



MUĞLA SİTKİ KOÇMAN ÜNİVERSİTESİ BODRUM GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ  
MUGLA SITKI KOÇMAN UNIVERSITY BODRUM FACULTY OF FINE ARTS

ŞUBAT|FEBRUARY 2022 CİLT|VOLUME 01 SAYI|ISSUE 01

BODRUM SANAT VE TASARIM DERGİSİ  
**BODRUM JOURNAL OF ART AND DESIGN**



Sahibi|**Owner**

**MUĞLA SITKI KOÇMAN ÜNİVERSİTESİ** adına on behalf of MUĞLA SITKI KOÇMAN UNIVERSITY  
PROF. DR. **ALİ OSMAN GÜNDOĞAN**

Baş Editör|**Editor in Chief**

ASSOC. PROF. **NİLAY ÖZSAVAŞ ULUÇAY** (MUĞLA SITKI KOÇMAN UNIVERSITY, TURKEY)

Editör Yardımcıları|**Associate Editors**

ASSOC. PROF. **DENİZ C. KOŞAR** (MUĞLA SITKI KOÇMAN UNIVERSITY, TURKEY)

ASST. PROF. **BETÜL KARAKAYA** (MUĞLA SITKI KOÇMAN UNIVERSITY, TURKEY)

Alan Editörleri|**Section Editor**

ASSOC. PROF. **CANAN ZÖNGÜR** (MUĞLA SITKI KOÇMAN UNIVERSITY, TURKEY)

ASSOC. PROF. **DENİZ C. KOŞAR** (MUĞLA SITKI KOÇMAN UNIVERSITY, TURKEY)

ASSOC. PROF. DR. **FİLİZ ÇEVİK TAN** (MUĞLA SITKI KOÇMAN UNIVERSITY, TURKEY)

ASSOC. PROF. DR. **TOGAY ŞENALP** (MUĞLA SITKI KOÇMAN UNIVERSITY, TURKEY)

ASST. PROF. DR. **BERKE SOYUER** (MUĞLA SITKI KOÇMAN UNIVERSITY, TURKEY)

ASST. PROF. **BETÜL KARAKAYA** (MUĞLA SITKI KOÇMAN UNIVERSITY, TURKEY)

ASST. PROF. **GÜLŞAH BAYRAKTAR** (MUĞLA SITKI KOÇMAN UNIVERSITY, TURKEY)

RES. ASST. DR. **DİDAR EZGİ ÖZDAĞ** (MUĞLA SITKI KOÇMAN UNIVERSITY, TURKEY)

Konuk Alan Editörleri|**Guest Section Editors**

ASSOC. PROF. DR. **ÖMER ZAIMOĞLU** (AKDENİZ UNIVERSITY, TURKEY)

ASST. PROF. DR. **MERVE KARAOĞLU CAN** (KÜTAHYA DUMLUPINAR UNIVERSITY, TURKEY)

LECTURER **ONUR TOPRAK** (ERCİYES UNIVERSITY, TURKEY)

RESS. ASST. **SEDA CANOĞLU** (ESKİŞEHİR TECHNICAL UNIVERSITY, TURKEY)

Yabancı Dil Editörleri|**Foreign Language Editors**

ASST. PROF. DR. **BERKE SOYUER** (MUĞLA SITKI KOÇMAN UNIVERSITY, TURKEY)

ASST. PROF. DR. **ÖZLEM ÖZMEN AKDOĞAN** (MUĞLA SITKI KOÇMAN UNIVERSITY, TURKEY)

LECTURER DR. **NEVİN YALÇIN BELDAN** (MUĞLA SITKI KOÇMAN UNIVERSITY, TURKEY)

LECTURER **ÖZLEM GÜMÜŞ** (MUĞLA SITKI KOÇMAN UNIVERSITY, TURKEY)

Yayın Kurulu Sekreteri|**Editorial Board Secretary**

ASST. PROF. **GÜLŞAH BAYRAKTAR** (MUĞLA SITKI KOÇMAN UNIVERSITY, TURKEY)


Tasarım ve Mizanpaj|**Design & Layout**

RES. ASST. **ALMILA YILDIRIM** (MUĞLA SITKI KOÇMAN UNIVERSITY, TURKEY)

İletişim|**Contact**

Bodrum Journal of Art and Design

 bad.mu.edu.tr

 bad@mu.edu.tr

 bodrum.journal

Danışma Kurulu|**Advisory Board**

- PROF. DR. **ALİ OSMAN GÜNDOĞAN** (MUĞLA SITKI KOÇMAN UNIVERSITY, TURKEY)  
PROF. DR. **ALİMCAN ZİYAI** (MUĞLA SITKI KOÇMAN UNIVERSITY, TURKEY)  
PROF. **ANNA CALLUORI HOLCOMBE** (UNIVERSITY OF FLORIDA, USA)  
PROF. DR. **AYSUN ALTUNÖZ** (ANKARA HACI BAYRAM VELİ UNIVERSTY, TURKEY)  
PFOR. DR. **BANU MANAV** (KADİR HAS UNIVERSITY, TURKEY)  
PROF. **B. BURAK KAPTAN** (ESKİŞEHİR TECHNICAL UNIVERSITY, TURKEY)  
PROF. **B. SRINIVAS REDDY** (JAWAHARLAL NEHRU ARCHITECTURE AND FINE ARTS UNIVERSITY, INDIA)  
PROF. **BURCU KARABEY** (MUĞLA SITKI KOÇMAN UNIVERSITY, TURKEY)  
PROF. DR. **BÜLENT SALDERAY** (ANKARA HACI BAYRAM VELİ UNIVERSITY, TURKEY)  
PROF. **CHHATRAPATI DUTTA** (GOVT. COLLEGE OF ART AND CRAFT, INDIA)  
PROF. **CEBRAİL ÖTGÜN** (HACETTEPE UNIVERSITY, TURKEY)  
PROF. **ÇİĞDEM DEMİR** (ANKARA HACI BAYRAM VELİ UNIVERSITY, TURKEY)  
PROF. **ELCHIN ALIYEV** (WESTERN CASPIAN UNIVERSITY, AZERBAIJAN)  
PROF. **EMRE FEYZOĞLU** (HACETTEPE UNIVERSITY, TURKEY)  
PROF. DR. **ENİS TİMUÇİN TAN** (MUĞLA SITKI KOÇMAN UNIVERSITY, TURKEY)  
PROF. **EROL TURGUT** (MUĞLA SITKI KOÇMAN UNIVERSITY, TURKEY)  
PROF. **HÜSNÜ DOKAK** (HACETTEPE UNIVERSITY, TURKEY)  
PROF. **KEMAL ULUDAĞ** (ANADOLU UNIVERSITY, TURKEY)  
PROF. **LAURA L. LETINSKY** (THE UNIVERSITY OF CHICAGO, USA)  
PROF. **MAHMUT ÖZTÜRK** (BOLU ABANT İZZET BAYSAL UNIVERSITY, TURKEY)  
PROF. **MEHMET YILMAZ** (ANKARA HACI BAYRAM VELİ UNIVERSITY, TURKEY)  
PROF. DR. **MEHMET LÜTFİ HİDAYETOĞLU** (SELÇUK UNIVERSITY, TURKEY)  
PROF. **MUSA KÖKSAL** (MUĞLA SITKI KOÇMAN UNIVERSITY, TURKEY)  
PROF. DR. **ONAL ABISHEVA** (ABAI KAZAKH NATIONAL PEDAGOGICAL UNIVERSITY, KAZAKHISTAN)  
PROF. **SEYHAN YILMAZ** (KASTAMONU UNIVERSITY, TURKEY)  
PROF. DR. **SİBEL KILIÇ** (MARMARA UNIVERSITY, TURKEY)  
PROF. **TANSEL TÜRKDOĞAN** (ANKARA HACI BAYRAM VELİ UNIVERSITY, TURKEY)  
PROF. **ZHANG XIN** (SCHOOL OF FINE ARTS OF HARBIN NORMAL UNIVERSITY, CHINA)  
PROF. **ZHAO YUNLONG** (SCHOOL OF FINE ARTS OF HARBIN NORMAL UNIVERSITY, CHINA)

Hakem Kurulu|Reviewer Board

PROF. DR. **ALİMCAN ZİYAI** (MUĞLA SITKI KOÇMAN UNIVERSITY, TURKEY)  
PROF. **BURCU KARABEY** (MUĞLA SITKI KOÇMAN UNIVERSITY, TURKEY)  
PROF. **CEBRAİL ÖTGÜN** (HACETTEPE UNIVERSITY, TURKEY)  
PROF. **DENİZ ONUR ERMAN** (HACETTEPE UNIVERSITY, TURKEY)  
PROF. DR. **ENİS TİMUÇİN TAN** (MUĞLA SITKI KOÇMAN UNIVERSITY, TURKEY)  
PROF. **EROL TURGUT** (MUĞLA SITKI KOÇMAN UNIVERSITY, TURKEY)  
PROF. DR. **KEMAL YILDIRIM** (GAZİ UNIVERSITY, TURKEY)  
PROF. DR. **MEHMET LÜTFİ HİDAYETOĞLU** (SELÇUK UNIVERSITY, TURKEY)  
PROF. **MEHMET YILMAZ** (ANKARA HACI BAYRAM VELİ UNIVERSITY, TURKEY)  
PROF. **MUSA KÖKSAL** (MUĞLA SITKI KOÇMAN UNIVERSITY, TURKEY)  
ASSOC. PROF. DR. **ALİ ASGAR ÇAKMAKÇI** (ZONGULDAK BÜLENT ECEVİT UNIVERSITY, TURKEY)  
ASSOC. PROF. **BARIŞ YILMAZ** (MUĞLA SITKI KOÇMAN UNIVERSITY, TURKEY)  
ASSOC. PROF. **BURHAN YILMAZ** (DÜZCE UNIVERSITY, TURKEY)  
ASSOC. PROF. **ENGİN ÜMER** (ORDU UNIVERSITY, TURKEY)  
ASSOC. PROF. DR. **ERHUN ŞENGÜL** (MUĞLA SITKI KOÇMAN UNIVERSITY, TURKEY)  
ASSOC. PROF. **ESRA SAĞLIK** (MUĞLA SITKI KOÇMAN UNIVERSITY, TURKEY)  
ASSOC. PROF. **FİRDEVS MÜJDE GÖKBEL** (KASTAMONU UNIVERSITY, TURKEY)  
ASSOC. PROF. DR. **FUNDA ALTIN** (ORDU UNIVERSITY, TURKEY)  
ASSOC. PROF. DR. **GÜLÜZAR ÇELEBİLİK** (MUĞLA SITKI KOÇMAN UNIVERSITY, TURKEY)  
ASSOC. PROF. DR. **HATİCE DERYA ARSLAN** (NECMETTİN ERBAKAN UNIVERSITY, TURKEY)  
ASSOC. PROF. **MÜGE GÖKER PAKTAŞ** (MARMARA UNIVERSITY, TURKEY)  
ASSOC. PROF. DR. **NİHAN CANBAKAL ATAĞLU** (KARADENİZ TECHNICAL UNIVERSITY, TURKEY)  
ASSOC. PROF. DR. **ORHAN TEKİN** (MUĞLA SITKI KOÇMAN UNIVERSITY, TURKEY)  
ASSOC. PROF. DR. **ÖNCÜ BAŞOĞLAN AVŞAR** (MUĞLA SITKI KOÇMAN UNIVERSITY, TURKEY)  
ASSOC. PROF. DR. **RABİA KÖSE DOĞAN** (SELÇUK UNIVERSITY, TURKEY)  
ASSOC. PROF. **RUHİ KONAK** (KASTAMONU UNIVERSITY, TURKEY)  
ASSOC. PROF. **TUBA BATU** (ÇANAKKALE ONSEKİZ MART UNIVERSITY, TURKEY)  
ASST. PROF. DR. **AHMET AYTAÇ** (AYDIN ADNAN MENDERES UNIVERSITY, TURKEY)  
ASST. PROF. **AYSEL ALVER** (MARDİN ARTUKLU UNIVERSITY, TURKEY)  
ASST. PROF. **AYŞE CANBOLAT** (MUĞLA SITKI KOÇMAN UNIVERSITY, TURKEY)  
ASST. PROF. DR. **AYŞE NAHİDE YILMAZ** (DÜZCE UNIVERSITY, TURKEY)  
ASST. PROF. DR. **AYTAÇ ÖZMUTLU** (ORDU UNIVERSITY, TURKEY)  
ASST. PROF. DR. **CAHİT ARSAL ARISAL** (İSTANBUL GEDİK UNIVERSITY, TURKEY)  
ASST. PROF. DR. **EGE KAYA KÖSE** (KARABÜK UNIVERSITY, TURKEY)  
ASST. PROF. DR. **ERCAN KILKIL** (MUĞLA SITKI KOÇMAN UNIVERSITY, TURKEY)  
ASST. PROF. DR. **ESRA AKSOY** (AYDIN ADNAN MENDERES UNIVERSITY, TURKEY)  
ASST. PROF. **EVREN SELÇUK** (DÜZCE UNIVERSITY, TURKEY)  
ASST. PROF. DR. **GÖZDE ÇAKIR KIASIF** (HALIÇ UNIVERSITY, TURKEY)  
ASST. PROF. **HAFİZE NEYYİRE DEREÖĞLU** (MUĞLA SITKI KOÇMAN UNIVERSITY, TURKEY)  
ASST. PROF. **MEZİYET AYŞE BALYEMEZ** (MİMAR SİNAN FINE ARTS UNIVERSITY, TURKEY)  
ASST. PROF. DR. **TOLGA KILIÇ** (İSTANBUL MEDİPOL UNIVERSITY, TURKEY)  
ASST. PROF. DR. **SAVAŞ ÖZTÜRK** (MUĞLA SITKI KOÇMAN UNIVERSITY, TURKEY)  
ASST. PROF. **SEVDİYE KADIOĞLU** (MUĞLA SITKI KOÇMAN UNIVERSITY, TURKEY)  
ASST. PROF. **ŞUAYYİP YÜCEL** (KIRIKKALE UNIVERSITY, TURKEY)

## İÇİNDEKİLER|CONTENTS

ÖNSÖZ PREFACE	VI
EDİTÖRDEN EDITORIAL	VIII
HAKKINDA ABOUT	IX
araştırma makalesi research article	
<b>engin ümer HERBERT READ'İN MODERN SANAT FELSEFESİ VE EVRENSELLİK DÜŞÜNCESİ</b> <i>HERBERT READ'S MODERN PHILOSOPHY OF ART AND THOUGHT OF UNIVERSALITY</i>	1
<b>menşure kübra müezzinoğlu, mehmet noraslı İÇ MEKÂN TASARIMINDA TASARIM ODAKLI DÜŞÜNME MODELİ; KIRMIZILI KADIN BELGESELİ</b> <i>DESIGN-FOCUSED THINKING MODEL IN INTERIOR DESIGN; WOMAN IN RED DOCUMENTARY</i>	17
<b>seda duman, şebnem timur TASARIMIN GENİŞLEYEN ETKİ ALANLARI VE TÜRKİYE'DEKİ ENDÜSTRİYEL TASARIM EĞİTİMİNİN BU KAPSAMDA İNCELENMESİ</b> <i>EXTENDING AREAS OF DESIGN AND INVESTIGATING INDUSTRIAL DESIGN EDUCATION IN TURKEY WITHIN THIS CONTEXT</i>	29
<b>fergana kocadoru özgör 21. YÜZYIL SANATINDA YOK-YERLER İMGESİ</b> <i>THE IMAGE OF NON-PLACES IN 21<sup>ST</sup> CENTURY ART</i>	43
<b>ali akçaova, mine sungur İÇ MİMARLIK EĞİTİMİNDE STRÜKTÜR VE PROJE DERSLERİNİN ENTEGRASYONU; TINY HOUSE ÖRNEĞİ</b> <i>INTEGRATION OF STRUCTURE AND PROJECT COURSES IN INTERIOR ARCHITECTURE EDUCATION; TINY HOUSE EXAMPLE</i>	51
<b>öznur yıldırım, selim çınar SERAMİK SANATINDA İFADE BİÇİMİ OLARAK EROTİZM: SERGEI ISUPOV'UN SÜRREALİST HEYKEL ÖRNEKLERİ</b> <i>EROTISM AS AN EXPRESSION IN CERAMIC ART: EXAMPLES OF SERGEI ISUPOV'S SURREALIST SCULPTURE</i>	65
derleme makalesi review article	
<b>özlem aydın, didem bayraktar marangoz MİMARİDE SÜRDÜRÜLEBİLİR MALZEME "BAMBU"</b> <i>BAMBOO AS A SUSTAINABLE MATERIAL IN ARCHITECTURE</i>	77
<b>mohamad nadim adi, mais m. aljunaidy PURITY OF ESSENCE IN ARCHITECTURE, A RADICAL REVOLUTION IN HUMAN-BUILDING INTERACTION</b>	95
<b>metin kar MEKÂN KAVRAMININ YÖRÜK KİLİMLERİ ÜZERİNDEN DEĞERLENDİRİLMESİ</b> <i>THE EVALUATION OF THE SPACE CONCEPT THROUGH YÖRÜK KILIMS</i>	103

## ÖNSÖZ | PREFACE

Kadim medeniyetlere ev sahipliği yapan bir coğrafyada yükselen Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, bu köklerden aldığı esinle yenilikler üretmeye devam ediyor. Geleceği gören eğitim ve öğretim anlayışımızla, bilim ve sanat üretimimizle bir dünya üniversitesi olma yolunda başarılarımıza bir yenisini daha ekledik. Renkli iklimi ve kültürüyle bir mozaiği andıran ülkemizde, doğal güzelliklerinin yanı sıra kültür ve sanat yansımalarıyla yeryüzündeki cennet olarak bilinen Muğla ilinin en güzel ilçelerinden biri Bodrum'da can bulan Bodrum Güzel Sanatlar Fakültesi, ulusal ve uluslararası mecralarda yer alma hedefleriyle yayın hayatına başlamıştır. Ne sevindiricidir ki bilimin ve sanatın doğduğu bu topraklar, bilimsel bir sanat ve tasarım dergisinin hem ilk hem de kesintisiz soluğuna şahit olacaktır. Bodrum'dan dünyaya bilgi yaymak ve paylaşmak amacıyla hazırlanan bu derginin harikulade takdir kazanacağına gönülden inanıyorum.

Dergimizin sanat ve tasarım alanlarıyla bu alanlarda yapılan disiplinlerarası çalışmaların ortak bir paydada buluşturulup akademisyen ve araştırmacılara ulaştırılmasında bilime ve sanata önemli katkılar sağlayacağına ve sanat dünyasına ışık tutacağına eminim. Birlikte üretmeyi ve paylaşımı ilke edinen Üniversitemizin bu alanda da yapacağı önemli katkılar için dergimizin yayımlanmasında emeği geçen Bodrum Güzel Sanatlar Fakültesi öğretim üyelerimize, bilim insanlarımıza, sanatçılarımıza ve arkadaşlarımıza en kalbi duygularla teşekkürlerimi sunuyorum.

Prof. Dr. Hüseyin Çiçek  
Rektör

Rising in a geography that hosted ancient civilizations, Muğla Sıtkı Koçman University continues to produce innovations inspired by these roots. With our understanding of education and training that sees the future, and our science and art production, we have achieved yet another success on the way to becoming a world university. Bodrum Faculty of Fine Arts, which came to life in Bodrum, one of the most beautiful parts of Muğla, which is known as the paradise on earth with its cultural and artistic reflections as well as its natural beauties in our country that resembles a mosaic with its colourful climate and culture, started its publication life with the aim of taking place in national and international mediums. It is such a gratification that these lands, where science and art were born, will witness both the first and uninterrupted breath of a scientific art and design journal. I sincerely believe that this journal, which has been prepared to disseminate and share information from Bodrum to the world, will gain great appreciation.

I am confident that our journal will make significant contributions to science and art and shed light on the art world by bringing together the fields of art and design and interdisciplinary studies in these fields and delivering them to academics and researchers. I would like to express my heartfelt thanks to the faculty members of Bodrum Faculty of Fine Arts, scientists, artists, and friends who contributed to the publication of our journal for the important contributions that our University, which adopts the principle of producing and sharing together, will make in this field.

Prof. Dr. Hüseyin Çiçek  
Rector

Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Bodrum Güzel Sanatlar Fakültesi dergimiz 2022 Şubat ayında yayın hayatına başlamıştır. Bugüne kadar sanat ve tasarımın çeşitli alanlarında faaliyetlerini sürdüren Fakültemiz, sanat ve tasarım alanında yapılan bilimsel nitelikli çalışmaların yer aldığı ulusal ve uluslararası araştırmaları kapsayan bir dergiyle akademik faaliyetlerini sürdürmektedir.

Dergimizin sanat ve tasarım alanında çalışmalar yapan akademisyen ve araştırmacıların katkılarıyla, ilk sayısından itibaren uluslararası nitelik kazanacağı ve uzun yıllar varlığını sürdüreceği inancındayım. Dergimizin yayımlanmasında emeği geçen dergimiz editörü Doç. Nilay Özsvaş Uluçay ve yayın kurulunda yer alan Bodrum Güzel Sanatlar Fakültesi öğretim elemanları başta olmak üzere, değerlendirmeleriyle katkı sağlayan hakemlerimize ve değerli çalışmaları ile dergimizin ilk sayısında yer alan yazarlara teşekkürlerimi sunarım.

Prof. Dr. Ali Osman Gündoğan  
*Dekan Vekili*

Our journal of Muğla Sıtkı Koçman University, Bodrum Faculty of Fine Arts started its publication life in February 2022. Our faculty, which has continued its activities in various fields of art and design until today, continues its academic activities with a journal covering national and international research in the fields of art and design.

I believe that our journal will gain international recognition from the first issue and will continue to exist for many years with the contributions of academics and researchers working in the fields of art and design. I would like to thank especially the editor of our journal, Assoc. Nilay Özsvaş Uluçay, who contributed to the publication of our journal, our referees who contributed with their evaluations, and the teaching staff of Bodrum Faculty of Fine Arts, who are on the editorial board, and the authors who appeared in the first issue of our journal with their valuable works.

Prof. Dr. Ali Osman Gündoğan  
*Vice Dean*

## EDİTÖRDEN| EDITORIAL

Değerli Okuyucular,

Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Bodrum Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi Bodrum Journal of Art and Design, sanat ve tasarım alanlarına akademik anlamda katkı sağlamak ve alanında öncü yayınlardan biri olmak amacıyla kurulmuştur. Dergimizin ulusal ve uluslararası ortamlarda fakültemizi ve üniversitemizi en iyi biçimde temsil edeceğine, sanata, tasarıma, bilime, eğitime katkılarıyla önemli bir görevi yerine getireceğine inanıyoruz. Sanat ve tasarım alanlarında özgün çalışmaların, akademik ve bilimsel etik kurallara uygun bir biçimde değerlendirilmesini ve okuyucuya ulaştırılmasını hedefleyen dergimizin, ilk sayısını 2022 yılı Şubat ayı itibari ile sizlere sunmanın büyük heyecanı içindeyiz.

Dergimizin kurulmasında katkıları için öncelikle Sayın Rektörümüz Prof. Dr. Hüseyin Çiçek'e, dergi fikrinin ortaya çıkmasından itibaren destek olan Sayın Dekanımız Prof. Dr. Ali Osman Gündoğan'a, alanında öncü akademisyenlerden oluşan Danışma Kurulu'na, dergimizin kurulmasında ve geliştirilmesinde görev alan ve ilk sayımızın hazırlanmasında özveri ile çalışan Yayın Kurulu'na, dergimizin bilimsel ve akademik niteliğinin artması amacıyla değerlendirme sürecinde yer alan Hakem Kurulu'na, çalışmalarımız boyunca yardımlarını esirgemeyen fakültemiz ve üniversitemizin akademisyenleri ve personeline, değerli çalışmaları ile dergimiz ilk sayısına katkı sağlayan tüm yazarlara teşekkürlerimizi sunarız.

Doç. Nilay Özsvağ Uluçay  
Baş Editör

Dear Readers,

Muğla Sıtkı Koçman University, Bodrum Journal of Art and Design, a journal of Bodrum Faculty of Fine Arts, was established to contribute academically to the fields of art and design and to be one of the leading publications in its field. We believe that our journal will represent our faculty and university in national and international environments in the best way and will fulfil an important task with its contributions to art, design, science, and education. We are very excited to present the first issue of our journal, which aims to evaluate and deliver original works in the fields of art and design in accordance with academic and scientific ethical rules, as of February 2022.

First of all, we would like to thank our Rector, Prof. Dr. Hüseyin Çiçek, our Dean, Prof. Dr. Ali Osman Gündoğan who has supported us since the emergence of the idea of the journal, the Advisory Board, which consists of leading academics in their fields, the Editorial Board, which took part in the establishment and development of our journal and worked devotedly in the preparation of our first issue, the Referee Board, which took part in the evaluation process in order to increase the scientific and academic quality of our journal, the academics and staff of our faculty and university, who did not spare their help throughout the course, and all the authors who contributed to the first issue of our journal with their valuable works.

Assoc. Prof. Nilay Özsvağ Uluçay  
Editor in Chief



Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Bodrum Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi olan *Bodrum Journal of Art and Design* uluslararası hakemli bir dergidir. Dergi, sanat ve tasarım alanları ve bu alanlar bağlamında yapılmış olan disiplinlerarası özgün çalışmaların akademik ve bilimsel etik kurallara uygun bir biçimde değerlendirilmesini ve okuyucuya ulaştırılmasını hedeflemektedir. Dergi yılda iki sayı (Şubat-Ağustos) yayımlamayı planlar, yayın dili Türkçe ve İngilizce'dir.

Bodrum Journal of Art and Design bilimsel yayın etiğini en yüksek standartlarda uygulamaktadır ve Committee on Publication Ethics (COPE) tarafından dergi editörleri için geliştirilen öneri ve kılavuzları dikkate almaktadır. Dergiye gönderilen yazılar, bir editör ve en az iki hakem tarafından incelenmek suretiyle çift kör eş değerlendirme sürecinden geçmektedir. Gönderilmiş olan makalelerin başka bir yerde yayınlanmış (bilimsel toplantılarda sunulmuş ve tam metin yayımlanmış bildiriler dâhil) ya da yayın için sırada bekliyor olmaması gerekmektedir. Yazarlar yayınlanmak üzere gönderdikleri makalelerin yayın ve telif hakkını dergimize devretmeyi ve ücret talep etmemeyi kabul etmiş sayılır. Yazıların içeriğinden ve kaynakların doğruluğundan yazarlar sorumludur. Yayınlanmış tüm makaleler dergi ve yazarlara atıf yapılmak suretiyle herkese açıktır.

*Bodrum Journal of Art and Design*, which is the Journal of Muğla Sıtkı Koçman University Bodrum Faculty of Fine Arts, is an international refereed journal. The journal aims to evaluate the fields of art and design and original interdisciplinary studies made in these fields in accordance with academic and scientific ethical rules and to deliver them to the reader. The journal plans to publish two issues a year (February-August), and the publication languages are Turkish and English.

Bodrum Journal of Art and Design applies scientific publication ethics to the highest standards and considers the recommendations and guidelines developed by Committee on Publication Ethics (COPE). Manuscripts submitted to the journal go through a double-blind peer-review process by being reviewed by an editor and at least two reviewers. Article submitted for publication should not be published elsewhere (including papers presented at scientific meetings and published in full text) or waiting in line for publication. The author/authors are deemed to have accepted to transfer the publication and copyright of their articles to our journal and not to request any fees. Authors are responsible for the content of the articles and the accuracy of the references. All published articles are open to everyone on the condition that the journal and authors are referenced.

**doç. engin ümer** (sorumlu yazar | **corresponding author**)  
ordu üniversitesi, güzel sanatlar fakültesi, resim bölümü  
umerengin@gmail.com orcid: 0000-0001-9685-3531

## HERBERT READ'İN MODERN SANAT FELSEFESİ VE EVRENSELLİK DÜŞÜNÇESİ

araştırma makalesi | **research article**  
başvuru tarihi | received: 15.12.2021 kabul tarihi | accepted: 04.01.2022

### ÖZET

Herbert Read (1893-1968) sanat tarihi ve modernist sanat üzerine yazılarıyla bilinmektedir. Read'ın çalışmaları, modern kültüre özgü bilimsel, romantik ve biçimci görüşleri içermektedir. Bu görüşlerden en önemlisi Read'ın tarih boyunca sanatsal üretimdeki sezgiselliğe yaptığı vurgudur. Bu görüşe göre kültürel değişimler ve bilinç dönüşümleri ne olursa olsun üretilen eserlerde saklı olan bir sezgisellik bulunmaktadır. Read için sezgisellik evrensel bir estetik ve sanat için önemlidir. Bu çalışmanın amacı Read'ın bu konudaki görüşlerini betimlemektir. Bunun için Read'ın sanat tarihine yaklaşımı ele alınmış ve görüşleri kapsam olarak kabul edilmiştir. Çalışma bunların açıklanması ve önemli noktalarının vurgulanmasıyla şekillenmiştir. Bundan başka çalışma, Read'ın evrenselci tutumunun güncel kültür ve sanat açısından ne anlama gelebileceğini sormaktadır. Bu çalışmada Read'ın görüşlerini çağdaş sanat ile birlikte görünür hale gelen formalizm eleştirisi çerçevesinden yeniden ele alınmaktadır. Çalışmada Read'ın eserleri içerik ve kavramsal açıdan incelenmiştir. Sonuç olarak Read'ın düşüncelerinde çağdaş kültür ve sanat için batı merkezli olma durumundan sıyrılmaya çalışan potansiyelin olduğu tespit edilmiştir.

**Anahtar Kelime:** Herbert Read, Modern Sanat, Evrensellik, Sanat Felsefesi.

# HERBERT READ'S MODERN PHILOSOPHY OF ART AND THOUGHT OF UNIVERSALITY

## ABSTRACT

Herbert Read (1893-1968) is known for his writings on art history and modernist art. Read's work contains scientific, romantic, and formalist views specific to modern culture. The most important of these views is Read's emphasis on intuitiveness in artistic production throughout history. According to this view, regardless of cultural changes and consciousness transformations, there is intuitiveness hidden in the works produced. For Read, intuitiveness is essential to a universal aesthetic and art. This study aims to describe Read's views on this subject. In this study, Read's approach to art history was discussed, and his views were accepted as a scope. The study is shaped by explaining them and emphasizing the important points. Furthermore, the study asks what Read's universalist stance might mean for contemporary culture and art. In this study, Read's views are re-examined within the framework of the criticism of formalism, which has become visible with contemporary art. In the study, Read's works were examined in terms of content and concept. As a result, it has been determined that there is a potential for contemporary culture and art in Read's thoughts to try to separate from western centeredness.

**Keywords:** Herbert Read, Modern Art, Universality, Art Philosophy.

İngiliz şair, eleştirmen ve sanat tarihçisi Herbert Read (1893-1968) modern sanat üzerine ve özellikle İngiliz sanatı üzerine yazılarıyla bilinmektedir. Read'ın görüşleri modernist sanat felsefesine örnek oluşturmaktadır. Read'ın yazılarında Wilhelm Worringer'in fikirleri, formalist sanat düşüncesi, Read'ın anarşizm üzerine fikirleri ve dönemin modernist sanatından gelen fikirler karşımıza çıkmaktadır. Read'ın modernist sanat ile ilgili bakışı aydınlanma yüzyılından itibaren gelen modern sanat sisteminin içerisinden beslenmektedir. Modernist sanatın, psikolojik ve antropolojik kategoriler ile aydınlanmacı deha ve evrensellik düşüncesini bir arada düşünerek insanlık tarihine bakması, Read gibi düşünürlerin de bu bakış açılarıyla düşünceler üretmesiyle eşzamanlı olmuştur. Yabancı sanatların insan varoluşunu ve organizma olarak insanın bilinç gelişimi konusunda değişmezler içermesi, modern sanayi toplumunda yabancılaşma gibi bir olgu karşısında otantik varoluşa dönmek için imkânlar sayılmıştır. Deha sanatçı düşüncesi, eserin dönüştürücü gücü, insanlık için sanatın yol gösterici olduğu düşünceleri buna örnek olmaktadır. Read, bundan başka döneminin antropoloji, psikanaliz ve Gestalt düşünceleri etkisiyle kültür ve sanatsal üretimlerine bakışlar meydana getirmiştir.

Read için yabancı kültürlerin sanatsal ifadelerinde estetik sezgiden bahsedilebilir. En önemlisi de bu sezgi, özerk bir durum olarak öne sürülmektedir. Bu ilgi çekicidir, çünkü insanlık tarihi boyunca sanatsal ifadenin amaçlılık olarak dinsel, büyüsel özellikler barındırması ve nesne olarak kült değeriyle düşünülmesine karşılık Read, estetik anlamda özerk karakter de sergileyen bir üretici deneyimden bahsetmektedir. Read'ın modernist konumuna uygun olan bu yaklaşım, sezgisel düzeyde estetiği düşünmeyi önermesiyle yabancılaşan bir kültürde bireye otantik olan benliğiyle buluşma imkânı olarak okunabilir. Sanatın kültürde, onun meydana getirdiği noksanlıkları veya karmaşayı aşan bir karakterinin olması, geleceğe atılmış bir atılım olarak düşünülmesi de bu yüzdendir.

Bu çalışma Read'ın eserleri üzerinden, modern sanatın bakış açısıyla sanat ve kültür olgusunu betimleyici düzeyde ele alacaktır. Amaçlanan Read'ın genel olarak görüşlerinin serimlenmesini ve kimi yönlerden eleştirisini yapmaktır. İlk başta Read'ın sanat tarihi anlatısına bakışı özellikle tarihöncesi devir ve yabancı sanatlardan modern sanata bakışı ele alınacaktır. Bu kısımda Read'ın yaklaşımları detaylandırılmaya çalışılacaktır. Devam eden kısımda ise Read'ın modern sanat ve estetik görüşlerine yer verilecektir. Bu kısımda Read'ın hakkında yazdığı konular ve sanatçılardan, onlara yaklaşımından bahsedilecektir. Bu kısımdan sonra da Read'ın görüşlerine eleştirel bir yaklaşım ile bakılacak ve çalışma sonuçlandırılacaktır.

## DÜNYA SANAT TARİHİ ANLATISINDA İNSAN VAROLUŞU

Herbert Read, sanatın tarih boyunca değişimler yaşadığını ve bunun göz ardı edilemeyeceğini biliyor olsa da sanatın kimi yönleriyle aynılıklar içeren bir karakteri olduğunu düşünmekteydi. Sanat tarihi görmeler tarihidir (Read, 1974: 12). Read, eserinde bunu çok farklı ifadeler ile söylemektedir. Bunlardan bir tanesi sanatın tarih boyunca farklı kültürlerde farklı görünümlerinin ve değişimlerinin ne kadar çeşitli olsa da insan varoluşunun değişmezliği olarak psikolojik karakterinin çeşitlilik içerse de bunun bir model olarak değişimin içindeki aynılık gösterdiği (Read, 2020: 96).

Friedrich Hegel'in tarih boyunca kültürün düzenlenişi ve mutlak'ın ele alınışını konu aldığı felsefesindeki gibi Read de sanat tarihine tinselliğin düzeni olarak yaklaşmaktadır. Hegel sanat tarihi anlatısında, sembolik, klasik ve romantik sanat dizgelerinin sırasıyla tinin madde ile olan ilgisinde ve aralarındaki düzen ile anlatmıştır (Hegel, 2012).

Biçimsel görüş açısından bakıldığında, sanatın doğuşunu hazırlayan salt ve genel gereksinme, insanın düşünen bir bilinç olmasından kaynaklanır; böylece insan, kendisinin ne olduğunu ve kim olduğunu yine kendisi için bir açıklığa kavuşturmaya çalışır. Doğadaki şeyler doğrudan doğruya ve bir kez olan şeylerdir; bir Tin olarak insan, manevi bir varlık olarak insan kendisini ikiye böler: önce, doğanın şeyleri

olarak o vardır, sonra da kendisi için yine o vardır; kendisini sezgi ile, düşünce ile kavrar ve bu kendisi için etkin varlıktan başka bir tin de değildir o. İşte bu kendisinin bilincini insan iki biçimde ele geçirir: birinci yol, insanın, yüreğinde kumıldayan, kıpraşan şeyin içsel bir biçimde bilincinde olma gerekliliğini duyduğu kuramsal yoldur... İkincisi de insanın pratik etkinliği ile kendisi için varlığı ele geçirmesidir ki bunu, onun dışında var olan ile aracısız olarak kendisine verilmiş olandan kendisini üretip yaratma içgüdüsüne sahip olmasıyla sağlar... Başka bir deyişle insan, kendisi için dışardan var olan ile kendisine doğrudan doğruya verilmiş olan içinde sahip olduğu kendisini yeniden üretme içgüdüğü olarak pratik etkinliği ile kendi için varlığı ele geçirir. (Hegel, 1982: 73)

Hegel'in düşüncesini ifade eden bu pasajda görülebileceği gibi insan, içsel bir istek ile doğaya yaklaşmaktadır. Bu yaklaşma, içgüdüsel özelliكتedir. Her dönemde insan kendi dünyasını kurmakta, bunu içsel istekler ile gerçekleştirmektedir. Hegel'in bu görüşü, sonrasında tarihselci düşüncede insan varoluşunun geri/ileri diyalektiğiyle düşünülemediğini de içinde saklayacaktır.

Read'in dünya sanatına bakışı olarak görülebilecek *Sanat ve Toplum* eserinde temel niyet, toplum ile döneminin sanat formları arasında bağlantıları araştırmaktır (Read, 2018: 20). Bu ilişki ekonomik ve politik değişimlerin sanata yansımalarıdır. Üst yapı ve alt yapı ilişkisindeki gibi burada da sanat genel değişimlerden etkilenen ve karakterini bunlarla kazanan bir etkinlik halini almaktadır. Modernist sanatın içerisinden gelen ve düşüncesi ile kelime dağarcığını buradan alan Read için bu yeterli görünmemektedir. Sanat, ekonomi ve politika ile ilgisi içinde değişimlerin yansımalarının karmaşıklığıyla şekilleniyorsa yaratıcılık ve faillik ne olacaktır? Buna Read, şöyle cevap vermektedir: "Sanatın doğası, ancak sanatçının biçimlendirdiği sentezde ve kendi içinde tutarlı bir dünya yaratma kapasitesinde bulunabilir ki bu dünya, pratik ihtiyaçların ve arzuların ya da hayallerin dünyası olmak yerine, tüm bu çelişkilerin bütünleştiği bir dünyadır" (Read, 2018: 20).

Hegel'in yukarıdaki pasajını anımsatan bu görüş ile Read, sanatın toplumsal ve kültür ile olan çelişkili ilişkisini de önemsemekte, sanatı özerkliğiyle ele almaktadır. Sanat, toplumsal etkilere açıktır. Sanat formlarıyla tarihsel dönüşümler arasında ilgiler kurulabilir. Mesela Giotto'nun Rönesans'ı başlattığı resimlerinin dünya görüşü değişimlerinin etkileriyle var edilmesi, onların izini taşıdığı gibi karakterini de bu dünyadan edinmesi gibi (Görsel 1). Giotto ve Aziz Francis burada anılmalıdır. Giotto'nun Aziz için yapılan kilisedeki resimlerinin doğalcı özellikler gösteren gözlemciliği, insan biçimi konusunda onu zaman ve mekân ilgileriyle düşünmemesi, dolayısıyla form düşüncesinde ışık ve gölge ilişkilerini tanımlaması görmenin kendi başına aniden değişimine işaret etmemektedir. Dinsel anlamda Orta Çağ'a özgü öte dünya esaslı gündelik hayat deneyiminin yerini almaya başlayan dünyadaki sınavma düşüncesinin burada etkili olduğu söylenebilir. Aziz Francis, Giotto'nun resimlerindeki gibi Hıristiyan inançlı bireyin dünyada sınavdan geçtiğini düşünmekte, onu dünyada konumlandırmaktaydı (Cömert, 2007).



Görsel 1. Giotto, *Aziz Francis Kuşlara Vaaz Veriyor*, 1297-1299, Fresk, 270x200cm, Aziz Francis Bazilikası Assisi, İtalya.

Read için sanat, nihayetinde bireyseldir ve tekildir. Sanat, "toplum bu deneyimi fark edip özümlediğinde toplumun kisvesine bürünür" (Read, 2018: 21). Toplumu meydana getiren her bireyin katkılarıyla kültürünü meydana getirmektedir. Bu katkı ayrıntılarıyla her bireyin diğeriyle aynı katkıyla gerçekleşirken, ayrıntıların ve farklılıkların da birikmesiyle meydana gelmektedir. Read'in sanata açtığı özerkliğin romantizme özgü birey ve kültür arasındaki kapatılmaz boşluğa gösterdiği yaklaşım bireyi koruyan türden görünmektedir. Buna göre sanat açısından bireyin varoluşu nasıl tanımlanabilir? Read, sanatçının içgüdüsel ve bilinçsiz bir eylemle sanatı meydana getirdiğini söylemektedir (Read, 2018: 21). Dolayısıyla sanat tarihine yaklaşmak gelişimsel ve ilerlemeci şekilde bir bakış geliştirmekten ziyade insanlığın her evresini, insana ait özelliklerle değerlendirilmeye mümkündür.

Read için "ilkel sanat" sadece tarihöncesi sanatı değil, modern dünyada hala yabancılaşan kültürlerin üretimlerini içermektedir. Read, "ilkel" olanı çocukluk ile ilgili düşünmektedir. Hegelci tarih düşüncesinde bilincin gelişiminde ilkel olandan modern olana geliştiki soyutlama becerisinin doğaya egemen bir anlama becerisine sahip olmasına karşılık Freud'un bir yaklaşım burada kendisini göstermektedir. Freud, ilkelerin ruhsal ve toplumsal süreçlerin tarihsel önemi kadar insan benliğinde saklı yönlerinin sürekliliğini gösterdiğini düşünmektedir (Freud, 2002: 50, 51). Bu görüşün Read'i etkilediği söylenebilir.

Çocukluk ve insanlığın ilk evresi analojisi kullanışıdır. Çocukların oyun dünyalarındaki cansız olan şeyleri canlandırma animistik görüşü buna iyi bir örnek olmaktadır. Modern ve ilkel insan arasındaki tasarım yetisi ortaklık kurabilecek özellikler göstermektedir. Read'in de izlediği bu ilgi, psişik düzeyde bir ortaklık ve benzerlik ile ilgili görünmektedir. Read'in bilimsel kaynaklı bu bakışın arkasında birey merkezli bir tavır yatmaktadır. Bu tek bir bakış açısı olmayacağı gibi eleştirisi de mümkün olan bir görüştür. Arnold Hauser, ilkel ve çocukluk benzerliğini abartılı görmektedir. Hauser için çocuk resimleri ile ilkel sanat veya çağdaş kültürde görülen primitif kültürler arasında bir ilişki kurulamaz.

Çocukların çizimleri ile çağdaş primitif ırkların sanatsal üretimi rasyonedir, duyumsal değildir: Çocuk ya da primitif sanatçı ne biliyorsa onu gösterir, gerçekte gördükleri şeyi göstermezler; nesnenin görsel olarak organik temsilini değil, kuramsal olarak yapay bir temsilini ortaya koyar (...) Öte yandan Eski Taş Çağı'nın natüralist çizimleriyle ilgili tuhaf olan şey, bu çizimlerin görsel etkiyi dolaysız ve saf bir form olarak, tüm entelektüel düzeltme ve kısıtlamalardan bağımsız olarak vermesidir. (Hauser, 2021: 53, 54)

Read'in Hauser karşısında konumu, üretimlerdeki tavrın nedenlerinden ziyade onların uyandırdığı etkilerdeki ortaklıkta farklılık göstermektedir. Read, ilkel sanat adı verilen sanatların büyüsel ve fonksiyonel özelliklerinin zannedildiği gibi belirleyici olmadığını düşünmektedir. Estetik bakış, salt plastikten onun varoluşuna izin verme ve onu diğerleriyle kıyaslama açısından mağara resimlerinde bulunmaktadır. Read'in düşüncesi ayrımlaşma üzerinden okunabilir ve din, büyü ve diğer fonksiyonlar ile sanatsal ifade ve üretim arasında bağımsız bir düşünmenin önemsendiği söylenebilir (Read, 2018: 31).

Sanat tarihinin maddi uygarlığın gelişimiyle değerlendirilmesi, tarım toplumundan sanayi toplumuna gelişimci çizgide sanatın da gelişme gösterdiği fikri yerine sezgisellik, sanatın özü ve başlangıcı olarak görülmektedir (Read, 2018: 33). Read, modern öznenin bireyselliğini, ilkel kültürlere kadar götürmekte, ikisi arasında fark görünmemektedir. Fark olsa olsa üst yapıdaki farklılıklardan kaynaklı değişimlerde aranmalıdır. Ancak değişmez varoluşuyla sezgisellik sanatta kendisini göstermektedir. Read'in sanat tarihine bakışı bu görüş etrafında, modern sanat sisteminin insanlık tarihine yansıtılmasıyla karakterini kazanmaktadır.

Bu görüş olgusal gerçekleri göz ardı etmemektedir. Yani insanlık tarihinin uzun bir süresi boyunca imgeler ve insan eliyle üretilmiş yapıtların çoğunun kültürel değeri, dinsel görevi veya saraya aitliği reddedilmemektedir. Formlar ihtiyaçlara cevap vermektedirler. Ama sezgisel kaynaklı oldukları ve süreçlerindeki değişimde sezginin kendiliğinden doğasının olduğu göz ardı edilmemelidir. Sezgisellik ve

bireysellik temelinde sanatın tarihi formalist veya yapısal karakterinin ne olduğu sorusuna cevap bulmaktadır. İlkel sanat türleri konusunda Read'in yapmış olduğu sınıflandırmada görülebileceği gibi:

- (i) Saf soyut tasarım;
- (ii) Doğal fenomenlerin geometrik hale getirilmiş veya deforma edilmiş temsilleri;
- (iii) Eski Taş Çağı'ndakilere benzer biçimde, doğal fenomenlerin canlı veya gelişkin temsilleri. (Read, 2018: 53)

Bu üçlü durum, insanın aktüel ve deneyimlediği gerçeklik karşısındaki soyutlama tavrına karşılık gelmektedir. Sadece tarihsel artsüremlilikle veya eşsüremli olarak değil, evrensel karakter de göstermektedirler. Read'in amacının sanat tarihinde sanat öncesi evre olarak tüm insanlık tarihinin aslında büyü ve din odaklı sanatsal üretimler meydana getirmesinin bağımlı ilişkisinde bir boşluk açmak olduğu söylenebilir. Read, bunu estetik ile gerçekleştirme amacındadır.

Estetik, insan eliyle üretilen nesnelere ve imgelerde her zaman olmuştur. Bu bir amaç olarak görünmese de kendiliğinden olarak varlık bulmuş içtepisel bir durumdur. Bu durum salt belirsiz değil, tüm yetileri harekete geçiricidir: "Bu bağlamda, ilkelerin estetik faaliyetlerini ayırtmadıkları fikrine katılmak mümkün görünüyor. Estetik, onun yaşamının temel parçasıdır; teklik, bütünlük halindeki mistik algı dünyasında, tüm yetilerini harekete geçiren karmaşık bir faaliyetir" (Read, 2018: 56). Friedrich Schiller'in ussal ve duyusal dürtüler arası ahenği meydana getirdiğini söylediği oyun dürtüsü, modern düşünce geleneğinde insanın törelerin belirlediği varoluşunun kültürden coğrafi olana uzanan yeniden ele alınmasının son evresi olarak insan varoluşunun evrenselliği konusunda bir öneri olarak okunabilir. Schiller, dürtüsel ahenk ile nesnenin özünde uyandırdığı güzellik duygusundan bahsetmektedir. Oyun dürtüsü, ara bölge olarak ahenkli bir insan varoluşu meydana getirmektedir ve burada sanatsal ifadenin özerkliği önemlidir (Yetkin, 1972: 122). Read'in insan dirimini harekete geçiren sezgisi gibi oyun dürtüsü de insan yetileri arasındaki çatışmalı ilişkinin uyumunu sağlamaktadır.

Sanatın özerkliği nosyonu tarihsel olarak Batı sanat kurumunun on sekizinci yüzyılda kazanacağı ve modern sanatın üzerine inşa edileceği saç ayaklarından bir tanesidir (Shiner, 2004: 206-228). Özerklik ifadesiyle insan varoluşunun kültürel bağlantılarındaki özgürlüğü de düşünölmeye başlanmıştır. Sanatın özerkliği kendi alanı içinde kendisini var eden bir durum olarak sanatı düşünmek demektir ve burada bireyler (sanatçılar) önemli görölmeye başlamaktadır. Sanatçıların değişen sosyolojik koşullarda saray sanatçısı olmaktan çıkması, imgelemin özgürleşmesi, sanat araçlarının dünyayı anlama konusunda angaje olmaktan çıkma isteği, yaratıcılık ve eserin kendine has özellikler kazanması anlamına gelmektedir. Buna göre sanatsal ifade bireyin önemli bir yönüdür. İnsandaki diğer yetiler gibi bağımlı olmak zorunda değildir ve kültür ile buluşsa da bir güç olarak her zaman varlık gösterecektir. Sanatsal ifade, sonucu ne olursa olsun sezgisel varoluşun tekilliğinin oyun dürtüsüyle toplumsal olan ile buluşturulmasıdır (Read, 2018: 58). İlkel sanat adı verilen ve tarih dışı olarak görölen üretimlerde de görölebilecek olan bu durum sanat tarihi düşüncesinde modernliğe kök olarak bir rota sunmaktadır.

Read, uyumlaştırmacı bir anlamda sezgiselliği kullanırken, modern bakışı öne sürmekten geri kalmamaktadır. Modern düşüncede temel ayırım olarak akıl ve duygu ilişkisine kendisini yerleştiren Read, bir karşıtlık ilgisi önermese de nihayetinde bu ayırımı onaylamaktadır. Klasizm ve romantizm açısından bakış açısı bu konuda fikir vermektedir:

Buradaki yaşam, yaratım ve özgürlük unsuru, romantik ruhtur; düzen, kontrol ve baskı ilkesi ise klasik ruhtur. Klasik ilke, doğal olarak belli amaçlara sahiptir; bazı idealler veya değer sistemleri doğrultusunda içgüdüler engellenir; daima belirli bir toplum tipini, belirli bir zümrenin hâkimiyetini savunmaya sığınır [...] Romantisizmi sanatçıyla ve Klasisizmi de toplumla özdeşleştirmek, gerçeğe daha yakın olacaktır. (Read, 2020: 121)

İlkel sanat, ihtiyaca dönük eşya üreten bir etkinlik olarak, toplumsal beklentilerin ve birikimin eseri olan formlar meydana getirmiştir. Mistik derinliğiyle düşünülebilecek komünal bir sanatsal ifade söz konusudur. Burada üretim duygusal değil, ideolojiktir. Ritüel nesnesinden bahsedildiği için toplumsal beklenti ve karakter verme önemli hale gelmektedir. Yine de sanatçının sezgiselliği göz ardı edilmemektedir. Dışavurumcu anlamıyla bireysel bir sanat söz konusudur. Bu kategoride Read, sanatçıyı esas görmekte, toplum veya toplumsal birikim ve beklentileri geriye atmaktadır (Read, 2018: 66). Sezgisellik ve evrensellik anlamında sanat tarihinin tanımlaması, ilkel denilen toplumların sanatsal üretimlerinin değişiminin toplumsal yapının değişimiyle, farklı yaşantı ve kültür evresine geçiş ile ilgili olarak görünmekte, buna karşılık psikolojik açıdan insan değişim göstermemektedir. Read bunu anlatırken iki farklı dönemden örnek vermektedir:

Bir zenci maskesiyle Riemenschneider'in Adem Başı biçim değerleri bakımından hemen hemen eşit gibidirler. Aradaki fark doğaüstü değerlerin değişik bir ölçüyle anlatılmasıdır. İlkel insanla orta çağdaki uygar insanın sanatı arasındaki değer farkı sanatçının duyarlılık derecesinden değil her ikisinin dinindeki farklı değerlerden gelir. Dini bir topluluğun sanatının özelliğini o topluluğun dini yaşantılarını kuvvet ve doğruluğunun ispatı olarak almak bizi yanlış sonuçlara götürür. (Read, 2017: 50)

Formun varoluşunda toplumsal ve dinsel yönler ne olursa olsun nesnelere üreten sanatçının duyarlılığı izleyicide alımlanabilir ve deneyimlenebilir olmaktadır. Böylelikle sanat eseri, zamansal ve kültürel boyutu ne olursa olsun kendisinde buluşulan evrensel bir uğrak alanı haline alacaktır.

Kant estetiğinde öznenin güzellik yargısının evrensel yönü, otantik bir toplum düzeni için önerilerden birisi olmuş, eser özneler arası evrensel bir buluşma noktası olarak tanımlanma yoluna gidilmiştir. Burada Kant, güzellik yargısındaki insanın anlama ve hayalgücü yetileri arasındaki uyumun kendiliğinden sürecinin tek bir özne veya sosyolojik anlamlarda belirli öznelerde olmadığını, her bir bireyde olabildiğini söyleyerek evrensel beğeniyi, ortak duyuyu ortaya atmıştır (Kant, 2006: 94). Kant estetiğinde yer yer sosyolojik anlamlarda beğenin birikim, deneyim ve eğitimi ile ilgilerine değinilmişse de bunlar birincil şartlar olarak önerilmemiştir. Burada olabilecek farklar önemli olsa da bunları açacak olan yapının biçimsel deneyimidir. Yapıt, kültürel belirlenimlerinden özerk olarak düşünülmelidir. Böylelikle izleyende uyanacak olan güzellik duygusunun kendiliğindenliğinde bozulma veya müdahale yaşanmayacaktır.

Read'in görme konusunda farklı evrelerdeki yapıtlara bakılmasını önerdiği deneyim düşüncesi de bu anlama sahiptir. Sanat tarihi, toplumsal ve dinsel anlamlarda sanatsal faaliyetin bağımlı olduğu bir tarih değil, kendisini onlardan bağımsız gösteren bir sezgiler tarihidir. Her dönemin yapıtında da bu sezgiyi hissetmek mümkündür. Sanatta ölçünün önem kazandığı Yunan ve Roma sanatı ve onların yeniden canlanması olarak Rönesans sanatı sezgisel değişimin önemli dönemleri olmuştur. Bu bir yenilik olarak görülse de Read bunu o kadar netleştirmeyerek genel kabulleri sürdürmeyi tercih etmekte, oran ve orantının insanda her zaman olduğunu, sezgisel olarak varlık gösterdiğini düşünmektedir. Read bu yorumu olgusal anlamda oran orantının önem kazandığı dönemleri yok sayarak yapmamaktadır. Daha çok söylemek istediği bu duygunun sanatçının üretici deneyiminde bir parça olarak düşünülebileceğidir (Read 2017: 19).

Read'in hâkim sanat tarihi anlatısında da önemli yeri olan Rönesans için düşüncesi, bu evrenin önemli bir kırılma noktası olduğudur. Kolektif olandan bireyselle geçişin önemli bir aşaması, modernliğin ilk adımdır. Mekânda birleşen bir ahenk Rönesans'ın karakteridir. Rönesans, insanın düşünsel anlamda sanata yöneldiği bir zamandır. Kültür dünyası, sanki Rönesans ile tümüyle sembolik ve soyut olan bir boyuttan kopmuş veya bu kopuşu yeniden doğa ile bütünleştirmiştir. Piero della Francesca, Rönesans için Read'in odaklandığı isimdir. O, "duygularını zihinsel bir düzene" sokmuştur diye yazmaktadır (Read, 2017: 78). Francesca'nın zihinselliği, modern sanata doğru evrilen bir sürecin karakterinin ilk örneğidir. Rönesans ile sanatın zihinsel bir mesele olması, ahengin güçlü bir geometri ve matematikle tamamlanması ve bu üslubu izleyen diğer üsluplarda da bunun devam etmesi özel bir karakter olduğu anlamına gelmektedir.



Read'in bakış açısıyla sanat tarihinin sosyal, ekonomik veya tüm maddeci yönlerinin karmaşık ilişkilerinin meydana getirdiği etkilerin sanat düşüncesinde yeri yadsınamazdır (Read, 2017: 72). Read, sanat tarihine modern psikoloji ve birey düşüncesiyle bakmaktadır. Ancak bunları uygarlıkların içinde sinmiş özellikler olarak değil, amaca göre düzen kazanmış şekilde düşünmektedir. Bu noktada bir ek olarak modern kültürdeki birey ve genel olan arasındaki gerilimindeki gibi bir gerilimi de insanlık tarihine yansıtmaktadır. Din temelli toplumsal ve kültürel yapılarda sanat ve estetik dürtünün özerk karakteri nasıl etkilenmektedir sorusu gibi bir soru bu amaç içinde önem kazanmaktadır (Read, 2018: 73). Kurumsal açıdan dinin sanat ile ilgisi kontrol edici düzeylerde olagelmıştır. Bunun bir bağ olarak sanatın varoluşunda uzun bir süre dinin önemli bir yeri olduğu düşüncesiyle karşılaşmak mümkün görünmektedir.

Modern kültüre doğru ise bu bağ kopmaya başladıkça sanat, özerkliğini koruma hakkını kendi ontolojik özellikleriyle ve kurumsal açıdan kazanmaya başlayacaktır. Read, bu tarihsel olguyu modern projeksiyonu geçmişe yansıtarak din ile sanatın birbirlerine indirgenemez şekillerde düşünülmesini, ikisinin de özerk olduğunu öne sürmektedir (Read, 2018: 81). Bu dinsel deneyim ile sanatsal deneyimin ayrımlaşmasıdır. İki deneyimin birbirlerine yakın görülebilecek yanları vardır. Ritüel deneyimi ile izleme deneyimi arasında ikisinden de beklenen kopuş ile katılımcının (hem sanatçı hem de izleyici) kendisini yitirmesi ve başkalaşması ile estetik deneyimin özneye aitliği arasında bir yarılma önerilmektedir.

Read'in bakış açısı olan modern sanat özel bireylerin sanatıdır. Cezanne'dan Picasso'ya sanatçının bireyselliğinin buluşçu şekilde yeni biçimler ürettiği bir evredir. Bu insan özgürleşmesi, onu saran teknik dünyanın aşılma imkânıdır. İfade burada önemlidir. Read, dönemi düşünür ve ressamı gibi düşünmektedir. İfade, bireysel olanın sunumu, sezgiselin form kazanmasıdır. Resim, fazlalıklarından kurtulmaya başlamıştır (Read, 2017: 152). Modern sanatçı Read'in sanata tarihinde bulunduğu sezgisel estetizmin nihai olarak varlık bulmuş halidir. Read, modern sanat üzerine düşünür ve sanat felsefesi yaparken olgusal ve teorik olarak bu evreyi ve onun anlamlandırma tavrının izlemektedir.

#### READ'İN MODERN SANAT FELSEFESİ

Herbert Read'in modern kültürde evrensel tanımlamaları bulma amacına uygun olan bir sanat tanımı olduğu söylenebilir: "Sanat uyumdur" (Read, 2020: 84). Bu, her koşulda ve her zamanda geçerli olacak bir tanımdır. Öyle ki bu ifade evrenselliğini içi boş bir gösteren halinde korumaktadır. Bu boşluk, önceki kültür formlarının hakikat ilgisindeki güçlü bağının kırılması ertesinde modern tutuma örnek olarak gösterilebilir. Kapsayıcı ve içerik olarak doldurulmaya müsait olan bu ifade, evrensel karakterini de bu yönüyle kazanmaktadır.

Sanat, bireyin iradesi ile toplumsal gereklilikler arasında gerçekleşmektedir (Read, 2018: 112). Bunların bir aradılığı her zaman salt uyum içinde olmayacaktır. Read, kimi yerlerde kaçınılmaz olarak toplumsal boyutu önemsemek zorunda kalmakta, ancak ne olursa olsun bireysel olanın, özellikle içgüdüsel düzeydeki sanatsal sezginin önemini diğerlerinden daha fazla görmektedir. Read'in tavrı, John Dewey'in insanı anlamak konusundaki araştırma sorusunu akla getirmektedir. Dewey, "kültür koşullarının, bilim, sanat, ahlak, din ve eğitim" koşullarından hangilerinin "insan doğasının ilkel öğelerini geliştiriyor, hangileri bu gelişmeyi geciktiriyor, onu bulmaktır" diye sormaktadır (Dewey, 1987: 36). Read böyle bir soruya, katmanlı bir ilişkisellik içinde sanatçı benliğinin derinlerde, içgüdüsel nitelikli sezgilerini öne sürerek cevap verebilirdi.

Sanat (...) tüm etkinliklerimiz gibi varoluşun maddesel koşullarından etkilenen özerk bir etkinliktir; bir bilgi biçimi olarak kendi gerçeği ve kendi sonucu vardır. Siyasetle, dinle ve bizim insan alnyazımıza tepki gösteren tüm öteki biçimlerle gerekli ilişkileri vardır. Ama bir tepki biçimi olarak ayırır ve uygarlık ya da kültür dediğimiz şeyin bütünleşme sürecine katkısı vardır. (Read, akt. Baynes, 2016: 31)

Sanatçının konumu dış baskılar içinde varlık bulan ancak bunlara karşı form olarak kendisini gösteren bir sıçrama özelliği göstermektedir. Read'in sanat felsefesinde

bu durum önemli görünmektedir. Toplumsal ve diyalektik materyalist açılarından sanatın toplumsal yönleri ve onlar tarafından belirlenimlerinin olması özzerliğine dokunamayacaktır. Sanat, içsel özelliği ile kendisini saklayan özelliktedir (Read, 2020: 16). Burada "gerilim" ifadesi kendisini göstermektedir: Toplum ile sanatçı, eser ve diğer maddi nesnelere, metalar arasında bir gerilim ve modern kültüre özgü bir gerilim olarak görülebilecek tekil olan ile genel arasındaki çatışkılı ilişki söz konusudur. Sanatçı topluma dayanmakta, tonunu, hızını, şiddetini üyesi bulunduğu toplumdan almaktadır. Fakat sanat eserinin kişisel özelliğinin bağlı olduğu başka şeyler de vardır: Sanatçının kişiliğinin bir belirtisi olan "kesin bir biçim verme isteği" olmaksızın önemli bir sanat meydana gelemez (Read, 2017: 155).

Sanatçının mizacı, doğaya bakışında belirleyicidir. Read'in bu görüşü, doğa karşısında bireysel tutumun en sıradan ve özel ya da küçük birimi olarak mizacın devreye girerek eserde yoruma gitmesine işaret etmektedir (Read, 2020: 92). Read'in önerisiyle psikolojik yorumlama arasında bağlantı vardır. Psikolojik açıdan mizaç kategorilerinin sanatçıya uyarlanabilmesi durumu her dönem için geçerli görünmektedir. "İyimser, sınırlı, soğukkanlı ve melankolik", "içe dönük ya da dışadönük", "sikloid ve şizoid" gibi (Read, 2020: 92). Burada önemli olanın Red'in dönemler ne olursa olsun, sanatçı mizacıyla toplumun çatışmalı ilişkisinin olağan olarak kabul edilmesi gerektiğidir. Bu kategorileri Read kullanışlı hale getirerek kullanmaktadır. Mesela Paul Klee üzerine yorumlarda bulunurken sanatçının içe dönük olduğunu yazmaktadır: "Yani o [Klee], zihinsel işlevleri (düşünce, duyum veya sezgi yerine) duygu temeline dayanan algılara yaklaşımı da içedönük, öznel olan bir kişiliktir" (Read, 2020: 190).



Görsel 2: Paul Klee, *Balık Büyüsü*, 1925, Panel üzerine yağlıboya ve suluboya, 77x98cm, Philadelphia Sanat Müzesi, Philadelphia.

Klee'nin çalışmalarına bakıldığında dünyanın kendi içsel süreçleriyle yorumlanmaktadır. Klee'nin biçim dilinin içsel süreç ile meydana gelen düzeni, dünyanın yok sayılması olarak görülebilir. Böyle bir mizaç önermesi buna müsait gelmektedir. Klee, benliğini kamu ile ilgili yönlerini azaltarak resimlerini meydana getirmektedir. Burada Martin Heidegger'in kavramları aklı gelmektedir. Heidegger, dünyayı "kamusal" biz dünyasının ya da "zati" ve en yakın (evimizi) çevreleyen-dünyayı imlemektedir (Heidegger, 2006: 67). Heidegger, Dasein'in (bu kavramın insan varoluşuna işaret ettiği kabaca ifade edilmelidir) (Çüçen, 2003: 39) dünyada olma halini bildiğini, bu haliyle de kaygılı olarak nesnelere içinde var olduğunu yazmaktadır:

Günümüze kadar ki ontolojiye bir göz attığımızda, Dasein'in dünya içinde-varolma konstitüsyonunun gözden kaçırılmış olmasıyla dünyasallık fenomeninin atlanmış olmasının el ele gittiği görülmektedir. Bunun yerine dünya, dünya içinde mevcut olan ve fakat öncelikle hiç de keşfedilmemiş olan varolanın varlığından, yani doğadan hareketle yorumlanmaya çalışılmaktadır. Ontolojik-kategoriyel

bakımdan anlaşıldığında doğa, dünya içinde mümkün varolanların varlığının bir sınır durumudur. Dasein böyle bir anlama sahip bir varolan olarak doğayı, kendi dünya-içinde-var-oluşunun sadece belirli bir hali içindeyken keşfedebilir. Bu bilme, dünyanın belirli bir dünyasızlaştırılması karakterine sahiptir. Oysa dünya içinde karşılaşılan belirli bir varolanın varlık yapılarının kategoriyal tecessümü olarak "doğa", dünyasalılığı asla anlaşılır kılamaz. (Heidegger, 2006: 67, 68)

Heidegger'in varoluş konusundaki düşünceleri sanatçı varoluşunu anlamak konusunda fikir vermektedir. Read'in düşüncesi daha çok ruhsal süreçlerle ilgili olmaktadır. Read düşüncesinde psikanaliz, Freud ve Jung arasında onlardan gelen kavram ve düşüncelerle sanata yönelmektedir. Read'in sezgi düşüncesi ile Heidegger'in Dasein'i ve dünyada olma hali üzerine ilişki kurulabilir. Sezgi, Heidegger'in dertlenmesi gibi insanda içgüdüsel bir durum halindedir. Benedetto Croce gibi sezgiye önemli yer veren bir düşünür için de sezgi bir bilme yöntemidir. Bu yöntem, akıl ve duygu gibi değildir. Croce için sezgi, varoluşsal bir yönelimin iticisidir. Tinsel olandan maddi olana veya tersi olana geçiştir (Tunalı, 2019: 32). Dasein, her zaman dünya içinde olandır ve bunun farkında olarak yönelimlerde bulunmaktadır. Bunun için ise dünya içinde Dasein, tasarım ile kendisini ifade etmektedir (Bolt, 2020: 31). Tasarımıyla Dasein, kendisini gizlememekte, içerisinde bir başka Dasein'e göstermektedir.

Sanatçının dışa dönüklüğü, sanatçı niteliğinde düşünüş yaşamaktadır. Yani içe dönüklülük ve dışadönüklülük aynı zamanda burada bir değer sistemi meydana getirmektedir. Dışadönüklülük, toplumsallaşma kamusal insan olarak kendiliğini yitirmek veya azaltmak olarak görülmektedir (Read, 2020: 122). Sanatçı üzerine düşüncelerinde Read, romantik denilebilecek özellikler göstermektedir. Paul Gauguin için ressamın "kaçışçı" birisi olduğunu yazmaktadır (Read, 2020: 169). Gauguin'i modern hayattan, akılcı ve bürokratik yaşantıdan kaçarak ancak o zaman otantik benliğine ulaşabilen bir figür olarak örneklemektedir. Read'in benlik konusunda konumu modern düşüncede kendiliğin önemsenmesini göstermektedir. "Kendi" kelimesi Read'in kullandığı anlamda bilinçdışı özelliktedir ve dışadönüklülük psikanalitik anlamda ele alınrsa, süperegonun ego ile ilgilerini güçlendiren ve bilinçdışı süreçlerini bastıran, onun etkilerini kolaylıkla emen bir etki meydana getirmek olarak yorumlanabilir. Bu, Freud'un uygarlık karşısında insanın bastırmak zorunda kaldıklarıyla yaşamak zorunda ve uygarlık ile gizil bir çatışma halinde olduğu düşünceleriyle benzerlik göstermektedir (Freud, 2009: 84).

Uygarlık insanın ruhsal sürecinde, benliğin derinliklerindeki id'i kısıtlayıcı olmaktaysa, sanatçı id'e ulaşma isteğinde olmaya neden devam etmektedir? Read, insan ve hayvan analogisine başvurmaktadır. "İnsan aslında ehlileştirilmiş bir vahşi hayvandır; her kırbaç vuruşuna uysallıkla karşılık verecek şekilde terbiye edilmiştir" (Read, 2020: 127). Read, mizaç kelimesini kullanmakta, bu kelimeye psikolojik özellikler katmaktan başka, "yüksek bir duyarlılık, hayal gücü ve bunlarla bir araya geldiğinde sanatçının eşsizliğini oluşturan" özellikleri olduğunu düşünmektedir (Read, 2018: 101). Yani insan varoluşunun kendisini geliştirmek zorunda olduğu yönüne işaret etmektedir. İd ise gelişme ile ilgili görünmemelidir. Freud'un insan yorumuyla Read'in yorumu burada farklılık göstermektedir. Read, aydınlanmacı bir tavır göstermekte, insan varoluşunun kendisine özgü özgürlüğünü, yetilerinin gelişimini önemsediyini, zaman ne olursa olsun insanda bu gelişime açık olan tarafını önemsemekte, bunları öne çıkartmaktadır.

Marksist bakış açısıyla bilinç, maddi koşullar ve ilişkiler içinde meydana gelmektedir (Türkyılmaz, 2016: 51). Toplumsal olan bilinç düşüncesine karşılık Read, öznel olanı önemseyen ve bunu bireysel olanın kırılmaz kabuğu olarak gören bir tavır sergilemektedir. İnsanın ruhsal süreçlerinin önemi burada Read için önemli bir düşünce ve kelime hazinesi oluşturmaktadır. "Psikanalizin, sanatın çözümsüz sorunları için de anahtar olacağı kanaatindeyim" (Read, 2018: 112). Read, psikanalizi özellikle Freud'un düşüncesini konu ederken, sanat eserinin sanatçının gizil isteklerinin tatmin edici nesnesi olarak düşünmesi, bunun aynı zamanda evrenselleşen özellikler göstererek, kendi varoluşunu dönüştüren böylelikle haz verici hale geldiğini yazmaktadır (Read, 2018: 116). Read'in Freud'u alımlama şeklinde bu örnek, sanatçı benliğin yaratım gücünün önemini göstermek içindir. Eser bunların cisimleşmesidir.

Sanat eserinin, zihnin her bölgesiyle iletişimi olduğu açıktır. Enerjisini, akıl-dışlığını ve gizemli gücünü id'den alır; bu, genellikle ilham olarak adlandırığımız unsurun kaynağı olarak görülür. Ego, ona biçimsel bir sentez ve birlik kazandırır; ve sonunda, süper-ego'ya özgü yaratmalar olan ideolojilerin ve ya ruhsal özelemler tarafından özümselenebilir. (Read, 2018: 121)

Read sezgiselliği psikanalitik anlamda derinlerdeki ruhsal süreçlerin ifadesi olarak görmektedir. Bu süreçler doğaya farklı şekillerde yaklaşmanın imkânlarını sunmaktadır. Doğa fikri zamanla değişen özellikte olmuştur. Genel olarak, batı sanatının idealist düşüncesi ve yorumuyla doğa, düzenliliğinin ve armonikliğinin üst derecede görülmesi ve gösterilmesiyle kendisini gösterirken, bu güzellik düşüncesi yerini modern sanat ile gerçeklik meselesine bırakmıştır (Read, 2020: 83). Modern sanat iki tutum göstermektedir. Bunlardan bir tanesi doğaya uygunluk gösteren gerçekçilik ve doğadan hareketle oluşmuş, onunla ilgileri kesilmiş olan soyutlama (Read, 2020: 97). Read bu düşüncesiyle Worringer'i izlemektedir:

[...] benim de kabul ettiğim açıklamaya göre Gerçekçilik, yaşamın organik süreçlerine dayanan ve onlara ilgi duyan bir ifade yoludur. Başka bir ifadeyle gerçekçilik, sadece iyimsel bir yaklaşımla değil, yaşamın trajik unsurlarının da kapsayan bağlamda, olumluyucu bir ifade türüdür. Oysa soyutlama, hiçliğin boşluğuyla karşılaşan insanın tepkisidir; organik ilkeye güvenmeyen veya ondan vazgeçen ve böyle bir durumda insan zihninin yaratıcı özgürlüğü olduğunu kabul eden bir kaygının ifadesidir. (Read, 2020: 103)

Worringer'in *Soyutlama ve Özdeşleşim* eserinde Read'in yukarıdaki ifadelerinin ilk ifadeleri görülmektedir. Worringer'de iki tavır olarak soyutlama ve özdeşleşimden bahsetmektedir. Özdeşleşim, Read'in "gerçekçilik" dediği ifadeye karşılık gelmektedir. Özdeşleşim, "tatminin organik olanın güzelliğinde" bulunmaktadır (Worringer, 1985: 12). Worringer'da da görüldüğü gibi önerdiği soyutlama ve özdeşleşim ifadeleri insanlık tarihi boyunca üretilen imgeler ve eserleri anlama imkânı olmaktadır.

Doğaya karşı kültür, yabancılaşma alanı olarak anlam kazanmaktadır. Sanat, bu yabancılaşmanın giderilmesidir. Read'in kültür konusunda aydınlanmacı tutumu, kültürü baskılayıcı gören ancak insanın eğitimine önem verilerek onun varoluşunu düzenli hale getirmeye yöneliktir:

Çocuk eğitimi ile ilgilenen herkesin ortak gözlemi, estetik dürtünün yaklaşık 11 veya 12 yaşlarına kadar doğal olduğudur; çocuk, bu yaşa kadar renk uyumu, kompozisyon ve hayalgücüne dayalı yapılar kurma konularında içgüdüsel hislere sahiptir. Sonra, genellikle yetilerin yerini sadece mantıksal yetiler ve bunlarla ilişkili faaliyetler alır; söz konusu faaliyetler, aynı zamanda estetiği de dışlar ve onun yerini alır. (Read, 2018: 128)

Yetilerin gelişimiyle sezgisel anlamda da gelişim sağlayacaktır. Sanatın değerlerinden bir tanesi de bu gelişimin parçası olmasıdır. Eser, tinsel anlamda derinleşen bir varoluşun kaynağı, tetikleyicisidir. Burada Freud yerine Jung'u anmak gerekli görünmektedir. Jung'un kültürcü konumu, arketipler, rüyalar ve semboller, bunlardaki içrek anlam veya yoğunluklar Read'in de önem verdiği noktalar olmaktadır. Tarihsel anlamda sanatı ele alırken eleştirmen konumunu tarihsel anlatı üzerinden gerçekleştiren Read'in, kültür tarihine bakarken gördüğü sezgiselliği, deneyimlemenin kültür ve insan varoluşunun kendisini geliştirmesi açısından önemi kaçınılmazdır. Jung'un düşüncesinin etkilerinden birisi olan semboller ver arketipler derinlerde yatan sezgisel bir yoğunluk durumudur (Jung, 2001: 21). Eser, özellikle modernist eser, böyle bir etkiye sahip olarak kabul edilebilir. Read bu konuda "herhangi bir değerli sanat eseri şu iki belirgin ögeye sahiptir: tam bir berraklıkla dile getirilemeyen nedenlerle duyarlılığımızı çeken, ama kesinlikle psikolojik kökenleri olan biçimsel bir öge; ve bu altta yatan biçimlere biçilen dış örtü olan, daha karmaşık bir çekiciliğe sahip keyfi ya da arızı bir öge" şeklinde yazmaktadır (Read, 2015: 565).

İzleyicinin görevi duyarlılık ortaklığında eserde buluşma, sanatçısının duyarlılığını anlama, daha doğrusu onunla ilgi kurabilme olmalıdır. İzleyicinin varoluşu duyarlılığın gelişimiyle mümkün görünmektedir. Read'in kültür eleştirisi, kültürün bürokratikliği ve okul, müze ve benzeri kurumların sanat ve

beğeni konularında normatif davranan ve dolayısıyla da duyarlılık geliştirmekten ziyade onu öldüren şekildedir (Read, 2020: 68). Read "estetik duyguyu toplumda yaratıcı öge" olarak görmektedir. Dolayısıyla da estetik duygu, salt seyrin verdiği keyif değildir (Read, akt. Baynes, 2016: 67). Read'in bu düşüncesine göre, eserin alımlanmasında zihinsel etkinliklerin açık ve seçik hale getirici rasyonel yönlerden ziyade, derinde duyulan zevk, empati ile izleyicinin eserde kendisini kaybetmesi ve kendisini kurması önemlidir. Read, burada eserin insanı baskı altına alan güçlerin azaltılması şeklinde düşünmüş de olmaktadır (Read, 2017: 25).

Read, kitle kültürünün meydana geldiği zamanlarda yazmıştır. Özellikle 1930'ların Amerika'sındaki sinema endüstrisi, Avrupa'yı saran radyo, gazeteler ve sinema yeni bir kültür formu meydana getirmektedir. Bu form eski kültürlerin yerini alacak olan endüstri özellikleri gösteren bir kültür formudur. Read, çağdaşı pek çok düşünür ve yazar gibi estetik konusunda kitlesel olana tavrı almıştır. Herkese hitap eden sanatın ne kadar önemli olduğu meselesi yirminci yüzyılda kıçten camp estetiğine kadar uzun bir literatür ve tartışma içinde düşünülmüştür (Ümer, 2015). Kitle kültürü ise sanat ve kültür alanında beğeni, üretim tüketim ilişkisinde organik olandan çıkan bir seri üretime karşılık gelmektedir. Read, popüler sanat adını verdiği sanat formuyla bu konuda fikrini sanatçı merkezli şekilde açıklama yoluna gitmektedir.

Modern estetiğin önemli ismi Kant estetiğinde hoş, güzel ve yüce ayrımları bu açıdan düşünülebilir. Nesnenin kendi özellikleri ve öznedeki etkileri veya öznenin yönelimleri açısından hoş, fonksiyonel bir anlamla ilgilidir. Hoş, estetik nesnenin kullanımıyla alakalı bir beğenidir. Burada estetik nesne fayda ilkesine bağımlıdır (Kant, 2006: 62-68). Kitle kültürü ise bu ilkeyi gizlemektedir. Tüketim ve lüks ilgisinin estetik nesneyi birbirine bağımlı kılması gibi (Baudrillard, 2013: 125). Read'de temel bir ayırım ile hareket etmeyi önermekte, sanat ile bayağı "arasında doğal bir zıtlık" olduğunu düşünmektedir (Read, 2018: 107).

Read için sanatçı toplum ile uyumlu değil, çatışmalı bir ilişkidir. Bu gerçeklik konusunda önemlidir. Gerçeklikleri meydana getiren sanat bunu özgür bir edim içinde gerçekleştirebilir. Teknikleşen, kalıplarla yürütülen sanat böyle bir sanat değildir (Read, 2020: 113). Popüler sanat, hitap ettiği kitleselliğiyle bu zıtlığın yumuşatıldığı veya ortadan kaldırdığı uyumlu bir ilişki görünümü sunmaktadır (Read, 2018: 100). Genel beğeni özelleşemediği için yüksek bir tinsellik veya dürtüsel bir canlanmayı değil, tersine aşağı türden beğeni tavrı meydana getirmektedir.

Sanatçının üreticiliği tek bir boyut göstermemektedir. Read'in soyutlama ve gerçekçilik üzerine düşüncelerinde farklı iki kamp, farklı iki tavrı ve niyet gösterdiği gibi sanatçı gerçeklik ve soyut alan arasında gidip gelen bir konum da sergileyebilmektedir. Read'in İngiliz sanatı üzerine kaleme aldığı yazılarının odağı olan Henry Moore ve Barbara Hepworth gibi isimlerin yaratım süreçlerinde gerçekçilik ve soyutlama arasında aynı duygu durumlarıyla hareket ettiği görülmektedir. Bu isimlerin görüşlerine yazılarında da yer veren Read, birleşmeyen bir sentezi gerçekçilik ve soyutlamanın, pragmatizm ile idealizmin, akıl ile romantizmin imkansız bir arada olma halinin çözülmekten ziyade kendiliğinden kalması gerektiğini önermektedir (Read, 2020: 110).

Read, modernizmin içerisinde dolanan enerjinin kalıpları ve düşüncelerinin ürettiği bakışı tüm insanlık tarihine yansıtarak geleceğe ait bir toplum için kitle kültürü veya teknikleşen dünyada sanatsal yaratıcılık ve eserin yenileyici, birleştirici gücüne, sanatçının tekiliğine, onun deha varoluşunda tüm insanlığı barındırdığı düşüncesindeydi. Bu aynı zamanda modernist sanatın düşüncesidir ve meydana getirmek istediği evrensel kültür kimi yönlerden sorunlu ve tarihsel bir olgu olarak gerçekleşmesi imkânsız görünmektedir.

#### EVRENSELLİK MESELESİ AÇISINDAN READ ÜZERİNE

Read'in sanat yorumunda veya sanat tarihine bakışında evrensel olanı gösterme arzusu önemli görünmektedir. Bu modernist kültürde ve sanatta özellikle ilkel sanat, primitif sanat veya yabancı kültür ve sanat arkeolojik ve antropolojik

keşiflerle önem kazanmıştır. Bundan başka modern kültürde, sanatçıların otantik benlik ve kendilik için insan doğasına dönüşü önemsemeleriyle de ilgili olmuştur. Read'in yaşadığı düşünce dünyasının romantik ve modern düşünce olması da bunda etkin görünmelidir. Buna göre sanatın evrensel bir yanı varsa bu insanın psikik süreçlerinde, sezgisinde, duyumlarında bulmak mümkün görünmektedir. Bunun hala geçerli olduğu söylenebilir: "Sanatın ve sanatsal davranışların evrenselliği, yerkürenin her yerinde ve kaydedilmiş tarihin her noktasında ortaya çıkması ve hangi kültürden olursa olsun çoğu zaman sanatsallığının fark edilebilmesi, doğal, doğuştan gelen bir kaynağı olduğuna işaret eder: Evrensel insan psikolojisi" (Dutton, 2017: 41). Dutton'un görüşü ile Read'in görüşü ortaklık taşımaktadır. Dutton, evrensel insan psikolojisi ifadesiyle, Pleistosen dönemden itibaren devamlılık göstermiş olan duygular, arzular ve pek çok evrensel tutuma işaret etmektedir (Dutton, 2017: 53). Bu evrensel sezgi devamlılığı Read'in sezgisinden kopan bir fark olarak da görülmemelidir. Read'in estetik sezgisi, Darwinci anlamlarda genetik ve türsel devamlılık özellikleriyle ilgili düşünülebilir.

Read'in evrenselliğinin söylemsel açıdan eleştirisi yapılması gerekirse; bunun sezgicilik ve benzeri kültürel belirlemeler karşısında kendiliğini koruduğu iddia edilen insani özelliklerin kimlik ve kültür meselelerine duyarlı görünbileceği olacaktır. Read yaşamı boyunca anarşizm düşüncesiyle ilişkili olmuştur. Read, kültür karşısında bireysel varoluşun hakikiliğinin önemli görmektir (Read, 1974: 35-55). Kısaca Read, liberal bireyciliği önemseyen bir tavra ve özerkliğe önem veren bir konumdayken, kültürel ve kimlik veya ideolojik yönleri bir kenara koymaktadır.

Çağdaş kültürde evrenselcilik, modern kültürde savaşlar ve kitle kıyımlarının meydana getirdiği güvensizliğin eleştirisiyle karşılanmıştır. 1960'ların etik çıkmazların olduğu bir ortamda batı kültüründe düşünsel eğilimlerin geçişken bir kültürel formasyona hazırlıklı olduğu söylenebilir. Kesin ve net değerler mümkün görünmemekte ve meydana gelen kültür yeni değerler üretmeye çalışmaktadır. Sosyal bilimler ve sanat alanında 'postmodernizm' olarak geçen veya bu kelime altına konumlandırılan bu durum, kültürcü ve ideolojik açıların önemli olduğu bir görüş ve alışkanlıklar dizisiyle kendisini göstermeye başlamıştır. Çağdaş kültürde cinsel kimlikler, yerellik ve ötekilik meseleleri modern sanatın bireyselliği ve sezgiselliğini illüzyon olarak yorumlayarak eleştirmiştir. Buna göre modernlik söylemi, batılı bakışın tanıma ve yasallaştırma tavrını gizleyen, ötekiyi otantik hale getiren ve onu sanat tarihi dışında konumlandıran karakter göstermektedir.

Hakiki insan düşüncesine verilebilecek örneklerden bir tanesi Frantz Fanon'dur. Fanon, *Siyah Deri Beyaz Maske* adlı eserinde kimlik, temsiller ve alışkanlıklar üzerine önermelerde bulunmaktadır. Fanon da Read gibi özgür insana inanmaktadır: "Gerçekten de gereken şey insanı özgür bırakmaktır" (Fanon, 2021: 10). Fanon, siyah ırkın temsili konusunda eleştirel bir tavır sergilemektedir. Bu tavır, siyahın kendi varoluşu hakkında kendisinin bile bilmediği bir beyaz bakışın içinde kendisini anladığıdır. Fanon, siyah ve beyaz insana bu angajmanları veya aidiyetleri eleştirmeyi, bunu fark etmeyi önermektedir. Fanon'un düşündüğü ve yazdığı 1940-1950'li yıllarda çağdaş kültürde olağan görülebilecek olan kimlikler ve temsiller, bakış ve ötekilerin inşası gibi meseleleri önceleyen bir tavrın örneği sayılmalıdır.

Fanon da evrensel insana inanmakta, bunu batılı söylemlerin eleştirisiyle aramaktaydı. "Evrensel insan psikanalizin söyleminde bulunabilir mi?" gibi bir soruya Fanon, Freud eleştirisiyle cevap vermektedir. Buna göre Freud'un ruhsal aygıt üzerine düşüncesi Avrupa merkezidir ve Odiplus Kompleksi'ni evrensel anlatı haline getirmektedir. Fanon için Odiplus anlatısı siyah insanın beyaz ile özdeşleşmesi anlamına gelmektedir (Fanon, 2021: 118). Fanon, modern kültürde aranan evrensel insan gibi herkesin aklına kazanmış kalıp tipler ve temsiller ile insanların ve toplumların birbirlerini alımlamasını eleştirmektedir. Fanon, aktüel insanın peşinde olarak, hazır kalıpları kendisinden kazıyarak gerçek insana ulaşılmasını önermektedir. Modern düşünce ve kültür, ırksal ve kültürel farkları aşma konusunda ilham verici olmuşsa da reel politikanın dünya savaşlarında kullandığı ırk, kültür ve din eksenli tutumlarının meydana getirdiği yıkımlar

bunun geçersizliğinin kanıtları olmuştur. Read'in evrensel insanını bu çerçevede olmadan eleştirmenin doğru olmayacağı söylenmelidir.

Read, on dokuzuncu yüzyıl bilimselciliğinin içerisinde varolmuştur. Müzecilik zamanı olan on dokuzuncu yüzyıl Batı kültürü, bilimselci bakışla modernist sanatçılar için insan fikrinin bu bakış ile yeniden kurulması imkânını sağlamıştır. Bu sebepten Picasso'nun ilkelciliğinden Read'in ilkel ile olan benzerlikler düşüncesi bu düşünce ikliminde olağan görünmelidir. Ancak bu düşünce çağdaş kültürde eleştiri altına alınmıştır. Oryantalizm, kolonyalizm, otantik hale getirme, ötekilik ve kimlikler üzerine yapılan çalışmalar ve sanatsal ifadeler bunun örnekleridir. Bundan başka yakın dönemde post-insan, teknolojik belirlenimcilik, enformasyon toplumunda simülasyon ve simülakr düşüncesi ve insanmerkezcilik eleştirileri çağdaş kültürdeki evrenselcilik krizinin işaretleri olarak görünmektedir. İdeal insan fikrinin olmaması, adacıklar haline gelmiş kültür düşüncesi ve küresel ölçekli askerî, politik ve yakın zamanlarda görülen salgın koşullarının kapatma ve uzaklaştırıcı tavırlarının Read'in görüşlerinin aşmayı zorlanabileceği ideolojik boyutlar olduğu da iddia edilebilmektedir.

Read'in modern sanata özgü özerklik nosyonunun önemli olduğu söylenmelidir. Bu nosyon, modernist sanatın önemli boyutu olmuştur. Sanat, özerktir ve nihayetinde hayattan farklı bir alanın içinde kendi güvenceli dünyasında varlık bulmalıdır. Teoride bu düşünce, insanlık tarihi boyunca bağımlı olan sanatsal ifadelerin sınırsız imkânlarla kavuşarak kendinde bir varoluş alanı bulması demektir. Geçen yüzyıldan bu yana sınırsız yaratıcı ifadeler ve tekniklerin genişlemesiyle sanat eseri kategorisinin de sınırsız şekilde genişlemesi bunun sonucu olarak görülmelidir. Buna karşılık 1980'lerden bu yana neo liberal politikalar, küresel sanat piyasası, ticari başarılar ve star sisteminin genişlemesi, NFT ile devam eden süreç yakın dönem sanat paradigmalarının parçaları olmaktadır. Bu değişimler karşısında kesin eleştirel konumlarda olan düşünür ve yazarlar olmuştur. Bunlardan birisi olan Julian Stallabrass, çağdaş sanat anlatısını kurarken, evrensel sezgi ve benzeri temalar üzerinden değil, bu durumların belirleyiciliğinden hareketle konum almaktadır.

Stallabrass'ın çağdaş sanat anlatısı, özerklik nosyonunun yanlısamalı olduğunu söylemektedir.

Çağdaş sanat adeta serbest bir bölgede varlık gösteriyor; gündelik hayatın olağan işlevsel karakterinden, kurallarından, uzlaşmalarından ve bürokratik prosedürlerinden ayrı bir hayat sürüyor [...] malzemelerle ve simgelerle özgürce oynarken geleneği ve tabuyu standart biçimde yıkmaya izin veren bu korunaklı kültür bölgesi, ticaretin bayağı baskılarından korunur [...]serbest ticar ile özgür – serbest- sanatın göründükleri kadar zıt olamayabileceğini düşünmek için birçok sebep var [...] Sanat aynı zamanda, sanat eserlerinin yatırım, vergiden kaçınma, kaldıraçlı krediyi güvenceye alma ve kara para aklama gibi çeşitli amaçlar için kullanıldığı ikincil bir spekülasyon piyasasıdır. (Stallabrass, 2021: 11-15)

Read'in evrenselliğinin retorik düzeyde ilgi çekici olabileceği buna karşılık sanat kurumunun ideolojik angajmanlar ve bunun en güçlü göstergesi olan piyasa angajmanı içinde değerli olabileceği söylenebilir. Stallabrass, özerkliğin görüldüğü kadar saf olamayacağını iddia etmektedir. Read'in maddi koşullara sanata bağımlı olduğunu söylemesi ancak sezgisel boyutun bunlardan azade şekilde kendisini gösterebildiği düşüncesi çağdaş kültürde bir eğilim olarak işlemez görünmektedir. Stallabrass'ın düşüncesi bunu söylemektedir. Çağdaş sanatın böyle bir okumasının yapılması evrensel insan düşüncesinin geçerliliğinin problemli veya kriz halinde olduğunun belirtisi olarak görülmelidir.

## SONUÇ

Herbert Read, modernist perspektiften sanat tarihi anlatısına bakmış, sanat tarihini görmenin ve sezginin tarihi olarak koşullarla derin ilişkide olan ancak insan varoluşunun kendiliğinin görüldüğü imgeler ve sanat eserleri dizisi olarak görmüştür. Read'in konumu evrensellik açısından insan fikrinin kültürün ve tarihin her evresinde görülebileceği demektir. Read'in sanat düşüncesi kültürel

farklılıkların meydana getirdiği konumlar ve özellikle ideolojik çatışmaların olduğu bir kültüre, özerk sanat düşüncesiyle uzak kalma durumuyla eleştiriye açık görünmektedir. Özellikle de çağdaş sanatın modernist sanatın eleştirisi olarak hâkim formalist anlatıyı eleştirdiği göz önüne alınırsa bunun olağan olduğu söylenmelidir. Read'in evrensellik düşüncesine yaptığı vurgu ve sezgiye verdiği önemin yeri göz ardı edilemez. Ancak güncel siyasette ve kültürde devam eden stereotip yaklaşımlar ve temsiller ile kültürlerin birbirlerinden uzak ve uzlaşmaz görüldüğü göz önüne alınırsa bu evrenselliğin uygulamaya geçirilmesinin kolay olamayacağı söylenmelidir.

Modern kültürde müze mekânının bellek olma iddiası ve insanlık tarihini kayıt altına alması ve meydana gelen düzenin büyük bir hikâye oluşturduğu anlamına gelmektedir. Read'in büyük anlatı olarak sanat tarihine bakışı da bunu amaçlamıştır. Güncel kültürdeki geçişkenlik ve belleğin bir mesele olmaması, hızla değişen duygu durumları Read'in tavsiyelerinin genelleştirilmesinin kolay görünmediği anlamına gelmektedir. Bugün insana dönmek, onu saran temsilleri, onların bilgi, değer ve estetik olarak oluşturdukları katmanlarını aşmak, bunu eleştirel yollarla gerçekleştirmektir. Sanat bunu yapmaya her zaman aday olmuştur. Çağdaş kültürde sanatta da bunu gerçekleştiren temsiller üretmeye devam etmektedir. Ama bu temsiller evrensel bir insan düşüncesini öne sürmemekte, hatta insan merkezli düşünce ve kültürü eleştirme yoluna gitmektedir.

Read'in evrenselliğine giden yolda ruhsal ve tarihsel insan düşüncesine ek olarak aktüel insanı eklemek veya onunla yeniden modern paradigmaya bakmak ve eleştirmenin gerekli olduğu söylenmelidir. Bunun Read veya modernist paradigmanın aşılması olarak sonuçlanmasını beklemekten ziyade, içerisinde başka fikirler barındıran başka bir düşünce olduğu söylenmelidir.

#### Araştırmacıların Katkı Oranı Beyanı

Çalışma tek yazarlıdır, yazar %100 oranında katkı sağlamıştır.

#### Çatışma Beyanı

Herhangi bir potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

#### Etik Kurul Beyanı

Etik kurul onayı gerektiren bir çalışma değildir.

## KAYNAKÇA

- Baudrillard, J. (2013). *Tüketim toplumu* (H. Deliçaylı & F. Keskin, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Baynes, K. (2016). *Toplumda sanat* (Y. Atılğan, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.
- Bolt, B. (2020). *Yeni bir bakışla Heidegger* (M. Özbenk, Çev.). Kolektif Kitap.
- Cömert, B. (2007). *Giotto'nun sanatı*. De Ki Yayınları.
- Çüçen, A. (2003). *Heidegger'de varlık ve zaman*. Asa Yayınları.
- Dewey, J. (1987). *Özgürlük ve kültür* (V. Günyol, Çev.). Say Yayınları.
- Dutton, D. (2017). *Sanat içgüdüğü*. (M. Turan, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Fanon, F. (2021). *Siyah deri, beyaz maske*. (O. Türkay, Çev.). Metis Yayınları.
- Freud, S. (2002). *Totem ve tabu* (K. S. Sel, Çev.). Sosyal Yayınları.
- Freud, S. (2009). *Uygurluk ve hoşnutsuzlukları* (H. Barışcan, Çev.). Metis Yayınları.
- Hauser, A. (2021). *Sanatın toplumsal tarihi* (Cilt 1). (D. Şahin, Çev.). Kırmızı Yayınları.
- Hegel, F. (1982). *Estetik* (N. Bozkurt, Çev.). Say Yayınları.
- Hegel, F. (2012). *Estetik* (Cilt 2). (T. Altuğ & H. Hünler, Çev.). Payel Yayınları.
- Heidegger, M. (2006). *Varlık ve zaman* (K. Ökten, Çev.). Agora Yayınları.



- Read, H. (1974). *A concise history of modern painting*. Thames and Hudson.
- Read, H. (2015). Devrimci sanat nedir? (S. Gürses, Çev.). *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*, (s. 548-552). Küre Yayınları.
- Read, H. (2017). *Sanatın anlamı* (N. Asgari, Çev.). Hayalperest Yayınları.
- Read, H. (2018). *Sanat ve toplum* (E. Kök, Çev.). Hayalperest Yayınları.
- Read, H. (2020). *Modern sanatın felsefesi* (E. Kök & H. Orgun, Çev.). Hayalperest Yayınları.
- Shiner, L. (2004). *Sanatın icadı* (İ. Türkmen, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Türkyılmaz, (2016). *Bunalım Çağı Kierkegaard - Marx - Nietzsche*. Bibliotech Yayınları.
- Ümer, E. (2015). Sanatın ötekisi olarak kisch. *Hacettepe Üniversitesi GSF Sanat Yazıları*, 33, 387-402.
- Vasari, G. (2013). *Sanatçıların hayat hikayeleri* (E. Gökteke, Çev.). Sel Yayınları.
- Yetkin, S. K. (1972). *Estetik doktrinler*. Bilgi Yayınları.
- Worringer, W. (1985). *Soyutlama ve özdeşleşim*. (İ. Tunalı, Çev.). Remzi Kitabevi.

#### GÖRSEL KAYNAKÇA

- Görsel 1: Giotto. (1297-1299). *St. Francis Preaching to the Birds*. Wikiart Visual Art Encyclopedia. <https://www.wikiart.org/en/giotto/st-francis-preaching-to-the-birds-1299> (10.10.2021).
- Görsel 2: Klee, P. (1925). *Fish Magic*. Arthipo. <https://www.arthipo.com/paul-klee-swiss-fish-magic.html> (12.12.2021).

**dr. öğr. üyesi menşure kübra müezzinoğlu** (sorumlu yazar|corresponding author)  
selçuk üniversitesi, mimarlık ve tasarım fakültesi, iç mimarlık bölümü  
kubramznn@selcuk.edu.tr orcid: 0000-0001-5808-6618

**arş. gör. mehmet noraslı**  
selçuk üniversitesi, mimarlık ve tasarım fakültesi, iç mimarlık bölümü  
mehmetnorasli@selcuk.edu.tr orcid: 0000-0002-6080-919X

## İÇ MEKÂN TASARIMINDA TASARIM ODAKLI DÜŞÜNME MODELİ; KIRMIZILI KADIN BELGESELİ

araştırma makalesi|research article  
başvuru tarihi|received: 02.01.2021 kabul tarihi|accepted: 12.01.2021

### ÖZET

Tasarım odaklı düşünme, tasarım kavramlarının geliştirildiği bilişsel süreci temsil etmek için kullanılan bir olgudur. Özellikle son yıllarda yaygın bir kullanıma sahip olup, deneysel öğrenme metotları arasında yer almaktadır. Bu çalışmada, iç mimarlık eğitiminde tasarım odaklı düşünme modeli kullanımının yaratıcı fikirlerin ortaya çıkmasında ne tür katkılar sağladığı araştırılmıştır. Çalışma aracılığıyla, tasarım sürecinde öğrencinin yaratıcı düşünme geliştirme potansiyelini artırmak, kavram geliştirme becerisini ortaya koymak, soyut düşünme becerisini geliştirmek ve sonuç olarak tasarım eğitimine bilişsel bir katkı sağlanması hedeflenmiştir. Çalışmada; Konya ili özelinde ilgi çekici bir karaktere sahip ve Kırmızılı Kadın olarak tanınan Sultan Özcan'a ait öğretimsel mesaj içeren bir belgesel film izletilmiştir. Sonrasında ise; tasarım odaklı düşünme metodu kullanılarak tanımlanan kullanıcı için yaşama mekânı tasarımı yapılmıştır. Ele alınan çalışmada kullanılan tasarım odaklı düşünme yöntemi beş aşamadan oluşmaktadır. Yapılan araştırmaya, üç grup ile toplamda on iki adet öğrenci katılmıştır. Ortaya çıkan nihai tasarımlar üzerinden çeşitli okumalarla öğrencilerin yaratıcılıklarının gelişim durumları gözlemlenmiştir. Tasarım odaklı düşünme modeli (d.school) aracılığıyla gerçekleştirilen bu çalışma sonucunda; yapılan projelerin konseptte yönelik olarak niteliğinin arttığı tespit edilmiştir. Buradan hareketle tasarım eğitiminde yaratıcılığın ele alındığı konsept çalışmalarda, tasarım odaklı düşünme metodu gibi deneysel yöntemler kullanılarak sürecin yönetilmesi önerilmektedir.

**Anahtar Kelime:** Tasarım Odaklı Düşünme Modeli, İç Mimarlık, Tasarım Eğitimi, Yaratıcılık, Belgesel.

# DESIGN-FOCUSED THINKING MODEL IN INTERIOR DESIGN; WOMAN IN RED DOCUMENTARY

## ABSTRACT

Design thinking is a phenomenon used to represent the cognitive process in which design concepts are developed. Especially in recent years it has been widely used and is among the experiential learning methods. This study investigates contributions of the design-oriented thinking model in interior architecture education on the emergence of creative ideas. Through the study, it is aimed to increase the creative thinking development potential of the student in the design process, to reveal the concept development skills, to improve the abstract thinking skills and as a result, to make a cognitive contribution to the design education. In the study; a documentary film with an instructional message about Sultan Özcan, known as the Woman in Red, who is considered an interesting character in Konya province, was watched. Afterwards; the living space was designed for the user, which was defined using the design-oriented thinking method. The design-oriented thinking method used in the study consists of five stages. Three groups consisting of twelve students participated in the research. The development of students' creativity was observed through various readings on the final designs that emerged. As a result of this study carried out through the design thinking model (d.school); it has been determined that the quality of the projects carried out in terms of the concept has increased. From this point of view, it is recommended to manage the process by using experiential methods such as design-oriented thinking method in concept studies that deal with creativity in design education.

**Keywords:** Design Thinking Model, Interior Architecture, Design Education, Creativity, Documentary.

Dünyada gerçekleşen sosyal, kültürel, ekonomik ve teknolojik değişmelere paralel olarak dönüşüme uğramak zorunda kalan düşünce sistemi; kuşkusuz tüm canlıların yaşam ve öğrenim biçimlerini etkilemektedir. Küreselleşme ile birlikte daha kimlikli ve nitelikli tasarım çıktılarının nasıl ortaya çıkabileceğinin öğretmesinin hedeflendiği tasarım eğitiminde de bu değişimin yaşandığı görülmektedir. Tüm bu değişimin tartışma ve sorgulamalarla birlikte ortaya çıktığı tasarım eğitiminde, en önemli konulardan biri de yaratıcı düşünebilme veya düşündürebilme yetisinin nasıl kazandırılması gerektiğidir.

Geleneksel olarak kabul gören öğrenme/öğretme yöntemleriyle gerçekleşen eğitim süreci, farklı bakış açılarına yeteri kadar açık olamadığından bireydeki yaratıcılığı kısıtlamakta, böylelikle özgün tasarımların ortaya çıkmasını engellemektedir. 21. yüzyılın değişen dinamiklerinin de etkisiyle bu konu hakkındaki farkındalık düzeyi artmıştır. Tasarımcılardan ezber bozan, küresel çapta rekabet edebilen aynı zamanda da estetik ve işlevselliğin ön planda tutulduğu tasarımları ortaya çıkarmaları istenmektedir. Tasarımda yaratıcılık, bireyin kendini keşfettiği, sınırlarını zorladığı, aşına olunan kabulleri yıktığı, soyutlama ve analogilerle zihinsel tasarımlara yönlendiği, ezberleme yönteminin kullanılmadığı bir süreç ile birlikte açığa çıkartılabilir. Bu sebeple tasarım eğitiminin merkezi olduğu düşünülen tasarım eğitiminin verildiği ortamlarda, yaratıcı düşüncenin farklı bakış açıları ile desteklenerek ortaya çıkarılmasını ve ortaya çıkan sonuç ürünlerinin de daha nitelikli olmasını sağlamak adına birçok farklı yaklaşım ve metot uygulanmaktadır.

Bu çalışmada; öncelikle Konya ili özelinde çok önemli ve ilgi çekici bir karaktere sahip olduğu bilinen "Kırmızılı Kadın" olarak simgeselleşmiş Sultan Özcan'a ait öğretimsel mesaj içeren bir belgesel filmi öğrenci grubuna izlettirilmiştir. Daha sonra, tasarım odaklı düşünme metodu kullanılarak tanımlanan kullanıcıya ait bir yaşama mekânı tasarımının yapılması istenmiştir. Ortaya çıkan iç mekân tasarımları üzerinden çeşitli okumalarla öğrencilerin yaratıcılıklarının gelişim durumları gözlemlenmiştir. Öğretimsel mesaj içeren bir belgesel film ile tasarım odaklı düşünme metodunun bir arada kullanımı ile mekân tasarlama eylemindeki fırsat ve zorlukların keşfedilmesi amaçlanmaktadır. Ele alınan araştırma yöntemi dâhilinde iç mimarlık eğitiminde tasarım odaklı düşünce modeli kullanımının yaratıcı fikirlerin ortaya çıkmasında ne tür katkılar sunduğu araştırılmıştır. Bu çalışmadan elde edilen bulguların, tasarım eğitim yaklaşımına katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Ayrıca tasarım eğitimcilerine ve tasarımcı adaylarına farklı bir bakış açısı ile yol gösterici olması hedeflenmektedir.

## KAVRAMSAL ÇERÇEVE

Tasarım, "bir sorunun çözümü için bir plandır, bir idedir" (Tunalı, 2004: 20). Tasarımcı ise, "süreç, duyum, algı, düşünme ve hayal gücü" gibi sahip olduğu yetileriyle kendi dünyasında yarattığı nesneyi, gerçek düzleme taşıyan kişidir (Tunalı, 2004: 20). Tasarım sürecine bakıldığında, "yaratıcılık" kavramını içeren, "düşün, yeni şeyler üret, nesnelere veya durumları farklı açılardan gör ve beceriyi kazan" süreçlerini kapsadığı görülmektedir (Beşgen, 2015: 425).

Tasarım eğitiminde esas amaç, öğrencilere nasıl tasarlanacağını veya kendi tasarım yöntemlerini nasıl keşfedeceklerini öğretmektir (Ulusoy, 1999: 124). Tasarım eğitimi üzerine yapılan birçok çalışmada, tasarlama eylemindeki yaratıcılık olgusunu geliştirebilmek için farklı deneysel metotları kullanmanın önemine vurgu yapılmıştır (Plsek, 1996; Bacanlı vd., 2011; Ramm vd., 2013; Charles ve Runco, 2001'den aktaran Kim vd., 2015).

Yaratıcılık kavramı insanlık tarihi kadar eski olmasına rağmen özellikle 15. ve 19. yüzyıllar arasında yalnızca güzel sanatlar alanıyla alakalı bir olgu olarak benimsenmiştir (San, 2004). Başlangıçta felsefenin, daha sonra psikoloji biliminin önemli araştırma konularından birini oluşturan yaratıcılık, tarihsel perspektif içinde sanat, tasarım, mühendislik, tıp vb. gibi birçok disiplinde geliştirilmeye çalışılan interdisipliner bir kavramdır. Yaratıcılık; Wallach ve Kogan tarafından "çok sayıda, özgün çağırışım üretebilmek; ancak bunları yaparken sorudan da büsbütün ayrılmamak" (Jersild, 1983: 587); Gardner (1993) tarafından ise "yeni

ürünler ortaya çıkarma ya da olaylara ve sorunlara özgün çözümler bulmak" şeklinde tanımlanmıştır (Woolfolk'tan aktaran Kuru Turaşlı, 2010: 10). Benzer bir yaklaşımla Robinson (2003: 84-86) ise, problemi çözmenin ele alındığı bir süreç olarak tanımlamaktadır. Tasarım eğitiminde yaratıcılığın nasıl geliştirileceği ile alakalı yapılan araştırmalara bakıldığında, yaratıcılığa dair gerçekleştirilen çalışmalar ve sahip olunan farklı bakış açılarının yaratıcılık kuramlarında farklılık meydana getirdiği görülmektedir.

21. yüzyıl; bilimin hızla geliştiği, teknolojinin sınırlarını zorladığı aynı zamanda yaratıcılığın eş zamanlı kullanılmak zorunda kaldığı bir bilim çağı olarak karşımıza çıkmaktadır. Böylelikle yaratıcılığın etkin bir şekilde ele alınması gereken tasarım eğitiminde de büyük değişim ve dönüşümler meydana gelmektedir. Bu değişim ve dönüşümler ile eğitimdeki mevcut anlayış farklılaşarak, bilginin direkt verilmesi yerine bilgiye nasıl ulaşılır sorusuna verilecek cevapların öğretilmesinin önemi ortaya çıkmaktadır. Tasarımda yaratıcılık başlangıçta beyinde gerçekleşmesine rağmen birden farklı boyutta ortaya çıkabilmektedir. Bundan dolayı, tasarımın yapıldığı eğitim ortamlarında, öğrencinin sorumluluğu bizzat üstlendiği ve daha önceki edindiği bilgilerden farklı olarak yeni edindiği bilgi ve becerileri arasında bağlantı kurmasını sağlayan yeni bir oluşum meydana gelmektedir. Ortaya çıkan bu oluşum, odak noktasına öğrenciyi alarak birçok farklı tasarlama yöntem ve metodunun sıklıkla kullanılmasını sağlamıştır (Kesici, 2019: 233-234). Aydın (2015: 17) farklı öğretim metodları ile tasarım eğitimindeki yaratıcılığı ortaya çıkartmanın ne derece önemli olduğundan, Sayın (2007) da bu durumun bütüncül bir bakış açısıyla değerlendirilmesinin tecrübesel ve rastlantısal öğrenim ile alakalı olduğundan bahsetmektedir. Benzer bir görüş ortaya koyan Tucker ve Abbasi (2015: 420) ise, bunlara ek olarak ekip çalışmasının çok boyutlu sonuç ürünlerini ortaya çıkarmada faydalı olduğundan bahsetmektedir.

Tasarım süreci, deneysel öğrenme yöntemleri ile uyum içerisindedir. Tasarım eğitiminin verildiği her alanda daha etkili bir öğrenimin nasıl gerçekleşebileceğini tespit etmek, öğretim yöntem ve metodlarındaki farklılaşmanın yaratıcılık üzerindeki etkilerini araştırmak ve karşılaşılan problemler ile başa çıkabilmek adına yöntem ve beceri geliştirmeye teşvik etmek hususlarında, deneysel öğrenme yöntemlerinin etkin bir öğretim yöntemi olduğu yapılan birçok araştırmada görülmektedir (Davis vd., 1997; Razzouk ve Shute, 2012; Müezzinoğlu, 2017; Akçaova, 2019; Cantwell, 2019; Köse Doğan, 2019). Deneysel öğrenme metodları doğru ve etkin kullanıldığında öğrenciler için oldukça kreatif bir durum ortaya koymaktadır. Pedagojik süreçte ise; öğrencilerin bir konuyla alakalı olarak empati kurabilmesine, iş birliği yapıp deneysel modellerini oluşturabilmelerine imkân sağlamaktadır. Öğrencilerin sezgisel düşünce ve beyin fırtınasıyla bir olgu ortaya koyabilmelerini, iş birliği yaparak risk almalarını ve bunların sonucunda da hem tümevarımsal hem de tümdengelimsel mantıklarını geliştirmektedir (Vanada, 2014: 32).

Deneysel öğrenme metodlarından olan tasarım odaklı düşünme, öğrencilerin eleştirel düşünebilme yetilerinin gelişmesine katkı sağlayabilecek en önemli araçlardır (Razzouk ve Shute, 2012: 340-342). Tasarım odaklı düşünme kavramı 1987 yılında ortaya çıkmış olup, sıklıkla araştırma konusu olarak tercih edilmiştir (Owen, 2007; Brown, 2008; Ambrose ve Harris, 2009). Tasarım odaklı düşünme metodu, disiplinlerarası kullanıma uygun olduğundan oldukça yoğun bir ilgi görmektedir (Dorst 2010; Koh vd., 2015; Dolata ve Schwabe, 2016; Liedtka, 2018). Özellikle tasarlama eyleminin içerisinde var olduğu eğitimde, ilköğretimden lisansüstü seviyesine kadar her aşamada farklı yaklaşımlarla kullanıldığı tespit edilmiştir. Bu metod, problemlerin çözümünde sonuç odaklı bir yaklaşım imkân sunması ile mevcut ihtiyaç ve beklentilere de yaratıcı çözümler getirmektedir. 2004 yılında Stanford Üniversitesi Hasso Plattner Tasarım Enstitüsü'ndeki öğrencilere, kendilerini daha yaratıcı görmelerini ve kendi imajlarını değiştiren bir dizi deneyim yaşamalarını sağlamak için d.school isimli bir merkez kurulmuştur. Bu merkezde, işletme, hukuk, tıp, sosyal ve beşerî bilimler gibi daha geleneksel bilimlerin ürün tasarımı eğitimine entegre olmasını sağlayan tasarım odaklı düşünme modeli geliştirilmiştir (Brown, 2008; The Interaction Design Foundation [IDF], 2020; Pande ve Bharathi, 2020). Bu metodun ilkokullardan,

dünyanın en büyük şirketlerine kadar tüm kurumlarda uygulanabilen bir yöntem ve düşünce biçimi olduğu bilinmektedir. Bu modele göre tasarım odaklı düşünme beş aşamadan oluşmaktadır. Bunlar sırası ile empati kurma, problemi tanımlama, fikir, prototip ve test aşamasıdır (Görsel 1).



Görsel 1. d.school Tasarım Odaklı Düşünme Modeli.

Tasarım odaklı düşünme modeli olarak d.school; problemin tespit edilerek bağlamın belirlenmesi ile başlamaktadır. Sonrasında, bir şeyi tasarlayan insanları (kullanıcıları) anlamının sağlandığı empati aşaması ile devam etmektedir. Empati aşamasından sonra duruma netlik getirmek ve tasarlanana odaklanmak; üstlenilmesi gereken anlamlı zorluğu belirlemenin gerçekleştiği tanımlama aşamasına geçilmektedir. Yeni fikirlerin ortaya çıkması için tasarımcılar grubu beyin fırtınasını, eskiz yapmayı veya yeni fikirlerin ortaya çıkmasını teşvik eden bir şeyi fiziksel olarak yapmayı içeren fikir üretme aşamasını tamamlarlar. Daha sonra prototip aşaması ile test edildiğinde belirli soruları cevaplayacak bir şey inşa etmeyi içeren aşama tamamlanmış olur. Son olarak, kullanıcılardan prototipler hakkında geri bildirimde bulunmanın gerçekleştirildiği aşama ile tasarım odaklı tasarlama süreci tamamlanmış olur (The Interaction Design Foundation [IDF], 2020; Cantwell, 2019; Design Council, 2021).

Tasarım odaklı düşünme ve yaratıcılık arasındaki paralel ilişkinin bir sonucu olarak, birçok ülkenin bu düşünme metodunu eğitim müfredatlarına dahil ettiği yapılan literatür analizi sonucunda anlaşılmaktadır. Tasarım odaklı düşünme süreçleri ile akademik ve mesleki alanları birleştiren, bireyin becerilerini ortaya çıkaran müfredatın eğitimde olmasının tasarlama sürecindeki yaratıcılığı arttırdığı görülmektedir (Goldman, 2002; Education Commission, 2002; Heskett, 2003; Design Commission, 2011; Pande ve Bharathi, 2020). Yaratıcılık gibi toplumsal bir sorunun tasarım odaklı düşünme metodu ile ele alınması, alanda yapılan akademik çalışmaların gözden geçirilmesi ve sonrasında yapılacak çalışmalara yol göstermesi bakımından önemlidir. Tasarım odaklı düşünme metodunun yaratıcılık üzerindeki etkisini ele alan bazı çalışmaların sonuçları aşağıda verilmiştir.

Tasarım odaklı düşünme metodunu kullanmaya teşvik ettirilen öğrencilerin tasarlama sürecinde daha istekli oldukları, öğrenim çıktılarının belirginleştiği ve tasarım sürecini daha hızlı yürüttükleri gözlemlenmiştir (Assaf, 2009). Wrigley ve Straker (2017) çalışmalarında, 28 üniversitede yürütülmekte olan 51 adet birbirinden farklı lisans dersinde tasarım odaklı düşünme metodolojisinin öğrencilerin öğrenme performansları üzerindeki etkisini araştırmışlardır. Çalışmada; ürün, proje, işletme ve profesyonel seviyelerden oluşan bir "Eğitim Tasarımı Merdiveni" geliştirilmiştir. Çalışma sonuçlarına göre; tasarım odaklı düşünmenin yaklaşımda farklılığı ortaya çıkarmakta önemli bir yöntem olduğu tespit edilmiştir. Benzer bir yaklaşım; Luka (2014) tarafından yürütülen çalışmada da görülmektedir. Çalışma sonuçlarına göre tasarım odaklı düşünme yoluyla problem çözmeye insan merkezli bir yaklaşımın ön plana çıktığını ve bunun ortaya çıkan sonuç üründe önemli bir farklılaştırıcı olduğunu vurgulanmıştır. Moirano vd. (2019) tarafından yürütülen bir başka çalışmada ise tasarım odaklı düşünme metodu ile yaratıcılıkta disiplinler arası iş birliği yapmanın artan bir eğilim olduğu ifade edilmektedir. Lindberg vd. (2010) ise çalışmalarında tasarım odaklı düşünme metodunun meta-disiplin iş birliğini nasıl geliştirebileceği araştırılmıştır. Çalışma sonucunda, tasarım odaklı düşünme ile deneysel öğrenme sürecinde tasarımcının kendini keşfetmesinin daha kolay olduğu vurgulanmaktadır. Yapılan araştırmaların birçoğunda, bireylerin tasarım için gerekli olan yetilere sahip

olduğu, fakat yaratıcılık gerektiren sorunları çözebilmek ve farklılık yaratabilmek için gerekli olan becerilere, tasarım odaklı düşünme metodunun aktif olarak kullanıldığı zamanlarda ulaşılabileceği ifade edilmektedir.

Sonuç olarak, tasarım odaklı düşünme metodunun kullanımı her geçen gün artarak 21. yüzyıl tasarımcılarının yeteneklerini geliştirmenin önemli bir aracı olduğu görülmektedir. Tasarım odaklı düşünme metodu, doğru yöntemler ile kullanıldığında tasarımcılara, gelecekte küresel toplumun karşı karşıya kalacağı ve sürekli gelişen zorlukları etkin bir şekilde ele alabilecek nitelikleri kazandırmaktadır (Rauth, 2010; Teixeira, 2010; Koh vd., 2015; Majithia, 2017; Cantwell, 2019). Bu noktadan hareketle, tasarım odaklı düşünce modelinin tasarım eğitimindeki yaratıcılık fikirlerinin oluşmasına katkısının tespitine yönelik oluşturulan araştırma hipotezi aşağıda verilmiştir.

**Hipotez:** İç Mimarlık bölümü öğrencilerinin özgün ve yaratıcı fikirleri ortaya çıkarabilmesi, tasarım odaklı düşünme metodolojisi çerçevesinde geliştirilebilir.

## ÇALIŞMANIN YÖNTEMİ

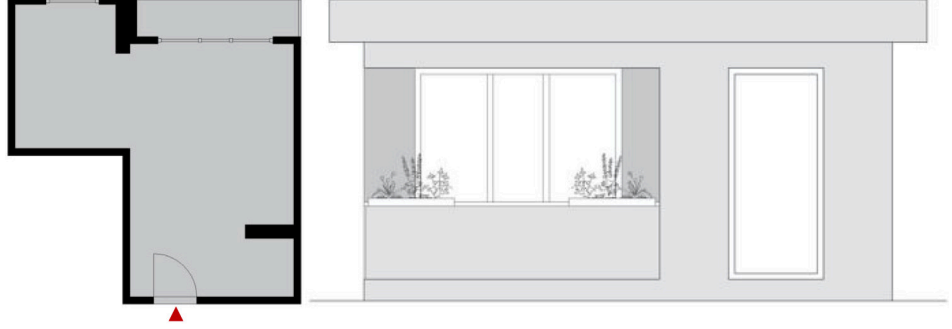
Bu çalışma, Selçuk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü ikinci sınıf öğrencileri ile 2018-2019 Bahar yarıyılında almış oldukları Artistik Perspektif dersi kapsamında yürütülmüştür. Çalışmanın yönteminde, yapılan tasarımlarda yaratıcılığın ön plana çıkabilmesi amacıyla tasarım odaklı düşünme metodolojisi kullanılmıştır. Bu doğrultuda, belirlenen konu üzerinden belgesel izletirilerek "Kırmızılı Kadına Ait Yaşama Alanı Tasarımı" yapılmıştır. Yapılan çalışmada tek plan örneği üzerinden üç farklı iç mekân tasarımı ortaya konulmuştur. Projeler, dörder kişilik gruplar halinde toplam on iki öğrenci ile yürütülmüştür. Belirtilen amaç ve yöntem kapsamında gerçekleştirilen tasarımlar, Tablo 1'de gösterildiği gibi tasarım odaklı düşünme yönteminin çakralarını oluşturan "empati kurmak, tanımlamak, fikir üretmek, prototip geliştirmek ve test etmek" aşamaları ile on dört haftalık bir süreçte tamamlanmıştır.

Tablo 1. Çalışmanın Aşamaları ve İş Akış Süreci.

AŞAMA	SÜREÇ	YAPILANLAR	İSTENİLENLER
EMPATİ KURMAK	1. Hafta	Belirlenen konunun tanıtımı ve sürecin anlatılması	"Kırmızı, tasarım, belgesel" kavramlarına ilişkin literatür araştırması.
	2. Hafta	Belgeselin izletilmesi.	Belgesel hakkında duygu ve düşüncelerin rapor halinde yazılması.
	3. Hafta	Belgesel ve raporların tartışılması.	Yerinde gözlem yaparak kullanıcı Sultan Özcan ile röportaj yapılması.
	4. Hafta	Verilerin analiz edilerek empati kurulması.	"Kelime bulutu" yöntemi ile anahtar kelimelerin çıkarılması.
TANIMLAMAK	5. Hafta	Anahtar kelimeler ile tasarımın somutlaştırılması.	Konsept çalışması.
	6. Hafta	Konsept çalışması ve ihtiyaç listesinin çıkarılması.	Plan şeması verilerek fonksiyon şemasının çıkarılması.
	7. Hafta	Fonksiyon şeması ve leke etüdünün yapılması.	Plan üzerinden tefriş ve tasarımın yapılması.
FİKİR ÜRETMEK	8. Hafta	Plan üzerinden tefriş ve tasarımın revize edilmesi.	Plan üzerinden tefriş ve tasarımın yapılması.
	9. Hafta	Plan üzerinden tefriş ve tasarımın revize edilmesi.	Plan üzerinden tefriş ve tasarımın yapılması.
	10. Hafta	Plan ve üç boyut üzerinden tasarımın yapılması.	Üç boyut üzerinden tasarımın yapılması.
	11. Hafta	Üç boyut üzerinden tasarımın revize edilmesi.	Üç boyut üzerinden tasarımın yapılması.
PROTOTİP GELİŞTİRMEK	12. Hafta	Plan, üç boyut ve tüm verileri kapsayacak şekilde konsept paftasının yapılması.	Plan, üç boyut ve tüm verileri kapsayacak şekilde konsept paftasının yapılması.
	13. Hafta	Plan, üç boyut ve tüm verileri kapsayacak şekilde konsept paftasının revize edilmesi.	Plan, üç boyut ve tüm verileri kapsayacak şekilde konsept paftasının yapılması.
TEST ETMEK	14. Hafta	On üç haftalık süreci kapsayan tüm aşamaları göz önünde bulundurarak ders sorumluları tarafından, yapılan çalışmaların 'tasarım odaklı öğrenme yöntemine göre' değerlendirilerek analiz edilmesi.	Ders yürütücüleri tarafından yapılan analizler sonucunda proje sürecinin tamamlanması.

Tasarım odaklı düşünme metodu ile kurgulanan çalışmanın ana hatlarını, izletilen belgeselden edinilen bilgilerin fikre dönüştürülüp somutlaştırılmasıyla gerçekleştirilen konsept tasarım ve öğrencilere tasarımları için verilen örnek

plan şeması oluşturmaktadır. Eşit sınırlılıklar içerisinde farklı tasarımların çıkması amacıyla tüm gruplara aynı plan şeması verilerek farklı çözüm önerilerini sunmaları beklenmektedir. Kırmızılı kadının belgeselde geçen yaşam alanına uygun mevcut ölçütler göz önünde bulundurularak, Görsel 2'de görüldüğü gibi 82 m<sup>2</sup>'ye sahip stüdyo daire (1+1) plan şeması oluşturulmuş ve çalışma alanı olarak belirlenmiştir. Plan şemasının dış duvarları sabit tutularak iç mekânın biçimlenişi ve çevresel faktörler, öğrencilerin özgün tasarımlarına bırakılmıştır.



Görsel 2. Plan Şeması ve Görünüş.

### BULGULAR VE DEĞERLENDİRMELER

Çalışmanın yöntemine göre edinilen bulgular, tasarım odaklı düşünme metodu kapsamı doğrultusunda ele alınan empati kurma, tanımlama, fikir üretme, prototip geliştirme ve test etme aşamaları ile analiz edilerek değerlendirilmiştir.

#### • Birinci Aşama - Empati Kurmak:

Çalışmanın ilk aşamasında konu ile ilgili belgesel film izletilmiştir. Öğrenciler tarafından belgeselde geçen kullanıcı ile birebir iletişim kurularak, röportaj yapılmıştır. İzlenen belgesel ile kişinin yaşam biçimi ve alanı hakkında doğrudan bilgi edinilmiş; yapılan yerinde gözlem ve röportajlar ile de doğrudan etkileşim sağlanmıştır. Tüm bu verilerin elde edilmesinin ardından duygu ve düşüncelerin rapor halinde yazılması ve ortaya çıkan raporların grup üyeleri tarafından tartışılması, konu hakkında empati kurulmasını sağlamıştır. Belgeselde geçen kırmızılı kadının günlük yaptığı rutinelere göre; geçmişe dönük yaşadığı, hatıralarına önem verdiği, sık sık fotoğraf albümüne baktığı, kırmızı renge tutkun olduğu ve kullandığı çoğu materyalde bu renge yöneldiği, kıyafetlerini kendisinin diktiği, Türk filmi izlemekten keyif aldığı, kuşları beslemeyi sorumluluk haline getirdiği ve her gün yürüyüş yaptığı anlaşılmaktadır. Öğrenciler için yaratıcılıklarının ana kaynağını oluşturan kırmızılı kadına ait belgesel filmde geçen kareler Görsel 3'te görülmektedir.



Görsel 3. Kırmızı Belgesel Filminden Görüntüler.



• İkinci Aşama - Tanımlamak:

Edinilen bilgiler doğrultusunda oluşan imgeleri somutlaştırmak ve daha nitelikli hale getirerek tasarıma yansıtmak amacı ile belgeselde geçen kırmızılı kadına yönelik anahtar kelimeler, öğrenci grupları tarafından çıkarılmıştır. Çıkarılan anahtar kelimeler tartışılarak ortak bir havuzda toplanıp, Görsel 4'te görüldüğü gibi kelime bulutu yöntemi ile ifade edilmiştir. Böylelikle projelerin konseptini belirleyecek olan doneler toparlanmış, tasarım için edinilen veriler tanımlanmıştır. Ayrıca belgeseldeki yaşam, yerinde gözlem ve röportajlardan edinilen bilgilere dayanarak kullanıcının mekânsal ihtiyaçları belirlenmiştir. Oluşturulan konsept ve belirlenen ihtiyaçlar, yapılan projelere işlev ve biçim yönünden zenginlik katmıştır.



Görsel 4. Oluşturulan Kelime Bulutu.

• Üçüncü Aşama - Fikir Üretmek:

Empati kurma ve tanımlama aşaması sonrasında, edinilen veriler değerlendirilmiş ve belgeselde geçen kırmızılı kadına ait yaşama alanı tasarlama aşamasına geçilmiştir. Öğrenci çalışma grupları tarafından, projenin plan ve üç boyut çalışmaları yapılmıştır. Fikir üretmek adına yapılan tüm eylemler bu aşamada gerçekleştirilmiştir. Gruplar tarafından yapılan tasarımlarda, kelime bulutlarından yararlanarak çıkarılan anahtar kelimeler bazen somut bazen de soyut olarak oluşturulan iç mekânlara yansıtılmıştır. Bu kapsamda belgesel ve röportajlara göre kırmızılı kadının sıklıkla eski çekilmiş fotoğraflarına baktığı, yazılmış mektupları zaman zaman okuduğu, doğayı çok sevdiği ve kırmızı renge tutkun olduğu gözlemlenmiştir. Bu bağlamda, grupların ürettiği projeler içerisinde kırmızı rengin hâkim olduğu mekânlar, hatıra köşeleri, kuş temalı düşey yüzey tasarımları, televizyon köşesi gibi tasarım öğeleri yer almaktadır (Tablo 2).

Tablo 2. Plan Şemaları ve Üç Boyutlar.

GRUPLAR	PLANLAR	ÜÇ BOYUTLAR
1. GRUP		
2. GRUP		
3. GRUP		

#### • Dördüncü Aşama - Prototip Geliştirmek:

Tasarlanarak üretilen fikirlerin, iki ve üç boyutlu ifadelerinin ardından konsept paftaları ile tasarımın prototipi geliştirilmiştir. Yapılan paftaların tasarımında, kırmızılı kadının karakteristik özelliklerinin esas alındığı görülmektedir. Ayrıca konsept paftaları, farklı teknikler kullanılarak hazırlanmıştır. Paftaların içerisinde ifade edilen planların, üç boyut etkisi göz önünde bulundurularak tasarlanmış olması dikkat çekicidir. Yapılan görseller ise dijital ortamda çizilerek açıklayıcı metinler aracılığı ile desteklenmiştir. Prototip geliştirmek amacı ile yapılan konsept paftaların grafiksel düzenlemesi, çalışmanın plan ve üç boyutlarında olduğu gibi kırmızılı kadına özgü nitelikleri içeren tasarım kararları doğrultusunda ortaya çıkmıştır (Tablo 3).

Tablo 3. Konsept Paftaları.



#### • Beşinci Aşama - Test Etmek:

Tasarım odaklı düşünme yöntemi ile gerçekleştirilen kırmızılı kadına ait yaşam alanı tasarımının en son aşamasını oluşturan test etme süreci, ders sorumluları tarafından gerçekleştirilmiştir. Test etme aşamasında, iç mimarlık temelinde yapılan tasarımların belirtilen metodolojiye uygun olarak yapılması esas alınmıştır. Bu kapsamda proje gruplarının prototipleri, sonuç çıktı olarak kabul edilerek on dört haftalık sürecin tamamı, yöntemin aşamalarına göre test edilmiştir. Yapılan değerlendirmelerde ele alınan kriterler şu şekildedir:

- Empati kurma aşamasında oluşan verilerin elde edinimi ve analiz edebilme gelişimi,
- Tasarlama aşamasında gerçekleştirilen konsept çalışmaları ve tasarıma başlangıç süreci,
- Fikir üretme aşamasında yapılan plan ve üç boyutlu çizimlerin ifadeleri ve konsept ile bütünlüklüğü,
- Prototip geliştirme aşamasında ortaya çıkan sonucun teknik olarak doğruluğu, konsept olarak uygunluğu ve tasarım olarak niteliğinin genel olarak değerlendirilmesi.

Yukarıda belirtilen kriterler göz önünde bulundurularak yapılan genel değerlendirmeye göre, belgesel film izleyerek ve yerinde gözlem ile röportaj yaparak edinilen verilerin analiz edilmesiyle tasarımların daha kolay bir şekilde somutlaştırıldığı gözlemlenmiştir. Gruplar tarafından oluşturulan anahtar kelimelerin incelenerek bir kelime bulutunda toplanması, mekân içerisinde yapılan tasarımların sürece göre hızını arttırmış ve yapılan tasarımlara nitelik kazandırmıştır. Genel olarak ortaya çıkan tasarımlarda işlevselliğin göz önünde bulundurulduğu, kırmızı rengin her proje grubunda hâkim olduğu, hatıraları kapsayan geçmişe yönelik nostaljik tasarım öğelerinin yer aldığı ve kişiye özgü iç mekân tasarımının ortaya çıktığı gözlemlenmiştir.

## SONUÇ

İç mimarlık eğitiminde tasarımın, kavramsal olarak ele alınarak prototipe nitelikli bir şekilde dönüştürülmesi, tasarlama sürecinde yaşanan en önemli sorunlardan biridir. Tasarım eğitiminde geleneksel yöntemler bu sorun karşısında yetersiz kalmaktadır. Çağdaş yaklaşımlarla ele alınmayan ya da bir metot dâhilinde sürecin yönetilmediği tasarımlarda, tasarım problemine odaklanma, kavram arayışında karmaşa, kavramları soyutlarken gerek anlamsal gerekse biçimsel olgulardan uzaklaşma, kavramları iki ve üç boyutlu ifade etme zorlukları gibi birtakım sorunlarla karşı karşıya kalınmaktadır. Bu tür sorunlar, konsept fikirlerin somutlaştırılmasını ve sonuç ürünlerin niteliğini olumsuz yönde etkilemektedir. Yapılan tasarımların, belirlenen amaçlar doğrultusunda sorunsuz bir şekilde gerçekleştirilebilmesi için bilimsel olarak kanıtlanmış metotlar dâhilinde sürecin yönetilmesinde fayda vardır. Tasarım odaklı düşünme metodolojisi, tasarım eğitimlerinde uygulanan ve sürece katkı sağlayan yöntemlerden en etkili olanıdır.

Tasarım odaklı düşünme metodu aracılığı ile yürütülen bu çalışma beş aşamadan oluşmaktadır. Birinci aşama olan empati kurmada, belgesel film izleyerek mekânsal verilerin elde edilmesi öğrencilerin ilgisini uyandırmış ve dikkatlerini çekmiştir. Belgeselde hayatına tanık oldukları kişi ile röportaj yapmaları ise projenin sahiplenme değerini artırarak konsept fikirler için motivasyon ortamını sağlamıştır. İkinci aşama olan tanımlama da, verilerin tüm proje gruplarına açık bir şekilde analiz edilerek tartışılması, tasarımların zenginleşmesini ve çok boyutlu olmasını sağlamıştır. Böylece üçüncü aşama olan fikir üretmede ortaya konulan plan ve üç boyutlu konseptte yönelik bir şekilde ifade edilmiştir. Dördüncü aşama olan prototip geliştirmede ise, ortaya çıkan sonuç ürünler, konsept ve teknik ifadelerle uygun şekilde tamamlanmıştır. Son aşama olan test etmede ise üretilen projelerin, belirtilen sınırlılıkların içerisinde nitelikli bir tasarım örneği oluşturup oluşturmadığı alanında tespit edilmiştir.

Elde edilen bu sonuçlar genel itibarı ile daha önce Goldman (2002), Heskett (2003), Luka (2014), Pande ve Bharathi'nin (2020) çalışmalarında ulaşılan sonuçlar ile örtüşmektedir. Çalışmadan elde edilen veriler neticesinde; "İç Mimarlık bölümü öğrencilerinin özgün ve yaratıcı fikirleri ortaya çıkarabilmesi, tasarım odaklı düşünme metodolojisi çerçevesinde geliştirilebilir." hipotezinin desteklendiği görülmektedir. Tasarım odaklı düşünme modeli (d.school) aracılığıyla gerçekleştirilen bu çalışma sonucunda; yapılan projelerin konseptte yönelik olarak niteliğinin arttığı tespit edilmiştir. Buradan hareketle tasarım eğitiminde yaratıcılığın ele alındığı konsept çalışmalarda, tasarım odaklı düşünme metodu gibi deneysel yöntemler kullanılarak sürecin yönetilmesi önerilmektedir.

### Araştırmacıların Katkı Oranı Beyanı

Yazarlar çalışmaya eşit oranda katkı sağlamıştır.

### Çatışma Beyanı

Herhangi bir potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

### Etik Kurul Beyanı

Etik kurul onayı gerektiren bir çalışma değildir.

## KAYNAKÇA

Akçaova, A., Köse Doğan, R. (2019). İç mimarlık eğitiminde deneyimleyerek öğrenme: 107 ve 225 numaralı atölye. Uluslararası Disiplinlerarası ve Kültürlerarası Sanat, 4(9), 1-11. <http://dx.doi.org/10.29228/ijiaa.94>

Ambrose, G. & Harris, P. (2009). *Design Thinking*. Ava Publishing.

Assaf, M. A. (2009). Teaching and thinking: a literature review of the teaching of thinking skills. *Online Submission*. <https://files.eric.ed.gov/fulltext/ED505029.pdf>

Aydın, S. (2015). Tasarım eğitiminde yapılandırıcı paradigma: "Öğrenmeyi öğrenme". *Tasarım Kuram Dergisi*. 11(20), 1-18.

- Bacanlı H., Dombaycı, M. A., Demir, M., Tarhan, S. (2011). Quadruple thinking: creative thinking. *Procedia - Social and Behavioral Sciences*, 12(2011), 536-544. <https://doi.org/10.1016/j.sbspro.2011.02.065>
- Beşgen, A. (2015). Teaching/learning strategies through art: painting and basic design education. *Procedia - Social and Behavioral Sciences*, 182, 420-427. <https://doi.org/10.1016/j.sbspro.2015.04.812>
- Brown, T. (2008). Design thinking. *Harvard Business Review*, 86, 84-92.
- Cantwell, M. (2019). *DEEP design thinking*. Deep Design thinking. <https://www.deepdesignthinking.com> (20.12.2021).
- Davis, M., Hawley, P., McMullan, B. & Spilka, G. (1997). *Design as a Catalyst for Learning*. Alexandria, VA: Association for Supervision and Curriculum Design.
- Design Commission. (2011). *Restarting Britain 1: Design education and growth*. World Documents. <https://fddocuments.net/document/design-commission-restarting-britain-design-education-and-growth-2011.html> (20.12.2021).
- Design Council. (2021). *What is the framework for innovation?* Design Council. <https://www.designcouncil.org.uk/news-opinion/whatframework-innovation-design-councils-evolved-double-diamond> (20.12.2021).
- Dolata, M. & Schwabe, G. (2016). Design thinking in IS research projects. In *Design thinking for innovation*. Springer International Publishing.
- Dorst, K. (2010). The nature of design thinking [Conference presentation abstract] DTRS8 *Interpreting Design Thinking: Design Thinking Research Symposium Proceedings*, 131-139. <http://hdl.handle.net/10453/16590>
- Education Commission. (2002). *Progress report on the education reform (1)*. Hong Kong Education Bureau. [https://www.e-c.edu.hk/eng/reform/report\\_html](https://www.e-c.edu.hk/eng/reform/report_html) (20.12.2021).
- Goldman, S. (2002). Instructional design: Learning through design. In J. Guthrie (Ed.), *Encyclopedia of Education*, 1163-1169. Macmillan Reference USA.
- Heskett, J. (2003). *Shaping the future: Design for Hong Kong—A strategic review of design education and Practice*. The Design Task Force (DTF), School of Design, Hong Kong Polytechnic University.
- Jersild, A. (1983). *Çocuk psikolojisi* (G. Günce, Çev.). Ankara Üniversitesi Yayınları.
- Kesici, A. (2019). Eğitimde postmodern durum: Yapılandırmacılık, *İnsan ve İnsan*. 20(6), 219-238.
- Kim, M. J., Ju, S. R., Lee, L. (2015). A cross cultural and interdisciplinary collaboration in a joint design studio. *International Journal of Art & Design Education*, 34(1), 102-120.
- Koh, J. H. L., Chai, C. S., Wong, B. & Hong, H. (2015). *Design thinking for education: Conceptions and applications in teaching and learning*. Springer. [http://dx.doi.org/10.1007/978-981-287-444-3\\_3](http://dx.doi.org/10.1007/978-981-287-444-3_3)
- Köse Doğan, R., Noraslı, M. (2019). İç mimarlıkta eğitim modeli: deneyimleyerek öğrenme. *IDA: International Design and Art Journal*, 1(1), 99-108.
- Kuru Turaşlı, N. (2010). Yaratıcılıkta temel kavramlar ve yaratıcılığın doğasını anlamak. E. Çelebi Öncü (Ed.), *Erken çocukluk döneminde yaratıcılık ve geliştirilmesi* İçinde. Pegem Akademi.
- Liedtka, J. (2018). *Exploring the Impact of Design Thinking in Action*. Darden Working Paper Series.
- Lindberg, T., Noweski, C. & Meinel, C. (2010). Evolving discourses on design thinking: How design cognition inspires meta-disciplinary creative collaboration. *Technoetic Arts A Journal of Speculative Research*, 8(1), 31-37. <https://bit.ly/30PnzAu> (15.12.2021).
- Luka, I. (2014). Design thinking in pedagogy. *The Journal of Education, Culture, and Society*, 2, 63-74. <https://doi.org/10.15503/jecs20142.63.74>
- Majithia, R. K. (2017). What's next in design education? Transforming role of a designer and its implications in preparing youth for an ambiguous and volatile future. *Design for Next: Proceedings of the 12th European Academy of Design Conference*, Sapienza University of Rome, April, Rome, Italy, 1521-1529., ISBN 978-1-138-09023-1.
- Moirano, R., Sánchez, M. A. & Štěpánek, L. (2019). Creative interdisciplinary collaboration: A systematic literature review. *Thinking Skills and Creativity*. <https://doi.org/10.1016/j.tsc.2019.100626>

- Müezzinoğlu, K. M., Sungur, M., Çınar, H. (2017). Tasarım eğitiminde, biçimsel soyutlamamın yaratıcı düşünceye etkisi. *The Journal of Academic Social Sciences*, 61(5), 408-417. <https://doi.org/10.16992/ASOS.13203>
- Owen, C. (2007). Design thinking: notes on its nature and use. *Design Research Quarterly*, 2(1), 16-27.
- Pande, M. & Bharathi, S. V. (2020). Theoretical foundations of design thinking–A constructivism learning approach to design thinking. *Thinking Skills and Creativity*, 36. <https://doi.org/10.1016/j.tsc.2020.100637>
- Plsek, P. E. (1996). *Applied Imagination*. Charles Scribner's Sons. <http://www.directedcreativity.com/pages/WPModels.html>
- Ramm J., Tjøtta S. & Torsvik G. (2013). *Incentives and creativity in groups*. University of Stavanger. <http://www.uis.no/getfile.php/13115229/Forskning/Bilder/09%20%C3%98konomi/20.12.2021>.
- Rauth, I., Köppen, E., Jobst, B. & Meinel, C. (2010). Design thinking: An educational model towards creative confidence. In *DS 66-2: Proceedings of the 1st international conference on design creativity (ICDC 2010)*.
- Razzouk, R. & Shute, V. (2012). Design thinking and why is it important? *Review of Educational Research*, 82(3), 330–348.
- Robinson, P. (2003). The cognition hypothesis, task design, and adult task-based language learning. *Studies in Second Language Acquisition*, 21(2), 45-105.
- San, İ. (2004). *Sanat ve eğitim*. Ütopya Yayınevi.
- Sayın, T. (2007). *Mimarî tasarım eğitime bütüncül / metaforik bir yaklaşım* [Doktora tezi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul].
- Teixeira, C. (2010). The entrepreneurial design curriculum: Design-based learning for knowledge-based economies. *Design Studies*, 31, 411-418.
- The Interaction Design Foundation [IDF] (2020). *5 Stages in the Design Thinking Process*. Interaction Design Foundation. <https://www.interaction-design.org/literature/article/5-stages-in-the-design-thinking-process> (20.12.2021).
- Tucker, R., Abbasi, N. (2015). The architecture of teamwork: examining relationships between teaching, assessment, student learning and satisfaction with creative design outcomes. *Architectural Engineering and Design Management*, 11(6), 405-422.
- Tunalı, İ. (2004). *Tasarım felsefesine giriş*. Yapı Yayınları.
- Ulusoy, Z. (1999). To design versus to understand design: the role of graphic representations and verbal expressions. *Design Studies*, 20(2), 123-130.
- Vanada, D. I. (2014). Practically creative: The role of design thinking as an improved paradigm for 21st century art education. *Techne Series A*, 21(2), 21-33.
- Wrigley, C. & Straker, K. (2017). Design thinking pedagogy: The educational design ladder. *Innovations in Education and Teaching International*, 54(4), 374–385. <https://doi.org/10.1080/14703297.2015.1108214>

#### GÖRSEL KAYNAKÇA

- Görsel 1. d.school Tasarım Odaklı Düşünme Modeli. *Tasarım odaklı düşünme*. Abba innolab. <https://abainnolab.com/egitimler/tasarim-odakli-dusunme> 'den uyarlanmıştır (10.01.2022).
- Görsel 3. Demir, A. (2017). Kırmızı. [Belgesel]. Türkiye: Gümüşhane Film Atölyesi (GÜFA). <https://www.youtube.com/watch?v=sMTWOuSP-No> (20.12.2021).

**dr. seda duman** (sorumlu yazar | **corresponding author**)  
İTÜ (mezun), mimarlık fakültesi, endüstriyel tasarım bölümü  
seda.duman@yahoo.com *orcid*: 0000-0002-4526-5139

**prof. dr. şebnem timur**  
İTÜ, mimarlık fakültesi, endüstriyel tasarım bölümü  
timurseb@itu.edu.tr *orcid*: 0000-0003-2919-7364

## TASARIMIN GENİŞLEYEN ETKİ ALANLARI VE TÜRKİYE'DEKİ ENDÜSTRİYEL TASARIM EĞİTİMİNİN BU KAPSAMDA İNCELENMESİ\*

araştırma makalesi | **research article**  
başvuru tarihi | received: 27.12.2021 kabul tarihi | accepted: 14.01.2022

### ÖZET

Teknolojik gelişmeler ile birlikte tasarım anlayışı ve pratiği de zamanla değişmiş, faaliyet alanı genişlemiş ve çeşitlenmiştir. Tasarımcılar sınırları belirli olmayan, karmaşık toplumsal ve çevresel problemlere çözümler üretebilmek için alışageldikleri ürün tasarımı yeteneklerinin ötesinde bilgi ve becerilere ihtiyaç duymuşlardır. Bu kapsamda tasarımcının rolleri değişmiş, yeni alt disiplinler ve tasarım yöntemleri ortaya çıkmıştır. Tasarım alanına eklenen ve gün geçtikçe artan bilgi ve yeteneklerin takip edilmesi ve endüstriyel tasarım eğitiminin bu değişiklikler doğrultusunda güncellenmesi önemlidir. Bu araştırmada Türkiye'deki endüstriyel tasarım bölümlerindeki eğitimin kapsamı ve mevcut durumu incelenmiş ve sistemli olarak analizlerinin yapılması amacıyla Buchanan'ın tasarımın dört seviyesi çerçevesinden yararlanılmıştır. Türkiye'deki 26 üniversitenin endüstriyel tasarım bölüm başkanlarıyla iletişime geçilmiş ve çevrimiçi olarak paylaşılan anketi bölümlerinde verilen eğitimi değerlendirerek doldurmaları istenmiştir. Toplamda 18 bölüm başkanı anket araştırmasına katılmıştır. Anket safhasından elde edilen veriler, sonuçları doğrulamak amacıyla; bölümlerin internet sayfalarında paylaşılan ders programları, ders katalog formları ve bölümle ilgili akademik yayınlarla mukayese edilerek bir analiz oluşturulmuştur. Araştırma sonuçları, ürün tasarımı projeleri ve yetkinliklerine ek olarak hizmet tasarımı, kurumsal ve bölgesel tasarım, sosyal sorumluluk için tasarım gibi daha soyut ve bütünlük projelerin ve yöntemlerin de uygulanmaya başladığını göstermiştir. Sonuçlar Türkiye'deki endüstriyel tasarım eğitiminin günümüzdeki durumunu ve yönelimini özetler niteliktedir.

**Anahtar Kelimeler:** Endüstriyel Tasarım, Ürün Tasarımı, Tasarım Eğitimi, Tasarımın Dört Seviyesi.

Duman, S., Timur, Ş. (2022). Tasarımın genişleyen etki alanları ve Türkiye'deki endüstriyel tasarım eğitiminin bu kapsamda incelenmesi. *Bodrum Journal of Art and Design*, 1(1), 29-42.

\* Bu çalışma 27/07/2021 tarihinde İstanbul Teknik Üniversitesi Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Endüstriyel Tasarım Anabilim Dalı Doktora Tezi olarak kabul edilmiş olan "Beyond the product: Expanding orders of design and its implications for industrial design education in Turkey" başlıklı tez çalışmasından hazırlanmıştır.

# EXTENDING AREAS OF DESIGN AND INVESTIGATING INDUSTRIAL DESIGN EDUCATION IN TURKEY WITHIN THIS CONTEXT

## ABSTRACT

Along with the technological developments, the understanding and practice of design have also changed over time, and the field of its activity has expanded and diversified. Designers needed knowledge and skills beyond their usual product design skills to produce solutions to complex social and environmental problems with unclear boundaries. In this context, the roles of the designer have changed; new sub-disciplines and design methods have emerged. It is important to follow the increasing knowledge and skills in the field of design and to update educational content in line with these changes. In this research, the scope and current state of industrial design education in Turkey were examined, and Buchanan's "four orders of design" was used to offer a systematic analysis. The heads of industrial design departments of 26 universities were contacted and they were asked to fill out an online survey evaluating the design education in their departments. A total of 18 department heads participated in the survey. To verify the data obtained from the survey, curriculums, course descriptions, and academic publications were compared, and an analysis was carried out. Research results revealed that in addition to product design projects and competencies, more abstract and integrated projects and subjects such as service design, corporate and regional design, and design for social responsibility began to be implemented. The research results summarize the current state and trend of industrial design education in Turkey.

**Keywords:** Industrial Design, Product Design, Design Education, Four Orders of Design.

Yirminci yüzyıl ve sonrasında tasarım genel anlamıyla nesnelere şekil vermek, insan ihtiyaç ve arzularını ürünleştirmek ile ilgilidir. Endüstriyel devrimle birlikte şekillenen endüstriyel tasarım disiplini karakteristik olarak bir ürünün estetik, ergonomi, işlevsellik ve/veya kullanılabilirliğini geliştirmeyi amaçlayan uygulamalı bir sanat ve uygulamalı bilim olarak görülmektedir. (Obasuyi ve Efer, 2017: 251). Teknolojik gelişmeler, toplumun öncelikli ihtiyaçlarının ve problemlerinin değişmesiyle birlikte; tasarım anlayışı ve pratiği değişmeye, alan olarak genişlemeye başlamıştır. İnternet, kablosuz cihazlar ve bu teknolojilere bağlı olarak ortaya çıkan nesnelere interneti tasarımcıların dijital ve fiziksel özellikleri bir araya getirebilecekleri yeni tasarım olanakları yaratmıştır. Tasarım yapma nedenlerimiz, tasarlama biçimlerimiz ve tasarım eyleminin nihai çıktısı olarak 'ürün' tanımı temel anlamıyla değişime uğramıştır. Daha önceden maddi kültürü oluşturan fiziksel ürünlere odaklanan tasarım pratiği (Dubberly, 2018); zaman içinde giderek artan bir soyutlaşma yolu izleyerek; nesnel tasarımdan hizmet, kimlik, ara-yüz, iletişim, deneyim tasarımı gibi alanlara yönelmiştir (Ryan ve Leung, 2014: 2). Bu dönüşüm, tasarım yönetimi, ürün hizmet ve sistem tasarımı, etkileşim tasarımı, sistem odaklı tasarım, sosyal inovasyon için tasarımı gibi yeni tasarım alanlarını ortaya çıkarmıştır.

Geçmişte (ve günümüzde) tasarımcılar profesyonel bilgi ve becerileri sayesinde endüstri ve pazar arasında arabuluculuk yaparak büyüme ekonomisine ve tüketime katkı sağlamıştır. Ancak bugün çok daha karmaşık, birbiriyle bağlantılı ve hayati öneme sahip küresel problemlerle karşılaşmaktadır. Bunlardan en önemlileri iklim değişikliği, doğal kaynakların tükenme tehlikesiyle karşı karşıya olması, toplumsal eşitsizlik, temiz gıdaya ve suya ulaşmaktaki sıkıntılar gibi küresel ölçekli sorunlardır. Tasarımcıların sınırları belirli olmayan bu karmaşık problemlere çözümler üretebilmeleri için profesyonel bilgi ve becerilerinin ötesine geçerek daha bütüncül bir bakış açısı edinmeleri gerekmektedir. Bu alışageldikleri bir ürün tasarımı projesinin yegâne tasarımcısı olmaktan öte, daha geniş ölçekli ve disiplinler ötesi bir tasarım projesinde bir ekip üyesi, arabulucu ve sistemsel dönüşüm için bir katalizör olarak çalışmayı gerektirmektedir. Tasarım teorisyeni ve eğitimcisi Don Norman'ın ifadesiyle günümüzde:

Disiplinlerin ötesinde çalışabilen, insanları, iş dünyasını ve teknolojiyi anlayan yeni tür tasarımcılara ihtiyacımız bulunmaktadır. Bu sebeple, sosyal ve davranış bilimlerine, modern teknolojiye ve iş dünyasına daha titiz bir şekilde yaklaşan ve daha fazla önem veren yeni bir tasarım eğitimine ihtiyacımız bulunmaktadır. (Norman, 2011)

Tasarım alanındaki gelişmelere bağlı olarak Dünya Tasarım Örgütü'nün (World Design Organisation) ilan ettiği endüstriyel tasarım tanımları da zaman içinde değişmiş ve daha kapsamlı hale gelmiştir. Örgütün 1959'da gerçekleştirdiği ilk toplantıda yayınladığı tanım endüstriyel tasarımcıları "endüstride seri üretimde üretilen nesnelere malzemelerini, mekanizmalarını, şeklini, rengini ve dekoratif özelliklerini belirlemeye yönelik teknik bilgi, eğitim, deneyim ve görsel duyarlılık konularına hâkim uzmanlar" olarak tanımlamaktadır (WDO, Industrial Design Definition History). 1960'larda zamanın kapitalist olmayan ülkelerinin de örgüt üyeliğine katılmasıyla birlikte; organizasyonun bakış açısı değişmiş ve politik sınırları aşarak daha kapsayıcı, her kökten tasarımcıyı buluşabileceği, dışa dönük bir topluluk haline gelmiştir. 1960 yılında paylaşılan tanım ürün ile birlikte servis tasarımı, 1963'te paylaşılan tanım ise kullanıcı (user) terimini ilk kez endüstriyel tasarım tanımına müdahil etmiştir. Son olarak 2015'te paylaşılan tanım endüstriyel tasarım pratiğini "yenilikçi ürünler, sistemler, hizmetler ve deneyimler yoluyla daha iyi bir yaşam kalitesi sağlayan stratejik bir problem çözme süreci" olarak açıklamaktadır (WDO, Industrial Design Definition). Öncekilere göre çok daha kapsamlı olan bu son tanım; devamında tasarım mesleğinin disiplinler arası yönüne, tasarım pratiğinin ekonomik, sosyal ve çevresel etkilerine vurgu yapmaktadır.

Üretim sektöründe aktif olarak yer alan endüstriyel tasarımcılar sosyal ve teknolojik gelişmelere ayak uydurabilmek için çalışmakta, öğrenmekte ve yöntemlerini değiştirmektedirler. Tasarım odaklı sektörlerde çalışanların sürekli değişen pazar koşullarında rekabet yeteneklerini koruyabilmek için güncelliklerini



korumaları şarttır. Buna karşılık, araştırmalar gösteriyor ki üretim ağı içerisinde bulunan tasarımcılar değişimleri daha yakından takip ederken üniversitelerde verilen tasarım eğitimi bu değişimlerin çok gerisinde kalmaktadır (Roald, 2006: 11; Kiernan ve Ledwith, 2014: 220; Kolko, 2005). Küresel problemlere odaklanmak ve çağın çalışma koşullarına uyum sağlamak yerine; "akademideki odak noktası hala biçim oluşturma, maket yapma ve render alma üzerine yoğunlaşmaktadır, ancak artık firmalar endüstriyel tasarımcının stratejik planlama, inovasyon ve disiplinler arası işbirliği süreçlerine dâhil olmalarını talep etmektedir" (Kolko, 2005). Tasarım eğitimcileri arasında da bugün disiplinin gelişiminde bir kriz sürecinde olunduğuna ve eğitimcilerin epistemolojik ve yöntemsel olarak değişmelerinin gerekli olduğuna dair yaygın bir hissiyat bulunmaktadır (Wang, 2010: 181).

Karmaşık sosyo-ekonomik, kültürel, çevresel ve politik problemlerin yaygın olduğu belirsizlik ortamında lineer analitik yöntemler ve problem çözme araçları artık yetersiz kalmaktadır. Önde gelen tasarım bölümleri müfredatlarını bu yönde geliştirmeye çalışırken, endüstriyel tasarım eğitimi veren bölümlerin birçoğu bireysel ve uygulamalı (hands-on) ürün geliştirmeye odaklanmış Bauhaus tarzı stüdyo geleneğini benimsemeye ve uygulamaya devam etmektedir. Cameron Tonkinwise'in da belirttiği gibi:

Üniversitelerde öğretilen tasarım, nesnelere üretmeye, yani zanaatkarlık (techne) olarak bilinen bitmiş ürünün imalat bilgisine (know-how) bağlı kalmıştır. Önümüzdeki yıllarda toplumsal sürdürülebilirliği geliştirmek adına yapılan tasarım, maddeye daha az dayalı olan yaşama ve çalışma biçimleri içerecektir. (2003: 1)

Raduma'ya (2011) göre çağımızın karmaşık sosyal problemleri tasarım eğitim müfredatının genişletilmesini zorunlu kılmakta ve bize bu yönde stratejik olanaklar sunmaktadır. Tasarım öğrencileri de geleneksel tasarım eğitiminin ve öğretilen yöntemlerin mücadele edilmesi gereken bu karmaşık problemlerin doğasıyla uyumlu olmadıklarının farkındadırlar (Raduma, 2011: 8).

Eğitimci ve araştırmacı Alain Findeli *Tasarım Eğitimi 21. Yüzyıl için Yeniden Düşünmek: Teorik, Yöntemsel ve Etik Tartışma* adlı makalesinde tasarım müfredatında etik bilinç ve sosyal sorumluluk kavramlarının öncelikli olarak ele alınması gerektiğinden bahsetmektedir (2001: 8). Sistemsel bakış açısı çerçevesinde tasarım projesinin nihai çıktısının maddi ürün olarak kabul edilmesi ve bu durumun kanıksanması artık mümkün değildir. Tasarım projelerinin çerçevesi teknoloji ya da üretim yöntemleri değil etik kaygılar olmalıdır. Findeli "yok olan ürün" (the vanishing product) başlığı altında tasarım eğitiminin yeni paradigmanın koşullarına göre evrimleşmesi ve geçerliliğini koruyabilmesi için dört alternatif senaryo önerir. Bu senaryolar şu şekildedir:

1. Sistemsel yaklaşıma ve karmaşıklığa geçiş yapmak, "problem ve çözüm" anlayışından "sistemsel durum 1 ve durum 2" anlayışına geçmek. Bu değişim, ürünü arka plana iterek sistemdeki aktörleri ve aktörler arasındaki ilişkileri ön plana getirecektir.
2. Tasarım föyünün ve talimatlarının sistemsel olarak sorgulanması, klasik ürün talimatlarının ötesine geçerek nesnelere karanlık yönlerinin keşfedilmesi.
3. Şu ana kadar yanlış olarak tasarlanmış binlerce ürün bulunmaktadır. Bu ürünler tasarımcılar tarafından yeniden ele alınmak üzere beklemektedir. Materyal ürünler doğru epistemolojik yaklaşımlarla maddi olmayan, hizmet tasarımına dönüştürülebilir.
4. Ekolojik konuların dikkate alınarak etrafımızda hâlihazırda bulunan birçok ürünün sürdürülebilirlik yaklaşımıyla yeniden ele alınması.

Günümüzdeki problemlerin karmaşık doğası ve tasarım alanında gerçekleşen evrim süreci düşünüldüğünde; geleceğin tasarımcılarını nasıl eğiteceğimiz sorusu büyük bir önem arz etmektedir. Bugün öğrenilen bilgiler ve edinilen beceriler yarın yetersiz ve geçersiz hale gelebilmektedir. Bu anlamda tasarım eğitimi veren kurumların kendilerini sürekli olarak sorgulamaları ve yeniliklerin

hayata geçirilmesi anlamında atik ve esnek olmaları gerekmektedir. Pratikte nasıl adımlar atılması gerektiğine dair tasarım alan yazınında birçok öneri ve plan paylaşılmıştır. Buchanan'ın ilk olarak 1992'de paylaştığı "tasarımın dört seviyesi" (four orders of design), tasarımın genişleyen kapsamını ve tasarımcının müdahil olabileceği seviyeleri sistematik bir biçimde haritalandırmaktadır. Buchanan tasarımın alanını dört ana kategoride özetler: (1) iletişim (semboller ve görseller), (2) üretim (fiziksel objeler), (3) stratejik planlama (süreçler ve hizmetler), (4) sistemsel entegrasyon (sistemler ve çevre). Bu dört seviye 21. yüzyılda tasarımcıların odaklandıkları, gelişen koşullara ve fırsatlara göre mesleklerini yeniden şekillendirdikleri farklı alanları temsil etmektedir.

Endüstriyel tasarım eğitiminin yukarıda özetlenen gelişmeler bağlamında yeniden gözden geçirilmesi ve dönüştürülmesi için atılacak ilk somut adım mevcut durum tespiti yapılımasıdır. Bunun için kurumlarda verilen eğitimin belirli bir çerçevede sınıflandırılması ve gelişmelerinin takip edilmesi amacıyla bir yol haritası belirlenmesi gerekmektedir. Bu araştırma kapsamında Türkiye'de endüstriyel tasarım eğitimi veren bölümler incelemeye alınmış ve sistemli olarak analizlerinin yapılması amacıyla Buchanan'ın tasarımın dört seviyesi çerçevesinden yararlanılmıştır. Araştırmanın yöntemine ve sonuçlarına geçmeden önce Türkiye'deki Endüstriyel Tasarım eğitiminin geçmişinden ve günümüzdeki durumundan kısaca bahsetmek yararlı olacaktır.

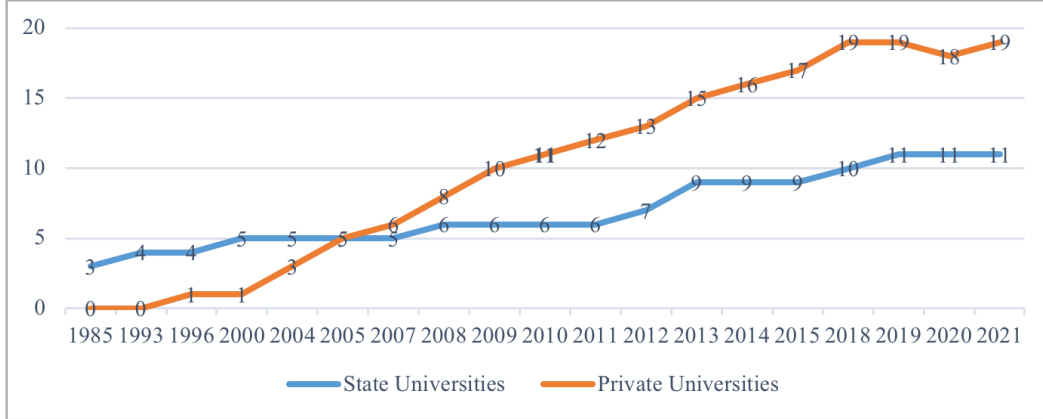
## TÜRKİYE'DE ENDÜSTRİYEL TASARIM EĞİTİMİ

Türkiye'de endüstriyel tasarım eğitimi çalışmaları 1950'lerin sonunda Amerikan yardım programı çerçevesinde ODTÜ'de başlamış; ilk bölüm 1971'de İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi) mimar ve iç mimar kökenli akademisyenler tarafından kurulmuştur. Endüstrinin gerçek tasarım gereksiniminden önce ortaya çıkan endüstriyel tasarım eğitimi ve dolayısıyla disiplini kurulduğu yıllarda ilk olarak kendini tanıtmak ve tanımlamakla ilgili sorunlarla uğraşmıştır (Cizreliloğlu Karaer, 2011: 1). Mesleğin gelişmeye başladığı ilk yıllarda yerel sanayilere uygulama aktarımı yapılamamıştı. Türk sanayisi henüz oluşum aşamasında olduğu için; Türk devletinin ve dış finansman kuruluşlarının politikalarını dayandırdığı kalkınma teorilerinde tasarım dikkate alınmamıştır (Tezel, 2011: 100). Türk sanayisinin gelişiminin bu ilk yılları, üretime yönelik sanayi sistemine dayanmaktadır. Türk sanayisinin yeni ürün tasarım ihtiyaçlarının gerçekleşmesinden çok önce, 60'lı ve 70'li yılların ithal ikameci sanayileşme stratejileri sonucunda ortaya çıkması beklenen gelecekteki talebi karşılamak için endüstriyel tasarım okulları planlanmıştır (Er & Er, 2006: 88). Bu nedenle, mesleğin ilk yıllarında endüstriyel tasarım eğitiminin Türk sanayisinden büyük ölçüde kopuk olduğu ve bu alandaki tecrübe ve bilgi birikiminin iletilemesi yönündeki çabalar yerel bağlamdan kopuk ve tek yönlü olmuştur.

Mimar Sinan Üniversitesinde "Endüstri Tasarım" adı altında açılan ilk bölümün ardından, "Endüstriyel Tasarım" ve "Endüstri Ürünleri Tasarımı" adıyla bölümler açılmıştır. Her iki adı taşıyan bu bölümlerdeki eğitimler, birbirlerinden yapısal olarak farklı olmamakla birlikte bu isim farklılığı yurtdışında "Industrial Design" ve "Industrial Product Design" program başlıklarının Türkçeleştirilmesine dayanmaktadır (Enşici, t.y.). 2020 yılında Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı (YÖK) içerikleri aynı ancak isimleri farklı olan lisans programlarında isim kargaşası yüzünden karşılaşılan sorunları ortadan kaldırmak amacıyla bu bölümleri endüstriyel tasarım adı altında birleştirmiştir.

Kuruluşundan sonra geçen ilk 25 yılda endüstri ürünleri tasarımı eğitimi devlet üniversitelerinde bulunan 4 lisans programı kapsamında verilmiştir. 1990'lardan günümüze endüstriyel tasarım eğitimi veren üniversitelerin sayısında önemli bir artış gözlemlenmiştir. 1995 yılında yalnızca dört üniversitede lisans programı bulunurken; 2021 yılında 19'si vakıf, 11 tanesi devlet üniversitelerinde olmak üzere toplamda 30 üniversitede endüstriyel tasarım bölümü yer almaktadır (YÖK Atlas). Bu bölümlerin kuruluş yıllarından bu yana sayılarındaki artışı gösteren grafik Tablo 1'de paylaşılmıştır.

Tablo 1. Türkiye'deki endüstriyel tasarım bölümlerinin sayılarındaki değişiklikler (1971-2021)



Türkiye'de tasarım eğitiminin genel yapısı ve çerçevesi 50 yıllık geçmişinde önemli ölçüde aynı kalmıştır. Eğitimin omurgasını oluşturan tasarım stüdyoları, 4 yıllık bir programa yayılmış temel derslerdir. Müfredatlar, stüdyo uygulamaları içinde tasarım becerilerini ve mesleki teorileri kapsamlı bir şekilde uygulamak amacıyla yapılandırılmıştır. Yukarıda sıralanan lisans programlarının genel müfredat yapıları birbirleriyle büyük ölçüde benzerlik taşımaktadır. İlk kurulan programlar genellikle mimarlık ve iç mimarlık disiplinlerinden akademisyenler tarafından tasarlanmıştır. Bu nedenle tasarım stüdyosu ve teorik ders içerikleri ürün tasarımıyla ziyade mimari ilkelere daha uygun olarak yapılandırılmıştır. Son yıllarda bölüm sayılarının hızla artması nedeniyle yeni kurulan bölümlerde endüstriyel tasarım geçmişine sahip akademisyenlerin görevlendirilmelerinde zorluklar yaşanmaktadır.

Türkiye'deki üniversitelerde endüstriyel tasarım bölümleri çoğunlukla mimarlık ve güzel sanatlar fakülteleri bünyesinde yer almaktadır. Yakın zamana kadar öğrenci seçme sürecinde bazı bölümlerde üniversite giriş sınavına ek olarak özel yetenek sınavı uygulanmıştır. Ancak 2017-2018 eğitim-öğretim yılından itibaren YÖK endüstriyel tasarım ve iç mimarlık bölümlerinin öğrenci seçme kriterlerinden yetenek sınavlarının kaldırılacağı bilgisi paylaşmıştır. Günümüzde endüstriyel tasarım bölümlerinin tamamı merkezi üniversite giriş sınavı ile öğrenci almaktadır. Türkiye'deki endüstriyel tasarım bölümlerinin yer aldığı üniversitelerin isimleri, türleri ve 2021 Yükseköğretim kurumları (YKS) sınav başarılarına göre sıralamaları Tablo 2'de paylaşılmıştır.

Kurulan bölümlerden bazıları ilk mezunlarını verirken henüz eğitime yeni başlamış olanları da bulunmaktadır. Tasarım disiplinin genişleyen alanının ve bu durumun Türkiye'deki tasarım eğitimine olan etkilerinin incelendiği bu araştırmada dört yıllık eğitimini tamamlamış bölümler dikkate alınmıştır. Bu kapsamda 1971-2017 yılları arasında açılan bölümler araştırmaya dâhil edilmiştir. Araştırmaya katılan bölümler Tablo 2'de yıldız işaretiyle belirtilmiştir.

Tablo 2. Türkiye'deki endüstriyel tasarım bölümlerinin 2021 üniversite giriş puanlarına göre sıralı listesi

	Puan (MF4)	Kuruluş Yılı	Kontenjan	Üniversite	Üniversite Türü
1	460.97	1979	70	* Orta Doğu Teknik Üniversitesi	Devlet
2	460.16	2009	4	* TOBB Ekonomi ve Teknoloji Üniversitesi (Tam Burslu)	Vakıf
3	451.60	1993	60	* İstanbul Teknik Üniversitesi	Devlet
4	445.14	2013	5	Özyeğin Üniversitesi (Tam Burslu)	Vakıf
5	435.25	2008	8	* Bahçeşehir Üniversitesi (Tam Burslu)	Vakıf
6	424.91	2011	7	* İstanbul Bilgi Üniversitesi (Tam Burslu)	Vakıf
7	424.43	2018	6	TED Üniversitesi (Tam Burslu)	Vakıf
8	423.44	2004	6	* İzmir Ekonomi Üniversitesi (Tam Burslu)	Vakıf
9	415.21	2004	5	* Kadir Has Üniversitesi (Tam Burslu)	Vakıf
10	408.98	1996	9	Yeditepe Üniversitesi (Tam Burslu)	Vakıf
11	392.50	1971	60	Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi	Devlet
12	392.50	2015	6	* İstanbul Medipol Üniversitesi (Tam Burslu)	Vakıf
13	383.98	1985	40	* Marmara Üniversitesi	Devlet
14	377.33	2010	6	* Yaşar Üniversitesi (Tam Burslu)	Vakıf
15	375.83	2019	40	İzmir Yüksek Teknoloji Üniversitesi	Devlet
16	363.94	2009	6	Atılım Üniversitesi (Tam Burslu)	Vakıf
17	355.05	2012	8	Beykent Üniversitesi (Tam Burslu)	Vakıf
18	354.01	2014	7	* İstanbul Ticaret Üniversitesi (Tam Burslu)	Vakıf
19	349.02	2005	7	Haliç Üniversitesi (Tam Burslu)	Vakıf
20	354.55	2018	4	Nişantaşı Üniversitesi (Tam Burslu)	Vakıf
21	347.77	2007	6	Işık Üniversitesi (Tam Burslu)	Vakıf
22	341.22	2013	7	İstanbul Aydın Üniversitesi (Tam Burslu)	Vakıf
23	334.29	2000	70	Eskişehir Teknik Üniversitesi	Devlet
24	327.95	2008	56	* Gazi Üniversitesi	Devlet
25	320.71	2005	7	Doğuş Üniversitesi (Tam Burslu)	Vakıf
26	315.43	2020	9	OSTİM Teknik Üniversitesi (Tam Burslu)	Vakıf
27	282.12	2018	40	On Dokuz Mayıs Üniversitesi	Devlet
28	275.83	2013	40	* Selçuk Üniversitesi	Devlet
29	252.63	2012	60	* Karabük Üniversitesi	Devlet
30	246.47	2013	50	* Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi	Devlet

\*Araştırmada 1971-2017 yılları arasında kurulan ve 4 yıllık eğitimini tamamlamış olan bölümler dikkate alınmıştır. Anket katılan bölümler tabloda işaretlenmiştir.

## ARAŞTIRMA YÖNTEMİ VE VERİ TOPLAMA ARAÇLARI

Bireysel olarak, ürün tasarımı sınırları içinde projeler yapan tasarımcılar çoğunlukla endüstriyel üretim teknikleri ve zanaatkarlık gibi teknik bilgi ve becerilerine ihtiyaç duymuşlardır. Tasarım disiplininin alanının genişlemesi ve tasarım problemlerinin daha karmaşık ve soyut hale gelmesi; teknik bilgi ve becerilerin yanı sıra sistemsel düşünme, disiplinler arası çalışma tecrübesi, stratejik karar verebilme gibi yetkinlikleri gerekli hale getirmiştir. Amerika'daki üniversitelerin akreditasyon standartlarını belirleyen Ulusal Sanat ve Tasarım Okulları Birliği (NASAD), Profesyonel Tasarım Derneği (AIGA) ve Amerika Endüstriyel Tasarımcılar Derneği (IDSA) gibi kuruluşlar endüstriyel tasarım mesleğinin geleceği ve tasarımcıların sahip olması gereken yetkinlikleri periyodik olarak yayınlamaktadırlar. Araştırma kapsamında son yıllarda bu kurumlar tarafından paylaşılan yetkinlikler listelenmiştir.

Literatür araştırmasında tasarımın genişleyen kapsamını ve etkin olduğu yeni alanları özetleyen kavramsal tablo ve teoriler incelenmiştir. Bu araştırma neticesinde 1992 yılında Richard Buchanan tarafından paylaşılan ve yirmi yılı aşkın bir süredir geçerliliğini koruyarak tasarım alanlarının haritalanması konusunda en bilindik sınıflandırma modeli olan "tasarımın dört seviyesi" (Four Orders of Design) modeli ana çerçeve olarak seçilmiştir (Buchanan, 1992; 1998; 2001; 2008; 2019). Endüstriyel tasarım eğitimi konusunda akreditasyon standartlarını belirleyen ve mesleki yetkinlikleri paylaşan kurumlardan edinilen bilgiler bu dörtlü sınıflandırmadan faydalanılarak kategorilere ayrılmış ve Türkiye'deki eğitim müfredatlarını değerlendirmek için sistemli bir analiz tablosuna dönüştürülmüştür (Tablo 3). Bu bağlamda Buchanan'ın sınıflandırmasında görseller ve fiziksel objelerin tasarımı kapsayan alanlar

“teknik bilgiler ve biçim oluşturma yetenekleri” başlığı altında incelenmiştir. Ürün etrafında yer alan hizmetler “ürün ve hizmet tasarımı yetenekleri” başlığı altında incelenmiştir. Stratejik planlamaya dair süreçleri içeren yetkinlikler ise “stratejik karar verebilme yetenekleri” başlığı altında incelenmiştir. Son olarak sistemler ve çevre ile ilgili tasarım bilgi ve becerileri “toplum ve çevre problemleri için tasarım yetenekleri” başlığı altında incelenmiştir. Bu alanların her biri birbirine katkı sağlar niteliktedir. Aralarında keskin sınırlar bulunmamaktadır. Bir ürünün sembolik özelliklerinin, malzeme ve üretim yöntemlerinin planlanması ile aynı ürünün pazarlanması, marka stratejilerinin oluşturulması ve toplum ve çevre üzerindeki etkilerinin planlanması iç içe geçmiş süreçleri içerir.

**Tablo 3.** Endüstriyel Tasarımcılar için gerekli olan yetkinliklerin dört ana kategoride listesi

<b>1. Teknik Bilgiler ve Biçim Oluşturma Yetenekleri:</b>
•Malzeme bilgisi ve üretim tekniklerine hâkimiyet
•El ve bilgisayar çizimi
•Atölye kullanımı ve örnek model yapımı
<b>2. Ürün ve Servis Tasarımı Yetenekleri:</b>
•Kullanıcı araştırma yöntemlerinden yararlanmak
•Hizmet tasarımı yöntemleri bilgisi
<b>3. Stratejik Karar Verebilme Yetenekleri:</b>
•Kurumsal kimlik ve marka stratejileri oluşturabilme
•Organizasyon kültürü ve tasarım yönetimi bilgisi
•Katılımcı ve açık tasarım prensipleri
<b>4. Toplum ve Çevre Problemleri için Tasarım Yetenekleri:</b>
•Karmaşık sosyo-ekonomik, politik ve kültürel sistemler ve ilişki ağları hakkında bilgi sahibi olmak
•Sürdürülebilirlik ve ekolojik tasarım bilgisi
•Meta- tasarım metotlarına hâkimiyet
•Disiplinler arası tasarım projelerinde çalışabilme

Kazandırılan yetkinliklere ek olarak anketin ikinci bölümünde araştırmaya katılan bölüm başkanlarından uyguladıkları stüdyo projelerini değerlendirmeleri istenmiştir. Aynı biçimde bu bölümde de seçenekler dört farklı kategoride sunulmuş ve değerlendirilmiştir. Proje türlerine ve uygulama biçimlerine göre yapılan sınıflandırmalar Tablo 4’te paylaşılmıştır.

**Tablo 4.** Proje türlerine ve uygulama biçimlerine göre yapılan sınıflandırmalar

<b>Proje Türlerine göre:</b>
<b>1. Ürün Tasarımı Projesi:</b> Üretim ve tüketim kriterleri belirleyicidir. Bir ürünün biçim, işlev, malzeme ve üretim kriterleri gibi temel konuların tartışıldığı tasarım projeleri.
<b>2. Ürün ve Hizmet Tasarımı Projesi:</b> Kullanıcı araştırması önceliklidir. Nesnel ve bu nesnel etrafındaki maddi olmayan hizmetler bir bütün olarak tasarlanır.
<b>3. Bölgesel/Kurumsal Tasarım Projeleri:</b> Kurumsal/ bölgesel problemlerin veya fırsatların tanımlanmasına ve analizine ve dolayısıyla gerçek hayattaki inovasyon stratejilerinin geliştirilmesine dayalı projelerdir. Nihai çıktısı proje başlangıcında belli değildir. (Örn: Made in Şişhane, Gökçeada atölyesi, KOBİ’ler için Tasarım...)
<b>4. Sosyo-teknik Sistem Tasarım Projesi:</b> Karmaşık sosyo-teknik problemlerin tespiti ve analizine dayalı projelerdir. Nihai çıktısı proje başlangıcında belli değildir. (Sağlık, su ktlığı, çevre kirliliği, sosyal eşitsizlik vb. ile ilgili projeler)
<b>Projelerin Uygulama Biçimlerine göre:</b>
<b>1. Grup Projeleri:</b> Bölüm içi grup projeleri
<b>2. Profesyonel Paydaşlarla Yapılan Projeler:</b> Farklı firmalar, dernekler, vb. işbirliğiyle yapılan projeler
<b>3. Katılımcı Tasarım Projeleri:</b> Farklı aktörlerin aktif ve esnek katılımına açık olarak yürütülen projeler
<b>4. Disiplinler arası Tasarım Projesi:</b> Farklı disiplinlerden katılımcılarla yapılması planlanan projeler.

Uygulamada ve teoride tasarım alanına eklenen ve gün geçtikçe artan bilgi ve yeteneklerin takip edilmesi ve endüstriyel tasarımı eğitiminin bu değişiklikler doğrultusunda güncellenmesi önemlidir. Eğitim içeriklerinin ve yöntemlerinin yeniden gözden geçirilerek yapılandırılması için öncelikli olarak mevcut durum analizinin yapılması gerekmektedir. Bu amaçla araştırma kapsamında

4 yıllık lisans sürecini tamamlamış dolayısı ile yeterli tecrübe ve birikime sahip olan 26 üniversitenin endüstriyel tasarımı bölüm başkanlıkları ile iletişime geçilmiş ve araştırmaya katılmaları istenmiştir. Bölüm başkanlarından lisans eğitiminde öğrencilere kazandırdıkları bilgi ve becerileri değerlendirerek tabloda özetlenen yetkinlikler kapsamında sorular içeren çevrimiçi anketi doldurmaları istenmiştir. Toplamda 18 bölüm başkanı anket araştırmasına katılmıştır. Anket safhasından elde edilen veriler, sonuçları doğrulamak ve araştırmanın güvenilirliğini arttırmak amacıyla; bölümlerin internet sayfalarında paylaşılan ders programları, ders katalog formları ve bölümle ilgili yazılan yayımlarla mukayese edilerek bir analiz oluşturulmuştur. Araştırmanın anket safhası 2019 yılında yapılmış, müfredat bilgileri ile karşılaştırmalı analizleri ise 2020 yılında tamamlanarak raporlanmıştır.

Ankette seçenekler: "zorunlu derslerde öğretiliyor", "seçmeli derslerde öğretiliyor", "müfredat dâhilinde değil", "planlama aşamasında" olarak sunulmuş ve bazı yetkinliklerin hem seçmeli hem de zorunlu derslerde öğretilebileceği göz önünde bulundurularak çoklu işaretlemelere izin verilmiştir. Listelenen her bir yetkinliğe ne ölçüde ihtimam gösterildiğini tespit edebilmek amacıyla; zorunlu ve seçmeli dersler iki ayrı seçenek olarak sunulmuştur. Zorunlu dersler bölüm müfredatının temelini oluştururken, seçmeli dersler bölüme kayıtlı olan her öğrencinin katılabildiği ve her dönem düzenli olarak açılan dersler değildir. Aynı şekilde stüdyolarda yapılan proje türleri ile ilgili bölümün seçeneklerinde de benzer bir amaçla her sene düzenli olarak stüdyolarda yapılan projeler ile her sene düzenli yapılmayan projeler ayrı seçenekler halinde paylaşılmıştır. Böylelikle tek seferlik yapılan projeler ile planlı ve düzenli olarak tekrar eden projelerin ayırt edilmesi amaçlanmıştır.

Ayrıca, uygulanan projelerin konularıyla ilgili bilgi alabilmek amacıyla; ankette her bölüm sonunda yazılı bir soru yerleştirilmiş ve katılımcılarda çoktan seçmeli olarak vermiş oldukları cevapları örneklendirmeleri istenmiştir. Yazılı cevaplarda örnek gösterilen projeler hakkında elde edilen bilgiler anket sonuçlarının değerlendirilmesine niteliksel bir katkı sağlamıştır.

## ARAŞTIRMA SONUÇLARI

### Anket Sonuçları: Öğretilen Yetenekler ile İlgili Bölüm

Anket sorularında öğretilen yetenekler bölümündeki birinci kategori; endüstriyel tasarım disiplininin temelini oluşturan, 60 ve 70'lerdeki rasyonel ve pragmatik tasarım anlayışı temsil etmektedir. Bu kategorideki yetenekler endüstriyel tasarım disiplinin olmazsa olmazıdır ve ankete yanıt veren bütün bölümler tarafından öğretilmektedir (Tablo 5). Bazıları seçmeli dersler kapsamında da tekrarlanmaktadır. Bölüm müfredatları incelendiğinde bütün bölümlerde birinci kategorideki her bir yetenek için benzer isimle açılmış en az bir zorunlu dersin bulunduğu gözlemlenmektedir (üretim teknikleri, teknik çizim, model yapımı vb.).

İkinci kategorideki yetenekler 80'lerden sonra ortaya çıkan insan odaklı tasarım ve hizmet tasarımı yaklaşımlarını içermektedir. Kullanıcı araştırma yöntemleri ile ilgili bilgiler araştırmaya katılan bölümlerin çoğunluğunda özellikle bu konuya tahsis edilmiş ayrı bir ders kapsamında öğretilmektedir (tasarım araştırma yöntemleri, tasarımda kullanıcı araştırmaları vb.). Öte yandan hizmet tasarımı ile ilgili süreç ve yöntemler anket sonuçlarına göre yalnızca araştırmaya katılan bölümlerin yedisinde zorunlu dersler kapsamında öğretilmektedir. Bölümlerin ders programları incelendiğinde, birinci kategorideki yetkinliklerin aksine yalnızca iki endüstriyel tasarım bölümünde bu yetkinliklerin kazandırılmasını amaçlayan hususi derslerin varlığına rastlanılmıştır (ürün ve hizmetler için etkileşim tasarımı- zorunlu ders, hizmet tasarımı projesi- seçmeli ders).

**Tablo 5.** Anket sonuçları: Öğretilen Yeteneklere göre bölüm sayıları (ilk bölüm)

Anket sonuçları: Öğretilen yetenekler (1/2)	Zorunlu derslerde öğretiliyor	Seçmeli derslerde öğretiliyor	Müfredat dahilinde değil	Planlama aşamasında
<b>1. Teknik Bilgiler ve Form oluşturma yetenekleri:</b>	f	f	f	f
Malzeme bilgisi ve üretim tekniklerine hakimiyet	18	3	-	-
El ve bilgisayar çizimi	18	3	-	-
Atölye kullanımı ve örnek model yapımı	18	1	-	-
<b>2. Ürün ve Servis Tasarım Yetenekleri:</b>				
Kullanıcı araştırma yöntemlerinden yararlanmak	15	6	-	-
Hizmet tasarımı yönetimleri bilgisi	9	10	1	-

Not: f: Frekans değeri

Müfredat bilgileri ile anket sonuçlarından elde edilen verilerin arasındaki farklılık; hizmet tasarımı ve yöntemleri bilgisinin Türkiye'deki endüstriyel tasarım eğitiminde henüz tam anlamıyla benimsenmediği ve bu sebeple stratejik ve resmi olarak müfredat amaçlarına yerleştirilmediğini göstermektedir. Bölümlerin internet sayfalarındaki tasarım tanımları da göz önünde bulundurularak değerlendirildiğinde hizmet tasarımı alanına ait bilgi ve yeteneklerin, endüstriyel tasarım eğitiminde gerekliliği kabul edilmiş ayrılmaz bir bilgi birikimi olarak değil; çeşitli proje konuları ve öğrencilerin bireysel yönelimleri doğrultusunda ara sıra uygulanan ve öğretilen alternatif bir tasarım alt dalı niteliğindedir.

Stratejik karar verebilme yeteneklerini içeren üçüncü kategorideki bölüme gelindiğinde zorunlu derslerde öğretiliyor cevaplarının azaldığı gözlemlenmektedir (Tablo 6). Bu kategoride yer alan kurumsal kimlik tasarımı ve marka oluşturma stratejileri ile ilgili bilgi ve yetenekler araştırmaya katılan endüstriyel tasarım bölümlerinin çoğunluğunda zorunlu dersler kapsamında öğretilmektedir. Anket sonuçlarına ek olarak bölüm müfredatları da incelendiğinde "pazarlamaya giriş", "tasarım yönetimine giriş" adı altında zorunlu derslerin müfredatların çoğunda yer aldığını gözlemlenmektedir. Tasarımda marka ve kimlik tasarımı, tasarım yönetimi gibi kapsamı geniş ve farklı aktörlerin bir arada işlerlik gösterdiği alanlarda yer alan meselelerin tespiti ve bu meselelere uygun çözümlerin tasarım yöntemlerinden faydalanılarak geliştirilebilmesi için çoğulcu ve katılımcı çalışma biçimleri uygulanmalıdır. Fakat anket sonuçları göstermektedir ki, bu alanlarda tasarım yapabilmenin ayrılmaz bir yöntemi olan katılımcı ve açık tasarlama biçimleri yalnızca üç endüstriyel tasarım bölümünde öğrencilere öğretilmektedir. Anket cevaplarına paralel olarak müfredat ve ders içeriklerini incelendiğinde ise yalnızca bir bölümde (ODTÜ) "co-design" adı altında açılmış seçmeli bir derse rastlanmaktadır. Bu durum, katılımcı tasarım pratiklerinin nispeten yeni olması ve mevcut üniversite sistemi yapısı ve kuralları dâhilinde kurgulanması ve öğrencilerle uygulanmasında karşılaşılabilecek muhtemel zorluklardan kaynaklandığı sonucu çıkarılabilir. Nitekim farklı paydaşların tasarım sürecine müdahil olması, güvenlik ve iş bölümü koşullarının sağlanması, sürecin takibi ve mevcut notlandırma sistemi katılımcı tasarım yöntemlerinin üniversite eğitiminde uygulamasını zorlaştırmaktadır.

**Tablo 6.** Anket sonuçları: Öğretilen Yeteneklere göre bölüm sayıları (devamı)

Anket sonuçları: Öğretilen yetenekler (2/2)	Zorunlu derslerde öğretiliyor	Seçmeli derslerde öğretiliyor	Müfredat dahilinde değil	Planlama aşamasında
<b>3. Stratejik Karar Verebilme Yetenekleri:</b>	f	f	f	f
Kurumsal kimlik ve marka stratejileri oluşturabilme	11	11	1	-
Organizasyon kültürü ve tasarım yönetimi bilgisi	14	5	-	-
Katılımcı ve açık tasarım prensipleri	5	9	5	1
<b>4. Toplum ve Çevre Problemleri için Tasarım Yetenekleri:</b>				
Karmaşık sosyo-ekonomik, politik ve kültürel sistemler ve ilişki ağları hakkında bilgi sahibi olmak	8	9	3	1
Sürdürülebilir ve ekolojik tasarım bilgisi	5	14	1	-
Meta-tasarım metodları hakimiyet	2	7	8	1
Disiplinler arası tasarım projelerinde çalışabilme	4	13	1	2

Not: f: Frekans değeri

Dördüncü ve son kategoride yer alan yetkinlikler ile ilgili araştırmaya katılan bölümlerin müfredatları ve ders içerikleri incelendiğinde; sürdürülebilirlik için tasarım haricinde bu alana yönelik açılmış ayrı bir derse rastlanmamıştır. Sürdürülebilir tasarım ve sosyal sorumluluk konuları yalnızca iki endüstriyel tasarım bölümünde ayrı dersler kapsamında öğretilmektedir (Tasarımda Sürdürülebilirlik ve Sosyal Sorumluluk, Kadir Has Üniversitesi-seçmeli ders; Sürdürülebilirlik için Tasarım, İzmir Ekonomi Üniversitesi-seçmeli ders). Bunun haricinde kalan yetkinlikler kapsamında katılımcıların verdiği cevaplar farklı proje konuları ve öğrencilerin tercih ettikleri çalışma alanları kapsamında değerlendirilen fakat stratejik olarak müfredata işlenmemiş olan uygulamaları göstermektedir. Dördüncü seviye bağlamında bölümlerde yapılan stüdyo projeleri incelendiğinde; disiplinler arası tasarım projeleri diye adlandırılan projelerin genelini aynı fakülte içinden başka bir bölümle iş birliği yapılarak ve yine bir somut ürün tasarımı çerçevesinde yapılan projeler (iç mimarlık öğrencileriyle mobilya tasarımı projesi) olduğu gözlemlenmektedir. Fakülte dışından bölümlerle yapılan projeler ise yine bir somut ürün tasarımı çerçevesinde kurgulanmaktadır ve projelerin tümü yalnızca iki farklı disiplinin katılımıyla yürütülmektedir (gıda mühendisliği öğrencileriyle yapılan gıda tasarım projesi, gemi inşaat mühendisliği öğrencileriyle birlikte yapılan yat tasarımı projeleri).

#### Anket Sonuçları: Uygulanan Proje Türleri ile İlgili Bölüm

Anketin ikinci bölümünde araştırmaya katılan bölüm başkanlarından stüdyo projelerini sunulan dördüncü kategori içerisinde değerlendirmeleri istenmiştir. Ayrıca, projelerin neler olduğunu daha net değerlendirebilmek adına işaretledikleri her bir seçenek için yazılı olarak örnek vermelerini ve hangi sınıfta uygulandığını belirtmeleri talep edilmiştir. Proje türlerine göre yapılan sınıflandırmaya ait anket sonuçları Tablo 7’de paylaşılmıştır. Bu sonuçlara göre endüstriyel tasarım disiplininin temelini oluşturan ürün tasarım projelerini her bölümde düzenli olarak uygulanmaktadır. Bu projelere verilen örnekler genellikle el ve mutfak aletleri, mobilya ve aydınlatma tasarımı, sergi ünitesi gibi konular üzerine odaklanmaktadır. Ürün ve hizmet tasarımı ile ilgili projeler ise yalnızca 13 bölümde düzenli olarak uygulanmaktadır. Bu kategoride yer alan projelere verilen örneklerden bazıları şunlardır: bisiklet kiralama hizmeti, atık geri dönüşümü hizmeti, marketlerde dolaşım ve ödeme sistemleri, kitap ve kıyafet başlığı hizmeti. Bölgesel ve kurumsal inovasyon projelerine gelindiğinde bu proje türünün daha nadir uygulandığı ve yalnızca dört bölümde düzenli olarak yapıldığı gözlemlenmektedir. Bu projelere verilen örnekler genellikle belirli mahalle ve ilçe yönetimi işbirliğiyle yapılan projeler ve kobilerle yürütülen projeler kapsamındadır. Son kategorideki sosyo-teknik ve sistem inovasyon projeleri de aynı şekilde yalnızca dört bölümde düzenli olarak yapılmaktadır. Bu projelere verilen örnekler: suya karşı tasarım, e-sağlık projesi, uluslararası göç problemi ve tasarımın rolü adlı projelerdir.

Tablo 7. Anket sonuçları: stüdyo derslerinde yapılan proje türlerine göre bölüm sayıları

PROJE TÜRLERİ:	Her sene düzenli olarak yapılıyor.	Düzenli yapılmıyor, fakat bu tür projelerimiz var.	Diğer (staj, atölye vb. dahilinde yapılıyor.)	Planlama aşamasında: yapılması planlanıyor.	Bu proje türü bölümümüzde yapılmıyor.
	f	f	f	f	f
1. ÜRÜN TASARIM PROJESİ	18	-	1	-	-
2. ÜRÜN & HİZMET TASARIMI PROJESİ	13	4	1	-	3
3. BÖLGESEL/ KURUMSAL TASARIM PROJELERİ	4	9	2	-	3
4. SOSYO-TEKNİK SİSTEM TASARIM PROJESİ	4	9	3	1	2

Not: f: Frekans değeri

Üçüncü ve dördüncü kategoride yer alan projeler genellikle 3. ve 4. sınıf stüdyolarında yapılmaktadır. Tablodan da görüldüğü üzere bu projelerin çoğu üniversitede seçmeli dersler ya da ders dışındaki çalıştaylar ve proje grupları kapsamında yapılmaktadır. Bu durum son iki kategorideki proje türlerinin



zorluk seviyesinin ve karmaşıklığının yüksek olmasından kaynaklanmaktadır. Belirli bir bölge ve sosyal problemlerle ilgili tasarım projeleri stüdyo dışında, farklı paydaşlarla uzun süreli bir araştırma ve tasarım süreci gerektirmektedir. Bu sürecin içeriği ve sonucu belirsiz, yönetimi zor olabilmektedir. Hali hazırda bu proje türlerini uygulamayan fakat gerekli olduğunun bilinciyle yapılmasını planlayan bölümler de bulunmaktadır. Bu veri Türkiye'deki tasarım eğitiminin gelişim yönüne vurgu yapmaktadır. Bazı bölümler ise dördüncü kategorideki proje türünün bilinçli olarak lisans programına eklenmediğini ve amaçlarının piyasada ürün ve ara yüz tasarımı yapabilen tasarımcılar yetiştirmek olduğunu belirtmiştir. Sosyo-teknik ve sistem inovasyon proje türünü yüksek lisans kapsamında ele aldığını belirten bir bölüm de bulunmaktadır.

Son olarak projelerin uygulama biçimlerine göre bir sınıflandırma yapılmıştır (Tablo 8). Bu bölümdeki sonuçlara göre endüstriyel tasarım bölümlerinin büyük çoğunluğunda düzenli olarak grup projeleri uygulanmaktadır. Profesyonel paydaşlarla işbirliği yapılarak yürütülen projeler ise 12 bölümde uygulanmaktadır. Bu kategoride verilen proje örneklerinden üçünde, paydaşlarla işbirliğinin düzenli olarak mezuniyet projesi kapsamında uygulanmakta olduğu belirtilmiştir (Orta Doğu Teknik, Kadir Has ve Karabük Üniversiteleri). Bu tür projelerin tamamı üçüncü ve Dördüncü sınıf stüdyolarına ait projelerdir. Son sınıflarda öğrenciler gerçek hayatta karşılaştıkları çalışma koşullarına ve profesyonel paydaşlarla işbirliği konularına hazırlanmaktadır.

Tablo 8. Anket sonuçları: stüdyo derslerinde yapılan proje türlerine göre bölüm sayıları

PROJE UYGULAMA BİÇİMLERİ:	Her sene düzenli olarak yapılıyor.	Düzenli yapılmıyor, fakat bu tür projelerimiz var.	Diğer (staj, atölye vb. dahilinde yapılıyor.)	Planlama aşamasında: yapılması planlanıyor.	Bu proje türü bölümümüzde yapılmıyor.
	f	f	f	f	f
1. GRUP PROJELERİ	15	2	1	-	-
2. PROFESYONEL PAYDAŞLARLA YAPILAN PROJELER:	12	3	1	1	-
3. KATILIMCI TASARIM PROJELERİ:	2	3	3	1	8
4. DİSİPLİNLER ARASI TASARIM PROJELERİ	7	3	3	2	2

Not: f: Frekans değeri

Anket sonuçlarına göre farklı aktörlerin projeye aktif olarak müdahil olmalarına imkân tanıyan katılımcı tasarım projeleri sadece iki bölümde (Bilgi Üniversitesi-Sürdürülebilirlik Stüdyosu, ODTÜ-Deneyim yansıma modellemesi ile mutfak aletleri tasarımı projesi) düzenli olarak uygulanmakta; üç bölümde ise stüdyo dışındaki eğitim uygulamalarında ele alınmaktadır. Katılımcı tasarım projelerinin dönem içerisinde uygulanması güvenlik, uygun mekân ve araçların temini, sürecin ve proje çıktılarının planlanması gibi çeşitli zorlukları beraberinde getirmektedir. Bu sebeple genellikle resmi eğitim dönemi dışında atölyelerde uygulanması tercih edilmektedir.

Son kategoride yer alan disiplinler arası tasarım projeleri yedi bölümde düzenli olarak stüdyolarda uygulanmaktadır. Bu projeler için verilen örneklerin büyük çoğunluğu mimarlık fakültesi bünyesinde ve bir ürün tasarımı çerçevesindedir (iç mimarlık, mimarlık öğrencileriyle mobilya tasarımı). Bu kategoride verilen örnekler arasında TOBB ETU Endüstriyel Tasarım Bölümü'nde her sene düzenli olarak yürütülen disiplinler arası bitirme projeleri diğerlerinden öne çıkmaktadır. Bu proje bilgisayar, makine ve elektrik-elektronik mühendisliği öğrencileri ve hocalarıyla ortaklaşa yürütülmekte olup; nihai çıktı olarak çalışan prototipler üretilmektedir.

## SONUÇ

Teknolojik gelişmeler ile birlikte tasarım anlayışı ve pratiği de zamanla değişmiş, faaliyet alanı genişlemiş ve çeşitlenmiştir. Ürün tasarımına ek olarak, daha soyut

ve bütünleşik konuları içeren hizmet tasarımı, kurumsal ve bölgesel tasarım, sosyal sorumluluk için tasarım gibi projeler de endüstriyel tasarım stüdyolarında uygulanmaya başlamıştır. Karmaşık toplumsal ve çevresel konular hakkında etkili bir araştırma ve tasarım sürecinin gerekliliklerinden olan katılımcı tasarım ve disiplinler arası tasarım gibi çok aktörlü çalışma içeren yöntemler de aynı şekilde endüstriyel tasarım eğitiminde az sayıda bölümde de olsa uygulanmaktadır. Bu gelişmeler Türkiye'deki endüstriyel tasarımı eğitiminin gelişim sürecini göstermesi anlamında olumlu olarak değerlendirilmektedir. Araştırmaya katılan bölümlerin müfredatlarında bu konuları öğrencilere kazandırmayı amaçlayan yeterli dersler bulunmasa da güncel konular ve özellikle öğrencilerin tercihleri doğrultusunda hizmet ve sistem tasarımı gibi konular ve kavramlar jürilerde ve proje görüşmelerinde işlenmektedir.

İdeal olan endüstriyel tasarım eğitiminin alana dâhil olan yeni yetkinlikler ve proje türleri kapsamında yeniden gözden geçirilmesi ve eğitim amaçları ve ders içeriklerinin disiplinin yeni tanımlarına göre yenilenmesidir. YÖK kapsamında bölüm müfredatlarını standartlaştırma yolunda uygulamalar olsa da, bu araştırma göstermektedir ki standart eğitim uygulamalarının geliştirilmeden tekrarlanması disiplinin etki alanını ve topluma olan katkısını yetersiz ve kısır bırakacaktır. İlgisi ve yetenekleri doğrultusunda kendisine en uygun alana yönelmeyi amaçlayan tasarım öğrencileri için de alternatif konular ve müfredat içerisinde farklı rota seçenekleri önermek faydalı olacaktır. Özellikle üçüncü ve dördüncü kategorilerdeki zorluk seviyesi yüksek projelerin uygulama süreçlerinde proje konularıyla bağlantılı olan firmalarla, sosyal yardım kuruluşlarıyla, belediye ve toplum örgütleriyle işbirliği yapılması; hem projenin öğrenciler için verimini arttırabilir hem de tasarım disiplininin üniversite dışında farklı alanlarda tanıtımını sağlar. Bu tür iş birlikleri bazı bölümlerde hali hazırda düzenli olarak yürütülmektedir.

Bu araştırmada oluşturulan ve paylaşılan dörtlü sınıflandırmalar Türkiye'deki Endüstriyel Tasarım bölümlerinin durumlarının değerlendirilmesinde gelecekte atılması gereken adımların belirlenmesinde faydalı olacağı umulmaktadır. Temelde Buchanan'ın tasarımın dört seviyesi matrisinden faydalanarak oluşturduğumuz bu kategoriler tasarımın gelişimini sistematik olarak özetlemektedir. Paylaşılan tablolar zaman içinde ortaya çıkan yeni tasarım alanlarını daha net bir biçimde anlatmaktadır. Endüstriyel tasarım lisans müfredatları, her sınıfta uygulanan proje konuları bu tablolar ışığında yeniden gözden geçirilmeye müsaittir. Bu araştırma bunun bir örneğini sunmaktadır. Gelecekteki araştırmalarda eğitim süreçleri, içerikleri ve çıktıları içerisinde farklı veriler dikkate alınıp incelenerek bu araştırma geliştirilebilir.

Tasarım alanına eklenen ve gün geçtikçe artan bilgi ve yeteneklerin takip edilmesi ve öğrencilere tanıtılması önemlidir. Sınırları belli olmayan bu karmaşık problemler için uygun stratejiler geliştirebilmek için tasarım öğrencilerine alışageldik ürün tasarımı yeteneklerinin ötesinde bilgi ve beceriler kazandırılmalıdır. Türkiye'de endüstriyel tasarım eğitimi veren bölümlerdeki eğitimin kapsamının ve mevcut durumunun ele alındığı bu araştırmanın gelecekteki eğitim reformları için bilgi sağlayacağı umut edilmektedir.

#### **Araştırmacıların Katkı Oranı Beyanı**

Araştırmaya 1. yazar %90, 2. yazar %10 (danışmanlık) oranında katkı sağlamıştır.

#### **Destek ve Teşekkür Beyanı**

İstanbul Teknik Üniversitesi, Endüstriyel Tasarım Bölümü'ne ve araştırmaya katılan bütün bölüm başkanlarına ilgi ve destekleri için teşekkür ederim.

#### **Çatışma Beyanı**

Herhangi bir potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

#### **Etik Kurul Beyanı**

Etik kurul onayı gerektirmemektedir. Tamamlanmış bir doktora çalışmasından üretilmiştir.

## KAYNAKÇA

- Buchanan, R. (1992). Wicked problems in design thinking. *Design Issues*, 8(2), 5-21. <https://doi.org/10.2307/1511637>
- Buchanan, R. (1998). Branzis dilemma: Design in contemporary culture. *Design Issues*, 14(1), 3-20. <https://doi.org/10.2307/1511825>
- Buchanan, R. (2001). Design research and the new learning. *Design Issues*, 17(4), 3-23. <https://doi.org/10.1162/07479360152681056>
- Buchanan, R. (2008). Introduction: Design and organizational change. *Design Issues*, 24(1), 2-9. <https://doi.org/10.1162/desi.2008.24.1.2>
- Buchanan, R. (2019). Surroundings and environments in fourth order design. *Design Issues*, 35(1), 422. [https://doi.org/10.1162/desi\\_a\\_00517](https://doi.org/10.1162/desi_a_00517)
- Cizrelioğlu Karaer, F. (2011). *Türkiye endüstriyel tasarım yazını üzerine bir inceleme: 1971-2009 arası akademik çalışmaların analizi* [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul].
- Dubberly, H. (2018, January 19). *Connecting things: Broadening design to include systems, platforms, and product-service ecologies*. Dubberly Design Office. <http://www.dubberly.com/articles/connecting-things.html> (12.12.2018).
- Enşici, A. (t.y.). *Türkiye’de endüstriyel tasarım eğitimi*. Panorama Khas. <http://panorama.khas.edu.tr/turkiyede-endustriyel-tasarim-egitimi-24> (10.07.2019).
- Er, Ö., Er, H. A. (2006). Design research in the periphery: A review of the foundations and development characteristics of industrial design research in Turkey. *ITU A/Z*, 3(1), 85-97.
- Findeli, A. (2001). Rethinking design education for the 21st century: Theoretical, methodological, and ethical discussion. *Design Issues*, 17(1), 5-17. <https://doi.org/10.1162/07479360152103796>
- Tezel, E. (2011). Industrial design in Turkey: A historical segmentation in policy, industry and design. *Intercultural Understanding*, 1, 99-103.
- Kiernan, L. & Ledwith, A. (2014). Is design education preparing product designers for the real world? A study of product design graduates in Ireland. *The Design Journal*, 17(2), 218-237. <https://doi.org/10.2752/175630614X13915240576022>
- Kolko, J. (2005). New techniques in industrial design education. In 6<sup>th</sup> *International Conference of the European Academy of Design Proceedings*. <http://www.jonkolko.com/writingNewTechniques.php> (02.01.2021).
- Norman, D. (2011). *The problem with design education in technology review*. MIT Press, Cambridge. <https://www.technologyreview.com/s/423552/the-problem-with-design-education/> (08.08.2019).
- Obasuyi, O., Efer, F. (2017). Industrial design and contextualism: The applied arts constituent/ curriculum imperatives in design practice and education. *Review of Artistic Education*, 14(1), 249-261. <https://doi.org/10.1515/rae-2017-0031>
- Raduma, W. (2011). *Occupy reimagining design*. The ReReThinking Series.
- Roald, J. (2006). Design leadership. 5<sup>th</sup> *Nordcode Seminar: Connecting Fields*, Oslo, May 10-12.
- Ryan, A., Leung, M. (2014). Systemic design: Two Canadian case studies. *FORMakademisk*, 7(3), 1-14. <https://doi.org/10.7577/formakademisk.794>
- Tonkinwise, C. (2003). Interminable design: Techne and time in the design of sustainable service systems. *European Academy of Design Conferences-Techne Design Wisdom*, 1-16. University of Borcebna.
- Wang, T. (2010). A new paradigm for design studio education. *International Journal of Art & Design Education*, 29(2), 173-183. <https://doi.org/10.1111/j.1476-8070.2010.01647.x>
- World Design Organization. (t.y.). *Definition of industrial design*. World Design Organization. <https://wdo.org/about/definition/> (15.07.2019).
- World Design Organization. (t.y.). *Industrial design definition history*. World Design Organization. <http://wdo.org/about/definition/industrial-design-definition-history/> (15.07.2019).
- Yök Atlas. *Yükseköğretim Program Atlası*. Yükseköğretim Kurumu. <https://yokatlas.yok.gov.tr/> (02.08.2019).

**dr. öğr. üyesi fergana kocadoru özgör** (sorumlu yazar|**corresponding author**)  
balıkesir üniversitesi, güzel sanatlar fakültesi, resim bölümü  
fkocadoru@gmail.com *orcid*: 0000-0002-2885-7917

## 21. YÜZYIL SANATINDA YOK-YERLER İMGESİ

araştırma makalesi|**research article**  
başvuru tarihi|received: 25.12.2021 kabul tarihi|accepted: 14.01.2022

### ÖZET

Modern dünyada yaşayan bireyin bulunduğu mekân ile iletişimi her geçen gün azalmaktadır. Tüketim toplumunun getirdiği rekabet, günümüz bireyini her şeyi hızlı tüketmeye itmiştir. Bunun sonucunda da mekânlar anlamını yitirmiştir. İletişim ve etkileşim olmayan bu yerler sadece uğranılan bir gel-geç yerine dönüşmüştür. Fransız antropolog Marc Auge, 21. yüzyılın bu tüketilen mekânlarını yok-yerler olarak tanımlamıştır. Yok yerlerin asıl tanımı iletişim kurulmayan tüketim mekânları olmasına rağmen yok yerlerin ikinci hatta üçüncü tanımından da söz edilebilmektedir. 21. yüzyıl insanın rant veya tüketim uğruna bozduğu doğa da yok yerler olarak tanımlanmaktadır. Son olarak da insanın sebep olduğu ölüm, savaş veya başka bir trajedinin yaşandığı alan da yok-yer olarak nitelendirilmektedir. Bu üç tanımda da ortak nokta insan faktörüdür ve burada insani bir etkileşim pek fazla yoktur. Günümüzde farklı disiplinlerden pek çok sanatçı yok-yer kavramını ele almışlardır. Bu çalışmada yok-yer kavramı irdelenmiş, bu kavramın oluşmasına sebep olan sosyal ve ekonomik sebepler incelenmiştir. Çalışmanın amacı ise günümüz sanatçıların yok-yer kavramını farklı sanatsal üretimlerle ele almasını incelemektir. Bu amaç doğrultusunda çalışma, yok yerlerin etimolojik anlamı ve güncel sanatta ele alınışı olarak yapılandırılmıştır. Sonuç olarak yok yerler kavramının 21. yüzyılda tanımlandığı ve güncel bir sorunsal olduğuna dair saptamalarda bulunulmuştur. Bu çalışmanın, sanat alanındaki diğer çalışmalara literatür olarak katkı sağlaması amaçlanmıştır.

**Anahtar kelimeler:** Yok-yer, Tüketim, 21. Yüzyıl, İnsan, Sanat.

## THE IMAGE OF NON-PLACES IN 21<sup>st</sup> CENTURY ART

### ABSTRACT

In the modern world the communication of the individual with the space lived in is decreasing day by day. The competition brought by the consumer society has pushed today's individuals to consume everything fast. As a result, spaces have lost their meaning. These places without communication and interaction have turned into a destination that is only visited. The French anthropologist Marc Auge defined these consumed spaces of the 21<sup>st</sup> century as non-places. Although the main definition of non-places is consumption places without communication, we can also talk about the second or even third definition of non-places. The nature that 21<sup>st</sup> century people have spoiled for the sake of rent or consumption is also defined as non-places. Finally, areas where human-caused death, war, or other tragedy has occurred also described as non-places. The common point in these three definitions is the human factor and there is not much human interaction here. Today, many artists from different disciplines have dealt with the concept of non-places. Contemporary artists who present different meanings of this concept in their artworks confront us with the destructions caused by our age. About this purpose, the meaning of study, the meaning of non-places, and how places are structured in contemporary art. As a result, it was determined that non-places was defined in the 21<sup>st</sup> century and daily problematic were made. It is aimed that this study will contribute to other studies in the field of art as literature.

**Keywords:** Non-place, Consumption, 21<sup>st</sup> Century, Human, Art.

“Yer” kavramı tarih boyunca insan hayatı ile iç içe olmuştur. Çoğu zaman mekân ile anılan yer kavramı aidiyet ve ikamet ile de ilişkilendirilmiştir. Bir yere ait olmak olumlu bir imge iken, yersiz olmak olumsuz bir imge olarak karşımıza çıkmaktadır. Yer imgesi mekânla ilişkili olsa da aralarında büyük bir fark vardır. Mekân kavramının temelinde iletişim vardır. Mekân insanların deneyim ve ilişkisi ile “mekân” olur, yoksa “yer” olarak kalır (Öztürk, 2021: 14). İletişim mekân ile yer olgusunu ayıran keskin bir noktadır. Yer kavramında bir iletişim söz konusu değildir. Kullanılmayan veya terkedilmiş mekânlar bile insanların iletişim noktası olmadığı için tam olarak mekân kavramını tanımlamamaktadır. “Yer” bedensel olarak dünyada var olma durumudur. Çünkü insan bedeniyle yerde olmaya zorunludur (Auge, 2016: 10). “Yok-Yer” kavramı ise karşımıza 20. yüzyıl sonunda çıkmaktadır. Yok-yer kavramı sıradan “yer” ve “mekân” tanımından çok farklıdır. Fransız antropolog Marc Auge’nin öne sürdüğü bu kavram tüketim toplumunun bir ürünüdür. Günümüz tüketim toplumlarında insanın bir yere ait olamama hissi oldukça fazladır. Aidiyet kavramının olmaması, zaman kazanma ve hız odaklı yaşam özellikle büyük şehirlerde “geçici kullanım alanlarını” yaygınlaştırmıştır. Bu durum yok-yerler kavramının oluşmasına zemin hazırlamıştır. Auge’ye göre günümüzde havalimanları, otoyollar, hipermarketler, otoparklar ve transit kullanım mekânları yok yerlerdir. Ayrıca bize mekânda tanıdık hissiyat vermek isteyen küresel çapta firma olan otel veya kafeterya zincirleri de yok yerler sınıfındadır (Auge, 2016: 22). Bu mekânlarda bir aidiyet hissi yoktur, birey bu yerlerde anonimdir. Yok-yer kavramının ayrıca günümüzde ikincil bir tanımı daha vardır. Bir manzara olarak atıl duran, sevilmeyen, sadece yatırım aracı olarak kullanılan yer olarak da tanımlanabilmektedir. Hatta olumsuz kişisel veya kolektif deneyimlere şahit olan alanlar yok-yerler olarak belirtilmektedir (Brogden, 2019: 3-4). Bu nedenle yok-yer kavramını sadece bina ile sınırlandıramayız. Bu yerlerde ortak nokta olarak karşımıza yalnızlık duygusu çıkmaktadır. İlişki veya sosyal bağ kurulmayan bu yok-yerler 21. yüzyılın bir ürünüdür. Postmodern çağın ürünü olarak karşımıza çıkan yok yerler kavramı, tüketim ve bireyin mekânla kurduğu ilişkinin bir sonucudur. Bauman’a göre tüketim toplumu kalıcı bir mekân oluşturmaya izin vermez, yurttaş adeta bir turist gibi mekânı ihtiyaçlarını karşılamak için kullanır (Bauman, 2020: 330-331). Böylelikle bireyin bulunduğu yerin herhangi bir anlamı kalmamaktadır. Mekân ve yer kavramı sanatçıların tarih boyunca sorunsal haline gelmiştir. İlkçağlardan günümüze kadar insanlıkla birlikte değişime uğrayan yer kavramı bulunduğu çağa göre değişmeye ve farklı şekilde yorumlanmaya devam edecektir. Tüketim ile özdeşleştirilen 21. yüzyılda mekânın tüketimi ve bunun sonucu olarak kişisel deneyimler (iletişimsizlik, yalnızlık) yok-yerlerin oluşmasına da zemin hazırlamıştır. Büyük ve anonim mekânlar veya sahte bir samimiyet duygusuyla oluşturulan tüketim mekânları günümüz sanatçıların da ele aldığı bir konu olmuştur. Ayrıca yok-yerlerin ikincil bir tanımı olarak tüketim kültürünün kurbanı olmayı bekleyen atıl mekânlar da özellikle günümüz fotoğraf sanatçıların eserlerinde karşımıza çıkmaktadır. Yok-yerlerin birey ile ilişkisi 21. yüzyıl sanatçıların sorunsal olmaya devam etmektedir.

## 21. Yüzyıl Sanatında Yok-Yerler İmgesi



**Görsel 1.** Corinne Wasmuht, *Gate 77*, 2009, Ahşap Üzerine Yağlıboya, 227x449cm, Koenigsgalerie, Almanya

Günümüzde "post-endüstriyel" kent kavramı karşımıza çıkmaktadır. Bu kavrama göre mekânın birey için çok da anlamı yoktur. Her yer neredeyse anonimdir. Aydınlık ve birbirinin aynısı olan dükkanlarıyla tüketicinin algısıyla oynayan bu mekânlar labirent gibidir. Birey bu mekânda amaçsızca ve bilinçsizce dolaşmaktadır (Şahiner, 2008: 188). İnsan bedeni bu mekânlarda anonim haldedir. Zaman kavramı yok-yerlerde adeta yavaşlamaktadır ve zaman mekân algısı bozulmaktadır. Bu yerlerde zaman, adeta donmuş film karesi gibidir.

Corinne Wasmuht'un eserinde karşımıza havalimanından bir görüntü karşımıza çıkmaktadır (Görsel 1). İç içe geçmiş mekânlarda havalimanında bekleyen yolcular birer silüet halindedir. Mekânda bir kalabalık vardır fakat bu kalabalıkta yoğun bir etkileşim yoktur. Birey bu mekânı adeta bir gel-geç yeri olarak kullanmaktadır. Resmin sol tarafında figürler biraz belli olsa da sağ tarafa doğru gittikçe figürler tamamen beyaz bir silüet haline geçmektedir. Modern bireyin mekânda bedensel varlığı artık bir anlam ifade etmemektedir. Auge'ye göre yok-yerlerde bedensel varlığımız herhangi bir şey ifade etmemektedir. Yok yerlerde beden anonimdir, bir havalimanında kimse ilişki kurmak zorunda değildir (Auge, 2016: 23).

Yok-yerler kavramının ikincil bir tanımı olarak karşımıza atıl duran yer imgesi çıkmaktadır. Bu âtil duran alanlar modern insanın yarattığı yerlerdir. Bu mekânlarda terk edilmişlik hissi ve doğadan kopukluk oldukça fazladır. Yıllar içinde ihmal edilmiş, zarar görmüş kentsel peyzaj alanları mekânsal olarak yok-yerlerdir (Brogden, 2019: 9). Tomas Sanchez'in bu eserinde tüketim çılgınlığının yol açtığı sonuç eleştirilmiştir. Daha önce doğal bir alanın tüketimle yozlaşarak değersiz ve atık bir alana dönüşümünü sanatçı eserinde aktarmıştır (Görsel 2). Eserdeki çöp yığınları gerekli veya gereksiz her şeyi tüketen ve çöpe atan 21. yüzyıl insanının bir ürünüdür. Resmin alt kısmında bulunan teller, bu atık alandaki tekinsizliği anlatmaktadır. Bu mekâna adım atmak isteyen biri için bu teller tehdit oluşturmaktadır (Farthing, 2012: 510-511).



**Görsel 2.** Tomas Sanchez, *Golgotha'nın Güneyine Doğru*, 1994, Tuval Üzerine Akrilik, 91.5x122cm, Özel Koleksiyon.

Gursky, "Bangkok VI" adlı eserinde Tayland Körfezindeki Çao Phraya Nehri'ni fotoğraflamıştır (Görsel 3). Sıradan bir nehir gibi gözükse de bu fotoğrafta detaylara baktığımızda insanlar tarafından zarara uğratılmış bir alan karşımıza çıkmaktadır. Nehrin üzerindeki renk dalgaları insanların neden olduğu atıklardır. Gıda atıkları, ambalajlar, prezervatifler gibi insanın neden olduğu atıklar nehirde tahribat yaratmışlardır (Hodge, 2021: 156). Bu nehir artık doğal bir alan olmaktan çıkmış, 21. yüzyıl tüketim toplumunun bir atığı haline gelmiştir. Bu alan böylelikle bir yok-yere dönüşmüştür. Sanatçı, Bangkok serisi fotoğraflarında günümüz insanın tüketim hırsları sonucu tahrip ettiği doğayı ele alır. Bu artan ve

bilinçsiz tüketim, doğal alanlara zarar vermekte ve bunun sonucunda tahrip edilmiş anonim alanlar karşımıza çıkmaktadır.



**Görsel 3.** Andreas Gursky, *Bangkok VI*, 2011, Mürekkep Püskürtmeli Baskı, 307x237cm, MOMA, Amerika.

Richard Estes'in "Lunch Specials" adlı hiperrealist eserinde büyük bir pastanede sıra bekleyen insanlar gözümüze çarpmaktadır (Görsel 4). Sıradaki insanların birbiri ile iletişimi yoktur. Mekanın dışındaki insanlar da birbirleriyle etkileşim halinde değildir. Mekanın yeni ve canlı bir havası olmasına rağmen iletişim kurulamayan bu mekân yok-yer kavramına örnek oluşturmaktadır. Günümüzde aidiyet olmayan alanlarda sahte bir tanıdıklık duygusu karşımıza çıkmaktadır. Fakat bu sahte duygu, mekânı daha fazla tüketim alanına dönüştürme çabasıdır. Tüketim alanına dönüşen yer sabit kalmamaktadır. Yeni trendlere uygun şekilde kendini dönüştürmeye çalışan mekanlarda bir bellek kalmamakta, her şey adeta yıkılmaktadır (Taşçıoğlu, 2020: 168). Sürekli yenilenen bu yerler piyasaya uyum sağlamak zorundadır. Hızlı tüketim alanları içindeki bireyler için bu yerler çabuk tüketilen alanların ötesine geçememektedir. Sadece anlık tüketim duygusunu tatmin etmek için kullanılan bu yok-yerlerde herhangi bir derin iletişim yoktur.



**Görsel 4.** Richard Estes, *Lunch Specials*, 2001, Tuval Üzerine Yağlıboya, 88.5x137cm, Museum Frieder Burda, Almanya.



Yok-yerler kavramı, olumsuz kolektif olaylara şahit olan yerler olarak da tanımlanabilmektedir. Belleğin ve bireysel deneyimlerin yok olduğu veya yok edildiği alanlar yok-yerlere dönüşmektedir (Brogden, 2019: 10). II. Dünya Savaşı sonrası Almanya'sının kasvetini eserlerinde yansıtan Alselm Kiefer, peyzajlarıyla bu melankoliyi anlatmaktadır. Kiefer'in manzaraları savaş sonrası Almanya'nın zarar görmüş alanlarını da betimlemektedir (Görsel 5).

Sanatçının *Zim Zum* adlı eserinde harabeye dönmüş tarlalara odaklanarak bize bir felaketin sonrasını gösterir. Boya, toz ve külle kaplı eğri büğrü, buruşmuş, delik deşik tabakalardan oluşan kavruk bir manzara, insanlığın güce sarılma arzusunun yıkıcı sonuçlarına işaretler. (Heartney, 2008: 371)



**Görsel 5.** Alselm Kiefer, *Zim Zum*, 1990, Pastel boya, küller ve tuval, 3.8x5.6m, National Gallery of Art, ABD.

Bireysel veya toplu olumsuz deneyimlere şahit olan yok-yerler âtil duruma düşmekte ve içinde derin bir melankoli barındırmaktadır. Sophie Ristelheuber'in mekân fotoğrafları melankolik bir yok-yer imgesi barındırmaktadır (Görsel 6). Sanatçının iç savaş sonrası çekim yaptığı alanlarda insan yoktur. Bunun yerine zarar görmüş bir doğa ve alan vardır. Tank izleri, savaş siperleri mekândaki yıkıcılığı anlatmakta oldukça etkilidir (Heartney, 2008: 175). Sanatçının *WB* serisi iç savaş sonrası Lübnan'ından izler taşımaktadır. Burada yıkılmış bina imgeleri yerine karşımıza zarara uğramış, savaşın yaralarını taşıyan bir alan karşımıza çıkmaktadır. Burada insani bir iletişim de söz konusu değildir. Mekân kötü bir deneyime ve ölümlere şahit olmuştur. Bu alan artık yok-yere dönüşmüştür.



**Görsel 6.** Sophie Ristelheuber, *WB (#6)*, 2006, Kromojenik baskı, 120x150cm, National Gallery of Canada, Ottawa.

## SONUÇ

21. yüzyıl post modern dünyasında yer ve mekân kavramının anlamı değişmektedir. Auge'ye göre yerler ve mekânlar, yok -yerler kavramı iç içe geçmektedir (Auge, 2016: 92). Bir yer ani bir değişimle yok-yere dönüşebilmektedir. Yok-yerlerin ilk anlamı transit geçilen mekânlardır. Kimsenin iletişim ve yaşantı kurmadığı yerlerdir. Bu yerlerde amaç, varılmaya çalışılan hedef önemlidir. Yok-yerlerin ikincil kullanım alanı ise atıl ve insan unsuru tarafından zarara uğratılmış yerlerdir. Bu yerler doğadan kopmuş atık bir alan haline gelmişlerdir (çöplük, inşaat alanı, yakılmış alanlar). Son olarak da yok-yerlerin kötü insanlık deneyimlerine şahit olduğu alanlar olarak da anlamlandırabiliriz. Savaş veya toplu ölüm gibi olayları deneyimlemiş mekânlar derin bir trajedi barındırmaktadır. Bu yerlerde bina veya herhangi bir ögesi olması şart değildir. Bir savaşa tanıklık etmiş, üzerinde savaş izleri olan boş bir mekânı da yok-yerler olarak adlandırabiliriz. Yok-yerlerin bu anlamları farklı sanatçılar tarafından farklı üretimlerle yorumlanmıştır. Özellikle 21. yüzyıl tüketim toplumunun sorunsalı olan kullan-at felsefesi, sanatçıları yok-yerlerin ilk anlamı olan iletişimsiz mekânlara yöneltmiştir. Günümüzde her şeyin hızlanması ve bunun sonucu oluşan vakitsizlik birçok anonim mekânın oluşmasına neden olmaktadır. Tüketim ve rekabet odaklı çağımızda ihtiyaca yönelik bir mekân anlayışı vardır. Buralarda sosyallik ikinci plandadır. Şehirlerarası bir otoyol, büyük hipermarketler, havalimanları bizlere kolaylık ve zamandan tasarruf sunsa da bu alanlarda birey yerine herhangi anonim bir varlık haline dönüşmekteyiz. Bunun nedeni tüketim kültürünün mekâna yüklediği misyondur. Yok-yerler kavramı güncel bir sorunsaldır. Bu sorunsal sosyolojik ve sanatsal olarak sanatçı ve düşünürlerin ilgisini çekmeye devam edecektir.

### Araştırmacıların Katkı Oranı Beyanı

Çalışma tek yazarlıdır, yazar %100 oranında katkı sağlamıştır.

### Çatışma Beyanı

Herhangi bir potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

### Etik Kurul Beyanı

Etik kurul onayı gerektiren bir çalışma değildir.

## KAYNAKÇA

- Bauman, Z. (2020). *Postmodern etik* (A. Türker, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Brogden, J. (2019). *Photography and the non-place*. Palgrave Macmillan Press.
- Farthing, S. (2012). *Sanatın tüm öyküsü* (G. Aldoğan ve F. C. Çulcu, Çev.). Hayalperest Yayınları.
- Heartney, E. (2008). *Art and today* (O. Akınhay, Çev.). Akbank Kültür ve Sanat Dizisi.
- Hodge, S. (2021). *Modern sanatın kısa öyküsü* (D. Öztok, Çev.). Hep Kitap Yayınları.
- Marc, A. (2016). *Yok-Yerler* (T. Ilgaz, Çev.). Daimon Yayınları.
- Öztürk, S. (2021). *Mekân ve iktidar*. Phoenix Yayınevi.
- Şahiner, R. (2008). *Sanatta postmodern kınlmalar ya da modernin yapıbozumu*. Yeni İnsan Yayınevi.
- Taşçioğlu, M. (2020). *Bir görsel iletişim platformu olarak mekân*. Dost Yayınevi.

### GÖRSEL KAYNAKÇA

- Görsel 1: Wasmuht, C. (2012). *Gate 77*, oil on wood, 227x447cm. König Galerie. <https://www.koeniggalerie.com/artists/7560/corinne-wasmuht/works/> (24.12.2021).
- Görsel 2: Silvia, I. (2020, June, 28). *Tomás Sánchez and his omen to the future' by Silvia Iacovich*. Clot. <https://www.clotmag.com/oped/tomas-sanchez-and-his-omen-to-the-future-by-silvia-iacovich> (24.12.2021).

Görsel 3: Gursky, A. (2011). *Bangkok VI*, 2011, Photography, 307x237 cm, MOMA, ABD. Andreas Gursky. <https://www.andreasgursky.com/en/works/2011/bangkok/bangkok-6> (24.12.2021).

Görsel 4: Estes, R. (2001). *Lunch Specials*, oil on canvas, 89 x 137 cm. Pinterest. <https://www.pinterest.de/pin/309692911872531288/> (24.12.2021).

Görsel 5: Kiefer, A. (1990). *Zim Zum*. National Gallery of Art, ABD. <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.71599.html> (24.12.2021).

Görsel 6: Sophie. R. (2015, May, 15). *Sophie Ristelhueber/ West Bank*. Ficción De La Razon. <https://ficciondelarazon.org/2015/05/15/sophie-ristelhueber-west-bank/> (24.12.2021).

**arş. gör. ali akçaova** (sorumlu yazar|corresponding author)  
selçuk üniversitesi, mimarlık ve tasarım fakültesi, iç mimarlık bölümü  
aliakcaova@selcuk.edu.tr orcid: 0000-0003-2078-9697

**dr. öğr. üyesi mine sungur**  
selçuk üniversitesi, mimarlık ve tasarım fakültesi, iç mimarlık bölümü  
mkarakoyun@selcuk.edu.tr orcid: 0000-0001-5042-9575

## İÇ MİMARLIK EĞİTİMİNDE STRÜKTÜR VE PROJE DERSLERİNİN ENTEGRASYONU; TINY HOUSE ÖRNEĞİ

araştırma makalesi|research article  
başvuru tarihi|received: 02.01.2022 kabul tarihi|accepted: 18.01.2022

### ÖZET

İç mimarlık eğitiminde zihinde oluşan tasarım düşüncesinin "görünür hale gelmesi" için plan, kesit, görünüş, maket ve model gibi iki ve üç boyutlu farklı teknik ve araçlar kullanılmaktadır. Özellikle yapısal konulardaki tasarım dilinin yeterli düzeyde aktarılamadığını dile getiren araştırmacılar, strüktürel maketlerin kullanımı ile özgün ve tasarım mükemmelliğine sahip yapıların ortaya çıkmasında ve strüktürel bilginin geliştirilmesinde etkili olduğunu vurgulamışlardır. Bu çalışma strüktürel maketin, iç mimari proje tasarım sürecindeki rolünü tespit etmeyi amaçlamaktadır. Çalışma kapsamında Selçuk Üniversitesi, 2021-2022 eğitim-öğretim güz döneminde strüktür bilgisi dersini alan 2. Sınıf iç mimarlık öğrencilerinin zihinlerindeki yapısal kurguyu somut hale getirdikleri *tiny house* strüktür maketleri incelenmiştir. Çalışma 3 aşamadan oluşmaktadır. (i) hazırlık aşaması, (ii) uygulama aşaması ve son aşama ise yapılan anket verilerinin incelendiği (iii) değerlendirme ve bulgular aşamasıdır. Yapılan anket sonucunda elde edilen bulgular arasında; *tiny house* yapım sistemi hakkında genel bilgi verilen öğrenciler, yapmış oldukları maketler ile taşıyıcı sistemin 3. Boyutta zihinlerinde pekiştirdiğini ve iç-dış mekân bütünlüğünün kurgulanması açısından olumlu katkı sağladığını dile getirmişlerdir. Ayrıca *tiny house* tasarımının başlangıcından itibaren strüktürel tasarımın sürece dâhil edilmesinin form-mekân ilişkisinde pozitif etkisi vurgulanmıştır. Tüm bu sonuçlar neticesinde, strüktür derslerinin proje dersleri ile birlikte yürütülmesi gerektiği ve iç mimarlık eğitiminde verilen strüktür bilgisinin daha kalıcı olması adına strüktür maket kullanımının yaygınlaşması söylenebilir.

**Anahtar Kelimeler:** İç Mimari Proje, İç Mimarlık Eğitimi, Strüktür Maket, Tiny House.

# INTEGRATION OF STRUCTURE AND PROJECT COURSES IN INTERIOR ARCHITECTURE EDUCATION; TINY HOUSE EXAMPLE

## ABSTRACT

In interior architecture education, two and three-dimensional different techniques and tools such as plans, sections, views and models are employed to make the design image in the mind "visible". The researchers, who remarked that the design language on structural issues could not be adequately conveyed, also highlighted that the use of structural models is efficacious in the emergence of original and design-perfect structures and the development of structural knowledge. This study aims at discerning the role of the structural model in the interior architectural project design process. Within the scope of the study, tiny house structure models, in which the structural fiction in the minds of the interior architecture sophomores who took the structural knowledge course at Selçuk University in the 2021-2022 academic fall semester, were analysed. The study consists of 3 stages: (i) preparation, (ii) implementation, and the last phase is (iii) evaluation and findings, in which the survey data are studied. Among the findings obtained as a result of the survey, the students, who were given general information about the tiny house construction system, expressed that the models they made reinforced the carrier system in their minds in the 3rd dimension and contributed positively to the construction of indoor-outdoor space integrity. They also emphasized the positive effect of incorporating structural design into the process from the very beginning of tiny house design on the form-space relationship. As a result of all these results, it can be stated that the structure lessons should be carried out together with the project lessons and the use of structure models should be across the board to make the structural knowledge given in interior architecture education more permanent.

**Keywords:** Interior Architecture Project, Interior Architecture Education, Structural Model, Tiny House.

Antik zamanlardan günümüze kadar geçen süreçte iç mimarlık disiplini, yapının sağlamlığı, kullanışlılığı ve estetiği üzerine kurgulanmıştır. Bu doğrultuda yapım üretim sürecinin bu kurgular ile uyumlu bir biçimde çalışabilmesi için iç mimarlık eğitiminin yeterli bilgi ve donanıma göre şekillenmiş bir sistem üzerine kurulması gerekmektedir. Mimarlık eğitimine yönelik çeşitli bakış açıları sunan araştırmacılar (Uluoğlu, 1990; Lökçe, 1994; Mangtay, 1995; Nalçakan, 2006; Yürekli, 2003; Özenen, 2016) farklı öneriler sunmaktadır. Fakat mimarlık eğitim sürecinde iki ve üç boyutlu temsil biçiminin bir bütün halinde olması gerekliliği ortak paydada yer almaktadır. Özellikle mimari yapıyı meydana getiren temel elemanlardan birisi olan strüktürün, eğitim sürecinde doğru ve anlaşılır bir biçimde aktarılması açısından önem arz etmektedir. Strüktür kavramının anlamı çeşitli bilim dallarında değişkenlik göstermekle birlikte, temelde bütün ve strüktürel sistemi oluşturan parçaların ilişkiler sistemi, düzeni olarak tanımlanmaktadır (Günal Ertaş, 2007: 13). Genellikle mimari eğitimin tasarım sürecinde biçimsel ve mekânsal yaklaşım ön planda tutulurken strüktürel yaklaşım daha geri planda kalmaktadır (Maden, 2020: 110). Bu durumun temel nedenlerinden birisi arasında mimari form ve mekânın oluşum sürecinde strüktürün geri planda bırakılarak tasarımdaki etkin rolü yeterince dikkate alınmamasıdır (Ünay ve Özmen, 2006: 258). Diğer bir sebebi ise; mimari tasarım süreci genellikle plan üzerinden ikinci boyutta ilerlediği için strüktür yaklaşımı tasarım tamamlandıktan sonra plan üzerine belirli aralıklarla yerleştirilen taşıyıcıların ötesine gidememektedir (Maden, 2020: 110). Üçüncü boyuttaki strüktürel etkisi kurgulanmayan çalışmalarda ya mekân derinliği oluşmamakta ya da form ile uyumsuz strüktürler ortaya çıkmaktadır.

Bu çalışmada günümüz minimalist ve özgür yaşam tarzı yaklaşımıyla ortaya çıkan tiny house yapısının tasarım sürecinin başlangıç safhasından itibaren göz önünde bulundurulmuş strüktürel yaklaşımın, tasarımdaki etkisinin irdelenmesi amaçlanmaktadır. Çünkü çeşitli araştırmacılar (Ünay ve Özmen, 2006; Namara, 2012; Fahmi vd. 2012; Maden, 2020) mimarlık ve iç mimarlık eğitiminde strüktüre dair derslerin verilmesine rağmen bu derslerin proje dersleri ile entegre edilemediğini eleştirmektedir. Bunun temel nedenleri arasında form-mekân ilişkisinin kurulmasında strüktürün yeterince dikkate alınmaması ve strüktürün tasarım sürecinde geri planda kalması olarak söylenebilir. Dolayısıyla strüktürün iç mimari projede bir tasarım unsuru olarak önem taşıdığına altının çizilmesi gerekmektedir. Bu kapsamda, Selçuk Üniversitesi İç Mimarlık bölümü 2. Sınıf öğrencilerinin iç mimari proje konusu olan tiny house tasarımının başlangıcından itibaren yapı-strüktür ilişkisi, ikinci ve üçüncü boyutta bütünsel bir bakış açısıyla kurgulanmıştır. Tiny house planları, strüktür eskizi ve strüktürel maketi içeren çalışmada, parçadan bütüne uzanan bir ilişkinin kurgulandığı tümevarım bir yaklaşım gerçekleştirilmiştir. Ayrıca anket çalışması üzerinden proje tasarımında strüktürel yaklaşımın katkısı sorgulanmıştır. Dolayısıyla iç mekân tasarım sürecinin başlangıcından itibaren strüktürel yaklaşımın göz önünde bulundurulması iç mekân kimliğinin belirlenmesi bağlamındaki önemi tespit edilebilecektir.

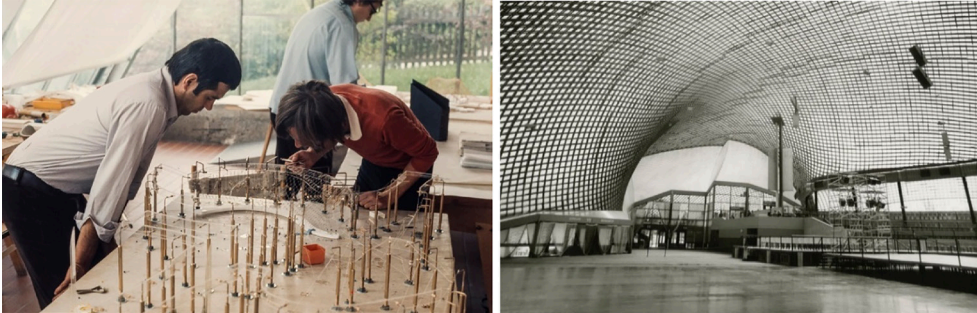
## İÇ MİMARLIK EĞİTİMİNDE STRÜKTÜRÜN ÖNEMİ VE STRÜKTÜREL MAKET KULLANIMI

### Strüktür Kavramı ve İç Mimarlık Eğitiminde Strüktür Bilgisi Dersi

Strüktür kavramının anlamı çeşitli disiplinlerde farklılık göstermesine rağmen temelde; parçaların bir arada oluşturduğu bütünselliklerdir. Bu bütünsellikte parça-bütün ilişkisinin doğru kurulması tasarım süreci için önem arz etmektedir. Çünkü doğru tasarım, istenen işlevleri sağlayacak biçimin ve onu ayakta tutacak strüktürün kurgulanmasına bağlıdır (Günal Ertaş, 2007: 13). Strüktür, latince "stuar", ingilizce "structure" sözcüklerinden türemiş ve inşa etmek anlamında kullanılmaktadır (Demirkan, 2006: 12). Hasol (2019) strüktürü biçimi ayakta tutacak olan sistem olarak tanımlarken, Torraja (1958) *Strüktürlerin Felsefesi* adlı kitabında strüktürün biçimle doğrudan ilgisi olduğuna vurgu yapmaktadır (Ertaş ve Sönmez, 2018: 110).

Vitrivius (2005) *Mimarlık Hakkında On Kitap* adlı çalışmasında mimarlığı sağlamlık, güzellik ve kullanılabilirlik olarak üç temel üzerine oturtmakla birlikte, tasarımda yapı ve mekânının bir bütün halinde düşünülmesi gerektiğini belirtmektedir. Benzer şekilde Fransız mimar Eugene Emmanuele Violette-Duc mimarlığın tamamen strüktürden oluştuğuna ve mimarlığın ana bileşenlerinden birisi olduğunu ifade etmiştir (Margolius, 2002'den akt. İpek, 2014: 1).

Tüm bu araştırmacıların strüktür hakkındaki söylemleri strüktürün mimarlık ve iç mimarlık ile ilişkisinde ne denli etkisi olduğunu göstermektedir. İç Mimarlık ve strüktür bağlamında Atalayer statik olarak ölçülebilen içyapı sistemi olarak strüktürü tariflemektedir (1994: 205). Bu içyapı sisteminin birbiriyle bağlantılı benzer formların iki ya da üç boyut üzerinden tekrar etmesiyle strüktür oluşmaktadır (Işingör vd., 1986: 27). Strüktürün en önemli özelliklerinden birisi mekân yaratmasıdır (Özcan, 2017: 107). Genel anlamda mekân yaratma sanatı olarak tanımlanan mimarlık ve iç mimarlık disiplinlerinde strüktürün önemi, eğitim süreci ile başlamaktadır. Çünkü mekânın içinde barındırdığı tüm bileşen ve öğeler, bütünü parçalarını oluşturacak iç mekân kimliğini yansıttığı düşüncesi (Ertaş ve Sönmez, 2018: 112) mesleğe dair eğitim alan öğrencilere aktarılmalıdır. Nitekim Lonman (2009: 26) iç mimarlık eğitiminde strüktüre dayalı ders müfredatının genel bilgi düzeyinde olduğunu ve strüktürün tasarım sürecine yeterince dâhil edilmediğini belirterek, eğitimde strüktürel maketlerin tasarım pratiğinde daha fazla yer alması gerektiğini vurgulamaktadır. Çünkü strüktürel maket ile form oluşturan mimar ve strüktür mühendisi olan Frei Otto, 1975 yılında tasarladığı Multi Halle Mannheim yapısını tasarlarlarken, sergileme işlevini yerine getirmek üzere geniş açıklıkların yer aldığı bir yapı düşünmektedir. Frei Otto yapıyı tasarlama sürecinde biçim arayışını strüktür maketi ile sağlamıştır. Yapının taşınabilirliğini verimli kılmak için yapmış olduğu maket sayesinde aslı zincir modelini keşfetmiştir (Wendland, 2000'den akt. Özcan, 2017: 105) (Görsel 1-2).



**Görsel 1-2.** Multi Halle Mannheim yapısının strüktürel maketi ve iç mekân görseli

Görüldüğü üzere tasarım sürecinde strüktürel yaklaşımın dâhil edilmesi tasarımda yaratıcılığa ciddi katkı sağlamaktadır. Fakat mimarlık ve iç mimarlık eğitim süreçlerinde strüktürel tasarım mekânsal ve biçimsel tasarımın geri planında hatta göz ardı edildiği durumlar bile olmaktadır. Hâlbuki mimari ve iç mimari tasarımın temel kurgusunu oluşturan strüktür, tasarımda birincil derece öneme sahiptir (Engel, 2007).

#### **İç Mimari Projelerde Strüktür Yaklaşımının Yeri ve Strüktürel Maket Kullanımı**

Strüktür geçmişte mimari bir taşıyıcı olarak vazgeçilmez bir özne iken, teknolojinin vermiş olduğu imkânlar neticesinde, iç mekânda aranan ve istenen sınırlayıcı, yönlendirici, odaklayıcı, simgesel, vb. olmak üzere farklı roller üstlenmiştir (Ertaş ve Sönmez, 2018: 116) (Görsel 3-4-5-6).



**Görsel 3-4-5-6.** Strüktürel tasarımın iç mekâna yansımaları

Bu sebeple iç mimari projenin yaratıcılığında strüktürel tasarımın önemi yadsınamaz. Fakat iç mimari projelerde önem arz eden strüktürün tasarım stüdyolarında yeterince yer almaması ya da iç mekân tasarımına sonradan dâhil edilmesini çeşitli araştırmacılar (Salama, 1995; Homer, 2006; Fahmi vd., 2012; İlkoviç vd., 2014; Maden, 2020) eleştirmektedir. Projelerin tasarım sürecinde strüktürel tasarım ile birlikte yürütülmesi gerektiği düşüncesi eğitim süreci içinde verilmelidir. Özellikle zihinde oluşan tasarımın biçim-mekân-strüktür üçgeninde kurgulanmasında üçüncü boyut ciddi önem taşımaktadır. Bu bağlamda strüktürel maket ile bu üçgenin doğru bir biçimde boyut kazanması tasarım sürecini kolaylaştıran ve yön veren bir durum sunmaktadır.

Maket zihinde oluşan bilgi, düşünce ve tasarımın gözle görünür hale gelmesi açısından değerlendirildiğinde; sağlık, eğitim, mimarlık gibi çeşitli alanlarda kullanımı söz konusudur. Maket; Fransızca "maquette" sözcüğünden dilimize girmiştir. Benzer anlamlar içeren model ve minyatür kelimeleri de yine Fransızca asıllı "modèle" ve "miniatur" sözcüklerinden türemiştir. Arkeologların milattan öncesine ait olduğunu tahmin ettikleri buldukları çeşitli maketler sayesinde, aslında maket tarihinin insanlık tarihi kadar eski zamanlara dayandığını göstermektedir (Gürbüz, 2009: 3).

İç mimaride maketin kullanımı açısından değerlendirildiğinde maket; eğitim sürecinden başlayarak mezuniyet sonrasında bile tasarımın üçüncü boyutta görünür hale gelmesinde kullanılan bir araç olarak karşımıza çıkmaktadır. Fakat günümüz teknolojisinin vermiş olduğu imkânlar, maket dışındaki diğer ifade araçlarının üç boyutlu bir nesnenin iki boyutlu olarak bir ekran ya da bir kâğıt üzerinden belirli bakış açılarından (tek veya art arda) görüntülerinin aktarımını sağlamasına rağmen, maket dışında nesnenin gerçekçi ve küçültülmüş birebir örneğini üç boyutlu olarak gösteren başka bir ifade biçimi bulunmamaktadır. Akbulut, eğitim sürecindeki deneyimlerinde, tasarım alanında öğrencilerin tasarımlarını maket yaparak daha rahat geliştirdikleri ve sonuç tasarıma ulaşmada daha başarılı olduklarını ifade etmektedir (Akbulut, 2019). Özellikle strüktürel maketin tasarım sürecindeki etkisini göz önünde bulundurulduğunda, Eiffel, Maillart, Amman, Menn, Nervi, Gaudi, Torroja, Candela, Otto, Schlaich ve Isler gibi strüktürel tasarım konusunda kapsayıcı bir bakış açısı ortaya koyan ünlü tasarımcılar, strüktürel maketler kullanarak mimaride yaratıcı uygulamaların strüktürel yaklaşımla gerçekleşebileceğinin açık kanıtıdır (Vrontissi, 2018: 23) (Görsel 7-8-9).

**Görsel 7-8-9.** Strüktürel Maket yaklaşımını benimseyen ünlü tasarımcıların maket çalışmaları



Strüktürel konulardaki tasarım düzeyinin eğitim sürecinde yeterince dikkate alınmadığını ifade eden araştırmacılar (Dermoddy vd., 2016; Snyer, 2009'dan akt. Vrontissi, 2018: 26) yaratıcı tasarıma yönelik strüktürel farkındalığın önemine dikkat çekmektedirler. Populer Science kitabı içerisinde Armagnac (1928) tarafından yayınlanan makalesinde strüktürel araştırmalara hizmet eden maketleri, "milyonları kurtaran oyuncaklar" olarak tanımlanmaktadır (Vrontissi, 2018: 30). Mimari proje tasarım stüdyosunda strüktürün tasarım sürecine başlangıç safhasından itibaren dahil edildiği sınırlı sayıda çalışmada (Raftopoulos, 1999; Philips, 2006; Ünay ve Özmen, 2006; Fahmi vd., 2012; Guthrie, 2015; Maden, 2020) ortaya çıkan sonuçlar benzerlik göstermektedir. Strüktürel bilginin tasarım sürecine entegre edilmemesini eleştiren çalışmalarda; yapı çözümlenmelerinde yaratıcı ürünlerin olmadığı, benzer formların ortaya çıktığı ve strüktürel bilginin kalıcılık seviyesinin düşük olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Tam tersi olarak strüktürün proje süreci ile paralel giderek ilerleyen çalışmalar



sonucunda ise, strüktürel sistem mantığını kavrama ve buna bağlı olarak mekânsal ve estetik değerleri yüksek ürünler elde edildiği çalışmalarda dile getirilmiştir. Dolayısıyla strüktürün proje ile birlikte yürütülmesindeki temel araç strüktür maketi ile sağlanabilecektir. Schön'in (1987'den akt. Asar, 2018: 26) tasarım süreci "yaparak öğrenilmelidir" sözünden yola çıkılarak görme ve dokunma duyusuna aynı anda hitap eden maketin, strüktürel tasarımdaki önemi göz ardı edilemez. Maket yapma, yaparak öğrenmenin bir modudur (Kristianova vd., 2018: 2177). Zihindeki iki ve üç boyutlu tasarım düşünceleri somutlaşarak boyut kazandıran maket sayesinde, öğrenciler yeniden ve yeniden üreterek tasarım süreçlerini yönetmeye ve yaratıcılık yolunda ilerleme göstereceklerdir. Çünkü strüktürel maket tasarım stüdyosunda mimari form oluşturma için kullanılan etkili bir tasarım aracıdır (Abdelhameed, 2011: 83).

### **Strüktürel ve Mekânsal Tasarımın Birlikteliği; Tiny House**

Strüktürel maketin tasarım sürecindeki yerini konuşabilir kılmak adına öncelikle günümüz konut türleri arasında popüler olan küçük ev olarak tanımlanan "tiny house" yapısı örnek yapı olarak seçilmiştir. Tiny house yapısının seçilme sebebi; 2. sınıf iç mimari proje seviyesinde olması, strüktürel tasarımın rahat bir biçimde kurgulanabileceği küçük ölçeğe sahip olması, son olarak yapım sitemine ait temel bilgilerin benzer yapı bütününe sahip olabileme özelliği taşıması olarak sıralanabilmektedir.

Endüstri Devrimiyle başlayan tüketim kültürü tüm dünyada konutun anlamında kırılma yaşanmasına sebep olmuştur. Bununla birlikte, teknolojik gelişmelerin konutun yapım sistemini de etkilemiştir (Sungur ve Aydın, 2021: 400). Modern teknolojinin sağlamış olduğu imkânlar da dikkate alınarak insan odaklı, kullanım kolaylığı sunan mekânlar tiny house yapısının temelini oluşturmaktadır. İngilizce tiny house olarak adlandırılan küçük evlerde temel yaklaşım minimalizm ve özgürlük düşüncesini benimseyen yaşam felsefesiyle şekillenmiş konuttan öte sosyal bir hayatı ön görmektedir (Arslan, 2021: 41-42).

Özellikle 2008-2012 yılları arasında yaşanan küresel ekonomik krizde ortaya çıkan daha küçük alanda daha az masrafla ve çevreye daha az zararlı yaşam fikri küçük ev çözüm arayışlarını tetiklemiş ve toplumsal bir harekete dönüşmüştür. Gelişen çağımızın bir gereği olarak dar alanlarda geniş yaşama fikrini gerçeğe uyarlamak için iç tasarım yeteneğinin yüksek bir performansla sergilenmesi gerekmektedir (Belentepe ve Secer Kariptaş, 2019). Santimetre hatta milimetrelerin bile önem taşıdığı tiny house yapılarının tasarımından uygulama aşamasına kadar hassasiyet gösterilmelidir. Yukarıda belirtilen tüm hususlar dikkate alınarak iç mimarlık eğitiminde strüktüre ait bilgileri yoğunlaştırmak ve konunun özüne indirgemek adına küçük ölçeğe sahip bir yapı olan tiny house tasarımı üzerinden yapısal bütünlüğü tanımlayan strüktürel yaratıcılığın geliştirilmesine yönelik bir çalışma gerçekleştirilmiştir. Bu çalışma esnasında üç hipotez önerilerek bu hipotezlerin doğruluğu sınanmıştır. Bunlar;

H1: İç mimarlık öğrencilerinin strüktür bilgisi dersini almaları, strüktürel tasarım konusunda farkındalık düzeylerini olumlu yönde etkilemektedir.

H2: İç Mimari Proje sürecinin başlangıç safhasından itibaren strüktürel tasarım ile paralel gitmesi tasarım sürecini olumlu etkilemektedir.

H3: İç mimari tasarım sürecinde strüktürel maket ile çalışmak yaratıcılığı arttırmaktadır.

### **YÖNTEM**

Çalışmanın bu bölümünde literatüre bağlı olarak oluşturulan hipotezlerin doğruluğu, strüktür maketinin iç mekân tasarım sürecindeki etkisine bağlı olarak hazırlanmış anket ölçüm metodu ile sınanmaktadır. Anket çalışmasının uygunluğu T.C. Selçuk Üniversitesi Mimarlık ve Tasarım Fakültesi Bilimsel Etik Değerlendirme Kurulu'nun 29.12.2021 tarihli, 08/03 kararı ile onaylanmıştır. Kullanılan ölçüm metodunun güvenilirliğini ölçmek için, yaygın olarak kullanılan

Cronbach Alpha değeri kullanılmış ve güvenilirlik katsayısı 0,833 değerini almıştır. Yapılan literatür çalışmalarında Cronbach (1951), Panayides (2013), Müezzinoğlu vd. (2020)  $0.80 \leq \alpha < 1.00$  olması durumunda ölçek yüksek derecede güvenilir olarak kabul edildiği görülmektedir. Bu sonuca göre çalışma kapsamında kullanılan ölçeğin yüksek derecede güvenilir olduğunu söylemek mümkündür.

Araştırmaya katılan katılımcıların toplam sayısı 80'dir. Tablo 1 incelendiğinde; cinsiyet değişkenine göre katılımcıların %66,2 'sinin kadın, %33,8'inin ise erkek deneklerden oluştuğu görülmektedir.

**Tablo 1.** Demografik özellikler

Değişkenler	f	%
Cinsiyet	Kadın	53 66.2
	Erkek	27 33.8
	Toplam	80 100

Not: f: Frekans sayısı, %: Yüzdelerik değer

Çalışma konusu kapsamında alan çalışmasını oluşturacak İç mimari proje-1 dersi kapsamında belirlenen tiny house tasarım sürecince strüktür maketinin tasarım sürecine etkisi araştırılmıştır. Gerçekleştirilen deney ve işleyiş süreci Tablo 2'de verilmiştir.

Likert ölçeği, anket kullanılan araştırmalarda yaygın olarak kullanılan psikometrik ölçüm metodudur. Anket araştırmasında cevapların ölçeklendirilmesinde en yaygın kullanılan yaklaşımdır. Çalışma kapsamında oluşturulan hipotezler, konuyla ilgili olarak daha önce yapılan çalışmalar neticesinde hazırlanmış ve araştırılan konuya göre yeniden uyarlanmıştır.

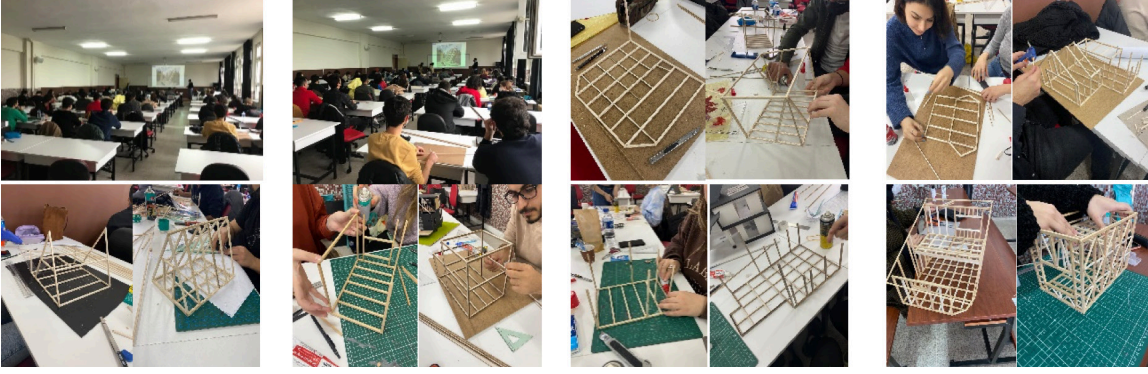
**Tablo 2.** Araştırma Yöntemi

Deneyler	Amaç	Hipotezler	Denekler	Görev	Ölçekler
Strüktürel maketin iç mekan tasarımına etkisi	Strüktür yapısının mekan tasarım sürecindeki yeri	H1: İç mimarlık öğrencilerinin strüktür bilgisi dersini almaları, strüktürel tasarım konusunda farkındalık düzeylerini olumlu yönde etkilemektedir.	Strüktür Bilgisi dersi alan İç mimarlık bölümü 2. Sınıf öğrencileri	Ders kapsamında oluşturulmuş strüktür maketinin tasarıma etkisini incelemek ve belirlenen soruları cevaplamak	Likert ölçeği, Psikometrik ölçüm metodu
		H2: İç Mimari Proje sürecinin başlangıç safhasından itibaren strüktürel tasarım ile paralel gitmesi tasarım sürecini olumlu etkilemektedir.	23 Erkek, 57 Kadın Toplam 80 Kişi		Cronbach Alpha Güvenirlik analizi
		H3: İç mimari tasarım sürecinde strüktürel maket ile çalışmak yaratıcılığı arttırmaktadır.			

Yapılan çalışma hazırlık aşaması, uygulama aşaması ve yapılan anket verilerinin incelendiği değerlendirme ve bulgular aşaması olmak üzere 3 ana omurgadan oluşmaktadır. **Hazırlık aşaması;** Selçuk Üniversitesi Mimarlık ve Tasarım Fakültesi İç Mimarlık Bölümü 2021-2020 eğitim öğretim güz dönemi müfredatı içerisinde yer alan İç mimari Proje-1 ve Strüktür Bilgisi dersleri kapsamında sabit veya hareketli olarak üretilen tiny house yapımında uyulması gereken genel kurallar, kullanılan malzemeler ve taşıyıcı sistemleri hakkında teorik bilgiler verilmiştir. Seçilen her bir tiny house yapısı için 2 kişilik gruplar halinde, toplam 80 kişiden oluşan proje grubu ile iç mimari proje tasarım süreci ve strüktür maket uygulama sürecine başlanmıştır. Yurt içi ve yurt dışı kaynaklı örnek ile tasarım ve strüktürel yapıları hakkında bilgi edinilmesi sağlanmıştır. Strüktürel maket yapım aşamasında kullanılacak materyal ve metod hakkında öğrenciler bilgilendirilmiş ve uygun malzeme seçimleri yapılmıştır.

**Uygulama aşaması;** hazırlık aşaması sonucunda elde edilen bilgiler doğrultusunda, strüktür bilgisi dersi kapsamında uygun materyal ve çalışma ortamı sağlanarak, strüktür maket uygulama aşamasına geçilmiştir. İç Mimari Proje-1 dersi kapsamında ele alınan tiny house konusu, strüktürel maket yapımı çalışmasının



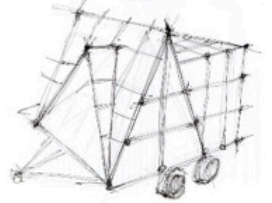



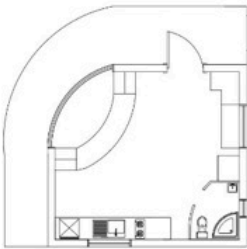
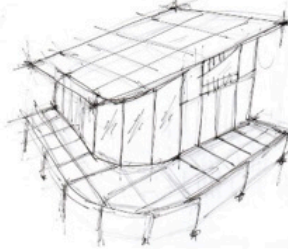


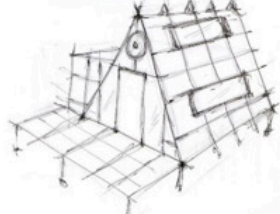
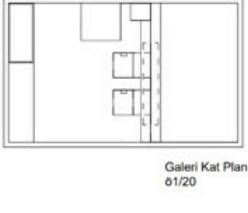
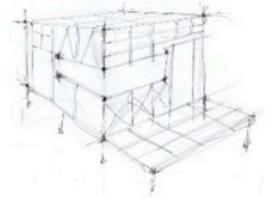

da konusu olmuştur. Amaç iç mimarlık eğitiminde önemli etkiye sahip proje derslerine diğer uygulamalı derslerin de entegre bir şekilde katkı sağlamasıdır. Belirlenen tiny house proje grupları plan sınırlılıkları dâhilinde proje tasarım sürecine ek olarak maket eskiz çalışmalarına başlamıştır (Görsel 10).



Görsel 10. Çalışma ortamına ait görseller

Alan analizinde proje yürütücüleri tarafından her bir tiny house projesi için konsept kavramı (sakinlik, akışkanlık, gizlilik, tekrar, saydamlık vb.) ve kullanıcılara özel tasarım senaryoları belirlenmiştir. Tiny house yapılarının sabit ya da hareketli (mobil) olma durumları öğrencilere bırakılmıştır. Proje kapsamında ihtiyaç listesi, eleman etüdü, fonksiyon şeması proje süreci içerisinde belirlenmiş ve kişi/kişilere özel tiny house planlaması istenmiştir. Yaşam alanı, ıslak hacim alanları (mutfak ve wc) ve yatma alanlarını içeren tiny house yapısında, galeri katı çözümü de bulunmaktadır. Proje kritikleri ile oluşan gözlemler ve alınan kararlar doğrultusunda, yapının formunun ortaya çıkması çelik veya ahşap konstrüksiyon taşıyıcı elemanları oluşturulacak şekilde eskiz çalışmaları yapılmıştır. Biçim, denge, doluluk, boşluk kavramları göz önünde bulundurularak mekân ve fonksiyona uygun kabuk oluşturulmuş, yapının strüktür sistemi üzerinde durulmuştur. Maket çalışması için belirlenen materyallerle strüktür maketi yapım aşamasına geçilmiştir. Maket yapım aşaması 2 hafta boyunca strüktür bilgisi dersi kapsamında gerçekleştirilmiştir. Daha önce teorik bilgileri verilen strüktürel maket çalışmasına strüktür bilgisi dersi alan tüm öğrenciler katılmış ve çalışma yaklaşık olarak 12 saatlik periyotta tamamlanmıştır. Çalışmaların 2 boyut plan aşaması, eskiz aşamaları ve 3 boyut aşamaları Tablo 3'te verilmiştir.

Tablo 3. Strüktürel maket tasarım aşamaları

Zemin Kat Planı	Galeri Kat Planı	Eskiz Çalışması	Strüktür Maket Çalışması
 <p>ZEMİN KAT PLANI 0/100</p>	 <p>GALERİ KAT PLANI 0/100</p>		
 <p>ZEMİN KAT PLANI</p>	 <p>GALERİ KAT PLANI</p>		
 <p>zemin kat planı</p>	 <p>zemin kat planı</p>		
			
 <p>ZEMİN KAT PLANI 0/100</p>	 <p>GALERİ KAT PLANI 0/100</p>		
 <p>Zemin Kat Planı 0/100</p>	 <p>Galeri Kat Planı 0/100</p>		

*Değerlendirme ve bulgular aşaması;* yapılan bu çalışmada uygulanan ölçüm metodunun istatistiksel sonuçları Tablo 4, 5 ve 6'da verilmiştir.

**Tablo 4.** Strüktür Dersinin Öneme Ait Değerlendirmeler

Strüktür Dersinin Öneme Ait Değerlendirmeler	Kesinlikle Katılmıyorum		Katılmıyorum		Kararsızım		Katılıyorum		Kesinlikle Katılıyorum		Toplam
	f	%	f	%	F	%	f	%	f	%	
SORU 1	2	2,5	3	3,8	6	7,5	41	51,2	28	35,0	80
SORU 2	1	1,3	2	2,5	-	-	33	41,3	44	55,0	80

**Not:** f: Frekans sayısı, %: Yüzdelerik değer

Soru 1'de yer alan "İç mimarlık eğitiminizde almış olduğunuz strüktür bilgisi dersi yapım sistemlerini tanıma açısından yeterlidir." ifadesine katılımcıların %2,5'inin kesinlikle katılmadığı, %3,8'inin ise katılmadıkları, %7,5'inin kararsız olduğu, %51,2'sinin katıldığı ve %35'inin kesinlikle katıldığı görülmektedir. Bu verilere göre katılımcıların strüktür bilgisi dersine karşı olumlu tavır sergiledikleri anlaşılmaktadır.

Soru 2'de yer alan "Almış olduğum strüktür bilgisi dersi neticesinde strüktürel tasarımın önemini keşfettim." ifadesine katılımcıların %1,3'ünün kesinlikle katılmadığı, %2,5'inin katılmadığı, %41,3'ünün katıldığı ve %55'inin kesinlikle katıldığı görülmektedir.

Bu sonuçlar H1: "İç mimarlık öğrencilerinin Strüktür bilgisi dersini almaları, strüktürel tasarım konusunda farkındalık düzeylerini olumlu yönde etkilemektedir." hipotezini desteklemektedir. Bu verilere göre, İç Mimarlık Bölümü öğrencilerinin, ders müfredatında bulunan strüktür bilgisi dersi ile strüktürel elemanlar ve çalışma prensipleri hakkında bilgi sahibi olduklarını göstermektedir.

**Tablo 5.** Strüktür-İç Mimarlık Proje İlişisine Ait Değerlendirmeler

Strüktür-İç Mimarlık Proje İlişisine Ait Değerlendirmeler	Kesinlikle Katılmıyorum		Katılmıyorum		Kararsızım		Katılıyorum		Kesinlikle Katılıyorum		Toplam
	f	%	f	%	F	%	f	%	f	%	
SORU 3	1	1,3	1	1,3	9	11,3	34	42,5	35	43,8	80
SORU 4	8	10,0	18	22,5	20	25,0	26	32,5	8	10,0	80
SORU 5	2	2,5	2	2,5	6	7,5	32	40,0	38	47,5	80
SORU 6	2	2,5	9	11,3	16	20,0	41	51,2	12	15,0	80
SORU 7	2	2,5	1	1,3	6	7,5	42	52,5	29	36,3	80

**Not:** f: Frekans sayısı, %: Yüzdelerik değer

Soru 3'te yer alan "Strüktür bilgisi dersinde öğrenmiş olduğum bilgileri iç mimari projemde kullanabiliyorum." ifadesine katılımcıların %42,5'inin katıldığı, %43,8'inin kesinlikle katıldığı görülmektedir.

Soru 4'te yer alan "İç mimari proje tasarımı tamamlandıktan sonra strüktüre karar verilmelidir." ifadesine katılımcıların %10'unun kesinlikle katılmadığı, %22,5'inin katılmadığı, %20'sinin kararsız olduğu görülmektedir. Bu verilere göre katılımcıların eleştirel bir yaklaşım sergiledikleri anlaşılmaktadır.

Soru 5'te yer alan "Strüktürel tasarım iç mimari projenin başlangıç safhasından itibaren birlikte yürütülmelidir." ifadesine katılımcıların %40'ının katıldığı ve %47,5'inin kesinlikle katıldığı görülmektedir.

Soru 6'da yer alan "Strüktür, iç mimari tasarımın ana bileşeni olarak yaratıcılığı artırır." ifadesinde katılımcıların % 51,2 katıldığını ve %15'inin kesinlikle katıldığı görülmektedir.

Soru 7'de yer alan "Strüktür, iç mimari tasarımda mekân ve form arasında doğrudan ilişki kurar." ifadesine katılımcıların %52,5'inin katıldığı ve % 36,3'ünün kesinlikle katıldığı görülmektedir.

Bu sonuçlar H2: "İç Mimari Proje Sürecinin başlangıç safhasından itibaren strüktürel tasarım ile paralel gitmesi tasarım sürecini olumlu etkilemektedir." hipotezini desteklemektedir. Bu verilere göre, strüktür bilgisi ile iç mimari proje tasarım sürecinin bir bütün olarak ele alınması sonucu çıkarılabilir.

**Tablo 6.** Tiny House Strüktürel ve Mekânsal Birlikteliğine ait değerlendirmeler

Tiny House Strüktürel ve Mekânsal Birlikteliğine ait değerlendirmeler	Kesinlikle Katılmıyorum		Katılmıyorum		Kararsızım		Katılıyorum		Kesinlikle Katılıyorum		Toplam
	f	%	f	%	F	%	f	%	f	%	
SORU 8	2	2,5	4	5,0	11	13,8	41	51,2	22	27,5	80
SORU 9	2	2,5	3	3,8	8	10,0	33	41,3	34	42,5	80
SORU 10	-	-	1	1,3	15	18,8	36	45,0	28	35,0	80
SORU 11	4	5,0	3	3,8	20	25,0	34	42,5	19	23,8	80

Not: f: Frekans sayısı, %: Yüzdelerik değer

Soru 8'de yer alan "Tiny house tasarım sürecinin başlangıcından itibaren üç boyutlu strüktürel maket ile başlamak tasarım sürecimi olumlu etkilemiştir." ifadesine katılımcıların %51,2'sinin katıldığı ve %27,5'inin kesinlikle katıldığı görülmektedir.

Soru 9'da yer alan "Tiny house strüktürel sistemlerini araştırmak ve temel prensiplerini bilmek iç mimari projemin gelişmesine katkı sağlamıştır." ifadesine katılımcıların %41,3'ünün katıldığı, % 42,5'inin kesinlikle katıldığı görülmektedir.

Soru 10'da yer alan "Tiny house strüktür maketi yapının form ve mekân ile ilişkisini doğrudan etkilemiştir." ifadesine katılımcıların %45'inin katıldığı ve %35'inin kesinlikle katıldığı görülmektedir.

Soru 11'de yer alan "Bundan sonraki proje tasarım süreçlerinde strüktürel maket kullanılmasını uygun buluyorum." ifadesine katılımcıların %42,5'nin katıldığı ve %23,8'inin kesinlikle katıldığı görülmektedir.

Bu sonuçlar H3: "İç mimari tasarım sürecinde strüktürel maket ile çalışmak yaratıcılığı arttırmaktadır." hipotezini doğrulamaktadır. Bu verilere göre strüktür dersi alan öğrencilerin iç mimari proje tasarım sürecinin olumlu yönde etkilendiği, form ve mekân ilişkisini kavradıkları anlaşılmaktadır.

## SONUÇ

Bu çalışma strüktürel maketin iç mimari proje tasarımındaki rolünü araştırmak için hazırlanmıştır. Çalışmada iç mimarlık öğrencilerinin proje-1 dersi kapsamında "tiny house" konulu proje tasarım sürecinde strüktürel yaklaşımı göz önünde bulundurarak hazırlamış oldukları strüktürel maketler ve yapım süreci, bir anket çalışması ile sorgulanmıştır. Anketin ilk bölümünde strüktür bilgisinin önemine ait sorulara verilen yanıtlar neticesinde; yapının temelini oluşturan strüktürün yapım sistemleri açısından ciddi önem sağladığı ortaya çıkmıştır. Bu nedenle Lonman'ın (2009) belirttiği üzere; iç mimarlık eğitiminde strüktür bilgisi dersi genel bilgi düzeyinde verilmek yerine form-mekân ilişkisinin doğru biçimde örgütlenmesi hususunda strüktür anahtar kelime olarak karşımıza çıkmaktadır. Anketin ikinci bölümünde sorgulanan strüktür bilgisi dersinin iç mimari tasarım stüdyoları ile paralel şekilde yürütülmesi konusunda öğrencilerin çoğunluğu hemfikiridir. İç mimari proje tasarım sürecinde strüktürün yeterince yer almaması ya da sürece sonradan dahil edilmesini eleştiren araştırmacıların (Salama,1995; Homer, 2006; Fahmi vd., 2012; İlkoviç vd., 2014; Maden, 2020) sonuçları ile elde edilen anket bulguları benzerlik göstermektedir. Katılımcıların iç mimari projelerinin başlangıç safhasından itibaren strüktürün sürece dâhil edilmesini, mekân ve form ilişkisinin gelişmesine olumlu katkı sağladığı yapılan anket sonucu tespit edilmiştir. Anketin son bölümünü oluşturan strüktürel ve mekânsal birlikteliğin tiny house strüktür maketi ile değerlendirildiği sorulara verilen cevaplarda; strüktür maketinin tasarım sürecine ciddi katkı sağladığı ve mekân-form ilişkisinin üçüncü boyuttan algılanmasını kolaylaştırdığını katılımcılar belirtmiştir. Bu sonuç Raftopoulos (1999), Philips (2006), Ünay ve Özmen (2006), Fahmi vd. (2012), Guthrie (2015) ve Maden (2020) gibi araştırmacılarının çalışma sonuçları örtüşmektedir.

Sonuç olarak "yaparak öğrenme" deneyimi ile zihinde oluşan tasarım düşüncesinin üçüncü boyutta görünür hale gelmesine olanak sağlayan strüktürel maketin, iç mimarlık eğitiminde yapım sistemlerine dair bilgilerin daha kalıcı ve daha anlaşılır olmasında yarar sağladığı yapılan çalışma ile desteklenmektedir. Bununla birlikte iç mimarlık eğitiminde stüdyo derslerinin strüktür bilgisi gibi yapı dersleri ile entegre edilmesi gerektiği düşüncesinin yaygınlaştırılması çalışmanın sonuçları arasında yer almaktadır.

#### Araştırmacıların Katkı Oranı Beyanı

Yazarlar çalışmaya eşit oranda katkı sağlamıştır, 1. yazar %50, 2. yazar %50 oranında katkı sağlamıştır.

#### Çatışma Beyanı

Çalışmada herhangi bir potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

#### Etik Kurul Beyanı

T.C. Selçuk Üniversitesi Mimarlık ve Tasarım Fakültesi Bilimsel Etik Değerlendirme Kurulu tarafından 29.12.2021 tarihli 08/03 sayılı etik kurulu onayı alınmıştır.

## KAYNAKÇA

- Abdelhameed, W. (2011). Architectural form creation in the design studio: physical modeling as an effective design tool. *Archnet-IJAR, International Journal of Architectural Research*, 5(3), 81-92.
- Akbulut, M.T. (2019). *Mimari maket-malzeme ve teknikler*. Yıldız Teknik Üniversitesi Basım-Yayın Merkezi, Üniversite Yayın No: YTÜ.MF.
- Armagnac, A. (1928). Toys that save millions. *Popular Science, (February)*, 17-18, 128.
- Arslan G. (2021). *Kullanıcı, çevre, iç mekân bağlamında 21. yüzyıl barınma eğilimlerine uygulanabilir bir küçük öneri küçük ev/ tiny house* [Yüksek Lisans Tezi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi].
- Asar, H. (2018). Mimari temsil araçlarından maketin tasarım düşüncesindeki yeri. *Tasarım Kuram Dergisi*, 26, 24-35.
- Atalayer, F. (1994). *Temel sanat öğeleri*. Anadolu Üniversitesi Yayını.
- Belentepe, A., Secer Kariptaş, F., (2019). Mikro mekânların iç mekân tasarımlarının incelenmesi. *Haliç Üniversitesi Fen Bilimleri Dergisi*, 2(2), 179-195.
- Cronbach, L. J. (1951). Coefficient alpha and the internal structure of tests. *Psychometrika*, 16(3), 297-334.
- Demirkan, Ö. (2006). *Mimarlıkta strüktür ve süsleme ilişkisinin irdelenmesi* [Yüksek Lisans Tezi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Gazi Üniversitesi].
- Dermody, R. J., Oakley, D., & Uihlein, M. S. (2016). A survey of structures education in North American schools of architecture. In P. J. Da Sousa Cruz (Ed.), *Structures and architecture: Beyond their limits* (942-949), CRC Press.
- Engel, H. (2007). *Tragsysteme: Structure systems*. Hatje Cantz Verlag.
- Ertaş, Ş., Sönmez, E. (2018). İç mimari tasarımda strüktür kavramına çok yönlü bir yaklaşım. *Uluslararası Mühendislik ve Teknoloji Yönetimi Kongresi*, 109-118.
- Fahmi, M. M., Aziz, A. A., Ahmend, S. E. M. (2012). The integration of structural knowledge in studio design projects: An assessment curriculum in: architecture course in SUST. *Journal of Science and Technology*, 13, 59-71.
- Guthrie, J. B. (2015). Structural engineering integration into architecture studios. 122<sup>nd</sup> ASEE Annual Conference and Exposition, Seattle, Washington, 26.1407.1- 26.1407.12.
- Günel Ertaş, D. (2007). *Yapısal özelliklerin endüstri ürünleri tasarımına etkileri* [Doktora Tezi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul Teknik Üniversitesi].
- Gürbüz, A. (2009). *Bina maketlerinin eğitim materyali olarak kullanılması ve öğrenme üzerindeki etkisi* [Yüksek Lisans Tezi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Sakarya Üniversitesi].

- Hasol, D. (2019). *Mimarlık denince*. Yapımevi Yayıncılık.
- Homer, J. M. (2006). Integrating architecture and structural design in the comprehensive design studio. *Architectural Engineering Conference, Nebraska, Omaha*, 1-15.
- Ilkovič, J., Ilkovičová, L. & Špaček, R. (2014). To think in architecture, to feel in structure: Teaching structural design in the faculty of architecture. *Global Journal of Engineering Education*, 16(2), 59-65.
- Işingör, M., Eti, E., Asher, M. (1986). *Resim-1 temel sanat eğitimi resim teknikleri grafik resim*. Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- İpek, Y. (2014). *Hesaplamalı tasarım yaklaşımları: Bütünleşik bir tasarım önerisi* [Yüksek Lisans Tezi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul Teknik Üniversitesi].
- Kristianova, K., Joklova, V., Meciar, I. (2018). Physical models in architectural education and the use of new technologies. 11<sup>th</sup> annual International Conference of Education, Research and Innovation ICERI2018, 2177-2183. <http://dx.doi.org/10.21125/iceri.2018.1482>
- Lonman, B. (2009). Structural models in design education: visualising form and behaviour. *Architectural Theory Review*, 5(2), 27-43. <http://dx.doi.org/10.1080/13264820009478398>
- Lökçe, S. (1994). *Mimarlık eğitiminde temel eğitim programlaması ve mimari tasarım programıyla bütünleşebilecek bir model önerisi* [Doktora Tezi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Gazi Üniversitesi].
- Maden, F. (2020). Mimari tasarım stüdyosunda strüktürün form ve mekân ile entegrasyonu. *Tasarım Kuram*, 16(31), 108-122. <http://dx.doi.org/10.14744/tasarimkuram.2020.22931>
- Mangtay, Ö. İ. (1995). *Türkiye'de Cumhuriyet Dönemi öncesi ve sonrası mimarlık eğitimi gelişiminin irdelenmesi* [Yüksek Lisans Tezi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Gazi Üniversitesi].
- Müezzinoğlu, M. K., Hidayetoğlu, M. L., Yıldırım, K. (2020). The effects of the wall colors used in educational spaces on the perceptual evaluations of students. *MEGARON*, 15, 1-12.
- Nalçakan, H. (2006). *Küreselleşen dünyada mimarlık eğitimi ve Türkiye* [Yüksek Lisans Tezi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Yıldız Teknik Üniversitesi].
- Namara, S. M. (2012). Bringing engineering into the studio: Design assignments for teaching structures to architects. 119<sup>th</sup> ASEE Annual Conference and Exposition, San Antonio, TX, United States, 25.270.1 - 25.270.12.
- Özcan, N. (2017). Fütürizm ve çit örücülüğünün tekstil tasarımında tekstür, strüktür ve form oluşumuna etkileri [Yüksek Lisans Tezi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Gazi Üniversitesi].
- Özenen, G. (2016). *Mimarlık eğitiminde maketin etkin kullanımı için etkileşimli artırılmış gerçekliğin irdelenmesi* [Doktora Tezi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul Teknik Üniversitesi].
- Panayides, P. (2013). Coefficient Alpha: Interpret with caution. *Eur. J. Psychol.*, 9(4), 687-696.
- Philips, J. (2006). Assessing the comprehensive design studio course through alternate methods. 2006 Annual Conference & Exposition, Chicago, Illinois, 11.244.1-11.244.7.
- Raftopoulos, S. (1999). Educating architects or architects- engineers. M. Voyatzaki (Ed.), *Architecture and Engineering - The Teaching of Architecture for Multidisciplinary Practice* içinde (207-210), Thessaloniki, Greece.
- Salama, A. (1995). *New trends in architectural education: Designing the design studio*. Tailored Text.
- Sungur, M., Aydın, D. (2021). Konya konutlarında (1920-1980) mekânsal mahremiyetin sosyal paradigmalar bağlamında incelenmesi. *Türk İslâm Medeniyeti Akademik Araştırmalar Dergisi-Journal of the Academic Studies of Turkish Islamic Civilization*, 16(32), 387-414.
- Torroja, E. (1958). *Philosophy of structures, the beauty of structures*. University of California Pres.
- Uluoğlu, B. (1990). *Mimari tasarım eğitimi: Tasarım bilgisi bağlamında stüdyo eleştirileri* [Doktora Tezi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul Teknik Üniversitesi].
- Ünay A. İ. & Özmen, C. (2006). Building structure design as an integral part of architecture: A teaching model for students of architecture. *International Journal of Technology and Design Education*, 16, 253-271.



Vitruvius (2005). *Mimarlık üzerine on kitap* (S. Güven, Çev.). Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı.

Vrontissi, M. (2018). *The physical model as means of projective inquiry in structural studies*. [Doctoral Thesis, The Paradigm of Architectural Education, ETH Zurich].

Yürekli, İ. (2003). *Mimari tasarım eğitiminde oyun* [Doktora Tezi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul Teknik Üniversitesi].

## GÖRSEL KAYNAKLAR

Görsel 1-2. Mannheim Multihalle. (t.y.). *The architects: Frei Otto and Carlfried Mutschler*. Mannheim Multihalle. <https://mannheim-multihalle.de/en/blog-2/the-architects/> (27.12.2021).

Görsel 3. Hermès Rive Gauche (t.y.). *The architects: RDAI*. Pinterest. <https://tr.pinterest.com/pin/459648705698572346/> (27.12.2021).

Görsel 4. Casapixel. (t.y.) *The architects: Keiichito Sako*. Pinterest. <https://br.pinterest.com/pin/39969515421608044/> (27.12.2021).

Görsel 5. Klang Raum Skulptur. Spektrum. ArtRabbit. <https://www.artrabbit.com/events/12-klang-raum-skulptur> (27.12.2021).

Görsel 6. Sam Apal. *Aliens From Ancient Times*. Pinterest. <https://www.pinterest.co.uk/pin/320388960990375610/> (27.12.2021).

Görsel 7. Antoni Gaudi. *Colònia Güell church found in the Museum of the cathedral*. Form Finding. <https://formfindinglab.wordpress.com/216/01/13sagrada/familia-the-structure-sometimes-misunderstood/> (27.12.2021).

Görsel 8. Chilton, J. C. (2010). Potential unrealised? - The shells Heinz Isler might have built... *International Symposium of the International Association for Shell and Spatial Structures (IASS)*, Shanghai, China. [https://www.researchgate.net/figure/Development-models-of-both-built-and-unbuilt-projects-were-to-be-found-in-all-corners\\_fig1\\_321315537](https://www.researchgate.net/figure/Development-models-of-both-built-and-unbuilt-projects-were-to-be-found-in-all-corners_fig1_321315537) (27.12.2021).

Görsel 9. Architecture Confidencial. *Eduardo Torroja: 24 de obras destacadas*. Arquitectura Confidencial. <https://www.arquitecturaconfidencial.com/blog/eduardo-torroja/> (27.12.2021).

Görsel 10. Yazarlar tarafından oluşturulmuştur (2021).

arş. gör. dr. öznur yıldırım (sorumlu yazar|corresponding author)  
adiyaman üniversitesi, güzel sanatlar fakültesi, seramik bölümü  
oznuraks@gmail.com orcid: 0000-0003-4140-8929

arş. gör. selim çınar  
selçuk üniversitesi, güzel sanatlar fakültesi, seramik bölümü  
slmcinar@gmail.com orcid: 0000-0002-2380-1818

## SERAMİK SANATINDA İFADE BİÇİMİ OLARAK EROTİZM: SERGEI ISUPOV'UN SÜRREALİST HEYKEL ÖRNEKLERİ

araştırma makalesi|research article  
başvuru tarihi|received: 03.01.2022 kabul tarihi|accepted: 26.01.2022

### ÖZET

Sanatçı, yaşamı ve zamanı sıra dışı bir şekilde algılayan, yüksek benliğinin süzgecinden geçirdiği kavramları var etme sürecinde kullanan kişidir. Bu kavramlardan bir tanesi de erotizmdir. Sanatta erotizm, toplumun ve coğrafyanın sahip olduğu güç dengeleri nedeniyle sanatçıların kaçındıkları ya da sınırları zorladıkları bir kavram olarak belirmektedir. Bu durumun yanı sıra erotizm, bilinçaltını ve hayal dünyasını eserlerinde temellendiren sürrealistler için dominant niteliktedir. Araştırma kapsamında nitel araştırma yöntemlerinden alanyazın araştırması, örneklem analizleri kullanılmıştır. Toplumların erotizme bakışı, genel sanat anlayışlarına etkileri literatür taramasının kısa bir özetiyle sunulmuştur. Araştırma dâhilinde kendisini Erotik Sürrealist Seramik Sanatçısı olarak tanımlayan Sergei Isupov'un eserleri teknik, biçim ve kavramsal açıdan incelenerek erotizm kavramının bir ifade aracı olarak kullanım biçimleri tartışılmaya çalışılmıştır. Isupov, erotizm kavramını bilgi aktarma ya da mesaj verme çabası olmadan bilinçaltını ve fantezi dünyasını yaratıcı biçimde birleştirerek özgün bir anlatım dili geliştirmiştir. Tarihöncesi toplumlardan itibaren yaşamın ve varoluşun güçlü, doğal ve vazgeçilmez bir olgusu olarak görülen erotizm kavramı, seramik kullanım eşyaları ya da sanat objeleri üzerinden çağlar boyunca irdelenmiştir. Sonuç kısmında Isupov örneği ile birlikte erotizm kavramının seramik heykel anlatımlarında üç boyut ile sınırlı kalmayarak iki boyutlu illüstratif etkiler olarak yansıtıldığı da aktarılmıştır. Erotizm kavramının sahip olduğu tarihsel bağlarının ve sanatsal ifade olanaklarının çağdaş seramik sanatçılarına biçimsel ve kavramsal açılardan yeni yollar oluşturacağı öngörülmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Erotizm, Sürrealizm, Seramik Heykel, Sergei Isupov.

# EROTISM AS AN EXPRESSION IN CERAMIC ART: EXAMPLES OF SERGEI ISUPOV'S SURREALIST SCULPTURE

## ABSTRACT

Artist is a person who perceives life and time in an extraordinary way and uses the concepts filtered by higher self in the process of creating. One of these concepts is eroticism. Eroticism in art appears as a concept that artists avoid or push the limits due to the power balances of society and geography. In addition to this situation, eroticism is dominant for surrealists who base their artworks on the subconscious and imagination. Within the scope of the research, literature research and sample analyzes from qualitative research methods were used. The society's view of eroticism and its effects on general understanding of art are presented with a brief summary of the literature review. Within the scope of the research, the artworks of Sergei Isupov, who defines himself as an Erotic Surrealist Ceramic Artist, were examined in terms of technique, form and conceptual, and the possibilities of using the concept of eroticism as a means of expression were tried to be discussed. Isupov has developed a unique language of expression by creatively combining the subconscious and fantasy world without an effort to convey information or give a message. The concept of eroticism, which has been seen as a strong, natural and indispensable phenomenon of life and existence since prehistoric societies, has been examined through the ages through ceramic products or art objects. In the conclusion part, it is also stated that the concept of eroticism is not limited to three dimensions in the expressions of ceramic sculptures, but is reflected as two-dimensional illustrative effects, together with the example of Isupov. It is predicted that the historical ties and artistic expression possibilities of the concept of eroticism will create new ways for contemporary ceramic artists in terms of form and concept.

**Keywords:** Eroticism, Surrealism, Ceramic Sculpture, Sergei Isupov.

Bir sanat eseriyle iletişime girildiği an görsel veriler zihnimizde yeni duygular uyandırmaktadır. Görme duyusu ile başlayan bu iletişim, sanat eserinin türüne göre duyma, dokunma gibi duyuların tetiklenmesi ile devam eder. Görsel ve işitsel sanatlarda erotik ifade biçimi görme duyusunun ardından işitme duyusunu tetikler. Erotik ifade biçimi tat, koku ve dokunma duyularının doğası gereği sanat alanı içindeki kullanımı elverişli ve yaygın değildir (Korukçu, 2009: 26). Ancak örnekleri de yok değildir. Peter De Cupere'nin ifade aracı olarak kokuyu kullandığı eserleri ilk akla gelenlerdendir. Seramik ve erotizm arasında da dokunma duyusu ile paralellik mevcuttur. Beş duyu organlarından birisi olan dokunma, vücudumuzun bir parçası olan deri yardımı ile dış dünyanın algılanmasına yarayan duyu organıdır. Doğumundan önce anne karnında diğer duyu organları ile birlikte gelişmeye başlayan dokunma duyusunun, doğumla birlikte amniyon sıvısının içinden çıkıp bebeğin teninin havayla temas etmesiyle faaliyete geçtiği bilinmektedir (Türk ve Midilli Sarı, 2020: 720). Her ne kadar erotizm ve dokunma arasında yakın bir ilişki olsa da plastik sanat alanında ifade biçimi olarak kullanımı dokunma duyusunun iki ya da üç boyutta görsel anlatımının dışına genellikle çıkamamaktadır. Ancak performans ve izleyicinin interaktif etkileşime girdiği sanat formlarında erotik ifade biçimi dokunma, tat alma ya da koklama duyuları ile ilişkilendirilebilir.

Erotizm kelimesinin etimolojik kökeni irdelendiğinde, Antik Yunanca eros kelimesinden geldiği görülmektedir (Etimoloji Türkçe). Türk Dil Kurumu sözlüğünde ise kelimenin anlamı "cinsel duygu ve isteklerine çok düşkün olma durumu, kösnüllük, erosçuluk, şehvaniyet" olarak tanımlanmaktadır (TDK). Sözlük tanımında karşımıza çıkan şehvani, şehvi, kösnül gibi ifadeler hedonist bir yaklaşımı çağrıştırmaktadır. Oysaki erotizm sanatta ifade aracı olarak bu tanımların ötesinde bir yere sahiptir. Çoğu zaman erotizm, pornografi, teşhircilik veya müstehcenlik gibi kavramlarla da karıştırılmaktadır. Erotizmin plastik sanatlarda ifade aracına ne şekilde dönüşeceğini anlamak açısından bu kavramları da irdelemekte yarar vardır.

Erotizm ve cinsellik arasında yakın ilişki bulunmaktadır ancak farklı içeriklere sahiptirler. Erotizmin sözlük tanımında yer alan "cinsel duygu ve istekler" ifadesi kavramsal anlamını basitleştirmektedir. Erotizm, içinde ruh edinimleri barındıran, hayal etmeyi içeren estetik duygular uyandıran bir kavramdır. Cinsellik ise içinde erotizmi barındırabilecek olgunun, eylemin adıdır. Cinselliğin kelime anlamı "cinsel özelliklerin bütünü, eşeysellik, sevişme duygusu, seksüellik" olarak tanımlanmaktadır (TDK). Aktunç'a göre cinsellik insanın üç üretim alanından birisidir. Diğer ikisinin doğayı ve çevresini yeniden üretmesi (ekonomi) ve düşünsel değerler üretmesi (sanat, felsefe, din) olarak sıralanmaktadır. Ayrıca bu üretim alanlarının birbirine kökten bağlı olduğunu, birbirinden soyutlamanın ya da sansürlemenin doğru bir yaklaşım olmayacağını belirtmektedir (Aktunç, 2002: 114-115). Birçok kaynak insanı diğer canlılardan ayıran en önemli özelliğinin cinsellik olduğunu vurgulamaktadır. Cinsellik teriminin 19. yüzyıl başlarında ortaya çıktığını belirten Foucault, her toplumun bu kelimeye farklı anlamlar yüklediğini öne sürmektedir (2007: 122-145). Erotik kelimesinin etimolojik kökeni daha eskilere dayandığından erotizmin cinselliği kapsadığını düşünmek yanlış olmayacaktır. Doğru ya da yanlış her iki kavram da benzer etik, kültürel ve ahlaki faktörlerden etkilenmektedir.

Erotizme bakış açısı toplumdan topluma göre değişiklik göstermektedir. Bu değişikliğe neden olan faktör öncelikle toplumların dini, sosyolojik, kültürel, ekonomik yapılarıyla ilgilidir. Uzak Doğu erotizmi "cinsel olan ve düşünsel olanın bir bütün olarak ele alındığı, beş bin yıllık bir geçmişe sahip Tantra sanatı" (İnatçı, 2012: 41) ile yüceltirken, Orta Çağ Avrupası kilise baskısı ile "sadece erotizmi değil, kökeninde "eğlence" olan hemen her şeyi" yasaklamıştır (Korukçu, 2009: 49). Farklı kültürlerde erotizmin çeşitli şekillerde efsanelerle, ritüellerle bir ifade biçimine dönüştüğü örnekler de bulunmaktadır. Pek çok arkeolog, seks kaplarının ölüm, ölümden sonraki yaşam ve her ikisiyle ilişkili ritüellerle derin bir ilişkisi olduğuna inanmaktadır (Wiley, 2019: 1-4). Toplumlardaki bu yaklaşımlar erotizmin sanat alanında bir ifade biçimine dönüşüp dönüşmediği ya da hangi biçimlerde dönüştüğü noktasında ayrımlar yaratmaktadır.

Cinsel fantezinin ve erotizmin sanat alanındaki dönüşümünün 1950'lerde yeni sanat akımlarının ortaya çıkması ile devam ettiği söylenebilir. Özellikle radyo, televizyon, dergi gibi kitle iletişim araçlarının yaygınlaşması bu konuda dönüşümün öncü olayları arasında sıralanabilir. Baynes; "erotik imgelemin genişleyip yaygınlaşmasında rol oynayıncılarının basit bir kapitalist satış sürümünden çok daha fazlası olduğunu" belirtmektedir (2012: 162). Özellikle kadın bedeni üzerinden erotizmin, kapitalizmin sömürü aracı olarak kullanımı günümüzde hala tartışılmaktadır. Bu durum tıpkı tutucu toplumların erotik imgelere yaklaşımına benzer şekilde erotizme karşı duran bir tavır almaya itmektedir. Ancak erotizmin sanatsal ifade biçimine dönüşümü tüm bu yaklaşımların dışında değerlendirilmelidir.

Erotizm, edebiyattan tiyatroya, resimden heykele sanatın birçok alanında farklı disiplinlerle ele alınan bir kavramdır. Ancak araştırma erotizm kavramını seramik sanatında ifade biçimlerine dönüşmesi ile sınırlandırdığından, diğer sanat alanlarından örnekler değinilmemiştir. Tarihsel süreçte toplumların erotik ifade biçimi olarak kullanımı seçilen eserler üzerinden irdelenerek, cinsel davranış ve kişisel ilişkiler gibi karmaşık konuları ele alan sürrealist seramik sanatçısı Sergei Isupov özelinde erotizm kavramını seramik sanatında ifade biçimine dönüştürmesi, teknik biçimsel ve kavramsal analizlerle anlatılmaktadır. Yüzey tasarımında detaylara önem veren sanatçı, ele aldığı kavramları tıpkı rüyalarındaki görüntüler gibi gizli, son derece ayrıntılı ve titizce işler. Bu sıra dışı anlatımlar, özel düşünce ve bilinçaltının hayalleri gibi hareket eder ve sürrealist seramik heykellerinde vücut bulur. Sanatçının yapıtlarını çözümlenmeden önce sürrealizm-erotizm ve erotizm-seramik arasındaki ilişkiyi incelemek konuyu daha derinlemesine algılayabilmek açısından önemlidir.

## SÜRREALİZM VE EROTİZM

Türkçe karşılığı gerçeküstücülük olan Sürrealizm "ister sözlü ya da yazılı ister başka bir biçim altında olsun, düşünmenin gerçek işleyişini ortaya koymayı amaçlayan saf ruhsal otomatizm" olarak tanımlanmaktadır (Breton, 2009: 31). Felsefi tanımında ise Sürrealizm; "daha önce ihmal edilmiş bir takım çağrışımların biçimlerinin fevkalade gerçekliğine, rüyaların mutlak kudretine, tarafsız düşünce oyunlarına yönelik inancı alır" (Breton, 2009: 31). İlk olarak 1920'lerin başında edebiyat alanında örneklerini veren Sürrealizm, Birinci Dünya savaşının yıkıcılığına ve savaşın yol açtığı felaketlere tepki göstermek amacıyla Andre Breton öncülüğünde bir grup sanatçının Paris'te bir araya gelmeleri ile doğmuştur. Sürrealizmi Sigmund Freud'un bilinçaltını yeniden şekillendirmesi ve tanımlamasına temellendiren Breton, aklın zincirlerinden kurtulan sanatçıların kendini ifade edeceği yepyeni bir alan olarak sunmuştur (Klingsöhr-Leory, 2006: 7-8). Bilinçaltının bastırıldığı duyguları su yüzüne çıkarmak sürrealistlerin amaçları arasındadır. Bilinçaltının toplumsal değer yargıları ile bastırıldığı duyguların başında da erotizm gelmektedir. Bu bağlamda sürrealist sanatçılar erotik ifade biçimine dönüştürmekten sakınca duymamışlardır.

Modern sanat anlayışının hüküm sürmeye başladığı 20. yüzyılın başlarında erotizm, Dada, Dışavurumculuk ve Sürrealizm gibi sanatsal yaklaşım ve akımlar dâhilinde başvurulan bir temadır. Sanat yapıtında erotizmin hedefi, insanın cinsel dürtülerini hayal gücünden yararlanarak harekete geçirmektir. Böylelikle erotizmde, cinsellik üstü örtük şekilde verilerek izleyicide hissedilmesi ve bazı hislerin ortaya çıkarılması amaçlanmaktadır. (Tatar, 2020: 63)

Her türlü denetimi reddeden ve bir başkaldırı ile başlayan anlayışın, kuşkusuz toplumlarda bastırılan, konuşulmayan, bilinçaltının derinliklerine saklanmış olan bir konu seçmesi kaçınılmazdır.

Özgürlük kavramı daha fazla Sürrealizm ile bütünleşen bir anlamı içeriyordu. Düşsel kurgular ve bilinçaltı sağalmalarının cinsel merkezli olması özellikle seçilmiş bir davranış politikasıydı. Skandalize etmek, sarsmak, toplumun düz algı sistemlerini tersyüz etmek sürreal mantığın odaklandığı politik davranışlardı. Erotizm, karşı cins ya da hemcinslerin birbirlerinin bedenine doğru ilerleyen bir işgal yürüyüşünden farklı olarak bir özerklik deklarasyonu şeklinde ortaya çıkan cinsel ilişkinin adıydı... (İnatçı, 2012: 42)

Erotizmin Sürrealizm'de bir yaşam severlik ve varoluşsal direnç kaynağı olduğunu belirten İnatçı, ancak bu durumun oldukça sapkın, kuraldışı (pervers) bir biçimde kendini gösterdiğini belirtmektedir (2011: 44). Diğer sanat akımları öncülerinin aksine sürrealistler için imge seçimi olağanın çok dışında olabilmektedir. Erotizmi ilk akla gelebilecek çıplak kadın ya da erkek bedeni üzerinden simgelemektense sıra dışı imgeler kullanılabilir.

Peygamberdevesi dışının cinsel birleşme sırasında veya sonrasında erkeğini yuttuğu olağanüstü çiftleşme ritüeli Picasso, Dali, Giacometti gibi sürrealistler ve çevreleri için ikonografik anlatım biçimi haline geldiği eserlerinden anlaşılmaktadır. Freud'un yazılarından etkilenmiş ve insanın bastırılmış cinselliği kavramıyla, Sürrealistler bu böceğin yamyam evliliğini, insan zihninin daha karanlık girintilerinde gizlenen erotik şiddet potansiyelinin çekici bir görüntüsü olarak bulmaktadırlar. (Markus, 2000: 33-35)

Sürrealizm, geleneksel sanat anlayışına karşı yıkıcı ve yenilikçi bir çerçeve çizmesinin yanı sıra toplum ve sistem eleştirisini bilinçaltı, hayal dünyası ve fanteziler üzerinden vermektedir. Sürrealist sanatçıların bir yandan bireyin kendi içinde baskıladığı diğer yandan yaşamda önemli bir kütleye sahip erotizm kavramını irdelemeleri hem olağan hem çarpıcıdır. Erotizm, gerçeküstü hareketin hiçbir zaman amacı, mesajı ya da temeli olmamakla birlikte sıklıkla kullanılan bir araç olmuştur.

### SERAMİK SANATINDA EROTİZM

Erotizm kavramının seramik sanatı tarihinde önemli bir yer tuttuğu arkeolojik buluntulardan açık bir şekilde anlaşılmaktadır. Her ne kadar var etme süreçlerinde erotizmin ifade biçimi olarak kullanımının farklı amaçları olsa da tarih öncesi çağlardan günümüze erotik içerikli hem üç boyutlu objeler hem de çeşitli dekor teknikleri ile bezenmiş seramik yüzeyler bulunmaktadır.

Kil ve seramikte cinsel dürtünün ifadesi, doğurganlık ile ilgili seramiklerin şekillendirilmeye ve pişirilmeye başladığı çömlekçilikle eşzamanlı olarak yaklaşık 15.000 yıl önce Neolitik döneme kadar uzanmaktadır. Büyük göğüslü, geniş kalçalı, belirgin ve geniş bir vulvaya sahip, genellikle ana tanrıçanın imgeleri olarak yorumlanan ve doğurganlık ritüelleri ve doğanın döngüsel ritimleriyle bağlantılı binlerce seramik kadın figürü bulunmuştur. Pişmiş topraktan en eski cinsel anlatımlar Birinci Hanedanlık kadar erken bir tarihte Mısır'dan gelmektedir. Çin'de Hubei eyaletinin Quijialing Kültürü'nde MÖ 3000'den kalma pişmiş toprak anlatımları da dikkat çekmektedir. Aynı zamanda Han Hanedanlığı dönemine ait erotik sahneler ile dekorlanmış mimari karolar ele geçirilmiştir (Mathieu, 2003: 19-21).

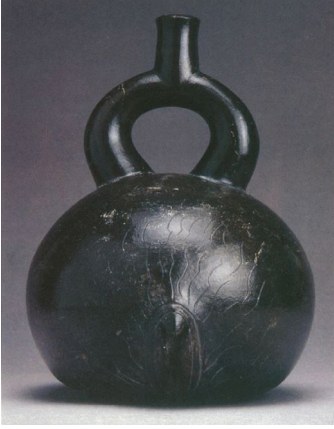
Tarih öncesi çağlardan günümüze bu seramikler buldukları kültürlere ait önemli ipuçları vermektedir. Bu kültürlerden bir tanesi de Antik Yunan Uygarlığıdır. Antik Yunan'ın cinsellik konusunda keskin çizgileri ve tabuları olmadığı ve cinselliği başka toplumlarca ayıp, günah olarak nitelendirilebilecek sınırlarda yaşamadığı günlük kullanım eşyalarının üzerine yaptıkları bezemelerden anlaşılmaktadır. Siyah astarlı, kırmızı figürlü Yunan seramikleri birçok erotik içerikli sahnelerin yanı sıra heteroseksüel ve homoseksüel ilişki betimlemelerinin yer aldığı resimsel anlatımlar içermektedir (Görsel 1). Bu tür sahneler MÖ 6. yüzyılın sonu ve 5. yüzyılın başında en popüler seviyelerine ulaşmıştır ve bu tür yaklaşık 150 sahne vardır. Bu tür imajlar 6. yüzyılın ortalarında siyah figürle sınırlı sayıda başlar ve 5. yüzyılın ortalarında neredeyse hepsi ortadan kalkar (Lynch, 2009: 159).



**Görsel 1:** Erotik sahneli içki kabı (klix), Yunan Arkaik Dönem yaklaşık MÖ 510, kırmızı figürlü seramik, 12,7 x 33,02 cm, The British Museum.

Çok fazla olmasa da Roma dönemine ait "symplegma" adı verilen cinsel ilişki sahnelerinin bulunduğu eşsiz örnekler de bulunmaktadır (Ergüner, 2013: 142). Bu örnekler, erotik imgeler ile bezemeli Yunan seramikleri ile benzer biçimde günlük kullanım Roma seramiklerinde de erotik imgelerin kullanıldığını ve cinselliğin tabulardan uzak günlük hayatın bir parçası olarak görüldüğünün göstergesidir.

MÖ 600'den itibaren 16. yüzyılda İspanyol Fethi'ne kadar, erotik seramiklerin Güney Amerika'nın Peru kıyıları boyunca iki bin yıllık serüveni gerçekleşmiştir. Bu durum evrensel anlamda en uzun kesintisiz erotik seramik geleneğidir ve insanlık tarihinde benzersizdir. Ayrıca bu gelenek günümüzde de çeşitli yollarla devam ettirilmektedir. Oldukça uzun süre erotik seramik geleneğini devam ettiren kültürler arasında en öne çıkan Moche kültürüdür (Görsel 2). Moche kültürüne sahip bireyler diğer kültürlerden daha fazla cinsel arzuları ölümsüzleştirmek istemişlerdir. Ölü gömme ritüellerinde kullanıldıktan sonra mezar hediyesi olarak gömülmüş çok sayıda erotik seramik bulunmuştur. Malzeme seçimleri de bu ölümsüzleştirme isteklerinden kaynaklanmaktadır; kalıcı bir malzeme olan seramik bu amaç için en doğru seçim olup, öbür dünyada da ölümlere eşlik ve hizmet edecektir (Mathieu, 2003: 24). Bu bağlamda seramik malzemenin ölümsüzlüğünün aynı zamanda üreme isteği, neslin devamı ve çoğalma arzusuyla dolayısıyla erotizmle de ilişkisi olduğu aşikârdır.



**Görsel 2:** Kadın Üreme Organı Kabartmalı Vazo, Moche Kültürü, MÖ 100'ler, Rafael Larco Herrera Arkeoloji Müzesi, Peru.

Moche kültüründe yer alan seramik örneklerde çok çeşitli cinsel anlatımlar yapılmıştır. Heteroseksüel ve homoseksüel sahneler oldukça yaygındır. Sadizm, mazoşizm ve röntgencilik anlatımları yoktur fakat bazı cinsel yollarla kişiler arası ya da kendi kendine zarar verme örnekleri bulunmaktadır (Mathieu, 2003: 24). Günümüze kadar yok olmadan muhafaza olan arkeolojik buluntular Moche'nin erotik seramikler konusunda uzunca bir dönem baskın olduklarının göstergesidir. Bugün birçok kaynakta erotik seramikler deyince ilk akla gelen kültür olarak karşımıza çıkmasının sebebi de budur.

Erotizmi seramik kullanım eşyalarında ifade biçimine dönüştüren bir diğer kültür Amerika kıtasında yer alan Minbres kültürüdür. Bu kültürün de erotik seramikler bakımından dikkat çekici örnekleri bulunmaktadır. Yaklaşık olarak MS 500-1000 tarihleri arasında kıtanın güneybatı kesiminde izlenebilen Minbres kültürüne ait binlerce çanak mezarlarda ölü hediyesi olarak bulunmuştur. Beyaz zemin üzerine siyah ya da kahverengi günlük hayattan, dini ve ruhani dünyadan ve soyut formların kompozisyonları arasında şematik insanların ve hayvanların yer aldığı dairesel eksende siyah-beyaz dengesinin sağlandığı ve ince çizgilerle çevrelenmiş olanlar öne çıkmaktadır. Bu çanaklar arasında küçük bir grup cinsel anlatımlar içermektedir. Heteroseksüel ve homoseksüel anlatımlar içeren bu grup çağdaş seramik sanatçılarına da ilham vermektedir (Mathieu, 2003: 41-42).

Erotik anlatım dili birçok kültürde önemli bir değere sahip olduğu gibi Hindistan ve Nepal kültürlerinde de yer almıştır. Cinsellik ve cinsel deneyimler ile güçlü bağları olan Tantra sanatı ve inanışı Hindistan ve Uzak Doğu kültürlerinde oldukça etki göstermiştir. Tantra sanatında nü bir anlatımın, çıplak bir figürün "atmosfer ile örtülü olduğu" anlayışı zekice ve çarpıcı ifadelerle verilmiştir. Tantra

kültürünün yanı sıra Hinduizm ve Budizm felsefeleri de Hindistan, Nepal ve diğer Uzak Doğu ülkelerinde erotizmin ve cinsel ifade olanaklarının kaynağı olarak ele alınmıştır. Bu durum çağdaş seramik sanatçıların da etkilemiştir. Görsel 3'te Amerikalı sanatçı Eva Kwong'un Tantra kültüründen etkilenerek kadın ve erkek formlarını temsil eden *Tuhaf Meyveler (Strange Fruits)* adlı eseri yer almaktadır. Sanatçı cinsiyetleri ölüm ve yokluk arasındaki karşılıklı dengeyi ele alarak yorumlamıştır (Mathieu, 2003: 59).



**Görsel 3:** Eva Kwong, *Tuhaf Meyveler (Strange Fruits)*, 1983, Stoneware, Odunlu Pişirim, Yüksek 15 cm, ABD.

20. yüzyılın başlarında Amerikalı sanatçı George Ohr cinsel anlatımlar içeren birçok seramik obje yapmıştır. Ohr'un eserlerinde cinsel metaforlar, kadınsı yaratma ve üreme gücünün etkileri yoğun bir şekilde okunabilmektedir. Sanatçı için her eseri bir doğumu yansıtmaktadır. Bu bakış açısı tüm dünyadaki seramikler, çanak çömlekler ve cinsellik arasındaki bağlantı da bulunmaktadır. Birçok seramik ve çanak çömlek geleneğinde yüzeysel ve biçimsel anlamda gerçekçi ve soyut cinsel çağrışımlı anlatımlara rastlanmaktadır. George Ohr'un *Genelev Jetonları (Brothel Tokens)* adlı eseri Görsel 4'te yer almaktadır. Sanatçı cinsel birliktelik kavramını mizahi bir şekilde yansıtmaktadır (Mathieu, 2003: 62).



**Görsel 4:** George E. Ohr, *Genelev Jetonları (Brothel Tokens)*, 1900, ABD.

Bir malzeme olarak seramik ve bir kavram olarak erotizm arasındaki yakın ilişki yüzyıllar boyunca ifade biçimi olarak kullanılmaktadır. Bu kullanım ister iki boyutta resimsel, figüratif, illüstratif bir şekilde ister üç boyutlu alçak, yüksek rölyef ile ister soyut ister gerçekçi betimlemeler ile olsun basit bir ilişkinin ötesinde derinlemesine bir kavramsal anlama ve dayanağa sahiptir.

#### SERGEI ISUPOV'UN SÜRREALİST SERAMİK HEYKELLERİ

Sanatçı bir ailenin çocuğu olan Sergei Isupov, 1963 yılında doğmuştur. Isupov, 1990 yılında Estonya Tallinn Sanat Enstitüsü'nden Seramik alanından mezun olduktan sonra 1994 yılında Amerika Birleşik Devletleri'nde yaşamaya başlamıştır. İlk olarak Louisville'de, ardından 6 yıl Richmond'da çalışmalarına devam etmiştir. 2006'dan beri Cummington'daki Project Art'ta yaşamakta ve çalışmaktadır. Son



derece ayrıntılı, anlatımcı sanat eserleriyle uluslararası alanda tanınan sanatçı uzun bir uluslararası özgeçmişine sahiptir. Isupov, konferanslarda, üniversitelerde, müzelerde ve sanat merkezlerinde uluslararası düzeyde atölye çalışmaları ve konferansları vermektedir (Isupov).

Sanatçının erotizm içerikli sürrealist heykellerini yorumlamadan önce sanat anlayışını incelemek gerekmektedir. Sanatçıyı merkeze alarak yorumlamaya çalışıldığında, sanatçının eserlerini varlığın psikolojik hallerine yönelik bir duyarlılık ve yaklaşım ile ortaya koyduğunu söylemek mümkündür. Bu da bize B. Croce, R. G. Collingwood ve J. Ducasse gibi sanat felsefecilerinin ortaya koyduğu yaratma olarak anlatımcılık kuramı ile eserlerin incelenmesi gerektiğini gösterir. Duygularını aktarmada yaratma olarak anlatımcılığı tercih edenler doğada ideal güzelliğin ve mükemmelliğin olmadığını savunmaktadırlar. Sanatçının duygu aktarma ya da uyandırma çabası yoktur. Hatta eseri meydana getirirken kendi duygusunun da ne olduğunu bilmez (Moran, 2012: 104-106). Isupov'un eserleri hakkında yaptığı açıklama da bu kuramla paralellik göstermektedir.

Beni çevreleyen ve heyecanlandıran her şey otomatik olarak geliyor ve bir sanat eserine dönüşüyor. Eserlerimin özü, ortamda veya yaratıcı süreçte değil, insanlarda ve onların inanılmaz çeşitliliğindedir. Kendimi ve eserlerimi düşündüğümde, onları benim yarattığımdan emin değilim, belki de onlar beni yaratıyorlar. (Isupov)

Yaratma olarak anlatımcılarda; sanatçı çalışmalarında kendi kişiliğini ve yaratıcı gücünü mesaj verme, eğitme gibi amaçları olmadan ortaya koyar ve sezgilerini kullanarak alıcıya bir kapı aralar. Isupov'un çalışmalarında genel olarak iç dünyasını ve bilinçaltını okumak mümkündür. Sanatçının bütün eserlerinde kullandığı renkten form biçimlerine, imgelerden teknik ustalığına kadar bütün argümanlarda yüksek benliğinin özgün dilini görmek mümkündür.

Isupov, iki ve üç boyutlu anlatımları ve hayvan/insan melezlerini birleştiren karmaşık bir sanatsal kelime dağarcığıyla gerçeküstü heykeller yaratarak, yüzeylerde resimsel etkilere yer vermektedir. Seramik heykellerinde yüzey ve biçim ilişkilerini, sıraltı boyalar ve şeffaf sır kullanarak resimsel bir anlatıma dönüştüren sanatçı, geleneksel elle şekillendirme yöntemlerini ve heykel tekniklerini kullanmaktadır (Isupov).

Sergei Isupov, sürrealizmi, hayallerini, fantezi dünyasını ve özgürlüğünü kendine özgü biçimde cinsel tasvirlerle birleştirmektedir. Araştırma kapsamında incelenecek ilk eseri Görsel 5'te yer alan *Korumanın Üstünde (Above Protection)* isimli yapıtıdır. Eseri merkeze alarak yorumlandığında, yüzey biçim ilişkilerindeki denge ve maharetli renk kullanımlarının bir kâbusun sahnelerini andıran betimlemelerinin önüne geçtiği söylenebilir. İlk bakışta itici gelen form, detaylara indikçe izleyiciyi içine çekmekte ve anlam arayışlarına itmektedir. Bacakları, kolları vücudu ile genel formu bir yarattığı andıran yapının arka kısmından şaşkınlık ve korku ifadesi bulunan bir insan yüzü karşımıza çıkmaktadır. Yüz kısmında burun, ağız, çene üç boyutlu bir biçimde formun parçası iken, gözler ve kulaklar resimsel bir dille yorumlanmaktadır. Ana formun yüzeyine çizilen ve göğüslerinden kadın olduğu ancak yüz ifadesinin oldukça erkeksi görünen figürün, oturur vaziyette olan erkek figür ile şehvetli bir biçimde öpüştüğü resmedilmiştir. Çıplak bedenler üzerinden erotizmi, insanlığın hayvani duygularını tuval gibi kullandığı seramik formlarında bilinçaltının açığa çıkardığı biçimde sorgulatmaktadır. "Isupov'un karakterleri genellikle çıplaktır çünkü bu, izleyicinin ilgisini çekmek için bir "kanca" görevi görmektedir. Çıplaklık ayrıca, giysinin ayrıntılarının ele verebileceği belirli bir zamana ilişkin çıkarımları da engeller" (Mathieu, 2003: 21). Göz form üzerinde turuncu yeşil zemin ve gri tonlamalı figürlerde gezinirken, Sergei'nin sürprizleri devam etmektedir. Bir anda yaratığın elinde ya da pençesinde mavi renkli çokgene benzer yapı ile dikkati o noktaya çekmektedir. Eseri etkili kılan bir diğer unsur formun zemin ile ilişkisidir. Elleri üzerinde havaya kalkan figürün zemine minimum noktadan teması ve bacakların, bedeninin, kolların oluşturduğu yönler ve yönelişler ile göz eserin her yerinde gezinmektedir.



**Görsel 5:** Sergei Isupov, *Korumanın Üstünde (Above Protection)*, 1999, 25x40x33 cm, Ferrin Gallery, USA

Above Protection adlı eser kavramsal açıdan farklı anlatımlar da içermektedir. Formun yüzeyinde öpüşür vaziyette yansıtılan kadın ve erkek figürlerinden kadın olanın pozisyonu ve form yüzeyinde yerleştirilişi erkek olan üzerinde bir baskı oluşturmaktadır. Kadın figürünün sol kolu ile erkek figürünün boynunu yakalamışçasına tutuşu ve diğer kolunun kendi sırtına uzanırken eli ile izleyiciye çarpı işareti yapması bu baskının ve bir aldatmanın işaretleri olabilir. Erkek figürün ayakucunda görülen balık, samimi ya da ikiyüzlü fakat cinsel birlikteliğin, üremenin, bereketin baskın olduğu bir duygu yapısının yansıtlıdır. Isupov belki de ana formun yüzeyindeki kahverengi ve yeşil alanlarla cennete, çokgen biçim ile yasak elmaya, yüzeydeki figürlerin pozisyonları ile de şehvet duygusunun sebep olduğu ilk günaha çağrışım yapmaktadır.

Isupov Görsel 6'da yer alan *Zincir (Chain)* isimli eserinde de benzer biçimde erotik sahneleri betimlemektedir. Bu eserin "Korumanın Üstünde" eseri ile benzer renk ve biçimsel yaklaşımlarla dil birliği oluşturduğu gözlemlenmektedir. Farklı olarak erotik sahneleri daha cesur bir biçimde dile getirmektedir. Formun farklı noktalarında cinsel birleşme sahneleri resimsel ifade biçimiyle aktarılmıştır. Bu sahnelerden formun baş kısmına yakın olan iki kişinin arasında, kuyruk kısmındaki sahne ise dört kişinin cinsel birleşmesini göstermektedir. Formun genel yapısı insan gövdeli bukalemun kuyruklu bir cins yaratığı andırmaktadır. Bu da izleyiciye mitolojide yer alan yarı insan yarı at olarak tasvir edilen sentorları anımsatmaktadır. Ayrıca bukalemun hayvanının bulunduğu ortama göre renk değiştirebilme özelliği üzerinden kadın-erkek ilişkilerinin değişken yapısıyla bir bağ kurulmuştur. Bir noktaya odaklanmış elleriyle senkronize hareketler yapan iki insan gövdesi yaratığın baş kısmını oluşturmaktadır. Sivri pençeli ön ayakları ve kıvrımlı kuyruğu üzerinde yükselmekte olan formda, figürlerin altında üç boyutlu ters insan yüzleri bulunmaktadır. Eserde en dikkat çekici unsur sır altı tekniği ile resmedilmiş olan kadın ve erkek figürleridir. Bedenlerinin üst kısmını gördüğümüz kıvrık saçlı kadın figürü bir elini başına dayamış diğer elini de arkadan erkek figürün omuzuna atmıştır. Erkek figür de bir eliyle kafasını tutmakta, abartı ve deformasyon ile resmedilen diğer eli ise bir şeye uzanırçasına konumlandırılmıştır. Her iki figürün de ellerini yatar pozisyonda başlarına dayama biçimleri olası bir hayal kırıklığını yansıtıyor olabilir. Renk olarak zeminde kullanılan turuncu, sarı ve krem tonları ile formun üzerinde yükselen iki bedende, ayak ve kuyruk kısmında kullanılan gri tonlamalar arasında denge sağlanmaktadır. Eser zaman açısından değerlendirildiğinde hem yüzey anlatımlarından hem de formun yapısından durağan bir zamanda olmadığı hayali mekânda hareketli bir yapıda olduğu görünmektedir.



**Görsel 6:** Sergei Isupov, *Zincir (Chain)*, 1999, 25x35x20 cm, Ferrin Gallery, USA

*Zincir (Chain)* adlı eserde heteroseksüel bir çiftin cinsel birliktelik sonrasındaki durumları ya da cinsel birliktelik hakkındaki fantezi dünyaları yansıtılmış olabilir. Eserin merkezinde görülen kadın ve erkek çifti çıplak ve düşüncelidirler. Çevrelerinde sanki buldukları ortamdaki farklı bir yer ve zamanda belki de hayal dünyalarında var olan cinsel birliktelik sahneleri görülmektedir. Ters olarak biçimlendirilen iki kafa ve kafaların çene kısımlarında yükselen figürler, renk bakımından cinsel birliktelik anlatımları ile aynı özellikleri gösteriyor olup, kadın ve erkek, iki kafa ve iki figür formülünü tamamlamaktadır. Bu durum eserin heteroseksüel bir çiftin iç dünyalarını yansıttığı fikrini desteklemektedir. Bu bakış açısının yanı sıra ters kafalardan yükselen figürlerin heteroseksüel çifte yönelen bakışları ve onları kontrol edercesine el hareketleri dikkate alındığında cinsel tatmin ezberinden başka bir değer içermeyen heteroseksüel bir aşk anlatımı da olabilir.



**Görsel 7:** Sergei Isupov, '*O (He)*', 1999, 40x20x11 cm, Ferrin Gallery, USA

Isupov'un Görsel 7'de yer alan aynı yıllarda yaptığı diğer çalışmalarına göre daha renkli olan *O (He)* isimli eseri büyük bir kafanın boyun kısmına göbeğinden bağlanmış bir başka figürün birleşmesiyle şekillendirilmiştir. Yere yüzükoyun yatan figür oldukça elastiki bir biçimde ayaklarını başına değdirir pozisyonda düzgün bir oran orantı ile yerleştirilmiştir. Bu figürün bel kısmından resimsel ifade ile yüzeye işlenmiş izleyici ile göz teması kuran bir başka gövde çıkmaktadır.

Erotizmi çağrıştıracak sevişme ya da cinsel birleşme sahneleri yer almasa da dairesel hareket yapan abartı ve deformasyondan uzak biçimlendirilen figürün çıplak bedeni ve cinsel organın açık bir şekilde gösterilmesi sanatçının bilinçaltında bu kavramı irdelediğinin göstergesidir. Heykelin sağ kısmını oluşturan büyük kafanın gözleri izleyiciyle bağ kurmaktadır. Resimleri adeta dövme gibi heykellerinin derisinin içine, yani çamura nüfus eder. Diğer eserlerinde olduğu gibi hayali ıssız bir mekân yorumlamasında iç içe geçmiş bedenler kalabalıklar içinde yalnızlığı çağrıştırmaktadır.

Sergei Isupov'un eserleri mesaj verme ya da eleştiri gibi kaygıları odağına almadan insan olmayı ve insani duyguları yansıtmaktadır. Sanatçının sürreal yani gerçeküstü figüratif seramik heykelleri, biçim ve yüzey bakımından personanın gizlediği fakat aslında bireyin yaşadığı toplumun ezberlerinden sıyrıldığında gerçek kendini irdeleyen anlatımlardır. Bu anlamda Isupov, erotik göndermeleri olan ezber bozan bir biçim anlayışına ve yüzey değerlendirmesine sahiptir. Bütünüyle anlatımcı perspektif ile okunabilen eserlerinde insani, hayvani ve soyut biçimlerin bir arada olmalarının yanı sıra izleyiciyle temas kuran iki boyutlu illüstratif anlatımların zaman zaman üç boyutlu biçim ile birleşmeleri görülmektedir. Isupov her daim çarpıcı kompozisyonları yansıtmaktadır.

## SONUÇ

Araştırma kapsamında; alanyazın araştırması ile erotizmin seramik tarihinde ifade biçimine dönüştüğü temsillerin oldukça fazla olduğu ve erotik ifade geleneğinin çağdaş seramik sanatında devam ettiği gözlemlenmiştir. Örnekler üzerinden analizler yapıldığında varılan bir başka sonuç, bilinçaltının ve fantezi dünyasının çıktıklarıyla paralellik gösteren Sürrealizm akımı ile erotizm kavramı arasında yakın ilişki olduğudur. Ayrıca seramik ve erotizmin birçok açıdan birbiriyle ilişkisi vardır. Kilin ve erotizmin temelini dokunma duygusu oluşturmaktadır. Çanak çömlek formları, soyut olarak insan bedenlerinin temsilleri olarak bilinmektedir. Her ikisi de dokunma ve doğrudan temas yoluyla, bedenler tarafından yakından deneyimlenirler. Seramiğin malzeme olarak topraktan gelişi, pişerek alevle mukavemet kazanması, insan bedeninin çamurdan var edildiği inancı seramik ve erotizm arasında da bağ kurmaya yarayan argümanlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Nesnelere kapsamak, muhafaza etmek, dökmek gibi işlevsel yönleri seramiğin cinsellik ve erotizm ile olan istisnai ilişkisini yeniden doğrular. Seramik formların boş şekillendirilmesi gerekliliği, içeriğin sahip olduğu biçim ve yüzeyin ortak yaşam içindeki birleşimi de anlam ataması yoluyla, erotizme atıfta bulunan noktalarla.

Sergei Isupov'un eserleri özelinde, erotizmin sürrealist seramik heykelerde ifade biçimine dönüştürülmesinde hem kavramsal bir derinlik hem de güçlü teknik becerinin gerekliliği söylenebilir. Seramik çamurunu; hem üç boyutlu anlatım için malzeme olarak hem de illüstrasyonları için yüzey olarak kullanan sanatçı, malzemenin özelliklerinden çok yönlü istifade eder. İnsan ve hayvan figürlerini biçimlendirdikten sonra, seramik boyalar ile yüzeylere illüstrasyonlarını aktarmaktadır. Isupov'un resimsel anlatımı adeta dövme gibi seramik heykellerinin derisinin içine nüfus ettiği izlenimi vermektedir.

Ele aldığı konu ve kavramlar, eserlerindeki iki ve üç boyutlu elemanlar ile izleyiciyi duygu ve öykülerle sıkıştırmakla birlikte, aynı zamanda güçlü bir anlatımla gözler önüne serilir. Onun eserleri; belli bir kişi ya da zamanı yakalamaz, daha çok geniş bir evrenselliğe sahiptir. Figürlerinin kimlikleri anonim olarak varlığını sürdürür. Onlar genel insan duygularına alegorik olarak hizmet vermektedir. Heykellerindeki belirsizlik, izleyenlerin öykülerin uzak ve rahatsız edici olduğu duygusunu hissetmesini sağlar. İnsan figürlerindeki vücutlar yerde doğal olmayan pozisyonlarda yatarken, kendi yarattığı insansı canavarlar adeta kendi benlikleriyle göz kontağı kurup, kalpleriyle dingin bir tonda izleyiciyle konuşmaktadır. Edinimlerini sezgisel bir biçimde aktarmayı seçen sanatçı izleyiciden de aynı performansı beklemektedir. Yaratıcı, bilişsel ve tinsel edimlerini erotizmle birleştirerek cesur bir biçimde aktarmaktadır. Gerek üç boyutta gerekse

illüstratif anlatımla erotizm kavramını ifade biçimine ustaca dönüştürmektedir. Bu bağlamda erotizmin seramik sanatında ifade biçimine dönüşmesinde en önemli noktanın cesur ifade biçimi olduğu sonucuna varılmaktadır. Bu araştırmanın çağdaş seramik sanatçılarında erotizm kavramını eserlerinde bir ifade biçimi olarak kullanılabileceği fikrini vermesi ve baskılardan uzak özgün bir anlatım diline dönüştürmelerine kaynak oluşturması beklenmektedir.

#### Araştırmacıların Katkı Oranı Beyanı

Yazarlar çalışmaya eşit oranda katkı sağlamıştır.

#### Çatışma Beyanı

Herhangi bir potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

#### Etik Kurul Beyanı

Etik kurul onayı gerektiren bir çalışma değildir.

## KAYNAKÇA

- Aktunç, H. (2002). *Erotologya? Bir Türkiye Erotologya'sına giriş için denemeler*. YKY Yayınları.
- Baynes, K. (2012). *Toplumda sanat* (4. Baskı). (Y. Atılğan, Çev.). Yapı Kredi Yayınları. ISBN: 978-975-08-0430-9.
- Breton, A. (2009). *Sürrealist manifestolar* (1. Baskı). Altıkkırkbeş Yayın.
- Etimoloji Türkçe. *Erotik kelime kökeni*. www.etimolojiturkce.com/arama/erotik (05.11.2021).
- Foucault M. (2007). *Cinselliğin tarihi* (2. Baskı). (H. Uğur Tanrıöver, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Isupov, S. *About. Sergei Isupov*. <https://sergeiisupov.com/about> (20.11.2021).
- İnatçı, Ü. (2011). Sanatta erotizm ve yaşamsıverlik. *rh+ Art Magazine Dergisi*, 82, 41-45.
- İnatçı, Ü. (2012). *Sanat ve direniş*. Söylem Matbaacılık. ISBN: 978-9963-2867-0-6.
- Klingsöhr-Leory, C. (2006). *Gerçeküstüculük (Sürrealizm)*. Taschen / Remzy kitabevi.
- Korukçu, M. M. (2009). *Bir anlatım biçimi olarak erotik ve tiyatro estetiğinde kullanımı*. [Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sahne Sanatları Anasanat Dalı Doktora Tezi, İzmir].
- Markus, R. (2000). Surrealism's praying mantis and castrating women. *Woman's Art Journal*, 21(1), 33-39.
- Mathieu, P. (2003). *Sex pots eroticism in ceramics*. Rutgers University Press.
- Moran, B. (2012). *Edebiyat kuramları ve eleştiri*. İletişim Yayınları.
- Tatar, O. (2020). Çıplak bedenin kamusal alanda eleştiri nesnesi olarak kullanımı: Spencer Tunick'in enstalasyonları. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, 24, 57-70. <https://doi.org/10.17484/yedi.727108>
- Türk Dil Kurumu (TDK). www.tdk.gov.tr (10.11.2021).
- Türk, S. A. & Midilli Sarı, R. (2020). Eğitim yapısı tasarımını duyuvar üzerinden (yeniden) düşünmek. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 26, 719-750. <https://dergipark.org.tr/en/pub/sanatvetasarim/issue/58750/848526>
- Wiley, H. (2019). Sex pots: 50 shades of moche. *Culture, Society, and Praxis*, 11(1), 1-4.

## GÖRSEL KAYNAKLAR

- Görsel 1: The British Museum. *Erotik sahneli içki kabı (kylix)*. [https://www.britishmuseum.org/collection/object/G\\_1843-1103-9](https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1843-1103-9) (18.01.2022).
- Görsel 2-6: Mathieu, P. (2003). *Sex Pots*, s.26, 59, 61, 150, 151. Rutgers University Press.
- Görsel 7: Nigrosh, L. (1999). *Erotica in ceramic art, sexual, sensual & suggestive ceramic*. *Art and Perception*, 38, s.23.

**öğr. gör. dr. özlem aydın** (sorumlu yazar|corresponding author)  
karadeniz teknik üniversitesi, mimarlık fakültesi, mimarlık bölümü  
ozlem.aydin@ktu.edu.tr orcid: 0000-0002-3666-3557

**didem bayraktar marangoz**  
karadeniz teknik üniversitesi, mimarlık fakültesi, mimarlık bölümü  
mimarlikbayraktar@gmail.com orcid: 0000-0003-1358-3973

## MİMARİDE SÜRDÜRÜLEBİLİR MALZEME "BAMBU"\*

derleme makalesi|review article  
başvuru tarihi|received: 16.12.2021 kabul tarihi|accepted: 26.01.2022

### ÖZET

Günümüzde çevresel sorunların artmasında etkili sayılan yapılaşmanın meydana getirdiği olumsuzlukları ortadan kaldırmak ya da en aza indirmek için ekolojik malzeme kullanımı gün geçtikçe önem kazanmaya başlamıştır. Yapıların çevresel etkilerini azaltmak için sürdürülebilirlik anlayışı içinde ekolojik özelliklerde malzeme kullanımı bu olumsuz etkinin azaltılmasına olanak sağlamaktadır. Bu bağlamda yapı çevrelerin oluşturulmasında ekolojik mimarlık anlayışı, gün geçtikçe gelişen teknolojiyle birlikte varlığını göstermektedir. Bu çalışma, yeşil çelik olarak adlandırılan ve sürdürülebilir mimarilerin oluşturulmasında son yıllarda dikkat çekici bir malzeme olma eğiliminde olan bambunun, sürdürülebilir malzeme olmasının sağladığı avantajlar ile mimarideki kullanımının önemini ortaya koymayı amaçlamıştır. Yapılan çalışmada sürdürülebilir mimarlık anlayışı içinde literatürde yer almış farklı işlevlere sahip 10 adet bambu yapı örneği analiz edilmiştir. İncelenen örneklerde bambunun yapı malzemesi ve elemanı olarak yapılarda hangi amaçla ve nerelerde kullanıldığı irdelenmiştir. Yapılan analizlerde bambunun sahip olduğu mekanik ve fiziksel özelliklerinin, teknolojik gelişmelere bağlı oluşturulan teknik detaylarla birlikte farklı form ve konstrüksiyonlarda kullanıldığı gözlemlenmiştir. Sürdürülebilir ve ekolojik malzemeler arasında yer alan bambunun gelişen teknoloji ile birlikte mimaride kullanımı gün geçtikçe artarken, yapı-yaşam döngüsünün her aşamasında enerjiyi az ve verimli kullanarak çevresel ve ekonomik sürdürülebilirliğe de önemli katkı sağlamaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Bambu, Bambu Mimarisi, Sürdürülebilir Mimari, Ekolojik Malzeme.

Aydın, Ö., Bayraktar Marangoz, D. (2022). Mimaride sürdürülebilir malzeme "bambu". *Bodrum Journal of Art and Design*, 1(1), 77-94.

\*Bu çalışma 24.03.2021 tarihinde Karadeniz Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiş olan "Sürdürülebilir Yapı Malzemesi ve Yapı Elemanı Olarak Bambunun Kullanımına Yönelik Bir Model Önerisi: Doğu Karadeniz Örneği" başlıklı tez çalışmasından hazırlanmıştır.

# BAMBOO AS A SUSTAINABLE MATERIAL IN ARCHITECTURE

## ABSTRACT

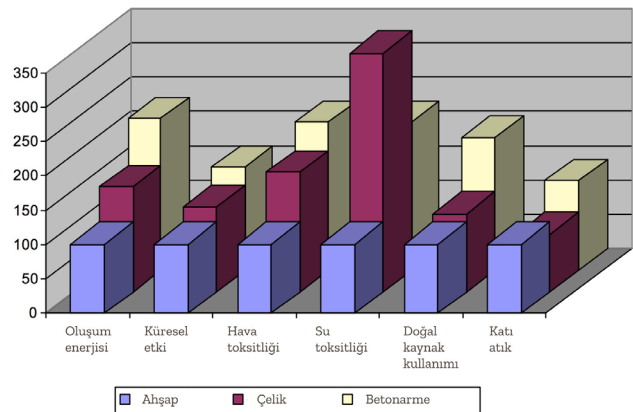
The use of ecological materials has started to gain importance day by day to eliminate or minimize the negativities caused by the construction, which is considered effective in the increase of environmental problems today. To reduce the environmental effects of buildings the use of materials with ecological properties within the understanding of sustainability allows this negative effect to be reduced. In this context, the understanding of ecological architecture in the creation of built environments shows its existence with the developing technology day by day. This study aimed to reveal the importance of bamboo, which is called green steel and which tends to be a remarkable material in the creation of sustainable architectures in recent years, with the advantages of being a sustainable material and its use in architecture. In the study, 10 examples of bamboo structures with different functions that took place in the literature within the understanding of sustainable architecture were analyzed. In the examples, it has been examined for what purpose and where bamboo is used as a building material and element in buildings. In the analyzes, it has been observed that the mechanical and physical properties of bamboo are used in different forms and constructions together with the technical details created due to technological developments. While the use of bamboo, which is among the sustainable and ecological materials, in architecture, is increasing day by day with the developing technology, it also makes a significant contribution to environmental and economic sustainability by using energy less and efficiently at every stage of the building life cycle.

**Keywords:** Bamboo, Bamboo Architecture, Sustainable Architecture, Ecological Material.

Enerji her sektörde olduğu gibi yapı ve inşaat sektöründe de oldukça önemli bir konuma sahiptir. Günümüzde enerjinin büyük bir bölümü yapı inşasında kullanılmasından dolayı inşaat sektöründe enerjiyi verimli kullanma adına çalışmalar önem kazanmıştır. Bu bağlamda "sürdürülebilir mimarlık", "ekolojik mimarlık", "enerji etkin tasarım" başlıkları oluşmuştur. Bu başlıklar, enerjiyi az ve verimli kullanma prensibine dayanırken aynı zamanda doğayı ve insanı korumayı da hedeflemektedir.

Günümüz mimarlığı çevreyle ilişkili, sürdürülebilirlik kavramlarına öncelik veren ekolojik yaklaşımlara yönelmekte, tasarımlar bu anlayış temel alınarak geliştirilmektedir. Malzeme, ekolojik mimarinin çevreye duyarlı yaklaşımının, "sürdürülebilirlik" yönünün tamamlayıcısı, ekolojik tasarımın merkezinde yer alan katılımcısıdır. Malzemenin yenilenebilmesi, geri dönüştürülebilmesi, düşük enerji tüketmesi, toksit olmaması, kendini onarması, değişime yatkın olması gibi özellikler ekolojik mimari tasarımların malzemeye dayalı tasarım boyutunu oluşturmaktadır (Gezer, 2012: 99).

Yapıda ekolojik kavramı söz konusu olduğunda, doğaya saygılı malzemelerin kullanımı önem kazanmaktadır. Son yıllarda, tüm dünyada malzeme seçiminde birbirinden farklı iki eğilimin yaygınlaştığı görülmektedir. Yapılarda bir taraftan yüksek teknoloji ürünü olan, üretiminde ve yaşam döngüsü sürecince fazla enerji tüketen çağdaş malzemeler tercih edilirken, diğer taraftan üretimi ve yaşam döngüsü süresince az enerji tüketen, daha çok geleneksel yapılarda kullanılan yerel kaynaklı malzemeler kullanılmaktadır. Teknolojinin gelişmesi yapı malzemesi pazarında olumlu etkiler yaratırken, çevre sorunlarının ortaya çıkmasına da neden olmaktadır. Bu malzemeler üretim, kullanım ve yaşam döngülerinin her aşamasında çevre üzerinde bir etki yaratırlar. Bu durumda malzeme üretimi, seçimi ve kullanımında gelecek nesillere yaşanabilir çevreler bırakmak için çevre kirlenmesini önleyecek tedbirlerin alınması kaçınılmaz olmaktadır. Yapılarda dayanıklılık ve diğer performanslarından ödün vermemek koşulu ile düşük enerjili malzemelerin tercih edilmesi çevresel bir yaklaşım olmaktadır. Yapı malzemesinin enerji etkin olabilmesi için kendi yaşam döngüsünü oluşturan her aşamada enerjiyi az ve verimli kullanması gerekmektedir. Hammaddesinin doğadan elde edilmişinden başlayıp, üretilmesi, taşınması, kullanışı ve yok edildikleri aşamaya kadar süren bütün aşamalarda, enerjiyi etkin kullanan yapı malzemelerinin tercih edilmesi, yapılara enerji etkinliği sağlamaktadır (Tekin, 2012: 46). Malzeme seçimi sırasında alternatif yapı malzemeleri ve sistemleri arasında seçim yaparken oluşum enerjisi ile birlikte yapının sürdürülebilirlik kriterlerini de göz önünde bulundurmak gereklidir (Erdoğan, 2005: 5). Kullanılan yapı malzemelerinin binaların enerji tüketimleri ve sera gazı salınımları üzerinde etkileri olduğunu göstermektedir. Ahşap, çelik ve betonarme binaların toplam yaşam döngüsü içinde enerji kullanımları değerlendirildiğinde, çelik ve betonarme yapılarda ahşap bir yapıya göre daha fazla enerji kullanıldığı belirlenmiştir (Cole ve Kernan, 1996: 307-317), (Görsel 1).



**Görsel 1.** Farklı yapı sistemlerinin sürdürülebilirlik karşılaştırması

Yapılarda enerji kullanımı, yapı yaşam döngüsü kapsamında incelendiğinde açık ara en fazla yapıların kullanımı aşamasında gerçekleşmektedir. Tasarım aşamasında doğru malzemenin seçilmesi, hammaddenin çıkarılması, işlenmesi,



nakliyesi ve yapıda kullanılması sürdürülebilirlik adına ciddi enerji verimliliği sağlamaktadır. Bu bağlamda "sürdürülebilir mimarlık", "ekolojik mimarlık", "enerji etkin tasarım" başlıkları oluşmuştur. Bu başlıklar, enerjiyi az ve verimli kullanma prensibine dayanır. Günümüzde yapılan ve yapılacak bütün çalışmaların sürdürülebilir tasarım kriterlerine uygun olması hedeflenmektedir. Hızlı sanayileşme ve kentleşme sonucu doğal kaynaklar hızla tükenmekte, çevre kirliliği ve küresel ısınma insan yaşamını tehdit edici seviyeye ulaşmaktadır. Mevcut yapıların önemli bir kısmı ekolojik kaygılar olmaksızın inşa edildiklerinden, özellikle doğal kaynaklardan elde edilen enerjinin yoğun tüketilmesine neden olmaktadır. Sürdürülebilir tasarımda doğal malzemenin kullanımını avantajlı kılan kriterler;

- Yerel malzeme kullanılması
- Yenilenebilir enerji kaynaklarının kullanılması
- Hızla yenilenebilir kaynaklardan elde edilen malzemelerin kullanılması
- Geri kazanılabilir malzemelerin kullanılması
- Dayanıklı yapı ürünlerinin ve malzemelerinin kullanılması
- Geri kazanılmış yapı malzemelerinin ve bileşenlerinin yeniden kullanılması
- Gömülü enerjisi düşük malzemelerin kullanılması, şeklinde açıklanabilir (Karadayı vd., 2017; Tekin, 2012: 52).

Gelecek nesillerin de bu gezegende yaşamasını sağlamak amacıyla sürdürülebilir mimari ve sürdürülebilir bina kavramları önem kazanmıştır. Sürdürülebilir mimari, çevresel sistemlerle uyumlu çalışan mimariye, çağdaş ve disiplinler arası bir yaklaşım sunarak enerji kaynaklarını bilinçli ve ekonomik kullanmayı amaçlamaktadır (Arslan ve Gülşeker, 2018). Bu anlayış çerçevesinde ekolojik yapıların ve doğal ürünlerin kullanımını son yıllarda mimari tasarımlarda kendini göstermeye başlamıştır. Ön plana çıkan doğal malzemeli yapılar hem çevreci hem sağlıklı hem de ekonomik olmaları nedeniyle tercih edilmektedir. Bu bağlamda, geleneksel bir malzeme olan bambunun da günümüz yapılarında kullanımı gün geçtikçe artmaktadır. Özellikle sağlam, çevre dostu ve ekolojik tanımıyla bambu, çağdaş tasarımlarda gelişen teknoloji ile birlikte kullanılmaya başlanmıştır. Çalışma, yeşil çelik olarak adlandırılan ve sürdürülebilir mimarilerin oluşturulmasında son yıllarda dikkat çekici bir malzeme olma eğilimindeki bambunun, sahip olduğu olanaklar ile mimarideki kullanımının önemini ortaya koymayı amaçlamıştır. Çalışma kapsamında bambu bitkisinin genel yapısı, yetiştirilmesi, kullanım alanları ve mimarideki uygulamaları ile ilgili literatür bilgisi verilmiştir. Bu derleme çalışmasında sürdürülebilir bir malzeme olan bambunun mimaride kullanımı çağdaş yapı örnekleri üzerinden değerlendirilmiş ve günümüz mimari tasarımlarında sağladığı avantajlar anlatılmıştır.

### Sürdürülebilir Malzeme "Bambu"

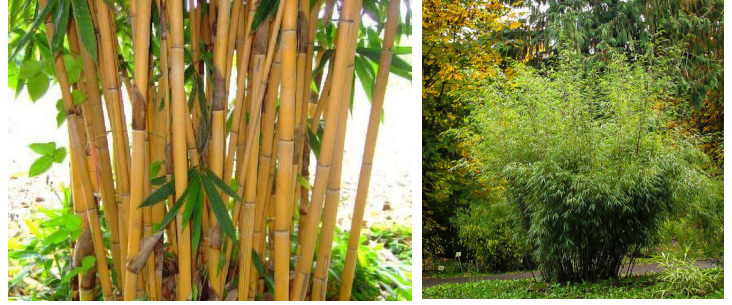
Japonya'da dürüstlüğü, Çin'de uzun ömrün, Hindistan'da dostluğun sembolü kabul edilen bambunun; sürdürülebilir ve yenilenebilir malzeme olarak mimaride kullanımı her geçen gün hızla artmaktadır. Bambu, Avrupa ve Kuzey Amerika hariç dünya üzerinde her kıtada doğal yetişmektedir. Dünya üzerinde 1200'den fazla türü bulunan bambular, yaklaşık 14 milyon hektardan fazla alan kaplamakta olup, bunun %80'i Güneydoğu Asya'nın tropikal bölgelerinde bulunmaktadır (Toksoy ve Var, 2002: 76), (Görsel 2).

Bambu bitkisi, yetiştiği bölgelerin kültüründe önemli yer tutmasının yanında yapı malzemesi olarak da binlerce yıldır kullanılmaktadır. Günümüzde hala kadim bilgilerle inşa edilen bambu yapılar görmek mümkündür. Japonya'da, 200 yıllık, Vietnam'da Quang Nam'da 100 yıllık geçmişe sahip bambu evleri vardır (Vietnam Heritage, 2011).



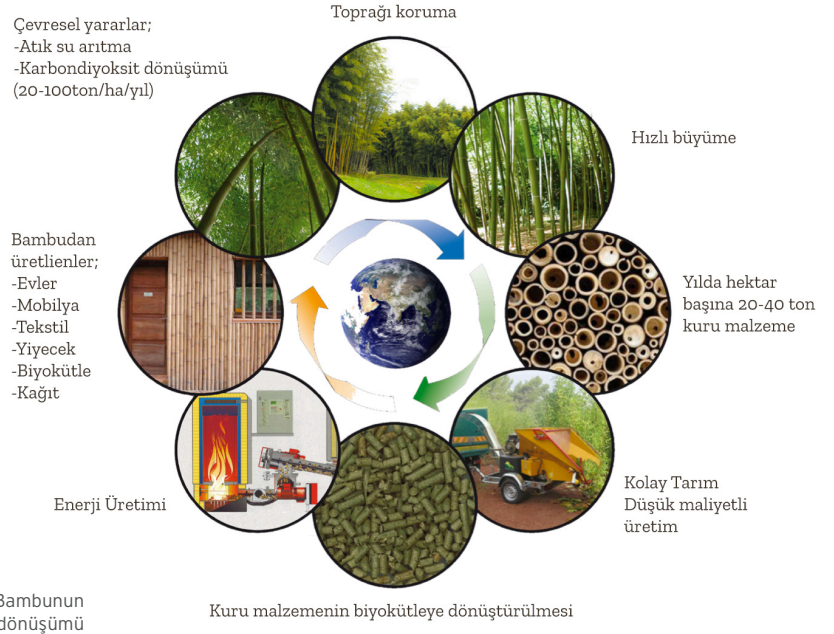
Görsel 2. Dünyada bambunun yetiştiği bölgeler

Bambuların ne tür bir bitki olduğuna dair tartışmalar yıllar önce başlamış ve halen devam etmektedir. Birçok botanikçi farklı görüş ve önerilerde bulunarak bambuları sınıflandırmaya ve çeşitli bitki grupları altında adlandırmaya çalışmıştır (Numata, 1979). Soderstom ve Calderon bambuları, "ağaç otlar", "odunsu bambusu otlar" ve "otsu bambular" şeklinde üçe, görünüşlerinden dolayı ise bambuları uzun ve bodur bambular olarak ikiye ayırmıştır (1979: 161). "Odunsu bambumsu otlar," tarımı yapılan ve endüstriyel alanda kullanılan bambulardır. Bu bambulara aynı zamanda "ağaç otlar" da denilmektedir (Görsel 3). "Otsu bambumsu otlar" ise adından da anlaşılacağı gibi gerçekten sapları odunlaşmayan gövdelere sahip bambulardan oluşur (Watanabe, 1986: 94-98).



Görsel 3. Odunsu bambu

Bambu, günde 30 cm uzadığı için benzer ağaçlarla aynı miktarda karbondioksit emerken %35 daha fazla oksijen üreterek adeta bir hava temizleyici gibi davranmaktadır. Benzer ağaçlardan 17 kat daha fazla karbondioksit tutabilir ve saatte 12 ton karbondioksit absorbe edebilen türleri vardır (Bambum). Hızla yenilebilir ve tekrar kullanılabilirliği, dayanıklı ve düşük gömülü enerjiye sahip olması gibi özellikleriyle bambu; %100 doğal bir malzeme ve aynı zamanda enerji etkin bir malzemedir. Üretiminden binaya hazır hale gelmesine kadar fazla enerjiye ihtiyaç duymaz. Bambu, ormanlaşmayı hızlandırdığı için gelecekteki kereste alternatifi kabul edilmektedir. Türlerine göre bambu, 1-5 yıl içinde hasat edilebilir. Bambunun toprağı koruma, hızlı büyüme, kuru madde üretimi, biokütle dönüşüm (enerji üretimi), su arıtma ve CO2 dönüşümüne ait döngüsel bir diyagram Görsel 4'te gösterilmektedir. Bu döngüde, bambu bir yandan enerji üretirken diğer yandan enerjiyi geri kazandırır (Kampinga, 2015: 15).



Görsel 4. Bambunun geri dönüşümü

Bambular çok az atık üretir. Hasattan sonra, bitkinin hemen hemen her kısmı çok çeşitli ürünler üretmek için kullanılır. Bitkinin her bir parçası kullanılabilir. Bambu neredeyse her uygulama için ahşabın yerini alabilir. Kâğıt, döşeme, mobilya, kömür yapı malzemeleri ve çok daha fazlası bambudan yapılabilir. Dahası, bambu lifleri odun liflerinden daha güçlüdür ve değişen atmosferik koşullardan dolayı daha az hasar alır (Bamboogrove).

Ekolojik bir yapı malzemesi olmasıyla çağdaş yapıların da gündemine giren bambunun üzerinde yapılan araştırma-geliştirme çalışmaları devam etmektedir (Bilgiç, 2017). Küresel ısınmanın, kaynakların tükenmesinin ve ormansızlaşmanın, dünyanın doğal dengesini tehdit ettiği ve çeşitli ekosistemlerin olduğu bir dönemde bambu, son derece yararlı ve çevre dostu bir kaynak olmaktadır. Bu bağlamda bambu, bilinen sürdürülebilir, yenilenebilir bir kaynak olarak kabul edilen bir pazarda giderek daha fazla araştırılan malzeme haline gelmektedir (Krawczuk, 2013). Sosyal ve ekonomik sürdürülebilirlik açısından değerlendirildiğinde; bambunun ekimi, hasadı, işlenmesi ve ticaretinin kırsal kesimlere, topluluklara ve uluslara çok fazla sosyal fayda sağladığı ortaya konulmuştur (Akwada ve Akinlabi, 2016: 4). Birinci Uluslararası Bambu Mimarlık Bienali, bu sağlam, çevre dostu ve sürdürülebilir malzemenin çağdaş tasarımda kullanılmasının mümkün olduğunu göstermiştir (Karahasan, 2020).

Bambunun yüksek çekme mukavemetine sahip olması sayesinde fazla miktarda şekil değiştirebilir, aynı zamanda kasırgaya ve darbelere karşı üstün özellik sağlar. Bu nedenle "yeşil çelik" olarak adlandırılan bambu, sürdürülebilir mimarlık anlayışında çok önemli bir yere sahiptir (Bambubuild, 2021). Bambu, inşaat ve yapı malzemesinin yanı sıra gıda, tekstil, tarım, sağlık, dekorasyon, müzik, hammadde gibi birçok alanda da kullanılmaktadır (Görsel 5).

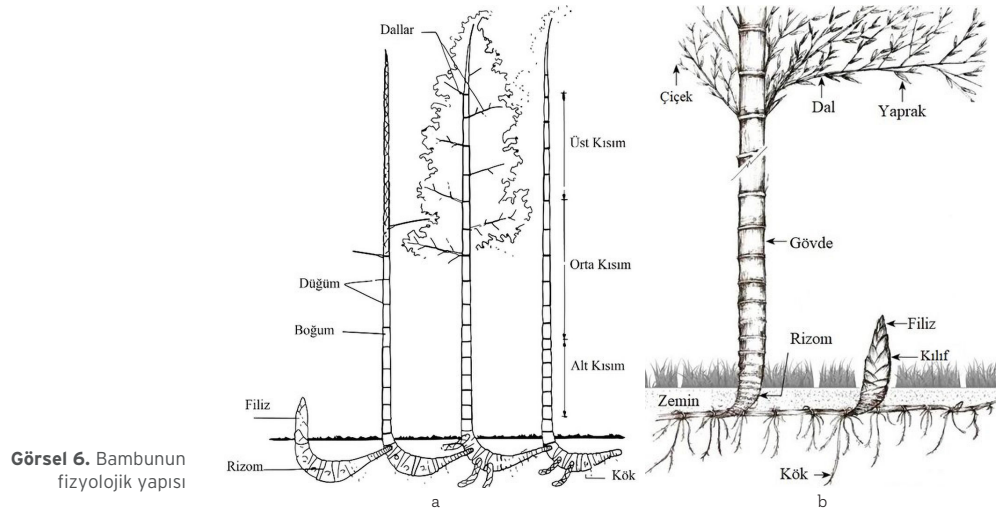


Görsel 5. Bambunun kullanım alanları

#### Bambuların Fiziksel ve Mekanik Özellikleri

Bambu bitkisi buğdaygiller familyasından olup yoğunlukla Asya'da yetişmektedir. 121 cinsi ve yaklaşık 1.600 alt türü vardır. 20 cm üzeri kalınlığa ve 35 metre uzunluğa ulaşabilen gramineae familyası içinde yer alan bambuseae türüdür (Bambum). Bambular 35 metre yüksekliğe kadar ulaşabilse de bir ağaç ya da bir çalı değil, dünyadaki en hızlı büyüyen çim kabul edilmektedir (Krawczuk, 2013). Günde ortalama 10-13 cm uzayan bambu bitkisi; 6-7 ay gibi bir sürede 20-30 metreye kadar uzayabilmektedir. Tropik ve subtropik iklimin hâkim olduğu bölgelerde 3500 m'ye kadar olan yüksekliklerde ve 8.8°C ile 36°C arasındaki sıcaklık değerlerinde iyi yetişirler (Uchimura, 1978: 118-131). Boşluklu ve dairesel yapıdaki gövdenin uzaması ile duvar çapı ve kalınlığı azalırken, bitkinin mukavemeti artmaktadır. Bambu, 6-8 yılsonunda odunlaşmakta ve sertleşmektedir. Yani lignin içeriği artmakta ve uzaklaştırılması çok zor olmaktadır. Bu tür bambular yapı malzemesi olarak kullanılmaktadır (Karahana vd., 2006: 236; Uchimura, 1986: 89-93).

Bambuların gövde dokusu yaklaşık, %50 parankima, %40 lif ve %10 iletken dokudan (damarlar ve kalbur boruları) oluşmaktadır (Görsel 6). Bu yüzdelikler türlere göre değişebilmektedir. Hücrelerin yüzdelik dağılımı ve oryantasyonu hem paralel hem de dikey şekilde gövde içinde belirli bir konfigürasyon gösterir (Liese, 1985). Gövde, düğüm adı verilen sağlam bir eklemlerle, belirli aralıklarla başlar ve biter. Düğümler arasındaki segmentlere boğum denir. Bu temelde içi boş, silindirik benzeri yapıdır ve bambuya içsel kuvvetini ve esnekliğini verir (Wong, 2004: 21). Bambunun gövde dokusu çoğunlukla parankima ve damarlara eşlik eden hücreler ile lifli kalbur borularından oluşan vasküler demetlerden oluşmaktadır.



**Görsel 6.** Bambunun fizyolojik yapısı

Bambunun hafif ve içinin boş olması, depreme karşı dirençli (ağırlığına göre yüksek sertliğe sahip) olmasını sağlamaktadır (Janssen, 2000: 77). Modern bambu yapıları, genellikle daha az kırılğan ve daha yüksek mukavemetli civatalı bağlantılar gerektirir. Bununla birlikte, sismik tasarım ilkelerinin çivi gibi lokal sünek bağlantılar ile birlikte uygulandığı durumlarda, daha iyi depreme dayanıklılık ve genel yapı sünekliği elde edilebilir, (Kaminski vd., 2016: 42). Bambunun rüzgâr nedeniyle eğilme direnci, gövde yüksekliğinde sabit kalır. Üstte (kabuğa yakın) damarlar azalır ve selüloz damarlarının yerini alır. Bu da eğilme dayanımına karşı direnci artırır.

Uluslararası Standardizasyon Örgütü (ISO), 2004 yılında bambuların mekanik özellikleri ile dünya çapında bir yapı malzemesi olması için standart belirleme çalışmalarına başlamıştır. Bu kapsamda bambu malzeme için ISO 22157 standardı, eğilme, çekme, kesme dayanımı ve dayanıklılığının nasıl belirlenmesi gerektiğini açıklayan bir standart olarak düzenlenmiştir. Bambunun sahip olduğu mekanik özellikleri geleneksel ahşaptan iki-üç kat daha yüksektir. Ancak bambu ile ilgili yasal düzenlemeler ve standartların belirsizliği bambunun yaygın kullanımını kısıtlamaktadır (Bamboo Import Europe, 2016), (Tablo 1).

**Tablo 1.** Strüktür-İç Mimarlık Proje İlişkisine Ait Değerlendirmeler

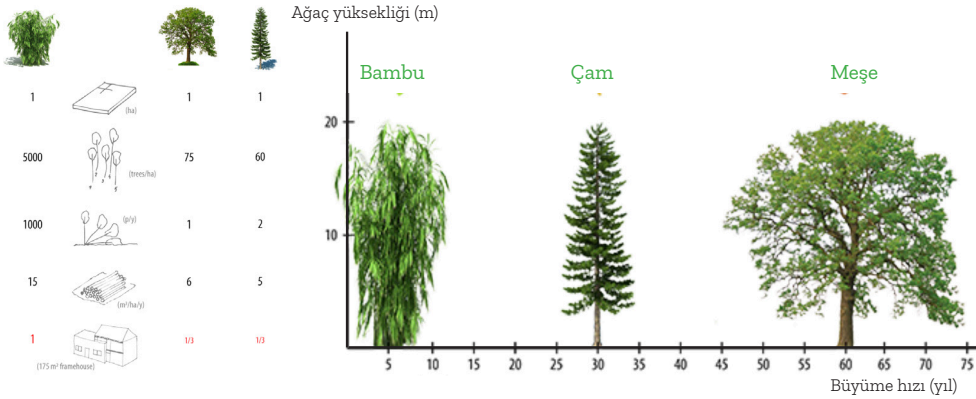
Özellikler	Bambu	Ahşap (Ladin)	Beton	Çelik (st 37)
Basınç Dayanımı (N/mm <sup>2</sup> )	62-93	43		140
Eğilme Dayanımı (N/mm <sup>2</sup> )	76-276	68		140
Elastisite Modülü (N/mm <sup>2</sup> )	20.000	11.000	25.000	210.000
Kesme Dayanımı (N/mm <sup>2</sup> )	20	7		92
Çekme Dayanımı (N/mm <sup>2</sup> )	148-384	9	30	160
Gömülü Enerji Btu/cu.ft	Minimum (İthal edilmediği sürece)		42-96.000	91.618
Yenilenme Kapasitesi/yıl	80-300% (28.000-50.000 lb./dönüm)	3-6% (16.000 lb./dönüm-çam)	Yok	Yok
Olgunlaşma Zamanı	7-9 yıl	60-80 yıl	-	-
İlk Hasattan Sonrası Olgunlaşma Zamanı	1 yıl	60-80 yıl	-	-
Şekil Özellikleri	Basınç ve eğilmede, verimli içi boş silindirik şekli sayesinde bir katı cisimden 1,9 kat daha güçlüdür.	Ahşap sağlamdır çünkü aynı yük taşıma kapasitesini elde etmek için daha fazla ağırlık gerekir.	Çekme bölgesine takviye yapıldığında kompozit olarak en iyisidir.	En küçük kesitte çalışabilen ve çekmede en verimlisidir.

Bambu, ahşap benzeri bir maddedir. Kuru halde hücre boşlukları, bilinen en düşük iletkenlerden biri olan hava ile doludur. Bu lifli yapı ve sıkışan hava nedeniyle bambu mükemmel bir yalıtım özelliğine sahiptir (López, 2003). Bambunun yüzeyinde bulunan silikatın fazla olması ve bambunun yoğunluğunun fazla olması, yangına dayanıklı bir malzeme olmasını sağlar. Ayrıca yangına dayanıklılığı içerisinde su doldurulmasıyla artırılabilir. Su ile doldurulduktan sonra 400°C

sıcaklığa dayanabilir (Nowak ve Ansari, 2013: 10). Bambu, yavaş ve öngörülebilir bir oranda kömürleşmesi ve aynı zamanda zayıf bir ısı iletkeni olması nedeniyle ateşteki keresteye benzer şekilde davranır, böylece kömürleşmiş tabakanın arkasındaki bambu neredeyse hasarsız kalır (Kaminski vd., 2016: 42).

Bambular kullandıkları yerlerde genellikle mikro-organizma ve böceklerin saldırısına maruz kalır. Bu sebeple bambuların kullanım süreleri, biyolojik bozulma oranları ile belirlenir. Ahşaba kıyasla bambuların doğal dayanımları düşüktür. Gövdeler kınkanatlılar ve termitler gibi böceklerin saldırılarına maruz kalır. Liflerin çığlaşma noktaları üzerine kahverengi kırmızı, beyaz kırmızı, hafif kırmızı renklerde mantarlar oluşur ve bunlar da bambuların gövdelerini tahrip eder. Bambu gövdelerinin dayanıklılığı genelde iklimsel şartlara ve çevreye bağlıdır. Toprakla temas halindeyken, hiçbir koruma önlemi almadan kullanılan bambuların ortalama yaşam süresi, 1-3 yıl arasındadır (Hsuing, 1986: 4-10). Bambu yapısının hizmet ettiği süre içinde, biyolojik bozulmaya karşı dayanıklılığı düşük olduğundan, kimyasal koruma yöntemleri ile bambu strüktürlerinin dayanıklılığı yükseltilmektedir (Liese, 1986: 11-16).

Meşe gibi sert ağaçlar, hasat yapılmadan olgunlaşması en az kırk yıl alır. Sert ağaçların yerine geçen bambunun çok yönlülüğü ormanların korunmasına katkı sunmaktadır. Bambu yetiştiği orman alanlarından başka kentleşme oranının en yüksek olduğu yerlerde de yetişmektedir (Görsel 7), (Kampinga, 2015: 11). Artan kaynak kıtlığı göz önüne alındığında bu durum çok büyük bir öneme sahiptir. Geleceğin malzemeleri, bambu lifleri ve ağaç kombinasyonundan oluşabilir. Bunlar ve daha birçok neden, yetiştiği bölgelerin kültüründe önemli yer tutan bitkinin yapı kültüründe binlerce yıldır kullanılmasını sağlamıştır.



**Görsel 7.** Bambunun diğer ağaç türleri ile karşılaştırılması

### Mimaride Bambu

Sürdürülebilir yapılar günümüzde her zamankinden daha değerlidir. Sorumsuzca yapılan şehir planları, artan hava kirliliği ve küreselleşen ekonomik kriz mimarlık için yapım süreçlerini yeniden düşünme gereksinimini doğurmaktadır. Bambu gibi doğal malzemelerin kullanımı ve akıllı modüler sistemlerle birleşmesi, strüktüre her yönde büyüme/çoğalma imkânı sunmaktadır (Frearson, 2015), (Görsel 8).



**Görsel 8.** Bambu strüktür sistemler

Tamamen sürdürülebilir bir kaynak olan bambu, Uzakdoğu'nun geleneksel yapılarında binlerce yıldır kullanılmaktadır. Büyük çaplı bambu türleri hafif ama dayanıklı gövdeleri sayesinde konut yapımı için çok uygun bir malzemedir. Geçmişte Asya'da, özellikle Güneydoğu Asya'da bütün köyler tamamen bambudan inşa edilmiştir. Siam kentinin yarısı bambu sandalların üzerinde suda yüzen evlerden oluşmuştur ("Traditional Thai House", 2013). Bir bambu ev, geleneksel ahşap çerçeveli binalardan daha uzun süre dayanır. Japonya'da bambu yapıların 200 yıllık bir geçmişi vardır. Vietnam'da, işlenmemiş bambu direklerle inşa edilen bambu yapıları 50 yaşın üzerindedir (Görsel 9).

Görsel 9. Uzakdoğu geleneksel bambu evleri



Günümüzde "ekolojik mimari" ve "sürdürülebilir mimari" kavramları gitgide değer kazanmaktadır ve bu kavramlar doğaya en uygun, zararsız, yerel, geri dönüştürülebilir ve yenilenebilir olma özelliklerini kullanmayı savunmaktadır. Bu bağlamda bambu malzemesi de sahip olduğu nitelikler ile adeta biçilmiş bir kaftandır. Ekolojik mimarlık içinde bambu, gelişen teknoloji ile birlikte sınırsız bir tasarım anlayışı ile günümüz yapılarında kullanılmaya başlanmıştır. Birinci Uluslararası Bambu Mimarlık Bienali, bu sağlam, çevre dostu ve sürdürülebilir malzemenin çağdaş tasarımda kullanılmasının mümkün olduğunu göstermiştir. En iyi sürdürülebilir yapı malzemelerinden biri olan bambu, uzun zamandır mimaride kullanılmasının yanında günümüz mimarisinin sınırlı sayıdaki yapılarında da birincil yapı malzemesi olarak kullanılmaktadır.

## MATERYAL VE METOT

Son yıllarda ekolojik mimaride bambu malzemenin kullanımında geriye dönüş yaşanmaktadır. Bunun en önemli etkeni, ortaya çıkan teknolojilerin bambuyu daha dirençli hale getirmesidir. Bu bağlamda bambu mimaride sınırsız esnek tasarımlar sunarken yapılara da farklı ve alışılmamış bir deneyim katmaktadır. Çalışmada ekolojik bir malzeme olan bambunun sağladığı avantajlar ve mimaride kullanımı ile ilgili yazılı ve görsel kaynak taraması yapılmıştır. Yapılan bu çalışmada sürdürülebilir mimarlık anlayışı içinde değerlendirilen ve literatürde yer almış farklı işleve sahip 10 adet bambu yapı analiz edilmiştir. İncelenen örneklerde yapı malzemesi ve elemanı olarak bambunun yapılarda hangi amaçla ve nerelerde kullanıldığı irdelenmiştir.

## BULGULAR

### Çağdaş Bambu Yapılar

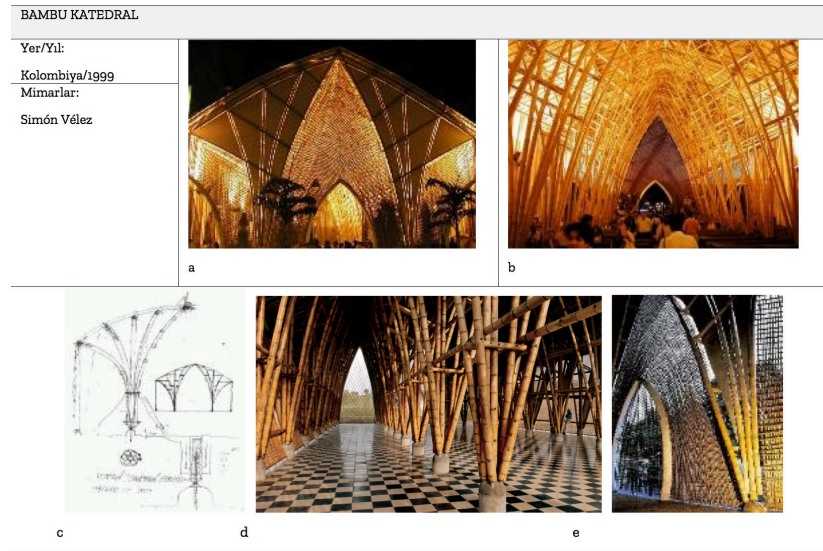
Sürdürülebilir bir malzeme olan bambunun yapılarda kullanımı gün geçtikçe artmaktadır. Bambunun kullanım alanının özellikle Güneydoğu Asya'da olmasının yanı sıra, son yıllarda dünyada bambu yapıların yaygınlaştığı görülmektedir. Çalışmada incelenen yapı örneklerinde, bambunun boyutsal yapısı, hafifliği, dayanıklılığı ve tasarımcıya sağladığı esnek tasarım anlayışı değerlendirilmiştir. Örnek yapıların Tablo 2-11'de değerlendirmeleri yapılmıştır.

Tablo 2. Manizales Pavyonu

MANIZALES PAVYONU	
Yer/ Yıl: Kolombiya/2000 Mimarlar: Simón Vélez, Marcelo Villegas	

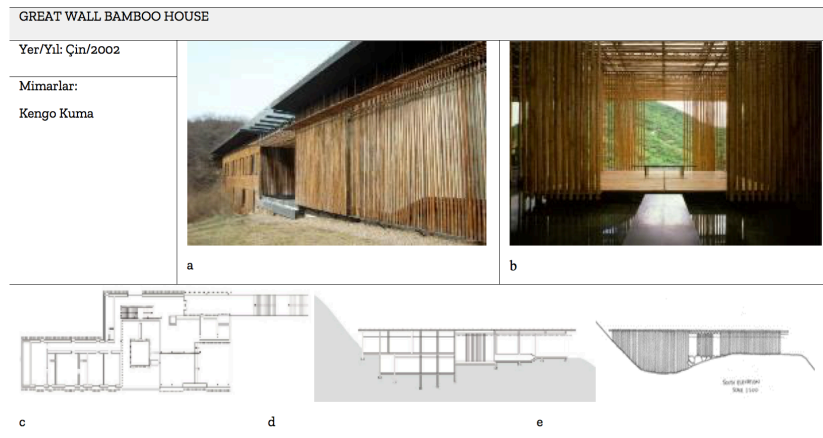
Simon Velez ve Marcelo Villegas tarafından inşa edilen pavyon, bambu yapının aşırı ağırlığa dayanabilecek şekilde tasarlanabileceğini göstermek için inşa edilmiştir. İki pavyon tasarlanmıştır. Birincisi, bu büyük yapının daha katı standartlara rağmen Almanya'da da inşa edilebileceğini göstermek için Kolombiya'nın Manizales kentinde inşa edilmiştir. Ağırlıktan kaynaklanan deformasyonlardan ve gerilme dâhil çeşitli testlerden sonra, bu inşaatın Almanya'da gerekli standartları karşıladığı ve bu sayede 2000 yılında Hanover Expo için inşa edilebileceği sonucuna varılmıştır. Manizales'teki pavyon bugün hala varlığı korumaktadır. Bambu yapıların en önemli özelliği depremlere dayanma kabiliyetidir. Bambu yenilenebilir bir malzeme olarak, beton ve ahşaplar gibi diğer malzemelerle birlikte kullanılırsa, beklenen ve hatta bazen daha fazla ağırlığa dayanabilmektedir. Birçok yenilikçi mimar, mühendis, bilim adamı ve doğa bilimcisi için bambu, çağdaş mimarinin en önemli malzemelerinden biri sayılmaktadır (Zeri, 2014).

**Tablo 3.** Bambu Katedral



Bambu katedral, 1999'daki Kolombiya depreminden sonra mimar Simón Vélez tarafından depremzedeler için beş haftada inşa edilmiştir. Bambudan inşa edilen kilise, malzemesinin hafifliği, mukavemeti ve esnekliği ile halka ek bir güvence hissettirmiştir. Simón Vélez, bambuların yükleri yarı gömülü kolonlar gibi toprağa iletmekten sorumlu sivri kemerlerle biçimlenen bambu yapı tasarlamıştır. Kaplanmamış bambuların birleşmesi yapının konstrüksiyonunu ortaya koymaktadır (Noto, 2013).

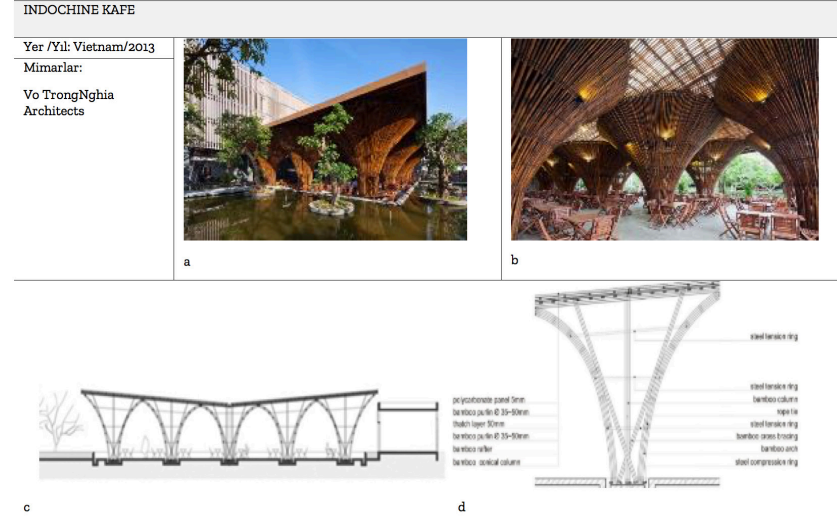
**Tablo 4.** Great Wall Bamboo House



Kengo Kuma tarafından ve Çin Seddi'ne bitişik ormanda tasarlanan yüzlerce konutta, yerel malzeme bambu kullanılmıştır. Bu projenin temel düşüncesi

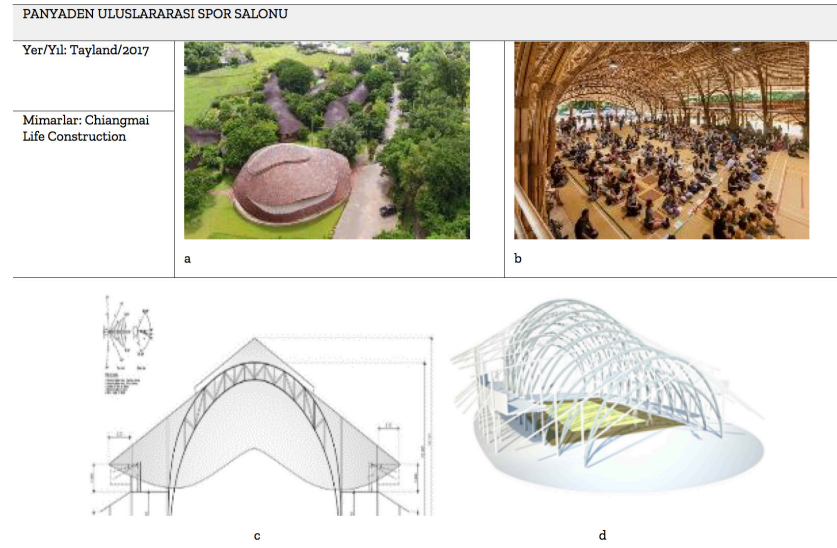
orijinal coğrafi özellikleri olduğu gibi bırakmak ve yerel üretilen malzemeleri mümkün olduğunca kullanmaktır. Yapının duvarları bambudan oluşan filtreler şeklinde tasarlanmıştır. Ana malzeme olan bambunun seçilmesinde en önemli etken malzemenin naifliğinin büyüleyici bulunmasıdır. Dış kabukta bulunan bambu filtre, ışık ve rüzgârın geçmesine izin vermektedir (Kuma, 2019).

**Tablo 5.** Indochine Kafe



Yapının ana çatısı 15 ters koni şeklinde birimlerden oluşan taşıyıcı bambularla desteklenmiştir. Tek bir çivi kullanmadan tamamen bambudan oluşturulmuştur. Kubbeli yapıya ve göz kamaştırıcı bir çatı penceresine sahiptir. Doğal bir katedrale benzemektedir. Yapı, geleneksel Vietnam bambu dokuma teknikleri kullanılarak dokunmuş ve yerel bir çalı bitkisi ile kaplanmıştır. Yukarı doğru genişleyen sütunların biçimi, Vietnam'da balıkçılık için kullanılan sepetten esinlenilerek tasarlanmıştır. Bambu sütunlarını, bambu ormanında olma izlenimi veren iç kabuk oluşturmaktadır (ArchDaily, 2013a).

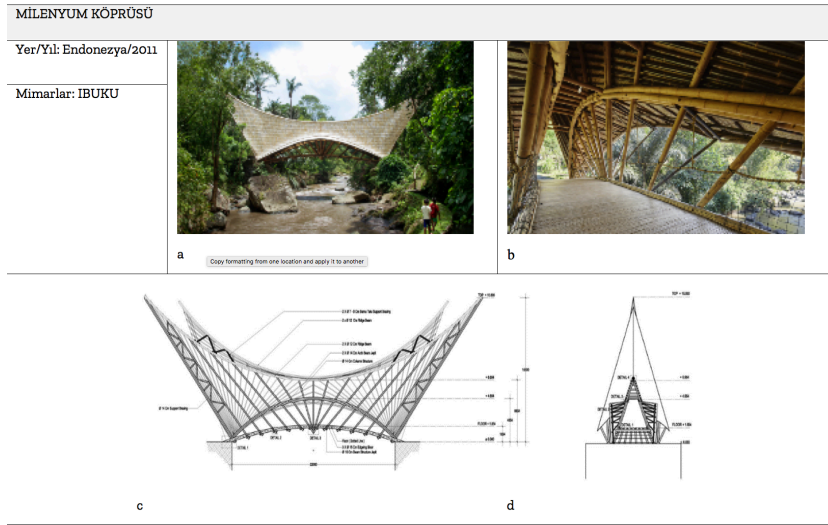
**Tablo 6.** Panyaden Uluslararası Spor Salonu



Panyaden Spor Salonu'nun organik tasarımı, günümüz teknolojisi ile doğal bir malzemeyi bir araya getirmiştir. Yenilikçi yapısal tasarım, çelik takviyeleri ve bağlantıları olmayan 17 metreyi aşan yeni geliştirilen prefabrik bambu kafesleri ile oluşturulmuştur. Spor Salonu'nun karbon ayak izi sıfırdır. Yaş bambunun boraks tuzuyla işleminden geçirilmesiyle yapı oluşturulmuştur. Böylece bambu salonunun ömrünün en az 50 yıl olması beklenmektedir (Castro, 2021; Rogers, 2017).

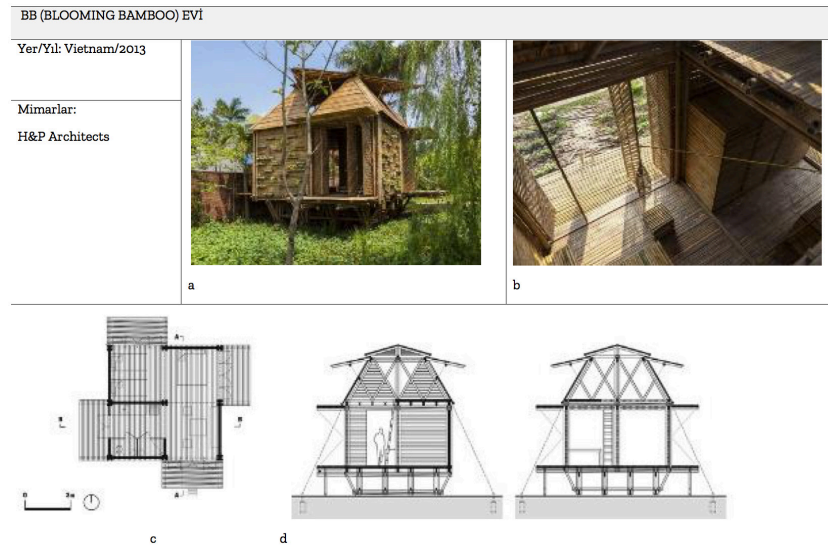


**Tablo 7.** Milenyum Köprüsü



Milenyum Köprüsü, 23 metre uzunluğa sahip Asya'nın en uzun bambu köprülerinden biridir ve etkileyici bir çatı mimarisinden esinlenilerek bir manda boynuzu şeklinde tasarlanmıştır. 70 m<sup>2</sup> taban alanına sahip köprü, sarı ve siyah bambu türlerinin karışımıyla inşaa edilmiş ve yapımı sekiz ayda tamamlanmıştır. Yeşil mimari ile ilgili modern fikirleri ve geleneksel bambu kullanımlarını bir araya getirme amacıyla tasarlanan projede, bambunun beton ve çeliğe göre yenilenebilir alternatif bir malzeme olduğu gösterilmiştir (Castro, 2019).

**Tablo 8.** Bb (Blooming Bamboo) Evi



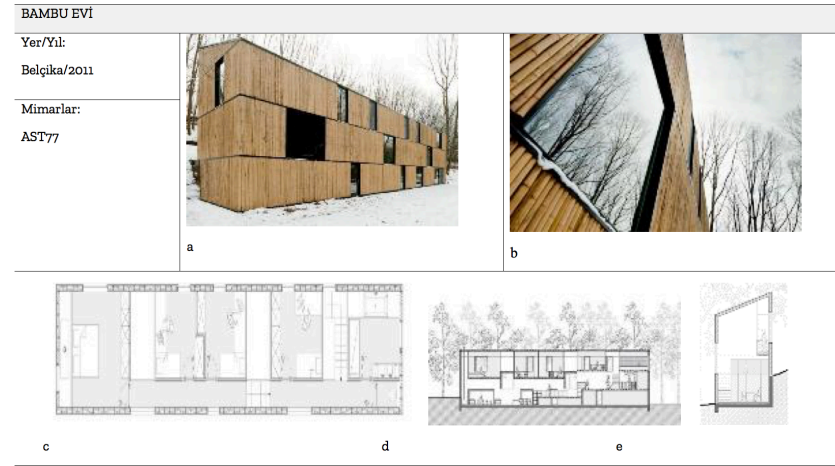
BB Home, Vietnam'ın şiddetli ve yağmurlu hava olaylarına karşı insanların barınma sorunlarına karşı çözüm olması için tasarlanmıştır. Blooming Bamboo Home'un duvarları, zemini ve çatısında sıkıştırılmış bambu kamışı ve bambu lif levhaları ile hindistancevizi yaprakları kullanılmıştır. Zemin, sele karşı yerden yükseltilmiştir. Duvarlar, binayı havalandırmak için dışa katlanabilmekte, ayrıca tavanın bölümleri, hava durumuna bağlı açık veya tamamen kapalı olabilmektedir. Yerel yapı, 25 günde monte edilebilir ve çeşitli yerel iklimlere ve alanlara adapte olacak şekilde tasarlanmıştır (Davis, 2013; ArchDaily, 2013b).

**Tablo 9.** Pasif Ev



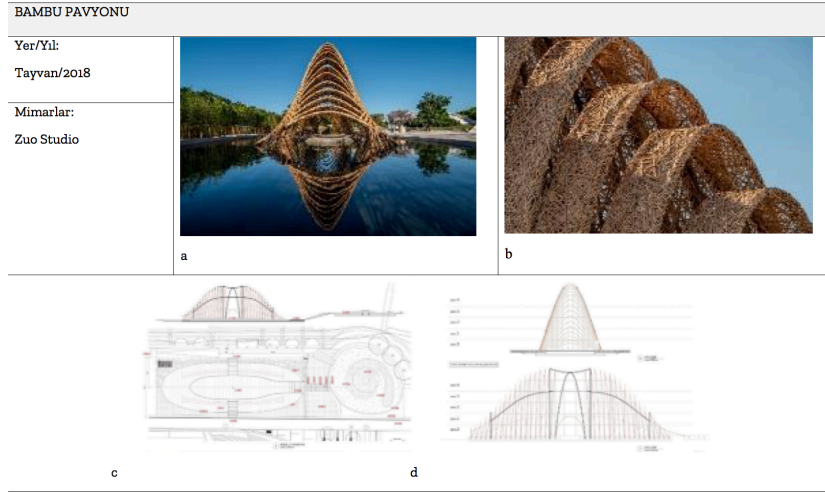
Bu yapı, Fransa'da en iyi enerji etkin bina tanımı ile Avrupa'daki PHI "Passiv Haus Institut" sertifikasını alan ilk konuttur. İşlem görmemiş bambudan yapılmış açık renkli bambu çubuklar, masif ahşap panellerden yapılmış yapının iskeletini sarmaktadır. Zamanla grileşen bu kaplama, bölgedeki tipik ahırların duvar dokusundan ilham alınarak yapı cephesinde kullanılmıştır. Fotovoltaik panellerin kullanılması ile yapının enerji etkinliği arttırılmış ve bambunun yapıda kullanımı ile sürdürülebilirliğe katkı sağlanmıştır (ArchDaily, 2010).

**Tablo 10.** Bambu Evi



Önceden var olan bir binanın üzerine yapılan konut; eğimli zemin, eğimli tavan sayesinde inşa edildiği araziye ekstra bir anlam kazandırmıştır. Bambu çubuk panellerinin dış kaplaması sadece estetik bir işleve sahip değil, aynı zamanda havalandırma sistemine de yardımcı olmaktadır. Ayrıca evin etrafındaki ağaçların yoğunluğu iç mekânın yaz aylarında daima serin olmasını sağlamaktadır. Yerden ısıtma ve duvarların yalıtımı, binanın kışın ısınmasını kolaylaştırarak enerji tüketimini düşük tutmaktadır (ArchDaily, 2012; Mutti, 2013).

**Tablo 11.** Bambu Pavyonu



Bambu pavyonunun ana yapısı, çelikten ve moso türü bambu ve dokuma için kullanılan daha ince bambu parçalarından oluşmaktadır. Üç yıl boyunca yetiştirilen bambu bitkisi (yaklaşık 30 metre uzunluğunda), bambu pavyonunun yapımında kullanılmıştır. Tayvan kültürünün bir sembolü olarak inşa edilen yapı, yerel malzemeler ve zanaat kullanılarak yeşil, düşük karbonlu, geleneksel ve yenilikçi bir bakış açısıyla tasarlanmıştır (Shuang, 2018; Block, 2019).

Çalışmada incelenen yapı örneklerinde, bambunun boyutsal yapısı, hafifliği, dayanıklılığı ve tasarımcıya sağladığı esnek tasarım anlayışı değerlendirilmiştir. Buna göre örnek yapılarda dayanıklılık en önemli kriter iken, yapı açıklıklarına göre bambunun esnekliği ve sahip olduğu boyutsal yapı değişiklikleri de önemli tasarım kriterleri arasında yer almıştır (Tablo 12).

**Tablo 12.** Yapı örneklerinin değerlendirilme kriterleri

Örnek Yapı	Boyutsal Yapı	Hafiflik	Dayanıklılık	Esneklik
Manizales Pavyonu				
Bambu Katedral				
Great Wall Bamboo House				
Indochine Kafe				
Panyaden Uluslararası Spor Salonu				
Milenyum Köprüsü				
Bb (Blooming Bamboo) House				
Pasif Ev/Fransa				
Bambu Evi/Belçika				
Bambu Pavyonu				

## SONUÇ VE ÖNERİLER

Bambu, günümüz çağdaş yapılarında, yapı malzemesi ve elemanı olarak kullanılmaya başlanmıştır. Teknolojinin sağladığı imkânlar ve bambunun sahip olduğu mekanik ve fiziksel özellikler bu malzemenin yapı alanındaki kullanımını gün geçtikçe daha da arttırmaktadır. İncelenen örneklerde bambunun, teknolojinin sağladığı imkânlarla oluşturulan teknik detaylarla, farklı form ve konstrüksiyonlarda kullanıldığı gözlemlenmiştir. Bu yapılarda bambunun boyutsal yapısı, dayanıklılığı, hafifliği ve esnekliğinin sağladığı avantajlar farklı işlevlerde de malzemenin kullanılabilirliğini göstermiştir. Bambunun sahip olduğu özellikleri dikkate alındığında, ahşap, beton, çelik gibi malzemelere alternatif sürdürülebilir ekolojik bir malzeme olarak kullanımı yaygınlaşmaya başlamıştır.

Günümüzde yapılan çalışmalar, giderek enerjiyi etkin kullanma prensibiyle oluşturulmaktadır. Enerjiyi etkin ve verimli kullanma amacı güden bu tasarım

kuramı malzeme seçimini de önemli kılmaktadır. Enerji etkin malzemeler, çağdaş malzemelerle ilgili karşılaşılan tüm zorluklara karşı bir çözüm niteliğindedir. Bu malzemeler, hammadde elde edilmişinden, yok edilmişine kadar enerjisi en verimli şekilde kullanmayı amaçlamaktadır. Yerel, geri dönüştürülebilir, gömülü enerjisi düşük, yenilenebilir ve dayanıklı malzemelerin kullanılması yapılar da enerjinin korunumunu arttırmaktadır. Yapılı çevrelerin oluşturulmasında ekolojik mimarlık anlayışı, gün geçtikçe gelişen teknolojiyle birlikte varlığını daha çok göstermektedir. Çevresel yaklaşım modeli içinde bambu, yapı-yaşam döngüsünün her aşamasında enerjiyi az ve verimli kullanmasıyla sürdürülebilirliğe önemli katkı sağlamaktadır. Bambunun teknolojinin sağladığı olanaklar ve sahip olduğu özelliklerle yeni yapı ve yapım sistemlerinde kullanılması, sürdürülebilir mimaride çevresel malzemelerin kullanımını daha da etkili hale getirecektir.

#### Araştırmacıların Katkı Oranı Beyanı

Tüm yazarlar metnin yazılmasına ve makalenin son halinin oluşturulmasına eşit oranlarda katkıda bulunmuştur.

#### Çatışma Beyanı

Makalenin hazırlanmasında yazarlar arasında, makalede adı geçen kurum ve kuruluşlarla "herhangi bir potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır".

#### Etik Kurul Beyanı

Etik kurul onayı gerektiren bir çalışma değildir.

## KAYNAKÇA

Akwada, D. R., Akinlabi, E. T. (2016). Economic, social and environmental assessment of bamboo for infrastructure development. 5<sup>th</sup> International Conference on Infrastructure Development in Africa, South Africa, (1-12).

ArchDaily. (2010, 28 October). *Passive house / Karawitz architecture*. ArchDaily. <https://www.archdaily.com/84165/passive-house-karawitz-architecture> (09.09.2020).

ArchDaily. (2012, 20 December). *Low Energy Bamboo House / AST 77 Architecten*. ArchDaily. <https://www.archdaily.com/306183/low-energy-bamboo-house-ast-77-architecten> (05.02.2021)

ArchDaily. (2013a, 27 June). *Kontum Indochine Café / Vo Trong Nghia Architects*. ArchDaily. <https://www.archdaily.com/392710/kontum-indochine-cafe-vo-trong-nghia-architects> (02.01.2018).

ArchDaily. (2013b, 26 September). *Bb Home / H&P Architects*. ArchDaily. <https://www.archdaily.com/431271/bb-home-h-and-p-architect>, BbHome/ (09.09.2020).

Arslan H. D., Gülşeker, E. (2018). Evaluation of sustainable education buildings on samples. S. Fırat, J. Knithia, A. Abu-Tair (Eds.), *Proceeding of 3th International Sustainable Buildings Symposium (ISBS 2017)*, 1(6), (pp. 296-308). Springer International Publishing AG, ISBN: 978-3-319-63709-9.

Bamboo Import Europe. (2016, 15 November). *Mechanical Properties for Bamboo*. Bambooimport. <https://www.bambooimport.com/en/what-are-the-mechanical-properties-of-bamboo> (15.11.2020).

Bamboogrove. *Bamboo Benefits*. Bamboogrove. <https://www.bamboogrove.com/bamboo-benefits.html> (11.03.2021).

BambuBuild. (2021, July 11). *The durability of bamboo*. BambuBuild. <http://bambubuild.com/en/the-durability-of-bamboo/> (11.07.2021).

Bambum. *Neden Bambu?* Bambum. <http://www.bambum.com.tr/bambu/neden-bambu/> (11.03.2021).

Bilgiç, B. (2017, February 10). *Bambu Bahçe*. Arkitera. <http://www.arkitera.com/haber/28222/bambu> (10.02.2021).

Block, I. (2019, September 05). *Zuo Studio builds arching bamboo pavilion over water in Taiwan*. Dezeen. <https://www.dezeen.com/2019/09/05/bamboo-pavilion-zuo-studio-taiwan/> (11.10.2021).

Castro, F. (2019, December 28). *The millenium bridge/IBUKU*. ArchDaily. <https://www.archdaily.com/884632/the-millenium-bridge-ibuku> (02.01.2018).

- Castro, F. (2021, September 05). *Bamboo sports hall for panyaden international school / Chiangmai life construction*. ArchDaily. <https://www.archdaily.com/877165/bamboo-sports-hall-for-panyaden-international-school-chiangmai-life-construction> (05.10.2021).
- Cole, R. J., Kernan, P. C. (1996). Life-cycle energy use in office buildings. *Building and Environment*, 31, 307-317.
- Davis, A. (2013, 25 September). Blooming bamboo home by H&P Architects. *Dezeen*. <https://www.dezeen.com/2013/09/25/blooming-bamboo-house-by-h-and-p> (09.09.2020).
- Erdoğan, İ. (2005). Yapıda kullanılan malzemenin sürdürülebilirlik kapsamında oluşum enerjisi açısından incelenmesi [Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi].
- Frearson, A. (2015, October 19). Penda unveils vision for bamboo city made from interlocking modular components. *Dezeen*. <https://www.dezeen.com/2015/10/19/penda-future-vision-for-bamboo-city-interlocking-modular-components/> (10.02.2021).
- Gezer H. (2011). Malzemenin gizil güçlerinin mimariye katkısı. *İstanbul Ticaret Üniversitesi Fen Bilimleri Dergisi*, 201(2), 97-118.
- Hsuing, W. (1986). Research and development of production and utilization. XVIII. IUFRO World Congress, *Bamboo Production and Utilization*, (4-10), Ljubljana, Yugoslavia.
- Janssen, J. (2000). *Designing and building with bamboo*. Technical Report No: 20, Technical University of Eindhoven, The Netherlands.
- Karadayı, T., Yüksel İ., Tunçbiz, İ. (2017). İlkokul Binalarının Ekolojik Açıdan İyileştirilmesi: İstanbul Tuzla Tapduk Emre İlkokulu Örneği. *Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Dergisi*, 8(1), 22-33.
- Karahan, A., Öktem, T., Seventekin, N. (2006). Doğal bambu lifleri. *Tekstil ve Konfeksiyon*, 16(4), 236-240.
- Karahasan, Z. (2020, 20 Dec). *Küçük Köyün Çağdaş Tasarımlı Bambu Yapıları*. Yeşil Odak. <https://www.yesilodak.com/kucuk-koyun-cagdas-tasarimli-bambu-yapilari> (13.04.2020).
- Kaminski S., Lawrence A. and Trujillo, D. (2016). Structural use of bamboo. Part 1: Introduction to bamboo. *The Structural Engineer*, 94(8), 40-43.
- Kampinga, C. (2015). Bamboo, the building material of the future! <https://www.scribd.com/document/524806475/CoenKampinga-4037138-ResearchPaper>
- Krawczuk, K. (2013). *Bamboo as sustainable material for future building industry*. 7<sup>th</sup> Semester Bachelor Dissertation, Bachelor of Architectural Technology and Construction Management, KEA, Denmark.
- Kuma, K. (2019, 28 Jan). *Bamboo house commune by the great wall / Kengo Kuma & associates*. Archeys. <https://archeyes.com/commune-great-bamboo-wall-kengo-kuma-associates/> (08.04.2020).
- Liese, W. (1985). *Bamboos-Biology, Silvics, Properties, Utilization*, Deutsches Gesellschaft für Technische Zusammenarbeit (GTZ) G.m.b.H., Eschborn, Germany.
- Liese, W. (1986). Characterization and utilization of bamboo. XXIII IUFRO World Congress, *Proceedings of The Production and Utilization of Bamboo and Related Species*, (11-16), Ljubljana, Yugoslavia.
- Mutti, R. (2013, 12 February). Bamboo house. *Klatmagazine*. <https://www.klatmagazine.com/en/architecture-en/bamboo-house-necessary-132/41510> (02.01.2018).
- Noto, D. (2013, 4 June). *The man who went 'bamboo'*. The City Paper. <https://thecitypaperbogota.com/features/the-man-who-went-bamboo/3890> (5.04.2021)
- Nowak, M. A. ve Ansari, I. (2013). *Bambooklet: A Guide to Bamboo, Subtropical Cities: Design Interventions for Changing Climates*. Association of Collegiate Schools of Architecture (ACSA), Fort Lauderdale, USA.
- Numata, M. (1979). *The ecology of Grasland and Bambooland in the World*. Dr. W. Junk by Publishers the Hague, Boston, London.
- Rogers, S. A. (2017, August 14). Bold bamboo: 8 dramatic organic structures by Chiangmai life architects. *Weburbanist*. <https://weburbanist.com/2017/08/14/bold-bamboo-8-dramatic-organic-structures-by-chiangmai-life-architects/> (02.01.2018).
- Shuang, H. (2018, December 28). *Bamboo pavilion / ZUO STUDIO*. ArchDaily. <https://www.archdaily.com/905690/bamboo-pavilion-zuo-studio> (10.10.2020).

Tekin, Ç. (2012). Enerji etkin yapılarda malzeme kullanımı. *Yeşil Bina Sürdürülebilir Yapı Teknolojileri Dergisi*, 14, 46-52.

Toksoy, D., Var, M. (2002). Karadeniz Bölgesinde çay tarımında yaşanan sorunların çözümünde alternatif bir ürün olarak bambu. *Artvin Orman Fakültesi Dergisi*, 1, 72-79.

Traditional Thai house. (2013, October 04). In *Wikipedia*. [https://en.wikipedia.org/wiki/Traditional\\_Thai\\_house](https://en.wikipedia.org/wiki/Traditional_Thai_house) (20.05.2021).

Uchimura, E. (1978). The ecological distribution and characteristic of some Philippine bamboos. *Bulletin of Forestry and Forest Products Research Institute*, 301, 118-131.

Uchimura, E. (1986). The Present State and Prospect of Bamboo Resources in Japan. *XVIII, IUFRO World Congress*, Ljubljana, Yugoslavia, Bamboo Production and Utilization, 89-93.

Vietnam Heritage. (2011, July). An ancient bamboo house and its loyal inhabitants. *Vietnam Heritage*. <http://vietnamheritage.com.vn/an-ancient-bamboo-house-and-its-loyal-inhabitants/> (30.12.2021).

Watanabe, M. (1986). A proposal on the life form of bamboos and the ecological typification of bamboo forests. *XVIII IUFRO (International Union of Forestry Research Organization) World Congress*, Ljubljana, Yugoslavia, Bamboo Production and Utilization, 94-98.

Wong, K. (2004). *Bamboo The Amazing Grass*. University of Malaya, International Plant Genetic Resources Institute (IPGRI), Kuala Lumpur, Malaysia.

Zeri. (2014, 11 August). *ZERI Pavilion for EXPO 2000*. Zeri Foundation. [http://www.zeri.org/ZERI/Home\\_files/ZERI%20PAVILION%202012.pdf](http://www.zeri.org/ZERI/Home_files/ZERI%20PAVILION%202012.pdf) (10.02.2021).

## GÖRSEL KAYNAKÇASI

Görsel 1: Trusty, W. B., Meil, J. K. (t.y.). Building life cycle assessment: Residential case study. [https://www.researchgate.net/profile/Jamie\\_Meil/publication/237808823](https://www.researchgate.net/profile/Jamie_Meil/publication/237808823) (20.04.2021).

Görsel 2: Kelchner, S. A. (2013). Higher level phylogenetic relationships within the bamboos (Poaceae: Bambusoideae) based on five plastid. *Molecular Phylogenetics and Evolution*, 67(2), 404-413. <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S1055790313000626> (30.12.2021).

Görsel 3 a: The Tree Center. *Bamboo trees*. The Tree Center Plant Supply Co. <https://www.threetreecenter.com/evergreen-trees/bamboo-trees/> (27.01.2022).

Görsel 3 b: The Tree Center. *Hardly clumping bamboo*. The Tree Center Plant Supply Co. <https://www.threetreecenter.com/hardy-clumping-bamboo> (27.01.2022).

Görsel 4, 7: Kampinga, C. A. (2015). *Bamboo, the building material of the future! An experimental research on glueless lamination of bamboo* [Master Thesis, Delf University of Technology]. <http://resolver.tudelft.nl/uuid:7e094c1f-342d-4b6d-a62a-aa4ae6783953> (06.11.2021).

Görsel 5: Minke, G. (2016). *Building with bamboo design and technology of a sustainable architecture*. Birkhäuser. <https://www.copyrightbookshop.be/en/shop/building-with-bamboo/> (27.12.2021).

Görsel 6 a: Vergara, E. (2014, March 19). *Cómo unir las varas de Bambú*. *Arcdaily*. [www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-345367/en-detalle-las-uniones-en](http://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-345367/en-detalle-las-uniones-en) (20.03.2020).

Görsel 6 b: Painting Valley. *Bamboo tree sketch*. Painting Valley. <https://paintingvalley.com/bamboo-tree-sketch> (20.03.2020).

Görsel 8: BambuBuild. *Home*. Bambubuild. <https://bambubuild.com/en/home-v1> (11.07.2021).

Görsel 9: Traditional Thai house. (2013, October 04). In *Wikipedia*. [https://en.wikipedia.org/wiki/Traditional\\_Thai\\_house](https://en.wikipedia.org/wiki/Traditional_Thai_house) (20.05.2021).

Tablo 1: Deboer D., Bareis K. (2000). *Bamboo Building and Culture*. Unpublished, USA.

Tablo 2 a, b, c, d, e: Zeri. (2014, August 11). *Zeri Pavillion for Expo 2000*. Zeri. [http://www.zeri.org/ZERI/Home\\_files/ZERI%20PAVILION%202012.pdf](http://www.zeri.org/ZERI/Home_files/ZERI%20PAVILION%202012.pdf)

Tablo 3 a, b, e: Noto, D. (2013, 4 June). *The man who went 'bamboo'*. *The City Paper*. <https://thecitypaperbogota.com/features/the-man-who-went-bamboo/3890> (5.04.2021).

Tablo 3 c: Padron, J. S. (2012). *El Arquitecto Simón Velez y el Bambú*. *Arquitectura Critica*. <http://www.arquitecturacritica.com.ar/2012/09/el-arquitecto-simon-velez-y-el-bambu.html> (28.12.2021).

Tablo 3 d: Pousaz, L. (2013). *A la découverte de l'architecte du bambou*. EPFL. <https://actu.epfl.ch/news/a-la-decouverte-de-l-architecte-du-bambou/> (22.11.2021).

Tablo 4 a, b, c, d, e: The Owner Builder Network. (2013, June 17). *Commune by the great wall near Biejing China -Kengo Kuma and Associates*. The Owner Builder Network. [https://theownerbuildernetwork.co/bamboo\\_house\\_kengo\\_kuma/](https://theownerbuildernetwork.co/bamboo_house_kengo_kuma/) (28.12.2021).

Tablo 5 a, b: Oki, H. (2013, June 23). *Kontum Indochine Café / Vo Trong Nghia Architects*. Archdaily. <https://www.archdaily.com/392710/> (02.01.2018).

Tablo 5 c, d: Makwana, K. (2018). *The bamboo swing*. Cept Porftolia S 2018. <https://portfolio.cept.ac.in/2018/S/fa/material-and-design-expression-1005-b-spring-2018> (02.01.2018).

Tablo 6 a, b, c, d: Cossi, A. (2021, September 05). *Bamboo sports hall for panyaden international school/Chiangmai life construction*. Archdaily. <https://www.archdaily.com/877165/> (05.02.2021).

Tablo 7 a, b, c, d: Castro, F. (2019, December 28). *The millenium bridge/IBUKU*. ArchDaily. <https://www.archdaily.com/884632/the-millenium-bridge-ibuku> (02.01.2018).

Tablo 8 a, b, c, d: Davis, A. (2013, 25 September). *Blooming bamboo home by H&P Architects*. Dezeen. <https://www.dezeen.com/2013/09/25/blooming-bamboo-house-by-h-and-p> (09.09.2020).

Tablo 9 a, b, c, d: ArchDaily. (2010, October 28). *Passive House / Karawitz Architecture*. ArchDaily. <https://www.archdaily.com/84165/passive-house-karawitz-architecture> (09.09.2020).

Tablo 10 a, b, c, d, e: ArchDaily. (2012, December 20). *Low Energy Bamboo House / AST 77 Architecten*. ArchDaily. <https://www.archdaily.com/306183/low-energy-bamboo-house-ast-77-architecten> (05.02.2021).

Tablo 11 a, b: Block, I. (2019, September 05). *Zuo Studio builds arching bamboo pavilion over water in Taiwan*. Dezeen. <https://www.dezeen.com/2019/09/05/bamboo-pavilion-zuo-studio-taiwan/> (11.10.2021).

Tablo 11 c, d: Shuang, H. (2018, December 28). *Bamboo pavilion /ZUO STUDIO*. ArchDaily. <https://www.archdaily.com/905690/bamboo-pavilion-zuo-studio> (10.10.2020).

**asst. prof. dr. mohamad nadim adi** (sorumlu yazar|**corresponding author**)  
bilkent university, faculty of art, design and architecture,  
department of interior architecture and environmental design  
nadim.adi@bilkent.edu.tr *orcid*: 0000-0001-6763-5922

**dr. mais m. aljunaidy**  
bilkent university, faculty of economics, administrative, and social sciences,  
department of psychology and interdisciplinary program in neuroscience  
mais.aljunaidy@bilkent.edu.tr *orcid*: 0000-0003-4738-0365

## PURITY OF ESSENCE IN ARCHITECTURE, A RADICAL REVOLUTION IN HUMAN-BUILDING INTERACTION

derleme makalesi|**review article**  
başvuru tarihi|received: 03.01.2022 kabul tarihi|accepted: 30.01.2022

### ABSTRACT

In architecture, buildings were looked at as machines that are purely programmed by humans but do not evolve and develop by themselves. Herein, the concept of living architecture, where buildings can have souls and grow with their inhabitants, has been introduced. This paper discusses how buildings can have empathy for their users, support their mental status, enhance their energy, help them increase the level of their task performance, and optimize living, working, and sleeping spaces based on assessing and understanding the preference and mood of the users rather than the preference and the experience of the designer. After reviewing major topics in architecture, technology, and psychology, this manuscript suggests pillars of the soul-full buildings where an architect can put the structure frame in which a building behavior happens and evolves within but does not decide about the precise behavior of the building. The difference between the purity of essence and the purity of form in architecture was clarified. Purity of essence in architecture means creating a building with what can be described as a functional soul (can engage with the user in intelligent conversation), while the purity of form is a soulless doll-like building (stunning looks but eventually obsolete).

**Keywords:** Interaction, Empathy, Adaptations, Intelligent, Architecture.



# INTRODUCTION

Different types of building materials and designs have always been dynamic wheels that kept changing and improving over the history of humanity. This never-stopping wheel of architectural improvement created what we define today as modern and interactive buildings. However, buildings were always looked at as something that can be like smart machines which are purely programmed but lack interaction and soul. Herein, buildings are looked at as living entities that can grow and evolve with the users. The difference between a 20- and a 40-year-old person is not that the person sets out a set of goals at 20-year-old and achieves those goals by the age of 40. The difference is much deeper. It is the ability to grow as a person and adapt to unexpected events. That is called "human growth". A truly smart building is a building that can mimic human growth and can be referred to as "building growth".

What this study is trying to evolve in architecture is the purity of essence in buildings rather than purity of form. It is like trying to build a homunculus (created human) in alchemy with the focus of it having a whole soul, except that the focus herein is having a building with what can be described as a functional soul (can engage with the user in intelligent conversation) rather than a soulless doll-like building (stunning looks but eventually obsolete). Buildings that focus on appearances alone will be interesting for a relatively short duration of time but after that those buildings will become old and probably useless. The key to survival in any building is its ability to adapt to its environment (human and nature). Therefore, with the proper use of high-end technology that is available today, people can achieve better adaptive qualities for buildings than what was previously available (Hui et al., 2017: 76; Schmidt III & Austin, 2016). This concept is called the "purity of essence" which means finding raw resources (in our case behavioral patterns and instances), integrating the best that are available (study those resources and learn from them), and evolving those resources (grow and change them to better adapt to inhabitant's surroundings). This study discusses the already established three pillars of intelligent buildings and elaborates on how and in which ways buildings can grow with their inhabitants by proposing three novel pillars of the newly suggested concept: living architecture, or soul-full buildings.

## **Purpose**

Buildings has always been looked at as machines that are purely programmed by humans but do not evolve and develop by themselves. However, in this manuscript buildings were looked at as soul-full structures that can have empathy for their users, support their mental status, enhance their energy, help them increase the level of their task performance, and optimize living, working, and sleeping spaces based on assessing and understanding the preference and mood of the users rather than the preference and the experience of the designer. The purpose herein is to discuss how to create soul-full buildings that grow with the users rather than a soulless doll-like buildings. Furthermore, examples and suggestions about how living architecture can behave and interact with the users will be discussed.

## **Framework**

This study reviews the concept of intelligent architecture based on established architectural projects, and then suggests the concept of living architecture by introducing new pillars that are different than the known pillars of intelligent architecture leading to the concept of buildings that can grow, evolve, and develop with the users.

## **THE THREE PILLARS OF INTELLIGENT ARCHITECTURE**

In the modern understanding of intelligent buildings, an optimal intelligent building is supposed to self-produce energy to function and support its users, has a self-detection of faulty parts and the ability to propose solutions for technical problems, and be programmed to accommodate inhabitants' needs and comfort (Casini, 2016; Chang et al., 2018: 202; Degha et al., 2019: 21; Kotarela et al., 2020: 13; Pappachan et al., 2017; Salama & Maclean, 2017: 6) (Figure 1).

### Self-Production of Energy

Building technology is the biggest consumer of energy after power generation and transport (Cao et al., 2016: 128). Lighting, cooling, and heating form about 40% of the total energy consumption in office and residential buildings (Cao et al., 2016: 128). Embedding a renewable energy source in a building structure using solar or wind systems can make the building self-dependent in sustaining its own needs of power generation (Khan et al., 2019: 17; Sodiq et al., 2019: 227). Furthermore, water is another valuable natural resource, and an intelligent building can detect leaks in pipes and faulty meters thereby conserving water (Farah & Shahrou, 2017: 31).

### Self-Detection of Faulty Parts and Proposing Solutions for Technical Problems

Just like how a virus detecting program on a laptop can scan and inform the user about any detected problems, intelligent buildings may be programmed to self-detect faulty parts and detect the cause of any technical problems (Lazarova-Molnar et al., 2016). Depending on the level of building complexity, professional expertise might still be needed to decide about the optimal approach and repair of any faulty parts. Sensors, actuators, and cameras can be used for early faulty parts detections in the intelligent building to ensure human safety and comfort, and to initiate the repair system before a complete loss of the faulty part function (Lujak et al., 2017: 14).

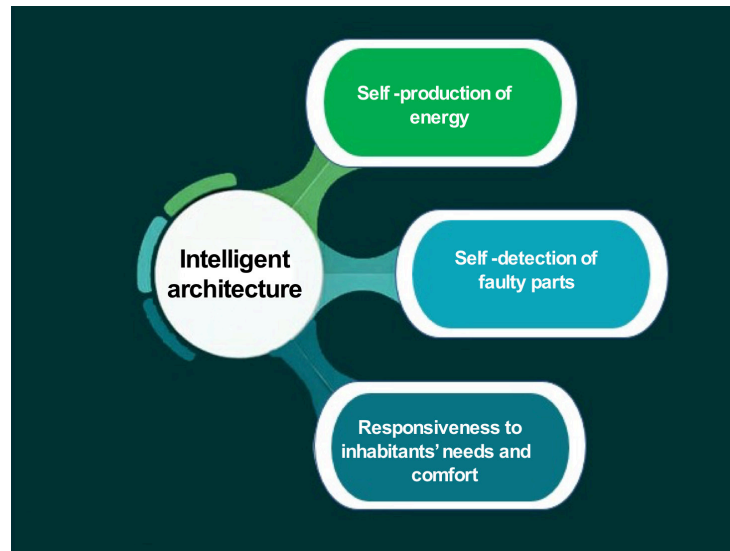


Figure 1. The three pillars of intelligent architecture

### Interaction and Responsiveness to Inhabitants' Needs and Comfort

Cameras and sensors are used widely in modern buildings to ensure the comfort of users (Hayat et al., 2019: 19). For example, doors and water taps can open automatically, machines that are programmed to get someone a drink or a hot meal ready and deliver it to the person's table through a mobile vessel, sensors for food items that are missing in a fridge, and automatic grocery orders can be used to restock the missing items (Ahmed & Rajesh, 2019: 9; Bhatt et al., 2020; Keluskar, 2019: 19), and parking spot availability detected through sensors that light pointing to the exact locations of empty parking spots are all features of smart buildings (Apanaviciene et al., 2020: 13).

## EXAMPLES OF INTELLIGENT ARCHITECTURE

### Legion House - Sydney, Australia

The Legion House is a fully zero carbon building and is considered one of the most sustainable designs in the world. The building converts plant-sourced materials into a combustible gas which is then used to generate the building's own renewable electricity.

## Capital Tower - Singapore

The Capital Tower has 52 floors and was planned as the POSBank's headquarters. The building was opened in 2001 and parts of it would change their lights once every few seconds which makes it stand out visually at night (NAS, 2001). The Capital Tower has energy efficiency systems built-in, including an energy recovery wheel system in the air-conditioning unit, which is designed to allow cool air to be recovered to maintain a proper level of efficiency. More examples of intelligent buildings are shown in Table 1.

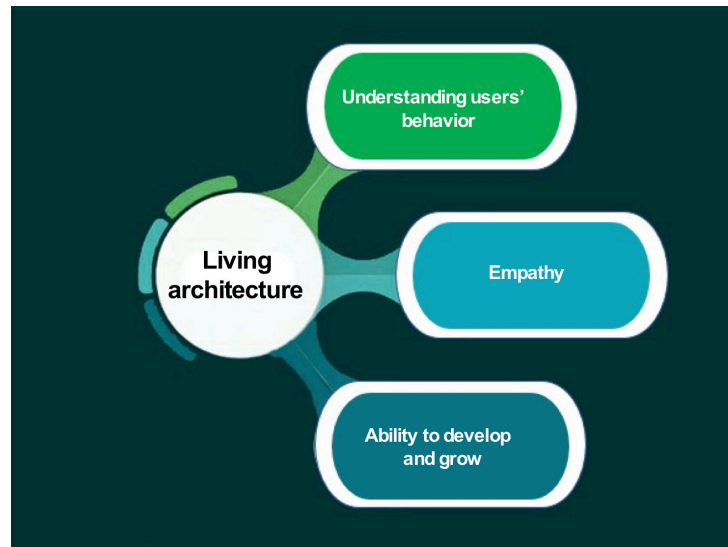
**Table 1.** Examples of intelligent buildings

Name of the building	Location	Intelligent features
Leadenhall Building	London, UK	Energy meters to monitor the use of lights.
Oakland City Center	Oakland, USA	Advanced variable air volume system that collects information about the building humidity and temperature and responds accordingly to their changes in a cost-effective and sustainable manner.
Frasers Tower	Singapore	Smart Building CampusLink, which is a Microsoft Outlook and Microsoft Office integrated application that is used by the building's staff to easily determine room occupancy and book the best matching facilities in real-time.
The Edge	Amsterdam, Netherlands	Sensors conserve energy in the building by shutting down sections that are not in use. The building keeps a schedule for employees and gives them instructions of where to go to ensure they are at the right place at the right time.
Allianz Arena	Munich, Germany	Sensors and analytics system on Siemens' MindSphere platform to track the health of the grass on the field and to make recommendations accordingly.
Salesforce Tower	San Francisco, USA	The building uses a smart HVAC system and water recycling. Furthermore, it controls sunshades to cut heat from the sun.
Fulton East	Chicago, USA	AirPHX purification system capable of eliminating microbes and viruses on surfaces and in the air.
The Crystal	London, UK	Lighting control system for each lamp in the building to reduce electricity consumption. When the weather is good, the system opens windows to let outside air come in. When the weather is cold, it automatically closes the window and initiates the interior ventilation system.
U.S. Green Building Council Headquarters	Washington, USA	Smart shade system to reduce lighting electricity costs.
Sacramento Ziggurat	California, USA	An uninterrupted power system (back-up power system), four separate fiber communication connections, monitoring facility through video security surveillance, units for controlled room climatic and temperature conditions, card key access, and a hydraulic elevator.
The Sinclair Hotel	Fort Worth, USA	Adjusts lighting preferences and water temperature based on personal preference.

## THE CONCEPT OF LIVING ARCHITECTURE

Human movement within a site or building and how people interact with their surroundings, all of that can be materialized utilizing the current technology we have at our disposal. Buildings can create three-dimensional entities which include showing traces of users' movements, interactions, and presence but building themselves do not interact, they are static, petrified, or looping within a behavioral pattern like a ghost. However, in this manuscript the belief is that by using high-end materials, surfaces, and sensors architects can evolve from interactive architecture, where buildings react to their users within predefined patterns and functions, to living architecture, where buildings track users' activities, preferences, wants, and needs, and develop spaces based on the "understanding" of what can serve their users in an optimal way (Figure 2). This type of interactive architecture is starting to appear in evidence-based design or user-centric design (Bhatt et al., 2016; Kondyli & Bhatt, 2018: 44), but there are no buildings that can do this in real-time. This type of architecture engages with the user by speaking, interacting, changing, and adapting to better accommodate the needs of its users without compromising its own and showing that it has needs, identity, and presence. This goes beyond doors and water taps that open automatically to talking and responding. It is trying to metamorph from being a gadget to a presence of becoming a being. For example, empathy is a high level of human feelings. A living room can read its user's facial expression and behavior and "empathize" with the user's sadness by changing its wall colors to become brighter, and warm like yellow or orange, and project natural views on

the walls and plays bird sounds to support and uplift the user's mood (Chang et al., 2020: 3; Mantler & Logan, 2015: 2; Ross & Mason, 2017: 83). Furthermore, the room might sense the user's low energy or feeling bored while sitting in a working spot. The room then reacts and starts to project moving walls to improve the user's performance (Adi & Roberts, 2011). Artificial intelligence is used to diagnose depression and assess the possibility of committing suicide by assessing changes in a person's behavior, speaking tone, and facial expression (Deshpande & Rao, 2017; Fulmer et al., 2018: 5; Lee et al., 2021). Those technologies can be implemented in buildings so those buildings can "assess" changes in the user's behavior and "realize" the need for mental support or initiate a warning to save someone's life.



**Figure 2.** The three pillars of living architecture

An ideal living building is supposed to assess and understand users' behavior, show empathy, and be able to develop and grow to serve the users in the best possible way. More examples of living buildings include the room's ability to respond to more and more people entering it by making its space automatically wider and wider, but to a certain limit. Chairs can start to rise and appear automatically from the floor to accommodate the increased number of people accessing the room space. Rooms can monitor the level of lighting, heating, and cooling automatically based on a previous assessment and understanding of the inhabitants' preferences. Those preferences can be "understood" by the room by its ability to assess the facial expression, sounds, and behavior of the room's users. Further, a room can interact, talk, and autocorrect its actions in a way similar to the advanced technologies used on mobile phones such as Siri, or typing auto-corrector but with responses that can affect the physical environment features including wall colors, opening and closing of curtains, walls, or ceilings, and delivering room objects to where the person is standing in a way that supports the unique preference of the room's inhabitant after the room adapts and understands its user's behavior and habits gradually day by day.

#### EXAMPLES OF LIVING ARCHITECTURE

There are no architectural projects that reflect the actual concept of living architecture as it is discussed herein. Therefore, the given examples about living architecture will be more artistic projects than architectural projects but they can be considered a foot-in-the-door to create living architecture.

##### **The Silk Pavilion - New York, USA**

An architectural project by Oxman et al called the Silk Pavilion was designed in 2013 and used 26 silk-threaded polygonal panels laid down by a computer

numerical control machine, and thousands of silkworms (Oxman et al., 2014). The purpose was to develop new calculation models for the design of fiber-based structures (Oxman et al., 2014). In this paper, the Oxman et al project was not looked at from a bio architectural view, but as an example of how an architect can put the guidelines of a building structure and behavior but leave the building to decide about different scenarios of user's behavior. This example applies to our concept of a living building when the building decides the best action based on analyzing its inhabitant.

#### **Yayoi Kusama Obliteration Room - Tokyo, Japan**

The obliteration room is an interactive art installation by Yayoi Kusama. It consists of a room that begins as white space and white furniture. The visitors to the room are invited to cover it with colorful dotted-shaped stickers, which gradually turn the room from a blank canvas into an explosion of colors. Kusama suffered from schizophrenia and obsessive-compulsive disorder (Beveridge et al., 2012: 201). She views her type of art as a channel in which she heals and allows the visitors to broaden their understanding of emotional intelligence. The example of obliteration room does not completely reflect our meaning of living architecture per se because the artist still specified how users can change the environment by giving them a specific tool (stickers), but it represents a foot-in-the-door example of human-building interaction especially when it comes to mental health and design interactions.

#### **TECHNOLOGY AND ETHICS**

The "Internet of Things" (IoT) technology is widely used in smart buildings as a key enabler of intelligence in the building structure. Furthermore, IoT is claimed to give the building a kind of vitality, which makes it a great tool to support the spirit-full building design and implementation. However, according to a common view, it is discussed that the use of these technologies in buildings might create some privacy issues when the malicious software of these systems can be rendered to access private areas. Therefore, the protection of the users' privacy should always be taken into consideration when using technologies in buildings.

## **CONCLUSION**

This study resulted in clarifying the difference between the purity of essence and the purity of form in architecture. Purity of essence in architecture means creating a building with what can be described as a functional soul that can engage with the user in intelligent conversation rather than the purity of form which is stunning looks building but eventually obsolete. This study showed that to create living buildings that grow and evolve with their users, architects will not be required to design the end solution of a building (living room, bedroom, and an office) anymore, but to create a structured frame or guidelines of building behavior and leave the building free to make decisions about the precise behavior and develop itself based on assessing and understanding inhabitants' preferences and lifestyles. The hope is that such an approach will result in resilient buildings that have a strong connection to their inhabitants and environments where both buildings and users live together as one organism, creating deeper human-building bonds and meaningful interactions than what we currently know in interactive architecture. A living building that can respond and adapt to inhabitants' needs is not outside the reach of humans and can be achieved through collaborations between multidisciplinary scientists and experts including architects, artists, neuroscientists, psychologists, computer scientists, mechanical engineers, and electricians. Furthermore, technologies including immersive virtual reality to give the feeling of moving walls, 3D projections, wireless connectivity can all be beneficial to maximize the building performance.

#### Authors' Contributions

The authors contributed equally to the manuscript.

#### Competing Interests

The authors have no conflict of interest.

#### Ethics Committee Declaration

This study does not require an ethics committee declaration.

## REFERENCES

- Adi, M. N., & Roberts, D. J. (2011). Using VR to assess the impact of seemingly life like and intelligent architecture on people's ability to follow instructions from a teacher. *2011 IEEE International Symposium on VR Innovation*.
- Ahmed, M. A., & Rajesh, R. (2019). Implementation of Smart Refrigerator Based on Internet of Things. *International Journal of Innovative Technology and Exploring Engineering Regular Issue*, 9(2), 3419-3422. <https://doi.org/10.35940/ijitee.B6343.129219>
- Apanaviciene, R., Vanagas, A., & Fokaidis, P. A. (2020). Smart building integration into a smart city (SBISC): Development of a new evaluation framework. *Energies*, 13(9), 2190. <https://doi.org/10.3390/en13092190>
- Beveridge, A., Oyeboode, F., Ramsay, R. (2012). Infinity Net: The autobiography of Yayoi Kusama by Yayoi Kusama. Tate Publishing. *The British Journal of Psychiatry*, 201(3), 249-250. <https://doi.org/10.1192/bjp.bp.112.110163>
- Bhatt, A., Bhatt, A., & Fiaidhi, J. (2020). Next Generation Smart Fridge System using IoT. *TechRxiv*. <https://doi.org/10.36227/techrxiv.12090516>
- Bhatt, M., Suchan, J., Schultz, C., Kondyli, V., & Goyal, S. (2016). Artificial intelligence for predictive and evidence based architecture design. *Proceedings of the AAAI Conference on Artificial Intelligence*.
- Cao, X., Dai, X., & Liu, J. (2016). Building energy-consumption status worldwide and the state-of-the-art technologies for zero-energy buildings during the past decade. *Energy and buildings*, 128, 198-213. <https://doi.org/10.1016/j.enbuild.2016.06.089>
- Casini, M. (2016). *Smart buildings: Advanced materials and nanotechnology to improve energy-efficiency and environmental performance*. Woodhead Publishing.
- Chang, C.-c., Oh, R. R. Y., Le Nghiem, T. P., Zhang, Y., Tan, C. L., Lin, B. B., Gaston, K. J., Fuller, R. A., & Carrasco, L. R. (2020). Life satisfaction linked to the diversity of nature experiences and nature views from the window. *Landscape and Urban Planning*, 202, 103874. <https://doi.org/10.1016/j.landurbplan.2020.103874>
- Chang, C.-W., Lee, H.-W., & Liu, C.-H. (2018). A review of artificial intelligence algorithms used for smart machine tools. *Inventions*, 3(3), 41. <https://doi.org/10.3390/inventions3030041>
- Degha, H. E., Laallam, F. Z., & Said, B. (2019). Intelligent context-awareness system for energy efficiency in smart building based on ontology. *Sustainable Computing: Informatics and Systems*, 21, 212-233. <https://doi.org/10.1016/j.suscom.2019.01.013>
- Deshpande, M., & Rao, V. (2017). Depression detection using emotion artificial intelligence. *2017 International Conference on Intelligent Sustainable Systems (ICISS)*.
- Farah, E., & Shahrour, I. (2017). Leakage detection using smart water system: combination of water balance and automated minimum night flow. *Water Resources Management*, 31(15), 4821-4833. <https://doi.org/10.1007/s11269-017-1780-9>
- Fulmer, R., Joerin, A., Gentile, B., Lakerink, L., & Rauws, M. (2018). Using psychological artificial intelligence (Tess) to relieve symptoms of depression and anxiety: randomized controlled trial. *JMIR Mental Health*, 5(4), e9782. <https://doi.org/10.2196/mental.9782>
- Hayat, H., Griffiths, T., Brennan, D., Lewis, R. P., Barclay, M., Weirman, C., Philip, B., & Searle, J. R. (2019). The State-of-the-Art of Sensors and Environmental Monitoring Technologies in Buildings. *Sensors*, 19(17), 3648. <https://doi.org/10.3390/s19173648>
- Hui, T. K., Sherratt, R. S., & Sánchez, D. D. (2017). Major requirements for building Smart Homes in Smart Cities based on Internet of Things technologies. *Future Generation Computer Systems*, 76, 358-369. <https://doi.org/10.1016/j.future.2016.10.026>
- Keluskar, K. (2019). Fridge-O-Matic. *Pramana Research Journal*, 19(3), 634-636.

- Khan, M. S. A., Hoq, M. T., Karim, A. Z., Alam, M. K., Howlader, M., & Rajkumar, R. K. (2019). Energy Harvesting—Technical Analysis of Evolution, Control Strategies, and Future Aspects. *Journal of Electronic Science and Technology*, 17(2), 116-125. <https://doi.org/10.11989/JEST.1674-862X.80314201>
- Kondyli, V., & Bhatt, M. (2018). Rotational locomotion in large-scale environments: A survey and implications for evidence-based design practice. *Built Environment*, 44(2), 241-258. <https://doi.org/10.2148/benv.44.2.241>
- Kotarela, F., Kyritsis, A., & Papanikolaou, N. (2020). On the implementation of the nearly Zero Energy Building concept for jointly acting renewables self-consumers in Mediterranean climate conditions. *Energies*, 13(5), 1032. <https://doi.org/10.3390/en13051032>
- Lazarova-Molnar, S., Shaker, H. R., & Mohamed, N. (2016). Fault detection and diagnosis for smart buildings: State of the art, trends and challenges. 2016 3<sup>rd</sup> MEC International Conference on Big Data and Smart City (ICBDSC).
- Lee, E. E., Torous, J., De Choudhury, M., Depp, C. A., Graham, S. A., Kim, H.-C., Paulus, M. P., Krystal, J. H., & Jeste, D. V. (2021). Artificial Intelligence for Mental Healthcare: Clinical Applications, Barriers, Facilitators, and Artificial Wisdom. *Biological Psychiatry: Cognitive Neuroscience and Neuroimaging*.
- Lujak, M., Billhardt, H., Dunkel, J., Fernández, A., Hermoso, R., & Ossowski, S. (2017). A distributed architecture for real-time evacuation guidance in large smart buildings. *Computer Science and Information Systems*, 14(1), 257-282. <https://doi.org/10.2298/CSIS161014002L>
- Mantler, A., & Logan, A. C. (2015). Natural environments and mental health. *Advances in Integrative Medicine*, 2(1), 5-12. <https://doi.org/10.1016/j.aimed.2015.03.002>
- NAS. (2001, 16 May). Official Opening of Capital Tower. *National Archives of Singapore*. (28.12.2021).
- Oxman, N., Laucks, J., Kayser, M., Duro-Royo, J., & Uribe, C. G. (2014). Silk Pavilion: A case study in fibre-based digital fabrication. In *Fabricate: Negotiating Design & Making*, 248-255.
- Pappachan, P., Degeling, M., Yus, R., Das, A., Bhagavatula, S., Melicher, W., Naeini, P. E., Zhang, S., Bauer, L., & Kobsa, A. (2017). Towards privacy-aware smart buildings: Capturing, communicating, and enforcing privacy policies and preferences. 2017 IEEE 37<sup>th</sup> International Conference on Distributed Computing Systems Workshops (ICDCSW).
- Ross, M., & Mason, G. J. (2017). The effects of preferred natural stimuli on humans' affective states, physiological stress and mental health, and the potential implications for well-being in captive animals. *Neuroscience & Biobehavioral Reviews*, 83, 46-62. <https://doi.org/10.1016/j.neubiorev.2017.09.012>
- Salama, A. M., & Maclean, L. (2017). Integrating Appreciative Inquiry (AI) into architectural pedagogy: An assessment experiment of three retrofitted buildings in the city of Glasgow. *Frontiers of Architectural Research*, 6(2), 169-182. <https://doi.org/10.1016/j.foar.2017.02.001>
- Schmidt III, R., & Austin, S. (2016). *Adaptable architecture: Theory and practice*. Routledge.
- Sodiq, A., Baloch, A. A., Khan, S. A., Sezer, N., Mahmoud, S., Jama, M., & Abdelaal, A. (2019). Towards modern sustainable cities: Review of sustainability principles and trends. *Journal of Cleaner Production*, 227, 972-1001. <https://doi.org/10.1016/j.jclepro.2019.04.106>

öğr. gör. metin kar (sorumlu yazar | **corresponding author**)  
kocaeli üniversitesi, güzel sanatlar fakültesi, heykel bölümü  
metin.kar@kocaeli.edu.tr orcid: 0000-0001-5736-0726

## MEKÂN KAVRAMININ YÖRÜK KİLİMLERİ ÜZERİNDEN DEĞERLENDİRİLMESİ

derleme makalesi | **review article**  
başvuru tarihi | received: 27.12.2022 kabul tarihi | accepted: 30.01.2022

### ÖZET

Konuyla ilgili araştırmalarda ortaya konan bilgiler, mekân kavramının çağdaş sanatta sorgulanarak yaratılarla birlikte ele alındığını gösterir. İlk uygarlıklardan itibaren bütün yaratıların temelinde barınma ve inanç kavramları mevcuttur. Bunlara bağlı olarak yapılan yapılar, mekânın kendisine ya da düşünceye özel yapıtlar biçiminde olmuştur. Bu, sanatsal üretim ve düşünce tarzının gelişimini modern dönem mimarisi ve sanatında daha öznel yapıtlar ve sonrasında mekâna uygun eserler ve ona dayalı kavramlar biçiminde uygulandığını gösterir. Zaman içerisinde düşünce ve duygunun mekânı haline gelen bu yaratılar, toplumda farklı pratik alanlarda kendini ortaya koyar. Bu çalışmada amaç çağdaş sanat içerisinde mekân tartışmasının etkili olduğu fikri ile geleneksel bir dokuma olan Anadolu Yörüklerinin ortaya koyduğu kilimler üzerinden bir mekân değerlendirmesi yapmaktır. Çalışma kapsamında mekân içerisinde mekân yaratımı süreciyle oluşan ve günümüze kadar gelen tartışmalara farklı bakış açılarıyla ve yaşamsal kaygılarla ortaya konan, sanat üretim pratikleri olmayan nesnelere üzerinden bir değerlendirme yapılarak kavram analizine gidilmiştir. Sonuç olarak mekân kavramı yer belirten, boyut sahibi bir yerin ya/ya da anlatının dışında zihinsel ve simgesel işaretlerin, motiflerin temsil ettiği ve üzerinde taşıdığı bir kavram olarak ele alınıp değerlendirilmiştir.

**Anahtar Kelime:** Mekân, Mimari, Sanat, Kilim, Simge.



# THE EVALUATION OF THE SPACE CONCEPT THROUGH YÖRÜK KILIMS

## ABSTRACT

The information revealed in the researches on the subject shows that the concept of space is questioned in contemporary art and handled together with the creations. There is housing and belief concepts in the foundation of all creations since the first civilizations. The structures built depending on these have been in the form of works specific to the space itself or to the idea. This shows that the development of artistic production and way of thinking is applied in the form of more subjective works in modern period architecture and art, and then in the form of works suitable for the place and concepts based on it. These creations, which have become places of thought and emotion over time, manifest themselves in different practical areas in society. The aim of this study is to make a space evaluation on the rugs produced by the Anatolian Yoruks, a traditional weaving, with the idea that the discussion of space is effective in contemporary art. Within the scope of the study, a concept analysis has been made by making an evaluation on the objects that are not art production practices, which have been put forward with different perspectives and vital concerns, to the discussions that have been formed by the process of creating space within the space and have come up to date. As a result, the concept of space has been handled and evaluated as a concept represented and carried by mental and symbolic signs and motifs, apart from a place with a dimension and/or narrative.

**Keywords:** Space, Architectural, Art, Rug, Symbol.

Bu çalışmanın konusu bağlamında ele alınan mekân kavramı, insanlığın her türlü üretim pratiği içerisinde yer almıştır. Bu üretim pratiği sanat ve felsefe ile ortak bir alanı paylaşırlar. Yapılan bilimsel araştırmalardan elde edilen verilere bakılırsa, kadim uygarlıklarda yaşam alanları oluşturabilmek için somut mekânlar tasarlanıp inşa edilmiştir. Mekânın somutlaştığı alanları insanların gereksinimleri biçimlendirmiştir. İnsan kendi gereksinimlerinden başlayarak ve hatta zaman içerisinde kendi bedeninin bir mekân olduğu düşüncesinden yola çıkarak yaşadığı yerlerde kavramlara dayalı alanlar oluşturup tanımlamalar getirmiştir. Bu sayede soyut anlamda mekân tasarımlarından bahsedilebilir. Bunlar genellikle zihinsel süreçten geçtikten sonra soyut ya da somut yeni biçimler olarak ortaya konmaktadır. John Berger'in değerlendirmesine göre;

Uygarlığın olmadığı yerde ev bir evle değil bir eylem ya da eylemler kümesi ile temsil edilir. Herkesinki kendine özgüdür. Bir zorunluluk duyulmadan seçilmiş eylemler kendi içlerinde geçici olabilirler belki, ama herhangi bir binadan daha kalıcı ve sağlam sığınaklar sunarlar. Ev o zaman bir mekân olmaktan çıkar, yaşanan bir hayatın anlatılmamış öyküsü olur, en can alıcı noktaysa, evin aslında insanın adından başka bir şey olmadığıdır. Birçok kişiye göre de insan adsızdır. (Berger, 2016: 72)

İnsanların yaşadıkları yer, mimari alanda mekân "mimari yapı" olarak bilinir. Sanat üretim pratiklerinde ise mekân; "kavram" olarak öne çıkar ve bu anlamda mekânın kendisi sanat yapıtı olarak değerlendirilmiştir. Mimari anlamda mekân, ilk yerleşim alanları olan yer olarak kabul edilen mağaralardır. Bu mağaralar insanların duyu ve düşüncelerini ortaya koydukları çizimler gibi biçimlendirmelere de sahne olmuştur. Mağaralarda gözlenen bu çizimler eski insanların tahayyül gücünü yansıttığından dolayı günümüzde sanatçılara esin kaynağı olduğu söylenebilmektedir. Dolayısıyla insanın zihinsel ve estetik alanında gözlemlenebilecek bir tarihsel çizginin yahut zikzakların varlığı açığa çıkarılmaktadır. Aslında bugünün kavramsal dünyasıyla değerlendirildiğinde, uygarlıklarda kültür ve sanat için her dönem kendine özgü mekânlar oluştuğu görülebilir. Bu tarihsel yolculuk zamanla özel mekân tasarımları ve buna bağlı olarak yaşamsal edinimlerin aktarılmasına katkı sunmuştur. Bu yaşamsal gerekliliklerden ortaya çıkan mekân yaratıları süreç içerisinde özel tasarımlara yönelimi sağlamada da etkili olmuştur.

Corbusier kent ve mimarlığın kişilerin gereksinimlerini karşılamak için ortaya çıkmış bir disiplin olarak insanların düşünsel eksikliklerini de karşılayabilmenin koşullarını yarattığını ve bu biçimde insanın bir bütün içerisinde gelişimine katkı sağladığına vurgu yapmaktadır (Corbusier, 2011: 216). Diğer üretim alanlarında olduğu gibi mimaride de mekân kavramına yönelik araştırmalar kapsamlı bir şekilde sorgulanmaktadır. Çağdaş sanatta mekân kavramı belirli sorunsallıklar içerisinde değerlendirilmiş ve ortaya konan çözümler doğrultusunda yeni biçimler arayışına girilmiştir. Bu sorgulama, üç boyutlu olmasından dolayı heykel disiplini konu ve sorun olarak ele alınmıştır. Mekânı tanımlayan, anlam katan, sanat yapıtı biçimine getirmeyi sağlayan heykel süreç içerisinde başat bir unsur olmuştur. Bu bağlamdan yola çıkarak geleneksel tarzda ele alınan ve zanaat içerisinde değerlendirilen üretim biçimleriyle mekân yaratmada, sanatı da etkisi altına alan mekân içinde mekân oluşturmada başarılı örnekler ortaya konulmuştur. Çağdaş sanatın ele aldığı bu kavram, biçimsel arayışların zihinsel çözümleri olan dokumalar içerisinde yer alan kilimler incelendiğinde açıkça görülebilmektedir. Yerler için tasarlanıp uygulanan bu dokumalar, üzerlerinde yaratıldığı kültürlere ait iletiler barındıran özgün sembol ve motiflerin yeri konumundadırlar. Bu ve benzeri konumlandırmaların kültürleri taşıyıp devamlılığını sağlayan temsili ve taşıyıcı mekânların "toplumsal, zihinsel" üretim olarak önemli bir görevi yerine getirdikleri söylenebilmektedir (Lefebvre, 1995: 92). Eski bir üretim biçimi olan dokumaların mekânlar için yapıldığı ve aynı zamanda kendisinin de bir mekân olarak üzerinde barındırdığı sembol ve motiflerin anlamsal dünyalarına biçim, içerik olarak ev sahipliği yaptığı söylenebilir. O halde kilim, mekânların anlatısı veya bulunduğu yerin ne olduğunu ya da neye benzediğini anlamamıza yarayan birer kültür tabelalarıdır. Bu bağlamda dokumanın bir amaç için icra edildiği oldukça açıktır.

Mekân yaratımında gereksinim ile arzu başvurulması gereken kavramlar olarak görülmektedir. "Gereksinim", bir mecburiyeti, amaç-sonuç ilişkisiyle hareket edildiğinden belli bir zanaatkarlığı kapsamakta, "istek/arzu" ise sınırları olmayan ve özel duygu durumlarını bünyesinde taşımak anlamındadır. Başka bir ifadeyle, yaşamsallığın gerçekleşmesini sağlayan ihtiyaçlar, hayal gücünün tetiklediği arzular ile birlikte yaşam koşullarını daha yaşanılır seviyeye getirebilmek için yapılan girişimler ve deneyimler aktarılarak mekânın var olmasına sebebiyet verir. Bu toplumsal olarak insanın biriktirmeye ve o biriktirdiğini tekrar tekrar yaşam pratiğine, ürettiklerini doğru bir şekilde katabilmesini sağlar (Ertürk, 1977: 12-14). Mekân kavramının günümüzde baştan ele alınması yeni sanatsal yaklaşımlara zemin hazırlamaktadır. Bu sav geleneksel dokuma yöntemi olan kilimler ve üzerinde kullanılan simge ve motiflerin bir mekânı olarak ele alınıp mekânın hem kavram hem de anlam analizine gidilecektir. Mekân yaratmak sadece mimari anlamda tarifi yapılanın dışında insanların zihinsel yaratılarının somutlaştırıldığı ve betimlemeler yoluyla var ettikleri bir kavram anlamında kilimlerin bir mekân olduğu üzerinde durulmaktadır.

İnsan eliyle ortaya konmuş gelenekselleşmiş yaşamsal gereksinimlerden kaynaklı yaratılar hem mekânsal hem mekân içerisi için uygulamalar yoluyla gerçekleştirilmiştir. Bu yaratıların mekânı kavramsal bakımdan incelemek hem yazılı hem de görsel kaynaklar ele alınmaktadır. Günümüz sanatı içerisinde kavram analiziyle mekânın estetik, başka bir deyişle, kültürel bir taşıyıcı unsur olduğu tartışılmaktadır.

#### **Kavram Olarak Mekân**

Kavram olarak mekân Türk Dil Kurumu sözlüğünde; "yer, yaşanılan yer, evren" (TDK) olarak açıklanmaktadır. Felsefi literatürde, Leibniz'in değerlendirmesi; mekân, somut, soyut bütün öğelerle bir-aradalıktır. Bu öğeler birbirinden bağımsız değerlendirilip ele alınmaz ve monadların özelliklerinin bir türevi olarak görülüp değerlendirilmesi sonucu mekân olgusu öncelik sıralamasında birincil olarak yer almaz. Zaman kavramında konumlanan ve kendini orada var eden "mekân" kavramı, uzam olarak da adlandırılmaktadır. Uzam, bir bütün oluşturmak için bir araya gelen parçaların oluşturduğu ve bunların sağladığı düzen ve birbiri arasındaki ilişkiler ağıdır (Kahveci, 2003: 190-191). Poincaré'nin müspet bilimlerdeki anlam değerlendirmesinde; insanların zihinsel dünyalarının somut duruma gelmesini, duygu ve nesnelere aralarındaki birbirleriyle oluşan ilişkileri matematik, fizik gibi temel bilimlerden yararlanılmak koşuluyla, soyut veya somut düşünsel ve nesnel dünyasındaki ilişkiler bu yöntem ile mekân kurulabilir. Buna bağlı olarak duyuşal yollarla kavranabilmeyi sağlayan yeteneğin akılla birlikte hareket etme özelliği sayesinde yaşama dair kavrayışlarla alternatif çözümler üretebilmektedir. Simgesel dünyada oluşabilecek için, zihinsel olarak yer kavramının oluşmasını sağlayacak şartların ortaya çıkmasını sağlamış olacaktır. İnsan zihninde oluşan bu imgesel dünyaların yer, konum ile ilgili her türlü oluşumları, dış dünyaya somut bir biçimde aktarabileceği, yaşamsal pratiği içerisinde gerçekleşmesini sağlayacak bir alandır (Poincaré, 1986a: 71-72).

Bu incelemede gösterildiği üzere mekânın bir boşluktan oluşmadığı, mekân olma koşullarının nesnelere gereksinimi olduğu, o nesnelere başka simge ve motiflerin mekânları görünür yaptığı ve zamansal yolculuğuna devam ettiği yerler olduğudur. Bu ilişki, ontolojik ve epistemolojik olarak ele alınabilir. Bu değerlendirmede fenomenoloji ön planda tutulmaktadır. Mekâna gereksinim duymayan varlıkların olduğu ya da kendi mekânını yarattığı, bunlar yer ya da yersiz olarak düşünülebilir. Ama bu dünya ile ilgili ya da zihinsel yollarla var olan biçimler, nesnelere betimlenmesinde "yer" gerekir. Bu tanımlanma bağlamında mekânı anlatacak, tasvir edebilecek büyüklük ve zamansal ve düşünsel perspektif derinliğine sahip kavramsal yollarla ele alınarak değerlendirilmesinin koşullarını yaratır. Dış çizgilerle konumu belirlenmiş somut boyutlu yer, konumdur (Cevizci, 2002: 698). Mekân aynı zamanda tanımlandığından farklı olarak bir beden, vücut olarak ele alınmış ve bu konuda değerlendirmeleri olan Poincaré mekân oluşturabilmenin koşulunu, insanın kendi varlığının olmasına bağlar. Zihinsel olarak ortaya konulan, oluşan dünyada içsel süreç sonucu mekân kavramının betimlenmesi için insan düşünce hariç bedenlen de kendini ortaya koyar. Bunu var edebilmesi için bedenine gereksinim duyar ve beden bunları

yaşam içinde somut hale getirebilmesi için gereklidir. İnsanın iç dünyasında, zihinsel süreçlerle oluşturduğu yer ile nesnel arasındaki ilişkileri uyumlu bir biçimde düzenleyebilmesi için de bedene gereksinimi vardır. Ve bu süreç beden ve mekân ilişkisi içerisinde uyumlu bir birliktelikte gerçekleşerek var olur. Düşünce ve beden birlikteliğinin uyumu yeni bir şey inşa ederek, beden üzerinden farklı tanım ve değerlendirmelerin yollarını gösterir (Poincare, 1986b: 95).

Roth ise düşünüş kavramını ele alır. Ona göre düşünme, insanı eyleme geçiren ana izleklerden biridir. Bir yapı yapma eylemi insanı düşünmeye, düşünme eylemini gerçekleştirmeye yönelir. Bu aynı zamanda kapsamlı bir biçimde birçok şeyi, sözgelimi seçimleri, kararları veya uygulamaları da beraberinde getirir. Bu özellikli yapılar içerisinde insana ait özellikler özgün bir niteliğe bürünür. İnsan eliyle oluşturulan üç boyutlu biçimler onu kullanan insanlarca bilinçli ya da bilinçsiz olarak simge durumuna gelirler. Bunlar şifre, ileti, zaman içerisinde başka kullanıcılar tarafından çözülebilen içsel bilinçaltı mesajlar da olabilir. Bu mekânlar, yapılar insan eliyle oluşturulan bütün şeyler için geçerli olmaktadır. Geçmişin yaratılarına bakıldığında, bu yapılar içerisinde veya üzerlerine simge biçimlerinin de uygulandıkları görülür. Mutlaka bir ileti veya bir şeyi simgeler durumundadırlar (Roth, 2002: 23).

Lefebvre, kavramı bütünsel olarak mekân teorisi ile ele alır ve dar çerçeveden kurtararak üç biçimde değerlendirmeye çalışmıştır. Bunlar; mekân temsilleri, temsili mekânlar ve mekânsal pratiklerdir. Mekânı organize eden, aynı zamanda temsiliyeti de oluşturma gücüne sahip pratik bilgi biçimi olan mekân temsilleridir. Algılanan ve bu algılarla şekillenen mekân daha çok resmi ve belirli bir statü için gerçekleştirilmiş mekânlardır. Birey o mekânların temsiliyle kendini ifade eder ve kişiye belirli bir yaşamsal, sosyal durum yaratır. Daha çok ideolojik tasvirlerle toplumda kendini gösterir, bu göstergelerin içerisinde konumlanmış siyasi, ideolojik bilgi ve görsellerle kendini ifade eder. Lefebvre'nin değerlendirmesinde bu statü ifade eden şey o toplumun parasal gücünü elinde bulunduran sermaye sınıfının mekânıdır (Lefebvre, 1995: 116). Yaşanılan mekânlar ise gündelik yaşam için uygulanan mekânlardır. Bunlar çeşitlik gösterir ve kendi içinde biçimsel zenginlik, sembolik unsurlar taşımaktadır. İnsanların düşüncelerinden daha çok, duygularına hitap eden bu yapılar, inanç gibi unsurlar doğrultusunda yapılmışlardır. Ampirik duygu ve düşünceler doğrultusunda şekillendiği için kavranan ve düzenlenebilme özelliğine de izin verir. Her türlü dış tehlike düşünülerek, insanların kendilerini güvende hissedebilecekleri mekânlardır. Bütün bilgi birikimiyle kendini var eden ise algılanabilen mekândır. Teoride ve pratikte bir uyum birlikteliğine sahiptir. Bu durumsal olgu, yaratılan iki mekânın arasındaki ilişkileri de düzenler. Kavranan ve yaşanılan mekân arasında bağlantı olması onların özgün olmadığı, biçimselliğini pratik olarak yaşama yansıtması anlamına gelmemektedir.

İnsan varlığı aidiyet duygusundan ötürü doğanın bir parçası olduğunu ortaya koymak için kendine ait özel yapılar yaratmıştır. Bu ikili ilişkinin temelinde yatan düşünce, yurt, mesken, barınak gibi yaşamsal unsurlar için onları sahiplenerek var olma duygusu vardır. Birey, aitlik hissetmediği, benimsemediği yerde kalmaz ve yabancılaşma yaşayarak kendine ait olabilecek yerlere doğru yol alır. Bu, mekânın kişiye yurt edinebileceği, hafıza oluşturabileceği ve güvende kalabileceği mekânları yurt edindiğini gösterir. Mekânlar insanlara aidiyet duygusunu vererek onları düşünsel, zihinsel bakımdan var edebileceği yerler yaratmasını sağlar. Mekân bu bağlamıyla kişilerde duygusal bağlar oluşturarak köken veya kökensizliği vurgulayarak var olur (Lovell, 1998: 1-2).

İnsan, tek olarak dünyaya gelir, zamanla bireyleşerek kendi yaşam biçimini oluşturur. Bu da zamanla kendinden önceki birikimlerin ve deneyimlerin aktarılmasıyla gerçekleşir. Toplumsal yapı içerisinde sosyalleşerek var olan kültürle bütünleşir ve yaratılmış mekânlarda aidiyet kimliğini kazanarak kendi yaşam alanları oluşturabilecek kapasiteye sahip olur. Mekânlar birer kültürel taşıyıcı olduklarından toplumsal kimlik oluşumuna dinamik anlamda katkı sağlarlar. Bu oluşturulmuş ve oluşturulmaya devam eden çevre, kişilerin kendilerini ifade edebilecekleri duygu ve düşünceleriyle kendilerini var edebilecekleri mekânlar olacaktır. Bu durum insanı mekânın asıl unsuru yapar (Bilgi, 2007: 36-37).

## Sanat ve Mekân Arasındaki İlişki

Çağdaş sanat, 1950'den sonra sanat dünyasında düşünsel ve uygulamaya dayalıdır, güncel olan anlamıyla; zamanı düşünsel perspektif içerisinde ele alan ve söylemleri bu doğrultuda ortaya koyan sanatsal eylemlerdir. Çağdaş sanat, birçok sanatsal hareket üzerinden ele alınarak değerlendirilir. Zıtlıklar yaratılarak sanat yapıtı ortaya koymayı hedef haline getiren Fluxus, zihinsel biçimlerin dışavurumculuğa karşı Pop Art'ı ve bu kavramları önceleyen düşüncenin ön planda tutulması gerektiğini söyleyen Marcel Duchamp'ın etkisi yadsınamayacak kadar açıktır. Ele alınan konu ile ilgi kurulan mekân oluşturma eylemi dokuma kilimle düşünsel bir perspektif ortaya koyabilmek olasıdır. Günümüz sanatında, sanat üretim pratikleri içerisinde mekân kullanımı ve mekân yaratımının bir sanat yaratisına evrilmesiyle, mekân kavramı geleneksel bakış açısının dışında mekânın sanat objesi durumuna evrilmesine yol açmıştır. Çağdaş sanatın ortaya çıkışında etki sahibi olan sanatsal hareketlerle birlikte mekânsal sorgulamalar yapılarak kilimlerin bir mekân olarak, sembol ve motiflerin ise sabit mekânlarda geçmişten günümüze değişen mekânlar içerisinde kendi güncelliğini var etmişlerdir. Günümüz sanat pratiklerine bakıldığında; yerleştirme sanatı, arazi sanatı, performans sanat pratiği ve video sanatı vb. hareketler içerisinde mekânın yoğun kullanımı göze çarpmaktadır. Mimari olarak mekân oluşturan içine girilebilir sanat eserleri olarak da adlandırılan yapıtlar vardır (Özsavaş Uluçay, 2017: 2247). Gaudi'nin mimari yapıları, sanat yapıtı olarak oluşturulmuş ve bu konuda önemli bir üretim biçimidir. Hristiyan sembolizmiyle büyük bir mantık içeren ve doğadan ilham alarak elde ettiği birikimlerle yeni yapıları veya formları geometriden yararlanarak oluşturmuştur. Görsel 1'deki gibi, yapılarında Gaudi, bir mekân yaratırken aynı zamanda mekân üzerinde oluşturduğu form ve yüzey çözümlerinde simgesel unsurlar kullanmıştır. Dış yüzeyde kendine özgü renkleri sembolik unsurlarla birlikte uygulamış ve yarattığı mekânlar kullanım dışında da başka iletiler taşır (Generalitat of Catalonia). Modern dönem mimarisinde bu biçimin içerik olarak klasik düşüncelerinin ötesinde modern söylemleri ortaya koyması açısından Gaudi'nin yapıtları önemlidir. Frank Lloyd Wright mekânın farklı bir biçimde ele alınması gerektiği fikrini şöyle açıklar;

Konutu içinde oturulan bir makine olarak düşün, fakat mimarlık bu tür bir konut kavramının bittiği Yerde başlar. Basit anlamda tüm yaşam bir makinedir fakat makine hiçbir şeyin yaşamı değildir. Ancak yaşamdan dolayı makine, makine olur. Bina, insan yüreğinin tüm sıcaklığıyla dışa taşmasıdır... Her şeyi kavrayarak toprağa kavuşturan yatay düzlem, içindekileri kutulamak yerine hayal gücünü kullanarak mekânı ifade eden bir biçim anlayışını tamamlamak için, organik mimarlığa varmıştır. Modern budur (Conrads, 1991: 106-107).

Bu sayede, insan zihninin sanatta olduğu gibi mekânlarda da devreye girmiş olduğundan ve bunun bir estetik bakış açısı getirdiğine vurgu yaparak günümüz sanatındaki etkisinden söz etmektedir.



**Görsel 1.** Antoni Gaudí, *Casa Batlló*, 1904-06, Barselona.

Günümüz sanatında, mekâna özgü yaratılan eserlerle birlikte mekânın kendisi de sanat eseri konumuna gelmiştir. Kavramın içerisinde birçok duygu ve düşünceye kaynaklık yapan, bunların taşındığı ve konumlandığı mekân görevi gören geleneksel yöntemlerle dokuma yoluyla ortaya çıkartılan kilimlerdir. Kilimler bir topluluğun kendi belirlediği ve içerisinde yer alan sembollerin her birine ev sahipliği yaptığı ve sürekliliğini bu biçimde sürdüren temsili mekânlar olmuştur. Bu bağlamda dokumalar ortaya konurken bir mekânın tasarısı şeklinde olmuş, dolayısıyla simge ve motifler kullanılarak yaratılmıştır. Söz konusu tasarılar düşünce, duygu, mitoloji ve destanların simgesel biçimlerinin mekânları olmuştur.

### Yörük Kilimlerinde Mekân Algısı

Mekân kavramı içerisinde barındırdığı tarihsel birikimler, ona belirli tanım ve kimlikler kazandırmıştır. Bu alışagelmış tanımların dışında birtakım kültürel unsurların bir-aradalığı ve tasvirinde belirli mekânların oluşmasını sağlamıştır. Geleneksel üretim biçimleriyle günümüz sanatı içerisinde sanat mekân anlayışı içerisinde mekânın sadece bir yaşamsal gereksinim olmasından öte sanat üretim pratiklerinde bizzat sanat yapıtı olarak ele alınması gerçekliği göz önündedir. Yaşamak için meydana getirilen bu unsur günümüz sanatında belirleyici ve yaratılan eserlerin bütüncül olarak ele alınmasını gerektirmiştir (Rasmussen, 2010'dan aktaran Usta, 2020: 26). Bu anlayış mekâna sanat eseri olarak bakılmasını ve bu yönde bazı kavramların oluşmasını sağlamıştır. Bundan dolayıdır ki bir mekân için dokunan bir kilim bir mekân unsuru olmaktan çıkararak mekânın kendisidir. Üzerinde birçok kültürel sembole ev sahipliği yaptığından bir bakıma taşıyıcılık görevi üstlenmiştir. Yaratılan bu yapıtlar mimari ya da başka biçim unsurları duygular yoluyla algılanır ve üzerinde bunları da barındırır. Bütün duygularla algılanan boyutlu yapılar mimari gibi üretim biçimleri her yönüyle bütün duyusal organlarla algılanmasıyla var olurlar.

Mekânı işlevlerine göre sınıflandırarak hem düşünsel hem de kavramsal olarak farklı değerlendirenler de olmuştur. Roth bunu üç biçimde ele alır. İlki, belirli sınırları olan boyutsaldır. Diğer sınırları olmayan ufuk noktasına doğru devam eden ve algılar yoluyla oluşturulan mekânlar ve son olarak da gözün gördüğü ve bellekte biriken, zihinsel olarak var edilen, mekân ve kavramsal olandır (Roth, 2000'den aktaran Erdoğan ve Yıldız, 2018: 3). Burada dokumalar yoluyla ortaya konan mekân oluşumu daha çok kavramsal mekânlar olarak ele alınabilir. Çünkü zihinsel yollarla var edilen imgelerin görünür olduğu mekân kilimlerin kendi yüzeyidir ve bunlar da mimari yapılarda bir unsur olarak kullanılmaktadır. Bu tür mekânlar biçimlerinde üç zaman dilimini barındırır. Üçünün bir arada bulunmasını sağlayan mekâna dönüşürler. Geçmiş, şimdi ve gelecek dokumalar yoluyla her biri biçimin taşıdığı, konusunu destan, mitolojiden alan sembol ve motifleri bulunduğu çağla buluşmasını bir ahenk ve ritim içerisinde estetik bir anlayışla ortaya konulmasının öğeleri olurlar (Ural vd., 2008: 16-33, 248).

Zaman ve mekân açısından kilimler değerlendirildiğinde, Anadolu'da yaşayan insanların, farklı toplum halklarının kendi aralarındaki iletişimi de sağlayan biçimsel bir dil olarak görüldüğü ve aynı zamanda bir eşyanın, doğada var olan varlıkların, zihinsel yollarla oluşturulan soyut kavramların ve bunlarla ilgili fikir ve hislerin simgeler yoluyla oluşturulmuş mekânlar olduğu söylenebilir. İnsanların sadece duygularının, düşüncelerinin, destan ve söylencelerinin betimlendiği bir eşya değildir. Kültürün en önemli taşıyıcı unsuru olan kilim, insan ile doğa arasındaki ilişkileri düzenleyen ve onların birbiriyle etkileşimlerini minimal olarak simgeleyen biçimlerdir. Bu betimlemeler doğa ve insan arasındaki ilişkinin de düzenlenmesinde yardımcı olmuştur (Çelik, 2016: 29-30). Bir geleneksel üretim pratiği olan kilimler kişilerin bir topluluğa mensubiyetinde, bir yere bağlılığında, benliğin oluşmasında ve kişinin kimliğinin toplumsal olarak belirlenmesinde başat bir rol aldıkları ifade edilmelidir (Spencer, 2005: 305, 309). Kişilerdeki aidiyet hissi, mekâna bağlılığın; yaşam için gerekli her türlü maddi ve manevi unsurların, gereksinimler doğrultusunda geliştirebildiği ve bir bütün olarak kişiyi donanımlı hale getirerek hayatın içerisinde konumlandırır. Başka bir deyişle bu duygu durumları, dokumalar üzerine desen, renk olarak bireyin yaşadığı yer ile arasında, dinamik ve karşılıklı ilişkinin etkileşimiyle ortaya çıkar, geleneksel üretim pratikleriyle de somutlaşmıştır (Manzo, 2003: 52).

Toplumsal belleğin oluşmasına yardımcı olan, insanın yaşama karşı donanımını sağlayan, birikimini ileriki kuşaklara taşıyan mekân, aynı zamanda zihinsel olarak oluşan çok yönlü kavramlarla birlikte katmanlı anlam yapısıyla deneyimlenebilen mekân haline dönüşmüştür. Tecrübe edinimi sezgi ve duygularla gerçekleştiği için insanların psikolojisinin de biçimlendiği zamanı içerir. Zaman-mekân bütünlüğünde mekân algısı geçmiş-gelecek arasında bir bağlam oluşmasını sağlar. Bu düşünsel değerlendirmeyi pekiştirmek için Norberg-Schulz'un tanımını yaptığı varoluşsal mekânın zaman kavramıyla bir ilişki içerisinde olduğu söylenebilir (1971: 17). Psikolojik ve anlık duygu durumunun mekâna yansması zamanın o duygu durumunda bulunulan mekânda iyi-kötü, yavaş-hızlı geçmesini sağlar ve bu durum psikolojik zamanla ilgilidir. Bu durum mekânda insanın duygu durumunun oluşturduğu kavramların zihinsel olarak anımsanışı mekânı fiziksel mekânın dışında varoluşsal bir mekân haline getirir. Yaşanılan deneyimlenen her türlü şey insan belleğine atılır, iç dünyasında var olan bu yaşanılmış şeyler o mekâna ya da benzer mekânlarda tekrar zihinsellikten yaşama aktarılan önceki zamanın yeniden ortaya çıkmasını sağlar. Böylelikle varoluşsal mekân algısıyla belleğe atılanlar tekrar o mekânla karşılaşıldığında yaşanılanlar anımsanır. Bu durum mekânı, yaşanılmış zaman deneyimiyle varlık kazanarak iç dünyada bazı etkiler bırakır. Henri Lefebvre, oluşturulan bir yerde deneyimlenen şeylerin ve o yeri mekân haline getiren, var eden, anlamlı hale getiren bedeninin her türlü eyleminin o mekânı yazı biçimine getirerek sözünü bu şekilde söylemeye devam ettiğini dile getirir (Mutman, 1994: 181- 195).

Anadolu'da Türkmen ve Yörükler tarafından uygulanan kilim dokumacılığı onların yaşam biçimine göre şekillenmiştir. Yaz aylarında yüksek yerlerde, kış aylarında ise daha ılıman yerlerde yaşamlarını sürdürerek hayvancılığa dayalı bir yaşam biçimleri vardır. Yaşam biçimlerinden dolayı geleneksel üretim pratiklerinin gelişmiş olduğu söylenmelidir. Geleneksel hale gelen bu türden uygulamalar yoluyla geçmişten getirdikleri birikimler aslına sadık kalınmış biçimiyle devam ettirilmiştir. Yaylak-kışlak hayat tarzıyla şekillenmiş bir yaşam kültürü içerisinde gelişen ve bu yaşamsal biçimle zengin kültüre sahip Yörükler kullanım eşyalarını bu göçebeliklerine göre geliştirmiş, bu yönde tasarlanan nesnelere sahiptirler. Bu nesnelere en önemlisi dokuma yoluyla elde edilenlerdir. Yaşam biçimleri sürekli hareketlilik gerektirdiğinden pratik bir biçimde dokudukları eşyaları yaşadıkları mekânlarda, yere serdikleri sergi gibi, kendi baktıkları küçükbaş hayvanların yünlerinden dokuyarak elde etmişlerdir. Mekân yaratmada barınma gereksinimleri için çadırlar kurmuş, dokuma yöntemiyle ürettikleri kilimlere iç, dış ve yerler için kullanım alanları yaratmışlardır. Bu kilimlerin üzerlerinde betimlenen renkler, motif ve sembollerin mekânı olarak işlev görmüştür. Yüzyıllardır Orta Asya'dan getirdikleri motifleri bu biçimde var etmişler ve devamlılıklarını sağlamışlardır. Geçmişte olduğu kadar günümüzde sık rastlanan bir durum olmasa da bunun yaşam biçiminden kaynaklı olarak bazı yörelerde dokudukları eşyalarla bu geleneği sürdürmektedirler. Göçebe olan bu topluluklar obalar olarak birbirleriyle iletişim ve etkileşim içerisinde ekonomik durumlarını, kadınlarının yeteneklerini, toplum içinde kültürel unsurlarını bu yollarla sergilerler. Bu toplulukların sürüleri, develeri, atları, çadırları ve dokumaları en değerli varlıklarıdır. Binak ve taşıyıcı olan hayvanların üzerlerine serdikleri kırmızı çuvallar, örtü olarak kullanılan desen, kilimler onların kimliklerini taşıyan, koruyan mekânlar olmuştur (Atlıhan, 1993: 106). Yörük yaşamları gereği kendilerine göre pratik mekânlar oluşturmuşlardır. Çadırların yanı sıra günlük kullanım eşyalarında dokumalar yoluyla elde etmişler ve bunlara kendilerine ait sembol ve motiflerin yanı sıra renkleri de uygulayarak devam ettirmişlerdir. Yörükler yaşamlarını geçirecekleri her türlü mekân ve eşyalar gibi gereksinimleri dokumalar yoluyla var ederek belirli bir kültürü de uygulamış, bu sayede ait oldukları kültürün taşıyıcılığını yapmışlardır (Akan, 2008: 23). Yörüklerin ortaya koydukları bu yaşamsal gereksinimlerden kaynaklı mekân yaratmada kullanılan küçükbaş hayvan grubuna ait keçi ve koyundan elde ettikleri ürünler hammaddeleri olmuştur. Bu elde ettikleri ürünleri kendi yaratıları olan alet ve tezgâhlarda dokuyarak elde etmişlerdir. Bu dokumalar geçmişten getirdikleri desen ve sembollere ev sahipliği yaparak geçmişin bir kökü ve kültürün mekânları haline gelmiştir. Zamanla Yörüklerin yerleşik hayata dönüşler yapmasıyla bunlara

bağlı meslek gruplarının oluşmasına katkı sağladıkları söylenebilir, bu haliyle de kültürün ve geleneğin devamını yeni yerleşim bölgelerinde sürdürmüşlerdir (Eröz, 1991: 171).

Pazırık kurganlarından çıkan ilk dokuma örneği olan halıların devamı olarak Anadolu'da Oğuz boyları olan Yörükler tarafından sürdürülmüştür (Görsel 2).



**Görsel 2.** Pazırık Halısı, St. Petersburg Hermitage Müzesi

Konya'da Anadolu Selçuklular zamanında dokunmuş ilk halı örnekleri olduğu belirtilmiştir (Görsel 3) (Yılmaz, 2017: 100-103). Belleğin, kültürün unsuru olan sembollerin taşıyıcı mekânları olmuşlardır.



**Görsel 3.** 13. yüzyıl Konya stili Anadolu Selçuklu halısı, Osmanlı Dönemi, Türk İslam Eserleri Müzesi.



Dokuma çeşidi olan kilimlerde ele alınan simgesel biçimlerin her birinin kendine özgü anlamı olan betimler varlıklarını gösterir. Pazırık halısında yer olan geyik motifi bu kültür için önemli bir semboldür. Türeyiş destanlarında bu canlıdan meydana geldikleri inancını temsil etmiş ve kendinden sonraki toplumlara gerek dokumalar yoluyla gerekse söylencelerle aktarıldığı görülmüştür. Yaşar Çoruhlu şu biçimde belirtmiştir:

Geyiğin deniz tanrısı sayıldığı bir Göktürk efsanesi de vardır. Çin kaynaklarının aktardığı bir efsaneye göre Göktürklerin atalarından birisi mağarada genç bir kız suretindeki deniz tanrısıyla sevişmektedir. Ancak hükümdar bu kızın aslında bir ak geyik olduğunu bilmiyordu. Bir süre avı esnasında sıkıştırılan hayvanlar arasında bulunan bir ak geyiği, askerlerden biri öldürünce gerçek durum meydana çıkar. Zira mağaraya giden hükümdar sevdiği kızı yerinde bulamayınca onun aslında geyik biçimine girmiş bir ilahe olduğunu anlar. (Çoruhlu, 2017: 142)

Bu biçimde uygulama alanları bu sembollere mekân olarak kültürel devamlılığı ve zenginliği sağlarlar. Bunun gibi diğer sembol ve motiflere mekân sahipliği yapan kilimlerdeki sembollerin bazılarının anlamlarına bakıldığında mekân kavramının insan barınağı anlamı dışında da kullanıldığını görülmektedir.

Geleneksel bir dokuma çeşidi olan kilimlerin üzerindeki semboller bulunduğu toplumu oluşturan bireyler tarafından bilinen düşünceler ve duyguların aktarılmasına yaradığını yanı sıra, iletişim dili olarak da kullanılmıştır. Bu özelliğinden dolayı, semboller çok fazla değişime uğramadan kilimler üzerine betimlenmesiyle mekânı olmuştur. Bu aynı zamanda düşüncenin, duygunun ve çeşitli iletiler gibi kültürel unsurların taşıyıcı mekânlarıdır. Dokumalarda kullanılan eli belinde motifi, dişilik, şans, bolluk, kısmet, huzur ve mutluluğu de simgelemektedir. Bolluk, güç ve cesaret temelinde erkekliğin simgesi keçi boynuzu tasviridir (Görsel 4). Ebedi olarak bolluk ve verimli bir yaşamda mutlu olarak verimliliği betimler. Yetişkin insan dışında çocuklar ise insan motifi biçiminde tasvir edilir. Motif olarak saç bağı, kişinin medeni durumunu belirtir, doğum ve çoğalmayı simgeler. Görsel 5'te yer alan küpe motifi kızların evlilik isteğini ailesineiletmesini; bukağı motifi aile sürekliliğini, birlikteliği; pıtrak, kötü bakışlardan korunmayı; parmak, el, tarak simgesi, kuvvet, güç ve iktidarı simgeler. Muska motifi, nazarı uzaklaştırıcı muskanın kendisi gibi üçgen biçimindedir. Çapraz kare, göz, görsel algıyı ve entelektüel algıyı sembol haline getirir (Görsel 6). Hayvan çıkışlı sembollerden ejder, hava ve suya egemen oluşundan dolayı varlıkları korur. Akrep şeytanın ruhunu, kötü niyeti ve nedensiz kavgayı; yılan, insanın ruhunu, kuvveti, ölümsüzlüğü ve dünyanın yaradılışını; kuş, bazen sevgi, sevgili bazen de ölen kişinin ruhu, kuvvet ve kudreti; kurtağızı, kurt izi, canavar ayağı iyimserliğin ve korunmanın simgesidir, ışığı ve güneşi; hayat ağacı ise sürekli gelişim ve değişim içinde yaşayan evreni sembolize eder. Damga, im, Türklerin varoluşunun simgesidir, kutsaldır, özlemdir, haber beklentisidir (Erberk, 2006).



Görsel 4. Keçi boynuzu motifi



Görsel 5. Küpe motifi



Görsel 6. Göz motifi

Bu geleneksel hale gelmiş simgeler mekân olarak betimlendiği yer, dokuma kilim ve halılar olmuştur. Bu dokuma yönteminde uygulanan sembollerin betimlemelerinin yanı sıra söylencelerin, duygu ve düşüncelerin işlendiği bir mekâna dönüşmüştür. Dokumalarda yer alan semboller, toplumların çok öncelere dayanan ilksel dönemlere ait betimlemeleridir. Her biri yukarıda da değinildiği gibi duygu durumunu gösteren, karşı tarafa düşünsel aktarımlar sağlayan işaretlerdir. Mekânlarda, yer ve farklı amaçlar için kullanılan eşyalar aracılığıyla üretimi tekrara dayalı olması sebebiyle geçmişe ait izleri günümüze kadar taşımıştır. Bu taşınmanın en önemli etkili kültürel unsuru geleneksel olarak dokumalardır. Bu sayede insanların mekânları değişse de dönüşse de kimliğinden uzaklaşsa da uygulamalarla sembol ve motiflerin mekânlarına dönüşen kilimler sayesinde süreklilikleri büyük ölçüde korunmuştur. Herbert Blumer tarafından ortaya konan ve geliştirilen sembolik etkileşim yaklaşımı, simgelerin önemli bir kültürel unsura dönüşmesinin ve devamlılığının olmasının neden ve kökenlerini psikolojik geleneğe dayandırır ve bunu Amerikan

sosyoloji ekolünde görür. Sembollere yüklenebilen anlamlar ve toplumların davranış biçimlerine doğrudan etkisi olduğuna işaret eder. Bu şekilde sembolik etkileşimin olduğunu düşünen kuramcılar yaşamın sembollerle inşa edildiği ve bireylerin bunlara anlamlar yükleyerek kavramsal bir dünya oluşturduklarını, bu kavramların kişilerin durumlarını ortaya koyarak durum tanımlamasına yardımcı olan öğeler olduklarını gösterir (Poloma, 1993: 221'den aktaran Solak, 2017: 28). Yörük kilimlerinde etkileşim için kullanan bu sembollere mekân olma söylemi günümüze kadar bunları taşımasını sağlamıştır. Renk olarak kilimlerin hepsinin kırmızı zemin üzerine sade desen uygulamaları, bir konuyu, söyleneceyi veya bir iletiyi anlatmak için dokunmuş oldukları düşüncesi yaygındır (Acar, 1980: 27).

Sembollerin mekânı olarak kullanılan kilimler, yer aldığı toplulukların kendi topluluklarına ait yaşamlarını betimleyen ve bunu ortaya koyacak biçimde "aman kız", "tilki kulak", "yıldız", "yıldızlı dikme", "zülûf", "kurt izi", "kedi kulağı", "yar yâre küstü", "eğer kaşı" olarak isimlendirilmiştir. Örtü olarak da kullanılan kilimler göç esnasında kervandaki hayvanlar üzerinde kullanılarak gelenek ve görenekleri yaşatmak ve aidiyetlik göstergesi düşüncesi içerisinde değerlendirilebileceğini göstermektedir. Bu şekilde kendi aralarındaki geleneksel uygulamaları sergilemiş olurlar. Bu dokunan kilimlerde dokuma türlerinde işlenen sembol ve motiflerin anlamsal derinlikleri geçmişe ait anlatılar oluşturmaktadır. Doğal yaşamın şekillendirdiği mekân kavramının kendilerine ait biçim aldığı göçebe Yörükler yaşamlarını barınak olarak yaptıkları çadırlarla geçirmişlerdir. Bu mekân oluşumu kendi ürettikleriyle mekânın iç kısmını düzenleyerek bir mekân için gerekli olan kapı pencere ve bölmeleri de bu dokumalardan yapmaktadırlar ve dokumalar üzerindeki her bir motif sembol betimlemelerle ele alınarak uygulanmıştır. Bu biçimde oluşan yaşam tarzlarının tüm aşamalarında dokumalar vardır (Akan, 2008: 23).

Yörükler bu dokumalarla çeşitli gündelik gereksinimlerini karşılayabilmek, fonksiyonel eşyalar üretmek için hayvanların yünlerinden faydalanırlar. Görsel 7'de Isparta Gönen'de Sarıkeçili Yörüklere ait farklı amaçlar için kullanılan giysi çuvalar gibi eşyalar yapmış oldukları görülebilir. Buna benzer, yaşamlarını geçirecekleri mekânlar için çok yer kaplamayan hafif, pratik, işlevsel olarak gerekli olmasından dolayı devamlı bir halde her dönem üretilmesi zorunludur. Dokumacılık sayesinde yaşamlarını sürdükdükleri ve mevsimsel olarak düzenledikleri mekânların olması, devamlı yer değiştirmelerini kolaylaştırıcı bir etkiye sahip olmuştur. Bu biçimde yaşam tarzları olan topluluklar için dokumalarla ortaya konan nesnelere, eşyalar, konar-göçer hayat için önemli unsurlardandır. Mekân yaratmada ve yaratılan dokumaların yüzeylerini kendi kültürlerinin mekânı haline getirerek geleneksel öğretileri bu yolla zaman içerisindeki yolculuklarında kuşaktan kuşağa aktarmalarına olanak sağlamıştır (Akan, 2008: 23). Bu aynı zamanda yaşamlarına kolaylık sağlayan bir faaliyet olmuştur.



**Görsel 7.** Giysi çuvalı, Sarıkeçili Yörükleri, Gönen, Isparta.

Bu biçimde yaşamsal gereksinimlerden ortaya çıkartılan dokuma ve buna bağlı ürünler, süreç içerisinde gereksinimleri karşılamanın ötesine geçerek, kültürel unsurları taşıyan, toplumların benliğini oluşturan geçmiş ile bağlar kuran öğelerden biri olmuştur. Zamanla estetik düşünceler içerisinde, özgün biçimlere dönüşen giyimler, hayvanlara vurulan damgalar gibi aitlik belirten, sahip olunan toplulukları birbirinden ayırmayı sağlayan ve bu işlevi yerine getiren bir renk, im ya da motif olarak simgesel anlamlar çeşitlilik göstermiş ve bu sayede bir yapı ortaya çıkmıştır (Ölçer, 1988: 11). Bu yapılardan da anlaşılacağı üzere mekân kavramı soyut simgelere sahiptir. Dolayısıyla söz konusu kavram, belirli bir anlam genişlemesi yaşamıştır. Mekân, içerisinde zengin içerikli tarihi işaretlere ev sahipliği yapar. Süreç içerisinde birikimleri yansıtan mimari bir düzen sanatının yanında onun (mekân) için oluşturulmuş ürünlerin de kendilerine özgü birtakım unsurlarını koruyarak mekânlık yapması, kavram olarak kültürün en önemli taşıyıcısı yapmıştır. Kilimleri bu anlamıyla ele alındığında, yani zaman ve mekân ilişkisinde değerlendirildiğinde, ilk etkileşimin fiziksel mekânın zaman ile kimlik kazanmasını sağlayan sembol ve motiflerin kültürel birikimi yansıttığı görülmektedir. İnsan tarafından yaratılan bir mekânda edinilmiş ilk yaşanmışlıkların oluşturduğu deneyimler insan zihninde biçimsel olarak ilk imgeleri oluşturur ve bu imgelerin biçimsel betimlemeleri dokumalar üzerinde görülmektedir. Bir mekân içerisinde elde edilen deneyimler, kazanımlar, hafızada edinilen paralel zamanlı izlenimler bütünleşerek kalıcı bir ilk imgeye dönüşür (Başkaya vd., 2006: 43-59). Bu ilk imgeler kilimler üzerinde taşınan sembol ve motiflerdir.

Yörük dokumaları olan kilimler kullanım eşyasının yanında renkleri, desenleri ve motifleriyle geçmiş üzerinde taşıdığı için estetik açıdan değer taşımaktadır. Yörükler kilim dokumalarında, göçebe iken iletişimde bulunduğu toplulukların etkileşimleriyle kültürlerindeki zenginliği oluşturmuştur. Bu biçimde hem işlevsel olarak hem de sanatsal olarak estetik değerler yaratıp taşıyan ve kültürel yansımaları olan ürünleri oluşturmuştur (Akan, 2008: 23). Bunun yanı sıra Yörüklerin yaşamlarına bakıldığında sözlü bir geleneğe sahip oldukları, bu geleneği sürdürdükleri ve bu sözlü geleneğin görünür yapıldığı biçimler, ürettikleri kilimler üzerinde birer simge olmuştur. Bu simgeler yoluyla iletişim kurarak kültürel aktarımları yapmışlar ve bu aktarımların en önemli mekânları olan dokumaları oluşturmuşlardır. Genellikle üzerindeki simgelerin anlamları bilinmekle birlikte bazı işaret ve simgeleri okumak ve anlamlandırabilmek zor olabilmektedir (Acar, 1980: 22).

Kilim üzerindeki sembollere mekân olmanın yanı sıra yaşam için mekân oluşumunda da kullanılmıştır. Görsel 8'de yer alan çadır üzerindeki dokuma;

...namazlağ 110x150 cm. ölçülerindedir. Dokumanın çözgü, atkı ve yanış ipleri yündür. İpler kökboya ve kimyasal boyalar ile boyanmıştır. Sık sık karşılaşılan yanışlardan olan goç (koç) boynuzlu namazlağ, namazlık veya boynuzlu namazlağ olarak bilinen dokumanın alınlık kısmındaki saçaklar genellikle örülmektedir. (Kodal ve Genç, 2019: 38)



**Görsel 8.** Goç (koç) boynuzlu namazlağ, 110x150 cm, Sarıkeçili Yörükleri, Gönen, Isparta.

Yörüklerin, mekân oluşturmada sıkça tercih ettikleri nesnelere biri "karaçadır"dır. Kurulumu, kaldırılması ve taşınmasındaki pratikliği tercih nedeni olmuştur. Kara çadırın bu pratik yapısı, kurulumunda malzemelerinden biri ahşap olan karaçadırların göçebe yaşamı için önem arz ettiğinden minimal düzeydedir ve taşınması daha kolaydır (Atlıhan, 1992: 49).

Bu mekân, yani "çul" renklendirilmeden, doğal haliyle kullanılır. Genelde kahverengi olan bu kil dokumalar beyaz renktedir. Çeşitli statüleri belirleyecek biçimde, örneğin yeni evlilere mekân oluşturmak için çadırların üzeri örtülürdü, farklı malzemelerle dokunabilmektedirler (Gürdal, 1976: 66). Keçi kılından dokunmuş çadır örtüsüyle sitil siyek bunların bağlanmasında kullanılırken kolonlarla birlikte bu dokumaların oluşmasını sağlar. Mekân haline getirilen çadır zeminine de keçeler serilir. Çadır için tercih ettikleri kil dokumalar aşağı yukarı 3 m uzunlukta 50 cm genişliğinde düz bir şekilde yapmaktadırlar. Dokunan dokumanın bitimine gelindiğinde saçak yapılarak bitirilir. Bunlar çadırın büyüklüğüne göre yan yana getirilerek dikiş yöntemiyle büyük örtü biçimine getirilir. "Sitel" dokumalar sık dokunmamış bir çul çeşidi olarak bilinmektedir (Atlıhan, 1992: 50). Bu dokuma türü olan sitiller duvar yüzeylerinde kullanılarak olumsuz hava koşullarından korumayı sağlar. Transparan bir özelliği olduğundan dışarıya çok rahat bir biçimde görünerek kişilerin mekân içerisinde dışarıyı kontrol etmesini sağlarlar, bu bakımdan da güvenli bir ortam yaratılmış olur. "Siyek", genişlikleri 20 cm olup çadırın boyuna göre eklenerek uzun şerit biçiminde saçaklara eklenmektedir. Kurulan çadırların taşıma görevini gören strüktürü oluşturan "kolanlar" ise 20 cm genişliğinde sitil denen ipten şerit biçiminde yapılan dokumalardır. Çadır örtüsüne kil ipliklerle dikiş yöntemi kullanılarak birleştirilirler (Atlıhan, 1992: 51). Bu yaşamsal gereklilikten doğan pratik bize göstermektedir ki dokumalar, barınmak için mekân oluşturmada ana unsurdur. Kilimler bu yönüyle zengin biçimsel yaratılar olarak varlıklarını Anadolu Türkmen ve Yörükleri tarafından bu kültürel unsur canlı tutularak günümüze kadar ulaştırılmıştır. Hem mekân yaratmada hem de simgesel biçimlere mekân olmada başat rol oynamaktadır.

## SONUÇ

İnsanlar yaşama iştiağından dolayı doğa içerisinde varlığını devam ettirebilmek adına mekânlar yaratmıştır. Zaman içerisinde mekân, insan düşüncesine koşut bir şekilde gelişerek daha özel, kişilere özgü yapılar biçimine dönüşmüştür. İçerisinde sadece barınılan yer olmaktan öte kendilerini ifade edebildikleri birer varoluş ahvali olmuşlardır. Bu çalışmada mekânın sanat olarak kullanılması irdelenmiş, örnekler verilerek mekân kavramının sanat içerisindeki durumuna vurgu yapılmıştır. Gerekliliklerinden ortaya çıkan çeşitli üretim yöntemleri günümüz sanatıyla benzerlik gösteren ve sanatsal hareketler içerisinde birer yansıma olarak değerlendirilen özel mekân tasarımları ile koşutluk gösterir. Bu doğrultuda oluşturulan mekânlar, yapı ve ortaya konuş özellikleri, fiziki hareketleri ile sanatın anlatım yönlerine içeriksel olarak zenginlik katar. Konu bağlamında değerlendirilen şey, kavram olarak mekânın, eski üretim biçimlerinden biri olan dokumalar yoluyla ortaya konan kilimlerdir. Bu kilimler temsili, mekân içerisinde ele alarak düşünsel ve zihinsel yaratılar olan sembollerin taşınmasında etki sahibidirler. Dolayısıyla onlar kültürel kod taşıyıcılığı yapan mühim unsurlardan biridir. Bu çalışmada hedeflenen uğraklardan biri de, insanlığın yaşamsal gerekliliklerini farklı pratik alanlarla somut bir biçimde ortaya koymak ve bunu kendinden sonraya taşımak için nasıl çözümler aramış oldukları gerçeğidir. Bu çözümlerin yaşama dair, insana dair aktarımları yarattıkları mekânlar ve nesnelere yoluyla var ettikleri bir kültürel çerçeve sundukları ortadadır. Bu minvalde mekân kavramı sadece yer olarak düşünülmemiş, bir yüzey olarak tahayyül edilmiştir. Bu yüzey sayesinde biliyoruz ki, kilimlerin üzerine nakşedilen semboller ve motifler aracılığıyla insan topluluklarının tarihsel konumlanmaları keşfe açılmıştır. Bir başka deyişle, mezkûr çalışmanın kapsamında mekân yaratımı, aynı zamanda kültürel bellek oluşturmada ve geçmişi geleceğe taşıyan ehemmiyet arz eden bir unsur olduğu fikri kilimler üzerinden değerlendirilmiştir.

Mekân, kültürel ve toplumsal kimlik oluşumunda simgelerin etkililiği, kendi aralarındaki karşılıklı ilişki sahiplenme, aidiyet gibi duygular çeşitli toplumsal pratik alanlarla görünür olur ve bu unsurlar yaşanan mekânı anlamlı yapar. Özellikle göçer toplumların kimlik belirsizliklerini yaratılan temsili mekânlar ortadan kaldırarak belirgin ve kalıcı yapmıştır. Simgelerin tarihsel yolculuğuna bakıldığında toplum tarafından çeşitli üretim alanları içerisinde uygulanarak devam etmiştir. Biçimsel olarak kabul gören bu semboller halklar aracılığıyla nesilden nesile orijinaliği korunarak aktarılmıştır. Günümüzde çok yoğun olmasa da uygulama alanlarında bu sembol ve motiflerin geleneksel uygulamalarına rastlamak mümkündür. Kültürlerin önemli unsuru olan semboller kendilerine kilimler gibi taşıyıcı mekânlarda yer bulmuş ve geçmişi yaşanan çağa taşıyarak güncelliğini her zaman koruyabilmiştir. Mekân simge etkileşiminin ele alındığı zihinsel yaklaşımların kimlik oluşum süreci kilimler üzerinden ele alınarak kültürün ve geleneklerin temsiline devamlılığını sağladığı tezine vurgu yapılmıştır. Özellikle yaylak-kışlak yaşantılarının olduğu Yörüklerin dokumalarla kültürel kimliği oluşturan simgeleri taşıyarak nesilden nesile aktararak benlik oluşumunda ekili olduğu tezini güçlendirmektedir. Sonuç olarak kilim mekânı belirleyen ve aynı zamanda mekânın kendisi olarak zihinsel dünyanın somut göstergesi ve yaratıcısıdır. Bu biçimde de tarihsel yolculuğuna devam etmektedir. Mekân kavramının kilimle olan ilişkisi ve etkileşimi bu araştırmayla ortaya konulmaya çalışılmıştır.

#### Araştırmacıların Katkı Oranı Beyanı

Çalışma tek yazarlıdır, yazar %100 oranında katkı sağlamıştır.

#### Çatışma Beyanı

Herhangi bir potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

#### Etik Kurul Beyanı

Etik kurul onayı gerektiren bir çalışma değildir.

## KAYNAKÇA

- Acar, B. (1975). Kaybolan değerlerimiz. *Türkiyemiz*, 6(17), 37-40.
- Akan, M. (2008). Yörüklerde taşımada kullanılan dokumalar. 38. ICANAS Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi, Ankara, 1, 21-43.
- Atlıhan Ş. (1992). Güney-Batı Anadolu'da Karaçadır. *Kültür-Sanat*, 15, 48-54.
- Atlıhan Ş. (1993). Fethiye Bölgesi deve kilimleri. *Sanat*, 3(Kasım), T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Başkaya, A., Wilson, C., Özcan, Y. Z., Karadeniz, D. (2006). A study in re-establishing the corporate identity of a post office institution with gender-related. *Journal of Architectural and Planning Research*, 21(1), 43-59.
- Berger, J. (2016). *Ve yüzlerimiz, kalbin, fotoğraflar kadar kısa ömürlü*. Metis Yayıncılık.
- Bilgi, A. (2007). İnsan-mekân-ışık etkileşimi ve ışığın mekândaki psikolojik etkilerinin değerlendirilmesi [Yüksek Lisans Tezi, YTÜ, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul].
- Cevizci, A. (2002). *Felsefe Sözlüğü*. Paradigma Yayınları.
- Conrads, U. (Der.). (1991). *Genç mimarlık, 20. yüzyıl mimarisinde program ve manifestolar* (Y. Sevinç, Çev.). Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı.
- Corbusier, L. (2011). *Mimarlık öğrencileriyle söyleşi* (S. Rifat, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.
- Çelik, D. (2016). Kilim motiflerinin ve heybe dokumalarının modern giysilere yansımaları. *Differences in Perception of Space*, 1(1) 28-38.
- Çoruhlu, Y. (2017). *Türk mitolojisinin ana hatları*. Kabalıcı Yayınevi.
- Erberk, M. (2006). Çatalhöyük'ten günümüze Anadolu motifleri. *DösımYayınları*. [http://dipnotkitap.net/DENEME/Anadolu\\_Motifleri.htm](http://dipnotkitap.net/DENEME/Anadolu_Motifleri.htm) (27.01.2022).

- Erdoğan, E., Yıldız, Z. (2018). Zaman ve mekân kavramları arasındaki paradoksal ilişkinin "Bulut Atlası" filmi üzerinden okunması. *METU JFA*, 35(1), 1-25. <https://doi.org/10.4305/METU.JFA.2018.1.1>
- Eröz, M. (1991). Yörükler. Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı Yayınları.
- Ertürk, Z. (1977). Kullanıcı konforu açısından boyutsal gereksinmelerin saptanması için bir yöntem [Doktora Tezi, İTÜ, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul].
- Generalitat of Catalonia (Gencat). (t.y.) Gaudi. Gencat. [http://empresa.gencat.cat/web/content/20\\_turisme/publicacions/documents/arxiu/Gaudi\\_en.pdf](http://empresa.gencat.cat/web/content/20_turisme/publicacions/documents/arxiu/Gaudi_en.pdf) (20.11.2021).
- Gürdal, M. (1976). Antalya Yörükleri. *Türk Etnoğrafya Dergisi*, XV, 65-72.
- Kahveci, K. (2003). Mutlak zaman-mekân kavrayışı üzerine Newton'un doğa felsefesinin matematik ilkeleri yapıtına bir ilk eleştiri. *Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 3(30), 187-203.
- Kodal, T., Genç, M. (2019). Sarıkeçili Yörük dokumalarının renk kontrastlıkları açısından tasarım kurgusunun incelemesi. *SDÜ Art-e Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, 12, 26-55. <https://doi.org/10.21602/sduarte.638777>
- Lefebvre, H. (1995). *The production of space*. (D. N. Smith, Çev.). Oxford, Blackwell.
- Lovell, N. (1998). *Locality and belonging*. Routledge Publishing.
- Manzo, L. C. (2003). Beyond house and haven: Towarda revisioning of emotional relationships with places. *Journal of Environmental Psychology*, 23(1), 47-61. [https://doi.org/10.1016/S0272-4944\(02\)00074-9](https://doi.org/10.1016/S0272-4944(02)00074-9)
- Mutman, M. (1994). Üretilen mekân, yok olan mekân. *Toplum ve Bilim*, 64-65, 181-196.
- Norberg-Schulz, C. (1971). *Existence, space and architecture*. Praeger.
- Ölçer, N. (1988). Türk ve İslam eserleri müzesi: Kilimler. Eren Yayıncılık ve Kitapçılık.
- Özsavaş Uluçay, N. (2017). Sanatın mekânı ve mekânın sanatı. *İdil*, 6(36), 2245-2257. <https://doi.org/10.7816/idil-06-36-07>
- Poincare, H. (1986a). Son düşünceler (H. R. Atademir, S. Ölçen, Çev.). Milli Eğitim Basımevi.
- Poincare, H. (1986b). Bilim ve metot (H. R. Atademir, S. Ölçen, Çev.). Milli Eğitim Basımevi.
- Roth, L. M. (2002). Mimarlığın öyküsü: Öğeleri, tarihi ve anlamı (E. Akça, Çev.). Kabalci Yayınevi.
- Solak, G. S. (2017). Mekân-kimlik etkileşimi: kavramsal ve kuramsal bir bakış. *Manas Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 6(1), 13-37. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/577726>
- Spencer, C. (2005). Place attachment, place identity and the development of the child's self-identity: searching the literature to develop and hypothesis. *International Research in Geographical and Environmental Education*, 14(4), 305-309.
- Türk Dil Kurumu (TDK). *Güncel Türkçe Sözlük*. <https://sozluk.gov.tr/> (22.01.2022).
- Ural, Ş., Şentürer, A., Uz Sönmez, F. (2008). Zaman-mekân. YEM Yayınları.
- Usta, G. (2020). Mekân ve yer kavramlarının anlamsal açıdan irdelenmesi. *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication - TOJDAC*, 10(1), 25-30. <https://doi.org/10.7456/11001100/003>
- Yılmaz, B. (2017). Pazırık'dan günümüze Türk halı sanatı. *Oğuz-Türkmen Araştırmaları Dergisi*, I, 1, 98-106. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/401990>

#### GÖRSEL KAYNAKÇASI

- Görsel 1: Britannica. (t.y.) Antoni Gaudí. In *Encyclopedia Britannica*. <https://www.britannica.com/biography/Antoni-Gaudi> (15.01.2022).
- Görsel 2-3: Yılmaz, B. (2017). Pazırık'dan günümüze Türk halı sanatı. *Oğuz-Türkmen Araştırmaları Dergisi*, I, 1, 98-106. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/401990>
- Görsel 4-5-6: Erberk, M. (2006). *Çatalhöyük'ten günümüze Anadolu motifleri*. DösimYayınları. [http://dipnotkitap.net/DENEME/Anadolu\\_Motifleri.htm](http://dipnotkitap.net/DENEME/Anadolu_Motifleri.htm) (27.01.2022).
- Görsel 7-8: Kodal, T., Genç, M. (2019). Sarıkeçili Yörük dokumalarının renk kontrastlıkları açısından tasarım kurgusunun incelemesi. *SDÜ Art-e Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, 12, 26-55. <https://doi.org/10.21602/sduarte.638777>