

in sanat

Sanat Tasarım ve Mimarlık Araştırmaları Dergisi

Yıl 4 / Sayı 1 / Bahar 2024



**SANAT TASARIM
VE MİMARLIK
FAKÜLTESİ**

ISSN: 2792-0496



**MALATYA
TURGUT OZAL
UNİVERSİTESİ**

İnsanat Sanat Tasarım ve Mimarlık Araştırmaları Dergisi
İnsanat Journal of Art Design and Architecture Research

Yıl | Year: Aralık 2023 Cilt | Volume: 3 Sayı | Issue: 2

Yayıncı / Sahibi | Publisher/ Owner

Malatya Turgut Özal Üniversitesi adına

Rektör Prof. Dr. Recep BENTLİ

Genel Yayın Yönetmeni | Editor in Chief

Prof. Dr. Ersan ÇİFTÇİ

Malatya Turgut Özal Üniversitesi

Editör | Editor

Doç. Döndü Tülay ÖZKUL

Malatya Turgut Özal Üniversitesi

Editör Yardımcıları | Editorial Assistants

Dr. Öğr. Üyesi Selcan KALIN

Malatya Turgut Özal Üniversitesi

Yazım Editörü | Spelling Editor

Arş. Gör. İrem POLAT

Malatya Turgut Özal Üniversitesi

Mizempaj Editörü | Layout Editor

Arş. Gör. İrem POLAT

Dil Editörü | Language Editor

Arş. Gör. İrem Polat

Son Okuma Editörü | Proofreading Editor

Arş Gör. İrem POLAT

Arş Gör. Sündüz ADİLAK

Dizgi | typesetting

İrem SÜR

Muhammed Batu AK



Malatya Turgut Özal Üniversitesi

Yayın ve Danışma Kurulu | Publication and Advisory Board

Prof. Dr. Bekir Eskici

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Prof. Dr. Bülent Salderay

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Prof. Dr. Gonca Erim

Bursa Uludağ Üniversitesi

Prof. Dr. Kübra Aliyeva

Azerbaycan Milli İlimler Akademisi

Prof. Dr. Marcus Graf

Yeditepe Üniversitesi

Prof. Dr. Mustafa Alican

Malatya Turgut Özal Üniversitesi

Prof. Dr. Mustafa Bulat

Atatürk Üniversitesi

Prof. Dr. Mustafa Sever

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Prof. Dr. Mustafa Yağbasan

Malatya Turgut Özal Üniversitesi

Prof. Dr. Orhan Cebraioğlu

Selçuk Üniversitesi

Prof. Dr. Suat Karaaslan

Çukurova Üniversitesi

Prof. Dr. Yaşar Selçuk Şener

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Prof. Dr. Yüksel Gögebakan

İnönü Üniversitesi

Prof. Mehmedhuseyn Huseynov

Azerbaycan Devlet Güzel Sanatlar Akademisi

Prof. Muna Silav

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Prof. Rahmi Atalay

Anadolu Üniversitesi

Doç. Dr. Akchach Zholdosheva

Osh State University

Doç. Dr. Deniz Gökdoğan

Trakya Üniversitesi

Doç. Dr. Devabil Kara

Marmara Üniversitesi

Doç. Dr. Eda Öz Çelikbaş

Karabük Üniversitesi

Doç. Dr. Elena Budyka Vladislavovna

Moskova Devlet Üniversitesi

Doç. Dr. Ersin Çelikbaş

Karabük Üniversitesi

Doç. Dr. Ferhunde Küçükşen Öner

Bartın Üniversitesi

Doç. Dr. Gülnare Qanberova

Nahçıvan Devlet Üniversitesi

Doç. Dr. Haluk Öner

Bartın Üniversitesi

Doç. Dr. Hanife Neris Yüksel

Akdeniz Üniversitesi

Doç. Dr. Harika Esra Oskay Malicki

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Doç. Dr. İsmail Tetikçi

Bursa Uludağ Üniversitesi

Doç. Dr. Kübra Aliyeva

Azerbaycan Milli İlimler Akademisi

Doç. Dr. Marina Panfilova

A.I. Yevdokimov Moscow State

Doç. Dr. Mehtap Bingöl

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Doç. Dr. Naile Çevik

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Doç. Dr. Rahibe Aliyeva

Doç. Dr. Tansel Çeber

Hacettepe Üniversitesi

Doç. Dr. Tanzer Arıg

Hacettepe Üniversitesi

Doç. Dr. Qadir Aliyev

Nahçıvan Devlet Üniversitesi

Doç. Dr. Zafer Lehimler

Atatürk Üniversitesi

Doç. Elif Sanem Güleç

Malatya Turgut Özal Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Ebru Doğan

Malatya Turgut Özal Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Ender Can Dönmez

Malatya Turgut Özal Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi İnanç Alikılıç

Malatya Turgut Özal Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Rasim Aşın

Malatya Turgut Özal Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Songül Dumlupınar Alican

Malatya Turgut Özal Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Şansal Erdinç

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Dr. Ahmed Mohammadpour

Soureh Lavizan Üniversitesi

Dr. Hossein Ghaffaari

Moskova Devlet Üniversitesi

Ön Okuma | Pre-Reading

Arş. Gör. Fatma Berfin Yamak

Malatya Turgut Özal Üniversitesi

Son Okuma | Final Reading

Arş. Gör. İlkin Güven

Malatya Turgut Özal Üniversitesi

Kapak Tasarımı | Cover Design

Doç. Döndü Tülay Özkul

Malatya Turgut Özal Üniversitesi

Dizgi | Typesetting

Dr. Öğretim Üyesi Harun Barış

Malatya Turgut Özal Üniversitesi

İletişim | Communication

insanat@ozal.edu.tr

<https://dergipark.org.tr/pub/insanat>

Hakem Kurulu | Arbitration**Prof. Muna Silav***Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi***Prof. Dr. Mustafa Bulat***Atatürk Üniversitesi***Prof. Dr. Tansel Türkdöğän***Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi***Doç. Dr. Harika Esra Oskay Malicki***Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi***Doç. Seniha Ünal Selçuk***Düzce Üniversitesi***Doç. Dr. Hidayet Kara***Muş Alpaslan Üniversitesi***Doç. Dr. Naile Çevik***Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi***Doç. Dr. Ömer Alanka***Atatürk Üniversitesi***Doç. Tansel Çeber***Hacettepe Üniversitesi***Doç. Kübra Şahin Çeken***Nişantaşı Üniversitesi***Doç. Ferhunde Küçükşen Öner***Bartın Üniversitesi***Doç. Rabia Demir***Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi***Prof. Dr. Meysem Samsun***İnönü Üniversitesi***Dr. Öğr. Üyesi Bahattin Çatma***İnönü Üniversitesi***Dr. Öğr. Üyesi Fırat Çağrı Kırmızıgül***Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi***Dr. Öğr. Üyesi Gülşen Çelik***Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi***Dr. Öğr. Üyesi Ali Koç***Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi***Dr. Öğr. Üyesi Yarkın Biçer***Kocaeli Üniversitesi*

Hakem Listesi | List of Reviewers

Yıl/Year: 2023 Cilt/Volume: 3 Sayı/Issue: 2

İnsanat Dergisi Editörlüğü, dergimizin bu sayısına katkıda bulunan ve aşağıda isimleri yer alan hakemlere teşekkürü bir borç bilir.

We gratefully acknowledge the contribution of the following reviewers who reviewed papers for this issue of our Journal.

Prof. Dr. Naile ÇEVİK

Ankara Hacı Bayram Üniversitesi

Prof. Dr. Tansel TÜRKDOĞAN

Ankara Hacı Bayram Üniversitesi

Prof. Dr. Mustafa BULAT

Atatürk Üniversitesi

Prof. Dr. Meysem Samsun

İnönü Üniversitesi

Doç. Dr. Yarkın BİÇER

Kocaeli Üniversitesi

Doç. Fırat Çağrı KIRMIZIGÜL

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Doç. Dr. Eda Öz ÇELİKBAŞ

Karabük Üniversitesi

Doç. Dr. Ferhunde KÜÇÜKŞEN ÖNER

Bartın Üniversitesi

Doç. Dr. Deniz GÖKDUMAN

Trakya Üniversitesi

Doç. Dr. Fahrettin GEÇEN

İnönü Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Selcan Kalın

Malatya Turgut Özal Üniversitesi



Adres | Address

Alacakapı Mahallesi Kırkgöz Caddesi

No:70 P.K. 44210

Battalgazi / MALATYA

E-posta: insanat@ozal.edu.tr

<https://mimarlik.ozal.edu.tr/>

Alacakapi Neighborhood Kırkgöz Street

No: 70 P.K. 44210

Battalgazi / MALATYA

E-mail: insanat@ozal.edu.tr

<https://mimarlik.ozal.edu.tr/>

Her hakkı saklıdır.

Dergide yayınlanan içeriklerin hukuki ve etik sorumluluğu yazarlarına aittir.

Amaç ve Kapsam | Aim & Scope

Malatya Turgut Özal Üniversitesi Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi olarak hazırlanan İnsanat Sanat Tasarım ve Mimarlık Araştırmaları Dergisi; Sanat, Tasarım, Sanat Bilimleri, Sanat Eğitimi ile ilgili disiplinlerarası makaleleri okuyucular ile bir araya getirmektedir.

İnsanat Sanat Tasarım ve Mimarlık Araştırmaları Dergisi, sanat ve tasarım alanlarının yanı sıra toplum bilimleri disiplinindeki çalışmaları da yayınlamaya sanat ve tasarım alanlarında bulunan akademik birikime ulusal ve uluslararası düzeyde katkıda bulunmaktadır.

İnsanat Journal of Art Design and Architecture Research, prepared as Malatya Turgut Özal University, Faculty of Art, Design, and Architecture; It brings together interdisciplinary articles on Art, Design, Art Sciences, and Art Education with readers.

İnsanat Journal of Art, Design and Architecture Studies contributes to the academic knowledge in the fields of art and design at the national and international levels by publishing studies in the discipline of social sciences as well as the fields of art and design.

Yayın İlkeleri | Publication Policy

Yazım Kuralları | Author Guidelines

Makale dosyalarında yazarlara ait isim, kurum ya da diğer bilgiler bulunmamalıdır. Makale bilgileri, form dosyasından ayrı olmak üzere sisteme yüklenecektir.

Metnin içerisinde yazara ait bilgiler içeren, önceki çalışmalara dair verilen atıflar da yer almamalıdır.

Çalışmanın şekli, başlıkları, süreci ve seyri yazar tarafından belirlenebilir.

Metinlerin Times New Roman yazı tipinde, 12 punto büyüklüğünde olması gerekmektedir. Makale, iki yana yaslı hizalama ile hizalanmalı ve 1.15 satır aralığı kullanılmalıdır.

Boşluklar Onk ve 6nk olarak ayarlanmalıdır.

Öz ve Abstract 200 kelimedenden fazla olmamalıdır. Özde, makalede ele alınan konu kısaca tanımlanarak, kullanılan yöntemler ve ulaşılan sonuçlar belirtilmelidir. “Anahtar Kelimeler” ve “Keywords” olarak konuyu tanımlayan sözcükler (en fazla 5 kelime) verilmelidir.

Başlık sonrasında ve paragraflar arasında boşluk bırakılmamalıdır.

Başlık numaralandırması 1., 1.1., 1.1.1. şeklinde kullanılacaktır. 3. seviyeden sonraki başlıklar kullanılmamalıdır.

Giriş ve Sonuç bölümlerine başlık numaralandırması eklenmemelidir.

Sayfa boşlukları alt ve üstte 3'er cm ve sağ ile solda 2,5 cm olmalıdır.

Gönderilen yazılardaki referans sistemi APA 6 (American Psychological Association) Stilinde olmalıdır. APA stilinde formatlanmamış çalışmalar kabul edilmeyecektir.

Çalışmalar tamamen bilgisayar üzerinden düzenlenmeli ve düzenlenmeye uygun bir biçimde A4 kağıt boyutlarında teslim edilmelidir.

Her çalışma minimum 15 sayfadan; şekil, tablo, kaynakça ve notlar ile birlikte maksimum 25 sayfadan oluşmalıdır.

Çalışmalar Türkçe yazım kurallarına uygun bir biçimde yalın bir dil ile yazılmalı, yazım hatası ve anlatım bozukluğu içermemesine dikkat edilmelidir.

Başlıklar kısa ve öz olarak metin içeriğini ifade edebilmelidir.

Çalışmalarda kullanılacak semboller uluslararası kullanıma uygun biçimde seçilmeli ve ilk kullanıma mahsus olmak üzere tanımlanmalıdır.

Çizelgeler, fotoğraflar ve çizimler metnin içerisine yerleştirildiklerinde her birinin numarası ve başlığı çizelgelerin üstüne, çizim ve fotoğrafların ise altına yazılmalıdır.

Etik kurallar gözetilmeli, alıntılar referansla belirtilmelidir.

The name, institution, or other information of the authors should not be included in the article files. Article information will be uploaded to the system separately from the form file.

References to previous works, which contain information about the author, should not be included in the text.

The form, titles, process, and course of the study can be determined by the author.

The texts should be in Times New Roman font, 12 point size. The article should be aligned with justified and 1.15 line spacing should be used.

Spaces should be set to 0nk and 6nk.

Abstract and Abstract should not exceed 200 words. In the abstract, the subject discussed in the article should be briefly introduced, the methods used and the results obtained should be stated. 'Keywords' and 'Keywords' describing the subject (maximum 5 words) should be given.

No space should be left after the title and between paragraphs.

Title numbering 1., 1.1., 1.1.1. the form will be used. Titles after level 3 should not be used.

Title numbering should not be added to the Introduction and Conclusion sections.

Page margins should be 3 cm at the top and bottom, and 2.5 cm on the right and left.

The reference system in the submitted manuscripts should be in APA 6 (American Psychological Association) Style. Works that are not formatted in APA style will not be accepted.

The works must be completely arranged on the computer and submitted in A4 paper sizes by the arrangement.

Each work has a minimum of 15 pages; It should consist of a maximum of 25 pages with figures, tables, bibliography, and notes.

Studies should be written in plain language by Turkish spelling rules, and care should be taken not to contain typos and expression disorders.

Titles should be able to express the text content shortly and concisely.

Symbols to be used in studies should be chosen for international use and defined for first use only.

When charts, photographs, and drawings are placed in the text, the number and title of each should be written above the charts and below the drawings and photographs.

Ethical rules should be observed and citations should be cited with reference.

Yayın Politikası | Publication Policy

İnsanat Sanat Tasarım ve Mimarlık Araştırmaları Dergisine gönderilen makaleler daha önce hiçbir yerde yayınlanmamış olmalıdır. Sempozyum bildirileri, bildiri kitabında yayınlanmamış veya sadece özet olarak yayınlanmış ise, tam metin bildiri yayına kabul edilir.

İnsanat Sanat Tasarım ve Mimarlık Araştırmaları Dergisine gönderilen makalelerin şekil ve içerik yönünden dergi tarafından ön incelenmesi yapıldıktan sonra 'Kör Hakemlik ve Değerlendirme Süreci' başlatılarak, makaleler en az iki hakeme gönderilmektedir. Şekil şartlarına veya dergi konusuna uymayan yazılar ön inceleme sonrasında İnsanat Sanat Tasarım ve Mimarlık Dergisine hakemlere gönderilmeden yazarlara iade edilir.

Makalelerde dile getirilen düşüncelerden yazar sorumludur.

Yazarların eserlerini dergiye göndermeleri, İnsanat Sanat Tasarım ve Mimarlık Araştırmaları Dergisi yayın ilkelerini kabul ettikleri anlamına gelir.

Articles submitted to Insanat Art, Design and Architecture Research Journal should not have been published anywhere before. If the symposium proceedings have not been published in the proceedings book or have been published only as an abstract, full-text paper are accepted for publication.

After the preliminary examination of the articles sent to the Journal of Insanat Art Design and Architectural Studies in terms of form and content, the 'Blind Refereeing and Evaluation Process' is started and the articles are sent to at least two referees. Manuscripts that do not comply with the format requirements or the subject of the journal are returned to the authors without being sent to the referees by the Journal of Insanat Art Design and Architecture after the preliminary examination.

The author is responsible for the opinions expressed in the articles.

Submitting their works to the journal means that the authors have accepted the publication principles of the Journal of Insanat Art, Design, and Architecture Research.

Yayın Etiği | Publication Ethics

İnsanat Sanat Tasarım ve Mimarlık Araştırmaları Dergisi, akademik etik ve ilkelere bağlı bir dergi olarak ulusal ve uluslararası standartlara uygun olarak yayınlanmaktadır.

Bu standartlar YÖK'ün "Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesi"nde belirtmiş olduğu esaslara dayanmaktadır.

Çalışmaların değerlendirme sürecinde kabul edilen standartlara aykırılığı varsa ya da eserin yayınlanmasından sonra söz konusu aykırılık tespit edilirse, eser yayından kaldırılır.

Yüksek lisans/doktora çalışmalarından üretilmiş (belirtilmelidir), önceki sayılarda yayın başvurusunda bulunulmuş ancak kabul edilmemiş, kabul edilmiş ancak yayınlanmamış makaleler için geriye dönük etik kurul iznine ihtiyaç yoktur.

Dergimizde makale yayını için herhangi bir ücret talep edilmemektedir.

Insanat Journal of Art, Design, and Architecture Studies is published following national and international standards as a journal that adheres to academic ethics and principles.

These standards are based on the principles stated in the "Scientific Research and Publication Ethics Directive" of YÖK (<https://www.yok.gov.tr/Sayfalar/Kurumsal/mevzuat/bilimsel-arastirma-ve-...>).

If the works are in contradiction with the standards accepted in the evaluation process or if the said contradiction is detected after the publication of the work, the work is removed from the publication.

Retrospective ethics committee permission is not required for articles produced from master's/doctoral studies (it should be specified), for which publication applications have been made but not accepted, and which have been accepted but not published.

There is no charge for the publication of articles in our journal.

Editörün Etik Görev ve Sorumlulukları | Editor's Ethical Duties and Responsibilities

Editör, İnsanat Dergisinde yayınlanan her yayından sorumludur. Bu kapsamda editörün görev ve sorumlulukları aşağıdaki gibidir:

Okuyucu ve yazarların bilgi ihtiyaçlarını karşılar.

Derginin gelişmesi için çaba gösterir.

Yayınlanan makalelerin kalitesine ilişkin süreçleri yönetir.

İfade özgürlüğünü destekler.

Fikri mülkiyet haklarına saygılı bir biçimde etik standartları korur.

Gerektiğinde tezkip, geri çekme, açıklama ya da özür yazılarını yayınlar.

Mükerrer yayın, dilimleme, intihal, uydurma veri, çıkar çatışması ya da haksız yazarlık şüphesi bulunan durumlarda sorumludur.

The editor is responsible for every publication published in Insanat Journal. In this context, the duties and responsibilities of the editor are as follows:

It meets the information needs of readers and writers.

Strives to improve the journal.

It manages the processes related to the quality of the published articles.

It supports freedom of expression.

Maintains ethical standards while respecting intellectual property rights.

Publishes letters of disclaimer, retraction, explanation, or apology when necessary.

Responsible for duplicate publication, slicing, plagiarism, fabricated data, conflict of interest, or suspected unfair authorship.

Hakemlerin Etik Görev ve Sorumlulukları | Ethical Duties and Responsibilities of Referees

İnsanat Sanat Tasarım ve Mimarlık Araştırmaları Dergisi, hakemler ile yazarlar arasında iki taraflı kör hakemlik ilkesinin uygulandığı bir süreç ile yönetilir. Hakemler ve yazarlar arasında doğrudan bir iletişim kaynağı bulunmaz. Çalışmalar sistem üzerinden iletilir.

Her hakem, uzmanı olduğu alandaki çalışmalarını değerlendirmelidir.

Yapılacak değerlendirmeler tarafsız ve gizlilik ilkeleri gereğince olmalıdır.

Yapılacak değerlendirmeler nesnel olmalıdır ve yalnızca çalışmanın içeriği ile ilgili olmalıdır.

Milliyet, din, inanç, cinsiyet ayrımı, ticari kaygılar taşıyan çalışmalar değerlendirilmeyecek, editöre bilgi verilecektir.

Çıkar çatışması ya da birliği tespit edildiğinde makaleyi değerlendirme süreci askıya alınarak editörlere bilgi verilecektir.

Yapılacak değerlendirmeler akademik görgü kurallarına uygun olarak yapılacaktır.

Hakemler, değerlendirmeyi kabul ettikleri çalışmalarını zamanında ve etik ilkelere uygun olarak değerlendirmelidir.

Insanat Journal of Art Design and Architectural Studies is administered through a process in which the principle of double-blind refereeing is applied between the referees and the authors. There is no direct source of communication between reviewers and authors. Studies are transmitted through the system.

Each referee should evaluate the studies in his field of expertise.

Evaluations should be impartial and follow confidentiality principles.

Evaluations should be objective and should relate only to the content of the study.

Studies with nationality, religion, belief, gender discrimination, and commercial concerns will not be evaluated, and the editor will be informed.

When a conflict or association of interest is detected, the evaluation process of the article will be suspended and the editors will be informed.

Evaluations will be made by academic etiquette rules.

Reviewers should evaluate the studies they accept to evaluate promptly and by ethical principles.

Yazarların Etik Sorumlulukları | Ethical Responsibilities of Authors

Eserler dergiye gönderilmeden derginin benimsemiş olduğu etik standartların uygunluğu, yayın ilkeleri ve yazım kurallarının uygunluğu kontrol ve teyit edilmelidir.

Yazarlar, eserlerin yayın ilke ve standartlarına uygun olarak hazırlanmış olduğunu taahhüt eder.

Gönderilen makalelerin başka bir yerde yayınlanmamış ya da yayınlanmak üzere gönderilmemiş olması gerekmektedir.

Referanslar doğru kullanılmalıdır.

Çalışmaların bilimsel katkıları garanti edilmelidir.

Yazarlar, eserlerinin intihal içermediğini ve kendilerine ait birer çalışma olduğunu garanti eder.

Çalışmalarda yer alan araştırmaların uydurma, yanlış ya da manipülasyon içeren veriler içermediği taahhüt edilir.

Eser yazarlarının tümü etik ilkeler hususunda eşit sorumluluk altındadır.

Yazarlar, çalışma kapsamında gerekli görüldükleri takdirde çalışmalarında yer alan veri setlerine erişim sağlamalıdır.

Hakem raporlarında yer alan düzeltmeler doğru zamanda yapılıp teslim edilmelidir.

Nicel/nitel saha araştırması içerdiği halde etik kurul onayı olmayan makaleler, hangi aşamada olursa olsun süreç dışına atılacaktır.

Before the manuscripts are sent to the journal, the conformity of the ethical standards adopted by the journal, the compliance of the publication principles, and writing rules should be checked and confirmed.

The authors undertake that the works have been prepared by the publication principles and standards.

Submitted articles must not have been published elsewhere or sent for publication.

References should be used correctly.

Scientific contributions of studies should be guaranteed.

Authors guarantee that their works are free of plagiarism and are their work.

It is warranted that the researches included in the studies does not contain fabricated, false, or manipulated data.

All authors of the work are equally responsible for ethical principles.

Authors should provide access to the datasets in their work if deemed necessary within the scope of the study.

Corrections in referee reports must be made and delivered at the right time.

Articles that do not contain ethics committee approval, although they contain quantitative/qualitative field research, will be excluded from the process at any stage.

Hakemler ile İlişkiler | Relations with Referees

Editör, hakemleri çalışma konularına göre belirler.

Hakemlerin ihtiyaç duyacağı değerlendirme formlarını sağlar.

Yazarlar ve hakemler arasındaki çıkar çatışmalarını gözetmelidir.

Kör hakemlik değerlendirme süreci gereğince hakem bilgileri gizli tutulmalıdır.

Hakemlerin tarafsız, bilimsel ve nesnel bir dil kullanarak teşvik edilmesini sağlar ve hakem performansını artırıcı politikalar uygular.

Bilimsel olmayan değerlendirmeler engellenecektir.

Hakem havuzunun güncellenmesinden ve geniş bir yelpazeden oluşmasından sorumludur.

The editor determines the referees according to their study subjects.

Provides evaluation forms that referees will need.

It should consider the conflicts of interest between the authors and the referees.

Under the blind referee evaluation process, referee information should be kept confidential.

It ensures that referees are encouraged by using impartial, scientific, and objective language and implements policies that increase referee performance.

Non-scientific evaluations will be blocked.

He is responsible for updating the referee pool and creating a wide range.

Yayın ve Danışma Kurulu Üyeleri ile İlişkiler | Relations with Members of the Publication and Advisory Board

Editör, Yayın ve Danışma Kurulu üyelerine, onlardan beklentilerini ileterek kendilerine yol göstermelidir.

Yayın ve Danışma Kurulu, derginin gelişimine katkıda bulunacak, nitelikli üyelerden oluşmalıdır.

Yayın ve Danışma Kurulu üyelerinden gelen geri dönüşlerin değerlendirilmesi için uygun politikalar belirlenmelidir.

Yayın ve Danışma Kurulu üyelerinin fikirleri alınmalı, toplantılar düzenlenmelidir.

Kurullar ile düzenli ilişkide bulunulmalıdır.

The editor should guide the members of the Editorial and Advisory Board by conveying their expectations from them.

The Editorial and Advisory Board should consist of qualified members who will contribute to the development of the journal.

Appropriate policies should be determined to evaluate the feedback from the members of the Editorial and Advisory Board.

The opinions of the members of the Publication and Advisory Board should be sought and meetings should be organized.

There should be regular contact with the boards.

Yazarlar ile İlişkiler | Relations with Authors

Editörün yazarlara karşı sorumlulukları aşağıdaki gibidir:

Yayınlanmak üzere gönderilen makaleye ilişkin olumlu ya da olumsuz kararlar alınırken makalenin önemi, özgünlük durumu ve geçerliliği ile derginin konusu ile ilişkisi gözetilir.

Olumlu olarak değerlendirilen makaleler hakemlere iletilir.

Editör, istisnai bir durum oluşmadıkça hakemler tarafından olumlu yönde verilen öneriyi değiştirmez.

Editör, kör hakemlik sürecini yayınlar ve süreç içerisinde herhangi bir aksama yaşanmışsa bunun sebepleri açıklanır.

Yazarların sorularına açıklayıcı ve bilgilendirici geri dönüşler sağlar.

The responsibilities of the editor to the authors are as follows:

While making positive or negative decisions regarding the article sent for publication, the importance of the article, its originality and validity, and its relationship with the journal's subject are taken into consideration.

Articles that are evaluated positively are forwarded to the referees.

The editor does not change the positive suggestion given by the referees unless an exceptional situation occurs.

The editor publishes the blind review process and if there is any disruption in the process, the reasons are explained.

-Provides explanatory and informative feedback to the questions of the authors.

Okuyucular ile İlişkiler | Relationships with Readers

Editör, dergide yayınlanan çalışmalara yönelik tüm araştırmaların finansal kaynaklarının yayın sürecinde bir etkisi olup olmadığı konusunda okuyucusunu şeffaf bir biçimde bilgilendirir. Editör, tüm rapor ve incelemelerin nitelikli ve donanımlı hakemler tarafından incelenmesini sağlar.

The editor informs the reader transparently whether the financial resources of all research on the studies published in the journal have an impact on the publication process. The editor ensures that all reports and reviews are reviewed by qualified and equipped referees.

Etik İlkelerle Uymayan Durumun Editöre Bildirilmesi | Notifying the Editor of the Situation Not Complying with the Ethical Principles

Yapılan tüm araştırmalar için yukarıda bahsedilen ilkelere uymayan bir içerik ile karşılaşılması durumunda bu içeriğin insanat@ozal.edu.tr adresine bildirilmesi gerekmektedir.

For all research, if the content that does not comply with the above-mentioned principles is encountered, this content should be reported to insanat@ozal.edu.tr.

İçindekiler/ Contents

| | |
|---|-----|
| Simge KÜÇÜK DUYUSAL ETNOGRAFI YÖNTEMİNİN SEZGİSEL DENEYİMLER BAĞLAMINDA İNCELENMESİ* INVESTIGATING THE SENSORY ETHNOGRAPHY METHOD IN THE CONTEXT OF INTUITIVE EXPERIENCES | 293 |
| Oğuzhan SİVRİ YAPAY ZEKÂ ÇERÇEVESİNDE GÖRSEL SANATLARIN GELECEĞİ THE FUTURE OF VISUAL ARTS IN THE FRAMEWORK OF ARTIFICIAL INTELLIGENCE | 322 |
| Rabia DEMİR2 TEKNİK ve TEMA OLARAK YENİDEN ÜRETİLEBİLİR; VIDEO ARTTA TEMELLÜK TECHNICAL AND THEME CAN BE REPRODUCED; APPROPRIATION ON VIDEO ART | 345 |
| Yaşar Can ÖZTÜRK RUBENS'İN "KAPLAN VE ASLAN AVI" ADLI TABLOSUYLA GÜÇ ARZUSUNA BİR BAKIŞ A LOOK AT THE DESİRE FOR POWER WITH RUBENS' PAINTİNG "THE HUNT FOR THE TİGER AND THE LİON" | 370 |
| Büşra Umay ALTOP YÜRÜME ARAŞTIRMALARINDA SEZGİSEL VE DUYUSAL FARKINDALIK INTUITIVE AND SENSORY AWARENESS IN WALKING RESEARCHES | 386 |
| Eda Nur BULUT1 SANATTA KORKU İMGESİ ÜZERİNDEN ESERLERİN İNCELENMESİ Analyzing Artworks Through The Image Of Fear İn Art | 414 |

Makale Türü: Teorik Makale
Gönderilme Tarihi: 31 Mart 2024
Kabul Tarihi: 5 Haziran 2024

DUYUSAL ETNOGRAFİ YÖNTEMİNİN SEZGİSEL DENEYİMLER BAĞLAMINDA İNCELENMESİ*

INVESTIGATING THE SENSORY ETHNOGRAPHY METHOD IN THE CONTEXT OF INTUITIVE EXPERIENCES

Simge KÜÇÜK¹- 0000-0001-8007-0962, Ayşe GÜLER²- 0000-0003-4329-8460

ÖZET

Duyular aracılığıyla düşünme ve algılama için kullanılacak yöntemlerden biri olan duysal etnografi; araştırmanın merkezine günlük deneyimler ve duyulara bağlı kültür araştırmasını alır. Sezgi ve bilme kavramları arasındaki ilişkinin duysal etnografi yöntemi ile soruşturulması, araştırma süresince ortaya çıkan veriler ve bu verilerin yorumlanması ve anlamlandırılması ile gerçekleşen sürecin derinliği göz ardı edilemez. Araştırmada kültürün şekillendirdiği bilme yollarının duysal etnografi bağlamında alanyazında incelenerek, duysal ve sezgisel deneyim süreçlerinin araştırılması, kültürel kimlik ile beden ve duyuların arasındaki ilişkinin incelenmesi ve günümüzdeki görsel ve dijital sanat üretimine yansımalarının ortaya konulması amaçlanmıştır. Bu bağlamda araştırmada duyu, duysal deneyim, beden ve duyular, duysal etnografi yaklaşımı ve görsel ve dijital etnografi başlıkları altında literatür taraması yapılmış, veriler konuyla ilgili ulusal ve uluslararası yazılı kaynaklardan elde edilmiştir. Araştırmada amaçlı örneklemelerden tipik durum örneklemesi kullanılmıştır. Araştırmanın sonucunda duysal etnografi araştırmalarında; araştırmacının kültürünü incelediği grupla bütün olarak hissettiği, bireylerle birlikte düşündüğü ve onların günlük rutinlerinin, inanış ve adanmışlık içeren duysal ve sezgisel süreçlerinin duyular aracılığıyla anlaşıldığı, diğer yöntemlerin aksine farklı kültürleri duysal ve sezgisel yaklaşımla tanımanın daha derin bağ oluşturduğu görülmüştür. Sonuç olarak araştırılan kültür ve bu kültüre ait bireyleri onların pencerelerinden izlemenin ve sürece dahil olarak araştırmacı rolüyle yorumlamanın, araştırmacının kendi yaşantısının şekillenmesinde de önemli bir rol oynadığı anlaşılmıştır.

¹ Yüksek Lisans Öğrencisi, Kırıkkale Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anabilim Dalı, tutferengi@gmail.com

² Prof. Dr., Kırıkkale Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Anasanat Dalı, ayse77guler@kku.edu.tr

*Bu çalışma Kırıkkale Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anabilim Dalı tezli Yüksek Lisans programında devam eden “*Duyusal Deneyim Bağlamında Duyusal Etnografi Yönteminin İncelenmesi*” isimli Yüksek Lisans tez çalışmasının araştırma kısmının gerekçesi oluşturulurken tamamlanan tezin o bölümünden alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: *Duyusal Etnografi, Etnografi Araştırmacısı, Farkındalık, Kültürel Kimlik, Sezgisel Dşnme.*

ABSTRACT

Sensory ethnography, which is one of the methods that could be used for thinking and perception via senses, focuses on everyday experiences and cultural research related to the senses. It cannot be underestimated the depth of the process of investigating the relation between the concepts of intuition and cognition through sensory ethnography, the data that arise during the research, and the process of interpreting and understanding these data. In this study, the aim is to investigate the sensory and intuitive experience processes by analyzing the ways of knowing that are formed by culture within the context of sensory ethnography in the literature, to analyze the relation between the body and senses and cultural identity, and to present its reflections on today's production of visual and digital art. In this regard, in the study, a literature review was carried out under the headings of sensation, sensory experience, body and senses, sensory ethnography approach and visual and digital ethnography, and data were collected from relevant national and international written sources. In the study, typical case sampling from purposive sampling was used. It was observed as a result of the study that in sensory ethnography studies, the researcher experiences the culture as a whole with the group studied, feels and thinks collectively with the individuals, understands their daily routines, sensory and intuitive processes containing beliefs and commitments via the senses, and unlike other methods, getting to know different cultures through sensory and intuitive approach establishes a more profound connection. Consequently, it has been understood that observing the culture and the individuals belonging to this culture from their perspectives and interpreting them as a researcher by participating in the process also has an important role in shaping the experiences of the researcher.

Keywords: *Sensory Ethnography, Ethnography Researcher, Awareness, Cultural Identity, Intuitive Thinking.*

1. GİRİŞ

Geçmişten günümüze insanoğlunun yaşantısını anlamaya ve çözümlemeye kendini adanmış birçok bilim adamı bulunmaktadır. İnsan yapısı gereği çözümlenmesi bir o kadar zor ve karmaşık bir varlık olması sebebiyle bu konuda uzman olan bilim adamları da zaman içerisinde kendi çalışma alanlarını farklı bilim dallarına ayırarak sınıflandırmışlardır. İnsanı anlamak kültürü anlamaktır. İnsan ve kültürü anlamaya yönelik olarak antropoloji ortaya çıkmıştır. Örneğin bir sosyal bilim dalı olan antropoloji (Latince: anthropologia "insan bilimi") insanla ilgilenen bilim dallarından sadece biridir. İnsan bilimi anlamına gelen anthropos (Yunanca'da insan) ve logos (bilim) sözcüklerinin birleşmesinden oluşan antropolojinin konuları arasında insan, toplumlar ve kültür bulunmaktadır. Antropolojinin amacı; insanların ve toplumların neden birbirlerine benzeyip/benzemedikleri, neden ve nasıl değiştikleri gibi sorulara geçerli, doğru ve evrensel cevaplar aramaktır (Güvenç, 2002b, s. 15'ten aktaran Bostan, 2016, s. 2). İnsanın davranışları ve içinde yaşadığı kültürü anlayabilmek için en etkili yöntemlerden bir diğeri ise etnografidir. Etnografi araştırmalarının temelini oluşturan bir kavram olarak "Etnografya, yoğun tasvirleriyle anlama hayat veren bağlamsal ayrıntıları yansıtan bir araştırma yöntemidir" (Yahşi, 2019, s. 232). Etnografi, araştırma nesnesini gündelik yaşamı içinde anlamaya çalışırken öznenin gündelik yaşamı hem somut hem de soyut öğeleri içerdiği için etnografik araştırmanın sonucunda nitel veriler elde edilir. Bu verilerin işlenerek fonksiyonel hale getirilmesi yani bulguya çevrilmesi ve yorumlanıp değerlendirilmesi de nitel yöntemlerle yapılır. Değirmenci'ye (2018, s. 94) göre "Etnografik çalışmalarda görsel imgelerin kullanımı temelde imgelerin göstergebilimsel anlamda sembolik ve ikonik unsurlarına yaslanmaktadır". Etnografik araştırmacılar, ilgilendiği kültüre ait etkinlikleri, insan grubunu veya gruplarını incelediği sürece kendini de o gruba dahil ederek farklı kültürlerle ait yaşantıları deneyimleyen kişilerdir. Son yıllarda farklı bilim dallarının içerisinde yer alan etnografi araştırmaları sanatçı-araştırmacı ya da sanatçı-eğitmciler tarafından da sıklıkla tercih edilmektedir. Etnografik unsurlar ile sanat dallarının birçok kesişme noktası bulunduğundan etnografi ile sanat araştırmaları çoğu zaman barındırdığı unsurlar bakımından birbirinin içerisine geçmektedir. Toplumsal olaylarla ve kültürel unsurlarla yakından ilgilenen farklı sanat dalları; etnografyanın yoğun tasvirleri ve yaşamsal ayrıntılarıyla yakından ilgilenecek kendi disiplinlerini imgelerin zenginliğiyle beslemektedir. Sanat temelli araştırmalar gerçekleştiren araştırmacılar etnografiyi

sanat uygulamalarında farklı araştırma yaklaşımları ile ilişkilendirerek kullanabilmektedir. Son yıllarda adını *duyusal etnografi* konusunda yaptığı çalışmalarıyla duyuran ve 2009 yılında yayınladığı “*Sensory Ethnography*” isimli kitabında açıklayan Sarah Pink İngiltere doğumlu, Avustralya’da yaşayan, dijital medya ve yeni teknolojilerde etnografik araştırmalar için fotoğraf, görüntü, video ve diğer medya gibi görsel araştırma yöntemlerini kullanan bir sosyal bilimci, etnograf ve sosyal antropologdur. Pink’in yaptığı çalışmalar ile duyusal etnografi alanına büyük katkılarda bulunmuş ve yayınları ile alan yazına geniş bir kaynak oluşturmuştur. Pink’in başarıları Monash Üniversitesi’nin resmi internet sitesinde “2023 yılında Sarah, beş yıllık prestijli bir Avustralya Araştırma Konseyi Ödüllü Bursu, İsveç’teki Malmo ve Halmstad Üniversitelerinden iki Onursal Doktora, üç Avustralya İyi Tasarım Ödülü ve Manchester Üniversitesi, Birleşik Krallık’ta Simon Profesörlük Bursu ile ödüllendirilmiştir” şeklinde belirtilmiştir. Pink (2011, s. 27) bilginin basitçe zihinde üretilmediğini, somutlaşmış pratiklerin temelinde bulunduğunu ve bu somutlaşmış pratiklerin birbirine bağlı olduğunu belirtmiştir. 1990’larda zihin/beden ayrımı kavramını, yapısökümüne uğratmak ve bedeni sadece zihin tarafından algılanacak veya kontrol edilecek bir deneyim ve aktivite kaynağı olarak değil, kendisi olarak anlamayı da aktaracak düşünceler ortaya çıkmıştır. Pink (2009) duyusal etnografiyi, “bilimsel, uygulamaya dayalı ve uygulamalı disiplinlerde kullanılır. Duyusal deneyimleme ve bilme yollarının hem araştırmamıza katılan insanların yaşamları hem de biz etnografların zanaatımızı nasıl uyguladığının ayrılmaz bir parçası olduğunu açıklayan bir dünya ve araştırma yaklaşımı geliştirir” ifade etmektedir. Duyularımızla dünyayı deneyimleyerek sorgulama olanakları sunan etnografi araştırmaları içerisinde araştırmacılara farklı görevler düşmektedir. Etnografik araştırmalar ile duyuların ilişkisi birçok bağlamda birbirinin içerisinde geçmiştir. Hatta kültür, yaşam ve soyut unsurlar duyuların sürece dahil olması ile katmanlaşmaktadır. Duyusal deneyimlemenin olmadığı bir kültüre ait insan grubunun incelenmesi de mümkün değildir. Etnografi araştırmacıları kendilerine sunulan bu yolda *özel sorgulama, duyusal deneyimleme ve sezgisel bilme* yollarını da mercek altına alarak araştırma boyunca oluşan farklılıkları görebilme imkanı yaşamaktadır. Bu bağlamda etnografi araştırmacılarının yaptığı her çalışmanın toplumsal olduğu kadar öznel deneyimlere dayanması da ayrıca önemlidir. Vannini (2013, s. 6) doğal kabul edilen beş duyumuzun dünya hakkında bilgi sağlayan duyusal örneklere ait olduğunu belirtir. Bunlar dış duyularımız olan *görme,*

duyma, tatma, koklama ve dokunmadır. İnsan vücudunun iç dünyası hakkında bilgi sağlayan...iç duyularımız ise *acı hissi (nosisepsiyon), susuzluk ve açlıktır.* Kendi iç kaslarımız ve organlarımız (propriyosepsiyon) hakkındaki hislerimiz, *denge duygumuz, hareket (kinestezi), sıcaklık (termosepsiyon)* ve hatta *zaman* algımızdır. Jackson'a (2018, s. 31) göre araştırma bulguları aynı zamanda duyular ile kültürel kimlik arasındaki ilişkiler ve duysal deneyimin nasıl olabileceği tartışmalı alanlarda, güç ilişkilerinin müzakere edildiği bir yol olabilir. Amaç, iç ilişkileri açıklamaktır. Duyular ile kültür arasındaki ilişkiyi anlamak ve etnografik yöntemler benimsenmelidir. Herhangi bir duysal deneyim, herhangi bir zamanda, işbirliğine dayalıdır.

Bireylerin veya toplulukların kültürel ve sanatsal yaşantılarının incelendiği araştırmalarda duysal deneyimlerin ortaya çıkışında sorgulanması gereken bir diğer kavram da şüphesiz *sezgidir.* Güler'e göre (2017, s. 205) "Sanatın yapısı insana derin bir anlayış ve sezginin gücünü verir; bu nedenle öznel deneyimlerden öğrenmek ve yeni anlamlar bulmak bize bu tür araştırma yaklaşımlarının önemini göstermektedir". Birey duyuları ile deneyimlediği yaşantısının ve içerisinde yaşayarak benimsediği kültürel unsurlarının çoğunu kendi sezgileriyle şekillendirmektedir. Kimi zaman atalarından süregelen uygulamalar, ritüeller ya da sözlü aktarımların temelinde yatan buluş ya da içe doğuş olarak ifade edebileceğimiz birçok bilginin altında aslında sezgisel keşifler yatmaktadır. Sezgi [Alm. Anschauung], [Fr., İng. intuition], [Latince. intuitio- intuitus] kelimesi, bir şeyin ...birden, doğrudan doğruya, aracısız bulunması (keşfedilmesi), yakalanması, gidimli düşünmenin usa vurmanın tersine, bir bütünün bir bakışta dolaysız kavranması;... dolaysız kavramak, bir anda yakalamak, sezme, sezip keşfetme anlamlarına gelmektedir (Akarsu, 1994, s. 158'den aktaran Güler, 2015, s. 3).

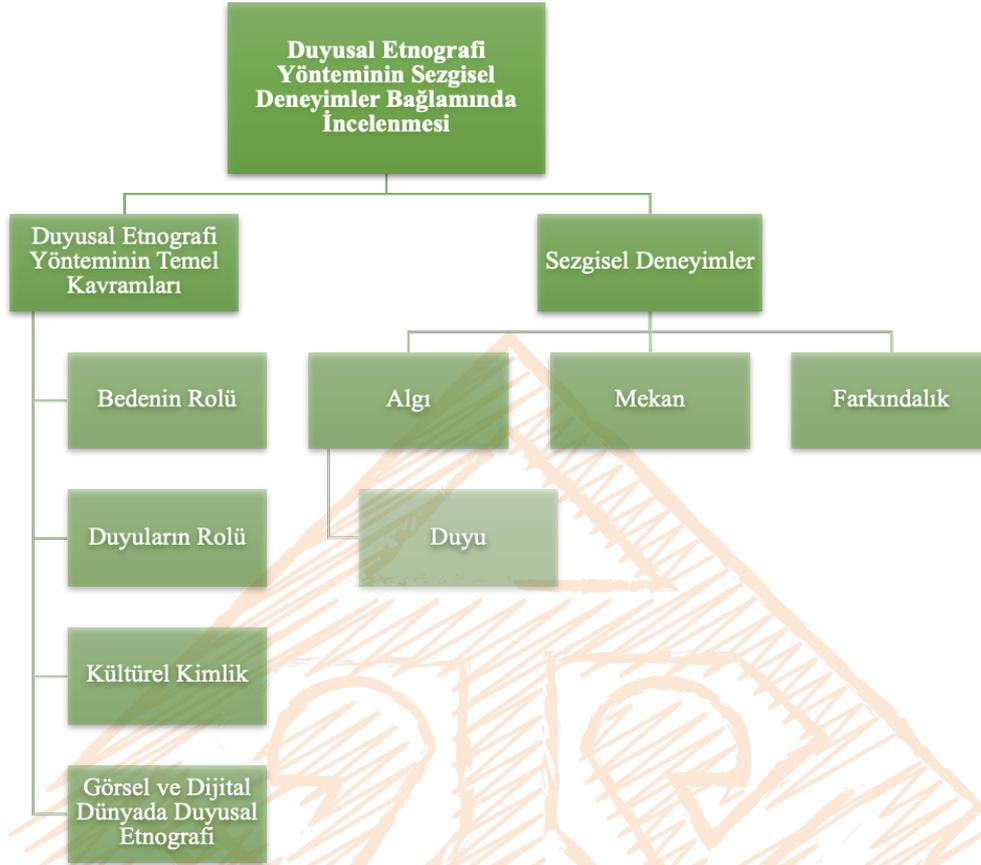
Yukarıdaki bilgiler ışığında ülkemizde son yıllarda yaygınlaşmaya başlayan sanat temelli etnografi araştırmalarının duysal deneyimler bağlamında da tartışılması, ilgili alan yazının incelenmesi ile duysal etnografi yönteminin derinlemesine çözümlenerek alanyazın araştırmaları üzerinden okuyucuya sunulmasını amaçlayan bu çalışmada; *duysal deneyimler ve sezgisel bilme yollarının hem sanat uygulamaları hem de etnografi çalışmaları içerisindeki yeri ve önemi betimlenerek tartışılacaktır.* Ülkemizde duysal etnografi alanında yapılan araştırmaların sayısının az olması bu araştırmanın problemini oluşturmuştur. Bu araştırmanın

amacı gelecekte sanat temelli araştırma yöntemleri ve etnografi araştırmaları gerçekleştirmeyi düşünen araştırmacılara alanyazın anlamında temel oluşturmaktır. Duyusal etnografi yöntemi kapsamında duyuların ve sezgisel düşünmenin önemini ortaya koyan bu araştırmada aşağıdaki sorulara yanıt aranmıştır.

1. Duyusal etnografinin diğer araştırma yöntemlerinden farkı nedir?
2. Duyusal etnografi ile kültürel kimlik arasındaki ilişki nasıldır?
3. Duyusal deneyimler bağlamında beden ve duyuların etnografik araştırma sürecindeki rolü nedir?
4. Etnografik araştırmalar ile sezgisel düşünme arasında bir ilişki var mıdır?
5. Günümüz görsel ve dijital dünyasına duyusal deneyimlerin yansımaları nasıldır?

2. YÖNTEM

Bu araştırma nitel araştırma desenlerinden alanyazın taraması ile gerçekleştirilmiştir. Alanyazın taraması literatür taraması ile eş anlamlıdır. Ayrıca literatür taraması farklı alanların kavramsal, metodolojik ve tematik gelişmelerine katkıda bulunabilir (Paul ve Criado, 2020, s.1'den aktaran Yıldız, 2022, s. 369). Köroğlu'na (2015, s. 61) göre literatür taramasında genel olarak araştırmacının amacı, yapılan çalışmanın hangi bağlamda ilerleyeceğinin ve özellikle süregelen çalışmalardan sentez yoluyla hangi boşlukların doldurulmak üzere hedef alındığının gösterilmesidir. Bu bağlamda araştırmada araştırma *duyu*, *duyusal deneyim*, *beden ve duyular*, *duyusal etnografi yaklaşımı* ve *görsel ve dijital etnografi* başlıkları altında literatür taraması yapılmıştır. Uluslararası ve ulusal literatürdeki çok yönlülük ve çeşitlilik, duyusal etnografi yöntemi bağlamında ortaya konulmaya çalışılmış, konu ile ilgili bulgular araştırma soruları üzerinden tartışılarak sanat temelli araştırma yöntemleri ile duyusal etnografi yönteminin bütüncül anlamda nasıl ilişkilendirilebileceği ve farklı yaklaşımların nasıl gelişebileceği ilgili alan yazın üzerinde tespit edilmeye çalışılmıştır. Doğanay (2018, s. 23) bulguların sunumunda tablolardan, grafik ve şekillerden yararlandığını, sunulan bulguların öncelikle açıklanması ve daha sonra da tartışılması gerektiğini vurgulamaktadır. Bu kapsamda araştırmanın şekillenmesini sağlayan ve araştırılması istenilen konu başlıklarını içeren Araştırma Akış Şeması hazırlanmıştır (Şekil 1).



Şekil 1: Araştırma Akış Şeması (Araştırmacı tarafından geliştirilmiştir.)

2.1. Verilerin Toplanması ve Analizi

Bu araştırmada verilerin toplanması literatür tarama yoluyla gerçekleştirilmiştir. Elde edilen veriler araştırmacının problemleri bağlamında sınıflandırılmış, ilgili başlıklar özellikle yabancı kaynaklarla desteklenerek analiz edilmiştir. Konuyla ilgili ulusal ve uluslararası yazılı kaynaklardan makale, kitap, araştırma yazısı ve sözlüklerden yararlanılmıştır. Araştırmada amaçlı örneklemlerden tipik durum örnekleme kullanılmıştır. Bu bilgiler ışığında bu araştırmada duyuşal etnografi yönteminin sezgisel deneyimler ve duyuşal deneyimler bağlamında sanat uygulamaları ile ilişki amaçlı örnekleme bağlamında incelenmiştir.

3. BULGULAR

3.1. Antropolojik Bir Yaklaşım Olarak Etnografi

Sosyal bilim dallarından biri olan antropoloji (Latince: anthropologia "insan bilimi"), insanla ilgilenen bilim dallarındandır. İnsan bilimi anlamına gelen anthropos (Yunanca'da insan) ve logos (bilim) sözcüklerinin birleşmesinden oluşan antropolojinin konuları arasında insan, toplumlar ve kültür bulunmaktadır. Antropolojinin amacı; insanların ve toplumların neden birbirlerine benzeyip/benzemedikleri, neden ve nasıl değiştikleri gibi sorulara geçerli, doğru ve evrensel cevaplar aramaktır (Güvenç, 2002b, s. 15'ten aktaran Bostan, 2016). İnsan ve kültür bilimi olarak bilinen antropoloji; genel itibarıyla fiziksel/biyolojik ve sosyal/kültürel antropoloji olarak ikiye ayrılmaktadır. Uygulamalı antropoloji, toplumsal sorunların tespit edilmesi, değerlendirilmesi ve çözümünde antropolojik yöntemleri kullanmaktadır (Bostan, 2016, s. 2). Wells'e (1984, s. 9) göre insan toplumlarının çeşitliliği, farklılığı üzerine odaklanma, antropolojinin çıkış noktasını oluşturur. İnsan ve toplumların çeşitliliğinden, bu çeşitliliğin tarihteki kaynaklarından yola çıkan antropoloji, Batılı ve modern olan "biz"den farklı, hatta aykırı olana odaklanır (aktaran Coşkun, 2008, s. 14). Antropoloji, toplanan, sınıflanan ve kayda geçirilerek yayılan bilginin bilimsel açıklama dili ile sistemleştirilmesidir. Bu anlamda etnolojiyi ve bir teknik olarak etnografyayı hem içermekte hem de aşmaktadır. Antropoloji, inceleme konusu olarak seçtiği toplumla birlikte yaşama, doğrudan gözlemlenme ve bunu kayda geçirme imkanını, esas olarak sömürgelerdeki Batı hakimiyetine borçludur. Sömürge'deki Batı etkinliği ile araştırmacı sahada çalışmasını yürütebilmektedir (Coşkun, 2008, s. 16-17). Nitel düşünmeye dayalı bütün çabalar, araştırılan insan grubu veya kültürün tamamını, öğelerini, birbirleri arasındaki ilişkileri, kültürün üyelerinin gözünden görüp onların kültür kodlarıyla açarak anlamayı içermektedir.

Etnografi araştırma nesnesini gündelik yaşamı içinde anlamaya çalışır. Öznenin gündelik yaşamı hem somut hem de soyut öğeleri içerir. Etnografik araştırmanın sonucunda nitel veriler elde edilir. Bu verilerin işlenerek fonksiyonel hale getirilmesi, yani bulguya çevrilmesi ve yorumlanıp değerlendirilmesi de nitel tekniklerle yapılır (Kartarı, 2017, s. 217-219). "Etnografya, yoğun tasvirleriyle anlama hayat veren bağlamsal ayrıntıları yansıtan bir araştırma yöntemidir" (Yahşi, 2019, s. 232). "Etnografik çalışmalarda görsel imgelerin kullanımı temelde

imgelerin göstergebilimsel anlamda sembolik ve ikonik unsurlarına yaslanmaktadır” (Değirmenci, 2018, s. 94). Etnografya araştırmalarında bilgi toplama, analiz etme ve yorumlama süreçleri birlikte ilerler; farklı sosyal araştırma yaklaşımlarında olduğu gibi ilk olarak verilerin toplanması ve sonrasında analiz edilmesi gibi ayrı aşamalardan oluşan bir sıralama bulunmamaktadır (Yahşi, 2019, s. 196-197). Sosyologların ‘saha çalışması’ olarak ele aldıkları etnografi, belirli bir kùltürün daha çok saha çalışması tekniğiyle ayrıntılı biçimde betimlenmesidir. Başarılı bir saha çalışması yapmak için, üzerine çalışma yapılan topluluğa karışmak ve topluluğu kişisel gözlem yoluyla incelemek gerekmektedir. Bunların yanında, incelenen kùltürel grubun üyeleriyle görüşmeler de yapılabilir; bu nedenle etnografik araştırma modeline aynı zamanda ‘katılımcı gözlem’ de denir (Haviland vd., 2008, s. 69’dan aktaran Yazar, 2018, s. 15).

3.1.1. Etnografi Araştırmacısı (Etnograf)

Etnografi yapmanın anahtar kabullerinden biri, araştırma sürecinde etnografi araştırmacısının ön göremeyeceği gelişmelerin olma ihtimalidir. “Etnografik araştırma, teori tarafından yönlendirilmek veya yapılandırılmak yerine teori ile diyalog içinde gelişir. Uzun vadeli araştırmalarda bu diyalog daha az yoğun olabilir ve gerçekten de büyük ölçüde saha çalışmasının sonunda veya belirli gözden geçirme noktalarında gerçekleşebilir” (Pink ve Morgan, 2013, s. 357). Araştırma nasıl planlanırsa planlansın veya nihai ürün ne olursa olsun, ani biçimde ortaya çıkan değişimlere hızlı ve yaratıcı çözümler üretmek etnografi yapmanın önemli niteliklerinden biridir (Campbell ve Lassiter, 2015, s. 32’den aktaran, Yazar, 2018, s. 44). Araştırma konularının değerlendirilmesinin ilk aşamalarında, etnograf çalışmanın amacının ne olacağına odaklanır. Odaklanmanın bir alan veya alanlar, belirli bir grup insan veya belirli etkinlikler üzerine olup olmadığını belirlemeyle başlanabilir (Murchison, 2010, s. 23’ten aktaran, Yazar, 2018, s. 45). “Etnograf, duyuşal deneyim, duyarlı beden ve kùltürel olgular arasındaki ilişkilerin ele alınan antropolojik sorular için ne zaman merkezi olduğunu belirlemelidir” (Jackson, 2018, s. 9). Genel anlamda, katılımcı gözlem yöntemi, araştırmacının farklı olmadığı veya zaten üye olabileceği grupların doğal ortamına “dalma” sürecini içerir. Araştırmalar gizli şekilde (araştırmacının kimliğinin gizli tutulması yoluyla) veya açık şekilde (araştırmacının grubun bir çalışmasını üstlendiğini gruba bildirmesi yoluyla) yapılabilir (Yazar,

2018, s. 55). Literatürde genellikle üç tür katılımcı gözlem görülür. Bunlar gizli, yarı açık ve açık katılımcı gözlem teknikleridir. “Katılımcılar “gizli gözlem” olarak adlandırılan bir durumda, araştırmacının kimliğinden ve araştırmanın amaçlarından habersizdir: araştırmacı kimliğini gizleyerek ‘incognito’ davranır”. Bu tür bir gözlem, etnografik uygulamada az kullanılmasına rağmen, bazen gizli çalışmalar için kullanılsa da etik açıdan tartışmalı bulunmaktadır. Gizli ve açık gözlem arasında ortada duran teknik, bakış açılarına göre veya gözlemlenen kişilerin çoğunluğunun ya da azınlığının araştırmanın farkında olup olmadığına göre "yarı gizli" ya da "yarı açık" olarak adlandırılan tekniktir. “Yarı gizli gözlem durumunda, grubun, organizasyonun veya topluluğun yalnızca bazı üyeleri etnografin kimliğini bilir. Son olarak açık gözlem ise etnografiler tarafından en çok kullanılan tekniktir. Burada etnograf kimliğini ve araştırmasını girdiği sahaya açıklar” (Gobo, 2008, s. 107-109’dan aktaran Yazar, 2018, s. 58). Etnografik araştırmalar da uygulama yoluyla öğrenmenin sadece başkalarını taklit etmeyi değil, kişinin kendi yerleşik becerisini yaratmayı ve başkaları tarafından kabul edilebilir şekillerde bilmeyi de içerdiğini göstermektedir (Pink, 2009, s. 48). Çoğu iyi etnografik araştırma, sadece insanlarla ve şeylerle karşılaşmalar ve pratiklerle uğraşma yoluyla elde edilen bilgi ile ilgilenmez. Aynı zamanda mevcut konuyla ilgili yayınlanmış etnografik bilgiye, yerel edebiyatlara, kurgusal ve belgesel görüntülere ve çevrimiçi metinler dahil diğer metinlere ayrıca günlük pratik ve yerel ideolojilerden ayrılmaz kültürel bilginin bir parçasını oluşturan sanat formlarına da bağlıdır (Pink, 2009, s. 60-68). Etnografik araştırma projesi bağlamında, görüşmeler, araştırmacının görüşme yapılan kişinin sorularını sorduğu ve ses kaydı yaptığı eski olaylar değildir. Görüşmeye duysal bir etnografi yaklaşımının nasıl farklı olacağını düşünmek için yararlı bir başlangıç noktasını Barbara Sherman Heyl (2001, s. 367) şu şekilde önermiştir, araştırmacıların, görüşme yaptıkları kişilerle saygılı, devam eden ilişkiler kurmuş olmaları, bunların gerçek bir görüş alışverişi olması için yeterli yakınlık ve görüşülen kişilerin olaylara yükledikleri anlamları araştırmacıyla amaçlı bir şekilde keşfetmeleri için görüşmelerde uzun zaman ve açıklık olması dahil edilmelidir (aktaran Pink, 2009, s. 78-79). İyi bir etnograf sadece kültürel üyelerin sorularına ve cevaplarına dikkat etmekle yetinmez, kendisi de çeşitli sorular sorar; kültüre, zamana, olaya, mekana uygun, aynı zamanda olan ama açık şekilde görünmeyen özellikleri görünür hale getirecek türden sorular sorar. “Sorularını özellikle açık uçlu oluşturur ve bu sayede üyelerin kendi stilleriyle, kendi kavramlarıyla, kendi ifadelerini kullanarak

yanıtlamalarına fırsat verir” (Yahşi, 2019, s. 201). “Etnograf ve araştırma katılımcıları kaçınılmaz olarak ortaklaşa gelişeceklerinden, uzun vadeli saha çalışması bu konuyu kısmen ele alabilir. Ancak yakın zamandaki hatıralara güvenmenin sınırlamalarına dikkat etmek önemlidir” (Jackson, 2018, s. 60). Emerson vd. (2007, s. 352)’e göre katılımcı gözlem -bir ortamda meydana gelen toplumsal yaşamı ve sosyal süreçleri araştırmak, deneyimlemek ve temsil etmek için nispeten uzun vadeli olarak bazı doğal ortamlarda bir yer kurmak- etnografik saha çalışmasında temel faaliyete karşılık gelir (aktaran, Yazar, 2018, s. 56). Materyaller, kipleri ve bunların birbirleriyle ve anlamla ilişkilerini keşfetmek için gereken ince ayrıntı düzeyinde toplanır ve video kayıtlarını çok modluluk için birincil veri kaynağı haline getirir - genellikle gözlemsel alan notları ve katılımcı görüşmeleri ile desteklenir (Jewitt ve Mackley, 2018, s. 94). Yazar’a (2018, s. 14) göre “katılımcıların kendi toplumsal dünyaları hakkındaki yaşayan bilgiyi elde tutmalarının izi, sosyolojik düşünüşte ve kavrayışta görülebilir”. İnsan iletişimde kullanılan kodlar kültürel kodlardır. Bu sebeple etnografin dünyayı araştırılanın gözünden bakarak anlamlandırabilmesi ve bunun için de onun kültürel kodlarını öğrenmesi ve çözmesi gereklidir. İncelenen grup ve kültürün üyelerinden ayrı ayrı ve birlikte alınan bilgi ve düşünceler, gözlemlerden, arşivlerden ve literatürden elde edilen bilgilerle karşılaştırılarak incelenir ve gerektiğinde alana tekrar dönülür, gözlemler görüşmeler tekrar yapılır ve her bir bileşen diğer bileşenlerle olan ilişkileri ve gündelik yaşam pratikleri çerçevesinde değerlendirilir (Kartarı, 2017, s. 217). McKechnie (2008, s. 573) için nitel gözlemsel teknik, araştırmacı tarafından önceden belirlenmiş kategoriler yerine araştırma katılımcıları tarafından yaşanmış gibi olayı yakalamayı dener. Ses kayıt veya video kayıt gibi dolaylı veri toplama teknikleri de kullanılabilir, ancak genellikle araştırmacı ve katılımcılar arasındaki doğrudan teması içerir (aktaran, Yazar, 2018, s. 162). “Etnografik saha çalışması olarak katılımcı gözleminin özelliklerinden biri, araştırmacının ve onun kişisel ilişkilerinin, bulguları ve görüşleri ortaya çıkarmak için temel araç olarak hizmet etme şeklindedir” (Amit, 2004, s. 2’den aktaran, Yazar, 2018, s. 56). Etnografi araştırmacısı, araştırması süresince ilgilendiği kültür grubu veya kişilerin yaşamıyla ilgili günlük rutinlerini, yaşayış ve inanış biçimlerini gözlemler ve yine bu gözlemlerini araştırdığı kültür bağlamında inceleyerek aktarır.

3.2. Kültürel Kimlik ve Duyusal Etnografi

Duyular ile algılama süreci içerisinde kültürel kodların kullanılarak, dış ve iç uyaranların birlikte kullanılması ve duyular ile kültür araştırmasının yeni bilme yollarını keşfetme sürecini duyusal etnografi yöntemi olarak düşünebiliriz. Kültürel kimlik insanların yaşadıkları ve ait oldukları kültür içerisinde kazandıkları, din, ırk, cinsiyet ve millet gibi kategorilere bağlı olarak geliştirdikleri kendilerini bir grup olarak tanımlaması ve o gruba ait hissetmeleri şeklinde düşünülebilir. Kültürel kimlik, kültürlere göre şekillenen ve kültürün belirlediği farklılıkları ve benzerlikleri konu edinen temel bileşenlerden biridir. Birey ya da toplumları birbirinden ayıran ve onları sınıflayan kültürel bir özelliğe dönüşür. Kültürel kimlik, bireylerin farklı kültürlere sahip topluluklarla ilişkisi sonucunda ortaya çıkar. Bunun sonucunda birey hem kendi algı dünyasını hem de öteki olarak kabul ettiği topluluğun kültürel öğelerini ben ve öteki karşıtlığı içinde tanımlayarak kendini konumlandırır. (Nar, 2019, s. 74). Duyusal etnografi, konusu Paul Stoller'ın duyular hakkında, duyular aracılığıyla bir etnografik çalışma tarzı ve duyular için çağrısı, daha sonra Sarah Pink'e Duyusal Etnografi Yapmak isimli kitabını yazması için ilham vermiştir. Bu kitap bir araştırma stratejisi olarak duyusal etnografyanın temeli olarak kabul edilebilir (Vannini, 2023, s. 1). Pink (2009) “Duyusal etnografi, bilimsel, uygulamaya dayalı ve uygulamalı disiplinlerde kullanılır. Duyusal deneyimleme ve bilme yollarının hem araştırmaya katılan insanların yaşamları hem de etnografların zanaatını nasıl uyguladığının ayrılmaz bir parçası olduğunu açıklayan bir dünya ve araştırma yaklaşımı geliştirir”.

Duyusal etnografi, etnografiyi duyular aracılığıyla yapmayı düşünmenin bir yolunu önerir. Metodolojiye odaklanmak aslında duyusal etnografiyi yalnızca duyuları incelemenin veya diğer insanların dünyalarını incelemek için kendi duyularımızı kullanmanın ötesine götüren daha büyük resmin ne olduğu sorusuna yol açar. Bilginin ve bilme yollarının nasıl üretildiğini, şu anda hangi özel niteliklerin ve bilgi türlerinin ortaya çıktığını ve bunun araştırmacıların, sanatçıların, tasarımcıların veya politika yapıcıların dünyayı nasıl kavradıklarını ve ona müdahale ettikleri üzerindeki etkilerini anlamamız önemlidir. Duyusal Etnografi yapmak, etnografik araştırma ve temsilde duyulara dikkat ederek sağlanan olasılıkları araştırır. David Howes'un ‘duyumsal bir dönüş’ olarak adlandırdığı bu değerlendirme, duyuların antropolojisi, duyumsal bilim, duyumsal coğrafya terimleriyle ifade edilmiştir. Atkinson tarafından

desteklenen gözlemsel yaklaşım, etnografinin, akademik ve uygulamalı anlayış, bilgi ve deneyimin bir araya geldiği, düşünümsel ve deneyimsel bir süreç olduğu konusunda ısrarcıdır. Aslında, Regina Bendix'in öne sürdüğü gibi, duyuşsal algı ve alımlamayı araştırmak, "hiç konuşulmayan ve bu nedenle etnografik gözlem veya görüşme için erişilemeyen en derin bilgi türünü" kavrama yeteneğine sahip yöntemler gerektirir (Bloch, 1998, s. 467; Bendix, 2000, s. 41'den aktaran Pink, 2009). Araştırmacının araştırma süreci boyunca, yani bir projenin planlanması, gözden geçirilmesi, saha çalışması, analizi ve temsili süreçleri boyunca bilinçli ve refleksif olarak duyulara katılmasını içerir. Aynı zamanda, duyuşsal etnografi ile tasarım etnografisi arasındaki artan bağlantılar aracılığıyla bizi etnografinin zamansallığını yeniden düşünmeye davet etmektedir (Pink, 2009).

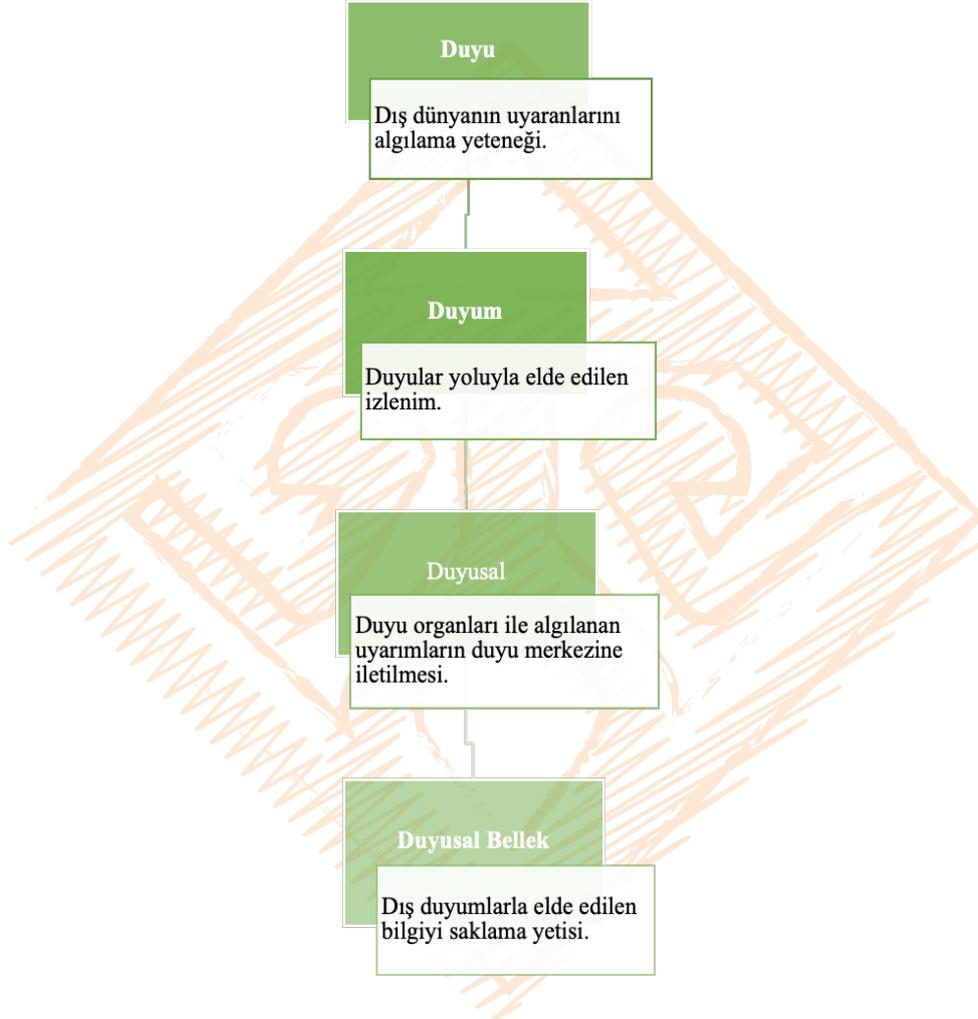
Duyularımız ve faaliyetlerimiz hakkında önemli olan, kolayca gözlemlenemez veya dile getirilemez. Duyular zorunlu olarak bir nesne olmamakla birlikte duyuşsal etnografi duyuşsal kategorilere duyarlıdır. Katılımcılar, üstü kapalı olanı belirgin veya somut hale getirmek için bir yol olarak kullanırlar. Araştırma süreci boyunca; sürekli olarak duyuşsal kategorileri keşfetmek ve yeniden tanımlamak ve süreçte, yeni duyuşsal kategorilerin ve kavramların belirginleşmesine izin verir (Jewitt ve Mackley, 2018, s. 93-96). Duyusal olarak aktarılan deneyim Turner ve Brunner (1986) tarafından salt deneyim arasında yapılan bir ayrımı hatırlatır ve geçmişe yansıyan bir deneyimle, içe dönük olarak daha gömülü doğa ilki, bedensel pratiği (bedeni), yerleşik ve somutlaşmış belleği ima eder. Bu daha fazla bilgi işlenmiş biliş, rasyonalite (zihin) anlamına gelir. Duyusal etnografi bu tür zihin-beden ayrımlarına isteyerek meydan okur. Somutlaştırılmış uygulama teşvik eder (Stevenson, 2014, s. 340). Pink'e (2009) göre iletişim, bilme, öğrenme ve duyuşsal etnografi için sorunlar, duyular ve aktarım üzerine çalışmalar iki önemli konuyu gündeme getiriyor. Birincisi bilgi aktarımının sosyal, maddi ve duyuşsal uygulamalarına ve bağlamlarına vurgu, ikincisi aktarım sürecinde bireyin 'benlik', ve 'kasıtlılık' konumu sorunu. İlk problem, duyuşsal deneyimlerin, kategorilerin ve anlamların insanların hayatlarındaki önemini anlamak için etnografların bunların belirli sosyallikler ve önemlilikler bağlamında pratikte nasıl bilindiğini araştırmaları gerektiğini öne sürer. Howes ve Classen (1991, s. 261) duyular hakkında literatür araştırmaları için sistematik dört aşamalı bir süreç önermektedir. Etnografik bir metin, bir roman, bir yaşam öyküsü veya bir filmle çalışmayı içerebilir. Araştırmacının şunları yapmasını önerirler: İlk olarak, söz konusu kaynaktan duyuşsal

fenomen duygusuna ilişkin tüm referansları çıkarması, ikincisi, her deneyime ilişkin verileri ayrı ayrı analiz etmesi, üçüncüsü, nasıl yapılacağına ilişkin olarak deneyimler arasındaki ilişkileri analiz etmesi. Her duyu, kültürdeki deneyimin anlamına katkıda bulunur ve son olarak, kültür için duyu hiyerarşisi veya düzeninin bir ifadesi ile sonuçlanır. Bu yöntem araştırmacıya sadece metnin üreticisi tarafından sunulan duysal temsili analiz etme olanağı sağlar ki bu aynı zamanda o yazarın duysal öznelliğini de temsil eder. Howes ve Classen (2007)'in incelenmekte olan kültürün duysal profilini ortaya çıkaran çalışmalarının bir parçası olan bu daha önceki metodoloji, aynı zamanda bazı çağdaş çalışmaları temsil eder. Katılımcı gözlemlerde duyulara dikkat edilmesi gerektiğini savunarak, duysal fenomenlerin 'kültürel açıdan ne kadar önemli olduğuna, dolayısıyla belirli bir grup veya sosyal aktör kategorisi için ne kadar anlamlı olduğuna' odaklanılır (s. 180). Kültürel kimlik ile duysal etnografinin arasındaki yakın bağ araştırma süresince elde edilen verilerin analizine destek sağlar. Duysal etnografinin temelinde bulunan kültür ile bu kültüre ait kimlikler iç içedir. Bundan dolayı sürecin analizine önemli katkısı olduğu düşünülmektedir.

3.3. Duysal Deneyim

İnsanlar ve diğer canlılar bilinç ve bilinçdışı uyaranlara karşı tepkiler geliştirir. Bu tepkilerin gelişmesi için gelen uyarının algılanması duyu yolları aracılığı ile oluşur. Doğrudan algılanan uyarıların gelişmesi ile insanlar bilgi, tavır ve beceriler kazanır. Duyu "İnsanların ve hayvanların, dış dünyanın uyarılarını görme, işitme, koklama, dokunma ve tatma organlarıyla algılama yeteneği; his" anlamına gelmektedir. Duyum ise "Kişinin duyu yoluyla elde ettiği izlenim; his" anlamına gelmektedir. Duysal "En küçük bir uyarıya tepki gösteren ve duyu organları aracılığıyla alınan uyarıların duyu merkezlerine iletilmesi ile ilgili olan." şeklinde belirtilmektedir (Türk Dil Kurumu, 9 Aralık. 2023). Hançerlioğlu'na (1976) göre anlam olarak duyu "Duysal ve duygun terimlerine karşılık olarak kullanılır. Sezgi ve bulunç anlamlarında da kullanılmıştır". Duyum "Duyularla araçsız olarak gerçekleştirilmiş bilinç olgusu. İzlenimle algı arasında bulunan bilinç olgusudur, ikisiyle de karıştırılmamalıdır. İzlenim duyumdan önce, algı duyumdan sonra gerçekleşir. Ruhbilim Terimleri Sözlüğü'nde 'duyu örgenlerimiz yoluyla beden alanı ya da dış çevreden toplanan uyarıcı' olarak tanımlanmıştır". Duysal bellek "Dış duyularla elde edilen bilgiyi saklama yetisi" olarak tanımlanmıştır (s. 352-355). Jackson'a

(2018) göre “Araştırma bulguları aynı zamanda duyular ve kültürel kimlik arasındaki ilişkiler ve duysal deneyimin nasıl olabileceği çekişmeli alanlarda güç ilişkilerinin müzakere edildiği bir yol olabilir”. Amaç, iç ilişkileri açıklamaktır. Duyular ve kültür arasındaki ilişkiyi anlamak ve etnografide yöntemler benimsenmelidir. Herhangi bir duysal deneyim, herhangi bir zamanda, işbirliğine dayalıdır (s. 31). Daha kısa açıklama aşağıdaki şemada gösterilmiştir.



Şekil 2: Tanım Akış Şeması (Araştırmacısı tarafından geliştirilmiştir.)

Her kültür duyular arasında kendi dengesini kurar. Bazı kültürler duyuların eşitliğine yönelirken, çoğu kültür ya belirli bir duyuya ya da bir duyu kümesine ayrıcalıklı olarak bazı önyargılar ya da başka bir şeyler gösterir. Başarı için- başka bir kültürün duysal önyargılarını tam olarak anlamak için, araştırmacının mümkün olduğu ölçüde kendi duysal önyargılarının üstesinden gelmesi esastır. Bu süreçteki ilk ve en önemli adım, kişinin kişisel duysal

önyargılarını keşfetmektir (Howes ve Classen, 2019, s. 6). “Duyusal hayal gücüne verilen bedensel (ve duygusal) tepkiler, gerçek duyusal deneyimlere verilen bedensel (ve duygusal) tepkiler kadar güçlü olabilir. Gerekli olan fark, reaksiyon derecesi değil, stimülasyon türüdür: duyusal (fiziksel-duyusal) veya zihinsel (yarı-duyusal) olup olmadığı” (Schellenberg, 2019, s. 208).

3.3.1. Duyusal Deneyimlerde Bedenin Rolü (Somut, Somut-ötesi ve Somutlaştırma)

Duyuların algılanışı beden ile zihin arasında gerçekleşir. Duyular ile gerçekleşen her türlü eylemi insan varoluşu sebebiyle bedeni ile gerçekleştirir. Beden ve zihin birlikte çalışmaktadır. Pink'e (2009) göre duyusal deneyimler ile bedenin rolü arasında 1990'larda sosyal bilimler üzerinde önemli bir etkiye sahip olan somutlaştırma kavramı ortaya çıkmıştır. Bu konuda ortaya çıkan literatürün önemli bir sonucu, zihin/beden ayrımı kavramını yapısökümüne uğratmak, bedeni sadece zihin tarafından rasyonelleştirilecek veya kontrol edilecek bir deneyim ve aktivite kaynağı olarak değil, aynı zamanda kendisi olarak anlamaktır (s. 33). Csordas'a (1994) göre "Beden, deneyimsel olarak ne olduğu kabul edildiğinde bir nesne olarak değil, bir özne olarak, zihin- beden ayrımı çok daha belirsiz", bu görüş bedenselliği insan deneyiminin bir koşulu haline getiriyor (s. 37'den aktaran Cox, 2017, s. 2). Ingold'a (2000) göre duyuların bölümlere ayrılmasının daha radikal ve katı bir eleştirisi ayrık çalışma nesnelere olarak, Tim Ingold'un çalışmasından gelmiştir, o tartışmaktadır ki Howes'un yaklaşımı, "bedeni nesnelleştirilmiş ve sayısız duyuların bulunduğu yere indirger. Biricik rolü kendilerine yüklenen anlamsal yükü taşımaktır. Kollektif, duyuüstü özne -yani toplum- ve dengesi veya oranı taşıdıkları yüke göre hesaplanmalıdır" Blackman'ın dediği gibi, “akıl ve kritikliği atlayarak ve beden düzeyinde ele geçirerek 'otonom olarak' çalışır” (s. 284'ten aktaran Cox, 2017, s. 6-7). Samuel (2005)'e göre “Bedenlenmiş bilgiyle ilgili olarak, bazı Budistlerin oranın altıncı his olduğuna inanıyorum.” Onların ilim ve hikmet adamlarına göre, zihin, soyut düşünceye anlam kazandıran ayrı bir organdır. Diğer duyular yapar kendi duyusal deneyimleriyle algılarlar. Meditasyonda amaç, zihni susturmaktır”. Tam olarak bedensel deneyimin doğasında var olan duyuya konsantre olabilmek için zihin, meditasyon "zaten var olanı "hissetmeyi" içerir – kişi kişinin 'içsel durumlarını' anlamlandırmaya çalışması, çünkü anlamlandırılmamıştır' (s. 17'den aktaran Ede, 2014, s. 69-70). Leder'in (1990) gözlemlendiği

gibi, rutin bedensel deneyimlerimizin çoğu, derinlemesine düşünme eksikliğiyle işaretlenir ve yalnızca rutinler ve alışkanlıklar kesintiye uğradığında- örneğin aniden hasta hissettiğimizde veya bir duygu bizi bunalttığında – kendi deneyimlerimiz ortaya çıkar. Duyusal deneyim, bedenlenmiş bilincimizi uyandırır (Vannini, 2013, s. 9). Stoller (1997) gibi diğer antropologlar, etnografideki dönüşünü araştırmacının bedenlenmiş varlığına dayanan duyusal bir bilim kurma fırsatı olarak görürler (aktaran Vannini, 2013, s. 13). Duyular "kişilik için temeldir" ve "dünyayla bedensel ilişki" ile ilgilidir, böylece "insan özne için hem olanaklar sunan hem de kısıtlayan" bir yapı yaratırlar (Edwards, Gosden ve Phillips, 2006, s. 23'ten aktaran Vannini, 2013, s. 21). Duyusal deneyim arasındaki karmaşık ve dinamik ilişkiler, somutlaştırılmış uygulamalar bu deneyimlerin hangi yollarla yaratıldığı ve bu uygulamaların aynı zamanda yörenin toplumsal olarak üretilmiş kültürleri. Bu karmaşıklıklar ve öznellikler, zamansal bulguları için aşırı cesur iddialarda bulunmamaya özen gösterilmesi gerektiğini hatırlatmaktadır (Jackson, 2018, s. 26). Lane ve Carlyle (2013)'e göre etnografik bir yöntem olarak kayıt yapmak, başka bir yöntem sunmaktan çok daha etkilidir. Veri toplama Etnografinin hem çalışma alanıyla ilişkisini değiştirir ve araştırma katılımcıları, somutlaştırma konularını ön plana çıkarır ve en önemlisi, etnografik yöntemlerle ilgili varsayımları sorgular (s.13'den aktaran Jackson, 2018, s. 40). Kayıt yapma teknolojileri günümüz dünyasının elinde bulunan teknolojik gelişmeler sayesinde oldukça geniştir. Cep telefonlarında bulunan görüntü, ses ve not alma özellikleri sayesinde verileri toplamak ve depolamak geçmiş dönemlerdeki etnografi araştırmalarına göre daha büyük kolaylık sağlamaktadır.

3.3.2. Duyusal Deneyimlerde Duyuların Rolü (Görsel, İşitsel, Tat, Koku ve Dokunsal Duyular)

Duyusal deneyimler duyu ile elde edilen bilgileri içermektedir. Duyular doğuştan geldiği kabul edilen beş duyudan oluşmaktadır. Bu duyuları Vannini (2013) doğal kabul edilen beş duyu, dünya hakkında bilgi sağlayan duyusal kiplere aittir. Bunlar dış duyularımızdır: görme, duyma, tatma, koklama ve dokunma duyuları (s. 6) şeklinde aktarmıştır. Vannini (2013) tarafından aktarıldığına göre Howes'a göre antropologlar her zaman duyulara gizli bir ilgi duymuşlardır. Başlangıçta bu ilgi, Batı'nın görsel kültürleri arasındakiler gibi ve daha "hayvansı" kültürler arasındakiler gibi sınıflandırma hiyerarşilerinde kendini göstermiştir. İlk antropolojik

metinlerin incelenmesi, beyaz olmayan etnik grupların dokunma, tat alma ve koku alma deneyimlerinin duysal keskinliğinin, ezici duygusallık, kaba bedensellik ve birlikte bulunma ihtiyacı nedeniyle özellikle kötülendiğini gösteriyor (s. 18). “Duyular ‘kişilik için temeldir’ ve ‘dünyayla bedensel ilişki’ ile ilgilidir, böylece ‘insan özne için hem olanaklar sunan hem de kısıtlayan’ bir yapı yaratırlar” (Edwards, Gosden ve Phillips 2006, s. 23’ten aktaran Vannini, 2013, s. 20-21). Ingold’a (2000) göre “Duyular, dünyayı yorumlama ve değerlendirmede aktif olarak kullandığımız becerilerdir” (aktaran Vannini, 2013, s. 26). İnsanın düşünme sistemi gözle görülür olanı daha kolay kavramaya ve anlamlandırmaya daha yatkındır. Çoğu kişi soyut olanı anlamakta, anlamlandırmakta ya da ifade etmekte zorlanabilir. İşte tam bu noktada metaforlar ve mecazlar bizim yardımımıza yetişir. Metaforlar, bizi dinleyenleri bir düşünceyi benzetme ya da mecaz kullanarak düşüncelerimizin içine çekerek soyut kavramların anlaşılmasını sağlayan bir çeşit anlatım biçimidir...Böylece algılarımız bilindik dünya gerçekliğini farklı anlamlandırabilir (Güler, 2020, s. 227). “Dünya ile temasa geçtiğimizde duyularımıza başvurur ve onlardan gelen bilgileri yeri, toplumu ve kültürü tanımlamak için kullanırız” (Karacebe, 2019, s. 5). İşte elde edilen bu bilgileri toplarken beş duyumuzdan yararlanırız. Duyularımıza hitap eden olayların bilgisini anlamak için görsel, işitsel, tat, koku ve dokunsal duyularımızı aktif olarak kullanırız.

3.4. Duysal Deneyimlerin Görsel ve Dijital Dünyadaki Yansımaları

Günümüz teknolojileri her alanda olduğu gibi etnografi alanında da kullanılmaya başlanmıştır. Teknolojik gelişmeler ile hayatımıza dahil olan pek çok kayıt ve veri toplama cihazı etnografi araştırmalarında araç olarak kullanılabilir. Pink (2009) yirminci yüzyılın sonlarına doğru, tüm etnografik pratiğin dönüşlü ve toplumsal cinsiyete dayalı, somutlaştırılmış ve görsel olması gerektiği önerildi. Başka bir çağdaş teknoloji ve uygulama dalgası, çevrimiçi ve dijital etnografiyi oluşturmaktadır. Araştırmalarda, insanların dünyada izledikleri yolların elemanlarını izlemenin ve deneyimlemenin yolları olarak dijital video fotoğrafçılığı, ses kaydı ve dijital izleme ve kontrol etme kullanımı ilginç araştırma yöntemleri olarak ortaya çıkmaya başlamıştır. “Bu tür yöntemler, uygulamalarının bir parçası olarak dijital medyayı devreye soktukları için, dolayımlanmış ve birbirine bağlı duyular teorisiyle ilişkili olarak anlaşılması gereken duyularla ilişki kurma yolları sunar”. Dijital teknolojilerin giderek yaygınlaştığı bu

ortamda duyuşsal etnografinin ve dijitalin birbirine karıştığı gündelik ortamlarla karşılaşılabilecek bir yaklaşım olarak yeniden düşünülmesi gerekiyor. “Bu, duyuşsal deneyim, algı ve 'kültürlerin' gündelik ortamların ve yörüngelerin oluşumunda dijitalin rolüne dair teorik anlayışlar. Bu, medyanın geleneksel alanlarının ötesinde ‘medya varlığını’ anlamak anlamına gelir” (Pink, 2016, s. 2). Duyusal etnografi perspektifinden, duyuşsal deneyim ve algı teorilerini dijital medya teorisiyle bir araya getirerek, dijital teknolojilerin ve medyanın dünyayla duyuşsal olarak somutlaşan ilişkilerimizin bir parçasını nasıl oluşturduğunu anlayabiliriz. Dijital önemlilik kavramı, dijital teknolojilerin kullanıldığı çağdaş bir ortamda şeylerin ve süreçlerin nasıl gerçekleştiğini tanımlamayı ve tartışmayı amaçlamaktadır. Kendi kendini izleme teknolojileri, dijital malzeme dünyasında duyuşsal etnografiyi keşfetmek için ilgi çekicidir. Sürekli olarak otomatik olarak işleniyor olabilirler, kullanıcılar bir anda onlardan bir uyarı göndermelerini, verileri kontrol etmelerini veya belirli bir etkinliğin kaydedilmesi gerektiğine dair bir talimat girmelerini bekleyebilirler. Dolayısıyla bunlar, dijital önemlilik akışının veya sürecinin parçası konumundadır (Pink, 2016, s. 2-3-4). “Etnografiyi duylara hitap eden bir şekilde yapmaya hazırlanmak, kişinin hem daha klasik hem de çağdaş yenilikçi dijital araştırma yöntemleri ve teknolojileriyle birlikte ve bunlarla birlikte kendi bedenini ve duylarını nasıl kullanabileceğini düşünmeyi içerir” (Pink ve Morgan, 2013). “Dijital video ile ev turlarımız, özellikle bulduğumuz şekliyle teknolojilerin somut olmayan olanaklarının bu maddiliği ve duygusallığı ile ve bu ortamları belgelerle ve bu ortamları paylaşarak, bunları ön plana çıkarmamızı sağladı”. “Dijital kayıt cihazlarının kullanılması, yalnızca röportajlar veya gözlemler yoluyla üretilebilecek görsel veya sözlü bilgiyi çağırarak görülmekle kalmaz, aynı zamanda bu tür araştırma materyallerinin, biriktirdiğimiz deneyimlerin ve olayların daha karmaşık çok duyluluğuna bir yol sağlayabileceğini ima eder”. Dijck (2007) anıların kapsamlı bir şekilde dijitalleştirilmesi durumu kesinlikle hatırlama eylemleri ile belirli olaylar arasındaki ayrılmaz bağlantılar aracılığıyla duylara iletilir (s. 16’dan aktaran Stevenson, 2014, s. 340). Duyusal ön planda bulunurken, dijital dokunmatik cihazların ve ortamların her ikisini de işaret eden şekillerde geliştirilmesi bu duyların 'değişen, olumsal, dinamik ve canlı' karakteri, özellikle bu durumda, dokunma ve dokunma göstergebilimi arasındaki yakın ilişki, teknoloji ve duyuşsal iletişim yoluyla anlaşılabilir (Jones, 2007, s. 8’den aktaran Jewitt ve Mackley, 2018, s. 92). “Dijital cihazlar ve değişen sosyal koşullara yanıt olarak, duyuşsal olandan açıkça yararlanan

ortamlar ve teknolojik olanaklar, duyusalın önemini ve yerini değiştiriyor”. Duyusal etnografi ile diyalog, ilk olarak çok modlu akademisyenlerin keşfetmelerine yardımcı olabilir. İkinci olarak ise bu yaklaşımlar arasındaki bir diyalog, kalın dokulu bir dijital anlatım sağlayabilir. Üçüncüsü, bu diyalog, sürekli sorular soran, açıkça düşünömsel bir yaklaşımı teşvik edebilir (Jewitt ve Mackley, 2018).

3.5. Etnografik Araştırma ve Sezgisel Düşünme

Sezgi bir aracıya ihtiyaç duymaksızın gelişebilen, içgüdüsel bir algılama yani kavrama sürecidir. Cevizci (1999, s. 770) zihnin özgün davranış şeklini oluşturan duyusal sezginin konusu olan nesnelere duyularla doğrudan ve aracısız biçimde algılandığını belirtmiştir. Yalnızca insanlara ve özellikle belli bir zihinsel gelişme düzeyine erişmiş olan insana özgü biçimde ortaya çıkan zihinsel, diğer adıyla entelektüel sezginin ise mantıksal ve nedensel ilişkileri doğrudan ve aracısız şekilde anlamaktan oluştuğunu aktarmıştır. Köz (2005, s. 25-27) sezgi ile ilgili görüşlerin iki farklı noktada bulunduğundan bahsetmiştir. İlki, sezgi zihnin veya duyuların işi midir? Yoksa akıldan farklı bir başka bilme yetisi midir? sorularını ortaya çıkarmıştır. Sezgi herhangi bir çıkarım yapılmadan, kanıtlanmamış bir inanç ve bir iç görüştür. Kanıtlanmamış kelimesi ile aktarılmaya çalışılan aslında ispata çalışan bir zihin, kısır bir döngüye girmektedir ve aşırı şüphecilğe düşerek sonucunda inkarcılığa varmaktadır. Akılcılık, idealizm gibi bir çok felsefi akım içerisinde sezgiye yer vermektedir. Sezgi konusunu üç kategoriye ayırabiliriz. Duyu sezgisi, akli sezgi ve metafizik sezgi. Duyu sezgisi için başlıca örnek Kant’ın sezgi anlayışıdır. Ona göre sezgi duyulara aittir ama duyulardan gelmemektedir. Zaman ve mekan bütün duyuların imkanını sağlayan saf sezgidir.

Akli sezgi için Platon ve Descartes’in sezgi anlayışını örnek verebiliriz. Platon sezgiyi idealerin bilgisini gösteren ruhun bir yeteneği olarak görmektedir. Ona göre duyuların tecrübe ettiği objelerden bağımsız olarak aklın algılayabileceği nesnelere bulunmaktadır. Sadece ruhun bilebileceği idealler yani formlar sezgi ismi verilen ruhun yeteneği ile bilinmektedir (Ackerman, 1965, s. 18’den aktaran Köz, 2005, s. 32). Descartes için sezgi doğrudan doğruya görmedir. Muhakemesiz bir görüşü içermektedir. Mesela bir üçgenin üç kenarlı bir şekil olduğunu bildiğimiz gibi. Ona göre bizi eşyanın bilgisine götürecekt yalnızca sezgi ve dedüksiyondur (dedüksiyon- tümdengelim, bütünden parçaya, genelden özele gidilen görüş). Descartes’in

sezgisi duyular ötesine de geçmektedir. Önerme sezgide açık olarak anlaşılmalı ve bütünüyle aynı zamanda kavranmalıdır (Descartes, 1989, s. 12-14'ten aktaran Köz, 2005, s. 33-34). Metafizik sezgi, hem duyuların algısını hem de aklın bunlar üzerindeki işleyişini aşan bir yaklaşımdır. Bu sezgi türünü bilimsel olarak şekillendiren Henri Bergson'dur (Köz, 2005, s. 36). "Bergson'a göre sezgi, asıl gerçeklik olan Süre'yi (Hayat'ı), doğrudan doğruya yakalayan basit bir eylemdir. Mutlak, ancak sezgi ile yakalanabilir; geri kalan her şey, çözümleme ile bilinir. Sezgi sayesinde, süre, yani insan bilincinin doğrudan doğruya verdiği mutlak hakikat, bütünlüğüyle yakalanır" (Öktem, 2000, s. 73). "Sezgi, hayatımızdaki yaratıcılığı gerçekleştiren yetidir. Bu nedenle insan sezginin verdiği güçle hiç yapamadığı şeyi bile kolaylıkla yapabilir ya da yapabileceğine inanır" (Newfeld, 2004, s. 166-167'den aktaran Eroğlu, 2012, s. 93).

Duyularımız-göz, kulak ve dil- sanatçılarda dirilerek görmeye, duymaya başlarken farklı bir ifade gücü de kazanır. Duyulardaki bu dirilmeye sadece sanatçılar değil, sanatçıyı ve sanat eserini anlamak isteyen herkes şahit olabilir. Gözün keskinleşmesi, kulağın delinmesi veya dilin ifade gücü kazanması, bizlere şairlerin, ressamın veya bestecilerin eserlerini sağduyuyla kavrama, empati yapabilme ve eserin özündeki gerçekle buluşabilme deneyimi sunar. Bu noktada, sanatsal duyarlılık kazanmak isteyen her bireyin yaşarken zaten kendinde var olan potansiyelinin farkına vararak, sezgi gücüyle sanat eserini kavramak için duyularını diriltmeye ihtiyacı vardır. (Güler, 2015, s. 6)

Sezgi, duyuların bilinçaltı tarafından taranması yoluyla ortaya çıkar. Somutlaşmış algılarımız yoluyla, rasyonel veya sözlü farkındalığın ötesinde bir tür ön-bilişsel deneyim şeklinde kendini gösterir. Sezgi bu şekilde bilinçaltı ve farkında olunmayan deneyim olarak tanımlanabildiği gibi, gerçekleştirilen eylemin sonuçlarını değerlendirmeye yönelik bilinçli ve yansıtıcı bir eylem olarak da anlaşılabilir (Faste, 2017, s. 3403-3404). Sezgiyi yalnızca bir duygu olarak tanımlamak yetersiz kalacaktır. İnsan bir bütündür ve sezgi insanın bir parçasıdır. Sezgi içerisinde hem duygu hem de düşünceyi barındırmaktadır. Bu belirtilen düşünce derinlemesine ve içten gelen bir düşünme eylemidir. Bu düşünce eylemine Bergson iç sezgi adını vermiştir. Bergson'un iç sezgi düşüncesi mekanda yer kaplayan ve kaplamayan arasında, hareket ve duyum arasında güçlü bir boşluğu kapatmak için çalışmaktadır (Ott, 2005, s. 89'dan aktaran

Eroğlu, 2012, s. 93). İ sezgi içgüdüsel olarak herhangi bir etkiye ihtiyaç duymaksızın gerçekleşmektedir.

Düşünce daima ya bir sezgi ile veya bir akılyürütme ile işe başlar. Açıkçası sezgi düşünceye temel teşkil eder.. Descartes'e göre sezginin elde edilmesi için yalnızca aklın ışığı yeterlidir. Kant'ta sezginin ortaya çıkması saf aklın kavramlarının algıyı belirlemesiyle ortaya çıkar. Bergson'a göre ise sezgiyi elde edebilmemiz için devamlı ve şuurlu bir şekilde sezgiyi konusuna hazırlamamız lazımdır. (Köz, 2005, s. 53)

Sezgisel sorgulama belli aşamalarda gerçekleşerek bir döngü oluşturmaktadır. Sezgisel sorgulamanın tekrar eden beş döngüsünü Anderson (2019, s. 314-315) şu şekilde açıklamıştır: İlk adımda, sezgisel sorgulayıcı, araştırma ile ilgili olarak dikkatini çeken bir metin veya resmi seçer ve hayali bir diyaloga girmeyi, içgörülerini kaydetmeyi içeren yaratıcı bir süreçle araştırma konusunu netleştirir. Uygun bir konu açık, yönetilebilir, odaklı, somut, araştırılabilir ve zorlayıcı olmalıdır. İkinci adımda konuyla ilgili teorik veya deneysel literatürde bulunan metinler ışığında konuyu anlayışını yansıtır ve bu yansımalara dayalı bir öncül yorumsal önyargılar listesi hazırlar. Bu listeler, sezgisel sorgulayanın veri toplamadan önce konuyu anlamasını sağlar ve araştırma raporunun okuyucularının, araştırmacının çalışma boyunca konuyu anlamamasında meydana gelen değişim ve dönüşümün gidişatını değerlendirmesine olanak tanır. Genellikle bu zamanda bir literatür taraması da hazırlanır. Üçüncü aşamada araştırmacı en iyi veri kaynaklarını tanımlar, bu kaynaklar arasından veri seçimi için kriterler geliştirir, veri toplar ve tanımlayıcı bir veri analizi sunar. Bu veri analizi, okuyucuları, çalışmanın son iki döngüdeki yorumlarını okumadan önce toplanmış veriler hakkında kendi sonuçlarına varmayı hedefler. Birçok nitel yaklaşım, veri analizlerinin belirli biçimlerini gerektirirken, sezgisel sorgulamanın üçüncü döngüsünde veri analizi için temel olarak çok çeşitli analitik prosedürler kullanılabilir. Dördüncü döngüde sezgisel sorgulayıcı, önceki aşamada toplanan verilerle etkileşim ışığında ilk verileri iyileştirir ve dönüştürür. İkinci aşama verileri, araştırmanın çalışmanın sonunda konunun daha gelişmiş ve nüanslı duruşunu yansıtarak değiştirilir, çıkarılır ve yeniden yazılır. Son aşamada sezgisel sorgulayıcı, konuyla ilgili deneysel ve teorik literatür ışığında son yorumlanan konuları tartışır ve tüm araştırma raporlarındaki bulguları tartışır. Başka bir deyişle, araştırmacı, çalışma hakkında neyin değerli

olduğunu ve neyin olmadığını belirtir, yorumlama döngülerinin güçlü ve eksikliklerini sıralar ve hala belirsiz veya açıklanmayan olanlar da dahil olmak üzere araştırma konusu hakkında şimdi ne söylenebileceğini belirler. Çalışmanın tüm yönlerini yeniden dikkate alır (Anderson, 2019, s. 314-315). Sanat üretimi sürecinde sanatçı sezgisel süreçler kullanabilmektedir. Sanat özgünlüğü içerir ve dolayısıyla kişisel aktarımda sezginin rolü yadsınamaz. Eroğlu (2012, s. 98) sanatçıların, yaptıkları eserlerde bilinç ve sezgi deneyimini kullanarak yaptıkları eserlerdeki sezgi-bilinç kaynaşmasını izleyicinin de anlamasına aracılık ettiklerinden bahsetmiştir. Aynı zamanda sanatçı tarafından gösterilen bu tavır, bilinçli bir oluşum meydana getirme olarak da aktarılabilir. Güler (2015, s. 6) “Sanatçının ve filozofun işi her an yeni olan bir dünyada benzersizi yakalamaktır” demiştir.

Sanatsal düşüncenin eyleme geçme sürecinde duygularımız, sezgilerimiz, deneyimlerimiz, duyularımıza kattığımız farkındalıklarımız, bilgimiz, kullanacağımız malzemeler de dahil bizlerin yaratma sürecindeki anahtarlarımızdır. Kişilerin yaratıcı güçlerini ateşleyerek yeteneklerini geliştirecek yöntemlerin içerisinde “sezgi” mutlaka yer alması gereken bir kavramdır. Şüphesiz her kişiye özel, içten dışa doğru bir kavrayışla sanatsal deneyimleme süreci, yaşam boyu devam eden bir süreçtir. (Güler, 2015, s. 7)

Birey kendini hayatın akışı içerisinde bıraktığı zamanlarda ve bir olay, bir nesne veya eseri anlamak için sezgisel bir sürece girdiği zamanlarda aynı anda kendini anlama sürecine de girdiği düşünülmektedir. Sezgisel düşünme aslında bir iç eylem olarak düşünülebilir. Bu iç eylem gerçekleşirken birey sezgisel sürecin devamında duyu organlarından aldığı bilgileri anlama ve kavramaya ihtiyaç duymaktadır. Sezgi bilgisiz elde edilebilir fakat kavrama ve aktarma için zihin aracılığı ile bilgiye ihtiyaç duyulmaktadır. Duyusal algılama süreci ve sezgi birlikte kullanılarak daha derin bir düşünme ve aktarma sürecinin gerçekleşebileceği düşünülmektedir.

4. TARTIŞMA SONUÇ VE ÖNERİLER

Araştırma sonucunda *duyusal etnografi yöntemi* ile ilgili alanyazın taramasından ortaya çıkan kavramlar, bu yöntemin kültürü anlama ve yorumlama sürecinde kullanılabilecek farklı yöntemlere göre daha derin bir anlama süreci sağladığını ortaya çıkarmıştır. Kültürü anlamada en etkili yöntemlerden birinin etnografi yöntemi olduğu anlaşılmaktadır. Duyusal etnografi yönteminde gözlem sürecinde sezgisel süreçler de işin içine dahil edilmektedir. Bu yöntemde kullanılan araştırma yolları farklı kültürlere ait bireylerin penceresinden onların yaşamlarına ve rutinlerine odaklanarak yapılmaktadır. Duyusal etnografi ile *kültürel kimlik* arasında önemli bir bağ vardır. Bu yöntemi bireyler kendi kültürleri ve kültürel kimlikleri açısından ele alıp değerlendirmektedir. Bu yüzden araştıran bireyin o kültüre ait kimlikleri tanınması, dolayısıyla o kültüre ait grup veya bireylerle zaman geçirmesi gerekmektedir. Araştırmacı bu süreçte kendini hem o kültüre ait hissetmeli hem de araştırmanın gidişatına göre kendini araştırmacı rolüne çekip dışarıdan da bakmalıdır.

Kültürel kimliği anlamada en önemli etkenlerden bazılarının rutinleri ve ritüelleri yaşamak olduğu anlaşılmıştır. Bunları yaşamak için araştırmacının kendini o kültüre bütünüyle dahil etmesi gerekir. Yemek yeme, selamlaşma, gezme, misafirlik vb. bütün kültürel davranışlara dahil olup o kimliği tanınması gerekir. Kültürlerde ritüeller, inanış ve adanmışlık içeren her türlü rutin kutsal görülür. Kültürü tam anlamıyla anlamak için o kültüre ait inanışları keşfetmek gerekmektedir.

Duyusal deneyimler bağlamında incelenen *bedenin ve duyuların* etnografik araştırma sürecine önemli ölçüde etkisi vardır. Kullanılan duyusal yöntemlerde duyu organlarımız ve bedenimiz birlikte çalışmaktadır. Verileri elde etmemize yarayan duyularımız ve bu verileri anlamlandırmamızı sağlayan zihnimiz birlikte çalışmaktadır. Duyusal etnografi araştırmaları *sezgisel düşünme* ve çevresel etkileri kavrama, hisleri anlama ve aktarma, duyuları farklı iletişim yolları olarak kullanmayı öğrenme ve işbirlikçi yaklaşımı destekleyen bir yöntem ile beden ve duyuları aktif olarak sürece dahil etmeyi içermektedir. Birey duyularını ve sezgilerini derinlemesine bilgi edinmek, algıladığı duyuları metaforlaştırarak aktarmak gibi deneyimler elde edebilmektedir. Sezgi herhangi bir çıkarım yapılmadan, ispatlanmamış bir iç görüştür.

Günümüz görsel ve dijital dünyası duysal deneyimlerin aktarılması için büyük rahatlık sağlamaktadır. Duyusal etnografi sürecinde elde edilen verilerin kaydedilmesi, aktarılması ve analiz edilmesi süreci oldukça uzun ve karmaşık bir süreçtir. Bu araştırmalarda teknolojik cihazların kullanılması bu işlemleri kolaylaştırmaktadır. Fakat bireylerin uzaktan bağlanması ile temasın ve anın dijitalde kalması, gözlemin yüzyüze gerçekleşen araştırmalardan daha yüzeysel olması gibi bazı eksi yönleri bulunmaktadır. Verileri saklama ve analiz etmede çağdaş bir yaklaşım sunan video kaydı, ses kaydı, fotoğraf vb. veriler süreci anlama ve analiz etmede zaman kazandıran süreçlerdendir. Günümüz teknolojisini kültürel bir araştırma yöntemiyle birleştirerek sunması sebebiyle, dijital ve görsel teknolojilerin araştırma alanına önemli katkıları olduğu görülmüştür.

Araştırma sonucunda ulusal kaynaklarda görülen eksiklerin giderilmesi gerektiği anlaşılmıştır. Ayrıca sezgisel deneyimler bağlamında duysal etnografi yönteminin kavrayıcı, keşfedici ve üretken yönünün farklı disiplinlerden insanlara yeni araştırma yollarını tanıtmaları ve sezginin kullanımının yeni araştırma alanlarını farklı bir bakışla aktarıyor olması bakımından önemli olduğu görülmüştür. Sanatçı, eğitimci ve araştırmacılara yeni bir yöntem olarak sunulmasıyla katkı sağlayacağı, disiplinlerarası bir yaklaşım ile günümüzün ve geleceğin araştırmalarına yeni bilme yolları sunacağı araştırmanın sonuçları olarak düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

- Anderson, R. (2019). Intuitive Inquiry: Inviting Transformation And Breakthrough Insights In Qualitative Research. (Sezgisel Sorgulama: Nitel Araştırmada Dönüşümü ve Çığır Açan İçgörülerini Davet Etmek), *Qualitative Psychology*, 6 (3), 312–319. <https://doi.org/10.1037/qap0000144>
- Bostan, H. (2016). Antropoloji, Kültür ve Güvenlik. *Güvenlik Bilimleri Dergisi*, 5 (2), 1-31. <https://doi.org/10.28956/gbd.282261>
- Cevizci, A. (1999). *Felsefe sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Coşkun, İ. (2008). Sosyoloji, Antropoloji, Şeriatçılık ve Öteki Sociology, Anthropology, Orientalism And The Other. *Sosyoloji Dergisi*, 3 (16), 11-26.
- Cox, R. (2017). Senses, Anthropology of, *International Encyclopaedia of Anthropology New York: Wiley Blackwell Press*.
- Değirmenci, K. (2018). Etnografik Bir Veri Olarak Fotoğraf: Temsil, Düşünümsellik ve Gerçekçilik, *Antropoloji*, (36), 87-102. https://doi.org/10.1501/antro_0000000360
- Doğanay, A. (2018). Araştırma modelleri. A. Şimşek (Ed.), *Sosyal bilimlerde araştırma yöntemleri içinde* (s. 23). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi. <https://ets.anadolu.edu.tr/storage/nfs/ARY101U/ebook/ARY101U-12V1S1-8-0-1-SV1-ebook.pdf> adresinden edinilmiştir.
- Ede, Y. V. (2009). Sensuous Anthropology: Sense and Sensibility and the Rehabilitation of Skill, *Anthropological Notebooks*, 15 (2), 61-75.
- Eroğlu, A. (2012). Henri Bergson'da Bilinç Sezgi İlişkisi. *SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*. (27): 81-102.
- Faste, H. (2017, May 6-11). Intuition in Design: Reflections on the Iterative Aesthetics of Form [Conference session]. *Interaction Design Program California College of the Arts* 1111 Eighth Street, San Francisco, CA 94107. <https://doi.org/10.1145/3025453.3025534>

- Güler, A. (2015). Sanatta Farklı Bir Görme Biçimi Olarak Sezgi. (Intuition as a Different Way of Seeing in Art), *E-Journal of New World Sciences Academy*, 10(1), 1-10. doi: 10.12739/NWSA.2015.10.1.D0160.
- Güler, A. (2017). Improving Intuition Through Music in Visual Art Education Processes by means of a New Practice Based Research Method A/r/tography: Paintings George Gershwin's Cuban Overture. Cambridge, UK. Pamela, Burnard., Valerie, Ross., Helen, Julia, Minors., Kimberly, Powell., Tatjana, Dragovic ve amp; Elizabeth, Mackinlay (Ed.). *II. International Building Interdisciplinary Bridges Across Cultures Conference*, içinde (Chapter 17), (BIBAC), University of Cambridge, Faculty of Education, e-book BIBAC, International Conference, BIBACC Publishing, ISBN 978-0-9957727-0-0
- Güler, A. (2020). Müziğin Görsel sanatlar Eğitimindeki Dönüştürücü Rolü: A/r/tografik Soruşturmaya Kültürlerarası ve Disiplinlerarası Olasılıkları Yeniden Keşfetme. *VII International Eurasia [Educational Research] Congress Bildiri Özetleri Kitabı Ejer Congress Abstracts* içinde (622), Eskişehir, Anadolu Üniversitesi.
- Hançerlioğlu, O. (1976). Felsefe Ansiklopedisi Kavramlar ve Akımlar. Cilt 1 (A-D). Remzi Kitabevi.
- Howes, D. & Classen, C. (2019). Sounding Sensory Profiles in the Ancient Near East. A. Schellenberg & T. Krüger (Ed.), *In Sounding Sensory Profiles* (pp. 3-43).
- Jackson, T. (2018, January). Multisensory Ethnography: Sensory Experience, the Sentient Body and Cultural Phenomena, *The University of Leeds, School of Media and Communication*.
- Jewitt, C., & Mackley, K. L. (2019). Methodological Dialogues Across Multimodality and Sensory Ethnography: Digital Touch Communication, *Qualitative Research*, 19 (1), 90-110. <https://doi.org/10.1177/1468794118796992>

- Karacebe, Ç. (2019). The Relationship Between Urban Sounds and Sense of Belonging (Publication No. 569887) [Master Dissertation, University of İstanbul Bilgi]. ProQuest Dissertations and Theses Global.
- Kartarı, A. (2017). Nitel Düşünce ve Etnografi: Etnografik Yönteme Düşünsel Bir Yaklaşım. *Moment Dergi: Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Kültürel Çalışmalar Dergisi*, 4 (1), 207-220. <https://doi.org/10.17572/mj2017.1.207220>
- Köroğlu, S. A. (2015). Literatür Taraması Üzerine Notlar ve Bir Tarama Tekniği. *GİDB Dergi*, (01), 61-69.
- Köz, İ. (2005). Sezginin bilgedeki yeri ve önemi. *Kelam Araştırmaları*, 3(1), 24-40.
- Nar, M. Ş. (2019). Kültürel Kimlik Sorunsalı: Görecelik Mi, Evrenselcilik Mi? Yoksa Uzlaşım mı?. *Antropoloji* (37), 72-80. <https://doi.org/10.33613/antropolojidergisi.529387>
- Öktem, Ü. (2000). Descartes, Kant, Bergson ve Husserl'de Sezgi. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 40 (1-2), 159-188. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/2153116> adresinden edinilmiştir.
- Pink, S. (2016). Sensory Ethnography in a Digital Material World, *Culture and the Senses*, German Folklore Association.
- Pink, S. (2009). Doing Sensory Ethnography (2nd ed.). SAGE Publications Ltd <https://doi.org/10.4135/9781446249383>
- Pink, S., & Morgan, J. (2013, August). Short-Term Ethnography: Intense Routes to Knowing. *Symbolic Interaction*, 36 (3), 351-361.
- Schellenberg, A. (2019). Sounding Sensory Profiles in the Ancient Near East. A. Schellenberg & T. Krüger (Ed.), In Senses, Sensuality, and Sensory Imagination: On the Role of the Senses in the Song of Songs (pp. 199-214).
- Stevenson, A. (2014). We Came Here to Remember: Using Participatory Sensory Ethnography to Explore Memory as Emplaced, Embodied Practice. *Qualitative Research in Psychology*, 11, 335-349. <https://10.1080/14780887.2014.908990>
- Vannini, P., Waskul, D., & Gottschalk, S. (2013). The Senses in Self, Society and Culture: A

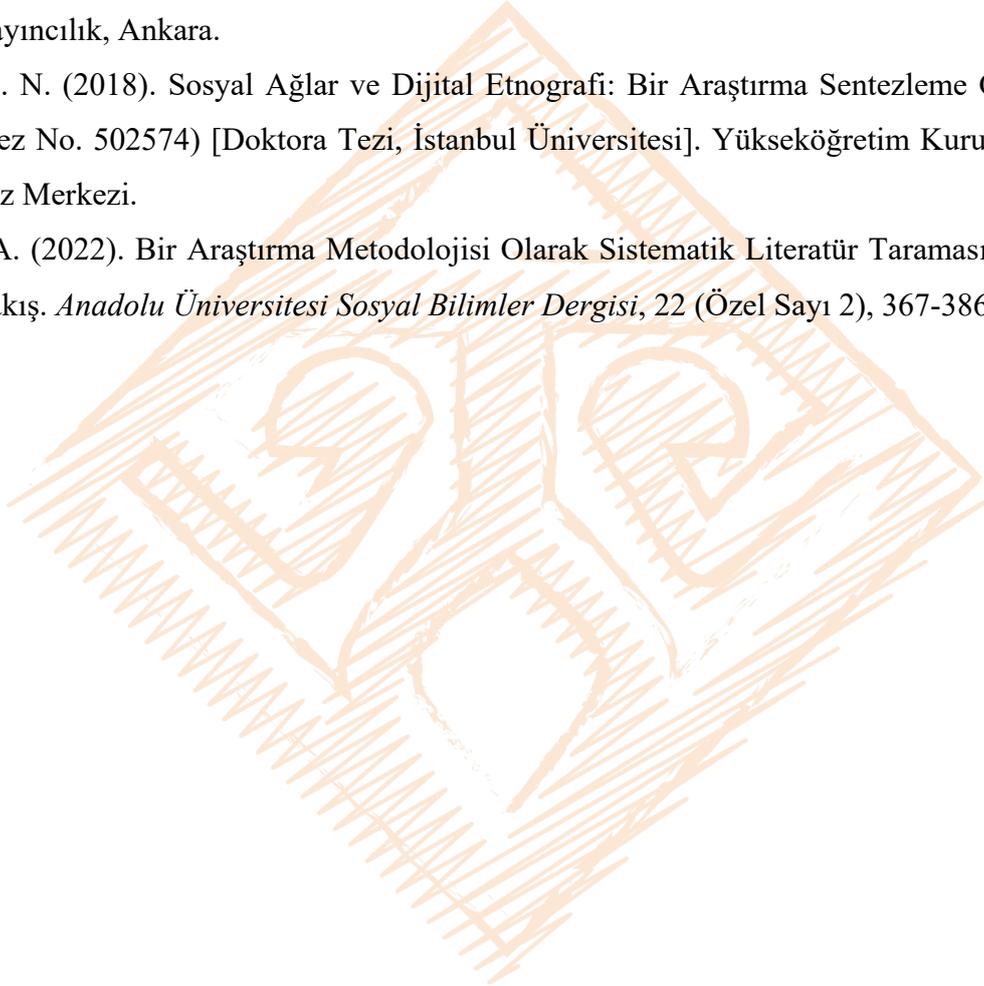
Sociology of the Senses, <https://doi.org/10.4324/9780203805985>

Vannini, P. (2023). The Qualities of the “New” Sensory Ethnography. P. Vannini (Ed.), In the need for sensory ethnography (pp. 1-20). *Routledge Taylor&Francis Group*.
<https://doi.org/10.4324/9781003317111-1>

Yahşi, Z. (2019). Eğitimde Nitel Araştırma Desenleri, (Saban, A. ve Ersoy, A. Ed.), Anı Yayıncılık, Ankara.

Yarar, F. N. (2018). Sosyal Ağlar ve Dijital Etnografi: Bir Araştırma Sentezleme Çalışması (Tez No. 502574) [Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.

Yıldız, A. (2022). Bir Araştırma Metodolojisi Olarak Sistematik Literatür Taramasına Genel Bakış. *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 22 (Özel Sayı 2), 367-386.



Makale Türü: Araştırma Makalesi
Gönderilme Tarihi: 9 Ocak 2024
Kabul Tarihi: 5 Haziran 2024

YAPAY ZEKÂ ÇERÇEVESİNDE GÖRSEL SANATLARIN GELECEĞİ

THE FUTURE OF VISUAL ARTS IN THE FRAMEWORK OF ARTIFICIAL INTELLIGENCE

Oğuzhan SİVRİ¹ 0000-0002-9226-0816

ÖZET

Özellikle son iki yıldır dünya gündemindeki en dikkat çekici konulardan biri olan yapay zekâ teknolojisi gün geçtikçe gelişimini sürdürmektedir. Dördüncü sanayi devriminin en önemli parçalarından biri olan yapay zekâ, mesleki anlamda birçok alanı etkisi altına almaya başlamıştır. Etkilenen alanlardan biri ve en dikkat çeken de hiç kuşkusuz görsel sanatlardır. Görsel sanatların, özellikle resim ve grafik dalları bu teknolojiden etkilenmekte olanların başında gelmektedir. Devamlı güncellenen metin tabanlı görsel üretici yapay zekâ uygulamalarının becerileri her geçen gün gelişmektedir. Bu araştırmada, her türden görsel üretebilen üretken yapay zekâ uygulamaları, kullanıldıkları alanlar ve bu alanlarda insan gücüne etkileri ile mesleki anlamda görsel sanat alanları üzerindeki oluşmaya başlayan ve oluşabilecek etkilerine değinilmiştir. Yapay zekâ teknolojisinin tarihsel gelişiminden kısaca bahsedildikten sonra araştırmanın ana kısmını oluşturan yapay zekâ ve sanat ilişkisine değinen bölümler ile devam edilmiştir. Konuyu desteklemek adına, yapay zekâ ile oluşturulmuş görsellerden yararlanılmıştır. Araştırmada kavramsal çerçeve, doküman analizi ile oluşturulmuştur. Konu hakkında yazılmış bilimsel makale, kitap, internet haberleri ve makalelerinden veriler toplanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Yapay zekâ, dijital sanat, tasarım, görsel sanatlar

¹ Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü, Sanatta Yeterlik Mezunu, oguzhan.sivri@yandex.com.tr

ABSTRACT

Artificial intelligence technology, which has been one of the most remarkable topics on the world agenda especially in the last two years, continues to develop day by day. Artificial intelligence, which is one of the most important parts of the fourth industrial revolution, has started to affect many fields in the professional sense. One of the affected fields and the most striking one is undoubtedly visual arts. Visual arts, especially painting and graphics branches, are among the most affected by this technology. The skills of text-based visual generating artificial intelligence applications, which are constantly updated, are improving day by day. In this research, productive artificial intelligence applications that can produce all kinds of visuals, the areas where they are used and their effects on manpower in these areas, and the effects that have begun to occur and may occur on the fields of visual arts in the professional sense are mentioned. After briefly mentioning the historical development of artificial intelligence technology, the main part of the research was continued with the sections on the relationship between artificial intelligence and art. In order to support the subject, visuals created with artificial intelligence were utilised. In the research, the conceptual framework was created by document analysis. Data were collected from scientific articles, books, internet news and articles written on the subject

Keywords: *Artificial intelligence, digital art, desing, visual arts*

GİRİŞ

Teknolojik gelişmeler ile birlikte zaman içerisinde sanat üretiminde farklı alanlar ortaya çıkmıştır. 21. yüzyılda dijitalleşmenin etkisini artırması; bilgisayarların ve yazılımların hızla gelişmesini, yeni sanat alanlarını, yeni teknikleri, farklı yetenek ihtiyaçlarını da beraberinde getirmiştir. Dijital sanat da tam bu noktada ortaya çıkmıştır. Bilgisayar donanımlarının ve yazılımlarının birbirine paralel şekilde gelişimini sürdürmesi grafik yazılımlarını da her geçen gün daha yetenekli hale getirmiştir. Bu sürecin devamı, dijital ortamda çizim ve tasarım yapılabilmesine olanak sağlayan yan gereçlerin icadı ve üretimini sağlamıştır. Dijitalleşmenin bir getirisi olarak da sanat endüstrisinde üretim, bilgisayar ortamına taşınmıştır.

Bugün gelinen noktada, son yılların en şaşırtıcı ve dikkat çeken konusu olan yapay zekâ ve bu teknolojiyi kullanan uygulamalar sanatı ve dijital sanatı başka bir evreye taşımaktadır. Metin tabanlı üretken yapay zekâ yalnızca metin komutları ile ortaya istenilen stilde resimler, fotoğraflar, vektör grafikler ve basit 3D modeller çıkarabilmektedir. Görsel sanatların bu safhada yapay zekânın getirdiklerinden etkilenmemesi mümkün görünmemektedir ki her geçen gün yeni gelişmeler yaşanmaktadır. Sanatın dijital ortamda üretim şekillerinin baştan yazıldığı bir döneme girilmektedir.

1. YAPAY ZEKÂ TEKNOLOJİSİNİN GELİŞİMİ

Yapay zekâ teknolojisi tartışmasız olarak son yılların en dikkat çekici konularından biri haline gelmiş bulunmaktadır. Bu teknoloji elbette bugün aniden ortaya çıkmamış, uzun yıllar süren çalışmaların sonucunda günümüzdeki şeklini almıştır ve konu üzerindeki düşünceler oldukça eskiye dayanmaktadır.

Yapay zekâ alanının kökenleri Antik Yunan'a kadar uzanmaktadır. O zamanlar insan benzeri robotlar hakkında bazı düşünceler ortaya atılmıştır. Modern yapay zekâ ise filozofların “insan zihni nasıl çalışır?” sorusunu araştırmalarıyla başlamıştır. 1884 yılında Charles Babbage, akıllı davranışlar gösterebilecek mekanik bir makine tasarlamaya çalışmıştır. 1950 yılında Claude Shannon, bilgisayarların satranç oynamasının mümkün olduğunu ileri sürmüştür. Yapay zekâ çalışmaları 1960'lara kadar yavaş ilerlemiştir. Yapay zekânın resmi olarak ortaya

çıkışı 1956 yılında Dartmouth College'da yapılan bir konferans olarak kabul edilir. Bu konferansta ilk defa yapay zekâ oturumu düzenlendi. Marvin Minsky, "Yapay Zekâ İçin Fırtınalı Arayış" isimli kitabında "yapay zekâ modelleme probleminin bir nesil içinde çözülebileceğini" ifade etmiştir. Bu dönemde mantık teoremleri ve satranç oyunu gibi ilk yapay zekâ uygulamaları ortaya çıkmıştır. Bu uygulamalar geometrik şekilleri tanıyabilen programlar içermiş; bu da bilgisayarların zeki olabileceği fikrini doğurmuştur (Mijwil, 2015, s.2).

1950'ler ve 1960'lar, yapay zekâ alanında önemli gelişmelerin yaşandığı bir dönemdir. Cornell Üniversitesi'nden Frank Rosenblatt, Perceptron (algılayıcı) üzerine ilk makalelerden birini yayınladı ve bu, günümüzde sinir ağı olarak bilinen teknolojinin öncülerinden biriydi. Marvin Minsky ve Seymour Papert, "Perceptronlar" adlı kitaplarında algılayıcıların matematiğini detaylandırarak, eğitim verileri üzerinden basit görevleri yerine getirebilen makine örneklerini tanıttılar. Algılayıcılar, bağlantıcılar olarak adlandırılan modellere örnek teşkil etti. Aynı dönemde, sembolik ifadelerle çalışan "sembolist" adlı bir yapay zekâ modeli gelişmeye başladı. Minsky ve Papert, bağlantıcı öğrenmenin ve sembolist akıl yürütmenin makine zekâsı için önemli teknikler olduğunu belirttiler. 1988'de bağlantıcı yaklaşımların önemli bir rol oynayacağını vurguladılar. Başka bir önemli dönüm noktası, 1959'da IBM'de çalışan Arthur Samuel'in geliştirdiği makinenin, insandan daha iyi dama oynayabilmesiydi. Samuel, bu başarı ile "makine öğrenimi" terimini ortaya atan ilk yapay zekâ araştırmacılarından biriydi. Bu, çoğunlukla kural tabanlı karar ağaçlarına dayanan erken makine öğrenimi günlerinin bir göstergesi olmasına rağmen, makinelerin öğrenme yeteneğini sergileme potansiyelini ilk kez ortaya koydu (Martinez, 2019, s. 15).

Örnekler ile açıklayacak olursak, yapay zekâ farklı alanların katkısıyla şekillenmiştir. Mühendislik alanında Norbert Wiener'in siberetik geri bildirim ve kontrol nosyonları ile ilgili çalışmaları, mantık ve felsefe alanında Alan Turing, Alonzo Church ile Carl Hempel'in çalışmaları, deneysel psikoloji ve iletişim teorisinde Claude Shannon'ın kuramsal çalışmaları, biyolojide W. Ross Ashby ve Warren McCulloch, oyun teorisi ile ilgili John Von Neumann ve Oscar Morgenstern, dilbilimde Noam Chomsky ve matematik ve istatistikte Irving J. Good'un çalışmalarından söz edilebilir (Buchanan, 2006, s. 56).

Yapay zekânın gelişiminde sibernetik alanında yapılan buluşların yerinden de bahsetmek gerekmektedir, yapay zekâ ve sibernetik birbirinden ayrı düşünülemez alanlardır. İnsanlara yardımcı olabilecek, işini kolaylaştıracak otomatik sistemler veya insana benzer robotlar oluşturma düşüncesi önceki kısımda değinildiği gibi çok eski zamanlara dayanmaktadır, sibernetik alanı da bu düşüncelerden ortaya çıkmıştır. Tarihsel gelişimi göz önüne alındığında 13. Yüzyıldan bu yana birçok bilgin ve filozof bu alanda çalışmalar yapmıştır. Bu kısımda öncelikle El – Cezeri (Al – Jazari)’ye ayrı bir parantez açılmalıdır. El – Cezeri 1153 yılında Cizre’de dünyaya gelmiştir. Sibernetik konuşulduğunda, tıpkı İbn-i Sina'nın tıpla, Harizmi'nin matematikle ve Farabi'nin felsefeyle özdeşleştiği gibi, akla ilk gelen isim El-Cezeri'dir. Sibernetik terimi, kökenini eski Yunanca "Kübernetes" veya Latince "Gubernare" sözcüklerinden alan ve Norbert Wiener tarafından 1948'de adlandırılan bir bilim dalını ifade eder. Wiener, sibernetiği, "Tüm organize sistemlerin (canlı veya cansız), makine ve hayvanların haberleşme ve kontrol sistemlerini" inceleyen bir bilim olarak tanımlar. Sibernetik, haberleşme, denge kurma ve ayarlama prensiplerine odaklanan bir bilimdir ve insanlar ile makineler arasındaki bilgi alışverişini, kontrolü ve denge durumunu anlamayı hedefler. Bu disiplin, zaman içinde gelişerek günümüzde bilgisayarların hayatımızdaki vazgeçilmez unsurlar haline gelmesine olanak sağlamıştır. El-Cezeri sibernetiğin ilkelerini bilim dünyasına sunan ilk kişidir (Çırak ve Yörük, 2015, s. 178).

El – Cezeri haricinde aynı dönem içerisinde Alman azizi, filozof ve bilgin Albertus Magnus (1193 - 1280) ve İngiliz bilgin ve filozofu Roger Bacon (1214 - 1294) sibernetik alanında diğer önemli isimlerdendir.

Yapay zekâ geçmişten bugüne, düşünceden geliştirmeye ve en nihayetinde günümüzde halen gelişimini sürdürmekte, bir taraftan da birçok alanda kullanılmaya başlanmış olup artık olgunlaşma dönemine girmiş bulunmaktadır. Yapay zekânın bugün daha sık gündeme gelmesi ve tartışılmasının temelinde ise, bu teknolojinin küresel düzeyde belli alanlarda artık tüm insanların kullanabileceği şekilde erişime sunulması ve hâlihazırda kullandığımız teknolojilerle bütünleşmeye başlaması yer almaktadır. Yalnızca bireysel kullanımda değil, birçok sektörde insanların yaptığı bazı işlerin de yerini kademeli şekilde yapay zekâyâ bırakıyor olması, son zamanlarda dikkat çeken ve tartışılan konular arasında bulunmaktadır. Şu an ayrı ayrı belli işleri yapabilen yapay zekâ uygulamalarına örnek vermek gerekirse;

metin işleri için *ChatGPT*, *Copilot (Bing)*, görsel üretmek için *Midjourney*, *Dall –E*, *Stable Diffusion*, *Adobe Firefly*, *Google*'ın video oluşturan yapay zekâsı *Deep Mind* ve yine *Google*'ın 3D nesnelere oluşturan yapay zekâsı *Dreamfusion* gibi birçok uygulama bulunmaktadır. Bu uygulamalar her geçen gün güncellenmeye ve yeni özellikler kazanmaya devam etmektedir.

Yapay zekânın geleceği ile ilgili, tek işi yapabilen yapay zekâ uygulamalarının bir üst seviyesi olarak yapay genel zekânın (Artificial General Intelligence), yani tek bir spesifik görevle sınırlı olmayan, birçok işi yapabilen yapay zeka modelinin ortaya çıkabileceği yönünde gelecek tahminleri bulunmaktadır.

Yapay genel zekâ (AGI) veya genel YZ olarak da bilinen güçlü yapay zekâ (YZ), YZ gelişiminin belirli bir anlayışını tanımlamak için kullanılan teorik bir YZ biçimidir. Araştırmacılar Güçlü YZ'yi geliştirebilirlerse, makine insanlara eşit bir zekâyâ ihtiyaç duyacaktır; sorunları çözme, öğrenme ve gelecek için plan yapma yeteneğine sahip kendi farkındalığı olan bilince sahip olacaktır.²

Yapay zekâ, farklı zekâ türlerine göre (bilişsel, duygusal ve sosyal) üç ana kategoriye ayrılabilir: analitik, insansı ve insan benzeri yapay zekâ. Ayrıca, evrim sürecine göre Yapay Dar, Genel ve Süper Zekâ olarak da adlandırılabilir. Ancak, bu türlerin hepsi, yapay zekânın yaygın olarak kullanıldığı zamanlarda artık yapay olarak görülmemesi gerçeğiyle bağlantılıdır. Bu olgu, yapay zekâ etkisi olarak bilinir ve bir yapay zekâ programının eylemlerinin gerçek zekâ olmadığına dair argümanlarla küçümsendiği zaman ortaya çıkar. 1950'lerden beri uzmanlar, Yapay Genel Zekâyâ ulaşmanın çok yakın olduğunu iddia ettiler. Bu, insanlardan her açıdan ayırt edilemeyen ve bilişsel, duygusal ve sosyal zekâ sahibi olan bir yapay zekâdır (Haenlein ve Kaplan, 2019, s.2).

Bu başlıkta, yapay zekânın tarihi ve gelişimi ile ilgili özet niteliğinde bilgilere yer verilmiştir. Konu teknik bakımdan daha karmaşık olduğu için fazla detaya girilmeden, sınırlandırılmış biçimde bu teknolojinin gelişiminde rol almış önemli kişiler, tarihsel gelişimi ve günümüzde ulaştığı noktaya kısaca değinilmiştir.

² <https://www.ibm.com/topics/strong-ai>

2. YAPAY ZEKÂNIN SANATI

Yapay zekânın ürettiği sanata ve örneklerine geçmeden önce tanımlarına yer verilmesi gereken başlıklar bulunmaktadır, bunlar: büyük veri ve makine öğrenimi. Yapay zekânın bugün geldiği aşamada metin üretmesi, metin tabanlı video ve görsel üretmesi bu iki kavram ile açıklanabilir. Kuruluşlar, geleneksel yönetim ve analiz metotlarıyla başa çıkması zor olan, geniş bir veri okyanusunda varlık gösterirler. Bu veri denizi, Web'den gelen tıklama akışları, sosyal medya içeriği (Tweetler, Bloglar, Facebook duvar gönderileri, vb.), perakende ortamlarından elde edilen bilgiler ve video eğlencesine ait veriler gibi çeşitli kaynakları içerir. Büyük veri kavramı, aynı zamanda çağrı merkezi ses kayıtlarından genomik ve proteomik verilere kadar geniş bir yelpazeyi kapsar. Sadece Google'ın günlük işleme koyduğu veri miktarı bile yaklaşık 24 petabayt civarındadır; ancak bu bilgilerin sadece küçük bir bölümü, geleneksel veritabanlarının alışlageldik satır ve sütun yapısında düzenlenmiştir (Davenport, Barth ve Bean, 2012, s.22).

Büyük veri, makine öğrenimi için en önemli unsurdur ve bunlar birbirini tamamlayan iki kavramdır. Yapay zekânın ürettiği görsel, yazı, video ve diğer içerikler büyük verinin işlenmesi sonucunda ortaya çıkmaktadır.

Makine öğrenimi, bilgisayar bilimcisi Arthur Samuel'e göre, bilgisayarlara açıkça programlanmadan öğrenme yeteneği kazandıran bir alan olarak tanımlanır. Samuel, özellikle dama oynama programıyla tanınmıştır. Bu disiplin, makinelere verileri daha etkili bir şekilde kullanmayı öğretmek amacıyla kullanılır. Kimi zaman veriler görüntülendikten sonra, elde edilen bilgiler manuel olarak çözümlenememektedir. Bu durumda, makine öğrenimi devreye girer. Gün geçtikçe artan veri setleri, makine öğrenimine olan talebi artırmaktadır. Çeşitli endüstriler, ilgili verileri çıkarmak ve anlamak için makine öğrenimi uygulamaktadır. Makine öğreniminin temel amacı, verilerden öğrenmektir ve birçok matematikçi ile programcı, bu sorunun çözümü için çeşitli yaklaşımlar geliştirmiştir, özellikle devasa veri setleriyle başa çıkma konusunda (Mahesh, 2018, s. 381).

Makine öğrenimi konusunda önemli ve dikkat çekilmesi gereken nokta yapay zekâ sinir ağlarıdır. Biyolojik sinir sistemlerinin işleyişinden ilham alınarak geliştirilen yapay zekâ sinir

ağı, bir yapay zekâ modelidir. Bu model, insan beynindeki sinir hücrelerine benzer şekilde çalışan yapay sinir hücrelerinden oluşur. Yapay zekâ sinir ağı, çok sayıda veriyi öğrenme, tanıma ve anlama gibi işlemleri yapabilir.

Makine öğreniminde kullanılan farklı yaklaşımların en güçlü ve en ilginçlerinden biri, yapay zekâ sinir ağlarıdır. Bu sistemler insan beyninin temel çalışma ilkelerine göre tasarlanmıştır. İnsan beyninde yüz milyara yakın nöron hücresi ve bu hücreler arasında trilyonlarca bağlantı bulunur. Fakat çok daha mütevazı sayılarda nöronla da çok güçlü öğrenme sistemleri inşa edilebilir (Ford, 2018, s. 113).

Bu kısımda anlaşılabilceği gibi yapay zekânın; görsel, metin, video içeriklerini çok kısa zamanlarda üretebiliyor olması, büyük veri ve makine öğreniminin ortaklığı ile ortaya çıkmaktadır. İnternet ortamında oluşmuş olan devasa veri havuzu milyonlarca insanın devamlı paylaştığı görseller, metinler ve videolar ile bugünkü halini almış durumdadır ve bu veri yığıını her geçen gün birikerek artmaktadır.

Konunun asıl odak noktası olan, günümüzde tüm insanların erişimine sunulan metin tabanlı üretken yapay zekâ uygulamalarından önce 2012 yılında Simon Colton tarafından yaratılan resim yapan yazılım *The Painting Fool* ve resim yapabilen robot *FRIDA*'dan da bahsetmek gereklidir. Londra Üniversitesi'nde görevli yaratıcı bilgisayar profesörü Simon Colton, "The Painting Fool" adını verdiği bir yapay zekâ programı geliştirmiştir. Colton, bu programın gelecekte bir ressam olarak ciddiye alınmasını ummaktadır. Colton'a göre, proje fotoğraflara sanatsal bir dokunuş katmayı hedeflememektedir, çünkü bu işlevi zaten yıllardır Photoshop gibi yazılımlar gerçekleştirmektedir. Onun amacı, bir yazılımın gerçek anlamda yaratıcı olarak kabul edilip edilemeyeceğini test etmektir. Colton, sisteminde "hayal gücü ve takdir etme becerisi" olarak tanımladığı özellikleri eklemiştir. The Painting Fool yazılımı, insan fotoğraflarındaki duyguları analiz eder ve bu duyguları soyut portrelerde yansıtmaya çalışır. Ayrıca, genetik programlama temelli tekniklerle hayali nesnelere ortaya çıkarabilir ve hatta Colton'un yazılımı kendini eleştirebilme yeteneğine sahiptir (Ford, 2018, s. 137 – 138).

FRIDA ise, *The Painting Fool*'dan farklı olarak resim yapabilen bir robottur³. ABD Carnegie Mellon Üniversitesi Robotik Enstitüsünde geliştirilen robot, yazılan metinlerden yola çıkarak resim yapabilmektedir.



Görsel 1: FRIDA İsimli Yapay Zekâ Destekli Robot.

Son iki yılda yavaş yavaş ortaya çıkan ve devamlı güncellenen, kimisi ücretsiz kimisi ücretli olarak insanların kullanımına sunulan yapay zekâ uygulamalarının genel olarak sanat üzerine oluşu ise dikkat çekicidir.

Bu uygulamaların tümü de şu an için metin tabanlı çalışmaktadır. Metin alanında *Chat GPT*, *Bing (Copilot)*, görsel alanda *Midjourney*, *Stable Diffusion*, *Dall – E* ve *Adobe Firefly* en popüler araçlar olarak öne çıkmaktadır. Video ve 3D modeller oluşturan yapay zekâ araçları da geliştirilmeye devam edilmektedir, bunlar da diğerleri gibi benzer çalışma prensiplerine sahip olup, metin girdileri ile çalışmaktadır. *Open AI*'ın 16 Şubat 2024 tarihinde duyurduğu ve ilk video örneklerini tanıttığı *SORA*⁴ isimli metin tabanlı yapay zekâ modeli, kısa süreler içerisinde ufak hatalar barındırsa bile gerçek ile ayırt edilemeyen videolar oluşturabilmektedir.

Mobil tarafında da birçok geliştiricinin ürettiği ve akıllı telefonlarda kullanılabilen uygulamalar bulunmaktadır. Metin tabanlı çalışan uygulamalar dışında yine yapay zekâ destekli fakat farklı bir çalışma prensibine sahip uygulama olan *NVIDIA Canvas*, tablet

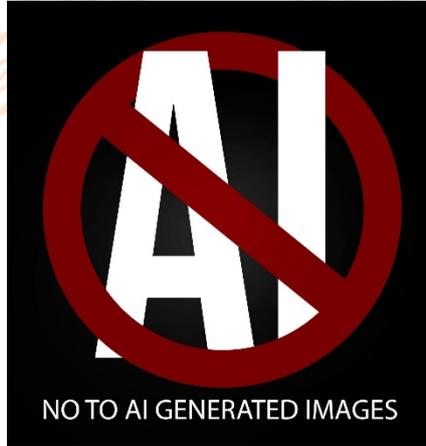
³ <https://www.webtekno.com/fiziksel-resim-yapabilen-robot-frida-h132326.html>

⁴ <https://www.technopat.net/2024/02/16/openai-metinden-videoya-yapay-zeka-modeli-sorayi-tanitti/>

üzerinde dijital kalem veya Mouse ile oluşturulan basit çizimleri kullandığı yapay zekâ modeli ile istenilen stilde detaylı manzara resimlerine dönüştürebilmektedir.

Son 50 yıldır, birçok sanatçı ve bilim insanı sanat üretebilen bilgisayar programları yazmayı araştırmaktadır. Bazı programlar başka amaçlar için yazılır ve üretken karşıt ağlar (GAN'lar) sanat yapımı için benimsenir. Alternatif olarak, yaratıcı çıktılar üretmeyi amaçlayan programlar da yazılabilir. Algoritmik sanat, programlama kullanılmadan yaratılamayacak herhangi bir sanata işaret eden geniş bir terimdir (Mazzone ve Elgammal, 2019, s.1).

Yapay zekânın saniyeler içerisinde istenilen sanat stilinde oluşturabildiği görsellerin yanı sıra hiç olmayan kişi ve ortamları da sanki gerçekten çekilmiş bir fotoğraf gibi üretebilmesi uzun bir zaman tartışma konusu oldu ve olmaya da devam etmektedir. Sanat ve tasarım alanında özellikle dijital sanatçılar bu gelişmeler karşısında tepki göstermeye başlamışlardır. Dijital sanatçılar, dünyanın en büyük dijital sanat platformlarından biri olan Art Station üzerinden “NoAI” başlık etiketi ile sosyal medya platformlarından paylaştıkları bir logo aracılığıyla yapay zekânın yaptıkları çalışmalarından beslenmemesi ve Art Station üzerinde yapay zekâ ile oluşturulmuş görsellerin paylaşılmaması için protesto başlatmışlardır. Bunun üzerine platform yönetimi, dijital sanatçıların kendi yaptıkları çalışmalarından yapay zekânın beslenmesini istemiyorlarsa paylaştıkları görselde “NoAI” başlık etiketi (hashtag) kullanmaları yönünde bir çözüm üreterek talebe karşılık vermeye çalışmıştır.



Görsel 2: “Yapay Zekâ Tarafından Oluşturulan Görsellere Hayır.” Logosu

Bu durumun yanı sıra, yapay zekâ ile üretilen görsellere patent alınıp alınamayacağı ile ilgili tartışmalar da devam etmektedir. Bir çizgi roman sanatçısının *Zarya of the Dawn*⁵ isimli çalışmasında yer alan görselleri *Midjourney* aracılığıyla üretmesi sonucu ABD telif hakkı dairesi, üretilen görsellerin insan ürünü olmadığı için telif tabii olmayacağı yönünde bir karar vermiştir. Başka benzer bir olayda, *Théâtre D'opéra Spatial*⁶ isimli, *Midjourney* ile oluşturulmuş ve Colorado Eyalet Fuarı yıllık güzel sanatlar sergisinde ödül alan resme yine ABD telif hakkı dairesi tarafından telif verilmemiştir.



Görsel 3: Théâtre D'opéra Spatial isimli yapay zekâ görseli.

Théâtre D'opéra Spatial isimli resimde görüntüyü *Midjourney* ile oluşturan Jason Allen'in, en iyi görüntüyü ortaya çıkarabilmek için altı yüzün üzerinde komut kullandığı belirtilmektedir. Bu noktada, yapay zekâ ile üretilen resimde de bir insan emeğinin söz konusu olduğu savunulmaktadır. Bunu desteklemek için ise 1880'li yıllarda fotoğraf üzerine yapılan benzer bir tartışma örnek gösterilmektedir.

1880'lerde mahkemeler, o dönemde yeni olan telif hakkı yasasının fotoğraf teknolojisini nasıl ele alması gerektiğine karar vermeye çalışıyordu. Bazı insanlar, fotoğrafların hiçbir şekilde telif hakkı koruması almaması gerektiğini savunmaktaydı. Telif hakkının yaratıcı çalışmalarını kapsamaması gerektiğini düşündüler; çünkü bir kamera, işaret ettiği her şeyin görüntülerini mekanik olarak yakalar. Napoleon Sarony adlı bir fotoğrafçı, Oscar Wilde'in fotoğrafını çekti ve daha sonra izinsiz olarak yeniden yayınlayan bir şirkete dava açtı. Dava, 1884'te karar veren ABD Yüksek Mahkemesi'ne kadar gitti. Ülkenin en yüksek mahkemesi, "sıradan" fotoğrafların telif hakkı

⁵ <https://www.webtekno.com/yapay-zeka-gorsel-teliflenemez-h132380.html>

⁶ <https://arstechnica.com/tech-policy/2023/09/opinion-dont-exclude-ai-generated-art-from-copyright/>

korumasını hak etmeyebileceğini kabul etti, çünkü bazı sahnelerin "yalnızca mekanik bir reproduksiyonu" olabileceğini düşündü. Ancak mahkeme, Wilde'ın fotoğrafının Sarony'nin "Oscar Wilde'ı kamera önünde poz vererek, söz konusu fotoğraftaki kostümü, perdeleri ve diğer çeşitli aksesuarları seçip düzenleyerek, konuyu zarif ana hatlar sunacak şekilde düzenleyerek, ışığı ve gölgeyi düzenleyerek hayata geçirdiği "orijinal zihinsel anlayışı" yansıttığını belirtti. Bu nedenle, görüntüyü mekanik bir süreç yakalamış olsa da, yine de fotoğrafçının yaratıcı seçimlerini yansıttığı için telif hakkı korumasını hak ediyordu.⁷

"Fotoğrafın sanat olup olmadığı" sorusu, uzun yıllar boyunca süren bir tartışma konusu olmuş ve genellikle üç temel görüş etrafında toplanmıştır. Birçok kişi, insan yaratıcılığı yerine mekanik bir cihaz tarafından üretilen bir ürün olarak fotoğrafın sanat olamayacağına inanmıştır. Bu gruptakiler, fotoğrafı küçümsemiş ve onu "gerçek sanat" için bir tehdit olarak değerlendirmişlerdir. Örneğin, 1859 Salon'u eleştiren şair Charles Baudelaire, fotoğrafın bazı işlevlerinde sanatı tamamlamasına izin verilirse, kalabalığın aptallığı sayesinde çok geçmeden fotoğrafın gerçek sanatın yerini alacağı ya da onu tamamen bozacağı konusunda uyarıda bulunmuştur. İkinci bir görüşe göre, fotoğraf gerçek sanatçılar için bir referans olarak faydalı olabilir, ancak çizim ve resimle eşdeğer olarak kabul edilmemelidir. Son olarak, üçüncü bir grup, fotoğrafı gravür ve litografi gibi geleneksel formlarla ilişkilendirerek, fotoğrafın sonunda resim kadar önemli bir sanat formu olabileceğini düşünmüştür (Hertzmann, 2018, s.4).

Benzer bir tartışma bugün yapay zekâ üretimi görseller üzerinden yapılmaktadır ve bu tartışmaların önümüzdeki dönemde de çeşitli şekillerde süreceğini söylemek mümkündür.

Yapay zekâ sohbet araçları, metin tabanlı görsel üreten uygulamalar ve başka alanlara özel uygulamalar ücretsiz olarak insanların kullanımına sunulmuş olsa bile ileri seviye özelliklerine belli ücretler karşılığında erişilebilmektedir. Öncülerin dışında her geçen gün birbirinden örnek alarak geliştirilen yeni uygulamalar da ortaya çıkmaktadır. *Microsoft*'un 2023 yılı verilerine⁸ göre yapay zekâ destekli tarayıcısı *Edge* üzerinden 1,9 milyarın üzerinde *Copilot (Bing)* sohbeti gerçekleştirilirken, 1,8 milyardan fazla da görsel oluşturulmuş ve üstelik bu veriler sadece *Microsoft*'a ait olanlardır. Bu araçlar yalnızca metin ve resim ile sınırlı değildir, ilk bölümde bahsedildiği gibi; metinden video oluşturan, ses taklit eden,

⁷ <https://arstechnica.com/tech-policy/2023/09/opinion-dont-exclude-ai-generated-art-from-copyright/>

⁸ <https://www.donanimhaber.com/microsoft-edge-tarayici-2023-te-nasil-performans-sergiledi--172542>

metinden 3D modeller oluşturan yapay zekâ uygulamaları da gelişimini sürdürmektedir. Bu kadar hızlı bir ilerlemenin peşinden getireceği değişimler ve tartışmaların artarak süreceğini söylemek yanlış olmayacaktır.

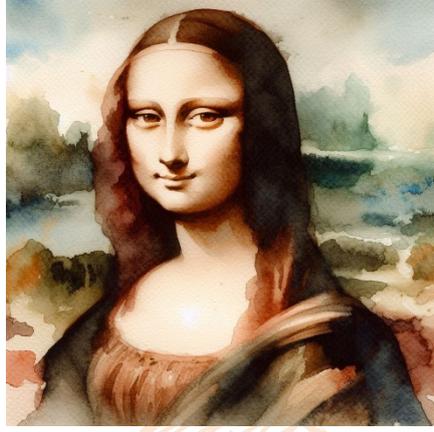
3. YAPAY ZEKÂ İLE OLUŞTURULMUŞ GÖRSEL ÖRNEKLERİ

Konuyu desteklemek adına bu başlık altında, *Dall – E* alt yapısını kullanan *Microsoft Bing Image Creator* ile oluşturulmuş görsellere yer verilmiştir.

Oluşturulan toplam sekiz adet görsel için verilen birbirinden farklı metin girdileri ile kompozisyonlar elde edilmiştir. Bazı görsellerde istenilen sanat tekniği belirtilirken, bazılarında belirtilmemiştir. Sanat tekniği (örneğin; dijital resim, 3D sanatı, yağlı boya, sulu boya vb.) belirtilmediği zaman yapay zekânın görselleri rastgele bir tekniğe göre oluşturduğu dikkati çekmektedir. Belirtilen sanat tekniklerini ise çok büyük oranda doğru biçimde vermektedir.



Görsel 4: Metin Girdisi: “3D Dijital Sanat Tarzında Van Gogh Portresi”



Görsel 5: Metin Girdisi: “Sulu Boya Tekniğinde Mona Lisa Portresi”



Görsel 6: Metin Girdisi: “Dijital Resim Tarzında, Bir Ağacın Dalında Tünemiş Kanatlı Kedi”



Görsel 7: Metin Girdisi: “Spor Arabasının Yanında Poz Veren Uzun Deri Ceketli Bir Ayı”



Görsel 8: Metin Girdisi: “Zeus ile Herkül Bir Davette Karşılaşıyorlar”



Görsel 9: Metin Girdisi: “Dostoyevski 2080 Yılında Evinde Bilgisayar Başında Yeni Bir Roman Yazıyor”



Görsel 10: Metin Girdisi: “Fütüristik Nike Sneaker, Dijital Sanat, 3D Render”



Görsel 11: Metin Girdisi: “Ulkdoğulu Bir Uaylı”

4. YAPAY ZEKÂNIN GÖRSEL SANATLARA ETKİSİ

Yapay zekânın görsel sanat alanlarına bu derecede etkili bir şekilde giriş yapması elbette daha çok olumsuz bir yönde etki etmeye başlamıştır. Bir önceki başlık altında, bahsi geçen uygulamaların yol açtığı tartışmalar, patent davaları ve sonrasında yaşanan gelişmeler sanat endüstrisinde oluşan ve muhtemelen oluşmaya devam edecek olan olumsuzlukları gözler önüne sermektedir. Yapay zekânın kısa sürelerde, istenilen stilde hızlı ve kaliteli görseller oluşturabilmesi, insan becerisine ve emeğine duyulan ihtiyacı ortadan kaldırmaya başlamıştır. Metin tabanlı yapay zekâ uygulamalarında oluşturulan görsellerde insan emeğinden söz edilebilecek kısım, girilen metin komutları, bu komutların düşünce aşaması ve yaratıcılığı, aynı zamanda istenilen görsel ortaya çıkana kadar girilen düzenleme amaçlı metin komutlarıdır. Bir sanatçının el becerisi, duygu ve düşünceleri ile ortaya çıkardığı çalışma, gelenekselde de dijitalde de biriciktir, fakat yapay zekâ ile oluşturulan herhangi bir görsel için de bu söylenebilir, çünkü aynı metin komutu tekrar girildiğinde aynı çıktıları vermemektedir. Yapay zekânın oluşturduğu resimlerin ve fotoğrafların gün geçtikçe güçlendiği, daha az hatalı hale geldikleri görülmektedir. Her geçen gün yapay zekâ ile oluşturulmuş görseller paylaşılmaktadır, yapay zekâ modelleri birbirinin oluşturduğu görsellerden de beslenmekte ve yeni çıktıları daha kaliteli şekilde vermektedir, dolayısıyla kendi oluşturdukları görselleri de yeni görseller üretmek için kullanmaktadır.

Bazı basılı yayınlarda, örneğin; dergi veya kitaplarda sanatçıların yaptıkları çizimler yerine içerik ile bağlantılı yapay zekâ ile oluşturulmuş görsellere yer verildiği görülmektedir. Aynı

zamanda *Youtube* videolarında içerik oluşturucular arasında yapay zekâ görsel kullanımı da giderek yaygınlaşmaktadır. Video oyun sektöründe ise, konsept çalışmalarda yapay zeka görsellerine mesafeli ve hatta karşı durulmaktadır. Çünkü video oyunlarında, tasarlanan kurguya bağlı olarak dünya ve karakterler önce sanatçılar tarafından çizildikten sonra 3D modellemeleri yapıp video oyun motoruna aktarılmaktadır, yani daha profesyonel bir iş aşaması vardır. Bu teknolojinin ilerleyişine bağlı olarak, video oyun üretiminde de insan emeğinin yerini büyük oranda yapay zekânın alıp almayacağını ise zaman gösterecektir.

Sanatçıların herhangi bir eser üretme aşamasında yapay zekâ ile üretilen görselleri referans niteliğinde kullanılması, bu teknolojinin olumlu bir yanı olarak görülebilir. Aynı zamanda, yapay zekânın insan üretimi eserler üzerinde düzeltme veya geliştirme gibi işlemler amacıyla kullanılmasının bir diğer faydalı tarafı olduğu düşünülebilir.

Dünya genelinde birçok müze ve galeri, koleksiyonlarını dijitalleştirerek sanatın daha erişilebilir olmasına katkıda bulunuyor. Sanat piyasası, Avrupa ve Amerika dışında küresel bir nitelik kazanarak, dünyanın dört bir yanındaki şehirlerde önemli sergiler düzenlenmesine olanak tanıyor. Küçük galeriler de eserlerini dijital ortamda sergileyerek tanınırlıklarını artırıyorlar. Geleneksel olmayan sanat formları ve dünyanın çeşitli yerlerinden gelen eserler, sanatın tanımını genişletiyor ve daha kapsamlı hale getiriyor. Yapay zekâ, müzelerin hangi eserlerin daha fazla ilgi göreceğini tahmin etmesine yardımcı olabilir, ancak bu durum eserlerin çeşitliliğini kısıtlayabilir. Sanatçılar, yapay zekânın popüler olarak belirlediği eserlere yönelik üretim yapabilirler, bu da sanatın yenilikçi ve çeşitli yapısını zamanla etkileyebilir. Sanat üretim becerilerinin evrimleşmesiyle, sanatçıların rolü ve doğası da değişebilir. Yapay zekâ ile işbirliği içinde olan sanatçılar, eserlerinin farklı aşamalarında makine öğrenimi çıktılarını kullanarak sanat üretiminin değerlendirme sürecine yeni bir boyut kazandırabilirler (Chatterjee, 2022, s. 7-8).

Konu, sanat eğitimi tarafından ele alındığında burada da olumsuz etkilerin yanı sıra değişimlerin de ortaya çıkacağı öngörülebilir. Ülkemiz sanat eğitiminden bahsedecek olursak eğer: dijital sanat eğitimi orta öğretim aşamasında var olmadığı gibi yükseköğretim düzeyinde de birçok okulda yer almamaktadır, müfredatlar zamanın gerisinden gelmektedir. Bunun sebebi, alanda yetişmiş insan sayısının seyrekliği ile açıklanabilir. Henüz bu aşamaya bile

geçilememişken yapay zekânın bu denli güçlü bir şekilde etkisinin yayılması sanat eğitiminde de çok geç kalınmış bir yeniden yapılanmaya zemin oluşturacaktır. Aynı zamanda geleneksel sanatlar; resim, heykel, baskı gibi alanlar da akademik düzeyde bu gelişmelerden etkilenebilir. Görsel sanatlarda yapay zekâ etkisi kuşkusuz tüm dünyada sarsıcı olmaya başlamıştır. Bu bağlamda, yapay zekâ ve etik konusu da ayrıca ele alınması gereken bir konu olarak karşımıza çıkmaktadır. Sonuç olarak yapay zekâ modelleri, bu görselleri oluştururken internet üzerindeki devasa veri havuzunda insanların paylaştığı ve paylaşmakta olduğu sanatsal çalışmalar ve fotoğraflardan beslenmektedir. İnsan emeğinden herhangi bir karşılığı olmadan faydalanması söz konusudur.

İnsan gücü, yerini birçok alanda yapay zekâyâ bırakmaya başlamıştır. Hâlihazırda yapay zekâ kaynaklı işten çıkarmalar sürmektedir. Özellikle dünya çapında şirketlerin binlerce kişiyi işten çıkardığı yönünde haberlere her geçen gün yenisi eklenmektedir.

SONUÇ

Geçmişten bugüne görsel sanatların yolculuğunda, fotoğrafın icadından sonraki en büyük kırılma noktası hiç şüphesiz yapay zekâ teknolojisidir. Sanat, özellikle sosyal medya dönemi ile birlikte varlığını yoğun biçimde internet ortamında sürdürmeye başlamıştır. Bu durum beraberinde sanal ortamda bir görsel yığılmasına yol açmıştır. Hem dijital sanatçılar hem de geleneksel sanatçılar çalışmalarını daha fazla insana ulaştırabilmek için sosyal medya ve diğer mecralarda varlıklarını sürdürmeye başlamışlardır, böylece sanatın sergilenme ve pazarlanma şekli de değişmiştir. Yapay zekâ sonrasında ise sanal ortamdaki görsel yoğunluğu artmıştır ve artarak devam etmektedir. Yapay zekâ ile oluşturulan sanatsal resimler, fotoğraflar, manipüle edilen fotoğraflar ve videolar, yanında sahte – gerçek tartışmalarını da getirmiştir. İnsanların algıları, gerçeklik ve sahte gerçeklik arasında daha fazla manipüle edilebilir hale gelmiştir. Sanatsal alanda dijital çizim/tasarım yapan sanatçılar, bu gelişmeler karşısında mesleki anlamda endişeli durumdadır. Dijital tasarımda 3D modelleme, daha karmaşık ve organik yapılara sahip olduğu için yapay zekâ karşısında şu an en korunaklı alan olarak görülse de yakın gelecekte bu alanda da değişimler meydana gelebilir.

Hiç şüphesiz insanlar özgün sanat eserleri üretmeye devam edecektir, fakat yapay zekânın şaşırtıcı ve hızlı gelişimi gelecekte, bugün olduğundan daha fazla etkiye sahip olacaktır. Yapay zekânın, görsel sanat alanlarının birçoğunu, ister dijital ister geleneksel fark etmeksizin özellikle iş alanlarında daha çok olumsuz bir yönde etkilemeye başladığı görülmektedir ve önümüzdeki süreçte etkilemeye devam edeceği öngörülebilir. Bundan sonraki dönemde sanat ve tasarım alanlarında el becerisinin yanında hiç el becerisine gerek kalmadan yaratıcı, amacına uygun metin girdileri ile yapay zekâ araçlarını etkin şekilde kullanabilen insanlar da ön plana çıkacaktır. Aynı zamanda eğitimde etkin biçimde kullanılması, teorik ve pratik biçimde aktarılması gerekmektedir. Bunun için de dijital sanat alanında yetişmiş, okuryazarlığı olan insanlara ihtiyaç duyulmaktadır.

Yapay zekâ ve sanat konusunda teknik açıdan yapılan araştırmaların yanı sıra görsel sanatlara ve sanatçılara etkisi ile ilgili araştırmaların sayısı her geçen gün artmaktadır. Sanat ve teknoloji çerçevesinde, özellikle son yıllarda yapay zekânın odakta yer aldığı, sanatın geleceğine dair öngörüler farklı araştırmacıların çalışmalarına da yansımaktadır.

Araştırmada; yapay zekânın ortaya çıkışı, gelişimi ve bu gelişimde rol alan önemli kişilere ve buluşlarına kısaca değinildikten sonra araştırmanın asıl odak noktası olan yapay zekâ sanatı ve görsel sanatlara etkileri konusu yaşanan gelişmeler ile beraber incelenmiş ve değerlendirilmiştir. Bunun yanı sıra, yapay zekâ ile oluşturulan görseller yardımıyla konu görsel açıdan desteklenmiştir.

KAYNAKÇA

1. Ford, M. (2018). *Robotların Yükselişi: Yapay Zekâ ve İşsiz Bir Gelecek Tehlikesi* (çev. C. Duran). Kronik Kitap.

İNTERNET KAYNAKLARI

1. Buchanan, B.G. (2006). A (Very) Brief History of Artificial Intelligence. AI Magazine Volume: 26 Number: 4. Web: https://www.researchgate.net/publication/220605666_A_Very_Brief_History_of_Artificial_Intelligence Erişim Tarihi: 20 Aralık 2023
2. Chatterjee, A. (2022). Art in an Age of Artificial Intelligence. Frontiers of Psychology. Web: <https://www.frontiersin.org/journals/psychology/articles/10.3389/fpsyg.2022.1024449/full> Erişim Tarihi: 2 Nisan 2024
3. Çırak, B. ve Yörük, A. (2015). “Mekatronik Biliminin Öncüsü İsmail El – Cezeri”. Siirt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 4, 175-194. Web: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/susbid/issue/17333/181012> Erişim Tarihi: 15 Aralık 2023
4. Davenport, T.H., Barth, P. & Bean, R. (2012). How 'Big Data' Is Different. MIT Sloan Management Review, Vol.54 No.1. Web: https://www.hbs.edu/ris/Publication%20Files/SMR-How-Big-Data-Is-Different_782ad61f-8e5f-4b1e-b79f-83f33c903455.pdf Erişim Tarihi: 22 Aralık 2023
5. Haenlein, M. & Kaplan, A. (July, 2019). A Brief History of Artificial Intelligence: On the Past, Present, and Future of Artificial Intelligence. ResearchGate. Web: https://www.researchgate.net/publication/334539401_A_Brief_History_of_Artificial_Intelligence_On_the_Past_Present_and_Future_of_Artificial_Intelligence Erişim Tarihi: 16 Aralık 2023

6. Hertzmann, A. (February, 2018). Can Computers Create Art?. MDPI Journals. Web: <https://www.mdpi.com/2076-0752/7/2/18> Erişim Tarihi: 26 Aralık 2023
7. Mahesh, B. (2018). Machine Learning Algorithms - A Review. International Journal of Science and Research (IJSR). Web: https://www.researchgate.net/publication/344717762_Machine_Learning_Algorithms_-_A_Review Erişim Tarihi: 25 Aralık 2023
8. Martinez, D. (2019). Lay of the Land. Artificial Intelligence: Short History, Present Developments, and Future Outlook Final Report. Massachusetts Institute of Technology, s.23-29. Web: https://www.ll.mit.edu/sites/default/files/publication/doc/2021-03/Artificial%20Intelligence%20Short%20History%2C%20Present%20Developments%2C%20and%20Future%20Outlook%20-%20Final%20Report%20-%202021-03-16_0.pdf Erişim Tarihi: 22 Aralık 2023
9. Mazzone, M. & Elgammal, A. (2019). Art, Creativity, and the Potential of Artificial Intelligence. MDPI Journals, Arts 8:26. Web: <https://www.mdpi.com/2076-0752/8/1/26> Erişim Tarihi: 30 Mart 2024
10. Mijwil, M. (April, 2015). History of Artificial Intelligence. ResearchGate. Web: https://www.researchgate.net/publication/322234922_History_of_Artificial_Intelligence Erişim Tarihi: 8 Aralık 2023

GÖRSEL KAYNAKLARI

1. Görsel 1: <https://www.unite.ai/tr/cmu-ara%C5%9Ft%C4%B1rmac%C4%B1lar%C4%B1-boya-yapan-yapay-zeka-robotu-yarat%C4%B1yor/> Erişim Tarihi: 21 Aralık 2023
2. Görsel 2: <https://www.artstation.com/artwork/g8E2xZ> Erişim Tarihi: 21 Aralık 2023

3. Görsel3:https://en.wikipedia.org/wiki/Th%C3%A9%C3%A2tre_D%27op%C3%A9ra_Spatial#/media/File:Th%C3%A9%C3%A2tre_D%E2%80%99op%C3%A9ra_Spatial.png Erişim Tarihi: 21 Aralık 2023
4. Görsel 4: <https://www.bing.com/images/create/3d-dijital-sanat-tarzc4b1nda-van-gogh-portresi/1-6588687be52e4568b7c6ef047086f163?id=EHTpc%2f0lDzb6RQMqSiOpIq%3d%3d&view=detailv2&idpp=genimg&idpbck=1&form=BICREC> 27 Aralık 2023'de Bing ile oluşturulmuştur.
5. Görsel 5: <https://www.bing.com/images/create/sulu-boya-tarzc4b1nda-mona-lisa-portresi/1-6588723a3c274740b441cb4a979973fc?id=TxzCkaYwP1FOr%2bGTMYEjAQ%3d%3d&view=detailv2&idpp=genimg&idpbck=1&form=BICREC> 27 Aralık 2023'de Bing ile oluşturulmuştur.
6. Görsel 6: <https://www.bing.com/images/create/dijital-resim-tarzc4b1nda2c-bir-ac49facc4b1n-dalc4b1nda-tc3bcnemic59f/1-6588742a640544f4b4d869411c32ba1c?id=nEYnav76vA5AF6kQZbaS4Q%3d%3d&view=detailv2&idpp=genimg&idpbck=1&form=BICREC> 27 Aralık 2023'de Bing ile oluşturulmuştur.
7. Görsel 7: <https://www.bing.com/images/create/spor-arabasc4b1nc4b1n-yanc4b1nda-poz-veren-uzun-deri-ceketi/1-658875a1f70d48fdb40fe8155f898a32?id=5v3Av90tw7Sp22OKEokQ%3d%3d&view=detailv2&idpp=genimg&idpbck=1&form=BICREC> 27 Aralık 2023'de Bing ile oluşturulmuştur.
8. Görsel 8: <https://www.bing.com/images/create/zeus-ve-herkc3bcl-bir-davette-karc59fc4b1lac59fc4b1yorlar/1-6588783363ec4abd91f10cecc2695191?id=SAsdE3QgTkodgoWdN2j1xQ%3d%3d&vi>

ew=detailv2&idpp=genimg&idpbck=1&form=BICREC 27 Aralık 2023'de Bing ile oluşturulmuştur.

9. Görsel 9: <https://www.bing.com/images/create/dostoyevski-2080-yc4b1lc4b1nda-evinde-bilgisayar-bac59fc4b1nda/1-65887a42a8994a75ba0c11548c82cb4b?id=tb8gKvgBikjGyOe%2fdxbuqw%3d%3d&view=detailv2&idpp=genimg&idpbck=1&form=BICREC> 27 Aralık 2023'de Bing ile oluşturulmuştur.
10. Görsel 10: <https://www.bing.com/images/create/futuristic-nike-sneaker2c-digital-art2c-3d-render/1-65887f40ff634b19a5e6e716eaf89024?id=zcmQfnbAYP3zZHGx5aOWQ%3d%3d&view=detailv2&idpp=genimg&idpbck=1&form=BICREC> 27 Aralık 2023'de Bing ile oluşturulmuştur.
11. Görsel 11: <https://www.bing.com/images/create/uzakdoc49fulu-bir-uzaylc4b1/1-658880c3e3574c389f28f3a8af817966?id=7iezFp1mKNfT5dRI5mTGfw%3d%3d&view=detailv2&idpp=genimg&idpbck=1&form=BICREC> 27 Aralık 2023'de Bing ile oluşturulmuştur.

Makale Türü: Araştırma Makalesi
Gönderilme Tarihi: 13 Şubat 2024
Kabul Tarihi: 6 Haziran 2024

TEKNİK ve TEMA OLARAK YENİDEN ÜRETİLEBİLİR; VIDEO ARTTA TEMELLÜK¹

TECHNICAL AND THEME CAN BE REPRODUCED; APPROPRIATION ON VIDEO ART

Rabia DEMİR²- ORCID 0000-0003-1475-9133, Ali KOÇ³- ORCID 0000-0002-0939-2587

ÖZET

Araştırmada, 1980'lerden günümüze çağdaş sanatta bir üslup olarak öne çıkan 'temellük' stratejisi video art örnekleri ile incelenmiştir. Bir sanat eserini kopyalamak ya da yeniden yorumlamak anlamına gelen temellük, çağdaş sanatın önemli stratejilerinden biri olarak kabul edilir. Sanatçının var olanı yeniden yorumlayarak kendine mal ettiği temellük stratejisi ile üretilen işler son yıllarda resim, heykel, fotoğraf ve video art başta olmak üzere birçok çağdaş sanat pratiğinde yaygın biçimde görülür. Araştırmada video art, Walter Benjamin'nin "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı" adlı makalesinde vurguladığı; sanat eserinin teknik olarak yeniden-üretilebilirliği bağlamında, temellük ise Nicolas Bourriard'nun yapım sonrası yeniden üretimi, postüretimin ilk safhası olarak ele aldığı Post prodüksiyon bağlamında ele alınmıştır. Böylece çalışma, teknik olarak yeniden-üretilebilir bir yöntem olarak video art ile tema olarak yeniden üretim bağlamında temellük kavramı arasındaki ilişki üzerine bir okuma yapmayı amaçlar. Bu amaçla, Batı ve Türk sanatının klasik dönem eserlerinin yeniden yorumlandığı video art örnekleri incelenmiştir. Bu bağlamda çalışmanın örneklemini video artın önemli temsilcilerinden; Bill Viola, Genco Gülan ve Özlem Şimşek'in Avrupa ve Türk sanatının önemli eserlerini yeniden yorumlayarak kendilerine mal ettikleri video art işleri oluşturur.

Anahtar Kelimeler: Bill Viola, Genco Gülan, Özlem Şimşek, Temellük, Video Art.

¹ Bu makale, 5th International New York Conference On Evolving Trends In Interdisciplinary Research & Practices adlı Konferans'ta "Technical And Theme Can Be Reproduced; Appropriation On Video Art" adıyla İngilizce tam metin olan bildiri metninden geliştirilmiştir.

² Doç, Kahramanmaraş Sütü İmam Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü, rabiad3547@gmail.com

³ Doç, Kahramanmaraş Sütü İmam Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü, alikocc1970@gmail.com

ABSTRACT

In the research, video art produced in the context of the 'appropriation' strategy, which stands out as a style in contemporary art from the 1980s to the present, is examined. Appropriation, which means copying or reinterpreting a work of art, is considered one of the important strategies of contemporary art. Thus, while the work produced by the artist with the strategy of appropriation, which s/he reinterprets the existing ones, have been seen in many contemporary art practices, especially painting, sculpture, photography and video art in recent years, especially video arts have been examined in the study. In the research, video art is discussed in the context of Walter Benjamin's article titled "The Artwork in the Age of Reproducibility with Techniques" in the context of the view that the work of art is reproducible, and appropriation in the context of postproduction, which Nicolas Bourriard considers as the first stage of postproduction. Thus, the study aims to make a reading on the relationship between video art as a technically reproducible method and the concept of appropriation in the context of reproduction as a theme. For this purpose, video art examples in which classical period works of Western and Turkish art are reinterpreted were examined. In this context, the sample of the study consists of video art works that Bill Viola, Genco Gülan and Özlem Şimşek, who are important representatives of video art, reinterpret important works of European and Turkish art and appropriate for themselves.

Keywords: *Bill Viola, Genco Gülan, Özlem Şimşek, Appropriation, Video Art.*

1. GİRİŞ

Günümüz sanatçıları var olan bir eseri; resim, fotoğraf, yeni medya, video art gibi sanatsal ifade biçimleriyle yeniden yorumlayarak eseri kendilerine mal ederler. Bugün temellük bir kesim tarafından çağdaş sanatın bir tekniği/biçimi olarak görülürken bir kesim de başlı başına sanat olarak kabul etmektedir. Genel bir tanımla var olanın/daha önceden üretilmiş olanın kopyası ya da yeniden yorumlanması olan temellük, 1980’lerden günümüze çağdaş sanatta yaygın biçimde kullanılan bir strateji olarak kabul edilir. Böylece önceden üretilmiş olan bir eserin kopyalanarak ya da yeniden üretilerek sanatçı tarafından kendine mal edilmesinde herhangi bir sakınca görülmez. Kaldı ki Postmodernizm, sanatçının eserini ‘neyle’ ve ‘nasıl’ yaptığıyla değil ‘ne’ yaptığıyla ilgilenir. Bu da işlerin kavramsal yönünü öne çıkarır. Dahası, üretilen işlerin arkasında yatan fikrin, onların nasıl yapıldığından daha önemli bir hale gelmesiyle, çağdaş sanatın büyük oranda var olanı yeniden üretme biçimi olduğu düşüncesinin kabulü yaygınlık kazanır.

Temellük, çağdaş sanat stratejilerinden biri olarak bugün yaygın biçimde kullanılıyor olsa da hala tartışılmaya devam eder. Sevil Dolmacı’nın “Çağdaş Sanat” yazısında değindiği gibi; “sanatta müelliflik, orijinallik, sahiplik kavramları etrafında süregiden bu tartışmalı durum temellük kavramını da sorunlu bir hale getirmektedir” (Dolmacı, 2011). Ancak şunun altını çizmek faydalı olacaktır; temellük, sadece bir yeniden üretim/replika yani kopya değildir. İnceleyeceğimiz örneklerde de görülebileceği gibi temellük sanatçının var olanı yeniden yorumlaması, ona kendinden bir şeyler katarak kendilemesidir. Bu yönüyle çağdaş sanatta örnekleri görülebilen yeniden üretimden ayrılır. Burada Jeff Koons’un 1988 yılında yaptığı “String of Puppies” adlı heykeli yeniden üretime örnek olarak verebiliriz. Koons, heykel için fotoğrafçı Art Rogers’ın 1980’de çektiği “Puppies” adlı fotoğrafı kullanmış ve Rogers, Koons’a dava açmıştır. Ki bu Koons’a açılan benzer davalardan sadece biridir. Koons, siyah-beyaz olan fotoğrafı birebir heykele dönüştürürken sadece renklendirmiş hiçbir yorum getirmemiştir. Böylece Koons’un yaptığı heykel temellük olarak değil bir replika/yeniden üretim olarak kabul edilmiş, mahkeme de bu yönde bir karar vermiştir. Son yıllarda çağdaş sanatta benzer örneklerle sıkça rastlanmakta bu durum sanatta intihal tartışmalarını da beraberinde getirmektedir. Benzer şekilde Richard Prince “Canal Zone” adlı sergisinde, fotoğrafçı Patrick Cariou’nun 1996’da çektiği bazı fotoğrafları kullanır. Fotoğraflarda neredeyse hiçbir değişiklik yapmayan,

yapıyorsa da çok küçük değişiklikler yapan sanatçı onları oldukları gibi büyüterek tuvale aktarmış ve fotoğrafçının tepkisiyle karşılaşmıştır. Coriou, Prince'e dava açmış ancak temyiz mahkemesi Prince lehine karar vermiştir. Burada da Prince'nin fotoğrafları kendi yorumu ile yeniden üretmek yerine onları doğrudan kopyalaması intihal tartışmalarının çıkmasının en önemli nedeni olarak kabul edilmiştir. Her iki örnek ortak bazı noktaları içerse de mahkeme her ikisinde farklı karar vermiştir. Ancak yine de temellük ve yeniden üretim/replika/intihal/pastiş arasındaki sınırların oldukça muğlak olduğunun altını çizmekte fayda var.

Diğer taraftan çağdaş sanat, sanat eserinin 'nasıl' yapıldığı ile değil onun 'ne' anlattığı yani arkasındaki fikrin 'ne' olduğu ile ilgilenir. Bu da sanatçılara özgür bir yaratım alanı sağlar. Çünkü artık sanatta önemli olan eserin ortaya çıkmasına neden olan fikirdir. Bu bağlamda Nicolas Bourriaud'un (2018, s. 28) "sanatçının var olan sanat yapıtları arasından seçim yaparak onlar üzerinde değişiklik yapmasının ya da özgün bir biçimde yeniden yorumlamasının tam da çağdaş sanatın ruhuna uygun" olduğu görüşü; çağdaş sanatı anlamak için önemlidir. Bourriaud'un sanat eserinin tema olarak yeniden-üretilebilir olduğuna yaptığı bu vurgu, Walter Benjamin'nin 1935 yılında yayınladığı "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı" adlı makalesinde değindiği; "sanat eserinin teknik olarak yeniden-üretilebilirliği" şeklinde görülür. Burada Benjamin, ressam ve kameraman arasındaki farka dikkat çekerek; eserinde gerçeklikle doğal bir uzaklık koruyan ressamın daha bütünsel bir imge oluşturduğunu kameramanın ise gerçekliğin ağına derinlemesine dalarak birçok fragmana ulaştığını böylece "çağdaş insan içinde gerçekliğin film aracılığıyla temsilinin ressaminkinden daha önemli" (Benjamin, s. 560) olduğuna dikkat çeker. Bu söylemler ışığında Barış Acar'ın (2008, s. 141) ifadesiyle çağdaş sanatçı; "anlatmak istediği şey için tekniğin olanakları ölçüsünde ve onları zorlayarak disiplinlerarası bir alanda hareket etmektedir." Dolayısıyla bu çalışmada, video art, Benjamin'in ileri sürdüğü gibi mekanik yeniden üretilebilir bir teknik olarak, temellük de Bourriaud'a referansla yeniden üretilebilir bir tema olarak ele alınmıştır. Bu bağlamda temellük'ü bir strateji olarak kullanan sanatçıların özellikle video art işleri üzerinden bir inceleme yapılarak varolan bir eserin sanatçı tarafından nasıl hem kendi sanat pratiğine hem de çağın sanat anlayışına ve tekniğine dönüştürüldüğü analiz edilmeye çalışılmıştır. Çalışmada ele alınan video art sanatçısı Bill Viola, videolarda Klasik Batı sanatının ustalarından Masolino ve Michelangelo'nun eserlerini yeniden yorumlarken, Genco Gülan da Türk ve Batı sanatı

klasiklerini yeniden yorumlayarak kendine mal eder. Fotoğraf ve video teknikleriyle çalışan Özlem Şimşek ise, Abdülmecid Efendi, Halil Paşa ve İbrahim Çallı gibi Türk ressamlarının resimlerini yeniden yorumlarken kadın imgesi üzerinden kimlik kavramını sorgular. Bu örneklerle araştırma, sanatçının düşünce ve fikrini aktarmak için temellük stratejisinin bir araç olarak kullanılmasına vurgu yapar.

1.1. Çağdaş Sanatta Bir Strateji Olarak Temellük: Video Art Örneği

Çağdaş sanatta, çeşitli nedenlerle var olana göndermede bulunan, sanatçının ve döneminin izleriyle yeniden sentezlenerek ele alınan, dönüşüme uğratılan temellük, Postmodern sanatın eklektik tavrı ile özdeşleştirilerek başlı başına sanatsal bir form olarak kabul edilir. Bu eklektik tavır içinde, var olandan yeni bir şeyler üretmek kendine mal etme; esinlenme, kopyalama, alıntılama, gönderme, parodi, pastiş, ironi, metafor, manipülasyon, post prodüksiyon stratejilerini kapsayarak bunlardan birini veya birkaçını bir arada kullanabilir. Bu saydığımız stratejiler küçük nüanslarla birbirinden ayrılrsa da bir eserin yeniden ve farklı amaçlarla ele alınması ve sanatçısının kendine mal etmesi bağlamında ortak paydada buluşurlar.

Arapça, “melk, mülk” kökünden gelen temellük; ‘malik olma, mülk edinme, sahip olma’ anlamlarıyla benzer şekilde Türkçe’de de “sahiplenme”, “kendine mal etme” anlamındadır. Kelimenin Latince/İngilizce karşılığı olan “appropriate”, ‘appropriation’ çağdaş sanatta “kendileme”, “kendine mâl etme” olarak kullanılır. Stuart Sim’e göre: “gerçek nesnelere ya da var olan sanatın, daha sonra yeniden bağlamsallaştırılma gerekçesiyle yeni olduğu iddia edilen eserlere dâhil edilmesidir” (Sim, 2020). Bu türden bir temellük, Picasso ve Braque ile başlayan kolajdan, Duchamp’ın ready-made’lerine, Andy Warhol’un çorba kutularından günümüzün dijital imajlarına kadar geniş bir yelpazede görülür. Ayrıca temellük, Nicolas Bourriaud tarafından 2001’de yayımlanan Post prodüksiyon adlı kitapta “post üretimin- yapım sonrası yeniden üretim- ilk safhası” (Bourriaud, 2018, s. 40) olarak ele alınır. Çekimleri tamamlanmış film ve videoların sunuma hazır hale getirilme sürecini ifade etmek için kullanılan post prodüksiyon, sinema, film ve video ile ilgili bir kavram olsa da Bourriaud, çağdaş sanatçıların var olan işleri yeniden yorumladıkları temellük stratejisi için kullanır. Bourriaud’a (2018, s. 21-22) göre; “Doksanlı yılların başından beri gittikçe artan sayıdaki sanat işleri daha önce var olan çalışmalardan yola çıkılarak yaratılıyor; giderek daha fazla sanatçı başkaları tarafından

yapılmış çalışmaları ya da hâlihazırdaki kültürel ürünleri yorumluyor, yeniden üretiyor, yeniden sergiliyor veya kullanıyor.”

Postmodern sanat anlayışını ele alan Bourriaud’un bu yaklaşımı, Douglas Crimp küratörlüğünde 1977’de New York’taki Artists Space de açılan ‘Resimler’ adlı sergi ile adeta yasal bir zemin bulur. Crimp’in (1993) “her resmin altında başka bir resim yatmaktadır” görüşünün bir yansıması olan sergide tam da Bourriaud’nun yukardaki tanımlarına uygun şekilde işler üreten Sherrie Levine, Cindy Sherman ve Richard Prince gibi sanatçıların temellük stratejisi ile ürettikleri eserleri yer alır. Stuart Sim, ‘Routledge Postmodernizmin Rehberi’ adlı kitapta serginin küratörü Crimp’in, sergi kataloğundaki yazısına değinerek; “beceri’yi benzetimden (emülasyon) çok ‘simülasyon’, orjinallikten çok tekrar, yaratıdan çok müsadere (devletin mala mülke el koyması) olarak tanımlayan sanatçıları göklere çıkarttığını” (Sim, 2020, s. 435) söyler. Bu serginin temellük stratejisini kullanan sanatçılara adeta resmi olarak tam bağımsızlık verdiği vurgu yapan Dolmacı da 2011’de kaleme aldığı yazıda, serginin aynı zamanda, “modernizmin orijinallik ve sanatçılık-yaratıcılık-birey üzerinden kurgulanan sahiplik mitini sorguladığını hatta yok ettiğini” söyler. Türkiye’de 2018’de Sanat tarihçisi ve sanat eleştirmeni Nazlı Pektaş küratörlüğünde Yapı Kredi Kültür Sanat’ta açılan ‘İntihal mi? / Hal mi?’ adlı sergi de benzer kavramları ve temellük stratejisini tartışmaya açar. Sergide; Çağrı Saray, Erinç Seymen, Ferhat Özgür, Mehtap Baydu, Özlem Günyol, Mustafa Kunt ve Necla Rüzgar’dan oluşan sanatçıların işleri, birbirlerinin daha önce yaptıkları çalışmalardan yola çıkarak ürettikleri altı yeni iş ile bir arada yer alır. Peki, sanatçıların önceki yüzyıllarda olduğu gibi daha önce yapılmamış olanı yapmanın peşine düşmek yerine var olanı yeniden ele almalarının, onu yorumlayarak kendilerine mal etmelerinin ardında yatan düşünce nedir; yapılabilecek her şeyin yapılmış olması ve artık yeni bir şey yapılma olasılığının ortadan kalkması mı ya da sanat tarihsel süreçte görülebileceği gibi çoğu sanatçının zaten daha önceki ustalardan esinlenerek üretmiş olması mı, geleneksel kodları alt üst etmek mi ya da sadece bir parodi mi? Muhtemelen bunların hepsi ya da hiçbiri. Bu konuda sanat tarihçisi Benjamin H.D. Buchloh, 1982’de kaleme aldığı “Parody and Appropriation in Francis Picabia, Pop and Sigmar Polke” adlı yazıda, temellük ediminin; “estetik pratiğinde yerel bir çağdaş kodu farklı bir dizi kodla –örneğin daha önceki stillerle, farklı ikonik kaynaklarla veya farklı üretim ve alımlama tarzlarıyla– bağlantıya sokarak, onun tarihsel geçerliliğini sorgulamak gibi sahici bir arzunun

sonucu olabileceğini” ifade eder. Aynı zamanda Buchloh sanatçıların temellük stratejisini kullanmalarının nedenleri olarak; ‘süreklilik ve gelenek oluşturma’, ‘kimlik kurgusu inşa etme arzusu’ ya da ‘kodlaştırma sistemleri üzerinde evrensel bir hâkimiyet kurma isteği’ olabileceğini ekler. Böylece temellük bir strateji olarak yukarıda değindiğimiz gibi Bourriaud’un ifadesiyle “çağdaş sanatın ruhu”nu oluşturan temel niteliklerden biri haline gelir.

Diğer taraftan sanatta fikrin öneminin herşeyin önceli olarak kabul edilmesinin ve Postmodernizm’in ‘her şey mümkün’ söyleminin bir tezahürü olarak yorumlamak da mümkündür. Zira postmodern sanat ortaya çıktığı 1960’lardan itibaren öncüllerine özellikle modern sanata karşı bir anlayış geliştirmiş, modern sanatın yücelttiği ‘dahi sanatçı’, sanat eserinin ‘biricik’ ve ‘özgün’ oluşu gibi tüm özelliklerini yok saymıştır. Böylece bugünün sanatçıları adeta sanat tarihini yağmalarken Ali Artun’un da ifade ettiği gibi modern sanatın ilkelerini tahrip etmeyi postmodernizmin stratejisi haline getirirler” (Artun, 2013). Nicolas Bourriaud, bu özelliklere ‘yaratıcılık’ ve ‘kopya’yı da dâhil ederek temellük’ü strateji olarak kullanan sanatçının, “üretim ve tüketim, yaratı ve kopya, hazır-nesne ve orijinal iş arasındaki geleneksel ayrımın ortadan kalkmasında” (Bourriaud, 2004, s. 22) önemli bir rol oynadığına vurgu yapar. Diğer yandan postmodern sanatçılar hem toplumsal hem de sanatsal düzenin kabul görmüş kuralları ile oynayarak onları tersine çevirirler. Ali Koç ve Aygül Aykut, Postmodern sanatçıların bu yaklaşımını “Çağdaş Sanatta Kültüralizm Olgusu Etrafında Gelişen Stratejiler” adlı makalede, Lyotard’ın ‘büyük anlatı’, ‘küçük anlatı’ kuramı bağlamında ele alırlar. Buna göre; “çağdaş sanatçılar, geçmiş dönemin sanat eserlerini ‘büyük anlatı’ olarak kabul ederek eserleri taklit etme, öykünme gibi stratejilerle bir araya getirerek veya manipüle ederek kendi ‘küçük anlatı’larını yaratabilirler” (Aykut ve Koç, 2021, s. 10). Bu noktada var olan sanat eserleri ya da imajlarını kullanarak yeniden yorumlanan kendine mal etme aracılığıyla bir sorgulama süreci başlatırlar. Bu bağlamda sanat eserinin kopyalanması ya da temellük edilerek yeniden üretimi postmodern dönemin ruhunu temsil eden bir strateji olarak kabul edilir.

Sanat tarihsel süreçte kendileme’nin akla gelen ilk örneklerden biri Marcel Duchamp’ın, Leonardo Da Vinci’nin “Mona Lisa” tablosunu alaya aldığı 1919 tarihli ‘L.H.O.O.Q.’ adlı çalışmasıdır. Dadaizm’in simgesi haline gelen bu iş de Duchamp, bir kartpostalda bulunan Mona Lisa’ya bıyık ve sakal ekleyerek onu yeniden üretmiş, Bourriaud’un ifadesiyle söyleyecek olursak Mona Lisa tablosunun kopyasının kopyasını yapmış ancak bunu bir replika

olarak değil temellük etme ile gerçekleştirmiştir. İlk örneklerden bir diğerinde, Diego Velazquez'a ait olan "Las Meninas (Nedimeler)" adlı tablonun 1957'de aynı adla Pablo Picasso tarafından yapıldığı görülür. Picasso, Kübist bir teknikle tablonun renkleriyle de oynayarak resmi, gri tonlarda yeniden yorumlayarak kendine mal etmiş üstelik aynı tabloyu tam 58 kez resmetmiştir. Picasso'nun alıntılama yaptığı bir diğer resim, yapıldığı dönem sansasyonlara neden olan Manet'nin "Kırda Öğle Yemeği" (1862) adlı tablosudur. Yine Picasso'nun bu resmi 24 kez yaptığı bilinir. Benzer şekilde Picasso; Ingres, Goya, Poussin ve Jacques Louis David'den de esinlenerek resimler yapmıştır.

Buradan geriye doğru bakıldığında sanat tarihinde benzer pek çok eser görmek mümkündür. Çünkü temellük, var olan bir sanat eserinden yeni bir yorumla yeni bir sanat eseri üretmek olarak kabul edilirse, sanat tarihinin her döneminde sanatçıların kendilerinden önceki büyük ustaların eserlerini incelediklerini ve onları kopyaladıklarını dahası eserlerini onlardan esinlenerek ürettiklerini görürüz. Örneğin Manet, 1863'de yaptığı "Olympia" da Tiziano'nun "Urbino Venüsü" (1534) tablosundan, Tiziano ise Giorgione'nin "Uyuyan Venüs"ünden (1510) esinlenmiştir. Resmin ayrıca Francoise Goya'nın "Çıplak Maya" (1790-1800) ve "Giyinik Maya" (1802-1805) tablolarına ilham verdiği de bilinmektedir. Manet'nin "Olympia" adlı tablosu ise 1988'de Japon sanatçı Yasumasa Morimura tarafından "Portre (İkizler)" adıyla yeniden yorumlanır. Başka bir örneğe, Van Gogh'un 1890'da yaptığı "Tutuklular Çemberi" adlı resimdir. Van Gogh'un, Fransız ressam Gustave Doré'nin 1872 tarihli bir gravüründen esinle bu resmi yaptığı bilinmektedir. Van Gogh, Dore'un gravüründe bazı değişiklikler yaparak resmi yeniden yorumlar. Yine Francis Bacon 1953'de "Study after Velazquez's Portrait of Pope Innocent X" adlı eseri, Velazquez'in 1650 yılında yaptığı "Papa X. Innocent" adlı resimden yola çıkarak üretmiş ancak birebir bir kopya yapmak yerine tıpkı diğer sanatçılar gibi resme kendi yorumunu katarak Velazquez'in resminin anlamını tersine çevirmiştir. Bu örneklere, Çin'li sanatçı Yue Minjun'un 1995'de Goya'nın '3 Mayıs'da Kurşuna Dizilenler' resminden esinlenerek yaptığı, Çin'in başkenti Pekin'de 1989'da yaşanan olayları konu alan 'İdam' adlı resmi eklenebilir. Tüm bu örnekler ister esinlenme isterse kopyalama ya da temellük olarak izah edilsin hepsi için, sanatçı bu eserinde şu sanatçıdan etkilenmiştir ya da bu resmi yeniden yorumlayarak temellük stratejisini kullanmıştır ifadelerini kullanabilmek mümkün olsa da sanatta kendine mal etme 1980'lere kadar bir strateji olarak kabul edilmemiştir.



GörSEL 1, Giorgione, yuyan Venüs, 1510, **GörSEL 2**, Tiziano, rbino Venüsü, 1538 **GörSEL 3**, Edouard Manet, Olympia, 1863, **GörSEL 4**, Yasumasa Morimura, Portre (İkizler)

Diğer yandan temellük stratejisine, ‘mimesis’ kuramı üzerinden bir yaklaşım getirilebilir. Platon, ‘mimesis’ kuramında dünyayı ideaların yansıması, sanat eserini ise yansımaların kopyası olarak kabul eder. Buna göre bir sanat eserinden (kopyadan) esinlenme, taklit, reproduksiyon veya temellük ile yapılan yeniden bir yorum ise ancak kopyanın kopyası olabilir. Bu bağlamda toplumsal cinsiyet ve cinsiyet ayrımcılığı üzerine yaptığı çalışmaları ile tanınan Feminist sanatçı Sherrie Levine’nin, 1981’de Walker Evans’a ait bir fotoğrafı hiçbir değişiklik yapmadan kendine mal etmesini örnek verebiliriz. Sanat tarihinde kadın sanatçıların göz ardı edilmelerine ve sayıca az olmalarına dikkat çekmek isteyen ve erkek sanatçıların işlerini yeniden yorumlayarak kendine mal eden sanatçının “After Walker Evans” ismiyle bilinen işi, Evans’ın fotoğrafının fotoğrafıdır. Burada dikkat çeken önemli detay, Levine’nin fotoğrafın ismiyle orjinaline yaptığı referansdır. Bu referans sanatçının Evans’a ait fotoğrafı bilinçli olarak seçip kullandığı anlamına gelir. Böylece, bu referansın onun bir intihal/kopya olarak değil

temellük olarak değerlendirilmesini sağladığını söyleyebilir miyiz? ya da Evans o tarihte hayatta olsaydı Levine, tıpkı Koons ve Prince gibi bir dava ile karşılaşabilir ve işinin kopya olması ile suçlanabilir miydi? bu ve benzer soruları açık uçlu bırakarak devam ettiğimizde Walker Evans'ın fotoğrafının 2001'de Amerikalı sanatçı Michael Mandiberg tarafından yeniden kullanıldığını görürüz. Bu defa Mandiberg'in "Untitled, After Sherrie Levine" adıyla tıpkı Levine gibi fotoğrafa hiç müdahale etmeden sadece atıf yapması ve fotoğrafı kendine mal etmesi ile karşılaşırız ki burada Mandiberg'in, Evans'a değil de Levine'e atıf yapması temellük stratejisinin kullanımı bağlamında önemli bir ayrıntı olarak dikkat çeker. Bu haliyle Mandiberg'in aslında Evans'a ait olan fotoğrafı hiçbir müdahalede bulunmadan kullanması, Bourriaud'un sanatçılar için önemli olanın, "nesneleri kendi eserlerinde kullanmak değil, onları yeniden sergilemektir" ifadesinin somut bir örneğine dönüşür (Bourriaud, 2018).



Görsel 5. Walker Evans, Allie Mae Burroughs, Fotoğraf, 1936 **Görsel 6.** Sherrie Levine, After Walker Evans, 1981 **Görsel 7.** Michael Mandiberg, Untitled, After Sherrie Levine, 2001.

Bu örneklerin yanı sıra, sanatçının yeniden üretmesinde herhangi bir sakınca olmadığını ancak ona kendi yorumunu katması gerektiğini savunan Guy Debord, "Methods of Detournement" adlı makalede sanatçının; "bir eseri düzeltmek ya da eski eserlerin çeşitli parçalarını yenisiyle bütünleştirmekle sınırlı kalmayarak yeniden kullandığı eserin anlamını da değiştirmesinin gerekliliğine" (Debord, Bourriaud, 2018, s. 56) dikkat çeker. Debord'un, sanatçının esere kendi yorumunu katarak onu yeni bir bağlamda ele alması gerektiğine yaptığı bu vurgu; temellük'ü bir strateji olarak kullanan Cindy Sherman, Renee Cox gibi feminist sanatçıların çalışmalarında

görülebilir. Sherman ve Cox, Batı sanatının önemli eser ve portrelerini kendi bedenlerini kullanarak yeniden yorumlarken yeni bir bağlamla kendileme yaparlar. Mike Bidlo ise Picasso, Duchamp, Brancusi, Warhol gibi sanatçıların çalışmalarını biçim ve teknik bakımından birebir kopyalarken “Picasso Değildir”, “Warhol Değildir” şeklinde isimlendirerek kendine mal eder. Bu sanatçıların hemen hepsinin sanat tarihinin en önemli eserlerini kullanarak kendilerine mal etmeleri hiç kuşkusuz hem sanatçıların uluslararası sanat arenasında tanınırlığını sağlamış hem de fikirlerini kitlelere ulaştırmada etkili bir yöntem olarak dikkat çekmiştir. Tıpkı Batı sanatının önemli eserlerini yeniden yorumlayarak kendine mal eden Japon sanatçı Yasumasa Morimura, Serkan Özkaya ve Genco Gülan gibi. Elbette Türk sanatçıları için de aynı durumu söylemek mümkündür. Aşağıda detaylı şekilde inceleyeceğimiz Genco Gülan ve Özlem Şimşek örneklerinde de görülebileceği gibi bu sanatçılar hem Batı sanatı hem de Türk sanatının ünlü yapıtlarını kullanarak yeniden yorumlamışlardır.

1.2.Video Art'ta Temellük; Bill Vioa, Genco Gülan ve Özlem Şimşek

Yeniden yorumlamada sanatçıların yaygın biçimde fotoğraf ve video gibi çoğaltım tekniklerini tercih ettikleri görülür. Fotoğrafın 1830'larda keşfi ile başlayan imgenin mekanik olarak çoğaltılabilir olması sanatta büyük kırılmalara neden olur, 1960'larda Video Art'ın sanatçılar tarafından kullanılması ile mekanik çoğaltım yeni bir boyut kazanarak görüntünün geniş kitlelere ulaştırılmasında önemli bir çoğaltım teknolojisi olarak yaygınlık kazanır. İlerleyen yıllarda dijital teknoloji alanındaki gelişmeler ve internetin yaygın kullanımı, imgelerin çoğaltılmasına ve kitlelere iletilmesine daha önce görülmemiş bir ivme kazandırır. Dolayısıyla tüm bu gelişmeler sanat-sanatçı-eser ilişkisinde önemli değişiklikleri de beraberinde getirir. Temellük stratejisi tam da burada, bu ilişkilerin sorgulanmasında, yeni tartışmaların başlamasında etkin bir rol oynar. Çünkü kendine mal etmeyi bir yöntem olarak kullanan çoğu sanatçı için mekanik yeniden üretim araçları, tema olarak ürettikleri eserlerin yeniden üretilerek çoğaltılmasında ve kitlelere daha kolay biçimde ulaştırılmasında devreye girer. Zira başta modern sanatın ilkelerine karşı ortaya çıkan Postmodern sanat paradigmaları sanatçının yeteneği ya da teknik becerisinin yerine fikrin önemini koyar. Böylece çağdaş sanatçılar, sadece diğer sanatçılardan değil aynı zamanda kitle iletişim araçları, reklamlar ve popüler kültür

imgelerinden yararlanarak yeniden ürettikleri sanat eserlerinde fotoğraf, yeni medya ve video gibi mekanik üretim araçlarını yaygın biçimde kullanırlar.

Video sanatının kapsamını; teknoloji, içerik ve tarihsel araştırmalar bakımından büyük ölçüde genişleten sanatçı Bill Viola, videonun bir çağdaş sanat formu olarak kabul edilmesinde önemli ve öncü bir rol oynar. 1951’de New York’ta doğan Viola, Syracuse Üniversitesi’nde önce resim ve elektronik müzik okur daha sonra videoyu keşfederek okulun Deneysel Stüdyo Bölümü’ne devam eder. 1970’lerden bu yana tüm kariyeri boyunca videoteypler, video enstalasyonları, ses ortamları, elektronik müzik performansları ve televizyon için çalışmalar gerçekleştiren Viola’nın izleyiciyi görüntü ve sesle kuşatan video enstalasyonları, etkileyici yalınlıklarıyla dikkat çeker. Viola, videoyu kendini tanıma sürecine açılan bir yol olarak duyuşsal algıyı araştırmakta kullanır. Bu bağlamda, videolarında tıpkı bir klasik dönem ressamı gibi mekân, ışık ve kompozisyonu kullanarak gizemli bir atmosfer yaratan ve zamanı yavaşlatan Viola, Meltem Cansever’in de ifadesiyle; “Videonun Rembrandtı” olarak tanınır (Cansever, 2019). İlk videolarında kendisini, eşini ve yakın çevresini model olarak kullanan sanatçı, ilerleyen yıllarda profesyonel oyuncularla çalışır. Viola, videolarının en önemli özelliği gerçekte çok kısa bir sürede olan bir anın adeta duraklatılmış bir zamanda ilerleyişidir. Böylece izleyicinin; daha önce göremediği ya da fark etmediği her bir hareketi, jesti, ifadeyi, bakışı tek tek fark ederek o ana odaklanması ve yeniden bakması istenir.

Sanat tarihçisi, eleştirmen ve küratör Fırat Arapoğlu, Viola’nın çalışmalarında “görüntü ve ses algısıyla karmaşık bilişsel süreçleri sorguladığını bunu yaparken özellikle portreciliği merkeze alarak, bireysel ve toplumsal ruh durumlarını” çalışmalarına konu edindiğini söyler (Arapoğlu, 2019). Bu bağlamda sanatçının doğum, ölüm, acı, ızdırıp, sabır gibi evrensel ve insani duygu ve deneyimleri mercek altına alan yapıtlarının kökleri; Hıristiyan mistisizmi, Sufizm ve Zen Budizmi gibi Doğu ve Batının mistik geleneklerine uzanır. Bu etkilerle temellük stratejisini sanatçının çoğu işinde görmek mümkündür. Rönesans ve Orta çağ sanatının etkisiyle yaptığı “Passions” başlıklı 20 yapıtlık video serisinde İsa’nın çarmıha geriliş acılarını yeniden yorumlar. “The Greeting (Selamlaşma)” adlı videoda ise 16. yüzyılda sanatta sıkça yer verilen bir tema olan, hamile Meryem’in selamlanması konusunu ele alır. Viola’nın etkilendiği ve eserlerini yeniden yorumlayarak kendine mal ettiği sanatçılardan biri de Michelangelo’dur.

2019'da Royal Academy of Art'ta açılan “Bill Viola/Michelangelo Life, Death, Rebirth (Bill Viola/Michelangelo Yaşam, Ölüm, Yeniden Doğma)” adlı sergide Michelangelo ve Viola'nın işleri eşleşmeler yapılarak sergilenir. 2004'de yaptığı “The Raft (Sal)” adlı video da ise Theodore Gericault'nun “Medusa Salı” tablosundan esinlendiği görülür.

Viola'nın 2002 tarihli “The Emergence (Ortaya Çıkış)” adlı video işi, Masolino'nun, 1424 tarihinde yaptığı İsa'nın çarpmıhtan indirildikten sonra Meryem tarafından kucaklandığı “Pieta” sahnesinin yeniden yorumudur. Masolino, İsa'yı, Madonna ve Yuhanna arasındaki mezardan yükselirken betimlemiştir. Viola'nın çoğu videosunda olduğu gibi oldukça minimal bir mekânda içi su dolu mermer küvet/kutudan tıpkı İsa gibi genç bir adam ağır ağır çıkar. Su, arınmanın ya da yıkıp geçmenin metaforu olarak -okyanus, su altı, serap, göl, yağmur-sanatçının sıkça kullandığı bir unsur olarak dikkat çeker. İkonografide, Madonna; yaşlılık ve üzüntüyü, Yuhanna gençliği ve yeniden doğuşu temsil eder. Masolino'nun resminde çektikleri acı ve İsa'ya olan sevgileri açıkça görülen figürler, Viola'nın işinde yaşlı ve genç iki kadın (Meryem Ana ve Magdelalı Meryem) olarak benzer bir keder içinde yer alır. On bir dakika kırk dokuz saniye süren ağır çekimde; büyük bir mermer kutunun yanında üzgün ve kederli biçimde oturan iki kadının arasındaki içi su dolu küvetten solgun ve çıplak bir adam çıkarak yükselir. Tam düşecekken kadınlar onu yakalar ve nazikçe yere inmesine yardım ederek onu bir bezle örterler. İşlerini kesin bir netlikle tanımlamaktan kaçınan sanatçı, video art aracılığıyla daha çok izleyiciyi düşünmeye davet eder. Böylece “Emergence” izleyicinin; sahne nerede geçiyor, iki kadın kim, birbirleriyle ve adamla ilişkileri nedir, adam nereden çıkıyor, yaşıyor mu, doğuyor mu, ölüyor mü? gibi soruları düşünmesini sağlar. Çünkü Viola bunların hiçbirini açık bir biçimde cevaplamaz. Dolayısıyla bu sorular videonun doğum ve ölüm üzerinden iki farklı bakış açısıyla okunabileceğini gösterir. Benzer şekilde Viola da “bugünün penceresinden videoya bakıldığında bunun bir boğulma olayı olduğunu iki kadının, cansız bir figürü sudan çıkardığını, diğer taraftan içsel bir gözle bakıldığında bir doğum anı; taşan sular ve adeta çıplak bir gencin kadınlar tarafından dünyaya bir varlık getirme işleviyle dışarı çıkarıldığının görüldüğüne” (akt. Jones, 2014) dikkat çekerek bu iki zıt anlama vurgu yapar. Dolayısıyla videonun başında adeta yeniden dirilen ya da doğan kişi videonun sonunda tekrar ölmek üzereyken üstü örtülmekte böylece iş yaşam ve ölümün iç içe geçtiğini gösteren bir paradoksa dönüşmektedir.



Görsel 8. Masolino da Panicale, Pietà, 280x118 cm, fresk, 1424, Sant'Andrea Collegiate Kilisesi Müzesi, Empoli

Görsel 9. Bill Viola, The Emergence, Video Art, 11:49, 2002

Burada inceleyeceğimiz diğer sanatçı temellük stratejisini heykel, fotoğraf, video art, yeni medya gibi farklı mecralarda kullanan Genco Gülan'dır. Çok yönlü bir sanatçı olan Gülan, 1969'da İstanbul'da doğar. Boğaziçi Üniversitesi'nde, Siyaset Bilimi ve Uluslararası İlişkiler okurken bir yandan da Güzel Sanatlar Bölümü'ne devam eder. Burada Greg Wolff atölyesine devam eden sanatçı Wolff'un sanat yaklaşımından ve eğitim felsefesinden etkilenir. 1998'de New York'ta New School'a yarı burslu olarak kabul edilir ve Yeni Medya Sanatı alanında yüksek lisans yapar. Ulusal ve Uluslararası birçok önemli sergide yer alan Gülan, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi ve Boğaziçi Üniversitelerinde öğretim görevlisi olarak çalışmaktadır. Gülan, resim, heykel, performans, enstalasyon ve fotoğrafın yanı sıra video art, dijital sanat ve internet sanatı gibi yeni medya sanatı mecralarını kullanarak ürettiği işleri 'fikir sanatı' olarak tanımlar ve bu alana 'görsel düşümsellik' adını verir.

Sanat üretiminde çeşitli kavram, biçim, mecra ve yönelimlerden etkilenen Gülan'ın sanatını Marcus Graf şöyle tanımlar; "mahrem ve kamusal; kişisel, ulusal ya da uluslararası mitolojileri karşılaştırarak toplumsal sanat yapıtları üretir. Sosyal ve politik temalar, yeni teknoloji, bireysel farklılıklar, günlük alışkanlıklar ve psikolojik tarih işlerinin karakterini oluşturur." (Graf, 2008, s. 9-11). Ayrıca, Gülan'ın işlerinde gündelik yaşam, olaylar ve kültürel objelerden etkilendiği

yanı sıra var olan sanat eserlerinin bağlamını değiştirerek yeniden yorumladığı görülür. Bu noktada çok geniş bir yelpazeden beslenen Gülan; Antik Yunan'dan Oryantalizm'e, Modern Sanat akımlarından sanatçı portre ve fotoğraflarına kadar sanat tarihine damga vurmuş birçok eseri ve imgeyi yeniden yorumlar. Diğer sanatçıların işlerini yeni bir bağlamda kurgulayarak temellük eden Gülan amacının; kendisini sanatçının yerine koyarak “neler yapmış, nasıl hissetmiş, neler görmüş” olabileceğini anlamak olduğunu söyler. Buna “Gündelik Mitolojiler” serisini örnek olarak gösteren sanatçı, “Hippolyte Berteaux’yu mekânda arayan bir dizi fotoğraf çekerek, kendisini onun yerine nasıl koyabileceğini düşündüğünü, Berteaux’un tavandaki freskleri yaparken neler hissettiğini, nasıl çalıştığını, ne yaparsa onun gibi bakabileceğini? sorarak ressamın gözünden bakmaya çalıştığını” (akt. Graf, 2008, s. 27) belirtir. Ancak elbette ki tek neden bu değildir. 2020’de katıldığı Altınbaş Üniversitesinde yapılan söyleşi de bunu bir çeşit ‘bayrak yarışı’ olarak gördüğünü belirtir. Benzer şekilde Marcus Graf’la yapılan söyleşi de; kültürün katmanlardan oluşmasına vurgu yaparak, “sanatçının bu katmanlara yenilerini eklemek zorunda olduğunu” belirtir (Graf, 2008). Elbette sanatçı bunu yaparken çağına göre yeniden düzenlemeli, var olan bir sanat eserine güncel müdahaleler yapmalı dolayısıyla kendinden sonra gelecek olan sanatçıların yeni katmanlar eklemesi için de kapıları aralamalıdır. Gülan’ın bu açıklamalarını Picasso’nun kadınlarını yorumladığı bir dizi çalışmada ya da antik dönem heykellerini ele aldığı işlerinde sıkça görebiliriz. Picasso’nun kadınlarını yorumlayarak kendine mal ettiği seride sanatçı figürlerin göz, kol vb. organlarını çoğaltarak Picasso’nun yaptığı deformasyonlara yeni bir deformasyon -kendi deyimiyle yeni bir katman- daha ekler. Diğer taraftan kabul edilen güzellik kalıplarını bozmaya çalışan bu tür (organ çoğaltma ya da eksiltme) bir kendilemeyi, Biyoteknolojinin –klonlamanın- sanata yansması olarak kabul eder. Böylece Gülan’ın işlerinde sıklıkla antik bir heykel ile bir robotun birlikte kullanıldığını ya da mekanik çoğaltım teknikleri ve dijital teknolojinin olanaklarının bir aradılığı görülür.



Görsel 10. Vincent Van Gogh, Kulağı Sargılı Otoportre, 1889, **Görsel 11.** Genco Gülan, Kulağı Kesik (h /ear cut), 2002, video, 02:48:02.

Bunun en iyi örneklerinden biri 2002’de, Van Gogh’un kulağını kestikten sonra betimlediği oto portresini yeniden yorumladığı “Kulağı Kesik (h /ear cut)” adlı çalışmayı bir video art olarak üretilir. Gülan, kendi çocukluk travmalarını anlatmak için yaptığı bu iş için, saçlarını bir numaraya kestirir. Kulağının üstüne plastik makyajla ikinci bir kulak takılan sanatçı, 1984 yılında yaptığı Van Gogh röprodüksiyonunun asılı olduğu duvarın önünde traş oluyormuş gibi kulağını kesmekte, kulağın içine yerleştirilen borudan akan kırmızı sıvı beyaz gömleğine düşmektedir. Ayrıca video da kullanılan ve kulakla beraber kesilen sinyal sesi ile “Van Gogh’un rahatsızlığının kulağında duyduğu bir sestten kaynaklandığı spekülasyonunun içi doldurulur.” (Graf, 2008, s. 31-32).

Sanatçının resimlerini yeniden yorumlayarak kendine mal ettiği ressamlardan biri de Osman Hamdi Bey’dir. Kültürel değerlerin korunması gerektiğini savunan Gülan, bu bağlamda son yıllarda Osman Hamdi Bey’in işlerini yeniden yorumladığı seri üzerine çalışır. Bu seride; “Sarı Cübbeli (Rüstem Paşa Camisinde)”, “Abu Hayat”, “İlahiyatçı”, “Kuran Eğitimi” ve “Kaplumbağa Terbiyecisi” Gülan’ın yeniden yorumlayarak kendine mal ettiği işlerin bir kaçıdır. Sanatçı, tıpkı ustam dediği Osman Hamdi Bey gibi, resimlerde yer alan mekânlara giderek çektiği fotoğraflarda şark kıyafetleri içinde gördüğümüz Osman Hamdi Bey’in aksine, batılı bir mühendisin kıyafetleri içinde görülür. Benzer şekilde Osman Hamdi Bey

resimlerinde yer alan kitapların yerini ise Gülan'ın kendilemelerinde tabletin alması dikkat çeker. Bu da Gülan'ın diğer çoğu temellük örneklerinde olduğu gibi kullandığı sanat eserlerini günün teknolojisi ile yeniden yorumlamasının örneği olarak dikkat çeker. Benze şekilde “Kaplumbağa Terbiyecisi” adlı iş de de kaplumbağalar yerine Boğaziçi Üniversitesi Bilgisayar Mühendisliği Bölümü’nden ödünç aldığı küçük android bir robot kullanır. Böylece bir insan ve bir robotun karşılıklı durduğu bir görüntü ortaya çıkar ki burada tıpkı kaplumbağalarda olduğu gibi kodlama üzerinden bir terbiye etme söz konusudur.

Gülan'ın burada inceleyeceğimiz ilginç işlerinden biri de “Kaplumbağa Terbiyesi” adlı video artdır. Sanatçı, “Kaplumbağa Terbiyesi” adlı videoda ise bir masanın üzerine koyduğu kaplumbağaya; Türkiye'nin coğrafi, kültürel, sosyal, ekonomik yapısını anlatır. Bu arada kaplumbağa hareket etmekte muhtemelen masanın üzerindeki cep telefonu ile çekilen video da hem görüntü gitmekte hem de cep telefonunu düzelten Gülan'ın konuşmaları sık sık kesilmektedir. Sanatçının ısrarla kaplumbağayı yerine taşıması ve ona gitmesi gereken yönü – ileriye- göstererek eğitmeye çalışması hem Osman Hamdi Bey'in “Kaplumbağa Terbiyecisi” adlı resmin hem de Joseph Buys'un “Ölü Bir Tavşana Yapıtlar Nasıl Anlatılır” adlı performansının yeniden yorumu olarak dikkat çeker. Burada Osman Hamdi Bey'in Kaplumbağa Terbiyecisi resmini 1869'da Tour du Monde dergisinde yayımlanan “Charmeur de Tortues” adlı gravürden etkilenerak yapmış olabileceği yolundaki görüşleri hatırlamak faydalı olacaktır. Diğer taraftan “Kaplumbağa Terbiyecisi” adlı resim ve “Kaplumbağa Terbiyesi” adlı videoda bariz kompozisyon farklılıkları –birinde kaplumbağaları sanat aracılığıyla terbiye etmekten yorulmuş/vazgeçmiş ve izleyiciye sırtı dönük, üstelik yaşlı bir adam (ki Osman Hamdi Bey'in kendisi olduğu bilinmektedir), diğerinde ise bir kaplumbağaya ısrarla gitmesi gereken yeri ve sosyo-kültürel yapıyı anlatarak terbiye etmekte ısrarlı genç bir adam (sanatçının kendisi) dikkat çeker. Yine de bu farklılıklara rağmen sanatçının “Kaplumbağa Terbiyecisi” adlı resmi bağlamından kopartarak yeniden yorumladığı böylece kendine mal ettiği apaçık ortadadır.



Görsel 12. Charmeur de Tortues, Tour du Monde dergisi, 1869 **Görsel 13.** Osman Hamdi Bey, Kaplumbağa Terbiyecisi, 222x122 cm. Tuval üzerine yağlıboya, 1906, Pera Müzesi **Görsel 14.** Genco Gülan, Kaplumbağa Terbiyecisi, 5:50, Video Art. 2017

Temellük stratejisini kullanarak fotoğraf ve video işleri üreten bir diğer sanatçı Özlem Şimşek, 1982’de İstanbul’da doğar. Marmara Üniversitesi Gazetecilik Bölümü’nde lisans eğitimi alan Şimşek, Dokuz Eylül Üniversitesi’nde fotoğraf üzerine yüksek lisans, Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi’nde doktorasını tamamlar. Şimşek, 2009-2013 yılları arasında temellük stratejisi ile yeniden yorumladığı “Otoportre Olarak Modern Türk Resmi” adlı seride, Türk resim sanatı tarihinin başyapıtlarını fotoğraf ve video art işleri ile yeniden ele alarak kendine mal eder. Bu seri; “Epik Ayartma” ve “Dramatik Persona” adlı iki farklı seriden oluşur.

“Epik Ayartma”; Tanzimat’tan ve Cumhuriyet’ten sonra kadın imgesinin nasıl değiştiği, bu dönemlerde kadına biçilen rollerin ne olduğu ve bunun Türk resim sanatında nasıl temsil edildiği ile ilgilidir. “Dramatik Persona” da ise Şimşek, 19. ve 20. yüzyılda kadın imgesinin nasıl kurulduğuna odaklanarak Türk ressamların Batı sanatı ve Doğu / Batı mitolojisindeki kadın imgelerini nasıl yansıttıklarına yoğunlaşır. Şimşek, “Epik Ayartma” serisinde; Halife Abdülmecid Efendi, Osman Hamdi Bey, İzzet Ziya, Nazmi Ziya Güran, Halil Paşa, İbrahim Çallı, Namık İsmail, Şeref Akdik, Mahmut Cuda, Nuri İyem gibi erkek sanatçıların resimlerindeki modern kadın imgelerini yeniden yorumlar. Yine aynı seride Hale Asaf, Mihri Müşfik gibi kadın sanatçıların oto portrelerini kullanarak, temsil edilen kadınların rol, mimik

ve jestlerini canlandırarak kendine mal eder. Sanatçının amacı; hem bu resimlerdeki ‘eril göz’ aracılığıyla kadın figürüne biçilen rolleri feminist bir yaklaşımla sergilemek hem de yeniden yorumladığı kadınlar üzerinden kendi kimliğini kurgulamaktır. Şimşek’in temellük stratejisini bu şekilde kullanımı, Judith Butler’ın deyiimiyle “temellükçü ve yorumlayıcı bir irade tarafından kendine kültürel bir anlam belirlemede kullanılan bir araç konumundaki kadın bedeni yine bir kadın tarafından ama kadınların deneyimlerini hatırlatmak için temellük edilmektedir” (akt. Antmen, 2014, s. 46-48).

Türkiye’deki “kadınlık” imajının nasıl kurgulandığını anlamayı amaçlayan bu iki seride, sanatçı öncelikle bir araştırma içerisine girerek; resimlerin konuları, hikâyeleri üzerine incelemeler yapar sonrasında kostümler özel olarak diktirilir ve resimlerde kullanılan mekânlar özenle kurulur.

Modern Türk kadınına biçilen “kadınlık” rollerine odaklanan bu işlerde sanatçı, fotoğraflarla, “kadınlık rollerinin ve jestlerinin arkeolojisi”nin izlerini sürerken video işlerde, “bu kadınlar canlansa ne yaparlardı” sorusundan hareket eder. Bu bağlamda Şimşek’in temellük ederek canlandığı kadınlardan biri; Halife Abdülmecid Efendi’nin hareme dair oryantalist temsillere karşı cevap olarak 1917’de yaptığı “Haremde Goethe” resmindeki ilk eşi Şehsuvar Kadınefendi’dir. Saçları ve kıyafetiyle Batılı bir kadından ayırt edilemeyecek şekilde resmedilen ve Şehsuvar Kadınefendi’yi kitap okurken gösteren portre, bu bağlamda Türk resim tarihi içinde Osmanlı’nın modernleşmesinin temsil edildiği yapıtların ilki olarak özel bir yere sahiptir. Çünkü Abdülmecid Efendi’nin resmindeki kadın, bir yandan boynundaki inciye dokunmakta ve Batı geleneğindeki kadın imgeleri gibi yarı uzanır vaziyette dinlenmekte, diğer taraftan Goethe’yi orijinal dilinden okuyabilen ve başucunda görülen farklı dillerde yazılmış mektuplarla entelektüel bir kadın imgesi yaratmaktadır.



Görsel 15. Abdülmecid Efendi, Haremde Goethe, 132x173 cm. 1917, Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi

Görsel 16. Özlem Şimşek, Haremde Goethe (Abdülmeçid Efendi'den sonra), Video Art, 56:00, 2011

Şimşek'in "Haremde Goethe (Abdülmeçid Efendi'den Sonra)" adlı video işinde, olabildiğince aslına benzer bir mekânda, benzer eşyalar ve kıyafetler içinde, Halife Adülmeçid Efendi'nin resminde olduğu gibi, kitap okuyan bir kadın görülür. 56 dakikalık sürekli tekrar eden hareketli bir fotoğrafik görüntüden oluşan video'da Şimşek, dinlenir vaziyette koltuğa yarı uzanmıştır. Kadının kitap okurken ki nefes alışışı, kimi zaman dalgın kimi zamansa dikkatli şekilde kitabın sayfalarını çevirmesi, zaman zaman ayaklarını sallaması fotoğrafik görüntünün canlanmasına neden olur. Böylece Şimşek, Antmen'in deyimiyile; "resimdeki kadını salt bir görünüş olmaktan çıkarır, bir deneyim yaşayan gerçek bir kadına dönüştürür." (Antmen, 2014, s. 50). Ayrıca, Türk resminin katı kurallarını tartışmaya açan Şimşek, Kontrast dergisinde yayımlanan söyleşide; "Temellük işlerin referans verdiği işin anlatısına eklenilerek bu anlatıları tartışmaya açtığımı ya da en azından bunu denediğini" söyler (Şimşek, 2017). Bu görüş, video da kadının çıplak ve giyinik görüntülerinin üst üste bindirilmesiyle yansıtılır.

SONUÇ

1830'larda fotoğrafın keşfi ile başlayan sanat eserinin mekanik çoğaltım teknikleri aracılığıyla yeniden çoğaltılabilmesi günümüzde teknoloji alanındaki gelişmelere paralel olarak sanat eserinin üretim mecralarını etkiler. Bu noktada fotoğrafik görüntünün hareketlendirilmesi ile başlayan video, 1950'lerin sonu 1960'ların başında televizyon yayınına alternatif olarak ortaya çıkar. Fotoğraf ve filme kıyasla daha kısa sürede görüntüyü geniş kitlelere ulaştırabilmesi ile

kullanımı yaygınlık kazanan video, sanatçıların ilgisiyle 1960'lardan bu yana sanat mecrası olarak yaygın biçimde kullanıldığı görülür. Böylece, sanat eserinin kitlelere iletilmesinde de etkin bir rol oynar.

Temellük 1980'lerden bu yana çağdaş sanat stratejisi olarak yaygın biçimde kullanılırken bugün hala tartışılmaya devam etmektedir. Bu tartışmalar özellikle 'intihal/kopya/ esinlenme' bağlamında yapılırken kendine mal etmenin sanat eserinin 'biriciklik', 'orijinallik', 'yaratıcılık', 'özgünlük' koşulunu yok sayması etrafında da şekillendiği görülür. Bu noktada bir diğer tartışma konusu sanat eserinin sahip olduğu aura'dır ki Benjamin, "fotoğraf ve sinema medyumları gibi tekniğin olanaklarıyla sanatın çoğaltılabildiği çağda sanat yapıtının 'biriciklik duygusu' ortadan kalktığı için 'aura'sının da kaybolduğuna" (Benjamin, 2004, s. 53-55) vurgu yapar. Buna bir de işlerin tema olarak yeniden üretilmesi eklenen günümüzde artık sanat eserinin biricik olmasından ve aura'sından söz edilmesinin imkansız olduğu görülür. Bu noktada postmodern söylemler ışığında gelişen temellük stratejisinin sanatta yaratıcılık ve kopya, hazır nesne ve orjinal iş arasındaki geleneksel ayrımı ortadan kaldırmış olması dikkat çeker.

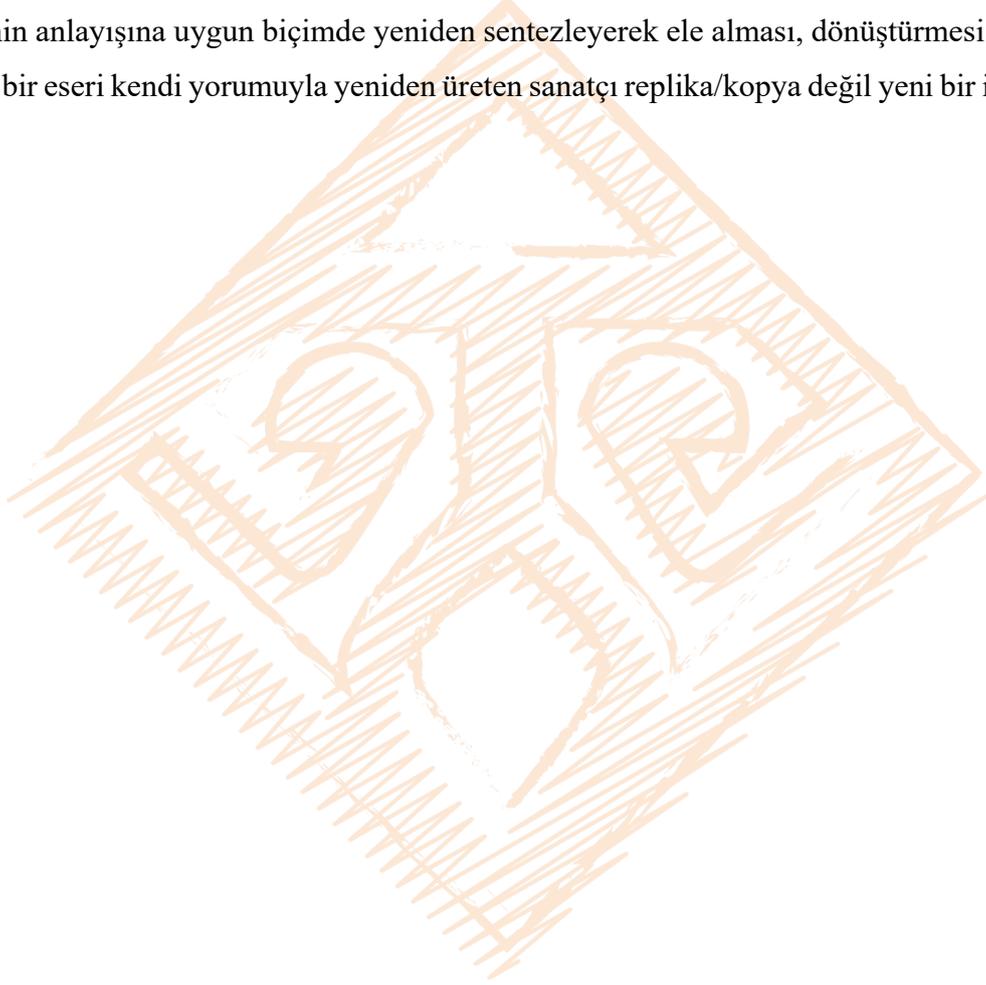
Araştırmada, temellük stratejisine, sanatçının var olan bir eseri yeniden yorumlayarak kendine mal etmesi bağlamında yaklaşılmış bu anlamda esinlenme, etkilenme, taklit, reprodüksiyon ya da pastij gibi stratejiler arasındaki nüanslar göz ardı edilmiştir. Böylece, Picasso ve Braque'ın kolajları, Duchamp'ın ready-made'leri, Andy Warhol'un çorba kutuları ve dijital imajlardan üretilen sanat eserleri bir tür temellük olarak kabul edilmiştir. Sanat tarihsel süreç incelendiğinde Manet, Van Gogh, Picasso ve Bacon gibi birçok sanatçının daha önce var olan eserleri yeni bir bakış açısıyla yorumlayarak kendilerine mal ettikleri görülür. Bu ressamalar da tıpkı temellük stratejisini kullanan çağdaş sanatçılar gibi birebir bir kopya yapmak yerine resimlere kendi yorumlarını katmışlardır. Bu durum da Douglas Crimp'in (1993) "her resmin altında başka bir resim yatmaktadır" görüşünü bir kez daha hatırlamak yerinde olacaktır.

Peki sanatçıların daha önceki yüzyıllarda olduğu gibi daha önce yapılmamış olanı yapmanın peşine düşmek yerine var olanı yeniden ele almalarının, onu yorumlayarak kendilerine mal etmelerinin arkasında yatan düşünce nedir? ? Yapılabilecek her şeyin yapılmış olması ve artık yeni bir şey yapılma olasılığının ortadan kalktığı düşüncesi mi yoksa sanat tarihinde görüldüğü

üzere birçok sanatçının daha önceki ustalardan esinlenmiş olması mı veya geleneksel kodları alt üst etmek için kullanılan bir tür strateji mi ya da sadece bir parodi mi? Elbette bunun için tek bir neden göstermek mümkün görünmemektedir. Sanat tarihçisi Benjamin H.D. Buchloh'a (1982) göre bunun; 'süreklilik ve gelenek oluşturma', 'kimlik kurgusu inşa etme arzusu' ya da 'kodlaştırma sistemleri üzerinde evrensel bir hâkimiyet kurma isteği' gibi çeşitli nedenleri olabilir. Dahası Postmodernizm'in 'her şey mümkün' söyleminin bir tezahürü olarak tam da Bourriaud'nun savunduğu gibi; "çağdaş sanatın ruhu"nu (Bourriaud, 2018, s. 28) oluşturan temel niteliklerinden biri olarak kabul edilebilir. Zira sanatta herşeyin mümkün olması başta modernizmin 'dahi sanatçı', sanat eserinin 'biriciklik' ve 'özgünlük' ilkelerinin tahrip edilmesine neden olmuştur. Çünkü postmodern sanatçılar hem toplumsal hem de sanatsal düzenin kabul görmüş kurallarını tersine çevirmeyi amaç edinirler. Bu bağlamda temellük stratejisi ile üreten sanatçıların hemen hepsinin sanat tarihinin en önemli eserlerini kullanmaları dikkat çeker. Bu durum hiç kuşku yok ki hem sanatçıların uluslararası arenada tanınırlığını sağlamış hem de fikirlerini kitlelere ulaştırmada etkili bir yöntem olmuştur; Feminist sanatçı Sherri Levine, Japon sanatçı Yasumasa Morimura, Türk sanatçı Serkan Özkaya gibi. Bu noktada sanatçıların sorgulayıcı ve eleştirel bir yaklaşım sergilemeleri dikkat çeker. Örneğin Özlem Şimşek, Türk resim sanatının önemli kadın portrelerini temellük ederek yeniden yorumladığı işlerde dönemin toplumsal olarak kurgulanan kadın kimliğini sorgular. Bunu da bir kadın sanatçı olarak resimlerde yer alan kadınların jest ve mimiklerini canlandırarak yapar. Böylece video işlerinde bir yandan ressam ve modeline 'eril göz' aracılığıyla bakarak kurgulanan kadın kimliğini sorgularken bir yandan da o kadınların o an için neler hissetmiş olabileceğini anlamaya çalışır. Bu yaklaşımla temellük stratejisinin geçmişin sanatı ile hesaplaşmaya dönüştüğü söylenebilir. Benzer şekilde Genco Gülan, temellük ederek kullandığı işleri hem bir 'bayrak yarışı' hem de sanat tarihi ile bir tür hesaplaşma olarak gördüğünü söyler. Bu bağlamda antik yunan heykellerini kullanarak yaptığı işler "hem antik dönemle hem de o dönemin günümüze yansıttığı güzellik ve ideal insan formu" algısıyla bir tür hesaplaşmadır (Gündüz, 2021). Klasik dönem ustalarının resimlerinden esinlenen ve kendine has unsurları video işlerinde kullanarak bu alanda öncü bir sanatçı olan Bill Viola ise temellük stratejisini kullanarak; doğum, ölüm, acı, ızdırap, sabır gibi evrensel ve insani duygu ve deneyimlere

yoğunlaşır. Böylece, Viola'nın işleri hem oldukça mistik hem de düşündürücü bir deneyim sunar.

Sonuç olarak postmodern sanatın eklektik tavrı olarak kabul edilen temellük, Bourriaud tarafından postprodüksiyon/postüretim olarak tanımlanmıştır. Bu da sanatçının yeni bir şeyler üretmesi yerine var olan imajlar arasında seçim yaparak onları yeniden bir araya getirmesi anlamına gelir. Bu bağlamda temellük stratejisini kullanan sanatçının, kendi fikrini, düşüncesini döneminin anlayışına uygun biçimde yeniden sentezleyerek ele alması, dönüştürmesi beklenir. Böylece bir eseri kendi yorumuyla yeniden üreten sanatçı replika/kopya değil yeni bir iş üretmiş olur.



KAYNAKÇA

Acar, B. (2008). Sanatta Yeni Medyalar Tasarım Merkezi. *Genco Gülan: Kavramsal Renkler*. (ed. Marcus Graf), İstanbul: GalataPerform Yayınları.

Antmen, A. (2014). *Kimlikli Bedenler: Sanat, Kimlik, Cinsiyet*. İstanbul: Sel Yayıncılık.

Benjamin, W. (2004). *Pasajlar* (Çev. Ahmet Cemal). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Benjamin, W. (201). *Mekanik Reprodüksiyon Çağında Sanat Eseri*, Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi. (ed. Harrison C. ve Wood, P.). İstanbul: Küre Yayınları.

Bourriaud, N. (2018). *Postprodüksiyon* (Çev. Nermin Saybaşı). İstanbul: Bağlam Yayınları.

Graf, M. (2008). *Genco Gülan: Kavramsal Renkler*. İstanbul: GalataPerform Yayınları.

Koç, A. ve Aykut, A. (2021). Çağdaş Sanatta Kültüralizm Olgusu Etrafında Gelişen Stratejiler. *Çağdaş Sanat Gündemi*. (ed. Aygül Aykut), Lyon Franca: Livre de Lyon Publisher.

Sim, S. (2020). *Routledge Postmodernizm Rehberi*, (Çev. Mukadder Erkan, Ali Utku), Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.

İnternet Kaynakça

Arapoğlu, F. (2019). *Video sanatı'nın Ustası Borusan Contemporary'de: Bill Viola "Geçici"*. Erişim Tarihi: 02.09.2021. <https://124.im/acd89h>.

Artun, A. (2013). *Sahte sanat*. Erişim Tarihi: 01.09.2021.

<http://www.aliartun.com/yazilar/sahte-sanat/>.

Buchloh, H. D. B. (1982). *Parody and Appropriation in Francis Picabia, Pop and Sigmar Polke*. (Çev. Elçin Gen). Erişim Tarihi: 04.09.2021. <https://124.im/WvHGP>.

Cansever, M. (2019). *Güncel Sanatta klasik anlam ve gizem: Bill Viola*. Erişim Tarihi: 10.09.2021. <https://124.im/79c>.

Crimp, D. (1993). *On the Museum's Ruins, The MIT Press, Cambridge*. Erişim Tarihi: 11.09.2021. <https://124.im/nrstRg>.

Dolmacı, S. (2011). *Çağdaş Sanat*. Erişim Tarihi: 11.09.2021. <https://124.im/gTh>.

Jones, V. E. (2014). *Bill Viola's Emergence as a Picture of the Resurrected Christ and the New Birth of Believers*. Erişim Tarihi:15.09.2021. <https://124.im/otHrx>.
<https://kontrastdergi.com/ozlem-simsek-soylesi-52-sayi/>. Erişim Tarihi: 15.09.2021.



Makale Türü: Araştırma Makalesi
Gönderilme Tarihi: 21 Mayıs 2024
Kabul Tarihi: 11 Haziran 2024

RUBENS'İN "KAPLAN VE ASLAN AVI" ADLI TABLOSUYLA GÜÇ ARZUSUNA BİR BAKIŞ

A LOOK AT THE DESIRE FOR POWER WITH RUBENS' PAINTING "THE HUNT FOR THE TIGER AND THE LION"

Yaşar Can ÖZTÜRK¹- 0000-0002-5384-240X,

Doç. Dr. Burcu GÜNAY²- 00000002-5543-1639

ÖZET

Tarih öncesi çizimlerde de sıklıkla karşılaştığımız av eylemi, resim sanatının doğuşuna ve gelişimine büyük bir katkı sunmuştur. Av resimlerinin ortaya çıkışı, tarih öncesi çizimlere dayanmaktadır. Gelişimi ile insana ait olanı ortaya koyan av resimleri, insanın üstünlüğü/hayvanın itaati üzerinden kurulan çatışmayı içermektedir. Peter Paul Rubens'in "Kaplan ve Aslan Avı" adlı tablosunda gözlemlenen güç arzusunun kısaca değinerek, çalışmada "güç istenci" olarak da yer alan güç arzusunun av resimlerine yansımaları üzerinde durulacaktır. Av resimlerinde sıklıkla karşımıza çıkan güç kavramı, insanın özünü oluşturmaktadır. Av resimlerindeki güç kavramını irdelemek, insanın doğasına bir yolculuktur. İnsan, her dönem

¹Doç. Dr. Burcu GÜNAY, Düzce Üniversitesi, Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Resim Bölümü, burcu.gunay@duzce.edu.tr

²Bu makale Düzce Üniversitesi, Lisansüstü Enstitüsü, Resim Ana Bilim Dalı'nda çalışılan ÇAĞDAS SANATTA AV HAYVANLARININ TEMSİLİ adlı Yaşar Can ÖZTÜRK' ün tezinden üretilmiştir.

güç elde etme isteği içerisinde ve bu istek doğrultusunda harekete geçmektedir. İnsanın gücünü gösterme, varlığını kanıtlama arzusu hiçbir zaman son bulmayacaktır. Arzularını resim sanatı aracılığıyla gelecek nesillere aktaran insan, sanatın işlevselliğini de ortaya koymaktadır. İnsan var olduğu sürece resim sanatı da var olacaktır. Yeni ifade arayışları içerisinde olan insan, av resimleri aracılığıyla birçok karanlık noktayı aydınlatılabilir olanağına sahiptir. Güç arzusunun av resimlerine yansımaları üzerinden yola çıkılarak seçilen tablo, Barok dönemi ressamı olan Rubens'in en bilinen tablolarından biridir. Tablo aracılığıyla av resimlerindeki güç arzusuna dair çıkarımlarda bulunulan çalışmada literatür tarama yöntemi kullanılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Av, Av Resimleri, Güç, Güç Arzusu, Peter Paul Rubens

ABSTRACT

The act of hunting, which we often encounter in prehistoric drawings, made a great contribution to the birth and development of painting. The emergence of hunting paintings dates back to prehistoric drawings. Hunting paintings, which reveal what belongs to humans with their development, include the conflict between human superiority and animal obedience. By briefly touching on the desire for power observed in Peter Paul Rubens's painting "Tiger and Lion Hunt", the study will focus on the reflection of the desire for power, also known as the "will to power", on hunting paintings. The concept of power, which we often encounter in hunting paintings, constitutes the essence of man. Examining the concept of power in hunting paintings is a journey into human nature. Man always desires to gain power and takes action in line with this desire. Man's desire to show his power and prove his existence will never end. By transferring his desires to future generations through the art of painting, man also reveals the functionality of art. As long as humans exist, the art of painting will also exist. People who are in search of new expressions have the opportunity to illuminate many dark spots through

hunting paintings. The painting, chosen based on the reflection of the desire for power on hunting paintings, is one of the most well-known paintings of Rubens, a Baroque period painter. Literature review method was used in the study, which made inferences about the desire for power in hunting paintings through the table.

Key Words: *Hunt, Hunting Pictures, Power, Desire For Power, Peter Paul Rubens.*

Araştırmanın Amacı: Güç arzusunun av resimlerine yansımalarını irdelemek ve Peter Paul Rubens'ın "Kaplan ve Aslan Avı" adlı tablosu üzerinden güç arzusuna dair yeni bir bakış kazandırmaktır. Av resimleri üzerine Türkçe kaynakların sınırlı oluşu ciddi bir eksikliklerdir. Çalışmanın amacı alana katkı sunmak ve eksikliği gidermek adına atılacak yeni adımlara esin kaynağı olmaktır.

Araştırmanın Önemi: Türkçe kaynakların sınırlı oluşu araştırmanın önemini vurgulamaktadır. Güç arzusunun resim sanatında görülebilir olduğu ortadadır. Özellikle av resimleri aracılığıyla ifade edilen güç arzusu araştırmanın temel meselesidir.

Araştırmanın Yöntemi: Literatür tarama yöntemi kullanılmıştır.

GİRİŞ

Tarihöncesi çizimlerde sıklıkla karşılaşılan eylemlerden biri olan av eylemi, makalenin temelini oluşturmaktadır. Öncelikle tarih öncesi çizimlerde av eylemine sonrasında da av resimlerindeki güç arzusuna değinilmiştir. Aynı zamanda Nietzsche'nin "güç istenci" kavramından da faydalanılmıştır. İnsanın üstünlüğü/ hayvanın itaati üzerinden kurulan çatışma ele alınmıştır. Bu çatışma, resim sanatında da somut bir karşılık bulmaktadır ve av resimlerini konu alan herhangi bir çalışma, bu çatışmadan bağımsız düşünülemez. Bu çatışma, Peter Paul Rubens'ın "Kaplan ve Aslan Avı" adlı tablosu üzerinden incelenmektedir. Av resimleri aracılığıyla din,

politika, statü vb. konularda çeşitli göndermeler yapan birçok sanatçı gibi Peter Paul Rubens'in eserlerinde de çeşitli göndermeler görülmektedir. Fakat makalede incelenen Peter Paul Rubens'in "Kaplan ve Aslan Avı" adlı tablosu, güç arzusu üzerinden irdelenmektedir. İnsan; her dönem üstün olma, hakimiyet kurma arzusu içindedir. Barok dönemi eserlerinden biri olan "Kaplan ve Aslan Avı" adlı tablo bu güç isteminin en anlaşılır örneklerinden biridir.

2. TARİH ÖNCESİ ÇİZİMLERDE AV EYLEMİ

Av kelimesi; Türk Dil Kurumu'nun sözlüğünde, "Karada, denizde, gölde veya akarsularda evcil olmayan hayvanları vurma veya yakalama işi" olarak tanımlanmaktadır. (Türk Dil Kurumu Sözlüğü, <https://sozluk.gov.tr/?ara=av>, Erişim Tarihi: 14.05.2024) Türk Dil Kurumu'nun tanımında yer alan "vurma veya yakalama" eylemi kelimeyi en basit haliyle ifade etmektedir. Etimolojik açıdan bakıldığında ise kelimenin kökeni, eski Türkçe'ye dayanmaktadır. Bahsi geçen eylemin ortaya çıkışını ise avcı-toplayıcı döneme dayandırmak mümkündür.

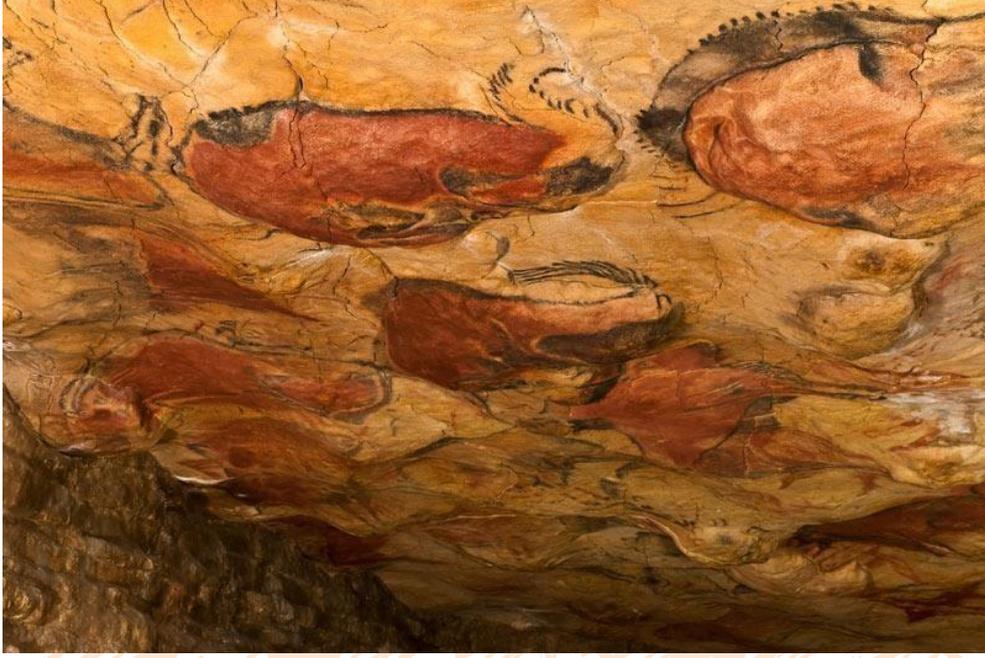
Mağara ve kaya resimlerinde ağırlıklı olarak hayvan figürlerinin kullanılmış olması eylemin ortaya çıkışının ilkel insana kadar uzandığını kanıtlar niteliktedir. Erken dönem toplumlarının günümüze kadar ulaşmış olan mağara çizimleri ve kaya resimlerinden hareketle üç temel varsayıma ulaşmaktayız: Bir; ilkel insan, resim sanatını bir gerekliliğin sonucu olarak keşfetmiştir. İki; resim sanatı, ilkel insan için işlevsel bir araçtır ve bu aracın kalıcılığı o dönemin insanı için önemlidir. Üç; bu keşif sayesinde günümüzün insanı, tarih öncesi döneme ait yaşantılara dair somut verilere sahiptir.

İlkel insanın bu keşfine en iyi örnek ise Altamira Mağarası'nın tavanlarında yer alan tarih öncesine ait bizon resimleridir. Yontma Taş Devri'nin ya da Paleolitik Çağ'ın son dönemlerinde

yaşamış mağara insanlarınca yapılan resimlerin birer sanat eseri olduğunu ve Batı Avrupa'da yer alan mağara resimlerinin de dünyanın en eski resimleri olduğu iddiasını öne süren Marcelinode Sautuola, aynı zamanda “Altamira mağarasının bulunduğu arazinin de sahibidir.” (Wikipedia, https://tr.wikipedia.org/wiki/Marcelino_Sanz_de_Sautuola, Erişim Tarihi: 19.05.2024).

Altamira mağarasının tavanlarında yer alan tarih öncesine ait bizon resimlerini ilk keşfeden Sautuola, “resimlerin üstün sanatsal kalitesi ve olağanüstü muhafaza durumu nedeniyle sahtecilikle suçlanmıştır. Gombrich, “Sanatın Öyküsü” adlı kitabında ilkel toplulukların Güney Fransa’da ve İspanya’da bulunan mağaraların duvarlarında ve kayaların üzerlerinde yer alan resimlerinin ilk buldukları zamanı şöyle aktarmaktadır: “*Arkeologlar, gerçeğe çok benzeyen, canlı gibi duran, bu hayvanların, buzul çağı insanlarınca yapılmış olabileceğine inanmamışlardır. Oysa bu bölgelerde bulunan kemik ve taştan yapılmış kaba araçlar; bu bizon, mamut ve ren geyiği resimlerini onları avlayan, bu yüzden de onları çok iyi tanıyan kimselerin resmettiğini veya kazıdığını ortaya koymuştur*” (GOMBRICH, s.21).

Émile Cartailhac, Gombrich gibi düşünmüş olsa gerek ki Sautuola’ya hak verdiğini dile getirmiştir. “1902 yılında, önde gelen eleştirmenlerden biri olan saygın Fransız arkeolog Émile Cartailhac, L'Anthropologie dergisinde yayınlanan ‘Mea culpa d'un sceptique’ başlıklı makalesinde” (Wikipedia, https://tr.wikipedia.org/wiki/Marcelino_Sanz_de_Sautuola, Erişim Tarihi: 19.05.2024) Sautuola’nın keşfini kabul etmiştir. Böylece Sautuola’nın keşfi ve öne sürmüştüğü tez, alanda çalışma yürüten araştırmacılar tarafından da kaynak olarak kabul görmüştür.



(Resim 1: Altamira Mağarası, Bizon Resimleri)

Günümüze kadar ulaşmış olan mağara çizimleri aracılığıyla şu sonuca varılabilmektedir: Av eylemi; tarih öncesi dönemlerde, ilkel insanın hayatta kalmak amacıyla gerçekleştirdiği yaşamsal bir ihtiyaçtır. Kaya resimlerinde de dönemin insanına ve o dönemin insanının yaşayış biçimlerine dair çeşitli olgulara ulaşılmaktadır: *“Kaya resimlerinin çizildiği zamanın insanları, tabiattaki gözlemlerini, oradaki yaşayış biçimlerini, geliştirdikleri inanç sistemlerini, gücü, hâkimiyet anlayışlarını, kısacası hayattaki tüm değerlerini kaya resimleri ile somutlaştırmış ve bugüne ışık tutmuşlardır”* (AKGÜN, s.159). Halil Can AKGÜN’ün 2019 yılında yayımlanan, *“Coğrafyadan Mitolojiye Kaya Resimleri”* adlı araştırma makalesinde de değindiği gibi tarih öncesi çizimler, günümüz insanına somut bir kaynak teşkil etmektedir.

Av resimleri; insanlık tarihine ışık tutmanın ötesine geçmiş, sanatın doğuşunda ve gelişiminde de büyük rol oynamıştır. İnsanı ve onun doğasını anlamaya çalışan sanatçılar, hemen hemen her dönemde av resimlerine yönelmiştir. Tarih öncesi dönemde karşımıza çıkan Prehistorik insanın mağara çizimlerini, av resimlerinin başlangıcı olarak işaretleyebiliriz. Av resimlerinin başlangıcı olarak işaretlediğimiz Prehistorik dönem ele alındığında ise göçebe, avcı-toplayıcı grupların ortaya koyduğu mağara resimlerinin detaylı tasvirler içerdiği görülmektedir. Altamira Mağarası örneğinde de gördüğümüz bu detaylı tasvirlerin amacı nedir? Amacının ne olduğu hakkında birçok varsayımda bulunulabilir, mağara resimlerinin birçok amaca hizmet ettiği düşünülebilir. Fakat -yukarıda da bahsi geçen- erken dönem toplumlarının günümüze kadar ulaşmış olan mağara çizimleri ve kaya resimlerinin varlığı, resim sanatının ilkel insan için işlevsel bir araç olduğu varsayımını desteklemektedir. İlkel insanın gösterme isteğinin altında yatan nedenlerden birinin de av eyleminin sürekliliğinin sağlanması gerekliliği olabilir. Bu göçebe, avcı-toplayıcı gruplar, eylemin sürekliliğinin sağlanması dışında insana özgü birçok isteği de gözler önüne sermektedir. İlkel insanın en temel isteklerinden biri olan güç ve gücün gösterilme arzusu özellikle bu dönemde dikkat çekmektedir.

3.0. AV RESİMLERİNDEKİ GÜÇ ARZUSU

İnsanın gelişimi ile doğru orantıda değişim gösteren av resimleri, zaman içerisinde çeşitli temalarla beslenmiştir. Çeşitli temalarla beslenen av resimleri, içinde bulunduğu döneme ve dönemin insanına dair birçok veri sunmaktadır. Barok dönemini örnek olarak ele aldığımızda; canlı av hayvanlarının artık yerini ölü hayvanlara bırakmış olduğunu görebiliriz ve bu dönemde, ilkel insan da artık yerini yeni olana yani yeni insana devretmiştir. Yeni insanın amacı ise; gücü eyleme dökmek değildir. Yeni insanın tek bir amacı vardır: eyleme dökülen gücü sergilemek. Güç, zaman içinde yemek masalarını süsleyen bir sanat eseri olarak

karşımıza çıkmaktadır. Burjuva sınıfının klasik yemek masalarında yerini alan av tabloları bir zenginlik belirtisidir. Fakat gücü göstermeye yönelik eylemlerin kalıcılaştırma çabası her dönemde olduğu gibi bu dönemde de devam etmektedir. Ölüm teması, av resimlerinin altına gizlenerek yine ilkel insanın kaygılarını barındırmayı sürdürmüştür. Av resimleri; her dönem güç ve gücün gösterilme arzusunu beslerken bir taraftan da kutsal olanın yüceltilmesi için önemli bir dayanaştır. Av resimlerinde sıklıkla karşımıza çıkan güç kavramı, insana özgü olanı ortaya koymaktadır. İnsan, her daim değişim içinde varlığını sürdüren bir canlıdır. Varlığını sürdürürken de kendini keşfetmeyi şiar edinmiştir. Av resimlerindeki açıkça gözlemlenen güç arzusu ise kozmosun bir gerçekliğidir. Nietzsche'nin "güç istenci" olarak tanımladığı bu arzu; "evrenin her türlü devinimindeki en temel istençtir" (Wikipedia, https://tr.wikipedia.org/wiki/G%C3%BC%C3%A7_isten%C4%77i, Erişim Tarihi: 19.05.2024).

İnsanın her arzusu da bu istençten kaynaklanmaktadır ve yaşanan her türlü değişimin, dönüşümün sebebidir. Kozmos, bu istenç üzerinden şekillenmiştir. "Nietzsche'ye göre insan doğası da tamamen güç istencinin bir şeklidir. Her türlü hareket ve eylem, güç istencinin hiyerarşik olarak üstünlük kurma tasarısından ibarettir" (Wikipedia, https://tr.wikipedia.org/wiki/G%C3%BC%C3%A7_isten%C4%77i, Erişim Tarihi: 19.05.2024).

Nietzsche, "güç isteminin, felsefeden sanata, sanattan teknolojiye kadar bütün kültürel yaratımların olduğu kadar ahlaki davranışların ve politik eylemlerin de temel motivasyon kaynağı olduğunu iddia eder". (ÇÖREKÇİOĞLU, 2014, s.38). Bu temel motivasyon kaynağına mantıksal bir düzlemden bakıldığında da gücü uygulayan tarafın üstünlüğü ve uygulanan tarafın -mecburi- itaati ile karşılaşmaktayız. Bu karşılaşmadan yola çıkıldığında da av eylemini, insanın üstünlüğü/ hayvanın itaati olarak okumak mümkündür. Av eylemini oluşturan bu çatışma resmedilirken, -hemen hemen her dönem- insanın üstünlüğüne de vurgu yapılmaktadır. Bu vurgunun temel amacı ise gücü elde etmenin yarattığı o muhteşem histir.

Bu muhteşem his, insanın doğadaki varlığını kanıtlamanın bir yoludur. Bu muhteşem hissi, gücü elde etmenin sonucunda duyulan haz olarak tanımlayabiliriz.

“Nietzsche, irade yetisini veya kişide ortaya çıkan isteme fenomenini güç ve alt etme terimleriyle açıklayarak her türlü eylemin temelini, gücü elde etme isteğini ve aynı zamanda gücü elde etmeden duyulan hazzı yerleştirir. Burada dikkat edilmesi gereken husus şudur: Nietzsche su içme isteğinin hedefinin sadece susuzluğu doyumak olduğunu söylemez; su içme davranışının altında yatan esas hedef, güç elde etme isteğidir. Bu nedenle Nietzsche için istemenin özü güçtür. İsteme her zaman gücü istemedir”. (ÇÖREKÇİOĞLU, 2014, s.43.).

Gücü isteyen günümüz insanı da doğadan uzaklaşarak insanın üstünlüğü/ hayvanın itaati üzerinden kurulan çatışmayı zaman içinde ezen/ ezilen diyalektiğine taşımıştır. Üstün olan yani ezen yine bir insandır ama artık itaat eden hayvan, yerini ezilen bir başka insana bırakmıştır. Günümüz insanı gücü, bir hayvan üzerinden değil de kendi türünden olan bir başka insan aracılığı ile göstermektedir. Çünkü hayvana atfedilen değer zaman içerisinde büyük bir değişime uğramıştır. İnsan, artık kendisinden olanı ezerek gücünü göstermektedir ve avlanan artık bir av hayvanı değildir. İnsan; ezerek, baskılayarak, sömürerek, egemen sınıfın hegemonyasını dayatarak başka bir avlanma yöntemi geliştirmiştir. İnsanın zaman içerisinde hayvanın yerini alması resim sanatına da yansımıştır. Bu yansımanın en iyi örneği; David Alfaro Siqueiros'un duvar resimleridir. 20. yüzyıl insanının geldiği son noktayı David Alfaro Siqueiros'un duvar resimlerinde kolaylıkla görebilmekteyiz. Artık acı çeken ya da zulme uğrayan hayvan değil, insandır ve insan kendini insandan korumak zorundadır. Fakat “Nietzsche için kendini koruma güdüsünün altında da güç istemi yatar. Ama kendini koruma, güç isteminin zorunlu olmayan sonuçlarından biridir”. (ÇÖREKÇİOĞLU,2014, s. 42.).



(Resim2: David Alfaro Siqueiros, La Nueva Democracia ("Yeni Demokrasi"), 1945, Siqueiros.)

Av resimlerine -süreç içerisinde değişen koşullarla beraber- kutsallık atfedildiği de gözlemlenmektedir. İnsanın doğadaki yerini arayışı ve bulma çabası hiçbir zaman bitmemiştir. Kutsal olanın yüceltilmesi de yine bu arayışın ve bulma çabasının bir sonucudur. Birçok sanatçı av resimleri aracılığıyla din, politika, statü vb. konularda çeşitli göndermeler yapmış olsa da kutsal olanın arayışını da eserlerine yansıtmıştır. Makalenin omurgasını belirleyen Peter Paul Rubens'in, birçok çalışmasında bu durumu sıklıkla görmekteyiz. Yine bu

çalışmanın temel yapı taşlarından biri olan "Kaplan ve Aslan Avı" adlı tablosu, bu duruma verilebilecek en çarpıcı örneklerden biridir.

3.1. Peter Paul Rubens

Peter Paul Rubens; av sahnelerini içeren tarihi resimlerini, din ve mitoloji ile harmanlamıştır. Barok döneminin en önemli temsilcilerinden biri olarak kabul edilen Flaman sanatçı; din, mitoloji gibi konulara ağırlık vermiş olsa da manzara, portre ve alegorik resimleriyle de tanınmaktadır. Canlı ve akıcı bir üsluba sahip olan ressam, çalışmalarında ağırlıklı olarak duygu yüklü figürler tercih etmiştir. Hareketli fırça vuruşları ile döneminin ayırt edilen sanatçılardan biri olmayı başarmıştır.

"Kaplan ve Aslan Avı" adlı tablosu ise yukarıda bahsi geçen av resimlerindeki güç kavramını destekler niteliktedir. Çalışmada da üzerinde durulan av resimlerindeki güç arzusu, Rubens tarafından somutlaştırılmıştır. "Kaplan ve Aslan Avı" adlı tablosu güç arzusunun rahatlıkla gözlenebildiği tablolardan biridir. Tabloda tasvir edilen avın gerçekliğini ele aldığımızda ise yine insanın gücünü gösterme, varlığını kanıtlama arzusu ile karşı karşıya kalmaktayız. Üstün olma, hakimiyet kurma arzusu her dönem insanı harekete geçirmeyi başarmıştır. Rubens'ın bunu abartılı bir biçimde aktarmayı tercih etmiş olması yine insanın üstünlüğüne bir göndermedir. Abartılı bir biçimde resmedilen bu av, insanın gücü elinde tutan tarafta olduğunu iddia etmektedir.

3.2."Kaplan ve Aslan Avı" Adlı Tablo:

1618 yılında Rubens tarafından yapılan "Kaplan ve Aslan Avı" adlı tablo, Barok dönemine ait bir eserdir. Tablodaki figürlerin ritimleri, detayları yaşanan kargaşayı ve o kargaşanın doğurduğu dramatik anlatıyı açık bir biçimde ortaya koymaktadır. Detaylandırılan vücutlar ile ifadenin ön plana çıkarılması dönemin özelliklerinden biridir. Açık ve dramatik bir yaklaşımı

tercih eden ressam, dönemin egemen sanat anlayışını yansıtmaktadır. Tablo, Barok dönemi sanatının ayırt edici unsurlarını barındırmaktadır.

“Klasik üslupta, hep aynı kalan güçte bir genel ton, Baroktaysa, geri kalan her şeye hâkim bir esas etki vardır. Bu en üstün vurgulu motifler de tümünden koparılabilecek tek tek parçalar değil, sadece genel bir hareketin en yükseğe varış noktalarıdır. Daha ziyade insan figürlerinin yer aldığı bir resimde birleştirici hareket için en iyi örnekleri bize Rubens verir” (WÖLFFLİN, s.190- 191). Tablonun gerçeklikten uzak, abartılı bir biçimde resmedilmiş olması ise dönemin gösterişli sanat anlayışının bir etkisidir. Rubens, “her şeye hâkim” olan o “esas etki”yi de yoğun bir şekilde hissettirmektedir.

Sol tarafta yer alan aslan figürü, yine hayvanın bir insan eliyle bozguna uğratıldığına dair kurulan hikâyeyi desteklemektedir. İnsanın üstünlüğü/ hayvanın itaati üzerinden kurulan çatışma ise aslanın çenesini çıplak eliyle ayıran eril aracılığı ile görülmektedir. Eril, burada insanın üstünlüğüne vurgu yapmaktadır. Aslanın altında resmedilen bir diğer eril ise bir eliyle kesici bir alet tutmaktadır, bir diğer eliyle de aslanın uzvunu yakalamıştır ve elinde tuttuğu aleti kullanmak üzeredir. Tablonun sol üst tarafında yer alan bir başka eril figürün konumuna ve başının üzerinde yer alan beyaz aksesuarına bakıldığında ise önemli bir statüye sahip olduğu görülmektedir. Kaplan tarafından ısırılan eril ise hala atın üzerindedir ve henüz yenilgiyi kabullenmemiştir. Kaplan burada kendini koruma isteği içerisindedir ve koruma güdüsüyle eyleme geçmiştir. Kaplanın burada gerçekleştirdiği eylem, güç isteminin zorunlu olmayan sonuçlarından biri olarak yorumlanabilir. Kendini koruma güdüsü ile harekete geçen kaplan, bir güç istemi içindedir. Tıpkı avlanan insan gibi kaplan da bu saldırı anını -bilinçli ya da bilinçsiz fark etmeksizin- bir güç istemi doğrultusunda gerçekleştirmektedir. Tablonun sağ üst köşesinde yer alan iki emir eli, saldırı pozisyonunda resmedilmiştir. Sağ alt köşede öldürülen kaplanın hemen üzerinde yer alan iki aslan figürü ile kompozisyon güçlendirilmiştir.

Figürlerin iç içe geçişi ile elde edilen ritim ve kullanılan renkler, Barok döneminin üslubuna hizmet etmektedir. İnsanın gücü elinde tutan tarafta olduğunun iddiası ise artık bir iddia olmanın ötesine geçmektedir.



(Resim 3: Peter Paul Rubens, "Kaplan ve Aslan Avcısı", 253x319 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1618, Musee des Beaux Arts de Rennes.)

SONUÇ

İnsanın kendisine ait olanı yaratma arzusu her dönem güncelliğini korumaktadır. İnsan, farkında olmadan kullandığı objelerin çoğuna kendine ait olanı yerleştirmektedir. Çeşitli şekiller ve çentikler ile özelleştirilen objeler kişinin estetik kaygı duyduğuna dair de bir işarettir. Çünkü bu şekiller ve çentikler belli bir estetik düzen içinde yapılmaktadır. Tarih öncesi dönemlerde de üretilenin nasıl gözüktüğüne dair düşünüldüğü açıkça görülmektedir. Bu perspektiften bakıldığında da estetik kaygının her dönem var olduğu söylenebilmektedir. Hem estetik kaygı güden hem de kendisine ait olanı yaratma arzusunu içinde barındıran insanın, gücünü ve o gücü göstermeye yönelik eylemlerini kalıcılaştırma çabası da bu bağlamda mantıklı bir zemine oturmaktadır. Mağara döneminde karşımıza çıkan resimler, çizimler gücü ve gücü göstermeye yönelik eylemlerin kalıcılaşmasını amaçlamaktadır. Aynı zamanda gelecek olana da bir öğreti sunmaktadır. Gelecek nesil hem atalarının ne denli bir güce sahip olduğunu görecektir hem de nasıl hayatta kalacağını görselleştiren av çizimlerinden avlanmayı öğrenecektir. İlkel insanın doğadaki varlığını sürdürmek amacıyla gerçekleştirdiği basit bir eylem olan av, bir süre sonra insanın doğadaki varlığını kanıtlama çabasına evrilmiştir ve zaman içerisinde bu kanıtlama çabasını içselleştiren insan, günümüz av resimlerine alan açmıştır. Fakat insanın üstünlüğünü ve üstünlüğün yarattığı gücü sergileme isteği doğrultusunda bir yönetime dönüşen av eylemini, ilkel insan için olağan karşılayan günümüz insanı artık olağan karşılamamaktadır. Çünkü; günümüz insanı, tarihsel süreçte av eylemine birtakım değerler yükleyerek doğadan uzaklaşmıştır. Bunun sonucunda da üstün olma, hakimiyet kurma arzusunu kendi türü ile karşılamayı tercih etmiştir. Çalışma için seçilen ve Barok dönemine ait olan tablo ise av resimlerindeki güç arzusunun insana özgü oluşunu en basit haliyle ortaya koymaktadır.

Sonuç olarak; av resimlerindeki güç arzusunun insan doğasının bir hakikati olduğu, Peter Paul Rubens'a ait olan "Kaplan ve Aslan Avı" adlı tablosunda açıkça ifade edilmektedir. İnsanın

üstünlüğü/ hayvanın itaati üzerinden kurulan çatışmanın resim sanatında da karşılığı olduğu söylenebilmektedir. Makale, av resimleri üzerine çalışma yürütecek meslektaşlarıma da esin kaynağı olmayı amaçlamaktadır.



KAYNAKÇA

- 1-AKGÜN, Halil Can, “COĞRAFYADAN MİTOLOJİYE: KAYA RESİMLERİ”, Genel Türk Tarihi Araştırmaları Dergisi 1, Temmuz, 2019, sayı: 2: 151-64.
- 2-ÇÖREKÇİOĞLU, Hakan, “NİETZSCHE’DE GÜÇ İSTEMİ KAVRAMI”, Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi, 2014 Bahar, sayı:17.
- 3- WÖLFFLİN, Heinrich, “SANAT TARİHİNİN TEMEL KAVRAMLARI”,(çev. H.ÖRS), 3. Basım: Remzi Kitabevi Yayınları, 1990, İstanbul.
- 5- GOMBRICH, Ernst Hans, “SANATIN ÖYKÜSÜ”, (çev. B.CÖMERT), 3. Basım: Remzi Kitabevi Yayınları, 1986, İstanbul.
- 6-TDK: <https://sozluk.gov.tr/?ara=av> adresinden alındı. Erişim Tarihi: 14.05.2024.
- 7-Wikipedia: https://tr.wikipedia.org/wiki/Marcelino_Sanz_de_Sautuolave https://tr.wikipedia.org/wiki/G%C3%BC%C3%A7_istenci adresinden alındı. Erişim Tarihi: 19.05.2024.

GÖRSEL KAYNAKÇA:

Resim1:

https://tr.wikipedia.org/wiki/Altamira_Ma%C4%9Faras%C4%B1#/media/Dosya:Reproduction_cave_of_Altamira_01.jpg (Erişim Tarihi: 21.5.2024).

Resim 2:

https://tr.wikipedia.org/wiki/David_Alfaro_Siqueiros#/media/Dosya:Palacio_de_Bellas_Artes_-_Mural_La_Nueva_Democracia_Siqueiros_2.jpg (Erişim Tarihi: 21.5.2024).

Resim3:

<https://www.istanbulsanatevi.com/sanaticilar/soyadi-r/rubens-peter-paul/peter-paul-rubens-kaplan-ve-aslan-avi-9359/> (Erişim Tarihi: 21.5.2024).

Makale Türü: Araştırma Makalesi
Gönderilme Tarihi: 1 Nisan 2024
Kabul Tarihi: 5 Haziran 2024

YÜRÜME ARAŞTIRMALARINDA SEZGİSEL VE DUYUSAL FARKINDALIK*

INTUITIVE AND SENSORY AWARENESS IN WALKING RESEARCHES

Büşra Umay ALTOP¹- 0000-0002-0178-5618, Ayşe GÜLER²- 0000-0003-4329-8460

ÖZET

Son yıllarda nitel araştırmalarda olduğu kadar sanat temelli araştırma yöntemlerinin içerisinde de önemli yer tutan yürüme araştırmaları, duyuşsal deneyimlerle sanatçılara, eğitimcilere ve araştırmacılara düşünsel anlamda farklı olanaklar sunmaktadır. Yürüme araştırmalarının sanat eğitiminde sezgisel düşünme biçimlerinin şekillenmesindeki etkisinin, teori oluşturma ve uygulama pratiklerinde duyuşların daha etkin kullanılarak farkındalık yaratmasının incelendiği bu çalışmada ilgili alan yazın tarandığında ülkemizde bu konu ile ilgili çalışmalarının çok az sayıda olduğu görülmüştür. Bu sebeple araştırmada yürüme araştırmalarının duyuşsal sorgulamalar üzerinden sezgisel farkındalığa etkisinin ilgili kaynaklar üzerinden sunulması amaçlanmıştır. Yürüme araştırmalarının araştırmacılara ve sürece katkılarının sunulmasına yönelik bir bakış açısı oluşturmak amacıyla alanyazın incelemesi yapılmış, veriler doküman incelemesi teknikleriyle toplanmıştır. Araştırma sonunda yürüme hareketinin birçok disiplinde düşünme, yazma ve yaratma eylemlerini tetikleyici bir rol üstlendiği, bireylerin düşüncelerinin derinleşmesinde ve sezgisel bağlantılar kurabilmesinde sanatsal ve yaratıcı bir olguya dönüştüğü keşfedilmiştir. Ülkemizde gerçekleştirilecek yürüme araştırmalarının özellikle sanat eğitimcilerine ve araştırmacılara sağlayabileceği katkılar göz önünde bulundurulduğunda, geleneksel yöntemlerin aksine duyuşsal farkındalığın daha fazla araştırmalar içerisinde yer alması ve yaygınlaştırılması gerekliliği görülmüştür.

¹ Yüksek Lisans Öğrencisi, Kırıkkale Üniversite, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anabilim Dalı, umayaltopp@gmail.com

² Prof. Dr., Kırıkkale Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Anasanat Dalı, ayse77guler@kku.edu.tr

*Bu çalışma Kırıkkale Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anabilim Dalı tezli Yüksek Lisans programında devam eden "Yürüme Araştırmalarında Sezgisel ve Duyusal Soruşturma: Kırıkkale İli Örneği" isimli Yüksek Lisans tez çalışmasının araştırma kısmının gerekçesi oluşturulurken tamamlanan tezin o bölümünden alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: *Duyusal Sorgulama, Farkındalık, Sezgi, Sanat Temelli Araştırma, Yürüme Araştırmaları*

ABSTRACT

Research on walks, which has an important place in art-based research methods as well as in qualitative research in recent years, offers different intellectual opportunities with sensory experiences to artists, educators and researchers. In this study, which examines the effect of research on walks over shaping intuitive thinking styles in art education and creating awareness by using the senses more effectively in theorization and application practices, when relevant literature is reviewed, it is seen that there are very few studies on this subject in our country. For this reason, in this research it is aimed to present the effect of research on walks over intuitive awareness through sensory inquiries according to relevant sources. In order to create a perspective on the contributions of research on walks to researchers and the process, the literature was reviewed and the data were collected with document analysis techniques. At the end of the research, it was discovered that the act of walking played a triggering role in thinking, writing and creating in many disciplines, and that it turned into an artistic and creative phenomenon in deepening individuals' thoughts and making intuitive connections. Considering the contributions that carrying out research on walks in our country can provide especially to art educators and researchers, it is seen that sensory awareness should be included and disseminated in more researches unlike traditional methods.

Keywords: *Sensory Inquiry, Awareness, Intuition, Art-based Research, Research On Walks*

1. GİRİŞ

İnsan için düşünme eylemine dönüşebilen yürüme eylemi, hayatımızın en önemli hareketlerinden biridir. Yaşantımızı, verdiğimiz kararlarla ve yaptığımız seçimlerle hareket halinde aldığımız bir yol olarak gördüğümüzde, bu yolda yürüme eylemi de farklı bir anlamda kendini göstermektedir. Zihinsel ve bedensel anlamda hareketin birlikteliği şüphesiz birçok duyunun da işe koşulmasıyla farkındalığın artmasında önemli bir yer tutmaktadır. Bu bağlamda “atılan her adım, içinde bulunulan mekânla ilişkiye girilen her türlü canlı ya da nesne ile kurulan derin bir bağ niteliğindedir. Kurulan bu bağ bedensel olduğu kadar düşünsel anlamda da derinleşebilmektedir ve hareket etmek düşünme eylemi ile birleşmektedir” (Torunoğlu, 2021, s. 27-28). İnsan sadece bedensel değil zihinsel anlamda da hareket halinde olmalıdır. Aksi takdirde insan etrafındakileri fark edemez ve yol alamaz. “Yürüme deneyimi, böylece, gündelik hayatın gözden kaçan ve bakmaya değer olmayan, çoğuna anlamsız gelebilecek ayrıntılarını fark etmeyi, iz sürmeyi ve gözlemeyi de teşvik eder. Yerle birlikte olaylar, nesnelere, karakterler ve anlar da daha dikkat çekici hale gelir” (Bal, 2019, s. 30). Yürüme araştırmalarının en önemli karakteri olan gezgin yani flanör masallarda gördüğümüz söylencelerde sürekli anılan seyyahlar bir diğer deyişle gezginler “gezmek, tanımak, görmek, dinlenmek amacıyla geziye çıkan kimselerdir” (Türk Dil Kurumu, 2023). Paquot (2011, s. 29) “gezgin yavaş yavaş yürürken kenti bedeniyle fiziksel, tensel ve duyuşsal olarak kavrar: Gürültüleri, konuşmaları, rüzgarı duyar; türlü kokuları koklar, tokalaşır, çarpışır, dokunur, gözler. Yerin alışkanlıklarını ve kullanımlarını sezer” derken; Aydınli (2012, s. 263) “gezginin mekansal dinamikleri oluş halinde yakaladığını” ve yer değiştirme, zihni ve bedeni; zaman, mekan ve yaşamı içine alan bir tür yolculuğuna dönüştüğünü vurgular (aktaran Bal, 2019, s. 30).

Bu bilgiler ışığında göze çarpan fiziksel, tensel ve duyuşsal kavrayış, duyma, koklama, dokunma, gözleme, sezme, dokunma, alışkanlıkların ve kullanımların keşfi, mekansal dinamiklerin oluş halini yakalama, zihni ve bedeni zaman-mekan ve yaşam içinde dönüştürme gibi ifadeler yürümenin ne kadar ciddi bir deneyim olduğunu ortaya koymaktadır. Yürümek insanın içine kimi zaman neşe ve sevinç dolduran, iç dünyasını ferahlatan, üzüntülerini ve kederini unuttururan kimi zaman da uzun yolları katederken ona problemlerini çözdüren özel bir

eylemdir. Aslında insanın attığı adımların yavaşlaması ve hızlanması, zamansal bir oynama yaratarak algıların oluşmasında da farklılık yaratabilmektedir. Bu anlamda insanın yürüme hızına paralel olarak o yürüdükçe çevresi de onunla aynı hızda harekete geçer ve ona eşlik ederek etkileşimde bulunur. Gece yürüyüş yapan bir kişi için ay ve yıldızlar, gündüz yol kat eden bir kişi için de güneş ve bulutlar ona eşlik ederken aslında onun yolunu yine o kişi ile katederek aynı serüveni yaşarlar. “Yürürken yeri tüm unsurlarıyla temaşa etmek, orada var olmanın olanaklarını keşfetmek ve kentte ‘görme’ yetisi kazanmak ağırdan alarak ve bireysel olarak bir yerden bir yere yol almayı bekler. Çünkü yavaşlık, zamanı esneterek mekanın derinleşmesine izin verir” (Gros, Atılan 2017, s. 39). Gros’un bu sözleri ile sadece bedensel anlamda yavaşlamak ve ağırdan almak değil aynı zamanda zihni de keşfedebilmek ve görebilmek için hazırlamak gerektiği ortaya çıkmaktadır. Elbette her adımımızın başında niyetlerimiz, düşüncelerimiz ya da isteklerimizle harekete geçeriz. Bu konuda Ali Suad “Hedefe varmak için inanmak yetmez, yürümek de gerek” der. Bu önemli tespit bizlere bir şeye ulaşmanın yolunun bir adımla başlayacağını ve ancak diğer adımları da atarak yürüme eyleminin başlayacağını göstermektedir. Bu anlamda hayal ettiğimiz ya da hedeflediğimiz çoğu şeyin gerçekleşmesi için inanmanın yanında o hedefimizi gerçekleştirmek üzere harekete de geçmemiz gereklidir.

Yürüme kelimesi bizlere fiziksel olarak adım atarak alınan yolu anımsatsa da bu kelime herhangi bir süreç için harekete geçme ve yol almak anlamında da kullanılabilir. Birçok araştırmaya ilham kaynağı olan yürüme deneyimleri, kültürel farkındalık, etnografik çalışmalar ve duyularla keşfedilen deneyimlerin sorgulanmasına yönelik farklı araştırmaların yapılmasına olanak sağlamıştır. Son yıllarda yürüme deneyimleri üzerinde gerçekleştirilen nitel çalışmalara baktığımızda dünyanın farklı ülkelerinde yürüme eyleminin bir yöntem olarak araştırmalarda kullanıldığını ve hatta yürüyüş çalışmalarının ekoloji, coğrafya, sanat vb. diğer disiplinlerle sıkı bir ilişki içerisinde olduğunu görebilmekteyiz. Yürüme eyleminin bedeni harekete geçirerek zihni canlandırıp düşünce gücünü etkilediği ve bu bağlamda yaratıcılığı geliştirdiği birçok araştırmacı tarafından kabul edilmektedir. Gros’a (2017, s. 155) göre yürümenin beraberinde zihnin verimi de artar. Lorimer (2010) nitel araştırmalarda bir yöntem ve metodoloji olarak yürümenin farklı ve çeşitli yaklaşımlarla uygulanmakta olduğunu ve kuramsallaştırıldığından bahsetmektedir (aktaran Springgay & Truman, 2017,

2018, s. 3). Özellikle yürüme eyleminin başlı başına bir yöntem olarak kullanıldığı araştırmalarda duyularımızla çevreyi, doğayı ve mekanları nasıl algılayıp değerlendirdiğimizi ortaya koymaya çalışan araştırmacılar, duyuşal farkındalık oluşturmanın yanında sezgisel bir kavrayışı da derinleştirmeyi amaçlamıştır. Özellikle sanat eğitimi alanında sanatçılar ve eğitimciler için duyularımızın aynı anda birden fazla eleman ile etkileşimde olabildiği yürüme eyleminin ateşleyici gücü yadsınmamalıdır. Bu kapsamda son yıllarda yapılan sürdürülebilir, dönüştürülebilir ve etkileşimli sorgulamaların gerçekleştirilebilir olduğu disiplinlerarası sanat araştırmaları fazlasıyla önemsenmektedir. Yürüme araştırmalarının nitel araştırmalar altında yapılmasına olanak sağlayan yöntemlerden biri olan sanat temelli araştırma; alan yazında kişisel deneyimlerin, inançların, değerlerin ve düşüncelerin süreç boyunca ne kadar önemli olduğunu ortaya koymaktadır.

Sanat temelli araştırmalarda kullanılan yürüyüş araştırmalarında da ister katılımcı ister araştırmacı için bu hareketliliğin içinde bedenın çevresiyle kurduğu fiziksel ilişki kadar güzergah boyunca kendini sezgisel olarak hissettiren ruhsal durumlarda oluşmaktadır. Güler (2015, s. 2) sezginin her insanın sahip olduğu, yaşamında sıklıkla deneyimlediği ancak çoğu zaman önemsemediği gizemli yönlerinden biri olduğunun ifade ederken, tarih boyunca farklı kültürlerde bilim ve sanatın her alanında keşif ve icatların çoğunun da sezgisel olarak ortaya çıktığını vurgular. Kelime anlamına bakıldığında “sezgi gerçeğin, deneye ve akla başvurmadan doğrudan doğruya kavranması (TDK), ikinci bir görme biçimi ve önsezi, haberi olmaksızın çok hızlı bir şekilde kavramaktır” (Reid, 1981, s. 27). Sanatçılar için özellikle uygulama aşamalarında sezgisel düşünme önemli bir yer tutmaktadır. “Sanatta da bir dünya görüşü, belli bir felsefi düşünce söz konusudur ancak, sezgi aktivitesi bunların aşıldığı yerdedir ki bu sanatçıyı yaratmaya taşır” (Merkan, 2005). Berkant, Bahadır ve Şanal’ göre (2022, s. 1570) sezgisel düşünmenin nitelikleri açısından bir bütünlük oluşturmakla birlikte diğer tüm düşünme biçimlerinin kapısını aralama görevini de üstlendiğini, böylece eğitim ve öğretim süreçlerinde bireylere akademik başarı, keşfetme, yaratıcılık gibi birçok özelliğin kazandırılmasında sezgisel düşünme becerilerinin oldukça önemli olduğunu vurgulanmaktadır.

Yukarıdaki bilgiler ışığında yürüme araştırmalarının sanat eğitiminde sezgisel düşünme biçimlerini nasıl derinlemesine aralayarak, teori ve uygulama pratiklerinde duyuların daha

etkin kullanılarak farkındalık yarattığının incelendiği bu çalışmada ilgili alan yazın tarandığında ülkemizde bu konu ile ilgili çalışmalarının çok az sayıda olduğu görülmüştür. Özellikle sezgisel düşünmenin sanat uygulamalarında farkındalığı arttırmaya yönelik etkilerinin ve yürüme deneyimlerinin bir araştırma yöntemi olarak kullanılmasının ilgili alanyazın ile okuyucuya tartışılarak sunulması bu araştırmanın çıkış noktasını oluşturmuştur. Bu kapsamda araştırmanın kuramsal çerçevesini belirlemek ve bulgulara ait ilgili çalışmaları sunmak için konunun kavramsal verilerini elde etmek üzere aşağıdaki sorulara yanıt aranmaya çalışılmıştır.

1. Yürüme araştırmalarının temelini oluşturan temel kavramlar nelerdir?
2. Yürüyen bedenin *fiziksel, tensel ve duyuşal* kavrayışı ile çevresindeki mekansal dinamikler arasında nasıl bir ilişki vardır?
3. Yürüme araştırmalarının kişinin *zihin, beden, zaman, mekan, hareket ve yaşam döngüsü* içerisinde etkisi nedir?
4. Duyuşal kavrayışın sezgisel düşünme becerilerinin geliştirilmesi üzerinde etkisi var mıdır?

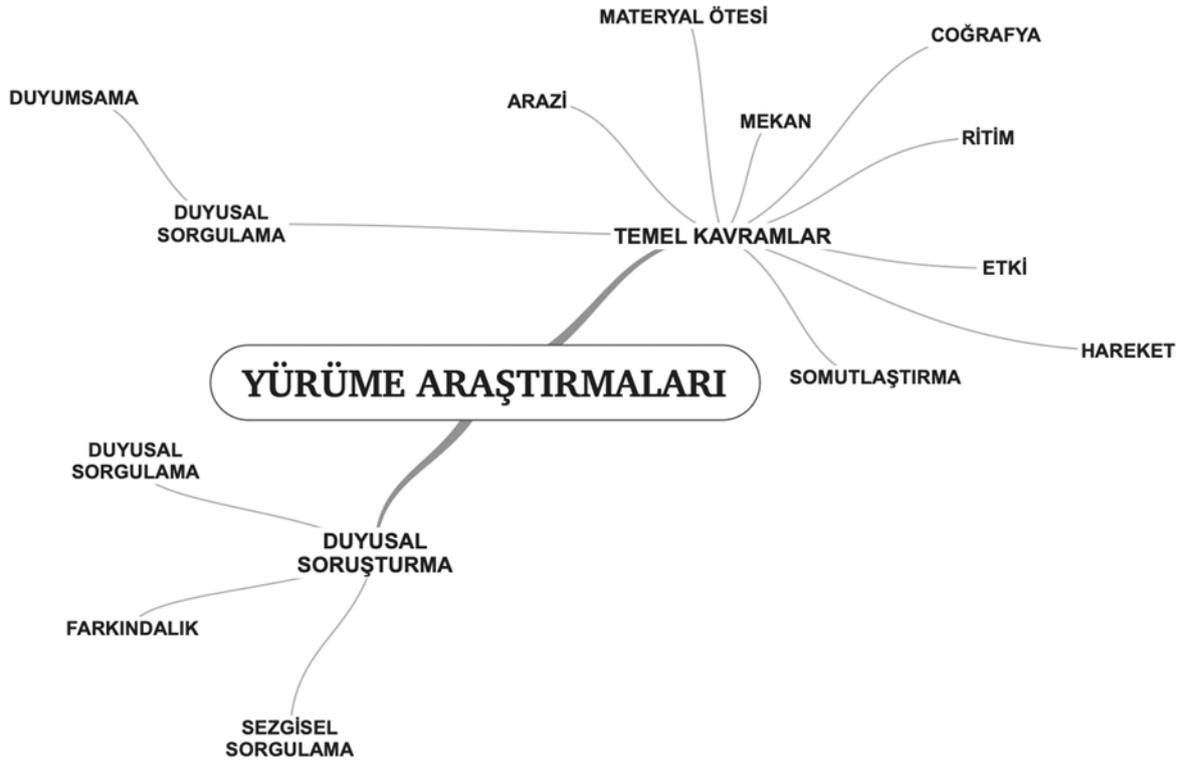
YÖNTEM

Araştırma Modeli

Bu araştırmada bir tarama modeli olan literatür tarama kullanılmıştır. Demirci'ye göre (2014, s. 74) literatür taraması; “çalışılmamış, ihtiyaç duyulan ve özgün bir araştırma konusunun belirlenmesi, konu hakkında daha önceki gelişmelerin, temel kavram ve fikirlerin araştırmanın gerekçesinin içerisinde netleştirilerek verilmesi ve sonuçların alana katkısının tartışıldığı bir yöntemdir.” Teori ve uygulamaya yönelik öneriler sunmanın yanı sıra literatür taraması, daha fazla araştırmaya ihtiyaç duyulan alanları da ortaya çıkarmalıdır (Torraco, 2005; Denyer ve Pilbeam, 2013'ten aktaran Callahan, 2014, s. 273). Merri'a göre ise (2023, s. 70) “Literatür taraması, belli bir konuyla ilgili önemli düşünceleri ve araştırmaları birleştiren, sentezleyen ve eleştiren anlatım yazısıdır” ve literatürle, alandaki (“düşünce” parçaları) teorik ve kavramsal yazıları veya araştırmacının dışarı çıkıp veri toplayarak analiz

ettikleri ampirik veri temelli araştırma çalışmalarıdır. Bu kapsamda ülkemizdeki yürüme araştırmalarına yönelik alanyazına katkı sağlaması, yürüme araştırmaları üzerine teori ve uygulamaya yönelik uluslararası literatürün taranarak okuyucuya sunulması, araştırma sonunda konunun alana katkılarının tartışılarak önerilerde bulunulması amacıyla literatür taraması kullanılmıştır. Bu araştırma kapsamında alanyazın taraması gerçekleştirilirken araştırmacı tarafından uluslararası çalışmaların tematik sınıflandırılması yapılmış, çoğunlukla alanyazında kullanılan konuya ilişkin genel kavramlar belirlenerek aşağıda sunulmuştur (Şekil 1).

Şekil 1: Literatür Taraması Tematik Araştırma Düzeni (Araştırmacı tarafından geliştirilmiştir.)



Verilerin Toplanması ve Analizi

Bu bilgiler ışığında yürüme araştırmasını oluşturan temel kavramların yanında sanat eğitimi alanında da önemli bir yeri olan sezgisel ve duyuşal soruşturmalarla ilgili alanyazın incelemesi yapılmıştır. Bu çalışmada, yürüme araştırmalarının bireyin duyuşal ve sezgisel farkındalığına nasıl etki ettiğinin görölmesi ile yürüme araştırmaları ile gerçekleştirilen sanat araştırmalarında bu farkındalığın kişiye katkılarının sunulmasına yönelik bir bakış açısı oluşturmak amacıyla veriler; doküman incelemesi teknikleriyle toplanmıştır. Yıldırım ve şimşek (2008, s. 188) dokümanların, nitel araştırmalarda etkili bir şekilde kullanılması gereken önemli bilgi kaynakları olduğunu ve bu tür araştırmalarda, araştırmacının ihtiyaı olan veriyi, gözlem veya görüşme yapmaya gerek kalmadan elde edebilme imkanı yakaladığını vurgulamaktadır. Bu bağlamda çalışmada yürüme araştırmalarını gerçekleştiren uluslararası uygulayıcıların ve kuramcılarının görüşleri, ulusal ve uluslararası yazılı ve elektronik (internet) kaynaklar (kitaplar, tezler, makaleler vb.) incelenmiştir. Bu anlamda veri kaynağından ulaşılan verilerle anlamlı bir dizge oluşturulmaya çalışılmıştır. Merriam ve Simpson'a göre (2020, s. 48) "Bazen taramalar, kronolojik sıraya göre düzenlenebilir ve "bazı taramalar tematik ve kronolojik düzenlemenin birleşimine dönüşebilir" (aktaran Marriem, 2023, s. 75). Marriem (2023, s. 170) kelime olarak kategorinin temayla, örüntüyle, bulguyla veya araştırma sorusuna verilen cevapla aynı olduğunu ve aslında kategori oluşturmanın da bir veri analizi olduğunu vurgulamaktadır. Bu sebeple araştırmanın bulguları araştırılan sorulara cevap verebilir nitelikte düzenlenerek temalara ait başlıkların altında sınıflandırılarak okuyucuya sunulmuştur.

BULGULAR

1. Yürüme Araştırmaları

Kişinin yürüyüş eylemi, hedefine kilitlenip bir şeyleri değiştirmek için aldığı yol boyunca kendini de tanımasıdır. Yürüme insanla farklı bir anlam kazanırken yürüme eylemi sadece bir yerden bir yere gitmek için kullanılan bir şey değildir yaşadığımız dünyayı ve çevreyi gözlemleyerek içinde bulunma, anlamlandırma, keşfetme, hissetme, duyumsama, ait olma, sorgulama yapma, deşarj olma, uyumlanma, düşünme ve sağlık için de kullanılabilir. Yürüyen bedende mekanı zihniyle hareket ettirerek, ortamı deneyimleme şansına sahip olur. Yürümenin gerek fiziksel gerek psikolojik birçok faydası olduğuna dair fazlası ile bilimsel

kanıt vardır. Yürürken en çok bacaklar ve ayak çalışıyor gibi görünse de beyne ulaşan oksijenle birlikte daha sağlıklı ve yaratıcı düşünme ortaya çıkar. Yürüme eylemi ile özdeşleşen en önemli kavramlardan olan flanör, kelime anlamına bakıldığında yürüyen, algılayan, inceleyen, çözümleyen ve sentezleyen kaşiftir. Köse (2012, s. 9) flanörü düşünceyle bağdaştırıp “Flanör, her şeyden önce, ‘yürüyen düşünce’dir, düşüncenin geniş yollar, kanallar, düzlükler açan yürüyüşünün insanın aklındaki izdüşümleridir” olarak açıklarken, Spinoza “Yürümek düşünmektir” der. Yürüyen beden düşünür, sadece zihinle değil ruhu ve bedeniyle beraber bir bütün olarak hareket eder. “Flanör kavramı daha önceden aylıklık eden, boş dolaşan avare kişi olarak nitelendirilmiş olsa da “ilk olarak Baudelaire tarafından kentin ve insanının ruhunu anlayan kişi olarak” kullanılmıştır” (Yeşil, 2016, s. 128). Flanör kelimesinin bu doğrultuda anlamsal olarak farklı kavramsallaştırılma durumu vardır. Flanör yürürken dikkat çeken şeylerin, seslerin ve görüntülerin zihinsel haritasını çıkarır. Benjamin (2012) “Flanör, neredeyse bir hafiyeye dönüşecek merak, uyanıklık ve dikkatle gözlem yapmayı kendine uğraş edinen amatör bir karakter uzmanıdır” (aktaran Bal, 2019, s. 30) derken flanör’ün çevresindeki mekanı ve dışarıda akan zamanı detaycı bir şekilde en yakından gözlemleyebilen kişi olduğunu vurgular. Flanör, yürürken şehir yaşamını, kendi zihni ve iç görüşü ile sentezleyerek görünmez ama duyumsanabilir olanı ortaya çıkarmak için geçici olanı mercek altına alarak gözlemler ve yorumlar bunun içinde olabildiğince yavaş hareket eder. Zaman onun için farklı hızda akarken mekanın dinamikleri de zihin haritasında yeni bir ivme kazanır. Yavaş ritmik adımlar yürüyüş araştırmacısı için odaklanma, detaylı görebilme ve mekanla bütünleşmeyi sağlar. Böylelikle yürüme araştırmasında önemli olan mekan, hareket, ritim, sezgi, duyuşal farkındalık, duyuşal sorgulama ile anlamlı bir yürüyüş araştırmasına veya sanatsal ürünlere dönüşür. Yürüyen kişi çevresiyle empati kurar ve o atmosferin bir parçası haline gelir. Yürüyüşler düşünce ve duygularla, duyular adımlarla ve mekanla birbirlerine bağlanır. Bu bağlanma yeni ilişkiler oluşturarak farklı düşünceleri ve eylemleri ateşleyebilir. 1960’lardan günümüze çağdaş sanatta yürüme; Arapoğlu (2018, s. 94) yeryüzünü simgesel olarak dönüştürme eylemlerinden birisi olarak görülmüştür. Bu eylem bir alanı fiziki olarak dönüştürmeyi içermez. Fakat yeryüzünden kalıcı izler bırakmadan geçmek, sadece geçici ve yüzeysel etkiler bırakmak yürüme merkezine alan çalışmaların temel niteliği olarak gösterilebilir. “Örneğin yerleşik sanat kurumlarını eleştiren ve sokakta sanat

pratikleri ortaya koyan, bedeniyle kenti deneyimleyen ve keşfeden sanatçının kendisi de bir performans aracına dönüşebilmektedir” Gümgüm (2020, s. 208). Sanatçıların gerçeğin izini kentlerde, sokaklarda arayışı, durumlar inşa ederek ve eleştirel sanat pratikleri ortaya koyarak gerçekleşmektedir. Çağdaş sanatta yürüme eylemini kullanan sanatçılar, mekanın kendilerine sağladığı olanaklar dahilinde yaşadıkları deneyim, gözlem, hissiyat ve materyallerle farklı sanat pratiklerini gerçekleştirilebilmektedir. Çağdaş sanatta yürüme örneklerine bakıldığında doğadaki malzemeleri kullanarak insan-doğa uyumu ile yürüyüş gerçekleştiren Long, kendi kişisel haritalarını çıkararak dünya üzerinde iz bırakmayı hedeflemiştir. Dünya üzerindeki doğada bulunan nesnelere kullanarak bunları sanat eseri haline dönüştürmüştür. Bir gezgin gibi yürürken doğada bulunan malzemeleri kullanması da doğaya saygısını ifade etmektedir. Long, yürürken doğayı iyi bir şekilde gözlemleyip dikkatini çeken nesnelere bir araya getirerek sanatını özgürce ifade etmiş, anı yaşamış ve duygu - düşüncelerini somutlaştırarak bir yapıt haline getirmiştir (Görsel 1).



Görsel 1: Richard Long, İrlanda'daki çizgi, 1974.

Çağdaş sanatta yürüme örnekleri denince akla gelen bir diğer isim Hamish Fulton'dur. Fulton yürüyüşlerini sanat haline getirmiştir. Yürüme yi bir sanat formu, eğlence, hareket ve düşünme biçimi olarak kullanır. Yürüyüşlerinde herhangi bir eser bırakmaz ve sadece yürüme eyleminin kendisini önemser (Görsel 2).



Görsel 2: Hamish Fulton, Yürüyüş 2: Margate Deniz Havuzu, 2010.

2. Yürüme Araştırmalarında Temel Kavramlar

2.1. Arazi ve Coğrafi Konumlar - Mekan

Yürüme araştırmalarında mekanın fiziki özellikleri bize birden çok ve farklılaşan bilgiler sunmasının yanında kendine özgü unsurlarla yaşayan bir atmosfer içerisinde o mekanı bireysel olarak da yaşama fırsatı vermektedir. Yürüme araştırmalarında da seçilen mekan bu fiziki özelliklere göre şekillenmektedir. Örnek verilecek olursa denizi olan bir yerde deniz kenarında yapılacak bir yürüyüş, ormanı bol bir yerde ormanda yapılacak bir yürüyüş o yerin özellikleri ile ilişki kurmamıza, hissetmemize, kültürünü anlamamıza yardımcı olarak birçok özelliği duyumsamamız için bizlere eşsiz yollar sunacaktır. Her mekanın kendine has kokusu, havası, yaşanmışlıkları, bitki örtüsü dahil tüm kültürel yapısı oraya sinmiştir. Bu sebeple yürüme araştırmaları her zaman her kişide farklı keşiflere yol açmasının yanında kişinin önce kendini sonra yanındakileri ve çevresini tanıması ile farklı deneyimler yaşayabilmesi için çeşitlilik yaratabilmektedir. Massey (2005), yürüyüş araştırması aynı zamanda yer teorilerine, sabit ve bilinen bir şey olarak yerin mantığını değiştirerek yerin bir olay, süreç içinde ve

ilişkisel olarak üretilmesine önemli ölçüde katkıda bulunmuştur (aktaran Springgay & Truman, 2018, s. 17). Herhangi bir mekana ait teori geliştirme, kendine has özellikleriyle bilinen o mekanın farklı bir şekilde kurgulanarak hiç olmadık olaylarla veya süreçlerle ilişkilendirilmesi araştırmalarda yeni bakış açıları üretilmesi için önem arz etmektedir. Yürüyüş araştırmacıları önemsenmeyen, gelip geçilen bir kara parçasına anlam yükleyerek bir amaçla yürüme eylemi gerçekleştirdiğinde, ortaya çıkan anlamlar farklılık gösterecektir. Sadece yürüme eylemi değil aynı zamanda hareket halindeyken rastlantısal karşılaşmalarla ortaya çıkan sohbetler, röportajlar ya da sözlü anlatımlar kişilerin karşılıklı olarak insan-mekan ilişkisinin derinleşmesinde önemli bir basamak olabilmektedir. Jones vd., (2008, s. 2) “Yürüyen röportajlar, insanların mekana ilişkisi etrafındaki sorunları keşfetmek için ideal bir tekniktir” sözüyle bu görüşü desteklemektedir. Miaux, son yıllarda mekânla ilgili çalışmalarda niteliksel araştırmaların çok daha fazla kullanılmaya başlandığını, çünkü bu tür araştırmalarda yaşanan mekânla ilgili algılara ve öznel yorumlara çok daha fazla yer verilebildiğini belirtmektedir. Bu bağlamda, kentte yaya olma deneyimini araştırmış, bu araştırmayı “mekânla ilişki halindeki hareketli beden” kavramsallaştırması üzerinden yapmıştır (Miaux, vd. 2010, s. 1166). Miaux’un kentte yaya olma deneyimini hareketli beden olarak belirttiği ifadeleri aslında insanın her yöne hareket etme kabiliyeti olan önemli bir araç olduğunu düşündürmektedir. Kendi hareket kabiliyeti ile yol alan ve bu süreçte de bedenini çevresindeki diğer şeylerin hareketiyle eşleyen insan bir anlamda yürüyüş sırasında bir enstrümanın akort olması gibi çevresi ile bütünleşmektedir. Araştırmacı sohbet eşliğinde veya ses kayıt yöntemi ile gerçekleştirdiği yürüyüşünde çevre - insan veya çevre - nesne ilişkisinin yanında nerde ne söylediği de bu sayede önem kazanır. Çünkü bulunduğumuz mekandaki düşüncelerimiz ve hislerimiz etkileşim içine girerek beraberinde farklı sorgulamalar ortaya çıkarmakta ve o ana öznel yorumlar oluşturmaktadır. Yürüyüş kişinin yürüme sürecinde belirleyebileceği bir mekan, zaman ve harita oluşturur. Hayatı hissederek yaşamaya başladığımız sürece içinde yürüdüğümüz mekanlar bize yeni yollar, yeni mekanlar, yeni düşünce biçimleri sunacaktır. Bir anlamda hareket ederken çevremizdeki her şeyi anlamlandırarak görmek varoluş sebebimizin de anlaşılması için bir rota oluşturacaktır.

2.2. Duyusal Sorgulama

Bedenin bir bütün oluşu ve bulunduğu yerle uyum sağlaması duysal sorgulamalarda göz ardı edilemeyecek bir konudur. Yürüme duysal sorgulama yapmak için önemli bir araçtır ki araştırmacıların ve araştırmaya katılanların duysal deneyimlerine uyum sağlamalarına katkıda bulunur. Araştırmalarda duysal sorgulama yapmak için ortaya konulan görme, koklama, tatma, dokunma veya işitme duyularını aktif hale getirerek bulunduğumuz yeri bütünsel olarak algılamamızı sağlar. Her mekanın kendine has özelliklerinin olması araştırmacının o duyusunu ön plana çıkartmasını teşvik eder (Claussen, 1993; Howes, 2003, 2005; Springgay, 2008; Vasseleu, 1998). Bedensel duyular -dokunma, tat, koku ve ses-tarihsel olarak öznel ve sezgisel olarak görülmüş ve bu şekilde meşru bilme biçimleri olarak yorumlanmıştır (aktaran Springgay & Truman, 2018, s. 34). Duyularımız ve sezilerimiz çevredeki nesnelere algılarken bize kılavuzluk eder. Anın görüntülerine, seslerine, kokularına ve tatlarına odaklanmak araştırmaya farkındalık katar. Yürüyüş rotasını tekrarlamak duysal sorgulamalar için önemli adımlardandır çünkü araştırmacının önceki deneyimlerinden edindiği bilme ve zihninde kalan anıları ile yeni yürüyüşü kıyaslaması daha yoğun anlamlar çıkarmasına yardımcı olacak, farklı bakış açısı ile derinlemesine hareket ederek yeniden keşfetmeyi sağlayacaktır. Her mekanda aynı duysal deneyimleri ve sorgulamaları yaşayamayız mekanın da kendine has duysal bir deneyimi vardır o yerde yaşanan olaylar ve süreç bunlarla ilişkilendirilir, o günün hava koşulları bizim duygu ve düşüncelerimiz, dikkat ve algımız değişebildiği için duysal algımızın soruşturması da değişecektir ve her tekrarlanan yürüyüşün ardından çeşitlenecektir. Çevremizdeki her şeyin enerjisi ve dili vardır. Her şey bizi selamlarken konuşur ve varlığımıza yanıt vererek bizi de ortama dahil eder. Biz kimi zaman fiziksel kimi zaman ruhsal anlamda bakıp da göremediklerimizi fark ederiz. Bu farkındalıkta en önemli olan şey ise hangi duyumuzu ön plana çıkarabildiğimizdir. Trevor Hagen (2014) gibi sesle ilgilenen etnograflar, insanların ses ile olan ilişkisini ve yer olarak sesi nasıl kavradıklarını incelemek için, katılımcıları mahallelerde yürürken ses alanlarına dikkat etmeye davet etmektedir. David Paquette ve Andrea McCartney (2012) ses yürüyüşlerinin hemen ve uyarlanabilir oldukları için nitel araştırmacılar için önemli yöntemler olduğunu savunmuşlardır (aktaran Springgay & Truman, 2018, s. 37). Yürüyüşte bir duyuyu keskinleştirerek ön plana çıkarmak ve aynı zamanda diğer duyuları izole edebilmek çok önemlidir. Bir duyunun en üst seviyedeki kapasitesine şahit olabilmek ve o duyunun bize

sunduğu kavrayış içerisinde çevremizi derinlemesine inceleyebilmek hiç düşünmediğimiz soruları akla getirebilmektedir. Örneğin işitme duyusu ile bir mekanda duyulan sesin o yerin ekonomisi, yaşantısı, işlek olup olmadığı, kültürü ve hatta bitki örtüsü hakkında bize bilgiler verebileceğini bilmek şaşırtıcı olabilmektedir.

2.3. Etki

Yürüyüş araştırmalarında ortaya çıkan “etki” kavramı araştırmaya bizi neyin ittiği neyin soruşturulacağı sorusunun cevabı olarak kullanılmaktadır. Bir kimse veya nesnenin başka bir kişi veya şey üzerindeki etkileme gücü; yardım, tesir, rol (Türk Dil Kurumu, 1932) anlamına gelen sözcük yürüme araştırmalarında da hareketin bedene, mekana ve duyular üzerindeki etkileme gücü olarak ele alınacaktır. Lara, Lui, Ashley, Nishida, Liebert, Billies (2017) Etki, etkileyen ve etkilenen bir cismin yoğunluk ve kuvvetleriyle ilgilenir. Ancak, kişi-öncesi etkilere duygulanım yükleme eğiliminde olduğu için, etkinin bazı kullanımları ve kuramsallaştırılması, sonuç olarak kimliği silebilir” (aktaran Springgay & Truman, 2018, s. 5). Duygulanımlar da karşılaşılan etkilere göre şekillenmektedir. Yürüyüşlerde nasıl hissettiğimizi düşünerek herhangi bir yargılama yapmadan bizi etkileyen şeyleri fark etmeye çalışmalıyız. Bu araştırmanın neden yapıldığı konusundaki çerçeveyi oluşturacaktır. Parçası olduğumuz çevreden etkilenen ve aynı zamanda çevreyi etkileyen beden birbirleriyle etkileşim içinde bulunmaktadır. Yürüyüş yaparken bulunduğumuz ortam herkese göre farklı etkilere sahip olabilir. Su sesinin etkisi kimi insanı rahatlatırken kimi insanı tedirgin edebilir bu da daha önce yaşadığımız duygulanım veya tecrübelerle ilişkilidir. Gelecek ile metodolojiler arasındaki ilişki hakkında yazan Coleman (2017, s. 527), geleceğin bilinemez ve tarif edilemez olduğunu ve bu nedenle şimdiki anın bakış açısından karmaşık olduğunu savunmaktadır. Yürüyüş gibi etkilerle ilgilenen metodolojiler, araştırmacıların gelecek hakkında düşüncelerini sağlar, der (aktaran Springgay & Truman, 2018, s. 45). Yürürken yaşadığımız duygusal etkiler de ‘an’lıktır bir daha tekrarlanamayabilir. ‘An’ın bize vermiş olduğu etkileri ruh halimize göre, öğrenmiş olduğumuz tepkilere göre yansıtırız ona benzer uyarıcılara karşı etki-tepkiler oluştururuz.

2.4. Somutlaştırma

Somutlaştırma kavramı yürüyüş araştırmalarında araştırmacıların ve katılımcıların bölgede hareket etmenin ne anlama geldiğini somutlaştırarak inceledikleri adımdır. Örneğin, yağmurda yürümenin genel deneyimini nasıl bir his olduğunu somut bir şekilde ortaya koyarlar. Yürüme araştırmaları, hareketin zihin, beden ve çevreyi nerede birbirine bağladığı üzerinde çalışır. Springgay & Truman, (2018, s. 4-5)'e göre yürüyen bilim adamları, somutlaştırmayı tipik olarak ilişkisel, sosyal ve keyifli olarak tanımlarlar. Bu deneyimsel anlayış, ya bir yürüyüşü ile ilgili bireysel bir açıklamaya odaklanır ya da yürümenin sosyal yönlerini vurgulayan topluluk temelli ya da grup yürüyüş uygulamaları yoluyla kavramsallaştırıldığını vurgular. Yürüyüşü etkileşim içinde olduğu her duyguyu yansıtmak için somutlaştırmayı kullanmaktadır. Yürüyüşün seçildiği bir mekanda ve zamanda anlatılmak istenen düşünce somutlaştırma ile ortaya çıkar. Yürürken hissedilen duygular gözle görülemez hatta bazen ifade edilemez denizi bilmeyen biri için deniz hırçınlığı ifade edebilir ve bu duygusunu farklı bir şekilde yansıtarak somutlaştırabilir bunu yaparken yürüyüş araştırmacısı ister bireysel yürüyüşlerinde ister grup katılımlı yürüyüşlerinde somutlaştırma adımı amacına uygun şekilde seçecektir.

2.5. Materyal Ötesi - Beden Ötesi

Materyal ötesilik, insan bedeni ile coğrafi bağları birleştirerek birbirleri arasındaki etkileşimi ortaya çıkarır. Yürüme araştırmalarında insan dünya ile bütünleşmiş durumdadır. Çevresindeki en ufak detayların farkında olarak gözlem yapar. Bir nesnenin daha önce hiç bir anlamı yokken bulunduğu konumla anlamlı hale gelir. Yürüyen araştırmacılar, anlık olan, somut ve bedensel hareket deneyimini hareket halinde ortaya çıkarırlar. Pink vd. (2010, s. 3) yürümenin önemli olduğunu çünkü 'Bu, başlı başına bir çevreyi algılamamız için tamamlayıcı bir katılım biçimidir. Yürürken yeni yollar öğrenmekten ve tanımaktan başka bir şey yapamayız' der (aktaran Springgay & Truman, 2017, s. 4). Pink bedenler hareket ettikçe bilgi üreteceğini savunur. Harekette materyal ötesi düşünmenin, yürüme araştırmalarında boş zamanın ötesine geçerek yoğun bir yürüme anlayışına doğru ilerlemek için gerekli olduğunu iddia eder. Materyal ötesi kavramının yürüme araştırmasına katkısı mekanı, bedeni, duyuusal sorgulamaları ve hareketi birbirleriyle bütünleştirerek insan bedenleri ve coğrafi mekanlar arasındaki maddi değişimleri ortaya çıkarır. Bu bir nevi insanı ve insan olmayanı dağınık, değişkenlik içinde birbirleriyle iç içe geçmiş olarak ele almaktır. "Beden-ötesi gerçeklik,

doğa-kültür ayırımını ortadan kaldırır ve bedenlerin bir araya gelmelerinden önce var olmadıklarını, iç-eylemde ve iç-eylem aracılığıyla cisimleştiklerini ileri sürer” (Springgay & Truman, 2018, s. 50). Bir oluşum kendi başına hiç bir şey ifade etmezken bulunduğu mekanla, kültürle anlamlanarak şekillenir. Madde ötesini harekete geçiren yürüyüş, bedenlenmenin insandan öte bir kavramsallaştırması ile bağlantılı sorular sorar. Materyal ötesi kavramı, bir nesnenin ne olduğundan ziyade onun evrende, mekanda, yürüyüş araştırmacısında, sanatta, bilimde veya tıpta nasıl tezahür edildiğiyle ilgilenir. Her nesnenin bir var oluş amacı olduğu gibi beraberinde vermek istediği sorgulattığı bir anlam ile bütünüyle ele alınır. Yorumlama, duygusal yoğunluklar, çok yönlü algılama bir nesnenin gelip geçiciliği olmadığını yürürken düşünmenin algılamanın ve not etmenin bu aşamada çok önem kazandığı ifade edilmektedir.

2.6. Ritim

Ritim, yürümenin hızına temposuna işaret eder. Bir coğrafi bölgede yürüme hızı, yani yayaların hareket şekli, buna bir yerin ritmi denir. Bir kentteki bireylerin yürüyüş şekli, uzak bir köydeki yürüyüşten farklıdır. Bir yere yetişmek için yapılan yürüyüşle dolaşmak için yapılan yürüyüşün ritmi farklıdır. Örneğin, öfkeliyken, heyecanlıyken yapılan yürüyüşler de ayaklar birbirine dolanır düzenli hareket yoktur ama dolaşmak için yapılan yürüyüşte anın, gökyüzünün, havanın tadını çıkarmak rahatlamak ve çevreyle etkileşime girmek için hareket durağanlaşır. Yürümenin hızı ve temposu, yürüyüş araştırmalarında ortaya çıkan bir diğer temadır. Lefebvre (2004, s. 15) ritim çalışmasına “bir yer, zaman ve enerji tüketimi arasında etkileşimin olduğu her yerde ritim vardır” önermesiyle başlar. Bu uzam-zamansal özgüllüklere dikkat çekerken, “her ritmin bir zamanın mekanla, yerel bir zamanla ya da istenirse zamansal bir yerle ilişkisini ima ettiğini” ileri sürer (aktaran Edensor, 2010, s. 69). Örneğin günlük yürüyüşler, flanörün yavaş yürüyüşü kendine has ritim oluşturur. Yürüyüşün ritmini birçok unsur etkiler mekanda var olan seslerin bile yürüyüşe ritim katacağı söylenebilir. Yürüme araştırmacısının gözden kaçırmaması gereken detaylar için mekanda yürüyüş yaparken küçük adımlarla, mekandaki sesleri duyarak yürümesi gerekir aksi takdirde mekanı duyumsayamaz ve görünmeye değer olan küçük ayrıntıları kaçırmaması kaçınılmaz olur.

2.7. Hareket

Hareket, yürüme ile ilgili olarak yönlülüğü akla getirir. Andre Maurois; “Hayat harekettir, uyusukluk ise ölüm.” demiştir. Yaşamın kaynağı hareket etmektedir örneğin; bir çiçek bile yaşamak için güneşe doğru yönlü hareket eder. Yürüme araştırmalarında ise hareket hem toplu hem bireysel yürüme biçimleriyle ilgilenir. “Batı düşüncesindeki ritim tipik olarak ölçüyle bağlantılıdır ve belirli bir frekansta kalıplar oluşturan tekrar eden hareketlerle yapılandırılır” (Ikoniadou, 2014’ten aktaran Springgay & Truman, 2018, s. 74). Genellikle müzikle ilişkilendirilen ve bu haliyle zaman ve süre, yürüme ve hareketlilik araştırmalarında ritim mekanla ilişkilendirilmiştir. Hareket, kişinin fiziksel konumunu yani yerini değiştirme olarak tanımlanır. Yürüyüş araştırmacısının hareket etmekte ki amacı, düşünmeyi ve duyuları aynı anda ortaya çıkartma eylemidir. Hareket ettikçe yollar, hava, çevredeki nesnelere de hareket eder bu da bizim algımızı şekillendirir. Hızlı veya yavaş hareket etmemizi mekanın yapısı, duyu durumumuz ve zaman da etkileyebilir bu yüzden yürüyüş hareketlerindeki değişimi algılamalı ve ona göre değerlendirmelidir.

3. Duyusal Soruşturmalar “Duyusal ve Sezgisel Farkındalık”

Duyusal algılar; koku, dokunma, tat, işitme ve görmenin ortaya çıkardığı fonksiyonlardır. Hayatı duyuyla yorumlar ve öğreniriz. Yürüyüş araştırmalarında da duyu soruşturmaları önemli bir yer tutar. Ayağın toprağa dokunduğu an bedenle beraber zihinde soruşturmaya geçer. Örneğin, yürüyüş bilgini Hannah Macpherson'ın (2009) görme engelli yürüyüşçüler ve onların ‘görebilen’ rehberleri ile yaptığı çalışma, eller yerine ayaklardan gelen dokunsal bilgiye odaklanır” benzer şekilde, Jo Vergunst'un (2008) Aberdeen'deki etnografik çalışması, yürümenin yüzeylerin ve dokuların bedensel farkındalığını işaret ettiği bedensel yolları not eder” (aktaran Springgay & Truman, 2018, s. 41). Duyusal deneyimler, dokunulunca hissedilen algılar ve yoğunluklar yürüme araştırmalarındaki duyuyla ilgilenir. Diğer duyumuz koku ise bir coğrafyanın kültürünü koku hafızası olarak bize ne anımsattığını ne hissettiğimizi ve nerde olduğumuzun bilgisini verebilir. “Koku, belirttiğimiz gibi nötr değildir. Kokuların nasıl aktığı, bedenlere veya yerlere nasıl bağlandıkları ve bu akışların ne tür karşılaşmalar yarattığı duyu araştırmalarının bir parçası olarak önemlidir” (Springgay & Truman, 2018, s. 48). Yöntem olarak kullanılan duyu deneyim ise bir yürüme araştırmasında mekanı anlamak, bir yerin kültürünü duyuyla soruşturmak için oraya ait

tarihsel mekanlarla karşılaşmamız gerekir hissiyatlarımız o bölgede yaşayan insanların

duyusal deneyimi bize o yer ile ilgili bilgiler verecektir sadece mekanı değil yürürken kendi içsel soruşturmamızı da ortaya çıkarmaya olanak sağlayacaktır. Algılanması gereken deneyim araştırmacı yürümeye başlamadığı sürece hissedilmeyecektir. Kültürlerin, coğrafi özelliklerin bedensel ve duyusal deneyimle hissedilebileceği ve bize ayrıntılar verebileceği aşikardır. Cox'a (2019, s. 5) göre “duyusal çalışmalarda, duyuların da güç meseleleri tarafından şekillendirildiği kabul edilmektedir. Farklı toplumların farklı duyulara ayrıcalık tanıdığı hiyerarşik olarak görülmüştür. Batı kültürü geleneksel olarak görme ayrıcalığına sahiptir - oküler merkezlidir.” Araştırmacı, araştırmasını somutlaştıran koku, tat, ses, duyusal ve sezgisel güçlerine dikkat ederler. Böylelikle beden bizim için bilgi üreten araç haline dönüşür. “Beden ve onun duyusal yetileri aracılığıyla araştırma yapmak, kişinin etnik köken ve cinsiyete ilişkin ontolojik farkındalığının yanı sıra duygusal öznelliklerle de yüzleşmesi anlamına gelir” (Low ve Abdullah, 2019, s. 2). Bu sebeple yürüyüşünün yaşı, yaşanmışlıkları, deneyimleri, hava koşulları, zaman, mekan, mevsimler ve ortamda bulunan sesler yürüme araştırmacısı olan flanörün de duyusal deneyimleri yol gösterici olarak kullanıldığı görülür. Bu bağlamda deneyim, araştırmacıyı duyusal deneyimlerini sorgulayarak benliğine, ulaşmak istediğine ulaştırır. Aimée Boutin (2012) ise görme duyusunun “görmek flanörün en önemli duyusudur” şeklinde yorumlamıştır. Çevre ile birebir iletişim kuran duyularımız dışında içsel olarak hissettiğimiz bize yön veren sezgi kavramı yaşanacak bir şeyin daha önce öğrenilmiş bilgilerle hissedilmesi, aniden oluşan aydınlanma, önsezi yani bir şey olmadan önce içine doğma şeklinde yorumlanabilir. Sezgi bilginin bir sonucu değildir ruhun bir şeyi bilmesi hissetmesidir. Bilginin bir sınırı vardır sezgilerin sınırı yoktur. Ruhumuzu ne kadar dışarı uyarıcılara açarsak, kalp gözümüzle bakarsak, kalbimizin sesini dinlersek o kadar çok bilgiye ulaşırız. Bir şeyleri anlamasak bile en azından sezeriz. Sezgi durup düşünürken, birdenbire, hareketsizken, aktif hissetmediğimiz zamanlarda gelişir. Bilinç ve bilinçdışının arasında kalmış bir güçtür. Elimizdeki şeyi rengi, şekli, tadı veya kokusu ile tarif edebiliriz ama o nesneyi sezdiğimizizde bizde uyandıran çağrışımları, hissiyatları bambaşka bir bakış açısı kazandırır. Güler'e (2021, s. 201) göre

sezgi örneğini müzik üzerinden şu şekilde anlatır: Hayatımızda yer edinen müziği kulağımızla dinlerken ruhumuzda hissettiğimiz duyguları sezeriz. “Nasıl nesnelere çıplak gözle görmenin ötesinde farklı bir sezikle ruhumuzda hissediyorsak-ki burada

görme edimi bilme'dir- müzikteki seslerin ötesini duyabilme içinde söyleyecek çok şey vardır. Çünkü gerçek olan çıplak gözün sadece gördüğü ya da kulağın işittiği değildir. Aksine gerçek bize duylardan yansıyan izlerin bir sezikle ruhla birleşerek bilmeye dönüştüğü anda apaçık ortaya çıkan şeydir”.

Schopenhauer (2010, s. 45) “her derin bilginin, hatta gerçek bilgeliğin bile kökü eşyanın sezgiyle kavrayışına dayanır... Bu sezgisel kavrayış her zaman hakiki sanat eserinin, her ölümsüz fikrin hayat kıvılcımını elde ettiği doğum süreci olmuştur” (aktaran Güler, 2021, s. 201). Bilim ve sanat gibi alanlarda bilgiye ulaşmak için yalnızca öğrenilmiş bilgiler yetmez insanın sezgisinin de devreye girmesi gerekir doğru bilgi ancak öyle ortaya çıkacaktır. Sanat ruhun dışarıya yansımadır sanatçı içindeki duyguyu sezer ve karşısındakine bir mesaj verir. Sanat bilgi değildir sanat bilgi yapandır. “Kişilerin yaratıcı güçlerini ateşleyerek yeteneklerini geliştirecek yöntemlerin içerisinde “sezgi” mutlaka yer alması gereken bir kavramdır. Şüphesiz her kişiye özel, içten dışı doğru bir kavrayışla sanatsal deneyimleme süreci, yaşam boyu devam eden bir süreçtir” (Güler, 2015, s. 7). Sanat temelli araştırmalarda araştırmacı çevresindeki her nesneyi duyguları, sezgileri ve zihni ile bütünleştirerek vermek istediği mesajı, duyguyu, düşünceyi yansıtır. Sezgiler her insanda değişik şekilde ortaya çıkan güçlerdir. Sezgilerimiz bizim için güvenilir bir rehber konumundadır. Sezgiler çevreyi gözler, uyarıcıları algılar ve en uygun biçimde davranmamızı sağlar. Sanatta da bu yönüne örnek verilecek olursa sanatçı toplumun ihtiyaçlarını sezer ona göre işler ortaya koyar ve ruha ayna tutar. Sanatta sezgi önemli bir yer tutmaktadır ve yürüme araştırmalarında da bize yol gösterici harita niteliği kazanır. Araştırmacı harekete geçmedikçe duyuları ve sezgileri sınırlı kalacaktır.

4.2. Yürüme Araştırmalarında Sezgisel Metodolojiler

Sezgi, herkes için değişiklik gösterir ve çok farklı şekilde tanımlanır. Nasıl tarif edileceği öznelidir. Bazı insanlar vücut dilini yorumlayarak bunu hissederler. Bazı insanlar bunu anında bilme, aydınlanma olarak tanımlar. “İç ses, içgüdü, kafamızın içindeki ses şeklinde ifade edilebilen sezgi kavramı, bir karar verme sürecinin de parçasıdır” (Berkant, Bahadır ve Şanal, 2022, s. 1569). Yürüme araştırmasındaki sezgi hareket halinde ortaya çıkabileceği gibi pasif bir konumda soluklanmak için verilen bir arada da ortaya çıkabilir. Sezgiler hızlı ve etkili

tepkiler vermemizi sağlar. Sezgiler anlatılmaz ve o anda deneyimlenir. Yürümekte bir sezgidir yürürüz ama bunu nasıl yaptığımızı anlatamayız. Montaigne (1999, s. 18) “iki temel taşımızı (ruh ve bedeni) birbirinden ayırmak, koparmak isteyenler yanılıyorlar; tam tersine onları çiftleştirmek, birleştirmek gerek” derken bedenın ruhla birleşmesinin önemini vurgulamaktadır (aktaran Güler, 2021, s. 201). Yürümede de insanlığın duyu ve ruh durumuna dayalı ilerlemektedir. Bir yürüyüş yapmak için elimizde illa bir harita, planlanmış bir zaman ve mekan olmak zorunda değildir sokakları, her gün geçip gidilen yolları, parkları, su kenarlarını, işlek caddeleri sadece duyuyla keşfedebiliriz. Her yol ayrımlarındaki seçimler, adımlardaki ritimler sezgisel bir itme gücü olarak varsayılabilir. Yürürken karşılaştığımız her şey yeni bir sorgulama olarak aklımızda dolaşır ve çevre buna bir işaret, bir cevap verebilmektedir. Gallerli sanatçı Brendan Stuart Burns’un resimleri, çizimleri ve fotoğrafları, yürüyüşlerinin ve bu yürüyüşlerinde karşılaştığı an’ları içerir. Yürüyüşlerinde geçirdiği zamanlar ve aynı mekanların farklı mevsimsel koşullar içerisinde sürekli ziyaret edilmesi, arazinin fiziki ve duygusal olarak daha derin kavranabilmesini ve duyumsanabilmesini sağlamaktadır. Bu, coğrafi mekanların tesadüfi olarak, sezgisel ve somutlaştırılabilir olan arasındaki sınırları ortaya çıkarmaktadır.



Görsel 3: Brendan Stuart Burns, Drift (Sürüklenme), Keten üzerine yağlı boya, 43 x 31 cm.

Sezgiler bir nevi ruhumuzun yansımalarıdır, sezgiler mekana, duygu durumuna, zamana anlık olarak değişim göstermektedir. Yürüyüş yaparken hareketin bize sağladığı dürtüler bilince ruh ve sezgi yoluyla aktarılmaktadır. Çevredeki herhangi bir şeyin algısı ruhumuzda farklı şekillerde tezahür edebilmektedir. Yürüyüş araştırmacısı aynı yeri tekrar tekrar adımladığında her karşılaşmasında farklı yansımalar, sezgiler hissedecektir.

Yürüme, hareket etme eylemi hayatımızda önemli bir yer tutmaktadır. Yürüyen araştırmaların birbiri içerisinde etkileşimi yeni sorgulamalar ortaya koyacaktır. Yürüme araştırmalarını oluşturan temel kavramlar düşünüldüğünde bu çalışmada yürüme araştırmalarının duyuşal, duyuşsal sorgulamalar ile bütünleştirilerek farklı bir araştırma yöntemi sunulmaya çalışılmıştır. Bu bağlamda yürüme araştırmalarının temel kavramları ile araştırma süreçlerinde çoğunlukla alanyazında öne çıkan ve vurgulanan kelimeler bu eylemin sadece hareket etmekten çok daha fazlasını sağladığını göstermektedir (Şekil 2).

Şekil 2: Yürüme Araştırmaları Literatür Taraması Tematik tematik kavram haritası (Araştırmacı tarafından geliştirilmiştir.)

bağlantı keşfedilmiştir. Buna bağlı olarak yürüme eylemi sanatsal ve yaratıcı bir olguya dönüştürülmüştür. İnsanın iki temel ihtiyacı olan yürüme eylemi ve düşünme eylemi birbirine sıkıca bağlıdır çünkü yürümenin, hareket ile düşünce gücünü geliştiren ve yeni keşiflere yol açan zihnin en temel hareketi olduğu bilinmektedir. Yürüme araştırmalarının bir diğer olmazsa olmazı *mekanlar*, yürüme araştırmasının önemli bir parçasını oluştururlar. Yürüyüş için her zaman planlanmış bir mekana gerek duyulsa da sıradan her gün tepilen yollar, parklar, bahçeler, su kenarları, işlek caddelere tüm algılarımızı açarak bizlere hissettirdiği duyuşsal etkilere yaşamın görünen görünmeyen tüm akışına sorgulayıcı bir gözle bakmak mekanı anlamak için yeterli olacaktır.

Duyuşsal sorgulamalar ve sezgisel soruştırmalarda bu süreçte anlamlı bir araştırmayı ortaya çıkarır. Yürürken bedenimiz, duyularımız ve hissiyatlarımızı da peşimizde götürürüz bir yürüme araştırmasının normal adım atma eyleminden farklı olması için çevreyi hissetme, sezme, anlama, görünmeyeni önemsiz olanı ortaya çıkartmak için duyuşsal ve sezgisel metodolojiler önemli görülmektedir. Yürürken beden *fiziksel, tensel, duyuşsal ve duyuşsal* her türlü uyarıcıya açık olmalıdır mekansal dinamiklerin insana insanın çevresine karşı somut olan veya olmayan birden çok düşüncelerin yürüyerek ortaya çıkması araştırmacının yeni yöntemlere katkı sağlayacağını göstermektedir. Yürüme araştırmalarında sezgi ve duyuşsal soruştırmaların kullanımı araştırmacının yaratıcı gücünü etkin kılarak farklı bakış açıları geliştirmeyi sağlayabilir. İnsan hareket ettikçe, yeni karşılaşmalar ve deneyimler yaşadıkça bilgi üreteceği araştırmacının sonuçları olarak düşünölmüştür.

ÖNERİLER

- Yürüme eylemi zihin-beden, hareket-doğa, hareket-çevre, hareket-sezgi etkileşimini tetiklediği için araştırmacının düşünce gücünü sezgisel bakış açısı ile genişleten, bulunduğu dünyaya farklı açıdan bakan bir mesaj niteliği taşıyan ve yeni fikirlerin ortaya çıkmasını sağlayan bir unsur olmasından dolayı sanat eğitimcilerinin bu yöntemi kullanmasının alana fazlasıyla katkı sağlayacağı düşünölmektedir.
- Yürüme eyleminin sanat eğitimcilerine ve araştırmacılara sağladığı katkılar göz önünde bulundurulduğunda, geleneksel yöntemlerden farklı olarak derinlemesine düşünme ve

duyusal farkındalık ile kendini tanıma ve yaratma eylemlerinde yeni bilgilerin inşa edilmesinde tetikleyici bir unsur olarak kullanılabilir.

- Ülkemizde yürüme araştırmalarının ve uygulamalarının sayısının fazla olmadığı dikkate alındığında, bu çalışma ile gelecekte yürüme araştırmalarını gerçekleştirmek isteyen araştırmacılar için ilgili alanyazının sunulması yeni ufuklar açabilir.



KAYNAKÇA

1. Aksümer, G. (2019). Learning the City from the Inhabitants: Application of the Commented Walk Method in Urban Studies, Izmir - Selcuk and Bursa - Iznik Examples. *Megaron*. 14(4): 598-610.
2. Arapoğlu, F. (2018). Disiplinlerarasılık, coğrafi kavramlar ve sanatsal bir edim olarak yürümek. Doktora Tezi. Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
3. Bal, B. (2019). Çizgiyi kentte yürüyüşe çıkarmak: Boğaz(İçi) günlükleri. İstanbul Bilgi Üniversitesi Tasarım Kuram Dergisi, 15(28), 27-52.
4. Baltacı, A. (2018). Nitel araştırmalarda örnekleme yöntemleri ve örnek hacmi sorunsalı üzerine kavramsal bir inceleme. Bitlis Eren Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 7(1), 231-274.
5. Berkant, H. G., Bahadır, S. ve Şanal, S. (2022). Sezgisel Düşünme Ölçeğinin Geliştirilmesi: Geçerlik ve Güvenirlik Çalışması. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 21 (84), 1569-1592. DOI: 10.17755/esosder.1110971
6. Bull, M. & Cobussen, M. (2021). *The bloomsbury handbook of sonic methodologies*. ABD: Bloomsbury Publishing Inc.
7. Callahan, J. L. (2014). Writing Literature Reviews: A Reprise and Update. *Human Resource Development Review*, 13(3), 271–275.
<https://doi.org/10.1177/1534484314536705>.
8. Cox, A. (2019). Learning bodies: Sensory experience in the information commons. *Library and Information Science Research*, 41(1), 58-66.
9. Deleuze, G., & Guattari, F. (1987). *A thousand plateaus capitalism and schizophrenia* [e-kitap sürümü] <https://files.libcom.org/files/A%20Thousand%20Plateaus.pdf> adresinden edinilmiştir.
10. Demirci, A. (2014). Literatür taraması. İçinde Y. Arı ve İ. Kaya (Edt.), *Coğrafya araştırma yöntemleri* (ss. 51-73). Balıkesir: Coğrafyacılar Derneği.

11. Edonsor, T. (2010). Walking in rhythms: place, regulation, style and the flow of experience. *Visual Studies*, 25(1), 69-79. Henriques, J., Tiainen, M., & Valiaho, P. (2014). Rhythm returns: Movement and cultural theory. *Body & Society*, 20(3-4), 3-29.
12. Erdoğan, R. (2020). *Flanör & Flanöz modern çağın gözlemci seyyahları* (1. baskı). Konya: Çizgi Kitabevi Yayınları.
13. Güler, A. (2015). Sanatta farklı bir görme biçimi olarak sezgi. *E-Journal of New World Sciences Academy*, 10(1), 1-10.
14. Güler, A. (2021a). A/r/tografi Kavramına İlişkin Değerlendirme: A/R/Tografik Logo Tasarımı. S.D. Bedir Erişti ve R. Irwin (Ed.). *Uygulama Tabanlı Araştırma Yöntemi: içinde* (s. 191-220). A/r/tografi, Ankara: Pegem Yayıncılık.
15. Güler, A. (2021b). Bilimde ve sanatta diriliş yöntemi: A/r/tografi. S. D. Bedir Erişti ve R. Irwin (Ed.). *A/r/tografi: Uygulama Tabanlı Araştırma Yöntemi, içinde* (s. 139-170) Ankara: Pegem Yayıncılık.
16. Gümgüm , R. (2020). Sanatçının malzemesi olarak yürümek. *Journal of Arts*, 3 (3), 205-218. <https://doi.org/10.31566/arts.3.015>
17. Güneş, N., Aksoy, Ş. ve Özsoy, V. (2022). Sanat temelli bir araştırma yöntemi: yaşayan sorgulama olarak a/r/tografi. *Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi (H. U. Journal of Education)* 37(1), 291-30.
18. Jones, P., Bunce, G., Evans, J., Gibbs, H., & Ricketts Hein, J. (2008). Exploring space and place with walking interviews. *Journal of Research Practice*, 4(2), Article D2. Retrieved [date of access], from <http://jrp.icaap.org/index.php/jrp/article/view/150/161>.
19. Low, K.E.Y. & Abdullah, N. (2019). Sensory Experience as Method. *Sociology, Social Research and Statistics*, 1-18. doi: 10.1093/oxfordhb/9780190842475.013.4
20. Merkan, B. (2005, Kış). Sanatta Sezgi. *Us düşün ve ötesi*, 9 <https://www.dusunuyorumdergisi.com/sanatta-sezgi/> adresinden edinilmiştir.

21. Merriam, S.B. (2023). Nitel Araştırma Desen ve Uygulama İçin Bir Rehber (S. Turan, Çev. Ed.). S. Turan (Ed.), Nobel Akademik Yayıncılık.
22. Pink, S. (2015). Doing Sensory Ethnography [e-kitap sürümü].
<https://caseyboyle.net/sense/pink01.pdf> adresinden edinilmiştir.
23. Pink, S. (2015). Doing Sensory Ethnography, London: SAGE Publications Ltd.
24. Reid, L. A. (1981). Sanat: hissetmek ve bilmek, Eğitim Felsefesi Dergisi , Cilt 15, Sayı 1, Sayfa 43–52, <https://doi.org/10.1111/j.1467-9752.1981.tb00567.x>
25. Springgay S. & Truman S.E. (2017). A transmaterial approach to walking methodologies: Embodiment, affect, and a sonic art performance. *Body & Society* 23(4), 1-32.
26. Springgay S. & Truman S.E. (2018). Walking methodologies in a more-than-Human world: WalkingLab. Oxon & New York.
27. Torunoğlu, E. (2021). Bir Yürüyüş Araştırma Uygulaması Olarak C/A/R/TOGRAFI (C/A/R/TOGRAPHY)
28. Yahşi, Z. (2019). Etnografya. İçinde A. Saban ve A. Ersoy (Edt.), Eğitimde Nitel Araştırma Desenleri (ss. 180-236). Ankara: Anı Yayıncılık.
29. Yeşil, S.Ş. (2016). Psikocoğrafya ve Bir Şehir Gezgininin Anıları. Monograf Edebiyat Eleştirisi Dergisi, 5, 124-149. <https://docplayer.biz.tr/21656998-Monograf-psikocografya-ve-bir-sehir-gezgininin-anilari-1-sinem-sahin-yesil124-monograf-2016-5.html> adresinden edinilmiştir.
30. Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2008). Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri, Ankara: Seçkin Yayıncılık

GÖRSELLER

Görsel 1: Richard Long, İrlanda'daki çizgi, 1974.

(<https://kentstratejileri.com/2018/04/05/toprakta-iz-birakmak-richard-long/>) tarafından edinilmiştir.

Görsel 2: Görsel 2. Hamish Fulton, Yürüyüş 2: Margate Deniz Havuzu, 2010.

(<https://www.artisbook.nl/hamish-fulton-exhibition/hamish-fulton/hamish-fulton-group-walk>) tarafından edinilmiştir.

Görsel 3: Brendan Stuart Burns, Drift (Sürüklenme), Keten üzerine yağlı boya,

(<https://www.caldwellsnyder.com/artists/brendan-stuart-burns>) tarafından edinilmiştir.



Makale Türü: Araştırma Makalesi
Gönderilme Tarihi: 30 Nisan 2024
Kabul Tarihi: 1 Temmuz 2024

SANATTA KORKU İMGESİ ÜZERİNDEN ESERLERİN İNCELENMESİ

Analyzing Artworks Through The Image Of Fear In Art

Eda Nur BULUT¹-0009-0002-7098-8336, Burcu Günay²-00000002-5343-1639

ÖZET

Bu makalede; korku duygusuna, korku duygusunun hangi değerlerle ortaya çıktığına ve sanattaki yerine değinilmektedir. Korkunun tarihten günümüze kadar geliş serüvenine baktığımızda insanların yaşam şartlarının değişmesiyle korku duygusunun da değiştiği görülmektedir. Yılan, örümcek, kemirgen gibi birçok tehlikeli ve zararlı türlere geçmişten günümüze korku beslenilmiştir. Bu durum korku hissinin tamamen hayatta kalma içgüdüyle hareket ettiğini göstermektedir. Psikolojide de büyük yer eden korku sadece içgüdüyle değil insanın bilinçaltında beslemesiyle ortaya çıkmıştır. Birçok sanatçı, korku anında hissettiği ve yaşadığı duyguları eserlerine yansıtmıştır. Bu çalışmada resim sanatında sanatçıların psikolojik etmenlerle ele aldığı korku duygusunun eserler üzerinden teknik ve kullanılan nesnelere bakımından incelemeleri yapılmıştır. Modern insanın dünyevi zevklere, ölüm korkusuna ve yaşamdaki çeşitli olumsuzluklara bağlı olarak karşılaştığı psikolojik sorunlar, sanatçıların eserleri aracılığıyla incelenmiştir.

Anahtar kelimeler: *Korku, Sanat, Nesne, Ölüm, Vanitas*

¹ Düzce Üniversitesi, Lisans Üstü Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Tezli Yüksek Lisans, edanurbulut.49@gmail.com

² Doç. Dr., Sanat Tasarım ve Mimarlık Fak., Resim Bölümü, burcu.gunay@duzce.edu.tr

ABSTRACT

This article addresses the emotion of fear, the values through which fear emerges, and its place in art. Looking at the evolution of fear from history to the present day, it can be seen that just as people's living conditions have changed, so too has the emotion of fear. Fear of various dangerous and harmful species such as snakes, spiders, and rodents has persisted from the past to the present. This indicates that the feeling of fear is entirely driven by the instinct for survival. Fear, which occupies a significant place in psychology, emerges not only from instinct but also from being nurtured by the human subconscious. Many artists have reflected the emotions they felt and experienced during moments of fear in their works. This study will examine the emotion of fear, as addressed by artists with psychological factors, in the context of painting, focusing on the techniques and objects used in their works. The psychological issues faced by modern people, tied to worldly pleasures, fear of death, and various adversities in life, have been examined through the artworks of artists.

Keywords: *Horror, Art, Object, Death, Vanitas*

1.GİRİŞ

Dünyada var olan her insan çeşitli duygulara sahiptir. Üzüntü, mutluluk, kaygı, endişe vb. gibi birçok duygunun var olduğu gibi korku duygusunun da yeri vardır. İnsanın tehlikede hissetmesinden doğan korku, rahatsız edici bir durum olarak karşımıza çıkmaktadır (Çimen, 2010, s. 297). Genetikle de insanlara aktarılabilen korku ani atak sonucunda gerçekleşen tepkiye de denilmektedir. Bulduğumuz ortam, kültürel çevre, dinsel ve psikolojik deneyimler, ani ataklar, tekinsiz durumlar ve algısal farklılıklar da korkunun birçok nedeninin olduğunu göstermektedir.

İnsanda korku belirtileri korkunun şekline göre farklılık gösterir. Ama her olayda korku belirtileri aynıdır. Terleme, titreme, soluk beniz veya çarpıntı halleri, rahatsızlık duygusu, sıkılganlık ve bunalmışlık hissi korkunun belirtileri arasındadır.

Korku duygusu, hemen hemen tüm canlıların temel hayatta kalma içgüdülerini doğrudan etkileyen bir durumdur. Doğal olarak canlılar, tehlikeli olarak değerlendirdikleri şeylerden mümkün olduğunca uzak kalarak, bu durumdan kaçmayı ve kurtulmayı amaçlarlar (Gençöz, 1998, s. 9-16). Korkunun asıl var olmasının sebebi ölümdür. Canlı psikolojisi, korkuyu içgüdüsel bir tehlike durumunda ortaya çıkartarak hayatta kalmaya adapte olmuş, oradan uzaklaşmaya ve savunmaya programlamıştır. Bu sebeple canlı kendini tehlikeden koruyarak ölümden uzaklaşmış olur. Nasıl vücut için ağrı bir uyarıcıysa, aynı şekilde korku da hayatta kalmak için önemlidir. İnsan eğer hiçbir şeyden korkmazsa tehlikelerin sonucunda ya ağır bir şekilde yaralanabilir ya da ölümlerle sonuçlanabilir.

Korku, yalın bir şekilde ortaya da çıkmaz. “Korku korkulacak belli bir nesneyi gerektirir.” (Freud, 2002, s. 271). Mesela bir bıçağın, kesmeye yarayan bir alet olduğunu bilinir ve bir bireye doğrultulduğunda o birey korkar, uzaklaşmaya çalışır.

Çünkü oradaki bıçak nesnesi bireyi yaralayabilen, zarar veren bir nesne olduğundan dolayı insan savunma içgüdüleriyle birlikte kendini korumaya alır.

Bir diğer durum da insan bilinmeyen şeyden korkar. Karanlıkta uyumaya çalışan bir çocuk, camdan yansıyan bir dalın gölgesini vahşi bir pençe olarak görebilir. Bu da onu korkutarak ailesinin yanına, yani yalnız olmamak için güvenli bir yer aramaya iter. Ailesinin gerçeği göstermesiyle de orada bulunan gölgenin sadece bir ağacın dalı olduğu ve korkulacak bir şey olmadığını gösterecektir. Bir nevi korku deneyimle de ortaya çıkar. Çünkü artık o çocuk diğer günlerde onun bir ağaç dalı olduğunu düşünerek uyuyacak ya da önlem alacaktır. Bunun gibi birçok sebepten dolayı insan kendini korkudan sakınacağı güvenli bir yer aramaya ya da nesnenin üzerine giderek asıl sebebinin çözümü çalışır(Öztürk, 2022, s. 245-248).

Korku, bu sayede de deneyim yolu olarak sanatta birçok kez kullanılmıştır. İnsanlara temel içgüdü olan korkuyu yaşatmaya ve deneyimlemeye çalışarak izleyiciyi farklı duyguların içine sokmayı hedeflemişlerdir. Birçok sanatçı farklı korku imgeleri kullanarak korkunun üzerinde durmuş ve yüzyıllar boyunca farklı topluluklarda gerçekleşen olaylara da değinmişlerdir. Bu makale, korku duygusunun sanatçılar tarafından nasıl ele alındığını ortaya koyacaktır.

2. RESİM SANATINDA KORKU

Dönemler boyunca insanların yaşam tarzlarının değişmesi gibi olaylara verilen tepkilerinde değiştiği görülür. Savaşlar, hastalıklar, toplumsal olaylar, kültürel çatışmalar, din ve ekonomik zorluklar gibi birçok sebep insanların yaşam şartlarını değiştirmiştir. Tabii bununla birlikte sanatta da korku öğelerinde değişiklik olduğu gözlemlenir. Değişmeyen durum ise ilk çağlardan günümüze kadar insanların korkuları hemen hemen aynıdır.

Korku duygusu tehlikelere karşı geliştirilen bir savunma mekanizması olarak karşımıza çıkar. Mağara dönemine bakıldığında, insanların korktukları hayvanları yüceltmek adına daha büyük çizdikleri, hatta ilk çağlarda hayvan saldırılarına ve dışarıda bilinmeyen tehlikelere karşı önlem alındığı bile söylenmektedir. İnsanlık geliştikçe ve güçlendikçe de artık bir zaman sonra korkulan durumlar değişir, onların yerini toplumları da etkileyen tanrılara ve iktidara duyulan korkulara dönüşür (Abdulrezzak, 2018, s. 6-9). Tanrılar adına yapılan resimlerin çoğunda da korku ögesi bulunmaktadır. Bunun sebepleri de insanların üzerinde kurduğu din baskısından -Tanrı tarafından cezalandırılma korkusu gibi- veya yüceliğinden kaynaklanır. Ancak sanat tarihinde bu durum sadece bunlardan ibaret değildir.

Sanat tarihinde geçen çok tanrılı dinlerin mitlerine baktığımızda tanrıların ve mitolojik öğelerin anlatılanlardan daha korkunç tasvir edildiğini görülmektedir. Özellikle tanrılara yüklenen güçlerin kudretini yansıtmak için onlara insanlarda görülmeyen güçler atfedilmiştir. İlerleyen dönemlerde dinler tek tanrılı inançlara doğru evrildiğinde korku duygusu, aynı işlevde ilerleyerek tanrıların insanlar üzerindeki itaati kuvvetlendirmiştir. Bu durum insanlarla tanrılar arasındaki mesafeyi ve sınırı desteklemiştir (Öztürk, 2021, s. 247).

Rönesans ve sonrasına baktığımızda, Yunan mitolojilerinden alınarak yapılan kompozisyonlarda birçok korku ögesine rastlanılmıştır. Bu metinlerde anlatılan olaylar ve konu olarak ele alınan sahnelerde gerek sembolik olarak göndermeler olsun gerek direkt sahnenin kendisinde olsun korku nesnesi çok farklı şekillerde ele alınmıştır. Farklı şekillerde ele alınanlardan biri de Barok döneminin öncülerinden olan Rubens'in (1577-1640) "Medusa Başı" adlı eseridir.



Şekil 1: Peter Paul Rubens, *Medusa Başı*, 68.5 x 118 cm, Sanat Tarihi Müzesi, Viyana Yaklaşık 1617-1618.

Rubens'in yaptığı bu eserin ana konusu Medusa'dır. Medusa tasviri 16. yüzyılda çokça resmedilmiş ve sanatçıların ilgisini çekmiştir. Konusu açısından ve Medusa'ya atfedilen çirkin ve korkunç terimler sebebiyle farklı şekillerde ele alınmıştır.

Medusa, güzelliğiyle tanrıların dikkatini çekmiş bir mitolojik karakterdir.

“Rahibe olan Medusa, Denizler Tanrısı Poseidon tarafından, Athena'nın tapınağında tecavüze uğrar. Kendi kutsallığına yapılan bu saygısızlığa öfkelenen Athena, Medusa'yı bir canavara dönüştürerek lanetler.” (Başkan, 2011, s.89). Medusa, bu lanetten sonra güzelliği kaybeder ve saçları yilana dönüşür. Tabi Medusa'ya yapılan zulümler bununla da bitmez ve Athena tarafından Zeus'un oğlu Perseus, Medusa'nın sürgün yeri olan Hyperborea'ya gönderilerek ondan Medusa'nın kafasını kesmesi istenir. “Ayna vazifesi gören bir bronz kalkanla kendisini koruyan Perseus, Medusa'nın başını keser; Gorgon'un kafasını tanrıça Athena'ya verir, o da bu başı kalkanının üstüne asar,” (Hasting, 2018 s.78).

Medusa'nın bu hikayesi diğer ressamalar gibi Rubens'in de dikkatini çekmiş ve "Medusa Başı" adlı eseri ortaya çıkmıştır. Bu tabloda Medusa'nın başı, beyaz kanlı bir örtü ve Medusa'nın da saçları olan birbirine dolanmış yılanlar görünmektedir. Medusa'nın yüzünde korku ve dehşet ifadesi vardır ve kesilen boynundan kanlar akmaya devam etmektedir. Bu eserde aslında korku nesnesi ne Medusa'nın yüzü ne de akan kanlarıdır. Buradaki korku nesnesi yılanlardır. Medusa, ölü olmasına rağmen yılanlar yaşamakta ve birbirlerine dolanmaktadır. Farklı şekillerde ve renklerde olan yılanların bazıları birbirini ısırmakta, bazıları kaçmakta, bazıları çiftleşmekte ve bazılarıysa yeniden oluşmaktadır.



Şekil 1: Ayrıntı 1 ve 2

Yılanlar, insanlara -tam kesin bir bilgi olmasa da- genetikte aktarılan korku türlerinden biridir. Yapılan araştırmalar sonucunda, tehlikelere karşı hayatta kalmaya yardımcı olduğu için korkuların genetik yolla aktarılabilceğini belirtilmiştir (İmren, 2018, s. 1). Bu da sürüngenlere karşı atalarımızdan gelen korkunun sebebini ortaya çıkartmaktadır. İnsanlık en baştan beri yılanların tehlikeli, zarar veren ve soğuk kanlı hayvanlar olduğu ilk dönemden beri bilmektedir. Rubens, arkadaşı Frans Snyders'in de yardımını alarak yılan imgesini çok iyi işlemesi oradaki korkuyu ve dehşeti hem Medusa'nın üzerinde hem de yılanların üzerinde yansıtmayı buradaki yılan korkusunu tetiklemekte olduğunu ve oradaki olayın acımasızlığını açıkça yansıtmaktadır.



Şekil 2: Laocöon ve Oğulları, M.S.27, Vatikan

Yılanları ustaca işleyen diğer sanat eserlerine baktığımızda karşımıza “Laocöon ve Oğulları” adlı Helenistik döneme ait heykel grubu çıkmaktadır. 1506’da Roma’da bulunan Laocöon Heykel’inin Rodos’ta doğan üç heykeltıraşın, Agesandoros, Athenodoros ve Polydoros tarafından M.Ö. 1. Yüzyılda yapıldığı söylenilmektedir (Usta, 2014).



Şekil 2: Ayrıntı 1 ve 2

Laocoon Heykel Grubu'nun tam olarak yapıldığı yıl ve sanatçıları bilinmese de dönemin en iyi heykellerinden biri olarak görülür. Yapma biçimleri ve figürlerin duruşu Helenistik döneme ait olduğu düşünülmektedir.

Laocoon heykel grubu, korku ve acı temasını yoğun bir şekilde işlemektedir. Heykellerin yüzlerindeki korku ve acı ifadesi ustaca gösterilmiş, yılanların saldırgan hallerini ve ondan kurtulmaya çalışan figürlerin hareketlerini ayrıntılı bir şekilde işlemiştir. Bu heykel figürlerin yüzünde korku ve acı temasını bize netçe göstermiştir.

İnsanlara genetik yolla aktarılan sadece yılan korkusu değildir. Örümcek korkusu da genetikle aktarılan korkulardan biridir. Buna verebileceğimiz en iyi örneklerden biri de Odilon Redon'un hayal ve fantezilerinden yola çıkarak yaptığı serilerden biri olan "Gülümseyen Örümcek"tir.



Şekil 3: Odilon Redon, *Gülümseyen Örümcek*, 47.5x37 cm, Kâğıt üzerine kömür, 1881

Odilon Redon, 19. yüzyılın sonları ve 20. yüzyılın başlarında Sembolizmin önemli figürlerinden biri olarak tanınmaktadır. "Gülümseyen Örümcek" adlı bu eserde de Sembolist yaklaşımlarla, rüyalar bilinçaltı ve fantastik dünyalarla olan ilgisini yansıtmaktadır.

Redon, bu eserde on bacaklı tuhaf bir biçimde gülümseyen bir örümcek betimlemiştir. Örümceğin yüzü belirgin olmasa da ifadesinden gülümsediği anlaşılmaktadır. Tüylü ve fazla bacaklı yaptığı bu eserde örümcek imgesine gülümseme atfederek onu insanlaştırır.



Şekil 3: Ayrıntı

Sol tarafındaki duvara tırmanan bu örümcek, incecik bacaklarıyla diğer tarafına eğilmektedir. Zeminde yer alan karoları oluşturulan ızgaralı desen, izleyiciye üç boyutlu alan etkisi verirken konunun şaşırtıcı etkisini arttırmaktadır. Zeminin desenlerinden burasının bir mutfak olabileceği düşünülürken bu hayvanın gülen bir yüze sahip olması da gerçeküstücü atmosferi arttırmaktadır (Çay, 2021, s. 94). Bu durumda gerilimi ortaya çıkartarak örümcek imgesini daha da kokutucu göstermektedir.

3. Ölüm Korkusunun Sanat Eserleri Üzerinden İncelenmesi

Genetik yolla aktarılan korkulardan sonra ölüm ve ölümü çağrıştıran korkulara geldiğimizde insanların ölümden daha çok korktuğu görülmektedir. Aslında korkulan her şeyde alt yapı olarak ölüm korkusu vardır ve insanlar ölüm söz konusu oldu mu her şeyden kendini geriye çekerler. Çünkü bazıları için ölüm bir son buluş bazıları içinse

Bir ölü doğa türü olan vanitas resimlerinde kurukafa, solmuş çiçek, sönmüş mum, yıpranmış eşya gibi ölümlü çağrıştıran nesnelere, hayatta olan ve yaşamaya devam eden insanlara bir uyarıda bulunmak için karşımıza çıkar. (Kaygusuz, 2019, s. 462). Freud'a göre bu durum ölüm ve hayat iç güdülerinin karşıtlığına dayanır. Bu iki tür içgüdü canlı varlıklarda değil de birbirine karışmış olarak var olur ve hayat, bu içgüdü arasındaki çatışmayı ya da etkileşimin bir tezahürü veya ifadesi olur (Cevizci, 2013, s. 1215-1216).

Bu zıtlığı vanitas tablolarında kullanan sanatçılardan biri olan Hendrick Andreiessen'in yaptığı tabloda, bir tarafında zenginlik ve şöhreti yani faniliği anlatırken bir tarafında da ölümü anlatır. Resmin sol tarafı belirsizleşen atmosfere sahipken, sağ tarafı ise nesnelere yansıyan ışıkla ağırlık merkezi konumundadır. (Kaygusuz, 2019, s. 468) Bu da bu durumu daha da tekinsizleştirerek ortada kalan nesnelere belirginleştirir.

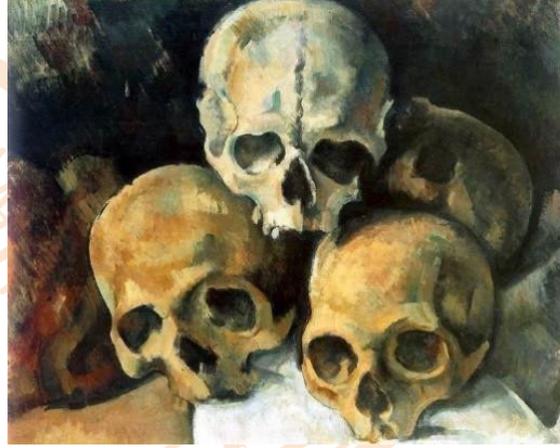
Burada ölümlü gösteren yegâne şey kurukafadır. İnsan hayatının ölümlü doğasını belgeleme yönüyle bu resim, maddi güç sahiplerinin, ışıltılı hayatlarını bir gün kaybederek, bir kurukafaya dönüşüp, tüm bedenler gibi çürüyerek sonunda sıradanlaşacaklarını belgelemektedir (Kaygusuz, 2019, s. 469). Bu durumda kaybedilecek çok fazla şeye sahip olduklarından dolayı insanların ölüm korkusunu daha da körükleyecektir.



Şekil 5: Peeter Sion, *Kafatası ile Vanitas Natürmort*, Yağlıboya, 1637-1695

Bir diğerk esere baktığımızda Peeter Sion'un "Kafatası ile Vanitas Natürmort" adlı eserinde aynı şekilde işlendiği görülür. Diyagonal bir kompozisyona sahip olan resimde, ölüm fikrine kontrastlık oluşturacak sıcak bir ışık hakimdir. Kurukafa, kum saati, mum gibi birçok objenin bulunmasının yanında duvarda asılı duran bir eskiz görülür. O eskizde ölüm çağrısı yapan meleşe doğru yönelen dua eden azizin dehşet saçan gözlerini sessizce izleyen yine vanitasın belki de en güçlü imgesi olan kurukafa resimdeki gerilimi daha da artırır (Erdoğdu, 2018, s. 151-52).

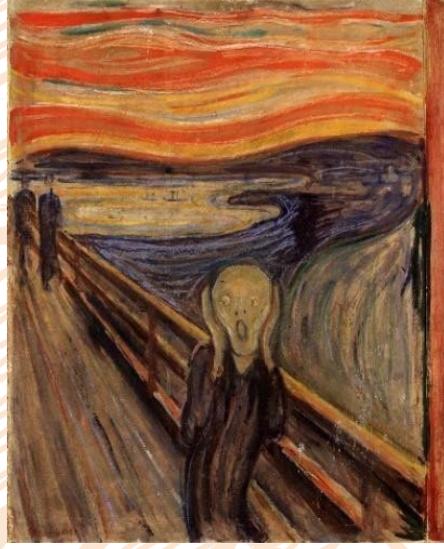
Sanatçılar, dönemin vanitaslarında anlattıkları bu yaşam ve ölüm arasındaki ince çizgiyi işlerinde ustaca göstererek natürmort geleneğini bir üst seviyeye taşımışlardır. Günümüze daha yakın dönemlere geldiğimizde natürmort tekniğinde üslup farklılıkları görülse de hala daha kurukafaların yeri ayrıdır. Yapılan natürmortlara baktığımızda kurukafa işleyen sanatçılardan birinin de Paul Cezanne olduğunu görürüz. Cezanne, vanitas tablolarına ve natürmortlara önem veren post-empresyonist bir sanatçdır (MUTLU, 2022, s. 1332-1338). Paul Cezanne "Kafatası Piramidi" adlı eserinde bir tanesi arkaya düşmüş şekilde, üst üste binmiş dört kafatası görülmektedir.



Şekil 6: Paul Cezanne, *Kafatası Piramidi*, 1901.

Bu eseri Cezanne, izleyiciye yakın bir şekilde işlemiştir. Annesinin ölümünden sonra da ölüm temasına daha da ağırlık vererek bu konunun üzerinde durmuştur. Bu eserdeki kurukafalar, arkanın karanlık olması ve kullanılan renk tonlarıyla ölümü hatırlatmakta ve korku duygusunu tetiklemektedir.

Korku dediğimizde aklımıza gelen eserlerden biri olan Edvard Munch'ın "Çılgılık" adlı eserine baktığımızda korkunun açıkça ortaya koyulduğu görülmektedir.

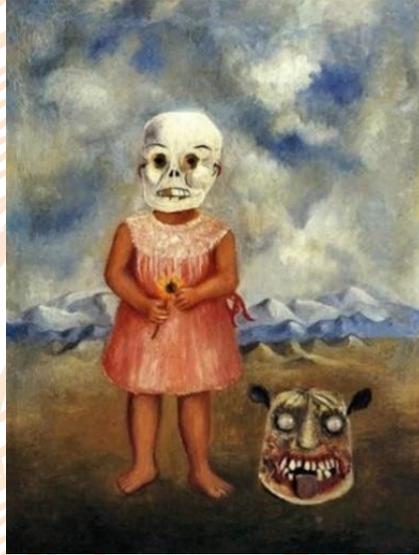


Şekil 7: Edvard Munch, *Çılgılık*, 1893

Belki de sanat tarihinin en önemli eserleri arasında yer alan ve konusuyla, tarzıyla birçok farklı şekilde karşımıza çıkan "Çılgılık" tablosunda; koyu, karamsar renklerin kullanıldığı akışkan bir arka plan üzerinde normal bir insanın yüzünden farklılaşmış, çılgılık atan hatta "çılgılaşan" bir yüz biçimi bulunmaktadır (Savaş, 2018, s. 258). Kullanılan renk tonu olsun, öndeki figürün yüzündeki o dehşet ifadesi olsun, resim her şekilden bize korkuyu gözler önüne sermektedir. Bu eserdeki korku duygusu insanların verdiği korku duygusunun tepkisine benzer niteliktedir. Etrafının da bu duruma ayak uydurmasıyla tamamen korku yaşamla bütünleşmiş ve resmin ana konusunu oluşturmuştur.

Munch'ın bu işinde bulunan figürün ifadesi ve renginin solgunluğu, Cezanne'nin kuru kafalarının rengini anımsatmakta ve sanki içindeki tekinsizlikle birlikte bize ölüm korkusunu açıkça göstermektedir.

Munch'ın “Çılgılık” eserinden sonra korkunun ifade edildiği eserlerden bir diğeri de Frida Kahlo'nun “Ölüm Maskesi Takan Kız” adlı eseridir. Kahlo, yaşamında sürekli sağlık sorunlarıyla uğraşmış bir sanatçıdır. Çocukluğunda geçirdiği hastalık sebebiyle hayatının çoğunu yatakta geçmiştir. Yüzünde maske olan bu kızı Meksika'nın kültüründe olan Ölüler Günü'nden bir sahneyi canlandığı düşünülmektedir (Cristina, 2020). Meksika'nın önemli festivallerinden olan o günlerde çeşitli maskeler takarak ölümlerle bağlantı kurulduğu söylenir. Yani bir nevi ölümleri anma etkinliğidir.



Şekil 8: Frida Kahlo, *Ölüm Maskesi Takan Kız*, 1938.

Çevresinde bulunan dağlar ve çorak arazinin var olması kızın kötü bir kadere sahip olduğunu göstermektedir. Ayağında bulunan “Kaplan Maskesi” çocuğu kötülüklerden korumak için tılsım olarak kullanılmıştır (Kahlo, 2018). Burada asıl korku nesnesi ayaklarının yanındaki kaplan maskesi değil yüzündeki o ifadesiz maskedir.

Maske, ölüm gününü kutlamaktan çok ölümü anlatmaktadır. Çünkü çevresindeki çorak arazi ve ıssız dağlar maskeyle birleştiğine ölüm anlamına gelmektedir. Çocuk imgesini kullanarak da her ne olursa olsun çocukta olsa sıradan biri de olsa ölümün onu bulacağını söylemektedir. Bu da ölüm korkusunu ortaya çıkartır.

Ölüm korkusu birçok şekillerde karşımıza çıkmıştır. Bu durum ölüm korkusunun her şekilde hayatın gerçeği olduğunu göstermektedir. Bill Stoneham'ın yaptığı "Eller Direniyor" adlı eserine baktığımızda ölümden çok korkunun kendisini gösterdiğini görülmektedir. Bir bakıma Kahlo'nun işine benzeyen bu resmin ana konusu içinde barındığı hikayesidir.



Şekil 9: Bill Stoneham, *Eller Direniyor*, 1972

Esere baktığımızda bir erkek çocuğu ve bir de insan boyutlarında olan küçük bir kız gözükmektedir. Arkalarında cam ve camın ardında bir sürü küçük ellerde resme eşlik etmektedir. Bu resmin asıl vurucu noktası görünenler değil resmin hikayesidir. Bu tablo 1970'lerin başında California'daki Feingarten Galerisinde gösterilerek büyük bir ilgi çekti. O sırada tabloyu satın alan ünlü oyuncu John Marley tarafından satın alındı. Oyuncunun ölmesiyle birlikte birçok mekân gezen bu eser, 2002 yılında Ebay adlı satış

açık arttırmada adından lanetli olarak bahsedildi ve korku tablosu olarak yerini aldı (Şengül, 2020).

Resimde kullanılan imgeler, oyuncak bebeğin elinde silah gibi duran nesne, arkada kurtulmaya çalışan eller, çocuğun donuk duruşu ve bakışıyla korkuyu netçe göstermektedir.

Son olarak resim ve heykel sanatçısı Vecdi Candemir'in yaptığı enstalasyon ve heykellerine baktığımızda korku imgelerini açıkça kullandığı görülmektedir. Heykellerinin ve enstalasyon çalışmalarında bolca korku ve rahatsız edici nesnelere kullanmıştır.



Şekil 10: Vecdi Candemir, *Karanlık Sanat*, Çılgın Kafalar, 2018

Candemir, bir yönüyle izleyiciyi ürkütürken, bir yanıyla da düşündürdüğü işlerinde korku kavramından bahsetmektedir. “Çocukluktan itibaren içimizde” diyen sanatçı “Mesela çocukken yanınızda bir büyüünüzle korku tüneline girdiğinizde, gezerken korkar ve çılgın atarsınız. Ancak çıktığımızda, bir daha aynı duyguyu yaşamak istersiniz. Korku, içinde istek gibi birçok duyguyu barındırır.” diyerek korku duygusuna açıklama yapmaktadır (Polat, 2022).

Candemir, durduğu bu konuyla korku duygusunu açıkça işlerinde gösterip karanlık sanata da bu yönle atıfta bulunmuştur. Ülkemizde karanlık sanat ve korku duygusu sanatta pek sık işlenirse de bir şekilde sanatçıların karşısına çıkmış ve onları etkilemiştir.

4. SONUÇ:

İster ölüm korkusu olsun ister genetik yolla aktarılan korkular olsun, ister korku ifadeleri ve nesnelere olsun, korku her türlü ortaya çıkar ve sanatçıları da olmak üzere birçok şeyi etkiler. Sanatçılar kendi hayatlarından da yola çıkarak farklı şekillerde korku ögesini kullanmış ve bunları sanatlarına ustaca aktarmışlardır. Korku türleri sadece bunlardan da ibaret olmayıp hayatın her noktasında insana göre değişebilen korkuların olduğunu ve sadece resim sanatında değil, birçok sanat dalında da bu konuya değinen örneklerinde olduğunu unutmamak lazım. Psikolojide, dinde ve hayatın çeşitli yerlerinde karşımıza çıkacak ve önemli konulardan biri olmaya devam edecektir.

Sanattaki yerine bakarken sanatçıların genelde kendi hayatlarından korkulara değindiğini, kendi yaşadığı içsel korkularını ortaya çıkarttığını görmüşsünüzdür. Munch bile “Çığlık”ı anlatırken aniden dehşete kapıldığını ve etrafının bu denli değiştiğinden bahseder (Sooke, 2017). Çünkü korku geçmiş travmaların eseridir. Aynı genetik yolla aktarıldığı gibi, insan yaşamına da trajik bir durumla aktarılabilir. Sebebi bilinirse bile, insan kendini gök gürültüsünden korkmuş halde bulabilir. Yani korku, sadece bilinen ve görünen şekilde değil, bilinçaltının onu nasıl ortaya çıkaracağına da bağlıdır.

KAYNAKÇA

- Abdulrezzak, A. O. (2018). *Korkunun Temelleri ve Türk Halk Kültüründe Korku Miti. Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi. S.6-9*
- Başkan, F. B. (2011). *Canavardan Kız kardeşe: Medusa Mitinin 20. Yy Kadın Şairleri Tarafından Tekrar Yazımı, Ankara: Edebiyat ve Bilim-I, II. Uluslararası Edebiyat ve Bilim-I Sempozyumu Bildirileri. S.88-97.*
- Cevizci, A. (2013). *Ölüm İçgüdüü. A. cevizci içinde, Felsefe sözlüğü İstanbul: Paradigma. s. 1215-1216.*
- Cristina, M. (2020, 10 20). *Girl with Death Mask (She Plays Alone) by Frida Kahlo (Interpretation and Analysis). dayling art: <https://artisthesolution.blogspot.com/2020/10/girl-with-death-mask-she-plays-alone-by.html> adresinden alındı*
- Çay, M. B. (2021). *Odilon Redon resimlerindeki semboller. İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi, s.94.*
- Çimen, F. (2010). *Sanat Eserlerinde Korku İmajı ve Korku Duygusunu Yenebilmede Sanatın Rolünün İrdelenmesi. Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi, s. 297.*
- Duran, E. (2018). *Din- Korku İlişkisinin Psikolojik Olarak İncelenmesi. Journal Of Institute Of Economic Development And Social Researches.*
- Erdoğan, Ö. (2018). *17. Yüzyıl Hollanda Sanatında Vanitas İmgeleri. Ulakbilge Dergisi, s. 151-152.*
- Gençöz, T. (1998). *Korku: Sebepleri, Sonuçları ve baş etme yolları. Kriz Dergisi, s. 9- 16.*

Hastings, C. (2018), *Medusa Efsanesi: Tecavüz Kurbanının Canavara Dönüştürülmesi 01.02.2021*

Tarihinde Başlangıç Dergi Sitesi:

<https://Baslangicdergi.Org/MedusaEfsanesi/> Adresinden Alındı

İmren, M. (2018). *Korkular genetik yolla aktarılabilir mi? Bilim ve Teknik dergisi, s.1.*

Jung, C.G., (1953) *Metamorphose de l'ame et ses Symboles, (Fr. Çev. Yves Le Lay), Geneve, s. 496-497.*

Kahlo, F. (2018). *Gril with death mask. Google art culture. Nagoya city art museum, meksika. Art And Culture: <https://artsandculture.google.com/asset/girl-with-death-mask-ni%C3%B1a-con-m%C3%A1scara-de-calavera-frida-kahlo/XgGnVsKm4o3rhw> adresinden alındı*

Kaygusuz, B. G. (2019). *Tablolardaki ölüm nesneleri: Vanitas Natüermort geleneği. Sanat ve Tasarım dergisi, s. 462-469.*

Koç, M. (2002). *Ölüm Korkusu Üzerine Kurumsal Açidan Psikolojik Bir Değerlendirme Sakarya üniversitesi İlahiyat fakültesi dergisi s.8.*

Mutlu, A. (2022). *Sanat'ta Köklü Değişimin Mimarı Cezanne. Article Type, s.1332- 1338.*

Öztürk, M. A. (2022). *Rönesans'tan Modern Dönem Resim Sanatında Korku. İdil dergisi s.245-248.*

Polat, c. (2022, 10 27). "Çok Korkunç!" bir sergi. 24 saat gazetesi: <https://www.24saatgazetesi.com/cok-korkunc-bir-sergi/> adresinden alındı

Savaş, U. T. (2018). *Sanatsal İmgenin Coğrafi Boyutu ve Özgün. DergiPark, s.258.*

Sooke, A. (2017, 02 17). “Çılgılık”ın anlamı nedir? Düşünbil: <https://dusunbil.com/ciglikin-anlami-nedir/> adresinden alındı

Sürmeli, K. (2021). Modern sanatta maske imgesi. Sosyal bilimler dergisi, s.12.

Şengül, K. (2020, 03 9). Bu Tablolardan Sonra Uyuyabilecek misiniz? Tarihli sanat: <https://www.tarihlisanat.com/bu-tablolardan-sonra-uyuyabilecek-misiniz/> adresinden alındı.

Görsel Kaynakçası:

URL 1: <https://www.sartle.com/artwork/head-of-medusa-peter-paul-rubens>

URL 2: <https://tr.painting-planet.com/gulen-orumcek-odilon-redon/>

URL 3: <https://www.spectroom.com/1021460209-hendrick-andriessen>

URL 4: <https://www.sanatlaart.com/sanatta-olum-temasi-memento-mori/>

URL 5: <https://www.istanbulsanatevi.com/sanaticilar/soyadi-m/munch-edward/edward-munch-cigliik-9139/>

URL 6: <https://fridakahlo.site/en/girl-with-death-mask-she-plays-alone-1938-frida-kahlo/>

URL 7: <https://www.24saatgazetesi.com/kova-art-space-korkunc-bir-sergiye-ev-sahipligi-yapiyor/>

Kullanılan Diğer Kaynaklar:

Aslıhan Dinçer, Korku: Dili, Kavramlaştırılması, Kültürel Boyutu, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tez. s.8

Altay EREN, Korku Kültürü, Değerler Kültürü ve Şiddet, Aile ve Toplum s.18

Canan Yunak Kuşça, 1940 Sonrası Resim Sanatında Korku ve Şiddetin İzleri, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi s.54

Muzaffer Şahin, Korku, Kaygı ve Kaygı (Anksiyete) Bozuklukları, Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi s.-

Yasemin Külahlıoğlu, S. Freud'un Tekinsizlik Kavramı Bağlamında Sanatta Mekan- Nesne-Korku İlişkisi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi s.-

URL 8: <https://bilimgenc.tubitak.gov.tr/makale/korkular-genetik-yolla-aktarilabilir-mi>

URL 9: <https://okyanusum.com/makale/fobiler-atalarimizdan-genetik-yollu-bize-aktarilan-anilardir/>

URL 10: <https://panthamag.com/sanat-tarihinin-en-korkunc-10-resmi/>

URL 11: <https://www.sanatlaart.com/sanat-tarihindeki-en-korkunc-10-eser/>

URL 12: <https://dergice.com/dunyanin-en-korkunc-10-sanat-eseri>

URL 13: <https://www.artmajeur.com/tr/magazine/5-sanat-tarihi/sanat-tarihinin-en-korkunc-10-eseri/330143>

URL 14: <https://dusunbil.com/ciglikin-anlami-nedir/>

URL 16: <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/70176>