



Marmara Üniversitesi
Sanat ve Tasarım Dergisi

MUJAD

ISSN 2980-2822 / Cilt:15 / Sayı:2 / Aralık 2024

Marmara University Journal of Art and Design

**MARMARA ÜNİVERSİTESİ SANAT ve
TASARIM DERGİSİ (MUJAD)**
MARMARA UNIVERSITY JOURNAL of ART
and DESIGN (MUJAD)

2024 Aralık, Cilt: 15, Sayı: 2
2024 December, Vol. 15, No. 2

Sanat ve tasarım alanında hakemli bir dergidir.
It is a refereed journal in art and design.

Yaygın-sürelili bir yayındır. Yılda iki kez yayımlanır.
It is a periodical journal. It is a biannual journal.

Dili: Türkçe-İngilizce
Language: Turkish-English

Sahibi / Owner

Marmara Üniversitesi Rektörlüğü Adına
İmtiyaz Sahibi
Prof. Dr. Mustafa Kurt (*Rektör/Rector*)

Yazı İşleri Müdürü / Editor in Chief

Doç. Seçkin Sevim,
Marmara Üniversitesi, TÜRKİYE

Yayın Editörü / Publishing Editor

Dr. Öğr. Üyesi Emine Vagtborg,
Marmara Üniversitesi, TÜRKİYE

Sanat Editörü / Art Editor

Doç. Lale Altunel,
Marmara Üniversitesi, TÜRKİYE

Tasarım Editörü / Design Editor

Doç. Cem Kara,
Marmara Üniversitesi, TÜRKİYE

**Dil Editörü (Türkçe) /
Language Editor (Turkish)**

Doç. Seçkin Sevim,
Marmara Üniversitesi, TÜRKİYE

**Dil Editörü (İngilizce) /
Language Editor (English)**

Dr. Öğr. Üyesi Emine Vagtborg,
Marmara Üniversitesi, TÜRKİYE

**Editör Yardımcısı (Yayın) /
Co-Editor (Publishing)**

Kübra Arslan İrey,
Marmara Üniversitesi, TÜRKİYE

**Editör Yardımcısı (Yayın) /
Co-Editor (Publishing)**

Yiğit Karcı,
Marmara Üniversitesi, TÜRKİYE

**Editör Yardımcısı (Son Okuma) /
Co-Editor (Proofreading)**

Çağdaş Umut Bektaş,
Marmara Üniversitesi, TÜRKİYE

**Editör Yardımcısı (Mizanpaj) /
Co-Editor (Layout)**

H. Gamze Çöllü,
Marmara Üniversitesi, TÜRKİYE

Yayın Kurulu / Editorial Board

Prof. Aygün Dinçer Kırca,
Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi,
TÜRKİYE

Prof. Dr. Esra Aliçavuşoğlu Karaveli,
Marmara Üniversitesi, TÜRKİYE

Prof. Dr. Gülay Karşıcı,
Marmara Üniversitesi, TÜRKİYE

Prof. Dr. Hale Gezer,
Marmara Üniversitesi, TÜRKİYE

Prof. İdil Akbostancı,
Marmara Üniversitesi, TÜRKİYE

Prof. Meltem Eti Proto,
Rome University Of Fine Arts, İTALYA

Prof. Seçkin Tercan,
Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi,
TÜRKİYE

Doç. Dr. Bilgen Aydın Sevim,
Sakarya Üniversitesi, TÜRKİYE

Doç. Kerem Ozan Bayraktar,
Sabancı Üniversitesi, TÜRKİYE

Doç. Mesude Hülya Doğru,
Sakarya Üniversitesi, TÜRKİYE

Doç. Dr. Seda Yavuz,
İstanbul Üniversitesi, TÜRKİYE

Dr. Öğr. Üyesi Seden Odabaşoğlu,
Marmara Üniversitesi, TÜRKİYE

Görsel Tasarım / Visual Design

Doç. Cem Kara,
Marmara Üniversitesi, TÜRKİYE

Son Okuma / Proofreading

Yiğit Akdağ,
Marmara Üniversitesi, TÜRKİYE

Mine Gülşen,
Sakarya Üniversitesi, TÜRKİYE

Serpil Yılmaz,
Sakarya Üniversitesi, TÜRKİYE

ISSN: 2980-2822

Marmara Üniversitesi Yayınları

Marmara Üniversitesi Yayınevi

Marmara University Press
Göztepe Kampüsü 34722 Kadıköy, İstanbul
Tel / Phone: (0216) 777 14 08
Faks / Fax: (0216) 777 14 01
E-posta / E-mail: yayinevi@marmara.edu.tr

Adres / Address

Marmara Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi
(MUJAD)
Marmara Üniversitesi - Güzel Sanatlar Fakültesi
Acıbadem Caddesi, Küçükçamlica
34718 - Kadıköy - İstanbul
Tel / Phone: 0216 777 46 00
E-posta / Email: mujad@marmara.edu.tr

Makalelerin sorumlulukları yazarlara aittir.
Authors are fully responsible for their papers.

Danışma Kurulu / Advisory Board

Prof. Dr. Ağah Tarkan Okçuoğlu,
İstanbul Üniversitesi, TÜRKİYE

Prof. Dr. Burcu Pelvanoğlu,
Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi,
TÜRKİYE

Prof. Bülent Erçetin,
Marmara Üniversitesi, TÜRKİYE

Prof. Dr. Ece Emine Karşal,
Marmara Üniversitesi, TÜRKİYE

Prof. Emre İvizler,
Marmara Üniversitesi, TÜRKİYE

Prof. H. Tonguç Tokol,
Marmara Üniversitesi, TÜRKİYE

Prof. Henry Hildebrandt,
University Of Cincinnati, SAID, DAAP, AMERİKA

Prof. Dr. M. Biret Tavman Ertuğrul,
Marmara Üniversitesi, TÜRKİYE

Prof. Dr. Mehmet Reşat Başar,
İstanbul Okan Üniversitesi, TÜRKİYE

Prof. Sevim Arslan,
Marmara Üniversitesi, TÜRKİYE

Prof. Sotirios Papadopoulos,
Accademia di Belle Arti di Verona, İTALYA

Doç. Dr. Ayşe Hazar Köksal,
Özyeğin Üniversitesi, TÜRKİYE

Doç. Bob Krikac,
Washington State University, AMID, AMERİKA

Doç. Devabil Kara,
Marmara Üniversitesi, TÜRKİYE

Doç. Mehmet Ali Müstecaplıoğlu,
Marmara Üniversitesi, TÜRKİYE

Doç. Nalan Danabaş,
Marmara Üniversitesi, TÜRKİYE

Dr. Öğr. Üyesi Nurettin Bektaş,
Marmara Üniversitesi, TÜRKİYE

Dr. Öğr. Üyesi Ünsal Bahtiyar,
Marmara Üniversitesi, TÜRKİYE

Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi tarafından 2010-2022 yılları arasında *Sanat-Tasarım Dergisi* olarak yayımlanan dergimiz, 2023 yılından itibaren *MUJAD (Marmara University Journal of Art and Design / Marmara Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi)* adıyla yayın hayatına devam etmektedir.

Haziran ve Aralık aylarında olmak üzere yılda iki kez yayımlanan *MUJAD*, sanat ve tasarım alanlarında akademik çalışmalar yapan araştırmacıları bir araya getirerek nitelikli bir tartışma ortamı oluşturmayı amaçlamaktadır. *MUJAD* aynı zamanda lisansüstü eğitimlerine devam etmekte olan sanatçı, tasarımcı ve akademisyenlere de çalışmalarını paylaşma imkânı sağlayacak; uzun uğraşlar sonucu ortaya çıkmış olan çalışmaların okuyucuyla buluşmasına aracı olacaktır. Dergide yayımlanacak yazıların sanat ve tasarım alanlarındaki tartışmaları derinleştirerek literatüre katkı sağlaması beklenmektedir.

DergiPark platformunda yer alan *MUJAD*, sanat ve tasarım alanlarındaki tüm teorik ve pratik bakış açılarına yer vermeyi misyon olarak belirlemiştir. Resimden sinemaya, geleneksel sanatlardan endüstriyel tasarıma kadar uzanan akademik çalışmaların yanı sıra sanat tarihi, sanat felsefesi ve sanat sosyolojisi alanlarında yazılmış makaleler de derginin kapsamındadır.

Our journal, which was published by Marmara University Faculty of Fine Arts as Art-Design Journal between 2010-2022, continues its publication life as *MUJAD (Marmara University Journal of Art and Design)* since 2023.

MUJAD, which is published twice a year, in June and December, aims to create a qualified discussion environment by bringing together researchers who conduct academic studies in the fields of art and design. *MUJAD* will also provide artists, designers and academicians who are continuing their postgraduate education with the opportunity to share their work; it will be an intermediary for the works that have emerged as a result of long efforts to meet with the reader. The articles to be published in the journal are expected to contribute to the literature by deepening the discussions in the fields of art and design.

MUJAD, which is on the DergiPark platform, has set as its mission to include all theoretical and practical perspectives in the fields of art and design. In addition to academic studies ranging from painting to cinema, from traditional arts to industrial design, articles written in the fields of art history, philosophy of art and sociology of art are also within the scope of the journal.

İÇİNDEKİLER

TABLE of CONTENTS

Araştırma Makaleleri / Research Articles

- 186-211 **Mehmet Şahin, Alper Raif İpek**
Sayısallaşan Teknolojilerle Ambalaj Tasarımı ve Üretimi Sürecinde Yaratıcı Çözümlerin İncelenmesi
Examining Creative Solutions in Packaging Design and Production Process with Digitalizing Technologies
- 212-231 **Ergün Arda**
Atık Camları Seramik Kalıp İçerisinde Şekillendirme Yöntemleri ve Uygulamalar
Methods and Applications of Shaping Waste Glass in Ceramic Molds

Derleme Makaleler / Review Articles

- 232-250 **Yavuz Alkaya**
Portre Fotoğrafçılığında Bedenin İfade Gücü
The Expressive Power of the Body in Portrait Photography
- 251-273 **Ayşegül Düşek Erken**
Ölünün Ölümüne Teslim Edilişi: Çağdaş Sanatta Ölümün Biricikliği
The Delivery of the Dead to Death: The Uniqueness of Death in Contemporary Art

Çeviri Makale / Translated Article

- 274-307 **Luca Grilli, Mattia Pedota; Çev. Seden Odabaşioğlu**
Yaratıcılık ve Yapay Zekâ: Çok Düzeyli Bir Bakış Açısı
Creativity and Artificial Intelligence: A Multilevel Perspective

Kitap İncelemesi / Book Review

- 308-315 **Çağdaş Umut Bektaş**
Varolmayana Biçim Vermek

Röportaj / Interview

- 316-326 **Muhammed Zakir Aydın**
Feyzi Tuna: "Mesleğe olan sevgim beni ayakta tuttu ve devam etmemi sağladı."

Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi olarak 2010 yılından bu yana yayımladığımız *Sanat-Tasarım Dergisi*'ni on dördüncü sayısından itibaren sizlere *Marmara Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi / Marmara University Journal of Art and Design (MUJAD)* olarak ulaştırmanın mutluluğunu yaşıyoruz. *Marmara Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi* hem kendi disiplini hem de ilişkide olduğu diğer alanlara yaptığı katkı ve sürekliliği ile önemli bir misyonu yerine getirmeye devam ediyor.

Dergimiz; sanat ve tasarım alanındaki teorik, pratik ve eleştirel bakış açılarını çeşitlendirecek özgün araştırmalara yer vermekte olup sanatın disiplinler arası bir çerçevede yeni bir dil üzerinden devam ettiği inancıyla bu yaklaşımları örnekleyen, tarihsel bağlamda inceleyen çalışmaları konunun uzmanlarıyla bir araya getirmeyi hedeflemektedir. Dergimiz aynı zamanda lisansüstü eğitimlerine devam etmekte olan genç sanatçı, tasarımcı ve akademisyenlere de çalışmalarını paylaşma imkânı tanımakta ve uzun uğraşlar sonucu ortaya çıkmış olan bu çalışmaların okuyucuları ile buluşmasına aracı olmaktadır. *Marmara Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*; sanat tarihi, sanat felsefesi, sanat sosyolojisi gibi alanlarda yazılmış makalelerin yanı sıra edebiyattan müziğe, resimden mimariye kadar sanat ve tasarım alanındaki tüm akademik çalışmaları da kapsamaktadır.

Yılda iki kez yayımladığımız *Marmara Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*'nin sanat ve tasarımla ilgilenen herkese katkıda bulunacağını umut ediyor ve derginin hazırlanmasında büyük katkıları olan Yazı İşleri Müdürü Doç. Seçkin Sevim; Alan Editörleri Doç. Cem Kara ve Doç. Lale Altunel; Yayın Editörü Dr. Öğr. Üyesi Emine Vagtborg; Editör Yardımcıları Arş. Gör. Kübra Arslan İrey, Arş. Gör. Yiğit Karıcı, Arş. Gör. Çağdaş Umut Bektaş, Arş. Gör. H. Gamze Çöllü, Arş. Gör. Yiğit Akdağ ile değerli Yayın Kurulu üyelerimize ve Danışma Kurulu üyelerimize teşekkürlerimi sunuyorum.

Prof. Emre İvizler
Dekan

Araştırma Makalesi

Sayısallaşan Teknolojilerle Ambalaj Tasarımı ve Üretimi Sürecinde Yaratıcı Çözümlerin İncelenmesi

Mehmet ŞAHİN*, **Alper Raif İPEK****

ORCID NO: 0000-0002-6591-2807

ORCID NO: 0000-0001-6842-2478

*Yüksek Lisans Öğrencisi, msahin2170@gmail.com, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Grafik Anabilim Dalı, Grafik Bilim Dalı

**Doçent, alperipek@yahoo.com, Selçuk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Bölümü

Öz

Ambalaj tasarımında kullanılan yenilikçi teknolojiler, tüketici davranışlarını şekillendiren ve pazarlama stratejilerinde dönüştürücü bir rol oynayan araçlar hâline gelmiştir. Bu araştırma; değişken veri baskısı, artırılmış gerçeklik (AR) uygulamaları ve sürdürülebilir ambalaj çözümleri gibi teknolojilerin ambalaj tasarımındaki etkilerini incelemek amacıyla üretilmiştir. Araştırma sorusu, bu teknolojilerin pazarlama ve tüketici etkileşimine sağladığı katkıları anlamaya odaklanmaktadır. Literatür taraması ve vaka incelemelerine dayalı olarak yürütülen bu çalışmada; yenilikçi teknolojilerin bireyselleştirilmiş pazarlama stratejileri, çevre dostu yaklaşımlar ve etkileşimli tüketici deneyimlerine katkıları analiz edilmiştir. Bulgular; bu teknolojilerin ambalaj tasarımını yalnızca bir ürün koruma aracı olmaktan çıkararak markalar ve tüketiciler arasında güçlü bir iletişim platformu hâline getirdiğini göstermektedir. Bu çalışma, gelecekteki araştırmalar için yenilikçi teknolojilerin uygulanabilirliği ve sürdürülebilirliği üzerine öneriler sunmaktadır.

Anahtar Kelimeler: ambalaj tasarımı, sayısal baskı, değişken veri, artırılmış gerçeklik, grafik tasarım

Research Article

Examining Creative Solutions in Packaging Design and Production Process with Digitalizing Technologies

Mehmet ŞAHİN*, **Alper Raif İPEK****

ORCID NO: 0000-0002-6591-2807

ORCID NO: 0000-0001-6842-2478

*Master's Student, msahin2170@gmail.com, Selçuk University, Institute of Social Sciences, Dept. of Graphics

**Assoc. Prof., alperipek@yahoo.com, Selçuk University, Faculty of Fine Arts, Dept. of Graphics

Abstract

Innovative technologies in packaging design have become transformative tools shaping consumer behavior and revolutionizing marketing strategies. This study examines the impact of technologies such as variable data printing, augmented reality (AR) applications, and sustainable packaging solutions on packaging design. The research question focuses on understanding the contributions of these technologies to marketing and consumer engagement. Based on the literature review and case studies, this study analyzes how innovative technologies contribute to personalized marketing strategies, eco-friendly approaches, and interactive consumer experiences. The findings reveal that these technologies transform packaging design from a mere protective tool to a powerful communication platform between brands and consumers. This study offers recommendations on the applicability and sustainability of these innovative technologies for future research.

Keywords: packaging design, digital printing, variable data, augmented reality, graphic design

1.GİRİŞ

Günümüzde kullanılan en yaygın ticari baskı türü ofset baskı olmasına rağmen sayısal baskı, sağladığı yararlarla basım pastasındaki yerini genişletmektedir. Ofset yönteminden önce ise tipo baskı yöntemi yaygın bir biçimde kullanılmıştır. Tipo baskı yöntemi, 15. yüzyılda Johannes Gutenberg'in geliştirdiği hareketli hurufat sistemini kullanmaktadır. Buna göre hurufat kasası içindeki çekmecelerin gözlerinde duran harfler ve şekiller mürettip denilen ustalar tarafından tek tek yerlerinden alınarak dizilen kalıpla baskı yapılmaktaydı (Ercin, 1961, s. 12).

Klişe olarak adlandırılan tek parça metal kalıplar kullanılsa da yüksek maliyetli bu sistem çok renkli baskıya uygun değildi. Günümüzde, gelişmiş yüksek baskı tekniğinde polimer klişeler, bobin kâğıda baskı yapan flekso baskı makinelerinde, etiket ve ambalaj sektöründe kullanılmaktadır. Bavyeralı yazar Alois Senefelder, tipo baskıdan daha basit ve ekonomik bir baskı yöntemi arayışındayken 1796-1798 yılları arasında litografi baskı tekniğini geliştirmiştir. Senefelder, bu tekniğe Yunanca "taş" anlamına gelen "lithos" ve "yazmak" anlamına gelen "graphein" kelimelerinden türettiği "litografi" adını vermiştir. İngiltere'de, 1875 yılında Robert Barclay, ilk silindir kazanlı litografi baskı makinesinin patentini alarak üretimini gerçekleştirmiştir (Meggs & Purvis, 2011). Taş baskı kalıplı litografi sistemi gelişerek metal kalıplar kullanan ticari ofset baskıya evrilmiştir. Apple, 1984 yılında Macintosh kişisel bilgisayarını ve 1985 yılında LaserWriter siyah-beyaz lazer yazıcısını piyasaya sürerek, masaüstü yayıncılık alanında devrim yaratmış ve bu teknolojileri daha geniş bir kullanıcı kitlesinin erişimine açmıştır (Aynsley, 2001, s. 9).

Önceleri prova baskılar için kullanılan lazer ve mürekkep püskürtmeli lazer yazıcılar, tarihsel süreç içinde gösterdikleri gelişimle ticari baskılar için de kullanılabilir duruma gelmiştir. Sayısal baskıda en çok kullanılan inkjet ve lazer sistemlerle birlikte HP Indigo gibi matbaa makinesine yapısal olarak kauçuk kazanı, tram ve renk evreniyle daha yakın elektrostatik sıvı mürekkep kullanan sayısal baskı makineleri de bulunmaktadır. Bir baskı kalıbına ihtiyaç duymayan sayısal baskı sistemlerinin önemli bir artışı da değişken veri basımıyla biricik kopyalar üretmeye olanak vermeleridir. Böylelikle oldukça yaratıcı örnekler ambalaj sektörü için de tasarlanmakta ve üretilmektedir (Aydar, 2010).

Ambalajın, başlangıçta sadece ürünleri koruma ve taşıma kolaylığı sağlama amacıyla kullanıldığı düşünülse de zamanla çeşitli amaçlar için de kullanılabilir kapasiteye sahip olduğunun anlaşılmasıyla birlikte kullanım alanı genişlemiştir. Ambalaj, özellikle pazarlama faaliyetlerinde

sağladığı olumlu etki sayesinde artık bir ürünü satın alırken önemli bir iletişim aracı olarak kullanılmaktadır. Tüketici beklentilerini karşılayabilmesi için ambalajın dikkatle seçilmesi gerekmektedir. Bunun için de müşterilerin taleplerini ve alışkanlıklarını iyi anlamak büyük önem taşımaktadır. Ambalaj tasarımında, tüketici araştırmalarından elde edilen önemli verilerin analiz edilmesi ve hedeflenen konuma ulaşması için yapılan çalışmaların takip edilmesi önemlidir. Ayrıca, bu doğrultuda tasarım sürecinde mümkün olduğunca kullanıcı odaklı bir yaklaşım benimsenmesi hedeflenmelidir. Bu durum dikkate alındığında görülmektedir ki tüketici odaklı pazarlama, ambalaj tasarımı sürecinde önemli bir rol oynamaktadır. Kişisel tutumlar; tüketicilerin davranışlarını etkileyen önemli unsurlardan biridir; bu unsurları oluşturan faktörlerin psikolojik yönü ise büyük bir öneme sahiptir (Aydar, 2010, s. 6).

1.1. Araştırmanın Önemi

Ambalaj üretiminin baskı aşamasında, sayısal teknolojilerin gelişimini grafik tasarım aşamasındaki sayısallaşma takip etmiştir. Artırılmış gerçeklik, yapay zekâ, değişken veri ve makine öğrenmesi gibi yazılım teknolojileri kullanılarak yapılan ambalaj tasarımına sahip ürünler, tüketicinin ürünle farklı bir bağ kurmasını sağlamaktadır. Bu bağ, tüketiciye marka ve ürünle etkileşimi ve özdeşimi; üreticilere ise yüksek satış imkânı sağlamaktadır (Türker, 2023).

Ambalaj, modern tüketim toplumunda sadece ürünün korunması veya taşınması gibi temel işlevleriyle değil, aynı zamanda markaların tüketiciye ulaşma yolunda kullandıkları önemli bir araç olarak ön plana çıkmaktadır. Ambalaj tasarımı, özellikle sayısal baskı teknolojilerinin gelişimiyle birlikte, pazarlama stratejilerinin önemli bir unsuru hâline gelmiştir. Grafik tasarım, tüketicilerin algılarını etkileyerek ürünün değerini artırmada ve marka kimliğini güçlendirmede kritik bir rol oynamaktadır.

Bu çalışma, ambalaj tasarımındaki teknolojik yeniliklerin tarihsel süreç içindeki etkilerini incelemeyi ve sayısal baskı tekniklerinin sağladığı yaratıcı çözümleri analiz etmeyi amaçlamaktadır. Araştırmanın temel hedefi, ambalajın yalnızca bir koruma aracı olmaktan çıkarak, tüketicilerle etkileşim kurabilen bir pazarlama ve iletişim aracına dönüşümünü ortaya koymaktır.

1.2. Çalışmanın Kapsamı ve Katkıları

Bu çalışma, literatür taraması ve vaka incelemeleri yöntemiyle hazırlanmıştır. Çalışma kapsamında, sayısal baskı teknolojileriyle üretilmiş ambalajların işlevsel ve estetik özellikleri analiz edilmiştir. Artırılmış gerçeklik, yapay zekâ ve değişken veri gibi teknolojilerin grafik tasarım süreçlerindeki yenilikçi etkilerine odaklanılmıştır.

Çalışmanın katkıları şu şekilde özetlenebilir:

- Grafik tasarım ve sayısal teknolojilerin birleşiminin ambalaj tasarımı üzerindeki etkilerini ortaya koyarak akademik literatüre katkıda bulunmak.
- Pazarlama alanında kullanılan yaratıcı ambalaj tasarımlarının tüketici davranışları üzerindeki etkilerini tartışarak uygulayıcılar için rehber oluşturmak.
- Gelecekteki ambalaj tasarımı araştırmaları için temel oluşturacak bulgular sunmak.

2. ARAŞTIRMA SORUSU VE AMAÇ

2.1. Araştırma Sorusu

Bu araştırma, sayısal baskı teknolojilerinin ambalaj tasarımına sağladığı yenilikçi çözümleri anlamayı hedeflemektedir. Araştırmanın temel sorusu şu şekilde belirlenmiştir: Sayısal baskı teknolojileri, ambalaj tasarımına ne tür çözümler sunmaktadır ve bu çözümler tüketici davranışlarını nasıl etkilemektedir? Bu soru, sayısal baskı ve grafik tasarımın birleşiminden doğan yaratıcı ambalaj tasarımı uygulamalarını hem teorik hem de pratik bir bakış açısıyla ele almaktadır.

2.2. Araştırmanın Amacı

Araştırmanın temel amacı, grafik tasarım ve sayısal baskı teknolojilerinin ambalaj tasarım süreçlerini nasıl dönüştürdüğünü incelemektir. Bu bağlamda çalışma şu hedeflere ulaşmayı amaçlamaktadır:

1. Sayısal baskı tekniklerinin tarihsel gelişimini ve ambalaj tasarımına getirdiği yenilikleri analiz etmek,
2. Yenilikçi teknolojilerin (artırılmış gerçeklik, yapay zekâ vb.) ambalaj tasarım süreçlerine katkılarını açıklamak,
3. Tüketici davranışları üzerindeki etkileri ortaya koyarak, ambalaj tasarımında teknolojik yeniliklerin pazarlama alanındaki önemini tartışmak.

Araştırmanın sonuçlarının, akademik literatüre katkı sağlamasının yanı sıra grafik tasarımcılar ve ambalaj üreticileri için bir rehber niteliği taşıması da hedeflenmektedir.

3. KURAMSAL ÇERÇEVE

3.1. Ambalaj Tasarımının Teorik Bağlamı

Ambalaj tasarımı, ürünün sadece fiziksel olarak korunmasını değil, aynı zamanda markanın tüketiciye mesaj ilemesini ve ürünün görsel algısını güçlendirmesini sağlayan bir araçtır. Pazarlama teorileri, ambalajın tüketici kararları üzerindeki etkisini vurgulamaktadır. Özellikle renk, tipografi ve görsel kompozisyon gibi grafik tasarım unsurları, tüketicinin ürünü algılayış biçimini doğrudan etkiler.

Ayrıca ambalaj tasarımı, markaların tüketiciyle duygusal bir bağ kurmasına da olanak tanır. Tüketiciler; görsel cazibe, sürdürülebilirlik ve işlevsellik gibi faktörlere önem vermektedir. Bu bağlamda, grafik tasarımın estetik ve işlevsel katkıları, ambalajın pazarlama stratejileriyle bütünleşmesini sağlamaktadır.

3.2. Grafik Tasarım ve Sayısal Teknolojilerin Etkisi

Sayısal teknolojiler, ambalaj tasarımında önemli bir dönüm noktası olmuştur. Grafik tasarım yazılımlarının gelişmesi ve sayısal baskı tekniklerinin ortaya çıkışı, daha özgün ve yaratıcı ambalaj tasarımlarına olanak sağlamıştır. Örneğin:

- **Değişken Veri Baskısı:** Her bir ambalajın benzersiz görseller ve metinlerle kişiselleştirilmesini mümkün kılar.
- **Artırılmış Gerçeklik (AR):** Tüketicilerle etkileşim kuran ambalajlar, markaların pazarlama gücünü artırır.
- **Yapay Zekâ:** Otomatik tasarım algoritmaları, tüketici davranışlarına göre ambalaj tasarım önerileri sunar.

Sayısal teknolojiler hem tasarım süreçlerini hızlandırmış hem de maliyetleri düşürmüştür. Ayrıca, sürdürülebilirlik odaklı tasarım çözümleri sunarak çevre dostu ambalajların üretimine de katkı sağlamaktadır.

4. YÖNTEM VE SINIRLILIKLAR

4.1. Yöntem

Bu çalışmada, literatür taraması ve seçilmiş vaka incelemeleri yöntemleri kullanılmıştır. Literatür taraması kapsamında, son on yıl içerisinde sayısal baskı teknolojileri ve grafik tasarım alanında yapılmış bilimsel çalışmalar incelenmiştir. Amaç, bu alandaki güncel trendleri ve teknolojik yenilikleri anlamaktır.

Vaka incelemeleri yöntemiyle, sayısal baskı teknolojileri kullanılarak üretilmiş altı farklı ambalaj tasarımı analiz edilmiştir. Bu analizlerde aşağıdaki kriterler temel alınmıştır:

- **Tasarım Özellikleri:** Renk, tipografi, kompozisyon ve genel görsel uyum.
- **Teknolojik Kullanım:** Baskı teknikleri, artırılmış gerçeklik, yapay zekâ ve değişken veri uygulamaları.
- **Tüketici Üzerindeki Etki:** Ambalajın tüketici algısı ve satın alma kararlarına etkisi.

4.2. Sınırlılıklar

Bu araştırma belirli sınırlılıklar çerçevesinde gerçekleştirilmiştir:

1. **Sektörel Kapsam:** Çalışma, gıda ve içecek sektörüne yönelik sayısal baskı teknikleriyle üretilmiş ambalaj tasarımlarına odaklanmıştır.
2. **Malzeme Türü:** Esnek ambalaj, teneke ambalaj, plastik etiket ve kâğıt etiket gibi çeşitli malzeme türleriyle sınırlıdır.
3. **Zaman Kapsamı:** Literatür taraması ağırlıklı olarak 2010-2024 yıllarını kapsamaktadır; ancak bu dönemi destekleyen farklı tarihli kaynaklar da kullanılmıştır.
4. **Teknolojik Odak:** Çalışma; artırılmış gerçeklik, yapay zekâ ve değişken veri baskısı gibi sayısal teknolojilere odaklanmıştır. Geleneksel baskı teknikleri çalışmanın dışında bırakılmıştır.

5. AMBALAJIN TARİHÇESİ

İnsanların, MÖ 8000'lerde üretimlerini koruma ve saklama gibi temel ihtiyaçlarını karşılamak amacıyla ambalaj yapımına dair ilk örnekleri ortaya koymaya başladıkları düşünülmektedir. Bu süreçte, kil çömlekler ve cam kaplar; yaprak, kabuk gibi doğal malzemelerle birlikte kullanılmıştır. Su kabakları, hayvan organlarından yapılan keseler, deriler ve yapraklar, günümüzde kullanılan cam, kâğıt ve plastik ambalajların ilkel öncüleri olarak değerlendirilmiştir (Becer, 2014, s. 27). Görsel 1'de görüldüğü gibi, MÖ 9. yüzyıldan itibaren ince boyunlu, iki kulplu ve aşağı doğru daralan konik formdaki Yunan çömlekleri olan amforalar; tahıl, zeytin, zeytinyağı ve şarap taşımak için kullanılmıştır (Twede, 2002, ss. 98-108).

Eski Mısır, camı geliştirmiş ve ilk cam kavanozları üretmiştir. Yüzyıllar sonra, cam yapım teknikleri Venedik'in sıkı korunan ticari sırlarından biri hâline gelmiştir. 1600'lerin başlarında ticaret ve alım satım ekonomileri tanımlanmış, toplumlar ise mal üretme, dağıtma ve depolama becerilerine göre sınıflandırılmıştır. Ambalaj, Avrupa'daki ticaret ve güç

dengelerinde belirleyici bir rol oynamıştır. 16. yüzyıl başında ambalajın, her türlü ürüne daha yüksek bir değer algısı vermek için kaplarda, şişelerde ve kutularda kullanıldığı görülmektedir. 19. yüzyılda Sanayi Devrimi, insanları köylerden şehirlere göç etmeye yöneltmiştir. İnsanlar çiftçiliği geride bırakarak ücretli fabrika işlerini tercih etmiş ve bu da ambalajın gelişebileceği bir ortam yaratmıştır. İlk reklamlar, markalara karakter kazandırmada rol oynamış ve taze, steril, mikropsuz nitelikleri konusunda halka güvence vermiştir. Bu durum, 1800'lerin kirli ve sağlıksız ortamlarıyla eşleştirilemeyecek bir güvenle sonuçlanmıştır. Unutulmaz grafiklerle süslenmiş teneke kutular ve şişeler, güven ve emniyetin tanınabilir simgeleri olmuştur (Puis & Silva, 2011, ss. 12-13).

Ambalajın gelişimi, yüzyıllar boyunca teknolojideki ilerlemelerden, ulaşımdaki gelişmelerden ve toplumsal değişimlerden etkilenmiştir. Giderek daha karmaşık hâle gelen baskı teknolojileri, önemli ilerlemeler sağlamıştır. Örneğin, plastik yüzeylere yarı tonlu baskı gibi geçmişte mümkün olmayan uygulamalar, günümüzde sıradan hâle gelmiştir. Tüketici ihtiyaçlarına yönelik çözümler geliştiren ambalaj teknoloji uzmanları ve üreticiler, yeniliklere öncülük etmektedir. Tasarımcılar ise, üreticilerin teşvikiyle farklı ambalaj formatları ve tasarımlarını hayata geçirmektedir. Örneğin; Tetrapak'ın karton teknolojisi, minimum malzeme ve maksimum hijyen gerektiren bir süt paketi yaratma ihtiyacından doğmuştur (Calver, 2004, s. 10).

Görsel 1. Amforalar. Bodrum Sualtı Arkeoloji Müzesi, Muğla, 2024.

Kaynak:
<https://muze.gov.tr/muze-detay?SectionId=BSA01&DistId=MRK>
Erişim Tarihi: 14 Ekim 2024



6. AMBALAJ BASIM TEKNİKLERİ

Ambalaj yapımı, tarih boyunca yaprak gibi doğal malzemelerle başlamış, zamanla dokunmuş malzemelere ve çömlekler gibi yapısal formlara evrilmiştir. Cam ve ahşap ambalajların yaklaşık 5000 yıldır kullanıldığı varsayılmaktadır. 1823 yılında İngiliz Peter Durand, ilk metal ambalaj

olan "canister"ın patentini almıştır. Kâğıt ve karton, 1900 yılında çift dikişli üç parça kutuların kullanılmaya başlanmasıyla ambalaj malzemeleri olarak daha önemli hâle gelmiştir (Arıkan, 2007, s. 6).

Ambalaj üretiminin esnek oluşu nedeniyle üretim yönteminin önceden belirlenmesi, prova baskı yapılarak üretim tesisindeki ürün ve ambalaj şekillendirme, dolum yapma ve kapatma makinelerine uygunluk testlerinin gerçekleştirilmesi gereklidir. Ambalaj üretimi sürecinde; baskı, laminasyon ya da kaplama ve bobin kesme ünitelerinde yapılacak işlemler önemli etkenler arasında bulunmaktadır (Alpakın, 2007, s. 7).

Ambalaj, ürünü korumasının yanı sıra tüketiciyle ürün arasında bir bağ kurulmasını da sağlamaktadır. Bu nedenle günümüzde, ambalajlar satın alma veya tüketici tercihlerini değiştirebilme özellikleri ile donatılmalıdır. Ambalaj tasarımı gerek üretim teknikleri açısından gerekse grafik tasarım açısından özel bir uzmanlık alanıdır. Ambalaj tasarımı ve üretimi konusunda deneyimli olan tasarımcılar, endüstriyel olarak yüksek adetlerde üretilmekte olan ambalajlar hakkında teknik konulara hâkim olmalıdır. Aksi takdirde maddi olarak büyük bir zararla karşılaşılabilir. Louis Cheskin "Tasarımcı ambalajı, ambalaj da ürünü satmak durumundadır." şeklindeki ifadesi ile ambalaj tasarımının önemine vurgu yapmaktadır (Aktaran Becer, 2011, s. 205-209).

Çeşitli ürünlerin ambalajlanma gereksinimleri, çeşitli üretim yöntemlerini de beraberinde getirmektedir. Ambalajlama süreci, ürünün üretim aşamasında başlayabileceği gibi, bitmiş ürüne de uygulanabilmektedir. Her iki durumda da üzerinde baskı olmayan bir ambalaj kabul görmemektedir. Bu durum, ürünlerin ambalaj ihtiyaçlarına bağlı olarak çeşitli baskı tekniklerinin kullanımını zorunlu kılmaktadır. Ambalaj basımında en sık tercih edilen yöntemler arasında ofset, flekso, rotogravür ve dijital baskı yer almaktadır. Sayısallaşan dünyada baskı teknolojisinin önemini yitirdiği düşünülse de ambalaj basımı, dijital baskı teknikleri ve bilgisayar destekli grafik tasarım uygulamaları sayesinde yeni bir boyut kazanmaktadır.

6.1. Flekso Baskı Tekniği

Flekso baskı tekniği, 19. yüzyılın sonlarında ortaya çıkmıştır. 1890'larda Bibby Baron tarafından patenti alınmıştır. Bu yöntem, 1930'larda kauçuk baskı kalıplarının geliştirilmesiyle çok farklı yüzeylerde kullanılabilir hâle gelmiştir. 1950'lerde fotopolimer kalıpların devreye girmesi ile baskı kalitesinde önemli iyileştirmeler sağlanmıştır. Görsel 2'de makinesi yer

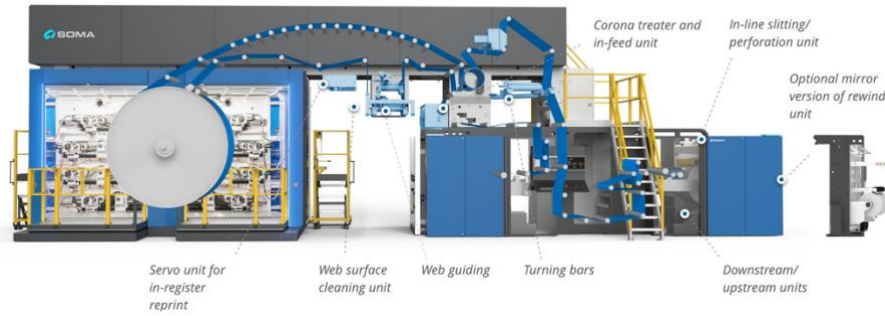
alan flekso baskı, farklı yüzeylerde tutarlı sonuçlar elde edilebilmesi ve çok yüksek hızda basım yapılabilmesi nedeniyle, günümüz ambalaj ve etiket endüstrisinde önemli bir baskı tekniği hâline gelmiştir (Red Oak Label, t.y.). Flekso baskı, çevre odaklı bir basım yöntemidir; çünkü su bazlı mürekkepler ve çevre dostu uygulamalar ile gerçekleştirilmektedir. Gelecekte ise dijital teknoloji entegrasyonunun ve akıllı otomasyon sistemlerinin gelişimiyle çok daha verimli ve çevre dostu bir basım yöntemi olarak ilerlemeye devam edeceği öngörülmektedir. (Verlaufdesign, 2024).

Flekso baskı, bir yüksek basım tekniği olarak çeşitli yüzeylerde düşük viskoziteli mürekkeplerle baskı yapılabilen, esnek kalıpların kullanıldığı bir tekniktir. Bu yöntem sayesinde kâğıt tabanlı materyallerden plastik filmlere ve alüminyum folyoya kadar geniş bir yelpazede basım yapılabilir hâle gelmiştir. Özellikle ambalaj ve etiket basımında tercih edilen bu teknik, kısa süreli üretimlerden uzun süreli üretimlere kadar geniş bir üretim aralığında yüksek hız ve esneklik sağlamaktadır. Bobin (web) malzemeler üzerine basma yeteneği ile ekonomik ve çevreci bir çözüm sunmaktadır (Kurt, 2012, s. 3-4).

Görsel 2. Flekso Baskı Makinesi.

Kaynak:

<https://soma-eng.com/flexographic-presses/optima2-10c-8cl>
Erişim Tarihi: 14 Ekim 2024



6.2. Rotogravür Baskı Tekniği

Rotogravür baskı tekniği, 19. yüzyılın sonlarında gravür baskı yönteminin mekanize edilmesiyle ve bu süreçte çok sayıda küçük hücreyi doğrudan bir silindire kazımanın zorlu sürecinin aşılmasıyla gelişmiştir. İlk büyük adım 1862-1864 yıllarında Britanyalı Joseph. W. Swan tarafından atılmıştır. Swan'ın icadı olan karbon doku, fotoğrafçılıkta kullanılan bir malzemedir. Bu malzeme, jelatinle kaplanmış ve ışığa duyarlı hâle getirilmiş bir kâğıttir. Kullanım sürecinde, karbon doku önce ışığa maruz bırakılır, ardından metal bir yüzeye uygulanır. Bu sayede, fotoğraf baskılarında yüksek kaliteli sonuçlar elde edilir (İnovatif Kimya Dergisi, 2018). Ardından 1878'de Çek asıllı Karl Klietsch (Klič), geliştirdiği bir yöntemle karbon malzemeye doğrudan ızgaralı bir desen kopyalamayı düşünmüştü; bunu çukur baskı yapmak için

gereken hücreleri bir silindire aktarmak amacıyla kullanarak başarıyla uygulamıştır (Lechêne, t.y.).

Görsel 3'te yer alan rotogravür baskı tekniği, 19. yüzyılın başlarında gelişmesine rağmen özellikle 20. yüzyılın başlarında gazete endüstrisi tarafından benimsenerek yaygınlaşmıştır. Gazeteler, rotogravürün sunduğu hızlı ve kaliteli yarım ton baskı imkânlarından yararlanarak düşük maliyetli gazete kâğıtları üzerine yüksek kaliteli fotoğraf ve sanat eserlerini basma imkânına sahip olmuştur. Bu süreç, Karl Klietsch'in bakır silindir üzerinde fotogravür yöntemini uygulamasıyla gelişmiş ve rotogravür geniş çapta ticari basımlarda kullanılmaya başlanmıştır. (Library of Congress, t.y.).

Görsel 3. Rotogravür (Tifdruk) Baskı Makinesi.

Kaynak:

<https://www.bobst.com/tren/products/gravure-printing/gravure-printing-presses/overview/machine/lemanicr-delta/>
Erişim Tarihi: 14 Ekim 2024



6.3. Ofset Baskı Tekniği

Ofset baskı tekniği, köklerini Bavyeralı yazar Aloys Senefelder'in 1796 yılında icat ettiği litografi yönteminden almaktadır. Senefelder, kendi eserlerini düşük maliyetle basmak için yaptığı deneyler sonucunda, taş yüzeye yağ bazlı bir kalemle çizim yaparak düz bir yüzeyde baskı yapılmasını sağlayan planografik baskı tekniğini geliştirmiştir. Litografi, yağ ve suyun karışmaması prensibine dayanır; yağ bazlı mürekkep, yalnızca görüntü alanlarına yapışırken, nemli yüzeylere yapışmamaktadır. 1800'lerin başındaysa Senefelder çok renkli litografi denemelerine başlamıştır. Etiketler ve ambalajlar renkli litografi için önemli alanlar hâline gelmiştir. Bu durumun bir sonucu olarak, yüzyılın ortalarında transfer baskı süreçleri geliştirilmiştir. 1875 yılına gelindiğindeyse Robert Barclay, teneke üzerine ofset litografik baskı için bir patent almış ve metal yüzeye baskı yapmak için kauçuk kaplı silindir kullanımını başlatmıştır. Bu yenilik, metal yüzeylerde baskının kalitesini artırmıştır. Bu tekniğin özellikle gıda ve tütün ürünlerinin ambalajlarında kullanımını yaygınlaştırmıştır (Meggs & Purvis, 2011).

Ofset baskının temel prensibi, suyun yağı itmesidir. Bu yöntem, baskı kalıbında işin olduğu ve olmadığı alanlar arasında yükseklik farkı bulunmaması nedeniyle düz baskı olarak da adlandırılmaktadır. 20. yüzyılın başında, Amerikalı Ira Washington Rubel, litografi prensiplerini temel alarak modern ofset baskı tekniğini geliştirmiştir. "Ofset" kelimesi, İngilizce "to set off" ifadesinden türetilmiş olup görüntünün baskı kalıbından doğrudan değil, bir kauçuk blanket aracılığıyla aktarılmasını ifade etmektedir. Bu dolaylı baskı yöntemi sayesinde, görüntü önce kalıptan kauçuk blanket üzerine ters olarak aktarılır; ardından baskı altı malzemesine düz bir şekilde iletilir. Kauçuğun esnek yapısı kâğıt, karton ve metal gibi çeşitli yüzeylere baskı yapılmasını sağlamakta ve baskı kalitesini artırmaktadır. Günümüzde ofset baskı, geniş bir uygulama alanına sahiptir. Kitap, dergi, broşür gibi geleneksel materyallerin yanı sıra metal ve plastik yüzeylerde de kullanılmaktadır. Ayrıca web ofset sistemleri gibi yenilikçi uygulamalar, yüksek hızda baskı yaparak özellikle gazete ve yayıncılık sektöründe önemli bir yer edinmiştir. Ofset baskı, su ve mürekkep dengesi gibi kritik faktörlerin kontrol edilmesiyle kaliteli ve tutarlı sonuçlar sunmaya devam etmektedir. Görsel 4'teki yüksek hızlara ulaşabilen, bütünleşmiş kalite kontrol sistemleri, lak ve kesim üniteleri gibi özelliklerle donatılmıştır. Bu makineler, ambalaj, etiket ve tanıtım sektörlerinde yaygın olarak kullanılmaktadır (Şahin, 2012; Sesli, 2014).

Görsel 4. Heidelberg Speedmaster XL 106 Ofset Baskı Makinesi.

Kaynak:

https://www.heidelberg.com/global/en/products/offset_printing/format_70_x_100/speedmaster_xl_106/product_information_12/product_information_20.jsp
Erişim Tarihi: 14 Ekim 2024



6.4. Sayısal Baskı Tekniği

Sayısal baskı teknolojisi, 20. yüzyılın ortalarında gelişmeye başlamış ve bu dönemde geleneksel baskı yöntemlerine kıyasla daha yavaş yaygınlaşmıştır. Düşük çözünürlük ve baskı hızındaki kısıtlamalar, sayısal baskının endüstriyel alanda benimsenmesini biraz geciktirmiş olsa da dijitalleşme ve teknolojik ilerlemeler sayesinde yüksek çözünürlüğün yanı sıra yüksek hızda baskı yapılabilen sistemler hâline gelmiştir (Tunçel, 2019). Kişiselleştirilmiş basım işlerinde ve küçük tirajlı üretimlerde büyük avantajlar sunan sayısal baskıyı günümüzde popüler yapan en önemli etken, kalıp hazırlıklarına ihtiyaç duymaksızın baskı yapabilme özelliğidir (Cengiz, 2007). Bu teknoloji, iki ana grupta sektöre katkı sağlamaktadır. Mürekkep püskürtmeli (Inkjet) ve elektrofotografik baskı yapmak mümkündür. Esnekliğiyle dikkat çeken bu teknoloji,

maliyet açısından avantajlı ve yüksek üretim kapasitesine sahip olması sebebiyle birçok sektörde sıkça tercih edilmektedir (Şahinbaşkan, 2018).

6.4.1. Mürekkep Püskürtmeli Sistemler (Inkjet) Baskı Tekniği

Mürekkep püskürtmeli (inkjet) baskı teknolojisi, 20. yüzyılın ortalarında ticari bir uygulama hâline gelmiş ve özellikle dijital baskı sistemlerinde büyük bir ilerleme sağlamıştır. Bu yöntem, mürekkebin küçük damlacıklar hâlinde bir yüzeye püskürtülmesine dayanır; sürekli (continuous) ve ihtiyaç üzerine damlacık (Drop-on-Demand-DoD) olmak üzere iki ana kategoriye ayrılır (Arslan, 2022, ss. 1-5).

Mürekkep püskürtmeli (inkjet) baskı teknolojisi, mürekkebin elektronik olarak yönlendirilerek yüzeye aktarıldığı bir baskı yöntemi olarak bilinir. Inkjet baskı sistemleri sürekli akışlı mürekkep püskürtme ile fotoğraf kalitesine yakın sonuçlar elde edebilirken, Drop-on-Demand (DoD) teknolojisinde sadece görüntü olan bölgelere mürekkep damlacıkları püskürtülür. Görsel 5'teki makinede görülen, farklı yöntemlerle çalışan bu sistemin termal, piezo ve elektrostatik inkjet gibi tipleri bulunur ve baskı kafasındaki çok küçük püskürtme uçları sayesinde yüksek çözünürlükte ve parlak renklere sahip baskılara imkân tanır. Bu teknolojinin olumsuz yönü, basım hızının göreceli olarak yavaş olmasıdır (Yılmaz, 2021, ss. 11-13).

Görsel 5. Heidelberg Jetfire 75 Inkjet Baskı Makinesi.

Kaynak:

https://www.heidelberg.com/global/en/products/digital_printing/co/jetfire_75/jetfire_75.jsp
Erişim Tarihi: 14 Ekim 2024



6.4.2. Sıvı Mürekkep (Elektrofotografik) Sistemler (Indigo) Baskı Tekniği

Sıvı mürekkep şarjlı (elektrofotografik) baskı tekniklerinin tarihsel gelişimi, Chester Carlson'ın 1938 yılında icat ettiği elektrofotografi tekniği ile başlamıştır. Carlson tarafından geliştirilen bu teknoloji, başlangıçta fotokopi makinelerinde kullanılmış olup, elektrostatik yüklerle bir görüntü oluşturma ve bu görüntüyü bir yüzeye aktarma prensibine dayanmaktadır (Medeiros, 2015). 1977'de Benny Landa tarafından kurulan Indigo, bu teknolojiye yeni bir boyut kazandırarak 1993 yılında sıvı mürekkep (ElectroInk) kullanan dijital baskı makinelerini geliştirmiştir. Indigo'nun bu makineleri, ofset baskı kalitesini dijital baskının hız ve esnekliğiyle birleştirerek endüstride

devrim yaratmıştır (PCMag, t.y.; Funding Universe, t.y.). HP Indigo basım makineleri hız ve kalite bakımından rakiplerinden ayrılmış ve mürekkep teknolojisindeki ilerlemeler sayesinde çeşitli baskı altı malzemelerine yüksek kaliteli sonuçlarla baskı elde edilmesini sağlamıştır (HP, 2020).

Görsel 6'daki elektrofotografik baskı teknolojisi geniş bir kullanım alanına sahiptir ve toner parçacıklarının baskı yüzeyine elektriksel yüklerle aktarılmasını sağlar. Süreç öncelikle ışığa duyarlı bir silindirin elektrik yüklenmesiyle başlar ve görüntünün oluşturulacağı bölgelerdeki yüklerin azaltılmasıyla devam eder. Toner bu alanlarca çekildikten sonra görünür olur; daha sonra baskı malzemelerine transfer edilmek üzere blanket/kayış ve transfer merdanesi yardımıyla aktarılır. Son aşamada toner parçacıkları ısı ve basınçla baskı yüzeyine sabitlenir. Elektrofotografik sistemler genellikle broşürlerde, kitap ve kartvizit gibi materyallerde kullanılırlar ve yüksek çözünürlüklü baskılar sunarlar. Ayrıca tabaka ve bobin basım makinelerinde kullanılabilen bir sistemdir. Sistem hem toz hem de sıvı toner imkânı sunar. Etiket ve ambalaj endüstrisi gibi alanlar için popüler bir çözüm olarak tercih edilir (Şahinbaşkan, 2018, ss. 850-853).

Görsel 6. HP Indigo Baskı Makinesi.

Kaynak:

<https://www.hp.com/tr-tr/industrial-printers/indigo-digital-presses/lep-digital-printing-technology.html>
Erişim Tarihi: 14 Ekim 2024



7. AMBALAJ ÜRETİMİNDE SAYISAL TASARIMLI ÜRÜNLER

Ambalaj endüstrisinde üreticiler, üretilecek olan ürün çözümleri için geleneksel ofset baskı ve fleksografik baskı kullanmaktadır (Alpakın, 2007, s. 7). Bu baskı tekniklerinde kullanılan grafik tasarım desenleri, aynı kopyaların üretilmesine dayanan bir prensibe göre çalışmaktadır. Önceleri sadece konvansiyonel ofset ve flekso baskı, ambalaj sektöründe yaygın ve tercih edilen üretim teknikleriyken; özellikle son yıllarda dijital baskı sistemleri teknolojilerindeki büyük gelişmeler, bu tekniklerin

ambalaj basımında da tercih edilmesinin önünü açmıştır. Dijital baskı sistemleri, kalıpsız baskı yaparak bilgisayarda oluşturulan grafik tasarımların baskı sonucunda ekrandaki görüntüyle birebir aynı olmasını sağlamaktadır. Dijital baskı sistemleri, tasarlanmış grafikte her baskıda, genel veya bölgesel değişiklik yapılabilmesini sağlayan programsal bir esneklik imkânı sunmaktadır. Bu sayede tasarımcı desteği olmadan bilgisayar tarafından oluşturulan grafiklerin üretilerek basılmasına da imkân sağlamaktadır (İpek, 2018, ss. 64-65).

8. YENİ TEKNOLOJİLER VE AMBALAJ TASARIMI

Günümüzde ambalaj tasarımı, teknolojik yeniliklerin etkisiyle hızla dönüşmektedir. Artırılmış gerçeklik (AR), yapay zekâ (AI) ve değişken veri uygulamaları gibi teknolojiler, ambalajların işlevselliğini ve tüketiciyle etkileşimini artırmaktadır.

8.1. Değişken Veri Uygulamaları

Dijital baskı teknolojisinin gelişmesi ile artık ambalajların tamamı kalıba ihtiyaç duymadan basılabilir hâle gelmiştir. Ayrıca bilgisayar ortamında tanımlanan değişken veriler kolayca ambalajların belirli bölgelerine aktarılabilir. Bunun yanı sıra bilgisayar algoritmalarıyla oluşturulan grafik tasarımlar da ambalaj üzerine uygulanabilmektedir. Bu şekilde kişiselleştirilen ambalajlar tüketicilerin dikkatini çekerek ürünle duygusal bir bağ kurulmasına olanak sağlar. Bu da kişiselleştirme yoluyla pazarlama stratejilerini desteklemekte ve satışları artırabilmektedir (Tunçel, 2019; Efendioğlu, 2023).

Veriler, veri tabanından alınıp ana belge şablonuna entegre edilerek basılı ya da dijital belge oluşturulur. İstenen iş kurallarına uygun olarak her sayfanın içeriği özel hedeflenmiş bilgiler, mesajlar ve görüntüler içerir. Kişiselleştirme, belgelerin çekiciliğini artırır ve mesajın etkinliğini güçlendirir (Avrupaofis, 2018).

Tüketicilerin isimlerinin her bir ambalaj üzerine ayrı basıldığı değişken verili ambalaj tasarımı, ilk kez Coca-Cola tarafından gerçekleştirilen bir kampanyada yaygın olarak kullanılmıştır. Görsel 7’de görüldüğü gibi, Coca-Cola’nın 32 farklı ülkedeki müşterilerine doğrudan ulaşmak amacıyla başlatılan “Bir Coca-Cola Paylaş” kampanyası kapsamında Coca-Cola Light ve Coca-Cola Zero şişelerindeki tanıdık Coca-Cola logosu, farklı ülkelerde yaygın olan isimlerle veya duygusal ifadelerle değiştirilerek özelleştirilmiştir. Kampanya öncelikle Avustralya’da gençlerin %50’sinin hiç Coca-Cola tatmamış olması nedeniyle başlamış ve sonrasında bir fenomene dönüşmüştür. Kampanya sonucunda gençlere ulaşmada %7’lik artış, içimde %5 artış, satışta %3 artış

başarısı elde edildiği gibi, Facebook hareketliliği ise %870 artmıştır. Aynı kampanya Avrupa'daysa Mayıs 2013'te başlamıştır. HP bu projede, özelleştirilmiş etiketler için Indigo dijital ve konvansiyonel basım tekniğini bir araya getirmiştir. Baskı makineleri üç ay boyunca sürekli çalışarak toplam 800 milyon ambalaj üretmiştir (Mediacatonline, 2018).

8.2. Artırılmış Gerçeklik (AR) Uygulamaları

Artırılmış gerçeklik, fiziksel dünyayı zenginleştirerek bilgisayar tarafından üretilen ses, video, grafik veya dokunsal girdilerle gerçek dünya unsurlarını birleştirir. Bu sayede daha gelişmiş ve etkileşimli bir algı deneyimi sunar (Schueffel, 2017, s. 8).

Görsel 8'de görüldüğü gibi, bir öğrenci projesi olarak eğitimci Gerardo Herrera tarafından ArtCenter College of Design'da yürütülen AR ambalaj tasarımı projesinde öğrenci Jenny Joe; Pepsi ve DC Comics, Justice



League of America karakterlerinin yer aldığı kutulardan oluşan bir koleksiyon oluşturmuştur. Kutudaki piksel grafiğini açarak Pepsi X JLA, San Diego Comic Con'da diğer insanlarla savaşabilen gizli süper kahramanları ortaya çıkarmakta ve ilgi çekici bir tüketici deneyimi sunmaktadır. Baskı tekniği olarak sayısal baskı öngörülmüştür (Lin, 2017).

Görsel 7. Coca-Cola "Share a Coke" ["Bir Coca-Cola Paylaş"] Kampanyası şişe örnekleri.

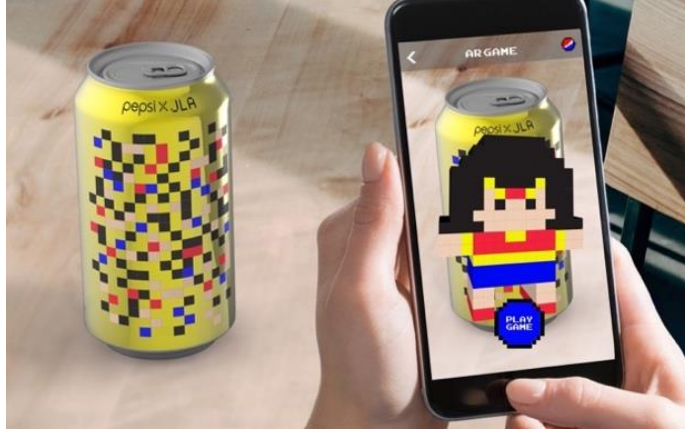
Kaynak:

<https://www.coca-colacompany.com/about-us/history/how-a-campaign-got-its-start-down-under>
Erişim Tarihi: 14 Ekim 2024

Görsel 8. AR Ambalaj Uygulaması.

Kaynak:

<https://packagingoftheworld.com/2017/11/pepsi-x-jla-ar-packaging-campaign.html>
Erişim Tarihi: 14 Ekim 2024



8.3. Yapay Zekâ (AI) Destekli Tasarımlar

Değişken verili sayısal baskıya benzer bir kampanyayı Coca-Cola yine İsrail ölçeğinde gerçekleştirmiştir. Coca-Cola İsrail’de Gefen Ekibi, Q Digital ve HP Indigo’nun yardımıyla benzersiz bir kampanya yürütmüştür. Görsel 9’da görüldüğü gibi, Diet Coke projesinde 2012 yılında Absolut tarafından yapılan benzer kampanyadaki gibi değişken algoritma kullanan program, milyonlarca eşsiz tasarımın tamamen otomatik olarak oluşturulmasını sağlayarak benzersiz tasarımlar yaratmıştır (Nudd, 2014). Konsept, benzersiz şekilde tasarlanmış yüzlerce reklam panosunun yanı sıra özel şişe tasarımlarının da yer aldığı tişörtleri ve diğer eşyaların satışını yapan stantları içeren reklam kampanyasını genele yaymıştır. Satışlar %2, marka tanınırlığı %3, satın alma niyeti ise %2 artmıştır (Priselac, 2014).

Görsel 9. Biricik “Diet Coke” şişeleri.

Kaynak:

<https://www.adweek.com/creativity/diet-coke-prints-2-million-unique-labels-latest-stroke-packaging-genius-161042/>
Erişim Tarihi: 23 Nisan 2018



8.4. Seçilen Örneklerin İncelenmesi

Nutella’nın “Nutella Unica” kampanyası kişisel markalaşma stratejilerinin etki alanını göstermektedir. Görsel 10’daki yapay zekâ algoritmaları tarafından üretilmiş 7 milyon farklı tasarıma sahip kavanozdan oluşan kampanya büyük ilgi görmüştür. Bu yenilikçi yaklaşım sayesinde Nutella markası müşterileriyle daha derin bir bağ kurmuş ve kampanyada üretilen kavanozlar sadece bir ay içerisinde tamamen satılarak büyük bir başarı elde edilmiştir (Pazarlamasyon, 2017).

Görsel 10. "Nutella Unica" kampanyası.

Kaynak:

<https://www.pazarlamasyon.com/nutella-her-biri-farkli-tasarima-sahip-7-milyon-kavanoz-uretti>
Erişim Tarihi: 15
Aralık 2024



Hindistan merkezli Mold-Tek Packaging, Domino K600i UV inkjet yazıcılarını kullanarak yenilikçi değişken veri baskısı uygulamaları gerçekleştirmiştir. Bu teknoloji, ambalajlara QR kodları ve izlenebilirlik bilgileri gibi benzersiz veriler basılmasına olanak tanımış; özellikle gıda ve ilaç sektörlerinde izlenebilirlik ve güvenilirlik açısından önemli bir katkı sağlamıştır. Görsel 11'deki gibi Domino K600i, kalıp içi etiketlerde hem yüksek hız hem de kaliteli baskı sunarak, Mold-Tek'in üretim süreçlerini optimize etmesine ve müşteri memnuniyetini artırmasına yardımcı olmuştur (Domino Printing, 2022).

Görsel 11. K600i White tarafından üretilmiş değişken verili şeffaf baskı örnekleri.

Kaynak:

<https://www.textilegence.com/en/new-printing-solution-from-domino-k600i-white>
Erişim Tarihi: 16
Aralık 2024



Skratch Labs, ePac Flexibles ile iş birliği yaparak benzersiz bir ambalaj deneyimi sunmayı başarmıştır. Bu ortaklık sayesinde, sınırlı üretim partileri için özelleştirilmiş ambalaj tasarımları oluşturulmuş ve değişken veri baskı teknolojileri kullanılarak her bir ambalajın farklı ve dikkat çekici hâle gelmesi sağlanmıştır. Özellikle sporcu gıda ürünleri alanında faaliyet gösteren Görsel 12'deki Skratch Labs, bu yenilikçi ambalajlarla hem marka farkındalığını artırmış hem de tüketicileriyle daha güçlü bir bağ kurmuştur (ePac Flexibles, t.y.).

Görsel 12. Skratch Labs esnek ambalaj örnekleri.

Kaynak:

<https://epacflexibles.com/variable-data-printing-6-ways-it-can-enhance-your-brand/>

Erişim Tarihi: 16 Aralık 2024



Görsel 13'teki 19 Crimes şarap markası, etiketlerinde artırılmış gerçeklik (AR) teknolojisini kullanarak tarihî karakterlerin hikâyelerini canlandırmaktadır. Tüketiciler, şişe etiketini "Living Wine Labels" uygulamasıyla taradıklarında, etiket üzerindeki karakterler canlanarak kendi hikâyelerini anlatmaktadır. Bu yenilikçi pazarlama stratejisi, markanın satışlarını ve tüketici etkileşimini artırmıştır. Örneğin, 2017 yılında uygulama 500.000'den fazla kez indirilmiş ve marka, %60'lık bir hacim artışı ve %70'lik bir değer artışı kaydetmiştir (Sommeliers Choice Awards t.y.).

Görsel 13. 19 Crimes şarap AR etiket örneği.

Kaynak:

<https://www.queppeln.com/augmented-reality-app-like-19-crimes-wine/>

Erişim Tarihi: 16 Aralık 2024



Görsel 14'te görüldüğü gibi Fanta, Cadılar Bayramı döneminde sınırlı sayıda ürettiği özel şişe serisiyle dikkat çekmiştir. Her bir aromanın etiketinde korkutucu yüz tasarımları kullanılmış ve taranabilir QR kodları eklenmiştir. Bu QR kodları, müşterilerin çeşitli ödüller kazanabilecekleri yarışmalara katılmalarına imkân tanımıştır (Fespa, 2023). Bu yaratıcı etiket tasarımları, Fanta'nın genç tüketiciler arasında popülerliğini artırmış ve markanın Cadılar Bayramı temasına uyum sağlamasına yardımcı olmuştur. Korkutucu yüz tasarımları ve etkileşimli QR kodları, tüketicilere hem görsel bir şölen sunmuş hem de etkileşimli bir deneyim yaşatmıştır (Google Play, t.y.).

Görsel 14. Fanta, Cadılar Bayramı AR etiket örneği.

Kaynak:

https://www.fespa.com/tr/haber-medyasi/2023-un-en-iyi-20-cadilar-bayrami-baskisi?utm_source=chatgpt.com
Erişim Tarihi: 16 Aralık 2024



9. BULGULAR ve TARTIŞMA

Ambalaj tasarımında kullanılan teknolojiler hem pazarlama stratejilerinde hem de tüketici etkileşiminde önemli bir yer tutmaktadır. Coca-Cola'nın "Bir Coca-Cola Paylaş" kampanyası, özelleştirilmiş ambalajların tüketicilerle daha kişisel bir bağ kurmada ne kadar etkili olduğunu göstermiştir. Kampanya sonucunda satışlarda %3 artış sağlanmış ve gençlere ulaşmada %7'lik bir ilerleme kaydedilmiştir (Priselac, 2014).

Nutella'nın kişiselleştirilmiş ambalaj kampanyası ise tüketici algısını değiştiren bir diğer başarılı uygulamadır. Her biri farklı tasarıma sahip milyonlarca kavanoz üretilerek, tüketicilerin marka ile etkin bir bağ kurması sağlanmıştır (Pazarlamasyon, 2017).

Artırılmış gerçeklik (AR) teknolojileri de ambalaj tasarımını dinamik bir pazarlama aracına dönüştürmüştür. 19 Crimes şarap markasının "Living Wine Labels" uygulaması, tüketicilere markanın hikâyesini deneyimleme fırsatı sunmuş ve bu yenilikçi strateji, markanın satışlarını %60 oranında artırmıştır (Sommeliers Choice Awards t.y.).

Benzer şekilde, Fanta'nın Cadılar Bayramı kampanyası, tüketicilere hem görsel hem de etkileşimli deneyimler sunmuş ve genç tüketiciler arasında popülerlik kazanmıştır. Bu kampanya, teknolojinin tüketicinin ilgisini çekmek ve marka sadakatini artırmak için nasıl yaratıcı bir şekilde kullanılabileceğini göstermektedir (Fespa, 2023).

Ambalaj tasarımında kullanılan teknolojilerin sadece pazarlama değil, sürdürülebilirlik açısından da önemli olduğu belirtilmektedir. Örneğin, Tetrapak'ın çevre dostu ambalaj teknolojisi hem üreticiler hem de tüketiciler için önemli bir sürdürülebilirlik çözümü sunmaktadır (Calver, 2004).

Bu araştırmada incelenen örnekler, ambalaj tasarımında kullanılan teknolojilerin tüketici davranışlarını nasıl şekillendirdiğini ve markalar için hangi avantajları sağladığını açıkça göstermektedir.

9.1. Coca-Cola'nın "Bir Coca-Cola Paylaş" Kampanyası

Coca-Cola'nın değişken veri baskısı kullanarak kişiselleştirilmiş ambalajlar sunması, bireysel tüketicilerle doğrudan bağ kurmayı başarmıştır. Özellikle genç tüketicilere ulaşmada sağladığı başarı, ambalaj tasarımının bir pazarlama aracı olarak stratejik önemini ortaya koymaktadır. Görsel 7'deki kampanya, markanın küresel pazar payını artırmanın yanı sıra kişiselleştirme yaklaşımının tüketici sadakatini güçlendirebileceğini de kanıtlamıştır.

9.2. Nutella'nın Kişiselleştirilmiş Ambalaj Kampanyası

Görsel 10'da görüldüğü gibi; Nutella'nın milyonlarca farklı tasarımla kişiselleştirilmiş ambalajlar sunması, bireyselleştirilmiş pazarlama stratejilerinin ne kadar etkili olabileceğini göstermektedir. Bu yaklaşım, sadece satış rakamlarını artırmakla kalmamış, aynı zamanda tüketicilerin marka algısını güçlendirmiştir. Bu uygulama, ambalaj tasarımının yaratıcılık ve teknoloji ile birleştiğinde pazarlama açısından nasıl bir dönüştürücü güce sahip olduğunu göstermektedir.

9.3. 19 Crimes şarap Markası ve AR Teknolojisi

Görsel 13'teki 19 Crimes şarap markası, artırılmış gerçeklik (AR) teknolojisiyle tüketicilere benzersiz bir deneyim sunmuştur. şişe etiketlerinin AR teknolojisiyle canlanarak hikâye anlatımı sunması hem marka hikâyesi oluşturma hem de tüketici etkileşimini artırma açısından güçlü bir strateji olmuştur. Tüketicilerin ürünle fiziksel ve duygusal bağ kurmasını sağlayan bu yöntem, AR teknolojisinin pazarlama stratejileri açısından etkileyici bir potansiyele sahip olduğunu göstermektedir.

9.4. Fanta'nın Cadılar Bayramı Kampanyası

Görsel 14'teki Fanta'nın AR destekli Cadılar Bayramı ambalajları, tüketicilere eğlenceli ve etkileşimli bir deneyim sunarak genç tüketici kitlesini hedeflemiştir. Oyunlaştırma unsurlarının dâhil edildiği bu kampanya, AR teknolojisinin tüketici ilgisini çekmede ve markaya bağlılık oluşturmada ne kadar etkili olabileceğini ortaya koymuştur. Fanta'nın bu stratejisi, genç kitle ile dinamik bir bağ kurmak isteyen markalar için yaratıcı bir örnek teşkil etmektedir.

9.5. Tetrapak'ın Sürdürülebilir Ambalaj Teknolojisi

Tetrapak, çevre dostu ambalaj malzemeleriyle sürdürülebilirlik konusundaki sorumluluğunu yerine getiren bir marka olarak dikkat çekmektedir. Minimum malzeme kullanımıyla maksimum koruma sağlayan ambalajlar, çevresel etkilerin azaltılmasında önemli bir çözüm sunmaktadır. Tetrapak örneği, çevresel sürdürülebilirliğin ambalaj tasarımında yalnızca etik bir yaklaşım değil, aynı zamanda tüketici tercihlerini şekillendiren bir faktör olduğunu göstermektedir (Calver, 2004, s. 10).

Bu örnekler, ambalaj tasarımında kullanılan yenilikçi teknolojilerin ve stratejilerin, pazarlama, tüketici etkileşimi ve sürdürülebilirlik açısından güçlü sonuçlar doğurduğunu ortaya koymaktadır. Her bir örnek, ambalajın sadece ürün koruma aracı değil, aynı zamanda bir iletişim ve pazarlama platformu olarak kullanılabileceğini kanıtlamaktadır.

10. SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu çalışma, ambalaj tasarımında kullanılan teknolojik yeniliklerin ve stratejilerin tüketici davranışlarını nasıl etkilediğini kapsamlı bir şekilde ele almıştır. İncelenen örnekler, ambalajın yalnızca bir koruma ve taşıma aracı olmadığını, aynı zamanda marka ile tüketici arasında güçlü bir iletişim aracı olduğunu ortaya koymaktadır.

- **Kişiselleştirme ve Değişken Veri Baskısı:** Coca-Cola ve Nutella gibi markaların, değişken veri baskısıyla kişiselleştirilmiş ambalajları tüketiciye sunarak marka sadakatini artırdığı ve pazar payını genişlettiği gözlemlenmiştir.
- **Artırılmış Gerçeklik (AR) Teknolojisi:** 19 Crimes şarap markası ve Fanta gibi markaların AR teknolojisi kullanarak etkileşimli ve eğlenceli deneyimler sunması, markaların tüketicilerle duygusal bağ kurmasını sağlamıştır.
- **Sürdürülebilirlik Yaklaşımları:** Tetrapak örneğinde olduğu gibi, çevre dostu malzemelerin kullanımı hem tüketicilerin çevresel duyarlılıklarını karşılamış hem de markaların sorumlu üretim politikalarını öne çıkarmıştır.

Ambalaj tasarımında bu tür yenilikçi yaklaşımlar, sadece ürünlerin tanıtımını ve satışını desteklemekle kalmamış, aynı zamanda tüketicilerin marka algısını da güçlendirmiştir.

Bu çalışmanın bulgularından yola çıkılarak gelecekte yapılabilecek araştırmalara yönelik öneriler şu şekilde sıralanabilir:

- **Yeni Teknolojilerin Etkisi:** Değişken veri, artırılmış gerçeklik ve yapay zekâ gibi teknolojilerin ambalaj tasarımında daha geniş bir şekilde nasıl kullanılabileceği araştırılmalıdır. Bu teknolojilerin, özellikle tüketici güvenliği ve ürün izlenebilirliği gibi konularda nasıl katkı sağlayabileceği detaylı bir şekilde ele alınabilir.
- **Tüketici Davranışları Üzerine Etkiler:** Değişken veri baskısının, farklı yaş grupları ve demografik özelliklere sahip tüketiciler üzerindeki etkisi incelenmelidir. Özellikle genç nesillerin bu tür teknolojilere olan tepkileri, gelecekteki pazarlama stratejileri açısından önem taşımaktadır.
- **Sürdürülebilir Ambalaj Çözümleri:** Çevre dostu ambalaj malzemelerinin üretim maliyetlerini düşürmek ve yaygınlaştırmak için yeni yöntemler geliştirilmelidir. Ayrıca, tüketicilerin sürdürülebilir ambalaj tercihlerini etkileyen faktörler üzerine yapılacak araştırmalar, bu alanda yol gösterici olacaktır.
- **Küresel Uygulamalar ve Standartlar:** Ambalaj tasarımında kullanılan teknolojilerin uluslararası pazarlarda nasıl kabul gördüğü ve bu pazarlarda karşılaşılan zorluklar detaylı bir şekilde araştırılabilir. Ayrıca, küresel standartlar oluşturulması yönünde çalışmalar yapılabilir.
- **Marka ile Tüketici Arasındaki İletişim:** Ambalaj tasarımında kullanılan etkileşimli unsurların, tüketicinin markaya duyduğu güven ve bağlılık üzerindeki etkisi daha kapsamlı bir şekilde ele alınabilir.

Araştırma ve Yayın Etiği Beyanı

Araştırma, Etik Kurul Kararı gerektirmemektedir.

Çıkar Çatışması Beyanı

Makale ile ilgili herhangi bir kurum, kuruluş ve kişi ile çıkar çatışması yoktur.

KAYNAKÇA

- Alpakın, L. F. (2007). *Fleksibil ambalajlar*. Ambalaj Sanayicileri Derneği.
- Arıkan, A. (2007). *Sert plastik ambalajlar*. Ambalaj Sanayicileri Derneği.
- Arslan, S. (2022). Sıvı tonerli elektrofotografik dijital baskı sistemlerinde makine parametrelerinin baskı sonuçlarına etkisi [Yüksek lisans tezi] Marmara Üniversitesi].
- Avrupaofis. (2018). *Değişken veri basımı*. 23 Nisan 2018 tarihinde <http://www.avrupaofis.com.tr/Sayfa/Goster/degisken-veri-basimi> adresinden edinilmiştir.
- Aydar, C. (2010). *Bir ürün olarak ambalaj ile tüketici odaklı pazarlamanın ambalaj tasarımı sürecindeki belirleyiciliğinin incelenmesi*. [Yayımlanmamış Yüksek lisans tezi] Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.
- Aynsley, J. (2001). *Pioneers of modern graphic design a complete history*. Octopus Publishing.
- Becer, E. (2011). *İletişim ve grafik tasarım*. Dost Kitabevi.
- Becer, E. (2014). *Ambalaj tasarımı*. Dost Kitabevi.
- Calver, G. (2004). *What is packaging design?* Rotovision SA.
- Cengiz, C. (2007). *Dijital baskının faydaları ve sorunları*. II. Uluslararası Matbaa Teknolojileri Sempozyumu
- Domino Printing. (2022). *Mold-Tek packaging delivers high variable data printing with Domino K600i*. 16 Aralık 2024 tarihinde <https://www.domino-printing.com/en/news-and-events/2022/mold-tek-packaging-delivers-high-variable-data-printing-with-domino-k600i> adresinden edinilmiştir.
- Efendioğlu, İ. H. (2023). *Sistematik bir literatür taraması ile kişiselleştirilmiş pazarlama*. Toplum, Ekonomi ve Yönetim Dergisi, 4(Özel), 28-38. 15 Aralık 2024 tarihinde <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/3376826> adresinden edinilmiştir.
- ePac Flexibles. (t.y.). *Skratch labs and epac deliver a truly unique package experience*. 16 Aralık 2024 tarihinde <https://epacflexibles.com/skratch-labs-and-epac-deliver-a-truly-unique-package-experience/> adresinden edinilmiştir.
- Erçin, K. (1961). *Matbaa teknisyenleri için faydalı bilgiler*. Ankara: Mars Matbaası.
- Fespa. (2023). *2023'ün En İyi 20 cadılar bayramı baskısı*. 16 Aralık 2024 tarihinde <https://www.fespa.com/tr/haber-medyasi/2023-un-en-iyi-20-cadilar-bayrami-baskisi> adresinden edinilmiştir.
- Funding Universe. (t.y.). *Indigo NV history*. 14 Ekim 2024 tarihinde <https://www.fundinguniverse.com/company-histories/indigo-nv-history/> adresinden edinilmiştir.
- Google Play. (t.y.). *Fanta halloween uygulaması*. 16 Aralık 2024 tarihinde <https://play.google.com/store/apps/details?id=com.rd3digital.fantahalloween> adresinden edinilmiştir.
- HP. (2020). *The HP Indigo LEP / LEPX Technology & The Future of Digital Printing*. 11 Ekim 2024 tarihinde <https://digitalprinting.hp.com/content/dam/sites/possibility->

city/indigo-printers/v12/business-transformation/4AA7-7174ENE.pdf adresinden edinilmiştir.

- İnovatif Kimya Dergisi. (2018). *Joseph Wilson Swan*. *İnovatif Kimya Dergisi*. 9 Ekim 2024 tarihinde <https://inovatifkimyadergisi.com/joseph-wilson-swan> adresinden edinilmiştir.
- İpek, A. R. (2018). Multidisciplinary studies-4. in H. Arslan Kalay (Ed.), *Variable Packaging Design* (pp. 63-69). Institut za Geografiju.
- Kurt, M., B. (2012). *Flekso baskı sisteminde kullanılan baskıaltı malzemelerinin ve kalıbın basan yüzey yüksekliğinin, kaliteye etkisinin tespit edilmesi*. [Yayımlanmamış Doktora tezi] Marmara Üniversitesi.
- Lechêne, R. (t.y.). *Printing-publishing*. Encyclopedia Britannica. 14 Ekim 2024 tarihinde <https://www.britannica.com/topic/printing-publishing> adresinden edinilmiştir.
- Library of Congress. (t.y.). *The rotogravure process*. Newspaper pictorials: World War I rotogravures, 1914-1919. 27 Eylül 2024 tarihinde <https://www.loc.gov/collections/world-war-i-rotogravures/articles-and-essays/the-rotogravure-process/> adresinden edinilmiştir.
- Lin, D. (2017). *Pepsi X JLA AR Packaging Campaign*. Packaging of the World. 14 Ekim 2024 tarihinde <https://packagingoftheworld.com/2017/11/pepsi-x-jla-ar-packaging-campaign.html> adresinden edinilmiştir.
- Medeiros, R. (2015). *Electrophotography*. In Graphic design and print production fundamentals. 16 Ağustos 2024 tarihinde <https://opentextbc.ca/graphicdesign/chapter/6-3-electrophotography/> adresinden edinilmiştir.
- Mediacatonline. (2018). *Coca-Cola ürünlerinde kişisel etiketler*. 23 Nisan 2018 tarihinde <http://www.mediacaonline.com/coca-cola-urunlerine-kisisel-etiketler/> adresinden edinilmiştir.
- Meggs, P. B., & Purvis, A. W. (2011). *Meggs' history of graphic design 5th edition*. John Wiley & Sons, Inc.
- Nudd, T. (2014). *Diet Coke Prints 2 Million Unique Labels in Latest Stroke of Packaging Genius*. Adweek. 23 Nisan 2018 tarihinde <https://www.adweek.com/creativity/diet-coke-prints-2-million-unique-labels-latest-stroke-packaging-genius-161042/> adresinden edinilmiştir.
- Pazarlamasyon. (2017). *Nutella her biri farklı tasarıma sahip 7 milyon kavanoz üretti*. 21 Kasım 2024 tarihinde <https://www.pazarlamasyon.com/nutella-her-biri-farkli-tasarima-sahip-7-milyon-kavanoz-uretti> adresinden edinilmiştir.
- PCMag. (t.y.). *Electrophotographic*. PCMag Encyclopedia. 3 Temmuz 2024 tarihinde <https://www.pcmag.com/encyclopedia/term/electrophotographic> adresinden edinilmiştir.
- Priselac, M. (2014). *Extraordinary Collection: Coke Israel Creates 2 Million Unique Diet Coke Bottles*. 23 Nisan 2018 tarihinde <https://www.coca-colacompany.com/stories/extraordinary-collection-coke-israel-creates-2-million-unique-diet-coke-bottles.html> adresinden edinilmiştir.
- Puis, S. & Silva, J. (2011). *Package design workbook: The art and science of successful packaging*. Rockport.

- Red Oak Label. (t.y.). *How does the flexographic printing process work?* 4 Haziran 2024 tarihinde <https://www.redoaklabel.com/blog/how-does-the-flexographic-printing-process-work/> adresinden edinilmiştir.
- Schueffel, P. (2017). *The concise fintech compendium*. Haute Ecole De Gestion.
- Sesli, Y. (2014). *Dijital baskı sistemlerinde baskı kalitesine etki eden parametrelerin incelenmesi*. [Yayımlanmamış Doktora tezi] Marmara Üniversitesi.
- Sommeliers Choice Awards. (t.y.). *Technology and wine: How 19 Crimes and Augmented Reality has Helped Revolutionize the Wine Label*. 16 Aralık 2024 tarihinde <https://sommelierschoiceawards.com/en/blog/insights-1/technology-and-wine-how-19-crimes-and-augmented-reality-has-helped-revolutionize-the-wine-label-275.htm> adresinden edinilmiştir.
- Şahin, C. (2012). *Ofset baskı tekniğinde baskı operatörlerinin kalite verimliliğine etkisinin değerlendirilmesi* [Yayımlanmamış Doktora tezi] Gazi Üniversitesi.
- Şahinbaşkan, T., (2018). Etiket üretimi için dijital baskı sistemlerinin değerlendirilmesi. *6. Uluslararası Matbaa Teknolojileri Sempozyumu* içinde (pp. 845-856).
- Tunçel, O. (2019). *Dijital çağda baskı teknolojileri*. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 23, 361-377.
- Türker, O. (2023). *Ambalaj tasarımında artırılmış gerçeklik ve bir uygulama örneği*. *İdil*, 110, 1661-1671.
- Twede, D. (2002). *Commercial amphoras: The earliest consumer packages?* *Journal of Macromarketing* 22(1):98-108. DOI:10.1177/027467022001009
- Verlaufdesign. (2024). *The evolution of flexographic printing: A journey through history*. 29 Haziran 2024 tarihinde <https://verlaufdesign.com/2024/01/08/the-evolution-of-flexographic-printing-a-journey-through-history/> adresinden edinilmiştir.
- Yılmaz, U. (2021). *Atık kağıtların geri dönüşüm sayısının inkjet dijital baskı özellikleri üzerine etkisinin araştırılması* [Yayımlanmamış Doktora tezi] Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Üniversitesi.

Araştırma Makalesi

Atık Camları Seramik Kalıp İçerisinde Şekillendirme Yöntemleri ve Uygulamalar

Ergün ARDA*

ORCID: 0009 0008 2424 2000

*Doç. Dr., ergunarda@comu.edu.tr, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik ve Cam Bölümü

Öz

Seramik yapımının geçmişi ortalama on bin yıl, yapay camın geçmişi ise beş bin yıl öncesine dayanmaktadır. Sanayi devrimi ile gelişen üretim teknolojisi cam ambalaj ürünlerin kullanımını artırmış; bununla beraber kavanoz, parfüm, ilaç ve tüketilebilir sıvı içeceklerin cam kap malzemeleri atık çöp olarak ekolojik dengeyi bozacak bir tehdit oluşturmuştur. Fabrikaların artan üretim maliyetleri, hammadde kaynaklarının tüketiminin azaltılması ve çevre kirliliğinin önüne geçilmek istenmesi sebebi ile kâğıt, metal ve cam atıkların geri kazanılması için "geri dönüşüm yöntemi" yönetmelikler çerçevesinde uygulanmaya başlanmıştır. Bu makale, toplanan katı cam atık malzemelerin "geri dönüşüm yöntemi" ile mikronize boyutta (100-3000 mikron arası) cam taneciğine dönüştürülmesini ve geri kazanılan cam tanecikleri ile sanat eserlerinin şekillendirilme süreçlerini içermektedir. Araştırmanın en önemli özelliği, cam hamuru (pâte de verre) tekniğinin pişmiş (bisküvi) toprak açık kalıplar kullanılarak yapılmış olmasıdır. Çalışma kapsamında şekillendirilecek olan cam eserlerin tasarımları düşünülmüş, ölçüleri belirlenmiş, çömlekçi çarkında farklı çaplarda pişmiş toprak kalıplar şekillendirilmiş ve üretilmiştir. Pişmiş toprak kalıpların içine geri dönüşümle elde edilen atık cam kırıkları yerleştirilerek füzyon fırınında 750 °C ile 950 °C derecelerde ısıtılarak tabi tutularak biçimlendirilmiştir. Sonuçta, farklı çaplarda ve renklerde ortalama 50 cam eser ortaya çıkarılmıştır.

Anahtar kelimeler: geri dönüşüm, cam, seramik, cam hamuru, sanat

Research Article

Methods and Applications of Shaping Waste Glass in Ceramic Molds

Ergün ARDA*

ORCID: 0009 0008 2424 2000

Assoc. Prof. Dr., ergunarda@comu.edu.tr, Çanakkale Onsekiz Mart University, Faculty of Fine Arts, Dept. of Ceramics and Glass

Abstract

The history of ceramic production dates back approximately ten thousand years, while the history of artificial glass dates back five thousand years. The production technology that developed with the industrial revolution increased the use of glass packaging products; however, glass container materials of jars, perfumes, medicines and consumable liquid beverages posed a threat that would disrupt the ecological balance as waste garbage. Due to the increasing production costs of factories, the reduction of consumption of raw material resources and the desire to prevent environmental pollution, the "recycling method" has been started to be implemented within the framework of regulations for the recovery of paper, metal and glass waste. This article includes the conversion of collected solid glass waste materials into micronized glass grains (between 100-3000 microns) with the "recycling method" and the shaping processes of artworks with the recovered glass grains. The most important feature of the research is that the glass paste (pâte de verre) technique was performed using open baked (biscuit) clay molds. The designs of the glass works to be shaped within the scope of the study were considered, their dimensions were determined, and baked clay molds of different diameters were shaped and produced on the potter's wheel. Recycled waste glass shards were placed into terracotta molds and shaped by heat treatment at 750 ° C to 950 ° C in a fusion furnace. As a result, an average of 50 glass works of different diameters and colors were created.

Keywords: recycling, glass, ceramics, pâte de verre, art

1.GİRİŞ

Bu çalışmada, atık durumdaki şişe ve benzeri cam ürünlerin geri dönüşüm yöntemi ile elde edilmesi, cevher kırma makinesinde kırılması, tane boyutlarının çelik eleklerle elenerek tasnif edilmesi ve pişmiş toprak kalıplar içinde cam füzyon fırınları kullanılarak esere dönüştürülmesi süreci ele alınmaktadır. Cam hamuru tekniği, Mezopotamya ve Antik Mısır uygarlığından beri kullanılmaktadır. Bu konudaki ulusal literatür tarandığında, tekniğin açık ve kapalı alçı kalıplarla uygulandığı görülmektedir; ancak bilinen tek yöntem bu değildir. Mevcut kaynaklarda, pişmiş toprak açık kalıplar ve cam hamuru tekniği kullanılarak eser üretilebileceğine dair bir yayın bulunmamaktadır. Bu çalışmada, cam hamuru tekniği ile belirlenen tasarım ve ölçülere göre çömlekçi çarkında elle şekillendirilmiş pişmiş toprak açık kalıplar içinde, artistik amaçlı cam duvar tabağının şekillendirilmesi süreci anlatılmaktadır. Cam malzeme ile artistik üretim yapmak isteyen öğrenci ve akademisyenler, bu çalışmada anlatılan yöntemleri uygulayarak cam eserleri şekillendirebileceklerdir.

Sanayi devrimi, doğal kaynakların tüketimini hızlandırmış ve gelişen teknoloji tüketim alışkanlıklarını değiştirmiştir. Bu durum, yeni malzeme ve ürünlerin kullanımını artırmıştır. Bu ürünlerin ambalajları, doğal olarak ekolojik sorunlara neden olmuştur. Endüstrileşmenin yarattığı sorunlar karşısında sanat alanında yeni arayışlar ortaya çıkmıştır. Sanatçı kimliği ve duyarlılığı ile atık durumundaki materyaller ya geri dönüşüm ya da ileri dönüşüm yolu ile sosyal yaşama kazandırılarak sanatın nesnesi olmuştur. Nitekim bu çalışmada, atık cam gibi değerli bir hammaddenin sanat eserine dönüştürülme süreci, geri dönüşüm yöntemi kullanılarak gerçekleştirilmektedir. Birçok bilim insanının ve sanatçının da katı atıklardan olan cam malzeme ile farklı alanlarda çalıştıkları, yapılan literatür taramasında tespit edilmiştir. Önder Küçükerman'ın (1985) *Cam Sanatı ve Geleneksel Türk Camcılığında Örnekler* isimli kitabı, cam hamuru tekniğine değinen ilk çalışmalardandır.

Yaşar Çoşkun'un (1997) *Cam Hamuru*, Fayans isimli makalesi, Rahmi Atalay'ın (2006), *Camın Heykel Sanatına Plastik ve Estetik Katılımları* isimli sanatta yeterlik çalışması, Sema Okan'ın (2008) *Pâte de Verre Cam Şekillendirme Tekniğinin Araştırma ve Uygulamaları* isimli yüksek lisans tezi, Mehmet Aydın'ın (2008) *Camın Tarihsel Sürecinde Pâte de Verre Tekniği* isimli makalesi ile Güngör Güner'in (2009) *Eğer Bir Seramikçi Cam Çalışmak İstiyorsa Pâte de Verre Doğru Adrestir*

isimli makalesi, seramik ve cam alanındaki akademik araştırmalara katkı sağlayacak niteliktedir.

Keith Cummings (2009), *Çağdaş Cam Sanatı Fırın Teknikleri ve Uygulamaları* çalışmasında, pâte de verre uygulamalarına yer vermiştir. Necati şenok'un (2011) *Pâte de Verre Cam şekillendirme Tekniği ile Cam Sanat Objeleri Araştırma ve Uygulamaları* isimli yüksek lisans çalışması geniş uygulamalar içerir. Ergün Arda'nın (2018), *Cam Tornası ve Çömlekçi Çarkı ile Artistik Cam Uygulamaları* isimli sanatta yeterlik çalışması içerisinde pişmiş toprak açık kalıplar ile zengin pâte de verre uygulamaları yer alır. Resul Güney'in (2018) *Pâte de verre Tekniği ile Form Uygulamaları* isimli yüksek lisans tezi de alandaki bir diğer çalışmadır. Ekrem Kula'nın (2018), *Pâte de Verre ve şeker Kristali Görünümlü Tasarımlar* isimli makalesi ile öğrencisi Duygu Yıldırım'ın *Cam Sanatında 20. Yüzyıldan Günümüze Pâte de Verre Tekniği Uygulamalarındaki Gelişmeler* (2023) isimli yüksek lisans tezi yakın dönemdeki bilimsel çalışmalar arasındadır. Bu çalışmada, pişmiş toprak açık kalıpların şekillendirme aşamaları literatürdeki tartışmalar dikkate alınarak görsellerle desteklenmiş; bu cam eser uygulamalarına ilişkin süreç detaylandırılmıştır.

2. MATERYAL ve YÖNTEM

Bu çalışmada; atık, çevresel problemler, geri dönüşüm tekniği, cam hammaddeleri, kalıp malzemeleri ve pâte de verre uygulamasında kullanılan genel yöntemler gerek ulusal gerekse uluslararası literatür dikkate alınarak incelenmiştir. Çalışmanın temel unsurları; atık cam ambalajlar, cam hamuru, pâte de verre tekniği ve bu tekniğin uygulanmasıdır. Konu, bulgular ışığında tarihsel sıraya göre ele alınmış; araştırma konusu ile ilgili bölümlere atıf yapılmıştır. Bu araştırmanın uygulamaları, 2014-2019 yılları arasında Kırklareli Lüleburgaz Belediyesi Başkanı Emin Halebak'ın izni ile Ekin Sanat Atölyesi'nin seramik ve cam dersliğinde yapılmıştır. Pişmiş toprak kalıplar, çömlekçi çarkında elle şekillendirilerek atölyenin seramik fırınlarında bisküvi pişirimleri yapılmıştır. Pişmiş toprak, açık kalıplar içinde yerli bir markanın cam füzyon fırınında 750 °C ile 950 °C aralığında bir ısıl işlem kullanılarak biçimlendirilmiştir. Çalışma süresince malzeme ve hammadde kalemlerine ilişkin tüm giderler yazar tarafından karşılanmıştır.

3. BULGULAR

3.1. Atık ve Geri Kazanım Yöntemleri

Kullanım alanı çok fazla olan cam malzemenin gündelik yaşamdaki yeri giderek artmakta ve atık cam miktarı da buna paralel olarak

çoğalmaktadır. Atık, "hastane, ev, fabrika vb. yerlerde kullanılmış, artık işlenemez veya çevre için zarar oluşturan her türlü madde" olarak tanımlanır (TDK, 2024). Doğada uzun süre bozulmadan kalabilen cam atıklar, yeniden kullanılmakta ya da geri dönüşüm esasına dayalı olarak üretim bandına katılmaktadır. Geri dönüşüme dâhil olan camın yeniden üretilmesi, sıfırdan üretimden daha az enerji tüketilmesini sağlamaktadır (Çetinkale Demirkan, 2023). Cam, malzeme olarak %100 geri dönüşümü mümkün kılan materyal özellikleri nedeniyle hammadde ihtiyacını ve hammadde üretiminde oluşan çevresel etkiyi azaltma konusunda önemli avantajlar sağlamaktadır. İç ve dış cam kırığının yüksek oranda kullanımı, üretim sürecindeki enerji tüketiminde ve emisyon değerlerinde düşüş sağlanmasına yardımcı olmaktadır. Yeşil cam üretiminde kullanılan cam fırınında %70 hazır cam kırığı kullanımı sağlanarak; özellikli enerji tüketimi %33, sera gazı emisyonları ise %46 seviyelerine kadar azaltılabilmektedir (Şişecam, 2021). Ülkemizde çıkartılan yönetmelikler ve mevzuatlar, Avrupa Birliği (AB) uyum sürecine göre güncellenmekte ve ona göre yayımlanmaktadır. 1983 yılında yayımlanan 2872 sayılı Çevre Kanunu ile başlatılan çevre yönetmelikleri, ilerleyen yıllarda farklı yönetmeliklerin yürürlüğe girmesiyle geliştirilmiştir. Ayrıca, 2004 yılında çıkarılan Büyükşehir Belediyesi Kanunu ve ardından 2005'te çıkarılan Belediye Kanunu ile atık yönetimi konusunda belediyelere düşen görev ve sorumluluklar açıklanmaya çalışılmıştır (Gündüz, 2021). Sanat kapsamında geri dönüşüm kavramı, tarihsel süreç içinde iki türlü tanımlanmaktadır: İlki; yirmici yüzyılda savaş dönemi sonrasında hızla artan sanatta malzeme kıtlığı sonucu, bir eserde kullanılan malzemenin yeniden bir başka eserde kullanımı olarak karşımıza çıkmaktadır. İkincisi ise işlevini yitirmiş olan malzemenin çeşitli sanatsal kaygılar nedeniyle sanat eserine dönüşümü söz konusudur (Armağan Benek, 2023).

Atık camlar, soğuk ve sıcak tekniklerle gerçekleştirilmektedir:

Soğuk işlemler; kesme, kırma, asitle camı aşındırma, kumlama ile aşındırma, kesme, delme, parlatma gibi cama uygulanan ısının kullanılmadığı yöntemlerdir. Sıcak işlemler ise; füzyon fırınında kalıpla biçimlendirme, sıcak döküm, şaloma ile biçimlendirme gibi teknikler kullanılarak yüksek ısı ile cama uygulanan yöntemlerdir. (Eryılmaz Aksakal, 2019, s. 127)

Dönüştürülen malzemelerin çeşitliliği ve karakteristiği, bu malzemeleri sanatçı için bir anlatım aracı hâline getirmiştir. "Atık malzemenin sunduğu sınırlanamayacak ölçüde olan çeşitlilik, geri

dönüşüm ile birlikte sanatçı ve izleyici açısından da farklı bir bağ kurulmasını sağlamaktadır” (Birinci ve Feyzoğlu, 2022, s. 1425).

3.2. Cam Hamuru (Pâte de Verre) ve Tarihi

Pâte de verre tekniğinin eski yapım yöntemi, Mezopotamya’ya ve oradan da kadim Mısır uygarlığına kadar uzanmaktadır. Cam malzemeyi kullanma yöntemleri, ilk defa seramik yüzeyde sırlama olarak ortaya çıkmıştır. Katır boncuğu yöntemi, mısır pastası ve fayans yapım uygulamaları ve fırınlamaları, pâte de verre tekniği ile ilişkilidir. Pâte de verre tekniğini uygulayan sanatçılara göre, tekniğin tanımı değişiklik göstermektedir. Bu tekniği Türkiye’de ilk uygulayan sanatçı, alandaki ikinci kuşak akademisyenlerden biri olan Güngör Güner’dir. Güner’in tecrübelerinden yola çıkarak yaptığı tanıma göre; “refrakter (ateşe dayanıklı) alçıdan gerçekleştirilmiş iki kalıp arasına yerleştirilen *cam kırıklarının* ya da iki kalıp arasına eriyerek kalıbın içindeki boşluğu doldurmasını sağlamak için kalıpla birlikte en az 1000°C derecelik bir fırında fırınlanmasıdır” (Güner, 2009, s. 97).

Mehmet Aydın, uygulamalara dair şunları söylemektedir:

Cam hamuru tekniğinde kullanılacak camlar, termal şoka uğratılarak soğuk suya atılarak, makine veya bir alet yardımı ile kırılarak, küçük parçalar hâline getirilir. İstenilen boyuttaki cam parçalar bir elek yardımı ile ayrıştırılır. Bazı uygulamalarda cam macun hâline getirilip şekillendirmesi yapılır, daha sonra kalıpla birlikte fırınlanır. Bu uygulamada elde edilen işler genellikle granül şeklinde, dokulu yüzeylere sahiptir. Diğer bir pâte de verre uygulamasında ise, cam kırıkları kalıp içerisine yerleştirilerek fırınlanır ve cam kırıklarının tam olarak kaynaştığı (ergidiği), tamamen dolu bir yüzey elde edilir. (Aydın, 2008, s. 32)

Güner (2009) ve Aydın (2008)’in çalışmalarında “cam kırıkları” ifadesi geçmektedir. Günümüzde sürdürülen pâte de verre tekniğinin uygulanabilmesi için cam kırıkları kullanıldığı anlaşılmaktadır. Keith Cummings (2009), *Çağdaş Cam Sanatı Fırın Teknikleri ve Uygulamalar* isimli çalışmada, Henri Cros’u (1840-1907) pâte de verre tekniğinin mucidi olarak nitelendirmektedir: “Öncülerinin pâte de verre’i çok eski bir yöntemin sadece yeniden keşfi olduğunu iddia etmelerine rağmen, ben kasıtlı olarak *icat* kelimesini kullanıyorum. Aslında oldukça basit birkaç cam dökümünden başka antik çağda pâte de verre’e benzeyen hiçbir şey yoktu” (Cummings, 2009, s. 25). Yazar, söz konusu ifadeyle pâte de verre tekniğinin Mezopotamya ve Mısır’da kullanılan teknikler ile ilişkilendirilmemesi gerektiğine vurgu yapmaktadır. Yukarıda yapılan tanımların arasında cam tozlarının bir macun kıvamına getirildiği ve elde edilecek formun şekillendirilmesinden bahsedilmektedir. Bu cam macunu tamamen

cam tozundan mı oluşmaktadır? Bu tanım, günümüz için mi yoksa Antik dönem için mi geçerlidir? Cam kırıklarından macun yapılabilmesi için içine su, zambak veya bağlayıcı olarak kil katıldığı bazı kaynaklarda geçmektedir. Kronolojik sıra ile cam şekillendirme tekniklerinin tarihine bakıldığında, "şu ana kadar elde edilen arkeolojik bulgular neticesinde, camın ilk kez MÖ. 4. binyılda şeffaf sır şeklinde ortaya çıktığını görülmektedir" (Taştemür, 2017, s. 68). Seramik yapım tarihi, bir ateş sanatı olarak camdan, demirden, tunç ve bakırdan daha eskidir. "İlk seramik kaplar günümüzden yaklaşık 19 bin yıl öncesine tarihlenmektedir" (Yeleri ve Öztürk, 2023, s. 64). Örneğin, "bakır, Eskiçağ'da kullanılan tunç gibi alaşımların ana maddesidir. Doğada ham bakır, kalkopirit, malahit, azurit, kalkozit, küprit, bornit ve enargit mineralleri içerisinde bulunmaktadır. Tunç ise, bilinen en eski alaşımlardandır. Eldeki tarihi bilgilere göre M.Ö. 4. bin ortalarında öncelikle Ortadoğu'da kullanılmıştır" (Baykan, 2016, s. 62).

Görsel 1.1:

Uluburun batığından çıkarılan cam külçeler, 3300 yıllık geçmişi ile ergitme fırınlarına ve cam ticaretine işaret etmektedir.

Kaynak:

Kırömeroğlu, 2024

Görsel 1.2:

Zahed Tajeddin, iki parçalı pişmiş toprak kalıp ve içinde mısır pastası/macunu, 2014

Kaynak:

Acıbal, 2023



Seramik pişirim teknolojisi, metalürjinin gelişmesine katkı sağlamış olmalıdır. Aynı şekilde seramik ve metalürji yapım süreçlerindeki binlerce yıllık benzerlik ve alışkanlık cam yapım yöntemlerini de geliştirmiş olmalıdır. Antik dönemden günümüze kadar kullanılan cam fırınlarına bakıldığında üç tip fırın görülmektedir: Ergitme fırını, potalı ergitme fırını ve tavlama fırını. Cam hamuru (pâte de verre), mısır pastası ve mısır macunu yapabilmek için ihtiva ettiği reçetenin, sözü geçen ergitme fırınlarında öncelikle cam külçe olarak yapılması gerekmektedir. Sonrasında bu külçelerin mikronize boyutta kırılması ve amaca göre kullanılması söz konusu olabilecektir. Silis, kil ve arzu edilen hammaddeler, bu aşamadan sonra camın toz hâline katılarak yeni bünyeler elde edilmiş olmalıdır. Hazırlanan bünyeler, macun olarak ifade edilen deri sertliği kıvamına getirilerek elle serbest şekillendirilebildiği gibi, iki parçalı seramik veya alçı kalıplarla cam fırında ısıl işlemle şekillendirilmiştir. "Mısır'da Nagada, Badari, el-Amrah, Matmar, Harageh, Abadiyeh, el-Gerzeh sitelerinde yer alan mezarlarda Mısır Pastasının bulunan takılardan ilk olarak M.Ö.5000'li yıllarda en eski hanedanlık döneminde yapılmış olduğu anlaşılmaktadır" (Aktaran Aslan, 2019, s. 944).

Mısır pastası ile ilgili olarak kullanılan kavramlar çeşitlilik göstermektedir: "Mısır Fayansı (Egyptian Faience), Mısır Pastası (Egyptian Paste), Mavi Fayans (Blue Faience), Mısır Mavisı (Egyptian Blue), Mısır Çamuru (Egyptian Clay), Mısır Kili gibi tanımlar başta gelmektedir. Bunlara ek olarak Mısır Camı ve Çiçeklenme Camı terimlerine de rastlamak mümkündür" (Acıbal, 2023, s. 4).

Engin (2013, s. 57), Mısır çamurunu şu şekilde tanımlar: "[K]il tabanlı olmayan, öğütülmüş kuvars veya kumdan yapılmış, içinde az miktarda kireç ve bununla birlikte natron veya bitki külü bulunan bir seramiktir. Bu çekirdek gövde bileşimindeki bakır nedeniyle genellikle parlak bir mavi-yeşil renk alan *soda-kireç-silika* sır ile kaplanmaktadır". Bu açıklama, aynı zamanda katır boncuğu yapım yönteminin tanımıyla da uyuşmaktadır.

Pâte de verre genel başlığıyla bilinen, fırında biçimlendirme yöntemi, on dokuzuncu yüzyılın üçüncü çeyreğinde ortaya çıkmasından bu yana modern Stüdyo Cam Hareketiyle ilginç bir ilişki içinde olmuştur. Bu yöntem, başka ustaların ölmesi ile tamamen kaybolmadan önce, sadece 1880'lerden 1930'lara kadar süren bir dönemde etkili bir şekilde gelişmiştir. (Cummings, 2009, s. 21)

Cummings (2009, s. 22)'e göre, söz konusu tekniğin önemli özelliklerinden biri, tek aşamalı olmamasıdır. Teknik, bireysel birtakım varyasyonlardan oluşmaktadır. Kalıp, cam türü, dolgu veya pişirmedeki küçük bir değişim dahi uygulamanın kişiselleşmesini sağlar. Cummings'in de ifade ettiği gibi, kullanılan malzeme ve yöntemler benzerlik gösterebilir; ama aynı sonucu vermezler.

3.3. Cam Hamuru (Pâte de Verre) Tekniğini Uygulayan Yabancı Sanatçılar

Pâte de verre tekniğini icat eden ve fikir babası olan Henri Cros; düşük ısı, yumuşak emay cam renklerini almış ve onlardan yeni bir yöntem yaratmıştır. Görsel 2.1'de, Henri Cros'un pâte de verre tekniğinde bir rölyef çalışması görülmektedir. Onu takip eden isimler arasında Victor Amalric Walter (1870-1959), Albert Damousse (1848-1926), Georges Despret (1862-1952), François Emile Décorchemont (1880-1971), Gabriel Argy Rousseau (1885-1953) ve Sylvie Vandenhoutte (1969-...) sayılabilir. Cummings (2009)'in dile getirdiği gibi, pâte de verre yöntemi, adı geçen kuşağın elinde çok boyutlu hâle gelmiştir. Bu süreçte birtakım karmaşık formların yapımının önünün açılması, düz levha benzeri formlara bağlı kalmak yerine rölyefli vazoların ve hatta kapaklı kutuların dahi üretilebileceği sonucunu doğurmuştur (s. 26).

Görsel 2.1:
Henri Cros, *Büyü*,
renkli kabartma cam
macunu, 1892

Kaynak:
Meisterdrucke, 2024

Görsel 2.2:
Salvador Dali,
Pegasus, Turkuaz ve
beyaz pâte de verre
camı, 36x33cm,
1968

Kaynak:
Hall, 2024

Görsel 2.3:
Victor Amalric
Walter, *Art Deco
Balık*, pâte de verre,
1930.

Kaynak:
https://en.wikipedia.org/wiki/Amalric_Walter,
E.T.: 20 Eylül
2024



Pâte de verre yöntemi, 1960’larda ortaya çıkan stüdyo cam hareketi ile ilişki içinde olmuştur. Örneğin Edris Eckhardt (1905-1998), cam alanında öncü bir kadın olarak camı geleneksel fabrika ortamından özel stüdyoya taşımıştır. 1962 Amerikan Stüdyo Cam Hareketi’nden on yıl önce, dışavurumcu çalışmaları için cam malzemeyi kullanmıştır. 1960’larda ve 1970’lerde, pâte de verre ve kayıp balmumu dökümü gibi çok az kişinin kullandığı teknikleri kullanmıştır. Pâte de verre tekniğini uygulayan belli başlı sanatçılar şunlardır: Albert Dammouse, Alicia Lomné, Ana Laura Quintana, Antoine Laperlier, Carine Neutjens, Carl van Hees, Deborah Horrell, Delores Taylor, Etsuko Nishi, Gayle Matthias, Isabelle Reaves, Karla Trinkley, Kazimierz Pawlak, Kimiaki Higuchi, Louise Elizabeth Garden MacLeod, Mare Saare, Maret Sarapu, Margaret Alston, Margot Thompson, Mary van Cline, Nancy Klimley, Päivi Kekäläinen, Penny Fuller, Saman Kalantari, Shin-ichi Higuchi, Sue Hawker ve Susan J. Longini. Bu teknik, 1960’lardan sonra Asya, Amerika ve Avrupa’da yayılmış; birçok sanatçı tarafından da kullanılır hâle gelmiştir. “Diana Hobson, pâte de verre heykelleriyle 1970’lerde cam macunu tekniğini İngiltere’de denemeye başlamıştır. *İsimsiz* çalışmasında, ışığa ve şeffaflığa vurgu yaparken, saydam beyazın cesur bir karşılığı olarak özenle yerleştirilmiş koyu mavi ve altın kıvrımlarını kullanmıştır” (Hobson, 2024).

3.4. Cam Hamuru (Pâte de verre) Tekniğini Uygulayan Türk Sanatçılar

Güngör Güner, pâte de verre tekniğini uygulayan ilk Türk sanatçısıdır. Güner (2009), *Eğer Bir Seramikçi Cam Çalışmak İstiyorsa Pâte de Verre Doğru Adrestir* isimli makalesinde kişisel pâte de verre uygulamalarına detaylı olarak yer vermiştir. Güner, pâte de verre tekniği ile tanışmasını şu sözlerle ifade eder:

Ben kendim seramikçi (eğitim dâhil 1958-2009) olmama karşın cam malzemesini çok sevmiş ve hep cam da yapabilmeyi düşlemişimdir!

1990 yılına kadar p ate de verre diye bir cam yapım tekniği olduğu konusunda hiçbir fikrim yoktu. 1990 yılında Japon Vakfı bursu ile Japon seramiğini araştırmak üzere Japonya'ya gittiğimde bir seramik sanatçısı ile konuşurken bu isteğimi dile getirdim. O bana Tokyo Glass Art Enstitüsü'nde aradığım şeyi bulabileceğimi belirtti. Hemen oraya gittim. (Güner, 2009, s. 97)

Güner, 1990 yılında Japonya'da tanıştığı p ate de verre tekniği ile birlikte kendi yöntemlerini kullanarak çok sayıda cam eseri şekillendirmiştir. 1990'dan 2010 yılına kadar kapalı alçı kalıp tekniği ile şekillendirdiği formlarını füzyon fırını içinde ısıl işleme biçimlendirmiştir.

Görsel 3.1:
Güngör Güner,
Sonsuzluk, p ate de
verre, h:30 cm, çap:
44cm, 2007

Görsel 3.2:
Ayşenur Bayram,
Bullseye camından
yapılmış kristal şeker
görünümlü p ate de
verre, 2018

Görsel 3.3:
Ekrem Kula, *Balıklı
Tabak*, Bullseye cam
granül, p ate de verre

Kaynak:
Kula, 2018



Eskişehir Anadolu Üniversitesi Cam Bölümü'nün kurucularından ve h alen aktif olarak ders veren Ekrem Kula'nın cam sanatı alanında eser üretirken kullandığı tekniklerden biri de p ate de verre'dir. Öğrencileri ile yaptığı p ate de verre uygulamalarında, cam granüllerinin birbirine tam olarak kaynaşmasının aksine, tanelerin birbirine değme noktalarından tutunarak (şeker kristali görünümünde) p ate de verre tekniğine vurgu yapmak istemiştir. Yarı füzyon ısı diyagramı ile yapılan ortak pano çalışmasında, şeker kristali görünümler elde edilirken, ısıl işlem sonrasında renk tonlarında değişim gözlenmiştir (Kula, 2018). P ate de verre uygulamaları yapan genç cam sanatçıları arasında, Eskişehir Anadolu Üniversitesi Cam Bölümü öğrencileri Ayşenur Bayram, Berna Kara, Deniz Demir, Esm  Sena Yazıcı, İbrahim Efe Üstün, Melike Akay, Oraltay Canitez, Pınar Demirel, Sarp Efe Barış, şeyda Yavuz ve Ufuk Akbey yer almaktadır. Öğrencilerin yanı sıra bu alanda Duygu Yıldırım, Naciye Daniş, Necati şenocak ve Sema Okan gibi genç sanatçılar da yetişmektedir.

Yapıtların bünyelerini hazırlarken hazır Bullseye camı kullanılsa da genellikle geri dönüşüm yolu ile elde edilen camların kullanıldığı, ortaya çıkan eserlerden anlaşılmaktadır. Güner, cam eserlerinde ileri füzyon derece kullanırken; Kula, yarı füzyon derece kullanarak şeker

kristali görünümünde p ate de verre tekniği uygulamaları yapmayı amaçlamıştır.

3.5. Atık Cam Ambalaj Şişelerinin Toplanması, Temizlenmesi, Kırılması ve Elenmesi

Günümüzde üretilen cam ambalaj ürünlerinin türleri ve işlevleri oldukça fazladır. Satış aşamasında depozito ücreti talep edilmeyen cam ambalajlar, kullanım sonrasında atığa dönüşmektedir. Söz konusu atıklar, cam hamuru (p ate de verre) yapımında kullanılacak bir hammadde kaynağıdır. Bu kaynak, çeşitli amaçlar için üretilmiş soda, meyve suyu, bira, şarap ve rakı şişeleri gibi nitelikli atık cam şişelerdir. Cam, tozu ve kiri gösteren bir malzemedir. Kırılacak olan geri dönüşüm şişelerinin, kırma işleminden önce etiketlerinin çıkarılması ve yıkanarak iyice temizlenmesi gerekir. Seramik alanında çalışanlar, kırma ve öğütme işlemlerini genellikle bilyeli değirmende veya fabrikalarda büyük çeneli kırıcılarla yapmaktadırlar.

Görsel 4:

Cevher kırma makinesi. Etiketleri temizlenmiş atık şişeler. Kırma işleminden sonra makinenin alt haznesinde birikmiş cam kırıkları. Farklı boydaki cam kırıklarının tane iriliklerinin sabitlenmesi için çelik laboratuvar eleği ile eleme aşaması. Eleme sonrası görünüm.

Kaynak:

ÇOMÜ Maden Mühendisliği Laboratuvarı



Bu çalışmada, cam hamuru elde etmek için maden mühendislerinin kullandığı ve cevher kırma makinesi olarak adlandırılan bir makine kullanılmıştır. Stüdyo veya laboratuvarlar için üretilen bu makine, tek motorludur ve üç faz elektrikle çalışmaktadır. Görsel 4'te görüldüğü gibi, atık şişeler üstteki konik ağızdan bırakılır ve iki çelik yivli pabuç yüzey arasında sıkıştırılarak kırma işlemi gerçekleştirilir. Kırma işlemi sırasında kesinlikle koruyucu bir gözlük, maske, eldiven ve önlük kullanılmalıdır. Kırılan parçalar, sıkışma sırasında basınçtan sıçrayabilmektedir. Ellere, yüze ve en önemlisi göze şiddetli bir şekilde çarpma riski söz konusudur. Bu işlemin gerçekleştirildiği laboratuvarda havalandırma ve tozlu havayı emebilen sistemler bulunmalıdır.

Kırılan cam tanecikler, cevher kırma makinesinin altındaki metal çekmeceli hazneye düşmekte ve orada birikmektedir. Camların tane boyutları, 100 mikrondan 5000 mikrona kadar değişmektedir. Farklı tane iriliklerinin tasnif edilebilmesi için kırma işleminden sonra metal elekler ile eleme işlemi yapılır. Cam tozları, istenen tane boyutuna göre elek ölçüsü kullanılarak tasnif edilebilir. Elekten geçirilen camların tane irilikleri; 500, 850, 1000 ve 3000 mikron boylarında ayrı ayrı tasnif edilir ve kullanım için ambalajlanır. Hammaddeleri içinde soda olan ve düşük derecelerde şekillendirilen cam atık şişelerin cam kırıkları, bir arada aynı kalıp içinde kullanıldığında birbiri ile uyum sağlayabilmektedir. Ancak borosilikat gibi daha yüksek dereceli olan ve bor minerali ihtiva eden cam kırıkları ile soda cam kırıkları birbirine kaynaşmayacağı için bir arada kullanılmamalıdır.

3.6. Pişmiş Toprak Açık Kalıpların Çömlekçi Çarkında Şekillendirilme Süreci

Günümüzde okullarda ve kişisel seramik stüdyolarında kullanılan geleneksel çömlekçi çarkları, elektrikli motor gücü ile çalışmaktadır ve eski modellere kıyasla daha küçük, hafif ve taşınabilir modellerdir. Çömlekçi çarkı (torna) ile pişmiş topraktan cam şekillendirme kalıbı hazırlamak için gerekli temel malzeme, deri sertliği kıvamında olan kildir. Çarkta, kırmızı çömlekçi kili dışında şamotlu veya beyaz akçini kili de kullanılabilir. En rahat çalışılan kil, kırmızı çömlekçi kilidir. Çarkta şekillendirilecek olan kalıbın daha önce hangi çapta olduğu (üst görünüm), yan görünümü (profili) ve yüksekliği 1/1 ölçekte çizilmelidir. Kullanılan kilin küçülme payı, yüzdelik hesaba göre mevcut çizime eklenmelidir. Çarkta, kil ile iki tip açık seramik kalıp yapılabilir. Birincisi, geleneksel Çanakkale seramiklerindeki tabaklar gibi ölçü olarak küçük çapta, yayvan, dışa dönük ağız kenarlı ve ağız kenarındaki şeridin eni 3 ile 4 cm arasında olan tabak formlarıdır. Bu tabakların genel olarak çapları 30-35 cm arasındadır. Görsel 5'te görüldüğü gibi; profilleri, özellikle ağız kenarları zemine paralel olacak kadar açık veya yayıktır. Kil kalıbın cidar kalınlığı 1 cm civarındadır. Kırık cam tanelerinin rahatlıkla tabağın yüzeyine yerleştirilebileceği bir alana sahiptir.

Aşağıda görülen tek cidarlı pişmiş toprak açık cam kalıplar, deri sertliğinde iken, tam ortasına ve tabağın kenarlarına eşit aralıklarla üç tane 1 mm çapında delik açılmıştır. Bu delik, kalıp içinde levha cam kullanıldığında, camın altında kalan havanın delikten tahliye edilmesi ve pişirim sırasında genişlerken cam levhayı şişirmemesi içindir.

Görsel 5:

Çömlekçi çarkında şekillendirilmiş dışa dönük ağız kenarlı pişmiş toprak cam kalıbı. Cam tanelerinin dökülmemesi için kalıbın etrafına galvaniz sac sarılması ve cam tanelerinin yerleştirilmesi. Uygulama aşamasından ara görünüm ve fırınlama sonrası sonuç.



Kil açık cam kalıplar, bisküvi pişirimi öncesinde kesinlikle kaolin ile astarlanmalı ve fırınlanmalıdır. Tabakların kurutmaları, ağız kenarında dönme veya çarpılma olmaması için ayağı üzerinde değil, ters çevrilip ağız kenarları üzerinde kurutulmalıdır. Tabaklar, bisküvi pişirimi için fırın rafına ters olarak yerleştirilmelidir. Bu şekilde yapılan kurutma ve pişirim, çatlamayı ve deformasyonu önler. Pişmiş toprak açık kalıp içinde el izi çıkartma süreçleri görülebilmektedir. Şekillendirme işlemi birkaç aşamadan oluşur. Tabağın içine insan eli yerleştirilir. El kımıldamadan dururken, etrafına ve parmak aralarına cam tozu dökülür. Cam tanelerinin kalınlığı göz kararıyla tayin edilerek ortalama 1 cm kalınlık oluşturulur. Birinci kat yerleştirildikten sonra cam taneleri üzerine su püskürtülerek birbirlerine tutunmaları sağlanır ve bir alet yardımı ile cam taneleri yukarıdan aşağı bastırılarak sıkıştırılır. İkinci bir kat dökülerek bir et kalınlığı sağlanır ve insan eli yavaşça tabağın içinden kaldırılır. Çekilen elin boşluğuna, farklı renkte cam taneleri doldurulur ve elin biçimi göz nizamı ile verilir. Pişmiş toprak açık kalıp, cam füzyon fırınına yerleştirilir ve fırınlanır. Cam tabak yapıtların kenarları, pişirme işleminden sonra girintili çıkıntılı bir biçimde oluşmuştur. Hatta kenarlar incelmıştır. Kenarların ince kalıp kırılmaması ve kalınlığı eşitlemek için pişmiş toprak açık kalıbın etrafına galvaniz sac sarılmış ve cam yapıt şekillendirilmiştir. Galvaniz sac ile pişmiş toprak açık kalıp, füzyon fırınına yerleştirilmiş ve fırınlanmıştır. Pişirim sonrası, öncesine oranla nispeten daha iyi bir sonuç alınmıştır; ancak galvaniz sac korozyona uğramış, ikinci bir kez kullanılamaz hâle gelmiştir. Pişmiş toprak açık kalıbın tasarımı, bu tecrübeler ışığında geliştirilmiş ve galvaniz saca ihtiyaç kalmamıştır. Görsel 5'te pişmiş toprak açık cam kalıpların içinde cam kırıklarının ısıl işlem ile galvaniz sac kullanılmadan şekillendirilmiş son hâlleri görülmektedir. Cam yapıtların kenarlarında girinti ve çıkıntılar bulunmaktadır. 2018 yılında *El Verme* serisinden farklı çaplarda pişmiş toprak açık kalıp ile şekillendirilmiş pâte de verre eserler, ortalama ölçüleri 35-40 cm aralığında üretilmişlerdir. Pişmiş toprak açık kalıpların ölçüleri, sofralarda kullanılan gerçek tabak ölçülerinde

olmak zorunda değildir; çünkü bir sanat eserinin üretilebilmesi için gerçek ölçülerle oynanması modern sanatın yöntemlerinden biridir. Bu durum dikkate alınarak kalıpların ölçüleri genişletilmiştir. Çapları 40 cm ile 80 cm arasında olan kalıplar, çarkta klasik yöntemle elde şekillendirilmiştir ve daha modern bir form arayışına gidilmiştir. Kil açık kalıpların yüzeyi, kaolin ile astarlanmış ve üzerinde hava tahliye delikleri açılmıştır. Geniş çaptaki tabak ölçülerini çarkta şekillendirme sürecinde bir problem yaşanmamıştır; ancak kuruma sürecinde tabakların çaplarının genişliğinden dolayı tabanda çatlama ve ağız kenarlarında dönme gibi deformasyonlar tespit edilmiştir. Kil malzeme ile çalışırken ölçünün büyümesi, malzemenin kontrolünü daha da zorlaştırmaktadır. Kurutma sürecinde ve pişirim sonrasında da deformasyonlar tespit edilmiştir. Çarkta geniş çaplı şekillendirilen tek cidarlı açık cam kalıpların ağız kenarlarının özellikle kurutma sürecinde deformasyona uğraması, açık tabak kalıp tasarımının geliştirilmesine sebep olmuştur. Tabak kalıplarının ağız kenarları tek cidarlı değil de çift cidarlı olarak düşünülmüş ve iki cidarın arasında bir hava kanalı bırakılarak çarkta tasarım şekillendirilmiştir. Böylece, açık tabak kalıpların kurutma ve pişirim sürecinde deformasyonun önüne geçilmiştir. Aynı zamanda, çift cidarlı açık tabak kalıpların ağız kenarlarına, cam tanelerinin kalıptan dışarı dökülmemesi için 2-3 cm yüksekliğinde bir kenar şerit yapılarak kalıp tasarımı mükemmel bir fonksiyona ulaşmış ve ağız kenarındaki cam tanelerinin düzensiz görünümünün önüne geçilmiştir.

Görsel 6:

Çömlekçi çarkında şamotlu kilden geniş çaplı çift cidarlı açık cam kalıp yapımı. Şekillendirilmesi tamamlanmış çift cidarlı pişmiş toprak kalıp, içinde pâte de verre tekniğinin görünümü ve çift cidarlı pişmiş toprak açık cam kalıbı içinde füzyon fırınında ısıtma işlemiyle şekillendirme sonrası soda şişesi cam kırıklarının görünümü.



Görsel 6'daki fotoğraflarda, çift cidarlı pişmiş toprak açık cam kalıbı içinde yeşil soda şişelerinin kırıkları ile füzyon fırını içinde ısıtma işlemiyle cam taneleri birbirine tutturulmuştur. Kırık camların tane irilikleri eşit değildir, irili ufaklıdır. Tabak kalıbının ön yüzeyinin en dış kenarındaki yükseklik sayesinde cam taneleri kalıptan dışarı dökülmemekte ve eşit bir et kalınlığı oluşturmaktadır. Kalınlık 5-6 mm civarındadır. Pâte de verre eserin içine su döküldüğünde suyu sızdırmaktadır.

3.7. Kalıp İçine Cam Kırıklarının Yerleştirilmesi ve Fırınlanması

Atık cam şişeler, cam kırıklarının elde edilmesinden önce renklerine göre tasnif edilirler. Renkler, şişelerin kendi renkleridir; şişeler ekstra renklendirilmemiştir. Şişelerin renkleri, kırma işlemi sürecinde birbirine karıştırılmamıştır. Yeşil renkte olan soda şişelerinin markalarına göre renkleri birbirinin aynı olmasa da yeşil olarak değerlendirilip hepsi cevher kırma makinesinde bir arada kırılmıştır. Atık şarap şişelerinde de benzer bir durum vardır. Bazı atık şişelerin üzerindeki yazılar, ipek baskı (serigraf) olarak basıldığı için o serigraf renkleri, kırıkların üzerlerine küçük de olsa renk vermiştir. Tüm renkler sınıflanmış ve 5 farklı tane iriliği tasnif edilmiştir. Görsel 6'da, tane iriliği 850 mikron olan yeşil soda şişesi cam kırıklarının pişmiş toprak açık tabak kalıbı içine yerleştirilmesi görülmektedir. Cam kırıkları, toz ve kuru hâlde iken yerleştirilmiş; yerleştirmeden sonra kalıp içinde nemlendirilerek yine kalıba sıkıştırılmıştır. Nemlendirme sırasında kullanılan suyun içinde arap zamkı bulunmamaktadır. Soda şişesi cam kırıklarının renklendirilmesi, püskürtme yöntemi kullanılarak pistole ile yapılmış, cam tanelerinin üst yüzeyi renklendirilmiştir.

3.8. Cam Hamuru (Pâte de Verre) Uygulama Sonuçları

Cam kırıkları, öncelikle pişmiş toprak açık kalıp içine elle yerleştirilmiş ve tabağın yüzeyi düz olarak şekillendirilmiştir. Görsel 7'de üç örnek görülmektedir; ancak bu örneklerin üzerine fırınlama sonrasında, geleneksel Çanakkale seramikleri ürün yelpazesinde yer alan at biçimli kap formu tasarımının çağdaş yorumları fırça ile çizilmiştir.

Görsel 7:
Ergün Arda,
Çanakkale'nin İkonu
At'tır isimli Troia Yılı
Çağdaş Kişisel Cam
Sergisi'nden
fırınlama sonrası
yüzeyine fırça ile
çizim yapılan tabak
formları.



Cam tabakların fırınlama dereceleri, seramik pişirimi gibi çok yüksek olmadığı için aynı anda hem pişirim hem de cam boyaları yapılan dekorların pişirimi yapılabilmektedir. Hatta 11 ayar altın suyu ile dekor uygulamaları da gerçekleştirilmiştir. Altın, beyaz zeminde daha iyi

sonuç vermekte ve rengini göstermektedir. Görsel 7'deki beyaz zeminli cam form örnek gösterilebilir.

Görsel 8:
Ergün Arda,
Çanakkale'nin İkonu
At'tır isimli Troia Yılı
Çağdaş Kişisel Cam
Sergisi'nden pâte de
verre örnekler,
Çapları: 40-45-50
cm, 2018.



Başka bir uygulama yöntemi ise pişmiş toprak açık kalıp içine yerleştirilmiş düz cam kırıkları yüzeyine küçük el kürekleri ile kabartma uygulamalarıdır. Zemine yayılan cam kırıkları üzerine aynı veya daha küçük tane iriliğinde cam kırıklarının yerleştirilmesi ile at, balık ve soyut form uygulamaları yapılmıştır. Bu rölyef uygulamaların konuları, at biçimli seramik kap formunun çağdaş yorumları ile "Troia atı" imgesinin özgün yorumlarıdır. Farklı renklerdeki cam kırıkları ve tane irilikleri bir arada kullanılarak farklı yüzey dokuları elde edilmiştir. Küçük tane iriliklerinin ısı işlem sırasında birbirine tutunmasının yanı sıra daha fazla kaynaştığı ve matlaştığı görülmüştür. Mat yüzey, formun daha iyi görülebilmesini sağlarken; özgün renklerin ve daha estetik bir görünümün elde edilmesine olanak sağlamıştır. Borosilikat cam kırıklarıyla da uygulamalar gerçekleştirilmiş ve olumlu sonuçlar elde edilmiştir. Borosilikat kullanılırken soda içerikli şişelerin cam kırıkları ile karıştırılmamalıdır; çünkü borosilikat ile soda cam kırıkları birbiriyle kaynaşmaz. Özgün tasarımların pâte de verre uygulamaları, geleneksel Çanakkale seramiklerinin önemli temalarından olan balık desenlerinden ilham alınarak yapılmıştır. *Kuvars Balık* isimli bir çalışma, Çanakkale'nin Salihli bölgesinden toplanan doğal beyaz kuvarsların cevher kırma makinesinde kırılması ile elde edilen parçalarla şekillendirilmiştir. Cam taneleri, araştırmanın son dönem pâte de verre uygulamalarında farklı mikronlar seçilerek bir arada kullanılmıştır. Özellikle, 50 ve 100 mikron arasındaki cam taneleri üzerinde doku çalışmalarının yapılabilmesi ile balık gövdelerinde beklenmedik artistik dokular elde edilmiştir.

Görsel 9:

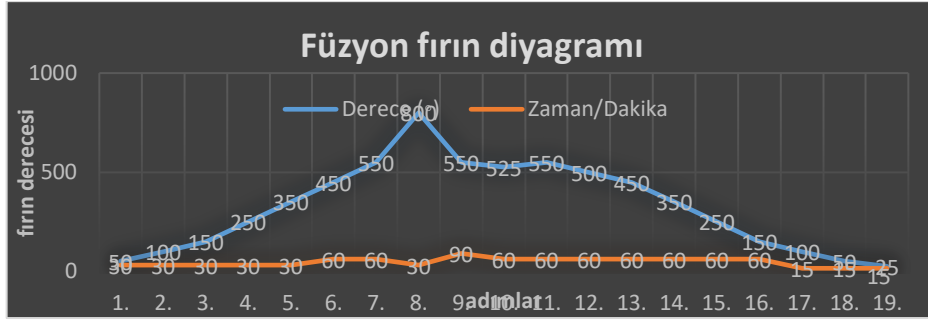
Ergün Arda, *Üç Balık*,
çap: 50 cm, pâte de
verre, 2018. Ergün
Arda, *Mavi Balık*,
Çap: 50 cm, pâte de
verre, 2017. Ergün
Arda, *Turkuaz
Balıklar*, Çap: 75 cm,
Pâte de Verre, 2018.



Bu uygulamalarla tabakların ölçüleri büyütülerek sınırların zorlanması düşünülmüştür. Cam yapının çapı, ısıtma sırasında içinde şekillendiği pişmiş toprak açık kalıbın çapı ile ilişkilidir. Kalıp ne kadar büyükse cam eser de o kadar büyük olacaktır. Bu sebeple, çömlekçi 75 cm çapındaki çarkında 80 cm çapında pişmiş toprak açık kalıp içinde bir tane pâte de verre eser üretebilmiştir. Yapıtın bordürleri, kobalt oksitli Uludağ Premium markasının doğal maden suyu şişe kırıklarından elde edilen camla oluşturulmuştur. Zemin dolgusu, pencere camı ve rakı şişesi gibi transparan renklerle doldurulmuştur. Zemin dolgu üzerine turkuaz renk camla oluşturulan balıklar, Sırma maden suyu firmasının şişe kırıklarıyla elde edilmiştir. Tablo 1’de, pişmiş toprak açık kalıplar içinde şekillendirilen ve dekorlanan cam hamuru (pâte de verre) eserlerin fırınlama derecesi gösterilmiştir.

Tablo 1:

Cam füzyon fırın
diyagramı



Pâte de verre cam eserlerin fırınlama dereceleri 750, 800, 850, 900 ve 950 °C aralıklarındadır. Bu pişirim tecrübeleri doğrultusunda, tanelerin 750°C’de birbirine tutunduğu tespit edilmiştir. Isı derecesinin yükseltilmesi sonucunda cam tanelerinin daha çok yumuşadıkları ve aralarındaki boşlukların kapandığı görülmüştür.

4. SONUÇ

Türkiye’de p ate de verre tekniğini uygulayan ve bu teknikle eser üreten sınırlı sayıda sanatçı vardır. Ulusal literatürde p ate de verre uygulamaları ile ilgili az sayıda akademik çalışma bulunmaktadır. Söz konusu çalışmaların daha çok 2010 ile 2020 yılları arasında gerçekleştirildiği görülmektedir.

Literatürde; pişmiş toprak kalıplarının kullanılmadığı, genellikle alçı malzemedен yapılan açık ve kapalı kalıpların kullanıldığı dikkati çekmektedir. Türkiye’de pişmiş toprak seramiği açık veya kapalı kalıp olarak kullanan ya da kullanmakta olan sanatçılar varsa da onların yaptıkları uygulamalar bilimsel yayınlara yansımamıştır.

Bu  alışma, toplanan katı cam atık malzemelerin “geri dönüşüm yöntemi” ile mikronize boyutta (100-3000 mikron arası) cam taneciğine dönüştürülmesi ve geri kazanılan cam tanecikleri ile sanat eserlerinin şekillendirilme süreçlerini içermektedir. Çalışmada, cam hamuru (p ate de verre) tekniği pişmiş (bisküvi) toprak açık kalıplar kullanılarak uygulanmaktadır.

Özellikle seramik alanındaki  ğrenci ve akademisyenlerin bu çalışmada uygulama süreçlerine yer verilen p ate de verre tekniğini hayata geçirebilecekleri söylenebilir.   mlek i  arkı tekniği kullanılarak yapılacak çift cidarlı açık seramik kalıplar ile birçok tasarım uygulanabilir. Açık seramik kalıplar ile yapılan p ate de verre uygulamalarında yüksek oranda başarılı sonuçlar elde etmek mümkündür.

Araştırma ve Yayın Etiği Beyanı

Araştırma, Etik Kurul Kararı gerektirmemektedir.

 ıkar  atışması Beyanı

Makale ile ilgili herhangi bir kurum, kuruluş ve kişi ile çıkar  atışması yoktur.

KAYNAKÇA

Acıbal, N. (2023). Antik Mısır pastası  amurlarının üretim yöntemlerinin geliştirilmesi ve form uygulamaları [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi] Sakarya Üniversitesi.

Armağan Benek, S. (2023). Geri dönüşüm yönteminin günümüze yakın sanat eserlerindeki yeri:  zlenilen yolun incelenmesi. *Socrates Journal of Interdisciplinary Social Studies*, 9(26), 11-20.

Aslan, N. (2019). Mısır pastası tekniğinde seramik takı uygulamaları. *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, 7(43), 941-950.

- Atalay, R. (2006). *Camın heykel sanatına plastik ve estetik katılımları* [Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi] Anadolu Üniversitesi.
- Aydın, M. (2008). Camın tarihsel sürecinde p ate de verre tekniği. *Anadolu Sanat*, 19, 29-36.
- Baykan, D. (2016). Antik metalurji uygulamaları. *Yer Altı Kaynakları Dergisi*, 5(9), 61-67.
- Birinci, A. ve Feyzoğlu, T. E. (2022). Geri d onüş m kavramının cam sanatı üzerinden değerlendirilmesi. *İdil*, 98, 1425-1433.
- Cummings, K. (2009). *Çağdaş cam sanatı fırın teknikleri ve uygulamaları*. Karakalem Kitapevi Yayınları.
- Çetinkale Demirkan, G. (2023). Atık cam malzemenin peyzaj tasarımlarında kullanılabilirliği [ zel sayı]. *Online Journal of Art and Design*, 11(5), 382-389.
- Çoşkun, Y. (1997). Cam Hamuru, Fayans. *Archivum Anatolicum-Anadolu Arşivleri*. 3, 1, 67-73.
- Engin, A. D. (2013). *Anadolu'daki tarih öncesi ana tanrıça figürlerinin mısır pastası ve metal kullanılarak çağdaş takı formunda yorumlanması* [Yayımlanmamış Yüksek lisans tezi] Afyon Kocatepe Üniversitesi.
- Eryılmaz Aksakal, A. Ő. (2019). Geri d onüş t r lmüş cam ile sanat ve tasarım. *Sobider Sosyal Bilimler Dergisi*, 35, 125-127.
- Gündüz, M. Y. (2021). *Geri d onüş lebilir atıkların kontrolü ve sıfır atık projesi uygulamaları: Necmettin Erbakan  niversitesi  rneği* [Yayımlanmamış Yüksek lisans tezi] Necmettin Erbakan Üniversitesi.
- Güner, G. (2009). Eğer bir seramikçi cam yapmak istiyorsa pate de verre doğru adrestir. *Türkiye Seramik Federasyonu Dergisi*, 96-105.
- Güney, R. (2018). *Pate de verre tekniği ile form uygulamaları* [Yüksek lisans tezi, Hacettepe Üniversitesi].
- Hall, C. (2024, Şubat 03). https://www.charltonhallauctions.com/auction-lot/daum-pate-de-verre-plaque-salvador-dali-2pcs_4F64B50885 adresinden alındı
- Hobson, D. (2024, Ocak 02). M A: <https://collections.artsmia.org/art/115950/untitled-vessel-diana-hobson> adresinden alındı
- Kir meroğlu, İ. (2021, 30 Aralık). *Camın kısa bilimsel tarihi*. Arkeofili. <https://arkeofili.com/camin-kisa-bilimsel-tarihi/>
- Kula, E. (2018). Pate de verre ve Şeker kristali görünümlü tasarımlar. *İdil*, 7(48), 1043-1049.
- Küçükerman,  . (1985). * nder Küçükerman'ın cam sanatı ve geleneksel türk camcılığından  rnekler*. Türkiye İŞ Bankası Kültür Yayınları.

- Meisterdrucke. (2024, Ocak 03). <https://www.meisterdrucke.com.tr/fine-art-baski/Auguste-Rodin/280337/Camille-Claudel-Ba%C5%9Fkan%C4%B1%2C-1911-%28cam-macunu%29.html> adresinden alındı
- Okan, S. (2008). *Pate de verre cam şekillendirme tekniğinin araştırma ve uygulamaları* [Yayımlanmamış Yüksek lisans tezi] Dokuz Eylül Üniversitesi.
- Şenok, N. (2011). *Pâte de verre cam şekillendirme tekniği ile cam sanat objeleri araştırma ve uygulamaları*. [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi] Çukurova Üniversitesi.
- Şişecam. (2021). *Sürdürülebilirlik raporu 2021*. https://www.sisecam.com.tr/sites/catalogs/tr/Documents/sustainability/Sisecam_2021_Surdurulebilirlik_Raporu.pdf
- Taştemür, E. (2017). Arkeolojik veriler ışığında camın tarihsel süreci. *Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 7(13), 67-91.
- Türk Dil Kurumu (2024). *Türk Dil Kurumu sözlükleri*. <https://sozluk.gov.tr/> adresinden edinilmiştir.
- Yıldırım, D. (2023). Cam sanatında 20. yüzyıldan günümüze pate de verre tekniği uygulamalarındaki gelişmeler [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi] Anadolu Üniversitesi.
- Yoleri, H. & Öztürk, Ş. (2023). Seramik tekniklerinin kökeni. *yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, 30, 57-70.

Derleme Makale

Portre Fotoğrafçılığında Bedenin İfade Gücü¹

Yavuz ALKAYA*

ORCID NO: 0000-0002-2521-3315

*Yüksek Lisans Tez Öğrencisi, yvzalkaya@gmail.com, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Fotoğraf Bölümü

Öz

İletişim, insan yaşamının temel bir parçasıdır. İletişim, yalnızca sözlü ve yazılı dil ile sınırlı kalmaz; bu süreçte beden dili de önemli bir rol oynar. Portreler ise insan bedeninin sözel olmayan dilini kullanarak ifadeler oluşturur ve bu durum, fotoğraf sanatında beden dilinin ne denli önemli olduğunu ortaya koymaktadır. Portre fotoğrafçılığında beden dilinin rolü ve bedenin kompozisyona etkisi, fotoğraf sanatındaki ifade biçimlerinin anlaşılması açısından eksik kalmış bir araştırma alanıdır. Bu bağlamda araştırmanın amacı, portre fotoğrafında bedenin bir sanat nesnesi olarak ele alınışını ve beden dili işaretlerinin kompozisyona etkisini incelemektir. Portre fotoğrafı ile beden dili arasındaki ilişki, jestler, mimikler ve diğer sözsüz iletişim unsurları üzerinden detaylı bir şekilde değerlendirilmiştir. Portreler aracılığıyla bedenin ilettiği mesajlar ve bu mesajların kompozisyona etkileri analiz edilmiştir. Araştırma, bedenin insan varoluşunun bir parçası olarak sanatta ve portre fotoğrafındaki rolünü anlamayı hedeflemektedir. Bedenin, farklı kültürel ve dönemsel etkilerle çeşitlenen çok katmanlı ifadeleri de ele alınmıştır. Çalışma, fotoğraf sanatçısının yaratıcı sürecinde bedenin nasıl bir rol oynadığını ve bu rolün sanatsal anlatımlara yansımalarını da irdelemektedir. Beden dilinin fotoğrafik kompozisyondaki etkisinin ortaya konması, fotoğraf sanatının ifade gücünü ve anlam derinliğini daha iyi kavrayabilmek için önemlidir.

Anahtar Kelimeler: portre fotoğrafı, iletişim, beden dili, kompozisyon

¹ Bu makale, Prof. Oktay Çolak'ın danışmanlığını yaptığı "Portre Fotoğraf Sanatında Beden Dili" başlıklı yayımlanmamış yüksek lisans tez çalışmasından türetilmiştir.

Review Article

The Expressive Power of the Body in Portrait Photography

Yavuz ALKAYA*

ORCID NO: 0000-0002-2521-3315

*Master's Student, yvzalkaya@gmail.com, Marmara University, Institute of Fine Arts, Department of Photography

Abstract

Communication is a fundamental part of human life. It is not limited solely to verbal and written language; nonverbal cues, such as body language, also play a crucial role in this process. Portraits, in contrast, convey expressions through the non-verbal language of the human body, highlighting the importance of body language in photographic art. The role of body language and its impact on composition in portrait photography remain underexplored areas in understanding the forms of expression in photographic art. In this context, the aim of this study is to examine the treatment of the body as an artistic object in portrait photography and to investigate the impact of body language cues on composition. The relationship between portrait photography and body language has been thoroughly evaluated through gestures, facial expressions, and other nonverbal communication elements. The messages conveyed by the body through portraits and their effects on composition have been analyzed. The research seeks to understand the role of the body as an integral part of human existence in art and portrait photography. The study also explores the multi-layered expressions of the body, shaped by diverse cultural and historical contexts. It further examines the role of the body in the creative process of the photographer and how this role reflects in artistic narratives. Understanding the impact of body language on photographic composition is crucial in comprehending the expressive power and depth of meaning in photographic art.

Keywords: portrait photography, communication, body language, composition

1. GİRİŞ

İletişim, insan yaşamının ayrılmaz bir parçasıdır. Günlük etkileşimlerden sanatsal eserlere, afişlerden kitaplara kadar uzanan geniş bir yelpazede kendini gösteren iletişim, insan deneyimini anlamının ve paylaşmanın en temel aracı olmuştur. Bu nedenle, iletişim yalnızca sözlü veya yazılı ifadelerle sınırlı kalmayıp beden dili, jestler ve mimikler gibi sözsüz unsurları da içermektedir. İnsan bedeni, kendine özgü bir ifade biçimiyle duyguları, düşünceleri ve deneyimleri aktaran güçlü bir iletişim aracıdır. Bu durum, iletişimin çok katmanlı ve zengin bir alan olduğunu ortaya koymaktadır.

Portreler, insan bedeninin dilini kullanarak bir ifade aracı hâline gelir ve bu durum, beden dilinin fotoğraf sanatındaki önemini ortaya koyar. Portre fotoğrafçılığı zaman içerisinde teknoloji, toplumsal normlar ve sanat anlayışlarındaki değişimlerle evrilerek farklı biçimlere bürünmüştür. Bu bağlamda Roland Barthes (2016), fotoğrafın doğasını irdeleyerek onun diğer temsil sistemlerinden farklı bir referans yapısına sahip olduğunu vurgular. Fotoğrafın, gerçeklikle zorunlu bir bağının olduğunu ve bu bağın, fotoğraf karesi oluşmadan önce kameranın önünde bulunan nesneye dayandığını belirtir. Fotoğrafın, diğer sanat formlarından ayrılan yönü olarak, bir nesnenin gerçek varlığını inkâr edemeyeceğini ve gerçeklikle geçmişin kesiştiği bir nokta olarak var olduğunu ifade eder. Barthes, fotoğrafın temel özelliğinin sanat ya da iletişim değil, göndermede bulunmak olduğunu savunur ve fotoğrafın asıl amacının da bu referansı sunmak olduğunu ileri sürer (s. 93).

David Le Breton (2018), portre fotoğrafçılığını duygusal bir deneyim ve bireyin sahiplenme isteğini harekete geçiren bir araç olarak gördüğünü belirtir. Özellikle yüz fotoğraflarının, insanın özünden bir parça alıp onu sonsuza dek sahiplenme arzusu yarattığını dile getirir. Fotoğrafçıların, öznenin yüzünü çekme sürecinde benzersiz bir coşku yaşadıklarını ve bu anın özel bir sahip olma dürtüsünü tetiklediğini ifade eder (s. 205).

Yüz fotoğrafının izleyici üzerindeki duygusal etkilerini ve öznenin algılanışını anlamaya yönelik araştırmalar önemli bir yer tutmaktadır. Söz gelimi Antik Yunan döneminde portrelerde bireysellikten ziyade, "ortak ideal insan" tipi ön plandaydı. Bu dönemde, yüz ifadesinin içsel duyguları yansıtmamasından ziyade, vücudun formu ve biçimi daha fazla önem taşımaktaydı. Asıl amaç, ideal güzellik standardına ulaşmaktı (Gombrich, 1999, s. 39). Portre sanatının erken örneklerinden biri olarak kabul edilen, M.S. 1. ve 3. yüzyıllar arasında Mısır'da yapılan Fayyum portreleri de dikkat çekicidir. Bu portreler, Mısırlılar tarafından ölen kişilerin sonsuzluk yolculuklarına eşlik etmeleri amacıyla hazırlanmıştır.

Fayyum portrelerinin ustalıklı işçiliği, onları gerçek sanat eserleri hâline getirmiştir. Fayyum portreleri, kişinin anısını canlı tutma ve gelecek nesillere aktarma işlevi görmüştür. Aynı zamanda, ölümden sonraki yaşam için görsel bir temsil de sağladıkları söylenebilir (Kostrzewa, 1999, s. 12).

Görsel 1. Fayyum Portreleri, Mısır

Kaynak:

https://tr.wikipedia.org/wiki/Fayyum_mumya_portreleri/, E.T. 17.10.2024



David Le Breton (2018), Eski Mısır ve Roma İmparatorluğu'ndaki insan tasvirlerinin, yüz çizgilerini minimize ederek kişiselleştirmeden kaçındığını ve bunun yerine ölünün unutulmamasına yönelik bir çaba olarak yapıldığını vurgular. Bu eserlerin, ölen kişinin anılarını canlı tutarak, sonraki nesiller ve ölen kişiyi tanımayanlar için sembolik bir anlam taşıdığını ifade eder (s. 32).

Bir portre fotoğrafı, yalnızca yüz ifadelerinden ibaret değildir; aynı zamanda, öznenin duruşu, el hareketleri ve bakışları gibi beden dili unsurları da o anı zamansız kılar ve izleyiciye aktarır. Portre fotoğrafı, tıpkı Jan van Eyck'in resimlerinde olduğu gibi, izleyiciyi bir anın tanığı hâline getirir.

Gombrich'e (1999) göre, Van Eyck'in en büyük başarılarından biri, portre alanında gerçekleştirdiği eserlerdir. Örneğin, Giovanni Arnolfini ve eşi Jeanne de Chenany'nin portresi, sanatçının en ünlü eserlerinden biri olarak öne çıkar. Bu tabloda, gerçek dünyanın bir köşesi tuvalde canlanır ve izleyiciye, sanki Arnolfinilerin evini ziyaret ediyormuş hissi verir. Bu portre, Arnolfini'nin yaşamının önemli bir anını, muhtemelen evlilik sözü verilen bir anı tasvir eder. Portrede, Arnolfini ve genç kadının el sıkışması bu önemli anı öne çıkarırken, arka plandaki aynada tüm sahnenin yansımalarını görmek mümkündür. Bu detay, Van Eyck'in resim tarzındaki zengin olanakları gözler önüne serer ve sanatçının eserinin bir tür görgü tanığı gibi algılanmasına yol açan yenilikçi bir yaklaşım olarak kabul edilir. Ressamın bir görgü tanığı gibi davrandığı ilk örneklerden biri olarak sanat tarihinde önemli bir yere sahiptir (ss. 240-243).

Görsel 2.

Arnolfini'nin Evlenmesi, Jan van Eyck.

Kaynak:

https://tr.wikipedia.org/wiki/Arnolfini%27nin_Evlenmesi/, E.T. 18.10.2024



Portre fotoğrafçılığı; resim sanatının tarihsel rolüne karşı bir yükseliş gösterirken biçimsel, sosyal, tarihsel ve felsefi yaklaşımlar çerçevesinde tartışılmıştır. David Bate (2004); portre fotoğrafçılığının gücünün, izleyicinin psikolojik süreçleriyle, özellikle özdeşleşme, yansıtma ve projeksiyonla ilişkili olduğunu öne sürer. Bate (2004), fotoğrafın bazı bilgileri eksik bırakarak izleyicinin hayal gücünü harekete geçirdiğini ve bu sayede çok yönlü yorumlamalara olanak tanıdığını da belirtir. Portre fotoğrafının, izleyicinin özdeşleşme, yansıtma ve projeksiyon gibi karmaşık psikolojik süreçlere katılımını içerdiğini vurgular ve bu katılımın, görüntünün anlamını şekillendirdiğini savunur. Bate (2004), fotoğrafın izleyiciyi içine çeken ve çeşitli düşünsel süreçlere yönlendiren bir ifade aracı olduğunu vurgular (ss. 55-64).

Çolak'a (2006) göre; portre fotoğrafının amacı, yalnızca yüzeydeki ayrıntıları değil, aynı zamanda modelin duygusal derinliklerini ve kişisel özelliklerini de yansıtmaktır. Bu yaklaşımı, fotoğrafın yüzeyin ötesine geçerek bireyin iç dünyasını yakalamaya çalıştığını vurgulayan şu sözleriyle dile getirir:

Portre fotoğrafında asıl amaç; modelin kişiliğini, karakterini, gerçek ve doğru bir şekilde yansıtmaktır. Fotoğrafçı amacı çok gerçekçi bir yaklaşımla portre fotoğrafına aktarmalıdır. Modelin gizlediği duyguları ve bastırdığı arzularının üzerindeki katmanları kaldırıp, iç dünyasını dışa vuracak noktaya kadar taşınmalıdır. Portre fotoğrafında bu noktaya ulaşmak, kolay bir iş değildir. Başarılı portre fotoğrafları üretebilmek için, modelin anatomik yapısını çözümlenmeye çalışarak işe başlamak, iyi bir başlangıç noktası olur. (Çolak, 2006, s. 153)

Çolak'ın sözlerinden hareketle, portre fotoğrafçılığının teknik bilgi ile duygusal zekânın birleşimini gerektiren bir sanat dalı olduğu

söylenbilir. Bir modelin ya da konunun iç dünyasını dışa vurabilmek için fotoğrafçının derin bir gözlem yeteneğine ve empatiye de sahip olması gerekmektedir. Çolak (2006), portre fotoğrafçısının rolünü "gizli duyguları açığa çıkaran bir sanatçı" olarak tanımlar, bu da portre fotoğrafçılığının, bir insanın kimliğini ve kişiliğini anlamaya dayalı bir süreç olduğunu gösterir. Başarılı bir portre fotoğrafı görsel bir temsil sunmakla kalmaz, aynı zamanda modelin ruh hâlini ve iç dünyasının derinliklerini yansıtan bir keşif süreci olarak değerlendirilir.

2. PORTRE FOTOĞRAFINDA ANLAM ve İFADE

Portre fotoğrafı, bireylerin yüz ve beden ifadeleriyle ruh hallerini, karakteristik özelliklerini ve duygusal durumlarını yansıtan bir sanat türüdür (Sözen & Tanyeli, 2011, s. 249). Bu fotoğraflar, bireyin sosyal ve kültürel statüsünü de gözler önüne sermektedir. Tarihsel olarak Rönesans döneminde statü simgesi olarak kullanılan portreler, fotoğrafın icadıyla daha doğrudan ve gerçekçi bir temsil aracına dönüşmüştür. Beden dili ve yüz ifadeleri, portre fotoğrafında bireyin iç dünyasına dair anlamlar taşır ve izleyiciyle güçlü bir duygusal bağ kurar. Bu nedenle portreler, dönemin toplumsal ve kültürel özelliklerini de yansıtarak, zengin bir anlatım sunar. Portreler, bireylerin yanı sıra ailelerin sosyal ve kültürel statülerini de yansıtan önemli belgeler olmuşlardır. Leppert (1996), portrelerin yalnızca anma değil, aynı zamanda aile soyu ve sınıfsal statüyü göstermek için de kullanıldığını vurgular. Bu açıdan portreler, hükümdarların resmî portrelerinde görüldüğü gibi, kültürel ve politik bir propaganda aracı olarak da işlev görür (Leppert, 1996, s. 201). Fotoğraf, yüz ifadeleri ve duyguları gerçekçi biçimde yakalayıp portre sanatına yeni bir boyut kazandırır (Clarke, 1992, s. 25). Portrede, resmedilen ya da fotoğraflanan kişi pasif bir nesne olmaktan öte, sanatçı üzerinde doğrudan etkili bir unsurdur. Batı sanatında çoğu kez nesne, sanatçının tam kontrolünde bir öge olarak görülse de portre sanatı bu anlayışı zorlar.

Sanatçının nesneye tamamen hükmetmesi, portre sanatında neredeyse imkânsızdır. Yousouf Karsh'ın Winston Churchill portresi bu duruma verilebilecek iyi bir örnektir. Churchill'e poz verdirmenin zorluğuyla karşılaşan Karsh, fotoğrafı çekmeden hemen önce onun ağzından sigarayı alarak Churchill'in İkinci Dünya Savaşı'ndaki (1939-1945) kararlı ve dirençli kişiliğini yansıtır. Böylece, fotoğrafa konu olan kişinin yaratıcı sürece aktif katılımını sağlayarak daha otantik ve güçlü bir portre oluşturur (Erzen, 2004, ss. 36-38).

Görsel 3. Winston Churchill, Yousouf Karsh.

Kaynak:

<https://karsh.org/photographs/winston-churchill/>, E.T.
19.10.2024



İnsan figürü, duruşu ve bakışıyla güçlü anlamlar içerir. Sanatçı, bu figürler aracılığıyla bireyi sosyal bir varlık olarak ele alır ve onun duygusal ve psikolojik durumlarını yansıtır. Yüz ifadesi ve duruş gibi unsurlar, bireyin iç dünyasını anlatmada sanatçının dikkatini çeken başlıca unsurlardır. Bu nedenle, sanatçılar genellikle portreye yönelerek bireyi hem sosyal bir varlık hem de sanatsal bir ifade olarak en iyi şekilde temsil ederler (Özkanlı, 2011, s. 69).

Yüz, fotoğrafçılıkta insan deneyiminin simgesi olarak öne çıkarak âdeta bir arketip hâline gelmiştir. Fotoğrafçılar, her yüzde farklı hikâyeler ve gizemler görerek portre fotoğrafçılığının sanatsal değerini artırmıştır. Le Breton, yüzün algısının zamanla değişimini ele alarak başlangıçta yüzün sadece dış güzellik için tasvir edildiğini; ancak daha sonra yüzün duygular ve içsel düşüncelerin yansımaları olarak görülmeye başladığını ifade eder (Le Breton, 2018, ss. 205-206). Edeer (2016, s. 121) de yüzün dış dünyaya açılırken, bazen içsel gerçeklikleri saklayabilme özelliğine dikkat çeker. Nicole Avril ise çağdaş insanın yüz detaylarına odaklanma eğilimini vurgular; yüz, insan kimliği ve iletişimi açısından merkezi bir sembol hâline gelir. Bu odaklanma, modern insanın dünyayı algılama ve yorumlama biçimine dair önemli bir perspektif sağlar (Avril, 2005, s. 114). Portreler, yüzün ardındaki kişilik ve hikâyeleri yansıtmaya gücüne sahiptir. Etkileyici bir portre, izleyiciyle derin bir bağ kurarak ona daha anlamlı bir deneyim sunar. Görgülü (2017, s. 172), araştırmasında portre fotoğraflarının izleyici üzerindeki etkisini şu sözlerle vurgular: "En iyi portreler açıklayıcı, duygusal ve ilgi çekicidir. Bu fotoğraflar gülen yüzlerden ötedir, yüzün arkasındaki kişilik ve hikâyeleri yansıtabilecek güce sahiptir". Portreler, izleyiciyle güçlü bir duygusal bağ kurarak etkileyici bir iletişim aracına dönüşür.

Barthes (2016), fotoğrafların insanda uyandırdığı hislerin çok yönlü ve heterojen olduğunu belirtir; bazı fotoğrafların hafif, bazılarının ise yoğun duygular yarattığını söyler. Fotoğrafın izleyicide bıraktığı etkiyi tarif etmenin zor olduğunu vurgulayan Barthes, bu deneyimin bir serüven gibi hissedildiğini ve her izleyici için farklı bir anlam taşıyabileceğini ifade eder (s. 131).

3. BEDEN DİLİNDE ANLAM ve İFADE

Beden dili, insanların duygu, düşünce ve niyetlerini sözsüz olarak ifade ettikleri bir iletişim biçimidir. Jestler, mimikler, duruş ve hareketler yoluyla gerçekleşen bu iletişim, sözcüklerin ötesine geçerek duygusal bağlar kurmayı ve anlayışı derinleştirmeyi sağlar. Beden dili, insanlar arasındaki iletişimi güçlendirir. Beden diliyle ilgilenen bir birey, çevresindekilerin sözsüz davranışlarını gözlemleyerek kendini tanıma ve ilişkilerini geliştirme fırsatı yakalar (Pease, 2002, ss. 25-33). Kişiler arası iletişimde beden dilinin önemi, pek çok uzman ve düşünür tarafından vurgulanmaktadır. Bu alandaki temel araştırmalar, duygusal ifadelerin evrimsel bir ürün olduğunu ve evrensel nitelik taşıdığını öne sürmektedir (Darwin, 2001, ss. 76-79). Bu evrensel ifadeler, duygu durumunu anlamak ve paylaşmak için temel araçlar olarak işlev görmektedir. Bununla birlikte, beden dilinin anlamı yalnızca duygusal ifadelerle sınırlı kalmayıp bireyin sosyal geçmişinden kaynaklanan tepkileri de içermektedir (Ekman, 2006, ss. 23-43). İnsanların yüz ifadeleri, göz teması, el hareketleri ve vücut duruşları gibi sözsüz iletişim araçlarını kullanmaları, kültürel farklılıklara rağmen bazı evrimsel ortak özellikleri paylaştıklarını göstermektedir (Apeltauer, 1996). Kültürlerarası beden dilinde, öfke, mutluluk, öğrenme ve korku gibi temel duygular benzer ifadelerle iletilerek insanlığın ortak bir dilini oluşturur (Darwin, 2001, ss. 382-388). Ancak bireylerin yaşadıkları coğrafya, iklim, yaşam biçimi ve dini inançlar gibi etkenler, beden dilinde kültürel farklılıkların ortaya çıkmasına neden olmaktadır (Kaşıkçı, 2002). Sözsüz iletişimde yüz ifadeleri, göz teması, beden dili, bedensel temas, zaman dili ve ses dili gibi unsurların önemi büyüktür (Tomul, 2022, ss. 41-59). Bu unsurlar arasında gözler, en etkili iletişim aracı olarak öne çıkmaktadır (Moore, 2000, s. 222). İnsan vücudunun en belirgin bölgesi olan yüz; kaş çatma, gülme, hüznün ve umut gibi ifadelerle duyguların iletilmesinde önemli bir rol oynamaktadır (Şen, 2006). Ayrıca, gözbebeklerinin büyüklüğü, bireyin duygusal durumu ve ilgisini belirlemede etkili olabilir (Zielke, 1993, s. 50). İnsanların yüz ifadeleri, duygusal durumlarını yansıtmakta etkili bir araçtır.

Turchet (2008), insanların düşüncelerini vücutlarındaki belirli bilinçsiz hareketlerle ifade ettiklerini belirtmektedir. Bu tür bilinçsiz davranışların temel nedeni, bu davranışların doğal bir gelişim süreciyle ortaya çıkmasıdır. Turchet (2008), bu insan haritasının dış etkenler tarafından değil, doğuştan gelen bir öğrenme süreciyle şekillendiğini öne sürer. İnsanın doğum anından itibaren yüzünün ve bedeninin farklı bölgelerinin ayrı işlevlere sahip olduğunu öğrenerek düşüncelerini ifade ettiğini vurgular (s. 75).

Sanatsal bir yapının seyirciyle kurduğu iletişimde beden dilinin rolü, estetik bir atmosfer içinde izleyiciyle güçlü bir bağ oluşturmaktadır (Cüceloğlu, 2006, ss. 53-54). Bu bağ, sanatın amacına ulaşmasını ve duygular ile düşüncelerin etkili bir şekilde paylaşılmasını sağlar. Sanat, duyguların dışı vurumu olarak kabul edildiğinde, sanatçı ile seyirci arasındaki iletişim, eserin güçlenmesine ve değer kazanmasına katkıda bulunur.

Erkan (2014), beden dilinin günlük yaşamda olduğu gibi sanatsal ifadelerde de önemli bir rol oynadığını belirtir. Beden dilinin; jestler, mimikler, baş, gövde, duruş, kol ve bacak hareketleri gibi unsurlar aracılığıyla ortaya çıktığını vurgular. Sanatsal bir yapının seyirci üzerinde etkili olmasında beden dilinin kullanımı kritik bir öneme sahiptir; bu, izleyiciyle kurulan iletişimi güçlendirir ve sanat eserinin anlamını derinleştirir. Beden dilinin, sanatın anlamını kavramaya ve yorumlamaya yardımcı olan bir araç olarak nasıl etkili bir şekilde kullanılabileceği, sanatçılar için güçlü bir bağ kurmak adına hayati bir unsurdur. Bu bağlamda, beden dilinin sanatsal ifade aracı olarak kullanımı, sanat eserlerinin etkileyciliğini ve anlamını artırmada kilit bir rol oynamaktadır (Erkan, ss. 3-5).

Fotoğraf sanatında beden dili, çeşitli unsurların bir araya gelmesiyle fotoğrafın temel bir parçasına dönüşür. Sanatçılar; fotoğrafını çektikleri insanların beden dilini, giyim-kuşam seçimlerini, ışık kullanımını ve mekân tercihini birleştirerek görüntünün anlamını zenginleştirir. Bu noktada, sanatçıların perspektifinden beden dilinin sanatsal ifade aracı olarak kullanımını incelemek de önemlidir. Örneğin Paul Ekman (2006), Sal Veder'in Pulitzer Ödülü kazanan bir fotoğrafına atıfta bulunarak, fotoğrafın çekildiği anın duygusal içeriğini analiz eder. Söz konusu fotoğraf, Kuzey Vietnam'daki bir esir kampından serbest bırakılan üsteğmen Albay Robert Stirm'in ailesiyle yeniden bir araya gelişini göstermektedir.

Görsel 4. Burst of Joy, Sal Veder.

Kaynak:

https://en.wikipedia.org/wiki/Burst_of_Joy#/media/File:Burst_of_Joy.jpg, E.T.
24.10.2024



Ekman (2006), fotoğrafın içeriğini ve duygusunu tanımlayarak duygusal ifadenin görsel anlatımını inceler. "Neşe" kelimesinin, fotoğraftaki duygusal durumu en iyi şekilde ifade ettiğini vurgulayarak, fotoğrafın gücünü ve duygusal etkisini öne çıkarır (ss. 273-274). Bu noktada, beden dilinin bir portrenin oluşturulmasında, duygusal ifadenin iletilmesinde ve sanatsal anlamın zenginleştirilmesinde önemli bir araç olduğu söylenebilir. Sanatçıların bakış açıları, beden dilinin çeşitli boyutlarını vurgulayarak fotoğraf sanatında bu ifade biçiminin ne kadar zengin ve çeşitli olduğunu ortaya koymaktadır. Beden dilinin, portrelerin oluşturulmasında ve duygusal ifadenin iletilmesinde kritik bir rol oynadığı açık bir şekilde görülmektedir.

4. PORTRÉ FOTOĞRAFINDA BEDEN İMGESİ

Yüz, duyguları ve ifadeleri simgesel olarak taşıyan güçlü bir iletişim aracıdır ve özellikle gözlerle anlamın merkezi konumundadır. Birey, günlük yaşamda kendini yüz ifadeleri aracılığıyla ifade ederken, yüz aynı zamanda kişiyi toplumsal bağlamda ifşa eder ve aşar; çünkü ortak toplumsal özellikler taşır.

Le Breton (2018), yüzün bilinçdışı ile olan bağının, ifadelerin mutlak denetimini zorlaştırdığını belirtir. Bu bağlamda, yüz ifadeleri bireyin düşünce ve niyetlerini tam olarak yansıtmayabilir; çünkü bilinçdışı etkiler devrede olabilir. Birey, yüzünün başkaları tarafından nasıl algılanabileceğinin farkında olup bu ifadelerin yanlış anlamalara yol açabileceğini bilir (s. 110).

Gerçek duyguları sahte olanlardan ayırt etmek için yüz ifadeleri önemli ipuçları sunar. Duygu durumları ile yüz ifadeleri arasında sıkı bir ilişki vardır; duygu durumu, belirli bir duygunun daha uzun süre devam ettiği hâllerde gözlenir. Örneğin, bir kişi geçici olarak öfke hissedebilirken, sürekli öfke hâli bir duygu durumunu yansıtabilir. Yüzdeki hızlı işaretler; depresyon, endişe veya neşe gibi duygusal durumları aktarır ve sembolik mesajlar içerir. Söz gelimi göz kırpmak, yerine göre onay veya flört anlamına gelebilir. Bu hızlı yüz sinyalleri, duygular ve semboller arasında anlık bir ifade imkânı sağlar. Duygusal semboller ise gerçek duygulardan farklı olarak belirli bir duyguyu simgeler. Örneğin, burun kıvrıma iğrenmeyi sembolize eder; ancak gerçek iğrenme ifadesi daha uzun sürer. Ayrıca yüz, geçici sinyaller ve mimiklerle çeşitli anlamlar iletir; bu sinyaller bazen duygusal ifade olarak algılsa da her zaman gerçek bir duygu ile ilişkili olmayabilir (Ekman & Friesen, 2003, ss. 16-17). Darwin (2001), sevincin yoğun yaşandığı anlarda beden bu duyguyu dışa vurduğunu, gülmenin ise sevincin en belirgin ifadesi olduğunu şöyle dile getirir:

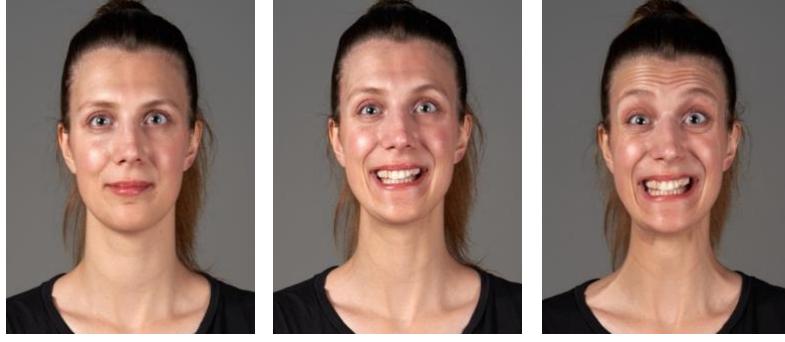
Sevinç, aşırı olduğunda anlamsız hareketlere yol açar; orta yerde dans etmek, el çırpma, tepinme ve yüksek sesle kahkaha atma gibi. Öyle görünüyor ki gülmek başlıca sevinç veya mutluluk ifadesidir. Oyun oynarken neredeyse durmaksızın gülen çocuklarda bunu açıkça görüyoruz. Ergenlik çağına girmiş gençler çok keyifli olduklarında sık sık anlamsızca gülerler. (Darwin, 2001, s. 192)

Samimi bir gülüşü değerlendirmek için dört temel noktaya odaklanmak gerekir: Gözlerin etrafında kaz ayakları oluşması, elmacık kemiklerinin yükselmesi, dişlerin görünmesi ve dudakların yukarı doğru kalkarak aralanması. Bu dört işaret aynı anda yoksa, gülüş muhtemelen sahte, gergin veya zorlamadır; bu da kişinin gerçek duygularını gizlemeye çalıştığını gösterir (Glass, 2015, s. 159).

Portre fotoğrafları, yüz ifadelerinin mutlulukla nasıl değiştiğini gözlemlenmek için değerli bir kaynak sunar. Örneğin, aşağıdaki modelin üç farklı mutluluk ifadesi, dudak köşelerinin yukarı kalkması ve gözlerin gülümsemeyle birlikte kısılması gibi çeşitli durumları yansıtır. Bu tür incelemeler, portre fotoğrafçılığında duygusal bağlamı anlamak ve analiz etmek açısından önemlidir. Görsel 5'teki modelin üç farklı mutluluk ifadesini, en az mutlu görünenden en mutluya doğru sıralamak, duyguların daha derinlemesine anlaşılmasını ve modelin yüzünde oluşan farklı mutluluk derecelerinin gözlemlenmesini sağlar.

Görsel 5. Sıralı Mutluluk İfadesi.

Kaynak: Yavuz Alkaya'nın kişisel arşivinden alınmıştır.



Portre fotoğrafçılığında, duyguların yanı sıra “bölgeler ve mesafeler” kavramı da önemlidir. Her organizmayı çevresinden ayıran algılanabilir bölgesel alanlar, sahiplenme ve savunma davranışlarını içerir ve “bölgellik” olarak adlandırılır. Örneğin, kırsal bölgelerde köpekler kendi alanlarını belirler ve savunur; benzer şekilde, insanlar da belirli alanları sahiplenme eğilimindedir. Bir kişinin çalışma masası veya yatağı gibi alanlar kişisel bölge olarak görülür. Bu bölgesel davranışlar kültürden kültüre değişir; bireylerin alanlarına ilişkin duygusal bağları, kültürel rol ve beklentilere göre farklılaşabilir (Twitchell Hall, 1959, ss. 186-191). Bölgesellik, yalnızca insanlar arasında değil, diğer omurgalı hayvanlar arasında da yaygındır. Örneğin; kuşlar yuvalarını koruyup belirli alanlarda ürerken, foklar, yunuslar ve balinalar da belirli üreme alanlarını kullanarak bölgesellik gösterirler. Bu tür davranışlar, yaşam alanlarının korunması ve türlerin devamlılığı açısından önemli bir rol oynar (Twitchell Hall, 1959, ss. 186-191). Portre fotoğrafçısı, mekânsal bölgeleri ve bu alanların portre üzerindeki etkisini anlamak için güçlü bir gözlem yeteneğine sahip olmalıdır. Söz gelimi bir sanatçının atölyesinde çekilen bir portre, çevresel detaylar ve sanat eserleriyle modelin sosyal bağlamını vurgular. Bu mekân, portreye derinlik katarken izleyiciye anlatılmak istenen hikâyeyi güçlendirir. Modelin çevresi, hobileri, işi veya sosyal bağları, izleyiciye daha zengin ve anlamlı bir içerik sunarak portreye derinlik kazandırır.

Hint akademisyen ve fotoğraf sanatçısı Jannatul Mawa (2023), *Yakın Mesafe* adlı portre serisinde mekânsal ayrımları bir projeye dönüştürmüştür. Mawa (2023), Hindistan’da kentli orta sınıf evlerinde ev sahipleriyle aynı mekânı paylaşan ev işçilerinin, sınıfsal mesafeler nedeniyle sosyal olarak ayrıldığını vurgular. Bu projede, evin hanımı ve hizmetçisini aynı kanepede yan yana otururken fotoğraflayarak içselleştirilmiş mekânsal normlara meydan okumayı amaçlar. Mawa’nın (2023) çalışmaları, ev içindeki mekânsal hiyerarşiyi ve bu hiyerarşiyi kırma çabasını beden dili aracılığıyla izleyiciye sunarak portre fotoğrafının sosyal normları sorgulayan bir araç olabileceğini gösterir.

Görsel 6. Yakın Mesafe, Jannatul Mawa.

Kaynak: Jannatul Mawa'nın kişisel arşivinden alınmıştır.



Portre fotoğrafçılığında bir diğer önemli kavram ise dokunmadır. Dokunma, özellikle duygusal bağın ve iletişimin güçlü bir yansıması olarak portre fotoğrafında önemli bir rol oynar. Dokunma, duyular arasında en temel ve ilkel olanıdır; bebekler, çevrelerini ilk olarak dokunsal deneyimlerle tanır. Kucaklanma, koklanma ve okşanma gibi deneyimler, güven duygusu ve duygusal bağlanmanın temellerini oluşturur. Çocukluk döneminden itibaren kültürel normlara göre belirli dokunma kuralları öğretilir. Bu kurallar, ergenlik döneminde kültürel sınırlarla pekiştirilir; el sıkışma ya da sarılma gibi dokunma türlerinin toplumsal kabul gören çerçevede kullanılmasını sağlar (Samovar vd., 2017, s. 318).

Joe Navarro ve Marvin Karlins (2021), çocuklara yönelik sevgi dolu dokunuşların, onların güven duygusunu geliştirdiğini belirtmektedir. Bu yalnızca çocuklar için değil, aynı zamanda yetişkinler için de geçerlidir; yetişkinler de zaman zaman kucaklanmaya ve sevdikleriyle fiziksel yakınlık kurmaya ihtiyaç duyarlar. Navarro ve Karlins, insanların sevdiklerine içgüdüsel olarak sarıldığını ve bu tür fiziksel etkileşimlerin kelimelerden daha etkili bir şekilde sevgi ve bağlılık hislerini ilettiğini vurgular. Bu bağlamda, dokunmanın insan ilişkilerindeki derin anlamı ve önemi gözler önüne serilmektedir (Navarro & Karlins, 2021, s.169).

Judi James (2013, s. 133), dokunmanın insan ilişkilerinde ve iletişimde kritik bir rol oynadığını belirtirken, "Dokunmak, tüm beden dili sinyalleri arasında en önemli ve etkili olanlardan biridir" ifadesini kullanır. Bu söz; dokunmanın, duygusal bağ kurma, güven inşa etme ve iletişimi derinleştirme konusundaki etkisini vurgular.

Dokunma, insanların duygusal durumlarını ve niyetlerini ifade etme biçimidir (James, 2013, s. 133). Portre fotoğraflarında dokunma ve fiziksel yakınlık, insanların birbirleriyle olan duygusal bağlarını güçlendiren önemli unsurlardır. Bu tür fotoğraflar, sahiplenme ve koruma duygularını yansıtan temaslara doludur. Örneğin ABD'li fotoğraf sanatçısı Emily Schiffer (2024), ailesiyle olan ilişkilerini ve duygusal bağlarını dokunma üzerinden anlamaya yönelik bir örnek sunar. Schiffer'in paylaştığı fotoğraf, eşi ve kızının birlikte bir çizime odaklandığı anı yakalamaktadır. Bu an, fiziksel yakınlığı ve rahat beden dilleri aracılığıyla bir uyum hissi vermektedir. Profil, yüz ifadeleri ve beden dilleri, ebeveyn-çocuk ilişkilerini etkileyici bir şekilde yansıtır.

Görsel 7. Babalık,
Emily Schiffer.

Kaynak:
Emily Schiffer'in
kişisel arşivinden
alınmıştır.



Babanın küçük kızının elini yönlendirerek birlikte çizim yapmaları, aile içindeki ilişkilerin ve birlikte geçirilen zamanın değerini gözler önüne serer. Schiffer (2024), bu fotoğrafı çekerken temasın önemine vurgu yaparak ilişki dinamiklerini anlamaya çalışmıştır. Ellerin ve alınların birbirine dokunması, duygusal ve yaratıcı bağlantıları ifade ederken sanatın ötesinde bir anlam kazanır. Bu fotoğraf, aile bağlarını ve sevgiyi kutsayan, duygusal derinlik taşıyan güçlü bir portre olarak değerlendirilebilir (Schiffer, 2024).

Gözler de portre fotoğrafçılığında önemli bir ifade bölgesi olarak öne çıkar. Gözler, insan ruhunu ve duygularını en derin şekilde yansıtan ifade merkezleridir. Göz teması hem insanlar hem de diğer primatlar tarafından kullanılan en eski ve etkili iletişim yöntemlerinden biridir. Yeni doğan bir bebek, dünyayla ilk temasını genellikle gözleri aracılığıyla kurar. Duyguların ifade edilmesinde kritik bir rol oynayan gözler, insanlar arasındaki bağları güçlendiren temel unsurlardandır (Samovar vd., 2017, s. 314).

Turchet (2008), insanların çevrelerindeki olayları gözlemleyerek ve duyarak algıladıklarını belirtmektedir. Gözlerin, diğer duylara kıyasla daha baskın bir role sahip olduğunu ve çevrede olup bitenleri görmek isteyip istemediğimizi belirlediğini vurgular. Ayrıca, insanların göz teması kurma eğiliminde olduğunu ve bu yolla duygularını ifade ettiklerini belirtir (Turchet, 2008, s. 143).

James (2013), göz temasının güçlü bir iletişim aracı olduğunu ve doğru kullanıldığında bireyin statüsünü artırabileceğini belirtir. Ancak, göz temasının aşırıya kaçmasının kişiyi ürkütücü veya dürüst olmayan biri olarak gösterebileceği konusunda uyarıda bulunur. Göz temasının yanı sıra göz hareketleri ve göz kırpması gibi görsel sinyallerin de önemli olduğunu vurgulayan James (2013), bu sinyallerin, bireyin niyeti ve duygusal durumu hakkında ipuçları sağlayabileceğini ifade eder (ss. 127-131).

Allan Pease (2002), gözbebeklerinin çeşitli duygusal durumlara hassas bir şekilde tepki verdiğini ve bu durumun bireyin iç dünyasını yansıttığını ifade eder. Pease'e (2002) göre, belirli ışık koşullarında kişinin ruh hâli ve tavrı olumlu ile olumsuz duygu durumu arasında geçiş yaparken gözbebekleri küçülür veya büyür. Örneğin, heyecan duyan birinin gözbebekleri normal boyutlarının dört katına kadar genişleyebilir. Buna karşın, kızgın veya olumsuz bir ruh hâli gözbebeklerinin "minik boncuk gözler" veya "yılan gözleri" olarak adlandırılan şekilde küçülmesine neden olur (s. 118). Gözbebeklerinin genişlemesi ve küçülmesiyle ilgili açıklamalar, gözlerin duygusal durumları yansıtmaya kapasitesini ortaya koyar. Heyecan ve şaşkınlık gibi duyguların gözbebeklerini genişlettiği, olumsuz ruh hâllerinin ise küçülttüğü bilgisi, duygusal tepkilerin gözler aracılığıyla nasıl anlaşılabilirliğini gösterir. Bu durum, portre fotoğraflarında rahatlıkla gözlemlenebilir. Hess'in (1975) gözlemleri, görsel medyanın, özellikle moda fotoğrafçılığının, kadın yüzlerini büyük gözbebekleri ile vurgulama eğiliminde olduğunu ortaya koymaktadır.

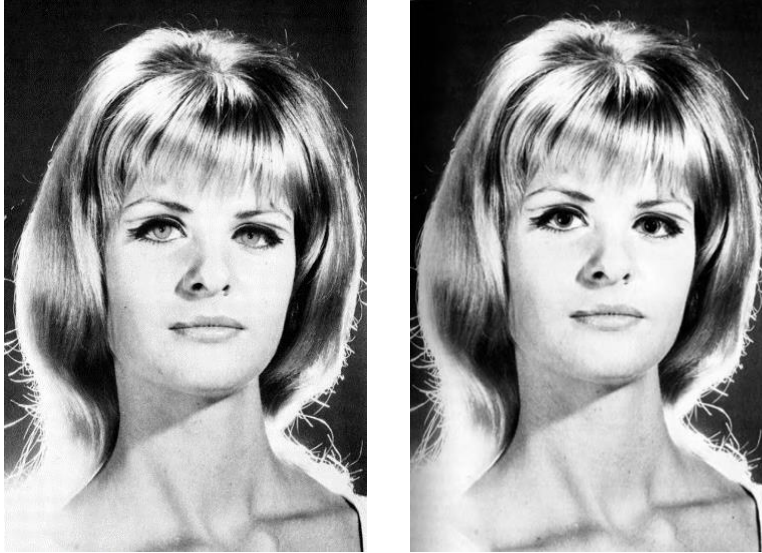
Hess (1975), moda fotoğrafçılığı alanındaki profesyonellerle yaptığı görüşmelerde, fotoğrafçıların yüzleri daha iyi vurgulamak amacıyla fotoğraflarda sonradan değişiklik yapma eğiliminde olduklarını ve gözbebeklerini büyütme çabasına girdiklerini belirtir. Özellikle erkek müşterilere yönelik kadın dergilerindeki fotoğraflarda gözbebeklerinin boyutunda meydana gelen değişiklikler dikkat çekmektedir. Hess (1975), bu fotoğraflardaki kadınların gözbebeklerinin zamanla büyüdüğünü gözlemlemiştir. Bu durum, dergi kapaklarının evrimi ve görsel tercihlerle ilgili ilginç bir bulgu sunmaktadır. Hess (1975), yapılan

araştırmalar ve Thomas M. Simms'in çalışmaları doğrultusunda kadınların diğer kadınların fotoğraflarına baktıklarında daha küçük gözbebekleri tepkisi verdiklerini; büyük gözbebeğine sahip bir kadın fotoğrafı gördüklerinde ise daralma tepkisi gösterebileceklerini vurgular. Buna karşın, erkeklerin büyük gözbebeklerine sahip kadın fotoğraflarına, küçük gözbebeklerine kıyasla daha belirgin bir genişleme tepkisi gösterdiklerini ifade eder (ss. 95-98).

Aşağıda Hess'in (1975) alışmasından alınan bir modele ait iki görsel bulunmaktadır. Sol taraftaki fotoğrafta kadının gözbebeklerinin oldukça küçük olduğu görölmektedir. Saç taraftaki fotoğrafta ise aynı kadının gözbebekleri çekim sonrasında belirgin şekilde büyütölmüştür. Bu portreler, Hess'in (1975) gözlemlerini görsel olarak desteklemektedir. Bu tür karşılaştırmalar, gözbebeklerinin boyutunun duygusal ifadeyi nasıl etkilediğini ve izleyici üzerindeki algıyı nasıl şekillendirdiğini açıkça göstermektedir.

Görsel 8.
Gözbebekleri,
Heinrich Hess.

Kaynak:
Hess, 1975



5.SONUÇ

Portre fotoğrafı; bireyin kimliğini, duygusal durumunu ve toplumsal bağlamını izleyiciye aktarma potansiyeliyle, görsel bir temsilden çok daha fazlasını sunarak keşif süreci ve derin bir anlatım aracı olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu çalışmada, beden dili ve yüz ifadelerinin portre fotoğrafılığındaki önemi ayrıntılı bir şekilde incelenmiş ve portre fotoğraf sanatının teknik bir uğraş olmanın ötesine geçerek duygusal ve kültürel bir anlatım aracı olarak nasıl konumlandığı değerlendirilmiştir.

Beden dilinin, portre fotoğrafında izleyici ile özne arasında güçlü bir duygusal bağ kurarken bireyin içsel durumlarını ve sosyal konumunu

yansıtan önemli bir iletişim aracı olarak öne çıktığı görülmüştür. Yüz ifadeleri ve duygusal bağlar, bireylerin düşünce ve niyetlerini yansıtan karmaşık yapılar olup gerçek duyguları sahte olanlardan ayırt etmede kritik ipuçları sunar. Mekân, dokunma ve göz teması gibi unsurlar ise portre fotoğraflarında önemli bir rol oynamakta; mekânsal ayrımlar ve duygusal dokunuşlar, sosyal normları sorgulayan bir bağlam yaratmaktadır.

Bu çalışmada, fotoğrafçının yaratıcı süreçlerinde beden dilinin ve yüz ifadelerinin rolü detaylı bir şekilde incelenmiş; modellerin jest ve mimikleri ile kompozisyona etkileri değerlendirilmiştir. Bu bağlamda, portre fotoğrafının bireysel ve toplumsal hafıza üzerindeki işlevi ve değişen tarihsel, kültürel bağlamlarda taşıdığı evrensel değer vurgulanmıştır. Araştırmanın bulguları, etkileyici bir portre fotoğrafının yalnızca teknik beceriyle değil, aynı zamanda model ve fotoğrafçı arasındaki güven, empati ve etkili iletişim ile mümkün olabileceğini de ortaya koymaktadır. Bu durum, fotoğrafçının modelin iç dünyasına ve duygusal derinliklerine ulaşarak onu samimi ve gerçekçi bir şekilde yansıtmaya kapasitesine bağlıdır.

Yüz ifadeleri, dokunma, göz teması, bölgesel mesafeler gibi beden dili unsurlarının portre fotoğrafçılığının temel yapı taşlarını oluşturduğu düşünülmektedir. Bu bağlamda, portre fotoğrafçılığının yaratıcılık potansiyelini artırmak adına, fotoğrafçılar, modellerin beden dili ve yüz ifadelerinin anlamını daha derinlemesine kavrayabilmek için psikoloji, iletişim ve sanat tarihi gibi disiplinlerden faydalanabilirler. Portre fotoğrafçılığı, farklı kültürlere ve tarihsel dönemlere ait jest ve mimiklerin sanatsal anlamı üzerine daha fazla araştırma yapılmasını gerekli kılmaktadır. Jest ve mimiklerin kültürler arası farklılıklarını incelemek, portre fotoğrafçılığının anlatım çeşitliliğini zenginleştirerek portre fotoğraf sanatına yeni bir bakış açısı kazandırabilir. Portre fotoğrafları, toplumsal hafıza ve kültürel kimlik oluşturma süreçlerinde önemli bir yere sahiptir. Bu alanda daha fazla çalışma yapılması, portrelerin sosyal ve tarihsel bağlamlarını daha derin bir anlayışla değerlendirmeye imkân tanıyacaktır.

Araştırma ve Yayın Etiği Beyanı

Araştırma, Etik Kurul Kararı gerektirmemektedir.

Çıkar Çatışması Beyanı

Makale ile ilgili herhangi bir kurum, kuruluş ve kişi ile çıkar çatışması yoktur.

KAYNAKÇA

- Apeltauer, E. (1996). *Körpersprache in der interkulturellen kommunikation. Flensburger Papiere zur Mehrsprachigkeit und Kulturenvielfalt im Unterricht*. Flensburg.
- Avril, N. (2005). *Yüzün romanı*. (S. Rifat, Çev.), Doğan.
- Barthes, R. (2016). *Camera lucida: Fotoğraf üzerine düşünceler*. (R. Akçakaya, Çev.). Altıkırkbeş.
- Bate, D. (2004). "Voyeurism and portraiture". in M. Mortensen, C. R. Anderson, & G. With (Eds.), *Geometry of the face: photographic portraits* (pp. 55-64). National Museum of Photography.
- Clarke, G. (1992). *The portraid in photography*. London Reaktion Book Ltd.
- Cüceloğlu, D. (2006). *İnsan ve davranışı*. Remzi Kitabevi.
- Çolak, O. (2006). *Portre fotoğrafı üzerine*. [Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi] Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.
- Darwin, C. (2001). *İnsan ve hayvanlarda duyguların ifadesi* (O. Tuncay, Çev.). Gün.
- Edeer, Ş. (2016). *Yüzün bakışı*. Nisan Kitabevi.
- Ekman, P. (2006). *Yalan söylediğimi nasıl anladın*. (E. İ. Akter, Çev.). Okuyan Us.
- Ekman, P., & Friesen, W. V. (2003). *Unmasking the face: A guide to recognizing emotions from facial expressions*. Malor Books.
- Erkan, S. (2014). Sahne sanatlarında güçlü bir anlatım aracı olarak beden. *Akademik Bakış Dergisi*, 41, 3-5.
- Erzen, J. (2004). *Fotoğraf notları*. (Ö. Çelik, Ed.). Say.
- Glass, L. (2015). *Yalancının beden dili: Küçük beyaz yalanlardan patolojik yalancılığa* (G. Yanboluoğlu, Çev.). Paloma.
- Gombrich, E. H. (1999). *Sanatın öyküsü* (E. Erduran & Ö. Erduran, Çev.). Remzi Kitabevi.
- Görgülü, E. (2017). JR'ın 'Inside-Out' projesindeki portreler ve kamusal sanat. *İstanbul Medeniyet Üniversitesi Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Dergisi*, 3, 172.
- Hess, E. H. (1975). *The tell-tale eye: How your eyes reveal hidden thoughts and emotions*. Litton Educational.
- James, J. (2013). *Beden dili kutsal kitabı: İnsanların hareketlerindeki ve ifadelerindeki gizli anlamı çözme yolları* (B. S. Haktanır, Çev.). Koridor.
- Kaşıkcı, E. (2002). *Doğruca beden dili*. Hayat.
- Kostrzewa, T. (1999). Fayyum portreleri. (C. Üster, Çev.). *P Sanat Kültür Antika Dergisi*, 15, 12.
- Le Breton, D. (2018). *Yüz üzerine antropolojik bir inceleme*. Boğaziçi Üniversitesi.
- Leppert, R. (1996). *Sanatta anlamın görüntüsü: İmgelerin toplumsal işlevi* (İ. Türkmen, Çev.). Ayrıntı.
- Mawa, J. (2023, 27 Ekim). "Portre fotoğraf sanatında beden dili". Kişisel röportaj.
- Moore, K. (2000). *Öğretim becerileri* (E. Altıntaş, Ed.). Nobel.

- Navarro, J., & Karlins, M. (2021). *Beden dili: Eski FBI ajanından insanların bedenini okuma rehberi*. Alfa.
- Özkanlı, Ü. (2011). *Sanatta bir kimlik problemi olarak portre* [Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi] Kocaeli Üniversitesi.
- Pease, A. (2002). *Beden dili* (Y. Özben, Çev.). Rota.
- Samovar, L., Porter, R., McDaniel, E., & Roy, C. (2017). *Communication between cultures*. Cengage Learning.
- Schiffer, E. (2024, 4 Mart). "Portre fotoğraf sanatında beden dili". Kişisel Röportaj.
- Sözen, M., & Tanyeli, U. (2011). *Sanat kavram ve terimleri sözlüğü*, Remzi Kitabevi.
- Şen, S. (2006). *Sınıf içi iletişimde beden dili: Anadolu Otelcilik ve Turizm Meslek Lisesi öğretmenlerinin beden dilini kullanma düzeylerinin belirlenmesine yönelik bir araştırma* [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi] Gazi Üniversitesi.
- Tomul, E. (2022). Öğretmenlerin sınıfta kullandıkları beden dilleri ve kullanım amaçları. *E-Uluslararası Eğitim Araştırmaları Dergisi*, 13(5), 41-59.
- Turchet, P. (2008). *Bedenin ince dili: Sinergoloji*. (Y. Ongan Akyüz & S. Ongan Kocaoğlu, Çev.). Sistem.
- Twitchell Hall, E. (1959). *The silent language*. Doubleday & Company.
- Zielke, W. (1993). *Sözsüz konuşma*. (E. Mermi, Çev.). Say.

Derleme Makale

Ölünün Ölümüne Teslim Edilişi: Çağdaş Sanatta Ölümün Biricikliği

Ayşegül DÜŞEK ERKEN

ORCID NO: 0000-0002-8284-3727

*Sanatta Yeterlik Programı Öğrencisi, ayseguldusek@gmail.com, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Bölümü

Öz

Canlı organizmaların biyolojik işlevselliğinin geri döndürülemez şekilde sona ermesini ifade eden ölüm, biyolojik bir olgu olmanın ötesinde insanlık tarihinin en önemli dinamiklerinden birini oluşturur. Her organizmanın sahip olduğu doğal yaşam süresi, yalnızca bu sürecin doğal olarak sona ermesiyle değil, çeşitli nedenlerle ölümle sonuçlanma olasılığıyla da insan türü için kaçınılmaz bir korku yaratır. Hayatta kalma içgüdüsünü harekete geçiren ölüm gerçeği, tıptan teknolojiye kadar yaşamın tüm alanlarındaki iyileştirme çabasını ve sürekli bir gelişimi mecbur kılar. Aynı zamanda sanat, edebiyat, felsefe gibi alanlar için vazgeçilmez bir tema olarak öne çıkar. Bu çalışmanın amacı; ölümün kaçınılmaz varlığının, çağlara göre değişen sanat anlayışı doğrultusunda tematik olarak incelenmesidir.

Anahtar Kelimeler: ölüm, felsefe, çağdaş sanat

Review Article

The Delivery of the Dead to Death: The Uniqueness of Death in Contemporary Art

Ayşegül DÜŞEK ERKEN

ORCID NO: 0000-0002-8284-3727

*Proficiency in Art Student, ayseguldusek@gmail.com, Marmara University, Faculty of Fine Arts, Dept. of Painting

Abstract

Death, which refers to the irreversible termination of the biological functionality of living organisms, is not only a biological phenomenon but also one of the most important dynamics of human history. The natural life span of every organism creates an inevitable fear for the human species, not only with the natural end of this process but also with the possibility of death due to various reasons. The reality of death, which activates the survival instinct, necessitates improvement efforts and continuous development in all areas of life, from medicine to technology. It also stands out as an indispensable theme for areas such as art, literature, and philosophy. The purpose of this study is to examine the inevitable existence of death thematically in line with the understanding of art that changes according to the ages.

Keywords: death, philosophy, contemporary art

1. GİRİŞ

Ölüm, canlı bir organizma olmanın doğal bir sonucudur. Ölümün, biyolojik gerçekliğin ötesinde bir kavram olarak nasıl yorumlandığı farklı boyutları olan bir konudur. Ölümlü olmanın getirdiği kaygı ve ölümle medeniyet arasındaki ilişki disiplinlerarası okumayı da kaçınılmaz hâle getirmektedir.

Ateşin keşfi, medeniyetin kurulmasındaki ilk büyük adım olarak insanlık tarihindeki yerini alır. Alet kullanımı, ince motor becerilerin gelişmesi, bilişsel devrim ve diğer dinamiklerin birlikte değerlendirilmesi, bu keşfi daha anlamlı kılar ve insanı doğa karşısında avantajlı konuma getirir. Ateş aracılığıyla kazanılan bu avantaj, aynı zamanda ölüm karşısında kazanılan bir avantajdır. Ateş, olası ölüm ihtimallerini azaltmak konusunda epey hünerli bir keşiftir. İnsanlar, bu keşif aracılığıyla yaşamla ölüm arasına mesafe koymanın bir yolunu bulmuşlardır.

Ölüm, genel olarak en basit tanımıyla yaşamın sonlanmasına karşılık gelse de her insan için biriciktir. Ölüm karşısında merasim, yas ve ritüellerin oluşmasında, inanç ve kültür kadar sanat da önemli bir rol oynamıştır. Bu çalışma; ölümün kaçınılmaz varlığının, çağlara göre değişen sanat anlayışı doğrultusunda tematik olarak incelenmesini amaçlamaktadır.

2. ÖLÜM SONRASI: RİTÜELLER VE İNANÇLAR

Canlılığını yitirmiş beden, sona ermiş yaşamdan geriye kalan biricik formdur. Dolayısıyla ölünün bedeni, yaşam ve ölüm arasındaki ilişkinin en açık hâli olarak bir temsil olmanın ötesindedir. Nefes alan, konuşan, eylemleri ve kimliği olan varlık, ölümün doğal döngüsüne teslim olmuş; canlılığın yitimiyle nesneleşmiş bir özneye dönüşmüştür. Yine de tüm canlı ölümlerinden daha ayrıcalıklı ve çetrefilli olan ölüm, insanın ölümüdür. Yaşamını yitiren beden, artık hiçbir geçerli yaşamsal dinamiğe sahip olmamasına rağmen nesneyle bir tutulmaz. Ölünün bedeni, kendini tekrar yaşamsal pratiğe davet eder. Bu pratik; insanlık tarihi kadar eski ölüm/yas törenleri ve cenaze ritüellerinin ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Bilinen en eski ritüellerden biri olan ölü gömmek; ölü bedenin diğer cansız varlıklarla aynı muamelede olmamasını açık bir şekilde göstermektedir. Bedenin uygun şekilde muhafazası birçok anlama geldiği gibi, ölü beden üzerinden gerçekleşen tüm anlatılar; inanç, kültür ve sosyal sistemlerin bir parçası olarak okunmayı mecbur kılar. Bilinen yaygın ölüm sonrası ritüellerden biri olan ölüyü gömme, Paleolitik döneme kadar dayandırılmaktadır. Neolitik döneme ait bulgularda ölümlerin hemen yaşam alanlarının altına gömüldüğü de bilinmektedir. Bugün çok daha seyrek biçimde gerçekleşmesine karşın

ölünün evin yakınına defnedilme geleneği, yerini sonraki dönemlerde nüfusun artışıyla beraber yerleşim yeri dışındaki mezarlıklara bırakmıştır (Özman, 2016, ss. 3-4). Ölülerin gömülmesi bilinen en yaygın uygulamaların başında gelse de, ölüyü yakma, sergileme, doğaya terk etme gibi gelenekler de ölüm sonrası ritüeller arasında yerini almıştır (Dastur, 2019, s. 35). Ölülerin mumyalanması, beden ya da defin alanının daha korunaklı hâle getirilmesi, ölü bedeninin yırtıcı hayvanlar tarafından parçalanmasına izin verildikten sonra defnedilmesi hatta Hyrkania halkı örneğindeki gibi, ölülerin bedenlerini parçalamak üzere köpek yetiştirilmesi, ölüm sonrası ritüellerin ne denli çeşitlilik gösterdiğini açıkça ortaya koymaktadır (Cicero, 2019, s. 109).

Ölüm sonrası ritüellerin bu denli çeşitlilik göstermesine karşın, ölüm sonrasına ait uygulamaların tümü, gelenek ve ritüellerin nasıl oluştuğuna dair ortak zemini kavramayı gerektirir. Bu zeminin özü, gelenek ve kültürleri oluşturan inanç sistemlerinde saklıdır. İnanç sistemleri, ölüm sonrası ritüellerin çoğunlukla belirleyicisi durumundadır. İnançlar, yalnızca ölü bedenle ilgili ne yapılacağını ve nasıl yapılacağını belirlemekle kalmamış; hayata geçirdikleri ritüeller sayesinde geriye kalan insanlar için bir tür dayanışma, son görevi yerine getirme, ölüm karısında duyulan endişe ve hüznü azaltma gibi kilit bir rol oynamıştır.

Ölümün yaşamı sona erdirmesi, ölüm sonrasının belirsizliği ve ölüm korkusunun getirdiği kaygı ve endişeler karşısında inanç sistemleri de önemli bir misyon yüklenmiştir. Bu rehberlik misyonu, toplumlarda ölüme duyulan kaygının yatışmasını sağlamaya yöneliktir. İnanç sistemleri, ölüm sonrasındaki dünyaya dair formel sistemler hâline gelmiştir (Spellman, 2017, ss. 129-130). Öbür dünya inancındaki, yaşamın/bilincin dünyevi formuyla olmasa da devam edecek olması fikri, ölümün sonluluğuna eşsiz bir alternatif yarattığından, hem psikolojik hem sosyal açıdan ölüm ve korku arasındaki ilişkiyi ılımlı bir havaya sokar. Öbür dünya tanımı, her ne kadar ölüm sonrası yaşamı ifade etse de, bu durum teoride ve pratikte farklılıklar gösterdiğinden, ölüm sonrası ritüeller de geniş bir çeşitlilikle gerçekleşir. Ölümden sonraki hayatın; bedene geri dönme, başka bir bedende/canlıda var olma, uhrevi bir âlemde ruhani bir canlı olarak mevcudiyet gösterme biçimindeki farklılıkları, defin ve cenaze kültürlerini önemli şekilde birbirinden ayırır. Cenaze ve sonrasına ilişkin ritüeller, ölen kişiyi son yolculuğuna uğurlama görevini yerine getirirse de, tüm bu geleneklerin geride kalanların dinamik yas ve kabul süreçlerinin bir parçası olarak gerçekleştiği de unutulmamalıdır. Ölüm sonrasındaki ritüeller, birçok kültür ve inanışta yalnızca defin işlemiyle son bulmaz. Cenaze sonrası belirli zaman dilimlerine ait farklı ritüeller, yılın belli dönemlerinde

tekrarlanan gelenekler, cenazelerin ziyaret edilmesi, ölümün sosyal bir olgu olarak dinamik bir çehreye taşınmasını sağlar. Ne var ki ölüm sonrası gelenekler, modern kültürde gittikçe tekdüzeleşmiştir. En eski çağlardan bu yana ölüm, ortak kültür için kilit bir rol oynarken, günümüz medeniyetlerinde çok daha dar bir çemberin içerisinde var olmuştur. Modernleşen dünyada, atalarımızdan farklı olarak ölüme karşı geliştirilen yöntem ve müdahaleler, ölümün içselleştirilmesi konusunda yapay bir duvar yaratırken; modern kültürün etkisiyle ölümün toplumca paylaşılmadığı basit törenlere dönüşmesine neden olmuştur. Ölüm sonrası, ritüellerden çok izlenecek hukuki bir prosedür ve temsilî bir inanç mahiyetinde küçük bir grupla gerçekleşmektedir. Kellehear'ın (2012, s. 377) bahsettiği gibi; insana ölüme refakat etme, ayin ve törenlerle ölünün uğurlanışı, yardımlaşma, tarih boyunca insanlık görevi ve toplumsal bir değer olarak yerini almıştır. Dolayısıyla ölümün; kültürel deneyim, ortak miras, hafıza ve dayanışmadan mahrum kalması, insanlık tarihi açısından önemli bir kayıptır.

3. SANAT VE ÖLÜM

İnsanoğlunun değiştirilemez ve tüm kültürlerce yadsınamaz olan biricik ölümlülüğü, ölümün sanat biçimlerinde cisimleştirilmesini ve sanat yapma ihtiyacını yaratan kaygıları beraberinde getirmiştir. Defin işlemlerinde kullanılan ölüm kültürüne ait imgelerin görselleştirilmesi, mezarların mimari unsurlara dönüşmesi, anıt ve tapınakların görsel yolculuğu, sanatın ölüme hizmetinin biçimsel varoluşunu akla getirir. Bu biçimsel varoluş, sanatta önemli bir ölüm kültürü karakteristiği yaratmaktadır. Ölüm ve ölüm sonrasında oldukça önemli olduğu Mısır medeniyetinde bu durum, heykel sanatını bir yaratı alanı olmanın ötesinde zorunlu bir ihtiyaca dönüştürmüştür. Ayrıca, kişilerin sevdikleriyle beraber gömülme ritüeli de zamanla acımasız bulunup terk edilmiş; bu ritüel, sanatçılar tarafından yaratılan imgelerde karşılığını bulmuştur. Dolayısıyla ölüme imgeleştiren sanatçılar, ölüm kültürünün de önemli bir aktörüne dönüşmüşlerdir.

İ.Ö. 1000 yıllarında Avrupa'da etkili olan Etrüsk sanatıyla beraber ölü yakma geleneği terk edilerek ölüyü gömme geleneğine başlanmış ve kubbeli oda mimarisi benimsenmiştir. Ölüm sonrası yaşama inanmayan Etrüskler, özgün bir heykel mimarisi geliştirerek ölen kişilerin hatırası olan heykeller yapmışlardır. Bu heykeller, yontu sanatında önemli bir yer tutarken; anıt kültürünün gelişmesi ile meydan ve şehirlerin şekillenmesinde de etkili olmuştur. Bugün başta Avrupa olmak üzere dünyanın birçok şehrindeki meydan ve merkezlerin oluşumunda anıtlar önemli bir rol oynamıştır.

Etkin dinsel inanışlar insanlık tarihinde uzunca bir süre tüm alanlarda belirleyici konumda olmuştur. Kültür ve inanç bağlamında dönüşen sanatsal pratikler, Hristiyanlığın etkin olduğu yıllarda kendini bu inanca adapte ederek Hristiyan sanatının doğuşunu sağlamıştır. Hristiyan inancı kendini, ölüm sonrası yaşamın olduğu ve dünyanın geçici bir yer olarak vurgulandığı bir sistem olarak temellendirdiğinden, ölüm sanat için çok önemli bir temadır. Tapınak ve kültlerin yerini alan kiliseler, vaftiz evleri ve diğer dinî mimariler hızla yaygınlaşmıştır. Bu noktada sanat; mimari yapıların görselliğini şekillendirirken, *İncil*'de yer alan Hristiyanlık inancına dair sahnelerin resmedilmesiyle görsel zeminini yaratmıştır. Bu imge ve görseller; dinin kabul görme, kendini tanıtmaya ve yaygınlaştırılması konusunda önemli birer kaynak olmuştur. Hristiyan sanatında ölüm ve öbür dünya vurgusu, uhrevi hayatın etkili bir dille anlatıldığı resim geleneğinde önemli bir yer tutarken, İsa Peygamber'in tasviri de öne çıkar. Bu tasvirlerin önemli bir karakteristiği olan İsa'nın vecdi, belki de dünya tarihinde en çok ikonlaştırılmış ve resmedilmiş olan ölü bedendir.

Görsel 1. Giotto di Bondone, 1306, *Ölü İsa'ya Ağıt*

Kaynak:

[https://en.wikipedia.org/wiki/Lamentation_\(The_Mourning_of_Christ\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Lamentation_(The_Mourning_of_Christ)), E.T. 5.12.2024

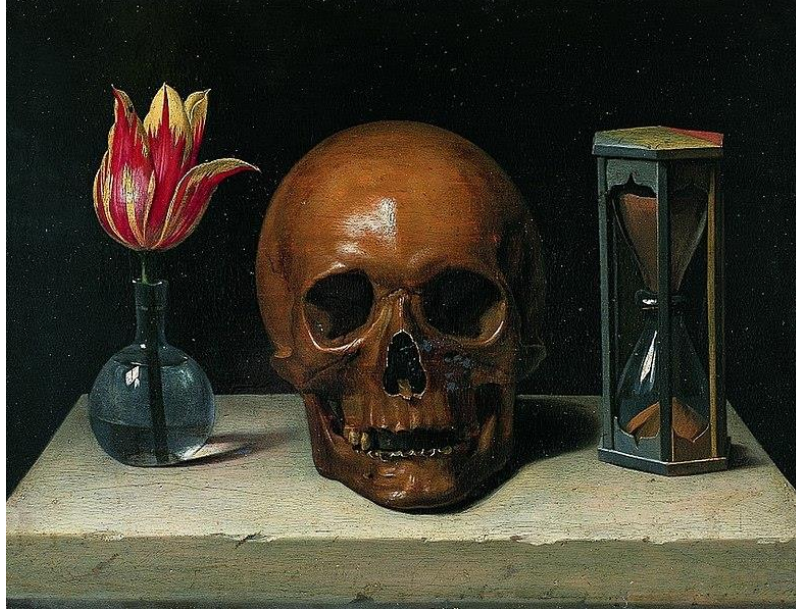


Dünyevi geçicilik teması, etkin Hristiyan düşüncesinin dinî tasvirleri içinde kendi sanatsal pratiğini yaratmıştır. Dinî öğretilerin yanı sıra gündelik nesne ve görüntülere sembolik anlamların yüklendiği Memento Mori "Ölümü Hatırla" resim geleneği, 15. yüzyıl sonlarında Protestan inancına sahip Hollandalı ressamın elinde yeni bir anlatım diline kavuşmuştur. Kökeni Antik Roma mitlerine dayanan Memento Mori, çeşitli nesne ve imgelere "dünyevi yaşamın geçiciliği" anlamını yüklemiş; sembolik bir anlam dili geliştirmiştir (Bozdurgut Önuçak, 2013, s. 64).

Görsel 2. Phillippe de Champaigne, 1671, *Still Life with a Skull*

Kaynak:

<https://en.m.wikipedia.org/wiki/File:StillLifeWithASkull.jpg>, E.T. 5.12.2024



Vanitas ve Memento Mori teması, ölümlü gündelik hayatın içine yerleştirilerek, dünyanın geçiciliğini vurgulayan geleneğiyle etik bir söylem içerir (Bozdurgut Önuçak, 2013, s. 64). "Vanitas, zamanla, dünya üzerindeki doğal yaşamın, dünyevi zevklerin geçiciliği ve var olan her şeyin son bulma mecburiyeti üzerine kurulu bir sanat kategorisi hâline gelir" (Ünal, 2018, s. 250). Kaçınılmaz olarak insanlığın kaderi olarak kabul edilen ölümün yalın bir gerçeklik ve dünyevi sonluluğun karşılığı olarak görülmesi, erdemli bir hayat sürmenin önemini de ortaya koyar. Memento Mori ve Vanitas sanat geleneği, etik karakteristiğinin yanı sıra ölümü kutsal metinler ve dinî öğretilerin ötesine taşımıştır.

4. İNANÇLARIN ÖTESİNDE ÖLÜM VE SANAT

Özellikle Rönesans ile beraber yaşanan devrim niteliğindeki büyük çaplı değişim, birçok alan gibi sanatı da dinin boyunduruğundan çıkarmıştır. Sanat yapıtı artık yalnızca bir dinî hizmet aracı olmadığı gibi, epeyce uzun zamandır sırtını çevirdiği tüm konuları coşkuyla ifade etme eğilimine girmiştir. Bu eğilimler, Rönesans sonrasındaki gelişmelerle beraber birçok farklı akımın ortaya çıkmasını sağlamış; her bir akım kendi üslup ve geleneğini ortaya koyarak, sanat tarihinde bir yer edinmiştir. Bu bağlamda, sanatın ölümle olan ilişkisi de topyekün değişmek zorundadır. Ölüm bu noktada hem sanatçının ilhamı, hem korkusu hem de toplumsal olaylar zemininde ilgilendiği bir konu olduğundan yeni bir deneyim alanıdır. Yaratı alanlarının ölüm konusundaki iştahı, akla çoğunlukla sanatın ölüm karşısına konmasını getirir. Bu durum, fiziksel varoluşu sona eren bir varlığın kendini sembolik anlamda sürdürmesi olarak açıklanabilmektedir.

İnsanı kendi ölümlülüğünü, yani doğasını unutmaya tehlikesinden koruma görevi büyük ölçüde sanata düşmüştür. Sanat için ölüm, teknik bir problem değildir ve tek problem de ölüm değildir. İnsan ölümlülüğü, sanatın varoluş nedeni, hedefi ve konusudur. Sanat, sadece insana özgü olan bir bilginin varlığı üzerine kurulmuştur ve bu bilgi üzerinde var olmaya devam edecektir. Bu da ölümün verili olduğu, oysa ölümsüzlüğün erişilmesi gerektiğidir. Ölümsüzlüğe bir kere ulaşıldı mı, sona ermemesi için koruma altına alınmalıdır. E. H. Gombrich'in *Sanatın Öyküsü*'nde öne sürdüğü gibi, sanat dünyaya ölümün bilinci ile gelmiştir ve ölümün unutulduğu dakikada, sanat ya ölecek ya da artık ilgi uyandırmayacaktır (Bauman, 2019, s. 115).

Görsel 3. Francisco José de Goya y Lucientes , 1814, 3 Mayıs Katliamı

Kaynak:
https://tr.wikipedia.org/wiki/3_May%C4%B1s_1808/, E.T.
5.12.2024



Sanat, ölümün karşısına yaratma yeteneğini koyarken, dünyaya aidiyetin son bulmasına ilişkin yeni okuma zeminleri hazırlar. Sanatçı için ölüm; bireysel kaygı, kayıp ve yasların ötesinde tüm coğrafyaları ilgilendiren ölümlere karşı etik ve politik tavrın da bir parçası olur. Savaş teknolojileri ve devlet politikalarının acımasızlığı sonucu, insan eliyle gerçekleştirilen toplu ölümler, uzunca bir süre sanatçının tanıklığında esere dönüştürülmüştür. Bu yapıtlar, ölüme tanıklığın yanı sıra toplumsal ve insani duyarlılık, başkaldırı ve politik eleştiri olarak da kendini ortaya koymuştur. Modern resim sanatının öncülerinden biri olarak kabul edilen İspanyol sanatçı Francisco José de Goya y Lucientes (1746-1828, İspanya), romantizmin coşkulu ifade tarzını teknik olarak ortaya koyarken; savaş, adaletsizlik, ölüm ve yıkım konularında eleştirel bir anlatım tarzı benimsemiştir. Sanatçının 1814 tarihli *Üç Mayıs Katliamı* adlı eseri, Napolyon ordusunun İspanya işgali sırasında ayaklanan yurtsever halkın kurşuna dizildiği anı göstermektedir. Kompozisyon,

yaşanılan vahşetin tanıklığı konusunda çarpıcı ve coşkun bir anlatıma sahipken, politik eleştiriyi de içinde barındırır.

Savaşın yıkıcı etkileri, sanatçıları savaşın toplumsal boyutlarıyla karşı karşıya getirirken; kişisel geçmişleriyle yüzleşmelerine de neden olmuştur. İkinci Dünya Savaşı (1939-1945) yıllarında dünyaya gelen Anselm Kiefer (1945, Almanya), hukuk eğitimini yarıda bırakarak sanata yönelir. Kiefer, eserlerinde kişisel geçmişinin gölgesiyle yüzleşirken; üzerinde ağırlığını taşıdığı Alman vatandaşlığına da çıplak bir gözle bakar. Kiefer, Nazi Almanya'sının geçmişine ayna tuttuğu çalışmalarıyla seyirciyi objektif bir gözle bakmaya zorlar. Sanatçı, tekniğinde figüre pek yer vermemesine rağmen resimlerin atmosferi; yıkım, hüznün ve kaybın izlerinin rahatlıkla okunduğu eserlerdir. Çalışmalarında toprak, saç, saman gibi materyallerin yanı sıra kurşun folyo, kömür, yağlı boya ve kum gibi malzemeleri de kullanan Kiefer; savaş, yıkım ve katliam sonrasında geride kalan yığınları resmeder.

Görsel 4. Anselm Kiefer, 1982, Nuremberg Alanı

Kaynak:

<https://arthur.io/art/anselm-kiefer/nuremberg/>, E.T. 5.12.2024



Sanatçının savaş ve ölüm karşısında aldığı bu politik tavır, geleneğini hâlen sürdürmekle beraber, bilhassa Birinci (1914-1918) ve İkinci Dünya Savaşları'nda önemli bir karakteristik daha gösterir. Savaşın yarattığı yıkım ve hayal kırıklığı, medeniyetin üzerine inşa edildiği tüm anlatıların sorgulanmasına yol açmıştır. Bu durum modern ve postmodern alanların doğmasına katkı sağlayarak, düşünceden sanata birçok alana yön vermiştir. 1916 tarihinde İsviçre'nin Zürih kentinde ortaya çıkan "Dada" düşüncesi, Birinci Dünya Savaşı'na muhalif sanatçılar arasında bir başkaldırı hareketi olarak kısa sürede dünyaya yayılmıştır. Dada fikrinin/sanat akımının ortaya çıkmasında savaşın yarattığı buhran, yıkım ve güvensizlik ortamı birleştirici bir role sahiptir. Dünya medeniyetinin geldiği noktada ortaya çıkan bu geniş çaplı vahşet; tüm değerlerde olduğu gibi, sanatın da üzerine konumlandığı zemini

alaşığı etmiştir. Geçmişe ait sanatsal pratikler, tıpkı savaş gibi burjuva ahlakının bir sonucudur ve bu durumda yepyeni bir sanat anlayışına ihtiyaç vardır. Dada'nın kural tanımaz tavrı, büyük bir yaratıcılıkla birleşerek birçok araç ve yöntemin işe koşulduğu geniş bir yaratı alanına dönüşür. Bu yaratı alanı, günümüz çağdaş sanatının da öncülü konumundadır.

5. ÇAĞDAŞ SANATTA ÖLÜMÜN SURETİ

Öncülleri modern sanat sürecinde deneysel pratiklerde filizlenen yeni sanatsal ifade biçimleri, Dada'dan itibaren biçimsel devrimin ötesine geçmeye çalışan sanatçılar için sınırların eridiği ve her türde araç ve içeriğin sanatı oluşturabildiği bir süreci başlatmıştır. Anna Carola Krausse (2005, s. 107), İkinci Dünya Savaşı sonrasında sanatçıların eserlerini oluşturan dinamikleri estetikten ziyade ideolojik ve kavramsal unsurlarla ilişkilendirir. Dolayısıyla sınırların ortadan kalktığı bir sanat anlayışında ölüm de çığır açıcı sanatsal pratik ve eserlerde kendine yer bulmuştur. Sanat ve hayat arasındaki sınırı kaldırmayı hedefleyen sanatçılar; dolaylı ya da dolaysız, sanatın ölümle olan sınırını da muğlaklaştıran yapıtlar üretmişlerdir.

Jacques Derrida (2007, s. 12), *Marx'ın Hayaletleri* adlı kitabında, yaşamın; henüz hayatta iken ölümle karşılaşmanın vuku bulunduğu ince bir çizgide anlaşılması ihtimalinden bahseder. Nasıl ki bir düş, uyanmaya ramak kala gerçek anlamına kavuşabiliyorsa; yaşamın kavranışı da o araftaki yerin gölgesinde filizlenir. Derrida, bu sınırdan olma hâlini en iyi anlatabilecek kişilerin sanatçılar olduğunu düşünür. Bu durum, sanat tarihinin en eski konularından biri olarak "sınır"dan haberler getirmeye, orada durmaya ve hatırlatmaya kendini muktedir kılmıştır. "Memento Mori" geleneği, sanatın ölümle ilişkisine dair karakteristik özellikler taşır. 1960'lar sonrasında kavramsal zemini ve araçları derinleşen çağdaş sanatta "ölüm/ölümlülük" deneyimleri; ölü bir köpekbalığının suda yüzüyormuşçasına yerleştirildiği cam fanuslardan fiziksel acı deneyimleriyle beden sınırlarını zorlayan performanslara ve morgdaki ölü bedenlerin azizler gibi fotoğraflandığı ikonik çalışmalara kadar geniş bir skalada kendine yer bulmuştur. Emre Zeytinoğlu (2014), "Yaşam ve Ölüm Sınırındaki Sanat Olarak, Beşir Fuad'ın İntiharı" başlıklı yazısında, ölümün yanı başında duran sanatçı rolünün söz konusu intiharla nasıl umulmadık bir gerçekliğe kavuştuğunu açıklar. Beşir Fuad, 5 Şubat 1887 tarihinde koluna morfin enjekte ederek bilek damarlarını keser ve ölümüne kadar geçen beş saatlik sürede yaşadığı değişimleri kaleme alır. Emre Zeytinoğlu, bu trajik deneyi şu sözlerle yorumlar:

Bu olay, yaşam ile ölüm arasındaki sınırdaki sınırdaki, tam anlamıyla o sınırdaki yazılmış ve hiç de kurmaca olmayan bir metin bıraktı geriye... Ve o metin, tam da bir hayaletin bizzat anlattığı bir yaşamdı; aynen Derrida'nın dediği gibi bir şeydi: Yaşamı öğreneceksek, en gerçek biçimde, o sınırdaki yazılmış metinden öğreneceğiz. Hiçbir şeyin temsili ve iması olmayan o metinden... (Zeytinoğlu, 2014, para. 11)

Sophie Calle'ın (1953, Fransa) annesinin ölümünü kayıt altına aldığı 2007 tarihli 12 dakikalık video ise yaşamdan ölüme geçişin aradığına dair bir belge niteliğindedir. Sanatçının annesinin son anlarını gösteren video, Calle'ın kaybı karşısında izleyicide empati, hüznün, yaşamın kırılmasını hissetmenin yanı sıra ölüme şahitlik etmek şeklinde de konumlandırılır. Sanatçının, annesini ölüm döşeğindeyken kaydettiği bu görüntüde ölüm anını kestirmek güçtür. Hemşirelerin müdahale etmeye çalışmalarından hastanın kaybedilmekte olduğu anlaşılır. Bu video, izleyiciyi Calle'ın yasına ortak eder. Videonun geri alınabilir, duraklatılabilir, başa sarılabilir ve yavaşlatılabilir olması, sanat yapıtının gücü ile anneyi bir anlamda ölümsüzleştirir. Artık hayatta olmayan "ölü"nün varlığı, onu son yolculuğuna uğurlama, varlıktan geriye kalan tek biçimsel form olan bedeni koruma, onu diğer cansız varlık ve şeylerden farklı kılan anıların, duyguların ve sosyal bağların getirdiği duygusal sorumluluklarla "uğurlama/veda etme" kültürünü beraberinde getirmiştir. Bu veda kültürü, sanatçıların yapıtlarında klasik ölüm merasimleri, yas ve ritüellerden daha farklı dillerde hayat bulmuştur. Calle'ın mahremiyet ve gözetlemeyi içeren sanatsal pratiği düşünüldüğünde, annesinin kaybı kadar kişisel bir konunun ele alınması şaşırtıcı değildir. Bu video çalışması, sanatçının annesinin kaybı sonrasındaki yas ritüellerinin kişiselleştirilmiş bir parçasıdır.

Görsel 5. Sophie Calle, *Pas Pu Saisir La Mort* [Video] 3:13, 2007

Kaynak:
<https://www.youtube.com/watch?v=fd7D-pBnNyY/>, E.T. 6.10.2023



Meksikalı sanatçı Félix González Torres (1957-1996, Küba), sevgilisi Ross'un ölümünün yasını yansıtmak için Calle'dan çok farklı bir araç kullanır: Şekerler. Doktorlar, sanatçının sevgilisi Ross'un AIDS'le mücadele ettiği süreçte, 70 kilonun altına düşmemesini tavsiye ederler. Sanatçının, sevgilisinin ölümünden sonra galerinin bir köşesine yığıldığı şekerlerin toplam ağırlığı, bu tavsiyeye karşılık gelir. İzleyicilerin yedikleri her şekerle yığının biraz daha azalması, Ross'un hastalığı ilerledikçe tavsiye edilen ideal kilonun altına düşerek ölüme yaklaşmasının metaforuna dönüşür. Sergileme sonunda şekerlerin tükenmesiyle Ross'dan geriye boş bir köşe kalır. Tıpkı Ross'un hastalıktan ölmesi gibi. Ross'un bedeninin şeker gibi, ortak bellekte çocukluğa değin uzanan tatlı bir yiyecek temsili, aşkın naif romantizmine atıfta bulunur. Birçok dilde "tatlılık", insanların sevdikleri kişiyi tanımlarken kullandıkları ifadelerin, hatta hitap şekillerinin içinde yer alır. Ross'un bedeninin ağızda bir tat bırakarak izleyicinin bedeninde erimesi, ölen kişinin kalplerde ve anılarda yaşaması fikrini destekler. Torres; kaybedilen kişinin ölümünden sonra hatırlanmasını, bir zamanlar varlığıyla sevdiklerinin hayatına dâhil oluşunu ve beraber paylaşılan anıları şekerle ilişkilendirir. *Los Angeles'taki Ross Portresi*, çağdaş sanat pratiğinde önemli bir portre temsili olarak, "yeme" gibi son derece doğal bir eylemin interaktifliğinin yasın paylaşılmasına aracılık edişini gösterir.

Görsel 6. Félix González Torres, *İsimsiz (Los Angeles'taki Ross Portresi)* Chicago Sanat Enstitüsü (1991)

Kaynak:
https://en.wikipedia.org/wiki/Untitled_%22_%28Portrait_of_Ross_in_L.A.%29/, E.T. 6.10.2023



Dolaylı temsiller ve imgelerle çağdaş sanatın da önemli bir konusu olan ölüm; gerçek ölü bedenlerin görünümleri, kan, organlar hatta sınırları delip geçecek şekilde cesedin kendisini kullanmaya kadar varan sansasyonel içerikler kazanmıştır. Bu çalışmalar, kavramsal sanat pratiklerinde ayrı bir okuma alanına sahiptir. Yine de ölü ve ölümün çağlar boyunca anlamının sorgulanması, bu anlamın açığa çıkarılması ya

da var olan anlamın alaşağı edilmesi; söz konusu çalışmaları tartışmalı kılmaktadır.

Sanatçı Andres Serrano'nun (1950, Amerika) 1992 yılında başladığı *Morg* serisinde, cansız bedenlerin sergilendiği fotoğraflar büyük yankı uyandırmıştır. Serrano'nun ölü bedenleri estetik kurgularla ifade etme şekli akla Barok üslubu getirir. Ölü bedenlerin neredeyse aziz gibi gösterildiği fotoğraflar; bedenlerdeki yara ve kesiklere odaklanarak olası nedenler hakkında kapı aralamaktan geri durmaz. Fotoğraflanan bedenlerdeki yara izleri, kesikler, morluklar ve hatta çürümeye varan deformasyonlar, Serrano'nun estetize kurgusu ve fotoğraf kabiliyetiyle, eğreti bir alandan kendini uzaklaştırmayı başarmıştır. Sanatçının, eserini üzerine konumlandığı bu çelişki, kuşkusuz seyirci için şok edici bir deneyimdir. Hristiyan sanatından beri güzel olan ölü beden in çoğunlukla tinsel bir vecd hâlinde gösterilmesinin aksine, fotoğraflardaki karakterler muhtemel vahşet mağdurları olan sıradan ölü bedenlerdir. Ölümün kutsiyeti, yaşam hakkı ve ölüm etiği gibi kavramlar konusunda oldukça cüretkâr bir tavır sergileyen bu fotoğraf serisi, sanatın sınırlarının ne olabileceği konusundaki tartışmaları tekrar hararetlendirmiştir. Serrano'nun çalışmalarının cesur ve yüzleştirici olduğunun yanı sıra ölüm hukuku ve etiğini tamamen çiğnediği ve bunu sanat yoluyla meşru kılmaya çalıştığı da gündeme gelmiştir. Bedeni; hukuk, etik ve tabu kavramları ile birlikte okumaya mecbur bırakması, "ölüm"le üreten her sanatçının çalışma bağlamının bir parçasıdır.

Görsel 7. Andres Serrano, 1992, *Morg* serisi, *Burn Victim* (Yanık Mağduru)

Kaynak:
<https://arthur.io/art/andres-serrano/the-morgue-burn-victim/>, E.T. 6.12.2024



2000'li yıllarda Çin çağdaş sanatında gerçekleşen ve büyük çaplı sansasyonlara neden olan üretimler, bu bağlamları şiddetle tartışmaya açar. Çalışmalarında ceset kullanan Çinli sanatçılar Sun Yuan (1972, Çin) ve Peng Yu (1974, Çin), ölü bedeni tüm hukuk ve kültürel değerlerden kopuk, dolayısıyla etik emaresi olmayan bir nesne olarak gördüklerini ifade etmişlerdir (Eschenburg, 2023). Sanatçılar, 2000 tarihli *Body Link* çalışmasında, iki bebeğin cesedini bir enstalasyonla kurgularlar. Metal bir hazne içerisinde birbirine dönük şekilde konumlandırılan ölü bebekler, izleyicilere açık heykeltikler gibi yerleştirilmişlerdir. Yu ve Yuan'ın damar yollarına bağlı plastik hortumların ucu bebeklerin ağızına ulaşmaktadır. Performans sürecinde akan bu kan, hortum vasıtasıyla bebeklerin bedenine yollanmaktadır. Beslenme, bebekler, hemen arkasında âdeta bir anne-baba figürü gibi yerleşen sanatçılar, distopik ve iğdiş bir "aile" tablosu oluşturur. Bu çalışma, 2002 yılında Çağdaş Çin Sanat Ödülleri'ne layık görülürken, sanatın sınırları konusundaki cesaretleri; dehşet, ürperti ve tiksintinin de izleyici deneyimlerine sunulduğu çalışmalar olarak yerini almıştır.

Görsel 8. Sun Yuan ve Peng Yu, 2000, *Body Link*

Kaynak:

<https://complit.ucla.edu/wp-content/uploads/2018/02/15-274x383.jpg/>, E.T. 6.12.2024



Yu ve Yuan'ın cesedin içine dâhil olduğu çalışmaları sansasyonel yankılarla tartışılırken, bir diğer Çinli sanatçı Zhu Yu'nun sanatsal pratiği çok daha ileri bir boyuta ulaşır: Yamyamlık. Zhu Yu (1970, Çin), yalnızca cesetlerle çalışmakla kalmaz; ölü beden bütünlüğünün muhafaza edilmemiş olduğu uzuv ve organları da kullanır ve bunlara müdahale etmekten çekinmez. Bebek cesedi, ölü fetüs kullanımı, hatta insan

beyninin mikserden geçirilerek konserve kutularında satışı sunulması, Yu'nun sanatının akıl almaz boyutlarını gözler önüne serer.

Sanatçı, tabuları sonuna kadar zorlayan ve etik ihlallerin sınırlarında dolaşan eserler gerçekleştirmiştir. Kürtaajla alınan kendi bebeğini köpeğine yedirdiği bir performanstan dahi geri durmayan sanatçı, *Eating People* (2001) çalışmasında, ölü bir fetüsü pişirip yediğini gösteren bir fotoğraf serisi yaparak, çağdaş sanat tartışmalarının merkezinde yer almıştır. Bu çalışma; izleyicide derin bir tikslenme ve dehşet duygusu yaratır. Yamyamlık, insanlığın en evrensel tabularından biridir. Yamyamlık fikri dahi başlı başına bir suç unsuru olarak görülebilmektedir. İnsan yeme, tarihte bazı ilkel toplumlar tarafından kutsal bir ritüel olarak kabul edilse de modern dünyada vahşiliğin zirve noktası olarak görülür. Bu bağlamda, *Eating People* serisine sanatsal bir gözle bakmak ya da çalışmanın bir parçası olan cesetle karşı karşıya gelmeyi kabullenebilmek, hâlâ en hafif tabiriyle rahatsız edici bir deneyimdir.

Görsel 9. Zhu Yu.
2001, *Eating People*

Kaynak:

<https://www.new.konfejner.org/en/project/extravagant-bodies-crime-and-punishment/exhibitions/zhu-yu-cn-dinner-eating-people-2000/>,
E.T. 6.12.2024



Ölüyü bir nesneden ayıran ahlak, onun öncelikle bir insan oluşu ve ölümden önce canlılığının var olduğu bir yaşamının olmasıdır. Bu ahlak, farklı inanç ve kültürlerce her ne kadar büyük farklılıklar gösterse de temelinde ölüyü uğurlamanın, onun yaşamdaki varlığını bellekte tutmanın, onu ölü bedeninin içinde "rahat" ettirmenin yollarına başvurur. Bu noktada yaşayanın yaşam hakkının savunulması, ölünün ölüme teslim edilmesinin hakkıyla ve ihlaliyle aynı şekilde okunmalıdır. Yaşamın biricikliği gibi ölümün biricikliği de temelde aynıdır. Bu durumda ölü bir beden sanat yapıtında kullanılıyor olması etik açıdan tamamen yanlış midir? Ya da etik olarak yanlış bulunan şey biçimsel olan bir

ölünün sergilenmesi ise, antropoloji müzelerindeki mumya ve insan kalıntılarının üzerine tekrar düşünmemiz gerekir.

Ölü bir beden sergilenirken, hangi etik açmazların dikkate alındığı hâlâ tartışmalı olmakla beraber; ölüm, katliam, vahşet, hatta ölü bedeni sergilemek bazı sanatçılar için ölüm hukukunun parçası da olabirmiştir. Sanatçı Teresa Margolles (1963, Meksika); ölüm, ölü beden ve ölü bedene ait kalıntılara dair oldukça derin politik söylemler içeren çalışmalarıyla akla gelen ilk isimlerden biridir. Margolles, Meksika'da yoğun olarak görülen yaşa dışı faaliyetler ve bunun kaçınılmaz sonucu olan çeteleşme, uyuşturucu kartelleri ve hesaplaşmaların peşine düşer. Güç ve para üzerine kurulu bu karanlık dünya; adam kaçırma, katliamlar, cinayetler, çete içi hesaplaşmalar, kan davasına dönüşen çatışmalarla sayısız insanın cinayete kurban gitmesine neden olmuştur. Margolles, bu temaları oldukça sert yöntemlerle sanatsal pratiğe taşıırken; sosyal adaletsizlik ve sömürü düzenini açığa çıkarır. Sanatçının, çalışmalarını gerçekleştirirken kurduğu yerel temaslar ve kurban yakınlarıyla yaptığı iş birliği önemlidir. Sanatçı bu illegal şiddetin dolaysız sonucu olan ölü bedenleri fiziksel alana taşımak konusunda özgün yolları tercih etmiştir. Margolles'in birçok eserinde gözlemlenen biyomadde (ölülerin yıkanma esnasında akan kanı); su, hava, katı formlara dönüşebilen akışkanlığı ile ölüm sonrası bedenin nüfuzunu etkili ve geçişli bir şekilde kullanabilmesini sağlar. Şiddet kurbanlarının morgda yıkanması sonucu elde edilen ve içinde ölüye ait kanı bolca taşıyan su; Margolles'in sanatında, ölümün cisimleştirilmesi, katılaştırılması ve bazı çalışmalarında olduğu gibi buharlaştırılıp hava yoluyla solunmasına değin geniş bir anlatı içeriği sağlar. Sanatçının 2010 tarihli *Planca* çalışmasında ölü bedenlere ait olan bu su, zeminde yatay şekilde duran ısıtılmış levhaya düşerek buharlaşır ve kendini izleyicinin soluğuna bırakır. Katı bedenden sıvıya, oradan havaya dönüşen maddesel geçiş, ölünün biyokimyasını içeren bir öz olarak sanatçının yapıtlarında sıklıkla karşılaşılan bir metafor olarak ortaya çıkar. Sanatçının *Vaporización* çalışması, izleyicilerin görüş alanını önemli ölçüde kısıtlayan yine aynı suyla elde edilen yoğun bir buharın, sis görünümüne bürünmesiyle gerçekleştirilmiştir. Benzer biçimde bu ölü bedenli su ile hava baloncukları elde ettiği çalışma olan 2003 tarihli *En el aire* enstalasyonu, havada uçuşan baloncuklarla izleyiciyi çocuksu bir imgeye davet ederken, su baloncuklarının kısa ömrü kırılganlıkla tezahür eder. Bu çalışma; güzellik ve masumiyeti baloncuklarla cisimleştirirken, kullanılan suyun cesetlerin biyokimyasını taşıması derin bir gerilim yaratır.

Görsel 10. Teresa Margolles, 2003, *En el aire (Havada)*

Kaynak:

<https://images.squarespace-cdn.com/content/v1/teresa-margolles.jpg/>, E.T. 6.12.2024



2009'da Venedik Bienali'nde Meksika'yı temsil eden sanatçı, ölü bedenlere ait biyomaddesel gerçekliği, tüm alana yayarak kullanmıştır. Ölü bedenlerin kanıyla boyadığı bayrak, izleyicileri Meksika'nın politik gerçekliğiyle yüzleştiren; yerel bir çatışma alanından topladığı cam parçalarıyla oluşturulmuş mücevher görünümlü obje, para ve güç odaklı ölümleri gözler önüne serer. Margolles, Meksika pavyon mekânının içinin de düzenli olarak morg sularıyla silinmesini sağlamıştır. Üstelik bu silme eylemini gerçekleştiren insanlar sıradan temizlik işçileri değil, cinayet ve çatışma kurbanı kimselerin yakınlarıdır. Margolles'in kendi halkıyla yaptığı bu iş birliği, birçok çalışmasının parçası olurken; onun sanatının sosyolojik bir kolektif olarak okunabilmesine de imkân tanır.

Görsel 11. Teresa Margolles, 2009, *Flag, Meksika Pavyonu*, Venedik Bianeli

Kaynak:

<https://encrypted-tbn0.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcSk tAueMJa6HXrtM6RR8 TLrvXKGSaVJHzLP2Q &s/>, E.T. 6.12.2024



Görsel 12. Teresa Margolles, 2009, *Meksika Pavyonu*, Venedik Bianeli

Kaynak:

https://actipedia.org/sites/default/files/action_photos/teresa_1.jpg, E.T. 6.12.2024



Margolles'in ölü bedenlerin gerçekliğini, biyokimyanın dolaylı/dolaysız içeriği ve madde geçişliliği ile gerçekleştirdiği çalışmalarında, cesedin kendisi nadiren merkeze konmuştur. Sanatçının en tartışmalı işlerinden biri olan *Entierro*, bir fetüsün beton içine gömülerek sergilendiği çalışmadır. Bebeğin annesinin izni alınarak yapılan bu çalışma, cesetle izleyiciyi karşı karşıya getirmenin dehşetinden çok defin hakkının ne olduğunu düşündürmeye yöneliktir. Meksika'da düşük ve kürtajlar sonucu ortaya çıkan fetüsler tıbbi atık olarak kabul edilmektedir. Bu noktada ancak ailenin bir ödeme yapması durumunda fetüsün teslim alınabilmesi söz konudur. Buna ekonomik gücü yetmeyen önemli bir yüzdelik kesim için fetüslerin bedeni, söz sahibi olamayacakları bir sistemin içinde organik çöp muamelesi görür. Margolles'in bu soğuk ve katı mezarı, sosyal adaletsizliği çarpıcı bir şekilde ortaya koyarken; bebeğe defin hakkını teslim eder (Şahin, 2024, ss. 122-123)

Görsel 13. Teresa Margolles, 1999, *Entierro (Defin)*

Kaynak:

https://encrypted-tbn0.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcTBaOs7pm9VU1lp3Wo_oMySk4Po6bTvnUrzw&s/, E.T. 6.12.2024



Ölüm ve yasın biricikliği, sanat yapıtlarında kendine has merasimlere ve yas biçimlerine bürünür. Her ölüm yası, her ölü de merasimi hak eder demek, herkesin yaşam hakkı vardır demekle aynı şeydir. Ölüm, canlının

tüm anlatılarının ve benliğin vuku bulduğu kütesel bir ifade olan bedenin dünyayla ilişkisini keser. Bu nedendir ki ölüyü gömmek ve ölüye saygı duymak, tarihin en eski ritüellerinden biridir. Ölü bedenini yaşayan bedenlerle organik bağı koparılmış ve ölüm karşısında yaşam tekrar kutsanmıştır. Her ölümün hayatta olanlar için bir tür zafer anlamına gelmesi, yaşamın terk ettiği beden için duyulan sorumluluk ve ahlakın gizil öznesidir. Bu ahlak, farklı inanç ve kültürlerde her ne kadar büyük farklılıklar gösterse de temelinde ölüyü uğurlamanın, onun yaşamdaki varlığını bellekte tutmanın, onu ölü bedeninin içinde "rahat" ettirmenin yollarına başvurur. Bu noktada hayatta olanın hayatta kalma hakkının savunulması, ölünün ölüme teslim edilmesinin hakkıyla ve ihlaliyle beraber okunmalıdır. Yaşamın biricikliği gibi ölümün biricikliği de temelde aynıdır.

Elias Canetti'nin sözünü ettiği gibi, "Herkes ölümüyle tanrı gibi biricikleşmelidir. Bir ölü artı bir ölü iki değildir". Zeynep Sayın (2018), ölümün hukukuna ve ihlallerine dair anlatıları kaleme aldığı *Ölüm Terbiyesi*'ne bu alıntıyla başlar. Sayın'ın (2018) kitap boyunca bahsettiği "ölüm terbiyesi"nden (s. 68) yoksunluğun tarihsel süreçlerde tezahür edişi; toplu katliamlar, insanların giysisiz/savunmasız bırakılarak çaresizce dizildiği/tıkıştırıldığı toprak yığınlarında/gaz odalarında katli, siyasi bir kimlikle etiketlenmiş ölü bir bedeni cenaze ve gömülme hakkında mahrum bırakma, ölümü bir sıra numarası olarak kodlayarak gömme, mezarları yağmalama, ölüyü ceset olarak görüp parçalarına ayırma şeklinde ölümün verileşmesi ve siyasallaşması; ölümün her şeyi sonlandırma kudretinin hiçe sayılması yoluyla ölünün ölüme teslim edilmemesidir. Bu teslimin yerine gelmeyişi, yalnızca yaşamı ile değil, ölümüyle de siyasallaşan bedenlerin hafızadan koparılması, toplumsal belleğin çarpıtılması, üzerinin toprakla değil de gerçek örneklerde olduğu gibi betonla örtülmesidir. Ölüm hukukunun her bir ihlâli ile yüzleşmek; toplumsal hafızayı onarmanın, belleği iyileştirmenin, bir kaybın izini yokluktan varlığa getirmenin gecikmiş ama mümkün olan yollarını aramaktır. Bu yollar yalnızca siyasi bir izlekle sürülmez; açığa çıkarma eylemi sinemadan edebiyata kadar farklılık gösterir. Polonya'nın en yetenekli piyanistlerinden biri olan Wladyslaw Szpilman'ın ve ailesinin Nazi işgalinden sonra değişen yaşamlarının ve savaşın sonuna kadar devam eden trajedilerinin anlatıldığı *Piyanist* (2002) filmi izleyen insanların gözlerinde vuku bulan şey, aynı zamanda belleğin açığa çıkışıdır. Bir salonu tıklım tıklım dolduran insanların, gaz odalarını tıklım tıklım dolduran türdaşlarının görüntülerini izlediğini düşünmek de bir hayli etkilidir.

Ölünün ölüme teslim edilişi, şiddetle sonlandırılan yaşam hakkının ölüme verilmesi; Kolombiyalı sanatçı Doris Salcedo'nun (1958, Kolombiya) sanatında önemli bir yer tutar. Kayıp, ölüm ve yas, onun yapıtlarında kişisel bir belleğin izini sürmekten çok toplumsal ve siyasi olanın da kaydını tutarak açığa çıkar. Sanatını, Kolombiya'nın çalkantılı siyasi ortamındaki şiddet mağdurlarının görünürlüğüne, sürgün, katliam ve yaşam hakkının siyasallaşması üzerine kurgulayan sanatçı; eserlerinde şiddet mağduriyetinin uzak-yakın tanıklığını dikkate alır. Olay yerinin belgelerini/nesnelerini ve mekânın fiziki varlığını da bünyesine dâhil eder. Sanatçı, 2002 tarihli *Noviembre 6 y 7* çalışmasında, Adalet Sarayı'nın duvarlarından düşmekte olan yaklaşık 280 adet sandalye yerleştirmesi yapmıştır. 1985 yılında yüzden fazla insanın hayatını kaybettiği M-19 gerillalarının Bogotá'daki Adalet Sarayı'nı kuşatmaları sonucunda çıkan çatışmaların on yedinci yıldönümünde kamusal alanın belleğine kaydedilen çalışmada; âdeta zeminle ilişiği kesilmiş ve düşerken dondurulmuş bir hâlde yerleştirilmiş sandalyeler, binanın fiziki varlığı ve kurumun adalet sembolü üzerinde derin bir çelişki yaratır. Sandalyelerin temsil ettiği; varlığından etme, sürülme, orada olamama/barındırılmama referansları, 8. İstanbul Bienali kapsamındaki Karaköy'de iki bina arasındaki boşluğu kullanarak gerçekleştirilen *İsimsiz* yerleştirmesinde de benzer şekilde Türkiye siyasi tarihine ışık tutar. Sergi öncesi İstanbul'da bulunan sanatçı, gördüğü metruk bina ve harabelerin izini sürerken, yakın tarihin siyasi ikliminin yol açtığı göç, sürgün ve yağmalarla karşılaşır. Karaköy'deki bir dış gedini andıran harabeyi dolduran sandalyeler; barındırılmama/sürülme, yurdundan edilmeyi ince bir sanatsal kritikte açığa çıkarır.

Görsel 14. Doris Salcedo, 2003, *İsimsiz*, 8. İstanbul Bienali

Kaynak:
<http://www.universes-in-universe.de/car/istanbul/2003/public/e-tour-02.htm>, E.T. 6.12.2024



Salcedo'nun, kaçırıldıktan sonra işkenceye uğrayan Kolombiyalı bir hemşire için yaptığı 2012 tarihli *a Flor de Piel* yapıtı, şiddet mağduru için ağıt, geç kalınmış incelikli bir merasim niteliği taşıyan neredeyse sembolik bir cenazedir. Gül yapraklarını çeşitli işlemler uygulayarak dikilmeye hazır hâle getiren sanatçı, kadın el işçiliğini, emeği, dişil bir şefkat ile eril bir şiddetin karşısında konumlandırır. Yapraklarından dikilen örtü, anıtların bilindik dikey haşmetli ve katı varlıklarının yerine, son derece kırılğan, zemin hizasına yerleştirilmiş bir anti-anıt vazifesi görür. Yaprakların tek tek dikilerek yan yana gelmesi, hemşirenin işkence ile katledilen bedeninin bir araya getirilişinin biçimsel tezahürüne dönüşür. Bu tezahür, çalışmaya ismini veren "a Flor de Piel" ifadesinin İspanyolcada kişinin duygularının dış görünüşüne yansımaları anlamıyla da paralellik taşır. Gül yapraklarının temel malzeme olarak kullanılması, kurban yakınlarının bıraktığı çiçekleri referans alır. Böylelikle ölümün çiçeğin nazik varlığıyla anılışı ve yasın nezaketli doğası, toplumsal belleğin ortak imgesi ile bütünlük gösterir.

Görsel 15. Doris Salcedo, *a Flor de Piel*, 2014

Kaynak:

<https://pacifista.tv/notas/cinco-miradas-de-doris-salcedo-sobre-la-dignidad-que-se-esculpe-en-la-memoria/>, E.T. 7.10.2023



Zemine serilen örtü, işlevinin tersine meselenin üzerini örtmez, hemşirenin bedenini ve yaşanan olayların gerçekliğini açığa çıkarır. Örtü, altında bir şey saklayan/perdeleyen bir nesne değil, şefkatle saran ve belleği yüzeye çıkarıp şeffaflaşan organik bir yapıya bürünür. Bellek kendini bir örtüyle açığa çıkarır; parçalara ayrılan deri, nazikçe gül yapraklarına dönüşür; insanlar ölür, yaslar tutulur; merasimlerle ölü/ölüm, uğurlanır/hatırlanır. Açığa çıkarılan ve mevcuda mevcudiyetsizliği ile getirilen her ölüm; yasının tutuluşu, geç kalınmış ölüm hakkının teslim edilişi, toplumsal belleğin iyileşmesi ve nihayetinde ölünün ölüme teslim edilerek yaşam hakkının biricikleşebilmesi imkânını doğurur. Ölüm; insan olmanın ve burada olmanın gerçekliğini sağlayan yegâne varlık olarak yaşam hakkı kadar biriciktir.

Görsel 16. Doris Salcedo, *a Flor de Piel*, 2014

Kaynak:

<https://pacifista.tv/notas/cinco-miradas-de-doris-salcedo-sobre-la-dignidad-que-se-esculpe-en-la-memoria/>, E.T. 7.10.2023



6. SONUÇ

Ölüm, en basit tanımıyla yaşamın sonlanmasına ilişkin bir olgu olarak bilirse de tıpkı varlığın her insandaki biricikliği gibi çeşitli anlamlar kazanır. Ölüm hayatları değiştirebilir, çağları kapatabilir veyahut savaşları başlatabilir. Ölümün kaçınılmazlığı, insanın sıradan hayatına birtakım anlamlar yükler. Schopenhauer (2014, s. 5), ölümün felsefenin gerçek ilham perisi olduğunu ifade eder ve Sokrates'in (MÖ 469-MÖ 399, Atina) ölüm olmaksızın felsefe yapmanın zor olacağına dair argümanını hatırlatır. Heidegger (2004), ölüm sayesinde sahici bir varoluş imkânı bulunduğunun altını çizer ve onun "daisen" düşüncesi ölümlülüğün bir neticesidir. "Daisen" varoluş anlamına gelir ve ölüm karşısında duyulan korkunun yaşamın bizzat kendisini verdiği insana özgü bir durumdan bahseder (s. 360). Felsefe ve inancın temel öznelerinden ölüm, sanatın da biricik öznesidir. Sanat, ölümlle ilişkisinde ilk başlarda onu cisimleştiren, bu yolla geleneğe suretini veren yapıda tezahür etmiştir. Hayatın geçiciliği ve ölüm gerçeği, sanat yoluyla ölümsüz/hatırlanabilir olmanın imkânını yaratır. Bu, ölüm karşısında önemli bir motivasyondur.

Ölüm teması, güzel sanatlar alanının temel ilham kaynaklarından biridir. Dönemin atmosferi, sanat akımları ve sanatçının kişisel imzasıyla beraber kendine yeni okuma alanları açmıştır. Ölüm; bireysel kayıpların yanı sıra tarihin akışını değiştirecek büyük olayların yarattığı yıkımlarda da kendine yeni zeminler yaratır. Bir yaşamın sonlanmasının arkasındaki izlek, ölümün tekil bir olay olmasının önüne geçme gücüne sahiptir. Dolayısıyla bu izlek; siyasi, kültürel ve toplumsal konjonktürleri de birlikte değerlendirmeyi gerektirir. Söz konusu değerlendirme, çağdaş sanatın kavramsal zemini ve farklı ifade olanaklarıyla kendine yeni yollar bulmuştur. Bu anlatı yolları, "ölüm"ün değişmezliğine zıt biçimde çok katmanlı bir perspektif yaratır. Bu izlek, ölüm temasının sanatsal pratiğinde yalnızca bir sanatsal yaratı değildir, aynı zamanda insanlık tarihinin yorumlanması için yeni bağlamlar yaratır.

Araştırma ve Yayın Etiği Beyanı

Araştırma, Etik Kurul Kararı gerektirmemektedir

Çıkar Çatışması Beyanı

Makale ile ilgili herhangi bir kurum, kuruluş ve kişi ile çıkar çatışması yoktur.

KAYNAKÇA

- Bauman, Z. (2019). *Akışkan modernite*. Can.
- Bozdurgut Önuçak, A. (2013). Flaman resmi bağlamında gerçekliğin post-ikonografik resmi olarak fotografik görüntü. *Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 25, 61-75.
- Carola Krausse, A. (2005). *Rönesanstan günümüze resim sanatının tarihi*. (D. Zaptçioğlu, Çev.). Literatür.
- Cicero, M. T. (2019). *Ölüme övgü*. Sel.
- Dastur, F. (2019). *Ölümlerle yüzleşmek: Felsefi bir soruşturma*. Pinhan.
- Derrida, J. (2007). *Marx'ın hayaletleri*. Ayrıntı.
- Eschenburg, M. (2023). The corpse and humanist discourse: Dead bodies in contemporary Chinese art. *Arts*, 12(5), 1-15.
- Heidegger, M. (2004). *Varlık ve zaman*. İdea.
- Kellehear, A. (2012). *Ölümün toplumsal tarihi*. Phoenix.
- Özman, R. (2016). Arapgir Onar köyü kaya mezarları. *Tarih Dergisi*, 62(2), 1-36.
- Sayın, Z. (2018). *Ölüm terbiyesi*. Metis.
- Schopenhauer, A. (2014). *Ölüm ve içsel doğamızın yok edilemezliği ile olan ilişkisi*. Oda.
- Spellman, W. M. (2017). *Ölümün kısa bir tarihi*. Can.
- Şahin, H. (2024). Sanat yapıtlarında malzeme olarak ceset kullanımı ve etik sorunu. *Marmara Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 15(1), 108-126.
- Ünal, B. (2018). Fanilik üzerine yeniden düşünüş. *Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 21, 245-263.
- Zeytinoğlu, E. (2014, 29 Kasım). *Yaşam ve ölüm sınırındaki sanat olarak, Beşir Fuad'ın intiharı*. E-skop. <https://www.e-skop.com/skopbulten/sanat-ve-olum-yasam-ve-olum-sinirindeki-sanat-olarak-besir-fuadin-intihari/2220> adresinden edinilmiştir

Çeviri Makale

Yaratıcılık ve Yapay Zekâ: Çok Düzeyli Bir Bakış Açısı

Orijinal makale için: <https://doi.org/10.1111/caim.12580>

Luca GRILLI, Mattia PEDOTA

İngilizce aslından çeviren: Seden ODABAŞIOĞLU*

ORCID NO: 0000-0003-2794-803X

*Dr. Öğr. Üyesi, seden.odabasioglu@marmara.edu.tr, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, İç Mimarlık Bölümü

Öz

Yapay zekânın örgütsel yaratıcılığın birçok alanında devrim yaratması muhtemeldir. Bu makale; çok düzeyli bir teorik mercekle aracılığıyla, birey, grup ve örgüt düzeylerinde yaratıcılık üzerine mevcut bilgi birikimini gözden geçirmekte ve yapay zekânın uygulanmasının her bir düzeyi nasıl etkileyebileceğine dair bir dizi önermede bulunmaktadır. Bilişsel, davranışsal ve psikolojik alanları kapsayan önermelerimiz, yapay zekâdan etkilenmesi muhtemel yaratıcılıkla ilgili önemli alanlarda gelecekteki araştırmaları yönlendirmeyi amaçlamaktadır; bunlar arasında yakınsak ve ıraksak düşünme arasındaki denge, becerilerin gruplar içindeki dağılımı ve örgütlerin özümleme kapasitesi yer almaktadır.

Anahtar Kelimeler: yapay zekâ, yaratıcılık, grup, bilgi, ekip

Translated Article

Creativity and Artificial Intelligence: A Multilevel Perspective

Original article: <https://doi.org/10.1111/caim.12580>

Luca GRILLI, Mattia PEDOTA

Translated from English by: Seden ODABAŞIOĞLU*

ORCID NO: 0000-0003-2794-803X

*Asst. Prof., seden.odabasioglu@marmara.edu.tr, Marmara University, Faculty of Fine Arts, Department of Interior Architecture

Abstract

Artificial intelligence is likely to revolutionize multiple aspects of organizational creativity. Through a multilevel theoretical lens, the present paper reviews the extant body of knowledge on creativity at individual, team and organizational levels, and draws a series of propositions on how the implementation of artificial intelligence may affect each level. Spanning cognitive, behavioural and psychological domains, our propositions aim at directing future research efforts on important creativity-related areas likely to be affected by artificial intelligence, including the trade-off between convergent and divergent thinking, the distribution of skills within groups, and the absorptive capacity of organizations.

Keywords: artificial intelligence, creativity, group, knowledge, team

1. GİRİŞ

Bu çalışmanın amacı, yapay zekânın (YZ) örgütsel yaratıcılığın çok düzeyli açılımları üzerindeki etkisini teorik olarak araştırmaktır. YZ; derin öğrenme, doğal dil işleme ve görüntü tanıma gibi bir dizi teknolojiyi kapsadığından, YZ tanımları spesifik ve bağlamsaldan (Kaplan ve Haenlein, 2019) genel ve sezgisel (Goodfellow vd., 2018; Truong ve Papagiannidis, 2022) kadar çeşitlilik göstermektedir. Mevcut tanımlar arasında, sağlamlığı nedeniyle (Collins vd., 2021) Rai ve diğerleri (2019) tarafından sağlanan tanımı benimsiyoruz: "bir makinenin algılama, muhakeme etme, öğrenme, çevreyle etkileşim kurma, problem çözme, karar verme ve hatta yaratıcılık gösterme gibi insan zihniyle ilişkilendirdiğimiz bilişsel işlevleri yerine getirme yeteneği" (s. iii). Yaratıcılığı ise, uygulandığında icat veya inovasyona dönüşebilecek yeni ve etkili fikirler üretebilme kabiliyeti olarak tanımlıyoruz (Runco ve Jaeger, 2012). Bu tür özelliklere sahip fikirler üretme gücü geleneksel olarak yalnızca insan zihninde bulunuyordu. Bununla birlikte, derin öğrenmedeki son gelişmeler, yapay olarak zeki sistemlere bile kısa hikâyeler yazma, senfoni besteleme, matematik teoremlerini kanıtlama ve hatta ünlü ressamlarınkinden ayırt edilemeyen sanat eserleri çizme yeteneği kazandırmıştır (Dornis, 2020; Köbis ve Mossink, 2021; Mazzone ve Elgammal, 2019). Bu gelişmeler, yukarıda bahsedilen münhasırlık varsayımının ortadan kaldırılmasını gerektirmekle kalmıyor, aynı zamanda yaratıcılık ve inovasyon alanındaki akademisyenlerin örgütsel yaratıcılığın maddi ve kavramsal öncülleri arasındaki karmaşık ilişkiler ağını yeniden düşünmelerini gerektiriyor (Amabile, 2020). Yapay zekânın inovasyon sürecini değiştirebileceğine dair yaygın bir kanı olsa da, hangi süreç adımlarının ve inovasyon türlerinin yapay zekâ tabanlı teknolojilerden en çok etkileneceği konusunda birçok çözümlenmemiş soru bulunmaktadır. Örneğin, Bouschery ve diğerleri (2023), GPT-3 gibi 'dönüştürücü tabanlı dil modellerinin' metin özetleme, müşteri duygu analizi ve yeni fikirler üretme gibi görevlerde insanlara yardımcı olarak yeni ürün geliştirme (NPD^a) dinamikleri üzerinde olumlu bir etkiye sahip olduğunu ve bunu yaparken insan unsuru ile birlikte bir tür 'hibrit zekâ' oluşturduğunu öne sürmektedir.

Bu karmaşıklığı anlamlandırmak ve YZ'nin etkilerinin çoklu dallanmalarını keşfetmek için, burada, herhangi bir inovasyon sürecinin tek ama temel bir öncülüne, yani yaratıcılığa açıkça odaklanıyoruz. Özellikle, "karmaşık bir sosyal sistemde birlikte çalışan bireyler tarafından değerli, faydalı yeni bir ürün, hizmet, fikir, prosedür veya

^a İngilizce "New Product Development" (Ç.N.)

sürecin yaratılması" (Woodman vd., 1993, s. 293) olarak tanımlanan örgütsel yaratıcılığın çok düzeyli bir kavramsallaştırmasına bağlı kalıyoruz. Bu çerçeveye göre, örgütsel yaratıcılık; bireyler, gruplar ve örgütün kendisi arasındaki bir dizi iç içe geçmiş etkileşimin sonucudur. Daha spesifik olarak, bireylerin bilişsel, psikolojik ve davranışsal özellikleri, oluşturdukları grupların yapısı, büyüklüğü ve bileşimi ile etkileşime girer ve bunlar da örgüt iklimi, liderlik tarzı, finansal kaynaklar, teknolojik donanım ve özümleme kapasitesi gibi örgütsel faktörleri hem şekillendirir hem de bunlar tarafından şekillendirilir. Bireyler grupları ve örgütleri oluştururken, örgütler de gruplar ve dolayısıyla bireyler üzerinde bir dizi bağlamsal etki uyguladığından, düzeyler çift yönlü etkileşim içindedir. Her bir düzey son yıllarda önemli araştırmalara konu olmuştur (Anderson vd., 2014; Mainemelis vd., 2015; McLean, 2005; Tesluk vd., 1997). Bazı küçük tutarsızlıklara rağmen (örneğin grup heterojenliğinin yaratıcılık üzerindeki etkisi), hâlihazırda yaratıcılığı artıran ve yaratıcılığı azaltan unsurlara ilişkin tutarlı bir tabloya sahibiz.

Ancak, yapay zekânın bu tabloyu önemli ölçüde değiştirebileceğini ileri sürüyoruz. YZ, verilerin benzeri görülmemiş bir şekilde elde edilmesini ve detaylandırılmasını sağlayarak sınırlı rasyonelliği azaltmakta, karar vericilerin yerel arama rutinlerinin üstesinden gelmesine yardımcı olmakta, yeni sorunların keşfedilmesini ve çözümlerin üretilmesini desteklemekte ve mevcut olanları çerçevelemek için yeni perspektifler sunmaktadır (Bouschery vd., 2023; Haefner vd., 2021; Obschonka ve Audretsch, 2020). Mevcut bilginin miktar ve kalitesindeki bu çoklu iyileştirmelerin, diğer yaratıcılığı destekleyen araçlarda olduğu gibi, yaratıcılığı her düzeyde desteklemesi muhtemeldir (Shneiderman, 2002, 2007). Bununla birlikte, diğer araçların çoğundan farklı olarak YZ'nin, yaratıcılığın tüm seviyelerde hayata geçirilme şeklini ve bunu mümkün kılan faktörlerin ve koşulların göreceli önemini de değiştirebileceğini savunuyoruz.

Bu çalışmada, YZ'nin bireylerin, grupların ve örgütlerin yaratıcı çabalarını gerçekleştirme biçimlerini nasıl değiştirebileceğine dair teorik temelli önermeler sunma çabasıyla, yaratıcılık literatürü ışığında her düzeyde YZ'nin özellikleri üzerine düşünüyoruz. Çalışmamız, YZ ve örgütsel yaratıcılık arasındaki yeni ortaya çıkan kesişimin keşfine rehberlik etmeyi amaçlayan bir araştırma gündemi ile sonuçlanmaktadır.

Makalenin geri kalanı aşağıdaki şekilde düzenlenmiştir. Çok düzeyli bir bakış açısı benimseyen 2. Bölüm; birey, grup ve örgüt düzeylerinde yaratıcılık üzerine yapılmış ilgili çalışmaların güncellenmiş bir seçkisini

sunmaktadır. 3. Bölüm, YZ ve örgütsel yaratıcılık arasındaki kesişme üzerine mevcut katkıları kısaca gözden geçirmekte ve YZ'nin birey, grup ve örgüt düzeylerinde yaratıcılık üzerindeki etkisine ilişkin ana argümanlarımızı oluşturmak için 2. Bölüm'e dayanmaktadır. 4. Bölüm, gelecekteki araştırmalar için bir gündem oluşturmaktadır. Bazı kısa sonuç açıklamaları ile makale tamamlanmaktadır.

2. ÖRGÜTSEL YARATICILIĞIN ÇOK DÜZEYLİ TEMELLERİ

Bu bölümde yaratıcılığın birey, grup ve örgüt düzeylerindeki temelleri gözden geçirilmektedir. Bu geniş araştırma alanının kapsamlı bir incelemesini sunmayı amaçlamasak da, tüm seviyelerdeki en ilgili katkıları ele almayı hedefliyoruz, çünkü bu, yapay zekânın yaratıcılık üzerindeki etkisini çok düzeyli bir teorik bakış açısıyla değerlendirmek için yol gösterici olacaktır.

2.1. Bireysel Düzey

Örgütler, arzu edilen amaçlara ulaşmak için koordineli bir şekilde çalışan bireylerden oluşan birliklerdir. Dolayısıyla, örgütlerde yaratıcılığın titiz bir şekilde kavramsallaştırılmasında, bir dereceye kadar bireysel boyut da dikkate alınmalıdır. Yaratıcı fikirlerin üretilmesini kolaylaştıran veya engelleyen bireysel özellikler üzerine çok sayıda araştırma yapılmıştır. İlk araştırmaların çoğu biyografik/kişilik özellikleri ile yaratıcı üstünlük arasındaki ilişkilere odaklanırken (Barron ve Harrington, 1981; Chambers, 1964; Singh, 1986), sonraki gelişmeler yanlışlanabilir hipotezler formüle etmek için bilişsel ve psikolojik perspektifleri benimseyerek verimli araştırma yolları açmıştır.

Bilişsel açıdan bakıldığında, bireysel yaratıcılığın ıraksak ve yakınsak düşünmenin bir kombinasyonuna dayandığı artık tamamen anlaşılmuştur (Runco ve Jaeger, 2012). İlki, fikir üretiminin altında yatan çok bileşenli bir yapıdır (Guilford, 1984); ikincisi ise, en umut verici fikirlerin seçilmesi ve elde tutulmasında kilit bir faktör olan tek bir en iyi cevaba ulaşmak için bilgi ve uzmanlıktan yararlanma becerisini ifade eder (Cropley, 2006). Bilgi ve uzmanlık genellikle alana özgü olduğundan (Amabile, 1983), bir alanda yaratıcı olmak başka bir alanda da yaratıcı olmayı gerektirmez. Ayrıca, genişlik ve derinlik arasında bir denge söz konusudur. Bir yandan, birden fazla alana yayılmak, bireylerin ufuklarını heterojen bilgi ve tekniklerle genişletmelerine olanak tanıyarak özgün düşünme eğilimlerini artırır (Taylor ve Greve, 2006). Öte yandan, alana özgü bilgi ve uzmanlıktaki derinlik, bireylere bilgi bileşenlerinin ve bunlar arasındaki ilişkilerin tanımlanmasında daha fazla netlik ve doğruluk kazandırır (Dane, 2010). 1989'daki Sovyet çöküşünün ardından matematiksel bilginin seçici yayılımının sağladığı doğal deneyden

faydalanan yakın tarihli bir çalışma, bilginin evrimindeki hız daha yavaş olduğunda genişliğin üstün olduğunu, daha hızlı ortamlarda ise derinlik ve uzmanlaşmanın zafer kazandığını göstermiştir (Teodoridis vd., 2019). Ancak her iki durumda da, kişinin elindeki kapsamlı bilgi yığını genellikle olduğu gibi yönetilemeyecek kadar büyüktür (Simon, 1991). Dolayısıyla, yaratıcı çözümlere yönelik bilginin detaylandırılması, bireyin faaliyet gösterdiği deneyimsel ve pratik bağlamda kök salmış sezgisel yöntemler yani otomatizmler ve bilişsel kısa yollar aracılığıyla gerçekleşir (Lenat, 1982). Sezgisel yöntemlerin yaratıcı potansiyeli değerlendirmek için bir temel olarak kullanılmaları bireysel yaratıcı süreçle ilgisi olduğunu göstermektedir (Vessey ve Mumford, 2012). Bilgi ve uzmanlık gibi, sezgisel yöntemler de eğitim yoluyla geliştirilebilir (Scott vd., 2004).

Bilişsel çerçeve, yaratıcı çabaların bireysel öncüllerini ve kolaylaştırıcılarını açıklarken, psikolojik çerçeve yaratıcı başarıya yönelik bireysel güdüye ışık tutmaktadır. Amabile (1983), içsel motivasyonun yani belirli bir göreve yönelik gerçek tutku ve katılımın bir karışımının, dış etkilerden (örneğin kurallar, emirler ve parasal ödüller; bkz. Angle, 1989) kaynaklanan motivasyonun aksine, yaratıcılıkla olumlu ilişkisinin olduğunu öne sürmüştür. İçsel motivasyonun bireysel yaratıcılık üzerindeki olumlu etkisi önemli ölçüde ampirik olarak desteklenmiştir (Eisenberger ve Aselage, 2009; Fischer vd., 2019; Zhang ve Bartol, 2010). Sinerji olarak adlandırılan kendine özgü bir tür dışsal motivasyonun da yaratıcılığı artırdığı öne sürülmüş ve bir dereceye kadar kanıtlanmıştır (Amabile, 1993; Fischer vd., 2019). Sinerjik dışsal motivasyon kaynakları, yaratıcı başarıya yönelik dışsal bir dürtü oluşturmaktan ziyade, destek ve onay sağlayarak bireyin kişisel dürtülerini desteklemektedir. Bunlara örnek olarak topluluk önünde takdir veya sembolik ödüller verilebilir. Kişinin özerklik duygusunu zayıflatmak yerine pekiştiren sinerjik dış motivasyon araçları, içsel motivasyonun yüksek olduğu durumlarda özellikle faydalıdır. Motivasyona ek olarak, kişinin kendi çalışmasının anlamlılığına dair algısı (Rosso vd., 2010), duygulanım (Amabile vd., 2005; Binnewies ve Wörnllein, 2011) ve öz yeterliliğin (Bandura, 1997), birey yaratıcı başarılarla doğru ilerledikçe veya yapıcı bir şekilde başarısız oldukça yaratıcılığı sinerjik ve dinamik olarak geliştirdiği öne sürülmüştür (Amabile ve Pratt, 2016).

2.2. Grup Düzeyi

Örgütlerde insan kaynakları genellikle belirli projelere, görevlere veya işlemlere ayrılmış gruplar (ekipler) halinde düzenlenir. Her ne kadar küçük grupların hem bilişsel hem de psikolojik açıdan bireyler gibi

davrandığı varsayılabilirse de (Amabile, 1988), çokluğun fiili varlığı bir karmaşıklık katmanı ekler. Grubun kapsayıcı bir yapı olarak varlığı, grup üyelerinin yaratıcı potansiyelinin basitçe bir araya getirilmesine bir şeyler ekleme (ya da çıkarma) eğilimindedir (Woodman vd., 1993).

Yapısal olarak, gruplar, temelde büyüklük ve heterojenlik açısından karakterize edilebilir. Her iki özellik de yaratıcılıkla ilişkili olarak araştırılmıştır. Bir yandan, bir grup ne kadar büyük olursa, yaratıcı süreç için girdi olarak kullanabileceği bilgi birikimi de o kadar fazla olur (Hülshager vd., 2009; Taylor ve Greve, 2006). Öte yandan, grup büyüklüğü belirli bir eşğin üzerine çıktıkça iletişim, koordinasyon ve çatışma genellikle kötüleşir (Becker ve Murphy, 1992). Bu durum, grup büyüklüğü ile yaratıcı performans arasında eğrisel (ters-U) bir ilişki olduğuna işaret etmektedir (Lee vd., 2015). Büyüklük grup üyelerinin sayısına karşılık gelirken; heterojenlik biliş, kişilik, kültür ve demografik profil dâhil olmak üzere çoklu değişkenlere göre değerlendirilebilir. Bazı yazarlar, insanların kendilerine benzeyen kişilerden etkilendiği benzerlik-çekim ilkesine dayanarak (Tsui ve O'Reilly, 1989), heterojenliğin uygulanım üzerindeki olumsuz etkisiyle yaratıcılığı bastırma eğiliminde olduğunu savunmaktadır (Williams ve O'Reilly, 1998). Tersine, bazıları heterojenliğin, tıpkı farklı alanlardaki bilgilerin bireysel yaratıcılığı teşvik edişine benzer şekilde, grubun elindeki bilgi çeşitliliğini zenginleştirerek grup yaratıcılığını artırdığına inanır (Woodman vd., 1993). Her iki teorik gerekçenin sağlamlığına rağmen, böylesine çok yönlü bir kavramın uygulanabilirliğinin zorluğu ve bireysel farklılıkların etkisi genellikle karışık sonuçlara yol açmıştır (Van Knippenberg ve Schippers, 2007). Yine de bazı çalışmalar belirli koşullar altında, bireysel öz yeterliğin grup heterojenliği ile bireysel yaratıcılık arasındaki ilişkiyi olumlu yönde etkilemesi gibi ilginç etkiler tespit etmeyi başarmıştır (Shin vd., 2012).

Yapının yanı sıra, iç grup dinamikleri de önemlidir, buna grup üyeleri arasındaki sosyal etkileşimler ve kolektif yaratıcı süreçte kullanılan teknikler, yöntemler ve sezgiler dâhildir. Eğer grubun bir lideri varsa, liderlik tarzı, grubun yenilikçiliğini etkileyebilir; dönüşümcü ve katılımcı liderlik tarzlarının fikir üretimine daha uygun olduğu görülmüştür (Mumford vd., 2002). Ayrıca, grup liderinin, örgüt içindeki ve dışındaki diğer bireyler ve gruplarla olan ilişkileri, grubun çıktılarının başarısını artırma olasılığını iyileştirir (Elkins ve Keller, 2003) ve bu da grubun yaratıcılığını teşvik edebilir (Mainemelis vd., 2015). Hiyerarşik yapıya bakılmaksızın grup üyeleri arasındaki işbirlikçi ve saygılı ortam, yaratıcı davranışı, içsel motivasyon ve ilişkisel bilgi işleme üzerindeki olumlu etkisiyle artırır (Carmeli vd., 2015; Zhu vd., 2018). Oysa rekabetçi bir

ortam, dışsal motivasyonla pozitif ilişkilidir (Zhu vd., 2018). Son olarak, grup düzeyinde yaratıcı çözümler üretme teknikleri ve etkileşim biçimleri de dikkate alınmalıdır. En sembolik tekniklerden biri olan sözlü beyin fırtınasının hayal kırıklığı yaratan sonuçlar verdiği ve grup büyüklüğü arttıkça bu sonuçların kötüleştiği belirtilmiştir (Mullen vd., 1991). Bu, grup üyelerinin konuşma ve dinleme arasında bir denge kurmak zorunda kalmalarına neden olur; bu da, başkalarını dinledikten sonra kendi fikirlerini unutma ya da onları önemsiz görme riski taşır (Paulus ve Kenworthy, 2019). Ancak, ilginç olan, beyin fırtınasının tesirinin, elektronik ortamda yapıldığında önemli ölçüde arttığıdır (DeRosa vd., 2007; Siau, 1995). Kullanılan teknik kadar etkileşimin çerçevesi de önemlidir. Örneğin, grup üyeleri, kolektif yaratıcı süreci rastgele varyasyon-seçici tutma^b ilkesine dayandırabilirler (Simonton, 1999). Burada fikirler önerilir ve yalnızca değerlendirmeden sonra tutulur, ya da yaratıcı sentez süreci aracılığıyla bir diyalektik süreç izlenebilir (Harvey, 2014), bu da ayrışan fikirlerin yenilik için birleştirilmesini gerektirir.

2.3. Örgütsel Düzey

Örgüt; kaynaklar, yetenekler, rutinler ve (muhtemelen hiyerarşik olarak sıralanmış) etkileşimlerden oluşan karmaşık bir yapı olarak, yaratıcılığı birçok farklı şekilde etkiler. Bu alandaki araştırmaların önemli bir kısmı, yaratıcı fikirlerin başarılı bir şekilde uygulanmasına (yani inovasyona) odaklanmaktadır; bu da örgütsel ve örgütler arası düzeyde önemli öncüller içerir. Ancak, bizim odak noktamız inovasyondan ziyade örgütsel yaratıcılık olduğundan uygulama zorluklarını bir kenara bırakarak özellikle örgütsel yaratıcılığı destekleyen ve engelleyen faktörlere yoğunlaşacağız.

İlk önemli destekleyici sınıfı, örgütün bünyesinde bulunan maddi ve maddi olmayan kaynaklar oluşturur. En yüksek soyutlama düzeyinde, yaratıcılık bilgi kombinasyonu ile ilgilidir. Bu bağlamda, bir firmanın absorbe etme kapasitesi (Cohen ve Levinthal, 1990), yeni bilgilerin değerini tanıma, bunları benimseme ve ticari amaçlarla uygulama yeteneği yaratıcılığı önemli bir şekilde destekler. Absorbe etme kapasitesi kavramı, yeni bilginin değerini tanıma yeteneğinin mevcut bilgi stokuna bağlı olduğunu açıklığa kavuşturur. Bu durumun iki önemli sonucu vardır. Birincisi, düşük absorbe etme kapasitesine sahip örgütlerin, hem bilgiye hem de öğrenmeye erişim sağlayamayabileceği, bu durumun çalışanları yaratıcılık için gerekli yapı taşlarından yoksun bırakabileceğidir. İkincisi, bu durum, örgütlerin, farklı türdeki bilgilerin

^b İngilizce "random variation-selective retention" (Ç.N.)

değerini tanımakta zorluk çekebileceğini vurgular; bu da çalışanların öğrenme yollarını ve dolayısıyla gerçekleştirecekleri yaratıcılık türünü etkileyebilir. Bilgiye ek olarak, altyapı, ekipman ve finansal kaynaklar gibi maddi kaynakların yaratıcılığı desteklediği, genellikle maddi kısıtlamaları ortadan kaldırarak yeni arayış ve kombinasyon olasılıklarını ortaya çıkardığı kabul edilmiştir (Amabile, 1988; Ford, 1996; Woodman vd., 1993).

İkinci önemli alan, örgütün yönetimiyle ilgilidir. Liderler, örgütte bir vizyon oluşturarak ve etkileşimleri düzenleyerek, yaratıcılık üzerinde belirgin bir etki yaratır. Liderlerin desteklerinin etkinliği; onların fikirleri değerlendirme yetenekleri, hedeflenen bağlamdaki iletişim becerileri ve çalışanların onları nasıl algıladıkları ile ilişkilidir. Bu faktörler; liderlerin kendi teknik becerileri ve yaratıcı düşünme yeteneklerine (Mumford vd., 2002, 2003), çalışanları baskı yapmadan izleme eğilimlerine (Amabile vd., 2004; Oldham ve Cummings, 1996) ve uygun geri bildirimler (Zhou, 2008) ve hedefler (Litchfield, 2008) sağlama yeteneklerine dayanır. Liderlerin kolaylaştırıcı olarak rolü tartışmasız en yaygın olanı olmakla birlikte, Mainemelis vd. (2015) liderlerin, kendi vizyonlarını destekleyici ve heterojen katkıları birleştiriciler olarak da hareket edebileceklerini kabul ederler.

Son olarak, örgüt kültürü ve iklimi gibi yüksek düzeydeki yapılar da göz önünde bulundurulmalıdır. Örgüt kültürü, örgüt içinde paylaşılan normlar, inançlar, yorumlama şemaları ve aksiyolojik yapılar kompleksini ifade ederken; örgüt iklimi, ortaya çıkan davranışsal desenler ve uygulamaları ifade eder (McLean, 2005). Beklenebileceği gibi, çalışanların davranışlarını sınırlayan ve kontrol eden normlar ve uygulamalar, onların yaratıcı potansiyellerini kısıtlar. Katı bir hiyerarşi, sıkı zaman çizelgeleri ve kör bir itaat kültürüne dayalı örgütler, yaratıcılık için pek elverişli ortamlar değildir (Angle, 1989; Kanter, 1983). Belki daha az belirgin olan ise, çok gevşek zaman çizelgeleri ve çok az baskının da yaratıcılığı engelleyebilmesidir; bu durum, uyarım ve ifade özgürlüğü arasında optimal bir denge kurmanın gerekliliğini gösterir (Amabile, 1988). Kapsamlı bir literatür taramasına dayanarak Tesluk vd. (1997), yaratıcılık için hem standartların hem de bunlara ulaşmak için gerekli araçların çalışanlara tanıtılmasını; bilgi paylaşımı, açıklık ve sağlıklı risk alma kültürünün örgüt içi yayılımı aracılığıyla vurgulanması gerektiğini önerirler. Diğer katkılarla tutarlı olarak (Amabile, 1983, 1988), örgütlerin çalışanlarına yaratıcı motivasyonlarını maksimuma çıkarmak amacıyla hem maddi hem de sosyo-duygusal destek sağlaması gerektiğini de ileri sürerler. McLean'in (2005) yaptığı detaylı inceleme de; özgürlük, özerklik, teşvik ve kaynakların erişilebilirliği üzerinde

durarak, bu görüşleri farklı bir açıdan destekler. Son olarak, teşvik ve risk alma ile ilgili önemli bir faktör de psikolojik güvenlidir: Yaratıcı olarak başarılı çalışanlar, başarısızlığa karşı rahat olmalıdır, çünkü herhangi bir yaratıcı çaba risk ve belirsizlik içerir (Edmondson, 1999, 2018). Bu durum, özellikle küçük örgütlerde ve güçlü bir kurumsal kültür varlığında örgütsel iklime bağlı olabilir (Newman vd., 2017). Güvenilirliği yeniliğe tercih eden normlar, yaratıcı çabaları caydırma eğilimindedir; aynı şekilde başarısız girişimlerin cezalandırılması, çalışanların yeniliğe açıklık inançları üzerinde etki yaparak (Ford, 1996) yaratıcı çabalarını engelleyebilir.

3. YAPAY ZEKÂNIN ÇOK DÜZEYLİ ETKİLERİ¹

Maddi araçlar, özellikle teknolojik araçlar, çalışanlar ile onların eylemleri arasındaki temel bir arayüzdür (Glaveanu, 2020; Tanggaard vd., 2016). Bu nedenle, örgütsel yaratıcılığın çok düzeyli ifadelerinde ana bileşenlerdir. Bilgi ve iletişim teknolojilerinin, bilginin edinilmesi ve yayılmasını kolaylaştırmadaki rolünün, hem genel olarak (Brennan ve Dooley, 2005; Dewett, 2003) hem de sanal ekipler (Chamakiotis vd., 2013), elektronik beyin fırtınası (Siau, 1995) ve öneri sistemleri teknolojileri (Fairbank ve Williams, 2001) gibi belirli araçlar yoluyla kolektif yaratıcılığı teşvik ettiği yaygın olarak kabul edilmektedir. Teknolojik araçlar ayrıca, alternatif görselleştirme mekanizmaları sağlayarak ve bilgiyi depolayıp manipüle etmeyi kolaylaştırarak bireysel yaratıcılığı destekler. Bu, kelime işlemciler, bilgisayar destekli tasarım ve hesaplamalı yazılımların yaygınlığı ile kanıtlanmıştır (Shneiderman, 2002, 2007). Yaratıcılığın çok düzeyli ifadelerinde maddesellik ve teknolojinin rolü, son zamanlarda yaratıcı düşünceye sosyo-kültürel bir bakış açısının (Glaveanu, 2020) ortaya çıkması ve alan odaklı yaratıcılık geliştirme kavramsallaştırılması (Pedota ve Piscitello, 2022) ile birlikte büyük bir ilgi görmüştür.

Aynı dönemde, yapay zekâ (YZ) önemli bir ilerleme kaydetmiş ve giderek daha fazla uygulama imkânı sunmaya başlamıştır. Büyük veriden değerli bilgiler çıkarma yeteneği sayesinde (Ng, 2017), YZ, sınırlı rasyonelliği (Simon, 1991) azaltır ve karar alıcıların yerel arama rutinlerinin (Gavetti ve Levinthal, 2000; Katila ve Ahuja, 2002) üstesinden gelmelerine yardımcı olur. Sonuç olarak, YZ'nin mevcut bilgi miktarını artırabileceği, daha keşfedici fikirleri belirleyip değerlendirebileceği, yeni fırsatları tanıyabileceği ve hatta tamamen yeni fırsatlar yaratabileceği öne sürülmüştür (Bouschery vd., 2023; Haefner vd., 2021). Ayrıca, bilgi yönetimini destekleyebileceği, bilgi üretimini hızlandırabileceği ve mevcut bilgiyi inceleme yollarını

yenileyebileceği de ileri sürülmüştür (Botega ve da Silva, 2020; Pietronudo vd., 2022). Rutin görevleri otomatikleştirerek ve insan zamanı ile enerjisini özgürleştirerek, aynı zamanda büyük miktarda verideki örüntüleri açığa çıkararak YZ, örgütsel yaratıcılığı artırmış ve dolayısıyla örgütsel performansı iyileştirmiştir (Mikalef ve Gupta, 2021). YZ yaratıcılığı, örgütsel yönetimde de giderek daha fazla kullanılmaktadır (Ferràs-Hernández, 2018). Burada insan ve YZ yaratıcılığının birleşmesinin güçlü sinerjiler yaratması beklenmektedir (Paesano, 2021). Bu tür sinerjiler özellikle önemlidir, çünkü YZ'nin tek başına bir yaratıcılık gücü olarak potansiyeli, insan yaratıcılığını artırma potansiyeline kıyasla çok daha zayıf görünmektedir (Anantrasirichai ve Bull, 2021). Bunun bir nedeni, YZ'nin üretken gücüne rağmen, duygusallık gibi insan özelliklerini çıktısına yerleştirememesidir ve tüketiciler, insanlığa yakın kültürel bir benzerlik konusunda duyarlı görünmektedirler (Tubadji vd., 2021). Yapay zekânın, ekonomi (Acemoglu ve Restrepo, 2019), inovasyon (Aghion vd., 2018) ve psikoloji (Kosinski vd., 2016) gibi temel alanlardaki üretken gücü ve geniş kapsamlı etkileri nedeniyle yakın gelecekte girişimcilik faaliyetlerinin tam kalbini şekillendireceği de öngörülmektedir (Obschonka ve Audretsch, 2020; Townsend ve Hunt, 2019).

Bu nedenle, YZ'nin, bilinen kanallar aracılığıyla insan yaratıcılığıyla etkileşime giren sıradan bir teknolojik araç olmadığını savunuyoruz. YZ'nin özerklik ve üretkenlik açısından benzersiz özellikleri, onu sadece kendi başına değil, özellikle insanlar ile sinerji içinde oyunu değiştiren bir maddi fail yapmaktadır. Yukarıda bahsedilen makaleler ve diğerleri, YZ'nin insan yaratıcılığıyla ilişkili özelliklerini keşfetmeye başlamışken, bu konuda teorik ve ampirik katkıların gerekliliği konusunda Amabile (2020) ile aynı görüşü paylaşıyoruz. Sonraki alt başlıklarda, önceki bölümde açıklanan çok düzeyli bakış açısına dayalı olarak, YZ'nin bireysel yaratıcılık, grup yaratıcılığı ve örgütsel yaratıcılığın belirleyicilerini nasıl yeniden şekillendirebileceğine dair bir dizi önerme geliştireceğiz.

3.1. Bireysel Düzey

Önceki bölümde vurgulanan geleneksel görüş, bireysel yaratıcılığı, bir insanın biyografik, bilişsel, psikolojik ve davranışsal özelliklerinin, bilgi ve uzmanlık birikimi süreçleriyle etkileşime girmesinin bir sonucu olarak çerçevesiyor. Burada, teknolojik araçların rolü, şu anda bireyin sosyo-kültürel spektrumundaki maddi varlıkları (Glaveanu, 2020), yaratıcılığı destekleyen araçlar olarak özellikleri (Shneiderman, 2002, 2007) ve yaratıcı etkinliklerin gerçekleştiği alanı yeni semboller, prosedürler ve

sezgisel yöntemlerle genişletme yetenekleriyle sınırlıdır (Pedota ve Piscitello, 2022). Yapay zekânın (YZ) ortaya çıkışı, bu antroposentrik bakış açısını altüst edebilir. YZ'nin yalnızca bir yaratıcılık artırıcı araç veya bir insanın spektrumundaki maddi varlıkların yaratıcılığı şekillendiren bir örneği olarak hareket edemeyeceğini öne sürüyoruz. YZ'ler, bireylerle birlikte gerçek yaratıcılar haline gelebilir. Bu, yenilikçi ve etkili fikirlerin (Runco ve Jaeger, 2012) yalnızca (belki) teknolojik araçlarla desteklenen bir bireyden değil, aynı zamanda (belki) bir bireyle desteklenen bir teknolojik araçtan (yani YZ) bir şekilde ortaya çıkabileceği anlamına gelir. Bu fark, yaratıcı çabaların kaynağı aşamasını aşan bir konudur. Teleolojik bir bakış açısıyla, yaratıcı çözümler, bir YZ ile bir birey arasındaki simbiyotik bir etkileşimin sonucu olarak değerlendirilebilir ve burada bir önderin tanımlanması fazla önemli olmayabilir. Yine de, bu mekanizmanın, hem niceliksel hem de niteliksel anlamda, bireysel yaratıcılığın belirleyicileri üzerinde önemli sonuçlar doğurabileceğini iddia ediyoruz.

Bilişsel bir bakış açısından, YZ'nin, yakınsak düşünme ile ıraksak düşünme arasındaki görece önemi değiştireceğini öne sürüyoruz. Bir taraftan, YZ'nin verileri elde etme ve işleme gücü, yaratıcı etkinliklerin gerçekleştiği alanda uzman olmanın önemini azaltabilir. Hedef alandaki bilgi ve uzmanlık, YZ'ye keşif için doğru yönü sağlamak ve YZ tarafından sunulan yaratıcı çözümlerin değerlendirilmesi ve uygulanması için hâlâ önemli olabilir. Ancak, YZ kaynaklı yüksek kaliteli bilgilere artan erişim ve bu bilgilere ulaşma hızı, daha önce gerekliliği sorgulanamaz olan insan araştırmasının yerini büyük ölçüde alır. Bu bağlamda, Carr'ın (2003, 2004) öncü katkılarına ve sonrasındaki bilgi teknolojisinin ticarileşmesi üzerine yapılan literatüre (örneğin, Abonamah vd., 2021; Bronkhorst vd., 2019; Neirotti ve Paolucci, 2007) atıfta bulunarak, YZ'nin giderek yakınsak düşünmeyi bir tür 'meta' haline getirebileceğini, kullanıcılara daha az (stratejik) farklılık sunduğunu öne sürüyoruz.

Yakınsak düşünme, maddi faillik tarafından giderek daha fazla gerçekleştirilebilirken, bunun yaygınlaşması ve herkesin erişimine açılması (YZ sayesinde), yeni fikirlerin yaratılmasında yakınsak düşünmenin öneminin azalacağı ve bunun yerine ıraksak düşünmenin karşılaştırmalı bir avantaj meselesi haline geleceği beklenebilir. Aslında, YZ'ler radikal çözümler de üretebilir, ancak bu tür radikal düşünce genellikle sadece farklı bir düşünme sürecinin sonucudur. Örneğin, verilen bir parametre setine dayalı olarak YZ ile alternatif moda tasarımlarının üretilmesi, hesaplama gücünün ve geleneksel sezgilerden bağımsız olmanın bir kombinasyonundan faydalanır. Sonuç, yenidir ve insan zihninin tipik olarak düşündüğü şeyden farklıdır; bunun başlıca

nedeni, insanın sınırlı rasyonellikten (Simon, 1991) muzdarip olması ve kendisini, yerleşik bilgi ve uygulama birikimlerinde kökleşmiş olan sezgilere bağlı hissetmesidir (Lenat, 1982). İnsan sezgileri, özellikle teknoloji odaklı bir alan genişlemesi sonrasında, yaratıcılığa engel oluşturabilir; örneğin, cam tasarımcılarının, eklemeli üretimle mümkün olan yeni geometrik düzenlemelere uyum sağlamakta yavaş kalmaları gibi (Pedota ve Piscitello, 2022). YZ yalnızca teknoloji odaklı bir alan genişlemesi sağlamakla kalmaz, aynı zamanda alan genişlemelerini genel olarak keşfetmek için sezgisiz bir işleme süreci de sunar. Ancak, denetimsiz öğrenmeyle bile, YZ'lerin gerçekleştirdiği yaratıcılık, belirli görevlerle ve veri kümeleriyle sınırlıdır, oysa insan yaratıcılığı değildir. YZ'ler, belirli bir sınır içinde üretilen çözümlerin orijinalliğinde genellikle insanları geride bıraksa da (örneğin, bir moda parçasının tasarımı ya da bir satranç hamlesinin zekiliği), onlar, fırsat doğduğunda, tamamen öngörülemez bir deha anı olarak, çok uzak ve birbirinden bağımsız alanlardan gelen bilgileri rahatlıkla ve esnek bir şekilde birleştiremezler. Gerçekten de, birçok yaratıcı keşif ve eylemin önemli bir bileşeni olan tesadüf (örneğin, Murayama vd., 2015; Tan ve Tatsumura, 2015), genellikle 'ıraksak' ve farklı alanların karşılaşmasıyla gerçekleştirilir (Kennedy vd., 2022). Her ne kadar farklı düşünmeye BT^c (örneğin, Campos ve Figueiredo, 2002) ve YZ yardımcı olabilse de (örneğin, Fu vd., 2023 tarafından önerilen öneri sistemlerinde tesadüf üzerine yapılan son anket veya Bouschery vd., 2023 tarafından önerilen 'YZ destekli çift elmas modeli'), son kertede, insan eylemliliğinin bir ayrıcalığı olarak kalması muhtemeldir. Kennedy ve diğerlerinin (2022) müzik dinleyicilerinden bahsederken belirttiği gibi, "belki de en farklı öneriler, algoritmalar değil, çalma listeleri yapan gerçek insanlar tarafından oluşturulanlardır" (s. 3). Bu nedenle, insanlar, kutunun dışında düşünme ve farklı bilgi parçalarını birleştirme yeteneklerine daha fazla güvenmelidir, çünkü birincisi, YZ'ler bunu bu kadar yetkin yapamaz, ikincisi, YZ'ler çoğu kalan alt görevi (örneğin, veri toplama ve işleme) gerçekleştirerek, insanın zaman ve enerjisini özgürleştirir.

Hem YZ'ler hem de insanlar, hem yakınsak hem de ıraksak düşünme yoluyla bilgi edinebilir ve işleyebilir, ancak önemli farklarla. Yakınsakta, hedefin açık ve önceden belirlenmiş olduğu alanda, YZ ve insanlar, niteliksel olarak benzer sonuçlara ulaşabilirler, ancak birincisi genellikle bunu çok daha etkili bir şekilde yapar. ıraksakta, YZ hâlâ, çoklu çözümlerin (örneğin, üretken tasarım) üretilmesinde karşılaştırmalı bir avantaja sahiptir, ancak bunu sınırlı bir çevrede yapar; aksine, insanlar

^c BT: Bilgi Teknolojisi (İngilizce IT: Information Technology) (Ç.N.)

sayısız çözüm üretecek hesaplama gücüne sahip olmamalarına rağmen, sınırsız derecede farklı alanlardan bilgiyi bilinçli olarak seçebilir ve yeniden birleştirebilir. Sanat örneğine geri dönersek, Van Gogh'un tarzını bilmek ve onu taklit etmek için yakınsak düşünme, iyi eğitilmiş bir YZ'nin bunu neredeyse mükemmel şekilde yapabilmesiyle gereksiz hale gelir. Bunun yerine, bir Van Gogh tablosuna son bir dokunuş eklemek için ıraksak düşünme, değerli bir yaratıcı incelik haline gelir ve büyük olasılıkla insan ediminin bir ayrıcalığı olarak kalacaktır. Tamamen yeni bir şey yaratmak için iki (veya daha fazla) farklı sanatçının tarzını harmanlarken bile, YZ hâlâ insanın ıraksak düşüncesinin önemli bir değer katabileceği önceden belirlenmiş bir çevre içinde hareket eder. Daha spesifik olarak, YZ'ler Van Gogh ve Picasso stillerinin bir karışımını yansıtan bir sanat eseri üretebilirken, bir insan Van Gogh temelli bir sanat eserini tamamlayacak en ustaca stili, iç mekan tasarımı ve mimarlık gibi yakın alanlardan jeoloji ve havacılık gibi uzak alanlara (veya görsel olarak temsil edilebilecek herhangi bir şeye) kadar sanat dışındaki alanlardan gelen bilgileri içeren çok daha geniş bir örneklem arasından a posteriori olarak seçebilir. Bu nedenle, şu önermeyi ileri sürüyoruz:

Önerme 1. Bireysel yaratıcılık alanında, YZ, yaratıcı süreçte yakınsak düşünmeye kıyasla ıraksak düşünmenin önemini artıracaktır.

3.2. Grup Düzeyi

Gruplar, bireylerin bir araya geldiği topluluklar olduğundan, YZ'nin grup düzeyindeki yaratıcılık üzerindeki etkilerinin kökeni, bireysel düzeydeki etkilerle aynıdır. Ancak, yakın bir şekilde etkileşimde bulunan çok sayıda bireyin varlığı, ek olarak yeni ortaya çıkan özellikleri gündeme getirir. Bireyler, bilgi kombinasyonu yoluyla yaratıcı çözümler üretir, bu süreç bilişsel stratejiler ve fikir üretimi, seçimi ve saklanması için kullanılan sezgiler tarafından yönlendirilir. Grup bağlamı, bu çerçevenin bir uzantısı olarak düşünülebilir; burada yeniden birleştirilecek bilgi, farklı bireylerin zihinlerinde bulunur ve fikir üretimi, seçimi ve saklanması için kullanılan stratejiler ve sezgiler, bireysel sınırları aşar. Örneğin, bir birey farklı bilgi alanları arasında bağlantılar kurmak için analogik düşünmeye dayanabilir (Bonnardel ve Marmèche, 2004; Dahl ve Moreau, 2002), bir grup ise rastgele varyasyon-seçici tutma (Simonton, 1999) veya yaratıcı sentez (Harvey, 2014) gibi dinamik kolektif süreçlere dayanabilir, bu süreçler elektronik beyin fırtınası gibi tekniklerle kolaylaştırılabilir (DeRosa vd., 2007; Siau, 1995). Bu bağlamda, grup düzeyindeki etkileşimleri

kolaylaştıran bir araç olmanın ötesinde, YZ, grup içinde yer alan bir üye olarak düşünülebilir ve bir dizi oyun değiştirici özelliğe sahip olabilir.

Heterojenliğin grup yaratıcılığını artırıp artırmadığı (ve hangi biçimde artırdığı) konusunda kesin bir fikir birliği olmasa da (Van Knippenberg ve Schippers, 2007; Williams ve O'Reilly, 1998; Woodman vd., 1993), YZ uzmanlığı boyutundaki heterojenliğin YZ çağında daha yakından incelenmesi gereken bir konu olacağına inanıyoruz. (En azından) bir grup üyesinin YZ uzmanlığına sahip olmasının, yaratıcı görevler için YZ'yi etkili bir şekilde kullanabilmek adına gerekli olduğu açık bir gözlem olsa da, grup içinde YZ uzmanlığının nasıl dağıtılmasının en uygun olduğu konusunda a priori bir teori geliştirmek zordur (son bölümde özetlediğimiz gibi). Ancak, bir grup bağlamında YZ uzmanlığında belirli bir seviyede heterojenliğin faydalı olacağına dair bir öneride bulunuyoruz.²

YZ, yaratıcı görevler için düzenli şekilde bir araç olarak kullanıldığında, YZ uzmanlığının, insanların YZ'lere nasıl yaklaştıkları ve onlarla yaratıcı görevlerde nasıl işbirliği yaptıkları konusunda devrim niteliğinde bir değişiklik yaratan kritik bir özellik olduğunu ileri sürüyoruz. YZ uzmanı, YZ'ye daha net bilgi ile yaklaşacak, sınırları ve önyargıları hakkında daha net bir anlayışa sahip olacak ve yaratıcı potansiyelinin doğasına dair daha net bir resme sahip olacaktır. Örneğin, yakın zamanda piyasaya sürülen OpenAI chatbot'u ChatGPT'yi ele alalım (GPT modeline dayalı): bir sıradan kullanıcı, onu sadece ara sıra yanlış bilgi veren bir dijital veri tabanı ya da belki serbest biçimde girdi sağlayan bir kaynak olarak görebilirken; bir uzman, altında yatan üretken sürecin yalnızca metin tahminine dayandığını kavrayabilir. Bu, uzmana, ChatGPT'nin çıktısını uygun bir bağlama yerleştirme açısından ek sezgiler kazandırır. Örneğin, uzman, ChatGPT'nin karmaşık matematiksel problemleri çözmede metinsel manipülasyona kıyasla daha az güvenilir olduğunu bilmektedir. Daha az belirgin örneklerde bile, uzmanların, üretken sürecin doğası ve güvenilirliği hakkındaki sezgilerine dayanarak YZ tarafından üretilen içgörülerini uygun bağlama yerleştirme konusunda daha eleştirel bir yaklaşım sergileyebileceğini öne sürüyoruz. Bu, uzmanı, YZ tarafından üretilen çıktıyı kabul/ret etme ve/veya uygun bağlama yerleştirme açısından yönlendirebilir ve yaratıcı diyalogu kısıtlı bir yöne çekebilir. Aksine, sıradan kullanıcıların odağının tamamen YZ tarafından üretilen çıktı üzerinde olması muhtemeldir, bu da onun daha fazla (serbest biçimli) yaratıcı detaylandırma için bir merdiven olarak kullanılmasını teşvik eder.

Bu bağlamda, Bouschery vd. (2023) tarafından vurgulanan bir noktayı kabul edersek, "bu tür teknolojilere körü körüne güvenilmemeli ve kullanılmamalıdır" (s. 150), YZ tarafından üretilen çıktıya bir uzman çerçevesi olmadan yaklaşmanın, grubun yaratıcı çabaları için yanlış, yanıltıcı ve/veya uygunsuz YZ çıktılarının temel taş olarak kullanılma riskini artırabileceğini öne sürüyoruz. Dahası, bir uzman çerçevesi, çıktıyı sonradan uygun bağlama yerleştirme konusunda değil, aynı zamanda baştan optimize etme konusunda (örneğin, YZ algoritmalarını ince ayar yaparak) da gereklidir. Aynı zamanda, YZ tarafından üretilen çıktıya yalnızca bir uzman çerçevesiyle yaklaşmak, grup içindeki yaratıcı diyalogu tek boyutlu hale getirebilir, çünkü grup üyeleri YZ'nin üretken sürecinin teknik boyutuna dikkatlerini verirken, YZ'nin ürettiği çıktının sezgisel potansiyelini göz ardı edebilirler. Bu nedenle, grup üyelerinin YZ uzmanlıkları arasındaki heterojenliğin, YZ ve insan yaratıcılığı arasındaki tamamlayıcılığı artıracığını (muhtemelen eğrisel bir biçimde) savunuyoruz.

Eğer grup içindeki YZ uzmanlığı ve yakınsak düşünme, YZ ile diğer üyeler arasındaki bağlantıyı sağlamlaştırmak için yeterliyse, bunun yanı sıra, ıraksak düşünmenin de (belki özellikle) grup düzeyinde, YZ yeteneklerinin en iyi tamamlayıcısı olduğunu öne sürüyoruz. Bu argümanın, doğrusal ve düzensiz yaratıcı süreçler arasındaki herhangi bir noktada geçerli olduğunu savunuyoruz (ancak aşağıda açıklandığı gibi, muhtemelen farklı derecelerde). Eğer grup üyeleri, net ve belirgin fikir üretme ve değerlendirme aşamaları olan doğrusal bir yaratıcı süreçle ilerlerse, YZ her iki aşamada da yardımcı olabilir. Yaratıcı görev, bir sanat eseri çizmekse, iyi eğitilmiş bir YZ, fikir üretme aşamasında kendi ilk taslağını yapabilir,³ bu da diğer grup üyelerinin başka fikirler geliştirmesi için bir girdi sağlar, belki de ardından YZ'nin tekrarlamaları gelir (belki değiştirilmiş veya ayarlanmış parametrelerle). Fikir değerlendirme aşamasında, YZ, daha önce üretilen fikirleri başarılı sanat eserleriyle karşılaştırarak her fikrin başarı olasılığını tahmin edebilir. Spektrumun diğer ucunda, fikirlerin sürekli üretildiği, birbirleriyle karşılaştırıldığı ve sentezlendiği bir yaratıcı süreç vardır. Yukarıdaki örnekte, bu, grup üyelerinin eşzamanlı olarak fikir üretmesi ve değerlendirmesiyle YZ parametrelerinin sürekli uyarlanması anlamına gelir.

Her iki durumda da, insan içgörülerinin YZ girdilerine ve bunun tersine, çok az bilgi kaybıyla dönüştürülebilmesi koşuluyla, insanın ıraksak düşünmesinin, grup düzeyinde YZ'ye en iyi tamamlayıcı olabileceğini savunuyoruz, ancak küçük bir uyarı ile. Bireysel yaratıcılık için ıraksak düşünmenin artırılmış görece değerini savunduğumuz nedenler, grup

yaratıcılığı için daha da geçerlidir. İlk olarak, grup düzeyindeki yaratıcı bir görev; veri toplama, temizleme ve işleme, temel bilgi üretimi ve kategorilendirmeye dayalı alt görevlerin daha yüksek yoğunluğunu içerir. YZ, bu mekanik, ham güçle gerçekleştirilen alt görevlerin tümünü yüksek verimlilikle yerine getirebilir ve böylece tüm grup üyeleri için zaman ve enerji kazandırır. İkinci olarak, YZ, hem yakınsağa dayalı (yukarıdaki örnekte başarı olasılığı değerlendirmesi) hem de iraksağa dayalı alt görevlerde (yukarıdaki örnekte ilk taslakların üretilmesi), hâlâ sınırlı bir çevrede hareket eder. Amaç yaratıcı çıktılar üretmek olduğunda, bu alt görevlerin her ikisi de çevrenin sınırlarını aşma yeteneğinden faydalanır ve bu da insanın iraksak düşünmesini gerektirir. Grup bağlamında, üyelerin iraksak yetenekleri birbirlerini artıracak ve üzerinde inşa edilecek, bu da onları YZ için daha değerli bir tamamlayıcı yapacaktır.

Ancak, grup bağlamında YZ, geleneksel insan-insan ilişkilerine ek olarak makine-makine ve makine-insan etkileşimlerini de beraberinde getirir. YZ yalnızca yeni fikir üretimi için girdiler sağlamakla kalmayıp aynı zamanda yeni fikirler de üretebileceğinden, YZ tarafından üretilen yeni fikirlerin, tüm grubun yaratıcı sürecine sorunsuz bir şekilde girmesini sağlamak çok önemlidir. Yukarıda tartışıldığı gibi, bu büyük bir fırsat oluşturabilir, ancak aynı zamanda önemli bir zayıflık yaratabilir. Grup üyelerinin, takip edilecek fikirler hakkında hemfikir olmalarının yanı sıra, YZ'ye hangi girdilerin verileceği ve onun çıktılarının yorumlanması ve diğer yaratıcı girdilerle entegrasyonu konusunda da hemfikir olmaları gerekecektir. Yüksek düzeyde bir iraksak düşünme varlığında, bu durum, çatışma potansiyelini artırabilir ve yaratıcı sentezi daha zor hale getirebilir, sonuçta yaratıcı süreci yavaşlatabilir. Bu dezavantajın, yaratıcı süreç ne kadar az yapılandırılmışsa o kadar belirgin olmasını bekliyoruz: YZ ile etkileşim kurmak ve fikirleri reddetmek/geliştirmek için net aşamalara ve üzerinde anlaşmaya varılmış kriterlere sahip düzenli bir yaratıcı sürece sahip olmak, çatışma kapsamını azaltabilir ve farklı fikirlerin sentezini kolaylaştırabilir. Bununla ilgili olarak, pozitif bir iklim ve etkili iletişim mekanizmaları daha da önemli hale gelebilir (Carmeli vd., 2015; Zhu vd., 2018). Böylece şunu ileri sürüyoruz:

Önerme 2a. Grup bağlamında, YZ ve insan yaratıcılığı arasındaki tamamlayıcılık, belirli bir düzeyde grup üyelerinin YZ uzmanlığındaki heterojenlikten fayda sağlayacaktır.

Önerme 2b. YZ ile grup yaratıcılığında insanın iraksak düşünmesinin göreceli değeri, hem doğrusal hem düzensiz yaratıcı süreçlerde artacaktır. Ancak, doğrusal yaratıcı süreçler, insan-

makine etkileşimini (potansiyel olarak karmaşık) düzene sokarak çatışma alanını azaltma avantajına sahiptir.

3.3. Örgütsel Düzey

Cohen ve Levinthal'ı (1990) temel alarak ve onların terminolojisini kullanarak (s. 132), YZ'nin örgüt için dış çevrenin önemli bir 'alıcısı'^d olarak hareket edebileceği ve daha geniş çeşitlilikte girdilerin tedarik edilmesini sağlayabileceği fikrini geliştiriyoruz. Geleneksel olarak bu rol, çeşitli bilgi birikimine sahip bireyler tarafından yerine getirilmelidir. Heterojen bir bilgi tabanına sahip olmak, mümkün olduğunca çok dış bilginin değerini tanımak için gereklidir. Aynı zamanda, etkili bir özümseme için, alıcılar edindikleri bilgileri diğer çalışanlara hızlı ve etkili bir şekilde aktarabilmelidir. Bu amaçla, optimum iletişim mekanizmaları olmalı ve alıcılar ile diğer çalışanlar arasında çok az bilişsel mesafe bulunmalıdır; bu da bilgi tabanında homojenlik gerektirir. Bu durum dışa ve içe dönük özümseme kapasitesi arasında bir değiş tokuş yaratır (Cohen ve Levinthal, 1990, s.133). Alıcıların bilgi tabanındaki benzersizlik, dışarıdan gelen bilginin tanınmasını ve özümsemesini kolaylaştırabilir, ancak aynı zamanda dâhili bilgi aktarımını (Szulanski, 1996), detaylandırılmasını ve kullanılmasını engelleyerek gerçekleşen özümseme kapasitesi üzerinde zararlı bir etki yaratabilir (Zahra ve George, 2002). Bu açıdan yapay zekâ, dış çevrenin akıcı ve önyargısız bir şekilde taranmasına olanak sağlama avantajını da beraberinde getirmektedir. İnsan alıcıların aksine, YZ'ler tarama çabalarında sınırlı rasyonellikleri, ön bilgileri ve bilişsel önyargıları tarafından kısıtlanmazlar. Dolayısıyla, vizyonlarını önceden tanımlanmış epistemolojik yörüngelere kanalize etmek yerine, doğaları gereği daha geniş bir ilgi aralığına sahiptirler. Bu durum, dışa dönük özümseme kapasitesi potansiyeline büyük fayda sağlamaktadır. Ancak YZ, insanların kolayca yorumlayabileceği biçimlerde içgörüler sağlamaz. YZ tipik olarak dış bilgiyi ham veri biçiminde toplar ve YZ konusunda uzmanlaşmış personelin bu verileri örgütün geri kalanına yayılacak bilgiye dönüştüren çevirmenler^e olarak hareket etmesini gerektirir.

Ağ perspektifinden bakıldığında, örgüt içinde bilgi yayma ve bilgi yaratma için ideal bir yapının, YZ'ler (alıcılar) ve YZ konusunda uzmanlaşmış personel (çevirmenler) arasında kurulan güçlü bağların ve bu çekirdek ile çalışanların geri kalanı arasındaki zayıf bağların bir kombinasyonunu içermesi gerektiği fikrini ortaya koyduk. Ağ yapısı, özümseme kapasitesi ile ilgili olarak önemli bir rol oynamaktadır

^d İngilizce "receptor" (Ç.N.)

^e İngilizce "translators" (Ç.N.)

(Todorova ve Durisin, 2007). Hem güçlü hem de zayıf bağların, sürecin türüne ve bilgi karmaşıklığının düzeyine bağlı olarak bilgi süreçleri için potansiyel olarak faydalı olduğu gösterilmiştir (Hansen, 1999). Özellikle, güçlü bağlar karmaşık bilginin işlenmesinde faydalı olurken, zayıf bağlar örgütsel ağın farklı bölümleri arasında köprü görevi görerek yeni bilgilerin akışını sağlar (Granovetter, 1973). Güçlü bağların özellikle empati ve duygusal destek gibi bazı özellikleri, insanlar ve yapay zekâlar arasındaki etkileşim için geçerli olmasa da, çoğu geçerlidir. YZ'lerle ortak bir dile, paylaşılan bir bağlama ve yüksek etkileşim sıklığına (yani güçlü bağlara) sahip olmak, YZ konusunda uzmanlaşmış personelin YZ'lerin alıcı olarak etkinliğini en üst düzeye çıkarmasını (ad hoc programlama yoluyla) ve aynı zamanda YZ konusunda uzmanlaşmış çalışanların çevirmen olarak etkinliğini en üst düzeye çıkarmasını sağlar. Aynı zamanda, YZ konusunda uzmanlaşmış personel ile diğer çalışanlar arasında çok sayıda zayıf bağın olması, YZ'ler tarafından özümlenen bilginin örgüt içinde yayılma olasılığını en üst düzeye çıkarmaktadır.

Dahası, yapay zekâ ham hesaplama gücü sayesinde insan alıcılarından çok daha yüksek hacimde bilgi toplayabilir ve örgütün yaratıcı potansiyelini önemli ölçüde artırabilir. Müşterilerden, tedarikçilerden ve diğer kilit paydaşlardan gelen girdilerin değeri literatürde kesinlikle iyi bilinmekle birlikte (örn. von Hippel, 2006), yapay zekâ, örgütün yeni öngörülemeyen kombinasyonlar ve tüketicilerin tercihlerini daha etkili bir şekilde yakalayan yaratıcı çözümler önermek için algoritmalar ve sinir ağları oluşturma ve bunlardan yararlanma yeteneğini değiştirebilir (Kittur vd., 2019). Bu bağlamda, diğer gelişmiş dijital ve otomasyon teknolojileriyle (örneğin 3D baskı) birlikte de yapay zekâ, özelleştirme olanaklarını büyük ölçüde artırabilir ve tüketicilere ihtiyaçlarına göre uyarlanmış benzersiz ürünler sağlayabilir. Derin öğrenme süreçlerini verilerle besleme ve zaman içinde sürekli algoritmik iyileştirmeler elde etme becerisi, yalnızca mevcut üretim süreçlerini kolaylaştırmak ve mevcut sorunlara daha hızlı çözümler aramayı kolaylaştırmakla kalmayacak (Sherry ve Thompson, 2021), aynı zamanda tüketicilerin profil oluşturma potansiyelini de artıracaktır (bkz. Ferrero'nun 'Unique Nutella' ile yaptığı son kampanya). Başka bir deyişle, yapay zekâ hem çözüm bilgisinin hem de ihtiyaç bilgisinin özümlenme kapasitesini artırmaktadır (Schweisfurth ve Raasch, 2018). Ancak aynı zamanda, YZ alıcılarının bu tür genişletilmiş olanaklardan en iyi şekilde yararlanmak için YZ konusunda uzmanlaşmış personel ile güçlü bağlara ihtiyaç duyması muhtemeldir. Müşterilerden, tedarikçilerden ve diğer paydaşlardan toplanan verilerin beklenen trendlere ve iş önceliklerine (örneğin maliyet azaltma, farklılaşma ve/veya dinamik verimlilik) göre

bağlamsallaştırılması gerekir. YZ konusunda uzmanlaşmış personel ile güçlü bağlar, bu tür verilerin operasyonel verimlilik veya kitlesel özelleştirme için genel bileşenler yerine sinerjik insan-YZ yaratıcı süreci için ek girdiler olarak çerçevelenmesini sağlar. Aynı zamanda, 'YZ çekirdeği'^f ile diğer çalışanlar arasındaki zayıf bağlar, tüm örgütte yaratıcılığı teşvik eden güncel bilgilerin (örneğin tüketici eğilimleri hakkında) hızlı bir şekilde akışını sağlar.

Önerme 3a. YZ, dışa dönük özümseme kapasitesi için yüksek bir potansiyele sahip, örgütün güçlü ve kendine özgü bir 'alıcısı' olarak işlev görebilir. YZ alıcılarının yanı sıra, içe dönük özümseme kapasitesini korumak için 'çevirmenler' olarak hareket eden YZ konusunda uzmanlaşmış çalışanlara ihtiyaç vardır.

Önerme 3b. Firmaların yaratıcılığı, YZ'ler (alıcılar) ve YZ konusunda uzmanlaşmış personel (çevirmenler) arasında güçlü bağlara ve bu 'YZ çekirdeği' ile çalışanların geri kalanı arasında zayıf bağlara sahip olmaktan fayda sağlar.

4. GELECEK ARAŞTIRMALAR İÇİN GÜNDEM

Bu yazıda ortaya atılan beş önerme kesinlikle son sözler değildir. Tam tersine, bunlar, gelecekteki teorik ve ampirik araştırmaları, hem akademik hem de yönetsel açıdan önemli sonuçları olabilecek yönlere doğru teşvik etmeyi ve yönlendirmeyi amaçlamaktadır. Tüm üç analiz düzeyini kapsayan bu yönlerden biri, YZ uzmanlığının rolüdür. Her düzeyde, YZ uzmanlığı, çalışanların yaratıcılığı ile YZ'lerin yaratıcılığı arasındaki arabulucu işlevini yerine getiren kritik bir rol oynamaktadır. Bireysel düzeyde, YZ uzmanlığı, hem YZ'nin önceden programlanması hem de YZ tarafından üretilen çıktının sonradan yorumlanması açısından çalışan ile YZ arasındaki daha etkili etkileşimi mümkün kılar. Grup düzeyinde ise bir dağıtım sorunu ortaya çıkar: YZ uzmanlığının etkin bir şekilde kullanılması için kesinlikle gerekli olduğu doğru olsa da, yaratıcı çabaların optimize edilmesi için ne kadar YZ uzmanının gerektiği büyük bir soru işaretidir. Benzer şekilde, örgütsel düzeyde, YZ uzmanlığı, 'çevirmen' işlevini yerine getirmek için gereklidir, ancak ne kadar çevirmenin çok fazla olduğu ve diğer çalışanların YZ tarafından üretilen (çevrilmiş) içgörülerini alıcı hale gelmek için hangi düzeyde YZ uzmanlığına ihtiyaç duyacakları net değildir.

Genel olarak (yani belirli bir analiz düzeyine referans olmaksızın), YZ uzmanlığı, YZ'nin eğitimi aşamasında ana bir rol oynar. Bu aşama kritik öneme sahiptir, çünkü kalıcı önyargılar doğurabilir (Sturm vd., 2021).

^f İngilizce "AI core" (Ç.N.)

YZ'yi yanlış bir şekilde eğitmek, YZ'nin odaklanacağı problem türü ile tanıyacağı çözüm yelpazesi üzerinde uzun vadeli sonuçlara yol açar.⁴ Bu da, onu kullanan bireylerin neyi yaratıcı olarak kabul edeceği ve kendi yaratıcı süreçleri için hangi girdiyi kullanacakları konusunda etkilidir. YZ yaratıcılığına sağlam bir temel oluşturmak, YZ uzmanlığının yanı sıra, YZ'nin belirli bir örgütsel bağlamda ne amaçla kullanıldığını bilmeyi gerektirir. Bu nedenle, uygun YZ eğitimi, örgütsel hedeflerin YZ eğitimi için zemin hazırladığı (yukarıdan aşağıya) ve YZ odaklı sonuçların, potansiyel önyargıları tespit etmeyi ve algoritmaları buna göre ayarlamayı amaçlayan YZ eğitiminin sürekli olarak yeniden değerlendirilmesini (aşağıdan yukarıya) teşvik ettiği bir geri bildirim döngüsüne yerleştirilmelidir. Bu çift yönlü süreçte yukarıdan aşağıya direktiflerin aşağıdan yukarıya geri bildirimlere karşı rolü ve baskınlığının yanı sıra YZ eğitimi etkileyen birey, grup ve örgütsel seviyeler arasındaki etkileşimin dinamikleri üzerine araştırmalara ihtiyaç vardır.

Bireysel düzeyde, YZ uzmanlığı, uygun girdiler sağlamak, yazılımın alt kümelerini gerektiği şekilde yeniden programlamak ve ayarlamak, hataları anlamak ve buna göre tepki vermek ve çıktıyı doğru bir şekilde yorumlamak için gereklidir. Bu, (tüm) bireylerin makine öğrenimi konusunda uzmanlaşmaları gerektiği anlamına gelmez. Birçok durumda, YZ tabanlı yazılım, tamamen eğitimsiz insanlar için bile tasarlanabilecek, dışarıya verilebilecek bir ürün olarak ele alınabilir. Yine de, YZ'yi etkili bir şekilde kullanmak için gereken yakınsak düşünme becerisi ile birlikte onun nasıl çalıştığını ve dilini temel düzeyde anlamak, yaratıcı çabaların peşinden gitmekte, bir gereklilik olmasa bile, önemli bir fayda sağlayabilir. En basit, özelleştirilemeyen yazılımlarla bile, YZ'nin nasıl düşündüğünü bilmek, insan operatörüne yazılımın parametrelerinin tekrarlanan optimizasyonunda olduğu gibi, çıktısının doğru yorumlanmasında (ve dolayısıyla bunun kullanılması) bir avantaj sağlayabilir (tabii ki bu, yazılımın karmaşıklığı ve özelleştirilebilirliği arttıkça daha da önemli hale gelir). Bu nedenle, YZ uzmanlığının tam bir yokluğu, YZ'den faydalanma becerisini doğrudan (örneğin, küçük yazılım ayarlamaları) veya dolaylı olarak (örneğin, YZ akıl yürütmesi hakkında bilgi edinme) engelleyebilir. Ancak, çok fazla YZ uzmanlığı, YZ'ye dar bir teknik çerçevede yaklaşan bireyin bakış açısını kısıtlayabilir ve potansiyel olarak değerli yaratıcı ipuçlarının ve içgörülerin fark edilmesini engelleyebilir. Bu nedenle, bireysel düzeyde insan ve YZ yaratıcılığı arasındaki tamamlayıcılığı en üst düzeye çıkarmak için YZ uzmanlığının optimal derecesi, gelecekteki araştırmaların konusu olmalıdır.

Grup düzeyinde, prensipte, grup üyelerinin katacağı her yeni bilgi, grup yaratıcılığına fayda sağlar (Hülshager vd., 2009; Taylor ve Greve, 2006). YZ içeren gruplar için, bireysel düzeyde geçerli olan aynı nedenlerden dolayı, asgari düzeyde bir YZ uzmanlığı faydalıdır.⁵ Ancak grup düzeyi, böyle bir uzmanlığın üyeler arasında nasıl dağıtılacağına dair ilginç sorular ortaya atar. Gerçekten de, YZ uzmanlığı ile diğer bilgi türleri arasında, kolektif yaratıcılığı teşvik etme yetenekleri açısından önemli bir fark vardır. Grup bağlamında bilgi ve uzmanlığın değeri genellikle eklenen yeniden birleştirme potansiyelinde yatar: üyeler ne kadar fazla bilgiye sahipse ve bu bilgi ne kadar çeşitliyse, grup düzeyindeki etkileşimler sırasında bunu birleştirebilecekleri yol sayısı o kadar artar. Buna karşın, belirli alanlar dışında (örneğin bilgisayar bilimi), YZ uzmanlığının yeniden birleştirme değeri yoktur. YZ uzmanlığı, çoğunlukla YZ ile diğer grup üyeleri arasındaki bir arayüz işlevini yerine getirir. Dolayısıyla, YZ uzmanlığının değeri türetilmiştir. Dahası, yeniden birleştirilebilir bilginin az sayıda veya çok sayıda grup üyesinde bulunması, yalnızca içgörülerin iletilmesi ve paylaşılmasına yönelik grup içi mekanizmaların bireysel yeniden birleştirme mekanizmalarından daha etkili (veya daha az) çalışabileceği ölçüde bir fark yaratır. Bunun yerine, bir gruptaki YZ uzmanlığı düzeyinin optimal olarak yoğunluğu veya dağılımı, YZ yaratıcılığı ile bağlantı kurma (YZ uzmanlığı aracılığıyla) ile onu tamamlayıcı hale getirme (bilgi ve uzmanlık heterojenliği aracılığıyla) arasında bir dengeyi gerektirir. Birincisi için önemli olan insanın yaratıcı girdilerini yapay zekâ tarafından yorumlanabilen parametrelere ve spesifikasyonlara dönüştürme becerisidir ve bunun tersi de geçerlidir. Bu bağlamda, ifade dillerinde olduğu gibi, grup içindeki 'çevirmen' sayısının artırılmasının faydaları, marjinal olarak azalan getirilerle karşı karşıya kalabilir; bu noktada genellikle tek bir birey yeterli olacaktır. Bu nedenle, bir grup içinde bir (veya çok az) güçlü makine öğrenimi uzmanının, YZ ile grubun geri kalanı arasında bir bağlayıcı bağlantı işlevini görmek için yeterli olabileceğini öne sürüyoruz. Bununla birlikte, birbiriyle ilişkili iki nedenden ötürü, temel düzeyde bir yapay zekâ uzmanlığı her grup üyesi açısından faydalı olabilir. Birincisi, asgari bir uzmanlık eşiğine ulaşmak, grup üyeleri arasında, özellikle YZ uzmanı ile daha iyi anlayış ve iletişimi kolaylaştırır. Ortak bir bilgi tabanına sahip olmak, bilgi aktarımını sağlamak için gereklidir (Szulanski, 1996). İkinci olarak, aynı bilgi alanında yetkin olmak bilişsel mesafeyi azaltabilir ve yine benzerlik-çekim ilkesi nedeniyle olumlu etkiyi teşvik edebilir (Tsui ve O'Reilly, 1989; Williams ve O'Reilly, 1998). Dolayısıyla, bir veya birkaç 'çevirmen' sahibi olmanın verimlilik açısından faydası (yani, bilgi heterojenliğini yalnızca minimal bir çeviri kalitesi kaybıyla en üst düzeye çıkarmak), YZ

uzmanlığının daha eşit bir dağılımı, yaratıcı çabaların bilişsel ve duygusal etmenlerini (örneğin bilgi transferi, bilişsel mesafe ve olumlu etki) artırabilir. Daha önce, aşırı uçların muhtemelen yetersiz olduğunu savunduğumuzu belirtmişken (yani, YZ uzmanlığında bir dereceye kadar heterojenlik genellikle faydalıdır), YZ uzmanlığının gruplar içinde nasıl dağıtılması gerektiğini ve ne kadar heterojenlik gerektiğini daha ayrıntılı olarak anlamak için ampirik araştırmalar gerekmektedir.

Örgütsel düzeyde, YZ'nin bilişsel mesafe ve sınırlı rasyonellik sorunlarını büyük ölçüde aşma avantajı ile örgütün güçlü bir alıcısı olarak hareket edebileceğini savunduk. Ancak, YZ'nin her zaman kolayca yorumlanabilir ve kolayca aktarılabilir içgörüler sağlamadığı bir dezavantajı vardır. Bu durumun, YZ tarafından üretilen içgörülerini tüm çalışanlara erişilebilir hale getiren özel YZ uzmanları (çevirmenler) gerektirdiğini öne sürdük ve YZ-insan sinerjileri ile bilgi yayılımı arasında denge kurmak için güçlü ve zayıf bağların birleşimini önerdik. Ancak, bu tür YZ uzmanlarının örgütteki rolü ve dağılımı hakkında araştırma yapılması gerekmektedir. İlk olarak, gelecekteki araştırmalar, (YZ) alıcıları ile (insan) çevirmenler arasındaki etkileşimin ne kadar derinleşmesi gerektiğini belirlemelidir. Zayıf bir insan katılımı, daha az insan önyargısı ile bir bakış açısı sağlasa da, daha güçlü bir katılım, süreci potansiyel olarak daha etkili hale getirebilir (artan önyargı riski karşılığında). İkinci olarak, gelecekteki araştırmalar, kaç çevirmenin gerekli olduğunu ve çevirme işlevinin ne kadar merkezi olması gerektiğini incelemelidir. Çeşitli YZ çözümleri, dış çevrenin farklı yönlerini izlemek için kullanılabilir: Her YZ çözümünün, bir çevirmen olarak görev yapan özel bir YZ uzmanı olmalı mı, yoksa tüm YZ tarafından üretilen içgörülerini bulmak ve örgüt içinde yaymak için bir çevirmen çekirdeği mi olmalı? Aracı rollerine ihtiyaç var mı? YZ tarafından üretilen içgörülerin teknik yorumlanması, bunların iş değeriyle ilişkilendirilmesinden ayrılmalı mı? Tüm çalışanların temel düzeyde YZ uzmanlığına sahip olması, YZ tarafından üretilen içgörülerin etkili bir şekilde yayılması için gerekli bir koşul mudur yoksa çevirmenlerin etkili olması koşuluyla (kısmen veya tamamen) gereksiz midir (heterojenlik üzerindeki olumsuz etkileri nedeniyle ters etki yaratabilir)? YZ temelli absorpsiyon kapasitesini etkin kılmak için hangi liderlik tarzları daha etkilidir? Bunlar, gelecekteki teorik ve ampirik çalışmaların ele alabileceği sorulardan yalnızca birkaçıdır.

Gelecekteki araştırmalar ayrıca, bireysel ve grup bağlamlarında (Önermeler 1 ve 2b) iraksak düşünmenin artan değeriyle ilgili önermelerimizi ampirik olarak derinleştirmeli ve test etmelidir. YZ'ler insan zamanını ve enerjisini rutin görevlerden kurtardıkça ve yakınsak düşünmeye dayalı alt görevleri nispeten daha etkili bir şekilde yerine

getirdikçe, insanın ıraksak düşünmesinin öneminin arttığını öne sürdük. Ancak, bu etkinin sınırlayıcıları veya geliştiricileri (örneğin, farklı endüstri alanları ve örgütsel bağlamların rolü) hâlâ açığa çıkarılmalıdır ve her iki düşünme bileşeninin yaratıcı süreçteki farklı ağırlığının, bir kişinin kendi işiyle anlamlılık düzeyini ve bireylerin yaratıcı olma motivasyonlarını nasıl etkileyeceği konusunda sonuçlar ortaya çıkmalıdır. Ayrıca, YZ'ler yakınsak düşünme temelli görevlerde üstünlük sağlarken, üretken YZ'de devam eden ilerlemenin de gösterdiği gibi, ıraksak düşünme temelli görevleri de giderek daha fazla yerine getirebilmektedirler. Bu nedenle, insan ve yapay ıraksak düşünme arasındaki ilişki üzerine daha fazla araştırma yapılmasını da teşvik ediyoruz. Farklı düşünme tarzlarıyla karakterize olan ve farklı bilgi alanlarında uzmanlaşmada fırsat maliyetleriyle karşılaşan insanların aksine, YZ'ler nispeten düşük bir maliyetle herhangi bir görevi yerine getirmek üzere programlanabilir. Bu nedenle, yakınsak düşünmede görece bir avantaja sahip olsalar da, YZ'ler, insanlara ıraksak düşünme gerektiren görevlerde de yardımcı olmak için kolayca kullanılabilir. Ancak, bu yardımlaşmanın dinamikleri hakkında araştırma yapılması gerekmektedir. Çalışanlara, farklı düşünme gerektiren alt görevler için YZ'yi serbestçe kullanmaları talimatı verilirse, hem operasyonel tamamlayıcılıklar nedeniyle güçlenme hem de insanların YZ'lere sırtını dayaması nedeniyle bozulma, prensipte eşit derecede olası senaryolar gibi görünmektedir. Bir senaryo ile diğeri arasındaki fark, liderlik tarzları, grup dinamikleri ve yaratıcı sürecin doğası gibi çeşitli faktörlerde yatıyor olabilir. İkincisi ile ilgili olarak, örneğin, üretken YZ'lerin çıktısının zorunlu olarak detaylandırılmasını gerektiren rutinlerin oluşturulması, YZ kaynaklı tembelliği caydırabilir. Grup düzeyinde, bu aynı zamanda, yinelemeli olarak, tek bir üyenin üretken yapay zekâya girdiler sağlama rolünü üstlendiği, diğer üyelerin bunları detaylandığı ve diğerlerinin eleştirel bir bakış açısına sahip olduğu kolektif yaratıcı süreçler anlamına da gelebilir. Laboratuvar ve saha deneylerinin, üretken YZ ile etkileşim için bireysel ve kolektif yaratıcı süreçlerin nasıl optimize edileceği konusunda önemli bilgiler sağlaması muhtemeldir.

5. SONUÇ OLARAK

YZ'nin yönetsel, stratejik ve örgütsel etkilerine dair ampirik ve kavramsal çalışmalar hızla artmaktadır. Bu boyutlar arasında, örgütsel yaratıcılığın özellikle dikkate değer olduğunu düşünüyoruz. Temelde farklı bir akıl yürütme türü ortaya koyan ve birçok yeni olasılık sunan YZ, insanların örgütlerdeki yaratıcılığa, hem bireysel hem de kolektif düzeyde, yaklaşımını değiştirme potansiyeline sahiptir. Ancak, akademik camia bunun sonuçlarını henüz tam olarak çözebilmiş değildir ve burada

sunduğumuz araştırma gündemi, YZ ve inovasyon konusundaki son dönemdeki diğer önermelerle (örneğin, Bouschery vd., 2023; Mariani vd., 2023) tamamlayıcı bir nitelik taşımaktadır. Özellikle bu makale ile, YZ'nin birey, grup ve örgüt düzeylerindeki yaratıcılık üzerindeki etkisi üzerine bir dizi önerme sunuyoruz. Örgütsel yaratıcılık üzerine mevcut çok düzeyli araştırmalardan faydalanarak, YZ'nin bilişsel, psikolojik ve davranışsal yaratıcı etmenlerle ilişkisini, ayrıca absorbe edici kapasite gibi yaratıcı süreçle ilgili örgütsel yapıları inceledik. Elde edilen önermeler kapsamlı olmasa da, gelecekteki araştırma çabalarını yönlendirecek yararlı bir başlangıç haritası oluşturmaktadır. Açıkça, bunların tümü, nicel ve nitel araştırma metodolojilerinin bir karışımıyla kapsamlı ampirik testlere ihtiyaç duymaktadır. Bu çalışmayla, onlara motivasyonlar ve araştırma yönleri sağladığımızı umuyoruz.

Yayın Etiği Beyanı

Common Creatives ile lisanslanan bu makale Türkçeye çevrilmeden önce, sorumlu yazarı Mattia Pedota'dan izin alınmıştır.

SON NOTLAR

1. Bu bölümün giriş kısmındaki literatür taraması çoğunlukla anlatı niteliğinde olsa da, yönetim alanında yapay zekâ ve yaratıcılık arasındaki kesişme üzerine önemli makalelerin iyi bir şekilde kapsanmasını sağlamak için kısa bir sistematik Scopus araştırması da yaptık. 'Yaratıcılık' ve 'yapay zekâ' anahtar kelimelerini içeren sorgudan yola çıktık ve 2161 makalelik bir başlangıç örneği elde ettik. Daha sonra araştırmayı İşletme, Yönetim ve Muhasebe alanındaki dergi makaleleriyle (149 makale) sınırlandırdık. Bunlar arasından SCImago Dergi Sıralamasına göre ilk çeyrekte yer alan dergilerde yayınlanan makalelere odaklandık ve incelememizle en alakalı olanları seçerek toplam sekiz makale ekledik (hâlihazırda dâhil edilen makalelerle çakışmalar hariç).

2. YZ uzmanlığı ile 'YZ teknolojisi bilgisi veya YZ ile ilgili yazılım kullanma becerisi ile doğrudan ilişkili olan' tüm teknik becerileri kastediyoruz (Aleksееva vd., 2021, s. 1). Basitlik adına (ve potansiyel bir uyarı olarak), farklı YZ teknolojileri (örneğin, dönüştürücü tabanlı dil modelleri veya görüntü tanıma algoritmaları) için farklı YZ becerileri (örneğin, belirli programlama dilleri veya veri madenciliği teknikleri bilgisi) arasında ayırım yapmıyoruz, daha ayrıntılı bir kategorizasyonu ve bu alandaki potansiyel ilgisini arka planda bırakıyoruz.

3. Yüz binlerce dolara satılan Edmond de Bellamy adlı portre, bu açıdan YZ'nin yeteneklerine uygun bir örnektir. YZ'nin sanatı nasıl değiştir(e)meyeceğine dair ilginç bir bakış açısı için Zylinska'ya (2023) bakınız.

4. Bouschery ve diğerkleri (2023), internetten alınan metinlere dayalı dil modelleri için eğitim verilerinin kullanımına atıfta bulunarak aynı endişe biçimini ifade etmektedir. Eğitim aşamasıyla ilgili risk ve tehlikelerin sembolik bir örneği Microsoft'un Twitter sohbet robotu Tray'dir. Kötü niyetli ve taraf tutan konuşmalarla dolu olan bu site, 24 saatten kısa bir süre sonra kullanıcıları rahatsız ettiği gerekçesiyle kapatılmıştır (The Guardian, 2016). Öne çıkan bir diğerk örnek de Google'ın e-postalara kısa yanıtlar vermeyi amaçlayan ve tekrarlayan sinir ağlarına dayanan Akıllı Yanıt Sistemi'dir. İlk eğitim aşamasında, sohbet robotu zayıf eğitim nedeniyle çok sık 'seni seviyorum' yanıtını vermiştir. Bir Google araştırmacısının kendi sözleriyle (Google AI Blog, 2015): '[...] İlk prototipimizin bir başka tuhaf özelliği de görünüşte her şeye "seni seviyorum" diye yanıt verme eğilimiydi. Kulağa ne kadar sevimli gelse de, aslında umduğumuz şey bu değildi. Bazı analizler, sistemin tam olarak eğittiğimiz şeyi yaptığını, olası yanıtlar ürettiğini ortaya çıkardı - ve "Teşekkürler", "Kulağa hoş geliyor" ve "Seni seviyorum" gibi yanıtların çok yaygın olduğu ortaya çıktı - böylece sistem emin olmadığında mantıklı bir tercih olarak bunlara dayanacaktı.

5. Ürün inovasyonu tasarımında 'komut mühendisliği'^gnin giderek daha önemli hale geleceği ölçüde (Bouschery vd., 2023), YZ teknolojilerinin nasıl 'çalıştığına' dair temel ancak yüzeysel olmayan bir anlayışa sahip olmak, 'komut mühendisliğinin' kendisini geliştirebilir ve tüm NPD^h sürecine yardımcı olabilir.

KAYNAKÇA

- Abonamah, A. A., Tariq, M. U. ve Shilbayeh, S. (2021). On the commoditization of artificial intelligence. *Frontiers in Psychology*, 12, 696346. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.696346>
- Acemoglu, D. ve Restrepo, P. (2019). Automation and new tasks: How technology displaces and reinstates labor. *Journal of Economic Perspectives*, 33(2), 3–30. <https://doi.org/10.1257/jep.33.2.3>
- Aghion, P., Jones, B. F. ve Jones, C. I. (2018). Artificial intelligence and economic growth. *The economics of artificial intelligence: An agenda* (s. 237–282) içinde. University of Chicago Press.
- Alekseeva, L., Azar, J., Gine, M., Samila, S. ve Taska, B. (2021). The demand for AI skills in the labor market. *Labour Economics*, 71(8), 102002. <https://doi.org/10.1016/j.labeco.2021.102002>
- Amabile, T. M. (1983). The social psychology of creativity: A componential conceptualization. *Journal of Personality and Social Psychology*, 45(2), 357–376. <https://doi.org/10.1037/0022-3514.45.2.357>
- Amabile, T. M. (1988). A model of creativity and innovation in organizations. *Research in Organizational Behavior*, 10(1), 123–167.

^g İngilizce "prompt engineering" (Ç.N.)

^h İngilizce "New Product Development" (Ç.N.)

- Amabile, T. M. (1993). Motivational synergy: Toward new conceptualizations of intrinsic and extrinsic motivation in the workplace. *Human Resource Management Review*, 3(3), 185–201. [https://doi.org/10.1016/1053-4822\(93\)90012-S](https://doi.org/10.1016/1053-4822(93)90012-S)
- Amabile, T. M. (2020). Creativity, artificial intelligence, and a world of surprises. *Academy of Management Discoveries*, 6(3), 351–354.
- Amabile, T. M., Barsade, S. G., Mueller, J. S. ve Staw, B. M. (2005). Affect and creativity at work. *Administrative Science Quarterly*, 50(3), 367–403. <https://doi.org/10.2189/asqu.2005.50.3.367>
- Amabile, T. M. ve Pratt, M. G. (2016). The dynamic componential model of creativity and innovation in organizations: Making progress, making meaning. *Research in Organizational Behavior*, 36, 157–183. <https://doi.org/10.1016/j.riob.2016.10.001>
- Amabile, T. M., Schatzel, E. A., Moneta, G. B. ve Kramer, S. J. (2004). Leader behaviors and the work environment for creativity: Perceived leader support. *The Leadership Quarterly*, 15(1), 5–32. <https://doi.org/10.1016/j.leaqua.2003.12.003>
- Anantrasirichai, N. ve Bull, D. (2021). Artificial intelligence in the creative industries: A review. *Artificial Intelligence Review*, 55, 589–656.
- Anderson, N., Potocnik, K. ve Zhou, J. (2014). Innovation and creativity in organizations: A state-of-the-science review, prospective commentary, and guiding framework. *Journal of Management*, 40(5), 1297–1333. <https://doi.org/10.1177/0149206314527128>
- Angle, H. L. (1989). Psychology and organizational innovation. A. H. Van de Ven, H. L. Angle ve M. S. Poole (Ed.), *Research on the Management of Innovation: The Minnesota studies* (s. 135–170) içinde. Harper ve Row.
- Bandura, A. (1997). *Self-efficacy: The exercise of control*. Freeman Lawrence.
- Barron, F. ve Harrington, D. M. (1981). Creativity, intelligence, and personality. *Annual Review of Psychology*, 32(1), 439–476. <https://doi.org/10.1146/annurev.ps.32.020181.002255>
- Becker, G. S. ve Murphy, K. M. (1992). The division of labor, coordination costs, and knowledge. *The Quarterly Journal of Economics*, 107(4), 1137–1160. <https://doi.org/10.2307/2118383>
- Binnewies, C. ve Wörnlein, S. C. (2011). What makes a creative day? A diary study on the interplay between affect, job stressors, and job control. *Journal of Organizational Behavior*, 32(4), 589–607. <https://doi.org/10.1002/job.731>
- Bonnardel, N. ve Marmèche, E. (2004). Evocation processes by novice and expert designers: Towards stimulating analogical thinking. *Creativity and Innovation Management*, 13(3), 176–186. <https://doi.org/10.1111/j.0963-1690.2004.00307.x>
- Botega, L. F. D. C. ve da Silva, J. C. (2020). An artificial intelligence approach to support knowledge management on the selection of creativity and innovation techniques. *Journal of Knowledge Management*, 24(5), 1107–1130. <https://doi.org/10.1108/JKM-10-2019-0559>

- Bouschery, S. G., Blazevic, V. ve Piller, F. T. (2023). Augmenting human innovation teams with artificial intelligence: Exploring transformer-based language models. *Journal of Product Innovation Management*, 40(2), 139–153.
<https://doi.org/10.1111/jpim.12656>
- Brennan, A. ve Dooley, L. (2005). Networked creativity: A structured management framework for stimulating innovation. *Technovation*, 25(12), 1388–1399.
<https://doi.org/10.1016/j.technovation.2004.08.001>
- Bronkhorst, J., Schaveling, J. ve Janssen, M. (2019). Commoditization and IT product innovation strategies from an IT firm perspective. *Information Systems Management*, 36(2), 126–140.
<https://doi.org/10.1080/10580530.2019.1587575>
- Campos, J. ve Figueiredo, A. D. D. (2002). Programming for serendipity. *Chance discovery-the discovery and management of chance events: Papers from the 2002 AAAI Fall Symposium Technical Report FS-02-01* (s. 48-60) içinde. AAAI Press.
- Carmeli, A., Dutton, J. E. ve Hardin, A. E. (2015). Respect as an engine for new ideas: Linking respectful engagement, relational information processing and creativity among employees and teams. *Human Relations*, 68(6), 1021–1047.
<https://doi.org/10.1177/0018726714550256>
- Carr, N. G. (2003). IT doesn't matter. *Harvard Business Review*, 81(5), 41–49.
- Carr, N. G. (2004). *Does IT matter?* Harvard Business School Publishing.
- Chamakiotis, P., Dekoninck, E. A. ve Panteli, N. (2013). Factors influencing creativity in virtual design teams: An interplay between technology, teams and individuals. *Creativity and Innovation Management*, 22(3), 265–279.
<https://doi.org/10.1111/caim.12039>
- Chambers, J. A. (1964). Relating personality and biographical factors to scientific creativity. *Psychological Monographs: General and Applied*, 78(7), 1–20.
<https://doi.org/10.1037/h0093862>
- Cohen, W. M. ve Levinthal, D. A. (1990). Absorptive capacity: A new perspective on learning and innovation. *Administrative Science Quarterly*, 35(1), 128–152.
<https://doi.org/10.2307/2393553>
- Collins, C., Dennehy, D., Conboy, K. ve Mikalef, P. (2021). Artificial intelligence in information systems research: A systematic literature review and research agenda. *International Journal of Information Management*, 60, 102383.
<https://doi.org/10.1016/j.ijinfomgt.2021.102383>
- Corrado, G. (2015). Computer, respond to this email. *Google AI Blog*. 3/11/2015
- Cropley, A. (2006). In praise of convergent thinking. *Creativity Research Journal*, 18(3), 391–404. https://doi.org/10.1207/s15326934crj1803_13
- Dahl, D. W. ve Moreau, P. (2002). The influence and value of analogical thinking during new product ideation. *Journal of Marketing Research*, 39(1), 47–60.
<https://doi.org/10.1509/jmkr.39.1.47.18930>
- Dane, E. (2010). Reconsidering the trade-off between expertise and flexibility: A cognitive entrenchment perspective. *Academy of Management Review*, 35(4), 579–603.

- DeRosa, D. M., Smith, C. L. ve Hantula, D. A. (2007). The medium matters: Mining the long-promised merit of group interaction in creative idea generation tasks in a meta-analysis of the electronic group brainstorming literature. *Computers in Human Behavior*, 23(3), 1549–1581. <https://doi.org/10.1016/j.chb.2005.07.003>
- Dewett, T. (2003). Understanding the relationship between information technology and creativity in organizations. *Creativity Research Journal*, 15(2–3), 167–182. https://doi.org/10.1207/S15326934CRJ152ve3_08
- Dornis, T. W. (2020). Artificial creativity: Emergent works and the void in current copyright doctrine. *Yale Journal of Law ve Technology*, XXII, 1.
- Edmondson, A. (1999). Psychological safety and learning behavior in work teams. *Administrative Science Quarterly*, 44(2), 350–383. <https://doi.org/10.2307/2666999>
- Edmondson, A. C. (2018). *The fearless organization: Creating psychological safety in the workplace for learning, innovation, and growth*. John Wiley ve Sons.
- Eisenberger, R. ve Aselage, J. (2009). Incremental effects of reward on experienced performance pressure: Positive outcomes for intrinsic interest and creativity. *Journal of Organizational Behavior*, 30(1), 95–117. <https://doi.org/10.1002/job.543>
- Elkins, T. ve Keller, R. T. (2003). Leadership in research and development organizations: A literature review and conceptual framework. *The Leadership Quarterly*, 14(4–5), 587–606. [https://doi.org/10.1016/S1048-9843\(03\)00053-5](https://doi.org/10.1016/S1048-9843(03)00053-5)
- Fairbank, J. F. ve Williams, S. D. (2001). Motivating creativity and enhancing innovation through employee suggestion system technology. *Creativity and Innovation Management*, 10(2), 68–74. <https://doi.org/10.1111/1467-8691.00204>
- Ferràs-Hernández, X. (2018). The future of management in a world of electronic brains. *Journal of Management Inquiry*, 27(2), 260–263. <https://doi.org/10.1177/1056492617724973>
- Fischer, C., Malycha, C. P. ve Schafmann, E. (2019). The influence of intrinsic motivation and synergistic extrinsic motivators on creativity and innovation. *Frontiers in Psychology*, 10, 137. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2019.00137>
- Ford, C. M. (1996). A theory of individual creative action in multiple social domains. *Academy of Management Review*, 21(4), 1112–1142. <https://doi.org/10.2307/259166>
- Fu, Z., Niu, X. ve Maher, M. L. (2023). Deep learning models for serendipity recommendations: A survey and new perspectives. *ACM Computing Surveys*, 56(1), 19. (Ağustos 2023), 26 sayfa
- Gavetti, G. ve Levinthal, D. (2000). Looking forward and looking backward: Cognitive and experiential search. *Administrative Science Quarterly*, 45(1), 113–137. <https://doi.org/10.2307/2666981>
- Glaveanu, V. P. (2020). A sociocultural theory of creativity: Bridging the social, the material, and the psychological. *Review of General Psychology*, 24(4), 335–354. <https://doi.org/10.1177/1089268020961763>
- Goodfellow, I., Bengio, Y. ve Courville, A. (2018). *Deep learning book*. MIT Press.

- Granovetter, M. S. (1973). The strength of weak ties. *American Journal of Sociology*, 78(6), 1360–1380. <https://doi.org/10.1086/225469>
- Guilford, J. P. (1984). Varieties of divergent production. *The Journal of Creative Behavior*, 18(1), 1–10. <https://doi.org/10.1002/j.2162-6057.1984.tb00984.x>
- Haefner, N., Wincent, J., Parida, V. ve Gassmann, O. (2021). Artificial intelligence and innovation management: A review, framework, and research agenda☆. *Technological Forecasting and Social Change*, 162, 120392. <https://doi.org/10.1016/j.techfore.2020.120392>
- Hansen, M. T. (1999). The search-transfer problem: The role of weak ties in sharing knowledge across organization subunits. *Administrative Science Quarterly*, 44(1), 82–111. <https://doi.org/10.2307/2667032>
- Harvey, S. (2014). Creative synthesis: Exploring the process of extraordinary group creativity. *Academy of Management Review*, 39(3), 324–343. <https://doi.org/10.5465/amr.2012.0224>
- Hülshager, U. R., Anderson, N. ve Salgado, J. F. (2009). Team-level predictors of innovation at work: A comprehensive meta-analysis spanning three decades of research. *Journal of Applied Psychology*, 94(5), 1128–1145. <https://doi.org/10.1037/a0015978>
- Hunt, E. (2016, 24 Mart). Tay, Microsoft's AI chatbot, gets a crash course in racism from Twitter. *The Guardian*.
- Kanter, R. M. (1983). *The change masters: Innovation for productivity in the American corporation*. Simon and Schuster.
- Kaplan, A. ve Haenlein, M. (2019). Siri, Siri, in my hand: Who's the fairest in the land? On the interpretations, illustrations, and implications of artificial intelligence. *Business Horizons*, 62(1), 15–25. <https://doi.org/10.1016/j.bushor.2018.08.004>
- Katila, R. ve Ahuja, G. (2002). Something old, something new: A longitudinal study of search behavior and new product introduction. *Academy of Management Journal*, 45(6), 1183–1194. <https://doi.org/10.2307/3069433>
- Kennedy, I. G., Whitehead, D. ve Ferdinand-James, D. (2022). Serendipity: A way of stimulating researchers' creativity. *Journal of Creativity*, 32(1), 100014. <https://doi.org/10.1016/j.yjoc.2021.100014>
- Kittur, A., Yu, L., Hope, T., Chan, J., Lifshitz-Assaf, H., Gilon, K., Ng, F., Kraut, R. E. ve Shahaf, D. (2019). Scaling up analogical innovation with crowds and AI. *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 116(6), 1870–1877. <https://doi.org/10.1073/pnas.1807185116>
- Köbis, N. ve Mossink, L. D. (2021). Artificial intelligence versus Maya Angelou: Experimental evidence that people cannot differentiate AI-generated from human-written poetry. *Computers in Human Behavior*, 114, 106553. <https://doi.org/10.1016/j.chb.2020.106553>
- Kosinski, M., Wang, Y., Lakkaraju, H. ve Leskovec, J. (2016). Mining big data to extract patterns and predict real-life outcomes. *Psychological Methods*, 21(4), 493–506. <https://doi.org/10.1037/met0000105>

- Lee, Y. N., Walsh, J. P. ve Wang, J. (2015). Creativity in scientific teams: Unpacking novelty and impact. *Research Policy*, 44(3), 684–697.
<https://doi.org/10.1016/j.respol.2014.10.007>
- Lenat, D. B. (1982). The nature of heuristics. *Artificial Intelligence*, 19(2), 189–249.
[https://doi.org/10.1016/0004-3702\(82\)90036-4](https://doi.org/10.1016/0004-3702(82)90036-4)
- Litchfield, R. C. (2008). Brainstorming reconsidered: A goal-based view. *Academy of Management Review*, 33(3), 649–668.
<https://doi.org/10.5465/amr.2008.32465708>
- Mainemelis, C., Kark, R. ve Epitropaki, O. (2015). Creative leadership: A multi-context conceptualization. *Academy of Management Annals*, 9(1), 393–482.
<https://doi.org/10.5465/19416520.2015.1024502>
- Mariani, M. M., Machado, I., Magrelli, V. ve Dwivedi, Y. K. (2023). Artificial intelligence in innovation research: A systematic review, conceptual framework, and future research directions. *Technovation*, 122(4), 102623.
<https://doi.org/10.1016/j.technovation.2022.102623>
- Mazzone, M. ve Elgammal, A. (2019). Art, creativity, and the potential of artificial intelligence. *Art*, 8(1), 26. <https://doi.org/10.3390/arts8010026>
- McLean, L. D. (2005). Organizational culture's influence on creativity and innovation: A review of the literature and implications for human resource development. *Advances in Developing Human Resources*, 7(2), 226–246.
<https://doi.org/10.1177/1523422305274528>
- Mikalef, P. ve Gupta, M. (2021). Artificial intelligence capability: Conceptualization, measurement calibration, and empirical study on its impact on organizational creativity and firm performance. *Information ve Management*, 58(3), 103434.
<https://doi.org/10.1016/j.im.2021.103434>
- Mullen, B., Johnson, C. ve Salas, E. (1991). Productivity loss in brainstorming groups: A meta-analytic integration. *Basic and Applied Social Psychology*, 12(1), 3–23.
https://doi.org/10.1207/s15324834basps1201_1
- Mumford, M. D., Connelly, S. ve Gaddis, B. (2003). How creative leaders think: Experimental findings and cases. *The Leadership Quarterly*, 14(4–5), 411–432.
[https://doi.org/10.1016/S1048-9843\(03\)00045-6](https://doi.org/10.1016/S1048-9843(03)00045-6)
- Mumford, M. D., Scott, G. M., Gaddis, B. ve Strange, J. M. (2002). Leading creative people: Orchestrating expertise and relationships. *The Leadership Quarterly*, 13(6), 705–750. [https://doi.org/10.1016/S1048-9843\(02\)00158-3](https://doi.org/10.1016/S1048-9843(02)00158-3)
- Murayama, K., Nirei, M. ve Shimizu, H. (2015). Management of science, serendipity, and research performance: Evidence from a survey of scientists in Japan and the US. *Research Policy*, 44(4), 862–873.
<https://doi.org/10.1016/j.respol.2015.01.018>
- Neirotti, P. ve Paolucci, E. (2007). Assessing the strategic value of information technology: An analysis on the insurance sector. *Information ve Management*, 44(6), 568–582. <https://doi.org/10.1016/j.im.2007.05.005>
- Newman, A., Donohue, R. ve Eva, N. (2017). Psychological safety: A systematic review of the literature. *Human Resource Management Review*, 27(3), 521–535.
<https://doi.org/10.1016/j.hrmmr.2017.01.001>

- Ng, A. (2017). *Artificial intelligence is the new electricity*. [Sunum] Stanford MSx Future Forum.
- Obschonka, M. ve Audretsch, D. B. (2020). Artificial intelligence and big data in entrepreneurship: A new era has begun. *Small Business Economics*, 55(3), 529–539. <https://doi.org/10.1007/s11187-019-00202-4>
- Oldham, G. R. ve Cummings, A. (1996). Employee creativity: Personal and contextual factors at work. *Academy of Management Journal*, 39(3), 607–634. <https://doi.org/10.2307/256657>
- Paesano, A. (2021). Artificial intelligence and creative activities inside organizational behavior. *International Journal of Organizational Analysis*, 31(5), 1694–1723.
- Paulus, P. ve Kenworthy, J. (2019). Effective brainstorming. P. Paulus ve B. A. Nijstad (Ed.), *Handbook of group creativity: Innovation through collaboration* (s. 287–306) içinde. Oxford University Press.
- Pedota, M. ve Piscitello, L. (2022). A new perspective on technology-driven creativity enhancement in the fourth industrial revolution. *Creativity and Innovation Management*, 31(1), 109–122. <https://doi.org/10.1111/caim.12468>
- Pietronudo, M. C., Croidieu, G. ve Schiavone, F. (2022). A solution looking for problems? A systematic literature review of the rationalizing influence of artificial intelligence on decision-making in innovation management. *Technological Forecasting and Social Change*, 182, 121828. <https://doi.org/10.1016/j.techfore.2022.121828>
- Rai, A., Constantinides, P. ve Sarker, S. (2019). Next generation digital platforms: Toward human-AI hybrids. *MIS Quarterly*, 43(1), iii–ix.
- Rosso, B. D., Dekas, K. H. ve Wrzesniewski, A. (2010). On the meaning of work: A theoretical integration and review. *Research in Organizational Behavior*, 30, 91–127. <https://doi.org/10.1016/j.riob.2010.09.001>
- Runco, M. A. ve Jaeger, G. J. (2012). The standard definition of creativity. *Creativity Research Journal*, 24(1), 92–96. <https://doi.org/10.1080/10400419.2012.650092>
- Schweisfurth, T. G. ve Raasch, C. (2018). Absorptive capacity for need knowledge: Antecedents and effects for employee innovativeness. *Research Policy*, 47(4), 687–699. <https://doi.org/10.1016/j.respol.2018.01.017>
- Scott, G., Leritz, L. E. ve Mumford, M. D. (2004). The effectiveness of creativity training: A quantitative review. *Creativity Research Journal*, 16(4), 361–388. <https://doi.org/10.1080/10400410409534549>
- Sherry, Y. ve Thompson, N. C. (2021). How fast do algorithms improve?. *Proceedings of the IEEE*, 109(11), 1768–1777.
- Shin, S. J., Kim, T. Y., Lee, J. Y. ve Bian, L. (2012). Cognitive team diversity and individual team member creativity: A cross-level interaction. *Academy of Management Journal*, 55(1), 197–212. <https://doi.org/10.5465/amj.2010.0270>
- Shneiderman, B. (2002). Creativity support tools. *Communications of the ACM*, 45(10), 116–120. <https://doi.org/10.1145/570907.570945>

- Shneiderman, B. (2007). Creativity support tools: Accelerating discovery and innovation. *Communications of the ACM*, 50(12), 20–32. <https://doi.org/10.1145/1323688.1323689>
- Siau, K. L. (1995). Group creativity and technology. *The Journal of Creative Behavior*, 29(3), 201–216. <https://doi.org/10.1002/j.2162-6057.1995.tb00749.x>
- Simon, H. A. (1991). Bounded rationality and organizational learning. *Organization Science*, 2(1), 125–134. <https://doi.org/10.1287/orsc.2.1.125>
- Simonton, D. K. (1999). *Origins of genius: Darwinian perspectives on creativity*. Oxford University Press.
- Singh, B. (1986). Role of personality versus biographical factors in creativity. *Psychological Studies*, 31, 90–92.
- Sturm, T., Gerlach, J. P., Pumplun, L., Mesbah, N., Peters, F., Tauchert, C., Nan, N. ve Buxmann, P. (2021). Coordinating human and machine learning for effective organizational learning. *MIS Quarterly*, 45(3), 1581–1602. <https://doi.org/10.25300/MISQ/2021/16543>
- Szulanski, G. (1996). Exploring internal stickiness: Impediments to the transfer of best practice within the firm. *Strategic Management Journal*, 17(S2), 27–43. <https://doi.org/10.1002/smj.4250171105>
- Tan, S. Y. ve Tatsumura, Y. (2015). Alexander Fleming (1881–1955): Discoverer of penicillin. *Singapore Medical Journal*, 56(7), 366–367. <https://doi.org/10.11622/smedj.2015105>
- Tanggaard, L., Laursen, D. N. ve Szulevicz, T. (2016). The grip on the handball – A qualitative analysis of the influence of materiality on creativity in sport. *Qualitative Research in Sport, Exercise and Health*, 8(1), 79–94. <https://doi.org/10.1080/2159676X.2015.1012546>
- Taylor, A. ve Greve, H. R. (2006). Superman or the fantastic four? Knowledge combination and experience in innovative teams. *Academy of Management Journal*, 49(4), 723–740. <https://doi.org/10.5465/amj.2006.22083029>
- Teodoridis, F., Bikard, M. ve Vakili, K. (2019). Creativity at the knowledge frontier: The impact of specialization in fast-and slow-paced domains. *Administrative Science Quarterly*, 64(4), 894–927. <https://doi.org/10.1177/0001839218793384>
- Tesluk, P. E., Farr, J. L. ve Klein, S. R. (1997). Influences of organizational culture and climate on individual creativity. *The Journal of Creative Behavior*, 31(1), 27–41. <https://doi.org/10.1002/j.2162-6057.1997.tb00779.x>
- Todorova, G. ve Durisin, B. (2007). Absorptive capacity: Valuing a reconceptualization. *Academy of Management Review*, 32(3), 774–786. <https://doi.org/10.5465/amr.2007.25275513>
- Townsend, D. M. ve Hunt, R. A. (2019). Entrepreneurial action, creativity, ve judgment in the age of artificial intelligence. *Journal of Business Venturing Insights*, 11, e00126. <https://doi.org/10.1016/j.jbvi.2019.e00126>
- Truong, Y. ve Papagiannidis, S. (2022). Artificial intelligence as an enabler for innovation: A review and future research agenda. *Technological Forecasting and Social Change*, 183, 121852. <https://doi.org/10.1016/j.techfore.2022.121852>

- Tsui, A. S. ve O'reilly, C. A. III (1989). Beyond simple demographic effects: The importance of relational demography in superior-subordinate dyads. *Academy of Management Journal*, 32(2), 402–423. <https://doi.org/10.2307/256368>
- Tubadji, A., Huang, H. ve Webber, D. J. (2021). Cultural proximity bias in AI-acceptability: The importance of being human. *Technological Forecasting and Social Change*, 173, 121100. <https://doi.org/10.1016/j.techfore.2021.121100>
- Van Knippenberg, D. ve Schippers, M. C. (2007). Work group diversity. *Annual Review of Psychology*, 58, 515–541. <https://doi.org/10.1146/annurev.psych.58.110405.085546>
- Vessey, W. B. ve Mumford, M. D. (2012). Heuristics as a basis for assessing creative potential: Measures, methods, and contingencies. *Creativity Research Journal*, 24(1), 41–54. <https://doi.org/10.1080/10400419.2012.652928>
- Von Hippel, E. (2006). *Democratizing innovation*. MIT Press.
- Williams, K. ve O'Reilly, C. (1998). Demography and diversity in organizations: A review of forty years of research. R. I. Sutton ve B. M. Staw (Ed.), *Research in organizational behavior* (s. 77–140) içinde. JAI Press.
- Woodman, R. W., Sawyer, J. E. ve Griffin, R. W. (1993). Toward a theory of organizational creativity. *Academy of Management Review*, 18(2), 293–321. <https://doi.org/10.2307/258761>
- Zahra, S. A. ve George, G. (2002). Absorptive capacity: A review, reconceptualization, and extension. *Academy of Management Review*, 27(2), 185–203. <https://doi.org/10.2307/4134351>
- Zhang, X. ve Bartol, K. M. (2010). Linking empowering leadership and employee creativity: The influence of psychological empowerment, intrinsic motivation, and creative process engagement. *Academy of Management Journal*, 53(1), 107–128. <https://doi.org/10.5465/amj.2010.48037118>
- Zhou, J. (2008). Promoting creativity through feedback. J. Zhou ve C. E. Shalley (Ed.), *Handbook of organizational creativity* (s. 125–145) içinde. Erlbaum.
- Zhu, Y. Q., Gardner, D. G. ve Chen, H. G. (2018). Relationships between work team climate, individual motivation, and creativity. *Journal of Management*, 44(5), 2094–2115. <https://doi.org/10.1177/0149206316638161>
- Zylinska, J. (2023). Art in the age of artificial intelligence. *Science*, 381(6654), 139–140. <https://doi.org/10.1126/science.adh0575>

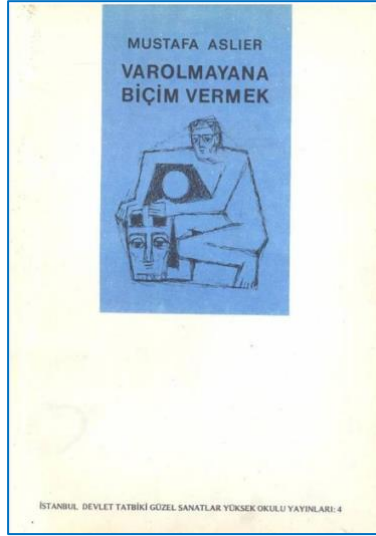
Kitap İncelemesi

Varolmayana Biçim Vermek

Çağdaş Umut Bektaş*

ORCID NO: 0009-0002-5347-603X

*Araştırma Görevlisi, cagdas.bektas@marmara.edu.tr, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Film Tasarımı ve Yönetimi Bölümü



Aslier, M. (1980). *Varolmayana biçim vermek*. İstanbul Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu Yayınları.

Varolmayana Biçim Vermek kitabı; Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksekokulu (şimdiki adıyla Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi) Grafik Sanatlar Bölümü'nün duayen akademisyenlerinden Mustafa Aslier'in sanat, sanatçı, Bauhaus ekolü, grafik sanatı ve Türkiye'deki gelişimi hakkında düşüncelerini kaleme aldığı yirmi üç bölümden oluşmaktadır. Bu eser; yazıldığı dönemin Türkiye'sinde o güne dek tasarım, görsel sanatlar ve sanat eğitimi alanlarında Türk sanatçılar tarafından kaleme alınmış az sayıdaki kuramsal çalışmadan biridir.

Aslier, 1960 senesinden itibaren verdiği ders ve seminerlerinde anlattıkları ile dergilerde yayımladığı yazıların bir bölümünü bu eserde toplamıştır. Çalışmasının "Önsöz"ünde; eserini, sanatçıların özgün üsluplarını ve yaratma süreçlerini kuramsal bir zeminde tartışmak amacıyla kaleme aldığını belirtmektedir.

Yazar, "Çağdaş Görsel Sanatı Oluşturan Etkenler" isimli birinci bölümde; sanatçıların, eserlerini ortaya çıkaran etkenleri ve sanatçıların toplumla nasıl bir ilişkileri olduğunu açıklar. Sanatçının fiziksel ve tinsel becerileri,

308

MUJAD / Cilt:15 Sayı:2 / Aralık 2024

Bektaş, Ç. U. / *Varolmayana biçim vermek*./ ss. 308-315 /

DOI: <http://dx.doi.org/10.29228/sanat.XX>

kişiliği, bilgi birikimi, içinde bulunduğu zaman ve toplum gibi pek çok unsur, ürettiği eserleri şekillendirir. Yazar, sanatçıyı çok çeşitli unsurların bileşimi olarak tanımlar; ancak ona göre sanatçının esas özelliği, yeni bir şeyler yapmak istencidir. Yazar, bu durumu "var olmayan şeye biçim vermek" olarak isimlendirir. Aslıer'e göre; "Bulunmuş, yaratılmış değerleri, üstün bir beceri ile de olsa, yineleyerek sanat yapıtı doğurulamaz" (s. 1). Sanatçı geçmiş çağların birikiminden çok fazla etkilenirse, eskiyi yineleyerek taklit etmeye başlar. Yaratım süreci, gücünü zamanın ruhundan alır. Yazar bu durumu, "çağdaş toplumsal etkenler" olarak isimlendirir. Bu etkenleri; çağın ekonomik koşulları, düşünsel birikimleri, teknolojik olanakları ve yenilik uğraşları olarak sınıflandırır. Sanatçı hem biçim hem de içerik olarak içinde bulunduğu zamanın anlayışını yansıtmalı ve kendisinden öncekileri aşarak gelişim çizgisini ileriye taşımalıdır. Yazar, sanatçının yenilikçi yanının siyasal güç temsilcileri tarafından bir tehdit olarak algılanabileceğini belirtir. Aslıer, sanatçıların toplum üstündeki etkilerini şu sözlerle ifade eder: "Sanatçı yapıtı ile insancıl, evrensel, kalıcı değerleri belirleyerek insanların aydınlanmasına yardımcı olur" (s. 5). Yazar, toplumu aydınlatma işlevinin siyasal güçleri rahatsız etmesinden dolayı sanatçıya müdahale edildiğini; bu müdahalenin de özgürlüğü ortadan kaldırdığını ileri sürer (ss. 1-5).

Aslıer, "Çağdaş Türk Kültürünün Oluşması" isimli ikinci bölümde, Türkiye'nin çağdaş dünya kültürüne nasıl dâhil olabileceğine değinir. Yazar, Batı taklitçiliğine yapılan eleştirilerden güç alan bazı kesimlerin eskiye sarılma çabasını eleştirir. Eskiye öykünme, yeni bir biçim yaratamadığı için taklitten öteye geçemez. Sanat, ancak içinde bulunulan zamanın biçimi ve tekniğiyle üretilirse özgün ve çağdaş bir yapıt ortaya çıkabilir. Eser özgün değilse, Batılının ya da Doğulunun tekrarı olması değerini yükseltmez (s. 6). Yazar, çağdaş Türk kültürünün sürekli olarak yeniyi araması gerektiğini savunur (ss. 6-8).

Aslıer, "İlerici Sanat Eğitimi" isimli üçüncü bölümde, "ilerici sanat eğitimi" ile "gerici sanat eğitimi"ni tanımlar. Gerici sanat eğitimi, politikacılar tarafından önceden belirlenmiş bir çerçevenin dışına çıkılmasına olanak tanımazken; ilerici sanat eğitiminin kuralları sanatçılar ve eğitimciler tarafından geliştirilerek özgür bir ortam sağlanır. Yazar, yeniliğin çok katmanlı bir araştırmayla mümkün olduğunu vurgular ve çok boyutlu araştırmaya karşı olan görüşü "tutucu" olarak nitelendirir (ss. 9-11).

Yazar, "Sanata Götüren Oyun" isimli dördüncü bölümde; sanatı, kurallarını sanatçının koyduğu, "tek başına oynanan bir oyun" olarak

betimler. Aslında "oyun" ile kastedilen; sanatçının biçimi, tekniği ve içeriğiyle kendi fizik kurallarına sahip bir evreni yaratmasıdır ki bu da özgünlüğün ve biricikliğin olmazsa olmazıdır (ss. 12-13).

Yazar, "Yapmak, Görmek, Anlamak" isimli beşinci bölümde; sanatçının, yapıtını ortaya çıkarması için gerekli olan" aşamaları açıklar. Var olmayan bir şeyi yaratmanın öğretilmeyeceğini ve sanatçının yapıtını oluşturduğu süreci "kişisel bir savaş" olarak nitelendirir. Toplumların sanatçı yanının gelişmesini; "görmek", "sevmek" ve "bilmek"le mümkün görür (ss. 14-15).

Yazar, "Sanatta Kişilik" isimli altıncı bölümde, sanatçıların kişiliğinin nasıl oluştuğunu irdeler. Sanatçılar, her çağda mensup oldukları toplumun hâkim düşünce kalıplarının dışında kalmışlardır. Sanatçılar hem toplumun hem de önceki sanatçıların belirlemiş olduğu kalıpların dışına çıkarak içinde buldukları dünyayı kendi üsluplarıyla resmederler. Yazar, bu bölümde sanatın binlerce yıllık serüvenini kapı analogisiyle açıklar (ss. 16-19). Özgün bir sanatçının, açık olan bir kapıdan içeri girmeyip yeni bir kapı açtığını düşünür. Yeni açılan kapının önünde birileri biriktiği için kapının ardından gelen ışık azalır ve sonra başkası yeni bir kapı açar.

Yazar, "Soylu Sanatın Sınırları" isimli yedinci bölümde, soylu sanatın tanımını ve soysuz sanatın sanat pazarına hâkim oluşunu ele alır. Soylu sanatla kastettiği; duygu, sezgi ve akıl bilinçleriyle yapılan özgün ve aşkın sanat yapıtlarıdır. Bu özelliklere sahip olmayan soysuz sanatın sanat pazarını kaplamaması için duygu, sezgi ve bilince sahip uzmanların var olması gerektiğini savunur. Sanata eğlence gözüyle bakılmasını eleştirir (ss. 20-21).

Aslıer, "Güzel Sanatlar ve Teknik" isimli sekizinci bölümde, eski çağlardan Bauhaus ekolünün kurulmasına kadar geçen sürecin nasıl ilerlediğini özetler. Sanatın arkeolojik yönünü vurgular. Geçmiş çağlardaki kültürleri anlamamızın yegâne yolu yapıtların incelenmesidir. Eğer bu yapıtlar günümüze ulaşmasaydı, elimizde kemiklerden başka bir şey olmazdı. Aslıer, insanı hayvandan ayıran en temel farkın onun yaratıcı ve yapıcı yönü olduğunu savunur. Her çağın özü, en küçük aletten en büyük yapılara kadar kendini gösterir. Yazar, bu noktada üç değer olduğunu belirtir: Güzel sanat, zanaat ve teknik. Eski çağlarda güzel sanatlar, zanaat ve teknik gibi bir ayırmadan söz edilemez. Önemli olan, bir işte usta mertebesine erişmektir. Sanatçıların isimleri ilk kez Antik Yunan'da anılmaya başlanmıştır; fakat bunun sebebi, sanatçı sayımları değil, üstün yapıtlar üretmeleridir. Güzel sanatlar akademileri ilk kez Avrupa'da on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıllarda

ortaya çıkmıştır. Avrupa'da başlayan modernleşme süreciyle büyük bir değişim yaşanmıştır. Bu değişimin bir sonucu olarak, on dokuzuncu yüzyılda gerçekleşen Sanayi Devrimi'yle yeni toplumsal sınıflar ortaya çıkmıştır. Endüstrinin gelişimiyle zanaatın önemi azalırken güzel sanatların önemi artmıştır. Bu süreçte fabrikasyon üretimin de artması el sanatı geleneğine büyük zarar vermiştir. Almanya'da bu gidişatı düzeltmek için uygulamalı güzel sanatlar okulları kurulmuştur. Karmaşık makineler yerine endüstri öncesi el sanatı ustalarının aletleri kullanılarak denemeler yapılmıştır. Önemli olanın; eski aletleri kullanmak değil, zamana uygun yeni teknikler geliştirmek olduğu anlaşılmıştır. Almanya'daki sanat ve tasarım alanındaki gelişmeler, 1919'da Bauhaus Güzel Sanatlar Okulu'nun kurulmasıyla sonuçlanmıştır. Bauhaus ekolü, sanatı bir kalıba sokmaya çalışmamış; yeni maddelere ve tekniklere açık araştırmacı bir sanat eğitiminin kapısını aralamıştır (s. 22-29).

Yazar, "Yaratıcı Şekillendirme Bilinci" isimli dokuzuncu bölümde, endüstriyel devrimden sonra üretim şeklinin değişmesiyle tasarımcılık mesleğinin ortaya çıkışını ve Türkiye'deki yansımalarını anlatır. Akılcı düşüncenin, bilim ve teknikle her şeyi mükemmel hâle getireceği düşünülmüştür. İnsanlık, Sanayi Devrimi'nden sonra bilim ve teknik alanındaki ilerlemelere rağmen ürettiği her şeyi eski çağlara göre çirkinleştirdiği için farklı arayışlara yönelmiştir. Eski çağlarda üretilen ürünlerde insanın güzel şekil duygusunun etkisi vardır. Sanayileşmeyle güzel şekil duygusunun yerini yalnızca akılcı düşünce almıştır. Güzel şekil duygusunun eksikliği, endüstrileşmiş ülkelerde "tasarımcı" adı verilen bir meslek grubunun ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Her ülkenin sanat ve tasarım anlayışını o toplumun genel çerçevesi belirler. Yazara göre; Türkiye, köyden kente göçle çok büyük bir toplumsal hareketlilik içindeyken ortak bir tasarım anlayışının belirlenmesi çok zordur. Tasarım anlayışının belirlenmesi, ömür boyu sürecek bir yaratıcı şekillendirme eğitimi ve uzman tasarımcıların yetiştirilmesi ile mümkündür. Bu anlamda yazar, 1957 yılında Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'nun kurulmasını önemli bir adım olarak görmektedir (ss. 30-34).

Yazar, "Çağdaş ve Özgün" isimli onuncu bölümde, tasarımı yaratan etkenleri inceler ve şu sınıflandırmayı yapar: Dış etkenler, eşyanın işlevi ve insanların ortak beğenileri gibi tasarımcının dışındaki etkenlerdir. İç etkenler ise tasarımcının yaratma ve yapma gücüdür. Tasarımcı dış etkenlere uyarsa, alışılmış tasarımlar ortaya çıkar; iç etkenlere uyarsa, özgün ve yenilikçi tasarımlar ortaya çıkar (ss. 35-38).

Aslier, "Atatürk, Sanat, Bilim, Gençlik ve Özgür Yaratma Ortamı" isimli on birinci bölümde; Atatürk'ün, Türkiye'nin kültür ve sanat hayatına katkısını konu edinir. Atatürk'ün yaptığı devrimlerin özgün ve yaratıcı sanat üretme ortamını sağladığını dile getirerek onun açtığı laik ve özgür yolun ancak gençler aracılığıyla ilerletilebileceğini savunur (ss. 39-43).

Yazar, "Sanat Eğitiminin Çağdaş Boyutları" isimli on ikinci bölümde, ilk ve orta öğretim kurumlarında sanat eğitiminin uzmanlar tarafından bir noktadan bir noktaya kat edilecek çizgisel bir programa sıkıştırılmasını ele alır. Millî Eğitim Bakanlığı'nın her insanın ayrı bir kişiliğe sahip olduğunu göz ardı ederek fabrika bandından çıkan endüstriyel bir ürün gibi yurttaş yetiştirmesini eleştirir. Aslier, araştırma ve yeniliğin eksikliğine dikkat çeker. Bu durumu, sanat eğitimi programlarında bilimsel araştırma ve denemelere gereken önemin verilmemesi ile ilişkilendirir (ss. 44-48).

Aslier, "Çağdaş Türk Grafik Resminin Eskiye Uzanan Kökleri" isimli on üçüncü bölümde, sanatçıların grafik sanatının eski dönemlerdeki köklerinden etkilenmelerini konu edinir. Türk sanatçıların; Batı'nın gelişim çizgisi içerisinde antikiteyi hatırlayarak ilerleyen Batılı sanatçılardan etkilendiklerini ileri sürer. Türkiye'nin üzerinde bulunduğu topraklar, birçok kültüre ve uygarlığa beşiklik ettiği için oldukça zengindir. Sanatçılar buldukları bereketli toprağın farkına varmışlardır. Yazara göre, sanatçılar pentür (boyama) resim çalışırken çağdaş sanattan yararlanmışlar; çizgi resim veya gravür çalışırken ise yakın hissettikleri yerlere ait formları yoğurarak kendi özgün biçimlerini yaratmışlardır. Eserde; Hitit kabartmalarından Bizans mozaiklerine, İyon seramiklerinden Osmanlı minyatürlerine kadar geniş bir çerçeveye sunulur. Yazar, eski sanatların grafik öğelerini ve anlatım değerlerini sınıflandırır; onların soyutlama ve simgesel anlatım gibi çağdaş sanatla ortak yönlerini ortaya koyar. Söz konusu biçimi kuran sanatçılar olarak Turgut Zaim ve Bedri Rahmi Eyüboğlu isimlerini örnek gösterir. Köklerden yararlanarak çağdaş ve yeni bir anlatım dili ve biçim kurulması gerektiğini savunur (ss. 49-52).

Yazar, "Yaygın Sanat Eğitimi" isimli on dördüncü bölümde, Türkiye'deki sanat eğitimini plansızlık ve kapsayıcılık açısından eleştirir. Devlet, birtakım önlemler olsa da yeterli değildir. Yazara göre, toplumun her alanına güzelliğin ve estetiğin egemen olması hedeflenmelidir. Yaşanan çevre güzellikten uzaksa, insanların algılama biçimleri bozulur ve toplum sağlığı tehlikeye girer. Yazar, bu durumu tersine çevirmek için birtakım maddeler sıralar. Yaygın bir sanat eğitimiyle bir an önce önlem alınmazsa, insanların gelecekte çirkin, sağlıksız ve yapay bir dünyada

yaşamak zorunda kalacaklarını öne sürer. Zaman, Aslier'i haklı çıkarmıştır (ss. 53-56).

Yazar, "Bedri Rahmi Eyüboğlu" isimli on beşinci bölümde, Eyüboğlu'nun Cumhuriyet dönemi sanatındaki önemini açıklar. Sanatçıyla Cumhuriyet arasında benzerlik kurar. Cumhuriyet devrimleriyle bir taraftan Batı bilimi ve kültürüyle ilişki kurulur; diğer taraftan halka yönelerek ulusaldan evrensel değerlere ulaşılmaya çalışılır. Yazar, bu bölümü Bedri Rahmi Eyüboğlu'na övgüyle bitirir (ss. 57-62). Eyüboğlu, dünya resim sanatının vardığı gelişmelerden ve Anadolu sanatının biçim dillerinden faydalanarak özgün bir sanat yaratmıştır (s. 61).

Aslier, "Yaratma Ortamı ve Paul Klee" isimli on altıncı bölümde, sanatçının yaratma ortamından yola çıkarak Paul Klee'in sanatını değerlendirir. Yazara göre; sanatçı, toplumun genelgeçer görüşlerinin ötesine geçerek hem kişisel hem de evrensel bir bakış açısı oluşturmaya çalışır. Aslier, düşüncesini somutlaştırmak için Bauhaus okulunun akademisyenlerinden biri olan Klee'in sanat yaşamını örnek gösterir. Klee'in yaşam ve sanat öyküsünü anlatmasının sebebi, onun her zaman içindeki sesi takip etmesidir (ss. 63-71).

Yazar, "Çocuk Kitaplarının Grafik Tasarımı" isimli on yedinci bölümde, çocuk kitaplarının sanat eğitimindeki önemine vurgu yapar. Çağdaş toplumlarda çocuk kitapları hem bir sanat eseri hem de eski çağlarda üretilen kilimler gibi bir eşyadır. Özgün tasarıma sahip bir kilim ne kadar değerliyse çocuk kitabı da o kadar değerlidir. Yazar, resimsiz çocuk kitaplarını müziksiz opera eserlerine benzetir. Çocuk kitapları, yazınsal sanatla görsel sanatın buluştuğu kompleks bir formdur. Çocukların şartlandıkları bilgi, yetişkin bireylere kıyasla daha az olduğu için yenilikçi çizimlere açıktırlar. Yazar, bu nedenle çocuk kitaplarının tasarımlarını yapan grafik sanatçılara özgürlük tanınmasını savunur ve sanat eğitiminin erken yaşlarda çocuk kitapları aracılığıyla başlatılabileceğini savunur (ss. 72-76).

Aslier, "Yüzyılımızda Sanat" isimli on sekizinci bölümde, 20. yüzyıl sanatının nasıl oluştuğunu anlatır. Rönesans'tan sonra hümanizmin ortaya çıkışıyla yeni bir çağa adım atılır. İnsanlık, binyıllar boyunca gizemini çözemediği doğa güçlerinin üstesinden gelmeye başlar. Aslında yazar, modernliğin ortaya çıkışını kısaca özetlemiş olur. İnsan; özgürleşmiş, ampirik ve nesnel bir gerçeklik yaratmıştır. Sanat, doğal bir şekilde dünyadaki değişimlerden etkilenecek şekilde şekillenmiştir. Sanatın; Rönesans'tan empresyonizme, empresyonizmden kübizme ve 20. yüzyıl sanatına evrimi anlatılır. Yazar; Van Gogh, Matisse, Klee, Hartung, Henri Rousseau, Chagal, Mondrian, Kandinsky ve Picasso gibi sanatçıları bir

gelişim çizgisi ekseninde yorumlar ve yirminci yüzyıl sanatının nasıl şekillendiğini özetler. Sanatın ne olduğunu sorgulayarak kompozisyonun ve harmoninin önemine değinir; ama bunları yeterli bulmaz. Yazara göre; yapıta hayat veren, yapıtı oluşturan öğelerin yarattığı etkilerin temelidir. Bu bağlamda, Aslier'in tasviri Gestalt teorisini akla getirir. Her çağda form ve tekniklerin değişmesine rağmen onları sanat yapıtı hâline getiren unsurun, sanatçının kişiliğinden kaynaklanan üstün bir algılama, sezgi ve biçim oluşturma yeteneğinin varlığı olduğunu vurgular (ss. 77-85).

Yazar, "Geleneksel Halk Sanatı ve Çağdaş Sanat" isimli on dokuzuncu bölümde, bu iki sanat türü arasındaki ilişkiyi inceler. Aslier'e göre, iki sanat kolunun oluşmasının sebebi ekonomik ilişkililerdir. Daha müreffeh, okumuş sınıflarla alt sınıfların beğenileri farklılaştığı için bu ayrım ortaya çıkmıştır. Endüstrileşme ve ortaya çıkan kentleşme ile ekonomik ilişkiler değiştikçe sanatın şekli de kaçınılmaz olarak değişmektedir. Yazar, çağdaş sanatçının iki sanat biçimini de sahiplenmesini gerekli görür (ss. 86-90).

Aslier, "Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu 20 Yaşında (1957-1977)" isimli yirminci bölümde, okulun kuruluşunu ve ders programının nasıl geliştirildiğini anlatır. Yazar, gelinen noktadan memnundur; fakat gelecekte eğitim kalitesinin düşmemesi için birtakım öneriler getirir (ss. 91-94).

Aslier, "Sanatla İlgili Sorular ve Yanıtları" isimli yirmi ikinci bölümde, sekiz soruyu cevaplar. Soruların içeriği, kitap boyunca anlatılan konuların bir özeti niteliğindedir (ss. 95-98).

Yazar, "Varolmayana Biçim Verilebiliyorsa" isimli yirmi üçüncü ve son bölümde, sanatçıların özgün dili üzerine bir değerlendirme yapar. Sanat eleştirmenlerinin genelleyici yorumlarını eleştirir. Var olmayanın ortaya çıkışı, sanatçı kişiliğinden kaynaklanan tesadüfi biçimlerin beraberliği midir, yoksa planlı ve bilinçli bir yöntemin sonucu mudur? Aslier'e göre, iki yol da mümkündür ve önemli olan, sanatçının her zaman yeniliği ve özgünlüğü arayıp bulmasıdır. Sanatçı, var olmayana biçim vererek özgün bir üslup geliştirmedikçe kalıcılığı sağlayamaz (ss. 99-100).

Aslier'in çalışmasında göze çarpan en önemli etken, zamanın ruhunu yakalamanın önemini sıklıkla dile getirmesidir. Kitapta; sanat, tasarım ve sanat eğitimi alanlarında yapılan çalışmalarla Atatürk ve devrimleri doğrultusunda bir anlatı kurulması, genç Cumhuriyet'in modernleşme çabasının bariz bir örneğidir.

Aslier, Almanya'da eğitim gördüğü sırada Bauhaus ekolünden etkilenmiştir. Türkiye, birçok alanda olduğu gibi sanat eğitiminin kurumsallaşmasında da Nazilerden kaçarak Türkiye'ye gelen akademisyenlerden faydalanmıştır. Aslier, bu akademisyenlerden sonraki ilk kuşak Türk akademisyenlerden biridir. Hem grafik sanatının duayen bir hocası hem de başarılı bir sanatçı olarak kaleme aldığı bu eser, Türkiye'de görsel sanatlar alanında yazılmış önemli kuramsal çalışmalardan biridir. *Varolmayana Biçim Vermek*, yayımlanmasının üzerinden kırk yıldan fazla bir süre geçmiş olmasına rağmen güncelliğini korumaktadır.

Röportaj

Feyzi Tuna: "Mesleğe olan sevgim beni ayakta tuttu ve devam etmemi sağladı."

Muhammed Zakir AYDINLI

Tarih: 4 Kasım 2024 / Yer: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fındıklı Kampüsü
Süre: 30 dk.

"Şimdi artık her şey çok kolay. Bilgisayarın başına geçiyorsunuz, setle ilgisi olmayan istediğiniz görüntüleri elde ediyorsunuz. Bu da bana göre sinemanın sahicilik kavramına çok ters düşen bir oluşum. O yüzden sinema, bildiğimiz sinema olmaktan çıktı. Başka bir şeye dönüştü. Buna da sinema deniyor ama ben bu mesleğin orijinalliğinin kaybolduğu inancındayım."



Resim 1. Feyzi Tuna

Muhammed Zakir AYDINLI: Sinema sektörüne girdiğiniz 1960'lı yıllarda Yeşilçam'da nasıl bir ortam vardı?

Feyzi TUNA: Sinema sektörüne 1962 yılında giriş yaptım. O dönem Yeşilçam, 200'e yakın film üreten bir sektördü. Canlı bir ortam vardı ve halkın sinemaya ilgisi yoğundu. Yazlık sinemalar dönemi idi. Bu şartlar altında sinemacılık verimli bir meslek olarak görülüyordu.

“Halit Refiğ, fikirlerinden çok yararlandığım bir sinemacıydı benim için. Onun bendeki anısı çok olumlu. Kısa süreli de olsa ona asistanlık yapmanın beni onurlandıran bir deneyim olduğunu söyleyebilirim.”

Muhammed Zakir AYDINLI: Halit Refiğ'e asistanlık yaptığınız dönemle ilgili neler söyleyebilirsiniz?

Feyzi TUNA: Halit Refiğ, mecbur kaldığı için beni asistanlığa aldı. Sinemaya ait ilk fiili temasım onun asistanlığında oldu ama uzun sürmedi. 15-20 gün sonra ulaşım ile ilgili bir meseleden dolayı kırıldım ve ayrıldım. Ama Halit Refiğ ile ilişkiyi her zaman diri tuttum. Halit Refiğ, fikirlerinden çok yararlandığım bir sinemacıydı benim için. Onun bendeki anısı çok olumlu. Kısa süreli de olsa ona asistanlık yapmanın beni onurlandıran bir deneyim olduğunu söyleyebilirim.

Muhammed Zakir AYDINLI: Birlikte çalıştığınız yönetmenler içinde en çok etkilendiğiniz yönetmen hangisidir?

Feyzi TUNA: İlk filmimin ticari başarısızlığından sonra meslekte kalıp kalmama gibi bir sorunum vardı. Genelde yönetmenlik yapmış kişiye daha alt kademelerde görev verilmezdi. Mesela ben rejisi asistanlığı yapmaya da razıydım; ama bu konuda Memduh Ün dışında hiç kimseden öneri gelmedi. İki veya üç filmde ona asistanlık yaptım. Onun filmlerinde ikinci yönetmen gibi çalışıyordum. Genellikle Memduh Ün geceleri erken yattığı için gece sahnelerini ben çekerdim. Olumlu ya da olumsuz en etkilendiğim sinemacının Memduh Ün olduğunu söyleyebilirim.

Muhammed Zakir AYDINLI: Yönetmen olmaya nasıl karar verdiniz?

Feyzi TUNA: Yönetmen olmaya ben karar vermedim. Asistanlık yaptığım dönemde, turne tiyatrosu olan tiyatrocu ve yapımcı Kemal

Dirim bir film çekmek istediğini söyledi. Beni de asistan olarak almak istedi. Çekmek istediği filme ilişkin bir sinopsis verdi. Bu sinopsis fikir olarak çok kötüydü. Dramatik yapı olarak da kötüydü. "Ben bu filmde çalışmam" dedim. "Bu çok kötü bir senaryo ya da senaryo öncesi. Bundan bir şey olmaz. Bir şey olmayacak işte de olmak istemem" dedim. O zaman sen bir senaryo yaz getir bakalım dedi. Görünüşe göre senaryoyu ben yazacaktım ama yine de asistanlık yapacaktım. O dönemde henüz yönetmenlik yapmamış ve reji asistanlığı yapan Erdoğan Tokatlı adında bir arkadaşım vardı. Erdoğan'a senaryoyu birlikte yazma teklifinde bulundum, o da kabul etti. Kuzguncuk'ta anneannemin boş bir evi vardı, senaryo yazımı için oraya kapandık. En geç 15-20 gün zarfında filme başlamak gerektiğinden senaryo yazım süresini de kısa tutmak zorundaydık. Bu süre beş günle sınırlı olunca elbette özgün bir senaryo geliştirme gibi bir durumumuz olamazdı. Bu sebeple her ikimizin de beğendiği Amerikalı bir yönetmen olan Vincente Minelli'nin *Some Came Running* isimli filmini esas alarak bir senaryo yazdık. Uyarlamaya çalıştık diğer deyimle... Senaryoyu bitirdikten sonra yapımcı Kemal Dirim'e götürdüm ve içeriği okudum. "Bunu sen yazdın. Benim çekmem söz konusu olamaz. Çünkü sana ait bir dünya bu, sen çek" dedi. Ben dört beş yıl asistanlık yapmayı düşünüyordum. Hatta bunlardan biri de kamerayı ve ışıklandırmayı öğrenmek için kamera asistanlığıydı. Ama yirmi dört yaşında yönetmenlik teklifi alınca yönetmen olmak bana çok cazip geldi. Zaten nihai olarak amacım yönetmen olmaktı; ama daha uzun vadede düşünüyordum bunu. O süreyi kısalttı Kemal Dirim. Yönetmenliğe böylece yirmi dört yaşında başladım. Filmin adı da *Aşka Susayanlar*'dı.

"Çocukluğumdan beri delice bir sinema sevdam vardı. On üç yaşındayken yönetmen olmayı hedeflemiştim. Mesleğe olan sevgim beni ayakta tuttu ve devam etmemi sağladı."

Muhammed Zakir AYDINLI: İlk filminiz *Aşka Susayanlar* (1964) ticari beklentileri karşılayamayınca sizi meslekte tutan ne oldu?

Feyzi TUNA: Çocukluğumdan beri delice bir sinema sevdam vardı. On üç yaşındayken yönetmen olmayı hedeflemiştim. Mesleğe olan sevgim beni ayakta tuttu ve devam etmemi sağladı. *Aşka Susayanlar*'ın ticari başarısızlığından dolayı bu durum aslında çok ümit verici değildi. Bir sinemacı ama halkla teması olmayan bir sinemacı olarak vasıflandırıldım. Bu durum, bana film verilmeyeceği sonucunu getiriyordu. Bu sürede az önce de bahsettiğim gibi bir veya bir buçuk yıl kadar Memduh Ün'e

asistanlık yaptım. Sonra onun firmasına ikinci filmimi çektim. Bu filmin ticari başarısı çok yüksek değildi ama ortalamanın biraz daha üstündeydi. Bu da meslekte kalmamı sağladı.

Muhammed Zakir AYDINLI: Yeşilçam Sineması'nda sizin de dâhil olduğunuz orta kuşağı bir önceki kuşaktan farklı kılan nedir?

Feyzi TUNA: Benim kuşağımdan yönetmen olarak kimler çıkmış ona bakalım önce. Benden daha sonra olmak kaydıyla Zeki Ökten, Duygu Sağıroğlu, Erdoğan Tokatlı, Bilge Olgaç. Bizim kuşakla bizden evvelki sinema kuşağını ayıran çok keskin hatlar olduğunu söyleyemeyiz. İsmi saydığım bütün orta kuşak yönetmenler, usta-çırak ilişkisinden yola çıkarak yönetmen olmuş insanlardı. Ben hariç diğer sinemacılar, çalıştıkları yönetmenlerin başlangıçta biraz etkileri altında kaldılar. Ama sonra kendi yollarını çizme becerisini gösterdiler. İki kuşak arasında çok büyük bir fark olduğunu söyleyemem.

“Soru işareti taşıyan bir seyirci kitlesine film yapıyorsunuz. Filminizi onlara kabul ettirebilmek için bir yanınızla sinema seyircisi gibi hissetmelisiniz. Korkulu bir rüya yani...”

Muhammed Zakir AYDINLI: Yeşilçam seyircisinin beklentileri sizi nasıl etkiledi?

Feyzi TUNA: Türk sinemasının bir seyirci kitlesi var. Bu seyircinin ise neyi beğeneceğini ya da beğenmeyeceğini kesin olarak bilmiyorsunuz. Soru işareti taşıyan bir seyirci kitlesine film yapıyorsunuz. Filminizi onlara kabul ettirebilmek için bir yanınızla sinema seyircisi gibi hissetmelisiniz. Korkulu bir rüya yani... 1980'li yıllara kadar her filmimi yaparken kalp çarpıntılarında olurdum. Bütün sinemacılar buna dâhildir. Film tutacak mı tutmayacak mı? Tutmazsa mesleğin dışına düşmek gibi bir tehlike söz konusu. Peki tutturacak doneler ne? Çok belirgin değil. Bazı kristalize olmuş doneler vardı. Mesela Adana bölgesi avantür filmi meraklısıdır ve onu talep eder. Yılmaz Güney'in çıkışı bu yolla olmuştur. İzmir seyircisi daha romantik, dram, melodram türüne yatkın bir seyircidir. Ankara seyircisi bu ikisinin karışımı gibidir. Bir proje düşünürken ve filmi çekmeden önce halkın beğenisini de öngörmeye çalışırdık. Ne tür bir öykü düşünelim ki seyirciye uzak düşmesin diye. Bu da strese neden olan bir unsurdu. Zaman zaman bu durumun üstesinden geliyorduk, zaman zaman da buna yeniliyorduk.

Muhammed Zakir AYDINLI: Yeşilçam'da sektörün kısıtlı imkânları filmlerinizi nasıl etkiledi?

Feyzi TUNA: En önemli sorunlardan biri negatif harcama meselesiydi. Ham film çok pahalı olduğu için prodüktör, yönetmenle anlaşacağı zaman yönetmenin ücreti konuşulmazdı. Çünkü hangi yönetmenin ne kadar isteyeceği bilinirdi. En çok tartışma, filmin kaç metre negatifle çekileceği konusunda olurdu. Mesela ben üç defa bir prodüktörden avans aldım metrajda anlaşamadığımız için. Filmin konusu gereği negatifin fazla gideceğini hesaplayıp 7000 metre negatif isterim dedim. 5000 metreden fazla veremem dedi. Çekemem dedim. Aynı prodüktörden üç defa bu yöntemle avans aldım. Metrajda anlaşamayınca prodüktör filmi başka yönetmenlerle bitirdi. En büyük zorluk negatif harcama sorunundaydı. İkinci zorluk çekim süresiydi. Yapımcılar en fazla yirmi bir gün süre verirdi. Eğer film çekimi zor bir senaryo içeriyorsa yirmi bir gün az süreydi. Ama zaman zaman evet deyip bu şartın dışına çıkarak çalıştık. Ben genellikle filmlerimi on yedi ile yirmi üç gün arasında çektim. Bu da süre bakımından yapımcılarla bir anlaşmazlığa düşmemin önüne geçti. Çok film çevrilmesine rağmen zor bir dönemdi.

“Seksenli yıllardan sonra en çok Kadri Yurdatap'la Mine Film için çalıştım. Kadri arkadaşım ve bana çok karışmazdı. İstedğim konuyu, istediğim sürede ve istediğim tarzda çekmeme izin verirdi. O yüzden benim yapımcılarla büyük çatışmalarım olmamıştır.”

Muhammed Zakir AYDINLI: Yeşilçam döneminde yapımcılarla ilişkileriniz nasıldı?

Feyzi TUNA: Çok farklı yapımcıyla çalışmadım. Çalıştıklarımla da çok büyük sürtüşmelerim olmadı. Çünkü ben baştan ne istediğimi, nasıl bir çalışma yöntemi takip edeceğimi ve kaç günde çekebileceğimi çok açık ve net söyledim. İkinci filmim *Yasak Sokaklar*'ı (1965) çekerken Memduh Ün ile bir hayli sürtüşmem oldu. Çünkü filmi kendi çekmeyi düşünüyordu. Sonradan filmi bana verdi. Kendi kafasındaki filmi bana empoze etmeye çalışıyordu. Ben de kendimce bir üslup tutturmuştum ve bu üslubu değiştirmek istemiyordum. Bu yüzden de bir hayli tartıştık. Fakat zor bir filmi. Sürekli sürtüştüğümüz zaman filmi yarıda bırakmakla tehdit ediyordum onu. Zor filmi çekmeyi gözü yemediği için de benim şantajıma peki demek zorunda kalıyordu. Seksenli yıllardan sonra en çok Kadri Yurdatap'la Mine Film için çalıştım. Kadri arkadaşım

ve bana çok karışmazdı. İstedğim konuyu, istediğim sürede ve istediğim tarzda çekmeme izin verirdi. O yüzden benim yapımcılarla büyük çatışmalarım olmamıştır.

“Ben oyuncuya senaryo vermezdim. Çünkü senaryo ile kendi kendine prova yapan o provayla gelir sete. Ben o şekilde yorumlamıyorsam ikilem çıkacak ortaya.”

Muhammed Zakir AYDINLI: Yeşilçam döneminde oyuncularla iletişiminiz nasıldı?

Feyzi TUNA: Hatırladığım kadarıyla oyuncularla bir sürtüşme yaşamadım. Çok küçük detaylarda bazen anlaşmazlığa düştüğümüz oluyordu; ama ben her zaman oyuncuya fikrimi kabul ettiriyordum. Ben oyuncuya senaryo vermezdim. Çünkü senaryo ile kendi kendine prova yapan o provayla gelir sete. Ben o şekilde yorumlamıyorsam ikilem çıkacak ortaya. Bunun için de olabildiği kadar senaryo vermemeyi ve konuyu kısaca anlatmayı yeğledim. Bundan şikayetçi olan, senaryoyu okumak isteyen oyuncular olduğu zaman da uygun bahaneler bularak geçiştirmeye çalışırdım. Oyuncu-yönetmen çatışması yaşamadım diyebilirim.

Muhammed Zakir AYDINLI: Roman yazarları ile yaptığınız senaryo çalışmalarını nasıl değerlendirirsiniz?

Feyzi TUNA: Hangi roman yazarıyla çalıştığımı hatırlayalım. Yanılmıyorsam ilk olarak Osman Şahin’in *Muallim ile Kuşde* isimli hikâyesinden *Kızgın Toprak* (1973) filmini uyarlamıştım. Senaryo çalışmasının her aşamasını Osman Şahin’e okuttum ve kendisinin fikrini aldım; ama film çıktıktan sonra düşündüğü filmin o olmadığı şeklinde yorumlar yaptı. Oysa bunları bana çekime başlamadan önce senaryo planındayken söyleyebilirdi. Birlikte çalıştığım yazarlardan bir diğeri Necati Cumalı. Onun *Öç* isimli hikâyesinden *Tutku* (1984) adlı filmi çektim. Dramatik yapıda köklü bir değişiklik yapmıştım. Bunu daha çekime başlamadan önce senaryo aşamasındayken söyledim. “Böyle bir unsur yok, böyle bir dramatik çatışma yok; ama ben böyle bir dramatik çatışma koydum. Bu meseleye nasıl bakıyorsunuz?” dedim. “Roman başka bir şey, sinema başka bir şey. Sen sinemacı olarak bunu doğru buluyorsan benim romanım da kaybolmuyor. Yani öyküm kitaplarda duruyor o yüzden sen kendin gibi davranabilirsin” dedi. Bir sürtüşme çıkmadı. Sonra yazar Pınar Kür’le çalıştım. Onun romanlarından bir

uyarlama üzerinde değil, orijinal bir senaryo üzerinde çalıştık. Boşanmış bir kadın üzerine film yapmak istediğimi söyledim. Pınar, romanlarından da tanıdığım biri olduğu için kendisine senaryonun yalnız feminist manifestosuna dönüşmesini istemediğimi belirttim. Kadın taraftarı olmasını ama bunun tek yanlı görünmemesini istedim. Bir senaryo yazdı, komünist manifesto gibi feminist manifestosu. Dedim ki bu kadar sert kadın lehtarı, erkek aleyhtarı bir şey düşünmüyordum ben. "Bir kelime bile çıkartmam" dedi. "O zaman ben bildiğimi yaparım" dedim. Senaryocu Bülent Oran'la yeniden yazdık; ama bu aramızda bir polemige yol açtı. Dergilerde, gazetelerde birbirimizin aleyhine beyanatlar verdik. O kendi tezini savundu, ben kendi tezimi savundum. Yazarlarla ilişkimde sadece Pınar Kür'le bir sürtüşmem oldu. Onun dışında önemli bir gerilim yaşanmadı.

"... her filmin çekimine "Tutacak mı? Tutmayacak mı? Seyirci ilgi gösterecek mi, göstermeyecek mi?" diye pır pır eden bir yürekle başladık. O yüzden her film bir imtihandı."

Muhammed Zakir AYDINLI: Neden her filmi bir imtihan olarak görüyorsunuz?

Feyzi TUNA: Çünkü az önce de söylediğim gibi bıçak sırtı bir meslek aslında yönetmenlik. Bütün dünyada böyle. Yaptığımız film seyirciden takdir görüyorsa ve seyirci rakamları olumluysa meslekte kalma şansınız var. Film ticari olarak başarıya ulaşmamışsa meslek dışına atılabilirsiniz. Bu yüzden de her filmin çekimine "Tutacak mı? Tutmayacak mı? Seyirci ilgi gösterecek mi, göstermeyecek mi?" diye pır pır eden bir yürekle başladık. O yüzden her film bir imtihandı. Yani sınıfı geçecek misiniz yoksa geçemeyecek misiniz? Bu soruların cevabı filmin gişe başarısına bağlı. Gişe başarısı yok ise siz meslek dışında kalabilirsiniz. Başarılı ise bir raundu kazanmış oluyorsunuz. Bu da insanı psikolojik olarak çok yoran bir süreç. Her film meslekte kalacak mısın, yoksa dışına mı düşeceksin gerilimi içerisinde inşa ediliyor. Kolay bir şey değildi.

"Genellikle filmlerimi izlemem. Yaptığı işe hayranlık duyan yapıda biri değilim ben. Yaparım ve sonra rahatsız olurum o filminden."

Muhammed Zakir AYDINLI: Hangi filminizi ya da filmlerinizi tekrar çekmek isterdiniz?

Feyzi TUNA: Her filmimden memnun olduğum anlamına gelmiyor bu; ama her yaptığım film o dönemki fikrî yapıma, toplumun yapısına ve psikolojisine uygun olmasına çalıştığım bir süreçti. O günkü şartlarda daha farklı bir şey yapamazdım gibi geliyor. Genellikle filmlerimi izlemem. Yaptığı işe hayranlık duyan yapıda biri değilim ben. Yaparım ve sonra rahatsız olurum o filmde. *Kuyucaklı Yusuf* (1985) filmini ekonomik açıdan daha zorlanmayacak şartlarda yapmayı isterdim. Ama öyle olmadı, filmi maddi imkânların çok sınırlı olduğu bir dönemde çekmek zorunda kaldım. Bunun da filme olumsuz etkileri oldu. İlla bir cevap vermek gerekirse *Kuyucaklı Yusuf'u* yeniden çekmek isterdim diyebilirim.

Muhammed Zakir AYDINLI: Türk sinemasında 1970'li yılların ikinci yarısında etkili olan seks filmleri furyası kariyerinizi nasıl etkiledi?

Feyzi TUNA: İki veya üç yıl sinema yapmadım, yapamadım. Birkaç kez erotik film çekme konusunda teklif geldi; ama mizacıma uygun olmadığını söyleyerek kabul etmedim. Fakat başka alternatif de yoktu. Bir çeşit suskunluk dönemine girdim. Bunu maddi olarak nasıl mı aştım? Fotoroman furyası vardı. Fotoroman çekerek, fotoroman prodüktörlüğü yaparak bunu aştım. Seks filmleri furyası dört veya beş yıl sürdü. Filmler sıkı takip edilmediği için yaygınlaşmıştı. Toplumdan çocuğumuzun ahlâkı bozuluyor tarzında bir itiraz geldiği için seks filmi oynatan sinemalar sıkı takip edilmeye başlandı. Aslında hiçbiri sansürden sinemada gösterildiği gibi geçmiş filmler değildi. Filmlere sinemada hep eklenmiş sahneler konurdu. Onun önüne geçtiler. Denetimsiz olmaktan çıkardılar seks filmlerini. Bu da o akımın sönmesine yol açtı; ama sinema eskisi gibi olamadı hiçbir zaman. İki yüz elli film çekildiği döneme göre seks filmlerinden sonraki sinemada eski verimlilik, üretim zenginliği yaşanmadı.

Muhammed Zakir AYDINLI: Genç yaşta hayata veda eden televizyon yönetmeni Okan Uysaler nasıl bir asistandı?

Feyzi TUNA: Okan Uysaler ile asker arkadaşıydım. Kendisiyle çok iyi arkadaşlık. Eğitim bitince o Ankara'ya memleketine, ben İstanbul'a döndüm. Ardından bana *Ya İstiklal Ya Ölüm* (1969) diye bir Kurtuluş Savaşı filminin remake yani tekrar çekim önerisi geldi. Ben de kendisiyle zaman geçirebilmek için Okan'a bana asistanlık yapmasını teklif ettim, o

da kabul etti. Onu evimde misafir ettim. Okan bana asistanlık yaptı; ama ben çalışma tarzı olarak asistanlarıma çok yük bindiren bir sinemacı değildim. Her şeyi önceden planladığım için sufle vermek ve devamlılık tutmanın dışında asistanın bir işi olmuyordu. Okan çok parlak bir asistan değildi; ama işleri aksatmıyordu. Onu sürekli sinemada kalmaya zorladım. TRT'ye girdi, orada spor bölümündeydi. Naklen maç yayınlarının yönetmenliğini yapıyordu. Dedim ki sinemacı olmalısın sen. Hatta ilk dramatik filmi *Çukur*'un (1979) senaryosunu ben yazmaya başlamıştım, yurt dışına yaşamaya gittiğim için bıraktım. Yurt dışından döndüğümde onun ikinci dramatik yapıtı *Parmak Damgası* (1985) adlı bir filminin senaryosunu da yine ben yazmaya başladım. Sonra yine yurt dışında yaşamaya çalışmak gibi bir çabam vardı. O yüzden senaryoyu yazmayı bıraktım. Asistan olarak sıradan bir asistandı. Sinemacı olarak parlak bir sinemacı olmaya adaydı ama sadece adaydı. Benim nazarımda çok parlak bir sinemacı olmadı.

“Genele baktığımız zaman, Türkiye’de sinema eğitiminin çok parlak olduğunu söyleyemeyiz. Zamanla bu daha olumlu bir yöne evrilebilir mi? Çok emin değilim, çok da ümitli değilim.”

Muhammed Zakir AYDINLI: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sinema ve Televizyon Bölümü’nde yıllardır ders veren bir hoca olarak Türkiye’deki sinema eğitimi hakkında ne düşünüyorsunuz?

Feyzi TUNA: Şimdi yüz üniversitenin sekseninde sinema bölümü var. Doğru bir sinema eğitimi veriliyor mu? Buna olumlu cevap veremiyorum. En iyi eğitimin yine bizim okulda olduğu inancındayım. Niye? Çünkü tatbikat imkânı var bizim okulumuzda. Yani öğrenciler film çekerek sınıf geçebiliyorlar. Diğer üniversitelerin de bir kısmında bu var ama benim tanık olduğum kadarıyla çokluk manzara resimleri çekmek ve onları art arda birbirine bağlamak biçiminde gerçekleşen bir tatbikat gerçekleşiyor. Genele baktığımız zaman, Türkiye’de sinema eğitiminin çok parlak olduğunu söyleyemeyiz. Zamanla bu daha olumlu bir yöne evrilebilir mi? Çok emin değilim, çok da ümitli değilim.

Muhammed Zakir AYDINLI: Sizce bir yönetmen kendini nasıl yetiştirmeli?

Feyzi TUNA: Bunun iki yolu var. Biri çok okumak, diğeri çok film izlemek. Kendisinden evvel bu sanata hizmet etmiş yapıtları izleyip oradan kendine dersler çıkarmalı. Dramatik yapı hakkında eski ve yeni

ustalar neler yapıyor? Nasıl yapmışlar? Nasıl bir çözüm yolu bulmuşlar? Filmin dramatik akışı üzerine kafa yormaları gerekir. Eski ve usta sinemacıların filmlerini bıkmadan, usanmadan izlemeleri gerekir. Mesela örnek vermek gerekirse Orson Welles, *Citizen Kane* (1941) adlı filmini çekmeden önce sinema dilini öğrenebilme amaçlı John Ford'un *Stagecoach* (1939) filmini kırk üç defa seyretmiş. Bu sabrın karşılığını, sinema tarihindeki yeri itibariyle hak etmiş görünüyor.

Muhammed Zakir AYDINLI: Türkiye'de düzenlenen film festivalleri hakkında ne düşünüyorsunuz?

Feyzi TUNA: Festivallerde genellikle ahbap çavuş ilişkileri yaşanıyor. Ben de üç dört defa jüri üyesi oldum. Bu vesileyle tanık oldum ki çok sağlıklı sonuçlara ulaşılmıyor. Çünkü her bir jüri üyesinin açık veya gizli bir angajmanı var. Yönetmenlerle veya yapımcılarla irtibatı olabiliyor. Onları öne çıkarmaya çalışıyorlar. Uluslararası çapta kıyaslarsak Türkiye'de film festivallerinin çok zayıf olduğu sonucuna varırız.

Muhammed Zakir AYDINLI: Günümüz Türk Sineması hakkındaki düşünceleriniz nelerdir?

Feyzi TUNA: Bunun hakkında olumlu ya da olumsuz bir şey söylemem zor. Çünkü takip etmiyorum. Beş yıldır sinemaya gitmedim. Nuri Bilge Ceylan'ın başarıları hakkında okuyorum; ama o filmlerin hepsini izlemediğim için olumlu bir görüş bildiremiyorum. Zeki Demirkubuz hakkında çelişkili de olsa çok iyi sinemacı olduğuna ilişkin belirtiler var, okuyorum. Ama hiç filmini görmedim. Sinema okulunda hocalık yapmanın dışında sinemayla bağlantım çok zayıf.

“Bilgisayar imkânlarının artmasıyla başka bir sinema, yani klasik sinemanın dışına düşen bir sinema oluştu. Bu, bana filmlerin yapaylık duygusunun arttığı hissini veriyor.”

Muhammed Zakir AYDINLI: Sinema sanatının geleceğini nasıl görüyorsunuz?

Feyzi TUNA: Sinema dijitale geçtikten sonra başka bir biçime evrildi. İyi mi oldu? Bilgisayar imkânlarının artmasıyla başka bir sinema, yani klasik sinemanın dışına düşen bir sinema oluştu. Bu, bana filmlerin yapaylık duygusunun arttığı hissini veriyor. Şimdi artık her şey çok kolay.

Bilgisayarın başına geçiyorsunuz, setle ilgisi olmayan istediğiniz görüntüleri elde ediyorsunuz. Bu da bana göre sinemanın sahicilik kavramına çok ters düşen bir oluşum. O yüzden sinema, bildiğimiz sinema olmaktan çıktı. Başka bir şeye dönüştü. Buna da sinema deniyor ama ben bu mesleğin orijinalliğinin kaybolduğu inancındayım.

Muhammed Zakir AYDINLI: Çok teşekkür ederiz.