



**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

Seramik Anasanat Dalı

**YARATIM SÜRECİNDE BELLEKTEN İMGEYE BİREYSEL
ANLATI**

İmre Deniz IŞIKTAŞ

Sanatta Yeterlik Sanat Çalışması Raporu

Ankara, 2023



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Seramik Anasanat Dalı

YARATIM SÜRECİNDE BELLEKTEN İMGEYE BİREYSEL ANLATI

İmre Deniz IŞIKTAŞ

Sanatta Yeterlik Sanat Çalışması Raporu

Ankara, 2023

YARATIM SÜRECİNDE BELLEKTEN İMGEYE BİREYSEL ANLATI

Danışman: Prof. Adile Feyza ÖZGÜNDOĞDU

Yazar: İmre Deniz IŞIKTAŞ

ÖZ

Bu sanat çalışması raporu, sanatsal üretim sürecinde bir içgörü eyleminin bileşenlerinin analizini kapsamaktadır. Rapor dört bölümden oluşmaktadır. Bu çalışmanın odağını oluşturan bireysel sanat anlatısına bakış sağlaması amacıyla, incelemelerin ilkinin, anlamlandırma, çözme ve ifade etme yetisini inceleyen, yaratıcılık ile ilgili konular oluşturmuştur. Sanatsal yaratıcılığın kişisel kurgu ve zihinsel bir düzene dayandığı için daha içsel bir olgu olduğu görülmektedir. Yaratıcılık kavramı üzerine literatür incelemelerinin yapıldığı bölüm, sanatsal yaratıcılık ve bellek ilişkisinin yapısını kurmaktadır. Belleğin yapısının incelendiği bölümde çeşitli kuramcılarının yaklaşımlarına yer verilmiştir. Belleğin sanatla olan ilişkisine bakış açısı oluşturabilecek perspektifte biçimlenen bu inceleme, otobiyografik bellek ve sanatsal anlatı alt başlığı altında sanat üretimleri üzerinden çözümlenmeleri içermektedir. Bellekle ilgili araştırmalarda uyarıcının zihinde edindiği yerden bahsederken imge konusuna işaret edilmektedir. Bu konu, sanatsal üretim sürecinde önemli bir yere sahip olduğundan çalışma kapsamında, imge kavramına, sanat tarihinde imgenin biçim buluşu ve görünürlüğüne ait incelemelere ve günümüz sanatında yer buluşuna değinilmiştir. Bu sanat çalışması kapsamında üretilen seramik eserler; günlük olaylar, bellek izleri, çeşitli anlar ve çocukluk anıları üzerinden bir anlatıyı oluşturmaktadır. Çalışmalar zamana yayılan bir süreçte inşa edilmiştir. İçsel bir bakışa odaklanarak başlayan bu çalışma dizilerindeki imgelerin süreç içinde evrilerek, değişerek ve türeyerek katmanlandığı söylenebilir. Belli bir konsantrasyonun sonucu olan bu eserler kendi içlerinde bağımsız anlatı sunma potansiyeli taşıdıkları kadar, bir diğer taraftan otobiyografik bellekten bireysel anlatıya varan bir serüvenin manzarasını da sunmaktadır.

Anahtar sözcükler: Yaratıcılık, bellek, imge, sanat, seramik.

INDIVIDUAL NARRATIVE FROM MEMORY TO IMAGE IN THE PROCESS OF CREATION

Supervisor: Prof. Adile Feyza ÖZGÜNDOĞDU

Author: İmre Deniz IŞIKTAŞ

ABSTRACT

This artwork report covers the analysis of the components of an act of insight in the process of artistic production. The report consists of four sections. In order to provide an insight into the individual artistic narrative, which is the focus of this study, the first analysis deals with subjects related to creativity, which examine the ability to interpret, decode and express. Artistic creativity is observed to be a more internal phenomenon as it is based on personal fiction and mental organization. The section, in which the literature on the concept of creativity is reviewed, establishes the structure of the relationship between artistic creativity and memory. The section, in which the structure of memory is examined, includes the approaches of various theorists. This research, which is shaped in a perspective that can form a point of view on the relationship between memory and art, includes analyzes through artistic productions under the subtitle of autobiographical memory and artistic narrative. In studies conducted on memory, the issue of image is pointed out when talking about the place of the stimulus in mind. Since this subject holds an important place in the artistic production process, the concept of image, the form invention and visibility of the image in the history of art, and its place in contemporary art have been mentioned within the scope of the study. The ceramic works produced within the scope of this artwork report, constitute a narrative through daily events, traces of memory, various moments and childhood memories. These works are produced over a period of time. It is possible to say that, the images in these series of works, which started by focusing on an inner gaze, are layered by evolving, changing and deriving in the process. These works, which are the result of a certain concentration, not only have the potential to present independent narratives in themselves, but also offer a view of an adventure that sets out from an autobiographical memory and grows into an individual narrative.

Keywords: Creativity, memory, image, art, ceramic.

TEŞEKKÜR

Lisans yıllarımdan başlayarak günümüze gelen süreçte her zaman sağladıkları teknik imkanlar ve manevi destekleri için Hacettepe Üniversitesi Seramik ve Cam Bölümü hocalarıma ve tüm çalışma arkadaşlarıma, bu çalışmanın daha iyi bir duruma gelebilmesine yardımcı olan yapıcı eleştirileri için tüm jüri üyelerime, içsel yolculuğumu özümseyerek yazınsal açıdan verdiği emekleri, sabrı ve desteği ile danışmanım Prof. A. Feyza Özgündoğdu'ya, dostlukları ve sürecin her aşamasında yanımda oldukları için Arzu Eş, Işıl Tüfekci Ardıç, Gamze Boz Sülüőoęlu, S. Seda Arapkirli ve Şule Altay'a, ailem olarak gördüğüm bir şekilde yolumuzun kesiştiği tüm can dostlarıma, olduğum kişi haline gelmem ve bu çalışmanın ortaya çıkmasındaki süreçte sabırları ile beni her zaman destekleyen çok sevgili aileme, teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER DİZİNİ

ÖZ.....	i
ABSTRACT.....	ii
TEŞEKKÜR.....	iii
İÇİNDEKİLER DİZİNİ.....	iv
TABLolar DİZİNİ.....	v
GÖRSEL DİZİNİ	vi
GİRİŞ.....	1
1. BÖLÜM: YARATIM SÜRECİ.....	4
1.1. Yaratıcılık Kuramları.....	5
1.2. Sanatsal Yaratıcılık.....	13
2. BÖLÜM: BELLEK.....	18
2.1. Belleğin Yapısı.....	19
2.1.1. Otobiyografik Bellek.....	23
2.1.2. Otobiyografik Bellek ve Sanatsal Anlatı.....	27
3. BÖLÜM: İMGE.....	40
3.1. İmgenin Dönüşümü	43
3.2. İmge ve Günümüz Sanatı.....	47
4. BÖLÜM: KİŞİSEL UYGULAMALAR.....	65
4.1. Insect/ Böcek Serisi	66
4.2. Cloud/ Bulut Serisi.....	69
4.3. Habitation/ Ev Serisi.....	75
SONUÇ.....	79
KAYNAKLAR	85
ETİK BEYANI	91
SANATTA YETERLİK SANAT ÇALIŞMASI RAPORU ORİJİNALLIK RAPORU	92
PROFICIENCY in ART WORK REPORT ORIGINALITY REPORT	93
YAYIMLAMA ve FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI	94

TABLULAR DİZİNİ

Tablo 1. Graham Wallas'ın Dört Evre Kuramı, Sak, Uğur. (2020). <i>Yaratıcılık, Gelişimi ve Eğitimi</i> . Ankara: Vizetek Yayıncılık.	10
Tablo 2. Bellek Çeşitleri.....	23
Tablo 3. Otobiyografik Bilgi Tabanı, Conway, M. A., P. Pearce, C. (2000). The Construction of Autobiographical Memories in the Self-Memory System. <i>Psychological Review</i> , 107, 261-288.	33

GÖRSEL DİZİNİ

- Görsel 1.** Artfulliving. Refik Anadol/ Eriyen Hatıralar. (2018). Erişim: 05.09.2022.
<https://www.artfulliving.com.tr/sanat/baskalarinin-anilarina-dokunabilir-misin-i-14860>
.....7
- Görsel 2.** Alfred Stieglitz. Fountain by R. Mutt and “The Richard Mutt Case.” The Blind Man, no. 2 (1917). pp. 4-5. International Dada Archive, University of Iowa Libraries. Erişim: 15.09.2022. <https://scalar.usc.edu/works/the-space-between-literature-and-culture-1914-1945/media/fig-5-alfred-stieglitz-fountain-by-r-mutt-and-the-richard-mutt-case-the-blind-man->.....9
- Görsel 3.** Ronit Baranga. Tatlı ve Acılı Her Şey / All Things Sweet and Paintfull. Erişim: 19.08.2022. <https://www.ronitbaranga.com/blog.html#blogAllThings>12
- Görsel 4.** Ronit Baranga. Tatlı ve Acılı Her Şey Detay / All Things Sweet and Paintfull. Erişim: 19.08.2022. <https://www.ronitbaranga.com/blog.html#blogAllThings>.....13
- Görsel 5.** Courtauld. Vincent Van Gogh. Kulağı Sargılı Otoportre/ Self-Portrait with Bandaged Ear. (1889). Erişim: 30.08.2022. <https://courtauld.ac.uk/highlights/self-portrait-with-bandaged-ear/>.....28
- Görsel 6.** Frida Kahlo. İki Frida/ The Two Fridas. (1939). Erişim: 31.08.2022.
<https://www.fridakahlo.org/the-two-fridas.jsp#prettyPhoto>30
- Görsel 7.** Arter. Sarkis Zabunyan. Çaylak Sokak. (2019). Erişim: 01.09.2022.
<https://www.sarkis.fr/2019/caylak-sokak/>35
- Görsel 8.** Altamira Mağarası ve Kuzey İspanya Paleolitik Mağara Sanatı. Erişim: 10.10.2022. <https://whc.unesco.org/en/list/310/>.....43
- Görsel 9.** Mısır Sanatı Örneği. Erişim: 15.08.2022.
<https://www.britannica.com/art/Egyptian-art>.....44

Görsel 10. Whitney. Cindy Sherman. İsimli Film Kareleri 14/ Untitled Film Still 14. (1978). Erişim: 01.08.2022. https://whitney.org/collection/works/38557	48
Görsel 11. Whitney. Cindy Sherman. İsimli Film Kareleri 27/ Untitled Film Still 27. (1979). Erişim: 01.08.2022. https://whitney.org/collection/works/40734	49
Görsel 12. Jessica Harrison. Alice- Broken Ladies. (2014). Erişim: 08.01.2022. https://jessicaharrison.studio/alice	50
Görsel 13. Jessica Harrison. Martha- Broken Ladies. (2014). Erişim: 08.02.2022. https://jessicaharrison.studio/martha	50
Görsel 14. Salt Araştırma Online Arşiv. Gülsün Karamustafa. Örtülü Medeniyet. (1976). Erişim: 05.06.2022. https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/190429	52
Görsel 15. Salt Araştırma Online Arşiv. Gülsün Karamustafa. Beni Ağlatmaya Kimin Hakkı Var. (1981). Erişim: 06.06.2022. https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/190442	53
Görsel 16. Salt Araştırma Online Arşiv. Gülsün Karamustafa. Mistik Nakliye. (1992). Erişim: 07.06.2022. https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/189441	54
Görsel 17. Katharine Morling. Stitched up. (2019). Erişim: 02.03.2022. https://www.katharinemorling.com/sculptures/3hr8le3q1wlk7893yo1ba6haduu7mt	56
Görsel 18. Katharine Morling. Poison Pen. (2019). Erişim: 02.03.2022. https://www.katharinemorling.com/sculptures/3hr8le3q1wlk7893yo1ba6haduu7mt	57
Görsel 19. Lacma. Rene Magritte. Bu Bir Pipo Değildir/ Ceci N'est Pas Une Pipe. (1929). Erişim: 05.02.2022. https://collections.lacma.org/node/239578	58

Görsel 20. Moma. Joseph Kosuth. Bir ve Üç Sandalye/ One and Three Chairs. (1965). Museum of Modern Art. Erişim: 07.07.2022. https://www.moma.org/learn/moma_learning/joseph-kosuth-one-and-three-chairs-1965/	59
Görsel 21. Artaxis. Richard Notkin. Irak/ Iraq. (2007). Erişim: 02.03.2022. https://artaxis.org/artist/richard-notkin/#jp-carousel-5606	61
Görsel 22. Crockeart. Richard Notkin. Tüm Milletlerin Budalalık Anları vardır/ All Nations Have Their Moments of Foolishness. (2006). Erişim: 03.03.2022. https://www.crockerart.org/collections/american-art-after-1945/artworks/all-nations- have-their-moments-of-foolishness-2006	61
Görsel 23. Wtfarthistory. Richard Notkin. Tüm Milletlerin Budalalık Anları vardır/ All Nations Have Their Moments of Foolishness. Detay. (2006). Erişim: 03.03.2022. https://wtfarthistory.com/post/142205856236/richard-notkin-43rd-president-or-all- nations	62
Görsel 24. İmre Deniz Işıқтаş. Anne Yapımı/ Mom Made. 2017. Kişisel Arşiv.	66
Görsel 25. İmre Deniz Işıқтаş. Anne Yapımı/ Mom Made. Detay. 2017. Kişisel Arşiv.	67
Görsel 26. İmre Deniz Işıқтаş. Gergin/ Nervous. 2017. Kişisel Arşiv.	67
Görsel 27. İmre Deniz Işıқтаş. Kırık/ Broken. 2017. Kişisel Arşiv.	68
Görsel 28. İmre Deniz Işıқтаş. Kırık/ Broken. Detay. 2017. Kişisel Arşiv.	68
Görsel 29. İmre Deniz Işıқтаş. Hayaller/ Dreams. 2017. Kişisel Arşiv.	69
Görsel 30. İmre Deniz Işıқтаş. Çocukluk 1/ Childhood 1. 2017. Kişisel Arşiv.	70
Görsel 31. İmre Deniz Işıқтаş. Çocukluk 2/ Childhood 2. 2017. Kişisel Arşiv.	71
Görsel 32. İmre Deniz Işıқтаş. Çocukluk 3/ Childhood 3.2017. Kişisel Arşiv.	71

Görsel 33. İmre Deniz Işıқтаş. Grup/ Bevy. 2018. Kişisel Arşiv.	72
Görsel 34. İmre Deniz Işıқтаş. Yalnız/ Alone. 2019. Kişisel Arşiv.	72
Görsel 35. İmre Deniz Işıқтаş. Sepya/ Sepia. 2019. Kişisel Arşiv.	73
Görsel 36. İmre Deniz Işıқтаş. Sepya/ Sepia. Üstten Görünüm. 2019. Kişisel Arşiv.	73
Görsel 37. İmre Deniz Işıқтаş. Kasaba/ Town. Üstten Görünüm. 2019. Kişisel Arşiv.	74
Görsel 38. İmre Deniz Işıқтаş. Siyah/ Black. 2020. Kişisel Arşiv.	75
Görsel 39. İmre Deniz Işıқтаş. Siyah/ Black. Detay. 2020. Kişisel Arşiv.	76
Görsel 40. İmre Deniz Işıқтаş. Buz Dağı/ Iceberg. 2021. Kişisel Arşiv.	77
Görsel 41. İmre Deniz Işıқтаş. Ev/ Habitation. 2022. Kişisel Arşiv.	77

GİRİŞ

Güneşli bir günde, sakin bir ruh haliyle başını gökyüzüne kaldırıp da kümelenmiş bulutların akışına şahit olan bir çocuğun içinde doğan hayranlık ve coşku hâlinin karşılığı ne olabilir? Sonsuz gökyüzünde, o âna kadar gördüğü, bildiği hiçbir şeyle kıyaslanamayacak kadar büyük ve benzersiz bulut kümelerinin muhteşem görüntüsü; neşeli bir çığığa, coşkulu hareketlere bu benzersizliği gösterme, paylaşma ve anlatma gayretine dönüşecektir. Bu etkileyici görüntünün yarattığı iz, zaman içinde tüm gerçek, ağır, değişmez açıklamalara ve tecrübelerle rağmen, insanı bulunduğu yerden alıp götüren, ayağını yerden kesen etkisini sürdürebilir. Böylesi bir katmanının var olduğuna bizleri inandıran boyutun 'sanatsal deneyim' olduğunu bilmekteyiz.

Görülenler, deneyimler, bilişsel ve duygusal özelliklerimizle birlikte bizler hem soyut hem de somut evreni yine yeniden biçimlendirmekteyiz. Bu biçimlendirme hâli, insanın uzamı anlamlandırma ihtiyacının sonucudur. Bu çalışmanın odağını oluşturan bireysel sanat anlatısına bakış sağlaması amacıyla, incelemelerin ilkini, bahsedilen anlamlandırma, çözme ve ifade etme yetisini inceleyen yaratıcılık kavramı oluşturmuştur.

Yaratıcılık üzerine öne sürülen kuramlar, temelde herkesin sahip olduğu duygusal, düşünsel ve zihinsel yetilerden doğan bir durum olduğuna işaret eder. Mevcut düşünce ve kavramlar üzerinde yeni ilişkiler kurma, ya da tamamen yeni olduğu kabul edilebilecek fikirler ortaya koyma durumu yaratıcılığı tanımlayabilir. Sanatsal yaratıcılık ise kişisel kurgu, duygular ve kişisel bir düzene dayandığı için daha içsel bir olgudur. Sanatçının kavramı kurgulama, tanımlama, inşa etme ve sunuş süreçleri, içsel bağlantılarla dünyayı farklı okuma daveti gibidir.

Bilinçli ya da örtük olarak sanatsal üretim, ifade ihtiyacı sonucudur ve iletimin diğer ucunda izleyici, dinleyici ya da okuyucu olarak bir alıcı vardır. Dünyayı farklı okuma hâli, bir başkasının da anlamlandırma dünyasıyla kesiştiğinde eser yeni bir boyut kazanır. Gökyüzünü kaplayan pamuksu kütlelerin hayranlık uyandıran, heyecan verici görüntülerinin bir başkasında da kodlanmış olabileceği tek bir anlam dünyası vardır, bu dünya ise insanın bellek yapısıdır.

Bu çalışmanın, sanatsal yaratıcılıktan imgeye ve bireysel anlatıya akışının kurgulandığı yapısı içinde bellek konusu çözümlenmesi gereken bir ilişki olarak karşımıza çıkmaktadır. Bellek doğuştan gelen, nasıl geliştiği ve işleyişi psikoloji, sosyoloji, felsefe gibi çeşitli bilim dallarının araştırma konusu olan bir yapıdır. Çalışma kapsamındaki inceleme, belleğin sanatla olan ilişkisine bakış açısı oluşturabilecek perspektifte verilmiştir. Belleğin yapısı bizleri duyuşal bellekten kısa süreli belleğe (işler bellek) yönlendirir, burada bilgiler çeşitli faktörlere göre seçilir ve kodlanır. Anlamli ve seçilmiş bilgiler ise kısa süreli bellekten uzun süreli belleğe aktarılır. Araştırmalar uzun süreli belleği birbiriyle ilişkili fakat bağımsız iki yapı olarak ele alır: Semantik (Anlamsal) ve Episodik (Öyküsel) bellek. Episodik bellek, bu çalışmanın ve sanatsal uygulamaların odağını oluşturan yapıyı açıklamak için önemli bir konu olarak görülmüştür. Episodik bellek altında incelenen ve çalışmanın sanatla bağının kurulduğu yaratıcılık konusunda açıklayıcı olan Otobiyografik Bellek için ayrı bir başlık oluşturulmuştur. Kişinin hayatıyla ilgili hatırladığı tüm anılar, kendisiyle ilgili olaylar bu bellek yapısında bulunur. Otobiyografik anılar, kişinin nerede, ne zaman, nasıl, hangi duygularla yaşadığını hatırladığı anıları kapsar. Bu anılar kişinin yaratım sürecinde kendini ifade ederken örtük ya da açık bir şekilde her zaman etkindirler. Otobiyografik bellekte bir hatırlama biçimi ise 'imgelem perspektifidir'. Geçmişte yaşanan olaylar hatırlanırken iki açıdan görsel imgelem kurulur: Otobiyografik anılar, bellekteki deneyimin birinci tekil şahıs gözünden ve aynı zamanda üçüncü tekil şahıs (gözlemcinin) gözünden görüldüğü gibi.

Bellekle ilgili araştırmalar incelendiğinde, uyarıcının zihinde edindiği yerden bahsederken imge konusuna işaret edilir. Bu çalışma kapsamında imge, sanatsal üretim sürecinde önemli bir yere sahip olduğundan, sanat tarihinde imgenin dönüşümü ve görünürlüğüne ait incelemelere ve günümüz sanatında yer buluşuna değinilmiştir.

Mağara resimlerinden günümüze imgenin form buluşu, sanat tarihinin inceleme konularından olagelmıştır. Rönesans ve onu takip eden sanat akımlarıyla birlikte sanatçının bireyselliğinin oluşumu izlenir ve nihayetinde sanatçı için 'kendisi' bir çıkış noktası ve esin kaynağı olur. Baskı teknolojisiyle birlikte, herkese erişebilen imajların, resimlerin dolaşıma girmesi, imgelerin taşıyıcısı olan araçları çoğaltır ve günümüzde dijital teknolojiyle birlikte bu durum içinde yaşanan bir atmosfer haline gelir.

Sanatçı zihninde ürettiği imgelerini, belleğindeki kayıtları eserinde izlenebilir kılan kişidir ve günümüz sanatında bu izler bilinçli ya da dolaylı olarak daha da görünür hâle gelmiştir. Çalışma kapsamında Cindy Sherman, Jessica Harrison, Gülsün Karamustafa ve takip eden sanatçıların eserleri, imgesel kurgunun çözümleyici yorumlarıyla örneklenmiştir. İmgesel kurguda; anlam çoğalması ve çağrışıma yol açması izleyiciyle doğrudan ilintili bulunmuştur. Sanatta imge konusu söz konusu olduğunda güçlü bir temsilinin görüldüğü şiir düşünülüğünde, Melih Cevdet Anday bu çağrışım genişlemesine işaret eder ve şiirin “bilinen sözcüklerle bilinmedik sözler kurmak” olarak tarif edilebileceğini söyler. Ancak diğer taraftan “bilinen sözcüklerle bilinmedik imgeler yaratmak” biçiminde de yorumlanabileceğini önerir (Anday, 1984, s. 131). Bu bakış açısı, imgeler sayesinde sanatsal iletinin izleyici tarafından türeyerek ve değişerek genişleyen yapısını gözler önüne serer. Eserden gelen iletinin kaynağı sanatçı iken, alımlayıcı da kendi belleğindeki imgelerle yepyeni hikâyeler yazar, esere boyut katar.

Bu sanat çalışması kapsamında ortaya çıkan eserlerde; bellekten izlerin, çocukluk anılarının, günlük hislerin somutlanmasıyla ortaya çıkan bir anlatı gözlemlenmektedir. İçsel bir çözümlemeyle 2017 yılından itibaren oluşmaya başlayan bu çalışmalar, günümüze geldiğinde dönüşen imgelerin ifadesinde yeni yollar bulmuş ve yeni formlara bürünmüştür. Belirli bir sürecin sonucu olan bu eserler kendi içlerinde farklı anlatılar ortaya koyabildikleri gibi, otobiyografik bellekten bireysel anlatıya varan bir perspektifte ele alınabilmektedir.

1. BÖLÜM: YARATIM SÜRECİ

Soyut bir kavram olan yaratıcılık yaygın kullanımda ve günlük konuşma dilinde olumlu bir karşılık bularak; çözüme ulaştırmada başarılı, çözümlenmede denenmemişi kullanan, yeni bakış açılarına yönlendiren, beğeni uyandıran sonuçlara varmayı sağlamaktadır. Bu sonuçlar için de farklı ve özgün nitelendirmesi yapılabilmektedir. Yaratıcılığın ve yaratıcı süreçlerin tanımlanabilir ve izlenebilir zemini, geçmişten günümüze dek sanat üretimleri olmuştur ve bu karmaşık yapı çeşitli araştırma alanlarının da inceleme konusudur.

Yaratıcılık; psikoloji, sosyoloji, felsefe, antropoloji, sanat ve çeşitli bilim dallarında incelenmekte olup aynı zamanda bir sürecin inşasıdır. Yaratıcılık üzerine yüz yıllardır çeşitli düşünceler ortaya atılmıştır. Eski Yunan'da yaratıcılığın taklit ile ortaya çıktığı düşüncesi hâkim olmuştur. Avrupa kültüründe Hristiyanlığın yayılmasından sonra yaratıcılığı, tanrıdan gelen bir güç olarak, sanatçıyı da tanrının aracısı olarak tanımlamışlardır. Rönesans ile yaratıcılık tanımı değişmeye başlamış, 19. yüzyıldan itibaren ise bir olgu olarak incelenmiştir. Günümüzde birçok disiplin tarafından düşünsel, duyuşsal, bilişsel bir işlev olarak araştırılmaktadır.

Karmaşık bir kavram olduğundan yaratıcılık için net bir tanımlama yapmak kolay olmamaktadır. Nedeni ise aslında, zihinsel bir süreci ve bu sürecin sonunda ortaya çıkan şey veya şeyleri ifade etmek için kullanılmasındandır. Yaratıcılık; bilim, sanat, sosyal bilimler ve günlük işlemler içerisinde ele alınabilmektedir, aynı zamanda bellek, zekâ, benlik, imge, imgelem, düşünce gibi kavramlarla da iç içe geçen bir ilişki içerisinde. "Yaratıcılık, ortam ve şartlara göre daha az ya da daha fazla ifade edilen, bütün insanların sahip olduğu, düşünme aşamasında kullanılan, duyular, duygular, farkındalıklar, düşünsel ve zihinsel yetilerin ilişkisel bütünlüğü ile ortaya çıkan doğal bir yetidir" (Onur ve Zorlu, 2017, s. 14). Felsefe Terimleri Sözlüğü, yaratıcılığın tanımını çeşitli açılardan ele almıştır.

Kişilerde, bazen de kişilerden meydana gelen öbeklerde rastladığımız, özgünlüğüyle, uygunluk, geçerlilik, ve yararlılığıyla seçkinleşen, yeni bir şeyi; şeyleri yeni bir biçimde görme tarzının, bağlantılar kurup, risk almanın, çelişki ve karşıtlıkları aşma ve senteze kavuşturmanın, tanışık olunmayanda daha önceden tanışık olunan yol ya da modeller bulmanın bir sonucu olarak; mantıksal düşüncenin dışında metaforik ya da analogik düşünme gücüyle, geleneksel ya da sıradan olan karşı çıkışla, yetersiz bir basitliği reddederek, daha kompleks ve tatminkar bir düzen ya da sentez arayışıyla, varlığa getirme yeteneği (Cevizci, 1999, s. 919).

“Yaratıcılık, en yaygın olarak kabul edilen tanımlamaya göre yeni düşünce ya da kavramlar üretebilmek ya da bilinen düşünce ve kavramlar arasında yeni bağlar oluşturabilmektir” (Erez ve Erez, 2017, s. 7). Yaratıcı düşünme en genel kullanımıyla yeni ve değerli fikirler üretme yeteneği olarak tanımlanabilir. Bu tanımlardan da anlaşılacağı üzere yaratıcılık, bir problem karşısında yeni, farklı ve özgün çözümler getiren bir olgudur.

E.P. Torrence yaratıcı düşünceyi bir sezgi süreci olarak kabul etmekte ve şöyle tanımlamaktadır: Boşlukları, rahatsız edici ya da eksik öğeleri sezip, bunlar hakkında düşünüyü ya da varsayımlar kurmak, bunları sınamak, sonuçları karşılaştırmak ve olasılıkla bu varsayımları değiştirip yeniden sınamak. Barlett ise yaratıcılığı, ana yoldan ayrılma, deneye açık olma, kalıplardan kurtulma olarak tanımlamıştır (Torrence ve Barlett’ den aktaran San, 1979, s. 8).

Yaratıcılık hayatın her alanında ve her insanda belirli bir düzeyde olan bir durumdur. Günlük hayatın işleyişinde kişilerin çeşitli problemlerini çözerken kullandıkları zihinsel bir işlevdir. İnsanlığın, kültürün ve modern hayatın oluşması, yaratıcı süreçler sonucunda gerçekleşmiştir.

Günlük hayatta ihtiyaç olan her konuda yaratıcı üretimler yaşamı kolaylaştırmaktadır. Bir limonu sıkmak için yaratıcı bir çözüme ihtiyaç duyulabileceği gibi fotoğraf makinası, bilgisayar veya internet gibi çağ atlatan değişimler de bir yaratıcı düşünce üzerinden şekillenmiştir. Yaratıcılık insanlığın hayatta kalmasını sağlayan bir işlev olarak gelişmiş olsa da günümüzde, her an ihtiyaç duyulan, dünyayla uyum noktasında insanlığın gelişimi için önemli bir olgudur.

1.1. Yaratıcılık Kuramları

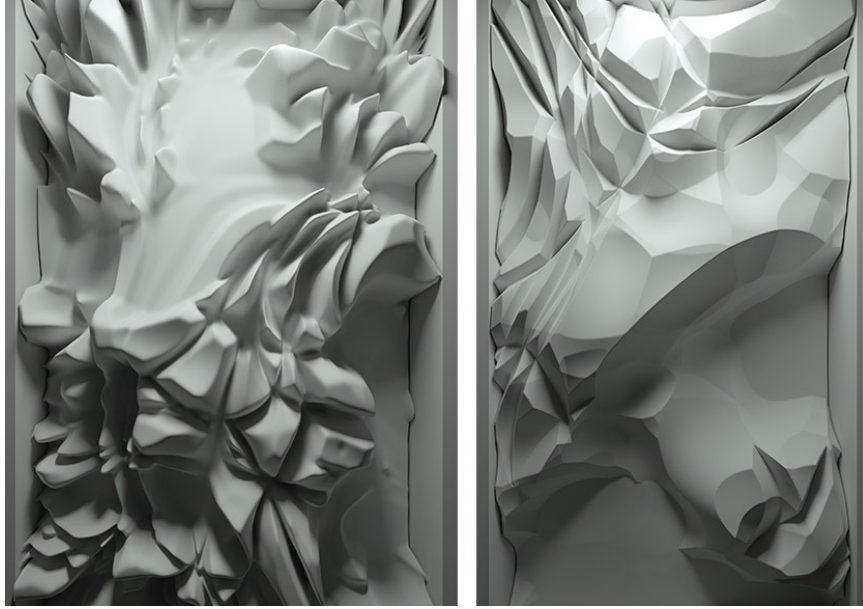
Yaratıcılık çok çeşitli alanlarla etkileşim içinde olan bir olgu olarak ele alındığında, bunun çeşitli disiplinlerde farklı açılardan sınıflandırıldığı görülmektedir. Yaratıcılık üzerine araştırma yapılan birçok alan kendine göre kategoriler oluşturulmuş olup, bu bölüm içerisinde psikoloji alanındaki bazı araştırmalara ve sanatsal yaratıcılık üzerinden konuya yaklaşmıştır. Yaratıcılık kavramı; yaratma şekli, süreci, yaratıcı kişilerin özellikleri veya yaratılan ürünlerin sınıflandırılması gibi çeşitli kategorilerle değerlendirilir.

Bilişsel Bilimler Araştırmaları olan Prof. Margeret Ann Boden kişilerin yaratma şekline göre; yaratıcılığın üç formu olduğundan bahseder. Bunlar; *Bileşimli veya Katışimsal* (combinational), *Araştırmacı* (exploratory) ve *Dönüşümsel* (transformational) yaratıcılıktır (Boden, 2004, s. 3-4). İlk iki form yaratıcılık, sanat ve bilim alanlarında sıklıkla örneklendirilebilmektedir. Dönüşümsel yaratıcılık ise çok sınırlı sayıda karşımıza çıkmaktadır.

Bunlardan ilki olan bileşimli yaratıcılık "... tanıdık fikirlerin alışılmadık kombinasyonlarını yapmayı içerir. Örnekler arasında şiirsel görüntüler, resim veya tekstil sanatında kolaj ve analogiler bulunur" (Boden, 2004, s. 3). Bileşimli yaratıcılıkta kişi, zihnini çok çeşitli alanlardan farklı bilgilerle doldurarak daha sonrasında bu bilgileri gerektiğinde bir araya getirerek yeni bir açılım sunar. Zihinde yer alan anılar, deneyimler, eski bilgiler ve farklı alanlardan derlenen bilgilerin, alışlagelenin dışında kombine edilmesidir. Birbirinden farklı alanlardaki bilgilerin, deneyimlerin yeri geldiğinde daha önce deneyimlenmemiş şekilde birbirleriyle eşlenmesi ile ortaya çıkan yaratıcılık olarak tanımlanabilir. Sanat dallarında sıklıkla karşılaşılan bir yaratıcılık sınıflandırmasıdır.

Refik Anadol, bileşimli yaratıcılık örnekleri sergileyen bir sanatçı olarak değerlendirilebilir. Anadol kendi internet sitesinde yer alan biyografisinde; makine estetiği, medya sanatı, post-dijital mimari gibi birçok başlık altında; üç boyutlu veri heykelleri, resim ve görsel-işitsel enstalasyon eserler ortaya koyduğundan bahseder (Anadol, Resmi İnternet Sitesi, par.3). Çeşitli şekillerde elde ettiği, çok büyük yığınlar halinde verileri analiz ederek sonrasında bu verilerin yapay zekâ aracılığıyla işlenmesini sağlayarak görsel ve işitsel düzenlemeler yapmaktadır.

Anadol'un 2018 yılında Pilevneli Galerideki "Eriyen Hatıralar" sergisi kişilerin anıları ve belleğiyle ilişkisine yeni bir önerme sunmuştur. California Üniversitesinde özel izinle yapılan araştırmalarda, isimsiz deneklerden çeşitli anılarını hatırlamaları üzerine bir uygulama gerçekleştirilmiş, beyin görüntüleme aleti (Elektroansefalograf) yoluyla toplanan çok sayıda anı verisinin yapay zekâ aracılığıyla işlenmesiyle ortaya çıkan üç boyutlu enstalasyonlar sanatçının sergisini oluşturmuştur.



Görsel 1. Refik Anadol, “Eriyen Hatıralar”, 2018, <https://l24.im/jzdtDo>

Sanatçı 20. yüzyılın başından itibaren sanat ve edebiyat dünyasını meşgul eden “hatıralar nedir ve bize ne anlatırlar?” sorusunun, geçmişle bağlantı kurmanın nispeten kolaylaştığı bu yüzyılda “hatıralar ile ne yapılabilir?” sorusuna dönüştüğüne inanıyor. İşlerinin temelinde her türlü veriyi görsel materyale dönüştürmek yatan Anadol, bireyin en mahrem verisi olan anıları ve onları hatırlama sürecini, beynin maddeselliğini de gözler önüne seren bir süzgeçten geçiriyor. İleri teknolojiyi ustalıklı manipüle ederek sanatın ve bilimin kesiştiği noktada durmanın sanatçıya tanıdığı olanaklara dikkat çekiyor ve makina zekâsının ferdiyet ve mahremiyetle savaş halinde olmadığı bir sanat alanının ihtimalini sorguluyor (Pilevneli, 2018, par.2).

Bileşimli yaratıcılıkta bambaşka iki alandan gelen bilgileri, daha önce denenmemiş şekillerde bir araya getirerek yeni bir bileşim ortaya konulması söz konusudur. Refik Anadol’un da yapay zekâ ile toplanan verileri işleyerek görsel, işitsel enstalasyonlar oluşturmak konusunda bu türden yaratıcılık örnekleri verdiği, sanat ve yapay zekâ arasında bağ oluşturarak yeni bir gerçeklik yarattığı söylenebilir.

Bir diğer yaratıcılık formu olarak araştırmacı yaratıcılık; zaten var olan bir durumu kurallarını ve sınırlarını bozmadan, yeni yapılar olarak inşa etmektir. Bir araştırmaya yeni bir ekleme yaparak onu daha yaratıcı hale getirmek gibi örneklerle açıklanabilir.

Bu tür yaratıcılıkta, kavramsal hacim sınırları içinde kalınarak ve yürürlükte bulunan “kural ve kaidelerle” iyice tanımlanmış alanlarda, yeni kavramlar, düşünceler ya da yeni yapılar oluşturulur. Araştırmacı yaratıcılıkta “kural ve kaideler” değiştirilmez, bu “kural ve kaideler” in geçerli olduğu alanlarda yeni boşluklar bulmaya çalışılır (Erez ve Erez, 2017, s. 28).

Kanser hastalığının çeşitli türlerinde tedavi amacıyla geliştirilmiş olan mRNA teknolojisi, 2019 yılında ortaya çıkan koronavirüs pandemisinde kullanılmak üzere yeniden ele alınmıştır. Kısıtlı bir süre içerisinde, farklı bir hastalık için araştırılmış olan bu teknoloji, koronavirüsün yayılmasını engellemek adına, kimi şirketler tarafından üretilmiş ve aşı formunda uygulanmıştır. Belirli bir alanda bildiğimiz sınırlar içinden, bir ileri noktaya taşınarak ortaya çıkan araştırmacı yaratıcılık için son derece güncel bir örnek olarak mRNA aşılı gösterilebilir.

Son olarak da dönüşümsel yaratıcılık; alanın kurallarına bağlı kalmadan tamamen özgün ve yeni bir örnek ortaya koyulan yaratıcılık türüdür. Var olan alanı derinden sarsan, yepyeni bir bakış açısı ortaya konulan durumlardır. Ortaya çıkan ürün, durum, eser, icat veya her ne içeriğe sahipse olmaz denilenin olarak, yeni bir eşik atlanmasını sağlamaktadır. Sınırları aşan bir yaratıcılık çeşididir.

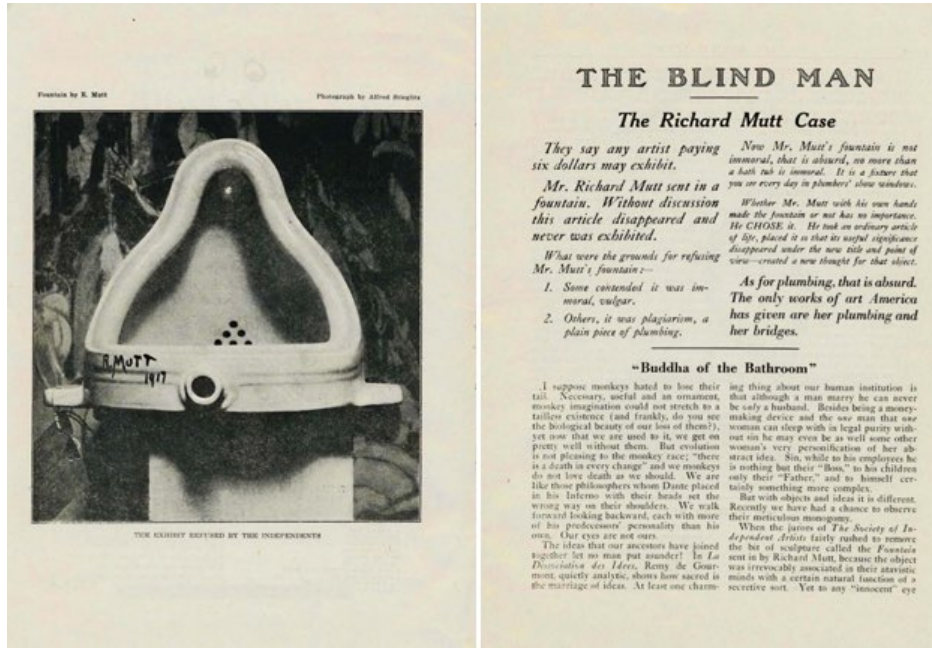
Selçuk ve Yeşim Erez dönüşümsel yaratıcılık için; ipek böceğinin kozasını yırtıp bambaşka bir form olan kelebek haline gelerek uçup gitmesi örneğini verir. Bu yaratıcılık formunda kural ve kaideleri hiçe saymak söz konusu olup onların yerine yepyeni kurallar koymaktan söz ederler. Charles Darwin'in "Türlerin Kökeni" adlı yapıtını ve Marcel Duchamp'ın "Çeşme" isimli eserlerini bu yaratıcılık türüne örnek göstermişlerdir (Erez ve Erez, 2017, s. 34).

Marcel Duchamp, sanat tarihinde 20. yüzyılın önemli sanatçılarından biri olarak nitelendirilebilir. Sanatçının 1917 yılında bir pisuarı satın alarak ters çevirdiği ve R. Mutt takma adıyla imzalayarak Bağımsız Sanatçılar Topluluğu'nun, Grand Central Galleri'deki serginin seçkisine gönderdiği bilinmektedir. Seçici bir kurul olmadan sergileme ücretini ödeyebilen sanatçıların gönderdiği tüm eserlerin kabul edilmesi gerekirken, "Çeşme" eseri sergilenmemiş ve serginin katalogunda yer almamıştır.

... Bir sanat yapıtıyla ortak özellikler taşımamalı, ancak yine de sanat iddiasında bulunmalı. Duchamp Pisuarını, Çeşme adı ve R. Mutt imzasıyla, Bağımsız Sanatçıların New York Sergisi'ne yolladığından bu yana 'Sanat nedir?' sorusu hiç susturulamadı. Hamlesi çok iyi planlanmıştı. Meslektaşları yapıtı ya örtbas edecekler (sergi jürisiz olduğu için, yapıt reddedilemiyordu) ve böylelikle sanatsal özgürlük kavramının maskesi düşerek, içi boş bir cümle olduğu anlaşılacaktı, ya da pisuar sergilenenecek ve böylece, sanatsal modernizmin kiler de dahil olmak üzere, tüm ortak değer ölçütleri çürütülmüş olacaktı ..." (Bürger'den aktaran Erenus, 2012, s. 69).

Sonrasında Alfred Stieglitz tarafından fotoğraflanan eser, *The Blind Man* dergisinde *The Richard Mutt Case* başlığıyla yayınlanır. Bu noktadan sonra sanatta hazır-nesne kullanımıyla başladığı, sanatın ne olduğu sorgusu ile Duchamp, sanat tarihinde 20. yüzyılın en önemli tartışmalarından birini başlatmıştır. Bu tartışmayla sanatta estetik düşüncenin karşıtı olan kavramın temellerini atmış ve yeni bir önerme sunmuştur. Görsel 2’de, yayınlanan derginin ilgili bölümü gösterilmektedir

Marcel Duchamp, herhangi bir nesneyi ya da eylemi sanat olarak sunmasıyla yaratıcılık olgusunun tarifini değiştirmiş, sanatın geleneksel anlamda beceri ve yeteneğe dayanması gerektiği yolundaki inancı sarsmış, sanatsal beğeniye şekillendiren etkenleri sorgulamış, kavramsallaştırma ve anlam gibi olguların plastik biçimin önüne geçmesini önermiş ve düşünsel deneyimin önem kazanmasına öncülük etmiştir (Antmen, 2018, s. 194).

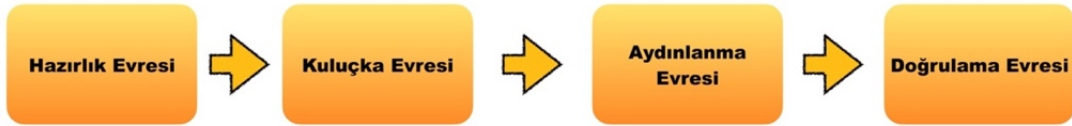


Görsel 2. A. Stieglitz., M. Duchamp. “Çeşme” / “Fountain” ve The Blind Man 2. Sayı, 1917.

<http://urlbu.com/d8aeb>

Günümüzde hâlâ, çalışmanın kime ait olduğu da dâhil olmak üzere, pek çok tartışmaya ön ayak olan eser, kimin yaptığından tamamen bağımsız bir şekilde sanat tarihinde önemli bir açılımın öncüsü olmuştur. Artık sanat eserinin “biricik” anlamı değişmiş, tamamen zihinsel süreçlerin esas alındığı kavramsal bir yol açılmıştır. Bu noktadan bakıldığında Duchamp’ın hazır nesneyi kavramsal sanat içerisinde kullanılması dönüşümsel yaratıcılığa iyi bir örnek olarak görülebilir.

Graham Wallas'ın *dört evre kuramı* ise yaratıcılık olgusunun, yaratma süreci içerisinde ele alındığı sınıflamalardan birisi olarak öne çıkmaktadır. Sak'ın aktardığına göre; Wallas bu kuramı oluştururken, yaratıcı kişilerin notlarını, yazılarını ve düşüncelerini referans alarak ve incelemeler yaparak teorisini oluşturur. Yaratım sürecini çeşitli aşamalara ayırarak bunları tanımlar (Sak, 2020, s.26).



Tablo 1. Graham Wallas'ın Dört Evre Kuramı

Sak, Wallas'ın dört evre kuramında birinci aşamayı *hazırlık evresi* olarak tanımladığından söz eder. Bu evrede yaratıcı kişi, problemi tanımlar, eldeki bilgilere göre durumu analiz eder. Bu bir bakıma anlama aşamasıdır. Konuyla ilgili bilgi edinme, düşünme, olası çözümleri irdeleme aşaması olarak düşünülebilir. İkinci aşama ise *kuluçka evresi* olarak tanımlanır. Bu aşamada kişi konudan uzaklaşır bu konu üzerinde düşünmeyi bırakır. Belirsiz bir süreliğine durumdan kopar ama hala bilinçdışı durumla ilgilenmektedir (Sak, 2020, s. 26).

Biçimlendirme, kurma, yapma süreçleri, o anda bilincinde olmasak da sürüp gider. William James bir keresinde yüzmeyi kışın, kaymayı yazın öğrendiğimizi söylemişti. Bu görüngüleri yorumlarken ister bilinçdışının birtakım formüleleştirilmiş terimlerini kullanın; isterseniz bunları biz üzerlerinde çalışmazken bile sürüp giden birtakım nörolojik süreçlere bağlayan William James'i izlemeye tercih edin, ya da benim yaptığım gibi bir başka yaklaşım seçin, açık olan şey, yaratıcılığın, yoğunlaşmanın değişik derecelerinde, bilinçli istencin doğrudan kontrolünde olmaksızın sürmekte olduğudur (May, 2013, s. 69).

May'in de belirttiği gibi kişinin odaklanmaktan uzaklaştığı, gevşediği anları, Wallas'ın kuluçka evresine denk gelmektedir. Zihin, sizin problem üzerine düşündüğünüzü fark etmeden de aslında bilinçdışı konuyla ilgili işlemlerine devam edebilmektedir. Yaratıcılık teorisyenlerinden azımsanamayacak bir kesim, yaratıcılık ile bilinçdışı kavramı üzerine derin bir bağ olduğunu çeşitli araştırmalarla ortaya koymuştur.

Sak, Wallas'ın üçüncü olarak *aydınlanma evresinden* bahseder. Burada kuluçka evresi devam ederken çözümün aniden kişinin zihninde belirmesidir. Bazı teorisyenler bu âna "Aha!" veya "Eureka Anı" da demektedir. Aydınlanma evresinde çözüm düzenlenir, iyileştirilir ve etkinliği değerlendirilir, bu nokta çözümün somutlaştığı evredir. Son olarak da *doğrulama evresi* ile yaratıcı süreç tamamlanır. Tüm bu dört süreç Wallas'ın yaratıcılık üzerine teorisini oluşturmaktadır (Sak, 2020, s. 26).

Joy Paul Guilford 1950'li yıllarda ıraksak düşünme fikrini ortaya atmıştır. Genel testlerde, bilgiyi içeren durumlarda, direk cevabı hızlıca verebilen kişilerin, yakınsak düşünce eğiliminde olduklarını söylemiş; ıraksak düşünmeyi ise mevcut bilginin alternatif şekillerde ele alınması, yeni bakış açıları ile irdelenmesi eğilimi olarak öne sürmüştür (Guilford, 1957, s. 111). Guilford'un "ıraksak düşünme" kavramını daha sonrasında çeşitli araştırmacılar geliştirerek kuramlarında kullanmışlardır.

Sarnoff A. Mednick'in *Çağrışımsal Düşünme* kuramı yine yaratıcılık üzerine sıklıkla kullanılan kuramlardan biridir. Mednick yaratıcı düşüncenin altında çağrışımsal veya başka bir söylemle ıraksak düşüncenin yattığından bahseder. Bu teori, birbirleriyle ilişkisi olmayan iki unsuru birleştirerek yeni bir birleşim ortaya koymaktır (Mednick, 1962, s. 221).

Mednick, çağrışımsal düşünme kuramını "... belirli bir işe yarayan ya da belirli koşulları yerine getiren bazı çağrışım öğelerini birbirlerine yaklaştırarak yeni bileşimler oluşturma... ayrıca yeni bileşim elemanları birbirlerinden ne kadar uzaksa çözüm ya da süreç o kadar yaratıcıdır" (Mednick' ten aktaran Yavuzer, 1989, s.78) diyerek açıklar. Bu noktada yaratıcı kişinin konusuna hâkim ve çağrışım ağlarının gelişmiş olması gerekmektedir. Çünkü kişiler alanlarında hâkim oldukları konularda, farklı düşünebilir ve gerekli bilgileri yan yana getirebilirler.

Mednick, yaratıcı çözümlerin üç şekilde gerçekleşebileceğinden bahseder bunlar; *olumlu rastlantı, benzerlik ve aracılıktır*. Olumlu rastlantıda çağrışım elemanları rastlantı sonucu yan yana gelir ve yaratıcı süreç ortaya çıkar. Newton'un ağaçtan düşen elma ile yer çekimini düşünmeye başlaması sembolik örneği, bu olumlu rastlantıyı açıklayabilir. Benzerlik ise çağrışım elemanlarının birbirlerine benzerliğinden oluşan yaratıcı süreçtir. Şiirde kafiyeler, müzikte nakaratlar gibi örnekler buna verilebilir. Son olarak da aracılık, çağrışım elemanlarının ortak öğeler aracılığıyla zihinde yerleştirilmesidir (Mednick, 1962, s. 221).

Sak, Mednick'in çağrışım kuramından bahsederken uzak çağrışım testi (Remote Associates Test, RAT) ile ölçümler yaptığından söz eder. Kişilere 'masa' gibi bir kelime verildiğinde; yaratıcı yaklaşımları daha sınırlı bireylerin belirli sayıda yanıt verebildiklerini, ancak 'sandalye' gibi sıradan çağrışımların ötesine geçemediklerini belirtir. Yaratıcı yaklaşımları kuvvetli bireylerin ise hem çok sayıda çağrışım ürettiklerini hem de 'mum' gibi sıra dışı çağrışımlar ortaya koyduklarını söyler (Sak, 2020, s. 31).

Mednick'in çağrışımsal düşünme kuramının izlerini çeşitli sanatsal yaratımların alt yapılarında görmek mümkündür. Sanatçılar herkesten farklı düşünerek eserlerini ortaya koyma eğilimindedir. Sanatçıların eserlerini inşa ederken çağrışım ağlarından yararlandıkları çeşitli kuramlar tarafından da desteklenmektedir. Ronit Baranga'nın "Tatlı ve Acılı Her Şey" serisi; sanat ve zanaat arasındaki çizgiyi muğlaklaştıran aynı zamanda da insanın duygularının iki farklı kavramı nasıl tek bir bağlamda sunabileceği üzerine iyi bir deneme olarak okunabilmektedir (Görsel 3-4).



Görsel 3. Ronit Baranga, "Tatlı ve Acılı Her Şey" / "All Things Sweet and Painful", 2021, <https://l24.im/vVyC3m>

Sofra takımları yüzyıllardır yemek kültürünün bir parçasıdır. Sanatçı bu serisi ile insanın en önemli ihtiyaçlarından birini yemekle kurduğu karmaşık ilişkiyi farklı çağrışım elemanları kullanarak ifade etmektedir. Yemek ihtiyacımız, insanın doymayan iştahı, gizli suçluluk gibi birçok alt metni de bünyesinde barındıran çalışma, yemek ve sofranın yeni bir karaktere dönüşmesi ile etkileyici bir sanatsal örnek olarak düşünülebilir.



Görsel 4. Ronit Baranga, “Tatlı ve Acılı Her Şey” / “All Things Sweet and Painfull”, Detay, 2021, <https://l24.im/a69>

Baranga; söz konusu seride insan psikolojisine dair birtakım duyguları ifadelendirmek için yemek ve sofrta takımı gibi iki bağlantılı olguyu kullanmıştır. Bunlar arasındaki bağlamı da zihinsel imgelerini karakterize ederek vermeye çalışmıştır. Sanatçının bu serideki çalışmaları çağrışımla kurulan sanatsal yaratıcılık örneği olarak düşünülebilmektedir.

Yaratıcılık üzerine çok farklı ve çeşitli teoriler mevcut olduğundan bu bölümde yaklaşımların yapısal olarak tanınması amacıyla yalnızca belli kuramlara değinilmiştir. Özetle; yaratıcılık kuramları yaratıcılığın doğasını çözümlmek, sürecini analiz etmek ve geliştirilebilir olmasını sağlamak için ortaya konmuştur. Bu bilgilerden yararlanılarak sanat alanında da yaratıcı süreçlerin çözümlmelerinin sağlanabileceği düşünülmektedir.

1.2.Sanatsal Yaratıcılık

Sanat alanında yaratıcılık; sanatçısının kişisel kurgusu, dili ve düzeni temeline dayanan daha ‘içsel’ bir olgu olarak düşünüldüğünden özgün bir durum olarak karşımıza çıkmaktadır. Sanatçının, amaçlı ya da örtük yaratım süreci zaten her an yeni zihinsel bağlantılarla dünyayı farklı algılamak, bununla da yeni teknikler kullanılarak bambaşka ifade olanakları ile çalışmalarını ortaya koymak şeklinde ilerlemektedir. Yaratıcılık sürekli bir inşa sürecidir. Yaratma edimine sahip olan bireyler bunu bir ihtiyaç olarak duyumsar.

Avcı toplayıcı insandan beri yaratma edimi içten gelen bir itki olmuştur. Yaratıcı çözümler geliştirmek zorunlu ihtiyaçlarını karşılamak, doğa şartlarına uyum sağlayarak yaşamını sürdürmek için bir gerekliliktir. İnsan, av için keskin aletler icat etmiş, balta, bıçak, yeme içme kapları geliştirmek durumunda kalmıştır. Hem yaşamını devam ettirecek en temel fiziksel ihtiyaçların karşılanmasında, hem de ifadesel, duygusal ve estetik doyuma karşılık verecek yaratımda bu durum daima iç içedir.

İhtiyaç için ürettikleri dışında, mağara resimleri veya yaşam alanlarında bulunan heykelticilere bakıldığında zihinsel bir sürecin sonunda ortaya konulmuş sanatsal yaratıcılık örnekleri de görülmektedir. “İnsan olmanın ayırt edici özneliği, onun, evrimin yakıcı koşuşturması içinde bir an için durup, Altamira ya da Lascaux’daki mağara duvarına bizi hala hayranlık ve huşu içinde şaşkınlığa düşüren şu kahverengi-kırmızı geyik ve bizonları resmetmesi değil mi?” (May, 2013, s. 35).

Yaratıcılık hayatın her alanında gerek bilim gerek günlük yaşam içerisinde ihtiyaç olan yeni, orijinal fikirler üretme açısından gerekli bir durum olmasının haricinde, sanat üretimi noktasından bakıldığında da insanı besleyen ve olmazsa olmaz bir durum olarak görülebilir. Bu hem yapıtı ortaya çıkaran kişi olan sanatçı için, hem de sanat izleyicisi için geçerlidir. Sanatçı içten gelen bir duyguyla yoğun bir konsantrasyon sonucu duygularını, belleğini, bakış açısını eseriyle ortaya koymaktadır. İzleyici ise, görmüş olduğu eserde kendinden bir şeyler bulabildiğinde, içsel olarak etkilenmektedir. Güncel sanatta bu elbette estetik öğelerden duyulan bir haz olarak ortaya çıkmaya da ortak bir bakış açısı veya söylem, sanatçı izleyici ilişkisini oluşturur.

Yaratıcılığın kişide nasıl ve nerede başladığı düşünüldüğünde, ilk olarak bir seçme, karşılaşma işleminin söz konusu olduğu görülür. Görmek, sadece göze ait bir işlem değildir aynı zamanda seçmeyi gerektiren bir durumdur. Gombrich’in de söylediği gibi; dikkatin özünü seçici olmak oluşturmaktadır. Görüş alanımız içindeki her şeye odaklanamayız sadece herhangi bir şey üzerine odaklanabiliriz (Gombrich, 2015, s. 15). Zihinsel olarak görülen şeyi yorumlamak için de önceki deneyimlerden yararlanır. Bir ileti ile karşılaşıldığında bunun yorumlanması için kişilerin daha önceden bilgi sahibi olması ve zihninin de bunu yorumlaması gerekmektedir.

Bellek, zihinde önceden depoladığı bilgilerle, gözün dolaşırken bir yerde durabilmesi ve baktığı şeyi tanımlaması açısından önemli bir rol üstlenir. Görülen şeyi yorumlamak için de bilgi, deneyim ve inançlar önemli yer tutar. Yaratma eyleminde seçme işlemini yapan birey üretimine odaklanır ve onunla arasındaki içsel bağı güçlendirir. Bakma, karşılaşma, seçme, odaklanma gibi unsurlar aracılığıyla, bakmak ile görmek arasındaki ayırım netleşmektedir.

Yalnızca baktığımız şeyleri görürüz. Bakmak bir seçme edimidir. Bu edimin sonucu olarak gördüğümüz nesne- her zaman elimizle dokunabileceğimiz bir alana getirilmiş olur. İnsanın bir şeye dokunması demek, kendisini o şeyle ilişkili bir duruma sokması demektir (Berger, 2018, s. 8).

Yaratıcı süreçleri yaşayan kişiler, gördükleri alan her ne ise onun içerisinde bir seçim yaparlar. Bir kişi sokağa baktığında sokağın tamamı ilgi çekici dahi olsa aslında oradan ufak bir kadrajı, bir alanı gözüyle seçmektedir. Buna karşılaşma da diyebiliriz. Yaratıcı kişi her şeyle ilgilenemez ister istemez ilgilendiği ve dikkatini çeken şeyi seçer ve onun üzerinde yoğunlaşır. Kişi kendine yakın olanı, tanıdık olanı seçmeye daha meyillidir.

Bakılan nesne üzerine düşünülmediği sürece, o gerçekte hiç görülemez. Görmek, her zaman bir tanımaya bağımlıdır. Gözün zihne teslim etmediği, onun da alıp düşünmeye dönüştürmediği etkinin biçimi yoktur. Ona biçim veren insandır. Bir ağaç düşünme gücüyle görülebilir. Bu güç olmasaydı o ağaç yalnızca bir renk duyumu olarak kalırdı. Düşünce ona yöneltmeden önce ağaç, gözün üretmiş olduğu yeşil bir kitledir. Bu yeşil rengi, dışarıdan gelen bir mesajın ürettiğinden emin olabilmek için düşünmek gerekir. Bir de insanın nedenselliğe ilişkin orijinal düşüncesini ona yöneltmesi, onu sınıflandırması, ona geçmiş deneyimlerini de eklemesi gerekir. Ancak o zaman o yeşil kitlenin ne olduğu öğrenilebilir. Bu bilgilenme sayesinde yalnızca yeşil bir kitle görmekle kalınmaz, uzun deneyimlerin sonucunda, onu bir ağaç olarak, hatta bir meşe, kayın, köknar olarak tanımak olası hale gelir (Eroğlu, 2014, s. 44).

Nuri Bilge Ceylan'ın ilk kısa filmi "Koza" ve onu takip eden, bazılarınca *taşra üçlemesi* diye nitelendirilen; "Kasaba", "Mayıs Sıkıntısı" ve "Uzak" isimli filmlerinde mekân, kurgu ve sinematik görsellerde tanıdık olanın seçilmesinin izi sürülebilir. Ceylan filmlerinde yakın arkadaşlarını, akrabalarını ve ailesini oyuncu olarak kullanır ve görüntü yönetimi, ses dizaynı, yapımcılık, kurgu, senaryo ve yönetmenlik gibi çoğu işi kendisi üstlenir (Ceylan, Resmi İnternet Sitesi, par. 11).

Sanatçı, 60'lı yıllara denk gelen çocukluğunu, baba memleketi olan Çanakkale'nin Yenice ilçesinde geçirir. Kasaba yaşamının tüm karakteristik formasyonunu bu bölgede ve bu kültürde yaşar. "Nuri Bilge Ceylan, amatör oyuncu kullanımıyla, doğal dekor anlayışıyla, durağan planlarıyla filmlerinde minimalist bir çizgi yakalar.

Filmlerinde, kamera hareketlerinin mümkün olduğunca az olmasına çalışır... Ses kullanımında da doğallıktan yanadır” (Özdoğru, 2004, s. 104). Sanatçının tüm arayışı görüntülerin, seslerin, diyalogların ‘gerçek’ olması üzerinedir. Bu gerçeklik hali, Ceylan’ın yaratıcı sürecindeki güçlü seçme eğilimidir. Yukarıda işaret edildiği gibi, bu anlatım dilinde sanatçının filmleriyle güçlü içsel bağını hissederiz, eserleri bu bağlar üzerinden yeniden okuruz.

Rollo May, sanat ürünü karşılaşmadan doğar diye ifade eder ve karşılaşmanın ayırt edici özneliklerinden birini ise tutku yani yoğunlaşma derecesi olarak tanımlar (May, 2013, s. 103). Yaratıcılığın ilk adımı karşılaşma ise bir diğer önemli kısmı da karşılaşmanın şiddetidir şeklinde de düşünülebilir. Karşılaşılan, seçilen dikkati yoğunlaştırmak istenilen olay, nesne her ne ise ona karşı hissedilen duyguların yoğunluğu da önemlidir. Bu yoğunluk bellekte depolanan bilgiler ve deneyimlerden kaynaklanabilir. Belleğin izleri kişileri eski deneyimlerine yakınlaştırır. Kişinin geçmişten gelen kendine tanıdık olanı seçmesiyle, ilişkide bulunduğu nesne ile daha yoğun bir duygusal bağ kurabileceği söylenebilir.

Kişinin kendi zihninde anlam yoğunluğu, baktığı şeyle olan ilişkisinden kaynaklanmaktadır. Beş yaşında bir çocuk için bir oyuncak ayı ne ifade ediyorsa genç bir erkek için spor bir araba da aynı yoğun duyguları hissetmesine sebep olabilmektedir. “Bir şeyi görebilmek için, onu seçmek ve öteki şeylerden ayırmak zorundayız. Bana öyle geliyor ki, gerçek mucize, gene de bildik olanı tanımamızı sağlayacak kadar çok izlenimi depolamamızdır” (Gombrich, 2015, s. 15).

Kişilerin nelere ilgi duyduğu tamamen kendi iç dünyaları ve bellekteki izleriyle ilişkilidir. Bir çocuğun hisleri, daha önce hiç karşılaşmadığı bir nesne veya ortam için son derece kayıtsız kalabileceği bir durum oluşturabilir. Ama yaş aldıkça deneyimin fazlalaşması ile bellekte bulunan izlere dönüş de daha fazla olacaktır. Deneyim, görgü ve duygu yoğunluğu yaratıcılık için önemlidir.

Öyleyse şeyler, karşısında düşünüp taşınacağımız yalın ve tarafsız nesnelere değiller; her biri bizim için bir tutumu simgeler, bir tutumu anımsatır, bizde olumlu olumsuz tepkiler uyandırır; bir insanın kendisini çevrelediği nesnelere, yeğlediği renklerden, dolaşmaya gittiği yerlerden, o insanın zevki, kişiliği, dünyaya ve dışarıdaki varlıklara karşı tutumu okunur (Ponty, 2014, s. 30).

Yaratma edimine sahip kişiler bir nesne ile karşılaştığında zihni, onu o nesne ile olan geçmiş izlerine götürebilir. Bu izler bellekte depolanır ve ortaya çıkan önceki deneyimler yol gösterici olduğu kadar, kimi zaman da yaratıcılık kişinin kendi yaşamışlıklarından ortaya çıkabilir. Kişi geçmişte yaşadığı iyi veya kötü olayların etkisini sanatı aracılığıyla somutlar. Bu noktada bir sanatsal yaratıcılık örneğinde, bellek ve kişisel imgeler önemli bir yer tutmaktadır.

İşaret edilen tüm bu yaklaşım ve değerlendirmeler ışığında, yaratıcılığın çeşitli kuramların bileşkesinde açıklanabilecek bir olgu olduğu görülmektedir. Yaratıcılığın tanımlanması söz konusu olduğunda çeşitli teoriler ile açıklanabilir. Ancak sanatsal yaratıcılık açısından bakıldığında, belleğin ve imgenin yaratıcılığı oluşturan kavramlar olarak öne çıktığı görülebilir. Çalışmanın devamında bellek ve imge çeşitli örnekler üzerinden irdelenecek, sanatsal açıdan oynadığı roller araştırılacaktır.

2. BÖLÜM: BELLEK

Psikoloji, felsefe, sosyoloji, antropoloji, tarih gibi bilim dallarının temel araştırma konularından olan bellek, çok farklı disiplinler tarafından da üzerine çalışılan bir kavramdır. Her disiplin belleğin farklı süreçleriyle ilgilenmektedir. Psikoloji bilimi; belleğin süreçlerini, nasıl yapılandığını, metodolojik gelişmeleri, hatırlama ve unutmanın üzerine yoğunlaşmıştır. Psikolojinin pek çok farklı alanında bellek; sosyal, bilişsel, klinik, gelişimsel ve nöropsikoloji gibi alanlarda araştırılmaktadır. Bu sanat temelli çalışmada belleğin diğer bilimlerle ilişkisinden söz edilse de öncelikle, psikoloji alanındaki araştırmalar göz önünde bulundurulmuş sanatla olan bağı, çeşitli sanatçıların yapıtları üzerinden örneklenmeye çalışılmıştır.

Türk Dil Kurumu Güncel Sözlüğü belleği; “Yaşananları, öğrenilen konuları, bunların geçmişle ilişkisini bilinçli olarak zihinde saklama gücü, dağarcık, akıl, hafıza, zihin...” (<https://sozluk.gov.tr/>) olarak tanımlamaktadır. Akarsu, belleğin depo işlevini ele alarak tanımlar.

Geçmiş depo gibi saklarken diğer bir işlevi de gerektiğinde bilgiyi geri çağırabilmesidir. Bellek sadece bilgiyi tutmakla kalmaz, ihtiyacımız olduğunda o bilgiye erişebilmemizi de sağlar... 1- izlenimleri, algıları vb. saklama ve yeniden bilinçte canlandırma yetisi. 2- İzlenimlerin, algıların vb. saklandığı yer (Akarsu, 1975, s. 27).

Bellek, çocukluktan itibaren öğrenilen her bilgiyi, yaşanılan tüm anıları saklayan bir depo vazifesi görür. Aynı zamanda geçmiş bilgileri depolayarak gerektiğinde kullanmamıza izin verir. “... Geçmiş saklama ve yeniden meydana getirme yetisi... Ansal bir işlemdir, bir bilinç işidir ve insana özgüdür...” (Hançerlioğlu, 1979, s. 34).

Geçmişteki deneyimleri, tecrübe ve yaşantıları anımsayabilme yetisi. Deney ya da tecrübeleri, anımsama zihinde canlandırma ve geçmişi şimdide koruma gücü. 2 Anımsayan öznenin, geçmiş yaşantılarına, bilinç hallerine ya da geçmişte algılamış olduğu nesnelere ilişkin çıkarımsal olmayan bilgisi... “(Cevizci, 1999, s. 111).

Bellek tanımlarına baktığımızda, bu yapının değişik yönlerinin öne çıktığını fark ediyoruz. Bellek kişinin doğuştan gelen bir yanıdır ve nasıl geliştiği hala incelenmekte olan, zihinsel bir işlev olarak ele alınmaktadır. Bilişsel süreçler çok net tanımlarla ele alınamadığından, belleği derinlemesine incelemek için öncelikle belleğin tanımlarının ve kategorilerinin yapılması sonra da imge ve sanatsal yaratım süreciyle ilişkisine ışık tutmak yararlı olacaktır. Bellek, insanın evrimleşmesi sürecinde biyolojik bir işlev olarak biçimlenmiştir.

İnsan karmaşık bir organizma olarak evrilmiştir ve yaşamını sürdürmek için çeşitli işlevlere gereksinim duymuştur. Bu işlev, hayatta kalmak için düşünce sistemimizde son derece önemli bir yer edinir. İnsan, bellek sayesinde nesnelere tanır, davranış ve tutumlarını oluşturur. Bir kez görülen nesneyi tanımak veya yapılan bir davranışın tehlikeli olabileceğini öğrenmeyi sağlayan bellek, deneyimleri oluşturur. Dil, kültür ve yaşayışın temeli belleğe dayanmaktadır.

Belleği incelerken başlangıçta üç farklı açıdan yaklaşılabilir. Öncelikle geçmişte algılanan bir nesnenin zihinde canlandırılması, bu kişiyi imgenin oluşmasına götürecektir. Daha sonra bu imgenin geçmişteki deneyimlerde karşımıza çıktığı zamana dönmek, bu noktada imgeyi tanımaktan o imgeyle olan eski deneyimlerden söz edilebilir. Son olarak da hatırlanan nesnenin yer zaman çerçevesinde yerleşmesi gerekmektedir. Bu anının, mekânsal ve zamansal olarak kişinin zihninde nerede, nasıl konumlandığının çözümlendiği aşamadır.

Psikoloji alanındaki incelemeler genel kabul gördüğü şekliyle belleğin üç katmanlı yapısına işaret eder. Duyusal Bellek, Kısa Süreli Bellek ve Uzun Süreli Bellek. Kimi araştırmacılar duyusal belleği kısa süreli bellek başlığı altında incelerler. Belleğin işleyişine bakıldığında ise şu süreçlerden bahsedilir; kodlama, depolama, geri getirme. Bu işlevler duyusal bellekte, kısa süreli bellekte ve uzun süreli bellekte kullanılan süreçlerdir.

Araştırmacılar, geçmişten günümüze belleği çok katmanlı yapısından dolayı farklı şekillerde kategorize etmişlerdir. Bu araştırmada; bellekle ilgili en genel tanımlara, belleğin belirli araştırmacılar tarafından yapılan kategorilerine ve sanatla olan ilişkisine yer verilmiştir.

2.1. Belleğin Yapısı

Duyusal Bellek, beş duyumuzla algıladığımız uyarıcıların geldiği ilk bellektir. Massaro ve Loftus araştırmasında Duyusal Belleği birçok yönüyle açıklamıştır. Bu bellekte görsel uyarıcılar saniyenin onda biri, işitsel uyarıcılar da birkaç saniye gibi bir süre tutulmaktadır. Duyusal bellek bir filtre gibi çalışmakta olup hangi uyarıcıların kısa süreli belleğe geçeceğine, hangi uyarıcıların da unutulacağını saptamaktadır.

Duyusal bellek tıpkı uzun süreli bellek gibi sınırsızdır. Uyarıcılardan gelen bilginin işlenmesinden çok bir temsilini tutmaktadır. Eğer kişi gelen uyarıcı bilgiye dikkatini verirse bilgi kısa süreli belleğe aktarılmaktadır (Massaro ve Loftus, 1996, s. 68-96).

Smith ve arkadaşlarının İşler Bellek başlığı altında incelediği üzere; 'Kısa süreli bellek' (İşler Bellek) ise duyuşal bellekten gelen temsillerin ilk olarak yorumlandığı alandır. Bu bellekte karşılaşılan bilgi, ilk olarak kodlanır. Kodlama aşaması karşılaşılan bir nesneyi veya durumu belleğe yerleştirilmesiyle sağlanmaktadır. Bu ilk defa bir nesne veya durumla karşılaşıması olabileceği gibi, daha önceden de benzer olan bir nesne veya durum da söz konusu olabilir. Her defasında kodlama işlemleri aşaması devreye girer ve mevcut durum ne ise onu tanımlamaya yarar. Depolama aşaması ise karşılaşılan nesne, durum her ne ise bunun bellekte depolanmasını, tutulmasını sağlayan süreçtir. Geri getirme aşaması, daha önceden karşılaşılan bir durumun bellekten çağrılması ile gerçekleşmektedir. Bilginin ihtiyaç durumunda bellekten geri çağrılması ile tanımlanır (Smith vd., 2014, s. 273-277).

Kısa süreli bellekte, kodlama aşamasında çevreden gelen her uyarıcı algılanmaz, seçme işlemleri gerçekleşir ve gerekli görülen bilgi işlenir. Bu bellekte bilgiler görsel ve işitsel kodlar olarak ikiye ayrılmaktadır. Seçilmiş uyarıcı algılandıktan sonra kısa süreli belleğe gelir. Gelen bu bilgi ile çok küçük bir kapasiteye sahip olan depolama işlevine geçilir.

Kısa süreli belleğin küçük bir kapasitesi vardır. Ortalama olarak bu kapasite yedi birimdir. Bazı kişiler beş birimden sonra, bazı kişiler dokuz birimden sonra kısa süreli belleklerinde hata yapmaya başlarlar. Kısa süreli belleğin kapasitesinin 7+2 olması sizi hayrete düşürebilir. Çünkü günlük yaşamınızda kişilerin belleklerinin değişik yetenekler gösterdiğini gözlemişsinizdir. Günlük yaşamda bireyler arasında gözlemiş olduğunuz bellekteki yetenek farklılığı, uzun süreli bellekten gelir (Cüceloğlu, 2006, s. 173).

Kısa süreli belleğin kapasitesi kişiden kişiye değişmekle birlikte genel olarak belirli bir depolama alanı vardır. Belirli bir kapasitenin üzerine çıkıldığında unutma gerçekleşir. Kişilerin kapasitesine *bellek genişliği* adı verilmektedir. Kısa süreli bellek, işitsel veya görsel uyarıcıları, az birimler halinde ve kısa sürede işlemekle görevlidir şeklinde tanımlanabilir.

Bellek genişliğini ölçmek ve süreci anlayabilmek için 1950'li yıllardan beri çok çeşitli deneyler yapılmaktadır. Karmaşık yapıdaki beynin işleyişini çözümlenmek adına yapılan deneylerden bazılarında, kimi durumlarda insanların yedi birimden çok daha fazla bilgiyi kısa süreli belleklerinde işlediklerinden bahsedilmektedir. İstisnai bir durum olarak fotografik hafıza sahibi kişiler bu durumu açıklamaktadırlar.

Bu kişiler kısa sürede gösterilen imgeleri akıllarında tüm detaylarıyla tutabilmektedirler. Ancak geniş fotografik hafızaya sahip kişilere çok nadir rastlanılır. Bunun dışında yediden fazla birimin kısa süreli hafızada işlenmesi “kümeleme” kavramı ile açıklanabilir.

İRELZÖGNIRALKUCOÇ. Büyük bir olasılıkla 17 harflik diziyi ezberlemeniz ilk başta olanaklı görülmez. Şimdi diziyi sonran başa okuyun: çocukların gözleri. 17 harflik dizi, sizin bildiğiniz iki kelimeye indirgendi. Bu iki kelimeyi tanımakta ve hatırlamakta hiç güçlük çekmezsiniz. Nasıl oldu da harf dizisi iki kelimeye indirgenebildi? Bu soruya verilen cevabın altında Türkçe dilbilgisi kuralları yatar. Türkçe dilbilgisi kuralları uzun süreli bellekte depolanmıştır. Bu bilgi aracılığıyla 17 harflik diziyi, iki birimlik bir kelime dizisi haline dönüştürebildik (Cüceloğlu, 2006, s. 177).

Kısa süreli hafıza her zaman uzun süreli hafızayla ilişki içerisindedir ve eski bilginin geri getirilmesi her zaman devrede olan bir işlev olarak karşımıza çıkar. Gerek dilbilgisi gerek matematik gibi temel bilgilerden yararlanan belleğimiz, algıladığımız uyarıcıları kümeleme yöntemi ile kısa süreli bellekte tutabilmektedir.

“Kısa süreli bellek kapasitesini etkileyen en önemli faktörlerden biri yaş olarak görülmektedir. Çocukların kısa süreli hafıza yetenekleri, 4 ile 14 yaşları arasında oluşan hafıza kapasitesinde iki ila üç kat genişler ve ergenliğe kadar belirgin bir şekilde artar. Bu dönemlerde çocuğun gelişimiyle eş zamanlı olarak ciddi bir artış söz konusudur. İlerleyen yıllarda bu kapasite yaşla birlikte düşme eğilimi göstermektedir” (Gathercole, 1999, s. 414).

Uyarıcılardan gelen, anlamlı ve seçilmiş bilgilerin kısa süreli bellekten, uzun süreli belleğe aktarılması ile uzun süreli bellekte bilgiler kodlanır. Smith ve arkadaşları; Uzun Süreli Bellekte bilgilerin, dakika, saat, gün, hafta, ay, yıl veya bireyin tüm yaşamı süresince tutulabileceğini belirtmiştir. Hangi bilginin ne kadar süre depolanacağı, anlamlarına göre kodlandığını ifade ederler (Smith vd., 2014, s. 273-277).

Bu aşamada gelen bilgilerin kodlama şekli, temsiller veya imgesel değil anlamsal bütünlüğü içinde değerlendirilir. Uzun süreli bellekte, diğer bellek türlerinde olduğu gibi işitsel veya görsel kodlamadan çok anlamsal kodlama ön plandadır. Konu ne olursa olsun, ancak anlamlandırılabilen bilginin hatırlanacağı düşünülmektedir.

Kişi, oyunun hikayesini hatırlayıp da aktrisin şapkasının rengini hatırlayamadığında veya gazetede bir makalenin ana fikrini hatırlayıp da hangi yazı tipinin kullanıldığını gözünün önüne getiremediğinde, bunu belleğin sıradan ve aslında istenen bir etkisi olarak görürüz. Belleğin işlevi, bol miktarda yaşanmış ayrıntı içinden anlamlı ve genel bilgiyi çekip çıkarmaktır (Boyer ve Wertsch, 2015, s. 39).

Bireyler geçmişle ilgili bir olayı anlatırken bizzat yaşanan her detayı ya da kurulan cümleleri aktarmasalar bile, anlamlı şekilde olayı tasvir edebildikleri görülmektedir. Aslen olayın kendisinin hatırlanması olmakla birlikte her bir detay anımsanamamaktadır.

Craik ve Tulving, çalışmasında bağlantılar kurmanın en iyi yollarından birinin materyali kodlarken anlamı üzerine düşünmek olduğu söylenmektedir. Kişi, anlamı ne kadar derin veya ayrıntılı olarak kodlarsa, sonuçta ortaya çıkacak hatırlama da daha güçlü olacaktır (Craik ve Tulving, 1975, s. 268-292). Bir bilgi doğru bir şekilde anlamlandırılarak kodlandığında, onu geri çağırma gerektiğinde daha çok ipucu belirir ve daha detaylı bir hatırlama gerçekleşir.

Bazı görüşlere göre de hiçbir bilginin uzun süreli bellekten silinmediği, ama geri çağırma sırasında eksik bir veriden kaynaklı uzun süreli belleğe ulaşamaması sebebiyle hatırlama gerçekleşmemektedir. Uzun süreli bellekte işitsel, görsel, koku, tat dokunma vs. gibi tüm duyu organlarımızla algıladığımız bilgiler kodlanabilmektedirler. Uzun süreli bellekte bir bilgiye ulaşamıyorsa bu fizyolojik bir sorun olmadığı takdirde, geri çağırma sürecini doğru gerçekleşmemesinden kaynaklanmaktadır. Uzun süreli bellekte iyi bir hatırlama sağlamak için, kodlama sırasında bilgiyi iyi bir şekilde düzenlemek ve geri çağırma sırasında da kodlamada kullanılan bağlamın kullanılması gerekmektedir.

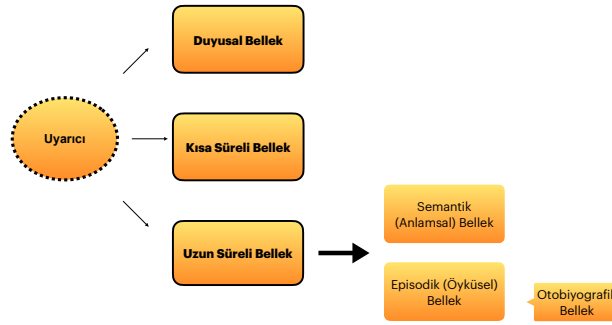
Endel Tulving; uzun süreli belleği ikiye ayırmaktadır, birbiriyle ilişki içerisinde ama bağımsız bu iki yapı, *Semantik (Anlamsal) Bellek ve Episodik (Öyküsel) bellektir*. Semantik bellek kişinin bilgi olarak hatırladığı genel geçer tüm tanımlamaları kapsamaktadır. Bu bilgiler denemelerle öğrenilen bilgilerdir (Tulving, 1972, s. 384). Türkiye'nin başkenti Ankara'dır. 2+2 eşittir 4 eder... gibi çeşitli bilindik kavramlar, ilkeler, genellemeler tüm bunlara dahildir. "Semantik bellek, ayrıca dilin kullanımı için gerekli olan bellektir, bir kişinin bilgiyi organize etme sürecinde, kelimeler ve diğer sözlü semboller bunların anlamları, aralarındaki ilişkiler hakkında sahip olduğu kavramları ve bilgileri depolamaktadır" (Tulving, 1972, s. 386).

Episodik bellek ise kişinin anılar yoluyla ulaştığı belleğidir. Yaşanmış olayları hatırlamak bunları mekan ve zaman ile ilişkilendirmek, bilgileri depolandığı bellektir. Gülgöz; Semantik bellekten bahsederken "biliyorum" episodik bellekten bahsederken de "hatırlıyorum" kelimelerinin kullanıldığını aktarmaktadır (Gülgöz, 2018, s. 13-14).

Bellekle ilgili bu genel bilgilerden sonra incelenecek konu, episodik bellek başlığı altında incelenen ve çalışmanın sanatla bağının kurulduğu yaratıcılık konusunda açıklayıcı olan otobiyografik bellektir.

2.1.1. Otobiyografik Bellek

Otobiyografik bellek; episodik belleğin bir alt tabakası olarak düşünülmektedir. Kişinin hayatıyla ilgili hatırladığı tüm anılar, kendisiyle ilgili olaylar bu bellek yapısına dahildir. Otobiyografik bellekten bahsederken araştırmacılar belleğin kapsamını farklı şekillerde ele alıp tanımlamaktadırlar. Gülgöz bu durumu; bazı araştırmacılar sadece geçmiş anıların hatırlanmasını kapsadığını ileri sürerken kimi araştırmacılar ise kişinin kendisi ile ilgili bilgilerin de bu bellekte saklandığından bahsetmektedirler. Genel olarak otobiyografik bellek, episodik belleğin altında incelenmektedir ve semantik bellekle sürekli ilişki içerisinde, bilgi alıp veren bir bellek türüdür şeklinde ifade etmiştir (Gülgöz, 2018, s. 14). “Otobiyografik bellek, benlik, duygular ve kişilik deneyimi, yani bir birey olarak, bir kültürde, zaman içinde kalıcı olma deneyimi için, temel öneme sahiptir” (Conway ve Pearce, 2000, s. 261). Çünkü belleği her ne kadar çeşitli türlere ayırsak da aslen tüm bellek türleri devamlı olarak birbiri ile bilgi akışı sağlayarak anlamlı bir bütün olarak hatırlamayı ve bilmeyi oluşturmaktadırlar. Tablo 2 otobiyografik belleğin konumlandırılmasını daha anlaşılır kılmak adına belleğin en genel yapısının görselleştirilmesi ile oluşturulmuştur.



Tablo 2. Bellek Çeşitleri

Otobiyografik anılar, kişinin nerede, ne zaman, nasıl, hangi duygularla yaşadığını hatırladığı anıları kapsamaktadır. Kişi otobiyografik anılarını hatırlarken genelde olayı göz önüne getirmektedir. Kimi zamanda geçmişte yaşanan olay silikleşir ve olayı göz önüne getirmeden biraz da ezberlenmiş şekilde kelimelerle ifade edilir. Habermas ve arkadaşlarının yaptığı araştırmaya göre; belirli bir olayı otobiyografik bellekle değil bilgi olarak hatırlamaya başlanır. Bu durum “semantikleşme” olarak tanımlanır. Burada yaşanan anının üzerinden geçen zaman ve yaş faktörü önemlidir (Habermas vd., 2013, s. 1062).

Bazen de yaşadığımız olaylar zaman içinde semantik belleğin bir parçası haline gelebilir. Öyle ki, biz o olayı yaşadığımızı biliriz ama hatırlamakta sorun yaşarız. Örneğin, küçükken geçirdiğim bir kazayı, kazadan sonraki günlerde episodik belleğimde hatırlarım; daha sonra zaman içinde bu olayın duyuşal içerikleri silikleştikçe, yani artık yaşadıklarım gözümde canlanmadıkça ve ben aynı sıkıntıyı hissetmedikçe, bu artık sadece yaşadığımı bildiğim ama hatırlayamadığım bir olay haline gelir. Kimi durumdaysa, bu durumun aksine, yaşadığımız olayı çok kez anlatırız ve zaman içinde olay sürekli aynı sözcükleri kullanarak aynı biçimde anlattığımız bir öykü yapısına bürünür. Bu durumda artık biz yaşadığımız olayı değil de anlattığımız öyküyü hatırlamaya başlarız (Gülgöz, 2018, s. 15).

Semantik bellek ile episodik belleğin arasındaki önemli ayrımlardan biri de kişinin olayı yaşayanın kendisi olduğunu bilmesidir. “Kendini bilme farkındalığı kavramı, kişinin hatırladığı olaylarda, o olayı deneyimleyen varlığın kendisi olduğuna dair farkındalığa işaret eder. Yani otobiyografik olayların hatırlanmasında kişi, kendisinin, geçmiş bir zamanda o olayı yaşayan kişi olduğunu duyumsar” (Gülgöz, 2018, s. 15). Bu kavramın benlikle olan ilişkisi de önemlidir. Kişinin kim olduğu bilgisi, benlikle direk ilişki içerisinde olduğundan bu anıyı yaşayan kişinin de anının doğru olduğu konusunda fikrini güçlendirmektedir.

Gülgöz, otobiyografik hatırlamada görülen özellikleri dört başlıkta tanımlamıştır. Birincisi, geçmişteki bir olayı hatırladığımızda, olayı sanki şu an yaşıyormuşuz gibi olayla ilgili tüm hislerimizi yeniden yaşamamızdır. Bu tip hatırlama geçmişte hissettiğimiz, öfke, sevinç, üzüntü gibi hisleri tekrardan yaşamamıza sebep olmaktadır. Bu hatırlamayı, zamanda geriye gitmek gibi tanımlayabiliriz. İkincisi ise olayı, imgelerle hatırlamamızdır. Genellikle görsel, işitsel ve dokunsal imgelerle olayı canlandırmaktayız. Geçmişteki bir doğum gününü hatırladığımızda mumları söndürürken, etrafımızdaki kişiler, arkada söylenen şarkı vs. gibi imgeleri tekrar gözümüzde canlandırmaktayız. Üçüncü bir özellik olarak sanki kafasında bir video kayıt cihazı varmış gibi olayı gerçeğin kopyası şeklinde hatırlamaktır. Zihindeki işitsel ve görsel imgelerle, hatırlanan anının, doğru olduğuna dair kesin kaniye varmamızdır. Dördüncü ise olayı yaşayan kişinin kendimiz olduğu inancına sahip olmamızdır. Tüm bu özelliklerin varlığı olayın otobiyografik bellekte depolandığını bize göstermektedir (Gülgöz, 2018, s. 16).

Otobiyografik anılar, kişinin yaratım sürecinde kendini ifade ederken örtük ya da açık bir şekilde her zaman etkindirler. Çünkü kişiler yaşam boyu edindikleri tüm deneyimlerini bu anılar sayesinde hatırlarlar. Kişinin şu anda kim olduğunu, kendini nasıl konumlandığını, benliğiyle olan ilişkisini bu anılar sayesinde oluşturduğu göz önüne alındığında, yaratım sürecinde de otobiyografik anıların her zaman aktif bir rol oynadığından söz edebiliriz.

Otobiyografik anılar kimi zaman da yaratım sürecinde daha dolaysız şekilde kullanılır. Bazı sanatçılar kendilerine yaşamlarını konu edinirler. Yaşanmışlıklarını yorumlayan, anılarını eserinde canlandıran veya tüm hayatını, sanat yoluyla ifade eden çok sayıda sanatçı vardır. Özellikle güncel sanat yaklaşımlarına baktığımızda yaratım sürecinde kişinin kendini anlatması, çalışmalarında kendi anılarını konu edinmesi sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. İşte bu noktada otobiyografik anılar kişilerin yaşam hikayelerini, sanatsal yaratım sürecinde ifade etmeleri için en büyük araçlardır. Bu sebeple otobiyografik bellekle ilgili tanımları, kategorileri ve özgün kavramları tanımak, yaratım sürecinde kendinden yola çıkarak çalışmalarını oluşturan sanatçıları incelemek, eserlerin çözümlenmesine de katkıda bulunacaktır.

Bellek araştırmacıları, farklı kategori yöntemleri ile otobiyografik belleği tanımlamaktadırlar. Conway, Habermas, Tulving, Neisser gibi birçok araştırmacı, kendi sistemlerini kurarak veya bir başkasının çalışmasını genişleterek, çeşitli deneyler yaparak otobiyografik belleği çözümlenmeye çalışmışlardır. Bu çalışmada, belleğin sanatla ilişkisi bağlamında konuya genel bir bakış sunmak üzere derlenmiş bazı bellek araştırmaları incelenmiştir.

Otobiyografik anılar kişilerde farklı şekillerde hatırlanmaktadır. Bazen hiçbir istek veya çaba olmadığı halde kendiliğinden hatırlanan anılar olur. “İşte kendi kişisel geçmişimizin bir parçası olup, kısıtlı bir hatırlama sürecinin ürünü olmayan, zihnimizde bir anda, kendiliğinden beliriveren bu anılara “istemsiz otobiyografik anılar” (involuntary autobiographical memories) adı verilmektedir” (Bernsten’den Aktaran Göz ve Ersoy, 2018, s. 129). İstemsiz anıların ortaya çıkmasında görsel imgelem, işitsel uyarılar, duygusal uyarılar, yer, zaman, mekan gibi birçok faktör etkili olabilmektedir. Ayrıca istemsiz anıları bilinçdışı ile de bağlantılı olduğu fikri Freud’un psikanaliz çalışmalarından sonra üzerinde sıklıkla araştırılan konulardan olmuştur.

Otobiyografik bellekte bir diğer hatırlama biçimi ise “imgelem perspektifidir”. Bireyler geçmişte yaşadığı olayları hatırlarken iki açıdan görsel imgelemi kurmaktadır. Nigro ve Neisser’in araştırmasında, otobiyografik anılar, bellekteki deneyimin bireyin kendi gözünden gördüğü birinci tekil şahıs bakış açısıyla ya da deneyimin bir gözlemcinin gözüyle görüldüğü üçüncü şahıs bakış açısıyla elde edilmektedir (Nigro ve Neisser, 1983, s. 467).

Birinci şahıs perspektifinde (alan perspektifi) kişi olayı kendi gözlerinden tıpkı yaşadığı zaman gerçekleşmiş olan açıdan görmektedir. Üçüncü şahıs perspektifinde (gözlemci perspektifi) ise olayı yaşayan halini uzaktan izleyen birisi gibi, kendisini de olayı yaşarken gözlemler. Bu kişilerin nasıl hatırlamayı seçtiği veya olayın bıraktığı olumlu veya olumsuz görüşle ilgili olabileceği gibi, herhangi bir sebep olmadan da gerçekleşebilir. Bazı olayları hatırlarken de her iki perspektifi kullanılabilir. Bireylerin bir anı hatırlanırken olayı başta kendi gözünden görebildiği gibi, sonradan üçüncü bir kişiymiş gibi kendisini izlerken görmesi de mümkündür. Aynı zamanda dışarıdan yönlendirilerek de kişilerin hatırlamadaki bakış açısı değişime uğrayabilir.

Hatırlama deneyimi ile ilgili yapılan araştırmalarda, alan perspektifi ile hatırlanan anıların duyguları, psikolojik ve fiziksel tepkileri öne çıkardığı; gözlemci perspektifinden hatırlanan anılarda ise kişilerin olay anındaki eylem ve fiziksel görünüşleri ile mekânsal özelliklerden bahsedildiği görülmüştür. Yakın geçmişte gerçekleşen anıları alan perspektifinden hatırladığı, üzerinden yıllar geçmiş anıların ise daha çok gözlemci perspektifinden izlendiği üzerine çeşitli fikirler öne sürülmüştür.

Birinci Şahıs perspektifinden hatırlanan olayların zihinsel temsiline, olayın olduğu sıradaki içsel (duyusal, fiziksel, psikolojik) bilgileri içermesi sebebiyle, birinci şahıs perspektifinin, olayın hatırladığı sıradaki benlik ile olayın yaşandığı sıradaki benlik arasındaki bağlantıyı kurduğu söylenebilir. Benzer bir mantıkla, olay esnasında içsel bilgiler yerine, olayın “dışarıdan” görünen fiziksel özelliklerini içeren üçüncü şahıs perspektifininse, kişinin olayı hatırladığı sıradaki benliği ile olay sırasındaki benliği arasında mesafe koyduğu düşünülebilir (Aytürk, 2018, s. 149).

İmgelem perspektifinde hatırlamadan bahsedildiğinde, birden fazla düşünce öne çıkmaktadır. Kimi araştırmacılar da benliğin ve eylemleri tanımlama stiline göre perspektifin değiştiğinden bahsederler.

Libby ve Eibach’a göre kullanılan perspektifin olay tanımlama ve bilgi işleme stiliyle olan bağlantısı düşünüldüğünde, herhangi bir olayı canlandırırken kullanılan perspektif, o olayın benliğin hangi seviyesiyle ilişkilendirileceğini belirleyecektir: Birinci şahıs perspektifinden hatırlanan olaylar, benliğin somut tarafıyla, üçüncü şahıs perspektifinden hatırlanan olaylarsa, benliğin soyut/kavramsal tarafıyla ilişkilendirilecektir (Libby ve Eibach’ dan aktaran Aytürk, 2018, s. 154).

Yapılan birçok araştırmada görüldüğü üzere, hatırlamada kullandığımız perspektifin kişinin duygularına, tutumuna, olayın somut veya soyut yanlarına dair psikolojik etkisine göre değiştiği görülmüştür. Çoğu görüş kişinin benliğiyle kurduğu ilişkinin, anılarını da hatırlamasında yol gösterici olduğunu savunmaktadır.

2.1.2. Otobiyografik Bellek ve Sanatsal Anlatı

Sanat ile belleğin, “imgelem perspektifi” olgusu arasında bağ kurmak istenildiğinde, akla ilk olarak otoportreler gelmektedir. Sanat tarihine bakıldığında 15. yüzyıldan itibaren ressamların kendi imajlarını resimlerinde kullandıklarına rastlanır. Rönesans ile daha da ön plana çıkan otoportre geleneği ilerleyen süreçte sanatın içinde her zaman var olmuştur. Sanatçılar otoportrelerini çoğunlukla içsel dünyalarını, duygularını ifadeleri yoluyla yansıtmak amacıyla yaparlar.

Otoportreler sanatçıların kendilerini resmetmelerinden çok aslında bir içe bakış yöntemi olarak düşünülebilir. Sanatçıların kendilerini belirli mekânsal öğelerle birlikte, ruh durumlarını duygu ve düşüncelerini yansıtmak amacıyla tasvir etmeleri, otobiyografik bellekteki imgelem perspektifi ile bağ kurulabileceğini akla getirmektedir. Sanatçı bir yaşamışlığını gözler önüne sermek için otoportreyi kullanabilir.

Fotoğrafın ve diğer teknolojilerin yaygın kullanımından önce otoportre çizmek için sanatçının öncelikle ayna vasıtasıyla kendisini gözlemlemesi gerekmektedir. Bu aynı zamanda kişinin kendisine yakından bakarak var olanı aktarmasına, kendisini incelemesine sebep olmaktadır. Ardından en ince detayına kadar biçimsel öğeler tamamlandıktan sonra duyguları ve ifadeyi yansıtmak gerekmektedir.

Otoportreler kişinin, kendisiyle benliğiyle olan bağını daha da güçlendirmektedir. Kimi zamanda benlik algısını yükselterek, kendisini olduğundan daha yüce tasvirlerde de yansıtmaya imkan sağlamaktadır. Bu açıdan bakıldığında imgelem perspektifi ile paralel bir yapı gözlenmektedir.

Birinci şahıs perspektifinde kişinin anılarını hatırlarken kendisini, olayı yaşayan kişinin gözünden izlediğinden daha önce bahsedilmişti. Bu perspektifle ilgili araştırmalarda, öncelikle kişilerin olay anında hissettikleri yoğun duyguları, olay sırasındaki psikolojilerini daha çok hatırladıkları görülmüştür. Sanatçıların otoportreleri incelendiğinde kendi iç dünyalarını yansıtmak için, resmi yaptıkları zamanki duyguları yansıtmaya, izleyiciye aktarmaya çalıştıkları söylenebilir. Bu bağlamda çoğu sanatçının otoportresini, tıpkı alan perspektifinden bakar gibi resmettikleri düşünülebilmektedir.

1853 yılı Hollanda doğumlu Vincent Van Gogh sanat tarihinin en tanınmış ressamlarından. Van Gogh, yaşamı boyunca maddi sıkıntılar yaşamasına rağmen çok sayıda eser üretmiş ve bu eserlerinde sıklıkla otoportrelerine de yer vermiştir. Hayatının son döneminde Fransa'nın güneyinde sarı evde yaşadığı olay ve sonrasında ürettiği eser, sanatçının en ünlü otoportrelerinden biridir.

Sanatçının 1888 yılında Fransa'nın Arles kasabasında sanatçılar kolonisi kurma hayali ile ev tuttuğu ve odalarından birini Gauguin'e verdiği bilinmektedir. Orada çalışmalarını sürdürürken Gauguin ile aralarında bir tartışma çıktığı Gauguin'in evi terkettiği, bu tartışma sonrasında ağır bir bunalım geçiren Van Gogh'un akşam odasında usturayla kendi kulağının bir kısmını kestiği ve hastaneye kaldırıldığı bilinmektedir.

Olayın sonrasında Görsel 5'te görülen otoportreyi yapan Van Gogh, doktorlara ve çevresine ne kadar iyi olduğunu, tedavisini tam olarak sürdürdüğünü göstermek istediği kardeşi Theo ile olan yazışmalardan okunabilmektedir. "Hastaneden çıkınca her şeye bıraktığım yerden başlayabileceğim; yakında havalar düzelecek ben de çiçek açmış meyve bahçeleri dizisi üstünde çalışmaya başlayabileceğim yeniden..." (Van Gogh, 2001, s. 214).



Görsel 5. Vincent Van Gogh, "Kulağı Sargılı Otoportre" / "Self-Portrait with Bandaged Ear", The Courtauld, 1889, <https://124.im/dGnbx>

Resmin içindeki arka tarafta duran boş tuval, ileride yapacağı eserler için bir gönderme olarak algılanabilir. Ressam ne kadar bunalımlı ve kötü bir süreç geçirse de bu boş tuvalle, resme olan tutkusunu kaybetmediğini belli etmek istemiş olabilir. Diğer yanda görünen sanatçının hayran olduğu Japon özgün baskı eserinin biraz değiştirilmiş alıntısıdır. Bu baskıyı resminin içinde kullanması belki canlı renkleri ile resme hareket katmak, umut dolu iyi günlerin geleceğini göstermek olabilir.

Tüm bu arka planın haricinde her ne kadar iyi günleri haber vermeye çalışsa da sanatçının ince solgun sakalsız yüzüne odaklandığımızda keskin ama hüzünlü bakışları dikkatten kaçmamaktadır. Sanatçının kulağını sargılı çiziyor olması, (aynaya bakarak çizdiği için resimde sağ kulağı sargılı gibi görünmektedir aslında sol kulağını kesmiştir) kendi kendine yaptığı bu üzücü olayı kabullendiğini düşündürmektedir. Fırça darbelerinin keskinliği, renklerin canlılığına rağmen tablonun genel olarak hüzünlü algılanması sanatçının yüz ifadesi ve gözlerindeki bakıştan kaynaklanabilmektedir.

Söz konusu eserin, arka fonu ile bir yandan umut dolu bir perspektif çizen sanatçı, yüzündeki hüznün ve yaptığı dehşet veren olayın sonucunu resmetmesi ile tam olarak o andaki ruh halini yansıtmaktadır. Bu otoportreyi çizen Van Gogh içinde bulunduğu şartları geleceğe dair umutlarını ve geçmişte yaptığı üzücü olayı kanıtlar nitelikte kötü günlerini eseri aracılığıyla izleyiciye aktarmaktadır.

Sanatçılar bazen iyi veya kötü anılarını yaşadığı olayları, kendi gözlerinden neler yaşadıklarını anlatan eserlerini, birinci şahıs perspektifinden izleyiciye anlatır gibi görselleştirmektedirler. Kişinin anılarını, alan perspektifinden hatırladığında duygu yoğunluğunun daha fazla olduğunu, otoportrelerde de içsel dünyalarını göstermek istemeleri arasında bağlantı olabileceği düşünülebilir. Van Gogh'un bu otoportresinde olayın yakın zamanda gerçekleşmesi, ardından kulağındaki sargı ile kendini resmetmesi, içsel duygularının tablodan okunabilmesi ile birinci şahıs perspektifinden hatırladığı olayı resmettiği düşünülebilir.

Otoportre söz konusu olduğunda, Meksika kökenli sanatçı Frida Kahlo sanat tarihinin önemli sanatçılarından biridir. Geçirdiği kaza sonrası evinde yatağına uzun süre bağlı kalan Kahlo, babasının tavana astığı aynaya bakarak yağlıboya otoportre çalışmalarına başlamıştır.

Tavanda duran aynaya baktığında sadece kendisini görebilen Frida, içsel imgelerini hayatı boyunca resmetmiştir. Altı yaşından beri sağlığı hiçbir zaman iyi olmayan sanatçının aşk hayatı da aldatmalar ve mutsuzluklarla geçmiştir.

Frida'nın resimlerine baktığımızda Meksika kültürünü, devrimci ruhunu, evliliğindeki mutsuzluklarını, çocuk sahibi olamamanın verdiği üzüntüyü, sağlık problemlerini kısacası hayatında sorun ettiği her ne varsa tüm psikolojisini ve duygularını anlatan imgesel bir anlatı görülür.

Sanat tarihinde, kendini ve tüm hayatını resmeden, acılarını güçlü eserlere dönüştüren sayılı sanatçılardandır. Andre Breton Frida'nın sanatını; "Bu kadar dişi bir resim yoktur; en çekici olmak için, kendini sırayla en saf ve en kötü kılmaya seve seve razı gelir bu anlamda. Frida'nın sanatı, bir bombaya sarılmış kurdeldadır" (A. Breton'dan 1939 aktaran, Burrus, 2021, s. 55) şeklinde tanımlamıştır.



Görsel 6. Frida Kahlo, "İki Frida" / "The Two Fridas", 1939, <https://124.im/SXP>

Görsel 6'daki otoportre Frida'nın aşk hayatının bir özeti şeklinde imgelerle süslenmiştir. Resimde görülen beyaz elbiseli Frida modern olandır. Bunu batı stili elbisesinden ve ten renginden anlayabilmekteyiz. Bu resim Diego Rivera ile boşanma kararı aldıktan kısa bir süre sonra yapılmıştır. Diğer Frida ise Diego'yla evlendiği zamanki gibi geleneksel elbiseli Meksikalı Frida'dır.

Kendisini Meksika'nın geleneksel elbisesiyle resmediyor olması, geçmişindeki duygu ve düşüncelerini Meksika'daki eski anılarını bu imgeyle açıklamak istemesinden kaynaklanıyor olabileceğini düşündürmektedir.

Meksikalı Frida ile modern Frida el ele tutmuştur ve modern Frida biraz önce iki kalbin birbiri ile bağlandığı arteri makas ile kesmiştir. Modern Frida'nın kalbinin hasarlı gösterilmesi, artık gerçekleri gördüğünü bize anlatmaktadır. Elinde Diego'nun çocukluk resmini taşıyan Meksikalı Frida'nın kalbi ise son derece sağlıklı görünür çünkü henüz evliliği yüzünden yara almamıştır.

Meksikalı Frida ve Diego ile bağını kalbinden kopararak son derece imgesel bir anlatım sunan tabloda sanatçı, geçmişi ve olayı yaşadığı zamanki duygularını ifade etmektedir. Arkadaki kasvetli bulutlar tabloya huzursuz bir hava katmakla birlikte, sanatçının geçmişi ve şimdisi ile yüzleşmesi resimde hissedilmektedir.

Frida'nın belleğinden bir yaşamışlığının temsilini resmettiği bu otoportrede, kendisine olabildiğince uzak ama bir o kadar da yakındır. Kendisini hem birinci tekil şahıs hem de üçüncü tekil şahıs perspektifinden gördüğünü düşündüren bu eser, son derece etkili bir görsel anlatıma sahiptir. Frida'nın modern olan imgesinde birinci şahıs perspektifinden hatırladığı olayı yansıtıyor olabileceği tahmin edilebilir. Meksikalı Frida ile geçmişten, eski anılarından gelen, kendisine üçüncü şahıs perspektifinden baktığı, uzaklaşmış benliğiyle arasına bağ koyduğu ve onunla bağını kestiği bir hikaye anlattığı düşünülebilmektedir. Burada Meksikalı Frida saf, naif elinde sevdiği adamın resmini taşıyan görüntüsü ile temsil edilmekte, modern Frida ise evliliğinin sonlanması için Meksikalı Frida ve Diego ile bağını kopararak sembolik bir anlatı sunmaktadır.

Sanatsal yaratım sürecine bu iki örnek noktasından baktığımızda, belleğin, anıların, yaşanan olayların yeniden farklı imgeler ve kurgularla temsil edildiği görülmektedir. Sanatçıların anılarını eserlerine konu ederek aslında en iyi bildikleri kendilerini, nesnelere haline dönüştürmektedirler. İmgelem perspektifindeki birinci ve üçüncü şahıs açısından görme eylemi, kişinin duygu, düşünce, mekanı ve diğer kişileri algılaması arasında farklar yaratmaktadır. Bellekle ilgili araştırmalar, hatırlamanın çözümlenmesi, eserlerini belleğinden izlerle oluşturan sanatçıların yapıtlarını, farklı bir gözle okumak ve çözümlemek için bizlere yeni fırsatlar sunmaktadır.

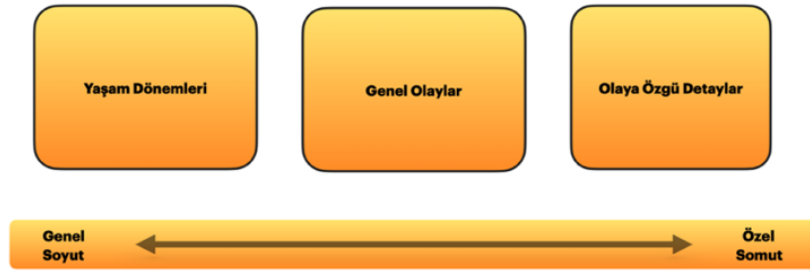
Genel anlamda sanatta kişinin, kendisine olan mesafesini incelemesi, kendi hayatı üzerine düşünmesi, kendini aktarabilmesi ve kişisel tarihini sergilemesiyle bir bakıma otobiyografik sanata dönüşür. Otobiyografik sanat beklenildiği gibi estetik, aranan, sahip olunmak istenen bir eser niteliğinden çok, var olan duruma yöneliktir. Tıpkı bir tarih kitabı (Tüfekci, 2019, s.24).

Otobiyografik belleğe dönemsel olarak baktığımızda iki önemli kavram karşımıza çıkmaktadır. Bunlar çocukluk amnezisi ve anı tümseği olarak tanımlanırlar. Çocukluk amnezisinde kişilerin yaşamlarının ilk yıllarını hatırlayamadıkları bilinmektedir. Genel olarak üç dört yaşa kadar olan anılar hiç hatırlanmaz veya çok nadir olarak birkaç önemli anı hatırlanmaktadır. Bu hatırlanabilen anıların da ne kadar tutarlı olduğu, semantikleşmeye (bilgiye dönüşmek) uğrayıp uğramadıkları bilinmemektedir. Bir diğer sorun da anının gerçekten hatırlandığı şekilde yaşandığı mı yoksa baba, anne, kardeş gibi yakınlarından duyulan hikayeler ile yaşandığının sanılması da söz konusu olabilmektedir. Hayatın ilk yıllarında yaşanan olayların hatırlanamaması, otobiyografik belleğin kişide, hangi yıllardan itibaren oluştuğunun bilinmesi açısından ipucu vermektedir.

Smith ve arkadaşları, bellekle ilgili çalışmalarında; yetişkinlerin anıları çeşitli bağlam ve kategorilere göre kodladıkları, olaylar arasında bağlantılar kurarak hatırlama gerçekleştirdiklerini söylerler. Çocukluk amnezisinde, ilk çocuklukta böyle bir kategori etme işlemi yapılmadığından o yıllardaki anılar unutulmuş olabilmektedir veya biyolojik olarak anıların toplanmasına aracılık eden beynin bir bölgesi olan hipokampusun, bireylerde iki yaşına kadar olgunlaşmamasından kaynaklanan bir unutmanın yaşanmış olabileceği şeklinde açıklamaktadırlar (Smith vd., 2014, s. 291). Diğer bir yaygın araştırılan kavram ise anı tümseğidir. Anı tümseği; kişilerin 16-30 yaş dönemlerinde yaşadıkları olayları diğer zamanlarda yaşadıkları olaylara göre çok daha iyi hatırlamalarını belirten kavramdır.

Ece, bu konuda yapılan araştırmaları derlediği çalışmasında; bilişsel kurama göre anı tümseğindeki olayların daha iyi hatırlanmasının sebebinin, olayların yeni ve farklı olmasından kaynaklanmakta olabileceğini belirtir. *Bilişsel Beceriler Kuramına* göre ise anı tümseğinin biyolojik ve bilişsel gelişim açısından tavan yaptığı bir döneme denk geldiği için, deneyimlerin daha güçlü ve derin kodlandığını, bu sebeple de daha uzun süre belleğimizde kaldığını belirtmektedir. Benlik/Kimlik kuramında otobiyografik anıların benlikle ilişkisinin güçlü olmasından kaynaklandığı, anı tümseği döneminde de benliğin gelişiminin sabitlenerek daha iyi bir hatırlamaya sebep olduğu üzerinde durmuştur (Ece, 2018, s. 96).

Conway ve Pearce otobiyografik belleğin yapılanması üzerine yaptığı araştırmasında otobiyografik bilgiyi üç şekilde hatırladığımızı söylemiştir. *Yaşam dönemleri* (lifetime periods); ben ilkokuldayken, x mahallede yaşarken, üniversitedeyken gibi örneklerle açıkladığımız başlangıç ve bitişleri belli olan tamamen tüm dönemi ayrıntılı hatırlamak yerine daha bulanık şekilde hatırlanan karakteristik dönemlerdir. Çalışma hayatı, okul hayatı, şu ülkede yaşarken vb. gibi tematik (iş, üniversite vs.) olarak kategorilere ayrılan anılardır. *Genel olaylar* ise (*general events*); daha spesifik ama farklı bölümlerden oluşan olayları tanımlamaktadır. İtalya seyahati, akşam yemekleri vb. her gün gerçekleşen ve tekrar edebilen olaylar veya zamana yayılmış olayları bu şekilde tanımlamaktadır. Kısaca o temaya ait bir olayı hatırladığımızda diğer benzer olayları hatırlarız. Son olarak *olaya özgü detaylar* (event specific knowledge) ise kişinin hayatında yer etmiş önemli olayların olduğu anıları temsil eder. Genellikle görsel imgeler ve duyuşsal-algısal özellikler biçiminde canlı ve ayrıntılı bilgiler içermektedirler (Conway ve Pearce, 2000, s. 262-263). Tablo 3 otobiyografik bilgi tabanının sadeleştirerek hazırlanan uyarlamasıdır.



Tablo 3. Otobiyografik Bilgi Tabanı Conway ve Pearce' dan uyarlanarak hazırlanmıştır.

Conway ve Pearce'in açıkladığı bu üç dönem aslında "Benlik bellek sistemi" içerisinde tanımlanırlar. Yaşam dönemlerinden başlayarak, giderek somutlaşan bir hiyerarşiye sahiptir. Kişi genelden özele olmak üzere yaşadıklarını tanımlar, kişinin kendisi hakkında düşüncelerini, hayatını sözel olarak özetlediği bir yapı olarak karşımıza çıkmaktadır. Kişinin oluşturmuş olduğu, özgül olaylardan, genel olaylara, oradan da yaşam dönemlerine geçen hiyerarşik bu yapıya "otobiyografik bilgi tabanı" denilmektedir (Conway ve Pearce, 2000, s. 264).

Otobiyografik bilgi tabanındaki yaşantı kalıplarına dayalı olarak kişinin kendisi hakkında oluşturduğu soyut, bilişsel, anlamsal, kavramsal tanımları ise kavramsal benlik (conceptual self) adı verilen ayrı bir semantik yapıda ele alınmıştır. Sosyal olarak yapılandırılmış bu yapı, benliği, diğerlerini, diğerleri ile etkileşimleri ve dünyayı tanımlamaya yardımcı olan şemalar ve kategorilerden oluşmaktadır (Sarp, Tosun, 2011 s. 450).

Bellek üzerine çalışmalar inşa eden Sarkis Zabunyan, enstalasyonlarıyla tanınan kavramsal eserler ortaya koyan bir sanatçıdır. 1964 yılından beri çalışmalarını Paris'te sürdüren sanatçı, belleği birçok yönüyle ele alır ve bu konuda yaptığı üretimler, sanatının genel iskeletini oluşturur.

Belleği kişisel ve toplumsal olarak ele aldığı işlerinde, yıllardır biriktirmiş olduğu önemli nesnelere (savaş ganimeti olarak adlandırdığı '*Kriegsschartz*' ifadesini kullanır) ile farklı enstalasyonlar kurgular. Onun ganimetleri olarak gördüğü ve atölyesinde sakladığı her bir nesnesi yeri geldiğinde sergilerinde kullanılmak üzere bitmemiş projelerin birer parçasıdır.

Bu ganimetler belleğin izlerini taşır her birinin mutlaka geçmişle bir bağı vardır. Sanatçı, çalışmalarında kimi zaman hayranı olduğu sanatçılara göndermeler yapar, böylelikle geçmişle olan bağını her zaman taze tutar.

"*Çaylak Sokak* çalışması ilk kez 1986 yılında Maçka Sanat Galerisinde sergilenmiştir. Ardından 1989 yılında Paris'te Centre Pompidou'da *Yeryüzü Büyücüleri* sergisinde yer almıştır. Son olarak Arter'in yeni binasında yapılan *Saat Kaç?* sergisinde gösterilmiştir" (Baykal, 2019, s.4). Sarkis'in *Çaylak Sokak* çalışması, anılarımızı hatırlama şeklimize baktığımızda, onları kategorize ederken kullandığımız bir kavram olan "Yaşam Dönemleri" olarak bilinen olgunun somutlaşmış hali olarak düşünülebilir.

Conway ve Pearce'a göre bunlar belli bir yaşam dönemini ele alan olayları tanımlarken kullandığımız bir kavramdır. Bu çalışma Sarkis'in çocukluk döneminde yaşadığı sokağın yeniden kurgusunu yansıtmaktadır. Aslında bire bir kurgudan bahsedilemez, çünkü sanatçı eserlerinde nesnelere birçok katmanla birleştirerek yeniden yaratıp sunmayı tercih etmektedir. Sanatçı zihnindeki anılarını kendince bir düzlemde ele alarak o dönemin nesnelere izlerini yeni bir bakış ile sunmaktadır. Çalışmada kendi zihinsel sürecinde ve düzeninde var olan anıların izi sürülebilir. Birçok çalışmada farklı nesnelere kapladığı veya ses bantlarından heykeller yaptığı görülmektedir.

Çaylak sokakta da belirli bir düzenle yerleştirdiği nesnelere, ilişki kurmak için bantları kullanmıştır. Çaylak sokakta Rus yönetmen Andrey Tarkovski'nin 1984 yapımı "Nostalghia" filminin bantlarını görmekteyiz. Burada da yine hayranı olduğu yönetmene saygı duruşu ve Tarkovski ile içsel olarak kurduğu bir bağlama gönderme yaptığı düşünülebilir.

Sergide sanatçı, İstanbul'da yaşarken çocukluk yıllarını geçirdiği sokağı kendince tekrardan kurgulamış o dönemle ilgili bağ kurduğu önemli nesnelere özenle seçerek belirli bir düzenle mekana yerleştirmiştir. Bu eser özelinde; sanatçının İstanbul ile olan çocukluğunu yansıtan anılarını, hayatının ilk çalışma deneyimini, yıllar sonra tekrardan döndüğü çocukluk yıllarını geçirdiği ülkesiyle olan bağını izleyicilere hissettirmektedir (Görsel 7).



Görsel 7. Sarkis Zabunyan, "Çaylak Sokak", 2019, Arter, <https://I24.im/kxuwBfF>

Çalışmasında; çocukluğunda dayısının yanında kundura dükkanında çalıştığı tezgah ve kundura malzemeleri, eski bir radyo, küvet içinde gemi ve heykel, akbaba, metal bir konstrüksiyonun altında babasının ayakkabıları, neon yazı, tablo, suluboya resim ve sokağın tabelası gibi nesnelere oluşturduğu bir yerleştirme görülmektedir. Yerleştirmeyi oluşturan her bir eser, sanatçı için derin bağları ve katmanlı bellek izlerini taşımaktadır. Emre Baykal bu sergiyi anlattığı kitabında Sarkis'in bu çalışma özelinde içsel çözümlemesini, aşağıdaki satırlarla son derece etkileyici bir biçimde yapmıştır.

Çaylak Sokak'ta artık yürüyemeyen babadan ödünç alınmış olan ayakkabılar yürümeyi; eve ne zaman ve nasıl girdiği unutulmuş, yıllarca vitrinli bir büfede saklanmış bir akbaba biblosu uçmayı; daracık, paslı bir çocuk küvetine sığdırılmış bir tekne maketi gitmeyi; yıllarca kullanıldıktan sonra artık bitkin düşmüş, ama yine de çalmaya devam eden eski bir radyo şimdiki ve dünyaya açılmayı; yerleştirmenin son parçası olarak galerinin arka odasına yerleştirdiği, çoktandır kaldırıldığı tavan arasında toz tutmuş bir kunduracı tezgâhi da çalışmayı, dünyanın keşfini, özgürleşmeyi anlatıyor benim için (Baykal, 2019, s. 77).

Sanat eseri kimi zaman bir hatırlamanın dönüştürülerek farklı imgelerle temsil edilmesinden meydana gelmektedir. Sarkis'in çalışmalarında bu dönüşümün katmanları, derinliği farklılaşan nesnelere, bellekle kurduğu bağı güçlü bir şekilde hissedilmektedir. Sanatçıların belleklerindeki anılarını somut birer esere dönüştürmesi sırasında da belirli seçimler ve kategorizasyonlar yaptıkları düşünülebilir. Tıpkı benlik-bellek sisteminde Conway ve Pearce'in kategorize ettiği gibi; kimi zaman yaşam dönemlerini, kimi zaman genel olayları sıklıkla da olaya özgü detayları somutlayarak imgeler aracılığıyla eserlerini inşa etmektedirler. Çaylak sokak çalışması da sanatçının belirli bir yaşam dönemine işaret eden yerleştirmesiyle ifade ettiği, belleğinden izleri okunabilmektedir.

Otobiyografik bellekte hatırlama ve benlik ilişkisine bakıldığında, "Benlik -Bellek Sistem Modeli" (Self Memory System Model) Conway ve Pearce'in ortaya koyup sonradan başka araştırmacılar tarafından geliştirilen bir modeldir. Bu modelde hatırlamanın benlikle olan ilişkisinden söz edilmektedir.

BBSM' ye göre otobiyografik bellek sistemi, çalışan benlik, kavramsal benlik ve otobiyografik bilgi tabanı adı verilen üç temel bileşenden oluşmaktadır. Bu modele göre, hatırlama sırasında, otobiyografik bilgi tabanında depolanan bilgiler ve kavramsal benlikten gelen bilgiler birbirleriyle birleşerek, bizim anı dediğimiz zihinsel yapıları meydana getirir (Uzer, 2018, s. 55).

Belleğin günlük hayatta ne işe yaradığını veya vazgeçilmez bir zihinsel işlev olduğunu onu ancak kaybettiğimizde anlayabiliriz. Bellek, nefes almak gibi gayet sıradan zihinsel işlevler bütünü olup, aslında son derece karmaşık ve üstün bir yapıya sahiptir. Belleğin tüm işlevlerinin, kişinin kendini bilmesi ile başladığı düşünülmektedir. Benlik ve belleğin ilişkisi, aslında bu yapının temelini oluşturan bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır. Otobiyografik anılar, kişilerin kendisiyle ilişkili veya kendiliğini ortaya çıkaran anıların toplamıdır.

Benlik kişiyi tanımlayan, diğer insanlardan ayıran, davranışların ve tutumların tamamıdır. Kişinin kendisi hakkındaki farkındalığı, kendisini nasıl konumlandığı ve tanımladığıdır. Otobiyografik anılar da kişinin kendisinin yaşamış olduğuna emin olduğu anılardır. Kişi, geçmişi hakkında bilgiyi otobiyografik anılarla sağladığına göre, benlikle olan ilişkisi de birbirini besleyecek şekildedir. Her insan geçmişteki anıları farklı hatırlar.

Örneğin iki kişi bir anıyı paylaşır olsun, bu iki kişinin deneyimi hiçbir şekilde aynı olamayacaktır. Bu durum aslında kişinin benliği ile ilgilidir. Kişinin eski yaşadığı deneyimler, davranış ve tutumları olayları da farklı algılamasına ve haliyle hatırlamanın da farklı şekilde işlenmesine sebep olmaktadır.

Geçmişte başımıza gelenler, gündelik hayatımızda yaşadığımız olayları değerlendirme biçimimizi belirler – anılar olayları nasıl deneyimlediğimizin kayıtlarıdır, olayların kendilerinin kopyaları değil. Deneyimler, bağlantıları dünyayla önceki karşılaşmalar tarafından biçimlendirilmiş olan beyin ağları tarafından kodlanır. Önceden var olan bu bilgi yeni anıları nasıl kodladığımızı ve depoladığımızı güçlü bir biçimde etkiler ve böylece o anla ilgili hatırlayacağımız şeyin doğasına, dokusuna ve hatırlamanın kalitesine katkıda bulunur (Schacter, 2022, s. 22).

Otobiyografik anıların kişide benlik algısının devamlılığını sağladığı düşünülmektedir. Olumlu anıların daha güçlü şekilde hatırlanması kişilerde, benlik algılarının sürdürülmesi ve yükseltilmesi amacıyla oluşturduğu çeşitli araştırmalarda konu edilmiştir.

Otobiyografik anılar kendiliğin temel bileşenini oluşturur. Locke, kişisel anıların yitirilmesinin kişinin kimliğini yitirmesiyle eş anlamlı olduğunu öne sürer. Bu sezgisel olarak gayet açık görüldüğünden, bellek kaybı ve belleğin geri gelmesi, dramatik bir öğe olarak pek çok oyuna ve filme konu olmuştur. Bellek kaybına uğrayan hastalar, kelimenin tam anlamıyla “kaybolan kendiliklerinin peşine düşerler” (Boyer ve Wertsch, 2015, s. 38).

Otobiyografik bellek ve benlik ilişkisi ele alındığında “Kendilik” kavramına da değinmek gerekmektedir. Bu kavram, psikolojide ele alınmış bu çalışma özelinde de kişinin, kendisi ile ilgili üretim sürecini etkileyen hatta çözümleyen kavramlardan biridir.

Sanatsal yaratım sürecinde kişi kendisine bir konu edinirken bazen de hayatında yaşadığı olaylardan yola çıkmaktadır. Geçmişten günümüze inşa edilmiş her bir sanat eserine bakıldığında onu oluşturan kişinin hayatından izler bulunur. Bu ister mağara resmi ister güncel sanatla ilgili bir çalışma olsun, kişinin kendi zihinsel sürecinin rol oynadığı bir bakış açısı çalışmalarda izlenebilir.

“Yaratıcılık- yani keşif yapmak, icat etmek, yeni ilişkilerde eski modelleri algılayabilmek ya da eski modelleri yeni yollarla yeniden düzenleyebilmek- gerçek kendiliğin en karakteristik işlevlerinden biridir” (Masterson, 2010, s. 161). Yaratım sürecinde, bazı çalışmalar; cinsiyet, savaş, göçmenlik gibi konuları işlese de çalışmada kişinin kendi süzgecinden geçirdiği öğeler de bulunmaktadır. Bu bir bakış açısı olabilir, bazen de kişi kendi hayatının kimi yönlerini çalışmalarına konu edinir. İşte kendilik kavramı ve otobiyografik bellek bu noktada son derece benzeşen iç içe geçmiş yapılar olarak karşımıza çıkmaktadır.

“Kendilik Psikolojisi” Kohut'un öncülüğünde gelişen çağdaş psikanalitik kuramlardan biridir. Kohut, (kuramı ilk ortaya koyduğunda kendiliği (self), benlik (ego) içinde yer alan bir kendilik tasarımı (self-representation) -kişinin kendini algılayış biçimi ve kendisiyle ilgili imgeler bütünü- şeklinde düşünmüştür. İkinci kuramında ise kendilik, bir üst örgütlenme, “kişiliğin çekirdeği, algıların ve girişimlerin merkezi” şeklinde nitelendirilir ve tüm psikopatoloji alanına açıklama getirmeyi hedefler (Kohut’dan aktaran Yener, 2014, s.127).

Kendilikle ilgili tanımları biraz açmak gerekirse, kişinin kendisi hakkındaki bakış açısı olarak tanımlanabilir. Bu bakış açısı bireyin kendisine ilişkin çıkarımlarından oluştuğu gibi, içinde bulunduğu çevre ve gelişim de kendiliğin oluşmasında etkilidir. “Kişinin ben kimim?” Sorusuna verdiği cevaplar kendiliğini oluşturur. “Kişinin belirli bir zaman ve öznel bir durumda kendine dair sahip olduğu imgeye ‘kendilik tasarımı’ denilir. Bu imge kişinin, fiziksel imgesi ve söz konusu andaki durumunun zihinsel bir temsilinden oluşur” (Moore ve Fine’dan aktaran Masterson, 2010, s. 41). Benlik ile kendiliğin birbiri ile ilişkili ve benzer kavramlar olmasından dolayı sık sık birbiri yerine kullanılsalar da aslında farklı kavramlardır. İkisi de otobiyografik bellekle iç içe geçen bir ilişki içerisindedir. Çünkü yaşanan her deneyim bizi biz yapan benliğe ve kendiliğe katkı sunar, bu deneyimler de otobiyografik bellekte depolanır.

İnsanlarda otobiyografik bellek, anısal bellek (insanın yaşamındaki belirli olaylarla ilgili anılar) ve kişisel geçmişin kavramsal, genelleyici ve şematik bilgilerinden (otobiyografik bilgi tabanı) oluşmuştur. Tipik bir hatırlama eyleminde bu ikisi birleşir ve kişinin yaşamından özel bir anı hatırlanır. Bu otobiyografik anılar kendiliğin içeriğini oluştururlar; bizi sosyo-tarihsel zamanda, toplum ve sosyal gruplarımız içinde konumlandırırlar ve benliği tanımlarlar. Otobiyografik anılar, önemli yollardan geçerek kendiliğin gelişmesini sağladığı gibi kim olacağımızın sınırlarını da belirler (Boyer ve Wertsch, 2015, s. 43).

Kendilik çok derin ve farklı bileşenlerle açıklanabilecek bir kavramdır. Benlik de aynı şekilde kendilikle iç içe ama kendi katmanları olan bir kavram olarak açıklanmaktadır. Kişinin gelişiminde otobiyografik bellek ile kurduğu ilişkiler, benlik ve kendiliğini etkiler, aynı şekilde benlik ve kendilik algıları da otobiyografik anıları yönlendirir. Kişinin benlik algısı ile otobiyografik anıları arasında derin bir ilişki vardır.

“Kişiler olumlu anılarını veya geçmiş başarılarını psikolojik olarak şimdiki benliklerine, olumsuz anılarından veya geçmiş başarısızlıklarından daha yakın olarak algılamaya eğilimindedirler” (Demiray ve Janssen, 2015, s. 49). Çünkü kişiler benlik algılarını yüksek tutma eğiliminde olduklarından olumlu anıların daha güçlü şekilde hatırlanması da otobiyografik bellekteki bu anıların daha güçlü şekilde yer edindiğini düşündürmektedir. Anıların içeriklerinin otobiyografik bellekteki hatırlama sürecine de etkisi olduğu benliğin de bu noktada önemli bir kavram olarak öne çıktığını göstermektedir.

Bellekle ilgili bu tanımlar ve açıklamalardan sonra otobiyografik belleğin sanatla kurulan bağının daha derinden incelenmesi açısından görsel imgelemin önemine işaret edilmelidir. Otobiyografik anıların kişiye zamanda geriye dönme duygusu verdiği, anıyı yaşadığı zamandaki duygularına götürme deneyimi yaşattığı bilinen bir durumdur. Otobiyografik bellekte anılar öncelikle görsel sonra işitsel ardından da dokunsal, koku ve tat ile hatırlanan çeşitli öğeler içermektedir.

Mamus ve Karadöller “Anıları zihinde Canlandırma” başlığı altında görsel imgelemi ele almıştır ve görsel imgelemi, görme duyusuyla direk ilişkili olarak açıklamıştır. Yapılan araştırmalar, görsel imgelemin anıları hatırlamakta diğer imgelemelerden daha sık kullanıldığı, bu imgelem ile hatırlanan anıların daha canlı, etkili aynı zamanda da doğruluğuna daha çok güvenildiği üzerinedir. Anılarda işitsel, mekansal, kokusal, tatsal ve dokunsal imgelemelerden en sık kullanılanının görsel imgelem olduğu düşünülmektedir (Mamus ve Karadöller, 2018, s. 187-189).

Görsel imgelem değerimiz olguya bakıldığında düşünme şeklimizi oluşturan, insanın gördüğü bilgileri zihinde anlamlandırmasını sağlayan imge kavramının kökenine inmek gerekir. Bellekle ilgili birçok araştırma incelendiğinde uyarıcının zihinde edindiği yerden bahsederken aslında imgeden bahsedilmeye başlanır. İmge sanatsal üretim sürecinde önemli bir konu olduğundan, takip eden bölümde bu konu incelenerek sanatsal yaratım sürecindeki rolü üzerinde görüşler sunulacaktır.

3.BÖLÜM: İMGE

Sanatın tanımı, hangi unsurların bileşkesiyle oluştuğu konusu yüzyıllardır üzerine düşünülen, tartışılan ve inceleme alanlarının oluşmasına yol açan bir konudur. Sanatın izlenmesi, izleyici yönü bir tarafa bırakıldığında, inşa süresince sanatçı ve eser arasındaki ilişkinin son derece içsel ve kişisel bir yönü olduğu kabul gören bir durumdur. Kişi bir yapıt inşa ederken kendisini ortaya koyar. “Her bir sanat eseri deyim yerindeyse sanatçının kendi kendisiyle karşılaşmasını, yani sanatçının malzemesi aracılığıyla duygularını yeniden yaşayıp, yeniden düzenlediği analitik bir seansı temsil eder” (Kuspit, 2014, s. 31). Bu süreçte benliği, bellek izleri, imgeleri aracıdır ve bir anlamda eserin içeriği sanatçının dünyası olur. Heidegger, *Sanat Eserinin Kökeni* kitabına başlarken okuyucuyu sanatın, sanatçının kökeni ne olduğu sorusuyla karşılar;

...eser sanatçının faaliyeti sayesinde doğar. Sanatçı nereden ve nasıl oluşur? Elbette eser sayesinde ortaya çıkar. Zira eser ustasını över, yani eser sanatçıyı sanatçı olarak ortaya çıkarır. Sanatçı, kendi eserinin kaynağıdır. Eser sanatçının kaynağıdır. Biri olmadan diğeri olmaz (Heidegger, 2007, s. 9).

Bu karşılıklı birbirini var etme ilişkisinin sebebi de aslında, sanatçının eserle bağını öncelikle belleğindeki izleri sonrasında ise zihinde ürettiği imgelerini, eserinde nesneleştirmesinden kaynaklıdır. Belleğin özellikle de otobiyografik belleğin yaratım sürecinde etkisi, imgelerle de pekişerek eserde gözlemlenmektedir. Sanatta yaratıcı sürecin nasıl gerçekleştiği, ne gibi bir yol izlediği üzerine düşünmek, şimdi de belleğin eser oluşturma sürecindeki aracı rolü üzerinden, imgeyi ve imgeyle ilgili çeşitli kavramları incelemek gerekmektedir.

İmge geçmişten günümüze birçok disiplinde ayrıntılı olarak incelenmiş ve hâlâ incelenmekte olan bir kavramdır. Öncelikle felsefenin konusu olan imge üzerine; psikoloji, dil bilim, sanat, sosyoloji vs. gibi birçok alanda süregelen araştırmalar yapılmıştır. Felsefede birçok kuramcı derin incelemelerle imgeyi ele almış, yapıyı çözümlenmeye çalışmışlardır. Dilbilimle ve psikoloji alanıyla da doğrudan ilişkili olan imge, çeşitli disiplinlerde farklı şekillerde incelenmiş bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu sanat çalışmanın konusunun bireysel anlatı üzerine olması nedeniyle imgeyi ele alırken, yapıtın inşası üzerinde oynadığı rol üzerinde durularak, sanatçıların eserleri üzerinden kişisel görüşler ortaya konulacaktır.

Akarsu, imge kavramını “Bir nesneyi doğrudan doğruya yeniden tanıtmaya yarayacak bir biçimde göz önüne seren şey, duyu organları ile algılanmış olan bir şeyin somut ya da düşüncel kopyası” (Akarsu, 1975, s. 97) olarak tanımlar. Cevizci tanımında düşüncel kopyayı, zihinsel resim ve zihindeki tasarım ifadeleriyle netleştirir.

Dış dünyadaki nesnelerin zihinsel resim, kopya ya da tasarımı; gerçek ya da gerçek dışı bir şey ya da olgunun zihindeki tasarımı; var olan şeylerin, zihinde oluşan sureti; resimsel niteliği olan tasarım, zihnin, duyuşsal bir niteliği, ya da dış dünyada var olan bir şeyin kopyasını, duyuşsal uyarıların yokluğunda meydana getirmesi sürecinin ürünü olan zihinsel nesne (Cevizci, 1999, s. 462).

Berger, uzamı da belirterek görmek eyleminden yola çıkar. “Bir imge, yeniden yaratılmış ya da yeniden üretilmiş görünümdür. İmge ilk kez ortaya çıktığı yerden ve zamandan – birkaç dakika ya da birkaç yüzyıl için kopmuş ve saklanmış bir görünüm ya da görünümler düzenidir. Her imgede bir görme biçimi yatar” (Berger, 2018, s. 10). Leppert’in tanımı imgenin farklı yönlerine işaret eder:

İmgeler, aslında (sözcüklerle) söylenebilecek şeylerin görsel çevirilerinden ziyade, dünyaya ilişkin belli bir bilincin görsel dönüşümleridir... resimler dünyaya ilişkin birer iddiadan ibaret olmayıp, bir o kadar da sorgulama, araştırma ve keşif yollarıdır. İmgeler, bizlere bir şeyler söylemekten ziyade, bir kısmının sözcüklerle ifadesi çok zor olan bir olanak ve olasılıklar alanını- belli bir tarzda görünür kılmak suretiyle- önümüze koymaktadır (Leppert, 2017, s. 19).

Sartre ise imgeyi tanımlarken masada duran bir kağıt üzerinden örnekler. Masa üzerinde duran beyaz bir kağıt için, daha kökenden başlayarak iki tür varoluştan bahseder. İlki eylemsizlikleri ile bilincin egemenliğinde olmayışları diğeri ise, eylemsizliklerinin onları gözeterek özerkliklerini koruduklarıdır. Sartre masada gördüğü kağıda arkasını döndüğünde onun hala orada olduğunu bildiği, zihnindeki kağıttan bahseder ve öz açısından bire bir aynı olan kağıdın varoluş açısından aynı olmadığını başka bir biçimde var olduğunu söyler. “Görmüyorum onu, kendiliğindenliğime bir sınır olarak zorla kabul ettirmiyor kendini, kendinde var olan eylemsiz bir veri de değil. Tek kelimeyle, fiilen var olmuyor imge olarak var oluyor” (Sartre, 2006, s. 8).

Bu noktada Sartre imge olarak varoluşla, şey olarak var olma arasındaki farktan bahseder. “Sartre’a göre imge bir durum, katı ve donuk bir kalıntı değil, bilinçtir; daha doğrusu, bilincin nesnesiyle kurduğu bir ilişki biçimidir. Sanatsal imge, gerçeğin birebir yansıması olmaktan öte, yaşamla ilgili olayların kendine özgü bir birleşimi olmayı amaçlamıştır” (Sağlık, 2006, s. 11).

İmgenin kökenine bakıldığında daha derin bir tanım yapma fırsatı da ortaya çıkmaktadır. İkon, bild, imago, image, imge, suret, hayal gibi birçok eş anlamlı kelime, imgeye eşlik ederek, farklı dillerdeki karşılığı olarak kullanılmış ve hala kullanılmaktadır. Almancada *Bild* kelimesi; bir şeye bakıp onun şeklini, biçimini ortaya çıkarmak olarak ele almak şeklinde tanımlanır. Yunanca *İkon*, benzeşme, andırma anlamında kullanılır. Latince olarak *imago* ise İngilizce ve Almanca'ya geçerek oradan da Türkçe'ye -im kökünden imge, imaj olarak aktarılmıştır. "...ister bir dış nesnenin zihindeki kopyası olarak alalım, ister özerk bir yaratı olarak, her imge bir görüntüdür, bir beliriş ya da görünüştür... İmge hem hayal olarak karşılanır hem de misl olarak" (Koçak, 1995, s. 51).

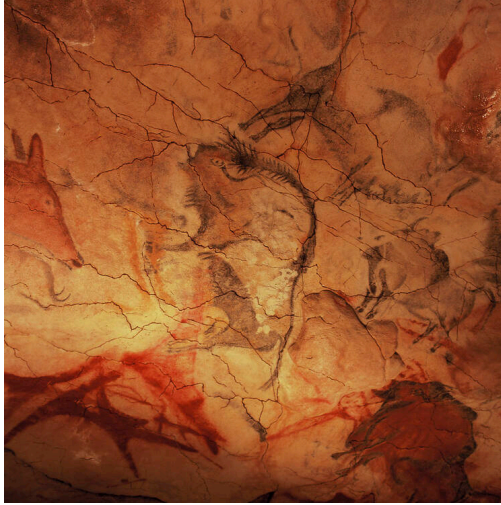
Bunların arasında *imagonun* felsefe, edebiyat ve psikolojideki karşılıkları biraz daha derin ele alınmıştır. Zeynep Sayın, Akbank Sanat Felsefe Seminerleri Dizisindeki "*İmgenin Halleri*" isimli konuşmasında imagodan bahsederken bu kelimenin Romalıların ölü maskelerinden ortaya çıktığından bahseder. İmgenin antropolojik olarak ele alındığında imago isimli ölü maskelerinden geldiğini ve imgenin hallerinden bir tanesinin benzeşime dayandığını söyler. Romalıların öldüklerinde yüzlerinin kalıbı alınarak bu suretlerin çıkarıldığı ve bu maskelerin ölen kişiyi kalıcı kıldığını anlatmaktadır. Bir şeyi orijinali olarak taklit etme değil, onun izini sürer biçimde mevcuda gelmek ise imgenin bir diğer halidir şeklinde tanımını yapar. İmgenin aslında bir şeyin bire bir taklidi değil de imgenin imlediği şey ne ise onunla aynı izlenimi veya duyguyu yaratması ise imgenin canlandırıcı halidir şeklinde açıklamaktadır (Sayın, 2018, böl. 7).

Dolayısıyla imago sözcüğüne baktığımızda köken olarak, ölümü ele alan ve bir ölümün üzerinden şekillenen var olmayanın varlığı gibi bir durum ortaya çıkmaktadır. Çünkü bu maskeleri tanımlamak için kullanılan, imagodan türeyen imge sözcüğü, etimolojik olarak bakıldığında artık olmayan bir şeyin sureti olarak ifadelendirilir. Ama bu suret bir iz gibidir, bire bir taklitten ziyade artık olmadığını bildiğimiz şeyin bir izi olarak açıklanabilir.

İmago, Latincedeki *im-* kökünden gelir. *İm-*, *imitari* yani taklit etmek, suretini çıkarmak kavramının kökünde de yer alır. Latincedeki ilk anlamı daima hayal edilen ideal bir özelliğin, maddi olarak canlandırılmasıdır. Söz gelişi Latinler tanrılarının heykellerine imago adını verirler. Latinler paralarının üstüne hükümdarlarının ve imparatorlarının *efigia* dedikleri suretleri için de yine imago ifadesini kullanırlar. İmparatorluğun İstanbul'da yaşayan Yunanlarının ikon dediklerinin de karşılığı *imago*'dur çünkü ikonlar da tanrı canlandırır. Dolayısıyla *imago*'da bir yandan mutlaka bir ideal vardır ama diğer yandan o ideal bir canlandırma, bir temsil, bir hayal içerisinde oluşturulurken o idealin dünyevi bir yanının bulunması özelliği mevcuttur (Başer, 2020, s. 58-59).

3.1. İmgenin Dönüşümü

Tüm bu tanım ve kökensel değerlendirmeler imge ile ilgili kavram ve tariflere dair bir çerçeve sunmaktadır. İmgenin tarihsel sürecine bakıldığında geçmişten günümüze bir değerlendirme yapılmak istendiğinde avcı toplayıcı dönemdeki ilk örneklerle rastlanır. Bu dönem insanların mağara duvarlarına el izlerini bırakmalarının, çeşitli av hayvanlarını resmetmelerinin yaratım ihtiyacının bir sonucu olduğu, kabul gören bir görüştür. Moissej Kagan; ilkel toplumlardaki yaratımın kökenini sanatın kökeni olarak ele alınmıştır ve bu yaratımın biyolojik, toplumsal varlık üzerinden veya oyun kuramı ya da büyü ve din üzerinden şekillendiği üzerine çeşitli düşünceleri açıklamıştır (Kagan, 2008, s.197-201).



Görsel 8. Altamira Mağarası ve Kuzey İspanya Paleolitik Mağara Sanatı, <https://l24.im/s5V>

Bu savların ötesinde bulunmuş olan resim, heykeltik ve el izlerine bakıldığında bireysel bir yaratımın söz konusu olduğu söylenebilir. Çünkü ilkel toplumlarda üretilmiş eserlere baktığımızda, bunların nesneyi bire bir taklit edilmesinden ziyade, zihinde kalan imgesi ile şekillendirildikleri ortaya çıkmaktadır. “Kısaca, insanlar maddi çevrelerindeki şeylerin iki boyutlu imgelerini yapmayı icat etmemiştir. Tersine, bir imge kavramı ve motifler dağarcığı, duvar resimleri veya taşınabilir imgeler yapmalarından önce, insanların deneyimlerinin bir parçasıydı” (Williams, 2022, s. 174). Bu genellenmiş tasarımlar, belleğin rolüyle zihinden aktarılmış görüntüleri temsil etmektedir. Sanatta belleğin ve imgenin rolü en ilkel toplumlarda da söz konusu olmaktadır.

Sözü geçen biçimde bir canlandırma yapabilmesi için, ilkel toplumdaki sanatçının çok sayıda etkileri çözümlenebilmesi, canlandırdığı nesnenin genel ve temel özelliklerini düşünsel olarak çözmesi, çeşitli hayvanlarda ve insanda bulguladıklarını bir imge içinde toplayarak birleşime varması, kendi tasarımı ile bilincinde işlediği somut canlı etkileri yeniden yaratabilmesi gerekmektedir (Kagan,2008, s. 204).

İmgeler bir dönemin veya toplumun kültürünün, yaşam tarzını izleyebilmek için çok iyi birer aracı olma işlevi görür. Geçmişten günümüze gelene kadar toplumların sanat eserleri incelendiğinde yaşayış şekilleri hakkında derin bildirimler edinebilir. İmgeler bu vesile ile tarihi kayıt tutmakla da yükümlüdürler. Bir topluma ya da döneme ışık tutmak için dönemin eserlerini ve o eserlerdeki imgelerin okuması yapılabilmektedir.

Mısır sanatı, ölüm sonrası yaşam için gerçekleştirilmiştir ve dönemi en detaylı şekilde aktarmaktadır. Mısır sanatı bu nedenle gerek insan gerekse de doğadan tüm ayrıntıları aktarırken en iyi görülebildiği şekilde gerçekliğe çok sadık kalmadan stilize bir imgesel anlatı sunar. Mısır sanatında kişiler arasında hiyerarşik bir düzen mevcuttur, resimlerde veya kabartmalarda kral veya soyluların daha büyük çizilmesi, diğer kişilerin daha az yer kaplaması önemlidir. “Mısır üslubu, her sanatçının gençlik çağından başlayarak öğrenmesi gereken, çok katı bir yasalar topluluğundan oluşuyordu. Oturan heykeller ellerini dizine koymak zorundaydılar. Erkeklerin tenleri, kadınlarınkinden daha koyu bir renkle boyanmalıydı...” (Gombrich, 2013, s. 65). İki boyutlu bir düzlemde izlenen Mısır sanatı, kültürün ve inanın imgeleri de nasıl yönlendirdiği konusunda iyi bir örnek olarak açıklanabilir.



Görsel 9. Mısır Sanatı Örneği, <https://l24.im/a4fp6Pv>

Yunan sanatı başlıca; Arkaik, Klasik ve Helenistik dönemler olarak ele alınabilmektedir. Yunan sanatında erken dönemlerde kaba, geometrik bir üslup izlenirken Klasik dönemde ve sonrasında gelişen Helenistik dönemde, özellikle heykel sanatının en iyi örnekleri görülmüştür. “Her Yunan heykeltisi, belirli bir vücudu nasıl imgeleştireceğini kendisi bilmek istiyordu. Mısırlılar, sanatlarını bilgiye dayandırmışlardı. Yunanlılar gözlerini kullanmaya başladılar. Bu devrim bir kez başladıktan sonra, artık onun durma noktası olamazdı” (Gombrich, 2013, s.78). Yunan sanatında, Klasik dönem sonrasında gerçek dünya ile idealize bir dünyanın arasında ifade edilen bir sanat anlayışı söz konusuydu.

...5. Yüzyılda idealizm kavramı, anatominin kusursuz bir simetri ile oluşturulan gerçekçi betimini ve bireylerin yaş, duygu ve karakter gibi öğelerle vurgulanmasını kapsıyordu. Gerçeklik ise yeniydi. Sanatçı, sanat tarihinde ilk defa vücudun yapısını tam anlamıyla kavramış, hareketteki nüansları, hatta daha zor olan serbest duruşu ifade edebilmiştir (Boardman, 2005, s. 23).

Orta çağ Avrupa’sına gelindiğinde imgeler dinin egemenliğinde, kilise yaşamın merkezinde bulunurdu; resimler, panolar, mozaikler, heykeller gibi çeşitli sanat eserleri bu merkezlerde sergileniyordu. O dönemde, imgeler çoğaltılırlarsa veya kiliseden dışarı çıkarılırlarsa değerlerini kaybedeceği düşüncesi hakimdi. İmgeler kilisenin kontrolü altında iken eserlerde sanatçıların aidiyetini taşıyan herhangi bir iz bulunmamaktaydı. Çünkü yaratım tanrıdan gelen bir güç, sanatçı da onun aracısı olarak görülüyordu. Konular belirli bir sınır içerisinde ve kurallar çerçevesinde sunuluyordu, sanat dine hizmet için vardı.

Yalnızca Doğu Kilisesi’ni değil, bütün bir Hristiyan Orta çağını belirleyen inanç, modelle imgenin tek bir bütün oluşturduğu, ancak modelin ikonayı göze getiren pano ahşabından ya da boyadan ayrı bir şey olduğudur. Orta çağ boyunca egemen olan düşünce şudur: İmge ve imgeyi görünür kılan çerçeve, temsil ettiği görüntüyle yalnızca benzeşen değil, aynı zamanda benzeşmeyen bir benzeşimdir (Sayın, 2020, s. 14).

1400’lü yıllarda İtalya’nın Floransa kentinde ortaya çıkan Rönesans’ta Antik Yunan felsefesi ve sanatının tekrardan yorumlanmasıyla ilk izlenimler görülmeye başlanmıştır. Skolastik düşüncenin yıkılarak insan faktörünün öne çıkmasıyla sanata ilgi artmış ve sanatçının toplum içindeki yeri yükselmiştir. Rönesans’ta sanatçı artık zanaattan ayrılarak sayılan sevilen biri olarak karşılanmaktadır. Dönemin 16. yüzyılda tüm Avrupa’ya hakim olduğu kabul edilir. Merkezi perspektifin kullanımının kabul görmesiyle birlikte, imgeler mevcut dünyaya ait olmaya başlamıştır. Merkezi perspektif sayesinde izleyici eserlerde tanıdığı, bildiği, ait olduğu dünyaya ilişkin gerçekçi bir düzenle karşılaşır.

Perspektif içerisinde verilen her şey, hızla bakan göze egemenliğini ilan ettiği bu anlayışta, görülen ve görülmeyen şeyler, dokunulabilir bir nesneye dönüşür. İmgenin bulunduğu mekanda neyin önde, neyin arkada ve neyin uzakta neyin yakında olduğunu belirleyen perspektif, görüleni karşıdan bakılabilir ve denetlenebilir bir uzama dönüştürerek izleyiciye imgeye egemenlik kurma yetkisi vermektedir. ...Çelişkili bir şey barındırmayan bu tutarlı dünya, insanın gördüğüne inanma kendisine güzel gösterilene inanma ihtiyacını karşıladığı bir dünyadır. Artık hakikatin gerçekliği tanımlayan ve belirleyen ilkelerine gerek kalmamıştır. Dolayısıyla bir imgeyi görmenin ve bir imgeye bakmanın merkezi bir yeri vardır. Bakış, insana, özneye aittir. İnsanın nesneleştirdiği evren, tek gerçeklik olmuştur (Çetin, 2011, s. 12).

Sonrasında Rönesans'ın simetrisini ve kurallarını bozan Barok akımı ile eserlerde hareket öne çıkmış biçimler dönüşmeye başlamıştır. Ardından yaşanan Aydınlanma Çağı ve Romantizm akımı ile sanatçı bireyselliğini ön plana almış, kendisini eserlerine esin kaynağı haline getirmiştir. Sanat tarihinde bireyin kendi duygu ve düşüncelerini yaratım sürecinde ifade etmesi ile öznelliğin öne çıkması bu akımla birlikte düşünülmektedir. Daha önceleri elbette kişisel vurgular çeşitli eserlerde söz sahibi olmuştur fakat bireysellikle birlikte sanatsal içeriğin bir kırılmaya uğramasına işaret etmek gerekirse bunun Romantizm akımı olduğu söylenebilir. Bu dönemde ve daha sonrasında kişilerin kendi duygu, düşünce ve hayat deneyimlerini çalışmalarına konu edinmeleri sıklıkla karşımıza çıkmaktadır.

1790'lı yıllarda litografinin icadı ile fazla sayıda baskı mümkün olmuş ve imgeler evlerde dolaşıma girmeye başlamıştır. İmgenin dolaşımı açısından bakıldığında bir diğer kırılma anı ise fotoğraf makinesinin Avrupa'da yaygınlaşması ve imgelerin demokratikleşmesiyle birlikte yaşanmıştır. Bu noktadan sonra imge ile gerçeklik arasındaki perde kalkmış ve bir bütün hale gelmiştir. Artık imge herkes tarafından aynı şekilde görülebilecek bir yeni gerçekliğe ulaşmıştır.

Litografi sayesinde grafik sanatı, günlük yaşama kitap resimlemeleriyle eşlik edebilme yeteneğini kazandı. Böylece de baskı tekniğine ayak uydurmaya başladı. Ancak daha bu başlangıç evresindeyken, bulunuşundan birkaç on yıl sonra bu kez de fotoğraf tekniğince aşıldı. Fotoğrafla birlikte insan eli, resmin yeniden-üretim süreci içerisinde ilk kez en önemli sanatsal yükümlerinden kurtuldu; bu yükümler artık yalnızca objektife bakan göz tarafından üstlenildi. Gözün algılaması, elin çizmesinden daha az zaman aldığından, resim aracılığıyla yeniden-üretim süreci, konuşmayla at başı gidebilecek hıza erişti (Benjamin, 2001, s. 52-53).

1900'lü yılların başından itibaren politik, ekonomik birçok değişimin gölgesinde imgeler çok hızlı bir şekilde dönüşüme uğramıştır. Basılı yayın, medya, sinema, televizyon gibi çeşitli araçlarla toplumlar, imgeler aracılığıyla yönlendirilmeye başladı. 20. yy. imgenin en çok yaygınlaştığı artık birçok araçlarla üretilebildiği, yayıldığı ve etrafımızı sardığı dönemdir. İmgenin egemen olduğu bu dünya, sanatı da çok farklı şekillerde dönüşüme uğratmıştır.

İmgeler artık insan eylemlerinin temsilleri ya da yorumlayıcıları değildir sadece. İnsanları birbirlerine ve teknolojiye bağlayan her etkinlikte -dolaylı olarak, model, arayüz olarak-, insan yaratıcılığının görselleşmiş halleri rolü oynamalarının yanı sıra enformasyon ve bilginin referans noktaları olarak da merkezi hale gelmişlerdir (Burnett, 2005, s. 19).

Fotoğraf makinasının yaygın şekilde kullanımından sonra fotoğraflar üzerinde çeşitli araçlarla oynama yapılabilmesini mümkün kılan, dijitalleşmedir. Günümüze gelindiğinde hareketli imge, sinema, film, televizyon, internet ve yapay zeka ile artık gerçeklik tamamen ele geçirilmiştir. Bu yeni gerçeklik kurguları, ideolojileri hatta propagandayı da mümkün kılmıştır. İnsanlar, tüketecekleri ürünlerden siyasi görüşlerine kadar imgelerin yönlendirici dünyasında yaşamaya başlanmıştır. Tüm bu sürecin getirmiş olduğu hayatın akışıyla sanattaki yansımalar da benzer özellikler göstermiştir.

Gerçekliğin yerini imgelerin aldığı 'bilgi toplumu'nda gösterge gösterilene, kopya orijinaline, temsil gerçeğe yeğlendikçe üretimden çok pazarlama stratejilerine yönelen ekonomik ve toplumsal yapının bir tür hipergerçekliğe büründüğünü savunan Baudrillard'ın düşünceleri, 1980'lerde gündeme gelen pek çok sanatçının yapıtında adeta görsel ifadesini bulur (Antmen,2018, s. 279).

3.2. İmge ve Günümüz Sanatı

Tüm bu bilgiler ışığında imge, sanattan ve hayattan beslenen, kültürün ve yaşamın yönüyle paralel özellikler gösteren bir yapı olarak karşımıza çıkmaktadır. İnsanlığın ve teknolojinin 1900'lü yıllardan sonra büyük değişimler göstermesi ile imge konusu eski anlamlarının dışında, yepyeni bir bakış açısıyla incelenmesi gereken bir olguya dönüşmüştür. Hayatın değişimi sanatı da paralelinde, etkilemiş 20. yüzyılda yapılan çalışmalar artık farklı okumalarla ele alınmaya başlanmıştır.

Fotoğraf, günlük hayatın kaydını tutmak, anıları, yaşamı, önemli olayları tarihi bir zeminde belgelemek için kullanılmış olsa da sanatçıların dikkatini çekmesiyle onlara yeni olanaklar sunmuştur. Başlarda fotoğrafın resim sanatının sonunu getireceği düşünülse de sonrasında izlenimcilik gibi çeşitli akımlara ilham vermiş olmasıyla veya salt fotoğrafın sanatsal bir üretim aracı olarak kullanılmasıyla yeni bir sanat dili ortaya çıkmıştır. Günümüzde fotoğraf bire bir kadrajın yakaladığı görüntüyü sergilemekten çok öte bir şekilde, çeşitli teknolojilerle de gerçekliği büyük bir dönüşüme sokabilmektedir. Fotoğrafın gerçekliği tekrar kurgulayarak yeni bir alan yaratması ile imgelerin işlevleri ve konumunu dönüştürmek bu alanda çalışmalar yapan sanatçılar için önemli bir katkı sağlamıştır.

Postmodern anlayışta üretimlerini gerçekleştiren sanatçılar, fotoğraftan sıklıkla beslenerek çeşitli eserler vermiştir. Amerikalı sanatçı Cindy Sherman dönemin önemli sanatçılarından biri olarak öne çıkmaktadır. Onun sanatında enteresan olan şey; eserlerinin hem öznesi hem de nesnesi konumunda olmasıdır.

Makyaj, peruklar, kıyafetler ve mekanı kurgulayarak oluşturduğu eserlerinde, model olarak kendisini kullanmasına rağmen, kendisinden de bir o kadar uzaklaştığı görülür. Aslında çalışmaları otoportre anlayışındadır fakat kendi imgesini fazlasıyla dönüştürerek, başka kimliklerin inşasını kurduğu için otoportre olarak tanımlanamazlar. Sherman eserlerinde birçok farklı kimliğe bürünerek, dönemin kadın imgesine bakışını fotoğraflardaki gerçeklik üzerinden eleştirmiştir (Görsel 10-11).



Görsel 10. Cindy Sherman, “İsimsiz Film Kareleri” / “Untitled Film Still-14”, 1978, <https://i24.im/7XGVS>

Gaylord, MoMA’ın internet sitesinde sanatçıyı ele aldığı yazısında bu seriyi anlatmıştır. Sherman; 1977-1980 yılları arasında “İsimsiz Film Kareleri (Untitled Film Stills)” serisi 70 adet siyah beyaz fotoğraf olarak gerçekleştirir. Bu seride sanatçı, yüzyıl ortası çekilmiş B sınıfı Hollywood filmlerindeki klişe kadın figürlerini canlandırır. Fotoğraflar o filmlerin afişleri gibi veya filmde sahneler şeklinde kurgulanır ve karakterlerde; yalnız ev kadını, terk edilmiş sevgili, vamp kadın gibi çeşitli klişe kimlikler inşa edilir (Gaylord, 2016, par.2).

Burada Sherman kendi-kendini-gören kadın fenomolojik bir içkinlik (*kendimi, kendimi görürken görüyorum*) değil; psikolojik bir uzaklaşma (*olmayı hayal ettiğim kendim değilim*) içinde gösterir...yapmacık genç kadın ile aynaya yansıyan yüzü arasındaki mesafede hayal edilen, asıl bedenin birbirlerine geçmiş imgeleri arasındaki uçurumu, moda ve eğlence sanayisinin her gün ve her gece işlettiği kendini (*yanlış*) tanıma uçurumunu gösterir (Foster, 2017, s. 198).



Görsel 11. Cindy Sherman, “İsimsiz Film Kareleri” / “Untitled Film Still-27”, 1979, <https://124.im/OK7yFC8>

Fotoğrafın doğası, somut ve görsel gerçekliği bire bir aktarmak olsa da postmodern sanat anlayışına göre kullanıldığında aksi bir durum ortaya çıkmaktadır. Sherman çalışmalarında gerçekliği bambaşka bir açıdan dönüştürerek, toplumun kadın imgesini erkeğin gözünden görme şeklini vurgulamıştır. Erkek egemen bakış açısı, dönemin filmleri aracılığıyla kadının nasıl giyinmesi, davranması gerektiğini dayatmaya çalışmış, bir nevi kurgulanmış imgelerle toplumun algı ve kabullerini manipüle etmeyi amaçlamıştır. Sherman da bu noktada imgeleri yeniden kurgulayarak bu yapay ve kontrolcü imgesel anlatıya eleştirilerini, eserleri aracılığıyla vermiştir.

Sherman'ın gerçeklikle kurgu arasında kalan, bir anlamda kurgusalın yeniden kurgusu olarak okunabilecek imgeleri, kimliğin toplumsal kodlarla şekillendirildiği düşüncesinden hareket etmektedir. Her fotoğrafta farklı bir kimlikle karşımıza çıkan Sherman, hem kendisidir hem değildir, aslında kendi ben' ini paramparça ederek yapı sökümü uğratmaktadır. Sherman'ın mecrası, postmodern dönemde çağdaş sanatın yaygın ifade biçimi haline gelen fotoğraftır: Sherman, fotoğrafın deyim yerindeyse 'yalan söyleyebilme' potansiyelini ve özelliğini gözler önüne sererken, gösteri kültürünün şekillendirdiği yapay kimliklere göndermede bulunur (Antmen, 2018, s. 280).

20. yüzyılda kitle iletişim araçlarında imgenin çeşitli yollarla nasıl kullanıldığı beraberinde getirmiştir. Çok boyutlu bu konuya dair, çalışmada geniş bir yer verilmemiş olsa da güncel sanat eserleri üzerinden dönemin okuması yapılmaya çalışılmıştır.

Sanat, içinde bulunduğumuz yüzyılda imgelerin hakimiyeti üzerinden şekillenmektedir, bu durum bizlerin de bu dönemde bambaşka bir gerçekliğin içerisinde olduğumuzu fark etmemizi sağlamaktadır.

Jessica Harrison, günümüz seramik sanatçıları arasında tıpkı Cindy Sherman gibi feminizm temalı çalışmalarıyla tanınır. Harrison; Avrupa kültürüne ait dekoratif bibloları dönüştürdüğü çalışmaları ile bilinmektedir. Biblolar, zamanın ideal kadın tasvirlerini yapan, hanımefendi, narin, son derece kusursuz yüz ve vücut hatlarıyla 1900'lü yıllarda birçok eve girmiş dekoratif objelerdir. Harrison, bibloları ideal kadının nasıl olması gerektiği üzerine tahakküm bildiren objeler olarak algılamaktadır. "Broken Ladies" isimli serisinde, buluntu bibloları yeniden yontarak şekillendirmiş, ardından da çeşitli malzemelerle eklemeler yaparak güzellik anlayışını derinden sarsan kusurlu bir görüntü oluşturur (Görsel 12-13).



Görsel 12. Jessica Harrison, "Alice", 2014, <http://urlbu.com/a518c>

Görsel 13. Jessica Harrison, "Martha", 2014, <http://urlbu.com/59b0c>

Harrison'ın bu tavrı, tıpkı Sherman gibi imgeyi yapısöküme uğratan bir durum ortaya koymaktadır. Geçmişten beri alışageldiğimiz ve aslında büyük anlamlar da yüklediğimiz dekoratif bir objenin verdiği estetik güzellik anlayışını sarsan, köklü biçimde değiştirerek sanatın da hayata ve yaşayışımıza nasıl etkisi olabileceği üzerine etkili bir deneme olarak karşımıza çıkmaktadır.

Geçmişte yaşayışımızı temsil eden kimi nesnelere, araç ve gereçler yıllar içerisinde farklı şekillerde zihnimize yer etmiştir. Belirli dönemlerin belirli nesnelere o dönemin yaşam tarzını, beğenilerini yansıtmaktadır. Biblolar Avrupa kültüründe birkaç yüzyıldır evleri süsleyen dekoratif objeler olarak yer almaktadır. Geçmişte bunlar statü sembolü olarak birçok evde bulunmaktaydı. Markasına, detaylarına, tarihine göre, şu an antika özelliğiyle tanımlanan bu biblolar dönüşüme uğratarak dekoratif bir objeden sanat eseri konumuna geçerek, günümüz gerçekliğinin birer eleştirisi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Gündelik objelere sıradan bir bakış açısıyla yaklaşma durumu, sanatsal açıdan ilişkiyi dönüşüme uğratma yönünde çeşitli yollar açmaktadır. İnsan belleği çevresinde algıladığı her şeyin kaydını tutarken, ironik olarak nesnelere de insan belleğinde belirli şekilde kodlandıklarından; zamansal, mekânsal, işitsel, görsel vs. izlerle bellekte yer edinirler. Bazı objeleri görmek, insanı geçmişe götürür. Artık üretilmeyen veya günlük yaşamda kullanılmayan bir obje ile karşılaşmak anıları canlandırabilir. Bir objenin kişinin yaşamındaki bir döneme aidiyet hissettirmesi, bir yaşanmışlığı hatırlatması olasıdır. Sanat açısından bakıldığında belirli dönemin kültür ve yaşayışını çeşitli objelerle ele alan ve o dönemi yansıtan sanatçılar bunları eserlerinde birer taşıyıcı imge olarak kullanırlar. Kimi sanatçılar belirli objeleri, dönemin bağlamını kurgulamak, o zamanların ruhunu ve kültürünü bugüne taşıyan araçlar olarak yeniden tasarlarlar.

Gülsün Karamustafa 1970'li yılların Türkiye' sinde köyden kente göçün yaygın olduğu yılları sıklıkla eserlerinde konu edinmiştir. O dönemde yaşanan sosyolojik ve kültürel değişimleri, popüler arabesk kültürü ele aldığı eserlerinde, çeşitli dönem objelerini birer kültür anlatısı olarak kullanır. Köyden kente geçişin yoğun olduğu bu melez tarihsel süreci; danteller, işli yorganlar, boncuklu süsler gibi imgelerle ifade eder. Dönemin arabesk şarkılarının acıklı dizelerini kimi zaman çalışmalarının isimleri olarak kullanarak döneme dilsel göndermelerde de bulunur.



Görsel 14. Gülsün Karamustafa, “Örtülü Medeniyet”, 1976, <http://urlbu.com/e06ef>

Görsel 14’te görülen “Örtülü Medeniyet” yakın bir zamana kadar ortalama Türkiye ailelerinin çoğunun ev sahnelerine ait dantelleri görünür kılar, o dönemin birer imgesi haline dönüşmüş oluşunu yansıtır. Bu imgelerle, kişide geriye dönük bir hatırlamanın teşvik edildiği, canlandırılan dönemin hislerinin de izleyicide farklı bir algı oluşturmasını istendiği düşünülebilir. Sanatçı dantel imgesini hem kadın emeğinin göstergesi hem de tüketim kültürünün varlığının henüz hissedilmeye başlanmadığı 70’li ve 80’li yıllarda evdeki eşyaları korumak amaçlı her objenin üzerini süsleyen kültürel bir durum olarak yansıtmaktadır.

Çalışmaya bakıldığında o dönem hazır giyim yaygınlaşmamış olmasından dolayı, dikiş makinası gibi objelerle dönemin yaşam tarzı incelenebilmektedir. Kadın emeği ile ince ince uzun sürede işlenmiş danteller, anaç bir tavırla koruma amaçlı her türlü objenin üzerine örtülmektedir. Çalışmada dantelin, sadece dekoratif bir obje olarak değil; emeği, korumayı, anneliği, o dönemde düşük ve orta gelirli sosyo-kültürel sınıfa ait bir kadının yeri gibi birçok kavramı temsil ettiği düşünülebilir.



Görsel 15. Gülsün Karamustafa, “Beni Ağlatmaya Kimin Hakkı Var”, 1981, <http://urlbu.com/d5963>

Görsel 15’te yer alan çalışmada 70’li yılların atmosferini taşıyan bir iç mekanda, dönemin arabesk filmlerine hayran bir genç kızın odasının resmedildiği düşünülebilir. Aynasına dönemin şuh bakışlı film karakterlerinin resimlerini asan, masasında eski tip kasetçalar ile arabesk şarkılar dinleyen köyden kente göç etmiş, ama kent kültüründe de arada kalmış bir genç kızın imgesi izlenmektedir. “Arabesk kelime olarak sadece melez bir müzik türünü değil, aynı zamanda o dönemin yeni kentlilerinin hissiyatını tanımlıyor, kırsaldaki yaşama duyulan nostalji, kayıp ve özlem duygularıyla karışık, yenilgi ve kaderciliği karakterize eden bir durumu da anlatıyordu” (Demir, 2013, par. 2).

“Beni Ağlatmaya Kimin Hakkı Var?” sorusuyla eser, dönemin ünlü arabesk parçalarının ruhunu da yakalayıp, odadaki objelerle izleyiciye o dönemin havasını yaşatmakta, belki de belleğimizde çoktan unutulmuş alanları uyarmaktadır. O dönemlerin ruhu, kültürel ve toplumsal olarak tüm ülkeye yayılmış, kitle iletişim araçları ve sanatıyla da belleklerimizde yer etmiştir. Sanatçının “Arabesk” serisi eserlerinde; otobiyografik bellekten kolektif belleğe geçen geniş bir okuma yapılabilmektedir.



Görsel 16. Gülsün Karamustafa, “Mistik Nakliye”, 1992, <http://urlbu.com/d5137>

Karamustafa'nın çalışmalarında, tüketim nesnelere henüz her sınıfın hayatına erişmediği dönemlere ait bir eşya olarak kullanılan işli yorganlar da önemli bir taşıyıcı imge olarak karşımıza çıkmaktadır. Bahsedilen dönemlerde toplumsal belleğe yer etmiş mahalle yorgancıları, bazen de ara sokaklarda, yünleri bahçelere yayarak köpürten kadınlar hatırlanmaktadır. Görsel 16'da bulunan *Mistik Nakliye* çalışması sanatçının yine aynı döneme işaret eden, köyden kente sırtında yorganlarını taşıyarak göç eden insanların hikâyesine göndermedir. Yorganların bu tekerlekli sepetlerde olmasının, göç imgesini vurguladığı düşünülebilir. Sanatçı, yorganları evin ve barınmanın en temel sembolü olarak hem dönemin tipik bir nesnesi hem de göç olgusunu ele aldığı bir imge olarak çalışmalarında kullanmıştır.

Kültürel bir imge olan saten yorganlar, eskiden çeyiz süsü, sünnet yatağının süsü gibi sosyal mesajları veren bir nitelik taşıırken, *Mistik Nakliye* yerleştirmesinde kırsaldan kente göçü ifade etmiştir. Karamustafa için yorgan yerel bir imge gibi dursa da aslında evrensel anlatıma da bürünmüştür. Öyle ki göç, yaşayan birçok toplumun mevzusudur ve *Mistik Nakliye* bu anlatımı gündelik nesnelere dokunaklı bir şekilde aktarmaktadır (Demirci ve Kurt, 2022, s. 91).

Gülsün Karamustafa, gündelik nesnelere imgelediği çalışmalarıyla, kolektif ve otobiyografik bellek, göç, kültür, kimlik, kadın ve daha birçok konu üzerine çeşitli eserler ortaya koyan bir sanatçıdır. Eserlerini genellikle; resim, heykel, yerleştirme, video olarak kurgulamaktadır. Aynı zamanda çeşitli medyumlara hazır malzeme kullanımına sıklıkla başvurmuştur. Eserlerinde imgelerle; dönemlere, fikirlere, kavramlara, yerlere çeşitli göndermeler yaparak etkileyici bir anlatım sunmaktadır. İmgenin sanat eserini inşa etme sürecinde nasıl bir rolü olduğu üzerine geçerli bir örnek olarak çalışmaları yorumlanabilmektedir.

Bellekle ilgili bölümde işaret edildiği üzere, kişinin belleği güncellenen bir yapıdadır ve günlük yaşamında imge üretimi sürekli dönüşür. Kişinin belleği sürekli güncellendiğinden imgeler de belleğin bir yansıması ve ögesi olarak düşünüldüğünde yaş, zaman, mekan gibi ölçütlerin değişime uğramasıyla birlikte onlar da paralel bir şekilde dönüşür. İmgeler kişisel izler olarak zihinde yer etmektedir.

Tıpkı otobiyografik bellek gibi kişilerin imge üretimi de herkese göre değişmektedir. Örneğin bir sandalye nesnesi ele alınırsa, sandalyeden söz edilen bir ortamda insanlardan bazıları ahşap el yapımı bir sandalye imgelerken kimisi plastik, kimisi de metal bir sandalyeyi gözünde canlandırabilir. Aslında bunlar sandalye imgesi için son derece genel, ilk akla gelen ihtimallerdir. Nesnelerin imgesi kişilerde yaşanmışlıklarına göre değişmekte ve sürekli güncellenmektedir. Kişilerin zihninde bundan birkaç yıl önce başka bir sandalye imgesi varken şimdilerde bambaşka bir imgeyi karşılaması son derece olasıdır.

Bu örnek üzerinden düşünüldüğünde bile dünyadaki milyarlarca nesne için milyarlarca varyasyon oluşturabilecek bir çeşitlilik söz konusudur. Bireylerin nesnelere olan ilişkileri, onların imgelerinin de dönüşüme uğramasına sebep olmaktadır. Dolayısıyla; insanlar, kavramlar gibi günlük yaşamda bulunan somut ve soyut her şey ile ilgili imgeler devamlı bir değişim ve biçimlenme halindedir.

İmgeler sanat yapıtında temsil ettikleri şeylere yeni bağlamlar katabilir ve imgeler üzerinden yapılan okumalar zamana göre değişim de gösterebilirler. Dolayısıyla imgeler farklı okumalarla tekrar tekrar ele alınabilirler.

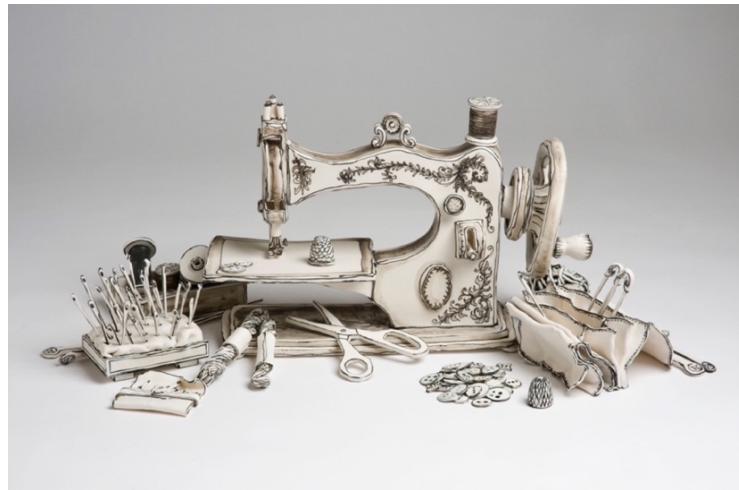
Bir imge üzerine konuşmak; onun şifresini çözmeye çalışmak, şifre çözüldüğünde artık konuşulacak bir şeyin kalmayacağı ve nihai anlamın sözcüklere dökülmesiyle birlikte olayın biteceği bir şifre-çözme işlemi değildir. Bir imge üzerine konuşmak, en nihayetinde, kişinin kendisini imgeyle ve imgenin temsil ettiği görüntüyle ilintilendirme girişimidir (Leppert, 2017, s. 22).

Yaratıcılık bilinen kavramlar arasında yeni bağlantılar kurmak olarak görüldüğünde ise sanatçının farklı düşünerek, bilinen bir kavram üzerinden yeni imgeler kurgulaması anlaşılabilir. Mevcut olanı farklı şekillerde ifade etmeye de işte bu imgeler aracı olmaktadır.

Sanatçı, kendi zihninde oluşturduğu dünyayı, izleyiciye aktarmak için imgeyi maddesel bir yapı olarak kullanıp nesneleştirmektedir. Sanat eseri, sanatçının nesneleştirme aşamasında belirli imgeler aracılığıyla somutlaştırdığı bir araçtır ve izleyende yarattığı etki ile de gerçekliğe bürünmektedir. Sanatçıların bireysel imgelerinin, bu var olanı farklı bir bakış açısıyla nesneleştirilerek ortaya çıkarması durumu da sanat eserinin öznelliğini oluşturmaktadır.

Sanatsal imge, nesnel ve öznelin organik bütünlüğünden doğar. İmgenin nesnelliği deyince, doğrudan doğruya gerçeklikten kaynaklanan her şeyi anlıyoruz; öznelde ise sanatçının yaratıcı düşüncesinin imgeye kattığı şeyleri... Her sanatsal imge, yalnızca belli yaşam parçalarının yansıması değildir; yanı sıra, bir anlamda, yazarın bir çeşit kendi portresidir de (Ziss, 2016, s. 71).

Günlük yaşamdaki nesnelere kurgularıyla, yorumlarıyla, farklı sunumlarıyla güncel eserler oluşturan sanatçılara baktığımızda çok çeşitli kavramları irdeledikleri görülür. Katharine Morling, geçmişten ve günümüzden birtakım nesnelere yepyeni bir gerçeklik şeklinde ele almaktadır. Onun eserlerinde, malzemeyle ironik bir bağ kurulduğu gözlemlenmektedir. Morling'in oluşturduğu yeni gerçeklik dilinde, porselen geleneksel karakteriyle bambaşka nesnelere yeni bir boyut kazandırır. Eserlerde kâğıt, metal, plastik ya da kumaştan yapılmış gibi görülen nesnelere her biri kolayca tanımlanabilse de döküm demirden yapılmış olması gereken dikiş makinesi, işlenmiş ve kıvrımları görülen narin kumaş, yazarın daktilosu ve hemen yanında duran gözlüğü ve diğer nesnelere, bembeyaz porselenden yapılmış olduğu bilgisiyse malzeme olarak insanı şüpheye düşürmektedir. Bu durum, nesnelere tanınan, bilinen kimliklerini doğrulama ihtiyacıyla eserlere dokunma isteğini uyaran bir his yaratmaktadır (Görsel 17-18).



Görsel 17. Katharine Morling, "Stitched Up", 2019, <http://urlbu.com/14c0f>

Belleklerimizde bu nesnelere orijinal malzemeleri ile kayıtlıdır, sanatçının eserleri ile karşılaşan izleyici, zihnindeki imgelerin altüst olmasıyla yeni bir gerçekliğe şahit olur. Morling'in eserlerinin enteresan ve şaşırtıcı yönünün bu ikilemden kaynaklandığı söylenebilir.



Görsel 18. Katharine Morling, "Poison Pen", 2019, <http://urlbu.com/14c0f>

Morling'in eserleri sanki; kağıda eskizler çizilmiş ve ardından bu eskizler üç boyutlu bir yapı olarak inşa edilmiş görüntüsüne sahiptir. Morling kendi çalışmalarını "Çalışmam 3 boyutlu çizimler olarak tanımlanabilir. Yüzeyde cansız bir nesne olan her bir parçaya duygu katmanları verilmiş ve yorumla açık öyküler işlenmiştir" (Morling, par.1) şeklinde ifade eder. İllüstratif bu anlatımı, malzemenin olanakları ve çalışmalarındaki renk seçimi ile desteklemektedir. Sanatçının çalışmalarında eskiye ait olma atmosferi sezilmekte olup bunun nedeninin, hem günümüze ait olmayan ait objeler seçilmesinden hem de onları kırılabilir bir yapıda inşa etmesinden kaynaklı olabileceği düşünülmektedir. Bu nesnelere kırılabilirleri ve bu durumda temsil ettikleri imgelerle birlikte tamamen yok olacakları gerçeği çok güçlü bir iletidir.

Sanatçı; herkesin bildiği imgeleri, gündelik hallerinin dışında genelde insanların gördüğünden başka bir şekilde yeniden inşa ederek, kendi kişisel dünyasını da eserlerine aktararak izleyiciye sunmaktadır. Bu noktada imgenin çift yönlü ilişkisi söz konusudur. Çünkü bir sanat eseri, yaratıcısının imgelerini taşımaktadır ve izleyen kişide ayrıca bir algı yaratmaktadır.

Sanatçı bir düşünceyi, duyguyu imgeler aracılığıyla eserinde somutlar, izleyen de bu duyguyu karşılayabilecek açıdan yakalayabilirse eğer bu ikili ilişki verimli bir durumda gerçekleşmiş olur. Günümüzde herkesin sınırsız çeşitlilikteki kaynaklardan, devamlı olarak görsel iletiye maruz kaldığı bir imajlar evreninde, imgelerin sanatsal bir dille özgün bir şekilde kurgulanması, sanatçı için oldukça zorlayıcı ve bir o kadar da meydan okuyucu olabilmektedir. Sanatçı herkes için benzer olmaya başlayan bu dünyayı bambaşka bir bakış açısıyla tekrar sunmaktadır. Belki de sanatın ve sanatçının çekiciliği bu noktada tekrar ve tekrar ortaya çıkmaktadır.

Öyleyse sanatçının özneliği kendi yaşantısının aynı çağda ve sınıftaki öbür insanların yaşantılarından bütün bütüne değişik olmasına değil, daha güçlü, daha bilinçli ve daha yoğun olmasına bağlıdır. Sanatçı yeni toplumsal ilişkileri öyle bir biçimde ortaya çıkarmalıdır ki, başkaları da o ilişkileri görebilsinler (Fischer, 2018, s.63)

Sanatta imgeden bahsederken dilin bu ilişki içerisindeki önemine de değinmek gerekir. Rene Magritte sanat tarihinde imgeyi nesnesi ile irdeleyen ilk sanatçılardandır. Sanatçı, 1929 yılında “İmgelerin İhaneti” serisinde “Bu Bir Pipo Değildir” isimli çalışmasını bu bağlam üzerinden oluşturmuştur (Görsel 19).



Görsel 19. Rene Magritte, “Bu bir pipo değildir” / “Ceci n'est pas une pipe”, Lacma, 1929, <http://urlbu.com/13749>

Magritte bu eserinde; resimdeki nesneyle, nesnenin görüntüsel anlamı arasında bir çelişki yaratır. Görülmekte olan pipo imgesinin altına onun bir pipo olmadığını belirten cümlesi aracılığıyla, imgeyle gerçek nesne arasındaki ilişkinin tekrardan sorgulanmasına neden olur. “Kimi zaman, bir nesnenin adı, bir imgenin yerine geçer. Bir sözcük, gerçekte, bir nesnenin yerini alabilir. Bir imge, bir önermedeki sözcüğün yerini de alabilir” (Magritte'den aktaran Foucault, 2019, s. 38).

Günümüzde çoğumuzun sözcüklerin anlamları üzerinden yaptığı tartışmayı 1900'lerin başlarında Magritte yapıtları üzerinden sorgular. Ortaya çıkan yapıtlarda imge ve metin birlikteliği, dil ve gerçeklik, nesne ve sözcük arasındaki ilişkinin felsefi anlamda sorgulandığı gözlemlenmektedir. Dolayısıyla sanatçının, yazı ve imge arasında kurulan karşıtlık ile dilsel göstergelerin sanat nesnesine dönüşümünün izlendiği birçok araya da öncülük ettiği söylenebilir (Eş, 2022, s. 29).

Duchamp sonrası sanatsal anlatılarda, yapıtta kavramın görünürlüğü'nün ön plana çıkmasıyla birlikte yeni bir dönemin başladığından bahsedilmiştir. Kosuth kavramsal sanatın bir temsilcisi olarak; nesne, dil ve imge ilişkisini sorgulayan eserler inşa etmiştir. Görsel 20' de sandalyenin kendisini, fotoğrafını ve tanımını içeren eser; gerçeklik, dil ve imge üzerinden yeniden ele alınmaktadır. Magritte'in sorgulamaları gibi iki sanatçının da yaklaşımlarında birbirlerinden farklar olmasına rağmen; imgenin nesnesiyle birlikte aynı eser içerisinde verilerek bir nevi imgenin ne olduğu üzerinden kavramsal bir soru sorulduğu düşünülmektedir.



Görsel 20. Joseph Kosuth, "Bir ve Üç Sandalye", "One and three Chairs", MoMA, Newyork, 1965, <https://124.im/cxt>

Sandalyenin kendisi gerçekliği, fotografik temsili imgeyi ve sandalyenin tanımı ise gördüğümüz gerçekliği veya gerçekmişçesine sunulan tanımların zihindeki karşılığını temsil etmektedir. Bu eser aynı zamanda üç zaman dilimini ele almaktadır; sandalyenin fotoğrafı ile geçmiş, yani imgenin geçmişten bir noktaya bizi taşıması ile uzamdan bahsedilebilir, sandalyenin kendisi ile şimdiki zamana yani gerçekliğe, sandalyenin tanımı ile de hem geçmişe hem de geleceğe uzanan bir çerçeveye çizilebileceği düşünülebilmektedir.

Sanatta imge söz konusu olduğunda sembollerden de sıklıkla söz edilmektedir. Yukarıda ele alındığı üzere dil de bir semboller dizisi olarak tanımlanabilmektedir. Semboller nesnelere, kavramlara, kişilere işaret ederek onların temsil edilmesini sağlayan yapılardır. İfadeyi güçlendirerek, karmaşık yapıların bir nevi özetini sunar. Sembollerin bir diğer özelliği de kültürden kültüre farklar olmasına rağmen herkes tarafından aynı şekilde ifadelendirilir olmalarıdır. Sanatta da semboller yüzyıllardır kullanılmaktadır. İkonalar, panolarda kullanılan İsa, Meryem tasvirlerindeki haç, dikenli tel gibi Hristiyan öğretisiyle ilgili birçok sembol yüzyıllarca sanat eserleri içerisinde yer edinmiştir. Bu noktada imge ile sembol arasındaki bağlantıdan söz etmek hem sanat tarihindeki örnekleri konumlandırmak hem de çağdaş anlatımlardaki yerlerini okumak açısından yararlı olacaktır. İmge daha kişisel bir konumdayken, sembol zihinlerde temsil aracı işlevi görür, yaygın olarak aynı şeyi ifade eder. İmgeler taşıdıkları anlamları, durumları, ilişkileri katmanlandırırken, semboller karşıladığı şeyin yerine geçerek süreci kısaltır, kolay tarif edilmesini ve iletide anlamı güçlendirmeyi sağlar.

Eserde sembollerin kullanımıyla ilgili olarak Richard Notkin'in çalışmaları bilinen örneklerdendir. Notkin kendisini öncelikle bir aktivist olarak tanımlayan, güncel seramik sanatçılarından. Onun çalışmalarında, her türlü çatışmaya karşı duran her türlü şiddete ve savaşa karşıt bir dil gözlemlenir. Eserlerinde, son iki yüzyılda gerçekleşen savaşların ve bunların ekonomik, çevresel etkileri izlenir. Notkin'in çalışmalarında imgesel anlatımlar olduğu kadar sembolik öğeler de bulunmaktadır, kullandığı sembollerle yıkımı ve çatışmayı eleştirel bir gözle izleyiciye aktarmaktadır.

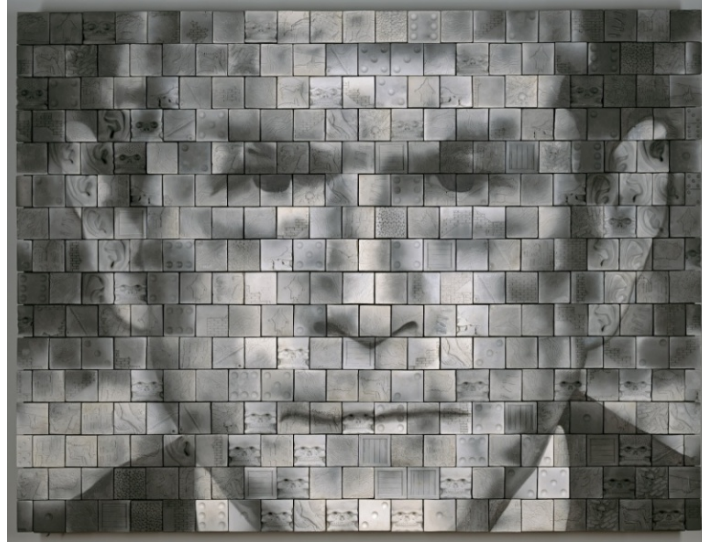
İncelikle üretilen Asya sanatı yöntemini bozmadan şekillendirdiği çaydanlıkları, zamanının geleneksel sanatı ile 21. yüzyıl insanının kültürü ve sorunları arasında bağ kurmayı amaçlayarak, imgesel kimi zaman da sembolik bir anlatım biçimi benimsemiş ve eserlerini inşa etmiştir.

Notkin, Görsel 21'de görülen "Irak" isimli çalışmasını ABD'nin Ortadoğu politikasına bir eleştiri olarak sunmuştur. Bu çalışma da 1987'den beri gerçekleştirdiği çaydanlık serisinin devamı olarak kurgulanmıştır.



Görsel 21. Richard Notkin, "Irak" / "Iraq", 2007, <http://urlbu.com/994f4>

Dikkatli bakıldığında, nükleer patlama sonrası çıkan mantar bulutu, kurukafa, ahşap mühimmat kasaları, variller, kulak gibi çeşitli imgeler ve semboller sanatçının kimi eserlerinde bulunmakta ve bunlarla savaşa dair simgesel anlatılar sunmaktadır.



Görsel 22. Richard Notkin, "Tüm Milletlerin Budalalık Anları vardır" / "All Nations Have Their Moments of Foolishness", 2006, <http://urlbu.com/7e42e>

Görsel 22 ve 23'te detayı görülen "Tüm Milletlerin Budalalık Anları Vardır" isimli eser, adından ve görselinden de belli olacağı üzere ABD'nin savaş politikalarına bir eleştiri olarak kurgulanmıştır.



Görsel 23. Richard Notkin, “Tüm Milletlerin Budalalık Anları vardır” / “All Nations Have Their Moments of Foolishness”, Detay, 2006, <http://urlbu.com/ce089>

Badenhorst, Notkin’in çalışmalarını anlattığı yazısında onun sanatıyla ilgili çeşitli bilgiler vermiştir. 120x150 cm ölçülerinde 344 adet karonun birleşimiyle yapılan çalışma, sanatçının en büyük duvar çalışmasıdır. Karoların her birinde incelikle işlenmiş çeşitli figürler, vücut parçaları imajları, ifade ve semboller bulunmaktadır. Kulak imgesi sanatçı tarafından ‘*stone deaf*’ olarak ifadelendirilmektedir. 20. yüzyılda savaşın hiçbir soruna çözüm sunamayacağı gerçeğinin anlaşılmasının, geçmişte yaşanan derslerin hâlâ dinlenmemesinin bir temsili olarak kullanılmaktadır. Zarlar ise çeşitli işlerinde tıpkı kulak gibi sıklıkla kullanılmakta ve devletlerin kendilerinden güçsüz gördükleri diğer devletler üzerinde oynadıkları kumarı ifade etmektedir (Badenhorst, 2011, s. 12-13). Picasso’nun savaşı anlattığı ‘Guernica’ eserine göndermeler de içeren sembolik bir yapı kurgulayan sanatçı, gerek George W. Bush’un donuk duygusuz imajı ile gerekse de karoların her birinin üzerindeki semboller ve imgelerle savaş karşıtı bir anlatı sunmaktadır.

İmgeler insan zihninin birer parçasıdır. İnsanın kendini ifade etme sürecinde geniş ve katmanlı bir yapı olarak var olagelmışlerdir. Sanat da insanın kendi zihninin bir yansıması olarak ele alındığında belleğin ve dolayısıyla da imgelerin varlığı eserde ayrı bir önem kazanır. İmgeler, sanatçının kurduğu evrenin ilişkiler ağının ana kaynağında yer alır. Bilinçli seçimleri ve organizasyonu ile sanatçı bu ilişkiler ağının okunurluğunu, görünürlüğünü ve geçirgenliğini yöneten kişidir.

Sanatçının yaratım sürecinde düşüncelerini inşa ederken başvurduğu imgeler bir anlamda hem kaynaktır hem de aracı. İmgelerin geçirgen niteliği, sanatçıyla eseri ve eseri ile her bir izleyici arasında sonsuz potansiyelde ileti kanalı ve boyutu açar. Plastik sanat çalışmalarında somut ve dokunsal nesnelere, görsel sanatlarda çizgi, leke, renk ya da ışık kompozisyonlarıyla, sahne sanatlarında ve müzikte ses, hareket ve diğer tüm kurgularla ya da yazın sanatında kelimelerin kurduğu evrenin imgeleriyle sanatçı zihinler arası buluşma boyutları inşa eder. Murathan Mungan “Duvargeçenler” başlıklı yazısında, imgelerin dönüştürücü gücüne şu soruyla dikkat çeker:

Gün içinde yaşadığınız, üzerinde durmaya değmez sandığınız, hemen herkese önemsiz görünen onca ayrıntının, gündelik tekrarın, alışkanlığın bir öykü cümlesinde tam da sizin düşündüğünüz gibi capcanlı ifade edildiğini okuduğunuzda, hayata ilişkin bir mutluluğa kapıldığınız olur mu sizin de? Elinize kâğıt kalem alıp, bir cümle olarak ifade etmeyi akıl bile edemeyeceğiniz önemsizlikte sıradan bir âna, bir duruma edebiyatın kazandırdığı değer, gündelik hayatın en azından bazı yanlarını yeniden sevdirmeyi mi insana? (Mungan, 2011, s. 96).

Yazarın edebiyata dair sözel anlatımın gücüne işaret ettiği bu tasvir, elbette başka bir sanat formuna da uygulanabilir. Görkemli bir konserde dinlenen ya da yoldan geçerken kulağa çalınan bir melodi, yüzlerce zihnin imgeler rezervinde karşılığını bulur. Başka zamanların ve mekânların atmosferinde bizler hem aynı hem de bambaşka yerlerdeyizdir. Bir tiyatro oyununda ışığın solduğu, konuşmanın sona erdiği, oyuncunun bakışından başka bir şeye odaklanılmadığı o sahnede, oyuncu izleyicidir, izleyici de oyuncu. Sanatçının tasarladığı kurgu, böyle anlarda izleyici üzerinden yeniden biçimlenir.

Gülsün Karamustafa'nın 70'lere dair mekân tasvirlerindeki bir dikiş makinesinin davet ettiği kişisel çağrışım sahneleri, bulunduğumuz zamanla birlikte yeniden biçim bulur, imge dünyasında yeniden düzenlenir. Bu yeniden düzenlenme halinde, kimi zaman sanatçı kendisinde yabancılaşmayı yaşayarak yeni bir boyut da deneyimler.

Sherman'ın, sahnelerindeki figürün bizzat kendi oluşu "Cindy Sherman"dan psikolojik bir uzaklaşma deneyiminin göstergesidir. Sanatçının bir film yönetmeni olarak, imajların temsilini içselleştirme performansı olan bu uzaklaşmayla birlikte Sherman aslında izleyiciyle buluşmaktadır. İmgelerin bu verimli aracılığı hayata yeniden bakıştır.

İçinde yaşıyor olmanın bilgisiyle ne kadar tanıdık gelirse gelsin, "Fotoğrafta başka çıkıyor o" dediğimiz şeydir hayat. Bu nedenle yaşamdan ödünç alınmış birileri, edebiyatın gerçek kahramanlarıdır. Hayatta onların benzerlerini görmüşlüğünüz çok olabilir, ama kendileriyle asla karşılaşmazsınız. Yaşadıkları suların sayfalarından çıkarıldıklarında ölümler çünkü... Bizi onlardan sayfalar ayırır. Birbirimizin duvarlarından hikâyelerle geçeriz (Mungan, 2011, s. 96).

Yaşamdan ödünç alınmış bir görsel kadraj, bir kutuya toplanmış anı objeleri ya da porselen bir kahve fincanı sanatın dönüştürücü gücüyle kurgulandığında tüm sıradanlığıyla özelleşirken hem hep aynıdır hem de çok farklı. Bu çalışma kapsamında bahsedilecek kişisel uygulamalarda da bu dönüştürücü etkinin yaşanması amaçlanmıştır. Tamamen kişisel bağları üzerinden seçilmiş ve yeniden okunmuş sinekler, danteller, bulutlar ve ev imgeleri üzerine bireysel anlatılarla türemiş seriler, izleyiciyi çok iyi bildiği ama "fotoğrafta başka çıkan" hayatlara davet etmektedir.

4. BÖLÜM: KİŞİSEL UYGULAMALAR

Sanatta Yeterlik sürecinde oluşturulan çalışmalar, içsel bir bakış açısıyla irdelendiğinde; günlük olaylar, bellek izleri, çeşitli anlar ve çocukluk anıları üzerinden bir anlatı olarak şekillenmiştir. Çalışmalar çoğu zaman otobiyografik bellekten gelen imgesel, kısmen de sembolik bir yapı ile çözümlenmiştir. İmgenin kişinin yaşamında sürekli dönüşen bir olgu olarak yeni ifade olanakları sunmasıyla, ortaya çıkan eserler de sürekli bir değişim içerisinde olup yaratım sürecine bakıldığında; duygusal ve zihinsel olarak kişinin kendisini çözümlemesi ve ifade etmesi öne çıkmaktadır.

Bu çalışmalar, zamana yayılan bir süreçte inşa edildiğinden, gitgide biçimsel ve kavramsal olarak değişimler gözlemlenebilir. İnsan duygusal ve düşünsel açıdan sürekli değişen bir varlık olduğundan, çalışmalarda da kişinin kendisi ve kendisiyle ilgili bu yapıları ve süreçleri somutladığından, onlarda da bu değişimin izlenebilmesi, samimi bir durum olarak düşünülebilir. Çalışmalarda her ne kadar, yaşantılar ve duygular ifade edilse de bu herkesin yaşadığı bir süreç olarak görüldüğünden, eserlerin öznesi kendimden çok her gün karşılaştığımız insanlar üzerinden görselleşmektedir.

Bu sürecin eserleri üç seri halinde oluşturulmuştur, dolayısıyla da üç ayrı zaman diliminde ortaya çıkan bu çalışmalar; yaşanmışlık izlerinin ve anıların yeniden düzenlenmesiyle inşa edilmiştir. Eserlerde çoğunlukla; yüksek derece (stoneware) veya porselen bünye kullanılması, çeşitli baskı teknikleri uygulanmasıyla bu sürecin, teknik yeterliliğin gelişimine katkı sağladığı görülmektedir. Çalışmaların yaratım sürecinde ve inşa aşamasında, kişinin kendisinden yola çıkarak hikayesel bir dil oluşturulmaya çalışılmış, izleyici için de bu sürecin anlaşılır olması beklenmektedir.

İmre Deniz Işıktaş'ın işleri imgenin zaman, yer, mekan ve kişiye göre değişen anlamlarına dairdir. Nesne ile bellekteki algısı arasındaki farkın oluşturduğu ilişki, imge aracılığıyla sorgulanır. Doğadan, bellekten veya yaşanan mekandan yakalanan imler seramiğin farklı teknik uygulamalarıyla birleştirilir. Her seride aynı imgeyi farklı anlamlarda kullanan Işıktaş, nesnenin kendiliğini yitirmesi ve kişisel deneyimlerle anlamsal bir dönüşüme uğraması sonucu izleyicide çağrışımlara olanak vermeyi hedefliyor (Şener, 2018, s.36).

4.1. Insect/ Böcek Serisi

Insect serisinde yer alan üç çalışma 2017 yılında kişinin günlük duygu durumları ve geçmiş yaşamışlıkları üzerinden şekillenmiştir. Böcekler genellikle insanların gözünde olumsuz bir algı oluştururlar. Aslında doğada evrimin getirisi olarak her canlı en mükemmel halindedir. Yakından bakıldığında son derece enteresan olan bu canlılar çalışmalarda, hayvanlara atfedilen durumları, insanların özellikleriyle ele alan bir anlatım biçimi ile eşleştirilmeye çalışılmıştır. Onların insan merkezci bakış açısıyla, iyi ve kötü algılanan özellikleri ve görsel imgeleri kullanılarak çeşitli formlarla da desteklenerek çalışmalarda yer almıştır.

Çalışmada kullanılan el örgüsü dantel, 1980'li yıllarda veya öncesinde doğan çocuklar için, ailenin kadınları tarafından uzun zaman içerisinde bol emek sarf ederek inşa edilen bir dekoratif öge olarak bilinmektedir. Bu yıllar Türkiye'sinde çocukluğunu geçiren çoğu kişinin kendi evinde veya ziyaret edilen birçok evde dantel örtülerle karşılaşmış olacağı düşünülmektedir. Görsel 24 ve 25'de izlenebilen 'Mom made' çalışmasında dantel, emeği imleyerek, zamansal olarak bakıldığında da geçmişi ve çocukluk yıllarını çağrıştırarak izleyiciyle bağ kurulması amaçlanmıştır. Eserde, dantel kompozisyonun merkezi olarak konumlandırılmış ve petek görünümünde bir boşlukta kullanılmıştır. Arılar ise çok çalışkan canlılar olarak bilindiğinden, anlamı güçlendirmek için; emeği, çalışmayı ve geçmişi anlatan bir yapı ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır.



Görsel 24. İmre Deniz Işıktaş, Anne Yapımı/ Mom Made, Elle Şekillendirme, Sır Üstü İpek Baskı, 2017, 22cm x 22cm x 3cm, Kişisel Arşiv.



Görsel 25. İmre Deniz Işıktaş, Anne Yapımı / Mom Made, Detay, Elle Şekillendirme, Sır Üstü İpek Baskı, 2017, 22cm x 22cm x 3cm, Kişisel Arşiv.

Yine bu seride yer alan 'Nervous' çalışması, psikolojik bir durumla ilişkili bir yapıyı ele almaktadır. Bulduğumuz coğrafyanın, politik ve ekonomik süreçlerinin kişilerde, kaygı ve gerginlikler yaratması üzerinden yola çıkmıştır (Görsel 26).



Görsel 26. İmre Deniz Işıktaş, Gergin/ Nervous, Elle Şekillendirme, Sır Üstü İpek Baskı, 2017, 50cm x 50cm x 30cm, Kişisel Arşiv.

Yaşadığımız çağ görsel ve işitsel gürültülere sürekli maruz kaldığımız bir dönem olarak ele alınabilir. Gündelik hayatımızda da zaman zaman çeşitli stresli durumlar, psikolojik olarak daha zayıf hissettiğimiz dönemler olmuştur. İmgenin değişen, dönüşen halleri, farklı anlatılar oluşturarak çeşitli eserlerde kullanılabilir. Bu çalışmada ise arı imgesi dönüştürülerek daha olumsuz bir durumu imlemektedir. Arılar, vızıldayan insanı rahatsız eden sesleriyle, kişinin kafasındaki zihinsel gürültüleri temsil etmektedir.

Form olarak, insan kafasını andıran bir yapı inşa edilmiş, bir arı kovani çağrışımı yapması için de tavandan asılarak sergilenmesi düşünülmüştür. Üzerlerine sık bir şekilde, serigrafi yöntemiyle basılan arı imgesi ile kovana üşüşen arıların görüntüsü zihnimizdeki, duygularımızdaki kaygı yaratan durumları temsil etmektedir.

Insect serisinde yer alan son çalışmada farklı bir imge kullanılmıştır. Sinekler, çürük gıdalar, kokan yiyeceklerin etrafına üşüşmeleri sebeplerle de günlük hayatımızda çok da hoşlanılmayan bir hayvan olarak algılanmaktadır.



Görsel 27. İmre Deniz Işıktaş, Kırık/ Broken, Kalıpla Şekillendirme, Sır üstü İpek Baskı, 2017, 27cm x 27cm x 9cm, Kişisel Arşiv.



Görsel 28. İmre Deniz Işıktaş, Kırık/ Broken, Detay, Kalıpla Şekillendirme, Sır üstü İpek Baskı, 2017, 27cm x 27cm x 9cm, Kişisel Arşiv.

Çok gerçekçi kurgulanmamış kalp formu, kişinin duygusal dünyasını ifade eden bir simge olarak inşa edilmiş, üzerine basılan sinekler ise kişinin duygusal hayatında yer alan sorunları belirtmek için kullanılmıştır. Kişinin zihni gibi duyguları da zaman içerisinde değişmektedir. Bu duygusal değişimi ifade etmek için formun kendisi ve kullanılan imgelerle 'Broken' çalışması ortaya çıkarılmıştır.

4.2. Cloud/ Bulut Serisi

2017 yılında başlanan ve hala devam eden 'Cloud' serisi, gökyüzüne ve bulutlara yüklenen kişisel anlamlandırmalar üzerinden şekillenmiştir. Kişilerin iyi veya kötü anlarında kafalarını kaldırıp gökyüzüne bakması ile, çoğu kişi için gayet sıradan bir refleks olan durum, bu serideki çalışmaların ana konusunu oluşturmaktadır. Gökyüzüne bakmak; insana umut veren, sonsuz maviliği ve hafif geçirgen dokusuyla insanda bir rahatlama hissi ortaya çıkarmaktadır. Gökyüzü ve bulutlar, dünya üzerinde hangi coğrafyada olunursa olunsun hep benzer bir görünüm sunmaktadır. Dünyanın diğer ucundaki başka biri de biz de aynı gökyüzünü paylaşmaktayız. Bulutların değişen, dönüşen halleri insanda her şeyin geçici olduğuna dair bir algı yaratmaktadır, onlara bakmak dünyanın ne kadar büyük ve doğanın da ne kadar yüce olduğunu bir anlamda içinizde hissetmenizi sağlamaktadır.



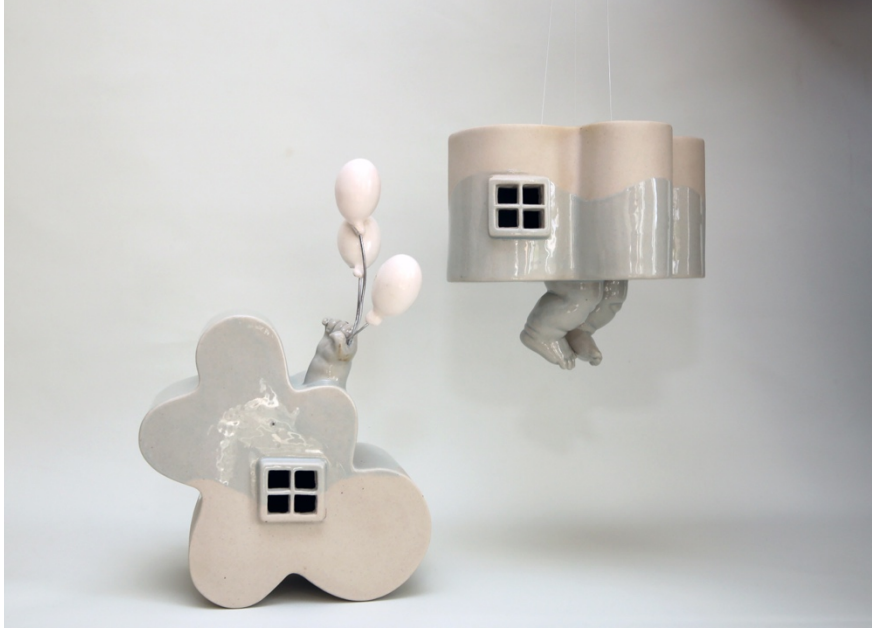
Görsel 29. İmre Deniz Işıktaş, Hayaller/ Dreams, Cam, Video Enstalasyon, 2017, 50cm x 50cm x 20cm, Kişisel Arşiv.

Bu seride yer alan ilk eser 'Dreams' isimli video ve yerleştirme çalışmasıdır (Görsel 29). Çalışmada cam plakalar bina görüntüsü verecek şekilde dizilmiş ve üzerine bulutların, gün içinde değişen videosu yansıtılmıştır. Aslında burada düzenlemenin üç boyutlu halinden çok yansımalarının oluşturduğu görüntüye dikkat çekilmek istenmiştir. Bulutlar binaların içine dolmuş, gökyüzü bir nevi yaşadığımız dünyanın içine inmiş şekilde bir algı yaratması kurgulanmıştır. Kişisel olarak anlık bir düşü somutlayan, bulutlar ve gökyüzüyle kurulan bağın daha yakından hissedilmesi üzerine ortaya çıkmış bir çalışma olmuştur.

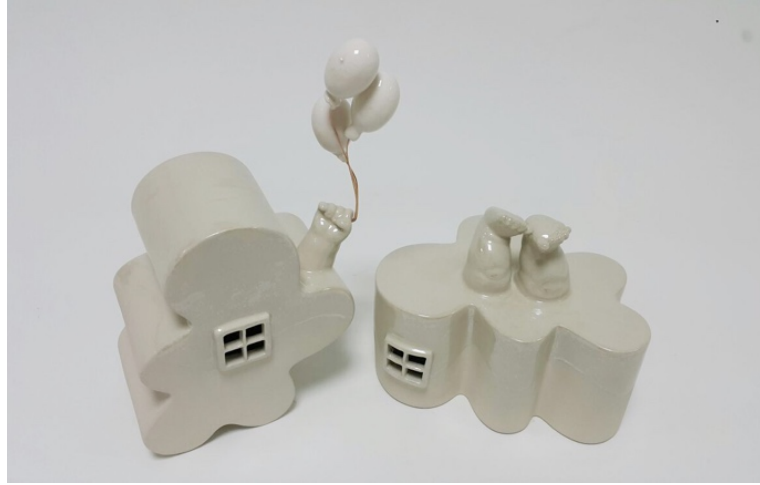


Görsel 30. İmre Deniz Işıқтаş, Çocukluk 1/ Childhood 1, Kalıpla Şekillendirme, Stoneware, 2017, 20cm x 40cm x 28cm, Kişisel Arşiv.

Cloud serisinde yer alan 'Childhood 1-2-3' isimli çalışmalar (Görsel 30-31-32), hayatın ve yetişkinliğin katmanları arasında sıkışan günümüz insanının; gökyüzü ve bulutların, çocukluk hayalleriyle benzeşen bir dünyayı temsil etmesi üzerinden şekillenmiştir. Çocukken; gökyüzünde yaşamayı, bulutların üzerinde oyunlar oynamayı, bir balonun bizi gökyüzüne kadar uçuracağını çoğu kişi hayal etmiştir. Bu çocukluk düşü üzerinden şekillenen çalışmalarda evler, içinde yaşanan mutlu çocukluk yıllarını betimlemektedir.



Görsel 31. İmre Deniz Işıқтаş, Çocukluk 2/ Childhood 2, Kalıpla Şekillendirme, Stoneware, 2017, 20cm x 40cm x 28cm, Kişisel Arşiv.



Görsel 32. İmre Deniz Işıқтаş, Çocukluk 3/ Childhood 3, Kalıpla Şekillendirme, Stoneware, 2017, 20cm x 40cm x 28cm, Kişisel Arşiv.

Bu çalışmaların ortaya çıkmasından sonraki süreçte, yine aynı form ve imgeler kullanılarak farklı anlatılar da deneyimlenmeye çalışılmıştır. Duvar işlerinde farklı bacak yapıları, değiştirilmiş daha uzatılmış bulut formları ile çocukluktan çıkmış ama hala hayaller kurabilen bireyler ifade edilmek istenmektedir.

Cloud serisinin devamı niteliğindeki 'Bevy' ve 'Alon' isimli çalışmalar ile (Görsel 33-34), kalabalık ve yalnız olma durumları sorgulanmaktadır. Bulut imgesi, formlarla veya baskılarla tüm çalışmalarda mutlulukla ilişkilendiğinden, kişilerin içsel veya fiziksel olarak kalabalık veya yalnız olma durumları fark etmeksizin mutluluğun her zaman içimizde olduğunu belirtmeyi amaçlamıştır.



Görsel 33. İmre Deniz Işıктаş, Grup/ Bevy, Kalıpla Şekillendirme, Stoneware, 2018, 60cm x 40cm x 10cm, Kişisel Arşiv.



Görsel 34. İmre Deniz Işıктаş, Yalnız/ Alone, Kalıpla Şekillendirme, Stoneware, 2019, 25cm x 23cm x 14cm, Kişisel Arşiv.

Yine bu seri üzerinde çalışırken beş ay Macaristan'da çalışmaların sürdürüldüğü dönemin, eserlerin gelişimi açısından yeni yollar açtığı düşünülebilir. Farklı bir ülkede olmak, farklı hayatlar, yaşayışlar görmek ve deneyimlemek çalışmalarda da bir dönüşüme gidilmesi konusunda yol gösterici olmuştur. Yeni bir yerde olmanın getirdiği duygular, bakış açıları eserlerin gidişatını ve kurgusunu da yönlendirmiştir.



Görsel 35. İmre Deniz Işıқтаş, Sepya/ Sepia, Kalıpla Şekillendirme, Sır Üstü İpek Baskı, 2019, 80cm x 40cm x 30cm, Kişisel Arşiv.



Görsel 36. İmre Deniz Işıқтаş, Sepya/ Sepia, Üstten Görünüm, Kalıpla Şekillendirme, Sır Üstü İpek Baskı, 2019, 80cm x 40cm x 30cm, Kişisel Arşiv.

Görsel 35 ve 36'da yer alan eserler; kişinin yaşam alanını değiştirmesiyle, hayatı üzerinden farklı sorgulamaların, çalışmalarda da yeni alanlar açmasıyla oluşturulmuştur. Geçmiş, şimdi ve geleceği de göz ardı etmeden, bizi olduğumuz kişi yapan önemli bir öğe olarak öne çıkmaktadır.

Bu çalışmada geçmişi ifade eden parçadaki bulut baskısı sararmış, kızılaşmış sepya fotoğrafların rengine basılmıştır. Farklı bir ülkede aslında kendi çocukluğuna, geçmişine bağlı kalmaya çabalamakla ilişkilendirilmektedir. Çalışma, yeni bir yerde kim olduğun üzerinden kendi kendine sorguladığın sorulara cevabın, aslında geçmişten geldiği üzerine bir yanıtı ifade etmektedir.

Yaşadığımız yerin, kişinin hayata bakış açısı üzerinde yaptığı değişim ile bunun çalışmalarda da bir dönüşüme götürmesi açısından bakıldığında 'Town' bu seride önemli bir aşama olarak yer almaktadır. Bulutlar ve gökyüzünün dünyanın neresine gidilirse gidilsin aynı şekilde görülebilmesi, gökyüzüne bakan kişilerin bunu bir nevi paylaştığından yola çıkarak oluşturulan kurgu, kişinin düşsel kasabalarını oluşturmaktadır.



Görsel 37. İmre Deniz Işıktaş, Kasaba/ Town, Üstten Görünüm, Kalıpla şekillendirme, Porselen, Lazer Baskı, 50cm x 50cm x 10cm, 2019, Kişisel Arşiv.

Görsel 37’de yer alan Town çalışmasında, yaşanan yerin ufak bir bölümü kasaba kurgusuyla yeniden şekillendirilmiştir. Merkezi kişinin yaşam alanı olarak tanımlarsak, diğer yerler de her gün gidilen market, okul, kafe gibi mekanları temsil etmektedir. Farklı yerleştirmeler, başka ülke ve şehirlerde yaşanan diğer zamanlar için de dönüştürülebilmektedir. Bu çalışma, dünyanın neresinde olunursa olunsun, kişinin kendisine seçtiği bir yaşam alanı yaratma çabası içinde olduğunu vurgulamaktadır.

4.3. Habitation/ Ev Serisi

“Habitation” kelimesi, bu çalışmalar özelinde birçok anlatıyı taşıyabilmesinden dolayı seçilmiştir. Ev, yerleşim, ikamet, yurt gibi fiziksel ve düşünsel tarafları olan kelimeleri karşılamaktadır. Fiziksel olarak bir ev, kişiyi doğa şartlarından korur, içine ihtiyaç duyulan eşyalar konularak bir nevi insana yaşam için alan sağlar. Zihinsel olarak ev kişinin güvenlik ihtiyacını karşılar, mahremiyet unsuru bir yana, kişinin kendine özel alanlar oluşturulmasına imkan verir. Ev, aynı zamanda geçmişin izini sürer, anılar evlerde, mekanlarda saklı kalır.

Dağ formlarıyla oluşturulan bu serideki çalışmalar pandeminin etkisiyle kişinin üzerinde oluşan kaotik ve kaygılı zamanlara göndermeler içermektedir. Yüce ve güçlü varlığıyla dağ formu aynı zamanda bireyin kendini güvende hissedeceği, anılarını ve geçmişini koruduğu düşsel evlere dönüştürülmüştür. Pandemi süresince geçirdiğimiz içsel dönüşümlerin eserlerin form ve renklerinde de değişimi beraberinde getirmiştir.



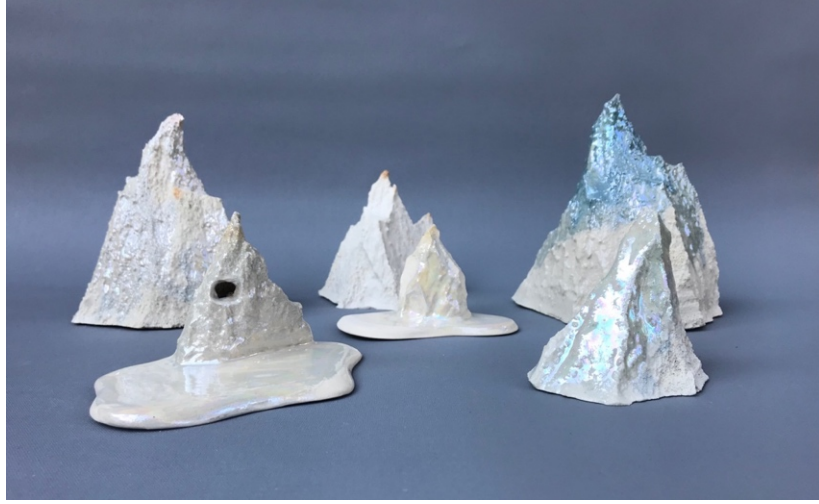
Görsel 38. İmre Deniz Işıктаş, Siyah/ Black, 2020, Renklendirilmiş Porselen, Altın Lüster, 40cm x 40cm x 13cm, Kişisel Arşiv.

Pandeminin ilk zamanları, evlerde kapalı kalarak sürecin belirsizliğiyle yaşadıklarımız, evin zihnimizdeki imgesinde çeşitli dönüşümler yaratmıştır. Ev kişiyi koruyan, kollayan yapısıyla dağ gibi güçlü bir imgeyle temsil edilmektedir. Aslında kişinin kendine dönmesi, çevresinden soyutlanması ile bambaşka bir yaşayışın da mümkün olabileceğini bize gösteren bu süreç, kişinin ev ile kurduğu, aileyi de içine alan geçmişini düşündürmektedir. Çünkü ev hiçbir zaman sadece tuğladan örülü bir yapı olarak düşünülemez. Yapılan tüm çalışmalarda ev kurgusu; içerisinde yaşanan zamanları, aileyi, anıları ve geçmişi de içine alan bir yapı olarak ifade etmektedir.



Görsel 39. İmre Deniz Işıktaş, Siyah/ Black, Detay, 2020, Renklendirilmiş Porselen, Altın Lüster, 40cm x 40cm x 13cm, Kişisel Arşiv.

'Black' (Görsel 39) çalışmasıyla zihinsel olarak ev imgesinin dönüşümü gerek renkle gerekse de kaba, ham yapısıyla hissettirilmeye çalışılmıştır. Pandemi döneminin en karanlık zamanlarında yine de ufak bir ışığı simgeleyen altın lüsterlerle insanın umudunu hiçbir zaman yitirmemesi anlatılmak istenmiştir. Ev bir dağ gibi insanın üzerine çökmüş olsa da aynı zamanda güven veren sağlam yapısıyla da kişiyi korumaktadır.



Görsel 40. İmre Deniz Işıктаş, Buz Dağı/ Iceberg, 2021, Stoneware, Sedef Lüster, 40cm x 40cm x 15cm, Kişisel Arşiv.

Görsel 40'ta görülen 'Iceberg' çalışması, pandemi sürecinin uzaması ile yeniden umut veren ama hala kaygan bir zemin üzerinde ilerlediğimizi anlatmaya çalışmaktadır. Evlerden çıkmamıza rağmen risklerin de artması ile; kapalı kalmak ile özgürlük arasında yaşadığımız durum ifade edilmektedir.

Çalışmada renkleriyle buz dağını andıran bir görünüm, sır üzerine sedef lüsterin de kullanımıyla yakalanmaya çalışılmıştır. Sonraki süreçte kısıtlamaların gevşetilmesi ve yeniden hayata karışmamızla birlikte aslında her şeyin yoluna gireceği, tekrardan eski yaşam biçimimize dönebileceğimiz düşüncesi ortaya çıkmıştır.



Görsel 41. İmre Deniz Işıктаş, Ev/ Habitation, Kalıpla Şekillendirme, Altın Lüster, 2022, 50cm x 50cm x 22cm, Kişisel Arşiv.

Habitation serisine adını veren çalışmada (Görsel 41) gündelik hayattan uzak kaldıktan sonra, tekrardan rayına oturtmaya çalıştığımız yaşamımız temsil edilmektedir. Ev artık bizi koruyan kollayan, sadece istediğimiz süre için onunla kalabileceğimiz bir yapıya yeniden evrilmiştir. Bu çalışmada farklı bir kalıp tekniği kullanılarak yaşanmışlığın izlerinin silinmeden var olanın en iyi şekilde ifade edilmesi amaçlanmıştır. Çalışmada umut dolu mutlu parlayan günleri işaret etmesi için altın lüster kullanılmıştır.

SONUÇ

“Yaratım Sürecinde Benlikten İmgeye Bireysel Anlatı” başlıklı bu sanat çalışması raporu, sanatsal üretim sürecinde bir içgörü eyleminin bileşenlerinin analizini kapsamaktadır. Çalışmanın inşa süreci öncelikle seramik eserlerin üretimiyle başlamıştır. Kişisel sorgulamalar, atölye ortamındaki pratik çıktılar üzerinden yapılmaya başlanmıştır. Bu süreç, çalışmanın sanatsal yaratıcılık ve bellek ara kesitinde incelendiği üzere sezgisel olarak başlamış ve sonuçlar araştırmayı otobiyografik belleğe yönlendirmiştir. Seriler, tez dönemi öncesi biçim bulmaya başlayan sanatsal ifade arayışının başlangıcıyla birlikte yapılmaya başlamıştır.

Eserlerin ortaya koyduğu panoramaya bakıldığında otobiyografik anıların yarattığı ‘geçmişe gitme’, ‘yaşanan zamanı tekrar yaşama’ duygusunun güçlü bir şekilde belirdiği izlenmiştir. Anıların zihinde belirmesi konusunun özellikle görsel imgelem ile ilgili oluşu, araştırmanın zemininde imge konusunun da yer aldığını göstermiştir. Sanatsal uygulamaların ortaya çıkış sürecinde hangi kavramsal temellerin yer aldığını tanımlamak ve bu temellerin birbiriyle dinamik ve dönüşümsel ilişkisini çözümlmek, ilişkilendirmek ve nihayetinde eserler üzerinden bu yapıları okumak araştırmanın bütünü oluşturmaktadır.

Çalışmanın ilk bölümü yaratıcılığın çok çeşitli tanım ve kuramları barındıran bir konu olarak incelendiğini yansıtmaktadır. Yaratıcılık kuramları, bu kavramın doğasını çözümlmek, sürecini analiz etmek üzere geliştirilmiş ve üzerinde hâlen çalışılan araştırmalardır. Yaratıcılık, ilişkiler kurma yetisi ve inşa sürecidir. Bu itkinin kişide nasıl ve nerede başladığı düşünüldüğünde, ilk olarak seçme, karşılaşma işleminin söz konusu olduğu görülmektedir. Yaratıcı süreçleri yaşayan kişiler, gördükleri alan her ne ise onun içinde bir seçim yapmaktadır. Kişi kendine yakın, tanıdık olanı seçmeye daha meyillidir. Sanat alanında yaşanan yaratıcı süreçlerin görünürlüğü ise eserler üzerinden sağlanır. Eser ifadeyi, görülür, duyulur ve okunur kılma ihtiyacının sonunda biçim bulmaktadır. Yaratıcı süreçte, belleğin ‘zihinsel olarak gördüğü’ şeyi tanımlayabilmesi için deneyimlere başvurduğu söylenebilir. Bu bölüm araştırması, kişilerin nelere ilgi duyduğunun tamamen kendi iç dünyaları ve bellekteki izleriyle ilişkili olduğunu ortaya koymakta ve bellek konusunun incelenmesi gerektiğini göstermektedir.

Bellek kişinin doğuştan gelen zihinsel bir işlevidir. Çok katmanlı yapısından dolayı, araştırmacılar tarafından çeşitli şekillerde kategorize edilmiştir. Bellek başlığı altındaki bölüm incelemesi, belleğin fonksiyonunu sanatla ilişkilendirecek bir açıdan ele almıştır. Bu bölümü, sanatsal bağlantıya ulaştıracak temel yapı şu şekildedir: Duyusal bellek, beş duyumuzla algıladığımız uyarıcıların geldiği ilk bellektir. Dikkate alınan bilgi kısa süreli belleğe aktarılmakta ve kodlanmaktadır. Daha sonra depolama ve geri çağırma işlemleri gerçekleşmektedir. Uyarıcılardan gelen, anlamlı ve seçilmiş bilgilerin kısa süreli bellekten, uzun süreli belleğe aktarılması ile uzun süreli bellekte bilgiler kodlanmaktadır. Bu aşamada bilgiler temsili ya da imgesel değil, anlamsal bütünlük içinde değerlendirilir. Bireyler geçmişe dair bir olayı aktarırken, detayları hatırlayamasalar bile olayı anlamlı bir şekilde tasvir edebilirler. Araştırmalar, olayların anlamlı kodlanma derinliğine göre, hatırlamanın da o kadar güçlü olacağını göstermektedir. Yani bilgi ne kadar anlamlı kodlanırsa, onu geri çağırma gerektiğinde daha çok ipucu belirlemektedir ve detaylı bir hatırlama gerçekleşmektedir.

Uzun süreli bellek; semantik (anlamsal) ve episodik (öyküsel) olarak iki yapıdan oluşur. Bu aşamada, araştırmayı sanatsal yaratıcılık işlevine taşıyacak olan bağlantının, episodik bellek yapısından kaynaklandığı görülmektedir. Semantik bellek “biliyorum”, episodik bellek ise “hatırlıyorum” ifadelerinin kullanılmasını sağlayan bir yapıdır. Episodik bellek, anılarla ulaşılan bellektir ve konuyu bir alt tabakaya, otobiyografik belleğe taşımaktadır.

Otobiyografik anılar, kişinin nerede, ne zaman, hangi duygularla yaşadığını hatırladığı anıları kapsamaktadır. Olaylar genelde göz önüne getirilirken, kimi zaman silikleşir ve bilgi olarak hatırlanır. Otobiyografik hatırlamada karşılaşılan önemli özelliklerin mevcut olduğu görülmüştür: Olayı ‘şu an yaşıyormuş’ gibi hatırlamak, ‘imgelerle’ hatırlamak, ‘gerçeğin kopyası gibi’ hatırlamak ya da olayı yaşayan kişinin ‘kendi’ olduğu inancıyla hatırlaması. Bu hatırlama biçimlerinin eserlerin çözümlenmesinde ve anlamlandırılmasında yol gösterici olduğu görülmüştür. Otobiyografik anıların, kişinin yaratım sürecinde kendini ifade ederken örtük ya da açık biçimde her zaman etkin olduğu anlaşılmaktadır. Güncel sanat yaklaşımlarına bakıldığında kişinin kendinden bahsetmesiyle sıklıkla karşılaşılmaktadır. Bu sebeple, otobiyografik bellekle ilgili fonksiyonları incelemenin, sanatçıları ve eserlerini okumak açısından anlamlı kılacağı düşünülmektedir.

Otobiyografik anıların kişilerde farklı şekillerde hatırlanmasına dair açıklamalar çalışmada daha detaylı olarak ele alınmış ve 'imgelem perspektifine' işaret edilmiştir. Sanat ile belleğin, imgelem perspektifi olgusu açısından ilişkilendirilmesi aşamasında 'otoportreler' anlamlı örnekler olarak düşünülmüştür. İlgili bölümde, bu çözümlenmelere ait Vincent Van Gogh ve Frida Kahlo üzerinden otoportre örneklerine yer verilmiştir. Aynı zamanda 'Otobiyografik Bilgi Tabanı' olgusunda 'Yaşam Dönemleri' alt kavramıyla Sarkis'in enstalasyonu arasında bağ kurulmuştur. Bu bölümde, konu için açıklayıcı olduğu görülen "Benlik-Bellek Sistem Modeli'nden bahsedilmiş ve 'kendilik' kavramına işaret edilmiştir. Benlik ile kendiliğin birbiriyle ilişkili ve benzer kavramlar olduğu dolayısıyla da bellekle olan bağlamının da açıklanması amaçlanmıştır.

Belleğin sanatla kurulan bağının daha derinden incelenmesi açısından 'görsel imgelem' konusunun önemli olduğu düşünülmektedir. Otobiyografik anıların kişiye zamanda geriye dönme hissi verdiği, anıyı yaşadığı zamandaki duygularına götürme deneyimi yaşattığı bilinen bir durumdur. Araştırmalar, görsel imgelemin anıları hatırlamada diğer imgelemelerden daha sık kullanıldığını, anıların daha canlı ve etkili olduğunu göstermektedir. Düşünme şeklini oluşturan, görülen bilgileri anlamlandırmayı sağlayan imge kavramının kökenine inmek, imgenin sanatsal yaratım sürecindeki rolünü de daha anlaşılır kılmıştır.

İmgeye dair çok çeşitli incelemeler, bu kavramın genel olarak duyu organlarıyla algılanan bir şeyin somut ya da düşüncel kopyası olarak tanımlanabileceğini gösterir. Zihinsel resim, zihindeki tasarım ifadeleri bu kavramı tarif etmektedir. İmgelerin yansıtılmasına dair örnekler insanlık tarihi kadar eskidir ve bunlar 'İmgenin Dönüşümü' başlığı altında daha detaylı olarak açıklanmıştır. Yakın tarihlere gelindiğinde ve günümüz sanatında baskı, yansı ve dijital teknolojilerin sonucu olarak görsel girdilerin niteliğinin değiştiği ve gerçeğin dönüşüme uğradığı görülür. Bu okumalara dair çeşitli sanatçı örnekleri farklı yaklaşımları açıklamaktadır.

İmgeler, sanatçının kurduğu evrenin ilişkiler ağının ana kaynaklarından biri olarak görülebilmektedir. Bilinçli seçimleri ve organizasyonu ile sanatçı bu ilişkiler ağının okunurluğunu, görünürlüğünü ve geçirgenliğini yöneten kişidir. İmgelerin hem kaynak hem de aracı olduğu söylenebilir.

Geçirgenlik niteliği, sanatçı ile eseri ve eseri ile izleyicisi arasında sonsuz potansiyelde ileti kanalı ve boyutu açmaktadır. Tüm tanidik kelimeler, nesnelere, imajlar sanatın dönüştürücü işleviyle kurgulandığında özelleşmektedir. Bu rapor kapsamında çalışılan özgün bireysel anlatılar, kişisel bellekten imgeye dönüşün görünür halidir. Aynı zamanda, izleyici tarafından türetilmesi için rezerv niteliği de taşımaktadır.

Çalışmanın temel inceleme disiplinlerinden biri olarak psikoloji, insanı zihinsel olarak ele alan, duygusal ve düşünsel yapılarını açıklamaya çalışan bir alandır. Bütünleşmiş olan bu yapıları ve işleyişleri araştırmak, eserler üzerinden açıklayabilmek üzere 'sanat' ve 'psikoloji' insan temelli ortak bir paydada buluştukları için bu çalışmada bir arada incelenmiştir.

Sanat ediminin, insanın iç dünyası, duyguları ve zihinsel süreci ile doğrudan ilgili olduğu bulgusu, bu araştırmanın ana çıkarımlarından biri olarak saptanabilir. Elde edilen veriler göstermektedir ki; eserleri yaratım süreçleri üzerinden inceleyen çeşitli alanlar bağlantılı yapıdadır. Sanatçının kendi süreçlerine psikoloji üzerinden bakışı ve etüt edişine paralel olarak, zihinsel inşayı inceleyen psikolojinin işleme pratiklerinin incelenmesinin kişisel üretim potansiyelini güçlendirmesi söz konusudur.

Psikolojide incelenen "yaratıcılık" ve "bellek" konu başlıklarında çeşitli kuramcılarının yöntem ve araştırmalarının çıktılarının sanat eserleri ve sanatçıların dünyalarını çözümlmek ve eserlerinde yeniden okumalar yapmak için kullanılmasının, onlara yeniden bir bakış açısı oluşturma noktasında katkı sağladığı düşünülmektedir. Eser, izleyicisiyle birlikte yeni bir okuma boyutu kazanmaktadır. Mevcut analitik literatür, sanat tarihi ya da araştırmalar bir referans bütünlüğü oluşturuyor olsa da eser alımlayıcısının zihinselliği ile yeniden bir anlam boyutuna sahip olmaktadır. Bu dinamik ilişki, herkes tarafından bilinen eserler üzerinden başka tür çözümlmeler yapılmasında etkindir. Aynı zamanda, sanatçının kendi sürecinde çalışmaların ortaya çıkması ve mevcut olan çalışmalarının özünün yakalanması açısından yeni bir açılım ortaya koymuştur. Yapıtın inşa sürecini zihinsel ve maddi olarak ele aldığımızda, kendisini eserlerinde konu edinen, kendinden yola çıkan ya da eserlerinde kendini bulan sanatçılar için farklı disiplinlerdeki kavram ve kuramlarla ilişki kurmanın sanat üretimlerinde yeni ifade olanakları sunabileceği dolayısıyla da literatüre katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Çalışmalar son altı yıllık süreçte ortaya konmuştur. Sezgisel başlayan ilk çalışma örnekleri, zaman içinde bu araştırmanın kuramsal rotasıyla birlikte farklı anlatılara evrilmiştir. Temelde otobiyografik anlatı eserlerin üretiminde örtük olarak işlerken, bir diğer taraftan eserlerin analitik yapısının sözel ve yazınsal anlatısının da oluşturulacağı bilinciyle araştırma birbirine bakan iki açıdan inşa olmuştur. Günlük olaylar, bellek izleri, çeşitli anlar ve çocukluk anıları anlatıyı beslemiştir. İmgenin sürekli dönüşümü, yeni ifade olanakları sunmuş, anıların yorumlanış biçimleri de değişim göstermiştir. Ortaya çıkan çalışmalara bakıldığında üç ayrı konsantrasyon döneminden bahsedilebilir. Bu nedenle eserler seri olarak bir araya getirilip gruplandırılmıştır.

2017 yılında üretilmeye başlanan *Insect* serisi, eko sistemin içinde önemli bir fonksiyonu olan ancak istenmeyen, görsel olarak rahatsız hissettiren, kovalanan dirençli bir canlı formu olarak bilinen böcekler üzerinden şekillenmiştir. *Mom made* 1980'li yıllarda geçen bir çocukluğun ev ortamının simgesi olan 'anne emeği' dantellerin görünür olduğu bir çalışmadır. Danteller ile arıların çalışkanlığı, emeği arasında bağ kurularak olumsuz algılanan bu canlıların olumlu bir özelliği öne çıkarılmıştır. Aslında benzer bir görsel kullanılarak oluşturulan bu çalışmanın diğer iki eserden farklı olarak olumlu bir çağrışıma neden olması amaçlanmış, böylelikle imgenin eserde dönüşen anlamına da işaret edilmeye çalışılmıştır. *Nervous* çalışmasında arı vızıltılarının yüksek enerjili titreşimlerinin olumsuz bir etki olarak yorumlanışında, kaygı duygusu baskındır. Zihinsel gürültü olarak yaşanan bu endişe hâlinde, kovanlar anlam taşıyıcısı olarak zihin karmaşası olarak karşılık bulmaktadır. *Broken*'da kalp formu duygu taşıyıcısı simgedir ve sinekler duygusal dünyayı olumsuz etkileyen inatçı, uzaklaşmayan, çürüten biçimlerdir. Aynı yıllarda çalışılmaya başlanan *Clouds* serisi gökyüzüne ve bulutlara yüklenen anlamlar üzerinden form bulmuştur. Her şeyin üstünde olan, sınırsız mavilik ve bulutların sürekli dönüşen hâlinin verdiği rahatlama eserlerde çeşitli şekillerde yorumlanmıştır. Otobiyografik çözüm katmanlarının eser anlatımlarında mevcut olduğu bu seri, güçlü çocukluk anılarıyla örtüştüğünden, varyasyonlu kompozisyonlarla sergilenmektedir.

Bulutlar biçimleriyle, renkleriyle farklı dönemler ve mekânların kaydı olarak form bulur. Bulutların yarı somut duygusu veren hali, dönüşüyor ve değişiyor oluşu *Town* çalışmasında yeryüzündeki karşılığını bulmaktadır. Merkezinde bireyin olduğu bir mekân kurgusu, güvenli ve ihtiyaçların görülebildiği bir düzen duygusunu taşımaktadır.

2020 yılı ve sonrasında yapılan çalışmalarda küreselleşmiş dünyada daha önce tecrübe edilmemiş bir yaşam şeklinin herkesin ve her türlü düzenin üzerine örtüldüğü bir dönemden bahsedilmek istenmiştir. *Habitation*; ev, yerleşim, ikamet, yurt gibi fiziksel ve duygusal bir karşılığı taşımaktadır. Bu serinin eserlerinde kaotik ve kaygılı dönemlerin kişide oluşturduğu duygu durumları okunabilir. 'Ev'e yeniden bakış, aynı zamanda ev imgesinin geçmişiyle ve geleceğiyle yeniden inşasına yol açmıştır. Hem güven hem de yeni yaşayış biçimiyle huzursuzluğu misafir eden ev formları, dağ imgeleriyle birleşmiş, kabullenme ve umut duygularını taşımaktadır. 2022 çalışmalarında, renk ve biçim özellikleriyle ferah, hafif ve ışıldayan görsel özellikler izlenebilir. Beyaz, ince ve lüsterli porselen formlar, bulut duygularında olduğu gibi umudu vurgulamaktadır. Kalıp izleri görünürdür, yaşanmışlıkların olduğunu kabul eder ve yansıtır.

Bu çalışma kapsamında üretilen eserlerin alt yapısını taşıyan kuramlar, bireysel anlatının yapısını tanımayı hedefleyen bir analiz fırsatı sunmuştur. İncelemeler göstermektedir ki, eserler üzerinden yaratıcı süreçleri okurken, belleğin ve imgenin üç boyutlu ilişkisi sürekli akış ve dönüşüm halindedir. Eserleri bu şekilde okumak, tüm sanat üretimlerinde kodlanmış özel yapıların olduğunu anlaşılır kılmaktadır. Söz konusu özel yapılar, sanatçı-eser-izleyici arasındaki verimli bağlantılarla yeniden ve yeniden inşa olmaktadır. Bu dönüştürücü gücün insanı etkileyen gerçeküstü kaynağının yine insan olduğu, evreni ve insanı anlamlandırmakta sanatın işlevinin önemli olduğu sonucuna varılmaktadır.

KAYNAKLAR

Akarsu, Bedia. (1975). *Türk Dil Kurumu Felsefe Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.

Anadol, Refik. Refik Anadolu Resmî İnternet Sitesi. Erişim: 09.19.2022. <https://refikanadol.com/information/>

Anday, Melih. C. (1984). *Akan Zaman Duran Zaman I*. İstanbul: Adam Yayınları.

Antmen, Ahu. (2018). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.

Aytürk, Ezgi. (2018). Otobiyografik Bellekte İmgelem Perspektifi, Gülgöz vd. (Der.). *Hayatı Hatırlamak: Otobiyografik Belleğe Bilimsel Yaklaşımlar*, s. 147-165. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

Badenhorst, Antoniette. (2011). Peace/War-Survival/Extinction: An artist's plea for sanity. *Ceramics Art and Perception*, (86), 10-13.

Başer, Nami. (2020). İmajı Düşünmek, *İmago, Cogito*- Sayı. 97. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Baykal, Emre. (2019). *Sarkis: Çaylak Sokak*. İstanbul: Arter Yayınları 41.

Benjamin, Walter. (2001). Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı. *Pasajlar*: (A. Cemal. Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Berger, John. (2018). *Görme Biçimleri*. (Y. Salman, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Boardman, John. (2005). *Yunan Sanatı*. (Y. İlseven, Çev.). İstanbul: Homer Kitabevi.

Boden, Margaret. A. (2004). *The Creative Mind: Myths and Mechanisms*. London: Routledge.

Boyer, P. Wertsch, J. V. (2015). *Zihinde ve Kültürde Bellek*. (Y. A, Dalar, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Burnett, Ron (2005). *İmgeler Nasıl Düşünür*. (G. Pular, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Burrus, Christina. (2021). *Frida Kahlo: Kendi Gerçekliğimin Resmini Yapıyorum*. (E. Gökteke. Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları Genel Kültür Dizisi 43.

Ceylan, Nuri. B. (2012). Nuri Bilge Ceylan Resmî İnternet Sitesi- Biyografi. Erişim: 08.09.2022. <https://www.nuribilgeceylan.com/bio-turkish.php>

Cevizci, Ahmet. (1999). *Paradigma Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayınları.

Conway, M. A., Pleydell-Pearce, C. W. (2000). The Construction of Autobiographical Memories in the Self-Memory System. *Psychological Review*, 107, 261-288.

Craik, F.I.M., Tulving, E. (1975). Depth of Processing and The Retention of Words in Episodic Memory. *Journal of Experimental Psychology: General* 104, 268-294.

Cüceloğlu, Doğan. (2006). *İnsan ve Davranışı Psikolojinin Temel Kavramları*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Çetin, Ayhan. (2011). *19. Yüzyıldan Günümüze Plastik Sanatlarda İmgelerin Temsiliyeti* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü. Resim Anasanat Dalı. İstanbul.

Demir, Duygu. (2013). Gülsün Karamustafa ve Arabesk. Salt Online. Erişim Tarihi: 04.08.2022. <https://saltonline.org/tr/2076/gulsun-karamustafa-ve-arabesk>.

Demiray, B., Janssen, S. M. (2015). The self-enhancement function of autobiographical memory. *Applied Cognitive Psychology*, 29(1), 49-60.

Demirci, M. H. ve Kurt, C. (2022). Gülsün Karamustafa'nın Sanatında Gündelik Nesneye Odaklı Anlatılar. *Art-Sanat Dergisi*: 17/ 83-101. İstanbul Üniversitesi Yayınevi.

Ece, Berivan. (2018) Otobiyografik Anıların Yaşam Boyu Dağılımı, Gülgöz vd. (Der.). *Hayatı Hatırlamak: Otobiyografik Belleğe Bilimsel Yaklaşımlar*, s. 89-106. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

Erenus, Özlem Kalkan. (2012). *Marcel Duchamp'ın Yapıtlarına Çözümleyici Bir Katalog Çalışması*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Işık Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Sanat Bilimi Anabilim Dalı. İstanbul.

Erez, S. Erez, Y. (2017). *Yaraticilik: Aklımızın Sınırlarını Aşmak*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Eroğlu, Özkan. (2014). *Sanatta Derin Hislenmenin Felsefesi*. İstanbul: Tekhne Yayınları.

Eş, Arzu. (2022). Yazının Görsel İmgeye Dönüşüm Sürecinde Sanat. *Tykhe Sanat ve Tasarım Dergisi*, Cilt: 7 Sayı: 12/ 21-39. Bolu: Düzce Üniversitesi.

Fischer, Ernst. (2018). *Sanatın Gerekliliği*. (C. Çapan, Çev.). İstanbul: Sözcükler Yayınları 18.

Foster, Hal. (2017). *Gerçeğin Geri Dönüşü: Yüzyılın Sonunda Avangard*. (E. Hoşsucu, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları- Sanat ve Kuram Dizisi 24.

Foucault, Michel. (2019). *Bu Bir Pipo Değildir*. (Ç. Hilav, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları 296.

Gathercole, Susan, E. (1999). Cognitive Approaches to the Development of Short-term Memory. s. 410-419. *Trends in Cognitive Sciences – Vol. 3, No. 11*.

Gaylord, Kristan. (2016). Museum of Modern Art Resmi İnternet Sitesi- Sanatçı; Cindy Sherman, Erişim: 06.07.2022, <https://www.moma.org/artists/5392>

Gogh, Vincent Van. (2001). *Theo'ya Mektuplar*. Roskill M. (Ed.). (P. Kür, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları Sanat 30.

Gombrich, Ernst. H. (2013). *Sanatın Öyküsü*. (Ö. Erduran, E. Erduran Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi A.Ş.

Gombrich, Ernst. H. (2015). *İmge ve Göz: Görsel Temsil Psikolojisi Üzerine Yeni İncelemeler*. (K. Atakay, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları 4427-226.

Göz, B., Ersoy, P. (2018). İstemsiz Hatırlama, Gülgöz vd. (Der.). *Hayatı Hatırlamak: Otobiyografik Belleğe Bilimsel Yaklaşımlar*, s. 129-146. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

Guilford, J. P. (1957). Creative Abilities in the Arts. *Psychological Review*, 64(2), 110–118.

Gülgöz, Sami. (2018). Otobiyografik Bellek: Tanımı ve Temel Kavramlar, Gülgöz vd. (Der.). *Hayatı Hatırlamak: Otobiyografik Belleğe Bilimsel Yaklaşımlar*, s. 13-27. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

Güncel Türkçe Sözlük. Erişim Tarihi: 06.07.2022. <https://sozluk.gov.tr/>

Habermas, T., Diel, V. ve Welzer, H. (2013). Lifespan Trends of Autobiographical Remembering: Episodicity and Search for Meaning. *Cousciousness and Cognition*, 22(3), 1061-1073.

Hançerlioğlu, Orhan. (1979). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Heidegger, Martin. (2007). *Sanat Eserinin Kökeni*. (F. Tepebaşı, Çev.) Ankara: De Ki Basım Yayım Ltd. Şti.

Kagan, Moissej, S. (2008). *Estetik ve Sanat Notları*. (A. Çalışlar, Çev.). İzmir: Karakalem Yayınevi.

Koçak, Orhan. (1995). *İmgenin Halleri: Mithat Şen' in Resmine Doğru Üç Deneme*. İstanbul: Metis Yayınları.

Kuspit, Donald. (2014). *Sanatın Sonu*. (Y. Tezgiden, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Leppert, Richard. (2017). *Sanatta Anlamın Görüntüsü: İmgelerin Toplumsal İşlevi*. (İ. Türkmen, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınevi.

Mamus, E., Karadöller, D. Z. (2018). Anıları Zihinde Canlandırma, Gülgöz vd. (Der.). *Hayatı Hatırlamak: Otobiyografik Belleğe Bilimsel Yaklaşımlar*, s. 185-201. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

Massaro, D. W., Loftus, G.R. (1996). Sensory Storage: Icons and Echoes. E.L. Bjork and R.A. Bjork (ed.) *Handbook of Perception and Cognition*, s. 68-101. Vol. 10. New York: Academic Press.

Masterson, James, F. (2010). *Gerçek Kendilik: Gelişimsel, Kendilik ve Nesne İlişkileri Yaklaşımı*. (E. Üzeltüzenci, Çev.). İstanbul: Litera Yayıncılık.

- May, Rollo. (2013). *Yaratma Cesareti*. (A. Oysal, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Mednick, Sarnoff. A. (1962). The Associative Basis of the Creative Process. s. 220-232. *Psychological Review* 69-3.
- Morling, Katharina. Resmi İnternet Sitesi- Artist Statement. Erişim: 07.21.2022, <https://www.katharinemorling.com/about-1>
- Mungan, Murathan. (2011). *Kibrit Çöpleri*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Nigro, G. Neisser, U. (1983). Point of View in Personal Memories. *Cognitive Psychology*, 15-467-482.
- Onur, D., Zorlu, T. (2017). Yaratıcılık Kavramı ile İlişkili Kuramsal Yaklaşımlar. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 6/3.
- Özdoğru, Pelin. (2004). *Sinemada Akımlar:1: Minimalizm ve Sinema*. İstanbul: Es Yayınları.
- Pilevneli, (2018). Eriyen Hatıralar- Basın Bülteni. Erişim Tarihi: 04.04.2022. https://www.pilevneli.com/tr/exhibitions/17-refik-anadol-melting-memories-pilevneli-dolapdere/press_release_text/
- Ponty, Maurice M. (2014). *Algılanan Dünya*. (Ö. Aygün, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Sağlık, Esra. (2006). *Sanatsal İmgenin Oluşumunda Zaman Olgusu* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Heykel Anasanat Dalı. Ankara.
- Sak, Uğur. (2020). *Yaratıcılık, Gelişimi ve Eğitimi*. Ankara: Vizetek Yayıncılık.
- San, İnci. (1979). *Sanatsal Yaratma ve Çocuklukta Yaratıcılık*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Sarp, N., Tosun, A. (2011). Duygu ve Otobiyografik Bellek. *Psikiyatride Güncel Yaklaşımlar- Current Approaches in Psychiatry* 3(3):446-465.
- Sartre, Jean. P. (2006). *İmgelem*. (A. Tümertekin, Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.

Sayın, Zeynep. (2018). İmgeler ve Halleri. San, E. (Mod.). Akbank Felsefe Sanat Seminerleri Dizisi Böl:7. İstanbul: Akbank Sanat.

Erişim:15.09.2022.<https://www.youtube.com/watch?v=uTbzI5ThPc&list=PLafAn8dOqMtxMz0LmWZ1k6b7Dr3iR70uP&index=20>

Sayın, Zeynep. (2020). *İmgenin Pornografisi*. İstanbul: Metis Yayınları.

Schacter, Daniel L. (2022). *Belleğin İzinde: Beyin, Zihin ve Geçmiş*. (E. Özgül, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları- Cogito-181.

Smith, E. E., Hoeksema, S. N., Fredrickson, B. L., Loftus, G. R. (2014). *Atkinson ve Hilgard, Psikolojiye Giriş*. (Ö. Öncül, D. Ferhatoğlu. Çev.). Ankara: Arkadaş Yayınevi.

Şener, K. Dilek. (2018). *Sarılan İmge Sergi Kataloğu*. İstanbul: Pera Müzesi Yayını 95.

Tulving, Endel. (1972). Episodik and Semantic Memory. Tulving, E. Donaldson W. (Ed.). *Organization of Memory*, 10,382-405. New York and London: Academic Press.

Tüfekci, A. Işıl. (2019). *Sanatta Kendilik ve Kişisel Tarihin Anlatımı Kapsamında Özel Uygulamalar*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü. Seramik Anasanat Dalı. Ankara.

Uzer, Tuğba. (2018). Nasıl Hatırlarız, Nasıl Unuturuz: Kuramsal Yaklaşımlar, Gülgöz vd. (Der.). *Hayatı Hatırlamak: Otobiyografik Belleğe Bilimsel Yaklaşımlar*, s. 51-71. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

Williams, James. D. L. (2022). *Mağaradaki Zihin: Bilinç ve Sanatın Kökenleri*. (T. Esmer, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları Sanat 259.

Yavuzer, S. Halide. (1989). *Yaratıcılık*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Matbaası.

Yener, Özen. (2014). Kendilik, Kendilik Algisi ve Kendilik Algisına Bağlı Psikosomatik Bozukluklara Sosyal Psikolojik Bir Bakış. *Akademik Bakış Dergisi*, 40- 126-141. Kırgızistan: Türk Dünyası Araştırma Vakfı.

Ziss, Avner. (2016). *Estetik- Gerçekliği Sanatsal Özümsemenin Bilimi*. (Y. Şahan, Çev.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Etik Beyanı

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sanat Çalışması Raporu Yazım Yönergesi'ne uygun olarak hazırladığım bu Sanat Çalışması Raporunda,

- Sanat Çalışması Raporu içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- görsel, işitsel ve yazılı bütün bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- atıfta bulunduğum eserlerin bütününe kaynak olarak gösterdiğimi,
- kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı,
- bu Sanat Çalışması Raporunun herhangi bir bölümünü bu üniversitede veya başka bir üniversitede başka bir Sanat Çalışması Raporu çalışması olarak sunmadığımı

beyan ederim.

...../...../.....

İmre Deniz IŞIKTAŞ

**Sanatta Yeterlik
Sanat Çalışması Raporu Orijinallik Raporu**

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü

Sanat Çalışması Raporu Başlığı: Yaratım Sürecinde Bellekten İmgeye Bireysel Anlatı

Yukarıda başlığı verilen Sanat Çalışması Raporumun tamamı aşağıdaki filtreler kullanılarak Turnitin adlı intihal programı aracılığı ile Tez Danışmanım tarafından kontrol edilmiştir. Kontrol sonucunda aşağıdaki veriler elde edilmiştir:

Raporlama Tarihi	Sayfa Sayısı	Karakter Sayısı	Savunma Tarihi	Benzerlik Oranı (%)	Gönderim Numarası
16/01/2023	106	174664	22/12/2022	%6	1993667709

Uygulanan filtreler:

1. Kaynakça hariç
2. Alıntılar dâhil
3. 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sanat Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim. (17/ 01/ 2023)

İmre Deniz IŞIKTAŞ

Öğrenci No.:

Anasanat/Anabilim Dalı: Seramik Anasanat Dalı

Program (işaretleyiniz):

Yüksek Lisans	Sanatta Yeterlik	Doktora	Bütünleşik Doktora
	X		

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.

Prof. A. Feyza ÖZGÜNDOĞDU

Proficiency in Art Art Work Report Originality Report

HACETTEPE UNIVERSITY
Institute of Fine Arts

Title: Individual Narrative From Memory to Image in The Process of Creation

The whole art work report is checked by my supervisor, using Turnitin plagiarism detection software taking into consideration the below mentioned filtering options. According to the originality report, obtained data are as follows.

Date Submitted	Page Count	Character Count	Date of Thesis Defence	Similarity Index (%)	Submission ID
16/01/2023	106	174664	22/12/2022	%6	1993667709

Filtering options applied are:

1. Bibliography excluded
2. Quotes included
3. Match size up to 5 words excluded

I declare that I have carefully read the Hacettepe University Institute of Fine Arts Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations, I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge. I respectfully submit this for approval. (17/ 01/ 2023)

İmre Deniz IŞIKTAŞ

Student No.:

Department: Ceramic

Program/Degree (please mark):

Master's	Proficiency in Art	PhD	Joint Phd
	X		

SUPERVISOR APPROVAL

APPROVED
Prof. A. Feyza ÖZGÜNDOĞDU

YAYIMLAMA VE FİKRÎ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin/raporumun tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesi'ne verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversite'ye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikrî mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin/raporumun tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalara (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin/Sanat Çalışması Raporunun kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin/sanat çalışması raporumun tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde/sanat çalışması raporumda yer alan, telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversite'ye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan **Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge*** kapsamında tezim/sanat çalışması raporum aşağıda belirtilen haricinde YÖK Ulusal Tez Merkezi/ H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

Enstitü/ Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ... yıl ertelenmiştir. (1)

Enstitü/ Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ... ay ertelenmiştir. (2)

Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. (3)

...../...../.....

İmre Deniz IŞIKTAŞ

*Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge

- (1) Madde 6.1. Lisansüstü tezle ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.
- (2) Madde 6.2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmasını ve internette paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.
- (3) Madde 7.1. Ulusal çıkarılan veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

Tez Danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu tarafından karar verilir.

