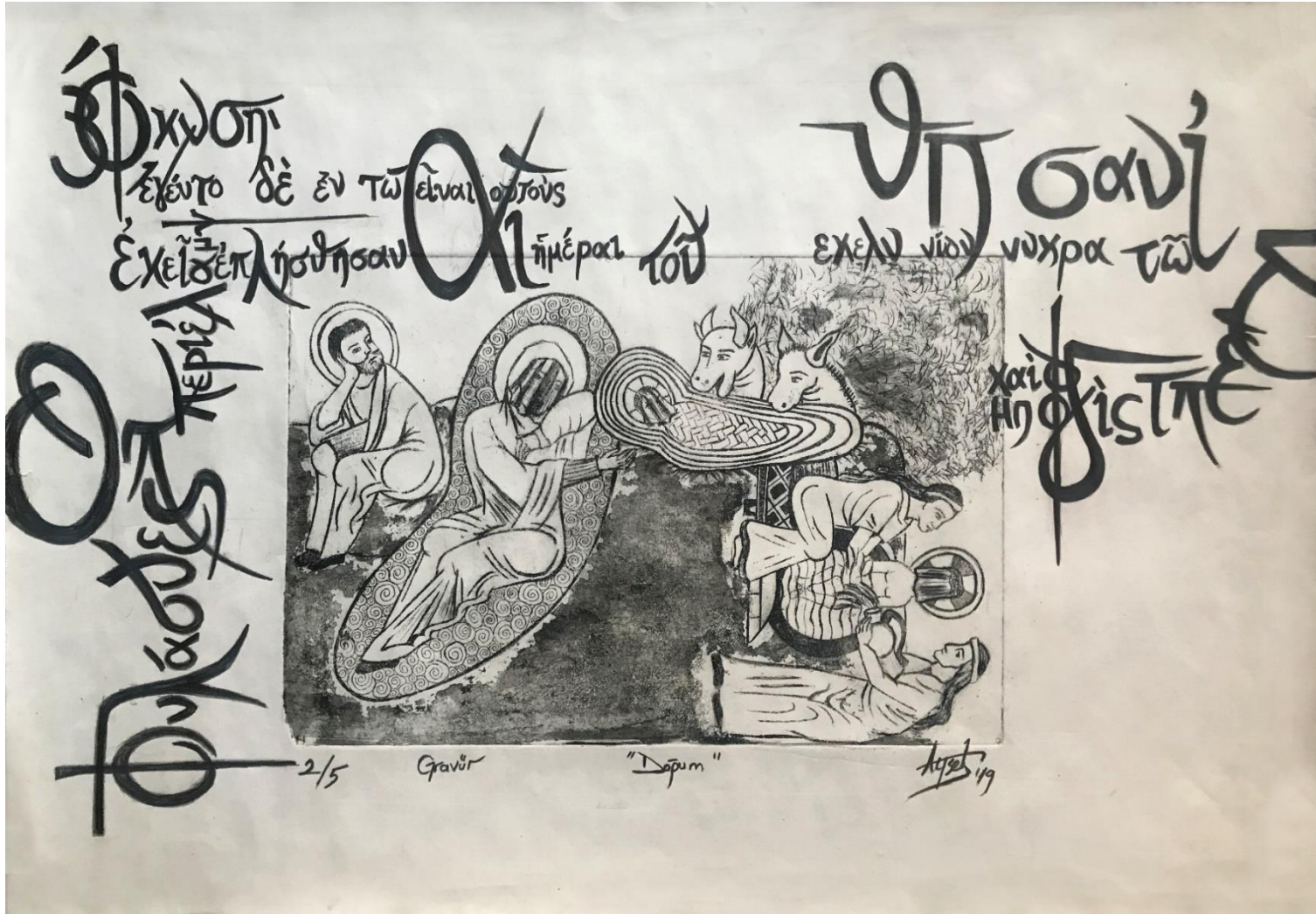


Görsel 4.20. Müjde, 31x45,5 cm, Kağıt üzerine karışık teknik, 2019.

Yazıyı resimlerimde, bir simge olarak kullanmaya başlamamda sözel ifadelerim düşüncelerime engel olurken, yazarak düşünmeyi olanaklı kılarak aslında resimlerimi daha iyi anlayabileceğime-anlatabileceğime yönelik bir düşünceydi. Görsellerimde yazıyı kullanmak, ikonalara yönelik okumalarımın anlamlarını bozma ve bunlara yönelik sorgulamaları oluşturma sürecimin bir yansıması olduğunu gördüm.

Resimlerimde kullandığım sembollerin çoksesliliğinin yarattığı karmaşa, aslında farklı göstergesel kodlarla kodlanmış ‘açık seçik’ ifadeleri ve uzmanlık gerektiren okumaları gerektirir. Resimlerimdeki bu kaygı ile başka resimlere, öğretilere, metinlere göndermeler yaparken bir yandan da kendi resimlerimi inşa ettiğimi fark ettim. Resimlerimin açık seçik, kolay kavranabilir olmasıyla anlamını boğmak yerine, ikonaların kaynağını aldığı İncil hikayesindeki kişilerin gündelik/önemli hayatını yansıtan bu sahneler ile günlük yaşamda da kullanılan yazı diliyle çokseslilik oluşturmaya ve bir devamlılık kazandırmaya çalıştım.

Taburoğlu (2016, s. 197-198); İkonların, simgelerin değişmez anlamlarla bağlantılı işaretleri sayılması gibi fonetik yazımın da aklın, düşüncenin, gerçeğin, sesli ifadenin aracısız sunumunun kaynağı olduğunu ve bu nedenle de yazımın ikinci dereceden bir simgesel düzene dahil olduğundan bahseder. Ayrıca ‘doğru yazı’ olarak bahsettiği şeyin, sesinin bir resme, şekle, grafik ifadeye tercüme etmeden, nedensiz ve soyut işaretlerle bağlanması gerektiğini söyler. Çünkü yazı resme dahil olduğunda, yazı okuma-anlama işlevinden uzaklaşarak resimle birleşip mecazlar, metaforlar, alegoriler yoluyla gerçekliğin temsiline yaratılmasına aracı hale gelirler. Ben de resimlerimde yazımın bu ikinci derecedenlik halini kullanarak bakanın direkt ‘seyre dalmasını’ değil, üzerine düşünüp sorgulayacak şekilde soyut işaretlere dönüştürerek, resimlerimle bağlantılı hale getirmeyi tercih ettim. Aslında bu Pourchier’in (2012, s. 23) ifade ettiği gibi “sanatsal ortamlar arasında, A/r/tografların sürekli olarak yazıyı kendi A/r/t (sanat/araştırma/öğrenim-öğretim) çalışmalarının içinde ve arasında kuramlaştırmalar için kullanmalarını ve yazmanın; açıklayıcı, otobiyografik ve son derece teorik” olmasını da kapsıyordu. Ben ise yazımın otobiyografik ve açıklayıcı olmasını, tez yazım süreçlerimi aktarmayla birlikte, yazıyı resim tasarımlarıma da dahil ederek resimlerin hikayeleri-biyografileri ve açıklayıcılığına gönderme yaparak çifte bir varoluş da yaratmaya çalıştım.



Görsel 4.21. Doğum, 49,5x35 cm, Kağıt üzerine karışık teknik, 2019.

Tasarladığım resimlerimde, yazının okunabilir olmasından çok, seyircinin resimlere bakıp geçmesi ya da seyre dalmasının önüne geçmek için aslında yazı kullanarak resimlerimin okunulması gereken, burada ne oluyor, ne anlatılıyor gibi sorgulamalara yöneltmesini de sağlamak istedim. Çünkü görsel kodlara dair öğeler barındıran bu resimlerin kodlarını bilmeyen seyirci için bu resimler “İkonografik çözümleme yönteminin ilk aşaması olan *ön-ikonografik inceleme*”de (Panofsky, 1995, s. 27) kalır. Aslında bu da resim incelemesinde, resimde sadece insanlar var demektir. Bu şekilde seyirciler sahnelerde neler olduğunu, neler anlatıldığını hiç öğrenememiş olurlar. Ancak resimlerde yazının kullanılması, kişileri bir okuma edimine yönlendirerek “Okursam bir şey anlayabilir miyim, öğrenebilir miyim?” diye de düşündürebilir. Yazıyı ikonografik resimlere dahil ederek aslında bu resimlerin yapısını bozup yeniden sorgulanmasını, okunmasını sağlamak istedim. Böylece bu resimleri, bakılıp geçilen birer nesne olmaktan çıkartarak, özleri bulunan ve bunların aranması gereken birer özne durumuna getirmek istedim.

Yazıyı resimlerimde bir simge olarak kullanmam aslında alımlayıcılar için kısmen kültürel olarak belirirken, kısmen de geçmiş deneyimlerine bağlı olarak anlamlı hale gelecektir. Deneyimlerinden yazının-resimlerin okuma-anlama edimine yönlendirdiğini bilen seyirci, resimlerimin üzerine düşünülmesi gereken özneler olduğunu bilerek resimlere bakarken yazının-resmin sadece estetik biçim olarak orada var olduğunu bilen seyirci ise bu resimler üzerine düşünme gereksinimi duymaz. Bu nedenle de kültürden ve deneyimlerden etkilenen göstergeler, sembollerden oluşan resimlerim, bireylerde farklı çağrışımlar yaparak farklı anlamlandırmalar oluşturmalarını sağlar.

Kapodokya kiliselerinde bulunan Ortodoks Hristiyanlık'ta önemli kabul edilen on iki bayramdan kaynağını alan, ikonografik görsellerimin sembolleri üzerine yapısökümsel sorgulamalar ile akvatint baskı tekniği ile tasarımlarıma başladım. Yeniden tasarladığım, bu bölümde yer alan tıpkı basım resimlerime müdahaleler yaparak her resim için farklı boyama tarzları denedim. Aslında baskı resimlerimi oluştururken üzerlerine müdahaleler yapmak ilk başta düşündüğüm bir şey değildi. Çünkü lise ve üniversite eğitimim boyunca baskı resim derslerimde genel olarak gravür baskılara müdahale edilmemesi, onların kalıplaşmış bir basım tekniklerinin olduğu ve bunların dışına çıkmamam gerektiği söylenmişti. Ben de gravür baskılarımı bu şekilde ‘olması gerektiği gibi’ tasarlamış ve basmıştım. Ancak tez yazım sürecimde, araştırmalarımın postmodern dönemin ortaya çıkışından ve yapısökümsel sorgulamalardan öğrendiklerim, neden



gravür baskıların gravür baskı olarak kalması gerektiğini, neden bu resimlerimle yeni resimler oluşturmamam gerektiği sorusunu düşünmeme yol açtı. Oluşturduğum bu gravür baskı resimler benim için kültürel kodlar içeren ve sembolleri üzerine düşündüğüm, alıntılamalardan oluşan resimlerdi. Ancak benim resim yapma tarzlarımdaki çok sesliliği yansıtmadığımı fark ettim. Çünkü kendimi sadece bir yağlı boya sanatçısı, sadece bir sulu boya sanatçısı ya da sadece bir kuru boya sanatçısı (vb.) olarak tanımlayamıyorum. Üniversitede grafik anasanat derslerimde de öğrendiğim, eğer bir tasarıma dokusal öğeler gerekiyorsa doku, tipografik öğeler gerekiyorsa tipografi, resim gerekiyorsa resim ekleyerek çok katmanlı-yapılı-anlamalı görseller oluşturulabilirdi. Çünkü görsellerle çevrili dünyamızda hedef kitleyi etkilemek, dikkatini çekmek için grafik tasarımlarımızın da herkesi kapsayacak şekilde olması gerekmektedir.

Ekler bölümünde yer alan resimlerimde de görüldüğü üzere resimlerimin temalarını, ikonografik görsellere yönelik semboller oluştururken bu resimleri yapma-yaratma yollarım her defasında değişiklik göstermektedir. Bazen resimlerimde, baskı tekniklerini kullanırken bazen boyama ve kolaj yöntemlerini kullanıyorum. Aslında bütün çalışmalarımı incelediğimde değişmeyen tek bir şeyin olduğunu görüyorum: '*Çokluk*'. Teze dahil ettiğim resimlerime de baktığımızda her resimimde en azından iki farklı tekniği kullandığımı görülebilir. Aslında bu, bilinçli olarak -illa böyle yapmam gerektiğini düşünerek- yaptığım bir şey değildi. Bunların hepsi, tasarımlarımı uygulamaya başladığım süreçler içerisinde gelişen resimlerdir.

Tezin bu bölümünde yer alan görselleri, daha iyi ifade edebilmek için göstergebilimsel analiz yöntemine göre kesitlerine ayırmak daha iyi olacaktır. Resimlerin çevrelerinde yer alan yazıların bulunduğu düzlemi A düzlemi, resimlerin bulunduğu düzlemi ise B düzlemi olarak ele alacağım.



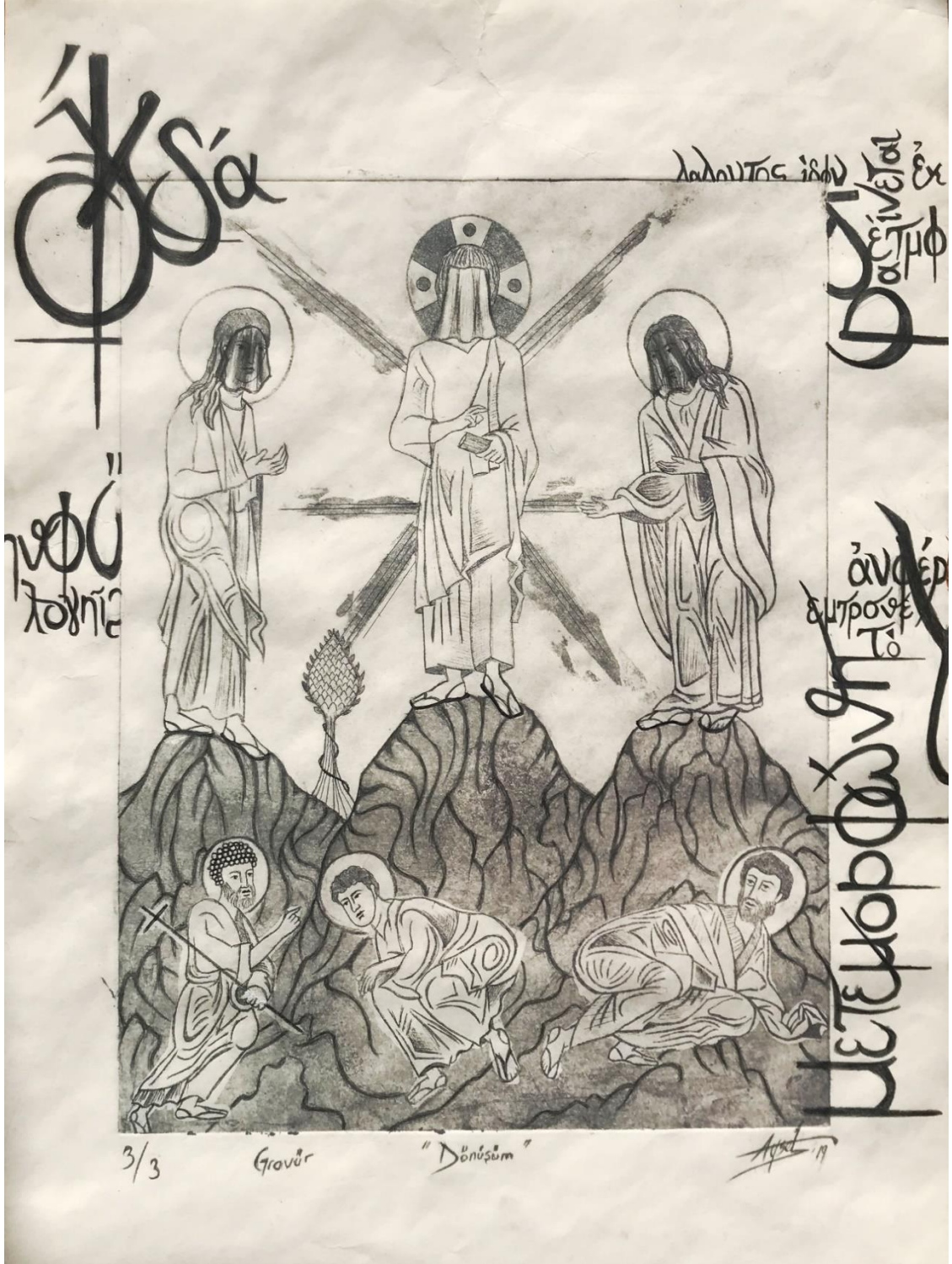
Görsel 4.22. Sunum, 67x48 cm, Kağıt üzerine karışık teknik, 2019.



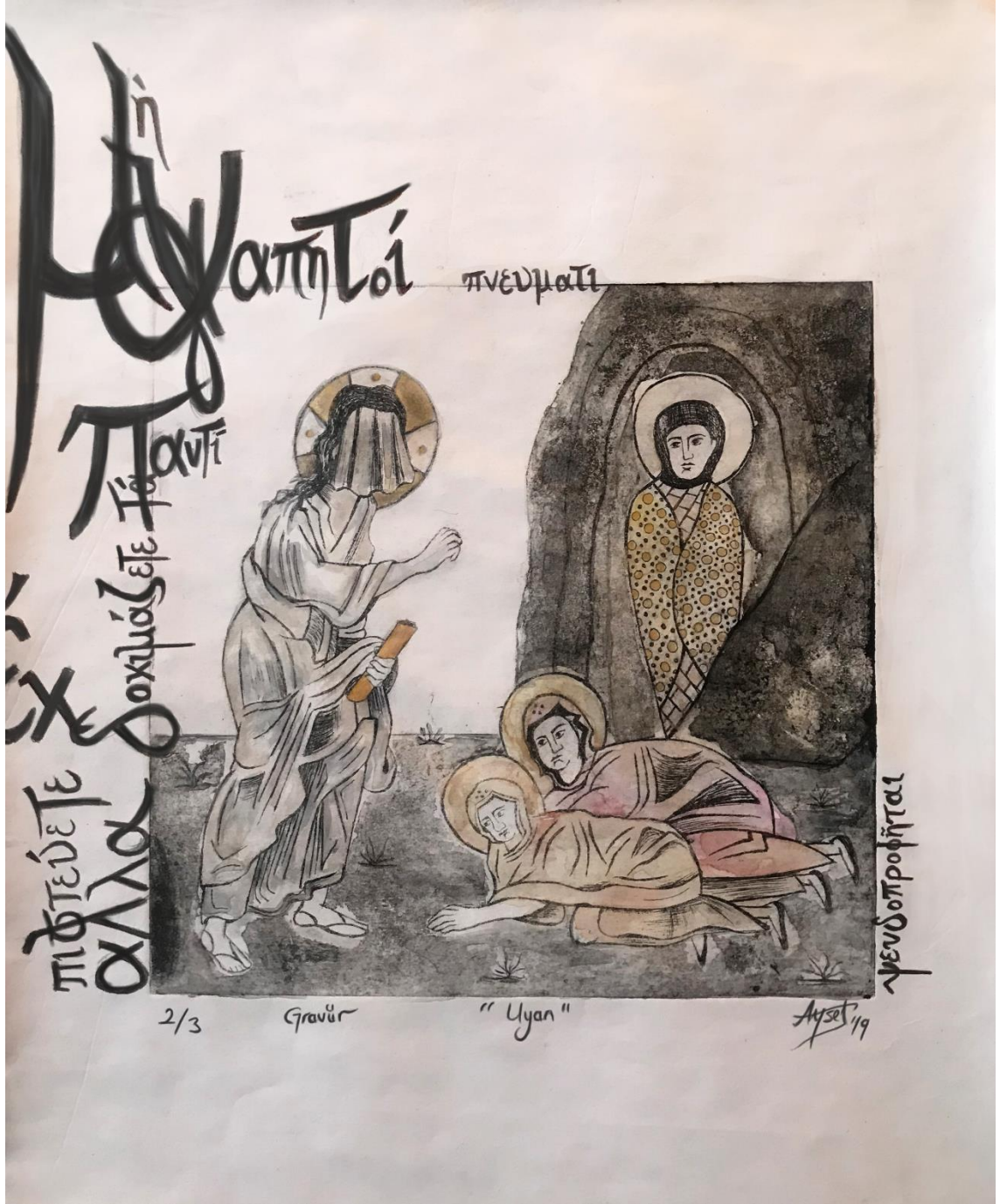
**Görsel 4.23.** *Arınma*, 21x21 cm, Kağıt üzerine karışık teknik, 2020.

Resimlerin A düzlemine baktığımızda, yazıların Latin harflerinden oluşmadığı görülür. Resimlerde kullandığım yazıda, ikonografilerin kaynağını aldığı Eski ve Yeni Ahit hikayelerinin kendi yazı dili olan İbranice ve Grekçe'yi kullanmayı tercih ettim. Bunun sebebi aslında düz, okunabilir Latince harflerle, resimlerimde kendimi ifade edemeyeceğimi düşünmemdi. Okunabilir bir yazı düzenini tercih etmek yerine, görsellerin de kaynağını aldığı metinlere atıf yaparak kendim ve görseller arasında bir bağ oluşturmak istedim. Bu bağı oluşturken tasarladığım görsellerin bende çağrıştırdığı anlamlarına yönelik olarak okuduğum Eski ve Yeni Ahit hikayelerinde geçen metinlerden yararlandım. Bu nedenle resimlerimin bazılarında Grekçe'ye ait tipografik öğeler yer alırken, bazılarında İbranice'ye ait tipografik öğeler yer almaktadır. Bu tipografik öğeleri, resimlerime uyacağını düşündüğüm şekilde, el yazısı formlarına dönüştürerek

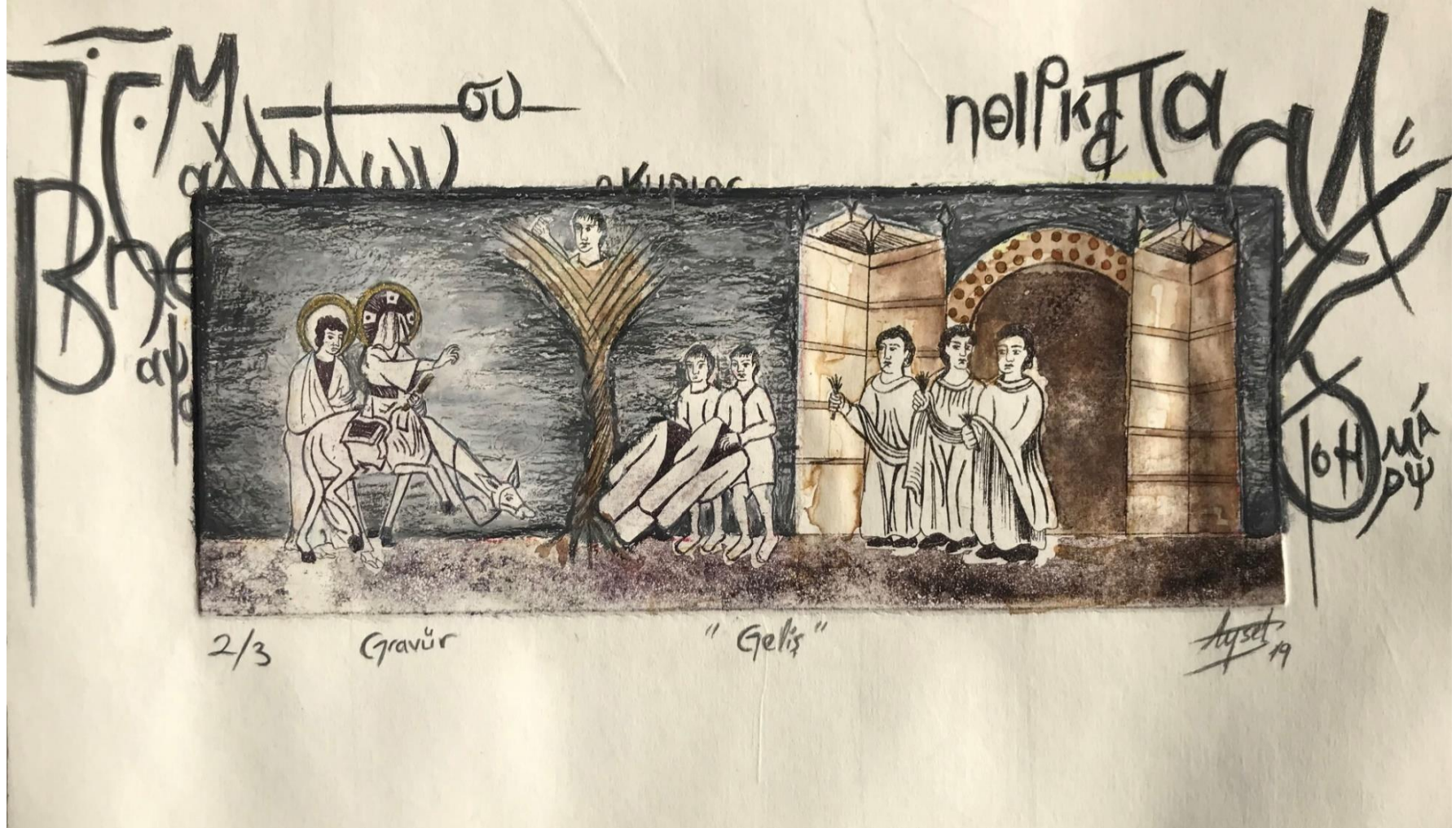
yerleştirmeyi tercih ettim. Genel olarak tasarımların A düzleminde kullandığım bu yazınsal öğeleri anlamsal düzeyde okunur, konuşulur olmaktan çok; bir dil aracı olarak değil, görsel biçimlendirmenin ve özümsemenin bir aracı olması için kullandım.



Görsel 4.24. Dönüşüm, 40x58 cm, Kağıt üzerine karışık teknik, 2019.



Görsel 4.25. Uyan, 34,5x41 cm, Kağıt üzerine karışık teknik, 2019.



Görsel 4.26. Geliş, 38x24 cm, Kağıt üzerine karışık teknik, 2019.



Görsel 4.27. Çarmih, 38x42,5 cm, Kağıt üzerine karışık teknik, 2019.

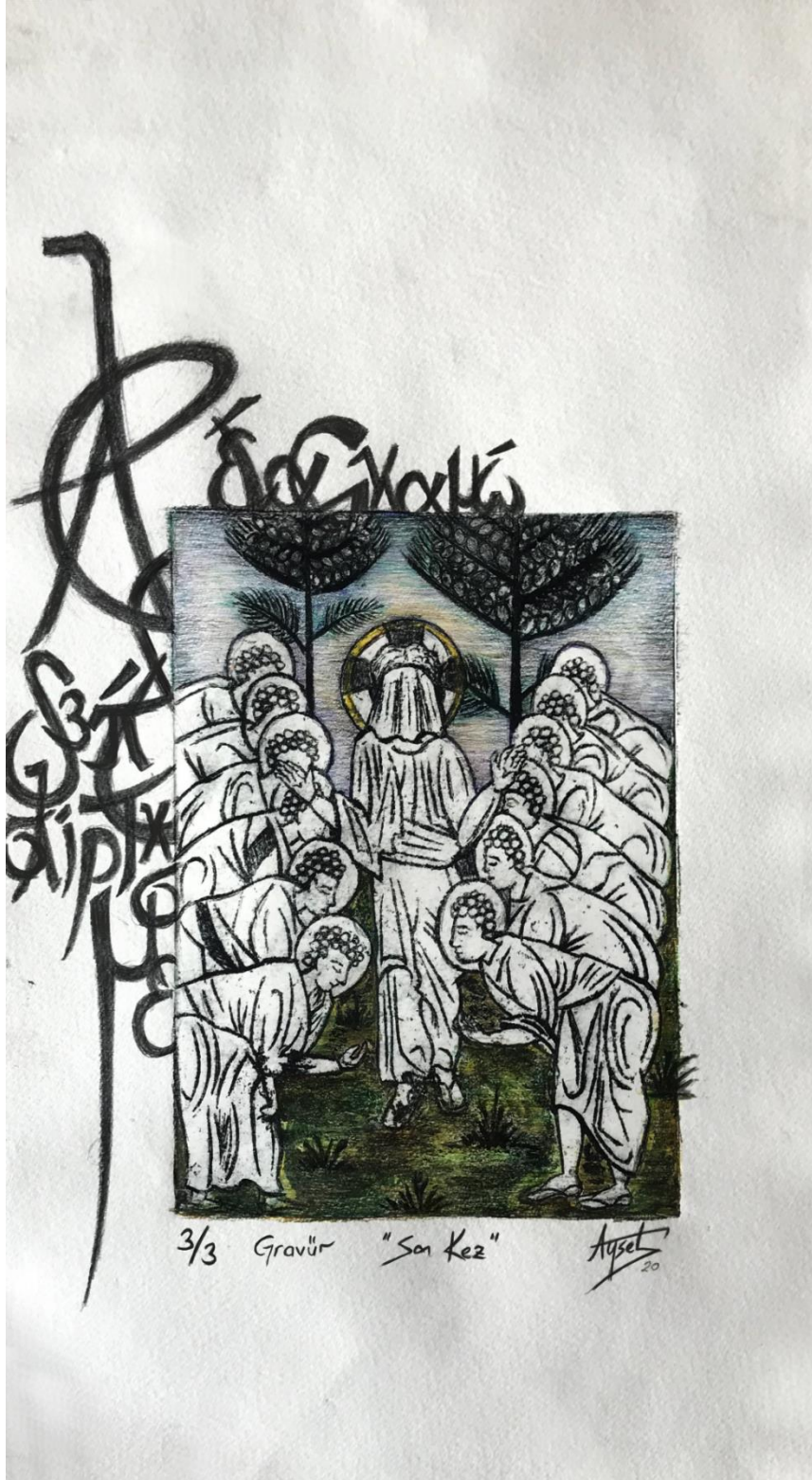


Görsel 4.28. Çıkış, 25x22 cm, Kağıt üzerine karışık teknik, 2020.

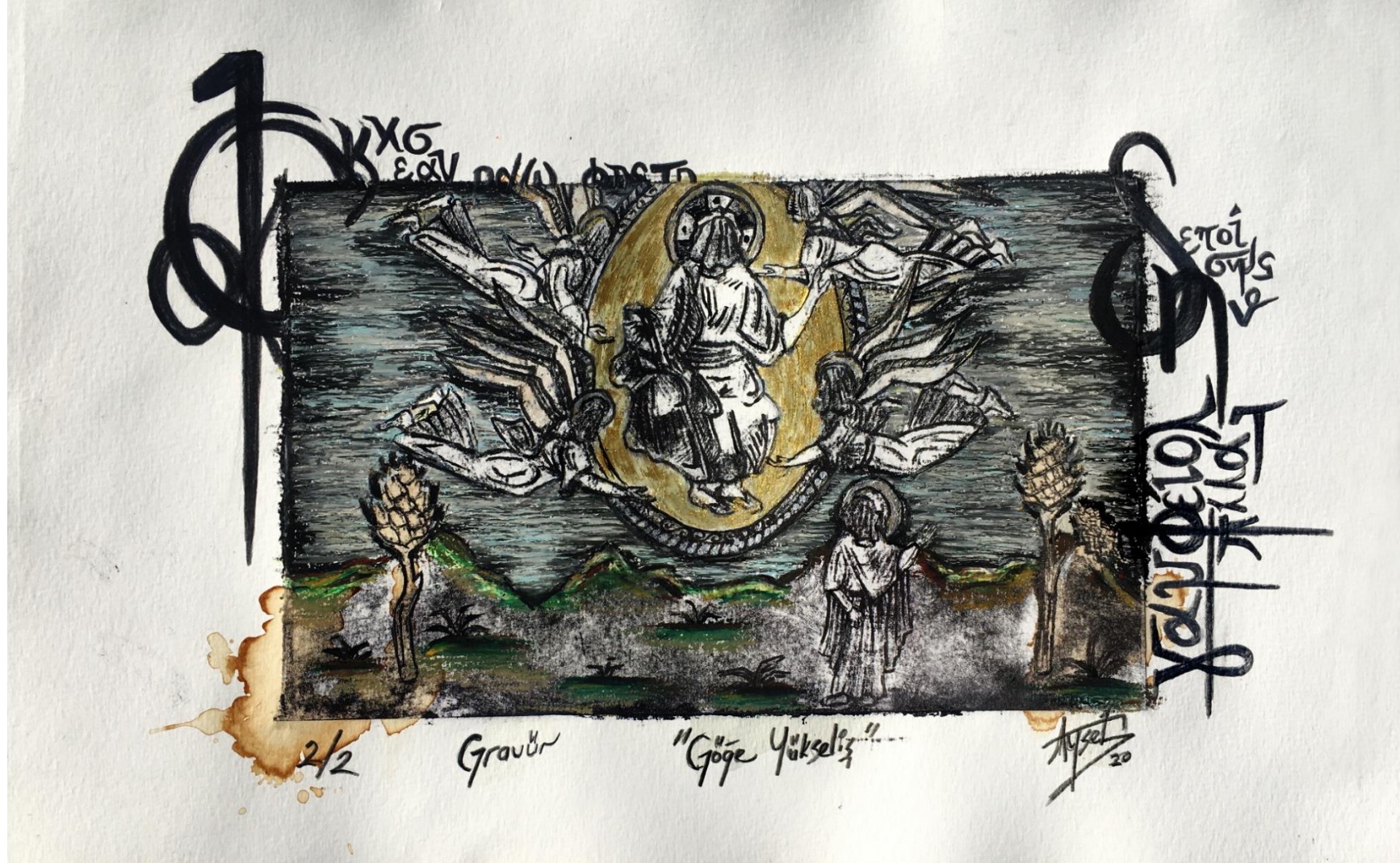
B düzlemlerine baktığımızda ise bir önceki bölümde bahsettiğim tıpkı basımlar yer almaktadır. Ancak burada yer alan resimlerde, tezin yazma süreci içerisinde ortaya çıkan kendimi daha iyi ifade edebileceğimi düşündüğüm, sanatçı olarak arayışlarımı yansıtacak şekilde kuru boya, pastel boya, lavi, sulu boya, karakalem ve gravür baskının orijinal halini (matbaa mürekkebi) kullandım. Resimlerdeki boyama türünü seçerken, her resmin bende çağrıştırdığı anlam ve bu anlamı en iyi ifade edeceğini düşündüğüm boyayı kullanmayı tercih ettim. Bu nedenle de resimlerim bir araya geldiklerinde konuları ve genel görünümüleri bakımından on iki parçalık ikonografik bir panoyu oluştursalar da hepsini tekil olarak incelediğimizde konu, teknik ve ifadeleri (yazınsal öğeler), anlamsal olarak salt ifadenin temsillerini oluştururlar. Ayrıca on iki parçadan oluşan bu görseller tek bir boyutta değildir. Her bir görselin kendine ait bir boyutu vardır. On iki görsel bir



araya getirildiklerinde, bir bütünün parçaları olacak şekilde (pano düzeni olarak) birleştirilerek, biçimsel bir form oluşturmaktadır.



Görsel 4.29. Son Kez , 25x50 cm, Kağıt üzerine karışık teknik, 2020.



Görsel 4.30. Göge Yükseliş, 40x25 cm, Kağıt üzerine karışık teknik, 2020.



Görsel 4.31. *Uyku*, 19x19 cm, Kağıt üzerine karışık teknik, 2020.

#### 4.2. Kavrayış

Tezin ‘Kavrayış’ başlığı olarak oluşturulan bölümde, ikonografik görsellere yönelik sorgulamalarımı gerçekleştirirken tasarım süreçleriyle ilerlediğim yolda, bu görsellerin bende oluşturduğu semgesel çağrışımlar ile tasarlanan görseller yer almaktadır. Bölümün alt başlıkların da ise A/r/tografi’nin kimliklerine yönelik olarak ‘Sanatçı oluş’, ‘Araştırmacı oluş’ ve ‘Öğretmen oluş’a yönelik kavrayışlarımla ilgili kişisel ifadelerim yer almaktadır.

‘Alıntılama Tasarımı’ bölümünde Kapadokya kiliseleri ikonolarından yola çıkarak yaptığım ve ‘Gösterilmeyen’in Tasarımı’ bölümünde de anlatıldığı üzere bu gravür resimlerime, yapışökümsel okumalarla yazıyı dahil etmemden bahsetmişim. Bu bölümde ise resimlerime yazıyı dahil etmek yerine yazıyla olan tasarım süreçlerime yönelik

görseller ve sorgulamalarım yer almaktadır. Aslında bu yazılar, benim için anlamsal düzeyde okunur, konuşulur olmaktan çok daha fazlasını ifade etmektedir. Derrida, Saussure'un tespitlerinden yola çıkarak dilin belli bir amaca yönelmediğinden bu nedenle de anlamının sınırsız olduğundan bahseder. Çünkü dil bağlatısaldır ve her yeni bağlantıyla unsurundaki herhangi bir değişimle, yeniden oluşumu hatta yeniden kurulumu söz konusudur. Bu nedenle de bu "Sistemde, bir başlangıcın ya da sonun olmasından bahsetmek zordur" (Rutli, 2016). Sistem içerisinde dili, yazı-söz karşıtlığıyla vurgulayan Derrida'nın yapısökümüyle yazıyı, ben de tezimde bir dil aracı olması için değil, görsel biçimlendirmenin ve özümsemenin bir aracı olması için kullandım.

Tez yazım sürecimde, her ne kadar ikonagrafik görsellere yönelik baskı teknikleri ile bir tasarlama sürecine başlamış olsam da sürecin beni okumalarımaya yönelik çağrışımlarım ile tipografik öğelerin bulunduğu tasarımlara yönelttiğini fark ettim. Aslında bu, Proust'un da üzerine çöken ona sürekli olarak başka bir şeyi anımsatan ya da başka bir şeyi hayal etmesine neden olan zorunluluk olarak bahsettiği (Deleuze, 2016, s. 43) gibi benim de durmadan bir şeyleri benzeşimler yoluyla aktarmaya çalışmama neden olduğunu gördüm. Bu durum beni hem yeni yollara yönelterek, bağlar oluşturmamı sağlarken bir diğer yandan da o bağların bir yerlerde düğümlendiği için başladığım yere dönmemi zorlaştırdığını fark ettim. Belki sorgulamalarımda geri dönüşlerim zorlaştı fakat yeni anımsamalar ve çağrışımlarım ile ilerlediğim süreçte oluşturduğum ifadeler, yeni yollar öğrenme süreçlerime yönelik yolculuğumu daha keyifli hale getirdi. Çünkü bir sona ulaşmaktan ziyade yeni yollar keşfetmenin bazen bu yollarda kaybolmanın; beni yeni şeyler öğrenmeye, üretmeye, tasarlamaya ve araştırmaya karşı beni daha çok teşvik ettiğini öğrenmemi sağladı. Bu doğrultuda, A/r/tografi yönteminin, uygulama odaklı ve sonuçtan ziyade, süreçlere odaklanan bir eğitim araştırma yöntemi olması tez yazım sürecimdeki araştırma ve öğrenmelerime olanak sağladı.

Anlamlandırmalar, anlamı oluşturan ilk düşünceden, hislerden itibaren farklılaşarak yeni varlık gösterebilir. Tasarımlarımı oluşturmaktan çok onları yeniden üreten ya da canlandıran göstergelerin, izleyiciye yönelik olarak anlamlarının her zaman başka bir şey olabileceğini sunmak istedim. Bunlar açık-seçik gibi gözükse de aslında sanatın bizlere sunduğu her özne, kendi bakış açısı ile anlamlandırmalar oluşturabilir. Oluşturulan bu anlamlandırmalar da kendi içinde farklılıklar ifade edebilir. Ancak Deleuze (2016), "ifade edilen bu öznelerin ifade eden öznenin bağımsız olamayacaklarını çünkü özü açıklayanın özne değil, özün kendisini özneye şart koşarak var olduğunu,

böylece özün, kendi özneliğini oluşturmuş olduğunu” söyler. Barthes’ın (1993) da bahsettiği, “Göstergelerin anlamlarına yönelik oluşturduğum bu serüven, kişisel anlatımlarımdan yola çıkarsa da öznel değildir çünkü burada yer alan, anlamın değil, öznenin yer değiştirmesidir”. Yani seyirci, ifade eden özne durumundaki benim, A/r/tografi yönteminin sağladığı süreçlere yönelik sorgulamalarımı aktararak oluşturduğum tasarımlar dahilinde yeni anlamlandırmalar ile kendi özneliğini keşfetmiş olur.

A/r/tografi yönteminin, araştırma öykülerinin yeniden anlatılmasına yönelik sağlamış olduğu imkan sayesinde tezimin bu bölümünü, bu şekilde yeniden anlatarak farklı izleyicilere yeni anlamlar yaratma ve keşfetmelerini sağlama olanağı buldum. Aslında bu McGarrigle (2018)’ında bahsettiği, “Kafamda dolaşan “birçok çelişkili fikir, çözülmemiş sorunlar ile akademik olarak beni tatmin edecek, katılımcı olarak sesimi özgün kılacak parçalar üretmede ne yapmam gerektiğine yönelik düşüncelerimden” oluşuyordu. Yapısökümsel okumalarımı, A/r/tografi yöntemi ile birleştirerek, eskizlerimi, okumaya ve yazıya yönelik ilişkilerimi katılımcı olarak tez yazma sürecime dahil ederek bunu gerçekleştirmiş oldum.

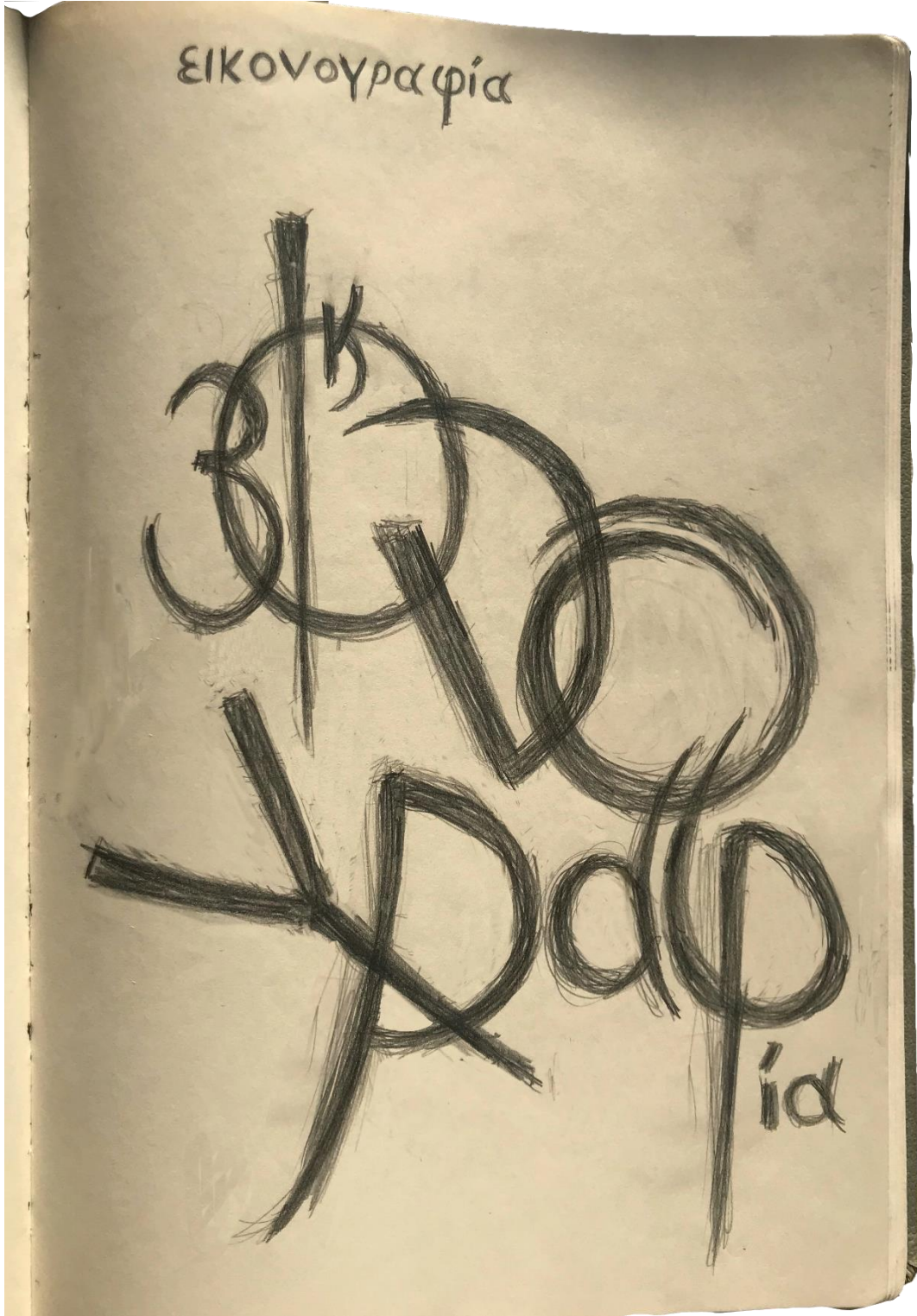
Tasarımlarıma her ne kadar baskı resim olarak başlamış olsam da süreç içerisinde yeni anlamlandırmalar ve konuya yönelik bağlar oluşturmam ile birlikte tasarımlarımda yazı, resim, çizim ve dijital kolaj gibi bir çok teknik de yer almaktadır.



**Görsel 4.32.** Çağrışım, 10x10 cm, Kağıt üzerine sulu boya, 2020.

Çağrışım resmimi inceleyecek olursak resim iki düzlemde oluşmaktadır. A düzlemi görsel sembollerin olduğu düzlemdir. B düzleminde ise tipografik öğeler yer almaktadır. A düzlemini incelediğimizde bir örtü, bir ağaç, iki balık, iki ekmek, iki kadeh, dört çivi ve otlar görürüz. Bunlar incil hikayesini okuduğumda kendime sorduğum; Nasıl bir resim yaparsam hikayede geçenlere yönelik çağrışımında bulunabilirim? Sorusuna yönelik bulduğum sembollerdir. Örtüyü resimlerime dahil etmek benim için İsa'yı göstermeyerek, göze getirmenin salt bir ifadesine dönüşmüş oldu. Ağacın olması aslında hayat hayacına gönderme yapmak ve bunun anlatılarda Tanrı'nın emirlerinin bir göstergesi haline gelmesidir. Balık, ekmek ve kadehler, hem hikayede geçen İsa'nın mucizelerine hem de son akşam yemeğine (Görsel 2.10.) yönelik çağrışım oluşturduğum sembollerdir. Otlar ise Kapadokya kilise görsellerinin gözümde canlanan en salt halini oluşturmaktadır. Resmin B düzleminde bulunan yazılar ise İbranice Eski

Ahit (tevrata) anlatısından alınan bölümlerden oluşmaktadır. B düzleminde bulunan yazının, A düzleminin parçalanarak aralarından gözükməsi, yeni ahitin (İncil) kaynağını eski ahitten aldığına yönelik bir gönderme yapmak istememdir.



**Görsel 4.33.** Görünenler tasarımı için eskiz, (kağıt üzerine kara kalen), 2020.

Görünenler resmimde, teziminde asıl konusunu oluşturan ikonografi kelimesinden yola çıkarak bir eskiz (Görsel 4.33. ) tasarladım. Bu tipografik düzeni, Türkçe kelimelerle yazmak yerine ikonografinin kaynağını oluşturan Grekçe harflarla yazmayı tercih ettim. Tuvalin etrafına ise yatay ve dikey düzlemlerden oluşan, tezimi yazarken bana seslendiğini düşünmeme sebep olan, Mungan'ın (2017) kitabından şu sözlerini yazdım; “Bu yitmiş imgeler bize gövdemizin gerçekdışı olduğunu söylüyor. Gövdenin kaybolabilirliğine işaret ediyor. Bir imaya dönüşüyor her şey, ima güçlenirken, görünmezlik kutsanıyor. Görünenler bile, yalnızca görünmezlerin işaretleri yerine kullanılıyor”.



**Görsel 4.34.** Görünenler, 25x25 cm, Tuval üzerine karışık teknik (Kahve ve Kara Kalem), 2020.



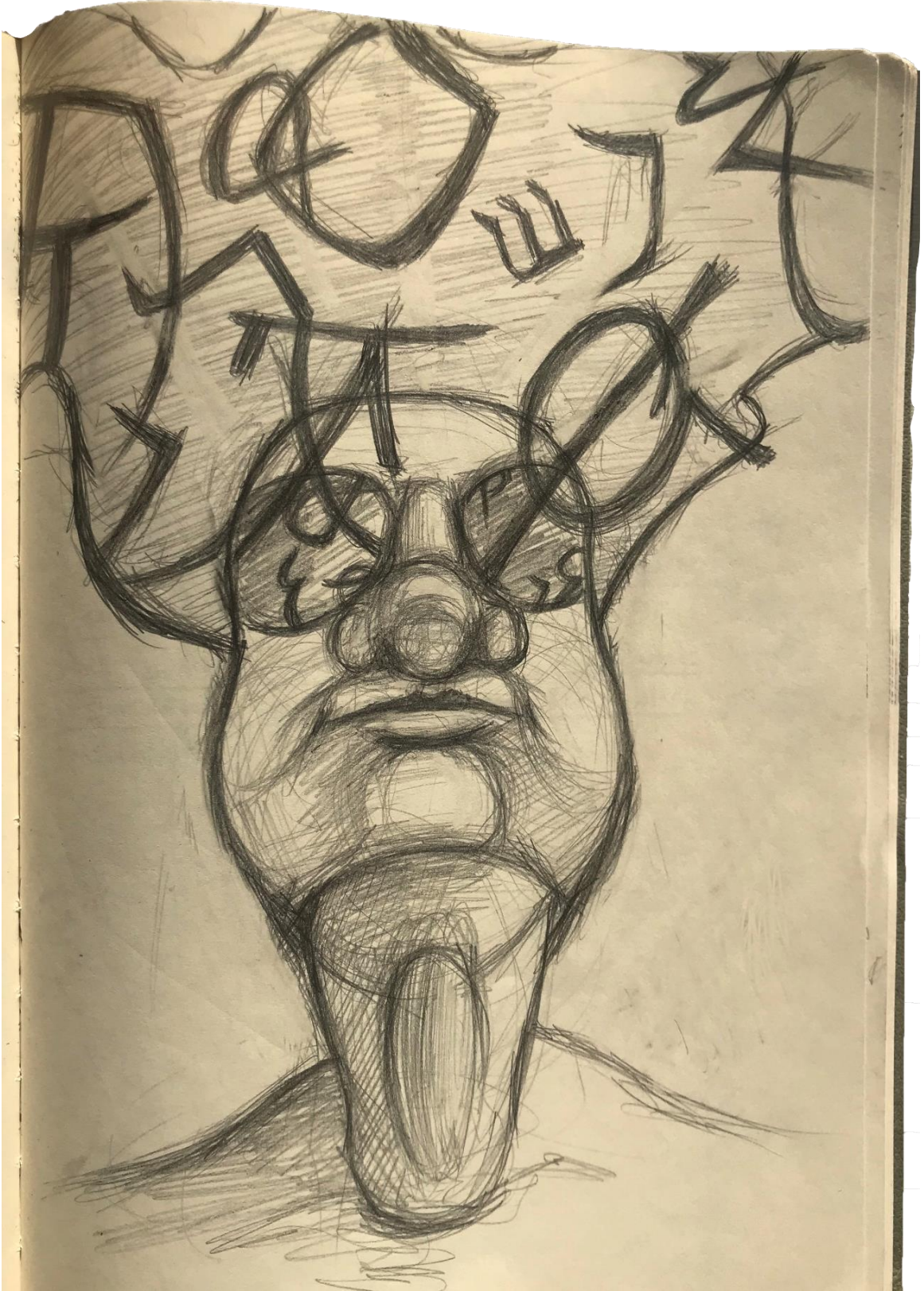


Görsel 4.35. Bağlantılar, Dijital kolaj tasarımı, 2020.

‘Bağlantılar’ resmimi kesitlerine ayırdığımızda, A ve B kesiti olarak inceleyebiliriz. A kesitinde, resmin ortasında yüzü örtülü ve etrafı sarılı bir şekilde ‘Ben’ yer almaktayım. B kesitinde ise dikey ve yatay düzlemlerden oluşan yazılar ve görseller yer almaktadır. A kesitinde kendi fotoğrafımı kullanma sebebim, tüm bu sürecin merkezinde yer almamı ve yaptığım işlerim ile olan bağlantımı bu şekilde ifade etmek istememdi. Tez yazım sürecim boyunca, beni yeni yollar, tasarımlar ve düşünceler keşfetmeye iten eser metninin konusu, süreç boyunca beni bazen sıkı bazen de olabildiğince rahat bırakıp uzaklaşmama neden olmuştur. İşte bu doğrultuda ortaya çıkan bağları, beni tanımlayan bir renk olduğunu düşündüğüm mor rengi ile ifade etmek istedim. Yüzümü, gravür resimlerimde yapıp-yapmamayı çokça düşündüğüm örtüyle örttüm. Örtünün, Hristiyan ikonografisine ait olan bu resimlere eklenip eklenmeme düşüncenin ilk başlarda beni sıkmasından dolayı, mor iperleri başımın etrafında sıklaştırıp, sararak göstermek istedim. B kesitine baktığımızda ise yazılar ve resimler bulunmaktadır. Yazıların bir kısmı dijital tipografilerden oluşurken bir kısmı ise gravür resimlerimde kullandığım yazılardan oluşmaktadır. Fotoğrafımın sağ üstünde ise İsa’nın havarileri ile son akşam yemeğine ait bir resim yer alır. Bunun sebebi, bu resmi gravür olarak resmetmek istememe rağmen yapmaktan son anda vazgeçerek, aklımın bir köşesinde kalmasından dolayı kolajıma ekledim. Bu resmin yanında ise Çağrışım resmimde kullandığım balık resimlerini ekledim. Çünkü yer alan son akşam yemeği resminde olduğu anlamıyla<sup>12</sup>, balığın -eski ahit anlatılarına da gönderme yaparak- eskiye olan bağı simgelemesidir.

---

<sup>12</sup>Bkz: Görsel 2.10., s. 29.



**Görsel 4.36.** *Düşünceler* , Karakalem eskiz, 2020.

‘Düşünceler’ eskizim, tezimi yazarken, gravürlerimi yaparken, hep aklıma resimlerimin üzerinde tipografiye ait öğelerin bulunduğunu gördüğümü-düşündüğümü yansıtmaktadır. Bu nedenle bunu gözlerimden çıkıyormuş/akıyormuş gibi gözükten tipografik öğelerle yansıtmaya çalıştım. Bu tipografik öğeleri de Latin harfleri yerine diğer çalışmalarında da olduğu gibi çalışmalarımın özünü oluşturduğunu düşündüğüm Grekçe ve İbranice harfler ile yazmayı tercih ettim.

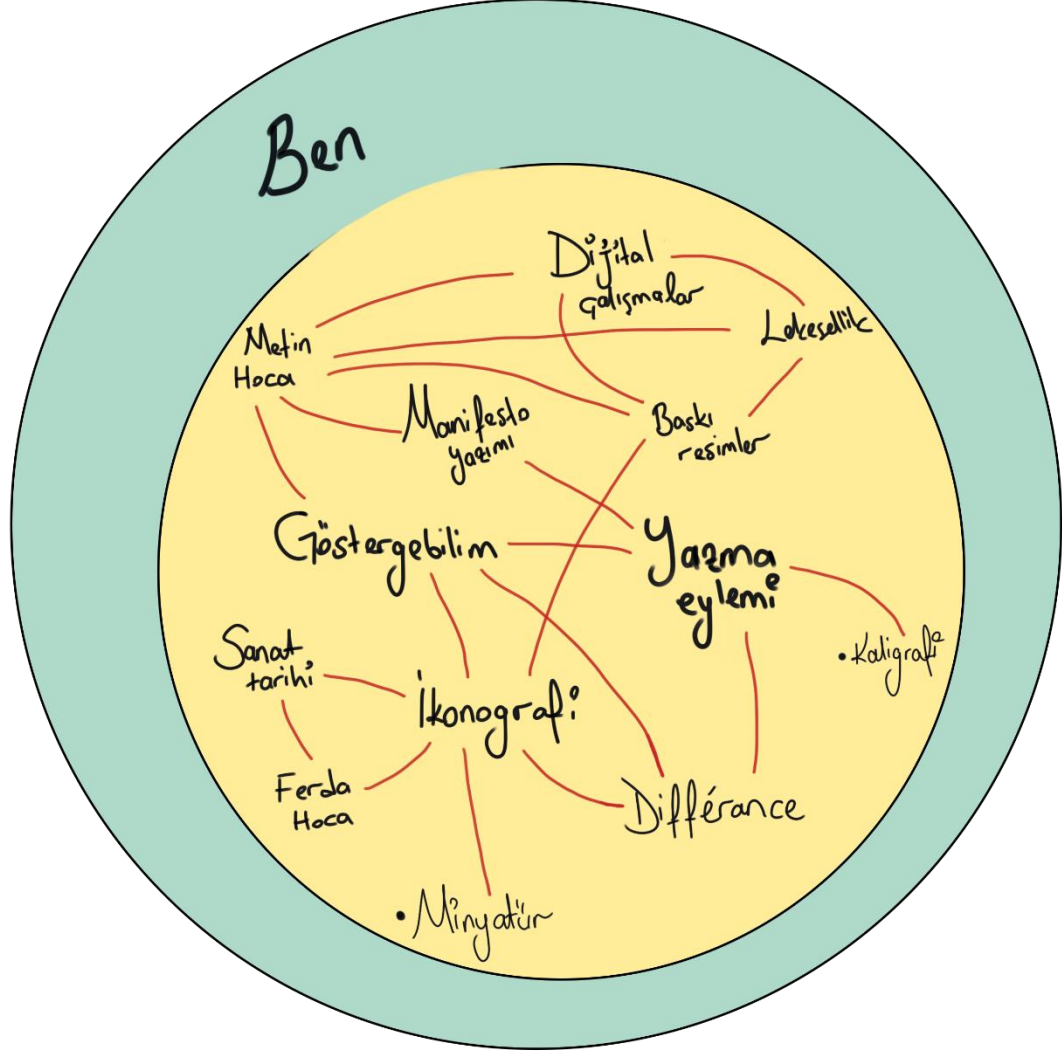
#### 4.2.1. Sanatçı (artist) oluş

Lise eğitimimden itibaren hep yeni teknikler denemeye, öğrenmeye ilgi duydum. Bunlar konularını farklı kaynaklardan alan farklı bakış açıları sunan çalışmaları oluşturuyordu. Bunu ilk başta lisede aldığım baskı dersinde keşfettim. Baskı teknikleri sayesinde bir tasarım kopyalanıp çoğaltılıyor ve aynı şey üzerinde farklı söz söyleme yetkisine sahip olunuyordu. Bu nedenle lisans eğitimim için farklı teknikleri, konuları bir araya getirmeyi benim için en çok kolaylaştıracak grafik anasanat dalını seçtim. Grafik dersinde dijital tasarımlar için farklı programları kullanma bu programları birlikte işe koşma yani malzemenin sınırsızlaşması beni cezbediyordu. Bunu grafik dersine paralel olarak baskı sanatları dersi de alarak pekiştirmiş oldum. Bu derslere bu kadar ilgi duymam aslında eğitimim boyunca tek bir konu, teknik ya da resim üzerinden gitmek yerine dersleri aldığım Metin hocamın her ödev için yeni teknikleri öğrenmemizi istemesiydi. Bu sayede tasarımlarıma yönelik arayışlarımda hep yeni teknik, yeni program, yeni bir konu öğrenmeye yönelmiş oluyordum. Şimdi ise bu düşüncemi bazen farklı yollara giden, bazen kesişen bazen ise tıkanıp düğümlenmeme sebep olan rizomla bağdaştırabiliyorum.

Geçmişten itibaren tek bir noktaya bağlanıp kalmamı engelleyen bu fikirler araştırdığım rizom kavramından öğrendiklerim ile çalışmalarımındaki sanatsal sorgulamalarımla ilişkili hale gelerek tasarımlara dönüştüler. İstediklerimi yapabilmem için rizomatik düşüncenin anlamlar üretmede sıralı olmayan örümcek ağları gibi her düşüncenin bir yerden çıkan yapısı sayesinde rizom düşüncesi benim için daha değerli hale geldi.

Yandal eğitimimde aldığım *Geç Antitike Erken Hristiyanlık Sanatı* dersinde tanıştığım Ferda Barut hocam sayesinde ikonografiye ilgim ve öğrenme isteğim arttı. Tez konusu için araştırmaya koyulmamla bu ilgi ve bilgilerim önceki öğrenmelerim olarak sanatçı kimliğimi beslediler ve sanatsal sorgulamalarımı geliştirmemi sağladı. Ancak

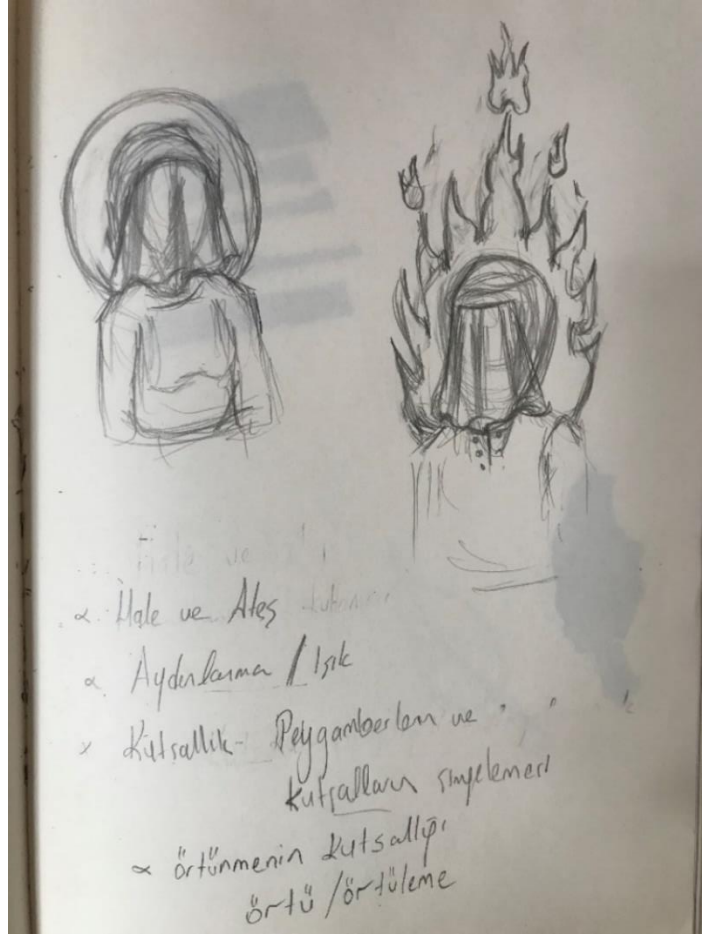
üretim sürecim sadece ikonografik görseller ile sınırlı kalmayarak beni göstergebilime, Différance kavramına ve yazma eylemine yönlendirdiğini gördüm.



**Görsel 4.37.** Sorgulamalarımaya yönelik rizomatik ilişkilerin kartografik açılımı.

Düşüncelerimde birbirine dolaşan bu ağları rizomatik olarak ilişkilendirdiğimde neye nasıl bakmam gerektiğini, nasıl yönelmem ve ilerlemem gerektiğini gördüm. Bu sürece başlarken Metin ve Ferda hocadan öğrendiğim bilgileri deneyime dökmek için anahtar kelimeler oluşturdum. Bu sayede A/r/tografi'nin de ön gördüğü gibi sonlu bir çalışma değil, rizom düşüncelerimle ilişkişel durumda olan bir açılım tasarladım (Görsel 4.37.). Buna göre ikonografi konusuna yönelik baskı resimler ile tasarımlar oluşturmak isterken okuduğum 'İbni Arabi ve Derrida: Tasavvuf ve yapısöküm' (Almond, 2016) kitabıyla 'Resim, söz ve yazı: İmge yaratmanın ve bozmanın yolları' (Taburoğlu, 2016) kitabı beni Différance kavramına yönlendirdi. Bunun sonucunda da okumalarım

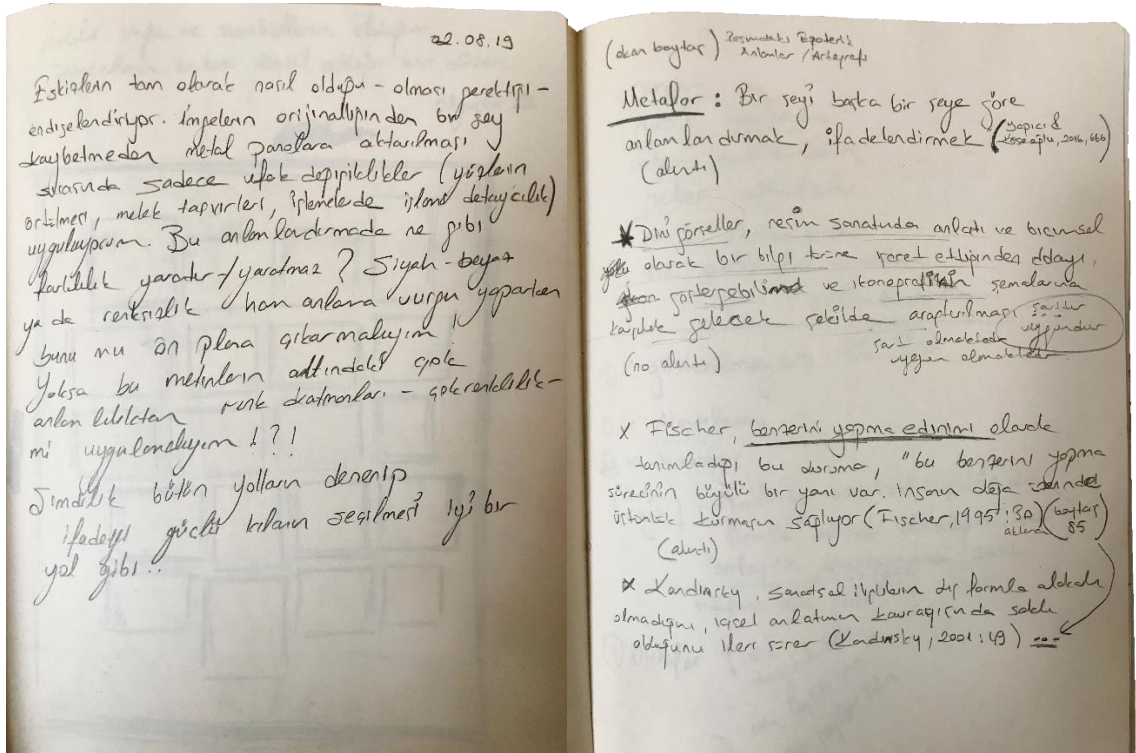
sorgulamalarımın artmasıyla tasarımlarımda yazıya yönelik düşüncelerin (Görsel 4.36.) etrafımı sardığını fark ettim. Tezde yer alan baskı resimlerime ilk başladığımda alıntılardan oluşan tasarımlardan oluşurken sonrasında derslerden hatırladığım, resimlerime lekese eklemem gerekliliği aklıma takıldı. Bu nedenle gösterilmeyenin tasarımı ve kavrayış bölümlerinde olan görsellerime yazının yanı sıra lekese eklemeye başladım. Araştırma sürecinin bende oluşan anlamlarıyla sorgulamalarımı gerçekleştirirken araştırmanın katılımcısı olarak veri üretmek tasarımlarımı dönüştürmemi sağladı. Bu etkileşimlerim sayesinde sanatsal çalışmalarına yönelik arayışlarımı ve deneyimlerimi açıkça dile getirebilir hale geldim.



**Görsel 4.38.** Örtülemeye yönelik sorgulama eskizi

İkonografik görsellere yönelik tasarımlarım için tezin önceki bölümlerinde dini hikayelerde kutsal görülen kişilerin yüzlerini örtmemden bahsetmiştim. Örtü, örtünme, örtüleme kavramları tasarımlarım için beni epey bir düşündürmüştü. İslam resim sanatında kullanılan örtü sembolünü Hristiyan resim sanatına eklemenin nasıl olacağı

bana ilginç gelmişti. Çünkü yaptığım araştırmalarım esnasında böyle bir örneğe denk gelmemiştim. Hristiyan resim sanatında kutsallık sadece hale ile gösterilirken İslam resim sanatında ise bu, örtü ve başın üzerinden çıkan ateş ile gösteriliyordu. İlk önce hale İslam resim sanatında olduğu gibi yüzü örtülü başın üzerinden ateş çıkacak şekilde bir eskiz yaptım. Sonrasında ise tasarım görsellerimin kaynağından çok uzaklaşmaması için hale ve örtülenmeyi birleştirmeyi denedim. Bu eskizin resimlerim için daha uygun olduğuna karar verdim ve bunu gravür resimlerime uyguladım.



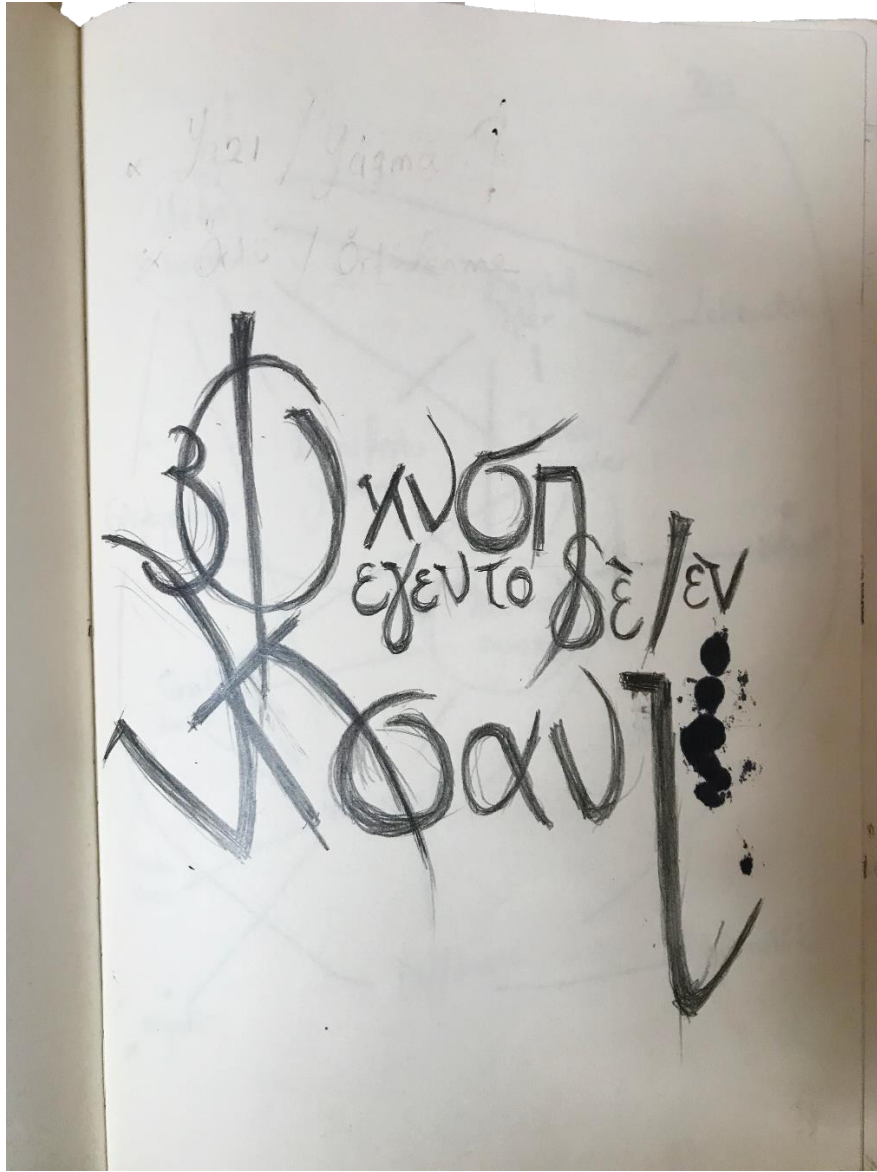
Görsel 4.39. Tez yazımında anlamlandırma arayışına yönelik notlar

Sanatçı olmaya yönelik kimliğimi keşfederken bazen duraksamalar yaşadım. Acaba alıntılama yönelik tasarımlar yapmak yeni şeyler keşfetmeye engel olabilir miydi? Yaptığım sadece salt bir tekrarlama işlemi miydi? Ancak tez yazımında sorgulama süreçlerimde alıntılama dair Boydaş'ın (2018) tezinden aldığım şu notlar ilerlemememi kolaylaştırdılar;

Fischer, benzerini yapma edimini olarak tanımladığı, "...bu benzerini yapma sürecinin büyümlü bir yanı var. İnsanın doğa üzerinde üstünlük kurmasını sağlıyor"(Fischer, 1995, s. 30) ve Kandinsky, sanatta kullanılan formların birbiri ile olan ilişkileri bağlamında değinerek, sanatsal ilişkilerin dış formla alakalı

olmadığını, içsel anlatımın kavrayışında saklı olduğunu ileri sürer (Kandinsky, 2001, s. 49)

Sözleriyle aslında alıntılama tasarımlarının öylesine birer çizem olmaktan ziyade kimlik arayışında Uçar'ın (2014, s. 422 ) de dediği gibi bu görsellerin, tecrübe, tarih, hafıza, süreç ve mekânın kurgulandığı, çoğu zaman net olmayan saydam bir yapıya sahip yapılar olarak adeta koruyucu ve belgesel bir özellik arz etmesini kapsıyordu. Süreç sonunda da gördüm ki alıntılama olarak başladığım tasarım sorgulamalarım, yazmaya yönelik sorgulamalar ve anlamlandırmalar ile tipografik tasarımlara dönüştüler.

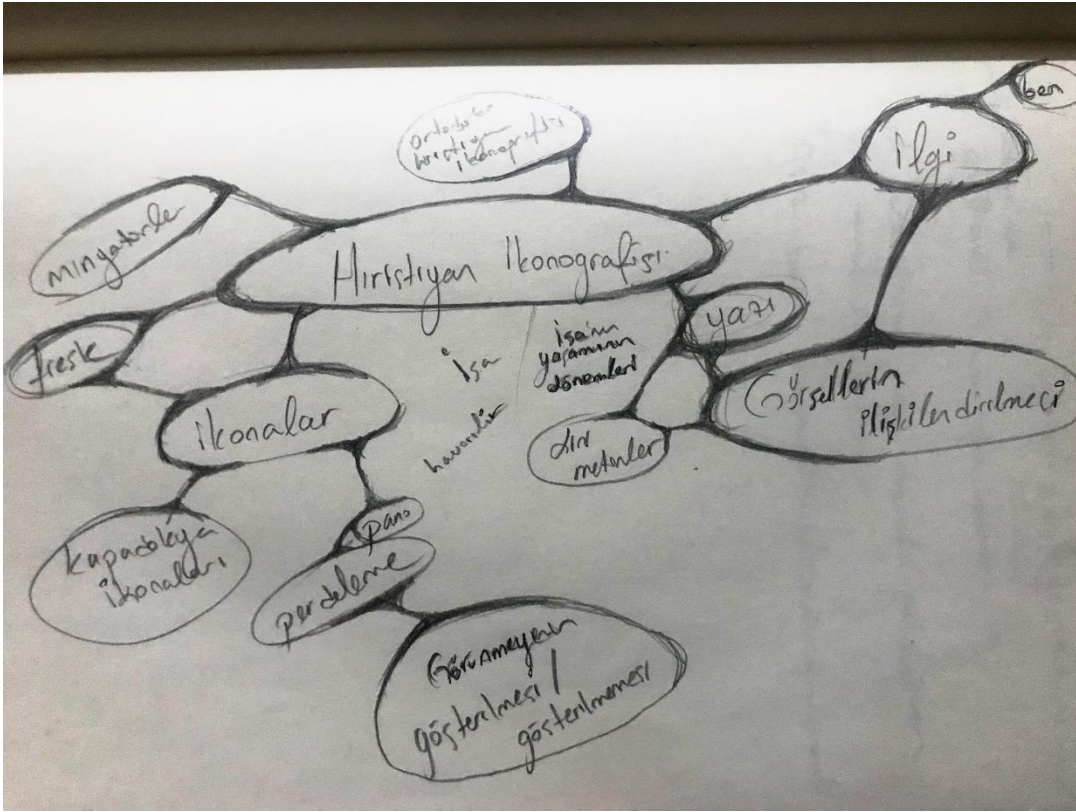


**Görsel 4.40.** *Grekçe harflerden tipografik anlam yaratımı*



#### 4.2.2. Araştırmacı (researcher) oluş

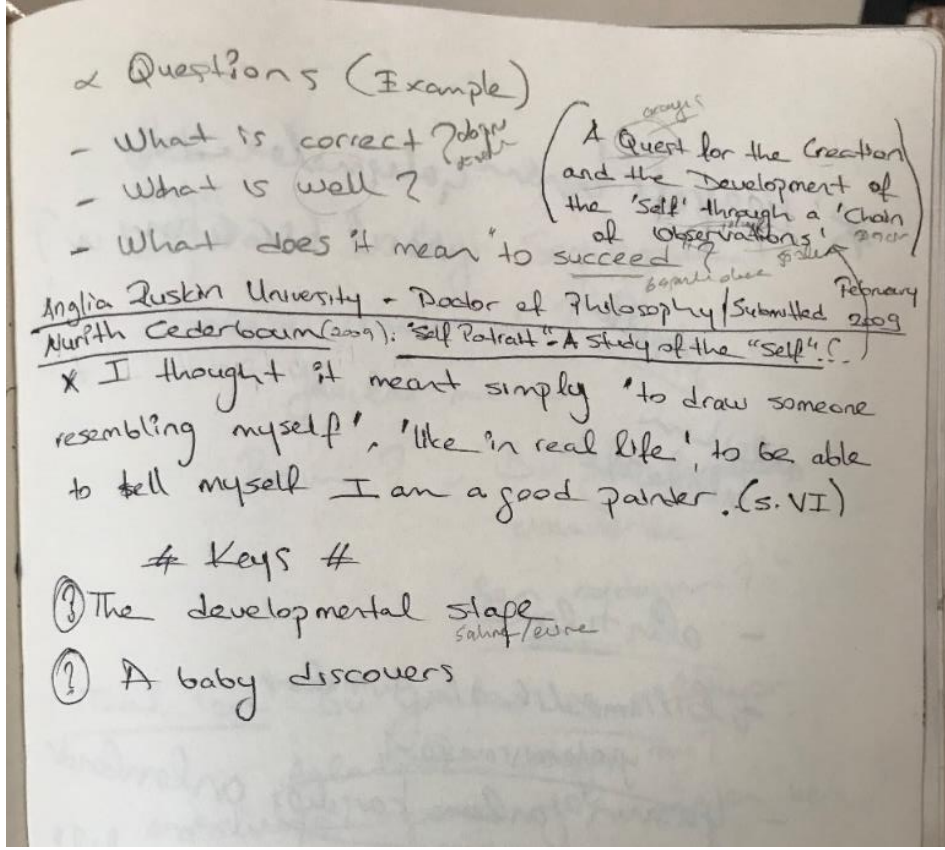
İkonografik görsellerin anlam ve sembolleri üzerine sanat temelli eğitim araştırması konusunu, araştırmamın konusu olarak ele almam öncelikle ikonografik görsellere yönelik sanat temelli bir araştırma yapma isteğim ile başladı. İlgi duyduğum kavramları (Görsel 4.41.) tez çalışmasına nasıl dahil edeceğimi düşünürken yüksek lisans derslerimde A/r/tografi, rizom ve yaşayan sorgulama kavramlarıyla karşılaştım. İstedığımı, kendimle ilgili problem olan bu kavramlar ile birleştirerek uygulama odaklı sanat temelli bir eğitim araştırması yapmaya koyuldum.



Görsel 4.41. İlgi duyduğum kavramlara yönelik rizomatik ilişkilerin kartografik açılımı.

İkonografik görsellere yönelik sorgulama tasarımlarına başladığımda sadece görselleri kendi anlamlandırmalarım ile anlatacağımı düşünürken anlamlandırmalar için rizomatik analiz, göstergebilimsel analiz, ikonografik analiz, yaşayan sorgulamalar ve yapışökümsel okumaları araştırmam için disiplinlerarası yöntemleri birlikte işe koşabileceğimi öğrendim. Bunun için araştırmamda daha kolay ilerlemek için Cederbom (2009)dan örnek olarak kendime anahtar kelimeler oluşturdum (Görsel 4.42.):

- Gelişimsel adımlarım (*The developmental stage*)
- Bebek keşfedici/araştırmacı (*A baby discover*)

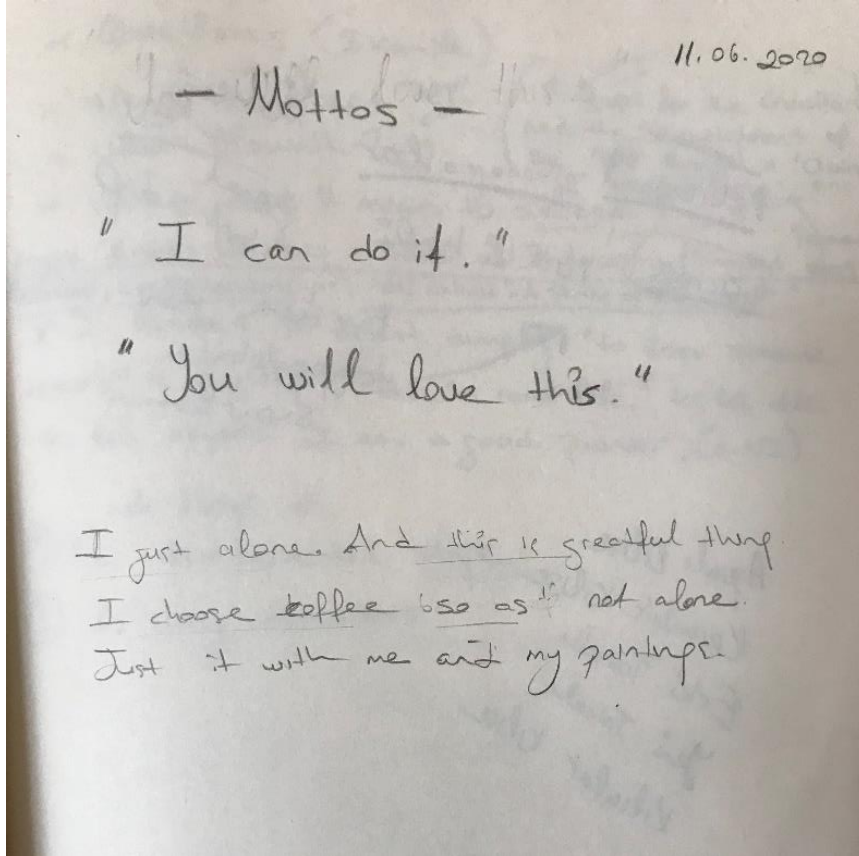


Görsel 4.42. Araştırmaya yönelik örnek sorgulamalar (Cederbaum, 2009).

Anahatar kelime olarak gelişimsel adımları koyma sebebim rizomatik ilişkileri kullanarak araştırmamı adım adım ilerleyerek araştırma sürecimi kolaylaştırmak istememdi. Kendime yönelik bebek keşfedici/araştırmacı olarak anahtar kelime kullanmam sebebim ise araştırma sürecinde ne kadar zorlansamda başta bunu kabullenerek araştırdıklarım, tasarladıklarımaya yönelik şüphelerimin beni vazgeçirmeden ilerlememi sağlaması için böyle bir kelime seçtim. Bu uzun süreçte araştırma konuma gerekse araştırma yöntemime yönelik birçok kavram, tanım ve uygulamayla karşılaştım. Bunlar hem tasarımlarımı oluşturmamda sanatçı kimliğime hem de pedagojik anlamda öğretmen-öğrenen kimliğime katkılar sağladı. Bu sayede araştırmacı kimliği ile amaçladığım araştırma sorularımın cevaplarını bulmuş oldum.

### 4.2.3. Öğretmen (teacher) oluş

Öğretmen-öğrenen oluşuma yönelik kimliğim, tez yazım sürecimde sanatçı ve araştırmacı kimliklerimle öğrendiklerimi sorgulamamı sağladı. A/r/tografik araştırmamda, yapısökümsel okumalar ve yaşayan sorgulamalarla araştırmaya yönelmem sanatsal sorgulamalar yaparak uygulama odaklı sanat temelli eğitim araştırması yapabileceğimi öğrenmemi sağladı. Bu sayede içimde yaşadığım sanatsal sorgulamalarımı dönüştürerek kendimi ifade edebildiğim tasarımlara dönüştürdüm. Süreçte, görsellere yönelik analiz ve sorgulamalarımınla rizomlarla kurduğum bağlantılarımla ilerlerken yaşayan sorgulamalarım önemli yapı taşlarıydı. Bunlar araştırmamı, uygulamalarımı yaparak-yaşayarak öğrenmemi sağladı.

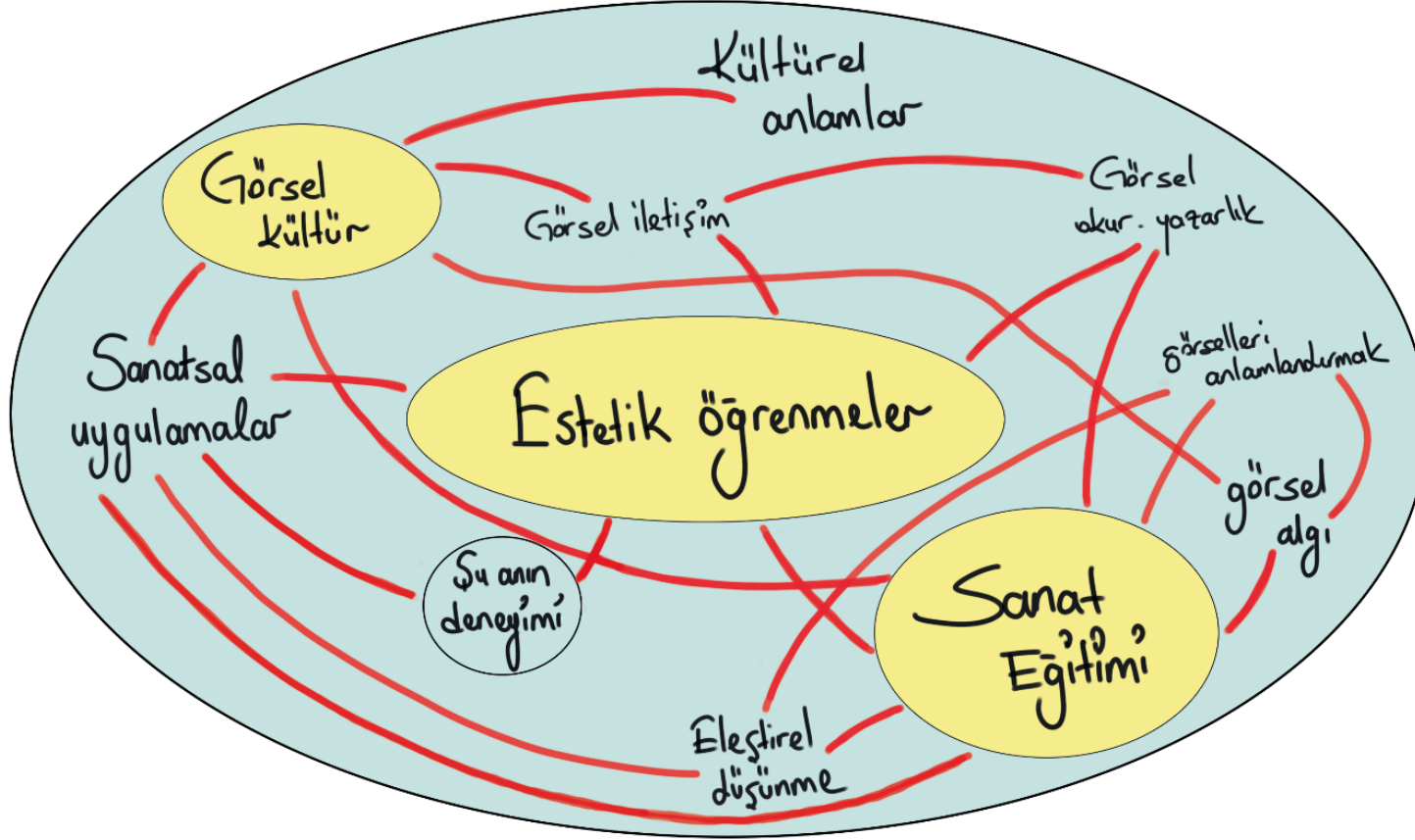


**Görsel 4.43.** Araştırmaya yönelik oluşturduğum sloganlarım.

Araştırma sürecinde A/r/tografi'nin *teacher* kimliğinde öğretmen oluştan çok kendime yönelik yaşayan sorgulamalarımın oluştuğu bu süreçte öğrenen kimliğimin benim için daha önemli olduğunu fark ettim. Çünkü öğretme kavramı benim için zorunlu olan bir süreci çağırırken öğrenme kavramı severek-isteyerek dahil olduğum bir

süreci yansıtıyordu. Süreç benim için sanatçı oluşuma yönelik, araştırmalarımı gerçekleştirmeme yönelik öğrenmelerimi gerçekleştirdiğim yaparak-yaşayarak öğrenme deneyimlerimden oluşuyordu. Bu nedenle süreç için belirlediğim 'I can do it.' (Yapabilirim.) ve 'You will love this.' (Bunu seveceksin.) sloganlarıyla kendimi motive ederek öğrenmelerimi severek gerçekleştirdim.

Tez yazma sürecinde öğrendiğim en önemli şeylerden birisi de kendime yönelik bilgi ve deneyimlerimi yaşayan sorgulamalarla gerçekleştirebileceğim ve bunun araştırmacı günlükleri ile desteklenerek olabildiği kadar gerçek hayat deneyimlerimden oluşması gerekliliği idi. Bu sayede araştırmada kendimi açık bir şekilde ifade edebilme imkanı buldum. Bunun için de öğrenmelerime yönelik soyut olan süreci Görsel 4.44.'teki gibi rizomatik ilişkilerle ifade ederek öğrenme sürecimi somutlaştırabileceğimi keşfettim.



Görsel 4.44. Öğrenmelerime yönelik rizomatik ilişkilerin kartografik açılımı.

“Sanatsal ilişkiler dış formla alakalı değil, içsel anlatımın kavrayışında saklıdır.”

Kandivsky

## 5. SONUÇ ve ÖNERİLER

Bu tezin yazıldığı enstitünün yazım kuralları gereği bölümün adı sonuç ve öneriler olarak belirlenmiştir.

### 5.1. Sonuç

Postmodernizm ile resim sanatında farklı düşüncelerin, malzemelerin, tekniklerin kullanılmasıyla birlikte disiplinlerarası bir çeşitliliği ve etkileşimi ortaya çıkarmıştır. Bu çeşitlilik ile oluşturulan her şeyin sanat eseri haline geldiği de söylenebilir. Postmodern dönemin sanat yapma-yaratma yollarında sağladığı çeşitliliğin ön plana çıkmaya başlamasıyla resim sanatında da biçimde parçalanmalar ve bozulmalar ortaya çıkmıştır. Yapısöküm düşüncesi bu parçalanmalara, kalıcı bir tavır edinilmesine karşı anlamın sürekli sorgulanıp, yapısının bozulup, yeniden oluşturulması ve oluşturulan anlamların sürekli ertelenmesiyle ortaya çıkan döngüye vurgu yapmaktadır.

Salt edimsellik ve performans gerektiren resimler, eleştirel düşünceyle bir araya gelmediklerinde salt görsellere dönüşürler. Görsellerdeki bu nedensiz ve salt edimsellik de yapıyla alımlayıcısı arasında boşlukların, aralıkların oluşmasına neden olur. Bu da seyircinin, resimlere yönelik anlamlandırmalar oluşturmasından çok mutlak edim sonucunda seyircinin seyre dalmak ile özdeş bir eyleme yöneltir. Bu nedenle de postmodernizmin sanata kazandırdığı eleştirel düşünceyle resimlerin oluşturulması yapıtlarımıza yönelik seyircileri seyre dalmaktan alıkoyar ve anlamlandırmalara yönelik düşünsel katılımlarıyla onları da sürecin aktif katılımcısı, sürecin bir parçası haline getirir. A/r/tografi araştırmacıları da bilgiyi yaratmak için kaynak olarak eğitimciler ve sanatçıların deneyimleri üzerine odaklanmayı tercih ederler. Çünkü anlamı sezip ortaya koymaktan çok sorgulama süreci, daha önemli hale gelebilir. Sanatçılar da seyircinin yanı sıra eserine karşı kendisini seyre dalmaktan alıkoymak için araştırmalarına yardım eden sanatsal sorgulamalara yönelir. Bu nedenle de uygulama odaklı bir eğitim araştırması yönetimi olan A/r/tografi pedagojik sonuçları olan önemli otobiyografik keşiflere izin vererek sürecin tamamını sorgulayan yaşayan sorgulamaları olanaklı hale getirir.

Görsel kültürel kodlar içeren araştırmanın da konusun oluşturduğu ikonografik görsellere yönelik, seyre dalma ediminin yerini, anlamlandırmaların ve sorgulamaların alması için bu görsellere yönelik ön koşul oluşturan bilgilerin edinilmesi gerektiği

bilinmektedir. Bu ön koşul bilgilerin olması aslında alımlayıcılar için edimden izlemeye geçmenin de ilk adımını oluşturur.

Doğa ve kültür gibi iki büyük dizge içine doğan insanlar için çevresini tanımak, bilmek anlamlandırmak ve ihtiyaçlarını doğrultusunda bunları dönüştürmek önemli bir yer tutar. İnsanlar çevresindeki yaşam ve kültüre ait bu olguları alt bölümlere ayırarak kendi anlam dizgelerini oluşturmuş olurlar. “Çevresinde yaşananları gelişigüzel değil, anlamlandıran, eklemler yaparak yeni anlamlandırmalar üreten, sorgulayarak bakan insan” (Rifat, 2007, s.17), anlam dizgeleriyle kendi göstergelerini oluşturur ve bu şekilde iletişim kurmaya başlar. Böylece toplumsal yaşantısında bildirişim kurarak doğasına ve kültürüne yönelik göstergeleri anlamlandırabilir hale gelir.

Tezin problem durumu bölümünde, araştırmaya yönelik sorular oluşturulmuş ve araştırmada bu sorulara yönelik sorgulamalar gerçekleştirilmiştir. Tezin yazım sürecindeki A/r/tografik sorgulamalar, kişisel ifadeler ile yansıtılmıştır. Tezin başlangıcını oluşturan sorulara yönelik cevaplar, bu bölümde şu şekilde ifade edilmiştir:

- İkonografik görseller benim için; tasarımlarıma yönelik araştırmalar yaparken ve bunları oluşturma sürecimde, sorgulamalarımın başlangıç noktasını oluşturmaktadır. Bu nedenle sanatsal ifadelerim olarak ikonografik görsellerin, kişisel-sanatsal çalışmalarına yön verdiği belirlenmiştir.
- İkonografik görsellere yönelik, çalışma disiplinlerimize ve metinlere bağlı olan bu görselleri, rizomatik analiz, göstergebilimsel analiz, ikonografik inceleme, sanat eleştirisi vb. yöntemler ile anlam birimsel ve görsel olarak yeniden sorgulayabiliriz.
- İkonografik görseller kaynaklarını kutsal olan metinlerden alsalar dahi bu görseller, kültürel ve görsel kültürel kodlar barındırmaktadırlar. Postmodern dönemin bize sağladığı olanaklar doğrultusunda, bu görseller görsel kültür ve sanat eğitimi bağlamında yapısökümsel okumalar ile sorgulanıp yeni anlamlar oluşturularak tasarım süreçleriyle yeniden aktarılabilirler.
- Görsel sanatlarda eser üretimine yapısökümsel okumalar/sorgulamalar, ele alınan konuların tekrar okunmaları, anlamları üzerine düşünüp, sorgulanmasıyla dahil edilebilir. Bu Derrida'nın vurguladığı merkezi düşüncenin kaydırılması, anlamın tekrarlanabilirlik ilkesiyle çoğaltılmasıyla mümkün hale gelmektedir. Yani, kişisel ifadelerle bağlı olan sanat eserlerinde, tasarımın kendi öznelliğine

ulaşmak için yeni anlamlar ve bağlar oluştururken yapışökümsel okumalar dahil edilebilir.

- Görseller, her ne kadar sanatçının öznel ifadeleri gibi gözükseler de aslında olan sanatçının kişisel ifadeleridir. Sanatsal öğelerde olan tasarımın kendi öznelliğinin oluşmasıdır. Bu da kendi özü bulunan eserin, alımlayıcısı tarafından öznelleştirilmesi anlamına gelmektedir. Böylece ikonografik görseller her ne kadar belli bir konuyu anlatıyor olsalar da konuyu ele alan sanatçının imge ve sembolleri yorumlayışına ve izleyicinin bunları anlamlandırmalarına yönelik olarak yeni anlamlar üretilebilir.
- Görsel kültürel kodların bilinmesi, izleyicinin esere yönelik bakma ediminden ziyade sürecin aktif katılımcısı olmasını sağlar. Görsel kültürel kodlar içeren görsellere yönelik yapışökümsel okumalar yaparken bu görsellerin anlamları bilinirse, anlamların altı oyulup, yıkılarak, tekrar inşa edilebilir. Kodların bilinmesi sayesinde daha fazla bağ kurularak, anlam üretimine daha fazla katkıda bulunulur.
- İkonografik görsellerin anlaşılır-anlamlandırılabilir olmasında ön koşul bilgilere ihtiyaç duyulur. Bu bilgiler uzmanlık alanı da gerektirebilir. Görsel kültür bilgisine sahip olan araştırmacılar, bu bilgilerini kullanarak sanatsal çalışmalarını bunlara yönelik olarak gerçekleştirerek araştırmalarını yönlendirebilirler.
- A/r/tografi yöntemine dayalı tez yazım sürecinde araştırmamı, yöntemin sınırsız sorgulamalara izin veren olanaklarıyla görsel kültürel kodlar içeren ikonografik görsellerin sorgulamasına yönlendirdim. Sorgulamalarımı bu görsellere yönelik, sürecin farklı bakış açılarına izin veren kimlikleriyle gerçekleştirdim. A/r/tografi'nin ön gördüğü bu farklı kimlikler (sanatçı/araştırmacı/öğretmen) ve ikonografik görseller ile aramda oluşturduğum bağ, araştırmamda kişisel ifadelerimle tasarımlarımı sorgulayarak anlamlar üretmemi sağladı. Üretilen bu anlamlar, özü açıklayan özne durumundaki kişisel ifadelerimden oluşmaktan ziyade, öznenin yer değıştirmesiyle, tasarımların özünü izleyicinin oluşturmasını sağlamak istedim. Böylece süreç içerisinde kendi ifadelerimden oluşan tasarımlarımı, izleyiciler sorgulamalarıyla eklemler yaparak, kendi anlam dizgelerini geliştirebilirler. Bu izleyicilerin salt bakma ediminden, anlama-



anlamlandırma edimine geçmesini sağlayarak, çevresiyle bildirişim kurabilen bir insan olmasını da sağlamış olur.

Sanat-temelli araştırmalar ile geleneksel eğitim araştırma biçimlerinin sınırlamalarına yanıt olarak sanatsal temsil biçimleri veri olarak kullanılarak yeni yollar üretilir. Yaşayan sorgulamalar olarak A/r/tografi araştırmaları, görsellere, araştırmaya ve uygulamalarla sanat yapma-yazma, araştırma, öğrenme-öğretme süreçleriyle birbirine bağlanır. Böylece yaşayan sorgulamalarla, araştırmaların süreçlerine yönelik daha etkin rol oynayarak, araştırmalar daha anlaşılır hale gelir. A/r/tografların süreçlere yönelik bu derin anlamlandırmaları sayesinde araştırmalar, izleyiciler tarafından da daha anlaşılır hale gelmiş olur. A/r/tografi'nin doğrusal olmayan, yaşayan sorgulamalarla süreçlere yönelik derin anlamlandırmalar oluşturmayı sağlayan bu akışkan yapısının başarılı ve etkin bir yöntem olduğu değerlendirilmiştir.

A/r/tografi araştırmalarında kullanılan rizomatik düşüncenin, çöksesli-çok katmanlı yapısı sayesinde araştırmalar, kavramların etkileşimlerinden ve karşılaştırmalarından çıkan yorumlardan ziyade, sürecin bir buluş eylemi haline gelmesiyle oluşturulur. Araştırmacılar bu düşünce yapısı sayesinde düz bir çizgi gibi kesin cevaplar elde etmek yerine buluşlara yönelerek, araştırmalarını gerçekleştirirler. Rizomatik düşüncenin çokluklara vurgu yapan yapısından yararlanılarak oluşturulan bu tezde, bu sayede farklı sorgulamalara, farklı bakış açılarına ulaşılarak tasarımlar gerçekleştirilmiştir. Böylece teori ve uygulama, süreç içerisinde etkin kullanılan fiiller haline gelmişlerdir. Bu çalışma özelinde, rizomatik analiz yönteminin A/r/tografi yöntemi ve göstergebilimsel analiz yöntemi ile uyumlu olduğu görülmüştür.

Araştırmada, yapısökümün tekrarlanabilirlik kavramından yararlanılmıştır. Tekrarlanabilirlik kavramı, Kapadokya kiliselerinde yer alan ikonografik görsellerin, resimsel alıntılamalardan oluşturulan tasarımlarıyla ilişkilendirilmiştir. Araştırmada yapısökümün anlamın çoğaltılmasına yönelik vurgusuyla, yeni bağlamların ve yeni durumların oluşturulması sağlanmıştır. Böylece oluşturulan sembollerin, göstergelerin kapasitesi çoğaltılarak, kaynaklarını sonlu bir metinden alan bu görsellere yönelik izleyicilerin sonsuz anlamlandırmalar yapabilmelerine olanak sağlar. Bu kavrama yönelik olarak ifade edilen tasarımların, araştırmaya olumlu katkı sağladığı görülmüştür.

A/r/tografi yönteminin Güler'in (2015) de ifade ettiği gibi, "Kişisel ifadeleri, sanat eğitimini pekiştirme ve disiplinlerarası çalışmaları, sanatsal uygulamalarda kullanmaya imkân verdiği" görülmüştür. Bu nedenle yöntemin, yaratıcı alanları keşfederek herkes

için yeni yollar bulmayı sağlaması, sanat eğitimi bakımından önemli olduğu değerlendirilmiştir. A/r/tografik araştırmacının, resmeden, araştıran, öğrenen kimlikleri sayesinde, yeni yolların keşfedilmesini sağlayan yapısı, sanatın her alanında yaratıcı fikirlerin oluşmasına imkân vereceği de düşünülmektedir.

## **5.2. Öneriler**

### **5.2.1. Sanat eğitimi araştırmacılarına yönelik**

Görsel kültürel kodlar barındıran görsellere yönelik anlamlandırmalarda, ön koşul bilgiler önemli yer tutmaktadır. Bu görsellere yönelik veri elde etmede, etkilenimlerin ve anlamlandırmaların oluşturulmasının önemi vurgulanmaktadır. Görsellerin anlamlandırmalarını amaçlayan görsel sanat öğretimi içeriklerinde, görsel kültür, görsel okuryazarlık eğitiminin verilmesi gerekliliği görülmüştür. Kişisel etkilenimleri, ifadeleri barındıran A/r/tografi uygulamalarıyla her yaş grubu için etkinlik hazırlanarak kazanımlar verilebilir.

Çalışmada disiplinlerarası yaklaşımlar ile ifade edilen tasarımlarda, görsellerin anlamlandırmaya yönelik var olan anlamlarında dönüşümler geçirerek farklı içeriklere ve uzamlara taşınmıştır. Anlamların taşınmasında, kaynak görsellere yönelik resimsel alıntılama önemli yer tutmuştur. Bu nedenle, uygulama odaklı sanat eğitimi araştırmalarında, araştırmacının anlam dönüşümlerini olanaklı kılacak araştırma yöntemlerini seçmesinin etkin rol oynadığı gözlemlenmiştir. Araştırmaya yönelik anlam dönüşümlerinde etkin rol oynayan bu yöntemler, problemlerin anlamlandırılmasında olumlu katkılar sağladığı görülmüştür.

Sürekli sorgulama süreçlerinden oluşması, A/r/tografi'nin önemli çıktısıdır. Bu sürekliliği sağlamak, yaşayan sorgulamalarda araştırmacının öznel verilerini kaydetmesini, sorgulamasını ve yapılandırmasını gerektirmektedir. Bunun için sanatçı/araştırmacı/öğretmen olarak verilerini eskizleri-günlükleri olarak kaydetmesinin gerekliliği ortaya çıktığı görülmüştür. Bu sanat eğitiminde, A/r/tografi araştırmacılarının günlüklerine kaydettikleriyle, ilişkisel düşüncelerle yeni yollar, anlamlandırmalar oluşturmalarında önemli rol oynadığı düşünülmüştür.

Görsellere yönelik sorgulamalar ve anlamlandırmalardan oluşan çalışmada, her görselin -anlamının altının oyularak- dönüştürülebileceği görülmüştür. Sanat eğitimi, görsel kültür eğitimi içeriklerine de uygulama odaklı, sorgulama temelli çalışmalar dahil edilerek farklı araştırma kurguları oluşturulabilir. Öğrencilerin kendi ifadelerinden oluşan

eserlerini inceleyerek, farkındalık oluşturmalarını ve bu farkındalıklar sayesinde yaşadığı çevreyi sorgulayan, üreten insanlar olmaları sağlanabilir. Bunun için uygulama odaklı derslerde, özgün içeriklerin oluşmasını sağlamak amacıyla öğrencilerin sorgulamalarına yönelik yoğunluk verilebilir. Bu sayede sonuç yerine sürece odaklanılan, yaşayan sorgulamaların ön plana alındığı araştırmalar ile alandaki araştırmaların çeşitliliğinin artması sağlanabilir.

### **5.2.2. Araştırmacılara yönelik**

Araştırma, sınırlılıklarda belirtildiği üzere Kapadokya Kiliselerinde yer alan 12 dini bayrama yönelik ikonografik görsellerin sorgulanması üzerine gerçekleştirilmiştir. Bu tür araştırmalarda, daha farklı mekanlarda yer alan -ikonografik, görsel kültürel, çağdaş sanata vb.- görseller ele alınarak, daha farklı daha geniş kapsamlı veriler elde edilebilir.

A/r/tografi araştırması, uygulama odaklı sanat yapma ve yazma yöntemi olarak farklı disiplinlerde ya da disiplinlerarası uygulamalarda, sorgulamalar ile anlam oluşturma süreçlerinde kullanılabilir.

Araştırmada, sanatçı/araştırmacı/öğrenen-öğreten kimlikleriyle tek bir araştırmacının kişisel sorgulamalarıyla oluşturduğu veriler yer alırken, daha kalabalık gruplarda, daha farklı etkinlikler ile araştırma gerçekleştirilebilir.

Araştırmada, araştırmacının farklı kimleri sayesinde farklı bakış açılarının keşfedilmesiyle yeni anlamlandırmaların oluşturulabileceği keşfedilmiştir. Farklı kimliklerin birlikte işe koşulmasının, araştırmada olumlu katkısı görülmüştür. Bu nedenle uygulamalara yönelik araştırmalarda, A/r/tografi'nin bu farklı kimliklerinden yararlanarak yeni yollar keşfedilebilir.

Araştırmanın, doğasında buluna çok seslilikten yararlanılarak, rizomatik analiz yönteminin yanı sıra, görsellere yönelik göstergebilimsel analiz ve anlamlandırmaların oluşturulmasında yapışökümsel okumalardan yararlanılmıştır. Araştırmacılar da, yöntemin doğasında bulunan bu çoksesliliği, çalışmalarının ilerleyişine yönelik olarak farklı disiplinlerden yararlanarak araştırmalarını zenginleştirerek oluşturabilirler.

Araştırma yönteminin, daha kolay ulaşılması ve yaygınlaşması açısından Türkçe kaynaklara ihtiyaç vardır. Araştırmacıların, yönteme ilgilerinin artması sağlanarak yöntemin sağladığı faydalardan daha fazla yararlanılabilir. Bunun sağlanması için de alanda çeviri kaynaklarının sayısının artması sağlanmalıdır.

## KAYNAKÇA

- Aktulum, K. (2004). Göstergebilim. *Süleyman Demirel Üniversitesi Burdur Eğitim Fakültesi Dergisi* içinde, 5(7), 1-12. Erişim: <https://app.trdizin.gov.tr/makale/TXpneE1qST0/gostergebilim>. (Erişim: 04.12.2020).
- Aktulum, K. (2011). *Metinlararasılık-Göstergelerarasılık*. Ankara: Kanguru Yayınları.
- Aktulum, K. (2016). *Resimsel Alıntı: Resimlerarası Etkileşimler ve Aktarımlar*. Konya: Çizgi Kitabevi.
- Almond, I. (2016). *İbni Arabi ve Derrida: Tasavvuf ve yapısöküm* (2. Basım). (Çev. Kadir Filiz). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- And, M. (2008). *Minyatürlerle Osmanlı-İslâm Mitologyası*. (2. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- Aristoteles (2017). *Poetika : Şiir sanatı üzerine* (2. Basım). (Çev. Ari Çokona ve Ömer Aygün). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Aytekin, S. (2020). *Resim Sanatında Yaratıcı Bir Tavır Olarak Yapıbozum*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Kastamonu: Kastamonu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Kastamonu Üniversitesi E-Arşivinden erişildi. Erişim: <http://earsiv.kastamonu.edu.tr:8080/xmlui/handle/20.500.12597/1345>.
- Bajardi, A. (2014). Building Identities in Arts-Based Educational Research. Marin-Viadel, R., Roldan, J. and Mena de Torres, J. (eds). *(Re)Presentations, Glances, Reflections in Arts Based Research and Artistic Research* içinde. Vol. 3, 93-103. Granada: University of Granada. Erişim: [http://art2investigacion.weebly.com/uploads/2/1/1/7/21177240/bajardi\\_alice.pdf](http://art2investigacion.weebly.com/uploads/2/1/1/7/21177240/bajardi_alice.pdf). (Erişim tarihi: 16.10.2018).
- Balkin, J. M. (2004). Yapısöküm. (Çev. Kasım Küçükcalp). *Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* içinde, 13(1), 321-332. Erişim: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/uluifd/issue/13492/163031>.

- Barney, D. T. (2009). *A Study of Dress Through Artistic Inquiry: Provoking understandings of artist, researcher, and teacher identities*. Doctoral Dissertation. Vancouver: The University of British Columbia, The Faculty of Graduate Studies.
- Barone T. and Eisner, E. (2006). Art-Based Educational Research. J. L. Green, G. Camilli, P. B. Elmore (Eds.). *Handbook of Complementary Methods in Educational Research* içinde, 95-109. Washington, D.C.: Routledge. Erişim: [https://books.google.com.tr/books?id=CGaOAgAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=tr&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.tr/books?id=CGaOAgAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=tr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false). (Erişim tarihi: 06.03.2020).
- Barthes, R. (1993). *Göstergebilimsel Serüven*. (Çev. Mehmet Rifat ve Sema Rifat). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Barut, F. (2012). Teoloji, Liturji ve İkonografi İlişkisi Bağlamında Bizans Manastırları. *Arkeoloji ve Sanat Yayınları Dergisi* içinde. 141(Eylül-Aralık 2012), 111-120. ISBN: 13004514-141. Erişim: [https://www.academia.edu/41289631/Teoloji\\_Liturji\\_ve\\_%C4%B0konografi\\_%C4%B0li%C5%9Fkisi\\_Ba%C4%9Flam%C4%B1nda\\_Bizans\\_Manast%C4%B1rlar\\_%C4%B1\\_Arkeoloji\\_ve\\_Sanat](https://www.academia.edu/41289631/Teoloji_Liturji_ve_%C4%B0konografi_%C4%B0li%C5%9Fkisi_Ba%C4%9Flam%C4%B1nda_Bizans_Manast%C4%B1rlar_%C4%B1_Arkeoloji_ve_Sanat). (Erişim tarihi: 7.09.2020).
- Barut-Kemirtlek, F. (2017). *Ortodoks Hristiyan Sanatında İsa Siklusu*. (Yayımlanmamış Lisans Dersi Sunumundan).
- Bayav, D. (2006). *Resimde Göstergebilim, Çocuk Resimlerinin Göstergebilimsel Çözümlemesi: İlköğretim 8. sınıf*. Doktora Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi.
- Berger, J. (2017). *Görme Biçimleri*. (23. Basım). (Çev. Yurdanur Salman). İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Bedir-Erişti, S. D. (2016). Sanat ve Tasarım Öğrencilerinin Tez Oluşturma Sürecinde Karşılaştıkları Sorunlar ve Gereksinimlerine Dayalı Olarak Kazanması Gereken Yeterliliklerin Belirlenmesi. *Kastamonu Eğitim Dergisi* içinde. 25 (4), 1499-1514. Erişim: <https://kefdergi.kastamonu.edu.tr/index.php/Kefdergi/article/view/1463/572>.

- Bedir-Erişti, S. D. (2017a). *Yeni Medya ve Görsel İletişim Tasarımı*.(2. Baskı). Ankara: Pegem Akademi Yayınları.
- Bedir-Erişti, S. D. (Ed.). (2017b). *Görsel Araştırma Yöntemleri Teori, Uygulama ve Örnek*. (2. Baskı). Ankara: Pegem Akademi Yayınları.
- Bickel, B. (2006). A/r/tography: Rendering Self through Arts-Based Living Inquiry. R. L. Irwin and A. de Cosson (Eds). In *Studies in Art Education*, 48(1), 118-122. Erişim: [https://www.jstor.org/stable/25475810?seq=1#metadata\\_info\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/25475810?seq=1#metadata_info_tab_contents). (Erişim tarihi: 05.03.2020).
- Bickel, B. (2010). The Unfolding Inner Teacher: Applying holistic ideas from Kenneth Beittel and Henry Schaefer-Simmern. S. L. Gradle (Ed.). In *Journal of the American Association for the Advancement of Curriculum Studies*, 6(1), 1-16. DOI: <https://ojs.library.ubc.ca/index.php/jaaacs/article/view/187689>.
- Bourriaud, N. (2005). *İlişkisel Estetik*. (Çev. Saadet Özen). İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Boydaş, O. (2018). *Resim Sanatında Ezoterik Göstergeler ve Bağlamlar Üzerine Bir İnceleme*. Sanatta Yeterlilik Tezi. Kayseri: Erciyes Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü. Yöktez veri tabanından erişildi.
- Bozok, N. (1989). *Anatanrıça Kybele'nin Frig Dönemi İkonografisi ve Özgün Baskiresimlerdeki Yorumu*. Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Üniversitesi. Yöktez veri tabanından erişildi.
- Burnet, R. (2012). *İmgeler Nasıl Düşünür?*. (2. Basım). (Çev. Güçsal Pusar). İstanbul: Metis Yayınları.
- Cederbom, N. (2009). *"Self- Portrait" – A Study of the 'Self': A quest for the creation and the development of the 'Self' through a 'Chain of Observations'*. Doktora Tezi. Birleşik Krallık: Anglia Ruskin Üniversitesi.
- Choi, B., Lee, I., Kim, J., & Jeon, Y. (2005). A Qualitative Cross-National Study of Cultural Influences on Mobile Data Service Design. In *SIGCHI Conference on*

- Human Factors in Computing Systems*, 661-670. Portland, OR: ACM Press. Erişim: <https://dl.acm.org/doi/10.1145/1054972.1055064>. (Erişim tarihi: 30.10.2020).
- Coşkun, N. (2016). Postmodern Sanat Eğitimi Anlayışına Dayalı Öznel Tarih Projesine İlişkin Öğrenci Görüşleri. *Journal of International Social Research* içinde, 9(44), 873-895.
- Coşkuner, B. (2009). *11. Yüzyılda Kapadokya Bölgesindeki İsa'nın Doğumu ve İsa'nın Çarmıha Gerilmesi Sahneleri*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Cömert, B. (2008). *Mitoloji ve İkonografi*. (2. Baskı). Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Creswell, J. W. (2018). *Nitel Araştırma Yöntemleri: Beş yaklaşıma göre nitel araştırma ve araştırma deseni* (3. Baskıdan Çeviri). (4. Baskı). (Çev. Mesut Bütün ve S. Beşir Demir). Ankara: Siyasal Yayın Dağıtım.
- Dağlıoğlu, A. ve İnce, M. (2018). İkonografi ve İkonolojik Eleştiri Yöntemine Göre Salvador Dali'nin "Çarmıhtaki Aziz Juan İsa'sı" Adlı Eserinin Analizi. *Ulakbilge*, 6(26), s.945-965.
- Deleuze, G. (2016). *Proust ve Göstergeler*. (Çev. Ayşe Meral). İstanbul: Alfa Basım Yayım.
- Deleuze, G. et Guattari, F. (1980). *Mille plateaux*. Paris: Éditions de minuit.
- Deleuze, G. ve Guattari, F. (1990). *Kapitalizm ve Şizofreni 1: Göçebibilim incelemesi: Savaş Makinası*. (Çev. Ali Akay). Ankara: Bağlam Yayıncılık
- Deleuze, G. ve Guattari, F. (1993). *Kapitalizm ve Şizofreni 2: Kapma aygıtı*. (Çev. Ali Akay). Ankara: Bağlam Yayıncılık
- Deleuze, G. and Guattari, F. (2004). *A Thousand Plateaus: Capitalism and schizophrenia* (Trans: B. Massumi). London: Continuum.
- Denzin, N. K., and Lincoln, Y.S. (2005). *The Sage Handbook of Qualitative Research* (3rd Ed.). Thousand Oaks, CA: Sage Publications. Erişim: <https://books.google.com.tr/books?id=X85J8ipMpZEC&printsec=frontcover&hl=>

- [tr&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](tr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false). (Erişim Tarihi: 12.09.2020).
- Doltaş, D. (2003). *Postmodernizm ve Eleştirisi: Tartışmalar ve uygulamalar*. (2. Basım). Ankara: İnkılâp Kitabevi.
- Eagleton, T. (1999). *Postmodernizm Yanılsamaları*. (Çev. Mehmet Küçük). İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Eco, U. (2017). *Yorum ve Aşırı Yorum*. (2. Basım). (Çev. Kemal Atakay). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Eco, U. (2018). *Yanlış Okumalar*. (8. Baskı). (Çev. Mehmet H. Doğan). İstanbul: Can Sanat Yayınları.
- Eisner, E. W. (2002). From Episteme to Phronesis to Artistry in The Study Andimprovement of Teaching. In *Teaching and Teacher Education*, 18(4), 375-385.
- Erdem, M. (2011). *Kubad-Abad Saray Çinilerindeki Hayvan Motiflerinin İkonografisi, Simgesel Anlamı ve Günümüz Yorumları*. Yüksek Lisans Tezi. Konya: Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Üniversitesi. Yöktez veri tabanından erişildi.
- Erinç, S. M. (1995). *Resmin Eleştirisi Üzerine*. İstanbul: Hil Yayın
- Erkman, F. (1987). *Göstergebilime Giriş*. İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Ersoy, A. F. ve Türkkan, B. (2010). İlköğretim Öğrencilerinin Çizdikleri Karikatürlere Yansıtıkları Sosyal ve Çevresel Sorunların İncelenmesi. *Eğitim ve Bilim*, 35 (156).
- Erş, İ. (2019). *Kutsalın Yorumu: Kutsal Metinler Üzerine Hermenötik Denemeler*. (2. Basım). İstanbul: Siyah Kitap.
- Finley, S. (2005). Art-Based Inquiry Performing Revolutionary Pedagogy. (3<sup>rd</sup> Ed.). Denzin, N. K. And Lincoln Y. S. (Ed.). In *Collecting and Interpreting Qualitative Materials*, 95-113. Thousand Oaks, CA: Sage Publications. Erişim: [https://books.google.com.tr/books?id=ocGxhJEMf0kC&pg=PR5&hl=tr&source=gbs\\_selected\\_pages&cad=3#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.tr/books?id=ocGxhJEMf0kC&pg=PR5&hl=tr&source=gbs_selected_pages&cad=3#v=onepage&q&f=false). (Erişim tarihi: 05.03.2020).



- Finley, S. (2008). Art-Based Research. J. G. Knowles and A. L. Cole (Eds.). In *Handbook of the Arts in Qualitative Research: Perspectives, methodologies, examples, and issues*, 71-81. Thousand Oaks, CA: Sage Publications. Erişim: <https://books.google.com.tr/books?id=srUCmBP98dEC&pg=PA80&lpg=PA80&dq=finley+s.+handbook+of+the+arts+in+qualitative+research&source=bl&ots=H=zEHb24wy&sig=ACfU3U2eoT2OpBEkdfxXWXqhKwFSqaaBuQ&hl=tr&sa=X&ved=2ahUKEwiruPnLqJnpAhU84KYKHcT7ALQQ6AEwBXoECAsQAQ#v=onepage&q&f=false>. (Erişim tarihi: 05.03.2020)
- Freedman, K. J. (2003). *Teaching Visual Culture: Curriculum, aesthetic and the social life of art*. New York: Teacher Collage Press
- George, L. ve Johnson, M. (2015). *Metaforlar: Hayat, anlam ve dil*. (2. Baskı). (Çev. Gökhan Yavuz Demir). İstanbul: İthaki.
- Girgin, Ü. G. (2017). Sen Aydınlatırsın Geceyi Filminin Göstergibilimsel Çözümlemesi. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi* içinde, 45 (Güz 2017), 314-344. E-ISSN: 2147-4524.
- Glesne, C. (2015). *Nitel Araştırmaya Giriş*. (5. Baskı). (Çev. Ali Ersoy ve Pelin Yalçınoğlu). Ankara: Anı Yayıncılık.
- Golparian, S. (2012). *Displaced Displacement: An A/R/Tographic performance of experiences of being unhomed*. Doctoral Dissertation. University Of British Columbia.
- Gouzouasis, P. (2012). Tocatta on Assessment, Validity, and Interpretation. S. Springgay, R. Irwin, C. Leggo and P. Gouzouasis (Eds.). In *Being with A/r/tography*, 219-230. Rotterdam, The Netherlands: Sense Publishers. Erişim: [https://www.researchgate.net/publication/260229601\\_Tocatta\\_on\\_assessment\\_validity\\_and\\_interpretation](https://www.researchgate.net/publication/260229601_Tocatta_on_assessment_validity_and_interpretation). (Erişim tarihi: 09.09.2020).
- Gouzouasis, P. and LaMonde, A. M. (2005). The Use of Tetrads in the Analysis of Arts-Based Media. T. Barone and L. Bresler (Eds.). In *International Journal of*

- Education and the Arts*, 6(4), 1-14. ISBN 1529-8094. Erişim: <http://www.ijea.org/v6n4/v6n4.pdf>. (Erişim Tarihi: 07.12.2020).
- Greenwood, J. (2012). Arts-Based Research: Weaving magic and meaning. In *International Journal of Education and the Arts*, 13(1), 1-20. ISSN: 1529-8094. Erişim: <http://www.ijea.org/v13i1/>.
- Güler, A. (2015). A New Practice Based Research Method in Art Education: A/r/tography, the criticism of the paintings made for gershwin's rhapsody in blue. *Turkish Online Journal of Qualitative Inquiry*, 6(2), 48-73.
- Günay, V. D. (2008). Görsel Okuryazarlık ve İmgenin Anlamlandırılması. *Art-e Sanat Dergisi* içinde, 1(1), 1-29. Erişim: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sduarte/issue/20720/221479>.
- Günay, V. D. (2012). Görsel Göstergebilim ve İmgenin Anlamlandırılması. Alev F. Parsa ve V. Doğan Günay. (Ed.). *Görsel Göstergebilim: İmgenin Anlamlandırılması* içinde, 11-54. İstanbul: Es Yayınları.
- Harman, M. (2019). Avrupa Resim Sanatında İsa'nın Ölülere Kurtarması İle İlgili Resimler. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi* içinde, Yaz 2019 (22), 81-89. Erişim: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/759372>. (Erişim tarihi: 29.08.2020).
- Honour, H. ve Fleming, J. (2016). *Dünya Sanatı Tarihi*. (Çev. Hakan Abacı). İstanbul: Alfa Basım.
- Irwin, R. L. (2003). Towards an Aesthetic of Unfolding in/sights Through Curriculum. In *Journal of the Canadian Association for Curriculum Studies*, 1(2), 63-78. Erişim: <https://jcacs.journals.yorku.ca/index.php/jcacs/article/view/16859/15665>. (Erişim tarihi: 07.12.2020).
- Irwin, R. L. (2004). A/R/Tography a Metonymic Metissage. R. L. Irwin and A. de Cosson (Eds) In *A/R/Tography: Rendering Self Through Arts-Based Living Inquiry*, 27-38. Vancouver: Pacific Educational Press. Erişim:

- [https://www.academia.edu/721062/A\\_Metonymie\\_M%C3%A9tissage](https://www.academia.edu/721062/A_Metonymie_M%C3%A9tissage). (Erişim tarihi: 4.09.2020).
- Irwin, R. L. (2013). Becoming A/r/tography. In *Studies in Art Education*, 54(3), 198-215.  
Erişim:  
[https://www.jstor.org/stable/24467860?seq=1#metadata\\_info\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/24467860?seq=1#metadata_info_tab_contents).  
(Erişim tarihi: 1.09.2020).
- Irwin, R. L., Barney, D. T. ve Golparian S. (2017). Görseli Yaratma. S. D. Bedir-Erişti (Ed.). *Görsel Araştırma Yöntemleri Teori, Uygulama ve rnek* (2. Baskı) içinde, 191-317. Ankara: Pegem Akademi Yayınları.
- Irwin, R. L., Beer, R., Springgay, S., Grauer, K., Xiong, G. and Bickel, B. (2006). The Rhizomatic Relations of A/r/tography. In *Studies in Art Education*, 48(1), 70-88.  
Erişim:  
[https://opensiuc.lib.siu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1004&context=ad\\_pubs](https://opensiuc.lib.siu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1004&context=ad_pubs).  
(Erişim tarihi: 1.09.2020)
- Irwin, R. L., Springgay, S (2008). A/r/tography as Practice-Based Research. S. Springgay, R. Irwin, C. Leggo and P. Gouzouasis (Eds.). In *Being with A/r/tography*, xix-xxi. Rotterdam, The Netherlands: Sense Publishers. Erişim:  
[https://www.academia.edu/2587382/Being\\_with\\_a\\_r\\_tography](https://www.academia.edu/2587382/Being_with_a_r_tography). (Erişim tarihi: 09.09.2020).
- İnceoğlu, Y. G. ve okmak, N. A. (2016). *Metin zmlemeleri*. (2. Basım). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- İncil (*İncil'in ağdaş Türkçe evirisi*). (2017). (3. Basım). İstanbul: Kitabı Mukaddes Őirketi
- İpşiroğlu, N. ve İpşiroğlu M. (2010). *Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi*. İstanbul: Hayalbaz Kitap.
- Kazancı, T. (2010). *Lekesiz Gebelik: Meryem'in Saflığın Teolojik ve Sanatsal Betimi*. Sayı: 22. 101-122. Sanat Tarihi Yıllığı.

- Keser, N., ve Narin, H. (2017). Sanat Temelli Bir Soruşturma Yöntemi: A/R/Tografi. *Humanitas-Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, 5(10), 193-203.
- KhanAcademyTurkce. (2015). *Leonardo'nun "Son Akşam Yemeği" (The Last Supper) Tablosu (Sanat Tarihi)*. Erişim: <https://www.youtube.com/watch?v=IGophiltTG8+>. (Erişim tarihi: 23.10.2020).
- Kjærsgaard, T. and Sorensen, E.K. (2014). Rhizomatic, Digital Habitat- A Study of Connected Learning and Technology Application. *Proceedings of The 9th International Conference on E-Learning* Tecnical University, Federico Santa Maria Valparaiso, Chile 26-27 June 2014 Icel 2014 pp 221-227. Academic Conferences Limited. Erişim: [https://www.researchgate.net/profile/Thomas\\_Kjaergaard2/publication/262945019\\_Rhizomatic\\_digital\\_habitat\\_-\\_A\\_study\\_of\\_connected\\_learning\\_and\\_technology\\_application/links/587dd7f808ae9275d4e95971/Rhizomatic-digital-habitat-A-study-of-connected-learning-and-technology-application.pdf](https://www.researchgate.net/profile/Thomas_Kjaergaard2/publication/262945019_Rhizomatic_digital_habitat_-_A_study_of_connected_learning_and_technology_application/links/587dd7f808ae9275d4e95971/Rhizomatic-digital-habitat-A-study-of-connected-learning-and-technology-application.pdf). (Erişim Tarihi: 06.12.2020).
- Koch, G. (2007). *Türkiye'deki Erken Hristiyanlık Dönemi Önemli Merkezleri ile Birlikte Erken Hristiyan Sanatı Giriş*. (Çev. Ayşe Aydın). İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Leavy, P. (2009). *Method Meets Art: Arts-Based Research Practice*. New York: The Guilford Press.
- Leavy, P. (2018). (Ed.). Introduction to Arts-Based Research. (Chapter 1). In *Handbook of Arts-Based Research*. 3-21. New York: The Guilford Press. Erişim: [https://books.google.com.tr/books?id=TtpLMQAACAAJ&printsec=frontcover&hl=tr&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.tr/books?id=TtpLMQAACAAJ&printsec=frontcover&hl=tr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false). (Erişim tarihi: 06.03.2020).
- LeBlanc, N., Davidson, S. F., Ryu, J. Y. and Irwin, R. L. (2015). Becoming Through A/r/tography, Autobiography and Stories in Motion. In *International Journal of Education through Art*. 11(3), 355-374. Doi: 10.1386/eta.11.3.355\_1. Erişim:

<https://www.ingentaconnect.com/content/intellect/eta/2015/00000011/00000003/art00003;jsessionid=16cc60c383k2w.x-ic-live-03>. (Erişim tarihi: 16.09.2020).

Mavioğlu, G. (2019). *Bilinçaltına Yönelik Manipülatif Unsurların İndirgenmesine Dayalı Görsel Kültür Çalışmaları: Bir A/r/tografi Örneği*. Doktora Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü. Yöktez veri tabanından erişildi.

McGarrigle, J. G. (2018) Getting in Tune Through Arts-Based Narrative Inquiry. In *Irish Educational Studies*, 37(2), 275-293, DOI: 10.1080/03323315.2018.1465837. <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/03323315.2018.1465837>.

McNiff, S. (2007). *Art-Based Research*. Erişim: <https://www.coursehero.com/file/43207790/10117384618pdf/>. (Erişim tarihi: 01.09.2019).

McNiff, S. (2013). A Critical Focus on Art-Based Research. S. McNiff (Ed). In *Art as Research: Opportunities and Challenges*. United Kingdom, Bristol: Intellect.

McNiff, S. (2018). Philosophical and Practical Foundations of Artistic Inquiry-Creating Paradigms, Methods, and Presentations Based in Art. (Chapter 2). Patrica, L. (Ed.). In *Handbook of Arts-Based Research*. New York: The Guilford Press. Erişim: [https://books.google.com.tr/books?id=TtpLMQAACA AJ&printsec=frontcover&hl=tr&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.tr/books?id=TtpLMQAACA AJ&printsec=frontcover&hl=tr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false). (Erişim tarihi: 06.03.2020)

Minor, V. H. (2017). *Sanat Tarihinin Tarihi*. (2. Baskı). (Çev. Cem Soydemir). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları

Mungan, M. (2017). *Çador*. (6. Basım). İstanbul: Metis Yayıncılık.

Mutlu, E. (2019). Buğday Filminin Göstergibilimsel Analizi. *Akademik Kaynak* içinde. <https://www.akademikkaynak.com/bugday-filminin-gostergebilimsel-analizi.html>. (Erişim Tarihi: 02.12.2020).

Mühürücü, E. (2014). *Rus Ressam N.N. Ge'nin Yapıtlarında İkonografik Çözümlemeler*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yöktez veri tabanından erişildi.

- Özcan, M. (2019). *Tez Yazım Sürecindeki Erteleme Kavramı: A/r/tografik Bir Sorgulama*. Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü. Yöktez veri tabanından erişildi.
- Özsoy, V. (2015). *Görsel Sanatlar Eğitimi: Resim-İş Eğitiminin Tarihsel ve Düşünsel Temelleri*. (3. Baskı). Ankara: Pegem Akademi.
- Panofsky, E. (1995). *İkonografi ve İkonoloji: Renaissance Sanatının İncelemesine Giriş*. (Çev. Engin Akyürek). İstanbul: Afa Yayıncılık.
- Panofsky, E. (2014). *İkonoloji Araştırmaları: Rönesans Sanatında İnsancıl Temalar*. (2. Baskı). (Çev. Orhan Düz). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Pourchier, A. N. M. (2012). *Guided Wanderings: An A/r/tographic Inquiry into Postmodern Picturebooks, Bourdieusian Theory, and Writing*. Doktora Tezi. Georgia: Georgia State University.
- Rifat, M. (2007). *Homo Semioticus ve Genel Göstergibilim Soruları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Rifat, M. (2011). *Metnin Sesi*. (2. Baskı). İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Rifat, M. (2018). *Açıklamalı Göstergibilim Sözlüğü*. (Genişletilmiş Baskı). İstanbul: Alfa Bsim Yayım.
- Rutli, E. E. (2016). Derrida'nın Yapısökümü. *Temâşâ Journal of Philosophy* içinde, 5, 49-68. Erişim: <https://atif.sobiad.com/index.jsp?modul=makale-goruntule&id=AW0pT9X5yZgeuuwfSSHD>.
- Sayın, Z. (2015). *İmgenin Pornografisi*. (4. Basım). İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Sinner, A., Leggo, C., Irwin, R. L., Gouzouasis, P. and Grauer, K. (2006). Art-Based Educational Research Dissertations: Reviewing the Practices of New Scholars. In *Canadian Journal of Education*, 29 (4), 1223-1270.
- Smith-Shank, D. L. (2017). Görsel ve Sosyal Göstergibilim Araştırma Stratejileri. S. D. Bedir-Erişti (Ed.). *Görsel Araştırma Yöntemleri Teori, Uygulama ve Örnek* (2. Baskı) içinde, 56-72. Ankara: Pegem Akademi Yayınları.

- Söylemez, M. (2011). Feminist Sanat ve Yapısöküm Kadın İmgeleri. *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* içinde, 8, 1-10. ISSN 1308-2922. Erişim: <https://arastirmax.com/en/system/files/dergiler/135251/makaleler/8/1/arastirmax-feminist-sanat-yapisokum-kadin-imgeleri.pdf>. (Erişim tarihi: 11.12.2020).
- Springgay, S., Irwin, R. L. and Kind, S. W. (2005). A/r/tography as Living Inquiry Through Art and Text. In *Qualitative Inquiry*, 11(6), 897-912. Erişim: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/1077800405280696>. (Erişim tarihi: 1.09.2020).
- Sullivan, G. (2005). *Art Practice as Research: Inquiry in the Visual Arts*. Thousand Oaks, CA: Sage Publications.
- Şaylan, G. (2016). *Postmodernizm*. (5. Baskı). Ankara: İmge Kitabevi
- Şensılay, E. (2006) *Türk İkonografisinde Ejderha Figürü ve Seramik Yorumları*. Yüksek Lisans Sanat Eseri Çalışma Raporu. Ankara: Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Üniversitesi. Yöktez veri tabanından erişildi.
- Taburoğlu, Ö. (2016). *Resim, Söz ve Yazı: İmge Yaratmanın ve Bozmanın Yolları*. (2. Baskı). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Thompson, C. (2006). Art Practice as Research: A Review Essay. Tom, B. and Liora B. (Eds.). In *International Journal of Education and the Arts*, 7(3), 1-11. ISBN: 1529-8094. Erişim: [https://www.academia.edu/21188219/Art\\_Practice\\_as\\_Research\\_A\\_Review\\_Essay?auto=download](https://www.academia.edu/21188219/Art_Practice_as_Research_A_Review_Essay?auto=download). (Erişim tarihi: 29.08.2020).
- Turani, A. (1998). *Sanat Terimleri Sözlüğü*. (7. Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi
- Turani, A. (2010) *Dünya Sanat Tarihi*. (Genişletilmiş 14. Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi
- Tükel, U. (2005). *Resmin Dili: İkonografiden Göstergebilime*. İstanbul: Homer Kitabevi.

- Tükel, U. ve Öztokat, N. (2012). Gelenekten Günümüze Gösterge: Balkan Naci İsimyeli'nin "Suret" Dizisine Göstergebilimsel Bir Bakış. Alev F. Parsa ve V. Doğan. Günay. (Ed.). *Görsel Göstergebilim ve İmgenin Anlamlandırılması*. içinde, 133-152. Es Yayınları.
- Tükel, U. ve Yüzcüller-Arsal, S. (2014). *Sözden İmgeye Batı Sanatında İkonografi*. İstanbul: Kabalıcı Yayıncılık.
- Türkcan, B. (2013). Çocuk Resimlerinin Analizinde Göstergebilimsel Bir Yaklaşım. *Kuram ve Uygulamada Eğitim Bilimleri*, 13(1), 585-607. Erişim: <https://avys.omu.edu.tr/storage/app/public/ozeny/114829/resim.pdf>.
- Uçar, A. (2014). Çağdaş Sanatta Kimlik Açılımı ve Yeni Önermeler. *Ege Eğitim Dergisi* içinde, 2014 (15) 2, 416-427.
- Uysun, M. (2011). *Kapadokya Kaya Kiliseleri İkonografisi*.
- Uzunoğlu, M. (2019). Yapıbozumcu Çağdaş Sanat Pratikleri. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi* içinde, Kış 2019 (21), s. 21-31. DOI: [10.17484/yedi.418434](https://dergipark.org.tr/tr/pub/yedi/issue/40942/418434) <https://dergipark.org.tr/tr/pub/yedi/issue/40942/418434>.
- Ünal, B. (2013). *İlişkisel Bağlamında Yeni Arayışlar*. Sanatta Yeterlik Sanat Çalışması Raporu. Ankara: Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü. Yöktez veri tabanından erişildi.
- Yanık, H. (2016). Yapisöküm Üzerine Birkaç Not. *Abant Kültürel Araştırmalar Dergisi*, 1(2), 91-98.
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2018). Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri. (11. Baskı). Ankara: Seçkin Akademik ve Mesleki Yayınlar.
- Zariç, M. (2014). Göstergebilim ve Yapıbozumdan Postmodernist Yapısal Eleştiriye. *Journal of Turkish Studies* içinde, 9(12), 751-767. DOI: <https://turkishstudies.net/DergiTamDetay.aspx?ID=7437>.



## İNTERNET KAYNAKÇA

- https-1: <https://sozluk.gov.tr/>. (Bkz: Grekçe). (Erişim tarihi: 26.11.2020)
- https-2: <https://www.kutsalkitap.org/katoliklik-ortodoks-protestanlik/>. (Erişim tarihi: 05.08.2019)
- https-3: Niodemus İncili. (s. 211-240). <https://docplayer.biz.tr/124288683-Apokrif-incipill-er.html>. (Erişim tarihi: 29.08.2020).
- https-4: <http://www.lebriz.com/pages/lsd.aspx?lang=TR&sectionID=6&articleID=1293&hcp=1>. (Erişim tarihi: 10.11.2020).
- https-5: <https://sozluk.gov.tr/>. (Bkz: Gösterge). (Erişim tarihi: 30.11.2020).
- https-6: <http://dibilinci.blogspot.com/p/gostergebilim-kuramlari-mehmet.html>. (Erişim tarihi: 02.12.2020).
- https-7: <https://sozluk.gov.tr/>. (Bkz: İmge ve İkona). (Erişim tarihi: 16.10.2020).
- https-8: <https://tr.pinterest.com/pin/503277327090850296/>. (Erişim tarihi: 18.10.2020).
- https-9: <https://www.tarihlisanat.com/son-aksam-yemegi/>. (Erişim tarihi: 23.10.2020).
- https-10: <https://incil.info/kitap/Yaratilis/1>.

## EKLER

### EK-1. Sözlük

**Alıntı:** Türk Dil Kurumu'nda, "bir yazıya başka bir yazarın yazısından alınmış parça, aktarma, iktibas" ve "başka bir dilden alınmış kelime" olmak üzere iki anlam karşılığı verilmiştir. Bu çalışmada alıntı, yazılı ya da sözlü ifadelerin yer aldıkları parçadan farklı bağlam ve ortamlara taşınması anlamında kullanılmıştır.

**Anlamlandırma:** Anlam verme, anlam kazandırma (TDK).

**A/r/tograf:** Sanatçı, araştırmacı ve eğitimci kimliklerini birlikte işe koştan A/R/Tografî araştırmacısı.

**Akuatint (Leke) Baskı:** Çukur baskı tekniği. Metal kalıp yüzeyin aşamalı olarak asitle aşındırılarak tonlamaların elde edilmesiyle oluşturulan baskı türü. Metal kalıp yüzeyine toz haline getirilmiş doğal reçine serpidikten sonra alttan ısıtılarak erimesi sağlanır. Böylelikle reçine nokta halinde tüm yüzeye serpilerek homojen bir tram dokusu yaratır. Bir nevi lak görevi yapar. Daha sonra beyazdan siyaha kadar olan tüm tonlar için asitte işlem gerçekleştirilir. Her kademe için belli bölgeler sırayla kapatılıp asitli suda ton değerlerinin ihtiyacına göre bekletilir. Bu işlem en koyu lekeye ulaşana kadar sürdürülür. İşlem bittikten sonra kalıp tinerle tamamen temizlenip çukur yüzeylere boya verilerek baskıya geçilir.

**Enkarnasyon Dogması:** İsa'nın ikili doğasıdır: Tanrı Kelâmı'nın insan suretinde bedenlenmesi olarak kabul gören İsa figürü, hem Tanrı hem de insandır. Vaftiz ile birlikte Ortodoks Hristiyanlığın iki ana temelinden biri olan Ekmek-Şarap Ayini, Enkarnasyon dogması üzerine kuruludur (Barut, 2017).

**Çukur Baskı:** Yüksek baskının tam tersidir. Görüntü kalıbın çukur kısımlarında bulunur ve boya kalıbın çukur yerlerindedir. Kâğıt kalıbın çukur yerlerinden boyayı alarak görüntüyü ortaya çıkartır.

**Embossing (Gofre) Baskı:** Çukur baskı tekniği. Uygulama yüzeyine herhangi bir boya sürmeden kağıdın ıslatılarak yüzeye yerleştirilmesi ve yüzeydeki çukurlara kağıdın girmesiyle kağıt yüzeyinde kabartmaların elde edilmesiyle oluşturulan baskı türü.

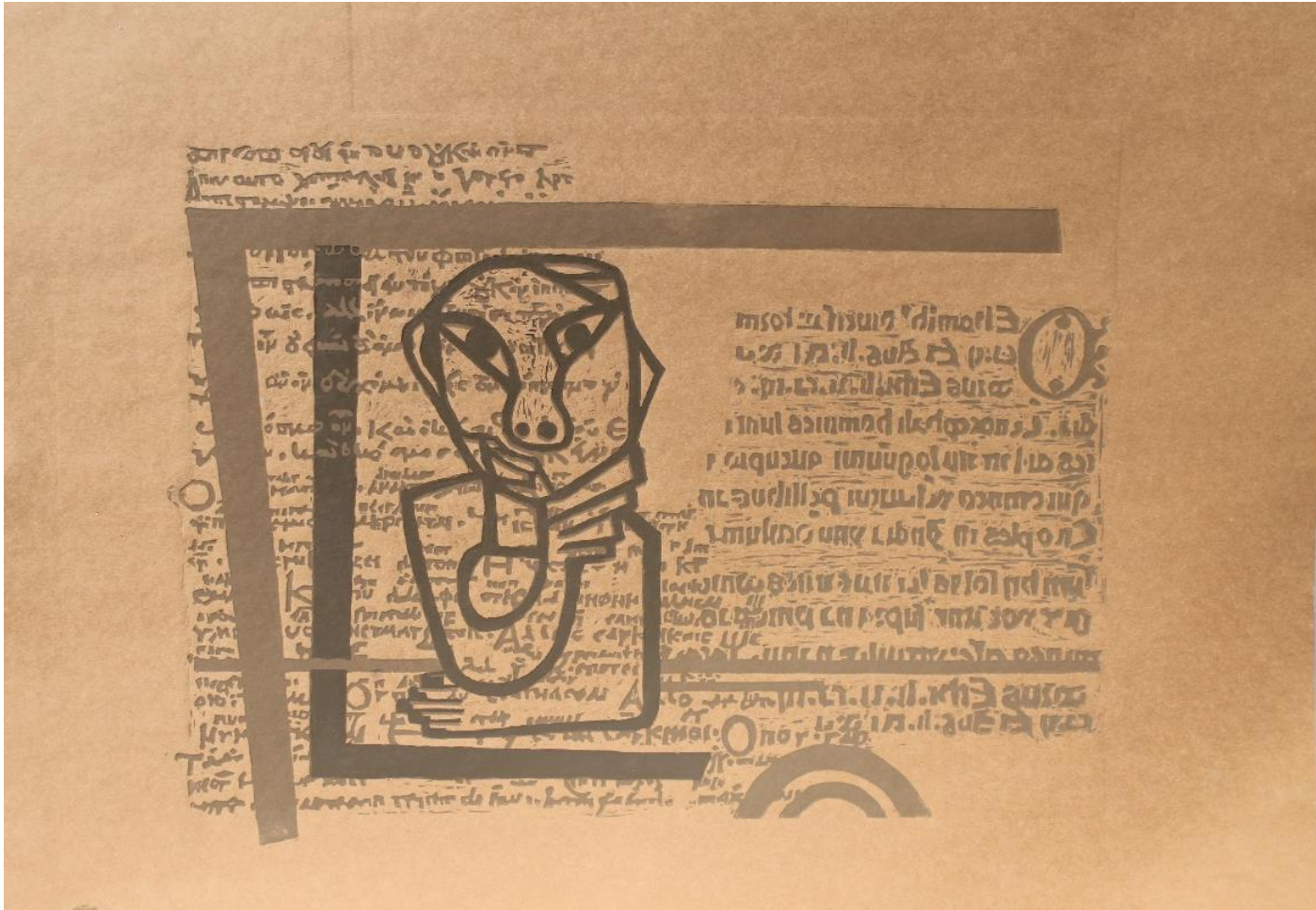
**Linolyum Baskı:** Yüksek baskı tekniği. Görüntü yüzeyin yüksek kısımlarında bulunur ve boya kalıbın yüksek yüzeyindedir. Kağıt kalıbın yüksek kısımlarından boyayı alarak görüntüyü oluşturur. Bu nedenle kağıtta istenmeyen görüntüler için kalıptan o yüzeyler kesilip/oyularak atılır.

**Mandorla:** Vücudun tamamını çevreleyen badem biçimli hale. Başkalaşım ve Göğes Yükseliş sahnelerinde İsa'nın bedeninin çevresinde görülen biçim. Biçimin kökenini ise Harun'un olgun bademler yetişen değneğinde (Sayılar 17:8) bulunmaktadır (Tükel ve Yüzgüller-Arsal, 2014, s.220).

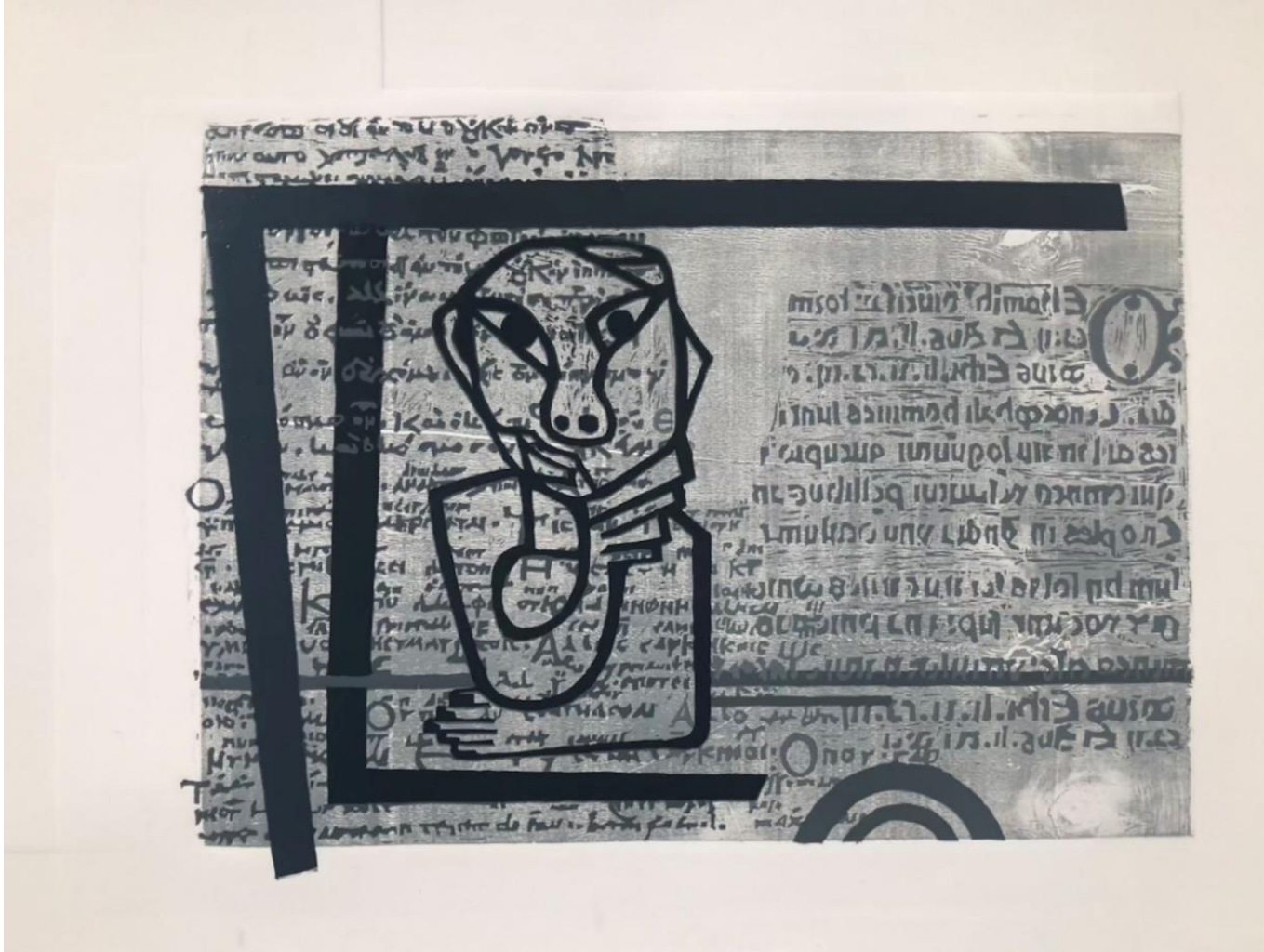
EK-2. Yüksek lisans görsel araştırma yöntemleri dersi çalışmaları



*İsimsiz2, Karşık Teknik (Ahşap ve Linol Baskı), 70x100 cm, 2018*



*İsimsiz1, Linol Baskı, 70x100 cm, 2018*



*İsimsiz1, Karşıık Teknik (Ahşap ve Linol Baskı), 70x100 cm, 2018*

EK-3. Yüksek lisans sanat atölye dersi çalışmaları



*İkonlar1, Derici Kâğıt Üzerine Karışık Teknik, 150x200 cm, 2018*



*İkonlar2, Derici Kâğıt Üzerine Karışık Teknik, 150x200 cm, 2018*



EK-4. Kişisel çalışma I



Anne, Duralit üzerine Karışık Teknik, 50x70 cm, 2019

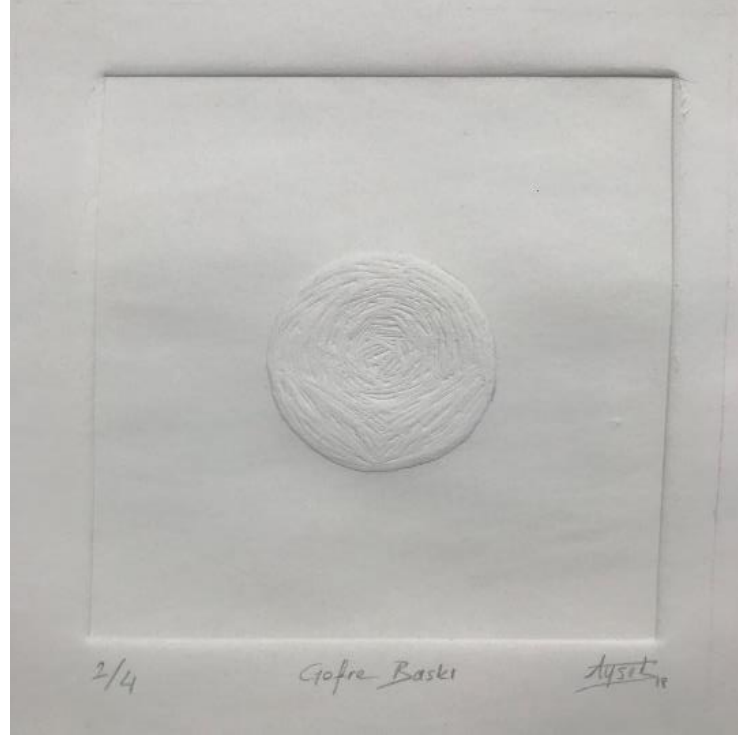
EK-5. Kişisel çalışma II



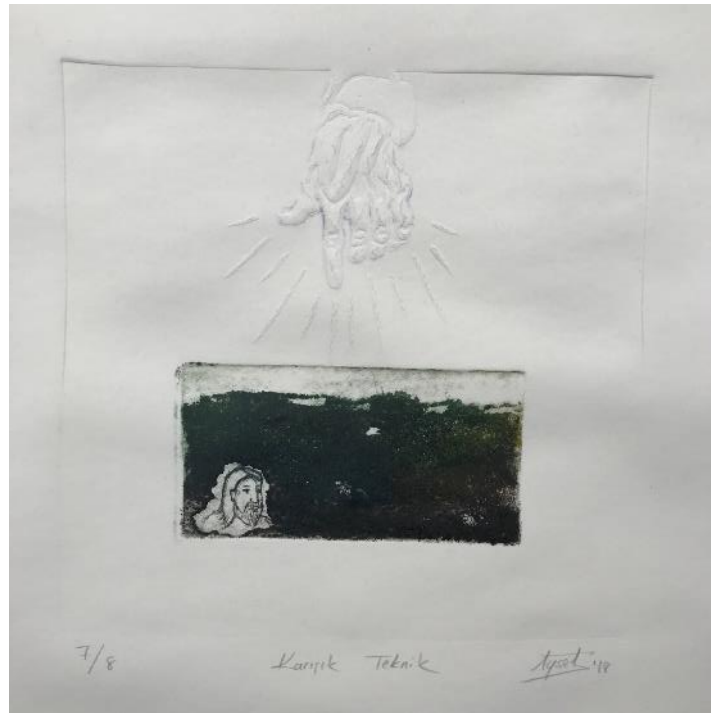
*Örtü, Dijital Tasarım, 2020*

EK-6. Yüksek lisans sanat atölye II dersi çalışmaları

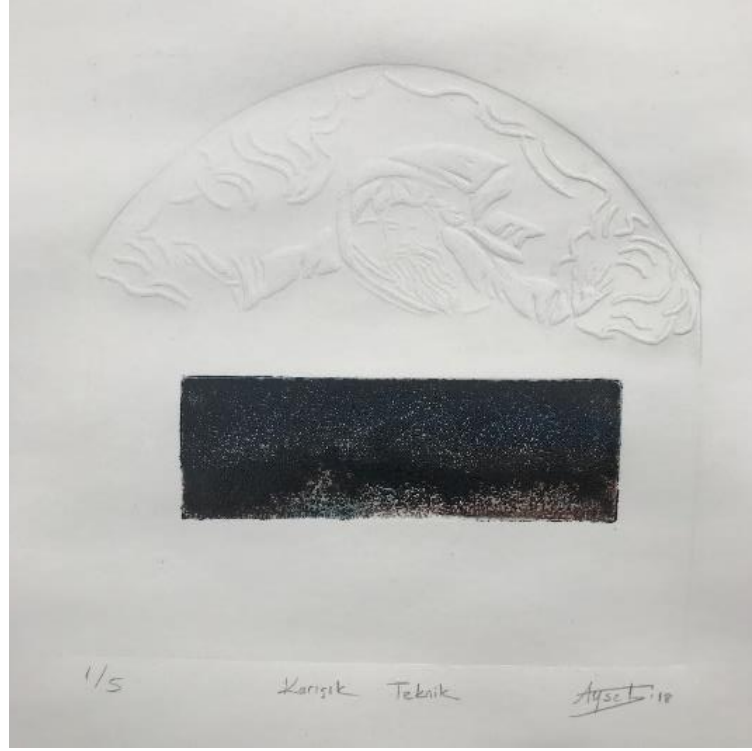
- Yaratılış'ın Yedi Gününe Ait El Yazmalarının Embossing (Gofre) ve Akvatint Baskı Teknikleri ile Yorumlanması



1. gün, Tanrı ışık olsun dedi. Işığın iyi olduğunu gördü ve onu karanlıktan ayırdı, Embossing Baskı, 25x35, 2018.



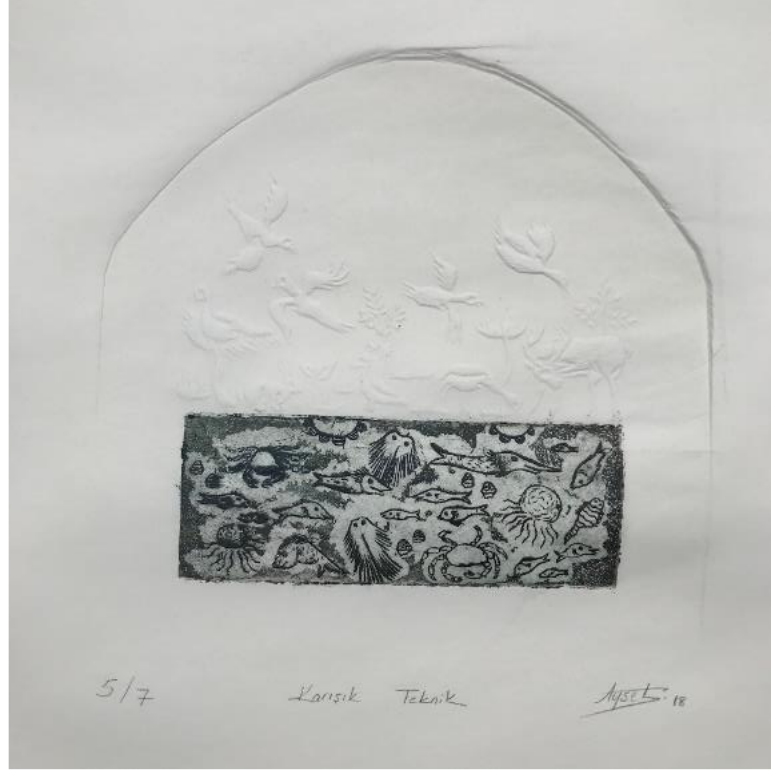
2. gün, Tanrı gök kubbeyi yarattı ve suları sulardan ayırdı, Embossing ve Akvatint Baskı, 25x35, 2018.



3. gün, Tanrı suları tek bir yerde topladı ve kuru alana 'kara', toplanan sulara 'deniz' adını verdi, Embossing ve Akvatint Baskı, 25x35, 2018.



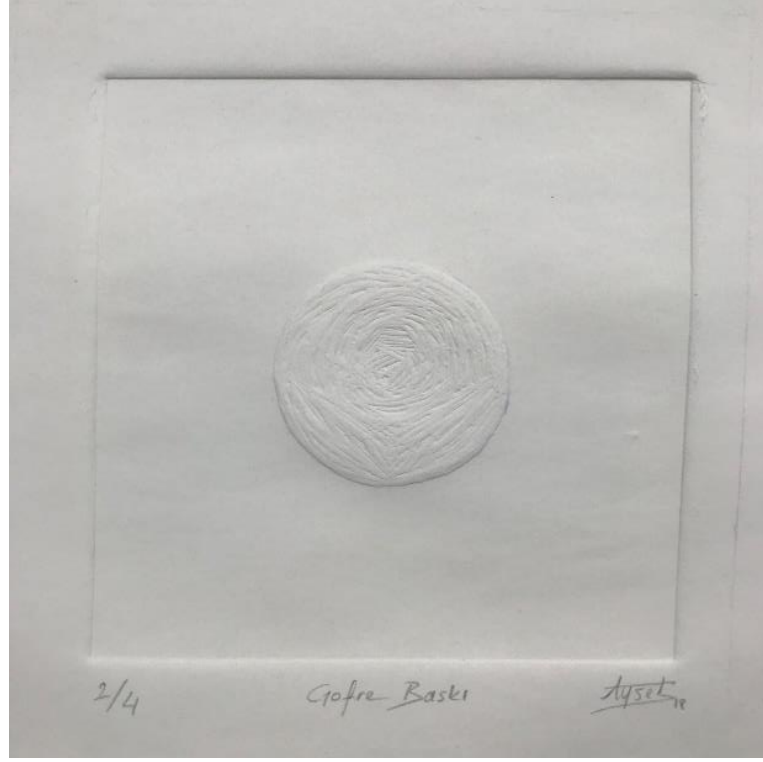
4. gün, Tanrı gökkubbede, büyüğü gündüze, küçüğü geceye egemen olacak iki büyük ışığı ve yıldızları yarattı, Embossing ve Akvatint Baskı, 25x35, 2018.



5. gün, Tanrı sulara kaynaşan canlıları, yeryüzü üzerinde ve gökte uçan çeşitli canlıları yarattı, Embossing ve Akvatint Baskı, 25x35, 2018.

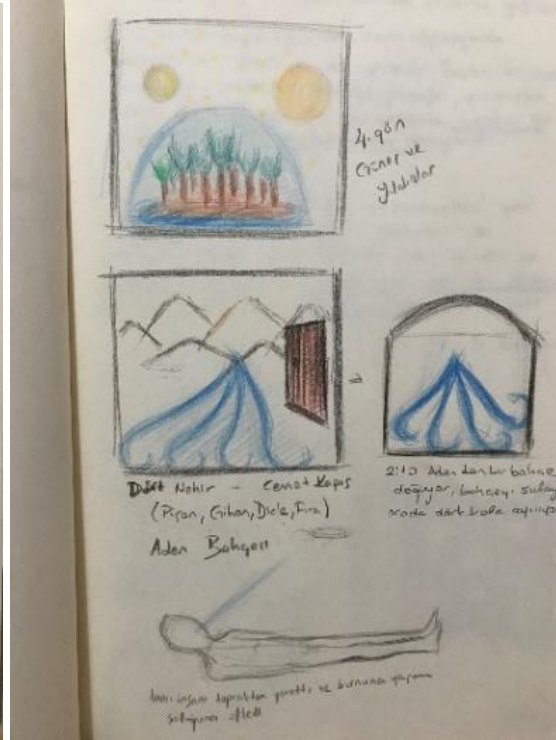
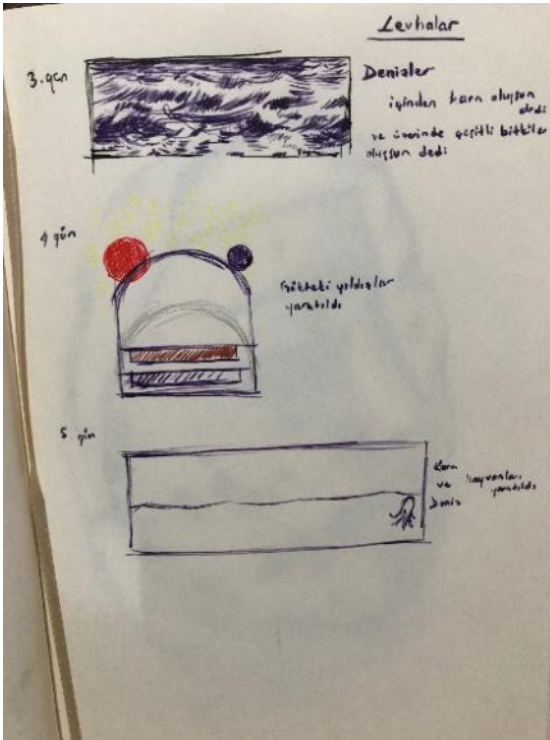
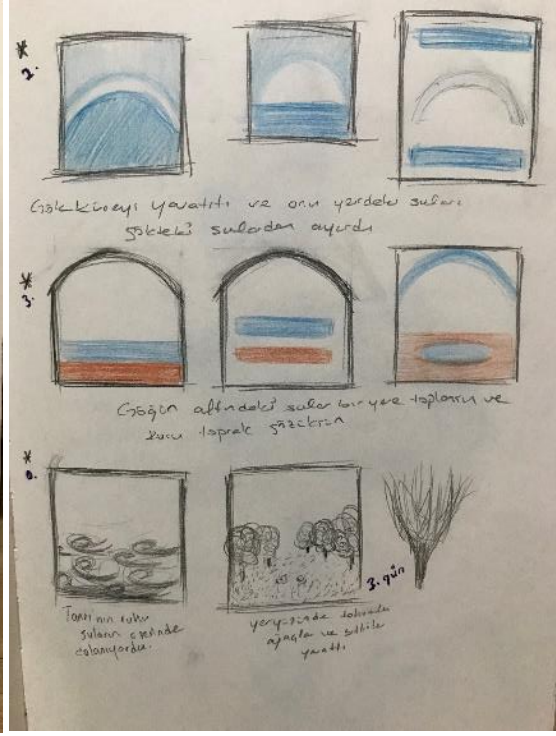
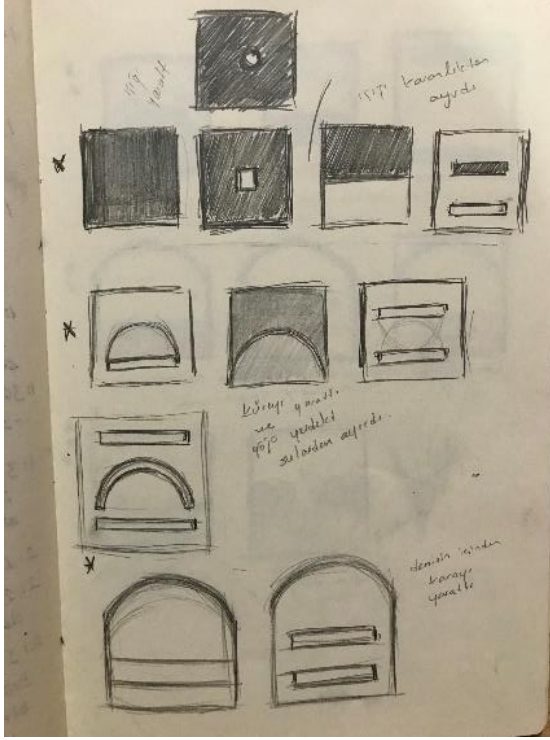


6. gün, Tanrı insanı kendi suretinde topraktan yarattı ve burnuna yaşam soluğunu üfledi, Embossing ve Akvatint Baskı, 25x35, 2018.



7. gün, Tanrı yapmakta olduğu işi bitirdi ve yaptığı işten o gün dinlendi. O günü kutsal bir gün olarak belirledi, Embossing Baskı, 25x35, 2018.

EK-7. Eskizler



etkən - grāphia  
imzə yazma

- dinlenmə
- kritik
- evrensel
- ayırma

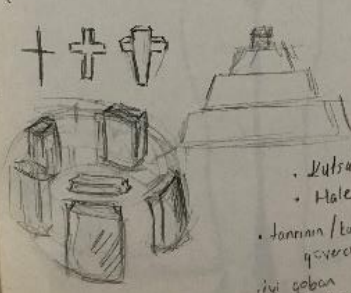
• bəpəndi - ? yerəli.

NR1

- Meryem'e sığın
- Göbənkarın topırməli
- Vəhşət
- Mucizələr (qələndər, rəqəbət, qələndər)
- Son Atom qoneği
- Qəmha gərəliş
- Gəpə yələcəliş

Nolde: Bu dəyərlər ayrı zamanda belli bir sənəti və költürü anan, bütün insanlara özü gəpiti ana tipik anlatım yollarının ana kaynağını yaradır.

(gəpə, költürə meylət olunan fərqli yollarda ayrı sənəti anlatma kaynağı)!



- etmək
- Balıq
- sərəp "ın gətəlməli

- Kutsal Ruh
- Hələ
- İnanım / kutsal ruhun qəvərdən olaraq gətirəli
- İyiyi sənət pəntakətlər tənə

Grafik sənətdə postmodernizm etkisi ve yapıları

"İçerinin kağıt üzerinde veya bilgisayarla yazıldığı bir ortamda her yerde: Başta bir şey, başka bir şeymiş, şimdiye geleceğe, geçmişten daha da erken geleceğin de ötesinde başka bir sonsuzluk. Terzine değişimin düzeyidir."

(Derida, 2007)

Derida'nın ortaya attığı "deconstruction" yani "dekonstrüksiyon, yapıyı bozma, çözüme" de postmodernizmin temel özelliklerinden biridir ve metinleri okunarak, parçalanarak yeniden oluşturulmuş ve farklı anlamlarla yeniden sunumu imkânindedir.


(Yrd. Doç. Dr. Bahar Düzgün)

"Jacques Derrida"

Sənət və sənətçilik

İstər Kəpənək

Költürün sənəti



David H. H.

Adını - sənət

Fiyatları - kooperatörün müddət

Ölkə - İtaliya və başqa sənətçilər



