

GÜZEL SANATLARDA GÜNCEL KAVRAMLAR VE YENİLİKÇİ ARAŞTIRMALAR



GÜZEL SANATLARDA GÜNCEL KAVRAMLAR VE YENİLİKÇİ ARAŞTIRMALAR

Editör
Doç. Dr. Seda DİLAY





Güzel Sanatlarda Güncel Kavramlar ve Yenilikçi Araştırmalar
Editör: Doç. Dr. Seda DİLAY

Dizayn: All Sciences Academy Design

Basım Tarihi: Aralık 2025

Yayıncı Sertifika Numarası: 72273

ISBN: 978-625-8536-59-1

© All Sciences Academy

www.allsciencesacademy.com

allsciencesacademy@gmail.com

İÇERİK

1. Bölüm	6
Gölgenin Yokluğu: Sentetik Gerçeklik Çağında Belgesel Fotoğrafın Ontolojik Krizi	
<i>Ahmet Sait YILDIZ</i>	
2. Bölüm	24
Johann Sebastian Bach 'ın Envansiyonları'nın Edisyon Farkları Yönünden İncelenmesi	
<i>Gökay ÖZGÜR, İzzet YÜCETOKER</i>	
3. Bölüm	45
Yaratıcı Düşünme Süreçlerinde Mükemmeliyetçi Çatışmalar	
<i>Rasim BAŞAK</i>	
4. Bölüm	69
Resimde Üslup ve Otantisite Sorunu	
<i>Rasim BAŞAK</i>	
5. Bölüm	85
İnfoğrafikten Disiplinlerarası Kesişimlere: Bilgi Görselleştirmede Grafik Tasarımın Rolü Üzerine Bir İnceleme	
<i>Semih DELİL</i>	
6. Bölüm	98
Sanatın Renk ve Aura ile İlişkisi	
<i>Anıl ERTOK, Umut Can SEVGİLİ</i>	
7. Bölüm	116
Klasik Resim Sürecinin Bir Veronese Resmi Üzerinden Post-Truth Çağına İzdüşümlerinin İncelenmesi	
<i>Metin KUŞ</i>	

8. Bölüm	131
Geçmişten Günümüze Bir Tasarım Unsuru Olarak Dokunun Seramik Yüzeylerde Kullanımı	
<i>Halide Melike GÖKOĞUZ, İsmet YÜKSEL</i>	
9. Bölüm	150
Çağdaş Türk Resminde Figüratif Anlayış: Neş'e Erdok	
<i>Yelda USAL</i>	
10. Bölüm	162
Sanatın Gücü: Kadına Yönelik Şiddetin Önlenmesinde Sanatın Önemi (Marina Abramović Örneği)	
<i>Yelda USAL</i>	

Gölgenin Yokluğu: Sentetik Gerçeklik Çağında Belgesel Fotoğrafın Ontolojik Krizi

Ahmet Sait YILDIZ¹

1- Öğr. Gör. Ahmet Sait YILDIZ, Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Fotoğraf Bölümü, Antalya, Türkiye, ahmetsaityildiz@akdeniz.edu.tr, ORCID: 0000-0002-3287-2108

ÖZET

Bu çalışma, üretken yapay zeka teknolojilerinin yükselişiyle birlikte belgesel fotoğrafçılığın içine düştüğü ontolojik ve epistemolojik krizi irdelemektedir. Fotoğrafın icadından bu yana koruduğu "indeksikal" (dizinsel) bağın, difüzyon modelleri ve algoritmik üretim süreçleri (promptography) ile kopuşu, çalışmanın temel eksenini oluşturur. Araştırma, André Bazin ve Roland Barthes'ın fotoğraf teorileri ile Vilém Flusser'in aparat kavramını ve Jean Baudrillard'ın hiper-gerçeklik simülasyonunu karşılaştırmalı olarak ele almaktadır. Ayrıca, Paul Virilio'nun görme makinesi kavramı üzerinden, savaş ve çatışma bölgelerindeki sentetik dezenformasyonun toplumsal bellek üzerindeki yıkıcı etkileri tartışılmaktadır. Çalışma, C2PA ve blokzinciri gibi teknolojik doğrulama yöntemlerini eleştirel bir gözle değerlendirmekte ve post-belgesel dönemde fotoğrafçının rolünü yeniden tanımlayan yapıcı aydınlanma kavramını önermektedir.

Anahtar Kelimeler – Belgesel Fotoğraf, Yapay Zeka, Sentetik Gerçeklik, İndeksikalite, Post-Fotoğraf.

BÖLÜM:1 GİRİŞ

Görüntü üretiminin arkeolojisine inildiğinde, insanın görsel temsil ile kurduğu ilişkinin temelinde varoluşsal bir kaygı, bir tür “beka” arayışı bulunduğu görülür. Mağara duvarlarına bırakılan el izlerinden Rönesans portrelerine uzanan tarihsel süreçte sanat, zamanın yıkıcı akışına karşı bir direnç noktası, ölümü paranteze alma çabası olarak işlev görmüştür. Sinema ve fotoğraf kuramının kurucu figürlerinden André Bazin, Fotoğrafik Görüntünün Ontolojisi adlı metninde bu psikolojik kökeni “Mumya Kompleksi” kavramı üzerinden analiz eder. Bazin’e göre Antik Mısır’daki mumyalama ritüeli, bedeni fiziksel yok oluştan koruyarak yaşamın sürekliliğini sağlama arzusunun somut bir ifadesidir; heykel ve resim sanatları ise bu arzunun estetik düzleme taşınmış biçimleridir. Ancak Bazin, fotoğrafın icadına kadar üretilen tüm imgelerin, kaçınılmaz biçimde insan elinin öznelliğiyle malul olduğunu ve bu nedenle gerçeklikle aralarına zorunlu bir mesafe koyduklarını savunur. Ressam, ne denli yetkin olursa olsun, model ile tuval arasına kendi yorumunu, stilini ve hatasını dahil eder. Bu durum, görüntünün nesnellik iddiasını temelden zedeler (Bazin, 1960:4).

Fotoğrafın 1839’daki resmi ilanı, bu tarihsel süreklilik içinde ontolojik bir kırılma yaratır. Bazin’e göre fotoğraf, “insan elinin yaratıcı müdahalesi olmaksızın”, salt ışığın fiziksel ve kimyasal etkisiyle oluşan ilk görüntü türüdür (Bazin, 1960:7). Gümüş tuzlarının ışığa verdiği tepki, fotoğrafı bir sanat pratiğinden önce bir doğa olayı haline getirir. William Henry Fox

Talbot'nun fotoğraf için kullandığı “Doğanın Kalem” metaforu, bu kendiliğindenlik ilkesini vurgular. Bazin bu durumu şu tespitle derinleştirir: “İlk kez, aracı olan nesne ile betimi arasına başka hiçbir şey girmemektedir. Dış dünyanın her türlü betimi kaçınılmaz olarak öznelken, burada ‘nesnel’ bir betim söz konusudur” (Bazin, 1960:7). Fotoğraf makinesinin merceği, nesneden yansıyan fotonları yakalar ve onları duyarlı yüzey üzerinde sabitler. Bu süreç, görüntüyü nesnesinin fiziksel bir kalıntısı, bir “iz” haline getirir. Charles Sanders Peirce'in göstergebilimsel sınıflandırmasında “indeksikal” (dizinsel) gösterge olarak tanımlanan bu ilişki, dumanın ateşi işaret etmesi gibi, fotoğrafın da “orada olmuş” bir gerçekliğe doğrudan göndermede bulunmasını sağlar. Fotoğraf, Bazin'e göre, nesnesinin ışıkla alınmış bir kalıbı, bir tür ölüm maskesidir; zamanı dondurarak nesneyi çürümeye karşı muhafaza eder (Bazin, 1960:8).

Bu ontolojik güven, Roland Barthes'ın *Camera Lucida* adlı eserinde fenomenolojik bir kesinliğe dönüşür. Barthes, fotoğrafın özünü (noeme), onu diğer tüm temsil biçimlerinden ayıran temel niteliği olarak “Bu olmuştu” (*ça-a-été*) ilkesiyle tanımlar. Barthes'a göre bir fotoğrafa bakıldığında inkar edilemeyecek yegane hakikat, kadraj içindeki nesnenin belirli bir zaman ve mekanda, belirli ışık koşulları altında fiziksel olarak var olmuş olmasıdır. Dil ve resim kurgusal gerçeklikler üretebilir; oysa fotoğraf, analog doğası gereği referansına, yani göndergesine yapışıktır. Barthes bu durumu, pencere camı ile manzara arasındaki ilişkiye benzetir: biri olmadan diğeri var olamaz. Fotoğraf, geçmişten bugüne uzanan bir göbek bağıdır; ışık, bedene çarpmış, yüzeye değmiş ve izleyicinin gözüne ulaşmıştır. Bu dokunsal ve kimyasal süreklilik, belgesel fotoğrafın tanıklık iddiasının temel dayanağını oluşturur. İzleyici, görüntünün estetik nitelikleri nedeniyle değil, bu indeksikal bağ nedeniyle fotoğrafçının orada bulunduğu ve olayın gerçekten yaşandığına inanır (Barthes, 1981:76–77).

Yirminci yüzyılın sonundaki dijitalleşme süreci ve yirmi birinci yüzyılda yapay zekanın görüntü üretimine dahil olması, Bazin ve Barthes'ın tanımladığı bu “fotonik sözleşmeyi” köklü biçimde sarsmıştır. Vilém Flusser, *Bir Fotoğraf Felsefesine Doğru* adlı eserinde bu dönüşümün felsefi altyapısını teknik görüntüler kavramı üzerinden tartışır. Flusser'e göre sanayi sonrası toplumda görüntü, artık dünyayı soyutlayan bir yüzey değil, soyut kavramların hesaplama yoluyla somutlaştırıldığı bir çıktıdır. Fotoğraf makinesi ve onun günümüzdeki uzantısı olan yapay zeka modelleri, basit birer araç değil, insanın dünyayı kavrayış biçimini belirleyen karmaşık aparatlardır (Flusser, 2012:24).

Flusser'in kuramında fotoğrafçı, makineyi kullanan özgür bir yaratıcı özne değil, aparatın sunduğu olasılıkları tüketen bir işlevselcidir. İşlevselci, aparatın kara kutusunun nasıl çalıştığını bilmez; yalnızca girdiler verir ve çıktılar alır. Bu analiz, günümüz üretken yapay zeka sistemleri için doğrudan geçerlidir. Midjourney veya Stable Diffusion gibi modellerde kullanıcı, metinsel komutlar aracılığıyla “latent uzay” olarak adlandırılan gizli

olasılıklar alanında bir arama başlatır; ancak görüntünün nasıl üretildiği, hangi matematiksel ağırlıklarla biçimlendiği kullanıcıya kapalıdır. Flusser'in uyarısı bu noktada keskinleşir: Fotoğrafçı, aparatın efendisi olduğunu sanırken, aslında aparatın programı tarafından yönlendirilmektedir (Flusser, 2012:30). Böylece fotoğrafçılık, gözlem ve keşif pratiği olmaktan çıkarak, veritabanı örüntülerinin kombinasyonu ve inşası sürecine indirgenir. Teknik görüntüler evreninde imge, artık dış dünyanın temsili değil; kodların, algoritmaların ve metinsel girdilerin görselleşmiş bir izdüşümüdür (Şekil 1).



```
[1]
--"image_metadata": {}
--"title": "The Haystack", 5
--"artist": "William Henry Fox Talbot", 5
--"source": "The Pencil of Nature", 5
--"year": "1844", 5
--"technique": "Calotype / Salted Paper Print"
}, 5
--"prompt_structure": {}
--"subject": {}
--"main": "A large, textured rustic haystack in a rural setting", 5
--"secondary": "A rough wooden ladder leaning against the left side of the haystack", 5
--"background": "Dark, dense trees and foliage in the background, slightly out of focus", 5
--"foreground": "Grassy, uneven ground with scattered straw"
}, 5
--"medium_and_style": {}
--"medium": "19th-century calotype photography, salted paper print", 5
--"aesthetic": "Vintage, sepia-toned, monochrome, historical archive style", 5
--"texture": "Grainy paper texture, soft focus, fibrous details of the hay, imperfections of early photography", 5
--"lighting_and_atmosphere": {}
--"lighting": "Natural daylight, directional sunlight creating strong contrast", 5
--"shadows": "Deep, heavy shadows on the right side (chiaroscuro effect)", 5
--"mood": "Still, timeless, rustic, pastoral, nostalgic", 5
}, 5
```

Şekil 1: Işığın izinden verinin işleme geçiş. Solda Talbot'un ışıkla çizdiği fiziksel nesne; sağda ise komut istemiyle 'latent uzaydan' çağrılan istatistiksel olasılık, 2025, Ahmet Sait Yıldız

Fred Ritchin, *Bending the Frame* adlı çalışmasında dijitalleşmenin getirdiği bu dönüşümün, fotoğrafı gerçeğin aynası olmaktan çıkarak piksellerin sınırsızca yeniden düzenlenebildiği bir “sentetik göze dönüştürdüğünü” savunur. Ritchin’e göre dijital fotoğrafın pikselleri, fiziksel dünyanın izleri değil, elektriksel durumların geçici konfigürasyonlarıdır. Bu durum, Photoshop çağında başlayan güven erozyonunu, yapay zeka çağında ontolojik bir yıkıma dönüştürür. Artık görüntü üzerinde müdahale edilmemekte; görüntü, istatistiksel gürültünün temizlenmesi yoluyla baştan üretilmektedir (Ritchin, 2013:14). Bu süreç, fotoğrafın ışıkla yazım mantığının sonu ve hesaplama dayalı grafik üretiminin yükselişi anlamına gelir.

Bu dönüşüm, Jean Baudrillard’ın simülasyon kuramında tanımladığı en uç evreye karşılık gelir. Baudrillard, *Simülakrlar ve Simülasyon* adlı eserinde, simülasyonun gerçeğin yansımasıyla başlayıp, sonunda gerçeğe hiçbir ilişkisi olmayan saf simülakra dönüştüğünü belirtir. Bu son evrede imge, referansını tamamen yitirir ve kendi kendisinin gerekçesi haline gelir. Baudrillard’ın ifadesiyle artık harita bölgenin temsili değildir; tersine, harita bölgeyi önceleyen ve onu var eden bir yapıya dönüşmüştür (Baudrillard, 2011:14). Yapay zeka tarafından üretilen insan portreleri, hiç yaşamamış, hiç nefes

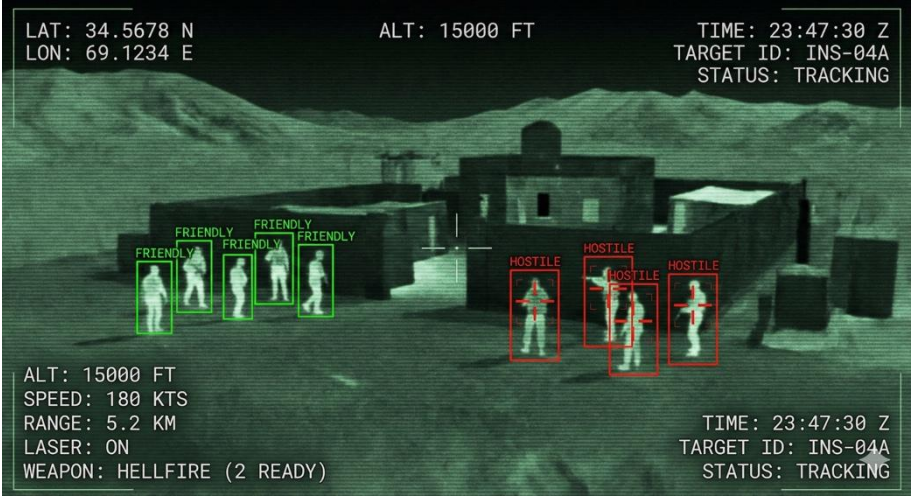
almamış varlıkları hiper-gerçek bir kesinlikle sunar. Bu görüntüler, gerçekten daha ikna edici olabilir; ancak ontolojik olarak boştur.

Bazin'in mumyası, zamanı durdurarak yaşamış olanı korumayı amaçlarken; yapay zekanın sentetik imgeleri, hiç yaşamamış olanı canlıymış gibi sunarak gerçeğin yerini alır. Bu durum, belgesel fotoğrafın krizinin merkezinde yer alır. Eğer bir savaş görüntüsü, sahada risk alan bir tanığın değil de bir veri merkezindeki hesaplamanın ürünü ise, o görüntüye bakmak etik bir tanıklık eylemi olmaktan çıkar. İzleyici artık bir başkasının acısıyla değil, bir algoritmanın olasılık tahminleriyle karşı karşıyadır. Barthes'ın Bu-Olmuştu ilkesi, yerini "Bu hiç olmadı ama olabilirdi" varsayımına bırakır. Işığın yerini verinin, tanıklığın yerini simülasyonun aldığı bu yeni görsel rejimde, fotoğrafın hakikatle kurduğu tarihsel ittifak sona ermiş; belgesel fotoğrafçılık, kendisini epistemolojik bir enkaz alanı içinde yeniden tanımlamak zorunda kalmıştır.

BÖLÜM 2: HIZ, ŞİDDET VE GÖRME MAKİNESİ: SAVAŞ ALANINDA HAKİKATİN YİTİMİ

Yirmi birinci yüzyılın görsel rejimini tanımlayan en radikal dönüşüm, görüntünün üretim ve tüketim süreçlerinin insan biyolojisinden koparak özerkleşmesi, yani insansızlaşmasıdır. Fransız düşünür ve hız teorisini Paul Virilio, Görme Makinesi adlı eserinde bu durumu algının endüstrileşmesi ve lojistik algı kavramlarıyla analiz eder. Virilio'ya göre modernite, görme eyleminin adım adım mekanikleşmesinin tarihidir. Fotoğraf ve sinema ile başlayan, video ve dijital sensörlerle devam eden bu süreç, nihayetinde görme makinelerinin ortaya çıkışıyla sonuçlanmıştır. Virilio bu kopuşu şu şekilde tarif eder: Görüntülerin üretimi, artık insan bilincinin bir uzantısı değildir; aksine, makinelerin kendi aralarında iletişim kurduğu, insana ihtiyaç duymayan bir döngüdür (Virilio, 1994:59).

Bu otomasyon, savaş alanında yıkıcı bir boyuta ulaşır. Virilio, savaşın tarihini bir hız tarihi olarak okur. Ona göre savaş alanı her zaman bir algı alanıdır ve modern savaşlar, toprağın işgalinden önce görüntülerin işgalini hedefler. Geleneksel savaş fotoğrafçısı, Robert Capa'nın meşhur Yeterince yakın değilsen, iyi değildir düsturunda olduğu gibi, bedensel riski göze alarak sahada var olan, olaya dokunan bir tanık iken; görme makinesi çağında tanıklık, uydulara, insansız hava araçlarına ve akıllı mühimmat başlıklarına devredilmiştir. Virilio bu yeni durumu algının lojistiği olarak adlandırır; artık önemli olan görüntünün estetik veya belge değeri değil, hedefin yok edilmesi için gereken verinin iletilme hızıdır (Virilio, 1994:63). Yapay zeka destekli otonom silah sistemlerinin ve hedef tespit algoritmalarının kullanıldığı güncel çatışma ortamlarında, görüntü artık bir temsil değil, bir operasyon aracıdır. Harun Farocki'nin operasyonel görüntüler olarak adlandırdığı bu rejimde, görüntü insanlar izlesin diye değil, algoritmalar işlesin ve karar zincirini hızlandırsın diye üretilir. İnsan gözü, bu hız ve veri yoğunluğu karşısında işlevsizleşmiş, Virilio'nun deyimiyle körleşmiştir.



Şekil 2: Operasyonel görüntü rejimi. İnsani tanıklığın yerini alan, hedef tespiti ve yok etme odaklı makine görüşü, Yapay Zeka Üretimi, 2025 Ahmet Sait Yıldız

Yapay zeka teknolojileri, Virilio'nun öngördüğü bu distopyayı bir adım öteye taşır. Artık makineler yalnızca mevcut gerçekliği algılamakla kalmaz, aynı zamanda olmayan bir gerçekliği halüsinasyon yoluyla üreterek savaşın epistemolojik zeminini de tahrip eder. Sentetik görüntü, savaşın sisini dağıtmak yerine, onu dijital bir gürültü ile yoğunlaştırır. Bir İHA'nın termal kamerasından gelen görüntünün derin sahtecilik teknolojisiyle manipüle edilmesi veya hiç yaşanmamış bir katliamın fotogerçekçi biçimde yapay zeka ile üretilmesi, Virilio'nun bahsettiği gerçekliğin kazasını doğurur. Hızın mutlak egemenliği altında doğrulama imkansızlaşır; çünkü yalanın yayılma hızı, hakikatin ortaya çıkma hızını çoğu durumda aşar. Bu durum, savaş fotoğrafçılığını ontolojik bir açmaza sürükler: Görüntü makine tarafından, makine için ve makine hızında üretiliyorsa, insan vicdanına hitap eden belgeselin yeri neresidir?

Savaş alanının makineleşmesi, yalnızca görüntünün üretimini değil, o görüntüye maruz kalan izleyicinin etik konumunu da derinden sarsar. Susan Sontag, Başkalarının Acılarına Bakmak adlı eserinde şiddet görselleriyle kurduğumuz sorunlu ilişkiyi irdeler. Sontag, modern kültürün bir şok kültürü olduğunu ve savaş fotoğraflarının izleyiciyi sarsmak, uyandırmak ve harekete geçirmek amacıyla kullanıldığını belirtir. Ancak Sontag, bu şok etkisinin sürdürülebilirliği konusunda karamsardır. Ona göre görsellerin aşırı bolluğu ve sürekli akışı, bir tür duyarsızlaşma veya anestezi etkisi yaratır: Görüntülerin, bizi gerçekliğe karşı koruyan bir kalkan haline gelmesi, modernliğin en belirgin özelliklerinden biridir (Sontag, 2003:99). Televizyon ekranlarında veya sosyal medya akışlarında, bir reklam filmi ile parçalanmış

bir bedenın görüntüsü ardı ardına geldiğinde, acının tekilliği ve dehşeti görsel bir t k tim nesnesine dönüşerek silikleşir.

Sontag, fotoğrafın gerçeklik iddiasının, izleyicide paradoksal bir tepkiye yol açtığını savunur: Görüntü ne kadar gerçekçi ise, izleyici kendini o kadar izleyici olarak konumlandırır; bir röntgenci gibi, güvenli mesafesinden başkasının cehennemini seyreder (Sontag, 2003:42). Platon'un mağarasından bu yana görüntü, gerçeğin gölgesi olarak görülmüştür; ancak yapay zeka çağında bu gölge, gerçeğin kendisinden daha parlak ve etkileyici hale gelebilir. Sontag'ın eleştirisi, sentetik görüntüler bağlamında yeni bir boyut kazanır. Eğer izleyici, baktığı vahşet görüntüsünün yapay veya üretilmiş olma ihtimalini sürekli aklında tutuyorsa, acıya karşı empatik refleks yerini kuşkucu bir kayıtsızlığa bırakır. Acaba bu gerçek mi sorusu, Bu korkunç tepkisinin önüne geçtiğinde etik bağ çözülür.

Sontag, Fotoğraf  zerine adlı daha erken tarihli eserinde, fotoğrafın dünyayı nesneleştirdiğini ve g zelleştirdiğini savunarak onu sert biçimde eleştirmişti. Ancak Başkalarının Acılarına Bakmak kitabında bu tavrını bir miktar yumuştır ve Gerçekten ne olduğunu gösteren görüntüler olmasaydı, savaşın neye benzediğini nasıl bilebilirdik sorusunu sorar (Sontag, 2003:112). Yine de temel açmaz baki kalır: Görüntü bilgiyi artırsa bile, anlamayı garanti etmez. Bir  ocuğın enkaz altındaki görüntüsü o anın dehşetini verir; fakat o enkazı yaratan politik ve tarihsel nedenleri açıklamaz. Yapay zeka bu bağımsızlığı derinleştirir; çünkü sentetik görüntü tarihsel bir nedensellik zincirinin değil, istatistiksel bir veri alanının ürünüdür. Tarihi olmayan bir acı görüntüsü, kolaylıkla pornografik bir şiddet sunumuna dönüşebilir.

Sontag'ın ve postmodern eleştirmenlerin fotoğrafın gücüne ve hakikatine dair şüpheci yaklaşımlarına karşı en güçlü itirazlardan biri Susie Linfield'den gelir. Linfield, Acımasız Aydınlık: Fotoğraf ve Politik şiddet adlı eserinde, fotoğrafı röntgencilik veya sömürü ile suçlayan entelektüel geleneği, özellikle Sontag ve Barthes çizgisini, sert biçimde eleştirir. Linfield'e göre, fotoğrafın şiddeti estetikleştirdiği veya izleyiciyi duyarsızlaştırdığı iddiası, kimi zaman Batılı entelektüel konforun gerçek acılarla yüzleşmekten kaçınma biçimine dönüşür (Linfield, 2010:5). Linfield, fotoğrafa bakmanın etik bir yükümlülük olduğunu savunur; çünkü kurbanların bedenleri çoğu zaman geriye kalan tek hakikat olarak kalır.

Linfield, insan hakları mücadelesinde fotoğrafın vazgeçilmez bir araç olduğunu vurgular. Toplama kamplarından kitlesel katliam belgeleme pratiklerine kadar, fotoğraf makinesi suçun kanıtını üretmiştir. Linfield'in acımasız aydınlık dediği şey, fotoğrafın bizi kurbanın bakışıyla, yarasıyla ve onuruyla çıplak biçimde karşı karşıya bırakma gücüdür. Bu karşılaşma, Sontag'ın iddia ettiği gibi zorunlu olarak bir anestezi yaratmaz; tersine,

izleyiciyi politik bir öznelliğe davet edebilir. Linfield, fotoğrafın kusurlu bir araç olduğunu kabul eder; fotoğraf sessizdir, bağımsızdır ve manipüle edilebilir. Ancak ona göre kusurlu bir tanıklık, hiç tanıklık olmamasından iyidir (Linfield, 2010:32). Fotoğrafi bütünüyle reddetmek, dünyayı zalimlerin karanlığına terk etmek anlamına gelir.

Yapay zeka ve sentetik gerçeklik, Linfield'in bu savunusu için varoluşsal bir tehdit oluşturur. Linfield'in argümanı, fotoğrafın ontolojik olarak gerçeğe temas ettiği varsayımına dayanır. Kurbanın fotoğrafına bakmak zorunludur; çünkü kurban oradadır ve acı gerçektir. Ancak yapay zeka, olmayan kurbanlar üretebildiğinde, etik zemin kayganlaşır. Güncel çatışma dönemlerinde farklı aktörlerin yapay zeka üretimi sahte kurban ve yıkım görsellerini dolaşıma sokması, gerçek kurbanların acısını görünmez kılabilir. Linfield'in bakmak zorundayız dediği şey, artık bir insan yüzü değil, bir algoritmanın çıktısı haline gelebilir. Bu durum, merhamet yorgunluğunun ötesinde, bir hakikat yorgunluğu üretir. İnsanlar Hangi görüntü gerçek sorusuyla boğuşmaktan, görüntünün içeriğindeki acıya odaklanamaz hale gelir.

Virilio, Sontag ve Linfield'in kuramsal çerçeveleri birleştirildiğinde, sentetik gerçeklik çağında savaş fotoğrafçılığının, daha geniş anlamıyla çatışma görselleştirmesinin, distopik bir eşiğe yerleştiği görülür. Virilio'nun entegre kaza kavramı burada kilit önemdedir. Virilio'ya göre her teknoloji, kendi kazasını da icat eder; gemi kazası geminin, tren kazası trenin icadıyla doğmuştur. Yapay zeka ve sentetik görüntü teknolojilerinin icadı ise, gerçekliğin kazasını beraberinde getirmiştir (Virilio, 1994:10). Bu kaza, artık fiziksel bir çarpışma değil, referansın ve anlamın topyekun çöküşüdür.

Savaş alanında bu kaza, fantom savaşlar şeklinde tezahür eder. Bir yanda görme makineleri, insansız sistemler ve uydular tarafından üretilen, insan algı hızını aşan operasyonel görüntüler; diğer yanda propaganda ağları tarafından üretilen ve Sontag'ın anestezi etkisini derinleştiren sentetik vahşet imgeleri. Bu iki akış arasında, Linfield'in savunduğu insani tanıklık, sahici karşılaşma ve hakikat sıkışıp kalır. Gerçek bir foto muhabirin cephede hayatı pahasına çektiği bir kare, yapay zeka ile üretilmiş sahte görsellerin gürültüsü içinde kaybolabilir veya Bu da mı yapay zeka şüphesiyle etkisizleştirilebilir.

Savaş alanında hakikatin yitimi yalnızca bir dezenformasyon sorunu değildir; görmek ile bilmek, bakmak ile anlamak arasındaki epistemolojik köprü'nün yıkılmasıdır. Görme makinesi, her şeyi gören ama hiçbir şeyi anlamayan, duygudan ve etik yükten arınmış tek gözlü bir dev gibi çalışır. Yapay zeka, bu devin gözüne olmayan dünyaların simülasyonlarını üfleyerek insanı kendi gerçekliğine yabancılaştırır. Savaş sürer, bombalar düşer ve insanlar ölürken, ekranlarda akan görüntüler tanıklık üretmek yerine sıklıkla

simülasyon sunan hiper-gerçek bir perdeye dönüşür. Linfield'in talep ettiği acımasız aydınlık yerine, dijital, steril ve manipüle edilmiş bir loşluk çağında yaşanır; bu loşlukta kurbanın yüzünü seçmek zorlaşır ve gölgenin yokluğu, vicdani gölgenin de silinmekte olduğuna işaret eder.



Şekil 3: Gölgenin Yokluğu, Yapay Zeka Üretimi, 2025 Ahmet Sait Yıldız

BÖLÜM 3: ALGORİTMİK İDEOLOJİ VE AURATİK KAYIP: TOPLUMSAL TEMSİLİN KRİZİ

3.1. Optik Bilinçdışından Algoritmik Bilinçdışına: Auranın İkinci Ölümü

Fotoğrafın toplumsal ve estetik işlevine dair yapılan en köklü analizlerden biri, Walter Benjamin'in *Fotoğrafın Kısa Tarihçesi* ve *Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı* metinlerinde ortaya koyduğu aura kavramıdır. Benjamin, aurayı mekan ve zamanın, ne kadar yakın olursa olsun, eşsiz bir belirişi olarak tanımlar. Geleneksel sanat eserinin, örneğin bir tablonun, şimdi ve burada olma niteliği, onun biricikliğini ve kült değerini oluşturur. Ancak Benjamin, fotoğrafın icadıyla ivme kazanan mekanik yeniden üretim çağının aurayı aşındırdığını tespit eder. Negatiften çoğaltılan çok sayıda baskı arasında orijinal olandan söz etmek güçleşir; bu durum, sanatın rütüel değerinden sergileme değerine geçişini ve kitlelerle yeni bir ilişki kurmasını mümkün kılar (Benjamin, 2012:16-18).

Yapay zeka çağında Benjamin'in aura kaybı tezi, daha radikal bir düzleme taşınır. Mekanik yeniden üretim çağında, analog ya da dijital fotoğrafta, en azından göndergenin bir şimdi ve burada'sı mevcuttu; lensin önünde duran bir gerçeklik vardı. Oysa sentetik görüntü üretiminde, referansın

zamansal ve mekansal bağlanımı baştan çözülür. Benjamin'in mekanik kopyası, orijinalin varlığını varsayarken; sentetik simülasyon, çoğu zaman orijinalin yokluğu üzerine kuruludur. Bu durumda aura, yalnızca sönümlenmekle kalmaz; referansın zayıflamasıyla birlikte ontolojik bir belirsizliğe doğru kayar. Üretilen yüzler, manzaralar veya olaylar, belirli bir yer ve belirli bir zamana bağlanmakta zorlanır; bu da Benjamin'in fotoğrafla ilişkilendirdiği tarihsel tanıklık işlevinin kırılma anlamına gelir.

Benjamin'in bir diğer kritik kavramı olan optik bilinçdışı, fotoğrafın insan gözünün yakalayamadığı ayrıntıları görünür kılma kapasitesini anlatır. Benjamin, psikanaliz nasıl içgüdüsel bilinçdışını öğretiyorsa, fotoğraf da optik bilinçdışını öğretir diyerek bu kapasiteyi vurgular (Benjamin, 2012:9). Bugün bu kavram, yerini algoritmik bilinçdışı fikrine bırakmaktadır. Yapay zeka modelleri büyük veri yığınları üzerinden, tekil bir gözün değil, kolektif görsel kültürün örüntülerini, tekrarlarını ve normlarını öğrenir. Ne var ki optik bilinçdışı fiziksel gerçeğin ayrıntılarını açığa çıkarırken; algoritmik bilinçdışı çoğu durumda toplumsal önyargıların istatistiksel tekrarını üretir. Bu nedenle sentetik üretim, keşif kapasitesinden çok, kültürel kalıpların yeniden üretimi olarak çalışmaya eğilimlidir.

3.2. Kodlanmış Görüntü ve İdeolojik Aygıt Olarak Yapay Zeka

Fotoğrafın tarafsız bir dünya penceresi olduğu mitini en güçlü biçimde eleştiren kuramcılardan Victor Burgin, *Fotoğrafı Düşünmek* adlı eserinde görüntünün her zaman kodlanmış bir metin olduğunu savunur. Burgin'e göre görmek doğal bir eylem gibi görünse de, okumak ve anlamlandırmak kültürel ve ideolojiktir. Fotoğraf, verili bir toplumun değer yargılarını, güç ilişkilerini ve ideolojisini yeniden üreten bir aygıt gibi işlev görür (Burgin, 1982:42). Burgin, fotoğrafın anlamının yalnızca görüntünün içinde değil, onun dolaşıma girdiği bağlamda ve söylem içinde kurulduğunu belirtir.

Yapay zeka sistemleri, Burgin'in kodlanmış görüntü tezini daha da keskinleştirir. Metin girdisiyle çalışan üretim modelleri, işleyişi kapalı bir kara kutu olsa da, çıktıları itibarıyla belirli temsil kalıplarını yeniden üretir. Büyük ölçekli veri kümeleri, internet dolaşımındaki baskın estetik ve temsil örüntülerini taşır; bu nedenle çıktıların, Batı merkezli ve hegemonik normlarla rezonansa girmesi yapısal bir olasılıktır. Burgin'in uyardığı gibi ideoloji, kendisini doğa gibi sunar (Burgin, 1982:46). Sentetik görüntü de çoğu zaman teknolojik bir nesnellik perdesi altında sunulur; oysa bu tür çıktılar, eğitim verisindeki baskın temsillerin tekrarına dayanabilir. Örneğin belirli meslek, statü veya kimlik komutlarında, modellerin kimi temsilleri daha sık üretmesi tesadüf değildir; bu durum, gösteren ile gösterilen arasındaki ideolojik dikeyin otomatikleşmiş bir biçimde yeniden kurulmasıdır. Yapay zeka, toplumsal gerçekliğin çeşitliliğini temsil etmekten çok, dolaşımdaki baskın stereotipleri ortalamaya yaklaştırarak norm üretme eğilimi gösterebilir. Bu işleyiş,

Althusser'in ideolojik aygıtlar kavramıyla analogi kurmaya elverişlidir: Fotoğrafçı kadraj seçimiyle yorum üretirken; yapay zeka, veri setindeki çok sayıda seçimin istatistiksel ağırlığı üzerinden egemen temsilleri pekiştirebilir.

Gisele Freund, *Fotoğraf ve Toplum* adlı çalışmasında fotoğrafın toplumsal sınıflarla ilişkisini tarihsel materyalist bir perspektifle inceler. Freund, portre fotoğrafçılığının yükselişini burjuvazinin kendini aristokrasiye karşı görsel olarak temsil etme arzusuyla ilişkilendirir. Fotoğraf, portreyi demokratikleştirmiş, sıradan insanın da görsel tarihe kaydedilmesini sağlamıştır (Freund, 2008:9). Freund'a göre fotoğraf, toplumsal yapıdaki değişimlerin hem tanığı hem de aktörüdür. Ancak sentetik üretim, bu demokratikleşme ve çeşitlilik eğilimini tersine çevirme riski taşır. Büyük veriyle eğitilen modellerde, istatistiksel olarak en sık karşılaşılan özelliklere yaklaşma eğilimi ortaya çıkabilir. Çok sayıda yüz üretiminde simetri, pürüzsüzlük, belirli estetik normlara yakınlık gibi özelliklerin baskınlaşması, görsel kültürde marjinalin, yaşlının, kusurlunun ve aykırının silinmesine yol açabilecek bir temsili daralma yaratır. Belgesel fotoğrafın tarihsel misyonu, görünmeyenleri ve tekil hikayeleri görünür kılmaktır; oysa algoritmik üretim, çoğu durumda en olası olanı, yani normu üretmeye yatkındır.

C. Wright Mills'in sosyolojik imgelem kavramı, bireysel biyografileri tarihsel yapılarla ilişkilendirme kapasitesidir (Mills, 1959). Belgesel fotoğraf bu imgelemi besler. Ancak sentetik belgesel görünüm, gerçek bir biyografiye, gerçek bir isme ve gerçek bir tarihe dayanmadığında, yoksulluğun ya da acının estetikleştirilmiş ve klişeleştirilmiş formlarına dönüşebilir. Bu durumda bağlamın yerini stil, nedenin yerini yüzey alır. Sonuç, toplumsal hafızanın sentetik ve tek tipleştirici bir versiyonla ikame edilmesi riskidir.

3.4. Temsilin Krizi: Tipolojiden Stereotype

Fotoğraf tarihinde August Sander'in *Yirminci Yüzyıl İnsanları* projesi gibi tipolojik çalışmalar, toplumu kategoriler üzerinden anlamaya çalışmıştır. Ancak Sander'in tipolojisi, her bireyin kendi tekilliği içinde bir sınıfı temsil edebileceği fikrine dayanıyordu. Yapay zekada ise tipoloji, stereotipleşmeye daha kolay kayabilir. David Bate'in belirttiği gibi temsil, bir şeyin yerine geçmek ve onu simgelemek demektir; fakat bu süreç asla masum değildir (Bate, 2016:120). Yapay zeka temsili, veri toplama, seçme ve ağırlıklandırma süreçlerinin politik ekonomisi içinde şekillenir. Dezavantajlı grupların verileri dolaşıma daha çok girdiğinde, bu grupların temsili çoğu zaman egzotikleştirilmiş veya kriminalize edilmiş formlara sıkışabilir; böylece temsil, çeşitlenmek yerine katılaşır.



Şekil 4: Temsilin Krizi. Sander'in bireyi tarihsel bağlamıyla kaydettiği tipolojik yaklaşımı (Solda 1928, August Sander, Bricklayer, MoMA Arşivi), Yapay zekanın bağlamdan kopuk, stereotipik 'ortalama' insanı(Sağda Yapay Zeka Üretimi, 2025 Ahmet Sait Yıldız).

Bu temsil krizi, belgesel fotoğrafçılığın etik temelini doğrudan sarsar. Görsel dolaşım, gerçeğin karmaşıklığını taşıyan belgeler yerine önyargıların basit tekrarlarıyla dolduğunda, toplumsal empati kapasitesi zayıflar. İzleyici başkasının yüzüne baktığında, biricik varlığa değil, algoritmik etiketlemeye yaklaşan bir sınıflandırmaya maruz kalabilir. Burgin'in vurguladığı gibi görüntünün anlamı, bağlam ve söylem içinde kurulduğundan, algoritmik üretim bağlamı zayıflattıkça etik karşılaşma da kırılanaşır.

Yapay zeka ve algoritmik üretim, fotoğrafı Benjamin'in devrimci kullanım değerinden uzaklaştırıp, temsilin politik ekonomisi içinde tüketim nesnesine dönüştürme eğilimi gösterebilir. Auranın kaybı artık yalnızca eserin biricikliğinin yitimi değil, insanın kendi suretindeki temsil hakimiyetinin de zayıflamasıdır. Toplumsal temsil, yaşayan öznelere elinden kayarak istatistiksel hayaletlerin yönettiği bir veri operasyonuna dönüşme riski taşır. Belgeselcinin görevi, bu algoritmik perdeyi yırtarak istatistiklere sığmayan tekil ve sahici olanı yeniden kadraya almaktır.

BÖLÜM 4: POST-BELGESEL GELECEK: YAPICI AYDINLANMA VE YENİDEN İNŞA

4.1. Gerçeğin Aynasından Post-Belgesel Yaklaşım Geçiş

Yapay zeka ve sentetik gerçekliğin yarattığı ontolojik türbülans, fotoğrafın on dokuzuncu yüzyıldan miras kalan nesnellik ve aynalama iddialarının artık sürdürülemez olduğunu güçlü biçimde ortaya koymuştur. Bazin'in mumya metaforu çözülmüş, Barthes'ın göndergesi zayıflamıştır. Bu kriz anında belgesel fotoğrafçılığın varlığını sürdürebilmesi, epistemolojik bir yön değişimini zorunlu kılmaktadır. Fred Ritchin, belgesel fotoğrafın bu dönüşümünü post-belgesel yaklaşım olarak tanımlar. Ritchin'e göre fotoğrafçı artık orada olanı tarafsızca kaydeden pasif bir operatör değil, karmaşık gerçeklik katmanlarını yorumlayan, seçen ve bağlama oturtan aktif bir editör ve küratördür (Ritchin, 2013:124).

Geleneksel belgesel anlayışı, fotoğrafçının görünmez olması ve gerçeğe müdahale etmemesi gerektiği ilkesine dayanıyordu. Ancak sentetik çağda görüntünün teknik olarak otantikliği garanti edilemediği için, fotoğrafçının öznelliği ve etik duruşu en önemli referans noktası haline gelmiştir. Post-belgesel yaklaşım bu öznelliği gizlemek yerine açık eder. Fotoğrafçı artık kesin bir gerçek sunduğunu iddia etmektense, kendi bakışını ve yorumunu şeffaf biçimde izleyiciyle paylaşır. Bu durum, görüntüyü tek başına bir kanıt olmaktan çıkararak, tartışmaya açılan bir düşünsel alan haline getirir.

Ritchin bu bağlamda hikaye anlatıcılığı ile hikaye buluculuğu arasında belirleyici bir ayrım yapar. Geleneksel medya ve yapay zeka sistemleri çoğu zaman önceden kurgulanmış anlatıları görselleştirir. Bu yukarıdan aşağıya işleyen süreç, kalıpları yeniden üretme eğilimindedir. Buna karşılık hikaye buluculuğu, fotoğrafçının sahaya önyargısız girmesini, insanlarla ve verilerle doğrudan ilişki kurmasını ve anlatının içeriden gelişmesine izin vermesini gerektirir (Ritchin, 2013:130). Yapay zeka olasılıkları hesaplayabilir; ancak sahadaki rastlantısallığı ve insani karşılaşmanın derinliğini keşfedemez. Post-belgeselin ayırt edici gücü, bu öngörülemezlikte yatar.

4.2. Güvenin Mimarisi: Teknik Çözümler ve Analog Delik Sorunu

Sentetik dezenformasyonla mücadele amacıyla geliştirilen teknik doğrulama sistemleri, görüntünün kökenini belgelemeyi hedeflemektedir. Bu çabaların öne çıkan örneklerinden biri, büyük teknoloji şirketlerinin öncülüğünde geliştirilen içerik kökeni ve özgünlük protokolleridir. Bu

sistemler, bir görüntünün çekim anından itibaren geçirdiği tüm aşamaları kriptografik olarak imzalanmış bir dijital kayıt içinde saklamayı amaçlar. İzleyici, bu kayıtlar aracılığıyla görüntünün üretim biçimi ve üzerinde yapılan işlemler hakkında bilgi edinebilir.

Benzer şekilde, üniversite temelli araştırma laboratuvarlarında geliştirilen blokzincir tabanlı çözümler, görüntünün bütünlüğünü değiştirilemez kayıtlar üzerinden güvence altına almaya çalışmaktadır. Görüntünün çekildiği anda oluşturulan kriptografik özet değerleri, sonradan yapılan müdahalelerin tespit edilmesini mümkün kılar. Bu yaklaşımlar, görüntüyü hukuki ve adli bağlamda kanıt statüsüne yaklaştırmayı hedefler. Bununla birlikte Ritchin ve eleştirel medya kuramcıları, bu tekno-çözümcü yaklaşımların yapısal sınırlarına dikkat çeker. En temel sorun, analog delik olarak tanımlanan durumdur. Bir ekranda gösterilen sahte bir görüntü, başka bir kamera ile yeniden fotoğraflandığında, teknik olarak otantik ama içerik olarak sahte yeni bir belgeye dönüşebilir. Bu noktada doğrulama zinciri kopar ve sistem güvenilir bir yalanı tescillemiş olur. Ayrıca doğrulama altyapılarının büyük şirketlerin kontrolünde olması, bağımsız gazeteciler ve baskı altındaki belgeselciler için yeni dışlayıcı eşikler yaratabilir. Dolayısıyla teknik sistemler, güvenin yeniden inşasında gerekli olsa da tek başına yeterli değildir; bağlam, etik niyet ve insan sorumluluğu belirleyici olmaya devam eder.

4.3. Yapıcı Aydınlanma ve Hiper-Fotoğraf Yaklaşımı

Ritchin, belgesel fotoğrafın geleceği için yapıcı aydınlanma adını verdiği yeni bir etik ve estetik çerçeveye önerir. Geleneksel fotojurnalizm çoğu zaman şoku ve yıkımı göstermekle yetinmiştir. Ancak bu yaklaşım, izleyicide giderek artan bir çaresizlik ve duyarsızlaşma üretir. Yapıcı aydınlanma ise yalnızca sorunu teşhir etmeyi değil, olası çözümleri ve alternatif gelecekleri de görünür kılmayı amaçlar (Ritchin, 2013:140).

Bu çerçevede yapay zeka, etik sınırlar ve şeffaflık koşulları sağlandığında, eleştirel bir araç olarak da kullanılabilir. İklim krizi, radyasyon veya yeraltı suyu gibi doğrudan fotoğraflanamayan süreçler, bilimsel verilerle desteklenen görselleştirmeler aracılığıyla kamusal farkındalık üretmek için kullanılabilir. Eğer belirli bir geleceğin olasılığı bilimsel olarak ortaya konmuşsa, bu geleceğin sentetik belgesel temsilleri toplumsal eylemi tetikleyebilir; ancak bunun için üretim biçiminin açıkça belirtilmesi zorunludur.

Ritchin'in geliştirdiği hiper-fotoğraf yaklaşımı, dijital ortamın çok katmanlı doğasını belgesel anlatının merkezine yerleştirir. Basılı fotoğraf tekil ve sınırlıdır; oysa dijital görüntü, haritalar, tanık ifadeleri, arşiv belgeleri ve veri setleriyle ilişkilendirilebilen bir geçit işlevi görebilir. Bu çoklu bağlam, yapay zekanın yüzeysel simülasyonuna karşı derinlikli bir gerçeklik savunusu oluşturur.

SONUÇ

Bu çalışma boyunca yapay zeka ve sentetik gerçeklik teknolojilerinin fotoğrafın ontolojik zeminini kaydırıldığı, savaş alanındaki hakikati bulanıklaştırdığı ve toplumsal temsili algoritmik kalıplara hapsettiği gösterilmiştir. Bazin'in doğal görüntüsü yerini algoritmik üretime, Barthes'ın tekil tanıklığı istatistiksel ortalamalara bırakma eğilimi göstermektedir. Kathrin Yacavone, fotoğrafın gücünün onun tekilliğinde yattığını vurgular; her fotoğraf, tekrar edilemez bir karşılaşmanın kaydıdır (Yacavone, 2012:18). Yapay zeka ise doğası gereği genelleştirici ve çoğullaştırıcıdır.

Bu bağlamda insan faktörü, belgesel fotoğrafın geleceğinde merkezi bir dayanak olarak yeniden ortaya çıkar. Makinenin kusursuz simülasyon üretebildiği bir dünyada, fotoğrafçının bedensel varlığı, riski ve etik sorumluluğu, hakikatin son savunma hattını oluşturur. İzleyici artık yalnızca görüntüye değil, o görüntüyü üretenin niyetine ve duruşuna güvenmek zorundadır.

Sentetik gerçeklik, gölgesi olmayan bir dünya yaratır. Gölge, cismin varlığına ve ışığın kaynağına bağlıdır. Yapay zeka görüntülerinin gölgesi yoktur; çünkü onların fiziksel bir referansı bulunmaz. Belgesel fotoğrafçının görevi, bu pürüzsüz ve steril simülasyon evrenine gerçeğin pürüzlerini, çelişkilerini ve gölgelerini yeniden taşımaktır.

Hakikat artık yalnızca ışığın fiziğinde değil, onu yorumlayan zihnin etiğinde aranmalıdır. Teknik doğrulama sistemleri birer araçtır; ancak kalıcı çözüm, eleştirel bilinç, politik angajman ve yeni bir görsel okuryazarlıkta yatmaktadır. Fotoğraf ölmemiştir; fakat yeni fotoğraf, artık yalnızca ışıkla değil, güvenle yazılmak zorundadır.

REFERANSLAR

- Barthes, R. (1981). *Camera Lucida: Reflections on Photography*. New York: Hill and Wang.
- Bate, D. (2016). *Photography: The Key Concepts*. London: Bloomsbury.
- Baudrillard, J. (2011). *Simülakrlar ve Simülasyon* (Çev. O. Adanır). İstanbul: Doğu Batı Yayınları.
- Bazin, A. (1960). *The Ontology of the Photographic Image*. In *What is Cinema?* (pp. 9-16). Berkeley: University of California Press.
- Benjamin, W. (2012). *Fotoğrafın Kısa Tarihçesi*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Burgin, V. (1982). *Thinking Photography*. London: Macmillan.
- Flusser, V. (2012). *Bir Fotoğraf Felsefesine Doğru*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Freund, G. (2008). *Fotoğraf ve Toplum*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Linfield, S. (2010). *Cruel Radiance: Photography and Political Violence*. Chicago: University of Chicago Press. (Türkçe Çeviri: Acımasız Aydınlık, 2013).
- Mills, C. W. (1959). *The Sociological Imagination*. Oxford: Oxford University Press.
- Ritchin, F. (2013). *Bending the Frame: Photojournalism, Documentary, and the Citizen*. New York: Aperture.
- Sartre, J. P. (1940). *The Imaginary: A Phenomenological Psychology of the Imagination*. London: Routledge.

- Sontag, S. (2003). *Başkalarının Acılarına Bakmak*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Talbot, W. H. F. (1844). *The Pencil of Nature*. London: Longman, Brown, Green & Longmans.
- Virilio, P. (1994). *The Vision Machine*. Bloomington: Indiana University Press.
- Yacavone, K. (2012). *Benjamin, Barthes and the Singularity of Photography*. New York: Continuum.
- C2PA Technical Specifications. (2025). Coalition for Content Provenance and Authenticity. (Erişim: c2pa.org)
- Starling Lab Reports. (2024). Project 78: Blockchain for Truth. (Erişim: starlinglab.org)

Johann Sebastian Bach 'ın Envansiyonları'nın Edisyon Farkları Yönünden İncelenmesi

Gökay ÖZGÜR¹

İzzet YÜCETOKER²

- 1- Gökay Özgür Müzik Akademi. gokayozgurmuzikakademi@gmail.com ORCID No: 0009-0000-4707-6051
- 2- Prof. Dr.; Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Müzik Öğretmenliği Anabilim Dalı izzet.yucetoker@marmara.edu.tr ORCID No: 0000-0002-9911-749X

ÖZET

Bu araştırmada, Johann Sebastian Bach'ın BWV 772 numaralı Do Majör İki Sesli Envansiyonu örneklem alınarak sekiz farklı edisyon üzerinden belli başlıklar altında incelenmiştir. Çalışmanın temel amacı, başlangıç ve orta düzeydeki piyano öğrencilerinin bu önemli polifonik eserle sağlıklı bir şekilde tanışmalarını sağlamak, pedagojik açıdan uygun edisyon tercihlerine ışık tutmak ve envansiyonlar üzerine yapılan literatüre katkı sunmaktır. Edisyon farklılıklarına ışık tutabilmek için envansiyonlar nüanslar, artikülasyon işaretleri (legato/staccato), süslemeler, parmak numaraları ve sayfa düzeni başlıkları altında ayrıntılı biçimde analiz edilmiştir. Bu parametrelerin her biri, öğrencinin teknik, işitsel ve yorumlayıcı gelişimi üzerinde doğrudan etkili olduğundan, farklı editör yaklaşımlarının pedagojik sonuçları da değerlendirilmiştir. Araştırmada gözlemlenen temel bulgulardan biri, Urtext edisyonların sadeliği ile öğrenciye yorum özgürlüğü tanıdığı, fakat aynı zamanda rehbersiz bırakma riski taşıdığıdır. Öte yandan, daha detaylı editoryal işaretlemelere sahip edisyonlar, özellikle başlangıç düzeyindeki öğrenciler için yönlendirici olabilirken, bu durum öğrencinin kendi yorum geliştirme sürecini sınırlandırabilmektedir. Ayrıca sayfa düzeni ve nota görsel düzeni gibi fiziksel unsurların da öğrenme sürecinde önemli olduğu saptanmıştır. Edisyonlar üzerine yapılan araştırmaların sınırlı olması nedeniyle, bu çalışma hem piyano pedagojisi alanında önemli bir boşluğu doldurmayı hem de öğretmen ve öğrencilere doğru edisyon seçimi konusunda yol göstermeyi hedeflemektedir. Sonuç olarak, BWV 772 özelinde yapılan bu karşılaştırmalı analiz, Bach'ın İki Sesli Envansiyonları'na yönelik bütüncül bir bakış açısı sunmayı amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler – Envansiyon, Bach, Edisyon, Barok, Eser Analizi

GİRİŞ

Barok kelimesi Fransızcadan, daha da eskilere gidildiğinde Portekizceden geldiği bilinmektedir. Sözlük anlamıyla “barocco”; “biçimsiz inci” demektir. Barok, özünde ‘saray sanatıdır. Rönesans ile Klasik dönem arasında, soyluların estetik anlayışını yansıtan bir duyarlılık kategorisidir. Başka bir deyişle, Rönesans dönemindeki toplumsal ve ekonomik bunalımdan sonra, soyluların kültürel alanda, egemenliğini ilan etmesidir” (Say, 1995: 174). Newton ve Descartes gibi ünlü düşünürlerin yaşadığı barok dönem, rasyonel düşüncenin ve deneysel bilimin etkisini hissettirmeye başladığı bir dönem olarak değerlendirilebilir. Aynı zamanda bu dönemde, sanat eserlerinde Tanrı'nın yüceliğini konu alan temaların öne çıktığı, dini anlatımın estetikle birleştiği örneklerle de sıkça rastlanmaktadır. Bilimsel

gelişmelerin ve sanatsal gösterişin bir arada varlık gösterdiği barok dönem, sanatsal ve kültürel atmosferi, bu dönemin kendine özgü müzikal ifadesinin de temelini oluşturmuştur. Barok dönem, sadece müzik alanında değil bütün sanat dallarında da kendine has dönem yapısını ve üslubunu gösteren bir çağdır denilebilir.

Barok dönem müziği için belirli tarih aralıkları öngörülse de müzik tarihindeki dönemlerin kesin tarih sınırları ile ayıramayacağı düşünülmektedir. Bu durumun temel nedenleri arasında, bestecilerin önceki besteleme ve çalış üsluplarından yeni üsluba geçişinin kademeli bir süreç izlemesi ve müzikal değişimlerin farklı coğrafyalarda eşzamanlı gerçekleşmemesi olarak yorumlanabilir. Barok müziğin genel özelliklerine 1600'lerden önce de rastlamak mümkündür ancak 1600-1750 yılları barok bestecilerinin müziği nasıl şekillendireceklerine, nasıl bir yol izleyeceklerine karar verdikleri ve bunu bir gelenek haline getirdikleri dönemdir. Bu nedenle barok dönem bu yılları kapsamaktadır denilebilir.

Barok dönem müziğinin başlangıç yıllarındaki temel barok stil hareketlerinin ve üsluplarının İtalya'da ortaya çıktığı bilinmekle birlikte, Fransa, İngiltere ve Almanya gibi dönemin önde gelen devletleri de yeni müzikal üsluplar geliştirme arayışına girdikleri görülmektedir. Her ne kadar İtalya'nın ülkeler üzerindeki etkisi büyük olsa da Barok dönem müziğinin zirve noktasının Almanyalı Johann Sebastian Bach ile en tepeye çıktığı söylenebilir. (Boran ve Şentürkmez, 2015).

Barok dönem müziği, o dönemlerde yaşayan halk kitlelerinin müzikal bilgi ve anlayışına doğrudan hitap etmekten ziyade, çoğunlukla saray ve çevresine yönelik bir sanat formu olarak şekillenmiştir. “Başka bir deyişle, Rönesans dönemindeki toplumsal ve ekonomik bunalımdan sonra, soyluların kültürel alanda egemenliğini ilan etmesidir” (Say, 1995, 174). Jean Jacques Rousseau, Müzik Sözlüğü'ne yaptığı girişinde şöyle der: “Barok müzik sık sık ton değiştirmesi, uyumsuz ve karmaşık armoni yapısı, yapay melodileriyle, dengesi zor kurulan, hareketi sınırlı bir müziktir.” (İlyasoğlu, 2001:25). Bu tanımlar sonucunda barok müzik, halkın müzik anlayışına uzak bir estetik anlayışa sahip olan, karmaşık cümle yapıları ve yoğun süslemelerin olduğu bir müzikal dönem olarak yorumlanabilir. Genel melodik yapılar incelendiğinde motifler sık sık ana tonaliteden uzaklaşarak çeşitli modülasyonlar ve çeşitlemelerle zenginleştirilirken aynı zaman da yalın bir dil ile ifade edilir. Barok dönem öncesinde temelleri atılan tonal yapı, bu dönemde ortaya çıkan majör ve minör dizilim anlayışıyla daha da pekiştirilmiş ve sistematik bir hale getirildiği söylenebilir.

Günümüzde kullanılan nüans kavramının olmadığı Orta çağ ve Rönesans'ın aksine, Barok çağda güçlü (forte) ve hafif (piano) terimlerinin kullanımı ile ses şiddeti kavramı önem kazanmıştır. Bu durum müzikal yapının geliştirilmesi ve yeni müzik formlarının da bir arayış başlangıcıdır denilebilir. Çünkü bu dönemde öncesinde olmayan ve kendisinden sonraki dönemlere de ışık tutabilecek sanatsal ve pedagojik yapısı yüksek yeni

müzik formları geliştirildiği görülmektedir. Barok müziğin biçimsel ve ifade bakımından taşıdığı zenginlik, dönemin bestecilerinin müzik eğitimi konusundaki yaklaşımlarına da yansımış; pedagojik amaçlarla yazılmış eserlerde bu estetik anlayışın izleri görülmeye başlanmıştır. Bu araştırmaya konu olan Envansiyonlar'da barok dönemde geliştirilmiş en güçlü eğitim eserleridir denilebilir.

"Envansiyon, özellikle Johann Sebastian Bach'ın (1685–1750) iki ve üç sesli klavye eserleriyle tanınan ve Barok dönemde belirginleşen bir müzikal form olarak değerlendirilebilir. Bu eserler, yalnızca teknik becerilerin geliştirilmesine hizmet eden çalışmalar olarak değil, aynı zamanda müzikal ifadenin anlaşılması ve yorumlanması açısından da zengin bir kaynak olarak görülebilir. Envansiyonların temelinde yer alan kontrapuntal yapılar, her biri kendi melodik çizgisine ve ritmik özelliklerine sahip seslerin, bağımsızlıklarını korurken aynı zamanda bütünsel bir uyum içinde kullanılmasına dayalı bir anlayışla şekillenmiştir. Envansiyonların müzikal yapısı ve pedagojik işlevi dikkate alındığında, farklı edisyonların sunduğu parmak numaraları, bağlar, artikülasyon işaretleri ve eserin rahat deşifre edilip edilemeyeceği gibi özelliklerin de değerlendirilmesi faydalı olabilir.

Kimi müzisyenler, bir esere başlamadan önce genellikle güvenilir bir edisyonun çıktısını alarak çalışmaya başlarlar; diğerleri ise farklı edisyonları karşılaştırıp en uygun olanına karar vererek çalışmayı tercih ederler. Bir notasyon üzerinde, nüans, artikülasyon ve ritim gibi çeşitli unsurlar bulunmaktadır. Notasyonlar görünüşte benzer olsa da içerik açısından farklılıklar gösterebilir. Bu farklılıkların temel nedeni, farklı edisyonların varlığıdır. Farklı edisyonlar, eserlerin yorumlanmasını ve icrasını zenginleştirmek amacıyla dönemin önde gelen piyanistleri tarafından hazırlanmış notasyonlardır. Bestecinin niyetini ve dönemin müzikal anlayışını temel alarak yorumlayan ve sunan piyanistler, dönemi daha iyi anlamamıza ve bir müzisyenin yorumunu güçlendirmemize yardımcı olabilir.

J.S. Bach'ın yapıtları ise BWV (Bach Werke- Verzeichnis yani Bach eserler dizini) numaraları ile derlenmiştir. Tematik ve sistematik bir düzenleme ile toplanan yapıtların listesi Wolfgang Schmieder tarafından 1950'de basılmıştır. Bu eserler, edition olarak Czerny, Bartok, Kroll, Busoni, Urtext ve Mugellini gibi müzik yayın evleri tarafından yayımlanmıştır. (Özer ve Demirbatır, 2017, 827) Urtext' terimi, Almanca kökenli olup 'orijinal metin' anlamına gelmektedir. Herhangi bir ülkeye bağlı olmaksızın hazırlanan Urtext edisyonları, müzik eserlerinin yayınlanmasında kullanılan bir yaklaşım olarak değerlendirilebilir. Bu tür edisyonlar, bestecinin el yazmaları temel alınarak ve müzikologların kapsamlı araştırmaları sonucunda oluşturulmaktadır. Bu nedenle, akademik çalışmalarda güvenilir kaynaklar arasında sayılan Urtext edisyonlarının, eğitimciler tarafından genellikle öncelikli olarak tercih edildiği söylenebilir.

Farklı ülkelerde yayımlanmış edisyonlar incelendiğinde, her ülkenin kendine özgü editoryal yaklaşımlar sergilediği çeşitli edisyonlara rastlanmaktadır. Bu çalışmada farklı ülkelerin envansiyon edisyonlarındaki editoryal yaklaşımlar üzerine analizler yapılacaktır. Bu çalışma, öğrencilerin ilgili alandaki eksiklerini saptamayı ve bu eksiklerin giderilmesine yönelik çeşitli önlemler önermeyi amaçlamaktadır.

J. S. Bach'ın eserlerinin Ricordi yayınevinin gerçekleştirdiği edisyonlar aracılığıyla 20. yüzyıl İtalyan müzik yayıncılığı bağlamındaki konumu daha kapsamlı biçimde değerlendirilebilir. Ricordi'nin Bach'a ait eserler üzerindeki yayımları, özellikle 1950'li yıllardan itibaren giderek daha sistematik bir yaklaşım benimsemiştir. Bu edisyonlar, Almanya merkezli Bärenreiter gibi urtext odaklı yayınevlerinden farklı olarak, çoğunlukla icra uygulamalarına yönelik açıklamalar ve öneriler içermektedir. Nitekim Ricordi'nin İtalyan editörleri, Bach'ın klavye yapıtlarını dönemin İtalyan çalım üslubuna uyarlama amacı doğrultusunda, dinamik ve artikülasyon işaretleriyle zenginleştirme yoluna gitmişlerdir." (Marcon, 2002). Özellikle Casella ve Muggellini editörlüğünde yayınlanan baskılar, müzikal ifadenin nüanslarına dair kapsamlı öneri ve yorumlar içermektedir. Bu özellik, söz konusu edisyonları özellikle pedagojik amaçlarla kullanım açısından oldukça değerli kılmaktadır. Ricordi edisyonlarının eleştirel bir değerlendirmesi yapılırken, yalnızca mevcut notasyona bağlı kalınmaması gerektiği gibi, bu edisyonların pedagojik değerinin de göz önünde bulundurulması gerektiğinin önemli olduğu söylenebilir. (Gallo, 1997). Johann Sebastian Bach'ın BWV 772 numaralı Do Majör İki Sesli Envansiyonu, başlangıç ve orta seviyedeki piyano eğitimi alanlar için kontrpuan, el bağımsızlığı ve artikülasyon gibi temel müzikal prensiplerin pedagojik aktarımında sıklıkla kullanılan bir repertuar örneği teşkil ettiği söylenebilir. Ricordi yayınevinin bu esere dair hazırladığı edisyon, Bach'ın özgün metnine sadık kalmakla birlikte, öğretim amaçlı eklemelerle zenginleştirildiği için oldukça önemli olduğu söylenebilir. Ricordi'nin özellikle yirminci yüzyılın ortalarından itibaren oluşturduğu eğitim merkezli yayın stratejisi bağlamında, Bach'ın klavye eserlerine yaklaşımı, bu eserlerin yalnızca tarihsel birer doküman olmanın ötesinde, eğitimsel birer araç olarak yeniden yorumlanması yönünde bir eğilim sergilemektedir.

Urtext edisyonları müzikolog ve uzman editörler tarafından hazırlandığı bilindiği gibi notasyon hataları, çelişkili kaynaklar ve eksik olan bölümler titizlikle incelenir. Urtext edisyonlarında var olan tüm notalar, nüanslar, artikülasyon çeşitleri ve müzikal bağlar bestecinin kullandığı kaynaklara dayalı olup, editoryal herhangi bir yorum içermeyen edisyonlar olarak tanımlanabilir. Urtext edisyonla çalışmak öğrenciyi hazır yorum kalıplarından uzak tutar ve onu hem teknik hem de müzikal anlamda aktif bir karar vericiye dönüştürür (Rosenblum, 1991) Urtext kullanımının pedagojik avantajı, eserin yüzeysel çalınmasının yanı sıra, anlamlandırılarak yorumlanmasına da olanak tanınmasıdır. Bu süreç, sadece bir eseri doğru

çalma değil, aynı zamanda müzikal düşünce inşa etme süreci olduğu da söylenebilir.

Ferruccio Busoni (1866–1924), sadece bir besteci ve piyanist olarak değil aynı zamanda yaratıcı bir editör olarak da önemli bir konumda yer aldığı söylenebilir. Özellikle J. S. Bach'ın eserlerine yönelik yazdığı edisyonlar, Busoni'nin kendi dönemine ait estetik anlayışını ve kişisel yorumunu da yansıtır. Busoni'nin bu yaklaşımı, onu modern Urtext anlayışından belirgin bir şekilde ayırabilir. Urtext edisyonları, bestecinin orijinal metnine mutlak uyumu hedefleyebilirken; Busoni, notasyon metnine bilinçli olarak müzikal katkılar sunan bir piyanist ve besteci rolünü üstlenir. Busoni'nin Bach iki sesli için envansiyonları da bu yaklaşımın en açık örneklerinden biri olduğu söylenebilir.

Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın temel amacı, J. S. Bach'ın BWV 772 numaralı İki Sesli Envansiyonu üzerinden farklı edisyonlarını karşılaştırmalı olarak inceleyerek, bu edisyonlar arasındaki içeriksel farklılıkları ortaya koymak ve söz konusu farklılıkların müzik eğitimi sürecine olan yansımalarını değerlendirmektir. Araştırmada hem Urtext edisyonlar hem de pedagojik amaçla düzenlenmiş edisyonlar ele alınarak, editörlerin süslemeler, artikülasyon, parmak numaraları ve dinamik işaretlemeler gibi müdahalelerinin eserin yorumlanması ve öğretimi üzerindeki etkileri irdelenmektedir.

Bach'ın İki Sesli Envansiyonları, özellikle piyano eğitiminin başlangıç ve orta düzeyindeki öğrenciler için çok seslilik becerisini geliştirme açısından temel bir kaynak niteliğindedir. Bu nedenle, aynı eserin farklı edisyonlarının içerdiği yorum farklılıklarının öğrenci üzerindeki etkisi hem teknik gelişim hem de müzikal ifade açısından önem arz etmektedir. Bu bağlamda araştırma, müzik pedagojisi alanına katkı sağlayarak, öğretmenlerin edisyon tercihlerine yönelik bilinçli ve pedagojik temelli kararlar alabilmelerine yardımcı olmayı amaçlamaktadır.

Araştırma, BWV 772 numaralı envansiyonunun farklı edisyonlarını sistemli bir biçimde karşılaştırarak, edisyon tercihlerinin müzik eğitimi sürecine olan etkisini somut verilerle ortaya koymayı amaçlamaktadır. Böylece, öğretim elemanları, öğretmenler ve öğrenciler için daha bilinçli edisyon seçimi yapabilmenin önünü açmakta ve müzik pedagojisi alanında nitelikli kaynak ihtiyacına katkı sunması açısından önemli olduğu düşünülmektedir.

YÖNTEM

Bu araştırma, nitel araştırma yöntemlerinden doküman incelemesi (belgesel tarama) modeline dayanmaktadır. Çalışmada, J. S. Bach'ın BWV 772 numaralı İki Sesli Envansiyonuna ait farklı yayınevleri ve editörler tarafından hazırlanmış çeşitli edisyonlar sistematik biçimde incelenmiştir. İnceleme kapsamında, edisyonlardaki süsleme işaretleri, parmak numaraları, artikülasyon, dinamik belirtileri ve ifade yönlendirmeleri gibi öğeler karşılaştırmalı olarak analiz edilmiştir.

Doküman analizi yöntemi, yazılı ve basılı materyaller üzerinden veri toplama ve bu verileri yorumlama sürecine dayanır. Bu doğrultuda araştırma hem tarihsel müzikoloji hem de müzik eğitimi perspektiflerini kapsayacak şekilde yapılandırılmıştır. Elde edilen veriler, içerik analizi tekniği ile değerlendirilmiş ve edisyon farklılıklarının eğitsel süreçlere olan etkisi pedagojik yaklaşımlar doğrultusunda yorumlanmıştır. Bu araştırma modeli hem müzik teorisi hem de performans pedagojisi açısından disiplinler arası bir çerçeve sunmakta; edisyon analizinin yalnızca müzikal değil, aynı zamanda eğitsel yönünü de görünür kılmayı hedeflemektedir.

Bu çalışmada kullanılan veriler, J.S. Bach'ın BWV 772 numaralı İki Sesli Envansiyonu'na ait farklı edisyonların karşılaştırmalı olarak incelenmesiyle elde edilmiştir. Verilerin analizi süreci, araştırmacı tarafından doğrudan ve nitel yöntemlere uygun olarak gerçekleştirilmiştir. Her bir edisyondaki süslemeler, parmak numaraları, artikülasyon işaretleri, dinamik belirtileri ve diğer yazımsal unsurlar sistematik olarak karşılaştırılmış, bu unsurlar arasındaki benzerlik ve farklılıklar ayrıntılı biçimde betimlenmiştir.

Analiz süreci boyunca, edisyonlar arasında ortaya çıkan farklılıkların müzik eğitimi açısından nasıl yorumlanabileceği üzerine araştırmacı değerlendirmelerine yer verilmiş, elde edilen bulgular pedagojik bakış açısıyla yorumlanmıştır. Veriler, herhangi bir sayısal istatistiksel işleme tabi tutulmadan, betimsel ve yorumlayıcı nitel analiz yöntemiyle çözümlenmiştir. Bu yönüyle araştırmanın analiz süreci, doğrudan kaynak incelemesine dayalı, içerik odaklı ve karşılaştırmalı bir yöntem izleyerek yürütülmüştür.

BULGULAR VE YORUM

Araştırmanın bulguları, Urtex, Ricordi, Busoni, Montreal, Cataldi, Fischer, Breitkoff und Hartel ve Peters edisyonları incelenerek oluşturulmuştur.

Parmak Numarası Kullanımına Göre Edisyon Farklılıkları

Urtext edisyonuna baktığımızda, genellikle parmak numaralandırmasına yer verilmediği görülmektedir. Bununla birlikte, bazı modern baskılarda (örneğin Henle Yayınevi tarafından hazırlananlarda) editörler tarafından parantez içinde çok az sayıda öneri olarak yazıldığı görülür. Bu yaklaşımın, icracıya teknik yorumda daha fazla özgürlük tanımayı amaçladığı söylenebilir. Ancak bu durum, özellikle öğrenci düzeyindeki icracılar açısından hem bir avantaj (özgür seçim olanağı) hem de bir dezavantaj (yönlendirme eksikliği) oluşturabilir. Bu nedenle pedagojik süreçte öğretmen rehberliğinin önemli bir rol oynadığı ifade edilebilir.

Ricordi edisyonuna bakıldığında, BWV 772'nin her iki el partiyonu için de titizlikle belirtilmiş parmak numaralandırması göze çarpmaktadır. Bu türden eğitsel işaretlemeler, özellikle teknik olgunlaşmanın başlangıç evresindeki öğrenciler için doğru pozisyon alışkanlıklarının oluşmasında önemli katkılar sunmaktadır. Parmak numaralarının var olan doğal el hareketleriyle olan uyumu, öğrencinin müzikal ifadenin icrasına yoğunlaşmasına kolaylık sağlayacağı söylenebilir.

Ferruccio Busoni'nin edisyonlarında gözlemlenen detaylı parmak numarası kullanımı, müzik pedagojisi açısından önemli avantajlar sunabilmektedir. Bu yaklaşım, öğrencinin bir eseri çalışırken doğru el pozisyonlarını ve parmak dizilişlerini daha hızlı benimsemesine katkıda bulunabilir. Böylelikle, başlangıçtan itibaren hatalı parmak alışkanlıklarının gelişiminin önüne geçilebilir ve bu durum, öğrencinin teknik gelişimini destekleyici bir faktör olabilir. Parmak numaralarının sağladığı bu kolaylık, öğrencinin notaları okuma ve doğru tuşlara basma eylemlerinin yanı sıra, hangi parmağı kullanacağına dair düşünsel yükünü azaltabilir. Bu durum, öğrencinin dikkatini müziğin dinamik, artikülasyon ve ifade gibi diğer temel unsurlarına yönlendirmesine olanak tanıyabilir.

Montreal: Les Editions Outremontaises edisyonuna baktığımızda müzik notasyonundaki parmak numaralarının eksikliği, özellikle başlangıç ve orta seviye öğrenciler için önemli zorluklar teşkil etmektedir. Bu durum, öğrencilerin hangi parmakla çalacakları konusunda kararsızlık yaşamalarına yol açarak, zamanla hatalı teknik alışkanlıkların yerleşmesine zemin hazırlayabilir. Uygun parmaklamayı deneme-yanılma yoluyla keşfetme zorunluluğu, öğrencilerin çalışma sürelerinin uzamasına neden olmaktadır. Bu durum, özellikle sınırlı ders süresi olan öğrenciler açısından ciddi bir dezavantaj oluşturmakta ve öğrenme verimliliğini olumsuz etkilemektedir. Parmak numaralarının bulunmaması, sadece zaman kaybına değil, aynı zamanda doğru tekniğin gelişimini sekteye uğratarak müzikal ilerlemeyi de yavaşlatabilmekte olduğu söylenebilir.

Luigi Cataldi edisyonu incelendiğinde, eser boyunca herhangi bir parmak numarasına yer verilmediği görülmektedir. Benzer şekilde, Montreal: Les Éditions Outremontaises edisyonunda da parmak numaralarının bulunmaması dikkat çekmektedir. Bu iki edisyonda ortak

olarak gözlemlenen bu durum, özellikle başlangıç ve orta düzeydeki öğrenciler açısından pedagojik bazı sorunlara yol açabilir. Parmak numaralarının eksikliği, öğrencilerin teknik gelişimlerini destekleyecek yönlendirmelerin sınırlı kalmasına neden olabilir; bu da hem çalım rahatlığını hem de doğru pozisyon alışkanlıklarının kazandırılmasını güçleştirebilir. Dolayısıyla, öğretim sürecinde bu tür edisyonların kullanımı, ek pedagojik destek gerektirebilir.

Carl Fischer edisyonu incelendiğinde, parmak numaralarının özellikle pozisyon değişimlerinin gerçekleştiği yerlere dikkatlice yerleştirildiği görülmektedir. Bu editoryal yaklaşım, pedagojik açıdan oldukça değerlidir. Diğer taraftan öğrencinin klavye üzerinde el pozisyonunu doğru şekilde planlamasına ve daha akıcı bir çalım süreci geliştirmesine katkı sağlar. Pozisyon geçişlerine yönelik parmak yönlendirmeleri, teknik hataların (örneğin, gereksiz el kaymaları veya hatalı parmak seçimleri) önüne geçerken aynı zamanda öğrencinin özgüvenini artırır. Özellikle başlangıç ve orta düzeydeki öğrenciler için bu tür rehberlik, nota okuma sırasında ileriye öngörebilme ve parmak planlamasını bilinçli şekilde yapma becerilerini destekler.

Breitkopf und Härtel edisyonunda parmak numaralarının yer almaması, öğrenci açısından hem olumlu hem de olumsuz sonuçlar doğurabilir. Olumlu yönü, öğrencinin parmak seçiminde bağımsız düşünmesini teşvik etmesidir. Bu durum, bireysel teknik becerinin gelişmesine ve öğrencinin esere analitik bir yaklaşımla yaklaşmasına katkı sağlar. Ancak öte yandan, özellikle başlangıç düzeyindeki öğrenciler için bu durum, teknik zorluklar karşısında yol gösterici bir unsurun eksikliği anlamına gelir ve yanlış parmak alışkanlıklarının gelişmesine neden olabilir.

Peters edisyonunda, parmak numaralarının yalnızca belirli geçişlerde ve cümle başlangıçlarında verilmiş olması, öğrenci açısından dengeli bir yönlendirme sunduğu söylenebilir. Bu yaklaşım, öğrencinin tüm parmakları ezberlemeden önce kritik noktalarda rehberlik almasını sağlayarak teknik güvenlik kazandırır ve aynı zamanda öğrencinin gösterilmeyen yerlerde kendi çözüm yollarını üretmesini teşvik ederek analitik düşünme ve motor beceri gelişimini destekler.

Artikülasyon İşaretleri Kullanımına Göre Edisyon Farklılıkları

Urtext edisyonlarda, özellikle Bach'ın İki Sesli Envansiyonları'nda legato, staccato ya da portato gibi artikülasyon işaretleri oldukça sınırlı kullanılır. Bu durum Barok dönemde bu tür nüansların bestecinin doğrudan yazısına değil, icracının stil bilgisinden kaynaklanan yorumlarına bırakılmış olmasından kaynaklandığı söylenebilir. Urtext metinler, bestecinin el yazması ya da erken baskılarındaki orijinal notaları korumayı amaçlayarak, editorial müdahaleleri en alt düzeyde tutar. Dolayısıyla urtext baskılarda yer alan artikülasyon işaretleri genellikle yoktur; varsa da bunlar köşeli ya da parantez içinde ve editör yorumu olarak sunulur. Böylece, icracıya hem

Barok üslûbu anlama hem de kendi teknik seçimini yapma sorumluluğu yüklenir. Bach'ın klavye eserlerinde birkaç nokta ve bağ işareti bulunmakla birlikte, çoğu durumda yapılan yorum icracıya aittir. Bu özgürlük, öğrenciler için hem bir pedagojik fırsat (tarihsel yorum becerisi) hem de bir rehberlik ihtiyacı yarattığı söylenebilir.

Ricordi editörleri, Bach döneminde yaygın olmayan ancak modern icra anlayışı içinde yönlendirici olan artikülasyon işaretlerini yaygın biçimde kullanır. Legato, staccato ve portato gibi artikülasyonların önerilmesi, öğrencinin müzikal cümle, melodik devamlılığı ve ritmik açıklığı daha hızlı kavramasına olanak tanır. Bu, aynı zamanda modern piyano eğitimiyle barok repertuar arasında köprü kurduğu da söylenebilir.

Ferruccio Busoni tarafından düzenlenen edisyonlarda artikülasyon işaretlerinin (portato, legato, staccato) yoğun kullanımı, J. S. Bach eserlerinin çağdaş piyano icrasına adaptasyonu ve öğrencilerin müzikalite gelişimine katkıda bulunma noktasında önemli bir rol oynayabilir. Bach'ın yaşadığı Barok dönemde, artikülasyon işaretleri günümüzdeki kadar standartlaşmış ve detaylı bir şekilde notasyona dökülmemiş olabilir. Busoni, piyanonun Barok dönemdeki klavsen veya orgdan farklı dinamik ve tonal olanaklara sahip bir enstrüman olduğunu göz önünde bulundurarak, Bach'ın müziğini piyanoda daha anlaşılır ve etkileyici kılmak amacıyla bu artikülasyon işaretlerini eklemiş olabilir. Busoni'nin eklediği bu işaretler, öğrenciye eserin her bir notasının nasıl seslendirilmesi gerektiği konusunda somut bir yol gösterebilir. Bu sayede öğrenci, yalnızca notaları çalmakla kalmayıp, aynı zamanda müziğin nefes alışı, cümlelemesi ve karakteri hakkında da derinlemesine fikir edinebilir.

Montreal: Les Éditions Outremontaises edisyonunda artikülasyon işaretlerinin olmaması, özellikle başlangıç ve orta düzeydeki öğrenciler için eserin nasıl icra edilmesi gerektiği konusunda önemli bir belirsizlik yaratabilir. Artikülasyonlar olmadan egzersiz yapan bir öğrenci, eseri yalnızca doğru notalarla çalabilir, ancak bu durum, icranın duygudan yoksun ve mekanik bir nitelik kazanmasına neden olabilir. Dolayısıyla, artikülasyon işaretlerinin eksikliği, öğrencinin müzikal gelişimini ciddi şekilde olumsuz etkileyebilir ve bu durum eserin estetik bütünlüğünü bozabilir.

Luigi Cataldi edisyonu incelendiğinde, eserde herhangi bir artikülasyon işaretine (legato, staccato, portato vb.) yer verilmediği görülmektedir. Bu yönüyle, Montreal: Les Éditions Outremontaises edisyonu ile tamamen örtüşmektedir. Her iki edisyonun da artikülasyon yönünden işaretsiz oluşu, özellikle başlangıç ve orta düzey öğrenciler açısından hem avantaj hem de dezavantajlar barındırmaktadır. Olumlu açıdan bakıldığında, öğrenciye stilistik yorum geliştirme, dönemsel icra pratiklerini araştırma ve öğretmen rehberliğinde kendi artikülasyon kararlarını verme imkânı tanıyarak yaratıcı ve analitik düşünme becerilerini teşvik edebilir. Öte yandan, özellikle teknik temelleri henüz oturmamış öğrenciler için artikülasyon eksikliği, cümle yapılarının anlaşılmasını zorlaştırabilir,

müzikal ifadenin gelişimini sekteye uğratabilir ve stil dışı yorumlara neden olabilir. Bu nedenle, söz konusu edisyonların pedagojik bağlamda kullanılabilmesi için öğretmen müdahalesi ve yönlendirmesi büyük önem taşımaktadır.

Carl Fischer edisyonunda yer alan artikülasyon işaretleri incelendiğinde, staccato noktalarının genellikle bağların (legato) sonlarına yerleştirildiği ve bu yönüyle “müzikal düşüncenin tamamlandığı” yerleri vurgulamak amacı taşıdığı söylenebilir. Legato işaretlerinin ise cümleleme ve melodik yapıların bütünlüğünü göstermek amacıyla kullanıldığı görülmektedir. Ancak portato ile ilgili herhangi bir işaret ya da yönlendirmenin bulunmadığı dikkati çekmektedir. Bu durum pedagojik açıdan değerlendirildiğinde, öğrenciye belli başlı artikülasyon kavramlarını stilistik bağlamda tanıma ve uygulama fırsatı sunduğu söylenebilir. Özellikle barok döneme ait bir eserde bağ ve kesme gibi artikülasyon unsurlarının belirginleştirilmesi, öğrenciye dönemin çalım karakteristiğini anlaması açısından yol gösterici olabilir.

Breitkopf und Härtel edisyonunda legato, staccato ve portato gibi artikülasyon işaretlerinin yer almaması, öğrencinin yorumlama sürecine doğrudan etkide bulunan bir durumdur. Bu eksiklik, öğrencinin tarihi icra pratiğini araştırmaya yönelmesini teşvik edebilir ve barok döneme özgü stilistik farkındalığın gelişmesine katkı sağlayabilir. Bununla birlikte, özellikle başlangıç ve orta düzeydeki öğrenciler için bu tür işaretlerin yokluğu, müzikal yönlendirme eksikliği anlamına gelmektedir. Öğrenci doğru artikülasyonları belirlemede güçlük çekebilir; bu da eserin yapısal ve ifade boyutunda hatalı yorumlara neden olabilir.

Peters edisyonunda legato işaretlerinin cümle yapılarını belirlemek amacıyla, staccato işaretlerinin ise yalnızca cümle sonlarında kesikliği vurgulamak için kullanıldığı görülmektedir. Bu yaklaşım, öğrencinin müzikal cümleleri tanıma ve yapılandırma becerisini destekleyerek, barok dönemin fraz yapısına dair stilistik bir farkındalık kazandırabilir. Legato bağlarının yön gösterici şekilde yerleştirilmesi, öğrencinin cümle içindeki seslerin bağlantısını daha bilinçli kurmasını sağlar. Öte yandan, staccato işaretlerinin sadece cümle sonlarına yerleştirilmiş olması, artikülasyonun çeşitliliği konusunda öğrenciyi sınırlayabilir ve barok müzikte görülebilecek farklı ifade olanaklarının fark edilmesini engelleyebilir. Bu nedenle söz konusu edisyon, temel cümle yapılarının anlaşılması açısından işlevsel olmakla birlikte, ileri düzey stilistik gelişim için öğretmen rehberliğiyle desteklenmelidir.

Nüans İşaretleri Kullanımına Göre Edisyon Farklılıkları

Urtex edisyonların genelinde orijinal nüans işaretlemeleri genellikle bulunmamaktadır. Bu edisyonlar, icracının dönemsel stil ve notasyon bilgisini göz önüne bulundurarak kararlar almasını teşvik eder. Urtex edisyonlardaki nüans boşluğu, icracının ritmik yapı, kontrpuan ilişkileri,

dokusal yoğunluk ve stile dayalı olarak bilinçli nüans kararları vermesini gerektirir; bu da öğretmen rehberliği ile desteklenmesi gereken bir yorum pratiğini zorunlu kılmaktadır.

Ricordi edisyonu hemen her müzikal cümleye uygun bir nüans önerisi (p, f, decresc., rit. vb.) nin sunulduğu görülür. Bu işaretler, öğrencinin müzikal duyusunu geliştirirken aynı zamanda onu ifade gücü yüksek bir icracı olma yolunda da desteklediği de söylenebilir.

Busoni'nin edisyonlarındaki dinamik işaret kullanımı, öğrencinin Bach'ın müziğini durağan bir biçimde değil, daha canlı ve ifade dolu bir yaklaşımla yorumlamasına olanak tanıyabilir. Özellikle büyük cümle başlarına yerleştirilen genel dinamik işaretler, eserin ana yapısal bölümlerini belirginleştirirken, aynı zamanda bu bölümlerin atmosferini ve enerjisini de yönlendirme potansiyeli taşıyabilir. Bu durum, öğrencinin eserin genel yapısını ve bölümden bölüme geçişlerdeki kontrastları daha iyi anlamasına yardımcı olabilir.

Montreal: Les Éditions Outremontaises tarafından yayımlanan BWV 772 numaralı İki Sesli Envansiyon edisyonunda dinamik (nüans) işaretlerinin bulunmaması, özellikle başlangıç ve orta seviyedeki öğrenciler için hem pedagojik zorluklara hem de didaktik fırsatlara yol açabilir. Dinamik işaretlerinin eksikliği, öğrencinin eseri müzikal açıdan nasıl şekillendireceği konusunda bir belirsizlik yaratabilir; bu durum, müzikal ifadenin gelişimini sınırlayarak eserin yüzeysel veya mekanik bir şekilde icra edilmesine neden olabilir. Bununla birlikte, bu eksiklik, öğrencinin yorum yapma becerisini geliştirmesi açısından önemli bir fırsat sunabilir. Nüansların notasyonda belirtilmemiş olması, öğrenciyi eserin karakterine uygun dinamikleri düşünmeye ve yorumlamaya teşvik edebilir.

Carl Fischer edisyonunda yer alan dinamik işaretleri incelendiğinde, sadece temel dinamikler olan piano (p) ve forte (f) işaretlerinin değil, aynı zamanda hedefe yönelik ifade dalgalanmalarını gösteren crescendo ve decrescendo gibi dinamik geçişlerin de kullanıldığı görülmektedir. Bu editoryal yaklaşım, özellikle öğrencinin müzikal cümle yapısını anlaması ve dinamik kontrastlar açısından oldukça faydalı olduğu söylenebilir. Başlangıç ve orta düzeydeki öğrenciler için dinamik değişimlerin açıkça belirtilmiş olması, müzikal anlatımın doğrudan deneyimlenmesini sağlar. Ayrıca bu tür detaylar, öğrencinin sadece teknik değil, aynı zamanda ifadeye dayalı bir icra bilinci geliştirmesine de olanak tanıdığı söylenebilir.

Luigi Cataldi edisyonunda herhangi bir dinamik işarete (nüanslara) yer verilmediği görülmektedir. Bu yönüyle, Montreal: Les Éditions Outremontaises edisyonu ile tam anlamıyla örtüşmektedir. Her iki edisyonun da nüanslardan arındırılmış olması, öğrenci gelişimi açısından hem olumlu hem de olumsuz etkiler yaratabilir. Olumlu yönden değerlendirildiğinde, nüanssız edisyonlar öğrencilere müzikal ifadeyi kendi anlayışlarına göre şekillendirme imkânı sunar. Bu durum, öğrencinin işitsel farkındalığını

artırabilir, tarihsel icra pratiği bağlamında stilistik araştırmalar yapmasını teşvik edebilir ve yorumlama becerilerini geliştirebilir. Ancak öte yandan, özellikle başlangıç ve orta düzeydeki öğrenciler için dinamik işaretlerinin eksikliği, müzikal yapının ve cümlemelerin anlaşılmasını zorlaştırabilir. Öğrenci, eserin dramatik yapısını veya duygusal yoğunluğunu keşfetmede yetersiz kalabilir ve ifadesiz bir icra ortaya koyabilir. Bu nedenle, nüanssız edisyonların pedagojik süreçte kullanımı, öğretmenin yönlendirici rolünü daha da önemli hâle getirmektedir.

Carl Fischer edisyonunda yer alan dinamik işaretleri incelendiğinde, sadece temel dinamikler olan piano (p) ve forte (f) işaretlerinin değil, aynı zamanda hedefe yönelik ifade dalgalanmalarını gösteren crescendo ve decrescendo gibi dinamik geçişlerin de kullanıldığı görülmektedir. Bu editoryal yaklaşım, özellikle öğrencinin müzikal cümle yapısını anlaması ve dinamik kontrastları tanınması açısından oldukça faydalıdır. Başlangıç ve orta düzeydeki öğrenciler için dinamik değişimlerin açıkça belirtilmiş olması, müzikal anlatımın doğrudan deneyimlenmesini sağlar. Ayrıca bu tür detaylar, öğrencinin sadece teknik değil, aynı zamanda ifadeye dayalı bir icra bilinci geliştirmesine de olanak tanır.

Breitkopf und Härtel edisyonunda dinamik (nüans) işaretlerinin yer almaması, öğrencinin ifade gücünü geliştirme süreci açısından hem avantajlar hem de dezavantajlar barındırır. Barok dönem eserlerinde dinamiklerin çoğunlukla doğrudan notaya yazılmaması, dönemin stilistik yaklaşımına uygun bir tutumdur. Bu bağlamda, nüanssız bir edisyon öğrencinin tarihsel icra pratiğini araştırmasını ve içsel duyarlılık geliştirmesini destekleyebilir. Ancak özellikle başlangıç düzeyindeki öğrenciler için bu durum, eserin karakterini anlamada ve yorumlamada zorluk yaratabilir. Öğrenci, dinamik yapı kurmakta yeterli yönlendirme alamadığı için müzikal anlatımı sınırlı kalabilir.

Peters edisyonunda yalnızca “p” (piano) ve “f” (forte) gibi temel dinamik işaretlerinin kullanılması ve bu işaretlerin genellikle cümle başlangıçları ile melodik zirve noktalarına yerleştirilmiş olması, öğrencinin yapısal farkındalığını geliştirme açısından olumlu bir katkı sunar. Buna ek olarak, crescendo ve decrescendo gibi yönlendirici işaretlerin bulunması, öğrencinin ifadeyi daha bilinçli bir şekilde yönlendirmesini sağlar ve müzikal cümlelerin gelişimsel akışını sezgisel olarak kavramasını destekler. Ancak bu tür dinamik müdahaleler, Bach döneminin otantik icra anlayışından uzaklaşarak modern bir yorum çerçevesi çizebilir. Bu durum, öğrencinin tarihsel icra pratiği hakkında yanlış bir stilistik algı geliştirmesine neden olabilir. Dolayısıyla bu tür edisyonlar, özellikle başlangıç ve orta düzey öğrenciler için müzikal anlatım becerilerini geliştirmede işlevsel olsa da, barok döneme özgü ifadeyi öğretme amacı güdüldüğünde mutlaka öğretmen rehberliğiyle ele alınmalıdır.

Süsleme İşaretleri Kullanımına Göre Edisyon Farklılıkları

J. S. Bach'ın eserlerinde trıl, mordant, appoggiatura ve arpeji geçişler gibi çeşitli süsleme türlerine sıklıkla rastlanmaktadır. Ancak G. v. Dadelsen editörlüğünde yayımlanan 1970 tarihli **Urtext** baskısında, yalnızca mordant süslemesine yer verildiği görülebilir. Bu tercih, Bach'ın özgün el yazmaları ile erken dönem kopyalarına bağlı kalma ilkesinden kaynaklanmaktadır. Bunun yanında Urtext edisyonlarının temel amacı, bestecinin stiline ve dönemine ait notasyonu mümkün olduğunca en yüksek doğrulukla yansıtmaktır.

Barok dönemin önemli icra unsurlarından olan süslemeler, **Ricordi** edisyonunda açıkça sunulmuştur. Trıl, mordant ve diğer süsleme unsurlarının yazılı halde sunulması, özellikle stil bilgisi yetersiz olan öğrenciler için oldukça önemlidir. Bu sayede öğrenci, icra anında yorum kararsızlığı yaşamadan süslemeleri doğru zamanlama ve teknikle uygulamayı öğrenebilir.

Barok dönemde süslemeler, günümüzdeki kadar kesin bir şekilde notasyona dökülmeyebilirdi. Besteci, süsleme işaretini kullanabilirken, bunun nasıl icra edileceği (başlangıç noktası, nota sayısı, hızı vb.) genellikle icracının bilgisine, dönemin stilistik kurallarına ve enstrümanın doğasına bırakılmış olabilirdi. **Ferruccio Busoni**, J. S. Bach'ın müziğini piyanoya uyarlarlarken, bu süslemeleri kendi yorumuyla ve dönemin (Romantik dönemin sonu) piyanistik estetiğiyle harmanlayarak notasyona dahil etmiş olabilir. Süslemelerin asıl notanın bir parçası gibi notasyona dökülmesi, Busoni'nin bu süslemeleri eserin müzikal dokusunun ayrılmaz bir parçası olarak gördüğünü düşündürebilir. Bu durum, süslemelerin rastgele eklenen, isteğe bağlı unsurlar olmaktan ziyade, melodik akışa ve harmonik yapıya katkıda bulunan zorunlu bileşenler olduğunu vurgulayabilir.

Montreal: Les Éditions Outremontaises tarafından yayımlanan BWV 772 numaralı İki Sesli Envansiyon edisyonunda süsleme işaretleri hiç görülmemektedir. Bir öğrencinin öğrenme sürecini hem olumlu hem de olumsuz yönlerden etkileyebilir. Diğer yandan, süsleme işaretlerinin olmaması, öğrenci için önemli pedagojik fırsatlar sunabilir. Bu durum, öğrenciyi Barok süsleme prensipleri üzerine araştırma yapmaya ve farklı kaynakları incelemeye teşvik edebilir. Öğrenci, bu sayede müzik tarihi ve icra pratiği bilgisini derinleştirebilir.

Luigi Cataldi edisyonu incelendiğinde, süsleme olarak yalnızca üst ve alt mordantlara yer verildiği, diğer süsleme türlerinin (trıl, appoggiatura, gruppetto vb.) ise kullanılmadığı görülmektedir. Bu seçimin temel nedeni, editörün Bach'ın orijinal el yazmaları ve dönemin erken kopyalarına sadık kalma yönündeki tercihten kaynaklanıyor olabilir. Aynı zamanda bu yaklaşım, süsleme kullanımını öğretmenin yönlendirmesiyle şekillendirecek biçimde açık bırakılmış olabilir. Mordantları pedagojik açıdan incelediğimizde Luigi Cataldi edisyonunda sadece mordantlara yer verilmesi, öğrencilere barok süslemelerin temel formlarını tanıma ve

uygulama imkânı sunar. Bu durum, süslemelere aşinalık kazandırma açısından olumlu bir etki yaratabilir.

Carl Fischer edisyonunda süslemeler incelendiğinde, yalnızca üst ve alt mordantlara yer verildiği, diğer barok süslemelere (tril, appoggiatura, gruppetto vb.) ise yer verilmediği görülmektedir. Bu tercihin ardında eserin pedagojik amacına hizmet etme düşüncesi yatmaktadır. Mordantlar, süslemeler arasında teknik olarak en temel ve erişilebilir olanlarıdır. Başlangıç ve orta düzey öğrenciler için bu tür süslemelerle sınırlı bir yapı, öğrencinin süslemelere karşı aşırı yüklenmeden, kontrollü ve anlaşılır biçimde yaklaşmasını sağlar.

Breitkopf und Härtel edisyonunda süsleme olarak yalnızca düz ve ters mordantların kullanılması, öğrenci eğitimi açısından hem yapısal kolaylıklar hem de ifade sınırlamaları doğurabilir. Bu tercih, özellikle başlangıç ve orta düzeydeki öğrenciler için süsleme uygulamalarını sadeleştirerek teknik olarak erişilebilir bir yapı sunar ve temel süsleme türlerinin doğru öğrenilmesine olanak tanır. Ancak öte yandan, barok dönemde yaygın olarak kullanılan diğer süsleme türlerinin (tril, appoggiatura, gruppetto vb.) bulunmaması, öğrencinin stilistik çeşitliliği deneyimlemesini ve süslemeler aracılığıyla ifade gücünü zenginleştirmesini engelleyebilir.

Peters edisyonunda sadece alt ve üst mordantların yer alması, öğrenci eğitimi hem şekillendiriyor hem de kısıtlıyor. Bu durum, özellikle başlangıç ve orta seviyedeki öğrencilere teknik olarak erişilebilir bir zemin sunuyor ve süslemelerin doğru uygulanmasını öğretiyor. Sadece temel süslemelere odaklanmak, öğrencinin süsleme pratiğini basitleştirerek daha kolay odaklanmasına yardımcı olabilir.

Sayfa Düzenine Göre Edisyon Farklılıkları

Urtext edisyonlarının sayfa düzeni, tipografik açıdan yalın ve geniş aralıklı bir yapı sergilerken, ölçü geçişleri belirgin bir netlik ile göze çarpar. Bu düzenleme, okuma kolaylığı ve eserin yapısal unsurlarının görsel olarak ayırt edilebilirliğini amaçlar.

Ricordi edisyonlarındaki sayfa düzeni düzenli gibi görünse de yoğun açıklamalı yazımdan dolayı öğrencinin gözünü yorabilir ve genellikle editörün dipnotlarını da sayfa kenarında kısa açıklamalarının sayfa içerisinde olduğunu görür. Bu durum, eserin barok dönem bağlamında anlaşılmasını kolaylaştırırken aynı zamanda da çağdaş müzik pedagojisinin beklentilerini karşılayacak biçimde yönlendirici de olduğu söylenebilir.

Busoni edisyonlarında notaların genel olarak belirgin bir şekilde basılması, özellikle piyano öğrenimi sürecindeki öğrenciler için önemli bir avantaj sağlayabilir. Öğrenciler, notaları okurken gözlerini zorlamadan ve yormadan çalışabilir. Bu durum, özellikle başlangıç veya orta seviyedeki öğrencilerin odaklanma sürelerini artırabilir ve müzikal okuryazarlıklarını geliştirme süreçlerini hızlandırabilir. Notaları kolayca seçebilmek hem sağ

hem de sol elin partilerini takip etmeyi kolaylaştırabilir; bu da, polifonik eserler olan envansiyonların doğası gereği kritik öneme sahip olabilir. Ayrıca, bu tip bir sayfa düzeni, ders sırasında öğretmenin ve öğrencinin notaları takip etmesini de kolaylaştırabilir. Öğretmen, öğrencinin çaldığı notaları daha rahat görebilir ve anında geri bildirimde bulunma imkânına sahip olabilir.

Montreal: Les Éditions Outremontaises tarafından yayımlanan BWV 772 numaralı İki Sesli Envansiyon edisyonunun sayfa düzeni incelendiğinde, yüksek derecede anlaşılabilirlik ve düzenlilik sergilediği gözlemlenmektedir. Bu edisyonun sayfa yapısı, özellikle pedagojik açıdan önemli avantajlar sunabilir. Notaların net bir şekilde ayrılması, ölçü çizgilerinin belirginliği ve genel estetik düzen, öğrencilerin eseri daha rahat okumasına ve kavramasına olanak tanıyabilir.

Luigi Cataldi edisyonu incelendiğinde, sayfa düzeninin oldukça sade, net ve anlaşılır bir biçimde tasarlandığı görülmektedir. Bu yönüyle, Montreal: Les Éditions Outremontaises edisyonu ile tam anlamıyla benzerlik göstermektedir. Her iki edisyonda da gereksiz görsel karmaşadan uzak durulması ve notaların açık biçimde yerleştirilmiş olması, özellikle başlangıç ve orta düzeydeki öğrenciler için önemli bir avantaj sunmaktadır. Sayfa düzenindeki bu sadelik, öğrencinin dikkatini dağıtmadan nota takibini kolaylaştırmakta, okuma hızını ve doğruluğunu artırmakta ve çalım sürecinde daha akıcı bir deneyim sağlamaktadır.

Carl Fischer edisyonu incelendiğinde, sayfa düzeninin oldukça sade ve dengeli olduğu, eserin sistemli biçimde her satıra yalnızca iki ölçü gelecek şekilde yerleştirildiği ve bunun da görsel anlamda ferah bir görünüm sağladığı görülmektedir. Notaların açık, okunabilir biçimde sunulmuş olması, özellikle nota okuma becerileri henüz gelişmekte olan öğrenciler için büyük bir avantajdır. Bu tür bir sayfa düzeni, öğrenciye odaklanma kolaylığı sağlar, gözün satırlar arasında kaybolmasını engeller ve nota takibini hızlandırır.

Breitkopf und Härtel edisyonunda, eserin tamamının tek bir sayfaya yerleştirilmiş olması, öğrenci açısından hem pratik hem de bilişsel düzeyde çeşitli etkiler yaratabilir. Tek sayfalık düzen, sayfa çevirme gereksinimini ortadan kaldırdığı için çalım sırasında kesintisiz bir akış sağlar ve özellikle kısa formlarda bu yönüyle avantajlıdır. Ancak, notaların sıkışık ve yoğun biçimde yerleştirilmesi, özellikle başlangıç ve orta düzeydeki öğrenciler için görsel karmaşaya yol açabilir; bu da notaların okunmasını zorlaştırarak dikkat dağınıklığına ve teknik hatalara neden olabilir. Ayrıca, polifonik yapının net takibini engelleyecek biçimde görsel yoğunluk yaratması, öğrencinin sesleri ayırıştırma ve yorumlama becerisini olumsuz etkileyebilir.

Peters edisyonunda eserin iki sayfaya bölünerek net ve ferah bir sayfa düzeniyle sunulması, öğrenci öğrenimi açısından önemli avantajlar sağlar. Ferah ve düzenli yerleşim, notaların rahat okunmasını kolaylaştırır; böylece öğrencinin görsel algısı desteklenir ve nota okuma sürecindeki bilişsel yük

azalır. Sayfanın ikiye bölünmesi ise, yoğun pasajlarda sayfa çevirme gereksinimi doğursa da her bir sayfada daha geniş ve açık bir notasyon alanı sunarak müzikal ifadeyi daha rahat kavramaya imkân tanır. Öte yandan, sayfa değişimlerinin çalma sırasında dikkat dağıtıcı olabileceği ve özellikle performans odaklı öğrencilerde kesintilere yol açabileceği göz önünde bulundurulmalıdır. Bu nedenle, iki sayfalık düzen; teknik becerisi gelişmiş veya öğretmen rehberliği altında olan öğrenciler için ideal olurken, yeni başlayanlar için pratik açısından bazı zorluklar doğurabilir.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Sonuçlar

Araştırmanın sonuçlarında J. S. Bach'ın BWV 772 numaralı İki Sesli Envansiyonu'na ait sekiz farklı edisyon, belirlenen beş temel kategori üzerinden incelenmiş ve aralarındaki benzerlikler ile farklılıklar ortaya konulmuştur. İnceleme ölçütleri; nüans işaretleri (dinamikler), süslemeler (tril, mordant vb.), parmak numaraları, sayfa düzeni ve artikülasyon işaretleridir (legato, portato, staccato).

Nüans işaretlerinin kullanımı açısından yapılan karşılaştırmada, Urtext, Montreal: Les Éditions Outremontaises, Luigi Cataldi ve Leipzig: Breitkopf und Härtel edisyonlarında herhangi bir yazılı dinamik ifade bulunmadığı gözlemlenmiştir. Buna karşılık, Ricordi, Busoni, New York: Carl Fischer ve Leipzig: Peters edisyonlarında ise belirgin şekilde yazılı nüans işaretlerine yer verildiği tespit edilmiştir.

İncelenen sekiz farklı edisyon arasında süsleme kullanımı bakımından dikkate değer farklılıklar gözlemlenmiştir. Urtext, Ricordi, Busoni, Luigi Cataldi, New York: Carl Fischer, Leipzig: Breitkopf und Härtel ve Leipzig: Peters edisyonlarında, eserin çeşitli bölümlerinde süslemelere (özellikle mordant, trill ve nadiren appoggiatura) yer verildiği tespit edilmiştir. Bu süslemeler, eserin dönemine uygun stilistik anlayışı desteklemenin yanı sıra, öğrencilere barok yorum pratiği kazandırma amacı da taşımaktadır. Buna karşın, Montreal: Les Éditions Outremontaises edisyonunda ise herhangi bir süsleme işaretine yer verilmemiştir. Bu tercihin, öğrencinin eseri sade ve net bir biçimde okuyarak kendi yorumunu oluşturmasına olanak sağlamak amacıyla yapılmış olabileceği düşünülmektedir.

Parmak numaralarının kullanımına ilişkin yapılan incelemede, Urtext, Montreal: Les Éditions Outremontaises, Luigi Cataldi ve Leipzig: Breitkopf und Härtel edisyonlarında genellikle parmak numaralandırmasına yer verilmediği gözlemlenmiştir. Bu tercih, eserin orijinaline sadık kalma anlayışı doğrultusunda, öğrencinin teknik çözümleme yetisini geliştirmesini amaçlayan bir editoryal yaklaşımın yansıması olarak değerlendirilebilir. Buna karşılık, Ricordi, Busoni, Leipzig: Peters ve New York: Carl Fischer

edisyenlerinde ise çeşitli pasajlara yerleştirilmiş sistemli parmak numaraları bulunmaktadır. Bu uygulama, özellikle öğrencilerin teknik gelişimini desteklemek ve icra sürecinde doğru pozisyonlama alışkanlıkları kazandırmak amacıyla pedagojik bir yönlendirme işlevi taşımaktadır.

Sayfa düzeni açısından yapılan değerlendirmede, Urtext, Busoni, Montreal: Les Éditions Outremontaises, Luigi Cataldi, New York: Carl Fischer, Leipzig: Breitkopf und Härtel ve Leipzig: Peters edisyonlarının genel olarak sade, açık ve okunabilir bir sayfa yapısına sahip oldukları görülmüştür. Bu edisyonlar, notaların yeterli boşluklarla yerleştirilmesi ve görsel olarak ferah bir sunum sağlamaları bakımından öğrenci ve icracı açısından pratiklik sunmaktadır. Buna karşılık, Ricordi edisyonu sayfa düzeni bakımından oldukça yoğun bir yapıya sahiptir. Notaların sıkışık yerleştirilmesi, çok sayıda nüans, süsleme ve artikülasyon işaretinin bir arada bulunması, sayfada görsel bir kalabalığa yol açmakta ve bu durum öğrencinin eseri okuma ve kavrama sürecini zorlaştırabilmektedir. Bu bağlamda Ricordi edisyonunun, ileri düzey öğrenciler veya deneyimli icracılar için daha fazla yorum bilgisi sunma amacı taşıdığı, ancak başlangıç ve orta düzey öğrenciler açısından görsel karmaşıklık nedeniyle pedagojik açıdan sınırlayıcı olabileceği söylenebilir.

Artikülasyon işaretlerinin (legato, portato, staccato) kullanımına ilişkin yapılan incelemede, Urtext, Montreal: Les Éditions Outremontaises, Luigi Cataldi ve Leipzig: Breitkopf und Härtel edisyonlarında bu tür yönlendirici işaretlerin büyük ölçüde yer almadığı gözlemlenmiştir. Bu yaklaşım, genellikle orijinal kaynaklara sadık kalma amacı güden veya öğrencinin kendi yorumunu geliştirmesini teşvik eden edisyonların ortak özelliği olarak değerlendirilebilir. Öte yandan, Ricordi, Busoni, New York: Carl Fischer ve Leipzig: Peters edisyonlarında ise legato, portato ve staccato gibi artikülasyon işaretlerine sistemli biçimde yer verildiği tespit edilmiştir. Bu tür detaylandırmalar, özellikle öğrencilerin barok döneme ait teknik ve stilistik yaklaşımları daha somut biçimde öğrenmelerine katkı sağlamayı amaçlayan pedagojik yönü ağır basan edisyonlarda öne çıkmaktadır. Genel olarak değerlendirildiğinde, edisyonlar arasında hem editoryal yaklaşım hem de pedagojik hedefler açısından dikkate değer farklar mevcuttur. Bazı edisyonlar hem süsleme hem artikülasyon hem de nüans işaretleri bakımından oldukça sade ve tarihsel yaklaşıma sadık kalırken, bazıları daha çağdaş ve öğretici bir anlayışla zenginleştirilmiş notalama tekniklerini benimsemiştir. Bu bulgular, öğrencinin seviye, öğrenme biçimi ve müzikal ifadesi göz önünde bulundurularak edisyon seçiminin önemini ortaya koymaktadır. Bu bölümde araştırmanın sonuçlarına yer verilmelidir.

Bu araştırma sürecinde, J. S Bach'ın BWV 772 numaralı İki Sesli Envansiyonu'na ilişkin yapılmış edisyon karşılaştırmalarını konu alan yerli ya da yabancı kapsamlı bir yüksek lisans tezi, doktora çalışması ya da hakemli makaleye ulaşılamamıştır. Mevcut literatürde genellikle Bach'ın İki Sesli Envansiyonları bütüncül olarak ele alınmakta; eserin genel pedagojik

değeri, çokseslilik eğitimi içindeki yeri ya da tarihsel bağlamı incelenmektedir. Ancak spesifik olarak BWV 772 numaralı eserin Urtext, Busoni ve Ricordi gibi farklı edisyonlar temelinde karşılaştırmalı analizi ve bu analizlerin eğitsel yansımalarına odaklanan bir çalışmanın bulunmaması, bu tezi alanyazında özgün kılan önemli bir unsur olarak değerlendirilmektedir. Bu durum hem müzik pedagojisi hem de edisyon incelemeleri açısından söz konusu boşluğun doldurulması gerekliliğini ortaya koymaktadır. Bu bağlamda çalışma, yalnızca Bach yorumuna yönelik değil, aynı zamanda müzik eğitimi alanında edisyon bilincinin artırılmasına yönelik katkı sunmayı hedeflemektedir.

Öneriler

Bu araştırma sonucunda elde edilen bulgular doğrultusunda, müzik eğitimi sürecinde edisyon tercihlerinin bilinçli ve amaç odaklı yapılması gerektiği anlaşılmaktadır. Bu bağlamda aşağıdaki öneriler sunulmaktadır:

1.Öğrenci düzeyine uygun edisyon seçimi yapılmalıdır. Başlangıç seviyesindeki öğrenciler için sadeleştirilmiş, yönlendirici ifadeler içeren Ricordi gibi edisyonlar tercih edilebilirken, ileri düzey öğrenciler için Urtext edisyonlar, müzikal ifade ve yorum geliştirme açısından daha faydalı olacaktır.

2.Eğitmenler edisyon farkındalığını geliştirmelidir. Müzik öğretmenlerinin farklı edisyonları tanıması ve karşılaştırmalı şekilde değerlendirmesi, öğrencilere daha bilinçli materyaller sunabilmeleri açısından önemlidir.

3.Edisyonlar arası farklar, eğitim sürecinde tartışılmalıdır. Özellikle orta ve ileri düzey öğrencilerle yapılan çalışmalarda, aynı eserin farklı edisyonlarının karşılaştırılması; stil, dönem ve yorum anlayışı üzerine düşünmeyi teşvik eder ve müzikal okuryazarlığı artırır.

4.Müzik eğitimi programlarına edisyon bilgisi dersi/başlığı eklenebilir. Öğrencilerin, sadece çaldıkları eseri değil, o eserin kaynaklarını ve yorum biçimlerini de anlamaları için müfredata edisyonlara dair temel bilgiler içeren bir içerik eklenmesi önerilir.

5.Editör müdahaleleri eleştirel bakışla ele alınmalıdır. Özellikle Busoni gibi yoğun editoryal yorum içeren edisyonlarda, öğrencilerin bu müdahaleleri fark edebilmesi ve değerlendirebilmesi için rehberli çalışma yapılması önerilmektedir.

6.Araştırma farklı eserler ve edisyonlarla genişletilmelidir. Bu çalışma yalnızca BWV 772 ile sınırlı olup, benzer analizlerin diğer envansiyonlar veya Barok dönem eserleri üzerinde yapılması, edisyonların eğitimdeki yeriyle ilgili daha geniş bir perspektif sağlayacaktır.

Bu öneriler doğrultusunda, hem öğretmenlerin hem öğrencilerin edisyonlara yönelik daha bilinçli bir yaklaşım geliştirmesi, müzik eğitiminin niteliğini artırmada önemli bir adım olacaktır.

KAYNAKÇA

- Bach, J. S. (2009). 15 Inventions, BWV 772-786. Montréal, Kanada: Les Éditions Outremontaises.
- Becker, C. F. (1853). Bach- Gesellschaft Ausgabe, Band 3 (pp.1-18). Leipzig: Breitkopf and Härtel
- Boran, İ., ve Şentürkmez, K.Y. (2015). Kültürel Tarih Işığında Çoksesli Batı Müziği. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Busoni, F. (1891). 15 Zweistimme Inventionen. Moscow: Public Domain.
- Cataldi, L. (2003). Invenzioni a due voci. Almanya: Luigi Cataldi.
- Czerny, C. (1903). Joh. Seb. Bach Thirty Two and ThreePart Inventions. New York: Carl Fischer
- Czerny, C. (ca.1840). Compositions pour le Pianoforte, Livre 7 (pp.12-28). Leipzig: C. F. Peters.
- Gallo, C. (1997). Johann Sebastian Bach e l'interpretazione moderna. Milano: Ricordi.
- İlyasoğlu, E. (2001). Zaman İçinde Müzik. İstanbul: Yapı Kredi.
- Marcon, R. (2002). L'edizione Ricordi delle opere per tastiera di J.S. Bach: tra filologia e prassi esecutiva. In A. Della Corte (Ed.), La musica tedesca in Italia nel XX secolo (pp. 145–162). Torino: EDT.'
- Mugellini, B. (1983) Invenzioni a due voci. Milan: Ricordi.
- Özer, N., Demirbatır, R.E. (2017) J. S. Bach'in Bwv 881 Fa Minör Prelüd Ve Fügünün Analizi Ve Eğitsel Açidan Öneriler, 10(20), 827.
- Rosenblum, S. (1991). Performance Practices in Classic Piano Music: Their Principles and Applications. Indiana: Indiana University Press."
- Say, A. (1995). Müzik Tarihi. Ankara: Umut Matbaacılık
- Şentürk, N., Yücetoker, İ. (2014) Barok Dönem Piyano Eserlerine Yönelik Güçlük Düzeyi Algı Ölçeği – Geçerlilik ve Güvenilirlik Çalışması -. Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi, 33-37.
- Şentürk, N., Yücetoker, İ. (2016) Piyano Öğretim Elemanlarının Barok Dönem Eserlerine İlişkin Görüşlerinin Değerlendirilmesi. EKEV Akademi Dergisi, 163-180.
- Wolfgang, P. (1962). Neue Bach- Ausgabe, Serie V, Band 5 (pp.48-77). Kassel: Bärenreiter Verlag

Yaratıcı Düşünme Süreçlerinde Mükemmeliyetçi Çatışmalar

Rasim BAŞAK¹

1- Doç. Dr.; Bursa Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü.
rasimbacak@gmail.com ORCID No: 0000-0002-6941-440X

ÖZET

Yaratıcılık yaygın olarak ve pek çok alanda konuşulan, sıklıkla sanatla ilişkilendirilen bir kavramdır. Elbette bu, yaratıcılık sadece sanatla ilişkili bir kavramdır anlamına gelmez. Bir yetenek alanı olarak yaratıcılık oldukça önemli görüldüğünden, sanat alanı dışında da sıklıkla kullanılmaktadır. Yaygın olarak kullanılmasına karşın bir o kadar da tartışmalı, içeriği net olarak bilinmeyen, tanımlamakta güçlük çektiğimiz bir kavramdır. Hayatın bütün alanlarında kullanılan yaratıcılık kavramı, sanat alanında üst düzey sanatsal niteliğin ve ustalığın da bir parçası olarak görülür. Doğası gereği, yaratıcı olmayan kişiler tarafından anlaşılması ise bir o kadar zordur. Yaratıcılık, ileri düzey bir bilişsel beceri olarak görülürken, sanatta yeteneğin ötesinde büyük bir ustayı diğerlerinden ayıran bir niteliktir. Diğer taraftan bir kişilik özelliği olarak mükemmeliyetçilik, ulaşılması mümkün olmayan amaçlar doğrultusunda sürekli ve takıntılı bir çabalama süreci olarak da görülmektedir. Olumlu ve olumsuz boyutları olan bu kişilik özelliği yaratıcı kişilerde de gözlemlenebilir. Bu bölümde, gözlemlenebilir mükemmeliyetçi davranışlar ile yaratıcılık süreçleri arasında nasıl bir ilişki olabileceği incelenmiştir. Bazı durumlarda mükemmeliyetçilik okulda başarıyı getirirken, bazen ise başarısızlığa sebep olabilir, günlük hayatında, ilişkilerinde ve sosyal hayatında sorunlar yaratabilir. Bundan dolayı yaratıcı davranışın evrimsel doğası çerçevesinde mükemmeliyetçiliğin olumlu ve olumsuz ne gibi etkileri ve görünümleri olabileceği analiz edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Yaratıcılık, mükemmeliyetçilik, eğitimde yaratıcılık, sanatta yaratıcılık, sanat eğitimi

GİRİŞ

Öncelikle, yaratıcılık; ‘orijinallik’, ‘sıradışılık’, ‘özgünlük’, ‘kendine haslık’ ile ilişkilendirilen bir kavram olup; ‘orijinal’ olanın estetik değeri ise bir başka tartışma konusudur. Bazılarına göre, ‘yaratıcılık’ ifadesi, yoktan var etme (ex nihilo) anlamındaki tanrısal yaratma ile karıştırılan bir kavram olmasına karşın; ‘bilişsel’ bir süreç olarak yaratıcı düşünme bunun tamamıyla dışında bir kavramdır. Bu bağlamda; yaratıcılığı anlamak için bazı soruları ele almak gerekecektir. Bir kişiyi, bir eylemi veya bir şeyi yaratıcı kılan şey nedir? Yaratıcı beceriyi veya yaratıcılıktaki başarıyı nasıl değerlendirmeliyiz? Sanattaki yaratıcılığı açıklamak mümkün müdür, öyle ise nasıl açıklanabilir? Yaratıcı kişilerin veya eylemlerin özel birtakım nitelikleri var mıdır? Sosyal, kültürel, ekonomik, kurumsal, tarihsel ve cinsiyet temelli değişkenler yaratma sürecini nasıl etkiler? Bütün bunlar, yaratıcı sürecin sonucu olan nesneye bakışımızı veya onu değerlendirmemizi nasıl etkilerler? (Alperson, 2013, s. 246)

Peterson (2018)'a göre, hayatta başarılı olmak için gereken dört parametre sırasıyla şunlardır:

1. Genel bilişsel kapasite (eğer birey kompleks bir iş yapıyorsa)
2. Göreve adanmışlık, azim (uzun vadede hayatta başarı için önemli bir parametredir)
3. Negatif duyguların yokluğu (nörotik davranış ölçeğinde düşük skor)
4. Deneyime açıklık (yaratıcılık gerektiren alanlarda yetkinlik ile ilişkili bir kişilik boyutudur)

Bunlardan dördüncüsü, aynı zamanda bir kişilik boyutu olan, deneyime açıklık yaygın olarak yaratıcılık ile ilişkilendirilen bir özelliktir. Deneyime açık kişiler doğal olarak, yeni deneyimlerden kaçınmazlar, yaratıcılık ise ilişkili olarak risk almayı gerektiren bir özellik olduğundan deneyime açık kişilerin yaratıcı deneyimlere eğilimli olduğu düşünülebilir. Deneyime açık yapıdaki kişiler, bilhassa estetik deneyimlere açıklık eğilimindedirler.

Deneyime açık yapıdaki kişilerin politik olarak genellikle liberal eğilimde olduğu; hatta bu kişilik boyutunun liberaller ile muhafazakârları ayıran bir özellik olduğundan bahsedilir. Liberaller deneyime açıklık boyutunda yüksek skorlar alırken; göreve adanmışlık ve azim boyutunda düşük skorlar alma eğilimindedirler. Bu eğilimdekiler muhafazakârlarla kıyaslandıklarında; düzenli ve üretken olmadıkları görülür (Peterson, 2017a). Muhafazakârların, deneyimlere daha kapalı, daha az risk alma eğiliminde dolayısıyla yaratıcılık konusunda daha düşük potansiyele sahip oldukları düşünülebilir. Yüksek riskler almalarına karşın, türümüzün devamını sağlayan tarihsel değişimleri gerçekleştirenlerin ise sayıları çok az olan yaratıcı bireyler olduğu açıktır. Risk almaktan kaçınmayan bu kişilerin deneyimlerinin büyük kısmı başarısızlıkla sonuçlanacaktır, ancak içlerinden başarıya ulaşan çok az sayıdaki kişi dünyayı değiştirenlerdir. Yaratıcılık evrimsel anlamda *hayatta kalabilme* (survival) değerine karşılık gösterdiğinden, yaratıcı kişilere ender rastlanıldığı düşünülebilir. Diğer taraftan hayatî tehlike durumunda yaratıcılığın daha etkin kullanıldığını düşünebiliriz. Konformizm genel olarak yaratıcılığın önünde bir engeldir. Sonsuz özgürlüğün tanındığı şartlarda yaratıcılığın ortaya çıkması, düşünülenin aksine daha zor olacaktır.

YARATICILIK VE ZEKÂ

Yaratıcılık ve zekâ arasındaki ilişki incelenirken, zekâ kavramı daha çok bilişsel ve analitik bir işlev olarak görülmektedir. Yaratıcılık ile zekâ arasında ilişkiler gösteren araştırmalar olduğu gibi, doğrudan ilişkili olmadığını savunanlar da vardır. Ünlü psikolog *Hans Eysenck* yaratıcılığa

ağırlıklı yer verdiği ‘Genius’ (Deha) isimli kitabında, yaratıcılığa sanılandan daha az rastlanıldığını, gerçekten yaratıcı olabilmek için deha derecesinde bir IQ’ya sahip olunması gerektiğini, bunun da binde bir rastlanılan bir zekâ dilimine karşılık geldiğini ifade ediyordu. *Eysenck*, araştırmalarına dayanarak, erken dönem travmatik deneyimlerin, yaşamın ileri dönemlerinde yaratıcılığa büyük katkı sağladığı ve bir parametre olarak kullanılabileceğini ifade eder. Ancak diğer taraftan, erken travmatik deneyimlerin, ileri dönemlerde problemli bir yaşamın habercisi olduğu da bilinmektedir (Peterson, 2017a).

Yaratıcılık konusunda pek anlaşılmayan şeylerden biri de onun ihtiyaçlara dayalı olarak gelişen bir yeti olduğudur. Ortada çözülmesi gereken sorunların varlığında yaratıcı beceriler harekete geçecektir. *Eysenck*’in de ifade ettiği üzere, erken dönem yaşanan travmalar, hayatı tehdit eden sorunlar olarak algılanacak ve hayatta kalabilme güdüsüyle yaratıcı düşünme süreçleri işlevsel olarak devreye girecektir. Özellikle insanın fiziksel olarak güçsüz olduğu bir dönemde yani çocukluk döneminde, küçük sorunlar bile büyük hayatî riskler olarak algılanabilir. Bu durumda büyük tehdit algısı bütün bilişsel mekanizmaları seferber edecektir. Böyle bir durumda hayatta kalabilmenizi zorlaştıracak güçlü rakiplerinizi ve engeller varsa; yaratıcılık temel bir hayatta kalabilme stratejisine dönüşecektir. Bu anlamda yüksek IQ ile birlikte travmatik deneyimler ve hayat zorlukları erken dönemde yaratıcılığın gelişimini destekleyen özellikler olarak düşünülebilir.

Yaratıcılık sıklıkla bilinçsizce kullanılan sözcüklerdendir. Kimi zaman duyduğumuz herkes yaratıcıdır gibi ifadeler doğru değildir. Yaratıcılık her şeyden önce yüksek IQ gerektiren bir yetidir, bunun yanında herkesin kullandığı düşünme şekilleri, yol ve yöntemleri kullanıyorsanız, herkesin vardığı yere varacaksınız demektir. Diğer insanların takip ettiği yol ve yöntemlerden ayrışmanızı sağlayan bir düşünce yapısına sahip olmanız gereklidir, buna ıraksak düşünce diyoruz ve bu yaratıcılığın yapısal ölçütlerinden biridir. Yaratıcı insanlar, yaratıcı eylemlerle uğraşmak için diğerlerinde olmayan bir motivasyona sahiptirler, yeni, farklı ve sıra dışı şeyler deneyimlemek isterler, estetik deneyim yaşama arzusu yaratıcı bireylerin tipik özelliklerindendir. Film izlemek, kurgu romanlar okumak, müzeye gitmek, şiiirden haz almak, alışılmışın dışındaki müzikten haz almak gibi deneyimler yaşamak yaratıcı kişilerin doğasının bir parçasıdır. Yaratıcı bireylerin, estetik deneyimlere açık olmasının sebebi, sıra dışı estetik deneyimlerin yaratıcı düşüncelere ilham vermesindendir. Popüler medyada zaman zaman duyduğumuz, herkes yaratıcıdır gibi bir ifade doğru değildir. Yaratıcılık çok az sayıda kişinin sahip olduğu, onları diğerlerinden ayıran bir yetidir. Eğer herkes yaratıcı ise, sizi diğerlerinden ayıran bir şey yok

demektir, yani yaratıcı kelimesi bütün anlamını kaybeder. Çünkü, bir terim herkes için geçerli bir anlam içeriyorsa, bu terim tamamiyle anlamsızdır.

Yaratıcı bireyler, statükoyu reddeden, ona direten kişilerdir; tam da bu sebeple yaratıcılık ölçülmesi zor bir kişilik boyutudur. Eğer kişi, ölçülebilir bir sistemin içinde öngörülen parametrelere dayalı olarak davranıyorsa tanımı gereği, zaten yaratıcı değildir. Yaratıcılığın ölçümünü zorlaştıran da budur. Ancak, yaratıcılık konusunda bir fikir vermesi bakımından “yaratıcılıkla doğrudan ilişkili boyutlar ve en yakın parametreler olarak, yüksek IQ ve deneyime açık kişilik yapısı dikkate alınabilir” (Peterson, 2017a).

Günümüzde çok hızlı bir gelişim gösteren teknolojik olanaklar kapsamında oldukça büyük yol kat etmiş olan Yapay Zekâ (AI—Artificial Intelligence); mühendislik ve teknoloji alanında büyük heyecan yaratmaktadır. Yapay Zekâ alanındaki çok büyük ilerlemelere dayalı olarak bazı kişiler, insanın yaptığı her şeyi ileride Yapay Zekânın yapabileceğini düşünmekte, hatta bunun insanın sınırlılıklarını dahi aşabileceğini iddia etmektedirler. Ancak Peterson (2017a)’a göre yaratıcılık gerektiren meslekler ve pozisyonlar için bu geçerli değildir, çünkü gerçekten yaratıcılık gerektiren bir süreç, algoritmalara dönüştürülemediği için makinalarla değiştirilmesi imkansızdır. Yani Yapay Zekânın yaratıcılık anlamında insanın başarabildiği bir süreci başararak algoritmanın dışına çıkabilmesi ihtimali gözükmemektedir. Peterson buna örnek olarak insanın üç boyutlu alanda nasıl hareket ettiğinin dahi henüz çözülemediğini gösterir. Hakikaten, uzamsal olarak, insan; peş peşe kompleks kararlar zinciri gibi gözüken bir dizi hareketi gerçekleştirerek nasıl hareket etmektedir; bu bile henüz çözümlenmiş değildir. Çok basit gibi gözüken bir hareketler sürecinde dahi, sonsuz ve bağlantılı kararlar ihtimalleri içerisinden, hangi koşullara ve şartlara dayalı olarak neden belirli kararları alarak davrandığımız henüz açıklanabilmiş değildir. Bunun anlamı şudur, insan hala algoritması anlaşılamayan bir sürecin parçası olarak hareket etmektedir. Düşünmek ve görmek gibi daha kompleks mekanizmaları ise açıklamaktan hala çok uzağız. Chomsky’nin de ifade ettiği üzere, Yapay Zekânın yaratıcı süreçleri kullanabilmek için oldukça ilkel olduğunu söylemek mümkündür. Yani Yapay Zekâ, henüz satranç tahtası üzerindeki 32 taşın 64 kare düzlem üzerindeki hareket olanaklarını aşamamış bir sistemdir. Şu anki yaklaşımlara bakıldığında ise hiçbir zaman aşamayacağı düşünülmektedir. Yani Yapay Zekâ bir insan gibi duygusal bir şiir yazabilir mi veya resim yapabilir mi gibi soruların cevabı ‘hayır’ gibi gözükmektedir. 64 kareden oluşan düzlem üzerindeki hareket ihtimal ve olanakları rasyonel aklın çalışma mekanizmaları ile açıklanabilir, ancak yaratıcılık kavramının bu şekilde açıklanması mümkün değildir.

YARATICILIK ve TESTOSTERON İLİŞKİSİ

Erkeklerde testosteronun yüksek düzeyde olduğu yaşlarda yaratıcılık skorlarının da yüksek olduğu görülüyor, aynı şekilde testosteronun zirvede olduğu 16-25 yaşları arasında suç ve saldırganlık oranları da zirvededir (Peterson, 2019). Bu görünür ilişkiden dolayı, "erkekler kadınlara göre daha mı yaratıcıdır?" ve "testosteron ile yaratıcılık arasında bir ilişki var mıdır?" soruları; incelenmeye değer konulardır. Testosteronun bilişsel süreçler ve yeteneklerimiz üzerindeki etkilerini anlamamız, testosteron ile yaratıcılık arasındaki muhtemel ilişkileri anlayabilmemiz açısından önemli olabilir.

Bir araştırmada, katılımcıların karmaşık bir yapı içine gizlenmiş bir şekli bulmaları istendiğinde; erkeklerin, kadınlara göre çok daha hızlı bir şekilde gizlenmiş şekli tespit ettikleri görülmüştür (Baron-Cohen ve diğerleri, 2004). Bahsedilen araştırmada, anne karnında maruz kalınan testosteron oranıyla 1 yaşındayken çocukların göz teması kurmaları arasındaki ilişki incelenmiş; anne karnında daha çok testostere maruz kalan çocukların daha az göz teması kurdukları görülmüştür. Yaygın inanişâ göre, göz temasının, sosyal faktörlerle ilişkili olarak geliştiği düşünülmekteydi, ancak bu bahsedilen araştırmayla göz temasının testosteron ile ilişkili olduğu görülmektedir. Araştırmada çocuklar 2 yaşındayken tekrar teste tabi tutulur. Kızların, erkeklere oranla çok daha aktif bir şekilde göz teması kurdukları ve aynı zamanda kızların sözlü ifade becerilerinin çok daha gelişmiş olduğu görülmektedir. Kızlar daha erken konuşurlar ve dil gelişimleri daha hızlıdır. Neden kızların dil gelişiminde böyle avantajları olduğunu bilmiyorduk, ancak şimdi anne karnında maruz kalınan testosteron miktarı ile bunu açıklamak mümkün olabilir. Bunların yanında, anne karnında daha çok testostere maruz kalan çocukların daha küçük bir kelime haznesi olduğu görülmektedir (Baron-Cohen ve diğerleri, 2004).

Başka araştırmalar da göstermektedir ki doğum öncesi yüksek testostere maruz kalan çocukların empati düzeyleri daha düşüktür. 8 yaşına gelmiş çocuklarda bile bu etki devam etmektedir. Kısaca özetlemek gerekirse, kızlar sözlü iletişim ve sosyal beceri testlerinde daha yüksek skorlar alırken, erkekler analitik beceri testlerinde daha iyidiler. Testlere göre erkekler soyut kavramları anlama konusunda daha iyiler, ancak empati konusunda kızların gerisindeler. Otizme erkeklerde daha sıklıkla rastlanıldığı bilinmektedir, bu araştırma bunun sebebine ışık tutabilir ancak daha fazla araştırmaya ihtiyaç vardır (Baron-Cohen ve diğerleri, 2004).

Testosteron özellikle erkeklere belirli bir dönem için yaratıcılık konusunda avantaj mı sağlıyor? Öyle ise bunun sebebi ne olabilir? Evrimsel

sosyal-psikolojik gelişim süreçlerini dikkate almaksızın bu sorulara cevap vermek zor olabilir. Evrimsel olarak, seksüel seleksiyon bakımından seçici konumda olan kadınlardır, yani bir erkeğin genlerini sonraki nesle aktarıp aktarmayacağına karar veren kadınlardır. Bu perspektiften baktığımızda, erkeğin üreme kabiliyeti ve hayatta kalabilme değerlerinin optimum seviyede olduğu dönem aynı zamanda testosteron düzeyinin en yüksek olduğu dönemdir; ya da tersten söylersek, testosteron düzeyinin en yüksek olduğu dönemler optimum hayatta kalabilme ve soyunu sürdürebilme değeri taşır. Hayatta kalabilmenin pek çok faktöre bağlı olduğu karmaşık bir dünyada, erkekler hem hayatta kalabilmek için hem de soyunu sürdürebilmek için rakiplerinin önüne geçmek zorundadırlar. Bu kısa bir ömrü olan erkek için hayati bir konudur. Bir diğer ifadeyle bunları gerçekleştirebilmek için yaratıcı yol ve yöntemler bulması gereken erkekler için bu güç; damarlarındaki testosteronda gizli olabilir. Bu evrim temelli yaklaşım, kadınların partner seçerken neden yaratıcı eylemlerle uğraşanlar ve ellerini iyi kullananları tercih ettiklerini de açıklıyor olabilir.

Bu aynı zamanda bir paradoksa da işaret ediyor olabilir. Sıradışı olmayı gerektiren yaratıcılık hayatta kalabilmeye karşıt, olumsuz bir yetenek olarak düşünülebilirken; 16-25 yaş aralığındaki testosteron ile yaratıcılık arasındaki doğrudan ilişki, yaratıcılığın hayatta kalabilme değerini artıran bir güç olduğu anlamına da geliyor olabilir. Ancak, eğer böyle ise neden yüksek IQ'ya sahip herkes aynı zamanda yaratıcı değildir sorusu kafaları kurcalamaya devam edecek gibidir.

YARATICI DÜŞÜNME SÜRECİNİN AŞAMALARI

Yaratıcılık her ne kadar yüksek bir IQ düzeyi ile ilişkilendirilse de rasyonel düşünme süreçlerinin bir ürünü olarak ortaya çıkmadığı söylenebilir. Yaratıcı fikir bulma süreçleri incelendiğinde görülmektedir ki, yaratıcı fikirler hiç beklenmedik biçimlerde ve beklenmedik anlarda ortaya çıkmaktadır. Rasyonel düşünme süreçleri, bilerek ve isteyerek karar verme süreçleridir. Yaratıcı fikir bulma süreci, sıradan problem çözme süreçleri gibi işlemeyen bir süreçtir. Bilinen algoritmaların uygulanmasını gerektiren her gün kullandığımız problem çözme süreçleri rasyonel aklımızı etkin olarak kullandığımız süreçlerdir. Mantıksal süreçler şeklinde yürüyen bilinen problem çözme aşamaları, sıradışı düşünmeyi gerektirmezler dolayısıyla yaratıcı düşünmeye de ihtiyaç duyulmaz. Ancak, yaratıcı düşünme bilinen yöntemlerin, bilinen algoritmaların dışına çıkmayı gerektirir; zaten o sebeple yaratıcı düşünme olarak adlandırırız.

İnsan zihninin çalışma süreçlerinde, benzerliklerden yararlanma, sınıflandırma, tümevarım ve tümdengelim gibi bilindik yöntemler işe yarar yöntemlerdir. Bu sebeple, hepimiz yeni karşılaştığımız bir kavramı anlamak ve anlamlandırmak için, daha önceden bildiğimiz kavramlarla, şablonlarla,

biçimlerle ilişkilendirme, sınıflandırma, genelleme, tümevarım ve tûmdengelim yöntemlerini kullanırız. Hayatımız boyunca her gün sürekli olarak kullandığımız bu süreçler, temel mantık olarak adlandırılabilir ve günlük işlerimiz ve karşılaştığımız problemlerin çözümünde hakikaten işe yarar bir yöntemdir. Bu yöntemler, oldukça bilindik algoritmalar şeklinde yürütölmektedir, o sebeple bu süreçlerin ürünü olmayan fikirle karşılaştığımızda mantıksız veya mantık dışı olarak görürüz. Matematik ve geometri bu temel rasyonel süreçlerin yürütölmesine dayanır. Mesela, felsefi düşünme süreçleri için bu yaygın kullanılan düşünme süreçleri gereklidir.

Epistemolojide, ‘bilmek’ dediğimiz süreç empirik ve rasyonel süreçlere dayalı olarak gerçekleşir. Bilimsel Yöntem, *empirisizm* ve *rasyonalizmi* düşünceye temel olarak kabul eder. *David Hume*’un temsil ettiğı *Empirisist* ekole göre bilgi doğrudan gözlemlerimiz ve algılarımıza dayalı deneyimlerimizin ürünü olarak kabul görürken (a posteriori); *Immanuel Kant*’ın temsil ettiğı *Rasyonalist* ekole göre insan aklının temel mantıksal düşünme süreçleri esas teşkil etmelidir (a priori). Dikkat edilirse, her iki yaklaşımda da temel olarak bilinen mantıksal düşünme süreçleri esas alınmaktadır. Yaratıcı düşünmenin bu kadar tartışmalı bir konu olmasının sebeplerinden biri tam olarak bu bahsettiğimiz meseledir. Yaratıcı düşünme süreçleri ne doğrudan empirik deneyimlere dayanır ne de sadece rasyonel düşünme sürecinin bir ürünüdür. Bundan dolayı yaratıcı düşünme süreçleri anlaşılması zor süreçler olarak görölmektedir.

İnsan beyninin sağ ve sol yarım kürelerinin işlevleri konusunda çeşitli spekülasyonlar olagelmıştır. Geleneksel olarak sağ yarım küre sanatsal yetenek ve sezgisellik ile ilişkilendirilirken sol yarım küre rasyonel düşünme süreçleri ile ilişkilendirilmektedir. Bu konuda psikiyatrist İain McGilchrist (2018) oldukça açıklayıcı bir yaklaşım geliştirmiştir. Bu yaklaşıma göre, *frontal korteks* işlevinin yokluğunda, sağ yarım küre sürekli olarak avcı-yırtıcı tehlikesine karşı etrafı kolları vaziyette iken; sol yarım küre av peşindedir. Bir bakıma sol yarım küre avcı pozisyonunda iken, sağ yarım küre av pozisyonundadır. Bu işlevsel roller bütününde, sol yarım küre uzanıp yakalama hareketini kontrol eder. Sağ yarım küre kâşif modunda, etrafı keşfetme hareketini kontrol eder... Bundan dolayı, sol el genellikle kontrollü ve ölçölü bir savunma ve keşif modundadır. Sağ yarım küre işlevsel rolü gereğı sürekli olarak hayâl gücü ölçüsünde bilinmeyene, yeniliklere ve yeni olanaklara açıktır. Diğer taraftan, sol yarım küre sınırları, duvarları ve ölçölüleri belirleyip, belirli olan, bilinen ve güvenli olanla bağlantı kurmak ister. Bir bakıma kontrolsüz bir şekilde uçmaya çalışan sağ yarım kürenin ayaklarının yere basmasını sağlar, kontrol mekanizması işlevi görür. Sağ yarım küre bu anlamda kaosu simgelerken, sol yarım küre düzeni simgeler. Kaosu ortadan kaldırmak mümkün değildir; armoni ve denge içinde varoluş için hem kaos hem de düzen, her ikisi de gereklidir. Bu açıklama, yaratıcı süreçlerin insan beynindeki işleyişi hakkında da ipuçları sağlayabilir.

Yaratıcılık konusunda beyin bölümlerinin nasıl bir fonksiyonu olduğu tam olarak bilinmemesine karşın, McGilchrist (2018)'in yaklaşımı doğrultusunda yaratıcılığın gizemli doğası daha iyi anlaşılabilir. Yaratıcı düşünme süreci rasyonel düşünme sürecinden farklı olarak yeni olanakları keşfetmek için uçmaya çalışırken, rasyonel akıl ona sınırlar çizip, ayaklarını yere bastırmaya çalışır. Yaratıcı düşünce sınırları algılamazken, rasyonel akıl bu sınırsız düşünme sürecinde mantıksal çerçeveler ve anlık kadrajlar yakalamaya çalışır.

Yaratıcı düşünme süreci bir bakıma saçmalama sürecidir. Kültürümüzde ayakları yere basmayan, fazlaca hayalperest düşünme, mantıksız düşünme için kullanılan bir ifadedir 'saçmalamak'. İlginçtir ki, *beyin fırtınası* süreci bir tür saçmalama ayinidir. Beyin fırtınası, yaratıcı fikir bulmak amacıyla reklamcılar ve diğer şirketler tarafından sıklıkla başvurulan bir yöntemdir. Bu süreçte, bir grup insan bir araya gelir ve bir probleme yönelik yaratıcı çözüm bulmaya çalışırlar. Bu süreç, aşamaları önceden belirlenmiş bir süreç değildir, daha ziyade spontane bir şekilde doğaçlama ile yürür. Grup üyelerinin birlikte oldukça eğlenceli zaman geçirdikleri bir süreçtir. Burada rasyonel ve mantıklı düşünme süreçleri pek dikkate alınmaz, hatta istenilmez. Bunun sebebi, rasyonel düşünme süreçlerinin, bilinen yöntemlerin dışına çıkması pek mümkün olmadığındandır. Genel mantık geliştirme süreci, herkes için benzerlik taşıdığından; mantıklı düşünme genellikle herkesi aynı sonuca götürecektir. Oysa ki, varılmak istenilen herkesin varmadığı sonuçlar olduğundan mantıklı düşünme süreçlerinin dışına çıkılması gerekmektedir. Beyin fırtınasında "fikirlerle" eğlenme süreci ve "saçmalayarak" eğlenme süreci prensipte çok işe yarayan yöntemlerdir. Günlük hayatta yoğun olarak kendimizi rasyonel ve mantıklı düşünmeye zorladığımızdan dolayı, çoğumuz için 'saçmalama' moduna geçmek o kadar da kolay değildir. En ufak bir eğlenceli saçmalama girişiminde rasyonel aklımız devreye girerek bunu önlemeye çalışır. Bu süreçte en büyük engellerden biri dışarıdan bizi gözleyen ve eleştiren adeta bir baba figürü gibi, bizi otoriter bir şekilde kontrol eden gözleyen, uyum sağlamaya çalışan kişisel-imaj (self-image) algımızdır. Toplumsal olarak, başkalarına hoş gözükme, dikkat çekmeme, sürüden ayrılmama, uyum sağlama gibi evrimsel sosyalleşme ve iletişim stratejileri; yaratıcı düşünme sürecindeki 'eğlenceli saçmalama' girişimlerimizi engellemeye çalışacaktır. Bu bakımdan, birbirini eleştirmeyen, hiçbir şeyi fazla ciddiye almayan kişilerden oluşan bir beyin fırtınası takımı yaratıcı düşünme sürecini daha verimli kılacaktır. Hepimiz, bizi çok iyi tanıyan, çok yakın aile bireyleri ve çok yakın arkadaşlarımız yanında özgürce saçmalayabileceğimizi biliriz. Bizi eleştirmeden, saçmalamak da dahil davranışlarımızı kabul eden, rasyonel olmadığımız zamanlarımızda dahi bizi öylece kabul eden kişilerin varlığında daha özgürce düşünme eğilimindeyizdir.

Yaratıcı süreçlerin nasıl işlediğini açıklamaya yönelik olarak *Graham Wallas* tarafından 1926'da geliştirilen model, yaratıcı düşünmeyi

yukarıda örneklerle açıklanan süreçlere benzer bir şekilde açıklar. Catharine Patrick (1937) yaratıcı düşünmenin dört aşamasını şu şekilde açıklar: (i) Hazırlık, bu aşamada kabaca bir problem tespit edilir, çözüme yönelik rastgele girişimler olabilir; (ii) Olgunlaştırma, bu aşamada problem bilinçli ele alınmaz, bilinçli farkındalığın dışına çıkarılır; (iii) İlham, bu aşama ilhamın geldiği, aydınlanmanın yaşandığı, çözümün belirttiği aşamadır; (iv) Detaylandırma, bu aşamada bulunmuş olan yaratıcı fikir rasyonel olarak ele alınır, probleme çözüm olması için her yönüyle geliştirilir (Alperson, 2013, s. 247).

Çoğu yaratıcı fikirler ve yaratıcı problem çözümleri algıdaki bir değişimin neticesinde olur. Bu değişimler bazen, yeni bir fikir kombinasyonu görmek, yeni bir ilişki, yeni bir anlam, yeni bir uygulama, ya da probleme bakışta yeni bir perspektif şeklinde olabilir. Bu olgu, transformasyonun biçimi ister çok basit bir kurabiye tarifindeki gibi bir değişiklik; isterse çok kompleks bir mühendislik keşfi olsun benzeri şekilde gerçekleşir. Algısal süreçteki ani değişimlerin ve transformasyonun nasıl gerçekleştiği net olarak bilinmemektedir. Algısalıktaki bu tür yaratıcı bir değişim bazen objeleri veya fikirleri görüp, zihinsel olarak bunları modifiye etmek, bir araya getirmek, yeni bir anlam oluşturmak veya yeni bir ilişki oluşturmak şeklinde kendini gösterebilmektedir. Yaratıcı süreçteki çok yaygın olarak bilinen aşamalar 1926'da *Graham Wallas* tarafından ifade edilen süreçlerdir ve bunlar yukarıda bahsedilen Catherine Patrick tarafından 1937'de önerilen aşamalara benzerlik taşır. Bunlar; hazırlık, olgunlaştırma, aydınlanma ve doğrulama süreçleridir (Davis & Rimm, 2004, s. 212).

1. Hazırlık: Problemin tanımlanması ve netleştirilmesi; konuyla ilgili bilginin toplanması, bulunabilen kaynak ve materyallerin incelenmesi; çözüm için gerekli olan şartların değerlendirilmesi, daha önceki başarısız yaklaşımlar da dahil olmak üzere konunun incelikleri, detayları ve nüanslarına aşına olunması. Bu süreç kısaca dağınıklığın toparlanması süreci olarak da adlandırılır.

2. Olgunlaştırma: Bu süreç basitçe kişinin sıradan yaşamsal aktivitelerini sürdürdüğü süreç içinde gelişen, bilinçli ve bilinç dışı olarak gelişen aktiviteler sürecidir. Bu sürecin rahatça gelişmesi için bilinçli bir düşünsel sürece ihtiyaç yoktur, tam tersine bilinçli olarak konuya odaklanıldığı zamanlarda rasyonel akla takılan sınırlılıklarla karşılaşılacaktır. Bu olgunlaştırma sürecinde konudan sizi uzaklaştıracak günlük eylemlerinizi yerine getirebilirsiniz, yemek yiyebilir, maç izleyebilir, oyun oynayabilir, gazete okuyabilir, eğlendiğiniz konulara eğilebilir, uyuyabilirsiniz. İnsan beyninin mucizevi yapısı bu süreçlerde siz ne yaparsanız yapın iş başındadır. Guilford (1979) olgunlaştırma sürecinin, alakasız eylemler arasındaki duraksama ve istem dışı düşünme sırasında gerçekleştiğini söyler. Bazı insanlar eylemler arasındaki duraksama ve istem dışı düşünmeye daha alışkın ve yatkındırlar. Pek çok yaratıcı kişinin, çantasında veya yatağının

baş ucunda bir defter ve kalem bulundurup, beklenmeyen zamanlarda akıllarına gelen fikirleri not aldıkları bilinir.

3. Aydınlanma: Aydınlanma süreci, ansızın, beklenmedik bir anda gelen “İşte buldum” (‘Eureka anı’ veya ‘Aha anı’ olarak da bilinir) şeklinde ortaya çıkan anlık bir deneyimdir. Bu sürece kültürümüzde ‘ilham gelmesi’ de denilir. Ansızın bir çözüm belirmiştir, haftalar süren hazırlık ve olgunlaştırma süreçleri sonunda, bu süreç ansızın bizim öngöremediğimiz bir şekilde ortaya çıkacaktır. İlginçtir ki, ‘buldum’ dediğimiz bu çözüm problemin gerekliliklerini karşılayan bir çözümdür.

4. Doğrulama: Bu süreç adından da anlaşılacağı üzere bulunan çözüm veya yöntemin, işe yararlığının, uygulanabilirliğinin, kabul edilebilirliğinin doğrulanması sürecidir.

Wallas’ın bu dört aşamalı süreci bilimsel yöntemle de benzerlik taşır, ancak Olgunlaştırma ve Aydınlanma süreci yaratıcı bireyler için bilimsel yöntemden farklı işler, yaratıcı birey sıradan günlük işleriyle ilgileniyor gözüксе de konuyla ilgisiz gözüксе de istem dışı gerçekleşen, olgunlaşan, demlenen bir süreç yürümektedir. Bu bahsedilen dört aşama arasındaki geçiş sıralı olmayabilir, ileri geri süreçler arasında geçiş mümkündür ve bu yönüyle de bilimsel süreçlerden ayrıldığı söylenebilir. Genellikle, iyi bir hazırlık aşamasının iyi bir fikirle neticelendiği görülmüştür.

MÜKEMMELİYETÇİLİK

Ulaşılması mümkün olmayan amaçlar doğrultusunda sürekli ve takıntılı bir çabalama süreci olarak görülen mükemmeliyetçilik (Burns, 1980), yüksek kişisel standartlar belirleme eğilimindeki bireylerin, bu standartlara ulaşma uğruna kendi kendilerine çok sert ve eleştirel yaklaşımlar sergilemeleri olarak da tanımlanır (Frost ve Marten, 1990). Mükemmeliyetçi davranışlar, gerçekçi veya gerçekçi olmayan hedeflere yönelik bir eğilim olabilir ve bu eğilim olumlu veya olumsuz şekillerde kendini gösterebilir. Kimi zaman bu davranışlar doğrudan kimi zaman ise dolaylı şekillerde gözlemlenebilir. Bazı öğrencilerde okulda yüksek başarıyı getirirken, bazılarında ise başarısızlığa sebep olabilir, günlük hayatında, ilişkilerinde ve sosyal hayatında sorunlar yaratabilir. Bundan dolayı ilgili literatüre bakıldığında genellikle *olumlu* ve *olumsuz mükemmeliyetçilik* veya *adaptif/maladaptif mükemmeliyetçilik* şeklinde iki boyutuyla ele alındığını görürüz, her iki boyutuyla mükemmeliyetçilik farklılaşan davranış özellikleri gösterebilir (Hamackek, 1978; LoCicero ve diğerleri, 2001; Reis, 2002; Cranab ve Raja, 2015). Rice ve Preusser (2002) mükemmeliyetçiliği *Adaptif* ve *Maladaptif* (olumlu ve olumsuz) olarak tanımlarken, mükemmeliyetçi davranışları oluşturan dört alt boyutu su şekilde ifade eder:

1. **Hata yapma korkusu:** Hata yaptığında hissettiği olumsuz duygular
2. **Şartlı öz değer:** Kendisine verdiği değer ve özsaygının başarıları ve performansına bağlı olması
3. **Takıntılık:** Düzen, organizasyon, planlama ve iş yaparken gösterdiği dikkat
4. **Beğenilme ve onaylanma ihtiyacı:** Beğenilme çabası, başarıları ve performansı ile göze girme çabası

Kişiyi mükemmeliyetçiliğe yönlendiren içsel motivasyon, yüksek bir değer yaratma isteği ve buna ulaşıldığında yaşanacak olan haz ve tatmin duygusu olabilir. Belirlenen hedefe ulaşılması tatmin duygusu sağlayabilirken, aksi durumda deneyimlenebilecek olan olumsuzluklar kaygı bozukluğu ve kendini suçlama davranışı olabilir. Geleneksel olarak eğitim sistemimizde, ailelerde ve eğitimcilerde yüksek hedefler belirlenmesi bir motivasyon aracı olarak görülürken, bu hedeflere ulaşamaması durumunda yaşanan kaygı, stres ve özgüven kaybı üzerinde pek düşünülmez. Yüksek hedeflere yönelik bir çabanın neticesinde olumsuz duygular deneyimlenmiyorsa buna sağlıklı ve normal mükemmeliyetçilik denilebilir. Sağlıklı mükemmeliyetçilerin, belirlenen amaçlara yönelik çalıştıkları süreçte kendilerini şartlara ve gidişata göre ayarlayabildikleri ve süreçten keyif aldıkları gözlemlenmektedir. Sağlıklı mükemmeliyetçiler, bu süreçte gösterdikleri çabadan bile keyif alabilmekte ve süreci esnek bir şekilde yönetebilmektedirler. Esasında, sağlıklı sınırlarda kalması koşuluyla mükemmeliyetçilik, insan doğasının bir parçası ve gelişimin ön şartı olan bir tür idealleştirme olarak görülebilir. Adler (1956)'ın de uzun zaman önce ifade ettiği gibi bir mükemmellik ifadesi olan ideale ulaşma arzusu insanın içinde vardır ve hayatın bir parçasıdır, onsu bir hayat düşünülemez (s. 104). Böyle bir mükemmeliyetçilik sağlıklı iken, bazı durumlarda olumsuz boyutlara varabilir.

Olumsuz mükemmeliyetçiler bir türlü tatmin yaşayamazlar çünkü amaçlarına ulaşma konusunda hiçbir zaman yeterince iyi olmadıklarını düşünürler. Bu kişiler genellikle aileleri veya öğretmenleri tarafından konulmuş yüksek standartlara ulaşma konusunda üzerlerinde yoğun bir baskı hissetmektedirler, bu baskı hissi öylesine yoğun bir hâl alır ki nörotik bir davranışa dönüşür. Özellikle başarılarından dolayı parmakla gösterilen, başarılarından dolayı değer verilen kişiler olduklarını düşündüklerinden bu kimliklerini koruma uğruna nörotik boyutta bir çaba gösterebilirler. Bu kişiler büyük yetenekleri veya gösterdikleri yüksek performans sebebiyle sevildiklerini düşünürler, bundan dolayı belirledikleri yüksek standartların altında bir başarı onlar için kabul edilemez bir durumdur. İşte tam bu noktada davranışları nörotik bir boyuta geçebilir, asla tatmin duygusu yaşayamazlar çünkü belirledikleri hedefler makul düzeyin çok ötesindedir. Çalışma sürecinde yaptıkları her işte, tamamladıkları her görevde içten içe

hep bir tatminsizlik hissederler. Hep, daha iyi olabilirdim, yeterince iyi değilim duygusunun baskısı altında olduklarından suçluluk, huzursuzluk, stres, değersizlik duygusu yaşarlar (Reis, 2002).

Olumlu ve olumsuz mükemmeliyetçilerde yani her iki grupta da gözlemlenebilecek bazı davranışlar, süreklilik arz eden bir “yapmalıyım” duygusu, suçluluk ve utanç duyguları, yüzünü saklama, erteleme davranışı, yetersizlik duygusu gibi davranışlar olabilir (Hamachek’den akt. Reis, 2002). Diğer taraftan *adaptif* veya *olumlu mükemmeliyetçilik*, değerlilik hissi, yeterlilik ve muktedirlik hissi, sosyal özgüven ve yapabilirim duygusu gibi pozitif davranışlar şeklinde kendini gösterebilmektedir. Bunun tam tersi olarak, olumsuz mükemmeliyetçilik ise depresyon ve aşağılık duygusu gibi duygular şeklinde kendini gösterebilir. Yanı sıra, kimi durumlarda yeme bozuklukları, takıntılı davranış bozukluğu ve intihar girişimi gibi çeşitli bozukluklar da mükemmeliyetçilik ile ilişkilendirilebilmektedir (Orange, 1997). Benzeri şekilde, üzüntü duygusu, korku duygusu ile mükemmeliyetçiliğin her iki boyutu arasında bir ilişkiden bahsedilmektedir (Stornelli ve diğerleri, 2009, s. 275). Yetişkinler arasında olumlu mükemmeliyetçiler, olumsuz mükemmeliyetçiler ve normal yetişkinler kategorilerindeki başa çıkma mekanizmalarının incelendiği bir araştırmada, olumlu mükemmeliyetçiler, mükemmeliyetçi olmayan bireylere göre yüksek düzeyde bir akademik özgüven, aile desteği ve akranlarınca kabullenilme gösterirken, olumsuz mükemmeliyetçilere göre çok yüksek oranda sosyal özgüven göstermekteydiler. Aynı araştırmada olumsuz mükemmeliyetçiler, mükemmeliyetçi olmayan bireylere göre daha yüksek bir aile desteği hissediyorlardı (LoCicero ve diğerleri, 2001).

Parker (1997)’ın bulgularına göre mükemmeliyetçi olmayanlar çok boyutlu mükemmeliyetçilik ölçeğinde, organizasyon, kişisel standartlar, aile beklentileri ve genel mükemmeliyetçilik skorlarında düşük düzeyde idiler. Sağlıklı mükemmeliyetçiler ise hatalara karşı daha az endişe gösterirken, kendi eylemleri konusunda daha az şüphe, daha düşük bir ebeveyn eleştirisi algısı, yüksek düzeyde organizasyon ve ortalama düzeylerde bir mükemmeliyetçilik skoru gösteriyorlardı. Olumsuz mükemmeliyetçiler hatalara karşı çok yüksek bir duyarlılık; kişisel standartlar, aile beklentileri, kendi eylemlerinden şüphe ve ebeveyn eleştirisi algıları konularında yüksek endişe ve yüksek genel mükemmeliyetçilik gösteriyorlardı (Schuler, 2000).

Mükemmeliyetçiliğin üstün yetenekli bireyler arasında daha sık rastlanılan bir davranış olduğuna dair yaygın bir görüş olsa da henüz bunu teyit eden veriler bulunmamaktadır. Ancak, mükemmeliyetçi eğilimde olan bazı bireylerin yaşamlarında ve kariyer hayatlarında daha başarılı oldukları görülmektedir (Stornelli ve diğerleri, 2009), bu başarılı bireylerin daha önceki bölümlerde bahsedildiği üzere *adaptif mükemmeliyetçiler* olmaları

muhtemeldir. Diğer taraftan mükemmeliyetçilikten mustarip, başarısız durumda pek çokları görülebilir. Ancak, mükemmeliyetçilik ister olumlu isterse olumsuz nitelikleriyle kendini gösterebilir normal olmayan bir davranış veya eğilim olarak görülebilir. Okul hayatında başarılı olan mükemmeliyetçiler uyum gösterip kabullenilirken, mükemmeliyetçilik sebebiyle başarısızlık damgası yiyen öğrenciler özel bir takım eğitim yaklaşımları gerektirebilir.

Erken çocukluk döneminde, üç yaşına kadar *limbik* sistemin bir parçası olan *amygdala* henüz tam işlevli çalışmayıp, bu aşamadan sonra yavaş yavaş aktifleşmeye başlamaktadır. Ancak, kreşe başlama yaşının çok erken olması sebebiyle çocuklar öğretmenlerinin ve ailelerinin yoğun beklentileri altında stres yüküyle sürekli aktive olan bir *amygdala* ile yaşamaya başlamaktadırlar. Normalde oyun döneminde olmaları gereken bu çocuklarda, okumaya dönük beklentiler, matematik öğrenmeye dönük beklentiler, sosyalleşme ve davranış kontrolüne dönük beklentiler *kaygı merkezinin (amygdala)* sürekli uyarılmasına sebep olmaktadır. Böyle bir durumda hayatta kalabilme (survival) öncelikli bilişsel mekanizmalar sisteme adapte olma, uyum sağlama yani konformizm davranışını gerektirecektir. Sıradışı düşünmeyi gerektiren yaratıcılık ise böyle bir durumda öncelikli görülmeyecektir. Sıradışı, konvansiyonel yöntemlerden ayrılan (novelty seeking) yol ve yöntem arayışı olarak yaratıcı düşünsel süreçlerin bu durumdan olumsuz etkilenmesi de mümkündür. Bu durum esasında bir paradoks olarak da düşünülebilir. Çünkü erken dönem travmatik deneyimlerde yaratıcı problem çözme yaklaşımları geliştirmek zorunda kalan çocuklarda bu durum yaratıcı düşünmeyi desteklerken, yüksek beklentiye dayalı sürekli kaygı durumunda olan çocuklarda tam tersi bir durum gözlemlenebilir. Bu bir tür *paralize* olma durumu olarak da görülebilir. Bilindiği üzere, *amygdala*'nın uyarıldığı durumlarda yani *survival* modunda *prefrontal korteks* kapanmakta ve analitik düşünme becerilerine bir ara verilmektedir. Önceki bölümlerden hatırlanacağı üzere, yaratıcı düşünme süreçlerinde eleştirilme kaygısı taşımayan, mantık dışı ve saçma olarak görülen düşünceleri dahi ifade etmekten korkmayan çocuklar yaratıcı fikirlerine bir uçuş şansı vermektedirler. Öyle ise mükemmeliyetçi beklentileri yerine getirme ve karşılama arzusu kişiyi sürekli analitik ve rasyonel düşünme modunda kalmaya zorlayan bir mekanizma olduğundan yaratıcı düşünsel süreçlere ket vurabileceği düşünülebilir.

MÜKEMMELİYETÇİLİĞİN SANATSAL YARATMA SÜRECİNDEKİ YANSIMALARI

1. Kendini başkalarıyla kıyaslama, farklılıkların kabullenilmesi ve yaratıcılık

Başkalarının kendisi hakkındaki düşüncelerinin fazla önemsenmesi kişinin uyum sağlama davranışının da altında yatan sebeplerden biridir. Grup beklentilerini karşılama, sosyal normlara uyum, fazla dikkat çekmekten kaçınma eğilimleri sıradışı davranışların da törpülenmesi anlamına gelecektir. Bilindiği üzere yaratıcılık, sıradışı, kendine has, farklılık arz eden davranışların desteklendiği bir ortamda gelişecektir. Sürekli benim hakkımda ne düşünüyorlar şeklinde düşünen biri farklılıklarını törpülerken, sosyal normlara uyumu tercih eder. Kendine has karakteristik özellikleri bastıran kişi mükemmeliyetçi eğilimler taşıırken, bu süreç yaratıcılığı olumsuz etkileyecektir. Kalabalık bir sosyal grup içerisinde utangaçlık, tutukluk ve kaygı yaşayan kişiler konuşma ve tavırlarında kendileri gibi olmayarak, ifade sorunları yaşarlar. Bunun altta yatan sebebi mükemmel bir imaj çizme, iyi görünme ve beğenilme arzusu olabilir. Kendine has davranışların ifadeye dönüşmesi sosyal normlara karşıt bir durum oluşturabileceğinden, bunu göğüsleyebilecek bir cesaret gerektirir. Farklılığından çekinmeyen, dikkat çekmekten çekinmeyen, sıradışı özellikleri ifade etmekten çekinmeyen kişiler yaratıcı davranışlarını cesaretle taşıyacaktır. Aslında bu davranış *adaptif* mükemmeliyetçiler ile *maladaptif* mükemmeliyetçileri de ayıran bir karakteristiktir (Rice ve Ashby, 2007).

Yaratıcı bireyler sıklıkla yaratıcılıklarının farkındadırlar ve diğerlerinden farklı olmak onlar için bir sorun teşkil etmez, bilakis farklılıkları ile gurur duyma eğilimindedirler. Bu ayrı duruş, kendini ayrı konumlandırma davranışının bir sonucu olarak genellikle kendilerini başkalarıyla kıyaslamazlar. Diğer taraftan *maladaptif* mükemmeliyetçiler sıklıkla kendilerini başkalarıyla kıyaslarlar ve daha iyi olmak için çabalarlar. Ancak bu çaba boşunadır, kendinizi başkalarıyla kıyasladığınız sürece bunun sonu gelmeyecektir, her zaman sizden daha iyi birileri çıkacaktır. Genellikle bu kıyaslama davranışı mutsuzluk getirir. Yaratıcı kişiler, herkesin birbirinden farklı olduğunu içselleştirdiklerinden, başarı ve performans farklılıklarını da kolayca kabullenebilirler. *Maladaptif* mükemmeliyetçiliğin anne-babadan beklenen sevgi ihtiyacı ve kabullenilme duygusunun karşılanmaması ile ilişkili olduğu düşünülmektedir (Wei ve diğerleri, 2004). Kabullenilmediğini düşünen çocuk, eğer mükemmel bir çocuk olursa anne-baba tarafından kucaklanacağını düşünür. Ancak bu mükemmeliyet imajı dışsal faktörlere bağlı olduğundan hiçbir zaman ulaşılamayacak bir mükemmeliyettir. Kendi farklılıklarının farkında ve bunları kabullenmiş olan yaratıcı birey bu konuda şanslıdır ve farklılıklarıyla mutlu olmayı bilecektir.

2. Yaratıcı bireyin hatalara karşı tavır ve yaklaşımı

Sıradışı bakış açısı ve eylemler yaratıcı birey için hayatın normal bir parçasıdır. Sıradanlık, normallik, vasatlık ise yaratıcı birey için katlanılması güç durumlardır. Evrimsel olarak yenilik peşinde koşmak, değişiklik arayışı (novelty seeking behavior) ise yaratıcı bireyin doğasının bir parçasıdır. Yaratıcı birey, yenilik ve farklılık peşinde koşarken zaten yenilik arayışlarının, farklılık arayışlarının büyük oranda başarısızlıkla sonuçlanacağını farkındadır. Dolayısıyla başarısızlığa karşı önceden kendini hazırlamıştır, azimli ve yılmayan bir kişiliktir. Başarının ise başarısızlık sürecinin bir neticesi olduğunu bilir. Bu noktada yaratıcı bireyin hatalara karşı çok duyarlı olduğunu söylemek mümkün değildir. Hatalar öğrenme sürecinin gayet normal bir parçasıdır. Mükemmeliyetçi birey için ise durum böyle olmayabilir, hatalara karşı aşırı duyarlılık, hata yapma korkusuna dönüşebilir. Hatalardan korkan mükemmeliyetçi, işe başlama ve bitirme, erteleme davranışı veya eylemden kaçınma gibi davranışlar geliştirebilir. Bunun yanında, sürekli olarak doğru yaptım mı acaba, doğru ilerliyor muyum acaba diye kendini sorgulayan bir mükemmeliyetçinin çizgisel ifadesinde *dışavurumcu* tavrın ortaya çıkması pek mümkün olmaz (Silverman, 2007). Bu tavrın ardında hata yapabilirim korkusunun yattığı unutulmamalıdır. Süreçten keyif almayı öğrenen öğrenciler, atölye eğitimi gibi eğitim ortamlarında karşılaştıkları sürprizler ve hatalardaki yaratıcı potansiyeli hissederek sürecin parçası olarak görürler. Hata yapma korkusunun ortadan kalktığı bir yaratma süreci *ekspresif* ifadeyi de güçlendirecektir. Buradan yola çıkarak, mükemmeliyetçi eğilimlerin sağlıklı boyutlarda olması durumunda yaratıcılığın önünde engel olduğunu söylemek bile mümkündür. Elbette, eğitim ortamında ve ailede çocuğun hata yaptığı durumlarda dahi sevgiyle karşılandığı, kucaklandığını hissetmesi sağlıklı bir kişilik yapısı geliştirmesi için temel bir gerekliliktir.

3. Tamamlanmış işlerde eksiklik ve bitmemişlik hissi

Mükemmeliyetçiler bitmiş işlerde sıklıkla bitmemişlik hissiyatı yaşarlar. Aslında bu tavır hatalara karşı aşırı duyarlılık ve bir takıntı olarak düşünülebilir. Hatalara karşı aşırı duyarlılığın bir neticesi ve takıntılı şekilde bir işi bırakıp sonrakine başlayamama durumu, üretkenliği doğrudan etkileyen bir davranıştır. Diğer taraftan, yaratıcı birey tek bir duruma, tek bir ihtimale, tek bir hataya takıntılı kalmak yerine mümkün olan pek çok ihtimali düşünerek hızlı bir şekilde yeni fikirler üzerinde çalışmak isteyecektir. Yani bir projeye takılı kalmak yerine sonrakilere geçmek gerektiğini hisseder, bu yaratıcı üretkenliği de destekleyen, pek çok yeni fikre olanak sağlayan bir tutumdur. Diğer taraftan, *Leonardo Da Vinci* ise hem mükemmeliyetçi hem de yaratıcı bir alim figürü olarak görülebilir. Aynı

anda pek çok yaratıcı fikir peşinde koşan *Da Vinci* için kafasında hiçbir resim bitmiş değildi. Hiçbir resmin bitmediğini, aslında bunların terkedilmiş resimler olduğunu ifade eden *Da Vinci*'nin muhtemelen takıntılı bir mükemmeliyetçiliği olduğunu söylemek de mümkündür. Takıntılı mükemmeliyetçilerin yaşadığı bu sağlıksız durumu aşabilmeleri için belki de sayısal çokluğa dayalı bir üretkenliğe yönlendirilmeleri işe yarar bir yöntem olabilir.

4. Grup çalışmalarında uyumsuzluklar

Grup çalışmaları formal eğitim ortamlarında oldukça önemsenen eğitim uygulamalarıdır. Ancak, mükemmeliyetçilerin sıklıkla grup çalışmasından kaçındıkları bilinmektedir, tek başına çalışmayı tercih edebilirler. Temkinli davranışlarıyla bilinen mükemmeliyetçiler (Silverman, 2007), grup çalışmasında kendilerinin dışındaki değişkenlere pek güvenemezler, çünkü bunlar kontrolleri dışındaki değişkenlerdir ve onları planladıkları ideallerden uzaklaştırabilirler. Sıradışı olma eğilimindeki yaratıcı bireyler de benzeri şekilde grup çalışmasından kaçınabilirler. Ancak bu kaçınmanın sebebi, genel kabul gören grup normlarını takip etmek istememelerindendir. Yaratıcı bireyin norm dışındaki davranış ve beklentileri onların grubun iyi bir parçası olmasını engelleyecektir. Bunun yanı sıra, yaratıcı bireyin sıradışı fikirleri, aykırı düşünceleri tuhaf görülüp, yadırganıp grup tarafından kabul edilmeyeceğinden bu bir sosyal uyum bozukluğu da oluşturacaktır. Buna karşın, yaratıcı bireyler bir grup çalışması olarak görülebilecek *beyin fırtınası* seanslarından keyif alabilirler.

5. Görülemeyen bağlantılar kurabilme yeteneği

Mükemmeliyetçilerde sıklıkla takıntılı bir şekilde detaylara odaklanma davranışı görülürken, yaratıcı bireylerde tam tersi de mümkündür. Yaratıcı birey sıklıkla görülemeyen ilişkileri ve bütünsel bağlantıları görme eğilimindedir. Bu bütünsel ve kompleks ilişkiler aynı zamanda yeni ve farklı bakış açıları, ilk bakışta fark edilemeyen, görülemeyen yaratıcı fikirler anlamına gelecektir. Dolayısıyla, yaratıcılığın bir tanımını yaparken sıradışı bağlantılar kurabilme, sıradışı ilişkileri fark edebilme, dolaylı çıkarımlarda bulunabilme gibi özellikleri sıralamak mümkündür. Yaratıcı birey gereksiz detaylara takılmak yerine ıraksak bir bakış açısıyla dolaylı bağlantıları görebilme eğilimindedir. Böyle bir bakış, detayları ihmal etmek anlamına gelmez, ancak yaratıcı birey operasyonel olarak detayları en son çözülmesi gereken konular olarak görür.

6. Sanatsal ifadede, deneysellğe ve emprovizasyona açıklık

Mükemmeliyetçinin resim ve çizim süreçlerindeki tercih ettiğı üslup karakteristiğı *dışavurumcu* ifadeler değıl, mekanik, analitik ve rasyonel olarak tanımlanabilecek üslup karakteristiğıdir (Basak, 2009). Mükemmeliyetçi öğrenciler, kendileri fark etmeseler de *dışavurumcu* bir ifadeden kaçınma eğilimindedirler, *dışavurumcu* ve *empvize* çalışmaya dayalı desen seansları kontrol dışı ve sinir bozucu gelebilir. Sanatsal yaratma süreci sadece rasyonel bir süreç olarak tanımlanamaz, *sezgisellik*le desteklenen, öngörülemeyen, sürprizlere dayalı bir süreçtir. Yaratıcı sürecin parçası olan güzel rastlantılar sanat eserine özel karakterini kazandırırken, mükemmeliyetçi için bu süreç katlanılmaz ve kontrol dışı bir süreç gibi görülebilir. Yaratıcı birey için bu güzel sürprizlerle dolu süreç oldukça eğlencelidir çünkü yeni ve yaratıcı fikirlere yol açar. Ancak, böylesine spontane ve öngörülemeyen bir süreç mükemmeliyetçi için tamamen kontrol dışı bir süreç olarak görülebilir. Rasyonel düşünce ile *dışavurumcu* nitelikler ve *ekspresiflik* derecesi arasında ters bir orantı görülebilir. Çünkü, yaratıcı süreç rasyonel aklın analitik ve *algoritmik* düşünme stiline değıl, duygusal ve sezgisel süreçlere dayanır. Analitik düşünme süreci yeni fikir bulunduktan sonra doğrulanma aşamasında kullanılır. Kısacası, mükemmeliyetçi birinin düşünme stili ile yaratıcı düşüncenin yapısı karşılaştırıldığında birbirinden oldukça farklı olduğu söylenebilir.

Mükemmeliyetçi eğilimdeki kişiler sonuç odaklı bir düşünce yapısına sahip olabilirler, ancak bu kişilerin hayallerindeki ideale ulaşmaları çoğı zaman mümkün olmadığından hayal kırıklığına uğramaları mümkündür. Bunun yanında sonuç odaklı beklentileri sebebiyle süreçten de keyif almaları neredeyse imkansızdır. Sonuçtan bağımsız olarak, süreçten keyif alabilen kişilerin tatmin duygusu yaşayarak mutlu olmaları çok daha kolaydır. Sonuç kaygısının olmadığı şartlar altında, kişinin içsel bir uyum hissedip *dışavurum* rahatlığı hissetmesi de kolay olacaktır. *Dışavurumun* kolay, *ekspresiflik* derecesinin yüksek olduğu süreçlerde ortaya çıkan ürün de muhtemelen daha nitelikli olacaktır. Mükemmeliyetçi eğilimleri olmayan yaratıcı bireylerin süreçte karşılaşılan olumsuzluklara ve sürpriz sonuçlara hazır olup, sürecin kendisinden haz alabildikleri bilinmektedir. Yaratıcı süreçler bu bireyler için adeta bir oyun sürecidir. Yani sonucu kaygı edinmeden süreçten haz alan yaratıcı bireyin ortaya koyduğu eserler de muhtemelen daha *dışavurumcu* ve *ekspresiflik* derecesi daha yüksek eserler olacaktır. Bu durumda, süreçten haz almayı bilen kişilerin eserlerinin niteliğinin de daha yüksek olması beklenebilir. Böyle deneysel bir süreçte ortaya çıkan beklenmedik sürprizler ise yaratıcı süreci destekleyen deneyimlerdir. Özellikle, *nörotik* mükemmeliyetçilerin, yapmalıyım, olmalı, yapmak zorundayım gibi mutlak sonuç beklentilerine sahip oldukları bilinmektedir (Mofield ve diğerleri, 2016). Kişisel ilerleme için yüksek

beklentiler ve idealler belirlenmesi ve bunlar uğruna çalışılması bir gerekliliktir, ancak bu beklentilerin mutlak bir sonuca dayalı takıntılara dönüştürülmeleri *maladaptif* mükemmeliyetçilerin yaşadığı sağlıklı bir ruh hali ve bir kısır döngüdür (Gilman ve Ashby, 2003, s. 219).

7. İşe başlama ve bitirme ile ilgili sorunlar

İşe başlama ve bitirmeyle ilişkili sorunlar yaşamaları mükemmeliyetçilerin en tipik özelliklerindendir. Bir işe başlamak demek, o ana kadar hayal edilen idealleştirilen imgenin hayata geçmesi anlamına gelir. Somutlaşacak olan bu imgenin idealleştirilenle aynı olması imkansızdır, bundan dolayı mükemmeliyetçi bu durumla yüzleşmek istemez. İşe başlayamama, ayak sürüme ve kaçınma davranışı esasında bu yüzleşmeden kaçıştır. Benzeri durumu işin tamamlanması aşamasında da yaşarlar, dışarıdan bitmiş gözüken bir iş mükemmeliyetçi için bitmekten çok uzaktır. Sonuç odaklı bu korkular, erteleme davranışı şeklinde de kendini gösterebilir. Sürekli yapacağı işi erteleyen kişi, aslında kendini sabote etmektedir. Nihayetinde, başarısız bir sonuçla yüzleşip kendini yetersiz hissetmek yerine, geç başladığından başarısız olduğunu düşünmek daha iyi bir duygudur (Adelson, 2007). Erteleme davranışı özellikle üstün zekâlı ve üstün yetenekli öğrenciler arasında sıklıkla görülen bir sorundur. (Orange, 1997). Yüksek bir motivasyon ve isteklilikle işe başlayan bu öğrenciler, sürekli bir erteleme davranışı sonunda kendilerini sabote ederler. Bu durumda olan mükemmeliyetçi sıklıkla işe başlamak için en ideal zamanı bekliyordur, ancak pek çok dışsal değişkene bağlı olan bu ideal zaman hiçbir zaman gelmez. Planlama konusundaki yetersizlikler, düzenli çalışma alışkanlığının yokluğu, özgüven eksikliği ve hedeflerin doğru belirlenememesi gibi sorunlar erteleme davranışına dönüşebilir. Hata yapmaktan çok korkan bu kişiler, başlamak yerine zaman kavramını unutup dinlenmeyi ve kaçmayı tercih ederler (Mofield ve diğerleri, 2016). Foster (2007), erteleme davranışını kendi içinde sınıflandırmıştır, bunlardan bazıları (s. 265), son dakikaya bırakmanın heyecanını sevenler, kaçınanlar ve karar alma güçlüğü yaşayanlardır.

Bu sorunlar mükemmeliyetçi karakteristiği olmayan yaratıcı bireylerde gözlemlenmeyen sorunlardır. Ancak, yaratıcı bireyler eğer mükemmeliyetçi kişilik özellikleri gösteriyorsa benzeri sorunlar yaşayabilirler. Böyle bir durumda bahsedilen mükemmeliyetçi olumsuzluklar yaratıcı bireyin üretkenliğine zarar verebilir ve engelleyebilir. Yaratıcı birey eğer sağlıklı kişilik özellikleri gösteriyorsa üretken olma eğilimindedir, bu üretkenlik aynı zamanda bir özgüven ve motivasyon kaynağıdır. Olumsuz mükemmeliyetçilik sorunları yaşayan yaratıcı bireylerin önceki paragrafta bahsedildiği üzere, sistematik yol haritalarına, planlama ve organizasyona ihtiyaçları vardır.

8. Duygusal yoğunluk ve duygu durum değişimleri

Olumsuz mükemmeliyetçi yapıdaki bireyler, bir iş üzerinde çalışırken değişken duygu durumları ve stres yaşayabilirler. Duygusal yoğunluk, üstün zekalı ve üstün yetenekli öğrencilerin tipik özelliklerinden biri olarak da gösterilmektedir (Silverman, 2007), bu duygusal yoğunluk bir işe odaklanarak çalıştıklarında da kendini gösterebilir. Duygusal durumdaki değişimler, özellikle ani değişimler spontane dışavurum sürecini ve *ekspresif* tavrı olumsuz etkileyebilir. Mükemmeliyetçi kişilik özellikleri gösteren kişiler yaratıcı eylemlerinde de benzeri duygusal değişim sorunlarını yaşayabilirler, bu durumda yaratıcı süreç olumsuz etkilenebilir.

9. Belirli işlerde ve görevlerde takıntılılık

Takıntılılık, mükemmeliyetçilikten bağımsız olarak da gözlemlenebilecek bir davranıştır, bunun yanı sıra mükemmeliyetçiliğin de alt boyutlarından biridir. *Takıntılılığın* üç alt boyutu olan kontrol etme, şüphe ve yavaşlık kategorilerinde, özellikle *maladaptif* mükemmeliyetçilerin, *adaptif* mükemmeliyetçilerden çok yüksek skorlar aldığı gözlemlenmiştir (Ashby ve Bruner, 2005). *Kompulsif davranış* yani *takıntılılık* davranışına mükemmeliyetçilerin özellikle *maladaptif* boyutunda rastlanılmaktadır (Rice ve Preusser, 2002). *Kompulsif davranış* hayatın her alanında değil de sadece özel birtakım alanlarda, özel birtakım konularda gözlemleniyorsa, mükemmeliyetçiliğin bir işareti olabilir. Mükemmeliyetçilerde rastlanılan *kompulsif davranış* belirli konulara fazla odaklanma, takıntı derecesinde odaklanma, dikkatini başka alanlara dengeli olarak dağıtamama gibi bir sorun olarak görülebilir. Bu durum kimi zaman yaratıcılık süreçlerinde hassas mühendislik gibi verimli etkiler oluşturabileceği gibi, kimi durumlarda ise üretkenliği olumsuz etkileyebilir.

ÇIKARIMLAR

Sanatsal yetenekli öğrenciler üzerinde daha evvel yapılan araştırma (Basak, 2009) mükemmeliyetçiliği sadece kişilik özellikleriyle değil, sanatsal yetenek ve sanatsal yaratma süreçlerinde hangi boyutlarıyla gözlemlenebileceğini de ortaya koymuştu. Doğal olarak öğrenci ürünü olan sanatsal çalışmalarda da mükemmeliyetçilik çeşitli boyutlarıyla kendisini gösteriyordu. Özellikle sanat eserlerindeki *dışavurumcu* nitelikler ve ifadenin *ekspresiflik* derecesi ile mükemmeliyetçilik ilişkili gözükmektedir. Bunun yanında sosyal ve çevresel beklentilerin mükemmeliyetçi üzerinde korku ve üzüntü gibi etkileri olduğu da gözlemlenmişti (Stornelli ve diğerleri, 2009, s. 277).

Evrimsel bakımdan düşünüldüğünde, testosteronun yanı sıra, doğaya karşı mücadele kabiliyetleri ve *survival* potansiyelleri daha yüksek olduğundan erkeklerin risk gerektiren yaratıcı davranış eğilimlerinin daha fazla olması beklenecektir. Diğer taraftan kadınlar, var olan şartların korunmasını ve güvenliklerinin sağlanmasını önceleyeceklerinden risk almaktan kaçınacaklardır. Bu noktada hatırlanması gereken bir unsur ise normalde kadınların değişime daha açık olmalarıdır, toplumsal değişim konusunda erkeklerin daha muhafazakâr oldukları bilinmektedir. Peki görünürdeki bu çelişkinin sebebi ne olabilir? Aslında ilk bakışta çelişki gibi gözükse de bu bir çelişki değildir. Kadınlar *survival* kapasitesi bakımından erkeklere oranla kendilerini daha güçsüz hissettiklerinden sürekli değişen şartlara hızlı bir şekilde uyum sağlayarak hayatta kalmaya çalışırken, erkekler risk alarak değişimi doğrudan gerçekleştiren taraftır, bu risk alma davranışı her zaman başarıya ulaşmayabilir. Ancak, kadınlar risk alıp başarıya ulaşan erkekleri bitiş çizgisinde beklemeyi tercih ederler, hep kazananın yanındadırlar. Yani, kadınların yeni ve değişken şartlara boyun eğip uyum sağlamayı tercih etmeleri güçlü olanın ve kazananın yanında olma güdüsünden kaynaklanmaktadır, aslında bu bir hayatta kalma stratejisidir. Erkekler değişime karşı daha temkinli ve muhafazakârdırlar. Kurallara, geleneklere ve yerleşik prensiplere sadık kalmayı tercih ederler. Çünkü, ani değişimler yeni riskler barındırabilir. Netice olarak, kadınların yeniliklere açık olmaları yaratıcılığın bir sonucu olmayıp, değişen şartlara zekice ayak uydurup hayatta kalabilme davranışının bir sonucudur. Erkekler ise değişen koşullara karşı mücadele etmek için yeni yol ve yöntemler bulmaya çalışmak zorundadırlar, bu da yaratıcılık gerektirecektir.

Kızlar erken çocukluk döneminde erkeklere göre daha mükemmeliyetçidirler, duygusal gelişimleri erken olduğundan eleştiriye karşı ve dışsal beklentilere karşı çok daha yüksek hassasiyet gösterirler. Mücadele potansiyeli erkeklere göre daha düşük olan kızların tehditlere karşı duyarlılıkları çok daha gelişmiş durumdadır, dolayısıyla *amygdala* sürekli aktif bir durumdadır. Öğretmenlerinin ve ailelerinin beklentileri ve yargılarına karşı sürekli bir duyarlılık gösterirken tetikte bir durumdadırlar. Hayatta kalabilme stratejisinin bir parçası olarak kızlar, statüko içerisinde beğenilme ve kabullenilme kaygısı taşırlar. Kızlar için, evrimsel olarak uyumlu ve boyun eğen bir kişilik özelliği geliştirmek uzun vadede bir hayatta kalma stratejisidir. Genetik olarak içlerinde var olan ve erken çocukluktan itibaren başlayan beğenilme istek ve arzusu, kızlarda mükemmeliyetçi eğilimlerin gelişmesinin sebeplerinden biridir. ‘Beğenilme ve onaylanma ihtiyacı’ mükemmeliyetçi davranışın da alt boyutlarından. Bu sürecin bir uzantısı olarak, geleneksel değer yargıları ile kızlara yüklenen mükemmeliyet beklentisi, “cici kız”, “uyumlu kız” “akıllı kız” olma yükü ve bunun yanında erken dönemlerden itibaren yüklenen başarı beklentisi fazla aktif bir *amygdala*’ya sebep olmaktadır. Böylece, özellikle kızların ergenlik

dönemine geldiklerinde kaygı merkezleri işlevini yitirmiş bir duruma gelmekte ve kontrolsüz bir kaygı bozukluğu yaşamaktadırlar (Komisar, 2024). Pek bahsedilmese de yaratıcılık, yaratıcı düşünme süreçleri ve mükemmeliyetçilik arasında karmaşık ve dolaylı ilişkiler olması muhtemeldir. Olumsuz mükemmeliyetçiliğin yansımalarına bakıldığında yaratıcı düşünsel süreçler üzerinde de olumsuz birtakım etkileri olması mümkündür.

REFERANSLAR

- Adelson, J. L. (2007). A “perfect” case study: Perfectionism in academically talented fourth graders. *Gifted Child Today*, 30(4), 14-20.
- Adler, A. (1956). The neurotic disposition. In H. L. Ansbacher & R. R. Ansbacher (Eds.), *The individual psychology of Alfred Adler* (pp. 239-262). New York: Harper.
- Alperson, P. (2013). Creativity in art. In J. Levinson (Ed.), *The Oxford Handbook of Aesthetics* (pp. 245-257). Oxford University Press.
- Ashby, J. S., ve Bruner, L. P. (2005). Multidimensional perfectionism and obsessive-compulsive behaviors. *Journal of College Counseling*, 8, 31-40.
- Baron-Cohen, S.; Lutchmaya, S.; ve Knickmeyer, R. (2004). *Prenatal Testosterone in Mind*. Bradford Books: London.
- Basak, R. (2009). *Perfectionist tendencies in artistically talented students and educational strategies for teaching these students in the art classroom* (Order No. 3354910). Available from ProQuest Dissertations & Theses Global. (304904347).
- Burns, D. (1980). The perfectionist’s script for self-defeat. *Psychology Today*, November, 34-52.
- Cranab, A. L. ve Raja, B. W. D. (2015). Perfectionism: a risk to self-harm. *i-manager’s Journal on Educational Psychology*, 8(3), 15-20.
- Davis, G. A. ve Rimm, S. B. (2004). *Education of the Gifted and Talented*. Pearson: New York.
- Foster, J. F. (2007). Procrastination and perfectionism: connections, understandings, and control. *Gifted Education International*, 23, 264-272.
- Frost, R. O. ve Marten, P. (1990). Perfectionism and evaluative threat. *Cognitive Therapy and Research*, 14, 559-572.
- Gilman, R., ve Ashby, J. S. (2003). A first study of perfectionism and multidimensional life satisfaction among adolescents. *Journal of Early Adolescence*, 23(2), 218-235.
- Komisar, E. (2024). School feminizes boys and traumatizes girls. [YouTube video]. <https://www.youtube.com/watch?v=9DoJtXjWibo>
- LoCicero, K. A., Blasko, L. S., Ashby, J. S., Martin, J. L., Bruner, L. P., Edge, C. A., ve Kenny, M-C. (2001). Multidimensional perfectionism and coping resources in middle school students. Conference paper presented at the Annual Conference of the American Psychological Association (109th, San Francisco, CA, August 24-28, 2001).

- McGilchrist, I. (2018). "As deep a question as you can possibly ask" - Jordan Peterson in conversation with Iain McGilchrist. YouTube video: <https://www.youtube.com/watch?v=ea4mEnsTv6Q>, Erişim tarihi: 2.1.2021.
- Mofield, E. L., Parker Peters, M., ve Chakrabarti-Ghosh, S. (2016). Perfectionism, coping, and underachievement in gifted adolescents: avoidance vs. approach orientations. *Education Sciences*, 6(21), 1-22.
- Orange, C. (1997). Gifted students and perfectionism. *Roeper Review*, 20(1), 39-41.
- Parker, W. D. (1997). An empirical typology of perfectionism in academically talented children. *American Educational Research Journal*, 34, 545-562.
- Peterson, J. (2017a). Lectures: Exploring the Psychology of Creativity. YouTube video: <https://www.youtube.com/watch?v=KxGPe1jD-qY&t=1850s>, Erişim tarihi: 14.11.2020.
- Peterson, J. (2018). Jordan Peterson - The Big IQ Controversy. YouTube video: <https://www.youtube.com/watch?v=h02w5E7FGlY&t=276s>, Erişim tarihi: 14.11.2020.
- Peterson, J. (2019). The Development of Aggression and Criminality. YouTube video: <https://www.youtube.com/watch?v=Fh7sYCaJ64c>, Erişim tarihi: 14.11.2020.
- Reis, S. M. (2002). Internal barriers personal issues, and decisions faced by gifted. *Gifted Child Today Magazine*, 25(1), 1076-2175.
- Rice, K. G. ve Ashby, J. S. (2007). An efficient method for classifying perfectionists. *Journal of Counseling Psychology*, 54 (1), 72-85.
- Rice, K. G. ve Preusser, K. J. (2002). The adaptive/maladaptive perfectionism scale. *Measurement and Evaluation in Counseling and Development*, 34(1), 210-222.
- Schuler, P. A. (2000). Perfectionism and the gifted adolescent. *Journal of Secondary Gifted Education*, 11(4), 183-196.
- Silverman, L. K. (2007). Perfectionism: the crucible of giftedness. *Gifted Education International*, 23, 233-245.
- Stornelli, D., Flett, G. L. ve Hewitt, P. L. (2009). Perfectionism, achievement, and affect in children: a comparison of students from gifted, arts, and regular programs. *Canadian Journal of School Psychology*, 24(4), 267-283.
- Wei, M., Mallinckrodt, B., Russell, D. W. ve Abraham, W. T. (2004). Maladaptive perfectionism as a mediator and moderator between adult attachment and depressive mood. *Journal of Counseling Psychology*, 51(2), 201-212.

Resimde Üslup ve Otantisite Sorunu

Rasim BAŞAK¹

1- Doç. Dr.; Bursa Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü.
rasimbacak@gmail.com ORCID No: 0000-0002-6941-440X

ÖZET

Sanat eserinde üslup konusu sanatçının kişiliği, deneyimleri, dünya görüşü, yetiştiği kültürel atmosfer, yetenekleri gibi pek çok değişkenle ilişkili çok katmanlı bir konudur. Sanatçının üslubu kendini biçimsel niteliklerle ortaya koyduğundan dolayı, sıklıkla üslubun analitik yaklaşımlarla çözümlenebileceği düşünülür. Ancak, üslubun önemli bir boyutunu oluşturan *otantisite* konusunu dikkate aldığımızda, konunun çok daha derin olduğu anlaşılmaktadır. Sanatçının evrimsel süreçte hayatta kalabilme şansını artıran toplumsal uyum süreçleri, *otantisite* konu olduğunda olumsuz bir etken olarak görülebilmektedir. İçinde yaşadığı toplum, sosyal ilişkiler, politik değişkenler, kültürel ve dini değerler gibi pek çok faktör dikkate alındığında sanatçının ne derece bir samimiyetle eser ortaya koyduğu ve kendini ne derece bir samimiyetle ifade edebildiği başlı başına tartışmalı bir konudur. İşte tam olarak bu sebeplerden dolayı estetik alanındaki tartışmaların bir neticesi olarak, *ekspresif otantisite* konusu sanat eserine değer katan en önemli faktörlerden biri olarak görülmektedir. Özellikle, çağdaş sanat eserlerinin yoğun bir şekilde görüldüğü günümüz sanat dünyasında, *postmodern* eserlerin arkasındaki politik tavır düşünüldüğünde, *ekspresif otantisite* konusu daha da önem kazanmaktadır. *Kitsch* konusu sanat tarihi boyunca aynı adla olmasa bile çeşitli dönemlerde gündeme gelen önemli bir başlıktır ve bu konu sanatçının sanat eseri yaratma sürecindeki samimi niyetiyle yakından ilişkilidir. Bu sebeple, *kitsch* konusu da *ekspresif otantisite* konusu bakımında dikkate alınması, incelenmesi gereken bir konu olarak düşünülmelidir.

Anahtar Kelimeler – Ekspresif, otantiklik, kitsch, postmodern sanat, çağdaş sanat

GİRİŞ

Resimde üslup konusu geleneksel yaklaşım ve ekollerde üzerinde sıklıkla konuşulan bir konu olmasına karşın, çağdaş sanat yaklaşımlarında kişiye has farklılıkların bir ifadesi olan bu konu üzerinde daha az konuşulan bir konu olmuştur. Resimde üslubun görünür yansımaları somut ve görülür öğeler olsa da bu somut yapılar sanatçının kişiliğinden izler taşıyacaktır. Sanatsal yaratma süreci, bilinçli veya bilinç dışı olarak sanatçının kişisel tercihlerinin bir neticesi olarak belirginleşir. Yaratma sürecinde, sanatçının kişiliği, psikolojisi, geçmiş deneyimleri ve bilinç altı çeşitli şekillerde dışa vuracaktır. Üslubun da katmanlarını oluşturan bu yapıların nasıl bir bütünlükte birbirini etkilediği ise karmaşık bir ilişkiler zinciri olarak görülebilir. Üslup sadece sanatla sınırlı olmayan genel bir ifade olarak “bir şeyi yapma ya da yerine getirme yöntemi” anlamında kullanılmaktadır.

Görsel sanatlarda üslup olarak ifade ettiğimiz kavram, bir grup, bir dönem, bir toplum veya bir kişinin tarihsel, toplumsal ve kültürel süreçlerde yapılandırılmış dünya görüşünün, psikolojisinin, inancının ve kimliğinin; sanat eserinde doğrudan biçimsel elementler, nitelikler ve ifadeler şeklinde kendini göstermesidir. Bunun da ötesinde, üslup sanatçının bir nitelik ve anlamlı bir ifade aracılığı ile kişiliğini ve geniş anlamda dışsal görünümünü ortaya koyan biçimler bütünüdür (Schapiro, 1953).

İngilizce’de ‘style’ şeklinde kullanılan kelime, eski Fransızca ‘stile’ kelimesinden İngilizce’ye geçmiştir. Kelimenin kökeni Latince ‘stilus’ kelimesi olup, yazma aracı, edebî bir kompozisyon, resmî bir ünvan veya edebî bir ifadedeki kendine has karakteristik ya da tarz anlamlarına gelir (Merriam-Webster’s). Bir sanat eserinin hangi üslupta olduğu, bu sorunun hangi bağlamda sorulduğuna bağlı olarak farklılık gösterebilir. Üslup kimi zaman sanatçının kişisel üslubunu, kimi zaman ise içinde bulunduğu sanat akımı yahut ekol ya da tarihsel dönemi ifade ediyor olabilir. Bu anlamda “üslup”, çok geniş ve genellemeler içeren bir ifade olarak kullanılabileceği gibi, kişisel ve sanatçıya özel olarak da kullanılabilir. Aynı zamanda, üslup bir eserin kendi bağlamından ve kökeninden ne derece farklılaştığının bir ölçüsü olarak da görülebilir. Bu farklılaşma, sanatçının kendi dönemleri (üretim süreçleri) içerisinde bir farklılaşma, dönemi veya ekolü içerisinde bir farklılaşma, sosyal konum veya sınıfı içerisinde bir farklılaşmayı ifade ediyor olabilir (Hellman, 1977).

GÖRSEL SANATLARD A ÜSLUP

Dutton (2009)’a göre bütün sanat formlarında ortaya konulan objeler veya performanslar; form, biçim, kompozisyon ve ifadenin kuralları doğrultusunda anlaşılabilir biçimlerde ifade edilirler. Görsel sanatlarda bu görülür biçimsel nitelikler olarak kendini gösterir. Sanat eserinde, sanatçının görsel olarak ifadesini ortaya koyduğu noktaya kadarki bilinen, tahmin edilebilir, âşına olunan altyapısını oluşturur üslup. Bir bakıma orijinal olan; âşına olunan, bilinen, tanıdık gelen altyapı üzerinde anlam taşır, ona göre bir ayrışma bir farklılaşma olarak kendini gösterir. Üslup bir farklılaşmayı ifade ettiğine göre, bu farklılaşmanın neye göre, hangi derecede bir farklılaşma olduğu da üslupta belirleyicidir.

Üslup, bir grup sanatçının, bir ekolün, bir kültürün veya tek başına bir sanatçının buluşu olarak belirginleşebilir. Üslup bilinen, âşına olunana göre bir başkalaşma olarak da düşünülebilir. Bu başkalaşarak oluşma sürecinde başka üsluplardan etkilenme, çalma, yorumlama, değişiklikler yapma veya uzun bir süreçte oluşan evrimsel bir gelişim süreci etkili olabilir. Bir üslubun ne kadar katı, geleneksel, muhafazakâr ve değişmez nitelikler taşıdığı veya ne kadar akışkan ve değişken bir özellik gösterdiği, toplumdan topluma

farklılık gösterir. Özellikle kutsal değerlerden, inanç sisteminden veya gelenekten temelini alan üslup özellikleri daha katı, değişmesi daha zor özellikler şeklinde kendini gösterirler. Ancak, en katı, en geleneksel üsluplar dahi zaman içerisinde değişim gösterirler. Bu değişimler ani ve hızlı değişimler olmadığından, geleneksel üsluplarda bu değişimi uzun bir sürecin parçası olarak incelemek gerekir. Geleneğin katı şekilde yerleştiği kültürlerde bireysellik ve bireysel üslup özelliklerinin tutunabilmesi daha zor olmasına karşın, bireysel üslup özelliklerinin içinden çıktığı üsluba doğrudan ve dolaylı katkıları vardır.

Sanatçının diğer sanatçıları ve öncekileri aşma arzusu, onun üslubunu bilinçli olarak şekillendirdiği süreci getirecektir. Bu bilinçli ayrışma her zaman başarılı bir sonuç doğurmayabilir. Sanatçı önceki gelenekten ayrılmak isteyecektir, ancak bu ayrışma onu olumlu anlamda yeni bir dile taşıyacaksa anlamlıdır. Bu sebeple, her türlü üslup farklılaşması, bilinen, âşına olunan, yerleşik üslup niteliklerine olan benzeşmeleri ve farklılaşmaları ile birlikte bütünsel olarak anlamlıdır (Gombrich ve Eribon, 1993, s. 85). Bu bahsedilen, *yeni dil* analojisi anlamlıdır ve bir paradoks olarak açıklanabilir. Tamamıyla yeni bir dil icat ettiğini söyleyen sanatçı hiç kimse tarafından anlaşılmayacaktır. Eğer kısmen de olsa birileri tarafından anlaşıldığını düşünüyorsa, zaten tamamıyla yeni bir dil icat etmemiştir. Yani, yeni bir üslubun oluşumu, hem var olan üsluptan belirgin bir farklılaşma, hem de var olan üslupla benzerlikler üzerine kurulacaktır. Gombrich ve Eribon (1993) yeni üslup farklılaşmasına örnek olarak Empresyonistleri gösterir. Empresyonistler her ne kadar geleneksel resimden büyük bir ayrışma olarak görülse de bu ayrışma tamamen bir kopuş değildir, *Akademik Resim* anlayışından bir takım biçimsel ayrışmalar gösteren ancak buna rağmen bu biçimsel ayrışmaların yerleşik *Akademik Resim* üslup özellikleri zemininde açıklanabildiği bir ayrışmadır bu. Bu kısmî ve kademeli ayrışma geleneksel üslupların tarihsel gelişimini mümkün kıldığı gibi, zaman zaman tarihsel daha derin kırıkların ve ayrışmaların doğmasını da sağlar, ancak bu kırıkların ne kadar derin kırıklar olduğunun anlaşılması dahi önceki yerleşik üslup bağlamında, ancak onunla kıyaslanarak mümkündür.

Sosyal bağlamından kopuk, uç noktada bireysel eserler ortaya koyan sanatçı, bir dereceye kadar geçmişinden, kültüründen, sosyal çevresinden, çocukluğundan, sosyal deneyimlerinden kopuk naif bir tavır sergileyebilir. Ancak, üslup sanatçının tamamen bilinçli kişisel tercihinin bir sonucu değildir, böyle bir perspektif ve kişisel duruşu benimsemiş olsa dâhi, sanatçının bu ilişkiler bağlamından kopuk olması düşünülemez. Bu sebeple sanatçının üslubu hem ait olduğu üst kimliklerden hem de kendi kişiliğinden izler taşır.

Görsel sanat eserinde üslubu oluşturan unsurlar

Sanatsal üslupların kültürel bir perspektiften bakıldığında bir medeniyetin, bir toplumun hatta bir dönemin ruhunu yansıttığı düşünülebilir. Üslup sadece sosyal yapının kültürel bir yansıması değildir, sanatçının kişiliği, duygusal yapısı ve düşünsel yapısını da yansıtır (Loomis ve Saltz, 1984). Bir araştırmada, düşünsel yapı, bilişsel süreçler ve sanatçının sanatsal üslubu arasında bir ilişki olduğu ortaya konulmuştur (Loomis ve Saltz, 1984). Üslubun anlaşılmasına yönelik girişimlerde sıklıkla yapılan hata, üslubun sadece formal, analitik elementler üzerinden değerlendirilebilecek bir kavram olarak görülmesidir. Subjektif bir ürün olan sanat eseri, yine subjektif bir yaratma sürecinin neticesidir. Bu süreçlerin içinde olan sanatçının, bizzat kendisi ve bu anlamda onun geçmişi, idealleri, psikolojik yapısı, içinde yaşadığı toplumun sosyolojik ve kültürel yapısı, bu subjektif sürecin şekillenmesinde doğrudan veya dolaylı olarak rol oynar. Bu olgusal süreçler sanat eserinde formal elementler olarak ifade bulurken, iç içe geçmiş bu karmaşık etkileşimler rasyonel bir üslup analizi ile çözümlenemeyebilir.

Sanat eserinde görsel ifadeyle doğrudan ilişkili konunun ötesinde, izleyiciyle iletişimi sağlayan, anlamı oluşturan başka unsurlar da mevcuttur. Bunların dışavurumsal, stilistik, medyum ile bağlantılı, formal ve amaçsal faktörler olduğu farz edilebilir (Dilworth, 2005). Schapiro (1953)'ya göre, bir üslup kapsam olarak sanat eserinin üç boyutunu içerir. Bunlar: formal (biçimsel) elementler; formal ilişkiler ve son olarak da ifade de dâhil olmak üzere eserin sahip olduğu nitelikler, özelliklerdir. Ancak Gombrich (1978), bunun tersine, kişisel bir sanat eserinden, bir gruba, bir döneme ait herhangi bir sanat eserinin ayrıştırılabilmesi için *Wölfflin*'in formal-analitik bir yaklaşımını önerir. Bu yaklaşım, çeşitli sanat eserleri içerisinde tutarlı analitik bir ilişki, bir örüntüler bütünü “var mıdır, yok mudur” temeline dayanır. Bu kapsamda *Wölfflin*, beş farklı boyutun ele alınmasını önerir: 1. Çizgisellik-lekesellik ve pentür, 2. Düzlemsellik-derinlik, 3. Açık form-kapalı form, 4. Birlik-çokluk, 5. Belirlilik-belirsizlik.

Temanın üslup üzerindeki etkisi

Üslup konusu üzerinde konuşulurken, kimi zaman resmin konusu veya temasının üslup ile karıştırıldığı görülebilir. Ressamın tercihinin bir neticesi olan resmin içeriği, konusu veya teması doğrudan o resmin üslubu üzerinde belirleyici değildir, ancak dolaylı olarak üslubu üzerinde birtakım etkileşimler oluşturabilir. Uzun bir süreçte sürekli olarak aynı tema üzerinde çalışan bir sanatçı süreç içerisinde yavaş yavaş bir üslup geliştirebilir. Kendiliğinden gerçekleşen bu üslup gelişimi doğrudan tema seçiminin bir sonucu değildir. Bir araştırmaya göre (Pufall ve Pesonen, 2000), tematik

tercihler ve çeşitlilik çocukların sanatsal üslubu ile özellikle gelişim sürecinde bu üslubun çocuk tarafından algılanan bir kararlılıkla devam ettirilmesi ile ilişkilidir. Aynı araştırmada, farklı temalardaki resimlerin üslup gelişiminde farklı süreçler izlediği görülür. Ancak, çocuklar üslup geliştirirken, eserlerinde neyi ve nasıl oluşturdukları temeline dayalı hareket ederler.

Dilworth (2005), *Çift İçerik Teorisi* (Double content theory) olarak adlandırdığı yaklaşımında, sanat eserinde içeriği oluşturan unsurların genel olarak, tek bir içerik olarak tanımlanamayacağını, içeriğin iki tabaka veya iki süreçten oluşan bir kavramsal süreç olduğunu savunur. Buna göre, bu iki süreç hiyerarşik bir yapıdadır; ön süreç, kavramsal anlamda daha basit, medyumla daha çok ilişkili, ön algısal süreçlere bağlı bir süreçtir. Daha sonraki süreç, daha derin ve karmaşık bir süreç olup, ön algısal süreçlerde konu ile bağlantılı olarak ortaya çıkan, ancak dikkat çekmeyecek şekilde kodlanmış detayların daha üst düzey bir bilişsel süreçte anlaşılabilceği bir aşamadır.

Sanat eserinde, üslup bakımından içerikten bahsederken, psikolojik altyapı ve süreçlerin de dikkate alınması gerekir. Mendolowitz (1963), *Çocuklar sanatçıdır* (Children are Artists) adlı eserinde üslubun psikolojik boyutundan bahseder. Mendolowitz'e göre, sanatsal yaratma süreci ikiye ayrılabilir: Birincisi, çocukların çizdiği resmin içeriği, konusu veya temasıdır; ikincisi ise, çocukların nasıl çizdiği yani kişisel üslupları ile ilişkilidir. Çocuk resimleri, basit bir yaklaşımla anne, baba veya kendisi gibi çizdikleri temalara indirgenemez, bunlar aynı zamanda çocukların sanatsal yaratma süreçlerindeki heyecanları, hazları, sıkıntıları gibi kişisel deneyimleri ile ilişkilendirilmelidir. Üslubun, medyumun nasıl kullanıldığı yani teknik ile eşdeğer görülmesi ise bir diğer hatadır. Üslup tekniğe indirgenemeyecek kadar karmaşık bir konudur. Çocuk resimlerinde üslup üzerinde belirleyici olan faktörlerden bazıları çocuğun kişisel deneyimleri, kişiliği, fiziksel kabiliyeti ve yeterlilikleri olabilir. Daha dar bir anlamda bakıldığında ise, üslup öğrenme biçimleri ile de ilişkilidir (Pufall ve Pesonen, 2000).

Üslup değerlendirilirken, iki farklı bakış açısından yola çıkılabilir. Üslubun, tarihsel, kültürel bağlamlardan bağımsız değerlendirilebileceğini düşünen *nötr* bir perspektif veya üslubun kültürel mirasın bir parçası olduğunu savunan, kişiselliği ihmal eden *kültürcü* bir perspektiften yola çıkılarak iki katmanlı bir değerlendirme yapılabilir (Pufall ve Pesonen, 2000). Üslup hiçbir zaman tek başına sanatçının karar verdiği bir olgu değildir. Sanatçının üslubunu nelerin, hangi değişkenlerin şekillendirmiş olabileceği anlaşılmaya çalışılmalıdır.

Üslup her ne kadar çok boyutlu ve çok katmanlı bir konu olsa da analitik, sistematik yaklaşımlar ve kıyaslamalar değerlendirme süreçlerini kolaylaştırabilir. Örneğin, sanatçının üslubu; kendi eserleri içerisinde, dönemin eserleri içerisinde, benzeri eserler içerisinde, ilişkili eserler içerisinde farklılaştığı boyutları ve benzeştiği boyutlarıyla incelenebilir. Üslup hem benzeşmelerin hem de ayrışmaların bir sonucu olduğundan bir eser değerlendirilirken, sanatçının hayatından belirli bir dönem eserleri içinde ve sanatçının hayatı boyunca yaptığı bütün eserler içerisinde konumlandırılması işe yarar bir yöntem olabilir. Böyle bir yaklaşım, sanatçının belirginleşen kendine özgü üslup özelliklerini tanımlama bakımından da işe yarayacaktır. Bağlamsal bir üslup çözümlemesi için sanatçının detaylı biyografisinin bilinmesi, onun belirginleşen üslup özelliklerinin kökeninin anlaşılabilmesi ve çözümlenebilmesine katkı sağlayacaktır.

Üslup ve medyum ilişkisi

Sanatsal ifadede *medyum* (medium), sanatçı ile yarattığı eser arasındaki ‘aracı’, yaratma sürecine aracılık eden şey anlamında kullanılan bir terimdir. *Medyum* bu anlamda sanatsal ifadeye vesile olan, ona aracılık eden materyal veya teknik yöntemler anlamına gelen terimdir. Mesela, yağlıboya, suluboya, tuval, mermer, görsel sanatlarda kullanılan bazı *medyumlardır* (*medya*) (Merriam-Webster). *Medya* kelimesi, Latince bir kelime olan *medyum* kelimesinin çoğulu olup, birden fazla *medyum*(dan) bahsediyorsak bunu *medya* olarak ifade edebiliriz. İletişimde kullanılan araçlar veya halkın iletişimini sağlayan şirketler için kullanılan *medya* ifadesi de benzeri şekilde, insanlar veya kurumlar arasında iletişimi sağlayan şeyler, iletişimi mümkün kılan araçlar anlamında kullanılan *medyum* kelimesinin çoğulu olan kelimedir. Diğer taraftan, aynı medyumun kullanılması demek, bu medyumun aynı teknikle ele alındığı anlamına gelmez. Bu anlamda, *teknik*; *medyumun* o sanatçı özelinde nasıl ele alındığıyla, nasıl kullanıldığıyla ilişkili yöntemleri ifade eder. *Teknik*, spesifik olarak yapım yöntemi, uygulama yöntemi, ele alış biçimi anlamlarında kullanılır. Mesela yağlıboya bir teknik değil *medyumdur*, yağlıboyanın bir sanatçı tarafından nasıl kullanıldığı ise onun tekniğini belirleyecektir.

Medyum sanatçının üslubu üzerinde doğrudan etkili olabilir. Sanatçının kişisel üslubunu belirleyecek olan onun ifadesine aracılık edecek olan *medyumun* sanatçının beklentilerine karşılık vermesi, onunla uyumlu olması, sanatçının beklentileri doğrultusunda ifadesine olanak sağlaması gibi faktörler etkili olacaktır. Medyumun nasıl ve hangi yöntemlerle şekillendirilebildiği, onun karakteristik özellikleri üslup üzerinde de doğrudan etki edebilecek faktörlerdir. Sanatçının, kendi ifade aracı olarak

tercihini belirleme sürecinde ise o *medyumu* ne kadar süre ve nasıl deneyimlediğinin etkisi büyüktür. Bu sebeple, sanatçılar genellikle pek tanımadıkları *medyayı* uzun sürelerde deneysel yaklaşımlarla tanımaya çalışırlar. Bir sanatçı ne kadar az sayıda *medyaya* âşina ise, kendini ifade araçları da o kadar sınırlı olacaktır. Bundan dolayı, sanatçılara ve öğrencilere, kendi kişiliklerine ve becerilerine en uygun *medyumu* veya *medyayı* bulmak için farklı *medyalarla* denemeler yapmaları ve sürekli bir arayış içinde olmaları tavsiye edilir. Üslup analizi yapılırken medyanın üslup üzerindeki doğrudan ve dolaylı etkileri de dikkate alınmalıdır. İki ayrı medyanın kullanımından sonra aynı üslup özelliklerinin beklenmesi doğru olmayacaktır. Bundan dolayı, bir sanatçının üslup niteliklerini değerlendirirken onun üslubu üzerinde kullandığı medyumun ne gibi belirleyiciliği ve etkileri olduğu üzerinde düşünölmelidir.

İfade, dışavurum, ekspresiflik ve üslup ilişkisi

Bütün sanat eserleri en geniş anlamıyla sanatçının ifadesidir. Ancak, sanatçının ifadesi çok çeşitli anlatım yöntemleri ve yaklaşımları, çok çeşitli ve kişisel üslup karakteristikleri aracılığıyla gerçekleşebilir. Genel bir terim olan 'ifade', bazen sanatçının kendini ifadesi olabileceği gibi, bazen ise sanatçının kendisinin dışında, ifade etmeye, anlatmaya çalıştığı başka bir anlatım, başka bir mesaj, başka bir hikâye, başka bir anlamlar bütünü olabilir. Bazen ise bu ifade bütünü, hem bunlar hakkında bize bir şeyler anlatırken, hem de sanatçı hakkında bir şeyler anlatabilir, yani ifade bir bakıma bunların hepsidir ve iç içe geçmiştir. Sanat eseri bütünsel olarak bir ifadedir ve bu ifade bütünü, bize sanatçının aktarmak istediği şeyler yanında, onun istemediği, gizlediği, hatta farkında olmadan bize aktardığı anlatımlar da içerebilir. İfade bu anlamda üslubun da kaçınılmaz bir parçasıdır.

Sanata uzak kişiler arasında, sanat eserinin mutlaka bir şeyler anlattığı veya bir şeyleri ifade ettiği gibi, tıpkı basit anlamda sözlü ifadenin bir anlatım aracı olduğu gibi, sanat eserinin de (sadece) bir anlatım aracı olduğu şeklinde yanlış veya eksik bir genelleme fikri vardır. *Tolstoy*, *Benedetto Croce* ve *Robin George Collingwood* gibi düşünürler sanat eserinin işlevini ifade ve anlatım olarak görüyorlardı (Ridley, 2013, s. 225). *Collingwood*'a göre sanat eseri duygunun ifadesiydi. Sanat eseri izleyicide samimi bir şekilde birtakım duyguların uyandırılması ve derin bir şekilde hissedilmesini sağlayan bir aracıydı. *Collingwood*'un *art proper* olarak ifade ettiği bu ifade, sanat eserinin manipölatif bir amaçla kullanılarak izleyicinin duygusal bakımdan etkilenmesi ve yönlendirilmesi değil, samimi bir şekilde duyguların ifade edilmesi ve izleyicinin bu duyguları en samimi şekliyle yeniden yaşaması ve paylaşmasıydı. İfadeci anlayışa karşıt görüşlere göre, sanat eseri bir anlatımı olmaksızın bir şeyi ifade etmeksizin de sanat eseri olabilirdi. Sanat tarihinde belirli dönemlerde güçlü ifadenin benimsendiği,

belirli dönemlerde ise güçlü bir ifade yerine sınırlı bir ifadenin benimsendiği görülmektedir. Biçim ve ifade birlikteliğinde hangi dönemlerde hangisinin ön plana çıktığı ise estetik anlayışlara göre farklılık göstermektedir. Ancak, sanat anlayışı ne olursa olsun ifade kendisini biçim şeklinde ortaya koyacaktır. Sanat eserinde figür kullanıldığında ifade iki anlamda kullanılmaktadır. Bunlardan birincisi, figürün ifadesi; ikincisi ise sanatçının üslubunun, fırçasındaki tavrın kastedildiği ifadedir. Birincisi resimde konunun gerektirdiği anlatımın parçası olan ifade iken, ikincisi sanatçının kişisel üslubunun ve kişiliğinin bir ifadesi, kişiliğinin, psikolojisinin bir dışavurumudur. Bunların her ikisi de üslup üzerinde belirleyici olabilen değişkenlerdir.

İfade, sanat eserinde hissettiğimiz, duygularımızın farkına vardığımız, bu farkındalığı sağlayan bir süreçtir. Sanatsal dışavurum ise o an yaşanan hisler ve duyguların bir yansıması ve başkalarına anlaşılır kılınmasıdır. Sanat bu anlamda bir dışavurumdur ve sanat eserini bir dışavurum aracı olarak gören biri için sanatsal değer bu duygusal anlatımın ve dışavurumun gücü ile ilişkilidir (Stecker, 2013, s. 316). Dışavurumcu sanat bu anlamıyla, yaratma anı itibarıyla sanatçının hislerinin doğrudan bir dışavurumu olabileceği gibi, yaşanmış birtakım duyguların sonradan ifadesi ve dışavurumu amacıyla da ortaya konulmuş olabilir (Ridley, 2013, s. 211). Bu duygular kimi zaman bir dışavurum ihtiyacının yansıması iken, kimi zaman ise bastırılmış, gizlenmek istenen duyguların istem dışı dışavurumu olarak kendini gösterebilir. Bu duygu dışavurumu kimi zaman bir rahatlama sağlayarak sanatçının kişisel psikolojik sağlığına katkı da sağlayabilir. Bütün bunların dışavurumu olarak görülebilecek bazı sanat eserleri, bu işlevlere otantik bir şekilde hizmet edebileceği gibi, samimi bir dışavurum olmaksızın kimi zaman taklit de edilebilir. İzleyici üzerinde başarılı bir şekilde birtakım duygular uyandıran sanatçı, kendisi de bu duyguları yaşamış anlamına gelmez. Kimi zaman sanatçı sadece bu duyguları izleyicide uyandırmak amacındayken, kimi zaman ise bu duygusal yoğunluk aynı zamanda onun kendi duygularının samimi ve spontane bir dışavurumu olabilir.

Genellikle izleyici, dışavurumcu eserleri değerlendirirken, eserin bu duygusal yoğunluğu ona hangi derecede yaşattığına, bu yoğunluğu ne kadar deneyimleyebildiğine göre esere değer verme eğilimindedir. İzleyiciyi bilişsel ve entelektüel olarak ikna etmek zor olmasına karşın, onu duygusal olarak ikna etmek, etkilemek, duyguyu yaşatmak, duygusal olarak etki altına almanın çok daha kolay olduğu açıktır. Bundan dolayı duygusal yoğunluk taşıyan eserlere karşı bir önyargı ve şüphe, özellikle eğitilmiş izleyiciler arasında yaygın bir izleyici tavrı olarak görülmektedir.

İfade, tavır, ekspresiflik, ekspresyon, dışavurum gibi kelimeler hangi bağlamda ve nasıl bir işlevle kullanıldığına bağlı olarak anlam farklılıkları

gösterebilmektedir. Rönesans döneminde Floransa ve Roma'da, kişisel ifadenin sınırlı kaldığı, genel olarak çok uzun süreli ön çalışma sürecinin hâkim olduğu *disegno* geleneği hâkim iken; *maniyerist* anlayışta, Venedik *colore* geleneğinde ve çok daha sonraları modernist dönemden günümüze kadar bir birey olarak sanatçı ve kişisel ifade ön plana çıkmaya, önem kazanmaya başlıyordu. Toplumun, kültürün etkisi ve baskısı altında kendini sınırlandırmak zorunda olduğu varsayılan sanatçının bu etkilerden ve baskıdan kurtularak kendini özgürce ifade edebilmesi ve içsel durumunu spontane bir şekilde dışavurabilmesi gittikçe daha önem kazanıyordu. İşte bu sürecin bir neticesi olarak ekspresiflik günümüzde oldukça önemsenen bir niteliktir. *Ekspresiflik* derecesi sanat eserinin ne kadar spontane ve samimi bir dışavurumunun sonucu olduğunun göstergelerinden biri olarak görülmektedir.

Bir resim incelenirken, ifade ve dışavurum konusunda sanatçının neleri ifade ettiği kadar, neleri gizlemiş olabileceği konusu da üzerinde düşünülmesi gereken bir konudur. Resimde her şey formal nitelikler aracılığıyla sanatçının tam kontrolü altında ifade edilmez. Nasıl, bir insanın sözel ifadesindeki tavır, sözcükleri nasıl kullandığı, nasıl bir ses tonu ve vurgulama yaptığı gibi nitelikler o kişinin duygu durumu ve ruh hali hakkında ipuçları sunuyorsa, resimde de sanatçıya ilişkin, kendisinin dahi fark etmediği ipuçları olabilir. Görsel ifade ve üslup özelliklerine ilişkin bu tür bir inceleme ise bazı durumlarda psikolojik tahliller gerektirir. Bu çok boyutlu incelemeler sebebiyle, çoğu sanat eseri hakkındaki yorumlar ve eleştiriler bazen birbiriyle çelişen yorumlar da içerebilmekte, oldukça göreceli bakış açıları sunabilmektedir. Bu göreceli bakış açılarının hiçbir bilgiye dayanmayan tamamıyla kişisel yorumlar olduğunda pek bir anlam ifade etmeyeceği unutulmamalıdır. Psikoloji bilimi kapsamında bir takım davranış kuramlarına dayandırılan, bilimsel olarak gerekçelendirilebilecek yorumlar üslubun çözümlenmesinde katkı sağlayabilir.

Üslup ve Otantisite (Otantiklik, Authenticité, Authenticity):

Güzel sanatlarda otantiklik kavramı pek çok yönü ve boyutu olan bir konudur. Sanat tarihinden belirli dönemleri temsil eden çok yüksek değer biçilen resimlerin müzelerde sergilenmesi ve müzayede evlerindeki değerlendirilmesi süreçlerinde otantiklik konusu her yönüyle tartışmalı bir konudur. Müzelerde resimlerin nasıl sergilenmesi gerektiği tartışılırken, temel olarak eserin otantik bağlamından koparılması bir sorun olarak görülmektedir. Örneğin, dini amaçlı olarak altarlara için yapılmış birtakım panoların veya heykellerin, boş duvarlardan oluşan bir müzede sergilenmesi otantik şartlarından koparılmış bir sergileme olarak görülmektedir (Dutton, 2013, s. 258-259). Otantiklik konusu geniş kapsamıyla sosyal, kültürel, ekonomik, tarihsel, sanatsal boyutları olan çok katmanlı bir konudur.

Estetikte *otantisite* konusu iki farklı boyutta değerlendirilir. Bunlardan birisi *nominal otantisite* (Nesnel otantisite) kavramıdır. *Nominal otantisite* kavramı, eserin kökeni, nereden, nasıl ve hangi şartlardan, hangi kaynaktan, hangi bağlamlardan geldiği, aslına uygun kökeninden ve bağlamlarından koparılmadan sunulması, sergilenmesi ile ilişkilidir. Sergilenmesi sürecinde, eserin adının aslına ve bağlamına uygunluğu yanında izleyici için hazırlanan estetik deneyim ve fiziksel çevre şartlarının da aslına uygun bir şekilde yapılandırılması otantiklik kavramıyla ilişkili konulardır. Ancak bunların ötesinde, otantiklik kavramı bir diğer anlam daha taşır, *ekspresif otantisite* (İfadeye dayalı otantisite) olarak adlandırılan bu kavram, bir eserin; sanatçının veya içinde yaratıldığı toplumun değerlerinin, inançlarının, kişiliğinin doğru bir ifadesi, doğru bir yansıması olup olmadığıdır (Dutton, 2013, s. 259).

Sanatçının üslubunun taklidi, sanatçıdan veya eserden etkilenme yoluyla eserlerin yaratılması yaygın bir konudur. Burada genellikle, taklit ettiğiniz sanatçıya atıfta bulunduğunuzda etik olarak bir sorun görülmemektedir. Diğer taraftan, herhangi bir şekilde sanatçının adı anılmadan, sanatçının eserinden kısmi alıntılar yapıp kendine mal etme, hatta sanatçının fikrinin tamamen kopyalanarak kendi fikriymiş gibi sunulması bir sahteciliktir. Aynı şekilde, kendine özel bir üslubu veya tekniği olan, bu tekniği kendisi bulmuş ve emek vermiş olan, fikri ve mülkiyet haklarının sanatçıda olduğu böyle bir durumda, sanatçının tekniğinin ve üslubunun da izinsiz alınması ve taklit edilmesi, sanatçıya atıfta bulunmadan kullanılması ve kendi üslubu veya tekniğiymiş gibi kullanımı da sahtecilik olarak görülmektedir.

Üslubun dahi çok başarılı taklit edilebildiği bir sanat piyasasında *ekspresif otantisite* konusu daha ciddi bir sorun halini almıştır. Hollanda *Deventer*'de doğmuş ve ünlü Hollandalı ressam *Johannes Vermeer* (1632-1675)'nin yaşadığı yer olan *Delft*'de sanat hayatına devam etmiş olan bir sanatçı *Han Van Meegeren* (1889-1947) geçtiğimiz yüzyılın en büyük sanat sahteciliği olaylarından birinin başrolündedir. *Van Meegeren*, 40'dan daha az sayıda resmi günümüze ulaşmış olan bir ressamın, *Vermeer*'in taklitlerini yapmaya başladı. 1930'ların ortalarında büyük ölçülerde dini konulu bir *Vermeer* resmi yapmaya karar verdi. Akademik olarak kısmen bahsedilmiş, pek bilinmeyen bilgilere dayanarak sözde *Vermeer*'in yapmış olduğu kayıp bir resmi bulmuş ve ortaya çıkarmış gibi göstererek ses getirecek bir sahteciliğe karar vermişti. Yayınlanmış birkaç spekülasyona göre *Vermeer* gençliğinde İtalya'ya seyahat etmiş ve dini konulu resimler yapmıştı. *Vermeer*'in hiç yapmadığı böyle dini konuları spekülatif bir şekilde sahtecilik için kullanmak bir dolandırıcı için pek rastlanmayacak bir yöntemdi. Bu amaçla yaptığı, *Emmaus*'da İsa ve azizler konulu resmi

1937’de tamamladı. Şüphe edilmeyecek bir sahte yapmak için *Van Meegeren*, 17.yy pigment içeriklerini araştırdı ve aslına uygun bir şekilde boyaları hazırladı. 17.yy’a ait önemsiz bir resimden dolayı atık vaziyette bir kanvas buldu ve resmi onun üzerine çalıştı. 17.yy’a uygun olsun diye porsuk kılından yapılmış fırçalar kullandı. Eski resimlerin yüzeyinde zamanla oluşan kılcal çatlakları taklit etmek için bir yol buldu ve uyguladı. Resmi, zor zamanlar geçiren bir İtalyan aileden aldığını söyledi. Resim en sonunda Rotterdam’da *Boymans Müzesi* tarafından 2.5 Milyon dolara satın alındı ve *Meegeren* bu rakamın üçte ikisini aldı. *Van Meegeren*, daha sonra altı adet sahte *Vermeer* resimleri daha yaptı. Bu resimleri ise bir Nazi olan *Reichsmarschall Hermann Göring*’in özel koleksiyonuna sattı. *Meegeren*, Hollanda’ya ait sanat eserlerini yurtdışına satmak suçundan tutuklandı. Sorgulanırken, bu resimlerin hepsini kendisinin yaptığını itiraf eden *Meegeren* sadece bir yıl hapis cezasına çarptırıldı, henüz cezasını yeni çekmeye başladığında kalp krizinden öldü (Hikâye Dutton’dan alıntıdır, Dutton, 2013, s. 261-262).

Sanatçının yaşam boyu deneyimlerinin uzun bir süreçte nasıl bir etkileşimle üslubunu belirlediği çoğu zaman tam olarak kestirilemeyen bir konuyken, sanatçının üslubunun nasıl oluştuğunu bilmeksizin ileri derecede ustalıkla taklidi mümkün olabilmektedir. Burada sahtecilik başarısından ziyade dikkat edilmesi gereken üslup konusunun aşırı derecede karmaşık ve sofistike bir konu olmasından dolayı anlaşılır olmaktan uzak olduğudur. Bir üslubun çözümlemesi ve otantikliğinin anlaşılması kolay bir süreç olsaydı, sahtecilik hiç bu kadar kolay olmazdı. Elbette, burada sahteciliği kolay kılan faktörlerden biri de üslup konusunun ne kadar karmaşık olursa olsun neticede somut bir ifade olarak gözle görülebilir olmasıdır. Üslup nitelikleri görsel olarak değerlendirilirken, üslup ayrıntıları ve çoğu zaman ardında yatan onu ayırtıran diğer nitelikler gözden kaçabilmektedir.

Üslup konusunda bu kadar kolay yanılabılır olmamız, otantisite konusunda da yanılmaya son derece açık olduğumuz anlamına gelmektedir. *Ekspresif otantisite* konusu, sanatçının samimiyet derecesini, eserin ise ne derecede sanatçının dışsal, politik, kültürel, dini, sosyal faktörlerin etkisinde kalmadan, kendi inandıklarının, düşündüklerinin, duygularının, hislerinin samimi bir ifadesi olduğunun bir göstergesi olarak kullanılır. *Nominal otantisite* ile kıyaslandığında *ekspresif otantisite* çok daha tartışmalı bir konudur. Bunun sebebi ise, *ekspresif otantisitenin* nesnel ölçütlere dayandırılması çok zor olan, zor anlaşılan bir konu olmasındandır. Özellikle, günümüz şartlarında sanatçının kolayca yoğun toplumsal, siyasi, dini, kültürel baskıların doğrudan veya dolaylı etkisinde kalabilmesi gösterilebilir. İnsanın kendisine bile yalan söylemesinin mümkün olduğu bir süreçte fıkırsel bir eserin ne derecede samimi olarak ne derece dürüstlikle ortaya konulduğunun anlaşılması hiç de kolay değildir. Özellikle politik doğruluk

adına, genel kabul gören popüler değerlerin, çok satabilecek fikirlerin içselleştirilmesi ve bu içselleştirilmiş değerlere sanatçının bile kendini inandırması rastlanılan bir durumdur.

Sanat dünyasında çok kullanılan bir kavram olmasına karşın çoğu zaman yanlış anlamlarda kullanılan bir diğer kelimedir '*kitsch*'. Ekspresif Otantisite ile yakından ilişkili bu kavram içerik olarak tam anlaşılamadığından dolayı, sıklıkla *rüküşlük*, *dekoratiflik*, *gösterişlilik*, *camp* gibi kavramlarla karıştırılmaktadır. Ülkemizde sıklıkla sanatçılar arasında yanlış bir anlam atfedilerek; beğenmedikleri, değersiz gördükleri, ucuz gördükleri, dekoratif gördükleri eserleri aşağılamak için kullanılmaktadır. Esasen, '*kitsch*' kavramının bunlarla doğrudan bir ilişkisi yoktur. Sadeleştirerek ifade etmek gerekirse;

“Sadece, konusu ve içeriği; önemli, karmaşık, sofistike ve derin kavramlara dayanması sebebiyle, bir eserin yüksek sanatsallık iddiasında olması durumu '*kitsch*' olarak tanımlanabilir”

—*Denis Dutton (t.y.)*

Kısacası, bir eseri tek bir kıstas üzerinden dekoratif nitelikler taşıyor diye '*kitsch*' olarak sınıflandırmak mümkün değildir, aynı şekilde bir eseri veya nesneyi sadece, rüküş diye, abartılı ve gösterişli nitelikler taşıyor diye '*kitsch*' olarak sınıflandırmak mümkün değildir. Bu konu ekspresif Otantisite kavramıyla yakından ilişkilidir. Sanatçının ifadesinin ne kadar samimi, ne kadar dürüstçe bir amacın neticesinde ortaya konulduğu ile ilişkilidir. Yani, gerçek anlamda *kitsch* olarak ifade edilebilecek bir eser, *ekspresif otantiklik* derecesi bakımından şüphe oluşturan bir eser olarak görülebilir. Niyet bakımından bu derece şüpheli bir eser, sanat eseri olarak sergileniyorsa, bir sanatsallık iddiası taşıyor anlamına gelir. Kelimenin eski kökenlerine kadar gidildiğinde, öyle olmadığı halde anlam ve önem bakımından iddialı gözükme veya nitelikli gösterme çabası ve iddiası taşıyan eserler için kullanılmaktadır. Popüler bir takım sanat formları, popüler olmasına karşın genellikle yüksek sanatsallık iddiası taşımazlar. *Kitsch* olanı popüler olandan ayıran şey, basitçe ifade etmek gerekirse yüksek sanatsallık iddiası taşımasıdır. Bu anlamda *kitsch*, bir tür sahte sanat eseri gibi görülebilir.

Hâkim ideolojilerin ve güç ilişkilerinin kontrolünde bir dünyada sanatçının ne derecede kendisi olabileceği, ne derecede samimi olarak kendi kimliğini ortaya koyabileceği tartışmalıdır. Var olan statükoya karşı koyan sanatçının ise sistemden kopması, dışlanması, yabancılaşması beklenen bir sonuçtur. Hayatta kalabilme gayretinin bir parçası olarak insan, şartlara uyum sağlama ve adapte olma eğilimindedir. Bu şartlar altında, sanatçının ne kadar bağımsız bir iradeyle ve cesaretle kendini ifade edebileceği ise tartışmalıdır. Evrimin bir neticesi olarak insan, uyum sağlama eğilimindedir

ve yarattığı eserler de toplumun beklentilerine uyumlu olduğu derecede kabul görecektir. Bundan dolayı yaratıcılığın ender rastlanılan bir yetenek olduğu düşünülebilir. Böylesine karmaşık bir var oluş savaşının içerisinde yaşayan sanatçının eserinde *ekspresif otantisite* yani onun samimiyetinin derecesini kestirmek hiç de kolay değildir.

Rönesans döneminde Floransa’da yaşayan bir sanatçı kendisinden talep edilen “çarmıhtan indirilmiş İsa” resmini yaparken, sanatçının inançlı bir Hristiyan olması veya sanatçının inançsız olması esere *ekspresif otantisite* bakımından yansıyacak mıdır? Bunun işaretleri neler olacaktır? Sanatçı çok yetenekli ise, inançsız olsa bile aynı duyguyu esere yansıtabilecek midir? İfade konusunda bu içsel çatışma süreci esere nasıl yansıyacaktır? gibi sorular, *ekspresif otantisite* konusunda önem taşıyan sorulardır. Özellikle, bu bağlamda sosyal-işlevsel amaçlı olarak yapılan pek çok eserin *ekspresif otantisite* konusunda tartışmalı olabileceği düşünülebilir. Sovyet rejiminin baskısı altında sosyalist propaganda resimleri yapmaya zorlanan ancak kendisi sosyalist olmayan bir sanatçının eserinde, *ekspresif otantisite* nasıl değerlendirilebilir?

Özellikle günümüz Türkiye’inde şöhret sahibi bir sanatçı bu şöhretini korumaya çalışırken politik bağlamda ondan beklenen eserleri vermek yerine, toplumun beklentileriyle karşıtlaşan kendi ideolojik duruşunu özgürce ortaya koyduğunda nasıl bir tepkiyle karşılaşacaktır? Eğer bu baskıya karşı koyamayacaksa, aynı sanatçının yüksek fiyatlara satılan eserlerini *otantisite* bakımından nasıl değerlendirmeliyiz? Bu durumda, sanatçının eserleri *otantisite* bakımından değersizleşecek midir? Bütün bu içsel çatışma süreci sanatçının kimliğine ve üslubuna nasıl yansıyacaktır?

Konu *ekspresif* tavır olduğunda, sanatçının içsel yaratma süreçleri de belirleyici olacaktır. Yaratıcı süreçler sadece rasyonel aklın ürünü olmayıp hem *rasyonel* hem de *duygusal ve sezgisel* süreçlerin bütünsel bir ürünüdür. Ancak, yaratma sürecinde, rasyonel süreçler ile duygusal-sezgisel süreçler zaman zaman karşıtlaşırlar. Duygusal-sezgisel süreçler kimi zaman mantıksız gelebilecek fikirlere bile uçuş hakkı tanırken, rasyonel akıl bu yaratıcı uçuş süreci üzerinde bir denetim mekanizması gibi çalışır. Bu sebeple, rasyonel aklın yorulduğu, bitkin düştüğü zamanlarda *ekspresif* tavır güçlü olarak kendini ortaya koyabilir. *Ekspresif* tavra sanatçılar arasında dahi ender rastlanılır, çünkü insanın yaşadığı şartlar, sosyal ve kültürel çevre, inanç sistemi, ahlaki normlar gibi faktörler bunun önünde bir engeldir. Hayatta kalabilme güdüsüyle, yaşadığı sosyal gruba uyum sağlamaya çalışan sanatçı için uyum sağladığı toplumsal normlar aynı zamanda onun samimi kişiliğini sanat eserine yansıtmamasının önünde bir engeldir.

REFERANSLAR

- Dutton, D. (2009). *The Art Instinct: Beauty Pleasure and Human Evolution*, New York, NY: Bloomsbury Press.
- Dutton, D. (2013). "Authenticity in Art" in J. Levinson (ed.), *The Oxford Handbook for Aesthetics*. New York: Oxford University Press.
- Dilworth, J. (2005). A double content theory of artistic representation. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 63(3).
- Gombrich, E. H. (1978). *Norm and Form: Studies in the Art of the Renaissance*. New York: Phaidon Press.
- Gombrich, E. & Eribon, D. (1993). *Looking for Answers: Conversations on Art and Science*. New York: Harry N. Abrams Inc. Publishers.
- Hellman, G. (1977). Symbol systems and artistic styles. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 35(3), 279-292.
- Loomis, M., & Saltz, E. (1984). Cognitive styles as predictors of artistic styles. *Journal of Personality*, 52(1).
- Mendolowitz, D. M. (1963). *Children are artists*. (2nd ed.) Stanford, California: Stanford University Press.
- Pufall, P. B. ve Pesonen, T. (2000). Looking for the development of artistic style in children's artworlds. *New Directions for Child and Adolescent Development*, 90, Winter.
- Ridley, A. (2013). "Expression in Art" in J. Levinson (ed.), *The Oxford Handbook for Aesthetics*. New York: Oxford University Press.
- Schapiro, M. (1953). "Style," in *Anthropology Today*, A. L. Kroeber, ed. Chicago, p. 287.
- Stecker, R. (2013). "Value in Art" in J. Levinson (ed.), *The Oxford Handbook for Aesthetics*. New York: Oxford University Press.

İnfografikten Disiplinlerarası Kesişimlere: Bilgi Görselleştirmede Grafik Tasarımın Rolü Üzerine Bir İnceleme

Semih DELİL¹

1- Doç.; Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Grafik Tasarımı Bölümü.
semih.delil@hbu.edu.tr ORCID No: 0000-0003-0358-2344

ÖZET

İnfoğrafikler, çağdaş bilgi aktarımında yalnızca bir görselleştirme tekniği değil, grafik tasarım biliminin kuramsal ve pratik boyutlarının kesişiminde üretilmiş özgün bir çözüm olarak değerlendirilmektedir. Tıp, mühendislik, eğitim, pazarlama ve sosyal bilimler gibi farklı disiplinlerde karmaşık verilerin hızlı, anlaşılır ve bütüncül biçimlerde aktarılmasını sağlayan infografikler, bilginin salt aktarımını aşarak onu yorumlanabilir ve kültürel bağlama yerleşik bir anlatıya dönüştürmektedir. Bu çok katmanlı işlev, infografiği disiplinler arası etkileşimlerin vazgeçilmez bir aracı kılarken, grafik tasarımın bilimsel değerini de görünür kılmaktadır. Grafik tasarım, yalnızca estetik tercihlerle sınırlı olmayan; görsel algı, iletişim teorileri, göstergebilimsel yaklaşımlar ve bilişsel süreçlerle doğrudan ilişkili bilimsel bir alan olarak, infografiklerin hem kavramsal çerçevesini hem de görsel formunu belirleyen temel disiplindir. Bu bağlamda infografikler, grafik tasarımın bilimsel bir bilgi alanı olarak sahip olduğu yöntemsel derinliği ve iletişimsel gücü somutlaştıran uygulamalardır. Çalışma, infografiklerin farklı bilim alanlarına sağladığı katkıları değerlendirirken, grafik tasarımın bilgi görselleştirmedeki rolünü kuramsal ve işlevsel düzeylerde incelemeyi amaçlamaktadır. Böylelikle infografikler, yalnızca görsel anlatımın pratik araçları değil, aynı zamanda grafik tasarım biliminin disiplinler arası değerini ortaya koyan kritik birer temsil olarak ele alınmaktadır.

Anahtar Kelimeler – İnfografik, Bilgi Görselleştirme, Grafik Tasarım, Disiplinlerarası İletişim, Görsel Anlatı

GİRİŞ

Günümüz bilgi çağında, tıp, eğitim, politika ve iş dünyasında karar sistemlerini doğrudan etkileyen büyük ve karmaşık veri setlerinin anlaşılması zorunluluk hâlini almıştır. Bu bağlamda infografikler, bilgilerin yalnızca görsel biçimde sunulmasını değil, aynı zamanda hızlı ve etkili bir biçimde anlaşılmasını sağlayan, disiplinlerarası bir araç olarak öne çıkmaktadır. Çin merkezli bir çalışmada, infografiklerin mesajı doğrudan iletme, izleyicinin dikkatini çekme ve kavranabilir olma gibi işlevlerde etkili olduğu vurgulanmıştır (Yang, 2022). Eğitim bağlamında yapılan meta-analizler ise infografik kullanımının akademik başarıyı yüksek düzeyde artırdığını ortaya koymakta, bunun yanı sıra kavramsal kavrayış ve bilgi hatırlamada da pozitif etkiler sağladığını göstermektedir (Elaldı ve Çifçi, 2021).

İnfoğrafiklerin bu kadar etkili olmasını sağlayan, grafik tasarım biliminin sunduğu yöntemsel ve kavramsal temeldir. Grafik tasarım; yalnızca estetik bir uygulama olmaktan öte görsel iletişim, bilişsel algı ve

bilgi düzenlemeye dair teorik ve pratik ilkeleri kapsayan, disiplinlerarası bir uzmanlık alanıdır (Maier, 2025). Bu disiplin, verilerin görsel kodlarla düzenlenmesi ve anlamlandırılmasında bir bilim olarak işlev görür ve infografikler, bu bilimsel altyapının somut ve işlevsel çıktılarıdır (Dur, 2014). Dolayısıyla, infografikler hem bilgi aktarım aracı hem de grafik tasarım biliminin öznesi olarak değerlendirilebilmektedir.

Infografiklerin etkinliği sadece görsel anlatım bakımından değil psikoloji, bilişsel bilim, insan-bilgisayar etkileşimi gibi farklı alanlarla etkileşim içinde şekillenen bilgi sunum stratejileriyle de ilişkilidir. Örneğin, görsellerdeki dikkat çekici unsurların tespit edilmesi ve tasarımın buna göre biçimlendirilmesi, infografiklerin etkisini belirleyen önemli bir faktör olarak ortaya çıkmaktadır (Bylinskii ve diğerleri 2017). Ayrıca, infografik tasarımında stil benzerliklerinin makine öğrenimiyle analizine dair yapılan çalışmalar, infografik üretim süreçlerine hem otomasyon hem de tutarlılık getirme potansiyelini göstermektedir (Saleh, Dontcheva ve Hertzmann, 2015). Bu bulgular, infografiklerin hem teori hem de teknolojinin iç içe geçtiği bir pratik odağı olduğunu göstermektedir.

Bu çalışma infografikleri yalnızca bilgi iletimi bağlamında değil, aynı zamanda grafik tasarım disiplininin bilimsel bir çözümü olarak ele almayı amaçlamaktadır. Grafik tasarımın teorik dayanakları ile infografik üretim süreçlerinde izlenen yöntemsel yaklaşımlar ayrıntılı biçimde ele alınacaktır. Böylece infografikler, yalnızca görsel araçlar olarak değil, disiplinlerarası iletişim ve bilgi üretim süreçlerinde grafik tasarım biliminin merkezi konumunu temsil eden kavramsal araçlar olarak değerlendirilmiş olacaktır (Labuschagne, 2025).

Bu çalışma, betimsel araştırma yaklaşımı çerçevesinde tasarlanmıştır. Betimsel yöntem, mevcut olguların ve durumların sistematik biçimde ortaya konulmasını, incelenen konunun ayrıntılı bir şekilde tasvir edilmesini ve elde edilen verilerin yorumlanmasını amaçlamaktadır (Büyüköztürk ve diğerleri 2017). Bu bağlamda çalışmada herhangi bir deneysel müdahale yapılmamış, yalnızca literatürdeki bilgi ve yaklaşımlar analiz edilerek grafik tasarım ve infografik ilişkisinin kuramsal boyutları değerlendirilmiştir. Betimsel analiz, özellikle görsel iletişim ve tasarım alanlarında kavramların, olguların ve süreçlerin ayrıntılı biçimde ele alınması için tercih edilen bir yöntemdir (Yıldırım ve Şimşek, 2021). Çalışmada elde edilen veriler, mevcut literatürün incelenmesiyle sınırlı olup, farklı disiplinlerde infografiklerin işlevine dair mevcut akademik yaklaşımlar düzenli biçimde analiz edilmiştir.

Bu yöntem doğrultusunda, araştırmada öncelikle infografiklerin bilgi görselleştirme bağlamındaki genel kullanımları tanımlanmış, ardından grafik tasarım disiplininin bu sürece olan katkısı değerlendirilmiştir. Betimsel analiz yaklaşımı, konunun mevcut bilimsel çerçevede nasıl kavramsallaştırıldığını ve hangi disiplinler arası etkileşimlerle şekillendiğini açığa çıkarmaya imkân tanımaktadır (Karasar, 2016). Araştırmanın amacı

herhangi bir hipotez test etmek değil, infografikleri grafik tasarımının bilimsel yönüyle ilişkilendirerek günümüz dünyasında bilgi aktarımındaki önemini ortaya koymaktır. Bu yönüyle çalışma, alan yazındaki kuramsal yaklaşımları sistematik bir incelemeye tabi tutmakta ve bilgi görselleştirme süreçlerinde grafik tasarımının rolünü bütüncül bir bakış açısıyla değerlendirmektedir.

İnfoğrafiklerin Tanımı ve Temel İşlevleri

İnfoğrafikler, bilgi yoğun çağın görsel anlatı araçları arasında merkezi bir konuma sahiptir. Tanımsal olarak, infografik; karmaşık verileri estetik ve işlevsel bileşenlerle görselleştirerek izleyiciye daha anlaşılır bir biçimde sunma amacı gütmektedir (Traboco, 2022). McCrorie (2016) sağlık iletişimi bağlamında, infografiklerin tıbbi bilgileri sadeleştirdiğini ve hasta-hasta uzmanı arasındaki iletişimi kolaylaştırdığını göstermiştir. Oxford Bibliographies (2017), infografikleri “istatistiksel verilerin iletilmesi için tasarlanmış görsel göstergeler” olarak tanımlayarak kavramsal temelin görsel iletişimle doğrudan ilişkili olduğunu ortaya koymaktadır. Samra (2021), infografik kullanımının öğrenci başarısı, görsel düşünme becerisi ve öğrenme motivasyonu üzerinde olumlu etkileri olduğunu belirtmiştir.

İnfoğrafik tanımlarının konumlandırılmasında bilişsel ve pedagojik etkilerin de dikkate alınması gereklidir. Ferreira, Veiga ve Carvalho (2022), tıp eğitimine yönelik infografiklerin, araştırma bulgularının hızlı ve etkili biçimde kavranmasını sağlayarak öğrenme süreçlerini dönüştürdüğünü ortaya koymuştur. Nkosinkulu (2024) ise animasyonlu ve interaktif infografiklerin durağan biçimlere göre daha yüksek öğrenme etkisine sahip olduğunu savunmaktadır. Bu bağlamda, infografikler sadece görsel içerik değil; bilişsel yükü azaltan ve öğrenme motivasyonunu artıran dinamik araçlar olarak tanımlanmalıdır. Böylece kavramsal tanım hem öğretimsel hem de dijital boyutlarıyla zenginleşmiş olur.

Son olarak, veri setleri ile kullanıcıların bu verileri yorumlaması arasında bir köprü görevi görerek grafik tasarımda önemli bir rol oynayan infografik kavramı dijital çağın gereksinimleriyle şekillenmektedir (Akengin ve Terzi, 2024). Dijital ve etkileşimli ortamlarda infografik, eğitimsel içerikleri yalnızca sunmak yerine izleyiciyle etkileşim oluşturarak öğrenme deneyimini dönüştürmektedir (Delil, 2017). Bu durum, infografiği statik grafikten kullanıcıyla iletişim kuran dinamik anlatı araçlarına taşımaktadır. Kısacası, infografik tanımı zaman içinde hem kavramsal hem de teknolojik olarak genişlemektedir.

Eğitim ve Bilim Alanlarında İnfoğrafiklerin Rolü

Elaldı ve Çifçi (2021) tarafından yürütülen meta-analiz, infografik kullanımının akademik başarı üzerinde yüksek düzeyde etki yarattığını ve öğrencilerin kavramsal bağlantı kurmasını kolaylaştırdığını ortaya

koymuştur. Ismaeel (2021) da interaktif infografiklerin daha kalıcı öğrenme etkilerine sahip olduğunu ve öğrenci motivasyonunu artırdığını tespit etmiştir. Bu bulgular, infografikleri sadece bilgi sunan değil, öğrenme süreçlerinde bilişsel destek sağlayan araçlar haline getirmektedir. McCrorie (2016) infografiklerin sağlık iletişimde karar süreçlerini iyileştirdiğini belirtirken; Dunleavy (2015) infografiklerin büyük veri setlerini daha anlaşılır kılarak yanlış anlaşılmaları azaltma işlevine dikkat çekmiştir. Perra (2021), pandemi sırasında infografiklerin yanlış bilgilerin önüne geçmede etkili olduğunu göstermiştir. Bu çalışmalar, infografiklerin hem eğitimde hem bilimsel iletişimde işlevsel gücünü ortaya koymaktadır.

Lonsdale ve Lonsdale (2019), infografiklerin görsel bilgi sunumunda veri hacmini azaltarak bilginin yorumlanabilir olmasını artırdığını savunmaktadır. Parsons (2021) ise infografiklerin kullanıcı deneyimini merkeze alarak büyük verinin daha anlaşılır ve etkileşimli hale gelmesini sağladığını belirtmektedir. Bu veriler, infografiklerin araştırma ve veri paylaşım süreçlerinde sadece sunum değil, dönüştürücü araçlar olduğunu göstermektedir.

Grafik Tasarım ve İnfografikler Arasındaki İlişki

Dur (2014), infografiklerin görsel iletişim tasarımı eğitime dahil edilmesinin, öğrencilerin veri görselleştirme becerilerini ve eleştirel düşünme yetilerini geliştirdiğini ifade etmiştir. Cristallo (2022) infografikleri araştırma bulgularının anlatsal görsel temsilcileri olarak tanımlayarak, grafik tasarımın bilgi kuramına dayalı bir görsel dil haline geldiğini ortaya koymaktadır. Saleh, Dontcheva ve Hertzmann (2015) infografiklerin stil benzerliği analizinde makine öğrenmesi tekniklerinin kullanılabilirliğini göstererek, grafik tasarımın teknolojik boyutunu derinleştirmiştir. He, Chen ve Lin (2024) infografik düzenlerinin kullanıcı algısı üzerinde etkilerini deneysel olarak inceleyerek, tasarımın bilişsel süreçlerle kurduğu ilişkiyi vurgulamaktadır. Alabdulaziz ve Alhammadi (2025) infografik tabanlı dijital eğitimin görsel düşünme becerilerini ve akademik başarıyı artırdığını göstererek grafik tasarımın pedagojik boyutunu pekiştirmiştir. Bu çalışmalar grafik tasarımın yalnızca estetik değil, aynı zamanda bilişsel, teknolojik ve pedagojik boyutlarla kesişen disiplinlerarası bir bilim olduğunu kanıtlamaktadır.

Bilgi Görselleştirme ve Grafik Tasarımın Rolü

Bilgi çağında görselleştirme, yalnızca verilerin estetik bir şekilde sunulması değil, anlamı yapılandırıldığı bilgi kuramına dayalı bir strateji olarak görülmektedir. Grafik tasarım bu stratejinin merkezinde yer almakta, infografik aracılığıyla bilginin kodlanması, aktarılması ve yeniden

üretilmesinde belirleyici bir rol üstlenmektedir. İnfografikler, karmaşık verileri erişilebilir kılarken tasarım ilkeleri sayesinde bilgiye yön veren, anlamı berraklaştıran ve eyleme dönüştüren bir araç hâline gelmektedir. Bu bağlamda tasarımcı, estetik tercihlerle sınırlı kalmaz; hangi verilerin öne çıkarılacağı, nasıl bir görsel hiyerarşi kurulacağı ve hangi semiyotik kodların kullanılacağına dair kararları bilimsel ölçütlere dayanarak vermektedir. Bu kararların yalnızca görselliğe değil, aynı zamanda bilişsel ekonomiye ve kullanıcı performansına bağlı olması, grafik tasarımı bilgi üretiminin asli bileşeni kılmaktadır (Midway, 2020). Bilginin tasarım kaygısıyla düzenlenerek bir grafik tasarım ürününe dönüştürülmesi sonucu ortaya çıkan bilgi grafiği, farklı konulara ait veri, olay ve durumları görsel olarak analiz edip çözümleyerek, büyük veri yığınlarını sistematik biçimde ele alır ve bunları etkileyici, kolay ve hızlı anlaşılır bir hale getirir (Ersan ve Önder, 2024, s.21)

Grafik tasarımın bilgi görselleştirmedeki rolü, algısal düzlemde başlar. İnsan zihni, belirli ön-dikkatsel özelliklere duyarlı biçimde çalışır: renk kontrastı, boyut farklılığı, hizalama ve yönelimler görsel algıyı hızlandırır. İnfografiklerde bu özelliklerin bilinçli olarak düzenlenmesi, izleyicinin dikkatini verinin mantıksal yapısına yöneltmektedir. Ancak bu vurgu, yanlış yönlendirmeye izin vermemelidir; veri ağırlığı ile görsel ağırlık arasındaki eşleşme titizlikle korunmalıdır. Araştırmalar, görsel unsurların orantısız kullanılması durumunda kullanıcıların sayısal ilişkiyi yanlış yorumladıklarını ve hatalı çıkarımlara yöneldiklerini göstermektedir (Li, 2020). Bu nedenle tasarımda “doğruluk” yalnızca istatistiksel değil, aynı zamanda görsel eşdeğerliğin sağlanmasıyla mümkün olmaktadır. Grafik tasarım, görsel kod ile veri arasındaki bağın tutarlılığını sağlayarak bilgiye güvenin teminatı hâline gelmektedir.

Semiyotik açıdan bakıldığında infografik, işaretler aracılığıyla bir “anlatı rejimi” kurmaktadır. İkonlar, metaforlar ve diyagramatik ilişkiler, veriyi kavramsallaştıran görsel dilin temel bileşenleridir. Ancak kültürel bağlam farklılıkları, bu işaretlerin yorumunu doğrudan etkileyebilir. Bu nedenle grafik tasarımcı, ikonografiyi yalnızca estetik bir unsur olarak değil, anlamın istikrarını kuran stratejik bir seçim olarak değerlendirmektedir. Araştırmalar, görsel düzen içinde kullanılan ikonografik metaforların, kavramların zihinsel modellere aktarılmasında doğrudan etki yarattığını göstermektedir (Cristallo ve Mariani, 2023). Grafik tasarım bu noktada yalnızca görsel dili kurgulamakla kalmaz, aynı zamanda kültürel çeşitliliğin ve bağlamsal farklılıkların yarattığı anlam boşluklarını doldurmaktadır. İyi bir infografik, böylece evrensel bir okunurluğa sahip olurken, bağlama duyarlılığını da koruyabilen bir ürün hâline gelmektedir. Ayrıca, karmaşık verilerin görsel bir dile dönüştürülmesi yalnızca bilginin anlaşılmasını kolaylaştırmakla kalmaz, aynı zamanda onun zihinsel olarak daha hızlı işlenmesini, bellekte daha kalıcı bir iz bırakmasını ve gerektiğinde yeniden hatırlanmasını da destekler. Bu bağlamda grafik tasarım, bilginin

erişilebilirliğini artırırken, aynı zamanda kültürler arası iletişimde bir arabulucu rolü üstlenir (Merdin M., 2021)

Tipografi, infografiklerde okunurluk ve kavramsal düzenin taşıyıcı kolonudur. Başlıklar, alt başlıklar ve metinsel açıklamalar yalnızca etiketleme değil, izleyicinin zihninde kavramlar arasında ilişkiler kuran iddia taşıyan mikro-özetlerdir. Yazı karakterinin seçimi, satır aralığı ve harf boşluğu gibi mikro tipografik kararlar, bilginin algılanma süresini doğrudan etkilemektedir. Araştırmalar, uygun tipografik düzenin bilişsel yükü azalttığını ve kullanıcıların grafik-metin etkileşiminde daha hızlı bağlantılar kurduğunu ortaya koymuştur (He ve diğerleri, 2024). Grafik tasarım burada yalnızca “görselliğin estetiğini” değil, bilginin okunurluğunu da garanti altına almaktadır. Bu nedenle tipografi, infografiklerde anlam aktarımının en kritik parametrelerinden biri olarak görülmelidir.

Veri dürüstlüğü, grafik tasarımın bilgi görselleştirmedeki rolünün etik boyutunu oluşturmaktadır. İnfografikler sıklıkla ikna amacıyla kullanılmakta; bu nedenle veri manipülasyonu riski her zaman mevcut olmaktadır. Eksenlerin kaydırılması, aralıkların orantısız tutulması veya üç boyutlu efektlerle oranların bozulması, verinin güvenilirliğini aşındırmaktadır. Grafik tasarımcı burada yalnızca biçim değil, aynı zamanda etik bir sorumluluk da üstlenmektedir. Araştırmalar, doğru görsel kodlama ile sayısal yapı arasındaki eşleşmenin bozulmasının izleyicide uzun vadeli güven kaybına yol açtığını ortaya koymuştur (Manchester, 2024). Belirsizlik görselleştirmesi, bu etik sorumluluğun bir parçasıdır. Güven aralıkları, yoğunluk gölgeleri veya şeffaflık katmanları, kesinlik yanılsamasını azaltarak kullanıcıya daha doğru bilgi sunmaktadır. Grafik tasarım, bu teknikleri bağlamla uyumlu şekilde kurgulayarak anlatsal netlik ile istatistiksel dürüstlük arasında bir denge kurmaktadır.

İnfografiklerde görsel yoğunluk ile anlatsal sadelik arasındaki denge, grafik tasarımın kritik rollerinden biridir. Kullanıcıya fazla ayrıntı sunmak bilişsel tıkanıklık yaratırken, aşırı basitleştirme de anlam kaybına neden olabilmektedir. Bu nedenle tasarımcı, bilgiyi doğru hiyerarşiyle bölümlendirmelidir. Araştırmalar, “fazla kodlama” olarak bilinen yaklaşımın—renk, şekil ve doku gibi çoklu görsel ipuçlarının bir arada kullanımı—hem anımsamayı hem de erişilebilirliği artırdığını göstermektedir (Nkosinkulu, 2024). Grafik tasarım böylelikle yalnızca estetik değil, işlevsel de bir denge kurmaktadır. Bu denge infografiği güçlü bir bilgi aracı hâline getirmektedir.

Erişilebilirlik boyutu, infografiğin kapsayıcı niteliğini belirlemektedir. Renk görme eksikliği, düşük görme kapasitesi veya ekran okuyucu kullanımını gerektiren durumlarda, tasarımın işlevini kaybetmemesi gerekmektedir. Burada grafik tasarımın görevi, fazla kodlama stratejilerini ve yüksek kontrastlı fakat titreşimsiz paletleri kullanarak bilgiye eşit erişimi mümkün kılmaktır. Araştırmalar, erişilebilirlik kriterlerini yerine getiren görselleştirmelerin yalnızca engelli kullanıcılar için değil, tüm kullanıcı

gruplarında daha yüksek anlama düzeyi sağladığını göstermektedir (Ismaeel, 2021). Grafik tasarım bu yönüyle, infografiğin toplumsal sorumluluğunu da üstlenen bir bilimsel alan olarak öne çıkmaktadır.

Modern bilgi ortamında hareket ve etkileşim, infografiklerin vazgeçilmez unsurları hâline gelmiştir. Mikro animasyonlar, etkileşimli filtreler ve kaydırmalı anlatım (scrolltelling) teknikleri, kullanıcıyı pasif izleyiciden etkin yorumcuya dönüştürmektedir. Ancak her etkileşim, bilişsel bir maliyet yüklemektedir. İyi bir grafik tasarım ürünü, temel anlamı varsayılan görünümde sunar; derinleşme ise kullanıcının tercihiyle etkileşim aracılığıyla gerçekleşmelidir. Bu yaklaşım, anlatının bilgi kuramına dayalı doğruluğunu korumaktadır. Araştırmalar, etkileşimli infografiklerin kullanıcıda daha uzun süreli bellek izleri bıraktığını ve öğrenme motivasyonunu artırdığını ortaya koymuştur (Elaldı ve Çifçi, 2021). Böylelikle grafik tasarım, teknolojiyi estetik bir süsleme değil, anlamı güçlendiren bir araç olarak yönlendirmektedir.

Üretken yapay zekâ, infografik tasarım sürecine yeni olanaklar getirmiştir. Yapay zekâ destekli araçlar, veriden görselleştirme önerileri üretebilmekte, hatta otomatik şablonlar çıkarabilmektedir. Ancak bu kolaylık, doğruluk ve etik denetim sorumluluğunu ortadan kaldırmamaktadır. Tasarımcı, modelin önerilerini bilişsel performans ve etik kodlarla sınamalı, önerilen görsel çözümleri deneysel testlerle doğrulamalıdır. Zhu ve diğerlerinin (2020) çalışması, otomatik infografik tasarım sistemlerinin hangi alanlarda başarılı, hangi alanlarda ise yetersiz olduğunu göstermiştir. Grafik tasarımcı burada yalnızca kullanıcı deneyimini değil, aynı zamanda veri doğruluğunu da güvence altına alan “denetleyici” bir rol üstlenmelidir.

Alanlara göre farklılaşan gereksinimler, infografiklerde grafik tasarımın rolünü bağlamla yeniden tanımlamaktadır. Tıp alanında olasılıkların piktogramlarla sunulması, empatiyi artırırken, iklim biliminde uzun dönemli eğilimlerin katmanlı grafiklerle görselleştirilmesi tercih edilmektedir. Ekonomi alanında reel ve nominal değerlerin ayrıştırılması, görselleştirmenin doğruluğunu belirlerken; eğitimde karşılaştırmalı küçük grafikler daha öğretici olabilmektedir. Araştırmalar, farklı disiplinlerde infografiklerin işlevselliğinin, tasarımın bağlama uygun uyarlanma kapasitesiyle belirlendiğini göstermektedir (Parsons, 2021). Grafik tasarım, bağlama göre bilgi aktarımını optimize ederek infografiğin disiplinlerarası değerini güçlendirmektedir.

SONUÇ

Bu çalışma, infografiğin yalnızca veriyi görselleştiren bir araç değil, grafik tasarımın bilimsel bir ürünü olarak bilgi üretiminde ve aktarımında oynadığı merkezi rolü ortaya koymuştur. Analizler, infografiklerin bilişsel süreçleri kolaylaştıran, kavramsal ilişkileri görünür kılan ve kullanıcıya daha

hızlı karar alma imkânı sağlayan işlevlerini açıkça göstermiştir. Grafik tasarım bu süreçte estetikten ibaret bir süsleme olmaktan çıkarak bilgiye dair bir çerçeveye dönüşmekte; bilgiye erişimi düzenleyen, doğruluğu güvence altına alan ve anlatının ikna ediciliğini ölçülebilir parametrelerle test eden bir disiplin işlevi üstlenmektedir. İnfografiklerin başarısı, tasarımcının yalnızca görsel tercihlerine değil, algısal psikoloji, semiyotik analiz ve etik veri temsilini bütüncül bir yaklaşımla dengelemesine bağlıdır. Bu yönüyle infografikler, günümüz bilgi toplumunda yalnızca iletişim aracı değil, aynı zamanda bilginin üretim ve dolaşım mekanizmalarının somut temsilcisi hâline gelmiştir. Çalışmanın ortaya koyduğu en önemli bulgu, grafik tasarımın bilgi görselleştirmeyi salt teknik bir süreç olmaktan çıkarıp disiplinlerarası bir bilgi üretim alanına dönüştürmesidir. Böylelikle infografik, tasarım ile bilim arasındaki bağın en somut örneklerinden biri olarak değerlendirilebilir.

Araştırmada elde edilen sonuçlar, grafik tasarımın infografiklerdeki rolünün yalnızca estetik değil, aynı zamanda bilişsel ve etik boyutları da kapsadığını göstermektedir. İnfografiklerde kullanılan tipografi, renk, ikonografi ve boşluk düzenlemeleri, izleyicinin bilişsel yükünü doğrudan etkileyerek anlamın daha hızlı ve kalıcı şekilde kavranmasını sağlamaktadır. Bununla birlikte, veri dürüstlüğü ve görsel kodlama eşdeğerliği, tasarımın etik sorumluluklarının merkezinde yer almakta; doğru temsil edilmeyen verilerin uzun vadede güven kaybına neden olduğu açıkça görülmektedir. Grafik tasarımcı bu noktada yalnızca görsel bir düzenleyici değil, aynı zamanda verinin doğruluğunu ve güvenilirliğini savunan bir aktör olarak konumlanmaktadır. Çalışmada ele alınan belirsizlik görselleştirmesi, erişilebilirlik kriterleri ve fazla kodlama teknikleri, infografiklerin kapsayıcı ve güvenilir bilgi aktarımı için temel stratejiler sunduğunu ortaya koymuştur. Bu sonuçlar, grafik tasarımın sorumluluklarının yalnızca görsel estetikle sınırlı olmadığını, bilginin etik dolaşımını da güvence altına aldığını göstermektedir.

İnfografiklerin teknolojik gelişmelerle birlikte hareket ve etkileşim katmanlarını bünyelerine dahil ederek bilgi aktarımını çok daha dinamik bir yapıya kavuşturmuştur. Mikro-animasyonlar, kaydırmalı anlatım uygulamaları ve kullanıcı etkileşimine dayalı düzenlemeler, izleyiciyi pasif bir alıcı olmaktan çıkarıp etkin bir yorumcuya dönüştürmektedir. Bununla birlikte, her etkileşimin bilişsel bir maliyet getirdiği ve tasarımcının bu maliyeti dikkatle yönetmesi gerektiği sonucuna ulaşılmıştır. Ayrıca üretken yapay zekânın infografik tasarımlarına dâhil olması, süreci hızlandırmakla birlikte denetim ve doğrulama mekanizmalarını zorunlu hâle getirmiştir. Bu çerçevede grafik tasarımcı, yapay zekânın sunduğu önerileri eleştirel süzgeçten geçirerek epistemik doğruluk ile teknolojik verimlilik arasında denge kurmakla yükümlüdür. Bu sonuç, grafik tasarımın güncel teknolojik bağlamda yalnızca kullanıcı deneyimini iyileştirmekle kalmadığını, aynı

zamanda bilginin doğruluğunu ve etik sorumluluğunu güvence altına aldığını ortaya koymaktadır.

Bu çalışmada, infografiğin grafik tasarım biliminin yöntemsel, bilişsel ve etik katkılarıyla disiplinlerarası bir bilgi görselleştirme aracına dönüştüğünü göstermektedir. Eğitimden tıbbi, iklim araştırmalarından ekonomiye kadar farklı alanlarda infografiklerin işlevselliği, tasarımın bağlama uygun uyarılama kapasitesiyle doğrudan ilişkilidir. Grafik tasarım burada yalnızca biçimsel estetik değil, bilgiye erişim, doğruluk ve ikna gücünün bilgiye dair temeli hâline gelmektedir. Infografikler, günümüz dünyasının bilgi yoğunluğunu yönetmede vazgeçilmez araçlar olarak değerlendirilebilir. Bu sonuçlar, grafik tasarımın bilgi görselleştirmedeki rolünü bilimsel ve disiplinlerarası bir çerçevede yeniden konumlandırmakta; infografikleri hem pedagojik hem de bilgi kuramı düzeyde kritik bir araç olarak tanımlamaktadır. Böylelikle bu çalışma, grafik tasarımın infografikler aracılığıyla bilgi toplumuna sunduğu katkıyı bütüncül bir bakışla ortaya koyarak, gelecekteki araştırmalar için kuramsal bir örnek oluşturmıştır.

REFERANSLAR

- Akengin, G. ,Terzi, M. F. (2024) Etkili Dijital Veri Görselleştirme: Grafik Tasarımda Prensip ve Uygulamalar," içinde Dijital Yansımalar, Konya: Tablet Kitabevi Yayınları, 2024, ss.151-187.
- Bylinskii, Z., Kim, N. W., O'Donovan, P., Alsheikh, S., Madan, S., Pfister, H., Durand, F., Russell, B., ve Hertzmann, A. (2017). Learning Visual Importance for Graphic Designs and Data Visualizations. arXiv. <https://arxiv.org/abs/1708.02660>
- Dur, B. I. U. (2014). Data visualization and infographics in visual communication design education at the age of information. The Arts Journal. Retrieved from ResearchGate.
- Elaldı, Ş., ve Çifçi, T. (2021). The effectiveness of using infographics on academic achievement: A meta-analysis and a meta-thematic analysis. Journal of Pedagogical Research, 5(4), 92–118. <https://doi.org/10.33902/JPR.2021473498>
- Ersan, M., ve Önder, B. (2023). İnfografik Tasarımında Gestalt İlkeleri: Diyabet İnfografikleri Örneği. SED Journal of Art Education, 11(1).
- Labuschagne, M. J. (2025). An illustration is worth ten thousand words. Medical Science Education. <https://doi.org/10.1007/s40670-025-02285-z>
- Maier, M. (2025). The role of graphic design in educational projects. The Arts Journal. Retrieved from The Arts Journal.
- Saleh, B., Dontcheva, M., & Hertzmann, A. (2015). Learning style similarity for searching infographics. arXiv. <https://arxiv.org/abs/1505.01214>
- Yang, Z. S. (2022). Are infographics worth it? Library Faculty Publications, DePauw University. Retrieved from https://scholarship.depauw.edu/library_facpubs/1009
- Büyüköztürk, Ş., Kılıç Çakmak, E., Akgün, Ö. E., Karadeniz, Ş., & Demirel, F. (2017). Bilimsel araştırma yöntemleri. Pegem Akademi.

- Karasar, N. (2016). Bilimsel araştırma yöntemi: Kavramlar, ilkeler, teknikler. Nobel Yayıncılık.
- Yıldırım, A., ve Şimşek, H. (2021). Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri. Seçkin Yayıncılık.
- Alabdulaziz, M. S., & Alhammadi, A. A. (2025). The effectiveness of digital education based on the use of infographic technology and its impact on developing visual thinking skills and mathematical achievement among middle school students. *International Journal of Information and Education Technology*, 15(3), 577–592.
- Cristallo, L. (2022). The narrative role of infographics in communication design. In *Advances in Design for Cross-Cultural Communication* (pp. 743–754). Springer.
- Dunleavy, P. (2015). Using infographics for research communication. *Journal of Public Affairs*, 15(4), 356–365.
- Elaldı, Ş., ve Çifçi, T. (2021). The effectiveness of using infographics on academic achievement: A meta-analysis and a meta-thematic analysis. *Journal of Pedagogical Research*, 5(4), 92–118. <https://doi.org/10.3390/JPR.2021473498>
- Ferreira, R., Veiga, A., & Carvalho, A. (2022). Infographics in medical education: A tool for improving knowledge dissemination. *BMC Medical Education*, 22(1), 1–10.
- He, Y., Chen, Z., & Lin, L. (2024). The impact of circular infographic layouts on user perception. *arXiv preprint arXiv:2402.05798*.
- Ismaeel, D. (2021). The influence of interactive and static infographics on students' academic achievement. *Australasian Journal of Educational Technology*, 37(5), 88–103.
- Lonsdale, M., ve Lonsdale, S. (2019). Design2Inform: Information visualisation in practice. *Information Design Journal*, 25(3), 261–274.
- McCrorie, P. (2016). Infographics: Healthcare communication for the digital age. *Perspectives on Medical Education*, 5(5), 276–278.
- Merdin, M. (2021). Mobil Oyunlarda Grafik Arayüzlerinin Oyuncu Tercihleri Üzerindeki Etkileri: Üniversite Öğrencileri Üzerine Bir Araştırma. *Karatay Sosyal Araştırmalar Dergisi*, (6), 107-149.
- Nkosinkulu, Z. (2024). Animated infographics and student engagement in higher education. *Journal of Visual Literacy*, 43(2), 145–162.
- Oxford Bibliographies. (2017). Infographics. In *Oxford bibliographies*. Oxford University Press.
- Parsons, P. (2021). Understanding data visualization design practice. *arXiv preprint arXiv:2108.07855*.
- Perra, N. (2021). Infographics in health communication: Countering misinformation during the COVID-19 pandemic. *Health Communication*, 36(10), 1231–1239.
- Saleh, B., Dontcheva, M., & Hertzmann, A. (2015). Learning style similarity for searching infographics. *arXiv preprint arXiv:1505.01214*.
- Samra, E. M. (2021). The effect of infographic-based learning on student achievement and visual thinking. *Educational Media International*, 58(2), 123–138.
- Traboco, L. (2022). Designing infographics: Visual representations for education and beyond. *Journal of Visual Communication*, 21(4), 455–470.

- Cristallo, V., ve Mariani, M. (2023). The role of infographics in the representation of design research. *Design Studies*, 74, 101–117. Elsevier. <https://doi.org/10.1016/j.destud.2023.101117>
- Elaldı, Ş., ve Çifçi, T. (2021). The effectiveness of using infographics on academic achievement: A meta-analysis and a meta-thematic analysis. *Journal of Pedagogical Research*, 5(4), 92–118. <https://doi.org/10.33902/JPR.2021473498>
- He, S., Chen, Y., Xia, Y., Li, Y., Liang, H.-N., & Yu, L. (2024). Visual harmony: Text-visual interplay in circular infographics. *International Journal of Human-Computer Studies*, 182, 103158. Elsevier. <https://doi.org/10.1016/j.ijhcs.2024.103158>
- Ismaeel, D. (2021). The influence of interactive and static infographics on students' academic achievement. *Computers & Education*, 165, 104146. Elsevier. <https://doi.org/10.1016/j.compedu.2021.104146>
- Li, Q. (2020). Overview of data visualization. *Information Visualization*, 19(4), 257–273. Elsevier. <https://doi.org/10.1177/1473871620926914>
- Manchester, K. R. (2024). Infographic assessment clarity and usefulness in learning environments. *Learning and Instruction*, 89, 101678. Elsevier. <https://doi.org/10.1016/j.learninstr.2023.101678>
- Midway, S. R. (2020). Principles of effective data visualization. *Ecological Informatics*, 60, 101165. Elsevier. <https://doi.org/10.1016/j.ecoinf.2020.101165>
- Nkosinkulu, Z. (2024). Animated infographics and student engagement in higher education. *Journal of Visual Literacy*, 43(2), 145–162.
- Parsons, P. (2021). Understanding data visualization design practice. *International Journal of Human-Computer Studies*, 150, 102602. Elsevier. <https://doi.org/10.1016/j.ijhcs.2021.102602>
- Zhu, S., Wang, Y., & Qu, H. (2020). A survey on automatic infographic design. *Information Visualization*, 19(3), 181–197. Elsevier. <https://doi.org/10.1177/1473871620909489>

Sanatın Renk ve Aura ile İlişkisi

Anıl ERTOK ¹

Umut Can SEVGİLİ ²

1-Prof. Dr. Anıl ERTOK Karabük Üniversitesi SFTGSTF ORCID No: 0000-0002-2653-839X

2-Umut Can SEVGİLİ ORCID No: 0009-0004-6865-0437

ÖZET

Evrendeki her madde ve canlı varlık, kendine özgü bir enerji alanı içerisinde varlık göstermektedir. Bu enerji alanı, özellikle insan söz konusu olduğunda “aura” kavramı ile açıklanmaktadır. Renkler ise bu enerjinin algılanmasında ve dışavurumunda temel bir rol üstlenmektedir. Tarihsel süreç içerisinde renkler yalnızca estetik bir unsur olarak değil; psikolojik, kültürel ve sembolik anlamlar taşıyan güçlü bir ifade aracı olarak kullanılmıştır. Sanat alanında renk, sanatçının bireysel duygu durumunu, toplumsal bağlamını ve ruhsal frekansını izleyiciye aktaran temel araçlardan biri hâline gelmiştir.

Bu çalışmada, renk ve aura kavramları arasındaki ilişki psikolojik ve sanatsal bağlamda ele alınmaktadır. Renklerin bireyin ruh hâli, algısı ve enerji alanı üzerindeki etkileri incelenirken; resim, sinema, fotoğraf, yeni medya, enstalasyon ve ışık sanatı gibi farklı disiplinlerde renk ve aura kullanımının sanatsal yansımaları karşılaştırmalı bir perspektifle değerlendirilmektedir. Çalışma, rengin yalnızca görsel bir öge değil, aynı zamanda duyguları ve enerjiyi aktaran çok katmanlı bir yapı olduğunu ortaya koymayı amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Renk, Renk Psikolojisi, Aura, Enerji, Sanat Tarihi

GİRİŞ

Renk, tarih boyunca insan yaşamında çoğunlukla somut bir unsur ve estetik bir araç olarak algılanmıştır. Ancak renklerin, bireyin psikolojik durumu ve algı dünyası üzerindeki etkileri, bu kavramın yalnızca görsel bir olgu olarak ele alınamayacağını göstermektedir. Sanat alanında renk, sanatçının iç dünyası ile izleyici arasında kurulan güçlü bir iletişim aracına dönüşmektedir. Bu bağlamda renk, yalnızca biçimsel bir tercih değil; aynı zamanda duygusal, ruhsal ve enerjisel bir aktarımın taşıyıcısıdır.

Bu çalışmada, sanatçının üretim sürecinde bulunduğu ruhsal durum, psikolojik yapı ve aura kavramı, renk kullanımı ile birlikte ele alınmaktadır. Sanatçının içsel frekansının renk paletine yansımaları, izleyiciyle kurulan estetik ve duygusal bağın temelini oluşturmaktadır. Ayrıca aura kavramının kökeni, anlamı ve bilimsel tartışmaları ele alınarak, renk ve aura arasındaki ilişkinin sanatsal üretim bağlamında nasıl kesiştiği incelenmektedir.

AURA KAVRAMI

Aura, canlı varlıkların bedenlerini çevrelediği varsayılan enerji alanını tanımlamak için kullanılan bir kavramdır. Kökeni Eski Yunanca ve Latinceye dayanan “aura” sözcüğü, “esinti” ya da “hava akımı” anlamına gelmektedir. Günümüzde aura, bireyin ruh hâlini, psikolojik durumunu ve enerjisel dengesini temsil eden bir alan olarak yorumlanmaktadır.

Popüler ve spiritüel yaklaşımlarda aura, farklı renklerle ifade edilmekte ve her rengin bireyin kişiliği, duygusal durumu ve yaşam enerjisi hakkında ipuçları verdiği kabul edilmektedir. Renk psikolojisi bağlamında değerlendirildiğinde ise her rengin belirli duyguları ve zihinsel çağrışımları tetiklediği görülmektedir. Bu durum, renk ve aura kavramlarının ortak bir zeminde buluşmasını sağlamaktadır.

RENGİN PSİKOLOJİK VE DUYGUSAL BOYUTU

Renkler, insan psikolojisi üzerinde doğrudan ve dolaylı etkilere sahiptir. Genel olarak sıcak ve soğuk renkler şeklinde sınıflandırılan renkler, bireyde farklı duygusal tepkiler uyandırmaktadır. Kırmızı, turuncu ve sarı gibi sıcak renkler enerji, hareket ve uyarılma ile ilişkilendirilirken; mavi, yeşil ve mor gibi soğuk renkler dinginlik, sakinlik ve içe dönüş kavramlarıyla ilişkilendirilmektedir (Edgü, 2013).

Özellikle kırmızı renk, hem yaşam enerjisini, tutkuyu ve aşkı simgelerken hem de tehlike, şiddet ve kaos gibi olumsuz çağrışımları bünyesinde barındırmaktadır. Bu çift yönlü anlam, kırmızının sanatsal



Resim: Radiant Human tarafından çekilen Christina Lonsdale'in Işıldayan İnsan aura fotoğrafı, Whitney Amerikan Sanatı Müzesi izniyle sergilenmiştir.

anlatımda güçlü bir dramatik araç olarak kullanılmasına olanak tanımaktadır. Benzer şekilde mavi renk, huzur ve güven duygularını çağrıştırmasının yanı sıra melankoli ve yalnızlık gibi duyguları da temsil edebilmektedir.

Sanatta Renk ve Aura İlişkisi

Sanat eserleri, sanatçının içsel dünyasının ve bulunduğu ruh hâlinin bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Sanatçı, üretim sürecinde bilinçli ya da bilinçdışı olarak kendi aurasını eserine aktarır. Renkler bu aktarımın temel taşıyıcısıdır. Sanatçı ile izleyici arasında kurulan bağ, çoğu zaman renkler aracılığıyla gerçekleşir ve izleyicinin eseri algılama biçimini doğrudan etkiler.

Doğa temalı eserlerde kullanılan yeşil tonları, izleyicide huzur ya da melankoli hissi uyandırabilirken; koyu ve yoğun renk paletleri kaygı, korku ya da dramatik bir atmosfer yaratabilmektedir. Bu bağlamda renk, sanatçı ve izleyici arasında bir enerji köprüsü işlevi görmektedir.

RESİM SANATINDA RENK VE AURA

Resim sanatı, renk ve aura ilişkisinin en doğrudan gözlemlenebildiği disiplinlerden biridir. Sanatçı, renkler aracılığıyla yalnızca biçimsel bir düzen kurmakla kalmaz; aynı zamanda izleyiciye duygusal, psikolojik ve enerjisel bir alan açar. Bu bağlamda renk, resim sanatında yalnızca estetik bir tercih değil, anlam üretiminin temel unsurlarından biri olarak değerlendirilmelidir. (Itten,2004).

Özellikle empresyonist ve post-empresyonist sanatçılar, renklerin duygusal ve algısal etkilerini bilinçli bir şekilde kullanmışlardır. Claude Monet'nin Nilüferler serisi, yumuşak mavi ve yeşil tonların ağırlıklı kullanımıyla izleyicide sakinlik, huzur ve dinginlik hissi uyandırmaktadır. Bu eserlerde renk, doğrudan bir nesneyi betimlemekten ziyade, anlık bir ruh hâlinin ve ışık algısının yansıması olarak karşımıza çıkmaktadır. Monet'nin renk kullanımı, sanatçının doğa ile kurduğu içsel bağın ve dingin ruh hâlinin



Resim: Water Lilies, Claude Monet, 1916, Ait olduğu koleksiyon: The National Museum of Western Art, Tokyo

bir yansıması olarak değerdendirilebilir.

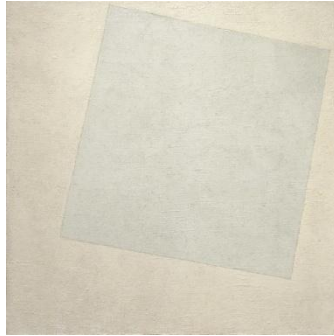
Benzer şekilde Vincent van Gogh'un eserlerinde renk, yoğun bir duygusal aktarım aracıdır. Ayçiçekleri adlı eserinde baskın olarak kullanılan sarı tonları, umut, dostluk ve yaşam enerjisi gibi kavramlarla ilişkilendirilmektedir. Van Gogh'un fırça darbeleri ve doygun renk kullanımı, sanatçının içsel gerilimini ve ruhsal dalgalanmalarını izleyiciye güçlü bir biçimde aktarmaktadır. Bu durum, sanatçının aurasının doğrudan renkler aracılığıyla esere yansıdığına işaret etmektedir.

Kazimir Maleviç'in Beyaz Üzerine Beyaz adlı eseri ise rengin manevi ve metafizik boyutunu ön plana çıkarmaktadır. Maleviç, bu eserinde biçimi ve



Resim: Vincent Van Gogh 'Ayçiçekleri', 1889 (tuval üzerine yağlıboya)

rengi en saf hâline indirerek, izleyiciyi “saf duygu” ile karşı karşıya bırakmayı amaçlamıştır. Beyaz rengin seçimi, arınma, saflık ve mutlaklık kavramlarıyla ilişkilendirilerek, sanatçının ruhsal ve düşünsel yaklaşımını yansıtan güçlü bir sembol hâline gelmiştir.



Resim: Kazimir Maleviç (1887-1935) 'Suprematist Kompozisyon: Beyaz Üzerine Beyaz', 1918 (tuval üzerine yağlı boya)

Bu örnekler, resim sanatında rengin yalnızca görsel bir unsur olmadığını; sanatçının psikolojik durumu, ruhsal enerjisi ve içsel dünyasıyla doğrudan bağlantılı olduğunu göstermektedir. Renkler, sanatçının aurasını görünür kılarak izleyici ile eser arasında sezgisel bir bağ kurulmasını sağlamaktadır.

SİNEMA SANATINDA RENK VE AURA

Sinema sanatı, renk kullanımının anlatı ve duygu aktarımı üzerindeki etkisinin en yoğun hissedildiği alanlardan biridir. Görüntü, ışık ve renk birlikteliği sayesinde sinema, izleyicinin psikolojik algısını yönlendiren güçlü bir ifade alanı sunmaktadır. Renkler, sinemada yalnızca görsel estetiği destekleyen unsurlar değil; karakterlerin iç dünyasını, anlatının atmosferini ve filmin ideolojik alt metnini görünür kılan araçlar olarak işlev görmektedir. (Özdemir,2005).

Polonyalı yönetmen Krzysztof Kieslowski, renkleri anlatının merkezine yerleştiren sinemacılar arasında biridir. Üç Renk: Mavi, Üç Renk: Beyaz ve Üç Renk: Kırmızı adlı üçlemesinde renkler, Fransız bayrağını simgeleyen özgürlük, eşitlik ve kardeşlik kavramlarıyla ilişkilendirilmiştir. Özellikle mavi renk, film boyunca bireysel özgürlük ve içsel yalnızlık temalarını yansıtırken; beyaz, eşitliğin yanı sıra saflık ve arınma kavramlarını temsil etmektedir. Kırmızı ise tutku, aşk ve ihanet gibi yoğun duyguların sembolü olarak anlatının duygusal tonunu belirlemektedir (Özonur, 2006, s.160).



Resim: Üç Renk: Mavi, Üç Renk: Beyaz, Üç Renk: Kırmızı üçlemesi/
Krzysztof Kieslowski

Peter Greenaway'ın Aşçı, Hırsız, Karısı ve Aşığı adlı filminde ise renk, mekânsal ve ahlaki ayrımları vurgulayan bir anlatım aracına dönüşmektedir. Filmde kullanılan kırmızı, mavi, gri ve beyaz renk paletleri, karakterlerin ruh hâllerini ve toplumsal rollerini yansıtmaktadır. Mekân değiştikçe karakterlerin giysilerinin renklerinin değişmesi, bireyin içinde bulunduğu ortamla kurduğu psikolojik ve ahlaki ilişkiyi görünür kılmaktadır. Bu bağlamda renk, karakterlerin aurasını temsil eden sembolik bir dil olarak kullanılmaktadır.



Resim: Aşçı, Hırsız, Karısı ve Aşığı” filminden bir kesit / Peter Greenaway

Coen Kardeşler'in O Brother, Where Art Thou? adlı filminde tercih edilen sepya tonları ise izleyicide nostaljik ve sıcak bir atmosfer yaratmaktadır. Büyük Buhran dönemini betimleyen bu renk paleti, hem tarihsel bağlamı güçlendirmekte hem de izleyicinin duygusal hafızasında geçmişe yönelik bir çağrışım oluşturmaktadır. Renk kullanımı, anlatının ruhunu belirleyen temel bir unsur hâline gelmiştir. (Fisher, 2000).



Resim: O Brother, Where Art Thou? Filminden bir kesit - 2001- Coen Brothers

Sinema sanatında renklerin bu denli etkili kullanımı, izleyici ile film arasında kurulan duygusal ve enerjisel bağın güçlenmesini sağlamaktadır. Renkler, karakterlerin içsel dünyalarını görünür kılarak izleyicinin empati kurmasını kolaylaştırmakta ve anlatının aura düzeyinde algılanmasına olanak tanımaktadır. (Sözen,2003).

FOTOĞRAF SANATINDA AURA VE RENK

Fotoğraf sanatı, gerçekliği doğrudan kaydetme iddiası taşımasına rağmen, aura kavramı etrafında tartışmalı bir konumda yer almaktadır. Walter Benjamin, Mekanik Üretim Çağında Sanat Eseri adlı çalışmasında, fotoğraf ve sinema gibi çoğaltılabilir sanat formlarının sanat eserinin “aura”sını zayıflattığını ileri sürmüştür. Benjamin’e göre aura, sanat eserinin zaman ve mekân içerisindeki benzersiz varlığından kaynaklanan özgün bir değerdir ve mekanik üretim, bu özgünlüğü ortadan kaldırmaktadır.

Ancak bu görüşe rağmen fotoğraf sanatı, aura kavramını tamamen dışlayan bir alan olmaktan ziyade, onu farklı biçimlerde yeniden üreten bir disiplin olarak da değerlendirilebilir. Özellikle 19. yüzyılın sonlarından itibaren gelişen okült ve spiritüel yaklaşımlar, fotoğrafın görünmeyeni

görünür kılma potansiyeline dikkat çekmiştir. Bu bağlamda “aura fotoğrafçılığı”, bireyin enerjisel alanını görselleştirmeyi amaçlayan deneysel bir alan olarak ortaya çıkmıştır.

Viktorya döneminde yaygınlaşan paranormal inançlar, Franz Anton Mesmer’in “hayati sıvı” kuramıyla birlikte fotoğraf sanatına da yansımıştır. Fotoğraf makinesinin, insan gözünün algılayamadığı enerjileri kaydedebileceği düşüncesi, bu dönemde çeşitli deneysel çalışmaların yapılmasına zemin hazırlamıştır. Avusturyalı kimyager Karl Ludwig von Reichenbach’ın nesnelerin karanlık ortamlarda yaydığı enerjileri fotoğraflamaya yönelik çalışmaları, aura fotoğrafçılığının erken örnekleri arasında yer almaktadır.

20. yüzyılın ortalarında Semyon ve Valentina Kirlian tarafından geliştirilen Kirlian fotoğrafçılığı, aura kavramını bilimsel ve sanatsal tartışmaların merkezine taşımıştır. Elektriksel korona deşarjı yoluyla elde edilen bu görüntüler, insan bedeninin ve nesnelerin etrafında renkli enerji alanları bulunduğu iddiasını destekleyen görsel kanıtlar olarak sunulmuştur. Renkli fotoğraf teknolojisinin gelişmesiyle birlikte bu görüntüler, hem sanatsal hem de popüler kültürel bir ilgi odağı hâline gelmiştir.



Resim : John Beattie, Aydınlatılmış Alevler, yaklaşık 1972-73



Anne Collier, Untitled Aura Photograph (Tomma Abts), 2002. Courtesy of Creative Time.

Günümüzde kullanılan dijital aura kameraları ve biofeedback temelli görüntüleme sistemleri, aura kavramını çağdaş sanat ve sosyal medya bağlamında yeniden üretmektedir. Bu tür uygulamalar, bireyin enerjisel durumunu renkler aracılığıyla temsil ederken, fotoğrafın hem belgeleyici hem de sembolik bir anlatım aracı olma niteliğini güçlendirmektedir. Bu bağlamda fotoğraf sanatı, aura kavramını yalnızca yitiren değil, onu dönüştüren ve yeniden yorumlayan bir alan olarak değerlendirilebilir.

YENİ MEDYA SANATINDA RENK, AURA VE ETKİLEŞİM

Yeni medya sanatı, teknolojinin sunduğu olanaklar aracılığıyla izleyici ile eser arasındaki ilişkiyi dönüştüren disiplinlerarası bir alan olarak öne çıkmaktadır. Dijital teknolojiler, yapay zekâ, projeksiyon haritalama ve interaktif sistemler sayesinde sanat eserleri, izleyicinin varlığı ve hareketleriyle şekillenebilen dinamik yapılara dönüşmektedir. Bu bağlamda renk ve aura kavramları, yeni medya sanatında yalnızca görsel birer unsur olmaktan çıkarak, etkileşim temelli bir deneyimin merkezine yerleşmektedir.

“Aura” başlıklı dijital enstalasyon projesi, bu yaklaşımın dikkat çekici örneklerinden biridir. Tasarımcılar Anderson Tegon ve Aleksandr Usyskin tarafından geliştirilen bu çalışma, izleyiciyi karanlık bir mekânın içine alarak ışık, renk ve ses unsurlarıyla çevrelemektedir. Enstalasyon, izleyicinin mekân içerisindeki hareketlerine ve varlığına tepki veren bir yapıya sahiptir. Bu durum, bireyin enerjisinin ve hareketlerinin renkler aracılığıyla somut bir forma dönüşmesini sağlamaktadır. (www.lofficielitalia.com/moda/aura-the-immersive-light-experience-mostra-fabbrica-del-vapore, 02.05.2023)

Çalışmada kullanılan projeksiyon haritalama teknikleri, üç boyutlu yüzeylerin renk ve ışıkla kaplanmasına olanak tanıyarak mekân algısını dönüştürmektedir. Renkler, izleyicinin psikolojik ve duysal deneyimini yönlendiren temel bir araç hâline gelmektedir. Enstalasyon sürecinde renk, izleyicinin bedensel varlığıyla doğrudan ilişki kurarak, aura kavramını deneyimlenebilir bir olguya dönüştürmektedir.

Yeni medya sanatında yapay zekâ ve makine öğrenimi teknolojilerinin kullanımı, renk ve aura ilişkisinin kişiselleştirilmesine de imkân tanımaktadır. İzleyicinin hareketleri, tepkileri ve etkileşim düzeyi, sistem tarafından algılanarak görsel çıktılara dönüştürülmektedir. Bu süreç, her izleyici için benzersiz bir deneyim üretmekte ve aura kavramının bireysel bir boyut kazanmasını sağlamaktadır.

Bu bağlamda yeni medya sanatı, renk ve aura ilişkisini statik bir anlatımın ötesine taşıyarak, izleyiciyi eserin aktif bir parçası hâline getirmektedir. Renkler, yalnızca izlenen değil, deneyimlenen ve bedensel olarak hissedilen bir unsur olarak sanatın ifade alanını genişletmektedir.



Kaynak: (<https://www.nssmag.com/en/pills/27896/aura-milan-digital-art>)

ENSTALASYON SANATINDA RENK VE MEKÂNSAL AURA

Enstalasyon sanatı, izleyicinin mekânla kurduğu fiziksel ve duygusal ilişkiyi merkeze alan bir sanat pratiği olarak, renk ve aura kavramlarının en yoğun biçimde deneyimlenebildiği alanlardan biridir. Bu tür çalışmalarda izleyici, yalnızca eseri gözlemleyen bir konumda değil; eserin içine dâhil olan ve onunla etkileşime geçen aktif bir özne olarak yer almaktadır. Renkler, mekânın atmosferini belirleyen temel unsur hâline gelerek izleyicinin algısını, duygusal tepkilerini ve bedensel farkındalığını doğrudan etkilemektedir. (ECZACIBAŞI,1997)

Carlos Cruz-Diez'in Kromosatürasyon adlı çalışması, renklerin mekânsal algıyı nasıl dönüştürdüğünü gösteren önemli örneklerden biridir. Kırmızı, yeşil ve mavi renklerle oluşturulan monokrom odalardan oluşan bu enstalasyon, izleyiciyi yoğun bir renk deneyiminin içine çekmektedir. İzleyicinin retinası, alışık olduğu çok renkli görsel uyarıcılardan yoksun bırakılarak tek bir renk alanına maruz kalmakta ve bu durum algısal bir kırılma yaratmaktadır. Bu deneyim, rengin yalnızca görsel değil, aynı zamanda fiziksel ve psikolojik bir etki yarattığını ortaya koymaktadır.



Resim: Kaynak: (<https://mindtheinterior.com/colour-installations-feel-colour-with-your-entire-body/>)



Resim 94: Carlos Cruz-Diez, Cromosaturación, 1965/2004

Gabriel Dawe'nin ipliklerden oluşturduğu büyük ölçekli enstalasyonlar, spektral renk geçişleri aracılığıyla mekâna neredeyse maddesel bir aura kazandırmaktadır. Binlerce ipliğin ışıkla etkileşime girmesi sonucu ortaya çıkan renk oyunları, izleyicide hareket, derinlik ve zaman algısına dair güçlü çağrışımlar yaratmaktadır. Dawe'nin çalışmaları, rengin mekân içinde akışkan bir enerji alanı oluşturabileceğini göstermektedir.

(<https://mindtheinterior.com/colour-installations-feel-colour-with-your-entire-body/>, 05.07.2023)



Resim Gabriel Dawe, Plexus no. 35 sahaya özel kurulum + İplik, boyalı ahşap ve kancalar + 2016

Benzer biçimde Travis Rice'in kıyılmış kâğıt kullanarak oluşturduğu enstalasyonlar, renk ve hareket duygusunu bir araya getirmektedir. İzlenimcilikten ilham alan bu çalışmalar, donmuş bir hareket hissi yaratırken, izleyicinin mekân algısını yeniden yapılandırmaktadır. Renkler, bu enstalasyonlarda yalnızca yüzeysel bir öge değil, izleyicinin mekânla kurduğu duygusal ilişkinin belirleyicisi olarak öne çıkmaktadır.

Liz West'in ı ışık ve parlak renkler kullanarak oluşturduğu mekânsal düzenlemeler ise izleyicinin duyusal deneyimini yoğunlaştırmayı amaçlamaktadır. Renkli ışıkların mekân içinde yarattığı yansımalar, izleyicinin algısal sınırlarını zorlayarak mekânı dönüştürmekte ve güçlü bir atmosfer yaratmaktadır. Bu çalışmalar, rengin mekânsal aura oluşturmadaki belirleyici rolünü açıkça ortaya koymaktadır. (Whitfield, Whelton,2013).

Bu örnekler, enstalasyon sanatında rengin yalnızca görsel bir bileşen olmadığını; mekânın enerjisini, atmosferini ve izleyiciyle kurulan ilişkisini biçimlendiren temel bir unsur olduğunu göstermektedir. Renk, bu bağlamda mekânsal bir aura yaratarak izleyicinin deneyimini bütüncül bir düzleme taşımaktadır.

IŞIK SANATINDA RENK, ALGI VE AURA

Işık, rengin algılanmasını mümkün kılan temel unsur olmasının yanı sıra, sanat üretiminde bağımsız bir ifade aracı olarak da önemli bir yere sahiptir. Işık sanatı, renk, mekân ve izleyici arasındaki ilişkiyi doğrudan kurarak algısal ve duygusal deneyimleri ön plana çıkarmaktadır. Bu bağlamda ışık, yalnızca bir aydınlatma aracı değil; izleyicinin duyusal ve psikolojik algısını şekillendiren aktif bir bileşen olarak değerlendirilmektedir.

Sanat tarihinde ışık, özellikle Barok dönemde chiaroscuro tekniği aracılığıyla dramatik etki yaratmak için kullanılmıştır. Caravaggio ve Rembrandt gibi sanatçılar, ışık ve karanlık arasındaki güçlü karşıtlıklarla derinlik, duygu ve anlatı yoğunluğu oluşturmuşlardır. Modern ve çağdaş sanatta ise ışık, temsil edici bir araç olmanın ötesine geçerek, doğrudan sanat eserinin kendisi hâline gelmiştir.

James Turrell'in ışık temelli enstalasyonları, izleyicinin mekân ve renk algısını kökten dönüştürmeyi amaçlamaktadır. Turrell, ışığı maddesel bir unsur gibi kullanarak, izleyiciyi belirli renk alanlarının içine yerleştirmekte ve algının sınırlarını zorlamaktadır. Bu deneyimler, izleyicide zamansızlık hissi yaratırken, rengin ve ışığın bedensel olarak hissedilmesini sağlamaktadır. Turrell'in çalışmaları, aura kavramını izleyicinin doğrudan deneyimlediği bir olguya dönüştürmektedir.



Resim : ‘‘Ondo Pink’’ James Turrell 1968

Jenny Holzer’in LED tabanlı metin çalışmaları ise ışığı dil ve anlamla birleştirmektedir. Holzer, parlak renkler ve hareketli ışık panoları aracılığıyla politik ve toplumsal mesajlar iletmekte, izleyicinin dikkatini metnin içeriğine yonlendirmektedir. Burada renk ve ışık, yalnızca estetik bir unsur değil; anlamın taşıyıcısı olarak işlev gormektedir. Işıkla sunulan metinler, izleyicide gl bir farkındalık ve duygusal tepki yaratmaktadır. Rafael Lozano-Hemmer’in Pulse Room adlı enstalasyonu, izleyicinin kalp atışlarını ışıkla ilişkilendirerek, bireysel aura kavramını somut bir deneyime dnştrmektedir. Ampullerin izleyicinin kalp ritmine gore yanıp sonmesi, bireyin bedensel varlığı ile mekân arasında doğrudan bir bağ kurmaktadır. Bu tür çalışmalar, ışığın insan enerjisini ve duygusal durumunu yansıtan bir araç olarak kullanılabileceğini göstermektedir. (Fineberg,2014).

Işık sanatı, rengin ve enerjinin izleyici üzerinde yarattığı etkiyi görünür kılarak, sanatın algısal ve deneyimsel boyutunu genişletmektedir. Bu bağlamda ışık, aura kavramının sanatsal bir ifade biçimine dönüşmesini sağlayan temel unsurlardan biri olarak değerlendirilebilir.

SONUÇ

Renkler, insan algısı ve duygusal deneyimi üzerinde gl etkilere sahip olan temel görsel unsurlardan biridir. Sanat tarihinde renk, yalnızca estetik bir tercih olarak değil; aynı zamanda bireyin psikolojik durumu, toplumsal bağlamı ve ruhsal enerjisiyle ilişkilendirilen çok katmanlı bir anlatım aracı olarak kullanılmıştır. Bu alışma, renk ve aura kavramlarını sanat bağlamında ele alarak, rengin duygusal, algısal ve enerjisel boyutlarını disiplinlerarası bir perspektifle incelemiştir.

Çalışma kapsamında resim, sinema, fotoğraf, yeni medya, enstalasyon ve ışık sanatı gibi farklı sanat disiplinlerinde renk ve aura kullanımının nasıl çeşitlendiği ortaya konmuştur. Resim sanatında renk, sanatçının içsel dünyasının ve ruh hâlinin doğrudan bir yansıması olarak izleyiciyle

buluşırken; sinema sanatında anlatının atmosferini, karakterlerin psikolojik durumlarını ve ideolojik alt metinleri görünür kılan bir araç olarak öne çıkmaktadır. Fotoğraf sanatı ise aura kavramını hem tartışmalı bir bağlamda ele almakta hem de onu teknolojik ve deneysel yaklaşımlarla yeniden üretmektedir

Yeni medya ve enstalasyon sanatında renk ve ışık, izleyiciyi eserin aktif bir parçası hâline getirerek aura kavramını deneyimlenebilir bir olguya dönüştürmektedir. Bu tür çalışmalarda izleyicinin bedensel varlığı, hareketleri ve tepkileri, sanat eserinin biçimlenmesinde belirleyici rol oynamaktadır. Işık sanatı ise rengin algısal sınırlarını genişleterek, izleyicinin mekân ve zaman algısını dönüştüren güçlü bir ifade alanı sunmaktadır.

Sonuç olarak renk, sanatın yalnızca görsel bir bileşeni değil; duygu, düşünce ve enerji aktarımını mümkün kılan temel bir anlatım aracıdır. Aura kavramı ise bu aktarımın ruhsal ve enerjisel boyutunu görünür kılarak, sanatçı ile izleyici arasında sezgisel bir bağ kurulmasını sağlamaktadır. Bu çalışmanın, renklerin sanat ve insan psikolojisi üzerindeki etkilerini anlamaya yönelik araştırmalara katkı sağlayacağı ve gelecekteki sanatsal üretimler için kuramsal bir zemin oluşturacağı düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

- AHERN, G. (1984). *Sun at Midnight: the Rudolf Steiner Movement and the Western Esoteric Tradition*. Wellingborough, Northamptonshire: Aquarian Press, s.256.
- ALBERS, J. (1975). *Interaction of Color*, New Haven and London: Yale University Press
- BENJAMİN, W. (1993). *Pasajlar Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağdaş Sanat Yapıtı*. (46-76). (Çev: Ahmet Cemal). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- BİNGÖL, M. VE ÇEVİK, N. (2019). “Çağdaş Sanatta Sanatçının İmtiyazında Olan Renkler: Klein Mavis ve Vantablack”, *Uluslararası Bilimsel Araştırmalar Dergisi (IBAD)*, 48-6
- EDGÜ, F. (2013). *Biçimler, Renkler, Sözcükler*, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Fineberg, J. (2014). *1940'tan Günümüze Sanat* (S.Atay-Eskier,& G. E. Yılmaz, Çev.)İzmir: Karakalem Kitabevi.
- ECZACIBAŞI Sanat Ansiklopedisi (1997), 3. Cilt, İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları.
- ITTEN, J. (2004). *The Art Of Color*, Ing.Çev. Ernst van Haagen, NewYork: John Wiley&Sons, Inc.
- ÖZDEMİR, T. (2005). “Tasarımda Renk Seçimini Etkileyen Kriterler” *Sosyal BilimlerEnstitüsü Dergisi*, Cilt 14, Sayı 2, 2005, s.391-402.
- SÖZEN, M. (2003). “Sinemada Renk ve Sembolik Anlamlar”, Detay Yayıncılık, Ankara, 1. Baskı
- WHITFIELD, T & WHELTON, J. (2013). *The Arcane Roots of Colour Psychology, Chromotherapy, and Colour Forecasting*, Elektronik Kaynakça

(<https://mindtheinterior.com/colour-installations-feel-colour-with-your-entire-body/> ,
05.07.2023)
(<https://mindtheinterior.com/colour-installations-feel-colour-with-your-entire-body/> ,
05.07.2023)

Klasik Resim Sürecinin Bir Veronese Resmi Üzerinden Post-Truth Çağına İzdüşümlerinin İncelenmesi

Metin KUŞ¹

1- Doç.Dr.; İstanbul Gelişim Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Tasarımı Bölümü, mkus@gelisim.edu.tr ORCID No: <https://orcid.org/0000-0002-3152-5235>

ÖZET

Yapısal özellikleriyle kadim zamanlardan beri gerçeklikle ilişkisi değişken ve çeşitli olan görsel sanatlar hep hakikati yeniden oluşturma problematiğini içeriğinde barındırmaktadır. Bu nedenle post-truth kavramının görsel sanatlar alanındaki etkileşimlerini plastik sanatların, ama daha çok da resim sanatının gelişim süreçleri üzerinden “anakronik” bir bakışla, tarihsel perspektifi içinde değerlendirmenin günümüzdeki olguları daha açıklıkla anlamayı ve günümüz sanatsal oluşumlarını kavramamızı kolaylaştıracağı varsayılarak ele alınmıştır. Post-truth kavramını, bu kavramın olmadığı zamanda yapılmış bir eseri esas alan bir geçmişini değerlendirmek için kullanmak ‘anakronik’ bir yaklaşım olarak adlandırılabilir. Fakat gerçekte bu kavramın adlandırılmasının yeni, fakat olgu olarak ele alındığında insanlık tarihi kadar eski olduğunun ve bu geçmiş izdüşümlerinin ortaya koyabilme çabasının böyle bir yaklaşımı zorunlu kıldığını da söylemek mümkün. Bu sürecin en önemli yönü olgunun nasıl bir algı yaratılmak isteniyorsa mevcut kitle iletişim araçlarıyla istenen etkiyi yaratacak şekilde iletişim ve propaganda araçları üzerinden yeniden kurgulanmasıdır. Bu yeni olgu sonrası kurgulamanın, olup bitenin ilk hâli ile veya olgunun gerçekliği ile hiçbir ilgisinin olmaması da sık gözlemlenen bir durumdur. “Post Truth” kavramı içinde, tipik bir oluşum olarak gözlemlenebilen sanatsal süreçler gerçekliğinin, eğilip bükülmesi ve ne isteniyorsa o hale getirilmesi günümüz sanat sunum süreçlerinin en çok gözlemlenen şeklidir. Bu çalışmada bir Rönesans sanatçısının eseri üzerinde geçmiş ve güncel bağlantılar benzerlik ve farklılıklar ele alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: Post-Truth, Resim, Görsel Sanatlar, Plastik Sanatlar

ABSTRACT

Visual arts, whose structural characteristics have always been fluid and diverse in their relationship with reality since ancient times, have always inherently embodied the problem of reconstructing truth. Therefore, it has been hypothesized that evaluating the interactions of the concept of post-truth within the visual arts, through the developmental processes of the plastic arts, but more specifically painting, from an "anachronistic" perspective, within a historical perspective, will facilitate a clearer understanding of contemporary phenomena and contemporary artistic formations. Using the concept of post-truth to evaluate a past based on a work created before this concept existed could be called an "anachronistic" approach. However, it can also be argued that while the naming of this concept is recent, when considered as a phenomenon, it is as old as human

history itself, and the effort to reveal these projections of the past necessitates such an approach. The most crucial aspect of this process is the reconstruction of the phenomenon through existing mass media and propaganda tools, in a way that will create the desired perception and create the desired effect. It is also frequently observed that this new post-truth reconstruction bears no relation to the initial state or reality of what is happening. Within the concept of "Post Truth," the typical formation observed in artistic processes, the bending and distorting of reality into what is desired, is the most frequently observed form of contemporary art presentation processes. This study examines past and present connections, similarities, and differences in the work of a Renaissance artist.

Keywords: Post-Truth, Painting, Visual Arts, Plastic Arts

GİRİŞ

Günümüzde, birçok düşünür tarafından değişik söylemlerle dile getirilen, hem gerçeklikle hem de hakikatle bağımızın çok zayıfladığı bunun yerine gerçeğe ihtiyaç duyulmadan oluşturulmuş ama gerçeği temsil eder gibi görünen simülasyonlar dünyasında yaşadığımız, genel kabul gören bir düşüncedir. Bu genel kabul aynı zamanda Post-Truth kavramıyla da çok yakından ilişkilidir. Son yıllarda sıkça duyduğumuz *Post-truth (hakikat sonrası)* kavramı, kamuoyunu şekillendirmede nesnel olguların, duygulara ve kişisel inançlara hitap etmekten daha az etkili hale geldiği bir toplumsal ve siyasi iklimi tanımlar. Bu kavram, gerçeğin tamamen yok olduğu bir dünyayı değil, gerçeğin "önemsizleştiği" ve ikinci plana itildiği bir durumu ifade eder. "Post-truth" ifadesindeki "post-" ön eki, zamansal olarak "sonra gelmek"ten çok, bir şeyin "önemini yitirmesi" veya "gereksizleşmesi" anlamını taşır. Dolayısıyla *hakikat sonrası*, hakikatin artık birincil değer olmadığı, onun yerine kişisel duyguların, siyasi sadakatin ve grup kimliğinin teyit edilmesinin geçtiği bir döneme işaret eder.

Bu nedenle, post-truth kavramı; Postmodern felsefenin görecelilik vurgusu, medyanın reyting odaklı dönüşümü ve en önemlisi sosyal medyanın yarattığı yankı odaları ve dezenformasyon kolaylığı gibi faktörlerin bir araya gelmesiyle şekillenen güncel bir olgudur. Post-truth olarak adlandırılan bu çağ, hakikatin değerini ve ona ulaşma yöntemlerimizi temelden sorgulamamızı gerektiren karmaşık bir döneme işaret etmektedir. Bu bağlamda plastik sanatların temel karakteri olan bir nesnel gerçeklikten hareket ederek, hemen her zaman bu gerçekliğe bağlı kalmadan ait olduğu çağın ruhuna, talep, ihtiyaç ve inançlarına yönelik görsel yapılar kurma tavrı ve yöntemi, post-truth kavramıyla çok benzeşen veya örtüşen bazı oluşumlara işaret eder. Bu oluşumların merkezinde resim sanatı olmak üzere,

heykel, dekoratif sanatlar ve günümüzde genel olarak plastik sanatlar dediğimiz görsel üretim yapan diğer tüm sanat alanlarıdır.

Yapısal özellikleriyle kadim zamanlardan beri gerçeklikle ilişkisi hep değişken ve çeşitli olan görsel sanatlar hep hakikati yeniden oluşturma problematiğini içeriğinde barındırmaktadır. Bu nedenle post-truth kavramının görsel sanatlar alanındaki etkileşimlerini plastik sanatların, ama daha çok da resim sanatının gelişim süreçleri üzerinden “anakronik” bir bakışla, tarihsel perspektifi içinde değerlendirmenin günümüzdeki olguları daha açıklıkla anlamayı ve günümüz sanatsal oluşumlarını kavramamızı kolaylaştıracağı varsayılarak ele alınmıştır. Post-truth kavramını, bu kavramın olmadığı zamanda yapılmış bir eseri esas alan bir geçmişi değerlendirmek için kullanmak ‘anakronik’ bir yaklaşım olarak adlandırılabilir. Fakat gerçekte bu kavramın adlandırılmasının yeni, fakat olgu olarak ele alındığında insanlık tarihi kadar eski olduğunun ve bu geçmiş izdüşümlerinin ortaya koyabilme çabasının böyle bir yaklaşımı zorunlu kıldığını da söylemek mümkün. Bu karşılaştırmayı somutlaştırabilmek için resim tarihi içinde konumuz açısından nerdeyse içinde barındırdığı tüm eserleri örnek olarak seçebileceğimiz bir dönemden yani *Klasik Dönem*’den, çok bilinen ve bu oluşum sürecinin tüm karakteristiğini taşıyan bir başyapıt tercih edilmiştir. *Klasik Dönem*’in tartışmasız en büyük ressamlarından biri olan Veronese’in, yine tartışmasız sanat tarihinin en önemli eserlerinden biri olan “*Kana’daki Düğün*” eseri örnek olarak ele alınmıştır. Verones’in bu eseri hem tüm Rönesans dönemi resim birikimini ve ideallerini yansıtmaması, yanı sıra sonraki dönem olan ve Maniyerizmin olarak adlandırılan dönemin de temel özelliklerini taşıyor olması nedeni ile tercih edilmiştir. Paolo Veronese’nin 1563 yılında tamamladığı devasa eseri “Kana’daki Düğün” (*The Wedding at Cana*), temsili resim sanatının en görkemli ve karmaşık örneklerinden biridir. Temsili resim, doğayı, nesneleri ve insanları tanımlanabilir ve gerçekçi bir şekilde betimlemeyi amaçlayan bir sanat anlayışıdır. Veronese, bu eserde Yuhanna İncil’inde anlatılan ve yoksul bir Ortadoğu kırsalında, Filistin’in kuzeyinde Celile bölgesinde bulunan Kana’da gerçekleştiği ve İsa’nın suyu şaraba dönüştürdüğü ilk mucizesini konu alır. Ancak sanatçının bu kutsal olayı temsil etme biçimi, onu sıradan bir dini tablodan çok daha öteye taşır. Veronese, ilahi bir anı, kendi yaşadığı 16. yüzyıl Venedik’inin tüm zenginliği, karmaşası ve dünyevi ihtişamı içinde ve esinlendiği olgunun muhtemel gerçekliği ile hiçbir ilgisi olamayacak şekilde yeniden sahneye koyar. Bu, o gün için en az 1500 yıl önce gerçekleştiği varsayılan ve yine o kadar yıllık geçmişi olan bir anlatının bir resim içinde tasvir edilirken ortaya konan yaklaşımı tüm boyutları ile incelenmeye değer kılmaktadır. Bu ele alış biçimi aynı zamanda Batı Uygarlığı içinde, hem genel olarak ve hem de resim özelinde 19.yy a kadar konuların ele alınış ve yaygın kabul ediliş biçiminin de bir örneği olarak düşünülebilir.

Post- Truth Kavramı, Ortaya Çıkışı ve Yaygınlaşması

Her ne kadar "post-truth" kavramı 2016'da popülerleşmiş olsa da, kökenleri daha eskiye dayanır. Terim, ilk kez Sırp asıllı Amerikalı oyun yazarı Steve Tesich tarafından 1992'de *The Nation* dergisinde yayımlanan bir makalede kullanılmıştır. Tesich, Körfez Savaşı ve İran-Kontra skandalı gibi olaylar karşısında Amerikan halkının, rahatsız edici gerçeklerle yüzleşmek yerine, hükümetlerinin sunduğu "rahatlatıcı yalanları" duymayı tercih ettiğini savunarak, "bizler post-truth bir halk olarak, hakikatin önemsizleştiği bir dünya için iyi bir temel oluşturduk" diye yazmıştır. Kavramın Popülerleşmesi ve küresel çapta bilinirliği, 2016 yılında iki önemli siyasi olayla zirveye ulaştı. Bunlardan birincisi Birleşik Krallık'ın Avrupa Birliği'nden ayrılma sürecinde, Brexit Referandumu öncesinde "AB'ye haftalık 350 milyon sterlin gönderiyoruz, bu parayı sağlık sistemine harcayalım" gibi olgusal olarak yanıltıcı ancak duygusal olarak güçlü sloganların kampanyalarda etkili olması. İkincisi ise ABD Başkanlık Seçimlerinde Donald Trump'ın seçim kampanyası boyunca ve sonrasında, olgularla desteklenmeyen iddiaları sıkça tekrarlaması ve medyanın bu iddiaları "yalan" olarak nitelemesine rağmen seçmen tabanında güçlü bir karşılık bulması. Bu olayların ardından Oxford Sözlüğü, 2016 yılında "post-truth" kelimesini "Yılın Kelimesi" olarak seçti ve kavram küresel bir tartışmanın merkezine oturdu.

Tarihsel Gelişim: Post-Truth Çağını Hazırlayan Etkenler

Post-truth, kadim zamanlardan beri var olan, mitolojilerde, masallarda, dinsel anlatılarda, destanlarda hep var olan bir anlatı biçimi ile ilişkilidir. İnsanlık kadar eski bu anlatı biçiminin yapısı en basit anlatımla özelemleri ve hayalleri bir anlatının içine yerleştirmektir. Bu anlatı gerçekleri yansıtmak zorunda değildir, bir masaldan veya mitolojik bir varlıktan gerçeğe uygun olmasını beklemek yararsızdır. Masaldan veya mitolojiden beklediğimiz şey herhangi bir şekilde etkili olmasıdır. Korkutarak, umut vererek, cesaret vererek veya tahammül gücümüzü artırarak, adaletin yerine geleceğine inandırarak ama mutlaka hedef kitlesine inandırıcı ve sonuçları itibarı ile de hoş görünmesi gereklidir. Hakikate uygunluk sadece diğer unsurlarla birlikte anlatıyı inandırıcılık sınırları içinde tutmaya yarayan bir unsur olarak bulundurulur. Bütün bu anlatı çeşitleri insan gruplarını bir arada tutan birlikte hareket etmelerini sağlayan, mantık veya bilimsellik ölçütlerinden muaf anlatılardır. Ama aynı zamanda insanlık tarihi dediğimiz şeyi var eden de bu anlatıların ve etkilerinin tümüdür. Genel başlığı ile mitolojik anlatılar diyebileceğimiz, sözel aktarım kültürü sonrası, yazılı kültür içinde başlangıcı Antik Yunan'a uzanan, sonrasındaki tüm felsefi, teknolojik ve toplumsal süreçlerde izlerini ve etkilerini görebileceğimiz bir yapı olarak gözlemlenebilir. Bu söylem biçiminin bilebildiğimiz sistematik ve yazılı en

eski hali veya başlangıç kaynağı olarak Antik Yunan'da Aristoteles'in Retorike'si olarak kabul edilir. Retorike disiplini, felsefenin cevaplar aradığı gerçek nedir sorusu ile ilgilenmez. İhtiyaç duyulduğu anda gerçeğin eğilip bükülmesi, gerekiyorsa da yeni bir gerçek yaratmanın yöntemlerinin öğretildiği bir öğreti olarak Antik Yunan'daki sosyal yaşam içindeki etkili yapısı nedeniyle varlığını ve etki/kullanım alanlarının yaygın olduğunu biliyoruz. Bu öğreti, özellikleri nedeniyle yönetici sınıfa ait kişilerin çocuklarına, avukatlara, varlıklı aile çocuklarına, '*sofist*' olarak adlandırılan öğreticiler tarafından öğretilirdi. Anlaşılacağı gibi burada amaç felsefenin amaçladığı gibi gerçeğe ulaşmak değil, tam tersine sözlerle gerçek olmayanı gerçekmiş gibi gösterme veya gerçeği gizleme, önemsizleştirme yolu ile her durumda haklı çıkabilmenin yöntemlerini, tekniklerini öğretmektir. Retorik olarak adlandırılan öğreti Antik Roma'da ve sonrasında da hep devam etmiştir. Politika, yönetim, hukuk, ticaret alanlarının içselleştirilmiş bir yöntemi olarak varlığını devam ettirmiştir. 'Felsefi söylem' sonrasında gelişen 'bilimsel söylem' her zaman gerçeğin veya hakikatin ne olduğunu merak etmiş ve gerçeği bulmak için yöntemler geliştirmiştir. Ancak bu arayışlar her zaman kalabalıklara oranla çok az kişinin ilgisini çeken konular olmuştur. Hakikat arayışı kalabalıklar için çekici olmaktan öte çok sıkıcı zor, anlaşılmaz olarak değerlendirilmiştir. Kitleler her zaman eğlenceli olan, gösteri içeren, olağanüstü görünen şeylerle ilgilenmişlerdir. Bunun hep böyle olduğunun kanıtı, tarihin hiçbir döneminde kitlelerin hakikate değer verip eğlenceli olana, kolay olana sırt çevirdikleri görülmemiştir. Buradan hareketle, Rönesans'a, dayanağı olan Antik Yunan ve Roma Kültürü, felsefeyi, matematiği miras bırakırken, bunların yanı sıra retorik söylemi de 'Yeniden Doğuş'a armağan etmiştir. Bu söylemin Rönesans'ta en yaygın kullanıldığı alan resim sanatıdır. Rönesans'ta, aynı zamanda Rönesans ekonomisinin de ana eksenini oluşturan kilisenin her türlü desteği ile bütün kutsal kitap anlatıları görünür hale gelmeye başladı. Ama bu görünür hale getirmede hiçbir zaman anlatının aktardığı özü yansıtmak çabası gözlemlenmez. Hemen her görselleştirmede olağanüstü zenginlikler, mekânlar, giysilerle donatılmış kutsal figürlerin hikâyeleri anlatılır. Bu anlatım biçimi başlı başına sözel dünyada varlığını ağırlıklı olarak sürdürme gelmiş retorik söylemin Rönesans'ta resim aracılığıyla görsellik alanına egemen olmasını ve görselliğin merkezine oturmasını sağlamıştır. Resimle yaratılan sahneler öylesine etkili, inandırıcı ve hoş gider niteliktedir ki izleyici böyle bir yapıt karşısında hakikati ya da kendi hayal gücünü kullanmaktan alıkonur. İzleyici için eski zamanlardan sözel veya yazı ile aktarılmış bir anlatı, öylesine, gerçekten daha öte bir gerçeklikle görünür hale gelmiştir ki, bu gerçeği gölgede bırakan ve o zamana kadar görülmemiş bir gerçeklik türü olarak varolur. Hümanizm idealinde yatan bir şey gerçekleşmektedir. Tanrı merkezli bir dünyadan insan merkezli bir dünyaya ulaşan insan, daha önce var olmamış bir gerçeğe dayandırarak, dayandığı şeyi çok aşan bir gerçeklik yaratmaktadır. Bu yeni gerçekliğin üretim şekli

kutsal denen anlatıları da aşan, “kutsal” figürleri yeni çehrelerde, yeni bedenlerde, muhtemelen hiç olmadıkları kadar güzel ve kusursuz fizyonomilerle yaratan bir üretim sürecine dönüştürülmüştür.

Post-Truth kavramının ortaya çıkışı bir dizi gelişmenin bir sonucudur:

20. yüzyıl itibarı ile bakıldığında kavramın ortaya çıkışındaki en önemli gelişme yüzyılın ikinci yarısında etkili olan Postmodern felsefedir. Postmodern felsefe "büyük anlatıların" (din, bilim, ilerleme gibi her şeyi açıklayan sistemler) çöktüğünü ve tek bir nesnel hakikatin olmadığını savundu. Jean-François Lyotard gibi düşünürler, hakikatin göreceli ve bakış açısına bağlı olduğunu öne sürerek, post-truth'un çağının felsefi altyapısını oluşturdular. Bir diğer önemli gelişme ve değişiklik ise medya alanında gerçekleşti. Televizyon izlemenin dünya genelinde artması ve 1980'lerden itibaren kablolu televizyon kanallarının yaygınlaşmasıyla başlayan 24 saatlik kesintisiz haber akışı, televizyon kanallarını sürekli olarak içerik üretmeye zorladı. Bu durum, derinlemesine analizden çok, reyting getirecek sansasyonel, yüzeysel, tartışmalı ve spekülatif yorumların öne çıkmasına neden oldu. Bu aşamada, gerçekten bağımsız oluşturulan veya gerçekte olanın, yansıtılanın yanında önemsizleştirilmesi aşaması televizyon ve diğer medyanın merkezde olduğu bir yapıya sahipti. İnternet ve sosyal medyanın yükselişi ile her türlü gerçeğin dönüştürülmesi yeniden yaratılmasının geniş kitleler tarafından yapılması yaygınlaştı. Başka bir deyişle, post-truth'un kitleselleşmesindeki en büyük katalizör, internet ve sosyal medyanın gelişimidir. 'Bilgi kapı bekçilerinin ortadan kalkması' olarak adlandırılan bu durum, her türlü içeriğin yaygınlaştırılmasının, herkes tarafından yapılabilmesini mümkün kıldı. Geleneksel medyada editörler ve gazeteciler, bilginin yayılmasında bir filtre görevi görürken, internette herkes içerik üreticisi ve yayıncısı haline geldi. Bu durum, doğrulanmamış veya kasıtlı olarak yanlış bilgilerin (dezenformasyon) hızla yayılmasına olanak tanıdı. Bu hızlı yayılma özelliği ne kadar çok beğeni, paylaşım ve yorum aldığına bağlı olarak artmaktadır. Yani sosyal medyada bir içeriğin yayılma hızı (viralite), doğruluğundan çok, ne kadar güçlü bir duygusal tepki yarattığı ile ilgilidir. Duygusal etkileşim ve *viralite* olarak adlandırılan bu durum öfke ve şok gibi duygular uyandıran yanlış bilgilerin, genellikle sakın ve olgusal doğrulardan daha hızlı yayıldığını tanımlar. Sosyal medyanın bir diğer önemli özelliği kullanılan algoritmaların, kullanıcılara sürekli olarak kendi görüşlerini ve beğenilerini yansıtan içerikleri sunacak şekilde tasarlanmış olmasıdır. Bu durum, insanları farklı bakış açılarından yalıtan “yankı odaları” oluşturarak kendi inançlarının evrensel bir doğru olduğu yanılgısına düşürür. Bu temel özellikler üstüne konuşlanmış post-truth kavramının temel dinamikleri şöyle sıralanabilir. Bir iddianın doğruluğu, sunduğu kanıtlardan çok, insanlarda uyandırdığı öfke, korku, gurur veya umut gibi duygularla ilişkilidir. Bunun yansımaları olarak insanlar, mevcut inançlarını sorgulatan

olgulardan ziyade, bu inançları pekiştiren ve doğrulayan "bilgileri" tercih etme eğilimindedir. Bu eğilimlerin yaygınlaşması ile “yankı odaları”nda yaşayan herkesin kendisine uygun "gerçeğini" yaratabileceği bir ortam oluşması bilim, sanat, gazetecilik, akademi gibi geleneksel bilgi otoritelerine duyulan güvenin azalmasına neden oldu. Bunların sonucunda tutarlı ve duygusal olarak tatmin edici ama yalan bir hikâye, dağınık ve karmaşık olgulardan oluşmuş bir gerçeklikten daha ikna edici hale geldi

Klasik Resmin "Hakikat" Anlayışı: Düzen, Akıl ve İdealizm

Antik uygarlıklardan başlayarak temel başlıklar halinde süreci göz önünde bulundurduğumuzda şu temel ve ortak özelliklerden söz edebilir. Görünür gerçeklik sadece kabul edilmiş toplumsal veya kolektif ortak bir algı ve kurgu çerçevesinde uygulanıyor. Fakat aynı zamanda bu kültürel oluşumların her birinin kendine özgü ifade tercihlerin de olduğunu saptamak gerekir. Sümer Uygarlığı hiyerarşik bir sıralamayı önemserken Sümer Sanatında hakikat gerçekçilik değil, ilahi ve toplumsal düzenin doğruluğudur. Başka bir örnek Antik Mısır Sanatında hakikat görünenin anlık gerçekliği değil, varoluşun ebedi ve değişmez özüdür ve binlerce yıllık geleneklerle devam ettirilmelidir. Yine başka bir örnek olarak Antik Yunan Sanatında Hakikatin ele alınışına bakarsak kusurlu kabul edilen dünyanın ardındaki akıl ve gözlemle ulaşılan ideal ve evrensel formdur hakikat olan. Antik Roma Sanatında ise hakikat, bir bireyin karakterini, soyunu ve toplumsal kimliğini yansıtan, yaşanmış ve somut gerçeklik olarak değerlendirilmiştir. Rönesans'a geldiğimiz zaman bu sefer hakikat iddiası hümanist felsefe ile biraz daha büyümüştür. Hümanist bakış ile bütün insanlığı kapsayacak gerçeklerin, doğruların matematikle ilintili ama biraz da antik kültürlerle ilişkilendirilerek ve “evrensel” olduğu varsayılan bir bakış açısının yansıtılması amacını gütmektedir. Ama burada yine ortak oluşturulmuş/geliştirilmiş belli ideallerin görselleştirilmesi söz konusudur. Bu yönüyle klasik resim; istikrarlı, anlaşılır, akla uygun ve idealize edilmiş hakikat anlayışının egemen olduğu bir bütünlüktür. Klasik sanat geleneği, özellikle Rönesans ile başlayıp Neoklasisizm ile doruğa ulaşan dönemde, "hakikati" belirli kurallar ve idealler çerçevesinde tuvale yansıtmayı amaçlamıştır. Bu anlayışın temel direkleri şöyle sıralanabilir. Akılcılık, Rönesans'ın insan odaklı hümanist felsefesiyle birlikte sanat, tanrısal olanı akıl ve gözlem yoluyla anlama çabasına dönüştü. Matematiksel bir kesinlik sunan çizgisel perspektif, ama özellikle de tek kaçışlı perspektif (çünkü tüm detaylar matematikle izah edilebiliyordu, kaçış sayısı arttığında yorum zorunluluğu oluşuyordu) resimde mantıksal, ölçülebilir ve düzenli bir evren yaratmanın aracı oldu. Bu, dünyanın akıl yoluyla mümkünse de matematik yoluyla kavranabilir ve düzenlenebilir olduğu inancının bir yansımasıydı. Bu nedenle idealize edilmiş bir gerçeklik anlayışı yaygın kabul görür. Yine bu nedenlerle Rönesans döneminde ressam, gözlemledikleri doğayı olduğu

gibi kopyalamak yerine onu "idealize" etmeyi tercih etmişlerdir. Buradaki amaç, kusurlu ve anlık olanın ötesine geçerek, Platoncu bir yaklaşımla, formun "idealar dünyasındaki" en mükemmel, ebedi ve evrensel halini yakalamaktı. Figürlerin anatomisi kabul edilmiş ideal ölçülerde doğrudu, ancak aynı zamanda kahramanca ve kusursuz bir güzellikteydi. Bu, "olması gereken" e odaklanmış bir hakikat arayışıydı. Görsel anlatım açık ve anlaşılır (didaktik) olmalıydı. Rönesans'tan başlayarak tüm klasik dönemde, özellikle Neoklasik Sanatta, resmin mesajı net, ahlakî ve öğretici (didaktik) olmalıydı. Örneğin Jacques-Louis David'in "Horas Kardeşlerin Yemini" gibi eserler, karmaşık duygusal yorumlara yer bırakmaz. Kompozisyon dengeli, figürlerin jestleri nettir ve mesaj açıktır: Vatana bağlılık ve kişisel fedakârlık en yüce erdemdir. Resim, izleyiciye rasyonel ve ahlakî bir "doğruyu" gösterme görev ve amacı taşıyordu. Bir diğer ortak özellik evrensel ve değişmez olduğu varsayılan kurallar. Klasik sanat, uyum, denge, simetri ve oran gibi evrensel kabul edilen estetik kurallara dayanıyordu. Bu kurallar, güzelliğin ve hakikatin keyfi ve öznel değil, nesnel ve zamana meydan okuyan temelleri olduğu fikrini pekiştiriyordu. Burada söz konusu özellikleri taşıyan Rönesans ve Maniyerizm veya Neoklasik dönemler konumuz bağlamında çok sayıda örnek seçilebilecek eseri barındırmaktadır. Verones'in "Kana'daki Düğün" isimli eseri hem tüm Rönesans döneminin resim birikimini ve ideallerini yansıtmaları hem sonraki dönem Maniyerizmin temel özelliklerini taşıyor olması nedeni ile seçilmiştir.



Resim 1: Paulo Veronese, "Kana'daki Düğün", 1563, Louvre, Paris.

Hakikat İdealinin Yıkılışı Paolo Veronese, "Kana'daki Düğün"

Paolo Veronese'nin 16. yüzyılda yarattığı "Kana'daki Düğün" başyapıtını, 21. yüzyılın bir kavramı olan "post-truth" (hakikat sonrası) bağlamında değerlendirmek, ilk bakışta anakronik gibi görünse de, aslında temsilin ve

anlatının gücüne dair zamansız bir analiz sunar. Veronese'nin eseri bir post-truth ürünü değildir, ancak kullandığı yöntemler, post-truth çağında hakikatin nasıl manipüle edildiğinin mekaniklerini anlamak için çarpıcı bir tarihsel analogi sunar ve post-truth'un nasıl işlediğine dair zamansız bir ders niteliğindedir. Değerlendirmeyi, olgusal zemin, temsilin gücü ve niyet farkı üzerinden yapabiliriz. "Kana'daki Düğün" bir post-truth eseri değildir demiştik ancak Veronese bize beş yüz yıl öncesinden, güçlü, duygusal olarak çekici ve kültürel olarak anlamlı bir temsilin, dayandığı olgusal temelden çok daha ikna edici ve "gerçek" hale gelebileceğini göstermiştir. Her post-truth tartışmasında olduğu gibi, önce bir "olgusal" temel belirlemek gerekir. Bu eserdeki olgusal zemin, Yuhanna İncili'nde anlatılan bir hikâyledir: İsa, annesi Meryem ve havarileriyle birlikte, Celile'nin Kana kasabasında mütevazı bir düğüne katılır ve şarap bitince İsa suyu şaraba çevirerek ilk mucizesini gerçekleştirir. Burada söz konusu edilen "hakikatin" temel unsurları şunlardır: Olay, Mekân olarak Antik Celile' de geçmektedir. İsa, Meryem, havariler ve yerel halkın katıldığı bir kutlamadır ve bu nedenle de atmosfer mütevazı bir yerel kutlama olması beklenir. Anlatılan ana olay suyun şaraba dönüşmesi mucizesidir.

Veronese, bu olgusal zemini alıp, onu tamamen farklı ve çok daha güçlü bir anlatının içine yerleştirir. Post-truth mekanizmalarıyla olan paralellikler tam da anlatının olguyu yuttuğu bu noktada başlar. Post-truth çağında, bir olaya dair yaratılan güçlü bir anlatı, olayın kendisinden daha önemli hale gelir ve onu yutar. Veronese'nin tablosunda da durum budur. Tablonun asıl konusu, İsa'nın mucizesi olmaktan çıkmış, 16. yüzyıl Venedik'inin şatafatlı, kaotik ve dünyevi bir festivaline dönüşmüştür. Mucize, resmin ön planında küçük bir detay olarak kalırken, izleyicinin dikkatini çeken asıl şey; 130'dan fazla figür, pahalı kostümler, egzotik hayvanlar ve görkemli mimaridir. Venedik'in 'zenginliği ve gücü' anlatısı, "kutsal hakikati" adeta bir figüran konumuna düşürür.

Post-truth, olgusal doğruluktan çok, hedef kitlenin duygularına ve kimliğine hitap ederek etki ederek duygusal ve kültürel rezonansa öncelik verir. Veronese'te tarihsel olarak doğru bir sahne tasarlamak yerine, kendi döneminin Venedikli izleyicisi için kültürel olarak anlamlı ve duygusal olarak çekici bir sahne yaratır. İzleyiciler tabloda kendi mimarilerini, modalarını, soylularını ve hatta dönemin ünlü hükümdarlarını (İngiltere Kraliçesi I. Mary, Kanuni Sultan Süleyman, Kutsal Roma İmparatoru V. Karl vb.) görürler. Bu, onlara "Bu hikâye bizim hikâyemiz, bu ihtişam bizim ihtişamımız" dedirten güçlü bir duygusal bağ kurar. Tarihsel "doğruluk" bu bağın yanında önemsizleşir.

Bu örnekten hareketle Post-truth ve klasik resim sanatı arasındaki ilişki, görünürde bir benzerlikten çok, temel bir karşıtlık ve zıtlık ilişkisidir gibi algılanabilir. Sonuç itibarı ile klasik resim (Rönesans, Barok, Neoklasisizm), Batı düşüncesinin akla, düzene ve ulaşılabilir evrensel bir hakikat idealine inandığı bir çağın görsel bir manifestosudur. Post-truth ise tam da bu idealin

çöktüğü, nesnel gerçeklerin yerini kişisel inançların ve duygusal anlatıların aldığı bir dönemi tanımlar. Dolayısıyla bir klasik resme bakmak, aynı zamanda post-truth çağının neyi yıktığını ve neye meydan okuduğunu anlamak için iyi bir başlangıç noktasıdır denebilir. Ancak yukarıda sözünü ettiğimiz Postmodern felsefenin ifade ettiği "büyük anlatıların" (din, bilim, ilerleme gibi her şeyi açıklayan sistemler) çöktüğünü ve tek bir nesnel hakikatin olmadığını kabul etmek bu büyük anlatıların kutsallığını kabul etmek anlamına gelmiyor. Tam tersine bu olguların da tartışma ve eleştiri zeminine alındığı anlamına geliyor. Ancak post-truth'ta olan şey olguların gerçekliğinin önemsizleştirilmesi veya tasarlanan kurguya katkısı ölçüsünde ele alınması söz konusudur. Post-truth kurgu, genellikle dikkatleri asıl konudan uzaklaştırmak için büyük ve etkili gösteriler yaratır. Veronese'in tablosu bu yönüyle muhteşem bir görsel karnavaldır. Renklerin canlılığı, figürlerin hareketi, detayların zenginliği, izleyiciyi adeta büyüler. Bu görkemli karnaval, izleyicinin "Bu olay gerçekten böyle mi oldu?" diye sormasını engeller. Gösteri, eleştirel düşüncüyü askıya alan bir atmosfer yaratır. Bu noktada Veronese'i post-truth'tan ayıran en temel ve en önemli fark olarak 'niyet' ten söz edilebilir. "Veronese'in amacı, hakikati gizlemek veya insanları manipüle etmek değil, tam tersine, onun niyeti olguyu yüceltmektir denebilir. Bir Rönesans sanatçısı için, bu Tanrı'nın mucizesini temsil etmenin en doğru yolu, onu insan elinin ulaşabileceği en görkemli, en zengin ve en güzel dünyevi unsurlarla sunmaktır. O, Venedik'in gücünü ve zenginliğini, ilahi gücü ve cömertliği övmek için bir araç olarak kullanıyordu. Onun için bu, bir aldatmaca değil, bir ibadetti." de denebilir ve bu saptamaların hepsi de kendi dönemi için geçerli ve doğru kabul edilebilir. Ancak bunların tümü "iyi niyet" amacı ile olgunun tamamıyla güdümlenme amacına yönelik olarak değiştirildiği gerçeğini değiştirmez. Çünkü Post-truth çağındaki anlatıların amacı da genellikle güdümlenmedir. Siyasi güç elde etmek, kamuoyunu belirli bir yöne çekmek, sorumluluktan kaçmak veya bir ideolojiyi dayatmak gibi hedefler güder ve bu hedefleri de hemen her zaman "iyi ve yüce" amaçlar içeriği ile yapıyormuş gibi sunar.

Eser, "hakikat" dediğimiz şeyin, onu temsil edenlerin elinde nasıl bükülebileceğini, yeniden çerçevelenebileceğini ve bir gösterinin içinde nasıl eritilebileceğini ortaya koyar. Veronese'nin bunu bir yüceltme amacıyla yapması, yöntemin kendisinin ne kadar güçlü olduğunu daha da çarpıcı bir şekilde kanıtlar. Bu nedenle "Kana'daki Düğün" olgular ve anlatılar arasındaki gerilimin sadece bizim çağımıza ait olmadığını, temsilin gücünün her zaman hakikatin kendisiyle bir rekabet içinde olduğunu hatırlatan, sanatsal değerleri ile olduğu kadar olguları görselleştirme yöntemiyle de çağını temsil eden önemli bir örnektir.

SONUÇ

Post truth tarihini olgu karakteristiği olarak çok eskilere taşımak mümkün olsa da Post-Truth çağının en önemli özellikleri görsellik üretme araçlarının geçmişle hiçbir şekilde kıyaslanamayacak kadar gelişmiş olmalarıdır. Yapay zekâ ile birlikte düşünüldüğünde, hayal gücünü aşan içeriklerin üretilmesi ve çok hızlı bir şekilde dolaşıma sokulabilmeleri, bu dolaşımın nerdeyse hiçbir şekilde kontrol edilememesi bu çağın benzersiz özellikleridir. Bir diğer temel fark herkes tarafından yapılabilir olması. Bu temel farklar önceki kadim zamanlarda sanat olgusunu görsel anlatımla sunabilen kişilerin (Veronese örneğindeki gibi) çok özel yeteneklere sahip ve çok özel bilgi ve becerilerle donanmış olmasını gerektirirdi. Bu özelliklere rağmen eserini ortaya koyabilmesi için ekonomik olarak da yeterli koşulların sağlanmış olması gerekirdi. Bu ve benzeri zorlukların sonucunda eseri görebilen insanların sayısı, dolayısıyla etkisi de görece olarak çok sınırlıydı. Günün koşulları içinde bu resmi görebilen bir kişi tekrar kendi ‘analog’ ve gerçek dünyasına dönebiliyordu çünkü dönebileceği ve dönmek zorunda olduğu gerçek bir dünya vardı. Bu yapının yaşadığımız yüzyıla kadar, başka bir deyişle internet çağına kadar böyle olduğunu varsayabiliriz. Ancak Post-truth çağının diğer bir özelliği bir içerikten çıkıp başka bir içeriğe girmek üzere kurgulanmış algoritmalarından gerçeği damıtmak zorunda oluşumuzdur. Algoritmalarından çıkıp dönebileceğimiz yerel ve ortak bir gerçeğimiz yok. “Global gerçeklik” ise herkese arzuladığı gerçeklik yankıları ve simülasyonları vermekte. Bu nedenle de günümüzde her alanda olup biteni kavrayabilmenin çok karmaşık hale geldiği, olanağı olan her kesin gerçeğe ihtiyaç duymadan kendi gerçeğini dolaşıma sokabildiği gerçeğini kabullenmek neredeyse bir zorunluluk.

Post truth çağında veya hakikat sonrası çağda genel olarak sanatın veya özelde plastik sanatların eski uygarlıklarda olduğu gibi, örneğin Sümer Sanatındaki veya Antik Mısır’daki veya Barok Sanat’taki gibi kolektif bir takım kabul edilmiş değerler ve plastik estetik kaygılar, tartışılmakta olan birtakım değerler üzerinden bir üretim sürece söz konusu değil. Sanat kavramı merkezinde oluşmuş yapıların, 20 yy da dâhil olmak üzere, öncesindeki tüm toplumlarda ve hemen hemen her kültürde statüleri, belirleyicilikleri ve etkileri dinsel, kültürel, yönetsel yapılanmalarla kıyaslanabilecek bir düzeyde olduğu görülmektedir. Sanatsal yapılanma örgüsü içinde oluşmuş ürünler/eserler o toplumun hem en belirgin karakterini oluşturmuş hem de tarihsel perspektifte ait olduğu kültürün mitolojisini, inanç sistemlerini, ideallerini, hedeflerini belirlemiş en önemli ve etkili unsurlar olarak var olmuşlardır. Bu yapılanma örgüsü, söz konusu zamanlar süreci içinde felsefenin, teknolojinin giderek bilimin önemli bir konusu olarak ele alınmıştır. Ancak özellikle 21 yy’ın ilk çeyreği itibarı ile sanat bu varlık özellikleri ile ele alındığında nitelik olarak geçmiş hiçbir zamanla kıyaslanamayacak ölçüde etkisizlik belirsizlik ve anlamsızlık

içermektedir. Doğal olarak burada kastedilen etki. gösteriye dönüştürülmüş sanat panayırıları, dev projeksiyon yansıtmaları, dev ekran koruyucu efektleri gibi derinliksiz gösterilerin oluşturduğu yüzeysel etki değil. Hatta bu yönüyle tarihsel olarak diğer hiçbir zamanda sanat başlığı altında anılan üretimlerin böylesine harcı âlem sunum yöntemleriyle, niceliksel büyüklükler, çokluklar, kalabalıklarla teşhir edildiği görülmemiştir. Ancak bu gösterilerin, toplumun karakterini, derinliğini, ideallerini beklentilerini, özelemlerini oluşturmada ki etkisi ve gücü ile ilgili kayda değer bir kalıcılıktan ve sonuçtan söz etmek pek mümkün değil gibi görünmektedir. Bunun yerine ortak veya kolektif hiçbir ölçüte bağlı olmaksızın 21.yy'da Sanat, geçmişten getirdiği devasa birikimiyle, müzeler, galeriler, sergiler, koleksiyonlarla, gelenekler, alışkanlıklarla, bienaller, trienaller, müzayedeler ve benzeri birçok etkinlikle bir dinsel ritüeller manzumesine benzer şekilde devam ettirilmektedir. Bir yönüyle sanat üretiminin geçmiş birikimlerinin oluşturduğu devasa koleksiyon materyalinin el değiştirirken oluşturduğu ekonomi diğer yönüyle günümüz iletişim ve popüler 'star' yaratma yöntemleriyle oluşturulan "sanatçı"lar ve onların ürünleri bu ritüeli herkesin gördüğü ama kimsenin dokunmadığı, dokunmak istemediği devasa bir kazan/kazan oluşumuna dönüştürmüştür. Bu sürecin en önemli yönü olgunun nasıl bir algı yaratılmak isteniyorsa mevcut kitle iletişim araçlarıyla istenen etkiyi yaratacak şekilde iletişim ve propaganda araçları üzerinden yeniden kurgulanmasıdır. Bu yeni olgu sonrası kurgulamanın, olup bitenin ilk hâli ile veya gerçekliği ile hiçbir ilgisinin olmaması da sık gözlemlenen bir durumdur. "Post Truth" kavramı içinde, tipik bir oluşum olarak gözlemlenebilen sanatsal süreçler gerçekliğinin, eğilip bükülmesi ve ne isteniyorsa o hale getirilmesi günümüz sanat sunum süreçlerinin en çok gözlemlenen şeklidir.

KAYNAKÇA

- Bauman, Z. (2011). Postmodern etik. (A. Türker, Çeviri) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Ellul, J. (2003). Teknoloji toplumu. (M. Ceylan, Çeviri) İstanbul: Bakış Yayınları.
- James, W. (2021). Hakikatin Anlamı Pragmatizm'in Devamı. (C.C. Turan, Çeviri) İstanbul: Karbon Kitaplar.
- Alpay, Yalım, (2023). Yalanın Siyaseti, Destek Yayınları, İstanbul
- Giddens, Anthony. (1994). Modernliğin sonuçları. (E. Kuşdil, Çeviri) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Jean François Lyotard, (2013), Bilgesu Yayıncılık, (Çeviri: İsmet Birkan)
- Ellul, Jacques, (2003), Bakış Yayınevi, İstanbul (çeviri: Musa Ceylan)
- Bauman, Zygmunt. (2018). Akışkan Hayat. (Çeviri:Akın Emre Pilgir) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bauman, Zygmunt, Tim, May(2019), Sosyolojik Düşünmek, (Çeviri:Akın Emre Pilgir) (İstanbul, Ayrıntı
- Gaston Bachelard, Mekânın Poetikası, İthaki, (Çev. Alp Tümertekin)
- Henri Lefebvre, Mekânın Üretimi, Sel, (Çev. Işık Ergüden)
- E.H.Gombrich, Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi (Çev: Bedrettin Cömert)

Heinrich Wölfling, Sanat Tarihinin Temel Kavramları, Remzi Kitabevi, (Çev. Hayrullah Örs)

Gombrich, E.H.(1992). Sanat ve Yanılsama, Ahmet Cemal (Çev.). İstanbul: Remzi.

Ali Artun, Mümkün Olmayan Müze, İletişim Yayınları

Read, Herbert. (1965). Origins Of Western Art, , Grolier, London

Panofsky, Erwin. (2017). Perspektif Simgesel Bir Biçim. Yeşim Tükel (Çev.), İstanbul: Metis.

Platon. (1958). Devlet. S.Eyüpoğlu, A.Cimcoz (Çev.) İstanbul: Remzi.

Bloch. Ernst, (2002). Rönesans Felsefesi Üstüne. H.Portakal (Çev.).İstanbul: Cem Yayın.

Read, Herbert. (1965). Origins Of Western Art, , Grolier, London

Myers, Bernard. (1994). How To Look at Art. Grolier Incorporated, Printed in Italy,

Greenaway, Peter (2010) Veronese, The Wedding at Cana: Charta/Change Performing Arts

Gagliardi Pasquale, The Miracle of Cana: The Originality of The Re-production: The .. (Published by Cierre,,) Verona,, 2011

Geçmişten Günümüze Bir Tasarım Unsuru Olarak Dokunun Seramik Yüzeylerde Kullanımı

Halide Melike GÖKOĞUZ¹

İsmet YÜKSEL²

- 1- Yüksek Lisans Öğrencisi, Kütahya Dumlupınar Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Seramik Cam Bölümü. halidem.gokoguz@gmail.com ORCID No: 0009-0009-7323-2703
- 2- Prof.; Kütahya Dumlupınar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik Cam Bölümü. ismet.yuksel@dpu.edu.tr ORCID No: 0000-0002-1686-4749

ÖZET

"Geçmişten Günümüze Bir Tasarım Unsuru Olarak Dokunun Seramik Yüzeylerde Kullanımı" başlıklı çalışma, doku kavramının seramik sanatı üzerindeki estetik, teknik ve kavramsal etkilerini derinlemesine incelemektedir. Makale, dokuyu bir yüzeyin hem görsel hem de dokunsal özelliklerini tanımlayan ve nesnenin karakterini belirleyen en temel unsurlardan biri olarak ele alır. İnsanoğlunun tarih öncesi dönemlerden bu yana mağara duvarlarına bıraktığı izlerle başlayan bu süreç, günümüzde seramik yüzeylerin sanatsal bir ifade aracı olarak kullanılmasıyla devam etmektedir.

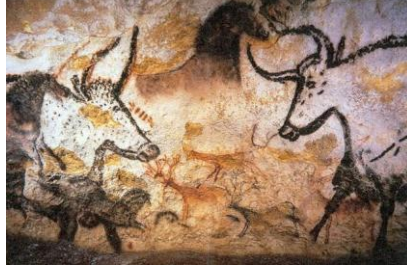
Çalışmada doku kavramı; görme ve dokunma duyularıyla algılanan "gerçek (dokunsal) doku" ve sadece görme yoluyla hissedilen "görsel doku" olmak üzere iki ana boyutta sınıflandırılır. Ayrıca oluşum kaynaklarına göre doğada kendiliğinden var olan "doğal dokular" ve insan müdahalesiyle oluşturulan "yapay dokular" arasındaki farklar açıklanmaktadır. Seramik sanatında doku oluşumu; kuru, yaş ve yarı yaş şekillendirme aşamalarında kullanılan çimdikleme, plaka, sucuk ve döküm gibi yöntemlerle doğrudan ilişkilidir. Bu süreçte kullanılan el aletleri, çamurun oyulması, modellenmesi ve doku kullanılmasıyla sanatçılara özgün bir anlatım dili sunar.

Makale, dokuyu bir tasarım unsuru olarak kullanan önemli sanatçıların çalışmalarını örneklemelerle sunar. Ayrıca çalışma, dokunun seramik formlar üzerinde sadece fiziksel bir nitelik değil, izleyicinin algısını yönlendiren ve sanatçının duygu dünyasını aktaran güçlü bir tasarım aracı olduğunu vurgular. Geçmişten günümüze süregelen bu birikimin, gelecekte gelişen teknolojiler ve yeni malzemelerle birlikte seramik sanatının sınırlarını daha da genişleteceği öngörülmektedir.

Anahtar Kelimeler – Doku, Seramik, Yüzey Tasarımı, Algı, Şekillendirme

GİRİŞ

İnsanoğlu, varoluşundan itibaren kalıcı izler bırakma çabası gütmüştür. Bu çaba; doğayı taklit etme, onu olduğu gibi yansıtmaya ya da içsel olanı dışa vurma arzusuyla şekillenmiştir. Tarih öncesinden günümüze ulaşan mağara resimleri ve kabartmalar bu arayışın birer sonucudur. İlk insanlar yaşadıkları mücadeleleri ve kendi varlıklarını yüzeylere aktararak kalıcı izler bırakmış; bu izler ise mağara duvarlarında hem görsel hem de dokunsal birer doku oluşturmuştur.



Şekil 1 : Fransa'nın güneybatısındaki Lascaux mağara ağında bulunan çok sayıda Paleolitik mağara resminden biri.

<https://www.worldhistory.org/image/3539/cave-painting-in-lascaux/>

Gündelik yaşam içerisinde, farkında olunsun ya da olunmasın, birey çevresindeki her nesne ve görsel unsur aracılığıyla sürekli olarak doku kavramı ile etkileşim içindedir. Çünkü doku, bir yüzeyin görsel ya da dokunsal özelliklerini tanımlar ve nesnelerin karakterlerini belirleyen temel unsurdur.

“Doku, görme ve dokunma duyularıyla algılanabilen bir etkidir. Dokunun aslında temel iki boyutu vardır. Biri gerçekte var olan diğeri göze hitabeden ve bu amaçla sanatta var olan dokudur. Gerçekte var olan dokuyu hem dokunarak hissederiz. Görsel tasarımda var olan doku ise özellikle göze hitap eder. Doku bir yüzeyin hissedilmesidir. Doku, görülen bir yüzeyin niteliğinin dokunularak hissedilmesidir. Görsel sanatlardaki doku ise dokunma duyusunu kullanmadan yüzey özelliklerinin görsel algı yoluyla hissedilmesidir. Görsel anlamda dokunun amacı yüzeyi hissettirmektir. Yüzeyin hissedilebilir hale getirilmesine sanatsal bir dokunun başarısıyla doğru orantılıdır” (Karaağaç, 2024:87).

“Dokunsal Görsel” kavramı, sanatta dokunun algılanma biçimlerinin iki ana boyutunu ifade etmektedir: dokunma duyusuyla algılanan dokunsal doku (gerçek/fiziksel doku) ve salt görsel algıyla hissedilen görsel doku. Doku genel olarak doğada bulunan nesnelerin yüzeyini oluşturan yapı olarak tanımlanır (Altundağ, 2017:3257).

“Görsel sanatlarda en sade tanımıyla doku, gözde oluşan dokunma etkisidir. Başka bir deyişle, baktığımız yüzeylerin ona dokunmaksızın üzerimizde bıraktığı dokunma etkisidir” (Bozkurt, t.y.:2).



Şekil 2 : Trompe l'œil (tromplöy), gözü yanıltan illüzyonist resim.
<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=12968243>

Bir nokta, sadece bir noktadır. Ancak; birden fazla noktanın düzenli ya da düzensiz biçimde bir araya gelmesi çizgiyi oluşturur. Çizgilerin çoğalması ve birbirleriyle etkileşime girmesi ise bir bütünlüğün ortaya çıkmasına olanak tanır. Oluşturulan bu bütünlük ise temel sanat ilkeleri bağlamında anlam kazanır. Bu bir görsel bütünlük de olabilir, biçimsel bir yapının temeli de olabilir.

Görsel sanatlar bağlamında doku, yalnızca fiziksel bir yüzey niteliği değil, aynı zamanda görsel, dokunsal ve duysal bir ifade aracıdır. Görsel sanatlarda doku, izleyiciyle eser arasında bir etkileşim yaratır. Yüzeyin niteliği, malzemenin özelliğiyle birleşerek estetik bir etki oluşturur. Bu nedenle doku, kullanılan herhangi bir malzemenin yapısıyla sanatçı tarafından müdahale ile biçimlenen bir anlatım unsuru olarak ifade edilir. Doku, yalnızca hissedilebilen bir yüzey deneyimi değil; aynı zamanda görsel algı, hafıza ve duysal çağrışımların birleştiği derin ve incelikli bir kavramdır.

“Görsel algılarımız sırasında sertlik, esneklik, pürüzlülük gibi niteliklerine verdiğimiz anlamlar genellikle geçmiş yaşantımızda dokunma duyumuza edindiğimiz deneyimlere dayanarak vardığımız öznel yargılardır. Özellikle görsel sanatlarda yüzeye ait önemli bir özellik olarak kullanılan doku, dokunma duyumuzla edindiğimiz deneyimin görsel ifadesi olarak düşünülmesi yaygın bir görüştür” (Arıman, 2019: 417).

Doku kavramı, yalnızca dokunularak hissedilen pürüzlü yüzeylerle sınırlı değildir. Bu pürüzsüz yüzeylerin dokuya sahip olmadığı anlamına gelmez. Gözlerimiz kapalıyken bile temas ettiğimiz her nesnenin kendine özgü bir dokusu vardır. Bu hissiyat pürüzlü, pürüzsüz kaygan, yumuşak ya da sert gibi farklı biçimlerde algılanabilir. Dolayısıyla doku kavramını yalnızca pürüzlülük üzerinden tanımlamak, onun kapsamını ve anlamını daraltmak olur.

“Karanlık bir odada, elimizi cam veya duvara sürersek, etki farkını ve ne olduklarını anlarız. Çok farklı dokunsal değerler oluştururlar. Bu dokunsal değerler de objenin yüzey kalitesidir. Bunu algılamak dokuna yolu ile olur. İşte dokunma duyumuza seslenen bu dokulara gerçek ya da doğal dokular diyoruz.” (Arıman, 2019: 418).

Seramikte Doku Tanımları

İnsanlık tarihi boyunca günümüze kadar gelen seramik kavramı hem malzeme olarak hem de yapısı gereği birçok şekillendirme yöntemiyle şekillendirilmiştir. Her bir şekillendirme yönteminin ortaya çıkarttığı etki-doku hem şekillendirme sürecinde hem de nihai sonucunda çeşitli etkiler ve dokular oluşturmuştur. Seramik yaş şekillendirme aşamasında yüzeyde ortaya çıkan doku da bu ilkelerin somutlaştırdığı önemli bir ifade alanıdır. Seramik yüzeylerin dekorlanması, Neolitik Çağ’dan itibaren başlayarak günümüze dek sürekli evrim geçirmiştir. İlk dönemlerde, insanlar yaş çamur yüzeylerini ağaç, çamur, taş gibi doğal malzemelerden yapılmış mühürlerle süslemişlerdir. Bu gelenek, zamanla gelişerek seramikçilerin mühür tasarımlarını daha karmaşık ve detaylı hale getirmelerine olanak tanımıştır (Aşan Yüksel, 2024: 43). Seramik sanatında doku, görme ve dokunma duyularıyla kavranabilen, nesnenin içyapısının işlevsel özelliklerini dışı vuran homojen bir yüzeyse etki ögesidir (Arıman,2019:414). Doku tanımları ve sınıflandırmalarının dayandığı temel kriterler vardır ve bunlar; duyularına göre, oluşumlarına (Kaynağına) göre ve kimyasal ve yapısal özelliklerine göre sınıflandırılmıştır. Gerçek (dokunsal) doku; dokunma duyusu ile algılanabilen, yüzeyin fiziksel yapısından kaynaklanan dokulardır (Uğur ve Balyemez,2023:111). Görsel doku(yapay/sanal); sadece görme duyusuyla algılanan, yüzeyde fiziksel bir hacim etkisi olmamasına rağmen gözde dokunma hissi uyandıran dokulardır (Uğur ve Balyemez, 2023:111). Oluşumlarına (kaynağına) göre olarak ayrılan grup ise; dokunun doğada kendiliğinden mi var olduğu yoksa insan eliyle mi üretildiği kriterlerine dayanan sınıflandırmadır. Bu sınıflandırma ise doğal doku ve yapay doku olarak iki ayrı grupta incelenmiştir. Dokuların kimyasal ve yapısal özelliklerine göre sınıflandırılması temel olarak Organik ve İnorganik dokular olmak üzere iki ana başlık altında toplanmaktadır. Organik dokular, kimyasal ve yapısal olarak canlılığa, dirimliğe bağlı olan ve yaşam enerjisiyle var olan dokulardır. Örnek olarak; kelebek kanadı ve yaprak dokusu verilir. İnorganik Dokular ise, doğada canlılar dışındaki tüm cansız maddelerin sahip olduğu doku türüdür. İnorganik dokuların özellikleri arasında dış yapı, iç yapının dışı yansıması şeklinde ifade edilmektedir. Örneğin, bir maden filizi parçalandığında dış yapı özelliğinin iç yapıda da devam ettiği görülür (Oransay, 2006:15). Başka örnek olarak; taşlar, madenler, kayalar ve Pamukkale travertenleri en güzel örneklerdendir. Yapay doku ise; maddenin kendi doğal yapısında olmayan ve insanlar

tarafından yapılmış doku türüdür (Bozkurt, t.y.:1). Doku En temel olarak şekillendirme teknikleri şöyle sıralanabilir; Kuru şekillendirme, yaş şekillendirme ve yarı yaş şekillendirme. Özellikle bu şekillendirme yöntemlerinde kullanılan yöntemler ise; çimdikleme yöntemi, kalıba sıvama yöntemi, plaka yöntemi, sucuk yöntemi, döküm yöntemi ve çömlekçi tornası ile seramik şekillendirme yöntemi olarak ele alınır ve incelenir. Genel olarak sınıflandırılan bu şekillendirme yöntemlerinden dördü, çeşitli aletler kullanılsa da doğrudan elle şekillendirme başlığı altında incelenmiştir.

Çeşitli yarı yaş şekillendirme örnekleri mevcuttur ve her birinin hem yapım aşamalarında hem de sonuç aşamalarında seramik yüzeyde bıraktıkları etki-dokular birbirlerinden farklıdır. Bu şekillendirme yöntemleri uygulanırken çeşitli aletler ve teknik çözümlemede yardımcı olan malzemeler vardır. Bu malzemeler oluşturulacak olan seramik ürünün ya da eserin formunu oluşturma aşamasında hem de istenildiği takdirde dekorlama sürecinde oldukça etkili rol oynamaktadırlar.

Seramik şekillendirme aletleri, seramik sanatının ve el sanatlarının oluşturulması sürecince kullanılan çeşitli araçlardır. Bu aletler, çamur-kilin şekillendirilmesi, oyma, modelleme, cilalama ve daha fazlası için sanatçılara ve seramik ustalarına yardımcı olur. Her aletin özel bir işlevi ve kullanımı vardır ve seramikçiler bu araçları ustaca kullanarak eşsiz eserler yaratırlar.

Seramik şekillendirme aletleri (Şekil-3), seramik sanatçılarının ve ilgi alanı seramik olan herkesin yakından ilgilenen kişilerin her malzeme ve aletlerden farklı tasarımlar oluşturmalarına yardımcı olan elemanlardır. Bu aletler, seramik sanatında kullanılan temel iş araçlarıdır ve farklı formların bu formlarda desenler özellikle dokuların yaratılmasına olanak tanır.



Şekil 3 : Yarı yaş şekillendirmede kullanılan bazı seramik aletler

https://img.freepik.com/photos-premium/vue-rapprochee-plante-pot_1048944-728754.jpg?semt=ais_se_enriched&w=740&q=80

Seramikte yaş şekillendirme de yüzeye uygulanan baskılar, çizikler, darbeler veya alet müdahaleler; ilkeler dahilinde ritim-tekrar, kontrast, denge ve bütünlük gibi tasarım ilkelerini doğrudan etkiler. Bu doğrultuda doku, sadece seramik malzemenin fiziksel bir nitelikten çıkarak, biçimsel olarak

formu etkileyen, güçlendiren, izleyicinin algısını ve eserin estetik bütünlüğünü belirleyen tasarım aracına dönüşür.

Doku Odaklı Çalışmalar

Uluslararası ve Türkiye’den seramikte doku, yüzey araştırması ve yaş şekillendirme sürecindeki etkileri ön planda tutan sanatçılar vardır. Bu sanatçıların, temel sanat ilkeleri doğrultusunda ve seramik malzemenin teknik özelliklerinden yararlanarak ritim-tekrar, bütünlük gibi ilkelere örnek verilebilecek çalışmaları mevcuttur. Bu çalışmalar; gerek seramik dış yüzeyinde oluşturulan dokulardır gerekse direkt form-biçim üzerinde işlenen çalışmalardır. Anne Goldman en iyi örneklerden biri olabilir.

Sanat nesnesi üretiminde doku kullanımı, sanatçının doğal dokular yanında farklı malzeme manipülasyonları ile yapay doku elde etmesine de olanak tanır ve yapay doku oluşumu sanat nesnesi üzerinde vurguyu artırır. Sanatçı, doğa ilhamlı yaratıcılığını kullanırken, doğal (fiziksel veya dokunsal) doku örneklerini bir araç olarak kullanmaktadır. (Boratav, 2022:198)



Şekil 4 : Anne Goldman, Gelgit Havuzu, 40.6cm. çapında ve 25,4cm. yüksekliğindedir, 1990-1999.

<https://www.annegoldmanceramics.com/annegallery.html>

Anne Goldman’a ait olan Gelgit Havuzu; ‘‘Kıyıda dalgaların girdap gibi hareketi, oyulmuş ve yontulmuş kayalar, gelgitlerin sürekli ritmi.’’ Şeklinde ifade edilmiştir. (Goldman, t.y.) Anne’nin eserleri, porselen ve demir astarlarla zenginleştirilmiş, oyulmuş, yontulmuş ve delinmiş yüzeylere sahip, çarkta işlenmiş taş eserlerdir şeklinde ifade edilmiştir. Kendisinin eserleri ve tasarım tarzı hakkındaki ifadesi de ‘‘Doğa o kadar mükemmel ki. Her şey orada; oluşumlar, mağaralar, kemikler ve taşlar. Benim ifade etmeye çalıştığım şey, bu dünyanın güzelliğine olan sevgim ve saygım. Kil benim dilim’’ – Anne Goldman.



Şekil 5 : Anne Goldman, Kanyon Duvar Vazosu, Çapları 20,3cm. ile 40,6cm. arasındadır, 1990-1999.

<https://www.annegoldmanceramics.com/annegallery.html>

Yine Anne Goldman'a ait olan Kanyon Duvar Vazosu; "Büyük Kanyon'un bir kolu olan Havasu Kanyonu'nda yürüyüş yaparken şiddetli bir yağmur yağmaya başladı. Su, kanyonun duvarlarından aşağı dökülüyordu, görülmeye değirdi. Bu bana bu özel doku fikrini verdi" şeklinde ifade etmiştir. (Goldman, t.y.)



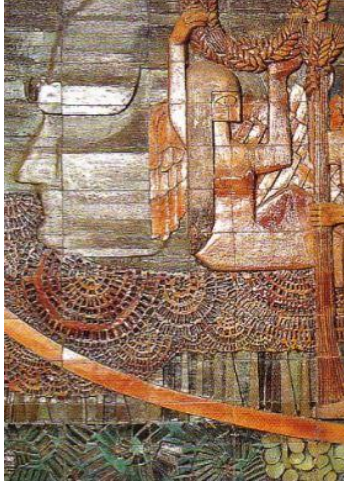
Şekil 6 : Atilla Galatalı, Güneş Motifi, Çap: 92cm., 1964.

<https://www.kalecore.com.tr/blog/seramik-sanatcileri/seramik-sanatcisi-atilla-galatali>

Seramik pano çalışmaları ve formlarıyla ön plana çıkan Atilla Galatalı, çalışmalarında serbest şekillendirme teknikleri ve döküm tekniğini bir arada kullanarak (Şekil 7) 'de görüldüğü üzere plaka ve serbest şekillendirme yöntemlerini de birleştirdiği rölyef ve renklerle görsel dokunun ön plana çıktığı eserler ortaya çıkartmıştır. Seramik panolarını genellikle dokulardan oluşturan Galatalı, renk kontrastlığını, ışık-gölge oyunlarını ve düzensizlik içerisinde düzen oluşturarak kullanan seramik sanatçımızdır.



Şekil 7 : Atilla Galatalı, Seramik Pano, Swiss Otel Manolya Bahçe, 1983.
<https://www.izmir.art/tr/seramik-pano>



Şekil 8 : Atilla Galatalı, Duvar Panosu Detay, 2,5 x 6,5m., Azot Sanayi Genel
 Müdürlüğü Giriş Katı / Ankara, 1982.
<https://ozguven.info/enistem-attila-galatali/#jp-carousel-189>

Japonya'nın en önemli çağdaş sanatçılarından biri olarak kabul edilen Akiyama Yo, bir çömlekçi çarkının yarattığı simetriyi şaşırtıcı şekillerde bozar (Şekil 10); iç yapıyı ortaya çıkartmak için parçaları kırarak veya iç gerilim yaratmak için bölümleri ters çevirir. Akiyama'nın heykelleri, sanatçının elleriyle özenle şekillendirilmiş yüzey dokularıyla yakından incelemeye ve derinlemesine etkileşime davet eder. "Görünür" aracılığıyla 'görünmez' olanı aramayı alışkanlık haline getirdim. Bu, hayatım boyunca edindiğim çeşitli deneyimlerden öğrendiğim bir şey. Öğretmenim Yagi Kazuo-sensei, 'Karşınızda yükselen bir dağa baktığınızda bile, dış görünüşünün altında gizli olan yapıya dikkat edin' derdi." (Mirviss, t.y.)



Şekil 9 : Akiyama Yo, Başlıksız, Seramik, 19x35x33,5 cm., 2021.
<https://www.artcourtgallery.com/eng/artists/akiyama/>



Şekil 10 : Akiyama Yo, Paslı demir kaplamalı sırsız seramik, 22,5 x 49,9 x 41,3cm., 2020.

<https://www.artcourtgallery.com/eng/artists/akiyama/>

Akiyama'nın eserleri, boyutları, tasarımları ve formları bakımından derindir; hepsi doğadaki parçalanma ve yaşamın kile nasıl geri döndüğü temasıyla yaratılmıştır. Şekillendirme sürecinin bir kısmı, büyük ölçekli parçalarda çatlaklar oluşturmak için bir brülör kullanmayı içerir. Eserleri ilkel ama modern, kaba ama rafine, kasvetli ama canlandırıcıdır. Yüzyıllarca uykuda kaldıktan sonra yerden çıkarılmış gibi görünür, insanın hayal gücünü günlerce dolduran bir varlığa sahiptir. (Yellin, 2004)



Şekil 11 : Ursula Morley- Price, İki "Şişe Formu", 28,3cm., 2010.
<https://www.artsy.net/artwork/ursula-morley-price-two-bottle-form-vessels>

Seramikçi Ursula Morley-Price, nesnelerin merkez ekseninden yayılıyormuş gibi görünen, imkansız derecede ince, genellikle simetrik flüt dizileriyle süslenmiş vazolar, şişeler ve tabaklar yaratmak için sıkıştırma ve sarma tekniği kullanıyor. İki ‘‘Şişe Formu’’ (Şekil 11) gibi işlerinde Price, geleneksel formlarla başlıyor ve ardından düz bir çizgide çıkıntı yapan veya dalgalanan ve bükülen eşit aralıklı uzantılar ekliyor. Masaüstü boyutundaki işleri, işlevsel çekirdekleri heykelsi dış cephelerle harmanlayarak zanaat ile güzel sanatlar arasındaki sınırı belirsizleştiriyor (Artsy, t.y.).

Şekil 12 de görüldüğü üzere, nesnelerin merkez ekseninden yayılıyormuş hissini gözlemlediğimiz bir diğer çalışmasıdır. Hem simetrik görünüp bir o kadar da salaş ve salaşlığın yarattığı bir düzen söz konusudur. Çalışmada gözlemlenen doku, yaprak gibi görünen dış yüzey dokusu, yapaylıktan ziyade daha çok doğada var olan, kendiliğinden oluşan bir yabani bitki yaprağı etkisindedir. Her ne kadar doğa odaklı olmasa da uyguladığı teknikler, şekillendirme yöntemleri sonucu doğayı ele almışçasına bir sonuç oluşturmaktadır.



Şekil 12 : Ursula Morley Price, Kanatlı Vazo Formu, 12,7 cm, 1985.
<https://www.artsy.net/artwork/ursula-morley-price-two-bottle-form-vessels>



Şekil 13 : Hitomi Hosono, Alıç Yaprığı ve Ume Ağacı Kabı, Kalıplanmış, oyulmuş ve elle yapılmış, içi altın varaklı porselen, Yükseklik 15,5cm. Çap 22,5cm., 2021.
<https://www.hitomihosono.com/>

Hitomi Hosono; ‘‘ Şimdi Londra’da yaşıyorum ama stüdyomda sessizce çalışırken bir şeye odaklandığımda, sanki hala Japonya’daymışım gibi sesleri duyuyorum. Japonya’ya ve özellikle de doğasına sair anıları, seramik yaratımları için vazgeçilmez bir kaynak olmaya devam ediyor. Porselen kilini ellediğimde, Japonya’daki doğaya dair eski anılarım ellerimden akıp geçiyor; zihnimdeyken soyut ve belirsizdi. Yoğurma, fırçalama, okşama oyma. Porselen kilinden şekil çıkıp dokunsal hafızamın formunu almaya başlamadan önce birçok işleminden geçiyor’’ (Wehren, 2021).

Hosono’nun ifade ettiği gibi, ortaya çıkartmış olduğu eserlerin dokularını tamamen Japonya’nın doğal güzelliklerinden ilham aldığı ve bu etkileri eserlerinde dokunsal doku olarak gerçekleştirdiği açıkça ortadadır. Bu doğal dokuları, yoğurarak, fırçalayarak el ile yontarak hatta oyma teknikleriyle uygulamaktadır. Sanatçı, Japonya mirasını ve İngiliz etkilerini birleştirerek ustalıkla karmaşık, bitki, çiçek ve doğaya dair gerçek dokulu eserler yaratıyor.



Şekil 14 : Hitomi Hosono, Büyük Bir Hawthorn Kulesi, Kalıplanmış, oyulmuş ve elle yapılmış porselen, Yükseklik 40 cm. Çap 28,5cm., 2021.
<https://www.hitomihosono.com/>

Hitomi Hosono, Büyük Bir Hawthorn Kulesi (Şekil 16), 2021. Kalıplanmış, oyulmuş ve elle yapılmış porselen, iç kısmı dans eden dallardan oluşuyor. Yükseklik 40 cm. Çap 28,5cm. Telif hakkı: Adrian Sassoon, Londra (Wehren, 2021).

Hitomi Hosono seramik sanatçısı; “Yaprağın güzelliğini ve detaylarını seramik çalışmalarına aktarmak, onu kendi dilim olarak kullanarak nesneler için yeni hikayeler örmek niyetindeyim.” Hitomi Hosono’nun detaylı porselen kapları, doğaya ve botanik örneklerle gönderme yapıyor. Tebeşir benzeri bir yüzeye ve altın süslemelere sahip olan eser, zarafetiyle büyülüyor ve British Museum ve Victoria and Albert Müzesi küratörlerinin ilgisini çekiyor (Hostler, t.y.).



Şekil 15: Tanaka Tomomi, Accompany, Seramik, 23 x 30 x 28 cm.2019.
<https://modernegallery.com/artists/tanaka-tomomi/>

Tanaka Tomomi, (Şekil 17) elle yapılmış bir kil çekirdeğe tutturulmuş titiz kil lamel katmanlarıyla işlenmiş karmaşık heykeller konusunda uzmanlaşmıştır. Bu teknik, Tomomi'nin düzleştirilmiş bir kil parçasına kapıldığı ani bir ilham anından doğmuştur.

Tomomi, bastırılmış duyguların kil aracılığıyla ifade etme konusunda neredeyse çılgınca bir ihtiyaç duyduğunu anlattı. Basit, küresel çekirdeklere ince, narin lamelleri ekleyerek başladı. Sonra da form, sürece her zaman ikincil kaldı. Çekirdek formları çekip sıkıştırdıkça, dalgaları, uzuvları ve belleri anımsatan organik, akıcı formlar ortaya çıktı. Tanaka Tomomi, sanatını içsel çalkantıların bir aracı olarak görüyor. İçinde sürekli olarak bir duygu karmaşası dönüyor ve ifade arıyor. Sanatındaki evrimleşen şekiller, bazen uykuda, bazen de uğursuzca kıpır kıpır olan çalkantılı bir duygu denizini simgeliyor (Moderne Gallery, t.y.).



Şekil 16: Tanaka Tomomi, Mücadele Ediyor, Seramik, 2018.

<https://modernegallery.com/works/objects/tanaka-tomomi-struggling-2018-mg1936/>

Şekil 18' de Tanaka Tomomi'nin "Mücadele Ediyor" adlı eseri mevcuttur. Bu eserin malzemesi diğer çalışmalarında olduğu gibi seramiktir ve eserin isminden de anlaşılacağı gibi; mücadele etmenin soyut heykelsi bir oluşumdur. Tomomi bu eserini şu sözlerle ifade ediyor;

"Tıpkı 'Gökyüzünü Yakala' gibi yukarı doğru yükselen bir form yarattım. Yukarı uzanıp bir şeyi yakalamaya çalışıyor" (Moderne Gallery, t.y.).



Şekil 17 : Tony Marsh, Doğal Dünya için Kutsal Emanet, Toprak Kap. 43,2 x 114,6 x 96,5 cm., 1989.

<https://www.hostlerburrows.com/collection-all/tony-marsh>



Şekil 18 : Tony Marsh, Doğal Dünya için Kutsal Emanet, Toprak Kap. 43,2 x 101,6 x 60,9 cm., 1989.

<https://www.hostlerburrows.com/collection-all/tony-marsh>

Long Beach, Kaliforniya’da yaşayan çömlekçi Tony Marsh, seramil kaplarını özenle tasarlayıp parçalara ayırıyor. İster delikli ister çıkıntılarla kaplı olsun, nadiren yapısal süslemelerden yoksundurlar. Marsh’ın eğitimi, ona biçimsel teknik ve zanaat geleneğine olan takdir kazandırdı ve bunları genellikle hücresel yapılara, organizmalara veya diğer biyomorfik formlara benzeyen kendi eserlerine dönüştürdü (Artsy, t.y.).

Tony Marsh, hem jeofizik bilimine hem de sanatsal yaratım biçimlerine metaforik bir gönderme yapan Marsh’ın kapları, yerçekimi ile erimiş malzemelerin ısıtma ve soğutma döngüleri boyunca akışı arasında bir argüman ortaya koyarak, bu malzemelerin son derece dönüşümsel doğasını araştırır. Sürecinde not alma yoktur ve her eser, çoklu fırınlamaların ve yüzey malzemelerinin sezgisel olarak eklenip çıkarılmasının tekrarlanamaz bir ürünüdür (Albertz Benda, t.y.).

SONUÇ

Bu makale çalışması kapsamında doku kavramı, seramik sanatında dokunun etkileri ve teknik anlamda incelenmesi, aynı zamanda dokunun görsel sanatlardaki etkisi, dokunun kavramsal boyutları çerçevesinde ele alınmıştır. Hem geleneksel hem de çağdaş seramik sanatındaki dokunun yeri ve önemini irdeleyen araştırmalar yapılmıştır. Doku kavramının seramik formların üzerindeki etkisi, eserlerin algılarına katkısı ve izleyicilerin algılarının yönlendiren ifade dilini güçlendiren temel bir tasarım unsuru olduğu ortaya koyulmuştur.

İnsanlık tarihinden günümüze kadar gelen süreçte, insanın iz bırakma ve kendini ifade etme eğilimi ve zorunluluğunu ifade etme biçimi olarak dokunun güçlü bir araç olduğu görülmüştür. İnsanlık tarihinin mağara resimlerinden günümüze kadar süregelen çağdaş seramik çalışmalarındaki doku kavramının hem dokunsal hem de görsel yönleriyle insanın duygu hafızasında önemli bir yer edindiği sonucuna varılmıştır. Seramik malzemede dokunun tekniksel bir alan olmasının ötesinde, çeşitli seramik sanatçılarının estetik tercihlerinin, kendi iç dünyalarında ve ilgi alanlarında da yer aldığını göstermektedir. Aynı zamanda sanatçıların, duygu aktarımının ve düşünsel yaklaşımlarının bir parçasının da doku olduğu ortaya koyulmuştur. Bu bağlamda Seramik Sanatın doku araştırmaları hem geçmişten günümüze kadar gelen geleneksel sanatın temelini oluşturmuş hem de geleceği yansıttığına inandığımız çağdaş sanatın sınırlarını genişleteceği öngörülmektedir. Sonuç olarak seramik sanatta doku, yalnızca yüzeysel bir süsleme unsuru olarak değil; malzeme özellikleri, teknik uygulamalar ve sanatçının kavramsal yaklaşımıyla bütünleşerek eserin anlamını ve ifade dilini belirleyen temel bir tasarım ögesi olarak değerlendirilmektedir.

REFERANSLAR

- Albertz Benda. (t.y.). Tony Marsh. <https://www.albertzbenda.com/artists/42-tony-marsh> adresinden 25.12.2025 tarihinde alınmıştır.
- Altundağ, M. (2017). Çağdaş Seramik Sanatında Doku Ögesi. İDİL, s. 6(39) s.3257-3269.
- Arıman, Y. (2019). Dokunun Duyumsanması. Sanat Tasarım Dergisi, 9(2) s. 414-425.
- Artsy . (t.y.). <https://www.artsy.net/artist/ursula-morley-price> adresinden 25.12.2025 tarihinde alınmıştır.
- Artsy. (t.y.). <https://www.artsy.net/artist/tony-marsh> adresinden 25.12.2025 tarihinde alınmıştır.
- Aşan Yüksel, O. (2024) *Yaş Çamur Yüzeylerde Mühür Uygulamaları*. Seramik sanatı Teknolojisi ve Uygulama Araştırmaları, Sistem Ofset Yayıncılık, Ankara, s.41-60.
- Boratav, O. (2022). Doğa İlhamlı Yaratıcılık ve Seramik Sanat Nesnesinde Kullanımı. Art Vision, 28(49), s. 198-206.
- Bozkurt, B. (t.y.). *Temel Sanat Eğitimi 7.Hafta*. https://acikders.ankara.edu.tr/pluginfile.php/125801/mod_resource/content/1/Temel%20Sanat%20E%C4%9Fitimi%20Hafta%207.pdf adresinden 25.12.2025 tarihinde alınmıştır.
- Goldman, A. (t.y.). Anne Goldman Ceramics. <https://www.annegoldmanceramics.com/tidepoolalt.html> adresinden 25.12.2025 tarihinde alınmıştır.
- Goldman, A. (t.y.). Anne Goldman Ceramics. <https://www.annegoldmanceramics.com/annegallery.html> adresinden 25.12.2025 tarihinde alınmıştır.
- Goldman, A. (t.y.). Anne Goldman Ceramics. <https://www.annegoldmanceramics.com/canyonwallvase.html> adresinden 25.12.2025 tarihinde alınmıştır.
- Hosono, H. (t.y.). Hitomi Hosono <https://www.hitomihosono.com/> adresinden 25.12.2025 tarihinde alınmıştır.
- Hostler, B. (t.y.). <https://www.hostlerburrows.com/collection-all/tony-marsh> adresinden 25.12.2025 tarihinde alınmıştır.
- Karaağaç, K. (2024). Şamot Çamuru Yüzeyinde Doku Denemeleri ile Kitap Formu Oluşturma Fikri, İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi, 10(1), 83-93
- Mirviss, J. B., (t.y.). *Akiyama Yo*. <https://www.mirviss.com/artists/akiyama-yo> adresinden 25.12.2025 tarihinde alınmıştır.
- Moderne Gallery. (t.y.). Tanaka Tomomi. <https://modernegallery.com/artists/tanaka-tomomi/> adresinden 25.12.2025 tarihinde alınmıştır.
- Oransay, L. (2006). Doku, Strüktür ve Tekrar İlkelerinin Seramik Alanında Kullanım Olanakları, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü ,Sanatta yeterlilik tezi.
- Uğur, A. Balyemez, A. (2023). Seramik malzemenin dili ve kimliğin taşıyıcı olarak parmak izi dokusu. Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi, Yaz (30), 109-121.

- Wehren, C. (2021). Explore the lush, nature-inspired work and studio of ceramicist Hitomi Hosono. TEFAF. <https://www.tefaf.com/stories/explore-the-lush-nature-inspired-work-and-studio-of-ceramicist-hitomi-hosono> o adresinden 25.12.2025 tarihinde alınmıştır.
- Yellin, R. (2004). <http://www.e-yakimono.net/html/akiyama-yo-pt-2004.html> adresinden 25.12.2025 tarihinde alınmıştır.

Çağdaş Türk Resminde Figüratif Anlayış: Neş'e Erdok

Yelda USAL¹

1. Dr.Öğrt. Üyesi, Fırat Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Resim-İş Öğretmenliği Anabilim Dalı, Elazığ. yusal@firat.edu.tr <https://orcid.org/0000-0002-1892-0724>

ÖZET

Türk resim sanatı tarihinde Neş'e Erdok, Batılılaşma süreciyle evrimleşen figüratif sanatı, güçlü gözlem yeteneği ve dışavurumcu eğilimlerle harmanlayarak, özellikle kent hayatındaki yalnız, yoksul ve sıradan insanların iç dünyalarını ve toplumsal mücadelelerini yansıtan eşsiz bir toplumsal gerçekçilik dili yarattı. Bu araştırma, sanatın evrensel bir ifade biçimi olarak rolünden yola çıkarak, figüratif sanatın insan deneyimini yansıtmadaki tarihsel ve kültürel önemini inceliyor. Türk resim sanatı bağlamında, Batılılaşma ve modernleşme hareketlerinin şekillendirdiği figüratif dilin dönüşümünü vurguluyor. Bu tarihsel arka plan karşısında, çağdaş Türk resminin önde gelen isimlerinden Neş'e Erdok'un sanatsal kimliği detaylandırılıyor. Neşet Günal'ın atölyesinde eğitim alan ve güçlü gözlem yeteneğine sahip olan Erdok, eserlerinde sosyal gerçekçilik yaklaşımını benimsiyor. Dilenciler, işçiler ve bürokratlar gibi kent hayatının sıradan insanlarına odaklanan sanatçı, bireyin iç dünyasındaki yalnızlığı, çaresizliği ve sosyal mücadeleleri tasvir ediyor. Biçimsel olarak, dramatik ışık kullanımı, asil bir renk paleti ve formun ifade edici bozulmalarıyla psikolojik yoğunluk yaratıyor. İncelenen eserler ("Ekmek," "Alacakaranlık," "Filistin") aracılığıyla, Erdok'un hem kişisel sığınaklara hem de küresel çatışmaların insani sonuçlarına odaklanan eleştirel ve duyarlı dilinin kalıcı önemi vurgulanmaktadır. Sonuç olarak, Neş'e Erdok'un figüratif dil ve evrensel insan temalarını, özellikle yalnızlık, çaresizlik, kent yabancılaşması ve sosyal yoksulluğu, güçlü psikolojik gerçekçilik ve eleştirel derinlikle ele alan sanatının, Türk resminde geçici akımları aşan, kalıcı bir sosyal ve insani duyarlılık sesi olduğunu söyleyebiliriz.

Anahtar Kelimeler – Figüratif sanat, Türk resminde figür, Neş'e Erdok, sanat anlayışı, eserleri.

GİRİŞ

Sanat, insanın duygularını, düşüncelerini, hayal gücünü ve yaşam deneyimlerini ifade etme arzusuyla ortaya çıkan yaratıcı bir faaliyettir. Tarihin en eski dönemlerinden günümüze kadar sanat, insanların kültürlerini, inançlarını, toplumsal yapılarını ve bireysel kimliklerini anlatan bir araç olmuştur ve estetik bir değer taşımasının yanı sıra eleştirel ve düşünsel bir role de sahiptir. Toplumun sorunlarına, bireyin iç dünyasına, doğaya ya da evrene dair farkındalık yaratabilir. Bu yüzden sanat, zaman zaman sıradan bir bakış açısıyla görülemeyen gerçekleri gözler önüne serer ve insanlara farklı bir perspektif sunar. Sanatçı ise bu yaratıcı sürecin merkezindeki kişidir ve duygularını, fikirlerini veya toplumsal sorunları kendine özgü bir dille yine kendince ifade eder. Sanatçının yarattığı eserler, genellikle iç dünyanın bir yansımasıdır; ancak birçok sanatçı topluma, dönemin sosyal,

politik, ekonomik ve kültürel dinamiklerine de ayna tutar. Sanatçılar, insanları düşünmeye, hissetmeye ve yeni bir bakış açısına sahip olmaya teşvik eden ilham verici figürlerdir. Sanat ve sanatçı arasında da güçlü bir ilişki vardır. Sanatçı, eseri aracılığıyla izleyicisine dokunur; sanat eseri ise sanatçının içsel bir parçası olarak bir mesaj verme özelliğiyle kendisini ifade eder. Bu bağlamda sanat, sanatçıyla izleyici arasında bir köprü görevi görür. Eser izleyici tarafından yorumlandıkça, yeni anlamlar kazanır ve böylece sanat, her insanın kendinden bir şey bulabileceği evrensel bir dil haline gelir.

Resim sanatında sanatçı, doğa ve kent dokusu arasındaki ilişki hem sanatın tarihi boyunca hem de günümüz çağdaş sanatında sıkça ele alınan temel konular arasında yer almıştır. Sanatçı, doğanın güzelliğini, kentin dinamizmini veya bu ikisinin arasındaki gerilimi ifade ederek insan, çevre ve medeniyet arasındaki ilişkiye dair güçlü bir anlatım sunar. Doğa ve kent dokusu temalarının sanat eserlerinde yer bulması, yalnızca bu unsurların plastik ve estetik değerinden değil, aynı zamanda sanayileşme, modernleşme ve insanlığın doğa ile olan sürekli değişen ilişkisinden de kaynaklanır. Sanatçılar, doğa ve kent dokusunu yalnızca dış dünyayı yansıtmak için değil, aynı zamanda bir içsel yolculuğun ifadesi olarak da kullanırlar. Doğa, sanatçının ruhsal özgürlüğünü ve içsel dinginliğini temsil edebilirken, kent dokusu sosyal baskıları, modern hayatın karmaşıklığını ve bireyin toplumsal normlarla olan çatışmasını simgeleyebilir. Sanatçılar bu iki unsuru birleştirerek, izleyiciyi kendi iç dünyası ile yüzleşmeye, kendi doğasını ve içinde bulunduğu kentsel çevreyi sorgulamaya da davet eder.

Figüratif Sanat

Resim ve heykelde "figür" terimi, doğada bulunan veya hayal ürünü olan her türlü varlığı veya nesneyi ifade eder. Sanatın konusu olarak hizmet eden herhangi bir nesnedir, ancak plastik sanatlarda figür özellikle insanları ifade eder. Tarih boyunca, resimdeki figür, toplumların kültürel yapıları ve sanatçıların yorumları tarafından şekillendirilerek biçim ve kavram bakımından çeşitlilik göstermiştir. Figüratif resmin tarihine bakıldığında, Rönesans'tan itibaren plastik sanatlara büyük bir ilgiyle geliştirildiği ve özellikle Avrupa ülkelerindeki sanatçılar tarafından yaratılan sayısız başyapıt sayesinde değerinin günümüze kadar azalmadığı açıktır (Karabaş ve Özkan, 2017: 133). Figüratif sanat, en eski ve en kalıcı sanatsal ifade biçimlerinden biridir. Gerçek nesne kaynaklarından doğrudan üretilen temsili bir sanattır. İnsan bedeni sanatsal temsile tabi bir nesne olarak ele alınırsa, ontolojik ve fenomenolojik bir bakış açısıyla insan bedeni de nesneyle aynı süreçleri deneyimler. Beden, maddesel dünyada yaşayan, duyularımıza ve algılarımıza madde gibi yanıt veren bir "figür"dür. Bu figür ise sanat tarihi, sanat teorileri ve farklı dönemlerde farklı bir olgu olarak ele alınmış ve yorumlanmıştır. Bu figür hem doğal bir nesne hem de aracı bir nesne olarak yorumlanmış, böylece gerçeklikle doğrudan veya dolaylı bir bağlantı kurulmuştur (Yüksel, 2010: 183).

Türk Resminde Figür

İnsan figürü, tarihin en eski dönemlerinden günümüze kadar sanatın konusu olmuştur. Resim tarihinde, insan figürü farklı anlayışlar bağlamında birçok farklı üslupta tasvir edilmiştir. Bu farklı yaklaşımlar ve üsluplar, ilgili dönemlerin özelliklerini yansıtır. Türk resminde figüratif dil, hem tarihsel hem de kültürel nedenlerle derin ve dönüştürücü bir süreçten geçmiştir. Türk sanatındaki figüratif dilin yolculuğu, Batılılaşma hareketleri ve modernleşme çabalarıyla yakından bağlantılıdır. Türk resminde, insan figürüyle ilgili örneklerin 18. yüzyılın ikinci yarısına kadar minyatür resim alanında verildiği belirtilmektedir. 1794'te İmparatorluk Askeri Mühendislik Okulu'nda ve 1835'te Askeri Akademi'de resim derslerinin başlamasıyla, Osmanlı Türkiye'sinde Batı anlamında resim başlamıştır. 1882'de Güzel Sanatlar Okulu'nun kurulması ve 1883'te eğitimin başlamasıyla, resme daha akademik bir bakış açısıyla yaklaşılmaya başlanmıştır. Türk resminde, Cumhuriyet döneminde insan figürünün tasviri Batı resminden etkilenirken, Türk sanatçılar aynı zamanda İslam gelenekleri bağlamında devam eden insan ve hayvan tasvirine yönelik tutumlarla da bir tür mücadele yaşamışlardır. 19. yüzyılın son çeyreğinden itibaren, fotoğrafın bir araç olarak kullanımı, Batı resminde olduğu gibi Türk resminde de insan figürlerinin 'gerçekçi' tasvirini kolaylaştırmıştır. İslam'da imgelerin tasvirine yönelik tutum doğal olarak İslam sanatını etkilemiştir. İslam sanatında canlı ve cansız varlıkların tasvirinde katı bir natüralist yaklaşım benimsenmese de, bunlar çoğunlukla üslup yoluyla yorumlanmaktadır. Türk sanatçıların Batı'daki eğitim deneyimlerinden elde ettikleri kazanımlardan biri de, doğrudan gözleme dayalı çizim çalışmaları yoluyla organik figür pratiğinin geliştirilmesidir; bu da resim tasarımının temelini oluşturur (Göktepe, 2018: 4). Türk resminde figür bazen soyutlamayla tezat oluştursa da, Nuri İyem, Neşet Günel ve birçok çağdaş sanatçının eserlerinde kimliği, toplumu ve insanlık durumunu yansıtan güçlü bir ifade aracı olarak varlığını sürdürmektedir.

Neşe Erdok ve Sanat Anlayışı

Neşe Erdok, Türk resminde kendine özgü bakış açısı ve duyarlılığı, desenleri, renkleri, çalışma tarzı ve bir anlamda sevdiği ve tekrar etmekten çekinmediği motifleriyle özgünlüğe ulaşmıştır; geçici akımlara veya modaya boyun eğmez. Neşe Erdok, Türk resmindeki özgün kimlikler arasında duyarlılığın bir penceresi olarak kabul edilir. Neşe Erdok, klasik ve geleneksel resim kuralları çerçevesinde kalarak veya vurgu ve açıklık amacıyla kişisel üslubunun etkisiyle bu kurallara meydan okuyarak, yalnızca gerçekliği yansıtmayı ve durumları betimlemeyi amaçlar. Figüratif resimde, kompozisyon, renk ve yapı konusunda yüksek düzeyde bir uzmanlığı tuvale aktarır. Düşünme, hazırlık ve resim süreci arasında uyumlu bir denge vardır.

Gerçeklik, sanatçının kendi çevresi ve dünya görüşünden süzölmüş bir hakikat veya gerçekliğe eşdeğer, farklı bir forma dönüştürölmüş bir gerçekliktir (Karaca, 1992: 19). Neşe Erdok, 1959'da başlayan ve 1972'ye kadar süren eğitim hayatı boyunca, dönemin sosyal yapısını resimlerine yansıtmış ve bu da sonraki yıllarda elde ettiğı üslup gelişimini şekillendirmiştir. Güzel Sanatlar Akademisi'nde eğitim gördüğü atölyenin Neşet Günal'ın atölyesi olması, sanat hayatının şekillenmesinde önemli bir faktör olmuştur. Bu yıllarda, atölye öğretmenin etkisiyle, Neşe Erdok, sosyalist ekonominin etkisi altındaki sosyal olayları ve insan yaşamlarını konu alan resimler yapmaya başlamıştır. Konuları arasında yaşadığı şehrin sosyal gerçekleri de yer almıştır. Güçlü gözlem yeteneğıyle, şehirdeki dramatik yaşamları resimlerine yansıtmıştır (Ataseven, 2020: 269).

Figür ve Konu Seçimi (Toplumsal Gerçekçilik)

Çağdaş Türk resminin figüratif temsilcilerinden biri olarak kabul edilen Erdok, eserlerinde gündelik hayata ve sıradan yaşamlara odaklanmaktadır. Sosyal gerçekçilik yaklaşımını benimseyen sanatçının, eserlerinde insanların günlük yaşamlarından sahneler kullandığı, figürlerdeki deformasyonlardan yararlandığı ve biçimsel bozulmalardan çekinmeden insanların sadece dış görünüşlerini değil, iç dünyalarını da tasvir ettiğı belirtilmektedir (Çakmaklısoy, 2025: 866). Eserlerinde insan odaklı bir yaklaşım benimser ve bireyin toplum içindeki durumunu, yalnızlığını, çaresizliklerini ve bazen de mizah içeren anlarını derinlemesine işler. Eserlerinin merkezinde her zaman insan figürü yer alır. Figüratif anlatımcı eğilimleriyle belirginlik kazanan genç kuşağın temsilcilerindendir. Çoğunlukla dilenci, ayakkabı boyacısı konfeksiyon işçisi vb. gibi kent yaşamının belli bir kesiminden gelen tipleri, uğraşılan içinde ele alır (Karaca, 1992: 20). Bu figürler, genellikle sıradan insanların günlük yaşamlarından kesitler sunar. Sanatçı, figürlerin yüz ifadeleri ve beden dilleri aracılığıyla onların iç dünyalarını ve psikolojilerini yansıtmaya büyük önem verir. Erdok, eserlerinde toplumsal sorunlara, yoksulluğa, bürokrasiye ve kent yaşamının getirdiğı yabancılaşmaya eleştirel bir gözle bakar. Bu eleştiriyi, karamsar ve bazen de ironik bir dille, çarpıcı bir gerçekçilikle ifade eder.

Biçimsel Özellikler ve Üslup

Neşe Erdok, resimdeki mekân sorununu, optik bir sınırla çevrili yüzeyin figürün dokunuşuyla sürekli olarak şaşırtıldığı mat bir boşluk yaratarak çözüyor. Figürün aşırı duysal algılardan tamamen uzak tutulduğu dramatik içsel gereksinimler ile izleyicinin gözünün sürekli olarak uyarıldığı biçimsel amaçlar arasındaki çelişki, bu eşsiz figüratif üslubun temel özelliklerinden birini oluşturuyor (Karaca, 1992: 22). Resimlerinde güçlü ve dramatik bir ışık kullanımı dikkat çeker. Bu ışık, figürleri ve mekanları vurgulayarak eserlere tiyatral bir hava katar. Kompozisyonları, genellikle

yalın ve doğrudan olsa da, anlatım gücü yüksektir. Renk paleti, genellikle toprak tonları, kahverengiler ve kırmızılar gibi ağırbaşlı renklerden oluşur. Bu renkler, eserin atmosferine kasvetli ve yoğun bir duygu katmanı ekler. Eserlerinde biçimsel olarak tasarımın gücü çarpıcıdır, aynı zamanda ışık ve gölge, biçim ve ton gibi kurallara da bağlı kalır. Sıklıkla sadece dış görünüşü değil, aynı zamanda resmettiği kişilerin iç dünyasını da tasvir etmiştir. Bu açıdan, dışavurumcu bir yaklaşım sergilediği söylenir. Bazen konunun çarpıcı doğasını vurgulamak için biçim bozulmalarına başvurmuştur. Renkçi bir anlayışa sahip olan Erdok için biçim çok önemliydi (Menteşoğlu Chatzoudas ve Günaydın, 2020: 391).

Sanatçının Eserleri ve Değerlendirilmeleri

Sanatçının Eseri 1



Resim 1: Neş'e ERDOK, "Alacakaranlık", 180x150 cm, 2021, Tuval üzerine yağlıboya

Kaynak: <https://neseerdok.com.tr/m/resimler.asp>

Sanatçının Eseri Hakkındaki Yorum

Bu resim, Neş'e Erdok'un hem figüratif hem de psikolojik unsurları barındıran eşsiz sanatsal yaklaşımının güzel bir örneğidir. Bu resim, insan ve hayvan figürlerini bir araya getirerek içsel yalnızlık ve huzur atmosferi sunan Erdok'un sanatının temel unsurlarını somutlaştırıyor. Resmin merkezinde tekerlekli sandalyede oturan yaşlı/orta yaşlı bir insan figürü yer alıyor. Figür, kucağında büyük beyaz bir kediyi sıkıca tutuyor. Figürün etrafında, yere değmeden havada süzülüyor veya hareket ediyor gibi görünen dört kedi daha var. Bu merkezi, kapalı figür düzenlemesi (insan ve kedi), esere odak noktası ve psikolojik yoğunluk kazandırıyor. Erdok'un karakteristik paletine kıyasla, bu eserde özellikle arka plandaki yeşil ve sarı tonlar olmak üzere daha parlak ve canlı renkler kullanılmıştır. Bununla birlikte, figürün giysisindeki koyu mavi tonlar ve ifadesiz yüz, esere bir ağırlık ve içe dönüklük hissi katmaktadır. Işık dışarıdan (bir pencereden) geliyor gibi görünse de, figürlerin yüzeylerini yumuşak bir şekilde aydınlatarak dramatik gölgelerin oluşmasını engellemektedir. Figürler, Neş'e Erdok'a özgü, hafifçe stilize edilmiş ve basitleştirilmiş bir forma sahiptir. Özellikle insan figürlerinin yüzleri, duygusal olarak nötr, neredeyse maske benzeri bir ifade taşır. Kediler ise dinamik bir enerjiyle, bazen hafifçe bozulmuş anatomik özelliklerle tasvir edilmiştir. Bu resim, Erdok'un geleneksel "Bürokratlar" serisine kıyasla toplumsal eleştirisinin daha kişisel ve lirik bir yönünü temsil ediyor. Sanatçı bu tür eserlerde büyük toplumsal sistemlere değil, bireyin kendi özel dünyasındaki çaresizliğine, sığınaklarına ve küçük sevinçlerine odaklanıyor.

Sanatçının Eseri 2



Resim 2: Neş'e ERDOK, "Ekmek", 180x150 cm, 2021 , Tuval üzerine yağlıboya
Kaynak: <https://neseerdok.com.tr/m/resimler.asp>

Sanatçının Eseri Hakkındaki Yorum

Bu eser, Neş'e Erdok'un sosyal gerçekçi ve figüratif üslubunu en güçlü şekilde yansıtan, özellikle yoksulluk, ekonomik zorluklar, aile bağları ve temel ihtiyaçlar temalarını ele alan önemli bir resimdir. Resim, dikey ve sıkışık bir düzenleme içinde beş ana insan figürünü bir araya getiriyor. Figürlerin yakınlığı, fiziksel bir kalabalık ve mekânsal kısıtlama hissi yaratıyor. Figürlerin arkasında, neredeyse soyut bir unsur olarak, büyük bir ekmek somununu tutan dev eller dikkat çekiyor. Merkezde, kırmızı kazak giymiş genç bir kız, ekmeği büyük bir iştahla, neredeyse tamamını yutacak şekilde yerken tasvir edilmiştir. Bu sahne, eserin anlatsal ve psikolojik odak noktasını oluşturmaktadır. Renkler genellikle mat, toprak tonlarında (kahverengi, gri) ve soluk mavi-gri bir arka planla hakimdir. Bu ciddi ve soğuk renk paleti, tabloya ciddiyet, hüznün ve zorluk atmosferi katmaktadır. Kırmızı kazak ise bu soğukluğa karşı güçlü bir görsel kontrast oluşturmaktadır. Ortadaki kızın ekmeği tutma ve yeme şekli, bu temel ihtiyacın aciliyetini ve açlığın gerçekliğini vurguluyor. Sol alt köşede babanın tuttuğu çantadaki ekmekler ve arka planda göğsü doğru yükselen devasa ekmek, onu tutan ellerle birlikte, ekmeğin sadece yiyecek değil, hayatın kendisi, geçim kaynağı ve aile için önemli bir mesele olduğunu simgeliyor. Ön plandaki çocuklar olmak üzere, sade ve mütevazı kıyafetleri ve çıplak ayaklarıyla figürler, yoksul bir aileyi temsil etmektedir. Annenin bebeğini kollarında koruyucu bir şekilde kucaklaması, zorlu koşullara rağmen aile bağları içindeki koruma içgüdüsünü ve özveriyi göstermektedir. Erdok, figürlerin yorgunluğunu, kaygılarını ve hayatta kalma mücadelesini, resmi duygusal bir drama dönüştürmeden, nesnel bir ciddiyetle sunuyor. Sanatının en güçlü yönü de bu: acı çekme ve yoksulluk gibi temaları, sansasyon yaratmadan, sade bir gerçekçilikle aktarabilme yeteneği. Bu tablo, güçlü figüratif dili ve kasvetli atmosferiyle, ekmek ve açlık temaları etrafında şekillenen, yoksul bir ailenin iç dünyasını ve toplumsal mücadelelerini tasvir eden güçlü bir toplumsal portredir.

Sanatçının Eseri 3



Resim 3: Neş'e ERDOK, "Filistin", 180x130 cm, 2021, Tuval üzerine yağlıboya
Kaynak: <https://neseerdok.com.tr/m/resimler.asp>

Sanatçının Eseri Hakkındaki Yorum

Eser, sadece aile içi bir dramı değil, aynı zamanda savaşın, işgalin ve uzun süreli çatışmanın bireyler ve gelecek nesiller üzerindeki yıkıcı etkisini simgeleyen çok daha geniş bir politik ve insancıl mesaj taşımaktadır. Eser, figürlerin yakın yerleşimi ve merkezdeki figürün (yaralı adamın) baskınlığı nedeniyle yüksek bir gerilim ve baskı duygusu yaratıyor. Eserin genelinde soğuk mavi ve gri tonların hakimiyeti, melankolik, kaygılı ve travmatik bir atmosfer yaratıyor. Çocukların ve adamın boş, anlamsız bakışları, uzun süren acıların getirdiği uyuşukluğu ve duygusal tükenmişliği yansıtıyor. Başındaki bandajlar sadece fiziksel bir yaralanmayı değil, aynı zamanda süregelen çatışma ve direnişin yol açtığı kolektif psikolojik travmayı da simgeliyor. Başını kavrayan elleri ise sadece kişisel acıyı değil, aynı zamanda tüm bir halkın taşıdığı muazzam siyasi ve varoluşsal yükü temsil ediyor. Çocuk figürleri, Filistin meselesinin geleceği ve çatışmada masumiyetin yok edilmesi temalarını vurguluyor. Savaşın gölgesinde büyüyen, yüzlerinde yaşlılarının neşesinden yoksun, ciddi ve yorgun bir

nesli temsil ediyorlar. Kutu/sedye içindeki konumları, kısıtlanmayı, sınırlı yaşam alanını veya güvensizliği çağırıyor. Neş'e Erdok bu eserinde siyasi bir çatışmayı ayrıntılarıyla anlatmak yerine, savaşın ve işgalin insani sonuçlarını evrensel bir dille aktarıyor. Erdok, bireylerin ve özellikle çocukların çatışmanın nesnesi değil, en büyük kurbanları olduğunu vurguluyor. Bu eser, Erdok'un güçlü psikolojik gerçekçiliğinin sosyal eleştiriden siyasi eleştiriye doğru kaydığı bir noktayı işaret ediyor. Yaralı adamın durumu sadece bireysel bir hastalık değil, toplumsal bir rahatsızlığın ifadesidir.

SONUÇ

Tarih boyunca sanat, insanlığın varoluşsal sorunlarını, sosyal dinamiklerini ve duygusal derinliklerini yansıtan bir ayna görevi görmüştür. Resimde figür, bu yansıtmanın en temel araçlarından biri olmuştur; özellikle Türk resmi, Batılılaşma hareketleri ve kültürel dönüşümlerin etkisiyle figüratif dilinde derin bir evrim geçirmiştir. Bu bağlamda, Neş'e Erdok (1945–), figüratif ifadeyi sosyal gerçekçilikle harmanlayarak çağdaş Türk resminin en güçlü ve özgün seslerinden biri haline gelmiştir. Erdok'un sanatsal yaklaşımı, biçimsel kurallara bağlılık, güçlü gözlem yeteneği ve sosyal duyarlılığın mükemmel bir karışımını sunuyor. Neşet Günal'ın atölyesindeki eğitimine dayanan bu yaklaşım, sanatçının şehir hayatının sıradan insanlarını –dilencileri, işçileri, bürokratları– tuval üzerine sade ve dramatik bir dille yansıtmasını sağlamıştır. Sanatçı, figüratif sanatı sadece dış görünüşleri temsil etmek için değil, aynı zamanda bireyin iç dünyasındaki yalnızlığı, çaresizliği ve mücadeleyi ifade etmek için de kullanıyor. Neş'e Erdok'un üslubu, güçlü ve dramatik ışık kullanımı, pastel renk paleti ve biçimsel bozulmalardan çekinmeyen dışavurumcu eğilimlerle karakterize edilir. Bu biçimsel özellikler, resmettiği figürlerin psikolojik yoğunluğunu ve durumlarının ağırlığını artırır. Resimlerinde sadece gerçekliği yansıtmakla kalmaz, aynı zamanda gerçekliği kendi duyarlılığıyla süzerek “gerçeğe eşdeğer farklı bir gerçeklik” yaratır.

Neş'e Erdok'un figüratif sanattaki eşsiz dili, yalnızca estetik bir ifade değil, aynı zamanda sosyal ve insancıl eleştiri için de derin bir araçtır. Sanatçı, eserlerinde sıradan bireylerin iç dünyalarındaki yalnızlığı ve çaresizliği, kent yaşamının yabancılaşmasını ve yoksulluğunu, hatta "Filistin" gibi eserlerinde küresel çatışmaların ve travmaların kolektif yükünü yansıtır. Klasik resim kurallarını kişisel tarzıyla harmanlayarak ve güçlü psikolojik gerçekçilikle donatılmış figürler aracılığıyla Erdok, izleyiciyi hem kendi iç doğasıyla hem de yaşadığı kentsel ve sosyal çevreyle yüzleşmeye davet eder. Böylece, geçici akımlara meydan okuyarak, Türk resminde kalıcı bir duyarlılık penceresi olarak varlığını sürdürmektedir.

REFERANSLAR

- Ataseven, S. Y. (2020). Toplumsal Gerçekçi sanat anlayışı içinde neşe erdok'un resimlerinde figür olgusu. *The Journal of Academic Social Science Studies*, 13(83), 265-280.
- Chatzoudas, Ç. M., ve Günaydın, Ş. (2020). Toplumsal gerçekçilik hareketi içinde kadın bir sanatçı olarak neş'e erdok. *Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi*, 8(24), 383-398.
- Çakmaklısoy, M. H. (2025). Türk resim sanatında Neş'e Erdok'un hayvan figürlü yapıtları üzerine biçimsel bir analiz. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 15, 995-1014. <https://doi.org/10.20488/sanattasarim.1809393>
- Göktepe, M. (2018). Cumhuriyet Dönemi Türk resminde insan figürü. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü. *Sanatta Yeterlilik*. İstanbul.
- Karabaş, P. A., ve Özkan, M. (2017). Resim sanatında figürün kullanımı ve figüratif resimleriyle lucian freud. *Sosyal Bilimler Dergisi / The Journal of Social Science*. 4(11)132-145.
- Karaca, S. (1992). Çağdaş Türk resminde figüratif üç ressam: neşe erdok, mehmet güleryüz, ergin inan. Marmara Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Yüksel, M. (2010). Günümüz figüratif heykelinde gerçeklik olgusunun simülakr gerçekliğiyle yansımaları. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1(5), 181-191.
- Erdok, N. (2021). <https://neseerdok.com.tr/m/resimler.asp> adresinden 20 Aralık 2025 tarihinde alınmıştır.

Sanatın Gücü: Kadına Yönelik Şiddetin Önlenmesinde Sanatın Önemi (Marina Abramović Örneği)

Yelda USAL¹

1. Dr.Öğrt. Üyesi, Fırat Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Resim-İş Öğretmenliği Anabilim Dalı, Elazığ. yusal@firat.edu.tr <https://orcid.org/0000-0002-1892-0724>

ÖZET

Bu araştırma, kadınlara yönelik şiddetle mücadelede kullanılan geleneksel yasal ve sosyal politika yöntemlerinin sınırlılıklarını ele almakta ve sanat temelli aktivizmin ve kültürel üretimin potansiyelini incelemektedir. Bu araştırmanın temel argümanı, sanatın estetik deneyim ve duygusal yankı yoluyla, geleneksel mücadele dillerinin nüfuz edemediği bilinçaltı ve kültürel katmanlara ulaşabileceği yönündedir. Şiddeti siyasallaştırarak ve kişisel deneyimleri kamuoyuna duyurarak, sanat statükoyu sorgulayan yeni bir mücadele alanı açar. Şiddet, ataerkil ve erkek egemen toplumsal yapılar tarafından körüklenen ve kadınların toplumsal eşitliğe ulaşmasını engelleyen bir ayrımcılık biçimidir. Şiddetle mücadele, yalnızca yasal düzenlemelerden daha fazlasını gerektirir; cinsiyet eşitsizliğinin ortadan kaldırılmasını ve genel toplumsal farkındalığın artırılmasını zorunlu kılar. Sanat, şiddetin soyut istatistiklerini somut ve duygusal bir anlatıya dönüştürerek, en güçlü insani tepki olan empatiyi geliştirir. Mağdurun susturulmuş sesini güçlendirir ve geleneksel, suçlayıcı dilin aksine, farkındalık, cesaret ve umut üzerine kurulu olumlu bir söylem sunar.

Kadınlara yönelik şiddete karşı mücadele yalnızca yasal düzenlemelerle sınırlı kalmamalıdır. Toplumsal zihniyetleri dönüştürmek için sanatsal bir devrime ihtiyaç vardır. Sanat, kadınları kurban olarak değil, hayatta kalan ve dönüşmüş bireyler olarak tasvir etmeli; şiddetin kültürel kökenlerine ışık tutmalı ve pasif izleyiciyi dayanışma ve eylemde aktif bir katılımcıya dönüştürmelidir. Başarı, tüm toplumun tutarlı ve destekleyici bir tavır benimsemesine ve şiddeti ev içinde gizli kalamayacak toplumsal bir sorun olarak ele almasına bağlıdır.

Anahtar Kelimeler – Sanat, sanatın önemi, sanatın gücü, kadına yönelik şiddet, Marina Abramović.

GİRİŞ

Her gün, her an, dünyanın dört bir yanında kadınlar; evlerinde, sokaklarda, iş yerlerinde şiddetin sessiz, görünmez duvarları arasında mücadele ediyor. Bu şiddet, sadece fiziksel bir yara değil, aynı zamanda ruhsal bir yıkım, bir geleceğin çalınmasıdır. Şiddet geçmişten günümüze farklı düzeylerde ve şekillerde devam eden bir olgudur. Şiddetten en çok etkilenen kişiler kadınlar ve çocuklar olmaktadır. Günümüzde hem Türkiye’de hem de Dünya’da şiddet ve kadına yönelik şiddet en çok yaşanan sosyal sorunların başında gelmektedir (Akkaş ve Uyanık, 2016: 33). Yıllardır hukuk, yasalar ve eğitim yoluyla bu konuda mücadele edilmektedir. Ama bu mücadelelere rağmen, şiddetin karanlık dili etrafımızı sarar: İstatistikler, manşetler, acı hikayeler... Bu durum bize sorunun büyüklüğünü

gösterir, ancak bizi sıklıkla çaresizliğe iter. Şiddet, sadece fiziksel bir eylem değil, aynı zamanda ruhsal bir tahribattır.

Kadın hareketleri, toplumsal cinsiyete dayalı şiddete karşı koymak ve onu dönüştürmek için ortaya çıkan mücadele yöntemleri olarak algılanabilir. Ekonomik, psikolojik veya fiziksel şiddetin birçok farklı biçimde yaygınlaştığı Türkiye'de, kadın hareketi kadınlara yönelik şiddete karşı bir isyan olarak gelişmiştir (Altınay ve Arat, 2007: 17). Çoğunlukla fiziksel ve psikolojik, bazen de ekonomik ve cinsel bağlamlarda kendini gösteren şiddet, bireylerin yaşam kalitesini önemli ölçüde zedelemektedir. Çeşitli biçim ve anlamlarda yaşanan ve neredeyse her toplumda mücadele edilen bir sosyal sorun olan şiddet, ne yazık ki en çok kadınları etkilemektedir. Dünyada ve ülkemizde, şiddetin en olumsuz sosyal, fiziksel, psikolojik, ekonomik ve cinsel sonuçlarıyla en çok karşılaşanlar kadınlardır (Çalışkan ve Çevik, 2018: 218).

Şiddetin önlenmesi ancak eğitimin artırılması, toplumsal farkındalığın yükseltilmesi ve şiddetin sadece kadınları etkileyen bir şey olarak görülmemesiyle sağlanabilir. Bu bağlamda, öncelikle toplumdaki cinsiyet eşitsizliğinin ortadan kaldırılması gerekmektedir. Uzun süredir devam eden, erkek egemen toplumsal yapıdan kaynaklanan orantısız tutum ve davranışlar şiddete önemli ölçüde katkıda bulunmaktadır. Bu nedenle, şiddet ev içinde gizli kalmamalı; tüm toplumun ele alması gereken bir sorun olmalıdır. Türkiye'de ve Dünya'da kadınlara yönelik şiddetin ortadan kaldırılması, çözüm odaklı hizmetlerin belirlenmesini, ihtiyaçların tespit edilmesini, şiddeti önlemeye yönelik yasal düzenlemelerin uygulanmasını ve kamuoyunun bilinçlendirilmesini gerektirmektedir. Bu, kadınlara yönelik şiddetle mücadele ve şiddetin önlenmesi için sadece kadınların değil, tüm toplumun tutarlı ve destekleyici bir tutum sergilemesini gerektirir (Çalışkan ve Çevik, 2018: 228-229). Bu araştırma, kadına yönelik şiddetin önlenmesinde yeni bir dil olan sanatın gücünü konu almaktadır.

Sanat

Sanat, insanlığın duygularını, düşüncelerini, hayal gücünü ve gözlemlerini estetik bir biçimde ifade etme ve iletme çabasıdır. Bu ifade genellikle bir araç, yöntem veya beceri kullanılarak yapılır ve ortaya çıkan eser, izleyicide estetik zevk uyandırmayı, düşünceyi kışkırtmayı veya duygusal bir tepki yaratmayı amaçlar. Sanat, ortaya çıkışından beri birçok amaca hizmet etmiş ve kendi olgusal kavramı içinde her toplumda ve çağda yerini bulmuştur. Antik uygarlıklardaki mağara duvarlarında bulunan biçimler ve imgeler, geçmişten gelen sanatın varlığını kanıtlamaktadır. Bu imgeler, dönemin sosyal yaşamına dair ipuçları sunarken aynı zamanda sanatın gelişimine de yön vermektedir. O zamanlarda bile, eskizler şeklinde tasvir edilen insan figürleri, bedeninin sanatla özdeşleştirildiğini göstermektedir (Kılıç, 2023: 137).

Sanat, hayatın kendisinden veya görünüşte düzenli toplumun düzensizliğinden çok daha fazla, dinginliği ve huzuru temsil eder. Bir resmin yüzeylerinin ve hacimlerinin düzenlenmesinde, bir müzik eserindeki seslerin akışında ve bir şiirin sunduğu ölçülü zevkte huzur ve uyum buluruz. Çünkü huzur, sanatın doğasında mevcuttur. Sanat kavramının ele aldığı nihai nokta insan ruhudur. Sanatın zekâda yansıması beklenmesine rağmen, nihayetinde ruh aracılığıyla deneyimlenebilir. İzleyicide duygusal yansımalar olsa da, ruh birincil unsur olarak kabul edilebilir. Sanat akıl ve fikirlerle yönlendiriliyor gibi görünse de, sanatın gerçek kahramanı ruh olarak görülebilir. Bu aynı zamanda insanların sanat yaratmasının temel nedenidir. Sanat insanlığa hitap eder çünkü insanların ruhları vardır. Sanatçı, ruhsal yapısını sanat eserinde yansıtır (Ayaydın, 2020: 10). Sanat, insan ruhunun somutlaşmış halidir; sadece göze, kulağa veya zihne hitap etmekle kalmaz, aynı zamanda bizi insan yapan derin duygusal ve entelektüel katmanlara da dokunur.

Sanatın Önemi

Teorik olarak, sanatın toplumsal değişim üzerindeki etkisi, Schiller'in estetik eğitim kavramından Rancière'in duygusalın dağılımı teorisine kadar uzanır. Sanat, geleneksel algılama biçimlerini bozarak ("uzlaşmazlık"), şiddeti gizleyen toplumsal perdeyi kaldırır. Tiyatro, performans veya görsel sanatlar, izleyicide yarattıkları duygusal yankı yoluyla bilişsel değişimin yolunu açar. Sanat bir yasa değildir; kesinlikle bir mahkeme kararı da değildir. Öyleyse bu mücadelede sanata neden ihtiyacımız var? Şiddet genellikle istatistiklerle sınırlı kalır. Milyonlarca vaka, binlerce kurban... Bu büyük sayılar, bireysel acıyı görmemizi engeller. Oysa bir resim, bir oyun, bir şarkı veya bir şiir bizi doğrudan o acıyı yaşayan kişinin yerine koyar. Sanat, zihinleri değil, kalpleri ikna eder. Şiddet, "ben" ve "öteki" arasında derin bir duvar örер. Sanat bu duvarı yıkar. Sanat, adalet ve merhamet duygusunu harekete geçiren en güçlü insan tepkisini, yani empatiyi besler. Şiddet kurbanı susturur. Utanç, korku ve yalnızlık bir kadının çığlığını bastırır. Ancak sanat, susturulmuş bu sesi güçlendirir. Frida Kahlo'nun resimlerindeki acı gibi, Yaşar Kemal'in romanlarındaki çaresizlik gibi... Sanat, bir kadının hikayesini onun adına değil, onunla birlikte anlatır. Geleneksel çatışma söylemi genellikle suçlama ve yıldırma üzerine kuruludur. Sanat ise bunun aksine, farkındalık, cesaret ve umut üzerine kurulu olumlu bir dil sunar. Şiddetin var olmadığı bir dünyayı tasvir eder, şiddetin var olduğu bir dünyayı değil.

Kadına Yönelik Şiddet ve Önlenmesi

Kadına yönelik şiddet, toplumsal cinsiyet eşitsizliğinden kaynaklanan ve kadınların toplumdaki ikincil konumuna dayanan tüm şiddet eylemlerini veya tehditlerini kapsar. Bu şiddet, kadınların insan haklarını ve temel özgürlüklerini ciddi şekilde kısıtlayan bir ayrımcılık biçimidir. Şiddet,

insanlık tarihi boyunca birçok sorunun nedeni veya sonucu olarak gelişmiş olumsuz bir sosyal olgudur. Bireylere ve topluma fiziksel ve psikolojik acı ve ıstırap verme niyetiyle gerçekleştirilen yıkıcı, yok edici ve saldırgan davranışlar olarak tanımlanır. Şiddet içeren davranışlar, bireylere kontrolsüz, ani ve bazen amaçsız bir şekilde veya çeşitli nedenlerle fiziksel, psikolojik, duygusal ve cinsel zarar vermeyi içerir (Köse ve Beşer, 2007: 115).

Kadınlara yönelik şiddet, sınıf, kültür ve gelir düzeyine göre farklılık gösterse de, kadınların toplum içinde yasal, sosyal, siyasi ve ekonomik eşitliğe ulaşmasını engellemektedir. Bu durum, kadınlara yönelik şiddetin, kadınları erkeklere kıyasla ikinci plana iten önemli bir toplumsal mekanizma olduğunu göstermektedir (Köse ve Beşer, 2007: 116). Şiddetin önlenmesinde sanatın önemi büyüktür. Sanatın çok yönlü ve güçlü bir etkisi vardır; bu etki hem bireysel iyileşme ve ifade düzeyinde hem de toplumsal farkındalık ve değişim düzeyinde ele alınabilir. Şiddetin amacı susturmak, görünmez kılmak ve tecrit etmektir. Sanat ise bunun tam tersini yapar: konuşur, görünür kılar ve birleştirir. Sanat, görünür kılmanın bir aracıdır: istatistikleri somut acıya, soğuk verileri sıcak bir hikâyeye dönüştürür.

Şiddetin Önlenmesinde Sanatı Gücü

Resim, müzik veya dans gibi sanatsal etkinlikler, bireylerin (özellikle çocukların ve travma mağdurlarının) öfke, korku veya acı gibi kelimelerle ifade edemedikleri yoğun duyguları fiziksel bir eyleme (fırça darbesi, ritim, hareket) dönüştürmelerine olanak tanır. Bu, duygusal boşalma ve öz düzenleme mekanizmasıdır. Şiddet mağdurları için sanat terapisi, travmatik anıları semboller ve imgeler aracılığıyla dolaylı olarak işlemeye yardımcı olur. Bu, bireyin travmasıyla doğrudan yüzleşmek zorunda kalmadan iyileşme sürecine başlamasına olanak tanır. Sanat eseri, duygusal yoğunluğu barındıran bir "kap" görevi görür. Yaratıcı süreç, bireylerin kendi iç dünyalarını, tetikleyicilerini ve tepkilerini anlamalarına olanak tanır. Başkalarının çalışmalarını görmek, farklı deneyimleri anlamayı geliştirir ve böylece empatiyi artırır. Bu öz farkındalık, dürtüsel ve şiddet içeren davranışları önlemede kritik bir adımdır.

Marina Abramović Örneği



Resim 1: Marina Abramović

Kaynak: <https://www.oggusto.com/sanat/sanatici/marina-abramovic-hayati-eserleri-bilinmeyenleri>

Marina Abramović, 1946 yılında II. Dünya Savaşı sonrası Yugoslavya'da doğdu ve 1960'larda ortaya çıkan beden sanatı hareketinin önde gelen isimlerinden biri oldu. Sonraki yıllarda, sanatını ve hayatını paylaştığı "Ulay" ile birlikte performanslar yarattı ve çok sayıda eylemiyle dikkat çekti (Kılıç, 2023: 146). Abramović performanslarıyla fiziksel ve zihinsel potansiyelin sınırlarını zorlayan ve araştıran bir sanatçıdır.

Kendisini performans sanatının "büyükannesi" olarak adlandıran sanatçı, çalışmalarına 1960 yılında başladı ve günümüzde de performanslarına devam ediyor. Hem sosyal kimliğinde hem de sanatsal kişiliğinde geçirdiği yenilikler ve değişimler, zaman içinde ürettiği eserlere yansıyor. Sanatçı Abramović'in performansları, kadın bedenine ve onun uyandırdığı duygusal acıya yaptığı vurgu nedeniyle genellikle politik olarak değerlendirilebilirken, eylemlerine neredeyse her zaman göz ardı edilen çeşitli diğer temaları dahil ederek yarattığı duygusal etki gözden kaçmış olabilir (Kılıç, 2023: 147-148).



Resim 2: Marina Abramovic, *Rhythm 0*

L'Internationale kapsamında *Museum of Parallel Narratives* sergisinden
Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2011

Kaynak: <https://saltonline.org/tr/738/rhythm-0-marina-abramovic>

Sanatçı Abramovic'in 1974 tarihli "Ritim 0" sergisi, beyaz bir masa örtüsüyle kaplı dikdörtgen bir yüzey üzerinde sergilenen 72 nesne ve 9 slayttan oluşan bir eylemi tasvir ediyor. Slaytlar, masadaki herkesin görebileceği bir duvara yansıtılıyordu. Bu slaytlar, sanatçının performanslarını iletmek için kullanıldı. Bu performansta Abramovic, hem zevk hem de acı uyandıran nesnelerle kendine dokunabileceğini belirtti. Bu, bugüne kadarki en etkili ve sınırları zorlayan performanslarından biridir ((Kılıç, 2023: 150). Altı saat süren performans sırasında yaşananlar sanatçının tasarladığının ve öngördüğünün ötesine geçerek; eyleyen-izleyen arasındaki rollerin değişimiyle bulanıklaşan sınırların ihlal edilmesiyle, gerilim ve şiddet dozu git gide artan psikolojik bir karşılaşmaya dönüşür. Abramović, izleyici aracılığıyla, insanlara istediklerini yapma özgürlüğü verildiğinde ve eylemlerinin hiçbir sonucu olmayacağı garanti edildiğinde ne kadar ileri gidebileceklerini test eder. Performans sırasında ortaya çıkan şiddetin kurbanı haline gelen Abramović'in dönüşümü, insan doğası ve uygarlık arasındaki karmaşık ilişkiyi ortaya koymaktadır. Bu çalışma, Marina Abramović'in Ritim 0 performansı sırasında yaşanan olayları, Sigmund Freud'un *Uygarlık ve Hoşnutsuzlukları* adlı eserinden yola çıkarak analiz etmekte ve uygarlık sürecinde yaşanan birey ve toplum arasındaki çatışma, insan doğası ve güç ve tahakküm ilişkileri gibi faktörlerin ortaya çıkardığı çeşitli kavramları incelemektedir (Akkaya, 2025, 151-154).



Resim 3: Marina Abramoviç, Rhythm 0, Studio Morra, Napoli, italya, 1975
Kaynak: Akkaya, 2025, 152.

Kadına Yönelik Şiddetle İlişkisi;

Bu performans, doğrudan kadına yönelik şiddeti konu almasa da, kadının toplumsal olarak nesneleştirilmesi ve bu nesneleştirmenin şiddeti nasıl tetiklediğini korkunç bir netlikle ortaya koymuştur. Gösterinin ilk saatlerinde izleyiciler nispeten kibar davransa da (gül ve pasta ikram ederek), Abramović'in tepkisizliği arttıkça, onu bir insan olarak değil, bir nesne olarak görmeye başladılar. Bu, kadın bedeninin pasif ve kullanılabilir bir nesne olarak algılanmasının şiddeti meşrulaştırmasına benzer bir mekanizmadır. İzleyiciler, üzerlerindeki otorite veya kısıtlama ortadan kalkar kalkmaz güçlerini hızla kötüye kullandılar. Sanatçının kıyafetleri kesildi, vücudu çizildi, taciz edildi ve hatta boğazına silah dayandı. Bu, kontrolsüz gücün ve cezasızlık bilincinin pasif bir hedefe karşı şiddeti nasıl artırabileceğini gösteriyor. Performansın temel kurallarından biri olan sanatçının tepkisizliği, bazen kurbanın korku veya şoktan kaynaklanan sessizliğine benzer bir etki yaratarak saldırganın eylemlerine devam etmesinin yolunu açar. Abramović bu çalışmasıyla, toplulukların içinde bile gizli olan vahşeti, sadizmi ve saldırganlığı görünür kılmış; sınırsız güç karşısında insan doğasının ne kadar kolay yoldan çıkabileceğine dair güçlü bir eleştiri sunmuştur.

Yeni Mücadele Dili Olarak Sanat

Sanat, kadınları kurban olarak değil, hayatta kalmış ve dönüşüm geçirmiş bireyler olarak tasvir etmelidir. Örnekler: şiddet sonrası iyileşmeyi konu alan bir dans gösterisi veya iyileşme sürecine odaklanan sergiler. Sanat, şiddetin kültürel ve sosyal kökenlerine ışık tutmalıdır. Erkeklik neden şiddetle ilişkilendirilir? Cinsiyet rolleri bu döngüyü nasıl sürdürür? Sanat, izleyicinin pasif kalmasına izin vermemeli. İzleyici, bir oyunun sonunda sahneye katılıp çözümler sunduğu gibi, sanat da bir eylem çağrısı olmalıdır. Duvara çizilen bir grafiti, direnişin sembolü haline gelmelidir. Sanat, öfkeyi, kederi ve dayanışmayı estetik biçimlere dönüştürerek pasif izleyiciyi aktif bir katılımcıya çevirir. Kadınları nesneleştiren, şiddeti meşrulaştıran veya normalleştiren kültürel kalıplar vardır. Sanat, ironi, eleştiri veya alternatif temsillerle bu kalıpları alt üst eder. Bir film ataerkil bir miti yıkabilir; bir resim kadın gücünü yeniden tanımlayabilir. Sanat sadece toplumsal bir kalkan değil, aynı zamanda bireysel bir sığınaktır. Sanat terapisi, şiddete maruz kalmış kişilerin, deneyimlerini kelimelere dökemeseler bile, renkler, sesler ve biçimler aracılığıyla kendilerini ifade etmelerini sağlar.

SONUÇ

Bu araştırma, kadınlara yönelik şiddetin küresel ve toplumsal bir sorun olduğu önermesinden yola çıkarak, geleneksel hukuki ve eğitimsel yöntemlere ek olarak, yeni bir mücadele dili olarak sanatın dönüştürücü gücüne odaklanmaktadır. Şiddet sadece fiziksel bir eylem değil, aynı zamanda kurbanı susturan, görünmez kılan ve toplumu istatistiklerin soğukluğuna hapseden manevi bir yıkımdır. Sanat ise tam tersine, susturulmuş sesleri güçlendiren, bireysel acıyı görünür kılan bir araçtır. Sanat, milyonlarca vakayı somut bir hikayeye dönüştürerek şiddet üzerindeki toplumsal perdeyi aralıyor. Marina Abramović'in "Rhythm 0" performansında görüldüğü gibi, sanatçı pasif ve nesneleştirilmiş bir figür haline gelerek, kontrolsüz gücün ve cezasızlık duygusunun insan doğasında sadizme ne kadar kolay yol açabileceğini dehşet verici bir açıklıkla ortaya koyuyor ve dolaylı olarak kadınlara yönelik nesneleştirme ve şiddet mekanizmasını ifşa etmektedir. Sonuç olarak, kadınlara yönelik şiddetle mücadelede başarı yalnızca yasal düzenlemelere değil, toplumsal zihniyetleri değiştirecek sanatsal bir devrime de bağlıdır. Sanat sadece toplumsal bir kalkan değil, aynı zamanda aktif eyleme çağrı niteliğinde olmalıdır.

Sanatsal projeler izleyicinin pasif kalmasına izin vermemeli; oyunlar, performanslar veya sergiler aracılığıyla izleyiciyi çözüm odaklı bir katılımcıya dönüştürmelidir. Sanatsal ifadeyi ve eleştirel düşünmeyi teşvik

eden yaratıcı drama, resim ve performans atölyeleri, okul müfredatlarına ve toplumsal cinsiyet eşitliği eğitim programlarına eklenmelidir. Kadınlara yönelik şiddetle mücadele, yalnızca kadınlardan değil, tüm toplumdan tutarlı ve destekleyici bir duruş gerektirir. Sanatın gücü, bu kolektif duruşu duygusal ve entelektüel düzeyde mümkün kılan en etkili ve evrensel dildir.

REFERANSLAR

- Akkaş, İ., ve Uyanık, Z. (2016). Kadına yönelik şiddet. Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi SBE Dergisi, 6(1), 32-42.
- Akkaya, Ş. (2025). Marina Abramoviç'in rhythm 0 performansını uygarlığın huzursuzluğu üzerinden okumak. Sanat ve Yorum(45), 148-156. <https://doi.org/10.47571/sanatyorum.1504466>
- Altınay, A. G., ve Arat, Y. (2007). Türkiye'de kadına yönelik şiddet. Research Report. Punto, İstanbul.
- Ayaydin, A. (2020). Psikoloji ve sanat etkileşimi üzerine. Bilim Eğitim Sanat ve Teknoloji Dergisi, 4(1), 8-12.
- Çalışkan, H., & Çevik, E. İ. (2018). Kadına yönelik şiddetin belirleyicileri: Türkiye örneği. Balkan Sosyal Bilimler Dergisi, 7(14), 218-233.
- Kılıç, A. G. (2023). Sanatta beden üzerine bir çalışma: performans sanatı "Marina Abramovic". Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 6(1), 135-161.
- Köse, A., & Beşer, A. (2007). Kadının değiştirilebilir yazgısı "şiddet". Journal of Anatolia Nursing and Health Sciences, 10(4), 114-121.
- Çelik, F. (2025). Marina Abramovic: Hayatı, eserleri, bilinmeyenleri. <https://www.oggusto.com/sanat/sanatci/marina-abramovic-hayati-eserleri-bilinmeyenleri> adresinden 20 Aralık 2025 tarihinde alınmıştır.
- Salt Galata (2014). <https://saltonline.org/tr/738/rhythm-0-marina-abramovic> adresinden 21 Aralık 2025 tarihinde alınmıştır.

