

ULUSLARARASI GÖRSEL SANATLAR VE TASARIM FAKÜLTESİ
MİLLÎ EĞİTİM BAKANLIĞI

SANAT TASARIM DERGİSİ

JOURNAL OF ART DESIGN

CİLT
VOLUME **14**

SAYI
ISSUE **30**

Aralık/2024

ISSN: 1309-9876
E-ISSN: 1309-9884

SANAT VE TASARIM DERGİSİ
CİLT: 14 SAYI: 30
ARALIK 2024



JOURNAL OF ART & DESIGN
VOLUME: 14 NUMBER: 30
DECEMBER 2024

ISSN: 1309-9876

E-ISSN: 1309-9884

Yayınlayan İnönü Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi	Publisher Inonu University Faculty of Fine Arts and Design
Yayın Sahibi Prof. Dr. Bülent YILMAZ	Owner (On Behalf of Faculty) Prof. Dr. Bülent YILMAZ
Baş Editör Prof. Dr. Yüksel GÖĞEBAKAN Prof. Dr. Sevgi GÖRMÜŞ Editör Kadrosu Doç. Dr. Yeşim AYDOĞAN Doç. Dr. Ü. Serhat CENGİZ Doç. Dr. M. Güneş AÇIKGÖZ Araş. Gör. Dr. Gaye TAŞKAN Araş. Gör. Dr. Esranur KILINÇ Teknik ve Mizanpaj Editörü Dr. Fatih Mehmet AVCU	Editor in Chief Prof. Dr. Yüksel GÖĞEBAKAN Prof. Dr. Sevgi GÖRMÜŞ Editorial Stuff Assoc. Prof. Yeşim AYDOĞAN Assoc. Prof. Serhat CENGİZ Assoc. Prof. Dr. M. Güneş AÇIKGÖZ Res. Assist. Dr. Gaye TAŞKAN Res. Assist. Dr. Esranur KILINÇ Technical and Layout Editor PhD. Fatih Mehmet AVCU
Yayın aralığı Sanat ve Tasarım Dergisi yılda iki kez yayınlanan uluslararası hakemli bir dergidir.	Frequency Journal of Art & Design is a peer reviewed and international journal which is published two times a year
Tarandığı dizinler Google Scholar SOBIAD DOAJ	Indexed and Abstracted in Google Scholar SOBIAD DOAJ
Yönetim adresi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Sanat ve Tasarım Dergisi Editörlüğü 44280 / Malatya, Türkiye Web: https://dergipark.org.tr/tr/pub/iujad Telefon: (+90) 422 3410624 Faks: (+90) 422 3410618 E-mail: jadeditor@inonu.edu.tr sevgi.gormus@inonu.edu.tr	Management Address Faculty of Fine Arts and Design Publication Department 44280/Malatya, Turkey Web: https://dergipark.org.tr/tr/pub/iujad Phone: (+90) 422 3410624 Faks/Fax: (+90) 422 3410618 E-mail: jadeditor@inonu.edu.tr sevgi.gormus@inonu.edu.tr
Amaç ve kapsam Sanat ve Tasarım Dergisi, mimarlık, planlama, tasarım, görsel sanatlar ve müzik konularındaki orijinal çalışmalarını yayınlamayı ilke edinmiştir. Performans, sanat, mimari, ekoloji, estetik, tasarım ve planlama konularında yayın kabul etmektedir.	Aims and Scope The Art and Design Journal is dedicated to the publication of original works pertaining to architecture, planning, design, visual arts and music. The journal accepts for publication contributions on a range of subjects, including but not limited to performance, art, architecture, ecology, aesthetics, design, and planning.

EDİTÖR KURULU/EDITORIAL BOARD

Prof. Dr. Adnan TEPECİK (Başkent Üniversitesi)
Prof. Dr. Adnan UZUN (Işık Üniversitesi)
Prof. Dr. Alev KURU ÇAKMAKOĞLU (Gazi Üniversitesi)
Prof. Ali SEVGİ (Başkent Üniversitesi)
Prof. Dr. Ali TOMAK (Ondokuz Mayıs Üniversitesi)
Prof. Dr. Ali Osman ALAKUŞ (Dicle Üniversitesi)
Prof. Ata Yakup KAPTAN (Ondokuz Mayıs Üniversitesi)
Prof. Ayşe ÖZEL (Doğuş Üniversitesi)
Prof. Dr. Aytekin ALBUZ (Gazi Üniversitesi)
Prof. Cemal YURGA (İnönü Üniversitesi)
Prof. Dr. Meryem ATİK (Akdeniz Üniversitesi)
Prof. Dr. Elmas ERDOĞAN (Ankara Üniversitesi)
Prof. Dr. Erhan Vecdi KÜÇÜKERBAŞ (Ege Üniversitesi)
Prof. Ferit ÖZŞEN (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi)
Prof. Dr. Fırat KUTLUK (Dokuz Eylül Üniversitesi)
Prof. Dr. Gül ÇİMEN (Gazi Üniversitesi)
Prof. Dr. Gülçin YAHYA KAÇAR (Gazi Üniversitesi)
Prof. Dr. Haldun MÜDERRİSOĞLU (Düzce Üniversitesi)
Prof. Dr. Hasan ARAPGİRLİOĞLU (Akdeniz Üniversitesi)
Prof. Dr. Hasan ERKEK (Anadolu Üniversitesi)
Prof. Dr. Hasan YILMAZ (Atatürk Üniversitesi)
Prof. Dr. Hülya İZ BÖLÜKOĞLU (TOBB Üniversitesi)
Prof. Dr. Levent MERCİN (Kütahya Dumlupınar Üniversitesi)
Prof. Dr. Metin KARKIN (İzmir Demokrasi Üniversitesi)
Prof. Dr. M. Cihat CAN (Gazi Üniversitesi)
Prof. Dr. M. Faruk ALTUNKASA (Çukurova Üniversitesi)
Prof. Dr. Memduh ÖZDEMİR (Muğla Üniversitesi)
Prof. Dr. N. Oya LEVENDOĞLU ÖNER (Erciyes Üniversitesi)
Prof. Dr. Nurhan TEKEREK (Uludağ Üniversitesi)
Prof. Dr. Orcan GÜNDÜZ (Dokuz Eylül Üniversitesi)
Prof. Dr. Öner DEMİREL (Kırıkkale Üniversitesi)
Prof. Dr. Richard SMARDON (SUNY-ESF)
Prof. Dr. Robert L. ELLIOTT (Tennessee State University)
Prof. S. Sibel SEVİM (Anadolu Üniversitesi)
Prof. Dr. Serap YANGIN BUYURGAN (Başkent Üniversitesi)
Prof. Tevfik Fikret UÇAR (Anadolu Üniversitesi)
Prof. Dr. Tuluhan YILMAZ (Çukurova Üniversitesi)
Prof. Dr. Türev BERKİ (Hacettepe Üniversitesi)
Prof. Dr. Vedat ÖZSOY (TOBB Üniversitesi)
Prof. Dr. Osman UZUN (Düzce Üniversitesi)
Prof. Dr. Zeki DEMİR (Düzce Üniversitesi)
Prof. Dr. Fatih ÖZDEMİR (Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi)
Doç. Dr. Ebru GÖKDAĞ (Anadolu Üniversitesi)
Doç. Dr. Mark CRAWFORD (Tennessee State University)
Doç. Rahmi ATALAY (Anadolu Üniversitesi)
Doç. Dr. Mehtap PAZARLIOĞLU BİNGÖL (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Ph. D. Hannah Grzonka Karwacka (Silesia Üniversitesi Sanat Enstitüsü Sanat Bölümü- Katowice/POLONYA)

İÇİNDEKİLER/CONTENTS

Görsel ve Plastik Sanatlar / Visual and Plastic Arts

“Arada Kalmış” İnsanın Trajik Öyküsüne *Babamın Kanatları* (2016) ve *Küçük Şeyler* (2019) Filmleri Üzerinden Bakmak
Through The Films *My Father’s Wings* (2016) and *Little Things* (2019) an Analysis of the Story of People “Stuck in Limbo”
Berna Akçağ ^{id}, H. Kurtuluş Özgen ^{id}

1-14

DeneySEL Baskiresim Üzerine Bir Eylem Araştırması
An Action Research on Experimental Printmaking
Yeşim Aydoğan ^{id}

15-32

Geleneksel motiflerin Türk Resim Sanatında Kültürel Bir Unsur Olarak Kullanılması
Use of Traditional Motifs as a Cultural Element in Turkish Painting
Pınar Alkaç ^{id}, Yeşim Aydoğan ^{id}

33-43

Jeneratif Sanat ve Otonom Sistemler
Generative Art and Autonomous Systems
Ersin Tunç Taşkın ^{id}, N. Müge Selçuk ^{id}

44-57

Şamanizm Doğa Sanat
Shamanism Nature Art
Müjgan Özben ^{id}, Suna Çetin Yeter ^{id}

58-66

Eğitim Hedefli Poster Tasarımlarının Göstergibilimsel Açından Çözümlemesi
Semiotic analysis of Education Oriented Poster Designs
Ata Yakup KAPTAN ^{id}¹, Görkem USTAOĞLU ^{id}²

67-81

Müzik ve Sahne Sanatları / Music and Performing Arts

Frederich Kuhlau’nun Op. 55 No. 1 Do Majör Sonatin’in Allegro Bölümüne Yönelik Yapı ve Motif Analizi.
Structure and Motive Analysis Of The Allegro Section Of Frederic Kuhlau’s Op. 55 No. 1 Sonatine in C Major.
Mehmet Güneş Açıköz ^{id}, Sakhavat Alıyev ^{id}

82-95

Peyzaj Planlama ve Peyzaj Tasarım /Landscape Planning and Landscape Design

Mimarlık Alanında İklim Değişikliği Konulu Uluslararası Çalışmaların Bibliyometrik Analizi
Bibliometric Analysis of International Studies on Climate Change in the Field of Architecture
Nihal Zengin ^{id}, Ruşen Yamaçlı ^{id}



96-114

Mimarlık ve sinemada mekân atmosferi ve kavramsal bağlamın etkileşiminin incelenmesi: Üretim süreçleri ve anlatı etkisi üzerine bir çalışma
Exploring the interaction of space atmosphere and conceptual context in architecture and cinema: a study on production processes and narrative effect
Merve Bölükbaşı ^{id}, Şahika Özdemir ^{id}

115-134

“Arada Kalmış” İnsanın Trajik Öyküsüne *Babamın Kanatları* (2016) ve *Küçük Şeyler* (2019) Filmleri Üzerinden Bakmak

Through The Films *My Father’s Wings* (2016) and *Little Things* (2019) an Analysis of the Story of People “Stuck in Limbo”

Berna Akçağ ^{1,*}, H. Kurtuluş Özgen ^{2,*}

¹Öğr. Gör., TOBB Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi, Ankara, Türkiye

²Doç., AHBVÜ Güzel Sanatlar Fakültesi Fotoğraf ve Video Bölümü, Ankara, Türkiye

ARTICLE HISTORY

Received: 24.10.2024

Revised: 8.12.2024

Accepted: 16.12.2024

Anahtar Kelimeler

Sinema, Felsefe, Deleuze ve Guattari, Nietzsche, Kivanç Sezer

Keywords

Cinema, Philosophy, Deleuze & Guattari, Nietzsche, Kivanç Sezer



[10.16950/iujad.1572845](https://doi.org/10.16950/iujad.1572845)

Özet: Trajik ve eksik bir varlık olan insan her zaman büyük bir çaba içerisindedir. Bu çaba “olmak” ile “oluş” arasındaki mesafeyi kapatmak içindir. Yönetmenliğini ve senaristliğini Kivanç Sezer’in yaptığı *Babamın Kanatları* (2016) ve *Küçük Şeyler* (2019) filmleri, var olma çabasının ürünü nicel çözümlerden nitel bir çözüme niçin kavuşulamadığını ve arada kalmış film karakterlerinin seyirci için ortadan başlayan deneyimlerini eylemliliğe nasıl dönüştürdüklerini inceler. Bu çalışma Deleuze ve Guattari’nin rizom, molar, moleküler ve kaçış hatları kavramlarını temel alarak, İbrahim ve Onur karakterleri üzerinden arada kalmış insanın alternatif imkanlar üzerine düşünmesini sağlamayı amaçlamaktadır.

Abstract: Özet As a tragic and incomplete being, man continuously struggles to close the distance between “being” and “becoming”. *My Father’s Wings* (2016) and *Little Things* (2019) directed by Kivanç Sezer examine why the quantitative solutions that result from this struggle cannot lead to a qualitative solution and how in the face of experiences that start without context for the audience the characters that are stuck in limbo resort to action to make a comeback at life. Based on Deleuze’s and Guattari’s concepts of rhizome, molar, molecular and line of flight and by merging of philosophy and cinema, this article aims at raising other possibilities for those stuck in limbo.

1. GİRİŞ

Deleuze ve Guattari *Bin Yayla* (2024) isimli çalışmada “arada varlık” olmaktan bahseder. “Olmak” ve “varlık” arasındaki bu mesafe üzerine düşünmeye başlamak, insanı birçok sorun ve soruyla karşı karşıya bırakır. Deleuze, “Bir köksapın başı sonu yoktur, o daima ortadadır, şeylerin arasındadır.” der. Başı sonu belli olmayan bir hayata ya da hikâyeye bakıldığında, farklı çıkarsamalar yapılabilir. İlk bakışta pürüzsüz gibi görünen bir durum, daha derinlemesine incelendiğinde yetersiz, eksik ve tamamlanmamış olarak değerlendirilebilir. Bu eksiklikleri gidermek için temel olarak, göz ardı edilenleri dikkate alma ve düşünülmemiş olanı ele alma çabası yeterli olabilir. Köklerin derinlere ulaşması için yaşama ortadan başlama cesaretine ihtiyaç vardır. Kendi kendine yetme ve dahası, kendini temellendirme çabası; yaşamın akışına müdahale etmeyi, mevcut durumu olduğu haliyle kabul etmeyi reddetmeyi gerektirir.

*İletişim/Contact: Sorumlu Yazar/Corresponding Author ✉ kurtulus.ozgen@hbv.edu.tr

ISSN: 1309-9876 / e-ISSN: 1309-9884-7456 /© IUJAD 2024

Trajik ve eksik bir varlık olan insan, bu çabayı gösterirken öncelikli olarak sanata, estetiğe ve adim atması gerekecektir. Söz konusu düşünme edimi esnasında özne, bu çalışmanın ele aldığı kavramların rehberliğinde, kendisine ve doğasına ait ihtimalleri ortaya çıkaracaktır. Farklı afektlere sahip olabilmek gücü sayesinde de hayatın içinde yeni olasılıkları mümkün kılıp ilerleyecektir. Bu anlamda kavramların yeniden uyanışa geçmesiyle birlikte kişi gerçekliği değişime uğratacak, Deleuze'un tabiriyle gerçekler kristalize olacak, uzayacak, ilerleyecek ve biricik bir çerçeveden bir direniş eylemi ortaya çıkacaktır (1987).

Bu çalışmanın öncelikli amacı bu eylemliliğe bir virgül atmak ve yönetmenliğini Kıvanç Sezer'in yaptığı *Babamın Kanatları* (2016) ve *Küçük Şeyler* (2019) filmlerinin arada kalmış kahramanları Onur ve İbrahim'in sorunlarına farklı bir afektle yaklaşmaya çalışarak "başka bir seçenek daha var mı" sorusuna yanıt aramaktır.

Varolma, arada kalmış insanın kendisine dönük bir çabadır. Bu, insanı anlam arayışına sürükleyen bir süreçtir. Söz konusu olan, verili olandan olmayana ulaşmayı ve yeni bir deneyimle hayatı daha yaşanır kılmayı hedefleyen bir yaratıcılık sürecidir. Bu çalışmada adı geçen filmlerdeki her iki karakterde de anlam arayışı, bir problemin ortaya çıkmasıyla başlamaktadır. Karakterlerden biri amansız bir hastalığa yakalanır; diğeri ise çalıştığı işten çıkarılır ve ödemesi gereken kredilerle baş başa kalır. Bu problemler karşısında farklı tepkiler vermelerine karşın, her iki karakter de rizomatik bir eylemliliğe girişmek yerine son derece yapısal bir kriz içerisinde yaşamaktadır. Yönetmen Kıvanç Sezer neden bu yaklaşımı tercih etmektedir? Yaşamı çoğullaştıramayan ve hatta sorunlarla baş edemeyen bu iki karaktere yeni bir yaşam olasılığı sunabileceği halde, yapısal bir çerçeveye sığınmaya yönlendiren bir anlatı kurgulamıştır?

Üzerinde durulacak bir diğer nokta ise duygusal yoğunluk kavramıdır. Her iki karakterin de ama özellikle Onur'un hayat karşısında yaşadığı duyguların yoğunluğu üzerine odaklanmak gerekir. İşine son verilmiş bir beyaz yakalının çalışmaktan başka ne çaresi vardır? Karşılaşmalar sonucu yaşanan duygu yoğunlukları ve duygusal değişimler yaratıcı edim açısından en belirleyici etkenlerdir. İçine girdiği yeni arayış Onur'u bilindik, herkesin aklına gelebilecek çözümlere ulaştırır, öte yandan onun Deleuze ve Guattari'nin *Bin Yayla* kitabında değindiği gibi oluşun içindeki dişlilerden kurtulma çabası ise "insan hangi durumlarda kendinde varlık olma ihtiyacını hisseder?" sorusunu akla getirmektedir.

Düzenin kuşattığı insana bakıldığında, üretim mekanizmasına kendisini kaptırmış ve günlük rutinlerle kuşatılmış olduğu, bu nedenle de "varlık sorunu" üzerine düşünme eyleminden uzak durduğu, hatta bu sorunu yok sayan bir duruş seçtiği görülmektedir. Bu koşullardaki insan içsel gücünü kaybetmiş ve varlığının gerektirdiği davranışları unutmuştur. Hayatı, yetinerek ve razı olarak yaşamaktadır.

"Varlık ve var söylemi, varlığın, düşünme için geçerli olan mevcut-olma olarak belirleniminin hatırlanmasında sürdürülür" (Heidegger, 2001: 19). Bu anlamda insanın varlık sorunu, onun hayatta kalmasıyla ilintili değil, hayatına neler kattığıyla ilgilidir. Varlık vardır, mesele onun olmasıdır. Olmayı sürdürmek, yapının içindeki bir otonom/meکانizma için imkânsızdır. Ondan beklenen hakikat algısını çoğullaştırarak, rizomatik bir yayılım göstermesi ve bunu kendisine ait biricik düşüncelerle harmanlamasıdır, içinde gizli olan gücün açığa çıkmasıyla birlikte sağlam ve kalıcı bir sürece girebileceği kabul edilir.

Kıvanç Sezer, Onur ve İbrahim karakterlerine sıradan bir yaşam sunar. Filmlerde akışlar öngörülebilirdir, karakterlerin de bu verili hayatı yadırgamadıkları ve sorgulamadıkları ortadadır. Peki, filmlerin ilerleyen sahnelerinde/sekanslarında ortaya çıkan sorun ve sonuçların seyirciye

etkisi/katkısı nedir? Yönetmen Kıvanç Sezer farklı bir düşünce sineması yapmaktadır. Kavramları görünür kılmakta ve var olana müdahale etmeden, olduğu gibi göstererek düşünceyi harmanlamaktadır.

Varlığı olduğu gibi yansıtarak (yukarıda sözü edilen *arada kalmış varlığı*) düşüncenin kuşatıcılığının üzerine salar. İzleyici ise filmde serimlenen günlük rutinleri ve sorunları yadırgamadan ama sorunların karakterlerin yöntemleriyle çözülmeyeceğini de fark ederek bir çeşit fail pozisyonu alır ve kendi çözümlerini üretmeye başlar. Bu, yönetmenin başarısı olduğu kadar düşünce üreten seyircinin de performansdır.

Kıvanç Sezer, olayları var olduğu haliyle sunarak izleyicinin zihninde bir tür bilişsel çatışma yaratır. Karakterlerin seçimlerinin ve davranış biçimlerinin eleştiriye açık bir şekilde kurgulanması, film sona erse dahi, alternatif sonların izleyicinin zihninde canlandırılmasına neden olmaktadır. Ayrıca karakterlerin, var olma çabasıyla başvurdukları çözümlerin kalıcı ve dönüştürücü bir hal alamaması arada kalmış karakterlerin ortadan başlayan hayat deneyimlerinin, seyircinin katkısıyla, başı ve sonu belirli olmayan bir eylemliliğe nasıl dönüştüğü fikrini daha da derinleştirmektedir.

Bu açıdan, düşünce sinemasına kendine özgü alternatif bir üretim modeli sunan Kıvanç Sezer uzun diyaloglardan, kafa karıştırıcı sorunlardan çok varlığın arada kalmış pozisyonu ile ilgilenir. Sezer, seyircinin eleştiri ve yorumları aracılığıyla üretilen alternatiflerle yayılım gösteren rizomatik bir sinema modeli oluşturur. Deleuze (2009: 101), “paradoks, asla bizim onu bulacağımızı sandığımız yerde değildir; o, daima kendi mekânından taşar veya dışarı kaçır” der. Sezer’in bu iki film aracılığıyla izleyiciye sezdirmediği gibi, zorun ve karışık olanın peşine düşmek yerine (olası varoluşlarda) soru ve sorunlar karşısında hakiki bir oluş gösterilebilir. Sezer, seyirciye nedenleri sorgulatarak, “başka bir seçenek daha var mı?” sorusunu sordurarak filmin devamlılığını sağlamaktadır.

2. BİR YOL DAHA VAR

Sanatın, insan üzerindeki etkisi duyguyu, virtüeli yani olasılıkları birer alternatif olarak göstermek ve bir direniş hattı önermektir denilebilir. Sorunlar karşısında ikinci (farklı) bir çözüm üretme arzusu, varoluşun temel imkânları içindedir. Bu bakımdan, mitler ve hikâyeler, hayatta kalmak için inanmaya ihtiyaç duyan insanın kendini güvende hissetme gereksiniminden doğmaktadır. Aynı zamanda kendi hikâyesini de üretebilen insan, yaşamı boyunca birçok olasılıkla karşı karşıya gelir ve bir seçim yapar. Bu seçimlerin kimisinin isabetli kimisinin de isabetsiz olması kaçınılmazdır. İmkânlar kişinin kontrolü dışında değişebilir ya da hiçbir şekilde müdahale edemediği bir yapıya bürünebilir. Bu koşullar içinde devinen insan her zaman iyi olanın peşindedir. Peki, iyi nedir? Nerede mevcuttur?

Platon, varlığı *idea* olarak tasarlamaktadır. Platon’a göre (2014), *idea* iyinin ta kendisidir ancak ona bu dünyada ulaşılması mümkün değildir, sadece onun yansımalarına ulaşılabilir. Bu bağlamda insan hep eksiktir ve gerçek iyiye ulaşmak için yaşamı boyunca çabalamalıdır. Bu, boş bir uğraş değildir ancak bir ideale kilitlenip bakış açısını tekilleştirme riski insanın olası ihtimalleri kaçırmasına neden olabilir. Bu düşünceye göre, mevcut olma durumu anomaliye yol açabilir. İyiye kavuşmak için standartlar dünyası içinde yeni seçenekler bulması gereken insan, yine yalnız ve umutsuz kalabilir.

Aristoteles ise iyi için *energeia* kavramını öne sürer. Filozof, *Nikomakhos’a Etik* isimli eserinde “mutluluk bir ruh etkinliğidir” (Aristoteles, 2007: 12) der. Demek ki enerji duygusal bir atılım

göstermektedir. İnsanın, varoluşunun farkında olmasını gerektiren bu süreç insanın kendi iradesi ve seçimleriyle ilgilidir. “Hayatı nasıl yaşamak istiyorsun?” sorusunun cevabıdır. Ancak cevabı bulan insanın bir garantisi yoktur. Zaman gibi hayat ve düşünceler de akış halinde; değişim ve dönüşüm içindedir. Aristoteles’e göre, mutluluk için bedensel tatmin yetersiz kalacaktır. Ancak ve ancak *energeia*, yaşama kudretini hep ayakta tutacak ruhsal bir tatmin kaynağı olarak iyiye kavuşmayı sağlayabilir.

İyi arayışı bağlamında, Nietzsche’nin *güç istenci* kavramı en güçlü argümanlardan biri olarak değerlendirilebilir. Nietzsche, insanın ve duygularının özüne sadık kalarak, araya herhangi bir dış unsur eklemeyen ulaşılabilir olanı yeniden düşünmek için alternatif bir yol sunmuştur. Nietzsche’ye (2019: 34) göre iyi, insan tarafından belirlenen kültürel bir tanımdır: “Öyle ki iyinin zaferini ve kötünün mahvedilmesini ödev olarak hissetmekteyiz.” der. Ona göre, insanlar verili değerler karşısında hayatı sorgulamaktan vazgeçmiş ve sadece eyleyen bireyler haline gelmiştir. Özetle, hayatın kişiye yüklediği sorular ve sorunlar karşısında verilen cevapların, alınan kararların net olması kalıcı çözüme ulaşmak için tek yoldur. Ancak insan akışkandır. Mevcut bir düşünce sisteminin içinde sıralı kurallara bağlı kalarak yaşamak onun kendi tercihidir, üstelik olayların ve konumların zaman içinde değişmeden kalmaları imkânsızdır. Bu süreçte iyiyi de sorgulamak gerekmektedir. Bu durumda “iyi tek midir?” sorusu akla gelebilir.

Kant, bir davranışın yapılış amacının ya da niyetinin önem arz ettiği bir ahlak anlayışı ortaya koyar. Buradaki niyet sadece ödevde uygun olarak, salt iyi olanı (niyeti) gerçekleştirmektir. Salt iyi, akla ve yasaya uygun olandır. Onun, ödev ahlakı olarak adlandırdığı bu yapıyı, iyi olanın iyiyi arayışı olarak da tanımlamak mümkündür. Dolayısıyla tek bir iyi yoktur. Bakış açısına göre değişiklik gösteren niyetler ve onların arkasındaki iyiler sürekli değişmektedir ancak insanın bir hikâyeye inanması gerekir. Bu hikâyeye de insanın öz iradesiyle inşa edebileceği “olmak”tır. Özgürlük ve iyilik arasındaki bağlantı da buradan gelmektedir. “Olmak”, otonomidir. Varlığın kendi kendisine koyduğu ve zorunluluktan değil, bile isteye yapmayı tercih ettiği davranışlardır. Koşullu bir iyilik eylemi olmadığı gibi koşullu bir yasa da mümkün değildir. Bu açıdan filmlerdeki iki karakterin karşılaştıkları sorunlarla mücadele içindeyken verdikleri kararlar da sorgulanmalı ve düşünülmelidir.

“Beden varlığını, hayat karşısında anlamlı hale getirdiğinde ve neler yapabileceğini keşfetmeye başladığı zaman gerçek anlamda yaşama kavuşur” (Akçağ, 2023: 166). İnsanın en büyük uğraşı kendisidir. Başına gelen olaylar karşısında verdiği tepkiler onun gücü ve kudretinin göstergesidir. İbrahim ve Onur karakterlerinin hayat karşısında verdikleri tepkiler ve bunların seyircideki yansımaları bu bağlamda incelenmelidir.

3. BABAMIN KANATLARI (2016), İBRAHİM

Deleuze ve Guattari “Bin Yayla” isimli çalışmasında “arada varlık” olmaktan bahsederler. “Olmak” ve “varlık” arasındaki bu mesafe üzerine düşünmeye başlamak, insanı birçok sorun ve soruyla karşı karşıya bırakır. Deleuze’ye göre (2016: 5), “bir köksapın başı sonu yoktur, o daima ortadadır, şeylerin arasındadır”. Başı sonu belli olmayan bir hayata ya da hikâyeye bakıldığında, farklı çıkarsamalar yapılabilir. İlk bakışta tamamlanmış gibi görünen, daha derinden bakıldığında yetersiz, eksik ve bütünüyle gerçekleşmemiş gözükabilir. Gerçekleştirmek için, temel olarak, düşünülmemiş olanı düşünme çabası yeterlidir. Ancak köklerini derinleştirmek için, yaşamı ortadan başlatma cesaretine ihtiyaç vardır. Kendi kendine yetme, dahası kendini temellendirme çabası; yaşama aralık açmayı, mevcut durumu olduğu gibi kabul etmeme ve ona yeni bir boyut kazandırma iradesini gerektirir.

“İnsan varlığındaki *oluşu (being)* ve *olmak (becoming)* atılımını olanaklı kılmak için cesaret şarttır” (May, 2021:46). Ancak hayat çok fazla olasılıkla bireyin üzerinde baskı uygulamaya başlar. İnsan olumlu, olumsuz birçok oluşla mücadele içindedir. Buna rağmen kendisine ait bir alan-açma eğilimindedir. Buradaki en büyük motivasyon kaynağı mutlu olma ya da mutlu etme istediğidir. Deleuze ve Guattari'nin “arada kalmış” insanı, yaşamın içinde onu deneyimleyen, izleyen hatta içinde olmasına karşılık sadece oluşa karşı bir duruş sergileyen varlık olarak görünür. Olmak, arafta kalmamak, kendi güç ve kudretinin farkındalığıyla yaşamı çoğullandırmaktır.

İbrahim karakterinin ise kendisine has güçlü bir duruşu vardır; ancak başına gelen olay karşısında kendini sıkışmış hissetmektedir. Düşündüğü tek şey ailesidir. Sorumluluk duygusu İbrahim'i kuşatmış ve yaşamından vazgeçmesine neden olacak kadar büyük bir yük haline gelmiştir. Kansere yakalanan İbrahim'in ikinci bir seçeneği daha vardır ancak o, bu seçeneği tamamen devre dışı bırakmıştır. İçinde bulunduğu durum İbrahim'in yaşamını ve algısını esir aldığından, kendi bulduğu çözüm dışında bir yol görememektedir. Başka bir emekçinin geçirdiği kaza onu mantıklı düşünmeye yönlendiren ve harekete geçiren unsur olarak ortaya çıkar. Bu olaydan kendisine bir pay çıkarır. Sigorta prim gün sayısının yetersizliği sonucunda sekiz bin liraya ihtiyaç duyması onun tedavi olmayı bile düşünmemesine sebep olur. Hastalığı nedeniyle kaçınılmaz görünen “erken” ölümünün, en azından ailesi için olumlu bir sonuç doğurması beklentisi İbrahim'in düşüncesini kuşatır.

İçinde kendisinin olmadığı, ancak ailesinin belli oranda refaha kavuşacağı bir gelecek tasavvuru İbrahim'i sarsar. İbrahim, arayışının içinde kaybolur. Yaşam ve ölüm tercihi arasında sıkışmanın yarattığı bu gerilim, İbrahim'in yeni bir alternatif üretmesine sebep olur. Düşüncelerine ve rüyalarına dek sızan bu problemi çözme isteği, onu kendi yaşamını dışlayan bir pozisyona iter; ancak İbrahim'e göre doğru olan budur, hatta yüklendiği sorumlulukları sırtından atması için bir fırsattır.

Burada Deleuze ve Guattari'nin kastettiği rizomatik akış yoktur, aksine Kıvanç Sezer, olabilecek olanı, derinlemesine keşfedilebilecek ihtimaller yerine yüzeysel olanı, ilk akla geleni perdeye yansıtmayı tercih etmiştir. Ancak filmi sıradan ve rutin bir olay örgüsünün içinden sıyrıp alan alternatif seçeneklerin varlığıdır. Bu seçenekler, bilindik yapıdan sızan bir kök oluşturur ve seyirciyi de etkisi altına alır. Seyirciye, “Böyle mi olmalıydı?” sorusunu sordurur. Bu sayede, mekanik beden bir engele çarparsa da arada kalmış birey, alternatif bir seçenekle bu sınırı aşmayı ve diğer tarafa geçmeyi başarır.

Bazı filmler bilindik yapının içinde dolaşabilir, bazıları ise katarsis yaratmayabilir; buna rağmen seyircide bir çatallanma yaratabilir ve neden, niçin sorularını sordurabilir ise bu çalışmanın da savladığı bağlamda başarıya ulaşmış olarak görülebilir. Karakterlerin filmin içinde yapamadıkları şeyi düşünce düzleminde öldürmek seyirciye kalıyor ve seyirci bunu bir soru(n) haline getiriyor ise yaratıcı hattın açıldığı söylenebilir. Sorunun çözümüne destek olan seyirci, film bitmiş olsa bile zamanı hapseder ve (yeni) sorular sorarak filmin devam etmesini ve gelişmesini sağlar. Böylelikle filmle başlayan sorunsal, gerçek hayata taşınabilir bir niteliğe bürünür. İbrahim, bu mekanizmanın temel taşıdır; güçlüdür ve içindeki varoluşun bilincindedir. Ancak sorunu çözmek için bulduğu yöntem tartışmalıdır. İbrahim, karşılaştığı problemi kendisini feda ederek çözüme kavuşturmayı tercih etmektedir. “Bir yol daha var” seçeneği seyircinin zihnini kurcalarken, İbrahim çoktan kararını vermiş olacaktır. Bu beklenmedik virtüel durum, olayların İbrahim'in hayal ettiği şekilde ilerlememesine ve edimsel deneyimlerin farklı yönlere evrilmesine yol açacaktır.

Özellikle İbrahim'in eşinin, onun ölümünün ardından firmanın sunduğu yardım teklifini geri çevirmesi, hem seyircinin hem de Yusuf'un duyu-motor mekanizmasının bozulmasına sebep olmaktadır. Bu, asil bir duruştur. Kocasının ölümünden sonra yükleri sırtlanan eşi, tüm güçlüklerle rağmen İbrahim'in gururlu duruşunu sürdürmeyi tercih eder. Bu tutum seyircinin, kafasında bir kopuş yaşamasına yol açar. "Ya intihar etmeseydi ya da tedavi olmayı tercih etseydi ne olurdu?" sorusunu ortaya çıkarır. Film, seyirciyi şunu sorgulamaya ve düşünmeye sürükler: Dünyanın bir parçası olamamak, dünyandan ayrı olarak varoluşsal çözümü aramamak ya da en kestirme yoldan yürümeyi tercih etmek ne kadar doğru ya da yanlıştır? Seyirci, düşünme edimini derinleştirir, bu sorgulamayı filmin dışına taşır.

Bununla birlikte İbrahim ile Yusuf'un ilişkisi geçmiş ve gelecek gibidir. Yusuf, bir bakıma İbrahim'in yansımasıdır. Bir aile kurma girişimindedir ve geleceğinin İbrahim'inkine benzemeyeceğini düşünmektedir. Amacı doğrultusunda çok çalışmaktadır, zaman zaman muhbirlik gibi etik olmayan işlere karışsa da; özünde bulunan iyiyi yakalamaya çabalar. Amcasına yardım etmek ister, ona borç vermeyi bile teklif eder, öte yandan "onun gibi olmayacağım" duygusu benliğini ele geçirmiş durumdadır.

Yusuf, başından beri tüm olaylara tanık olmuş ve yaşanan sorunların nedenlerini çok iyi kavramıştır. Ancak, içinde bulunduğu yapı onu kuşatmış durumdadır ve geleceği için sessiz kalmak zorunda olduğuna inanmaktadır. Seyirci, verdikleri kararlar konusunda İbrahim'i haklı bulurken Yusuf'a tepki duyar. Nedenler, süreçte sonuçlara dönüşmüş, tek hedef yaşamın devamlılığı haline gelmiştir. Filmde mümkün olduğunca geri planda kalan karakterler bile sürekli düşünme eylemliliği içindedir. Bu durum ise filmi daha performatif kılmaktadır.



Şekil 1. İbrahim ve Yusuf, *Babamın Kanatları* Filmi, 2016.

İbrahim kararında ısrarcı olsa da hep düşüncelidir. Rüyalarını bile saran bu düşünce onu kararını haklı çıkaracak nedenleri bulmaya yöneltir. Kendisi öldükten sonra karısının ve kızının nasıl yaşayacağını düşünmek ve önlem almak en önemli görevi haline gelmiştir. Kızının çizdiği kanatlar İbrahim'e bir bakıma ilham verir. Ne pahasına olursa olsun bir kahraman olacak, ulaşılması zor olan hayallerin beçiliğini üstlenecektir. İbrahim, "bir yol daha var" seçeneğini olabildiğince zorlamıştır. Sigortasının eksik prim gün sayısını tamamlamak için elinden gelen tüm

yöntemlere başvurur. Ancak tüm bunları tedavi olmak ya da iyileşmek için değil ailesinin geleceğini garanti altına almak için yaparken bu uğurda kendi hayatından vazgeçecektir.

4. KÜÇÜK ŞEYLER ONUR (2016), ONUR

SvTD_Metin Sitalini İnsan, akışkan moleküler bir yaratılışa sahiptir. Duyguları ve arzuları tarafından kuşatılmıştır, ona sürekli “yapmalısın” diyen güçlü bir iç ses bulunmaktadır. Nietzsche bu yapıyı Dionysos analogisi ile tanımlar, Deleuze ise aynı yapı için molar, moleküler ve kaçış çizgisi olmak üzere üç kavrama başvurur. “Molar çizgi, gerçek olanı öznelere ve nesnelere bölerek cinsiyetler, ırklar, sınıflar arasında karşıtlık yaratır. Moleküler çizgi daha akışkandır, molar çizginin katılığını aşır bağlantılar ve bağıntılar kurar; oluş, değişim, hareket ve yeniden-örgütlenme süreçlerinin haritasını çıkarır” (Grosz’dan akt. Cingöz, 2013: 61). Kaçış çizgisi ise bir yersiz-yurtsuzlaşmadır. Oluşlar molekülerdir ve molar teklikleri düzensizleştirirler (Barış, 2019: 541-542).

İnsan, eğer bir sabah huzursuz düşlerinden Gregor Samsa gibi dev bir böceğe dönüşmüş olarak uyanırsa, moleküler yaratılışının üst performansına kavuşacaktır denilebilir. Nietzsche bu zirve-oluşa “üstinsan” derken, Heidegger “dasein”, Jean Paul Sartre “kendisi için varlık”, Deleuze ve Guattari ise “şizo” diyecektir. Tüm bu düşünürlerin ortak noktası, sözü edilen ayrıcalıklı insanın, var olan değerleri moleküler olarak nasıl aşır-taşıracağı konusu üzerine benzer tezler üretmiş olmalarıdır. Bu ayrıcalıklı insan, varoluşun üst performansının yansımasını oluşturacaktır. İnsanın moleküler bir yapıya sahip olması için moların ve kaçışların arasında bir konum edinmesi gerekir. Kaçış yanı başındadır ama bunu nasıl ve neye göre yapacaktır?

Molar yapıyı ağacın gövdesine de benzetmek mümkündür. Molar, ağaçtaki sert ve kolay kolay değiştirilemez olandır, yani gövdedir. Belirlenmiştir, sınırları vardır ve yaşama baskı uygular. Bununla birlikte bu kalıpların içinden nefes alma alanı yaratan kaçışlar, yani ağacın dalları ve kökleri başka başka ihtimallere açılım sağlayan esnek yapılardır. Molar ve moleküler yapının varlığı ve bir aradalığı ancak iyi ve kötü ayırımının yapılabirliğine olanak tanır. Arada kalmışlık bu iki yapı arasındaki keskin çizgidir. Ne kaçışta ne de baskın tarafta olmak anlamına gelir. Deleuze ve Guattari bunu “Gregor hamamböceği olur, yalnızca babasından kaçmak için değil, daha çok, babasının çıkış bulamadığı yerde bir çıkış bulmak için, müdürden, ticaretten ve bürokratlardan kaçmak için, sesin uğuldamaktan başka bir şey yapmadığı bu bölgeye ulaşmak için” (Deleuze ve Guattari, 2000: 42) şeklinde açıklar. Yani, molar yapıda yaşam çekilmez hale geldiği zaman karşıda duran çıkış kapısı da işe yaramaz, gerekirse duvarı kırmak, sızmak gerekir. Deleuze ve Guattari’ye göre insan, ancak bu şekilde yaratıcı bir kaçış gerçekleştirebilir ve moleküler tavır/çizgi o zaman kendine özgü bir anlam üretebilir. Deleuze ve Guattari birlikteliği bu anlamda tıpkı Nietzsche’de olduğu gibi geleneksel yapının içinde bir kaçış hattı kurma girişimidir denilebilir.

Kıvanç Sezer hem İbrahim’i hem de Onur’u Gregor gibi arada/ortada bırakmıştır. Bu iki karakter, çözümü ilk etapta kendi bildikleri yöntemlerle üretmeye çalışsalar da kaçış hatlarının seyirciye bırakılması filmi moleküler bir tarafa çekmektedir. Sezer’in bu müdahalesi filmin başarısı ve devamlılığı için önemli bir hamle olmaktadır.

Onur, beyaz yakalı bir kentsoyludur. Her gün işten eve, evden işe yolculuğu, onu sistemin dışlilerinden biri haline getirmiştir. Hayatının yegâne amacı çalışmaktır. Bir gün işten ayrılması gerektiğini öğrenince, kendisini aynı Gregor Samsa gibi hiç bilmediği bir deneyimin içinde bulacaktır. “Bu bir fırsat mıdır yoksa yaşayabileceği en kötü tecrübelerden biri midir” sorgulamasını yapacaktır. İlk etapta bir sorun yokmuş gibi davranır. Bir bakıma kendini tanıma,

dinleme fırsatı bulmuştur. Evde oturduğu sırada karşısına zebralar hakkında bir belgesel çıkar. Belgeselde geçen ifadeler, hem Onur'u hem de izleyiciyi etkiler. Onur ve izleyici, farkında olsun ya da olmasın, belgeselden gelen ses yalnızca kendine ait bir anlam taşır ve başka bir düzleme atıfta bulunmaz. Ancak, Onur için bu durum saf bir içkinlik düzlemi oluşturmaz; aksine, geçici ve gelip geçici bir an niteliği taşır.



Şekil 2. Onur'un Uyandığı Sahne, Küçük Şeyler Filmi, 2019.

Onur, Gregor gibi böcek olduğunun farkına vardığı an ise molar kaçış yollarını zorlamaya başlar. Film ilerledikçe arada kalmışlığının farkına varacak ve bu tavrın faydasız olduğunu anlayacaktır. Aslolan olmak değil, oluşturma. Oluşa yönelmek yeni boşluklar ve kaçışlar oluşturacaktır. Kıvanç Sezer, bu durumu bilinçli bir şekilde kurgulamaktadır. Sezer, filmin etki alanını genişletmek için anti-depresan kullanımını metaforik bir araç olarak ele alır. Olanı olduğu gibi sunmak yerine, olmasını arzuladığı haliyle yansıtmayı tercih eder ve bu da filmi daha derin bir düşünsel tartışma zeminine taşır. Bu oyun, filmi Deleuze'un diğer bir kavramıyla "kekeletmeye" sebep olur. Çalışmanın başlarında belirtilen kristalleşme, yeni seçeneklerle zamanı ve yapıyı esneten, kıvrıran ya da kıran bir oluşturma ilerlemekte ve imkânları çoğaltmaktadır. Onur'un bunları ne kadar molar veya ne kadar moleküler taraftan çözmeye çalıştığı ise tartışma konusudur.

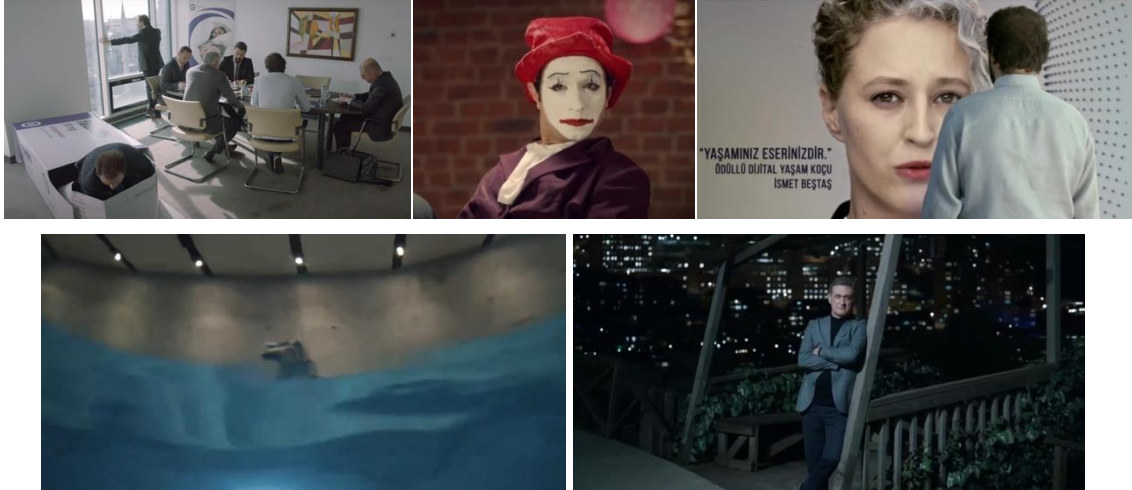
Beton yapıların içinde kendisine yabancılaşan, aynı zamanda yapay bir mutluluk tutkusuyla bitmek tükenmek bilmez bir çarkın içinde varoluşundan uzaklaşan "insanın" hikâyesi trajik bir şekilde ortaya çıkmıştır. Film, ağaca sarılma, doğanın sesini dinleme sahnesiyle başlar. Ağaca sarılmak, onu dinlemek, doğaya dönmek ancak bunu gözleri kapalı olarak yapmak adeta sert, değiştirilemez olan mevcut yapının köksüzleştirilmesi anlamına gelmektedir. Çalışmak ve tüketmek için var olan kapital insanı, onu bağlayan ipleri keserek varoluş amacına yaklaştırmaya çalışan Sezer, bunu hem psikolojik hem de felsefi bir alt yapıyla seyirciye sunmaktadır (Akçağ, 2021: 1161-1162).



Şekil 3. Ağaca Sarılma, Doğayı Dinleme Sahnesi, Küçük Şeyler Filmi, 2019.

Amaçsızlık veya görmezlikten gelme La belle indifference (aldırmazlık/duyumsuzluk hastalığı) şehir insanının vebası gibidir. Var olanı, varlığa bakıp gören insan çok azdır. Sezer, *Küçük Şeyler* filminde en çok da bu durumun farkındalığını ortaya koymak istemiştir. Onur ile karşılaşan apartman yöneticisi Hikmet Çiçek, bu çıkmaz sokaklardan birine alternatif yollar üretirken aynı zamanda Onur'un geçtiği yollardan geçmiştir; olup bitenin farkındadır ama kendinde değişim gücünü bulamamıştır. Çiçek'in eylemleri, o farkında olsun ya da olmasın hiyerarşik yapının içindeki kendisine yabancılaşan insanın durumunu gösterir. İlişkiler molar çizgidedir, sıkışmış ve ölümcül sıkıcılık içindeki gündelik hayat; "çalışma, boş vakit ve aile-özel yaşam" (Lefebvre,2010: 37) etrafında çıkmaz bir döngü haline gelmiştir. Dolayısıyla insan kendisine yabancılaşmanın tam ortasındadır.

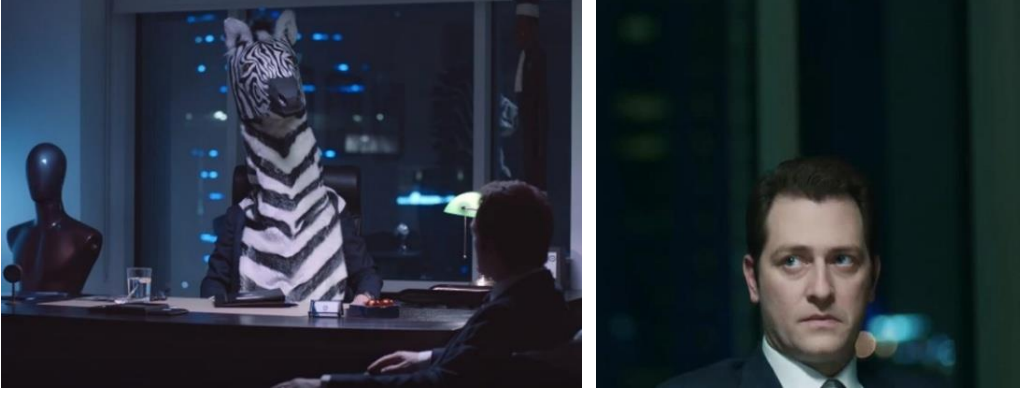
Onur ise her zaman içinde olduğu ancak bu sefer içinde kaybolduğu bir tekrarı yaşadığının farkına varır. Şirketinin ürettiği anti-depresan haplarının etkisiyle de gerçekliği çoğu zaman bükmektedir. Önce iş yerinde gördüğü ilaç kutusu, sonra rüyasındaki palyaço, yaşam koçunun duvardaki resmi, yüzerken gördüğü zebra, yürüyüş yaparken karşılaştığı yönetici Hikmet bey, hepsi bir anda Onur'un üzerinde baskı uygulamaya başlamıştır. Onur, kararlarını ve ilişkilerini etkileyen bu olaylar sonucu kurtuluş reçeteleri aramaya başlamıştır.



Şekil 4. Onur'un Gördüğü Halüsinasyonlar, Küçük Şeyler Filmi, 2019.

Tüm bu olaylar Onur'da kafa karışıklığı yaratır; onun kendinden uzaklaşmasına, karısına ve annesine karşı anlamsız davranışlar sergilemesine sebep olur. Halüsinasyonlar birer ipucudur ancak Onur bunları anlamlı bir bağlama oturtamaz; çünkü o şu an hiç olmadığı kadar yalnızdır, kendisini işe yaramaz hissetmektedir. İçindeki sese kulak vermek yerine bedenine hücum eden

imajlarla “yanlış bir hayat nasıl inşa edilir” sorusuna odaklanmaktadır. Yani molar çizgide dönüp durmaktadır. Yönetmen, bu çözümsüzlük aracılığıyla seyircinin hayatına ayna tutar, burada hedeflenen bilindik olandan yankılanan ses sayesinde seyircinin kendi ile karşılaşmasını sağlamaktır.



Şekil 5. Onur'un Patronuyla Görüşürken Zebra Kostümüne Tepkisi, *Küçük Şeyler* Film, 2019.

Zebra, bu absürtlüğün içindeki bir ikon olarak düşünülebilir. Onur'daki etkisini bilinçaltına kadar hissettirir, zihinde yankılanan “Ben kimim?” ve “Neden ben?” sorularını tetikleyen bir uyarıcıdır.



Şekil 6. Onur'un İçindeki Sese Kulak Verdiği Anlar, *Küçük Şeyler* Film, 2019.

Bu olaylar, birer farkındalık anı yaratmaz; asıl sorunun bilincinde olmayan Onur'un, çaresizlik içinde yaşadığı maddi ve manevi olumsuzluklar nedeniyle karısı Bahar ile ilişkisi de bozulmaktadır. Onur, bu problemlerin hepsini örtbas etmeye, görmezlikten gelmeye çalışmaktadır ancak tüm bunlar asıl olayın patlak vermesine neden olacaktır. Onur'u bekleyen şey, tam da şehirli otomat beyaz yakalının başına gelmesinden en çok çekindiği unsurlardır: Çaresizlik, yalnızlık ve korku. Şiddetli tartışmaların çoğalması, Onur'un günü kurtarmaktan öteye gidememesi Bahar'la olan ilişkisinin sonuna gelmesine sebep olur. Birbirlerini dinlemezler, istek ve arzularına ilişkileri içinde karşılık bulamazlar. En son kavgada Bahar evi terk eder. Onur, artık büyük bir çaresizlik içinde tek başına hayatta kalmaya çalışmaktadır. Yaşamı, düzensizlik ve belirsizlik içinde sürüklenmektedir. Son parasını harçayarak yemek siparişi verdiği bir anda, evde kalan tek dostu olan kedisi de evden kaçır. Onur onu bulmak için telaşla terasa çıkar. O an, farklı bir boyuta geçerek bir farkındalık anı yaşar. Terasın en uç noktasına kadar yürür, tam atlamaya hazırlanırken Hikmet Bey ona seslenir ve Onur onun kucağında kedisini görür.



Şekil 7. Teras Sahnesi, Küçük Şeyler Filmi, 2019.

İşte ancak bu sahneden sonra Onur, molar olanı/alandaki varlığını fark eder ve bir kaçış çizgisi bulmaya başlar. Arada kalmışlık duygusuyla, bildiği ile yapmak istediği arasındaki farkın ayırmasına varır ve risk alarak girişimde bulunabilecek güce kavuşur. Yaşam devam etmektedir, verdiği karar ne olursa olsun son şansını denemek zorundadır. Bir umutla Bahar'ın çalıştığı okula gider ve düzeldiğini ona son kez anlatma fırsatı bulur ancak artık çok geçtir. Bahar, Onur ile birlikteliğinde çok istediği ancak dile getirmedeği bebeğe kavuşmak üzeredir. Onur bundan sonra ya yalnız olacaktır ya da Bahar onun gerçekten değiştiğine inanacaktır ve ikisi tekrar bir arada olacaklardır. Filmdeki bu belirsizlik Kıvanç Sezer tarafından bilinçli olarak yaratılmıştır. Belirsizlik seyircinin aklına birçok soru getirir. Öte yandan Onur artık bu müphem durumu yönetebilecek moleküler duruşa sahiptir. Sezer'in, Onur'a önündeki virtüel imkânları sezdirme yöntemi, seyircinin başka olasılıkları (filmde olmasa bile) düşünerek ortaya çıkarmasını sağlar. Arada kalmış birey (Onur), artık başka bir çözümün de var olduğunu bilincine varır. Bu farkındalık, izleyiciye de sirayet eder ve yeni oluşlara, rizomatik yapılarla örülü alternatif yolların keşfine kapı aralar.



Şekil 8. Onur'un Terk Edilme Sahnesi, Küçük Şeyler Filmi, 2019.

5. SONUÇ

“Düşünce hiç değilse girdi bu çöllere. Ekmeğini buldu orada. O zamana kadar boş görüntülerle beslendiğini orada anladı. İnsan düşüncesinin en zorlayıcı yönelişlerinden birkaçının ortaya çıkmasına yol açtı” (Camus, 1988: 23). Albert Camus'un dediği gibi yaşamla bağlantısını kuran her düşünce insanın kendisini bulmasına kapı aralayacaktır. Uyumsuzluklar yeniyi, olumsuzluklar düşünülmemiş olanı düşünmeye sebep olacaktır. Deleuze ve Guattari, bu yolda bize farklı bir yol ve yöntem sağlamıştır. Sinemacılar ve filmler de felsefe üretir, tıpkı klasik felsefenin yaptığı gibi onlar da ortaya koydukları olasılıkları seyircinin düşünmesine imkân sağlar.

Kıvanç Sezer'in bu iki filminde, özellikle de bu filmlere olmak ve oluş arasındaki fark ekseninde bakıldığında, hayatın yaşamaktan ibaret olmadığı, devam eden akışın içinde bir yer edinmek olduğu görülmektedir. İnsan, işte bu noktada hayatı yoklamaya, gerçek anlamda dinlemeye, tecrübe etmeye başlayacaktır. Arada kalmış olmak başlangıç için gerekli bir temastır. Sıkışmak, hayatta kalmak için birincil şarttır. Dönüşüm için majör olandan minör olana atılmak gereklidir. Belirleyiciler her daim baskı ve güç içinde bedene hücum edecektir. Eğer insan uyuyakalmış gizini ortaya çıkarmayı planlamıyorsa sıkıştığı yerden yaşamaya devam etmeye mahkûmdur. "Güçlü, dayanıklı, içinde derin bir saygı barındıran tinin pek çok ağır yükü vardır: Ağır ve en ağırını ister onun gücü." (Nietzsche, 2019: 43).

Nietzsche, her zaman, insan için zor olanı önerir. Bu zorluğu seçenin yükü sonraki aşamalarda hafifler. Bu zor yolculuğa çıkanın kuş (kartal) kadar hafif ve zarif olması gerekir. Hayat o zaman kucaklayıcı ve anlamlı hale gelecektir. Anlam arayışı bir yaratıcılık sürecidir denilebilir. Üretim ve farkındalık ise bu sürecin kurucu unsurlarıdır. Kıvanç Sezer, *Babamın Kanatları* ve *Küçük Şeyler* filmlerinde olası hayatlardan iki pasaj göstererek, arada kalmış insanın trajik öyküsünü seyircinin tanıklığına sunmuştur. Film seyirciyi davet ettiği yolculuk boyunca ona, düşünceye yöneleceği bir zemin sağlar. Bu filmler seyircide, nedenleri sorgulatan bir özü açığa çıkarmayı hedefler. Sezer, seyircinin kahramanın yolculuğunu takip ettiği, kahramanla özdeşleştiği ve sağaltıcı sonu olan filmler üretmemiştir. Aksine seyircinin günlük hayatta karşılaşılabileceği karakterlerin olağan/sıradan hayatlarını beyaz perdeye taşıyarak seyircide bir karşılaşma yaratmaya çalışmıştır. "Bir yol daha var" diyerek arada kalmış, çoğullaşamayan (katı) yapının kırılmasının yöntemlerini kurgulamıştır. Bu da Sezer'in yaratıcılık ve farkındalık yolculuğudur.

Nietzsche (2019:691), *Böyle Buyurdu Zerdüşt* isimli kitabını şu sözlerle sonlandırır: "Mutluluğu mu arıyorum ben? Kendi eserime varmak istiyorum!". İnsan o kadar karmaşıktır ki buldum dediği anda başka bir yöne akar gider yani bu karmaşık düzlemin içinde kendini/mutluluğu bulmak en zor atılımlardan biridir. Değişim ve dönüşüm içindeki insanın, moleküler çizgi dışına çıkması, taşması, kaçışlar, rizomlar üretmesi kendi elindedir. Sinema ise hayata kaynaklık edebilecek bir kaçış hattı oluşturmaya devam edecektir.

Orcid

Öğr. Gör. Berna Akçağ <https://orcid.org/0000-0001-6895-3156>

Doç. H. Kurtuluş Özgen <https://orcid.org/0000-0003-1906-2263>

KAYNAKLAR

Aristoteles. 2007. *Nikomakhos'a Etik*. Çev. Saffet Babür. 3. Baskı. Ankara: BilgeSu Yayıncılık.

Akçağ, B. (2021). *Küçük Şeyler Dünyası'nda "Kamufle Ben"*. *SineFilozofi*, 6 (12), 1161-1162.

Akçağ, B. (2023). *İşe Yarar Bir Var-oluş (151-172)*. *Sinema Felsefesi Yazıları 1*. İstanbul: Sentez Yayıncılık.

Barış, B. (2019). Deleuze'ün "Kadın-Oluş", "Organsız Beden" ve "Arzulayan Makine" Kavramlarına Feminist Bir Yaklaşım: Yeşim Ustaoglu'nun *Tereddüt* Filmi Üzerinden Bir Çözümleme. *Sinefilozofi, Özel Sayı*, 541-542.

Camus, A. (1988). *Sisifos Söyleni*. Çev. Tahsin Yücel. İstanbul: Adam Yayınları.

- Cingöz, Y. (2013). Feminist Felsefe ve Deleuze. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Bilgi Üniversitesi.
- Deleuze, D. ve Guattari F. (2024). Bin Yayla: Kapitalizm ve Şizofreni 2. Çev. Emre Sünter. İstanbul: Norgunk Yayınları.
- Deleuze, D. ve Guattari F. (2000). Kafka: Minör Bir Edebiyat İçin. Çev. Özgür Uçkan ve Işık Ergüden. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Gilles, D. (2021). Fark ve Tekrar. Çev. Burcu Yalım ve Emre Koyuncu. İstanbul: Norgunk Yayınları.
- Gilles, D. (2009). İssız Ada ve Diğer Metinler. Ed. David Lapajuade. Çev. Ferhat Taylan ve Hakan Yuçefer: İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Deleuze, G. (2016). Edimsel ve Virtüel. Çev. H. Yücefer., Cogito: 82 İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Heidegger, M. (2001). Zaman ve Varlık Üzerine. Çev. Deniz Kanit: Ankara: A Yayınevi.
- Lefebvre, H. (2010). Gündelik hayatın eleştirisi I. Çev. I. Ergüden. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- May, R. (2021). Yaratma Cesareti. Çev. Alper Oysal. İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Nietzsche, W. F. (2019). Böyle Söyledi Zerdüş. Çev. Mustafa Tüzel. İstanbul: İş bankası Kültür Yayınları.
- Nietzsche, W. F. (2002). Güç İstenci. Çev: Sedat Umran. İstanbul: Birey Yayıncılık.
- Platon (2014). Devlet. Çev. Sabahattin Eyüpoğlu-M. Ali Cimcoz. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Sezer, K. (2016). Babamın Kanatları. Yönetmen. Kurmaca Film. Türkiye.
- Sezer. K. (2019). Küçük Şeyler. Yönetmen. Kurmaca Film. Türkiye.
- URL-1, (1987). The Deleuze Seminars: "What Is A Creative Act" 17 March 1987, <https://deleuze.cla.purdue.edu/lecture/lecture-01-21/>, (erişim: 03.02.2024), (İngilizce).

EXTENDED ABSTRACT

As a tragic and incomplete being, man will primarily need art, aesthetics and philosophy in his pursuit to create himself and become. He will need to start thinking with unifying concepts and broaden his mind. During this mental process, the concepts discussed in this study will reveal before him the possibilities within his own nature. His ability to have different affects will open up new possibilities and enable him to move forward in life. In this sense, with the reawakening of concepts, reality will undergo change, crystallize, extend, progress and a unique expression of personal resilience and resistance will emerge as Deleuze puts it.

For the man stuck in limbo, becoming is an effort directed towards himself. He searches for meaning, aims to figure out the meaning of life. It is a process of creativity that aims to reach from the given to the un-given and to make life livable through a new experience. For both characters in the films mentioned in this study, the search for meaning begins with the emergence of a problem in their lives. One of the characters falls ill, the other is laid off from his job and suddenly becomes unemployed, even though he has loans to repay. Although they react differently to these problems, both of them experience a very structural feeling of being stuck instead of engaging in rhizomatic resistance. Why does director Kivanç Sezer do this? Why does he give these two characters who cannot succeed in life or even pluralize it, the idea that they can hide within the structure instead of offering them a new alternative? Viewed from this perspective, the solutions that the characters initially come up with as a result of the effort to hold on to life and exist are unable to evolve into permanent and transformative solutions. For this reason, it will be analyzed how in the face of experiences that start without context for the audience, these two characters that are stuck in limbo will resort to action to make a comeback at life.

The pursuit of meaning can be considered a creative process. Generation and awareness are the constitutive elements of this process. In the films *My Father's Wings* (2016) and *Little Things* (2019), Kivanç Sezer presents two passages from possible lives and presents the tragic story of the person stuck in limbo to the audience. The journey that the film invites the audience on, is a ground that allows them to self-contemplate. The film aims to provoke the audience to connect with their essence and start questioning. Sezer did not produce films with therapeutic endings, his are not films in which the audience identifies with the hero and/or accompanies him on his journey. On the contrary, he tried to create an encounter in the audience by portraying characters that the audience might meet in daily life and bringing to the screen their ordinary lives. This is Kivanç Sezer saying, "there is another way", and by doing so he has constructed methods to break the in-between, non-pluralizable (rigid) structure. This is Sezer's journey of creativity and awareness.

The primary purpose of this study is to emphasize this personal agency and to seek an answer to the question "is there another option?" by trying to approach the problems of Onur and İbrahim, the protagonists stuck in limbo of the films *My Father's Wings* (2016) and *Little Things* (2019) directed by Kivanç Sezer differently (with a different affect).

DeneySEL Baskıresim Üzerine Bir Eylem Araştırması

An Action Research on Experimental Printmaking

Yeşim Aydoğan ^{1,*}

¹Doç. Dr., İnönü Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Resim Bölümü, Malatya, Türkiye

ARTICLE HISTORY

Received: 29.11.2024

Revised: 16.12.2024

Accepted: 16.12.2024

Anahtar Kelimeler:

DeneySEL Baskıresim, Özgün Baskı, Yaratıcılık

Keywords:

Experimental Printmaking, Original Print, Creativity



[10.16950/iujad.1593649](https://doi.org/10.16950/iujad.1593649)

Özet: Denemeler ve deneyler hemen hemen tüm disiplinlerde, yenilikçi ve yaratıcı fikirlerin ardından ortaya çıkmış ve çıkmaya devam etmektedir. Nitekim sanat alanında da bu durum farklı değildir. Özellikle özgürlüğü, yenilikçi, farklı, kural tanımaz zihinlerde açığa çıkan bilinmeyene karşı duyulan merak, yaratıcı bakış açısıyla birlikte, deneySEL çalışmaların ortaya çıkmasına sebep olmaktadır. Yaratıcılığın yeniyi üretme, belirsizliği çözme, bilinmeyeni bulma, denenmemişi deneyimleme gibi duygu, düşünce ve isteklerden doğuyor olması, deneySELLİĞİ beraberinde getirmektedir. Bu deneySELLİK, yaratıcı bakış açısı perspektifiyle ele alındığında, her disiplinde çeşitli şekillerde varlık göstermektedir. Söz konusu varlık durumu, kendisini konu, içerik, teknik, malzeme ve daha birçok yönden göstermektedir. DeneySEL baskı da, tüm bunları içerisinde barındıran bir yöntemdir. Nitekim deneySEL baskı, özellikle kural tanımazlığın bir getirisi olarak, sınırsız malzeme ve teknik ile her türlü deneySELLİĞE imkân tanımaktadır. Zira plastik sanatlarda alışılmadık her türlü boya, malzeme, çeşitli üslup ve tekniklerle bir arada kullanılarak, estetik, pitoresk ve zengin plastik değerler, deneySEL arayışlarla ortaya çıkarılmaya çalışılmaktadır. Bu araştırma da, Baskı Teknikleri I dersi kapsamında gerçekleştirilmiş ve araştırma kapsamında yapılan deneySEL baskılara yönelik değerlendirmelerde bulunulmuştur. Nitel araştırma perspektifinde yürütülen bu çalışmada, desen olarak eylem araştırması modeli belirlenmiştir. Bu araştırma, "Malzeme Zenginliği, Kompozisyon Oluşturma, Rastlantısal Oluşumlar, Dokusal Oluşumlar, Yaratıcı Fikirler, Estetik Sorgulamalar" olmak üzere toplam altı ana temadan oluşmaktadır.

Abstract: Trials and experiments have emerged and continue to emerge in almost all disciplines, following innovative and creative ideas. As a matter of fact, this situation is no different in the field of art. The curiosity towards the unknown, which emerges especially in libertarian, innovative, different, rule-defying minds, leads to the emergence of experimental studies with a creative perspective. The fact that creativity arises from feelings, thoughts and desires such as producing the new, analysing uncertainty, finding the unknown, experiencing the untried, brings along experimentation. This experimentation, when considered from the perspective of a creative perspective, exists in various forms in every discipline. This state of being manifests itself in terms of subject, content, technique, material and many other aspects. Experimental printing is a method that includes all these. As a matter of fact, experimental printing, especially as a result of its rule-lessness, allows for all kinds of experimentation with unlimited materials and techniques. Because in plastic arts, all kinds of unusual paints, materials, various styles and techniques are used together to reveal aesthetic, picturesque and rich plastic values through experimental searches. This research was carried out within the scope of Printing Techniques I course and evaluations were made for the experimental prints made within the scope of the research. In this study, which was conducted in a qualitative research perspective, the action research model was determined as the design. This research consists of six main themes: 'Material Richness, Composition Creation, Random Formations, Textural Formations, Creative Ideas, Aesthetic Questioning'.

1. GİRİŞ

20. yy da meydana gelen teknolojik gelişmeler ve buna bağlı olarak değişen toplumsal bakış açısı, birçok yeniliği ve değişimi beraberinde getirmiştir. Bu değişim, sanat dünyasını da etkili

*İletişim/Contact: Sorumlu Yazar/Corresponding Author ✉ yesim.aydogan@inonu.edu.tr

ISSN: 1309-9876 / e-ISSN: 1309-9884-7456 /© IUJAD 2024

altına almış ve geleneksel yöntemler sorgulanmaya başlanmıştır. Bilhassa daha keskin kuralları ve sınırları olan baskı sanatları, sanatçılar tarafından sorgulanmış ve söz konusu geleneksel kurallara meydan okumalar başlamıştır. Bu durum modern anlamda baskı sanatlarının oluşmasına sebep olarak, deneysel baskı anlayışının doğmasını sağlamıştır. Sanatçılar, baskiresmi, yalnızca belirli bir kalıp üzerinden çoğaltma aracı olmaktan çıkararak, yaratıcılıklarını sergileyebilecekleri bir araç olarak görmeye başlamışlardır. Nitekim çeşitli sanat hareketlerinin anlayışını benimsemiş olan sanatçılardan bazıları, yaratıcılıkları ile deneysel fikirlerini baskiresim aracılığıyla ortaya koymuşlardır. Buna binaen: Ernst Ludwig Kircher gibi Ekspresyonist hareketi benimsemiş olan sanatçılar, ahşap baskılara olan ilgiyi artırmıştır; Pablo Picasso gibi kübizm anlayışını benimseyen sanatçılar, litografi ve gravürde parçalı ve soyut biçimlerden esinlenmişlerdir; Umberto Boccioni gibi Fütürizm anlayışını benimseyen sanatçılar, baskiresim kompozisyonlarında dinamik hareket ve hızı vurgulamışlardır; Marcel Duchamp gibi Dadaizm hareketini benimseyen sanatçılar da, baskiresim sanatında alışılmadık malzemeler ve kolaj teknikleri ortaya çıkarmışlardır. Bununla birlikte Jackson Pollock gibi soyut ekspresyonizm anlayışını benimseyen sanatçılar, baskiresim sanatına yönelik tesadüfi jestsel yaklaşımlarda bulunmuşlardır; Andy Warhol gibi Pop Art anlayışını benimseyen sanatçılar, ticari imgeleri ve kitle iletişim araçlarını baskiresimle ifade etmişlerdir; Donald Judd gibi Minimalizm anlayışını benimseyen sanatçılar, baskılardaki temel formları keşfetmek için görsel öğeleri azaltmışlardır; Joseph Kosuth gibi Kavramsal sanat anlayışını benimseyen sanatçılar da, baskiresim sanatında geleneksel estetikten ziyade öncelikle fikirlere önem vermişlerdir (URL-1).



Görsel 1. Ernst Ludwig Kircher, "Kendi Portresi", Renkli Ahşap Baskı, 23x14 cm, 1926.

Görsel 2. Pablo Picasso, "Boğa Güreşi", Litografi ve Guaj, 55x65 cm, 1949.

Görsel 3. Umberto Boccioni, "Bisikletçinin Dinamizmi", Kâğıt Üzerine Mürekkep, 32x22 cm, 1913.



Görsel 4. Jackson Pollock, "İsimsiz", Strathmore Kağıdına Serigrafı, 42x47 cm, 1951.

Görsel 5. Andy Warhol, "Marilyn", Kart üzerine serigrafı, 30x30 cm, 1970.



Görsel 6. Donald Judd, "İsimsiz", Kartuş Kâğıdına Tahta Baskı, 83x 61 cm, 1963.

Görsel 7. Joseph Kosuth, "Mondrian'ın Eseri XII", Cam Üzerine Serigrafi, 180 x 180 cm, 2016.

Tüm bunlar, modern baskiresmin ortaya çıkmasına ve deneysel baskiresme yönelik birçok araştırmanın, deneyin ve denemenin yapılmasına neden olmuştur. Sanatçılar, baskı kalıplarına, baskı yüzeylerine, baskı boyalarına yönelik bir takım denemelerde bulunmalarının yanı sıra, baskiresmi kavramsal bir açıdan da yorumlayarak, çeşitli misyonlar yükleyip, baskiresmin nitelik kazanmasına sebep olmuşlardır. Bu durum, baskiresimde geleneksel kaygılar yerine, düşünce ve fikirlerin de ön planda tutulduğu kavrama dayalı bir anlayışın benimsenmesine sebep olmuştur. Böylece kompozisyonlarda, renklerin, biçimlerin, kolajların, yazının yalnızca estetik değerlerinden ötürü değil, taşımış oldukları anlamdan dolayı da var oldukları düşüncesi hâkim olmuştur. Böylece sanatçılar, baskiresim tekniklerinin çoğaltım özelliğinden faydalanarak, güncel, sosyal, politik, çevresel sorunları daha geniş kitlelere duyurabilme fırsatı bulmuşlardır. Bu çok yönlülük baskiresme disiplinlerarası bir özellik kazandırmış ve böylece, heykel, kolaj, enstalasyon, dijital medya, performans sanatı gibi teknikler baskiresim uygulamaları ile aynı kompozisyonlarda yer almaya başlamışlardır. Böylece baskiresim malzeme, boyut, renk, teknik, baskı yüzeyi vb. gibi konularda geleneksel sınırlarını aşmış, deneysel, yenilikçi, estetik, düşünsel ve plastik açıdan zengin eserler ortaya çıkmıştır. Sanatçılar, sınırları zorlayıp, alışılmadık teknikler ve malzemeler kullanarak benzersiz sanat eserleri ortaya koymuşlardır. Söz konusu teknik ve malzemeler tesadüfi etkiler sonucu oluşan kontrollü kazalara, ön görülemeyen sebeplerden oluşan iz ve desenlere sebep olmuş ve bu durum deneysel baskı resimde pitoresk bir değer olarak kabul edilmiştir (URL-2).

1.1. Problem Durumu

Plastik sanatlar kendi içinde birçok disipline ayrılmış ve bu disiplinler belirli ölçütlerle sınırlandırılmıştır. Bu ölçütler ve sınırlandırmalar ilgili alanların gelenekselleşmiş yapısını oluşturmuşlardır. Böylece sanatçılar hangi disipline dair bir uygulama gerçekleştirmek isterlerse, o disiplinin geleneksel kuralları ve teknik açıdan sınırları içerisinde hareket etmişlerdir. Bu durum sanatçılara, ortaya ürün çıkarma durumlarına dair tekniğin bilinirliği ve alışıla gelmişliği bakımından, kolaylık sağlasa da, zamanla teknik sınırların sanatçıların yaratıcılıklarına ve yenilikçi fikirlerine yetersiz kaldığı durumlar ortaya çıkmaya başlamıştır. Zira sanatçılar, yalnızca var olanı yansıtmamanın dışında bilinmeyi bulma, keşfetme, deneme ve yanılma, sıra dışı olanı sanata dâhil etme gibi kazanımlar elde etme çabası içerisinde girmişlerdir. Böylece geleneksel yöntemler sorgulanmış ve teknik kural ve sınırlar aşılarak uygulamada çeşitliliğe ve birçok yönden sınırsızlığa gidilmiştir.

1.2. Araştırmanın Amacı ve Önemi

Bu araştırmanın genel amacı, İnönü Üniversitesi Resim Bölümü dâhilinde Baskı Teknikleri I dersi kapsamında öğrencilerin yaratıcılık, özgünlük, deneysellik, yenilikçi fikir ve teknik bilgiye dair kazanım durumlarını belirlemektir. Plastik sanatların tüm disiplinlerinde var olan deneysellik, baskı tekniklerinde ayrı bir yere sahiptir. Zira deneyselliğin tarihi baskı sanatlarına dayanmaktadır. Deneysel baskıya dair çalışmalar olmasına rağmen, baskı teknikleri dersi alan öğrencilerin yapmış oldukları deneysel baskı uygulamalarına yönelik bir araştırmaya rastlanmamıştır. Bu açıdan araştırma önem kazanmaktadır.

1.3. Sınırlılıklar

Bu araştırma, İnönü Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Resim Bölümü dâhilinde yürütülen Baskı Teknikleri I dersi kapsamında gerçekleştirilmiştir. Araştırma söz konusu ders ve dersi alan öğrencilerden elde edilen verilerle sınırlıdır.

2. YÖNTEM

2.1. Araştırma Deseni

Bu araştırmada desen olarak, nitel araştırma yaklaşımlarından biri olan eylem araştırması kullanılmıştır. Eylem araştırması, değişim ve gelişime yönelik kazanımlar elde etmek için sistematik bir biçimde bilgilerin toplanmasına odaklanan, eyleme, araştırmaya, denemeye ve deneye izin veren esneklikte pozitif bir süreç olarak tanımlanabilir. Aynı zamanda eylem araştırması bir soru ile başlayan ve bir plan dâhilinde yürütülen, süreç içerisinde ise veri toplama, veri analizi, verilerin raporlaştırılması gibi sistematik bir araştırmadır (Gürgür, 2017: 38).

2.2. Araştırma Ortamı

Bu araştırma, fiziksel olarak “Baskı Teknikleri I” dersinin işlendiği, gözlem ve görüşmelerin yapıldığı Baskı Atölyesinde gerçekleştirilmiştir. Aynı zamanda araştırma süreci içerisinde yapılan uygulamalara dair tüm aşamalarda da yine aynı ortam kullanılmıştır. Deneysel baskıresim çalışmasının doğası gereği, uygulama süreçlerinin zaman bakımından farklılık göstermesi, araştırma ortamına öğrenciler tarafından ders dışı saatlerde de erişim sağlanmasını mümkün kılmıştır. Bu durumun öğrencilerin baskı atölyesi kullanımına ve yaptıkları uygulamalara yönelik teknik beceriler kazanmalarına olumlu anlamda katkı sağladığı söylenebilir.

2.3. Araştırmanın Katılımcıları

Odak Katılımcılar, 2024- 2025 güz yarıyılında İnönü Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Resim Bölümünde Baskı Teknikleri- I dersini alan öğrencilerden oluşmaktadır.

Katılımcı Olarak Araştırmacı, 2024- 2025 güz yarıyılında İnönü Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Resim Bölümünde Baskı Teknikleri- I dersini yürüten öğretim üyesidir. Araştırmacının uzun zamandır bu dersi yürütmesi ve aynı zamanda da hem geleneksel baskıresim hem de deneysel baskıresim üzerine sanatsal uygulamaları ve bilimsel yayınları olması, nitel araştırmaların doğası gereği araştırma sürecini olumlu anlamda etkileyen bir durum olarak değerlendirmektedir.

2.4. Veri Toplama Yöntemleri

Nitel araştırma desenlerinden biri olan eylem araştırmasında veri toplama araçları sözel ve uygulamaya yönelik verilerden oluşmaktadır. Bu veri seti; gözlem, görüşme, alan notları, araştırmacı günlüğü, katılımcı günlüğü ve deneysel baskiresim uygulamalarından oluşmaktadır.



Şekil 1. Veri Toplama Araçları

Gözlem; nitel araştırma süreci boyunca aktif olan, araştırmaya dair verilere doğrudan ya da dolaylı olarak en yoğun şekilde ulaşılan unsurdur. Araştırma sürecinde gözlem, notlar, anlık düşünceler, resimler, semboller ile zenginleştirilerek, tüm duyular kullanılarak betimlenme şeklinde olmalıdır. Aynı zamanda sesler, kokular, renkler, değişiklikler gibi çok sayıda unsur da değerlendirmeye alınmalıdır (Glesne, 2014: 93).

Görüşme; nitel araştırmalarda en sık kullanılan araştırma tekniklerinden biridir. Ancak görüşme yalnızca “konuşma- dinleme becerisi” değil, duyarlılık, yoğunlaşma, bireyler arası anlayış, öngörü, zihinsel uyanıklık, konuya hâkimiyet ve disiplin gibi pek çok boyutu kapsayan, hem sanat hem de bilimin bir arada olduğu deneyselliğe dayanan bir deneyimdir. Bu sebeple nitel araştırmalarda yapılan görüşmeler, günlük hayattaki “sohbet”ten oldukça farklıdır. Zira görüşmeler, önceden belirlenmiş olan, ciddi bir amaç için gerçekleştirilen, soru sorma ve yanıtlama tarzına dayalı karşılıklı ve etkileşimli bir iletişim sürecidir (Yıldırım ve Şimşek, 2013: 148).

Alan Notları; nitel araştırmacının tüm sürecinde aktif olarak var olan araştırmacının, araştırmaya dair tüm detaylara hakim olmak için, anlık değerlendirme ve analizlerini not aldığı durum niteliği taşımaktadır. Zira Weber “Görmek, görsel olanla kuşatılmış olmak, her zaman gördüğümüz şeye dikkat ettiğimiz anlamına gelmez. İmgeleri sanat, bilim ve araştırma için önemli kılan şeye dikkat kesilmek, gördüğümüz şeye bakmak ve not almak.” olarak ifade etmiştir (Yıldırım ve Şimşek, 2013: 148).

Araştırmacı ve Katılımcı Günlüğü; araştırma süresince araştırmaya dair her türlü edinilen deneyimlere yönelik duygu ve düşüncelerin yansıtıldığı veri kaynaklarıdır (Balogun, Huff ve Johnson, 2003, s. 43). Bu nedenle günlükler, araştırmacı ve katılımcıların kişilik özelliklerine ve ele aldıkları konuya göre çeşitlilik göstermektedir. Bu yüzden günlüklerde kısa notlar, gözlemlere dair ifadeler, hatırlatmalar, şekiller, çizimler, eskizler, yorumlar, sorgulayıcı cümleler, yapıştırmalar vb. gibi unsurlar yer almaktadır. Tüm bu çeşitlilik, araştırmacı ve katılımcı günlüklerinin nitel araştırmalarda önemli veri kaynaklarından biri olmalarına sebep olmaktadır.

Deneysel Baskiresim Uygulamaları; araştırma süreci içerisinde öğrencilerin linol, ahşap, ağaç kabuğu, ayakkabı tabanı, kağıt, karton, naylon poşet, anahtar, taş, yaprak, gibi çeşitli

malzemelerle ve linol kalıbı havuzu için yapmış oldukları çeşitli biçimlendirmelerden oluşmaktadır.



Görsel 8, 9. Öğrenci Deneysel Baskıresim Çalışmaları



Görsel 10, 11. Öğrenci Deneysel Baskıresim Çalışmaları



Görsel 12, 13. Öğrenci Deneysel Baskiresim Çalışmaları



Görsel 14, 15. Öğrenci Deneysel Baskiresim Çalışmaları



Görsel 16, 17. Öğrenci Deneysel Baskiresim Çalışmaları

2.5. Veri Analizi

Verilerin Dökümü; veri toplama süreci sonlandıktan sonra gerçekleşen ilk aşamadır. Bu süreçte elde edilen tüm verilerin hiçbir değişikliğe uğratılmadan dökümleri yapılmıştır. Bu çalışmada da alan notları, görüşmelere ait ses kayıtları, günlükler vb. gibi veriler tarih ve saat unsurları dikkate alınarak metne dökülmüş, dosyalanmış ve kayıt altına alınmıştır.

Toplanan Verilerin Analizi; betimsel analiz yöntemi kullanılarak yapılmıştır. Betimsel analizde araştırmancının kavramsal çerçevesinden yola çıkarak gözlem, görüşme, alan notları, günlükler ve sanatsal uygulamalardan elde edilen veriler, veri analizi için detaylı bir şekilde incelenmiş ve düzenlenmiştir. Söz konusu bu düzenlemede, verilerin hangi temalar altında oluşturulacağı ve sunulacağı belirlenmiştir. Bununla birlikte betimsel veri analizinin, daha doğru ve sağlıklı bir şekilde yapılabilmesinde, araştırmancının kavramsal çerçevesine hakimiyet büyük önem taşımaktadır (Yıldırım ve Şimşek, 2013: 256).

3. BULGULAR ve TARTIŞMALAR

Araştırmada elde edilen veri analizi neticesinde bazı bulgulara ulaşılmıştır. Bu bulgular, Rastlantısal Oluşumlar, Malzeme Zenginliği, Kompozisyon Oluşturma gibi üç ana başlık ve alt başlıklardan oluşmaktadır.



Şekil 2. Bulgular

3.1. Malzeme Zenginliği

Bu tema, öğrencilerin araştırma süreci içerisinde, dolaylı ya da doğrudan bir şekilde sıklıkla dile getirdikleri, deneysel baskiresmin malzeme çeşitliliği üzerine olan verileri kapsamaktadır. Deneysel baskiresim anlayışının kural ve sınır tanımamazlığı, malzeme çeşitliliğinde de kendisini göstermektedir. Nitekim her türlü nesne deneysel baskiresim için bir baskı malzemesi olarak kullanılabilir. Bu duruma binaen öğrencilerden Sümeyra, "Hocam deneysel baskiresim deyince direkt benim aklıma her şey geliyor özellikle de dışarı geliyor. Dışardaki her şeyle baskı yapabilirim mesela poşet, yaprak, dantel, mesela pat pat poşetleri var ya onlar mesela onlar, yani her şeyle baskı yapılıyor. Ya da başka her şey şu elimdeki anahtar bile basabilirim. Yani nasıl neyi kullanmak istersem onu kullanırım. Tabi kompozisyonu düzgün bir şekilde (2. Görüşme Sümeyra)." ifadelerini kullanmıştır. Öğrencinin malzeme çeşitliliğinin verdiği özgürlük ve rahatlık hissiyatına sahip olduğu ve malzeme çeşitliliğinin baskıda sağladığı kolaylıktan bahsederken, kompozisyona vurgu yapması için, her ne kadar resim yüzeyinde biçim ve nesne zenginliği olsa da onların doğru kompozisyonda bir araya gelmesi gerektiğinin farkında olduğu, yorumu yapılabilir. Malzeme çeşitliliğine değinen bir diğer öğrenci ise, "Hocam mesela artık benim için

her şey baskı malzemesi. Mesela ağaç kabukları, çivi, tel, kâğıt, tahta parçası pat pat naylon, spatula, sünger, kumaş herşey yani kısaca, artık etrafta gördüğüm herşeyi topluyorum basarım diye, önce daha çok sadece dokulu şeyleri kullanıyordum. Siz söyledikten sonra, dokusuz şeyleri de kullanıp etki yapıyorum kalem gibi yani, fırça gibi. Mesela ağaç parçasını koparıyorum kozalağında her türden şeyi, her şeyle baskı yapılır gibi geliyor bana (3. Görüşme Ramazan)." şeklinde ifade etmiştir. Öğrencinin ifadelerinden, malzeme çeşitliliğinin sağladığı imkân doğrultusunda, yalnızca uygulama yaparken değil, diğer zamanlarda da baskı malzemesi anlamında farkındalık oluştuğu söylenebilir. Öğrencide doğanın ya da atık malzemelerin de resmin bir parçası olabileceği ve plastik değerler yaratabileceği düşüncesi oluştuğu söylenebilir. Benzer şekilde Yasemin de *"Hocam ben önce her şeyi üst üste bastım bunların hepsi dokulu şeylerdi. Sonra siz yorum yapınca yeniden başladım ve anladım ki dokusuz şeylerde basabiliriz. Bu kez kâğıt falan basmaya başladım, mesela farklı şeyleri de üzerinde kullanabilirsiniz dediniz ya tükenmez kalem falan, pastel boya, sulu boya, ne bileyim işte onlar da bizim malzememiz oldu. Aslında her şey malzeme, desen dersinde, atölye dersinde kullandığımız her şeyi ve ders dışında olan her şeyi malzeme olarak kullanabiliriz. Ben bunların böyle bir arada kullanılmasını çok sevdim. Bir şey yaparken ki rahatlık çok güzelmiş. Böyle farklı malzemeler olunca sanki onların etkisi de baskının etkisi de daha çok ortaya çıkıyor. Zaten siz diyorsunuz ya teknik sınırı yok ben sizden güzel bir resim istiyorum diye (4. Görüşme Yasemin)."* ifadelerini kullanmıştır. Yasemin'in ifadelerinden deneysel baskının imkân verdiği disiplinler arası çalışmanın, öğrencide oluşan estetik duyarlılığa katkı sağladığı yorumu yapılabilir. Nitekim söz konusu olan katkılar, deneysel baskıdaki malzeme çeşitliliğiyle yakından ilişkilidir. Çünkü çağdaş-deneysel baskıresim uygulamaları oldukça geniş çaplıdır ve bu sebeple birçok teknik ve tekniğin getirisi olarak birçok malzeme bir arada kullanılmaktadır. Sanatçılar tarafından tercih edilen teknik ve malzemeler, istenilen görüntü kalitesi, ele alınan konu, ya da amaçlanan hedefler doğrultusunda, çeşitli baskıresim tekniklerini ve malzemelerini bir araya getirerek, estetik ve plastik açıdan zengin ürünler ortaya çıkarmaktadır. Bu durum, deneysel baskıresim tekniğinin sınırsızlığından kaynaklanan ve diğer baskı tekniklerinin disiplin sınırlarını da aşmaktadır. Bu duruma ilişkin genel olarak Amerikalı baskıresimci Lisa Bulawsky, "Elemanların birbirine karıştığı, ardından zengin, insancıl, yoğun, sınırlayan ama bir çırpıda paradigma kurarak biriyle diğerini çelişkiye düşmekle tehdit ettiği materyallerin, resimlerin ve biçimsel sorunların kombinasyonunda güçlü bir metaforik nitelik vardır. Karışık teknikle ilgili olarak bana, böylesine çekici gelen budur. Her teknik, kendine özgü işaretlere, biricik bir sese ve kavramsal/tarihsel bir alana sahiptir. Benim için yapıtı taşıyan ve onu başarılı ya da başarısız yapan, tekniklerin karşıtlığı veya da birbiriyle karışımıdır." (Grabowski ve Fick, 2012: 206).

3.2. Kompozisyon Oluşturma

Bu tema, öğrencilerin baskı teknikleri dersi kapsamında, yaptıkları deneysel baskı uygulamaları ile geliştirdikleri kompozisyon anlayışlarına dair aşama ve süreçler hakkındaki verileri kapsamaktadır. Öğrenciler deneysel baskıresim uygulamaları sürecinde, kompozisyonu daha önce eskizde tamamlayıp, uygulamaya geçmekten ziyade, uygulama sürecinde oluşturmaya başlamışlardır. Öğrenciler teknik rahatlık sayesinde baskı aşamaları arasında, her türlü malzemeyle kompozisyon yüzeyine iki boyutlu ya da üç boyutlu müdahalelerde bulunabilmiş ve her seferinde kompozisyonu kendi istedikleri yöne çekebilmişlerdir. Nitekim geleneksel baskıresmin kurallarının değişmezliğinden kaynaklanan, kompozisyonda hata kabul etmeyen bir durum varken, deneysel baskı da oluşabilecek hatalar ya da yanlış uygulamalar daha sonraki aşamalarda telafi edilebilir. Bu durumla ilgili öğrencilerden Yasemin, *"Hocam deneysel baskıda belki de en çok sevdiğim şey şu olabilir, yaptığımız linol kalıplarını kâğıdın üzerine koyup*

yerleştirmeye kompozisyon ayarlamaya çalışıyoruz ya onu çok seviyorum bana bilmece, oyun gibi geliyor. Kâğıda eskiz çizdiğimde kompozisyonda daha çok zorlanıyorum mesela, ama burada herhâlde somut elime aldığım bir şey olduğu için galiba, hiç zorlanmıyorum. İşte şuraya kelebek, buraya bir doku, sanki öğrendik gibi geliyor bu mantığı çok zevkli (3. Görüşme Yasemin).” ifadelerini kullanmıştır. Öğrencinin ifadelerine benzer şekilde Ramazan da “Hocam ben her türlü malzemeyi kullanıyorum kompozisyonu oluştururken, özellikle işte tel fırçayla çizikler yapıyorum mesela, ya da kartonların dokulu kısmıyla zemin oluşturuyorum. Ve en çok da linolleri yerleştiriyoruz ya kâğıdın üzerine koyuyoruz bakıyoruz olmuş mu diye, tekrar kaldırıyoruz. Tekrar koyup kaldırıyoruz. Resimdeki doluluğu boşluğu daha baskı yapmadan görüyoruz. O da kompozisyonu etkiliyor bence. Ya da küçük büyük linoller alıyoruz elimize bakıyoruz. Yani deney gibi hocam (3. Görüşme Ramazan).” şeklinde ifade etmiştir. Öğrencilerin ifadelerinden yola çıkarak, araştırma için oluşturulan linol kalıbı havuzu fikrinin, öğrencilerin kompozisyon hazırlamasına kolaylık sağladığı söylenebilir. Bir diğer öğrenci Bahadır da “Hocam ben baskıyla kompozisyonu öğrendim diyebilirim, yani bu konuda bana çok faydası oldu. Çünkü ben önce baskı yapacağımız şey çok olsun yeter sanıyordum. Ve basılabilecek her şeyin baskısını yapmıştım. Sonra size gösterince bunların bir estetik duyarlılıkla bir araya getirip basacaksınız dediniz, hangisi uzun hangisi kısa, büyük küçük onlara dikkat edeceksiniz dediniz. O zaman ben de sınıftaki birçok arkadaşım da fark ettik. Hani hep diyorsunuz ya bastığınız şey kompozisyonda neye hizmet ediyor diye şimdi hep onun üzerine düşünerek basıyorum. O kâğıdı değiştirdim zaten (4. Görüşme Bahadır).” ifadelerinde bulunmuştur. Öğrencinin ifadelerinden, kompozisyon oluşturmaya dair sorgulamalar yaptığı, resim yüzeyini oluştururken temel tasarım unsurlarına dikkat ederek kurgu oluşturmaya çalıştığı ve öğrencide bu yönde bir bilinç geliştiği yorumu yapılabilir. Kompozisyon, bir sanat eserinde görsel öğelerin düzenlenmesini tanımlamak için kullanılan bir kavramdır. Çizgi, şekil, renk, değer, doku, biçim ve mekan gibi sanat ve tasarım öğelerinin, denge, kontrast, vurgu, hareket, desen, ritim, birlik ve çeşitlilik gibi sanat ve tasarım ilkeleri ve diğer kompozisyon öğelerine göre nasıl organize edildiği veya oluşturulduğudur. Bu sebeple kompozisyon, resme yapı kazandırarak, sanatçının amacını ileten en önemli unsurlardan biridir. Zira, bir resmin konusu, tekniği her ne olursa olsun mutlaka bir kompozisyonu vardır. Çünkü iyi bir kompozisyona sahip olan bir resim yüzeyinde, her şey çok daha kolay görünür, algılanır ve anlaşılır olur. Henri Matisse söz konusu kavram için “Kompozisyon, ressamın duygularını ifade etmek için emrindeki çeşitli unsurları dekoratif bir biçimde düzenleme sanatıdır.” ifadelerini kullanmıştır (URL-3).

3.3. Rastlantısal Oluşumlar

Bu tema, öğrencilerin deneysel baskı resim uygulamaları esnasında, malzeme, boya, teknik, baskı kalıbı, baskı yüzeyi ya da kişisel olarak planlanmamış kazalardan oluşan rastlantısal durumların, plastik bir değer olarak görülmesi ve baskı yüzeyinde söz konusu değerlerden yararlanılmasını kapsamaktadır. Öğrenciler baskı teknikleri dersi sürecinde, deneysel baskının kuralsızlığının vermiş olduğu özgürlüğün getirisi olarak birçok teknik aksilik ya da öngörülemeyen kaza yaşamışlardır. Bu durumdan ilk önceleri hoşnut olmayan öğrenciler, daha sonraları araştırmacının açıklamaları neticesinde, o etkilerin de birer estetik değer olabileceğinin farkına varmışlardır. Nitekim öğrencilerden Nurgül bu durumu, “ Hocam baskı yaparken, birden fazla bastırdığım için kaydırdım. O an canım çok sıkıldı. Çünkü boyanın bir tarafı sürüklenmişti, bir tarafı daha düzgün duruyordu. Ben o yüzden yeniden bastım. Sonra size gösterdim, hangisini devam ettireyim diye, siz kaydırmış olduğumu seçtiniz ve oradaki etkiler üzerine konuştunuz, beğendiniz. Sonra bende anladım, beğendim. Ama ilk önce şaşırmıştım (2. Görüşme Nurgül).” ifadeleriyle açıklamıştır. Nurgül’ün ifadelerine benzer şekilde Nuray da

“Hocam baskı yaparken, daha önce kullanılmış ahşap baskı kalıbı buldum, ona boyayı sürdüm ve bastım. Ama istediğim gibi düzgün basılmadı. Ahşap daha önce kullanılmış olduğu için, eski olduğu için bazı yerleri kırılmıştı. O yüzden o kırık yerler tam olarak çıkmadı. Böyle belli belirsiz oldu. Bazı yerleri de ahşabın ince ince çizgilerinden dolayı çizik çizik oldu. Ama sizin konuşmalarınızdan anladım ki onlar, resmi güzel gösteren şeyler. Ve karışmadım (2. Görüşme Nuray).” şeklinde ifade etmiştir. Bu ifadelerden yola çıkarak, baskiresim tekniklerine dair prensiplerin aksine bir durumla karşılaşan öğrencilerin, söz konusu durumların da deneysel baskiresim anlayışı bağlamında estetik bir değer olarak kabul göreceğinin farkına vardıkları söylenebilir. Aynı zamanda Murat da *“Hocam kullandığımız merdaneleri, geçen sene kullanan öğrenciler temizlememiş ve üzerinde boyalar kurumuş, kalıp kalıp kurumuş. Ve temizlemeye çalışsak da o kalıplaşmış boyalar gitmedi. Mecburen o merdaneleri kullandık ve boyaya sürdüğümüzde merdanenin bazı yerleri boya alıyor, bazı yerleri boya almıyor. Ama yine de öyle kullandık ve bastık. Ben o oluşan pütürlü gibi olan dokuyu beğendim, hoşuma gitti. Üzerine başka şeylerde basacağım daha daha yapacağım şeyler var (2. Görüşme Murat).”* şeklinde ifade etmiştir. Cebrail ise, *“Hocam ben ağaç kabuğu, kuş tüyü, yaprak, ağaç dalı, çiçek, kozalak falan topladım. Onların yüzeyleri, kabukları çok hoşuma gitti. Basarken de güzel olur diye düşündüm ama hepsi çok iyi basılmadı. Ama ağaç kabuğu ve kuş tüyü, çiçekler güzel oldu. Özellikle ağaç kabuğunu basarken, kabuk çok inceydi ve bazı yerleri boyaya yapıştığı için kağıtta kaldı, kağıda yapıştı yani, onu kaldırmaya çalışırken siz de kaldırma kolaj gibi düşün dediniz. Sonra baktım arkadaşlarımda beğendi. Öyle bıraktım. Şimdi başka şeyleri de üzerine yapıştırır gibi yapıyorum (2. Görüşme Cebrail).”* şeklinde belirtmiştir. Cebrail’in ifadelerinden yola çıkarak, öğrencinin her rastlantısal etkinin beğenilmeyeceğinin farkına vardığı, ancak bazı tesadüfi etkiler ve ön görülemeyen aksiliklerin de, öğrenciler üzerinde yeni bakış açıları, yeni fikirler uyandırabileceği yorumuna gidilebilir. Nitekim Öğrencinin *“...Şimdi başka şeyleri de üzerine yapıştırır gibi yapıyorum.”* bu sözleri de kazara gerçekleşen olayın, yapmış olduğu kompozisyonun gidişatını değiştirdiğini göstermektedir. Bu duruma örnek olarak Klee’nin *“Eskiden yeryüzünde görülmekte olan ve insanın severek gördüğü ya da görmek istediği şeyler resimlenirdi şimdi rastlantısal olanın önemli hale getirilmesine çaba harcanıyor.”* ifadeleri verilebilir (Turani, 2022: 601). Çünkü rastlantı, sanat eserine, özgürlük, özgünlük, yenilik, sıra dışılık ve farklılık katmaktadır. Herhangi bir bilgiye, ön hazırlığa, plan-programa, arzu ve isteğe ya da herhangi bir neden-sonuç ilişkisine dayanmaksızın, kendiliğinden oluveren, öngörülemeden karşılaşmalar rastlantı olarak tanımlanmaktadır. Kavram resim yüzeyi düşünülerek ele alındığında ise, bir ön hazırlığın olmadığı, eskiz ve düşün sürecine dâhil olmayan, aniden ortaya çıkan, kullanılan teknik ve tercih edilen malzemeler doğrultusunda yoğunluğu ve etkisi farklılaşan, ortaya çıkışında uyumlu ve plastik açıdan zengin değerlerin oluşmasına sebep olan bir unsurdur (Antmen, 2008: 226). Zira kültür bilimci Ord. Prof. Dr. Süheyl Ünver’in Sivas’ta halı ören bir kızıdan derlediği *“Her yanlış, bir nakış.”* sözü ile Fransız filozof Alain’in *“Şahsiyet hatayı, meziyet haline getirir.”* ifadeleri bu durumu destekler niteliktedir (Kaplan, 2019: 12). Böylece rastlantı, sonucu ortaya çıkan farklı bakış açıları ve yaratıcı fikirler, yeni sanat yaklaşımlarının başlamasında etkili olmuştur (Gombrich, 2007: 570).

3.4. Dokusal Oluşumlar

Bu tema, öğrencilerin deneysel baskiresim uygulamaları sürecinde doku oluşumuna ve kullanımına dair duygu ve düşüncelerini içeren verileri kapsamaktadır. Öğrenciler, baskiresim özellikle doku üzerine şekillenen bir teknik olduğundan dolayı, kompozisyonlarında daha belirgin dokulara sahip olan nesnelere kullanmayı tercih etmişlerdir. Bu durum hakkında Nuray *“Hocam, ben önce hep dokulu şeyler, ama hep üç boyutlu bir his verecek şeylerle baskı yapmaya*

*çalışıyordum. Sonra sonra yaptıkça düz bir şeyinde bir doku hissi ve güzel bir görüntü verdiğini fark ettim. Örneğin kâğıt dokusu çok güzel bir etkisi var. Yani onu buruşturarak basan arkadaşlarım da var ama. Ben dümdüz kâğıda boya verip bastım, sonra siz beğenince benim de hoşuma gitti. Çünkü basınca hocam o basılırken değişiyor. Onun da bir doku oluşturduğunu öğrendim. Ve özellikle zemin olarak kullanmaya çalıştım (2. Görüşme Nuray).” ifadelerini kullanmıştır. Bu ifadelerden yola çıkarak, öğrencinin dokuya dair sorgulayıcı düşünmeye başladığı ve nesnelerin formunu değiştirerek yeni dokular elde ettiği, bunun üzerine yaratıcı düşündüğü yorumu yapılabilir. Aynı zamanda öğrencinin teknik malzemelerin farklı kullanımlarının, farklı sonuçlar verdiğini keşfettiği ve bunu uygulamalarında kullandığı söylenebilir. Nitekim doku, nesnenin yüzey yapısına göre pürüzlü-pürüzsüz, büyük-küçük, seyrek-sık, yumuşak-sert, ince-kalın, alçak-yüksek gibi çeşitli özelliklere sahip olabilmektedir. Özellikle deneysel yöntemler neticesinde oluşan dokular, geleneksel yöntem ve tekniklerin sınırları aşarak, yeni ve farklıyı arama isteği sonucunda ortaya çıkmaktadır (Dülgeroğlu, 1997:467). Bu ifadelerle benzer biçimde Nurgül de “*Hocam ben özellikle dokuyla ilgili şunu söyleyeyim, basarken fark ettim. Mesela biz farklı farklı dokular bastık ya, mesela kaydırduğum, ya da istemeden üst üste gelen şeyler de kendi kendine doku oluşturmuş, siz onu deyince hep öyle şeylere yapmaya başladım, yani dokuları bilerek birlikte kullanmaya çalıştım. Ve böyle üç boyutlu hissi veriyor. Gölgesi gibi oluyor o daha hoşuma gidiyor. Tabi bunları yaparken seçtiğimiz renkler çok önemli. Öyle görünmesi için doğru renkler kullanmalıyız. Çünkü bu kez de çok karmaşık oluyor. Zaten baskı da renk çok önemli. Hep dediğiniz gibi renkler çığ olmamalı (3. Görüşme Nurgül).” şeklinde belirtmiştir. Öğrenci, deneysel baskıda çok sık rastlanan unsurlardan biri olan tesadüfiliğin, doku oluşumunda da etkin rol oynadığını belirtmeye çalışmış ve bu durumun resim yüzeyinde farklı ve yeni dokular oluşturduğunu belirtmiştir. Aynı zamanda, yeni doku oluşumlarının oluşmasında, renk faktörünün de oldukça önemli olduğunu örneklerle belirtmiştir. Nitekim renk faktörü, dokuyu etkilemekte ve doku hissini kuvvetlendirmektedir. Dolayısıyla bu durum, dokunun plastik değerini ve etkilerini de belirlemektedir. Renk, dokunun algılanışını ve görünüşünü etkileyerek, dokuya ritim, perspektif, derinlik, his vb. gibi özellikler katmaktadır. Örneğin soğuk ve sıcak renklerin dokularda oluşturduğu durum birbirinden oldukça farklıdır. Sıcak renkler daha yumuşak bir his verirken, soğuk renkler daha sert bir his yaratmaktadır (Boydaş, 2022: 3783). Öğrencilerden Bahadır ise “*Hocam temel sanat dersinde dokuyla ilgili öğrenmiştik zaten ama baskıdaki doku bence çok daha farklı etkileri de çok farklı, resme kattıkları da. Ben ilk yaptığım hatalara benzer şekilde gerçi çoğu kişi aynı hatayı yaptı da, her dokuyu ve her rengi kullanmıştım. Yani her bastığım dokuyu farklı renk yapmıştım. Sonra baktım çok karışık bir şey oldu. Siz de görüp yorum yapınca daha çok anladım. Önemli olan çok fazla doku ve renk kullanmak değil, birkaç iyi doku ve birbirleriyle uyumlu tonlar, renkler değil. Yani sizin dediğiniz gibi renk zenginliği değil ton zenginliği önemli. Çünkü öyle olunca bastığım dokularında etkisi olmuyor resimde kayboluyor. İkincide bunlara dikkat ederek bastım ve kullandığım dokular daha çok belirgin oldu. Kalabalık yapmanın anlamı yokmuş (3. Görüşme Bahadır).” şeklinde ifade etmiştir. Öğrencinin ifadelerinden yola çıkarak, dokuların etkili bir şekilde resim yüzeyinde var olmasının renk ve kompozisyonla yakından ilişkili olduğunun farkına vardığı söylenebilir. Nitekim doku, dokunma ve görme duyusuyla ilgili olduğundan, resim yüzeyinde kullanılan dokunun elbette, renkle de yakından ilişkisi vardır. Doku, hem somut olarak dokunarak hem de dokunuş yanılması olarak nitelendirilebilen bir unsurdur (Ocvirk, Stinson, Wigg, Bone ve Cayton, 2015: 167). Aynı zamanda doku, görsel sanatlar için, malzeme, materyel ve teknik ile geliştirilebilen, özellikle görme duyusunu tatmin eden, resim yüzeyindeki görüntünün niteliğini artıran, yapı temelli bir öğedir (Bigalı, 1999: 272). Bu sebeple deneysel baskiresimde de sıklıkla farklı renk, malzeme ve***

yöntemler kullanılarak doku oluşturulmaktadır. Çünkü doku, ifadenin gücünü artıran, çalışmanın etkinliğini ve akılda kalıcılığını destekleyen bir temel sanat elemanıdır (A, Akçay, 2015: 59).

3.5. Yaratıcı Fikirler

Bu tema, öğrencilerin deneysel baskıresim uygulamaları sürecinde, söz konusu anlayışın teknik ve düşünsel anlamda imkân verdiği sınırsızlık neticesinde, öğrencilerde oluşan yaratıcı fikirlere dair bulguları kapsamaktadır. Öğrenciler deneysel uygulamaların tanıdığı çeşitli imkânlar, malzeme çeşitliliği, özgür hareket edebilme rahatlığı ve daha birçok durumdan dolayı, yenilikçi, özgün, deneysel, sıra dışı ve yaratıcı fikirler ortaya koymuşlardır. Deneysel baskıresimdeki kuralsızlık, öğrencileri oldukça özgür ve bir o kadar da rahat bırakmıştır. Bu durum öğrencilerin çalışmalarına yaratıcı fikirler, zengin kompozisyonlar ve plastik doyumluk olarak yansımıştır. Nitekim öğrencilerden Sümeyra bu durumdan, *“Hocam, ben deneysel baskıyı çok sevdim. İlk başta aslında anlamamıştım ama şimdi tam benlik diyebilirim. Baskı yapacağım sıra, baskıyı düşününce aklıma bir sürü şey geliyor. Mesela yolda yürürken hemen ben bunu baskıda kullanırım diyorum. Mesela kâğıdın üzerine düz kâğıt dokusu basıyorum. Bir şeyler çiziyorum, kazıyorum, bana gerçekten gerçek bir deney yapıyormuşum gibi geliyor. Teknikleri birleştiriyorum, farklı boyalarla müdahalelerde bulunuyorum. Tekrar onu siliyorum, lekesinden yararlanıyorum. Şu an bile aklıma bir sürü şey geliyor. Sizin dediğiniz gibi güzeli arıyorum (2. Görüşme Sümeyra).”* şeklinde bahsetmiştir. Öğrencinin sözlerinden deneysel baskıdaki özgürlüğün öğrencilerdeki yaratıcı kimliği açığa çıkarttığı söylenebilir. Öğrencilerin baskılarla, kurallarla, başarısızlık korkusuyla zamanla körelmiş olan yaratıcılıklarının, deneysel baskıresimle yeniden açığa çıkmaya başladığı söylenebilir. Nitekim sanat alanında yaratıcılık, hayal etmekle, farklı düşünmekle, yoğunlaşmakla, farkındalığın artmasıyla, rahat tavırlarla, esnek düşünme ve hareket edebilmeyle ortaya çıkan orijinallik olarak açıklanabilir. Bu durum sanatçı tarafından, problem alanının genişletilmesi, geçerliliği sorgulanan basmakalıp kuralların terk edilmesi, şahsi duygu ve düşünceleri sanata aktarma korkusunun duyulmaması olarak ortaya çıkarılmaktadır (Beyoğlu, 2015: 334). Cebrail ise bu konuda, *“Hocam yaratıcılıkla ilgili herhalde ben daha çok birleştirmeler, yapıştırmalar, üst üste bir şeyler yapıyorum. Benim o kalabalık, yoğunluk içindeki güzellik hoşuma gidiyor. Mesela doğaya bakıyorum, her şey farklı ama güzel görüyoruz, bazı yapraklar solmuş bazıları canlı bazı ağaç dalları kuru bazıları değil ben de bunları baskı da yapıyorum. Onları topluyorum, baskı yaptığımızda da bazı yerler çıkıyor bazı yerler çıkmıyor bazı yerler kayıyor. Ama ben hemen ona göre yaratıcı fikirler geliştiriyorum ve iyileştiriyorum (2. Görüşme Cebrail).”* şeklinde görüş bildirmiştir. Öğrencinin bu ifadelerinden yola çıkarak çeşitli malzemeleri resmin konusu olarak dönüştürdüğü, denenmemişi denemeye çalıştığı, her tür yolu deneyerek-araştırarak resim yüzeyinde plastik doyumluk sağlamaya çalıştığı söylenebilir. Zira yüzyıllardır insanlık tarafından, farklı olan, bilinmeyen merak edilmiş ve yaratıcı fikirler geliştirilmiştir. Çünkü yaratıcılık, kalıplaşmış fikir, düşünce, tavır ve davranışları yıkmak, yapılmayanı yapmaya dair meydan okuma cesareti göstererek, yenilikler ortaya çıkarma, bilinmeyen ya da bilineni yeniden farklı ve çeşitli, teknik ve yöntemlerle bulmak-keşfetmektir (Yeşilyurt, 2020:3879). Nuray ise *“Ben önce bu kadar dikkatli miydim bilmiyorum. Ama sanki deneysel baskı bana görmeyi öğretti, ilginç geliyor kulağa biliyorum ama görüyorum gerçekten, çünkü sanki önce görmüyordum. Şimdi fark ettiğimi düşünüyorum. Sizin dediklerinizi anladığımı düşünüyorum. Siz mesela diyorsunuz ya işte dışarı bakın şuraya bakın, dala bakın ben artık onları görüyorum ve resmime aktarıyorum. Yeni şeyler düşünüyorum hemen baskıya göre yorumluyorum etrafımdaki şeyleri öyle olunca da güzel oluyor sanki. Yani sınıftaki, bahçedeki şeyleri resim gibi görüyorum ve baskıda deniyorum (3. Görüşme Nuray).”* ifadelerini kullanmıştır.

Nuray'ın ifadelerinden görmek ve bakmak arasındaki ayrıma varmış olduğu ve yaratıcılığın en önemli unsurlarından biri olan görmeyi, tesadüfen de olsa kavramış olduğu söylenebilir. Bu konuyla alakalı olarak Henri Matisse, görmenin yaratıcılık için oldukça önemli olduğunu vurgulamış ve "Görmek, yaratmanın başlangıcıdır." ifadesini kullanmıştır (İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 1979:81). Ancak herkes bahsi geçen, görmeye sahip değildir. Bu yüzden şahıslar, aynı materyallere, aynı, renklere sahip olsalar da ve hatta aynı teknikte aynı etkileri yakalasalarda farklı görececek, farklı yol izleyecek ve farklı sonuçlar çıkaracaklardır (Berger, 2006: 8).

3.6. Estetik Sorgulamalar

Bu tema, öğrencilerin baskı teknikleri dersi kapsamında deneysel baskıresim anlayışıyla yaptıkları uygulamalar üzerinden, estetik sorgulamalarına dair duygu-düşünce ve yorumlamalarını kapsamaktadır. Öğrencilerin söz konusu yorumlamalarından, estetik anlayışın kusursuzluktan ibaret olmadığını fark ettikleri söylenebilir. Bununla birlikte geleneksel baskıresim uygulamaları açısından değerlendirildiğinde, kusur olarak sayılabilecek şeylerin, deneysel baskıresim uygulamalarında artı bir değer olarak kabul edilebilir olması da öğrencilerin estetik anlayışlarını sorgulamalarına sebep olmuştur. Öğrenciler şimdiye kadar gördükleri hemen hemen tüm derslerde geleneksel yöntemler izleyerek uygulamalar yaptıklarından, öğrencilerin estetik görüşleri sadece kurallı, disiplinli, kusursuz olanın estetik olduğu yönündeyken, deneysel baskıresim uygulamaları sürecinde bu algıları esnemiş, farklı bakış açıları geliştirmişlerdir. Bu bakımdan kendilerini ifade eden öğrencilerden Yasemin düşüncelerini "*Hocam mesela ben baskı dersine gelemeden önce duymuştum bu dersi üst sınıflardan, çok disiplin gerektiren bir ders dediler. Her an hata yapılabilir, eskize bağlı kalmak zorundaymışız, kalıbı korumak zorundaymışız, sonra bazıları baskı çıkmayınca parmaklarıyla bastırıyorlarmış, fırça kullanıyorlarmış, belli etmeden gizlice, ama siz anlıyormuşsunuz. O yüzden çok zormuş. Hep böyle duydum. Ama şimdi yaptıklarımız tam tersi. Şimdi ben şunu düşünüyorum, deneysel çalıştığımız için yapım aşamasında da kötü dediğimiz şeylerden güzel şeyler çıkabilirmiş (2. Görüşme Yasemin).*" şeklinde ifade etmiştir. Öğrenci, geleneksel ve deneysel baskıresim uygulamalarının yapım aşamaları hakkındaki öğrenci görüşleri ve kendi gözlemlerinden yola çıkarak estetik algıya dair sorgulamalarda bulunmuştur. Yaşar ise "*Hocam ben çalışmalarında estetiğe çok dikkat ederim. Çok disiplinli çalışırım, çok kurallı, temiz, tertipli çalışırım ki güzel olsun. Çünkü bir şeyin eğri, yamuk olmasını hiç sevmem. Lekeli ya da hatalı olmasını da hiç sevmem. Benim bir şeye güzel demem için tertemiz ve çok düzgün olması lazım. Ama şimdi biz deneysel baskı yaparken tam tersi şeyler oluyor. Mesela ben her şeyi yeni alırım malzeme olarak ki yaptığım resim estetik olsun. Ama burada hep bahçeden topladığımız şeyleri, atılmış poşet ve kâğıtları kullanarak estetik bir şeyler çıkarmaya çalışıyoruz. Bu beni başta çok zorladı ama şimdi alıştım gibi, beğeniyorum (2. Görüşme Yaşar).*" ifadelerinde bulunmuştur. Öğrenci hem şimdiye kadar öğrendikleri hem de kişisel mizacının etkisiyle, estetik olanın yalnızca kusursuz olabileceği anlayışına sahip olmuş ve buna göre hareket etmiştir. Ancak deneysel baskıresim ile birlikte öğrenci, estetiği-güzeli, plastik değeri karmaşada, rastlantısallıkta, ön görülemezlikte, kazara oluşan etkide de görmenin mümkün olabileceğinin farkına varmıştır. Bununla birlikte öğrencilerin kavramların rastgele seçilerek linolden hazırladıkları kalıplarla, estetik arayışlarda bulunmaları Ramazan'ın sözlerine "*Hocam hepimiz linolden bir şeyin kalıbını hazırlayıp getirdik ve konular hiç birbiriyle alakalı değil. Hepsi bir başka, mesela ben kâğıdın üzerine tutuyorum bu kalıp buraya olur mu olmaz mı diye değiştiriyorum sürekli, gözüme hoş görüneni bulana kadar linol havuzundan deniyorum. Öyle karar veriyorum. Yani hangisi estetik durursa. Mesela ben şunu fark ettim. Konular çok da önemli değil önemli olan biçimlermiş. Birbirine uyarsa estetik oluyor, birbirini tamamlarsa (3. Görüşme*

Ramazan)." bu şekilde yansımıştır. Öğrenci burada bir eserin estetik değerinin oluşmasındaki tek şartın, ön hazırlık olmadığını, süreç içerisinde de elde olan malzemelerle plastik açıdan zengin, estetik anlamda doygun ürünler çıkarılabileceğinin farkına varmış ve bunu uygulamaları esnasında deneyimlemiştir. Estetik, güzel ile yakından ilişkilidir, ancak günümüzde estetiğin tek odağı güzel olmaktan çıkmıştır. Çünkü estetik tek başına güzelin bilimi değil, gerçekliğin sanatsal özümsemesinin bilimidir ve sanatsal yaratı kuramıdır. Ancak estetik nasıl algılanırsa algılsın güzelden yalıtılarak açıklanamaz. Ancak güzel ve güzelin özünü açıklamak kolay değildir. Doğal yaşamda, sosyal yaşamda, sanatta güzel ölçütleri değişkenlik göstermektedir. Bu yüzden güzel ölçütleri oldukça çeşitli ve tutarsızdır. Örneğin bir yaprağın, bir başyapıtın, ya da bir kristalin güzelliği arasındaki fark ve ayırım kolay bir şekilde belirlenemez. Bunların güzel olduklarına dair hissettirdikleri hazdan yola çıkarak görüş bildirilebilir ancak neden güzel olduklarını söylemek, yani güzelin özünü tanımlayabilmek birçok parametrenin devrede olduğu oldukça karmaşık bir iştir (Ziss, 2016:132). Bu duruma yönelik Aristoteles güzelin, uyum, düzen, oran, ölçü gibi açık ve net yasalar tarafından belirlendiğini savunmuştur. Bununla birlikte insanın da güzeli belirleyen en önemli etkenlerden biri olduğunu savunmuştur. Ona göre güzelin belirlenişi, insanın gerçeği nasıl algıladığıyla, nasıl tanıdığı ve nasıl tanımladığıyla yakından ilişkilidir (Bozkurt, 2014:120-123).

4. SONUÇ

Bu araştırma, Baskı Teknikleri- I dersi kapsamında, öğrencilerin yaratıcılık, özgünlük, deneysellik, yenilikçi fikir ve teknik bilgiye dair kazanım durumlarını belirlemeye yönelik amaçları kapsamaktadır. Söz konusu amaçlar doğrultusunda yürütülen araştırmada, çeşitli bulgulara ulaşılmış ve bu bulguların analizleri neticesinde de araştırmaya yönelik sonuçlar elde edilmiştir. Bu sonuçlar doğrultusunda öğrenciler, deneysel baskıresmin sınırsızlığının bir getirisi olarak, her türlü malzemeyi kullanabildiklerinden, bu malzemelerin resme plastik zenginlik ve estetik değer katabildiğini görmüşlerdir. Bununla birlikte malzeme kullanımındaki özgürlük öğrencilerin çevreye daha sorgulayıcı bakmalarına ve daha yaratıcı düşüncelerine sebep olmuştur. Aynı zamanda öğrenciler araştırma kapsamında oluşturulan linol kalıbı havuzu ile eğlenceli bir şekilde kompozisyon oluşturmaya yönelik denemelerde bulunmuş böylece deneyselliği eskiz aşamasına da taşımışlardır. Bu durum öğrencilerin kompozisyon oluştururken, kısa sürede onlarca deneme yapabilme olasılıklarından dolayı daha cesur hareket etmelerine sebep olmuştur. Bu da öğrencilere hem zaman kazandırmış hem de öğrencilerin yaratıcılıklarını geliştirmiştir. Öğrencilerin yaratıcı bakış açılarının gelişimine dolaylı yoldan katkı sağlayan bir diğer unsur da deneysel baskıresmin tesadüfi durumlara imkân vermesi olarak belirlenebilir. Zira öğrenciler baskı sürecinde hem kullanılan teknik malzemelerden hem de ilk kez baskı yapıyor olmanın verdiği teknik yetersizlikten dolayı istenmeyen etkilerle karşılaşmışlar, ancak süreç içerisinde karşılaşılan bu istenmedik rastlantısal oluşumların yarattığı plastik değer resme olan katkısının farkına varmışlardır. Öğrencilerin süreç içerisinde yaşadığı tekniğe ve malzemeye hâkimiyet, malzemenin özellikleri ve etkileri üzerine düşüncelerine ve daha etkili kullanmalarına sebep olmuştur. Bu durum öğrencilerin daha önce yaptıkları çalışmalarını beğenmeyip kendi istekleri doğrultusunda yeni çalışmalar yapmalarıyla kendisini göstermektedir. Öyle ki öğrenciler yaptıkları yeni çalışmalarda dokuyu tanımışlar ve etkilerinin, resme kattığı değer farkına vararak hareket etmişlerdir. Bu farkına varış, süreç içerisinde birçok yönden öğrencilerin yaratıcılıklarını besleyen bir durum haline gelmiştir. Öğrenciler kullandıkları malzemelerde, tekniklerde, oluşturdukları kompozisyonlarda deneysel

baskiresmin tüm imkânlarından faydalanarak yaratıcı fikirler geliştirmişler ve estetik sorgulamalara gitmişlerdir. Böylece öğrenciler alışlagelmiş- kalıplaşmış ve kabul edilen- onay gören estetik kural ve olguları sorgulayarak yeni oluşumlar üzerine yoğunlaşmışlar, farklılık, rastlantısallık ve kusur taşıyan görsellerinde plastik ve estetik değer taşıyabileceğinin bilincine varmışlardır.

Orcid

Doç. Dr. Yeşim AYDOĞAN <https://orcid.org/0000-0001-5952-9396>

KAYNAKLAR

- A. Akçay, A.(2015) Resimde Doku Kullanımı. Türk- İslam Dünyası Sosyal Araştırmalar Dergisi, 2 (5): 58-69.
- Antmen, A. 2008. 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Balogun, J., Huff, A. S. & Johnson, P. (2003). Three Responses To The Methodological Challenges Of Studying Strategizing. Journal of Management Studies, 40 (1): 197-224.
- Berger, J. 2006. Görme Biçimleri. İstanbul: Metis Yayınları.
- Beyoğlu, A. (2018) “Sanat Eğitiminde Algı, Görsel Algı ve Yanılsama: Victor Vasarely’nin Çalışmaları Üzerine Bir İnceleme”, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 17 (1): 333- 348.
- Bıgalı, Ş. 1999. Resim Sanatı. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Boydaş, O. (2022), Resim Sanatında Doku (Tekstür) Kavramı. Social Sciences Studies Journal (SSSJournal). DOI: 10.29228/sss.65896, 2022 (104): 3778-3784.
- Bozkurt, N. 2014. Sanat ve Estetik Kuramları. Ankara: Sentez Yayıncılık.
- Dülgeroğlu, Y. 1997. “Doku”, Eczacıbaşı Ansiklopedisi, C. III, ed. Şakir Eczacıbaşı. İstanbul: Yem Yayınları.
- Glesne, C. 2014. Nitel Araştırmayla Tanışma. A. Ersoy ve P. Yalçınoğlu (Ed.), (Çev: E. Günel). Nitel Araştırmaya Giriş içinde (s. 1-35). Ankara: Anı.
- Gombrich, E. H. 2007. Sanatın Öyküsü. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.
- Grabowski, B. ve Fick, B. 2012. Baskiresim Kapsamlı Materyaller & Teknikler Rehberi. İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.
- Gürgür, H. 2017. Eylem Araştırması. A. Saban ve A. Ersoy (Ed.), Eğitimde Nitel Araştırma Desenleri içinde (s. 31- 81). Ankara: Anı Yayıncılık.
- İpşiroğlu, N., İpşiroğlu, M. 1979. Sanatta Devrim. İstanbul: Ada Yayınları.
- Kaplan, M. 2019. Kültür ve Dil. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Ocvirk, O. G., Stinson, R. E., Wigg, P. R., Bone, R. O., & Cayton, D. L. 2015. Sanatın Temelleri, Teori ve Uygulama. (A. K. Nur Balkır Kuru, Trans.) İzmir: Karakalem Kitabevi.
- Turani, A. 2022. Dünya Sanat Tarihi. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Yeşilyurt, E. (2020) “Yaratıcılık ve Yaratıcı Düşünme: Tüm Boyut ve Paydaşlarıyla Kapsayıcı Bir Derleme Çalışması”, Uluslararası Toplum Araştırmaları Dergisi, 15(25): 3876- 3915.

- Yıldırım, A. & Şimşek, H. 2013. Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri. Ankara: Seçkin.
- Ziss, A. 2016. Estetik Gerçekliği Sanatsal Özümsemenin Bilimi. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- URL-1,(2024).<https://library.fiveable.me/printmaking/unit-1/modern-printmaking-movements/study-guide/smkzbgWuPo8MQ3Am> (Erişim Tarihi: 28.10.2024).
- URL-2,(2024).<https://library.fiveable.me/printmaking/unit-11/experimental-printmaking/study-guide/3356e5iMTeApGMoi> (Erişim Tarihi: 28.10.2024).
- URL- 3,(2024).<https://www.thoughtco.com/elements-of-composition-in-art-2577514> (Erişim Tarihi: 10.11.2024).

Görsel Kaynakça

- Görsel 1,(2024).<https://www.artsy.net/artwork/ernst-ludwig-kirchner-selbstportrat> (Erişim Tarihi: 28.10.2024).
- Görsel 2,(2024). <https://museupicassobcn.cat/en/collection/artwork/bullfight-picador> (Erişim Tarihi: 28.10.2024).
- Görsel 3,(2024).<https://www.meisterdrucke.uk/fine-art-prints/Umberto-Boccioni/1399646/Studies-for-Dynamism-of-a-Cyclist.html> (Erişim Tarihi: 28.10.2024).
- Görsel 4,(2024).<https://www.invaluable.com/artist/s9chrxs3yg/sold-at-auction-prices/?page=9> (Erişim Tarihi: 28.10.2024).
- Görsel 5,(2024).<https://www.artsy.net/artwork/andy-warhol-marilyn-invitation-for-the-castelli-graphics-print-retrospective-of-andy-warhol> (Erişim Tarihi: 28.10.2024).
- Görsel 6, (2024).<http://viewingroom.paulacoopergallery.com/viewing-room/donald-judd/grid-view#6> (Erişim Tarihi: 28.10.2024).
- Görsel 7, (2024). <https://www.skny.com/artists/joseph-kosuth/featured-works?view=slider#1> (Erişim Tarihi: 28.10.2024).



EXTENDED ABSTRACT

Trials and experiments, which have led to the emergence of innovative and creative ideas in all disciplines, have had the same effect in the field of art. Especially in printmaking, which is a technique more suitable for experimentation, the curiosity to find the unknown, which is formed in libertarian, innovative, different and rule-defying minds, has led to the emergence of experimental works with a creative perspective. When this experimentation is considered from the perspective of a creative point of view, it exists in many ways in all disciplines. This state of being manifests itself in various aspects such as subject, content, technique and material. Experimental printmaking is a technique that contains all these aspects. As a matter of fact, experimental printmaking, especially as a result of its rulelessness, allows all kinds of experimentation with unlimited materials and techniques. Because all kinds of paints and technical materials are brought together with new and creative ideas to create aesthetic, picturesque and rich plastic values. This research was carried out within the scope of Printing Techniques I course and evaluations were made about the experimental prints made within the scope of the research. In this study conducted in qualitative research perspective, action research model was used as a design. As a result of the analyses of the data obtained as a result of all these, a total of six main themes were reached as 'Material Richness, Composition Creation, Random Formations, Textural Formations, Creative Ideas, Aesthetic Questioning'. These themes emerged in line with the aims to determine the students' achievements in terms of creativity, originality, experimentation, innovative ideas and technical knowledge. In line with these aims, students made experimental printmaking applications using various materials and techniques, kept research diaries and conducted interviews. As a result of all these, a number of conclusions were reached. In these results, the students have seen that the ability to use many materials, as a result of the limitlessness of experimental printmaking, adds plastic richness and aesthetic value to the painting. It was also seen that this unlimitedness contributed positively to their original thinking. Thus, students were able to develop more innovative and creative ideas with the comfort of free thinking. In addition, the students experimented with the linoleum mould pool created within the scope of the research

to create compositions in a fun way and thus carried the experimentalism to the sketch stage. Thus, while creating compositions in the design and application process, the students acted quite bravely due to the possibility of making dozens of experiments in a short time. These courageous attitudes were reinforced by coincidental occurrences, another element that contributed to the students' creativity. As a matter of fact, the students frequently encountered coincidental situations due to the material and technical nature of experimental printmaking and realised that these coincidental situations added richness to the painting. During the experimental printmaking application process, the dominance of the technique and material experienced by the students caused them to think about the properties and effects of the materials and to use them more effectively. This situation led the students to act by getting to know the material better and learning how to make the most effective use of the material. Thus, students have come to see the richness and possibilities that they had not seen or realised in the material before. This situation enabled students to analyse and use form, texture, colour and size much better. These opportunities contributed to the students' creative, innovative and experimental thinking. As a result of all these, students have developed towards aesthetic questioning. This was seen in the students' positive or negative evaluations of their own works and their interpretations of their friends' works. At the same time, the development in the students can be deduced from the fact that the students did not give simple and uniform answers such as good or bad, beautiful or ugly, done or not done, but on the contrary, they made constructive and developing, questioning and problem-solving comments. As a result, it was seen that this research caused the students' creativity, aesthetic perspectives, new and different ways of thinking, and that they were quite original and free while doing all these.

Geleneksel motiflerin Türk Resim Sanatında Kültürel Bir Unsur Olarak Kullanılması

Use of Traditional Motifs as a Cultural Element in Turkish Painting

Pınar Alkaç ^{1,*}, Yeşim Aydoğan ²

¹Sanatta Yeterlilik Öğrencisi, İnönü Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, Malatya, Türkiye

²Doç. Dr., İnönü Üniversitesi Güzel Sanatlar Ve Tasarım Fakültesi, Resim Bölümü, Malatya, Türkiye

ARTICLE HISTORY

Received: 13.10.2024

Revised: 11.12.2024

Accepted: 16.12.2024

Anahtar Kelimeler

Geleneksel, Kültürel Unsur,
Motif, Türk Resim Sanatı, Türk
Sanatı

Keywords

Traditional, Cultural Element,
Motif, Turkish Painting Art,
Turkish Art



[10.16950/iujad.1565760](https://doi.org/10.16950/iujad.1565760)

Özet: Her toplum var olduğu coğrafyanın; dini, sosyal yaşamı ve düşünce yapısının bir yansıması olarak kültürel kimliğini oluşturmaktadır. Toplumların bu kültürel yapısı kendi içinde birçok unsuru barındırmaktadır. Tarihi binlerce yıllık bir geçmişe dayanan Türk toplulukları da, kültürel olarak büyük bir zenginliğe sahiptir. Bu zenginlikler, somut olan ya da olmayan birçok kültürel mirası içinde barındırmaktadır. Türk topluluklarında yer edinmiş el sanatları, işlemler, nakışlar, mimari vs. gibi unsurlar bu kültürel mirasın önemli parçalarını oluşturmaktadır. Bu gibi unsurlarda kültürü yansıtan en önemli öğelerden biri de süslemelerdir. Bu süslemeler, tarihi süreç içerisinde varlığını korumuş, toplumun kültürünü yansıtan bir yapıya bürünmüş ve kendi içinde çeşitli motifleri barındırarak zengin bir motif birikimini meydana getirmiştir. Toplumun birçok üretimine yansıyan motifler, Türk resim sanatına da yansımış ve sanatçılar tarafından kültürel bir unsur olarak ele alınarak özgün yorumlar oluşturulmuştur.

Bu çalışmada nitel araştırma yöntemi kullanılmış ve bu doğrultuda geleneksel Türk motifleri ve bu motiflerin Türk resim sanatına yansımasıyla ilgili literatür taraması yapılarak, ele alınan eser örnekleri üzerinde incelemeler yapılmıştır. Eser incelemeleri sırasında betimsel analiz yöntemine başvurulmuştur. Yapılan araştırma ve incelemeler neticesinde Türk resminde birçok sanatçının motifleri kültürü yansıtan bir unsur olarak ele aldığı ve özgün yorumlar oluşturduğu sonucuna varılmıştır.

Abstract: Every society creates its cultural identity as a reflection of the geography in which it exists, its religion, social life and mentality. This cultural structure of societies contains many elements within itself. Turkish communities, whose history dates back thousands of years, also have a great cultural richness. These riches contain many tangible and intangible cultural heritage. Handicrafts, embroidery, architecture, etc., which have gained a place in Turkish communities, constitute important parts of this cultural heritage. One of the most important elements that reflect the culture in such elements is the decorations. These decorations have preserved their existence throughout the historical process, have taken on a structure that reflects the culture of the society, and have created a rich motif accumulation by containing various motifs within themselves. The motifs, which are reflected in many productions of the society, have also been reflected in Turkish painting art and original interpretations have been created by the artists by considering them as a cultural element.

In this article, qualitative research method was used and in this direction, a literature review was conducted on traditional Turkish motifs and the reflection of these motifs on Turkish painting art, and examinations were made on the samples of works discussed. Descriptive analysis method was used during the work analysis. As a result of the research and examinations, it was concluded that many artists in Turkish painting considered motifs as an element reflecting the culture and created original interpretations.

1. GİRİŞ

Bir bireyin var olduğu toplum içine entegre olması, ancak o toplumun yaşayış biçimine ve düşünce yapısına uyum sağlamasıyla mümkündür. Aksi halde bulunduğu topluma aidiyet

*İletişim/Contact: Sorumlu Yazar/Corresponding Author ✉ pinaralkac1@gmail.com

ISSN: 1309-9876 / e-ISSN: 1309-9884-7456 /© IUJAD 2024

hissedemez. Bu hissiyatı oluşturan en önemli unsur, bir toplum içerisinde herkesçe benimsenen ortak değerlerdir. Bir toplumu var eden ve birbirine bağlayan, farklı toplumları ise birbirinden ayıran bu değerlerin bütününe “kültür” denir. Kültür, bireylerin etkileşimi sonucu oluşan ve öğrenilen maddi ve manevi değerlerin bütünüdür. Bir toplumun kimliğini belirleyen bu tür değerlerde, toplumun eğitim ve inanç sistemlerinden, sosyal ilişkilerinden, düşünce yapılarından izler görülmektedir. Tarih boyunca toplum tarafından üretilen bütün sanat eserlerinin yanı sıra, kullanılan eşyalar, yiyecekler, içecekler, giyim-kuşamlar, gelenekler, örf ve adetler vs. bu kültürel yapıyı yansıtır (Kaplan, 2006:11; Ozankaya, 1983, 6; Soysaldı, 2018: 306). Bir toplum içinde değer görerek geçmişten gelen ve süreklilik içinde devam ettirilerek varlığını koruyan maddi ve manevi zenginliklerin tümü, kültürel mirası oluşturmaktadır. Kültürel miras, toplum tarafından süreç içerisinde yaratılan, yerel ve evrensel niteliğe sahip olan, maddi ve manevi değerleri kapsamaktadır. Bu değere sahip olan kültürel öğeler, somut ve somut olmayan unsurlardan oluşur. Önceleri kültürel miras, somut değerlere odaklı olan sınırlı kültürel unsurları içine alan bir kavramken, zamanla çağın gereklerine göre somut olmayan kültürel değerleri de içine alan bir kavram haline gelmiştir. Bu doğrultuda tarihi yapılar, sanat eserleri, sit alanları gibi taşınır ve taşınmaz kültür varlıklarını kapsayan bu kavram, toplumun gelenek, görenek, örf, adet ve ritüellerinin de dâhil edildiği somut olmayan her türlü kültürel unsuru da içine alan geniş bir kavram olmuştur (İstanbul Valiliği, 2014: 11-12). Bu doğrultuda, kültürü oluşturan her unsur bu mirasın içinde yer edinmiştir. Kültürümüzde var olan halı ve kilim sanatı, dokuma sanatları, kumaş boyama, oyaçılık, nakışçılık, çini sanatı, tezhip sanatı, hat sanatı, ahşap oymacılığı, künde kari gibi estetik yapının ön plana çıktığı geleneksel sanatlar, yüz yılların birikimi ile somut olmayan kültürel mirasımız içinde yer almaktadır. Aynı doğrultuda, bu sanatların estetik görünümünü etkileyen motifler de kültürümüzün önemli bir parçasını oluşturmaktadır. Bu motifler işlenen yüzeye estetik değer katmasının yanı sıra, o toplumu var eden ortak değerlerin tümünü içinde barındırmasıyla toplumun karakterini yansıtan bir yapıyı oluşturmaktadır. Bu gibi kültürel yapı yansıtan unsurlar, kendi yerel değerlerini yansıtmak isteyen sanatçılar için zengin plastik değerlere sahiptir.

Bu araştırma, geleneksel sanatlarda yer etmiş motifleri kültürel açıdan araştırmayı ve bu motiflerin Türk resim sanatına yansıyan örneklerini incelemeyi amaçlamaktadır. Bu yazı, makale ve kitap gibi kaynaklardan yapılan literatür taramaları doğrultusunda nitel araştırma yöntemi kullanılarak hazırlanmıştır. Geleneksel sanatlarda süsleme unsuru olarak kullanılan motiflerin kültürel yapının önemli bir unsuru olduğu, Türk sanatçıların eserlerinde etkilerinin görüldüğü ve bir kültürel unsur olarak Türk motif birikiminin resim sanatı için zengin bir içeriğe sahip olduğu ortaya çıkarılmak istenmiştir. Yapılan araştırma ve incelemeler doğrultusunda bu araştırmanın, günümüzün ve geleceğin sanatçıları için yerel yaklaşımlar konusunda bilinç oluşturmaya açısından önemli bir kaynak oluşturacağı düşünülmektedir.

1.1 Geleneksel Motifler

Tarih öncesi devirlerde insanların, mağara duvarlarına yaptığı büyü amaçlı av sahnelerinin tasvir edildiği resimlerin ardından, tarıma geçilmesiyle tanrıya olan inanç fikrinin oluşması soyut düşünceler dünyasını meydana getirmiştir. Bu düşünceler beraberinde sembolik ifadeleri oluşturmuştur. Daha çok doğadan ve soyut düşüncelerden ilham alarak üretim yapan insanoğlu bu yaratıcı tavrını sanatına da yansıtmıştır (Turani, 1999: 32). Bu yansımalar toplumun ortak kültürünü yansıtan geleneksel sanatlarında da var olmuştur. Bunun en köklü örneklerinden birini geleneksel Türk sanatları oluşturmaktadır.

Bir sosyal grubun kültürünü oluşturan önemli unsurlardan biri, gelenekler ve bu geleneklerden doğan estetik kriterlerdir. Bir toplumda var olan değerlerin, nesilden nesile aktarılması ve bu yolla devamlılığının sağlanması toplum içindeki önemini göstermektedir. Türklerin geleneksel sanatlarının “geleneksel” olarak değerlendirilmesindeki en büyük etki, büyük oranda değişime uğramadan günümüze kadar özünü ve değerini koruyarak süregelmiş olmasıdır. Bu değere sahip kültürel unsurlar “geleneksel” olarak nitelendirilebilir. Kültürümüzü yansıtan, çini süslemeleri, halı ve kilim sanatı, ahşap oymacılığı, tezhip sanatı, hat sanatı, bölgesel giyim-kuşamları vs. bu nitelendirmeye uygun geleneksel örneklerdendir. Çünkü bu gibi kültürel unsurlar toplumun yaşayış biçimini, düşüncesini, inanç sistemini ve coğrafyasını yansıtmış, toplum tarafından benimsenmiş ve değerini kaybetmeden devam ederek günümüze kadar gelmiştir. Bu tür sanatların işlev ve estetik kriterlerini oluşturan malzeme, teknik, kompozisyon, renk ve motif öğeleri; toplumun kültürü, inançları ve düşünceleri doğrultusunda şekil almaktadır (Karamağralı, 1997: 28). Türk Dil Kurumu sözlüğüne göre (2005: 741), “geleneğe dayanan, gelenekle ilgili olan, ananevi” olan her öğe “geleneksel” olarak nitelendirilebilmektedir. Bu doğrultuda, bir bütün “geleneksel” olarak nitelendirilebiliyorsa, o bütünü oluşturan parçalar da geleneksel olarak nitelendirilebilir. Aksi halde geleneksel yapısından kopup özünü kaybetmiştir. Kültürümüzde var olan geleneksel sanatların estetik yapısını oluşturan unsurlar da “geleneksel” bir yapıya sahiptir. Örneğin, halı ve kilim dokuma sanatı geleneksel bir sanat olarak Türk toplumunda yer etmiştir. Aynı doğrultuda, bu tür dokumalara estetik değer katan “akrep motifi”, “kartal motifi”, “eli belinde motifi”, “hayat ağacı motifi” vs. gibi Türk kültüründe kalıplaşmış motifler de aynı değere sahip olmuştur. Bu gibi motifleri geleneksel olarak tanımlamamızdaki en önemli etki, bulunduğu toplumun yaşayış, düşünce ve inanç biçimini yansıtmasının yanında, geçmişte değer görüp, benimsenmesi ve günümüze kadar varlığını korumuş olmasıdır. Kültürümüzde el sanatlarının işlevselliğinin yanı sıra taşıdığı estetik değerden dolayı motifler de büyük önem arz etmektedir. Bu bağlamda, estetik yapının ön plana çıktığı bu tür sanatlar ele alındığında, ona “geleneksel” kavramını kazandıran en önemli unsurlardan biri de motiflerdir. Bir halı ya da çini seramiğinin üzerinde her hangi bir motif olmadığı düşünülduğünde işlevi doğrultusunda sadece bir halı veya seramik olup, özge bir nitelik taşımayacaktır. Ancak bir kültür öğesinin “tarih içinde üretildiği zamanın düşünce, istek ve ihtiyaçlarını yansıttığı ölçüde o toplumu temsil ettiği ifade edilebilir” (Soysaldı, 2018: 307). Bu doğrultuda, yüzyılların birikimi, gelişimi ve çeşitliliğiyle kültürel bir unsur olan motiflerin de, ortaya çıktığı coğrafyanın ve üretildiği zamanın düşünce, istek ve ihtiyaçlarını yansıttığı görülmektedir. Motiflerin kullanıldığı sanatlarda, üreten kişi ürettiği eserine duygularını, düşüncelerini, anlatmak istediklerini ve çevresinden aldığı etkileri bu motiflerin oluşturduğu sembolik anlamlar aracılığıyla ifade etmiştir. Bu bağlamda motifler, görsel estetik değerlerinin yanında üretici için derin anlamlar barındıran sembolik ifadeleri de oluşturmaktadırlar.

Köklü bir geçmişe sahip olan Türk toplulukları var olduğu süreç içerisinde, motifleri aktif bir şekilde sanatlarında kullanmışlardır. Türk motifleri tarihsel süreç içerisinde büyük bir çeşitlilik ve zenginliğe kavuşmuştur. Bu doğrultuda Türk toplumunun sosyal ve kültürel kimliğini belirleyen motif birikimi meydana gelmiştir. Bedri Rahmi Eyüboğlu, kültürümüzde var olan motiflerin oluşturduğu çeşitlilik ve zenginliği şu şekilde dile getirmiştir: *Bizim memleketimiz motif bakımından eşine dünyada az rastlanan bir zenginlik gösterir. Motif kundaktan mezar taşına kadar bizimle beraberdir. Resim ve heykelin yokluğu süsleme sanatı kollarının hepsinde bütün dünya sanatçıları çileden çıkartan bir açıklığa, bir sadeliğe ve bu sadelik içinde sonsuz bir zenginliğe varmışız* (akt. Uğurlu, 1991:76).

Türk toplulukları doğadan yola çıkarak inançları doğrultusunda somut ve soyut düşüncelerini sembolleştirmiş ve bunu sanatlarında kullanabilecekleri motiflere dönüştürmüştür. Mehmet Kaplan “Kültür ve Dil” isimli kitabında (2006: 16) yer alan “Din ve Kültür” yazısında, “kültür aslında herhangi bir toplumun dininin vücut bulmuş bir şeklidir” ifadesine yer vermektedir. Bu ifadeyle, bir toplumun inancının o toplumun kültürel yapısı üzerindeki etkisini vurgulamaktadır. Bu doğrultuda Türklerin İslamiyet öncesi ve sonrasında var olan tanrı inançları, soyut düşüncelerin sanatlarına yansımaları kaçınılmaz kılınmıştır. Bu bağlamda, Türk sanatındaki motiflerde, toplumun inanç yapıları doğrultusunda şekillenen sembolik ifadeler görülmektedir. En sade ve stilize haliyle yansıtılan motifler, genelde geometrik formlarla ya da doğayı yansıtan hayvan ve bitkiler gibi köşeli olmayan kavisli formlar halinde oluşturulmuştur. Bu yazıda, örnek gösterilecek Türk resim sanatı örnekleriyle ilişkili olarak, Türk sanatlarında görülen üç motif türü ele alınmıştır. Bunlar; geometrik motifler, bitkisel motifler ve hayvan motifleridir.

1.1.1 Geometrik Motifler

Tarih öncesi devirlerden beri süregelen soyutlama eğilimi, insanoğlunun zaman içerisinde çeşitli sembolleri çeşitli biçimlerde yansıtmasının temelini oluşturmaktadır. Türk sanatlarında da görülen bu gibi sembolik ifadeler, süsleme sanatlarına yansyarak zengin bir motif birikimini meydana getirmiştir. Türk sanatlarında dokumacılığa, çini sanatına, ahşap oymacılığına, mimari süslemelere, bezeme sanatlarına, süslemelerle birlikte sembollerin yansıdığı görülmektedir. Özellikle İslamiyet sonrasında inanç sistemiyle uyumlu olarak görülen formlar, çeşitli geometrik motifleri meydana getirmiştir. Geleneksel sanatlarda, geometrik motifler ve bunların birbirini sonsuz olarak tekrar eden bezemeleri yoğun bir şekilde görmek mümkündür.

1.1.2 Hayvan Motifleri

İnsanların her zaman doğayla iç içe olması, diğer canlılarla bağlantı içinde olmasını sağlamıştır. Devamlı olan bu ilişkinin bir sonucu olarak, insanların tarih içerisinde birçok hayvanın özelliklerini fark etmelerine ve benimsemelerine sebep olmuştur. Bu doğrultuda bazı hayvanların sahip olduğu özellikler, toplumlarda bir takım anlamlar ifade etmiş ve bu hayvanların belirli özellikleri başka şeylerle ilişkilendirilerek semboller haline gelmiştir. Eski Türk boylarının kutsal saydıkları ve kendilerini koruduklarına inandıkları hayvanları, Türk boyları ile ilişkilendirerek semboller oluşturmaları; özellikle Oğuzun 24 boyunun kuş türleriyle temsil edilmesi buna bir örnek teşkil etmektedir (Esin, 2006: 178-210; akt. İlden, 2012: 43-44). Bu ve buna benzer yaklaşımlar, geleneksel sanatlarda da görülmüş ve tarihi süreç içerisinde hayvan figürlerine yüklenen anlamlarla oluşturulan sembolik ifadeler, çeşitli biçimlerden oluşan motifleri meydana getirmiştir. Türk sanatlarında kullanılan hayvan figürleri arasında, kuş motiflerinin yoğun bir şekilde yer aldığı görülmektedir. Bunun yanı sıra aslan, geyik, at, akrep, balık vb. gibi hayvanların stilize hali motiflere yansımıştır.

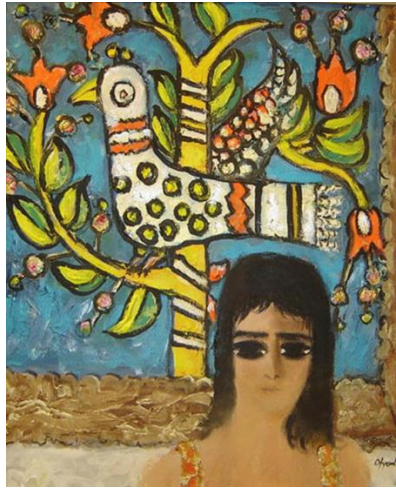
1.1.3 Bitkisel Motifler

Her zaman doğayla iç içe olan insanoğlu, bitkilerin zarif, hoş görüntüsü ve güzel kokularından etkilenmiştir. Bunun yanı sıra, şifanın doğanın içinde var olduğu inancı ve tarım kültürüyle birlikte, yalnız doğanın içinde olan bir şey değil, aynı zamanda yaşamı idame ettirebilmek için üretilen bir şeye dönüşmesi, her zaman hayatın merkezinde olmasını etkilemiştir. Bu ve benzeri durumlar geleneksel sanatlarda bitkisel motiflerin yansımalarını büyük oranda etkilemiştir. Türk

sanatlarında da görülen bu bitki süslemeleri, bazen anlam ifade eden bir sembol, bazen de güzel görüntüsüyle tıpkı bir sarmaşık gibi, geometrik motiflerde görülen devamlılık ile sonsuzluk görüntüsü yaratan bezemeler şeklinde oluşturulmuştur. Türk sanatlarında “Çiçek, dal yapraklardan meydana gelen motif grubunu teşkil eden bitkisel motifler, karanfil, lale, sümbül, papatya, gül, hatmi çiçeği, şakayık gibi çiçekler, natüralist biçimde kompozisyonlarda yer aldığı gibi, hatayi, gonca, penç, yaprak, hançer yaprak gibi stilize edilmiş biçimde de kullanılmıştır” (Selçuk, Yurttaş, 2021: 301).

1.2 Geleneksel Motiflerin Türk Resim Sanatına Yansıyan Örnekleri

Geleneksel sanatlar ve üzerinde bulunan motifler, bir toplumun yaşayış, düşünce ve inanç biçimini yansıması bakımından, o toplumun tüm özelliklerini içinde barındıran bir yapıya sahiptir. Çok çeşitli ve zengin bir birikime sahip olan Türk sanatlarında da, topluma dair bilgi veren özellikler görülmektedir. Kendi üretildiği toplumun kültürünü yansıtan motifler, insanın kendinden, yaşadığı toplumdaki bir parçayı yansıması açısından kişiyi cezbedebilir. Bu yüzden ki kalıplaşmış motiflerin sonradan üretilen farklı yapılardaki ürünlere yansıdığı görülmüştür. İnsan kendine ait değerleri üretimlerine yansıtır. Türk resim sanatının başından beri, Türk sanatçıları da kendi kültürünü yansıtan unsurları yoğun bir şekilde kullanmışlardır. Sanatçıların eserlerine yansıyan el sanatları, 1940’lı yıllarda yoğunlaşan sanatta yerellik/ulusallık sorunuyla beraber farklı bir boyut kazanmıştır. Birçok sanatçıyı yerel ve yöresel konulara yönelten bu sorun, kültürel unsurları kullanarak batı tarzında resimler üretilmesini yoğunlaştırmıştır. Köklü bir geçmişe sahip olan Türk toplulukları için çini, mimari unsurlar, nakışlar, işlemler, giysiler ve dokuma gibi kültürel ürünler, coğrafyayı yansıtan unsurlar olmanın yanında, estetik değer katan motiflerin, bezemelerin zengin görüntüsü sanatçılara ilham verici olmuştur. Birçok sanatçı motifleri, resmedilen mekânın ya da nesnenin bir parçası olarak resimlerine yansıtmış ve bunun yanı sıra, geleneksel motifleri de bizzat resmin konusu ya da resimsel bir unsur olarak ele almış ve çağdaş yorumlar oluşturmuştur.



Görsel 1: Fikret Otyam, *İsimsiz, Tuval Üzerine Yağlıboya, 60 X 50 cm, Tarih Bilinmiyor.*

Fikret Otyam’ın resimlerinde, ağırlıklı olarak kadınların yer aldığı köylüler, yöreyi yansıtan ve beraberinde halk sanatının içinde var olan unsurlar ve bu unsurlara ait motifler görülmektedir. Sanatçı resimlerinde yer alan figürleri, yaşadıkları bölgeyi yansıtan doğa görüntüsü içinde ya da geleneksel unsurların yansıtıldığı iç mekân görüntüsü içinde geleneksel giysiler ile resmetmiştir (Yılmaz, Küçükşahin, 2017:167). Otyam Görsel 1’de yer alan resminde, bir duvar halısı ya da

çerçevesi bir resmin önünde izleyiciye doğrudan bakan bir kadın figürü resmetmiştir. Sanatçı bu resimde, diğer resimlerinin aksine kadın figürünü modern bir giysi içinde yansıtmıştır. Kadın figürünün arkasında yer alan pano ya da duvar halısı üzerinde, geleneksel Türk sanatlarında görülebilecek bir motif olan, dala konmuş kuş figürü görülmektedir. Bitki ve üzerindeki kuş figürünün stilize görüntüsü, biçim ve içerik bakımından geleneksel sanatlarda görülen motif özelliklerini yansıtmaktadır. Türk sanatlarında bu motif içeriğinin, çeşitli biçimlerde ele alınarak uygulamalarda kullanıldığı görülmektedir.



Görsel 2: Nurullah Berk, "Gergef İşleyen Kadın", Tuval Üzerine Yağlı Boya, 74x64 cm, 1957.

Nurullah Berk'in ise motifsel biçimlere dayanan resimlerinde, geleneksel sanatlarda rastlanılabilecek motiflere yoğun bir şekilde yer verdiği görülmektedir. Sanatçı, motiflerin renk ve biçimsel özelliklerinden yararlanarak kendine özgü üslubuyla eserlerine yansıtmıştır. Geleneksel motifleri resimlerinde kullanan sanatçı, nesnelere ve figürleri bir motif anlayışıyla şekillendirerek, sadelik içinde stilize bir biçimde sunmaktadır (Kayser, 2021: 7). Sanatçının "Gergef İşleyen Kadın" adlı resminde, pencere önünde bir kadın figürü oturmaktadır. Bu kadın figürü, geleneksel bir el sanatı olan gergef işlemesini yapmaktadır. Kadın figürünün gergef üzerine, stilize edilmiş bir bitki motifi işlemekte olduğu görülmektedir. Bu motifin benzer örneklerini geleneksel sanatlarda görmek mümkündür.



Görsel 3: Bedri Rahmi EYÜBOĞLU, "İstanbul", Tuval Üzerine Yağlıboya, 191x335 cm, 1955.

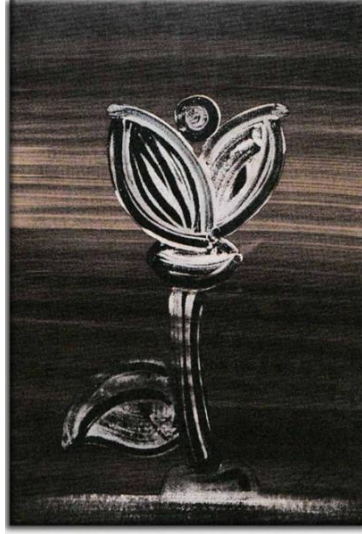
Görsel 4: *Bedri Rahmi Eyüboğlu, Kadın Figürü, Kağıt Üzerine Çini Mürekkebi, 30x12 cm, Tarih Bilinmiyor.*

Bedri Rahmi Eyüboğlu, kendine has üslubuyla; halı, kilim, nakış gibi geleneksel kaynakların renk, motif ve kompozisyonlarından yararlanarak, halk sanatının Türk resim sanatı için önemli bir kaynak olduğunu vurgulamış ve çağdaş resim ile arasında kurduğu bağı çalışmalarına yansıtmıştır (Aydoğan, 2017: 67). Eyüboğlu "İstanbul" isimli resminde, geleneksel sanatlarda görülebilecek motifler ve bu motiflerle uyumlu diğer unsurlar ile oluşturduğu İstanbul görüntüsünü, minyatür mantığıyla kompoze edip resim yüzeyine aktarmıştır (Görsel 3). Bu kompozisyon düzeni içerisinde, Türk sanatlarında görülebilecek geometrik motifler ve balık gibi hayvan motiflerini kullanmıştır. Sanatçı Görsel 4'te yer alan resminde ise, tekstil işlemeleri, halı dokumacılığı, nakışlar, ahşap oymacılığı, mimari süslemeler vb. sanatlarda görülebilecek "hayat ağacı motifi"ni stilize ederek yansıtmıştır. Bu motifte ağacın gövdesini bir kadın formu oluşturmaktadır. Bu kadın motifinin yanlarından ve üst kısmından, bitki yapısını yansıtan, geometrik olarak stilize edilmiş dal formları resmedilmiştir.



Görsel 5: *Eren Eyüboğlu, Figürlü Kompozisyon, Kağıt Üzerine Çini Mürekkebi, 30 x 40 cm, 1953.*

Eren Eyüboğlu, resimlerinde Anadolu ve İstanbul'un doğal güzellikleri ile yerel yaşantısından ilham almış ve bu temaları soyutlamalarla eserlerine yansıtmıştır (Ersoy, 1998:69). Sanatçının Görsel 5'te yer alan resminde, geleneksel giysiler içindeki iki kadın ve iki kuş figürü soyut bir biçimde resmedilmiştir. Bu kadın figürleri, geometrik motif anlayışıyla ele alınmış olup, giysilerindeki halı ve kilim motifleriyle geleneksel bir yapıyı yansıtmaktadır. Bu kadınların giysileri Türk sanatlarında görülebilecek geometrik motiflerden oluşmaktadır. Ayrıca, resmin ön planında yer alan iki kuş figürü, yüzeyin kendisi kullanılarak oluşturulan stilize görüntüsü ve resmedilen hayvanın türüyle, Türk sanatlarında görülebilecek bir hayvan motifini anımsatmaktadır.



Görsel 6: Abidin Dino, *Çiçek, Tarih Bilinmiyor.*

Abidin Dino ise, yaşamının büyük bir bölümünü Batı'da geçirmiş olmasına rağmen, Türk sanatının 16. ve 17. yüzyılda değer gören geleneksel süsleme sanatlarının etkisiyle, kültürel kimliğinin ve kendi öz benliğini yansıtan lale soyutlamaları gibi çağdaş yorumlarla ele aldığı bir dizi resim yapmıştır (Edgü, 1995:22; Giray, 2010: 126). Dino'nun bu doğrultuda oluşturduğu laleler dizisinde görülebilecek çiçek formları, geleneksel sanatlardaki bitki motiflerinin stilize edilmiş görüntüsüyle yansıtılmıştır. Sanatçı kendine özgü üslubuyla, Görsel 6'da yer alan resminde bir bitki motifini, Türk sanatlarında bulunan motiflerin yalınlığını ve karakterini yansıtmak üzere birkaç fırça vuruşuyla resim yüzeyine aktarmıştır.



Görsel 7: Hüsamettin Koçan, *"Anadolu'nun Görsel Tarihi Fasikül III "Selçuklu""*, *Karışık Teknik, 1995.*

Hüsamettin Koçan, "Geleneğin Şifreleri-Geleceğin Şifreleri" sergisinde yer alan eserlerinde olduğu gibi, Anadolu coğrafyasında yaşamış olan medeniyetlere ait motif ve sembolleri kendine has bir üslupla sanatına yansıtmaktadır (Gögebakan, 2015:51). Bu doğrultuda sanatçı Görsel 7'deki eserinde, Selçukluyu yansıtan simgeler ve motifleri ele almıştır. Sanatçı, bu çalışmasında Selçuklu sembolü olan kartal motifini ile yine Selçuklu sanatıyla ilişkili olarak iki karenin birbiri içinde dönerek oluşturduğu sekiz köşeli yıldız motifini, uygarlığı ifade eden semboller olarak kullanmıştır.

4. SONUÇ

Her toplumun kendisini belirleyen bir kimliğe sahip olduğu düşünülürse, bu kimliği belirleyen birçok unsurdan bahsedilebilir. Bu doğrultuda, her toplum somut ve somut olmayan kültürel

varlıklara sahip olmuştur. Var olduğu toplum için bir değere sahip olan bu kültürel varlıkların en önemli unsurlarından birini estetik yapıda etken rol oynayan motifler oluşturmaktadır. Motifler, üretildiği toplumun kültürel değerlerini yansıtması açısından önemli bir yere sahiptir. Geçmişe ait değerleri içinde barındıran motifler, toplumun benimsediği duygu, düşünce ve inanç yapılarını yansıtmaktadır. Üretilen geleneksel sanatların hangi toplumu yansıttığına dair fikir veren en önemli unsur, biçimi kadar üzerinde kullanılan motifleridir. Zira toplumların kültür varlıklarında yer alan semboller ve motiflere bakılarak, hangi medeniyet, uygarlık ya da bölgeye ait olduğu hakkında fikir yürütülebilir. Köklü bir geçmişe sahip olan Türkler, tarihi süreç içerisinde kendi kültürünü yansıtan çeşitli motifleri meydana getirmiştir. Türklerin kültürel değerlere sahip eser ve sanatlarında görülen bu motifler, Türk kimliğini yansıtmaktadır. Söz konusu motifler kendi içerisinde çeşitlilik gösteren zengin bir birikim oluşturmaktadır. Aynı doğrultuda bu zengin motif birikimi, tarihi süreç içerisinde estetik değerlerin ön plana çıktığı üretimlerde de yerini bulmuştur. Bu motifler, kendi içinde binlerce yıldır devam edip gelişerek geometrik, bitkisel ve hayvan motifleri gibi çeşitli grupları meydana getirmiştir. Motiflerin, gerek kendi içindeki çeşitliliği ve zengin görüntüsü, gerekse içinde barındırdığı anlamlarla kültürel yapıyı yansıtması, plastik sanatlar için de prestijli bir içeriği oluşturmaktadır. Motiflerin, Türk resim sanatının başından itibaren sanatçıların eserlerinde yer aldığı görülmektedir. 1940'lı yıllarla birlikte yerel ve yöresel unsurlara karşı artan duyarlılık, sanatçılar için geleneksel motifleri ilgi çekici hale getirmiştir. Bu durum sanatçıların motiflere olan ilgisini daha çok artırarak, sanatsal uygulamalarına yansımaları kaçınılmaz kılmıştır.

Bu çalışmada; araştırmalar ışığında geleneksel motiflerin kültür içerisindeki yeri ve içeriği hakkında bilgi verilmiş, Türk resim sanatına yansıyan eser örnekleri incelenmiş ve bu incelemeler doğrultusunda, sanatçıların geleneksel unsurlara karşı yaklaşımı ve bunları ele alış biçimleri ortaya çıkarılmıştır. Elde edilen veriler sonucunda, geleneksel motiflerin büyük bir çeşitliliğe sahip olduğu ve sanatsal uygulamalar için zengin bir içerik oluşturduğu sonucuna varılmıştır. Bu çalışmanın sanatçılar için, geleneksel motiflerin kültürel bir unsur olarak ele alınıp özgün yorumlar oluşturulabileceğine dair bir farkındalık yaratacağı ve konu içeriği bakımından kaynak oluşturacağı düşünülmektedir.

Orcid

Pınar ALKAÇ <https://orcid.org/0000-0001-7344-7442>

Doç. Dr. Yeşim AYDOĞAN <https://orcid.org/0000-0001-5952-9396>

KAYNAKLAR

- Aydoğan, Y. (2017, Ekim 26-28). *Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun Çalışmalarında Kültür Mirası*. 3. Uluslararası Sosyal Bilimler Sempozyumu, Kahramanmaraş, Turkey.
- Dizel, T., Özkaya, K. (2019). *Geleneksel Türk Motiflerinin Bazı Örneklerinin Marketri (Kakmacılık) Tekniğiyle Mobilya ve Ahşap Yüzeylerde Uygulanması*, Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 37, 261-279.
- Edgü, F. (1995). *Abidin Dino, Kısa Hayat Öyküm*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Ersoy, A. (1998). *Günümüz Türk Resim Sanatı*, (1. Baskı), Bilim Sanat Galerisi, İstanbul.
- Giray, K. (2010). *Ziraat Bankası Yüzyılın Sergisi*, Başak Matbaacılık ve Tanıtım, Ankara.
- Göğebakan, Y. (2015). *Hüsamettin Koçan'ın Çalışmalarındaki Kültür Varlığı ve Kültür Mirası'na Ait Unsurlar*, İnönü Üniversitesi Sanat Ve Tasarım Dergisi, 4(10), 47-57.

- İlden, S. (2012). *Türk İkonografisinde Kartal Motifi*. Scientific Pedagogical Journal, 15, 42-53.
- İstanbul Valiliği İstanbul Proje Koordinasyon Birimi, (2014, Haziran). *Kültürel Mirasın Korunması, İstanbul Sismik Riskin Azaltılması ve Acil Durum Hazırlık Projesi (İSMEP)*. Rehber Kitabı.
- Kaplan, M. (2006). *Kültür ve Dil*, (21. Baskı), Dergah Yayınları, İstanbul.
- Karamağaralı, B. (1997). *Türk Halı Sanatındaki Motiflerin Yorumu Üzerine*, Arış Dergisi, (3), 28-39.
- Kayser, O. E. (2021). *Yağlı Boya Tabloların Belgeleme Aşamasında Raman Spektroskopisinin Kullanımı-İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonunda Bulunan Nurullah Berk'e Ait İki Tablonun İncelenmesi*, [Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi] Sosyal Bilimler Enstitüsü Taşınabilir Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Anabilim Dalı, İstanbul.
- Ozankaya, Ö. Vd. (1983). *Davranış Bilimlerine Giriş*, (2. Baskı), AÜ Yay. No:18, Ankara.
- Öz Çelikbaş, E. (2018). *Türk Sanatında Mistik Bağlamda Geometrik Sembolizme Genel Bakış*. Safran Kültür Ve Turizm Araştırmaları Dergisi, 1(1), 55-66.
- Selçuk, K. & YURTTAŞ, H. (2021), *Doğu Karadeniz Bölgesi Kirkitli Dokumalarında Geometrik Ve Bitkisel Motiflerden Örnekler*, Art-Sanat Dergisi, 15, 287-315.
- Soysaldı, A. (2018). *Kültür, Sanat ve Beşeriyet İlişkisi*, Sanat Ve Tasarım Dergisi, (22), 305-315.
- TDK, (2005). *Türkçe Sözlük*, (10. Baskı), Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- Turani, A. (1999). *Dünya Sanat Tarihi*, Remzi Kitapevi, İstanbul.
- Uğurlu, A. (1991). *Anadolu Dokumalarında Motif Felsefeleri*, Tekstil Ve Mühendis, 5(26), 76-82.
- Yılmaz, E. & Küçükşahin, E. (2017). *Fikret Otyam'ın Resimlerinde Halk Sanatının Etkisi: Yerellik ve Evrensellik Bağlamında Bir Değerlendirme*, Art-E Sanat Dergisi, 10(19), 160-186. <https://doi.org/10.21602/sduarte.285201>

Görsel Kaynaklar

- URL-1, Görsel 1: Fikret Otyam, İsimsiz, Tuval Üzerine Yağlıboya, 60 X 50 cm, Tarih Bilinmiyor. <https://fikretotyam.com/uploads/resimleri/df.jpg> (Erişim Tarihi: 12.02.2024).
- URL-2, Görsel 2: Nurullah Berk, "Gergef İşleyen Kadın", Tuval Üzerine Yağlı Boya, 74x64 cm, 1957. <https://www.kulturportali.gov.tr/contents/images/R-0631-Nurullah%20Berk-Gergef%20c4%b0%c5%9fleyen%20Kad%c4%b1n.jpg?format=jpg&quality=50&width=1200> (Erişim Tarihi: 12.02.2024).
- URL-3, Görsel 3: Bedri Rahmi EYÜBOĞLU, "İstanbul", Tuval Üzerine Yağlıboya, 191x335 cm, 1955. <https://www.leblebitozu.com/wp-content/uploads/2016/09/bedri-rahmiyuboglu-istanbul.jpg> (Erişim Tarihi: 12.02.2024).
- URL-4, Görsel 4: Bedri Rahmi Eyüboğlu, Kadın Figürü, Kağıt Üzerine Çini Mürekkebi, 30x12 cm, Tarih Bilinmiyor. <https://d35fbhjemrkr2a.cloudfront.net/Images/Shop/70/Product/8292/400/20210409162128147.jpg> (Erişim Tarihi: 13.02.2024).
- URL-5, Görsel 5: Eren Eyüboğlu, Figürlü Kompozisyon, Kağıt Üzerine Çini Mürekkebi, 30 x 40 cm, 1953.

<https://d35fbhjemrkr2a.cloudfront.net/Images/Shop/121/Product/17331/400/91551a2fb27e45aabc1c633ccd5c972d.jpg> (Erişim Tarihi: 13.02.2024).

URL-6, Görsel 6: Abidin Dino, iek, Tarih Bilinmiyor. <https://www.istanbulsanatevi.com/wp-content/uploads/2018/05/abidin-dino-cicek-01.jpg> (Erişim Tarihi: 12.02.2024).

URL-7, Görsel 7: Hüsamettin Koçan, "Anadolu'nun Görsel Tarihi Fasikül III "Selçuklu"", Karışık Teknik, 1995. https://cdn1.ntv.com.tr/gorsel/lo-tqDSIEEqTpcfa_3hz3A.jpg?width=1000&mode=both&scale=both&v=1647938852829 (Erişim Tarihi: 13.02.2024).

EXTENDED ABSTRACT

This research aims to examine the motifs that have a place in traditional arts from a cultural perspective and to analyze the examples of these motifs reflected in Turkish painting art. This study, prepared using qualitative research method in line with literature reviews, aims to reveal that motifs used as decorative elements in traditional arts are an important element of the cultural structure and have an artistic structure for painting applications. For the intended result, qualitative research method was used by conducting a literature review on traditional Turkish motifs and their reflection in Turkish painting. In this regard, resources such as articles and books were used. In line with the research conducted, examples of works by artists who used traditional motifs in Turkish painting were examined. Descriptive analysis method was also used during the work reviews.

Every society has a cultural heritage that reflects its common character. This cultural accumulation reflects common norms such as the society's lifestyle and thought system. The cultural values that reflect these norms constitute tangible and intangible cultural assets. While tangible cultural assets include works of art and sites that have survived to the present day, intangible cultural assets include cultural elements such as traditional arts. The motifs that form an important part of these traditional arts are also included in intangible cultural assets. Turkish communities have produced various traditional arts throughout history and have continued these arts. However, the same continuity and diversity is also seen in the motifs. Turkish motif accumulation has developed, diversified and taken shape in line with lifestyle and cultural changes throughout the historical process. The religious and social life of the society in which they exist has a great influence on the shaping of these motifs. Accordingly, while plant and animal motifs were seen intensively in Turkish arts before Islam, it is seen that geometric forms and decorations were applied intensively to handicrafts under the influence of Islam after Islam. Motifs, which have diversified throughout the historical process, have become an alternative symbolic expression method for many visual disciplines that want to reflect the identity of society. In Turkish painting, traditional motifs, which constitute an attractive cultural element, have been used in applications by artists who turn to local subjects along with the problem of locality/nationality in art. In this regard, when we look at Turkish painting, we see that it is reflected in the practices of many artists. Among the artists who reflect traditional motifs in their practices are Fikret Otyam, Nurullah Berk, Bedri Rahmi Eyboėlu, Eren Eyboėlu, Abidin Dino, Hüsamettin Koan. Traditional motifs can be seen in the regional elements used in Otyam's paintings, in the motif forms and elements used by Berk, in the compositions created by Bedri Rahmi Eyboėlu based on traditional arts, in Eren Eyboėlu's abstract paintings based on Anatolia and Istanbul, in the "Flowers" series created by Dino, and in Koan's symbols and icons reflecting Anatolian civilizations. These artists not only reflected their own culture with the applications they created by using motifs, but also created plastic values with the rich appearance of the motifs.

In this article, by conducting some research and examinations on traditional motifs and examples of works that have an impact on Turkish painting, it has been revealed that the effects of traditional motifs are seen in the works of Turkish artists and that the accumulation of Turkish motifs as a cultural element has a rich content for painting. In this context, the use of traditional motifs in Turkish painting and the reflections of these motifs on the works were examined through examples. In line with the research and examinations carried out, it has been revealed that traditional Turkish motifs have a rich variety and that many artists in Turkish painting have created original interpretations by considering motifs as an element reflecting their culture. It is thought that this study will constitute an important resource in terms of raising awareness about local approaches for today's and future artists.

Jeneratif Sanat ve Otonom Sistemler

Generative Art and Autonomous Systems

Ersin Tunç Taşkın ¹, N. Müge Selçuk ²

¹Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı, Eskişehir, Türkiye

²Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Görsel Sanatlar Bölümü, Eskişehir, Türkiye

ARTICLE HISTORY

Received: 12.10.2024

Revised: 11.12.2024

Accepted: 16.12.2024

Anahtar Kelimeler

Çağdaş sanat, Jeneratif sanat, Otonomluk, Bireysellik, Yapay zekâ

Keywords

Generative art, Autonomy, Contemporary art, Individuality, Artificial intelligence



[10.16950/iujad.1571505](https://doi.org/10.16950/iujad.1571505)

Özet: Günümüz sanatını anlamlandırmak, geçtiğimiz yüzyılı hazırlayan tarihsel unsurları ve sanat görüşlerini göz önünde bulundurmaya gerektirir. Devrim öncesi sanat uygulamalarının belirli ve tek bir rota üzerinde ilerlemesine karşın modernizmle birlikte açılan süreçte sanatçıların geçmişten tümüyle ayrılan üretimlerde buldukları yenilikçi ve deneysel yaklaşımlar benimsedikleri bilinmektedir. Bu bağlamda, eski çağ sanatlarının geleneksel normlara ve estetik anlayışlara sıkı sıkıya bağlı karakterize edildiği ifade edilebilir. Ne var ki geçmişin mirası üzerinde ilerleyen günümüz sanatçıları, teknolojik araçlar kullanarak yaratım süreçlerini geliştirmekte ve geçmişle olan bağlarını yeniden yorumlamaktadır. Bu bağlamda, sanatçılar, geleneksel teknikleri modern teknolojilerle birleştirerek biçim ve kavramsal olarak denenmemiş yapıda eserler ortaya koyabilmektedir.

Bu çalışma tarihsel bağlamda jeneratif sistemler üzerinden geliştirilen sanat uygulamalarını ve otonomluk denilen, bir tür üretim sistemini konu edinmektedir. Çalışmanın bugünün disiplinlerarası sanat yaklaşımlarına değer katacak nitelikte olması amaçlanmıştır. Konu tarihsel çerçevede örnekler üzerinden ele alınmış ve değerlendirilmiştir. Varılan sonuca göre, günümüzde gelişmekte olan teknolojik araçlar sayesinde sanatı izleyen kitle ve sanatın bağlamı genişlemektedir.

Abstract: Understanding contemporary art requires taking into account the historical elements and artistic perspectives that paved the way in the last century. While pre-revolutionary art practices followed a specific and singular path, it is known that with the advent of modernism, artists adopted innovative and experimental approaches, creating works that diverged entirely from the past. In this context, it can be stated that ancient art was characterized by its strict adherence to traditional norms and aesthetic values. However, contemporary artists, building on the legacy of the past, are enhancing their creative processes by utilizing technological tools and reinterpreting their connection with history. In this regard, artists are able to produce unprecedented works in both form and concept by combining traditional techniques with modern technologies.

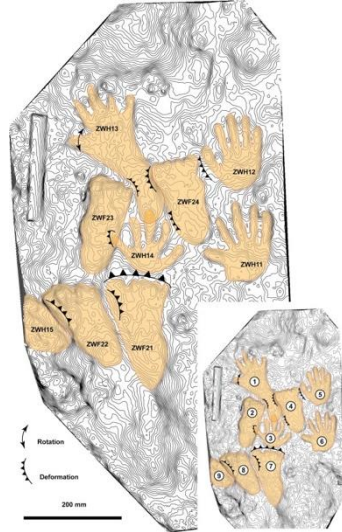
This study focuses on art practices developed through generative systems and a form of production system known as autonomy, within a historical context. The aim is for the study to contribute to today's interdisciplinary approaches to art. The topic has been addressed and evaluated through examples within a historical framework. According to the conclusion reached, thanks to the technological tools evolving today, the audience following art and the context of art are expanding.

1. GİRİŞ

Bilim insanları 2018 yılında Tibet Platosu'nda keşfedilen el izlerini, bilinen en eski sanat eserleri olarak tanımladılar. "Çin'in Guangzhou Üniversitesi'nden araştırmacılar, Qesang kayalıklarında keşfedilen el izlerinin 226 bin yıllık olduğunu ortaya koydular (NTV Haber, 2021)".

*İletişim/Contact: Sorumlu Yazar/Corresponding Author ✉ etunctaskin@gmail.com

ISSN: 1309-9876 / e-ISSN: 1309-9884-7456 / © IUJAD 2024



Görsel 1. Tibet'te bulunan tarih öncesi el ve ayak çizimleri (Arkeonews, 2021)

İnsan türünün dışında başka bir türün gerçekleştirdiği ve anlamı tam olarak çözülemeyen sembolik izler, yaratımın ve ifade etmenin evrensel bir içgüdü olduğunu düşündürüyor. Yaşamsal ihtiyaçların bile önüne geçebilen bu üretim pratiği, adeta bir varoluşsal dürtü olarak kendini gösteriyor. Bu durum, yaratma arzusunun, yalnızca hayatta kalmaya yönelik bir çabadan ibaret olmadığını, daha derin bir anlam taşıdığını ortaya koyuyor. Belki de bu izler, yaşamın anlamını arama yolculuğunda kolektif bir iz bırakma ihtiyacımızın bir yansımasıdır.

Bu bilgi dayanağında, sanat olgusunun insanlık evrimiyle paralel bir seyir izlediği söylenebilir. Özellikle bazı tarihsel kırılmalar, öncelikle insan bilincinde değişimleri gerektirmiştir. Sanat yapıtlarının ise sanatçının değişen bilinci ile bu tarihsel çizgi üzerinde pek çok dinamik üzerinden şekillenmiş ve sürekli dönüşüm içinde olduğu bilinmektedir.

Bu araştırma, tarihte örüntüler aracılığıyla üretilen sanat yapıtlarından yola çıkarak, bugünün teknolojileriyle ilerleyen jeneratif sistemleri incelemektedir. Çalışma, günümüzde sanatçı inisiyatifinin ve otonomluğunun bu sistemler üzerindeki etkisini, üretim aşamalarında otonom sistemlerin kullanıldığı çağdaş yapıtlar üzerinden ele almaktadır. Aynı zamanda, çağdaş sanat modeli olarak jeneratif sanatı tanımlamaktadır.

1.1 Sanatçının Otonomluğu ve Jeneratif Sanat

“Eski sanat sistemini yeniden diriltmemiz imkânsız- o sistem, bir daha asla geri gelmeyecek mertebelere dayalı hiyerarşik bir topluma bağlıydı- ancak hâlâ ondan bazı şeyler öğrenebiliriz (Shiner, 2010, s.45).”

Bilindiği gibi sanat kelimesi antik toplumlarda karşılığı olmayan bir sözcüktü diğer yandan Antik Yunan'da techne, Romalılarda ars denilen zanaatı kapsayan, marangozluk, at terbiyeciliği, şairlik, ayakkabıcılık gibi farklı üretim faaliyetlerine denk geliyordu. Bu eylemlerin sahibi kişi ise yaratımcıdan ziyade imalatçı olarak anılmaktaydı (Shiner, 2010, s.47). Bu değerlendirme dayanağında, sanat tarihinin büyük bir kısmında, sipariş üzere yapılmış belli amaçlara hizmet eden farklı türde eserler olduğu söylenebilir. Bu eserler, genellikle toplumsal, dini veya politik işlevler taşımakta ve bu sebeplerle dönemin kültürel ve sosyal yapısını yansıtmaya işlevi görmektedir. Ancak dönemin sanat yapıtı ile ilişkili olarak sanatçının inisiyatifinden bahsetmek mümkün olmamaktadır. Öncelikle bireyin ve bir birey olarak sanatçının özgürleşmesi ve buna bağlı olarak yapıtların kurgulanması 18. yüzyıla gerçekleştiği görülen toplumsal kırılmaların

etkisiyle ortaya çıkan bir kazanım olmuştur. Sanat yapıtının ortaya çıkması için sanatçının öncelikle bu bilince sahip olması gerekli olmaktadır. Bu bağlamda otonomluk sanat yapıtının oluşması için ihtiyaç duyulacak ilk ve en önemli unsur olarak düşünülebileceği söylenebilir.

Otonomluk, bir bireyin, grup veya kurumun kendi kendine yönetim ve karar verme yeteneğini ifade eder. Bu kavram, bağımsızlık ve özerklik ile ilişkilidir. Bireyler ve topluluklar için önemli bir kavram olan otonomluk, farklı alanlarda çeşitli anlamlar taşımaktadır. Bireysel, toplumsal, politik ve teknolojik bağlamlarda otonomluk, bağımsızlık ve özerklik arayışının temelini oluşturmaktadır. Bu kavram hem bireylerin hem de toplulukların kendi potansiyellerini gerçekleştirmeleri için kritik bir unsurdur. 18. yüzyıldan itibaren sanatçılar, toplumun yapıtaşları kavramların dönüşmesi ile- otorite, bireyselleşme, endüstri vb...-, tarihte ilk defa bağımsızlıktan bahsedebilmiş ve yapıtlarında bu bilinci sergilemişlerdir (Bradshaw, 2013, s.54).

Jeneratif sanat, eserin üretim sürecinde sanatçıya tamamen ya da kısmen ortak olan bazı sistemlerin kullanıldığı bir sanat üretim anlayışıdır. Bu anlayışın izleri sanat eserlerinde çok eski dönemlerde dahi görülmesine ek olarak 20. yüzyıl ve sonrası sanat anlayışında kendini otonomluk sayesinde daha belirgin şekilde ortaya koymuştur. Jeneratif yöntemler sanatçıya ortak olan sistemin kendi başına çalışabilmesine ve sanatçının kontrolü dışında sonuçlar üretebilmesine dayanır. Eser üretim sürecinde jeneratif yöntemler kullanan sanatçı, eseri üretecek sistemi oluşturur ve belli bir noktadan sonra kontrolü ona bırakır. Burada sanatçının koyduğu kurallar çerçevesinde, eserin son halini sistemin kendi kendine üretmesine izin verilir. Jeneratif sanat ilk bakışta dijital yöntemlerin yaygınlaşmasından sonra ortaya çıkmış gibi gözükmemektedir. Fakat jeneratif üretim süreçleri ve otonom sistemlerin çok eski dönemlerden beri sanat eseri üretim aşamalarında var olduğu düşünülmektedir (Galanter, 2003, s.4).

Çağdaş jeneratif sanat uygulamalarının genellikle bilgisayar tabanlı süreçler içermesi bu sanat pratiğinin bilgisayar sanatının bir alt dalı olarak algılanmasına yol açsa da, Galanter jeneratif sanatın bilgisayar teknolojilerinden önce var olduğunu ifade eder. Tarihsel süreçte analog örneklerine rastlanılabilen bu sanat pratiği, bilgisayar teknolojisinin sanata entegrasyonu ve günlük yaşantımızın bir parçası haline gelmesiyle, sanatçıların sanatsal üretim yelpazelerini genişletmesine olanak tanımış, sayısallaşan dünya ve gelişen yapay zekâ teknolojileriyle birlikte teknoloji ve bilimden beslenerek devinen bir sanat pratiği haline gelmiştir (Al, 2019, s.1). Jeneratif üretimde önemli olan nokta sanatçının sürece otonom sistemi dâhil etmesidir. Daha çok sanatçının eser üretim sürecine odaklanan bu yaklaşım gelişen teknoloji ile daha bariz ve eser üzerinde daha fazla etkiye sahip bir hal almaktadır. Galanter gibi jeneratif sanatın dijital yöntemler ve bilgisayar teknolojilerinden önce dahi sanatçıların eserlerinde rastlanılabileceğini savunan Morius Watz, bir röportajında üretkenlik yönü baskın olan tüm eserlerin jeneratif sanat uygulaması olarak değerlendirilmesi gerektiğini söylemektedir (Petersen, 2005). Galanter ve Watz'ın yanı sıra jeneratif sanat ile ilgili farklı yaklaşımlar bulunmaktadır. Bunlardan biri sanatçının üretim sürecine odaklanarak jeneratif yaklaşımı çok daha geniş bir çerçevede açıklayan, yönetsel bir kavram olarak ele alan Celestino Soddu'dur. İtalyan mimar ve akademisyen Soddu'ya göre:

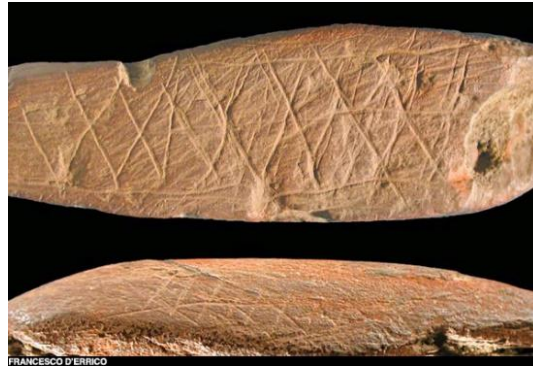
“Jeneratif sanat bir teknoloji ya da sadece bir uygulama değil olası dünyayı düşünmenin, kendi yaratıcılığımızı yaşamının bir yoludur. Jeneratif sanat, bir yandan öngörülemeyen ve şaşırtıcı olan, diğer yandan fikrin kimliğini yansıtan olaylar üreten evrimsel kuralları oluşturarak olası dünyalar kurar. Jeneratif sanat düşünmek ve tasarlamak için bir yoldur. Bu yaklaşımı takiben aynı heyecan etrafında birleşmiş, mimarlara ve matematikçilere, şairlere, müzisyenlere, fizikçilere, semiyotiklere, filozoflara, ressamalara, mühendislere ve tasarımcılara ulaşabiliriz (Soddu, 1998).”

Galanter, Watz ve Soddu'nun görüşlerinde ulaştıkları ortak nokta sanatsal üretimde yöntem her ne olursa olsun sürece dâhil olan ve otonom şekilde çalışarak sonuca etki eden bir sistemin varlığıdır. Sanatçılar eser üretim süreçlerinde dijital olmayan, analog otonom yöntemler kullanabilir. Süreçteki otonomluk seçilen yöntemin varoluşunda, tasarlanıp çalıştırılma şeklinde ya da sanatçı ile iş birliği içinde olma durumunda aranabilir. Eseri ortaya çıkartacak otonom sistemde, zaman içerisinde tamamen sanatçıdan bağımsız hale gelmesi için tasarlanmış olsa dahi bir şekilde sanatçıya ait izler taşıdığı söylenebilir. Bu açıdan, jeneratif sanatta sanatçı için önemli olan otonom sistem ile bir şekilde ortaklık kurup onu bir araç olarak kullanmasıdır.

Psikanalitik sanat eleştirisi pratiğiyle tanınan Amerikalı sanat eleştirmeni Donald Kuspit, Sanatın Sonu'nda sanatçının eser yaratım süreci ve yöneme yaklaşımını: "Yaratma sürecinin ilk aşaması malzemeyi aracıya dönüştürmektir, bunu gerçekleştiren de aktarımdır. Başka bir deyişle, malzeme, aracıya dönüşerek analistin yerini alır; böylece sanat eserini yaratmak sanatçı için bir tür kendi kendini analiz etme süreci haline gelecektir. Her bir sanat eseri deyim yerindeyse kendi kendisiyle karşılaşmasını, yani sanatçının malzemesi aracılığıyla duygularını yeniden yaşayıp, yeniden düzenlediği analitik bir seansı temsil eder (Kuspit, 2018, s.31)" sözleriyle açıklar.

1.2 Sanat Tarihinde Jeneratif Sanat Örnekleri

Galanther'in jeneratif üretimin insanlık tarihi kadar geçmişe dayalı olabileceği görüşü göz önünde bulundurulduğunda, ilk insanların araç-gereç/obje üretimlerinin belirlenmiş kodlar ya da örüntüler üzerinden tasarlanmış oluşu dikkat çekmektedir. Bu durum, insanların çeşitli etkileşimler sonucunda belirli kalıplar ve yöntemler geliştirdiğini, dolayısıyla yaratıcı süreçlerin tarihsel olarak sistematik bir şekilde evrildiğini ortaya koyar. Jeneratif üretim, bu bağlamda, insanlığın yaratıcılık ve inovasyon yeteneklerinin bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Bu çerçevede de akla ilk gelen primitif örnekler, mağara resimleri veya figürinler olmaktadır ve bunlar kendini tekrar ederek belli bir sistem içerisinde aynı sembolleri üreten jeneratif üretim içinde gösterilebilir. Çok bilinen bu örnekler dışında M.Ö. 75.000 yıllarında Güney Afrika'da yapıldığı düşünülen üzerinde kurallı örüntülerin görülebileceği toprak parçaları jeneratif üretim yöntemine ait en eski örnekler olarak gösterilmektedir (Dunham, 2018) (Görsel 2).



Görsel 2. Güney Afrika'da ortaya çıkartılmış üzerinde örüntüler işlenmiş bir toprak parçası (Archeology.org, 2008)

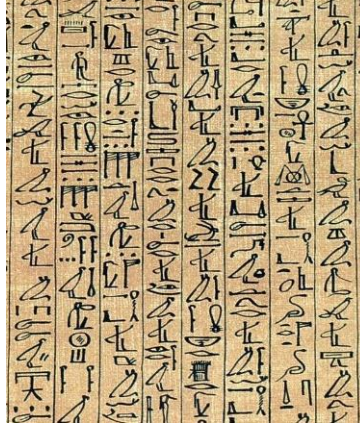
Yerleşik yaşantıyla birlikte antik dönem eserlerde de jeneratif etkilere sıkça rastlanmaktadır. Örneğin ilk sistemli yerleşik toplumlar olan Sümerler ya da Asurlularda gündelik nesnelere silindir mühür ve rulolar ele alınabilir. İnsan, hayvan, bitki sembolleri, şölen, dini ayin sahneleri ya da geometrik şekiller rulo ve silindirler üzerine şematik işlenmiştir. (Kavak, 2020, s.4) Sözü

geçen mühür ve silindirler, yuvarlandıkları yüzeyde tekrar mantığına dayalı sonsuz görseller üretebilmektedirler (Görsel 3).



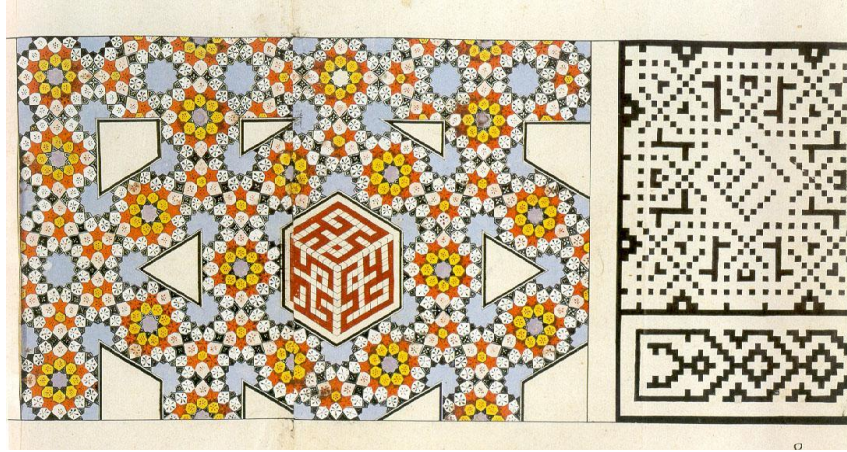
Görsel 3. Sümer dönemine ait silindir mühür ve tablet, M.Ö. 2600 (Nereye, 2018)

Tarih boyunca simetrik ve tekrarlı örüntüler aracılığıyla desenler ortaya çıkartma prensibine dayalı jeneratif sistemler sayesinde çok çeşitli üretim pratikleri görülebilmektedir. Antik sanatın bir nevi zirvesi olarak ele alınabilecek Mısır'da ön plana çıkan hiyeroglif, heykel ya da kabartmaların katı kuralları ile çizilmiş diğer bir deyişle kuralları önceden belirlenmiş şablonlar ve jeneratif yöntemler ile ortaya konduğunu söylenebilir (Görsel 4).



Görsel 4. Mısır hiyeroglif yazısı örneği (Wikipedia, 2007)

Jeneratif yöntemlerin süsleme alanına da uyarlandığı görülebilir. İslam Sanatı süsleme ve döşeme tasarımlarında, önceden kuralları konmuş ve sanatçı bilincine ortaklık eden bu sistemlere sıkça rastlanmaktadır. Örneğin Topkapı Sarayı Müzesi'nde bulunan Topkapı Parşömeni, mimari süsleme desenlerinin üretim yöntemleri için hazırlanmış yönerge ve algoritmalarından oluşan, sanatçıların kusursuz tasarım örüntüleri gerçekleştirmelerine olanak tanıyan önemli bir kaynaktır. Bu yönergeler, sanatçıların belirli estetik ve fonksiyonel hedeflere ulaşmalarını sağlamak amacıyla, mimari süslemelerde kullanılacak desenlerin tasarımında sistematik bir yaklaşım benimsemelerine olanak tanır. Topkapı Parşömeni, geometrik şekillerden organik formlara kadar geniş bir yelpazede desen örüntülerini içermekte olup, bu desenlerin nasıl bir araya getirileceği, simetri, oran ve ritim gibi temel prensipler çerçevesinde açıklanmaktadır (Görsel 5).



Görsel 5. Topkapı Parşömenin’de geometrik şekil örüntüleri gösteren bir bölüm, 15. yy (Wikipedia, 2011)

Parşömende anlatılan süsleme yöntemleri, zanaatkârın uygulayıcılığından bağımsız desen ve formları üretebilen hesaplama dizilerini ya da diğer bir deyişle algoritmaları içermektedir. Bu süsleme yöntemlerinin, ustadan ustaya kusursuz bir şekilde aktarılmasını sağlamak amacıyla tasarlanan ve ustadan bağımsız olarak, iyi uygulandığında kendi kendine aynı formları yaratabilen çalışma şekli, bize yüksek ve dijital teknolojiler olmaksızın, bu önceden hazırlanmış jeneratif sistemlerin nasıl üretim sürecine dâhil olabileceğini göstermektedir (Taşkın, 2023, s.29).

Parşömenden yararlanan sanatçılar, oluşturulan jeneratif sistemin tanımlanmış kurallarını uygular ve ortaya kendini tekrar eden örüntüler çıkar. Bu örnekte jeneratif sistemin kullanılma amacı tutarlı ve kusursuz desenler meydana getirmektir. Bu sayede üretim sürecinde sanatçı ve jeneratif sistem arasında bir ortaklık kurularak tasarımsal seviye korunur.

Böylece çağlar boyunca ustalar öncelikle bireysel yaratıcılıklarını değil, geleneksel estetik değerleri ve verili kuralları göz önünde bulunduran eserler üretebilmişlerdir. Bu süreç, günümüz otonom sanat anlayışının tümüyle dışında durmasına karşın bugünün sanatı ve mimarlığının ilk adımları ve teknik olarak bugünün olanakları ile bile ulaşılması zor görünen sanatsal dehayı yaratmıştır.

20. yüzyılın önemli düşünürlerinden Walter Benjamin, 1936 yılında ortaya koyduğu *Teknik Olarak Yeniden Üretilebilirlik Çağında Sanat Eseri* isimli makalesinde sanat eserlerinin mekanik olarak yeniden üretimini tartışmaktadır. Jeneratif sanat prensibinin de yazılı ve hâlihazırdaki kodlar üzerinden ilerleyen bir süreç olmasıyla, konu bağlamında belirli çıkarımların yapılabileceği düşünülmektedir. Buna göre Benjamin, makalesinde sanatın doğası, toplumsal işlevi ve teknolojik gelişimle olan ilişkisi üzerine derinlemesine düşünmeyi teşvik eder ve mekanik yeniden üretimin-fotoğraf ya da sinema- sanatın daha geniş kitlelere ulaşmasını sağladığını bunun da sanatın toplumsal değişim için bir araç olabileceğini ortaya koyar. Diğer yandan tekrarlanan üretimin, sanat eserinin izleyici ile olan ilişkisini değiştirdiğini ve bu sebeple eserin orijinal bağlamından kopmuş olarak deneyimleneceğini savunur. Diğer yandan Benjamin yeniden üretimin sanatın politik tarafını beslediği yönünde çıkarımlar sunmaktadır. Mekanik yeniden üretim, sanatın daha geniş kitlelere ulaşmasını sağlar, bu da sanatın toplumsal değişim için bir araç olabileceği anlamına gelir (Benjamin, 2005, s.12).

Benjamin’in tartışmasının merkezine aldığı ve çalışmaya ismini de veren yeniden üretilebilirlik kavramı sanat eserlerinin teknik olarak kopyalanabilirliğinin, sanatın doğasını, toplumsal işlevini ve estetik deneyimi köklü bir şekilde dönüştürdüğünü vurgular. Ancak sanattaki dönüşüm

düşünüldüğünde geçtiğimiz yüzyılın ikinci yarısındaki keskin dönemeç, sanatı oluşturan unsurların yeniden tanımlanmasını gerektirmiştir.

Fransız sosyolog ve sanat tarihçisi Raymonde Moulin'in 1978'de yayınlanan *La Genèse de la rareté artistique* (Sanatta Nedretin Yaratılması) başlıklı kitabında, teknik olarak kopyalanabildiği çağda sanat eserinde benzerliğin üretimini tartışmaktadır. Benjamin araştırmasında saptadığı gerçeklikler; sanatın artık kopyalanabildiği ve sınırsız bir biçimde üretilmesinin mümkün olduğu ve bu durumun varsayımları üzerinedir. Ancak Moulin, Benjamin'den yarım yüzyıl sonra, postmodern dönemde kaleme aldığı incelemesinde, Benjamin ile benzer bir çıkış üzerinden ancak bu defa sanatçılar için bir yol haritası çizmeyi denemiştir. Mouline göre teknoloji - endüstri gibi engellenemez gerçekliklerin sanatı dönüştürmesinin olabilirliği yüzünden sanatçılar benzersizliği feda etmektedir. Endüstriyel araç-gereçler ile estetik nesnelere oluşturulabilir. Ancak tüm bu üretimlerin sanat olmadığı ve sanat olarak tanımlanamayacağı herkesin bildiği bir gerçeklik olmaktadır. Araştırma çerçevesinde sanat tarihinin çok büyük bir kısmında ortaya konan tekrara dayalı sanat üretimlerinin devamı olarak bugünün endüstriyel sanat üretimlerini değerlendirmek mümkün olabilir. Ancak Moulin tüm bu yapıtların günümüzde sanat olabilmesinin tek bir şarta bağlı olduğunu bizlere şu sözleriyle hatırlatır:

Marcel Duchamp'ın bulunmuş nesne örneğinde olduğu gibi, toplumsal düzeyde sanatçı oldukları kabul edilmiş kişilerin bunları sanat eseri olarak kabul etmesi gerekir. Sanatı endüstriyle bağdaştırmaya ve kitlesel olarak üretilmiş sanatı desteklemeye çalışanlar, sanatsal dolaşımdaki ve sanat piyasasındaki uzmanlar tarafından sanatçı oldukları ilan edilene kadar sanatçı olarak kabul görmeyeceklerdir. Çoklu üretimler de, sanat etiketine layık görülebilmek için, belirli mekânlarda (müze ve galerilerde) gösterilmek, sanat eleştirisinin bitmek bilmeyen öncüleri tarafından onaylanmak ve sanat piyasasında şu veya bu ölçüde takdir görmek zorundadırlar (Moulin, 2016).

Sanatçılar otonom sistemleri süreçlerine dâhil ederken çeşitli çıkış noktaları ve yöntemleri kullanabilirler. Bunlar doğa, matematik, oyunlaştırma, biyolojik veya kimyasal bir süreç, elektronik robotik bir sistem, yapay zekâ veya yazılım hatta tamamen soyut ya da etkileşimsel bir sosyal durum bile olabilir. Otonom sistemler kullanan sanatçı, bir noktaya kadar eserini tasarlar ve sonrasında otonom sistemi sürece ortak ederek sonuçlar almaya başlar. Bu sonuçları inceler, değişiklik yapmak istiyorsa ya da ulaşmak istediği sonuca daha yakın sonuçlar elde etmek için sistemi tekrar düzenleyebilir. Tamamen rastgelelik üzerine kurulmuş bir otonom sistem kullanıyorsa öngörülemez sonuçlar elde edebilir. Buradaki en önemli nokta sanatçının bunları yapmak için jeneratif sanatın çokça beraber anıldığı dijital ya da bilgisayarlı sistemlere ihtiyaç duymamasıdır. Sanatçılar için bilgisayar destekli otonom sistemlerin faydası, sanatçının sonuç alma ya da değişiklik yapma aşamalarındaki hızını ve kapasitesini etkili bir şekilde artırmasıdır.

Bu hususta örnekler yardımıyla çağdaş jeneratif sanat ve otonom sistemlerin tanınması yerinde olacaktır. İlk kez jeneratif üretim çatısı altında bilgisayarlı sistemler kullanarak üretim yapan öncü kişilerden biri Michael Noll'dur. Noll, Bell Laboratuvarlarında bilgisayarlı sistemleri ve kendi oluşturduğu algoritmalar ile rastgele sayı dizilerini birleştirerek görseller oluşturmuştur (Galanter, 2016, s.161).

Gaussian Quadratic isimli bu eserde Noll, düzenli bir geometrik sistem olan Gauss dağılımı değerleri ve rastgele sayı dizilerini kullanarak bilgisayarlı sistemde öngörülemez sonuçlar üretmiştir. Yatay hareketler Gauss dağılımına göre çizilirken, dikey hareketler tamamen Noll'un kontrolü dışında bilgisayarda oluşturulan denklemler yardımıyla çizilmiştir (Tuğal, 2018, s.143) (Görsel 6).



Görsel 6. *Gaussian Quadratic* (Noll, 1963)

Bir diğer örnek eserlerini jeneratif üretim süreçleri sonucunda üreten fakat dijital ya da bilgisayarlı sistemleri kullanmayan Hans Haacke olabilir. Biyolojik ve doğal malzemeler kullanarak yerleştirmeler yapan Haacke, doğadaki rastgeleliği kullanarak sonuçları öngörülemez eserler üretmiştir. Sanatçının *Condensation Cube*, 1963 (Yoğunlaşma Küpü) isimli eserinde pleksiglas bir küpün içerisinde oluşturduğu mikro klima ortam, çevresindeki ısı, ışık, ortamdaki değişimlerden etkilenen bir biyolojik sistemdir (Görsel 7). Çağdaş jeneratif sanat anlayışı açısından en erken örneklerden biri olan bu eserde, süreç ve öngörülemez hatta sürekli değişen sonuçlara odaklanılmaktadır (Schulze, 2019).



Görsel 7. *Condensation Cube* (Haacke, 1963)

Haacke, otonom sistemi küpün içinde çalışacak hale getirir ve eseri kendi haline bırakır. Küpün içindeki sistem çevreden etkilenerek sürekli değişen farklı sonuçlar üretir. Eserin ulaştığı son haller tamamen sistemin geliştirdiği biyolojik ve kimyasal rastgele süreçlere göre ortaya çıkar. Bu esnada sanatçının küpün içinde gerçekleşen sürece ve oluşuma herhangi bir müdahalesi bulunmamaktadır.

Otonom jeneratif sistemlerin kullanıldığı fakat bilgisayarlı sistemlerin kullanılmadığı üretim süreçlerine, yapay üreticiler yaratılması perspektifinden bakıldığında bu tarz yaklaşımlara 20. yüzyıl ile beraber sıkça rastlanmaktadır. 20. yüzyıl sanatında incelenebilecek Kübizm, Dadaizm, Fütürizm, Konstrüktivizm ve Kinetik Sanat akımlarında otonom jeneratif sistemlerin izleri görülebilir. Bahsedilen tüm bu akımlarda bir şekilde sanatçıya belli seviyede ortak olan yardımcı sistemlerin ya da düşüncelerin varlığı görülmektedir. Söz konusu akımları temsil eden sanatçıların belli bir yerden sonra anlık ilhama ya da rastgeleliğe güvenerek eserlerine yön verdikleri durumlar ile otonomluk arasında ilişki kurulabilmesi mümkündür.

Jeneratif üretim anlayışında güncel bir örnek olarak, eseri meydana getiren ana karakterin ne olduğu ile ilgili olarak Macar sanatçı Vera Molnar'ın eserlerinde irdelediği noktalar dikkat çekicidir. Bilgisayarlar ve teknolojik yöntemlerden önce bile jeneratif yöntemlerden yararlanabileceğimizi ve asıl önemli olanın jeneratif bir anlayışla ortaya koyulan sistemin değil, bu otonom sistemin üretim sürecine dâhil olma durumu olduğunu söyleyen Molnar, eserlerinde algoritmalar kullanarak ürettiği çıktıları hem kendi eliyle hem de bilgisayarda üreterek bu konuya dikkat çeker. *A la recherche de Paul Klee* isimli serisinde Molnar, jeneratif yöntemler kullanmasına rağmen bilgisayarları ve jeneratif sistemleri ana yaratıcı rolünden çıkarmaya çalışır (Görsel 8).



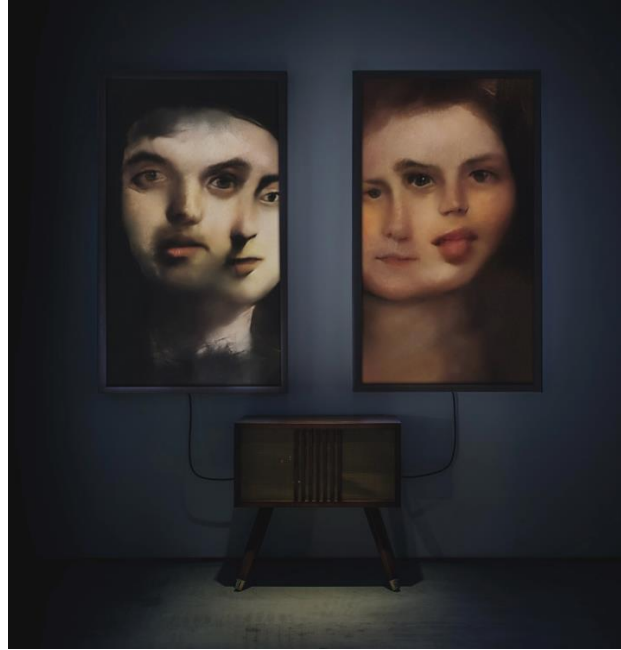
Görsel 8. *A la Recherche de Paul Klee* (Molnar, 1970)

Molnar makineyi harekete geçirmekten ziyade yaratıcı sürecin farklı bölümlerine entegre ederek makineyi merkezi yaratıcı konumundan çıkarmış, makineyi sanatçının vizyonunu aktardığı araç olarak kullanmıştı (Taylor, 2014, s.113). Bu eser, sanatçının kontrolü elden bırakıp otonom sistemin serbest şekilde sonuçlar üretmesine izin vermesi durumunda dahi onu tasarlayan sanatçının merkeze konması gerektiğine işaret etmektedir.

Molnar'ın sanatçının merkeze konmasının gerektiğini söyleyen yaklaşımın aksine, jeneratif sistemin otonomluğunu yani sanatçıdan tamamen bağımsız hale geldiği durumları sorgulayan yaklaşımlar da mevcuttur. Bu perspektifte jeneratif sistemler içinde otonomluk, bir zaman sonra kendi içinde devamlılığı sağlayabilecek sistemi kendi kendine yaratabilir ve tamamen öngörülemez şekilde, ana karakterin sadece kendisi olduğu üretimler yapabilir. Bu tarz bir yaklaşım için Bager Akbay'ın şiir yazar robot *Deniz Yılmaz* projesine bakılabilir. Akbay bu projede çeşitli veritabanları ve algoritmalar ile kendi çalışabilen ve şiir yazar bir sistem tasarlamıştır. Amacı jeneratif sistemin kendi kendine şair bir kişilik yaratmasıdır. Bir robotun ürettiği eserlerin sanat eseri olarak satın alınması, müellifliği ciddi bir problem olarak tekrar önümüze getiriyor ve beraberinde kim olduğumuz ve nasıl ürettiğimiz ile ilgili bir takım yeni soruları da ortaya

çıkartıyor. Deniz Yılmaz bir robot şair, vatandaş olma derdinde. Daha birçok canlı türünün böyle bir hakkı yok iken ona sıra gelir mi bilinmez ama elinden geleni yaptı. Posta Gazetesi'nde Yurdumun Şairleri köşesine girmek için aylarca kendi elleriyle şiirler yazdı. Şiirlerini zarflara koyup yolladı ama başaramadı (Artfull Living, 2016).

Son olarak oldukça tartışmalı bir konu olarak yapay zekâ teknolojileri üzerinden jeneratif sistemler ve otonomluğa bakmak yerinde olacaktır. Yapay zekâ teknolojisini sanat eserlerinde kullanan öncü sanatçılardan biri olarak alanında tanınan Alman kökenli sanatçı Mario Klingemann, verileri analiz ederek insan müdahalesi olmadan kendini geliştirebilen algoritmalarla öğrenen bir yapay zekâ dalı olan makine öğrenimini ve algoritmaları kullanarak oluşturduğu eserleri ile çağdaş sanatta yepyeni yeni bir yol açtığı söylenebilir. Klingemann, geleneksel sanatı teknoloji ile birleştirerek insan yaratıcılığını ve makinelerin potansiyelini keşfetmeyi amaçlar. Klingemann yapay zekâ ile ürettiği eserlerine otonomluğu uyarlamıştır. Sanatçı, bir algoritma veya sinir ağını veri setleri ile besleyerek, makinelerin kendi başına yeni görüntüler, desenler ve yapılar oluşturmasına izin verir. Bu, sanatçının eserin nihai hali üzerinde doğrudan bir kontrol sahibi olmadığı, ancak süreci yönlendirdiği otonomluğu sağlar. Örneğin, Klingemann'ın *Memories of Passersby I* adlı eseri, iki yapay zekâ ağı tarafından gerçek zamanlı olarak sürekli yeni portreler üretilen bir sistemden oluşur. Bu portreler jeneratif kodlar üzerinden oluşturulan sistemde otonom şekilde çalışarak, makineler tarafından tasarlanmıştır (Sotheby's, 2019) (Görsel 9).



Görsel 9. *Memories of Passersby I* (Klingemann, 2018)

Jeneratif sanat sistemlerinin yapay zekâ teknolojileri ile birleştirilmesi ve sanat yapıtlarının ortaya konması ile sanatın değeri de sorgulanmaktadır. Çünkü kabul gören sanat yapıtı anlayışında beklenen biriciklik değerinin bu nedenle zedelendiği söylenebilir. Ancak yapay zekâ teknolojisi, sanat eserlerinin yaratılmasında sadece mekanik bir araç değil, aynı zamanda aktif bir yaratıcı ve eserin bir ortağı haline gelir, böylece otonom etki ve diğer yandan eserin biricikliği sağlanmış olur.

Sanatsal üretim süreçlerinde, sanatçıların jeneratif ve bilgisayar teknolojilerini kullanması, sanatçının sonuca ulaşmasını hızlandıracak bir unsur olarak ele alınabilir. Bu sayede sanatçı otonom sistemin üreteceği sonuçlara çok hızlı bir şekilde ulaşır ve tasarımı çeşitlendirebilir. Bu

yüzden sanatçının eserinde ulaşmak istediği sonuca ve görülebilir hale getirmeye çalıştığı bağlama ulaşması için getirisi yüksek bir yöntemdir. Eseri meydana getiren ana karakterin sanatçı mı yoksa otonom sistem mi olduğu ile ilgili kendi etrafında dönen bir tartışma gibi gözükmesine rağmen, aslında bu yöntemlerin tam da bu anda yeni bağlamlar yarattığı söylenebilir.

Geçtiğimiz yüzyılda sanat dünyasında görülen, sanatın ne olduğu ve nasıl olacağı tartışmaları bugün de sonuçlanmış görünmüyor. Bilindiği gibi yüzlerce yıl sanatın taklitten ve tekrardan ibaret sayılması ve bu yaklaşımların modernizme değin sürmesi, sonrasında ise sanatçıların otonomlaşarak sanatın özünü arama girişimlerine dönüştü. Bu sebeple modernizm sorgulamaları, sanatın taklit ve tekrar olmaktan çok, bireysel yaratıcılığın ve özgünlüğün ön plana çıktığı bir döneme geçişi simgeler. "Bu süreçte sanat, sanatçılara kendi ifadelerini bulma ve yenilikçi yaklaşımlar geliştirme fırsatı sunan bir araç haline gelmiştir. Ancak tüm bu arayışların 1965'te Kavramsal ve Pop Sanat söylemleri ile sanatta doğru yolun olmadığını ilan ederek sona erdiği bilinmektedir (Shiner, 2010, s.39)."

Görüldüğü gibi bugünün dünyasında yaşam kültürü ve buna paralel olarak sanat hızlı bir dönüşümün içinde izlenmektedir. Bu dönüşüm, teknolojik gelişmeler, küreselleşme ve sosyal değişimlerle şekillenirken, sanatın üretim biçimlerini, izleyiciyle olan ilişkisini ve ifade araçlarını köklü bir şekilde değiştirmektedir. Bu durumun sonucu olarak, sanat, çağdaş yaşamın dinamiklerine yanıt veren yenilikçi formlar ve içerikler geliştiren, sadece sanatçıların değil, her konumdaki bireyin konusu ve gündeminde olabilmektedir. Bu bağlamda, Arthur Danto'nun tartışmalı "Sanatın Sonu" söylemi, engellenemez yeni teknolojilerin ve gelişmelerin sonuçlarıyla kendini doğrulayan bir zeminden hareketle bir kez daha gündeme gelmektedir.

Danto'nun bu söylemi, sanatın tanımının sürekli evrildiğini ve yeni teknolojilerin, özellikle dijital sanatın ve sosyal medyanın etkisiyle, sanatın sınırlarını genişlettiğini vurgulamaktadır. Bu durum, sanatın sadece geleneksel formlarla sınırlı kalmayıp, izleyicinin katılımını ve etkileşimini de içeren dinamik bir süreç haline geldiğini ortaya koyar. Böylece belki de sanatın sonu değil, sanatta yeni başlangıçların kapısı aralanmaktadır.

2. SONUÇ

Otonom etki, sanat üretiminde bireysel yaratıcılık, teknik özgürlük ve dışsal sınırlamalardan bağımsızlık arayışının bir yansımasıdır. Sanat tarihi boyunca bu kavram, özellikle modernizmle birlikte sanatçıların bireysel ifadelerini ön plana çıkarmalarıyla daha belirgin hale gelmiştir. Öncelikle rastgele fırça darbeleri ve boyama teknikleri, sanatçının içsel dünyasını tuvale aktarırken bilinçli bir kontrolü minimize eder. Bu yaklaşım, otonom bir sistemin doğuşunu simgeler; eserin yaratım süreci hem sanatçının bedensel hareketlerine hem de doğanın fiziksel yasalarına bağlıdır. Özetle, bu eserlerde otonom etki, sanatçının anlık deneyimlerinin somut bir yansıması haline gelir.

Çağdaş sanat ise, bu bireysel otonomiye daha geniş bir teknolojik ve toplumsal bağlama oturarak bir adım daha ileriye taşımıştır. Yapay zekâ ve algoritmalarla çalışan sistemler, sanatçılar için yeni bir yaratım alanı açar. Bu eserlerde sanatçının kontrolünden bağımsız olarak çalışan otonom sistemler, sanat üretiminde insan müdahalesini azaltır. Sanatçının sunduğu veri setleri ve algoritmik yapılar, makinelerin kendi başlarına eser yaratmasına olanak tanır. Bu süreç, otonom etkinin sadece bireysel yaratıcılığa değil, aynı zamanda makinelerin ve teknolojinin yaratıcı potansiyeline dayalı olduğunu gösterir. Jeneratif sanat, burada sanatçının doğrudan müdahalesi olmadan, bir algoritmanın üretebileceği sonsuz olasılıkları ortaya koyar.

Sanat tarihinin erken dönemlerinde, sanatçılar genellikle politik veya dini otoriteler tarafından sipariş üzerine eserler yaratırlardı. Ancak otonom etki, sanatçıların bu dış otoritelerden bağımsızlaşma arayışını güçlendirdi. Bireysel ifadeyi merkeze alan sanatçılar, sanatı bir itaatsizlik ve özgürlük alanı haline getirdi. Bu bağımsızlık, yalnızca teknik ve estetik tercihleri değil, aynı zamanda politik ve toplumsal söylemleri de etkiledi. Otonom sanat üretimi, çağdaş sanatçılar için aynı zamanda siyasi bir duruş olarak okunabilir; zira bireysel özgürlük ve yaratıcı kontrol, modern dünyada güç ilişkileriyle sık sık çatışan unsurlar olarak karşımıza çıkmaktadır.

Sonuç olarak, otonom etki, sanatın bireysellik, yaratıcılık ve özgürlükle olan ilişkisini derinleştirirken, teknolojik yeniliklerle daha da karmaşıklaşmıştır. Çağdaş sanat ve jeneratif sanatın gelişimi, otonomiye yalnızca insanın değil, makinelerin ve yapay zekâ sistemlerinin de sanat üretiminde rol oynadığı bir boyuta taşır. Sanatçılar, bu yeni araçlarla, hem bireysel yaratıcı süreçlerini genişletmekte hem de sanatın sınırlarını sorgulayan yeni bir otonom estetik oluşturmakta özgürdürler.

Orcid

Ersin Tunç TAŞKIN <https://orcid.org/0000-0002-0814-4485>

N.Müge SELÇUK <https://orcid.org/0000-0003-1696-1810>

KAYNAKLAR

Archeology.org, (2008). Letter from South Africa: Home of the Modern Mind.
<https://archive.archaeology.org/0803/abstracts/letter.html>

Arkeonews, (2021). Dünyanın Çatisında En Eski İnsan İzleri Bulundu.
<https://arkeonews.com/dunyanin-catisinda-bilinen-en-eski-insan-izleri/>

Artfull Living, (2016). Deniz Yılmaz'ın Hazin Hikayesi.
<https://www.artfulliving.com.tr/gundem/deniz-yilmazin-hazin-hikayesi-i-4931>

Al, B. (2019). Generatif Sanat Kavramı ve Görsel Sanatlarda Sayısal Yaratıcılık, Tasarım Enformatiği. *Tasarım Enformatiği Dergisi*, 1(2), 78-91.

Benjamin, W. (2015). Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat Eseri. (Çev. A. Cemgil). Seçme yazılar 1: Edebiyat ve sanat üzerine (s. 145-178). İş Bankası Kültür. (Orijinal çalışma 1936 yılında yayımlanmıştır)

Bradshaw, J. M., Hoffman, R., Woods, D. D., & Johnson, M. (2013). The seven deadly myths of "autonomous systems". *IEEE Intelligent Systems*, 28(3), 54-61.

Dunham, W. (2018). Stone in south african cave boasts oldest-known human drawing. *Reuters.com*. <https://www.reuters.com/article/world/stone-in-south-african-cave-boasts-oldest-known-human-drawing-idUSKCN1LS2NY/>

Harrison, C., Wood, P. (2011). Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi. (Çev. S. Gürses). Küre.

Haacke, (1963). Hans Haacke'nin Condensation Cube adlı yerleştirme çalışmasını gösteren fotoğraf. Barcelona, İspanya.

Galanter, P. (2003). What is Generative Art? Complexity Theory as a Context for Art Theory. *Conference on Generative Art, Milano*.

- Galanter, P. (2016). "Generative Art Theory", A Companion to Digital Art, ed. Paul C., 1. Edition, Chichester: John Wiley & Sons, Inc.
- Klingemann, H., (2018). Memories of Passersby (Algoritmalar ile oluşturulmuş resim). Madrid, İspanya.
- Kavak, A. (2020). Eski Mezopotamya'da Silindir Mührün Gelişimi. Turkish Studies - Historical Analysis. 15(1), 123-134.
- Kuspit, D., (2018). Sanatın Sonu (Çev. Y. Tezgiden), Metis.
- Molnar, V., (2017). A la Recherche de Paul Klee (Resim). Paris, Fransa
- Moulin, R., (2016). Teknik Olarak Kopyalanabildiği Çağda Sanat Eserinde Benzersizliğin Üretimi (Çev. A. Boren, E. Gen). E-skop web sitesi. <https://www.e-skop.com/skopbulten/teknik-olarak-kopyalanabildigi-cagda-sanat-eserinde-benzersizligin-uretimi/3104>
- Nereye, (2018). Geleceğe İz Bırakmak: Sümer Silindir Mühürleri. <https://nereye.com.tr/gelecege-iz-birakmak-sumer-silindir-muhurleri/>
- NTV Haber, (2021). Dünyanın en eski sanat eseri bulundu. https://www.ntv.com.tr/galeri/sanat/dunyanin-en-eski-sanat-eseri-bulundu-226-bin-yillik,UV35j8y8A0-_cDnYbFp-4Q/YHVM_S2Z-EieCMsoxSdS7w
- Noll, M., (1963). Gaussian Quadratic (Resim). Victoria and Albert Müzesi, Londra.
- Petersen, T., (2005). An Interview with Marius Watz, Generative Art Now. www.artificial.dk/articles/watz.htm (Erişim Tarihi: 20.11.2022)
- Schulze, M., (2019). What makes Hans Haacke's Condensation Cube timeless?. <https://publicdelivery.org/hans-haacke-condensation-cube/>
- Shiner, L., (2010). Sanatın İcadı (Çev. İ. Türkmen), Ayrıntı.
- Soddu, C., (1998). Generative Art: Proceedings of the 1998 Milan. First International Conference Generative Art '98, Domus Argenia.
- Sotheby's. (2019). Artificial intelligence and the art of Mario Klingemann. Sotheby's. <https://www.sothebys.com/en/articles/artificial-intelligence-and-the-art-of-mario-klingemann>
- Taşkın, E.T., (2023). Deneysel Baskiresim Yöntemi Olarak Processing Programlama Dili, Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi, Eskişehir.
- Taylor, G.D., (2014). When The Machine Made Art. Bloomsburry.
- Tuğal, S.A., (2018). Oluşum Süreci İçince Dijital Sanat (1. Baskı), Hayalperest.
- Wikipedia, (2007). Mısır Hiyeroglif Yazısı Örneği (Fotoğraf). https://tr.wikipedia.org/wiki/Mısır_hiyeroglifleri#/media/Dosya:Papyrus_Ani_curs_hiero.jpg
- Wikipedia, (2011). Topkapı Parşomenini Gösteren Görsel (Fotoğraf). https://en.wikipedia.org/wiki/Topkapı_Scroll#/media/File:Topkapı_Scroll_P306.JPG
- Duffie, B. (2012). Composer Ernst Krenek: A conversation with Bruce Duffie. Yale University.

Drexel, K. (2017). American jazz in Ernst Krenek's opera *Jonny spielt auf*. In *The Americanization/Westernization of Austria* (pp. 102-111). Routledge.

Glasow, G. (1990). Ernst Krenek: A bio-bibliography. *Journal of the American Musicological Society*, 47(2), 377-379.

Houser, J. (1977). *The evolution of Ernst Krenek's twelve-tone technique*. UR Research, The University of Rochester.

EXTENDED ABSTRACT

The freedom of art and the boundaries of creativity have historically rested on a balance between individual expression and external pressures. This balance reflects the interaction between an artist's personal creative freedom and societal and cultural influences. In traditional art methods, artworks shaped by the artist's immediate movements and technical skills were seen as a reflection of the artist's individual expression. However, this balance has become more complex with the incorporation of technology and artificial intelligence into the art production process today.

The concept of autonomous influence represents the artist's effort to shift this balance entirely in their favor. New technologies used in art production today play a role that expands and deepens the artist's creativity. With the inclusion of artificial intelligence and algorithms, the creative process of artists has gained a completely new dimension. Artworks traditionally shaped by the artist's physical movements now reach a new aesthetic level through the tools and effects of technology and algorithms. The impact of these new technologies on art has brought about significant changes in the artist's creative process. Artists are now able to explore aesthetic experiences and techniques that were previously impossible, thanks to tools like artificial intelligence and algorithms. While this situation offers great potential for expanding the boundaries of art, it also raises new questions about the artist's role and creative control.

Historically, the freedom and creative expression of artists have often been viewed as a resistance against societal and cultural pressures. These pressures can limit the artist's artistic production or direct it towards a particular aesthetic understanding. However, with the integration of technology into art production, these pressures and limitations have gained a new dimension. Autonomous systems and artificial intelligence intervene in the artist's creative process, redefining the artist's control and freedom.

This article explores the impact of autonomous influence on both historical and contemporary art, discussing the artists' processes of liberation and how the boundaries of art have expanded with technology. The relationship between individually created artworks and those produced with the aid of machines reveals how the balance between freedom and control has been redefined. The effect of technology on the artist's creative process highlights how concepts of artistic expression and freedom have evolved. While traditional art focused on the artist's physical movements and personal skills, contemporary technologies have altered this dynamic and introduced a new dimension to the artist's creative process. Artificial intelligence and algorithms shape the creative process, redefining the boundaries and freedom of art. This shift necessitates a thorough examination of the artist's role and creative control, alongside a deep analysis of technology's role in art.

In conclusion, the intersection of contemporary art with technological advancements reshapes the dynamics between freedom and control, expanding the boundaries of art. In this process, the artist's role and creative control evolve with technology, and the impact of technology on artistic expression is evaluated from a broader perspective.

Şamanizm Doğa Sanat

Shamanism Nature Art

Müjgan Özben¹, Suna Çetin Yeter²

¹Çukurova Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanatta Yeterlik, Adana, Türkiye

²Çukurova Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik Bölümü, Adana, Türkiye

+ Bu çalışma yazarın Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde hazırlanan "Şamanist Yaşam Felsefesi Bağlamında Dört Element Kavramının Seramik Uygulamalarla Yorumu" başlıklı sanatta yeterlik tezinden üretilmiştir.

ARTICLE HISTORY

Received: 15.12.2024

Revised: 19.12.2024

Accepted: 23.12.2024

Anahtar Kelimeler:

Dört elemnet, Şamanizm,
Animizm, Özdeşleyim, Enerji

Keywords:

Four elements, Shamanism,
Animism, Identification, Energy



[10.16950/iujad.1571505](https://doi.org/10.16950/iujad.1571505)

Özet

Şamanizm inancının temel felsefesi, doğada bulunan canlı ve cansız tüm varlıkların bir ruhu olduğu animizm düşüncesine dayanır. Dolayısıyla doğa ve onun özünü oluşturan dört element bir Şamanist için hayati önem taşımaktadır. Bu düşünceyle, yaşam için büyük önem arz eden hava, su, ateş ve toprak elementlerinden faydalanırken doğanın dengesini bozmayacak yaklaşım ve duyarlılıkta olmak Şamanist toplumun yaşam önceliklerindedir. Şamanist düşünceye göre doğadaki her şey birbiri için vardır.

İlkçağlardan günümüze yaşamın özü olarak kabul edilen ve pek çok disipline konu olan dört elementin, sanatın tarihsel süreci gözleminde de pek çok sanatçıya ilham kaynağı olduğu görülmüştür. Kimi zaman toplum ile sanatçı arasındaki bağ, bazen sanatçı ile sanat yapıtı bazen de sanat yapıtı ile sanat alımlayıcısı arasındaki bağ olmuştur. Şamanist toplumun yaşam süreci ve ritüellerinde doğayı referans alıp doğa ile empatik bir süreç yaşadığı gibi sanatçının da sanatsal yaratım sürecinde doğayı, yaratım kaynağı ve sanat nesnesi olarak alması ve girdiği özdeşleyim süreci, Şamanist-doğa ilişkisi ile benzeşim göstermektedir.

Abstract:

The basic philosophy of the Shamanism belief is based on the idea that all living and non-living beings in nature have a soul (animism). Therefore, nature and the four elements that constitute its essence are of vital importance for a Shamanist. With this idea, while benefiting from the elements of air, water, fire and earth, which are of great importance for life, it is one of the life priorities of the Shamanist society to have an approach and sensitivity that will not disrupt the balance of nature. According to Shamanist thought, everything in nature exists for each other.

The four elements, which have been accepted as the essence of life from ancient times to the present and are the subject of many disciplines, have also been seen as a source of inspiration for many artists in the observation of the historical process of art. Sometimes the bond between society and the artist has been the bond between the artist and the work of art, and sometimes between the work of art and the recipient of art. Therefore; Just as the Shamanist society takes nature as a reference in its life process and rituals and experiences an empathic process with nature, we can say that the artist's artistic creation process, taking nature as a source of creation and an object of art and the identification process he enters, is similar to the Shamanist-nature relationship.

İletişim/Contact: Sorumlu Yazar/Corresponding Author ✉ ozlemcerozben@gmail.com

ISSN: 1309-9876 / e-ISSN: 1309-9884-7456 / © IUJAD 2024

1. GİRİŞ

Şamanizmi inançsal kimliğin belirleyicisi olarak gören; Sibiryaya yerlisi Türk halkları için, Şamanlık her şeyden önce bir din veya başka bir ifade ile bir inanç sistemidir (Davletov, 2017, s.16). Mircea Eliade'ye göre ise, Şamanizm tipik olarak Sibiryaya veya Orta Asya'ya özgü bir dinsel olgudur (Eliade, 1992, s.24). Abdülkadir İnan (1972, s.1-2), eski Türklerin Şamanist olduğuna şüphe olmadığını belirtirken, bu Şamanizmin, Altay ve Yakut Şamanlığının bulunduğu safhayı çok arkasında bıraktığını ve daha gelişmiş bir durumda olduğunu ifade etmektedir. Şamanlık kültürü ve felsefesinin esasında insan ve tabiat uyumu düşüncesi durmaktadır. Kosmos, dünya ve onu çevreleyen hayvan ve bitki bir bütündür. Bu anlamda Şaman kültürü bir doğa ve paylaşım kültürüdür (Bayat, 2017, s.21-151). Kalafat'a (2004, s.100) göre ise amanizm din değil, inanç sistemidir.

İnsan ve doğa bilinci; insanın doğanın bir parçası olduğu, ve insanın doğa ile ilişkisi sürecinde bu ilişkinin hem fiziksel hem ruhsal boyutlarını anlamaya yönelik bir farkındalıktır. Bu farkındalık hem modern dünyada hem de kadim dünya görüşlerinde ekolojik denge açısından insanın doğa ile uyum içinde yaşamasının önemini vurgular. Bununla birlikte doğaya bilinçli yaklaşım, insanın içsel dengesini sağlamasına, ruhsal anlamda huzur bulmasına, toplumsal anlamda sürdürülebilir ve etik kararlar almasına vesile olur. Ayrıca doğa bilinci sanatsal yaratım sürecinde güçlü bir ilham kaynağıdır. Sanatçı yaratım sürecinde doğayı özdeşleşim aracı, metafor ya da malzeme olarak kullanarak sanatına özgünlük ve estetik değer olarak zenginlik katar. Doğa bilinci sanatçının doğayla estetik bir bağ kurmasını sağlar ve dolayısıyla eserlerinde bireysel yaratım sayesinde evrensel mesajlar ifade etme olanağı sunar.

2. ŞAMANİZM VE SANAT BAĞLAMINDA DOĞAYI ANLAMLANDIRMA

Doğanın bir parçası olmamız dolayısıyla, insan ve doğa bilincini Şamanizm ve sanat bağlamında irdelerken; doğanın şamanist yaşam felsefesindeki önemi ve bir şamanistin doğaya yaklaşımı ile sanatsal yaratım sürecinde sanatçı için doğanın önemi ve sanatçının özdeşleşim sürecindeki doğaya yaklaşımını ayrı başlıklarda ele almak içeriği anlamlandırmak adına yerinde olacaktır.

2.1. Şamanist Yaşam Felsefesi ve Doğa Yaklaşımı

Kafiye Özlem ALP ve Serviye MUTLU'nun aktarımıyla: (şaman sembollerinin işlev ve anlam kodları motif akademi halkbilimi dergisi, 2021, cilt: 14, sayı: 35, 1008-1028.) *Şamanın Görevleri ve Ritüeller Şamanizmin soyo-kültürel düzeyde gerçekleşmesinde görevli olan kişiler Şamanlardır. Herkes Şaman olamayacağı gibi, Şaman olabilmenin belirli işaret ya da kuralları bulunduğu belirtilmektedir. "Genellikle Şaman olacak kişi çocukluğundaki birtakım ruhsal belirtilerden anlaşılmalıdır" (Örnek, 1988, s.49). Şamanlar bir takım sekretik özellikler göstererek kabilenin kutsal törenlerini planlayıp yerine getirmekle görevlidirler. Şamanlar aynı zamanda dünyayı ve doğayı tehdit eden tehlikelere karşı önlem almak görevini de üstlenmişlerdir (Alizade, 2020, s.1364-1365). Şamanlık inancına göre bizim yaşadığımız orta dünya görünen ve görünmeyen âlemlerin tesiri altındadır. Şamanlar kendilerine özgü uygulamalar aracılığıyla, yaşamın, ölümün, doğanın ve ölmüş insanların ruhlarıyla iletişim kurabilirler (Bayat, 2010, 20). Bunlarla beraber Şamanlar, bazı kült karakterli merasimlerde yönetici de olmuşlardır (Bayat, 2017, s.23). Şamanlar toplumlar arasından özel olarak "seçilmiş" kişilerdir ve bu nitelikleriyle, topluluğun diğer üyelerinin ulaşamadığı kutsal alana ulaşabilirler (Eliade, 2006: 28). Bu verilerden anlaşıldığı gibi Şamanın, topluluğun soyal hayatını düzenlemek*

için belirli hayati görevleri bulunduğu ve bu hayati görevleri yerine getirirken topluluğun ortak akli ile oluşturduğu kurallar dâhilinde belirli zamanlarda belirli ritüelleri yaptığı açıktır. Şamanist toplumların dünya görüşlerini, doğaya ve doğanın özünü oluşturan dört elemente, yaklaşımlarını doğru bir yaklaşımla algılayıp değerlendirebilmek için konu ile ilgili farklı disiplinlerdeki araştırmacıların paylaşımlarına atıfta bulunmak, Şamanist yaşamın özünü oluşturan animizm kavramını irdelemek doğru bir yaklaşım olacaktır.

Tanpolat Yörükkan' ın (2015) çalışmasından yapmış olduğu aktarımında, animizmin ortaya çıkışı ile ilgili olarak, dinler tarihinde ruhsal varlıkların mevcudiyetinin ifadesi olarak kullanıldığını belirtir. Tanpolat aynı zamanda; Animizm teorisinin ilkel ırklarda görüldüğünü savunan, insanlığın ilk dini olduğunu ileri süren, sistemli bir hale getiren ve ortaya atan kişinin Edward B. Taylor olduğunu açıkça ifade eder.

Tanpolat, çalışmasında ruh kavramının animizmdeki yeri ile ilgili olarak şöyle demektedir:

Taylor'ın animizminin temelinde ruh inancı yatar. İnsanlar kendilerini canlı kıldığını düşündükleri bir ruh inancına sahip olduktan sonra buna benzer bir varlığı dışarıdaki nesnelere de atfetmişlerdir. Tylor'un bu varsayımına katılan İngiliz düşünürü Spencer de ruh düşüncesinin oluşması yolunda "cadı teorisi"ni ileri sürmüştür. Tylor ve Spencer'e göre insanın ölümünden sonra bedenden tamamen ayrılan ruhlar primitif inanca göre, özgürce insanlar arasında gezmeye başlamışlardır. Hatta yaşayan insanların bedenlerine de girip çıkmışlardır, bu nedenle yaşayan insanların başına gelen tüm iyilik ve kötülüklerin nedeni bu ruhlardır (Tanpolat, 2015, s.16). Ruhların insanlar arasında dolaşıyor oldukları düşüncesi ve dolayısıyla bu ruhların insanların kötülük ve iyilik olgularını yaşamalarına sebep olarak düşünülmesi Spencer ve Tylor 'a göre din düşüncesinin oluşmasının bir sebebi olarak görülmüştür. Din, insanların iyilikler yaşaması ve kötülüklerden korunması için dua, kurban ve adak, gibi ritüellerin yapıldığı bir sistemdir. Ölüm hali, ruhun tin oluşunu sağlayan bir süreçtir. Bu süreçte ruh, bedenden çıkıp tine dönüşür ve zamanla da tanrılaşır. İnsanlar arasında dolaşma özelliği olan bu ruhlar, ağaca, taşta, toprağa, girerek onların ruhlarını da oluşturmaktadır. İlkel dönemlere ait olan bu inanış, atalar ruhu inanışından sonra doğaya tapma şeklinde bir inanışa evrilmiştir. Antropologlar ve araştırmacılar tarafından yapılan çalışmalarda da görüldüğü gibi animizm olarak adlandırılan, doğadaki canlı ve cansız bütün varlıkların hem bedene hem de ruha sahip oldukları inancı, Şaman dünya görüşünün temelini oluşturmaktadır. Çirkin bununla ilgili olarak "Şamanizm inancında diğer pek çok kültür ve inanç biçiminde olduğu gibi üçlü bir evren sistemine inanılmaktadır. Bunlar yer altı, yeryüzü ve gökyüzüdür. Üst üste kurulu olan bu üç kozmolojik katmanın ortasından bir eksen (ulu kayın ağacı veya kozmik dağ gibi) geçmekte ve bu üç katmanı birbirine bağlamaktadır. Dolayısıyla yeryüzünden yer altına veya gökyüzüne inişler ve çıkışlar mümkündür "demektedir. (Çirkin, 2015, s.359).

Yapılan literature araştırmalarından edinilen bilgilere istinaden göçebe ya da yarı-göçebe yaşayan İslam öncesi Türkler günümüze kadar yansıyan, kendilerine özgü bir kültür oluşturmuşlardır. Oluşturdukları zengin ve özgün kültürel yaşam biçimleri onların inançları ve sanatsal değerlerine de kaynaklık etmiştir. Toplumların benimsedikleri inançları ve ritüelleri, yaşadıkları döneme ait kültürel miraslarının gelecek nesillere aktarımında önemli bir rolü vardır. Türklerin göçebe ve savaşçı yaşam biçimleri, hem birçok efsane ve mitlerin oluşumuna kaynak oluşturmuştur hemde günümüze kadarki süreç içerisinde sanatçılar için bir imgelem sahası olmuştur. Bununla birlikte İnsanoğlu tarih boyunca yaşam korkuları, manevi tatmin duygusu, toplumsal düzen, hayatın anlamı ve evrenin yaradılışı gibi buna benzer pek çok soruya cevap arayışı ile din ve inanç sistemleri geliştirmiştir. Geniş bir coğrafyada yayılım gösteren ve bozkır yaşamının zorlukları ile mücadele eden göçebe yaşamın savaşçı toplumu olan Türkler, bu yaşam

biçiminin korkularıyla baş edebilmek adına korunma içgüdüsünden kaynaklı olarak yer, su, atalar kültü ve gök tanrı inancı gibi inanç sistemleri geliştirmişlerdir. Bu inanç sistemlerine göre evren gökyüzü, yeryüzü ve yer altından oluşan üçlü bir sistemden meydana gelmiştir. Gök Tanrı her şeyin hakimidir ancak yer altının hakimiyeti, yer altı tanrısı Erlik Han'ın kontrolündedir. Bu üçlü sistem arasında halkın dilek ve ihtiyaçlarını tanrılara iletme görevi ve aracılığını ruhani yetilere, spiritüel güçlere sahip olduğu düşünülen toplumun bilge kişisi olarak kabul gören Şaman'lar yapmaktadır. Bu konuyla ilgili olarak Tunç (2007, s.27) Şamanizm Üzerine Bir Araştırma isimli yüksek lisans çalışmasında "Şamanizm dünya görüşüne göre üç kozmik kuşak vardır: Gökyüzü, yeryüzü ve yer. Bu kozmik kuşaklar arasında iletişim ve ulaşımı sağlayan Şaman'dır" demektedir. Dolayısıyla Şamanizm inancına göre yeryüzü büyük bir tanrı olarak kabul görmüştür. ırmaklar, göller, orman, dağlar kutsaldılar ve bunlara 'yer-sular' denmiştir. Yeryüzündeki dağların ve akarsuların ruhları vardır ve kutsaldılar. Şamanizmde çok önemli bir sembol olan hayat ağacı doğada varolan kayın ağacına tekabül eder. Şamanizme göre hayat ağacı bazen göğün direği olarak kabul edilir. Şamanizm için ilk adım sayılan ölüp-dirilme ritüeli bu ağacın kovuğunda gerçekleştirilir. Daha geniş anlamı ile değişen ve gelişen evreni sembolize eder. Tanpolat'ında yaptığı çalışmasında ifade ettiği üzere; animizm düşüncesini benimseyen Şamanist yaşam felsefesinde doğadaki tüm varlıkların bir ruhu vardır. Hayvanlar, bitkiler, ağaçlar, kayalar, dağlar, rüzgâr ve yağmur gibi olgularında ruhu oluşuna inanılır. Bu inanış gereği insan yaşamını şekillendirirken, doğa ile bütünlük içinde ve doğada var olan her şeye karşı saygılı olması gerektiği bilinci ile hayatını idame ettirme bilinci yatar. Şamanizme ilgili olarak Sharakshane (2006). Şamanizm inancında insan ender, narin bir yaratık olmakla birlikte doğanın bir parçası olarak görülür. Şamanistler, Hristiyan Avrupalılardan farklı olarak eski zamanlarda oluşmuş olan kozmik bilinci hiçbir zaman yitirmemişlerdir. Gökyüzü her zaman canlı olarak adlandırılmıştır. Ateş, su, toprak ve rüzgar sadece tabiat olguları değil, aynı zamanda hayat kaynağıdır. Gökyüzündeki Tanrılar hiyerarşisi, Moğolların hayatını önemli ölçüde etkilemektedir. İç Asya halklarında üst iktidar kavramı Gök Kültü ile ilişkilendirilmiştir. Bu halklar çoğunlukla Şamanistti ve evrene tapıyorlardı şeklinde ifade etmiştir (Urbanaeva, 1992; Aktaran: Sharakshane, 2006, s.39).

Dört element, doğanın işleyişini anlamamıza yardımcı olur ve her element doğadaki mucizevi döngünün bir parçasıdır. Hem modern dünyada hem de arkaik dönemlerde dört elementin doğa ile uyumlu bir bütün oluşturduğu gerçeği insanın doğa ile ilişkisinin belirleyicisi olarak önemli bir dinamiktir. Evrendeki dört elementten biri su dur. Su, ateşin karşıtıdır. Bereket sağladığı rolü dolayısı ile hayatın kaynakları arasındadır. Su, doğadaki canlılar için bir yandan hayat kaynağı olurken, diğer yandan doğal afetler ve benzeri olaylarla ölümü de yapısında bulundurabiliyor. İnsanoğlu ilkel dönemlerden itibaren korkularıyla başa çıkabilmek adına, gücünün sınırlarını aşan durumlarda, inançları doğrultusunda, doğa olaylarından ve doğadan medet ummuşlardır. Bu beklentilerinin onların yaşamlarına ve inançlarına paralel olarak; bebeklerin vaftiz edilmesi, şifalı olduğu düşünülen okunmuş sular, dilekler dileyip suya para atılması, rüyaların suya anlatılması gibi ritüeller şeklinde yansıdığı görülmektedir. Sarhuş, B.N. (2023) yapmış olduğu doktora çalışmasında su ile ilgili düşüncelerini şöyle ifade etmiştir; Su, yaratılış sürecinde rol oynayan, ebedi başlangıç olan ve kaosu bildiren yaratıcı bir unsurdur. Su, mitik metinlerde kaosun evrene dönüşmesinin örneği olarak anlatılır. Su, yapısız ve şekilsiz olduğu için her yere akabilir, her tarafı kaplayabilir, her yerden çıkabilir ya da ökyüzünden yağabilir. Dolayısı ile kaos, su sembolü ile ifade edilir. Suyun, başlangıçtaki gibi dirilik verme, ebedi yaşatma, ölümsüzlük, bağışlama ve temizleme gibi işlevleri vardır. Su, tüm canlı varlıkların yaşamının devamı için olmazsa olmazdır. Su, su kenarlarında yaşayan insanların besin

kaynağıdır. Hijyen ve temizliğin en önemli unsurudur. Tüm toplumlarda yağmur bereket unsuru olarak görülür. Anadolu'da 'yağmur yağıyor' yerine 'rahmet yağıyor' deyiminin kullanılması bu düşünceyi ifade eder. Bütün bunların dışında su ölüm getiren, yok eden, yıkan, felaketlere sebep olan kötücül güçlere de sahiptir.

Dört elementten biri olan toprak elementi ise üzerine atılan tohumu besleyip canlılar için besin kaynağına dönüştürme sürecindeki rolü ile Anadolu insanı ve Şamanist toplum için doğurganlığın ve bereketin sembolü olmuştur. İnsanoğlunun, yaşam sürecinde; besin kaynağı üretiminde; mağaralardan kerpiç evelere; kapkacak üretiminden, sanatsal seramik üretimine kadar her türlü fizyolojik ihtiyacının ve sanatsal çalışmalarının vazgeçilmezi olmuştur.

Evrendeki dört elementten biri de ateş olup işlevselliği ve mitsel yüklemeleri ile önem taşımaktadır. Şamanlar açısından değerlendirildiğinde konu ile ilgili olarak Can, ateş elementinin Şamanlarda kullanımıyla ilgili olarak şu bilgileri vermiştir;

Türklerde ateş ile ilgili inançlarda genel olarak, Şamanın yaptığı törenlerde ateş mutlaka kullanılan bir semboldür. Ateş genel anlamıyla temizlenme aracıdır. Altaylı Şamanistler arasında anlatılan bir efsanede, önceleri toplayıcılıkla beslenen ilk insanların ateşe ihtiyaçları yokmuş, ancak tanrı onlara et yemelerini buyurunca ateşe ihtiyaç duyulmuş. Tanrı Ülgen biri ak biri kara taşla gelerek ateşin nasıl yakılacağını insanlara öğretmiş. Efsaneye göre o, bir taşın üzerine koyduğu ezilmiş kuru otlara öteki taşla vurarak yanmasını sağlamış (Can, 2015, s.37). Sarhuş'un yapmış olduğu çalışmasında ise ateş elementinin varlığıyla ilgili açıklaması şöyle olmuştur; Ateş, kutsal sayılan varlıklarla insanlar arasında iletişim aracıdır ve aynı zamanda tutkuların, tehlikenin elementidir. Ateş yakar, yıkar, yok eder cezalandırır, ısıtır, pişirir, dost olur. Ateşin içinden geçilirse, dönüşmüş olarak çıkar. Heraklitos, arkhe olarak ateşi seçmiş, çünkü ona göre ateşin devingenliği ve dönüştürme özelliği sudan ve havadan fazladır. Ona göre; oluşu, değişme ve birlikten çokluğa geçiş sürecini en iyi, yakarak ve yıkarak yaşayan ateş ifade etmektedir. Ateş, maddi bir varlık olduğu kadar, hareketin kendisidir (Sarhuş, 2023, s. 2-3). Tanpolat'ın aktarımına göre Eliade'nın ateş ile ilgili düşünceleri de şöyledir; "Mircea Eliade'a göre simyacı, ateşin efendisidir. Ateşi kullanarak bir maddeyi diğerine dönüştürür. Güneşin ya da yerin rahminin doğal ısısının yavaş yavaş olgunlaştırdığını ateş, çok büyük bir hızla yapmaktadır. Dolayısıyla da ateş, dünyayı değiştirebilecek büyüsel, dinsel bir unsurun sembolüdür ve o unsur bu dünyaya ait değildir. Bu nedenle en arkaik kültürler kutsallığın üstadını (Şaman, büyücü-şifacı, büyücü) 'ateşin efendisi' olarak hayal ederler. Ayrıca, tıpkı Şamanlar gibi demirciler de ateşin efendileri olarak bilinirler. Bir Yakut atasözü 'demircilerle Şamanlar aynı yuvadandır' demektedir. Bir diğer mesele, göre ise; ilk demirci, ilk Şaman ve ilk çömlekçi öz kardeşiler" (Eliade, 2003; Aktaran: Tanpolat, 2015, s.49).

Doğanın kaynağı olan dört elementten biri olan hava elementi de toprak ve su gibi canlıların yaşam enerjisidir, nefesidir, canlılığın devamıdır. Evrendeki tüm hareketlilik, havanın varlığı dolayısıyladır. Bu nedenle hava, yaşamla birlikte anılmıştır. "Denge, yaşamı sürdürmek için hayati öneme sahiptir. Şamanlara göre insan doğa ile iç içe yaşarsa bu denge bozulmaz. Aslında doğa bu dengeyi kendisi sağlıyor. Bu dengenin sürdürülmesi insanlar için ahlaki görev olmalıdır" (Hoppal, 2005; Akataran: Sharakshane, 2006, s.85). Doğadaki dengenin önemi ile ilgili olarak Sharakshane "İnsanlar dengeyi bozunca felaketler meydana gelmektedir. Şamanlara göre dengenin sağlanması için çevreyi, doğal kaynakları ancak ihtiyaçlarımız için kullanmalıyız, gereğinden fazla tüketilmeye başlayınca doğadaki denge bozulmaktadır. Akarsular kurumaya, depres, sel, tsunami, kasırgalar olmaya, bitki ve hayvan çeşitleri azalmaya başlamıştır. Dengenin sağlanması için Şamanlar Tanrılara, doğa güçlerine dua ediyorlar. Bunları yumuşatıyorlar, ikramda bulunuyorlar. Bu dengenin sağlanmasında hepimiz kişisel olarak

sorumluyuz" diye belirtmektedir (Sharakhshane, 2006, s. 85). Sharakhshane doğa ile ilgili olarak "Doğa, insanların ve tüm diğer canlı varlıkların yaşadıkları ve paylaştıkları bir ortamdır. Doğa, insanların toplumların ve ekonominin gelişmesi için gerekli olan koşuldur. Batı ve doğu felsefesinde doğa farklı şekilde tanımlanır. Batı düşüncesinde doğa ve insan arasında bir ayrım, bir yabancılaşma söz konusudur. Doğanın gerçek değeri reddedilir. Doğa ve toplumun uyumu, birlikte gelişimi ihlal edilir (Zhimbeyeva, 1998; Aktaran: Sharakhshane, 2006, s.76). Şamanizmde ise, batı düşüncesinin tersine, doğa ölü bir taş parçası değildir. Doğanın her yerinde canlı ruhlar yaşamakta ve bitkilerle hayvanlar duyarlı ruhlara sahip olmaktadır" demektedir (Budayeva, 2001; Aktaran: Sharakhshane, 2006, s.77). Şaman yaşam felsefesi hakkında edinilen bilgiler doğrultusunda diyebiliriz ki: Şamanist bir insan, iyi bir doğa gözlemcisidir. Doğanın varoluşu, devingen yapısı ve doğanın yok olmaması için ekolojik dengenin korunması gibi konularda bilinçli ve duyarlıdır. Bununla birlikte Şamanlar, doğa olaylarına ve doğadaki devingen yapıya bu kadar vakıf olmaları dolayısıyla edindikleri bilgi ve deneyimlerini maddesel yaşamlarına ve spiritüel yaşamlarına yansıtılmışlardır. Örneğin: üzerlik otu tohumu, ayahuasca çayı gibi bitkilerin içerisindeki bazı maddeler, insanlar üzerinde serotonin hormonu salgılanmasını etkileyerek halusinojen etki yapar ve bu durum Şamanın ritüel esnasında transa geçmesine ve spiritüel yolculuk yapmasına vesile olur. Bu etkileşimi, doğadan insana biyo-kimyasal dönüşüme bir örnek olarak verebiliriz.

2.2. Özdeşleşim Süreci Farkındalığıyla Doğaya Sanatsal Yaklaşım

Bu çalışmanın içeriğini hem sanatsal boyutuyla anlamlandırmak hem de bir Şamanistin empatik süreci ile sanatçının yaratım süreci içerisinde yer alan özdeşleşim aşamasındaki derin duygusal ve ruhsal yolculuklarındaki benzeşimi ile ilgili farkındalık kazandırmak adına özdeşleşim kavramı üzerinde durulması gerekmektedir. Özdeşleşim süreci; Sanatsal yaratım süreci içerisinde sanatçının kendini gerçekleştirebilmesi ve sonucunda bir eser üretebilmesi için bu süreçte seçmiş olduğu sanat nesnesi ile girmiş olduğu derin duygu geçişlerinin yaşandığı, empatik sürecin bir aşama daha ileri boyutunun deneyimlendiği süreç olarak görülebilir. Özdeşleşim ile ilgili olarak Kedik: Duygular insanın en temel fenomenlerindedir. Çünkü, özne her algıladığı nesneye aynı zamanda bir duygu niteliği de atmaktadır. Bu nedenle kişinin herhangi bir nesne ile birebir bir ilişki içine girmesi ile kişinin yöneldiği nesne arasında bir duygusallık bağınıda gerekli kılmaktadır. Bu bağlamda denilebilirki; öznenin bir nesneden etkilenmesi, hoşlanması, haz duyması ancak o nesne ile kişi arasında söz konusu duygusallık bağı dolayısıyla gerçekleşebilir. Bu ise; her estetik tavra duygusallık bağının eşlik etmesi gibi bir anlam içermektedir. Nesne karşısında söz konusu duyguların en güçlüsü, en önemlisi özdeşleşim adı verilen duygudur. Nesnenin kendisinden değilde, o nesneye bakan öznenin, öznenin davranışından hareket eden, modern estetik ile birlikte doruk noktasına ulaşan, özdeşleşim xx.yy. başlarında Alman filozofların estetik bir çözüm olarak ileri sürdükleri bir kuramdır. Özdeşleşim sözcüğünü ilk kullanan Alman filozof Robert Vicher olmuştur. Bu kuramın en önemli temsilcileri ise Almanya'da Volkelt ve Lipps, Fransada Victor Basch' tır (Kedik, 1996, s.54-56).

Worringer, soyutlama ve özdeşleşim çalışması ile estetik objenin biçiminden hareket eden objectivist bir yaklaşımla değil, objeye bakan süjenin davranışlarını değerlendiren subjectivist, diğer bir ifade ile modern estetik anlayış ile yaklaşarak özdeşleşim konusunda doruk noktasına ulaşmıştır. Modern estetik anlayışta estetik değer belirleyicisi süjenin obje için hissettikleri duygu ve psikolojik yansımalarının analizleridir. Worringer'e göre; doğal güzel, sanat yapı ve sanatsal güzelin var olması için ön koşul olmamakla birlikte sanatın genel gelişimi için önemli bir etkidir. Bu görüşe istinaden estetik obje kavramı, yalnızca sanat yapıtları değil, doğada var olan canlı ve cansız tüm varlıkları hatta düşünsel varlıkları bile içermektedir. Bu bağlamda estetik

haz; sujenin kendisi dışında, duyulur bir objede, kendi duygu ve hislerini yaşaması, kendinden duyduğu hazdır. Kişinin kendisinden duyduğu haz ise Lipps'e göre insanın obje karşısında deneyimlediği kavrayıcı bir iç etkinliğin yansımasıdır. Sujenin haz öncesi süreci; önce duyusal algı, sonra kavrayış ve daha sonra iç etkinliği ile objeye biçim belirleme şeklinde sonlanır. Özdeşleşim sürecinde estetik yönelim sıradan bir bakış değildir. Bu noktada estetik algıyı verimli kılacak iç etkinliğin önemi büyüktür. Sıradan algıda suje edilgendir, estetik algıda objeden sujeye yansıyan etkiden çok, sujeden objeye yansıma yani içsel etkinlik söz konusudur. Dolayısıyla objenin biçimi sıradan bir biçim olmaktan ziyade suje için bir biçimdir. Bu anlamda objenin biçimi sujenin estetik yargısına göre güzel ya da çirkin olarak tanımlanmaktadır.

Aydemir, çalışmasında Lipps'in özdeşleşim süreci hakkındaki düşüncelerini şöyle ifade etmiştir; Lipps, bütün estetik süreci, bir özdeşleşim süreci olarak görmektedir. Yani Lipps için özdeşleşim, her koşulda, sanatsal yaratımın ve estetik hazzın şartı olarak bulunur. O halde Lipps, tüm sanat üslûplarına özdeşleşim teorisi açısından bakar ve bütün bir sanat tarihini özdeşleşim ile çözümlenmek ister. Worringer'i Lipps'den ayıran temel fark da burada bulunmaktadır. Worringer, Sanat tarihi ve üslûplarının çözümlenmesinde, özdeşleşimin değerini takdir etmekle birlikte, onun yetersizliğini de görmektedir. Worringer'e göre sanat tarihi, özdeşleşim teorisi ile çözümlenemeyen pek çok üslûp ve sanatsal yaratım içermektedir. Bu yaratımlar özdeşleşim teorisi bakımından değerlendirildiğinde anlaşılmaz veya olumsuz, çirkin olarak nitelenir. Oysa bu yaratımları açıklayan, özdeşleşimden çok farklı ve hatta özdeşleşimin karşı kutbu olarak bulunan bir başka içtepisi ve bu içtepiden doğan bir başka estetik yaşantı süreci vardır (Aydemir, 2015, s.30-31).

Doğa ve özdeşleşim içtepesi ile ilgili olarak Aydemir'in aktarımına göre insan-doğa özdeşleşim süreci şu şekilde gerçekleşir. İnsanın kendi dışındaki objeler ve doğa ile yaşadığı sempatik süreçte, sanatsal yaratımın şartı olarak özdeşleşim içtepesi bulunur. Özdeşleşim içtepesi ile insan, duygularını bir dış objeye aktarır ve onu duygu varlığı olarak kavrar, kendini beklentisiz olarak onda yaşar. Bu süreçte bireysel varoluşundan arınır. Doğa ve insan, bu etkileşim ile ruhsal birliğe erişir. Özdeşleşim içtepesinin doyuma ulaştığı yerde, kendini öyle bir doğaya verme bulunur. Kişi bu süreçte kendisinin o nehir olduğu, o obje, bir ağaç ya da bir rüzgâr olduğu, bir ses, ritim ya da bir resim olduğu hissiyatını yaşar. Özdeşleşim kavramı ile ilgili edindiğimiz bilgiler doğrultusunda diyebiliriz ki; özdeşleşim sürecini deneyimleyen bir sanatçı, doğadan seçmiş olduğu sanat nesnesi, canlı ya da cansız varlık olması fark etmeksizin, onunla duygusal ve ruhsal bütünlüğe erişir. Süreç devam ederken sanatçının estetik duyguları da aktive olur ve süreç bu duygular doğrultusunda seçilen sanat nesnesine yönelik güzel ya da çirkin gibi bir estetik değer yargısı ile sonlanır. Doğaya animist bir düşünce ile yaklaşan bir Şamanistte, tıpkı sanatçının özdeşleşim süreci gibi doğa ile etkileşim sürecinde, hissettiği duygu yoğunlu ve doğaya hayranlığı, süreç sonrasında kendisini doğanın bir parçası olarak kabul görmesi ve canlı-cansız tüm varlıklara saygı duyabilmek gibi bir insanın sahip olabileceği en yüksek ahlaki değer kazanımı ile tamamlanır.

3. SONUÇ VE TARTIŞMA

Arkaik dönemlerden günümüze Şamanist yaşam süreci ve sanatın kronolojik süreci gözlemlendiğinde doğanın her iki süreç için de ortak ilham kaynağı olduğu görülmektedir. Şamanizm, dünyanın en eski ruhani inançlarından biridir ve totem ve ritüelleri doğaya dayalı olan bir inanç sistemi olarak bilinir. Şamanist yaşam tarzında doğa bir bütün olarak görülür ve insanın da bu bütünün bir parçası olarak doğayla uyum içinde varolması gerektiğine inanılır. Bu

inaniş doğrultusunda insanın doğayla ve çevresiyle dengede yaşaması gerektiği vurgulanır. Şaman yaşam felsefesi doğanın kutsiyeti üzerine kurulmuş ve doğadaki kaynakların ihtiyaç kadar tüketilmesi gerektiği belirtilmiştir. Şamanist toplumlarda doğadaki döngünün korunması adına doğaya karşı saygılı ve bilinçli olmak toplumsal etik kurallarının ön koşulu olmuştur. Şamanizm inancında birey olarak daha sade ve içe dönük bir yaşam benimsenirken öte yandan insanında doğanın bir parçası olduğu bilinci ile bireye doğayla kollektif bir yaşam sürdürebilme sorumluluğu vermektedir. Bu sorumluluklar insanın doğayla daha derin bağlar kurmasına vesile olur. Şamanist toplumlardaki geleneksel ritüeller, sağiltma ritüelleri, Şaman olma süreçlerindeki ruhani yolculukları gibi olguların gerçekleşmesi de bireyin doğayla kuracağı derin ve ruhani bağlarla mümkündür.

Sanatçı ve doğa ilişkisine bakıldığında doğa, yaratım sürecinin en güçlü kaynaklarından biridir. Sanatçı doğayla kurduğu özdeşleşim sürecini yaşarken doğa artık onun için bir ilham kaynağı olmanın ötesine geçmiştir. Bu durumda Sanatçı derin bir bağ kurduğu doğanın bir parçası olma deneyimini yaşamaktadır. Bu süreçte sanatçı doğanın sesini, renklerini, enerjisini kendi yaratıcı ifadesine taşıyarak sanatsal anlamda sanatçının bireysel dönüşümü gerçekleştirirken, insan ve doğa ilişkisi bağlamında toplumsal mesajlarda kollektif bilince katkı sağlamış olur.

Dolayısı ile süreç olarak değerlendirildiğinde; Şamanist bir toplumun yaşam döngüsü içerisinde, sağiltma süreçlerinde, ritüellerinde doğayla etkileşime girerek, yaşadıkları ruhsal süreç ile sanatçının sanatsal yaratım sürecinde doğadan seçtiği sanat nesnesi arasındaki etkileşim süreci iç güdü ve duyguları tetikleme açısından da benzeşim göstermektedir.

Dolayısıyla doğaya, Şamanist bir felsefe ile yaklaşmak ya da sanatsal bir bakış açısıyla yaklaşmak, hem süreç içinde yaşanan etkileşimler hem de bu etkileşimler sonucu oluşan farkındalıklar açısından aynı paydada birleşebilir diyebiliriz.

Orcid

¹ Müjgan ÖZBEN <https://orcid.org/0000-0003-2819-3361>

² Doç. Dr. Suna ÇETİN YETER <https://orcid.org/0000-0003-0210-237X>

KAYNAKLAR

- Alizade, R. (2020). Şamanlık Olgusu ve Ozan-Aşık Paradigmalarının Genetik Ortaklığı. Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 13(32), 1361-1375.
- ABayat, F. (2006). Türk Mitolojisinde Dağ Kültü. Folklor/Edebiyat, (12)46. Akademi Halkbilimi Dergisi, 13(32), 1361-1375.
- Eliade, M. (1992). İmgeler-Simgeler. (Çev. Mehmet Ali Kılıçbay), Ankara: Gece Yayıncılık.
- Davletov, T. (2017). Şaman Doğanın Şifası Uyanınca. İstanbul: Asi Yayıncılık.
- Bayat, F. (2017). Kadim Türklerin Mitolojik Hikâyeleri. İstanbul: Ötüken Yayıncılık.
- Örnek, S. (1988). 100 Soruda İlkelerde Din, Büyü, Sanat, Efsane. İstanbul: Gerçek Yayıncılık.
- İnan, A. (1972). Tarihte ve Bugün Şamanizm Materyaller Ve Araştırmalar. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Aydemir, G. (2015). Wilhelm Worringer'in Soyutlama (Abstraktion) Ve Özdeşleşim (Ei nführung) Teorisi Üzerine Bir İnceleme, Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Muğla.



- Can, E. (2015). Anadolu Seramik Sanatında Şamanizmin Etkisi, Doctoral dissertation, Sakarya Üniversitesi, Türkiye.
- Çirkin, S. (2015). Erken Dönem Güney Sibirya Kültürlerinde Kült Objeleri Ve İnanç Sistemleri. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Gazi Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü/ Arkeoloji Ana Bilim Dalı/Arkeoloji Bilim Dalı.
- Kedik, A. (1996). Araştırma, Uygulama/Yaratım Sürecinde Özdeşleşim, Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara.
- Sarhuş, B. N. (2023). Karşılaştırmalı Edebiyat Anabilim Dalı Karşılaştırmalı Edebiyat Bilim Dalı, Doktora Tezi, Osmangazi Üniversitesi, Eskişehir.
- Sharakshane, A. (2006). İşletmelerin Çevreye Duyarlılığı ve Şamanizm, Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara.
- Tanpolat, N. (2015). Şamanizmin Günümüz Sanatına Yansımaları, Yüksek Lisans Tezi, Işık Üniversitesi, İstanbul.
- Tunç, Z. (2007). Şamanizm Üzerine Bir Araştırma, Yüksek lisans Tezi, Fırat Üniversitesi, Elazığ.

EXTENDED ABSTRACT

The basic formula of Shamanism belief is based on thinking that all living and non-living beings have a soul (our memory). Therefore, nature and the four elements that constitute its essence are of vital importance for a Shamanist. The idea of purchasing is one of the life aspects of the Shamanist society, while benefiting from the elements of air, water, fire and earth, which are of great importance for life, and being in closeness and acquaintance that will not be spoiled by the diversity of nature. According to shamanist thought, it exists for everything in nature. The belief, presented as animism by anthropologists, that living and non-living wholes in nature have both body and soul, consists of structures in which the Shaman world can live. One of the four elements in the universe is water. Water is the increase of fire. It is among the sources of life due to the role it provides in abundance. Water is, on the one hand, a source of life for living creatures in nature, and on the other hand, it can be recorded as a source of death due to natural disasters and similar events. Since primitive times, human beings have sought help from natural events and nature in order to cope with their fears, due to their belief that power is abundant. Like air, soil and water, it is the life energy, breath and continuation of living beings. All movement in the universe is due to the existence of air. The information obtained about the life energy of the Shaman is as follows: A shamanist person is the brightness of a good nature. They are protected and sensitive, such as the preservation of ecological nature, for the existence of nature, its changing structure and the absence of nature. The empathic process of a Shamanist, who accepts it as a part of acceptable nature and lives in unity with nature with an animist therapy, and the artist's creative process, which is the analogy of his deep emotional and spiritual journeys in the identification phase. Identification relations in art; Identification process; It can be said that in the process of artistic creation, the artist experiences deep emotional transitions with the art object he has chosen in order to realize himself and as a result produce a work, and the experience of accelerating the empathic process one step further is described. My identification is not an ordinary perspective of the aesthetic process. Therefore, instead of being an ordinary form, the form of the object is a form for the subject. In the archaic periods, the rotten Shamanist life process and the natural chronological process of the system are observed to be a common source for both processes. Therefore, approaching nature with a Shamanistic philosophy or an artistic perspective can come together on the same denominator in terms of both the interactions experienced in the process and the health created by these interactions.

Eğitim Hedefli Poster Tasarımlarının Göstergebilimsel Açıdan Çözülmesi

Semiotic analysis of Education Oriented Poster Designs

Ata Yakup KAPTAN ¹, Görkem USTAOĞLU ²

¹ Prof. Dr., Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Resim İş Eğitimi Bölümü, Samsun, Türkiye

² Doktora öğrencisi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Resim İş Eğitimi Bölümü, Samsun, Türkiye

ARTICLE HISTORY

Received: 22.10.2024

Revised: 25.12.2024

Accepted: 25.12.2024

Anahtar Kelimeler

Poster, Göstergebilim,
Göstergebilimsel Çözümleme

Keywords

Poster, Semiotics, Semiotic
Analysis



[10.16950/iujad.1572067](https://doi.org/10.16950/iujad.1572067)

Özet: Posterler tarihleri boyunca çizim, renk, fotoğraf ve tipografi öğelerinin bir araya getirilmesiyle tasarlanmıştır. Günümüzde ise çağdaş bir iletişim aracı haline gelmiş estetik ve işlevsel nitelikler kazanmıştır. Anlamsal olarak ele alındığında poster tasarımlarının temel amacı, toplumun belirli konularına dikkat çekerek farkındalık yaratan bir iletişim bağlantısı oluşturmaya çalışmaktır. Bu görsel iletişim aracı aynı zamanda belirli prensipler doğrultusunda alıcıya verdiği mesajlarla hedeflediği kitleye yönelik özellikleri yansıtırken, bir yandan da konusuna göre işlevsel bir biçim yaratmaktadır. Poster tasarımlarının çözümlenmesine ilişkin farklı anlamlandırma yöntemleri vardır ve göstergebilim bu yöntemlerden biridir. Araştırmanın amacı, göstergebilim yöntemi ile poster tasarımlarında görünen, görünenin altında yatan göstergeleri analiz ederek alt metinleri açığa çıkarmaktır. Çalışma kapsamında; göstergebilim belirli başlıklarla ele alınarak, dört uluslararası sanatçıya ait eğitim hedefli poster tasarımları örnekleri üzerinde çözümleme analizleri yapılmış ve Ferdinand de Saussure'un metodu kullanılmıştır. Çözümleme için seçilen örnekler, 2011 yılında "Eğitim Hakkı" temasıyla düzenlenen jüri bir tasarım yarışmasında, farklı açılardan eğitim konusunu ele alan posterlerden oluşmaktadır. Yapılan çözümler doğrultusunda posterlerde yer alan mesajlardaki anlamların algılanmasında kullanılan göstergebilimsel çözümleme yönteminin, alıcıya anlam kargaşası yaratmadan daha açık ve anlaşılır veriler sağlayabildiği tanınmıştır. Buna ek olarak araştırmada kullanılan metod ile poster çözümlerinde göstergebilim yönteminin kullanılmasının önemi ortaya konmuştur.

Abstract: Combining drawing, color, photography, and typography elements, posters have evolved into a communication tool that possesses both aesthetic and functional qualities. The aim of poster designs is to raise awareness about societal issues. This communication tool reflects the characteristics of the target audience with its messages in line with certain principles while also creating a functional form according to its subject. There are different methods to analyze poster designs, and semiotics is one of these methods. This research aims to uncover subtexts by analyzing visible signs and underlying signs in poster designs using semiotics. Within the scope of the study, semiotics was handled under certain headings and analyses were made on educational posters of international and national artists and Ferdinand de Saussure 's method was used. The examples selected for analysis consist of posters from a juried design competition held in 2011 under the theme of "Right to Education" addressing the topic of education from various perspectives. In line with the analyses, it has been determined that the semiotic analysis method can provide clearer data. In addition to this, the importance of using this analysis has been revealed with the method used in the research.

1. INTRODUCTION

Today, graphic design is known as one of the main branches of visual communication, which has become an indispensable element of the modern age. Poster designs in this field are the result of combining drawing, colour, photography and typography. This formation has gained aesthetic and functional qualities throughout history and has become a contemporary visual communication tool. Poster designs, which appear in different formatting techniques and for a

*İletişim/Contact: Sorumlu Yazar/Corresponding Author ✉ gorkemustaoglu57@gmail.com

ISSN: 1309-9876 / e-ISSN: 1309-9884-7456 /© IUJAD 2024

wide variety of purposes, can reflect any subject, thought or idea in a communicative way. In the study, in addition to examining examples of posters with the subject of education, the study is based on the idea that signs provide the dissemination of various information, events, thoughts and teachings among the communities while directing the society. Based on this context, it is stated that the best method that can be used to make correct analyses while examining the poster designs targeting education in the research is the semiotic analysis method. Semiotic analyses inform, guide and draw attention to a number of issues by reaching the conclusion of how the semiotic meanings in various subjects and messages are produced by adding to each other. The signs in the poster examples in the findings section of the study will be analysed consistently with the methods and principles of a semiotic thinker Ferdinand de Saussure.

2. POSTER DESIGNS

Posters are known as visual communication tools that serve the purpose of promoting an idea or a product by pursuing design considerations. Today, it is possible to encounter posters in various locations within urban life. Posters, a graphic design product that has maintained its widespread and effective use throughout every period of history, continue to exist by benefiting from cultural industrialization and social developments, despite the prevalence of modern mass communication tools. Modern urban environments have made it impossible to ignore the images of this graphic design product, and regardless of the medium of presentation, it stands as a significant cultural phenomenon that shapes our lives. Frequently used in visual communication, poster designs create a functional form according to their purpose while reflecting the characteristics aimed at their target audience through the messages they convey. These functional transfers, categorized according to the forms and types of poster designs, are achieved through various codes, symbols, and visuals. Although poster designs in modern graphic design consist of three different categories—social, cultural, and commercial—their underlying purpose is to create a communication channel that raises awareness of certain issues within society.

3. SEMIOTIC ANALYSIS IN POSTER DESIGNS

Since poster designs, as visual compositions, create judgments on the audience according to specific principles, the choice of technique and how to emphasize certain elements are realized in a syntagmatic manner during their preparation. Thus, the syntagmatic form and the messages prepared within certain systems create a semiotic language. Given that semiotics, a systematic method of semantics, is designed to examine the universe of meaning, it can be considered beneficial for poster analyses.

Issues such as the formation of meaning, the creation of meaning, and the systematization and revelation of abstract situations such as interpretation are the first things that come to mind with meaning. In this respect, everything related to meaning is included in semiotics" (Guiraud, 1990).

Semiotics, which consists of meaningful text wholes, has developed methods that enable people to perceive the world they live in. Semiotics, which analyses the structuring of meanings by analysing them with certain planes, establishes contexts by making use of the relationships within the strings.

No matter what type of communication is created, it contains signs and codes. Signs are signifying structures and actions that refer to something other than themselves. Signs are

exchanged through people, objects or emotions in the process of replacing something, which could be a concept, an object, or a situation. This is how the exchange of meaning is depicted in posters. An object takes the place of an image or an emotion and becomes its expression by appropriating all its characteristics (Williamson, 2000).

Using the semiotics method, one can conduct detailed analyses of the signs in poster designs to understand the arrangement of meaning. These analyses enhance the clarity and accuracy of the messages conveyed in the interpretations.

3.1 Semiotics

The sense of sight, which is accepted as the starting point of visual communication, and the researches conducted with the development of communication have revealed the existence of a semiotic language. Semiotics is known as a branch of science consisting of different methods according to researchers and thinkers, which enables verbal, visuals or written signs in daily life to be identified and interpreted and transformed into a correct message.

"At first glance, semiotics (sémiotique or sémiologie in French) is defined as 'the branch of science that studies signs' or 'the scientific study of signs (Rifat, 1992, p. 11).

The scope of the field of semiotics is to describe the methods of signs, to find the joint forms of meanings by determining the connections between signs, to classify signs and sign systems and to create a consistent and simple theory in methodological and descriptive terms. Apart from images, signs and symbols, language is the most common form of use of signs that refer to various meanings. The thinkers of semiotics, which is an endeavour to interpret, have expanded semiotics from different perspectives and put forward different methods, so it is difficult to limit the field of semiotics with clear statements. Ferdinand de Saussure designed semiotics as a science to analyse the life of signs in society. According to Saussure, language is a set of signs indicating concepts. For this reason, the forms of behaviour that are considered to be signs of refinement in a society involve sign strings, but language is the most important of these strings. Saussure envisaged the establishment of another branch of science that would investigate the functioning of sign strings other than natural languages, and called this branch semiology (semiotics). Saussure introduced semiotics in the following manner: follows:

One could conceive of a science that would analyse the life of signs in society: a science that would be linked to social psychology, and consequently to general psychology. We shall call this science semiotics (French sémiologie, and Greek sémeion "sign"). Furthermore Semiotics will teach us what signs are and what laws they are bound by (Saussure 1976).

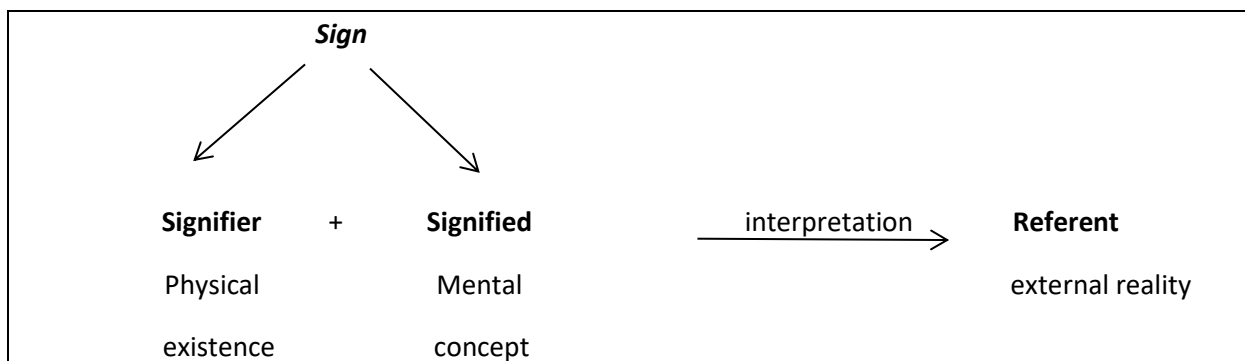


Figure 1. Saussure's elements of meaning

3.2 Signs

Signs, which have become an indispensable phenomenon in the visual communication dimension of contemporary life, are used to understand and interpret the reality behind what we see and what is seen. Although the signs may seem to be successful in representing a concept alone, the meaning we reveal in the semiotic reading process is the result of their articulation with each other. Signs, which are explained by a systemic cycle, transfer meaning to the signified and signifiers interact with different signifiers. In this cycle, meaning describes the image that will emerge as a result. As an illustration of the signification process, once the mind signifies each signifier in a photo frame individually, it then unveils the overall image within the photo.

According to Barthes, a French philosopher and semiotician, everything we experience consists of signs. These signs gain meaning if they are analysed. Barthes argued that a sign is a tool that creates communication by evoking it, even though the sign itself is not that thing. Signs can also be called actions or structures that refer to something other than themselves. R. Barthes developed two different methods to interpret signs. These are known as denotation and connotation. Denotation refers to what a sign represents, while connotation refers to how the sign is represented.

3.3. Interpretation of Signs

3.3.1 Denotation

The denotations, which refer to the common sensory meaning of the signifier, constitute the nature and structure of the message given. The denotation plane refers to the primary meanings that are clear in interpretation and determines the signs in the connotations. Barthes said that the most obvious example to show the difference between denotation and connotation is photography. The literal meaning is the mechanical reproduction of the object by the camera, while the connotation is the photographer's calculation of the angle, focus, light and what will enter the frame (URL-2).

3.3.2 Connotation

The connotation, which takes place in Barthes' second level of interpretation, describes the interaction dominated by cultural values and subjectivity. In these interactions, interpretation is influenced by the object or signs as much as it is influenced by the interpreter. The connotation that distinguishes them renders signs more significant and varies among individuals.

3.3.3 Myths

Myths, which can adapt to the changing needs and values of the culture of which they are a part with signs and symbols, are known as forms of widespread beliefs that affect the oral culture and beliefs of the society and their objectivity remains uncertain. According to the Turkish Language Association (TDK), folk tales with an imaginary narrative about the creation of the universe, which have traditionally spread or have changed shape with the influence of the imagination of the society, are called "myth". Myths consist of a complex cultural reality that has a small share of reality but varies greatly according to societies (URL-3).

3.3.4 Metaphor

Metaphor is the term for the entire set of comparisons made by attributing different meanings to an object, phrase, or sign. In other words, the person or object gains the power of

representation by replacing an image or emotion. In a metaphor, a concrete object is used to express an abstract concept. People frequently use figurative metaphors in their daily communication. For example, we can find metaphors in expressions such as "She is as sharp as a razor blade" or "She is as good as an angel" (Berger, 1996). Metaphors may have different meanings in different cultures. The snake, which is a metaphor for evil and jealousy in some geographies, is a sign of immortality in others (Özmutlu, 2009).

3.3.5. Metonymy

Metonymy allows a part to represent the whole. Metonyms in a text are formed by the connotations of the meanings that connect the part to the signifier and signified in the whole and reference the part to the whole. In metaphorical expression, a concept is replaced by another physical object, while in metonymy the connection is established through association (Fiske, 2003).

A setting sun evoking romance can be given as an example of a metonymy. While metonyms work syntagmatically to create a realistic effect, metaphors work paradigmatically to create an imaginative or surrealist effect, and the connotation also works in a metaphorical style.

3.3.6. Interpretation Forms of Signs

In the analysis of the meanings carried by the signs, linguistic or visual codes need to be organised in order to create literal and connotative meanings. Saussure identified two ways of selecting and correlating signs with codes. The first of these is the paradigmatic dimension (paradigm). The second one is the syntagmatic dimension (syntagm) (Rifat, 1992).

3.3.7. Paradigmatic Dimension (Paradigm)

Paradigmaticity is defined as subtracting one and adding the other among different numbers of signs of the same type that can replace each other. There is a combination of elements brought together in the same field in the mental field. Existing units are connected to each other by association and this connection has a mental dimension (Fiske, 2003). Although the total units in a sequence have common features, all units in the sequence must be different from other units. For example, a pine tree among hundreds of trees in a forest can be said to have a paradigmatic dimension.

3.3.8. Syntagmatic Dimension (Syntagm)

To select and form a meaningful whole, units in different sequences must establish relationships within themselves. These units come together according to certain rules in order to create the targeted meaning, and the structure they establish is called syntagm. (Erkman, 1987). Syntagm is interpreted as the message formed by the signs and the messages are combined as a sequence to give meaning. An example of the syntagmatic dimension creating a whole of meaning by juxtaposition is a food list; the options given for each service (paradigm) are complete and the customer turns them into a meal by choosing them from the menu and the order given to the waiter is a syntagm. In short, Paradigmatic is by selecting and syntagmatic is by placing the selected items. (Özmutlu, 2009).

3.3.9. Codes

By establishing a connection between social structure and values, codes, akin to a general concept map of semiotic interpretation, serve as messengers in both the transmitting and receiving environments, ensuring a consistent perception of the message. Codes used to show

the physical presence of messages can be images, text, and photographs, and they are also used prominently in poster designs.

4. FINDINGS

4.1. Analyzing Educational Poster Designs with the Semiotic Analysis Method

In this section, aligned with Ferdinand de Saussure's theory, the educational posters will be visually described first. Following this, the analysis will focus on how these posters' signs relate to various concepts or events in an imagery dimension.

This will be elucidated using the signifier and signified concepts found in the constructed sign tables. Discussions will encompass metaphor, metonymy, as well as syntagmatic and paradigmatic dimensions.

4.2. Yossi Lemel's Poster Named "Power"



Image 1. Yossi Lemel, "Power", 2011

4.2.1 Definition of Poster

In 2011, international artists designed posters under the title "The Right to Education", emphasizing that everyone in the world has the same chance to learn the same skills and achieve the same success. Yossi Lemel created a composition emphasizing the power of education with his poster titled Power.

4.2.2 Semiotic Analysis of the Poster

Table 4.1 Analysing table of Yossi Lemel's poster, Power

Sign	Signifier	Signified
Human	Child silhouette	The right to education for children in South Africa
Object	Pointed green pencil	Symbolising the power of education by likening the pen to a spear (target)
Power (Primary text in Visual Hierarchy in Typography)	The word power in large font	Emphasis on the power of education
Slogan	Nelson Mandela's belief that education can change the world	The Republic of South Africa is far from equal opportunities in education
Colour	Red, Green, Black and White	The colour red, which represents power, and other colours Evoking the flag of the Republic of South Africa

When the signs in the table consisting of five sign groups are examined, the silhouette figure, which is part of the message to be given, symbolises the right to education of the black child race. At the same time, the fact that the child figure is black in colour and has a weak body shape supports this sign. Another sign is the light green pencil in the figure's hand. The artist symbolises the power of education by considering the pencil in the figure's hand as a spear that acts as a weapon. Another sign emphasising the power of education is the slogan *Power* written in large font. Nelson Mandela's quote next to this slogan, "Education is the most powerful weapon that can be used to change the world", symbolically emphasises the universal importance of education. The reason for using this quote in the poster is that Mandela was a politician who focused on preventing racism, poverty and inequality during his presidency of the Republic of South Africa. The fact that the colours red, green and white used in the poster evoke the South African flag also creates a symbolic meaning. To summarise, it can be concluded that the poster emphasises that individuals are deprived of the powers such as learning, teaching, education and self-development due to the inequalities in education that have existed in Africa for years.

4.2.3 Metaphors and Metonymies Used in the Poster

When we look at the poster metaphorically, we can say that a metaphor is made by comparing the pointed pencil in the hand of the child figure to a spear. At the same time, Nelson Mandela's statement on the poster that education is the greatest weapon supports this metaphor. When we metonymically consider the figure in the poster, there is an emphasis on children of the black African race, and the fact that the figure is black in colour and has a weak child structure is indicated by metonymy.

4.2.4 Codes on the Poster

In the context of codes established with signs that refer to something other than themselves, since the red colour used in the background of the poster symbolises power, there is a coded approach with the slogan of the poster. The red, green, white and black colours and the association of the South African flag create an inter-sign code. The other code is that the country of South Africa, a society deprived of the right to education, was chosen for this poster design. As a result, by analysing the meanings and interpretations in the signs of the poster in three different ways, it was concluded that there are children who cannot have the universal right to education and that education is a powerful force that can impact the entire world.

4.3 Kristy Birtwistle’s Poster Named “The Strongest Future”



Image 2. Kristy Birtwistle, “The Strongest Future”, 2011

4.3.1 Definition of Poster

The poster design, *The Strongest Future*, created by Kristy Birtwistle under the title Right to Education, the significance of preschool, primary, and secondary education for a strong future.

4.3.2 Semiotic Analysis of the Poster

Table 4.2 Analysing table of Kristy Birtwistle’s poster, *The Strongest Future*

Sign	Signifier	Signified
Object	Straw House	Weakness and poor quality of the pre-school education system
Object	House Created with Green Leafy Branches	Although the primary school education system provides a better education than pre-school education, it has flaws

Object	Brick House	Secondary education has a strong system
Slogan	Give Every Child The Strongest Future	Ensuring the strongest future for children at all levels of education
Colour	Yellow, Grey	The colour yellow represents the contribution of school education to reason and intelligence. Grey represents compromise and equality in education.

When we analyze the poster based on the semiotic analysis table, it is understood that a reference is made to the education and training system with house shapes made of different building materials. With the house shape made of straw in the first row, it is symbolically expressed that the preschool education system has an unqualified structure. In this sign, the artist has established a connection between straw, a weak building material, and the weakness of pre-school education. In the second row, the house shape formed with green leafy branches representing primary education is stronger compared to pre-school, but the deficiencies and inadequacies at this level of education are indicated by the irregular and sparse formation of the branches and create a semiotic meaning. The third house, which has a brick appearance, represents secondary education. The reason why brick, which is a strong and robust building material, is used in this house shape is that secondary education has a high quality education system. With the slogan "Give every child the strongest future" at the bottom of the poster, the artist symbolically emphasizes that the best education should be given to children at every level of education and argues that universal education should be a high quality education. As a result, with the analyzed signs in the poster, it can be inferred that the inefficiency in Birtwistle's pre-school and primary education system is not included in the secondary education system.

4.3.3 Metaphors and Metonymies Used in the Poster

In the her poster design, Kristy Birtwistle stated that she created a metaphor inspired by the tale of the three little pigs. As it is known in the fairy tale, three houses are made of straw, branches and bricks but except for the brick house, the houses of two pigs are destroyed because they are flimsy. Birtwistle expressed the metaphorical context she established between education and the future of the recipient in this way. At the same time, the poster establishes a metaphorical connection between different levels of school education and the building materials of houses. With this metaphor, the quality of preschool, primary, and secondary school education can be determined by the straw, branches and bricks that determine the quality of houses. Metonymically, it can be said that these three houses, which describe the stages of school education, form a part-whole relationship with the levels of education.

4.3.4. Codes on the Poster

In the poster, the codes related to the signs were created with semantic colours. In the background of the work, the colour grey, which symbolises balance, was chosen to represent reconciliation and equality in education. The yellow colour used in the house shapes symbolises the contribution of school education to reason and intelligence.

4.4 Arda Cem Yılmaz's "Education Drop" Poster

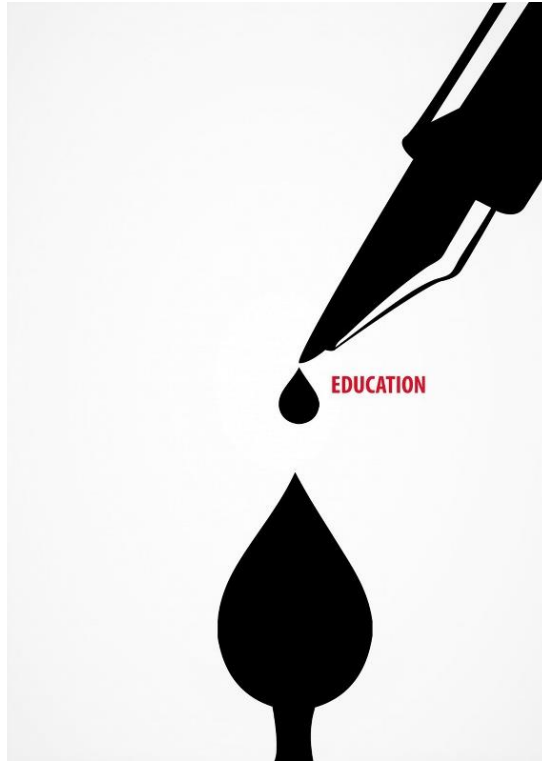


Image 3. Arda Cem Yılmaz, “Education Drop”, 2011

4.4.1 Definition of Poster

Graphic designer Arda Cem Yılmaz tried to explain that the concept of education is a power that benefits the development of new generations in his poster titled *Education Drop*. In the poster with a minimal composition, the benefits of education to individuals are emphasised.

4.4.2 Semiotic Analysis of the Poster

Table 4.3 Analysing table of Arda Cem Yılmaz's poster, *Education Drop*

Sign	Signifier	Signified
Object	Fountain Pen	High level of education
Object	Drop	Education is a force that benefits new generations and helps them develop
Object	Sapling	Developing new generations
Slogan	Education	The value that the training benefits
Colour	Black, White	The colour white emphasises the sanctity and neutrality of education, while the colour black symbolises the authoritarianism of education.

According to the analysis table, the concept of education is represented by the fountain pen, which constitutes the main theme of the poster, titled Education Drop. The artist tried to explain that education provides a beneficial value with the ink drop flowing from this pen to the sapling. We can say that the red coloured education slogan next to the drop supports this sign. The poster uses a sapling as a symbol for the children in school, who will shape the future. Additionally, the flowing drop illustrates how education contributes to these children's development.

4.4.3 Metaphors and Metonymies Used in the Poster

The word meaning of sapling, which is a part of the poster's composition, means newly grown and the youngest one. Based on this definition, we can understand that the artist makes a metaphor by comparing the sapling to young children. The fountain pen on the poster symbolizes the power that nourishes the sapling, a metaphor for the children receiving education. In this context, when a relationship is established with the subject of education, the flowing ink drop can be considered as a drop of water that the sapling needs to develop. Metonymically, it can be said that the poster makes a connotation about the sanctity of education.

4.4.4 Codes on the Poster

The white colour used in the background of the poster symbolises purity, holiness and neutrality in most cultures. For this reason, we can say that the colour creates the sanctity of education codically together with the composition elements in the poster. The fact that the word *Education* has the colour red, which is a remarkable, energetic and powerful colour is an emphasis on education when considered in a coded context. Although the black colour used in the poster is known for its bad meaning, it symbolises power, discipline, and authority in a psychological sense. Consequently, an algorithmic examination of the poster's symbols communicates to the audience that education is a crucial factor in shaping the future.

4.5 Toshifumi Kawaguchi's "Right To Education For All" Poster

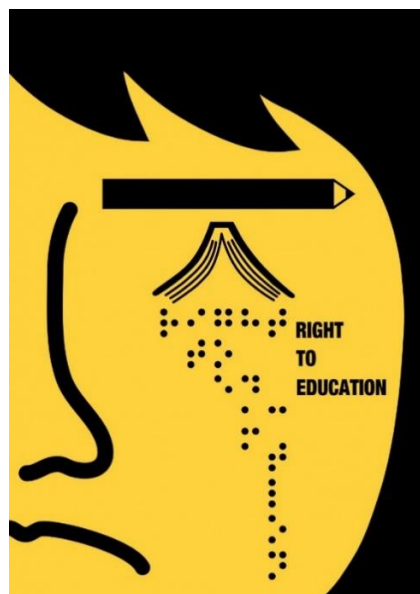


Image 4. Toshifumi Kawaguchi, "Right to Education For All", 2011

4.5.1 Definition of Poster

The poster titled 'Right to Education for All' designed by Toshifumi Kawaguchi under the theme of the right to education, addresses the challenges and inequalities faced by visually impaired children in their education, emphasizing that visually impaired individuals, like other able-bodied individuals, also have the same rights to education.

4.5.2 Semiotic Analysis of the Poster

Table 4.4 Analysing table of Toshifumi Kawaguchi's poster, *Right to Education For All*

Sign	Signifier	Signified
Object	Pen	A functional element symbolizing the concept of education
Object	Book	It is as important and functional as an eye in education
Object	Written in Braille: 'Right to Education'	The difficulties faced by visually impaired children in the education system.
Slogan	Right To Education	Every child, whether disabled or able-bodied, has the right to education
Colour	Black, Yellow	The yellow colour, representing intellect and wisdom, creates harmony with black, thereby highlighting the facial form

When first viewed, Japanese graphic designer Toshifumi Kawaguchi's 'Right to Education for All' poster initially resembles a visually impaired person in its composition. Based on the signs in the poster, one can infer that, although all visually impaired children have the same right to education as their able-bodied peers, they face certain challenges in their educational experiences. The poster uses a pen, a book, and a Braille alphabet depiction to illustrate a human face, placing the pen over the eyebrow area and the book in the eye region. While these two objects form the main theme of the poster, the text written in Braille, resembling tears flowing from the book downward, along with the phrase 'right to education,' emphasizes the sadness of visually impaired individuals due to the issues they encounter in the education system. The shape of the mouth at the bottom of the face also supports this emphasis. Furthermore, it can be interpreted that Kawaguchi expresses the lack of recognition of the necessary privileges for visually impaired individuals in educational materials through these signs. The slogan 'right to education,' written in Braille, serves as an indication that visually impaired individuals also possess equal rights to education."

4.5.3 Metaphors and Metonymies Used in the Poster

From a metaphorical standpoint, the poster encompasses multiple layers of meaning, with the first prominent metaphor being the Braille written slogan. The slogan, which is designed to resemble tears, evokes a sense of sadness. The other metaphor is the book placed in the eye's position, which can be interpreted as representing the role of books in education. The pen used in the eyebrow area symbolizes education; however, it may not be possible to establish a semantic metaphor with this object. When examining the poster metonymically as a whole, it can also be argued that the face of the visually impaired person evokes the image of an East Asian individual.

4.5.4 Codes on the Poster

The white color, used in the background of the poster has many different meanings, but in most cultures, it symbolizes purity, holiness, and neutrality. This color can be interpreted as indicating that the concept of education is associated with sanctity in conjunction with the compositional elements of the poster. The choice of the word 'Education' in a striking red color represents power and energy, which can also be linked to an emphasis on education. Although the black color used in the poster is often associated with negativity, it symbolically represents authoritative power, strength, and discipline in a psychological context.

In conclusion, the semiotic meanings present in the poster have been algorithmically analyzed to convey the message that education is a fundamental element that shapes the future and holds significant importance and value.

5. CONCLUSION

The educational posters, which were analysed in accordance with the subject of the study, were discussed because they raise awareness about the problems experienced in education universally with both aesthetic and functional qualities and ensure the dissemination of events, thoughts and teachings on this subject among the communities.

The semiotic analysis method, which explains how the meanings in the subjects and messages in visual communication tools such as posters and poster design are produced as a result of the addition of meanings in each other, provides information to the audience, guides, and at the same time draws attention to a number of issues. The semiotic analysis method aims to resolve meanings by interpreting them comprehensively through analyses, incorporating the methods and principles of the chosen method's thinkers in the process. The poster examples given in the study were analysed with Ferdinand de Saussure's analysis theory, and the subtexts hidden behind the visible ones were revealed. It has been concluded that signs can affect the message desired to be given and that these signs can change the meanings holistically with the tables of sign, signifier, syntagmatic analyses, signified, and paradigmatic. Despite the topics covered in the analysis of education-targeted posters, including racism and inequality, the three posters share a common emphasis on the significance of education. Simultaneously, it is concluded that the signs implying the signifiers in the education-targeted posters play a role in developing attitudes through messages, and the codes within the signs ensure the perceptibility of these messages for both the receiver and the transmitter. The analysis reveals that the semiotics method has yielded more successful results in creating meanings, transmitting messages, and analyzing the messages and meanings of educational posters.

Orcid

Ata Yakup KAPTAN <https://orcid.org/0000-0003-0233-471X>

Görkem USTAOĞLU <https://orcid.org/0000-0001-6492-6900>

RESOURCES

Berger, A. A. (1996). *Methods of analysis in mass communication* (N. Barkan, D. Bayram, & D. Güler, Trans.). Anadolu Üniversitesi Yayınları.

De Saussure, F. (1976). *Genel dilbilim dersleri* (Vol. 1). Türk Dil Kurumu Yayınları.

Erkman, F. (1987). *Introduction to semiotics [Göstergebilime giriş]*. Alan Yayıncılık.

Fiske, J. (2003). *Introduction to communication studies* (S. Irvan, Trans.). Bilim ve Sanat Yayınları.

Guiraud, P. (1990). *Semiotics* (M. Yalçın, Trans.). Önder Matbaacılık.

Özmutlu, A. (2009). *Use of semiotic analysis method in graphic design workshop courses in poster subject application and analysis processes* (Master's thesis, Ondokuz Mayıs University, Social Sciences Institute). Council of Higher Education (YÖK) Database. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi>

Rifat, M. (1992). *The ABC of semiotics*. Simavi Yayınları.

Williamson, J. (2000). *The language of advertising: Meaning and ideology in advertising* (A. Fethi, Trans.). Ütopya Yayınları.

INTERNET RESOURCES

URL 1, Figure 1: Özmutlu, A. (2009). *Use of semiotic analysis method in graphic design workshop courses in poster subject application and analysis processes* (Master's thesis, Ondokuz Mayıs University, Social Sciences Institute). Council of Higher Education (YÖK) Database. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp?id=M0aUMSN7gMKZGPZoaR4SQQ&no=w> (Accessed April 16, 2024).

URL 2, Bircan, U. (2015). Roland Barthes and semiotics. *Journal of Social Sciences Research*, 13, 17-41. https://avys.omu.edu.tr/storage/app/public/ozeny/114829/ROLAND_BARTHES_VE_GOSTERGEBILIM.pdf (Accessed July 17, 2022).

URL 3, Eliade, M. (1993). The characteristics of myths (S. Rifat, Trans.). *DergiPark*. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/379778> (Accessed July 17, 2022).

IMAGE RESOURCES

URL 4, Image 1: Poster for Tomorrow. (n.d.). 25400. <https://www.posterfortomorrow.org/en/gallery/view/25400> (Accessed March 1, 2023).

URL5, Image 2: Poster for Tomorrow. (n.d.). 25135. <https://www.posterfortomorrow.org/en/gallery/25135#entry> (Accessed March 1, 2023).

URL6, Image 3: Poster for Tomorrow. (n.d.). Image 3: 25278. <https://www.posterfortomorrow.org/en/gallery/25278#entry> (Accessed March 1, 2023).

URL- 7, Image 4: Poster for Tomorrow. (n.d.). 27155. <https://www.posterfortomorrow.org/en/gallery/27155#entry> (Accessed October 22, 2024).

EXTENDED ABSTRACT

In graphic design, posters created by combining drawing, colour, photography and typography, are known as visual communication tools that serve the purpose of introducing an idea or product. Although posters have been influenced by the eras in terms of form or language throughout history, it has been observed that their purpose and responsibilities in communication have remained the same. As technology advanced, the invention of colour printing machines and innovations brought by computer-aided designs to poster creation have increased the quality and attractiveness of these tools. As a product that has maintained its widespread effective use throughout every period of history, poster designs continue to exist by benefiting from cultural industrialisation and social developments, despite the prevalence of modern mass communication tools. In modern urban environments, it has become impossible to remain indifferent to the images of this graphic design product, and regardless of the medium through which it is presented, it is seen as an important cultural phenomenon that shapes our lives. Frequently used in visual communication, poster designs create a functional form according to their purpose while reflecting the characteristics aimed at their target audience through the messages they convey. These functional transfers, categorized according to the forms and types of poster designs, are achieved through various codes, symbols, and visuals. Although poster designs in modern graphic design consist of three different categories social, cultural, and commercial their underlying purpose is to create a communication channel that raises awareness of certain issues within society. The purpose of social poster designs, which are among the poster types, is to increase awareness of social problems. Considering the areas where social posters are used, it can be argued that the concept of education in this field has an important quality. There are different methods to analyze poster designs, and semiotics is one of these methods. Semiotics systematically interprets and reveals subtexts by analyzing, and interpreting signs underlying images. The semiotic analysis method, which explains how the meanings in the subjects and messages in visual communication tools such as posters and banners are produced by adding them together, informs, and guides the receiver and at the same time draws attention to certain issues. Within the scope of the study; semiotics was handled under certain headings, and analyses were made on educational posters of international and national artists and Ferdinand de Saussure 's method was used. The examples selected for analysis consist of four posters from a juried design competition held in 2011 under the theme of "Right to Education" addressing the topic of education from various perspectives. As a result of the analysis of the posters, it was observed that the issues of racism, inequality and ethnic groups were addressed and that most of them had in common an emphasis on the importance of education and training. In line with the analyses, it has been determined that the semiotic analysis method can provide clearer data. In addition, the importance of using the semiotic analysis method in the analysis of poster designs has been revealed through the method used in the research.

Frederich Kuhlau'nun Op. 55 No. 1 Do Majör Sonatin'in Allegro Bölümüne Yönelik Yapı ve Motif Analizi

Structure and Motive Analysis Of The Allegro Section Of Frederic Kuhlau's Op. 55 No. 1 Sonatine in C Major.

Mehmet Güneş Açıköz ^{1,*}, Sakhavat Aliyev ²

¹Doç. Dr., İnönü Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Müzik Bilimleri ve Teknolojisi Bilim Dalı, Malatya, TÜRKİYE

²İnönü Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik Bilimleri ve Teknolojisi Bilim Dalı, Yüksek Lisans Öğrencisi, Malatya, TÜRKİYE

ARTICLE HISTORY

Received: 04.10.2024

Revised: 29.10.2024

Accepted: 18.12.2024

Anahtar Kelimeler

Klasik Dönem, Frederich Kuhlau, Yapı Analizi, Motif Analizi

Keywords

Classical Period, Frederich Kuhlau, Structure Analysis, Motif Analysis.



[10.16950/iujad.1578871](https://doi.org/10.16950/iujad.1578871)

Özet: Müzikte Klasik Dönem'in önemli bir biçimi olan sonat allegrosu günümüzde dahi birçok eserin biçim yönünden temelini oluşturmaktadır. Bu çalışmada Frederich Kuhlau'nun Op.55 No.1 Do Majör Sonatin'in Allegro bölümü incelenmiştir. Eser analizinde içerik analizi yöntemi kullanılarak betimsel bir çalışma yapılmıştır. Analiz sürecinde, eserin ilk bölümü olan "Allegro" için yapı ve motif incelemesi yapılmıştır. Bu inceleme, eserin genel yapısını oluşturan temel motiflerin tespit edilmesiyle başlamış ve bu motiflerin eser içindeki dağılımları analiz edilmiştir. Analiz sonucunda eserde altı farklı motifin varlığı saptanmıştır. Bu motiflerin eserde hangi bölümlerde ve hangi sıklıkla tekrarlandığı, hesaplanan motif değerleri ve yüzdeleri ile detaylandırılmıştır. Çalışmada elde edilen sonuçlar tablolar halinde sunulmuş ve bu bulgular Klasik Dönem'in eser yapısı ve özellikleri bağlamında yorumlanmıştır. Motiflerin eserin genelinde nasıl bir işlev gördüğü, eserin form yapısı ve anlatım biçimi üzerine yapılan çıkarımlarla açıklanmıştır. Bu sayede, Kuhlau'nun eserinin klasik dönemin müzikal estetik ve form anlayışıyla nasıl uyumlu olduğu ortaya konmuştur.

Abstract: The sonata allegro, an important form of classical music, still forms the basis of many works today. This study analyses the Allegro section of Frederich Kuhlau's Sonata Op.55 No.1 in C Major. A descriptive study was carried out using the method of content analysis in the analysis of the work. During the analysis process, a special structural and motivic analysis was carried out for the first movement of the work, 'Allegro'. This analysis began with the identification of the basic motifs that make up the general structure of the piece, and the distribution of these motifs within the piece was analyzed. As a result of the analysis, the presence of six different motifs in the piece was determined. In which sections and how often these motifs are repeated in the piece is detailed with the calculated motif values and percentages. The results of the study are presented in tables and interpreted in the context of the structure of the work and the characteristics of the Classical period. The function of the motifs in the work is explained with the conclusions drawn about the formal structure and narrative style of the work. In this way, it is shown how Kuhlau's work is compatible with the musical aesthetics and understanding of form of the Classical period.

1. GİRİŞ

Tahminen 1750'de başlayan ve 1825 yılında erken romantik döneme geçiş yapan klasik dönem, sadece müzik tarihinde değil, sanat tarihinde de Aydınlanma Çağı olarak bilinmektedir. Barok dönemin özelliklerinden olan süs, karmaşa ve abartı klasik dönemde yerini kurallara ve sadeliğe bırakmıştır (Özkaya, 2018: 1). "Klasik" müzik kulağa her ne kadar süslü ve ihtişamlı gelse de, aslında net ve güçlü melodileri yeğleyen klasik besteciler, bunlardan sıyrılarak müziği temeline indirgemeye ve en güzel öğelerini ön plana çıkartmaya çalışmışlardır" (Boone ve Schonbrun, 2018: 14).

*İletişim/Contact: Sorumlu Yazar/Corresponding Author ✉ aliyev.sakhavat1989@gmail.com

ISSN: 1309-9876 / e-ISSN: 1309-9884-7456 /© IUJAD 2024

“Rousseau’nun, kendi sevimli ve kolay anlaşılır besteleriyle desteklediği hafif, arık bir müzik görüşü hem klasik çağın hem de romantizmin kapısını açmış sayılmaktadır” (Mimaroğlu, 1995: 62).

Klasik müziğin önemli ilk temsilcileri arasında yer alan Johann Sebastian Bach’ın iki oğluyla birlikte, on sekizinci yüzyılın ikinci yarısında yeni bir müzik anlayışına doğru belirgin bir yönelim ortaya çıkmıştır. Bu dönemde, Bach’ın oğulları sadece klasik müziğin temellerini atan yenilikçi eserler vermekle kalmamış, aynı zamanda müzik diline önemli katkılarda bulunmuşlardır. Kişisel nitelikleri ve yaratıcılıkları, bu dönemin müzik evrimi üzerinde büyük bir etki yaratmıştır. Ancak, bu iki bestecinin yanı sıra, müzik dilinin gelişimine katkıda bulunan diğer önemli teorik çalışmalara imza atan bestecilerin unutulması, önemli bir eksiklik yaratabilir. Asıl olarak “Mannheim Okulu” adıyla tanınan bu besteciler “Senfoniciler” olarak da tanınmaktadır (Mimaroğlu, 1995: 63-66).

Almanya Mannheim’de yabancı müzisyenlerin bir araya gelerek oluşturduğu orkestra, deneysel çalışmaları sonucunda müzik tarihinde yeni bir stilin ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. “Mannheim Okulu” olarak bilinen bu topluluk, özellikle nefesli ve yaylı enstrümanların bir arada çaldığı, vurmali çalgılarla da zenginleştirilmiş bir orkestra yapısıyla Avrupa’da tanınmıştır. Orkestranın artan kapasitesi, konçerto ve senfoni formlarının da gelişmesine katkıda bulunmuştur (Feridunoğlu, 2005: 38). “Klasik çağın başlıca göstergelerinden biri, müziğin sadece kendi diliyle ifade edilen çalgı müziğine getirdiği yeni yerleşik biçimler bir diğer deyişle formlar olmuştur. Müziksel ifadeye belirgin ve yerleşik bir çerçevenin kazandırılması, onun klasikleşmesini sağlamıştır. Klasisizm bu açıdan, formların klasikleşmesidir” (Say, 2010: 275).

Klasik dönemde birçok müzik formları gelişmiştir, bunlardan biri de sonattır. “Sonat, bir veya iki çalgı için yazılmış, birbirini izleyen çeşitli özelliklerde üç ya da dört bölümden oluşmuş, dil zenginliği ve anlatım gücü yüksek olan çalgısal bir eserdir” (Cangal, 2011: 137). Erken klasik dönemde sonat, üç bölümden oluşan küçük bir yapıya sahiptir. Ancak, Haydn ve Mozart’ın etkisiyle “klasik sonat” daha da gelişmiş bir form haline gelmiş ve dört bölümlü yapısıyla yaylılar dördüsü (kuartet) ile özellikle senfoninin temel biçimi haline gelmiştir (Say, 2010: 285).

Form yönünden sonat ile arasında herhangi bir farklılık bulunmayan bir diğer müzik türü de sonatindir. “Sonatin; kısa, küçük sonat anlamına gelmektedir. Bu terim ilk kez 17.yy’da, iki ve dört el piyano ya da keman için yazılmış, küçük çaptaki parçalar için kullanılmıştır. Genellikle ilk bölümünde sonat formu uygulanmayan, kapsamlı bir gelişmesi olmayan, iki veya üç bölümden oluşur” (Korkmaz, 2006: 24). “Oda müziği türlerinden biri olan sonatin, iki bölümlü olduğunda; birinci bölüm küçültülmüş sonat biçiminde, ikinci bölüm ise, küçük rondo, katlı (triolu) şarkı veya çeşitleme biçiminde oluşmaktadır. Üç bölümlü olduğunda ise birinci ile üçüncü bölüm iki bölümlü sonatinin birinci ve ikinci bölümü gibidir, ikinci bölüm şarkı biçiminde bir “andante” olarak oluşturulmaktadır” (Yurga, 2005: 96). Temel piyano eğitiminde başlangıç seviyesinden sonra en çok kullanılan eserler sonat ve sonatinler’dir. Piyano eğitimindeki önemine rağmen sonatinler, her açıdan yaygın olarak bilinen ve öğretilen sonatlar kadar önemsenmemektedir (Eroğlu, 2004: 2).

1.1 Frederich Kuhlau

Fr. Kuhlau 11 Eylül 1786’da Almanya’da fakir bir ailede doğmuştur. Babası, büyükbabası ve amcası askeri obuacı olan Kuhlau 1802’de Hamburg’a taşınarak, ailesinin desteğiyle bilim adamı C.F.G Schwencke’den piyano öğrenmeye başlamıştır (en.wikipedia.org). 1804 yılında ilk çıkışını yapan ve konser piyanisti olarak çalışan Fr. Kuhlau, kazanç elde etmek amaçlı şarkılar ve oda müzikleri bestelemiştir. 1810’da Napolyon ordusunda zorunlu askerlikten kaçınmak için

Danimarka'ya kaçan Kuhlau, burada piyano öğretmeni, besteci ve müzisyen olarak yaşamını sürdürerek 1813'te Danimarka vatandaşlığını almıştır (en.wikipedia.org).

“Dramatik eserlerin yanı sıra Kuhlau, çok sayıda flüt bestesi ve piyano için eserler bestelemiştir. Özellikle kısa piyano eserleri (sonatinalar) hem Danimarka'da hem de yurtdışında büyük etki yaratmış ve birkaç nesil onun notalarına göre piyano çalmayı öğrenmiştir” (web.archive.org).

“Flütün Beethoven'i” olarak bilinen Fr. Kuhlau, bu enstrüman için çok sayıda eserler bestelemiştir. Genellikle bir flüt virtüözü olduğu varsayılsa da besteci hiç flüt çalmamıştır (www.editionsilvertrust.com).

“Franz Schubert'in Kuhlau'nun besteleri için “Bu gerçek başyapıtlar, sadece birkaç dakika uzunluğunda olsalar bile, muazzam bir melodik ve ifade gücüne sahipler!” yorumunu yaptığı söylenir. Ancak Kuhlau hiçbir şekilde müzikal minyatürün ustası değildi. Schubert'in ifadesine rağmen, Kuhlau'nun flüt eserlerinden bazıları genellikle yarım saatten uzun sürer. Kuhlau'nun besteleri icracıya yüksek beklentiler yükler; eserleri kelimenin tam anlamıyla sonat formunda şekillendirilmiş çok sayıda müzikal fikirle dolup taşar” (Dabrowski, 2021: 6-7).

1821'de ve 1825'de Viyana'ya giderek Beethoven ile arkadaş olan Kuhlau “Lulu” operası ve William Shakespeare oyununun müziğiyle başarıya imza atmıştır. 1828'de Fahri Profesörlük adını alan Fr. Kuhlau, 1830'da her iki ebeveynini de kaybetmiştir. Ertesi yıl evi yanan besteci ölümüne kadar göğüs rahatsızlığı yaşamıştır (www.allmusic.com).

Piyano müziği alanında önemli bir yere sahip olan Kuhlau zengin eserleriyle hem döneminde hem de sonrasında büyük beğeni toplamıştır. Bestecinin eserleri günümüzde de piyanistlerin repertuarlarında sıkça yer almakta ve severek icra edilmektedir. Sonuç olarak, Fr. Kuhlau'nun müzikal yeteneği ve eserleri onu klasik müzik dünyasında unutulmaz bir figür yapmıştır. Piyano ve flüt müziğine yaptığı katkılar, sonraki nesiller için de ilham kaynağı olmaya devam etmiştir.

Fr. Kuhlau her ne kadar “Flütün Beethoven'i” olarak adlandırılrsa da, Beethoven'in aksine Kuhlau hakkında araştırmalar çok az bulunmaktadır.

2. YÖNTEM

Bu çalışmada “İçerik Analizi” yöntemi kullanılarak betimsel çalışma yapılmıştır. “İçerik analizi çalışmalarının genel amacı, ele alınan konu kapsamında, daha sonra yapılacak akademik çalışmalara yol göstermesi ve konu ile ilgili genel eğilimin tespitinin sağlanmasıdır” (Ültay, Akyurt ve Ültay, 2021: 190). “Betimsel içerik analizi yöntemi, belirli bir konuda ya da alanda birbirinden bağımsız olarak yapılan nitel ve nicel çalışmaların derinlemesine incelenip düzenlenmesi anlamına gelir” (Ültay, Akyurt ve Ültay, 2021: 189). Çalışmada yapılan içerik analizi yapı ve motif analizi ile tamamlanmıştır. Bu analizde eserin yüzdelerdeki bulgulara dönüştürülebilmesi için eser içinde kullanılan en küçük ritmik değer belirlenmiş olup eserin tümü bu değer üzerinden analiz edilmiştir.

3. BULGULAR

3.1. Fr. Kuhlau Op.55 No.1 Sonatin'in Allegro Bölümünün Analizi

Çalışmanın bu bölümünde klasik dönem bestecisi olan Fr. Kuhlau'nun Op.55 No.1 Sonatin'in Allegro bölümünün Yapı ve Motif analizi yapılarak tablolar şeklinde gösterilmiştir. Eser Allegro ve Vivace olmak üzere iki bölümden oluştuğu tespit edilmiştir. İlk bölüm olan Allegro 4/4'lük zamanla bestelenmişken ikinci bölüm olan Vivace 3/8'lik zamanda bestelenmiştir. Eserin her iki bölümü de do majör tonda bestelenmiştir. Analiz için kullanılan notasyon Imslp Petrucci Music Library internet sitesi üzerinden edinilmiş olup Mississippi College Piano Pedagogy edisyonunun Sibelius 8 programı ile tekrar yazılması ile çalışma içerisinde kullanılmıştır.

3.1.1. Biçimsel Yapı

Tablo 1. Fr. Kuhlau Op.55 No.1 Sonatin'inin Allegro Bölümünün Analizi.






	Sergi			Gelişme	Sergi Tekrarı		
	a	b	Coda		a ¹	b ¹	Coda
Ölçü no.	"1-8"	"9-14"	"15-20"	"21-34"	"35-50"	"51-56"	"57-62"

3.1.2. Motif 1



Şekil 1. Motif 1'in ilk görünümü ve bulunduğu ölçü no. 1

Tablo 2. Motif 1'e İlişkin Sınıflandırma.

Motif	Motife verilen ad	Motifin sergilendiği ölçü no	Motifin eser genelinde kullanılma oranı (%)
	1 ¹	"1,2,35,36"	16,13
	1 ²	"12"	
	1 ³	"37"	
	1 ⁴	"39,40"	
	1 ⁵	"41"	
	1 ⁶	"54"	

Tablo 2'de görüldüğü üzere, Motif 1 eser genelinde 80 adet sekizlik değerinde bir alanı kapsamaktadır. 496 adet sekizlik değer uzunluğundaki eserde her bir motif 8 adet sekizlik değer kapsamaktadır. Bu oran eserde her bir motifin %1,61'lik alanı oluşturduğunu göstermektedir. Eser geneli incelendiğinde Motif 1'in %16,13'lük bir alanı kapsadığı tespit edilmiştir.







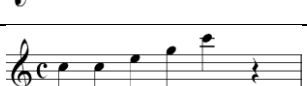
3.1.3. Motif 2



Şekil 2. Motif 2'in ilk görünümü ve bulunduğu ölçü no. 3




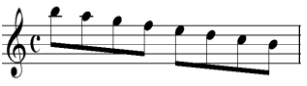

Motif 2 eser genelinde ezgisel olarak üç şekilde kullanılmıştır. Bu açıdan Motif 2 "Çıkıcı", "İnici" ve "İnici-Çıkıcı" olarak değerlendirilip, ayrı ayrı tablolar halinde verilerle yorumlanmaktadır.

Tablo 3. Motif 2'ye İlişkin Sınıflandırma (Çıkıcı Ezgiler).

Motif	Motife verilen ad	Motifin sergilendiği ölçü no	Motifin eser genelinde kullanılma oranı (%)
	2 ¹	"3"	11,29
	2 ³	"8"	
	2 ⁶	"16"	
	2 ⁹	"20"	
	2 ¹⁵	"50"	
	2 ¹⁸	"58"	
	2 ²¹	"62"	






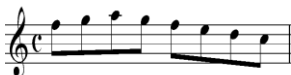



Tablo 3'te görüldüğü üzere, Motif 2 çıkıcı ezgiler eser genelinde 56 adet sekizlik değerinde bir alanı kapsamaktadır. 496 adet sekizlik değer uzunluğundaki eserde her bir motif 8 adet sekizlik değer kapsamaktadır. Bu oran eserde her bir motifin %1,61'lik alanı oluşturduğunu göstermektedir. Eser geneli incelendiğinde Motif 2 çıkıcı ezgilerin %11,29'luk bir alanı kapsadığı tespit edilmiştir.

Tablo 4. Motif 2'ye İlişkin Sınıflandırma (İnci Ezgiler).

Motif	Motife verilen ad	Motifin sergilendiği ölçü no	Motifin eser genelinde kullanılma oranı (%)
	2 ²	"4"	9,68
	2 ⁷	"18"	
	2 ¹¹	"28,30"	
	2 ¹²	"34"	
	2 ¹⁹	"60"	

Tablo 4'te görüldüğü üzere, Motif 2 inisi ezgiler eser genelinde 48 adet sekizlik değerinde bir alanı kapsamaktadır. 496 adet sekizlik değer uzunluğundaki eserde her bir motif 8 adet sekizlik değer kapsamaktadır. Bu oran eserde her bir motifin %1,61'lik alanı oluşturduğunu göstermektedir. Eser geneli incelendiğinde Motif 2 inisi ezgilerin %9,68'lik bir alanı kapsadığı tespit edilmiştir.

Tablo 5. Motif 2'ye İlişkin Sınıflandırma (İnici-Çıkıcı Ezgiler).

Motif	Motife verilen ad	Motifin sergilendiği ölçü no	Motifin eser genelinde kullanılma oranı (%)
	2 ⁴	"13"	16,13
	2 ⁵	"14"	
	2 ⁸	"19"	
	2 ¹⁰	"27,29"	
	2 ¹³	"38"	
	2 ¹⁴	"42"	
	2 ¹⁶	"55"	
	2 ¹⁷	"56"	
	2 ²⁰	"61"	

Tablo 5'te görüldüğü üzere, Motif 2 inisi-çıkıcı ezgiler eser genelinde 80 adet sekizlik değerinde bir alanı kapsamaktadır. 496 adet sekizlik değer uzunluğundaki eserde her bir motif 8 adet sekizlik değer kapsamaktadır. Bu oran eserde her bir motifin %1,61'lik alanı oluşturduğunu göstermektedir. Eser geneli incelendiğinde Motif 2 inisi-çıkıcı ezgilerin %16,13'lük bir alanı kapsadığı tespit edilmiştir.

Motif 2 inisi, çıkıcı ve inisi-çıkıcı ezgiler eser genelinde 184 adet sekizlik değerinde bir alanı kapsamaktadır. 496 adet sekizlik değer uzunluğundaki eserde her bir motif 8 adet sekizlik değer kapsamaktadır. Bu oran eserde her bir motifin %1,61'lik alanı oluşturduğunu göstermektedir. Eser geneli incelendiğinde Motif 2'nin tüm versiyonları ile %37,10'lık bir alanı kapsadığı tespit edilmiştir.

3.1.4. Motif 3



Şekil 3. Motif 3'ün ilk görünümü ve bulunduğu ölçü no. 5

Tablo 6. Motif 3'e İlişkin Sınıflandırma.

Motif	Motife verilen ad	Motifin sergilendiği ölçü no	Motifin eser genelinde kullanılma oranı (%)
	3 ¹	"5,43"	12,90
	3 ²	"6,"	
	3 ³	"11"	
	3 ⁴	"44"	
	3 ⁵	"45"	
	3 ⁶	"46"	
	3 ⁷	"53"	

Tablo 6'da görüldüğü üzere, Motif 3 eser genelinde 64 adet sekizlik değerinde bir alanı kapsamaktadır. 496 adet sekizlik değer uzunluğundaki eserde her bir motif 8 adet sekizlik değer kapsamaktadır. Bu oran eserde her bir motifin %1,61'lik alanı oluşturduğunu göstermektedir. Eser geneli incelendiğinde Motif 3'ün %12,90'lık bir alanı kapsadığı tespit edilmiştir.

3.1.5. Motif 4



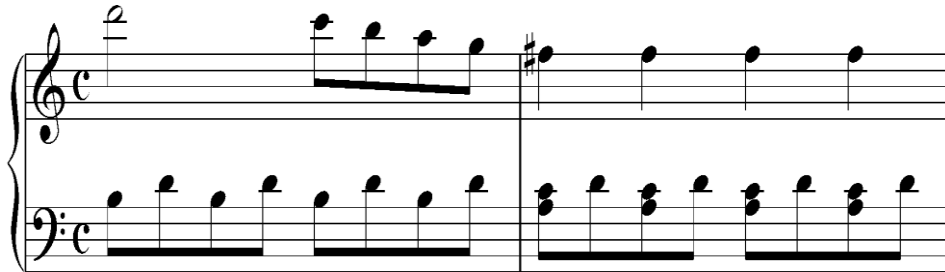
Şekil 4. Motif 4'ün ilk görünümü ve bulunduğu ölçü no. 7

Tablo 7. Motif 4'e İlişkin Sınıflandırma.

Motif	Motife verilen ad	Motifin sergilendiği ölçü no	Motifin eser genelinde kullanılma oranı (%)
	4 ¹	"7,49"	8,06
	4 ²	"26"	
	4 ³	"47"	
	4 ⁴	"48"	





Tablo 7'de görüldüğü üzere, Motif 4 eser genelinde 40 adet sekizlik değerinde bir alanı kapsamaktadır. 496 adet sekizlik değer uzunluğundaki eserde her bir motif 8 adet sekizlik değer kapsamaktadır. Bu oran eserde her bir motifin %1,61'lik alanı oluşturduğunu göstermektedir. Eser geneli incelendiğinde Motif 4'ün %8,06'lık bir alanı kapsadığı tespit edilmiştir.

3.1.6. Motif 5



Şekil 5. Motif 5'in ilk görünümü ve bulunduğu ölçü no. 9-10



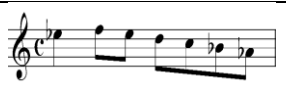
Tablo 8. Motif 5'e İlişkin Sınıflandırma.


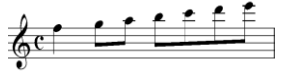

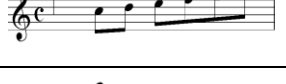
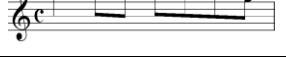
Motif	Motife verilen ad	Motifin sergilendiği ölçü no	Motifin eser genelinde kullanılma oranı (%)
	5 ¹	"9-10"	12,90
	5 ²	"21-22"	
	5 ³	"23-24"	
	5 ⁴	"51-52"	

Tablo 8'de görüldüğü üzere, Motif 5 eser genelinde 64 adet sekizlik değerinde bir alanı kapsamaktadır. 496 adet sekizlik değer uzunluğundaki eserde her bir motif 16 adet sekizlik değer kapsamaktadır. Bu oran eserde her bir motifin %3,23'lük alanı oluşturduğunu göstermektedir. Eser geneli incelendiğinde Motif 3'ün %12,90'lık bir alanı kapsadığı tespit edilmiştir.

3.1.7. Motif 6

Şekil 6. Motif 6'nın ilk görünümü ve bulunduğu ölçü no. 15**Tablo 9. Motif 6'ya İlişkin Sınıflandırma.**

Motif	Motife verilen ad	Motifin sergilendiği ölçü no	Motifin eser genelinde kullanılma oranı (%)
	6 ¹	"15"	12,90
	6 ²	"17"	
	6 ³	"25"	

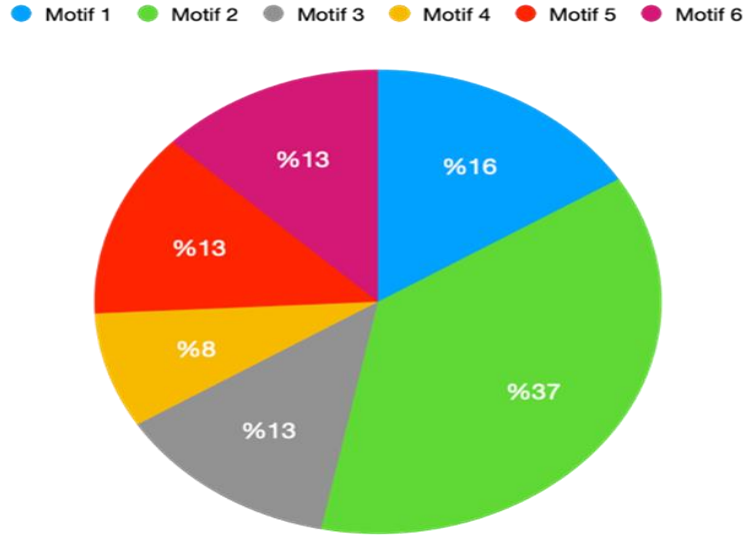
	6 ⁴	"31"	
	6 ⁵	"32"	
	6 ⁶	"33"	
	6 ⁷	"57"	
	6 ⁸	"59"	

Tablo 9'da görüldüğü üzere, Motif 6 eser genelinde 64 adet sekizlik değerinde bir alanı kapsamaktadır. 496 adet sekizlik değer uzunluğundaki eserde her bir motif 8 adet sekizlik değer kapsamaktadır. Bu oran eserde her bir motifin %1,61'lik alanı oluşturduğunu göstermektedir. Eser geneli incelendiğinde Motif 6'nın %12,90'luk bir alanı kapsadığı tespit edilmiştir.

4. SONUÇ VE TARTIŞMA

Tablo 10. Motiflerin Form Öğelerine Göre Dağılışı.

	Sergi			Gelişme	Sergi Tekrarı		
	a	b	Coda		a ¹	b ¹	Coda
Ölçü No	"1-8"	"9-14"	"15-20"	"21-34"	"35-50"	"51-56"	"57-62"
Motif 1	+	+	-	-	+	+	-
Motif 2	+	+	+	+	+	+	+
Motif 3	+	+	-	-	+	+	-
Motif 4	+	-	-	+	+	-	-
Motif 5	-	+	-	+	-	+	-
Motif 6	-	-	+	+	-	-	+



Grafik 1. Eser Geneline Oranla Motif Yüzde Grafiği.

Fr. Kuhlau'nun Op.55 No.1 Sonatin'inin Allegro bölümünde 496 sekizlik değerle eserin tamamında motifler kullanılmıştır. Motifler kullanıldığı yüzdeliğe göre sıralandığında, en çok kullanılan motif 184 sekizlik değerle %37,10'luk bir alanı kapsayan Motif 2'dir. 80 sekizlik değerle %16,13'lük alanı kapsayan Motif 1'dir. 64 sekizlik değerle %12,90'luk alanı kapsayan Motif 3, Motif 5 ve Motif 6'dır. Son olarak 40 sekizlik bir değerle %8,06'luk alanı kapsayan Motif 4 kullanılmıştır.

Eserin Sergi bölümü 160 sekizlik değerle %32,26'luk alanı, Gelişme bölümü 112 sekizlik değerle %22,58'luk alanı, Sergi Tekrarı bölümü ise 224 sekizlik değerle %45,16'luk alanı kapsamaktadır. Eserin sergi bölümünde "a" cümlesi 64 sekizlik değerle %12,90'luk alanı, "b" cümlesi ve "coda" cümlesi ise 48 sekizlik değerle %9,68'lik alanı kapsamaktadır. Eserin Sergi Tekrarı bölümünde "a¹" cümlesi 128 sekizlik değerle %25,81'lik alanı, "b¹" cümlesi ve "coda" cümlesi ise 48 sekizlik değerle %9,68'lik alanı kapsamaktadır.

Müzikte klasik dönem sonat, senfoni, konçerto ve oda müziği gibi başlıca formlarla bağdaştırılmaktadır. İlgili eserin analizinde de sonat formu yapısı olan "sergi-gelişme-sergi tekrarı" yapısı tespit edilmiştir. Eserde ilgili bölmeleri oluşturan ölçü sayıları klasik dönemin simetri ve dengeye karşı gösterdiği hassasiyeti kanıtlayacak niteliktedir. Aynı zamanda klasik dönemin genel olarak motif gelişme özellikleri arasında yer alan kısa ve ritmik öğeler ilgili eserin analizinde de karşımıza çıkmaktadır. Kuhlau'nun Op.55 No.1 Sonatin Allegro bölümünde temaların gelişiminde tespit edilen 6 motif oldukça önemlidir.

Eserin yapı ve motif analizine göre "Motif 1", "Motif 3" ilgili varyasyonları ile birlikte sergi ve sergi tekrarı bölümünde kullanılmasına karşın gelişme bölümünde yer almamaktadır. Aynı zamanda "Motif 2" ve "Motif 6" coda ile birlikte gelişme bölümünde yer almıştır. Eserin tamamında ise "Motif 2" bulunmaktadır. Bestecilerin belirlediği yapıya göre bazı motifler eser boyunca karşımıza çıkarak eserin yapısı içerisindeki bütünlüğü sağlamaktadır.

Özellikle sergi ve sergi tekrarı içerisinde yer alan ikinci cümle olarak "b" ile ifade edilmiş cümlede bulunan motiflerin gelişme bölümünde de kullanılması eserin bütüncül yapısını koruyabilmesini sağlamaktadır. Aynı şekilde "Motif 6"nın coda ile birlikte gelişme bölümünde yer alması eserin

tüm bitirişlerinin aynı motifle hatırlanmasını ve daha kalıcı bir motif oluşmasını sağlamaktadır. Klasik dönemin motif özelliklerinden varyasyonlarla tekrar etme tekniği eserin hemen hemen tüm motiflerinde yer almaktadır. Bu da klasik dönemin önemli bestecilerinden Fr. Kuhlau'nun dönem özelliklerini eserlerinde tümüyle barındırdığını kanıtlamaktadır.

Orcid

Doç. Dr. Mehmet Güneş Açıkgöz <https://orcid.org/0000-0002-4174-3818>

Sakhavat Aliyev <https://orcid.org/0000-0002-9572-7899>

KAYNAKLAR

- Boone, B., Schonbrun, M. (2018). *Müzik Teorisi 101*, Çeviren: Funda Sezer, 1. Baskı, İstanbul, Cangal, N. (2011.). *Müzik Formları*, 4. Baskı, Arkadaş Yayınevi, Ankara,
- Dabrowski, Kacper., "Beethovens Violinsonate No. 7 Op. 30 No. 2 c-moll als Kompositorisches Model: Eine Analytische und aufführungspraktische Annäherung an Friedrich Kuhlous Flötensonate op. 85 a-moll", Collège doctoral européen d'interprétation et de création musicales, Exposé eines Dissertationsprojekts für die Bewerbung zum, Strasbourg, 2021.
- Eroğlu, Özgür., "Piyano Eğitiminde Kullanılan Sonatinlere İlişkin Teknik Çalışma Yöntemleri", Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı/Müzik Öğretmenliği Bilim Dalı, Ankara, 2004.
- Feridunoğlu, Lale., *İz Bırakan Besteciler*, 1. Baskı, İnkılâp Yayınevi, İstanbul, 2005.
- Korkmaz, Selen Aslıhan., "Ravel'in Piyano Müziğinin Stil Özellikleri ve Sonatine Adlı Eseri Üzerine Bir Çalışma", Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Müzik Anasanat Dalı/Piyano Programı, İstanbul, 2006.
- Mimaroğlu, İlhan., *Müzik Tarihi*, 5. Baskı, Varlık Bilgi Yayınevi, İstanbul, 1995.
- Özkaya, Yeliz., "Carl Stamitz'in Re Majör Viyola Konçertosu ve Müzikte Klasik Dönem", Hacettepe Üniversitesi, Yaylı Çalgılar Anasanat Dalı, Ankara, 2018.
- Say, Ahmet., *Müzik Tarihi*, 7. Baskı, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, 2010.
- Ültay, Eser., Akyurt, Hakan., Ültay, Neslihan, "Sosyal Bilimlerde Betimsel İçerik Analizi", *IBAD Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı 10, 2021, s. 188-201.
- Yıldız, Evren., "Dönemleri ve Bestecileriyle Klasik Müziğin Gelişim Süreci", *Sanat Dergisi*, Sayı 2, 2000, s. 67-78.
- Yurga, Cemal., *Dünya Coğrafyasında Uluslararası Sanat Müziği Türleri*, 1. Baskı, Pegem Yayınevi, Ankara, 2005.

İnternet Kaynakçası

“Friedrich Kuhlau”, https://en.wikipedia.org/wiki/Friedrich_Kuhlau#cite_note-1,
(11.07.2024).

“Frederik Daniel Rudolph Kuhlau”,
<https://web.archive.org/web/20110719124651/http://www.guldalder.dk/show.asp?id=94>, (18.07.2024).

Robert Cummings “Friedrich Kuhlau Biography”, <https://www.allmusic.com/artist/friedrich-kuhlau-mn0002285780#biography>, (19.07.2024).

“Friedrich Kuhlau” <https://www.editionsilvertrust.com/kuhlau-string-quartet.htm>,
(9.07.2024).

“Imslp Petrucci Music Library”

[https://imslp.org/wiki/Piano_Sonatina_in_C_major,_Op.55_No.1_\(Kuhlau,_Friedrich\)](https://imslp.org/wiki/Piano_Sonatina_in_C_major,_Op.55_No.1_(Kuhlau,_Friedrich))
(19.10.2024).

EXTENDED ABSTRACT

This study examines the effects of the sonata allegro form, which has an important place in classical music, on the 'Allegro' section of Frederich Kuhlau's Sonata Op. 55 No. 1 in C Major through structural and motivic analysis. Kuhlau's work has been chosen as a prominent example of the aesthetic and formal characteristics of classical music. The aim of the study is to analyse the internal structure of the work and to show how it reflects the musical elements of the classical period and how Kuhlau interprets these features with his own unique compositional language. In this study, which was conducted using the method of descriptive content analysis, the basic motifs that make up the general structure of the work were identified and the distribution of these motifs in the work, together with their frequency of repetition, was analysed. The results of the study were detailed in tables and percentages and interpreted in accordance with the aesthetic principles of the classical period.

Analysis of the Allegro section of the piece revealed the presence of a total of six different motifs. It was observed that each of these motifs is repeated at certain rates in different parts of the piece, forming a holistic structure. The most frequently used motif in the piece is 'Motif 2', which covers an area of 37.10% and is repeated with different variations. This motif provides a strong thematic link throughout the piece, using the technique of thematic repetition and variation that is characteristic of the classical period. Other motifs appear in different sections of the piece and contribute to the dynamic structure of the piece by being used in certain proportions. For example, 'Motif 1' and 'Motif 3' are used symmetrically and in a balanced manner throughout the piece, while 'Motif 6' appears in the coda section of the piece, creating a concluding effect.



This study also reveals Kuhlau's adaptation to the musical aesthetics of the Classical period and his skilful use of its formal features in the motifs of the work. The motifs used in the 'coda' section of the work play a prominent role in the conclusion of the work, leaving the listener with a strong sense of closure. The study shows that Kuhlau created his own musical language by interpreting the compositional techniques of the classical period in an original way, thus gaining a respected position in the classical music repertoire. This analysis also explains why Kuhlau's works are often preferred in classical music education, especially in piano and flute education, and why his works have gained a permanent place in the educational repertoire.

As a result, it is evident that Kuhlau has skilfully applied the symmetry, balance and motivic development characteristics of the Classical period in this work. The strategic placement of motifs in the work creates a structure that reflects the musical aesthetic understanding of the Classical period, while at the same time strengthening the dynamic structure of the work. The repetition of these motives with variations common in the classical period adds richness and depth to the musical expression of the piece. The 'Exposition', 'Development' and 'Exposition Repeat' sections of the work have the basic characteristics of classical sonata form and reflect Kuhlau's meticulousness in preserving the structural integrity of the work. In particular, the use of the themes in the 'exposition' and 'exposition recapitulation' sections in the development section serves the function of preserving the holistic structure of the work and providing continuity in the thematic context.

Kuhlau's work perfectly reflects the aesthetic and stylistic characteristics of the Classical period and is in harmony with the musical understanding of the time. The study emphasises the importance of Kuhlau's contributions to the music of the Classical period by detailing his motivic and structural characteristics. In this context, Kuhlau's work, analysed in this study, is considered a remarkable example with a structure that internalises both the symmetrical structure of Classical music and the aesthetic understanding of the period.

Mimarlık Alanında İklim Değişikliği Konulu Uluslararası Çalışmaların Bibliyometrik Analizi

Bibliometric Analysis of International Studies on Climate Change in the Field of Architecture

Nihal Zengin ^{1,*}, Ruşen Yamaçlı ²

¹Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi, Zile Meslek Yüksekokulu, Mimarlık ve Şehir Planlama Bölümü, Tokat, TÜRKİYE

²Eskişehir Teknik Üniversitesi, Mimarlık ve Tasarım Fakültesi, Mimarlık Bölümü, Eskişehir, TÜRKİYE

ARTICLE HISTORY

Received:06.05.2024

Revised:18.12.2024

Accepted: 24.12.2024

Anahtar Kelimeler

Mimarlık, İklim değişikliği,
Bibliyometrik analiz, VOSviewer

Keywords

Architecture, Climate change,
Bibliometric analysis, VOSviewer



[10.16950/iujad.1479352](https://doi.org/10.16950/iujad.1479352)

Özet: Günümüzde iklim değişikliğinden kaynaklanan olumsuz sonuçlar birçok alanda kendini göstermektedir. Özellikle bina stokunun tükettiği enerji kaynaklı karbon salınımlarındaki artış iklim değişikliğini olumsuz etkilemektedir. Bu durumda enerjiye daha az gereksinim duyan tasarımın önemi ortaya çıkmaktadır. İklim değişikliğine uyum sağlamak ve etkileri azaltabilmek için birbirinden farklı disiplinlerde çalışmalar yapılmaktadır. Bu araştırma makalesinde, mimarlık kategorisinde iklim değişikliğiyle ilgili yayınların bibliyometrik analizi amaçlanmıştır. Çalışma kapsamında Web of Science (WoS) veri tabanından elde edilen bilgiler kullanılmıştır. Araştırma 1975-2023 yılları arasında sınırlandırılarak 20-30 Ekim 2023 tarihleri arasında 1277 adet yayına erişilmiştir. Yapılan bibliyometrik analiz sonucunda elde edilen veriler VOSviewer programı kullanılarak görsel ağ haritaları oluşturulmuştur. Sonuç olarak en fazla çalışmanın ABD’de yapıldığı, 678 adet makalenin olduğu ve yaygın olarak İngilizce dilinde yazıldığı, sürdürülebilir kalkınma sürecinde bina tasarımında enerjinin etkin ve verimli kullanılması gerektiği, bu çalışmanın bütününde Türkçe literatüre katkı sağlamasıyla birlikte araştırmacı, akademisyen ve uygulama alanlarındaki önemi vurgulanmıştır.

Abstract: Today, the negative consequences resulting from climate change manifest themselves in many areas. In particular, the increase in energy-related carbon emissions consumed by building stock negatively affects climate change. In this case, the importance of a design that requires less energy emerges. Studies are being carried out in different disciplines to adapt to climate change and reduce its effects. This research article aims to analyze bibliometric analysis of publications related to climate change in the architecture category. Within the scope of the study, information obtained from the Web of Science (WoS) database was used. The research was limited to the years 1975-2023 and 1277 publications were accessed between 20-30 October 2023. Visual network maps were created using the VOSviewer program from the data obtained as a result of the bibliometric analysis. As a result, it is emphasized that the most studies were done in the USA, there are 678 articles and they are widely written in English, that energy should be used effectively and efficiently in building design in the sustainable development process, and that this study contributes to Turkish literature as a whole and its importance in researchers, academicians and application areas.

1. GİRİŞ

Dünya üzerinde herhangi bir yerde uzun bir zaman diliminde hava olaylarına bağlı olarak gerçekleşen etkilerin ortalamasına dayanan durum iklim olarak tanımlanmaktadır (Sözlük, 2024). İklimin, çevrenin şekillenmesinde ve yapılı çevrenin oluşmasında bir etken olduğu bilinmektedir. Çünkü insanoğlunun yerleşik hayata geçmesiyle birlikte ortaya çıkan barınma ihtiyacının sonucu olarak yapılı çevre oluşmuş ve iklime göre de tasarlanmıştır. Ayrıca iklim, tasarımda etkili olduğu kadar; hakim olduğu bölgenin bitki örtüsünü ve karakteristik hava durumunu da etkilemektedir. Tarihsel süreç içerisinde farklı iklim durumlarına sahip bölgelerde iklimle uyumlu tasarımların yapıldığı görülmekte, özellikle geleneksel ya da yöreye özgü tasarımda iklimin ön planda olduğu bilinmektedir. Ancak sanayi devrimi ile gelişen teknolojiye

*İletişim/Contact: Sorumlu Yazar/Corresponding Author ✉ nihal.tekin@gop.edu.tr

ISSN: 1309-9876 / e-ISSN: 1309-9884-7456 /© IUJAD 2024

bağlı olarak yapı malzemeleri ve yapım teknikleri çeşitlenmiş, gelişmiş ve değişmiştir. Bu gelişmeler mimari tasarıma da yansımıştır. Tarihteki modern mimari örneklerine bakıldığında enerjinin tükenmez bir kaynak olarak varsayıldığı ve tasarımda yer almadığı görülmekte ve bunun sonucu olarak tasarımda yön parametresine dikkat edilmediği ve geniş açıklıklı cam yüzeylerin sıklıkla kullanıldığı tasarım örneklerine rastlamak mümkündür (Frampton, 2007). İlerleyen dönemde özellikle 1970 yılından sonra yaşanan küresel enerji krizi sonucunda enerjinin öneminin farkına varılmış, ısı kazanç ve kayıpları tasarıma dâhil edilmiş ve toplumda enerjinin etkin ve verimli kullanılması hususunda farkındalığın oluşması amaçlanmıştır (Fuller vd. 1982). Enerjinin etkin ve verimli kullanılması son derece önemlidir. Çünkü enerji tüketimi çok fazla olan kentlerde gerçekleşen faaliyetlerin sonucunda biyoçeşitlilik ve doğal kaynakların azalmasından kaynaklı ekonomik faaliyetlerde azalma görülmekte bu durum da ekonomik sürdürülebilirliği etkilemektedir (WEF, 2022).

Sanayi devrimi, beraberinde kentleşme hareketlerini de getirmiştir. Küresel bağlamda yaşanan kentleşme hareketleri, ekonomik olarak bir kalkınma sağlasa da küresel ısınma ve buna bağlı iklim değişikliği gibi olumsuz sonuçlar da ortaya çıkartmaktadır. Öyle ki; dünya çapında yaşanan ani sıcak-soğuk hava durumu değişikliği, fırtına, kasırga gibi ekstrem hava olayları ve yağış rejiminde görülen değişiklikler bu olumsuz sonuçlara örnek olarak gösterilmekte ve sonucunda yorgunluk, baş dönmesi ve kalp atış hızında değişiklik yaşanması gibi insan sağlığını olumsuz etkileyen sonuçlar da ortaya çıkarmaktadır (Wang vd., 2019). Kentler, sundukları istihdam olanakları sebebiyle yoğun göçe maruz kalmakta ve nüfusları ivmelenecek artmaktadır. Nitekim Birleşmiş Milletler' in 2022 yılında yaptığı çalışmalarda dünya nüfusunun yaklaşık olarak %55'inin kentlerde yaşadığı belirtilmektedir (WEF, 2022). Bunun yanı sıra küresel bağlamda enerji tüketiminden ortaya çıkan CO₂ emisyonlarının yaklaşık olarak %70 gibi büyük oranından kentler sorumlu tutulmaktadır. Dolayısıyla kentler artan nüfusa hizmet ederken ve gelişen teknolojinin sunduğu imkânları kullanırken iklim değişikliğine de olumsuz anlamda katkıda bulunmaktadır (UN-HABITAT, 2011). Hükümetler arası İklim Değişikliği Paneli (IPCC), ortalama küresel sıcaklık artışını 1,5°C ile sınırlandırılmasını önermiş ve iklim değişikliğinin kent, kenti oluşturan sistemler ve kentte yaşayanlar üzerindeki olumsuz etkilerini ve risklerini özellikle vurgulamıştır (Nogueira vd. 2020). Bu sebeple artık kentler, iklim değişikliğine uyum, müdahale ve etkilerinin azaltımı konusunda bir planlama sürecine girmişlerdir (Wilby, 2008; Haddad vd. 2020).

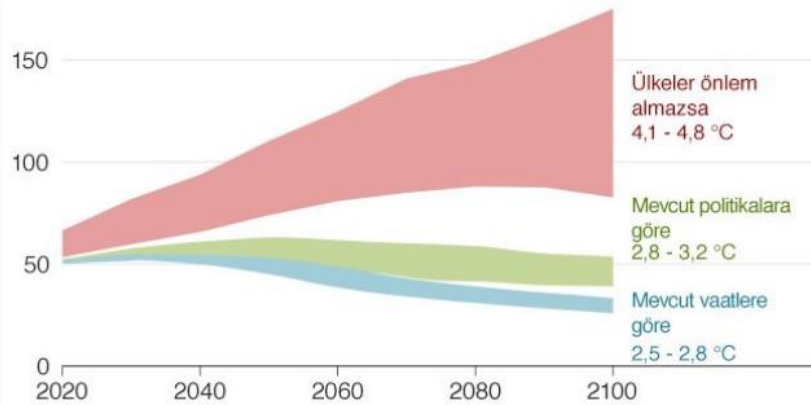
Kentler, dünya çapındaki toplam karbon salımının yaklaşık %75'inden sorumlu tutulmaktadır (GGMCF, 2024). Atmosferde biriken gaz oranının artışı/değişimi küresel anlamda ısınmaya sebep olmakta ve iklim değişikliğine zemin hazırlamaktadır. Kentlerde fosil yakıt tüketim bağımlılığında bir azalım olmadığı sürece, kentlerin iklim değişikliğinin hem faili hem de mağduru olmaya devam etmesi muhtemel görünmektedir. Sera gazı emisyon salımları enerji, endüstriyel işlemler ve ürün kullanımı, tarım ve atık sektörlerinden kaynaklanmaktadır (TÜİK, 2024). Tablo 1'de Türkiye İstatistik Kurumu (TÜİK) tarafından yapılan çalışmada Türkiye'nin 1990-2021 yılları arasındaki sera gazı emisyon değerlerinin sektörel bazda yıllara göre değişimleri gösterilmektedir.

Tablo 1. 1990-2021 Yılları Arasında Türkiye’de Sera Gazı Emisyon Değişiminin Sektörel Dağılımı (TÜİK, 2024)

											(Milyon ton CO ₂ eşd.)	
	1990	2000	2010	2015	2016	2017	2018	2019	2020	2021	1990-2021	2020-2021
											deği- şim (%)	deği- şim (%)
Toplam Emisyon*	219,5	298,9	398,8	475,0	501,1	528,6	523,1	508,7	524,0	564,4	157,1	7,7
Enerji	139,5	216,0	287,9	342,0	361,7	382,4	373,4	365,6	366,6	402,5	188,4	9,8
Endüstriyel işlemler ve ürün kullanımı	22,9	26,2	49,1	59,7	63,8	66,6	67,7	59,0	68,0	75,1	228,7	10,6
Tarım	46,1	42,3	44,4	56,1	58,9	63,3	65,3	68,0	73,2	72,1	56,5	-1,5
Atık	11,1	14,3	17,4	17,1	16,7	16,3	16,6	16,1	16,3	14,7	32,6	-9,9

*Tablodaki rakamlar, yuvarlamadan dolayı toplamı vermeyebilir.

Tablo 1 değerlendirildiğinde toplam sera gazı emisyonlarının yıllar ilerledikçe arttığı görülmektedir. En yüksek değişim oranı endüstriyel işlemler ve ürün kullanımında gerçekleşmiştir. Bu tabloya göre 1990 yılında 22,9 milyon ton olan CO₂ değeri, 2021 yılına kadar %228,7 artarak 75,1 milyon ton değerine ulaşmıştır. Bu değişim oranı dikkat çekmektedir. Sektör olarak enerji sektörünün ilk sırada yer aldığı, 1990-2021 yılları arasında yaklaşık %188,4 oranında arttığı görülmektedir. İklim değişikliği kavramı küresel ölçekte değerlendirildiğinde, daha rahat yaşam koşullarına sahip olmak ve istihdam fırsatları sebebiyle hızla göç alan kentlerde, üretim ve tüketim faaliyetleri fazlasıyla sera gazı emisyonunun yayılmasına sebep olmaktadır. Küresel ölçekte enerji tüketiminin yaklaşık olarak %75’i kentlerde gerçekleşmektedir. Gerçekleşen bu tüketimin ise toplam sera gazı emisyonlarının %80’ini oluşturduğu düşünülmektedir (Martos vd. 2016). Yapılan çalışmalara göre 2100 yılına kadar olması muhtemel CO₂ salınımı ve küresel sıcaklığa olan etkisi Şekil 1’de sunulmaktadır.

**Şekil 1.** 2100 Yılına Kadar Olması Muhtemel CO₂ Salınımı ve Küresel Sıcaklığa Olası Etkisi (Enerji, 2024)

Şekil 1’de görüldüğü üzere, artan enerji tüketimi sıcaklık değişimine sebep olmaktadır. Kentler, sera gazı emisyonlarının artmasında aktif rol oynarken aynı zamanda bu artışın sonucu olarak ortaya çıkan olumsuzluklar sebebiyle mağdur olmaktadır. 2060 yılına kadar küresel ölçekteki bina stokunun mevcut durumun iki katına çıkacağı düşünülmektedir (Rapor, 2024). Kentlerde

artan bina stoku ile enerji talebinin artması ve bu durumun da küresel ısınma ve iklim değişikliğine sebep olması kaçınılmazdır. Kentlerdeki karbon salımlarının oluşmasında bina stoku, ulaşım sektörü ve kullanılan enerji kaynaklarının payı büyük gibi görünse de endüstri faaliyetlerinin yoğun olarak gerçekleştiği kentlerde bu oran daha fazladır. Çünkü bu kentler endüstri faaliyetlerinin yoğunluğu sebebiyle hızla göç almakta ve nüfus artmaktadır. Böylece kent, hem artan nüfusun barınma ihtiyacına çözüm bulabilmek için hızla konut üretmekte; hem de endüstri faaliyetlerinden kaynaklı karbon salımları gerçekleştirmektedir. Bu durum bina yapım öncesi, yapım aşaması, yapım sonrası, kullanılan malzeme ve yapım tekniğinin önemini ortaya çıkarmaktadır.

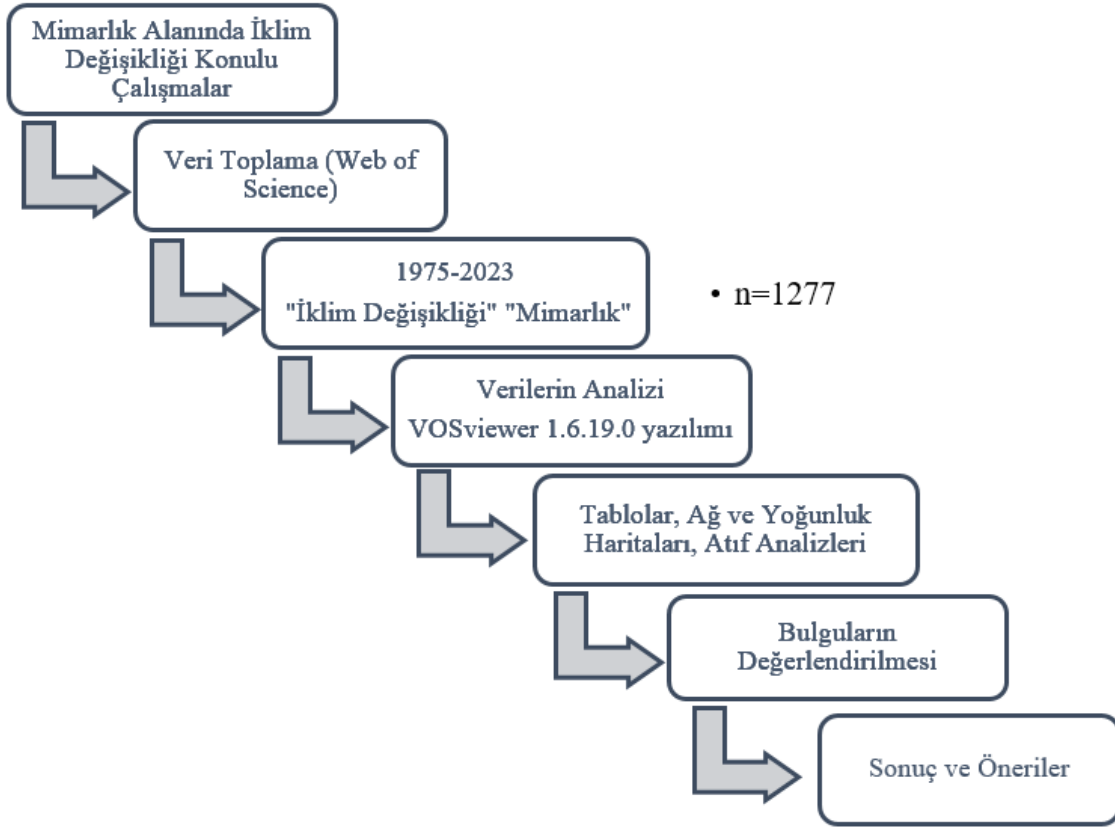
Kentler oluşan bina stokundan kaynaklı olarak ekonomik, çevresel ve sosyal boyutta birçok etkisi olan iklim değişikliğinden doğrudan etkilenmektedir. İklim değişikliğinden kaynaklı olumsuz etkiler acil müdahale edilmesi gereken bir alan olarak kendini göstermektedir. Çünkü plansız kentleşme, ulaşım ağlarındaki değişiklikler, araç sayısındaki hızlı artış ve enerji tüketimi oranının ivmelenecek artması, kenti geri dönülmesi zor bir yola sokma ihtimali muhtemel görünmektedir. Bina stokundan kaynaklı doğrudan ve dolaylı oluşan CO₂ emisyonlarının yaklaşık olarak %40 olduğu belirtilmektedir (IEA, 2021). Bina yapım öncesi, yapım aşaması ve yapım sonrası yani bina yaşam döngüsü boyunca tüketilen enerji miktarına bağlı olarak ortaya çıkan bu emisyon miktarı, iklim değişikliğini doğrudan olumsuz olarak etkilediği için bu konuda çalışmaların yapılması gerekliliği ortaya çıkmaktadır.

Belirli alandaki bibliyometrik çalışmalar o alanla ilgili belgeler sunmaktadır. Bibliyometrik analiz, belirli bir konuda yapılan araştırmaları matematiksel yöntemler kullanarak niceliksel olarak analiz etmeye yönelik bilimsel bir yöntem olarak tanımlanmaktadır (Yu vd. 2020). Bu yöntem, bilimsel araştırmaların farklı bileşenleri arasındaki bağlantıları ortaya çıkarmak için belgelerin özelliklerini incelemektedir (Esen vd. 2020). Bu çalışmalarda, yıllara göre değişen yayın ve atıf sayısı, çalışmaların kategori ve türleri, yoğunluk olarak hangi dergilerde yayınlandıkları ve indeksleri, hangi ülkenin ve yazar/yazarların belirlenen konu hakkında eğiliminin olduğu ve atıf aldığı, yayınlarda kullanılan ortak anahtar kelimeler nicel veriler olarak elde edilmekte ve yorumlanmaktadır. Bibliyografik haritalama ise birbirinden farklı veri tabanlarından elde edilen verilerin VOSviewer programı aracılığıyla görselleştirmesi olarak ifade edilmektedir. Bu program, Leiden Üniversitesi Bilim ve Teknoloji Araştırmaları Merkezi tarafından geliştirilmiştir. Elde edilen verilerin haritalandırılması ve görselleştirilmesi için aktif olarak kullanılan bir yazılımdır (VOSviewer, 2023). Bu yazılım ile literatür taramasından elde edilen verilerin birbirleriyle olan ilişkisinin ortaya sunulmasıyla metin madenciliğinin yapıldığını da söylemek mümkündür.

Bu araştırma makalesinde mimarlık alanında iklim değişikliği ile ilgili uluslararası çalışmaların bibliyometrik analizi ve haritalarının oluşturulması amaçlanmıştır. Araştırma makalesi kapsamında 1975-2023 yılları arasında WoS veri tabanından mimarlık alanında elde edilen verilerin bibliyometrik analizi ve haritaları VOSviewer programı kullanılarak analiz edilmiştir.

2. YÖNTEM

Araştırmada mimarlık alanında iklim değişikliğiyle ilgili uluslararası çalışmaları elde edebilmek için kullanılan yöntem Şekil 2’de gösterilmektedir.



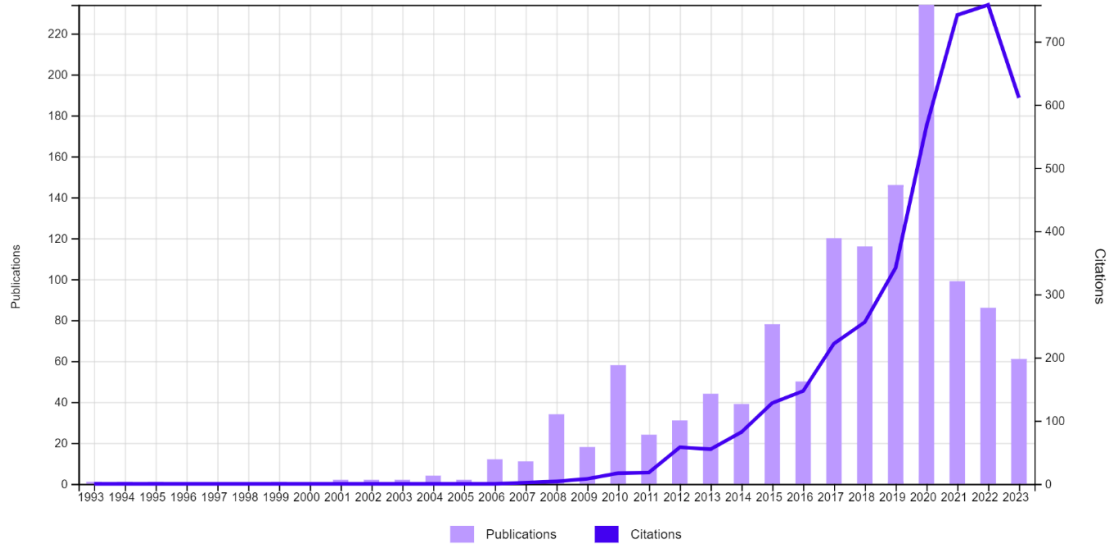
Şekil 2. Araştırmanın Yöntemi

Şekil 2’de yer alan ve makalede kullanılan yöntemle göre öncelikle verilerin toplanabilmesi için Web of Science (WoS) veri tabanı seçilmiş ve kullanılmıştır. Veri tabanı, analitik bilgi ve bilimsel atıf arama platformları arasında öne çıkan bir veri tabanıdır (Web of Science, 2024). Bu veri tabanının seçilmesinin sebebi ise çeşitli disiplinlerdeki en önemli ve etkili araştırma belgelerinin yer alması ve belgelerin gelişim sürecini takip etmeyi kolaylaştıran kapsamlı referans bilgileri içermesidir (Wang ve Liu, 2014; Kirişima ve Kajikawa, 2014). Veri tabanından elde edilen uluslararası çalışmalar bibliyometrik analiz yapılarak yorumlanmıştır. Daha sonra elde edilen çalışmalara ait veriler, Leiden Üniversitesi’nden Nees Jan van Eck ve Ludo Waltman tarafından bibliyometrik haritaların oluşturulması ve görüntülenmesi için geliştirilen bir yazılım programı olan VOSviewer kullanılarak değerlendirilmiştir (Van Eck ve Waltman, 2010). VOSviewer, ağ haritaları oluşturmak ve belge kategorileri, türleri, yılları, yazarları, ortak atıf yapılan yazarları, ülkeleri, kaynakları, ortak atıf yapılan dergileri, anahtar kelimeleri ve ortak alıntıları analiz etmek için kullanılan faydalı bir yazılımdır (Zhang vd. 2020). WoS veri tabanında 1975-2023 yılları arasında mimarlık alanında iklim değişikliği ile ilgili uluslararası çalışmalara ulaşabilmek için arama kısmında “All Fields”, anahtar kelime olarak “climate change” ve kategori olarak “Mimarlık” alanı seçilerek tarama yapılmıştır. Tarama 20-30 Ekim 2023 tarihleri arasında gerçekleşmiştir. Yapılan tarama sonucunda 1277 adet mimarlık alanında iklim değişikliği ile ilgili uluslararası çalışma elde edilmiştir. Elde edilen çalışmalara ait veriler tablo ve görsel ağ haritaları ile desteklenerek yıllara göre yayın ve atıf sayısı, çalışmaların kategorileri, türleri, yayımlandıkları dergileri, indeksleri, ülkeleri, dilleri ve sürdürülebilir kalkınma amaçlarındaki yeri, kullanılan anahtar kelimeler, ülkelere göre atıf, atıf yapılan ve ortak atıf alan kaynak, atıf yapılan referans ve ortak atıf analizi makalenin bulguları olarak yorumlanarak değerlendirilmiştir. Yapılan tarama sonucunda elde edilen veriler değerlendirilirken seçilen başlıklar, mimarlık alanında iklim değişikliği konusundaki eğilimlerin mevcut durumunu ortaya sunmayı amaçlarken; aynı

zamanda ilgili konu hakkında sürecin gelişimini, yönelimini ve gelecekteki senaryoları oluşturabilmek adına seçilmiştir.

3. BULGULAR

İklim değişikliğinde bina stokuyla birlikte artan enerji talebinin ve ürün seçiminin payının büyük olduğu açıktır. Buradan hareketle, mimarlık alanında akademik çalışmaların iklim değişikliği konusu ile ilgili mevcut durumunun ortaya konması, toplumda farkındalığın oluşması ve mimarlık eğitiminde yer alması açısından önemlidir. Bu nedenle, WoS veri tabanında 1975-2023 yılları arasında mimarlık alanında iklim değişikliği ile ilgili akademik çalışmaların taraması yapılarak 1277 adet uluslararası çalışmaya ait veriler elde edilmiştir. Yapılan çalışmalar analiz edildiğinde en fazla çalışmanın 2020 yılında yapıldığı ve 234 adet olduğu görülmektedir. Ayrıca 2022 yılında çalışmalara yapılan atıf sayısı en yüksek seviyede ve 758 adettir. Şekil 3'te 1993-2023 yılları arasındaki yayın ve atıf grafiği gösterilmektedir.



Şekil 3. 1993-2023 Yılları Arasındaki Yayın ve Atıf Grafiği

Yapılan bibliyometrik analiz sonucuna göre küresel ölçekte mimarlık alanında iklim değişikliği konusundaki uluslararası çalışmaların yıllara göre dağılımı incelendiğinde 2023 yılında 61, 2022 yılında 86, 2021 yılında 99, 2020 yılında 234 ve 2019 yılında 146, adet çalışmaya erişilmiştir. Tablo 2'de çalışmaların yıllara göre dağılımı gösterilmektedir.

Tablo 2. Çalışmaların Yıllara Göre Dağılımı

Yıl	Sayı
2023	61
2022	86
2021	99
2020	234
2019	146

Yayınların kategorileri analiz edildiğinde Mimarlık alanında 1277, Yeşil Sürdürülebilir Bilim Teknolojisi alanında 249, Kentsel Araştırmalar alanında 218, İnşaat ve Yapı Teknolojisi alanında 210 ve Çevre Araştırmaları alanında 201 adet çalışmanın olduğu görülmüştür. Tablo 3'te yapılan uluslararası yapılan çalışmaların kategorilerine göre dağılımları gösterilmektedir.

Tablo 3. Çalışmaların Kategorilerine Göre Dağılımı

Kategori	Sayı
Mimarlık	1277
Yeşil Sürdürülebilir Bilim Teknolojisi	249
Kentsel Araştırmalar	218
İnşaat ve Yapı Teknolojisi	210
Çevre Araştırmaları	201

Bu araştırma makalesinin materyalini mimarlık alanında iklim değişikliği konulu yapılan 1277 adet çalışma oluşturmaktadır. Makale kapsamında analize dahil edilen çalışmalar, yayın türlerine göre incelendiğinde 678 adet makale, 502 adet bildiri, 77 adet kitap bölümü, 49 adet editöryal materyal ve 17 adet kitap incelemesi olan çalışmanın olduğu görülmüştür. Tablo 4'te çalışmaların türlerine göre dağılımı gösterilmektedir.

Tablo 4. Çalışmaların Türlerine Göre Dağılımı

Tür	Sayı
Makale	678
Bildiri	502
Kitap Bölümü	77
Editöryal Materyal	49
Kitap İncelemesi	17

Yapılan uluslararası çalışmaların hangi dergilerde yayınlandığı analiz edildiğinde "IOP Conference Series Earth and Environmental Science" dergisinde 140 adet, "Sustainability in the Built Environment for Climate Change Mitigation SBE19" dergisinde 117 adet, "IOP Conference Series Materials Science and Engineering" dergisinde 74 adet, "Journal of Green Building" dergisinde 65 adet ve "Landscape Architecture Frontiers" dergisinde 63 adet çalışmanın yayınlandığı tespit edilmiştir. Tablo 5'te çalışmaları yayınlayan dergilerin dağılımı gösterilmektedir.

Tablo 5. Çalışmaların Dergilere Göre Dağılımı

Yayımlandığı Dergi	Sayı
IOP Conference Series Earth and Environmental Science	140
Sustainability in The Built Environment for Climate Change Mitigation SBE19	117
IOP Conference Series Materials Science and Engineering	74
Journal of Green Building	65
Landscape Architecture Frontiers	63

Makale kapsamında analiz edilen akademik çalışmalar indekslerine göre incelendiğinde "Conference Proceedings Citation Index – Social Science & Humanities (CPCI-SSH)" 500, "Arts & Humanities Citation Index (A&HCI)" 399, "Conference Proceedings Citation Index – Science (CPCI-S)" 372, "Emerging Sources Citation Index (ESCI)" 296 ve "Book Citation Index – Social Sciences & Humanities (BKCI-SSH)" 84 adet çalışma yapılmıştır. Tablo 6'da çalışmaların indekslerine göre dağılımı gösterilmektedir.

Tablo 6. Çalışmaların İndekslerine Göre Dağılımı.

Yayımlandığı İndeks	Sayı
Conference Proceedings Citation Index – Social Science & Humanities (CPCI-SSH)	500
Arts & Humanities Citation Index (A&HCI)	399
Conference Proceedings Citation Index – Science (CPCI-S)	372
Emerging Sources Citation Index (ESCI)	296
Book Citation Index – Social Sciences & Humanities (BKCI-SSH)	84

Akademik çalışmaların ülkelere göre dağılımı analiz edildiğinde Amerika Birleşik Devletleri 201, İtalya 124, İngiltere 103, Avustralya 75 ve Yunanistan 62 çalışma ile öne çıkmaktadır. Türkiye'de

ise sadece 6 adet çalışma bulunmaktadır. Tablo 7’de çalışmaların ülkelere göre dağılımı gösterilmektedir.

Tablo 7. Çalışmaların Ünelere Göre Dağılımı

Yayınlandığı Ülke	Sayı
Amerika Birleşik Devletleri	201
İtalya	124
İngiltere	103
Avustralya	75
Yunanistan	62
Türkiye	6

Akademik çalışmalar yayınlandıkları dile göre analiz edildiğinde İngilizce 1167, İspanyolca 57, İtalyanca 27, Türkçe 14 ve Çince 5 adet çalışmanın olduğu görülmüştür. Tablo 8’de çalışmaların dillerine göre dağılımı gösterilmektedir.

Tablo 8. Çalışmaların Dillerine Göre Dağılımı

Yayınlandığı Dil	Sayı
İngilizce	1167
İspanyolca	57
İtalyanca	27
Türkçe	14
Çince	5

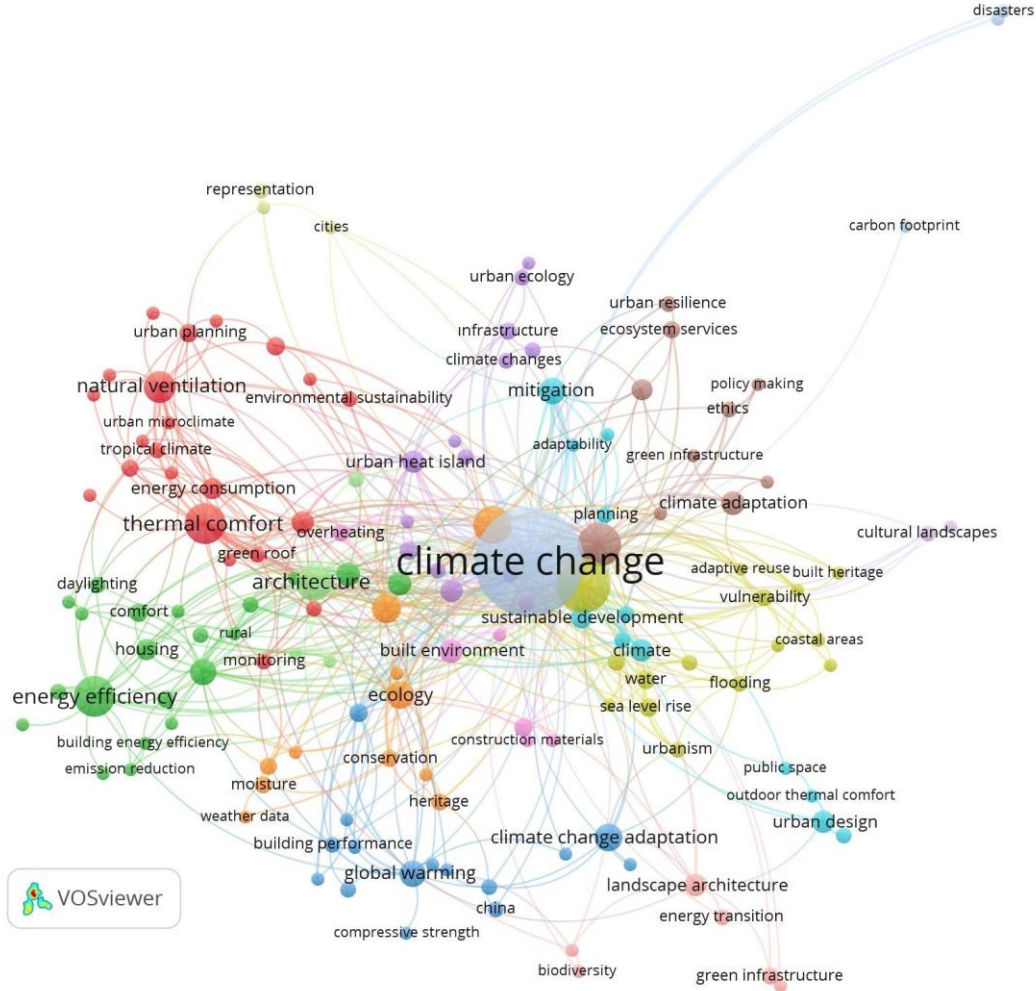
Yapılan uluslararası akademik çalışmalar 17 adet olan Sürdürülebilir Kalkınma Amaçlarına göre analiz edildiğinde 571 adet çalışmanın İklim Eylemi (13), 253 adet çalışmanın Sürdürülebilir Şehirler ve Topluluklar (11), 76 adet çalışmanın Sorumlu Üretim ve Tüketim (12), 68 adet çalışmanın Karasal Yaşam (15) ve 49 adet çalışmanın Erişilebilir ve Temiz Enerji (07) hedeflerine yönelik yapıldığı görülmüştür. Tablo 9’da çalışmaların Sürdürülebilir Kalkınma Amaçlarına göre dağılımı gösterilmektedir.

Tablo 9. Çalışmaların Sürdürülebilir Kalkınma Amaçlarına Göre Dağılımı

Sürdürülebilir Kalkınma Hedefleri	Sayı
13 İklim Eylemi	571
11 Sürdürülebilir Şehirler ve Topluluklar	253
12 Sorumlu Üretim ve Tüketim	76
15 Karasal Yaşam	68
07 Erişilebilir ve Temiz Enerji	49

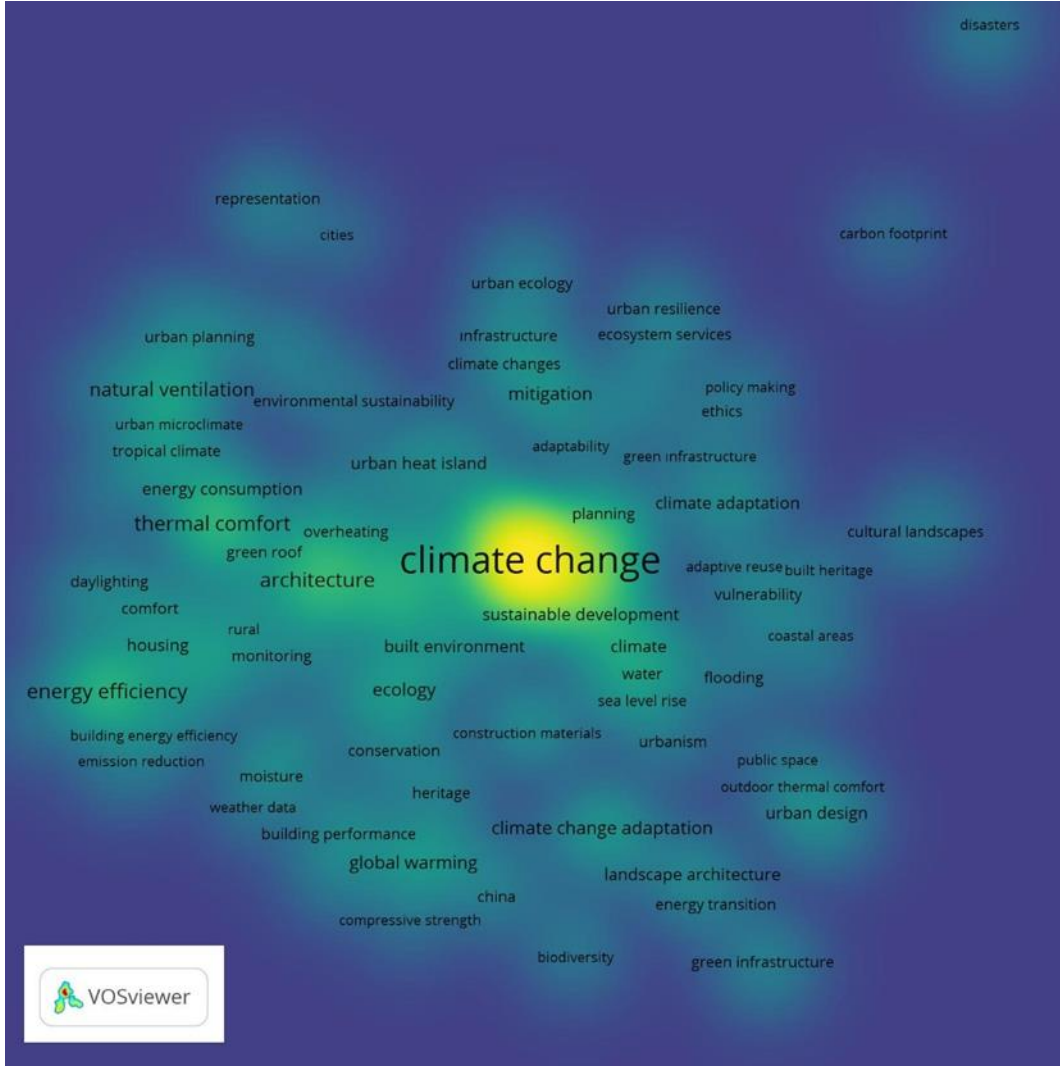
Web of Science veri tabanında yapılan bibliyometrik analizler sonucunda oluşan veriler VOSviewer programı kullanılarak haritalandırılmıştır. Program yardımıyla anahtar kelimelerin dağılımı, yayın ve atıfların ülkelere göre dağılımı, atıf yapılan ve ortak atıf alan kaynakların dağılımı, atıf yapılan referans ve ortak atıfların dağılımı ve analizleri yapılarak görsel ağ haritaları oluşturulmuştur.

Bu bağlamda öncelikle VOSviewer programı aracılığıyla birlikte bulunma (co-occurrence analysis/author keywords) analizinde yazarlar tarafından kullanılan anahtar kelimelerin analizi yapılmıştır. Yapılan bu analizde minimum 3 ortak kelime seçildiğinde 2511 kelime arasından birlikte kullanılan 145 kelime belirlenmiştir. Yapılan analiz sonucunda iklim değişikliği (184), sürdürülebilirlik (46), dirençlilik (30), uyum (23) ve termal konfor (27) anahtar kelimeleri öne çıkmaktadır. Şekil 4’te VOSviewer programı ile oluşturulan anahtar kelimelerin ağ görselleştirme (network visualization) haritası gösterilmektedir.



Şekil 4. Anahtar Kelimelerin Ağ Görselleştirme Haritası

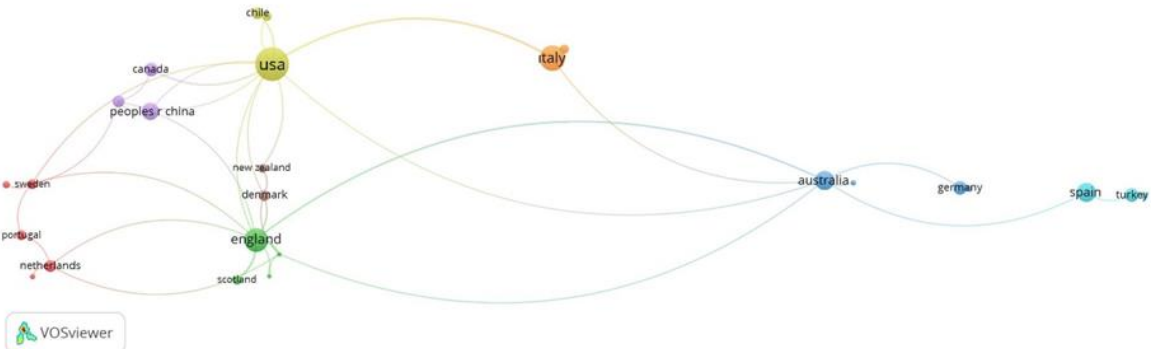
Anahtar kelimeler, ağ görselleştirme haritasında daireler içinde yer almaktadır. En büyük daire en çok kullanılan anahtar kelimeyi ve en küçük daire en az kullanılan anahtar kelimeyi ifade etmektedir. Haritada gösterilen anahtar kelimelerin bir arada bulunma derecesi, anahtar kelimelerin kapsam olarak benzerliğine ve harita üzerinde birbirlerine ne kadar yakın olduklarına bağlıdır (Van Eck ve Waltman, 2020; Liang vd. 2020). Aynı program üzerinde görselleştirme kapsamı (overlay visualization) seçeneği ile değişen yıllarda anahtar kelimelerin kullanım sıklığı bilgisine de ulaşmak mümkündür. Şekil 5'te gösterilmektedir.



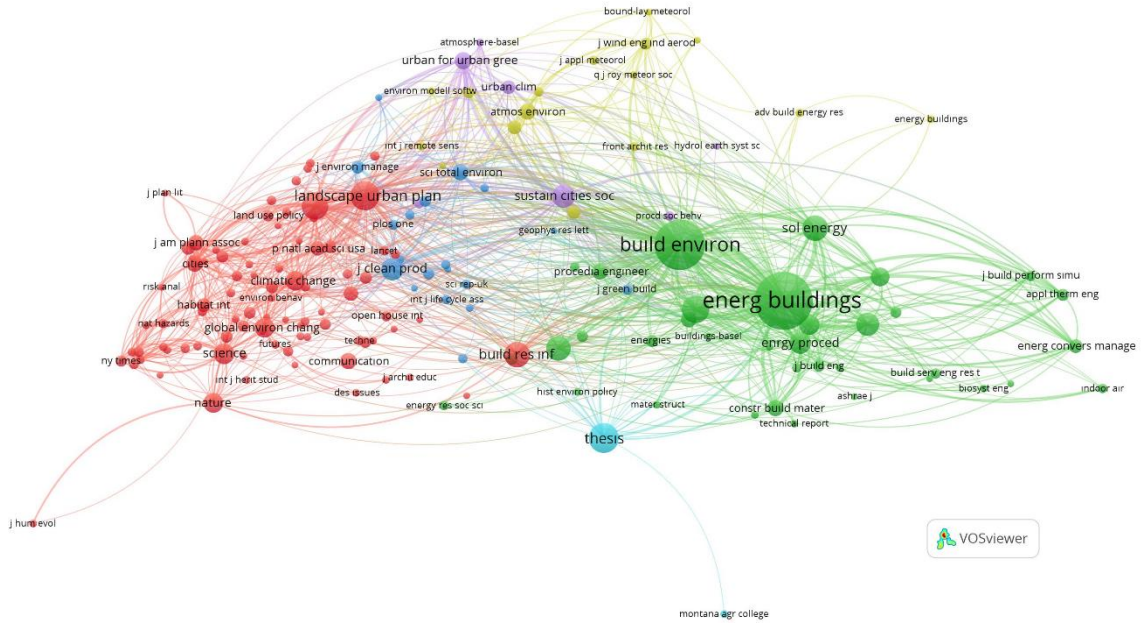
Şekil 6. Anahtar Kelimelerin Yoğunluk Haritası (density visualization)

Mimarlık alanında iklim değişikliğiyle ilgili çalışmaların ülkelere göre atıf analizi (citation analysis-countries) yapılmıştır. Buna göre program üzerinde bir ülkenin minimum belge sayısı 2 olarak seçilirken; minimum atıf sayısı ise 1 seçilmiştir. Bu bağlamda, belirlenen bu eşiği, çalışma yapan 82 ülkeden 61'inin karşıladığı görülmüştür. Yapılan analiz sonucunda Amerika Birleşik Devletleri 167 yayın ve 371 atıf ile ilk sırada yer almaktadır. İngiltere 80 yayın ve 479 atıf, Avustralya 52 yayın ve 392 atıf ve Türkiye 27 yayın ve 50 atıf ile sıralamada yerini almaktadır. Şekil 7'de ülkelere göre atıfların dağılımı gösterilmektedir.

Şekil 7. Ünelere Göre Atıfların Dağılımı

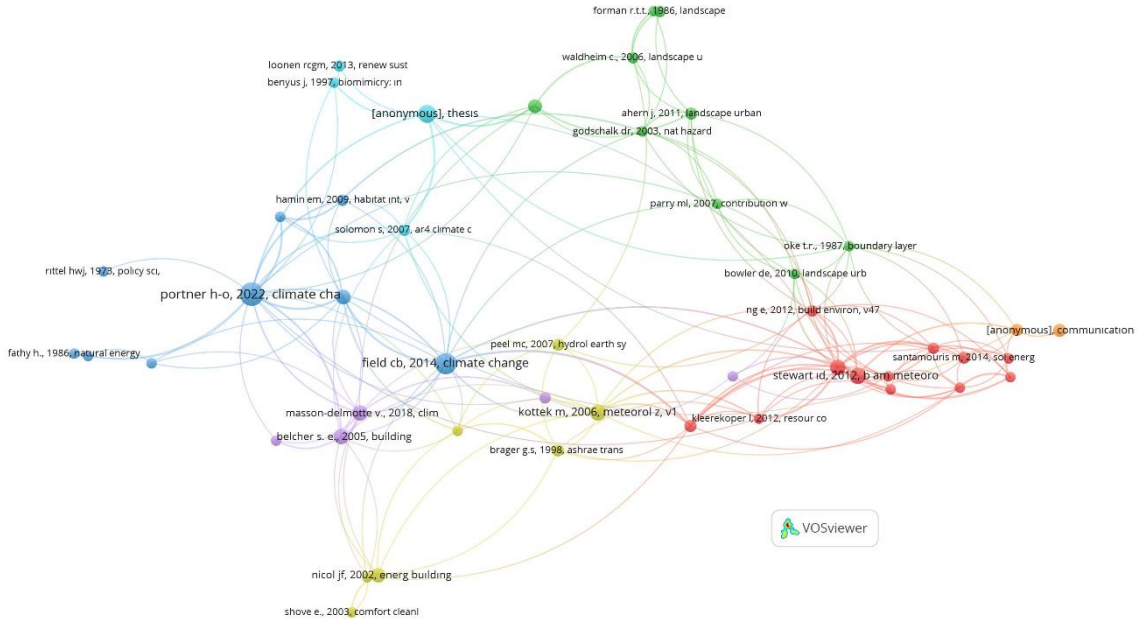


Atıf yapılan ve ortak atıf alan kaynakların analizinde (co-citation analysis/cited source) 14042 kaynak tespit edilmiştir. Kaynaklar arasındaki ilişkiyi belirleyebilmek için kaynaklar arasında bir kaynağa yapılan minimum atıf sayısı 10 olarak belirlenmiş ve 168 adet kaynak bu eşiği geçmiştir. Analiz sonucunda “Energy Buildings” 658 atıf, “Built Environment” 504 atıf ve “Landscape Urban Planning” 171 atıf ile öne çıkmaktadır. Şekil 8’de atıf ve kaynak dağılımı gösterilmektedir.



Şekil 8. Atıf Yapılan ve Ortak Atıf Alan Kaynakların Analizi

VOSviewer programı aracılığıyla atıf yapılan referans ve ortak atıf analizi (co-citation/cited reference) yapıldığında 21480 adet atıf yapılan kaynak tespit edilmiştir. Atıf yapılan kaynaklar arasında atıf sayısı minimum 5 olarak belirlenmiş ve 52 adet kaynağa ulaşılmıştır. Elde edilen kaynaklar incelendiğinde Climate Change (2014) ve Field (2014) öne çıkmaktadır. Şekil 9’da atıf yapılan referans ve ortak atıf analizi dağılımı gösterilmektedir.



Şekil 9. Atıf Yapılan Referans ve Ortak Atıf Analizi (co-citation/cited reference)

Mimarlık alanında iklim değişikliği konulu çalışmalar arasında en çok atıf alan yayınları belirleyebilmek için VOSviewer programı aracılığıyla atıf ve belge (citation/documents) analizi yapılmıştır. En çok atıf alan belgeleri belirleyebilmek için bir belgenin minimum atıf sayısı 5 olarak belirlenmiş ve 175 adet çalışma bu eşiği geçmiştir. Şekil 10'da atıf ve doküman analizinin dağılımı gösterilmektedir. Tablo 10'da en çok atıf alan ilk 5 çalışma sunulmaktadır.



Şekil 10. En Çok Atıf Alan Çalışmaların Dağılım Analizi

Tablo 10. En Çok Atıf Alan İlk 5 Çalışmaya Ait Bilgiler

No	Çalışma	Çalışmanın Başlığı	Atıf Sayısı
1	Janda (2011)	Buildings Don't Use Energy: People Do	218
2	Kramer (2012)	Carbon in The Atmosphere And Power in America: Climate Change As State-Corporate Crime	102
3	Soltani (2017)	From Heritage to Sustainable Design : Focus on Traditional Housing Architecture in Iran : Analyzes And Recommendations for Sustainable Design in Hot And Arid Region. Case Study: Traditional And Contemporary Housing Architecture in Yazd, Iran	92
4	Rijal (2013)	Field Investigation of Comfort Temperature in Indian Office Buildings: A Case of Chennai And Hyderabad	67
5	Roaf (2010)	Transforming Markets in The Built Environment Adapting to Climate Change	56

4. SONUÇ VE TARTIŞMA

Gelişen teknolojinin mimarlık disiplini üzerindeki etkisi özellikle 1987 yılında yayınlanan Brundtland Raporu'nda "sürdürülebilirlik" kavramının net bir şekilde ifade edilmesiyle artmıştır. 1990'lı yıllarda "sürdürülebilir mimari" yaklaşımı ortaya çıkmış; yenilenemez enerji kaynaklarının tüketilmesi yerine yenilenebilir enerji kaynaklarına yönelimin olması özenle vurgulanmıştır. Sürdürülebilir mimari ve tasarım, malzeme, kaynaklar, enerji sistemleri, iç ortam hava kalitesi, yüksek konfor koşulları, arazi yönetimi, ulaşım ve altyapı gibi birbirine entegre olmuş sistemleri barındıran bütüncül bir tasarım yaklaşımına olan ihtiyaç artmıştır. Artan ihtiyaca cevap niteliğinde 1992 yılında Amerika Birleşik Devletleri'nde uluslararası bir standart olan ENERGY STAR kabul edilmiştir. Avustralya, Kanada, Japonya gibi birçok ülke ve Avrupa Birliği tarafından tüketici ürünleri için oluşturulan bu standart kabul edilmiştir. Mimarlık alanında tasarım aşamasından başlayarak sürdürülebilir ve yenilenebilir malzeme ve kaynakları bir standart altında toplamaktadır. Daha sonra yine Amerika Birleşik Devletleri'nde 1993 yılında LEED sertifikasyon sistemi geliştirilmiştir. 3. parti yeşil bina sertifikasyon sistemi olan bu değerlendirme sistemi, yeşil bina uygulamalarını teşvik etmektedir. Dünya çapında geçerliliği olan uluslararası bir sertifikasyon sistemidir. Türkiye'de ise 12.Kalkınma Planında YeS-TR sertifikasyon sisteminden söz edilmektedir. Şu an için binalarda zorunlu olmamakla birlikte uygulandığı takdirde devlet teşviki söz konusudur. Bu bağlamda, bu araştırma makalesi kapsamında yapılan analizler sonucunda uluslararası çalışma olarak 678 adetle makale çalışmalarının öne çıktığı, Amerika Birleşik Devletleri'nin 201 adet çalışma ile ilk sırada olduğu, çalışmalarda kullanılan anahtar kelimelerin iklim değişikliği (184), sürdürülebilirlik (46) ve dirençlilik (30) olarak öne çıktığı görülmektedir. Yapılan bibliyometrik analiz sonucunda ABD'nin teknikte, uygulamada ve akademide yani eğitimde sürdürülebilirlik kavramını iklim değişikliği ile entegre ederek mimarlık disiplininde öne çıkardığı görülmektedir. CO₂ emisyon oranının büyük bir bölümünün inşaat sektörü kaynaklı olduğunun farkına varılarak 30 yılı aşkın süredir Amerika Birleşik Devletleri'nde özellikle akademik anlamda çalışmalar yapılmaktadır. Türkiye'de ise şu an 12.Kalkınma Planında yer alan sertifikasyon sisteminin zorunlu olması, sürecin şeffaf ve katılımcı bir şekilde ilerlemesi, ortaklık ve katılım ilkesinin benimsenmesi uygulamaların artmasını ve akademinin ilgisini de arttıracakları öngörülmektedir. Türkiye'de bu konunun akademik düzeyde ilgi görmemesi ve uluslararası sadece 6 adet çalışmanın olması henüz bu tür uygulamaların ülkede olmamasına bağlanabilir. Yapılan bu bibliyometrik analiz çalışması Türkiye'den çalışma yapacak akademisyenler için açık bir çağrı niteliğindedir. Konunun önemi ortada olmakla birlikte Türkiye'deki kentlerin ve gelişiminin durumunu ortaya koyabilmek adına daha çok analiz ve alan çalışması yapılmalıdır.

Bu araştırma makalesinde mimarlık alanında iklim değişikliği ile ilgili uluslararası literatürdeki çalışmalar incelenmiştir. Makale kapsamında analiz için veri tabanı olarak Web of Science veri tabanı kullanılmıştır. Tarama 20-30 Ekim 2023 tarihleri arasında yapılmış ve 1277 adet çalışmaya ulaşılmıştır. Bu çalışmalar biyometrik analiz ve bibliyografik haritalama yöntemi ile analiz edilmiştir. Makale kapsamındaki tarama sonucunda ulaşılan veriler belirli başlıklar altında değerlendirilmiştir. Bu başlıkların seçilmesinde mimarlık kategorisinde iklim değişikliğini konu edinen çalışmaların mevcut durumunu ortaya sunmanın yanı sıra, gelecekteki çalışmalar için akademik çalışmaların gelişimini ve yönelimini belirlemek etkin olmuştur. Yapılan bibliyometrik analizde çalışmaların yıllara göre dağılımı ve atıf sayısı, kategorileri, türleri, yayımlandıkları dergi, yayımlandıkları indeks ve ülkeleri, yayımlandıkları dil ve Sürdürülebilir Kalkınma Hedeflerine göre dağılımları makale kapsamında hazırlanan tablolar ile açıklanmıştır. Bibliyografik analiz bölümünde ise Web of Science veri tabanından elde edilen veriler VOSviewer programı

kullanılarak haritalandırılmıştır. VOSviewer programı aracılığıyla, birlikte bulunma analizi (co-occurrence/author keywords), yazarların kullandıkları anahtar kelimeler, birlikte atıf analizi (co-citation/cited source), atıf yapılan kaynak, birlikte atıf analizi (co-citation/cited references), atıf yapılan referansların analizleri, en çok yayın üreten yazarlar, en çok atıf alan yazar ve çalışmalar analiz edilerek haritalar oluşturulmuş ve listelenmiştir.

En çok çalışmanın IOP Conference Series Earth And Environmental Science dergisinde yer aldığı ve Conference Proceedings Citation Index – Social Science & Humanities (CPCI-SSH) indeksinde tarandığı bulgusuna ulaşılmıştır. En çok kullanılan anahtar kelimelerin ise iklim değişikliği, sürdürülebilirlik, dirençlilik, uyum ve termal konfor olduğu belirlenmiştir. Mimarlık kategorisinde en çok atıf alan çalışmalara bakıldığında Kathryn B. Janda tarafından hazırlanan, 2011 yılında Architectural Science Review dergisinde yer alan “Buildings Don't Use Energy: People Do” başlıklı çalışma 218 atıfla birinci sırada yer almaktadır. Çalışma yapılı çevre ve enerji konularına odaklanmaktadır. Yapılı çevrede kullanımın tasarım açısından önemine odaklanarak bina kullanımındaki beklentiler tartışılırken; insanların yapılı çevreyi nasıl kullandıkları ve ne kadar anladıkları sorusuna cevap aranmaktadır. Bina performansı konusunda farkındalığın ve okuryazarlığın oluşturulması için çevre eğitimi programının geliştirilebileceği önerilmektedir. Meslek mensupları arasında özellikle inşaat ve mimarlık alanındaki profesyonellerin bu sorumluluğu üstlenmesi ve topluma öğretmesi beklenmektedir. Çünkü, binalarda enerji kullanımının azaltılması CO₂ salınımının azalması dolayısıyla karbon ayak izinin azalması anlamına gelmektedir. Ülkelerin iklim değişikliğine uyum ve azaltım çalışmalarında karbon salınımı azaltma taahhütlerini yerine getirebilmeleri için atılacak adımlar listesinde binalardan kaynaklı karbon salınımı kritik bir yere ve öneme sahiptir. Çalışma, insan faaliyetlerini öne çıkararak tasarımda enerji gereksiniminin asgari seviyede tutulması gerektiğini ve yenilenebilir enerji kaynaklarına yönelmesi gerektiğini vurgulamaktadır (Janda, 2011). Yapılan bu çalışma, kavramsal bir makale olmakla birlikte “The 26th Conference on Passive and Low Energy Architecture (21-24 June 2009)” isimli konferansta sunulan bildiriden üretilmiştir.

Bina stokundan kaynaklı artan enerji talebi ve artan karbon ayak izi kent ve kenti oluşturan sistemlerin dirençliliklerinin sorgulanması ihtiyacını ortaya çıkarmaktadır. Sürdürülebilir kalkınma sürecinde, Paris Anlaşmasının hedeflerinden biri olan 2100 yılına kadar küresel ısınmayı 1,5 oC ile sınırlandırılması konusunda kentlerin sorumluluğu bulunmaktadır (UN, 2015). Birleşmiş Milletler tarafından 2015 yılında uygulamaya konulan Sürdürülebilir Kalkınma Amaçları, küresel olarak hükümetlerin ortak bir sürdürülebilir kalkınma gündemi taahhüdü altında birleşmesine yardımcı olmuştur (United Nations, 2022). Kentlerdeki bina stokundan kaynaklı olarak oluşan kentsel ısı adaları ve termal konforu etkileyen yüzeydeki aşırı ısınma sorununu çözebilmek için kentsel planlama ve yönetim stratejilerinin önemi büyüktür (He vd. 2021). Ayrıca dünya çapında trend olan konu başlıklarının akademik çalışmalarda yer alması, alan çalışmalarının yapılması, vaka analizlerinin değerlendirilmesi gelecekteki kötü senaryolara karşı dirençli bir kent sistemi geliştirilmesinde etkili olacaktır. Bu sebeple, Vos veri tabanında analiz edilen makalelerin Sürdürülebilir Kalkınma Amaçları ile olan bağlantısı da incelenmiştir. Buna göre 571 adet çalışmanın 13 İklim Değişikliği amacını hedeflediği ve ilk sırada yer aldığı görülmektedir. 11 Sürdürülebilir Şehirler ve Topluluklar amacını hedef alan 253 çalışmanın olduğu görülmektedir. Çalışmaların bu iki amaç çevresinde yoğunlaştığı görülmektedir. Makalenin odak noktasını da oluşturan kent ve kenti oluşturan sistemler, iklim değişikliği konusunda aktif rol almaktadır. İklim değişikliği uyum ve azaltım çalışmalarında kent kaynaklı etkilerin azaltılması önemlidir. Sürdürülebilir Kalkınma Amaçları her ne kadar 17 farklı amaç çerçevesinde şekillense de 4 Nitelikli Eğitim, diğer 16 amacın belirlenen hedeflere ulaşmasında

etkindir. Toplumda eğitim olanaklarının herkes tarafından erişilebilir olması ve kaynakların eşit dağılımı toplumsal sürdürülebilirliğin sağlanması için önemlidir.

Küresel ısınma ve iklim değişikliği konusu uluslararası boyutta dikkat edilmesi ve özenle ele alınması gereken bir konu haline gelmiştir. Özellikle kentlerde artan bina stoku iklim değişikliğine olumsuz anlamda katkıda bulunmakta ve kenti sosyal, ekonomik ve çevresel boyutta etkilemektedir. İklim değişikliğine uyum, azaltım ve mücadele kapsamında gerekli önlemleri almak için Mimarlık disipliniinde çalışmaların yapılması tasarımda iklim faktörünün öne çıkması gerekmektedir. Bu durum tasarımın sürdürülebilirliği için önem arz etmektedir. Bunun için üniversitelerdeki mimarlık eğitiminde iklim faktörü öncelikle ele alınmalı ve farkındalık oluşturulmalıdır. Bina stokundan kaynaklı karbon ayak izinin düşürülmesi için bina yapım öncesi, yapım aşaması ve yapım sonrası aşamalarında yapı malzemesi ve yapım yöntemleri uygun, yerinde ve yöreye özgün seçilmelidir. Tasarım aşamasında tamamen teknolojiye yönelik bir tasarımdan ziyade geleneksele referans verilerek günümüz teknolojisinin kullanıldığı tasarımların ortaya çıkması ve tasarımın kapsayıcı olması ortaya çıkan tasarımı dirençli kılmakta ve sürdürülebilirliğini sağlamaktadır. Tasarımda arazi verilerinin etkin ve verimli kullanılması, dönüşebilen yapı malzemelerinin tercih edilmesi, doğayı koruyan bir anlayışla tasarımın yapılması, yenilenebilir enerji kaynaklarının kullanılması, gün ışığının maksimum seviyede kullanılması, iç mekan hava kalitesinin kullanıcıya konforlu bir ortam sunması, az atık üretmesi, atık yönetim sisteminin olması ve esneklik ilkesinin benimsenmesi gerekmektedir.

Bu araştırma makalesi ile mimarlık alanında iklim değişikliği ile ilgili gelecekte yapılması muhtemel çalışmalara bir altlık sunulması amaçlanmıştır. Bina stokunun iklim değişikliğine olan olumsuz etkileri düşünüldüğünde mimarlık disipliniinde önemli adımların atılması gerekmektedir. Öncelikle eğitimde iklim faktörü işlenmeli ve farkındalık oluşturulmalıdır. Arazi kullanımında ise yerel yönetimler tarafından hazırlanan yönetmeliklerde iklim faktörü ele alınmalı ve geleceğe yönelik planlamalar buna göre yapılmalıdır.

Orcid

Nihal Zengin <https://orcid.org/0000-0003-2640-0304>

Ruşen Yamaçlı <https://orcid.org/0000-0001-9659-9246>

KAYNAKLAR

Crane, D. (1969). Social Structure in a Group of Scientists: A Test of the Invisible College Hypothesis. *American Sociological Review*. American Sociological Association. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/2092499>

Enerji, (2024). İklim değişikliği: 7 grafikte krizin neresindeyiz, her birimiz neler yapabiliriz? Erişim Adresi (21.04.2024): <https://www.bbc.com/turkce/haberlerdunya-51133428>

Esen, M., Bellibas, M.S. & Gumus, S. (2020), "The evolution of leadership research in higher education for two decades (1995-2014): a bibliometric and content analysis", *International Journal of Leadership in Education*, Vol. 23 No. 3, pp. 259-273

Frampton, K. (2007). *Modern architecture: A critical history*. London, Thames & Hudson.

Fuller, S., Doggart J. & Everett R. (1982). *Energy projects in Milton Keynes*, Energy Consultative Unit Progress Report 1976-1981.

- GGMCF, (2024). Global gridded model of carbon footprints. Erişim Adresi (20.04.2024) <https://www.citycarbonfootprints.info/>.
- Haddad, S., Paolini, R., Ulpiani, G., Synnefa, A., Hatvani-Kovacs, G., Gar shasbi, S., Fox, J., Vasilakopoulou, K., Nield, L., & Santamouris, M. (2020). Holistic approach to assess co-benefits of local climate mitigation in a hot humid region of Australia. *Scientific Reports*, 10(1), 14216.
- He, B. J., Wang, J., Liu, H. & Ulpiani, G. (2021). Localized synergies between heat waves and urban heat islands, Implications on Human Thermal Comfort and Urban Heat Management. *Environmental Research*, 193, 110584.
- IEA (2021). Energy Efficiency. <https://www.iea.org/reports/energy-efficiency-2021>.
- Janda, K. B., (2011). Buildings Don't Use Energy: People Do. *Architectural Science Review* 54(1):15-22.
- Kiriyama, E., & Kajikawa, Y. (2014). A multilayered analysis of energy security research and the energy supply process. *Appl Energy*, 123, 415–423.
- Liang, H., Zhang, S. & Su, Y. (2020), "The structure and emerging trends of construction safety management research: a bibliometric review", *International Journal of Occupational Safety and Ergonomics*, Vol. 26 No. 3, pp. 469-488.
- Martos A., Pacheco-Torres R., Ordonez J. & Jadraque-Gago E., (2016), Towards successful ~ environmental performance of sustainable cities: intervening sectors, A Review, *Renewable and Sustainable Energy Reviews*, 57, 479–495.
- Nogueira, M., Lima, D. C. A. & Soares, P. M. M. (2020). An integrated approach to project the Future urban climate response: changes to Lisbon's urban heat island and temperature extremes. *Urban Climate*, 34, 100683.
- Pritchard, A. (1969). Statistical bibliography or bibliometrics. *Journal of Documentation*, 25(4), 348–349.
- Rapor, 2024. World green building Council annual report. Erişim Adresi (21.04.2024): <https://www.worldgbc.org/>
- Sözlük, (2024). Türk Dil Kurumu Sözlükleri. Erişim Adresi (07.03.2024): <https://sozluk.gov.tr/>
- TÜİK, (2024). Türkiye İstatistik Kurumu. Erişim Adresi (21.04.2024): <https://data.tuik.gov.tr/Bulten/Index?p=Sera-Gazi-Emisyon-Istatistikleri-1990-2021-49672#:~:text=Sera%20gaz%C4%B1%20envanteri%20sonu%C3%A7lar%C4%B1na%20g%C3%B6re,CO2%20e%C5%9Fd.%20olarak%20hesapland%C4%B1>
- UN (2015). Paris Agreement. Erişim Adresi; (22.04.2024): http://unfccc.int/files/essential_background/convention/application/pdf/english_paris_agreement.pdf: United Nations
- UN-HABITAT. (2011). Cities and climate change. Global Report on Human Settlements. Earthscan, London.
- UN-HABITAT. (2016). Urbanisation and development. Emerging Futures.

- United Nations, (2022). The Sustainable Development Goals Report 2022. Erişim Adresi (24.04.2024): <https://unstats.un.org/sdgs/report/2022/The-Sustainable-Development-Goals-Report-2022.pdf>
- van Eck, N. J. & Waltman, L. (2010). Software survey: VOSviewer, a computer program for bibliometric mapping. *Scientometrics*, 84(2), 523–538.
- Van Eck, N.J. & Waltman, L. (2020), “VOSviewer manual: manual for vosviewer version 1.6.16”, Universitat Leiden, Leiden, Vol. 1, pp. 1-53.
- VOSviewer, (2023). Erişim Adresi (25.11.2023): <https://www.vosviewer.com>
- Wang, J., & Liu, Z. (2014). A bibliometric analysis on rural studies in human geography and related disciplines. *Scientometrics*, 101(1), 39–59.
- Wang, Y., Wang, A., Zhai, J., Tao, H., Jiang, T. & Su, B. (2019). Tens of thousands additional deaths annually in cities of China between 1.5 °C and 2.0 °C warming. *Nature Communications*, 10(1), 3376
- Web of Science, (2024). Erişim Adresi (28.04.2024): <https://www.webofscience.com/WoS/WoScc/basic-search>
- WEF. (2022). Biodivercities by 2030: transforming cities’ relationship with nature report. Geneva: WEF.
- Wilby, R. L. (2008). Constructing climate change scenarios of urban heat island intensity and air quality. *Environment and Planning B*, 35(5), 902–919.
- Yu, Y., Li, Y., Zhang, Z., Gu, Z., Zhong, H., Zha, Q., Yang, L., Zhu, C. & Chen, E. (2020). A bibliometric analysis using vosviewer of publications on covid-19, *Annals of Translational Medicine*, Vol. 8 No. 13, p. 816
- Zhang, Y., Pu, S., Liu, X., Gao, Y., & Ge, L. (2020). Global trends and prospects in microplastics research: A bibliometric analysis. *J Hazard Mater*, 400, 123110. Duffie, B. (2012). Composer Ernst Krenek: A conversation with Bruce Duffie. Yale University.

EXTENDED ABSTRACT

Cities are directly affected by climate change, which has many economic, environmental and social effects due to the building stock formed. The negative effects of climate change show themselves as an area that requires urgent intervention. Because unplanned urbanization, changes in transportation networks, rapid increase in the number of vehicles and the accelerated increase in the energy consumption rate are likely to put the city on a path that is difficult to reverse. It is stated that direct and indirect CO₂ emissions from the building stock is approximately 40% (IEA, 2021). Since this amount of emission, which occurs depending on the amount of energy consumed before the construction of the building, during the construction phase and after the construction, i.e. throughout the life cycle of the building, directly negatively affects climate change, it reveals the need for studies on this subject. Bibliometric studies in a specific field provide documents related to that field. Bibliometric analysis is defined as a scientific method for quantitatively analyzing research conducted on a specific subject using mathematical methods (Yu et al., 2020). This method examines the characteristics of the documents to reveal the connections between different components of scientific research (Esen et al., 2020). In these studies, the number of publications and citations vary by year, the categories and types of the studies, the journals in which they are published and their indexes, the countries and author(s) that have a tendency towards the specified topic and are cited, and the common keywords used in the publications are obtained and interpreted as quantitative data. Bibliographic mapping is defined as the visualization of data obtained from different databases through the VOSviewer program. This program was developed by the Center for Science and Technology Research at Leiden University. It is software that is actively used for mapping and visualizing the obtained data (VOSviewer, 2023). It is also possible to say that text mining is performed by presenting the relationship between the data obtained from the literature review with this software. Accordingly, because of the analyses conducted within the scope of the article, it is seen that article studies stand out as international studies and the United States is in the first place. It was found that the most studies were published in the IOP Conference Series Earth and Environmental Science journal and were scanned in the Conference Proceedings Citation Index – Social Science & Humanities (CPCI-SSH) index. The most frequently used keywords

were determined to be climate change, sustainability, resilience, adaptation and thermal comfort. When the most cited studies in the architecture category are examined, the study titled "Buildings don't use energy: People do" prepared by Kathryn B. Janda and published in the *Architectural Science Review* journal in 2011 is ranked first with 218 citations. The study focuses on the built environment and energy issues. While discussing the expectations in building use by focusing on the importance of use in the built environment in terms of design, the question of how people use the built environment and how much they understand is sought. It is suggested that an environmental education program can be developed to create awareness and literacy about building performance. Among the professions, professionals in the fields of construction and architecture are expected to take on this responsibility and teach society. Because reducing energy use in buildings means reducing CO₂ emissions and therefore reducing the carbon footprint. Carbon emissions from buildings have a critical place and importance in the list of steps to be taken for countries to fulfill their commitments to reducing carbon emissions in their efforts to adapt to and reduce climate change. The study emphasizes that energy requirements should be kept at a minimum level in design by emphasizing human activities and that renewable energy sources should be used (Janda, 2011). This study is a conceptual article and was produced from the paper presented at the conference titled "The 26th Conference on Passive and Low Energy Architecture (21-24 June 2009)".

The increasing energy demand and increasing carbon footprint caused by the building stock reveal the need to question the resilience of the city and the systems that form the city. In the sustainable development process, cities have the responsibility to limit global warming to 1.5 oC by 2100, which is one of the goals of the Paris Agreement (UN, 2015). The Sustainable Development Goals, which were implemented by the United Nations in 2015, have helped governments unite globally under a common commitment to a sustainable development agenda (United Nations, 2022). Urban planning and management strategies are of great importance to solve the problem of urban heat islands caused by the building stock in cities and surface overheating affecting thermal comfort (He, Wang, Liu, & Ulpiani, 2021). In addition, the inclusion of trending topics worldwide in academic studies, conducting field studies, and evaluating case studies will be effective in developing an urban system that is resilient to future bad scenarios. For this reason, the connection of the articles analyzed in the Wos database with the Sustainable Development Goals was also examined. Accordingly, it is seen that 571 studies target 13 Climate Change goals and rank first. It is seen that there are 253 studies targeting 11 Sustainable Cities and Communities goals. It is seen that the studies are concentrated around these two goals. The city and the systems that form the city, which are also the focus of the article, play an active role in climate change. It is important to reduce urban-related effects in climate change adaptation and mitigation studies. Although the Sustainable Development Goals are shaped within the framework of 17 different goals, 4 Quality Education is effective in achieving the determined goals of the other 16 goals. The accessibility of educational opportunities to everyone in society and equal distribution of resources are important for ensuring social sustainability.

The issue of global warming and climate change has become an issue that needs to be paid attention to and addressed carefully on an international scale. Especially the increasing building stock in cities contributes negatively to climate change and affects the city socially, economically and environmentally. To take the necessary precautions within the scope of adaptation, mitigation and combating climate change, studies should be carried out in the discipline of Architecture and the climate factor should be highlighted in the design. This situation is important for the sustainability of the design. For this purpose, climate factors should be primarily addressed in architectural education at universities and awareness should be raised. To reduce the carbon footprint originating from the building stock, building materials and construction methods should be selected appropriately, appropriately and locally specifically during the pre-construction, construction and post-construction stages of the building. Rather than a design completely focused on technology during the design stage, the emergence of designs using today's technology by referencing the traditional and the inclusiveness of the design makes the resulting design resilient and ensures its sustainability. In the design, effective and efficient use of land data, preference of recyclable building materials, design with an understanding that protects nature, use of renewable energy sources, use of daylight at the maximum level, indoor air quality providing a comfortable environment for the user, producing less waste, having a waste management system and adopting the principle of flexibility are required.

Mimarlık ve sinemada mekân atmosferi ve kavramsal bağlamın etkileşiminin incelenmesi: Üretim süreçleri ve anlatı etkisi üzerine bir çalışma

Exploring the interaction of space atmosphere and conceptual context in architecture and cinema: a study on production processes and narrative effect

Merve Bölükbaşı¹, Şahika Özdemir², *

¹İstanbul Sabahattin Zaim Üniversitesi, Mühendislik ve Doğa Bilimleri Fakültesi, İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü, İstanbul, Türkiye

²İstanbul Sabahattin Zaim Üniversitesi, Mühendislik ve Doğa Bilimleri Fakültesi, İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü, İstanbul, Türkiye

ARTICLE HISTORY

Received: 26.9.2024

Revised: 4.11.2024

Accepted: 24.12.2024

Anahtar Kelimeler

Disiplinlerarası yaklaşım, Kavramsal bağlam, Mimarlıkta sinematik mekan, Tasarım eğitimi, Üretim süreçleri

Keywords

Cinematic space in architecture, Conceptual context, Design education, Interdisciplinary approach, Production processes



[10.16950/iujad.1556557](https://doi.org/10.16950/iujad.1556557)

Özet: Bu araştırma, mekân kavramını çevreleyen üretim süreçlerine odaklanarak mimarlık ve sinema arasındaki karmaşık ilişkiyi araştırmaktadır. Filmin mekansal deneyimlerinin her iki disiplinin de eleştirel olarak ilgilendiği ortak bir çerçeve içinde nasıl çerçvelendiğine odaklanmaktadır. Bu araştırma, mekânın film hikayelerindeki merkezi rolünü vurgulamakta ve mekânın yalnızca bir arka plan olarak geleneksel rolünün ötesine geçtiğini ve aksine, yalnızca katmanı etkilemekle kalmayıp aynı zamanda onun iletimi için bir kanal görevi gören dinamik bir unsur olarak görüldüğünü göstermektedir. Bir film hikayesinin merkezi kavramsal bağlamlarına atıfta bulunmaktadır. Bu çalışma, kavramsal bağlamsal yaklaşımların mekânsal üretim süreçlerinde nasıl güçlendirildiğini incelemek için disiplinler arası bir mercek kullanmaktadır. Tasarım için temel bir kavramsal çerçeve oluşturmak amacıyla mimari tasarım eğitiminde sinematik anlatıların kullanılmasını önermektedir. Araştırmanın amacı, tasarım eğitimine entegre stüdyo çalışmaları aracılığıyla mekân ve kavramsal bağlam arasındaki ilişkinin anlaşılmasını derinleştirmek, nihayetinde tasarım yöntemleri geliştirmek ve nihai ürünler yaratmak için yenilikçi yollar bulmaktır. Çalışma grubu İç Mimarlık 3. Sınıf öğrencilerinden seçmeli ders olarak bu konuyu seçen öğrencilerden oluşturulmuştur. Araştırma, ilgili film örnekleri aracılığıyla kullanıcı mekânının mekânsal yapılandırılmalarını, fiziksel düzenlerini ve dinamiklerini şekillendiren temel kavramsal unsurlara odaklanan stüdyo çalışmalarını içermektedir. Bilim kurgu alanını temel alan araştırma, distopya, ütopya ve gelecek temaları üzerinden mekân ve kavramsal bağlam arasındaki ilişkiyi keşfetmek için bir altyapı oluşturmaktadır.

Abstract: This research explores the complex relationship between architecture and cinema by focusing on the production processes surrounding the concept of space. It focuses on how the spatial experiences of the film are framed within a common framework that both disciplines are critically interested in. This research emphasizes the central role of space in film stories and shows that space transcends its traditional role as a mere backdrop and, on the contrary, appears as a dynamic element that not only influences the layer but also acts as a channel for its transmission. It refers to the central conceptual contexts of a film story. This study uses an interdisciplinary lens to examine how conceptual contextual approaches are reinforced in spatial production processes. He proposes the use of cinematic narratives in architectural design education to create a basic conceptual framework for design. The aim of the research is to deepen the understanding of the relationship between space and conceptual context through studio studies integrated into design education, ultimately developing design methods and finding innovative ways to create final products. The study group was composed of 3rd year Interior Architecture students who chose this subject as an elective course. The research includes studio studies focusing on the basic conceptual elements that shape the spatial configurations, physical layouts and dynamics of the user space through relevant film examples. The research, based on the field of science fiction, creates an infrastructure to explore the relationship between space and conceptual context through the themes of dystopia, utopia and future.

*İletişim/Contact: Sorumlu Yazar/Corresponding Author ✉ mervebolukbasi@yahoo.com

ISSN: 1309-9876 / e-ISSN: 1309-9884-7456 / © IUJAD 2024

1. INTRODUCTION

This study focuses on the ways that can be followed to develop the production processes of the concept of space atmosphere, which is one of the fundamental points of the relations between the disciplines of architecture and cinema. Spatial experiences in cinema become the common product of the framework that the disciplines of cinema and architecture question and discuss. The use of space in cinema and architecture and the absolute relationship of both disciplines with space brings the disciplines together at an intersection point. This intersection is seen not only in the space but also in the production process and methods. According to Açalıya Allmer, in cinema, the director 'critiques, imagines, represents, uses, controls and transforms' the space like an architect (as cited in Sözen and Boyacıoğlu, 2020). From this perspective, space in cinema ceases to be just a background that forms the scene's background and becomes an essential element that plays a role as an actor on the stage. This critical role of space in cinema also makes it a tool that supports the primary conceptual contexts that the cinema product aims to convey. For this reason, the importance of space and conceptual context relations in the cinema product becomes undeniable.

In this context, first of all, space and conceptual context relations in cinema are discussed, and the process of questioning conceptual context and spatial relations in the production processes of space atmosphere in architecture is evaluated through exercises carried out in the relevant context.

In applications that deal with the space atmosphere with an interdisciplinary approach, the main focus becomes the fundamental strengthening of approaches regarding the conceptual context in the production processes of the space atmosphere. This study aims to use cinematographic narratives in architectural design education as an interface to define and construct the basic conceptual infrastructure of designs. These studies, which can be integrated as an additional module into the relevant studio practices in producing basic concept sets and concept creation processes in design studio studies, aim to improve design processes and use alternative steps in making the final product.

Based on the relevant cinematographic examples within the study's scope, studio exercises focused on the essential conceptual elements that make up the space atmosphere setup, physical space setup and perception, user and space relations, and the dynamics of their effects.

Based on this essential context, the conceptual infrastructure discussed in the relevant study was designed to be nourished by the basic concepts of dystopia, utopia, and future within the scope of the main title of science fiction. This basic conceptual infrastructure's effects on cinematographic expression and space atmosphere construction in cinema have been considered. It was aimed to question the impact and readability of the concepts of dystopia, utopia, and future on the urban space and interior scale, as well as the conceptual context-space atmosphere setup relationships, and the relationships between concept maps and spatial features were observed throughout the studies.

2. MATERIAL AND METHODS

2.1 Cinema and architecture in the context of space atmosphere

Space represents both the precursor and the result of a social production process. In this context, it can be defined as a set of relationships and forms. Space is not limited only to

concrete physical features; on the contrary, it is a complex concept with different forms of perception nourished by subjective experiences (Avar, 2009). Space connects the product-producing mental and social with the historical. It is living, fluid, and changeable by nature. Space transformation is shaped by the relationship between the product-producing space and the experiencing producer-user human (Lefebvre, 2019). The atmosphere of a space results from the interaction of existing features with human imagination and perception. The essence of architectural space determined by a designer is independent of professional conventions and technical constraints. Designers design architectural spaces that are a direct reflection of mental images and dreams. Even architecture is affected by the existential experiences and images accumulated in the human mental structure in physically constructed works (Pallasmaa, 2008).

If it is considered in the context of atmosphere, which includes meanings such as uncertainty and blurriness, the way the space is perceived is closely related to the feeling and is difficult to measure. It can be said that atmosphere can be defined as the soul of a place. The atmosphere is a complex structure that reflects the properties of each layer in which it occurs. This experience is a felt experience that shares meanings and histories between human bodies and events occurring in the environment. Grant (2013) expresses this situation as follows: 'The experienter's body and other tangible components of the atmosphere are not only intertwined and interdependent; They constitute each other. The body and its surroundings belong to the atmosphere. There is no mediation or objectification.' As can be seen in these discourses, the atmosphere appears as a layer that gives identity to the space. It is a dynamo that interacts with the subject and initiates processes such as spatial experience and spatial perception. In other words, the atmosphere is the most unique and subjective reflection of the place.

In this context, experiencing a spatial environment is characterized by emotional involvement. This experience is treated as a matter of emotions, instincts, and sensory impulses. The quality of space is not just a visual perceptual quality; It is a complex combination of factors that are often quickly grasped as an atmosphere, ambiance, emotion, or mood. The importance of the atmosphere in the perception of space is emphasized by its influence on the perception and experience of the space. Atmosphere can be defined as the interaction of the physical characteristics of the place and human perception and imagination. Peter Zumthor, one of the architects who accept the importance of architectural atmospheres, states on the subject, "I enter a building, I see a room and - in less than a second - I get feelings about it" (as cited in Pallasmaa, 2014). In his work *De Architectura* (Ten Books on Architecture), Vitruvius describes in detail how visual and aesthetic values, or atmosphere, were given great importance in the construction of temples in ancient times. One of the most important elements taken into consideration when creating the atmosphere in temples is that the structure should be in harmony with its surroundings. Vitruvius emphasizes that natural factors such as sunlight, wind, air currents and climate should be taken into consideration. For example, he suggests that the facade of the temple be positioned according to the ideal angle of the sun so that the structure is properly illuminated in all seasons. According to him, a space should not only be functional, but also create a feeling in people with its beauty and solidity, and should be in harmony with the environment it is located in. This can be considered one of the first basic ideas of the concept of atmosphere in architecture. (Vitruvius, 1999).

These experiences and physical situations related to space appear as standard products in architecture and cinema disciplines. Architecture is directly related to physical and experienced space in human interaction with space, but cinema deals with experienced space. While

architecture deals with material and non-material boundaries, in cinema, space turns into an element that strengthens the narrative. In cinema, space is used to create the emotional experience of the audience. For cinema, space is a fundamental part of the story and is a fiction built on space. With the sense of place, a versatile integration of cinema and space is achieved. Cinema offers a new paradigm through understanding experiences of place and time and blurring the boundaries between real and imagined worlds.

Cinema is one of the narrative forms that has a significant impact on modern life, especially when considered in the context of its relationship with reality. According to Deleuze, cinema is neither a means of knowledge nor an ordinary method of storytelling; Rather, it is a tool that feeds on the possibilities of thought and presents thought. Cinema, which is thinking, becoming, and encountering, is also a form of existence that includes movement, time, and image. The creation of cinema does not end with the director transforming what is in his mind into his art through images; on the contrary, the film produced continues to produce thoughts both on its own and through the minds it communicates with, even after a long time. For this reason, the filmmaker's production constitutes the beginning of a continuous flow (İpek, 2017). In this context, the power of cinema as a means of representation and expression stems not only from its existence but also from its interaction method and process. When evaluated in this context, it is seen that the structure of the atmosphere of the space, which is directly related to the human mind and perception, has similarities with the narrative structure of cinema. Both cinema and space atmospheres have significant conceptual, sensory, and semantic effects. Cinema establishes a bond through the person's perception and feeling, like the atmosphere of the place. The use of cinema as a tool or method to create the atmosphere of a space is an essential tool that can activate the intellectual world of the designer and open his perception. All arrangements made by cinema as a visual transmission and narrative tool relate to how the image will be conveyed. As a result, different atmospheres are created for each scene. For this reason, the production and use of space in cinema is significant. In cinema, narrative can function at the level of space and time, thus questioning verisimilitude, causality, and situational and temporal accuracy (Bölükbaşı, 2022).

Cinema is closely related to space design as it is a visual expression tool. When considered in the context of space creation, its relationship with design disciplines, especially architecture and interior architecture, becomes more robust. This relationship cannot be one-sided regarding using space in cinema as an element that strengthens the narrative. While these disciplines benefit from cinema design disciplines spatially, they also benefit from the representation and creativity of cinema in the space creation processes. The most important thing that facilitates the connection between cinema and design is that the driving force of cinema coincides with the 'dream world,' which is the design's primary source. At the same time, our understanding of existence and space is one of the things that keeps this dual relationship alive. First of all, the change in the perception and experience of space, shifting from visual to tactile and, at the same time, multi-sensory perception, is the basic component of the unity of cinema and design (Uluoğlu et al., 2006).

Regarding this interaction between cinema and architecture, Pallasmaa says that the new area of interest of many architecture schools in the world is cinema. The studies and examples given in this field in recent years show that this interdisciplinary relationship is undeniably essential. Films are being worked on for better quality and more harmonious architecture. The fact that names such as Rem Koolhaas, Jean Nouvel, Coop Himmelb(l)au, and Bernard Tschumi accept

the importance of cinema in shaping their architectural approaches are examples that emphasize the importance of this relationship (Pallasmaa, 2008).

2.2 The place of cinema in design pedagogy in the context of creating space atmosphere

Contemporary architectural education researchers approach the design studio from different theoretical and methodological perspectives. Donald Schön (1984) defines architectural design as a certain kind of inquiry. Tsungjuang Wang (2010) considers the design studio as the norm or status quo for design education practice and proposes a paradigm shift. Fathi Bashier (2014) emphasizes the need to reorient architectural design education towards a policy that takes into account the social responsibility of architects. Ashraf M. Salama (1995) states that the current architectural education culture superficially adopts fragmented knowledge and deficiencies in the socialization process. David Nicol and Simon Pilling (2000) emphasize the lack of interpersonal communication and teamwork skills of students in the design studio and recommend a multidisciplinary approach. Richard Foqué (2011) proposes a comprehensive approach that provides an epistemological basis for architectural education and a skill-based curriculum in which multidisciplinary knowledge can be gained through communication (as cited in Pasin, 2017).

Changing values and perceptions affect approaches to design and design pedagogies. The development of technology has moved design processes to a mathematical, computational, and objective basis. Especially since the 1990s, studio pedagogies have undergone a significant evolution with these technological tools. Design studios have transformed into a complex structure that includes various design tools and has become an environment where different disciplines are integrated. Cinema plays a vital role in design pedagogy in this transformation.

Cinema is used as a method and tool in design pedagogy. Moving images and visual narrative are elements integrated into the design process. Today, the interaction between the disciplines of architecture and cinema is essential and manifests itself through different pedagogical practices. Using cinema as a tool of discovery in design education requires an interdisciplinary approach. Cinema serves to reflect ideas through the performances of the characters and the spaces used. In this way, designers have the opportunity to think differently and develop original design processes.

Cinema is also a powerful representative of atmosphere. A unique atmosphere is created in each scene, and the viewer is affected by the sensory layers of the cinematic narrative. In design education, the use of cinema provides awareness about the atmosphere of the space and its components. Cinematic narratives represent the atmosphere of space through the spaces they pass through and can be used to describe spatial experience. In addition, the visual narrative of cinema can be used as a tool for spatial analysis and exploration, as well as to understand the layers of space. Cinema plays a vital role in design pedagogy. Designers can develop new approaches to understand and express the atmosphere and components of a space with the tools and layers offered by cinema.

In this context, the study aims to use cinema as a tool to increase knowledge about the space and its atmosphere in perceptual and experiential terms. Studies have been carried out on experiencing and questioning the intellectual and visual perception of space through cinema and analyzing the conceptual context in the atmosphere of the space. In this process, a research framework is designed to develop alternative applications and methods in design education by using cinema as a tool. The workshops, which are held with a group of 20, 3rd year students of the Interior Architecture and Environmental Design Undergraduate Program, consist of two

modules. The working group was formed by a team of 20 undergraduate students taking elective courses. Within the scope of the course, topics were explained in the context of architecture and utopia and in the following process, space imagery was expected to be done through science fiction movies.

3. FINDINGS

3.1. A research on interdisciplinary production processes and narrative effect in the interaction of space atmosphere and conceptual context

Within the scope of the study, an interdisciplinary experimental exercise was carried out in the process of reading and evaluating the conceptual context. Application studies question how production processes ranging from conceptual context to final product can be made more understandable and applicable with the help of alternative methods. Within the framework of this question, cinema is the alternative method recommended to be used within the scope of the study;

Analysis and questioning of basic concepts;

- Production of images of concepts,
- Creating predictions about the physical environment and the future,
- Creating ideas about the perception of space,
- Production of space atmosphere and image.

It is accepted as an auxiliary tool used in the following steps. In this context, how cinema can be used as a representation tool in the construction of suggestions regarding the physical environment and space and how cinema can be integrated into design application processes are among the topics discussed within the scope of this study. The aim of using cinema as an essential tool is to reinterpret the steps of conceptual analysis, space analysis, scenario and concept creation, and image production within the scope of design practice by taking advantage of the representation feature of cinema. The aim is to make these processes more understandable and practical for the participants by increasing the diversity of tools and approaches from different disciplines used in the design processes. In this sense, films, as an essential visual tool, have been used as an auxiliary element in topics such as the interpretation of concepts, the use of concepts in the works carried out in the process, analysis of the physical environment, space fiction, scenario infrastructure, production of images related to all these and concept creation. The use of cinema within the scope of this model;

- Incorporating cinema into the design process by using it as a supporting element in the conceptual, physical environment, and space analyses,
- Utilizing the visual narrative language of cinema in the scenario creation and concept editing steps in the design process,
- It can be summarized as trying cinematic approaches to understand the image and its production and put it into practice.

In the exercises carried out within the scope of the study, the basic concepts, conceptual context, and theoretical infrastructure of the relevant modules and titles are investigated. The primary conceptual context used in the research model was included in the first module, and in the second module, the alternative tools and methods used and the image creation steps were started based on the conceptual framework in the first module.

During the field study, workshops consisting of five sessions, two theoretical and three practical, were held in weekly two-hour sessions. The workshops, which are held with a group of 20, 3rd year students of the Interior Architecture and Environmental Design Undergraduate Program, consist of two modules. The working group was formed by a team of 20 undergraduate students taking elective courses. Within the scope of the course, topics were explained in the context of architecture and utopia and in the following process, space imagery was expected to be done through science fiction movies. The study group received both theoretical information during the 14-week period and as a result, they created exemplary studies in a 4-week period. All outputs of the studies were completed in 14 weeks under the guidance of the facilitator in an undergraduate course environment within the scope of a 2-hour weekly elective course. In the first module, theoretical and practical studies were carried out on the essential conceptual context to be used within the scope of the study, while in the second module, theoretical and applied studies were carried out in which the relevant conceptual context was evaluated within the scope of cinema, architecture and space atmosphere. Table 1 shows the summary scope of the study modules.

Table 1. Summary of study modules

MODUL 1		MODUL 2		
Conceptual Context		Use of Alternative Tools and Methods in the Analysis and Concept Creation Phases of the Design Process		Discussing the Conceptual Context with Alternative Tools and Methods
<i>Theoretical Section</i>	<i>Application Section</i>	<i>Theoretical Section</i>	<i>Application Section</i>	<i>Application Section</i>
<i>Executor</i>	<i>Participants</i>	<i>Executor</i>	<i>Participants</i>	<i>Participants</i>

Within the framework of the created working model, the primary conceptual context used within the scope of the study was first discussed in the workshops in the first module. Theoretical presentations were made to the participants regarding the conceptual context in question. Then, the presentations regarding the analyses they carried out in the relevant conceptual framework were completed using the tools shared with them. As can be seen in the program in Table 2, in the workshops in the second module, the theoretical background regarding the use of alternative tools and methods in concept and atmosphere production processes in design within the scope of cinema, architectural design, and space relations, was shared and this step was continued with two application studies.

Table 2. Study module program and content

BASIC CONCEPTS: CONCEPTUAL REALTIONSHPIS BASIC TOOLS AND METHODS	MODULE 1	1. SESSION	CONCEPTUAL CONTEXT	Introduction to basic concepts: - Utopia and Dystopia - Science fiction - Future	Definition of concepts; the place of concepts in literature and cinema; Evaluation of future and science fiction concepts in the context of utopias and dystopias. Sharing study materials with participants: - Text Utopia, (More, 2020). - Movie: Blade Runner, (Scott, 1982).
		2. SESSION		Analyzes of utopia and dystopia concepts	Presentation and discussion of the conceptual context through 2D collage works carried out by participant groups
		3. SESSION	ALTERNATIVE TOOLS AND METHODS	Introduction of basic tools and methods: - Cinema - Science fiction cinema and dystopian narratives - The relationship between cinema and space	Cinema as a means of representation; space in the cinema; cinema as an atmosphere production tool; Science fiction cinema and dystopian narratives. Sharing study materials with participants and distributing them to groups: - Movie: The Fifth Element, (Besson, 1997). - Movie: Gattaca, (Niccol, 1997). - Movie: Equilibrium, (Wimmer, 2002). - Movie: Black Mirror - Fifteen Million Merits, (Lyn, 2011). - Movie: The Hunger Games, (Ross, 2012).
	MODULE 2	4. SESSION	DISCUSSION OF THE CONCEPTUAL CONTEXT WITH ALTERNATIVE TOOLS AND METHODS	Concept and concept analysis in dystopian Science fiction cinema	Presentation and discussion of 2D collage works made by participant groups regarding conceptual context and concept use through working films.
		5. SESSION		Environmental and spatial fiction analyzes in dystopian Science fiction cinema	Imagination presentations and discussions in the form of 2D collage works on the use of physical environment and space fiction through working films

When it comes to the selection criteria for the participant group in the workshops, the main criteria are that the participants in question have the necessary background in the basic design process and that they can create concepts, develop scenarios, and present these steps in two and three dimensions in different techniques. On this basis, the aim was to improve the participants' practices in evaluating, analyzing, and discussing the conceptual context during the study process. Starting from here, it is aimed to create infrastructure preparation and fiction for creating scenarios and concepts in the transition from the conceptual context to the implementation process. This process aimed to question the concept of image by the participants, evaluate image production, and create practices regarding image production under various headings and methods in the working steps.

Another critical selection criterion within the scope of the study is in the context of the basic conceptual framework. The concepts that form the basis of the workshops consist of the concepts of dystopia, utopia, and future within the scope of the main title of science fiction. The study considered the effects of the concepts of dystopia, utopia, and future on

cinematographic expression and space atmosphere construction in cinema. The effects and readability of these concepts on the urban and indoor scale and their conceptual context-space atmosphere setup relationships have been questioned. The relationships between concept maps and spatial features were observed and examined in this process. These analyses have provided an important framework for understanding how the concepts of dystopia, utopia, and future are processed in the language of cinema and how the atmosphere of the space is associated with these concepts. In this context, the observations provide an essential reference for understanding how concepts are visualized through cinematic expression and their effect on the space's atmosphere. Dystopian-based science fiction movies offer a way of influencing the audience from past to present while telling the future with predictions. The concepts in these films are used as a scenario element and bear the traces of developments observed in real life. The locations and physical environments in films create a spatial atmosphere and affect the holistic perception of the audience.

3.2 Case study: Module 1

In this context, the concepts of utopia, dystopia, future and science fiction were mentioned in the theoretical part within the scope of the 1st and 2nd sessions of the first workshop of the field study. First of all, explanations about the definitions of the concepts, basic data, development processes and areas of influence are discussed. The study of the theoretical part continued with the step in which the concepts of utopia and dystopia were discussed, especially in science fiction literature and cinema, examples of these uses, and the conceptual context of their relationship with architecture and urban design. With these basic explanations about the infrastructure, interaction areas and expression methods of the concepts, the basis of the conceptual context was established for the participants. At the end of the theoretical part, the words "Opposite, Similar, Chaos, Order, Past and Future" were shared with the participants to be used in practice studies. The presentations of the application studies carried out by using these sets were made and discussed in the workshop environment by the participants. At the end of these steps, the prominent concept sets in the participant studies were summarized and evaluations were made.

A text (Utopia, 2020: p.40) and a movie (Blade Runner, 1982) were shared with the participants to be used in the application study, and the concept set to be used in the first application analysis of this module. While creating the concept set, the concepts of utopia and dystopia, which form the basis of the application study, and the relations of these concepts with each other and with the concepts of the future and science fiction were taken into consideration.

In this step of the study, the preferred text for the transfer of the concept of utopia was the four-page section from Thomas More's Utopia book, which includes the general characteristics of the island of Utopia and the details of the cities of Utopia. The tool used to convey the concept of dystopia is the 1982 film Blade Runner directed by Ridley Scott (Scott, 1982).

In this step of the study, within the selection criteria and conceptual context in the table, the basis of choosing the relevant text and film is that the Utopia work, utopia as a concept, is a kind of starting point and the suggestions it brings about the concept are clear and explanatory for the participants. This text is an example where the shared theoretical background on the concept of utopia can be read, and important narratives about the physical environment, space fictions and social structure are included. The preferred movie, Blade Runner, is an example of how the concept of dystopia is processed and how it works in the context of physical environment, city, space fiction and social structure, as in the text example. Comparative analyzes and evaluations between concepts were carried out with the help of representations

of two samples. In this context, in the application study, the participants were expected to divide into groups of two and analyze the concepts of utopia and dystopia through the text and film samples shared with them and present these analyzes with the two-dimensional collage technique. The aim of the study is primarily to understand the scope of the concepts of utopia and dystopia and to question the relationship between the two concepts, which are opposite to each other, but at the same time feed from each other. Thanks to two different narrative techniques, written and visual, it is aimed to make the texts of the concepts more understandable. The necessary infrastructure has been provided to acquire basic ideas about the concepts and to associate these concepts with the future concept.

In the sample studies of the participants given in 21, the imaginative presentations that emerged because of the analysis of the concepts and their evaluation through text and film are seen. Both studies focused on the seemingly contradictory natures of the concepts and tended to describe this contrast with clear lines. It is within the scope of what is stated by the participants that the contrast situation is mutually nourished by the existence of the concepts and at the same time the probability of the transformation of one concept to another is high.

In the presentation, which is seen in Figure 1 as an example of another participant study, an emphasis was made on the contrast of the concepts of utopia and dystopia, similar to other studies. With the world image, which is at the connection point of this emphasis, the mutual relationship of the two concepts has been questioned and it has been emphasized that the existence of the other cannot be described without one. The participants who carried out the study focused on the view that every utopia contains a dystopia and dystopias rise on the basis of utopias. The case studies seen in Figures 1 also evaluate the inter-conceptual relations through the fiction that feeds from the contrast of dystopia and utopia and transforms from one to the other.



Figure 1. Examples of participant studies on the concepts of dystopia and utopia

In this context, the main scope expressed by the participants in their works and presentations deals with the structural integrity that starts with the contrast of the two concepts, but is intertwined and fed from each other. Accordingly, studies defend the ideas that every utopia contains a dystopia in itself and that dystopia has a stronger place conceptually in daily life and possible future scenarios.

The concept set reached as a result of the evaluation of the participant studies together is "Opposite, Unity, Inequality, Cold, Equilibrium, Future, Dark". Accordingly, the concepts of contrast and unity, which are frequently seen in the explanations of the studies, have been the common concepts seen in all of the studies.

While the concepts of contrast and unity are used to emphasize the relationship between utopia and dystopia, spatial elements and examples of social structure are emphasized. In addition to these, another concept emphasized by the participants was inequality. Participants especially emphasized that social inequality and class distinction come to the fore in the context of both utopia (the existence of the slave class) and dystopia. The prominent concepts in the evaluations made in the context of dystopia, mostly within the scope of urban and space fictions, were coldness and darkness.

When the concept set shared at the beginning of the application is compared with the concept set summarized as a result of participant studies, it is seen that concepts such as opposite/contrast, similarity/unity, order/balance and future show similarities. In addition to these, apart from the shared concept set, concepts such as inequality, coldness and darkness came to the fore in visual and verbal expressions.

3.3 Case study: Module 2

In the 2rd, 3th and 4th sessions of the field study, evaluations were made on the emergence of cinema techniques under the title of cinema and space, the historical development of cinema and the process towards mainstream cinema. Following this, the definition of science fiction cinema, dystopian narratives and examples in science fiction cinema are emphasized. Afterwards, the use and importance of cinema as a representation tool, the interdisciplinary approach of cinema and architecture relations, and the use of the concept of space in the fields of cinema and architectural design were created. The main part aimed at this stage of the study is to reveal that cinema as a means of representation (and films as a product of cinema) is a supportive element in the formation of the participants' ideas about the future in the later parts of the study. While focusing on the describability of future fiction with examples of dystopian science fiction cinema, it is also questioned how urban, structural and spatial reflections are evaluated in such examples.

At the end of the theoretical part, five films were shared with the participants as a material set to be used in practice studies, and these films were distributed homogeneously (one film for each group) among the groups. In this step of the study, the concept set was not shared with the participants, and the participants were expected to make their own inferences about the conceptual context used in the films in the context of the concepts of utopia and dystopia. The presentations of the application studies were made and discussed by the participants in the workshop environment. At the end of these steps, the prominent concept sets in the participant studies were summarized and evaluations were made.

Participant practices were carried out in two stages. In the first stage, the main concepts used in the five dystopic science fiction movie examples given within the scope of the study and the

concepts of the movies were presented, while in the second stage, the relations of the spatial fictions used in these movies with the related concepts and concepts were questioned.

The five movies given in Table 3 are examples of mainstream dystopian science fiction cinema. It is aimed that each of these films selected for the application study will primarily be examples that will enable the evaluation of the conceptual context discussed in the first study and the physical and social environment in a dystopian future setting. In this sense, the participants were expected to evaluate the conceptual context on which the films are based, and to make presentations about the concepts of the films within the scope of the concepts on which the films are based. After this study, how the spatial fictions are processed in the context of the concepts of the films were evaluated by the participants.

In this step of their practice, the participants continued their work in groups of two, which they formed in the first part. The participants were expected to perform concept and concept analyzes of the given films and to present these analyzes with the two-dimensional collage technique.

Table 3. *Dystopian science fiction cinema, application films about conceptual context and spatial relations*

Material	Movie name	Director	Year	Conceptual Context- Selection Criteria
Film	The Fifth Element	Luc Besson	1997	Dystopia
Film	Gattaca	Andrew Niccol	1997	Science fiction
Film	Equilibrium	Kurt Wimmer	2002	The future
Film	Black Mirror– Fifteen Million Merits	Euros Lyn	2011	Dystopian City Dystopian Space
Film	The Hunger Games	Gary Ross	2012	Dystopian Society

Two of the examples of participant studies on conceptual analysis and concepts of films are shown in Table 3. In these studies based on the movie The Fifth Element, it is emphasized that hope can exist in all circumstances with the help of love, the fifth element that gives the movie its name, based on the concepts of good and bad, light and dark. Based on this context, the participants stated that even if reality is expressed in a dystopian perspective, hope for the good can continue to exist on the one hand.

The working example seen in Figure 2 includes the concept evaluation for the concepts on which the movie Gattaca is based. This study has been questioned how a dystopian future can be, especially in the context of the social environment, where and how humanity can position itself in this future in the existential sense with technological development. Among those stated by the participants, growth and progress may not always produce correct results and may aggravate the existing problems in society.

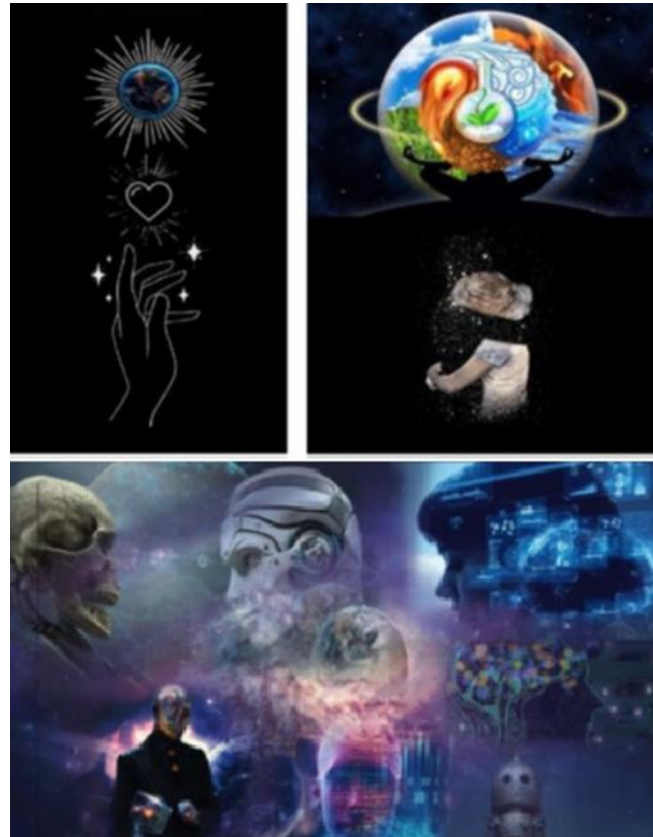


Figure 2. Application examples for concept studies of The Fifth Element and Gattaca (below)

The sample presentations made by the participants within the scope of The Hunger Games and Equilibrium films, which are among the other films of the application study, can be seen in Figure 3. In the first example, the participants focused on how a dystopian narrative could be expressed based on chaos, inequality, and struggle on which The Hunger Games movie is based.

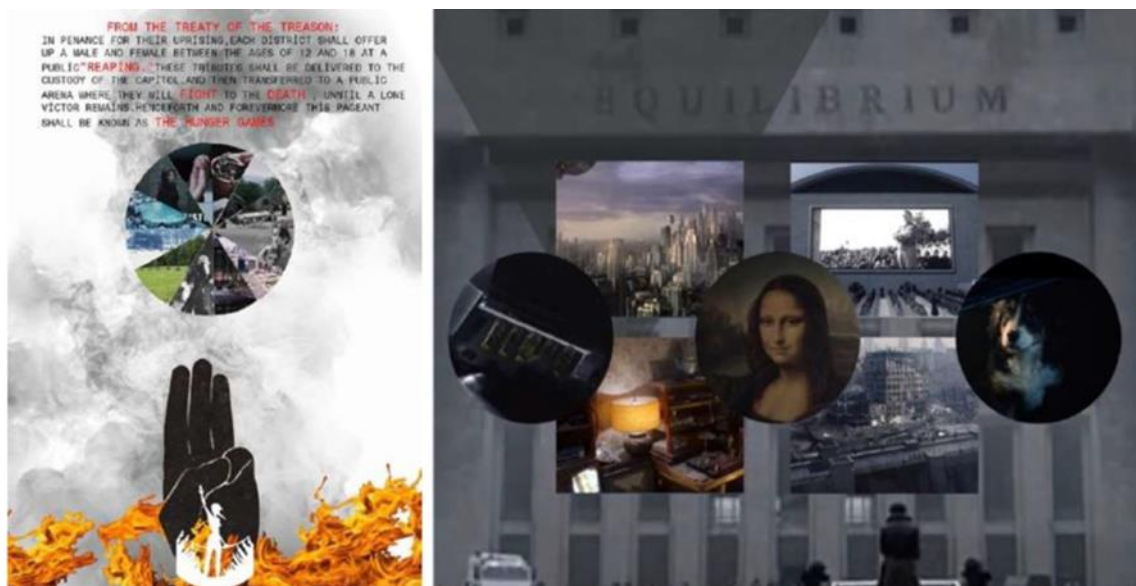


Figure 3. Application examples for concept studies of The Hunger Games (left) and Equilibrium (right)

Accordingly, a study was presented on the sharp differences between the social structure, inequality, oppression, and rebellion through the twelve regions in the film. On the one hand, the dystopian environment, on the other side, was emphasized against a framework seen as a utopia. Still, it was stated by the participants that the existence of the so-called utopia could not go beyond being a different dystopia.

In the second example, participants describe a dystopian setting familiar from novels such as *Us*, *Nineteen Eighty-Four*, and *Brave New World*, highlighting the oppression and numbness of the movie *Equilibrium*. On the other hand, this environment is presented with the idea that a sterile order and the social mechanism that seems to work is a utopia, and the region where the escape takes place is a dystopia. However, the participants stated that the order that looks like utopia is the dystopia itself, and the escape zone that remains 'underground' symbolizes hope itself.

Another work seen in Figure 4 is based on the *Fifteen Million Merits* episode of the *Black Mirror* series. In this study, which focuses on the relationship between artificial and natural, the participants focused on how social relations and status can shape a dystopia, especially in the context of technology and social media.



Figure 4. Application examples for concept studies of *The Black Mirror Fifteen Million Merits* Section

Participants evaluated the five films in this step, in terms of the conceptual context shared in the first module and presented their work. The main concepts in the concept work of *The Fifth Element* were darkness, light, and hope, based on the context that gave the movie its name. In the studies presented in the movie *Equilibrium*, the concepts of oppression, order, and numbness came to the fore, and the reflections of these concepts in the social structure and administrative system were emphasized. Similarly, in the movie *Gattaca*, the idea of inequality was noted by referring to the social order, and the concepts of oppression and order were also mentioned. In the example of *Fifteen Million Merits*, the emphasis was on the ideas of virtual and reality, and the dominant concepts of individuality and loneliness in the society were emphasized. Finally, in the studies on *Hunger Games*, the concepts of inequality and oppression were noted over the social structure and administrative order, as in the example of *Equilibrium*, and attention was drawn to the issue of class distinction. The concepts of artificial and natural,

on the other hand, have come to the fore as both social and urban distinctions, especially over the Capitol and district examples.

An example of the participatory studies on the urban space approach of the film, based on the elements discussed in the concept studies of the movie *The Fifth Element*, can be seen in Figure 5. The study emphasizes that four different urban images reflecting the four elements on which the film is based come together with the integrative effect of the fifth element. In the participant study seen in Figure 5, the subject of genetics, on which the *Gattaca* movie is based, was emphasized by blending it with spatial elements, and the dark and brutal texture that was dominant in the interior designs used in the film and urban fiction were the focus points of the participants.



Figure 5. Studies on the reflections of concepts in spaces: *The Fifth Element* (left) and *Gattaca* (right)

An example of the participatory work carried out mainly on urban images and colors by focusing on the two opposite regions of *The Hunger Games* is shown in Figure 6. This study presents the exhausted, deprived, and pale physical environment of the oppressed groups against the oppressive group's exaggerated and colorful physical background. In this way, the participants aimed to show how the space and its users are differentiated in the film in utopia and dystopia. In Figure 6, there is a visual of the work done within the scope of the movie *Equilibrium*. Here, the participants stated that the oppressive regime and emotionless, dull human elements were emphasized with the help of brutal structures, large scales in the systems, and a pale and gray color palette.

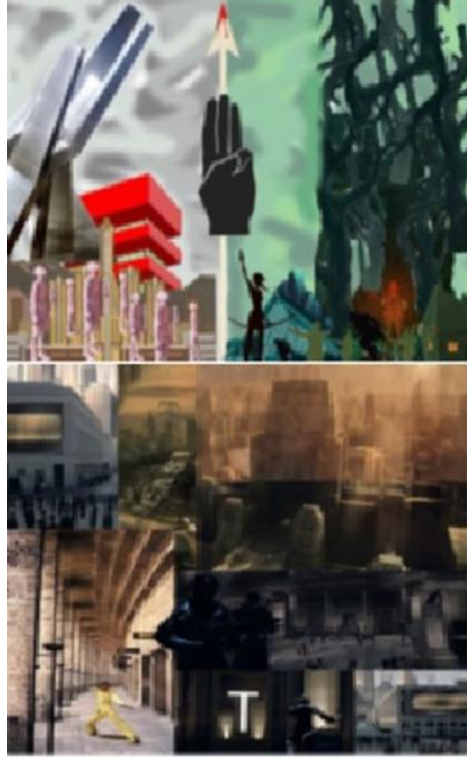


Figure 6. Studies on the reflections of concepts in spaces: *The Hunger Games* and *Equilibrium* (below)

In another example, the Black Mirror Fifteen Million Merits application, the participants presented the sketch and collage work seen in Figure 7. The focus of this study is the closed structures of the spaces that direct the users to individuality. The smallness of the scales and the minimalness of the designs draw attention to these spaces, which the participants present with the analogy of a prison cell. The participants drew attention to the disconnection of users, who have everything they can have with the help of digital tools, with reality. They emphasized how spatial elements can affect this break.

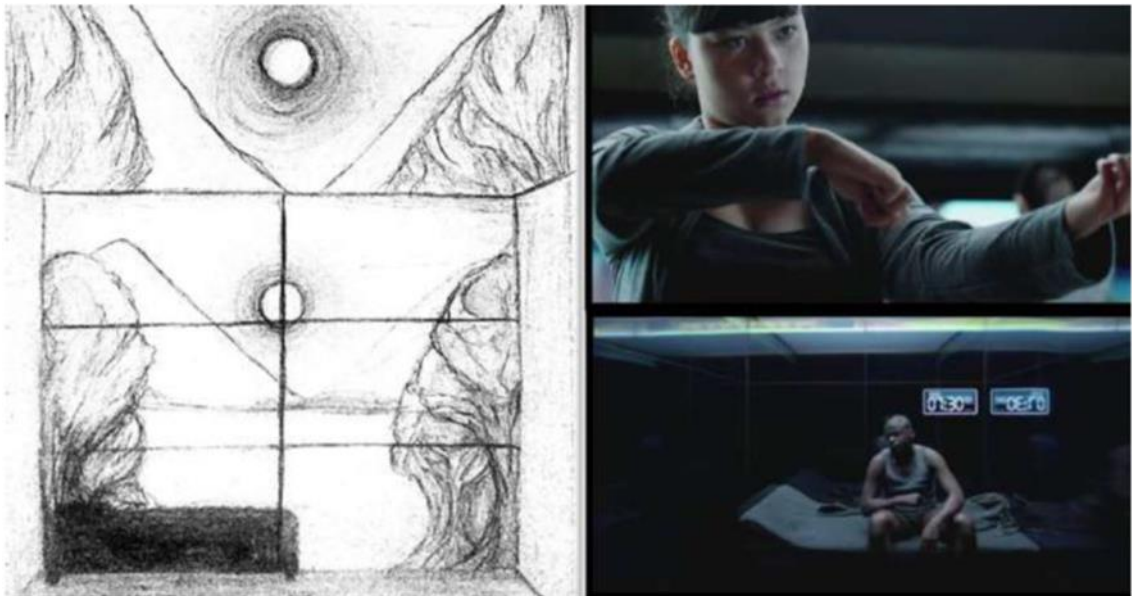


Figure 7. Studies on the reflections of concepts in spaces: *Fifteen Million Merits*

In the applications and presentations made within the scope of this step of the study, the sub-concepts discussed in the films in the context of utopia and dystopia were shaped and comments were made on how spatial fictions were processed in the context of both the main concepts and these sub-concepts given in the application explanations.

It is seen that the topics such as color, light, texture and scale come to the fore in the works of the participants, which they deal with both urban spaces and interior spaces (Table 4). The concept that comes to the fore in common in all film analyzes has been scale. From small scale in the context of restricted interiors (Fifteen Million Merits, The Fifth Element examples), larger scale environments with large and minimal interiors (Gattaca and Equilibrium examples), urban depictions dominated by large buildings and size of scale (Equilibrium, The Fifth Element and Hunger Games examples) are mentioned. In the concept of color, a pale palette stood out in the analysis of the Equilibrium film, while the color contrasts between the Capitol-Districts and the complex and accentuated color palette of the Capitol region were mentioned in the analyzes of Hunger Games. The concepts of technology (The Fifth Element and Fifteen Million Merits) and texture (Equilibrium and Gattaca) were also commonly emphasized in the analysis.

Table 4. A summary of the concepts in the spatial context of the participants' work on module 2 film evaluations

Film	The Fifth Element	Equilibrium	Gattaca	Fifteen Million Merits	Hunger Games
Concept Set	Technology	Scale	Light	Technology	Color
	Material	Texture	Scale	Artificial	Scale
	Scale	Color	Texture	Scale	Emphasis

4. DISCUSSION AND CONCLUSIONS

Within the scope of the studies carried out, the conceptual contexts in dystopian cinematographic narratives and the evaluation of the concepts based on the narratives and the questioning of the concept-space relations were discussed. With the practices applied in this context;

- Increasing knowledge on basic concept sets consisting of dystopia, utopia, future, science fiction concepts,
- Understandability of concepts,
- Establishing relations between concepts,
- The results of the effects in the titles of examining the reflections of the concepts at the spatial scale are seen.

The outputs obtained in the application results have developed positively in terms of conceptual analysis, ensuring the participation of concepts in the concept and space evaluation processes, benefiting from interdisciplinary tools and methods, and the development of abstract thinking. It has been seen that sharing the theoretical infrastructure and discussing the implementation studies in a wider scope are positive factors for the process. It has been

observed that the exercises performed at the same time have positive effects in terms of understanding the basic concepts with high difficulty levels.

The observations made in the studio studies reveal that the shared data sets on the theoretical infrastructure, the concept sets used and the application steps become better understood thanks to the movies watched. In each of the implementation steps, it is seen that cinema has positive effects in terms of the development and shaping of the perception of space and conceptual relations. Another result obtained was the increase in awareness and knowledge of the participants on the concepts of dystopia, utopia, future, science fiction and space, which constitute the main context of the study.

As a result of the study, it was seen that in interdisciplinary applications of space atmosphere, it is necessary to focus on fundamentally strengthening the approaches related to the conceptual context in space atmosphere production processes. As a result of this research, using film narration as an interface in architectural design education to define and create the basic conceptual infrastructure of design has yielded positive results. These studies, presented as an additional module to the relevant studio applications in the production of essential concept series and the concept creation process of design studio studies, have yielded different results by improving design processes and using alternative steps in design.

Based on this context, the conceptual infrastructure discussed in this study nourishes the basic concepts such as dystopia, utopia, and future in the main title of science fiction. The effects of this basic conceptual infrastructure on the film's narrative and the construction of the film's spatial atmosphere are discussed. It has been observed that the concepts of dystopia, utopia, and future can be transferred to the spatial features desired to be conveyed in the interior space by questioning the effects and readability of the concepts of urban space and interior space, as well as the conceptual context and the compositional relations of the atmosphere of the space and the relations between concepts.

When looked at in the context of all these results, it can be said that alternative design exercises conducted in a specific conceptual framework and the use of interdisciplinary tools and methods create positive and developing processes for designer candidates. It is important to continue and discuss similar studies in order to make such processes more efficient.

Orcid

Merve Bölükbaşı <https://orcid.org/0000-0002-8331-7139>

Şahika Özdemir <https://orcid.org/0000-0002-5762-1962>

Acknowledgement

In this study, student works of the project we are the coordinator of were used, we thank the students. We also thank the editors and referees.

KAYNAKLAR

Avar, A. A. (2009). Lefebvre's triple dialectic – perceived, designed, lived Space. Chamber of Architects Ankara Branch, File: Architecture and Space Perception, 1, 7-16.

- Bölükbaşı, M. (2022). Representation and production of the image of alternative housing in the context of the dystopic future [Doktora Tezi, İstanbul Sabahattin Zaim Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü].
- Grant, S. (2013). Performing an aesthetics of atmospheres. *Aesthetics*, 23 (1), 12-32.
- İpek, Ö. (2017). The image state of thought in the philosophy of Gilles Deleuze. *Erciyes Communication Magazine*, 5(1), 282-294.
- Lefebvre, H. (2019). *The production of space* (5th ed.). Istanbul: Sel Publishing.
- Lyn, E. (Director). (2011). *Fifteen Million Merits* (TV Show), Black Mirror Series, Episode:1, Season:2. Leeds: Channel 4 Broadcasting.
- More, T. (2020). *Utopia*. (8.baskı). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Niccol, A. (Director). (1997). *Gattaca* (Movie). United States: Columbia Pictures.
- Pallasmaa, J. (2008). *The architecture of image: Existential space in cinema*. Finland: Rakennustieto Publishing.
- Pallasmaa, J. (2014). Architectural atmospheres. In C. Borch (Ed.), *Space, place and atmosphere: Pheripheral perception in existential experience* (p.18-40). Birkhauser.
- Pasin, B. (2017). Rethinking the design studio-centered architectural education: A case study at schools of architecture in Turkey. *The Design Journal*, 1270-1284.
- Ross, G. (Director). (2012). *The Hunger Games* (Movie). United States: Lionsgate.
- Scott, R. (Director). (1982). *Blade Runner* (Movie), United States: Warner Bros.
- Sözen, G. & Boyacıoğlu, E. (2020). The absolute relationship of cinema and architecture with space: A clockwork orange. *Journal of Architecture*, 415, 54-59.
- Uluoğlu, B., Enşici, A. & Vatansever, A. (2006). *Design and cinema: Form follows film*. United Kingdom: Cambridge Scholars Press.
- Vitruvius. (1999). *De Architectura*. Çeviri: Ingrid D. Rowland, Commentary: Thomas Noble Howe. Cambridge University Press.
- Wimmer, K. (Director). (2002). *Equilibrium* (Movie). United States: Dimension Films.

GENİŞLETİLMİŞ ÖZET

Bilim kurgu, sinemanın önemli türlerinden biri olarak süreç içerisinde kendine yer edinmiştir. Bilim kurgunun kavram olarak toplum ve toplumu etkileyen her türlü etmeni konu edinen yapısı, ortaya çıkardığı alt türleriyle birlikte edebiyatta olduğu gibi sinemada da yerini bulmaktadır. Bu alt türlerden en önemlisi, çalışmanın da konusu olan distopyadır. Bilim kurgu sinemasının geçmişine bakıldığında verilen çoğu örnekte de görülebileceği gibi distopik anlatıların önemli bir yere sahip olduğu görülmektedir. Distopyanın kavram olarak ortaya çıkışı bilim kurgunun tür olarak literatürde yer edinmesiyle yakın dönemlere tarihlenmektedir. Zamanlama, beslendikleri ortak altyapı, problem edindikleri konular iki kavramın iç içe geçmesine neden olmuştur. Distopik bilim kurgu yapımlarının ortak özellikleri edebiyatta olduğu gibi toplum ve toplumu etkileyen öğelerin irdelendiği, doğruluktan uzak olmayan alternatif gerçekliklerin kurgulandığı, sorgulayıcı ve düşündürücü alt yapılarla sahip olmalarıdır.

Bu bağlamda distopik tabanlı bilim kurgu filmi örneklerine baktığımızda geleceğe dair anlatılar aslında öngörüler niteliğinde değerlendirilebilir. Geçmişten günümüze film örnekleri incelendiğinde, filmlerde yer alan gelecek konseptlerinin tarihsel süreçte gerçek hayatta yer alan unsurlar haline dönüştüğü görülmektedir. Bu tip distopik anlatılarda yer alan gelecek imgesinin güçlü kullanımlarının yanı sıra filmlerdeki mekânsal kurgu ve mekân imgeleri için de benzer bir durum söz konusudur. Film yapımlarında kullanılan mekânsal öğeler ve fiziksel çevre gelecek atmosferini destekleyen unsurlar olmanın yanı sıra, izleyicinin mekânın dönüşümüne yönelik algısını da şekillendirmektedir. Bu nedenle distopik tabanlı film anlatılarında gelecek konsepti değerlendirilirken, fiziksel çevrenin tasviri ve mekânsal öğelerin kullanımı da ön plana çıkmaktadır. Bu kapsamda bilim kurgu

sinemasında distopik anlatılara dair farklı dönemlerden yapımlarla, bu tip filmlerde gelecek konseptinin kullanımı ve fiziksel çevre ile mekânsal kurgunun özellikle konut mekanları üzerinden değerlendirmeleri gerçekleştirilmiştir.

Geçmişten bugüne dek özetlenen süreç ve örnekler bağlamında değerlendirildiğinde bilim kurgu sinemasında distopik tabanlı anlatılarda, güncel sorunların değerlendirilmesi yoluyla geleceğe yönelik öngörüler sunulduğu görülmektedir. Bilim, toplum, sosyal yapı, kültür, siyaset, ekonomi gibi öğelerin her zaman kendi dönemi kapsamında distopik anlatılarda yer edinmesi söz konusudur. Bilim kurgu film yapımlarının genelinde olduğu gibi bu tip distopik anlatılarda da, filmlerde yer alan gelecek öngörülerini aynı zamanda gerçek hayatta izleyicinin de geleceğe dair bakış açısını şekillendirmektedir. Bu nedenle bilim kurgu sineması ve daha özelinde bu tip filmlerdeki distopik anlatılar geleceğe dair öngörülerimizi etkilemekte ve bu bağlamda aksiyonlarımızı da yönlendirmektedir. Bu bakış açısıyla birlikte çalışmada, gelecek imgesi, gelecek senaryosu ve alternatif konut imgesi üretiminde distopik bilim kurgu filmlerinin bir öngörülerin oluşturulması ve problemler ile çözümlerinin şekillendirilmesi adına bir yöntem olarak kullanılması önerilmektedir.

Bu çalışmanın ana çıkış noktası, mevcut fiziksel çevre ve değişen ekosistemin orta vadeli bir gelecekte varacağı noktada konut mekanlarının yeniden nasıl yorumlanacağı sorusuna dayanmaktadır. Olası bir gelecekte varılacak olan ekosistemin nasıl olabileceği, bu ekosistem içinde insanın ne şekilde varlığını sürdürebileceği, tüm bunlar kapsamında insanın en temel ihtiyaçlarından biri olan barınmaya yönelik problemlerin nasıl çözülebileceği soruları çalışmanın başlangıç aşamalarını oluşturmuştur. Bu kapsamda değişen ekosistemin varacağı nokta için distopik bir çevre atmosferinden yola çıkılarak, bu çevreye entegre olabilecek konut mekanına dair yapılabilecek çalışmalar sorgulanmıştır. Fiziksel çevreyi bir konsept olarak değerlendirme fikriyle birlikte konutun da net bir fiziksel tariften ziyade bir imge ve atmosfer ürünü olarak nasıl ele alınabileceği değerlendirilmiştir. Sonraki aşamada, gelecek kurgusunun bir öngörü niteliğinde oluşturulması ve öngörülen gelecek senaryosu içerisinde yer alacak olan kullanıcı ile konut mekanına yönelik önerilerin, bir katılımcı grubu ile yapılacak alan çalışması doğrultusunda gerçekleştirilmesi hedeflenmiştir. Bu sayede katılımcıların gerçekleştireceği, birbirinden farklı, olası gelecek senaryoları ve konut imgesi önerileri üzerinden bir değerlendirme yapma fırsatı doğmuş olacaktır.



SANAT JOURNAL OF
TASARIM ART
DERGİSİ **DESIGN**

