GÜZEL SANATLARDA DİSİPLİNER ARAŞTIRMALAR VE YENİ YAKLAŞIMLAR

Editör:
DR. ÖĞR. ÜYESİ AHMET DOKSANOĞLU

BİDGE Yayınları

BİDGE Yayınları

Güzel Sanatlarda Disipliner Araştırmalar ve Yeni Yaklaşımlar

Editör: Dr. Öğr. Üyesi Ahmet DOKSANOĞLU

ISBN: 978-625-5436-26-9

1. Baskı
Sayfa Düzeni: Gözde YÜCEL
Yayınlama Tarihi: 2026-11-05
BİDGE Yayınları

Bu eserin bütün hakları saklıdır. Kaynak gösterilerek tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında yayıncının ve editörün yazılı izni olmaksızın hiçbir yolla çoğaltılamaz.

Sertifika No: 71374
Yayın hakları © BİDGE Yayınları
www.bidgeyayinlari.com.tr - bidgeyayinlari@gmail.com
Krc Bilişim Ticaret ve Organizasyon Ltd. Şti.
Güzeltepe Mahallesi Abidin Daver Sokak Sefer Apartmanı No: 7/9 Çankaya / Ankara

Önsöz

Güzel sanatlar alanı, değişen kültürel, teknolojik ve toplumsal koşullar doğrultusunda sürekli yeniden biçimlenen; üretim biçimleri kadar düşünme, görme ve anlamlandırma pratiklerinin de dönüşüme uğradığı dinamik bir araştırma alanıdır. Günümüzde sanat ve tasarım arasındaki sınırların giderek geçirgenleşmesi, görsel üretimin yalnızca estetik bir etkinlik olarak değil; düşünsel, iletişimsel, kültürel ve eleştirel bir pratik olarak ele alınmasını gerekli kılmaktadır. Bu bağlamda görsel olanın nasıl üretildiği, nasıl algılandığı, nasıl aktarıldığı ve hangi anlamları mümkün kıldığı soruları, farklı disiplinleri ortak bir düşünme alanında buluşturmaktadır. Günümüz sanat ve tasarım pratiğinde biçim, malzeme, teknoloji, iletişim ve izleyici arasındaki ilişkiler artık tek yönlü ve sabit bir yapı içerisinde değerlendirilememektedir. Sanat yapıtı yalnızca bir nesne, tasarım yalnızca bir iletişim aracı, görsel okuryazarlık ise yalnızca görsel unsurları tanımlama becerisi değildir. Bunların her biri, bireyin dünyayı algılama, yorumlama, sorgulama ve yeniden kurma biçimleriyle doğrudan ilişkilidir. Bu nedenle görsel üretim alanındaki dönüşümler, aynı zamanda düşünme biçimlerindeki dönüşümlere de işaret etmektedir.

Bu kitap, Güzel Sanatlar alanının farklı yönelimlerini aynı düşünsel zeminde bir araya getirerek sanat ve tasarımın güncel meselelerine ilişkin çok katmanlı bir değerlendirme alanı oluşturmayı amaçlamaktadır. Görsel imgenin biçimsel ve anlamsal kuruluşundan görsel iletişimin eğitim süreçlerindeki rolüne, tasarımın eleştirel niteliğinden canlı malzemelerle gerçekleştirilen disiplinlerarası üretimlere uzanan içerik, görsel üretimin değişen koşullarını farklı perspektiflerden ele almaktadır. Bu çeşitlilik,

alanlar arasındaki ayrımları ortadan kaldırmaktan ziyade, onların birbirleriyle kurdukları ilişkileri görünür kılmaktadır. Bir başka açıdan bu çeşitlilik içerisinde sanatın ve tasarımın yalnızca ne ürettiği sorusuna değil, nasıl düşündüğü, nasıl gördüğü ve değişen dünyayla nasıl ilişki kurduğu sorularına da odaklanmaktadır. Bu yönüyle kitabın, Güzel Sanatlar alanındaki güncel tartışmalara katkı sunması ve sanat, tasarım, eğitim ve disiplinlerarası üretim arasındaki ilişkiler üzerine yeni düşünme olanakları oluşturması amaçlanmaktadır.

Dr.Öğr.Üyesi Ahmet DOKSANOĞLU

İÇİNDEKİLER

MUSTAFA HORASAN RESMİNDE BİÇİMİN HUZURSUZLUĞU: FİGÜRATİF NARASYON VE ANLAMIN DİKİŞ YERLERİ 1

AHMET DOKSANOĞLU

TÜRKİYE YÜZYILI MAARİF MODELİ BAĞLAMINDA GÖRSEL OKURYAZARLIK VE GÖRSEL İLETİŞİM TASARIMI 23

UĞUR AKBULUT

TASARIMDA CANLI MALZEMEYLE ELEŞTİREL DÜŞÜNMEK: BİYOSANAT 52

BARIŞ AYDIN, EMİNE CİHAN

BÖLÜM 1

MUSTAFA HORASAN RESMİNDE BİÇİMİN HUZURSUZLUĞU: FİGÜRATİF NARASYON VE ANLAMIN DİKİŞ YERLERİ

Ahmet DOKSANOĞLU[1]

Giriş

Bu araştırma Mustafa Horasan'ın resimlerinde bedensel deformasyon ve görsel gerilim aracılığıyla kurulan figüratif narasyonu, biçim, algı ve anlam üretimi arasındaki ilişkiler çerçevesinde ele almaktadır. Araştırma, figürün plastik dönüşümünün izleyicinin görme deneyimini nasıl etkilediğini ve resimsel anlamın hangi görsel ve fenomenolojik dinamikler doğrultusunda şekillendiğini sorgulamaktadır. Rudolf Arnheim'ın görsel düşünme kuramı, Maurice Merleau-Ponty'nin fenomenolojisi, Umberto Eco'nun göstergebilimi, Michel Foucault'nun temsil ve söylem yaklaşımlarından yararlanan çalışma, seçili eserlerin nitel ve yorumlayıcı çözümlemesine dayanmaktadır. Bu doğrultuda biçimsel gerilimlerin yalnızca estetik bir düzenleme değil, anlatının ve yorumun kuruluşuna katılan unsurlar olduğu

[1] Dr.Öğr.Üyesi, İstanbul Sabahattin Zaim Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Görsel İletişim Tasarımı Bölümü, Orcid:0000-0003-2328-3253

tartışılmaktadır. Çalışmanın kavramsal önerisi olan “anlamın dikiş yerleri”, figüratif temsilin ve algısal deneyimin kesiştiği noktaları açıklamak üzere geliştirilmektedir.

Kuramsal yaklaşımlar aracılığıyla figürün plastik kuruluşu, görsel anlatının örgütlenmesi, izleyicinin bedensel ve algısal konumu arasındaki ilişkiler disiplinlerarası bir perspektifle değerlendirilmektedir. Nitel araştırma yaklaşımı doğrultusunda seçili eserlerin plastik ve kavramsal çözümlemesine dayanan çalışma, figüratif dönüşümün yalnızca biçimsel bir müdahale olmadığını, aynı zamanda görsel anlatının ve yorumlama sürecinin kuruluşuna katılan bir unsur olarak ele alınabileceğini tartışmaktadır.

Araştırma kapsamında incelenen üç eser, Mustafa Horasan’ın resim pratiğinde belirleyici olan figür, mekân ve zaman ilişkilerini farklı biçimsel ve anlatısal düzlemlerde görünür kılmaları nedeniyle seçilmiştir. Eserlerin belirlenmesinde figüratif melezleşmenin yoğunluğu, insan ve hayvan biçimleri arasındaki sınırların dönüşümü, anlatısal kurgunun açıklığı ya da belirsizliği ve renk, hareket, yüzey ve kompozisyon gibi plastik unsurların birbirleriyle kurduğu ilişkiler temel ölçütleri oluşturmuştur. Bunun yanı sıra figürlerin anatomik bütünlüğünde meydana gelen değişimler, mekânsal sürekliliğin kesintiye uğraması ve zamansal algının doğrusal anlatıdan uzaklaşması, eserlerin karşılaştırmalı çözümlemesi açısından dikkate alınmıştır. Bu seçimle amaçlanan, sanatçının bütün üretimini temsil ettiğini ileri sürmek değil, resimlerinde tekrar eden görsel ve anlamsal eğilimleri belirginleştiren örnekler üzerinden figüratif narasyonun işleyişini tartışmaya açmaktır. Araştırmanın kavramsal eksenini oluşturan “biçimin huzursuzluğu”, figüratif düzenin gerilimlerini ve temsilin sınırlarını sorgularken “anlamın dikiş yerleri”, biçim, anlatı ve yorum arasındaki bağlantıların kurulduğu, ayrıştığı ve yeniden biçimlendiği noktaları ifade etmektedir. Bu kavramlar üzerinden çalışma, Mustafa Horasan’ın resimlerini yalnızca figüratif temsilin örnekleri olarak değil, algının, görsel anlatının ve kültürel anlamlandırmanın karşılıklı olarak şekillendiği plastik bir araştırma alanı olarak değerlendirmeyi amaçlamaktadır. Böylece araştırmanın, çağdaş Türk resminde figüratif anlatının işleyişine ve resimsel

anlamın oluşum süreçlerine ilişkin eleştirel bir tartışmaya katkı sunması hedeflenmektedir.

Horosan'ın Resimlerinde Figüratif Narasyon

Horasan'ın sanat eğitiminin özgün baskıresim alanına dayanması, onun üretimini değerlendirirken dikkate alınabilecek önemli bir başlangıç noktasıdır. Grafik sanatlar ve baskıresim eğitimi, görsel biçimin düzenlenmesi, yüzeyin kullanımı ve imgenin farklı teknik olanaklarla kurulması gibi meselelerle ilişkilidir. Bununla birlikte, bu eğitimin sanatçının resim dilini doğrudan hangi biçimlerde etkilediğini ortaya koyabilmek için eserlerinin teknik ve biçimsel özelliklerinin ayrıca incelenmesi gerekir. Sanatçının üretimi üzerine yayımlanan değerlendirmelerde figüratif anlatım, dışavurumcu özellikler ve gerçeküstü imgeler öne çıkan tartışma alanları arasındadır. Kakan ve Yayan'ın (2018) "Alp Tamer Ulukılıç ve Mustafa Horasan Eserlerinin Biçim ve İçerik Açısından İncelenmesi" başlıklı makalesi, Horasan'ın seçili eserlerini biçim ve içerik ilişkisi üzerinden değerlendirmekte; sanatçının resimlerini dışavurumculuk ve sürrealizmle bağlantılı bir çerçevede ele almaktadır. Bu çalışma, Horasan'ın resim diline ilişkin literatürdeki başlangıç noktalarından biri olmakla birlikte, sanatçının figüratif anlatısını algı, fenomenoloji ve görsel anlam üretimi açısından yeniden incelemek için de bir zemin sunmaktadır. Horasan'ın resim anlayışına ilişkin bir diğer önemli mesele, farklı görsel oluşumların ve karşıtlıkların aynı resimsel yapı içerisinde bir araya gelmesidir. ArtDog İstanbul'da yayımlanan sanatçı tanıtımında, onun resimlerinde zamansal açıdan farklı oluşumların karşıt söylemler ürettiği ve bu çelişkiler aracılığıyla yeni anlamların ortaya çıktığı belirtilmektedir. Bu değerlendirme, sanatçının resimlerini yalnızca temsil edilen figürler üzerinden değil, figürler arasındaki ilişkiler, görsel karşıtlıklar ve resmin bütününde oluşan gerilimler üzerinden incelemenin önemini göstermektedir (https://artdogistanbul.com/horasan/). Horasan'ın figüratif dünyası, insan bedeninin ve figürün değişmez bir biçim olarak sunulmasından ziyade, resimsel müdahaleler aracılığıyla yeniden düzenlenmesi bakımından araştırmaya açıktır. Bedensel deformasyon, figürün tanınabilirliği, biçimsel gerilim ve görsel anlatının kuruluşu arasındaki ilişki, sanatçının resimlerine yönelik yeni bir çözümleme

hattı oluşturabilir. Burada deformasyonu yalnızca anatomik bir değişiklik veya dışavurumcu bir üslup özelliği olarak değerlendirmek yeterli değildir. Deformasyonun kompozisyon içerisindeki işlevi, izleyicinin figürü algılama biçimi ve bu karşılaşmanın yorum olanakları üzerindeki etkileri de dikkate alınmalıdır.

Mustafa Horasan'ın resminde figür, anatomik bütünlüğü ve fiziksel gerçekliği değişmez bir temsil ölçütü olarak koruyan bir yapı olmaktan çıkarak biçimsel dönüşümün ve görsel gerilimin taşıyıcısına dönüşmektedir. *Görsel 1*'e baktığımızda suyun içerisinde dikey konumlanan figürün kollarını yukarıya doğru uzatarak yatay biçimde yerleştirilmiş ikinci bir bedeni taşıyor ya da tutuyor görünmesi, resmin temel görsel gerilimini oluşturmaktadır. İki figür arasındaki bu konumsal ilişki, alışılmış anatomik oranların ve bedensel dengenin ötesine geçen bir kompozisyon ortaya çıkarmaktadır. Özellikle üstteki figürün yatay olarak uzatılmış bedeni, anatomik parçaların birbirleriyle kurduğu ilişkinin belirsizleşmesi ve farklı renk alanlarına ayrılması, bedenin tanınabilirliğini korurken aynı zamanda alışılmış biçimsel bütünlüğünü kesintiye uğratmaktadır. Böylece figür, yalnızca temsil edilen bir insan bedeni olarak değil, resmin plastik düzenini belirleyen hareketli ve gerilimli bir biçim olarak görünürlük kazanmaktadır.

Bedenin bu biçimsel dönüşümü, onun yalnızca anatomik bir bütünlük üzerinden değil, bireysel varoluş ve toplumsal ilişkiler bağlamında da değerlendirilmesini gerekli kılmaktadır. Melucci'nin bedenin bireyin doğayla, arzuyla ve diğerleriyle kurduğu ilişki içerisindeki konumuna yönelik değerlendirmesi bu açıdan açıklayıcıdır: "Bedene ilişkin söylem ve uygulama bu nedenle doğaya ait olduğumuzu kabul etme ihtiyacımızı, arzunun enerjisini ifade edebileceğimiz ve diğerleriyle iletişim kurabileceğimiz bir kanal arayışınızı ve bireyler olarak varoluşunuza destek verme ihtiyacımızı açığa vurur" (Melucci, 2013, s.91). Bedenin bireysel kimliğin kurulmasındaki rolü ise Melucci'nin şu ifadesiyle daha belirgin hâle gelmektedir: "Beden her birimiz içini kişisel bir bölgedir, bizi diğerlerinden ayırt eden özel farkındalık alanıdır. Bedene dönüş kimlik arayışımızı kamçılar; Bedenimiz gidiş

anahtarına sadece bizim sahip olduğumuz ve bireyler olarak var olma deneyimimizi onaylamak için dönebileceğimiz gizli bir yerdir. Özdeşim diğer biçimlerin bozulduğu çağda beden, bize kendimizi tanıma gücü veren, eşsiz ve vazgeçilmez varlığımızdır (Melucci, 2013, s.91).” Bu çerçevede Horasan’ın resmindeki anatomik dönüşüm, bedenin tanımlayıcı ve sabit bir kimlik göstergesi olma niteliğini tartışmaya açarken figürün tanınabilirliği ile biçimsel belirsizliği arasındaki gerilimi de görünür kılmaktadır. Bu yaklaşım doğrultusunda kompozisyondaki bedenler arasındaki fiziksel temas ve konumsal ilişki, yalnızca biçimsel bir düzenleme olarak değil, bedensel varoluşun ve ilişkiselliğin görsel düzlemdeki kuruluşu olarak da ele alınabilir.

Arnheim’a göre görme, nesnelerin tek tek algılanmasından çok, aralarındaki ilişkilerin kavranmasıyla gerçekleşmektedir. Arnheim (2018, s.71) bu durumu şöyle ifade eder: “Daha genel olarak görmek ilişki içinde görmek anlamına gelir ve aslında algılananlardan rastlanan ilişkiler basit değildir. Bu şaşkınlık yaratabilir, çünkü psikolojik kuramda betimlenen ilişki mekanizmaları çoğu kez oldukça basittir. Eski çağrışım kurallarını hatırlayın: şeyler sık sık bir arada görülürler ya da birbirlerine benzerlerse bir gün birbirleriyle bağlantılı hale gelirler. Bu kurallar ilişkilerin parça parça birleştiklerini ve bu parçaların, birbirlerine bağlanarak değişmeden kaldıklarını varsayar. Bu yaklaşım, Horasan’ın resmindeki figürlerin yalnızca fiziksel temas veya kompozisyonel yakınlık üzerinden değil, karşılıklı olarak birbirlerinin anlamını dönüştüren ilişkisel bir yapı içerisinde değerlendirilmesini mümkün kılmaktadır. Üstteki figür ile suyun içindeki figür, biçimsel olarak birbirinden ayrılabilen iki beden olmasına rağmen algısal düzlemde birbirini belirleyen bir bütünlük oluşturmaktadır. Üst figürün yatay konumu, alt figürün dikey yönelimiyle birlikte değerlendirildiğinde taşıma, ağırlık, direnç ve denge gibi çağrışımlar ortaya çıkmaktadır. Ancak bu çağrışımlar, figürlerin tek başlarına taşıdıkları anlamlardan değil; bedenlerin konumları, yönelimleri, renkleri ve çevreyle kurdukları ilişkilerin birlikte algılanmasından doğmaktadır. Dolayısıyla resimdeki figüratif narasyon, tekil figürlerin temsil ettiği anlamlardan ziyade, *figürler arasındaki ilişkisel örgütlenme* üzerinden kurulmaktadır.

Kompozisyondaki renk kullanımı da bu ilişkisel yapının belirginleşmesini sağlamaktadır. Üst figürün bedeninde görülen yeşil, kırmızı ve turuncu renk alanları, anatomik bütünlüğü destekleyen doğal ten renklerinden uzaklaşarak bedeni farklı plastik parçalara ayırmaktadır. Alt figürün siyah-beyaz çizgili giysisi ve sarı-turuncu baş bölgesi ise üstteki figürle renk ve biçim bakımından farklılaşan bir görsel karşılık oluşturmaktadır. Özellikle baş bölgesindeki kıvrımlı ve yoğun desen, anatomik bir ayrıntıdan çok organik bir biçimlenmeyi çağrıştırmaktadır. Bu alan, figürün kimliğini kesinleştirmekten ziyade izleyicinin bakışını üzerinde toplayan bir görsel odak işlevi görmektedir. Böylece renk, yalnızca yüzeyin estetik düzenini oluşturan bir unsur olmaktan çıkarak figürlerin birbirleriyle kurduğu ilişkiyi ve kompozisyonun algısal yönelimini belirleyen etkin bir öğeye dönüşmektedir. Bedenin bu şekilde parçalanması ve yeniden düzenlenmesi, Henri Lefebvre'in beden üzerine düşünceleriyle birlikte ele alındığında farklı bir anlam kazanmaktadır.



Görsel 1. Mustafa HOROSAN, "Rüzgarlar eser Üzerime", Tuval üzerine yağlıboya,125x150cm,1997-98. https://www.artnet.com/artists/mustafa-horasan/5

Lefebvre, bedenin yalnızca fizyolojik bir yapı olarak değerlendirilmesine karşı çıkarak onun farklı ritimlerin bir araya geldiği bir bütün olduğunu belirtir: “Beden. Bedenimiz. Felsefede o kadar göz ardı edilmiştir ki en sonunda kendi hakkında konuşur ve olay çıkarır çok da fizyolojiye ve tıpa bırakılmış haldedir… beden farklı ama akortlu ritimlerden bir pakettir. Yalnızca müzikle mükemmel akortlar yaratmakla kalmayız. Beden ritimlerden bir çelenk yaratır, bir buket de diyebiliriz… (Lefebvre,2018, s.46). Lefebvre’in bedenin farklı ancak birbiriyle ilişkili ritimlerden oluştuğuna yönelik bu yaklaşımı, Horasan’ın resmindeki iki figürün konumsal ve biçimsel farklılıklarını değerlendirmek için önemli bir düşünsel zemin oluşturur; dikey ve yatay yönelimler, bedenlerin birbirine göre konumları, renk alanlarının dağılımı ve suyla kurulan ilişki, kompozisyonda farklı ritimlerin bir arada bulunduğu bir görsel düzen meydana getirmektedir. Bu bağlamda beden, anatomik bütünlüğüyle tanımlanan sabit bir varlık olmaktan çıkarak hareket, yönelim, ağırlık ve çevresel etkileşimler aracılığıyla algılanan bir yapıya dönüşmektedir. Resimdeki bedensel deformasyon da yalnızca anatomik biçimin bozulması olarak değil, bedenin farklı görsel ve algısal ritimler içerisinde yeniden kurulması olarak değerlendirilebilir.

Lefebvre’in ritim düşüncesi, resmin çevresel unsurlarını da çözümlemeye dâhil etmeyi gerektirmektedir. Kompozisyondaki su yüzeyi, yansımalar ve organik bitki formları, figürlerin çevresinde yer alan edilgen bir arka plan oluşturmamaktadır. Aksine bu unsurlar, bedenlerin algılanma biçimini etkileyen ve kompozisyonun hareket duygusunu genişleten bir görsel alan meydana getirmektedir. Lefebvre, görünüşte hareketsiz olan nesnelerin dahi kendi ritimlerine sahip olduğunu şu ifadelerle açıklar: Ritimanalist için hareketsiz olan hiçbir şey yoktur. Rüzgarı, yağmuru, fırtınaları işitir; ama bir taşı, duvarı, ağaç gövdesini ele aldığında, onların yavaşlığını, sonu gelmez devinimini anlar. Bu nesne durağan değildir; Zaman özne-ye tahsis edilmiş değildir. Yalnızca bizim zamanımıza, bizim bedenimize, ritimlerin ölçüsüne göre yavaştır. Görünüşte hareketsiz bir nesne olan orman birden çok biçimde hareket eder: toprağın, yeryüzünün, güneşin birleşik devinimleriyle” (Lefebvre,2018, s.46).

Bu düşünce doğrultusunda su ve bitki formları, resimde yalnızca mekânı tanımlayan unsurlar olarak değil, figürlerle birlikte algılanan dinamik bir çevresel düzenin parçaları olarak ele alınabilir. Su yüzeyindeki yansımalar, bedenlerin sınırlarını görsel olarak belirsizleştirirken figür ile çevre arasındaki ayrımı da zayıflatmaktadır. Böylece beden, çevresinden bağımsız ve kendi sınırları içerisinde kapalı bir varlık olarak değil, çevresel unsurlarla sürekli ilişki hâlinde bulunan bir biçim olarak görünürlük kazanmaktadır.

Bu durum, Maurice Merleau-Ponty'nin bedensel algı yaklaşımıyla da ilişkilendirilebilir. Merleau-Ponty açısından görme, dünyaya dışarıdan yöneltilen tarafsız bir bakış değil, bedenin dünya içerisindeki varlığıyla gerçekleşen deneyimsel bir ilişkidir. Bu açıdan izleyici, resimdeki bedenleri yalnızca görsel nesneler olarak değerlendirmez; onların ağırlıklarını, yönelimlerini, hareketlerini ve çevreyle kurdukları ilişkileri kendi bedensel algısı üzerinden deneyimler. Resimdeki görsel gerilim, böylece yalnızca kompozisyonun biçimsel özelliklerinden değil, izleyicinin bedensel algısında oluşturduğu karşılaşmadan da kaynaklanır. Merleau-Ponty'nin mekân ve derinlik algısına ilişkin değerlendirmesi, bu karşılaşmanın yalnızca figürlerin fiziksel konumlarıyla açıklanamayacağını, görsel alanın algısal kuruluşunun da anlam üretiminde belirleyici olduğunu göstermektedir. Merleau-Ponty(2006)'nin derinlik algısına ilişkin fenomenolojik yaklaşımı, resimsel mekânın yalnızca geometrik uzaklık ve yakınlık ilişkileriyle açıklanamayacağını, algısal deneyim içerisinde kurulduğunu ortaya koymaktadır. Bu bağlamda derinlik, izleyicinin görsel alan içerisindeki ilişkileri değerlendirme biçimiyle şekillenen bir algı durumudur. Merleau-Ponty bu durumu şöyle ifade etmektedir: "Oysa imgeler arası farkın derin bir eleştirisi bizi bu farkın derinlik algısının zorunlu bir koşulu olmasına rağmen bir yargının değil, derinlik izlenimi biçimindeki bilinçli sonucundan başka bir şeyi bilmediğimiz sinirsel bir sürecin nedeni olduğunu kabul etmeye yöneltir. Aslında derinlik algısı, az önce dikkat çektiklerimize benzer bir yapı fenomenidir. Bunun özellikle kanıtlayan şey daha yakın bir nesne üzerinden başka bir nesnenin saydamlıkla görüldüğü bir durumda, çevre alanının rengini

değiştirecek derinlik görüşünü istediğimiz gibi oluşturabilir ya da ortadan kaldırabilir oluşumuzdur. (Ponty, 2006,s.28)"

Bu yaklaşım, Horasan'ın resmindeki mekânsal kuruluşu değerlendirmek açısından önem taşımaktadır. Kompozisyonda su yüzeyi, yansımalar ve bitkisel formlar, figürlerin çevresinde yalnızca derinliği tanımlayan yardımcı unsurlar olarak yer almamaktadır. Bu unsurlar, figürlerin birbirlerine ve resim yüzeyine göre nasıl algılandığını da etkilemektedir. Özellikle suyun yüzeyindeki yansımalar ile bedenlerin çevresindeki organik biçimler, figürlerin mekân içerisindeki sınırlarını yer yer belirsizleştirmekte; yakınlık, uzaklık ve yüzey ilişkilerinin tek bir algısal düzlemde kesinleşmesini güçleştirmektedir. Üstte yatay konumlanan beden ile suyun içerisinde dikey biçimde yer alan figür arasındaki ilişki de yalnızca fiziksel bir taşıma veya temas ilişkisi olarak değil, derinlik ve yönelim algısını etkileyen bir kompozisyonel düzen olarak ortaya çıkmaktadır. Böylece resimde mekân, figürlerin yerleştirildiği önceden belirlenmiş nötr bir boşluk olmaktan çıkarak bedenlerin, renklerin ve çevresel biçimlerin karşılıklı ilişkileriyle kurulan algısal bir alana dönüşmektedir. İzleyici, bu alanı yalnızca gözlemlemekle kalmaz; figürlerin konumları ve çevreyle kurdukları ilişkiler aracılığıyla derinliği ve mekânsal bütünlüğü zihinsel olarak yeniden kurar.

Bu noktada Sayın'ın Barthes üzerinden aktardığı temsil eleştirisi, Horasan'ın resmindeki görsel düzenin alışılmış gösterge ilişkilerinden ayrılan niteliğini tartışmaya açmaktadır: "Ezberlenmiş, göstergelerin tutuculuğuyla karşılaştığında midesinin bulandığını söyler Barthes. Ona göre yeniden üretim ilişkilerinin yol açtığı bir bulantıdır bu; Temsiliyet iddiasındaki imgeler, bakana görünenden fazlasını sunacak bir konukseverlikten yoksundurlar" (Sayın, 2020, s.253). Bu değerlendirme bağlamında su yüzeyindeki yansımalar, organik biçimler ve figürlerin belirsizleşen mekânsal sınırları, imgenin tanıdık göstergeleri yeniden üreten sabit bir temsil düzenine indirgenmesini güçleştirmektedir. Görsel unsurlar arasındaki belirsiz ilişkiler, izleyiciyi yalnızca gördüğünü tanımaya değil, gördüğünün ötesinde oluşabilecek anlam ihtimallerini değerlendirmeye yöneltmektedir.

Biçim ile anlatı arasındaki bu ilişki, Sayın(2020,s.263)'a göre: "Genel bir biçimsizliğin içinden şekillendiği andır bu noktada bir gün biçim ve yapı eş zamanlı bir oyma hareketinin eseridir. Biçimle yapıya, anlatı her zaman dahildir; çünkü anlatılan içime eşlik etmekte bir gün biçimin bulduğunu örgütlemektedir. Bu yaklaşım, Horasan'ın resminde mekânsal kuruluşun yalnızca figürlerin yerleşimini düzenleyen biçimsel bir unsur olmadığını, figüratif narasyonun oluşumuna da katıldığını düşündürmektedir. Figürlerin yönelimleri, suyun yüzeyi ve çevresel biçimlerle kurdukları ilişkiler, anlatıyı önceden belirlenmiş bir olay örgüsü olarak sunmak yerine, biçim ve mekânın karşılıklı etkileşimi içerisinde üretmektedir. Böylece resimsel mekân, bedenlerin ve çevresel unsurların algısal ilişkilerinden doğan; biçim, yapı ve anlatının birlikte şekillendiği dinamik bir anlam alanına dönüşmektedir. Resimdeki figüratif dönüşüm, temsil ve imge ilişkisi üzerinden de değerlendirildiğinde: Lefebvre, imgelerin gerçekliği yalnızca yeniden üretmediğini, aynı zamanda ona ilişkin bir mevcudiyet oluşturduğunu belirtirken imge ile gerçeklik arasındaki ilişkinin sorgulanmasına olanak tanır: "Bir tür büyü sayesinde imgeler, ulaştıklarını(ve yeniden üretiyormuş gibi yaptıklarını) şeylere, mevcudiyeti simülakraya, şimdi'ye, bu 'na dönüştürürler. Söz veya şeytan çıkarma ritüeli diye bir şey var mı? Evet. Bundan daha basit bir şey olamaz: bir çocuk bile bunu yapabilir. Zorunlu olan bir jest yeterlidir: imgeleri oldukları şey olarak, yani simülakra ,sadık kopyalar, mevcudiyetin parodileri olarak almak. (Lefebvre, 2018, s.49). Bu değerlendirme, Horasan'ın resmini gerçekliğin doğrudan ve edilgen bir kopyası olarak ele almak yerine, kendine özgü bir görsel gerçeklik kuran imgesel bir yapı olarak değerlendirmeyi mümkün kılmaktadır. Resimdeki bedenlerin anatomik bütünlükten uzaklaşması, renklerin doğal görünümlerinden ayrılması ve figürlerin alışılmış fiziksel ilişkilerin dışında bir kompozisyon içerisinde konumlandırılması, temsilin yalnızca benzerlik üzerinden kurulmadığını göstermektedir. Bu noktada Arnheim'ın resimsel temsilin niteliğine ilişkin değerlendirmesi de önem kazanmaktadır: "İmgeler, soyutluk düzeyi bakımından kendilerinden daha aşağıda bulunan şeyleri betimliyorlarsa resimdirler, betimledikleri nesnelerin ya da etkinliklerin bir takım ilgili niteliklerine -şekil, renk, hareket-

kavrayıp sunarak görevlerini yerine getirirler. Resimler salt replikalar ya da sadece rastgele kusurlar sayesinde modelden farklılaşan sadık kopyalar değillerdir (Arnheim, 2018, s.159).”Arnheim’ın bu yaklaşımı, resimdeki anatomik deformasyonun temsilin başarısızlığı olarak değil, resmin kendi görsel gerçekliğini kurma biçimi olarak değerlendirilmesini desteklemektedir. Üst figürün anatomik oranlarının değiştirilmesi, bedenin farklı renk alanlarına ayrılması ve figürlerin fiziksel gerçeklikle örtüşmeyen bir kompozisyon içerisinde konumlandırılması, resmin gerçekliğe benzerlik ölçütüne bağlı kalmadığını göstermektedir. Burada resim, bedeni olduğu gibi yeniden üretmek yerine, bedenin algılanmasını sağlayan belirli nitelikleri seçmekte, dönüştürmekte ve yeniden düzenlemektedir. Deformasyon, figürün tanınabilirliğini bütünüyle ortadan kaldırmayan ancak onun alışılmış temsil biçimini kesintiye uğratan bir plastik müdahale olarak belirir. Bu müdahalenin izleyicide oluşturduğu duygulanım ise eserin anlamlandırılma sürecini öznel bir deneyime dönüştürür. Eco’nun belirttiği üzere, “Bir sanat yapıtıyla karşı karşıya kalan bir insanın (“gören” insanla nesnel yapıt arasında gerçekleşen bir etkileşim sonucu oluşan) duygulanımında öznelliğin önemi, özellikle figüratif sanatlar söz konusu olduğunda bir gün Antik Yunan düşünürlerinin gözünden kaçmamıştır (Eco, 2021,s.68).” Lefebvre’in imgeye ilişkin düşünceleri ile Arnheim’ın resimsel temsil yaklaşımı bu noktada birbirini tamamlamaktadır: İmge, gerçekliğin edilgen bir yansıması değil, görsel dünyanın yeniden kuruluşuna katılan etkin bir yapıdır. Horasan’ın resminde bedenin dönüşümü de bu yeniden kurucu niteliğin ve izleyicinin öznel anlamlandırma deneyiminin belirginleştiği alanlardan biridir.

Görsel 2’deki figüratif yapı, insan bedenleri ile hayvan imgelerinin aynı kompozisyon içerisinde kesiştiği, birbirine yaklaştığı ve yer yer biçimsel sınırlarını belirsizleştirdiği bir düzen üzerinden kurulmaktadır. Solda konumlanan kadın figürünün izleyiciye yönelen bakışı, merkezdeki figürün yüzü ve beden hareketleriyle; sağ tarafta yer alan diğer figürün profili ise bu iki figür arasındaki görsel ilişkiyle karşılık bulmaktadır. Kompozisyonun üst bölümünde belirginleşen kuş imgesi, merkezi oluşturan el içinde beliren göz imgesi ve elleriyle kurduğu yakınlık

nedeniyle bağımsız bir nesne olarak algılanmaktan uzaklaşır. Yayan ve Kakan (2018, s. 37), eserdeki köpek, karga, Hamsa motifi ve boynuzları sadakat, yalnızlık, korunma ve kötülük gibi sembolik anlamlarla ilişkilendirmektedir. Bu yorumlar, kompozisyondaki figür ve hayvan imgelerinin yalnızca biçimsel değil, kültürel anlam katmanları üzerinden de değerlendirilebileceğini göstermektedir. Böylece figürler arasındaki ilişki, bakışların, el hareketlerinin ve hayvan biçimlerinin oluşturduğu ortak bir görsel gerilimle biçimlenmektedir.



Görsel 2. Mustafa HOROSAN, "Hiçbir Şey", Tuval Üzerine Yağlıboya, 116 x 86 cm, 2000, https://www.artnet.com/artists/mustafa-horasan/figurative-composition-5N3do3d7-tvBcT0aQ1pxwA2

Bu gerilim, Rudolf Arnheim'ın görsel algıyı ilişkiler üzerinden açıklayan yaklaşımıyla birlikte düşünüldüğünde daha belirgin hâle gelir. Arnheim'a göre görmek, nesneleri birbirinden bağımsız biçimde tanımaktan çok, onların birbirleriyle kurduğu ilişkileri algılamaktır (Arnheim, 2018, s. 71). Bu açıdan resimdeki figürler, ayrı ayrı kimliklere sahip insan ve hayvan temsilleri olarak değerlendirilmekle sınırlı kalmaz; kompozisyon içerisindeki konumları, yönelimleri ve birbirlerine olan mesafeleri aracılığıyla anlam kazanırlar. Özellikle kuş imgesinin merkezdeki figürün baş bölgesiyle kesişmesi, figürün algısal bütünlüğünü değiştirirken diğer figürlerin bakış ve beden yönelimleri de bu ilişkinin görsel ağırlığını

artırır. Dolayısıyla izleyicinin algısı, tekil figürlerden oluşan bir toplamdan ziyade, sürekli birbirini etkileyen biçimsel kuvvetlerin oluşturduğu bir bütünle karşılaşır.

Arnheim'ın bu ilişkisel algı anlayışı, resimdeki bedenlerin anatomik bütünlüğünden çok kompozisyon içerisindeki işlevlerine odaklanmamızı sağlar. Figürlerin elleri, kolları ve hayvan imgeleriyle kurdukları temaslar, belirli bir eylemi kesin biçimde açıklamaktan ziyade görsel ilişkinin yönünü ve yoğunluğunu belirler. Bu nedenle figürlerin ne yaptığı sorusu, nasıl bir görsel düzen içerisinde birbirlerine bağlandıkları sorusundan bağımsız düşünülemez. Figüratif narasyon burada doğrusal bir olay aktarımından çok, bedenlerin ve imgelerin birbirleri üzerinde oluşturduğu algısal etkiler aracılığıyla gelişir. Diğer taraftan bu ilişkisel yapı, Merleau-Ponty'nin beden ve algı arasındaki bağı ele alan fenomenolojik yaklaşımıyla da derinleştirilebilir. Merleau-Ponty açısından beden, dünyayı dışarıdan gözlemleyen bir öznenin sahip olduğu nesne değil, dünyayla ilişki kurmanın ve onu deneyimlemenin temel koşuludur. Bu nedenle resimdeki bedenler yalnızca anatomik özellikleriyle değil, birbirlerine yönelme, temas etme, yaklaşma ve uzaklaşma biçimleriyle de anlam kazanır.

Henri Lefebvre'in bedenin farklı ritimlerin bir araya geldiği bir bütün olarak ele alınmasına yönelik yaklaşımı da bu karşılaşmayı genişleten bir diğer kavramsal yaklaşımdır. Lefebvre (2018, s. 46)'in bedeni farklı fakat birbirleriyle uyumlanan ritimlerin bileşimi olarak düşünmesi resimdeki figürlerin birbirinden farklı duruş ve yönelimlerinin ortak bir görsel düzende nasıl bir araya geldiğini değerlendirmeye imkân verir. Kadın figürünün izleyiciye yönelen bakışı, merkezdeki figürün baş ve el hareketleri, sağdaki figürün profilden konumlanışı ve kuş imgesinin bu düzen içerisindeki varlığı, birbirinden farklı görsel yönelimler oluşturur. Bu yönelimler tek bir hareketin parçaları gibi birleşmek yerine, kompozisyon içerisinde eşzamanlı fakat gerilimli bir ilişki meydana getirir. Lefebvre'in ritim düşüncesi burada yalnızca hareketin fiziksel sürekliliğini değil, farklı beden ve biçimlerin aynı yüzeyde oluşturduğu zamansal ve algısal çeşitliliği anlamak açısından önemlidir.

Foucault'nun temsil ve görme arasındaki ilişkiye yönelik düşünceleri ise , Horosan resmindeki figüral tanımlanabilirlik meselesini kültürel bir düzleme taşır. İnsan ve hayvan biçimlerinin aynı kompozisyonda bir araya gelmesi, izleyicinin alışılmış sınıflandırmalarını doğrudan ortadan kaldırmaz; ancak bu sınıflandırmaların sınırlarını görünür ve tartışmalı hâle getirir. Kuş imgesinin figürlerle kurduğu yakınlık, insan ve hayvan arasındaki ayrımın yalnızca biçimsel bir tanıma dayanarak açıklanamayacağını gösterir. Burada mesele, figürlerin hangi varlığa ait olduğunu belirlemekten çok, izleyicinin onları hangi görsel kabuller aracılığıyla tanıdığıdır. Bu yönüyle Horosan'ın resimlerinde, temsilin gerçekliği olduğu gibi aktaran tarafsız bir araç olmadığını; görme ve anlamlandırma süreçlerinin belirli ilişkiler içerisinde kurulduğunu düşündürür. Görsel 2'deki resimsel anlatının açıklığı bu temsil kararsızlığıyla doğrudan bağlantılıdır. Umberto Eco'nun açık yapıt yaklaşımından değerlendirildiğinde, figürler ve kuş imgesi arasındaki ilişkinin tek bir olay örgüsüne indirgenememesi, izleyiciyi anlam üretiminin etkin bir parçası hâline getirir. Kuşun figürlerle ilişkisi bir karşılaşma, iletişim, koruma veya müdahale olarak yorumlanabilir; ancak resmin görsel düzeni bu olasılıklardan herhangi birini kesinleştirmez. Bununla birlikte Eco, " Öte yandan, açıklığa eğilimin yalnızca belirsiz çağrışımlar ve duygusal uyaranlar boyutlarında olduğu da düşünülmemelidir (Eco, 2021, s.77)." ifadesiyle açıklık kavramının daha geniş bir anlamlandırma alanına işaret ettiğini belirtir. Bu bağlamda anlamın açık kalması, anlatının eksik kurulmasından çok, farklı yorumların aynı görsel yapı içerisinde mümkün olabilmesinden kaynaklanır. İzleyici, tamamlanmış bir hikâyeyi çözmek yerine figürlerin birbirleriyle kurduğu ilişkilerden hareketle anlatıyı yeniden kurar.

Görsel 3'te ise temsilin kararsızlığı, Görsel 2'den farklı olarak figürler arasındaki ilişkilerden önce doğrudan insan bedeninin biçimsel bütünlüğünde ortaya çıkar. Merkezdeki insan figürünün üst bedeni ile mor renkli, yılanı andıran alt formun birleşmesi, bedenin anatomik sınırlarını kesintiye uğratır. İnsan figürünün baş, gövde ve kol yapısı tanınabilirliğini korurken alt bedenin başka bir canlı biçimiyle birleşmesi, figürün tek bir anatomik kategori içerisinde tanımlanmasını güçleştirir. Bu dönüşüm, insan ve hayvan arasındaki

ayrımı yalnızca tematik bir karşıtlık olarak değil, bedenin biçimsel kuruluşuna müdahale eden bir unsur olarak görünür kılar. Rudolf Arnheim'ın temsil ve görsel algı üzerine yaklaşımı, bu dönüşümün yalnızca alışılmadık bir anatomik biçim olarak değerlendirilmesini engeller. Arnheim, resmin temsil ettiği nesnenin sadık bir kopyası olmadığını; biçim, renk ve hareket gibi özelliklerin seçilerek yeniden düzenlenmesi aracılığıyla kendi görsel bütünlüğünü oluşturduğunu belirtir(Arnheim, 2018, s. 159).



Görsel 3. Mustafa HOROSAN, Tuval üzerine yağlıboya, 250 × 200 cm, 2017. https://www.artsy.net/artwork/mustafa-horasan-untitled-23

Bu açıdan insan bedeninin yılanı andıran bir formla birleşmesi, gerçekçi anatomik yapının bozulması olarak değerlendirilmekle sınırlı kalmaz. Burada temsil, bedenin bilinen özelliklerini yeniden üretmek yerine, farklı biçimsel özellikleri bir araya getirerek yeni bir görsel varlık oluşturur. İnsan bedeninin tanınabilirliği ile yılan formunun kıvrımlı ve hareketli yapısı arasındaki karşıtlık, figürün algılanmasını belirleyen temel plastik gerilime dönüşür. Bu gerilim, Arnheim'ın ilişkisel algı anlayışıyla birlikte düşünüldüğünde daha da belirginleşir. Merkezdeki figür,

yalnızca kendi beden yapısı üzerinden değil, sol taraftaki küçük insanımsı biçimler ve sağ tarafta konumlanan büyük hayvan başıyla kurduğu ilişkiler aracılığıyla algılanır. Bu imgeler arasındaki ölçek farklılıkları, yönelimler ve renk karşıtlıkları kompozisyonun görsel ağırlığını dağıtır.

Özellikle büyük hayvan başının merkezdeki figüre yönelen konumu, iki biçim arasında doğrudan bir karşılaşma hissi yaratırken küçük figürler bu karşılaşmanın ölçek ve anlam bakımından genişlemesine neden olur. Dolayısıyla kompozisyonun bütünlüğü, figürlerin anatomik olarak birbirine bağlanmasından değil, farklı biçimlerin birbirleri üzerinde oluşturduğu algısal kuvvetlerden doğar. Merleau-Ponty'nin beden fenomenolojisi açısından bakıldığında insan bedeninin başka bir canlı formuyla birleşmesi, yalnızca temsil edilen figürün kimliğini değil, izleyicinin kendi bedensel bütünlük deneyimini de sorgulamaya açar. Beden, gündelik deneyimde dünyaya yönelmenin ve mekân içerisinde konumlanmanın temel koşuludur. Ancak resimde bu bütünlüğün bozulması, izleyicinin figürü tanımak için başvurduğu alışılmış bedensel şemayı kararsızlaştırır. İnsan bedeninin nerede sona erdiği ve yılan formunun nerede başladığı sorusu, görsel algının tek bir tanıma işlemiyle tamamlanmasını engeller. İzleyici bir yandan insan figürünü tanırken diğer yandan bu tanımın geçerliliğini bozan melez biçimle karşılaşır. Horasan'ın insan bedeninde gerçekleştirdiği anatomik müdahaleler de bu dönüşümün imgesel boyutunu ortaya koymaktadır. Sanatçının ifadesiyle, "insanın gözünü büyük veya küçük yapmakla, olduğundan iri veya kambur resmetmekle başka bir imgeleme doğru gidilmektedir" (Yayan ve Kakan 2018, M. Horasan, kişisel iletişim, 05 Mart 2018). Bu bağlamda metamorfoz, yalnızca figürün görünüşünde gerçekleşen bir değişim değil, kimliğin ve algının yeniden kurulmasını sağlayan bir görsel strateji hâline gelir. Nitekim Ergüven'in aktardığı üzere, maskeleme Horasan için "Varoluşumuzun temel uğrak noktası, gerçek kimliğimizin öbür yüzüdür" (Ergüven, 1995, s. 32, 54).

Bu dönüşüm, Lefebvre'in bedenin farklı ritimlerden oluşan bir bütün olduğu yönündeki yaklaşımıyla birlikte ele alındığında yeni bir boyut kazanır. İnsan bedeninin alışılmış anatomik düzeni ile yılanı andıran formun kıvrımlı yapısı, farklı hareket ve ritim

olasılıklarını aynı figürde bir araya getirir. Mor formun gövde çevresinde dolanan yapısı, insan bedeninin dikey yönelimiyle karşıtlık oluştururken figürün hareket ve denge algısını da değiştirir. Böylece beden, sabit bir anatomik bütünlükten çok, farklı biçimsel ve hareket potansiyellerinin birleştiği bir alan olarak ortaya çıkar. Lefebvre'in ritim düşüncesi, bu nedenle figürün yalnızca nasıl göründüğünü değil, kompozisyon içerisinde nasıl bir hareket ve süreklilik hissi oluşturduğunu değerlendirmek açısından işlevseldir.

Foucault'nun temsil ve bilgi arasındaki ilişkiye yönelik yaklaşımı, Görsel 3'teki melez bedenin kültürel anlamını tartışmak için bir başka zemin sunar. İnsan ve hayvan arasındaki ayrım, yalnızca biyolojik bir sınıflandırma meselesi değil, aynı zamanda varlıkları tanımlama ve temsil etme biçimlerimizle ilişkilidir. Resimde insan bedeninin yılanı andıran bir forma dönüşmesi, bu kategorilerin görsel düzlemde ne ölçüde sabit tutulabildiğini sorgular. Figürün insan olarak tanınmasını sağlayan yüz ve üst beden özellikleri, alt bedenin dönüşümüyle karşı karşıya gelir. Böylece izleyici, figürü tanımlamak için kullandığı görsel ölçütlerin yeterliliğiyle yüzleşir. Resim, insan ve hayvan arasındaki ayrımı ortadan kaldırmaktan ziyade, bu ayrımın temsil içerisinde nasıl kurulduğunu ve hangi noktada kararsızlaştığını görünür kılar.

Kompozisyonun geniş ve açık renkli arka planı da bu bedensel dönüşümün algılanma biçiminde belirleyici bir rol oynar. Görsel 3'in yoğun, katmanlı ve toprak tonlarının hâkim olduğu yüzeyinden farklı olarak Görsel 2'de figürler daha geniş bir boşluk içerisinde konumlanır. Bu boşluk, melez bedenin biçimsel özelliklerini öne çıkarırken figürler arasındaki mesafeyi ve ölçek farklılıklarını da belirginleştirir. Arka plandaki dağ benzeri formlar mekânsal bir derinlik izlenimi oluşturmakla birlikte merkezdeki figürün gerçekçi bir mekânsal bütünlük içerisinde değerlendirilmesini kesinleştirmez. Merleau-Ponty'nin derinlik algısını yalnızca geometrik bir ölçüm değil, görsel alan içerisinde kurulan ilişkisel bir deneyim olarak ele alan yaklaşımı bu noktada önem kazanır (Ponty, 2006, s. 28). Figürlerin ön ve arka planla kurduğu ilişki, izleyicinin mekânı algılama biçimini sürekli yeniden düzenler. Böylece boşluk, yalnızca figürlerin çevresinde kalan bir

alan değil, melez bedenin görünürlüğünü ve algısal etkisini belirleyen etkin bir unsur hâline gelir.

Eco'nun açık yapıt yaklaşımı bakımından Görsel 3'deki melez beden, tek bir kimliğe veya anlatısal açıklamaya indirgenemeyen bir yapı oluşturur. Merkezdeki figür bir dönüşüm geçiren insan, insan ve hayvan özelliklerini bir arada taşıyan melez bir varlık ya da gerçeküstü bir karşılaşmanın öznesi olarak yorumlanabilir. Sağdaki hayvan başının figürle kurduğu yönelim ilişkisi ve sol taraftaki küçük biçimlerin varlığı, bu yorum alanını genişletir. Ancak resim, figürün geçmişine, dönüşüm nedenine veya diğer imgelerle kurduğu ilişkinin niteliğine yönelik kesin bir açıklama sunmaz. Anlatısal anlam, bu nedenle temsil edilen varlıkların kimliğinden çok, aralarındaki görsel ilişkilerin izleyicide oluşturduğu yorum olanakları üzerinden üretilir.

İki görsel birlikte değerlendirildiğinde, Horasan'ın figüratif narasyonunda bedensel dönüşümün ve temsil kararsızlığının birbirinden farklı fakat birbirini tamamlayan iki düzlemde gerçekleştiği görülmektedir. Görsel 2'de anlamın belirsizliği, insan figürleri ile kuş imgeleri arasındaki ilişkilerin kesin bir anlatıya bağlanamamasından kaynaklanırken, Görsel 3'te bu belirsizlik; insan bedeninin başka bir canlı formuyla birleşmesi sonucunda doğrudan anatomik yapıya yerleşmektedir. İlk çalışmada figürler arasındaki ilişkiler kararsızlaşırken ikinci çalışmada figürün kendi bedensel kimliği kararsızlaşmaktadır. Bu farklılık, iki resmin ortak bir biçimsel sorunu farklı görsel stratejilerle ele aldığını göstermektedir.

Arnheim'ın ilişkisel algı yaklaşımı, her iki çalışmanın anlamının tekil imgelerden değil, imgeler arasındaki görsel kuvvetlerden üretildiğini ortaya koymaktadır. Merleau-Ponty'nin beden fenomenolojisi, bu ilişkilerin izleyicinin algısal ve bedensel deneyimi üzerindeki etkisini açıklarken Lefebvre'in ritim düşüncesi, figürlerin ve mekânın durağan olmayan ilişkilerini değerlendirmeye imkân verir. Foucault'nun temsil yaklaşımı, insan ve hayvan arasındaki kategorik sınırların kültürel olarak nasıl kurulduğunu sorgulamaya açarken Eco'nun açık yapıt düşüncesi, bu sınırların belirsizleşmesiyle ortaya çıkan yorum olanaklarını açıklamaktadır.

Görsel imgenin yalnızca algılanan gerçekliğin kaydedilmesine indirgenemeyeceği düşüncesi, Marion'un değerlendirmesiyle de ilişkilendirilebilir: "Bir yandan bir gün resim kendini sadece bir kayıt olmakla sınırlar bir gün algılayan bakış için en uygun hale getirilmiş mahrem seyirlikleri ya da izlenimleri kaydeder, tıpkı, olgu olarak, dayanak ve yüz üzerinde adeta gerçekleşmiş ama hak olarak, onları oraya kaydeden bilincin tamamen kölesi olan pek çok bilinç yaşantısı gibi (Marion 2025, s.59)." Bu yaklaşım, resmin yalnızca izleyicinin algısına sunulan bir görüntü olmadığını, kendi plastik kuruluşu içerisinde algıyı ve anlamlandırma biçimlerini de dönüştürebilen bir yapı olarak ele alınmasını mümkün kılmaktadır. Danto (2013, s.50) resim yüzeyinin anlamın parçası olmadığı, ancak anlamı cisimleştiren nesnenin parçası olarak görülebileceği ve "Bir nesneyi sanat eserine dönüştürenin, cisimleştirilmiş anlam olduğu" görüşü resmin maddi ve biçimsel kuruluşunun anlamdan bağımsız değerlendirilemeyeceğini göstermektedir. Horasan'ın resimlerinde figürlerin anatomik ve ilişkisel bütünlüğünün kesintiye uğraması da imgenin basit bir kayıt işlevini aşarak izleyicinin görme alışkanlıklarını sorgulatan bir görsel deneyim üretmesiyle ilişkilendirilebilir. Bu kuramsal kesişim, "biçimin huzursuzluğu" ve "anlamın dikiş yerleri" kavramlarının yalnızca betimleyici ifadeler olmadığını ortaya koyar. Biçimin huzursuzluğu, figürün anatomik yapısında, kompozisyon içerisindeki yöneliminde ve diğer imgelerle kurduğu ilişkide ortaya çıkan algısal kararsızlığı ifade eder. Anlamın dikiş yerleri ise bu biçimsel kararsızlığın anlatısal ve kültürel düzlemde ürettiği açıklık alanlarını tanımlar. Bir başka ifadeyle biçim, anlamın önceden belirlenmiş bir taşıyıcısı değildir; anlam, biçimin kesintiye uğradığı, başka biçimlerle birleştiği veya görsel ilişkiler içerisinde yeniden konumlandığı noktalarda üretilir. Bu nedenle Horasan'ın söz konusu resimlerinde figüratif narasyon, temsil edilen varlıkların kimliklerini ve eylemlerini açıklayan doğrusal bir anlatı olarak değil, beden, mekân, imge ve izleyici arasındaki ilişkilerden doğan dinamik bir anlam üretimi olarak değerlendirilebilir. Resimler, izleyiciye tamamlanmış bir hikâye sunmak yerine, görsel düzenin içinde sürekli yeniden kurulan ve kesin bir sonuca bağlanmayan anlam ilişkileriyle karşılaştırır. Biçimin huzursuzluğu tam da bu noktada, görsel temsilin kararlılığını bozan; anlamın dikiş yerleri ise bu bozulmanın yeni

yorum olanakları açtığı alanları görünür kılan temel analitik kavramlar hâline gelir.

Sonuç

Mustafa Horasan'ın incelenen üç resminde bedensel deformasyon, anatomik bütünlüğün bozulmasının ötesinde, görsel algıyı ve anlam üretimini dönüştüren temel bir plastik strateji olarak belirginleşmektedir. Figürlerin mekânla, birbirleriyle ve insan-hayvan biçimleriyle kurdukları ilişkiler, bedenin sabit ve sınırları belirli bir temsil kategorisi olarak ele alınmasını güçleştirirken izleyicinin tanıma ve anlamlandırma alışkanlıklarını da kesintiye uğratmaktadır. Bununla birlikte eserlerdeki dönüşüm, yalnızca anatomik oranların değiştirilmesi ya da melez figürlerin oluşturulmasıyla sınırlı değildir. Bakışların yönü, el ve beden hareketleri, renk ilişkileri, figürlerin kompozisyon içerisindeki konumları ve çevresel unsurlarla kurdukları etkileşim, bedensel kimliğin sürekli yeniden tanımlandığı bir görsel alan meydana getirmektedir. Böylece beden, kendi sınırları içerisinde tamamlanmış bir bütün olmaktan çıkarak farklı biçimsel, algısal ve anlamsal ilişkilerin kesiştiği değişken bir yapıya dönüşmektedir. İncelenen eserler, bu dönüşümün farklı görsel ve anlatısal düzlemlerde gerçekleştiğini ortaya koymaktadır. İnsan ve hayvan imgelerinin birbirine yaklaştığı kompozisyonlarda figürler arasındaki bakış ve jest ilişkileri, anlamın kültürel ve sembolik çağrışımlarla genişlemesine olanak tanımaktadır. İnsan bedeninin yılanı andıran bir formla birleştiği örnekte ise melezleşme, bedensel bütünlüğün ve figür kimliğinin algısal düzeyde yeniden sorgulanmasına yol açmaktadır. Su içerisindeki figürlerin karşılaşmasında belirginleşen anatomik gerilim ve mekânsal belirsizlik de bedenin fiziksel çevresiyle kurduğu ilişkinin tek bir anlatısal açıklamayla sınırlandırılamayacağını göstermektedir. Bu farklılıklar, Horasan'ın figüratif narasyonunun belirli bir deformasyon biçimine dayanmadığını; beden, mekân, hareket ve imge arasındaki ilişkileri yeniden düzenleyen çok katmanlı bir plastik yaklaşım üzerinden geliştiğini düşündürmektedir.

Araştırmanın kuramsal çerçevesi, söz konusu dönüşümün yalnızca biçimsel bir mesele olarak değerlendirilemeyeceğini ortaya

koymaktadır. Arnheim'ın ilişkisel algı yaklaşımı, resimsel unsurların anlamını birbirleriyle kurdukları görsel ilişkiler üzerinden ele almayı sağlarken Merleau-Ponty'nin beden fenomenolojisi, figürün dönüşümünü izleyicinin bedensel tanıma ve algılama deneyimiyle ilişkilendirmektedir. Lefebvre'in ritim düşüncesi, anatomik bütünlüğün bozulmasıyla ortaya çıkan hareket, yönelim ve süreklilik ilişkilerini anlamlandırmaya katkı sunmaktadır. Foucault'nun temsil ve görme rejimlerine ilişkin yaklaşımı, figürün tanınabilirliğini belirleyen kültürel kabullerin sorgulanmasına imkân verirken Eco'nun açık yapıt anlayışı, resimlerin tek bir anlatısal sonuca bağlanmayan yorum olanaklarını açıklamaktadır. Bu yaklaşımların birlikte değerlendirilmesi, Horasan'ın resimlerinde anlamın yalnızca betimlenen figürlerden değil, görsel düzen ile izleyicinin algısal ve kültürel birikimi arasındaki etkileşimden doğduğunu göstermektedir.

Bu doğrultuda çalışmanın kavramsal önerisi olan "biçimin huzursuzluğu", anatomik deformasyonun yarattığı biçimsel farklılıktan daha kapsamlı bir anlam taşımaktadır. Kavram, figürün tanınabilirliği ile dönüşümü, bedensel bütünlük ile melezleşme, fiziksel gerçeklik ile imgesel kurgu arasında ortaya çıkan gerilimleri ifade etmektedir. "Anlamın dikiş yerleri" ise bu gerilimlerin algı, temsil ve yorum süreçlerinde birbirine bağlandığı, ayrıştığı ve yeniden anlam kazandığı geçiş noktalarına karşılık gelmektedir. Bu iki kavram birlikte ele alındığında, Horasan'ın resimlerindeki biçimsel müdahalelerin yalnızca görsel farklılık üretmediği; aynı zamanda anlamın kuruluş koşullarını da dönüştürdüğü anlaşılmaktadır.

Sonuç olarak Mustafa Horasan'ın figüratif narasyonu, insan bedenini değişmez anatomik ve kültürel tanımlar içerisinde sunmak yerine, bu tanımların sınırlarını görünür kılan bir görsel araştırma alanı oluşturmaktadır. Resimlerdeki deformasyon, melezleşme ve anlatısal açıklık, izleyiciyi yalnızca temsil edilen figürleri tanımaya değil, tanıma eylemini mümkün kılan algısal alışkanlıkları ve kültürel kabulleri de yeniden düşünmeye yöneltmektedir. Bu nedenle Horasan'ın resimlerinde anlam, önceden belirlenmiş bir anlatının izleyiciye aktarılmasıyla tamamlanmaz; figürün biçimsel dönüşümü, kompozisyonun ilişkisel yapısı ve izleyicinin

yorumlayıcı katılımı içerisinde sürekli yeniden kurulur. Çalışmanın ortaya koyduğu temel sonuç, bedensel deformasyonun figüratif resimde temsilin sınırlarını ihlal eden bir unsur olmanın ötesinde, yeni görme ve anlamlandırma biçimlerinin oluşmasını sağlayan kurucu bir plastik imkân olduğudur.

Kaynakça:

Arnheim, R. (2018). Görsel düşünme (R. Öğdül, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Danto, A. C. (2013). Sanat nedir? (Z. Baransel, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Eco, U. (2021). Açık yapıt (5. baskı; T. Esmer, Çev.). İstanbul: Can Yayınları.

Kakan, E., & Yayan, G. H. (2018). Alp Tamer Ulukılıç Ve Mustafa Horasan Eserlerinin Biçim ve İçerik Açısından İncelenmesi. Kesit Akademi Dergisi, 14, 324-343. https://izlik.org/JA25PY98AJ

Lefebvre, H. (2018). Ritimanaliz: Mekân, zaman ve gündelik hayat (A. L. Batur, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Marion, J.-L. (2025). Görünürün kesişimi (M. Erşen, Çev.). İstanbul: Ketebe Yayınları.

Melucci, A. (2013). Oyuncu benlik: Çağımız toplumunda birey ve anlam (B. Kıcır, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Merleau-Ponty, M. (2006). Algının önceliği ve onun felsefi sonuçları (Y. Yıldırım, Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Sayın, Z. (2020). İmgenin pornografisi. İstanbul: Metis Yayınları.

BÖLÜM 2

TÜRKİYE YÜZYILI MAARİF MODELİ BAĞLAMINDA GÖRSEL OKURYAZARLIK VE GÖRSEL İLETİŞİM TASARIMI

UĞUR AKBULUT[1]

Giriş

Dijital iletişim ortamlarının gündelik yaşamı, öğrenme süreçlerini ve kamusal tartışmaları dönüştürmesi, okuryazarlığın yazılı metni çözme ve üretmenin ötesinde ele alınmasını gerektirmiştir. Öğrenciler artık ders kitaplarından sosyal medya akışlarına, veri görselleştirmelerinden hareketli görüntülere kadar çok farklı temsil biçimleriyle karşılaşmaktadır. Görsel unsurlar bu ortamlarda sözel içeriği süsleyen ikincil bileşenler değildir; bilgiyi seçen, düzenleyen, öne çıkaran ve belirli bir bakış açısıyla yeniden kuran anlam kaynaklarıdır. Görseli algılama, çözümleme, sorgulama ve amaca uygun biçimde üretme becerileri bu nedenle çağdaş eğitimde temel bir yeterlik alanı olarak ele alınmalıdır (Jewitt, 2008; Kress, 2005; Statton Thompson et al., 2022).

Görsel okuryazarlık, görsel mesajların ne gösterdiğinin yanı sıra nasıl anlam ürettiğini de kapsayan bilişsel, kültürel ve etik bir

[1] Dr., Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, ORCID: 0000-0002-0265-971X

alandır. Görselin nasıl düzenlendiği, hangi göstergeler aracılığıyla anlam ürettiği, kimleri görünür ya da görünmez kıldığı, izleyiciyi hangi duygu ve eylemlere yönelttiği bu alanın temel sorularıdır. Dolayısıyla görsel okuryazarlık; algı, yorum, eleştirel değerlendirme ve üretim boyutlarını bütünleştiren çok katmanlı bir yetkinliktir (Association of College and Research Libraries [ACRL], 2022; Kędra, 2018). Türkiye'deki çalışmalar da kavramın görsel mesajları okuma kadar görsel düşünme, görsel öğrenme ve görsel iletişim kurma süreçlerini içerdiğini göstermektedir (Alpan, 2008; Günay, 2009; İşler, 2002; Parsa, 2007).

Grafik tasarım, görsel okuryazarlığın üretim boyutunun sistematik biçimde görünür olduğu başlıca alanlardan biridir. Bir afişteki tipografik hiyerarşi, bir ders materyalindeki bilgi mimarisi, bir arayüzdeki yönlendirme işaretleri ya da bir infografikteki veri seçimi; estetik tercihlerden önce iletişim problemine verilen tasarımsal yanıtlardır. Bu yanıtlar hedef kitle, bağlam, mecra, erişilebilirlik ve etik temsil ölçütleriyle birlikte değerlendirilmediğinde, görsel açıdan çekici fakat pedagojik ya da toplumsal bakımdan sorunlu ürünler ortaya çıkabilir. Görsel iletişim tasarımı bu nedenle öğrenciden görüntü üretmenin yanında anlamın nasıl kurulduğunu gerekçelendirmesini de bekler.

Türkiye Yüzyılı Maarif Modeli (TYMM), okuryazarlık becerilerini disiplinler üstü bir yapı içinde konumlandırmakta ve görsel okuryazarlığı OB4 koduyla tanımlamaktadır. Modelde görseli anlama, yorumlama, görsel hakkında eleştirel düşünme ve görsel iletişim uygulamaları oluşturma becerileri birbirini tamamlayan bir bütün olarak ele alınır (Millî Eğitim Bakanlığı [MEB], 2025). Bu yaklaşım, grafik tasarım bilgisinin güzel sanatlar ya da mesleki tasarım dersleriyle sınırlı olmadığına; farklı derslerde bilginin temsil edilmesi, kanıtların değerlendirilmesi ve öğrenmenin görünür kılınması için işlevsel olduğuna işaret eder.

Bu bölümün amacı, görsel okuryazarlığın kuramsal temellerini görsel iletişim tasarımı perspektifiyle açıklamak; algı, anlamlandırma, medya eleştirisi, üretim ve değerlendirme süreçlerini TYMM'nin beceri temelli yapısıyla ilişkilendirmektir. Bölümde önce kavramın kapsamı ve kuramsal dayanakları ele alınmakta, ardından görsel algı ile anlam üretimi, görsel tasarım ile medya okuryazarlığı arasındaki ilişki, TYMM'deki konumu, eğitim uygulamaları, öğretmen yetiştirme ve ölçme-değerlendirme boyutları tartışılmaktadır. Böylece görsel okuryazarlığın hem eğitim bilimleri hem de grafik tasarım alanı bakımından araştırılabilir, öğretilebilir ve değerlendirilebilir bir yeterlik olarak çerçevelenmesi amaçlanmaktadır.

Görsel Okuryazarlığın Tanımı ve Kuramsal Temelleri

Görsel okuryazarlık literatüründe tek ve değişmez bir tanımdan söz etmek güçtür. Kavram; görselleri tanıma ve yorumlama, görsel kaynakların güvenilirliğini değerlendirme, görsel düşünme, görsel iletişim kurma ve yeni görsel ürünler oluşturma gibi farklı vurgularla açıklanmaktadır. Tanımlardaki çeşitlilik bir belirsizlikten çok, alanın algısal, göstergebilimsel, sosyokültürel, teknolojik ve üretimsel katmanlarını yansıtır (Kędra, 2018). Yükseköğretim için geliştirilen güncel çerçeve de görsel bulma ve erişme, görseli yorumlama ve analiz etme, görselin anlamını değerlendirme, görsel oluşturma ve paylaşma süreçlerini etik sorumlulukla ilişkilendirir (ACRL, 2022).

Bu kapsamdan hareketle görsel okuryazarlık, bireyin görsel mesajları bağlam içinde algılama, çözümleme, yorumlama ve eleştirel olarak değerlendirme; düşüncelerini iletişim amacına, hedef kitleye ve mecraya uygun görsel düzenlemelerle ifade etme yeterliği olarak tanımlanabilir. Tanımın alıcı ve üretici rollerini birlikte içermesi önemlidir. Yalnızca görsel okumaya odaklanan bir yaklaşım öğrenciyi mevcut temsillerin tüketicisi konumunda bırakırken,

yalnızca üretime odaklanan yaklaşım ise tasarım kararlarının ideolojik ve etik sonuçlarını görünmez kılabilir. Nitelikli görsel okuryazarlık, görme, anlamlandırma, sorgulama ve tasarlama eylemleri arasında döngüsel bir ilişki kurar.

Algısal yaklaşım, görsel bilginin duyusal olarak örgütlenmesini ve dikkat süreçlerini öne çıkarır. Arnheim'a (1974) göre görsel algı edilgin bir kayıt değil, ilişkileri seçen ve düzenleyen bir düşünme biçimidir. Gestalt geleneğinde yakınlık, benzerlik, süreklilik, kapalılık ve şekil-zemin örgütlenmesi gibi ilkeler, izleyicinin dağınık uyaranları anlamlı bütünler hâlinde algılamasını açıklar (Wagemans et al., 2012). Bu ilkeler grafik tasarımda hiyerarşi, gruplama, denge ve yönlendirme kararlarının psikolojik temelini oluşturur; ancak algının kültürel anlamı kendiliğinden açıklamadığı unutulmamalıdır.

Göstergebilimsel ve temsil kuramına dayalı yaklaşım, görselin doğal ve tarafsız bir pencere olmadığını vurgular. Görüntüler seçme, çerçeveleme, kodlama ve ilişkilendirme yoluyla anlam üretir. Barthes (1977), görsel göstergenin düz anlamının kültürel yan anlamlarla ve ideolojik mitlerle birlikte işlediğini ortaya koyar. Hall'a (1997) göre temsil, önceden var olan gerçekliğin basit yansıması değil, anlamın dilsel ve kültürel sistemler içinde kurulmasıdır. Kress ve van Leeuwen (2021) ise görsel dilbilgisi yaklaşımıyla bakış, mesafe, açı, belirginlik, kompozisyon ve bilgi değeri gibi tasarım kaynaklarının toplumsal anlam üretimine nasıl katıldığını açıklar.

Çok modluluk yaklaşımı, güncel iletişimde anlamın yazı, görüntü, renk, tipografi, ses, hareket ve mekânsal düzen gibi kiplerin birleşimiyle kurulduğunu savunur. Her kip farklı olanak ve sınırlılıklara sahiptir; bu nedenle bir içeriğin metinden infografiğe ya da basılı afişten dijital arayüze aktarılması salt biçim değişikliği değildir, anlamın yeniden tasarlanmasıdır (Bezemer & Kress, 2008; Jewitt, 2008). Kress'in (2005) belirttiği gibi ekran temelli iletişimde

görüntü ve mekânsal düzenin ağırlığının artması, okuma yollarını daha doğrusal olmayan ve seçimli bir yapıya dönüştürmektedir.

Eleştirel yaklaşım ise görsel mesajların iktidar, kimlik, tüketim, toplumsal cinsiyet, kültür ve yurttaşlıkla ilişkisini sorgular. Görseli kimin ürettiği, hangi amaçla dolaşıma soktuğu, hangi bakış açısını meşrulaştırdığı ve hangi grupları dışarıda bıraktığı temel inceleme sorularıdır. Kellner ve Share (2007) ile Binark ve Bek (2007), medya okuryazarlığının eleştirel katılım ve alternatif temsil üretimiyle tamamlanması gerektiğini vurgular. Bu görüş grafik tasarım eğitimi açısından önemlidir; çünkü tasarımcı mesajı biçimlendirirken onun kamusal etkisine de katkıda bulunan etik bir aktördür.

Görsel okuryazarlığın temel boyutları Tablo 1'de özetlenmiştir. Boyutlar birbirinden kopuk aşamalar değildir. Örneğin bir veri görselleştirmesinin okunması, dikkat ve gruplama ilkelerini; seçilen grafik türünün veriyle uyumunu; eksen ve ölçek kullanımını; kaynağın güvenilirliğini ve tasarımın hedef kitle üzerindeki olası etkisini birlikte değerlendirmeyi gerektirir. Aynı şekilde öğrencinin kendi görselini üretmesi, algısal açıklık kadar içerik doğruluğu, telif, erişilebilirlik ve temsil adaleti hakkında karar vermesini zorunlu kılar.

Tablo 1. Görsel okuryazarlığın bütünleşik boyutları

Boyut	**Temel soru**	**Gözlenebilir yeterlik**
Algılama	Görselde neyi ve hangi ilişkileri fark ediyorum?	Öğeleri, örüntüleri, hiyerarşiyi ve görsel ipuçlarını ayırt eder.
Anlamlandırma	Görsel ne söylüyor ve bunu nasıl kuruyor?	Göstergeleri, kompozisyonu ve bağlamı ilişkilendirerek yorumlar.
Eleştirel değerlendirme	Kim, hangi amaçla ve hangi sonuçlarla temsil ediyor?	Kaynak, doğruluk, çerçeveleme, güç ve temsil kararlarını sorgular.
Üretim	Mesajı hedef kitle ve mecraya nasıl uygun tasarlarım?	Görsel dili planlar, alternatif geliştirir, uygular ve iyileştirir.
Etik ve erişilebilirlik	Ürün kime yarar, kimi dışarıda bırakır?	Telif, onam, kaynak, temsil adaleti ve erişilebilirliği gözetir.

Kaynak: Yazar tarafından ilgili literatür sentezlenerek oluşturulmuştur.

Görsel Algı ve Anlamlandırma Süreçleri

Görsel algı, fiziksel uyaranların göz tarafından alınmasından ibaret değildir; seçici dikkat, önceki bilgi, beklenti, amaç ve bağlamın birlikte işlediği etkin bir yapılandırma sürecidir. Dikkat kimi zaman göreve ve hedefe bağlı olarak yukarıdan aşağıya, kimi zaman renk, hareket ya da ani karşıtlık gibi belirgin özellikler tarafından aşağıdan yukarıya yönlendirilir (Corbetta & Shulman, 2002). Grafik tasarımda boyut, renk, boşluk, konum ve tipografik ağırlıkla oluşturulan hiyerarşi bu dikkat mekanizmalarını kullanır. Bununla birlikte dikkat çekmek, anlamayı garanti etmez; belirginlik ile içerik önemi arasında bilinçli bir ilişki kurulmalıdır.

Algısal örgütleme, görsel alandaki unsurların grup ve örüntüler hâlinde kavranmasını sağlar. Yakınlık ilişkili öğeleri bir arada, benzerlik aynı kategori içinde, süreklilik ise bir yön ya da akış boyunca algılamayı kolaylaştırır. Şekil-zemin ayrımı odak ile arka planı belirlerken, ortak bölge ve bağlantılılık bilgi kümelerini görünür kılar (Wagemans et al., 2012). Eğitim materyallerinde bu ilkeler, başlık-gövde ilişkisini, grafik açıklamalarını ve adım dizilerini anlaşılır kılabilir. Ancak ilkelerin mekanik biçimde uygulanması yerine öğrenme amacıyla uyumu gözetilmelidir; aksi hâlde estetik düzen, kavramsal ilişkileri yanlış temsil edebilir.

Görsel anlamlandırmada önceki bilgi ve kültürel repertuvar belirleyicidir. Aynı renk, simge, beden duruşu ya da mekânsal düzen farklı topluluklarda farklı çağrışımlar üretebilir. Bu nedenle görsel okuma, görüntüde bulunan nesneleri adlandırmakla tamamlanmaz. Öğrencinin görselin üretildiği tarihsel ve toplumsal bağlamı, hedeflenen izleyiciyi ve dolaşım ortamını incelemesi gerekir. Günay (2009), imgenin anlamlandırılmasında betimleme, gösterge ilişkileri ve bağlamsal yorumun birlikte ele alınmasının önemini ortaya koyar. Hall (1997) da anlamın kültürel kodlar aracılığıyla müzakere edildiğini vurgular.

Kompozisyon, görsel alan içindeki ilişkilerin planlanmasıdır. Kress ve van Leeuwen'in (2021) yaklaşımında öğelerin sol-sağ ve üst-alt konumları, merkez-çevre ilişkisi, çerçeveleme ve belirginlik dereceleri bilgi değerini yönlendirir. Kamera açısı, mesafe ve bakış ise izleyiciyle temsil edilen kişi ya da nesne arasında güç, yakınlık ve katılım ilişkileri kurabilir. Haber fotoğraflarındaki görsel çerçeveleme düzeylerini ele alan Rodriguez ve Dimitrova (2011), betimleyici öğelerden ideolojik yorumlara uzanan katmanların sistematik biçimde çözümlenebileceğini göstermektedir.

Tipografi de sözel içeriğin nötr taşıyıcısı değildir. Yazı karakterinin yapısı, ağırlığı, boyutu, satır uzunluğu, hizalama ve boşluk kullanımı metnin okunma hızını, tonunu ve güvenilirlik algısını etkiler. Renk ise dikkat, sınıflandırma ve duygusal çağrışım üretme gücüne sahip olmakla birlikte; tek başına kodlama, yetersiz karşıtlık ve kültürel genelleme gibi riskler taşır. Görsel düşünmenin tasarım uygulamalarını ele alan Ware (2008), algısal ilkelerin bilgi yoğunluğu ve örüntü tanıma açısından önemini vurgular. Eğitim tasarımında bu kararlar bilişsel erişimi desteklemeli, dekoratif yoğunluğu artırmamalıdır.

Anlamlandırma süreci eğitimde beş hareketle yapılandırılabilir: görseli dikkatle gözlemleme ve betimleme; biçimsel ilişkileri çözümleme; göstergeleri bağlam içinde yorumlama; kaynak, amaç ve temsil kararlarını sorgulama; kanıta dayalı bir yargı oluşturma. Yenawine'in (2013) görsel düşünme stratejileri, öğrencinin gözlem ile yorumu ayırmasını ve iddiasını görsel kanıtla desteklemesini teşvik eder. Böyle bir süreçte öğretmen, tek doğru yorumu açıklayan kişi değil; öğrencilerin ne gördüklerini, bunu nereden çıkardıklarını ve başka hangi olasılıkların bulunduğunu görünür kılan kolaylaştırıcıdır.

Görsel algının tasarım üretimiyle ilişkilendirilmesi, öğrencilerin seçimlerini gerekçelendirmesine olanak verir. Örneğin bir afişte odak noktasının değiştirilmesi, yalnızca kompozisyonu

değil, mesajın öncelik sırasını da değiştirir. Bir infografikte kategorilerin renkle ayrılması, erişilebilir bir lejantla desteklenmediğinde renk görme farklılığı olan kullanıcıları dışlayabilir. Bu nedenle algısal etkililik, doğruluk ve etik sorumlulukla birlikte değerlendirilmelidir. Görsel okuryazarlığın olgunlaşması, öğrencinin "Bu tasarım güzel mi?" sorusundan "Bu tasarım kimin için, hangi amaçla ve hangi kanıta dayanarak işliyor?" sorusuna ilerlemesiyle anlaşılabilir.

Görsel Tasarım ve Medya Okuryazarlığı İlişkisi

Görsel tasarım ile medya okuryazarlığı, çağdaş iletişim ortamlarında birbirini tamamlayan iki alandır. Görsel tasarım, mesajın tipografi, görüntü, renk, kompozisyon, hareket ve etkileşim aracılığıyla nasıl biçimlendirileceğine odaklanır. Medya okuryazarlığı ise mesajın kim tarafından, hangi kurumsal ve ekonomik koşullarda, hangi tekniklerle ve hangi etkiler hedeflenerek üretildiğini sorgular. İlk alan üretimin biçimsel ve işlevsel mantığını; ikinci alan dolaşım, güç ve eleştirel katılım bağlamını görünür kılar. Görsel okuryazarlık bu iki alan arasında, tasarım kararlarını okuyabilme ve sorumlu biçimde uygulayabilme kapasitesi oluşturur.

Medya iletileri seçilmiş ve tasarlanmış yapılardır. Fotoğrafın çekim açısı, görüntünün kırpılması, başlık ile görselin yan yana gelişi, renk düzenlemesi ve yayın bağlamı izleyicinin yorumunu yönlendirir. Bu nedenle "fotoğraf gerçeği gösterir" varsayımı yerine, görselin hangi gerçeklik yorumunu kurduğu sorulmalıdır. Eleştirel medya okuryazarlığı yaklaşımı; sahiplik, amaç, hedef kitle, temsil, stereotip, sessizlik ve alternatif anlatı kategorilerini çözümlemeye dâhil eder (Kellner & Share, 2007). National Association for Media Literacy Education (NAMLE, 2023) tarafından yayımlanan ilkeler de sorgulama, farklı bakış açıları, üretim ve aktif yurttaşlık arasındaki bağı vurgular.

Dijital platformlar görsel mesajların üretim ve dolaşım hızını artırırken güvenilirlik değerlendirmesini karmaşıklaştırmıştır. Profesyonel görünen bir arayüz ya da iyi düzenlenmiş bir grafik, yanlış veya eksik bilgiye güvenilirlik görünümü kazandırabilir. Robins ve Holmes (2008) aynı içeriğin estetik açıdan daha güçlü sunulduğu web sitelerinin katılımcılar tarafından daha güvenilir algılandığını bulmuştur. Bu sonuç, görsel düzenlemenin algılanan güvenilirliği etkileyebildiğini gösterir ve tasarımcının yanıltıcı bir otorite izlenimi üretmeme sorumluluğunu gündeme getirir.

Görsel tasarım eğitimi, öğrencilerin medya mesajlarını çözümlemesi kadar karşı anlatılar üretmesini de desteklemelidir. Bir kamu spotunu farklı hedef kitleler için yeniden tasarlamak, bir haber görselinin alternatif kırpımlarını karşılaştırmak ya da eksik temsil edilen bir topluluğun kendi görsel anlatısını geliştirmek, eleştiri ile üretimi birleştiren uygulamalardır. UNESCO'nun medya ve bilgi okuryazarlığı programı, erişim, değerlendirme, üretim ve etik katılımı birlikte ele alır (Grizzle et al., 2021). Böylece öğrenciler yalnızca mevcut mesajlardaki manipülasyonu saptamakla kalmaz, daha adil ve açıklanabilir iletişim seçenekleri geliştirebilir.

Görsel okuryazarlık ile medya okuryazarlığının özdeşleştirilmemesi gerekir. Görsel okuryazarlık, sanat eseri, bilimsel diyagram, harita, işaret sistemi ya da veri görselleştirmesi gibi medya endüstrisi dışında da kullanılan temsilleri kapsar. Medya okuryazarlığı ise haber, reklam, eğlence ve platform içeriklerinin üretim koşullarını daha geniş bir toplumsal çerçevede inceler. Bununla birlikte dijital kültürde sınırlar geçirgendir: bilimsel bir grafik sosyal medyada dolaşıma girdiğinde tasarım, veri, medya ve bilgi okuryazarlığı aynı değerlendirme sürecinde kesişir. Altun'un (2009) medya okuryazarlığı programına ilişkin eleştirisi de uygulamaların disiplinler arası, eleştirel ve üretime dönük biçimde yapılandırılması gerektiğine işaret eder.

Grafik tasarım bakımından temel ölçüt, görsel yenilik ile iletişim sorumluluğunu dengelemektir. Tasarım çözümü mesajı anlaşılır kılmalı; karmaşık bir konuyu aşırı basitleştirmemeli, veriyi çarpıtmamalı, izinsiz görsel kullanmamalı veya hedef kitleyi manipüle eden arayüz örüntülerine başvurmamalıdır. Kaynak ve lisans bilgilerinin denetlenmesi, görsel değişikliklerin açıklanması, kişisel verilerin korunması ve yapay olarak üretilen ya da değiştirilen görüntülerin belirtilmesi etik tasarım sürecinin parçası olarak ele alınabilir (Grizzle et al., 2021; NAMLE, 2023). Bu ilkeler, son aşamada uygulanan bir denetim listesinden çok araştırma ve tasarım boyunca verilen kararları yönlendirmelidir.

Türkiye Yüzyılı Maarif Modelinde Görsel Okuryazarlık

TYMM, becerileri konu aktarımının sonradan eklenen çıktıları olarak değil, öğrenme yaşantılarının düzenleyici bileşenleri olarak ele almaktadır. Modelde sistem okuryazarlığı kapsamında tanımlanan görsel okuryazarlık (OB4); Görseli Anlama, Görseli Yorumlama, Görsel Hakkında Eleştirel Düşünme ve Görsel İletişim Uygulamaları Oluşturma olmak üzere dört bütünleşik beceriden ve bunlarla ilişkili süreç bileşenlerinden oluşur (MEB, 2025). Bu yapı, algıdan üretime uzanan doğrusal bir basamak dizisi olarak değil, öğrencinin göreve göre ileri-geri hareket ettiği ilişkisel bir süreç olarak okunmalıdır.

Görseli anlama, görüntüdeki öğeleri fark etme, ayırt etme ve aralarındaki ilişkileri belirlemeyi gerektirir. Bu boyut görsel algı ilkeleriyle yakından ilişkili olmakla birlikte, yalnızca biçimsel özelliklerin adlandırılması değildir. Öğrencinin sembol, diyagram, fotoğraf, grafik ya da sanat eserinde hangi bilginin görünür kılındığını belirlemesi; başlık, açıklama ve bağlamla bağlantı kurması beklenir. Görseli yorumlama ise gözlemlerden hareketle anlam çıkarma, görsel kodları bağlamla ilişkilendirme ve birden fazla olası yorumu kanıtlarla tartışma becerisini içerir.

Görsel hakkında eleştirel düşünme boyutunda kaynak, amaç, doğruluk, seçme ve dışlama kararları incelenir. Öğrenci "Ne görüyorum?" sorusunun yanında "Bunu kim, neden ve hangi koşullarda görmemi istiyor?" sorusunu da yöneltir. Görselin kanıt olarak yeterliği, başka kaynaklarla tutarlılığı, temsil ettiği ya da dışarıda bıraktığı gruplar ve tasarımın olası etkileri değerlendirilir. Bu süreç, TYMM'nin sorgulama, kanıta dayalı muhakeme, etik duyarlılık ve sorumlu karar verme vurgularıyla uyumludur.

Görsel iletişim uygulamaları oluşturma, öğrencinin düşüncesini uygun görsel araçlarla planlaması, tasarlaması, paylaşması ve geri bildirim doğrultusunda iyileştirmesini kapsar. Bu boyut, hazır şablonlara içerik yerleştirmekten ibaret değildir. İletişim amacının ve hedef kitlenin belirlenmesi; görsel türün seçilmesi; hiyerarşi, tipografi, renk ve kompozisyon kararlarının gerekçelendirilmesi; kaynak ve erişilebilirlik denetimi; ürünün test edilmesi sürecin parçalarıdır. Böylece grafik tasarım ilkeleri, görsel okuryazarlığın yalnızca sanatsal değil, işlevsel ve toplumsal boyutlarını da destekler.

Modelde okuryazarlık süreç bileşenleri farkındalık, işlevsellik ve eylemsellik düzeylerinde kurgulanmıştır. Farkındalık düzeyi temel bilgi, terim, kavram ve olguları tanıma, anlama ve bunlara duyarlılık geliştirmeyi; işlevsellik düzeyi bunlar arasındaki bütüncül ilişkileri fark etmeyi; eylemsellik düzeyi ise edinilen bilgiler doğrultusunda harekete geçmeyi ifade eder. Bu düzeyler gelişime uygun ve sarmal bir yapı taşır; süreç her durumda doğrusal ilerlemeyebilir (MEB, 2025, s. 37).

TYMM ile görsel iletişim tasarımı arasındaki ilişki Tablo 2'de somutlaştırılmıştır. Eşleştirme, tasarımın ayrı bir ürün etkinliği değil, beceri bileşenlerini görünür kılan bir öğrenme süreci olduğunu göstermektedir. Öğrencinin bir iklim verisini infografiğe dönüştürmesi, tarihî bir fotoğrafın çerçevesini sorgulaması ya da okul yaşamındaki bir soruna yönelik kamusal afiş tasarlaması;

görseli anlama, yorumlama, eleştirme ve üretme becerilerini aynı görev içinde bütünleştirebilir.

Program entegrasyonunda temel risk, görsel okuryazarlığın her derse eklenen genel bir "görsel kullanma" önerisine indirgenmesidir. Disiplinler farklı görsel kanıt türlerine ve temsil geleneklerine sahiptir. Fen bilimlerinde diyagram ve modelin açıklayıcı doğruluğu, matematikte grafik ile nicel ilişki, sosyal bilimlerde harita ve fotoğrafın kaynak değeri, dil eğitiminde metin-görsel ilişkisi, görsel sanatlarda estetik ve kültürel yorum farklı ağırlıklar taşır. Bu nedenle ortak beceri çerçevesi korunurken, her disiplinin epistemik ölçütleri açıkça öğretilmelidir.

Tablo 2. TYMM görsel okuryazarlık becerileri ile görsel iletişim tasarımı arasındaki ilişki

TYMM becerisi	**Tasarım sürecindeki karşılığı**	**Örnek öğrenme kanıtı**
Görseli Anlama	Görsel öğeleri ve ilişkileri belirleme	Açıklamalı görsel çözümleme, hiyerarşi şeması
Görseli Yorumlama	Görsel kodları bağlam ve hedef kitleyle ilişkilendirme	Kanıta dayalı yorum, alternatif okuma
Görsel Hakkında Eleştirel Düşünme	Kaynak, amaç, doğruluk ve temsil kararlarını sorgulama	Kaynak karşılaştırması, çerçeveleme analizi
Görsel İletişim Uygulamaları Oluşturma	Problemi tanımlama, tasarlama, test etme ve iyileştirme	Brief, eskiz, prototip, geri bildirim ve nihai ürün

Kaynak: Yazar tarafından ilgili literatür sentezlenerek oluşturulmuştur.

Eğitimde Görsel Okuryazarlık Uygulamaları

Eğitimde görsel okuryazarlık, tek seferlik bir afiş hazırlama etkinliğiyle değil; görseli fark etme ve betimleme, çözümleme ve yorumlama, sorgulama ve kanıtlandırma, dönüştürme ve tasarlama, gerekçelendirme ve iyileştirme hareketlerinin düzenli biçimde kullanılmasıyla gelişir. Rowsell et al. (2012), görsel okuryazarlığın sınıf yaklaşımı hâline gelmesi için görsellerin yalnızca motivasyon aracı değil, düşünme ve anlam üretme kaynakları olarak ele alınması

gerektiğini belirtmektedir. Uygulamanın odağı kullanılan yazılım değil, öğrencinin görsel kararlarını açıklayabilmesidir.

İlk uygulama türü yakın okumadır. Öğrenciler bir fotoğrafı, afişi, sanat eserini, haritayı ya da bilimsel görseli sessizce inceler; gördükleri unsurları yorumdan ayırarak betimler; ardından biçimsel ilişkiler, semboller, kaynak ve bağlam hakkında kanıta dayalı çıkarımlar geliştirir. Yenawine'in (2013) Görsel Düşünme Stratejileri yaklaşımından uyarlanan sorularla öğrencilerden görselde neler olduğunu belirtmeleri, yorumlarını hangi ayrıntıların desteklediğini açıklamaları ve başka yorum olasılıklarını tartışmaları istenebilir. Farklı yorumların görsel kanıtla sınanması, eleştirel tartışma kültürünü destekler.

İkinci uygulama türü temsiller arası dönüştürmedir. Öğrenciden bir metni diyagrama, nicel veriyi grafiğe, süreci zaman çizelgesine ya da bir kavramı görsel metafora dönüştürmesi istenebilir. Çizimin fen öğrenmesinde gözlem, açıklama ve modelleme için güçlü bir düşünme aracı olduğunu gösteren çalışmalar, üretimin öğrenmeyi görünür kıldığını ortaya koymaktadır (Ainsworth et al., 2011). Bununla birlikte dönüşüm görevi, yalnızca bilgiyi kısaltmamalı; hangi ilişkilerin korunduğunu, hangilerinin değiştiğini ve seçilen temsilin neyi açıklayabildiğini tartıştırmalıdır.

Üçüncü uygulama türü karşılaştırmalı tasarım çözümlemesidir. Aynı mesajı ileten iki afiş, aynı veriyi kullanan iki grafik veya aynı olayı çerçeveleyen iki haber görseli hedef kitle, hiyerarşi, kompozisyon, renk, güvenilirlik ve temsil açısından karşılaştırılır. Öğrenciler biçimsel farklılıkların anlam ve etkiyi nasıl değiştirdiğini belirler. Matusiak ve arkadaşları (2019) üniversite öğrencilerinin akademik çalışmalarında görsel seçme, değerlendirme ve kullanma alanlarında güçlükler yaşayabildiğini bildirmiştir. Bu bulgu, söz konusu becerilerin açık öğretimle desteklenmesi gerektiğini düşündürmektedir.

Dördüncü uygulama türü tasarım temelli performans görevidir. Öğrenciler gerçek ya da gerçeğe yakın bir iletişim problemi için hedef kitle araştırması yapar, brief oluşturur, görsel referansları eleştirel biçimde inceler, alternatif eskizler üretir, geri bildirim alır ve ürünü yeniden düzenler. Sürecin yalnızca son ürünle değerlendirilmemesi gerekir; problem tanımı, kaynak seçimi, tasarım gerekçesi ve revizyon kararları da öğrenme kanıtıdır. Tasarım stüdyolarındaki eleştiriyi inceleyen Dannels ve Martin (2008), geri bildirimin alanın düşünme ve iletişim biçimlerini öğrenmede merkezi rol oynadığını göstermektedir.

Görsel okuryazarlık uygulamaları, görsel üretimin çevresel ve etik boyutlarla ilişkilendirildiği disiplinler arası tasarım görevleriyle de desteklenebilir. Atık malzemelerin yeniden bağlamlandırılması; öğrencilerin malzemenin biçimsel, dokusal ve kavramsal özelliklerini incelemelerine, görsel tercihlerinin gerekçelerini açıklamalarına ve sürdürülebilirlik konusunda düşünmelerine olanak sağlayabilir. Tunç ve Yalçın'ın (2022) 13 resim bölümü öğrencisiyle sekiz hafta boyunca yürüttüğü eylem araştırmasında öğrenci günlükleri, sıfır atık temelli asamblaj uygulamasının atık malzemeleri sanatsal ifade aracı olarak değerlendirmeye yönelik öğrenci farkındalığıyla ilişkilendirildiğini ortaya koymuştur. Gencal Öztürk (2025) ise tekstil atölyesinde ortaya çıkan atık kâğıt, kumaş ve boyaların kimono tasarımlarında ileri dönüşüm yoluyla kullanılmasını; malzemenin geçmişi, görsel ve dokusal dönüşümü, estetik değer ve sürdürülebilirlik kararlarını bir araya getiren bir tasarım uygulaması olarak sunmuştur. Bu örnekler, görsel okuryazarlık ile sürdürülebilirlik okuryazarlığının tasarım temelli öğrenme etkinliklerinde birlikte ele alınabileceğini düşündürmektedir.

Dijital araçlar uygulamaların kapsamını genişletir; ancak pedagojik amaçla bütünleştirilmelidir. Nouri (2019) yükseköğretimde öğrencilerin öz çalışmaları sırasında medya ve kip

seçimlerini çok modlu öğrenme ürünlerinin düzenlenmesiyle ilişkili olarak incelemiştir. Bu çalışma, dijital araçların öğrenme amacı, içerik ve öğrencinin temsil kararlarıyla birlikte ele alınmasını destekler; aracın hazır şablon ve efektleri başarı ölçütü sayılmamalı, öğrenciden mesaj, hedef kitle ve mecra arasındaki uyumu gerekçelendirmesi istenmelidir. Teknoloji seçimi içerik ve pedagojik stratejiyle birlikte düşünülmelidir (Mishra & Koehler, 2006).

Erişilebilirlik uygulamanın ayrılmaz parçasıdır. Renk karşıtlığı, okunabilir yazı boyutu, anlamlı başlık düzeni, görseller için alternatif metin, videolarda altyazı ve bilginin renkten bağımsız olarak da sunulması farklı kullanıcıların içeriğe erişimini destekler (World Wide Web Consortium [W3C], 2024). Evrensel Öğrenme Tasarımı, bilginin birden çok yolla sunulmasını ve öğrencilerin öğrenmelerini farklı ifade biçimleriyle göstermesini önerir (CAST, 2024). Burada çoklu temsil, aynı içeriğe dekoratif görsel eklemek yerine farklı algı ve ifade yolları arasında işlevsel seçenekler oluşturmayı gerektirir.

Etik kullanımda öğrenciler görselin üreticisini, lisansını, kaynağını ve yapılan değişiklikleri kaydeder. Kişisel fotoğraf kullanımı için onam, hassas grupların temsili, stereotiplerin yeniden üretilmemesi, veri grafiklerinde eksen ve oranların yanıltıcı biçimde kullanılmaması ve sentetik görsellerin açıklanması değerlendirme ölçütlerine dâhil edilir. Böylece medya ve bilgi okuryazarlığının etik katılım ilkeleri, tasarım sürecinde somut davranışlara dönüşür (Grizzle et al., 2021; NAMLE, 2023).

Uygulamalar disiplinler arası olabilir; fakat her disiplinin doğruluk ölçütleri korunmalıdır. Bir tarih dersinde propaganda afişi, dönemin kaynaklarıyla ilişkilendirilerek çözümlenir; bir fen dersinde öğrenci deney verisini uygun grafik türüyle gösterir; Türkçe dersinde kapak tasarımı metnin tema ve tonuyla gerekçelendirilir; sosyal bilgiler dersinde kamusal sorun için bilgilendirme kampanyası geliştirilir. Görsel sanatlar ve grafik tasarım derslerinde

ise aynı süreç, biçimsel araştırma, yaratıcı alternatif geliştirme ve profesyonel sunumla derinleştirilebilir.

Öğretmen Yetiştirmede Görsel Okuryazarlık

Öğretmenlerin görsel okuryazarlığı, hazır görsel materyalleri kullanabilme becerisinden daha geniştir. Öğretmen bir görselin disiplin açısından doğruluğunu, pedagojik işlevini, hedef grubun gelişim özelliklerine uygunluğunu, kültürel ve etik etkilerini, teknik niteliğini ve erişilebilirliğini değerlendirebilmelidir. Ayrıca öğrencilerin görsel üretim süreçlerini yönlendirmeli, eleştiri oturumlarını güvenli biçimde yürütmeli ve değerlendirme ölçütlerini açıklaştırmalıdır. Bu yeterlikler, öğretmenin hem görsel içerik seçicisi hem de öğrenme deneyimi tasarımcısı olduğunu gösterir.

Öğretmen adayları dijital ortamlara aşina olsalar da bu durum görsel mesajları eleştirel değerlendirebildikleri anlamına gelmez. Brumberger (2011), “dijital yerli” varsayımının görsel okuryazarlık yeterliği için güvenilir bir gösterge olmadığını ortaya koymaktadır. Türkiye'de öğretmen adaylarıyla yürütülen çalışmalar da algılanan yeterlik, görsel okuma ve üretim boyutlarının sistematik öğrenme yaşantılarıyla desteklenmesi gerektiğine işaret etmektedir (Alpan, 2013; Çelik & Çekiç, 2014). Bu nedenle öğretmen yetiştirme programlarında görsel okuryazarlık örtük bir beklenti olarak bırakılmamalıdır.

Programlarda üç düzeyli bir yapı kurulabilir. Temel düzeyde algı, görsel dil, tipografi, renk, kompozisyon, görsel kültür, telif ve erişilebilirlik ele alınır. Pedagojik düzeyde görsel materyal çözümleme, çok modlu öğrenme görevi tasarlama, sınıf tartışması ve geri bildirim yöntemleri uygulanır. Disipliner düzeyde ise adaylar kendi alanlarının görsel temsil biçimlerini inceler: grafik ve diyagramların fen ve matematikteki kanıt işlevi, harita ve fotoğrafın sosyal bilimlerdeki kaynak niteliği, metin-görsel ilişkisinin dil

eğitimindeki rolü gibi. Böylece genel tasarım ilkeleri alan bilgisinden kopmaz.

Teknolojik Pedagojik Alan Bilgisi çerçevesi, araç kullanımının pedagojik ve içerik bilgisiyle birlikte düşünülmesini sağlar (Mishra & Koehler, 2006). DigCompEdu da eğitimcinin dijital kaynakları seçme, oluşturma, değiştirme ve sorumlu kullanma yeterliklerini mesleki gelişim içinde ele alır (Redecker, 2017). Bu iki yaklaşım görsel okuryazarlıkla birleştirildiğinde öğretmen adayı, yalnızca bir sunum programını kullanmayı değil; hangi görsel temsilin belirli bir kavramı daha doğru, erişilebilir ve eleştirel biçimde öğreteceğine karar vermeyi öğrenir.

Atölye ve stüdyo temelli öğrenme, öğretmen yetiştirmede uygun bir yaklaşım olabilir. Adaylar örnekleri çözümler, kısa tasarım problemleri üzerinde alternatifler üretir, akran eleştirisine katılır ve kararlarını yansıtma metinleriyle açıklar. Görsel tasarım ilkelerine ilişkin doğrudan öğretimin öğretmen adaylarının görsel okuryazarlığını geliştirebildiğini gösteren bulgular bulunmaktadır (Yeh & Cheng, 2010). Amaç adayları profesyonel grafik tasarımcıya dönüştürmek değil, görsel iletişim problemlerini tanıyıp gerektiğinde uzmanla iş birliği yapabilecek pedagojik tasarım yeterliği kazandırmaktır.

Eleştiri kültürünün niteliği önemlidir. “Beğendim/beğenmedim” düzeyindeki geri bildirim yerine iletişim amacı, hedef kitle, görsel kanıt, hiyerarşi, okunabilirlik, temsil ve erişilebilirlik ölçütleri kullanılmalıdır. Dannels ve Martin'in (2008) bulguları, eleştirinin alanın söylemini ve profesyonel muhakemesini öğrenmeye aracılık ettiğini göstermektedir. Öğretim elemanı düşünme sürecini modellemeli; geri bildirimi kişinin yeteneğine değil, revize edilebilir tasarım kararlarına yöneltmelidir.

Öğretmen yetiştirmede görsel günlük, süreç portfolyosu ve ders materyali yeniden tasarımı gibi görevler kullanılabilir. Aday,

mevcut bir materyali önce hedef, içerik doğruluğu ve tasarım sorunları açısından analiz eder; sonra alternatif geliştirir; kullanıcı denemesi veya akran geri bildirimiyle ürünü iyileştirir. Süreç sonunda hangi değişikliğin neden yapıldığını ve öğrenmeyi nasıl etkilediğini açıklar. Bu yaklaşım, tasarımın yalnızca ürün değil, kanıta dayalı karar verme süreci olduğunu görünür kılar.

Kurumsal düzeyde öğretim elemanları arasında ortak ölçütler oluşturulmalı, fakülte derslerinde görsel iletişim gerektiren performans görevleri kademeli biçimde dağıtılmalı ve adayların gelişimi program boyunca izlenmelidir. Tanrıverdi ve Apak'ın (2013) içerik analizi, görsel okuryazarlık çalışmalarında kavramsal ve yöntemsel çeşitliliğe dikkat çekmektedir. Program değerlendirmesinde bu çeşitlilik gözetilmeli; tek bir öz bildirim ölçeği yerine performans, portfolyo, gözlem ve yansıtma verileri birlikte kullanılmalıdır.

Görsel Okuryazarlığın Ölçülmesi ve Değerlendirilmesi

Görsel okuryazarlığın ölçülmesi, kavramın çok boyutlu yapısı nedeniyle tek bir test puanına indirgenemez. Algısal ayırt etme, görsel çözümleme, bağlamsal yorum, eleştirel değerlendirme, tasarım üretimi ve etik gerekçelendirme farklı kanıt türleri gerektirir. Öncelikle değerlendirilecek yapının açık biçimde tanımlanması; görev, ölçüt ve puan yorumlarının bu yapıyla uyumlu olması gerekir. Eğitimsel ve psikolojik ölçmeler için standartlar, puanların kullanım amacına uygun geçerlik kanıtlarıyla desteklenmesini ve değerlendirme sonuçlarının olası sonuçlarının incelenmesini vurgular (American Educational Research Association et al., 2014).

Öz bildirim ölçekleri öğrencinin algıladığı yeterlik, tutum ve deneyim hakkında yararlı bilgi sağlar; ancak gerçek performansın doğrudan göstergesi değildir. Kiper ve arkadaşları (2012) tarafından geliştirilen görsel okuryazarlık ölçeği, geniş gruplardaki eğilimleri incelemek için kullanılabilir. Bununla birlikte “iyi görsel

tasarlayabilirim” ifadesine verilen yanıt, öğrencinin bir görseli kanıta dayalı yorumlayabildiğini ya da erişilebilir bir ürün tasarlayabildiğini göstermeyebilir. Bu nedenle öz bildirim verileri performans görevleri ve ürün kanıtlarıyla tamamlanmalıdır.

Performans değerlendirmesinde öğrenciye özgün bir görsel çözümleme ya da tasarım problemi sunulur. Çözümleme görevlerinde gözlem ile yorumun ayrılması, biçimsel ve bağlamsal kanıt kullanımı, kaynak ve amaç sorgulaması, alternatif yorum geliştirme ölçülebilir. Üretim görevlerinde iletişim problemini tanımlama, araştırma, alternatif geliştirme, görsel hiyerarşi, içerik doğruluğu, teknik uygulanabilirlik, erişilebilirlik ve etik kullanım değerlendirilebilir. Simon ve arkadaşlarının (2022) bulguları, görsel iletişim becerilerinin farklı sınıf düzeylerinde gelişimsel olarak değerlendirilebileceğini göstermektedir.

Rubrikler karmaşık performansı görünür ölçütlere ayırır; ancak yalnızca biçimsel özellikleri sayan kontrol listelerine dönüşmemelidir. Hung et al. (2013), çok modlu ürünlerin değerlendirilmesinde kuram temelli ölçütlerin önemini vurgular. Analitik rubrikte içerik ve iletişim amacı, görsel organizasyon, kipler arası uyum, kanıt ve kaynak kullanımı, eleştirel/etik muhakeme, hedef kitle-mecra uyumu ve revizyon süreci ayrı boyutlar olarak puanlanabilir. Her düzey, “iyi-orta-zayıf” gibi belirsiz sıfatlar yerine gözlenebilir performans betimleyicileri içermelidir.

Süreç portfolyosu, son ürünün arkasındaki düşünmeyi değerlendirir. Problem tanımı, araştırma notları, görsel referanslar, eskizler, alternatifler, alınan geri bildirimler, reddedilen seçenekler ve revizyon gerekçeleri portfolyoya dâhil edilir. Böylece teknik açıdan parlak bir ürün ile öğrencinin öğrenme düzeyi birbirine eşitlenmez. Nouri'nin (2019) bulguları, temsil seçimi ve düzenleme kararlarını süreç portfolyosunda incelemeye yönelik bir gerekçe sunmaktadır.

Akran ve öz değerlendirme, ölçütlerin öğrenme aracı olarak kullanılmasını sağlar. Öğrenciler örnek ürünleri rubrikle değerlendirerek kalite göstergelerini somutlaştırır; kendi ürünlerini hedef kitle perspektifinden yeniden inceler; aldığı geri bildirimlerden hangilerini neden uyguladığını açıklar. Ancak bu uygulamalar puan verme sorumluluğunun öğrencilere devredilmesi değildir. Öğretmen, geri bildirimin kanıta dayanmasını, saygılı olmasını ve revizyona yön vermesini sağlamalıdır. Yeh ve Lohr'un (2010) sekiz öğretmen adayıyla yürüttüğü nitel çalışma, katılımcıların görsel okuryazarlığı tanımlayabildiğini, öğretim görsellerini yorumlayabildiğini ve tasarım ilkelerine dayalı yeniden düzenleme önerileri geliştirebildiğini göstermiştir.

Dijital ortamda değerlendirme, ürünün farklı ekranlarda işleyişini, etkileşim davranışını, alternatif metnini, bağlantı ve kaynak kayıtlarını da kapsamalıdır. Görselin teknik kalitesi ile iletişim başarısı ayrı değerlendirilmelidir. Bir öğrenci yüksek çözünürlüklü ve estetik bir çalışma üretebilir; fakat yanlış veri kullanmış, kaynağı belirtmemiş ya da hedef kitle için okunaksız bir tipografi seçmiş olabilir. Benzer biçimde sınırlı teknik araçla üretilmiş bir ürün, açık mesajı ve güçlü gerekçesi sayesinde yüksek düzeyde görsel okuryazarlık gösterebilir.

Tablo 3, TYMM'nin beceri yapısıyla uyumlu bütüncül bir değerlendirme matrisi sunmaktadır. Matris tanılayıcı, biçimlendirici ve düzey belirleyici amaçlarla uyarlanabilir. Değerlendirme öncesinde örnekler üzerinden ölçütlerin açıklanması, süreç içinde düşük riskli geri bildirim verilmesi ve son değerlendirmede birden çok kanıtın kullanılması önerilir. Hattwig et al. (2013) görsel okuryazarlık standartlarının ders ve kütüphane öğretimiyle bütünleştirilmesini, standartlara dayalı öğretim ve değerlendirme için ortak bir çerçeve olarak ele almaktadır.

Geçerlik ve güvenirlik, rubriğin istatistiksel özellikleriyle sınırlı değildir. Görevlerin farklı kültürel deneyimlere sahip

öğrenciler için adil olması, gereksiz dil ve teknoloji engelleri yaratmaması, puanlayıcıların örnek çalışmalarla kalibre edilmesi ve sonuçların gelişimi desteklemek amacıyla kullanılması gerekir. Çoklu görev, çoklu puanlayıcı ve zaman içinde biriken portfolyo kanıtları tek uygulamaya dayalı hataları azaltabilir. Böylece ölçme, görsel okuryazarlığı sınıflandıran bir son işlemden çok, öğrenme sürecini yönlendiren bir geri bildirim sistemi hâline gelir.

Tablo 3. Görsel okuryazarlık için çoklu kanıt değerlendirme matrisi

Değerlendirme boyutu	**Kanıt**	**Temel ölçüt**
Anlama ve çözümleme	Açıklamalı görsel, sözlü/yazılı çözümleme	Öğe ve ilişkileri doğru belirleme
Yorumlama	Kanıta dayalı yorum metni	Bağlam kurma ve alternatif yorumları tartışma
Eleştirel düşünme	Kaynak ve temsil analizi	Amaç, doğruluk, çerçeveleme ve etik sonuçları sorgulama
Görsel üretim	Eskiz, prototip ve nihai ürün	Amaç-hedef kitle-mecra uyumu; görsel hiyerarşi
Süreç ve revizyon	Portfolyo, geri bildirim kaydı, yansıtma	Kararları gerekçelendirme ve geri bildirimle iyileştirme
Etik ve erişilebilirlik	Kaynak/lisans kaydı, erişilebilirlik denetimi	Telif, onam, temsil ve erişim sorumluluğu

Kaynak: Yazar tarafından ilgili literatür sentezlenerek oluşturulmuştur.

Sonuç

Görsel okuryazarlık, bilginin nasıl seçildiğini, temsil edildiğini, yorumlandığını ve dolaşıma sokulduğunu kavramanın temel koşullarındandır. Algısal, göstergebilimsel, çok modlu ve eleştirel yaklaşımlar, görsel mesajların bilişsel ve kültürel yapılar olduğunu ortaya koyar. Öğretim bu nedenle görsel unsurları tanımadan kanıta dayalı yorum, kaynak ve amaç sorgulaması, etik değerlendirme ve özgün görsel iletişim üretimine uzanmalıdır.

Grafik tasarım perspektifi bu sürece somut ölçütler kazandırır. Hedef kitle, iletişim amacı, hiyerarşi, tipografi, renk, kompozisyon, mecra ve erişilebilirlik, öğrencinin tercihlerini gerekçelendirmesine yardım eder. Bu ilkeler estetik reçeteler

değildir; her tasarım kararı belirli bir içeriği öne çıkarır, bazı okuma yollarını kolaylaştırır ve toplumsal temsillere katkıda bulunur. Biçimsel yeterlik bu nedenle eleştirel ve etik sorumlulukla birlikte geliştirilmelidir.

TYMM'nin OB4 görsel okuryazarlık çerçevesi, görseli anlama, yorumlama, eleştirel düşünme ve görsel iletişim uygulamaları oluşturmayı bütünleştirmesi bakımından güçlü bir program zemini sunar (MEB, 2025). Bu çerçevenin işlevselliği, bileşenlerin disipline özgü görsel kanıt ve temsil biçimleriyle somutlaştırılmasına bağlıdır. Görsel okuryazarlık görsel sanatlar dersine devredilmemeli veya diğer derslerde yüzeysel bir "görsel kullanma" etkinliğine indirgenmemelidir.

Uygulamada yakın okuma, karşılaştırmalı çözümleme, temsiller arası dönüştürme, tasarım temelli performans görevi, stüdyo eleştirisi ve süreç portfolyosu birbirini tamamlayan yöntemlerdir. Öğretmen yetiştirme programları, adaylara görsel araç kullanma deneyiminin ötesinde; görselin doğruluğunu, pedagojik işlevini, temsil etkisini ve erişilebilirliğini değerlendirme fırsatı sunmalıdır. Değerlendirme ise öz bildirim, çözümleme görevi, ürün, süreç kaydı ve yansıtmayı bir araya getiren çoklu kanıta dayanmalıdır.

Gelecek araştırmalarda TYMM'nin görsel okuryazarlık süreç bileşenleri için disipline özgü gelişim göstergelerinin oluşturulması, öğretmen ve öğrenci performanslarının boylamsal olarak incelenmesi ve dijital ya da yapay üretimli görsellerin güvenilirlik, telif, temsil ve açıklanabilirlik boyutlarının değerlendirilmesi önem taşımaktadır. Grafik tasarım alanı bu çalışmalara görsel dil, kullanıcı deneyimi, bilgi tasarımı ve eleştirel tasarım yöntemleriyle katkı sunabilir. Eğitim bilimleri ile görsel iletişim tasarımı arasındaki iş birliği, öğrencilerin daha dikkatli görmesini, kanıta dayalı yorumlamasını ve kamusal sorumlulukla tasarlamasını destekleyebilir.

Kaynakça/References

Ainsworth, S., Prain, V., & Tytler, R. (2011). Drawing to learn in science. *Science, 333*(6046), 1096–1097. https://doi.org/10.1126/science.1204153

Alpan, G. (2008). Görsel okuryazarlık ve öğretim teknolojisi. *Yüzüncü Yıl Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, 5*(2), 74–102. https://dergipark.org.tr/tr/pub/yyuefd/article/166034

Alpan, G. (2013). Görsel okuryazarlık eğitiminin öğretmen adaylarının problem çözme yaklaşımlarına etkisi: Gazi Üniversitesi örneği. *Ahi Evran Üniversitesi Kırşehir Eğitim Fakültesi Dergisi, 14*(3), 111–130. https://dergipark.org.tr/tr/pub/kefad/article/854571

Altun, A. (2009). Eğitim bilim açısından seçmeli medya okuryazarlığı dersi programına eleştirel bir yaklaşım. *Ahi Evran Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, 10*(3), 97–109. https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1494022

American Educational Research Association, American Psychological Association, & National Council on Measurement in Education. (2014). *Standards for educational and psychological testing*. https://www.testingstandards.net/uploads/7/6/6/4/76643089/standards_2014edition.pdf

Arnheim, R. (1974). *Art and visual perception: A psychology of the creative eye* (New version). University of California Press.

Association of College and Research Libraries. (2022). *The framework for visual literacy in higher education: Companion document to the ACRL framework for information literacy for higher education*. American Library Association.

https://www.ala.org/sites/default/files/acrl/content/standards/Framework_Companion_Visual_Literacy.pdf

Barthes, R. (1977). *Image, music, text* (S. Heath, Trans.). Hill and Wang.

Bezemer, J., & Kress, G. (2008). Writing in multimodal texts: A social semiotic account of designs for learning. *Written Communication, 25*(2), 166–195. https://doi.org/10.1177/0741088307313177

Binark, M., & Bek, M. G. (2007). *Eleştirel medya okuryazarlığı: Kuramsal yaklaşımlar ve uygulamalar*. Kalkedon Yayınları.

Brumberger, E. (2011). Visual literacy and the digital native: An examination of the millennial learner. *Journal of Visual Literacy, 30*(1), 19–47. https://doi.org/10.1080/23796529.2011.11674683

CAST. (2024). *CAST Universal Design for Learning Guidelines version 3.0*. https://udlguidelines.cast.org/

Corbetta, M., & Shulman, G. L. (2002). Control of goal-directed and stimulus-driven attention in the brain. *Nature Reviews Neuroscience, 3*(3), 201–215. https://doi.org/10.1038/nrn755

Çelik, G., & Çekiç, O. (2014). Pre-service Turkish language arts teachers' views on their visual literacy skills. *Journal of Theory and Practice in Education, 10*(4), 840–862. https://dergipark.org.tr/en/pub/eku/article/74161

Dannels, D. P., & Martin, K. N. (2008). Critiquing critiques: A genre analysis of feedback across novice to expert design studios. *Journal of Business and Technical Communication, 22*(2), 135–159. https://doi.org/10.1177/1050651907311923

Gencal Öztürk, R. Z. (2025). Tekstil ve moda tasarımı eğitiminde atıklar ve ileri dönüşümüne yönelik bir tasarım önerisi.

ERKİN Uluslararası Sanat ve Tasarım Araştırmaları Dergisi, 3(1), 71–86.

Grizzle, A., Wilson, C., Tuazon, R., Cheung, C. K., Lau, J., Fischer, R., Gordon, D., Akyempong, K., Singh, J., Carr, P. R., Stewart, K., Tayie, S., Suraj, O., Jaakkola, M., Thésée, G., Gulston, C., Andzongo Menyeng, B. P., & Zibi Fama, P. A. (2021). *Media and information literate citizens: Think critically, click wisely! Media and information literacy curriculum for educators and learners*. UNESCO. https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000377068

Günay, V. D. (2009). Görsel okuryazarlık ve imgenin anlamlandırılması. *Art-e Sanat Dergisi, 1*(1), 1–29. https://doi.org/10.21602/sgsfsd.55487

Hall, S. (Ed.). (1997). *Representation: Cultural representations and signifying practices*. Sage.

Hattwig, D., Bussert, K., Medaille, A., & Burgess, J. (2013). Visual literacy standards in higher education: New opportunities for libraries and student learning. *portal: Libraries and the Academy, 13*(1), 61–89. https://doi.org/10.1353/pla.2013.0008

Hung, H.-T., Chiu, Y.-C. J., & Yeh, H.-C. (2013). Multimodal assessment of and for learning: A theory-driven design rubric. *British Journal of Educational Technology, 44*(3), 400–409. https://doi.org/10.1111/j.1467-8535.2012.01337.x

İşler, A. Ş. (2002). Günümüzde görsel okuryazarlık ve görsel okuryazarlık eğitimi. *Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, 15*(1), 153–161.

Jewitt, C. (2008). Multimodality and literacy in school classrooms. *Review of Research in Education, 32*(1), 241–267. https://doi.org/10.3102/0091732X07310586

Kędra, J. (2018). What does it mean to be visually literate? Examination of visual literacy definitions in a context of higher education. *Journal of Visual Literacy, 37*(2), 67–84. https://doi.org/10.1080/1051144X.2018.1492234

Kellner, D., & Share, J. (2007). Critical media literacy is not an option. *Learning Inquiry, 1*(1), 59–69. https://doi.org/10.1007/s11519-007-0004-2

Kiper, A., Arslan, S., Kıyıcı, M., & Akgün, Ö. E. (2012). Visual literacy scale: The study of validity and reliability. *The Online Journal of New Horizons in Education, 2*(2), 73–83. https://www.tojned.net/journals/tojned/articles/v02i02/v02i02-05.pdf

Kress, G. (2005). Gains and losses: New forms of texts, knowledge, and learning. *Computers and Composition, 22*(1), 5–22. https://doi.org/10.1016/j.compcom.2004.12.004

Kress, G., & van Leeuwen, T. (2021). *Reading images: The grammar of visual design* (3rd ed.). Routledge. https://doi.org/10.4324/9781003099857

Matusiak, K. K., Heinbach, C., Harper, A., & Bovee, M. (2019). Visual literacy in practice: Use of images in students' academic work. *College & Research Libraries, 80*(1), 123–139. https://doi.org/10.5860/crl.80.1.123

Millî Eğitim Bakanlığı. (2025). *Türkiye Yüzyılı Maarif Modeli: Öğretim programları ortak metni*. https://tymm.meb.gov.tr/upload/brosur/ortak_metin.pdf

Mishra, P., & Koehler, M. J. (2006). Technological pedagogical content knowledge: A framework for teacher knowledge. *Teachers College Record, 108*(6), 1017–1054. https://doi.org/10.1111/j.1467-9620.2006.00684.x

National Association for Media Literacy Education. (2023). *Core principles of media literacy education*. https://namle.org/resources/core-principles/

Nouri, J. (2019). Students multimodal literacy and design of learning during self-studies in higher education. *Technology, Knowledge and Learning, 24*(4), 683–698. https://doi.org/10.1007/s10758-018-9360-5

Parsa, A. F. (2007). Görsel okuryazarlık: Görselleri okuma, değerlendirme ve yaratma süreci. *Yeni Düşünceler*, (2), 111–127.

Redecker, C. (2017). *European framework for the digital competence of educators: DigCompEdu* (Y. Punie, Ed.). Publications Office of the European Union. https://doi.org/10.2760/178382

Robins, D., & Holmes, J. (2008). Aesthetics and credibility in web site design. *Information Processing & Management, 44*(1), 386–399. https://doi.org/10.1016/j.ipm.2007.02.003

Rodriguez, L., & Dimitrova, D. V. (2011). The levels of visual framing. *Journal of Visual Literacy, 30*(1), 48–65. https://doi.org/10.1080/23796529.2011.11674684

Rowsell, J., McLean, C., & Hamilton, M. (2012). Visual literacy as a classroom approach. *Journal of Adolescent & Adult Literacy, 55*(5), 444–447. https://doi.org/10.1002/JAAL.00053

Simon, T., Biró, I., & Kárpáti, A. (2022). Developmental assessment of visual communication skills in primary education. *Journal of Intelligence, 10*(3), Article 45. https://doi.org/10.3390/jintelligence10030045

Statton Thompson, D., Beene, S., Greer, K., Wegmann, M., Fullmer, M., Murphy, M., Schumacher, S., & Saulter, T.

(2022). A proliferation of images: Trends, obstacles, and opportunities for visual literacy. *Journal of Visual Literacy, 41*(2), 113–131. https://doi.org/10.1080/1051144X.2022.2053819

Tanrıverdi, B., & Apak, Ö. (2013). Görsel okuryazarlık üzerine bir içerik analizi. *Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, 26*(1), 267–294. https://dergipark.org.tr/tr/pub/uefad/article/173580

Tunç, M., & Yalçın, Ş. (2022). Sıfır atık ile asamblaj yapımının öğrenci günlüklerine yansımaları. *Safran Kültür ve Turizm Araştırmaları Dergisi, 5*(1), 27–37.

Wagemans, J., Elder, J. H., Kubovy, M., Palmer, S. E., Peterson, M. A., Singh, M., & von der Heydt, R. (2012). A century of Gestalt psychology in visual perception: I. Perceptual grouping and figure–ground organization. *Psychological Bulletin, 138*(6), 1172–1217. https://doi.org/10.1037/a0029333

Ware, C. (2008). *Visual thinking for design*. Morgan Kaufmann.

World Wide Web Consortium. (2024). *Web Content Accessibility Guidelines (WCAG) 2.2.* https://www.w3.org/TR/WCAG22/

Yeh, H.-T., & Cheng, Y.-C. (2010). The influence of the instruction of visual design principles on improving pre-service teachers' visual literacy. *Computers & Education, 54*(1), 244–252. https://doi.org/10.1016/j.compedu.2009.08.008

Yeh, H.-T., & Lohr, L. (2010). Towards evidence of visual literacy: Assessing pre-service teachers' perceptions of instructional visuals. *Journal of Visual Literacy, 29*(2), 183–197. https://doi.org/10.1080/23796529.2010.11674680

Yenawine, P. (2013). *Visual thinking strategies: Using art to deepen learning across school disciplines*. Harvard Education Press.

BÖLÜM 3

TASARIMDA CANLI MALZEMEYLE ELEŞTİREL DÜŞÜNMEK: BİYOSANAT

Barış AYDIN[1]
Emine CİHAN[2]

Giriş

21. yüzyılda bilim ve teknolojinin ivmelenen gelişimi, üretim süreçleri ile birlikte insanın gerçekliği algılama, anlamlandırma ve yorumlama biçimlerini de köklü biçimde dönüştürmektedir. Dijitalleşme, yapay zekâ uygulamaları, biyo-teknoloji ve genetik mühendislik gibi alanlarda yaşanan ilerlemeler, insan-doğa ilişkisini yeniden yapılandırmakta ve sanat ile tasarım disiplinlerinin kuramsal çerçevelerini genişletmektedir. Bu bağlamda çağdaş sanatın, salt estetik bir etkinlik olmaktan çıkarak bilimsel yöntemleri, laboratuvar koşullarını ve biyolojik süreçleri kapsayan kompleks bir düşünsel alan hâline geldiği görülmektedir. Bu dönüşüm süreci, sanat üretiminin epistemolojik zeminini yeniden tanımlamakta ve sanatçının/tasarımcının rolü, sorumluluğu ve etik konumlanışı üzerine yeni tartışmaların ortaya çıkmasına zemin

[1] Doçent, Dicle Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Görsel Sanatlar Bölümü, Orcid: 0000-0002-4311-7458
[2] Doktorant, Dicle Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Resim Eğitimi, Orcid: 0000-0002-4860-1396

hazırlamaktadır. Bu prosesin merkezinde yer almasının yanı sıra canlı ve yarı canlı organizmaların sanatsal üretimin doğrudan bir parçası hâline getirildiği, disiplinlerarası niteliği yüksek bir alan olarak tanımlanan Biyosanat (Bioart), genetik mühendislik, sentetik biyoloji, doku kültürü ve mikrobiyoloji gibi bilimsel alanlardan beslenmektedir. Ayrıca, yaşamı, deneysel bir malzeme ve estetik bir problematik olarak konumlandırmaktadır (Melkozernov & Sorensen, 2020). Bu yaklaşım, sanatın geleneksel malzeme sınırlarını aşarak canlılığın kendisini sanatsal forma dönüştürmesini mümkün kılmaktadır. Böylece sanatçı/tasarımcı ve izleyiciyi yaşamın doğasına, biyolojik müdahaleye ve etik sınırlara ilişkin yeni sorularla karşı karşıya bırakmaktadır. Bu paralelde Eduardo Kac'ın transgenik tavşanı Alba, Marta de Menezes'in genetik manipülasyon içeren çalışmaları ve Heather Dewey-Hagborg'un DNA'dan portre üretimine dayanan Stranger Visions serisi, yaşamın sanatsal bir pratik olarak nasıl araçsallaştırılabileceğine yönelik tartışmaları güçlendiren örnekler arasında yer almaktadır (Farrell, 2014).

Biyosanat'ın giderek görünür hâle gelmesi, sanat ve tasarım disiplinlerinde etik sorumluluk kavramının yeniden değerlendirilmesini zorunlu kılmaktadır. Bilimsel bilginin kreatif amaçlarla manipüle edilmesi, yaşamın dokunulmazlığı, doğaya müdahale hakkı, biyo-politik süreçler ve insan sonrası (post-human) etik gibi tartışmaları gündeme getirmekte ve tasarımcıları/sanatçıları deneysel olmakla birlikte düşünsel ve etik bir konumlanış geliştirmeye davet etmektedir (Pamuklu & Fındıkcı, 2023). Bu nedenle Biyosanat, estetik dönüşümlerin ötesinde felsefi, sosyolojik ve ekolojik söylemlere de katkı sağlayan, eleştirel bir platform olarak değerlendirilmektedir. Bu bağlamda araştırma, Biyosanat pratiğini eleştirel düşünme perspektifinden inceleyerek canlı organizmaların sanatsal malzeme olarak kullanımının tasarım süreçlerine nasıl yansıdığını estetik ve etik açılardan değerlendirmeyi amaçlamaktadır. Taşkın Alkan ve Seferoğlu (2023),

bireyin bilgiye dayalı, sorgulayıcı, tutarlı ve çözüm üretmeye yönelik bir zihinsel tutum geliştirmesini sağlayan temel bir bilişsel beceri olarak tanımladığı eleştirel düşünmenin, tasarım alanında materyal tercihinden kavramsal kurguya, etik sorumluluktan üretim süreçlerine kadar genişleyen bir etki alanına sahip olduğu ifade edilmektedir. Bu doğrultuda Biyosanat, canlılık, yaşamın sınırları ve insan merkezli bilimsel müdahalelerin sorgulanması gibi konular üzerinden tasarımcıda/sanatçıda eleştirel farkındalık oluşmasını sağlayan güçlü bir araç olarak değerlendirilmektedir.

Biyosanat alanında uluslararası düzeyde referans niteliği taşıyan Eduardo Kac'ın Genesis, Marta de Menezes'in Nature? ve Heather Dewey-Hagborg'un Stranger Visions eserleri araştırmanın örneklemini oluşturmaktadır. Bu üç çalışma, biyo-teknolojik müdahalelerin sanatsal bir bağlamda nasıl kavramsallaştırıldığına, canlı organizmaların üretim sürecindeki işlevine ve bilimsel verilerin estetik bir söyleme dönüştürülmesine dair çarpıcı örnekler sunmaktadır. Örneklemin bu şekilde belirlenmesi, Biyosanat'ın farklı yönlerini temsil eden üç ayrı yaklaşımın karşılaştırmalı olarak incelenebilmesi açısından önem taşımaktadır. Genesis, genetik kodun sembolik dönüşümü üzerinden insan-merkezci epistemolojiyi sorgulamakta ve Nature?, canlı organizmaların biyolojik yapısına yapılan müdahaleleri sanatın estetik kategorilerini tartışmaya açan bir araç olarak kullanmaktadır. Ayrıca, Stranger Visions ise biyo-politik gözetim, kimlik, DNA ve mahremiyet kavramlarını sanat, sosyoloji, biyo-teknoloji kesişiminde yeniden düşünmeye davet etmektedir. Bu yönleri ile seçilen örnekler, Biyosanat'ın kavramsal çeşitliliğini ve disiplinlerarası niteliğini temsil eden detaylı bir çerçeve sunmaktadır. Bu paralelde çalışmada yöntem olarak nitel araştırma desenlerinden doküman analizi ve içerik çözümlemesi tercih edilmesi, eserlerin fiziksel veya estetik özellikleri ile beraber üretim süreçlerine, bilimsel arka planlarına, etik tartışmalara ve sanatçıların/tasarımcıların kavramsal düşüncelerine bütüncül bir

şekilde odaklanmayı mümkün kılmaktadır. Bunlarla beraber analiz sürecinde Edmund Burke Feldman'ın betimleme, çözümleme, yorumlama ve yargı basamaklarından oluşan dört aşamalı sanat eleştirisi yaklaşımının tercih edilmesi, Biyosanat gibi karmaşık ve disiplinlerarası bir alanın incelenmesinde sistematik bir alan oluşturmaktadır. Bu doğrultuda çalışmanın betimleme aşamasında her bir eserin materyal yapısı, biyolojik bileşenleri, üretim süreci ve biçimsel özellikleri ayrıntılı biçimde ortaya konmaya çalışılmaktadır. Çözümleme basamağında, eserler arasındaki ilişkiler, kullanılan bilimsel tekniklerin estetik kararlar ile nasıl bütünleştiği ve müdahalenin mantıksal yapısı incelenmekte olup, yorumlama safhasında, sanatçıların/tasarımcıların eserleri ile aktarmayı amaçladıkları fikirler, etik tartışmalar, insan-doğa ilişkisi ve biyo-politik bağlamdaki anlam düzeyleri açıklanmaktadır. Son başlık olan yargı aşamasında ise, eserlerin Biyosanat içerisindeki yenilikçi değerleri, disiplinlerarası etki potansiyeli ve eleştirel düşünme açısından sundukları katkılar değerlendirilmektedir. Bu sistematik yaklaşım sayesinde Biyosanat örnekleri, biçimsel, kavramsal, etik ve sosyo-teknolojik boyutları ile derinlemesine analiz edilmektedir. Böylece araştırmanın kuramsal ve yöntemsel bütünlüğünün güçlendirilmesi hedeflenmektedir. Sonuç olarak elde edilen bulgular, Biyosanat'ın tasarım eğitiminde eleştirel düşünmeyi besleyen önemli bir öğrenme ve sorgulama alanı sunduğunu göstermektedir. Canlı organizmalara yönelik bilimsel müdahalelerin sanatsal forma dönüştürülmesi, insan-doğa ilişkisini yeniden tanımlamaktadır. Bu paralelde, tasarımcılara/sanatçılara yaşamı biyolojik bir olgu olmanın ötesinde etik, estetik ve politik bir problem alanı olarak düşünme imkânı vermektedir. Bu yönüyle Biyosanat, tasarım sürecinde farkındalık oluşturan, eleştirel bakış açısını güçlendiren ve disiplinlerarası etkileşimi teşvik eden yenilikçi bir sanat alanı olarak ön plana çıkmaktadır. Nihai bağlamda araştırma, Biyosanat'ın tasarım odaklı eleştirel düşünme

becerilerinin gelişimine katkı sağlayan pedagojik ve kuramsal bir potansiyel taşıdığını ortaya koymaktadır.

Tasarım

İnsan yaşamının örgütlenmesinde tarihsel olarak merkezi bir konumda yer alan, fiziksel, dijital ve kavramsal çevrenin planlanması, düzenlenmesi ve anlamlandırılması sürecini kapsayan çok boyutlu bir bilgi alanı olarak tanımlanan ve kökenini Latince designare fiilinden almakta olup "işaretlemek, belirtmek, biçimlendirmek ve planlamak" anlamlarını taşıyan tasarım olgusu, Rönesans döneminde İtalyanca disegno ve Fransızca dessiner terimleri üzerinden zihinsel tasarlama ve çizim eylemi ile ilişkilendirilerek Avrupa estetik ve üretim kültürünün temel kavramlarından biri hâline geldiği söylenmektedir. Ayrıca bu kavram, belirli bir amaç doğrultusunda problem tanımlama, çözüm üretme, karar verme, modelleme ve değerlendirme aşamalarını içeren sistematik bir düşünme ve üretim süreci olarak nitelenebilir (Huppatz, 2020). Bu yönüyle tasarım, salt estetik bir kaygının ötesine geçerek, kullanıcı deneyimini geliştirmeyi, karmaşık sistemleri yönetmeyi ve değişen toplumsal ihtiyaçlara uyum sağlayacak yenilikçi stratejiler geliştirmeyi amaçlayan analitik ve kreatif bir etkinlik hâlini ifade etmektedir (Akdemir, 2017). Bu bağlamda, Rönesans sanat kuramcıları Giorgio Vasari ve Leon Battista Alberti'ni tasarımı, "zihinsel tasarım ile maddi biçim arasındaki köprü" olarak tanımlamakta ve kreatif düşüncenin en yüksek kavramsal düzeyi olarak konumlandırmaktadır (Gombrich, 2002). Türk Dil Kurumu (2025) ise bu olguyu, kavramın sanatsal ve bilimsel yönlerini içeren geniş bir çerçeve sunarak "zihinde canlandırılan biçim", "bir yapının, ürünün ya da sanat eserinin taslağı" ve "araştırmada izlenecek yöntemsel çerçeve" olarak açıklamaktadır.

Tasarım düşüncesinin tarihsel çerçevede üç belirgin döneminin öne çıktığı görülmektedir. Bu paralelde makineleşme, seri üretim ve iş bölümünün belirleyici olduğu bir dönüşümü temsil eden Sanayi Modernleşmesi (1750–1945), William Morris'in öncülük ettiği Arts and Crafts Hareketi ile Bauhaus Okulu, tasarımın işlevsellik, bütünlük ve disiplinlerarası yaklaşımla ele alınması gerektiğini savunmakta ve modern tasarımın kuramsal temellerini attığı görülmektedir (Droste, 2006). Hızlandırılmış Modernleşme (1945–2000) döneminde ise teknolojik gelişmeler ile iletişim tasarımı, endüstriyel ürün tasarımı ve ergonomi gibi alanların ortaya çıkmasına olanak sağlandığı ve sanatçıların/tasarımcıların çalışma kapsamı genişleyerek sistem tasarımı, ürün kullanıcı ilişkileri ve insan–makine etkileşimi gibi yeni problem alanları gündeme geldiği bilinmektedir (Papanek, 1971). Son dönem olarak 21. yüzyılda ise dijital teknolojilerin gelişimi ile etkileşim tasarımı, kullanıcı deneyimi (UX), hizmet tasarımı ve yapay zekâ destekli yaratım gibi alanların tasarım disiplininin merkezine yerleştiği ifade edilebilir.

1960'lardan itibaren sistematik biçimde incelenmeye başlanan ve tasarımın bir bilgi alanı olarak konumlandırılmasını sağlayan "tasarım bilimi" (design science) yaklaşımının gelişmesi ile Herbert Simon'ın (1969) tasarımı, doğası gereği problem çözme odaklı bir bilimsel faaliyet olarak tanımlamasına olanak sağlamaktadır. Ayrıca, Nigel Cross (2001) "Design Thinking", "Designerly Ways of Knowing" ve "Design Knowledge" ayrımlarıyla tasarım bilgisinin diğer bilgi türlerinden farklı olduğunu ortaya koymaktadır. Bu yaklaşım, tasarımın sezgisel bir etkinlik olmasının yanı sıra sistemli karar verme süreçlerini, araştırma temelli yöntemleri ve bilişsel stratejileri içeren bilimsel bir pratik olduğunu göstermektedir (Balaban, 2023). Bu bağlamda tasarımın günümüzdeki uygulanış biçimleri, farklı kuramsal yaklaşımlar ile çeşitlenmekte ve genişlemektedir. Bu bağlamda Katılımcı Tasarım (Participatory Design), kullanıcıların tasarım sürecine doğrudan

katılımını savunarak demokratik bir üretim modeli sunmaktadır. Kullanıcı Merkezli Tasarım (User-Centered Design) ise, ergonomi, kullanılabilirlik ve kullanıcı geri bildirimlerini merkeze alarak ürün odaklı bir metodoloji geliştirmektedir. Bunlar ile birlikte Don Norman'ın öncülüğünü yaptığı Duygusal Tasarım (Emotional Design), ürünlerin kullanıcıda oluşturduğu duygusal tepkinin tasarımın etkisini belirlemede kritik olduğunu ortaya koymaktadır. Ayrıca, sosyal sorunlara disiplinlerarası çözümler üretmeyi amaçlayan İnsan Odaklı Tasarım (Human-Centred Design) ve radikal yeniliklerin tasarım yoluyla ortaya çıkarılabileceğini savunan Tasarım Odaklı İnovasyon (Design-Driven Innovation) gibi yaklaşımlar, işletme ve teknoloji alanlarında önemli bir konum edinmektedir (Akdemir, 2017). Son olarak Tasarım Odaklı Düşünme (Design Thinking) ise özellikle hizmet tasarımı ve organizasyon stratejilerinde empati, kreatif olma ve prototiplemeye dayalı bir problem çözme yaklaşımı sunarak küresel ölçekte geniş bir kullanım alanı bulmaktadır.

Antroposen olarak nitelendirilen günümüz çağında tasarım, teknolojik gelişmeleri şekillendiren bir araç olmakla beraber sürdürülebilirlik, ekolojik duyarlılık ve çevresel etik açısından kritik bir müdahale mekanizması olarak önem kazanmaktadır. Yapay zekâ, biyo-teknoloji, nesnelerin interneti (IoT) ve veri odaklı sistemler, sanatçının/tasarımcının problem alanını genişletirken, iklim krizi ve çevresel bozulma tasarımın etik sorumluluğunu artırmaktadır. Bu bağlamda tasarım giderek ürün odaklı olmaktan uzaklaşıp, hizmet, sistem ve deneyim odaklı bütüncül bir yapıya dönüşmektedir (Huppatz, 2020; Ünal & Koca, 2025). Bunların yanı sıra bu kreatif olgu, estetik bir ifade aracının ötesinde deneysel, araştırma temelli ve disiplinlerarası bir pratik hâline gelmektedir. Biyo-tasarım, dijital üretim teknikleri, artırılmış gerçeklik, yapay zekâ ve biyo-malzemeler gibi çağdaş araçlar, sanatçıların/tasarımcıların doğa–insan ilişkisini yeniden yorumlamasını mümkün kılmaktadır.

Böylece, sürdürülebilirlik odaklı, deneysel ve kavramsal açıdan yenilikçi üretimler ortaya çıkmaktadır. Bu dönüşüm, sanatın toplumsal, kültürel ve ekolojik etkiler üreten bir tasarım pratiği olarak yeniden konumlanmasını sağlamaktadır.

Eleştirel Düşünme

Etimolojik kökeni bağlamında Antik Yunanca "yargılama yetisine sahip olma" ve "ayırt edici değerlendirme yapabilme" yetisini ifade eden kritikos ve "ayırt etmek, yargılamak, karar vermek" anlamlarını taşıyan krinein sözcüklerine dayanmakta olan (Paul & Elder, 2006) Eleştirel Düşünme olgusu, hataları bulmaya yönelik olumsuz bir tutumun aksine, bilinçli ayırt etme, akıl yürütme ve temellendirilmiş karar verme süreci olduğunu ortaya koymaktadır. Buna karşın gündelik dilde "eleştirmek" fiilinin sıklıkla olumsuz yargılama ve kusur arama anlamında kullanılması, eleştirel düşünmenin felsefi ve bilimsel bağlamının daraltılmasına yol açmaktadır. Oysa literatürde eleştirel düşünme, bireyin inançlarını, bilgilerini ve yargılarını sistematik biçimde sorgulaması, kanıt temelli değerlendirme yapması ve ulaştığı sonuçları öz-düzenleyici biçimde gözden geçirmesi olarak tanımlanmaktadır (Facione, 1990). Ayrıca eleştirel düşünme, bilginin kaynağı, doğruluğu ve gerekçelendirilmesi sorunlarıyla doğrudan ilişkili olarak görülmektedir. Bu bağlamda eleştirel düşünme, bireyin bilgiye edilgen biçimde teslim olması yerine, bilginin üretim süreçlerini, bağlamsal koşullarını ve doğrulama ölçütlerini sorgulamasını gerektirmektedir. Platon ve Aristoteles'ten itibaren bilgi, doxa (sanı) ile birlikte temellendirilmiş episteme olarak ele alındığı ve doğruluk, akıl yürütme ve kanıt ilişkisinin merkeze yerleştirildiği söylenebilir. Bu felsefi miras, modern dönemde Descartes'ın metodik şüphesi ve Kant'ın eleştirel felsefesiyle sistematik bir sorgulama geleneğine dönüşmektedir. Kant'ın Saf Aklın Eleştirisi adlı eserinde geliştirdiği eleştirel yaklaşım, bilginin sınırlarını, olanaklarını ve koşullarını araştırarak, düşüncenin kendi

yetilerini sorgulamasını merkeze almaktadır (Guyer, 2010). Böylece eleştirel düşünme, epistemolojik düzeyde, bilginin meşruiyetini sürekli sınayan refleksif bir etkinlik olarak biçimlenmektedir.

Modern eğitim ve psikoloji literatüründe eleştirel düşünmenin temelleri "yansıtıcı düşünme" (reflective thinking) kavramına dayandıran John Dewey (1933) düşünmeyi, belirsizlik ve kuşku uyandıran bir durumla başlayan; problemi tanımlama, hipotez geliştirme, kanıt toplama ve ulaşılan sonucu yeniden sınama aşamalarından oluşan dinamik bir süreç olarak ele almaktadır. Ona göre eleştirel düşünme, rastlantısal sezgiye değil, sistematik sorgulama ve doğrulamaya dayanmaktadır. Bu süreçte birey, düşünme eyleminin öznesi ve nesnesi hâline gelmektedir. Böylece muhakeme, öz-düzenleyici bir boyut kazanmaktadır. Bunun yanı sıra, eleştirel düşünmenin çağdaş kuramsal çerçevesi ise büyük ölçüde American Philosophical Association tarafından yürütülen Delphi Projesi ile biçimlendiği ifade edilebilir. Facione (1990), bu çalışmada eleştirel düşünmeyi, "yorumlama, analiz, değerlendirme, çıkarım, açıklama ve öz-düzenleme" gibi bilişsel beceriler ile "açık fikirlilik, kanıt arama, entelektüel dürüstlük, adil olma ve merak" gibi eğilimlerin bütünleşik biçimde işlemesi olarak tanımlamaktadır. Bu yaklaşım, eleştirel düşünmenin bilişsel bir sürecin ötesinde etik ve tutumsal bir yönelim içerdiğini ortaya koymaktadır. Benzer biçimde Kuhn (1999), eleştirel düşünmenin gelişimini, metabilişsel farkındalık, meta-stratejik bilgi ve epistemolojik anlayışı kapsayan "ikinci-düzey biliş" (meta-knowing) kapasitesiyle ilişkilendirmektedir. Bu perspektife göre eleştirel düşünme, bireyin ne düşündüğününün yanı sıra nasıl düşündüğünü de izlemesini, değerlendirmesini ve gerektiğinde yeniden yapılandırmasını mümkün kılan üstbilişsel bir yetkinlik olarak ele almaktadır.

Dijitalleşmenin hız kazandığı çağımızda eleştirel düşünme, epistemik açıdan daha da merkezi bir konum kazandığı görülmektedir. Bilginin sosyal medya, çevrimiçi platformlar ve

algoritmik dolaşım yoluyla hızla çoğaldığı günümüzde, doğruluk, güvenilirlik ve bağlam ayrımı yapabilme becerileri, bireylerin temel yetkinlikleri arasında yer almaktadır. Post-truth olarak adlandırılan bu dönemde, bilgi ile kanaat arasındaki sınırın bulanıklaşması, eleştirel düşünmeyi akademi ile birlikte toplumsal ve etik bir zorunluluk hâline getirmektedir (McIntyre, 2018). Bu nedenle eleştirel düşünme, bireyin bilişsel özerkliğini koruyabilmesi için vazgeçilmez bir araç olarak değerlendirilmektedir.

Tasarım bağlamında eleştirel düşünme olgusu, belirsizlik, değer çatışmaları ve çoklu paydaş beklentileri içeren karmaşık problemlerde, problem tanımı ile çözüm üretimini eşzamanlı olarak yeniden çerçeveleyen bir muhakeme süreci olarak karşımıza çıkmaktadır. Buchanan (1992), tasarım problemlerini "wicked problems" kavramı üzerinden ele alarak, bu tür problemlerin tekil ve kesin çözümler üretmeye elverişli olmadığını, durumun aksine sürecin ilerleyişi içinde yeniden tanımlandığını vurgulamaktadır. Bu yaklaşımda tasarımcı, çözüm üretmenin ötesinde problemi eleştirel biçimde sorgulayan, ölçütleri yeniden kuran ve alternatif olasılıkları değerlendiren görsel iletişimci olarak yer almaktadır. Bu süreç, tasarımcının kullandığı varsayımları, kanıtları ve değerlendirme kriterlerini sürekli görünür kılmasını ve ihtiyaç duyulduğunda revize etmesini gerektirmektedir. Bu bağlamda Schön'ün (1983) "eylem içinde yansıtma" (reflection-in-action) kavramı, tasarımda eleştirel düşünmenin dinamik yapısını açıklamak açısından önemli bir kuramsal çerçeve sunmaktadır. Schön'e göre profesyonel uygulama, doğrusal bir problem çözme sürecinden ziyade, deneme, geri bildirim ve yeniden çerçeveleme döngüleriyle ilerleyen yansıtıcı bir etkinlik olarak görülmektedir. Bu paralelde tasarımcı, eylem sırasında düşünmekte, düşündükçe eylemini dönüştürmekte ve bu karşılıklı etkileşim içinde eleştirel muhakemesini sürekli güncellemektedir. Bu süreç, Delphi yaklaşımında tanımlanan analiz,

değerlendirme, çıkarım ve öz-düzenleme bileşenleriyle doğrudan örtüşmektedir.

Sanat alanında eleştirel düşünmenin çağdaş yansımalarından biri ise Biyosanat (Bioart) pratiğinde somutlaştığı ifade edilebilir. Biyosanat, canlı organizmaları, biyo-teknolojik süreçleri ve yaşam bilimlerine ait materyalleri sanatsal üretimin doğrudan unsuru hâline getirerek, etik, epistemik ve politik soruları görünür kılmaktadır (Hauser, 2008). Bu yönüyle Biyosanat, Dunne ve Raby'nin (2013) geliştirdiği spekülatif ve eleştirel tasarım anlayışıyla kesişmektedir. Bu yaklaşımda tasarım nesnesi, işlevsel bir ürün olmaktan ziyade, tartışma başlatan bir argüman, düşünsel bir provokasyon ve olası gelecekler üzerine bir düşünce deneyi olarak konumlanmaktedir. Böylece eleştirel düşünme, çözüm üretmek ile beraber sorunsallaştırmaya, etik ikilemleri açığa çıkarmaya ve toplumsal farkındalık oluşturmaya yönelmektedir. Sonuç olarak eleştirel düşünme, etimolojik kökeninden epistemolojik temellerine, bilişsel ve meta-bilişsel boyutlarından pedagojik, tasarımsal ve sanatsal uygulamalara uzanan geniş bir yelpazeyi tanımlamaktadır. Bu bütüncül çerçevede eleştirel düşünme; muhakemenin gerekçelendirilmesi, bilginin doğrulanması, yargıların öz-düzenleyici biçimde denetlenmesi ve etik sorumluluk bilinciyle yeniden değerlendirilmesi süreçlerinin tamamını kapsayan dinamik bir zihinsel etkinlik olarak kavranabilir. Özellikle tasarım ve sanat alanlarında bu olgunun belirsizlik ve farklı bakış açılarıyla örülü üretim süreçleri ile birlikte eleştirel düşünmenin bir becerinin ötesinde kreatif ve dönüştürücü bir entelektüel pratik olduğunu ortaya koymaktadır.

Biyosanat

Yunanca bios (yaşam) ve İngilizce art (sanat) sözcüklerinin birleşiminden türetilmiş olan ve yaşamın kendisini malzeme ile birlikte ortam olarak kullanan çağdaş bir sanat pratiğini ifade eden

Biyosanat (bioart), canlı organizmaların sanatsal üretime dâhil edilmesinin yanı sıra yaşam süreçlerinin teknolojik, kültürel, etik ve politik bağlamlar içinde yeniden düşünülmesini kapsayan disiplinlerarası bir yaklaşımı içermektedir (Mitchell, 2010; Hauser, 2005). Bu yönüyle bu sanat olgusu, biyoteknolojinin sunduğu olanakların estetik temsilden öteye geçerek, yaşamın doğasına ilişkin epistemolojik sorgulamalar ürettiği bir düşünsel alan olarak konumlanmaktadır. Ayrıca, bilginin kaynağı, üretimi ve meşrulaştırılması süreçlerini sorgulayan teknobilimsel (technoscience) paradigma ile doğrudan ilişkili olduğu görülmektedir. Bruno Latour'un bilim ve teknoloji çalışmalarında ortaya koyduğu üzere, çağdaş bilimsel bilgi, saf deneysel nesnellikten ziyade, laboratuvar pratikleri, teknolojik araçlar ve kurumsal ağlar içinde inşa edilmektedir (Latour, 1987). Bu bağlamda Biyosanat, bilimin temsili ile beraber performatif ve dönüştürücü yönünü görünür kılarak, yaşamın kültürel olarak nasıl üretildiğini ve biçimlendirildiğini eleştirel bir zemine taşımaktadır. Böylece, doğa–kültür, doğal–yapay, organizma–makine gibi modern ikiliklerin çözülmeye başladığı bir düşünsel eşikte konumlanmaktadır. Bunun yanı sıra yaşamın maddesel, biyolojik ve simgesel katmanlarını bütüncül biçimde tartışmaya açmaktadır (Reichle, 2009; Haraway, 1991). Bu kavram, "biotech art", "genetic art", "transgenic art" ve "life art" gibi farklı terimlerle de ifade edilmektedir. Bu terminolojik çeşitlilik, Jens Hauser'ın (2005) belirttiği üzere, biyosanatın sabit ve kapalı bir kategori olmaktan ziyade, tarihsel bağlamına göre genişleyen, mutasyona uğrayan ve yeni anlamları kazanan "hibrit" bir olgu olduğunu göstermektedir. Genetik paradigmanın tek belirleyici olmaktan çıkmasıyla birlikte biyosanat; doku ve hücre kültürü, transgenez, sentetik biyoloji, biyo-robotik, biyo-informatik, yapay DNA dizileri ve tıbbi öz-deneyler gibi çok çeşitli teknik ve alanlara doğru genişlediği söylenebilmektedir. Bu nedenle Biyosanat'ı sadece biyolojik malzeme kullanımına indirgemek yerine, yaşam bilimleri ile estetik,

etik ve politik söylemlerin kesişiminde gelişen kavramsal bir üretim alanı olarak ele almak gerekmektedir.

Tablo 1. Biyosanatın Tarihsel Gelişimini Gösteren Şematik Tablo

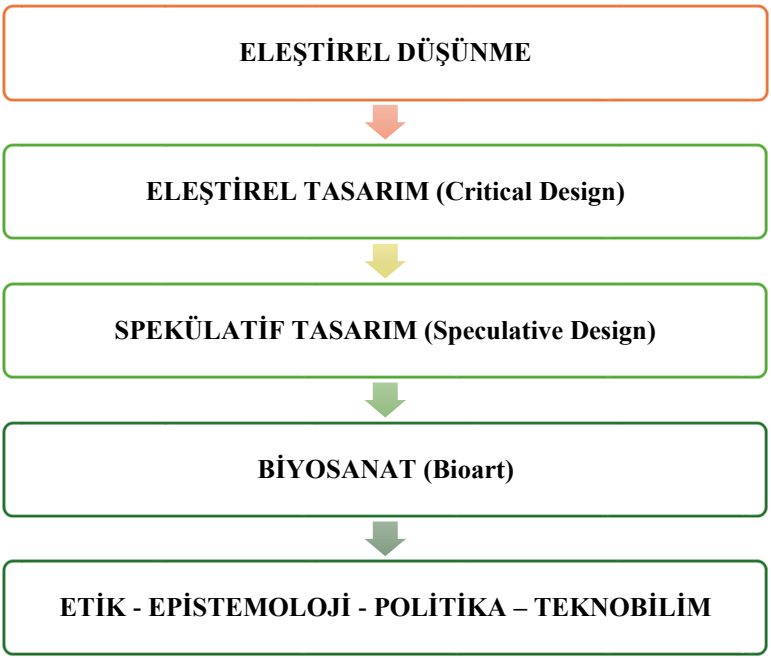
Dönem	Bilimsel Arka Plan	Sanatsal Yönelim	Öne Çıkan Özellikler	Temel Kaynak
1900-1960	Bitki ıslahı, kalıtım	Yaşamsal estetik deneyler	Doğa estetiği, biyolojik biçim arayışı	Mitchell (2010)
1970-1990	Rekombinant DNA, moleküler biyoloji	Genetik temelli sanatsal üretimler	Transgenik müdahale, DNA temsilleri	Kac (2007)
1990-2005	Doku kültürü, biyomühendislik	Semi-living nesneler	Hücresel üretim, bakım, kırılganlık	Catts & Zurr (2002)
2005-2015	Biyoinformatik, sentetik biyoloji	Performans & süreç odaklı biyosanat	Rematerialization wetvork	Hauser (2005)
2015- +	AI + biyoteknoloji + sentetik yaşam	Spekülatif biyosanat	Etik, posthümanizm, yaşam tasarımı	Mitchell (2010); Dunne & Raby (2013)

Kaynak: Yazarlar tarafından oluşturulmuştur

Çoğunlukla teknobilimin yükselişiyle birlikte ele alınan Biyosanat'ta, 1980'li yıllardan itibaren sanatçıların/tasarımcıların moleküler biyoloji ve genetik mühendisliği laboratuvarlarında çalışmaya başlaması, biyoteknolojik süreçlerin sanatsal ifade aracı hâline gelmesini mümkün kıldığı söylenebilir (Reichle, 2009). Bu dönemde doğa ile kültür arasındaki sınırların geçirgenleşmesi, biyosanatı estetik algının ötesinde epistemolojik bir sorgulama alanına dönüştürdüğü ifade edilebilir. Bu bağlamda Mitchell (2010) biyosanatın tarihsel gelişimini üç evrede incelemektedir: İlk evrede, bitki ıslahı ve kalıtım bilimlerine dayalı estetik deneyler ön plana çıkarmaktadır. İkinci evrede, rekombinant DNA teknolojisi ve

moleküler biyolojinin sanata eklemlenmesiyle genetik müdahaleler merkezî hâle gelmektedir. Son basamak olan üçüncü evrede ise, 2000'li yıllarla birlikte biyo-güvenlik, biyo-etik ve biyo-terörizm tartışmaları, sanatçı–bilim insanı iş birliklerini yasal ve etik çerçeveler içinde yeniden yapılandırmaktadır. Bu tarihsel süreçte TC&A Project (Oron Catts & Ionat Zurr) tarafından geliştirilen "semi-living" (yarı-canlı) nesneler, biyosanatın yönelimindeki kırılma noktalarından biri olarak değerlendirilmektedir. Catts ve Zurr (2002) tarafından, doku mühendisliği teknikleriyle laboratuvar ortamında canlı hücrelerden büyütülen yapılar üretildiği görülmektedir. Böylece biyosanatı genetik temsilden, canlı organizmaların bakım, kırılganlık ve süreklilik gerektiren maddesel süreçlerine taşımaktadırlar. Bu yaklaşım, sanat mekânını bir "seyir alanı" olmaktan çıkararak, bakım, kontrol, sorumluluk ve etik risklerin somutlaştığı deneysel bir alana dönüştürmektedir. Sanat izleyicisi, bu doğrultuda pasif bir gözlemci olmaktan çıkarak, yaşam süreçlerinin kırılganlığına tanıklık eden ve etik muhakemeye davet edilen bir özneye dönüşmektedir. Biyosanatın bu dönüşümü, Hauser'ın "rematerialization" (yeniden-maddileşme) kavramıyla açıklanabilmektedir. Hauser'a (2005) göre, dijital simülasyonlara ve genetik kod temsillerine dayalı soyut üretimlerin yerini, "wetwork" olarak adlandırılan karbon temelli, ıslak biyolojik materyallerle gerçekleştirilen fenomenolojik ve performatif süreçler almaktadır. Bu yönelim, biyosanatı temsilin ötesinde, dönüşüm ve süreç odaklı bir sanatsal pratik hâline getirmektedir. Mitchell (2010) ise biyosanatı, biyolojik medya ile iletişimsel medya arasında aracılık eden hibrit bir platform olarak açıklamaktadır. Bu çerçevede Biyosanat, sanat izleyicisini mesaj alan bir alıcı olmaktan çıkararak, biyoteknolojik problematiğin aktif bir bileşeni hâline getirmektedir.

Şekil 1. Kavramsal Şema (Metinsel Harita)



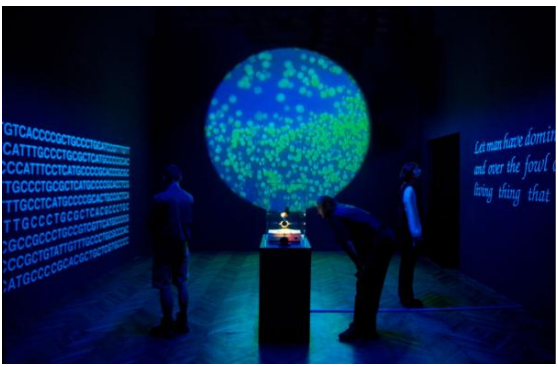
Kaynak: Yazarlar tarafından oluşturulmuştur

Biyosanat'ı çözüm üretmekten çok soru sormaya ve olası sonuçları görünür kılmaya yönelen spekülatif bir tasarım yaklaşımıyla kesiştiren Eleştirel Düşünme olgusu ile birlikte Dunne ve Raby'nin (2013) geliştirdiği eleştirel ve spekülatif tasarım anlayışı doğrultusunda, biyosanat nesnesi çoğu zaman işlevsel bir ürün olmanın dışında etik, toplumsal ve politik tartışmalar açan bir argüman ya da düşünce deneyi olarak konumlanmaktadır. Catts ve Zurr'ün yarı-canlı organizmalar üzerinden geliştirdikleri üretimler, "yapabilir miyiz?" düşüncesinin yanı sıra "yapmalı mıyız?" sorusunu da gündeme getirerek, eleştirel muhakemenin merkezine etik sorumluluğu yerleştirmektedir. Bu bağlamda Biyosanat, yaşamın tasarlanabilirliği fikrini tartışmaya açarken, teknobilim çağında insanın doğa üzerindeki müdahale kapasitesinin sınırlarını sorgulayan bir düşünsel alan sunmaktadır. Sanat izleyicisi, bakım,

kırılganlık, risk ve sorumluluk gibi temalar üzerinden, yaşamın maddesel ve simgesel boyutlarını birlikte değerlendirmeye yöneltilmektedir. Böylece bu olgu, eleştirel düşünmenin öz-düzenleyici ve sorgulayıcı yönünü estetik deneyimle bütünleştirerek, tasarımda ve sanatta etik muhakemeyi derinleştiren disiplinlerarası bir platform olarak değerlendirilebilir.

Eduardo Kac "Genesis" Eser Analizi

Görsel 1. Eduardo Kac "Geness", 1999, İspanya



Kaynak: https://www.ekac.org/genesis.html

Çağdaş sanatın yenilikçi ve tartışmalı figürlerinden biri olarak, özellikle biyo-sanat (bio art), telepresence sanatı, transgenik sanat ve ağ temelli etkileşimli enstalasyonlar alanındaki öncü çalışmalarıyla tanınan Eduardo Kac (d. 1962, Rio de Janeiro), sanat eğitimini Brezilya ve Amerika Birleşik Devletleri'nde sürdürdüğü erken döneminden itibaren sanatı, estetik bir üretim alanı olarak görmenin yanı sıra bilimsel bilgi, teknolojik gelişmeler ve etik tartışmalarla kesişen bir araştırma sahası olarak konumlandırdığı bilinmektedir (Kac, 2007). Şiir, performans, holografi, dijital medya ve biyoteknoloji gibi farklı disiplinleri bir araya getiren üretimleri ile Kac, yirminci yüzyılın sonu ve yirmi birinci yüzyılın ilk çeyreğinde çağdaş sanatın en etkili kavramsal figürlerinden biri hâline geldiği ifade edilebilir

Dil, kod, beden ve teknoloji arasındaki dönüşümsel ilişkileri merkeze alan deneysel bir estetik anlayışa dayanan Kac'ın sanatsal yaklaşımı, 1980'li yıllarda geliştirdiği holopoetry (holografik şiir) ve telepresence art çalışmalarıyla fiziksel mekânın sınırlarını sorgulamaya ve izleyicinin bedensel varlığını ağ teknolojileri aracılığıyla çoğaltarak, mekân kavramını sanal ve fiziksel boyutlar arasında akışkan bir düzleme taşımaya başladığı görülmektedir. Bu erken dönem çalışmaları, izleyicinin bir alımlayıcının ötesinde eserin işleyişine doğrudan katılan bir özne olarak konumlandırıldığı etkileşimli sanat anlayışının temellerini oluşturmaktadır (Manovich, 2001). Böylece Kac'ın, izleyiciyi pasif konumdan çıkararak sanatsal deneyimin kurucu bir bileşeni hâline getiren katılımcı bir estetik yaklaşım geliştirdiği ifade edilebilir.

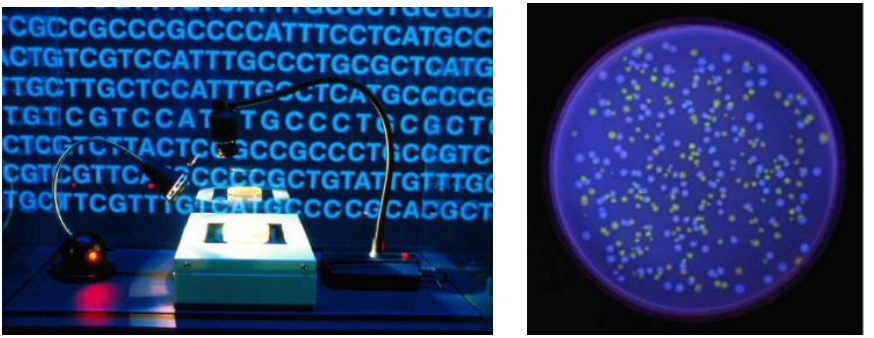
1990'lı yılların ortalarından itibaren sanatçının üretimi, biyoteknoloji ve genetik mühendisliği alanına yönelmekte ve transgenik sanat (transgenic art) kavramının kuramsal ve pratik çerçevesini belirleyen öncü çalışmalar ortaya koymaktadır. Kac'ın bu dönemde geliştirdiği yaklaşım, canlı organizmaları doğrudan sanatsal üretimin malzemesi olarak ele alması bakımından radikal bir kırılmaya işaret etmektedir. Genetik kodun manipülasyonu, hücresel düzeyde müdahale ve biyolojik süreçlerin estetik bir yapı içinde sergilenmesi, sanatçının pratiğinde hem kavramsal hem de etik tartışmaları tetikleyen temel unsurlar hâline gelmektedir (Kac, 2007). Bu bağlamda Kac'ın sanatsal üretimi, posthümanizm, biyopolitika ve teknobilim tartışmalarıyla yakından ilişkili olarak kabul edilmektedir. İnsan merkezli ontolojinin sorgulanması, yaşamın veri ve kod olarak yeniden düşünülmesi ve teknolojik iktidarın biyolojik süreçler üzerindeki etkisi, sanatçının çalışmalarında merkezi bir konum işgal etmektedir. Bu paralelde Kac'ın üretimleri, Haraway'in siborg kuramı (1991), Foucault'nun biyopolitika kavramı (2003) ve Hayles'in posthüman beden yaklaşımı (1999) ile güçlü bir düşünsel paralellik sergilemektedir.

Sanatçı, genetik mühendisliği yoluyla canlı dokulara müdahale ederek, insanın doğa üzerindeki tahakküm iddiasını görünür kılmakta ve bu müdahalenin etik sınırlarını tartışmaya açmaktadır. Bu kavramsal ve estetik arka plan içerisinde değerlendirildiğinde Kac'ın 1998–1999 yılları arasında gerçekleştirdiği Genesis, sanatçının dil, kod, biyoloji ve etik üzerine geliştirdiği düşünsel hattın en kapsamlı ve simgesel örneklerinden biri olarak öne çıkmaktadır. Eser, teknik altyapısı ve kavramsal derinliğiyle, transgenik sanatın teorik sınırlarını genişletirken, izleyiciyi biyoteknolojik müdahalenin kültürel, politik ve etik sonuçları üzerine düşünmeye davet eden bütünlüklü bir estetik deneyim sunmaktadır (Mitchell, 2010).

Biyoteknoloji, dijital medya, dil felsefesi ve etik tartışmaları bir araya getiren öncü bir transgenik sanat yapıtı olarak, çağdaş sanat tarihinde "bio art" alanının kurucu örneklerinden biri kabul edilen Genesis, teknik yeniliğiyle beraber insan–doğa ilişkisini, otorite söylemlerini, metnin anlam üretimini ve izleyicinin etik sorumluluğunu performatif bir düzlemde tartışmaya açması bakımından da kavramsal bir çerçeve sunmaktadır. Kac'ın sanat pratiği, genetik mühendisliği, ağ teknolojileri ve etkileşimli sistemleri estetik üretimin asli bileşeni hâline getirerek, sanatı biyolojik süreçlerin doğrudan müdahale alanına taşımayı amaçlamaktadır (Mitchell, 2010). Bu bağlamda Genesis, galeri mekânında kurulan ve eşzamanlı olarak internet üzerinden uzaktan katılıma açılan transgenik bir enstalasyon olarak tasarlandığı görülmektedir. Eserin merkezinde, sanatçının "artist's gene" olarak adlandırdığı ve doğada bulunmayan sentetik bir DNA dizisinin, bakteriyel genom içine aktarılmasıyla oluşturulan canlı bir bakteri popülasyonu yer almaktadır. Bu sentetik gen, Tevrat'ın Yaratılış bölümünden seçilmiş ve insanın doğa üzerindeki egemenliğine gönderme yapan kısa bir cümlenin, Morse kodu ve genetik alfabe aracılığıyla biyolojik bir forma dönüştürülmesiyle üretilmektedir.

Böylece dilsel bir ifade, iletişim teknolojisinin erken modern kod sistemi olan telgraf alfabesi üzerinden genetik kod dizgesine çevrilerek, biyolojik bir taşıyıcıya aktarılmaktadır. Bu kodlama süreci, metnin sabit ve değişmez bir anlam taşıyıcısı olmaktan çıkarılarak, dönüşüme açık, dinamik ve süreç temelli bir varlık olarak yeniden kurgulanmasına olanak sağlamaktadır (Kac, 2007).

Görsel 2. Eduardo Kac "Geness", 1999, İspanya



Kaynak: https://www.ekac.org/genesis.html

Mekânsal düzenleme olarak, karanlık ya da loş ışıklandırılmış bir galeri ortamında Petri kabı içinde çoğalan bakteriler, UV ışık kaynağı, mikroskobik görüntüleme sistemleri, ağ bağlantılı bilgisayarlar ve büyük ölçekli projeksiyon yüzeyiyle izleyiciye sunulmaktadır. Bakteriler UV ışığına maruz kaldıklarında, GFP (green fluorescent protein) türevleri olan ECFP ve EYFP proteinlerinin etkisiyle siyan ve sarı tonlarında floresans yaymaktadır. Bu durum, mikroskobik ölçekte gerçekleşen genetik süreçlerin görsel olarak algılanabilir hâle gelmesini sağlamaktadır. Canlı projeksiyon, bakterilerin çoğalmasını ve mutasyona uğrama sürecini büyüterek izleyicinin algı alanına taşımaktadır. Böylece biyolojik zamanın görsel bir ritme dönüşmesine aracılık etmektedir. Bu yönüyle Genesis, bir izleme deneyimi sunmakla beraber zaman, değişim ve belirsizlik kavramlarını estetik kompozisyonun merkezine yerleştirmektedir. Ayrıca çalışmanın ayırt edici boyutlarından biri, internet üzerinden gerçekleştirilen uzaktan

katılım mekanizması olarak söylenebilir. Dünya genelindeki izleyiciler, çevrimiçi arayüz aracılığıyla galeri mekânındaki UV ışığını açıp kapatarak bakterilerin mutasyon hızına doğrudan müdahale edebilmektedir. Bu müdahale, izleyiciyi pasif bir gözlemci konumundan çıkararak, biyolojik sürecin aktif bir bileşeni hâline getirmektedir. Böylece izleyici, eylemlerinin sonuçlarını sadece simgesel düzeyde değil, canlı organizmalar üzerindeki maddi etkileri üzerinden de deneyimlemektedir. Kac, bu yöntem ile etik sorumluluğu dağıtarak kolektif bir faillik alanı yaratmakta ve insanın doğa üzerindeki müdahalesini teorik bir tartışma konusu olmaktan çıkarıp, deneyimlenebilir bir olguya dönüştürmektedir (Mitchell, 2010).

Dilin, kodun ve yaşamın birbirine dönüşebilir yapılar olarak ele alınması üzerine kurulu olan Genesis'in kavramsal çerçevesi, seçilen İncil cümlesinin önce Morse koduna, ardından DNA baz dizisine çevrilmesi, dilsel anlamın sabitliğini bozarak onu sürekli dönüşen bir akış hâline dönüştürmektedir. Sergi sürecinin sonunda bakterilerde meydana gelen mutasyonlar çözülerek, ilk olarak Morse koduna ardından tekrar İngilizceye çevrilmekte ve ortaya çıkan, başlangıçtaki metinden farklılaşmış cümle kamusal dolaşıma sokulmaktadır. Bu süreç, metnin tekil bir otorite tarafından belirlenen anlamını parçalayarak, kolektif müdahaleler yoluyla sürekli yeniden yazılan bir yapıya evirmektedir. Böylece mutasyon, biyolojik bir olgu ve hermenötik bir figür olarak, anlamın kayganlığına ve çoğulluğuna işaret etmektedir (Hayles, 1999). Bu bağlamda Genesis, insanın doğa üzerindeki hâkimiyet iddiasını ve bu iddianın dinsel söylemle meşrulaştırılma biçimlerini tematik ve işlemsel düzeyde sorgulamaktadır. İzleyicinin UV ışığı yoluyla mutasyon sürecine dâhil edilmesi, insan müdahalesinin sonuçlarını görünür kılarak, biyoteknolojik gücün etik sınırlarını tartışmaya açmaktadır. Burada sanat, eleştirel bir temsil aracı olmaktan çıkarak, doğrudan eylem alanı hâline gelmekte ve sorumluluğun

deneyimlenmesini sağlamaktadır. Katılımın teknik bir arayüz üzerinden, sınırlı fakat etkili bir kontrol mekanizmasına indirgenmesi, özgürlük ve denetim arasındaki gerilimi vurgulamaktadır. Bu durum, çağdaş toplumlarda bireyin teknolojik sistemler içindeki konumuna dair eleştirel bir metafor olarak okunabilmektedir (Foucault, 2003).

Bu çerçevede Genesis, estetik deneyimi biyopolitik, epistemolojik ve etik tartışmalarla bütünleştiren öncü bir yapıt olarak öne çıkmaktadır. Laboratuvar ortamının galeri mekânına taşınması, bilimsel üretim süreçlerinin sanatsal bağlamda yeniden çerçevelenmesine olanak sağlamaktadır. Bu dönüşüm, sanat ile bilim arasındaki geleneksel sınırları bulanıklaştırarak, disiplinlerarası üretimin yeni olanaklarını görünür kılmaktadır. Aynı zamanda yaşamın veri, kod ve programlanabilir bir sistem olarak ele alınması, çağdaş biyoteknolojinin kültürel sonuçlarını sorgulayan eleştirel bir perspektif oluşturmaktadır. Bu yönüyle Genesis, genetik çağın estetik, etik ve politik açılımlarını bir araya getiren bütüncül bir sanat yapıtı olarak değerlendirilebilir. Sonuç olarak Çalışma, metnin canlı dokuda somutlaşmasıyla dilin maddeselleşmesi, anlamın kolektif müdahalelerle dönüşmesiyle otoritenin dağılması ve izleyicinin eylemlerinin mutasyonu hızlandırmasıyla etik ikilemlerin performatif biçimde sahnelenmesi eksenlerinde okunabilen bir yapıt halini almaktadır. Kac'ın bu çalışması, çağdaş sanatta biyoteknolojinin bir araç olmanın ötesinde düşünsel ve estetik üretimin merkezî bir bileşeni hâline geldiğini göstererek, izleyiciyi kavramsal ve etik düzeyde düşünmeye zorlayan güçlü bir eleştirel alan gerçekleştirmektedir.

Marta De Menezes "Nature?" Eser Analizi

Görsel 3. Marta de Menezes "Nature?", 1999, Hollanda



Kaynak: https://martademenezes.com/art/nature/

Çağdaş sanat içerisinde biyoloji ve biyoteknoloji alanlarını sanatsal üretimin merkezine yerleştiren öncü sanatçılardan biri olarak kabul edilen Marta de Menezes, sanat eğitimini University of Lisbon bünyesinde Güzel Sanatlar alanında tamamladığı ve daha sonra sanat ile bilim arasındaki ilişkiye odaklanan araştırmalar yürüttüğü bilinmektedir. Sanatçının kariyeri, özellikle 1990'lı yılların sonlarından itibaren sanat ve biyoloji arasındaki sınırların yeniden tanımlandığı disiplinlerarası bir üretim pratiği etrafında şekillenmektedir. Bu bağlamda Menezes, canlı organizmaların biyolojik süreçlerini doğrudan sanat üretiminin bir parçası hâline getiren çalışmalar gerçekleştirerek BioArt alanının uluslararası ölçekte tanınan isimlerinden biri olarak kabul edilmektedir (Hauser, 2008).

Doğa kavramının sabit ve değişmez bir olgu olmadığı fikrine dayandırdığı sanat anlayışı ile Marta de Menezes, biyolojik organizmaların gelişim süreçlerine müdahale ederek doğallık, yapaylık ve insan müdahalesi arasındaki sınırların ne kadar geçirgen olduğunu göstermeyi amaçlamaktadır. Bu yaklaşım doğrultusunda sanatçı, çalışmalarında biyoloji laboratuvarlarında kullanılan teknikleri estetik üretim süreçleriyle birleştirmekte ve sanatın temsil

eden bir pratiğin ötesinde canlı sistemler ile etkileşim kuran deneysel bir alan olduğunu ortaya koymaktadır. Sanatçının üretimlerinde sıklıkla canlı organizmalar, biyolojik dokular ve laboratuvar süreçleri yer almaktadır. Böylece sanat ile bilim arasında yeni bir diyalog alanı oluşturulmaktadır (Zurr & Catts, 2014). Bu üretim pratiği, doğanın estetik potansiyelini araştırırken, biyoteknoloji çağında insanın doğa üzerindeki müdahalesini sorgulamaktadır.

Görsel 4. Marta de Menezes "Nature?", 1999, Hollanda



Kaynak: https://martademenezes.com/art/nature/

Marta de Menezes'in uluslararası ölçekte tanınmasını sağlayan önemli çalışmalarından biri Nature? adlı eseri gösterilmektedir. 1999 yılında geliştirilen bu çalışma, biyoteknolojik süreçlerin sanat üretimine dahil edilmesi bakımından bioart tarihinin erken ve etkili örneklerinden biri olarak kabul edilmektedir. Eser, canlı kelebeklerin gelişim süreçlerine yapılan mikrosurgikal müdahaleler aracılığıyla kanat desenlerinin değiştirilmesine dayanmaktadır. Bu müdahaleler genetik mühendisliği kullanılmayarak kelebeklerin pupal evresinde gerçekleştirilen mikrocerrahi teknikler ile yapılmaktadır. Böylece ortaya çıkan yeni desenler kalıtsal olmayıp, sadece müdahale edilen bireylerin yaşam süresi boyunca varlığını sürdürmektedir. Bu durum, eserin biyolojik ve kavramsal yapısını belirleyen önemli bir özellik olarak değerlendirilmektedir (Hauser, 2008). Bu bağlamda "Nature?" adlı

çalışma, çağdaş sanatın doğa ve bilimle kurduğu ilişkinin dönüşümünü temsil eden önemli bir örnek olarak görülmektedir. Özellikle 20. yüzyılın sonlarından itibaren biyoteknoloji ve genetik araştırmaların hızla gelişmesi, sanatçıların doğa kavramını yeniden düşünmelerine olanak sağladığı ifade edilebilir. Bu süreçte sanatçılar doğayı temsil eden imgeler üretmek yerine doğanın biyolojik süreçlerini doğrudan manipüle ederek estetik sonuçlar ortaya koymaya başlamaktadırlar. "Nature?" çalışması da bu çerçevede, canlı organizmaların gelişim süreçlerine yapılan estetik müdahaleler aracılığıyla doğallık, yapaylık ve insan müdahalesi kavramlarını sorgulayan deneysel bir sanat pratiği olarak ortaya çıkmaktadır.

Görsel 4. Marta de Menezes "Nature?", 1999, Hollanda



Kaynak: https://martademenezes.com/art/nature/

Laboratuvar ortamında yetiştirilen ve gelişim süreçleri sırasında müdahale edilen canlı kelebeklerden oluşan eserin temel bileşenlerine atfen sergi mekânı, kelebeklerin doğal yaşam döngülerini sürdürebilecekleri şekilde düzenlendiği bir alan olarak tasarlanmaktadır. İzleyiciler bu alan içerisinde dolaşarak kelebeklerin uçuşlarını ve kanat desenlerini doğrudan gözlemleyebilmektedir. Böylece eser görsel bir sanat nesnesi olmanın yanı sıra sanat izleyicisinin aktif katılımıyla deneyimlenen çevresel bir enstalasyon niteliği kazanmaktadır. İzleyiciler, kelebeklerin kanatlarında bulunan doğal desenler ile sanatçının

müdahalesi sonucu oluşan desenleri aynı anda gözlemleyebilmekte ve doğa ile insan müdahalesi arasındaki görsel farkı doğrudan deneyimleyebilmektedir. Bu paralelde eserde gerçekleştirilen müdahalelerin temelinde kelebeklerin pupal (koza) evresinde yapılan mikrosurgikal işlemler bulunmaktadır. Bu süreçte kelebeklerin genetik yapısına müdahale edilmemektedir. Ancak, gelişmekte olan kanat dokusunun belirli bölgelerine lokal müdahaleler uygulanmaktadır. Bu müdahaleler çoğunlukla ısıtılmış mikro iğneler veya küçük doku transferleri yoluyla gerçekleştirilmektedir. Kanat dokusunda meydana gelen bu küçük hasarlar ve onarım süreçleri, pigment hücrelerinin gelişim yolunu değiştirerek yeni desenlerin oluşmasına yol açmaktadır. Böylece doğada bulunmamasına rağmen, biyolojik sınırlar içinde oluşan yeni estetik desenler ortaya çıkmaktadır (Hauser, 2008).

Marta de Menezes'in bu eserinde biçimsel olarak asimetrik bir yapı dikkat çekmektedir. Çoğu kelebeğin bir kanadı türüne özgü doğal desenleri taşırken diğer kanadı sanatçı tarafından değiştirilmiş yeni desenleri içermektedir. Bu durum görsel açıdan güçlü bir karşıtlık yaratmakta ve izleyicinin dikkatini doğallık ile insan müdahalesi arasındaki ilişkiye yönlendirmektedir. Doğal kanattaki simetrik motifler ile müdahale edilen kanattaki farklı düzenlemeler arasındaki fark, doğanın düzeni ile insan müdahalesinin etkisini görsel olarak ortaya koymaktadır. Bu paralelde tasarımın elemanlarından renk ve biçim açısından kelebek kanatlarındaki pigmentler tamamen türlerin biyolojik özelliklerine dayanmaktadır. Sanatçının müdahalesi pigmentleri değiştirmekten ziyade bu pigmentlerin gelişim yönünü yeniden düzenlemektedir. Bu neden ile ortaya çıkan desenler tamamen yapay bir görünüm taşımamaktadır. Durumun aksine doğanın estetik sınırları içinde yeni varyasyonlar oluşturulmaktadır. Kanat yüzeylerinde tekrar eden motifler, göz benekleri ve çizgisel düzenlemeler ritmik bir görsel yapı oluşturmaktadır. Müdahale edilen kanatta ise bu ritim çoğu zaman

kırılmakta veya yeni motiflerle yeniden düzenlenmektedir. Ayrıca, sanatçının eserde birlik, denge, vurgu ve ritim gibi tasarım ilkelerini dikkat çekici biçimde kullandığı görülmektedir. Birlik, doğal ve yapay desenlerin aynı organizma üzerinde bir araya gelmesiyle sağlanmaktadır. Vurgu ise genellikle sanatçının müdahalesiyle oluşan asimetrik desenlerde yoğunlaşmaktadır. Denge, doğal ve müdahale edilmiş kanatlar arasındaki karşıtlık aracılığıyla kurulurken, hareket unsuru kelebeklerin uçuşları ve kanatlardaki ritmik desenlerle güçlenmektedir.

"Nature?" çalışmasını doğa kavramının yeniden düşünülmesi üzerine kuran Menesez, eserin isminde yer alan soru işareti ile doğanın gerçekten ne kadar "doğal" olduğu sorusunu gündeme getirmektedir. İnsan müdahalesi sonucu oluşan desenler genetik olarak aktarılmadığı için sadece müdahale edilen kelebeklerin yaşam süresi boyunca varlığını sürdürebilmektedir. Bu nedenle kelebeklerin ölümü ile birlikte bu desenler de yok olmaktadır. Bu durum, eserin geçici doğasını vurgulamakta ve sanatın kalıcılığına ilişkin geleneksel anlayışları sorgulamaktadır. Bu paralelde canlı organizmaların sanatsal üretim sürecinde kullanılması, özellikle hayvan hakları ve biyoteknoloji etiği açısından çeşitli tartışmaları beraberinde getirmektedir. Her ne kadar Menezes genetik manipülasyondan kaçınmış olsa da canlı bir organizmanın estetik amaçlarla değiştirilmesi bazı etik soruları gündeme getirmektedir. Bu tartışmalar, çağdaş sanatın estetik bir deneyim üretmekle kalmayıp, toplumsal ve etik meseleleri görünür kılan bir düşünme alanı olduğunu göstermektedir. Bunun yanı sıra eser günümüz biyoteknoloji çağının ortaya çıkardığı yeni sorularla da ilişkili olarak kabul edilmektedir. Günümüzde genetik mühendisliği ve biyoteknoloji alanında yaşanan gelişmeler, insanın doğaya müdahale kapasitesini önemli ölçüde artırmaktadır. Özellikle CRISPR gibi teknolojiler, canlı organizmaların genetik yapısının değiştirilmesini mümkün hâle getirmektedir. "Nature?" çalışması, bu tür

teknolojilerin doğurabileceği etik ve felsefi soruları sanatsal bir bağlam içinde tartışmaya açarak, izleyiciyi doğa ile insan arasındaki ilişkinin sınırlarını yeniden düşünmeye davet etmektedir. Sonuç olarak "Nature?" çalışması, sanat, bilim ve etik tartışmaların kesişiminde yer alan önemli bir bioart örneği olarak değerlendirilebilir. Canlı organizmaların biyolojik gelişim süreçlerine estetik müdahaleler yaparak yeni görsel biçimler üreten sanatçı, doğa kavramının sabit ve değişmez olmadığını göstermektedir. Aynı zamanda, bu çalışma sanat ile bilim arasındaki disiplinlerarası iş birliğinin yeni ifade biçimleri oluşturabileceini ortaya koymaktadır. Böylece eser, izleyiciyi estetik bir deneyim ile birlikte doğa, yaşam, etik ve insan müdahalesi üzerine düşünme sürecine davet eden güçlü bir sanat pratiği olarak değerlendirilmektedir.

Heather Dewey-Hagborg "Stranger Visions" Eser Analizi

Görsel 5. Heather Dewey-Hagborg'un "Stranger Visions", 2012-2017, ABD



Kaynak: https://deweyhagborg.com/projects/stranger-visions

Çağdaş sanat alanında biyoteknoloji, veri bilimi ve toplumsal gözetim konularını sanat üretiminin merkezine yerleştiren önemli sanatçılardan biri olan ve 1982 yılında Amerika Birleşik Devletleri'nde doğan Heather Dewey-Hagborg, sanat ve teknoloji alanında eğitim aldığı ve özellikle medya sanatı, biyoteknoloji ve

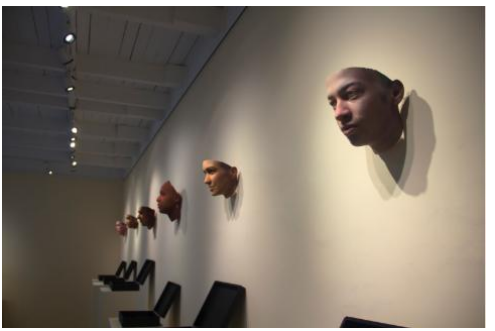
veri etiği üzerine yoğunlaştığı bilinmektedir. Sanatçının eserleri, biyolojik verilerin kamusal ve politik anlamlarını araştıran disiplinlerarası bir yaklaşım sergilemektedir. Dewey-Hagborg'un üretimleri; sanat, bilim ve etik tartışmaların kesişiminde yer almakta ve izleyiciyi teknolojinin bireysel mahremiyet üzerindeki etkileri hakkında düşünmeye davet etmektedir. Sanatçı aynı zamanda akademik araştırmalar yürüttüğü, biyosanat ve veri politikaları üzerine uluslararası sergilerde ve konferanslarda çalışmalarını sunduğu görülmektedir.

Biyoteknoloji ve dijital teknolojileri estetik üretimin araçları olarak kullanmasıyla tanımlanana Dewey-Hagborg'un sanat algısı, özellikle DNA verisi, biyometrik sistemler ve gözetim teknolojileri üzerine yoğunlaşarak bireysel kimliğin bilimsel veriler aracılığıyla nasıl yeniden üretildiğini sorgulamaktadır. Bu yaklaşım, çağdaş sanat literatüründe "Biyo-sanat" olarak ifade edilen alanda değerlendirilmektedir. Biyo-sanat; biyolojik materyallerin, genetik verilerin veya laboratuvar tekniklerinin sanatsal üretim sürecine dahil edilmesiyle ortaya çıkan disiplinlerarası bir sanat pratiği olarak kabul edilmektedir (Kac, 2007). Dewey-Hagborg'un üretimlerinde bilimsel yöntemler teknik bir araç ve eleştirel bir tartışma zemini oluşturan kavramsal bir çerçeve olarak kullanılmaktadır. Sanatçının en çok bilinen çalışmalarından biri olan Stranger Visions (2012–2013), biyolojik verilerin kamusal alanda iz bırakma biçimleri ve bu verilerin teknolojik araçlarla yeniden yorumlanması üzerine kurulu bir enstalasyon çalışması olarak gerçekleşmektedir. Bu eser, kişilerin kamusal alanlarda farkında olmadan bıraktıkları biyolojik kalıntılardan elde edilen DNA verilerinin analiz edilmesiyle oluşturulan portrelerden oluşmaktadır. Dewey-Hagborg, New York başta olmak üzere çeşitli şehirlerde sokaklardan topladığı saç telleri, sakızlar ve sigara izmaritleri gibi nesneleri "biyolojik ipuçları" olarak değerlendirerek bu materyalleri laboratuvar ortamında incelemeye tabi tuttuğu görülmektedir. Sanatçının, bu biyolojik

örnekleri titizlikle etiketleyip analiz sürecine dahil ederek adli tıp laboratuvarlarında kullanılan DNA fenotipleme tekniklerinden yararlandığı belirtilmektedir.

Genetik verilerden yola çıkarak bireyin fiziksel özelliklerine ilişkin olasılıksal tahminler üretmeye dayanan DNA fenotipleme yöntemi ile kişinin cinsiyeti, göz rengi, saç rengi, ten rengi, bazı yüz morfolojisi özellikleri ve olası genetik kökeni hakkında veriler elde edilebilmektedir (Kayser, 2015). Dewey-Hagborg, bu genetik verileri kendi geliştirdiği bir yazılım aracılığıyla üç boyutlu yüz modeline dönüştürmekte ve elde edilen dijital modelleri üç boyutlu yazıcılar aracılığıyla renkli büstler halinde üretmektedir. Böylece sanatçı, kimliğini bilmediği ve hiç karşılaşmadığı bireylerin sadece DNA verilerine dayanarak tahmini portrelerini oluşturmaktadır. Ortaya çıkan bu portreler, bilimsel verilerin görsel temsile dönüşmesi bakımından teknolojik ve estetik açıdan dikkat çekici bir deneysel üretim olarak değerlendirilmektedir.

Görsel 6. Heather Dewey-Hagborg'un "Stranger Visions", 2012-2017, ABD



Kaynak: https://deweyhagborg.com/projects/stranger-visions

Eserin sergileme biçimi çalışmanın kavramsal yapısını güçlendiren önemli bir unsur olarak görülmektedir. Enstalasyonda üç boyutlu portreler duvarlarda sergilenirken her portrenin önünde ilgili biyolojik örneğin saklandığı bir çanta, örneğin bulunduğu yerin

fotoğrafı, tarih bilgisi ve DNA analizine ilişkin teknik veriler yer almaktadır. Bu sunum biçimi, izleyicinin gündelik yaşamda farkında olmadan bıraktığı biyolojik izlerin nasıl veri kaynağına dönüştürülebileceğini görünür kılmaktadır. Aynı zamanda sanatçı, bilimsel bir laboratuvar estetiğini sergi mekânına taşıyarak sanat ile bilimsel araştırma arasındaki sınırları bilinçli biçimde bulanıklaştırmaktadır.

Görsel 7. Heather Dewey-Hagborg'un "Stranger Visions", 2012-2017, ABD



Kaynak: https://deweyhagborg.com/projects/stranger-visions

Heather Dewey-Hagborg'un Stranger Visions adlı eseri, biyoteknolojik bir üretim olmanın ötesinde, görsel düzenleme ve estetik organizasyon bakımından da bilinçli ve detaylı veriler sunmaktadır. Çalışma, üç boyutlu portrelerde gözlemlenen simetrik yüz yapıları ve klasik portre geleneğinden miras alınan bir denge anlayışını yansıtmaktadır. İnsan yüzünün doğasında bulunan bilateral simetri, bu büstlerde belirgin biçimde korunmakta ve böylece izleyiciye tanıdık gelen bir görsel düzen oluşturulmaktadır. Bu simetrik yapı, kompozisyonun temel denge unsurunu oluştururken, izleyicide güven ve tanıdıklık hissi uyandırmaktadır. Ancak bu tanıdıklık, portrelerin aslında gerçek bireyleri temsil etmemesi nedeniyle kavramsal bir gerilimle karşı karşıya kalmaktadır. Sergileme düzeni olarak benzer ölçekte üretilmiş büstlerin mekân içerisinde düzenli ve tekrar eden bir sistematikle

yerleştirildiği görülmektedir. Bu yerleşim, tasarım ilkelerinden ritim ve tekrar kavramlarıyla doğrudan ilişkili olarak kabul edilebilir. Portrelerin ardışık biçimde konumlandırılması, izleyicinin bakışını yönlendiren görsel bir akış yaratmakta ve mekân içerisinde süreklilik duygusu var etmektedir. Bu ritmik düzenleme, bilimsel bir arşivleme ya da laboratuvar sınıflandırmasını çağrıştırarak eserin kavramsal boyutunu güçlendirmektedir.

Her bir portrenin farklı fenotipik özellikler taşıması ise çeşitlilik ilkesini ön plana çıkarmaktadır. Göz rengi, ten tonu, saç yapısı ve yüz formu gibi değişkenler, genetik çeşitliliğin görsel bir temsili olarak eserde yer almaktadır. Bu durum, estetik bir çeşitlilik yaratmakla kalmayıp insan biyolojisinin değişken doğasına işaret eden kavramsal bir anlamlandırma gerçekleştirmektedir. Çeşitlilik ile ritmin birlikte kullanımı, eserde hem düzen hem de farklılık arasında dengeli bir görsel yapı kurulmasını sağlamaktadır. Tasarımın gramatik olgularında Vurgu (odak) ilkesi ise özellikle izleyicinin algısal deneyiminde belirginleşmektedir. Portreler, ilk bakışta gerçek insan yüzleri olarak algılanmaktadır. Ancak eserin arka planındaki üretim süreci öğrenildiğinde bu algı sarsılmaktadır. Bu noktada vurgu, yüzlerin "gerçeklik" ile "kurgu" arasındaki belirsiz konumunda yoğunlaşmaktadır. İzleyici, gördüğü yüzün bir bireye mi ait olduğu yoksa sadece genetik verilerin olasılıksal bir çıktısı mı olduğu sorusuyla karşı karşıya kalmaktadır. Bu durum, temsil, kimlik ve gerçeklik kavramlarını sorgulayan güçlü bir algısal ve düşünsel odak yaratmaktadır. Ayrıca, tasarım elemanlarından Renk kullanımı da eserin estetik ve kavramsal yapısına hizmet eden önemli bir unsur olarak ifade edilebilir. Portrelerde tercih edilen doğal ten tonları ve saç renkleri, DNA fenotipleme verilerinin görsel karşılıkları olarak işlev görmektedir. Bu doğal renk paleti, portrelerin inandırıcılığını artırırken, onları daha "gerçek" kılmaktadır. Buna karşılık sergi mekânında kullanılan siyah çantalar ve beyaz duvar yüzeyleri arasında kurulan keskin kontrast, görsel hiyerarşiyi

belirginleştirmektedir. Siyah çantalar, biyolojik örneklerin somut ve fiziksel varlığını temsil ederken; beyaz arka plan, bilimsel nesnelliği ve steril laboratuvar ortamını çağrıştırmaktadır. Bu karşıtlık, izleyicinin dikkatini portreler ile biyolojik veriler arasındaki ilişkiye yönlendirerek eserin mesajını güçlendirmektedir. Sonuç olarak, kompozisyon, denge, ritim, tekrar, çeşitlilik ve vurgu gibi temel tasarım ilkeleri, bu eserde estetik bir düzen kurmak çabasının hariçinde kavramsal bir söylem üretmek için kullanılmaktadır. Stranger Visions, görsel organizasyon ile düşünsel içerik arasında güçlü bir ilişki kurarak tasarım ilkelerinin çağdaş sanatta nasıl eleştirel bir araç hâline gelebileceğini gösteren önemli bir örnek olarak değerlendirilebilir.

Eser estetik bir üretim ile birlikte bilimsel ve etik bir tartışma alanı oluşturmaktadır. Günümüz biliminde DNA'dan yüz morfolojisinin tam olarak çıkarılması henüz kesin sonuçlar vermeyen ve tartışmalı bir araştırma alanı olarak kabul edilmektedir. Genetik veriler bazı fiziksel özelliklere ilişkin güçlü tahminler sunabilse de yüz yapısının karmaşık biyolojik ve çevresel faktörlere bağlı olması nedeniyle bu tür portrelerin bilimsel doğruluğu sınırlı kabul edilmektedir (Kayser, 2015). Dewey-Hagborg da bu sınırlılığı özellikle vurgulayarak eserin bilimsel kesinlik iddiası taşımadığını, aksine bu teknolojilerin toplumsal kullanımına yönelik eleştirel bir farkındalık yaratmayı amaçladığını belirtmektedir. Bu bağlamda eserin en önemli boyutlarından biri etik ve toplumsal tartışmalar olarak öne çıkmaktadır. "Stranger Visions", bireylerin kamusal alanda bıraktıkları biyolojik izlerin başkaları tarafından toplanıp analiz edilebilmesi gerçeğini görünür kılarak mahremiyet kavramını sorgulatmaktadır. Günümüzde biyometrik verilerin ve genetik bilgilerin artan biçimde veri tabanlarında depolanması, bireysel mahremiyet ve veri güvenliği konularında yeni tartışmalar doğurmaktadır. Sanat kuramcısı Claire Bishop (2012), çağdaş sanatın giderek daha fazla biçimde veri, teknoloji ve gözetim

politikaları üzerine eleştirel bir alan oluşturduğunu belirtmektedir. Dewey-Hagborg'un çalışması da bu bağlamda gözetim toplumuna yönelik eleştirel bir sanat pratiği olarak değerlendirilebilir. Özellikle DNA fenotipleme teknolojisinin adli soruşturmalarda kullanımı, ırksal profil oluşturma ve ayrımcılık risklerini beraberinde getirebilmektedir. Genetik verilerden elde edilen köken tahminleri kesin olmadığı halde bazı durumlarda toplumsal önyargıları güçlendirebilecek biçimde yorumlanabilmektedir. Bu nedenle biyoteknoloji alanındaki araştırmacılar, genetik verilerin etik kullanımı konusunda dikkatli olunması gerektiğini vurgulamaktadır (Jasanoff, 2016). Dewey-Hagborg'un çalışması da tam olarak bu noktada devreye girerek bilimsel teknolojilerin toplumsal sonuçlarını görünür kılan eleştirel bir sanat üretimi sunmaktadır. Sonuç olarak "Stranger Visions", klasik portre geleneğini biyoteknoloji ve dijital üretim araçlarıyla yeniden yorumlayan yenilikçi bir sanat projesi olarak değerlendirilebilir. Portre geleneği tarih boyunca bireyin kimliğini ve toplumsal statüsünü temsil eden bir sanat formu oluşturduğu söylenebilir. Dewey-Hagborg ise bu geleneği tersine çevirerek portreyi biyolojik verilerden türetilen anonim bir kimliğin temsiline dönüştürmektedir. Böylece portre, sadece estetik bir temsil olmaktan çıkarak veri politikaları, gözetim teknolojileri ve biyolojik mahremiyet üzerine eleştirel bir tartışma alanına dönüşmektedir. Dolayısıyla "Stranger Visions", çağdaş sanatın bilim, teknoloji ve etik arasındaki ilişkileri sorgulayan araştırmacı yönünü güçlü biçimde ortaya koymaktadır. Eser, sanatsal değeriyle beraber kamusal tartışma üretme potansiyeliyle de dikkat çekmektedir. Biyoteknolojinin bireysel kimlik ve mahremiyet üzerindeki etkilerini görünür kılan çalışma, portreyi günümüz toplumunda biyolojik verilerin bir gözetim aracına dönüşme ihtimali üzerinden eleştirel bir arayüz olarak yeniden tanımlamaktadır.

Sonuç

Bilimsel bilgi üretiminin hızla geliştiği, biyoteknolojik uygulamaların gündelik yaşamın bir parçası hâline geldiği ve disiplinlerarası çalışmaların giderek önem kazandığı günümüzde sanat ve tasarım alanları da önemli dönüşümler yaşamaktadır. Özellikle yirminci yüzyılın sonlarından itibaren sanatın, sadece estetik nesnelerin üretildiği bir alan olmaktan uzaklaşarak toplumsal, kültürel, etik ve teknolojik meselelerin tartışıldığı eleştirel bir düşünme platformuna dönüştüğü görülmektedir. Bu dönüşüm sürecinde ortaya çıkan Biyosanat, yaşam bilimleri ile sanat ve tasarım pratiklerini bir araya getirerek canlı yaşamı estetik bir ifade aracı ve düşünsel bir araştırma alanı olarak ele almaktadır. Böylece sanatın geleneksel temsil anlayışının ötesine geçilmekte, yaşamın kendisi sanatsal üretimin konusu ve malzemesi hâline gelmektedir. Bu paralelde çalışma kapsamında Biyosanat, tasarımda eleştirel düşünme bağlamında değerlendirilmekte ve canlı organizmaların sanat ve tasarım süreçlerine dâhil edilmesinin ortaya çıkardığı estetik, etik, toplumsal ve düşünsel boyutlar incelenmektedir. Araştırma süresince ulaşılan bulgular, Biyosanatın biyolojik materyallerin kullanıldığı yenilikçi bir sanat pratiği olmanın yanı sıra yaşam, doğa, teknoloji ve insan arasındaki ilişkileri yeniden düşünmeye olanak sağlayan güçlü bir eleştirel yaklaşım olduğunu göstermektedir. Bu bağlamda Biyosanat, tasarım disiplininin problem çözme, sorgulama, analiz etme ve değerlendirme süreçlerini destekleyen önemli bir düşünsel alan olarak değerlendirilebilir.

Tasarım süreçlerinin temelinde yer alan eleştirel düşünme; bireyin karşılaştığı bilgileri sorgulaması, farklı bakış açılarını değerlendirmesi, neden-sonuç ilişkileri kurması ve bilinçli kararlar alabilmesiyle ilişkili olarak kabul edilebilir. Çağın tasarım anlayışında yalnızca estetik ve işlevsel çözümler üretmek yeterli görülmemektedir. Aynı zamanda tasarımcıların toplumsal, etik ve

çevresel etkileri de göz önünde bulundurmaları beklenmektedir. Bu noktada Biyosanat, tasarımcıların canlı yaşamla kurdukları ilişkiyi yeniden değerlendirmelerine olanak sağlayarak eleştirel düşünmenin geliştirilmesine katkıda bulunmaktadır. Çünkü Biyosanat eserleri, görsel deneyim sunmakla beraber izleyiciyi ve tasarımcıyı yaşamın sınırları, insan müdahalesinin sonuçları ve teknolojik gelişmelerin etik boyutları üzerine düşünmeye yönlendirmektedir. Bu doğrultuda araştırma incelenen Eduardo Kac'ın Genesis adlı eseri, biyoteknoloji, dil ve canlı organizmalar arasındaki ilişkiyi görünür kılarak insanın doğa üzerindeki kontrol arzusunu ve genetik müdahalelerin etik sonuçlarını tartışmaya açmaktadır. Eserde kutsal metinlerden alınan bir cümlenin genetik koda dönüştürülmesi ve bakteriler üzerinde uygulanması, bilginin farklı sistemler arasında aktarılabilirliğini ortaya koyarken, aynı zamanda insanın yaşam üzerindeki dönüştürücü gücünü sorgulamaktadır. İzleyicinin sürece aktif olarak katılması ve mutasyon sürecini etkilemesi ise estetik deneyimi etik sorumlulukla birleştirmektedir. Bu yönüyle Genesis, tasarımda eleştirel düşünmenin temel bileşenlerinden biri olan sorgulama becerisini harekete geçirmektedir.

Marta de Menezes'in Nature? adlı çalışması, doğallık ve yapaylık kavramları arasındaki sınırları problematize etmektedir. Kelebeklerin kanat desenlerine yapılan biyolojik müdahaleler aracılığıyla gerçekleştirilen eser, doğanın değişmez ve dokunulmaz olduğu yönündeki geleneksel anlayışa eleştirel bir yaklaşım geliştirmektedir. Eser, biyolojik süreçlere yapılan müdahalelerin sadece teknik bir uygulama olmayıp estetik, etik ve felsefi sonuçlar doğurduğunu göstermektedir. Bu durum tasarım alanında sıklıkla karşılaşılan "müdahale", "değiştirme" ve "yeniden üretme" süreçlerinin de eleştirel bir gözle değerlendirilmesini gerekli kılmaktadır. Dolayısıyla Nature?, tasarımcıların doğa ile kurdukları ilişkinin sınırlarını yeniden düşünmelerine katkı sağlamaktadır. Heather Dewey-Hagborg'un Stranger Visions adlı eseri ise günümüz

dijital toplumunda giderek önem kazanan kimlik, gözetim, mahremiyet ve veri güvenliği gibi konuları görünür kılmaktadır. Kamusal alanlarda bırakılan saç, sakız ve sigara izmariti gibi biyolojik örneklerden elde edilen DNA verilerinin üç boyutlu portrelere dönüştürülmesi, bireysel verilerin ne ölçüde korunabildiği sorusunu gündeme taşımaktadır. Eser, biyoteknolojik gelişmelerin bireysel özgürlükler üzerindeki etkilerini ortaya koyarken izleyiciyi etik karar verme süreçleriyle karşı karşıya bırakmaktadır. Bu bağlamda Stranger Visions, tasarımda eleştirel düşünmenin estetik değerlendirmelerden ibaret olmanın ötesinde toplumsal ve etik sonuçları da içeren bir düşünme biçimi olduğunu göstermektedir.

Araştırmada kullanılan Feldman'ın sanat eleştirisi yöntemi doğrultusunda gerçekleştirilen analizler, Biyosanat eserlerinin ayrıntılı anlam yapıları içerdiğini ortaya koymaktadır. Betimleme, çözümleme, yorumlama ve yargılama aşamalarından oluşan bu yöntem sayesinde eserlerin görsel özelliklerinin yanı sıra üretim süreçleri, bilimsel temelleri, etik boyutları ve izleyici üzerindeki etkileri de değerlendirilmektedir. Böylece Biyosanat eserlerinin estetik bir nesne olmanın ötesinde, eleştirel düşünmeyi teşvik eden bilgi üretim alanları olduğu sonucuna ulaşılmaktadır. Bu çerçevede araştırmanın bulguları, Biyosanatın tasarım eğitimine de önemli katkılar sağlayabileceğini göstermektedir. Çünkü Biyosanat uygulamaları, öğrencilerin disiplinlerarası düşünme becerilerini geliştirmekte, bilimsel verileri yorumlama kapasitelerini artırmakta ve etik farkındalık oluşturmaktadır. Tasarım eğitiminin temel amaçlarından biri olan sorgulayan, araştıran ve bilinçli kararlar verebilen bireyler yetiştirme hedefi düşünüldüğünde, Biyosanatın bu sürece önemli katkılar sunabileceği söylenebilir. Özellikle biyoteknoloji, yapay zekâ, sürdürülebilirlik ve çevresel tasarım gibi güncel konuların tasarım eğitimine entegre edilmesinde Biyosanat etkili bir araç olarak değerlendirilebilir. Bununla birlikte araştırma sonucunda, Biyosanatın yalnızca sanatçılar ve tasarımcılar için yeni

ifade olanakları sunmadığı, insan merkezli dünya görüşünü sorgulayan alternatif bir düşünme biçimi geliştirdiği görülmektedir. Geleneksel sanat anlayışında doğa çoğu zaman temsil edilen bir nesne konumundayken, Biyosanat doğayı üretimin aktif bir bileşeni hâline getirmektedir. Böylece insan ile diğer canlılar arasındaki hiyerarşik ilişki yeniden değerlendirilmekte ve yaşamın bütüncül yapısına yönelik daha kapsayıcı bir bakış açısı geliştirilmektedir. Bu durum gününün giderek önem kazanan ekolojik düşünce, sürdürülebilirlik ve çevresel etik tartışmalarıyla da doğrudan ilişkili olarak ifade edilebilir.

Sonuç olarak bu araştırma, Biyosanatın tasarımda eleştirel düşünmenin geliştirilmesine katkı sağlayan güçlü bir disiplinlerarası yaklaşım olduğunu ortaya koymaktadır. İncelenen eserler, biyoteknolojik müdahalelerin bilimsel ve teknik süreçler olarak değerlendirilmemesi gerektiğini; bunların aynı zamanda kültürel, toplumsal ve etik sonuçlar doğuran uygulamalar olduğunu göstermektedir. Biyosanat, yaşamı estetik bir nesneye indirgemeden, yaşamın kendisini sorgulamanın ve anlamlandırmanın bir yolu olarak ele almaktadır. Bu nedenle Biyosanat; tasarım, bilim ve teknolojinin kesişiminde yer alan, eleştirel düşünmeyi teşvik eden, etik duyarlılığı artıran ve bireyleri yaşam karşısındaki sorumluluklarını yeniden değerlendirmeye davet eden çağdaş bir sanat alanı olarak değerlendirilebilir. Bu doğrultuda gelecekte gerçekleştirilecek araştırmalarda Biyosanatın tasarım eğitimi, sürdürülebilir tasarım uygulamaları, çevresel etik, yapay biyoloji ve biyoteknoloji politikalarıyla ilişkili boyutlarının daha kapsamlı biçimde incelenmesi önerilmektedir. Böylece, Biyosanatın estetik üretim süreçlerinin yanı sıra eleştirel düşünme, etik farkındalık ve disiplinlerarası bilgi üretimine yönelik katkılarının daha görünür hâle gelmesi mümkün olabilir.

Kaynakça

Akdemir, N. (2017). Tasarım kavramının geniş çerçevesi: tasarım odaklı yaklaşımlar üzerine bir inceleme. *Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi, 7*(1), 85-92.

Aslan, T., & Uysal, S. (2021). Bilim sanat entegrasyonunda biyosanat ve etik sorunsalı. *Journal of History School, 55*, 4379–4405. 10.29228/joh.54090

Balaban, Ö. C. (2023). Biliş, bilişsel bilim ve tasarım üçgeninde yaratıcılık. *Marmara Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, 14*(1), 198-213. 10.29228/sanat.22

Bishop, C. (2012). *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Verso.

Buchanan, R. (1992). Wicked problems in design thinking. *Design Issues, 8*(2), 5–21. 10.2307/1511637

Catts, O., & Zurr, I. (2002). Growing semi-living sculptures: The Tissue Culture & Art Project. *Leonardo, 35*(4), 365–370. 10.1162/002409402760181123

Cross, N. (2001). Designerly Ways of Knowing: Design Discipline versus Design Science. *Design Issues, 17*(3), 49–55. 10.1162/074793601750357196

Dewey, J. (1933). *How we think: A restatement of the relation of reflective thinking to the educative process.* D. C. Heath and Company.

Droste, M. (2006). *Bauhaus: 1919–1933*. Taschen.

Dunne, A., & Raby, F. (2013). *Speculative everything: Design, fiction, and social dreaming.* The MIT Press.

Facione, P. A. (1990). *Critical thinking: A statement of expert consensus for purposes of educational assessment and instruction*

(The Delphi Report) (ERIC Document No. ED315423). American Philosophical Association.

Farrell, S. (2014). Art at the end of the world: Bioart and posthuman ethics in the Anthropocene , (Yüksek Lisans Tezi), Teksas Üniversitesi.

Guyer, P. (Ed.). (2010). *The Cambridge companion to Kant's Critique of Pure Reason.* Cambridge University Press

Hauser, J. (2005). Bio Art—Taxonomy of an etymological monster. In G. Stocker & C. Schöpf (Eds.), *Hybrid: Living in Paradox (Ars Electronica 2005)* (pp. 181–192). Hatje Cantz.

Haraway, D. J. (1991). *Simians, cyborgs, and women: The reinvention of nature.* Routledge.

Huppatz, D. J. (2020), *Design: the key concepts.* Great Britain: Bloomsbury Publishing

Jasanoff, S. (2016). *The Ethics of Invention: Technology and the Human Future.* W. W. Norton.

Kac, E. (Ed.). (2007). *Signs of life: Bio art and beyond.* The MIT Press.

Kayser, M. (2015). Forensic DNA Phenotyping: Predicting human appearance from crime scene material. *Annual Review of Genomics and Human Genetics, 16*, 409–427. 10.1016/j.fsigen.2015.02.003

Kuhn, D. (1999). A developmental model of critical thinking. *Educational Researcher, 28*(2), 16–26, 46. https://doi.org/10.3102/0013189X028002016

Latour, B. (1987). *Science in action: How to follow scientists and engineers through society.* Harvard University Press.

Mazlum, Ö. & Ekmekçi, H. (2015). Görsel iletişim tasarimi eğitiminde pedagojik sanat eleştirisi yöntemine ilişkin bir örnek olay

çalışması. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* (47), 64-73.

McIntyre, L. (2018). *Post-truth.* MIT Press.

Melkozernov, A. N., & Sorensen, V. (2020). What drives bio-art in the twenty-first century? Sources of innovations and cultural implications in bio-art/biodesign and biotechnology. *AI & Society, 36*(4), 1313–1321. 10.1007/s00146-020-00940-0

Mitchell, R. E. (2010). *Bioart and the vitality of media.* University of Washington Press.

Pamuklu, A. G., & Fındıkcı, M. B. (2023). Grafik tasarımda etik sorunlar: Akademisyen görüşleri. *Social Sciences Research Journal, 12*(3), 390–400.

Papanek, V. (1971). *Design for the real world: Human ecology and social change.* Pantheon Books.

Paul, R., & Elder, L. (2007). *The miniature guide to critical thinking: Concepts and tools* (4th ed.). Foundation for Critical Thinking

Reichle, I. (2009). *Art in the age of technoscience: Genetic engineering, robotics, and artificial life in contemporary art.* Springer

Schön, D. A. (1983). *The reflective practitioner: How professionals think in action.* Basic Books.

Simon, H. A. (1969). *The Sciences of the Artificial.* MIT Press.

Taşkın Alkan, B., ve Seferoğlu, S. S. (2023). Eğitsel süreçlerin üniversite öğrencilerinin eleştirel düşünme becerileri üzerine etkisinin incelenmesi. *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 32*(2), 821–834. https://doi.org/10.35379/cusosbil.1252889

URL-1, https://sozluk.gov.tr/ Tasarım, 20.11.2025.

Ünal, B., Koca, D. (2025). Biyoloji temelli tasarım yaklaşımları: canlı organizmaların tasarım disiplinlerine dahil edilmesi. *Sanat ve Tasarım Dergisi,* (36), 351-378. https://doi.org/10.18603/sanatvetasarim.1707655

Yetişen, A. K., Davis, J., Coşkun, A. Church, G., ve Yun, S. (2015). Bioart. *Trends in Biotechnology, 33*(12), 724 – 734. https://doi.org/10.1016/j.tibtech.2015.09.011


BİDGE