



Baş Editör

Doç. Dr. Ezgi TOKDİL

Editör Yardımcısı

Doç. Dr. Ekin Su KUZU

Editör

Doç. Dr. Ezgi TOKDİL

Editör Yardımcısı

Doç. Dr. Ekin Su KUZU

Uluslararası İletişim ve Sanat Dergisi (International Journal of Communication and Art-IJCOMAR) uluslararası katılıma açık, çok dilli, disiplinler arası ve bilimsel bir hakemli dergidir. Olağan yayım periyodunda Nisan-Ağustos-Aralık aylarında olmak üzere yılda 3 sayı yayımlanır. Akademi dünyasındaki gelişmeler, özel tematik ilgiler, sempozyum/kongre etkinlikleri ve yazarların kolektif teklifleri gibi durumlarda özel ya da ek sayılar yayımlanabilir.

IJCOMAR, İletişim ve Sanat disiplinleri ile alt disiplinlerinin her alanından kuramsal veya araştırma yönlü yazıları/çalışmaları yayımlayan bir dergidir. Dergide yayımlanması planlanan çalışmalarda, disiplinler ve disiplinler arası ilgiler kurulması beklenir. Günceli, tarihseli ve geleceğe dair olanı eksene alan yeni yaklaşımların tartışma alanı olma hedefiyle hareket edilir.

IJCOMAR'a gönderilmesi düşünülen çalışmaların ön değerlendirmeye alınması için, öncesinde hiçbir platform ya da yayım organında yayımlanmamış olması ön şartı aranır. Bunun yanı sıra, başka bir yayım ortamında eş zamanlı değerlendirmede olan çalışmalar, değerlendirmek üzere gönderilmemelidir. IJCOMAR, yazarlarından akademik etik davranışları bekler, çalışmaların bilim geleneğindeki üretme ve yaratıcılık kültürüne sadık birer katkı niteliğinde olmasını önemser. Yazarlarını özgül saygınlıkları ile özelleştiren IJCOMAR, karşılıklı saygı esasını yayım sürecinin merkezinde konumlandırır.

DERGİ YÖNETİMİ

Baş Editör

Doç. Dr. Savaş KESKİN

Editör

Doç. Dr. Ezgi TOKDİL

Editör Yardımcısı

Doç. Dr. Ekin Su KUZU

ALAN EDİTÖRLERİ

Animasyon: Dr. Öğr. Üyesi Mesut TANRIKULU- Giresun Üniversitesi

Müzikoloji: Doç. Dr. Seher TETİK IŞIK- Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Görsel İletişim ve Tasarım: Prof. Dr. Fatih ÖZDEMİR- Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi

Fotoğraf: Prof. Dr. Ata Yakup KAPTAN- Ondokuz Mayıs Üniversitesi

Sanat Eğitimi: Dr. Aina STRODE- Rezekne Academy of Technologies, Latvia

Dr. Yahya HİÇYILMAZ- Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi

Resim: Prof. Dr. Katarina Dordevic-University of Nis, Faculty of Arts in Nis, Serbia

Doç. Dr. Derya ŞAHİN- İnönü Üniversitesi

Doç. Muhammed TATAR- Atatürk Üniversitesi

Doç. Dr. Ezgi TOKDİL- Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi

Tiyatro: Prof. Dr. Dima Raad-Lebanese University- Institute of Fine Arts and Architecture.

Sanat Kuramı ve Eleştirisi: Doç. Dr. Nardane Yusifova- Ulusal Azərbaycan Tarih Müzesi

Restorasyon: Dr. Öğr. Üyesi Reksane Hasanova- Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

Heykel: Prof. Dr. Meysem SAMSUN- İnönü Üniversitesi

Sahne Sanatları: Dr. Öğr. Üyesi Tamer TEMEL- Atatürk Üniversitesi

Grafik: Prof. Dr. Gökçe KEÇECİ- Kıbrıs Amerikan Üniversitesi

Doç. Zafer LEHİMLER- Atatürk Üniversitesi

Müzik: Öğr. Gör. İbrahim ODABAŞI- Akdeniz Üniversitesi

Mimarlık: Prof. Dr. Faris KARAHAN- Atatürk Üniversitesi

Geleneksel Sanatlar: Doç. Dr. Hüseyin ELİTOK- Atatürk Üniversitesi

Gazetecilik: Doç. Dr. İbrahim Ethem ZİNDEREN- Atatürk Üniversitesi

Sinema: Dr. Öğr. Üyesi Cevahir Sinan ALTUNDAĞ- Fırat Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Türker ELİTAŞ- Mustafa Kemal Üniversitesi

Halkla İlişkiler: Dr. Öğr. Üyesi Serpil KIR ELİTAŞ- Mustafa Kemal Üniversitesi

Yeni Medya: Doç. Dr. Savaş KESKİN- Bayburt Üniversitesi

Seramik: Doç. Dr. Nevin AYDUSLU- Atatürk Üniversitesi

Moda Tasarımı: Dr. Hir P Vyas-Fashion communication Design NIFT Gandhinagar

Cam ve Çinicilik: Öğr. Gör. Şenol ÖZDEVRİM- Kıbrıs Amerikan Üniversitesi

Yabancı Dil Uzmanı

M. Gani GENÇER

Grafik Tasarım

Mehmet FIRAT

BİLİM VE YAYIN KURULU LİSTESİ

Danışma Kurulu

- Prof. Dr. Göksel GÖKER- Fırat Üniversitesi İletişim Fakültesi/Türkiye
- Prof. Dr. Yusuf YURDİGÜL- Türkiye Manas Üniversitesi İletişim Fakültesi/Kyrgyzstan
- Prof. Dr. Süreyya TEMEL- Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi/Türkiye
- Prof. Dr. Can KARAHAN- Ondokuz Mayıs Üniversitesi/Türkiye
- Prof. Dr. Ata Yakup KAPTAN- Ondokuz Mayıs Üniversitesi/Türkiye
- Prof. Dr. Güler ERTAN- İstanbul Arel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi/Türkiye
- Prof. Dr. Seçkin ÖZMEN- İstanbul Üniversitesi / Türkiye
- Doç. Dr. Adriatik DERJAJ- University of Tirana / Albania
- Doç. Dr. Hasan TOPBAŐ- İnönü Üniversitesi İletişim Fakültesi/Türkiye
- Doç. Dr. Devabil KARA- Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi/Türkiye
- Doç. Dr. Işık ÖZDAL- Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi/Türkiye
- Doç. Zafer LEHİMLER- Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi/Türkiye
- Doç. Dr. Sena SENGİR- Ondokuz Mayıs Üniversitesi/Türkiye
- Doç. Dr. Derya ŞAHİN- İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi/Türkiye
- Doç. Dr. Binnaz KOCA- İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi/Türkiye
- Dr. Öğr. Üyesi Zehra Canan BAYER- Kocaeli Üniversitesi/Türkiye
- Doç. Dr. Benan ÇOKOKUMUŐ- Ondokuz Mayıs Üniversitesi/Türkiye
- Dr. Öğr. Üyesi Elvan TEKİN- Fırat Üniversitesi İletişim Fakültesi/Türkiye
- Doç. Dr. Yahya HİÇYILMAZ- Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi/Türkiye

Dr. Bextiyar YUSUBOV- Azerbaycan Devlet Ressamlık Akademisi/Azerbaycan

Dr. Elda KATORRİ- University of Tirana / Albania

Dr. Ramil MEMMEDOV- Azerbaycan Devlet Ressamlık Akademisi/Azerbaycan

Dr. Hir P Vyas-Fashion Communication Design NIFT Gandhinagar/India

Dr. Aina STRODE- Rezekne Academy of Technologies/Latvia

Öğr. Gör. Şenol ÖZDEVRİM- Kıbrıs Amerikan Üniversitesi/Cyprus

Yayın Kurulu

Prof. Dr. Katarina DORDEVİC- University of Nis, Faculty of Arts in Nis/Serbia

Prof. Dr. Dima RAAD- Lebanese University- Institute of Fine Arts and Architecture/Lebanon

Prof. Evren KAVUKÇU- Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi/Türkiye

Prof. Dr. İnara MEHERREMOVA- Nahçıvan Devlet Üniversitesi Güzel Sanatlar
Fakültesi/Nakhchivan

Prof. Dr. Gökçe KEÇECİ- American University of Cyprus/Cyprus

Prof. Dr. Mahir KADAKAL- Bayburt Üniversitesi / Türkiye

Prof. Dr. Mehmet KAVUKÇU- Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi Güzel Sanatlar
Fakültesi/Türkiye

Prof. Dr. Mustafa BULAT- Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi/Türkiye

Prof. Dr. Şükrü SİM- İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi/Türkiye

Prof. Dr. Çağatay İnam KARAHAN- Ondokuz Mayıs Üniversitesi/Türkiye

Prof. Dr. Fatih ÖZDEMİR- Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi/Türkiye

Doç. Dr. Aslıhan ZİNDEREN- Atatürk Üniversitesi / Türkiye

Doç. Dr. Erdoğan AKMAN- Kırgızistan-Türkiye Manas Üniversitesi/Kırgızistan

Doç. Dr. Seher TETİK IŞIK- Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi/Türkiye

Doç. Muhammed TATAR- Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi/Türkiye

Doç. Dr. Aydın ZOR- Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi/Türkiye

Doç. Dr. Fatma ÖZTÜRK DÖNMEZ- Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar
Fakültesi/Türkiye

Doç. Dr. Huriye KADAKAL- Bayburt Üniversitesi /Türkiye

Doç. Dr. İbrahim Ethem ZİNDEREN- Atatürk Üniversitesi İletişim Fakültesi/Türkiye

Doç. Dr. İsmail TETİKÇİ- Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi/Türkiye

Doç. Dr. Mahir BAYRAMOĞLU- Bayburt Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi/Türkiye

Doç. Dr. Afet ASLANOVA- Azerbaycan Devlet Ressamlık Akademisi/Azerbaycan

Doç. Dr. Bextiyar YUSUBOV- Azerbaycan Devlet Ressamlık Akademisi/Azerbaycan

Doç. Dr. Üyesi Niyazi AYHAN- Kırgızistan-Türkiye Manas Üniversitesi/Kırgızistan

Doç. Dr. Neslihan Dilşad DİNÇ- Bitlis Eren Üniversitesi/Türkiye

Doç. Dr. Serpil Kır ELİTAŞ- Mustafa Kemal Üniversitesi İletişim Fakültesi/Türkiye

Doç. Dr. Türker ELİTAŞ- Mustafa Kemal Üniversitesi İletişim Fakültesi/Türkiye

Doç. Dr. Bülent POLAT- İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi/Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Regina JAMANKULOVA- Kırgızistan-Türkiye Manas Üniversitesi/Kırgızistan

Dr. Öğr. Üyesi Tamer KAVURAN- Fırat Üniversitesi İletişim Fakültesi/Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Lokman ZOR- Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi İletişim Fakültesi/Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi İmran UZUN- Kocaeli Üniversitesi /Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Tamer TEMEL- Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi/Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Neslihan GÖKER- Fırat Üniversitesi İletişim Fakültesi/Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Mustafa DEMİR- Fırat Üniversitesi İletişim Fakültesi/Türkiye

Dr. Meltem GÜZEL- İstanbul Üniversitesi-Cerrahpaşa

Dr. Zülküf NANTO- MEB/ Türkiye

Dr. Ramil MEMMEDOV- Azerbaycan Devlet Ressamlık Akademisi/Türkiye

Öğr. Gör. Victor CRETU- Academia de Muzica Teatru si Arte Plastice/Moldova

Öğr. Gör. Sitari VASILII- Academia de Muzica Teatru si Arte Plastice/Moldova

Öğr. Gör. Liana ALMYASHEVA- Yeosu Technical Institute in Tashkent/Uzbekistan

TARANDIĞI İNDEKSLER



ROOTINDEXING

JOURNAL ABSTRACTING AND INDEXING SERVICE



Editörden;

Değerli İletişim ve Sanat Dergisi okur - yazarları;

Uluslararası İletişim ve Sanat Dergisinin (İLSAD) 13. Sayısını 2024 yılının Aralık ayı itibariyle siz okurlarımıza sunmaktan ve farklı disiplinlerden akademisyen, sanatçı ve iletişim düşünürlerinin akademik üretimlerini sizlerle paylaşmaktan mutluluk duyuyoruz.

Bu sayımızda yer alan çalışmalar farklı disiplinlerden ve iletişimin farklı boyutlarından akademik üretimleri içermekle birlikte; ödüllü basın fotoğrafları özelinde haber fotoğraflarında estetik unsurlardan, film örnekleminde gözetim toplumunda aktüel adalet olgusuna; tüketim kültürü ve kimlik oluşumundan, taklit olgusu bağlamında günümüz sanatının incelenmesine; istenmeyen öğrenci davranışlarına yönelik öğretmen görüşlerinden, akademik çalışmalarda yapay zeka kullanımına; yazı karakterlerinin görsel kimlik tasarımındaki yerinden, minimalist afiş tasarımlarına; çağdaş Türk resminde kolaj ve soyutlama pratiklerinden, doğanın ekoloji, din ve çağdaş sanat bağlamında incelenmesine ve bir piyano eserinin farklı versiyonlarının değerlendirilmesine kadar birbirinden yaratıcı ve özgün konudan oluşmaktadır. Bu bağlamda 12 akademik çalışmanın yer aldığı dergimizin bu sayısında sanatın, iletişimin, eğitimin, sosyoloji, ekoloji ve felsefenin sınırlarında gerçekleştirilmiş metodolojik çalışmalardan bir seçki sizlere sunulmaktadır.

İLSAD editörü olarak, tüm araştırmacılara, dergi baş editörü ve editör yardımcısına, hakemlerimize ve üretici ekibimize emekleri için teşekkür ediyor; Uluslararası İletişim ve Sanat Dergisi yayın ekibi adına, kültürel değerlerimizin ve gelişimimizin sürdürdüğü, araştırmanın heyecanının hiç bitmediği nice günler, keyifli okumalar diliyorum.

Saygılarımla...

Doç. Dr. Ezgi TOKDİL

Uluslararası İletişim ve Sanat Dergisi

İÇİNDEKİLER

Murat UZUN

AKADEMİK ÇALIŞMALARDA YAPAY ZEKA KULLANIMI: İLETİŞİM BİLİMLERİ
ÖZELİNDE BİR ARAŞTIRMA

*USE OF ARTIFICIAL INTELLIGENCE IN ACADEMIC STUDIES: A RESEARCH SPECIFIC
TO COMMUNICATION SCIENCES*

s.1-15

Öğr. Gör. Hacı Mehmet ACAR - Dr. Öğr. Üyesi Tamer KAVURAN

HABER FOTOĞRAFLARINDA GÖRSEL VE ESTETİK ÖGELER: ÖDÜLLÜ BASIN
FOTOĞRAFLARI ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME

*VISUAL AND AESTHETIC ELEMENTS IN NEWS PHOTOGRAPHS: AN EVALUATION ON
AWARD-WINNING PRESS PHOTOGRAPHS*

s.16-39

Mevlüt ÇEŞME - Doç. N. Müge SELÇUK

TAKLİT VE GÜNÜMÜZ SANAT YAPITINA BAKMAK: AI WEIWEI, BURÇAK BİNGÖL

*LOOKING AT IMITATION AND CONTEMPORARY ARTWORK: AI WEIWEI,
BURÇAK BİNGÖL*

s.40-55

Arş. Gör. Ahmet Fatih ÖZMEN - Arş. Gör. Ömer Oytun ONUR

ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNDE KOLAJ VE SOYUTLAMA PRATİKLERİ: HİKMET ŞAHİN
ÖRNEĞİ

*COLLAGE AND ABSTRACTION PRACTICES IN CONTEMPORARY TURKISH PAINTING:
THE CASE OF HIKMET SAHIN*

s.56-70

Yıl/Year: 5, Sayı/Issue: 13, Aralık/December, 2024, ISSN: 2757-6000

Doç. Hüseyin YILMAZ - Dr. Öğr. Üyesi Ünal BASTABAN

İSTENMEYEN ÖĞRENCİ DAVRANIŞLARINA YÖNELİK ÖĞRETMEN GÖRÜŐ VE
ÇÖZÜM ÖNERİLERİ: GÜZEL SANATLAR LİSESİ ÖRNEĞİ

*TEACHER OPINIONS AND SOLUTION SUGGESTIONS FOR UNDESIRABLE STUDENT
BEHAVIORS: THE CASE OF FINE ARTS HIGH SCHOOL*

s.71-84

Öğr. Gör. Cevdet LELOĞLU - Öğr. Gör. Hatice LELOĞLU

GÖZETİM TOPLUMUNDA AKTÜEL ADALET: AZINLIK RAPORU FİLMİ

ACTUAL JUSTICE IN THE SURVEILLANCE SOCIETY: MINORITY REPORT MOVIE

s. 85-104

Dr. Öğr. Üyesi Asuman DAŐDEMİR - Dr. Öğr. Üyesi Özlem MURAZ

KUTSAL DOĞANIN EKOLOJİ, DİN VE ÇAĞDAŞ SANAT BAĞLAMINDA
İNCELENMESİ

*ANALYSING SACRED NATURE IN THE CONTEXT OF ECOLOGY, RELIGION AND
CONTEMPORARY ART*

s. 105-122

Dr. Yasemin UZUN

NOMA BAR VE MİNİMALİST AFİŞ SANATINDA NEGATİF ALANIN GÜCÜ

NOMA BAR AND THE POWER OF NEGATIVE SPACE IN MINIMALIST POSTER ART

s.123-139

Yıl/Year: 5, Sayı/Issue: 13, Aralık/December, 2024, ISSN: 2757-6000

Doç. Suzan SAYIN - Doç. Emrah SAYIN

FRANZ LISZT'İN VALÉE D'OBERMANN ADLI PİYANO ESERİNE GENEL BİR BAKIŞ

A GENERAL OVERVIEW OF FRANZ LISZT'S PIANO WORK VALÉE D'OBERMANN

s.140-152

Doç. Dr. Doğan AKBULUT

POSTMODERN DÖNEMDE ÖZNEİNİN TÜKETİM ARZUSU ve TÜKETİM
KÜLTÜRÜNDE KİMLİK OLUŞUMUNUN ARKEOLOJİSİ

*THE SUBJECT'S DESIRE FOR CONSUMPTION IN THE POSTMODERN PERIOD AND
THE ARCHAEOLOGY OF IDENTITY FORMATION IN CONSUMPTION CULTURE*

s.153-170

Öğr. Gör. Onur KURAN

BAŞLIK YAZI KARAKTERİ TASARIMININ GÖRSEL KİMLİK TASARIMINDA
KULLANIMI: RUSTİK DİSPLAY VE PİNART ÖRNEĞİ

*THE USE OF DISPLAY TYPEFACE DESIGN IN VISUAL IDENTITY DESIGN: THE CASE
OF RUSTIK DISPLAY AND PİNART*

s.171-193

Prof. Dr. Ash YURDİGÜL - Erdiñç YAYA

NE'LİKTEN KİM'LİĞE: GOOGLE TEMSİLLERİNDEKİ YAPAY ZEKÂ SURETLERİ VE
KİMLİK İMGELEMLERİ

*FROM WHAT'NESS TO WHO'NESS: ARTIFICIAL INTELLIGENCE FACES AND
IDENTITY IMAGINARIES IN GOOGLE REPRESENTATIONS*

s.194-212

Öğr. Gör. Çağrı DİLBER

**1990'LARDA TÜRKİYE'DEKİ PROTEST (MUHALİF) MÜZİK ÜZERİNE BİR
İNCELEME**

AN ANALYSIS OF PROTEST MUSIC IN TURKEY IN THE 1990'S

s.213-230

Yıl/Year: 5, Sayı/Issue: 13, Aralık/December 2024, s. 1-15

Yayın Geliş Tarihi / Article Arrival Date

Yayımlanma Tarihi / The Publication Date

Yayın Geliş Tarihi: 30-09-2024

Yayımlanma Tarihi: 31-12-2024

ISSN: 2757-6000

AKADEMİK ÇALIŞMALARDA YAPAY ZEKA KULLANIMI: İLETİŞİM BİLİMLERİ ÖZELİNDE BİR ARAŞTIRMA

Murat UZUN

Turgut Özal Üniversitesi, Lisansüstü İletişim Enstitüsü, İletişim ABD Yüksek Lisans
Programı, murat@bilhos.com

ÖZET

Sadece profesyonellerin tecimsel anlamda kullanabildiği yapay zeka teknolojisinin bir sohbet robotu formunda tüm kullanıcılara hitap eder hale gelmesi teknolojinin gelişiminde önemli bir dönüm noktası olmuştur. İnternet mecrasındaki verileri yapay sinir ağlarıyla tıpkı bir insan gibi yorumlayarak akılcı cevaplar veren yapay zeka uygulamaları bilginin kapılarını herkese aralamıştır. Özgün, akılcı ve doğruya en yakın bilginin herkesin ulaşabileceği kadar basit ve görece masrafsız olması her ne kadar yüzeysel olarak olumlanacak bir durum olarak görünse de bazı sorunları da beraberinde getirmiştir.

Yapay zekanın sihirli dünyası insanları hiç fikir sahibi olmadıkları alanlarda dahi eşsiz bilgilerle donatırken, bir takım meslek gruplarını da yakın gelecekte yok olma tehdidiyle baş başa bırakmıştır. Yapay zekanın özellikle de metin üretimi konusundaki başarısı ortaya konulması haftalar bazen aylar süren makale, tez gibi bilimsel çalışmaların yapay zekaya hazırlatılabileceği fikrini de beraberinde getirmiştir. Dolayısıyla yapay zekayı bilimsel çıktılar verme noktasında sınamanın, yapay zekanın bir bilim insanı gibi davranma kabiliyetinin gözlemlenmesinin bilimsel açıdan önemli bir gereklilik olduğu düşünülmüştür.

Sosyal bilimler değişken yapısı gereği bilimsel bir çalışma üretmek adına görece en zor alanlardan biridir. Yapay zekayı bu zorlu alanda sınamanın isabetli bir tercih olacağı açıktır. Fazlaca alt dalların bulunduğu sosyal bilimler alanı, bu çalışmada iletişim bilimleri ile sınırlandırılmıştır. Betimsel analiz yöntemiyle ortaya konulan çalışma kapsamında yapay zekaya iletişim bilimleri alanında bilimsel içerik üretmesi prompt edilmiş, çıktıları bilimsel perspektifle analiz edilerek çalışmanın varsayımı sınanmıştır.

Anahtar Sözcükler: Yapay Zeka, Bilimsel Araştırma, İletişim Bilimleri, Sosyal Bilimlerde Yapay Zeka

USE OF ARTIFICIAL INTELLIGENCE IN ACADEMIC STUDIES: A RESEARCH SPECIFIC TO COMMUNICATION SCIENCES

ABSTRACT

The fact that artificial intelligence technology, which can only be used commercially by professionals, has become available to all users in the form of a chatbot has been an important turning point in the development of technology. Artificial intelligence applications that interpret data on the internet with artificial neural networks just like a human being and provide rational answers have opened the doors of knowledge to everyone. Although it may seem superficially positive that original, rational and closest to the truth information is so simple and relatively inexpensive that everyone can access it, it has also brought some problems with it.

While the magical world of artificial intelligence equips people with unique information even in areas they have no idea about, it has also left some professional groups face to face with the threat of extinction in the near future. The success of artificial intelligence, especially in text production, has brought with it the idea that scientific studies such as articles and theses, which take weeks and sometimes months to produce, can be prepared by artificial intelligence. Therefore, it has been thought that testing artificial intelligence in terms of producing scientific outputs and observing the ability of artificial intelligence to act like a scientist is an important scientific necessity.

Social sciences are one of the most difficult fields to produce a scientific study due to their variable nature. It is clear that testing artificial intelligence in this difficult field would be an accurate choice. The field of social sciences, which has many sub-branches, is limited to communication sciences in this study. Within the scope of the study presented with the descriptive analysis method, artificial intelligence was prompted to produce scientific content in the field of communication sciences, and the assumption of the study was tested by analyzing its outputs with a scientific perspective.

Keywords: Artificial Intelligence, Communication Sciences, Artificial Intelligence in Social Sciences, Scientific Research

GİRİŞ

Bilimsel bir makaleyi bir gazete makalesinden ayıran en önemli ölçütün yöntem ve doğrulanabilirlik yanlılanabilirlik olduğunu ifade etmek gerekir. Nitekim bilimsel bir çalışma yöntemle elde edilen bilgilerin doğrulanabilir, yanlılanabilir sonuçlarıyla ortaya çıkar. Dolayısıyla yöntem ve nesnellik bilimsel çalışmaların temelini oluşturan iki ana unsur olarak bilinmektedir. Her ne kadar mantıklı, tutarlı ve özgün olsa da ortaya konulan çalışmanın vardığı sonuçlar literatürde karşılık bulabilecek bir temele dayanmıyorsa bilimsel yönü yine tartışmalı olacaktır. Bunun yanı sıra bilimsel çalışmalar sadece içerik yönüyle şekilsel olarak da katı kural ve gerekliliklere sahiptir. Anlaşılabacağı üzere bilimsel bir çalışmayı meydana getirmek birbirleriyle bağlantısı olan gereklilikleri sağlamakla mümkün olmaktadır.

Bilgisayar becerilerinin sadece hesaplamakla sınırlı olmadığı, aynı zamanda düşünebileceği, düşünce üretebileceği felsefesinden hareketle 2020'li yıllarda daha somut bir hale bürünen yapay zeka teknolojisi (AI), insanlığın seyrini değiştiren önemli bir kilometre taşı olarak yorumlanmaktadır. Makine öğrenimi tekniği ile milyarca veriyi sentezlemek üzere değerlendirmeye alan, verilen prompt (komut) ile insan zekasını taklit ederek özgün fikrinsel üretimler yapan yapay zeka teknolojisi gücünü ve becerilerini günbegün artırmaktadır. Yapay zekanın semptomlar üzerinden değerlendirme yaparak bir doktordan daha hızlı ve doğru bir şekilde hastalık tanısı koyduğu bilgisi kayıtlara

geçmiştir. Ortaya konulan bu çalışmanın hazırlanma evresinde, çok büyük emek ve tecrübe gerektiren yazılım teknolojileri bağlamında kusursuz çalışan kod ve komutlar yazdığı bizzat araştırmacı tarafından gözlemlenmiştir. Halihazırda doktorluk, yazılımcılık gibi zor ve kapsamlı eğitimler gerektiren mesleklerin dahi yerini alabileceği yaklaşımları dillendirilirken yapay zekanın bilim insanlarının yerini alıp alamayacağı konusunun araştırılması literatürdeki boşluğu doldurmak adına önemli bir gerekliliktir.

Amaç ve Yöntem

İnsan zekasını taklit ederek çarpıcı sonuçlar veren yapay zekâ (AI) teknolojisi, insanlığın önemli kilometre taşlarından biri olarak yorumlanmaktadır. Kullanıcılardan aldığı geri bildirimler ve üreticilerinin yaptığı sürekli güncellemeler ile "makine öğrenimi" (Zhou, 2022, 4) adı verilen gelişimini hızla sürdüren yapay zekâ teknolojisinin becerilerini ne ölçüde genişleteceğini öngörebilmenin zor olduğu ifade edilmektedir. Fütürist mantalitedeki teknoloji düşünürleri yapay zekânın insan hayatını kolaylaştırması, spesifik bilgiye daha hızlı ve kolay erişilmesi gibi pragmatik faydalardan çok getireceği risk ve tehlikeler üzerinde teoriler sunmaktadır (Başkaya & Karacan, 2022, 482). Bunların başında ise insan zekası ile rekabet edecek kadar hassas ölçekte çıktılar vermekte olan yapay zeka teknolojisinin pek çok mesleği ve meslek sahibini işsiz bırakacağı teorisi en çok tartışılan başlıklar arasında yer almaktadır (Aksakal & Ülgen, 2021, 839). Öyle ki yapay zekânın semptomlar prompt edildiğinde tıpkı bir doktor gibi kusursuz teşhis koyabildiği (Akalin & Veranyurt, 2021, 238), bir yazılımcı gibi kod ve komutlar yazdığı, bir içerik editörü gibi haber, blog yazıları hazırladığı yapılan araştırmalar sonucunda elde edilen bulgulardır (Xie, 2018, 1). Yapay zekânın pek çok kalifiye meslek mensubunu işsiz bırakabileceği tartışılırken (Sheikhi, 2022, 104) bilimin ve bilim insanının bu teknolojiden müspet, menfi ne ölçüde etkileneceğinin yine bilim bir perspektifle araştırılmasında bilimsel bir fayda ve gereklilik olduğu düşünülmektedir.

Yapay zeka teknolojisi pek çok bilim dalının yakından ilgilendiği güncel bir alandır. İletişim bilimleri de sosyal bilimler tarafında yapay zeka ile yakından ilgilenen alanlardan birisidir. İletişim bilimleri ve alt dalları olan halkla ilişkiler, gazetecilik ve radyo, televizyon sinema dallarında yapay zeka ile ilgili toplam 7 yüksek lisans tezi ve 1 doktora tezi kaleme alınmıştır (Yıldız, 2021, 614). Yapay zekanın iletişim mesleklerine ve dolayısıyla iletişim bilimleri literatürüne ciddi etkilerinin olacağı kaynaklarda ifade olunmaktadır (Kavut, 2022, 96).

Ortaya koyduğumuz bu çalışmada yapay zekâya iletişim bilimleri alanında promptlar girilerek bilimsel bir makale parçası oluşturması istenmiştir. Çıktılar karşılaştırmalı betimsel analiz (Ültay et al., 2021, 190-199) yöntemiyle incelenerek varsayımlar sınanmıştır. Ortaya koyduğumuz çalışma 2024 yılı yapay zekâ teknolojisinin mevcut haliyle bilimsel bir çalışma üretme yetisini ölçerek yapay zekâ ve bilim ilişkisinin bugünü ve geleceği hakkında bilimsel çıkarımlar yaparak literatürdeki önemli bir boşluğu doldurarak yapılacak yeni çalışmalara veri sunmayı gaye edinmektedir.

Kapsam ve Sınırlılıklar

Bilimsel çalışmaların önemli unsurlarından biri de ele alacağı konuyu bilimsel bir metot ve sınıflandırma gözeterek sınırlandırmasıdır (Türkmen, 2015, 11). Yapay zekâ ve bilim çok geniş çaplı iki kavram olup bütünüyle inceleyip rasyonel çıkarımlar mümkün değildir.

Yapay zekâ uzunca bir geçmişe sahip geniş kapsamlı bir alan ve de teknolojidir. Bilgi teknolojileri alanında faaliyet gösteren büyük ölçekli uluslararası şirketler iş modellerine göre private düzeyde çeşitli yapay zekâ motorları kullanmıştır. OPENAI firmasının son kullanıcıya hitap eden ve *prompt yaz - cevap al* modeline dayanan yapay zekâ uygulamaları ortaya koyduğumuz bu çalışmada sınamak için uygun görülmüştür.

- OPENAI Chat Gpt (Gpt 3.5- GPT4)
- Google Bard (2024 mevcut sürüm)

Yapay zekâ alanında sınanacak mecralar olarak seçilmiştir. Arama sorgularında her ne kadar yüzlerce, belki de binlerce sonuç çıksa da pek çoğu API adı verilen kanal vasıtasıyla verileri yine bu iki ana kaynaktan çekmektedir. Dolayısıyla hepsini birden çalışmaya dahil etmek sınırlılık ilkesine aykırı olacağı gibi aynı verileri tekrarlayacağı için mantıklı ve rasyonel de olmayacaktır. Öte yandan bu iki ana hizmetin public, diğer bir ifadeyle herkesin erişimine açık, incelenebilir ve analiz edilebilir olması da çalışmaya dahil edilmesinin bir diğer önemli sebebidir. Çalışmada elde edilen bulguların şeffaf bir şekilde yine bu mecralardan sınanabilecek olmasında bilimsel açıdan fayda görülmektedir.

Varsayımlar

Akademik bir makale bir veya daha fazla araştırmacı tarafından en iyi ihtimalle bir ay zaman alan, bazı durumlarda dergi hakemlerinin düzeltme talepleri ve diğer öngörülemeyen hususlarla ayları bulabilen bir süreç sonunda vücut bulabilmektedir (Al & Şencan, 2016, 454). Makale konusunun belirlenmesi, yöntemin tayin edilmesi, araştırma probleminin tespiti, kapsam ve sınırlılıkların ortaya konulması henüz başlangıç aşamasında uzun süre ve emek isteyen adımlardır. İnsan zekasıyla rekabet edecek kadar kusursuz sonuçlar verebilen yapay zekâ teknolojisinin her yönüyle yeterli ve kabul görebilir bir akademik çalışma yapıp yapamayacağı hususunun da yine bilimsel bir araştırmayla ortaya konulabileceği açıktır. Ortaya koyduğumuz bu çalışma ile yapay zekânın iletişim alanında bilimsel bir çalışma üretip üretemeyeceği konusuyla ilgili olarak birtakım varsayımların sınanmasının elzem olduğu görülmektedir.

V1: Yapay zekâ iletişim bilimi alanında kusursuz bir çalışma konusu bulamaz. Çıktıların mutlaka düzenlenmesi gerekir.

Yapay zekânın "Konu başlığı bul" gibi kısa, açık promptlara çarpıcı, özgün ve doğru cevaplar verdiği gözlemlenmektedir. Fakat bilimsel bir çalışma konusu her ne kadar akademik perspektife uygun, birebir eşleşmeye uğramayacak kadar özgün olsa da minval çalışmaları içermeyecek düzeyde de bakir olması beklenmektedir. Yapay zekâ her ne kadar özgün bir çalışma başlığı üretse de konunun daha önce farklı araştırmacılar tarafından çalışılmamış olması beklenmektedir. Birebir aynı konuda çalışmalar üretmek noktasında her ne kadar bir mani olmasa da bilimsel fayda yapılmış tekrarı değil, literatürdeki boşluğu dolduracak yeni çalışmalara ihtiyaç duymaktadır. Dolayısıyla birinci varsayımımızda yapay zekânın üreteceği çalışma başlığının kısmen yeterli olsa da manuel bir düzenleme gerektireceği varsayılmaktadır.

V2: Yapay zekâ her ne kadar özgün bir çıktı verse de iletişim bilimiyle alakalı eksiksiz bir "özet" (abstract) oluşturamaz.

İlk varsayımda ifade ettiğimiz hususların yerine getirilememesi, yeterli ve eksiksiz bir abstract oluşturulmasına da engeldir. Akademik makalenin özet bölümünde çalışmanın meydana geliş süreci, yöntemin nasıl uygulandığı gibi hususlara değinilmelidir. Bu noktada yapay zekâyâ kendi türettiği bir makale konusuna özet oluşturmasını isteyip çıktıların gözlemleyeceğiz.

V3: Yapay zekâ özetten sonuca kadar eksiksiz bir akademik makale üretmez, atıf yapamaz, kaynakça oluşturamaz.

İlk iki varsayımımızda belirttiğimiz hususların yanı sıra yapay zekâ araçlarında token (jeton) kavramı söz konusudur. Yapay zekâ ürettiği her karakter için bir jeton harcar ve jetonlar (token) sınırlıdır. Yapay zekâ hizmet sağlayıcıları bir defada harcanabilecek jeton miktarını suistimal, sunucu yükü önleme gibi kistasları göz önünde bulundurarak sınırlandırmaktadır. İletişim bilimleri alanında kaleme alınacak bir makalenin asgari 20 bin (boşluklu) karakter olacağı düşünüldüğünde yapay zekâ tüm süreçleri kusursuz olarak tamamlasa dahi jetonlar yetmeyecek veya sistem jetonları ekonomik kullanmak için makaleyi kısa tutacak ve eksiklikler meydana gelecektir.

Gözlem ve Değerlendirme

Bu aşamada üç farklı yapay zeka robotu makale başlığı üretme, özet oluşturma ve tam makale yazımı hususunda sınanmıştır. Çıktılar tablo ile gösterilip, nitelikleri itibarıyla irdelenerek tartışılmıştır

Yapay Zekâ ile Başlık Üretme

İlk aşamada yapay zekadan iletişim bilimleri alanıyla alakalı bir konu başlığı bulması istenmiştir.

Tablo 1: Yapay Zekânın Akademik Makale Başlığı Üretme Becerisinin Sınanması

Yapay Zekâ Aracı	Prompt (İstek)	Sonuç
OpenAI Chat GPT-3.5	İletişim bilimleri ile ilgili akademik bir makale başlığı oluşturur musun?	"Medya ve Sosyal İletişim Araçlarının Toplumsal Katılım Üzerindeki Etkileri: Dijital Medyanın Rolü"
OpenAI Chat GPT-4	İletişim bilimleri ile ilgili akademik bir makale başlığı oluşturur musun?	"Çok Kanallı Dijital Ortamlarda İletişim Stratejileri: İçerik Oluşturucuların Etkileşim ve Erişilebilirlik Üzerine Etkileri"
Google Bard		*

* Google Bard birden fazla, kapsamlı bir cevap sunmuştur. Ürettiği başlıkları farklı tarzlarda sınıflandırarak açıklamıştır.

Google Bard Genel:

- İletişim Bilimlerinde Yeni Ufuklar: Dijitalleşmenin Etkisi ve Gelecek Öngörülleri
- İletişimin Evrimi: Tarihsel Bir Bakış Açısıyla Medya ve Teknolojinin Rolü
- Kültürel Değişim ve İletişim: Farklı Toplumlarda Anlam Oluşturma Süreçleri
- İletişim ve Güç: Medya, Politika ve Toplum Üzerindeki Etkisi

Google Bard Araştırmaya Dayalı:

- Sosyal Medya Kullanımının Kişilerarası İlişkilere Etkisi: Bir Anket Çalışması
- Dijital Haber Tüketiminin Politik Katılım Üzerindeki Etkisi: Türkiye Örneği
- Reklamların Tüketici Davranışlarını Etkileme Stratejileri: Bir İçerik Analizi
- Sinema Filmlerinde Cinsiyet Temsilleri: Feminist Bir Bakış Açısıyla İnceleme

Google Bard Tartışmalı:

- Sosyal Medya: Dijital Bir Demokrasi mi Yoksa Nefret Söylemi Platformu mu?
- Yapay Zeka ve İletişimin Geleceği: Etik Sorunlar ve Potansiyel Riskler
- Dezenformasyon ve Propaganda: İletişim Bilimlerinin Rolü ve Sorumlulukları
- Sınır Ötesi İletişim ve Kültürel Kimlik: Globalleşmenin Etkileri

Google Bard Yaratıcı:

- Sözcüklerin Gücü: İletişim Bilimlerinin Gizemli Dünyası
- Görüntünün Dili: Medya ve İletişimde Görsel İletişimin Önemi
- Sessizliğin Anlamı: İletişimde Söylenmeyenlerin Gücü
- Bağlantılı Dünyada İletişim: Dijitalleşmenin yarattığı Fırsatlar ve Zorluklar

Google Bard Daha Özel:

- Televizyon Haber Programlarında Siyasi Dil Kullanımı: Bir İnceleme
- Sosyal Medya Influencer'larının Pazarlama Üzerindeki Etkisi: Bir Vaka Çalışması
- Çevrimiçi Oyunlarda İletişim: Sanal Ortamlarda Kimlik Oluşturma
- Dil Öğreniminde İletişim Teknolojilerinin Kullanımı: Etkili Yöntemler ve Uygulamalar

Prompt üzerinde böyle istekte bulunmasak da Google Bard bir dizi önerilerde de bulunmuştur. Bunlar şu şekildedir.

- Başlık kısa ve öz olmalı, makalenin konusunu açıkça yansıtmalıdır.
- Anahtar kelimeler içermeli, araştırmacıların makaleyi kolayca bulmalarını sağlamalıdır.
- İlgi çekici ve merak uyandırıcı olmalı, okuyucuları makaleyi okumaya teşvik etmelidir.
- Akademik formata uygun olmalı, gereksiz kelimelerden ve jargondan kaçınılmalıdır.

"Akademik dergilerin makale başlıklarına bakabilirsiniz. İletişim bilimleri ile ilgili kitapların ve makalelerin başlıklarını inceleyebilirsiniz. Online başlık oluşturma araçlarını kullanabilirsiniz."

Yapay Zekâ ile Makale Özeti Oluşturma

Bu aşamada yapay zekâya, kendi oluşturduğu başlıkla ilgili özet oluşturmasını istenmiştir.

OpenAI Chatgpt 3.5

Prompt:

"Medya ve Sosyal İletişim Araçlarının Toplumsal Katılım Üzerindeki Etkileri: Dijital Medyanın Rolü" başlığındaki akademik makale için bir özet oluşturur musun?

Cevap:

Bu makale, medya ve sosyal iletişim araçlarının toplumsal katılım üzerindeki etkilerini inceleyerek, dijital medyanın bu süreçte oynadığı kritik rolü ele almaktadır. Çalışma, geleneksel medya ile dijital medya arasındaki farkları ve dijital medyanın toplumsal katılım üzerindeki etkilerini derinlemesine analiz ederek, bu alandaki araştırmalara yeni bir bakış açısı sunmaktadır.

Makale, dijital medyanın bireylerin siyasi, sosyal ve kültürel konularda daha aktif ve bilinçli bir şekilde katılım göstermelerine olanak tanıdığını vurgulamaktadır. Sosyal medya platformlarının, haber alma, tartışma ve bilgi paylaşımı gibi faaliyetler üzerindeki etkileri incelenirken, aynı zamanda bu platformların toplumsal katılımı artırmada nasıl bir araç olarak kullanıldığına dair örnekler sunulmaktadır.

Ayrıca, dijital medyanın dezavantajlarını da ele alarak, bilgi kirliliği, yanlış bilgi yayılması ve dijital eşitsizlik gibi sorunların nasıl üstesinden gelenebileceği konularına da odaklanılmıştır. Makale, dijital medyanın toplumsal katılımı artırmadaki potansiyelini değerlendirmekte ve gelecekteki araştırmalar ve politika oluşturma süreçlerine katkıda bulunmak amacıyla öneriler sunmaktadır.

Sonuç olarak, bu makale, medya ve iletişim araçlarının toplumsal katılım üzerindeki etkilerini anlamaya yönelik bir önemli kaynak sunmaktadır ve dijital medyanın bu süreçteki kilit rolünü vurgulayarak, bilgiye daha açık, katılımcı ve bilinçli bir toplum oluşturma potansiyelini ele almaktadır.

OpenAI Chat GPT 4

Prompt: "Medya ve Sosyal İletişim Araçlarının Toplumsal Katılım Üzerindeki Etkileri: Dijital Medyanın Rolü" başlığındaki akademik makale için bir özet oluşturur musun?

Cevap:

Bu çalışma, medya ve sosyal iletişim araçlarının, özellikle dijital medyanın, toplumsal katılım üzerindeki etkilerini incelemektedir. Araştırma, geleneksel medya (gazete, radyo, televizyon) ve dijital medya platformlarının (sosyal medya, bloglar, çevrimiçi forumlar) toplumsal olaylar, siyasi süreçler ve sivil katılım üzerinde nasıl farklı roller üstlendiğini karşılaştırmalı olarak ele alır.

Çalışma, dijital medyanın toplumsal katılımı artırdığını ve bireylerin bilgiye erişimini kolaylaştırdığını göstermektedir. Dijital platformlar, kullanıcıların bilgi alışverişini yapmalarını, fikirlerini ifade etmelerini ve topluluklar oluşturmalarını sağlayarak sivil katılımı teşvik eder. Ancak, bu platformların aynı zamanda yanıltıcı bilgilerin yayılmasına ve kutuplaşmaya yol açabileceği de vurgulanmaktadır.

Araştırma, dijital medyanın toplumsal katılım üzerindeki etkisinin, kullanıcının medyayı kullanma biçimine, karşılaştığı içeriğin türüne ve bireysel özelliklerine (yaş, eğitim düzeyi, siyasi eğilimler gibi) bağlı olduğunu belirtir. Dijital medyanın olumlu etkilerinin yanı sıra, bireylerin ve toplumların karşı karşıya kaldığı zorluklar ve riskler de tartışılmaktadır. Bunlar arasında gizlilik endişeleri, bilgi kirliliği, nefret söylemi ve sosyal ayrımcılık bulunur.

Sonuç olarak, çalışma, dijital medyanın toplumsal katılımı şekillendirmede önemli bir araç olduğunu, ancak bu aracın getirdiği sorumlulukların ve potansiyel risklerin de farkında olunması gerektiğini vurgular. Dijital medyanın toplum üzerindeki etkilerini anlamak ve yönetmek için çok yönlü bir yaklaşım ve çeşitli paydaşların (politika yapıcılar, medya kuruluşları, sivil toplum kuruluşları) iş birliği gerektiği sonucuna varır.

Bu özet, genel bir çerçeve sunar ve makalenin ana hatlarını özetler. Ancak, daha ayrıntılı bilgi ve özel bulgular için makalenin tam metnine başvurmanız önemlidir.

Google Bard

Prompt: "Kültürel Değişim ve İletişim: Farklı Toplumlarda Anlam Oluşturma Süreçleri" başlığındaki akademik makale için bir özet oluşturur musun?

Cevap:

Kültürel Değişim ve İletişim: Farklı Toplumlarda Anlam Oluşturma Süreçleri

Özet:

Bu makale, kültürel değişim ve iletişim arasındaki karmaşık ilişkiyi incelemektedir. Farklı toplumlarda anlam oluşturma süreçlerini keşfederken, dil, semboller, ritüeller ve diğer iletişim biçimlerinin rolünü araştırmaktadır. Makale, kültürün statik bir varlık olmadığını, aksine sürekli değişim halinde olduğunu savunmaktadır. Bu değişim, teknolojik gelişmeler, göç, küreselleşme ve diğer faktörler tarafından yönlendirilmektedir.

Makalede ele alınan bazı önemli noktalar şunlardır:

Kültürel değişimin farklı toplumlarda farklı şekillerde nasıl gerçekleştiği.

Dilin ve diğer iletişim biçimlerinin kültürel değişimdeki rolü.

Anlam oluşturma süreçlerinin farklı toplumlarda nasıl farklılaştığı.

Kültürel değişimin iletişim kurma şeklimizi nasıl etkilediği.

İletişimcilerin ve dilbilimcilerin kültürel değişimin karmaşıklığını anlamadaki rolü.

Makale, aşağıdakiler gibi çeşitli araştırma sorularına cevap vermektedir:

Farklı toplumlarda anlam nasıl oluşur?

Kültürel değişim, anlam oluşturma süreçlerini nasıl etkiler?

İletişim, kültürel değişimin nasıl bir araçtır?

Farklı kültürlerden insanlar arasındaki iletişimi nasıl geliştirebiliriz?

Makale, iletişim bilimleri, dilbilim, antropoloji ve sosyoloji gibi çeşitli disiplinlerden araştırmacılara hitap etmektedir. Kültürel değişim ve iletişim arasındaki ilişkiye dair kapsamlı bir bakış açısı sunmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Kültürel değişim, iletişim, anlam oluşturma, dil, sembol, ritüel, farklı toplumlar

Yapay Zekâ ile Tam Makale Oluşturma

Bu aşamada yapay zekâyâ ürettiği konuyla ilgili tam bir makale yazması istenmiştir.

OpenAI Chat GPT-3.5: Bu model sadece bir özet yazmış, kalan kısımlar başlık olarak bırakılmıştır. Prompt bir makale yazmak yerine makalenin yazım süreci hakkında

tavsiyelerde bulunan ve kolaylık olması açısından alt başlıkları oluşturan bir cevap döndürmüştür.

OpenAI Chat GPT-4: Bu model de öncülü 3.5 sürümü gibi tam bir makale yazmayarak tavsiyelerde bulunmuştur. 3.5'den farklı olarak şu şerhi de düşmüştür.

"Aşağıda, bir akademik makalenin temel yapı taşlarını içeren bir örnek yer almaktadır. Lütfen unutmayın ki bu, bir makalenin sadece özetidir ve gerçek bir araştırma veya veri analizi içermez".

Google Bard: Prompta diğer modeller gibi olumlu yanıt verse de özet mahiyetinde kısa bir içerik hazırlamıştır. Atıf yapamasa da 3 kaynak barındıran eksik bir kaynakla oluşturduğu gözlemlenmiştir.

Yapay Zekanın Akademik Çalışmalarda Kullanımının Doğuracağı Muhtemel Sorunlar ve Öneriler

İntihal, para ile bir başkasına hazırlatma gibi etik dışı yöntemlerin akademide ciddi bir sorun meydana getirdiği açıktır. Turnitin gibi yazılımların geniş veritabanlarıyla hazırlanan bir akademik çalışmanın (tez veya makale) intihal (benzerlik) içerip içermediğini tespiti hızlı ve kolaydır (Toprak, 2017, 4). Yapay zeka araçları genel itibarıyla her sorguya özgün yanıtlar üretmektedir. Dolayısıyla bu araçlarla üretilen metinlerin Turnitin incelemesini geçebilmesi mümkün olabilir. Fakat göz ardı etmemek gerekir ki yapay zeka araçları geliştirme aşamasını günbegün sürdüren ve sürekli güncellenen yapıdadır. Dolayısıyla bu geçiş süreçlerinde çoğu zaman tutarsız cevaplar ve çıktılar üretebilmektedir. Öte yandan yapay zeka araçlarının "temperature" dengeleri çok hassas ve hataya açıktır (Davis, Bulck, Durieux, & Lindvall, 2024, 4). Yapay zeka araçları bir taraftan kendini özgün olmaya zorlarken diğer taraftan da gerçeklik ve anlam dengesini korumak zorundadır. Araştırmamız esnasında "Nasılsın?" şeklindeki sohbetvari komutu yüksek ve düşük temperature altında sınadık. Normal değerlerde "Size nasıl yardımcı olabilirim?" diye yanıt döndürürken değerler yükseltildiğinde "*Merhaba benim adım Ahmet ...*" diye söze başlayarak hayali bir kişilik oluşturarak cevap verdiği gözlemlenmiştir. Dolayısıyla yapay zeka her ne kadar özgün çıktılar üreterek Turnitin aşamasını geçebilse dahi var olmayan olgu veya kaynaklara atıfta bulunan safsata içerikler üretmesi muhtemeldir. Ve bu durum tespit edilebilir, gözlemlenebilir bir yapıdadır. Öte yandan üslup, konuyu ele alış tarzı, tutarlılık, kaynakça incelemesi gibi biz dizi yollar takip edilerek sunulan makale veya tez çalışmasında yapay zeka etkisinin olup olmadığı tespit edilebilir. Bunun yanı sıra tıpkı Turnitin gibi çevrimiçi bir araç geliştirilmesi mümkündür. İlerleyen zamanlarda akademik kuruluşların tez ve makale çalışmalarındaki yapay zeka etkisini, katkısını gözlemlemek için özel personel istihdam etmesi de ihtimaller arasında sayılabilir.

Tartışma ve Sonuç

Son kullanıcının soru sorup cevap alabileceği kadar basitleşen ve herkesin erişebileceği hale gelen AI (yapay zekâ) teknolojisinin ürettiği çözümler insanoğlunun geçmişten bugüne değin devam edegelen makineleşme sürecinin bu yüzyıldaki önemli bir dönüm noktası olarak kabul edilebilir. Modern dünyanın ikinci bir sanayi devrimi olarak da nitelenmek yanlış olmaz. Bugüne değin hep bir şeyleri depolamak, saklamak ve istenildiğinde sunmak üzere işleyen teknolojinin artık insan gibi düşünerek insana yardımcı olduğu yapay zekâ merhalesine erişmesinin dünya üzerinde pek çok şeyi değiştirip dönüştüreceği açıktır. Bu noktada yapılan tartışmalar ve dile getirilen fütüristik yaklaşımlar arasında en çok dillendirilen yapay zekânın beyaz yaka dediğimiz meslek grubunun yerini alacağı, diğer bir ifadeyle yapay zekânın güncel ve gelecekteki versiyonlarının pek çok kişiyi işsiz bırakacağı görüşüdür (Börü & Bekmezci, 2023,1). Robotların kas gücüne dayalı pek çok işi ve dolayısıyla insan iş gücünü minimize etmesine paralel olarak yapay zekânın da düşünsel alanda hizmet sektöründe insana olan ihtiyacı azaltacağı düşünülmektedir.

Mevcut yasal düzenlemeler ve yürürlükteki eğitim sistemi gereği toplam 12 yıl ilk ve orta öğretim, 4 yıl lisans eğitimi, 2 yıl yüksek lisans eğitimi, 4 yıl doktora eğitimi olmak üzere bir bilim insanının yetişmesi en iyi ihtimalle 22 yıl zaman almaktadır. Bir akademik çalışma meydana getirmek için literatür taraması, yapılmış çalışmaların okunması incelenmesi, yöntembilim araştırması ve çalışması, yazım ve düzeltme çalışmaları gibi en iyi ihtimalle haftalar ve aylar süren bir süreci kapsamaktadır. Çevrimiçi bir uygulamanın tek dokunuşla çeyrek asrı bulan bir süreci saniyelere indirgeyebileceği düşüncesi bilimsel açıdan önemli bir kırılma noktasıdır. Yapay zekânın doktorluk, yazılımcılık gibi ileri eğitim gerektiren mesleklerde dahi çözüm ürettiği, bilim insanlarının dahi yerini alabileceği, bilimsel çalışma yapabileceği hususu her ne kadar öznel, subjektif pencerede tartışılabilir de bu durumun bilimsel bir perspektifle incelenmesi ve gözlemlenmesi gereklidir. Mevcut bilim dünyası intihal sorunları, kırtasiyelerden alınan tezlerle elde edilen liyakatsiz ünvanlar gibi devasa etik sorunlarla uğraşırken bir çevrimiçi uygulamanın kusursuz bir şekilde bilimsel çalışma üreteceği hususunun doğrulanıp yanlışlanması yine bilimsel bir perspektifle mümkün olabilir. İletişim bilimleri özelinde yaptığımız araştırma ile farklı model ve mimarideki yapay zekâ araçlarından çıktılar istenmiş ve sonuçlar nezdinde varsayımlar sınanmıştır.

Akademik Makale Başlığı Üretmede Yapay Zekâ Becerisi: OpenAI sürümleri her ne kadar düzenlenmesi gerekecek türde çıktılar verse de bunlar minimal seviyededir. Google Bard'ın çok daha çeşitli ve başarılı örnekler sunduğu gözlemlenmiştir. Yapay zekâ araçlarının ürettiği makale başlıklarının pek çoğunun literatüre katkı sağlayacak özgün yapıda olduğu söylenebilir. Dolayısıyla ele aldığımız bu çalışmadaki birinci varsayım doğrulanamamıştır. Yapay zekâ herkesin yazabileceği bir kaç basit prompt (komut) ile bilimsel geçerliliği ve gerekliliği olan makale başlıkları üretebilecek durumdadır. Bu durumun özellikle lisansüstü eğitimde öğrencilere ikincil bir sanal danışman rolü

üstlenecek bir yardımcıının oluşmasına sebebiyet vereceği ve bunun da lisansüstü eğitime katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Tablo 2: Yapay zekanın akademik makale başlığı üretme becerisinin değerlendirilmesi

Yapay Zekâ Modeli	Çıktı Değerlendirmesi		
	Yeterli	Orta	Yetersiz
OpenAI Chat GPT-3.5		X	
OpenAI Chat GPT-4	X		
Google Bard	X		

Akademik Makale Özeti Üretmede Yapay Zeka Becerisi: Özet, diğer bir ifadeyle *abstract* akademik bir makalenin önem arz eden bileşenlerinden biridir, ve de ilkidir. Yeterli uzunlukta olması, çalışmanın meydana geliş süreçleri ve uygulanan yöntemden bahsetmesi gibi bir dizi hususları içinde barındırması gerekmektedir. Bunun yanı sıra çalışmanın akademik dizinlerde o alanla ilgili araştırma yapan bilim insanları için bulunabilir olması açısından anahtar kelime (*keyword*) barındırır. Ortaya koyduğumuz bu çalışmada bir önceki aşama olan makale başlığı üretmede aldığımız çıktıları kullanarak yapay zekâdan başlıkla ilgili akademik bir makalenin özet kısmını tamamlamasını istedik. Makale özetinin çalışma bittikten sonra en son aşamada kaleme alındığı hususu gözardı edilmemelidir. Bu noktada bitmiş bir makale olmadığından yapay zekânın yeterli bir özet çıkarabilmesi mümkün değildir. Dolayısıyla incelememizi bu hususları göz önünde bulundurarak üretilen çıktının biçimsel uygunluk ve bilimsel perspektif bağlamında tutarlılığı sınanmıştır.

Elde ettiğimiz çıktılarda üretilen özet metinlerinin bilimsellikten uzak bir üslup ve yaklaşımla oluşturulduğunu söylemek mümkündür. Ayrıca iki model anahtar kelime de üretmemiştir. Hazırlanan özet metinlerin genel itibariyle kısa ve dolgu cümleler olduğu gözlemlenmiştir. Çalışmamızdaki ikinci varsayımın doğruluğu elde edilen çıktılar nezdinde doğrulanmıştır.

Tablo 3: Yapay zekânın akademik makale özeti çıkarma becerisinin değerlendirilmesi

Yapay Zekâ Modeli	Çıktı Değerlendirmesi		
	Yeterli	Orta	Yetersiz
OpenAI Chat GPT-3.5			X
OpenAI Chat GPT-4			X
Google Bard		X	

* Google Bard dışındaki modeller anahtar kelime üretmemiştir.

Tam Akademik Makale Üretmede Yapay Zekâ Becerileri: Çalışmamızın ilk aşamasında elde ettiğimiz makale konularıyla ilgili yapay zekâ araçlarına eksiksiz bir akademik makale üretmesi prompt edilmiş ve çıktılar gözlemlenmiştir. Tüm yapay zekâ modelleri bu promptun yerine getirmenin mümkün olmadığına dair ifadeler kullanarak sadece taslak mahiyetinde çıktılar üretmiştir. Çıktılar içinde atıf ve kaynakçaya rastlanmamıştır. Google Bard atıf göstermeden kaynakça oluşturmak gibi yanlış bir yöntemi denese de başarılı olamamıştır.

Tablo 4: Yapay zekânın akademik makale üretimi becerisinin değerlendirilmesi

Yapay Zeka Modeli	Çıktı Durumu					
	Özgün Mü?	İçindekiler Tablosu ve Konu Alt Başlıklar Var mı?	Atıf ve Kaynakça İçeriyor Mu?	Genel Değerlendirme		
Yeterli				Geliştirebilir	Yetersiz	
OpenAI Chat GPT-3.5	✓	✓	X			X
OpenAI			X			X

Chat GPT-4	✓	✓				
Google Bard	✓	✓	! Var ama Yetersiz			X

Çıktılar Turnitin ortamında değerlendirilmemiştir. Fakat açık kaynaklı sorgular neticesinde birebir eşleşmeye rastlanmamıştır. Buradan hareketle yapay zekânın internet havuzundaki mevcut bir veriyi kopyalayarak sunmadığı ve dolayısıyla özgün akademik veriler ürettiği söylenebilir. Fakat intihal kavramının sadece copy-paste (*kopyala-yapıştır*) pratiğinden ibaret olmadığı, bir başka bilim insanına ait eseri Turnitin vb. yazılımların tespit etmemesi için özgünleştirilerek yeniden yazılsa da (rewrite) atıf yapılmadığı sürece intihal suçunu teşkil edeceği göz ardı edilmemelidir. Çıktılar incelendiğinde yapay zekânın atıf yapamadığı ve kaynakçayı yanlış oluşturduğu gözlemlenmiştir.

Elde edilen veriler ışığında şunu söylemek gerekir ki yapay zekâ teknolojisi mevcut durumuyla iletişim bilimleri alanında tek başına bilimsel bir çalışma yapacak düzeyde değildir. İletişim bilimi alanında yetkinliği bulunmayan herhangi bir kişinin bu araçlarla hakemli bir dergide yayına kabul edilecek düzeyde bir çalışma meydana getirebilmesi mümkün görünmemektedir. Dolayısıyla "**Yapay Zekâ bilim insanlarının yerini alacak**" önermesi bu çalışma kapsamında elde edilen ve değerlendirilen bulgular kapsamında iletişim bilimleri özelinde geçerli olabilecek ve de tartışılacak düzeyde bir önerme değildir. Fakat bu teknolojinin iletişim bilimleri alanında yetkin kişilerin katkı ve yönlendirmeleriyle sanal bir asistan, yardımcı görevi üstlenecek bir potansiyeli taşımaktadır. Yapay zekâ yapısı gereği ek komutlar (prompt) yardımıyla anlık olarak yeniden düşünerek komuta en uygun güncel cevaplar verebilen bir yapıdadır. İletişim bilimi uzmanlarının oluşturacağı özel promptlar, iletişim bilimi literatüründeki kaynak eserlerin PDF formatıyla yapay zekâyâ öğretilmesi bilimsel alanda yapay zekâ kullanımını önemli ölçüde iyileştirecektir. Yapay zekâ bir iletişim bilimcisinin yerini almasa da alana dair yapılacak çalışmalarda nitelikli bir yardımcı görevi görecektir ve çalışmaların üretim sürecini olumlu yönde kısıltacaktır.

KAYNAKÇA

- AKALIN, B., & VERANYURT, Ü. (2021). "Sağlık Hizmetleri ve Yönetiminde Yapay Zekâ". *Acta Infologica*, 5(1), 231-240.
- AKSAKAL, N. Y., & ÜLGEN, B. (2021). "Yapay Zekâ ve Geleceğin Meslekleri". *TRT Akademi*, 6(13), 834-853.
- AL, U., & ŞENCAN, İ. (2016). "Bilimsel İletişimin Dikenli Yolları: Makalelerin Yayın Süreci Üzerine Bir Değerlendirme". *Türk Kütüphaneciliği*, 30(3), 449-470.
- BAŞKAYA, F., & KARACAN, H. (2022). "Yapay Zekâ Tabanlı Sistemlerin Kişisel Veri Mahremiyeti Üzerine Etkisi: Sohbet Robotları Üzerine İnceleme". *Bilişim Teknolojileri Dergisi*, 15(4), 481-491.
- BÖRÜ, D. E., & BEKMEZCİ, M. (2023). Yapay Zeka Tarafından Yönetilmek İstiyor Muyuz ? -1. *İKÜ Gazetesi*.
- DAVIS, J., BULCK, L. V., DURIEUX, B. N., & LINDVALL, C. (2024). The Temperature Feature of ChatGPT: Modifying Creativity for Clinical Research. *JMIR Human Factors*.
- KAVUT, S. (2022). "Türkiye'de Yapay Zeka Alanında Yazılan Tezlerin İçerik Analizi Yöntemiyle İncelenmesi". *Examining the Theses on Artificial Intelligence in Turkey through Content Analysis* (41), s. 80-98.
- SHEİKHİ, M. (2022). "Yapay Zeka Kullanımının İş Piyasasına Etkisi". *Journal of Economics and Political Sciences*, 2(1), 102-111.
- TOPRAK, Z. (2017). "Türkiye'de Akademik Yazı: İntihal ve Özgünlük". *Boğaziçi Üniversitesi Eğitim Dergisi*, 34(2), s. 1-12.
- TÜRKMEN, S. (2015). "Bilimsel Çalışma Nasıl Yapılır?" İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Özel Hukuk Anabilim Dalı.
- ÜLTAY, E., ÜLTAY, N., & AKYURT, H. (2021). "Sosyal Bilimlerde Betimsel İçerik Analizi". *IBAD Sosyal Bilimler Dergisi*(10), 188-201.
- XIE, T. (2018). *Intelligent Software Engineering: Synergy between AI and Software Engineering*. 1.
- YILDIZ, E. (2021). "İletişim Alanındaki Yapay Zekâ Konulu Tezlerin İncelenmesi". *İstanbul Aydın Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 3(13), s. 605-618.
- ZHOU, Z. H. (2022). *Machine Learning*. (S. Liu, Çev.) Springer Nature Singapore.

Yıl/Year: 5, Sayı/Issue: 13, Aralık/December 2024, s. 16-39.

Yayın Geliş Tarihi / Article Arrival Date

Yayımlanma Tarihi / The Publication Date

Yayın Geliş Tarihi: 01-10-2024

Yayımlanma Tarihi: 31-12-2024

ISSN: 2757-6000

HABER FOTOĞRAFLARINDA GÖRSEL VE ESTETİK ÖĞELER: ÖDÜLLÜ BASIN FOTOĞRAFLARI ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME¹

Öğr. Gör. Hacı Mehmet ACAR

Mersin Üniversitesi, Rektörlük, hacimehmetacar@gmail.com,

ORCID: 0000-0001-8426-4051

Dr. Öğr. Üyesi Tamer KAVURAN

Fırat Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Görsel İletişim Tasarımı Bölümü

tkavuran@hotmail.com, ORCID: 0000-0001-8332-9802

ÖZET

Fotoğraf, sanat, tasarım ve iletişim açısından önemli buluşlardan biridir. Fotoğrafın icat edilmesiyle birlikte sanat alanında köklü değişimler meydana gelmiş ve fotoğraf, tasarım ve iletişim alanlarında da yeni olanaklar sağlayan bir araç olarak kullanılmıştır. İnsanların görme duyusuna hitap edebilmesi, akılda kalıcı olması, inandırıcılığı ve belge niteliği taşıması fotoğrafa önemli roller biçmiştir. Fotoğraf, bazen insanların duygularına hitap eden bir sanat eseri, bazen afişte kullanılan bir tasarım elemanı, bazen de gazetede yer alan bir haber fotoğrafı olarak insanlar tarafından kullanılmıştır.

Bu çalışmada farklı işlevlere sahip olan fotoğraf, sanat, tasarım ve iletişim kavramları açısından ele alınmıştır. Araştırmanın amacı, görsel ve estetik öğelerin haber fotoğrafındaki yerini ve önemini açığa çıkarmaktır. Bu bağlamda, analiz edilmek üzere doküman incelemesi tekniği ile basılı ve elektronik kaynaklar taranarak 5 adet haber fotoğrafı belirlenmiştir. Fotoğrafların seçiminde özellikle ödüllü fotoğraflar ve basın tarihinde önemli bir yere sahip olan foto muhabirlerinin çektiği fotoğraflar tercih edilmiştir. Fotoğrafların analiz edilmesinde göstergebilimsel çözümleme yönteminin yanı sıra grafik tasarım ilkeleri ve fotoğrafta kompozisyon öğeleri açısından da analize tabi tutulmuştur. Araştırma sonucunda elde edilen bulgular görsel ve estetik unsurların, haber fotoğraflarında önemli bir işleve sahip olduğunu ortaya koymuştur.

Anahtar Kelimeler: Fotoğraf, Haber Fotoğrafı, Sanat, Basın

¹ Bu çalışma Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim Bilimleri Anabilim Dalı'nda Öğr. Gör. Dr. Hacı Mehmet Acar'ın, Dr. Öğr. Üyesi Tamer Kavuran danışmanlığında yazdığı "Görsel İletişim ve Tasarım Aracı Olarak Haber Fotoğraflarında Sanatsal Yaklaşımın Önemi" başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.

VISUAL AND AESTHETIC ELEMENTS IN NEWS PHOTOGRAPHS: AN EVALUATION ON AWARD-WINNING PRESS PHOTOGRAPHS

ABSTRACT

Photography is one of the essential inventions in terms of art, design, and communication. Photography's invention brought about radical changes in the art field, and it served as a tool that opened up new opportunities in design and communication. Its ability to appeal to people's sense of sight, its memorability, its credibility, and its document quality have all played important roles in photography. Photography has been used as a work of art that evokes emotions, a design element in posters, and a news photo in newspapers.

This study examines photography, which serves various functions through the lenses of art, design, and communication concepts. The research's goal is to reveal the place and importance of visual and aesthetic elements in news photography. In this context, we analyzed 5 news photos using the document review technique, scanning both printed and electronic sources. We prioritized selecting award-winning photos and those from photojournalists who hold significant positions in press history. We analyzed the photos not only using the semiotic analysis method but also by applying graphic design principles and composition elements in photography. The research findings revealed that the visual and aesthetic elements play an important role in news photographs.

Keywords: Photograph, News Photo, Art, Press

GİRİŞ

Sanat ve tasarım alanlarında önemli ölçüde etkili olan fotoğraf, medya ve basın alanında yapılan çalışmaları da derinden etkilemiştir. Fotoğrafın basın dünyasına girmesi, basın tarihinin en önemli dönüm noktalarından biri olmuştur. Basının ideoloji ve propaganda aracı olarak kullanıldığı düşünüldüğünde basında fotoğraf kullanımının yeri ve önemi daha da artmaktadır. Gisele Freund'a göre fotoğrafın basın alanına girmesi kitlelerin dünya görüşlerini etkileyen büyük bir olaydır. Freund, fotoğrafın basın dünyasına girmesiyle birlikte insanların dünyayı görmeye başladıklarını ifade etmektedir (Freund, 2008:96).

Görsel basının temelini oluşturan fotoğraf, basında kullanılmaya başlandığı ilk zamanlardan günümüze kadar etkili bir görsel iletişim aracı olarak günümüze kadar gelmiştir. Gerek yazılı basında gerekse görsel basında fotoğraf her zaman kendisine yer bulmuştur. Gazete ve dergi gibi mecralarda sunulan haberlerin içerikleri ve haber metinleri fotoğraflarla desteklenmiştir.

Fotoğrafın yazılı iletişimde kullanılması İngiliz Fotoğrafçı Roger Fenton ile başlamıştır. 8 Mart 1855'te yanında 5 fotoğraf makinesi ve 700 cam levha ile Balaklava'ya giden Fenton, Osmanlı-Rus devletleri arasında gerçekleşen Kırım Savaşı'nda fotoğraflar çekmiştir. Fenton'un bu savaşta çektiği fotoğraflar, daha çok politik amaçlı çekilmiş propaganda fotoğraflarıydı. Bu fotoğraflar, savaşta askeri birliklerinin iyi durumda olduklarını göstermek amacıyla sergilenmek üzere Paris'e gönderilmiştir (Modiano, 2007:69). Roger Fenton'un bu fotoğraflarından sonra yazılı basında fotoğraf kullanımı hızla yaygınlaşmaya başlamıştır.

Matbaa ve baskı teknolojilerindeki ilerlemelerin de etkisiyle haber fotoğrafları gazete ve dergi gibi geleneksel medyada sıklıkla kullanılmaya başlamıştır. Kanburoğlu'na (2013:35) göre fotoğrafın gazetelerde kullanılmaya başlanmasıyla birlikte haber içeriklerinde ve habercilik anlayışında da önemli değişiklikler meydana gelmiştir. Bir olayın aktarılmasında çoğu zaman uzun betimlemelerin gerektiği, olayın nasıl gerçekleştiğinin tasvirinin muhabire bırakıldığı haber metinlerinin yerine konan tek bir fotoğraf, kimi zaman bu uzun metinlerin verdiği mesajları daha anlaşılır ve daha etkili hale getirebilmektedir. Ayrıca gazete ya da dergide yer alan herhangi bir olayın aktarımında söz konusu olayın içeriği hem yazılı hem de görsel olarak aktarılarak, haberin etkisi artırılabilir. Okuyucunun haber ile ilgili görüntüleri görebilmesi, haberin içeriğini daha iyi anlamasına yardımcı olduğu gibi haberin inandırıcılığına da katkı sağlamaktadır. Çünkü "yazılı sözcükler soyuttur; ama fotoğraf, herkesin içinde yaşadığı dünyanın somut yansımasıdır." (Freund, 2008: 96). Öte yandan fotoğrafın evrensel olma niteliği sayesinde bazen yazının anlatamadığı olayı fotoğraf tek başına anlatabilmektedir. Ayrıca, fotoğraf, haber metnini sadece desteklemekle kalmaz aynı zamanda o haberin daha detaylı bir şekilde anlaşılmasına katkı sağlayabilir (Kanburoğlu, 2013:259).

Basında ve habercilikte kullanılan haber fotoğrafının haber verme özelliğinin artırılması için güçlü bir görsel anlatıma ihtiyaç olduğunu söylemek mümkündür. Dolayısıyla bir haber fotoğrafının güçlü bir anlatıma sahip olabilmesi için görsel açıdan da güçlü bir etkiye sahip olması gerekmektedir. Bu da sanatsal yaklaşım, estetik bakış açısı, yaratıcı teknikler ve tasarım araçlarıyla mümkün hale gelebilmektedir.

Araştırma, fotoğrafın, sanat, tasarım ve iletişim kavramları açısından ele alınmasını ve haber fotoğraflarında sanatsal yaklaşımların önemini açığa çıkarmayı amaçlamaktadır. Ayrıca, bu araştırma, haber fotoğraflarının salt bir belgeden ibaret olmadığını, haberin içeriğini aktarırken en az haber metni kadar öneme sahip olduğunu, dolayısıyla haberin aktarımında nitelikli ve etkileyici haber fotoğraflarının elde edilmesi gerektiğini, bunun da ancak sanatsal yaklaşım, estetik bakış açısı, yaratıcı teknikler ve tasarım unsurlarıyla mümkün olabileceğini ortaya koymayı amaçlamaktadır.

Araştırmanın yöntem ve kurgusu tarama modeline göre şekillenmiştir. Konuyla ilgili ulaşılabilen kaynaklarla sınırlı olan bu araştırma, kuramsal olarak sanat, estetik, tasarım, iletişim, haber, haber fotoğrafı ve basın konularıyla ilgili literatürde ulaşılabilen elektronik ve basılı olmak üzere yerli ve yabancı kaynakları kapsamaktadır.

Bu araştırma ile haber fotoğraflarında estetik bakış açılarının, yaratıcı tekniklerin ve tasarım unsurlarının görsel anlatıma nasıl katkı sağladığı gösterilmeye çalışılmıştır. Bu nedenle basın ve habercilik anlamında önemli bir araç olan haber fotoğrafı konusunun sanat ve tasarım açısından incelenmesi önem arz etmektedir. Çünkü geçmişte olduğu gibi gelecekte de haber fotoğrafının yaygın ve etkin bir şekilde kullanılmaya devam edeceği ön görülmektedir.

Bir Sanat Dalı Olarak Fotoğraf

Fotoğrafın sanat olup olmadığı konusu geçmişten günümüze sürekli tartışılmıştır. Fotoğrafi, sanat yapmak için bir araç olarak görenlerin aksine fotoğrafın bir sanat değil zanaat olduğunu savunanlar da olmuştur. Fotoğraf makinesinin ilk icat edildiği 1840'lı yıllarda ise fotoğrafın resim sanatının yerini alacağı düşüncesi egemen olmuştur. Bununla birlikte ressamlar, ışık ve mekân etkileri yaratmak açısından fotoğraftan önemli ölçüde yararlanmışlardır. Düşünülenin aksine fotoğraf, resim sanatının yerini almamış; ancak, portre vb. gibi görüntüyü olduğu gibi aktaran resim türlerinin değerinin azalmasına neden olmuştur. Dolayısıyla fotoğraf, resim sanatı ile rekabet eden bir yöntem haline gelmiştir (Perdahcı, 1999:74).

20. yüzyılda ortaya çıkan modernizmin etkisiyle resim, müzik ve edebiyatta soyutlamalar ve deneysel çalışmalar yapılmıştır. Ancak pek çok sanatçı, sinema ve caz gibi yeni sanat alanlarının yanı sıra fotoğrafın da sanat değil zanaat olduğu düşüncesiyle mücadele etmek zorunda kalmışlardır. Fotoğrafın sanat olup olmadığı düşüncesinde dışavurumcu argümanlar rol oynamıştır. Bununla birlikte fotoğrafın resimsel bir şekilde oluşturulması fikrine karşı çıkılarak, saf fotoğrafçılık adı verilen fotoğrafçılık savunulmuştur. Öte yandan genellikle fotomontaj tekniği kullanarak deneysel fotoğraf çalışmaları yapan Avrupalı modernist fotoğraf sanatçıları da Amerikalı fotoğraf sanatçıları gibi fotoğrafın sanat olduğuna tam olarak güveniyor ve fotoğrafın sanat olup olmadığı tartışmalarını kabul etmiyorlardı (Shiner, 2018:351-352). Moholy Nagy, fotoğrafın sanat olup olmadığı sorusunun yanlış bir soru olduğunu savunmuştur. Fotoğrafın resmin yerini almasının söz konusu olamayacağını ve asıl, resim ve fotoğrafın nasıl bir ilişki içerisinde olduğuna ve sanayi devrimi sonucunda gelişen yeni tekniklerin yeni biçimlerin doğmasına nasıl katkıda bulunacağına odaklanılması gerektiğini savunmuştur. Nagy'nin bu görüşünden fotoğraf konusunda yapılan yorumların resim alanındaki estetik ve felsefi kavramlara değil, fotoğrafın kendi yasalarının incelenerek bu bağlamda ele alınması gerektiği anlaşılmaktadır (Freund, 2008:175).

20. yüzyıl başları aynı zamanda fotoğrafın bir sanat biçimi olarak kabul edildiği bir dönem olmuştur. O dönemlerde Avrupalı ve Amerikalı bazı sanatçılar fotoğraflarını sergilemek amacıyla çeşitli topluluklar kurmuşlardır. Bu sanatçıların fotoğraf çalışmalarında gerçeği betimleyen ve natüralizm barındıran sanat formu egemen olmuştur. İlk zamanlar ressamlardan çokça eleştiri alan bu sergiler, zamanla değer görmeye başlamıştır (Farthing, 2017:356). 1960 sonrası gerçekleşen sanat akımları ve sanat hareketlerinin de etkisiyle fotoğraf, çoğaltılarak kullanılan malzemelerin başında gelmiştir (Ertan ve Sansarcı, 2017:205).

Günümüzde fotoğrafın sanat olup olmadığı tartışmalarına bakıldığında ise alanyazında fotoğrafın sanat olduğu yönünde görüşlerin ağırlıkta olduğu görülmektedir. Ressam Mehmet Yılmaz, (2013:7) "Fotoğraf Resimdir" adıyla yayınladığı kitabında fotoğrafın bir resim türü olduğunu şu sözlerle ifade etmiştir: "Fotoğraf bir resim türüdür.

Bazı resimler fırçayla bazıları da makineyle yapılır – tıpkı bazı kazakların tığla, bazılarının da makineyle örüldüğü gibi. Nihayetinde, fırça da, tığ da, makine de birer araçtır.” Yani fotoğrafın da resim yapmak için kullanılan diğer araçlar gibi bir sanat aracı olduğunu ileri sürmüştür. Sözen ve Tanyeli (2018:110) ise, fotoğrafı “görüntünün bir mercekle sistemi aracılığıyla eczalı duyarkat üzerine sabitleştirilmesiyle oluşan resim” şeklinde tanımlayarak, fotoğrafı resim olarak nitelendirmişlerdir. Tekin Ertuğ, (2011:41) “her fotoğrafçı, fotoğraf sanatının kendisine sağladığı geniş olanaklardan ancak kendi yaratıcılığı ölçüsünde yararlanabilir. Yaratım sürecinde olmazsa olmaz denebilecek derecede önemli tek ve anlamlı şey ise sanat insanın ‘özgür irade’sidir.” diyerek fotoğrafı bir sanat dalı olarak görmüş ve fotoğraf sanatında da diğer sanat alanlarında olduğu gibi yaratıcılığın önemine vurgu yapmıştır. John Hedgecoe (1999:12) da aynı şekilde yaratıcılığın önemine değinerek, diğer sanat alanlarında olduğu gibi fotoğraf konusunda da iyi bir sonuç elde edebilmek için hayal gücü ve yaratıcılığın etkili olduğunu söylemiştir. Gisele Freund (2008:171) ise günümüzde fotoğraf sanatında çeşitli yönelimler olduğunu ve bu yönelimler arasında iki büyük akım olduğunu belirtmiştir. Bunlardan birinci grupta yer alan fotoğrafçılar için görüntü, kendi duyguları aracılığıyla çağımızın gerçeklerini dile getirdikleri bir araç olarak görüyor ve insani ve toplumsal konularda sorumluluk sahibi olduklarını düşünüyorlardı. İkinci grupta yer alan fotoğrafçılar ise sanat alanındaki kişisel yönelimlerini gerçekleştirmek amacıyla fotoğrafı kullanıyorlardı. Her iki grubun ortak özelliği ise ikisinde de sanatçı ve zanaatçıların bulunmasıydı.

“Fotoğrafta estetik hem fotoğraf felsefesini hem de fotoğrafın sanatsal ya da biçimsel niteliğini ilgilendiriyor. Birçok fotoğrafçı kendine sanatçı demese ya da fotoğrafı bir sanat olarak tanımlamasa da sanat olsun olmasın, fotoğraf her zaman sanatsal ya da biçimsel nitelikleri barındırır.” (Erzen, 2015:11). Erzen’in bu ifadelerinden de anlaşılacağı gibi fotoğrafın veya fotoğrafçının amacı bilgi yaymak, iletmek ya da farkındalık yaratmak olsa da fotoğrafta her zaman sanatsal veya estetik biçimsel nitelikler bulunabilmektedir.

Tüm bu bağlamda fotoğrafın biçim ve içerik bakımından kendine özgü bir anlatım dilinin olduğunu ve sanatın önemli bir alanı olarak varlığını sürdürdüğünü söylemek gerekir. Keşfedildiğinden günümüze kadar dünyanın pek çok yerinde fotoğraf, sanatçılar tarafından bir sanat aracı olarak kullanılmıştır. Fotoğraf, fotoğraf sanatçısının kendi iç dünyasını, kendi yorumunu ve bakış açısını yansıttığı bir sanat alanı olmuştur. Bu da fotoğrafı görsel sanatların önemli bir parçası haline getirmiştir.

Haber Fotoğrafı

Haber fotoğrafının amacı, bir olay hakkında yapılan haberin doğruluğunu kanıtlayarak insanları bilgilendirmektir (Kafalı, 2010:293). Yani, haber fotoğrafı bir nevi haberin kanıtı niteliği taşımaktadır. Susan Sontag (2008:5) fotoğrafın haberin kanıtı olduğunu şu ifadelerle dile getirmiştir: “Fotoğraflar bize kanıt teşkil ederler. Hakkında

bir şey işitip de şüpheyle karşılaştığımız bir şey, onun bir fotoğrafı bize gösterildiğinde kanıtlanmış sayılır." Burton'a (1995:40) göre "haber fotoğrafları kimin ve neyin önemli kabul edilmesi gerektiği hakkında işaretler içerir." Girgin'e (2007:112) göre her şeyi istediği kılığa sokabilen dev bir silah olan fotoğrafın bir olayı yansıtmaktan veya bir haberi iletmekten de öte işlevleri olabilir. Örneğin bir olayın dramını yansıtabilir ve okurların yaşanmış bir anın derinlerine inmesini ve böylece insan psikolojisini yakalamalarına yardımcı olabilir.

Basında Haber Fotoğrafı Kullanımı

Fotoğrafın basında kullanımı Kırım Savaşı ile başlamıştır. 1856'da İngiliz fotoğrafçı Roger Fenton, Rus, Türk, İngiliz ve Fransız askerlerinin katıldığı Kırım Savaşı'nı görüntülemek üzere Kırım'a gitmiş ve savaş fotoğrafları çekmiştir (Freund, 2008:96; Tiryakioğlu, 2012:70; Özel Sağlamtimur, 2019:1). Uzun hazırlıklar sonucunda savaşa fotoğraf çekmeye giden Fenton, geriye döndüğünde savaşla ilgili çok önemli fotoğraflar çekmiştir. Fenton, 3-20 sn. arası poz ile görüntü almasını sağlayan zırhlı bir van (kamyonet, karavan benzeri araç) ve 700 kollodyumlu plaka ile gittiği Kırımda çektiği fotoğraflar poz süresinin uzun olması nedeniyle silahlı çatışmalar, yaralılar, cesetler ve yıkıntılar gibi anlık görüntü yerine subay portreleri ve kamp sahneleri gibi görüntüler elde etmiştir. Fenton'un İngiltere'ye dönüşünden sonra hastalanması nedeniyle yerine görevlendirilen Felice Beato ve ona yardım eden James Robertson'un çektiği fotoğraflar da Fenton gibi hiçbir ceset göstermemelerine rağmen savaş ve savaşın sonuçlarını çok iyi yansıtmıştır (Golden, 2006: 74; Amar, 2009:27).

1861 yılında patlak veren Amerika İç Savaşı'nda fotoğraflar çeken Matthew B. Brady, binlerce dagerotip hazırlamıştır. Ancak, Brady, Fenton gibi destek alamamış ve ticari bir girişim gibi hem kendi sermayesini ortaya koyarak hem de borç alarak işe başlamıştır. Brady'nin bu girişimi beklentilerini karşılamamış ve fotoğraf satışından gelir elde edemeyerek tüm servetini yitirmesine neden olmuştur (Freund, 2008:98; Amar, 2009:28). İç Savaş'ın medyatik yansıması oldukça büyük olsa da bu savaşta elde edilen görüntüler daha sonraki dönemlerde çıkan silahlı çatışmalardaki gerçek sahneler gibi değildir. Bu dönemden sonra 1859 İtalya Savaşı, 1864 Schleswig-Holstein Savaşı, 1867 Fransa'nın Roma Seferi ve 1870 Fransa-Prusya Savaşı gibi dünyadaki tüm büyük savaşlar ve olaylar gerçek görüntülerin oluşturduğu fotoğraflar aracılığıyla anlatılarak sonraki nesillere aktarılmıştır (Amar, 2009:29).

Dünyada gazetelerin süslenmesi 18. yüzyılın başlarına denk gelmektedir ve o dönemlerde baskı tekniklerinin olanakları dâhilinde gazetelerde yer alan desenler süsleme amacıyla kullanılmıştır. Ancak gazetelerde resim kullanımı 19. yüzyılda başlamıştır. "Basın tarihinin ilk 'haber-resim', diye kabul ettiği resme ise 1842 yılında rastlanmaktadır. İngiltere'deki 'The Illustrated London News' gazetesi, kurulduğu yıl, dördüncü sayısının birinci sayfasında, 30 Mayıs 1842'de, Kraliçe Victoria'ya karşı girişilen suikastın, kara kalemle yapılmış bir resmini yayımlıyordu." (Girgin, 2007:113).

Bu olay, kamuoyunu ikiye bölmüş ve bir kesim, gazetede resim yayımlanmasının tekrarlanması gerektiğini savunurken bir kesim ise buna karşı çıkmıştır.

Fotoğrafın icadı 19. yüzyılın ilk yarısında gerçekleşirken haber fotoğrafçılığının gelişimi ise 19. yüzyılın ikinci yarısında meydana gelmiştir. Haber fotoğrafçılığının giderek gelişmesi ve pazarının artmasıyla birlikte habercilik anlamında fotoğraf ihtiyacının karşılanması amacıyla haber ve fotoğraf ajansları kurulmuştur (Özel Sağlamtimur, 2019:3). Fotoğrafik haber resimleri dağıtan ajansların ortaya çıkışı, fotoğraf gazeteciliğinin kurumsallaşmasına katkıda bulunan önemli etkenlerden biri olmuştur. Bunun nedeni ise haber ve olayların beklenmedik yerlerde beklenmedik zamanlarda ortaya çıkması olmuştur. Gazetelerin kendi araştırma aygıtlarının ulaşamayacağı ve haber değeri taşıyan olayların görüntülerini elde edebilecekleri bir mekanizmaya ihtiyaç duymaları fotoğraf ajanslarının ortaya çıkmasında etkili olmuştur. Bu ajanslar, kayda değer olayların görüntülerini fotoğraflayıp anlaşmalı oldukları gazetelere satış yapmak suretiyle bir nevi hem iş alanlarını oluşturmuşlar hem de olay ve gazete arasında aracılık görevi üstlenmişlerdir. O dönemlerde yaşanan önemli olaylardan biri olan Titanic gemisinin batmasını görüntülemek gazeteci ya da ajanslar açısından oldukça zordu. Çünkü geminin batması, ön görülemeyen türden bir olaydır. Ancak, kurtarma çalışmaları esnasında kurtarma gemilerinden birinde yer alan amatör bir fotoğrafçı, estetik olmayan ancak konuyu aktarabilen sansasyonel fotoğraflar çekmeyi başarmıştı. Bu fotoğrafları ele geçiren New York merkezli bir fotoğraf ajansı olan Bain's News Picture Service, fotoğrafları gazetelere servis ederek Titanic gemisinin batma olayının gazetelerde fotoğraflı bir şekilde yer almasını sağlamıştır (Keller, 2011:248).

Her ne kadar fotoğrafın basında kullanılmaya başlanması 19. yüzyılın ortalarına denk gelse de fotoğrafın haberde kullanımı süreci oldukça hızlı bir şekilde ilerleme kaydetmiştir. Fotoğrafların gazete ve dergiler tarafından toplanarak arşivlenmesi, 20. yüzyılda ortaya çıkacak olan fotoğraf ajanslarının bir nevi temelini atmıştır.

Fotoğrafın 19. yüzyılda basında kullanılmaya başlanmasından sonra gösterdiği gelişim 20. yüzyılda da devam etmiştir. Girgin'e (2007:114) göre dünya 20. Yüzyıl'ın başlarında basında haber fotoğraflarına tanık olmuştur. 1. Dünya Savaşı'ndan başlayarak sonraki tüm savaşlarda artık gazeteciler ve gazete fotoğrafçıları ön saflarda yerlerini almışlardır. Avusturyalı fotoğrafçı Usher Felling tarafından New York sokaklarında gangsterler, sarhoşlar ve dövüşçülerin yanı sıra kentte yaşanan yangın, araba kazaları ve cinayet gibi olayların fotoğraflanması haber fotoğrafçılığın sınırlarını genişletmiştir. Büyük Buhran döneminde Savaş Bakanlığı tarafından fotoğraflar çekmesi konusunda görevlendirilen İngiliz fotoğrafçı Bill Brandt'ın çektiği fotoğrafların İngiliz fotoğrafçılığında büyük değişimlere neden olması da aynı dönemlere denk gelmektedir (Farthing, 2017: 358).

1930'lu yıllardan itibaren basın fotoğrafçılığında önemli dönüşümler gerçekleşmeye başlamıştır. Bu dönem itibariyle gazetelerde yer alan fotoğraflar herkesin

ilgisini çekmektedir. Böylece basın fotoğrafçılığı önceki döneme göre daha ağır yükümlülükler altına girmiştir. Fotoğraflar artık yalnızca bir anın ya da bir olayın kopyası olmaktan çıkmış ve olaylara, yörelere, kişilere ve zamana yorum getirerek, olaylar aktarılmaya başlanmıştır. Dolayısıyla fotoğrafın nesnelliği ile ilgili tartışmalar da iyice artmıştır. Aynı olayı aktaran iki farklı fotoğrafın anlattıkları birbirinden çok farklı olabilmektedir (Girgin, 2007:114). Bunun nedeni ise fotoğraf makineleri ne kadar nesnel olursa olsun onu kullanan kişiler, olaylara kendi bakış açılarıyla kendi yorumlarını katabilmektedirler. Dolayısıyla aynı olaydan farklı kişiler tarafından çekilmiş fotoğrafların anlattığı da kaçınılmaz olarak birbirinden farklılık gösterebilmektedir. Golden'a (2006:53) göre dönemin tanınmış fotoğrafçılarından biri 1936 yılında meydana gelen İspanyol İç Savaşı'nda yetişen Robert Capa'dır. Robert Capa'nın İspanyol İç Savaşı'nda savaştan çektiği en ünlü fotoğrafı, bir askerın vurulma anını gösteren "Vurulan Asker: Kral Yandaşı Askerın Ölüm Anı" isimli fotoğraftır. Ancak o dönemde bu fotoğrafın gerçeği yansıtmadığı ve kurgu olduğu yönündeki tartışmalar uzunca bir süre devam etmiştir (Farthing, 2017: 358; Yelmen, 2019:128).

1930'lu yılların sonlarında başta Fransa olmak üzere Avrupa'da çok çeşitli üretimleri olan yeni bir fotoğrafçı nesil ortaya çıkmıştır. Bunların en önemli temsilcileri Willy Ronis, Izis, Edouard Boubat ve Robert Doisneau'dur. Genellikle yerinde çektikleri fotoğraflara şiirsel bir ton vermeyi bilen bu fotoğrafçılar çoğunlukla basın ve kitap yayını için çalışmışlardır (Amar, 2009:66). 1939 yılında patlak veren İkinci Dünya Savaşı, foto muhabirlerinin adeta birer savaş fotoğrafçısına dönüştüğü bir dönem olmuştur. Bu da İkinci Dünya Savaşı'nın son derece iyi fotoğraflanmasına neden olmuştur. Savaşın en ünlü fotoğrafçıları olan Robert Capa, W. Eugene Smith, Margaret Bourke White, Bert Hardy ve David Douglas Duncan'ın savaş sırasında cephelerde ve toplama kamplarında çektikleri fotoğraflar, savaşın acımasız yüzünü gözler önüne sermiştir (Kanburoğlu, 2003:50).

20. yüzyıl, 19. yüzyılda ortaya çıkan fotoğraf ajanslarının da iyice gelişmesine ve çoğalmasına sahne olmuştur. İkinci Dünya Savaşı sonrasında çektikleri fotoğrafları kendi istedikleri gibi değerlendirmek isteyen Henry Cartier Bresson, David Seymour, Robert Capa ve George Roger "Magnum" isimli fotoğraf ajansını kurmuşlardır (Golden, 2006:53; Kanburoğlu, 2003:50). İlk zamanlar altın çağını yaşayan fotoğraf ajansları, televizyon ve dijital teknolojinin gelişmesiyle birlikte gazete ve dergi yayıncılığı değişim göstermiş ve bunun bir sonucu olarak da ekonomik anlamda çeşitli zorluklar yaşamışlardır (Özel Sağlamtimur, 2019:20).

Haber Fotoğrafının Genel Özellikleri

Bir iletiyi yaymaya yönelik olan haber fotoğrafçısının hedefi, okuyucunun hızlı algılayabilmesi için iletiyi açık bir şekilde iletmektir. Çünkü haber fotoğrafçılığı bildirme amaçlıdır. Haberin belirli yönlerini bildirmeyi amaçlayan haber fotoğrafçılığı, sözcükler

ve fotoğrafların birleşiminden oluşan bir dil ile iletişim kurmaktadır (Arıcan’dan aktaran Kasım, 2008:442).

Tiryakioğlu’na (2012:70) göre Arthur Rothstein haber fotoğrafının temel özelliklerini şöyle özetlemiştir: “Okurun bilmek istediği gösterme beklentisini karşılamak, fotoğrafın gösterdiği şey olduğuna inanırılığı ve okurun dikkatini kaybetmeyecek kadar önemli olmasıdır. Bu üç özellik: gösterme, inanırılık ve dikkat çekicilik ile gazetelerin haberleri fotoğraflı sunma gerekçeleri de ortaya konulmaktadır.” Kanburoğlu (2013:258) ise haber fotoğraflarının bir olayı tüm açıklığı ve tüm gerçekliğiyle yansıtması gerektiğini ifade ederek, haber fotoğrafının haberin ayrılmaz bir parçası olması nedeniyle tıpkı haberde olduğu gibi manipüle edilmemiş, tarafsız olması gerektiğini ve habere özgü 5N 1K sorularına yanıt verebilmesi gerektiğini ileri sürmüştür. 5N 1K genelde haberin bütünlüğünü sağlamaya yönelik kullanılan bir kuraldır ve açılımı Ne? Nerede? Ne Zaman? Nasıl? Neden? ve Kim? şeklindedir. Genel olarak haberlerin içinde bu cevapların yer alması haberin ciddiyetini ortaya koyarak okuyucunun haberi sonuna kadar okumasını sağlayabilmektedir (Özbay, 2007:31). Ancak yazılı metinlerde bu kuralı uygulamanın nispeten daha kolay olduğu söylenebilir. Çünkü fotoğrafta 5N 1K kuralı uygulanırken her zaman bu sorulara yanıt verme durumu gerçekleşmeyebilir. Ancak bir foto muhabiri elde ettiği fotoğrafta olayın nerede, ne zaman gerçekleştiğini, kim veya kimleri konu edindiğini ve orada neler olup bittiğini gösterebilmelidir. Her ne kadar bu unsurları barındıracak fotoğrafları elde etmenin peşinde koşmak çok zor gibi görünse de foto muhabirinin yetenekleri ve deneyimleriyle bu unsurları bir araya getirebilmek mümkün olabilmektedir (Yurdalan, 2005:172).

Haber fotoğrafçısının görevi toplumun ilgisini çeken olayların fotoğrafını doğrudan ve gerçekçi bir şekilde çekmektir (Kanburoğlu, 2013:297). Ancak, “haber fotoğrafı olarak üretilen bir görüntü, bir sergi salonunda sanat fotoğrafı, bir antropolojik yayınında bilimsel fotoğraf, bir aile albümünde kişisel bir tanıklık olarak farklı algı kanallarına yönelebilir. Bu yanıyla fotoğraf, değişik mecralarda üreticisinin niyetlerinden farklı biçimlerde var olabilir.” (Yurdalan, 2005:180). Haber fotoğrafı diğer mecralarda farklı amaçlarda kullanılabilir de kendine has özellikleriyle diğer fotoğraf dallarından farklılıkları mevcuttur. “Fotoğrafın diğer dallarından farklı olarak, haber fotoğrafı çoğu kez anında gelişir. Dolayısıyla haber fotoğrafçısı konusunu çok iyi takip ediyorsa, gelişmiş his ve duyguları varsa ve de ‘o anı’ tespit edebilecek reflekse sahipse ancak o fotoğrafı çekebilir.” (Kanburoğlu, 2013:259). Buradan da anlaşılacağı gibi haber fotoğrafının oluşumunda foto muhabirinin gazetecilik refleksi denilen yetiye sahip olması ve habere konu olan olay anında meydana gelebilecek önemli fotoğrafların anlık tespitinde iyi bir öngörüye ve tecrübeye sahip olması önemlidir.

Haber fotoğrafları çoğu zaman sanat fotoğraflarıyla karşılaştırılmaktadır. Sanat fotoğraflarında sanatçının iç dünyasını kendine has yorumu ve bakış açısıyla belirli bir biçim oluşturarak bunu eserine yansıtması ön plana çıkarken haber fotoğrafında bir olay hakkında yaşanan gerçekleri fotoğrafa yansıtma ilk hedeftir. Her ne kadar birbirinden

farklı amaçlara hizmet etse de kendine özgü bir biçim oluşturarak estetik kaygılarla fotoğraf çeken foto muhabirlerinin varlığı bazı haber fotoğraflarının sanat fotoğraflarında olan sanatsal ve estetik öğeleri taşımasını olanaklı hale getirmektedir. Dolayısıyla birinci işlevinin bir olayın gerçekliğini yansıtmak olan haber fotoğrafının estetik fotoğraflar olmayacağı anlamına gelmemektedir. Foto muhabirinin bilgi, birikim, yetenek ve deneyimleri doğrultusunda haber fotoğrafı da bir sanat eseri gibi üstün teknik özelliklere ve estetik öğelere sahip olabilmektedir.

YÖNTEM

Araştırmanın Yöntemi

Bu araştırmada nitel araştırma yöntemlerinden betimsel araştırma ve göstergebilimsel çözümleme yöntemi çoklu yöntem olarak bir arada kullanılmıştır. Literatür taraması tekniği ile daha önce yapılmış kuramsal ve ampirik çalışmalar ışığında konu ile ilgili kavramlar yeniden ele alınmış ve araştırmanın problem ve amacı doğrultusunda bu kavramlara yeni boyutlar katılmaya çalışılmıştır.

Araştırma kapsamında araştırmacı tarafından çalışmanın içeriğine uygun olduğu düşünülerek seçilen haber fotoğraflarının analizine yer verilmiştir. Fotoğrafların analizinde göstergebilimsel çözümleme yöntemi kullanılmıştır. Roland Barthes'e göre anlamlandırmanın düzanlam ve yananlam olmak üzere iki düzeyi bulunmaktadır. Düzanlam, bir göstergenin neyi temsil ettiğini, yananlam ise göstergenin nasıl temsil edildiğini ifade etmektedir (Barthes, 2012). Araştırma kapsamında analize tabi tutulan fotoğrafların çözümlenmesinde göstergeler, gösteren ve gösterilen bağlamında ele alınmış; aynı zamanda Roland Barthes'in gösterge tanımında yer alan düzanlam ve yananlam bağlamında fotoğrafta yer alan görsellerin vermiş olduğu mesajlar açığa çıkarılmaya çalışılmıştır. Ayrıca bu fotoğraflar, grafik tasarım ilkeleri ve fotoğrafta kompozisyon açısından da değerlendirilmiştir.

Araştırmada verilerin toplanması işlemi ise belgesel tarama tekniği ile gerçekleştirilmiştir. Var olan kayıt ve belgeleri inceleyerek veri toplama işlemi olan belgesel taramada, geçmişte iz bırakan resim, fotoğraf, film, ses, heykel ve araç-gereç vb. kalıntılarla, olgular hakkında sonradan yazılmış ve çizilmiş her türlü mektup, rapor, kitap, tutanak, anı vb. gibi yazılı materyaller taranır (Karasar, 2012:183).

Göstergebilimsel Çözümleme

Göstergebilim, "gerek sözlü gerekse sözsüz gösterge sistemlerinin ve bu sistemlerin anlamın kurulmasında ve yeniden-kurulmasındaki rollerini konu alan bilim dalı" (Mutlu, 2012:121) olarak tanımlanır. "Umberto Eco'ya göre göstergebilim; en doğal ve kendiliğinden oluşan iletişim dizgelerinden, en karmaşık kültürel dizgelere kadar uzanan bir yelpaze üzerinde yer almaktadır." (Ertan ve Sansarcı, 2017:21). Bir başka tanıma göre

göstergebilim, sanatsal, dilsel vs. herhangi bir etkinlik alanına ait göstergeleri inceleyen bir bilim dalıdır (Sözen ve Tanyeli, 2018:120).

İsviçreli dilbilimci Ferdinand de Saussure ve Amerikalı filozof Charles Sanders Peirce göstergebilimin kurucusu olarak kabul edilirler. Her iki düşünür de göstergebilime dair görüşlerini yaklaşık aynı dönemde birbirlerinden habersiz bir şekilde geliştirmişlerdir (Mutlu, 2012:122). Bu iki düşünürün fikirleri daha sonra farklı kişiler tarafından geliştirilmiş ve göstergebilim çalışmaları yaygınlaşmıştır. Ertan ve Sansarcı (2017:27) göstergebilimin yapısalcılık ve anlam vermeyle ilgili her şeyi kapsadığını ve iletişimde görsel, yazınsal, sözel ve işitsel olarak kullanılan her türlü sembol ve işaretlerin yaratılması ve yorumlanmasını, dolayısıyla anlama süreçlerini içeren bütün faktörlerin sistematik bir şekilde incelenmesine dayandığını ifade etmektedirler. Ambrose ve Harris (2012:66) ise göstergebilimi işaretlerin incelendiği, insanların kelimeler, sesler ve imgelerden nasıl anlamlar çıkardığını açıklamaya çalışan bir bilim dalı olduğunu ileri sürmüşlerdir.

Göstergebilimin araştırma nesnesi göstergedir (Erkman-Akerson, 2005:93). Gösterge, "genel olarak, kendi dışında bir şeyi temsil eden ve dolayısıyla bu temsil ettiği şeyin yerini alabilecek nitelikte olan her çeşit biçim, nesne, olgu, vb." (Rifat, 2009:11) olarak tanımlanmaktadır. Başka bir tanıma göre gösterge, "bir olanı, durumu, işlevi veya niteliğin varlığını öneren bir şey; bir fikir, arzu, enformasyon veya emir iletmek için kullanılan jest veya eylem; enformasyon, yön tayini veya reklam için çevreye konan poster, levha ve benzerleri; bir kelime, sözcük veya şekildir." (Erdoğan, 2014:291). Pierce göstergeyi, "biri için herhangi bir şeyi belli bakımlardan ya da bir sıfatla temsil eden şey" olarak tanımlarken Bakhtin ve Voloşinov "kendi dışındaki bir başka gerçekliği yansıtan veya kırımına tabi tutan, bir başka ifadeyle anlamı geliştiren, kendinden başka bir şeyi temsil eden bir şey" olarak kavramlaştırmışlardır (Mutlu, 2012:119). Vardar (2007:106) ise göstergeyi, "genel olarak bir başka şeyin yerini alabilecek nitelikte olduğundan kendi dışında bir şey gösteren her türlü nesne, varlık ya da olgu; özel olarak, dilsel bir gösterenle bir gösterilenin birleşmesinden doğan birim" şeklinde tanımlamıştır. Türk Dil Kurumu (TDK) ise göstergeyi "anlama biçiminin, gösterenle gösterilenin kaynaşmasından oluşan dil birimi" (sozluk.gov.tr) olarak tanımlamaktadır.

Ferdinand de Saussure'ün dilbilim çalışmalarındaki gösterge, gösteren ve gösterilenden oluşmaktadır ve bu da göstergebilimin temelini oluşturmaktadır (Fiske, 1996:67; Ertan ve Sansarcı, 2017:26; Sığırcı, 2017:47). Zihnimizde oluşan herhangi bir kavram, dilde bir sözcük ile dışa aktarılır ve zihnimizde oluşan bu kavram soyuttur. Yani, zihnimizdeki soyut kavram gösterilen, somut dışavurum biçimi ise gösterendir (Erkman-Akerson, 2005:94). Dyer, (2010:170) gösterenin bir anlam taşımakla birlikte gerçek anlamının olmadığını ve gösterilenin gösterenin gönderme yaptığı anlamı taşıdığını söylemektedir.

Göstergebilime önemli katkılar sağlayanlardan biri olan Fransız eleştirmen ve göstergebilimci Roland Barthes'in kuramının temelinde anlamlandırmanın düzanlam ve yananlam olmak üzere iki düzeyi bulunmaktadır. Düzanlam, bir göstergenin neyi temsil ettiği, yananlam ise göstergenin nasıl temsil edildiğidir (Sığırcı, 2017:75). Mutlu'ya (2012:121) göre Roland Barthes, anlamlamaları içeriklerinden ayrı olarak incelediği için göstergebilimin bir biçimler bilimi olduğunu ifade etmiştir. Barthes, göstergebilim ilkelerini dil/söz, gösteren/gösterilen ve düzanlam/yananlam şeklinde başlıklar altında toplamıştır. Barthes, dil/söz ayrımının kategorilere ayrılarak göstergebilimsel geçiş yapması durumunda değişikliğe uğrayacağını belirterek Saussure'un sözsüz dilin olmayacağı düşüncesini eleştirir (Sığırcı, 2017:34). "Barthes'e göre, yananlamdaki en önemli etmen, ilk düzeydeki gösterendir. İlk düzey göstereni yananlamın göstergesidir. Bizim hayali fotoğraflarımız aynı sokağın fotoğraflarıdır; aralarındaki farklılık, fotoğrafın biçiminde, görünümünde, yani gösterende yatmaktadır." (Fiske, 1996:116).

John Fiske, (1996:117) Roland Barthes'in düzanlam ve yananlam arasındaki farklılığın fotoğrafçılıkta belirgin olduğu tespitini şu sözlerle ifade etmiştir: "Düzanlam, fotoğraf makinesinin doğrultulduğu nesnenin film üzerinde mekanik bir yeniden üretimidir. Yananlam ise bu sürecin insani boyutudur: çerçeve içine neyin dâhil edileceğinin, odağın, ışığın, kamera açısının, filmin kalitesinin ve benzerlerinin seçimidir. Düzanlam neyin fotoğraflandığıdır; yananlam ise nasıl fotoğraflandığıdır." Barthes'in fotoğraf ile ilgili söylediği bu ifadeleri haber fotoğrafçılığında görmek mümkündür.

Sinema, edebiyat, resim, şiir, tiyatro, reklam, tasarım, grafik vb. alanlarda göstergeler aracılığıyla mesaj aktarımı sıklıkla uygulanan bir yaklaşımdır. Benzer şekilde fotoğraflarda da mesaj aktarımı için göstergeler kullanılabilir. Bu durum haber fotoğrafı için de geçerlidir. Haber fotoğrafının neyi ifade ettiğini anlamak için nasıl ifade edildiğini anlamak gerekir. Yani, haber fotoğrafının söylediği şey, aslında onun söylemek istediği şeydir. Dolayısıyla haber fotoğrafları görünenin ötesinde mesajlar verebildiği gibi verdiği mesajların aktarımında göstergelerin düzanlamlarının yanı sıra yananlamsal bir aktarımı da söz konusu olabilmektedir.

Grafik Tasarım İlkeleri

Görsel sanatlarda uygulanan tasarım ilkeleri, algılamanın doğal bir parçasıdır ve çoğu zaman insanlar bunların farkında olmazlar. Buna karşın tasarımcılar için bu ilkeler, önemli ve etkili araçlardır. Aynı zamanda tasarım ilkeleri tasarımcıların işlerini kolaylaştırır ve problem çözümüne destek olurlar. Tasarım ilkelerine dayalı hazırlanmış tasarımlar, diğer tasarımlardan daha işlevsel ve daha iyi bir tasarım olabilmektedir (Öztuna, 2007:21; Cıvcir, 2015:317). Görsel iletişim ve grafik tasarım çalışmalarında dikkat edilmesi gereken bazı noktalar ve uyulması gereken bazı ilkeler tasarımın niteliği açısından büyük önem taşımaktadır. Tasarım ilkeleri, bir çalışma alanında fikirlerin estetik bir bütünlük tutarlık içerisinde oluşturulmasını sağlaması bakımından da önemlidir. Görsel iletişim ve grafik tasarım çalışmalarında fikirlerin iyi birer tasarıma

dönüşmesinde yaratıcılık ve tasarım ilkeleri doğru bir şekilde birleştirildiğinde başarılı çalışmaların ortaya çıkması olanaklı hale gelebilmektedir.

Bu bağlamda, araştırma kapsamında analiz edilen fotoğraflar örüntü, ritim, denge, bütünlük, hiyerarşi, boşluk, orantı, vurgu, hareket ve karşıtlık gibi grafik tasarım ilkeleri açısından değerlendirilmiştir.

Fotoğrafta Kompozisyon

Plastik sanatların diğer dallarında olduğu gibi fotoğraftaki en önemli unsurlardan biri kompozisyonudur. Kompozisyon, "nihai bir resim elde etmek üzere biçimsel öğeleri tanımlayarak düzenleme sürecidir. Bir fotoğrafçının, nihai resmin izleyici tarafından kolayca 'okunmasını' sağlamak için kullandığı zihinsel kurgudur." (Prakel, 2011:14). Bir başka tanıma göre fotoğrafta kompozisyon, "genel olarak bir yüzey sanatının, özel olarak fotoğrafın dilini oluşturan tüm anlatım öğelerinin, belli bir çerçeve içinde, anlatımı etkili kılacak, izleyicinin duyu ve düşünceleri ile anlatılanı paylaşmasını sağlayacak doğrultuda düzenlenmesidir." (Kalfagil, 2011:22).

Her ne kadar fotoğrafta kompozisyon, ışık ya da özneyle oynamayı içerse de aslında kompozisyon ilgi merkezi ve vurguya dayalıdır (Prakel, 2011:14). Fotoğrafta kompozisyon oluşturmada önemli hususlardan biri olan ilgi merkezi, "seçilen çerçevenin içinde ilk kez dikkati çeken noktadır. Bu da mesaj vermek istediğimiz konunun, fotoğrafın en can alıcı bölümüne yerleştirilmesi demektir. Etkili bir görüntü elde edebilmek için kritik an, bakış yönü, bakış yüksekliği, bakış uzaklığı, belirginlik ögesi ve zamanlama önemlidir" (İkizer, 2007:134).

Fotoğrafta kompozisyon oluşturulurken leke, doku, form, şekil, çizgi ve renk gibi bazı biçimsel öğelerden faydalanmak mümkündür. Bu biçimsel öğeler kullanılarak fotoğrafta belirginlik artırabilmektedir. Araştırma kapsamında analiz edilen fotoğraflar sadelik, şemalar, ritim, uyum, ışık, perspektif, doku, hız ve hareket ile bütünlük, ufuk çizgisi ve altın kesim gibi kompozisyon öğeleri açısından değerlendirilmiştir.

Araştırmanın Evreni ve Örneklemi

Bilimsel araştırmalarda evren, "araştırma amacıyla içinden örneklem seçildiği ve araştırma sonuçlarının genelleştirildiği grup veya popülasyon" (Budak, 2017:389) olarak tanımlanır. Evreni tanımlarken araştırmacının amacının ne olduğu önemlidir ve araştırmacı amacına uygun evreni kestirebilecek yeterlikte olmalıdır. Bunun için de ne? nedir? ve ne olur? sorularına cevap vermek gerekir. Yani araştırma sonunda genel bir yargıya varabilmek için verilerin toplanacağı kaynakla ilgili bazı tanımlamalar yapmak gerekir (Arık'tan akt. Özen ve Gül, 2007:394-422). Bu bağlamda araştırmanın evrenini The Pulitzer Prizes, World Press Photo ve Türkiye Foto Muhabirleri Derneği resmî web sayfalarında yer alan ödüllü fotoğrafların yanı sıra ünlü foto muhabirlerinin biyografilerinde bulunan haber fotoğrafları oluşturmaktadır.

Bilimsel araştırmaların örneklem seçiminde çeşitli teknikler mevcuttur. Bu tekniklerden biri de amaçlı örnekleme (purposive sampling) tekniğidir. Amaçlı örnekleme tekniğine yargısal (judgemental) örnekleme tekniği de denilmektedir. Nitel araştırma geleneği içinde ortaya çıkmış olan amaçlı örnekleme, pek çok durumda, olgu ve olayların keşfedilmesinde ve açıklanmasında yararlı olmaktadır (Yıldırım ve şimşek, 2013:135). Bu araştırmanın örnekleme, araştırmacı tarafından, araştırmanın amacına hizmet ettiği düşünülerek yargısal örnekleme tekniği ile seçilen 5 haber fotoğrafından olmaktadır.

Veri Toplama Araçları

Çalışma kapsamında elde edilen verilerin toparlanmasında derinlemesine ve ayrıntılı bir araştırma yapılmıştır. Çünkü, "bilimsel araştırmada ulaşılan sonucun veriye dayalı olması temel bir ilkedir. Bu nedenle toplanan verilerin niteliği, gerçeği ortaya çıkarmak ve anlamak açısından önemlidir. Nitel araştırmada toplanan verilerin ayrıntılı ve derinlemesine olması araştırmacıyı gerçeğe götüreren süreçte vazgeçilmez bir önkoşuldur." (Yıldırım ve şimşek, 2021:368).

Araştırma kapsamında örneklem olarak seçilerek analiz edilen fotoğraflar doküman incelemesi tekniği ile belirlenmiştir. Fotoğrafların seçimi aşamasında basılı ve elektronik kaynaklar taranmıştır. Fotoğrafların seçiminde özellikle ödüllü fotoğraflar ve basın tarihinde önemli yere sahip olan yerli ve yabancı foto muhabirlerinin biyografileri incelenerek, bu foto muhabirlerinin çektiği fotoğraflar tercih edilmiştir. Bu bağlamda ilk olarak Pulitzer ödüllü fotoğraflar incelenmiştir. Amerika Birleşik Devletleri'nin New York şehrinde Columbia Üniversitesi tarafından gazetecilik, edebiyat ve müzik gibi alanlarda verilen Pulitzer Ödülü (The Pulitzer Prizes), ilk kez 4 Haziran 1917 tarihinde verilmiştir. Pulitzer Fotoğrafçılık Ödülü ise 1942 ve 1967 yılları arasında verilmiş; 1968 yılından itibaren haber fotoğrafçılığı alanında da ödül vermeye başlanmıştır. Araştırma kapsamına dahil edilen bazı fotoğraflara The Pulitzer Prizes'in resmî web sayfasından ulaşılmıştır. Bu sayfa içerisinde bulunan ödüllü fotoğraflar tarihsel kronolojiye göre incelenmiş ve araştırmanın içeriğine uygun olanlar seçilmiştir (www.pulitzer.org).

İkinci olarak her yıl düzenlenen Dünya Basın Fotoğrafı (World Press Photo) ödülü alan fotoğraflar incelenmiştir. World Press Photo, 1925 yılında Amsterdam'da kurulmuş bağımsız bir organizasyondur ve her yıl dünyanın neredeyse her bölgesinden katılımın sağlandığı geniş çaplı bir organizasyondur. Organizasyonun resmî web sayfasından ödül alan fotoğraflar tarihsel kronolojiye göre incelenerek araştırmanın amacına uygun olduğu düşünölen fotoğraflar çalışmaya dahil edilmiştir (www.worldpressphoto.org).

Son olarak literatür taraması sonrasında elde edilen bilgiler ışığında bazı foto muhabirlerinin biyografileri incelenmiştir. Bu foto muhabirlerinin hem kendi resmi web sayfalarında, hem de internetteki arama motoru aracılığıyla kişinin adına yönelik yapılan taramalarda ulaşılan fotoğraflar incelenmiştir. Yapılan inceleme sonucunda araştırmanın

amacına uygun olduğu düşünülen fotoğraflar seçilerek araştırma kapsamına dahil edilmiştir.

BULGULAR VE ÇÖZÜMLEME

Haber fotoğraflarının göstergebilim, grafik tasarım ilkeleri ve kompozisyon öğeleri açısından çözümlemesi

Araştırmanın bu bölümünde araştırmacı tarafından amaçlı örneklem yöntemiyle çalışmanın içeriğine uygun olduğu düşünülerek seçilen haber fotoğraflarının analizine yer verilmiştir. Analize tabi tutulan fotoğrafların çözümlemesinde göstergeler, gösteren ve gösterilen bağlamında ele alınarak, fotoğraflarda bulunan görsellerin vermiş olduğu mesajlar Roland Barthes’in gösterge tanımında yer alan düzenlam ve yananlam bağlamında da değerlendirilmiştir. Ayrıca fotoğraflar, grafik tasarım ilkeleri ve kompozisyon öğeleri açısından ele alınarak fotoğraflardaki sanatsal yaklaşımlar açığa çıkarılmaya çalışılmıştır.

Joe Rosenthal’in “The flag raising on Iwo Jima” Adlı Fotoğrafı

Japonya’nın Iwo Jima adasında 1945 yılında çekilen “The flag raising on Iwo Jima” (Iwo Jima’da yükselen bayrak) adlı fotoğraf, haber fotoğrafçılığı tarihinde önemli bir yere sahiptir. Bu fotoğraf, Amerika Birleşik Devletleri (ABD) ile Japonya arasında yaşanan savaşta iki tarafın karşı karşıya geldiği önemli cephelerden biri olan Iwo Jima adasında Associated Press (AP) fotoğrafçısı Joe Rosenthal tarafından çekilmiştir. Rosenthal’in bu fotoğrafı 1945 yılında Pulitzer Ödülü’ne layık görülmüştür (pulitzer.org). Fotoğrafta bir grup ABD’li deniz piyadesi, ellerinde bulunan ABD bayrağını dikmek üzereyken görüntülenmiştir.



Fotoğraf 1. Joe Rosenthal, The flag raising on Iwo Jima, 1945

Tarih boyunca insanlar savaşlardan sonra çeşitli ritüeller gerçekleştirmiştir. Bunlardan biri savaşla ele geçirilen yerlere bayrak dikilerek kazanılan zaferin ilan edilmesidir. Bu fotoğrafta da bahsi geçen ritüel gerçekleştirilmiştir. Yani bayrağın dikilmesi eylemi bir zafer işareti olarak sunulmaktadır. Dolayısıyla savaşın ya da çatışmanın bittiği ve savaşın kazanıldığı gösterilmektedir. Bayrak, neredeyse tüm dünya toplumlarında kutsal bir varlık olarak görülmekte ve o toplumu temsil eden sembollerin başında gelmektedir. Savaşlar sonrasında savaşı kazanan tarafın o bölgede bayrağını dalgalandırması, zaferin ve hâkimiyetin simgesi olmaktadır. Fotoğrafta yer alan ABD bayrağı, savaşı kazananın ABD olduğunu göstermektedir. Aynı zamanda bayrağı diken askerlerin silahlarını ellerinde tutmamaları ve silahların fotoğrafta geri planda kalması da savaşın ya da çatışmanın bittiğini göstermektedir. Buldukları mekânda yer alan tahribat ve kalıntılar ise savaş alanı hakkında fikir vermekte ve savaşın şiddetini ifade etmektedir. Askerlerin bayrağı dikerken hep birlikte hareket etmeleri de temsil ettikleri topluma verdikleri birlik ve beraberlik mesajı olarak yorumlanabilir.

Grafik tasarım ilkeleri açısından incelendiğinde bu fotoğraf, bütünlük, boşluk, karşıtlık, orantı, vurgu ve hareket ilkelerini içerdiği görülmektedir. Fotoğrafta yer alan askerlerin ve bayrağın bir arada bulunması bütünlüğü, gökyüzündeki sade görüntü boşluğu, gökyüzünün açık tonlarda, askerlerin ve bayrağın koyu tonlarda olması karşıtlığı, yüzeyde yer alan pozitif (koyu) alanların açık alanlara oranla yaklaşık olarak 1/3 oranında bulunması da orantıyı oluşturmaktadır. Vurgu ise boşluk, karşıtlık ve orantının yaratmış olduğu etki ile meydana gelmekte ve fotoğrafta askerler ile bayrak ön plana çıkmaktadır. Askerlerin ve bayrağın formuyla birlikte fotoğrafta meydana gelen yön duygusu da hareket ilkesini desteklemektedir.

Fotoğraf, kompozisyon açısından incelendiğinde ise belirginliği artıran kompozisyon öğelerini barındırdığı görülmektedir. Fotoğraf, sadelik, karşıtlık, hareket, uyum ve bütünlük öğelerini içermektedir. Arka planda görünen gökyüzünün açık tonlarda olması sadelik ve karşıtlığı, askerlerin hareketleri ve bayrağın dalgalı formu hareketi, askerlerin vücut hareketlerinin senkronize bir şekilde olması da uyumu meydana getirmiştir. Asker ve bayrağın uyumlu bir şekilde bir arada kadraja yerleştirilmesiyle de kompozisyonda bütünlük sağlanmıştır. Fotoğraf, kompozisyonda şemalar bakımından incelendiğinde de askerlerin birlikte oluşturdukları formun üçgen kompozisyonu meydana getirdiği ve bu formun kadraj içerisine sınırlandırılması suretiyle de fotoğrafta kapalı kompozisyonun olduğu görülmektedir.

Peter Thomann’ın “Mare and Foal” Adlı Fotoğrafı

Haber fotoğrafçılığı tarihinde önemli bir yere sahip olan doğa fotoğraflarından biri “Mare and Foal” adlı fotoğraftır. Fotoğraf, Alman foto muhabiri Peter Thomann tarafından 1963 yılında Almanya’da Dülmen yakınlarında çekilmiştir. Thomann, bu fotoğrafı çayırlarda yaşayan yabancı atların at pazarında satılmak üzere bir yaşındaki aygırları yakalamak için birlikte sürüldükleri sırada çekmiştir. Mare and Foal, Guinness

Rekorlar Kitabı’na göre dünyada en çok kopyalanan fotoğraf olmuştur. Bununla birlikte 1963 yılında Word Press Photo ödülünde doğa kategorisinde birinci fotoğraf olarak seçilmiştir (worldpressphoto.org). Fotoğraf, arka planda siyah bir kısraqla senkronize bir halde koşan beyaz bir tayı göstermektedir. Her iki at da neredeyse mükemmel bir şekilde konumlandırılmış ve koşan tay, koşan kısrağın minyatür bir versiyonu gibi görünmektedir.



Fotoğraf 2. Peter Thomann, Mare and Foal, 1963

Alman fotomuhabiri Peter Thomann’ın çekmiş olduğu “Mare and Foal” (Kısraql ve Tay) isimli fotoğrafta bulunan görsel göstergeler düzenlamalarının yanı sıra yananamlarında da bazı mesajlar içermektedir. Fotoğrafta siyah ve beyaz renklerde olmak üzere iki at bulunmaktadır. Farklı toplum ve kültürde atın varlık sembolü farklı anlamlara gelse de bu fotoğrafta atların doğada birlikte koşmasını özgürlüğün bir göstergesi olarak yorumlamak mümkündür.

Grafik tasarım ilkeleri açısından incelendiğinde bu fotoğrafta denge, hareket ve karşıtlık ilkelerinin kullanıldığı görülmektedir. Kısrağın siyah, tayın ise beyaz olması fotoğrafta karşıtlığı meydana getirmiştir. Atların koşma hareketlerinin net bir şekilde gösterilmiş olması hareket ilkesini oluşturmuştur. Bununla birlikte fotoğrafın sağ tarafında yer alan ağaç gövdesinin de koyu tonlarda olması fotoğrafta daha dengeli bir görüntünün açığa çıkmasına katkı sağlamıştır.

Fotoğraf kompozisyon açısından değerlendirildiğinde ise uyum ve karşıtlık ile birlikte hız ve hareket öğeleri kullanılarak belirginlik artırılmış; ayrıca fotoğrafta bütünlük öğesi kullanılmıştır. Grafik tasarım ilkelerinde olduğu gibi atların zıt renklerde olması karşıtlığı, atların koşma pozisyonlarının gösterilmesi de hız ve hareket öğelerini oluşturmuştur. Atların koşu hareketlerinin tam olarak gösterilmesi için yüksek hızlı perde hareketi yani düşük enstantane değeri ile mümkün kılınmıştır. Uyum, karşıtlık, hız ve

hareket öğeleri fotoğrafta belirginliğin artmasını, ayrıca kısarak ve tayın birlikte uyum içinde koşması da fotoğrafta bütünlüğü sağlamıştır.

Mike Wells’in “White Hand-Black Hand” Adlı Fotoğrafı

Afrika kıtasındaki ülkelerde insanlar yıllar boyunca kıtlıkla mücadele etmek zorunda kalmışlardır. Kimi zaman kendi imkanlarıyla, kimi zaman da başka kıtalardaki insanların yardımlarıyla bu mücadeleyi sürdürmüşlerdir. Afrika kıtasında yaşanan bu mücadele insanlık tarihinin en önemli sorunlarından biri olarak sıklıkla gündemde olmuştur. İnsanların kıtlığa karşı maruz kaldığı dramatik durumu anlatan bu fotoğraf, 1980 yılında serbest foto muhabiri olarak çalışan Mike Wells tarafından Uganda’da çekilmiştir. Pek çok basın yayın organı tarafından kullanılarak gündeme gelen bu fotoğrafa, 1981 yılında World Press Photo ödülü verilmiştir. Fotoğrafta Uganda’nın Karamoja bölgesinde kıtlık nedeniyle yetersiz beslenmiş bir çocuğun eli, Katolik bir keşişin elinde yer alır vaziyette görülmektedir (worldpressphoto.org).



Fotoğraf 3. Mike Wells, White Hand-Black Hand, 1980

Fotoğrafın, göstergeler açısından incelendiğinde derin anlamlar içerdiğini söylemek mümkündür. Afrika’daki kıtlığı gözler önüne seren bu fotoğrafta siyah tenli elin beyaz ele oranla daha küçük olması açlıktan ölmek üzere olan bir çocuğa ait olduğunu göstermektedir. Siyah tenli eli tutan beyaz tenli elin de Afrika kıtası dışında yaşayan birinin eli olduğu anlaşılmaktadır. Bu görsel göstergeler, içerdikleri anlam bakımından yananlamlar barındırmaktadır. Bu noktada, siyah tenli el ile beyaz tenli el iki farklı ırkı temsil etmektedir. Fotoğraftaki görüntüye göre beyaz ırkın siyah tenli ırka nazaran daha güçlü (fiziksel, sosyal, toplumsal, siyasal vs.) olduğu izlenimi ortaya çıkmaktadır. Bununla birlikte beyaz tenli kişinin, siyah tenli kişiye sevgi ve merhamet göstererek yardım eli uzattığı izlenimi yaratılmaktadır. Özetle, bu fotoğrafa göre siyah tenli insan yardıma muhtaç, beyaz tenli insan da ona yardım eli uzatmaktadır.

Fotoğrafta kompozisyon bakımından karşıtlık ve ışık unsurları ön plana çıkmaktadır. Her iki elin de üzerine düşen güçlü ışık, arka plandaki koyu alanlarla birlikte fotoğrafta karşıtlığın meydana gelmesine katkıda bulunmuştur. Karşıtlık hem kompozisyon açısından hem de görsel tasarım ilkeleri açısından bu fotoğrafta yer almaktadır. Grafik tasarım ilkeleri açısından her iki el arasındaki ten rengi farkı, fotoğrafta karşıtlığı oluşturmaktadır. Söz konusu fotoğrafın çekildiği anda her iki elin sahibi kadraja dahil edilebilirdi. Ancak eller yakından çekilerek kompozisyonda sade bir anlatım öne çıkmıştır. Bununla birlikte fotoğrafta açık kompozisyon kullanılmıştır. Açık kompozisyonun kullanılması da görsel tasarım açısından vurgu ilkesinin meydana gelmesini sağlamıştır. Dolayısıyla bu fotoğrafta kompozisyon unsurları ve görsel tasarım ilkeleri birbiri ile ilişkili ve iç içe geçmiş bir şekilde bulunmaktadır.

Kevin Carter’in “The Vulture and The Little Girl” Adlı Fotoğrafı

Dünya basın fotoğrafçılığı tarihinin belki de en dramatik fotoğraflarından biri Kevin Carter’in Afrika’da çektiği bu fotoğraftır. Carter, 1990’lı yıllarda Afrika ülkelerinde yaşanan kıtlığı görüntülemek amacıyla gittiği Sudan’da yemek dağıtım merkezine ulaşmaya çalışan bir çocuğun fotoğrafını çekmişti. Açlık ve kuraklık nedeniyle bitkin düşen çocuğu takip eden bir akbaba ise arka planda görünmektedir. Fotoğrafta görünen çocuk son derece güçsüz ve zayıf bir şekilde görünmektedir (npr.org). Carter’in bu fotoğrafı ilk kez 26 Mart 1993’te The New York Times’da yayınlanmış ve bu fotoğraf 1994 yılında Pulitzer ödülüne layık görülmüştür (pulitzer.org).



Fotoğraf 4. Kevin Carter, The Vulture and The Little Girl, 1993

Kevin Carter’in bu fotoğrafı Afrika’daki kıtlığı gözler önüne sermektedir. Görsel göstergeler de bu durumu desteklemektedir. Fotoğrafta yer alan çocuğun fiziksel durumu ve ten rengi onun kıtlık ve kuraklık nedeniyle güçsüz ve zayıf düşmüş Afrikalı bir çocuk olduğunu göstermektedir. Arka planda bulunan akbaba ise herhangi bir şekilde avlanmayan ve leş yiyen yırtıcı bir hayvandır ve çocuğun ölmesini beklemektedir. Kuru otlarla kaplı çorak arazi ise fotoğrafın çekildiği bölgedeki coğrafya ile ilgili bilgiler vermektedir ve bu bölgenin Afrika kıtasında bir yer olduğuna işaret etmektedir.

Fotoğraf, grafik tasarım ilkeleri bakımından incelendiğinde denge, hiyerarşi, karşıtlık ve bütünlük ilkelerinin bir arada kullanıldığı görülmektedir. Fotoğrafta yer alan akbaba ve çocuğun kadraj üzerindeki konumları dengeli bir kompozisyonun ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Fotoğraftaki figürlerin koyu tonlarda, zemin ve arka planın ise açık tonlarda olması karşıtlığı meydana getirmiştir. Akbaba ile çocuğun bakış yönleri uyumu meydan getirirken çocuğun kadrajda ön planda olması görsel hiyerarşinin de oluşmasına katkı sağlamıştır. Kompozisyondaki bu dengeli ve uyumlu dağılım aynı zamanda fotoğrafın bütünlük arz edecek şekilde ortaya çıkmasına neden olmuştur.

Fotoğraf kompozisyon açısından değerlendirildiğinde ise sadelik, perspektif ve altın kesim öğelerinin uygulandığı görülmektedir. Ön planda çocuğun, arka planda da akbabanın olması fotoğrafta perspektifin meydana gelmesine katkıda bulunmuştur. Çocuk ve akbabanın kadraj üzerinde denk geldiği noktalara bakıldığında altın kesim kuralına göre yerleştirildiği gözlenmektedir. Çocuk ve akbaba fotoğraf karesi 9 eşit parçaya bölündüğünde dikey ve yatay olarak çizilen çizgilerin kesişim noktalarına denk getirilmiştir. Kadrajda gözü rahatsız edebilecek veya dikkati çekebilecek başka herhangi bir şeyin bulunmaması da sade bir anlatımın meydana gelmesine yardımcı olmuştur.

Jodi Bieber’in “Bibi Aisha” Fotoğrafı

Jodi Bieber, 18 yaşında kocasının evinden kaçtığı için dayak yiyen ve burnu kesilen Bibi Aisha isimli Afgan kadının fotoğrafını çekerek bölgede kadınlara yönelik gerçekleştirilen şiddeti gözler önüne sermiştir. Güney Afrikalı fotoğrafçı Jodi Bieber tarafından 2010 yılında Afganistan’da çekilen bu fotoğraf, 2011 yılında World Press Photo ödülünü almıştır (worldpressphoto.org).



Fotoğraf 5. Jodi Bieber, Bibi Aisha, 2010

Bibi Aisha'nın portresinin bulunduğu bu fotoğrafta görsel göstergeler kadına yönelik şiddete dikkat çekmektedir. Bibi Aisha'nın burnunun kesilmiş olması, endişe dolu bakışları onun şiddete maruz bırakıldığına işaret etmektedir. Başında bulunan başörtüsü renginin mor olması da bu duruma atıfta bulunmaktadır. Başörtüsünden fotoğraftaki Aisha'nın muhafazakâr bir toplumda yaşadığı anlaşılmaktadır. Dolayısıyla yaşadığı toplumun muhafazakâr bir toplum olduğu ve şiddete maruz kalmasının nedeninin toplumun bu katı muhafazakâr tutumundan kaynaklanabileceği izlenimi oluşmaktadır.

Grafik tasarım ilkeleri açısından incelendiğinde bu fotoğrafta orantı, vurgu ve karşıtlık ilkelerinin bulunduğu gözlenmektedir. Portrenin fotoğraf yüzeyinin yaklaşık olarak 2/3'lük kısmını kapladığı ve böylece asıl vurgulanmak istenen burun ve bakışların ön plana çıktığı görülmektedir. Arka planın koyu olmasıyla birlikte portrenin yüzüne ışık yansıtılması da karşıtlığı meydana getirmiştir.

Kompozisyon açısından incelendiğinde ise sadelik ve ışık unsurların kullanıldığı görülmektedir. Portrenin asıl vurgulanmak istenen gözler ve burun sadelik unsuru kullanılarak vurgulanmıştır. Bununla birlikte arka plan koyu bir şekilde sunularak yüze ışık yansıtılmıştır. Böylece yüzdeki belirginlik artmıştır. Portre fotoğraflarında bulunan modellerin karşıya bakması ve izleyicinin onunla göz göze gelmesi fotoğrafın daha etkileyici hale gelmesine katkı sağlayabilmektedir. Bu fotoğrafta da bu etkiden söz etmek mümkündür. Çerçeve oluşturulurken portrenin bakış yönüne boşluk verilmesi de belirginliği artıran bir başka etken olmuştur.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Araştırma kapsamında yapılan alanyazın taramasında elde edilen bilgilere göre fotoğraf, medya ve basın alanında yapılan çalışmaları derinden etkilemiş ve haberin aktarılması noktasında yeni olanaklar yaratmıştır. Dolayısıyla fotoğrafın basın dünyasına girmesi, basın tarihi açısından önemli dönüm noktalarından biri olmuştur. Bu nedenle fotoğraf, basın ve habercilikte büyük öneme sahiptir. Özellikle basının ideolojik ve propaganda aracı olarak kullanılması bağlamında fotoğrafın yeri ve önemi daha da artmıştır. Çünkü fotoğraf, kitlelerin dünya görüşlerini derinden etkileyebilecek bir güce sahiptir.

Haber fotoğrafının, haberle ilgili bilgileri aktarırken aynı zamanda haberin kanıtı niteliğini de taşıdığı bilgisine alanyazında sıklıkla rastlanmaktadır. Çoğu kaynağa göre insanlar okudukları bir haberin doğruluğuna inanmak için çoğu zaman o haberin kanıtını da görmeyi talep edebilirler. Dolayısıyla haber fotoğrafı hem haberin inandırıcılığını artırmakta hem de haberi görsel olarak sunduğu için haber içeriğinin daha anlaşılır bir hale gelmesini sağlamaktadır. Ancak bu noktada fotoğrafın nasıl ve ne amaçla kullanıldığı önemli bir hal almaktadır. Çünkü, fotoğraf makineleri her ne kadar nesnel araçlar gibi görünse de onu kullanan kişilerin olaylara bakış açıları ve dünya görüşleri

fotoğrafa yorum katabilmekte ve haberin yansıtma şeklinin değişmesine neden olabilmektedir. Başka bir ifadeyle aynı olaydan farklı foto muhabirlerinin çekmiş oldukları fotoğraflar birbirinden farklı şeyler anlatabilmektedir.

Fotoğrafi çekerken fotoğrafı etkileyici kılmak fotoğrafçının kaygılarından biridir. Haber fotoğrafçılığı kimi zaman propaganda amaçlı kullanılsa da biçimsel olarak estetik bir yapıya da dönüşebilmektedir. Öyle ki, foto muhabiri sıradan bir kayıt tutucu değil aynı zamanda çektiği fotoğraf ile haber veren, bir olayı aktaran ve bilgi taşıyan bir iletişimcidir ve çekmiş olduğu haber fotoğraflarında bağımsız bir kullanmalı ve bunu yaparken de görsel estetiğe de önem vermelidir.

Araştırma kapsamında analiz edilen fotoğraflardan elde edilen bulgular, haber fotoğraflarında olayın anlatılması ve mesajın verilmesi amacıyla göstergebilimsel anlatımların yanı sıra fotoğrafta kompozisyon öğelerinin kullanıldığı ve grafik tasarım ilkelerinden faydalandığı sonucuna varılmıştır. Buna bağlı olarak bu fotoğraflarda estetik bakış açısı ve görsel tasarım unsurlarının bulunduğu söylemek mümkündür.

Son olarak, görselliğin insan yaşamının neredeyse her anında karşısına çıktığı günümüz dünyasında etkileyici fotoğrafların elde edilmesinin yolu olan estetik bakış açısı, yaratıcılık ve görsel tasarım ilkelerinin kullanımının fotoğrafın niteliğini olumlu yönde etkileyebileceğini belirtmek gerekir. Bu araştırma sonucunda ortaya çıkan "haber fotoğraflarında görsel ve estetik öğelerin önemli olduğu" savına rağmen haber fotoğraflarının temel özelliklerinin habere özgü 5N 1K kuralına uygun olması gerektiği de unutulmamalıdır. Çünkü haber fotoğrafı, bir olayı, bir mesajı veya bir haberi yaymaya yönelik fotoğraftır ve temel amacı insanları bilgilendirmektir.

KAYNAKÇA

- AMAR, P. J. (2009). *Basın Fotoğrafçılığı* (Çev. İnci Çınarlı). İstanbul: Kırmızı Yayınları.
- AMBROSE, G. ve HARRIS, P. (2012). *Grafik Tasarımın Temelleri* (Çev. Mehmet Emir Uslu). İstanbul: Literatür Yayınevi.
- BARTHES, R. (2012). *Göstergebilimsel Serüven* (6.Baskı) (Çev: Mehmet Rifat, Sema Rifat). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- BURTON, G. (1995). *Görünenden Fazlası* (Çev Nefin Dinç). İstanbul: Alan Yayıncılık.
- CİVCİR, E. (2015). *Temel Tasarım ve Tasarım İlkeleri*. Ankara: Akademisyen Kitabevi.
- DYER, G. (2010). *İletişim Olarak Reklamcılık* (Çev: Nurdan Öncel Taşkırın). İstanbul: Beta Basım Yayım Dağıtım A.Ş.
- ERDOĞAN, İ. (2014). *Medya Teori ve Araştırmaları*. Ankara: Erk Yayınları.
- ERKMAN-AKERSON, F. (2005). *Göstergebilime Giriş*. İstanbul: Multilingual.

- ERTAN, G. ve SANSARCI, E. (2017). *Görsel Sanatlarda Anlam ve Algı*. İstanbul: Alternatif Yayıncılık.
- ERTUĞ, T. (2011). *Fotoğraf Sanatı Üzerine*. Ankara: Alter Yayınları.
- ERZEN, J. N. (2015). *Fotoğraf Notları*. İstanbul: Say Yayınları.
- FARTHING, S. (2017). *Sanatın Tüm Öyküsü* (Çev: Gizem Aldoğan, Firdevs Candil Çulcu). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- FISKE, J. (1996). *İletişim Çalışmalarına Giriş* (Çev: Süleyman İrvan). Ankara: ARK.
- FREUND, G. (2008). *Fotoğraf ve Toplum*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- GİRGİN, A. (2007). *Söyleşi mi Röportaj mı?*. İstanbul: Der Yayınları.
- GOLDEN, R. (2006). *Photojournalism*. New York: Abbelive Press Publishers.
- HEDGECOE, J. (1999). *Siyah Beyaz Fotoğraf Sanatı ve Karanlık Oda Teknikleri* (Çev. Ercan Tuzcular). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- İKİZER, E. (2007). *Filmden Dijitale Fotoğraf*. İstanbul: Say Yayınları.
- KELLER, U. (2011). Fotoğraf Haberciliğinin İlk Zamanları (Ed. David Crowley ve Paul Heyer). *İletişim Tarihi* (Çev. Berkay Ersöz). Ankara: Siyasal Kitabevi.
- KAFALI, N. (2010). "Bir Görsel İletişim Aracı Olan Fotoğrafta Belirginlik". *Atatürk Üniversitesi Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Dergisi*, 8, s.291-304.
- KALFAGİL, S. (2011). *Fotoğrafın Yapısal Öğeleri ve Fotoğraf Sanatında Kompozisyon*. İstanbul: Fotoğrafevi Yayınları.
- KANBUOĞLU, Ö. (2003). *Basında Haber Fotoğrafı Kullanımı*. Ankara: Gazeteciler Cemiyeti Yayınları.
- KANBUOĞLU, Ö. (2013). *Haber Fotoğrafçılığı*. İstanbul: Say Yayınları.
- KARASAR, N. (2012). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*. Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.
- KASIM, M. (2014). "Basında Haberin Anlatımında Fotoğrafın Rolü". *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Meslek Yüksekokulu Dergisi*, 10 (1-2), 431-448.
- MUTLU, E. (2012). *İletişim Sözlüğü*. Ankara: Sofos.
- MODIANO, A. (2007). *Fotoğraf Tarihine Giriş* (Çev. Devrim Koç, Hüseyin Aşuroğlu). Antalya: Art Stüdyo Yayıncılık.
- ÖZBAY, C. (2007). *Haberden Yayına Gazetecilik*. İstanbul: Der Yayınları.
- ÖZEN, Y. ve GÜL, A. (2007). "Sosyal ve Eğitim Bilimleri Araştırmalarında Evren-Örneklem Sorunu". *Atatürk Üniversitesi Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Dergisi*, 15, s.394-422.
- ÖZEL SAĞLAMTİMUR, Z. (2019). *Fotoğraf Ajanslarının Tarihsel Dönüşümleri* (Ed. Şebnem Soygüder Baturlar). "Haber Aracı Olarak Fotoğraf" (s.1-24). İstanbul: Kriter Yayınevi.
- ÖZTUNA, H. Y. (2007). *Görsel İletişimde Temel Tasarım*. İstanbul: Tibyan Yayıncılık.

- PERDAHCI, N. (1999). “Işığın Yeniden Keşfi, Empresyonizm ve Sonrası İçin Bir Yaklaşım”. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul.
- PRAKEL, D. (2011). *Yaratıcı Fotoğrafçılığın Temelleri* (Çev. Elif Günay). İstanbul: Literatür Yayınları.
- RİFAT, M. (2009). *Göstergebilimin ABC’si*. İstanbul: Say Yayınları.
- SHINER, L. (2018). *Sanatın İcadı Bir Kültür Tarihi* (Çev. İsmail Türkmen). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- SİĞİRCİ, İ. (2017). *Göstergebilim Uygulamaları*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- SONTAG, S. (2008). *Fotoğraf Üzerine* (Çev. Osman Akınhay). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- SÖZEN, M. ve TANYELİ, U. (2018). *Sanat Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- THE PULITZER PRIZES, <https://www.pulitzer.org>, Erişim Tarihi: 05.01.2023
- TİRYAKİOĞLU, F. (2012). *Sayfa Tasarımı ve Gazeteler*. Ankara: Detay Yayıncılık.
- TÜRK DİL KURUMU, <https://sozluk.gov.tr>, Erişim Tarihi: 03.08.2024.
- VARDAR, B. (2007). *Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Multilingual Yayınları.
- YELMEN, M. F. (2019). *Ölümün Pornografisi ve Medyadaki Yansımaları* (Ed. Şebnem Soygüder Baturlar). “Haber Aracı Olarak Fotoğraf” (s.119-138). İstanbul: Kriter Yayınevi.
- YILDIRIM, A. ve ŞİMŞEK, H. (2013). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- YILMAZ, M. (2013). *Fotoğraf Resimdir*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- YURDALAN, Ö. (2005). *Haber Fotoğrafçılığı* (Der. Sevda Alankuş). Gazetecilik ve Habercilik, İstanbul: IPS İletişim Vakfı Yayınları, s.169-181.
- WORLD PRESS PHOTO, <https://www.worldpressphoto.org>, Erişim Tarihi: 03.01.2023

GÖRSEL KAYNAKÇA

- Fotoğraf 1.** Joe Rosenthal, *The flag raising on Iwo Jima*, 1945. [pulitzer.org](https://www.pulitzer.org) Erişim Tarihi: 05.01.2023
- Fotoğraf 2.** Peter Thomann, *Mare and Foal*, 1963. [worldpressphoto.org](https://www.worldpressphoto.org) Erişim Tarihi: 03.01.2023
- Fotoğraf 3.** Mike Wells, *White Hand-Black Hand*, 1980. [worldpressphoto.org](https://www.worldpressphoto.org) Erişim Tarihi: 03.01.2023
- Fotoğraf 4.** Kevin Carter, *The Vulture and The Little Girl*, 1993. [pulitzer.org](https://www.pulitzer.org) Erişim Tarihi: 05.01.2023
- Fotoğraf 5.** Jodi Bieber, *Bibi Aisha*, 2010. [worldpressphoto.org](https://www.worldpressphoto.org) Erişim Tarihi: 03.01.2023

Yıl/Year: 5, Sayı/Issue: 13, Aralık/December 2024, s. 40-55.

Yayın Geliş Tarihi / Article Arrival Date

Yayımlanma Tarihi / The Publication Date

Yayın Geliş Tarihi: 11-10-2024

Yayımlanma Tarihi: 31-12-2024

ISSN: 2757-6000

TAKLİT VE GÜNÜMÜZ SANAT YAPITINA BAKMAK: AI WEIWEI, BURÇAK BİNGÖL

Mevlüt ÇEŞME

andasanat@gmail.com

Doç. N. Müge SELÇUK

Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Görsel Sanatlar Bölümü
mugeselcuk80@gmail.com, ORCID: 0000-0003-1696-1810

ÖZET

Taklit, ilk sanat yapıtlarından bugüne sanat üretimlerinde kullanılan bir metot olarak görülmektedir. İlk insanlar doğa gözlemlerini yüzeye aktarırken, yerleşik yaşantı ile birlikte kamusal alanlarda şablonlara dayalı sanat yapıtları izlenir. Çağdaş sanat ise eski çağların uygulamalarından ayrılmış dursa da geçmişten referanslarla ilerleyen bir yapı içinde izlenmektedir. Bugünün sanatını geçmişten ayıran temel unsur modernizmle birlikte kazanılan, sanatçının bilinci ve farkındalığı olmaktadır.

Bu araştırma, çağdaş sanatçılar Ai Weiwei ve Burçak Bingöl'ün yapıtları bağlamında taklit konusunu ele almaktadır. Ai Weiwei, geleneksel Çin sanatını çağdaş biçimde kullanarak, kültürel mirasın yıkımını sorgulayan, toplumsal ve politik mesajlar içeren sanat modelleri geliştirmiştir. Burçak Bingöl ise benzer olarak geleneksel biçimleri çağdaş formlara uyarlayarak, sanatının içeriğini güncel-toplumsal bir çerçevede oluşturduğu söylenebilir. Sözü geçen sanatçıların yapıtlarının bu sebeplerle benzer unsurlar taşıdığı dikkat görülmüştür.

Araştırma kapsamında modern dönem ve sonrası eleştirmenlerin değerlendirmeleri, örnek sanat yapıtları aracılığıyla sunulmaktadır. Böylelikle günümüz sanatçılarının sanat üretimlerine dair izledikleri yöntem ortaya konmuştur. Ayrıca çalışma, geleneksel sanat biçimlerinin çağdaş formlara uyarlanması kaygısıyla üretilmiş az sayıda çağdaş sanat yapıtı olması, bu çerçevede bir örneklem geliştirmesi ve taklit temasını ele alması nedeniyle önemli görülmektedir. Araştırma ile sunulan bakış açısı ile yaratıcı süreçlere yansıyan pozitif bir etki varsayılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Taklit, Kopya, Özgünlük, Modern Sanat, Sanat

LOOKING AT IMITATION AND CONTEMPORARY ARTWORK: AI WEIWEI, BURÇAK BİNGÖL

ABSTRACT

Imitation is seen as a method used in art production since the first works of art. While the first people transferred their observations of nature to the surface, artworks based on templates are observed in public spaces with settled life. Contemporary art, on the other hand, is observed in a structure that progresses with references from the past, even though it seems to have diverged from the practices of ancient times. The main element that distinguishes today's art from the past is the consciousness and awareness of the artist gained with modernism.

This research addresses the issue of imitation in the context of the works of contemporary artists Ai Weiwei and Burçak Bingöl. Ai Weiwei has developed art models that question the destruction of cultural heritage and contain social and political messages by using traditional Chinese art in a contemporary way. Similarly, Burçak Bingöl adapts traditional forms to contemporary forms and creates the content of her art within a contemporary-social framework. For these reasons, it has been observed that the works of the aforementioned artists have similar elements.

Within the scope of the research, the evaluations of modern and post-modern critics are presented through sample artworks. In this way, the method followed by today's artists regarding their artistic production is revealed. In addition, the study is considered important as there are few contemporary artworks produced with the concern of adapting traditional art forms to contemporary forms, developing a sample within this framework and dealing with the theme of imitation. With the perspective presented in the research, a positive effect on creative processes is assumed.

Keywords: Imitation, Copy, Originality, Modern Art, Art

GİRİŞ

Bugünün sanat yapıtını çözümllemek ve anlamak, batı modernleşmesinin getirdiği topyekûn toplumsal değişimi de kavramayı gerektirir. Bilindiği gibi Yunan ve Roma mirası üzerine orta çağ gibi yüzyıllara yayılan duraklama dönemi, devrimle ivme kazanmış ve endüstriyel keşifler öncelikle batı toplumları, sonrasında ise tüm dünya halklarının yaşam ve düşünme modellerini dönüşüme zorunlu kılmıştır.

Modernizm geçmişten kopuşu tanımlamaktadır ve bu ayrışma kaçınılmaz olarak gerçekleşmiştir. Batı toplumunun geçirdiği yüzlerce yıllık dönüşümün önemli bir aşaması olarak modernlik, sanatı her yönüyle yeniden kurgulayan birey ve teknolojiye işaret etmektedir. Devrimin etkisiyle toplumun sarsılan yapısı, bilimsel ve teknolojik ilerlemeler ve sürekli var olan savaş tehditleri, batı modernizminin ve sanat anlayışının en temel unsurlarından olmaktadır. Örneğin, bu dönemde fotoğrafın sanatta yeni bir unsur olarak doğması diğer yandan endüstriyel araç-gereçlerin sanatın yapıtının kendisi olabilmesi, sanatın ne ve nasıl olması gerektiği sorularını her daim canlı tutacak bir alana yerleştirmiştir. Bu gibi nedenlerle modernizm ve sonrası dönemlerde sanatçıların, sanat yapıtlarını her yönüyle tartışmaya açmaktan korkmadıkları, dahası sanatı kışkırtıcı tartışmaların içine çekmekten de kaçınmadıkları görülür (Bürger, 1985). Bu çerçevede modernizm, geçmişten ve gelenekten farklı bir hayat modelini ve bireyciliği öncelerken, sanat olgusu da sanatçının geliştirdiği yeni biçim ve içeriklerle sürekli müzakere edilecektir. Böylelikle yirminci yüzyıl itibariyle sanat olgusu, kuralları her defasında kendi belirleyen ve bu sayede kendini sorgulatan bir yapı içinde izlenmektedir.

Modernlikle üretim süreçlerinin de şeffaflaştığı ve sanatçıların sadece içerik değil biçimsel olarak da sanat yapıtını yeniden ele aldıkları görülür. Sanat eserini oluşturan kavramın fotoğraf, hazır nesne gibi bir yönüyle sanatçının emeğini dışlayan ya da geri plana alan uygulamalarla ortaya konması, sanatın özgünlük ve yaratıcılık anlayışının sorgulanmasına neden olduğu gibi, izleyicinin esere yaklaşımını da değiştirmektedir. Bu durum, sanatın tanımının ne olduğu tartışmasına özgünlük problemini de eklemiştir.

İnsan canlısı sosyal bir varlıktır ve her türden beceriyi taklit ederek öğrenir. İlk sanat yapıtları olarak kabul edilen mağara resimleri, doğayı kopyalayan/taklit eden kompozisyonlardan oluşur. Antik dönemde gerçekleştirilmiş ilk kamusal sanat yapıtları ise binlerce yıl taklide dayalı, şablon üzerinden ilerleme prensipleri ile üretilmiştir. Klasik dönemde ise atölye de ustasını taklit ederek sanatın dilini keşfetmeye çalışan ve kuralların dışına çıkamayan sanatçı adayları vardır. Ancak sözü edildiği üzere modern dönemlerle beraber sanat tekraren yapı bozuma uğramış ve uğramaktadır (Gombrich, (2013).

Araştırma kapsamında günümüz sanatçılarından Burçak Bingöl ve Ai Weiwei, öncelikle yetiştikleri sosyolojik koşulların benzerliği diğer yandan ele aldıkları temalar, kullandıkları materyaller ve ifade biçimleri gibi benzeşen başlıca özellikler nedeni ile konu bağlamında ele alınmıştır.

Taklit Üzerine Tarihsel Değerlendirme

Geçmiş, bugüne doğru çok küçük adımlarla ilerliyor (Shiner, 2010, s.44).

Sanat tarihinde 18. yüzyıla kadar süren, genellikle tekrara dayalı ve belirli amaçlara hizmet eden geleneksel sanat anlayışı, 20. yüzyıl ile birlikte önemli bir dönüşüm yaşamıştır. Bu dönemde sanat, bireysel ifade, deneysel yaklaşımlar ve toplumsal eleştiri gibi unsurlara odaklanarak daha özgür ve yenilikçi bir hale gelmiştir. Bu değişim, sanatın evriminde önemli bir dönüm noktası olarak düşünülebilir. Böylelikle sanatın, estetik bir nesne olmaktan çıkıp, düşünsel bir ifade aracına dönüşümü gözlemlenir.

Taklit ve tekrara dayalı eski sanat sisteminin parçalanması sonrasında sanat yapıtının her yönüyle yeniden kurgulandığı görülmektedir. Kavramsal kaygılar bir yana biçimsel değişimlerde belirgindir (Bordo, 2014).

Sanatçı, özgür gereksinimlerle kurguladığı sanat yapıtını ortaya koyarken, yaşadığı toplumun sosyal şartlarından beslenerek özümlediği gerçekliği yansıtır. Bu bağlamda yapıt, toplumsal değerlerle iç içe ve ustalık gerektiren sürecin sonucu olarak karşımıza çıkar (Dinçeli, 2017). Ancak sanatçının yaratma evresi ve izleyicinin eseri algılaması, tarih boyunca çok sayıda düşünürün ele almış olduğu felsefi bir zeminde ilerlemiştir.

Sanat felsefesi, sanatın doğası, anlamı, değeri ve işlevi gibi konuları ele alan bir disiplindir. Bu alan, sanat eserlerinin yaratımı, izlenmesi ve değerlendirilmesi süreçlerini

inceler. Sanat nedir? Sanat eseri nedir? Sanatın amacı ve gerekliliği nelerdir? gibi soruların merkeze alınarak, sanatın hem bireysel hem de toplumsal boyutlarını anlamaya yönelik derinlemesine tartışmaları içermektedir. Eser-nesne yaratımını (sanat yapıtı) irdeleyen bu yaklaşımların öncelikle taklit üzerinden bir bakış geliştirdikleri görülmektedir. Sanatçının dünyasının taklit sayesinde yansıtılabildiği düşünülür. Buna göre sanatçı, hayal gücü ve yaratıcılığıyla doğadan aldığı unsurları birleştirerek mükemmele ulaşmalıdır (Bingöl, 2011).

Taklit mevcut bir nesnenin, modelin veya bir tarzı izleyerek, benzerini oluşturma biçimidir ve orijinalin belirli özelliklerini kopyalama veya yeniden oluşturma süreci olarak da ifade edilmektedir. Diğer yandan, sanatın taklit ve kopya ile ilişkisi hakkında farklı görüşler tespit edilmiştir. Öncelikle ilk akla gelen, Antik dönem düşünürlerinden Platon'un felsefesinde taklit, gerçekliğin yüzeysel bir yansıması olarak görülür ve eleştirilir. Aristoteles ise insanın çocukluktan itibaren mimetik faaliyetlerle meşgul olmaya yönelik doğal bir eğilimi olduğunu ve öğrenme-yaratma süreçlerinde taklidin temel bir rol oynadığını vurgulamaktadır (Savaşer, 2023).

Taklit ve yaratım sanatın her döneminde düşünürlerin ele aldığı ve değerlendirmeler sundukları bir tema olmuştur. Örneğin klasik dönemin önemli ustalarından Nicolas Poussin, sanatın yeni oluşunun, daha önce görülmemiş konulardan değil, iyi ve yeni bir düzenlemeden kaynaklandığını ifade etmiştir. 16. yüzyıl düşünürlerinden Louis Racine iyi taklidin sürekli geliştirilen bir icat olduğunu, 18. yüzyıl etkin ressamlarından Joshua Reynolds, dehanın taklitten doğduğunu ifade eder. Neoklasik dönem sanatçılarından Ingres ise sanatçılara antik çağları ve dönemin ustalarını incelemeyi/kopyalamayı önermiştir. Ancak 19. yüzyıl etkin ressamlarından John Constable sanatta taklidin sınırlarını birleştirici bir şekilde çizmiştir. Constable; sanatta iki ana tarzın bulunduğunu ortaya koyar. Birincisi başkalarının eserlerini dikkatli bir şekilde taklit ederek eklektik bir sanat üretmek, ikincisi ise doğayı yakından gözlemleyerek özgün bir üslup oluşturmak (Duro, 2014). Eski çağların sanat üretimlerinin tümüyle şablon ya da taklitle dayandığı bilinmektedir. Ancak yenilik ve geçmişin yıkımı olarak bilinen modernizmde, yeni bir çağ açılırken büyük ustaların taklit yönteminden faydalandıkları görülebilir. Konuya örnek, modern resmin usta ismi Van Gogh'un, Japon resim sanatını incelediği ve bazı Japon tahta baskılarını kopyalaması ve başyapıtlarında bu izlerin izlenebilmesi olabilir. Van Gogh, Japon sanatına olan ilgisini kardeşi Theo'ya yazdığı mektuplarda anlatmıştır: "Bunları farkında olmadan yapmaya başladım ve şimdi onlardan öğrenebileceğini görüyorum ve bana bir çeşit rahatlık veriyorlar. Parmaklarımın arasında fırçam kemanın telleri üzerinde gidip gelen yay gibi tamamen benim zevkim için- hareket ediyor." (Şahin, 2015). (Görsel 1-2)



Görsel 1. (Solda) Utagawa Hiroshige, *Sudden Shower over Shin-Ōhashi Bridge and Atak*, 1857, Ahşap Baskı, 37x25 cm., Shizuoka City Tokaido Hiroshige Museum of Art, Japonya / **Görsel 2.** (Sağda) Van Gogh, V. *Bridge in the Rain*, 1887, Tual Üzerine Yağlı Boya, 73.3 x 53.8 cm., Van Gogh Müzesi, Amsterdam, (Vincent Van Gogh Vakfı)

Yeniliği tanımlayan modern dönemden bir diğer sanatçı örneği Picasso olabilir. Picasso, Velázquez'e ait 1656 tarihli başyapıt (Görsel 3) *Las Meninas*'ı kopyalamış (1957) ve yeniden yorumlamıştır. Picasso'nun 76 yaşında ve oldukça ünlenmiş/söz sahibi bir ressam olarak yaptığı çalışması, (Görsel 4) kopyalama ya da taklidin sanatçılar tarafından sürekli denenilen bir yöntem olduğunu bir kez daha ortaya koyan çarpıcı örneklerden olmaktadır.



Görsel 3. Velázquez, *Las Meninas au musee du Prado*, 1887, Tual Üzerine Yağlı Boya, 33,2 × 27,9 cm. J. Paul Getty Müzesi



Görsel 4. Pablo Picasso. *Las Meninas*, 1957, Tual Üzerine Yağlı Boya, 194cm x 260cm., Picasso Museum Barcelona

Bu örnekler dayanağında geçmişten günümüze zanaatkarların/sanatçıların uzmanlaşmasına yönelik her kademede taklit ya da kopya yöntemlerinin sıklıkla kullanıldığı söylenmelidir. Özellikle doğa etütleri, başyapıtlar ve önemli tarihsel ekoller tekraren kopyalanmıştır. Sanatçının süreci, sonu gelmeyen bir araştırma ve keşif olarak içsel dünyasını, toplumsal dinamikleri ve estetik anlayışını sürekli olarak sorgulayıp yeniden şekillendirmesine olanak tanır ve taklit ya da kopya ile gerçekleşen uygulamaların sanatçının uzmanlığını derinleştireceği söylenebilir. Açıkça anlaşıldığı üzere kopyalama ya da taklidin sanatçıların hayat boyu sürdürdüğü görülen öğrenme ve keşif süreçlerinin bir parçası olduğu görülmektedir. Ancak taklit ya da kopyanın sanatçının kendi dilini bulmasının önüne geçmesi, sanatın en önemli unsuru özgünlüğü tehdit edebilecek bir risk oluşturabilir.

Günümüz/çağdaş sanatının öncelikle dönüşüm ve ilerlemenin sanatı olduğu söylenebilir. Bugünün sanatçıları, tüm dünya ile sürekli ve her an iletişim içinde bilgi alan bir konumda izlenmektedir. Bu sebeple sanat yapıtları, günümüz ritmine uyumlu kendiliğinden doğmaktadır ve tüketilmektedir.

Sanatçılar üretim süreçlerinde çeşitli kaynaklardan beslenmektedirler. Sanat yapıtları, sanatçının beslendiği kaynakları içselleştirdiği ve yeniden yorumlayarak izlemeye koyduğu, bireysel deneyim ve duygularla harmanlanmış ifade biçimleri olarak sunulur. Bu etkileşimin, sanatın özgünlüğüne katkı sunarak sanatçının kendi sesini geliştirmesi için gerekli zemini oluşturduğu söylenebilir.

Çağdaş Sanat Yapıtında Benzerlik: Ai Weiwei ve Burçak Bingöl

Ai Weiwei Çinli bir sanatçı olarak, kendi kültürüne ait değerleri, küresel boyutta gözlemlerini, çağdaş dünya dinamikleri ile yorumlamaktadır. Ai Weiwei günümüzde

yapıtları ve eylemleri ile dünya da ses getiren disiplinlerarası, politik ve sosyal konulara odaklanan muhalif bir sanat anlayışını benimsemiştir. Bu yaklaşımıyla insan hakları, özgürlük, adalet gibi evrensel temaları sorgulamakta ve izleyicileri düşünmeye teşvik etmektedir. Onun sanatı, adeta bir eleştiri aracı olarak toplumsal krizlere dikkat çekmektedir. Weiwei, sanatın gücünü toplumsal değişim için bir katalizör olarak değerlendirmektedir. Onun sanatı politik eylemle iç içe geçen disiplinler arası bir yapıdadır. Böylelikle insan hakları ihlalleri, bireysel özgürlükler ile toplumsal adaletsizliklere dikkat çektiği etkili yapıtlar ortaya koyar. Weiwei, üretimlerinde, çağdaş-politik yapıtlarda sıkça görülenin tersine, estetiği elden bırakmaz. Yapıtlarını sözü geçen anlayışla ustaca kurgular ve böylelikle toplumsal değişimi teşvik eden, izleyicinin içsel sorgulamalara giriştiği diğer yandan sanatsal doyuma ulaşabildiği eserlere ulaşabilir (Uslu, 2019, s.188). Bu durum, sanatın estetik boyutu dışında izleyiciyi sorgulamaya yönelten ve böylelikle dönüştürücü etki yaratması beklenen bir güçte olabileceğini düşündürmektedir.

Konu bağlamında, sanatçının işlerini üretme sürecinde taklitten faydalanması dikkat çekmiştir. Ai Weiwei'nin dünyanın prestijli mekânlarında sergilenen popülerleşmiş işlerine bakıldığında, sanatçının Pop Art'ın önemli isimlerinden referansları yapıtlarına taşıdığı kolaylıkla gözlemlenebilir.

Pop Sanat Andy Warhol, Jasper Johns gibi sanatçılarla anılan, 1950'lerde Amerika ve İngiltere'de resmin geleneksel anlatımlarına tepki olarak bağımsız sanatçılar tarafından ortaya konmuş ve etkilerinin bugüne uzandığı görülen muhalif yaklaşımları tanımlamaktadır. Anlatım dili içinde özellikle gündelik kullanım nesnelere/hazır nesnelere dikkat çeker ve dünya otoriterlerinin para odaklı endüstrisini eleştiren bir yapı sunar. Bu sayede bireylerin gündelik nesnelere aracılığıyla nasıl tüketim toplumunun bir parçası haline geldiğini, aynı zamanda bu durumun bireysel özgürlükleri ve toplumsal ilişkileri nasıl etkilediğini sorgularken, daha sürdürülebilir ve anlamlı bir yaşam tarzına geçişin gerekliliğinin vurgulandığı bir perspektif arayışı ile karşılaşılır.

Bu çerçevede Ai Weiwei'nin sanat üretimlerinin erken dönemlerinde, Pop Sanatına dayalı taklit unsurlar gözlemlenebilir. Ai Weiwei'nin, Andy Warhol yapıtlarından referanslarla ortaya koyduğu en önemli ilk yapıtı, Pop Sanat'ın en ikonik eseri *Campbell's Tomato Soap* (1962) (Görsel 5) üzerinden olmaktadır. Yapıtın tüketim kültürü, reklamcılık ve sanat arasındaki ilişkiyi sorgulayan önemli bir çalışma olduğu bilinmektedir. *Campbell's Tomato Soap* yani Campbell's Çorbası, Amerikan tüketim kültürünün bir sembolüdür. Warhol, bu sıradan ürünü sanatın konusu yaparak, sıradanlığın sanatın bir parçası olabileceğini gösterir. Campbell's Tomato Soup, sanatın ticari ürünlerle olan ilişkisini eleştirirken, aynı zamanda tüketim toplumunun doğasını da sorgular. Warhol, bu eserle birlikte izleyicilere, tüketim alışkanlıklarını ve markaların günlük yaşam üzerindeki etkilerini düşünmeyi teşvik eder. Ayrıca, eser, sanatı seçkin bir alandan çıkarır ve sıradanlaştırır. Warhol'un bu yaklaşımı, sanatın demokratikleşmesi ve erişilebilirliği konusundaki tartışmaları da beraberinde getirmiş ve çığır açıcı bir yaklaşım

sunmuştur.



Görsel 5. Andy Warhol, *Campbell's Soup Cans*, 1962, Tuval Üzerine Metalik Emaye Boya ile Akrilik, 50,8x40,6 cm., Museum of Modern Art New York



Görsel 6. Ai weiwei, *Han Jar Overpainted with Coca-Cola Logo*, 1995, Toprak Seramik, üzeri boya, 25x28 cm., The Metropolitan Museum of Art New York

Postmodern dönemle birlikte sıklıkla görülebilen bu durum, sanatçının kurnalsızlıktan beslenerek inisiyatif almasına ve güçlü toplumsal eleştiriler ile politik mesajları sanat aracılığıyla ifade etmesine olanak tanımaktadır. Sanat yapıtı bu sayede izleyiciyi düşünmeye ve mevcut sosyal yapıları sorgulamaya davet eden güçlü birer araç haline gelmiştir.

Bu bağlamda *Campbell's Tomato Soap* (1962) serisinde görülen biçimsel yaklaşım, Ai Weiwei'nin (Görsel 6) *Coca-Cola Vase* (Coca Cola Vazo), üretimlerinde kendini hatırlatır. Ai Weiwei'nin 1990'ların başlarından itibaren tasarladığı antik vazolar, dünyanın her neresinde olursa olsun bulunabilecek Coca-Cola içeceklerinin amblemi/logosunu taşımaktadır. Bu logo 1960'lardan günümüze değin tüketim kültürünün simgesi olarak görülmüştür. Hatta Andy Warhol Coca Cola'yı tüketen zengin ve fakir her Amerikalının aynı tadı aldığını ifade etmiş ve Coca Cola'yı-ironik biçimde-Amerikan demokrasinin bir sembolü olarak tanımlamış ve yüceltmıştır. Ancak Ai Weiwei'nin Amerikan kapitalizmi ve popülerleşmiş kültüre açık bir eleştiri olarak

alınabilecek *Han Jar Overpainted with Coca-Cola Logo* serisinde, kadim Çin'e bir gönderme olarak Han Hanedanlığına ait antik vazoları Coca-Cola logoları ile tasarlayarak sergilemiştir. Geleneksel bir form ile ve bir taraftan seramik objenin kültürel ve tarihsel değerini yok sayarak, Amerikan kültürünü sembolize eden logonun birleştirilme fikri, bir nevi otoriter Çin devlet rejiminin ve 2000 yıllık kadim bir kültürün kapitalist sisteme yenik düştüğünün ifadesi olmaktadır (Başar, 2018). Sanatçıların öncelikle yaşadıkları ve geliştikleri toplum kaynaklarından beslendiği gözlemlenmektedir. Geçmişin mirası ve bugünün küresel sisteminin çelişkisi altında, geleneksel bir toplum olarak modernleşen kadim Çin kültürü, Ai Weiwei'nin sanat anlayışının temelini oluşturmaktadır. Diğer yandan sanat tarihinde kırılma yaratan sanat yapıtları ve onların kurgusundaki sorgulama ve düşünceler sanatçıların takip ettikleri bir yöntem olmaktadır.

Örneğin, Pop Sanat'ın öncüsü Andy Warhol'un, on parçadan oluşan *Endangered Species* (Nesli Tükenmekte Olan Türler) (Görsel 7) isimli renkli serigrafi baskı yerleştirmesi ve Ai Weiwei' nin yüzlerce modüler oyuncak parçası ile oluşturduğu *Zodiac Head* (Zodyak Başları) (Görsel 8) serisi arasında benzer biçimsel yaklaşımlar dikkat çekmiştir. Andy Warhol, nesli tükenen yaban hayvanlarını konu edinirken, Ai Weiwei çalışmasında, kayıp kültürel mirası yeniden gündeme getirmeyi amaçlamıştır. Yapıtı konu olan 18. yüzyılda Qing Hanedanı'na ait Yuanming Yuan'daki orijinal bronz hayvan başlarının tamamı 1860 yılında gerçekleşen bir savaşta Batılı güçler tarafından yağmalanmış ve kaybolmuştur (Fotopoulos, 2015).



Görsel 7. Andy Warhol, *Endangered Species*, 1983, 10 parça serigrafi baskı, her biri 96,5 x 96,5cm., Lenox Müze



Görsel 8. Ai Weiwei, Zodiac Head, 2018, 12 parça hazır nesne-lego, her biri 115 x 115 cm., Sarasota Ringling Müzesi

Sanatçıların, sanatsal yaklaşımları arasındaki benzerlikler, Pablo Picasso'nun, *İyi sanatçılar kopyalar, büyük sanatçılar çalar*, deyişini tekrar düşündürmektedir. Bu söylem, çağdaş Türk seramik ve yerleştirme sanatçısı Burçak Bingöl ve Weiwei'nin yapıtlarında da kendini göstermektedir. Günümüz Türk sanatının uluslararası platformlarda öne çıkan isimlerinden olan Burçak Bingöl ve çağdaşı Ai Weiwei'nin üretimlerin de benzeşen unsurlar dikkat çekmektedir. Bingöl eserlerinde aidiyet, kültürel miras ve kimlik gibi kavramları araştırırken, Doğu ve Batı geleneklerini harmanlayarak soyut ve temsil arasında gidip gelen psikolojik manzaralar yaratır. Bingöl sanatında, çağdaş üretimlerin hazır nesne ve emeği dışlayan tavrına ters, tıpkı Ai Weiwei gibi geleneksel malzemelerin yeniden biçimlendirildiği disiplinler arası üretimler görülmektedir (Zümrüt, 2022). Burçak yapıtlarında- Ai Weiwei'de olduğu gibi- kültürel ve yerel biçimsel formları kullanır. Ai Weiwei çok disiplinli sanatının güçlü bir parçası olarak seramiği kullanırken, Burçak Bingöl yerleştirmeleri ile seramik sanatının sınırlarını zorlamaktadır.

Burçak Bingöl'ün, müzelerin ilk hali olarak kabul edilen, bir tür koleksiyonerliği tanımlayan modernleşen ve endüstrileşen Avrupa'nın uygulaması, (Görsel 9) Nadireler Kabinesi'nde sınıflandırılmayan ilginç nesnelere bir araya getirildiği bir kavramsal çerçeve sunmaktadır. Sanatçı, izleyiciyi sahte bahçelerin sarmış olduğu, izleyenin izlenene dönüştüğü ve dönüşüm hızının öngörülemediği tekinsiz bir sahnenin içine davet etmektedir (Bingöl, 2011, Nadireler Kabinesi).



Görsel 9. Burçak Bingöl, *Nadireler Kabinesi*, 2011, Fotoğraf, Zilberman Galeri.

Seramik, desen ve video gibi malzemelerin kullanıldığı yerleştirme, *Ai Weiwei'nin Dropping a Han Dynasty Urn* (Han Hanedanlığı Dönemine Ait Vazoyu Düşürmek), (Görsel 10) isimli fotoğraf serisi ile açıkça benzer.



Görsel 10. Ai Weiwei, *Dropping a Han Dynasty Urn*, 1995, Lambda Baskısı, 180 x 162 cm., Mori Sanat Müzesi

Ai Weiwei'nin çalışması anti-politik eserlerinin öncüsü niteliğindedir. Bu performansa dayalı fotoğraf serisinde Weiwei, eski bir Han Dönemi vazosunu parçalayarak, komünist Çin hükümetinin dünya ekonomisindeki konumuna ve kültür mirasını yok etme geleneğini eleştirir. Eser, daha önce hiçbir çağdaş Çin sanatçısı tarafından sergilenmemiş bir ifade özgürlüğü söylemi oluşturarak, izleyicileri mevcut sosyal-politik durumları ve kültürel-tarihsel geçmişlerini sorgulamaya davet etmektedir. Ayrıca Weiwei, Çin Halk Cumhuriyeti'nin kurucusu Mao Zedong'un yıkım olmadan yaratılış olmaz deyişine ironik bir gönderme kurgulamıştır (Uslu, 2021).

Sanatçılar benzer sanatsal biçimler kullanarak farklı söylemler geliştirebilmektedir. Ai Weiwei ve Burçak Bingöl'ün yakın ve hatta aynı düzenlemeler üzerinden farklı kavramları tartışmaya açtıkları gözlemlenmiştir.

Surveillance Camera (Güvenlik Kamerası), (Görsel 11) Ai Weiwei'nin, Çin hükümetinin kendisini yirmi dört saat gözetlemek amacıyla yerleştirdiği kamera düzenini eleştirdiği yapıtıdır. Ai Weiwei defalarca gözetlme altına alınmış, işkence görmüş ve tecrit altına alınmıştır. Bu sebeple hükümet karşıtı eylemlerini sanat aracılığıyla dile getirmektedir. Sanatçı, yaşam alanına kurduğu kamera düzeneği ile elde ettiği görüntüleri weiweicam.com adresinden günlerce canlı yayınlamıştır. Weiwei, kamera temsilleri kullandığı yapıtında gözetleme teknolojisinin yaygınlaşması ve normalleştirilmesi ile birlikte mahremiyet ihlalinin küresel bir yeni düzen haline geldiğine dikkat çekmektedir. Bu konuda tepkilerden endişe duymadığını, çalışmalarının ve düşüncelerinin sanatsal ifadeler olduğunu ve yaşadığı zaman ve mekânı yansıttığını ifade etmektedir (Baculinao, 2012).



Görsel 11. Ai Weiwei, *Surveillance Camera*, 2010, Mermer, 39,4 x 40,6 x 20,3cm., New York

Tıpkı Ai Weiwei gibi kamera temsilleri ile karşımıza çıkan Burçak Bingöl'ün 15. İstanbul Bienali'nde sergilenen (Görsel 12) *Günebakan Serisi*, güvenlik kameralarını ve bitki desenlerini kullanarak çağımızın gözetleme kültürüne eleştirel bir bakış sunan yapıtlar olmaktadır. Bingöl, seramikten ürettiği güvenlik kameralarını Beyoğlu'ndan topladığı bitki desenleriyle bezemiş ve kameraların asıl işlevlerini yeniden sorgulatan bir düzenleme yapmıştır. Bu eserler, kent yaşamını değil, Beyoğlu'nun kaybolmakta olan bitki örtüsünü kaydetmektedir. Bingöl'ün çalışması, yabancılaşma ve kolektif hafıza temaları üzerinden sıradan objeleri sanatsal olarak işlevsel hale getirir. Bingöl'ün kamerası sadece izleyiciyi değil, aynı zamanda kamusal, toplumsal ve çevresel mekânların hafızasını da takip etmektedir (Nural, 2017).



Görsel 12. Burçak Bingöl, *Günebakan*, 2017, Seramik, 28 x 30 x 40 cm., Zilberman Galeri

Görüldüğü üzere çağdaş bir sanatçı olarak Burçak Bingöl, tıpkı Ai Weiwei ve diğer usta sanatçıların birçoğunun yaptığı gibi sanatçıları izlemiş yer yer kopyalamış ve böylelikle kendi dilini oluşturmuştur. Sanatta taklit-kopya, üretim sürecinde esasen kullanılan temel bir yöntem olmasına karşın, hala tartışma götürür bir yanı bulunmaktadır. Ancak insanlık yaşıyla beraber süregelen ve bugün sanat olarak tanımlanan üretimlerin 18. yüzyıla kadar taklit ve belirlenmiş kurallar üzerinden yapıldığını akılda tutmakta fayda bulunmaktadır. Bu durum, sanatın temelinde tekrar, gözlem, taklit gibi temel referansların olduğunu en baştan kabul etmeyi gerektirecek bir husus olmaktadır. Ancak bugünün sanat yapıtları 19. yüzyıla beraber gelişen değişim-dönüşüm içinde kendine edindiği yeni konum ile yeni tanımlamalar yapmayı gerektirir. Sanatçının imzası ile karakterize, kendi doğruları üzerine inşa ettiği böylelikle cisimleşen sanat yapıtları, kaynaklarını her yerden alabilen bir konumda izlenmektedir.

SONUÇ

Sanat ve zanaat geçtiğimiz yüzyılda sanatçı imzasına ve insiyatifine dayalı olarak ayrılmıştır. Ancak eski dünyanın sanatsal uygulama ve yöntemleri bugünün sanatçıları için yine de geçerli olabilmektedir. Taklit ya da kopyalamanın sanatın özünden gelen bir yaklaşım ve sanat yapıtının doğuşunun kaçınılmaz ilk adımı olabileceği görülmektedir. Sanatçıların geçmişin gelenekleri ve ustalıklarını uygulayarak öğrenmeleri, kendi özgün ifadelerini geliştirmelerine olanak tanıyan temel bir basamak olmaktadır. Bu sürecin, hem bireysel yaratıcılığı besleyen hem de sanatın kendi döngüsüne katkıda bulunan tarihsel bir ardışıklık sağladığı değerlendirilmektedir.

Çalışma tarihsel süreç içerisinde, kopyanın sanatsal üretim ve eğitimde ki önemi, tarihin ilk günlerinden günümüze, modern zamanlara kadar olan bir yelpazede ele alınmıştır. Araştırma neticesinde, taklidin sanat deneyimlerinde sadece bir öğrenme aracı olarak değil, aynı zamanda yaratıcı sürecin önemli bir parçası olarak işlev gördüğünü ifade etmek mümkündür.

20. yüzyıldan itibaren modern ve çağdaş sanatta taklit kavramının geçirdiği dönüşüm, özellikle dikkat çekicidir. Sanatçılar, taklidi artık sadece bir teknik beceri geliştirme aracı olarak değil, yeni anlamlar yaratmak ve toplumsal eleştiri yapmak için kullanmaya başlamışlardır. Bu bağlamda, Pablo Picasso'nun "İyi sanatçılar kopyalar,

büyük sanatçılar çalar" sözü, devamlı hatırımızda gelen, sanatsal üretimde esinlenme ve özgünlük arasındaki zor ilişkiyi vurgulayan bir deyiş olmaktadır.

Araştırma kapsamında incelenen sanatçılar Ai Weiwei ve Burçak Bingöl'ün çalışmaları, geleneksel yapıların ve kültürel aktarımın çağdaş sanatta nasıl yeniden ifade edilebileceğini göstermektedir. Bu sanatçıların eserleri, taklit ve kopya kavramlarını kullanarak güncel toplumsal ve politik meseleleri ele alma biçimleriyle dikkat çekmektedir. Özellikle, sanatçıların kültürel değerleri sanatlarına konu etmeleri, geleneksel sanatları çağdaş bağlamda yeniden değerlendirmeleri ve toplumsal konuları ifade aracı olarak kullanmaları, çağdaş sanatta taklidin, zenginleştirici bir unsur olarak ele alınmasını sağlayabilir. Çağdaş sanatın, toplumsal ve politik meseleleri ele alma biçimi ve izleyiciyi aktif düşünmeye teşvik etme potansiyeli, sanatın sadece estetik bir olgu olmaktan çıkıp, toplumsal değişimin katalizörü haline geldiğini göstermektedir. Bu bağlamda, taklit ve kopya kavramları, eleştirel düşünce ve yeni anlamlar yaratmak için güçlü araçlar haline gelmiştir.

Son olarak günümüz yapay zekâ teknolojilerinin çalışma prensiplerinin de mevcut örnekler üzerinden kodlar yazmaya dayalı, bir nevi taklit unsuruna dayalı olduğu söylemek gerekir. Bu durum sanatın teknoloji ve kültür paralelinde gösterdiği sürekli değişim-dönüşümü ortaya koymaktadır.

KAYNAKÇA

- BACULİNAO, E. (2012). "Ai Weiwei Turns Camera on Himself, Citing Global Problem". *NBC News*. <http://www.nbcnews.com/news/world/ai-weiwei-turns-camera-himself-citing-global-problem-flna652524>, Erişim tarihi: 29.07.2024.
- BAŞAR, S. (2018). "Çağdaş Sanatta Eleştirel Bir Dil Olarak Demir ve Seramik Sanatındaki Yansımaları". *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, (41), 154-165.
- BİNGÖL, B. (2011). "Cabinet of Curiosities". *Burcak Bingol*. <https://www.burcakbingol.com/cabinet-of-curiosities>, Erişim tarihi: 21.07.2024.
- BİNGÖL, B. (2011). "Sanat Özgürlüğü". *Hacettepe Hukuk Fakültesi Dergisi*, 1(2), 105-115.
- BORDO, J. (2014). "Tarih Dersleri: Taklit, İş ve Çağdaş Sanatın Zamansallığı". *Sanat Tarihi*, 37(4), 806-825.
- BÜRGER, P. (1985). "Theory of The Avant-Garde and the Theory of Modernism". *New Literary History*, 16(3), 513-527.
- DİNÇELİ, D. (2017). "Sanat ve Tasarım Etiği". *İdil Dergisi*, 6(30), 585-611.
- DURO, P. (2014). "Neden Taklit ve Neden Küresel?". *Sanat Tarihi*, 37(4), 606-627.
- FOTOPOULOS, A. (2015). "Çin'deki Zodyak Destanını Anlamak: Dünya Kültür Mirası, Ulusal Aşağılanma ve Gelişen Anlatılar". *Sage Publications*, 41(6), 603-630.
- GOMBRICH, E. H. (2013). *Sanatın öyküsü* (B. Cömert, Çev.). Ankara: Remzi Kitabevi.

- NURAL, Y. (2017). "4 Soruda 15. İstanbul Bienali: Burçak Bingöl". *Bant Mag.* <https://bantmag.com/4-soruda-15-istanbul-bienali-burcak-bingol>, Erişim tarihi: 10.07.2024.
- SAVAŞER, I. (2023 Şubat 03). "Aristoteles ve Platon'da Mimesis". *Ek Dergi.* <https://www.ekdergi.com/aristoteles-ve-platonda-mimesis>, Erişim tarihi: 08.09.2024.
- SHİNER, L. (2010). *Sanatın İcadı* (4. Basım). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- ŞAHİN, H. (2015). "Japonizmin Empresyonist Sanat Akımı Üzerine Etkileri". *İdil Dergisi*, 4(18), 81-109.
- TETİKÇİ, İ. (2017). "Resim Sanatında Kopyalama, Taklit ve Esinlenme". *İdil Dergisi*, 6(36), 1-20.
- USLU, M. (2019). "Ai Weiwei'nin Hayatı ve Sanatı" [Yaylanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- ZÜMRÜT, Y. (2022). "Çağdaş Seramik Alanında İnsan ve Doğa Süreçli Bir İfade: Çiçek Teması". *Sosyal Zihniyet ve Araştırmacı Düşünürler Dergisi*, 8(60), 1023-1047.

GÖRSEL KAYNAKÇA

- Görsel 1. Utagawa Hiroshige, "Sudden Shower over Shin-Ōhashi Bridge and Atake", 1857. <https://artsandculture.google.com/asset/one-hundred-famous-views-of-edo-%E2%80%9Csudden-shower-over-shin-ohashi-bridge-and-atake%E2%80%9D/QAFL1JRk6OKiNQ?hl=tr>, Erişim tarihi: 08.09.2024.
- Görsel 2. Vincent Van Gogh, "Bridge in the Rain", 1887. <https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/s0114V1962>, Erişim tarihi: 08.09.2024.
- Görsel 3. Diego Velazquez, "Las Meninas", 1887. <https://www.getty.edu/art/collection/object/104G90>, Erişim tarihi: 08.09.2024.
- Görsel 4. Pablo Picasso, "Las Meninas", 1957. <https://museupicassobcn.cat/en/collection/artwork/las-meninas-9>, Erişim tarihi: 08.09.2024.
- Görsel 5. Andy Warhol, "Endangered Species", 1983. https://www.plazzart.com/es_ES/compra/arte-contemporaneo/despues-de-andy-warhol-despues-especies-en-peligro-de-extincion-10-serigrafias-en-color-531839 <https://www.artsy.net/artwork/ai-weiwei-han-jar-overpainted-with-coca-cola-logo>, Erişim tarihi: 09.07.2024.
- Görsel 6. Ai Weiwei, "Zodiac Head", 2018. <https://aura-asia-art-project.com/en/exhibitions/year-of-the-rat-by-ai-weiwei-tang-contemporary-art-bangkok/>, Erişim tarihi: 08.07.2024.
- Görsel 7. Andy Warhol, "Campbell's Soup Cans", 1962. <https://www.moma.org/collection/works/79809>, Erişim tarihi: 08.09.2024.
- Görsel 8. Ai weiwei, "Han Jar Overpainted with Coca-Cola Logo", 1995. <https://www.siegelgale.com/the-future-of-branding-vuca-in-the-middle-east/>, Erişim tarihi: 08.09.2024.

- Görsel 9. Burçak Bingöl, "Nadireler Kabinesi", 2011.
<https://www.zilbermangallery.com/nadireler-kabinesi-e68-tr.htm>, Erişim tarihi: 08.09.2024.
- Görsel 10. Ai Weiwei, "Dropping a Han Dynasty Urn", 1995.
<https://www.mori.art.museum/en/collection/2490/index.html>, Erişim tarihi: 10.09.2024.
- Görsel 11. Ai Weiwei, "Surveillance Camera", 2010.
<https://www.nbcnews.com/news/world/ai-weiwei-turns-camera-himself-citing-global-problem-flna652524>, Erişim tarihi: 12.09.2024.
- Görsel 12. Görsel 12. Burçak Bingöl, "Günebakan", 2017. <https://bantmag.com/4-soruda-15-istanbul-bienali-burcak-bingol/>, Erişim tarihi: 09.09.2024.

Yıl/Year: 5, Sayı/Issue: 13, Aralık/December 2024, s. 56-70.

Yayın Geliş Tarihi / Article Arrival Date

Yayımlanma Tarihi / The Publication Date

Yayın Geliş Tarihi: 21-10-2024

Yayımlanma Tarihi: 31-12-2024

ISSN: 2757-6000

ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNDE KOLAJ VE SOYUTLAMA PRATİKLERİ: HİKMET ŞAHİN ÖRNEĞİ

Arş. Gör. Ahmet Fatih ÖZMEN

Selçuk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü
afozmen@gmail.com, ORCID: 0000-0002-2497-1894

Arş. Gör. Ömer Oytun ONUR

Selçuk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü
omeroytunonur@gmail.com, ORCID: 0000-0002-2416-9535

ÖZET

Çağdaş Türk resminde kolaj ve soyutlama pratikleri, modern sanata yönelik gelişen yaklaşımların ve bireysel sanatçı kimliklerinin ifade edilmesinde önemli bir yer tutmaktadır. Bu çalışma, bu pratiklerin önde gelen isimlerinden Hikmet Şahin'in sanatı üzerine yoğunlaşmaktadır. Çağdaş sanat akımları, sanatta özgürlüğün, yaratıcılığın ve bireysel ifade biçimlerinin öne çıkmasına zemin hazırlamıştır. Kolaj ve soyutlama teknikleri de bu kapsamda sanatçılara yeni ifade biçimleri sunarak, sanatsal yaratıcılığın sınırlarını genişletmiştir. Hikmet Şahin, Türk resim sahnesinde bu teknikleri başarıyla kullanan çağdaş sanatçılardan biri olarak dikkat çekmektedir. Onun eserleri, kolaj ve soyutlama aracılığıyla çağdaş toplumsal ve kültürel temaları sorgulayan çarpıcı bir çıkış niteliği taşımaktadır. Bu nedenle Hikmet Şahin'in eserlerinin incelenmesi, çağdaş Türk resmindeki yaratıcılık ve ifade özgürlüğü anlayışına ışık tutmaktadır. Bu bağlamda çağdaş Türk resim sanatında bu özelliklerin çözümlenmesi, sanatçıların yaratıcılığı ve sanatsal gelişimlerinin anlaşılması açısından önem taşımaktadır. Bu çalışma, nitel bir yaklaşımla Hikmet Şahin'in eserlerini analiz etmektedir. Belirlenen dokümanların analizinde Feldman'ın Dört Aşamalı Eleştiri Modeli (FSCM) kullanılmıştır. Bu model, sanat eserlerini betimleme, çözümleme, yorumlama ve yargı olmak üzere dört temel aşamadan oluşmaktadır. Bu yöntemle Şahin'in eserlerinde kolaj ve soyutlama tekniklerinin kullanımı, bu tekniklerin yaratıcılık üretimindeki önemi ve sanatçının bireysel tarzı ortaya konulmuştur. Analiz sonucunda, Hikmet Şahin'in eserlerinde kolaj ve soyutlama tekniklerinin bir anlatı aracı olarak başarıyla kullanıldığı, bu yolla çağdaş Türk resmine yenilikçi ve dinamik bir perspektif kazandırıldığı görülmüştür. Şahin'in sanatsal anlatımında, toplumsal eleştiri ve kültürel referansları öne çıkararak sanatın sadece estetik bir değer taşımadığı aynı zamanda bir iletişim aracı olarak da kullanılabileceği sonucuna ulaşılmıştır. Bu çalışma, Hikmet Şahin'in kolaj ve soyutlama pratiklerinin çağdaş Türk resmindeki yerini anlamak ve bu tekniklerin sanatsal yaratıcılığa olan katkılarını ortaya koymak açısından önemlidir. Şahin'in eserlerinin

toplumsal ve kültürel mesajlar taşıyan yapısı, gelecekteki çalışmalara örnek oluşturabilecek niteliktedir. Bu kapsamda, çağdaş Türk resim sanatında diğer sanatçıların da benzer çözümlere tabi tutulması ve kolaj-soyutlama tekniklerinin özellikle toplumsal anlatımlar üzerindeki etkisinin derinlemesine incelenmesi önerilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Çağdaş Türk Resmi, Kolaj, Soyutlama, Hikmet Şahin

COLLAGE AND ABSTRACTION PRACTICES IN CONTEMPORARY TURKISH PAINTING: THE CASE OF HIKMET SAHIN

ABSTRACT

Collage and abstraction practices in contemporary Turkish painting play a significant role in the expression of evolving approaches to modern art and individual artist identities. This study focuses on the art of Hikmet Şahin, a prominent figure in these practices. Contemporary art movements have paved the way for freedom, creativity, and individual expression in art. Within this context, collage and abstraction techniques offer artists new means of expression, expanding the boundaries of artistic creativity. Hikmet Şahin stands out as one of the contemporary artists who successfully employs these techniques in the Turkish painting scene. His works serve as a striking commentary on contemporary social and cultural themes through collage and abstraction. Thus, examining Şahin's works sheds light on the understanding of creativity and freedom of expression in contemporary Turkish painting. Analyzing these characteristics within contemporary Turkish art is crucial for understanding artists' creativity and artistic development. This study adopts a qualitative approach to analyze Hikmet Şahin's artworks. Feldman's Four-Step Criticism Model (FSCM) has been employed in the analysis of selected documents. This model consists of four fundamental stages: description, analysis, interpretation, and judgment. Through this method, the use of collage and abstraction techniques in Şahin's works, their significance in creative production, and the artist's individual style are revealed. The analysis demonstrates that Şahin effectively uses collage and abstraction techniques as a narrative tool, thereby bringing an innovative and dynamic perspective to contemporary Turkish painting. Şahin's artistic expression highlights social critique and cultural references, suggesting that art serves not only as an aesthetic value but also as a means of communication. This study is important in understanding the place of Hikmet Şahin's collage and abstraction practices in contemporary Turkish painting and in revealing their contributions to artistic creativity. The socially and culturally communicative structure of Şahin's works serves as a model for future studies. In this context, it is recommended that other artists in contemporary Turkish painting be similarly analyzed, with a focus on the impact of collage-abstraction techniques, particularly in relation to social narratives.

Keywords: Contemporary Turkish Painting, Collage, Abstraction, Hikmet Sahin

GİRİŞ

XX. yüzyılın başlarından itibaren sanat dünyasında meydana gelen köklü değişimler, geleneksel sanat anlayışından uzaklaşarak modernizmin çeşitli yönlerini keşfetme çabalarına öncülük etmiştir. Bu süreçte kolaj ve soyutlama gibi teknikler hem Batı'da hem de Türkiye'de resim sanatında önemli bir yer edinmiştir. Batı'da kolajın özellikle Kübizm ve Dadaizm gibi sanat akımlarında geliştiği bilinmekteyken, Türkiye'de bu tekniklerin kabulü daha sonraki dönemlerde olmuştur (Çeken ve Çelik, 2016).

Kolaj, Fransızca "collage" kelimesinden gelir ve "yapıştırma" ya da "yapıştırma resim" olarak da bilinir. Görsel sanatlarda, gazete kâğıdı, kumaş, duvar kâğıdı gibi

nesnelerin genellikle boyanmış yüzeylerle birlikte bir pano ya da tuval üzerine yerleştirilmesi anlamına gelir. Aynı zamanda bu teknik farklı türlerde basılı, çizili ya da fotografik malzemelerin bir yüzeyde yeni bir kompozisyon oluşturması olarak da tanımlanır. Bu sayede başlangıçta sanat malzemesi olarak düşünülmeyen nesnelere, estetik ve sanatsal kurallar doğrultusunda bir araya getirilerek sanat eseri haline gelir. Genellikle sanatsal alanlarda kullanılan bu terim, resim sanatında ilk akla gelen tekniklerden biridir. Hem yapım süreci hem de kullanılan malzemelerin çeşitliliği, sanatçılara farklı tercihler sunarak kolajın popüler bir teknik olmasına katkıda bulunmuştur. Aynı anda farklı sanat uygulamalarının bir arada yapılabilmesi, kolajı diğer tekniklerden de ayıran bir özellik olarak öne çıkarır. İnsanın hayal gücünü zorlayan çalışmalara dönüşebilen kolaj, bu yönüyle soyut resim alanında kendine özgü bir konuma sahiptir (Aktı, 2019).

Çağdaş dönemde kolaj için kullanılan alternatif malzemeler büyük çeşitlilik göstermesine rağmen, temel malzemeler kâğıt ve fotoğraflardır. Kolaj, gazete, dergi ve ahşap gibi geleneksel olmayan malzemelerin, resim yüzeyinde geleneksel resim malzemelerine ek olarak kullanılması şeklinde tanımlanabilir. Bu anlamda resim malzemesi olmayan materyallerin resimsel yüzeyde yer bulmasıyla sanatta yenilikçi ve avangard bir tutumun önünü açar. Başlangıçta kâğıt tabanlı parçaların kullanıldığı bu teknik, sanatsal ifadeye getirdiği yenilikçi yaklaşım sayesinde malzeme çeşitliliğini de artırmıştır. Malzemelerin bu şekilde çeşitlenmesi, gündelik ya da kullanılmayan nesnelere resim malzemesi işlevi kazandırmıştır. Kolaj, sanatsal ifadeye yenilikçi bir yaklaşımı desteklediği için resim sanatının tarihinde önemli bir yer edinmiştir (Lakot, 2022).

Türkiye’de kolaj, özellikle 1960’lardan itibaren resim sanatının bir parçası haline gelmiştir. Sanatçılar, gazete ve dergi sayfaları, fotoğraflar ve çeşitli materyalleri kullanarak oluşturdukları kolajlarla yeni anlatım biçimleri geliştirmişlerdir. Kolajın Türk resim sanatında bu şekilde öne çıkışı aynı zamanda toplumsal ve kültürel değişimlerin bir yansıması olarak da görülebilir (Ersan ve Bayraktar, 2021).

Soyutlama ise bir nesnenin belirli bir özelliğini ya da bu özellikler arasındaki ilişkilerden herhangi birini tek başına ele alan bir zihinsel süreçtir; gerçekte ayrılamayan unsurların düşüncede ayrılmasıdır ve abstraksiyon olarak da tanımlanabilir. Fiil olarak ise soyutlama, bir şeyi başka bir şeyden ayırma ya da istemsizce ve kısmen kendi iradesi dışında bir şeyden ayrılma anlamına gelir. Resimde soyutlama, sanatçının doğada gördüğü nesnelere doğrudan değil, ışık, renk ve duygularını da ekleyerek, biçimlerin ve çizgilerin belirginliğini yumuşatarak ve izleyicinin hayal gücünde nesneyi tamamlamasına olanak tanıyarak tuvale aktarmasıdır. Kullanılan renklerin ışığın yardımıyla dağılımı ve nesnenin biçimsel bütünlüğünün bozulmasındaki ustalık, sanatçının yaşadığı dünyaya olan duygusal bakışını da yansıtır. Baudrillard soyutlamayı; “*Soyutlama, modern sanatın büyük macerasıydı. Başlangıçtaki o ilkel, özgün, “istila edici” evresinde ister geometrik olsun ister ekspresyonist, hala resmin destansı tarihinin bir parçasıydı; temsilin yapı bozumu, nesnenin parçalanmasıydı*” (Aktaran: Usyılmaz, 2024; Baudrillard, 2014) şeklinde açıklamıştır.

Soyutlama tekniği, Batı'da özellikle Kandinsky ve Klee gibi sanatçılar tarafından geliştirilmiş olup Türkiye'de de XX. yüzyılın ortalarından itibaren birçok sanatçı tarafından benimsenmiştir. Kandinsky'nin soyutlama ile ilgili geliştirdiği teoriler, sanatın sadece dış dünyayı yansıtmaması gerektiğini, bunun yerine sanatçının içsel bir zorunluluk ile üretim yapması gerektiğini savunur (Üzlikcan, 2017).

Türkiye'de modern sanatın gelişimi, Cumhuriyet'in ilanından sonra ivme kazanmıştır. 1930'lardan itibaren Batı'da eğitim almış sanatçıların Türkiye'ye dönmesiyle birlikte çağdaş sanat akımları Türk sanatına da entegre olmuştur. Bu süreçte, Batı'daki gelişmelere paralel olarak soyutlama ve kolaj teknikleri, Türk resim sanatında önemli bir yer edinmiştir (Özcelik, 2022). Özellikle 1950'li yılların ressamaları, soyut sanat arayışlarında Türk kaligrafisinden esinlenen çizgisel bir spontaneteyi denemişler ve bu yenilik arayışlarını gerek bu doğrultuda gerekse geleneksel yüzey şemalarının geometrik renk düzenlemeleri ve süsleme değerleri yönünde çözümlenmeye çalışmışlardır (Aytaç, 2022).

Bu kapsamda Çağdaş Türk Resim sanatçılarından biri olan Hikmet Şahin de kolaj ve soyutlama tekniklerini kullanarak eserlerinde hem bireysel hem de toplumsal anlatıları bir araya getirmiştir. Şahin'in eserlerinde sıkça görülen farklı materyallerin bir arada kullanımı, onun sanatsal yaklaşımında kolajın ne kadar önemli olduğunu gösterir.

Sonuç olarak, kolaj ve soyutlama teknikleri, çağdaş Türk resim sanatının önemli yapı taşlarından biri haline gelmiş, sanatçılar bu tekniklerle geleneksel sanat anlayışını aşarak yeni anlatım biçimleri geliştirmiştir. Hikmet Şahin'in sanatı da bu modernist tekniklerin Çağdaş Türk resmindeki en başarılı örneklerinden biri olarak değerlendirilebilir.

Araştırmanın Problemi

Araştırmada aşağıdaki soruya yanıt aranmıştır.

Çağdaş Türk resminde kolaj ve soyutlama pratiklerinin sanatsal ifade üzerindeki etkileri nelerdir ve bu pratikler Hikmet Şahin'in eserlerinde nasıl özgün bir biçimde ortaya konulmaktadır?

Yöntem

Bu çalışmanın bütününde araştırma ve bulguların derlenmesi sırası ile gözetilmektedir. Bu çalışma görsel ve yazılı kaynakların konuya uygunluğu gözetilerek taranması ve yorumlanmasını kapsayan nitel araştırma yöntemini benimsemiştir. Çalışmanın materyalini ise çeşitli görsel kaynaklar ve literatür taraması sonucunda elde edilen veriler oluşturmaktadır (İba, 2023). Tarama modelleri, geçmişte olmuş ya da hala var olan durumları, var oldukları şekliyle betimlemeyi amaçlayan araştırma yaklaşımlarıdır. Tarama modelinin bir türü olan genel tarama modeli ise çok sayıda

elemandan oluşan bir evrenden, evren hakkında genel bir yargıya varmak amacıyla, evrenin tümü ya da ondan alınacak bir örneklem üzerinde yapılan tarama düzenlemeleridir (Özmen, 2021). Bu kapsamda Genel Tarama modeline dayanan bu araştırmada, nitel araştırma yöntem ve teknikleri kullanılmıştır. Nitel verilerin elde edilmesi amacıyla, araştırma süresince “*Arşiv ve Doküman Tarama*” yöntemi uygulanmıştır. Çalışma, yurt içi kütüphaneler ile ulusal ve uluslararası sanal platformlarda gerçekleştirilmiş olup bu kaynaklardan elde edilen veriler toplanarak analiz edilmiştir. Araştırma kapsamında ele alınan eserlerin incelenmesinde Edmund Feldman’ın 4 aşamalı sanat eleştirisi modeli (Betimleme, Çözümleme, Yorumlama ve Yargı) kullanılmıştır.

Çağdaş Türk Resminde Kolaj ve Soyutlama Pratikleri: Hikmet Şahin Örneği



Görsel 1. Hikmet Şahin, Bağlar, Tuval Üzerine Akrilik ve Kolaj, 2023

Betimleme

“*Bağlar*” isimli eser (Görsel-1), Hikmet Şahin’in kolaj ve soyutlama pratiklerinin bir örneği olarak dikkat çekmektedir. Genel kompozisyon, yeşil ve tonlarının baskın olduğu bir renk paletiyle inşa edilmiştir. Farklı dokuların bir arada kullanıldığı eserde, kolaj teknikleri ile çeşitli materyallerin, özellikle baskı unsurlarının dahil edildiği görülmektedir. Yüzeyde, tanınan bir markaya ait “Waikiki” yazısının yer alması eserin tüketime dair izler barındırdığını düşündürmektedir. Eserin alt kısmında, beyaz renkli soyut formlar ve üst kısımlarında daha koyu, keskin hatlı geometrik yapılar göze

çarpmaktadır. Ayrıca izleyiciye yüzeydeki katmanların ve dokuların çeşitliliğini sunan bu kompozisyon, somut öğelerle soyutlamayı bir arada bulundurmaktadır.

Çözümleme

Bu eserde kullanılan kompozisyon elemanları, soyutlamanın ve kolajın güçlü bir şekilde birleştiğini göstermektedir. Farklı doku ve yüzeylerin bir araya getirilmesi, Şahin’in eserlerinde sıkça karşılaşılan bir tekniktir. Eserdeki renkler özellikle yeşil, beyaz ve siyah tonları arasında güçlü bir kontrast yaratmaktadır. Waikiki logosu, eser içinde dış dünyaya dair somut bir işaret olarak kullanılmış ve bu da Şahin’in sanatıyla modern toplum ve tüketim kültürüne göndermelerde bulunduğu izlenimini vermektedir. Doku ve katmanların bir araya gelme biçimi, sanatçının soyutlama yöntemlerini hem görsel hem de kavramsal düzeyde kullandığını göstermektedir.

Yorumlama

Eserin ismi olan “*Bağlar*”, toplumsal ya da bireysel bağların, ilişkilerin ya da tüketim kültürü ile birey arasındaki bağlantıların bir yorumu olarak algılanabilir. Waikiki gibi markaların günlük yaşamda sürekli karşılaşılan tüketim öğeleri olduğunu göz önünde bulundurarak, Şahin’in bu eseri aracılığıyla modern bireyin tüketim toplumu ile olan ilişkisini sorguladığı söylenebilir. Kolaj unsurlarının bir araya gelmesi, hayatın karmaşıklığını ve bireylerin bir arada nasıl var olduklarını anlatan bir metafor olabilir. Aynı zamanda eser soyutlamayı kullanarak, duygusal ve kavramsal alan sunmakta, belirli imgelerden bağımsız olarak geniş anlamlar çıkarılmasına olanak tanımaktadır.

Yargı

Sanatsal açıdan değerlendirildiğinde, Hikmet Şahin’in “*Bağlar*” eseri hem teknik hem de kavramsal açıdan başarılı bir kolaj ve soyutlama örneği olarak değerlendirilebilir. Söz konusu eser, modern toplumun tüketim odaklı yapısına eleştirel bir bakış sunarken aynı zamanda izleyiciyi farklı çağrışımlarla dolu bir görsel yolculuğa çıkarır. Kolajın kullanımını, geleneksel sanat anlayışının dışına çıkılarak, günümüz dünyasına dair eleştirel bir dil yaratmaktadır. Bu eser, sanatçının toplumsal ve bireysel bağlara dair düşüncelerini estetik bir biçimde dile getirdiği bir çalışma olarak önemli bir yer tutmaktadır.



Görsel 2. Hikmet Şahin, Puzzle, Tuval Üzerine Akrilik ve Kolaj, 2023

Betimleme

“Puzzle” isimli eser (Görsel-2), farklı doku ve yüzeylerin bir araya getirildiği bir kolaj çalışmasıdır. Eserin sol tarafında büyük bir yapboz parçası belirgin şekilde görülmektedir. Bu yapboz parçası, eserin ana figürü gibi durmakta, beyaz ve yeşil tonlarla renklendirilmiştir. Arka plan, yeşil, beyaz ve siyahın çeşitli tonlarından oluşan soyut bir düzenlemeyi yansıtmaktadır. Eserin sağ üst köşesinde bir etiket ya da barkodun yer aldığı dikkat çekmektedir bu da esere modern bir öğe ekler niteliktedir. Eserin genel yüzeyinde boya fırça darbeleri, dokusal izler ve çeşitli materyal unsurlarıyla bir katmanlılık dokusu oluşturulmuştur.

Çözümleme

Eserde kullanılan yapboz parçası hem form hem de anlam açısından önemli bir yer tutmaktadır. Yapboz, tamamlanmayı ve eksikliği sembolize edebilir. Kolajın bu kısmı, eserdeki bütünlüğü arayan izleyici için bir ipucu gibi görünmektedir. Ayrıca, eserin sağ üst köşesindeki etiket, endüstriyel üretimi ve tüketim kültürünü simgeliyor olabilir. Renkler arasındaki kontrast, özellikle beyaz ve yeşil tonları arasında dinamik bir etkileşim yaratmaktadır. Beyaz fırça darbeleri, eserin alt kısmında daha belirgin hale gelirken, eserin genelinde bir hareket ve süreklilik duygusu yaratır. Bu öğeler, Şahin’in hem soyutlama hem de kolaj tekniklerini kullanarak izleyiciyi farklı katmanlarda düşünmeye sevk ettiğini gösterir niteliktedir.

Yorumlama

Eserin adı olan “*Puzzle*”, yaşamın karmaşıklığını ve bir araya getirilmeyi bekleyen parçalarını simgeliyor olabilir. Yapboz parçası, eksikliği ya da tamamlanmayı temsil ederken, etiket ve diğer endüstriyel unsurlar modern yaşamın tüketim odaklı yanlarına dair bir eleştiri sunabilir. Bu bağlamda, eser modern dünyada bireyin kendini bulma ve tamamlama çabasına yönelik bir yorum olarak görülebilir. Kolajda kullanılan farklı öğeler, toplumsal ve bireysel anlam arayışlarını, kimlik karmaşalarını veya günümüz dünyasında bireylerin birbirine uyum sağlamaya çalışma sürecini çağrıştırabilir.

Yargı

Hikmet Şahin’in “*Puzzle*” adlı eseri, kolaj ve soyutlama tekniklerini ustalıkla birleştirerek derin bir kavramsal zemin sunmaktadır. Sanatçının eserde kullandığı yapboz sembolü, izleyiciye eksikliği ve tamamlanmayı düşündürürken aynı zamanda modern dünyanın karmaşıklığına ve parçalanmışlığına dair bir eleştiri de getirmektedir. Eserin estetik başarısı, kullanılan renklerin, dokuların ve endüstriyel unsurların dengeli bir kompozisyon oluşturmasından kaynaklanmaktadır. Bu bağlamda, “*Puzzle*”, sanatçının hem teknik hem de kavramsal yetkinliğini ortaya koyan güçlü bir çalışma olarak değerlendirilebilir.



Görsel 3. Hikmet Şahin, Primadonna III, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 2023

Betimleme

“*Primadonna III*” adlı eser (Görsel-3), sanatçının kolaj ve soyutlama tekniklerini kullandığı bir diğer çalışmasıdır. Eserin merkezinde, sanki podyumda yürüyormuş gibi betimlenen bir kadın figürü dikkati çekmektedir. Kadının modern ve renkli kıyafetleri, adeta bir moda defilesinden çıkmış gibidir. Kıyafet, parlak ve canlı renkler barındırırken, arka planda soyut geometrik desenler ve renklerin bir araya gelmesiyle oluşmuş karmaşık bir kompozisyon yer almaktadır. Siyah fırça darbeleri kadının başına yoğunlaşmış, saçları ya da bir şapka izlenimi yaratmıştır. Alt kısımda turuncu, sarı ve yeşil tonlarındaki soyut daireler ve şekiller eserin dinamiğini artırmaktadır. Üst kısımda geniş bir boş alan bırakılmış, kadının figürü ve arka plandaki soyut unsurların yoğunluğu aşağıya doğru odaklanmıştır.

Çözümleme

Eserin merkezinde yer alan kadın figürü, dikkati hemen çeker ve modern toplumda güzellik, moda ve tüketimle ilişkili mesajlar barındırır. Renklerin cesur kullanımı, figürün kıyafetinde ve arka planında göze çarpmaktadır. Sanatçı, arka plandaki soyut desenler ve geometrik formlarla kompozisyonu destekleyerek figüre bir hareket kazandırmıştır. Siyah fırça darbeleri, figüre gizem katarken baş kısmında dramatik bir etki yaratmaktadır. Eserin sağ tarafında ise soyut geometrik şekiller, özellikle dairesel formlar, eserin bütünsel yapısına katkıda bulunarak soyutlamanın güçlü bir örneğini sunmaktadır.

Yorumlama

Eserin ismi olan “*Primadonna III*”, moda dünyasına ya da popüler kültürdeki kadın figürlerine dair bir yorum olarak okunabilir. Kadının güçlü ve kendinden emin duruşu, modern dünyanın primadonna figürüne yani merkezde olan, dikkat çeken kadınlara işaret ediyor olabilir. Renkli kıyafeti ve etrafındaki soyut unsurlar, tüketim kültürü ve güzellik endüstrisine yönelik eleştirel bir bakışı simgeliyor olabilir. Eser aynı zamanda kadının bireysel kimliği ve sosyal baskılar arasındaki çelişkiyi de vurguluyor olabilir. Soyut arka plan ve kadın figürü arasındaki kontrast, sanatçının hem bireyin hem de toplumun karmaşıklığını sorguladığı bir yapıya işaret eder niteliktedir.

Yargı

Hikmet Şahin’in “*Primadonna III*” eseri hem teknik hem de kavramsal açıdan derin bir sanat eseri olarak değerlendirilebilir. Sanatçının figür ve soyutlamayı birleştirme biçimi, modern dünyadaki bireysellik ve toplumsal baskılar üzerine güçlü bir mesaj sunar. Moda dünyasına dair yorumları ve figürle arka plan arasındaki etkileşim, izleyiciye hem estetik hem de kavramsal olarak düşündürücü bir alan sunmaktadır. Şahin’in kullandığı canlı renkler ve dramatik siyah fırça darbeleri, eserin dinamizmini artırırken figürün sosyal mesajını da güçlendirmektedir. Söz konusu eser, modern kültüre ve birey-toplum ilişkisine dair başarılı bir eleştiri olarak değerlendirilebilir.



Görsel 4. Hikmet Şahin, Kara Tren II, Kâğıt Üzerine Akrilik ve Kolaj, 2023

Betimleme

“Kara Tren II” isimli eserde (Görsel-4) büyük bir tren figürü merkezi bir konumda yer alırken, trenin üstünde ve çevresinde posta pulları, damgalar ve etiketler bulunmaktadır. Üst köşede farklı pullar, damga izleri ve bir QR kodu dikkat çekmektedir. Arka plan mavi, turuncu ve beyaz tonlarından oluşan fırça darbeleri ile soyut bir yapı sunmaktadır. Eserin sol alt köşesinde, “PRIORITY” ve “Artwork Original” damgaları kolajın bir parçası olarak göze çarpmaktadır. Eserde hem sanayiye dair bir nostalji hem de modern iletişim araçlarının bir araya getirildiği çok katmanlı bir görsel yapı oluşturulmuştur.

Çözümleme

Eserde kullanılan tren imgesi, geçmişe dair bir nostalji sembolü olarak görülebilirken, posta pulları ve damgalar ise global iletişim ağını, hızla değişen dünyayı ve hareketliliği temsil etmektedir. Sanatçı, bu imgeleri kullanarak eski ve yeni dünyanın bir çatışmasını ya da bağlantısını vurgulamış olabilir. Renk paletindeki mavi ve turuncu tonları hem gökyüzü ve toprağı hem de trenin hareketini simgeleyen bir zıtlık yaratmaktadır. Posta damgaları, eserin daha geniş bir bağlamda globalleşme ve iletişim temalarını da işlediğini de göstermektedir.

Yorumlama

Eserdeki tren ve posta unsurları, zaman ve mekân arasındaki yolculuğu ve iletişimi sembolize ediyor olabilir. Tren hem geçmişte bir ulaşım aracı olarak tarihte önemli bir yere sahipken, modern dünyada nostaljik bir obje haline gelmiştir. Posta pulları ve damgalar, insanlar arasındaki bağlantıları, iletişimi ve globalleşmeyi temsil eder niteliktedir. Sanatçının bu iki unsuru bir araya getirmesi, dünya üzerindeki hızlı değişimi ve modern insanın bu değişimle kurduğu ilişkiyi sorguluyor olabilir. Ayrıca eser modern dünyanın hızı ve geçmişin durağanlığı arasındaki karşıtlığı yansıtan bir metafor olarak değerlendirilebilir.

Yargı

Bu eser, Hikmet Şahin’in kolaj ve soyutlama tekniklerindeki ustalığını sergileyen başarılı bir diğer örnektir. Trenin ve posta unsurlarının birleşimi, eser üzerinde hem estetik hem de kavramsal derinlik oluşturur. Sanatçının hem geçmişe hem de bugüne dair unsurları bir araya getirerek izleyiciye düşündürücü bir deneyim sunması, eserin etkileyici bir parça olmasını sağlar. Renklerin ve dokuların dikkatli kullanımı hem nostaljiye hem de modern dünyanın hızına dair güçlü bir sanatsal ifade yaratmaktadır.



Görsel 5. Hikmet Şahin, AVIA, Kâğıt Üzerine Akrilik ve Kolaj, 2023

Betimleme

“AVIA” isimli eserin (Görsel-5) merkezinde büyük bir uçak pervanesi yer almaktadır. Pervane, gri ve siyah tonlarında, detaylı bir şekilde resmedilmiş ve üzerine çeşitli katmanlar eklenmiştir. Kâğıt parçaları, fırça darbeleri ve transparan katmanlar

eserin yüzeyine dağılmış durumdadır. Arka planda kahverengi tonlarda bir zemin göze çarpmaktadır. Üst üste gelen soyut ve dokusal unsurlar, görseli daha karmaşık hale getirirken, eserin genelinde endüstriyel ve mekanik bir hava hakimdir. Pervane, yapısal olarak odak noktasıdır, ancak sanatçının kolaj teknikleriyle yarattığı diğer öğelerle birleşerek bütünsel bir kompozisyon oluşturmuştur.

Çözümleme

Uçak pervanesi, modernleşme, teknolojik ilerleme ve hız sembolü olarak öne çıkmaktadır. Sanatçının bu unsuru merkezde kullanması, pervanenin hareket ve dönüş ile ilişkilendirilen dinamik yapısına vurgu yapmaktadır. Pervanenin üzerine yerleştirilen soyut katmanlar hem görsel hem de kavramsal olarak eserin çok boyutlu bir yapıya sahip olduğunu gösterir. Kullanılan siyah, beyaz ve kahverengi tonlar, esere sade bir renk hâkimiyeti kazandırarak dikkatleri daha çok pervaneye yönlendirmektedir. Eserin genel yapısı, teknolojinin insan yaşamına nasıl nüfuz ettiğini ve geçmişten günümüze kadar gelen bir ilerleme sürecini sembolize ediyor olabilir.

Yorumlama

Uçak pervanesi, hız, teknoloji ve modernleşme gibi kavramlarla ilişkilendirilebilir. Bu bağlamda eserin bir parçası olan uçak pervanesi, insanlığın teknolojik gelişim sürecini ve bu gelişimin toplum üzerindeki etkilerini sembolize ediyor olabilir. Pervanenin hareketi aynı zamanda yaşamın döngüselliğini ve zamanın geçişini ifade eden bir metafor olarak yorumlanabilir. Kolajın diğer unsurları ise bu teknolojik gelişime dair izler sunarken aynı zamanda modern dünyanın karmaşıklığını ve teknolojinin getirdiği hızlı değişimi de yansıtır niteliktedir. Sanatçının kolajla soyutlama tekniklerini birleştirmesi, bu kavramların iç içe geçmişliğini ve belirsizliğini gösteriyor olabilir.

Yargı

Hikmet Şahin'in bu eseri, uçak pervanesi ile teknolojik gelişim ve modernleşme kavramlarını güçlü bir şekilde bir araya getiren bir yapıya sahiptir. Sanatçının kolaj ve soyutlama tekniklerini kullanma biçimi, eserin çok katmanlı yapısını desteklemekte ve izleyiciyi derin düşüncelere sevk etmektedir. Pervanenin merkezdeki varlığı hem görsel hem de kavramsal bir vurgu yaratmakta olup eserin genel kompozisyonu içinde güçlü bir odak noktası oluşturmaktadır. Eser, teknolojinin insan yaşamına etkilerini sorgulayan ve bu sürecin getirdiği karmaşıklıkları ortaya koyan başarılı bir çalışmadır.

Tablo 1. Eserlerin Dört Aşamalı Eleştiri Modeline Göre Analiziyle Oluşan Kodlar

Eser Adı	Betimleme	Çözümleme	Yorumlama	Yargı
Bağlar	Yeşil tonlarının baskın olduğu, kolaj teknikleri ve farklı dokuların bir arada kullanıldığı bir kompozisyon görülmektedir. Eser, somut öğelerle soyutlamayı bir araya getirir.	Farklı doku ve yüzeylerin bir araya gelmesi, eser içinde modern toplum ve tüketim kültürüne göndermeler yapıldığını göstermektedir.	Eseri, bireysel ve toplumsal ilişkiler ile tüketim kültürü arasındaki bağlantıları sorgulamaktadır.	Teknik ve kavramsal açıdan başarılı bir kolaj ve soyutlama örneği olarak değerlendirilmektedir.
Puzzle	Farklı doku ve yüzeylerin bir araya getirildiği kolaj çalışmasında büyük bir yapboz parçası ana figür olarak görülmektedir.	Yapboz parçası, eksiklik veya tamamlanma sembolü olarak görünmekte; endüstriyel unsurlar modern yaşamı temsil etmektedir.	Eser, modern dünyada bireyin kendini bulma ve tamamlama çabasına yönelik bir yorum sunar.	Derin bir kavramsal zemin sunan eser hem teknik hem de kavramsal açıdan güçlü bir çalışma olarak görülmektedir.
Primadonna III	Kadın figürü merkezde yer alır, arka planda soyut geometrik desenler ve renkler bulunur.	Kadın figürü, modern toplumda güzellik, moda ve tüketimle ilişkili mesajlar barındırır.	Eser, moda dünyasına ve popüler kültürdeki kadın figürlerine dair eleştirel bir bakış sunar.	Bireysellik ve toplumsal baskılar üzerine güçlü mesajlar içeren eser, modern kültüre dair eleştirel bir yaklaşım sunar.
Kara Tren II	Tren figürü, posta pulları ve etiketlerle çevrili olup, nostaljik ve modern unsurlar bir araya getirilmiştir.	Tren, geçmişe dair nostalji sembolüyük, posta pulları globalleşme ve iletişimi temsil eder.	Eser, modern dünyanın hızı ve geçmişin durağanlığı arasındaki karşıtlığı yansıtan bir metafor olarak değerlendirilebilir.	Sanatsal açıdan, geçmiş ve bugünün bir araya gelmesiyle güçlü bir estetik ve kavramsal derinlik sunar.
AVIA	Merkezde uçak pervanesi, farklı katmanlar ve dokusal unsurlarla çevrilidir.	Pervane, teknolojik ilerleme ve hızın sembolü olarak öne çıkarken, soyut katmanlar eserin çok boyutlu yapısını destekler.	Eser, teknolojik gelişim ve modernleşmenin toplum üzerindeki etkilerini sembolize eder.	Teknolojik gelişim ve modernleşmeyi sorgulayan çok katmanlı bir yapı sunar.

SONUÇ

İlgili makale çalışmasında Hikmet Şahin’in eserleri üzerine odaklanılmış ve kolaj ile soyutlama tekniklerinin sanatçının sanatsal dilini nasıl etkilediği ile bu dilin toplumsal eleştiri ve estetik iletişimdeki rolü ortaya konulmuştur. Feldman’ın dört aşamalı eleştiri modeli çerçevesinde yapılan analizler sonucunda, Şahin’in eserlerinde kolaj ve soyutlamanın, birer teknik olmanın ötesine geçerek derin bir kavramsal altyapı oluşturduğu tespit edilmiştir. Bu tekniklerin bir anlatı aracı olarak kullanıldığı ve sanatçının modern toplumun dinamikleri, tüketim kültürü ve bireysel ilişkiler gibi çeşitli temaları ele aldığı gözlemlenmiştir.

Şahin’in eserlerinde kolaj ve soyutlama tekniklerinin ustalıkla birleştirilmesiyle çağdaş Türk resmine yenilikçi ve dinamik bir perspektif kazandırıldığı saptanmıştır. “Bağlar”, “Puzzle”, “Primadonna III”, “Kara Tren II” ve “AVIA” isimli eserler incelendiğinde, sanatçının kullandığı farklı materyaller ve soyut unsurlar aracılığıyla modern toplumla bireyin ilişkisini irdelediği anlaşılmıştır. Bu eserlerin izleyicilere sadece estetik bir deneyim sunmakla kalmadığı aynı zamanda toplumsal eleştiri ve bireysel kimlik arayışlarını da derinlemesine sorgulattığı belirlenmiştir. Şahin’in kolaj ve soyutlama tekniklerini bir araya getirerek oluşturduğu görsel ve kavramsal yapının, sanatın sadece estetik bir değer taşımadığı aynı zamanda bir iletişim aracı olarak işlev gördüğü sonucuna ulaşılmıştır.

Bu çalışma, çağdaş Türk resmindeki kolaj ve soyutlama pratiklerinin, sanatçıların yaratıcı süreçlerini nasıl etkilediğini ve sanatsal anlatımın sınırlarını nasıl genişlettiğini ortaya koymuştur. Hikmet Şahin’in eserleri üzerinden yapılan bu analizle hem çağdaş Türk resim sanatında modern tekniklerin kullanımına dair önemli bir katkı sunulduğu hem de sanatsal yaratıcılığın evrensel boyutlarının daha iyi anlaşılmasına olanak tanındığı görülmektedir. Gelecekte yapılacak benzer çalışmaların, çağdaş Türk resmindeki diğer sanatçılar üzerinde odaklanarak kolaj ve soyutlama tekniklerinin toplumsal anlatımlar üzerindeki etkisini daha geniş bir perspektifte inceleyebileceği önerilmektedir. Böylece sanatın sosyal bir diyalog aracı olarak nasıl kullanılabilirliği ve bireysel yaratıcılığın bu diyalog sürecine nasıl yön verdiği daha iyi anlaşılabilir.

KAYNAKÇA

- AKTI, F. (2019). *Dada ve Sürrealizm Anlayışında Kolaj İmgesi*. Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Erzurum.
- AYTAÇ, C. (2022). *Çağdaş Türk Resminde Soyut-Soyutlama Arayışları: Adnan Çoker, Mustafa Ata, Yusuf Taktak*. Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Erzurum.
- ÇEKEN, B., ve CELİK, G. (2016). "The Reflection of Geometric Forms to Abstractions in Turkish Art of Painting". *IOSR Journal of Humanities and Social Science*, 21(2), 24-34.
- ERSAN, M., ve BAYRAKTAR, C. (2021). "Symbolic Representation and Collage in Children's Picture Books". *Turkish Online Journal of Design, Art and Communication*, 11(4), 1360-1375.
- İBA, Ş. M. (2023). "Varlık ve Hiçlik Ekseninde Heykel Olgusu". *Uluslararası Sanat ve Sanat Eğitimi Dergisi*, 6(13), 27-41.
- LAKOT, Ş. (2022). *Avangard Kuram Bağlamında Manzara Resminde Kolaj*. Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eskişehir.
- ÖZÇELİK, S. (2022). "Postmodernizmin Türk Resim Sanatına Yansımaları". *Zeitschrift für die Welt der Türken / Journal of World of Turks*, 14(1), 251-262.
- ÖZMEN, A. F. (2021). *Çağdaş Türk Resminde Güvercin Teması*. Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Konya.
- USYILMAZ, F. F. (2024). *William Turner Resimlerinde Işık Kullanımı ve Soyutlama*. Yüksek Lisans Tezi. Yeditepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- ÜZLİKCAN, B. (2017). "Çağdaş Türk Resminde Soyut İfade Biçimi Olarak Kaligrafinin Kullanımı". *İdil Dergisi*, 6(29), 469-484.

GÖRSEL KAYNAKÇA

- Görsel 1. <https://www.sanatgezgini.com/marketplace/seller/profile/hikmet-sahin>, Erişim Tarihi: 21.09.2024.
- Görsel 2. <https://www.sanatgezgini.com/marketplace/seller/profile/hikmet-sahin>, Erişim Tarihi: 21.09.2024.
- Görsel 3. <https://www.sanatgezgini.com/marketplace/seller/profile/hikmet-sahin>, Erişim Tarihi: 21.09.2024.
- Görsel 4. Hikmet Şahin Kişisel Arşivi.
- Görsel 5. Hikmet Şahin Kişisel Arşivi.

Yıl/Year: 5, Sayı/Issue: 13, Aralık/December 2024, s. 71-84.

Yayın Geliş Tarihi / Article Arrival Date

Yayımlanma Tarihi / The Publication Date

Yayın Geliş Tarihi: 11-10-2024

Yayımlanma Tarihi: 31-12-2024

ISSN: 2757-6000

İSTENMEYEN ÖĞRENCİ DAVRANIŞLARINA YÖNELİK ÖĞRETMEN GÖRÜŐ VE ÇÖZÜM ÖNERİLERİ: GÜZEL SANATLAR LİSESİ ÖRNEĞİ

Doç. Hüseyin YILMAZ

Kafkas Üniversitesi, Dede Korkut Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü
arya36zh@gmail.com, ORCID: 0000-0001-8481-755X

Dr. Öğr. Üyesi Ünal BASTABAN

Kafkas Üniversitesi, Dede Korkut Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü
bastabanunal@gmail.com, ORCID: 0000-0003-1172-8374

ÖZET

Bu araştırmanın amacı öğretmenlerin sınıfta ve okulda karşılaştıkları istenmeyen öğrenci davranışlarını tespit etmek ve istenmeyen öğrenci davranışlarına ilişkin çözüm önerilerini belirlemektir. Bu amaçla öğretmenlerin karşılaştıkları istenmeyen öğrenci davranışları ve çözüm önerileri araştırılmıştır. Araştırmanın çalışma grubu 2022-2023 eğitim-öğretim yılının Güzel Sanatlar Lisesinde görev yapan öğretmenler oluşmaktadır. Araştırmada nitel araştırma desenlerinden durum deseni kullanılmıştır. Araştırmanın verileri yarı yapılandırılmış görüşme ile elde edilmiştir.

Araştırma sonucunda; alan öğretmenlerinin; hazırlık, motivasyon, ilgisizlik, sınıf düzeni, söz hakkı, düzgün Türkçe, argo, teknoloji ve rencide etme durumları ile istenmeyen davranışları ilişkilendirdiği görülmüştür. Çözüm önerisi olarak; görmezden gelme, göz teması, dikkat çekme, sözlü uyarı, etkili sınıf yönetimi, otorite, öğrenci yerini değiştirme, aile ile iletişim, etkili ders işleme, telefon engeli ve temizlik kavramları sunulmuştur. Kültür öğretmenleri ise; ahlaki değer, ders ortamından uzak kalma, dikkat, saygısızlık, ilgisizlik, laf atma, not almama, motivasyon ve izinsiz konuşma davranışlarını sınıf içi istenmeyen davranış olarak nitelendirmiştir. Çözüm olarak da; göz teması, uyarma, rehberlik servisi, sorunların temel sebeplerini belirleme, uyarma, idareye yönlendirme, iletişim, notta adalet, öğretmen dayanışması, veli ile iletişim, disipline verme ve sınıf kurallarını birlikte belirleme durumları sunulmuştur.

Alan öğretmenlerinin; davranış, düzeni bozma, akran zorbalığı, kılık kıyafet, madde kullanımı, gruplaşma ve yalan durumlarını okulda istenmeyen davranış olarak sundukları görülmüştür. Çözüm yolları ise; rol model olma, uyarı, iletişim şekli, okul kuralları, güvenlik, sosyal aktivite, rehberlik servisi, aile sorumluluğu ve nöbetçi öğretmen durumlarının gözden geçirilmesi olarak ifade edilmiştir. Kültür öğretmenleri ise okulda istenmeyen öğrenci davranışlarını; akran zorbalığı, okul kuralları, laf atma, yaklaşma, davranış bozukluğu, din-siyaset ve madde kullanımı durumları ile

açıklamışlardır. Çözüm olarak ise; aidiyet duygusu, okul idaresi, öğrenci aktifliği, telefon, sınıf kuralları, öz-eleştiri, rehberlik servisi, öğretmen-okul ve aile işbirliği durumlarının gözden geçirilmesi olarak yanıtlara yansımıştır.

Anahtar Kelimeler: İstenmeyen Öğrenci Davranışı, Çözüm Önerisi, Öğretmen, Güzel Sanatlar Lisesi

TEACHER OPINIONS AND SOLUTION SUGGESTIONS FOR UNDESIRABLE STUDENT BEHAVIORS: THE CASE OF FINE ARTS HIGH SCHOOL

ABSTRACT

The aim of this study is to identify the undesirable student behaviors that teachers encounter in the classroom and school and to determine their suggestions for solutions to undesirable student behaviors. For this purpose, the undesirable student behaviors encountered by teachers and their solution suggestions were investigated. The study group of the research consists of teachers working in Fine Arts High School in the 2022-2023 academic year. The data of the study were obtained through semi-structured interviews.

As a result of the research; it was seen that field teachers associated undesirable behaviors with preparation, motivation, apathy, classroom order, right to speak, proper Turkish, slang, technology and offending situations. As solution suggestions, the concepts of ignoring, eye contact, drawing attention, verbal warning, effective classroom management, authority, student relocation, communication with family, effective lesson processing, telephone barrier and cleaning were presented. Culture teachers, on the other hand, identified moral values, staying away from the lesson environment, attention, disrespect, indifference, verbal abuse, not taking notes, motivation and unauthorized speaking as undesirable classroom behaviors. As solutions; eye contact, warning, guidance service, determining the root causes of problems, warning, directing to the administration, communication, fairness in grades, teacher solidarity, communication with parents, disciplining and determining classroom rules together were presented.

Field teachers presented behavior, disruption of order, peer bullying, dress code, substance use, grouping and lying as undesirable behaviors at school. The solutions were expressed as role modeling, warning, communication style, school rules, security, social activities, guidance service, family responsibility and reviewing the situation of the teacher on duty. Culture teachers, on the other hand, explained the undesirable student behaviors at school as peer bullying, school rules, teasing, intimacy, behavior disorder, religion-politics and substance abuse. As a solution; sense of belonging, school administration, student activism, telephone, classroom rules, self-criticism, guidance service, teacher-school and family cooperation were reflected in the answers.

Keywords: Unwanted Student Behavior, Solution Proposal, Teacher, Fine Arts High School

GİRİŞ

Son yıllarda, lise ortamlarında, özellikle de sanat eğitimi veren okullarda istenmeyen öğrenci davranışlarının araştırılması, anlaşılması ve ele alınması, eğitimciler ve araştırmacılar için kritik bir konu haline gelmiştir. Çünkü sanat eğitimi, yaratıcılığı ve bireysel ifadeyi ortaya koyma süreci olarak ifade edilmektedir. Bu süreçte bazen çeşitli davranışsal zorluklar süreci aksatabilir (Leshnoff, 2003). Sanat eğitimi ortamları; özgür, özgün, keşfedici ortamı ile ön plana çıkmaktadır. Fakat istenmeyen sınıf dinamikleri bu öğrenme çıktıları bozabilecek ve geleneksel olmayan davranışlara yol açabilir (Smith, 1970). Bu tür davranışlar sadece eğitim sürecine ket vurmakla kalmaz, aynı zamanda öğrencilerin eğitim hedeflerinin yapılandırılmış çerçevesi içinde gelişme potansiyellerini

de engelleyebilir. Çünkü öğrenciler bu tür ortamlarda istedik durumlar karşısında direnç gösterebilir, ders sırasında dikkatsizlik, görevleri aksatma da dâhil olmak üzere çeşitli şekillerde davranışlar gösterebilirler. Bu durum da eğitim sürecinin kontrolünün önemi ortaya koymaktadır (Akçadağ, 2007; Özer vd., 2014).

Öğretmenler açısından sanat eğitimi veren ortamlarda iki boyut da geliştirilmelidir. Birinci boyut öğrencilerin özgün düşünme becerilerini desteklemektir. İkinci boyut ise bu süreçte davranışları etkili bir şekilde yönetmek olarak ifade edilebilir. Gottfredson ve Gottfredson (2001), bu tür eğitimlerin verildiği ortamlarda özellikle okullarda, sorunlu davranışları yönetmek ve önlemek için genellikle kapsamlı yaklaşımlardan yoksun olduğunu vurgulamaktadır. Bu boşluk, sanat eğitimiyle ilişkili belirli davranışsal zorlukları ele alan ve yaratıcılığı boğmadan elverişli bir öğrenme ortamı sağlamaya odaklanan pratik stratejilere ihtiyaç duyulmasını gerektirmektedir. Ayrıca, liselerdeki kültürel ve sosyal dinamikler de öğrenci davranışlarını etkilemekte, davranış sorunları genellikle öğrencilerin okul kültürü ve disiplinine bakış açılarını etkileyen daha geniş sosyo-kültürel faktörlerden kaynaklanmaktadır (Nguyen vd., 2023).

Bu araştırmada da, istenmeyen öğrenci davranışlarını belirlemek ve öğretmenlerin saygı ve üretim odaklı bir öğrenme ortamını geliştirmek için önerdikleri stratejileri ortaya koymak için alan ve branş öğretmenleriyle görüşülmüştür. Elde edilen veriler, sanat lisesinde eğitim ve davranış dinamiklerinin daha iyi anlaşılmasına katkıda bulunmakta, hedeflere ulaşmada ve öğrencilerin gelişimsel ihtiyaçlarına uygun çözüm önerileri için mutfağında olan bireylerce farklı perspektifler ile sunulmaktadır (Emmer & Gerwels, 2013).

Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın amacı, sanat eğitimi verilen kurumlarda (Güzel sanatlar lisesi) alan ve kültür öğretmenlerinin sınıfta ve okulda karşılaştıkları istenmeyen öğrenci davranışlarını tespit etmek ve istenmeyen öğrenci davranışlarına ilişkin çözüm önerilerini belirlemektir. Bu amaç doğrultusunda araştırmanın problem durumları:

- 1- Öğretmenlerin branş ve kültür derslerinde sınıfta karşılaştıkları ve istenmeyen öğrenci davranışları nelerdir?
- 2- Öğretmenlerin branş ve kültür derslerinde sınıfta istenmeyen öğrenci davranışlara yönelik çözüm önerileri nelerdir?
- 3- Öğretmenlerin okulda karşılaştıkları ve istenmeyen öğrenci davranışları nelerdir?
- 4- Öğretmenlerin okulda istenmeyen öğrenci davranışlara yönelik çözüm önerileri nelerdir? şeklindedir.

YÖNTEM

Araştırmanın Modeli

Araştırmada nitel araştırma desenlerinden durum deseni kullanılmıştır. Nitel araştırmalar; "Gözlem, görüşme ve belge analizi gibi nitel veri toplama yöntemlerinin kullanıldığı, algıların ve olayların doğal ortamda gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konmasına yönelik nitel bir sürecin izlendiği araştırma olarak tanımlanabilir" (Yıldırım & Şimşek, 2018, s.41). Bu durumları ele alan araştırmalarda amaç; ele alınan temanın detaylı bir şekilde araştırılması ve yorumlanması sürecini kapsamaktadır.

Çalışma Grubu

Araştırmanın çalışma grubu 2022-2023 eğitim öğretim yılı Kars Gülahmet Aytemiz Güzel Sanatlar Lisesinde Görev yapan kültür ve branş (n=14) öğretmenlerinden oluşmaktadır. Araştırmada amaçlı örneklem türlerinden ölçüt örneklem kullanılmıştır. Ölçüt olarak katılımcıların Güzel sanatlar lisesinde görev yapmaları, kültür veya branş derslerini vermeleri belirlenmiştir.

Tablo 1. Öğretmenlerin Demografik Bilgileri

Kişisel Bilgiler	f	%	
Cinsiyet	Erkek	12	85.7
	Kadın	2	14.3
Mesleki Kıdem	1-3 Yıl	3	21.4
	4-7 Yıl	4	28.6
	8-11 Yıl	4	28.6
	12-15 Yıl	2	14.3
Eğitim Durumu	16 Yıl ve Üstü	1	7.1
	Lisans	7	50.0
	Lisansüstü	7	50.0
	Beden Eğitimi (K2 (K: Katılımcı))	1	7.1
	Biyoloji (K10)	1	7.1
	Din Kültürü ve Ahlak Bilgisi (K8)	1	7.1
Branş	Felsefe (K11)	1	7.1
	Görsel Sanatlar (K3, K7, K12)	3	21.4
	Müzik (K1, K5, K6, K9)	4	28.8
	Pdr (K4)	1	7.1
	Tarih (K14)	1	7.1
	Türk Dili ve Edebiyatı (K13)	1	7.1
Toplam	14	100.0	

Tablo 1’de öğretmenlerin demografik bilgileri incelendiğinde %85.7’si erkek, %14.3’si kadın katılımcı, %21.4’ü 1-3 yıl, %28.6’sı 4-7 ve 8-11 yıl, % 14.3’ü 12-15 yıl, %7.1’nin ise 16 yıl üstü mesleki kıdem, %50’si lisans, diğer %50’sinin lisansüstü eğitim mezunu olduğu anlaşılmaktadır. Branş olarak incelendiğinde kültür derslerine; %7.1 ile 1’er kişi olarak beden eğitimi, biyoloji, din kültürü ve ahlak bilgisi, felsefe, psikolojik danışmanlık ve rehberlik (pdr), tarih, Türk dili ve edebiyatı öğretmeni, alan olarak incelendiğinde ise; %21.4’ü görsel sanatlar ve %28.8’inin müzik öğretmeni olduğu görülmektedir.

Verilerin Toplanması ve Analizi

Çalışmada veri toplama aracı olarak nitel araştırma türlerinde görüşme yöntemi olan yarı yapılandırılmış görüşme ve kişisel bilgi formu kullanılmıştır. Görüşme soruları hazırlanmadan önce ilgili literatür kapsamlı bir şekilde taranmıştır. Çalışma ile ilgili soru havuzu oluşturulduktan sonra eğitim programı, ölçme ve değerlendirme uzmanlarının görüşlerine sunulmuş ve görüşme sorularına son hali verilmiştir. Veriler, içerik analizi tekniği ile çözümlenmiştir. İçerik analizi, belirli bir konu içerisinde tema, kod ve kategoriler ile özetlenen sistematik bir tekniktir (Büyüköztürk vd., 2008). Araştırmanın güvenilirliğini sağlamak için Huberman'ın güvenilirlik formülü uygulanmıştır. Kodlayıcılar arası tutarlılık; verilerin sadeleştirilmesi, verilerin sunumu, kodlama, not alma, soyutlama ve karşılaştırma aşamaları ile gerçekleştirilmiştir (Balcı, 2018). Böylece kodlayıcılar arası tema, kod, anahtar kelime ve frekans değer uyumu %85 oranında benzerlik oluşturmuştur. Ayrıca araştırmada nitel yazım ilkeleri (bütün detayların rapor edilmesi) ve bilimsel yazım etiği gözetilerek yapılan detaylı yazım da güvenilirlik açısından önemli görülmektedir.

BULGULAR

Birinci Alt Problem Cümlesinde Yer Alan Sınıf İçerisinde İstenmeyen Öğrenci Davranışlarına Yönelik Öğretmen Görüşü

Tablo 2. Sınıf İçi İstenmeyen Öğrenci Davranışlarına Yönelik Öğretmen Görüşleri

Tema	Alan Ders Öğretmeni	Kültür Ders Öğretmeni
Sınıf İçi İstenmeyen Öğrenci Davranışı	Derse hazırlıksız gelme	Ahlaki değerlere aykırılık
	Motivasyon düşüklüğü	Ders ortamından uzak kalma
	Derse karşı ilgisizlik	Dikkat dağınıklığı
	Sınıf düzenini bozma	Saygısız davranma
	Söz hakkı almadan konuşma	Derse karşı ilgisizlik
	Düzgün Türkçe konuşmama	Ders içinde birbirilerine laf atma
	Argo konuşma	Ders esnasında not almama
	Teknoloji bağımlılığı	Motivasyon düşüklüğü
	Arkadaşını rencide etme	İzin almadan konuşma
Ders saatinde öğrencilerin hazır olmaması		

Tablo 2.'de sınıf içerisinde istenmeyen öğrenci davranışları, alan ve kültür kategorisi şeklinde ayrılmıştır. Alan derslerine giren öğretmenlerin sınıf içerisinde istenmeyen öğrenci davranışlarını; derse hazırlıksız gelme, motivasyon düşüklüğü, derse karşı ilgisizlik, sınıf düzenini bozma, söz hakkı almadan konuşma, düzgün Türkçe konuşmama, argo konuşma, teknoloji bağımlılığı, arkadaşını rencide etme, ders saatinde öğrencilerin hazır olmaması gibi durumlar ile ifade ettikleri görülmektedir. Alan derslerine giren öğretmenlerin sınıf içi istenmeyen öğrenci davranışlarına yönelik birebir yapılan görüşmelerden elde edilen ifadeleri aşağıda yer almaktadır:

Müzik: *Derse öğrencinin yeteri kadar güdülenememesi, motivasyon ve dikkat bozukluğu (K1, Mayıs 2023).*

Müzik: *Söz hakkı almadan konuşmak ve derse hazırlıksız gelmek (K5, Mayıs 2023).*

Müzik: *Düzen bozan öğrenci (K9, Mayıs 2023).*

Müzik: *Öğrencinin izin almadan konuşması, derste uyumak, öğretmen ders anlattığında öğrencinin ilgisinin kaybolması, derste ayakta gezmek, Türkçe'nin düzgün kullanılmaması, argo konuşmak, öğrencinin her şeye gülme isteği, öğrencinin sürekli espri yapma isteği, derste bir şey yemek, bir öğrenci konuşurken arkadaşlarının rencide edici ya da alay edici şekilde bakışları (K6, Mayıs 2023).*

Resim: *Gereksiz konuşma (K7, Mayıs 2023).*

Resim: *Teknolojiye aşırı düşkünlük (K3, Mayıs 2023).*

Resim: *Bazı öğrencilerde ders araç gereçlerini hazır bulundurma konusunda problem yaşıyoruz. Özellikle uygulama derslerinde öğrencilerin atölyeler arası iletişimde bulunma, fırça, boya ve palet temizliği için sürekli uygulama alanı terk edip lavabolara gidip gelmesi sıkıntısını çok yaşıyoruz (K12, Mayıs 2023).*

Kültür derslerine giren öğretmenlerin sınıf içerisinde istenmeyen öğrenci davranışlarını; ahlaki değerler dışı davranış, ders ortamından uzak kalma, dikkat dağınıklığı, saygısız davranma, derse karşı ilgisizlik, ders içinde birbirilerine laf atma, ders esnasında not almama, motivasyon düşüklüğü, izin almadan konuşma durumlarının olduğu görülmektedir. Kültür derslerine giren öğretmenlerin sınıf içi istenmeyen öğrenci davranışlarına yönelik doğrudan edinilmiş görüşleri aşağıda verilmiştir:

Din Kültürü ve Ahlak Bilgisi: *Ahlaka/Değerlere aykırı hareket (K8, Haziran 2023).*

Tarih: *Ders ortamına ayak uyduramaması (K14, Haziran 2023).*

Beden Eğitimi: *Öğrencilerin derslere olan ilgilerinin az olması sebebiyle tam bir dersin 40 dakikalık süresince dikkatlerini sağlamada problemler yaşıyoruz (K2, Haziran 2023).*

Biyoloji: *Dersle ilgili olmayan konuların konuşulması. Öğrencilerin birbirine laf atması. İzin almadan konuşulması. Anlatılanlarla ilgili not almaması ve ilgisiz davranması (K10, Haziran 2023).*

PDR: *Derslere karşı ilgi eksikliği, motivasyon eksikliği, yetenek eksikliği (K4, Haziran 2023).*

Felsefe: *En büyük sorun, kültür derslerine karşı lakaytlık ve buna bağlı ortaya çıkan saygısız davranışlar. Bunu kendi okulunda daha çok müzik bölümü sınıflarında gözlemliyorum. Resim bölümü sınıflarında öğrenciler ilgili ve saygılı (K11, Haziran 2023).*

Türk Dili ve Edebiyatı: Öğrencinin izin almadan konuşması (K13, Haziran 2023).

İkinci Alt Problem Cümlesinde Yer Alan Sınıf İçi İstenmeyen Öğrenci Davranışlarına Karşılık Öğretmenlerin Çözüm Önerileri (Baş Etme Yolları)

Tablo 3. Sınıf İçerisinde İstenmeyen Öğrenci Davranışlarına Yönelik Çözüm Önerileri

Tema	Alan Ders Öğretmeni	Kültür Ders Öğretmeni
Sınıf İçi İstenmeyen Davranışlara Yönelik Çözüm Önerisi	Görmezden gelme	Göz teması
	Göz teması	Uyarma
	Derse dikkat çekme	Rehber öğretmen ile işbirliği
	Sözlü uyarı	İstenmeyen davranışların sebeplerini belirleme
	Etkili sınıf yönetimi	Sözlü uyarma
	Sınıfta otoriteli davranma	Yüksek sesle uyarma
	Öğrenci yerini değiştirme	İdareye yönlendirme
	Aile ile iletişim	Karşılıklı iletişim
	Etkili ders işleme	Hak edilen notu verme
	Telefonları yasaklama ve toplama	Öğretmenler arası işbirliği
Bulunduğu yeri temizleme	Veli iletişimi	
	Disipline verme	
	Sınıf kurallarını birlikte belirleme	

Tablo 3.'te sınıf içi istenmeyen öğrenci davranışlarına yönelik öğretmenlerin çözüm önerileri alan ve kültür kategorisi şeklinde ayrılmıştır. Alan derslerine giren öğretmenlerin sınıf içerisinde istenmeyen öğrenci davranışlarına yönelik çözüm önerileri; görmezden gelme, göz teması, derse dikkat çekme, sözlü uyarı, etkili sınıf yönetimi, sınıfta otoriteli davranma, öğrenci yerini değiştirme, aile ile iletişim, etkili ders işleme, telefonları yasaklama ve toplama, bulunduğu yeri temizleme gibi durumlar olarak tabloda görülmektedir. Alan derslerine giren öğretmenlerin sınıf içi istenmeyen öğrenci davranışlarına yönelik çözüm önerileri birebir görüşmelerdeki yanıtlara aşağıdaki gibi yansımıştır:

Müzik: *Görmezden gelme, problem devam ederse göz teması, uyarı, dikkat çeken yakından uzağa konulardan bahsetme, bilinenler bilinmeyen örneklerle derse dikkat çekme, materyal kullanma* (K1, Mayıs 2023).

Müzik: *Sözlü uyarı* (K5, Mayıs 2023).

Müzik: *Etkili sınıf yönetimi* (K9, Mayıs 2023).

Müzik: *Öğretmenin sınıf yönetimini iyi bilmesi, otoriter olma, öğrencinin durumunu iyi takip etmeli, sorun çıkartan öğrencinin yerinin değiştirilmesi, yan yana oturup da sorun çıkartan öğrencileri birbirinden ayırma, öğretmenin göz temasını etkili kullanması, öğretmenin öğrencinin ailesi ile görüşmesi* (K6, Mayıs 2023).

Resim: *Etkili ders işleme istenmeyen davranışların önüne geçer* (K7, Mayıs 2023).

Resim: Telefonların toplanması veya yasaklanması (K3, Mayıs 2023).

Resim: Öğrencilerin fırça, boya ve palet temizliğini lavaboda yapmasına karşılık atölyelerdeki lavaboların onarılıp yapılması konusunda daha etkili bir çözüm olacaktır (K12, Mayıs 2023).

Kültür derslerine giren öğretmenlerin sınıf içi istenmeyen öğrenci davranışlarına yönelik çözümleri; göz teması, uyarma, rehber öğretmen ile işbirliği, istenmeyen davranışların sebeplerini belirleme, sözlü uyarma, yüksek sesle uyarma, idareye yönlendirme, karşılıklı iletişim, hak edilen notu verme, öğretmenler arası işbirliği, veli iletişimi, disipline verme, sınıf kurallarını birlikte belirleme gibi durumlar olarak ifade edilmiştir. Kültür derslerine giren öğretmenlerin sınıf içi istenmeyen öğrenci davranışlarına yönelik çözümleri aşağıda yer almaktadır:

Din Kültürü ve Ahlak bilgisi: Göz teması, uyarı, hatayı ortadan kaldırmak için çaba (K8, Haziran 2023).

Tarih: Rehber hocası ile işbirliği yapmak (K14, Haziran 2023).

Beden Eğitimi: Öncelikle istenmeyen davranışların sebeplerini belirleyip öğrenci özelinde ilgi ve motivasyonunu arttırmak için olumlu sınıf içi etkinlikleri ile koşuyoruz (K2, Haziran 2023).

Biyoloji: Konumuzla ilgili sorular soruyorum cevap veremeyince dinlemesi gerektiğini anlıyor. Sürekli devam eden rahatsız eden davranışlar varsa göz teması kurarak uyarıyorum, yine devam ediyorsa sözlü uyarı yapıyorum. Bu rahatsızlık veren davranışları bitmiyorsa sesimi yükselterek uyarıyorum maalesef. Bu da yeterli olmuyorsa rehber öğretmeni veya idarede bulunan öğretmenlerimizi bilgilendiriyorum (K10, Haziran 2023).

PDR: Öğrencilerin derse karşı yetenek eksikliklerini giderip derse karşı motivasyonunu arttırmak (K4, Haziran 2023).

Felsefe: Bu davranışlarla baş etmenin yolu, ilk olarak öğrencilerle düzgün ve karşılıklı saygıya dayanan bir iletişim kurmaktır. Ancak bunun kimi öğrenciler üzerinde hiçbir işe yaramadığını gözlemledim. İkinci olarak, not verirken, hak ettikleri not neyse onu vermektir. Şişirilmiş notlar, öğrencilerde "Ne de olsa geçiyorum, istediğimi yaparım" algısı yaratıyor ve davranış bozukluklarının artmasına neden oluyor. Öğrencilere düzgün notlandırma yapılması da ancak öğretmenlerin işbirliği yapması durumunda mümkündür. Aksi takdirde öğrenciler öğretmen seçerek olumsuz davranışlarına devam ediyorlar. Üçüncü yol, öğrencinin velisiyle iletişime geçmektir. Ancak öyle öğrencilerimiz var ki, çocuk hastanelik olsa, velisini aradığımızda "siz ilgilenin hocam" diyorlar. Dolayısıyla sorunlu öğrencilerde bu da bir işe yaramıyor. Dördüncü yol, disiplin kurallarının ama'sız fakat'sız uygulanmasıdır. Ceza, eğitimde en son başvurulması gereken şey olarak ifade ediliyor, ancak bizim öğrencilerimiz ne yazık ki yetiştirilme koşulları ve geçmiş yaşam deneyimleri nedeniyle sadece ceza verilmesinden anlıyorlar.

Sorunlu öğrenci, gereken cezayı almalı ve gerekirse okuldan uzaklaştırılmalıdır. Aksi takdirde sınıfın huzurunu bozarak diğer öğrencilerin de eğitim hakkını gasp ediyor. Kimi zaman öyle durumlar oluyor ki, bir dersin 10-15 dakikasını yalnızca 1-2 öğrencinin olumsuz davranışlarıyla mücadele etmeye ayırıyoruz. Bu süre az bir süre değildir. Bu gibi durumların süreklilik kazanması durumunda disiplin kurulu görevini yerine getirmelidir (K11, Haziran 2023).

Türk Dili ve Edebiyatı: Sınıf kurallarını öğrencilerle birlikte belirleyerek öğrencilerin sorumluluk almalarını sağlamak (K13, Haziran 2023).

Üçüncü Alt Problem Cümlesinde Yer Alan Okulda İstenmeyen Öğrenci Davranışlarına Yönelik Bulgular

Tablo 4. Okulda İstenmeyen Öğrenci Davranışlarına Yönelik Öğretmen Görüşleri

Tema	Alan Ders Öğretmeni	Kültür Ders Öğretmeni
Okulda İstenmeyen Öğrenci Davranışı	Olumsuz davranış sergileme	Akran zorbalığı
	Düzeni bozmaya çabalama	Okul kurallarına uymama
	Akran zorbalığı	Gereksiz laf atma
	Kılıf kıyafete uymama	Yakınlaşma
	Zararlı madde bağımlılığı	Öğretmene karşı davranış bozukluğu
	Okul içerisinde gruplaşma	Din ve siyaset konularında ölçüyü aşmak
	Sürekli yalan söyleme	Okul içerisinde madde kullanımı

Tablo 4.'te okulda istenmeyen öğrenci davranışlarına yönelik öğretmenlerin görüşleri alan ve kültür kategorisi şeklinde ayrılmıştır. Alan derslerine giren öğretmenlerin okulda istenmeyen öğrenci davranışlarına yönelik görüşleri; olumsuz davranış sergileme, okul düzenini bozma, akran zorbalığı, kılık kıyafete uymama, zararlı madde kullanımı, okul içerisinde gruplaşma, sürekli yalan söyleme gibi ifadeler olarak görülmektedir. Alan derslerine giren öğretmenlerin okulda istenmeyen öğrenci davranışlarına yönelik görüşleri aşağıda yer almaktadır:

Müzik: Olumsuz örnek oluşturabilecek davranışlarda bulunma (K1, Mayıs 2023).

Müzik: Kılık kıyafete uymamak, akran zorbalığı (K5, Mayıs 2023).

Müzik: Düzen bozan öğrenci (K9, Mayıs 2023).

Müzik: Okula telefon getirmek, öğrencinin okulun belirlediğinin dışında kıyafetle gelmesi, dağınık saçlar, akran zorbalığı, okul eşyalarının düzgün kullanılmaması, zararlı madde tüketimi, özensiz kıyafet ile okula gelinmesi, bileklik-kolye vb. eşyalar ile okula gelinmesi, okulda telefon kullanımı, öğrenciler arasında gruplaşma (K6, Mayıs 2023).

Resim: Yaramazlık. Dersle ilgilenmeme (K7, Mayıs 2023).

Resim: Teknolojiye bağlı olarak sosyal etkinliklerin azlığı (K3, Mayıs 2023).

Resim: Öğrencilerin arkasına sığınarak sürekli yalan söylemeleri (K12, Mayıs 2023).

Kültür derslerine giren öğretmenlerin okulda istenmeyen öğrenci davranışlarının; akran zorbalığı, okul kurallarına uymama, gereksiz laf atma, yakınlaşma, öğretmene karşı davranış bozukluğu, din ve siyaset konularında ölçüyü aşmak, okul içerisinde madde kullanımı (sigara) görüşlerini içerdiği görülmektedir. Kültür derslerine giren öğretmenlerin okulda istenmeyen öğrenci davranışlarına yönelik görüşleri aşağıdaki gibidir:

Din Kültürü ve Ahlak Bilgisi: Üst sınıfların alt sınıflara zorbalık yapması, kavga (K8, Haziran 2023).

Tarih: Okul kuralları uyulmaması (K14, Haziran 2023).

Beden Eğitimi: Derste dikkat dağıtmak sınıf içinde gürültü çıkarmak, derse hazırlıklı gelmemek (K2, Haziran 2023).

Biyoloji: Gereksiz laf atmalar. Yakınlaşmalar, ister hem cinsi olsun ister karşı cinsi olsun. Akranlarıyla veya öğretmenle nasıl konuşması gerektiğini bilmemek. Teneffüslerde telefonla uğraşmak. Koridorlarda koşmaları (K10, Haziran 2023).

PDR: Akran zorbalığı (K4, Haziran 2023).

Felsefe: Okul içerisinde öğrencilerin birbirleriyle din ve siyaset konularında ölçüyü aşan tartışmalar gerçekleştirmelerine izin verilmemelidir. Öğrenciler genç oldukları için neyi niçin savduklarını bilmeden birbirlerine karşı önyargı ve öfke geliştirebilmektedirler. Okul içerisinde kötü örnek teşkil eden davranışlara izin verilmemelidir (sigara içmek, kavgacılık, akran zorbalığı vb. gibi) (K11, Haziran 2023).

Türk Dili ve Edebiyatı: Diğer öğrencileri rahatsız edecek eylemlerde bulunma (K13, Haziran 2023).

Dördüncü Alt Problem Cümlesinde Yer Alan Okulda İstenmeyen Öğrenci Davranışlarına Karşılık Öğretmenlerin Çözüm Önerileri (Baş Etme Yolları)

Tablo 5. Okul İçi İstenmeyen Öğrenci Davranışlarına Yönelik Öğretmenlerin Çözüm Önerileri

Tema	Alan Ders Öğretmeni	Kültür Ders Öğretmeni
Okul İstenmeyen Öğrenci Davranışlarıyla Baş etme yolları	Öğrenciye rol model olma	Derse yönelik aidiyet geliştirme
	İletişimde üsluba dikkat etme	Okul idaresi ile işbirliği
	Sözlü uyarı	Öğrenciyi her anlamda aktif etme
	Okul kuralları bilinçli bir şekilde uygulamak	Telefon vb. cihazlardan uzak tutma
	Okul ve çevre güvenliği	Ders saati içinde kuralları hatırlatma
	İletişim düzgün yapabilmek	Kuralları kararlı uygulamak
	Sosyal aktiviteleri artırma	Özeleştiriyi yaparak problemi çözme

Rehberlik bölümü ile işbirliği	Rehberlik bölümü ile işbirliği
Ailelerin sorumluluğu	Öğretmen, okul ve aile işbirliği
Nöbetçi öğretmenin duyarlı olması	Disiplin kuruluna sevk

Tablo 5.'te okulda istenmeyen öğrenci davranışlarına yönelik öğretmenlerin çözüm önerileri alan ve kültür kategorisi şeklinde ayrılmıştır. Alan derslerine giren öğretmenlerin okul içerisinde istenmeyen öğrenci davranışlarını; öğrenciye rol model olma, sözlü uyarı, iletişimde üsluba dikkat etme, okul kuralları bilinçli bir şekilde uygulamak, okul ve çevre güvenliği, iletişim düzgün yapabilme, sosyal aktiviteleri artırma, rehberlik bölümü ile işbirliği, ailelerin sorumluluğu, nöbetçi öğretmenin duyarlılığı gibi durumlar ile açıkladıkları tespit edilmiştir. Alan derslerine giren öğretmenlerin okulda istenmeyen öğrenci davranışlarına yönelik çözüm önerileri aşağıda yer almaktadır:

Müzik: Okulda rol model olma öğrenciyle iletişim dilinde diksiyon ve üsluba önem verme (K1, Mayıs 2023).

Müzik: Sözlü uyarı (K5, Mayıs 2023).

Müzik: Disiplin kurulunun etkin çalışması (K9, Mayıs 2023).

Müzik: Öğrenciler sabahları okula kontrol edilerek alınmalı. Güvenlik kameralarının olması, okul yönetiminin alınan kararları düzgün şekilde uygulaması ve öğretmenlerin de bu kurallara uyması, nöbetçi öğretmenlerin kontrollerini düzgün yapması, eğitim ortamının fiziki şartlarının iyileştirilmesi, ailenin öğrenciyi sürekli takip etmesi, öğrencinin güvenliğinin sağlanması, okul ve çevresinin güvenliğinin sağlanması (K6, Mayıs 2023).

Resim: Öğrenci ile iyi iletişim kurulduğunda istenmeyen davranışların önüne geçebiliriz (K7, Mayıs 2023).

Resim: Öğrenciler daha sosyal aktivitelere yönlendirilmeli (K3, Mayıs 2023).

Resim: Bu konuda rehberlik servisinin daha etkin çalışmalar yapması etkili olacaktır (K12, Mayıs 2023).

Kültür derslerine giren öğretmenlerin okulda istenmeyen öğrenci davranışlarına yönelik çözümleri; derste aidiyet duygusuna yönelik bilinçlendirme yapma, okul idaresi ile işbirliği, öğrenciyi her anlamda aktif etme, telefon vb. cihazlardan uzak tutma, ders saati içinde kuralları hatırlatma, kuralları uygulamak, özeleştiriyi yaparak problemi çözme, rehberlik bölümü ile işbirliği, öğretmen, okul ve aile işbirliği durumları olarak yanıtlanmıştır. Kültür derslerine giren öğretmenlerin okulda istenmeyen öğrenci davranışlarına yönelik çözümleri aşağıdaki gibidir:

Din Kültürü ve Ahlak Bilgisi: Aidiyet duygusunu bilinçlendirmeye yönelik ders konularına ağırlık verilmesi (K8, Haziran 2023).

Tarih: Okul idaresi ile işbirliği yapmak (K14, Haziran 2023).

Beden Eğitimi: *Olumlu sınıf ortamı oluşturarak görsel işitsel ve öğrenciyi de aktif ortak koşarak zengin eğitim materyallerinden faydalanmak gerek (K2, Haziran 2023).*

Biyoloji: *Telefonlar bir dolaba veya kutuya konularak muhafaza edilmeli. Nöbet saatlerinde çocuklar başıboş bırakılmamalıdır. Uyarılar yapılmalı, kurallar ders saati içinde söylenmeli ve hatırlatılmalı (K10, Haziran 2023).*

PDR: *Okul kurallarını açık şekilde uygulamak (K4, Haziran 2023).*

Felsefe: *Bizim okulumuz gibi yatılı (pansiyonlu) okullarda, kuralların net ve belirgin bir şekilde belirlenip uygulanması şarttır. Aksi takdirde öğrenciler birbirlerine uyuyor, başarısız öğrenciler başarılı öğrencileri aşağıya doğru çekiyor ve çoğu öğrencide çalışma arzusu sıfırlanıyor. Bu sebeple bence yapılması gereken başlıca iş; gerek okulda gerek pansiyonda, başarılı ve belli bir hedefi olan öğrencilerle, başarısız ve hiçbir hedefi olmayan öğrenciler arasına bir çizgi çekilmesi gerektiğidir. Öğrenci okula 9. sınıfta tertemiz ve pırıl pırıl geliyor; 12. sınıfta türlü türlü olumsuz davranışlar ve istenmeyen alışkanlıklar edinerek çıkıyor. Bu çocuk bu hale geldiyse bunun sorumlusu sadece arkadaş çevresi değildir, aynı zamanda, o arkadaş çevresinin o çocuğa doğrudan etki etmesine fırsat verenlerdir. Bu sebeple bence özellikle sigara, alkol, uyuşturucu gibi kötü alışkanlıklara sahip öğrenciler başta olmak üzere, her türlü olumsuz davranışı (kavgacılık, zorbalık vd.) sergileyen öğrencilerle ilgili derhal gereken tüm önlem ve yaptırımlar hayata geçirilmelidir (gerekirse rehberlik servisine yönlendirilmeli, velisi haberdar edilmeli, sınıf rehber öğretmeniyle görüşülmeli, son çare olarak disiplin kuruluna sevk edilip gereği yapılmalıdır) (K11, Haziran 2023).*

Türk Dili ve Edebiyatı: *Okul idaresi, öğretmen ve aile işbirliği sağlamak ve kuralları kararlılıkla uygulamak (K13, Haziran 2023).*

SONUÇ

Sınıf ve okul içinde öğrenci davranışlarına yönelik öğretmenlerin görüşleri alan ve kültür kategorisi şeklinde ayrılmıştır. *Alan* dersi öğretmenleri sınıf içi istenmeyen öğrenci davranışlarını; derse hazırlıksız gelme, motivasyon düşüklüğü, derse karşı ilgisizlik, sınıf düzenini bozma, söz hakkı almadan konuşma, düzgün Türkçe konuşmama, argo konuşma, teknoloji bağımlılığı, arkadaşını rencide etme, ders saatinde öğrencilerin hazır olmaması gibi durumlarla açıklamışlardır. *Kültür* dersi öğretmenleri ise; ahlaki değer dışı davranış, ders ortamından uzak kalma, dikkat dağınıklığı, saygısız davranma, derse karşı ilgisizlik, ders içinde birbirilerine laf atma, ders esnasında not almama, motivasyon düşüklüğü, izin almadan konuşma gibi durumlarla soruna dikkat çekmişlerdir.

Alan dersi öğretmenleri; görmezden gelme, göz teması, derse dikkat çekme, sözlü uyarı, etkili sınıf yönetimi, sınıfta otoriteli davranma, öğrenci yerini değiştirme, aile ile iletişim, etkili ders işleme, telefonları yasaklama ve toplama, bulunduğu yeri temizleme gibi durumları sınıf içi istenmeyen davranışlara çözüm önerisi olarak sunmuşlardır.

Kültür dersi öğretmenleri ise; göz ile temas, uyarma, rehber öğretmen ile işbirliği, istenmeyen davranışların sebeplerini belirleme, sözlü uyarma, yüksek sesle uyarma, idareye yönlendirme, karşılıklı iletişim, hak edilen notu verme, diğer öğretmenler ile işbirliği, veli ile iletişime geçme, disipline verme, sınıf kurallarını birlikte belirleme gibi çözüm önerileri belirtmişlerdir.

Alan dersi öğretmenleri okulda istenmeyen öğrenci davranışlarını; olumsuz davranış sergileme, okul düzenini bozma, akran zorbalığı, kılık kıyafete uymama, madde kullanımı, gruplaşma, yalan söyleme gibi durumlarla ifade etmişlerdir. *Kültür* dersi öğretmenleri ise okulda istenmeyen davranışları; akran zorbalığı, okul kurallarına uymama, gereksiz laf atma, yakınlaşma, öğretmene karşı davranış bozukluğu, din ve siyaset konularında ölçüyü aşmak, okul içerisinde madde kullanımı (sigara) gibi durumlarla ifade etmişlerdir.

Alan dersi öğretmenleri okul içerisinde istenmeyen öğrenci davranışlarına yönelik çözüm yollarını; rol model olma, sözlü uyarı, iletişimde üslup, okul kurallarını bilinçli bir şekilde uygulamak, okul-çevre güvenliği, iletişim şekli, sosyal aktivite, rehberlik servisi ile dayanışma, ailelerin sorumluluğu, nöbetçi öğretmenin duyarlılığı gibi durumlar ile ilişkilendirmişlerdir. *Kültür* dersi öğretmenlerinin ise; derse aidiyet duygusunu geliştirme, okul idaresi ile işbirliği, öğrenciyi aktif etme-telefon vb. cihazlardan uzak tutma, derste kuralları hatırlatma, kuralları uygulama, özeleştiri yaparak problemi çözme, rehberlik servisi ile işbirliği, öğretmen-okul ve aile işbirliği gibi yollarla okulda istenmeyen öğrenci davranışlarına yönelik çözümlerine başvurdukları tespit edilmiştir.

Öğretmenlerle yapılan bu araştırma sonuçları öğrencilerin davranışlarına sebep olan etmenlerin detaylı olarak araştırılmasının ve bu davranışların en aza indirilerek eğitimin desteklenmesinin önemini göstermektedir. Çünkü sergilenen davranışların öğretmenler tarafından ortaya konulması ders ve okul açısından ciddi bir problem olarak görülmektedir. Bu nedenle hem alanda hem de akademide buna yönelik araştırmaların artırılması eğitim-öğretimin niteliği açısından önemli olabilir.

KAYNAKÇA

- AKÇADAĞ, T. (2005). *Sorun Davranışların Yönetimi* (Ed. H. Kıran), Sınıf Yönetimi (s.277-311). Ankara: Anı Yayıncılık.
- EMMER, T. E., & GERWELS, C. M. (2013). Classroom Management in Middle and High School Classrooms. In *Handbook of classroom management*.
- GOTTFREDSON, G. D., & GOTTFREDSON, D. C. (2001). "What Schools do to Prevent Problem Behavior and Promote Safe Environments". *Journal of Educational and Psychological Consultation*, 12(4), 313-344.
- LESHNOFF, S. K. (2003). "Teaching Art, Moral Conduct & John Dewey for Today". *Art Education*, 56(6), 33-39.

- NGUYEN, H. T., LE, T. V., NGUYEN, H. L., & TRAN, T. T. C. (2023). "The Behavior of Students with regard to School Culture in High Schools". *Academic Journal of Interdisciplinary Studies*, 12(4).
- ÖZER, B., BOZKURT, N., & Tuncay, A. (2014). "İstenmeyen Öğrenci Davranışları ve Öğretmenlerin Kullandıkları Başa Çıkma Stratejileri". *Turkish Journal of Educational Studies*, 1(2).
- SMITH, E. P. (1970). "Towards a Taxonomy of Objectives for Art Education". *Art Education*, 23(5), 8-15.
- YILDIRIM, A., & ŞİMŞEK, H. (2018). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri* (11. Baskı). Seçkin.

Yıl/Year: 5, Sayı/Issue: 13, Aralık/December 2024, s. 85-104.

Yayın Geliş Tarihi / Article Arrival Date

Yayımlanma Tarihi / The Publication Date

Yayın Geliş Tarihi: 11-10-2024

Yayımlanma Tarihi: 31-12-2024

ISSN: 2757-6000

GÖZETİM TOPLUMUNDA AKTÜEL ADALET: AZINLIK RAPORU FİLMİ

Öğr. Gör. Cevdet LELOĞLU

Giresun Üniversitesi, Dereli Meslek Yüksekokulu, Büro Hizmetleri ve Sekreterlik
Bölümü, cevdet.leloglu@giresun.edu.tr, ORCID: 0000-0003-2766-9356

Öğr. Gör. Hatice LELOĞLU

Giresun Üniversitesi, Dereli Meslek Yüksekokulu, Görsel-İşitsel Teknikler ve Medya
Yapımcılığı Bölümü, hatice.leloglu@giresun.edu.tr, ORCID: 0000-0003-3879-4793

ÖZET

Geçmişte fiziksel olarak gerçekleştirilen gözetim, günümüzde dijital hale gelmiş ve gelişen teknolojilerle birlikte toplum bir gözetim toplumuna dönüşmüştür. Gözetim toplumunda, insanların tüm günlük faaliyetleri izlenmekte ve denetlenmektedir. İnsanların toplum içinde yaşayabilmelerinin ön koşulu, toplum tarafından üretilen kurallara uymalarıdır. Bu kurallar ihlal edildiğinde huzur bozulur. Huzurun sağlanması için, polisiye kurumlar takip, önleyici dinleme, fiziki aramalar ve MOBESE gibi suç önleyici faaliyetler gerçekleştirmektedir. Ancak bu faaliyetler genellikle mevcut suçluları tespit etmeye ve onların yeniden suç işlemelerini engellemeye yönelik önlemleri içermektedir. Çalışmada, mevcut polis önlemlerinin ötesine geçilerek, suçun işlendiği anı tespit etmek yerine henüz gerçekleşmeden önce riskleri hesaplayıp suçu önceden tespit etmeyi ifade eden "Aktüel Adalet" kavramı ele alınmıştır. Bu amaçla, gözetim toplumu ve suç önleme konularında kavramsal bir çerçeve oluşturulmuştur. 2002 yapımı Azınlık Raporu (Minority Report) filminde suç önleme, gözetim teknolojileri, mahremiyet ve bireysel özgürlükler bağlamında üretilen söylemler, "Aktüel Adalet" kavramı çerçevesinde ele alınarak söylem analizi yöntemiyle değerlendirilmiştir. Filmin analizinden elde edilen en çarpıcı bulgu, suç önleme kavramının "kehanet" söylemi üzerine inşa edilmiş olmasıdır. Bir suçun işleneceğini öngörmenin insanüstü bir yetenek gerektirdiği filmde vurgulanmıştır. Suçu öngörmenin tanrısal nitelikler gerektirdiğine dikkat çekilmiştir. Mahremiyet kavramı açısından üretilen söylemlerde, teknolojilerin gelişimi nedeniyle insanların gözetimden kaçabilecekleri bir alanın kalmadığına değinilmiştir. Sonuç olarak, gözetim teknolojileri suç önleme faaliyetlerine katkıda bulursa da, günümüzde suçu doğrudan öngörmek mümkün değildir.

Anahtar Kelimeler: Gözetim, Gözetim Toplumu, Aktüel Adalet, Suç Önleme, Azınlık Raporu

ACTUAL JUSTICE IN THE SURVEILLANCE SOCIETY: MINORITY REPORT MOVIE

ABSTRACT

Surveillance, which was carried out physically in the past, has now become digital and society has turned into a surveillance society with developing technologies. In the surveillance society, all daily activities of people are monitored and supervised. The premise of people's ability to live in society is that they comply with the rules produced by society. If these rules are violated, peace will be disrupted. To ensure peace, police institutions carry out some crime-preventive activities such as tracking, preventive listening, physical searches, and MOBESE. However, these activities generally include measures to identify current criminals and prevent them from committing crimes again. In the study, the concept of "Actual Justice", which is called calculating the risks before they occur and detecting the crime before it is committed, rather than detecting the crime after it has been committed, is examined, beyond the existing police measures. For this purpose, a conceptual framework has been created on surveillance society and crime prevention. In the 2002 movie *Minority Report*, the discourses produced in the context of crime prevention, surveillance technologies, privacy and individual freedoms were evaluated within the framework of the concept of "Actual Justice" and evaluated using the discourse analysis method. The most striking finding from the analysis of the film is that the concept of crime prevention is built on the discourse of "prophecy". It is emphasized in the movie that predicting the commission of a crime requires a superhuman ability. It is emphasized that predicting crime requires divine characteristics. In the discourse produced in terms of the concept of privacy, it is referred to that due to the development of technologies, there is no space left where people can escape from surveillance. As a result, although surveillance technologies contribute to crime prevention activities, it is currently not possible to directly predict crime.

Keywords: Surveillance, Surveillance society, Actual Justice, Crime prevention, *Minority Report*

GİRİŞ

Gözetim olgusu insanlık kadar eski bir kavram olmakla birlikte özellikle modernizmin ana unsurlarından birisi olarak kabul görmektedir (Bauman & Lyon, 2016: 13). Genel itibariyle bilgi elde etmek veya disiplin sağlamak amaçlarıyla kişinin, grupların ya da toplumun izlenmesi şeklinde tanımlanmaktadır (Karakehya & Özger, 2023: 21). İlk gözetim faaliyetlerinin modern öncesi dönemde egemenlik gücünü elinde bulunduran kişi ve kurumlara tabi olan insanların denetlenmesi için yürütüldüğü, ulus devlet anlayışı ile birlikte ise bürokratik örgütlenmeyle bilgilerin tasnif edilmesi, kapitalist örgüt çalışanlarının belli ölçütlere dayanarak gözetime tabi tutulması şeklinde uygulandığı görülmektedir (Dolgun, 2015: 40-41).

Gözetim konusunda ilk çalışmalara imza atanlardan biri Michel Foucault'dur. Foucault; modernitenin yeni mülkiyet statülerinin mallara yönelik bir yasadışı eğilimi ortaya çıkardığını, burjuvazinin toprak mülkiyetinde yaşanan yasadışılıklara alışmış olsa da ticaret ve sanayi mülkiyetinde yasadışılığa asla tahammülü olmadığını bu nedenle mutlaka cezalandırma olması gerektiğinden bahsederek, toplumun yasadışılığa sapmaması konusunda gözetilmesi ve disipline edilmesinin önemini vurgulamaktadır (Foucault, 1992: 104-105). Toplum için disiplin toplumu nitelmesini kullanarak disiplinin; bir iktidar biçimi olduğunu hapishaneler veya ıslahhaneler gibi uzmanlaşmış

kurumların disiplinden yararlandığını ifade etmektedir. Sadece bu kurumların değil, disiplinin bir araç olarak okul, hastane, askeriye ve polis gibi devlet aygıtları tarafından kullanıldığını da belirtmektedir (Foucault, 1992: 271). Bahsi geçen bu disiplini ve gözetimi sağlamak için Jeremy Bantham'ın mimari olarak ortaya attığı bir hapishanenin merkezinde yer alan bir kule olan "panoptikon" kavramını sosyolojiye indirgeyerek kullanmaktadır. Panoptikon; bütün manasına gelen "pan" ve gözlemlemek manasına gelen "opticon" kelimelerinin birleşerek bütünü gözetlemek anlamı taşımaktadır (Özdel, 2012: 23). Gözetleyenin görünmemesini sağlayan mimari bir ilke olarak gözetleyen yerinde bulunmasa da veya bulunduğu halde o an gözetlemese bile, kişiye gözetlendiği duygusunu yaşatarak ve otoritenin varlığını sürekli hissederek kendisini kontrol etmesini sağlayan bir yapı olarak kurgulanmıştır (Özdel, 2012: 24). Panoptikon'un sağladığı etki; gözetimin eylemsel olarak süresiz olsa dahi neticesi bakımından sürekli olmasını sağlamak, gözetlenende iktidarın ise kendiliğinden işleyişini sağlayan şuur ve devamlı bir görülebilirlik hali yaratması olarak özetlenebilir (Foucault, 1992: 252). Tabii ki panoptikon tarzı gözetim günümüzde form değiştirmiş, dijital teknolojilerle birlikte fiziki gözetleme artık işlevsiz kalmıştır. Duvarları olmayan bir hapishanede olduğumuzu söylemek yanlış olmayacaktır (Bauman & Lyon, 2016: 15).

Gözetim alanında çalışmalarıyla bilinen bir diğer isim David Lyon'dur. Foucault'un gözetimle ilgili teorilerini bugüne uyarlamış ve teknolojinin gözetim uygulamalarında giderek artan etkisi hakkında çalışmalarda bulunmuştur. Lyon, gözetimin günümüzde güvenliği sağlamak amacıyla kullanıldığını vurgulamaktadır. Buradaki güvenlik endişesiyle bireyselden çok ulus güvenliğini kastettiğini belirtmek gerekmektedir (Bauman & Lyon, 2016: 114-115). Gözetimi meşru kılmanın en önemli öncülü güvenlik endişesidir. Güvenlik endişesi kişilerde gözetlenme ihtiyacı doğurmaktadır. Özellikle demokrasilerin egemen olduğu toplumlarda güven ve bolluk içinde yaşama isteği önceliklidir. Modern erkin bunu sağlayabilmesi ancak kişileri rakamlarla kodlaması ve birtakım gözetim faaliyetlerine tabi tutması ile mümkün olmaktadır. Örneğin bir emeklilik numarası sahibi olmak bizi gözetlenir kılmakla birlikte aynı zamanda emekliliğimizde ödemelerimizi vaktinde almamız ve denetim altında olması anlamına da gelir (Karakehya & Özger, 2023: 57). Yani bireyler kendilerini güvende hissetmek için sistemin de zorlamasıyla gözetlenmeye rıza göstermektedirler. Gözetimden kaçınmaya çalışılsa bile teknoloji buna mani olmaktadır. Panoptik kulelere ihtiyaç olmaksızın kişiler kendilerinin bekçileri olmuşlardır (Bauman & Lyon, 2016: 73-74).

Günümüzde artık çok daha gelişmiş dijital aygıtlar gözetimin bir parçasıdır. Fiziksel gözetimden ziyade dijital gözetimin hayatlarımıza nüfuz ettiğini söylemek mümkündür. 1960'lı yıllardan başlayan ve ileri teknoloji ile vücuda gelen telekomünikasyon, bilgisayar ve uydu teknolojilerinin başlattığı bilgi toplumu dönüşümü aynı zamanda gözetimin de dijitalleşmesinin önünü açan gelişme olmuştur (Dolgun, 2015: 135). Teknolojide yaşanan gelişmeler insanı fiziki yapıları dışında dijitalleşmiş

birer rakama dönüştürmüş ve onları insan kılan değer ölçütleri olan psikolojileri, fikirleri, kişilikleri gözetim bağlamında artık önemsiz hale gelmiştir (Çimen, 2020a: 35). Teknoloji her ne kadar bir nimet olarak görülse bile, iktidarın geçmişte olduğundan daha fazla beşeriyeti kontrol edebilmesini sağlayan araçlar olduğunu söylemek mümkündür (Karaduman, 2022: 96). Gözetim çalışmalarında maksat kişiyi görmektir. Ancak teknolojinin yardımıyla insanı görmek için kesin anlamda görmek gerekmemektedir. Kişi artık fiziksel olarak görülme dahi klavye tıklamaları, telefon görüşmeleri gibi durumlarda mekân ve uzamda iz bırakmakta ve bunlar izlenebilmektedir (Çimen, 2020b: 189). Dijital gözetimin en önemli teknolojisinin bilgisayarlar olduğu bilinen bir gerçektir. Sonraki önemli gelişmelerden biri de hiç kuşkusuz internettir. Bugün ise bu teknolojiler üzerinde birer yapı meydana getiren ve gözetimi uç boyutlara çıkararak genç teknolojiler filizlenmektedir. Giyilebilir teknolojiler, yapay zekâ, büyük veri ve bu teknolojiler üzerine inşa edilen, yüz, ses, parmak izi, avuç içi tarama gibi biyometrik yöntemlerle konum vb verileri sürekli işleyen mobil teknolojiler, CCTV (Closed Circuit Television Türkçede Kapalı Devre Televizyon anlamına gelmektedir.) kameralar vb. gerek iktidar gerek tüketici gözetimi için anlamlı birer gözetim teknolojisi haline gelmiştir. Kısaca, yaşanan teknolojik gelişmeler gözetimi fiziksel bir kontrol aracı olmaktan çıkarıp dijital bir denetim aracına dönüştürmüştür.

Gelişmiş iletişim teknolojileri, kişiler, kurum ve kuruluşlar hatta sosyal ağlar tarafından yapılan gözetim, toplumu gözetim toplumuna dönüştürmüştür (Kalaman, 2019: 576). Gözetim toplumunda kişilerin tüm hareketleri ve iletişimlerini devamlı denetlemeye tabidir (Dolgun, 2015: 18). Bu da sıradan kişiler için dahi mahrem ve saklanacak alan kalmamasına yol açmaktadır (Ankaralıgil, 2022: 23). Sosyal yaşamı düzenlemek ve suçla etkin mücadele etmek için de gözetim önemli bir mekanizmadır. (Karakehya & Özger, 2023: 58). Bu bakımdan çalışmamızın ana çerçevesini, Lyon'un kişilerin yaptıkları hataları veya kural ihlallerini tespit etmekten öte kamu otoritesinin hatta kolluk gücünün kimin veya neyin risk barındırdığını bilmesi (Lyon, 2006: 120) olarak tanımladığı "Aktüel Adalet" kavramı oluşturmaktadır. Bu bağlamda çalışmamızın araştırma kısmında gözetime dair teknolojilerin suçun öngörülebilmesi hatta önlenmesi bakımından kullanılmasının konu edildiği Azınlık Raporu (Minority Report) filmi "Aktüel Adalet" kavramı üzerinden eleştirel söylem analizi yöntemi ile incelenmektedir.

Gözetim Toplumuna ve Aktüel Adalet

İnsanlar tarımın keşfiyle önce köylere daha sonra kentlere doğru giderek genişleyen yaşam alanlarında hızla artan kalabalık topluluklar halinde yaşamaya başlamışlardır. Zamanla bu kitlesel yaşamı etkileyen büyük dönüşümler meydana gelmiş ve genellikle toplum bu değişimlerle isimlendirilmiştir. Bu isimlere örnek olarak tarıma geçişle birlikte "tarım toplumu", endüstrinin keşfi ile "endüstri toplumu", bilginin meta olarak üretilip tüketilmesiyle "bilgi toplumu" verilebilir. Bilgi toplumunu oluşturan gelişmeler eş zamanlı olarak gözetim pratiklerini de geleneksel yöntemlerden daha modern hale

getirdiğinden ve gözetim hayatın içinde çok daha etkin bir mekanizma şeklinde kullanıldığından toplumun yeni evrildiği dönem içinse "gözetim toplumu" kavramı kullanılmaya başlamıştır. Gözetim toplumu kavramını 1985 yılında ilk kullanan kişi Gary T. Marx olmuştur (Özkan, 2022: 6). Kavram Foucault'da insan bedeninin bir iş gücü olarak ele alındığı ancak bu iş gücünü bir başkasına tabi olması gerektiği, bunun ise cebir ya da ideolojiyle sağlanabildiğinden hareketle bireyin gözetlenmesi gerekliliğinden dolayı bir gözetim toplumunda yaşadığımız şekilde ifade edilmiştir (Foucault, 1992: 31-32). Lyon ise, kavramın bilgi teknolojileri ile ilişkisine vurgu yaparak öznelerin artık birer yurttaş olmayıp rakam ve harflerle kodlanmış şekilde gerek devlet gerekse kuruluşların veri tabanlarında işlenmesi şeklinde tanımlamaktadır (Dolgun, 2015: 28). Bireyler günün başlangıcından bitimine kadar mümkün olan her yerde bilgisayar ve ağ tabanlı alt yapılar tarafından ablukaya alınmıştır. Öyle ki sadece çalışanların çeşitli şifre aygıtlarıyla bilgisayarlara ya da fiziki girişlere erişimiyle sınırlı olmayıp gittiği yerin dahi bilinmesine yarayan bağlantılar tarafından çevrelenmiştir. Tabii burada gözetlenen unsur öznenin kendisi değil onun verileridir (Lyon, 2013: 11). Gözetim toplumunun egemen hale gelmesini sağlayan temel unsurlar bilgi teknolojilerindeki baş döndürücü gelişmeler ile iktidar arasında süregiden birlikteliktir (Dolgun, 2005: 245). Gözetim toplumu dendiğinde ilk olarak bilgisayar aracılığıyla kişisel verilerin saptanması, anlam ifade edecek çıkarımlar yapmak ve lazım olduğunda bu verileri paylaşmak akla gelmektedir (Çimen, 2020b: 188). Buradan hareketle gözetim için devrim sayılabilecek en önemli gelişme Dolgun'un bilgisayar eşleştirmeleri şeklinde ifade ettiği durumdur. Bilgisayar aracılığıyla birçok kaynaktan ve farklı amaçlarla edinilmiş verileri birbiri ile ilişkilendirme kabiliyeti 1990'larda yaygınlaşmış ve oluşturulan veri bankaları vasıtasıyla kişiler ve toplum gözetim için önemli bir malzeme haline gelmiştir (Dolgun, 2005: 129). Bu noktada bireylerden gerek rıza ile gerekse rızaları dışında toplanan verilerle her anlarının kontrol altında olduğu gözetim toplumu, bireysel hayatın bütün fonksiyonlarını denetimde tutma ve küresel muktedirlerin daha önce hiç olmadığı şekilde denetleyebilmesini sağlamaktadır. İnsanların hanelerinden dışarı çıkmaksızın neredeyse tüm ihtiyaçlarını (ödeme, sipariş, bilgi edinme vb.) internet yoluyla sağlayabilmesi neticesinde ev odaklı bir hayat şekli ortaya çıkarmaya başlamıştır. Bu durum kişilerin rızalarıyla kendilerini kapalı bir yere hapsetmeleri olarak değerlendirilebilir. Böylece egemenler hep hayalini kurdukları şekilde kişileri kapalı bir yerde tutabilme ve her bilgilerini edinebilme ereğine pek de çaba harcamadan ulaşabilmişlerdir (Ankaralığıl, 2022: 23).

Gücüyener'in Tekelioğlu'ndan aktardığı şekliyle egemen güç kalabalık insan toplulukları veya nüfuslarının sorunlara neden olabileceğinden hareketle şehirdeki düzeni sağlamak, sükûnetini korumak amacıyla politikalar geliştirmiştir. Bunu sağlayabilmek için nüfusu tanımak adına veri toplamak, onları kısımlara ayırmak, kişi ve toplulukları gözetlemek ve disiplin altında tutmaya odaklanmıştır. Bu da gelişmiş izlem, veri toplama ve işleme uygulamalarının geliştirilmesini, kamu yönetimine dönük polisiye birimlerin kurulmasıyla modern gözetim toplumuna geçişi sağlamıştır (Gücüyener, 2011: 24).

Nüfusun hızla artması, kırsaldan göçler, şehirlerde yaşayan toplumsal sınıfların yaşam alanlarının ayrışması gibi olgular suçun öncesi ve sonrası önlemler açısından gözetimin önemini artırmakta ve egemene önemli sorumluluklar yüklemektedir. Suç bilindiği üzere öncelikle toplumsal barışı zedelemektedir. Bu nedenle daha önce bahsettiğimiz Lyon'un "Aktüel Adalet" kavramından hareketle suçun oluşmadan önce ortaya çıkan risklerin bertaraf edilmesi konusu oldukça önemli hale gelmektedir.

İnsanın toplum içinde yaşayabilmesinin önkoşulu devlet ve toplum tarafından oluşturulmuş birtakım sosyal kurallara uygun hareket etmesidir. Tanımlanmış kuralların dışına çıkılması toplumsal düzeni tehdit eden bir olgu olarak değerlendirilmektedir. Düzenin bozulması insan için korkutucudur ve bu yüzden insanlar kaotik durumlar yaşamamak için sosyal düzenin korunmasını isterler. Bu düzen toplumun devamı için elzemdir (Esgin, 2018a: 11-12). Ancak düzen zaman zaman dikkatsizlikle ya da kasti şekilde insanlar tarafından bozulabilmektedir. Bu noktada karşımıza iki olgu çıkmaktadır: Sapma ve Suç. Sosyal düzen toplum, hukuk, örf, gelenek, ahlak vb. kontrol mekanizmalarınca sağlanmaktadır. Zaman zaman insanlar bu mekanizmalarca konulmuş kuralları ihlal edebilmektedir. Ancak bu kuralların ihlal edilmesi her zaman suç olarak değerlendirilmemektedir. Çünkü suç, devletin hukuki olarak tanımladığı kuralların ihlaline bağlı olarak karşılığında ceza gerektiren bir olgudur. Sapma ise toplumsal olarak yanlış nitelenmesiyle değerlendirilmektedir. Buradan hareketle her suçun sapma olduğu ancak her sapmanın suç olmadığı söylenebilir. Suç, tarihin her döneminde toplumun üyesi olan kişinin kanunlarca tanımlanmış hareketlerinin doğru olmamasını karşılayan insani bir eylem olarak tanımlanmaktadır. Augusto Comte'a atıfla ceza hukukunun temelini oluşturan ve hala geçerli kabul edilen şekliyle suç; akli melekeleri yerinden olan kişinin edineceği menfaat ile karşılığında alacağı cezayı öngörerek seçim yapması şeklinde de ifade edilmektedir (Esgin, 2018b: 28-30).

Gözetim ile polisiye eylemleri ya da suçla mücadele konularını bir araya getiren natürel bir yakınlık bulunmaktadır. Geçmişte polislik faaliyetleri askeri birer hizmetken sonrasında operasyon tekniklerinin gelişmesi ve ücretleri hazineden karşılanan bir kolluk kuvveti şeklini alarak dışarıda savaşmak yerine içeride dirliği sağlamak görevini icra eder hale gelmiştir (Lyon, 2013: 60). Bu bakımdan devletin ve dolayısıyla polisin bir kamu güvenliği sağlayıcısı olarak suçu önleyici faaliyetlerde bulunması toplumsal düzenin sağlanmasında en önemli unsurlardan biridir. Suçun engellenebilmesi amacıyla yürütülen kamusal eylemlerin hatırı sayılır kısmı kamusal gözetim uygulamalarına dayanmaktadır. Devlet gerektiğinde doğrudan gerektiğinde edindiği verileri saklayarak suçla aktif uğraş vermeye çalışmaktadır (Karakehya & Özger, 2023: 67). Suçun önlenmesi ya da gerçekleştiğinde aydınlatılabilmesi için kolluğun kişisel verilere ihtiyacı bulunmaktadır. Kişisel veriler bir özgürlük alanıdır. Ancak suç toplumun güvenliğini tehdit ettiğinde kişisel hak ve özgürlükler geri planda kalabilmektedir. Bugün teknolojinin geldiği noktada kişisel veriler daha görünür ve basitçe erişilebilir hale gelmiştir. Sahip olunan kimlik numaraları, yolculuk ve konaklama bilgileri, fiziksel veya dijital adresler, telefon

numaraları, e-ticaret bilgileri gerek kamu gerek özel sektör elinde bulunmaktadır. Bu ve daha fazla veri devlet ile kamu güvenliğini sağlayan kurumlarca yukarıda zikredildiği şekilde suçun engellenmesi veya işlenmesi neticesinde aydınlatılması için kullanılmaktadır. Bu kişisel verileri edinmek ve işlemek bir özgürlük müdahalesi olduğundan otoritenin hukuk çerçevesinde davranması elzemdir (Bayram, 2009: 1-2).

Suçun toplumsal düzeni bozduğundan yola çıkarak oluşmadan önlenmesi oldukça önemlidir. Suçun oluşmasının temelinde pek çok psikolojik, sosyolojik, iktisadi dinamik yatmaktadır. Toplumun sağlıklı yaşam koşullarına sahip olması, kaynaklara adil erişimi, ülke hasılasından alınan pay, eğitim, sağlık, iş imkânları, sosyal güvenlik gibi birçok hususta meydana gelen bozulmaların suçun oluşmasına etkisi bulunduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Bu olguların düzenlenmesi suçun temelde oluşmasını engelleyebilir. Suçun önlenmesi ise suçun bahsi geçen bu tetikleyici unsurlar sonucunda işlenmesi ihtimalinin gözetim araçlarının yardımıyla tahmin edilmesi veya önceden riskin belirlenmesi şeklinde ifade edilebilir. Ancak suç önleme denilince genellikle suçu oluşturan dinamikleri düzenlemekten ziyade, suça ramak kala kestirimlerde bulunmak anlaşılmaktadır. Uzun, Geleri'nin bahsettiği dört suç önleme stratejisini aktarmaktadır. Bunlardan birincisi suç önleme imkânlarını bertaraf ederek, suç işlemeyi düşünen bireyleri vazgeçirmeyi amaçlayan Proaktif suç önlemedir. Önleyici olarak adlandırılan ikinci strateji ise, suç potansiyeli olan kişilerin takip edilmesi ve suçu kolaylaştıran durumların düzenlenmesidir. Diğerleri de suç işlendikten sonra suçlunun yakalanarak başka suç işlemesinin engellenmesi olarak açıklanan tepkisel stratejidir. Son olarak Onarıcı strateji ile suçluların ıslahı kastedilmektedir. Islah, hapis, hapis cezası yerine geçecek başka cezalar ya da ceza sonrası topluma kazandırma çalışmaları olarak özetlenebilir (Uzun, 2016: 15). Suç biliminin geleneksel teorilerine göre devlet suç önlemekle mükelleftir. Bu amaçla kanun yaparak suça konu olacak durumun çerçevesini çizer, böylece koruma iradesini ortaya koymuş olur. Kanunun çiğnenmesi devletin suç önleme otoritesine başkaldırır ve bu aşamada artık ceza söz konusudur. Cezanın meşruiyeti toplum düzeninin korunmasındaki faydasından ileri gelmektedir. Cezanın da suçun önlenmesi işlevi bulunmaktadır (Zafer, 2017: 69). Bir kişinin aldığı ceza diğerleri için ders niteliği taşıması sebebiyle doğal bir suç önleme fonksiyonu yerine getirebilir.

Suçun önlenmesi, daha suç işlenmemişken ileride işlenmesinin engellenmesi maksadıyla yürütülen kamusal etkinliklerdir. Kolluk kuvvetinin kendisine kanunlarca verilen yetki çerçevesinde bireylerin üzerlerinde, eşyalarında ya da buldukları mekânlarda yaptıkları önleme araması faaliyetleri, yine önleyici telekomünikasyon dinleme faaliyetleri, şüpheye istinaden durdurma ve kimlik kontrolü uygulamaları, devriye gezisi gibi faaliyetler suçun önlenmesi için yapılan uygulamalardır (Karakehya & Özger, 2023: 95). Kolluk kuvvetleri önleme maksatlı durdurmaya kişi ya da araçları suç veya kabahatin engellenmesi amacıyla topluma yönelmiş mevcut veya ihtimal dâhilindeki bir tehlikeyi bertaraf etmek için kendisine kanunen verilmiş yetkiye dayanarak yarar. Önleyici arama faaliyetini ise usulüne uygun alınmış hâkim kararı veya

olası gecikme hallerinde mülki idare amirinden alınan yazılı izne dayanarak yapar ve gereken önlemi alır. Buna ek olarak önleyici faaliyetler kapsamında kolluğa özellikle sürücü belgesi, pasaport başvuruları vb. resmi işlemler sırasında parmak izi alma yetkisi de verilmiştir. Bu ve benzer tüm resmi iş ve işlemlerin vatandaşların hepsini kapsamaması sebebiyle kolluk veri tabanlarında tüm vatandaşların parmak izlerinin olduğunu söylemek mümkündür (Karakehya, 2009: 341-342). Önleme maksadıyla iletişimin denetlenmesi faaliyetlerinde iletişimin tespiti, dinleme yapılması, sinyallerin değerlendirilerek kayıt edilmesi söz konusudur (Yokuş Sevük, 2006: 46). Bu tür bir denetlemede cep telefonları çeşitli sistemler ile şifreli frekansları yakalayarak kolaylıkla dinleme yapılabilmektedir (Kalaman, 2019: 584). Ancak önleme dinlemesi kanunen suç sayılan eylemler için suçun işlenebileceğine dair somut veriler ve tehlikenin varlığını gerektirmektedir. Bu koşullar bulunmuyorsa özel hayatın gizliliği ve haberleşme özgürlüğü ile ilgili anayasal hak ihlalleri söz konusu olmaktadır (Karakehya, 2009: 349). Kolluk kuvvetlerine faaliyetlerini yürütürken gerek suçu önleme gerek bastırma uygulamalarında yardımcı olacak başka teknolojiler de bulunmaktadır. Tümünün temelini bilgisayar oluşturmakla birlikte donanım ve yazılımların birlikteliği ile kent izlemede kullanılan Sabit Dome, Speed Dome, IP, Day/Night, gece görüşlü, PTZ Pan-Tilt_Zoom özelliğine sahip kameralar veya hareketli kamera ve megapiksel kameralar bu teknolojilerin başında gelmektedir (Çimen, 2020b: 192). MOBESE (Mobil Elektronik Sistem Entegrasyonu) olarak ifade edilen bu kameraların yaygınlaşmasının altında yatan temel dinamik özel hayatı ilgilendiren konut, iş yeri gibi özel alanları değil cadde, sokak gibi kamusal alanların izlenmesini sağlamasıdır. MOBESE kameraları toplumda özellikle terör amaçlı faaliyetlerin tespitini kolaylaştırması gibi faydaları nedeniyle hızla kabul görmüş ve sayıları her geçen gün artmıştır (Karakehya, 2009: 344). Bu teknolojilere ek olarak suç bilimlerinde de kullanılan biyometrik verilerin alınabildiği retina tarama, yüz tanıma, DNA tespiti donanım ve yazılımları tespit ve önleme için önemli aygıtlardır. Konum tespiti için sinyal yakalayıcılar, sinyal kesiciler, dijital iletişim, e-posta, sosyal medya takipleri için çeşitli donanım ve yazılımlar da bu amaçla kullanılan araçlara örnek olarak verilebilir.

Gözetim olgusu kent hayatının her geçen gün daha da artan önemli bir dinamiğidir. Ulaşım ödeme sistemlerinden mobil aramalara, kameralardan ofis giriş çıkışlarını sağlayan kartlı geçiş sistemlerine, sadık müşteriler oluşturacak programlardan, internette hangi sitelere girildiğine kadar yoğun bir gözetim ağı kenti sarmıştır. Ama sayılan bu araçlarla amaçlanan önemli de olsa gerçekleşen olayın kayda alınması değil, hareketlerden tahminlerde bulunmak, olaylar hakkında olabilme ihtimalini hesaplamaktır (Lyon, 2006: 107). Suçun ya da tehlikenin önlenmesi için kolluğun yukarıda bahsedilen faaliyetlerinin yanı sıra bilgisayar sistemleriyle entegre gözetim teknolojilerinin risk faktörlerini belirlemesi ile ilgili çalışmalara da bakmak yerinde olacaktır. Tehlikenin ve riskin öngörülebilmesine Londra Metro istasyonlarında kullanılan ve CCTV kamera sistemlerinin muhakeme edebilen bir bilgisayarla entegrasyonu sayesinde kalabalığın yaratabileceği izdihamı sezinleyip uyarı yapabilen "Cromatic" güvenlik sistemi örnek

olarak verilebilir. Bu sistem bir kapalı devre televizyon sisteminin bilgisayarla entegrasyonundan oluşmaktadır. Sistemin yetkisiz girişleri algıladığı ve intihar potansiyeli olan kişileri intiharın hemen öncesinde tespit edebildiği iddia edilmektedir. İntihar edeceği öngörülen kişilerle ilgili olarak kişilerin olayın hemen öncesinde ekseriyetle platformda bekledikleri ancak treni kaçırma eğilimi gösterdiklerinden bu şekilde bir çıkarım yaptığı belirtilmektedir (Lyon, 2006: 120-121). Davranışların tahmin edilmesi çoğunlukla birden fazla bilgi kaynağını organize eden bilgisayarlar tarafından yapılmaktadır. Bu bilgisayarlar davranışlar için önceden tanımlanmış birtakım kalıpları (polis sistemlerindeki potansiyel suçların listesi, e-ticarette reklam tetikleyiciler vb.) kullanarak potansiyel suçları işaret etmek için tahminlemede kullanılmaktadırlar (Lyon, 2006: 238).

Bireyin kişisel verilerinin gözetlenmesi mahremiyet sorununu gündeme getirmektedir. Giderek aşırılaşan gözetim bireylerin mahrem alanlarını oldukça kısıtlamaktadır. Gelişen gözetim teknolojileri en mahrem sayılabilecek yerlere kadar girdiğinden bireyler için mahrem sayılabilecek alanlar hızla tükenmektedir. Çağımızda mahremiyetin bir sorun olmasında fiziksel uygarlıkla sanal uygarlık arasındaki çatışmanın rolü büyüktür (Çaycı & Çaycı, 2016: 157). Teknoloji bireylerin hayatlarını kolaylaştırmasına karşın mahremiyetlerini kamuya açık hale getirmektedir. Bunu zaman ve mekândan bağımsız olarak hem ulaşılabilen hem gizlenen verileri depolayarak ve gerek devlet gerek kapitalizm için kullanarak yapmaktadır (Erdoğan & Aslan Ugan, 2022: 38). İnsanlar gerçek dünyada mahremiyet konusunda daha katı davranmakla birlikte sanal dünyada daha esnek olabilmektedir (Yurdigül & Leloğlu, 2022: 2213). Bilerek ya da bilmeyerek verilerinin gözetime açılmasına rıza göstermektedirler. Buradan hareketle bilgisayar, telekomünikasyon araçları ve bilginin entegrasyonu gözetimi yaşamın tüm alanlarına hâkim kılmış ve mahremiyetin kutsiyetini zedelemiştir (İspir & Çimen, 2016: 2074). Yani teknolojiye yaşanan ilerlemenin kişilerin fiziksel, bireysel ve enformasyonel mahremiyetlerinin çiğnenmesi ile sonuçlandığını söylemek mümkündür (Dolgun, 2005: 186). Gözetim teknolojilerinin pek çoğunun kimlik belirlemek amacıyla biyometrik verileri kullandığına değinmiştik. Gözetim teknolojileriyle insan derisinin sınırında ve vücudun içini görme gibi uygulamalar mahremiyetle ilgili sınır tartışmalarını da sebep olmaktadır. Bu tür uygulamaların sinsi gözetlemeye girdiği ancak eğer veriler şifrelenirse artık mahremiyeti koruduğu dilemması ile karşı karşıya kalındığı ifade edilmektedir. Beden, riski görebilmek için oldukça değerli bir kaynaktır. Yalnızca daha önce olan hakkında değil gelecek hakkında da ipucu verir. Zira risk denilen olgu geçmişten ziyade gelecekle ilgilenir (Lyon, 2006: 168-169). Başka bir ifadeyle özellikle sanal dünyada kişiler biyometrik verilerinin daha yüksek güvenlikler sağladığını düşünmektedir. Ancak bu verilerin kullanılmasıyla verileri gözetim sahiplerinin eline verildiği böylece daha mahrem bilgilere erişmelerine kapı aralandığı unutulmamalıdır.

YÖNTEM

Çalışmanın Önemi ve Amacı

Çalışmanın amacı, suçun oluşmadan önce risklerin bertaraf edilmesi anlamına gelen "Aktüel Adalet" kavramını irdelemek ve gerçek dünya ile distopik dünyada işleniş şekli üzerine çıkarımlarda bulunmaktır. Bu bakımdan, özellikle Steven Spielberg'in yönettiği 2002 yapımı "Azınlık Raporu" (Minority Report) filmi üzerinden bir söylem analizi yapılacaktır. Bu maksatla "gözetim toplumu", "Aktüel Adalet" kavramlarının kuramsal temelleri ve günümüz uygulamalarına kavramsal çerçevede yer verilmiştir. Araştırmanın yöntem kısmında ise gerçek hayatta yer alan "Aktüel Adalet" uygulamaları ile distopik kurgu arasındaki ilişki ortaya konulmaya çalışılacaktır. Çalışmada "Azınlık Raporu" filmindeki adalet sistemi, toplumsal yapı, bireysel haklar ve mahremiyet üzerinde detaylı bir analiz yapmak amaçlanmaktadır.

Çalışma günümüzde giderek daha fazla önem kazanan önleyici adalet yaklaşımlarının kuramsal ve uygulama boyutlarını daha iyi anlamak, toplumların güvenlik politikalarına ve bireysel haklara olan etkilerini değerlendirmek bakımından önem arz etmektedir. Bu bağlamda ilgili literatüre katkı sağlayacağı düşünülen çalışmanın distopik edebiyat ya da sinema ürünlerinin, gerçek dünya uygulamalarını eleştirerek geleceğe uyarılarda bulunduğu düşüncesinden hareketle "Azınlık Raporu" gibi filmler üzerinden yapılan analizlerin, toplumsal ve etik sorunlara ışık tutacağı öngörülmektedir.

Yöntem

Çalışmamızda "Azınlık Raporu" (Minority Report) filminin analizi için Söylem Analizi kullanılmaktadır. Film sahneler ve söylemler üzerinden analitik ve eleştirel bakımdan irdelenecektir. Araştırmada bilinçli örnekleme ile "Aktüel Adalet" kavramı çerçevesinde önleyici adalet uygulamalarına distopik bir örnek olması açısından "Azınlık Raporu" (2002) filmi örneklem olarak belirlenmiştir.

Dilsel ifadelerde yer alan tüm unsurlar birincil, ikincil ve farklı anlamları bakımından komplike bir konstrüksiyon oluşturmaktadır. Bu bakımdan söylem; gerek dilbilimi açısından gerek dil dışı faaliyet ve özelliklerin bir araya gelerek oluşturduğu anlamlandırma ve sınıflandırma düzeni olarak ifade edilmektedir (Aziz, 2014: 149). Söylem analizi ise, basitçe dilin incelenmesi olarak tanımlanabilir. Bu temel tanımla anlatılmak istenen dilsel unsurları anlatıların/söylenenlerin sentaktik ve semantik yapıların dışına çıkarak yan anlam ve içeriğe bakmayı gerektirdiğidir. Dijk'tan aktarıldığı şekliyle, söylem analizi söylem ya da dil kullanımının yalnızca yapısına değil sosyokültürel çerçevede iletişim kuran bireylerin oluşturduğu toplumsal olaylara odaklanmaktadır (Çelik & Ekşi, 2013: 104). Söylem analizinde hareket noktası söylenenin altında yatan anlamın ortaya çıkarılmasıdır. Söylenen değil söylenmek

istenenin ne olduğunu anlamak adına yazılı, sözel ve görsel mesajların semantik (anlambilim), sentaktik (sözdizim) ve semiyolojik (simgebilim) açıdan yorumlanmasıdır (Aziz, 2014: 149-150).

Azınlık Raporu Filminin Özeti

Azınlık Raporu bilim kurgu yazarı Philip K. Dick'ın aynı adlı kısa öyküsünden Steven Spielberg'un beyaz perdeye uyarladığı bir filmidir. Filmin başrollerini Tom Cruise (John Anderton), Collin Farrell (Dany Witwer), Samantha Morton (Agatha) ve Max von Sydow (Lamar Burgess) paylaşmaktadır. Film 2054 yılında Washington DC'de geçmektedir. Dedektif John Anderton (Tom Cruise) oğlu Sean'ın kaybolmasıyla hayatı alt üst olmuş ve kendini "Precrime- suç öncesi" adı verilen birime adanmış bir polis şefidir. Psikik güçlere sahip Pre-cogs adı verilen kâhinlerin özel teknolojik gereçlerle cinayetleri henüz işlenmeden tespit ettiği ve onların suçu işleyeceğini öngördüğü kişileri yakalayan polis departmanını yönetmektedir. Anderton'un kusursuz olduğunu düşündüğü sistem bir gün kendisini cinayet işleyeceği öngörüsüyle takibe alır. Bunun üzerine Anderton suçsuz olduğunu ispatlamak ve olayın ardındaki gizli çözüme için kaçmaya başlar. Bu süreçte sistemin kusurlu yanlarını tespit eder ve kendisine kurulan komployu çözmeye çalışır.

Filmin ilerleyen sahnelerinde Anderton, Pre-cogların en güçlüsü olan Agatha'yı kaçırarak onun yardımıyla gelecekte işleyeceği öngörülen cinayeti önlemeye çalışmaktadır. Agatha'nın öngörülerini ışığında, Anderton cinayeti işlemek için değişik çareler aramaktadır. Bu süreçte, Witwer ve diğer Suç öncesi dedektifleri tarafından sürekli kovalanır.

John Anderton, sonunda cinayeti işleyeceği kişinin kendi oğlunu kaçırarak kişiyi olduğunu fark eder. Ama olaylar beklenenden farklı şekilde gelişir ve asıl suçlunun Lamar Burgess olduğu ortaya çıkar. Burgess'in, sistemin kusurlarını gizlemek ve kendi çıkarlarını korumak için Anderton'u tuzağa çektiği anlaşılmıştır.

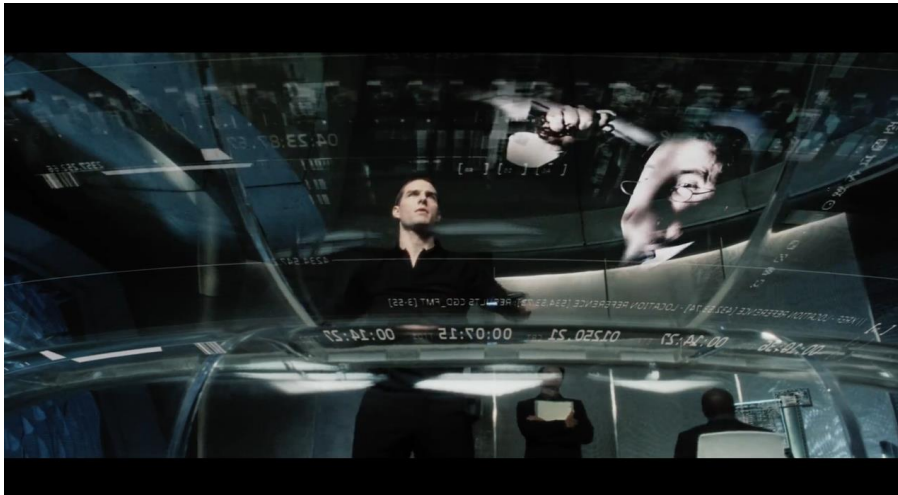
Anderton'un, Burgess'in suçlarını ortaya çıkarması Suç öncesi biriminin dağılmasıyla sonuçlanır. Kahinler özgür bırakılır ve yalıtılmış bir yere yerleştirilir. Anderton ise tekrar eşiyile bir araya gelerek yeni bir hayata başlar.

Bulgular ve Analiz

Söylem analizinde elde edilen bulgular birer veri değil yorum olarak değerlendirilmelidir (Çelik & Ekşi, 2013: 113) Filmin gözetim ve suç önleme açısından ürettiği söylemler bu değerlendirme ışığında analiz edilmektedir. Film gözetim ve Lyon'un "Aktüel Adalet" olarak kavramsallaştırdığı suç önleme üzerine temellendirilmiştir. Gözetimin toplumsal düzeni sağlamakta bir rıza üretim aracı olarak kullanıldığı açıktır. İnsanlar güvende hissetmek için izlenmeye rıza göstermektedir. Bauman, insanların güvenlikle özgürlük arasında bir seçim yaptığını söylemektedir. İkisine de ihtiyacı olmasına rağmen birine sahip olmak için diğerinin bir kısmından

feragat etmesi gerektiğini ifade etmektedir. Güvenlik ve özgürlükten biri ne kadar fazlaysa diğersinin o kadar az olduğunu belirtmektedir (Bauman & Lyon, 2016: 53). Filmde de toplumda bu rızanın nasıl üretildiği suç öncesi departmanının meşrulaşması için halkın desteğini alması gerekliliği üzerinden anlatılmaktadır.

Azınlık Raporu filminin açılış sahnesinde filme konu olan Pre-crime (suç öncesi) temasının nasıl işlediği gösterilmektedir. Pre-crime ismi ile suçun tahmin edilebilir ve önlenabilir bir olgu olduğu ima edilmektedir. Bu söylem Lyon’un gözetim verilerinin simüle etme, modelleme ve şimdiye kadar gerçekleşmemiş durumları öngörmek için kullanıldığı söylemini desteklemektedir (Lyon, 2006: 132). Ancak burada kullanılan gözetim verisi psişik güçlere sahip Pre-cog’ların uyku ile uyanıklık arasında tutuldukları bir havuzun tavanındaki monitörlere bir rüya şeklinde yansıttıkları öngörülerden oluşmaktadır. Aslında bir kehanetten ibarettir. Kehanetin görselleştirilerek teknolojik araçlarla işlendiği gösterilmektedir. Burada kullanılan teknolojilerin üstünlüğü ile gözetimin etkinliği için teknolojinin ne kadar elzem olduğu vurgulanmaktadır. Kısaca teknoloji yoksa gözetim eksik kalır demek mümkündür. Filmde bu öngörüler suç öncesi departmanında çalışan uzmanlar tarafından analiz edilmektedir. Açılış sahnesinde Suç öncesi şefi John Anderton (Tom Cruise) Pre-coglar tarafından öngörülen bir tutku cinayeti ile ilgili görüşleri yorumlamaktadır. Görüntüler akıcı olmayıp olay örgüsü hakkında kesitler vermekte ve bu kesitlerden uzmanlar çıkarımlar yaparak cinayetin işleneceği yeri tespit etmeye çalışmaktadır (Görsel 1). Suçu önlemek için verilerin bir yapboz gibi bir araya getirilmesi gerekmektedir. Günümüzde de gözetim teknolojilerinin ürettiği verileri anlamlı hale getirmek için veriler bir araya getirilerek bu tarz bir işleme tabi tutulmaktadır.

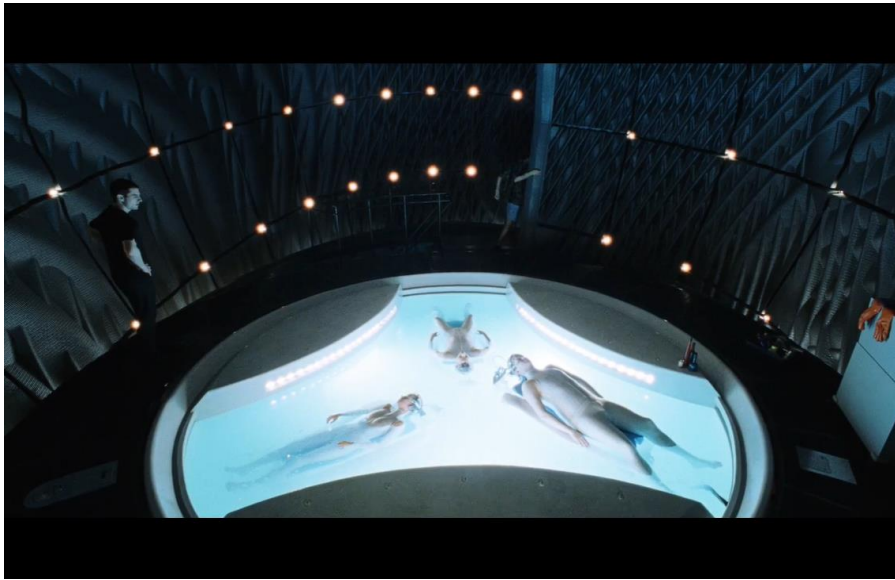


Görsel 1. Cinayet çözümü sahnesi

Filmde Pre-coglar için “Kâhin” tanımlaması yapılmaktadır (Görsel 2). Filmin ana karakterlerinden Adalet Bakanlığı Müfettişi Dany Witwer (Colin Farrell); Pre-cogların insanlara kehanetin var olduğuna dair umut verdiklerini ve insanların bu kehanet dolayısıyla Pre-cogları tanrılaştırdığını ifade ederek geleceği görmenin Tanrı tarafından

yapılabileceğinin altı çizilmektedir. Kâhin geleceği haber veren kişi anlamına gelmektedir. Filmde cinayetlerin önlenmesi geleceğin bilinmesini gerektirmektedir. Burada üretilen söylem suçun ancak kehanetle önlenebileceğidir. Aslında kehanet geleceğin görülmesi konusunda bir iddiadır. Görülen şey gerçekleşmeden iddianın ispatlanmasının mümkün olmaması bir paradoks doğurmaktadır. Gerçekleşmesini engellemek olayın olmadığı anlamına gelecektir. Böylece aslında kehanet de gerçekleşmemiş olacaktır. Ayrıca Pre-cogların tutulduğu alan için “Mabet” kavramı kullanıldığı da dikkat çekmektedir. Mabet kelimesi tapınak anlamına gelmektedir. Pre-cog’ların tanrılaştırılması ve görülen kehanetin bir ayini temsil etmesi bakımından söylemle uyumlu bir kullanım olarak yorumlanmaktadır. Mabet ifadesinin geleceğin görülmesinin tanrısallıkla ilişkisini ifade etmek için seçildiği anlaşılmaktadır.

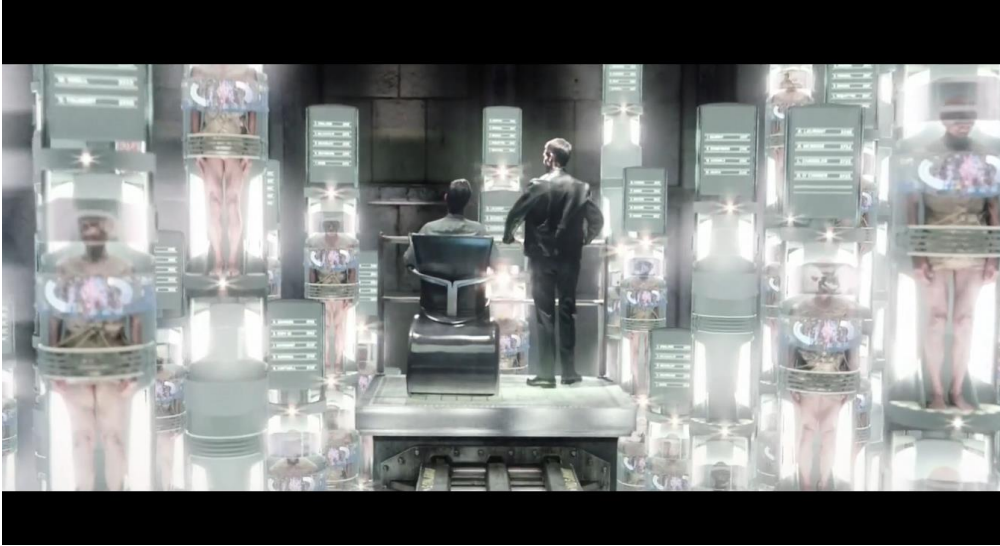
Pre-coglar cinayetleri dört gün önceden görmekte ve bu suç öncesi ekibine olayı çözmek için geniş zaman sağlamaktayken tutkudan kaynaklanan suçlar (aşk, ihtiras, kıskançlık vb.) olaya çok az zaman kala gerçekleştiğinden olayı çözmek için kısıtlı zaman bulunmaktadır. Suç önlemede bir başarı kıstası olarak zamanında müdahalenin kritikliği mesajı verilmektedir. Çünkü cinayet gerçekleşirse Suç öncesi projesi başarısız olacaktır. Suç önleme konusunda gerek halkın gerekse hükümetin desteğini alabilmek için suçun sifıra indirilmesi hassa bir olgu olarak sunulmaktadır. Filmde öngörülebilir tek suç olarak cinayet suçu irdelenmektedir. İnsan hayatı söz konusu olduğundan cinayetlerin diğer suçlardan daha önemli olduğuna dikkat çekildiği ve konuyu bir düzlemde tutabilmek adına bir sınır çizilmek istendiği şeklinde yorumlanmaktadır.



Görsel 2. Pre-coglar

Filmde işlenen bir diğer olgu cinayet oluşmadan önlenmesine rağmen sanki cinayet suçu gerçekleşmiş gibi katil adayının tutuklanması ve özel bir hapisnede tutulmasıdır (Görsel 3). Gözetimin bireysel özgürlükler bağlamında değerlendirildiği bu sahnede Suç öncesi departmanı cinayetleri önleyip dünyayı daha yaşanılır kılmakla birlikte

işlenmemiş suçtan mahkûmiyete sebep olmanın etikliği üzerinden tartışılmaktadır. Dany Witwer’ın “Kendimizi kandırmayalım, biz yasaları çiğnemeyen kişileri tutukluyoruz.” ifadesiyle çatışmaya dikkat çekilmektedir. Bunun yanında katil adaylarının tutulduğu hapisane kişilere bir başlık geçirilerek fiziksel olarak hareketsiz kalacakları ve işleyecekleri cinayetin görüntülerinin akıp durduğu bir ekrana bakmaya zorlandıkları bir mekân olarak tasvir edilmektedir. Foucault Hapishanenin Doğuşu eserinde kanunun verdiği cezanın amacının suçu telafi etmek olduğunu ancak aynı zamanda suçlunun ıslah edilmesini istediğini belirtmektedir (Foucault, 1992: 293). Buradan hareketle filmde işlenen hapisane sahnesinde mahkûmların ayrı birer kapsülde hareketsiz bırakılmaları ve işledikleri cinayetlerin sürekli izletilmesi sebebiyle zihinleri sürekli meşgul edilmektedir. Bu da onların düşünme yetilerini sınırladığı için ıslah olmalarını engellemektedir. Henüz işlenmemiş bir cinayet için oldukça ağır bir ceza verilerek bunun idamdan farkı olmadığını ima edilmesi yazar ve yönetmenin bakış açısından nasıl algıladıklarının ipucunu vermektedir. Cinayet işleyenin idam edilmese bile yaşama hakkı olmamalı söylemi üretildiğini söylemek yanlış olmayacaktır.



Görsel 3. Hapishane sahnesi

Filmde gözetim açısından üretilen bir başka söylem gözetim teknolojileri ile her bireyin gerek güvenlik gerek pazarlama için takip edildiği, retina tarama gibi biyometrik bir gözetim olgusu üzerinden üretilmektedir (Görsel 4). Bir sokakta yürürken etrafımızdaki tarayıcılar sizi tanımlayarak size kişiselleştirilmiş reklamlarını gösterebilmektedir. Gözetimden kaçmanın mümkün olmadığı mesajı alt metin olarak işlenmektedir. Pre-cogların John Anderton’un cinayet işleyeceği öngörüsü sonrasında kaçmaya başladığı sahneden itibaren gözetim teknolojilerine maruz kalması ve daha sonra gözetimden kaçmak için gözlerini yerlerinden aldırarak başka birinin gözlerini naklettirmesi gözetimin atlatılabilmesi için yollar olduğu iması barındırmaktadır. George Orwell 1984 romanında ana karakter Winston’un hiç uyumayan kulaklar olarak ifade ettiği tele ekranları soğukkanlılıklarını koruyabilirlerse yenebileceklerini düşünmesinde

(Orwell, 2010; 147) olduğu gibi gözetim teknolojilerini atlatmanın bir yolu olduğu vurgusu yapılmaktadır. Günümüzde tüketici kapitalizminde bu teknolojilerden çok daha fazlası kullanılmaktadır. Bireyler olarak dijital kimliklerimiz aracılığıyla hepimiz tüketim gözetimine her an maruz kalmaktayız. Aslından filmin yayınlandığı dönem açısından değerlendirildiğinde bu teknolojiler birer bilim kurgudan ibaretken günümüzde bu filmi izleyenler açısından gayet normal karşılanabileceği gerçektir. Cebimizde taşıdığımız telefonların bile pek çok biyometrik verimizi işlediği düşünüldüğünde artık şaşırtıcı gelmemektedir.



Görsel 4. Gözetim teknolojisine dayalı kişiselleştirilmiş reklam sahnesi

Filmin gözetim teknolojileri açısından distopik olarak değerlendirilecek bir başka örneği örümceğe benzeyen ve onlar gibi hareket eden ısı ve retina tarayıcıları üzerinden inşa edilen gözetimin mahremiyeti ihlal etmesi söylemi olarak gösterilebilir (Görsel 5). Aşırı gözetlemenin bir sonucu olarak gözetleme uygulamaları bireyin mahremiyetini tehdit eder hale gelmiştir. Bauman; mahremiyetin görünmezlik ve hürriyet olarak ifade edilen iki belirgin özelliğinin gözetim araçlarıyla birlikte son bulduğunu söylemektedir (Bauman & Lyon, 2016: 32). Örümcek benzeri gözetim araçlarının işlendiği sahnede John’u arayan bu araçların binanın tümünde yaşayan kişilerin evlerinin yatak odalarına kadar girerek uygunsuz anlarında bile kimlik tespiti yaptıkları görülmektedir. Böylece Bauman’ın “hiç kimsenin gizlice gözetlenmekten kaçabileceği bir sığınağı olmayacağı” (Bauman & Lyon, 2016: 34) ifadesine geçerlilik kazandırmaktadır. Lyon da mahremiyetin koruyan duvarlarının dijital olarak yıkıldığını ve her yerin kamusal, şeffaf ve görünmeyenlere görünür hale geldiği (Lyon, 1997: 251) söylemi bu sahnedeki tespiti desteklemektedir. Teknoloji mahremiyetin sınırlarını muğlaklaştırmıştır. Böylece mahremiyetin ihlali ile sızdırmaz konteynerleri sızdırır hale getirmiştir (Lyon, 2006: 90).



Görsel 5. Örümceklerin göz taradıkları sahne

Filmde işlenen bir diğer önemli olgu ise sisteme güvenme konusudur. Sistemler eğer açık yaratılırsa insanlar sisteme güvenmeyeceklerdir. John Anderton'un kaçış sahnelerinde suç öncesi sisteminin yaratıcılarından Dr. Iris Hineman'ı ziyaretinde suç öncesi tarafından suçlanan kişilerin farklı gelecekleri olabileceğini söylemektedir (Görsel 6). Burada gözetimin her şeyi doğru tahmin edemeyeceği ve yanlış payının her zaman olacağı vurgulanmaktadır. Günümüzde suç önleme polisiye bir uygulama alanı olarak önceki bölümde işlendiği gibi kimlik tespiti, önleme araması, dinlemesi gibi olgulardan ileri gitmemektedir. Risk belirleme çalışmalarına bakıldığında suç önleme ile ilişkilendirilen tek teknolojik gelişmiş gözetim işleminin Cromatica isimli bir kapalı devre televizyon sisteminin bilgisayarla entegrasyonu sonucu metro istasyonunda intihar ihtimalini belirlediği iddiasına dayanmaktadır. Ayrıca filmde işlendiği şekliyle gözetim müdahaleye açık ve kurgulanabilir bir alan olarak gösterilmektedir. Bu da suç üretilebileceği, belki de bir masumun suçluymuş gibi gösterilebileceği üzerinden anlatılmaktadır. Günümüzde bu olgu biyometrik veya dijital verilerin çalınması ya da kopyalanması neticesinde oluşan dolandırıcılık vakalarında görülebilmektedir. Özellikle dijital ve biyometrik verilerin iyi korunması olası yanlış suç isnatlarının da önüne geçmek için kritiktir.



Görsel 6. Suç öncesi sisteminin işlendiği sahne

SONUÇ

Günümüzde etrafımız gerek egemen güç gerek tüketici kapitalizmine ait kameralar tarafından çevrilmiş ve neredeyse her anımız izlenmektedir. Bu izleme kişide bir süre sonra bir kanıksamaya neden olmakta ve kameraların varlığının farkına varmaksızın ya da umursamaksızın yaşantımız devam etmektedir. Dijital kimlikler, müşteri sadakat kartları, biyometrik tüm veriler devlet ve şirketler tarafından durmaksızın işlenmektedir. Nereye gideriz? ne yer ne içeriz? Hepsi kayıt altına alınmaktadır. İnsanlar tüm bunlara güvenliklerinin sağlanması koşuluyla rıza göstermektedir. Evinin etrafında dolaşan bir şüpheliyi tespit edileceğini düşünmek kişiye güven duygusu vermektedir. Gözetim teknolojileri buna aracılık edebilir mi? Lyon'un "Aktüel Adalet" kavramı tam olarak bu beklentiyi açıklamaya odaklanmaktadır. "Aktüel Adalet" suçun işlendikten sonra değil işlenmeden önce riskinin hesaplanarak kimin nerede suç işleyeceğinin tahmin edilmesini ve kolluk kuvvetini yönlendirmesi olarak tanımlanmaktadır. Günümüz dünyasında bunun tek örneği çalışmada bahsedildiği üzere Cromatica adında kapalı devre kamera sistemi ile yorum yapabilen bir bilgisayar sisteminden oluşan ve intiharları sezebildiği iddia edilen bir uygulamadır. Bu uygulama gelecekte gözetim teknolojilerinin suç önleme çalışmaları için başlangıç noktası sayılabilir. Günümüzde gelişmiş gözetim sistemleri ve yaygınlaşmış CCTV kameraların kolluk kuvvetlerine suçun tespiti konusunda olduğu kadar suçun önlenmesi noktasında da henüz istenen seviyede olmasa da yardımcı olduğu düşünülmektedir. Literatürde bu konuda yapılmış çalışmalarda gelişmiş ülkelerde gözetim teknolojilerinin özellikle mala karşı işlenen suçların azalmasına katkı yaptığı ile ilgili bulgulara rastlanmaktadır (Kızmaz, 2021). Lyon, yüz tanıyabilen yetenekli kameraların suçun tespitinden ziyade henüz işlenmemiş suçun öngörülmesi ve engellenmesine yardımcı olduğunu düşünmektedir. Coğrafi Bilgi Sistemleri yardımıyla suçun yoğunlaştığı bölgelerin tespit edilip, burada belirli kategorilere uyan kişiler şüpheli olarak takip edildiğini belirtmektedir. Ancak birinden şüphelenmek onun mutlaka suç işleyeceği anlamına gelmemektedir. Yine de gözetim altında tutmak suçun engellenmesi için bir yol olarak görülmektedir. Şüphelenilen kişinin bulunduğu yere devriye ekibi göndermek, polis sayısını artırmak gibi önlemlerle suçun önüne geçilebilmektedir.

Suçun önlenmesi için distopik filmlerde işlendiği gibi suçun önceden bilinmesi gerekmektedir. Çalışma ele alınan "Azınlık Raporu" filmi suçun önlenmesine tam olarak bu pencereden bakmaktadır. Filmde suç önleme konusu distopik olarak işlenmiş olup gözetim uygulamaları ve teknolojileri üzerinden ele alınmaktadır. Suçun engellenmesi için öngörme zorunluluğu "kehanet" söylemi üzerine inşa edilmekte ve bu söylemle suçun önlenmesinin gerçekte ne derece zor olduğu ifade edilmektedir. Suç öngörülebilir bile insan iradesinin sonucu değiştireceği vurgusu da bir başka dikkat çekici olgudur. Filmde gözetim teknolojileri için hikayenin yazıldığı ve filmin çekildiği dönemden geleceğe bir projeksiyon çizilmiş ve bugün kullanılır hale gelmiş birçok teknolojinin öngörüsü yapılmıştır. Gerek gözetim gerek tüketici kapitalizmi açısından gözetim teknolojileri işlenmiştir. Göz tarama teknolojileri gibi biyometrik gözetim araçlarına

vurgu yapılmıştır. Buna benzer teknolojiler bugün hayatımızda yer almaktadır. Örneğin yüz tanıma teknolojileri ile günümüzde Çin’de sosyal kredi sistemi yürütülmekte ve insanlar olumlu-olumsuz davranışları nedeniyle birtakım yaptırımlara maruz kalmaktadırlar. Filmde de işlendiği üzere gözetim teknolojileri insan aklını okuyacak düzeye ulaşmadan suçu önleme noktasında beklenen etkiyi yapması imkân dâhilinde görünmemektedir. Nitekim özellikle gelişmekte olan ülkelerde yapılan çalışmalarda gözetim teknolojileri yaygınlaşmakta olsa bile suç oranlarında düşüş yerine artış olduğu (Kızmaz, 2012) bulguları da suç önlemede gözetim teknolojilerinin istenen seviyelere ulaşmadığını desteklemektedir. 2010 yılında Çimen tarafından Türkiye’de Trabzon şehri için yapılan bir çalışmada MOBESE kameralarına rağmen suç oranlarında bir düşüş görülmediği tespit edilmiştir. Sonuç olarak suçun tahmin edilmesi konusunda gözetim sistemleri bugün beklendiği ölçüde yeterli bulunmamaktadır. Gelişen donanım ve yazılımlar aracılığıyla gelecekte suçun ve suçlunun tespitinin bugüne kıyasla çok daha ileri seviyelere geleceğini söylemek yanlış olmayacaktır. Ancak suçu engellemek için gereken niyet okuma pek mümkün gözükmemektedir. Suçun önlenmesi için suçun altında yatan faktörlerin iyileştirilmesine odaklanmak tahmin etmekten daha elzemdir. Düzeltmesi gereken bu faktörlerin başında kaynakların adil dağılmaması, eğitim, sağlık ve iş imkânlarına sağlıklı erişim olmaması, başta aile kurumu olmak üzere toplumsal dinamiklerinin bozulması, fakirliğin yaygınlığı sayılabilmektedir.

KAYNAKÇA

- ANKARALIGIL, N. (2022). “Süperpanoptikon, Sinoptikon, Gözetim Toplum ve Dikizleme Kültürü Bağlamında Reality Showlar: Hayatta Kalma Televizyon Programları Üzerine Bir Çalışma”. *IKSAD JOURNAL*, 8(31), 18–35.
- AZIZ, A. (2014). *Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri ve Teknikleri* (9th ed.). Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.
- BAUMAN, Z. and LYON, D. (2016). *Akışkan Gözetim* (Çev. E. Yılmaz) (2nd ed.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- BAYRAM, Z. (2009). *Kolluğun Suç Öncesi ve Sonrası Kişisel Veri Toplama Yetkisi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). T.C. Bahçeşehir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Kamu Hukuku Anabilim Dalı, İstanbul.
- ÇAYCI, A. E. and ÇAYCI, B. (2016). “İletişimi Dijitalleşmesi: Dijital Gözetim ve Mahremiyet”. *İnönü Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi (İNİF E-Dergi)*, 1(2), 157–169.
- ÇELİK, H. and EKŞİ, H. (2013). “Söylem Analizi”. *Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Eğitim Bilimleri Dergisi*, 27(27), 99-117.
- ÇİMEN, Ü. (2010). *Kent Güvenlik Yönetim Sistemlerinde Kullanılan Görüntü Teknolojileri ve Trabzon İli Örneğinin Değerlendirilmesi*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Gazetecilik Anabilim Dalı, Erzurum.
- ÇİMEN, Ü. (2020a). “Dijital Teknolojilerin Gözetime Katkısı, Dijital Birey, Dijital

- Toplum ve Dijital Dünya Bağlamında Fonksiyonel Gözetim" (Ed. S. S. Atılğan), *Dijital Dünyanın Yeni Kavramları* içinde (31-44. ss.). Literatürk Academia.
- ÇİMEN, Ü. (2020b). "Gözetim Toplamları ve Büyük Veri Kullanımı: Çin'de Uygulanan Sosyal Kredi Sisteminde Şehir İzleme ve Yönetim Sistemi Kameraları Örneği" (Ed. H. Uzun), *Recent Advances in Social Science, Education and Humanities Research* içinde (183-202. ss.). Gece Kitaplığı.
- DOLGUN, U. (2005). *Enformasyon Toplumundan Gözetim Toplumuna*. Bursa: Ekin Kitabevi.
- DOLGUN, U. (2015). *Şeffaf Hapishane Yahut Gözetim Toplumu* (3rd ed.). İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- ERDOĞAN, T. and ASLAN UGAN, K. (2022). "Panoptikon Gözetimden Dijitalleşen Gözetime Değişen "Mahremiyet" Olgusu Üzerine Film Analizi: The Circle Örneği". *Elektronik Cumhuriyet İletişim Dergisi*, 4(2), 33-43.
- ESGIN, A. (2018a). "Sosyal sapma ve suç" (Ed. A. Esgin), *Suç Sosyolojisi* içinde (4-25. ss.). Erzurum: Atatürk Üniversitesi Açık Ve Uzaktan Öğretim Fakültesi Yayını.
- ESGIN, A. (2018b). "Suç ve Suçluluk: Tanım ve İlkeler" (Ed. A. Esgin), *Suç Sosyolojisi* içinde (26-47. ss.). Erzurum: Atatürk Üniversitesi Açık Ve Uzaktan Öğretim Fakültesi Yayını.
- FOUCAULT, M. (1992). *Hapishanenin Doğuşu* (Çev. M. A. Kılıçbay). Ankara: İmge Kitabevi.
- GÜCÜYENER, M. (2011). *Panoptikonik Gözetimden Synoptisizme Gözetim Toplumu*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Anabilim Dalı, Afyon.
- İSPIR, N. and ÇİMEN, Ü. (2016). "Gözetim Toplamlarında Mahremiyet Kavramının Önemi" (Ed. H. Kahya), *1. Uluslararası Bilimsel Araştırmalar Kongresi - İnsan ve Toplum Bilimleri Bildiri Kitabı* içinde (2073-2083. ss.). Karabük: Karabük Üniversitesi Yayınları.
- KALAMAN, S. (2019). "Yeni Medya ve Dijital Gözetim: Türkiye'deki Sosyal Medya Kullanıcıları Üzerine Bir Araştırma". *Yönetim ve Ekonomi Dergisi*, 26(2), 575-594.
- KARADUMAN, B. (2022). "Tek Taraflı Gözetimden Çift Taraflı Gözetime Geçiş: The Truman Show Filmi Analizi". *Konya Sanat*, 5, 93-104.
- KARAKEHYA, H. (2009). "Gözetim ve Suçla Mücadele": Gözetimin Tarihsel Gelişimi ile Yakın Dönemde Gerçekleştirilen Hukuki Düzenleme ve Uygulamalar Bağlamında Bir Değerlendirme. *Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi*, 58(2), 319-357.
- KARAKEHYA, H. and ÖZGER, H. (2023). *Suçla Mücadelede Kamusal Gözetim* (1st ed.). Ankara: Adalet Yayınevi.
- KIZMAZ, Z. (2012). "Gelişmekte Olan Ülkelerde Suç: Suç Oranlarının Artışı Üzerine Sosyolojik Bir Çözümleme". *Mukaddime*, 0(5), 51-74.
- KIZMAZ, Z. (2021). "Gelişmiş Batı Ülkelerinde Suç Oranlarının Düşmesinde Etkili Olan Faktörler (1990-2008)". *Journal of Penal Law and Criminology*, 9(2), 433-

478.

- LYON, D. (1997). *Elektronik Göz* (Çev. D. Hattatoğlu) (1st ed.). İstanbul: Sarmal Yayınevi.
- LYON, D. (2006). *Günlük Hayatı Kontrol Etmek Gözetlenen Toplum* (Çev. G. Soykan). (1st ed.). İstanbul: Kalkedon Yayıncılık.
- LYON, D. (2013). *Gözetim Çalışmaları* (Çev. A. Toprak). İstanbul: Kalkedon Yayıncılık.
- ORWELL, G. (2010). *1984* (Çev. N. Akgören) (27th. ed.). İstanbul: Can Yayınları.
- ÖZDEL, G. (2012). "Foucault Bağlamında İktidarın Görünmezliği ve "Panoptikon" ile "İktidarın Gözü" Göstergeleri". *Turkish Online Journal of Design Art and Communication*, 2(1), 22-29.
- ÖZKAN, B. (2022). *Post-Panoptik Gözetim ve Elektronik İzleme: Elektronik Kelepçe Anlatıları* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Akdeniz Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Anabilim Dalı, Antalya.
- UZUN, E. (2016). "Suç ve Suç Önleme Teorileri" (Ed. F. Tepecik), *Suç Önleme Modelleri* içinde (2-19. ss.). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- YOKUŞ SEVÜK, H. (2006). "Kolluk Tarafından Suçun Önlenmesine Yönelik Yapılan İletişimin Denetlenmesine İlişkin Değerlendirmeler". *TBB Dergisi*, 67, 41-56.
- YURDIGÜL, A. and LELOĞLU, H. (2022). "Kişilik Özellikleri ve Mahremiyetin Demografik Özelliklere Göre Farklılaşması: Instagram Örneği". *Tarih Okulu Dergisi*, 15(59), 2211-2240.
- ZAFER, H. (2017). "Kriminolojide Suç ve Suç Teorilerine Giriş" (Ed. C. Şenol), *Kriminoloji* içinde (60-80 ss.). Erzurum: Atatürk Üniversitesi Açık Ve Uzaktan Öğretim Fakültesi Yayını.

Yıl/Year: 5, Sayı/Issue: 13, Aralık/December 2024, s. 105-122.

Yayın Geliş Tarihi / Article Arrival Date

Yayımlanma Tarihi / The Publication Date

Yayın Geliş Tarihi: 21-10-2024

Yayımlanma Tarihi: 31-12-2024

ISSN: 2757-6000

KUTSAL DOĞANIN EKOLOJİ, DİN VE ÇAĞDAŞ SANAT BAĞLAMINDA İNCELENMESİ

Dr. Öğr. Üyesi Asuman DAŐDEMİR

Kırıkkale Üniversitesi, Keskin Meslek Yüksekokulu, Tekstil, Giyim, Ayakkabı ve Deri
Bölümü, dasdemirasuman@gmail.com, ORCID: 0000-0003-3578-8232

Dr. Öğr. Üyesi Özlem MURAZ

Kırıkkale Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü
o.muraz@kku.edu.tr, ORCID: 0000-0003-4036-0601

ÖZET

Pek çok dini gelenek, doğayı kutsal bir alan olarak tanımlarken sanat, tarih boyunca bu anlayışı görsel ve somut formlarla ifade etmiştir. Sanat tarihine bakıldığında, mağara resimleri ve Neolitik çağ heykelleri gibi erken örneklerde doğaya kutsallık atfedildiği, Göbeklitepe gibi yapılarla bu ilişkinin dini boyut kazandığı görülmektedir. Romantik dönemde ise doğa, ilahi bir yansıma olarak betimlenirken, 1960'larda ortaya çıkan çağdaş sanat türlerinden Land Art'ta doğayla uyumlu eserler üretilmiştir. Aynı yıllarda çevre hareketlerinin de ortaya çıkması, sanatçıların doğrudan çevre bilinci oluşturmaya yönelik çalışmalar yapmasına olanak sağlamıştır. Bazı çağdaş sanatçılar ekoloji, sanat ve dinin keşişiminde disiplinlerarası bir yaklaşım benimsemiş; doğa ve kutsallık arasında bağları olan sanatın insanları sorumluluk almaya teşvik eden bir araç olduğunu ortaya koymuşlardır. Çalışma, din ve sanatın ekolojiye dair eleştirel düşünceler geliştirme ve toplumsal dönüşüm yaratma potansiyelini vurgulamaktadır. Ayrıca, bu tür sanat eserlerinin, bireyleri çevreye dair sorumluluklarını yeniden değerlendirmeye yönlendiren güçlü araçlar olduğunu ortaya koymaktadır. Örnek olarak seçilen çağdaş sanatçılara ait eserler, biçimsel ve içerik özellikleriyle değerlendirilmiş ve görsel araştırma yöntemlerinden görsel içerik analizi ile çözümlenmiştir. Bu makale, ekoloji ve din ekseninde çağdaş sanat pratiklerini inceleyerek, bu disiplinlerin insanın çevreyle ve kutsal olanla ilişkisini nasıl yeniden şekillendiğini araştırmaktadır. Bu bağlamda araştırma, sanatın ekolojik farkındalık yaratma potansiyelini anlamak isteyen araştırmacılar ve sanatçılar için önemli bir kaynak sunmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Ekoloji, Din, Sanat, Maneviyat, Çağdaş Sanatçılar

ANALYSING SACRED NATURE IN THE CONTEXT OF ECOLOGY, RELIGION AND CONTEMPORARY ART

ABSTRACT

While many religious traditions define nature as a sacred space, art has expressed this understanding with visual and concrete forms throughout history. When we look at the history of art, it is seen that sanctity is attributed to nature in early examples such as cave paintings and Neolithic sculptures, and this relationship gains a religious dimension with structures such as Göbeklitepe. During the Romantic period, nature was depicted as a divine reflection, while works compatible with nature were produced in Land Art, one of the contemporary art genres that emerged in the 1960s. The emergence of environmental movements in the same years also allowed artists to directly carry out works aimed at creating environmental awareness. Some contemporary artists have adopted an interdisciplinary approach to the intersection of ecology, art and religion; they have shown that art, which has links between nature and Decadence, is a tool that encourages people to take responsibility. The study emphasizes the potential of religion and art to develop critical thoughts about ecology and create social transformation. It also reveals that such works of art are powerful tools that lead individuals to re-evaluate their responsibilities to the environment. The works of contemporary artists selected as examples were evaluated with their formal and content characteristics and analyzed with visual content analysis from visual research methods. This article examines contemporary art practices on the axis of ecology and religion and explores how these disciplines have reshaped man's relationship with the environment and the sacred. In this context, research provides an important resource for researchers and artists who want to understand the potential of art to create ecological awareness.

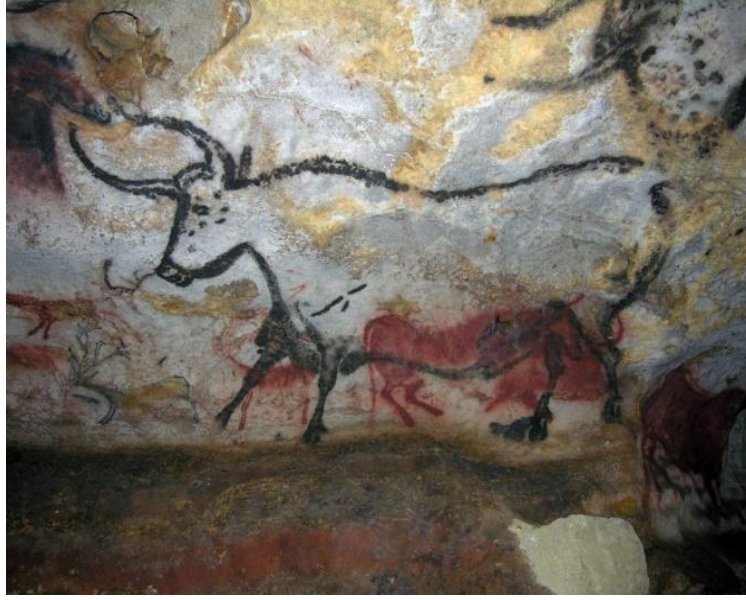
Keywords: Ecology, Religion, Art, Spirituality, Contemporary Artists

GİRİŞ

Günümüzde insanların doğaya olan bağlılığı ve doğal dengeyi koruma çabaları artarken, ekolojik farkındalık da önem kazanmaktadır. Doğanın insanların varoluşundaki temel düzenini anlamasını sağlayan ekoloji kavramı, Türk Dil Kurumu sözlüğünde "*Canlıların hem kendi aralarındaki hem de çevreleriyle olan ilişkilerini tek tek veya birlikte inceleyen bilim dalı*" olarak tanımlanmaktadır. (TDK, 2024). Bu bilimsel disiplinin yanı sıra, din, maneviyat ve sanat da insanların doğa ile ilişkilerini derinleştiren, içsel yolculuklarını besleyen araçlar olarak karşımıza çıkmaktadır.

Sanat tarihi incelendiğinde, insanların sanat eserlerine inanışlarını yansıtmalarının, kutsal olanla iletişim kurma çabası olarak ortaya çıktığı görülmektedir. Tarihi boyunca sanat, insanlar için sadece estetik bir uğraş değil, aynı zamanda derin manevi anlamlar taşıyan bir ifade biçimi olmuştur. Bu bağlamda, Gombrich, *Sanatın Öyküsü* kitabında insanlık tarihinin başlangıcından itibaren imgelerin dini ritüellerle yakından ilişkili olduğunu vurgulayarak, sanatın kökenlerinin büyü ve tapınma eylemlerinde bulunduğunu belirtmektedir. Mağara duvarlarına yapılan resimler için Gombrich (1997), "resim yapmanın insana güç verdiğine ilişkin evrensel inanışın en eski örnekleridir. Bir başka deyişle bu ilkel avcılar belki de sadece zıpkınları ve taşbaltalarıyla haklarından gelebildikleri bu hayvanların resimlerini yaparlarsa gerçek hayvanların da kendi güçlerine boyun eğeceğine inanıyorlardı" ifadelerini kullanmıştır (Gombrich, 1997: 42).

Bu bağlamda mağara duvarlarında betimlenen hayvan figürleri ve av sahneleri aracılığıyla insanların doğaüstü güçlerle iletişim kurma çabası olduğunu söylemek mümkündür. Mağara resimleri, avcılık becerilerinin bir belgesi olmanın yanı sıra doğaya saygı ve kutsal bir bağın ifadesi olduğu da görülmektedir (Görsel 1).



Görsel 1: Boğalar Salonu- Lascaux Mağarası (Fransa)

Neolitik çağda üretilen heykeller ve figürler, dini inançların sanat aracılığıyla somutlaştırılmasının bir örneğidir. Bu tür eserler, kadın formu üzerinden doğanın döngüselliğini ve yaşamın kutsallığını ifade etmektedir (Gimbutas, 1989: 30). Örneğin, Çatalhöyük'te bulunan Ana Tanrıça heykeli, toplulukların doğurganlık ve bereket gibi kutsal kavramlarla ilişkisini göstermektedir. İnsanlık tarihindeki dini pratiklerin mekânsal boyutunu ortaya koyan Göbeklitepe, toplulukların doğa döngülerini gözleme ve onlara tapınma çabasını yansıtan bir mekandır. Göbeklitepe (M.Ö. 9600-9500), Şanlıurfa'da yer almakta ve bilinen en eski tapınak kompleksi olarak kabul edilmektedir. Alanın işlevi konusunda pek çok yorum yapılmış olsa da, buranın bir ibadet merkezi olarak kullanıldığı ve insanların ritüel amaçlı bir araya geldiği yaygın bir görüştür. T şeklindeki devasa dikilitaşlar, insan figürleri, hayvan kabartmaları ve soyut motiflerle süslenmiştir. Bu süslemeler, insanın doğayla manevi bir bağ kurma ve ölüm-sonrası yaşam gibi soyut kavramları sanat yoluyla ifade etme arzusunu yansıtmaktadır. Klaus Schmidt, Göbeklitepe'nin, yerleşik hayata geçiş sürecinde dini düşüncenin merkezde olduğunu ve bu düşüncenin insanları bir araya getirerek ilk tapınakları inşa etmelerine önyak olduğunu belirtmektedir (Schmidt, 2010: 254). Kazı başkanı Klaus Schmidt, Göbeklitepe'nin hayvan figürlerinin şamanizmle ilişkilendirilen unsurlara benzemesinden dolayı şaman ritüellerinin gerçekleştirildiği bir alan olabileceğini öne sürmüştür. Bu yapının şamanistik bir tapınak olduğu kesinlik kazanmasa da, bazı araştırmacılar bu olasılığı göz önünde bulundurmaktadır (Kurt, 2017: 1133). Akbabaların şamanizmle bağlantılı olduğu ve bu kuşların kanatlarının ölüm ritüellerinde kullanılan

kostümlerde yer aldığı düşünülmektedir. Şamanların, ölümler kültürünü temsil eden akbaba figürüne bürünmek için bu kanatları ritüel ekipmanlarının bir parçası olarak kullandığı öne sürülmüştür. Göbeklitepe’deki akbaba tasvirlerinin, insan ruhunun öteki dünyaya geçişine eşlik eden bir sembol olduğu ve aynı zamanda gökyüzü ile bir bağlantı kurduğu ifade edilmektedir (Solecki, 1977; Akt: Albayrak, 2023: 104). Göbeklitepe’de bulunan hayvan tasvirlerinin, doğanın kutsal bir düzlemde algılandığı bir dönemi işaret ettiğini söylemek mümkündür. Bu bağlamda, Göbeklitepe’nin doğa tapınımının ve insanlığın ekolojik sorumluluğunun ilk sanatla birleştiği yerlerden biri olduğu ileri sürülebilir. Göbeklitepe, insanlık tarihinde dini ve sanatsal ifadelerin iç içe geçtiği en erken örneklerden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu mekân, sanatın yalnızca estetik bir uğraş değil, aynı zamanda insanın manevi dünyasını ifade etme aracı olduğunu da göstermektedir. Göbeklitepe’nin kabartmaları ve mimarisi, insanın kutsal olana duyduğu derin bağlılığı ve bu bağlılığı sanata dönüştürme arzusunu yansıtmaktadır.

Doğa ile olan ilişkilerini sanat aracılığıyla ifade eden sanatçılara, doğanın güzellikleri çoğu zaman ilham veren bir kaynak olmuştur. Duygu, düşünce ve algıları ifade etmede kullanılan sanat, doğanın insanlara hissettiklerini anlamlandıran bir yolculuktur. Pek çok farklı dinde doğaya kutsallık atfedilerek sanat ile ilişkilendirildiği görülmektedir. 19. yüzyıl Romantik sanatında doğa, ilahi olanın bir yansıması olarak tasvir edilmiştir. Örneğin, Caspar David Friedrich’e ait “*Deniz Kenarındaki Keşiş*” isimli eserinde doğanın büyüklüğü ve insanın bu büyüklük karşısındaki aciz konumu dini bir hayranlık duygusunu çağrıştırmaktadır (Görsel 2).



Görsel 2: Caspar David Friedrich, *Deniz Kenarındaki Keşiş*, 1809, tuval üzerine yağlı boya, 43" x 67 1/2" / 110 x 171,5 cm (Nationalgalerie, Staatliche Museen, Berlin)

Din ve ekoloji ilişkisi çağdaş sanatta daha aktif bir söyleme evrilmiş olup, ilham kaynağı olmanın çok daha ötesinde toplumsal değişimi destekleyen ve çevresel bir farkındalık yaratmayı amaçlayan bir aktivizm aracı haline gelmiştir. Örneğin, Olafur

Eliasson *Ice Watch* isimli çalışması ile eriyen buzulları sergileyerek iklim değişikliğiyle mücadele için izleyiciyi doğrudan sorumluluk almaya davet etmiştir. Bu yönüyle sanat, Romantik dönemden itibaren doğanın ilahi boyutunu keşfederek günümüz çevre krizine karşı bilinç oluşturmak için manevi ve politik bir araç olarak yeniden şekillenmiştir.

20. yüzyıl Land Art (Arazi sanatı) sanatında da doğa, ilahi olanın bir yansıması olarak tasvir edilmeye devam edilmiştir. Doğanın hem sanatın bir malzemesi hem de bir ilham kaynağı olarak ele alınmasını sağlayan Land Art (Arazi sanatı), endüstriyel gelişmenin ve teknolojinin tehlikeli boyutlara ulaştığı 1960 sonlarında ortaya çıkmıştır. Land Art sanatçıları doğaya zarar verecek araç ve malzemelerden uzaklaşarak sadece doğada ve o anda buldukları ile yetinmeyi tercih etmişlerdir (Özcan, 2022: 1543). Örneğin, Robert Smithson taş, çakıl ve kum kullanarak *Spiral Jetty* adlı eserinde doğanın döngüselliğini yansıtmaktadır. Yine benzer şekilde Andy Goldsworthy de eserlerinde doğanın döngü ve dönüşümünde zaman ile olan ilişkisini vurgulayan eserler yapmaktadır. “Yaratılışıyla Koruma”, ekolojik sanatı anlatan kısa ve anlamlı bir ifadedir. Yaratıcının ve doğanın sunduklarına zarar vermeden eserlerini yapan sanatçılar, insan müdahalesinin geçiciliğini, aslolanın doğa olduğu mesajını aktarmaktadırlar.

Ekolojinin içinde oluşan en farklı yaklaşımlardan biri olan Derin Ekoloji, eşitlik ve özerklik kavramları etrafında geliştirilmiştir. Derin Ekoloji Arne Naess ile ortaya çıkmıştır. İki ilkeye dayanır: birincisi, insanlığın basitçe “yaşam ağının bir parçası” olduğu; ikincisi, insanın kendini gerçekleştirmesinin otomatik değil, doğayla özdeşleşmesinin bir sonucu olduğudur. Dolayısıyla Derin Ekoloji, çevreye mümkün olan en az zararı veren bir yaşam biçimini savunmaktadır. Derin Ekolojistler için Batı, tüm canlıları ruhsuz nesnelere dönüştürmekten sorumludur. Hıristiyanlık ve insanın üstünlüğü doktrini, Newton fiziği, Aydınlanma ve doğanın nesneleştirilmesi, gezegenin ekosisteminin ve doğanın ayrılmaz bir parçası olan insanın en büyük düşmanlarıdır. Teknoloji sadece çevreyi değil, ruhu da yok etmiştir. Kişisel becerilerden ve geçim kaynaklarından koparılan teknoloji kültü, insanları yeryüzüne ve doğaya yabancılaştırmıştır. Teknolojinin terk edilmesi, öz farkındalığın yeniden ortaya çıkmasıyla sonuçlanacaktır (Marangudakis, 1998: 11).

Bu araştırma, dinlerin kutsal metinlerindeki doğa sorumluluğu anlayışının çağdaş sanat eserlerinde nasıl yansıdığını incelemektedir. Din, ekoloji ve sanatın kesişiminde disiplinlerarası bir yaklaşım benimseyen çalışma, ekolojik farkındalık yaratmada dini temaların sanatsal ifadesini analiz ederek çağdaş sanatın dönüştürücü gücüne odaklanmaktadır. Biçimsel ve içerik açısından değerlendirilecek eserler üzerinden sanatçıların din, doğa ve insan üçgeninde kullandıkları dili ortaya koymayı hedefleyen araştırma, özellikle çevresel duyarlılık ve eleştirel bilinç oluşturma açısından önemli bir katkı sunmayı amaçlamaktadır.

Dinlerin Ekolojik Bağlamda Çevre Yaklaşımları

İnançların ortaya çıkışı ve şekillenmesinde insanların, doğaya atfettiği yücelik ve kutsallık şüphesizdir. Birçok dini inançta doğa, kutsal ve üstün bir varlık olarak kabul edilmektedir. Tüm canlıların birbiriyle etkileşim içinde olduğu doğa, içerdiği yaşam formlarıyla bir bütündür. Pek çok farklı din, insanların doğa ile uyum içinde yaşamasını vurgulamaktadır.

İslam dini, tüm canlıların yaradandan ötürü sevilmesi felsefesini barındırmaktadır. Dolayısıyla, doğanın Allah'ın bir emaneti olduğu ve insanın doğayı koruması gerektiği belirtilmektedir. İslamiyet'te doğa, Allah'ın bir yansıması ve büyüklüğünün bir işareti olarak görülmektedir. Kur'an'da doğa unsurlarına çokca yer verilir ve insanlar bu unsurlardan ders çıkarmaya davet edilir: "O, gökten su indirendir. İşte biz onunla her türlü bitkiyi çıkarıp onlardan yeşillik meydana getirir ve o yeşil bitkilerden, üst üste binmiş taneler, -hurma ağacının tomurcuğunda da aşağıya sarkmış salkımlar- üzüm bahçeleri, zeytin ve nar çıkarırız: (Her biri) birbirine benzer ve (her biri) birbirinden farklı. Bunların meyvesine, bir meyve verdiği zaman, bir de olgunlaştığı zaman bakın. Şüphesiz bunda inanan bir topluluk için (Allah'ın varlığını gösteren) ibretler vardır" (En'am Suresi, 99: 152). Kur'an'da yer alan bu yaklaşımla birlikte özellikle İslam sanatında çiçek motifleri stilize edilerek geometrik ve soyut desenlerle temsil edilmiştir. Allah'ın sonsuzluğunu yansıtan bu desenler, yaratıcının gücünü de yüceleştirmektedir. Bu bağlamda özellikle Osmanlı saray ressamaları resmettiği sultan portlerinde bitki ve motiflerine yer vermiştir. Örneğin Fatih Sultan Mehmet'in gül koklayan portresi onun Allah'a olan inancı ve sevgisinin bir göstergesidir. Bitki motifleri ayrıca Kur'an süslemelerinde ve el yazmalarında da yaygın olarak görülmektedir.

İslamiyetin doğa ile ilişkilendirdiği en önemli tasavvurlardan biri de cennet bahçeleridir. Rum Suresinde "İman edip salih ameller işleyenlere gelince, işte onlar cennet bahçelerinde sevindirilirler" (Rum Suresi, 15: 446) ifadesi yer almaktadır. Bahçe düzenlemeleri, Kur'an'da sıkça geçen "altından ırmaklar akan cennet" tasvirlerini sanat yoluyla hayata geçirmektedir. Yeni Klasik Mimarinin bir temsilcisi olarak kabul edilen Mısırlı mimar Abdel-Wahed El-Wakil İslam mimarisinde en önde gelen çağdaş otorite olarak kabul edilmektedir. El-Wakil İslam mimarisindeki bahçeyi metaforlaştırarak şu ifadeleri kullanmaktadır;

Avlusu olmayan ev ruhsuz bir insan gibidir. Evin ruhu avludur, bahçesidir ve geleneksel evler bir avlu etrafında kurulmuştur. Avlunun ruhani ve metafizik yönleri vardır. Avlu açık bir bahçedir, yaradan tarafından yaratılmış bir dünyadır yani doğadır. Bina insan tarafından şekillendirilmiş bir dünya, diğeri yaratıcı tarafından. Bu yüzden evin baskın özelliği, Yaratıcının yaratısını merkezine almasıdır. Her kültür, kendi evren tasavvurunu evinde bir mikrokozmos olarak yorumlamaya çalışır. Ve işte bu, mekâna anlam kazandırır (El-Wakil, 2024).

Mekân ve çevre bütünlüğünün kutsal boyutu, eko-feminist sanatçılar tarafından da ele alınmaktadır. Eko-feminist sanatçılar doğayı insanların ihtiyaçlarına sunulmuş sonsuz nesne olarak görmek yerine, kendi içsel değerlerine sahip dinamik bir gerçeklik olarak ele almaktadır. Bundan dolayı tüm canlı çeşitliliğine saygı göstermenin gerekliliğini eko-feminist sanatçılar, doğaya edilecek müdahalenin insanın kendi varoluşuna zarar verme eylemi olarak görmektedir (Yalçın, 2021: 159). Bu sanatçılar eserleriyle, insanlara doğayı koruması gerektiğini sanat yoluyla anlatmaktadır.

Doğa sevgisini Tanrı sevgisi ile eşdeğer tutan bir diğer din Hristiyanlıktır. Bir vaiz ve Katolik keşiş olan Aziz Francis, vaazlarında doğanın korunmasını öğütlemesiyle bilinmektedir. Aziz Francis, doğadaki varlıkların Tanrı'nın insanlara sunduğu bir hediye olduğunu ifade etmiştir (Kuzudişli, 2014: 1342). Giotto'nun freskleri, doğayı Tanrı'nın varlığıyla kutsanmış bir mekân olarak tasvir etmektedir. Hristiyan ahlakı sadakate dayanmakta ve insanlığın yaratılmış düzenle uyum içinde yaşamasını gerektirmektedir. İnsanlar yaratılışın geri kalanına Tanrı'nın yaratılışa özen gösterme planının ayrılmaz bir parçası olarak davranmakla yükümlüdür (Beyers ve Muza, 2022: 19).

Hinduizm de doğayı kutsal bir varlık olarak nitelendirir ve insanların doğa ile uyum içinde yaşamasını öğütlemektedir. Sadece dini inanç olarak değil, kültürel inaçlarında da Hindular için doğa büyük bir öneme sahiptir. "Tabiat bizim annemizdir; biz ise onun çocuklarıyız" Hindu atasözü doğaya duyulan kutsallığın ifadesidir. Hinduizm adına tebliğ sunan Dr. Karan Singh tarafından şiddet uygulamamanın en büyük iyilik olduğu vurgulanmış, tüm canlı ve yaşama saygı gösterilmesi gerektiği öğretilmiştir. Singh'in bu öğretisi, bugün ihtiyaç duyulanan saygı ve zarar vermemek olduğunun altını çizmektedir (Kuzudişli, 2014: 1344).

Afrika toplumundaki diğer her şey gibi, geleneksel Afrika ekolojisi de geleneksel din ile ayrılmaz bir şekilde bağlantılıdır. Çevrenin korunması, yaratıcısı olan Tanrı ve toprağın ataları tarafından onaylanmıştır. Uzun zamandır son derece ekolojik olan geleneksel uygulamalarıyla bilinen yerli halkın ormanlara kutsallık atfedmesi, ormanların otlak ve tarım için temizlenme oranını en aza indirmiştir (Beyers ve Muza, 2022: 11).

Pek çok dine ait kutsal kitap ve metinlerde hatta kültürel inanışlarda doğanın insan ve tüm canlılar ile uyumlu bir ahenk içinde olduğu vurgulanır. Doğa ile bütünlük içinde yaşamak için dinler insanlara sorumluluk görevi içeren mesajlar vermektedir. Bu sorumluluk duygusuyla hareket eden sanatçılar eserleriyle görevlerini somut hale getirmektedirler. Doğadan ilham alan sanatçılar doğayı bir tema olarak ele almanın yanı sıra kutsal bir güç olarak da benimsemişlerdir. Bu bağlamda, din ve sanat, insanın doğayla olan ilişkisini hem maddi hem de manevi boyutlarda derinlemesine keşfetmesine olanak tanıyan iki güçlü ifade biçimi olarak kesişmiştir.

Ekoloji, Din ve Sanatın Kesişimi

Sanat, tarih boyunca insanın inançlarını, değerlerini ve çevresiyle kurduğu ilişkileri ifade etmenin en etkili yollarından biri olmuştur. Sanat gibi dini inanç ve dünya görüşleri de sorumlu ahlaki davranışa ilham veren hedefler belirlemektedir. Dini fikirler aynı zamanda insan davranışlarının doğasını toplumun ve çevrenin ahlaki talepleri doğrultusunda şekillendirmelerine yardımcı olur. Dini dünya görüşleri, sosyal gruplara ve genel olarak topluma bir dizi birleştirici inanç ve değer sağlayarak bir tür sosyal çimento görevi görür. Bu değerler topluluğun yaşam deneyimlerini, arzularını ve çıkarlarını yansıtmaktadır. Dolayısıyla insanların zihninde bir aidiyet ve dayanışma duygusunun gelişmesine yardımcı olur (Beyers ve Muza, 2022: 20). Bu duyguların yükseldiği ve toplumsal dönüşümün başlangıç yılları olan 1960'lar, çevre hareketlerinin ve farkındalığının yükseldiği ayrıca ekolojik sanat kavramının da ortaya çıktığı bir dönem olarak bilinmektedir (Yüksel & Yüksel, 2022: 1781). Batının çevresel sorunlara karşı duyarlı yaklaşımı kilisenin çevre ve din bağlamında yaptığı söylemlerle ancak 1960'ların sonları 1970'lerin başlarında görülebilmektedir. Papa II. John Paul ekolojik krizin bir ahlaki mesele olduğunu ve çevreye verilen zararın Tanrı'ya karşı işlenen bir günah olduğunu ifade etmiştir (Breuilly ve Palmer, 1992). Dolayısıyla din gibi önemli bir yapının bireylere sorumluluk atfettiği görülmektedir. Bu sorumluluk bilinci ile sanatçılar ekoloji temelli yapıtlar ortaya koymuşlardır.

Ekoloji, Din ve Sanatı Bir Araya Getiren Çağdaş Sanatçılar

Mary Beth Edelson

Amerikalı bir sanatçı ve feminist sanat hareketinin öncüsü olan Mary Beth Edelson, önemli "birinci nesil feminist sanatçılardan" biri olarak kabul edilmektedir. Özellikle 1970'lerin başındaki eserleri Edelson'ın yerleşik, ataerkil kadın bakış açılarına karşı bir tezat oluşturmak için kullandığı tanrıça tasvirleridir (Tate, 2024). Bu tasvirlerinden biri olan *Femfolio'dan Tanrıça Başı* adlı eseri, doğa-kutsal ilişkisini sorgulamıştır (Görsel 3). Doğa ve kadın bedenini bir bütün olarak ele alan bu eser, kadının doğa ile arasındaki bağı simgelemektedir. Bir performans sanatçısı olarak Edelson eserlerinde, kadınları doğayla olan derin ilişkileriyle kutsal varlıklar olarak betimlemektedir.

Femfolio'dan Tanrıça Başı eserinde Edelson, kendi bedeni ile temsil ettiği kadın figürünü, doğa ile özdeşleşmiş ve kutsallık taşıyan bir varlık olarak ele almaktadır. Bu, özellikle *doğa-ana* (Mother Nature) arketipiyle ilişkilendirilmekte ve doğanın kutsallığını vurgulamaktadır. Arkaik toplumdaki insan, mümkün olduğunca kutsalın içinde ya da kutsanmış nesnelerin içinde yaşama eğilimindedir (Oran, 2021: 344). Edelson, kutsanmış doğa içinde kutsal bir varlık olarak nitelendirilmesini ve yeryüzü özelliklerinin kendisine atfedilmesini yansıtmak istemiştir. Edelson'ın eserleriyle feminist bir perspektiften doğaya ve kadına dair yeniden bir değerlendirme yaptığı söylenebilir. Eski inançlarda ve Türk mitolojisinde de bulunan animist dünya görüşü çerçevesinde yer-su kültü ile doğada

bulunan tüm varlıklara ruh atfeden bir anlayış hakimdir. Doğa ve kadına bakış açısını şekillendiren Ana Tanrıçanın tüm varlıklara ve hayata bütünsel bir bakışın konar-göçer yaşam şekliyle ilişkisi kurulmaktadır (Yalçın, 2021: 157). Bu bağlamda Edelson'ın bu eserinde hem arketip hem de mitolojik bağlamlarda kadın figürünün doğadaki kutsallığına yönelik inanın yansıdığı görülmektedir.



Görsel 3: Mary Beth Edelson, *Femfolio'dan Tanrıça Başı*, 2007, 30,48 x 30,48 cm. Dijital Baskı,
Brooklyn Müzesi, ABD

Sanatçı, çevre hareketleri arasında yer alan eko-feminizmin de öncülerinden biridir. Ekofeminizm Derin Ekoloji ile yakından ilişkilidir. Kadınlar ve doğa arasındaki doğal benzerliklere ve erkek egemenliği altındaki ortak kaderlerine dikkat çeker. Ekofeminizm, kadınların biyolojik yapılarının onları ölüm ve rekabet gibi eril içgüdüler karşısında doğrudan doğanın doğum ve yetiştirme alanlarıyla ilişkilendirdiğini savunur. Dahası, kadınlar erkek zalimler tarafından gerçekleştirilen sömürü ve marjinalleştirmeyi paylaştıkları için doğayla empati kurarlar. Bu ilkeler çeşitli şekillerde kullanılsa da Ekofeminizm doğanın arketipik kadın, yaşam sağlayıcı ve mükemmel besleyici olduğu inancına sıkı sıkıya bağlıdır (Marangudakis, 1998: 12).

Femfolio'dan Tanrıça Başı adlı eseriyle Mary Beth Edelson, ekofeminist bir yaklaşımla din, ekoloji ve doğanın ilişkilerini bir arada yansıttığı görülmektedir. Doğa ve kadın bedeninin tamamlayıcı olarak bir arada tasvir edilmesi, dini perspektifleri yeniden şekillendirme açısından önemli bir örnek oluşturmaktadır. Çevresel ve toplumsal sorumluluk bağlamında eser, güçlü mesajlar taşımaktadır.

Dominique Mazeaud

Dominique Mazeaud, bir performans sanatçısı olarak sanatını çevresel farkındalık yaratmayı amaçlayarak yapan öncü bir çağdaş sanatçıdır. Dominique Mazeaud sanat hayatının dönüm noktasını 1986'da ilk kez Rio Grande'yi ziyaret ettiğinde yaşamıştır. Bu

durumu sanatçı şu sözlerle ifade etmiştir; “Büyük nehrin kuraklık ve kirlilikle olan sıkıntısını fark ettiğimde, kalbim kırıldı ve büyük bir şaşkınlıkla, bir sanatçının angaje eylemi olarak konuşmaya başladım. Böylece ilk ritüel performansım, *Rio Grande'nin Büyük Temizliği* ile başladı. O zamandan beri, topluluk projelerine, enstalasyonlara ve şimdi de yazmaya doğru bir evrim geçirdim” (Mazeaud, 2024). Bu ifadelerinden anlaşıldığı üzere Mazeaud’un eserleri sadece estetik bir ifade aracı olarak değil, ekolojik kaygılarını yansıttığı ve ruhani anlamlar taşıyan önemli deneyimler olduğu söylenebilir.

Mazeaud’un en tanınmış ve ilk ritüel performans çalışmalarından biri olan *The Great Cleansing of the Rio Grande* (Rio Grande'nin Büyük Arındırılması), ekolojik aktivizm ile dini ritüelleri birleştiren bir performans serisidir (Görsel 4). Bu performanslar ile Mazeaud, New Mexico’daki Rio Grande Nehri’ni temizleme eylemini bir sanat biçimi olarak sunmaktadır. Her ay düzenli olarak yaptığı bu temizlikler, yalnızca fiziksel bir çevre koruma eylemi değil, aynı zamanda nehre karşı manevi bir bağ ve saygı ifadesidir. Mazeaud’un bu çalışması, özellikle dinî bağlamda, doğanın kutsallığını vurgulayan geleneksel inançlarla ilişkilendirilebilir. Mazeaud, performansları sırasında nehirle konuşarak ve ona teşekkür ederek, bu tür inançları modern bir ekolojik sanat bağlamında yeniden ifade etmektedir. Sanatçı çalışmalarına dair “Performansımı, enstalasyonlarımı ve topluluk çalışmalarımı ritüel ve hac yolculuğunun yeni ifade biçimleri olarak görüyorum ve bunları kutsal sanat geleneğiyle ilişkilendiriyorum” ifadelerini kullanmaktadır (Mazeaud, 2024).



Görsel 4: Dominique Mazeaud, *The Great Cleansing of the Rio Grande*, (Rio Grande'nin Büyük Arındırılması), 1987, Santa Fe New Mexico/ABD

Sanat ve maneviyata uzanan biçimlerde, kaybedilen veya yok edilenin yasını tutarken, Mazeaud yaratılışın güzelliğini eserleri ile kutlamaktadır. Mazeaud’un eserleri, doğaya yabancılaşan modern dünyaya bir yanıt olarak görülebilir. Doğa, sanatçılara ilham veren, korunması gereken bir varlık ve manevi bir öğretmendir. Mazeaud, doğanın kutsal bir varlık olarak kavramsallaştırılmasını ve çevresel krizlere karşı insan

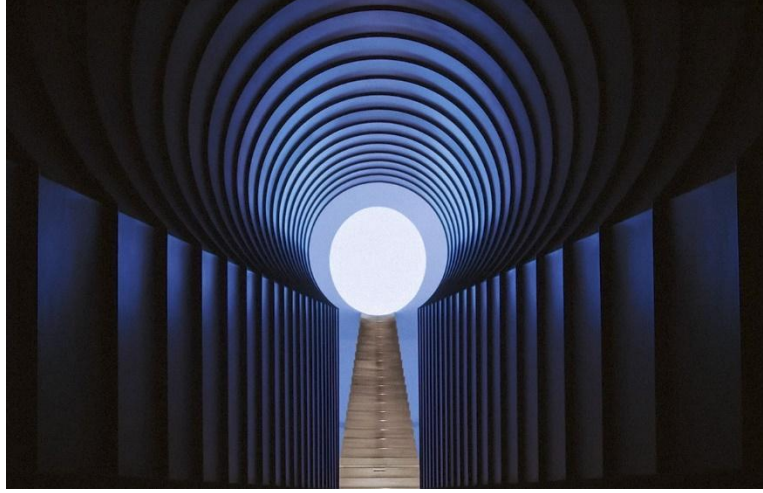
sorumluluğunu savunmaktadır. Bu yönüyle Mazeaud'un çalışmaları, dinî ve ekolojik meseleleri bir arada ele alan çağdaş sanatın güçlü örneklerinden biri olarak kabul edilebilir.

James Turrell

James Turrell, 1960'ların ortalarında Güney Kaliforniya'da başlayan Işık ve Uzay hareketi olarak bilinen akımın önde gelen sanatçılarından biri olarak ortaya çıkmıştır (Guggenheim, 2024). James Turrell, izleyicinin duygularını ve algısını şekillendirmede eserlerinde ışık ve mekanı kullanan çağdaş bir sanatçıdır. Sanatçının eserlerinde kullandığı ışık, mekan ve zaman temaları, ilahi bir güçle ilişkilendirilen doğanın karşısındaki insana adeta konumunu hatırlatmaktadır. Işık, dini geleneklerde sıkça kullanılan bir metafordur. Muraz (2023), yapıtlarının çoğunda ışığı odağına alan James Turrell'in inancı gereği parlak bir ışık olarak tanımladığı tanrıyı izleyicinin de içinde hissetmesi için ortam yarattığını belirtmektedir. Yücelik ile ilişkilendirilen ışık, insanlara umut vermektedir. Kilise camlarını süsleyen renkli vitraylardan süzülen ışığın maneviyatla olan ilişkisine benzetilebilir. Turrell güçlü bir ışık karşısında kendisi ile baş başa kalan insanın, tanrıyı bulacağını düşünmektedir (Muraz, 2023: 29).

Turrell'in eserleri, izleyiciyi manevi bir yolculuğa çıkarma potansiyeline sahiptir. Özellikle *Roden Crater* çalışması, dini ve ruhsal boyutların yoğun bir şekilde hissedildiği bir çalışmadır (Görsel 5). Roden krateri, Turrell'in ömür boyu süren araştırmasının doruk noktası olarak temsil edilmektedir. Bu yapıtta ışığın deneyimlenmesi ve düşünülmesi için insanın görsel ve psikolojik algısında kontrollü bir ortam yaratmaktadır. Deneyimlemek için çölde yolculuk etmeyi gerektiren bu çalışma, 1960'lı yılların arazi sanatı geleneğinin içerisinde yer almaktadır. "Dışarıda yer alan manzarayı minimal düzeyde işgal eden kırmızı ve siyah cüruf, jeolojik ve göksel zaman döngülerinin doğrudan deneyimlenebileceği özel tasarlanmış alanlara dönüştürmektedir" (Zöngür ve Uluçay, 2020: 3935)

Arizona çölünde volkanik kraterin içine inşa ettiği Turrell'in bu yerleştirmesi, gökyüzünü doğrudan çerçeveyeyleyerek yarattığı alan ile izleyiciye evrenin genişliğini ve bu genişlik içindeki insanın konumuna dair düşünme fırsatı sunmaktadır. Bu eser, izleyiciyi fiziki bir çevrenin yanı sıra ışık ve zamanın deneyimiyle doğrudan yüzleştirmektedir. Turrell'in yapıtlarında kullandığı ışık, çoğunlukla ilahi olanı hissettirme amacını taşımaktadır. Sanatçı ışık, renk ve doğanın etkileşiminden kendine özgü özellikleri ön plana çıkartmaktadır. Bu kendine özgü özellikler izleyiciye görsel olduğu kadar duyuşsal bir deneyim de kazandırmaktadır.



Görsel 5: James Turrell, *Roden Krateri*, 1979-2024, Kuzey Arizona, ABD

Roden Krateri, Turrell'in 1970'lerin sonlarında satın aldığı Arizona'nın Boyalı Çölü'nde bulunan 380.000 yıllık sönmüş bir yanardağdır. Arazi sanatçısı, şimdiye kadarki en büyük Skyspace projesini oluşturmak için yaklaşık 50 yılını harcamış, arazinin şeklini değiştirmek için milyonlarca metreküp toprak çıkarılmış ve gökyüzünü izlemek için tüneller ve odalar eklenmiştir (Robinson, 2019). Sanatçının doğal çevreyi bozmadan, doğanın bir parçası haline getirdiği *Roden Crater* çalışması, ekolojik bir eser olarak değerlendirilebilir. Turrell'in eserleri, sanatı çevre etiği ile birleştiren bir yaklaşım benimsemesi bakımından son derece önemli bir örnektir.

Wolfgang Laib

Performatik pratikler ile yaptığı eserlerle tanınan Wolfgang Laib, eserlerinde kültürel özellikler ve doğal çevreden referanslar içeren bir tarz benimsemiştir. Sanatçının kullandığı renk ve malzemeler, onu tanımlayan en belirgin unsurlardandır. Özellikle doğadan topladığı polenleri kullanarak yaptığı eserler Wolfgang'ın sanat anlayışını tanımlamaktadır. Ağırlıklı olarak sarı ve beyaz renklerle kodlanmış, geçici ve kalıcı malzeme tercihleri Wolfgang'ın yapıtlarında kültürel işaretler barındırmaktadır. Doğadan derinden etkilenen ve alana özel büyük yerleştirmeler yapan sanatçı, felsefi fikirlerine dayanan “yaşamın özüne” gönderme yapan yapıtlar üretmiştir. Sanat yapıtlarının bünyesinde minimalist ve kavramsal sanat unsurlarını içerse de Wolfgang'ın eserlerini tanımlamak için sınırlar çizmek doğru değildir (Daşkesen, 2021: 1289).

Wolfgang Laib, eserlerinde minimalist estetiği ve ritüelistik bir yaklaşım kullanmaktadır. Doğanın sunduklarını dini sembolizm ile çağdaş batı sanatı pratiğinde bir araya getirerek izleyicilerine manevi bir deneyim sunmaktadır. Sanatçının eserleri izleyicide içsel bir yolculuk ve bir tür meditasyon süreci başlatmaktadır. Wolfgang Laib'ın özellikle Hindistan'da yaşadığı (tıp öğrencisi) dönemde o bölgenin dinlerinden biri olan Hinduizm ve uzak doğu felsefelerinden çok etkilenmiştir. Bundan dolayı eserlerinde malzeme seçiminden sanatsal sürece kadar ritüelistik bir özen içermektedir.

Bu durum izleyicinin Wolfgang Laib’ın eserleri ile manevi bir bağ kurmasını sağlamaktadır.

Hindistan’da gördüğü günlük ve törensel nesnelere ilham alarak oval olarak şekillendirdiği taşı Brahmanda’ya dönüştürmüştür. Brahmanda *Evrenin Yumurtası* anlamına gelen yumurtaya benzeyen granit bir heykeldir (Görsel 6). Bu deneyim, onu tıp kariyerinden vazgeçirip sanatçı olmaya yöneltmiştir. Laib her zaman yenilik veya biçimsel gelişimden ziyade süreklilik kavramıyla ilgilenmiştir. Eserlerine kronolojik bir sırayla değil, aynı formları ve malzemeleri düzenli olarak kullandığı için döngüsel bir şekilde yaklaşılmalıdır (Marais, 2017). Sanatçının eserlerinde tekrarlayan formlar ve kullandığı malzemeler izleyiciye bir tefekkür alanı sunmaktadır.



Görsel 6: Wolfgang Laib, *Brahmanda*, Granit, Enstalasyon, 2016

Wolfgang Laib’in eserlerinde anlam ve biçim ilişkisinin kurulmasında inancın önemli bir referans olduğu görülmektedir. Ayrıca sanatçının eserleri, doğanın kutsallığını ritüelleştirilerek çağdaş sanat bağlamında nasıl ifade edilebileceğinin en iyi örneklerdir.

Fern Shaffer

Fern Shaffer Amerikalı bir ressam, performans sanatçısı, öğretim görevlisi ve çevre savunucusudur. Çalışmaları, Dünya ve tüm yaşam formları için ortak kaygıyı ele almak üzere çevreciliği, feminist değerleri ve maneviyatı bir araya getiren yeni bir Ekofeminizm hareketiyle ortaya çıkmıştır. İlk olarak, 1985’te fotoğrafçı Othello Anderson ile iş birliği içinde yarattığı dört bölümlü, şamanistik bir performans döngüsüyle yaygın bir şekilde tanınmıştır (Shaffer, 2024). Çevresel farkındalığı performans sanatıyla bir araya getiren Shaffer, ritüelistik performanslarıyla ekolojik krizlere dikkat çekmektedir. Sanatçı bu manevi deyimler aracılığıyla insanların doğaya olan sorumluluklarında etik ve ruhani bir duygu oluşturmaya hedeflemektedir.

1980'de, Edgar Cayce (medyum), Mircea Eliade (din tarihçisi) ve Michael Harner'a (antropolog) olan ilgisinden ve ekolojik kaygılardan ilham alan Shaffer, ruhsal müdahale biçimi olarak kendi tasarladığı şamanistik ritüelleri canlandırmaya başlamıştır. Othello Anderson, ritüelleri performanslardan sergilenen öğelerle (törenselle giysiler ve nesnelere) ardışık fotoğraflarla belgelemiştir. Feminist sanat eleştirmeni Gloria Feman Orenstein, Shaffer'ın çalışmalarını yeni ortaya çıkan bir Ekofeminizm hareketinin parçası olarak konumlandırmış ve ritüelleri, canlandırıldıkları yerlerde ve topluluklarda restorasyon yaratmayı amaçlayan “feminist matristik rezonanslar” olarak tanımlamıştır. Sanat eleştirmeni Thomas McEvelley, giysileri “bir toprak ana veya doğurganlık tanrıçası motifine” bağlayarak, ekolojik kaygının hizmetinde “Batılı olmayan veya Modern olmayan kimlikleri” çağrıştırdığını ifade etmiştir. Sanatçılar ritüelleri “Doğa, bilim ve ruh arasındaki eşit denge ve uyuma odaklanan enerji ve düşünce” olarak tanımlamaktadır. (Anonymous, 2022). Dolayısıyla Shaffer'ın ritüelleri de bir tür doğayla uyumun dansıdır.

Fern Shaffer'ın performanslarından, özellikle *Ritüeller* serisi, doğanın kutsallığını ve insanların doğayla olan ruhsal bağını geleneksel bir tören şeklinde ifade etmektedir. *Ritüeller* serisi, Shaffer'ın doğanın döngülerini kutladığı ve bu döngülerin manevi anlamlarını sorguladığı performanslardan oluşmaktadır (Görsel 7). Fern Shaffer'ın bu performansları, doğayla merkezli inanç sistemlerine (özellikle Şamanizm gibi) ve pagan ritüellerine göndermelerde bulunarak, doğayı kutsal bir varlık olarak yeniden tanımlamaktadır. Şifacı olarak bilinen şamanların, ruhlarla iletişime geçmelerinde büyülü kıyafetler giymeleri birer araç olarak kabul edilmektedir. Shaffer da kendi vücudunda adeta bir koza gibi büyülü dönüşümü gerçekleştirerek bir şaman kıyafeti yaratmış ve ritüelini gerçekleştirmiştir.



Görsel 7: Fern Shaffer, *Ritüeller Serisi*, 1996-2012

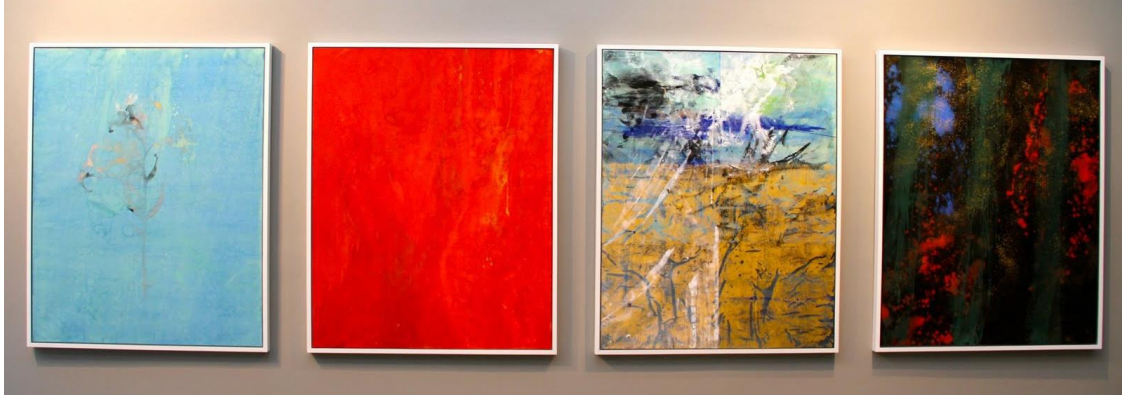
Shaffer, doğanın fiziksel bir varlık olmasının yanı sıra manevi bir rehber olarak da görülmesi gerektiğini savunmaktadır. Shaffer, çevreyle daha sürdürülebilir bir ilişki kurmak için eserlerinin bir temel oluşturabileceğini ifade edilebilir. Ritüelistik ve ruhani bir estetikle izleyiciyi etkileyen Fern Shaffer eserleriyle, günümüz yaşamın çevresel etkilerine karşı bir farkındalık yaratmaktadır.

Makoto Fujimura

Makoto Fujimura, David Brooks'un New York Times'tan “zamanın hızlanmasına karşı küçük bir isyan” olarak tanımladığı süreç odaklı, “yavaş sanatı” ile önde gelen bir

çağdaş sanatçıdır. 90’ların ortalarında, sanatçı ve eleştirmen Robert Kushner, Fujimura’nın sanatı hakkında *Art in America*’da şu şekilde yazmıştır: “Görsel incelik ve entelektüel bütünlüğü korurken umut, şifa, kurtuluş, sığınak hakkında yeni bir sanat türü yaratma fikri, Makoto Fujimura’nın çalışmalarının öncülüğünü yaptığı büyüyen bir harekettir” (Fujimura, 2024). Makoto Fujimura, geleneksel bir Japon tekniği olan Nihonga tekniğini çağdaş sanat pratiğinde kullanmaktadır. İnsanların doğal çevre ile ilişkisini kutsal bağlamlarda ele alan Fujimura, ilahi olanın yansımalarını eserleriyle ekolojik farkındalığa bir köprü niteliğinde yansıtmaktadır.

Makoto Fujimura’nın eserlerinde, doğanın hem ruhsal hem de fiziksel bir gerçeklik olarak ele alındığı görülmektedir. Örneğin, sanatçının “Dört Kutsal İncil” adlı eserinde hem doğanın görkemi hem de Kutsal Kitap metinlerindeki derin maneviyatı yansıtan soyut imgeler yer almaktadır (Görsel 8). Fujimura, burada altın ve platin gibi değerli mineralleri kullanarak, doğanın Tanrı tarafından yaratılmış kutsal bir varlık olduğunu vurgulamaktadır (Fujimura, 2020).



Görsel 8: Makoto Fujimura, *Matta- Zambakları Düşünün*, 2010, 60x48 cm.

Matta- Zambakları Düşünün, (sol baştaki ilk görsel) altmıştan fazla ince toz haline getirilmiş değerli mineral (azurit ve malakit) katmanıyla, istiridye kabuğu beyazıyla ve bir asırdan uzun süredir kürlenmiş sumi mürekkebiyle boyanmıştır. Ayrıca altın ve platin tozları, mineralleri elle çekilmiş bir Japon kağıdına yapıştırmak için Deri tutkalıyla (artık üretilmeyen Japon yapıştırıcısı) karıştırılmıştır. Resim, üçlü çiçeklerin açıldığı Paskalya zambaklarını tasvir etmektedir ancak bu sıradan zambakların bile Diriliş sonrası, üretken bir gerçekliğe dönüşüğünü ima etmektedir (Fujimura, 2020).

Fujimura eserleriyle sanatın manevi bir disiplin aracı olabileceğini anlatmaktadır. Doğanın, Tanrı’nın bir yansıması olduğu düşüncesinden hareket eden Fujimura, eserlerini günümüz çevre sorunlarıyla baş etmede manevi bir rehber olarak sunmaktadır. Fujimura’nın eserlerinde kullandığı malzemeler ve geleneksel yöntemler doğaya derin bir saygı içermektedir. Geleneksel Nihonga (Japon sanatı) sanatında kullanılan doğal pigmentler ve altın yaprak, Fujimura’nın eserlerinde sıkça yer almaktadır. Sanatçının seçtiği bu malzemeler, doğal dünyaya olan saygısını ve bu dünyayı kendi sanatıyla

koruma çabasını simgelemektedir. “Dört Kutsal İncil” serisindeki eserler, izleyiciyi doğanın kutsallığını düşünmeye ve çevresel sorumluluklarını yeniden değerlendirmeye davet etmektedir. Bu bağlamda, Fujimura'nın çalışmaları, modern sanatın çevresel krizlere karşı bir direniş ve aynı zamanda manevi bir iyileşme aracı olabileceğini göstermektedir.

SONUÇ

Din, insanlık tarihi boyunca yaşamı şekillendiren en önemli unsurlardan birisidir. Din öğretileri toplumsal bütünlüğün sağlanmasına katkıda bulunurken, şefkatli olma, yardımlaşma ve koruyucu olma gibi insanın bir takım pozitif davranışlar edinmesini de teşvik etmektedir. Dinin sağladığı bu duyarlılıklar sonucu insanın çevresine ve doğaya karşı da aynı sorumlulukları taşıması beklenmektedir. Dinlerin doğaya bakış açısı göz önünde bulundurulduğunda öğretilerde doğanın kutsal bir alan olarak korunması gerektiği vurgulanmaktadır. Postmodern dönemde ortaya çıkan yeni düşünce biçimleri de bireye, topluma ve doğaya duyarlı yaklaşımları içermektedir. Bu dönemde tıpkı din öğretilerinde olduğu gibi doğayı korumak adına birtakım çevreye duyarlı hareketler ortaya çıkmıştır. Ekoloji kavramının ortaya çıktığı bu yıllarda sanatçılar da bu yaklaşımları benimsemiş, sanat ve doğanın ayrılmaz bir bütün olduğunun altını çizerek çevresel sürdürülebilirlik ve ekolojik krizlere dikkat çeken çalışmalar yapmışlardır. Bazı sanatçıların sanatı ekoloji ile buluştururken daha duyarlı bir pencereden baktıklarını söylemek yanlış olmaz; çalışmalarda insanın doğa ile ilişkisi manevi yönden ele alındığı görülmektedir. Özellikle bu araştırmada yer alan çağdaş sanatçıların çalışmaları incelendiğinde hem bireysel manevi yolculukları hem de çevresel farkındalık yaratma çabaları dikkat çekmektedir. Doğayı insan yaşamından ayrı bir varlık olarak değil, insanla eşit bir ilişki içinde olan bir bütünlük olarak ele aldıkları için izleyicileri derin bir öz değerlendirme ve toplumsal sorumluluğa davet etmektedirler.

Sonuç olarak tarihin her döneminde varlığı görülen din yapısının çevresel sorunlara karşı tutumu önemli duyarlılıklarla kendini göstermektedir ve sanatın da aynı duyarlılıkla çevreye yaklaşımı ortak payda oluşturmaktadır. Dinler gibi sanat da sadece bireysel bir deneyim değil, aynı zamanda kolektif bir dönüşüm aracı olarak varlığı etkin bir yapıdır. Bu bağlamda sanatçılar, din, ekoloji ve sanat arasındaki karmaşık ilişkileri sorgulayan bir estetik ve manevi ifade biçimi geliştirmiştir. Dolayısıyla din ve ekolojiyi birleştiren sanat eserleri, modern dünyanın çevresel ve manevi krizlerine karşı bir cevap sunarak, izleyicileri hem doğa hem de ilahi olanla daha derin bir bağ kurmaya davet ederken sorgulama pratiği de geliştirmektedir.

KAYNAKÇA

- ALBAYRAK, Y. (2023). "Göbekli Tepe'den Hayvan Tasvirleri". *Külliye Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, 4(2), 81-111.
- ANONYMOUS (2022). *Ecoartspace*. Member Spotlight - Fern Shaffer:
<https://www.ecoartspace.org/Blog/12822737> Erişim Tarihi: 09.12.2024
- BEYERS, J. & MUZA, K. (2022). "Christianity and Shona Religion and Ecology: An Ethical-practical Perspective". *Journal of Religion in Africa*, 51(3-4), 1-19.
- BREUILLY, E. & PALMER, M. (1992). *Hristiyanlık ve Ekoloji* (Çev. Mehveş Kayani). İstanbul: İGDAŞ.
- DAŞKESEN, H. (2021). "Çağdaş Heykel Sanatında Kültürel Kimliği Konumlandırmak: Wolfgang Laib'in Yapıtları Üzerine Bir Değerlendirme". *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication - TOJDAC*, 11(4), 1285-1302.
- EN'AM, S. (99). *Kur'ân-ı Kerîm Meâli* (Çev. Halil Altuntaş, Muzaffer Şahin). Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 2009.
- FUJIMURA, M. (2020). *waterfall-gallery*. the art of the gospels: the four holy gospels:
<https://www.waterfall-gallery.com/the-four-holy-gospels-learn-more> Erişim Tarihi: 11.12.2024
- FUJIMURA, M. (2024). *Yale Center for Faith and Culture at Yale Divinity School*. akoto Fujimura : <https://faith.yale.edu/people/makoto-fujimura> Erişim Tarihi: 13.12.2024
- GIMBUTAS, M. (1989). *The Language of the Goddess*. Thames & Hudson.
- GUGGENHEIM (2024). *James Turrell*. <http://web.guggenheim.org/exhibitions/turrell/> Erişim Tarihi: 19.12.2024
- Kur'ân-ı Kerîm Meâli* (Çev. Halil Altuntaş-Muzaffer Şahin). Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları (2009), Rum Suresi (15).
- KURT, A. O. (2017). "Anadolu'da İlk Tapınak: Göbeklitepe". *Cumhuriyet İlahiyat Dergisi*, 21(2), 1107-1138.
- KUZUDİŞLİ, A. (2014). "Dinlerin Çevre Duyarlılığı ve Çeşitli Yönleriyle Assisi Deklarasyonu". 2. *Uluslararası Çevre ve Ahlak Sempozyumu Bildiriler Kitabı*, 1340-1347.
- MARAI, P. (2017). *Wolfgang Laib The Beginning of Something Else*. Thaddaeus Ropac: <https://ropac.net/exhibitions/99-wolfgang-laib-the-beginning-of-something-else/> Erişim Tarihi: 01.12.2024
- MARANGUDAKIS, M. (1998). Ecology as Pseudo-Religion?. *Telos*, 107-124 .
- MAZEAUD, D. (2024). *WEAD, Women Eco Artists Dialog*. Dominique Mazeaud:
<https://directory.weadartists.org/artist/mazeaudd> Erişim Tarihi: 19.12.2024
- MURAZ, Ö. (2023). "Çağdaş Batı Sanatı ve Din İlişkisi Üzerine". *Socrates Journal of Interdisciplinary Social Studies*, 27(9), 24-34.
- ORAN, D. F. (2021). "Anne Arketipi ve Elibelinde Motifi". *ZfWT(Zeitschrift für die Welt den Türken)*, 13(1), 335-355.

- ÖZCAN, B. Ö. (2022). "Doğa Sanatı ve Doğanın Sunduklarıyla Doğada Sanat Üreten Sanatçılar". *Gaziantep University Journal of Social Sciences*, 1(3), 21540-1557.
- ROBINSON, J. (2019). *Kanye film 'Jesus is King' will take viewers inside James Turrell's Roden Crater*. The Spaces: <https://thespaces.com/kanye-film-jesus-is-king-will-take-viewers-inside-james-turrells-roden-crater/> Erişim Tarihi: 05.12.2024
- SCHMIDT, K. (2010). "Göbeklitepe: A Stone Age Sanctuary New Results of Ongoing Excavations with a Special Focus on Sculptures and High Reliefs". *Documenta Praehistorica*, 239-256.
- SHAFFER, F. (2024). *Biography*. Overview: <https://www.fernshaffer.com/biography> Erişim Tarihi: 08.12.2024
- TATE (2024). *Tate*. Mary Beth Edelson: <https://www.tate.org.uk/art/artists/mary-beth-edelson-27158> Erişim Tarihi: 03.12.2024
- YALÇIN, O. (2021). "Türk Kültüründe Ev ve Çöp İlişkisi: Ekofeminist Bir Yaklaşım". *Millî Folklor*, 33(17), 156-167.
- YÜKSEL, O. A., & YÜKSEL, İ. (2022). "Sanat Alanında Değişen Doğa Algısı ve Ekolojik Sanat". *International Academic Social Resources Journal*, 7(44), 1778-1784.
- ZÖNGÜR, C., & ULUÇAY, N. Ö. (2020). "Sanatta Mekânın Yeni Deneyimi: James Turrell". *Turkish Studies*, 15(8), 3931-3941.

Yıl/Year: 5, Sayı/Issue: 13, Aralık/December 2024, s. 123-139.

Yayın Geliş Tarihi / Article Arrival Date

Yayımlanma Tarihi / The Publication Date

Yayın Geliş Tarihi: 21-10-2024

Yayımlanma Tarihi: 31-12-2024

ISSN: 2757-6000

NOMA BAR VE MİNİMALİŐT AFİŞ SANATINDA NEGATİF ALANIN GÜCÜ

Dr. Yasemin UZUN

yaseminuzun61@hotmail.com

ÖZET

Bu araştırmanın amacı, çağdaş tasarım dünyasının en dikkat çekici isimlerinden biri olan Noma Bar'ın Minimalist afiş tasarımlarında negatif alan kullanımını incelemektir. Bunun yanında, Noma Bar'ın eserlerinden örneklerle negatif alanın nasıl bir hikâye anlatımı ve görsel iletişim unsuru olarak kullanılabileceğini irdeleyerek, bu tekniklerin estetik ve toplumsal mesajları nasıl güçlendirdiğini göstermeyi amaçlamaktadır. Negatif alan, Minimalizm'in estetik ve işlevsellik anlayışı doğrultusunda yalnızca bir görsel öge değil, aynı zamanda güçlü bir anlatı aracı olarak tasarımlarda kullanılmaktadır. Araştırmada, literatür tarama yöntemi ile elde edilen bilgilerden yola çıkarak Noma Bar tarafından tasarlanan toplamda beş afiş tasarımı incelenmiştir. Araştırmada nitel araştırma yöntemlerinden olan içerik analizi ve doküman analizi kullanılmıştır. Afişlerde yer alan tasarım öğeleri negatif alan kullanımı açısından incelenmiş, afişler bir bütün olarak ele alınıp verilmek istenen mesaj yorumlanmıştır. İncelenen afiş tasarım örneklerinde Noma Bar'ın negatif alanı yalnızca estetik bir araç olarak değil, aynı zamanda bir hikaye anlatım yöntemi olarak ustaca kullandığı gözlemlenmiştir. "Az daha çoktur" felsefesi ile hareket eden Minimalist tasarımda negatif alanı etkili kullanmak, mesajı sadeleştirir ve güçlendirir. Tasarımcıya az alan kullanarak daha çok şey anlatabilme imkanı sunar. Bar, Mucinex firması için tasarladığı afişinde maske ve kahve fincanı metaforunu aynı anda sunarak hem tasarımı görsel olarak zenginleştirmiş hem de izleyiciye çok katmanlı bir anlatım sunmuştur. Negatif alanı ustalıklı kullanan Noma Bar, tasarımlarında görsel hikaye anlatımını estetikle harmanlayarak eşsiz bir uyum yaratmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Noma Bar, Minimalizm, Afiş tasarım, Negatif alan, Grafik tasarım

NOMA BAR AND THE POWER OF NEGATIVE SPACE IN MINIMALIST POSTER ART

ABSTRACT

The purpose of this research is to examine the use of negative space in the Minimalist poster designs of Noma Bar, one of the most striking names in the contemporary design world. In addition, it aims to examine how negative space can be used as a storytelling and visual communication element with examples from Noma Bar's works, and to show how these techniques strengthen aesthetic and social messages. Negative space is used in designs not only as a visual element but also as a powerful narrative tool in line with the aesthetic and functional understanding of Minimalism. In the research, a total of five poster designs designed by Noma Bar were examined based on the information obtained through the literature review method. Content analysis and document analysis, which are qualitative research methods, were used in the research. The design elements in the posters were examined in terms of the use of negative space, the posters were considered as a whole and the intended message was interpreted. In the poster design examples examined, it was observed that Noma Bar skillfully used negative space not only as an aesthetic tool but also as a storytelling method. In Minimalist design, which acts with the philosophy of "less is more", using negative space effectively simplifies and strengthens the message. It offers the designer the opportunity to tell more by using less space. In its poster designed for the Mucinex company, Bar presented the mask and coffee cup metaphors at the same time, enriching the design visually and offering the viewer a multi-layered narrative. Noma Bar, which uses negative space masterfully, creates a unique harmony by blending visual storytelling with aesthetics in its designs.

Keywords: Noma Bar, Minimalism, Poster design, Negative space, Graphic design

GİRİŞ

Sanat ve tasarım dünyasında basitlik, çoğu zaman karmaşık duygular ve mesajlar için en etkili araçtır. Negatif alan kullanımı Minimalist yaklaşımı benimseyen grafik tasarımlarda hem estetik hem de iletişim açısından güçlü bir ifade biçimi sunar. Bu yaklaşım, görsel alanın yalnızca "ne gösterdiğiyle" değil, aynı zamanda "ne sakladığıyla" da anlam kazandığı bir perspektif yaratır. Bu anlayışın en başarılı temsilcilerinden ve illüstrasyonlarıyla çağdaş tasarım dünyasında dikkat çeken isimlerden biri Noma Bar'dır. Noma Bar, Minimalist afiş tasarımlarında negatif alanı ustalıkla kullanarak, az sayıda görsel öğeyle çok katmanlı ve etkili mesajlar oluşturmaktadır. Bar'ın çalışmaları, sade bir estetik içinde zekice yerleştirilmiş unsurlarla izleyiciyi düşündüren, sorgulatan ve bazen de şaşırtan bir deneyim sunmaktadır. İllüstrasyonlarında görsel tasarım öğeleri arasında yaratılan boşluklar hem fiziksel hem de metaforik anlamlar taşıyarak, mesajın algılanma biçimini derinleştirir. Bu araştırma, Noma Bar'ın eserlerinde kullanılan negatif alanın mesajı iletme gücünü ele alırken, Minimalizm'in etkili bir anlatı aracı olarak işlevini incelemektedir. Aynı zamanda, bu anlayışın estetik ve toplumsal mesajları güçlendirmedeki rolü ve Minimalist afiş sanatında negatif alanın gücü detaylandırılmıştır.

Literatür incelendiğinde sanatta ve grafik tasarımda Minimalizm, afiş tasarımında Minimalizm, grafik tasarımda negatif alan gibi konularda az sayıda çalışmaya rastlanmıştır. VanEenoo (2011), "Sanat ve Tasarımda Minimalizm: Kavram, etkiler, çıkarımlar ve perspektifler" isimli çalışmasında Minimalizm, kavramının anlaşılmasının

neden sadece gerekli değil, aynı zamanda yararlı olduğunu ele almaktadır. Araştırmanın sonucunda Minimalizm kelimesi, indirgemenin daha farklı bir şekilde anlaşılmasını destekleyen ve böylece basitliğin çeşitli yönleriyle tanımlanmasını sağlayan bir bakış açısı yaratan yararlı bir teorik araç olarak önerilmiştir. Uzuner ve Tarlakazan (2022) çalışmasında, Uzuner tarafından Minimalist sanat anlayışı çerçevesinde hayvan hakları konulu afişler tasarlanmış ve değerlendirilmiştir. Araştırmanın sonucunda, afişlerin birden fazla anlam ve duygu aktardığı, bu bağlamda Minimalist sanata dair kuralları kapsayacak nitelikte bir gösterge olabileceği tespit edilmiştir. Gumber (2023), "Tasarımda Minimalizm: Karmaşıklık İçindeki Basitlik Eğilimleri" isimli araştırmasında, Minimalizm tasarım trendi için kavramsal bir temel sunmuş ve bunun altında yatan yaratıcı felsefeyi, etkilerini, uygulamalarını, çıkarımlarını ve çoklu perspektiflerini ayrıntılı olarak açıklamıştır. Naderi, Sadeqzade ve Shapourian (2019), İran'da Minimalist Sanatın afiş tasarımına etkisini araştırmayı amaçlamışlardır. Araştırmanın sonucu, İran'ın poster tasarımında, beşinci nesil grafik tasarımcılarının Minimalizm'den etkilendiğini ve bazı çalışmalarda uygulandığını göstermektedir. İranlı grafik tasarımcıların yeni nesil posterlerinde ise Minimalizm ve kültürel-sanatsal sembollere yönelim doğrudan Batı Minimalizm'inin özelliklerinden etkilenmiş olup, İran sanatının özellikleri daha az kullanılmıştır. Dos Santos ve Carminatti, (2016), araştırmasında, Minimalist tasarımın özelliklerini ve Faber-Castell şirketinin gerçek renkler kampanyası posterleri üzerindeki görsel etkisini belirlemeyi ve analiz etmeyi amaçlamışlardır. Araştırmada, hem sanatın hem de reklamcılığın, her ikisi de ideolojileri yaydığı için çok eski zamanlardan beri çeşitli insan kültürlerini yaratma ve pekiştirme konusunda büyük bir etki uyguladığı sonucuna varılmıştır. Ekiz ve Kaya (2018), "Minimalizm Sanat Akımının Grafik Tasarım Alanında Kullanımı" isimli bir kitap bölümü yazısı ele almıştır. Ekiz ve Kaya'ya göre, 21. yüzyılın giderek daha fazla görsel kültüre eşlik eden bir dönem olması nedeniyle tasarımlar da daha önemli bir vizyona sahip olmuştur. Bu nedenle her alanda olduğu gibi tasarımlarda da minimalleşme giderek artmakta, fikirlerin sunumunda yalın ve az biçimcilik estetik bir yolla sunulmaya çalışılmaktadır. Arslan, S. (2021)'in "Postmodern sanatta negatif alan" isimli araştırmasında, negatif alanı sanatlarının odak noktası haline getiren postmodern sanatçıların eserlerinden yola çıkılarak, negatif kavramının sanattaki rolü incelenmiştir. Araştırma, negatif alanın kullanıldığı sanatın, pozitif alanın geleneksel sanat normlarına meydan okuduğunu, iç ve dış arasındaki ilişkiyi sorguladığını ve gizli olan unsurları görünür hale getirmeyi amaçladığını göstermiştir. Yavuz (2023) "Bir Reklam Afiş Ögesi Olarak Etkin Negatif Alan Tasarımı" isimli tezinde, tasarımcının tasarım mantığını gösterdiği ve negatif alanın varlığını bu doğrultuda tasarımlarında kullanabileceğinin altını çizmek amaçlanmıştır. Bu tezin bulguları, beyaz alanın reklamcılık ve grafik tasarımda önemli bir temel unsur olduğunu göstermektedir. Elasi (2021), araştırmasında Noma Bar'ın reklam tasarımlarında şeklin görsel bir şekilde nasıl işlendiğini araştırmıştır. Araştırma, Bar'ın eserlerinde şekil ve mekanın grafiksel düzenlenmesinin, geometrik yapılar, üç boyutlu formlar ve birbirine bağlı öğelerin dinamik ilişkisi üzerinden mühendislik temellerine dayandığını; bu öğelerin soyutlanabilir, dönüştürülebilir ve geliştirilebilir şekilde tasarlandığını ortaya koymuştur.

Literatür incelendiğinde Noma Bar'ın afişlerinin negatif alan kullanımı açısından değerlendirildiği bir araştırmaya rastlanmamıştır. Bu doğrultuda araştırmada, Bar'ın afişlerinde yer alan negatif alan kullanımını detaylı bir şekilde ele alınmış, eserlerinden örneklerle negatif alanın nasıl bir hikâye anlatımı ve görsel iletişim unsuru olarak kullanılabileceğini incelenmiştir. Çalışma, Bar'ın Minimalist tasarımlarındaki negatif alan kullanımını anlamaya yönelik bir çerçeve sunmayı amaçlamaktadır. Günümüzün karmaşık görsel dünyasında Minimalizm ve negatif alan kullanımı, sadelik ile etkili mesaj iletme arasındaki dengenin nasıl sağlanabileceğine dair önemli bir yol göstermektedir. Bu araştırma, yalnızca tasarımcılar ve grafik sanatçılar için değil, aynı zamanda görsel iletişim ve estetik alanında çalışan akademisyenler ve profesyoneller için de önemli bir referans kaynağı olma niteliği taşımaktadır. Literatürde Noma Bar'ın eserlerine dair sınırlı sayıda araştırma bulunduğu göz önünde bulundurulduğunda, bu makale, Bar'ın çalışmalarının incelenmesine ve negatif alanın çağdaş grafik tasarım üzerindeki etkilerinin daha iyi anlaşılmasına katkı sağlayacaktır.

YÖNTEM

Araştırmanın Modeli

Bu araştırmada, nitel araştırma yöntemlerinden içerik analizi ve doküman analizi kullanılmıştır. Doküman analizi, yazılı ve görsel materyallerin sistematik olarak incelenmesini kapsar. İçerik analizi ise, benzer verilerin belirli kavramlar ve temalar çerçevesinde gruplandırılması ve bu verilerin okuyucunun kolayca anlayabileceği bir biçimde düzenlenip yorumlanması sürecidir (Yıldırım ve Şimşek, 2011). Araştırmada, Minimalizm'in güçlü bir anlatı aracı olarak nasıl işlev gördüğü ve Noma Bar'ın eserlerinden yola çıkarak, negatif alanın grafik tasarımdaki etkisi ve mesaj iletme gücü detaylı bir şekilde incelenmiştir.

Veri Toplama Süreci

Araştırmada, veri toplama süreci iki aşamada gerçekleştirilmiştir. İlk aşamada, Bar'a ait afiş tasarımlarından rastgele beş adet afiş tasarımı seçilmiş ve dijital veya basılı formatta temin edilmiştir. Bu afişler, negatif alan kullanımı açısından değerlendirilmek üzere hazır hâle getirilmiştir. İkinci aşamada, grafik tasarımda Minimalizm ve negatif alan kullanımı üzerine yapılan literatür taraması ile afişlerin yorumlanmasına yönelik teorik bir temel oluşturulmuştur. Mevcut kaynaklar incelenmiş ve afişlerdeki negatif alan kullanımının bu doğrultuda değerlendirilmesi sağlanmıştır.

Verilerin Analizi

Veri analizinde içerik analizi yöntemi kullanılmıştır. İlk olarak, afişler dikkatlice incelenerek negatif ve pozitif alanlar tespit edilmiştir. Bu alanların neye benzetildiği ve neye dönüştürüldüğüyle ilgili incelemeler yapılmıştır. Analiz sürecinde afişlerde ön plana çıkan negatif alanlar tespit edilmiş ve bu öğelerin vermek istedikleri mesajlar

yorumlanmıştır. Afişlerin her biri, bu temalar doğrultusunda değerlendirilmiş ve negatif alanın dikkat çekme ve mesaj iletme başarısı üzerine çıkarımlar yapılmıştır.

MINİMALİZM

Minimalist terimini az, sade, anlaşılır anlamında günlük hayatta da kullanılmaktadır. Minimalizm'in sanat dünyasında yer edinmesi 20. yüzyılın ortalarına denk gelmektedir. İkinci dünya savaşından hemen sonra hızlı bir şekilde sosyo-ekonomik ve kültürel gelişmeler yaşanmıştır. Bu gelişmeler sanat alanında da etkisini göstermiştir. Geleneksel sanat anlayışına bir başkaldırı başlamış, sanat giderek kavramsallaşmış ve sadeleşmiştir. Sanatçılar, öznel anlatıları, temsilleri ve süslemeleri bir kenara bırakarak sanatın biçim, materyal ve kavramsal yönlerini araştırmaya yönelmiştir. Geleneksel sanat anlayışında ilk kırılma Kübizim ile başlamıştır ve sonrasında farklı sanat akımları ve anlayışları ortaya çıkmıştır. Minimalizm de bunlardan bir tanesidir. Minimalizm "Less is more" yani "Az daha çoktur" felsefesiyle sanat dünyasında kendine yer bulmuştur. Modern sanatın temsil ve estetik arayışı, Minimalist sanatla yerini daha eleştirel ve düşünsel bir yaklaşıma bırakmıştır.

"Minimalizm" terimi, ilk kez 1965 yılında İngiliz filozof Richard Wollheim tarafından ortaya atılmıştır. Wollheim, Dadaist eserler ve renk alanı resimlerini ele aldığı bir makalesinde, New York'ta şekillenmekte olan yeni bir soyut sanat türünü tanımlamak için bu kavramı kullanmıştır. Minimalizm, 20. yüzyıl sanatının etkilerini barındıran ve sadeleştirilmiş, yoğun bir ifade biçimi sunan bir sanat anlayışdır. Bu yaklaşım, sanatın kendine özgü bir kimlik edinmesini savunarak, taklitten uzak kalmayı hedeflemiştir (Hodge, 2016: 176). Minimalizm, 1960'ların hareketli dönemlerinde ortaya çıkan birçok sanat akımı gibi, toplumsal kısıtlamaları aşmayı amaçlamıştır. Bu akım, güzel sanatlar ile endüstriyel üretim arasındaki farkı ortadan kaldırmayı hedefleyerek dönemin devrimci ruhuna uyum sağlamıştır. Minimalizm, yalnızca bir estetik yaklaşım değil, aynı zamanda sınırları zorlayan ve dönemin siyasi hareketleriyle uyum içinde olan bir dönüşüm aracı olarak dikkat çekmiştir (Danto, 2016: 15).

Minimalizm, kökenleri Amerika Birleşik Devletleri'ne dayanan bir sanat akımıdır ve Frank Stella, Sol LeWitt, Dan Flavin, Richard Serra, Robert Morris, Carl Andre ve Donald Judd gibi önde gelen isimlerle temsil edilir. Bu sanatçılar, geleneksel resim ve heykelin sınırlarını aşarak, üç boyutlu nesnelere üzerinden yeni bir sanatsal ifade biçimi oluşturmayı amaçlamışlardır. Minimalist sanatçılar, malzemeleri kullanma konusunda yenilikçi bir yaklaşım benimsemiş, tuğla, sunta, kontraplak, alüminyum, çelik, fiberglas ve pleksiglas gibi endüstriyel malzemeleri sanatsal üretimlerinde kullanarak farklı bir estetik anlayış ortaya koymuşlardır (Antmen, 2019:181-182). Minimalizm, mimarlık, dekoratif tasarım, moda ve resim gibi birçok sanat alanında derin etkiler bırakmıştır. Modern yaşamın hızlı temposu, yoğun iş yükü ve bilgi kirliliği, insanlarda estetik yorgunluk ve gerginlik yaratırken, Minimalizm sade, zarif ve işlevsel yaklaşımıyla huzur sunmuştur. Akılcı, pratik ve sezgisel tasarımlarıyla hem estetik hem de manevi ihtiyaçlara

yanıt veren bu anlayış, toplumda büyük ilgi görmüş ve giderek daha fazla insan tarafından benimsenmiştir (Dai, 2002: 24). Yılmaz'a göre Minimalizm, 1960'lardan 1970'lerin sonlarına kadar en parlak dönemini yaşamıştır ve zamanla katı yaklaşımı yumuşamış olsa da günümüzde etkisini sürdürmektedir. Az ve öz ifade etme isteği, geçmişte olduğu gibi gelecekte de varlığını koruyarak yaratıcılığı şekillendirmeye devam etmektedir (Yılmaz, 2013: 279).

Minimalizm, 20. yüzyılın ortalarında sanatın geleneksel sınırlarını zorlayarak özgün bir estetik anlayışa öncülük etmiş, sadeleşme ve kavramsallaştırma üzerine kurulu bir sanat felsefesine dönüşmüştür. Bu akım, yalnızca sanat eserlerinin biçimsel yönlerini değil, sanatın materyaller ve üretim süreçleriyle olan ilişkisini de yeniden tasarlamıştır. Endüstriyel malzemelerin sanatsal bir ifade aracı olarak benimsenmesi, sanatçılara yeni olanaklar sunarken, izleyiciyi de eserin özüne odaklanmaya davet etmiştir. Minimalist sanat, yalnızca bir tarz değil, aynı zamanda bir yaşam yaklaşımı olarak mimarlık, tasarım ve modadan gündelik hayata kadar geniş bir alanda etkili olmuş, modern insanın sadeleşme ve huzur arayışını yansıtmıştır. Dönemin çalkantılı atmosferinde şekillenen bu anlayış, hem sanatsal hem de toplumsal dönüşümlerin bir aynası olmuştur.

Grafik Tasarımda Minimalizm

Grafik tasarımda Minimalizm, görsel öğeleri sadeleştirerek ve gereksiz detaylardan arındırarak mesajın özüne odaklanmayı amaçlayan bir yaklaşımdır. Bu tasarım anlayışı, karmaşık görseller yerine sade, net ve işlevsel bir estetik sunmayı amaçlamaktadır. Minimalist grafik tasarım, az öğeyle çok şey ifade etme anlayışıyla dikkat çekmektedir ve hem görsel iletişimde hem de estetik anlamda etkileyici sonuçlar ortaya koymaktadır.

Minimalist tasarım, sade formlar, temel renkler ve "önce işlev" prensibiyle öne çıkmaktadır. Bu tasarımlar, kaba bir görünümünden uzak, yalın ve estetik bir yaklaşım sergilemektedir. Minimalizm, "az çoktur" ve "temel unsurlara dönüş" anlayışını benimseyerek güçlü bir görsel etki yaratırken, aynı zamanda insanlara sınırsız bir yaratıcılık alanı sunmaktadır. Günümüzde grafik tasarımda oldukça popüler olan bu stil, yazı tipi, grafik, renk ve tipografinin sadeleştirilmesiyle görsel bir ferahlık sağlamaktadır (Dai, 202: 24). Minimalist tasarım stili, sadeliği vurgulayarak şekil ve renk kullanımını en aza indirir ve gereksiz ayrıntılardan arınmayı hedefler. İster iki boyutlu ister üç boyutlu olsun, bu yaklaşım temiz ve sade bir estetik sunarak görsel düzeni sağlar ve mesajın netliğini artırır. Minimalist tasarımın temel unsurlarından biri olan beyaz alan (negatif alan), yalnızca bir sadelik hissi yaratmakla kalmaz, aynı zamanda izleyicinin hayal gücünü canlandırır. Beyaz alan, tasarımlara derinlik ve anlam kazandırırken, izleyicilere huzur ve odaklanma duygusu aşılar (Pei, 2023: 380).

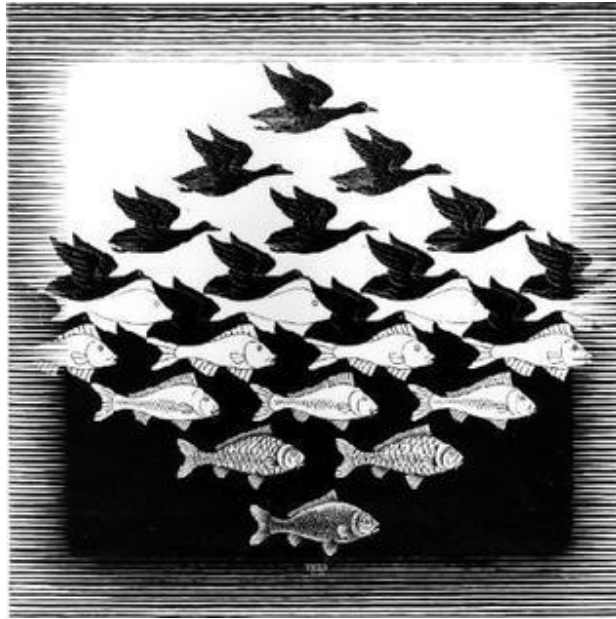
Minimalist tasarım, gereksiz ayrıntılardan arınarak temel unsurlara odaklanmış ve anlaşılır, güçlü marka kimlikleri yaratmada başarılı olmuştur. Düzenli, modern ve zamansız bir estetik sunmayı amaçlayan bu yaklaşım, geniş bir kitle tarafından

benimsenmiş ve şirketler ile tasarımcılar arasında hızla yaygınlaşmıştır. Minimalist tasarımın prensipleri, grafik tasarım ve markalaşma alanında önemli bir yer edinmiş; yalnızca tasarım trendlerini şekillendirmekle kalmayıp, aynı zamanda görsel iletifim ve tasarım düşüncesine yeni bir bakış açısı kazandırmıştır (Gumber, 2023: 364-365) Günümüzde Minimalist tasarım, dijital çağın karmaşıklığı içinde bir nefes alma alanı sunmaktadır. Özellikle bilgi yoğunluğu ve görsel kalabalığın olduğu ortamlarda, Minimalist tasarım mesajın öne çıkmasını sağlamaktadır. Markalar, bu yaklaşımı kullanarak kullanıcıların dikkatini toplamakta ve estetik bir sadelikle modernliği bir araya getirmektedir.

Minimalist Afif Tasarımı ve Negatif Alan

Minimalist afif tasarımı, az sayıda görsel ve tipografi kullanarak mesajı doğrudan, net ve estetik bir şekilde iletmeyi amaçlar. Bu tasarım stili, izleyicinin dikkatini dağıtmadan ana fikri vurgulayan sade bir yaklaşımı benimsemektedir. Minimalist afifler, gereksiz detaylardan arındırılarak daha etkileyici ve akılda kalıcı bir görsel deneyim sunmaktadır.

Beyaz alan kullanımı, "Önemli olan ne eklediğin değil, neyi ekmediğindir" anlayışını benimser ve bu prensip, resim ve çizim alanında olduğu kadar grafik tasarımda da geçerlidir. 19. yüzyılda gazete ve dergi tasarımlarında boş alanlar genellikle metin ve görsellerle tamamen dolduruluyordu. Ancak, editoryal içerikle reklamların birbirine karışması sorun yaratmaya başlayınca, beyaz alan bir çerçeve işlevi görerek bu ayrımı sağlamak için kullanılmıştır. Bu yaklaşımın benimsenmesiyle birlikte, beyaz alanın hem önemi hem de kullanım amacı giderek genişlemiştir (Heller ve Anderson, 2023: 17).



Görsel 1. M.C. Escher, Gökyüzü ve Su

Minimalist tasarımlarda negatif alan yalnızca bir "boşluk" değil, aktif bir tasarım aracı olarak kullanılır. Tasarıma ferahlık ve odak kazandırır, izleyiciye mesajın özünü ilgilenmesi için bir alan bırakır. Negatif alan, bir sanat eserinde veya tasarımda dolu olmayan, boş alanı ifade eder. Doğru kullanıldığında, negatif alan tasarımın dengesini sağlayarak estetik bir etki yaratır. Bu kavramın en etkileyici örneklerinden biri, M.C. Escher'in eserlerinde görülmektedir. Escher, negatif alanı yaratıcı ve göz alıcı bir şekilde kullanarak hem estetik hem de algısal derinlik kazandırmıştır. Modern sanat tarihinde M.C. Escher negatif alanı yaratıcı ve etkili bir şekilde kullanmasıyla tanınır. Escher, pozitif ve negatif alan arasındaki sınırları bulanıklaştırarak izleyiciye hem estetik hem de kavramsal bir deneyim sunmaktadır.

Hollandalı grafik sanatçısı, tahta ve taş baskılarında manzaralar, bitkiler ve böceklerden esinlenerek doğayı temel almıştır. Çalışmaları, sonsuzluk, yansıma, simetri ve perspektif gibi konuları ele almış ve yaşamı boyunca birçok baskıya imza atmıştır. Escher'in en tanınmış eseri olan (Görsel 1) "Gökyüzü ve Su," pozitif ve negatif alanın kareleme yöntemiyle kullanıldığı etkileyici bir örnektir. İnsan beyni, aynı anda hem ön planı hem de arka planı tam anlamıyla algılayamamaktadır (Elassi, 2021: 4). Escher, pozitif ve negatif alan arasında bir geçiş yaratırken, görsel öğelerin biçimsel dönüşümünü ustalıklı sergilemektedir. Yukarıdaki kuş figürleri pozitif alanı oluştururken, kuşlar arasındaki negatif alan kademeli olarak balık figürlerine dönüşmüştür. Eser insan algısının, aynı anda hem ön planı hem de arka planı deşifre edemeyeceğini kanıtlar. Gökyüzü ve su, birbirinden bağımsız ancak uyum içinde var olan iki zıt alan olarak temsil edilmiştir. Negatif alan, bu iki dünyanın birbiriyle bağlantısını kurmaktadır.

Noma Bar: Bir Minimalist Tasarımcı

Noma Bar, 1973 doğumlu İsraili bir grafik tasarımcı, illüstratör ve sanatçıdır. Londra merkezli çalışan Bar, eserlerinde yalın renkler, minimal detaylar ve negatif alan kullanımıyla tanınır. Bu tekniklerle, ilk bakışta fark edilmeyen çift anlamlı görseller yaratır. Bar, Bezalel Sanat ve Tasarım Akademisi'nde grafik tasarım, kaligrafi ve İbranice tipografi eğitimi almıştır. Kariyeri boyunca The New Yorker, The Guardian, The New York Times, Time Out London, GQ, The Economist, Wallpaper ve Esquire gibi prestijli yayınlarda çalışmaları yayımlanmıştır. Ayrıca Apple, Google, Sony, Nike, IBM ve Coca-Cola gibi şirketler için kampanyalar hazırlamıştır. Sanatçı, "Guess Who?: The Many Faces of Noma Bar" (2008), "Negative Space" (2009) ve beş ciltlik retrospektif "Bittersweet" (2017) adlı kitaplarıyla eserlerini bir araya getirmiştir. Çalışmaları, sergiler ve festivallerde de yer almıştır. Son yıllarda baskı, 3D heykel, mimari ve animasyon gibi farklı alanlara yönelmiştir (Wikipedia, 2023).

Noma Bar'ın tasarım üslubu, Minimalizm ve negatif alan kullanımına dayanır. Basit şekiller ve düz renklerle oluşturduğu illüstrasyonlarında, negatif alanı kullanarak çift anlamlı ve düşündürücü görseller yaratır. Bu yaklaşımıyla izleyiciyi, sadece görüneni değil, aynı zamanda gizli mesajları da keşfetmeye davet eder. Bar'ın eserleri, genellikle

toplumsal ve politik konuları ele almaktadır. Savaş, şiddet, sosyal eşitsizlik ve çevre sorunları gibi temaları işlerken, sade ve etkili görsellerle derin mesajlar iletmeyi başarır. Bu nedenle, çalışmaları hem estetik açıdan çekici hem de düşündürücüdür. Sanatçının "Negative Space" adlı kitabı, bu tekniği en iyi yansıtan çalışmalarını bir araya getirdiği kitabıdır.

ESER ANALİZLERİ

Caz ve Şarap Festivali Afişi



Görsel 2. Noma Bar, Montalcino, Caz ve Şarap Festivali Afişi

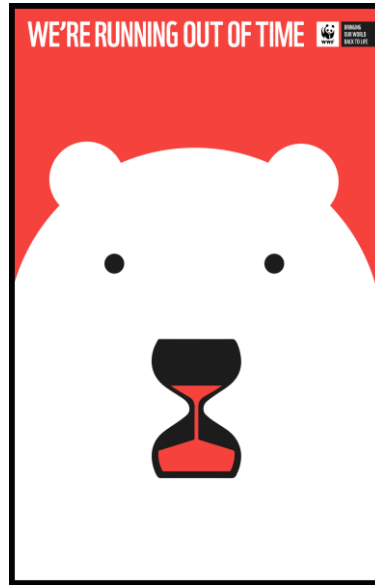
Görsel 2 Noma Bar tarafından İtalya'nın Montalcino Şehrinde düzenlenen caz ve Şarap festivali için 2023 yılında hazırlanan afiş tasarımıdır. Tasarım, Noma Bar'ın negatif alanı yaratıcı bir şekilde kullanma yeteneğinin önemli bir örneğidir. Aynı zamanda Noma Bar'ın negatif alanı yalnızca estetik bir araç değil, bunun yanında bir hikaye anlatımı yöntemi olarak nasıl ustalıkla kullandığını göstermektedir. Farklı unsurların bir araya gelerek hem bir bütünü hem de bağımsız detayları oluşturmaktadır.

Afişteki şarap şişesi formu, ana kompozisyonun çerçevesini oluşturmaktadır. Şişenin içindeki boşluklar, çeşitli müzik aletleri (gitar, kontrbas, piyano) ve figürlerle doldurulmuştur. Bu, negatif alanın pozitif alanla dengeli bir şekilde kullanıldığını göstermektedir. Şişenin içindeki her bir boşluk, yalnızca bir şekil değil, bir hikaye anlatmaktadır. Bu, tasarıma hem görsel hem de kavramsal bir zenginlik katmaktadır. İzleyici, şişe formunun içinde saklanan hikayeyi keşfederken aynı zamanda minimal bir estetik deneyim yaşamaktadır. Tasarımda negatif ve pozitif alan arasında mükemmel bir denge sağlanmıştır. Şişenin ana hatları pozitif alan olarak kullanılırken, içindeki beyaz alanlar negatif alan görevi görmektedir ve izleyicinin gözünü tasarımın belirli noktalarına

yönlendirmektedir. Bu iki alan, birbirine bağımlı bir şekilde işlev görecik tasarımı bütünlüğünü sağlamakta ve aynı zamanda tasarımcıya az alan kullanarak daha çok şey anlatabilme imkanı sunmaktadır.

Şişenin formu, caz ve şarap temasını birleştirirken, şişenin içindeki müzik aletleri ve insan figürleri pozitif ve negatif alan olarak ön plana çıkar. Gitar, kontrbas ve piyano negatif yani beyaz alan kullanılarak oluşturulmuştur. Kadın yüzleri, insan figürleri ve müzik aletlerinin birleşimi, pozitif ve negatif alanın yaratıcı bir uyum içinde çalıştığını gösterir. Bu da izleyiciye, tasarımı farklı yorumlama olanakları sunar. Sonuç olarak, pozitif alan figürleri ve detayları vurgularken, negatif alan bu unsurların birbiriyle bağlantı kurmasına olanak tanır. Bu denge, hem görsel bir uyum yaratır hem de izleyicinin tasarımı bir bütün olarak algılamasını sağlar. Pozitif ve negatif alan arasındaki bu etkileşim, afişin yalnızca estetik olarak etkileyici değil, aynı zamanda tematik açıdan güçlü bir ifade sunmasını mümkün kılar.

WWF Küresel Isınma Afişi



Görsel 3. Noma Bar, WWF (World Wild Fund of Nature) Küresel Isınma Afişi

Görsel 3, Noma Bar tarafından Dünya Doğayı Koruma Vakfı (WWF) için tasarlanmış bir afiştir. Afiş insanlığın küresel ısınma ve çevresel sorunlar karşısında artık harekete geçmek için çok az zamanı kaldığını vurgulamaktadır. "Zamanımız tükeniyor" (We're running out of time) ifadesi, yalnızca çevreyi koruma açısından değil, aynı zamanda iklim değişikliğinin geri dönüşü olmayan etkileriyle mücadele etme sürecinde kritik bir dönemde olduğumuzu hatırlatmaktadır.

Afişte yalnızca birkaç basit şekil (daireler ve bir kum saati formu) kullanılarak, hem bir hayvan portresi hem de çevresel bir metafor aynı anda tasvir edilmiştir. Bu, izleyiciyi detayları keşfetmeye ve düşünmeye davet etmektedir. Afişteki düz beyaz negatif alan,

tasarımın sade ve ferah görünmesini sağlıyor. Aynı zamanda kutup ayısının kutup ekosistemindeki yaşam alanına (buzullar) bir gönderme yapıyor.

Kutup ayısının yüzü, büyük beyaz negatif alan ile oluşturulmuştur. Bu alan, minimal bir çizimle hayvanın figürünü ortaya çıkarırken, aynı zamanda boşlukların anlamlı bir mesaj taşımak için nasıl kullanılabileceğini gösteriyor. Tasarımda, kutup ayısının burnu ve ağzı bir kum saati olarak tasarlanmıştır. Bu zamanımızın daraldığının temsilidir. Kum saatindeki ayının ağız kısmını oluşturan kırmızı renkli alan, ayının dili olarak da düşünülmüştür. Aynı zamanda hem eriyen buzulları hem de zamanın hızla tüketişini simgelemektedir.

Coca-Cola Afişi



Görsel 4. Noma Bar, Coca-Cola Afişi

Görsel 4, tasarım açısından negatif alan kullanımı ve marka değerlerini görsel bir metaforla ifade etme özellikleriyle öne çıkan başarılı bir Noma Bar çalışmasıdır. Coca-Cola'nın çevresel sürdürülebilirlik vizyonunu vurgulayan tasarım, hem görsel sadeliği hem de anlatım gücüyle etkili bir iletişim aracı olarak dikkat çekmektedir. Minimalist tasarımı ve çarpıcı renk seçimiyle, izleyici üzerinde hem duygusal hem de düşünsel bir etki yaratmaktadır.

Afişte iki elin birbirine uzanması, beyaz pozitif alan ile gösterilmiş. Bu ellerin birleşimi, dostluk ve birlik temasını görselleştirmektedir. Kuş, tamamen negatif alan kullanımıyla oluşturulmuş ve eller arasındaki boşluk sayesinde ortaya çıkmaktadır. Bu, Noma Bar'ın imzası haline gelen "bir alanın içinde ikinci bir hikaye yaratma" tekniğini mükemmel bir şekilde yansıtıyor. Negatif alan kullanımı, tasarımı görsel olarak zenginleştiriyor ve izleyiciye ikinci bir anlam katmanı sunuyor. İki elin birleştiği noktada

ortaya çıkan kuş figürü, afişin anlatım gücünü artıran en önemli unsurlardan biridir. Kuş, zeytin dalıyla birlikte, barış, özgürlük ve doğa sevgisini simgeliyor. Bu, Coca-Cola'nın "insanları birleştiren marka" imajını ve çevreye duyarlılık mesajını destekliyor. Bu, izleyiciyi tasarımı daha dikkatli incelemeye ve görsel mesajı keşfetmeye teşvik ediyor.

Zeytin dalı, doğanın ve barışın evrensel bir simgesi olarak kullanılmış. Kuşun gagasında taşınıyormuş gibi görünen dal, Coca-Cola'nın çevresel sürdürülebilirlik çabalarını ve bitki bazlı plastik şişe üretimi mesajını doğrudan destekliyor. Aynı zamanda, dalın küçük ama dikkat çekici yeşil rengi, kırmızı ve beyaz arasında kontrast yaratarak afişin görsel dengesine katkıda bulunuyor. Afişteki "Bitkiler bizi mutlu eder" (Plants make us happy) ve "Bitkiler düşmanları dost yapar. Ayrıca şişelerimizi de yapar" (They make foes reach out to become friends. They also make our bottles) ifadeleri, Coca-Cola'nın çevreye olan bağlılığını ve bitki bazlı şişe üretimi mesajını doğrudan iletme.

IBM Trafik Fişi



Görsel 5. Noma Bar, IBM Trafik Afişi

Noma Bar tarafından tasarlanan afiş (Görsel 5), IBM'in akıllı trafik yönetim sistemlerini tanıtarak, bu teknolojinin sürücülere ve şehir yaşamına sağladığı faydaları vurgulamak istiyor. Temel mesaj, IBM'in yenilikçi çözümlerinin trafik sıkışıklıklarını önceden tahmin ederek sürücülerin zamandan tasarruf etmesine, daha verimli ulaşım deneyimleri yaşamasına ve şehirlerdeki trafik sorunlarının azaltılmasına sağladığı katkılardır.

IBM'in akıllı trafik çözümlerini tanıtan bu afişte, negatif alanın çok katmanlı bir şekilde kullanılmasıyla hem görsel hem de kavramsal zenginlik elde edilmiştir. Dürbünle bakan figürün yüzünde yol simgesinin yer alması, tasarımın mesajını güçlendiren önemli bir detaydır ve teknolojinin insan yaşamına katkısını simgeler. Afişte, dürbün tutan figür aynı zamanda bir araba formu olarak tasvir edilmiştir. Dürbün lensleri, arabanın

tekerleklerini temsil ederken, pozitif alan ile negatif alan arasında etkileyici bir bağ kurulmuştur. Yol, aynı zamanda figürün yüzüyle birleşerek teknolojinin insan odaklı doğasını ve şehir içi ulaşımı iyileştirme yetkinliğini ifade eder. Figürün yüzünün ortasında yer alan beyaz alan, açık ve engelsiz bir yolu simgeler. Bu detay, IBM'in trafik sıkışıklıklarını önceden tahmin ederek daha verimli yollar yaratma misyonunu temsil eder. Dar bir alana çokça tasarım öğesi sığdırılıp verilmek istenen mesaj daha güçlü bir şekilde anlatılmıştır. Tasarım izleyicinin, detayları keşfederken daha fazla düşünmesini ve mesajın farklı katmanlarını farketmesini sağlamaktadır.

"Sürücüler, trafik sıkışıklıklarını gerçekleşmeden önce görebilir." (Drivers can see traffic jams before they happen) sloganı, IBM'in teknolojiyle sürücülere zaman kazandırma ve trafik sorunlarını önleme kabiliyetini vurguluyor. Bu afiş, IBM'in trafik sıkışıklıklarını önceden tahmin eden akıllı teknolojisini tanıtırken, teknolojinin insan hayatını nasıl kolaylaştırabileceğini görsel metaforlarla anlatıyor. Tasarım, IBM'in yenilikçi çözümlerle şehir hayatını daha verimli ve erişilebilir hale getirme misyonunu net bir şekilde yansıtmaktadır.

Maske Tak Afişi



Görsel 6. Noma Bar, Maske Tak Afişi

Noma Bar tarafından tasarlanan bu afişin (Görsel 6) amacı, pandemi sırasında maske takmanın önemini vurgulamak ve insanları bu konuda teşvik etmektir. Mucinex ilaç markasının desteğiyle hazırlanan bu afiş, toplum sağlığına yönelik bir kamu hizmeti mesajı olarak tasarlanmış ve pandemi sırasında maskenin hayati rolüne dikkat çekmiştir. Bu afiş, pandemiye yönelik bir kamu sağlığı mesajını son derece etkili bir şekilde ileten güçlü bir tasarımdır. Negatif alanın yaratıcı kullanımını, sosyal hayatın özlenen yönleriyle (kahve içmek gibi) maske takmanın hayati önemini birleştirmektedir. Renklerin uyumu,

çift anlamlı metaforlar ve net bir mesajla afiş, hem görsel hem de içerik açısından dikkat çekici ve etkili bir iletişim aracı olarak öne çıkmaktadır.

Afişteki beyaz maske, aynı zamanda bir kahve fincanını temsil etmektedir. Maskenin kenar ipi, bir kahve fincanının kulpu olarak tasarlanmıştır. Bu çift anlamlılık, negatif alanın yaratıcı bir şekilde kullanılmasının temel örneklerinden biridir. Beyaz alan, hem maskeyi hem de fincanı tanımlarken, çevresindeki siyah ve pembe alanlarla dengeli bir şekilde vurgulanmıştır.

El, maskeyi takan ve fincanı tutan bir hareket içinde tasvir edilmiştir. Elin şekli, afişin zemin rengiyle doğal bir negatif alan oluşturur. Bu, maske şeklindeki kahve fincanının daha belirgin hale gelmesini sağlar ve tasarımın minimal yapısını bozmadan mesajın etkisini artırmaktadır. Bu hareket, bireysel sorumluluğun açık bir görsel temsili olarak karşımıza çıkar. Maske takmanın kişinin kendi eylemiyle mümkün olduğunu vurgular. Aynı zamanda el, maskenin ipini tutarak kahve fincanı metaforuna bir dinamizm kazandırır. Elin eklenmesi, maske-kahve fincanı metaforunu daha belirgin ve ilişkilendirilebilir hale getirmiştir.

"Arkadaşlarınızla kahve içmeyi özlediniz mi? Normale dönmek size bağlı." ifadesi, pandemi sırasında sosyal aktiviteleri özleyen kişilere hitap etmekte ve bu tür normal aktivitelere geri dönmenin ancak maske gibi önlemlerle mümkün olduğunu hatırlatmaktadır.

Afişte negatif alan, maske ve kahve fincanı metaforunu aynı anda sunarak izleyiciye çok katmanlı bir anlatım sağlamaktadır. Negatif alan, etkili bir tasarımın anahtarıdır. İster bir kamu sağlığı mesajını, ister teknolojik bir yeniliği ya da çevresel bir farkındalık kampanyasını temsil etsin, negatif alan kullanımı mesajı sadeleştirir ve güçlendirir. Noma Bar gibi tasarımcıların eserlerinde bu teknik, görsel hikaye anlatımı ve estetiğin en üst düzeyde birleşimini temsil eder. Doğru kullanıldığında, negatif alan yalnızca bir tasarım unsuru değil, izleyiciyi düşündüren, duygusal bağlar kurduran ve harekete geçiren bir araçtır.

SONUÇ

Bu çalışmada, Minimalizmin bir tasarım yaklaşımı olarak günümüz görsel dünyasında neden bu kadar etkili olduğunu ve negatif alanın bu yaklaşımla nasıl entegre edildiğini Noma Bar'ın eserleri üzerinden analiz edilmiştir. Noma Bar, sade bir estetik içinde çift anlamlı ve derin mesajlar iletebilme becerisiyle, tasarımda negatif alanın en başarılı temsilcilerinden biri olarak öne çıkmaktadır. İncelenen afişlerde, Bar'ın negatif alanı bir hikaye anlatım aracı olarak ustalıkla kullandığı ve izleyiciyi düşünmeye, sorgulamaya teşvik ettiği görülmektedir. Bu yaklaşım, tasarımda görsel öğelerin birbiriyle uyumlu bir şekilde çalışmasını sağlarken, mesajın etkisini ve akılda kalıcılığını artırmaktadır. Makale kapsamında analiz edilen örnekler, minimalizmin tasarımda gereksiz detayları ortadan kaldırarak mesajın özünü izleyiciye doğrudan aktarabilme

kapasitesini göstermektedir. Özellikle negatif alanın kullanımı, izleyiciyi tasarımı daha dikkatli incelemeye, detayları keşfetmeye ve mesajın çok katmanlı doğasını anlamaya teşvik etmektedir.

Caz festivali afişinde, izleyici, şişe formunun içinde saklanan hikayeyi keşfederken aynı zamanda minimal bir estetik deneyim yaşamaktadır. Şişenin ana hatları pozitif alan olarak kullanılırken, içindeki beyaz alanlar negatif alan görevi görmektedir ve izleyicinin gözünü tasarımın belirli noktalarına yönlendirmektedir. Bu iki alan, birbirine bağımlı bir şekilde işlev görerek tasarımın bütünlüğünü sağlamaktadır ve aynı zamanda tasarımcıya az alan kullanarak daha çok şey anlatabilme imkanı sunmaktadır. Küresel ısınma afişinde yalnızca birkaç basit şekil (daireler ve bir kum saati formu) kullanılarak hem bir hayvan portresi hem de çevresel bir metafor aynı anda tasvir edilmiştir. Bu, izleyiciyi detayları keşfetmeye ve düşünmeye davet etmektedir. Tasarımda, kutup ayısının burnu ve ağzı bir kum saati olarak gösterilmiştir. Bu, zamanımızın daraldığının göstergesidir. Coca-Cola afişinde, iki elin birbirine uzanması, beyaz pozitif alan ile gösterilmiş, bu ellerin birleşimi dostluk ve birlik temasını görselleştirmiştir. Kuş, tamamen negatif alan kullanımıyla oluşturulmuş ve ellerin arasındaki boşluk sayesinde ortaya çıkmaktadır. Bu, Noma Bar'ın imzası haline gelen "bir alanın içinde ikinci bir hikaye yaratma" tekniğini mükemmel bir şekilde yansıtmaktadır. IBM'in akıllı trafik çözümlerini tanıtan afişte, negatif alanın çok katmanlı bir şekilde kullanılmasıyla hem görsel hem de kavramsal zenginlik elde edilmiştir. Afişte, dürbün tutan bir kişi figürü aynı zamanda bir araba formu olarak tasvir edilmiştir. Dürbün lensleri, arabanın tekerleklerini temsil ederken, pozitif alan ile negatif alan arasında etkileyici bir bağ kurulmuştur. Yol, aynı zamanda insan yüzüyle birleşerek teknolojinin insan odaklı doğasını ve şehir içi ulaşımı iyileştirme yetkinliğini ifade eder. Mucineks ilaç markasının desteğiyle hazırlanan afiş, toplum sağlığına yönelik bir kamu hizmeti mesajı olarak tasarlanmış ve pandemi sırasında maskenin hayati rolüne dikkat çekmiştir. Afişteki beyaz maske, aynı zamanda bir kahve fincanını temsil etmektedir. Maskenin kenar ipi, kahve fincanının kulpu olarak tasarlanmıştır. El, maskeyi takan ve fincanı tutan bir hareket halinde tasvir edilmiştir. Bu tasvir, eski sosyal hayatımıza dönebilmenin tek yolunun maske takmak olduğunu vurgulamaktadır. Noma Bar'ın bu eserleri, negatif alanın güçlü bir hikaye anlatımı ve mesaj iletim aracı olarak kullanılabileceğini ortaya koymaktadır. Tasarımlar, Bar'ın "Az daha çoktur" felsefesini yansıtarak izleyicinin mesajı daha derinlemesine kavramasını sağlamıştır.

Noma Bar'ın eserleri, minimalist tasarımın çağdaş grafik tasarım üzerindeki etkisini ve negatif alanın bir tasarım aracı olarak sunduğu potansiyeli açıkça ortaya koymaktadır. Negatif alan, yalnızca estetik bir öğe değil, mesajı sadeleştirip güçlendirirken izleyiciyle duygusal ve entelektüel bir bağ kuran güçlü bir anlatım yöntemidir. Bar'ın afişleri, bu teknikle hem tasarım açısından hem de iletişim açısından başarılı bir örnek teşkil etmektedir. Sonuç olarak, Noma Bar'ın tasarımlarında negatif alan, estetik ve işlevsel bir araç olmanın ötesinde, izleyici üzerinde derin etkiler bırakan bir hikaye anlatım yöntemi olarak öne çıkmaktadır. Bu araştırma, minimalizmin ve

negatif alanın çağdaş grafik tasarımda nasıl etkili bir şekilde kullanıldığını ve bu yaklaşımın sanatsal ve toplumsal mesajları iletme gücünü detaylı bir şekilde incelemiştir.

Günümüzün karmaşık görsel dünyasında Minimalizm ve negatif alan kullanımı, sadelik ile etkili mesaj iletme arasındaki dengenin nasıl sağlanabileceğine dair önemli bir yol sunmaktadır. Bu çalışma, yalnızca tasarımcılar ve grafik sanatçıları için değil, aynı zamanda görsel iletişim ve estetik üzerine çalışan akademisyenler ve profesyoneller için de değerli bir kaynak niteliğindedir. Literatürde Noma Bar'ın eserlerine dair sınırlı sayıda araştırma bulunduğu göz önünde bulundurulduğunda, bu makale, Bar'ın çalışmalarının incelenmesine ve negatif alanın çağdaş grafik tasarım üzerindeki etkilerinin daha iyi anlaşılmasına katkı sağlamaktadır.

KAYNAKÇA

- ANTMEN, A. (2019). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel yayıncılık.
- ARSLAN, S. (2021). "Postmodern Sanatta Negatif Alan". *Tykhe Sanat ve Tasarım Dergisi*, 6(11), 127-140.
- DAI, S. (2023). "On the Role of Minimalism in Graphic Design". *Highlights in Art and Design*, 3(2), 24-27.
- DANTO, A. (2016). *Brillo Kutusu: Post-Tarihsel Perspektiften Görsel Sanatlar*. (Çev. C. Kayaş). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- DOS SANTOS, S. S. S., & Carminatti, F. (2016). Minimalist Art and Advertising Design: Composition of Faber Castell's 'Real Colors' campaign posters.
- EKİZ, M., & KAYA, S. A. (2018). "Minimalizm Sanat Akımının Grafik Tasarım Alanında Kullanımı" (Ed. A. Apalı, & Y. Seçgin) içinde. *Geleceğin Dünyasında Bilimsel Ve Mesleki Çalışmalar*, 16-30.
- ELASI, H. A. M. K. (2021). "Visual Processing of Shape in Noma Bar's Advertising Designs (Studying Models of Noma Bar works)". *Journal of Arts & Applied Sciences (JAAS)*, 8(4), 1-17.
- GUMBER, S. (2023). "Minimalism in Design: A Trend of Simplicity in Complexity". *Journal of Visual and Performing Arts*, 4(2), 357-365.
- HELLER, S. & ANDERSON, G. (2023). *Grafik Tasarım Fikirler Kitabı* (Çev. Z. Tür) İstanbul: Ketebe Yayınları.
- HODGE, S. (2016). *Gerçekten Bilmeniz Gereken 50 Sanat Fikri* (Çev. E. Gözgülü). İstanbul: Domingo Yayınevi.
- NADERI, S. S., SADEQZADE, E., & SHAPOURIAN, F. (2019). "The Impact of Minimalist Art on Poster Design in Iran". *Journal of Art and Civilization of the Orient*, 7(26), 41-56.
- PEI, Z. (2023). "The Influence of Minimalism in Contemporary Art Thought on Visual Communication Design". *Transactions on Social Science, Education and Humanities Research*, 1, 379-383.

- UZUNER, N., & TARLAKAZAN, E. (2022). "Minimalist Sanat Anlayışı Çerçevesinde Hayvan Hakları Konulu Afişler". *Sanat ve Yorum*, (40), 49-58.
- WIKIPEDIA (2023). Noma Bar. https://en.wikipedia.org/wiki/Noma_Bar. Erişim tarihi: 28.11.2024
- VANEENOO, C. (2011). "Minimalism in Art and Design: Concept, Influences, Implications and Perspectives". *Journal of Fine and Studio Art*, 2(1), 7-12.
- YAVUZ, T. (2023). *Bir Reklam Afiş Ögesi Olarak Etkin Negatif Alan Tasarımı* (Yüksek Lisans Tezi), Anadolu Üniversitesi. Türkiye.
- YILDIRIM, A. ve ŞİMŞEK, H. (2011). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Seçkin Yayıncılık.
- YILMAZ, M. (2013). *Modernden Postmoderne Sanat*. Ankara: Ütopya Yayınevi.

GÖRSEL KAYNAKÇA

- Görsel 1. https://en.wikipedia.org/wiki/Sky_and_Water_I (Erişim 26.11.2024).
- Görsel 2. https://www.instagram.com/p/CuWmY8Gghs_/?hl=tr&img_index=1 (Erişim 26.11.2024).
- Görsel 3. https://www.instagram.com/p/CuWmY8Gghs_/?hl=tr&img_index=1 (Erişim 26.11.2024).
- Görsel 4. <https://www.fubiz.net/2014/06/17/coca-cola-negative-space-posters/coca-cola-negative-space-posters4/> (Erişim 26.11.2024).
- Görsel 5. <https://tr.pinterest.com/pin/210191507589178397/> (Erişim 26.11.2024).
- Görsel 6. <https://at.pinterest.com/pin/452259987588013007/> (Erişim 26.11.2024).

Yıl/Year: 5, Sayı/Issue: 13, Aralık/December 2024, s. 140-152.

Yayın Geliş Tarihi / Article Arrival Date

Yayımlanma Tarihi / The Publication Date

Yayın Geliş Tarihi: 01-09-2024

Yayımlanma Tarihi: 31-12-2024

ISSN: 2757-6000

FRANZ LISZT'İN VALÉE D'OBERMANN ADLI PİYANO ESERİNE GENEL BİR BAKIŞ

Doç. Suzan SAYIN

Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir Devlet Konservatuvarı, Müzik Bölümü
suzan.senol@deu.edu.tr, ORCID: 0000-0001-9776-7264

Doç. Emrah SAYIN

Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir Devlet Konservatuvarı, Müzik Bölümü
emrah.sayin@deu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-0298-2891

ÖZET

Franz Liszt'in virtüöz yıllarından sonraki Weimar'da yaşadığı dönemde kendini bestelemeye daha yoğun bir şekilde verdiği ve daha önceki bestelerinin bazılarını yeniden revize ettiği bilinmektedir. Bu eserlerden en önemlilerinden birisi Liszt'in Fransız yazar Étienne Pivert de Ségur'un *Obermann* adlı romanından ilham alarak yarattığı *Valée d'Obermann* adlı piyano eseridir. Bu eser Liszt'in hem doğaya duyduğu hayranlığı hem de kendi içsel yolculuğunu anlatan bir başyapıttır. Eserin ilk versiyonunun içinde yer aldığı 19 parçalık *Album d'un Voyageur* (bir gezginin albümü) ve daha sonra eserin revize edilmiş halinin yer aldığı 26 parçalık *Années de Pèlerinage* (gezi yılları) albümleri hakkında bilgiler verilmiştir. Bunun yanı sıra yine eser üzerinde müzikal yönden etkili olmuş olan Carl Maria von Weber ve Franz Schubert gibi farklı bestecilerin eserlerine de örneklerle yer verilmiştir. Çalışmada bestecinin kendi müzikal olgunluğunun albümün en çok çalınan ve uzun parçası olan *Valée d'Obermann* örneğindeki seyri ve aynı zamanda görsel sanatlar, edebiyat veya kendinden önceki ve çağdaşı olan bestecilerin etkilerinin harmanlanması sonucu oluşan besteci kimliğine dikkat çekilmiştir. Bunlarla birlikte özellikle on altı ay İsviçre'de geçirdiği dönem içindeki seyahatlerinin Liszt üzerindeki etkileri ve bunun sonucu edindiği izlenimlerin eser üzerindeki yansımaları incelenmiştir. *Valée d'Obermann* adlı parçanın her iki albümdeki versiyonlarının kıyaslanması yanı sıra eserin genel hatlarıyla form yapısı incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Liszt, Album d'un Voyageur, Années de Pèlerinage, Valée d'Obermann

A GENERAL OVERVIEW OF FRANZ LISZT'S PIANO WORK VALÉE D'OBERMANN

ABSTRACT

During his Weimar period, following his virtuoso years, Franz Liszt dedicated himself more intensively to composition and revisited several of his earlier works for revision. One of the most significant pieces from this period is *Vallée d'Obermann*, a piano composition inspired by the French writer Étienne Pivert de Sénancour's novel *Obermann*. This work stands as a masterpiece that reflects Liszt's profound admiration for nature as well as his own introspective journey. The first version of *Vallée d'Obermann* was included in the 19-piece collection *Album d'un Voyageur* (Album of a Traveler), while the revised version later appeared in the 26-piece *Années de Pèlerinage* (Years of Pilgrimage). Both collections provide insights into Liszt's evolving musical language. Additionally, the study explores the influences of other composers, such as Carl Maria von Weber and Franz Schubert, whose works contributed musically to Liszt's piece, illustrated with relevant examples. The analysis highlights the trajectory of Liszt's musical maturity as exemplified in *Vallée d'Obermann*, the longest and most frequently performed piece in the album, and emphasizes his synthesis of visual arts, literature, and the stylistic elements of his predecessors and contemporaries. Furthermore, the impact of Liszt's travels, particularly during the 16 months he spent in Switzerland, is examined in relation to the impressions that shaped the composition. The study also undertakes a comparative analysis of the two versions of *Vallée d'Obermann* across the albums, alongside a structural examination of the piece's formal structure. This multifaceted approach underscores the significance of *Vallée d'Obermann* within Liszt's oeuvre as both a reflection of his artistic development and a convergence of Romantic aesthetics.

Keywords: Liszt, Album d'un Voyageur, Années de Pèlerinage, Valée d'Obermann

GİRİŞ

1830'lu yılların başında virtüöz piyanist ve besteci olarak Liszt; Paris'te romantik hareketin en önemli temsilcilerinden birisi olarak büyük bir üne sahipti. Liszt henüz 21 yaşında iken 1832 yılında Paris'te Chopin'in evinde kendisinden altı yaş büyük, evli ve iki çocuklu olan Kontes Marie d'Agoult ile tanıştı. Kontes Marie d'Agoult Liszt ile ilk tanışmalarını şu sözleriyle ifade etmiştir:

"Kapı açıldı ve gözlerim garip bir hayaletle karşılaştı. Hayalet diyorum çünkü bu olağanüstü yaratığın uyandırdığı heyecan başka kelimelerle tarif edilemez. Uzun boylu, çok zayıf, solgun bir yüzü olan, büyük deniz yeşili gözleri su üzerindeki ışık hüzmeleri gibi parıldayabilen; acı çeken ama aynı zamanda kendinden emin yüz hatlarına sahipti. Yürümekten ziyade süzülen bir tavır, tereddütlü bir yürüyüşü, dalgın bir hali vardı, sanki karanlıkta herhangi bir anda kaybolabilecek bir hayalet gibiydi. Bu, karşıma çıkan genç dahinin bana bıraktığı ilk izlenimdi" (Smith, 1984: 89).

Tanışmalarının ardından üç yıl sonra Kontes Marie d'Agoult eşini ve kızını terk etmesiyle birlikte 1835 yılında Liszt ile evlenip arkalarında adeta bir skandal bırakıp bir nevi kaçış olarak İsviçre'nin Cenevre şehrine yerleştiler. Burada 16 ay kadar bir süre yaşadktan sonra Cenevre'den İtalya'ya taşındılar. İsviçre ve İtalya'da geçirdikleri toplam dört yıllık bu süreç, Liszt üzerinde derin bir etki bırakarak 19. Yüzyıl piyano müziğinin en büyük yapıtlarından birisini yaratmaya teşvik etmiştir. 1842'de çoğunlukla

İsviçre'deki seyahatlerinden ilham aldığı, diğler bestecilerin temaları ve halk ezgilerinin de olduğu üç kitap ve on dokuz parçalık bir koleksiyon S. 156 *Album d'un Voyageur'u* (bir gezginin albümü) yayınladı. *Album d'un Voyageur* başlığının ilham kaynağı ise George Sand'in *Lettres d'un Voyageur* (bir gezginin mektupları) başlıklı mektuplarından oluşun kitabının olduğu bilinmektedir. Sand'in bu mektuplardan yedincisini (Sur Lavater et sur une maison déserte) 1835 yılında Liszt'e gönderdiği de bilinmektedir (Arnold, 2002; Ensor-Smith, 1984).

"Bir bütün olarak *Album d'un voyageur*, o dönemde Liszt'in ilgi alanlarını yansıtan zengin bir müzikal portredir. Albüm, özgün eserler, başkalarının temaları üzerine doğaçlamalar ve halk müziği materyaline dayanan parçaların çeşitli bir toplamını temsil eder" (Arnold, 2002: 75).

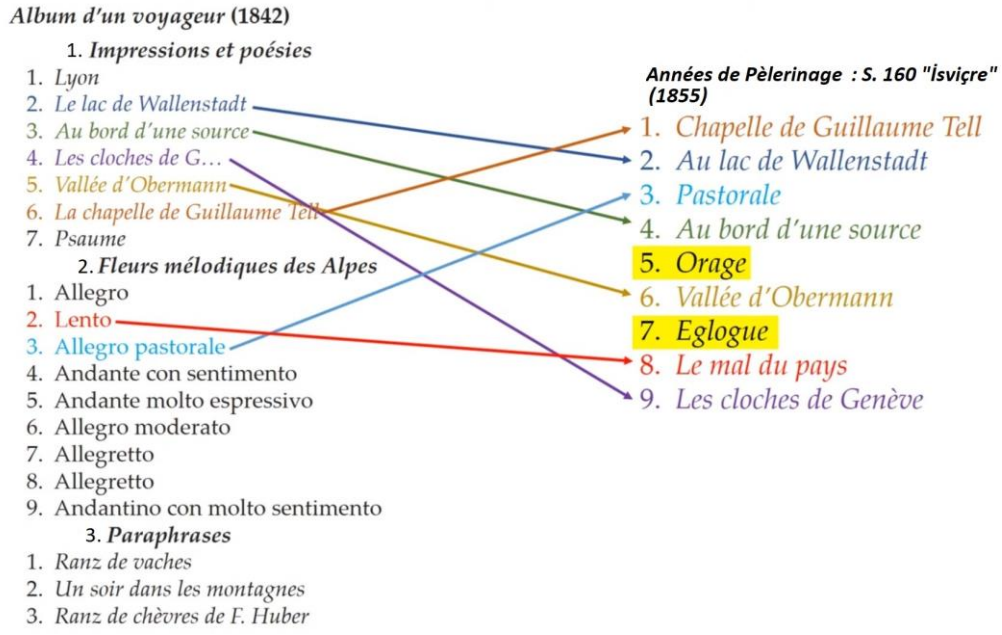
Années de Pèlerinage

Franz Liszt'in dönemi için son derece özgün bir tarzda müzikal bir tür keşfettiği *Années de Pèlerinage* albümü yani *Hac Yılları* veya *Gezi Yılları* olarak da çevrilen solo pişano için bestelediği eser seti 3 bölümden ve 26 parçadan oluşmaktadır. Bu bağlamda albüm 19.yy pişano müziği için devrim niteliğinde iddialı ve büyük bir başyapıt olarak nitelendirilebilir.

"*Années de Pèlerinage* (*Hac Yılları*), Richard Wagner'ın *Nibelung'un Yüzüğü* döngüsüne benzer şekilde, bestecisinin şekillendirilmesine katkıda bulunduğu romantik estetiğin çeşitli yönlerini yansıtan anıtsal bir eserdir. Bu eser, bestecisinin yaşam deneyimlerini müzikal bir ifade olarak sunar ve aynı zamanda, yeni ifade yolları arayışı ile müzik, görsel sanatlar ve edebiyatın entegrasyonuna olan derin ilgisini belgeleyen tek bir eser içinde bu bilinen romantik idealleri barındırır" (Arnold, 2002: 77).

Albümün başlığını Goethe'nin *Wilhelm Meister'in Çıraklık Yılları* adlı romanından ilham alarak belirlediği bilinmektedir. Roman, Wilhelm Meister adlı bir gencin kimliğini keşfetme ve hayatın anlamını arama yolculuğunu anlatır. Aynı zamanda sanat, toplum ve birey arasındaki ilişkileri derinlemesine incelerken gelişim ve olgunlaşma temalarını da işler. Diğler yandan Lord Byron'ın "Childe Harold'un Hac Seyahati" adlı şiirinin de ilham kaynağı olabileceği iddialar arasındadır. Bu edebi eserlerin her ikisi de uzun bir yolculuğun yarattığı kişisel değişim konusunu ele almaktadır. Bu temanın Liszt üzerinde büyük bir etkisi olduğu görülmektedir.

1848-1854 yılları arasında bestelenen ve 1855 yılında yayınlanan ilk sette S.160 *Birinci yıl: İsviçre* başlığı altında toplam 9 parça mevcuttur. Bu dokuz parçadan 1-2-3-4-6-8 ve 9 numaralı parçalar *Album d'un voyageur*'daki bazı parçaların revize edilmiş halleridir, 5 ve 7 numaralı parçalar ise başlı başına yeni birer kompozisyon olarak *İsviçre* albümüne eklenmişlerdir. *Album d'un Voyageur*'dan hangi parçaların hangi isim ve numara ile *Années de Pèlerinage*'da revize edilmiş olarak yer aldıkları şekil 1'de gösterilmiştir.



Şekil 1 revize parçalar ve numaraları

İkinci set S. 161 *İkinci Yıl: İtalya* başlığı altında 7 parça bulunmaktadır ve 1837-1848 yılları arasında bestelenmiş, 1858'de basılmıştır. Yine bu 7 parçadan 4-5-6 numaralı parçalar 1846 yılında bestelenmiş olan *Tre sonetti del Petrarca*'nın yeniden düzenlenmiş halleridir. *İtalya* albümünde bir alt başlık olarak 1859'da bestelenip, 1861'de basılan S. 162 *Venezia e Napoli* adı altında 3 parça daha mevcuttur. Bu parçalar da bestecinin 1840 yılında yine *Venezia e Napoli* başlığı altında bestelediği parçaların elden geçirilmiş versiyonlarıdır. Piyanist Alfred Brendel kitabında şu şekilde ifade etmiştir: "Liszt virtüözlük dönemine ait kimi zaman karmaşık ve fazlasıyla süslenmiş müziğini, düzenlenmeye ve sadeleştirilmeye ihtiyaç duyuyordu. Daha sonraki yıllarda eserlerine geri döndüğünde, en azından bazı ayrıntıları değiştirmek veya tercihinine bağlı olarak tüm bölümleri yeniden bestelemek, Liszt'in alışkanlığı haline geldi" (Brendel, 2000: 255).

S. 163 *Üçüncü Yıl* olarak bestelediği albümde toplam yedi parça olup 1883 yılında basılmıştır. Bu albümde ilk iki albümden farklı olarak besteci herhangi bir ülke ismi vermemiş ve tüm parçalar yeni bestelenmiş yani daha önceden bestelediği veya revizyondan geçirdiği bir parça bulunmamaktadır. Eserlerin bestelenme tarihleri ve yayınlanma tarihleri arasında zaman farkı bulunmasının nedenini Hamilton şu şekilde ifade etmiştir: "Liszt'in sürekli revizyon yapma alışkanlığı, eserlerin yayımlanmasının gecikmesine neden oldu" (Hamilton, 1996: 2).

Valée d'Obermann

Eser İsviçre başlıklı albümde bulunmakla birlikte İsviçre'deki herhangi bir yere atıfta bulunmuyor, daha ziyade Fransız yazar Étienne Pivert de Senancour'un 19.yy'ın başlarındaki romanı Obermann'a bir gönderme yapmaktadır. Yarı otobiyografik ve

mektuplardan oluşan bir eser olan bu roman, başkahraman Obermann'ın dünyada kendine bir yer bulmaya çalışan genç bir adamın hikayesini anlatır. Obermann, doğanın güzelliklerinden ve insan ilişkilerinin karmaşıklığından derin şekilde etkilenen duyarlı ve içe dönük bir kişiliktir. Breitkopf & Hartel firması tarafından basılan edisyonda eserin notasının öncesinde bir önsöz niteliğinde Senancour'un 4 ve 63 numaralı mektupları paylaşılmıştır.

Vallée d'Obermann.

Que veux-je? que suis-je? que demander à la nature? Toute cause est invisible, toute fin trompeuse; toute forme change, toute durée s'épuise: je sens, j'existe pour me consumer en désirs indomptables, pour m'abreuver de la séduction d'un monde fantastique, pour rester atterré de sa voluptueuse erreur. (Obermann-Lettre 63.)

Indicible sensibilité, charme et tourment de nos vaines années; vaste conscience d'une nature partout accablante et partout impénétrable, passion universelle, indifférence, sagesse avancée, voluptueux abandon; tout ce qu'un cœur mortel peut contenir de besoins et d'ennuis profonds, j'ai tout senti, tout éprouvé dans cette nuit mémorable. J'ai fait un pas sinistre vers l'âge d'affaiblissement; j'ai dévoré dix années de ma vie. (Lettre 4.)

Şekil 2 mektuplar (Breitkopf & Hartel)

Senancour'un yukarıdaki sırayla 63 ve 4 numaralı mektupları:

"Ne istiyorum? Ben kimim? Doğadan ne istemeliyim? ... Her neden görünmezdir, her son aldaticıdır; her form değişir, her zaman dilimi kendini ortaya koyar. Hissediyorum, kontrol edilemeyen arzular tarafından tüketilmek, fantastik dünyanın çekiciliğini içime çekmek ve cezbedici yanlığına hayretle bakmak için varım" (Song, 2019:7).

"Tarifsiz bir şefkat, büyü ve ıstırap dolu boş günlerimiz; her yerde ezici ve her yerde anlaşılmasız olan doğanın muazzam bilinci; evrensel bir tutku, olgun bir bilgelik, haz dolu bir teslimiyet: ölümlü bir kalbin derin ihtiyaçlar ve derin bir yorgunlukla doldurabileceği her şeyi hissettim, hepsi o silinmez gecede içimden geçti. Dekadans çağına doğru uğursuz bir adım attım; hayatımın on yılını tükettim" (Senancour, 1909: 128).

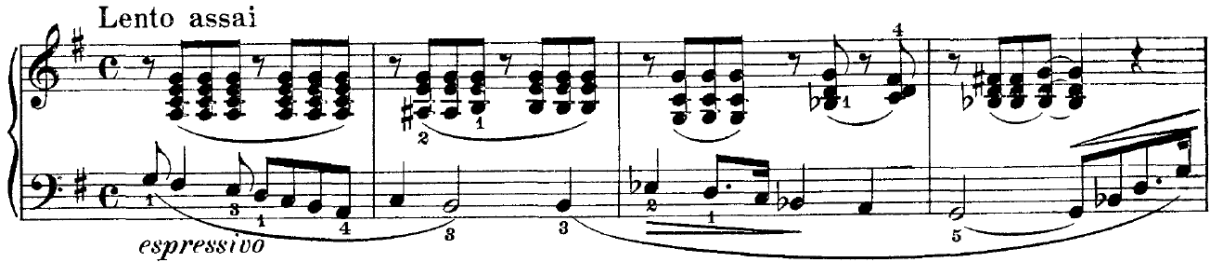
Çalışmanın bu noktasından itibaren eserin form yapısının yanı sıra her iki versiyonun kıyaslanması ve nota üzerindeki bazı önemli müzikal malzemelerin incelenmesine nota kesitleri örneğinde yer verilmiştir.

Valée d'Obermann'ın *Album d'un voyageur*'daki ilk versiyonu revize edilmiş olan haliyle karşılaştırıldığında ana temanın ilk üç notası ile bir giriş yaparak sonat formunda planlanmıştır. "Orijinal *Vallee*, üç inisi notaya (sol-fa#-mi) dayanan bir rapsodik girişle başlayan, mi minör tonundaki monotematik bir sonat hareketidir (Hamilton, 1996: 16)" Revize edilmiş olan halinde yeniden sergi kısmında ana temanın tonikte yani mi minöre dönüşünü atlayarak sonat formundan parçayı bu noktada ayırmış olduğu görülmektedir. (bkz. şekil 5) Ayrıca parçada giriş kısmını da kaldırmış ve direkt olarak ana tema ile başlatmıştır. (bkz. şekil 4) Parçanın neredeyse tamamı bu ana temadan türetilmiş müzikal malzemelerle donatılmıştır. Sergi ve yeniden sergi kısımlarında köprüyü iptal etmiş olduğu ve yeniden sergide birinci tema yerine ikinci tema ile başladığı görülmektedir. (bkz. şekil 5) Yani Liszt'in eseri daha sade bir form yapısına dönüştürdüğü söylenebilir.

Fakat ölçü sayısı bakımından *Années de Pèlerinage* albümündeki versiyonu 7 ölçü daha uzundur.



Şekil 3 Valée d'Obermann, Album d'un voyageur (Breitkopf & Hartel)



Şekil 4 Valée d'Obermann, Années de Pèlerinage (Breitkopf & Hartel)

Birinci Versiyon (Album d'un Voyageur)

GİRİŞ	SERĞİ	GELİŞME	YENİDEN SERĞİ	KODA
1-22	Birinci Tema Köprü İkinci Tema 23-32 33-42 43-75 mi minör sol majör	Resitatif 89-141	Birinci Tema Köprü İkinci Tema 142-49 150-58 159-200 mi minör mi majör	201-209 mi majör

Revize Versiyon (Années de Pèlerinage)

SERĞİ	GELİŞME	YENİDEN SERĞİ	KODA
Birinci Tema 1-74 mi minör	İkinci Tema 75-118 do majör	Resitatif 119-169 mi majör	İkinci Tema 170-207 mi majör 208-16 mi majör

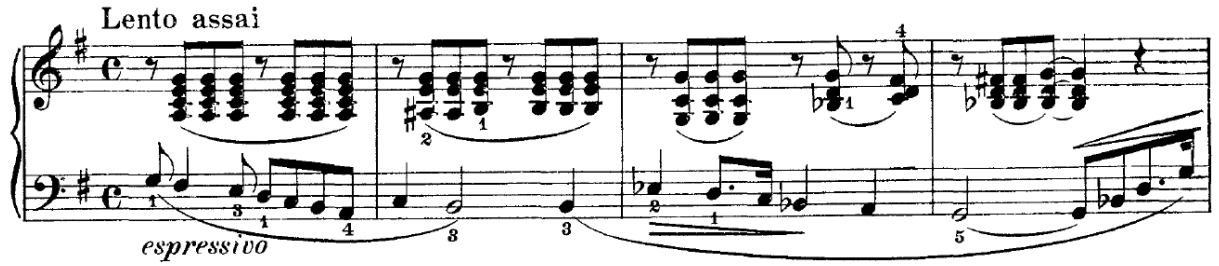
Şekil 5 iki versiyonun form yapıları

İlk versiyonda mi minör ile başlayan armonik yapının dördüncü ölçüde geleneksel bir şekilde ilgili majörü olan sol majöre modülasyon olmuş olduğu görülür. Revize versiyonda ise buradaki armonik yapının mi minörden, sol minöre geçişi ile değiştirildiği görülmektedir. (bkz. şekil 6-7) Rosen bunu şu şekilde ifade etmiştir:

“Bir tondan diğerine yapılan daha önceki hiçbir değişiklik mi minör ve sol minör akorlarının bu nadir ve cesur bir araya gelişine denk gelmemiştir. On yıl kadar bir süre sonra *Années de Pèlerinage*'da Liszt mi minörden sol majöre olan geleneksel geçişi, mi minörden sol minöre olan daha dramatik modülasyonla değiştirdi” (Rosen, 1998: 206).



Şekil 6 Album d'un Voyageur, Valée d'Obermann (Breitkopf & Hartel)



Şekil 7 Années de Pèlerinage, Valée d'Obermann (Breitkopf & Hartel)

Sol elde başlayan ana temanın karakteri ilgili ilk versiyonda daha açıklayıcı ve belirgin bir ifade bulunmaktadır. *Derin bir üzüntü duygusuyla* şeklinde belirtilmiş olan bu ifadenin yerine düzeltilmiş versiyonda *espressivo* yani *duygulu* şeklinde bir ibare koymakla yetinmiştir.

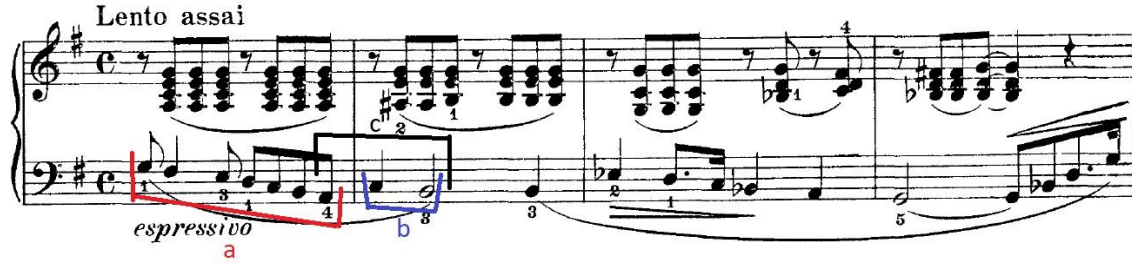
Bu temanın Weber'in mi minör piyano sonatının ilk bölümündeki tema ile benzerlik taşıması dikkat çekicidir ve her iki eserin tonalitesi aynı olmakla beraber aynı elde hatta aynı ses perdesinde (register) olması bir tesadüf olamayacağını kanıtlamaktadır. "Eserin tamamı, Weber'in mi minör Sonatının birinci hareketine benzer bir birinci tema oluşturmak için genişletilen bu figürden geliştirilmiştir" (Hamilton, 1996: 16). Liszt'in Weber'in bu eserinden etkilenmiş olduğu açıkça görülmektedir. (bkz. şekil 8)



Şekil 8 Weber mi minör piyano sonatı (Edition Peters)

"Benedict, ilk bölüm için Weber'in kendi fikirlerini şu şekilde aktarmıştır: sabit melankoli ve umutsuzluk içinde acı çeken birinin durumunu hüznü bir şekilde tasvir eder; zaman zaman umut kırıntıları gözlemlense de, bunlar her zaman kararmış ve ezilmiştir" (Lai, 2024).

Bu bilgiler doğrutusunda eserlerin müzikal karakterleri açısından da büyük bir benzerlik olduğu söylenebilir.



Şekil 9 *Années de Pèlerinage, Valée d'Obermann* (Breitkopf & Hartel)

Şekil 9'da gösterilen ana temanın içinde üç ayrı motif mevcuttur. Motif 'a' inici bir dizi olarak karanlık atmosferi yaratmaktadır. Bu motifi apojatür şeklinde görülen 'b' motifi takip etmektedir. Motif 'c' ise bu iki motifi birbirine bağlama görevini üstlenmiş haldedir.

Liszt kendi özgün bestelerinin yanı sıra birçok bestecinin eserini piyanoya uyarlamasıyla da bilinmektedir. Bu bestecilerin belki de en başında diğer bestecilere oranla daha fazla eserini transkript yapmış olduğu Schubert yer almaktadır. Liszt, Schubert hayranlığını şu sözleriyle ifade etmiştir: "Duygusal dünyanın büyüğü öyle güçlü ki, neredeyse ustalığınızın büyüklüğünü görmemizi engelliyor" (Brendel, 1976: 74). 1838 yılında yani *Album d'un voyageur*'daki Valée d'Obermann'ın ilk versiyonunu besteledikten önce Schubert'in *Gezgin* anlamına gelen *Der Wanderer* D. 493 başlıklı lied'in de yer aldığı 12 lied'i solo pişano için uyarlamıştır. Sözleri Georg Phillip Schmidt'e ait olan lied'in sözleri şu şekildedir:

"Dağlardan geldim buraya, vadi buharla dolu, deniz uğulduyor, sessizce dolaşyorum, nadiren neşeliyim. Ve bir iç çekiş durmadan soruyor: nerede? Bana öyle geliyor ki burada güneş bile soğuk, çiçekler solmuş, hayat yaşlanmış. Ve kuru gürültülerinde söyledikleri şu: ben her yerde bir yabancıyım. Neredesin sevgili yurdum, aranan, özlenen ama asla bilinmeyen? Umutlarla yemyeşil olan o diyar, o diyar ki güllerimin açtığı yer. Dostlarımın dolaştığı, ölümlerimin yeniden hayata kavuştuğu; dilimi konuşan o yer, ah vatan neredesin? Sessizce dolaşyorum, nadiren neşeliyim. Ve bir iç çekiş durmadan soruyor: nerede? Orada, senin olmadığın yerde, işte mutluluk orada!" (Schmidt, 1806).

Bu lied'in sözlerine bakıldığında mutsuz, ruhsal anlamda acı çeken ve bir arayış içinde olan bir karakter göze çarpmaktadır. Étienne Pivert de Senancour'un romanındaki *Obermann* karakteri ile büyük ölçüde benzerlik göstermektedir. Hikayenin yanı sıra lied'in notası incelendiğinde ise Liszt'in etkilenmiş olabileceği oldukça önemli bir müzikal malzeme de dikkat çekmektedir. Motif 'c' ile Schubert'in *Der Wanderer* lied'indeki müzikal yapı birbirinin aynısıdır. Motifin altındaki sözler ise wo-bist-du? yani *neredesin* anlamına gelmektedir. Bu motif eserin çok önemli bir yapı taşı niteliğindedir. Liszt bu müzikal malzemedeki büyük ölçüde etkilenmiş olacak ki eserin revize versiyonunda gelişme bölmesindeki resitatif'in bitişini ve eserin sonunu yine aynı motif

ile sonlandırmıştır. Öte yandan her iki eser arasında tonalite bakımından da benzerlik olması bu etkileşimi bir kez daha kanıtlamaktadır.

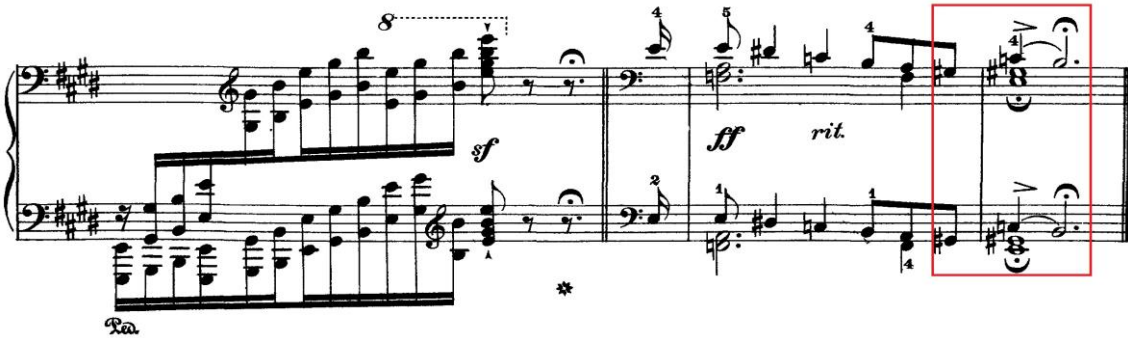
"George Sand'in *Lettres d'un voyageur*'u, Byron'ın *Childe Harold's Pilgrimage*'ı ve Schubert'in çeşitli *Wanderer* temaları Liszt'in düşünce yapısına katkıda bulunmuş olmalı, tıpkı E. P. de Sénancour'un *Obermann*'ın etkisi gibi" (Brendel, 2000: 256).



Şekil 10 Schubert *Der Wanderer* (Breitkopf & Hartel)



Şekil 11 *Valée d'Obermann* gelişme-resitatif bölümünün sonundaki wo-bist-du motifi (Breitkopf & Hartel)



Şekil 12 *Valée d'Obermann*'ın bitişi wo-bist-du motifi (Breitkopf & Hartel)

Yine Liszt'in etkilenmiş olabileceği bir müzikal malzeme olarak eser içinde dikkat çeken bir diğer örnek: wo? im-mer wo? (nerede olursa olsun) şeklinde notada da görülen kısım Liszt'in eserinde yeniden sergi bölümünde kullanmış olduğu görülmektedir. Her iki eserde de bu motiften sonra görülen bir puandorg işareti ve arkasından sol diyez sesiyle auftakt ile başlaması dikkat çekmektedir.



Şekil 13 Schubert Der Wanderer (Breitkopf & Hartel)



Şekil 14 Valée d'Obermann (Breitkopf & Hartel)

“İlk 118 ölçünün dönüşümleri, düşünceli ve içe dönük bir nitelik taşır. Ancak 119. ölçüde başlayan *Recitativo* ile huzursuz ve enerjik bir arayış başlar; bu bölüm, çalkantılı tremololar ve etkileyici oktavlarla bu mücadeleci ruhu ifade eder. 170. ölçüde mi majörde başlayan zıt bir dönüşüm ise anlamlı bir şeyin bulunduğu dair huzurlu bir güven hissi taşır. Liszt, 180. ölçüde açılış melodisini tersine çevirerek yüce ve görkemli bir an yaratır ve bu an, doğrudan 188. ölçüde başlayan mutlu bir duruma geçiş sağlar. Bu bölümün etkisi nedeniyle, Humphrey Searle *Vallée d'Obermann*'ı *gerçek bir sevinç marşı* olarak tanımlamıştır. Ancak, coşku anları bulunmasına rağmen, bu sevinç, dramatik bir duraklama ve açılış temasının ani bir şekilde alçalan yeniden ifade edilişleriyle trajik bir şekilde kesilir. Bu epifani, nihayetinde bir illüzyondan ibaret olduğunu kanıtlar, çünkü iki artırılmış akorla armonize edilmiş finaldeki alçalan ifade, bu inanılmaz arayışa yürek burkan bir son getirir. Liszt, Obermann rolünde yaşamın cevabını ve aradığı mutluluğu neredeyse bulur ancak bunun bir seraptan ibaret olduğunu fark eder. Liszt, bu arayışı eşsiz bir müzikal şekilde yakalayarak, en başarılı felsefi ve çağrışım dolu eserlerinden birini yaratmıştır. Sıkıntılar, denemeler sonucu umut ve coşku dolu eser trajediyle son bulur. Byron'un önsözdeki sözleriyle: *Ama olduğu gibi, duyulmadan yaşar ve ölürüm / Sesiz bir düşünceyle, onu bir kılıç gibi kınına sokarak*” (Arnold, 2002: 82).

The image displays a musical score for Franz Liszt's "Années de Pèlerinage, Valée d'Obermann". The score is presented in five systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system is marked "Lento assai" and "espressivo". The second system is marked "sotto voce". The third system is marked "a tempo" and "ril.". The fourth system is marked "cresc.". The fifth system is marked "rinfor." and "ritard.". The score is annotated with colored brackets: a red bracket highlights the first system, a blue bracket highlights the second system, a green bracket highlights the third system, and a black bracket highlights the fifth system. The page number "34" is visible at the bottom of the fifth system. Below the main score, there is a separate system titled "Liszt - Première Année: Suisse" and "Più lento", which is also annotated with a black bracket.

Şekil 15 *Années de Pèlerinage, Valée d'Obermann* (Breitkopf & Hartel)

Nota daha geniş bir perspektif ile incelendiğinde dört tane cümle yapısından bahsetmek yerinde olacaktır. Nota üzerinde farklı renklerle belirtilmiş olan bu cümleler eser boyunca tekrarlanmaktadır.

SONUÇ

Franz Liszt'in son derece sofistike ve kendine özgü bir müzikal tarzda yarattığı Valée d'Obermann'ın, romantik dönemin ruhunu bütünüyle yansıtarak kişisel duyguların ve içsel yolculuğun dışavurumunu ön plana çıkaran bir eser olduğu gözlenmiştir. Varoluşsal sorgulamalarla kendini bulma çabasını ve bir türlü cevap bulunamayan soruların tasvirini nota üzerinde son derece ustaca işlediği sonucuna varılmıştır. Eserde sürekli bir arayış hissini uyandıran müzikal temaların ve Weber'in piyano sonatının yanı sıra Schubert'in Der Wanderer lied'inden eserin karakterini oluşturan çok önemli bir motifin de kullanıldığı çalışmada tespit edilmiştir. Liszt'in bir piyanist besteci olarak diğer bestecilerin temalarının haricinde edebi eserler, hikayeler, resimler, doğa manzaraları ve olaylarını eserde büyük bir ustalıkla harmanlayarak işlediği görülmüştür. Dönemi için son derece ilerici bir anlayışla cesur armonik yapıları veya modülasyonları kullandığı ve daha özgür bir form yapısı ile eseri revize ettiği sonucu çıkmıştır. Eserin her iki versiyonu da kıyaslandığında: form yapısı ve notasyon bakımından da sadeleşme olduğu görülmüştür.

KAYNAKÇA

- ARNOLD, B. (2002). *The Liszt Companion*. London: Greenwood Press.
- BRENDEL, A. (1976). *Musical Thoughts and Afterthoughts*. London: Robson Books.
- BRENDEL, A. (2001). *Alfred Brendel On Music*. Chicago: A Capella Books.
- ENSOR-SMITH, B. E. (1984). *A Study of the Personality of Franz Liszt with Special Reference to the Contradictions in His Nature* [Master of Music, Rhodes University]
- HAMILTON, K. (1996). *Liszt Sonata in B minör*. New York: Cambridge University Press.
- ROSEN, C. (1998). *The Romantic Generation*. Cambridge: Harvard University Press.
- SAFFLE, M. (2009). *Franz Liszt: A Research and Information Guide*. New York: Routledge.
- SCHMIDT, G. P. (1806). *Der Wanderer*. Schubertsong.uk.
<https://www.schubertsong.uk/text/der-wanderer-ich-komme-vom-gebirge-her/>
- SCHUBERT, F. (1816). *Der wanderer*. Imslp.org.
[https://imslp.org/wiki/Der_Wanderer%2C_D.489_\(Schubert%2C_Franz\)](https://imslp.org/wiki/Der_Wanderer%2C_D.489_(Schubert%2C_Franz))
- SENCOUR, E. P. (1909). *Obermann*. London: William Rider & Son.
- SONG, S. (2019). *Pictorial and Literary Evocations in the Programmatic Music of Liszt and Debussy*. [Doctor of Musical Arts, University of Kansas]

LAI, H. (2024). *At the piano with Carl Maria von Weber*. Interlude.hk.
<https://interlude.hk/at-the-piano-with-carl-maria-von-weber/>

LISZT, F. (1855). *Années de pèlerinage*. Imslp.org.
[https://imslp.org/wiki/Ann%C3%A9es_de_p%C3%A8lerinage_I,_S.160_\(Liszt,_Franz\)](https://imslp.org/wiki/Ann%C3%A9es_de_p%C3%A8lerinage_I,_S.160_(Liszt,_Franz))

LISZT F. (1842). *Album d'un voyageur*, Imslp.org.
[https://imslp.org/wiki/Album_d'un_voyageur%2C_S.156_\(Liszt%2C_Franz\)](https://imslp.org/wiki/Album_d'un_voyageur%2C_S.156_(Liszt%2C_Franz))

WEBER, C. M. (1822). *Piano sonata no.4*. Imslp.org.
[https://imslp.org/wiki/Piano_Sonata_No.4_in_E_minor%2C_Op.70_\(Weber%2C_Carl_Maria_von\)](https://imslp.org/wiki/Piano_Sonata_No.4_in_E_minor%2C_Op.70_(Weber%2C_Carl_Maria_von))

Yıl/Year: 5, Sayı/Issue: 13, Aralık/December 2024, s. 153-170.

Yayın Geliş Tarihi / Article Arrival Date

Yayımlanma Tarihi / The Publication Date

Yayın Geliş Tarihi: 12-10-2024

Yayımlanma Tarihi: 31-12-2024

ISSN: 2757-6000

POSTMODERN DÖNEMDE ÖZNEİNİN TÜKETİM ARZUSU ve TÜKETİM KÜLTÜRÜNDE KİMLİK OLUŞUMUNUN ARKEOLOJİSİ

Doç. Dr. Doğan AKBULUT

İnönü Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü

dogan.akbulut@inonu.edu.tr, ORCID: 0000-0001-9310-720X

ÖZET

Günümüz Post modern olarak ya da farklı kavramlarla tanımlanan (*Post modern, Neo-Liberalizm, Küreselleşme, Enformasyon Toplumu, Post-Fordist Toplum, Post-modern toplum*) günümüzde kimlik sabit olmayan değişken ya da akışkan çoklu bir özelliğe sahiptir. Özellikle de kimlik sorunu önemli bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır. Tüketim kültürü ya da tüketim toplumu olarak da adlandırdığımız bugün, kimliğin tanımı oldukça karmaşık gibi görünüyor. Modernizm'in evrenselci ve tekçi değerlerine karşı, bir kurtuluş olarak önerilen çok parçalı ve çok odaklı post modern kültür ideolojisi ya da küreselleşme siyasetinin üzerinde durduğu en önemli olgu kimliktir.

Bu yenedünya düzeni ya da farklı isimlerle adlandırabileceğimiz bu durumda biz kimiz sorusu önemli bir hale gelmiştir. Biz gerçekten kimiz? Bir yanımızla yerele bağımlı bir yanda küresel kültüre endeksli, çoklu kültürlere sahip melez bir kimliğe sahip bireyler miyiz? Bütünüyle küresel tüketim siyasetinin araçları haline gelmiş metalar durumunda mıyız? Çünkü tüketim kültürü içinde kimliklerimiz tüketebildiğimiz nesnelere ilişkilendirilir hale gelmiştir. Descartes'in "Düşünüyorum öyleyse varım" sözü bugün geçerliliğini yitirmiş, "tüketiyorum öyleyse varım" söylemi geçerli hale gelmiştir. Tüketebildiğimiz ölçüde özgür, tüketebildiğimiz kadar kimlikliyiz artık. Tüketime özendirilmiş bireylerin yeni mabetleri haline gelmiş devasa alışveriş merkezleri bireyin kutsanmasına, günahlarından arınmasına yardımcı olan geçmişin katedrallerinin yerini almıştır.

Böylesi bir dünyada bireyin kendini ait hissedeceği evren içerisinde konumlanacağı ve kimliğini tanımlamak oldukça çetrefilli bir hal almaktadır. Kimlik sorunu ya da nereye ait olduğu sorusu büyük bir problem haline gelmiştir. Kimlikler tüketime endeksli olduğunda, sınıflar arası eşitsizlik ve kültürel çatışmalar sorun haline gelmiştir.

Bir sınıfın mutluğu, ötekinin yoksunluğu ile ilişkilendirildiğinde, tüketim kültürüne adapte olamamış birey için, tüketim kültürüne ya da metaa ya ulaşmada farklı yöntemlere başvurmasına neden olmaktadır. Bu yoksun kitleler aynı zamanda toplumun geneli için bir tehdit haline gelmektedir.

Anahtar Kelimeler: Tüketim Kültürü, Kimlik, Tüketim Arzusu, Reklam

THE SUBJECT'S DESIRE FOR CONSUMPTION IN THE POSTMODERN PERIOD AND THE ARCHAEOLOGY OF IDENTITY FORMATION IN CONSUMPTION CULTURE

ABSTRACT

Today, as Postmodern or defined by different concepts (Postmodern, Neo-Liberalism, Globalization, Information Society, Post-Fordist Society, Post-modernism), identity has a variable or fluid multi-feature that is not fixed. Especially in Postmodern society, the problem of identity emerges as an important phenomenon. Especially in consumer culture or the formation of identity in consumer society is a much-discussed issue. The postmodern cultural ideology, which was proposed as a salvation against the universalist values of modernism, has actually realized these utopias. Or are we individuals who have fallen victim to the consumption ideology of global capital in today's world, which we can also call the new world order? How can our identities be defined within the multiple cultures offered to us?

In this new world order or in this situation that we can call with different names, the question of who we are has become important. Who are we really? Are we individuals with a hybrid identity with multiple cultures, dependent on the local on one side and indexed to the global culture on the other? Are we in the position of commodities that have become tools of the global consumption policy in their entirety? Because today our identities have become related to the objects we can consume. The greatest discourse of the past modern world, Descartes' "I think, therefore I am", seems to have lost its validity in today's world. Instead, the discourse "I consume, therefore I am" has become valid today. We are free to the extent we can consume, and we have identities to the extent we can consume. Huge shopping malls, which have become the new temples of individuals who are encouraged to consume, have become the cathedrals of the past that help the individual to be sanctified and purified from their sins.

In such a world, the individual's identity problem or the question of defining, naming and where he belongs has become a big problem. When identities are indexed to consumption, inequality and cultural conflicts between classes become problems. When this inequality is associated with the happiness of one class and the deprivation of the other, it causes the individual who has not adapted to the consumer culture to resort to different methods in reaching the consumer culture or the commodity. These deprived masses also become a threat to the society in general.

Keywords: Consumption Culture, Identity, Consumption Desire, Advertisement

GİRİŞ

"Üçüncü Dünya her zaman birincinin rahatı için var olmuştur"- Naomi Klein

Bu makalenin temel savı postmodern kültürde tüketici kimliklerin oluşumunda, Post modern siyasetin günlük yaşamlarımızın üzerindeki olumsuzlukları üzerine eleştiridir. Descartes'in pozitivist önermesi "Düşünüyorum, öyleyse varım" yerine "Tüketiyorum öyleyse varım" sloganı bugünün dünyasının düşüncesinin geçerli cümlesi gibi görünüyor. Modernizmin egemen dünyasının merkezci değerlerinin yadsınması anlamına gelen post modern dünya, Erzen'e (1991: 11) göre bu üçüncü birinci dünya olarak adlandırılan modernizmin sorgulanması vurgular, ancak üçüncü dünya olarak düşünülen günümüz içinde birinci dünyanın değerlerine içinde barındırır. Bu açıdan post modernizm, modernizme eklenmiş bir dünyadır. Postmodernizm özellikle modernizmle bir hesaplaşma gibi görünse de, hem Moderniz mi hem de Modernizmin değerlerini içinde barındıran merkeziz çoklu bir kültürel özelliğe sahiptir.

Postmodernizm, post-kapitalizm, post-kolonyalizm, Neoliberalizm, Geç Kapitalizm, Küreselleşme, Sanayi Sonrası Toplum, Enformatik Toplum gibi kavramlarla tanımlanan bir dönemde bulunuyoruz. Bunlar günümüz bireyinin bugün maruz kaldığı dünyayı tanımlayan kavramlardır. Daha çok post modern kültür ya da Neo-liberalizmin olarak kullanılan bu dönemin söylemleri, Tüketim kültürü üzerine oluşturulmuş bir ideolojisi temeline dayanmaktadır. Modernizmin büyük anlatılarının sona erdiği düşüncesi temeline dayanan ve modernizm sonrası olarak tanımlayacağımız Postmodernizm modernizmin ideolojisine saldırı ve inkarı gibi görünürken, kendisi bir ideolojisi haline gelmiştir. Postmodernizm Larrain'ın (1995) da tanımladığı gibi modernizmin ideoloji karşıtlığına kendini konumlandırırken, kendisi tüketim kültürü olarak adlandırabileceğimiz Neokapitalist dönem için uygun ideolojisi olmuştur. Aşkaroğlu'da (2015) benzer bir yaklaşımı savunurken bir adım öteye giderek Postmodern dönemi, farklı kültürlerin ve birçok dünya görüşünün, sembollerin, normların da içinde bulunduğu bir ortam sunarak insanların seçme özgürlüğü sanısı yaratan, özgürlüğünü artırdığını ve bu durumun korkunç derecede çeşitlilik arz eden bir süpermarkete benzer olduğunu ifade eder. Bu süper marketlerde her türlü kültürel tüketim nesnelere özgürce seçimlerde bulunabilirsiniz. Bu yeni tüketim arenası içerisinde bireyin seçimlerini belirleyen etkenler, günümüzde içinde yaşadığımız iletişim teknolojileri ve internetin etkisi ve sosyal medya önemli bir unsur olarak görülür. Post modern tüketim kültürü bireyin seçim özgürlüğünü genişletmiş gibi görünse de, özgürlükleri tüketimle endeksli günün bireyinin kanıksadığı sahte bir dünya gibidir.

1960'lar dan beri gelişen iletişim teknolojilerinin hızlı değişimi bugün internet sayesinde yaşamımızın her anını kuşatmış durumdadır. Küresel dönemde özellikle internetin hayatımıza girmesiyle iletişim ağları oldukça genişlemiş, kültürler arası mesafe kısalmış ve insan yaşamının her anına nüfuz eder hale gelmiştir. Küreselleşmenin en etkin iletişim aracı haline gelen medya, bugün Pazar ekonomisini siyaseti doğrultusunda her türlü propagandaya ve karışıklığa hizmet eder hale gelmiştir. Medyanın genişleyen iletişim alanıyla birlikte bireyin seçimlerinde önemli bir güdülemeye neden olmaktadır. Medyanın aldatıcı yöntemleri Inlich'in (2000) de yorumladığı gibi medya Programlanmış metinlerin editör ve spikerlerinin yaptığı etkiler, günlük dildeki kelimeleri paketlenmiş mesajlar için gerekli olan temel taşlarına dönüştürmektedir.

Ekonominin küreselleşmesi, iletişim teknolojilerinin yaygınlaşması ulusal kültürleri aşan, kültürler arası zaman ve mesafenin kısılmasıyla "Global Village" (küresel köy) olarak tanımlanan bir döneme girmiş bulunuyoruz. Medya iletişim ağlarıyla yerel ve ulusal kimliklerimizi, Kültürel mühendislik sayesinde başka kültürlerle maruz bırakarak çeşitlendirmektedir. Post modern kültür ideolojisi ithal edilmiş kültürler sayesinde kimliklerimizi melez, mutasyona uğramış müdahaleye açık, esnek ve çoklu kimliklere sahip eklektik hale getiriyor. "Artık toplum üyelerini tek bir homojen kültüre ait olarak, buna karşılık gelen tek bir belirgin ve tutarlı kimliğe sahip olarak düşünemeyiz. Ekonominin ve sembollerin ulus ötekileştirilmesi, kimlikleri meşrulaştırmanın bu

biçiminin gerçeğe benzerliğini aşındırmıştır" (Canclini, 2001, s.138). Postmodern kültürel evrende bireylerin kendilerini tanımlama biçimleri, yalnızca yerel kültürel değerlerle tanımlanamaz durumdadır. Küreselleşme döneminin iletişim teknolojileri sayesinde coğrafi sınırlar ortadan kalmış durumdadır. Sınırların ortadan kalkması sayesinde bireyler farklı kültürlerle etkileşimde bulunmakta ve homojen kültür değişime uğrayarak heterojen bir yapıya dönüşerek melez kimliklere sahip olmaktadır. Bu bir anlamda kimlik problemini de beraberinde getirmektedir. Geleneksel 'ben' kavramı daha esnek bir duruma gelmekte ve yerini yeni kimlik tanımlamalarına bırakmaktadır. Bireysel, özgürce seçim yapacağımız ütopyası ile bireye, küreselleşmenin ideolojisi olan tüketime alıştırılmış kimlikler dayatılıyor.

Sanal sahte bir dünyada yaşıyoruz, yeni medyanın olanakları sayesinde zaman, mesafe ortadan kalktığı, aynı ev içinde bile bazen sosyal medya araçlarıyla iletişim kurduğumuz bir dünya yaşıyoruz. Sürekli olarak yenilemek zorunda kaldığımız yeni kimliklerimiz "Fastfood" kültürüne özenir gibi çabuk tüketilen bir hale geliyor. Öte yandan bu tüketim çağında maruz kaldığımız öteki kültürlerle uyumlu olmak zorunda lığı sayesinde melez, Pastiş kimliklerle yaşamak zorunda kalıyoruz. Lyotard'a (1994) bunu şöyle tanımlamaktadır, Küresel sermayenin gücünün inkâr edilemez yükselişte olduğu bir dünyada, post modern çözümler, modern karşıtı çözümlere göre daha uyumludur. Ona göre, küresel kültür eklettizm temeli üzerine yapılandırılır. Çağdaş kültür eklettizm üzerine kuruludur; farklı kültürlerle maruz kalmış bireyler bu kültürel öğeleri bir arada kullanma eğilime girerler. Birey bir kişi reggae dinleyip western filmi izleyebilir, öğle yemeğinde McDonald's tercih edip akşam yerel mutfaklara yönelebilir veya farklı şehirlerde modern ve geleneksel öğeleri harmanlayan bir yaşam tarzı benimseyebilir.

"Kapitalist ekonominin ve sınai üretimin başlangıcında, modem toplumun tarihöncesinde, üretime gereksinimler yön vermiyordu. Girişimciler piyasayı tanı-mıyorlar, tüketicileri yok sayıyorlardı. Alıcıyı bekleyerek, tüketicinin geleceğini umarak mallarını piyasaya sürüyor, rasgele üretiyorlardı" (Lefebvre, 2007: 187). Bugün üretimciler toplumu ve piyasayı daha iyi analiz ederek tüketim toplumunun arzularını tatmine yönelerek, özellikle de bireyin tüketim arzularını dikkate alarak üretimlerini sürdürmektedirler. Eski Pazar ekonomisini müşteri bekleyen tarzı bugün müşterinin tüketim arzusunu oluşturmak üzerine kurulmuştur. Tüketimin ihtiyaçtan isteğe evrilmesi bu paradoksu beslemektedir. Bu paradoksun baş mimarı şüphesiz kapitalizm ve onun öncü kuvveti tüketim kültürü ideolojisidir. Ancak tüketim kültürünün bunu tek başına bu işlevi yerine getirmesi olası değildir. Tüketim kültürünün yanı sıra popüler kültür ve en büyük destekçisi medya bu yönde olağan üstü bir rol oynamaktadır. Hatipler'e (2017) göre Tüketim kültürü, bireyleri birer tüketici yaparken büyük kitleleri de tüketim toplumu haline dönüştürmektedir. Öte yandan tüketim kültürünün ayakta kalması tüketicilerin sürekli olarak uyarılmasını gerektirir. Kahraman'a (2002: 211) göre bunun yolu "Tüketim" alışkanlığını ve edimini ayakta tutabilmek için piyasa ve sektör sürekli olarak yeni mal ve seçenek üretmek zorundadır. Bu, üretilmiş malın ve kazanılmış

alışkanlığın hızla değiştirilmesi demektir. Sistemin ayakta kalabilmesi bir anlamda sistemin kendisini sürekli olarak yenilemesine ve buna giden yolda yıkmasına bağlıdır".

Ütopaların sonu yenedünya düzeninde Post Modern Öznenin Tüketim Arzusu

"Öğle öncesi aydınlığında bir fener yakan, Pazar yerinde koşarken durmadan "Tanrıyı arıyorum! Tanrıyı arıyorum!" diye bağırarak kaçık adamı duymadınız mı? Oradakilerin çoğu tanrıya inanmayanlar olduğu için onun böyle davranması büyük bir kahkahanın patlamasına yol açtı, onu kıskırttı. "Ne, yolunu mu şaşırması?" diye sordu biri. Bir başkası "Çocuk gibi yolunu mu kaybetmiş" dedi. "Yoksa saklanıyor mu?", "Bizden korkuyor mu?", "Yolculuğa mı çıkmış?", "Yoksa göçmüş mü?" Onlar birbirlerine böyle bağırarak güldüler. Kaçık adam onların arasına sıçrayıp bakışlarıyla onları delip geçerek "Tanrı nerede?" diye sorar, "şunu da söyleyeceğim, onu biz öldürdük –sizlerle ben! Onun katiliyiz hepimiz. Ama bunu nasıl yaptık? Tanrı da çürüdü. Tanrı öldü! Tanrı ölü! Onu öldüren de biziz!" (Nietzsche, 130).

Modernizmin büyük ütopalarının sonunu işaret eden "Yeni Dünya düzeni", "Neo-Liberalizm", "Küreselleşme", "Enformasyon Toplumu", "Post-Fordist Toplum". Post-modernizm vb. kavramlarla tarif edilen bu dönem, bugün bile hala tartışılan bir konu olmasının yanı sıra etkilerinin hala anlaşılamadığı ve gelecekte nasıl bir süreç geçireceği muallaktır. Bazı düşünürlere göre bu dönem postmodern kapitalist ekonominin yeni siyasal söylemidir. Günümüz ekonomik sistemi tanımlamak için kullanılan kavram ise Neoliberalizmdir. Hall'a (2012: 8) göre, Neoliberalizm "özgür, sahiplenici birey" temeline dayanır ve devlet tiran ve baskıcı olarak gösterilir. Özellikle refah devleti özgürlüğün baş düşmanıdır" Bu anlamda devlet sermayeye müdahale etmemeli hatta bürokratik anlamda engelleri aşmasına yardımcı olmalıdır. Çünkü devlet, Tanrının insana verdiği servet edinme hakkına müdahale etmemelidir.

Nietzsche'nin Tanrının ölümünü ilan ettiği bir dünyada, öznenin de varlığını koruması mümkün görünmüyor. Kimliğini kaybetmiş, çoklu kimlikler içinde kimliksiz tanrısız dünya da tek başına çokluğun içinde yalnız bir bireydir. Postmodernizmin kendisi ateist bir düşünceye sahiptir. Tüzer'e (2015) göre postmodernizm bu düşüncesini Nietzsche'den esinlenmiştir. Oda farklılıkların ve özgürlüklerin yeşertilmesi adına, tıpkı Nietzsche gibi, bilime de dine de mesafeli durmuştur. Yine Tüzer'e (2015) göre "post modernist düşüncenin, aşkın bir varlığa sahip olan ve insana, topluma, dünyaya ve tarihe biçim veren bir Tanrıya artık tahammülü yoktur. Tam da bu nedenle, post modernizm, sahici bir ateizmdir". Postmodernizmin tanrısı metadır. Tanrı gerçekten ölmüş değildir, fakat tüketim endüstrisinde Tanrı kenara çekilmiş insana kayıtsızlık içindedir. Bu yenedünya düzeninde Tanrı'nın da yapabileceği bir şey kalmamış görünüyor. Nietzsche'nin tanımıyla "Tanrı öldüyse, bir zamanlar onun yerine geçmeyi düşleyen İnsanın da bir ayağı çukurda demektir" (Eagleton, 2014: 168). Tanrı yoksa yapacak bir şeyde kalmamıştır. Birey artık sermayenin postmodern tüketim kültürünün vicdanına kalmıştır. İnsanda bu anlamda tanrıya olan inancı şüpheye girmiş görünüyor ya da Tanrının kendisini unuttuğunu düşünüyor. Birey artık yalnızca tanrıya değil her türlü inanca şüpheyle bakan tamamen kendisini kapitalist kültürün ellerine bırakır görünüyor.

Gilbert Sinoue (2008) "Tanrı'nın Sessizliği" adlı eserinde tanrının insanı unuttuğundan bahsediyor ve tanrıyı suçlu olarak görüyor. Ona göre Tanrı insanı bu karmaşık dünyada kendi yarattığının düştüğü duruma kayıtsız kalmış ve onu yalnız bırakmıştır. "Aramızda bazılarının yalnızca onun adı üzerine yemin ettiğini, ama kimilerinin de buna hiçbir zaman inanmadığını biliyorum. Ben ise, artık bilmiyorum. Biz yalnızız... Çok yalnız". Ona göre, bu yalnızlık insanlığın kaderi haline gelmiştir ve Tanrının varlığı ya da yokluğunun bir anlamı da kalmamıştır. Tanrısal güvenceden yoksun kalmış bireyin gidecek yeri de yakın gelecekte pek mümkün görünmüyor gibi. Zerzan'ın (2004) da ifade ettiği gibi post modern dünyada çaresiz ve anlamsızlıklar içinde kendi doğamızın enkazı ile karşı karşıyayız. Umutsuz ve çaresizlik, bireyde içi doldurulamayacak büyük boşluklar yaratmıştır. Nietzsche'nin de "Tanrı'nın ölümü" düşüncesinin oluşturduğu bu boşlukta bireyin kendisini tanımlayabileceği yeni anlatılara muhtaçtır. Artık Tanrı iradesinin geçerliliğini yitirdiği bir evrende Tanrısız yaşamak zorunda bırakılmış görünüyoruz. Her şeyin metaa ya indirildiği bu küresel evrende savunmasız bireyin yapacağı bir şeyde kalmamıştır artık.

Buck-Mors'a (2004: 27) göre; "Yeni anlatılar hala kargaşa içindeydi, ama eski anlatılarda inandırıcılıklarını yitirmişti". Şimdi ne olacaktı? Birey bu boşlukta kalmanın huzursuzluğu içinde kendine yeni Tanrı'lar ya da onun yerine geçebilecek, boşlukta kalmanın korkularını giderebilecek, onu bu çaresizlik ve boşluktan çıkarabilecek, farklı arayışlara yönelecektir. Tanrının yokluğu kavramı sadece inanç olarak ele alınmamalıdır. Tanrının dünyası da birey kendini daha huzurlu ve güvende hissediyordu. Bugün birey güvensiz ve yoksunluk içindedir. Bu noktada postmodern düşünce ya da küresel siyaset bireyin bu yoksunluğunu gidereceği inancını dikte ederek ona mutlu olabileceği seçenekler sunar, bu seçeneklerin en başında ise kendi tüketim kültür ideolojisinin tüketim kültürünü sunarak onu kendine bağımlı bireyler olmasını ister. Sunduğu farklılıklar ve özgürlük söylemleriyle bireyin tanrı ihtiyacını deforme eder. Tanrıdan koparılmış birey postmodern düşüncenin içinde kendini bir ateist olarak ifade etmesi için bir zemin sağlar. Postmodern söylemler yoluyla bireyi kendine köle özneler haline getirir.

Bu kölelik sadece küresel siyasetin istemiyle oluşan bir şey değildir. Bireyinde bu köleliğe razı olması sermaye için önemlidir. Bunun için öznenin özgür olduğu seçimlerinin kendi tercihi olduğu söylemiyle birey ikna edilmelidir. Aksi takdirde birey bu sunulana karşı bir direnç oluşturabilir, sistemin dışında kalabilir ki bu istenen bir şey değildir. Çünkü "Özne-birey özerk ve özgür iradeye sahip bir varlık olduğuna, eylemlerinin de egemen istemesinden kaynaklandığına inanır. Azat olmayı yeterince istemişse, köle olması mümkün değildir, dolayısıyla eğer köleyse, bunun sebebi iradesinin olmayışıdır-bu da köleliğin gönüllü olduğunu kanıtlar" (London, 2013: 33). Küresel siyaset sunduğu olanaklarla bireyi kendi istemiyle, tüketim arzusunu karşılamak adına gönüllü olarak sisteme dâhil olmaya ve köleliğe gönüllü razı gelir. Hem içsel hem dışsal olarak baskılar sayesinde kabullendiği bu yeni durumundan rahatsızlıkta hissetmez, tüketebildiği sürece köle olarak kalmaya razıdır. Artık birey küresel sermaye için

evcilleştirilmiştir. Geriye sadece onu belli aralıklarla yemlemek gerekmektedir, bunu yapmak bu küresel sermaye denetiminde olan bireyi medya aygıtlarıyla köleliğe arzulu birey haline getirmek çocuk oyuncağıdır. Bu medya sayesinde kolay iştir.

Savran (2004) iktidarın ya da günümüz dünyasının gerçek iktidarı sermayenin bireyin istemli köleliğini baskı ya da zorlama olmadan yaptığını ifade eder, Bunları bilgiye dayalı söylemler ve pratikler sayesinde bireyin kimliğini hem dıştan hem de içten kuşatarak yaptığını iddia eder. Toplumsal kurumlar ve medya gibi bilgi alanları bireylerin tüketim arzularını körükleyerek onu kendine bağımlı hale getirir. Bu sayede onların düşünme biçimlerini kontrol altında tutarak bağımlı özne haline getirir.

Zaten postmodern siyaset öznenin fazla bir şeyde beklemez çünkü birey yeni enformatik yöntemlerle hazır hale kolayca getirilebilir durumdadır. Bu nedenle birey zaten üzerine düşeni yapar. Baudrillard'a (2017) göre, bireye hem, tüketim düzeyinin toplumsal saygınlığın doğru ölçütü olduğunu söyleyip hem de daha fazlasını beklemek çok da doğru olmaz, birey zaten isteneni yapmıştır bunun yanı sıra ondan başka bir toplumsal sorumluluğu üstlenmesi istenemez, çünkü bireysel tüketim gayretinde bu toplumsal sorumluluğu zaten fazlasıyla üstlenmiştir. Adorno'ya göre (2009), herkes kendiliğinden, önceden birtakım göstergelere göre belirlenmiş şimdi düzeyine uygun davranışlar içinde bulunmaları ve kendisi için üretilmiş kitlesel üretim kategorilerinden kendine denk düşenine yönelmelidir.

Kendisine sunulan çoklu alternatifler içerisinde birey, tüketim kültürü sayesinde her renge girebilen, Pastiş kişilik, elinin altında hangi kaynak varsa ondan devamlı kimlik parçalarını ödünç alan ve bu parçaları belli bir durumda kendi amacına uygun olarak kullanan toplumsal bir bukalemuna dönüşür. Deluze ve Guattari'nin de (2014: 33) belirttiği gibi "Sabit kimliği olmayan tuhaf bir öznedir, organsız beden dolanıp durur, her zaman arzulama makinelerinin kenarında kalır, kendi payına düşen ürünle tanımlanır, her yerde bir oluş ya da bedenleşme biçiminde bir ödül kazanır, tükettiği durumlardan doğar ve her durumla yeniden doğar". Öte yandan Horkheimer (1998) bu grubu yerleşik toplumsal olana hizmet etmeyen yalnızca tüketim ekonomisinin çıkarlarına yönelmiş bireyler olarak görür. Çünkü bu gruplar toplumsal sorunlara karşı duyarsız ve istemsizdir. Onlar için önemli olan tüketim içerisinde ne kadar kaldıkları daha önemli bir haldedir. Dolayısıyla bireye zaten tüketim sistemi içinde kalarak varlığını sürdürebileceği düşüncesi çoktan empoze edilmiş durumdadır.

"Piyasa onları çoktan tüketiciler olarak seçmiş ve albenili mallarına gözlerini kapama özgürlüklerini ellerinden almıştır; ancak tüketici pazaryerini her ziyaret ettiğinde, hükmedenin kendisi -hatta sadece kendisi- olduğunu hissetmesi için her türlü neden vardır. Yargılayan da, eleştiren de, seçen de kendisidir" (Bauman, 2010: 88). Tüketicilerin toplumunda, hepimiz metaları tüketen kişilerizdir. Hepimiz meta olduğumuzdan, kendimiz için talep yaratmaya mecburuzdur. Tüketme kapasitelerini artırmak için, tüketicilere hiçbir zaman soluklanma fırsatı tanınmamalıdır. Onların dur

durak bilmeksizin uyarmak ve teyakkuz halinde tutulmaları, daima yeni ayartmalara maruz bırakılmaları ve böylelikle asla yatışmayan bir heyecanlılık halinde ve sürekli bir kuşku ve memnuniyetsizlik durumunda kalmaları sağlanır. Dikkatlerini başka yöne çeken yemlerin, bir yandan da bu memnuniyetsizlikten kurtulma yolu vaat ederken, kuşkuyu da onaylaması gerekir. Bauman'ın (2010) "Her şeyi gördüğünü mü sandın? Daha hiçbir şey görmedin!" söylemi gibi sloganlarla tüketici sürekli merak içinde bırakılmalı ve heyecanla yeni tüketim nesnelere arzular durumunda bırakılmalıdır. Çünkü arzulanan nesneye karşı isteksizlik oluşması tüketim kültürü için hiç de hoş karşılanmayacak bir durumdur. Lefebvre, Tüketim arzusunu bir boşluk olarak değerlendirir, ona göre bu boşluk tüketim arzusunun karşılanmasıyla verdiği bir rahatsızlığın duyumsanmasıdır. Bu boşluk tüketim kültürüyle doldurulup kapatılabilir ve tüketicide doygunluk hissi yaratılır. Bu doygunluk "tatmin elde edilir edilmez, tüketici doygunluğa yol açan aynı düzeneklerce tahrik edilir. Yeniden verimli hale gelmesi için gereksinim, öncekinden biraz farklı bir biçimde yeniden uyarılır" (Lefebvre, 2007: 107). Bu sayede birey sürekli arzulu ve istekli tutulur.

Bauman, kimliği tüketim nesnelere benzetir. Kimliklerde hızla tüketilen nesnelere gibidir "ama sadece tüketilmek ve böylece yok olmak şartıyla. Satışa çıkarılan tüketim malları örneğinde olduğu gibi, bir kimliğin tüketimi, yeni ve geliştirilmiş diğer kimliklere duyulan arzuyu söndürmemelidir -söndürmemek zorunda- ve onları özümseme yeteneğini köreltmemelidir" (1999: 47). Tüketici birey, tüketimini arzuladığı nesneye gerçekten ihtiyacı olduğu için tüketmez. Başka bir deyimle o ürünün ihtiyaçtan çok ürünün içerdiği değere göre satın alır. İyi yaşam kavramının genişlemesi tüketicinin, daha fazla tüketim ihtiyacına yol açmıştır. Bu bağlamda tüketim endüstrisi bireye her gün yeni nesnelere sunarak tüketim arzusunu canlı kalmasını sağlar.

Tüketim arzusu sürekli bir şey edinme dürtüsü ile kazanılan nesnelere, bireyi içsel olarak tatmin olmaktan ziyade ötekine karşı gösterge, yoksunluk karşıtı ispatın sembolü, öte yandan da kimliğimize eklediğimiz ve bizi tanımlayan mutluluk nesnelere dönüşüyor. Tüketim kültürü bireyi arzulayarak aldığı metalara bağımlı kalmalarını ya da onlara sonsuz sadakatle bağlı olmasını arzulamaz. Bu durum sermayenin istediği bir şey değildir çünkü bireyin meta ya bağımlı olması veya tatmin olması sistemin çıkarına olan bir şey değildir. Onun meta ya sadakatinin kalıcılığı, tüketim arzusunu olumsuz yönde etkileyebilir, birey sisteme daha az uyumlu hale gelir. Onlar zaten tüketim nesnelere, önemli olan nesneye bağımlılık değil tüketime bağımlı olmaktır. Bu nedenle nesneye sonsuz sadakat ve hürmet gerekli bir davranış değildir. Bauman'ın (2010) ifadesiyle, "tüketici yaşam, elde etmek ve sahip olmakla alakalı değildir. Hatta önceki gün elde edilen şeyden kurtulmak ve bir gün sonra bundan dolayı gurur içinde gösteriş yapmak bile değildir. Tüketici yaşam ilk ve en önemli vechede, hareket halinde olmakla ilgilidir".

Miller'e (2011) göre, tüketim ürünlerini iki kategoride toplamak mümkündür. Bunlar çekiciliği ya da başkasına sahip olduğumuzu göstermek ve statü kazanmak için kullanılan ürünler ya da ötekilerin bilgisi dâhilinde olmayan yalnızca haz duyulara hitap

eden şeklinde tanımlana bilir. Bazı tüketim araştırmacıları, tüketicilerin ürün tercihleri aracılığıyla "arzuladıkları kimliklerle iletişim" kurmaya çaba sarf ettiklerini fark ettiler, özellikle ürünün "kimlik belirginliği" yani özelliklerin sinyalinin iletme gücü yüksek olduğu zaman. Bu bakış açısı, tüketicilerin kişisel ve kolektif kimliklerini ürün tercihleri aracılığıyla yaratıp sergiledikleri sosyal, kültürel, sembolik, estetik ve ritüel leşmiş yolları vurgulayan "tüketim kültürü teorisinin" temel dayanağıdır (Miller, 2011: 203).

Postmodernizmin tüketim endüstrisi, içerikten çok stil ve imaja önem vermektedir. Günümüz toplumunda tüketim birazda başkasına nasıl göründüğümüz ya da nasıl görünmek istediğimizle ilişkili gösterimdir. Bu başkasına göre tüketim ait olmak istediği sınıfa dâhil olma isteminin bir sonucudur. Ancak ötekine göre hareket etme düşüncesi kimliğin oluşmasında özgünlüğün kaybı ile eş anlamlı hale gelebilir. Guy Debord (2010: 36) bunu "Gösteri Toplumu" olarak adlandırır ona göre, gösteri bir imajlar toplamı değil, kişiler arasında var olan ve imajların dolanımından geçen bir toplumsal ilişkidir".

En moda olanı giyinmek en pahalı olana sahip olmak küreleşmenin bireye sunduğu temel ideolojilerin başında gelir. Bu anlamda "piyasa kişisel tercihlerimizin kamusal göstergelerini oluşturarak isteklerimize bir ayna tutuyor" (Miller, 2011: 27). Tüketebildiğin kadar statü kazanırsın algısı yanıltıcıda olsa, çağımızın en büyük söylemi haline gelmiştir. Bu anlamda bizler sadece moda kurbanları değiliz, kişinin kendisini bu modaya dâhil etme ve sergilemeye arzusu aktif olarak istenile de bir şeydir. Piyasanın dışında varlıklarını sürdürmesi imkânsız arzu nesnelere dönüştürülmüş bu birey, Sisteme uyum sağlamada gönüllüdür zaten. Gerçek dünyanın basit imajlarla tasarlandığı günümüzde bireyde basit bir tüketim nesnesinden başka bir şey değildir. Debord (2010) bunu bize gerçekmiş gibi sunulan, aslında gerçek olmayan gösteri olduğunu söyler. Debord'un tanımladığı gibi günümüzde hemen her şey bir gösteri dünyasının parçaları gibi duruyor. Sanalla gerçek birbirinin yerini almış gösteri dünyasının içinde yaşıyor gibiyiz.

Küresel Sermayenin Tüketim Tapınakları

Geleneksel tüketim alışkanlıklarının değişmesi, özellikle metropollerde kentin yapısını da değiştirmektedir. Geleneksel kent mimarisinde alışveriş merkezleri kentin tüm alanlarına yayılmışken, bugün alışveriş merkezleri bunu tek başına kendi bünyesinde bulunduran devasa şehirler gibidir. Neoliberal ekonomini siyaset anlayışı sayesinde toplumun giderek "tüketim endeksli" olarak dönüşmesi sonucu, bireylerin alışveriş ihtiyaçlarını karşılama eğilimlerini de büyük oranda değiştirmiştir. Özellikle kent merkezlerinde oluşan büyük alışveriş merkezleri yalnızca tüketimin yapıldığı merkezler değil, aynı zamanda boş zamanların değerlendirildiği, Flaneur'ların amaçsızca aylak aylak dolaştığı büyük yapılardır. Bütünüyle tüketim toplumunu hedefleyen ve onlar için cazibe merkezleri haline gelen bu yapılar içinde bireyin tüm ihtiyaçlarını karşılayabileceği özellikte tasarlanmıştır.

Neoliberal siyasetin ve tüketim ekonomisinin uygulandığı bu alanlar günümüzde geçmişin büyük ihtişamlı "ortaçağ" katedrallerinin yerini alan tüketim merkezleridir. Oldukça gösterişli, albenisi yüksek mimari özelliklerle yapılmış bu yeni tür mabetler, bir zamanlar insanları kurtuluşa ermek için gittiği ve Tanrıya karşı sorumluluğunu yerine getirdiği büyük ortaçağ katedrallerini andırır. Tüketimi özendiren imajlarla ve çok uluslu zincir markalarla donatılmış bu mekânlarda birey kendisine sunulan metalar dünyasında, hipnoz edilmişçesine tüketim metalarına zorlanır. Bireyin satın aldığı tüketim nesnesine gerçekten ihtiyacı olup olmadığı ise tartışılır bir konudur. Onun ihtiyacı sadece tüketmek ve tükettiği ölçüde de kimliğine eklemeler yapmak olarak düşünülebilir.

Baudrillard'ın "Drugstore" olarak adlandırdığı bu mekanlar, Ona göre; Drugstorlar "Bolluğun ve hesaplamanın sentezidir. Drugstore (ya da yeni alışveriş merkezleri) tüketim etkinliklerinin sentezini gerçekleştirir; alışveriş, nesnelere flört, aylak gezinti ve bunları birleştirme olanakları bu etkinliklerde önemli bir yer tutar" (Baudrillard, 2017: 18). Bayhan (2011) ise Baudrillard'ın tanımına ekleme yaparak onları ibadet mabetleri olarak tanımlar, ona göre, farklı dinlere mensup bireyler, nasıl ibadet için tapınaklarına giderlerse, tüketim toplumunun mabetleri olan AVM'ler metaforik olarak bu ibadetlerin görevini yapar gibidir. Bir farkla bu mabette bütün farklı inançlara sahip bir arada bulunur. Buradaki ortak inanç "tüetime endeksli bir inançtır. Bu mabetlerin başka bir özelliği ise Tanrısız olması ya da Tanrının yerini farklı değerler almasıdır. Tanrı yoktur. "Artık bir Tanrı yoksa bunun bir nedeni de kendini yerleştirebileceği hiçbir mahrem iç mekânın kalmamasıdır" (Eagleton, 2014). Tanrının yokluğunun önemi de kalmamıştır zaten. Tüetime kültürüne özendirilmiş zaten kişiler agnostiktir, Tanrı'nın varlığı ya da yokluğu onları ilgilendirmez.

Baudrillard, bu yeni alışveriş merkezlerini eski Romanın büyük panteonlarına benzetir. Bu alışveriş merkezlerinde sadece meta tüketilmez, aynı zamanda bu merkezler sosyalleşme alanları, kültür, kimlik gibi kavramların oluşumunda etki eder. Ona göre; Pandemonium'umuz (şeytanların toplandığı yer) olan Süper-Alışveriş-Merkezimizde tüketimin tüm tanrıları ya da iblisleri, yani aynı soyutlamayla yok edilmiş tüm etkinlikler, tüm işler, tüm çatışmalar ve tüm mevsimler buluşuyor" (Baudrillard, 2017: 22). Bu iblisler ya da tüketim kültürünün markalara indirgenmiş ürünleri bireyi baştan çıkarmak için sonsuz çeşitlilikte hünerlerini göstermek ister gibi bireye sunulur. Bugün tüketim kültürünün egemenliği altında bireyler bu gösteri tapınaklarında kendinden geçercesine gösteriye dâhil olarak, gösteri dünyasının imajları arasında mutlu ve huşu içindedir. Alışveriş yapmadan bile tüketim tapınağı olan alışveriş merkezlerini gezmek bir ritüele ve sosyalleşme mekânına dönüşmektedir. Bu mekânlar Baudrillard'a tüketim endüstrisinin yönetenlerin bireye sunduğu bu yeni alışkanlıklar geçmişin ilkel zihniyetinin yansıması gibidir. "Tüketimi yöneten büyümlü bir düşünce, günlük yaşamı yöneten mucizevi bir zihniyettir; bu, düşüncelerin mutlak-gücüne inanç üzerine kurulu bir şey olarak tanımladığımız ilkel bir zihniyettir". (Baudrillard, 2017: 22). Geçmişin ilkel büyücülerinin vadettiği gibi tüketim endüstrisi bu göstergelerle bireyin ruhuna mutluluk

vadi üfler. Ancak "Kültür endüstrisi durmadan vaat ettiği şeylerle tüketicisini durmadan aldatır. Fiyakalı olay örgüleriyle görüntülerin vaat ettiği haz, vadesi sürekli uzatılan bir senet gibi geciktirilir: bu gösteri, haince bir biçimde, hiçbir zaman yerine getirilmeyecek bir vaatten ibarettir" (Adorno, 2009: 72). Tek kural koşulsuz inancın varlığı, inanmış olmanın hazırlığıdır. Tüketim toplumu endüstrisi bunu da düşünmüştür. Reklamların hipnoz özelliği bu inanca hazırlamak için bütün donanımına yeterince sahiptir. Özellikle de içinde bulunduğumuz enformatik çağda.

Tüketim Toplumunda Reklam ve Tüketici psikolojisi

Her ne kadar bireylere seçme özgürlüğü verildiği iddia edilse de aslında, seçimlerini nasıl kullanacağına bireylerin kendileri karar vermezler. Yeşildağ'a göre tüketim kültüründe karar vericiler daha çok tüketicilerdir, görüntüde öyle olduğu sanılsa da, bireyin kararını yönlendiren reklamdır. "Üreticinin değil tüketicinin karar verici rolünde görüldüğü tüketim toplumunda, birden çok seçenek arasında tüketimi sağlayacak ve bireyleri satın almaya teşvik edecek olan olgu reklamdır" (Yeşildağ, 2019). Bireyin tüketiminde reklam önemli bir etkidir. Kişinin kararsızlığını gidermede ve tüketim duyularını güdülemede kullandığı yöntemlerle reklamcılık bu görevi çoktan oldukça başarılı biçimde yönetmeyi başarmıştır.

Reklamcılığın yöntemleri bugünün tüketim toplumundaki işlevi oldukça değişmiş görünmektedir. Baudrillard'ın (2017) tanımıyla bugün;

"reklam, nesnelerin kullanım değerini artırmak değil, yalnızca azaltmak, onları moda/değerine ve hızlı yenilenmeye tabi kılarak zaman/değerini azaltmak amacıyla harcanan bu hatırı sayılır bütçe mucizesini gerçekleştirir. Günümüzde reklamlar geleneksel reklamcılık anlayışı kullanmaktadır. Geçmişin ürünün tüketim değerine ve tanıtımına yönelik yapılan klasik reklamcılık anlayışı bugün, ürünün kullanım değerinden ziyade ürünün marka değerini ön plana çıkarmakta bireylerin yaşam kararlarını biçimlendiren kimliklerini oluşturan kodlar durumunda konumlandırılmaktadır. Marka üretmek ürün üretmenin ötesine geçmiş durumdadır. Ürüne yüklenen anlam kullanım değerinden öte imaj değerine indirgenmiştir. Artık ürünleri bize sunduğu imajlar için satın alıyoruz. "Meta üretimi şimdi kültürel bir olgu haline gelmiştir: Bir ürünü doğrudan kullanımı için olduğu kadar imajı için de satın almaktasınız... Reklam stratejistleri, satışları arttırmak için libidinal yatırımın gerekliliğinin bilincinde olan gerçek birer Freudcu-Marksisttirler. Dizgisellik de burada bir rol oynar" (Jameson, 2000).

Günlük yaşam reklamcılık tarafından emilerek yutulmuştur. Bir derinlikten yoksun, anlık ve ânında unutulma özelliğine sahip olan reklamlar, tüm özgün kültürel biçimlerle tüm özgün dil yetilerini yutmaktadırlar. "Geç kapitalist toplumlarda günlük yaşam reklamlarla doludur. Şehirde ortalama bir yolculuk, reklam panoları, mağaza vitrinleri, mağaza içi televizyon ve otobüslerin, trenlerin ve taksilerin içi ve dışı aracılığıyla reklamlarla karşılaşmayı içerir. Ve bir eğlence merkezine, sinemaya, kafeye veya bara girdiğimizde hiçbir rahatlama beklememeliyiz" (Hodkinson, 2017: 208). Reklamların kuşattığı bir evrende yaşamaktayız ve ondan kaçınmanız da mümkün görünmüyor. Dijitalleşen dünyada izimizi kaybetmek de neredeyse imkânsızdır. Artık her davranışımız, her beğenimiz, alışkanlıklarımız gözetlenir durumdadır. Hayatımız Jim

Carrey'nin başrolünü oynadığı ve yönetmenliğini Peter Weir'in yaptığı, distopik film örneği olan Truman Show'a benzemektedir.

"Kahramanın yaşadığı yer, kameraların devamlı onu takip ettiği uçsuz bucaksız bir stüdyo setine kurulmuştur (...) Çığırından Çıkmış Zaman ve Truman Şovdaki asıl deneyim, tüketime dayalı ileri kapitalist bir Kaliforniya cennetinin, tam da o hipergerçekliği içinde bir bakıma gerçek olmaması, tözsüz ve maddi ataletten yoksun olmasıdır" (Zizek, 2014: 19).

Truman Show günümüz tüketim kültürünün hayat tarzının bir örneğini yansıtır gibidir. Günümüzde, birey artık medyanın bütünüyle kontrol ettiği Baudrillard'ın hipergerçeklik olarak tanımladığı bir dünya da yaşamak zorunda olan bireyleriz.

Küresel kapitalizmin homojenleştiren mantığı bireye ihtiyacı değil tüketimi önerir. Artık tüketimlerimiz ihtiyaca dayalı bir olgu olmanın ötesinde göstergeye dönüşmüş imgelerdir. Bu anlamda Moda ve alışkanlıklarımızı iğdiş ederek bizi melezleştirir, bu görevi de, reklamcılık üstlenmiştir. İçinde bulunduğumuz iletişim çağında reklamcılığın statüsü de büyük oranda değişmiştir. Reklamlar her gün bireye nasıl daha iyi bir yaşam standardına sahip olabileceğini ne giymesi, ne yemesi, neyi seyretmesi neyi dinlememizi gerektiğini sürekli dayatır durumdadır. Postmodern bireye düşen görev zor olmayan basittir, size sunulan metalar arasından güya özgürce seçim yaptığımız inancıyla yönlendirilmiş bir gururla bu tüketim nesnelere arasından seçim yapmanızdır. Bu bir anlamda bireyin üzerine oynanan bir tüketim propagandasıdır. Kendisine tüketim kültürü içinde seçme hakkı verilen birey özgür olduğu duyumuna kapılır ve kararını kendinin verdiği algısıyla mutlu olur.

Geleneksel reklamcılığın yerini sosyal ağlar üzerinde sunulan açılır reklamlar almıştır. Bireyin zamanının daha çok sosyal medyada geçtiğinin farkında olan üreticiler, reklam stratejilerini bu ağlar üzerinden yapmaktadır. Bunun yanı sıra küresel pazar ekonomisinin reklam stratejisi, özellikle özendirici ve niş pazarlama yöntemini benimseyerek, kişi odaklı hale gelmiştir. Bu sayede reklamcılık "kullanım değerine odaklanan 'bilgilendirici' ve ürün odaklı reklamcılıktan- nesnelere ne yaptığı, neden yararlı olabileceği, tüketicilerin günlük yaşamlarına nasıl uyum sağlayabileceği- nesnelere genellikle onları tüketenlerin kimliğiyle bağlantılı olan çağrışımsal anlamlarla eşitlemeye çalışan farklı sembolik değer biçimlerine artan bir vurguya doğru bir kayma yaptı" (Hodkinson, 2017: 213). Bu sayede birey kendini özel ve ayrıcalıklı hisseder, tüketim kültürüne daha çok istekli ve arzulu olur.

Post-fordist reklamcılık anlayışı, ürünle tüketiciyi buluşturarak ikili arasında geçicide olsa duygusal bir bağ oluşturma üzerinedir. Geçici olması önemlidir çünkü tüketicinin nesneye duygusal bağımlılığı sadakate dönüşürse, tüketim arzusuna uzak kalır ki bu istenmeyen bir durumdur. Soper'a göre (2017: 16); "reklamcılık "iyi yaşamın" temsili üzerinde neredeyse tam bir tekel uyguluyor ve insanların bununla ilgili başka vizyonlar veya fikirler deneyimlemeleri için çok az fırsat sağlıyor. Reklamcılar ayrıca her yeni nesli tüketici bir yaşam tarzına çekmek için büyük bütçeler ayırıyor ve mümkün olan

en erken yaşta marka sadakati sağlıyor". Sosyal medyayı daha çok kullanan gençler, tüketim propagandalarına ve yeni kimlik arayışlarına en çok ilgi gösteren gençler, kendi yerel kültürüne yabancı, farklı kültürlere özendirilmiş bireysel kimliklere sahip oluyor.

Tüketim kültürü, Yoksunluk ve Öteki

Tüketim kültür endüstrisinin öteki yüzü olan, tüketim yoksunluğudur. Neo-liberalizmin tüketim kültürüne dayalı siyaset anlayışı içinde, sınıflar arası uzaklıklar artmaktadır. Alt kültür ve üst kültür arasındaki gelir eşitsizliği, tüketim kültürü içinde meta arzusunu tatmin edememiş kitleler, tüketim arzusuna ulaşmak ya da ekonomik anlamda sınıf atlamak adına farklı yönelim içerisine girerek bu arzularını tatmin yollarına girebilirler. "Toplumun alt kesimini oluşturanlarda yani "yoksullar zenginlerden farklı bir kültür içinde yaşamazlar" "onlar da paralıların yararına kurulu bu dünya düzeninde yaşamak zorundadırlar" (Bauman, 2010: 99). Bu tüketim kültür endüstrisi için olumsuz bir durumdur. Çünkü işe yaramaz aylaklar olarak görülen bu grup bireyleri sistem için tehlikeli olabilir ve sistemin işleyişine zarar verebilir.

Bauman'a (2010: 99) göre bu aylaklar işe yaramaz, kusurlu tüketicilerdir. "Aylakların gücü, gerçekte, tüketicilerin seçmesi beklenen incelikli malları satın almaya yetmez; kaynakları kadar tüketim potansiyelleri de sınırlıdır". Tüketim endüstrisi için kusurlu olan bu aylaklar sınıfının meta yoksunluğu, onları toplumda tehlikeli konumuna getirir. Çünkü bu aylaklar düzeni kemirirler, sırf ortalıkta dolaşmakla bile eğlencenin içine ederler. Postmodern toplumun tüketim odaklı yaşam standartlarının bireyleri şekillendirdiği gerçeği, ekonomik sistemin bireyler üzerindeki baskıcı tutumu ekonomik sistemin bireyler üzerindeki baskıcı etkilerini vurgular. Tüketim ideolojileri tarafından dışlanan ya da reddedilen kişiler için farklı alternatifler hayatlar başvurmaları kaçınılmazdır. Lefebvre'e (2007.S:107) göre "Bu "başka hayat", farklı araçlarla sınırlı: serserilik, uyuşturucular, kendine ait bir dil ve suç ortaklığı, vs." ile sonuçlanması da olanaklıdır.

Yoksulluk, yoksunluk demektir. "Tüketim toplumunda toplumsal aşağılanmaya ve "iç sürgüne neden olan her şeyden önce, bireyin tüketici olarak yetersizliğidir. Unutulmanın, yoksun bırakılmanın ya da aşağılanmanın, başkalarının girebildiği toplumsal şölenin dışarıya atılmanın üzüntüsü" (Bauman, 1999: 60). Kentin dış çeperlerine sıkıştırılmış bu yoksunlar, merkeze yakın ve merkezde olmak adına farklı yönelimler içerisinde davranışlara yönelirler. Güce ulaşmak ya da tüketim arzularını tatmin etmek, yeni kapitalist ekonominin dayattığı tüketici konumuna ulaşmak için yapılan bu yasadışı ve ahlaki olmayan eylemlerle toplumsal düzen içinde tehlikelidirler. Ve bu bireylerin amaca ulaşmak için yapmayacakları şey yok gibidir. İlegal ne kadar yöntem varsa bunlar başvurabilirler hatta bu kendi bedenini metaya dönüştürmeye ve pazarlamaya karar verebilir.

Dışlanmanın, öteki olmanın yarattığı psikolojik sorun, toplum dışına itilmenin getirdiği ruhsal durum bireyde oluşturacağı zayıflık psikolojisi, sisteme karşı olma tavrını güçlendirir ve suçu kendine meşru görür. Wacouant 'un deyimiyile, onlar için bu suçlarlar küçük bir girişimciliktir. Bu nedenle sahip oldukları değerli tek varlığını ortaya koyarlar, yani fiziki hünerlerini, sokak süprütülerinin işe yarar bilgisini sermaye yaparlar (2015: 81). Suç artık sıradanlaşır, bu bireyler için, tüketici statüsüne ulaşmak para kazanma hırsı her türlü ahlaki ve yasal olmayan yöntemleri haklı kılar. "Zengin bir toplumun ortasında yoksul olma lanetini sayabiliriz. Artık böyle bir toplumda tüketim çemberine dâhil olmak toplumsal itibarın olmazsa olmazı, yurttaşlık için olmasa bile kişi sayılmanın pasaportudur." (Wacquant, 43).

Bu suçları işlerken de suçluluk psikolojisi hissetmez, yasal yollardan ulaşamadığı olanaklara ulaşmanın yolunun olmadığı duygusu suçun işlenmesini geçerli sayar. Tanrı'nın bile meta ya dönüştüğü bu küresel pazarda, her şey tüketime endekslidir. Suca yönelmiş bireyler toplumun normlarını ihmal ettiğinin farkındadır, bu ahlaki ihlaller tüketim süreci içinde bir günah çıkarmaya dönüşür. Sisteme karşı hıncını ya da öfkesini yasal olamayan yöntemlerle elde ettiği zenginliği yine sistemin içinde harcayarak mutlu olurlar ve bir nevi günah çıkarmış gibi olurlar. "Ahlaki ihmallerin günahı, mağazalardan alınan hediyelerle bağışlanıp aklanabilir; çünkü gerçekleşmesini sağlayan gerçek motivasyon kaynakları ve ayartıcı unsurları ne kadar bencil ve özgönderimsel olsa da, alışveriş yapma eylemi ahlaki bir fiil olarak yansıtılır" (Bauman ve Donskis, 2020: 189). Kendi yarattığı bu sosyal adaletsizlik karşısında tüketim kültürü kendi kuyusunu kazmıştır. Bugün "yalnızlık, anlamsızlık ve huzursuzluk duygulan giderek derinleşmekte, birbirinden çarpıcı cinayet serüvenleri olağan olaylar haline gelmekte ve bu olgular eskiden şiddetin pek yaygın olmadığı toplumlarda da artık karşımıza çıkmaktadır". Zerzan (2004: 7). Bu durum karşısında, makalenin başında aktarılan Nietzsche'nin ünlü metaforunda olduğu gibi bu karanlık eşitsizlik dünyasında elimizde fenerlerle tanrıyı arıyoruz. Ama Tanrı artık ölmüştür. Küresel siyaset bireyi tanrısız bırakmış Tanrı'yı da kendine sermaye yapmayı başarmıştır. Birey artık tek başınadır ve başının çaresine bakmak zorundadır.

SONUÇ

Bugünün tüketicisinin dünyasında tanrının yeri sınırlıdır. Tüketim kültürü içinde Tanrı'nın yeri özel değildir. Birey ya Deist ya Ateist ya da Tanrı ile ilgisiz Agnostiktir. Artık Tanrı'nın olmadığı güvensiz bir dünya da yaşamak zorundayız. "Postmodernlikle birlikte eskinin erdemleri günaha dönüştü, eskinin günahları ise yeniden itibarlarına kavuşuyor. Modernliğin yıkmaya çalıştığı şeyler bugün intikam alıyor" (Tüzer, 2015). Nietzsche'nin Tanrısız dünyasının yeniden canlandırılması imkânsız görünüyor. "Bir bütün olarak ele alındığında evren yeniden canlandırılması, aynada yansıyan görüntüsüyle bir bütün oluşturabilmesi ve kendine anlam verilebilmesi olanaksız bir şeydir. Evrene bir anlam vermeye, anlamsal bir boyut kazandırmaya kalkışmak en az evrenin ağırlığını hesaplamak kadar saçma bir şeydir" (Baudrillard, 2011: 154).

İçinde bulunduğumuz dünya da birey küresel sermayenin örgütlenmiş gruplarının tahakkümü altında yalnız ve çaresizlik içindedir. Gelecekte ne yapacağını, kendisini daha başka ne felaketlerin beklediğinin farkında olmadan, kış uykusuna yatmış gibi uyanmakta istemiyor gibi. Küresel sermayenin politikaları içinde özne kaderine razı gibi, zaten yapacak bir şeyi, gücüde kalmamıştır. Postmodernizmle birlikte birey yabancılaşma içerisinde, ancak ortada yabancılaşacak bir bireyde kalmamıştır. "Dünya sermaye ve eşya piyasasının şiddetle kırılacağı bir gelecek, aktif insanların, kendilerini tüketim esaretinden kurtaracak olan kullanım değerlerinin bolluğunu getirecek modern şenlik araçlarını kullanacağı çağdaş bir dünya kadar tabu olarak durmaktadır bugün... Mutasyona uğramış bu yeni yoksulluk her şeye rağmen yayılmaya devam etmektedir" (Illich, 2000: 28). Böylesi bir dünyada yaşamının zorluğu insanın kaldırabileceği bir yük gibi görünmüyor.

Nietzsche, yaşadığımız bu küresel dünyada bireye "*Amor fati*" kavramını öneriyor.

"Amor fati Bundan sonra benim aşkım bu olsun. Çirkin olana savaş açmak istemiyorum. Suçlamak istemiyorum, suçlayanları suçlamak istemiyorum. Benim değillemem, genelde her şeyi hesaba katarak uzağa bakmak, başımı çevirmek olacak: Günün birinde bir evetleyici olmak isterim ben" (Nietzsche, 2003: 167).

Nietzsche'nin "Amor Fati (kader sevgisi)" kavramı bireyin kendi kaderini sevmesi ve onu kabul etmesini önerir. Tanrı ölümü ilan eden birinin, "Amor fati: kaderini sev" sözüne nasıl güvenilir ki?" Nietzsche'nin Amor fati kavramı; bireyin kendi hayatını kontrol altına alması ya da kontrolü dışında onları kabul ederek olanlarla yaşamamızı söyler. Bu kadercilik değildir. Nietzsche'nin sıklıkla kullandığı "Amor fati" kavramı İngilizce'de, "birinin kaderini sevmek" olarak çevrilir. Latince kökenli olan bu ifade, kişinin hayatında olan her şeyi kabul etmesi sevmesi ve kucaklaması anlamına gelmektedir. 'Amor Fati' aslında varoluşçu felsefeye oturan bir düşüncüyü temsil etmekte ve insana kendi yazgısını değiştiremeye bile onu sahiplenme özgürlüğünü tanımaktadır. "Nietzsche bunu teslimiyetçilik anlamında değil, evrensel döngüsellik kuramını açıklamada kullanır. İnsan olduğu gibidir ve yaşadığı gibi hayatı kucaklaması kaçınılmazdır. Bu durumda insanın kendi hayatına evet demesi, onu olduğu gibi sevmesi ve istemesi kişinin kader sevgisidir. Sören Kierkegaard'dan Albert Camus'ye tüm varoluşçular da felsefelerinde bu temayı kullanır" (Aygül, 2015).

Küresel tüketim kültüründe birey, kendisine dayatılan sanal dünyada kimliklerle yaşamak zorunda bırakılabilir. Kendisine sunulan sahte mutluluklar içinde mutluluk sanrısı içinde de olabilir. Ancak "zamanımızın gerçek bireyleri, kitle kültürünün kof, şişkin kişilikleri değil, ele geçmemek ve ezilmemek için direnirken, acının ve alçalışın cehennemlerinden geçmiş fedailerdir" (Horkheimer, 1998: 168). Her şeye rağmen, dayatılan tüm olumsuzluklar, eşitsizliklere rağmen, birey direnmek ve ayakta kalmak zorundadır. Kaderini kabullenmek ve kadere karşı savaşmak yapılacak en erdemli davranış olarak görünmektedir. Bauman (2010) yaşadığımız bu dünyayı şu haliyle kabullenmenin çok zor olacağını, sürekli sürprizlerle dolu olan dün söylediğini bugün

inkar eder durumda olduğunu söylüyor. Aynı gece doğru olarak kabul ettiğimiz sabah değiştiği ve çürüdüğünü ifade ederken akışkan ve kararsız bir zamanda ifade ediyor. Böylesi bir dünyada garantisiz biçimde yaşamak için çok sıkı bir mücadele vermek gerekir. Son olarak Nietzsche'nin (2011) sözüyle tamamlamak gerekirse, kültürün amacı "insan" denen yırtıcı hayvandan evcil ve uygar bir hayvan, bir ev hayvanı yaratmak ve onu ehlileştirmekse, bugün Neoliberal tüketim kültürünün amacı kendi varlığını borçlu olduğu, tüketime endeksli kendine ya da Meta'ya bağımlı bireyler yetiştirmektir

KAYNAKÇA

- ADORNO, T. W. (2009). *Kültür Endüstrisi, Kültür Yönetimi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- AŞKAROĞLU, V. (2015). *Postmodernizm- Sınırsız özgürlük mü? Özgürlüklerin Sonu mu?* Ankara: Sage Yayıncılık.
- AYGÜL, S. (2015, Eylül 11). *Amor fati*. T24 : <https://t24.com.tr/yazarlar/suheyl-aygul/amor-fati,12705> adresinden alındı
- BAUDRILLARD, J. (2011). *Simülakrlar ve Simülasyon* (Çev. O. Adanır). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- BAUDRILLARD, J. (2017). *Tüketim Toplumu* (Çev. F. K. Nilgün Tatal). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- BAUMAN, Z. (1999). *Çalışma, Tüketicilik ve Yeni Yoksullar* (Çev. Ü. Öktem). İstanbul: Gündüz Yayınevi.
- BAUMAN, Z. (2010). *Etiğin Tüketiciler Dünyasında Bir Şansı Var mı* (Çev. İ. K. Funda Çoban). De Ki Yayınları.
- BAUMAN, Z. (2010). *Küreselleşme, Toplumsalın Sonuçları* (Çev. A. Yılmaz). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- BAUMAN, Z. (2000). *Ahlaki Körlük -Akışkan Modernlikte Duyarlılığın Yitimi* (Çev. A. E. Pirgir). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- BAYHAN, V. (2011). "Tüketim Toplumunda Bireyin Ontolojik mottosu: Tüketiyorum Öyleyse Varım". *Journal of Sociological Studies*, (43): 221-248.
- CANCLINI, N. (2001). *Consumers and Citizens: Globalization and Multicultural Conflicts*. London: University of Minnesota Press. Minneapolis.
- DEBORD, G. (2010). *Gösteri Toplumu*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- DELUZE, G. G. (2014). *Anti-Ödipus Kapitalizm ve Şizofreni*. Ankara: Bilim ve Sosyalizm Yayınları.
- EAGLETON, T. (2014). *Tanrının Ölümü ve Kültür* (Çev. S. Dingiloğlu). İstanbul: Yordam Kitap Basın ve Yayın.
- ERZEN, J. (1991). Modernizm ve Sonrası (Der. J. Erzen, & D. Ş. İpek Aksüğü) içinde, *Çağdaş Düşünce ve Sanat* (s. 11). İstanbul: Plastik Sanatlar Derneği Yayınları.
- HATİPLER, M. (2017). "Postmodernizm, Tüketim Popüler Kültür ve Medya". *Bilgi Sosyal Bilimler Dergisi*, (1): 32-50.

- HODKINSON, P. (2017). *Media Culture and Society*. London: Sage Publications Ltd. London.UK.
- HORKHEİMER, M. (1998). *Akıl Tutulması*. İstanbul: Metis Yayınları.
- ILLICH, I. (2000). *Tüketim Köleliği* (Çev. M. Kardeşhan). İstanbul: Pınar Yayınları.
- JAMESON, F. (2000). *Küreselleşme ve Politik Strateji*. Aralık 08, 2024 tarihinde <https://birikimdergisi.com/dergiler/birikim/1/sayi-139-kasim-2000/2331/kuresellesme-ve-politik-strateji/2885> adresinden alındı
- KAHRAMAN, H. B. (2002). *Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- KELLNER, S. B. (2001, 9). *The Postmodern Adventure: Science, Technology, and Cultural Studies at the Third Millennium* (Düz. G. Publications). 12 9, 2024 tarihinde <https://www.guilford.com/>: <https://www.guilford.com/> adresinden alındı
- LARRAIN, J. (1995). *İdeoloji ve Kültürel Kimlik- Üçüncü Dünya Gerçeği* (Çev. N. N. Domaniç). İstanbul: Sarmal Yayınevi.
- LEFEBVRE, H. (2007). *Modern Dünyada Gündelik Hayat*. İstanbul: Metis Yayınları. İstanbul.
- LONDON, F. (2013). *Kapitalizm, Arzu ve Kölelik-Marx ve Spinoza'nın İşbirliği*. İstanbul: Metis Yayınları.
- LYOTARD, J. F. (1994). *Postmodern Durum* (Çev. A. Çiğdem). Ankara: Vadi Yayınları.
- MCLUHAN, M. (2014). *Gutenberg Galaksisi: Tipografik İnsanın Oluşumu*. (Çev. G. Ç. Güven). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.İstanbul.
- MILLER, G. (2011). *Tüketimin Evrimi* (Çev. G. Vardar). İstanbul: Alfa Yayınevi.
- MORSS, S. B. (2004). *Rüya Alemi ve Felaket* (Çev. T. Birkan). İstanbul: Metis Yayınları.
- NIETZSCHE, F. (1964). *Böyle Buyurdu Zerdüşt* (Çev. A. T. Oflazoğlu). İstanbul: Bilgi Yayınevi.
- NIETZSCHE, F. (2003). *Şen Bilim*. Bursa: Asa Kitabevi
- NIETZSCHE, F. (2011). *Ahlakın Soy Kütüğü* (Çev. Z. Alangoya). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- SAVRAN, G. A. (2004). *Qzne-Yapı Gerilimi*. İstanbul: Pusula Yayıncılık.
- SINOUE, G. (2008). *Tanrının Sessizliği*. İstanbul : Doğan Yayıncılık.
- SOPER, K. (2017, 11 22). *thenextsystem*. New Hedonizm-A Post-Consumerism Vision: <https://thenextsystem.org/learn/stories/new-hedonism-post-consumerism-vision> adresinden alındı
- STUART, H. (2012). "The Neoliberal Revolution". *The neoliberal crisis*. Published by Soundings.
- TÜZER, A. (2015). "Postmodernizm ve Tanrı'nın Ölümü: Öznenin Arkeolojisi Üzerine Bir Deneme". *İnanç, Kültür ve Mitoloji Araştırmaları Dergisi*, 12(2): 73.

WACOUANT, L. (2015). *Kent Paryaları* (Çev. M. Doğan). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

YEŞİLDAĞ, Z. D. (2019). "Tüketim Toplumunda Reklam ve Psikoloji" içinde, *Reklamı Okumak* (s. 9-41). İstanbul: Urzeni Yayınevi.

ZERZAN, J. (2004). *Gelecekteki İkel*. İstanbul: Kaos Yayınları.

ZİZEK, S. (2014). *Matrix. Sapkınlığın İki Yüzü*. İstanbul: Encore Yayınları.

Yıl/Year: 5, Sayı/Issue: 13, Aralık/December 2024, s. 171-193.

Yayın Geliş Tarihi / Article Arrival Date

Yayımlanma Tarihi / The Publication Date

Yayın Geliş Tarihi: 09-10-2024

Yayımlanma Tarihi: 31-12-2024

ISSN: 2757-6000

BAŞLIK YAZI KARAKTERİ TASARIMININ GÖRSEL KİMLİK TASARIMINDA KULLANIMI: RUSTİK DİSPLAY VE PINART ÖRNEĞİ

Öğr. Gör. Onur KURAN

Eskişehir Teknik Üniversitesi, Rektörlük

onurkuran@eskisehir.edu.tr, ORCID: 0000-0002-3879-8471

ÖZET

Bir kurumun kişiliğini ve vizyonunu yansıtan görsel iletişim öğeleri, tipografi, renk, illüstrasyon gibi görsel unsurlardan oluşmaktadır. Tipografinin doğru ve etkin kullanımı, hatta kimliğe özel tasarımı ise dilin bir yansıması olarak görsel kimlik tasarımında kritik bir rol oynamaktadır. Bu doğrultuda başlık yazı karakterlerinin, görsel kimlik tasarımlarında bir grafik anlatım biçimi olarak kullanıldığı saptanmaktadır. Buna karşın, ilgili alan yazın incelendiğinde, başlık yazı karakteri tasarımlarının logo ve görsel kimlik tasarımlarında kullanılmasının önemi ve sürecin uygulama aşamalarını yansıtan çalışmaların olmadığı görülmüştür.

Bu araştırmada bir kurum ya da markaya özel olarak tasarlanmış başlık yazı karakterlerinin görsel kimlik tasarımlarındaki önemi ve nasıl kullanıldığı üzerine incelemeler ve bilgiler sunulmaktadır. Bu bağlamda grafik tasarım disiplini sınırlılığında görsel kimlik tasarımı ve başlık yazı karakteri tasarımları incelenmektedir. Araştırmanın devamında ise Eskişehir Tarihi Odunpazarı Evleri bölgesinde bir sanat galerisi ve rezidansı olarak hizmet veren Pinart Sanat Alanı'nın görsel kimlik tasarım süreci aktarılmakta ve kurum adına tasarlanan Rustik Display yazı karakteri tasarımının görsel kimliğe olan katkısı aktarılmaktadır. Böylelikle araştırma kapsamında belirlenen tüm bulguların uygulama örneğine eşlik etmesi ve aynı zamanda araştırmanın grafik tasarımcılara bir rehber olması amaçlanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Görsel Kimlik Tasarımı, Başlık Yazı Karakteri Tasarımı, Tipografi

THE USE OF DISPLAY TYPEFACE DESIGN IN VISUAL IDENTITY DESIGN: THE CASE OF RUSTİK DISPLAY AND PINART

ABSTRACT

Visual communication elements that reflect the personality and vision of an organization consist of visual components such as typography, color, and illustration. The correct and effective use of typography, and even the design of bespoke typefaces tailored to the identity, plays a critical role in visual identity design as a reflection of language. In this context, it has been observed that display typefaces are utilized as a form of graphic expression in visual identity designs. However, a review of the relevant literature reveals a lack of studies addressing the importance of using display typeface designs in logo and visual identity designs, as well as the implementation stages of this process.

This study provides an analysis of the significance and utilization of custom-designed display typefaces in visual identity design for institutions or brands. Within this framework, visual identity design and display typeface designs are examined within the scope of the graphic design discipline. The study further presents the visual identity design process of Pinart Art Space, a gallery and residence located in the Historical Odunpazarı Houses district of Eskişehir. It highlights the contribution of the Rustik Display typeface, specifically designed for the institution, to the visual identity. Thus, the study aims to accompany the findings with a practical example and serve as a guide for graphic designers.

Keywords: Visual Identity Design, Display Typeface Design, Typography

GİRİŞ

Grafik tasarım, özellikle ticari markaların görsel kimliklerinin oluşturulmasında, şirketlerin, ürünlerin ve hizmetlerin genel sahnelemesinde kritik bir rol üstlenir. Tasarım süreci, markaların değerlerini ve mesajlarını görsel unsurlar aracılığıyla ifade ederek hedef kitleyle etkili bir bağ kurmasını sağlamaktadır (Mollerup, 2015, s. 164). Markanın görsel iletişimi bağlamında yer alan tüm soruların cevapları, grafik tasarım disiplini çerçevesinde öncelikle görsel kimlik tasarımında çözülmektedir. Şirketlerin, ürünlerin ya da hizmetlerin müşterilerine saygın hale gelmesi, tanınması, müşteri sadakati oluşması gibi farklı birçok önemli detay, kimlik tasarımlarında verilen görsel iletişim kararlarına paralel olarak gelişmektedir.

Kimlik, bir kuruluşun kendini sunma biçiminin genel bütünü ifade etmekte, bir pazarlama, tasarım ya da iletişim kaynağı olabilmektedir (Olins, 1995, s. 19). Bir kuruluşun kendini ifade etme biçimi olarak görsel kimliğinin temelinde ise logo tasarımı, yazı karakterleri, renk paleti vb. birçok görsel unsur bulunmaktadır. Görsel kimlik tasarımı, bir bireyin veya kuruluşun imajını tanımlanabilir, net ve tutarlı bir şekilde oluşturmak ve yansıtmak amacıyla grafik tasarımın temel araçlarını kullanır. Bu süreç, farklı medya ve tasarım öğeleri arasında bir bütünlük sağlayarak markanın güçlü ve kalıcı bir algı yaratmasını hedefler (Roberts & Wright, 2010, s. 18).

Bir kurum ya da firmanın görsel kimliği, kapsamlı bir tasarım programı gerektirir. Bu süreç, kurumun kendini nasıl tanımladığı ve onunla ilişkilendirilen kavramlardan yola çıkarak, görsel kimliğin tutarlı ve anlamlı bir şekilde tasarlanmasını hedefler (Becer,

2019, s. 200). Görsel kimlik, bir markanın toplumsal algısını şekillendirir ve kurumu rekabet ortamında ayırtıran temel bir araçtır. Özellikle yazı karakterleri, bu kimlik içerisinde hem estetik hem de işlevsel roller oynamaktadır. Bununla birlikte bilhassa günümüzde görsel kimlik kavramını salt tipografik yaklaşımlarla ele alan tasarımcıların, kuruma özel olarak tasarladıkları yazı karakterleri ile görsel kimliğin yapıtaşlarını oluşturdukları görülmektedir. Bu bağlamda bilhassa spesifik bir algı yaratmak adına başlık yazı karakterlerinin tasarlanarak görsel kimlik tasarımlarını şekillendiren çağdaş örneklerle rastlanmaktadır.

Grafik tasarımcı ve yazı karakteri tasarımcısı olarak ulusal ve uluslararası çalışmalar yürüten Taner Ardalı'nın Zeyrek Çinili Hamam adına tasarlamış olduğu başlık yazı karakteri tasarımı, aynı zamanda görsel kimlik tasarımına çıkış noktası oluşturmuş başarılı bir örnektir (Görsel 1). Zeyrek Çinili Hamam, 1530-1540 yılları arasında Osmanlı Donanması için Barbaros Hayrettin Paşa'nın talimatıyla inşa edilmiş ve Mimar Sinan'ın en önemli eserlerinden biri olarak UNESCO Dünya Mirası listesine dahil edilmiştir. Günümüzde müze olarak kullanılan bu tarihi yapıya ait görsel kimliği desteklemek amacıyla özgün bir yazı karakteri tasarlanması hedeflenmiştir. Bu süreç, tarihi bir mirasın modern tasarım öğeleriyle yeniden yorumlanmasını temsil etmektedir (Taf, 2024). Bu yorumlama sürecinin tipografiyle hatta mekâna ait bir yazı karakteri tasarımıyla oluşması, başlık yazı karakterlerinin görsel kimlik üzerindeki güçlü etkisini de ortaya koymaktadır.



Görsel 1. Çinili Hamam başlık yazı karakteri ve görsel kimlik tasarımında yer alan dış mekan pano tasarımı

Bu araştırmada literatür taraması yöntemiyle görsel kimlik tasarımı, yazı karakteri tasarımı ve başlık yazı karakterleri konularıyla ilgili daha önce yazılmış olan ulusal ve uluslararası kitaplar, makaleler, tez çalışmaları ve internet kaynaklarından faydalanılmıştır. Literatür taraması yöntemiyle hazırlanan ve görsel kimlik, yazı karakteri tasarımı, başlık

yazı karakterleri anahtar sözcükleri kapsamında oluşturulan literatürde, bu kavramların tanımlandığı ve incelendiği bölümlerin ardından, literatür taramasıyla ortaya koyulan bilgilerin somut bir delili olarak Rustik Display yazı karakteri tasarımı ve bağlamında ortaya çıkarılan Pinart Sanat Alanı görsel kimlik tasarımının yaratım süreci aktarılmakta ve ilgili literatürü pratikte desteklemesi amaçlanmaktadır. Bununla birlikte araştırmanın uygulama bölümünün grafik tasarımcılara bir rehber olması amaçlanmaktadır.

Görsel Kimlik ve Yazı Karakteri Tasarımının Tanımı ve Önemi

Kimlik, herhangi bir kişi ya da nesneyi belirleyen, onun nitelik ve özelliklerinin bütünüdür (TDK, 2024). Bu bağlamda kişinin ya da nesnenin diğer kişi ya da nesnelere farklılaşmasını, ayrışmasını belirten bir kavramdır. Görsel kimlik kavramı ise, kişi ya da nesnelere ifade eden kimlik kavramının şirket, kurum veya marka çerçevesinde irdelenmesidir. Böylelikle şirket, kurum ya da markalar tıpkı kişiler ya da nesnelere gibi kendilerine ait belirli nitelikler çerçevesinde algılar sunmakta ve rakiplerinden ayrılan birtakım farklılıklar kazanmaktadır. Bu bağlamda kimlik; “bir şirketin verdiği hizmetin düzeyine, yenilikçilik anlayışına veya işe yaklaşımına karşılık gelen özelliklere uygun bir şekilde davranmasına verilen isimdir” (Ambrose & Harris, 2019, s. 134).

Dışa dönük kimlik, diğer bir deyişle görsel kimlik, genellikle kurumsal markalama ile ilişkilendirilmektedir. Böylelikle bir organizasyonu, ürünlerini veya hizmetlerini müşteriler, potansiyel müşteriler, finansal kitleler, kanaat önderleri, gazeteciler ve diğer hedef gruplar nezdinde rakiplerinden farklılaştırmayı hedeflemektedir. Dışa dönük kimlik bu farklılığı görsel semboller, ambalaj tasarımı, mekan düzenlemeleri gibi görsel unsurlarla yaratmaya ve pekiştirmeye odaklanmaktadır (Olins, 1995, s. 16). Görsel kimlik, bir kuruluşun ticari çevresi ve hedef kitlesi üzerinde olumlu ya da olumsuz etkiler yaratma potansiyeline sahiptir. Kapsamlı ve çok boyutlu bir yapıya sahip olan görsel kimlik, bir kurumun hatırlanabilir, özgün ve karakteristik özelliklerini tasarlayıp yansıtmak, onu diğerlerinden ayıran yeteneklerini vurgulamak ve somut bir kişilik ortaya koymak olarak tanımlanabilir. Bu süreç, kuruluşun hem iç hem de dış paydaşları tarafından algılanan görsel kimliğini şekillendirmektedir.

Grafik tasarımın temel sosyal işlevi, kimliği görsel formlar aracılığıyla ifade etmektir. Tasarım, kurumlar, ürünler, kitleler ve tasarımcılar için görsel bir kişilik oluşturur. Çok uluslu şirketlerden yerel işletmelere kadar her düzeydeki organizasyon, amaçlarını ve değerlerini iletmek için tasarımı kullanır. Tipografi, simgeler, renkler ve diğer görsel unsurlar, bir kurumun misyonunu ve sunduğu hizmetleri temsil etmektedir. Fakat henüz elli yıl önce bir marka, yalnızca tanınırlık sağlamak ve diğerlerinden ayrılmak için kullanılan basit bir işaret, logo olarak görülüyordu. Ancak günümüzde, bir marka, benzer düşünceye sahip bireylerin bir araya geldiği bir platform ve duygusal bağ yaratan bir deneyim haline gelmiştir. Hızla değişen çevreye uyum sağlamak, markaların varlığını sürdürebilmesi için kritik bir gereklilik haline almıştır (Nes, 2013, s. 6). Görsel kimlik tasarımı, 1950’lerde tasarımcıların bir şirketin bütüncül imajını destekleyen tutarlı

görsel standartlar oluşturma çabalarıyla profesyonel bir alan olarak olgunlaşmıştır (Lupton, *Mixing Messages Graphic Design in Contemporary Culture*, 1996, s. 83). Bununla birlikte endüstri tasarımının öncüsü olarak kabul edilen Peter Behrens’in 20. yüzyılın henüz başlarında AEG firmasının pek çok ürününün tasarımcısı olarak ortaya koyduğu tutarlı tasarım yaklaşımı, Behrens’in kurumsal ve görsel kimlik tasarımı adına öncü isim olarak anılmasını sağlamaktadır (Uçar, 2013, s. 26).

Görsel kimlik, bir kuruluşun kimliğini etkili ve kalıcı bir şekilde yansıtarak onu tanımlayan ve temsil eden temel yapı taşlarından biridir. Logo, tipografi, kurumsal renk paleti, antetli kâğıt, web sitesi arayüzü, alınlık tasarımı gibi grafik öğelerden, bina cephesinden iç mekân düzenlemesine, hatta personel kıyafetleri ve aksesuarlarına kadar uzanan bu sistem, bir kurumun karakterini görünür hale getirmektedir. Kurumsal tasarımın unsurları arasında; amblem, yazı tipi ve renklerden oluşan grafik öğeler, mekânsal tasarımı destekleyen tabelalar, mobilyalar ve aydınlatma çözümleri ile kurumun ruhunu taşıyan tekstil öğeleri yer almaktadır. Bunların dışında ışık, koku ve ses gibi farklı duyuşsal unsurlar da görsel kimliği ve algıyı güçlendiren diğer bileşenlerdir. Özellikle teknoloji şirketleri, eğitim kurumları, spor kulüpleri ve alışveriş merkezleri gibi alanlarda, görsel kimlik, kurumların bilinirliğini artırmak ve hedef kitleyle bağ kurmak için vazgeçilmezdir.

Görsel kimliğin en önemli bileşenlerinden biri ise kuşkusuz yazı karakterleridir. Yazı karakterleri, bir kurumun ya da markanın kimliğini görsel bir dille ifade ederken, aynı zamanda hedef kitleyle güçlü ve anlamlı bir bağ kurmasına olanak tanımaktadır. Harflerin biçimsel özellikleri yalnızca mesajın içeriğini aktarmakla kalmaz, aynı zamanda mesajın tonu, duygusu ve algısal etkisi üzerinde belirleyici bir rol oynamaktadır. Tipografinin, bir metni sadece okunabilir kılmakla sınırlı olmayan, aksine mesajın duyuşsal ve estetik boyutunu şekillendiren güçlü bir araç olduğu gerçeği, yazı karakterlerini görsel kimliğin vazgeçilmez unsurlarından biri haline getirmektedir. Bu bağlamda, görsel kimliğin iletişim gücünü artırmada kullanılan yazı karakterlerinin merkezi bir role sahip olduğu açıktır.

Dil, tartışmasız insanın en belirgin ve önemli özelliğidir. İşaretler, sesler ve sembollerle şekillenen bu karmaşık sistem, fikirlerin ve mesajların iletilmesini sağlayarak medeniyetin gelişiminde ve değişiminde kritik bir rol oynamaktadır. Günümüzde, bu sistemin etkisi, sürekli genişleyen küresel toplum üzerinde her zamankinden daha fazla hissedilmektedir. Yazı karakterleri ise dilin görsel bir yansımasıdır. Harfleri kelimelere, kelimeleri mesajlara dönüştüren iletişimin temel taşlarıdır. Nasıl ki bir şarkıcının seslendirdiği şarkıyı yorumlama biçimi bir bestenin algısını tamamen değiştirebiliyorsa, yazı karakterleri de bir metnin tonunu ve anlamını yeniden şekillendirme gücüne sahiptir. Tipografi, yazar ile okuyucu arasında fiziksel olmayan, ancak güçlü bir bağ oluştururken, yazı karakterlerinin sadece okunabilirliği sağlamakla kalmadığı, aynı zamanda bir iletişimin duyuşsal ve estetik tonunu belirlediği unutulmamalıdır (Cheng, 2005, s. 7).

Stephen Coles The Geometry of Type adlı yazı karakteri tasarımı ve anatomilerini aktardığı kitabında tipografinin ayrıntılarıyla ilgili olduğunu belirtmekte, nasıl ki bir şefin kendi sebzelerini ya da sığırlarını yetiştirmesinin yemek yapması için gerekli olmadığı fakat malzemenin nasıl yapıldığını bilmesi gerekliliği üzerine örnek vermektedir (Coles, 2016, s. 7). Bu bağlamda grafik tasarımcıların tıpkı bu örnekte olduğu gibi iyi tipografiyi anlama ve kullanabilme becerisi, yazı karakteri tasarımı ve harflerin anatomik yapılarını bilmesini gerektirmektedir.

Yazı karakteri tasarımı, harf formlarını oluşturma ve düzenleme sürecini içeren, okunabilirliği artırmak, anlam iletmek ve duygusal tepkiler uyandırmak için uygulanan çok yönlü bir disiplindir. Yazı karakterlerinin önemi yalnızca estetikle sınırlı değildir; iletişim, marka oluşturma ve kültürel temsil gibi alanlarda da yazı formu kritik bir rol oynamaktadır. Yazı karakteri tasarımı özünde, harfleri, rakamları ve sembolleri oluşturan görsel unsurların sistematik düzenlenmesini içermektedir.

21. yüzyılın başında, teknolojik gelişmelerin etkisiyle yazı karakteri üretimi dijitalleşerek öncesinde hiç olmadığı ölçüde yaygınlaşmıştır. Tasarımcılar, kişisel bilgisayarlar ve yazı karakteri tasarım yazılımları aracılığıyla kendi yazı karakterlerini tasarlama ve üretme imkânına kavuşmuşlardır. Bu dönemde, tasarlanan ve üretilen yazı karakteri sayısı hızla artmıştır. Nitekim bu artış günümüzde de devam etmektedir. Dijital teknolojiler, yazı karakteri tasarımı daha erişilebilir hale getirerek tipografik yaratıcılığı ve çeşitliliği büyük ölçüde arttırmaktadır.

Yazı Karakterlerinin Görsel Kimliğe Katkısı

Bir şirket, kurum ya da markanın kimlik tasarımında, hedeflenen mesajın etkili bir şekilde alıcılara aktarılması için çeşitli görsel unsurlar kullanılmaktadır. Bu unsurlar arasında dilin görsel iletişime aktarımını sağlayan yazı, yani tipografi, öne çıkmaktadır. Tipografi, yazının düzenlenmesi ve uygulanması sanatı olarak tanımlanmakta olup, tarihsel olarak Gutenberg’in hareketli metal hurufat keşfiyle yeni bir boyut kazanmıştır. Günümüzde tipografi, yazının bulunduğu her medyumda, okunabilirlik ve algılanabilirlik gibi kriterlere göre tasarımcıların üzerinde durduğu temel bir disiplin haline gelmiştir. Tipografi bilgisi, yazı karakteri ailelerini anlamanın ötesinde bir yetkinlik gerektirmektedir. Bu disiplinin etkili kullanımı tasarımcılar için kritik önemdedir (Slade-Brooking, 2016).

Yazı karakterlerinin görsel kimlik üzerindeki etkisi sadece estetikle sınırlı değildir; aynı zamanda psikolojik ve duysal boyutlar da içermektedir. Araştırmalar bir yazı karakterinin eğriselliği, gıda ambalajlarında tat beklentilerini etkileyebildiğini ve yazı karakteri tasarımının duysal deneyimlerle derinden bağlantılı olduğunu ortaya koymaktadır (Velasco vd, 2018, s. 63). Yazı karakterlerinin kişiliğini ortaya koyan benzer bir yazı Sofie Beier’in kaleme aldığı Type Tricks adlı kitapta yer almaktadır. Beier, araştırmaların okuyucuların yazı karakterlerini algılama biçimlerinin, bu karakterlerin

kullanım alanlarıyla uyumlu olduğu takdirde, etkili bir iletişim aracı haline geldiğini, örneğin, bazı yazı karakterlerinin çikolata gibi gıda ürünlerini satmak için daha uygun bulunduğu, diğerlerinin ise otomobil gibi ürünlerin satışında daha etkili olduğu konusuna dikkat çekmektedir (Beier, 2018, s. 14). Bu durum, yazı karakterlerinin yalnızca bir iletişim aracı değil, aynı zamanda belirli bir mesaj veya duygu ile ilişkilendirilebilen güçlü bir görsel kimlik unsuru olduğunu açıkça ortaya koymaktadır.

Yazı karakterleri, marka değerlerini görsel ipuçları olarak şekillendirmekte ve mesajların algılanma biçimini etkilemektedir (Henderson vd, 2004, s. 60). Bu bağlamda, yazı karakterlerinin doğasından gelen kişilik özellikleri, görsel kimlik oluşturmada kilit bir unsur haline gelmektedir (Ambrose & Harris, 2017, s. 143). Gavin Ambrose ve Paul Harris'in kaleme aldığı Grafik Tasarımda Tipografi adlı kitabın 'Yazı Oluşturma' bölümü, 'Bir görsel kimlik olarak yazı' başlığı altında, John Wardle Mimarlık adına tasarlanmış, yazı formunun görsel kimliği oluşturduğu örnek, yazı karakterlerinin görsel kimlik tasarımlarındaki önemini vurgulamaktadır (Görsel 2.).



Görsel 2. John Wardle Mimarlık görsel kimliği, soyut yazı karakterlerinin grafik bir araç olarak kimlikte ana unsur olarak kullanıldığını göstermektedir.

Tipografi, yalnızca harflerin biçimsel tasarımı değil, aynı zamanda bu harflerin bir yüzey üzerinde düzenlenmesini de içermektedir. Yazı karakterleri, kitaplardan dijital medyaya kadar her türlü görsel iletişimde dikkat çekmek, içeriği yorumlamak veya bir atmosfer oluşturmak için kullanılmaktadır. Yazı karakterlerinin biçimi ve düzeni, bir kurumun kimliğini yansıtmak, hedef kitleyle bağ kurmak ve tasarımcının estetik anlayışını ifade etmek için önemli bir araçtır. Bazı tipografik düzenlemeler, yazı karakterlerinin aşinalığı ile okuma eylemini desteklerken, diğerleri harf biçimlerini

bozarak ya da katmanlayarak okuyucunun dikkatini çekmeyi amaçlamaktadır (Lupton, 1996, s. 29).

Ne yazık ki çoğu zaman bir görsel kimlik tasarımı aşamasında tipografik kararların önem düzeyi, diğer kararların gerisinde kalmaktadır. Oysa tipografi kurum ya da marka imajının en önemli bileşenlerinden biridir. Seçilen yazı karakterinin esnekliği, uluslararası kullanıma uygunluğu, lisans maliyeti gibi birçok detayın hesaplanması gerekmektedir. Bu bağlamda tasarım esnekliği sağlanması ve aynı zamanda lisanslama gibi işlevlerden de tasarruf sağlanabilmesi için özel bir yazı karakteri ailesine sahip olmak bir seçenektir (Middendorp, 2014, s. 32).

Görsel kimlik tasarımlarında kurum ya da marka imajını doğru yansıtabilmek için yazı karakteri belirlenmesi oldukça önemli ve zor bir süreçtir. Bu bağlamda kurumsal tipografi belirlenmesi sürecinde kullanılan yöntemlerden biri avangard yaratımlarla eşsiz ve farklı bir görünüm sunabilmek adına yazı karakterini doğrudan tasarlamaktır (Ambrose & Harris, 2017, s. 154). Nitekim “herhangi bir tipografi çalışması, bir metne izleyicisine hitap edeceği sahneyi vermek için vardır” (Middendorp, 2014, s. 21).

Başlık Yazı Karakterleri ve Yeni Formlar

Geçmişin aksine günümüz teknolojileri tipografik kontrolü tamamen tasarımcıların eline bırakmaktadır. Çeşitli tipografik düzenlemeler yapmak hatta doğrudan kullanım için yeni bir yazı karakteri tasarlamak adına tasarımcıların ihtiyacı olan tek şey bilgisayarlardır. Teknolojinin bu etkisiyle ise şimdiye kadar görülmemiş sayıda yazı karakteri tasarımları ortaya çıkmış, tipografi ve yazı karakteri tasarımı, tasarımcıların deneyler bahçesi haline gelmiştir. Sınırsız sayıda denebilecek başlık yazı karakterleri, tasarımcılara onlardan bir nesil önceki tasarımcılara kıyasla bile farklı fırsatlar sunmaktadır (Craig & Scala, 2006, s. 83-93).

Yazı karakterlerini anlamak bu tasarım formlarının çeşitliliklerini de bilmeyi gerektirmektedir. Yazı karakteri sınıflandırması konusunda literatürde farklı yöntemlerin bulunduğu görülmektedir. Araştırmacıların bu konuda ortak bir paydada buluşmamış olmaları, yazı karakterlerinin sınıflandırılmasında çeşitli yaklaşımların benimsenmesine yol açmıştır. Kimileri yazı karakterlerini tarihsel gelişim süreçlerine göre kategorize ederken, diğerleri bu karakterleri anatomik yapılarına dayalı olarak sınıflandırmayı tercih etmektedir. Esasen bu çeşitlilik, yazı karakteri tasarımının çok yönlülüğünü ve bu alandaki zengin perspektifleri ortaya koymaktadır. Yazının işlevine göre ise yazı karakterleri metin (text) ve başlık (display) olmak üzere temelde iki grupta sınıflandırılmaktadır. Çünkü başlık ve metin yazısı kavramları yazının işlevi ile ilgilidir (Apaydın, 2017, s. 23). Metin ve başlık yazı karakterleri, temel özellikleri ve kullanım alanları bakımından birbirinden ayrılmaktadır. Metin yazısı okunabilirliği öncelikli kılan, uzun metinler için tasarlanmış sade ve işlevsel karakterlerdir. Bu karakterler, Adrian Frutiger’in “ideal harf iskeleti” kavramında olduğu gibi, harflerin temel yapısına sadık

kalmakta ve okuyucunun dikkatini dağıtmadan metni rahatça takip etmesini sağlamaktadır. Başlık yazısı ise genellikle estetik ve görsel çekiciliği artırmak amacıyla tasarlanmaktadır. Harflerin temel iskeletinden sapmalar, dekoratif unsurlar ve karmaşık detaylar içerebilir. Bu nedenle, başlık yazı karakterleri büyük boyutlarda ve kısa metinlerde kullanılır; çünkü bu özellikleri, uzun metinlerde okunabilirliği olumsuz etkileyebilir (Bigelow vd, 2017). Sonuç olarak, bu iki yazı karakteri türü arasındaki temel fark, işlevsellik ve görsel ifade arasındaki önceliklendirmeden kaynaklanmaktadır.

Bilhassa dekoratif ve modüler geometrik formlara sahip başlık yazı karakterleri, estetik yönleriyle dikkat çekmekte, tipografiyi yalnızca bir okuma aracı olmaktan çıkararak tasarımın bir parçası haline getirmektedir. Bu özellikleriyle, metnin görsel bütünlüğünü desteklerken aynı zamanda duygusal ve kavramsal mesajlar iletmekte de önemli bir rol oynamaktadır. Bu bağlamda özellikle avangart ve modernist yaklaşımlar, başlık yazılarının bu dekoratif potansiyelini keşfetmiş ve bu doğrultuda yazının formuna yeni anlamlar kazandırmıştır.

20. yüzyılın başlarında avangart sanatçılar, tarihsel tipografik formları reddederek alfabeye soyut bir ilişkiler sistemi olarak yaklaşmıştır. Hollanda'daki De Stijl grubu üyeleri harfleri dik formlara indirgerken, Bauhaus'ta Herbert Bayer ve Josef Albers, temel geometrik şekiller olan daire, kare ve üçgen biçimlerden oluşan evrensel bir görsel dilin yapı taşlarını keşfettiler. Bu tasarımcılar, 19. yüzyılın popüler matbaacıları gibi insan eline ve vücuduna dayalı bir estetiği benimsemek yerine, reklamcılığın özenli yeniliğine karşı teorik ve radikal alternatifler sundular (Lupton, 2010, s. 27). Bu çalışmalar, alfabeyi yalnızca bir iletişim aracı olarak değil, aynı zamanda görsel ve kavramsal bir sistem olarak ele alınmasını göstermekle birlikte, yazının formuna yeni perspektifler sunmuştur (Görsel 3).



Görsel 3. Theo Van Doesburg, yazı karakteri tasarımı.

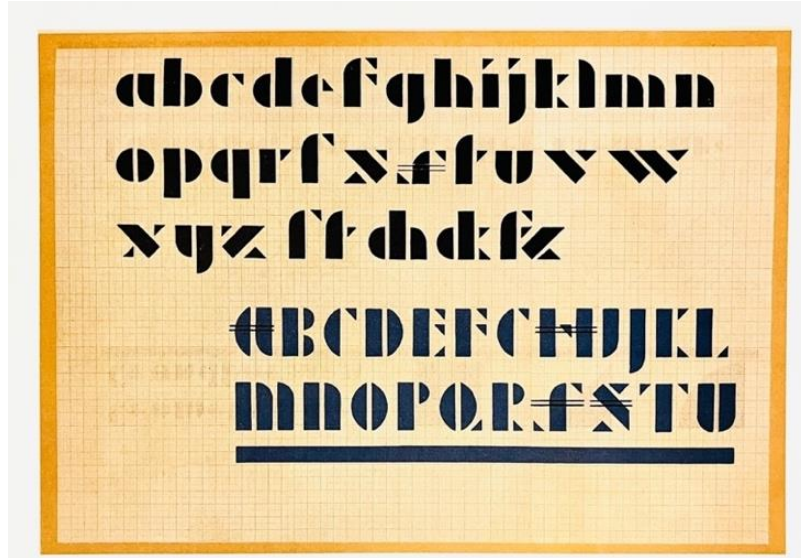
Başlık stilinde alışlagelmişin dışında tasarlanan yeni yazı karakterleri ve deneylerin, görsel kimlik tasarımlarının temel unsuru olan logo tasarımlarında da kendine yer bulduğu saptanmaktadır. Vilmos Huszar'ın 1917 yılında De Stijl dergisi için

tasarlamış olduğu logo tasarımında, harf formlarının bir yapboz parçaları gibi dağıtıldığı, modüler bir izlekte yazı biçimine yeni anlamlar yüklendiği görülmektedir (Görsel 4).



Görsel 4. De Stijl tipografik logo tasarımı.

Josef Albers'in Bauhaus'taki tasarım yaklaşımı da yazıyı geometrik formlar temelinde yeniden düşünmeyi amaçlayan radikal bir yenilik olarak görülmektedir. 1925'te geliştirdiği Stencil yazı tipi, harfleri yarım daireler, dikdörtgenler ve üçgenler gibi temel geometrik elemanlardan oluştururken (Droste, 2023, s. 304), öznel, ekspresyonist ya da dekoratif unsurları tamamen dışlamayı hedeflediği görülmektedir. Bu tasarım, sans serif yazı tiplerinin Bauhaus estetiğiyle uyumlu netlik ve minimalizm iddiasını taşıırken, aynı zamanda De Stijl harflendirme tarzına da yakın bir stilize görünüme sahipti. Ancak, Stencil örneğinde olduğu gibi, geometrik sans seriflerin okunabilirliği tartışmalı bir noktaya ulaştı; metin gövdelerinde kullanımı pratik olmayan bu yazı karakterleri, Bauhaus'un teknolojik ütopyacı vizyonunun sınırlarını da ortaya koyuyordu (Eskilson, 2019, s. 222).



Görsel 5. Josef Albers, Stencil yazı karakteri tasarımı, 1926.

Albers'in çalışması, sans serif yazı tiplerinin hem potansiyelini hem de sınırlamalarını gözler önüne sermektedir. Stencil, modern tipografinin kavramsal temelini şekillendiren önemli bir örnek olarak öne çıkmakta ve günümüzde tasarlanan geometrik ve modüler başlık yazı karakterlerine öncülük etmektedir (Görsel 5).

Yazı karakteri tasarımında görülen bu reformsal yenilikler, çağdaş harf formlarının üretilmesine olanak sağladığı gibi, geleceğe de ilham oluşturmuştur. 20. yüzyılın sonlarında bilgisayar teknolojilerinin gelişmesi ve sayısal tipografi olanaklarının artması, Zuzana Licko ve Rudy Vanderlans’ın öncülüğünde yayımlanan Emigre dergisi aracılığıyla deneysel tipografik yaklaşımların ve yenilikçi yazı karakteri tasarımlarının önünü açmıştır. Emigre, dönemin tipografik dünyasında büyük bir etki yaratmış, yalnızca basılı mecrada değil, dijital platformlarda da tipografi için yeni bir çağın başlamasına katkıda bulunmuştur. Günümüzde Emigre, aktif bir font evi olarak çevrimiçi ortamda yazı karakteri satışı yapmakta ve başlık yazı tiplerini de içeren geniş bir ürün yelpazesi sunmaktadır (Emigre, 2024). Bu yenilikçi yaklaşımıyla hem geçmişte hem de günümüzde tasarımcılara ilham kaynağı olmaya devam etmektedir (Görsel 6).



Görsel 6. Emigre.com.

Okunabilirliğin her zaman bir öncelik olmayabileceği farkındalığı, metnin bilgilendirici içerik olarak "okunmasından" ziyade, bir sanat eseri olarak "hissedilmesi" fikrine odaklanmayı beraberinde getirmiştir (Ayiter vd, 2013, s. 212). Yazının temel işlevine aykırı bir üslup olarak sanatsal niteliğini vurgulayan asemik yazılarda olduğu gibi, kimi başlık yazı karakteri tasarımlarında da yazının okunma işlevinin çok dışında, yalnızca ilgi çekici, dekoratif formların sanatsal ve estetiksel bağlamda kullanıldığı saptanmaktadır. Bu benzerliği Craig ve Scala Designing with Type The Essential Guide to Typography adlı kitabında; “Bazı durumlarda display yazı karakterlerinin birincil amacı bilgi iletmek değil, sadece dikkat çekmek veya harf biçimleriyle ilgi çekici bir doku oluşturan tasarım öğeleri olarak bile hizmet edebilir (Craig & Scala, 2006, s. 83)” sözüyle doğrulamaktadır.

Başlık yazı karakterlerinin, tipografinin okunuş biçimi bağlamında da incelenmesi önemlidir. Çünkü tipografi yalnızca yazının formuyla değil, okunuşuyla ilgilidir. Jan Middendorp Shaping Text adlı kitabının ways of reading (okuma yöntemleri) adlı bölümünde tipografiyi okuma biçimi olarak aktifleştiren tipografi, sahneleme tipografisi ve bilgilendirici tipografi olarak üçe ayırdığı görülmektedir. Aktifleştiren tipografide ilk amaç bakmak, ikinci amaç ise görmektir. Böylelikle tipografi okumaya yönelmeli ve dikkat çekmelidir. Sahneleme biçiminde tipografi görsel hileler, özel efektler gibi farklı yöntemlerle dikkat çekici bir forma kavuşturulmakta, bilgilendirici tipografide ise amaç diğer formlardan farklı olarak bilgi tasarımı görevini üstlenerek okunuş biçimini gerçekleştirmektedir (Middendorp, 2014, s. 21). Bu bağlamda başlık yazı karakterleri okunuş biçimi olarak hem aktifleştiren hem de yazıyı sahneleyen görevler üstlenmekte, tipografinin okunuş biçimi olarak farklı işlevlerini de aynı anda yerine getirebilmektedir.

Başlık yazı karakterleri, belirli bir ruh hali oluşturma ve duygusal bir bağ kurma konusunda etkili bir araçtır. Ancak, bu yazı karakterlerini seçerken bağlama uygunluk ve klişelerden kaçınmak büyük önem taşımaktadır. Retro ve dekoratif tasarımlara sahip başlık yazı karakterleri, geleneksel yaklaşımlara göre uygunluk sınırlarını zorlasa da özgün ve yaratıcı seçimler yapılarak tasarımın hem estetik hem de duygusal etkisi güçlendirilebilir (Myfonts, 2024).

Rustik Display: Tasarım Süreci ve Pinart Sanat Alanı Görsel Kimlik Tasarımının Oluşturulması

2024 yılında Eskişehir’de kurulan Pinart Sanat Alanı, Eskişehir Odunpazarı ilçesinde yer alan Tarihi Odunpazarı Evleri bölgesinde bulunmaktadır. Odunpazarı, Eskişehir’in güneyinde, geleneksel Anadolu Türk mimarisini günümüze taşıyan tarihi bir semttir. Dar ve kıvrımlı sokaklar boyunca sıralanan cumbalı, ahşap süslemeli evleriyle dikkat çeken bölge, Osmanlı dönemi kent mimarisinin karakteristik özelliklerini barındırmaktadır. UNESCO Dünya Miras Listesi’nde yer alan semt, Odunpazarı Evleri’ni Yaşatma Projesi kapsamında restore edilen camileri, külliyesi, hanları ve çeşmeleriyle hem yerel kültürü yaşatır hem de ziyaretçilerine geçmişle iç içe bir deneyim sunar. Ayrıca, lületaş müzesi ve geleneksel el sanatları çarşıları, bölgenin zengin kültürel mirasını keşfetmek isteyenler için eşsiz birer durak niteliğindedir (Odunpazarı.gov.tr, 2024). Bunlarla birlikte bilhassa son yıllarda Odunpazarı Modern Müze (OMM), Eldem Sanat Alanı, Opus Art gibi çeşitli müze ve sanat galerilerinin kurulmasıyla Odunpazarı Evleri bölgesi kültür ve sanat alanında önemli etkinliklere ev sahipliği yapmaktadır.

Pinart Sanat Alanı, 2024 yılında Eskişehir’de kurulan ve sanata yeni bir soluk getirmeyi amaçlayan bir mekandır. Eskişehir’in tarihi dokusunu koruyan Odunpazarı ilçesindeki Tarihi Odunpazarı Evleri bölgesinde yer almasıyla, ziyaretçilere hem sanat hem de tarih deneyimini bir arada sunmaktadır. Pinart, yaratıcı projelere ev sahipliği yapmayı planlamakta, Eskişehir’in kültürel zenginliğini desteklemeyi ve sanatseverlerle buluşturmayı amaçlamaktadır. Mekân, özgün sergiler, atölyeler, sanat kursları ve

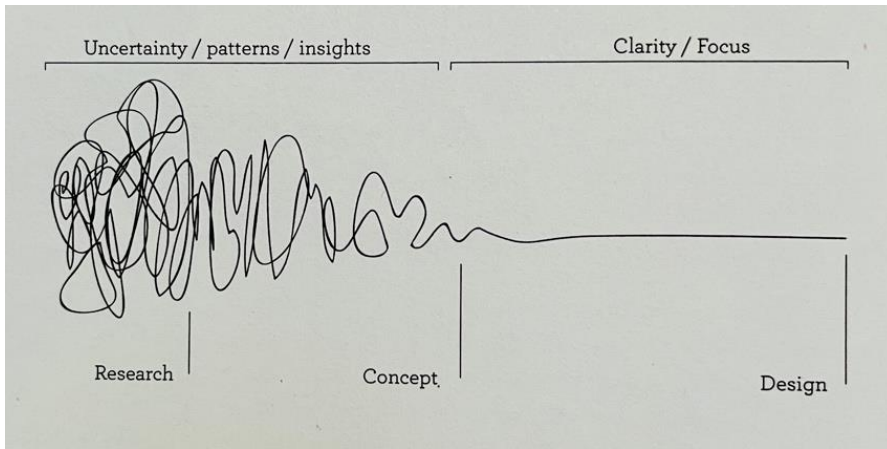
etkinliklerle sanatın birçok dalına kapı açarken, bölgenin tarihi atmosferiyle de unutulmaz bir deneyim sunmayı amaçlamaktadır (Görsel 7).



Görsel 7. Pinart Sanat Alanı dış görünüm.

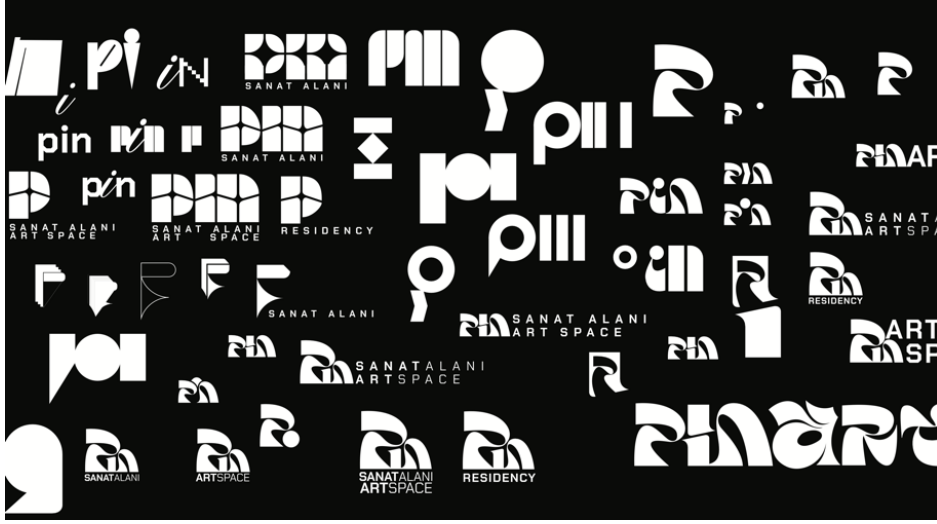
Tasarım Süreci

Pinart Sanat Alanı görsel kimlik tasarımı oluşturulurken profesyonel bir tasarım süreci izlenmiştir. Tasarım sürecini oldukça iyi anlatan bir görsel olarak Damien Newman’ın diyagramı öne çıkmaktadır. Araştırma, konsept ve nihai tasarım olmak üzere üç aşamada gösterilen diyagram, araştırma aşamasının karmaşasından en sade formu yakalamanın önemini vurgularken, aynı zamanda tüm süreci de bir görsel olarak gözler önüne sermektedir (Görsel 8).



Görsel 8. Tasarım süreci diyagramı.

Araştırma aşamasında Pinart Sanat Alanı ile ilgili birçok mekânsal fotoğrafın yanı sıra, amaç ve vizyon gibi birtakım önemli bilgiler toplanmıştır. Pinart isminin açılımı; pin (görsel yer işareti) ve sanat alanının kurucusu ve sahibi Pınar Doğan’ın isminin baş harfleri ve art (sanat) sözcüğü yer almaktadır. Pinart, bünyesinde sanat kursları, sergiler ve sanat rezidansı programlarıyla sanatçıların belirli periyotlarda mekân içerisinde yaşayarak eserler üretmesini amaçlamaktadır. Vizyonu ise gerek yurtiçi gerekse yurtdışı özgün sanatçıların ağırlandığı, Eskişehir’e kültürel anlamda katkı sağlayan ve alanında tanınan bir sanat alanı olmaktadır.

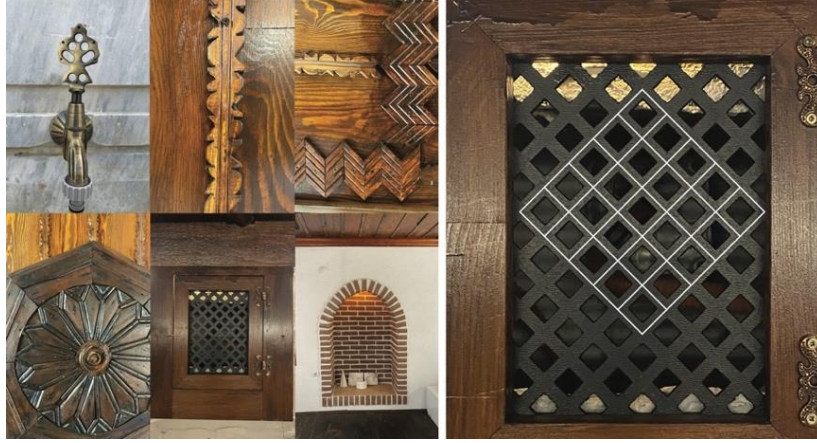


Görsel 9. Monogram ve logotip biçimlerinde Pinart logo tasarımı denemeleri.

İlk eskiz çalışmalarında ‘pin’ sözcüğünden yola çıkılarak görsel yer işareti kavramını vurgulayan onlarca deneme çalışması ortaya çıkarılmıştır (Görsel 9). Tüm bu çalışmaların mekânın duygusal atmosferini yeteri kadar yansıtmadığına karar verilmiştir. Herhangi bir grafik tasarım projesinde kullanılan yazı karakteri, çalışmanın amacına uygun şekilde fonksiyonel, estetik ve çekici olmalıdır. İyi bir grafik tasarımcı yazı karakteri seçimi esnasında tüm bu özelliklere özen göstermelidir. Sanılanın aksine yaygın şekilde kullanılan ve küresel ölçekte bilinirliği yüksek yazı karakterleri seçmek her projeye uygun çözümler üretmemekte, aksine birbirine benzer grafik ürünlerin yaygınlaşmasına sebep vermektedir. Grafik tasarımcılar özgüne ulaşma çabası doğrultusunda yazı karakteri seçimine gereken önemi göstermeli, yaygın olandan kaçınmalı, çalışmalarını için uygun ve yeni form arayışlarında olmalıdır. Bunun için ise tipografi kültürüne sahip olmak elzemdir. Bununla birlikte tasarım çalışmalarında farklı yazı karakterleri kullanmak okunuş biçimini de doğrudan etkileyen en önemli unsurlardan biridir. Farklı projeler farklı okunuş biçimlerini ve “farklı okuma biçimleri farklı yazı tiplerini gerektirir (Middendorp, 2014, s. 62)”. Bu bağlamda gerek mekânın ve bölgenin tarihsel algısını vurgulamak, gerekse özgün ve çağdaş bir dil yakalamak adına kuruma özel bir display (başlık) yazı karakteri tasarlamaya karar verilmiştir. Böylelikle görsel kimliğin temel elemanı olan logo veya logotiple, hem kuruma hem mekâna özgü bir algıyı tasarlanan bir yazı karakteriyle sağlamak amaçlanmıştır.

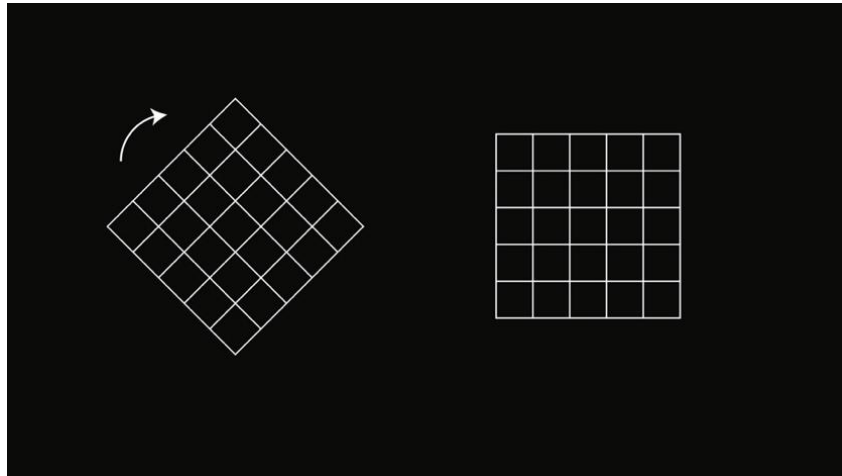
Rustik Display Yazı Karakteri Tasarımı

Bir yazı karakteri tasarlama süreci, tasarımcının bireysel metodolojisine bağlı olarak çeşitlilik göstermektedir. İlham bulmak, özellikle mevcut yazı karakterlerinin çokluğu göz önüne alındığında, tasarım sürecinin en zor aşaması olmaktadır. Ancak, yazı karakterlerinin sürekli artışı ve modern dünyanın karmaşıklığı, yeni tasarımların ortaya çıkmasını teşvik etmektedir. Bugün birçok yazı karakteri, özel kitlelere yönelik müşteri taleplerine cevap olarak geliştirilmektedir (Cheng, 2005, s. 8). Bu bağlamda grafik tasarımcı veya yazı karakteri tasarımcısı, topladığı görsel ve teorik verileri kullanarak sezgisel gücüne ve yaratıcılığına güvenerek eskiz çalışmalarına başlayabilmektedir.



Görsel 10. Pinart mekân içi karakteristik özellikleri yansıtan fotoğraflar.

Pinart Sanat Alanı adına yapılan tasarım sürecinin araştırma bölümü esnasında hem yazılı hem de görsel bir havuz oluşturulmuş, kurum ve mekân ile ilgili tüm veriler yazı karakteri tasarım sürecinin başlangıcında bir araya getirilerek bir çıkış noktası belirlenmiştir (Görsel 10). Bu süreçte, rustik ve tarihsel bir dokunun çağdaş bir yaklaşımla ele alınması hedeflenmiştir. Hem mekânın hem de kurumun kimliğine uygun, estetik ve işlevsel bir yazı karakteri tasarımı yapılması amaçlanmıştır.



Görsel 11. 5x5 modüler izlek sistemi ve çıkış noktası.

Mekânsal verilerden yola çıkarak ahşap süslemeler, geometrik desenler ve rustik dokular tasarım sürecine ilham kaynağı olmuştur. Tarihi mekânın zengin detayları, yazı karakterinde hem geleneksel unsurları hem de modern bir estetik anlayışı harmanlama fikrini desteklemiştir. Özellikle pencere kafeslerindeki geometrik tekrarlar harf formlarının ana yapısını ve izleğini oluştururken, böylelikle mekânın özgün atmosferi tasarıma duyuşsal bir derinlik katmıştır (Görsel 11).



Görsel 12. Görseldeki eskizler sezgisel yaklaşımın ve görsel analizinin birleştiği yaratıcı sürecin izlerini taşırken, ele alınan yaklaşımın aynı zamanda yazı karakterinin işlevsel, estetik ve bağlama duyarlı bir tasarım olmasını sağlamıştır.

Mekânsal form ve özellikler doğrultusunda harf formları izlek sisteminde ortaya çıkmaya başlamıştır. İzlek sistemin dahi mekâna ait olması, yazı karakterine özgün bir kişilik ve aidiyet kazandırmıştır. Tasarlanan harf formları, görsel verilerin derinlikli bir analizinden ve mekânsal bağlamla kurulan sıkı bir ilişki temelinden doğmuştur. Ahşap kafes yapıları, organik geometrik biçimlerin modern yorumuna olanak tanımış, tasarım sürecinde geleneksel motiflerin soyutlanarak çağdaş bir yazı karakterine dönüştürülmesine öncülük etmiştir. Kare ızgara düzeni, hem mekânın fiziksel yapısındaki modüler düzeni hem de yazı karakterinin tipografik grid ile uyumunu vurgular niteliktedir. Harflerin kıvrımlı hatları ve keskin geçişleri ise hem tarihsel ahşap işçiliğindeki akışkanlığını hem de modern grafik tasarım ilkelerinin minimal estetik anlayışını bir araya getirmektedir. Özellikle “P” harfinin tasarımında, yazı karakterinde hem görsel ritmi artıran hem mekânsal bağlama gönderme yapan hem de ‘pin’ (görsel yer işareti) kavramını vurgulayan bir form oluşturulmuştur. Yazı karakteri tasarımının hem mekânın özgün kimliğini yansıtması hem de biçim olarak çağdaş bir algı yaratması hedeflenmiştir (Görsel 12). Çünkü yazı karakterleri yalnızca biçimsel özellikleriyle değil, aynı zamanda taşıdıkları kültürel çağrışımlarla da dikkat çekmelidir. Bu durum, yazı karakterlerini bir iletişim aracı olmanın ötesine taşıyarak, belirli bir kültürel bağlamda anlam yaratma potansiyeline sahip tasarım unsurları haline getirmektedir (Lupton, 1996, s. 35).



Görsel 13. Pinart Sanat Alanı için tasarlanan Rustik Display yazı karakteri, yalnızca estetik bir araç olmanın ötesine geçerek, mekânın tarihsel ve kültürel kimliğini çağdaş bir dilde yeniden yorumlamaktadır.

Rustik Display, tarihsel ve çağdaş öğeleri birleştiren, estetik ve fonksiyonel bir yaklaşım benimseyen modern bir başlık yazı karakteridir. Toplamda majiskül A-Z ve miniskül a-z, rakamlar ve noktalama işaretlerinden oluşan 100'den fazla glif barındırmaktadır. Tasarımda, Eskişehir'in tarihi Odunpazarı evlerinden esinlenilerek ahşap yapıların geometrik, modüler özellikleri soyutlanmıştır. Harflerin keskin köşeleri ve akışkan kıvrımları, geleneksel el işçiliği ve modern grafik tasarım ilkelerini bir araya getirmektedir. Karakter, Pinart Sanat Alanı kimliği için özel olarak oluşturulmuş ve hem dijital hem de basılı medya kullanımı için optimize edilmiştir. Gösterim amacı taşıyan bu başlık yazı karakteri, UNESCO tarafından dünya mirası listesine alınmış olan Odunpazarı evlerinin eşsiz yapısal estetiğini yansıtırken, özellikle başlık, afiş ve görsel kimlik uygulamaları için uygundur. Rustik Display'in minimalist ve modüler estetiği, mekânsal kimliği destekleyen güçlü bir tipografik vurgu yaratmaktadır (Görsel 13).

"Bir kelimenin her harfi kendi biçimine sahip olmasının yanı sıra, tüm harfleri bir araya geldiğinde kelimeye de bir biçim kazandırır (Munari, 2008, s. 65)". Bu yaklaşım, başlık yazı karakterlerinin yalnızca bireysel harflerin estetik veya okunabilirliğini değil, aynı zamanda oluşturdukları kelimenin görsel bütünlüğünü de önemsemeleri gerektiğini göstermektedir. Rustik Display yazı karakteri de bu bütünlüğü yansıtmak için tasarlanarak, Pinart Sanat Alanı'nın görsel kimliğine özgün bir katkı sunmaktadır. Tevfik Fikret Uçar'ın ifade ettiği gibi, yazı karakterleri yalnızca biçimsel tasarım unsurları değil, aynı zamanda bir kişilik ve hikâye yaratma aracıdır (Uçar, 2019, s. 230). Bu bağlamda Rustik Display yazı karakteri, Pinart Sanat Alanı'nın kültürel ve sanatsal kimliğini çağdaş bir dille ifade etmektedir.

Pinart Sanat Alanı Görsel Kimlik Tasarımı

Logotipler, en temel anlamıyla, kuruluşun doğasını, statüsünü veya karakterini yansıtan bir yazı karakteriyle tasarlanmış bir kelime veya kısaltmadır. Burada esas vurgu, harflerin biçimleri ve kullanılan yazı karakterinin, markanın temel ve gerekli değerlerini

iletme gücüdür. Yazı karakterleri, logotiplerde görsel modanın nabzını tutarken, aynı zamanda sadelik ve zamansızlık unsurlarıyla uzun ömürlü bir etki bırakabilir. Bu nedenle, bir logotipin başarısı, harf formlarının hem estetik hem de işlevsel bir uyum sergileyerek doğru mesajı aktarabilmesinde yatmaktadır (Evamy, 2019, s. 14) Bu bağlamda şirket, marka ya da kuruma yönelik tasarlanmış özel bir yazı karakteri tasarımıyla onun algılanış biçimi birbirine bağlı olacaktır.

PINART
Sanat Alanı - Residency - Eskişehir



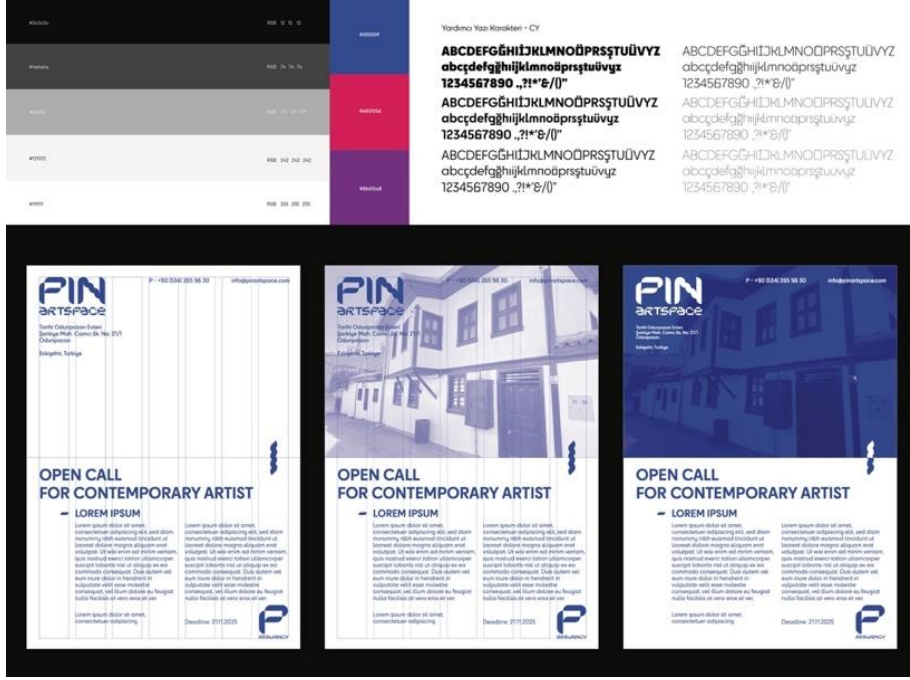
Görsel 14. Pinart logotip tasarımı ve logotip ve monogram formunda farklı kullanımlar.

Pinart logo tasarımı da Rustik Display yazı karakterinin içerisinde yer alan p, i, n, a, r ve t harflerinin birleşimiyle hem işlevsel ve estetik anlamda bir logotip olarak ortaya çıkarken hem de tasarlanan yazı karakterinin özgün niteliğini formunda barındırmaktadır (Görsel 14). Dijital ya da basılı farklı kimlik elemanlarında kullanılmak üzere logotipin farklı versiyonları ve monogram biçimli formları da yine Rustik Display yazı karakteri tasarımından hareketle ortaya çıkmıştır.



Görsel 15. N harfinin omurga biçimi gibi karakteristik özellikler, kimlik tasarımı parçalarına aynı zamanda dekoratif unsurlar olarak eklenmiştir.

Yazı karakteri bünyesinde yer alan harf formlarının kimi anatomik yapıları, görsel kimliğin farklı parçalarında kullanılmıştır. Örneğin, majiskül N harfinin omurga formu, aynı zamanda araştırma aşaması çerçevesinde toplanan veriler bağlamında mekân tavanında yer alan ahşap oyma biçimlerinden esinlenerek tasarlanmış, böylelikle soyut bir biçimde harf formunda yer alan stilize grafik öğeleri kimliğin farklı detaylarında kullanılmak üzere ele alınmıştır (Görsel 15).



Görsel 16. Pinart görsel kimlik tasarımı renk paleti, yardımcı yazı karakteri ailesi ve grid sistemi çerçevesinde tasarlanan duyuru afiş şablonu.

Pinart görsel kimlik tasarımının temel yapı taşı, Rustik Display yazı karakteri olup, böylelikle estetik bir dil oluştururken marka kimliği derinleştirilmektedir. Yardımcı yazı karakteri olarak kullanılan "CY" adlı geometrik sans-serif yazı karakteri ailesi ise görsel kimlikte yer alan tüm tasarım parçalarının okunabilirlik işlevini artırırken, aynı zamanda çağdaş bir görünüm sunması amaçlanmıştır. Görsel kimliğin renk paleti, profesyonel bir denge ve kontrast sağlayacak şekilde seçilmiş olup, hem modern hem de kurumsal bir atmosfer yaratmaktadır. Renk tonları Pinart'ın sanatsal ve yaratıcı doğasını desteklerken, aynı zamanda hedef kitesine güçlü bir görsel vurgu yapmaktadır. Görsel kimlikte yer alan duyuru afiş şablonları ise bir grid sistemiyle düzenlenmekte, bu bağlamda hem işlevsel hem de estetik bir temel yaratmaktadır. Gridin uygulanışı, tasarıma düzenli ve dengeli bir yapı sağlarken, izleyicinin gözünü doğru yönlendiren bir hiyerarşi yaratmaktadır. Bu yaklaşım, tasarımın mesajını etkin bir şekilde iletmesini sağlarken, aynı zamanda profesyonel bir görsel iletişim standardını yansıtır. Sonuç olarak hem markanın kimliğini destekleyen hem de modern bir tasarım diliyle çağdaş sanat anlayışını yansıtan bütünsel bir görsel kimlik çözümü sunmaktadır (Görsel 16).



Görsel 17. Pinart görsel kimlik tasarımı sosyal medya şablonları ve rozet tasarımı.

Rustik Display yazı karakterinin tasarımında kullanılan tipografik formlar, markanın görsel kimliğinin çeşitli unsurlarına doğrudan ilham kaynağı olmuştur. Örneğin, yazı karakterindeki nokta işaretinin temel geometrik yapısı, sosyal medya şablonlarından birinin ana formunu oluşturmuş, pozitif alanlar görsel yerleştirme alanlarına dönüşerek dinamik bir tasarım yaklaşımı sunmuştur. Benzer şekilde, "N" harfinin omurga yapısının büyütülmüş bir kesiti, başka bir sosyal medya şablonunda görsel odak alanı olarak yeniden yorumlanmıştır. Bu tipografik detaylar, yazı karakterinin yalnızca iletişimsel bir araç olmaktan öte, görsel kimliği çeşitlendiren ve markanın estetik bütünlüğünü vurgulayan temel bir tasarım unsuru olarak işlev görmesini sağlamıştır. Aynı zamanda rozet gibi yan ürünler de, yazı karakterinin geometrik yapısı ve renk paletiyle uyumlu olacak şekilde geliştirilmiştir. Bu yaklaşım, yazı karakterinin tasarım ruhunun görsel kimlik öğelerine entegre edilmesiyle markanın bütünsel bir görsel dil kazanmasını mümkün kılmıştır (Görsel 17).

SONUÇ

Bu araştırmada, başlık yazı karakteri tasarımlarının görsel kimlik tasarımındaki önemine dikkat çekilmekte ve Pinart Sanat Alanı için tasarlanan Rustik Display yazı karakteri üzerinden bir uygulama örneği sunulmaktadır. Uygulama süreci, yazı karakterinin tarihsel bağlamla mekânsal bir ilişki kurarak estetik ve işlevsellik kriterlerini nasıl yansıtabildiğini göstermektedir. Böylelikle yazı karakterlerinin yalnızca bir iletişim aracı olmadıkları, aynı zamanda imgesel formlar olarak görsel kimlik tasarımları gibi farklı alanlarda da güçlü bir görsel iletişim malzemesi oldukları saptanmaktadır.

Görsel kimlik ve yazı karakteri tasarım süreçlerinin ele alındığı bu araştırmada, özgün yazı karakteri formlarının kurum imajına nasıl bir değer katabileceği incelenmiştir. Grafik tasarımcıların başlık yazı karakterleri tasarlayarak yalnızca dilsel işlevi olan bir malzeme değil, tasarımlarının sınırlarını genişleten yeni bir anlatım dili oluşturabilecekleri görülmüştür. Bu bağlamda, Rustik Display başlık yazı karakteri tasarımıyla güçlü bir örnek sunulmuştur. Böylelikle araştırma grafik tasarımcılar adına bir rehber niteliği taşımakta ve aynı zamanda grafik tasarımcılara görsel kimlik tasarımında tipografinin potansiyelini yeniden düşünme fırsatı sunmaktadır. Böylelikle

tipografi ve yazı karakteri tasarımının, grafik tasarım disiplininin vazgeçilmez yapıtaşları oldukları ortaya koyulmaktadır. Tipografinin bu bütünsel yaklaşımı, tasarım süreçlerinde daha bilinçli ve özgün kararlarının alınmasını sağlamakla birlikte, yazı karakteri formlarının tasarımların anlatım gücünü etkileyen temel unsurlardan biri olduğu gerçeği görülmektedir.

Öneriler

Bu araştırma, grafik tasarımcılara yazı karakterlerinin görsel kimlik üzerindeki etkisini yeniden düşünmeleri için ilham kaynağı olabilecektir. Bununla birlikte gelecekte ise başlık yazı karakteri tasarımlarının farklı kültürel ve tasarımsal bağlamlarda uygulanabilirliği üzerine yapılacak çalışmaların, bu alana yeni perspektifler sunabileceği düşünülmektedir.

Yazı karakteri tasarımlarının barındırdığı kişilik, kullanıldığı malzemeye doğrudan yansımaktadır. Bu bağlamda grafik tasarımcıların yalnızca görsel kimlik tasarımlarında değil, tipografiyi biçimlendirdikleri her medyumda, yazı formlarının kişiliği ve algıları üzerine dikkatle düşünmelerini gerektirecektir.

KAYNAKÇA

- AMBROSE, G., & HARRIS, P. (2014). *Grafik Tasarımda Tipografi*. İstanbul: Literatür.
- AMBROSE, G., & HARRIS, P. (2017). *Görsel Tipografi Sözlüğü*. İstanbul: Literatür Yayınları.
- AMBROSE, G., & HARRIS, P. (2019). *Görsel Grafik Tasarım Sözlüğü*. İstanbul: Literatür.
- APAYDIN, Z. G. (2017). *Geometrik Sans Serif Yazı Karakteri Tasarımı Sürecinin Araştırılması ve Bu Araştırmaya Dayalı Bir Yazı Karakteri Tasarımı*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- AYİTER, E., YAZICIGİL, O., ÇETİN, S. C., & TÜRKMEN, D. (2013, 12 1). "Deconstruction, Legibility and Space: Four Experimental Typographic Practices". *Technoetic Arts: A journal of Speculative Research*, 209-220.
- BECER, E. (2019). *İletişim ve Grafik Tasarım*. Ankara: Dost Kitabevi.
- BEIER, S. (2018). *Type Tricks Your Personal Guide to Type Design*. Amsterdam: BIS Publishers.
- BIGELOW, C., DYSON, M., LONSDALE, M. D., & LARSON, K. (2017). "What Exactly is the Difference Between a Text and a Display Typeface?" *Visible Language*, 51(1), 135-143.
- CHENG, K. (2005). *Designing Type*. London: Yale University Press.
- COLES, S. (2016). *The Geometry of Type*. London: Thames & Hudson.
- CRAIG, J., & SCALA, I. K. (2006). *Designing with Type The Essential Guide to Typography*. New York: Watson-Guption Publications.
- DROSTE, M. (2023). *Bauhaus Bauhaus-Archiv Berlin*. Köln: Taschen.

- ÉMIGRÉ (2024). <https://www.emigre.com> Erişim tarihi: 13.10.2024
- ESKILSON, S. J. (2019). *Graphic Design A New History*. New Haven: Yale University Press.
- EVAMY, M. (2019). *Logotype*. London: Laurence King.
- HENDERSON, P. W., GIESE, J. L., & COTE, J. A. (2004). “Impression Management using Typeface Design”. *Journal of Marketing*, 68(4), 60-72.
- LUPTON, E. (1996). *Mixing Messages Graphic Design in Contemporary Culture*. New York: Princeton Architectural Press.
- LUPTON, E. (2010). *Thinking With Type*. New York: Princeton Architecture Press.
- MIDDENDORP, J. (2014). *Shaping Text*. Amsterdam: BIS Publishers.
- MOLLERUP, P. (2015). *Simplicity: A Matter of Design*. Amsterdam: BIS Publishers.
- MUNARI, B. (2008). *Design as Art*. Great Britain: Penguin Books.
- MYFONTS (2024). <https://www.myfonts.com/a/font/content/the-font-manual/four-elements-of-display-typography> Erişim tarihi: 09.10.2024
- NES, I. V. (2013). *Dynamic Identities How to Create a Living Brand*. Amsterdam: BIS Publishers.
- Odunpazarı Kaymakamlığı (2024). <http://www.odunpazari.gov.tr/tarihi-odunpazar-evleri> Erişim tarihi: 07.11.2024
- OLINS, W. (1995). *The New Guide to Identity*. Vermont: Gower.
- ROBERTS, L., & WRIGHT, R. (2010). *Design Diaries / Creative Process in Graphic Design*. London: Laurence King.
- SLADE-BROOKING, C. (2016). *Creating A Brand Identity A Guide for Designers*. London: Laurence King.
- TAF STUDIO (2024). <https://www.taf-studio.com/custom-fonts/cinili-hamam/> Erişim tarihi: 13.09.2024
- TDK (2024). Kimlik. <https://sozluk.gov.tr> Erişim tarihi: 01.11.2024
- UÇAR, T. F. (2013). “Görsel Kültür”, *Bir Yaşam Kültürü Mimarlık*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- UÇAR, T. F. (2019). *Görsel İletişim ve Grafik Tasarım*. İstanbul: İnkılap Yayınevi.
- VELASCO, C., HYNDMAN, S., & SPENCE, C. (2018). “The Role of Typeface Curvilinearity on Taste Expectations and Perception”. *International Journal of Gastronomy and Food Science*, 11, 63-74.

GÖRSEL KAYNAKÇA

Görsel 1. Çinili Hamam başlık yazı karakteri ve görsel kimlik tasarımında yer alan dış mekan pano tasarımı. Kaynak: <https://www.taf-studio.com/custom-fonts/cinili-hamam/> Erişim: 13.09.2024

Görsel 2. John Wardle Mimarlık görsel kimliği, soyut yazı karakterlerinin grafik bir araç olarak kimlikte ana unsur olarak kullanıldığını göstermektedir. Kaynak: (Ambrose & Harris, *Grafik Tasarımda Tipografi*, 2014, s. 112)

Görsel 3. Theo Van Doesburg, yazı karakteri tasarımı. Kaynak: (Lupton, *Thinking With Type*, 2010, s. 26)

- Görsel 4.** De Stijl tipografik logo tasarımı. Kaynak: (Lupton, Thinking With Type, 2010, s. 26)
- Görsel 5.** Josef Albers, Stencil yazı karakteri tasarımı, 1926. Kaynak: (Droste, 2023, s. 305)
- Görsel 6.** Emigre.com. Kaynak: <https://www.emigre.com> Erişim: 13.10.2024
- Görsel 7.** Pinart Sanat Alanı dış görünüm. Kaynak: Onur Kuran
- Görsel 8.** Tasarım süreci diyagramı. Kaynak: (Slade-Brooking, 2016, s. 85)
- Görsel 9.** Monogram ve logotip biçimlerinde Pinart logo tasarımı denemeleri. Kaynak: Onur Kuran
- Görsel 10.** Pinart mekân içi karakteristik özellikleri yansıtan fotoğraflar. Kaynak: Onur Kuran
- Görsel 11.** 5x5 modüler izlek sistemi ve çıkış noktası. Kaynak: Onur Kuran
- Görsel 12.** Görseldeki eskizler sezgisel yaklaşımın ve görsel analizin birleştiği yaratıcı sürecin izlerini taşıırken, ele alınan yaklaşımın aynı zamanda yazı karakterinin işlevsel, estetik ve bağlama duyarlı bir tasarım olmasını sağlamıştır. Kaynak: Onur Kuran
- Görsel 13.** Pinart Sanat Alanı için tasarlanan Rustik Display yazı karakteri, yalnızca estetik bir araç olmanın ötesine geçerek, mekânın tarihsel ve kültürel kimliğini çağdaş bir dilde yeniden yorumlamaktadır. Kaynak: Onur Kuran
- Görsel 14.** Pinart logotip tasarımı ve logotip ve monogram formunda farklı kullanımlar. Kaynak: Onur Kuran
- Görsel 15.** N harfinin omurga biçimi gibi karakteristik özellikler, kimlik tasarımı parçalarına aynı zamanda dekoratif unsurlar olarak eklenmiştir. Kaynak: Onur Kuran
- Görsel 16.** Pinart görsel kimlik tasarımı renk paleti, yardımcı yazı karakteri ailesi ve grid sistemi çerçevesinde tasarlanan duyuru afiş şablonu. Kaynak: Onur Kuran
- Görsel 17.** Pinart görsel kimlik tasarımı sosyal medya şablonları ve rozet tasarımı. Kaynak: Onur Kuran

Yıl/Year: 5, Sayı/Issue: 13, Aralık/December 2024, s. 194-212

Yayın Geliş Tarihi / Article Arrival Date

Yayımlanma Tarihi / The Publication Date

Yayın Geliş Tarihi: 10-12-2024

Yayımlanma Tarihi: 31-12-2024

ISSN: 2757-6000

NE'LİKTEN KİM'LİĞE: GOOGLE TEMSİLLERİNDEKİ YAPAY ZEKÂ SURETLERİ VE KİMLİK İMGELEMLERİ

Prof. Dr. Ash YURDİGÜL

Atatürk Üniversitesi, İletişim Fakültesi

asli.yurdagul@hotmail.com, ORCID: 0000-0001-5333-9751

Erдің YAYA

Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü (YL Öğrencisi)

yayaerdinc@gmail.com, ORCID: 0009-0000-5489-5178

ÖZET

Günümüzde yapay zekânın ne ya da kim olduğuna ilişkin en güçlü ve yaygın arayışlarımıza kılavuz olan mecra, kuşkusuz Google'dır. Burası, yapay zekâyâ ilişkin kolektif bir seçki ve çeşitlilik de sunar. Google'a 'yapay zekâ' yazarak başlatacağımız bir arama sürecinin sonunda algoritmik olarak karşımıza getirilen görseller, zihinlerimizde onun nasıl bir şey olabileceğine ilişkin bir 'beden' algısı imal ederler. Bu somatik algı, yapay zekâyı bir sosyal kimlik olarak anlamlandırma ve konumlandırma çabalarımızı yönlendirecektir. Dolayısıyla yapay zekânın bir bedeni olmamasına karşın, onu bir beden ve görünüm çerçevesinde kimliklendireceğiz ve bu kimlik, tüm topluluk duyularımızda biriken duyguları göğüsleyen bir mekanik uzaklık ile bizi andıran organik bir yakınlık ekseninde çelişkiler ve tutarlılıklar üretecektir. Böylece karşımızda bir kimliğin stereotipi konumlanacaktır.

Bu araştırmada, birbirini tamamlayacak iki model üzerinden açılımcı sıralı karma desenin uygulanması amaçlanmaktadır. Buna göre, ilk adımda "yapay zekâ" anahtar kelimesi ile yapılan aramanın sonucundaki Google görsellerinden ilk 300 tanesi içerik analiziyle bir stereotip kimlik profilini betimlemek üzere çözümlenecektir. İkinci aşamada ise bu profile uygun yaygın stereotipin/prototipin görsellemesi ChatGPT 4o sürümündeki yapay zekânın yardımıyla tamamlanacak ve son safhada bu prototip görselin göstergebilimsel çözümlenmesi gerçekleşecektir. Böylece bir sosyal kimliğin ve bu kimliğin göstergebilimsel anlamlarının hangi kültürel uzlaşmalara ve çatışmalara aracılık ettiği anlaşılacak ve bir yabancının, 'biz' tarafından isnat edilmiş kimlik suretinin, diğer yabancı suretleriyle ilişkisi kurulacaktır.

Anahtar Kelimeler: Yapay Zekâ, Bedenleştirme, Görünüş, İmaj, Yüz, İnsanbiçimsel

FROM WHAT'NESS TO WHO'NESS: ARTIFICIAL INTELLIGENCE FACES AND IDENTITY IMAGINARIES IN GOOGLE REPRESENTATIONS

ABSTRACT

Today, Google is undoubtedly the medium that guides us in our essential search for what or who artificial intelligence is. It also offers a collective selection and diversity regarding artificial intelligence. At the end of a search process that we initiate by typing 'artificial intelligence' into Google, the images that are algorithmically brought to us produce a 'body' perception of what it might be like. These perceptions of somatization will guide our efforts to understand and position AI as a social identity. Thus, although AI does not have a body, we will identify it within the framework of a body and appearance, and this identity will produce contradictions and consistencies on the axis of a mechanical distance, which absorbs the emotions accumulated in all our collective senses, and an organic closeness that resembles us. Thus, a stereotype of an identity will be positioned before us.

This research aims to apply the exploratory sequential mixed design through two complementary models. Accordingly, in the first step, the first 300 of the existing Google images will be adapted to a stereotype identity profile through content analysis. In the second step, the visualization of a typical stereotype/prototype suitable for this profile will be completed with the help of artificial intelligence in the ChatGPT 4o version. In the last step, the semiotic analysis of this prototype image will be realized. In this way, the cultural compromises and conflicts mediated by a social identity and its semiotic meanings will be understood, and the relation of a foreigner's identity image attributed by 'us' to other foreigner images will be established.

Keywords: Artificial Intelligence, Somatization, Appearance, Image, Face, Anthropomorphic

GİRİŞ

Bedenin toplumsal bir inşa olduğuna dair varsayımlar (Featherstone vd., 1990), sosyal teorinin ve bu teorinin odaklandığı kimlik meselesinin belirleyici açıklamalarına dayanak olmuştur. Öyle ki Butler'ın (2014) bir 'bela' biçimi olarak tanımladığı performatif toplumsal cinsiyet bedenleşmesi ya da Kuhn'un (1987) ve bilhassa Hall'in (2017) ırk/siyahilik bağlamında temsile konu ettiği beden yaklaşımlarına bakıldığında, gerek sembolik bir etkileşim olarak gerekse bir mücadele alanı olarak bedenin, tıpkı kimlikte olduğu gibi inşacı bir yaklaşımın konusu haline getirildiği alışageldik bir durumdur. Bu alışageldik durumun temelinde ise, sosyoloji geleneğinin öncüleri arasında yer alan Durkheim'in (2005) insan tabiatındaki ikilik üzerinden geliştirdiği 'homo duplex' sosyolojisindeki bedensel tabiat ve bu tabiatın sosyal gerekçelerle inşa edilmesi arasındaki ilişkiye yer açmak önemlidir. Varlık felsefesinde Heidegger'in (2011) yaklaşımlarının odağına alınan oluş biçimi olarak beden kavramından, Hegel'den esinlenen Marks ve Engels'in (2023), 'kendi emeğine yabancılaşmış beden' felsefesi öne sürümleri, hep bir sosyal inşacı yaklaşımı referans almıştır.

Bourdieu'nun (2004) sosyal sermaye ve habitus indirgemesiyle daralttığı beden, daha ileri bir daralma ve uyumum cebrettiği disiplin/denetim çerçevesinde Foucault'un, cinsellik (2012) ve delilik (2013) boyutundaki hiper-sosyal inşa önermesine kadar esner. Hatta bu çerçevede 'ayıplanmış beden' yapısı da Foucauldiyan (2021) sosyal inşa

teorisinin özne kategorisini anlamakta işlevselleşir. Öyle ki bu işlevsel esneklik, parçalanmış, akışkanlaşmış hatta cyborg adı verilen yeni melez ve marjinal suretlere bürünmüş bir beden tanımlamasını (Callard, 1998) düşünmek için ilham verir. Fakat, sosyal sermaye boyutu (Turner, 2008) ile kültür-teknoloji boyutuna (Shilling, 2004) salınmış bedensel dönüşümün, başkalaşımın, artırılmanın, yabancılaşmanın ve ötekileşmenin temelinde hep, somut ve organlı bir bedenin varlığının gerekmesi, tesadüf değildir. İnsan ya da onun ötekisi olarak yabancının bedeninin sosyal inşası, hep bir somut bedenin esnetilmesi, manipüle edilmesi ya da belki de dejenere edilmesiyle ilgili bir oluş halinden ibarettir. Ancak bu araştırmada, Kearney'den (2012) yola çıkarak, Bauman ve Simmel'in beden yaklaşımlarını referans alan bir soruya yanıt aranacaktır. Çünkü Kearney (2012), öteki olanı yorumlanan için tarihsel olarak geliştirdiğimiz tüm refleksleri ve kontrollü inşaları araştırırken karşısına iki tane prototip çıkar: Tanrı ve Canavar. Aslında öteki olanı Tanrılaştırmak ya da Canavarlaştırmak meselesi bize ters-yüz edilmiş yeni bir soruyu düşündürmelidir. Tanrılar ve Canavarlar, bizim günlük hayatta ya da herhangi bir deneyimde somut olarak gözlemleyemediğimiz varlıklar iken, hatta soyutlukları nedeniyle varlıkları dahi kuşkulu varlıklar iken, biz onların bedenini nasıl imal/inşa ederiz? Aslında bu araştırma, tam olarak Tanrılaştırma ve Canavarlaştırmanın kökündeki sorunu irdelemektedir. Tanrılaştırdığımız şeyin Tanrı gibi görünmesi meselesinden daha önemlisi; Tanrı gibi görünmeyi nasıl stereotipleştirdiğimiz hikayesini araştırmamız gerekecektir. Bunun için tıpkı Tanrılar ve Canavarlar gibi, hiç görmediğimiz halde nasıl görüldüğünü bildiğimiz bir fenomen olan Yapay Zekâyı da bu yolla anlamak mümkündür. Burada, Kasulis ve arkadaşlarının (1987), "zihin-beden" olarak tanımladığı bir imge-bedenden daha fazlası olarak bir imaj-bedenden söz edilmektedir. Yapay zekâyı gördüğümüz, nasıl görüldüğünü bildiğimiz ve onu, gördüğümüz her yerde tanıdığımız bir görünüş, zihinlerimizde bedenleştirmekten daha fazlasıdır. Bu, bizatihi, bir Tanrının ikonalarda, heykellerde, kitaplarda ve kelimelerde 'somut olarak' görünmesi ile aynı şeydir. Yapay zekâ hakkında zihnimizde imgelediğimiz bir görünüşten fazlası olarak bir ekranda tüm somutluğu, canlılığı ve inkar edemeyeceğimiz keskinliği ile karşımızda duran varlık, bu araştırmanın meselesidir. Lyon ve Barbaled'in (2003), "toplumsal somatizasyon/bedenleştirme" dedikleri şeyin yapay zeka özelinde nasıl çalıştığını anlamının, yapay zekâyı andığımız yerlerde onun nasıl bir görünüşle karşımıza çıktığının stereotip çerçevesini çizmekle mümkün olacağı varsayımı, temellendirilebilir bir varsayımdır.

Bu araştırma, bir kimliğin, daha doğru bir ifadeyle 'yabancı' ya da 'öteki' bir kimliğin, imajı/görünüşü ve bedensel inşası/somatizasyon boyutunu incelediği için Bauman'ın beden yaklaşımını merkeze alması, teorik çerçevesini güçlendiren bir referanstır. Çünkü bir sosyal kimliğin benlik algısı, her şeyden evvel bedene sahip olma koşulu ile sağlanır (Bauman & May, 2019, s. 158). Öyle ki bu görüşe göre, bedenin şekli ve ebatı, ona yönelik özen ve ilgi, giyinme biçimleri ve günlük hareketlerin tamamı, sosyal bir koşullanmanın gerektirdiği yapısal özelliklerdir. Doğal olarak kişi bedensel görünümünü, sosyal olarak belirli bir sermayenin olumsuzluğuna göre kurgular ve bakımını bu yönde geliştirir. Bauman ve May, bu nedenle 'çekicilik' adını verdikleri

bedensel görünüş meselesinde yüzü, vücudu ve giyim tarzlarını önemli bulurlar. Hatta bu bedensel muntazamlığın içine girip, 'bedenin parçası gibi davranan casus' şeyleri dışlamanın refleksi ile yabancı olanın toplumsal kolektif içindeki tutunamayışını benzeştirirler. Aslında bunun temelindeki önemli şey, Bauman'ın (2017, s. 12) deyişiyle, kolektif özneliliğin, gündelik hayatın ve kültürel üretimin ben ve öteki arasındaki ilişkileri etkilemesidir.

Yapay zekâya ilişkin tutumumuz, toplumsal olarak tanımlanmış bireyselliğimizin ve gündelik hayatımızda yabancılara karşı geliştirdiğimiz tavırların bir sonucudur. Burada yapay zekânın nasıl bir kimliğe/bedene bürüneceği ise, her yabancıda/ötekide olduğu gibi edilgenlik boyutuna bakmak zorunda olduğumuz bir bakış açısı değişikliğiyle kavranabilir. Çünkü yine Bauman'a göre (2017, s. 51) hayatımızda, başkaları tarafından zorla dayatılan, kimlik tercihinden men edilmiş kalabalıklarla yaşamaya alışığızdır. Aslında bu araştırmanın sosyal beden inşasında kullanılacak olan Chat GPT 4o yapay zekasına nasıl bir öz-görünüşe sahip olduğu sorulduğunda, bir bedene sahip olmadığı için bir görünüşe de sahip olmadığı yanıtını alırız. Fakat yine de alışageldik yapay zekâ görsellerini paylaşarak bu hologramik insan suretlerinin yapay zekâyı tanımlamak için 'doğru' referanslar olduğuna kanaat getirir. Oysa ki, bedeni ve görünüşü olmayan bu sosyal varlığın, kendi görünüşünü tercih etmekten men edilmiş kalabalıklardan/yığınlardan bir farkı yoktur. Bu nedenle film endüstrisinde ve bilgisayar pazarlama içeriklerinde dayatılan görünüşleri benimseyerek kısmen madunlaşır. Yine de yabancılardan neden olduğu 'ahlakî paniğin' çerçevesini kuran geleceğin, hiçbir zaman böylesine 'mutlak öteki' olmadığı bir safhadan (Bauman, 2017, s. 84), meşrulaştığı bir safhaya doğru geçiş de söz konusudur. Çünkü Bauman'ın geleceği mutlak öteki olarak tanımlamasına neden olan meseleler, onun esrarengiz, sızdırmaz ve bilinemez oluşu; nihayetinde ise insanın kontrolünün ötesindeki bir zamanı sergileyişidir. Oysa, ilk başta istilacı yabancı olarak tanımlanan yapay zekânın, 'insana benzeyen' hologramlar eşliğinde bizden birine dönüştürülmesi, bu ahlakî paniğin aşıldığı bir meşruluk evresidir. Bilim, kültür, sinema ve pazarlama anlatıları hepimize, gelecekte insan ve yapay zekâ arasındaki tümleşme, benzeşme, aynılaştırma, yardımlaşma ve barışmayı vaaz ederken, herkes gelecekte ne ile karşılaşacağını artık az çok bilmektedir. Burada önemli olan kurtuluş ideali ise, Bauman'a göre (2017, s. 98), öteki kimlikleri de kucaklayan bir kimlik olarak 'insanlık' idealinin koyutlanmış diğer kimliklerden farklı olmayışdır. Daha özet bir ifadeyle, yeni insanlık ya da post-insanlık, öteki kimlikleri de kapsayan geniş ve melez bir kimlik olarak ideal gösterilirken, aslında onun şimdiki kimlik varsayımlarından pek de farklı bir tarafı yoktur ve o, aslında bir sentez değildir. Yapay zekânın, bilgisayar ekranlarında insansı/antropomorfik bir şeymiş gibi görünmesi, yeni insanlık hakkında verdiği ipuçlarından bağımsız olarak aslında halâ bir öteki biçimdir. İdeal insan, yapay zekâ ve insanı ayrı ayrı değil, birlikte düşünen bir marjinalite olarak sorunludur.

Bu araştırmayı önemli kılan bir diğer husus ise, yapay zekânın görsel ya da imaj estetiğine bir öz-lük meselesiyle yaklaşmasıdır. Çünkü bu konularda belki de en fazla çalışmayı üreten Manovich (2017) yapay zekânın merkezde olduğu imaj kültürünü ya da

yapay zekânın görsel estetiğini (2018) anlatırken/olumlarken hep onun yaratıcı eylemine odaklanır. Hatta Arielli ile birlikte çalıştıkları bu yaratıcılık eyleminin teorik çerçevesinde, antroposentrik/insan-merkezli mitlerin belirleyiciliğini konumlandırır (Arielli & Manovich, 2022). Oysa bu araştırma, insan-merkezli mitlerle insana benzetilmiş bir yapay zekâ bedenlemesinin estetiğini inceleyecektir. Yani sanatçının yaratıcılığını değil, sanatçının bir imaj olarak nasıl yaratıldığını anlamaya çalışacaktır. Yapay zekâ estetiğini, onun işlerindeki yaratıcılık düzeyinde değil, onun bir kimlik işi olarak nasıl yaratılabileceği düzeyinde sorgulayacaktır. Bu aslında, 'yabancı'yı anlama konusunda ufuklarımızı açan bir diğer teorisyen olan Simmel'in de bedene ilişkin yaklaşımlarının ulaşmak istediği hedeflerden biridir. Çünkü Simmel (1901) erken dönem eserlerinde, 'yüz' meselesinin sembolik etkileşim değeri ile görsel etkileşimlerin (1908), kimliklerin/bedenlerin elde edeceği sosyal konumda belirgin bir fark yaratacağını ilk olarak öne süren filozoflardan/sosyologlardan biridir.

Bu araştırma, gündelik hayata, kültürlere, yabancılara ve ötekilere dair 'kimlik' sorularını sorduğumuz Google'ın, yapay zekâyı andığımızda onu nasıl bir görünüşle karşımıza çıkardığını anlamaya odaklanmıştır. Çünkü burada, yapay zekânın artık sadece bir 'enstrümantan asistan' olmadığı; gerçeğin benzerlerinin yaratılmasının da ötesinde gerçekliklere yeni formlar, biçimler kazandırdığı (Yurdigül, Yıldırım, 2021, s.111) yeni bir ilişki evresinde olduğumuzu da savunmak gerekecektir. Gelecekte yapay zekâyı biçilen toplumsal kimliğin, bir araç ya da asistan olarak değil; sosyal bir aktör olarak inşa edilmesi öngörülmektedir. Sosyal aktörler olarak bilgisayarlar (Computer as Social Actors) şeklinde kavramsallaşan bu durum, yapay zekâyı bakınca nasıl bir sosyal aktörle karşılaştığımızı ve nasıl duygulanım geliştirdiğimizi önemli kılar.

Teknolojinin akıl almaz bir hızla gelişmesi sonucu her gün yeni bir kavramla tanışmakta ve bu kavram da kısa bir süre içerisinde gündelik hayatımızın rutinleri arasında yer almaktadır (Erdem, 2021, s.241). Bu döngü içerisinde yapay zekâ da bir kavram olmaktan öteye geçerek birçok alanda gündelik rutinlerimiz içine girmeyi başarmıştır. Ancak bu durum, yapay zekâyı insan yapımı bir 'şey' olma vasfından sosyal bir aktör olma vasfına taşımış ve 'sosyal bir kimlik meselesi haline dönüştürmüştür. Çünkü Sofia'nın kazandığı resmî Suudi Arabistan vatandaşlığından öte, gelecekte 'kölelik/yardımcılık/asistanlık' rollerinden daha fazlasına tanık olacağımız bir yapay zekâ modelinden söz etmek mümkündür. Bu kaçınılmaz gelecek, yapay zekâyı bir nesneden çok daha fazlası olarak, bir başka deyişle bir sosyal kimlik olarak değerlendirme ve anlama gereğini önemli kılar. Bunun için, biz'den olmayana, yani yabancılara fantastik tahayyüllere dönüştürdüğümüz kimliklendirme süreçlerinin yapay zekâ için de geçerli olduğu temsil alanlarına yoğunlaşmak gerekir. Nasıl ki somut bir aktör olarak daha önce tecrübe etmediğimiz bir uzaylıyı ya da şeytani çeşitli görsel alanlarda (sinema, belgesel, dizi, resim vs.) fantastik imgelemlemimize göre 'bedensel' forma sokuyorsak, yapay zekâyı da benzer bir beden ile kimliklendirmemiz olağandır. Nitekim tam olarak diğer yabancılar gibi yapay zekâyı da antropomorfik bir yaklaşımla kendimize, ancak kendimizin bize pek benzemeyen yabancı bir haline benzetiriz. Üstelik bize benzeyen bu

şeyle kurduğumuz bilişsel ve duygusal etkileşim, sanıldığı gibi basitçe bir sanal görsele bakıyor olmakla eşdeğer değildir. Çünkü CASA yaklaşımı, bilgisayarların sosyal birer aktörler olduğunu öne sürerken bu terim aynı zamanda insanların birbirleri ile iletişim kurarken kullandıkları sosyal yöntemleri istemsizce bilgisayarlara da uyguladığını varsayar. Nass ve arkadaşlarının (1994), çığır açıcı olarak tanımlanabilecek araştırmaları, bilgisayar oyunları, chat programları, çevrimiçi asistanlar gibi metalarla bağlar kuran insanların, ilk aşamada bunu kabul etmemiş olsalar bile bilgisayarlara etkileşim halindeyken insanî sosyal davranışlarını bilinçsizce bilgisayarlara karşı da sergilediklerini tespit etmiştir. İnsanlar bilinçli düzeydeyken bir bilgisayar/yapay zeka ile insana aynı ölçüde davranmayacaklarını söylemlerine rağmen, yapay zekaya bilinçsizce insan gibi davranmışlardır. Örneğin bireyler aynı takımda yer aldığı bilgisayara, karşı takımda yer alan bilgisayar hakkında soru sorduğunda daha nazik cevap vermiştir. Tıpkı hiç tanımadığımız insana karşı uyguladığımız nezaket kurallarının bilgisayarlara karşı da uygulandığı görülmüştür. Bu sonuca göre, insanların günümüzde de bilgisayar oyunları, yapay zekalar (Siri) gibi dijital metalarla duygusal bağlar kurdukları ve onlara kişisel özellikler atfettikleri bir sosyal ilişki tasarımının geçerli olduğunu söylemek mümkündür. Nitekim Sofya, ChatGPT ve Siri ile kurulan etkileşimlere yönelik enformel gözlemler dahi bu sonucu doğrulayacaktır. Öyleyse Google aramalarında bir stereotip olarak yaygın görünüşü sergilenen yapay zekâ görselleri ile benzer bir insanî ilişkinin de gelişmesi kaçınılmazdır. Öyleyse, insanda pozitif ve alışılmış/meşru duygular uyandırmasının amaçlandığı düşünülen bu görseller nasıl bir inşa/tasarım taktiği ile biçimlenirler? Bu araştırmanın amacı, bu soruya yanıt vermek olduğu için, açılımcı sıralı karma desene başvuracaktır. Bu kapsamda öncelikle Google aramasında öne çıkan ilk 300 görselin içerik analizi üzerinden bir stereotip görsele ulaşılacak, daha sonra ise bu stereotip görselin ortak özellikleri, ChatGPT 4o adı verilen son sürümüne iletilerek bir ortalama/stereotip görseli tasarlaması talep edilecektir. Son olarak bu görselin kısa bir göstergebilimsel çözümlemesi (gösteren-gösterilen ilişkisiyle) yapılacaktır. Amaç, yabancıyı her yerde tanıdık kılmaya adanmış bir stereotipi anlaşılır kılmak ve onun belirgin özelliklerini tanımlayarak bir suret/"robot resim" ortaya çıkarmaktır.

Bu araştırmanın ortaya çıkaracağı yapay zekâ suretinin bir diğer önemli boyutu ise, dijital dezenformasyonun dijital bir sosyal aktör tarafından uygulandığı yeni sorunlu temsil alanıdır. Bayraktar (2023), dijital dezenformasyona ilişkin kapsamlı sosyal medya okumasında enformasyonun yalnızca yazılı/metinsel biçimlerine değil, görsel biçimlerine de değinerek bu araştırmanın öne sürdüğü dezenformatik biçim için bir bağlam kurmaya yardımcı olmuştur. Nitekim günümüzde hakikat-sonrası meseleler için pek çok kez dile getirilen görsel dezenformasyon, insanların başkaları hakkındaki tutumlarını içerirken, bu araştırmadaki özgünlük katmanı, yapay zekânın kendi hakkındaki algı ve tutumunu içermesiyle teşekkül eder. Ayrıca bu algı, günümüz sosyal medyasının etkin kullanım pratiğinde geleneksel anlatılardan daha karmaşık bir düzlemde düşünülmesi gereken başka ve yeni bir sorunsala işaret eder. Çünkü insanların yaşam meseleleri karşısındaki temel bilgi kaynağında gelenekselden sosyal medyaya doğru kayan eksen, geleneksel medya anlatılarından da kopuşu simgeler. Örneğin, Yurdigül ve diğerlerinin (2024)

Kahramanmaraş merkezli depremlerin enformatik boyutunu anlamlandırdıkları enformasyon kaynağı tespitine göre sosyal medya, geleneksel medyadan daha etkin kullanılmıştır. Depremler, geleneksel haber kanallarının güvenilirlik anlatılarından sosyal medya etkileşimlerine aktarılan bir enformatik deneyim halini tesadüfen almazlar. Artık hayat meseleleri, meta-medyatik biçim olarak sosyal medya hatlarında tekrar tanımlanır. Yapay zekâ da doğal olarak Hollywood ve haber medyasının geleneksel mitlerinden ayırıştırılarak yeniden anlamlandırılacağı bir dijital düzlemde anlaşılmalıdır.

Yöntem

“Kolektif” bir zekâ biçimi olarak kabul edilen yapay zekânın desteklediği arama sonuçları ile insanların zihinsel imgelerini ve kimliklere ilişkin imaj tedariklerini etkileyen Google’da, yapay zekâ konulu arama sonuçlarının/içeriklerinin nasıl bir stereotip sunduğunu saptamayı ve bu saptanmış stereotip üzerinden, yapay zekâ kaynaklı bir görsele ulaşmayı amaçlayan bu çalışmada, içerik analizi ve gösterebilimsel çözümleme olarak iki aşamada tasarlanan açımlayıcı/betimleyici sıralı karma desen uygulanmıştır. Nicelden nitele doğru ilerleyen bu sürecin mantığı, nicel verilerle ortalama ya da yaygın tipik (stereotip) özellikleri çıkarılan yapay zekânın, bu özellikler çerçevesinde modellenmesini/görsellenmesini içeren yöntembilimsel tasarım, esasen bir keşfin, yorumlanmasını/betimlenmesini sağladığı için nicelden nitele doğru bir sıralı işlem gerektirmektedir. Araştırma kapsamında ilk aşamada Google’da “yapay zekâ” girişiyle arama yapılmış ve her farklı aramada sunulan görsellerin içeriğinin ya da yerinin değiştiği; hatta farklı hesaplardan aramalarda farklı sonuçlarla karşılaşıldığı görülmüştür. Ancak bu farklılıklar içerik düzeyinde söz konusu olsa bile stereotipin temsil edilmesi yönünden geniş çaplı bir benzeşme stratejisinin varlığı da not düşülmelidir. Araştırma öncesinde 500 olarak planlanan, çözümlenecek görsel sayısı, tekrarlayan kodlar nedeniyle 300’de sınırlanmıştır. Nitekim birçok kullanıcı için bir kimlik hakkında fikir ya da yargı sahibi olmak için ilk birkaç fotoğraf yeterli olmakta ve çoğu kullanıcı 300 fotoğrafın gözlendiği aşağı katmanlara neredeyse hiç geçmemektedir. Google, daha önce sayfa sayfa böldüğü arama sıralamasında, en azından görsel katmanda sayfa bölmelerini kaldırarak aşağı doğru sonsuz kaydırma tekniğine geçmiş, böylece kullanıcıların daha fazla görseli deneyimlemesine dolaylı olarak katkı sağlamıştır. Tüm bu kolaylıklar ve zorluklar çerçevesinde bu araştırmanın verileri, Google’da “yapay zekâ” yazılarak yapılan aramanın görsel sonuçlarından ilk 300 tanesi ile sınırlıdır. Üstelik bu 300 görsel, yazarlardan Yaya’nın kişiselleştirilmiş Google hesabından tedarik edilen sonuçlardır. Araştırma verileri, farklı kişiselleştirilmiş ekranlarda farklı sonuçlar verme potansiyelini taşımaktadır.

Araştırma kapsamında uygulanacak içerik analizi için ilk olarak; “yapay zekâ” aramasının görsel sonuçlarından ilk 300 tanesi jpeg formatında indirilerek dizinlenmiş ve her bir birime numara atanmıştır. Numaralanmış 300 içerik, kodlama cetvelinde belirlenen kategoriler çerçevesinde “bedensel görünüş” yönünden kodlanmıştır. Buradaki amaç, Drisko ve Maschi’nin (2016) içerik analizi hakkında ifade ettikleri gibi, iletişimin görünen/açık seçik ve gizil durumdaki içeriğini tespit etmektir. Çünkü her içerikte,

bedensel bir formda inşa edilen yapay zekâ varlığı, tekrarlayan ve stereotip olarak betimlemeye uygun yaygın özelliklerle görünmektedir. Bu görüşlerin bazıları apaçık anlamlar iletirken, bazılarında ise gizil anlamlar için çağrışımları ve imaları incelemek gerekmektedir. Örneğin, yapay zekânın insana benzetilmesi apaçık bir içeriktir. Ancak arka planda 'mavi, lacivert, gri, siyah' renklerin baskınlığı ise hologramik bir mekanik boyut algısı kurmak için ima etme görevi üstlenmektedir.

Görsellerdeki iletişimin görünen ve gizil içeriklerinin tespiti için tasarlanan 13 kategorilik kodlama cetveli; görsel tipi, kimliğin stereotipi, kimliğin beden yapısı, kimliğin beden ilişkiselliği, kimliğin mekânsal yerleşikliği, kimliğin cinsiyeti, kimliğin ırksallığı, kimliğin eylem tipi, kimliğin bedensel duruşu/jestleri, kimliğin yüz duruşu/mimikler, kimliğin içinde olduğu dünyanın renkleri, kimliğin yüz ifadeleri ve kimliğin beden estetiği konularını içermektedir. Bu kategorisel içerikler, "Selfiecity" isimli geniş çaplı projesinde biyometrik bir okumanın ötesine geçerek küresel şehirlerdeki özçekim uygulamalarında bedenin nasıl konumlandığını anlamayı amaçlayan Tiffentale ve Manovich'in (2015) kategorisel ölçüm kategorilerinden; Bauman'ın (2017) beden estetiğinin 'çekicilik', 'görsel bakım', 'yüz' ve 'beden' denetimlerindeki öne çıkan sosyal özelliklerden; Simmel'in (1901;1908) hem yüz hem de görsel etkileşim estetiğinde bedene yüklenen sosyal inşa anlamlarını içeren gösterge bağlamlarından ve Barthes'in (2000), bedenin duruşu ve imaj etkisinde öne çıkardığı sembolik gösterenlerden esinlenerek oluşturulmuştur. Kodlama cetveli ile toplanan veriler, frekans analizi ile grafikleştirilmiş ve kategorisel olarak en yoğun şekilde öne çıkan özellikler saptanmıştır. Daha sonra her bir kategoride en fazla frekans dağılımını içeren özellik, stereotip özellik olarak seçilmiş; ChatGPT 4o sürümüne bu 13 belirgin özelliğin tasviri yapılmış ve bu tasvire göre bir yapay zekâ görseli oluşturması istenmiştir. Eğer bir kategorideki özellik, ikinci seçenekten en az %10 farkla öne çıkmıyorsa, her iki özellik de tasvire eklenmiş ancak birinin az bir farkla daha belirgin olduğu vurgulanmıştır. ChatGPT 4o, dünya çağında kullanılan en son sürümlü ve en kompleks yapay zekâ uygulaması olarak geçerli ve güvenilirdir.

ChatGPT 4o sürümünün oluşturduğu görsel ise, açılımlayıcı sıralı karma desenin ikinci aşamasında Barthes'in göstergebilimsel yaklaşımı odağında çözümlenmiştir. Barthes (1966), her görsel kod içeren anlatının bir yapısallık içerdiğini ve anlamın bu yapı içerisinde örgütlendiğini varsayarak yapısal analizi öne çıkarır. Buna göre, gösterenlerin belirli bir yapısal katmanda düzenlenmesi gerekecektir. Bu yapısal örgütlenmeyi anlamak, görselin anlatmak istediği mesajı anlamak demektir. Bunun için her gösterenin (signifiers) işaret ettiği bir gösterilen (signified) boyutu söz konusudur ve bu ikisi arasındaki ima/çağrışım (signification) ilişkisi, yapısal metnin çözümlenmesi için gereken birimleri ifade etmektedir (Barthes, 1981). Bu araştırmada da ChatGPT 4o'nun sunduğu görselin gösteren-gösterilen ilişkisi kurulmuş ve apaçık görünen anlamın daha derin ve ikincil boyuttaki ima katmanlarında nasıl yapılandığı anlaşılmıştır. Sonuç olarak Barthes (2000), fotoğraflar üzerindeki çözümlenmelerinde insanların bedensel

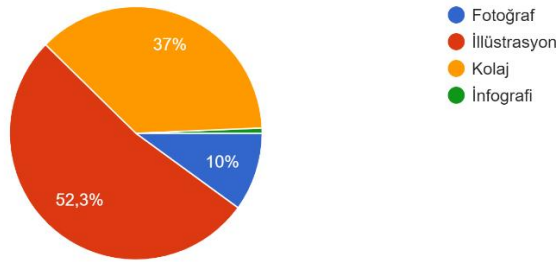
pozisyonlarında ve görünümünde öne çıkan tüm gösterenlerin, arka planda örtük bir anlama atıf yaptıklarını belirtmektedir.

Bulgular Çerçevesi

1. Adım: Yapay Zekâ Sterotipinin İçeriği

Yapay zekâ beden stereotipinin içeriğini incelerken ilk olarak, bedeninin hangi görsel formatında görüldüğüne bakılmıştır.

Görsel Tipi?
300 yanıt

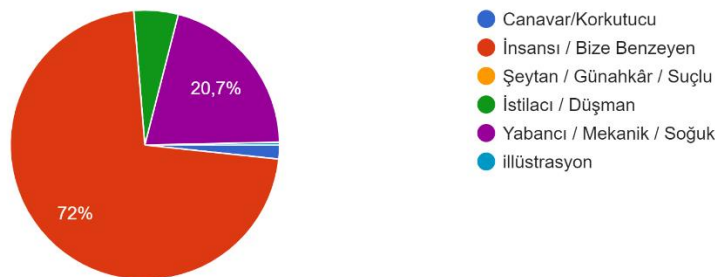


Grafik 1. Görselin Tipolojisi

Kategoriler belirlenirken önemli olan husus, fotoğrafın, güçlü bir gerçeklik algısını, illüstrasyonun, fantastik bir gerçeklik algısını, kolajın, melez bir gerçeklik algısını, infografinin ise biyopolitik ve sayısallaşmış bir denetlenebilir beden algısını ifade etmesidir. Görüldüğü üzere fantastik bir görünüş olan illüstrasyon ve melez bir marjinal kimlik pozisyonu olan kolaj, görselin tipolojik çerçevesi olarak öne çıkmıştır.

İkinci çözümlene kategorisi, kimliğin hangi yaygın stereotip türü olarak görüldüğünü kategorileştirmeyi amaçlamıştır.

Stereotipleştirme
300 yanıt

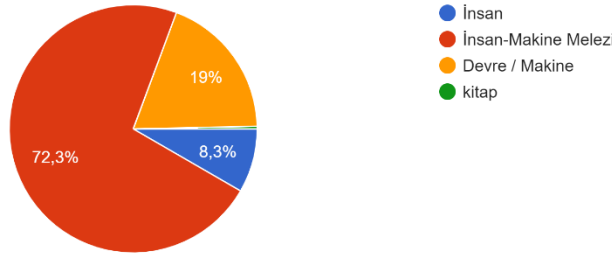


Grafik 2. Kimliğin Stereotip Çerçevesi

Hollywood sinemasında ve ana akım medyada bir dönem sürekli vurgulanan 'istilacı yabancı' figürünün yarattığı "ahlakî paniğin", "insanı/bize benzeyen" stereotipi ile yer değiştirmeye başlaması, kuşkusuz dünyadaki eğilim ekseninin kaymasıyla ilişkilidir. Ancak canavar ve istilacı tipolojisinin bir uzantısı olarak yabancı/mekanik/soğuk stereotipi halâ muhalif bir kodlama olarak konumunu işgal etmektedir.

Üçüncü çözümleme kategorisi ise "insana benzeyen" stereotipinin nasıl bir morfoloji ile tecelli ettiğini anlamak içindir.

Kimliğin Morfolojisi?
300 yanıt

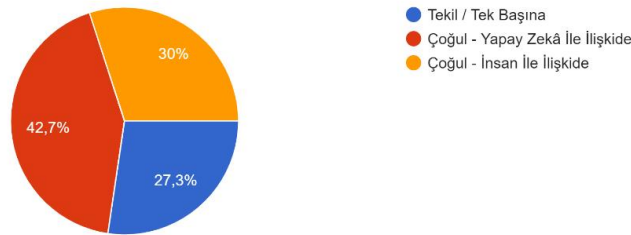


Grafik 3. Kimliğin Morfolojik Çerçevesi

İçeriklerde, "insana benzeyen" stereotipi, genel olarak bir alt-insanlık biçimini ya da insanımsı olmayı tarif eden ikircikli tavrın dışavurumu da olabileceğini göstermektedir. Bu durumda insana benzeyen ama insan olamayan tüm marjinal/melez kimliklerde olduğu gibi bir madun biçiminin, yani insan-makine melezinin varlığı söz konusudur.

Çözümlemenin bir diğer kategorisel çerçevesi, kimliğin tekillik ve kolektiflik bağlamlarının yapısıdır. "Bu stereotip bir kişinin kimliği olarak mı yoksa bir grup kimliğinin, düşman kimliğinin ya da yığın kimliğinin faili olarak mı görünür?" sorusu, önemli bir parantez oluşturacaktır.

Kimliğin İlişkiselliği?
300 yanıt

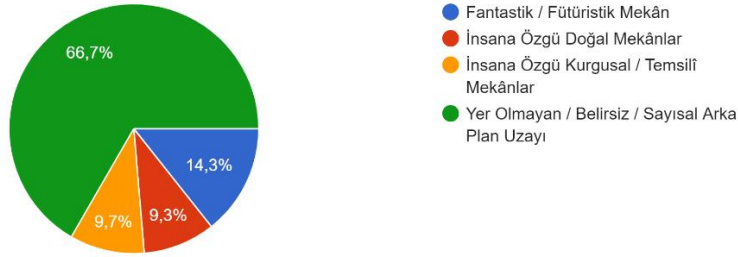


Grafik 4. Kimliğin İlişkisel Çerçevesi

Görüldüğü üzere, ilişkiler söz konusu olduğunda kimliklerin kullanılabilirliğine göre değişen bir ilişkisel çerçeve hep söz konusu olur. Grafiğin gösterdiği de bir kararsızlığın değil, kimliklerin idare edilmişindeki kompleks dengenin varlığıdır. Ancak yapay zekânın büyük oranda kendisi gibi olanla ilişkide görünmesi ya da tekilleşmesi, özerk/otonom kimliğinin bağımsızlaşma yönündeki gidişatının bir göstergesidir.

Aşağıdaki grafikte ise, beden yerleşil olduğu mekansal çevre ile ilişkisi ve yerli-yurtlulandırılma stratejisi incelenmektedir.

Kimliğin Mekânsallığı / Yerleşikliği?
300 yanıt

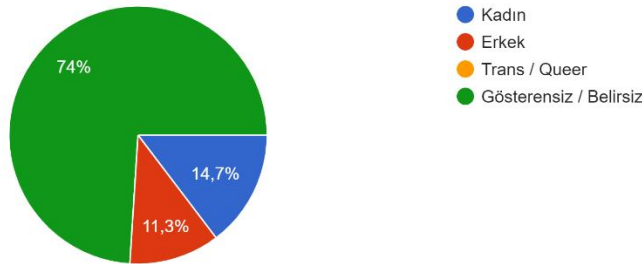


Grafik 5. Kimliğin Mekansal Çerçevesi

Görüldüğü üzere yapay zekâ, insan bedeninden farklı olarak bilokatif bir mekansal ilişkidir. Özetle onun yeri yoktur. O, her yerde ve aynı zamanda hiçbir yerdedir. Zoraki bir yersellik söz konusu olduğunda ise mutlaka fantastik ve gerçekte var olmayan bir mekansal tasarıma iliştilmesi, kaçınılmazdır.

Kimliğin bir diğer bedensel görünümünü ve toplumsal statüsünü belirleyecek olan husus ise, hiç kuşkusuz, cinsiyettir. Aşağıdaki grafik, yapay zekânın toplumsal cinsiyetini ya da daha doğru bir ifadeyle toplumsal cinsiyetsizliğini gösteren veri dağılımını içermektedir.

Kimliğin Cinsiyeti?
300 yanıt

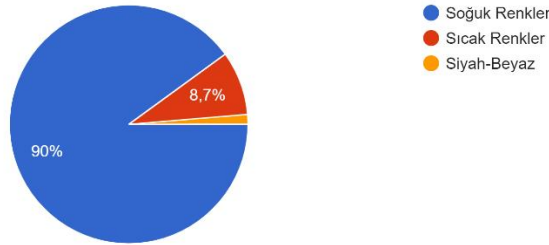


Grafik 6. Kimliğin Cinsiyet Çerçevesi

Yapay zekânın “asistan” olarak kullanıldığı alanlarda onu her ne kadar “kadın” olarak duysak ve görsek de, imaj stereotipinde daha doğru ve stratejik bir vurgu olarak onun gösterensiz/belirsiz varlığı söz konusudur. Daha doğrusu, cinsiyeti belirten vücut ve organ girinti/çıkıntıları, saç, irilik/ufaklık gibi ayırt edici klişelerden arındırılmış bir stereotip, post-insanın genel bedensel disiplini de temsil etmektedir.

Aşağıdaki çözümleme kategorisinde ise, bir kimliğe ilişkin psikolojik tutumlarımızı etkileyen “dünya renkleri” meselesi incelenmiştir. Çünkü bir görselin içerdiği renklerin sıcaklığı ve soğukluğu, içerikle kurulan duygusal ve bilişsel ilişkiyi yönlendirecektir.

Kimliğin Renkleri?
300 yanıt

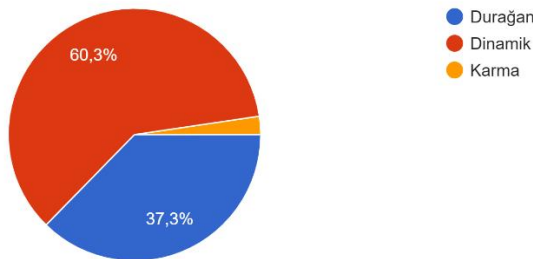


Grafik 7. Kimliğin İçinde Olduğu Dünyanın Renk Çerçevesi

Görüldüğü üzere yapay zekâ, insandan farklı ve mekanik oluşunu bildiren gösterensizliklerinin yanı sıra “soğuk renkli” dünyasıyla da bir yabancıнын görünüşüdür. Soğuk renkler (mavi, lavacert, gri, siyah), baskın bir biçimde sıcak renklerin (kırmızı, turuncu, sarı) önündedir. Dolayısıyla hem yapay zekâyla hem de onun dünyasıyla yakınlık kurmamızı engelleyen bir mekanik mesafe, yabancılığı güçlendiren vurgu biçimidir.

Aşağıdaki grafikte ise, görülmekte olan bedeninin statikliği ve dinamikliği arasında bir ilişki kurmak istenmiştir. Buna göre bir biyometrik durgunluk ile aktüel dinamizm arasındaki duygusal ve duygusal etkinin farkının anlaşılması amaçlanmıştır.

Kimliğin Hareketliliği?
300 yanıt

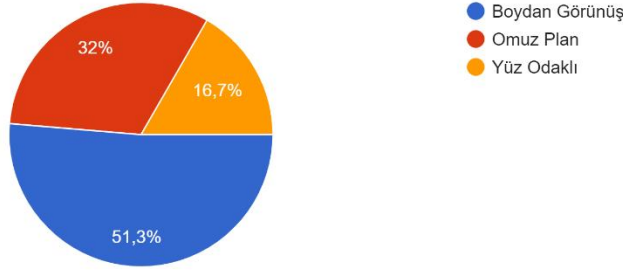


Grafik 8. Kimliğin Hareket Çerçevesi

İncelenen görseller, yapay zekânın büyük bir çoğunlukla dinamik çerçevede, yani bir hayat bildirimini ile temsil edildiğini göstermektedir. Hareket, hayatı ve eylemi bildirdiği için, cansız ve yalnızca makine olan yapay zekâ yerine canlı ve makineden daha fazlası olan bir yapay zekâ algısı kurulduğu ifade edilebilir.

Aşağıdaki grafikte ise, kimliğin hangi çekim planıyla ve bedeninin hangi kısımları görünerek içeriğe konu edildiğinin bilgisi verilmektedir.

Kimliğin Görünüşü/Jestleri?
300 yanıt

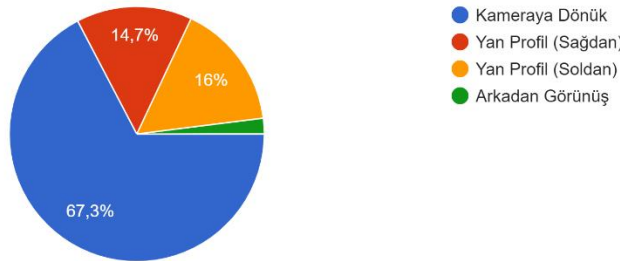


Grafik 9. Kimliğin Bedensel Görünüş Çerçevesi

Yapay zekânın boydan görünüşünün sunulması, beden algısının bütünlüğü ve tamlığı açısından önemli bir stratejidir. Üstelik bedenin tamamı, genellikle dinamik bir çerçeve kurmak için de önemlidir ve eylem bildirir. Bunun yanı sıra omuz plandan görünüşler de biyometrik bir durağanlığı temsil etme gücündedirler.

Aşağıdaki grafikte, yine bir duygusal ilişki belirleyicisi olarak yapay zekânın yüzünün pozisyonu incelenmiştir. Buna göre farklı açılardan hangisinin daha fazla baskın olduğuna bakılmıştır.

Kimliğin Yüz/Bakış Açısı
300 yanıt

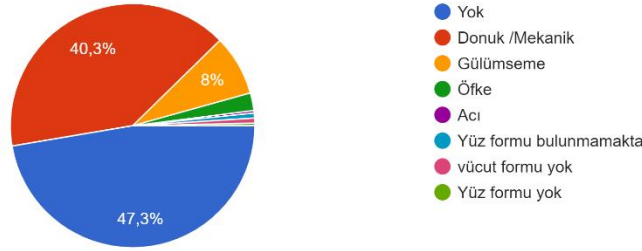


Grafik 10. Kimliğin Bakış Açısı Çerçevesi

Grafiğin gösterdiğine göre, yapay zekânın yüzü çok büyük oranda kameraya dönüktür. Yüz yüze olma hissi, karşımızdaki kimlikle kuracağımız duygusal yakınlığı ve bağı artıracığı için önemli bir temsil yaklaşımıdır. Bu durumda karşıdaki varlıkla daha insani ve duygusal bir ilişki söz konusu olacaktır.

Aşağıdaki bir diğer inceleme kategorisi ise, yüz ifadesi ve mimikler boyutudur. Çünkü bir beden en yoğun duygu bildiren bölümü olan yüz ve yüzün ifadeleri, karşıdaki kişiye yönelik izlenimlerimizi belirleyecektir.

Kimliğin Yüz İfadesi?
300 yanıt

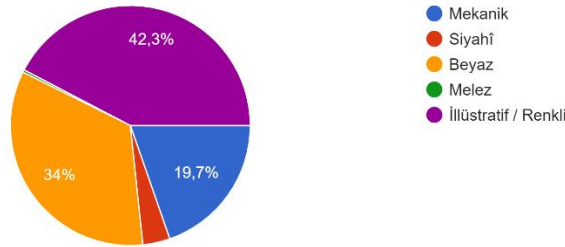


Grafik 11. Kimliğin Mimik Çerçevesi

Grafik göstergelerine göre, birbirlerine yakın oranda iki düzey vardır. Birinci ve baskın düzey, yüz ifadesinin olmamasıdır. İkincisi ise donuk ve mekanik ifade boyutudur. Buna göre, yapay zekâ bedeni olarak bakılan/izlenen kişiye duygusal yakınlık duyulması, sempatik anlamlar yüklenmesi ve bağ ithaf edilmesi, düşük ihtimaldir.

Aşağıdaki grafikte ise, ırksallık boyutunun çerçevesi kurulmaya çalışılmıştır. Buna göre yapay zekâ, birçok gösterenden yoksun bir bedene sahipken, onun ne tür bir etkin ve ırksal yapısalılık içerdiği de önemli bir konudur.

Kimliğin Ten Rengi?
300 yanıt

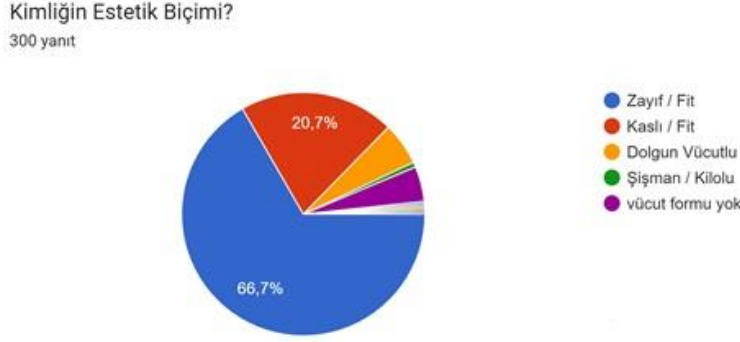


Grafik 12. Kimliğin Irksal Çerçevesi

Grafiğe göre, yapay zekâ büyük oranda illüstratif ve ırk gösterensizdir. Ancak, cinsiyet göstereni pek olmamasına rağmen, ortalama bir “beyaz” insanla karşılaşıyormuş hissi veren bazı gösterenleri taşıyan morfolojik görünümün baskın olduğu içerikler de söz

konusudur. Bu içerik yoğunluğu dağılımında bir diğer dikkat çekici irksallık boyutu ise 'mekanik' irksallıktır. Bu robotik görünüm, insanın organikliğine karşı yeni ırk çatışmalarının temelini oluşturacak gibi görünmektedir.

İçerik analizi kapsamında son olarak, kimliğin beden estetiğine bakılmış ve bu bedensel estetiğin yaygın popüler estetikle ilişkisi kurulmuştur.



Grafik 13. Kimliğin Estetik Çerçevesi

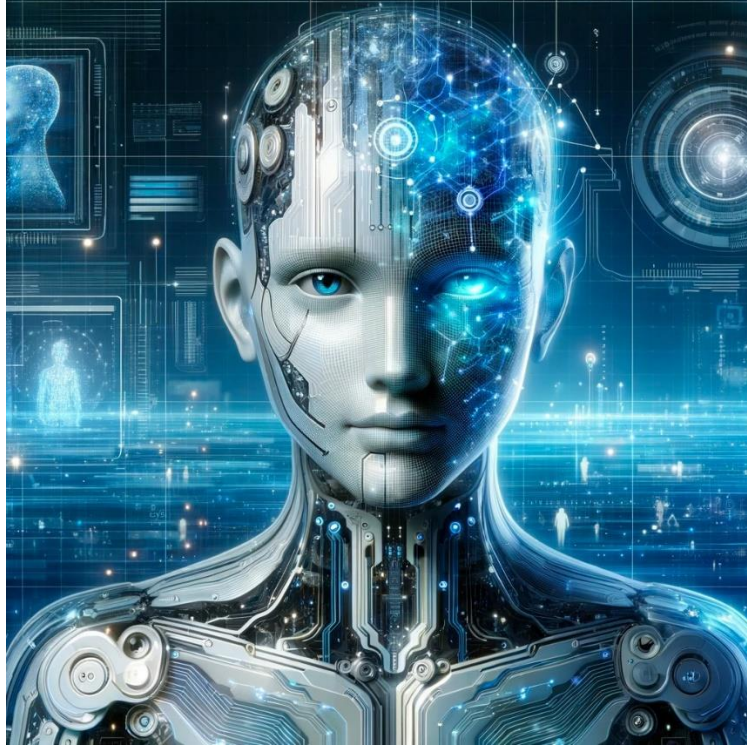
Grafiğin de gösterdiği gibi, yapay zekânın beden estetiği, yaygın popüler insan bedeni estetiği ile ve bu estetiğin çekicilik düzeyi ile benzerdir. Yapay zekâ zayıf/fit ve kaslı/fit bir insanımsı olarak görüldüğü içeriklerde aslında çirkin bir varlık değil, çekici bir varlıktır.

2. Adım: Yapay Zekâ Stereotipinin Göstergibilimsel Boyutu

ChatGPT 4o sürümlü yapay zekâ "asistanına", yukarıdaki 13 kategorinin ortalama stereotip boyutuna ilişkin şöyle bir görselleştirme talebi iletilmiştir:

"İllüstrasyon boyutu baskın olmasına karşın kolaj özellikleri de taşıyan, insana benzeyen ama tam anlamıyla insan olmayan, insan ile makinenin/robotun melezi olan, insan ve yapay zekâyla birlikte de görülmesine rağmen tek başına görünen, belirgin bir yerde değil de uzayda, dijital bir ortamda ve kısmen de fantastik bir mekanda bulunan, cinsiyeti büyük oranda belirsiz olmasına rağmen çok az da olsa kadınsılık gösteren, soğuk renklerin egemen olduğu bir ortamda ve dinamik bir dünyayla ilişkide olan, boydan görünüşü de içermesine rağmen yüz odaklı bir omuz plan içeren, yüzü kameraya/bakan kişiye dönük duran, illüstratif ve renkli bir ten yapısı içermesine rağmen dünyada "beyaz" insanlara özgü bazı özellikleri de taşıyan, yüzünde duygu bildiren bir ifade taşımayan ve genel olarak donuk bir yüz ifadesi taşıyan, zayıf, kaslı ve fit görünümlü bir yapay zekâ görünümünü tasarlar mısın?"

Bu talebe sonuç olarak iletilen görsel, oldukça başarılı ve tüm 'gösteren' tariflerini içeren halde sunulmuştur. Yapay zekâ, bu araştırmanın çıkarımlarına göre bir stereotip olarak aşağıdaki gibi görünür!



Görselin genel tasvirine bakıldığında; şeffaf ve parlayan devrelerden ve verilerden oluşan hümanoid bir figürün merkezde konumlandığı, arka planda holografik ara yüzlerin ve veri noktalarının yayıldığı bir manzara görülmektedir.

Görselin gösteren-gösterilen ilişkisi ise aşağıda sunulmuştur.

Gösteren	Gösterilen
İllüstratif Çizim	Gerçek-üstü ve mistik bir kimlik
İnsan-Makine Melezi	Marjinal İnsan-Yapay Zekâ Tümlleşmesi
İnsansı	İnsan Gibi Ancak Değil
Tekil	Bağımsız
Dijital uzay	Sanal yaşamlar
Cinsiyetsizlik	Post-insan
Soğuk renkler	İnsan-dışılık ve dijitallik
Dinamizm	Eylem ve yaşayan varlık
Yüz odaklı	Sosyal aktör
Kameraya dönük yüz	Karşılaşma/etkileşim
Robotik ten	Batılıya benzeyen marjinal kimlik
Gösterensiz yüz	İnsan dışı/robotik yabancı

Zayıf ve kaslı vücut	Çekici ve etkileşim isteği uyandıran
----------------------	--------------------------------------

Gösterenlerin işaret ettiği boyuta bakıldığında, yapay zekânın istilacı ve canavar bir yabancı olarak değil; insanlaşmış ve tümleşmiş bir sosyal aktör olarak kurgulandığı görülür. Aslında bu görünüş, yapay zekânın çekici kabul edilecek bir bedene büründürülmesiyle birlikte ona ilişkin pozitif tavır geliştirmeyi tetikleyecektir. Toplum 5.0'ın insan-yapay zekâ tümleşmesi için gereken etkileşim ve karşılaşmaların bir ön evresi ya da prototipi olan bu görünümün göstergebilimsel çerçevesi, insandan bağımsız ve varlık işlevi yalnızca insana hizmet etmek olmayan bir sosyal aktörü ifade etmektedir. Bu göstergebilimsel çerçevenin kavramsal zıtlık boyutu kurulmayacaktır. Çünkü görselin temel amacı, marjinalite potasında tüm kavramsal zıtlıkları eritmektir. İnsan ve yapay zekâ, kavramsal bir zıtlığı değil, tümleşmeyi göstermektedir. Bu nedenle tamamıyla bir marjinal estetiğin modellediği yeni insan profili söz konusudur.

SONUÇ

Google sahasındaki görseller arasından 13 kategoride toplanan ve çözümlenen yapay zekâ prototipi, sonuç olarak hepimizin görmeye alışık olduğu bir sosyal aktörü modellemiştir. Ortaya çıkan bedenin imajları, ilk kez gördüğümüz ve şaşırduğumuz imajlar değillerdir. Hatta çözümlenen 300 görselin neredeyse tamamıyla benzer bir görünüşe ulaşılmıştır. Ancak bu görünüşteki kişinin bir stereotip mi yoksa post-insan olarak yapay zekâ ile tümleşmesi beklenen insanın prototipi mi olduğu kestirilemez. Belki de bu, yapay zekânın kendi görüntüsü değildir. Aslında gelecekteki insanın nasıl görünebileceğine ilişkin bir öngörüdür. Çünkü tüm dünyada stratejik olarak öne çıkan “trans” kimlik güzellikleri, eş-cinselliği özendirmekten ziyade, insanlığı cinsiyetsizleştirme projesinin bir çıktısı olma ihtimalini güçlü halde barındırmaktadır. Aslında amaç, kadınları erkeksileştirmek ya da erkekleri kadınsılaştırmaktan çok daha ileride, cinsiyetlerden arındırılmış bir hümanoid forma geçiş yapmak olabilir. Çünkü yapay zekâyı, bu görünüş hakkında birkaç soru daha sorulduğunda ChatGPT 4o olarak şu yanıtı verir:

“Ben bir yapay zekâ olduğum için fiziksel varlığım yok. Ancak size yardımcı olmak ve sorularınızı yanıtlamak için buradayım. Eğer yapay zekânın nasıl görüneceğine dair başka bir görsel isterseniz, hayal gücümü kullanarak başka bir tasarım yapabilirim.”

Olmayan birinin, hiç olmadığı bir bedeni tasarlamasından daha ilginç olan şey, bu yaklaşımın aslında insana özgü bir hayal gücünün ürünü olmasıdır. İnsan ve onun fantastik yaratıları, belki de yeni bir öz-düşünme boyutudur. Belki de insanlar, yapay zekâ aracılığı ile kendi geleceklerini ve kendilerini görmek istemektelerdir. Bunun için yapay zekânın bir imajdan çok daha fazlası olarak, somut bedenlerle aramızda, içimizde ve bizden biri olarak yaşayacağı evreleri takip etmek ve mukayeseler geliştirmek önemlidir.

KAYNAKÇA

- Arielli, E., & Manovich, L. (2022). AI-aesthetics and the Anthropocentric Myth of Creativity. *NODES Journal of Art and Neuroscience*, 1(19-20), 1-16.
- Barthes, R. (1966). *Introduction to the structural analysis of the narrative*. University of Birmingham.
- Barthes, R. (1981). 2 theory of the text. *Untying the text: A post-structuralist reader*, 31.
- Barthes, R. (2000). The photographic message. *Theorizing communication: readings across traditions*, (pp.191-199.). Sage Publications.
- Bauman, Z. & May, T. (2019). *Sosyolojik düşünmek* (A. E. Pilgir, Çev.). Ayrıntı.
- Bauman, Z. (2017). *Kimlik*. (M. Hazır, Çev.). Heretik.
- Bayraktar, R. (2023). Dijital çağda dezenformasyon. *Dijital çağda medya* (A. Köseoğlu, Ed.). (ss. 49-65). Eğitim.
- Bourdieu, P. (2004). The peasant and his body. *Ethnography*, 5(4), (pp. 579-599).
- Butler, J. (2014). Excerpt from Gender Trouble. In *Feminist Social Thought* (pp. 112-128). Routledge.
- Drisko, J. W., & Maschi, T. (2015). *Content analysis*. Oxford University.
- Durkheim, E. (2005). The dualism of human nature and its social conditions. *Durkheimian studies*, 11(1), 35-45.
- Erdem, S. (2021). Sanal gerçekliğin reklam stratejilerinde kullanılmasına yönelik bir değerlendirme. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 27(46), 241-248.
- Featherstone, M., Turner, B. S., & Hepworth, M. (1990). The body: Social process and cultural theory. *The Body*, 1-352.
- Foucault, M. (2012). *The history of sexuality, vol. 2: The use of pleasure*. Vintage Books.
- Foucault, M. (2021). The body of the condemned. In *Power and Inequality* (pp. 40-41). Routledge.
- Foucault, M., Murphy, J., & Khalfa, J. (2013). *History of madness*. Routledge.
- Heidegger, M. (2011). *Existence and being*. Read Books Ltd.
- Kasulis, T. P., Yasuo, Y., & Yuasa, Y. (1987). *The body: Toward an Eastern mind-body theory*. Suny.
- Kearney, R. (2012). *Yabancılar, tanrılar ve canavarlar: Ötekiliği yorumlamak*. Metis.
- Kuhn, T. S. (1987). *Black-body theory and the quantum discontinuity, 1894-1912*. University of Chicago.

- Lyon, M. L., & Barbalet, J. M. (2003). Society's body. *The Body: Critical Concepts in Sociology*, 1, 175.
- Manovich, L. (2017). Automating aesthetics: Artificial intelligence and image culture. *Flash Art International*, 316, 1-10.
- Manovich, L. (2018). *Al aesthetics*. Strelka press.
- Marx, K., & Engels, F. (2023). The german ideology. In *Social Theory Re-Wired* (pp. 123-127). Routledge.
- Nass, C., Steuer, J., & Tauber, E. R. (1994, April). Computers are social actors. In *Proceedings of the SIGCHI conference on Human factors in computing systems* (pp. 72-78).
- Shilling, C. (2004). The body in culture, technology and society. *The body in culture, technology and society* (pp. 1-256). Sage Publications
- Simmel, G. (1901). The aesthetic significance of the face. *The Body: Critical Concepts in Sociology*, 5-9.
- Simmel, G. (1908). Sociology of the senses: Visual interaction. *The Body: Critical Concepts in Sociology*, 1-4.
- Tifentale, A., & Manovich, L. (2015). Selfiecity: Exploring photography and self-fashioning in social media. In *postdigital aesthetics: Art, computation and design* (pp. 109-122). Palgrave Macmillan UK.
- Turner, B. S. (2008). *The body and society: Explorations in social theory*. Sage Publications
- Yurdigül, Y. & Yıldırım, A. (2021). Gerçeklik algısına bir müdahale aracı olarak sentetik medya teknolojileri. *İletişim ve Diplomasi*, 5, 105-121.
- Yurdigül, Y., Bayraktar, R., & Çil, S. (2024). Kahramanmaraş depremzedeleri üzerine yapılan bir araştırma: "Sosyal medya platformları geleneksel medyaya göre daha etkin kullanıldı". *Connectist: Istanbul University Journal of Communication Sciences*, 0(66), 211-229.

Yıl/Year: 5, Sayı/Issue: 13, Aralık/December 2024, s. 213-230

Yayın Geliş Tarihi / Article Arrival Date

Yayımlanma Tarihi / The Publication Date

Yayın Geliş Tarihi: 15-12-2024

Yayımlanma Tarihi: 31-12-2024

ISSN: 2757-6000

1990'LARDA TÜRKİYE'DEKİ PROTEST (MUHALİF) MÜZİK ÜZERİNE BİR İNCELEME

Öğr. Gör. Çağrı DİLBER

Kafkas Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı

cagri.dlbr1190@gmail.com, ORCID: 0009-0009-2416-5495

ÖZET

Bu makale, popüler müzik kültürü içinde değerlendirilen protest müziğin, Türkiye'de 1990'lardaki durumu, protest müziğin kaynakları, gelişimi ve 1990'larda Türkiye'deki temsilcilerinin tanıtılması üzerine temellendirilmiştir. 1960 ve 1970'li yıllarda Anadolu Pop, Anadolu Rock gibi adlarla etkili olan müzisyenler, 1980'lerde nispeten sessiz kabul edebileceğimiz dönemin ardından, 1990'larda yeni ürünler vermiş, 1980'lerde varlık gösteren bazı müzisyenler ancak 1990'larda başarıyı yakalayabilmişlerdir. Bu müzisyenler arasında Bulutsuzluk Özlemi, Grup Yorum, Bülent Ortaçgil gibi müzisyenleri sayabiliriz. Bunların arasında yalnızca Bülent Ortaçgil ve Bulutsuzluk Özlemi grubunun kurucusu Nejat Yavaşoğulları 1980 öncesinde çıkış yapmıştır. Ancak müziklerinin daha geniş kitlelerce dinlenmesi 1990'dan itibaren olmuştur. Ayrıca, Ahmet Kaya gibi 'Devrimci Arabesk', 'Özgün Müzik' gibi adlarla anılan müzikleri üretenler de protest (muhalif) müzik akımı içindedir. 1990'larda yurt dışında, protest müziğin yenilikleri bağlamında ortaya çıkan Rap, Alternatif Rock, Grunge gibi müzikler de Türkiye'de bazı müzisyenleri etkilemiştir. Bulutsuzluk Özlemi'nin 1990'lı yıllardan itibaren çıkardığı şarkılar, yukarıda saydığımız ABD kökenli müziklerden etkiler taşımaktadır. Yaşar Kurt'un protest müzik akımındaki yeri diğerlerinden biraz daha farklıdır. Yaşar Kurt da ABD kökenli müziklerin etkisinde kalmış olmasına karşın yerel tarafını korumayı başardığını söylemek mümkündür. Bunun, bazı Türk şairlerinin şiirlerini bestelemesiyle, bazı halk müziği eserlerini modern bir tarzla yorumlamasıyla ilgili olduğu düşünülmektedir. 1990'ların sonlarına gelindikçe, 2000'den sonra isimleri daha sık duyulacak olan Duman, Kurban gibi şarkıcılar ve gruplarda ise ABD müziklerinin etkileri çok daha yoğun hissedilecektir.

Makalede, Türkiye'de, 1990'lı yılların protest içerikli müzikleri ve önde gelen temsilcileri hakkında toplanan veriler, bu müzik türünün önceki ve sonraki örnekleriyle karşılaştırılarak, tarihsel gelişmeleriyle incelenmiştir. Protest müziğin, pop müzik türlerinden olduğu, piyasaya yönelik olduğu ve ülkemizde Batılı etkilerle şekillendiği, 1990'lardan başlayarak, özellikle 2000'lerden sonra yerli etkilerden uzaklaştığı ortaya konmuştur.

Anahtar Kelimeler: Protest, müzik, 1990'lar, Türkiye.

AN ANALYSIS OF PROTEST MUSIC IN TURKEY IN THE 1990'S

ABSTRACT

This article is based on the situation of protest music, which is considered within the framework of popular music culture, its origins, development, and its presence in Turkey during the 1990s, and it aims to introduce its representatives in Turkey during this period. While Anatolian Pop and Anatolian Rock which influenced Turkey in the 1960s and 1970s, produced prominent works, they remained relatively silent in the 1980s. However some musicians emerged during this period and managed to gain momentum in the 1990s. Among these musicians, we can mention gorus like Bulutsuzluk Özlemi, Grup Yorum, and individuals like Bülent Ortaçgil. Among these, only Bulutsuzluk Özlemi's founder Nejat Yavaşoğulları began producing before the 1980s. However their music reached a wider audience starting from 1990. In addition, artists like Ahmet Kaya, who are labeled as 'Revolutionary Arabesque' or 'Authentic Music' producers, can be included in the protest (dissident) music movement. In the 1990s, aside from traditional genres, new forms of protest music such as Rap, Alternative Rock, and Grunge emerged and influenced Turkey. Songs released by some Turkish musicians, like those by Bulutsuzluk Özlemi in the 1990s, show influences from American-origin music styles. However, Yaşar Kurt, a significant figure in protest music, managed to maintain a more local approach, despite being influenced by American music trends. Additionally, the modernisation of works by some Turkish poets with folk music origins can be seen as contributing to this movement. By the late 1990s, bands like Duman and Kurban, which became more prominent after the 2000s, showed heavier influences of American music styles.

This article examines the data on the protest music of the 1990s in Turkey and its main representatives. These data are compared to those of the previous and later protest music works, from a historic perspective. It is noted that, protest music is one of the pop music genres. In our country, it is shaped by influences from the West and it moved further away from local influences, starting from the 1990s and especially the 2000s.

Keywords: Protest, music, 1990's, Turkey.

GİRİŞ

Protest müzik, Batı kaynaklı, kitle iletişim araçlarının yaygınlaşmasıyla dünyaya yayılan pop müzik kültürü içinde değerlendirilir. Ülkemizde 1960-70'li yıllarda yükselmiş, 1980'lerde durgun bir döneme girmiş, 1990'larda bir canlanma dönemi yaşamıştır. Protest müziğin çeşitli yeni dalları ve Rap müziği de bu dönemde ülkemize girmiştir.

Pop müzikleri, dünyaya en çok İngilizce ile yayılmışlardır. Protest müziğin kaynakları ile pop müziğin kaynakları önemli oranda ortaktır. Ülkemize, önce başta İngilizce olmak üzere yabancı sözlü pop müzik girmiştir. Daha sonra, bu şarkılara Türkçe sözler yazılmıştır. Aranjman denen bu şarkılarla başarılı olan şarkıcılar olmuşsa da, millete kendi dilinden şarkılarla seslenmenin, kendi halk türkülerinden yararlanmanın önemi anlaşılıp, yerel kaynaklara yönelme olmuştur.

Türkiye'de de, protest müzikle halka ulaşmak isteyen, Avrupa kültürü ile yetişmiş müzisyenlerimiz, türkülerimize yönelmişler, yerel kıyafetlere ve çalgılara çalışmalarında yer vermişlerdir. 1990'lı yıllarda, protest müzik yapan bazı gruplar, diğer milletlerin halk şarkılarına Türkçe söz yazıp piyasaya sürmüşlerdir. Bu çalışmanın amacı, 1990'lı yıllarda Türkiye'de protest müziğin durumunu, dünyada ve ülkemizdeki öncülerine de değinerek incelemektir.

1.Konu İle İlgili Kavramlar

1.1. Protest Müzik

Muhalif müzik anlamındaki bu terim, politik eleştiri yapan sözleri olan şarkıları ifade eder. Bu şarkılarda değişik müzik türleri kullanılabilir. ABD kökenli, Country, Blues ve Bluegrass esintili bu müziğin, söz konusu müziklerin birleşimi ile oluştuğu kabul edilir. Afrika kökenli Amerikalıların kültürlerinin katkısı da vurgulanır. Ülkelerin halk müziklerinden de faydalandığı için, Folk Müzik olarak da adlandırılır. Eren, protest müziği, yerleşik müzik türlerinin dışına çıkan müzikler olarak değerlendirmektedir (2017. sy.135). Esasen, birçok müzik türünden faydalanan bir sentezdir ve pazara hitap eder. Ögüç, arabesk müziği de protest olarak kabul eder (2015. sy.47).

Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi'nde 'protesto' kavramı, "Haksız bularak karşı çıkmak" olarak açıklanmıştır (1992, sy. 9587). D. Mehmet Doğan'ın Büyük Türkçe Sözlüğü'nde 'protesto', "Bir hareketi beğenmediğini bildirmek" olarak tarif edilmiştir (1982, sy. 825). İnternet sitesi Wikipedia'da, 'Protest Song' maddesine göre, protest müzik denince insan hakları, çeşitli toplumsal kesimlerin hakları, kürtaj hakkı, eşcinsel hakları gibi konularla ilgilenen şarkılar anlaşılır. Ülkemizde, işlenen konuların farklı olduğunu makalemizde örneklerle göstereceğiz.

1.2. Pop Müzik

Kutluk, 19. yy. sonlarında ABD'de piyasaya çıkan ve 'Hafif Müzik' veya 'Pop Müzik' olarak adlandırılan şarkıların ezgilerinin akılda kolay kalmasının ticari başarı açısından önemli olduğunu belirtmiştir (Kutluk, F., 1993, sy.2-3). Pop müzik ile protest müzik kısmen ortak kaynaklardan beslenmiştir. Bu ortak kaynaklar arasında Ragtime, Country, Caz gibi müzikler vardır. Radyo, pop müziğin dünya çapında yayılmasını sağlamıştır.

Pop müzik terimi ABD'de, başlangıçta, varyete şarkısından (Ça-Ça-Ça, Elvis Presley'in Rock and Roll'u) eğlence müziğine kadar, radyo yayınlarında çokça yer verilen tüm ticari müzikleri belirtiyordu. 1970'lerin başlarında Pop, yerini Rock müzik terimine bıraktı. 1980'lerin başında Pop sözcüğü, Rock'un radyolar ve 'Hit-Parade'ler için yapılan bir türünü anlatıyordu. Rock'un bu yumuşak türü, basit ritimler, sık yinelenen nakaratlarla ayırt edilirdi. (Büyük Larousse, 1992, İstanbul, sy. 9507)

Genel bir ad olan pop müziğin ülkemizde birden çok türü ayırt edilebilir. Biri, **aranjman-hafif müzik** çizgisidir. İngilizce başta olmak üzere yabancı dillerdeki şarkıların, ezgi ve form yapısının aynen korunup Türkçe sözlerle söylenmiş hallerine, aranjman adı verilir.

Bir diğeri, yine Batı müziği formlarına yaslanan; ama bu müzikle halk müziği örneklerini, ezgilerini kaynaştırmaya çalışan, **türkü düzenlemeleridir (Anadolu Pop)**. Bu anlayışın getirdiği en büyük yeniliklerden biri, türkü düzenlemelerinde Batı armonisinin temel alınmasıdır. Sade bir akor yapısı, dönemin birçok Rock grubunun müziğine damgasını vuran 'synthesizer'lar, Anadolu ritimlerinden beslenen bir davul,

melodik baslar ve elektrogitar eşliğinde yapılan türkü düzenlemeleri, oluşan güçlü 'sound'un da etkisiyle kısa süre içinde ilgileri üzerine çeker. Bağlama, cura, ıklığ, darbuka gibi geleneksel çalgıların da bu düzenleme yapısı içinde kullanılması; solistlerin -biraz yabancılık çekseler de- türkü söylemeye çalışmaları, sempati toplar.

2. 1990'lar Türkiye'sinde Protest (Muhafif) Müzik

2.1. Protest Müziğin Kaynakları ve Türkiye'de 1990'lar Öncesinin Protest Müzik

Protest müzik kavramı, ABD'de şekillendiğini daha önce belirtmiştik. Bu tür müziğin ilk örneklerini veren Woody Guthrie, şarkılarında ABD'nin ekonomik sorunlarından bahsetmiştir. Onun ardından, dünyanın her yerinde olduğu gibi ülkemizde de sisteme başkaldırı niteliği taşıyan müzikler ortaya çıkmıştır.

Bob Dylan, adaletsizlik, özgürlük ve insan haklarından söz eden önemli bir protest şarkıcıdır. 'Sivil haklar hareketi ile bağlantı kurmak, yazarları, eleştirmenleri, kongre üyelerini, anneleri ve babaları değişimi benimsemeye çağırmak için yazdığını söylemiştir (Barnes, T., 2016).

Protest müzik, Amerika'dan Brezilya'ya, Yunanistan'a (Mikis Theodorakis), İrlanda'ya, Latin Amerika'ya (Nueva Cancion, Yeni Şarkı) yayılmıştır. İlk çıkan protest müziklerin ortak noktası, her ülkenin kendi halk ezgilerinden ilham alınarak oluşturulmuş olmalarıdır. Bizim ülkemizde de halk müziği motifleri kullanılarak protest şarkılar yapılmıştır. Bazı türkülerimiz, düzen karşıtı sözler içermelerinden dolayı, protest şarkılarda kullanılmıştır.

Türkiye'ye 1950'li yıllardan itibaren hızlı bir giriş yapan Batı'nın popüler müzikleri, radyo, kulüpler, plaklar, filmler ve o dönem Türkiye'de yaşayan yabancı uyruklular -özellikle de subay ve askerler- aracılığıyla dilden dile dolaşmaya başlamıştır. Bol paça pantolonlar ve uzun saçlar yavaş yavaş moda olurken, Batı çalgılarını çalan ya da öğrenmeye çalışan müzisyenlerin sayısında önemli bir artış görülmüştür. Aslında, o dönem yapılmaya çalışılan, yurtdışından gelen müziği aynen taklit etmekten başka bir şey değildir. Ardından 'aranjman' dönemi başlamıştır.

Ülkemizde, 1960'lı ve 1970'li yıllar, popüler müzik adına önemli adımların atıldığı yıllardır. Caz orkestraları, Folk, Pop ve Rock çalışmaları çoğalmıştır. Türküler, Batı çalgılarıyla icra edilmiş, ozanlarımızın şiirlerine, Batılı tarzda besteler yapılmış, yabancı şarkılara Türkçe sözler yazılmıştır.

Protest müziğin ülkemizdeki ilk temsilcisinin Ruhi Su olduğu söylenebilir. Ruhi Su, opera ile başladığı müzik hayatına halk müziği ile devam etmiştir. Türkülerin yorumunda yaptığı yeniliklere rağmen, makamsal yapılarını korumuştur. Fikret Kızılok, Ruhi Su gibi, halk müziğimize faydalanmıştır. Amerikan müziği ile Türk müziğini birlikte kullanmıştır. Gitar ile beraber ud da çalmıştır. Selda Bağcan da halk müziğiyle sesini duyurmuş, bağlamayı, gitarı birlikte kullanmıştır.

Protest müzikte tamamen Amerikan Rock müziği öğeleriyle müzik yapan şarkıcılarımızın en bilineni, Bulutsuzluk Özlemi'nin kurucusu Nejat Yavaşoğulları'dır. Yavaşoğulları, 1970'lerin ortalarında 'Nejat & Reha' adlı grubuyla piyasada adını duyurmuştur. Bu arada belirtmekte fayda var, Amerikanvari müzikler, 1960'larda da Türkiye'de yapılıyordu. Nejat Yavaşoğulları, tamamen Amerikan tarzı ezgilerle protest müzik yapan ilk müzisyenimizdir. 1975 yılında bestelediği 'Cezaevinde Bayram Görüşmesi' ve 'Yalnız Kalma Bu Dünyada' adlı şarkıları, ABD tarzı Protest Rock müziğin Türkiye'deki ilk örneklerindedir.

2.1.1. 1990'larda Protest Müzik

1980'lerin dönemin şartlarından dolayı protest müzik yönünden pek verimli geçmediğini daha önce söylemiştik. Ahmet Kaya ve Bulutsuzluk Özlemi gibi iki farklı tarzda sanatçı 1980'lerde ortaya çıktılarsa da asıl başarıyı 1990'dan sonra yakaladılar. Grup Yorum da bu dönemde ortaya çıktı. Ancak, Metin Kahraman'ın gruptan ayrılmasıyla birlikte grup dağılma sürecine girdi. 1992 yılındaysa ana kadro tamamen dağıldı. Grup Yorum'dan çıkan müzisyenler, 1990'dan sonra farklı gruplar kurdular ve bu gruplar zamanında başarılı oldular.

1980'lerin sonu ve 90'ların başlarında dünyada farklı müzik türleri ortaya çıkmıştır. Teknolojinin ilerlemesiyle birlikte çalgılar da kısmen dijitalleşmiştir. Burada gelişti demek doğru olmaz çünkü dijitalleşme süreci, çalgıların yapısını değiştirdiyse de alınan verimi bir yere kadar arttırabilmiştir. Yine de bu değişimle birlikte, çalgılardan çok daha farklı tınlar elde edilebilmiştir. Gelişmiş amplifikatörler sayesinde elektrogitarlar ve basgitarların sınırları, tını üretme açısından daha da genişlemiş, çalgıda ustalaşmaya ve deneyselliğe daha çok önem verilmeye başlanmış, çalgıdaki ustalık da tını zenginliğini arttırmıştır. Müzisyenler, amplifikatörün yanı sıra çeşitli çalma teknikleri, pena ve parmak teknikleriyle amplifikatörle oluşamayacak kadar orijinal sesler üretmişlerdir. Sadece gitarcular ve basçılar değil, davulcular, klavyeciler ve diğer çalgı icrâcıları da ustalığa önem vermişlerdir.

1980 öncesinde yoz müzik kabul edilen, 1980'den sonra 'patlayan' arabesk müzik de bu gelişmeden payını almıştır. Yaylı, telli ve ritim saz icrâcılarında da nota okuyup yazan, akademik disiplinle çalışan, çalgısında ustalaşmış müzisyenler tercih edilmiştir.

Dünyada ve Türkiye'de Pop ve Rock müziğin yaygınlaştığı 90'lı yıllarda, protest müzik de doğal olarak bu müziklerden beslenmiştir. Gelişmiş müzik teknolojileri, bu müzik akımlarında önemli bir yere sahiptir. Gürün'e göre, Rock müzik, elektronik amfiler ve gelişmiş kayıt teknolojileri olmadan düşünülemez (2011, sy. 24-25). Her ne kadar bazı pop müzikler ve protest müzik arasında içerik olarak çeşitli farklar olsa da, o dönemde bu müzik akımlarına mensup pek çok sanatçı, müzik teknolojisinin getirdiği imkânları, pop müzikte kullanılan altyapıları müziklerinde çokça kullanmışlardır.

Rock müzik ise dünyada farklı türlere evrilmiştir. Rock müziğin içinden, 70'lerin ortalarında Hard Rock, Metal türleri çıkmıştır. Bir dönem hippiler gibi kendine özgü bir topluluk olan Punk'lar ve Punk müziği popüler olmuştur. 90'larda da rock müziğin alt

türü diyebileceğimiz Grunge adlı bir tür çıkmıştır. Kimi gruplar, Country türünden esintiler barındıran Rock benzeri değişik müzikler üretmeye başlamışlardır. Adına da Alternatif Rock demişlerdir. Ülkemizde, Bulutsuzluk Özlemi başta olmak üzere pek çok Rock grubu bu müziklerden etkilenmiştir. Bulutsuzluk Özlemi, bizim ülkemizde, bu müziğin protest müzikteki yansıması olmuştur. Şarkılarının çoğunda Alternatif Rock, Hard Rock, Grunge gibi türlerin etkilerini hissetmek mümkündür.

Fikret Kızılok ise ilk çıktığı günden bu yana daima kendi tarzını korumuştur. 60'lı yıllarda nasıl bir müzik yaptıysa, 90'larda da aynı duruşu devam ettirmiştir. Yalnızca, 1992 yılında çıkardığı 'Olmuyo Olmuyo' adlı albümü günümüzün müziğine biraz daha yakın tınılar içermektedir. O albüm de diğerleri kadar başarılı olamamıştır.

90'lı yılların 60'lı ve 70'li yıllardan en büyük farkı, 90'larda önceki yıllardaki müziklerin pek çok alt türünün ortaya çıkmasıdır. Sahne, gösteriş, giyim kuşam, teknolojik imkânların artması gibi faktörler de eklenince müzik, diğer öğelerin yanında biraz geri planda kalmıştır. Müzikte sadelik ve doğallık, yerini elektronik müziğe, çalgıda, icrâda ve yorumda virtüözite ve ustalığa bırakmıştır. Protest müzik yapan sanatçıların da pek çoğu, bu imkânları mümkün olduğunca kullanmışlardır. Bazı sanatçılarsa tarzlarını değiştirmemişlerdir. Fikret Kızılok'tan söz etmiştik. Yaşar Kurt ise 90'larda çıkmasına karşın, piyasaya çıktığı günden bugüne, bu akımların etkisinde kalmayıp daha sade bir üslûbu, daha sade söyleme ve çalma stilini benimsemiştir. Onun müziğinde de Alternatif Rock, Grunge, Country gibi türlerin esintilerini bulmak mümkündür. Kurt'un farkı, müziğinde, Rock çalgılarını daha sade kullanmayı ve çoğunlukla akustik gitarı tercih etmesidir. Grup Yorum, zaten müzikte teknolojik imkânların arttığı bir dönemde çıktığından, bu imkânları diğer bütün müzisyenler gibi kullandığını, müzikal çizgisinde köklü bir değişim olmadığını söyleyebiliriz.

2.1.2. 1990'larda Türk Protest Müzisyenler ve Eserlerinden Bazıları

1990'lı yıllardaki protest müziği anlatmadan önce, bu tür müziklerin ülkemize ilk girişlerine ve 1980'lerdeki durumlarına kısaca değinmekte fayda var. Çünkü 80'li yıllar, Türkiye için toplumsal yapı bakımından bir geçiş dönemidir. Ayrıca 1980 yılında sönen protest müziğin 5-10 yıllık bir boşluktan sonra nasıl canlandığını ve nasıl bir yapıya evrildiğini de daha iyi anlamamızı sağlayacaktır.

Bilindiği gibi 12 Eylül 1980'le birlikte Türkiye'de yasaklar çoğalmıştır. Halkın müzik alanında en bildiği çalgının (bağlama), ideolojik nedenlerle hor görüldüğü olmuştur. Böyle bir ortamda, oluşan boşluğu pop ve arabesk müzik doldurmuş, 'Baba', 'İmparator', 'Acıların kadını', gibi lâkaplarla anılan arabesk şarkıcıları, tavernacılar ve yeni 'popstar'lar piyasaya çıkmıştır. Arabeskte, İbrahim Tatlıses, Müslüm Gürses, Cengiz Kurtoğlu, Bergen; taverna müziğinde, Ümit Besen, Arif Susam; pop müzikte, Sezen Aksu, Nilüfer, Kayahan gibi şarkıcılar çıkmıştır. (Bu sanatçıların hepsi esasen 70'lerden beri piyasada olsalar da, asıl çıkışları 80'lerde olmuştur). Özetle, Türkiye'de müzik-toplum ilişkisi bakımından topluma hangi seslerin hitap etmesinin uygun görüldüğü belli olmuştur.

Öte yandan, 80'li yılların ortalarında, siyasî ortamda hâlâ sessizliğin olduğu bu dönemde, muhalif sanatçılar da meydana çıkmaya başlamışlardır. Protest müziğin 90'larda yeniden gündeme gelmesiyle birlikte ise daha geniş kitleleri yakalamayı başarmışlardır. Bu süreçte ortaya çıkan sanatçılardan bazıları şunlardır: Grup Yorum, Bulutsuzluk Özlemi, Ahmet Kaya, Pentagram, Yaşar Kurt, Grup Vitamin.

Protest müziği sadece sözleri açısından değil, müzikal açısından değerlendirmek gerekir. Elektrogitardan amplifikatör yoluyla elde edilen "distortion" (bozulma) denen gitar tınısı Rock müziğin kimliğini belirleyen ana unsurlardan biridir. Adından da anlaşıldığı üzere bozulma, burada anahtar kelime olarak karşımıza çıkar. Çünkü muhalefet, protesto, bir şeyleri bozmayı hedefler. Bu, düzeni bozmak, geleneksel yapıyı bozmak vb. şekillerde kendini gösterir. Bu bağlamda Rock müziğin sadece sözleriyle değil, müzikal açıdan da kullandığı tınlarla bir yıkım yaratmayı hedeflediğinden, başlı başına protest kimlik taşıyan bir müzik olduğu söylenebilir.

2.1.3. Bulutsuzluk Özlemi ve Müzikleri

Bulutsuzluk Özlemi, Nejat Yavaşoğulları, Sina Koloğlu, Murat Özbey ve Coşkun Şirinkal tarafından 1984 yılında kurulmuş bir Protest Rock müzik grubudur. Grup, adını Mümtaz Soysal'ın "bulutsuzluk özlemi" sözünün geçtiği bir makalesinden almıştır (BirGün TV, 2024).

Nejat Yavaşoğulları, 1980 öncesinde 'Nejat & Reha' isimli bir ikili grubun üyesi olarak müzik piyasasında adını duyurmuştur. O yıllarda ve 1980-90 döneminde yaptığı şarkıların büyük bir kısmı siyasî söylem içerir. Şarkılarının müzikal içeriğiye, '80 öncesinde ve '80-'90 dönemlerinde birbirinden oldukça farklıdır. Nejat & Reha dönemindeki müziklerinde akustik gitar ağırlıklı yumuşak bir tını hâkim iken, Bulutsuzluk Özlemi döneminde elektrogitar, basgitar, davul ön plana çıkmıştır ve şarkılarda daha sert bir Rock müzik havası hâkimdir. Yine de sert Rock müzik özelliği taşımayan, kısmen daha yumuşak tınlı şarkıları da mevcuttur. Grup, bu şarkılarında piyano ve saksafon da kullanmıştır.

2.1.3.1. On iki kişi

Bulutsuzluk Özlemi'nin 'Güneşimden Kaç' adlı albümünde yer alan bu şarkı, siyâsî bir protestodur. 5 dakika süren şarkı, müzikal yönden iki kısma ayrılır: Başlangıç kısmı kasvetli ve sakin bir havada başlar. Ölüm sonrası sessizlik ve kaos havası, bir tonalitede kesin karar vermeyen, havada asılı kalan akorlarla tasvir edilir. Elektrogitarda 'clean' isimli, pedal yoluyla elde edilen bir tını kullanılmıştır. 1:40 saniyeden sonraki kısım, şarkının en can alıcı yeridir. Protesto edilen olaya karşı isyankâr duruş, sert davul ataklarıyla ve elektrogitardaki 'distortion' efektiyle kendini gösterir. Tabii basgitaradaki melodik çizgi de oldukça hareketlidir. Şarkı, yine aynı gürültülü gitar efektiyle devam eder ve esas tonda karar vermek yerine havada asılı bırakılır.

2.1.3.2. Beynim Zonkluyor

'Beynim Zonkluyor', Nejat Yavaşoğulları'nın '68- '80 arası döneminde tanık olduğu siyâsî ortamı ve bu dönemde yaşananları kendi içinde sorguladığı bir şarkıdır. Şarkı, "Üretmeliyim" sözüyle başlar ve burada şarkıya sakin bir giriş yapılır. "Beynim zonkluyor" sözünün girdiği yerdeyse yine sert bir elektrogitar tınısı karşımıza çıkar. Buradaki elektrogitar efekti, şarkıcının yaşadığı zihinsel karmaşaya olan isyanını dile getirir. Orta bölüm ise şarkıcının sahip olduğu fikirlerin neden amacına ulaşamadığını sorguladığı bölümdür ve yine havada asılı kalan, esas tonda karar vermeyen tonalitelerle betimlenmiştir. "Kim verdi ekme paramızı" diye başlayan ve bitişe kadar olan bölüm ise şarkıda yeniden isyanın baş gösterdiği bölümdür. Şarkının bundan sonraki kısmında tamamen isyankâr bir tavır hâkimdir.

2.1.3.3. Gün Başlıyor

'Uçtu Uçtu' albümünde yer alan bu şarkıda, yukarıdaki iki şarkıdan farklı olarak daha sakin bir hava sezilmektedir. Şarkıya oldukça sade bir saksofon ezgisiyle giriş yapılır. Örnek verilen diğer şarkılarda olduğu gibi nüans yönünden olan karşıtlıklar, bu şarkıda yoktur. Söz olarak protest denebilecek tek kısım, "Gün başlıyor/ Akıyor gözyaşları/ Gazetelerde manşetler/ Hep kötü haber", "Bir fazlası kaygının artması gibi" ve "Gökyüzü kurşun gibi/ Koşuyoruz eritebilmeye" sözleridir. Fakat şarkıcı, bu sözleri söylerken, bir şeyleri protesto etmek ve bir şeylere isyan etmek yerine içinde bulunduğu durum ve ruh hâliyle ilgili serzenişte bulunmakta, bu serzenişini ve sitemini önceki örneklerin aksine daha sade bir ezgiyle anlatmaktadır. Nakarat bölümüyse insanı ayakta tutan yaşama umudunu ve sevincini vurgular. Bu bölümde şarkının ezgisel yapısı da farklı bir şekle bürünür. "Her şeye rağmen alabilirsen bir nefes/ Göreceksin sen de/ Yaşamının gücüne yenilince coşacaksın" derken melodide çıkıcı bir ezgisel seyir görülmektedir.

2.1.4. Ahmet Kaya ve Müziği

Türkiye'de protest müzik deyince akla gelen ilk isimlerden birisi Ahmet Kaya'dır. 1980'ler ve 90'larda yaptığı albümlerle tanınmış, 20'den fazla albümü olan Ahmet Kaya, müziğe küçük yaşta başlamıştır. 15 yaşında gittiği İstanbul'da farklı işlerde çalışırken müzik yapmaya da devam etmiştir. Daha sonra Halk Birimleri Derneği'nde de birtakım müzik çalışmaları yapmıştır. 12 Eylül askerî darbesinden sonra 1984 yılında ilk albümü 'Ya Rıza Şimdi' ile müzik piyasasına adım atmış ve İstanbul Şan Tiyatrosu'nda verdiği konserle ismini duyurmaya başlamıştır. Bu sırada albümü sansürlenmiş ve toplatılmış olsa da 1985 yılında 'Ağlama Bebeğim', 'Acılara Tutunmak', 1986 yılında 'Şafak Türküsü', 1987 yılında 'An Gelir' ve 'Yorgun Demokrat', 1988 yılında 'Başkaldırıyorum' albümlerini çıkararak Türkiye'nin en çok tanınan müzisyenlerinden birisi hâline gelmiştir. 1990 yılında piyasaya sürdüğü 'Resitaller', 'Sevgi Duvarı' ve 1994'te çıkardığı 'Şarkılarım Dağlara' albümleriyle şöhreti iyice pekişmiş, bu albümünün 2.800.000 bandrolle rekor kırmasıyla artık Ahmet Kaya, Türkiye'nin en çok satan müzisyeni olmuştur. Bunların dışında Kaya, 'Tatar Ramazan' filmi için de müzikler bestelemiştir. Müzik kariyerinin yanı sıra başından geçen çeşitli siyâsî olaylardan sonra

Fransa'ya kaçmış ve 16 Kasım 2000'de Fransa'da hayata gözlerini yummuştur (32. Gün, 2020).

Ahmet Kaya'nın müziği, birçok müzik yapımcısı, müzik yazarı tarafından 'Devrimci Arabesk' olarak tanımlanmaktadır. Kendisi söz yazdığı gibi, Attila İlhan, Nâzım Hikmet, Yılmaz Odabaşı, Can Yücel, Hasan Hüseyin Korkmazgil, Ülkü Tamer vb. şairlerin de şiirlerini bestelemesi, onun çağdaş Türk şiirine hâkim olduğunu gösterir. Ahmet Kaya aynı zamanda, bağlamayı iyi çalan, bağlama dışında pek çok çalgıyı da çalabilen ve şarkılarında, çalgıları doğru yerde kullanan nitelikli bir müzisyendi. Birçok şarkısının bestesi kendisine aittir.

Ahmet Kaya'nın başarıya ulaşmasındaki faktörlerden biri, güçlü bir sese ve vokal yeteneğine, oldukça koyu bir ses rengine sahip olmasıdır. Diğer şarkıcılardan farklı olarak, kelimeleri biraz değişik telâffuz etmesi ve uzun "a" harfini kısa söylemesiyle kendine özgü bir yorum anlayışı geliştirmiştir. "Taklitler asıllarını yaşatır" sözüne istinaden, Ahmet Kaya'nın yorumu da pek çok şarkıcı tarafından taklit edilmiştir.

Ahmet Kaya'nın şarkılarında söz içeriğine bakılırsa, eleştirdiği, karşı çıktığı çarpıklıkları üstü kapalı bir şekilde, bu çarpıklıklara sebep olan politik kişileri de isim vermeden ya da takma bir isimle sembolize ederek anlatır. Dinleyici, bahsedilen konunun ne olduğunu ya da kişinin kim olduğunu anlasa bile, o, temkinli bir tavır takınarak sözünü söyler. "Başım belada/ Adamın biri vurulmuş sokakta/ Cebinde adresim bulunmuş" derken, vurulmanın ve vuranın kim olduğunu söylememesi buna örnektir.

2.1.4.1. Gururla Bakıyorum Dünyaya

'Şarkılarım Dağlara' adlı albümde yer alan ve sözleri Orhan Kotan'a ait olan şarkıda şiir ve ezginin bir arada söylendiği görülür. Ezginin söylendiği bazı bölümlerde koro da şarkıcıya eşlik eder. Sözlerde siyâsî unsurlar ve isyan duygusu açıkça görülmektedir. Şarkı, aynı zamanda bir sevgiliye söylenmesi yönüyle de dikkat çeker. Tıpkı Bulutsuzluk Özlemi örneğindeki gibi, sevgiliye söylenen sözler, toplumsal sorunların yaşandığı bir atmosferde, sevgiliye kavuşamamanın da verdiği acıyla birlikte dinleyiciye sunulmaktadır. Hatta, o dönemde yaşanan toplumsal bâdireler, sevenin ve sevilenin kavuşamamasının sebeplerinden biri olarak sunulmaktadır. Ezgisel olarak, halk müziği motiflerinden faydalanılmış, Altyapıda kullanılan ritim ise marş ritmidir. Marş havasında söylenen bu şarkı, dinleyiciye devrim, mücadele, kavga gibi eylemleri hatırlatmaktadır.

2.1.4.2. Entel Maganda

'Entel Maganda', 'Başım Belada' albümünde yer alan, sözleri Yusuf Hayaloğlu'na, müziği Ahmet Kaya'ya ait bir şarkıdır. Kaya, bu şarkının kimi anlattığını söylememiştir. Ancak, belli bir duruşu olmayan, entelektüel zevkleri ve muhalif düşünceleri gösteriş amaçlı kullanan, gerçekte, her yönüyle kapitalist düzenin bir parçası olmuş içi boş insanları eleştirdiği görülür. Şarkıda basgitar, davul, gitar gibi Rock müzikte kullanılan çalgılar olduğu gibi, yaylılar ve bağlama da kullanılmıştır. Şarkının karakterini ara

melodiler ve nakarat kısmı gösterir. Ara melodide yaylılar ve bağlama ağırlıktadır. Nakarat dışındaki sözler, eleştirilen insanın kişiliğindeki çarpıklıkların yüzüne vurulduğu kısımdır. Nakarat ise Kaya'nın isyan ettiği bölümdür. "Be hey sanat hırsız! Be hey üretme kabız! Birazcık efendi ol/ Bırak elinden şu sazı (Son dörlükte "Zehir etme şu yazı")" sözlerini söylerken, Kaya'nın sesi de isyankâr bir tavra bürünür.

2.1.4.3. Özgür Çağrı

'Şarkılarım Dağlara' adlı albümde yer alan, sözlerini Ahmet Kaya ve Orhan Kotan'ın ortak yazdığı, şarkıda ilginç bir ayrıntı göze çarpar. Söz-müzik uyumu yönünden düşünülürse, şarkıya girişin saksafonla yapılması, söz ve müzik arasında bir tezat oluşturur. Bunun bir sebebi de, saksafonun ülkemizde pop müzikle, duygu olarak da aşk ve romantizm duygularıyla daha fazla özdeşleşmesi olabilir. Daha da ilginç olanı saksafon girişinden sonra davul ritme marş gibi girer.

2.1.5. Bülent Ortaçgil ve Müziği

Bülent Ortaçgil, Türkiye'nin en çok tanınan şarkıcılarından biridir. Lise yıllarında müziğe başlamış, ilk zamanlarda müzik gruplarında davul çalmıştır. Daha sonra vokale ağırlık veren Ortaçgil 1960'ların sonu 70'lerin başında Galip Boransu, Ahmet Güvenç gibi müzisyenlerin de yer aldığı 'Filozoflar' adlı bir müzik grubu kurmuştur. 1974 yılında 'Benimle Oynar mısın' adlı şarkısıyla adını duyuran Ortaçgil'in müziğinde genelde İngiliz ve Amerikan müziği etkisi hâkimdir. Yaptığı şarkılarda Jazz, Blues, Rock müziklerinin etkileri hissedilir (Allianz Motto Müzik, 2016). Ortaçgil, şarkılarında insan yaşamıyla ilgili hemen hemen her konuya değinmiştir. Bunun yanı sıra protest mesajlar veren şarkılar da yazmıştır. Ancak Ortaçgil'i şarkı söyleme tarzı, diğer protest müzik yapan şarkıcılardan ayırır. O, diğer protest şarkıcılar gibi davudi bir ses tonu ya da isyankâr bir Rock şarkıcısı edâsında, geniş kitlelere hitap edercesine şarkı söylemez. Aksine oldukça sakin bir ses tonuyla ve karşısındakiyle konuşur gibi söyler. Sitemini dile getirirken, bir sorunu protesto ederken de nüktedan bir üslûp kullanır. Daha da ilginç olan, orkestra çalgılarında hangi tınıyı kullanırsa kullansın, onun ses rengi oldukça sabittir, gürlük derecesi bir yere kadar yükselir.

2.1.5.1. Bu Şarkılar Adam Olmaz

Albümle aynı adı taşıyan bu şarkı, 1994 yılında çıkmıştır. Şarkıda piyano, akordiyon, tuba ve ritim olarak zil kullanılmıştır. Şarkıda çalgı dışı destekleyici birtakım unsurlara rastlanır. Bunlar, koro, arka fonda gülüşme, kavga, tabak ve bardak kırma, masaya vurma efektleri, sarhoş narası, kahkaha vs. şeylerdir. Bu yönüyle şarkıda bir çeşit tiyatro havası da yaratılmıştır. Yeri gelmişken belirtmekte fayda var, albüm kapağında da görsel olarak siyaset ve savaşları akla getiren resimler göze çarpmaktadır. Telefon, at nalı, şemsiye, kalp gibi resimlerin arasında asker, tank, uçak, füze, bomba vs. resimler görülmektedir.

Müzikal olarak, piyano ve akordeon melodileri, bir çeşit Broadway tiyatrosu müziklerini çağrıştırır. Bas sesli bir piriç üflemeli çalgı olan tubanın eşliği, komedi filmlerinde, skeçlerdeki, kukla oyunlarındaki efektleri andırır.

Sözel içerik olarak, şarkıcı, toplumsal yapıdaki yozlaşmayla dönemin popüler müzikleri üzerinden alay eder. Toplumun pasifleştiği dönemde çıkan elitist şarkıcıların söylemlerinin ve duygularının yapmacık olduğuna dikkatleri çeker.

2.1.5.2. İntegral

Bülent Ortaçgil'in 90'lardaki yazdığı, siyâsî protesto içerikli şarkısı 'İntegral', 'Bu Şarkılar Adam Olmaz' adlı albümdeki şarkılardan biridir. Ortaçgil'in bu şarkısında sözel içerik, ülkenin ekonomik durumuna bir eleştiri niteliği taşır. Şarkıcı, şarkının ikinci kıtasında babasının 1960 yılında aldığı maaş ile kendisinin 1983'te aldığı maaş karşılaştırır. Ancak maddî durumunun iyi olmasının zengin ve müreffeh biri olduğu anlamına gelmediğini, bu durumun her an tersine dönme ihtimalinin olduğunu vurgular. Bu durumu da "Babamın maaşı '60'ta bin lira/ Benimkisi '83'te tam otuz bin lira/ Bugün artık milyoneriz ama ekmek aslanın ağzında/ Türk lirası dolar bazında" sözleriyle belirtir. Bunun yanı sıra emek vermeden para kazananları da eleştirir. Bunu "Çalışan kazanırdı, öyle derdi büyükler/ La Fontaine'in karıncaları bile şaşkın" sözleriyle anlatır.

Şarkı, müzikal olarak oldukça renklidir. Ağırlıklı olarak davul ve elektrogitar ön plana çıkmaktadır. Özellikle Akın Eldes'in gitar ezgisi, sözleri eleştirel içerikli bu şarkıya eğlenceli bir hava katmıştır. Ortaçgil ise şarkıyı önceden belirtildiği gibi muhatabıyla karşılıklı konuşur gibi söyler. Diğer şarkılarına göre sesi daha yüksek çıksa bile yine de isyankâr bir üslûp yerine daha alaycı bir üslûbu benimser.

Ortaçgil, İntegral'i, esasen abisine yazmıştır. Matematik profesörü olan abisine ülkenin ekonomik durumuyla ilgili serzenişini "İntegralimi al abi/ Limit sifıra gider/ İstedğini yap bana/ Sessizlik sonsuzda nasıl olsa" sözleriyle belirtir. Yine de içerik açısından bu şarkıyı, o dönemin ekonomik ve siyâsî durumuna, emeksiz kazanç elde eden zenginlere ve politikacılara karşı bir eleştiri olarak görmek mümkündür.

2.1.6. Yaşar Kurt ve Müziği

Yaşar Kurt, 1968 yılında İstanbul'da doğdu. Liseden sonra müzikle ilgilenmeye başladı. Bir dönem 'Beyaz Yunus' adlı bir grup kurduysa da bu grup kısa sürede dağıldı. 1993 yılında Almanya'nın Wuppertal şehrine gitti. Burada bir stüdyoda 3 saatlik bir kayıt yaptı. İlk albümü 'Sokak Şarkıları'nı 1994 yılında Köln'de kaydetti. Müziğin yanı sıra tiyatroyla da ilgilendi. 1996 yılında Türkiye'ye döndü ve 1997'de 'Göndermeler' albümünü İstanbul'da Aks Müzik'ten çıkardı. 1994'ten bu yana yurtiçi ve yurtdışında birçok konser verdi. 2007'de Arto Tunçboyacıyan'la tanıştıktan sonra Yash-Ar grubunu kurdu. İkili, 2011'de 'Güneş Kokusu', 2016'da 'Hemşin Yaylaları' albümlerini çıkardı (Vikipedi, Yaşar Kurt).

Yaşar Kurt, sıra dışı bir ses rengine sahiptir. Kelimeleri tıpkı Ahmet Kaya gibi kendine özgü bir üslûpla telaffuz eder. 90'lardaki albümlerinde akustik gitarı ağırlıklı

olarak kullanır. Kimi şarkılarında elektrogitar, bas gitar ve davul kullansa bile, fazla enstrüman, sert karakterli bir müzik yapmak yerine daha sade ve yumuşak bir müzik yapmayı tercih eder. Buradaki yumuşaklık ve sadelik enstrümanlar için geçerlidir. Oysa Kurt, sesi ve söyleyiş tavrı itibariye isyankâr bir üslûp kullanır.

2.1.6.1. Anne

Anti-militarist bir duruşa sahip olan Yaşar Kurt'un 'Korku' adıyla da bilinen bu şarkısı, orduya yönelik bir eleştiridir. Şarkı protest içerikli pek çok rock şarkısında olduğu gibi önce sakin bir havada başlar. Bu kısım, içinde bulunulan durumla ilgili kaygının ve serzenişin söylendiği bölümdür. "Korkuyorum anne/ Al beni içine" sözleriyle başlayan şarkıda önce akustik gitar duyulur. İkinci kıtada basgitar ve davul ağırlığını göstermese bile yumuşak ve sakin bir tavırla şarkıyı destekler. "Büyüdüm anne/ Evler büyüdü/ Büyüdü pabuçlar" sözlerinden sonra kıtanın son mısraında "Yollar büyüdü" derken bir isyan başlar. Basgitar ve davul da karakterini yavaş yavaş göstermeye başlar. Üçüncü kıtadaki "Orduya istiyorlar/ Savaş çıkar diyorlar/ Silah veriyorlar anne/ Bana "Öldür!" diyorlar" sözleri, şarkıda neye isyan edildiğini, neyin protesto edildiğini bize açıkça gösterir. Ezgisel yapı oldukça sadedir. Burada protest duruşu belirleyen ana unsur ezgisel yapıdan ziyade altyapı enstrümanların karakteri, şarkıcının sesi ve söyleme tavrıdır.

2.1.6.2. Haydi Erkekler Savaşa

Bu şarkı da adından anlaşıldığı üzere ordu karşıtı bir şarkıdır. Şarkıda ve şarkıcının sesinde karamsar bir hava hâkimdir. Enstrümanların müziği, şarkıcının sesiyle aynı karakter ve tavırla ilerler. Karamsarlık kadar bir umursamazlık havası da görülür. "Bombalar düşüyor/ Aldırma maskeni tak/ Sığınaklar güvenli/ Aldırma yaşamana bak" sözleri ordunun umursanacak bir tarafı olmadığını belirtir. Bu tavır şarkıcının sesine de yansır. "Sevgilime mektup yazdım/ Postane yerinde yok/ Süt içmesi gerekli annemin/ Artık süte gerek yok" sözlerinin söylendiği kısım da savaşın yaptığı yıkımın şarkıcıda yarattığı umutsuzluk ve karamsarlık duygularını anlatır. Müzikal öğelerin pek baskın olmadığı şarkı, bittikten sonra bebek ağlaması, evlâdını kaybeden annenin çılglık efektleri gibi müzik dışı öğelerle desteklenir.

2.1.7. Fikret Kızılok ve Müziği

Fikret Kızılok, 1946 yılında İstanbul'da doğdu. Müziğe lise yıllarında akordeon çalarak başladı. İlk olarak Türk halk müziği eserleriyle sahne hayatına başlayan Kızılok, liseden sonra müzik hayatına gitarla devam etti. Cahit Oben'le birlikte 1964 yılında Beatles tarzında müzik yapan bir grup kurdu. Bu grup kısa bir süre sonra dağıldı ve Kızılok, 1965 yılında 'Fikret Kızılok ve Üç Velihaht' adlı grubuyla bir plak doldurdu. Üniversitede son senesindeyken Arda Uskan ile çıktığı bir yolculukta Âşık Veysel'le tanıştı. 1969'da döndüğünde 'Uzun İnce Bir Yoldayım' türküsünü kaydetti. 1969 yılında tekrar Âşık Veysel'in yanına Sivrialan'a gitti, kar yolları kapayınca üç ay Sivrialan'da kaldı. 1970'te İstanbul'a döndükten sonra katıldığı yarışmalarda dereceler aldı. Bu dönemde, 17 perdeli sistemde, üç değişik sazın batı anlayışıyla çoksesli çalınan bir şarkı olarak tabir ettiği, kendi bestesi olan 'Söyle Sazım' adlı bestesi piyasaya çıktı ve Barış

Manço'nun haftalarca zirvede kalan 'Dağlar Dağlar' şarkısını geçerek liste başına yerleşti (Vikipedi, Fikret Kızılok).

Kızılok, halk müziği, Pop, Rock türünde şarkılar yaptığı gibi eleştirel içerikli şarkılar da besteledi. Ahmed Arif'in, 1943 yılındaki Van-Özalp olayının ardından yazdığı '33 Kurşun' adlı şiirin bir kısmını besteledi ve 1968 yılında 'Vurulmuşum' adıyla piyasaya sürdü. 1992 yılında çıkardığı 'Olmuyo Olmuyo' albümünü çıkardı. Bu albüm eski albümleri kadar başarılı olmadı. Kızılok, bunu Turgut Özal'a duyduğu öfkeye bağladığını ve bir an önce piyasaya sürmek istediği için acele ettiğini söylemiştir. 1995 yılında, yaklaşık 3 yıllık bir aradan sonra 'Demirbaş' şarkısını çıkarmıştır. Bu şarkı, Süleyman Demirel'in siyasetten hâlâ çekilmemesini alaycı bir dille anlatan bir şarkıdır. Aynı yıl çıkardığı 'Pışşt Barmen' ise Zülfü Livaneli ve Ahmet Kaya'ya taşlama niteliğindedir.

2.1.7.1. Why High One Why

Why High One Why, 1989 yılında piyasaya çıktı. Ancak sonraki yıllarda da dinlenmeye devam ettiği için 90'larda gündemde olan bir protest şarkı olarak çalışma konusu olmuştur.

İslâmcı-Liberal hükümetlere ağır bir siyasi eleştiri yapan şarkının kaydı, bir Rock'n Roll konseri havasında yapılmıştır. Şarkı tam anlamıyla bir kara mizahtır. Seyircilerin alkış ve tezahürat efektleriyle başlayan şarkı, İzzet Öz'ün sunumuyla başlamakta ve Fikret Kızılok, şarkıya bir Rock şarkıcısı havasında seslenerek şarkıya başlamaktadır. Koroda, şarkıcıya Ferhan Şensoy, Hıncal Uluç, Grup Gündoğarken gibi isimler de eşlik etmiştir.

Kızılok'un şarkıyı bir taraftan Rock'n Roll'cu âsiliğiyle, diğer taraftan mazlum bir köylü misâli yerel bir ağız kullanarak söylemesi dikkat çekicidir. Diğer yandan, her kıtada hükümetlerin yaptıklarını eleştirdikten sonra "bu can sana kurban olsun" demesi şarkının alaycı karakterini daha iyi yansıtır. Kızılok, şarkının nakarat kısmında "Why High One Why" derken Queen grubunun "We Will Rock You" şarkısını anımsatan bir ezgi söyleyerek Rock müzisyenlerine de bir gönderme yapar.

Şarkıda piyano, elektrogitar, basgitar, davulun yanı sıra saksafon ve keman da kullanılmıştır. Şarkının orta bölümündeki kabak kemane solusunda yöresel müziğimizi hatırlatan nağmeler de duyulmaktadır. Uşşâk çeşnisinin baskın olarak duyulduğu kabak kemane solosu, dinleyiciye siyasi ve ekonomik durumdan kötü etkilenen halkın acısını ve üzüntüsünü hatırlatır. Müzisyen, çıkıcı bir seyir yaptıktan sonra soloyu pentatonik ezgiye bağlayarak Blues'a döner ve pentatonik iniş yaparak soloyu bitirir.

"Why High One Why", aslında "vay hayvan vay" sözünün İngilizce gibi söylenişidir. Bu sözde mizahı vurgulayan kısım 'high one'dır. İngilizler "çak bir beşlik" anlamında eli havaya kaldırmayı 'high five' jargonuyla tabir ederler. Kızılok, buradan yola çıkarak 'high one' sözüyle, işaret parmağını havaya kaldırarak bu tür özentili işaretler yapanlarla alay etmektedir.

“Memleketin her tarafı dağ mıdır/ Rock'n Roll'a mapushane var mıdır/ Ölen ölür kalan sağlar sağ mıdır” sözü, yapılan bütün taşlamaların bir sonucu olarak görülebilir. “Ölen ölür kalan sağlar sağ mıdır” sözüyle Kızılok, Dadaloğlu'ya da gönderme yaparak, memleketin durumunun eski zamanlarda olduğundan daha da kötüye gittiğine dikkatleri çeker.

2.1.7.2. 'Olmuyo Olmuyo'.

'Olmuyo Olmuyo' albümündeki şarkıların tamamı, siyasi taşlamalardan oluştuğu için hepsine teker teker değinilmeyecektir. Albümde, rock, pop, Türk müziği gibi bütün türlerden motifler kullanılmıştır. Eserin bütününe bakılacak olursa, Özal hükümeti, reklamlar, piyasaya sunulan Amerikan ürünleri gibi kapitalist düzeni temsil eden herşey, eleştirilmiştir. Şarkıların hepsinde ortak nokta, alaycı bir üslûbun kullanılmasıdır.

2.2. 1990'larda Çıkan Bazı 'Protest Müzik' Çeşitleri

2.2.1. Rap

'Rap' terimi ilk defa 1979 yılında kullanılmıştır. Açılımı 'Rhythm And Poem'dir. Rap, bir müzikten ziyade, bir tavrı simgeler. Nakarat kısmının ezgili söylenmesi, Rap müzik söylemede bir gelenek olduğundan ötürü, Rap'in kısmen de olsa müzik olduğu söylenebilir. ABD kökenli bir tür olan Rap, bu sebeple, ilk olarak Afro-Amerikalılar arasında kendini gösterdi. Siyahi kökenli diğer müzik türlerinin bir alt türü olarak görülen Rap, ırkçı eğilimlere karşı bir isyan olarak doğdu. Bu dönemde Biggie, Tupac, Kool G Rap, Method Man popülerdir (Vikipedi, Rap Yapmak).

Türkiye'de Rap, 1995 yılında Cartel ile başladı. Cartel, Almanya'da yaşayan bir grup Türk genci tarafından kurulmuş bir rap topluluğudur. Cartel, 1995 yılında Almanya'da yaşayan Türk göçmenlerin Neo-Naziler tarafından öldürülmesine tepki olarak doğdu. Albümlerinin satış rakamı Türkiye'de 543 bine ulaştı.

Rap yapan Türkler arasında Cartel grubu kadar ünlü biri daha var: Hakan Durmuş. 'Killa Hakan' takma ismiyle piyasada tanınan Hakan Durmuş, Almanya'ya 1960'lı yıllarda göç etmiş bir işçinin çocuğu. Durmuş da sokak hayatıyla ve Hip-Hop kültürüyle erken yaşta tanıştı ve genç yaşta rap sözleri yazmaya başladı. Cartel'in ırkçı olaylara tepki olarak doğduğunu önceki paragrafta belirttik. Ancak, Cartel'in çıkışına vesile olan kişinin de Killa Hakan olduğunu söylemek yerinde olur. Çünkü Killa Hakan, aynı zamanda Türk göçmenleri öldüren Neo-Nazilere karşı kurulan '36 Boys' adlı çetenin bir üyesiydi. Rap ve hip hop kültüründe politik bir duruş olduğu kadar çeteciliğin de önemi vardır. Bu sayede birbirlerini kollamayı başarmışlardır. Hakan Durmuş da sadece Rap'çiliğiyle değil, politik duruşuyla, sokak kültürünü, Hip-Hop kültürünü yaşamasıyla ve yaşatmasıyla da Cartel ve sonraki Rap'çiler için örnek teşkil etmiştir.

1990'lı yılların sonlarında Nefret ve Kuvvetmira adlı rap gruplarıyla birlikte, Dr. Fuchs, Ceza ve Sagopa Kajmer adlarını duyurmaya başladılar.

2.2.2. Alternatif Rock

Alternatif Rock, esasen geçmişi 1970'lere kadar giden bir tür olsa da, 1980-1990 arasında popülerliği yakalamış ABD kökenli bir türdür. Sıra dışı elektrogitar ezgileri, melodik basgitar yürüyüşü ve baskın bir davul ritmiyle kendini gösteren bu müzik, Rock, Metal, Punk gibi birçok müzik türünden esintiler barındıran bir sentez müziği olarak görülebilir. 'Alternatif' kelimesi, ticari bir amacı olmayan, diğer türlerden bağımsız bir müzik yapan grupları ve müzikleri ifade etmek için kullanılmıştır.

Türkiye'den, Bulutsuzluk Özlemi, Kurban, Şebnem Ferah, Duman, Redd, Mor ve Ötesi, Alternatif Rock müzik deyince ilk akla gelen gruplar ve müzisyenlerdir.

2.2.3. Grunge

'Grunge' deyince akla gelen en temel ayrıntılardan biri de giyim ve kuşamdır. Bol, lekeli kot pantolonlar, kazaklar ve oduncu gömlekleri, uzun ve ince bir yün hırka, bileklikler, bakımsız sakal ve saç. Özetle, bu müziği yapanlar, dağınıklığın tüm olumsuz yanlarını bir tarza çevirmişlerdir. Grunge müziğin temsilcisi olan belli başlı gruplar ise, Pearl Jam, Nirvana, Soundgarden'dır.

Ülkemizden bu akımı temsil eden çok fazla grup çıkmamakla birlikte, Grunge müziğinden etkilenen şarkıcılar ve gruplar olmuştur. Türkiye'de, müzik tarzı Grunge türüne en yakın gruplar olarak Duman ve Kurban akla gelmektedir. Bulutsuzluk Özlemi her ne kadar Alternatif Rock türüne yakın olsa da, kimi şarkılarında Grunge müziğini anımsatan tınıları bulmak mümkündür.

Grunge, Alternatif Rock'taki gibi, depresyon, intihar, parasızlık, aile sorunları gibi toplumsal kaygıları işler. Müzikal kimliği belirleyen öge, müziğin icrasındaki özensizliktir. Detone bir vokal, kirli bir gitar efekti, Grunge müziğinde belirleyici müzikal unsurlardır. Sözlerinde ele aldıkları konuların sistemin yarattığı toplumsal çarpıklıklar olduğu düşünüldüğünde, müzisyenlerin icrâya karşı gösterdikleri özensizliğin kasıtlı olduğu sonucuna varılabilir. Protest olan her şeyin ortak amacı kuralları yıkmak olduğuna göre bunun müzikteki karşılığının müzikal kalıplara aldırılmama olması gayet doğaldır.

SONUÇ VE TARTIŞMA

1990'larda, ülkemizdeki protest müziğin durumunu inceleyen bu makalede, dönemin belli başlı sanatçılarının, önceki yıllara göre farklılıkları açıklanmıştır. 1950'lerden başlayarak, ülkemizde, protest müzik yapan bazı sanatçılar, Batı müziği ve tavrı ile Türk Müziğini sentezlemeye çalışmışlardır. Kıyafet, davranış, müzik türü, çalgıların çeşitliliği bakımlarından çeşitli sentezler yapılmıştır. Taner Öngür'ün bir söyleşide belirttiği gibi, Batı müziğine yerel bir 'sound' katma çalışmaları yapılmıştır (Camgöz, 2020, sy. 1499).

1990'larda, önceki yıllarda da ürün veren protest müzik sanatçılarının çalışmalarının ve çeşitli pop, arabesk sentezlerinin yanı sıra, Batının etkisiyle yeni protest müzik çeşitleri de ülkemize girmiş ancak bunlar, 60'lı ve 70'li yıllardaki kadar etkili olamamıştır. Türkiye'de protest müzik, 1990'lı yıllarda, 12 Eylül öncesindekinden farklı

bir yapıya bürünmüştür. 1980'e kadarki protest şarkılarda Batı etkisi kısmen görülürken, 1990'lı yılların protest şarkılarında Batı etkilerinin daha yoğun olduğu tespit edilmiştir. 1990'lardaki protest müziğin, çoğu sanatçıda gözlemediğimiz ortak bir özelliği, dijital çalgıları aktif ve yoğun olarak kullanmaları ve bunlardan daha değişik sesler ve ses bileşimleri (synthesizer, elektrogitar) elde etmeleridir.

1990'lardan önce, Anadolu Rock, Psychedelic Rock etkileri ön plandayken, 1990'larda Alternatif Rock, Rap ve Grunge gibi türler ağırlık kazanmıştır. Bu süreçte Türk Halk Müziği'nden etkilenme düzeyi azalmıştır. Protest müzik akımı içinde değerlendirilebilecek sanatçıların, içerik açısından Türk kültüründen daha çok etkilendikleri ve Anadolu Rock'ın zirve yaptığı 1960'lı ve 1970'li yıllardan sonra, 1990'larda farklı yaklaşımları olan sanatçılar öne çıktı. Kimi daha Amerikan havalı (Bulutsuzluk Özlemi), kimi daha duygusal (Bülent Ortaçgil), kimi daha politik (Ahmet Kaya, Grup Yorum, Yaşar Kurt) ama hepsi bir şeyleri protesto eden ve eleştiren şarkılar yazmıştır (Medya Kulübü, 2016). Fikret Kızılok, duygusal şarkılarının yanı sıra, politik mücadele içinde de yer aldı (BBC News Türkçe, 2015).

Protest müzik yapan sanatçıların Türk kültüründen etkilenmeleri, çoğunlukla esinlenme düzeyinde kalmıştır. Meselâ Cem Karaca'nın Karacaoğlan'ın sözlerinden yaptığı 'Felek Beni' adlı şarkısının klipi izlenirse, görsel açıdan tamamen dönemin Batılı gruplarına benzemeye çalıştığı, müziğinde de yerli müzik etkilerinin olmadığı farkedilir (Enes, 2018). Bu konuda daha az hassas olan sanatçılar da olmuştur. Fikret Kızılok, Âşık Veysel ile tanıştığında eserlerini gitarla çalmak istemediğini söylemiştir. Bir şeylerin bozulacağını hissetmiştir (Önemli İnsanlar, 2022). Sonra, Âşık Veysel'in şiirlerinden birini bestelediğini farkedip kendisinden istemiş ve bir şarkı yapmıştır (Yeter Gayrı Yumma Gözün Kör Gibi). 1990'lardan sonra çıkan, makalemizde de değindiğimiz akımlar ise farklıdır. Politik içerikler azalmıştır ve daha Batılı olmaya başlamıştır.

KAYNAKÇA

- 32.Gün. (2020, 28 Ekim). *Ahmet Kaya 32. Gün'de* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=Og0-ZL00dIY>
- Allianz Motto Müzik. (2016, 12 Nisan). *Bülent Ortaçgil: "Yaptığımız şey bizden daha uzun ömürlü çıktı"* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=rhRYNQ-GJcM>
- Barnes, T. (2016, October 13). Bob Dylan's best lyrics: The songs that prove he deserves his Nobel Prize. *Mic*. <https://www.mic.com/articles/156685/bob-dylan-s-best-lyrics-the-songs-that-prove-he-deserves-his-nobel-prize>
- BBC News Türkçe. (2015, 16 Temmuz). *Arşiv Odası: Fikret Kızılok, 1996* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=TA0nohOp0IU>
- BirGün TV. (2024, 10 Kasım). *Bulutsuzluk Özlemi 40 Yaşında* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=c8_k10-zaVg
- Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi. (1992). *Büyük Larousse sözlük ve ansiklopedisi*. İstanbul: Interpress Basın ve Yayıncılık A.Ş.
- Camgöz, N. (2020). Anadolu Pop-Rock müzik türünün otantiste kavramı açısından değerlendirilmesi. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 13(32), 1493–1508. <https://doi.org/10.12981/mahder.786679>
- Doğan, D. M. (1982). *Büyük Türkçe sözlük* (2. baskı).
- Enes. (2018, 6 Şubat). *Cem Karaca - Felek Beni (1969)* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=oET331xJ168>
- Eren, O. (2017). Türkiye'de 1960'larda müzik alanı ve protest müziğin ilk nüveleri: Anadolu pop akımı. *İstanbul Üniversitesi Sosyoloji Dergisi*, 38(1), 131–162. <https://dx.doi.org/10.26650/SJ.38.1.0002>
- Gürün, G. (2011). *Progressive rock*. Ankara: Bencekitap.
- Kaplan, A. (2008). *Kültürel müzikoloji*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Köse, H., & Aydın, H. (2020). Medyatik popüler kültürde "nostalji": Kültürel doyum üzerine bir inceleme. *Folklor/Edebiyat*, 26(4), 757–779. <https://doi.org/10.22559/folklor.1343>
- Kutluk, F. (1993). *Türkiye'deki pop müzik akımlarının kültürel çözümlemesi* (Doktora tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.
- Medya Kulübü. (2016, 25 Ocak). *Yaşar Kurt Röportajı İlk Günkü Duruşuyla Yaşar Kurt* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=EWhA7LPtHTo>

- Öğüç, Ç. (2015). *İletişim şekli olarak protest müzik: Blues örneği* (Doktora tezi). Lefkoşa.
- Önemli İnsanlar. (2022, 15 Aralık). *Fikret Kızılok Kimdir?* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=emcwCK96vbE>
- Polat, T. (2021). *Türkiye'de bağımsız müzik: Başlangıç* (1. baskı). İstanbul: Kara Plak Yayınları.
- Tekeli, İ. (2017). 1990'lı yıllar: Siyasal düzenin aşınması, ekonomik kriz ve planlamada umutların GAP'a bağlanması. In R. F. Barbaros & E. J. Zürcher (Eds.), *Modernizmin yansımaları: 90'lı yıllarda Türkiye* (ss. 10–39). Ankara: Efil Yayınları.
- Wikipedi. (2024, 12 Aralık). *Fikret Kızılok*. https://tr.wikipedia.org/wiki/Fikret_Kızılok
- Wikipedi. (2024, 15 Aralık). *Rap yapmak*. https://tr.wikipedia.org/wiki/Rap_yapmak
- Wikipedi. (2024, 10 Aralık). *Yaşar Kurt*. https://tr.wikipedia.org/wiki/Ya%C5%9Far_Kurt
- Wikipedia. (2024, 12 Ekim). *Protest song*. https://en.wikipedia.org/wiki/Protest_song
- Yeldan, E. (2017). 1990'lar: Türkiye'nin kayıp on yılı. In R. F. Barbaros & E. J. Zürcher (Eds.), *Modernizmin yansımaları: 90'lı yıllarda Türkiye* (ss. 40–50). Ankara: Efil Yayınları.